١٤ السينما التجريبية فى أمريكا ربع القرن الأول

بقلم : لويس جاكوبس

لقد ظهرت الحركة التجريبية الأمريكية فى فترة الغليان الفنى فى عالم الصور المتحركة . وفى خلال العقد من عام ١٩٢١ إلى عام ١٩٣١ الذى يدعى أحيانًا (بالفترة الذهبية للأفلام الصامتة) بدأت الأفلام تحقق تقدمًا وتبلغ ذرى جديدة فى التعبير . وقد جرى إدخال المستحدثات الجديدة فى الأسلوب الفنى والمضمون والأشكال التركيبية فى الأفلام من ألمانيا وفرنسا وروسيا .

ولقد ساعدت (الغزوة الأجنبية) كما سميت حينذاك على توسيع آفاق النواحى الجمالية عند العاملين فى صناعة السينما الأمريكية وغذت الطموح الوطنى . وكان رجال الفكر الذين كانوا قبل ذلك يعبرون عن لا مبالاة أو عداء للأفلام والسينما قد بدأوا ينظرون إلى السينما كشكل جديد من أشكال الفن . وظهرت نتيجة لذلك كتب ومقالات وتعليقات فى الصحف وصدرت مجلات سينمائية وعقدت ندوات سينمائية وأقيمت مسارح فنية خاصة . وراح رجال الفكر والنقاد يتنبأون بمستقبل باهر للفن السينمائى . وإلى جانب ذلك أسست اتحادات وجمعيات سينمائية وعقدت ندوات عن السينما والأفلام واقتصرت المسارح الفنية الخاصة على عرض الأفلام التجريبية وغير

العادية وكذلك لم تحل نهاية العقد حتى أصبح الفيلم كشكل جديد من أشكال الفن ليس معترفاً به على نطاق واسع فحسب ، وإنما أثار أيضاً حماساً جنونيًّا لانتاج الأفلام التجريبية . وقد تعلم الفنانون والمصورون والشعراء والروائيون والراقصون والمهندسون من الشباب الراغب فى استكشاف آفاق التعبير السينمائى الفنى ، كيف يستعملون الكاميرا بأقل الموارد المتاحة وذلك لإنتاج الأفلام وحدهم .

وكان أول فيلم تجريبى أنتج فى أمريكا لإظهار تأثير اختراعات الأوروبيين هو فيلم « حياة وموت ٩٤١٣ – هوليوود اكسترا » ، وقد أنتج الفيلم فى أوائل عام ١٩٢٨ وبلغت تكاليفه أقل من ١٠٠ دولار ، ومع ذلك أثار اهتمامًا وجدلاً كبيرًا إلى حد أن وكالة توزيع كبرى تعاقدت على توزيعه وعرضه فى ٧٠٠ دار فى أمريكا والخارج .

ولقد كتب روبرت فلورى وهو ناقد سينمائى أوروبى سابق ومساعد مخرج الحوار وتولى الإخراج وقام سلافكو فوركابتيش بالتصميمات والتصوير ، وكان هذا الأخير رساماً تحدوه رغبة جامحة فى إعداد أفلام شعرية . وتم إنتاج الفيلم ذات ليلة فى مطبخ بمنزل فوركابيتش واستخدمت فى إعداد مناظره صناديق من الكرتون وعلب السيجار وصفائح معدنية ولمبة كهربائية واحدة قوتها ٤٠٠ وات وأشكال من الورق المقوى .

ويمكن رؤية جانب من نوعية الفيلم فى الوصف أورده هيرمان فاينبرج فى صحيفة (صانعى السينما) الصادرة فى شهر يناير من عام ١٩٢٩ ، فقد جاء فى ذلك أن الهستيريا والإثارة اللتين تركزتا حول حفل الافتتاح ، قد ظهرتا بسرعة وبشكل واضح وذلك بواسطة تصوير نموذج من الورق المقوى لناطحة سحاب مع كاميرا تتأرجح من جانب لآخر ومن فوق إلى تحت فوق واجهة المسرح ويجرى تصوير لعب من السيارات أثناء وصولها بالكاميرا وهى فى وضع سفلى ، ولإظهار العذاب الفكرى الذى يعانيه الكومبارس عمد فلورى وفوركابيتش إلى قص ورق على شكل أشجار وتحريكها بواسطة مروحة كهربائية .

وبعد فيلم(هوليوود إكسترا) ، أخرج روبرت فلورى فيلمين خياليين تجريبين آخرين هما فيلم (حب الصغر) و (جوهان صانع الأكفان) . وقد أنتج الفيلمان بأدنى حد من التكاليف ، واقتبس أسلوب التمثيل من فيلم (خزانة الدكتور كاليجارى) .

وكان هذان الفيلمان الأمريكيان اللذان يعتبران أول محاولة أمريكية فى الأفلام التجريبية رائعين بالرغم من أنهما يعكسان بصورة صارخة النزعة التعبيرية الألمانية . وقد أظهرت تكاليفهما القليلة وإمكاناتهما الابداعية الكبيرة واستقلالهما عن عمال الأستوديوهات وموظفيها أن صناعة السينما أصبحت فى متناول كل إنسان . ذلك أنه لم يعد من المحتم على امرئ أن ينفق ثروة كبيرة لاستكشاف الإمكانات الفنية لصناعة السينما .

وقد عرض فى نفس الوقت تقريبًا فيلم من هذا الطراز وإن كان أكثر طموحًا فى مجاله هو الفيلم التجريبى ذو الست بكرات (اللحظة الأخيرة) . واضطلع بالإنتاج بول فيجوس وقام بالإخراج والتصوير ليمون شامروى ، واضطلع بدور البطولة فيه أتوماتيسين . وهذا الفيلم حافل بالنواحى الفنية والمؤثرات المستمدة من دراسة واعية للديكور والإضاءة وطرق استخدام الكاميرا فى تصوير أفلام ألمانية مثل (السلع الشمعية) و (منوعات) و (الضحكة الأخيرة) وكل هذه الأفلام تمثل ظاهرة واضحة للأسلوب التعبيرى .

وكانت القصة بمثابة (دراسة فى التصور الذاتى) على أساس نظرية هى أنه فى اللحظة الحرجة التى تقع قبل أن يفقد المرء الوعى قد يرى بانوراما من الصور التى تلخص ذكريات حياة كاملة .

كانت القصة من نواح عديدة سطحية وميلودرامية . ولكن تم تفادى الأخطاء بطرق جديدة للمعالجة والأفكار والأسلوب الفنى ، الأمر الذى جعل الفيلم تجربة فريدة فى نوعها .

وكان التصوير الذى قام به ليون شامروى وهو مصور أمريكى مغمور ، يقارن بأحسن أعمال المصورين الأوروبيين .

وهناك فيلم (القلب المتيم) ، الذى أخرجه شارلزكلين ، وقد أبرز الفيلم نواحى الرعب والجنون فى قصة (بو) بأسلوب الفيلم الذى اتبع فى فيلم (كاليجارى) . إن أساس الأسلوب الأمريكى ، كأسلوب الفيلم الألمانى ، يعتمد كل الاعتماد على الديكور .

وتلا ذلك مباشرة ظهور فيلم على أساس قصة أخرى للمؤلف بو ، وهى قصة (سقوط آل أشر) . وقد قام بالإخراج والتصوير جيمس سيبلى واطسون وأعمال التجهيز والاعداد تولاها ميلفيل ويبر ، واستغرق إعداد الفيلم عامًا كاملاً ، وكان إنتاج الفيلم قد استهدف جدل المتفرج يغمره شعور بالغرابة والخوف .

وفيلم (سقوط آل أشر) يختلف عن قصة فيلم (كاليجارى) ، أظهر طريقة فريدة فى مادتها واستخدامًا خياليًّا واسعًا للأسلوب التعبيرى الذى أضفى على الفيلم صفة مميزة تختلف عن الأفلام التجريبية اليوم . فمنذ بداية الفيلم يظهر فارس ممتط صهوة جواده وهو ينزل على سفح جبل إلى سهل منبسط وتتصاعد أمامه سحابات الدخان التى ينفثها من لفافته ، ويركز هذا الجانب من الفيلم على الغموض ، ويعقب ذلك سلسلة متوالية من الصور المثيرة للتوتر ، ثم تظهر مائدة عشاء تقوم على الخدمة حولها يدان مرتديتان قفازاً جلديًّا أسود اللون ، وبعد ذلك يكشف غطاء أحد الأطباق أمام أحد الجالسين ، ويظهر على الطبق رمز الموت ، وتتحول الشخصيات إلى خيالات تبدو كالأشباح تتحرك فى عالم دقيق من الأشباح والأرواح . ويتسم الفيلم كله بالصفة الهلامية التى أضفت على القصة سمة الاثارة مقرونة بالخيال المميز .

وهناك أعمال لمجموعة من التجريبيين تتعارض تعارضاً حادا مع الطريقة التعبيرية التى اتبعت فى فيلم (سقوط آل أشر) فقد كان أفراد هذه المجموعة ينظرون إلى الأفلام

الفرنسية مثل أفلام كليروفيدر وكافالكانتى وليجر وديسلو ، كمصدر للالهام ، وكانت الطريقة التى ينتجونها طريقة مباشرة وطبيعية .

ولعل أول الممارسين فى هذا الحقل هو رالف شتاينر المصور فى نيويورك ، وقد يرجع سبب ذلك إلى ممارسته التصوير الثابت . وكانت أفلامه مجردة من المؤثرات لأن السينما على حد قوله ، لم تستغل الاستغلال التام .

وهنا نرى فى هذا العمل محاولة لتجنب الوسائل الأسلوبية لكى يتسنى التركيز على الموضوع وكانت أول محاولة قام بها ستاينر فى فيلمه H.Q. ، بمثابة دراسة عن الانعكاسات على سطح الماء وفاز بجائزة التصوير وقدرها ٥٠٠ دولار لأحسن فيلم من أفلام الهواة لعام ١٩٢٩ . وقال شتاينر (لقد كنت مهتما بأن أرى مقدار المادة التى يمكن الحصول عليها بمحاولة رؤية الماء بطريقة جديدة) بدلاً من فعل أشياء للماء بالكاميرا .

وهنا معجب آخر بالأفلام الفرنسية وهو لويس جاكوب الذى أجرى مع اثنين من مساعديه وهما جو جيركون وهيرشيل لويس ، وجميعهم من فيلادلفيا ، تجربة فيلمية صغيرة فى عام ١٩٣٠ تدعى (التركيب المتنقل) ، ومع أن الفيلم فيلم تجريدى من حيث عنوانه ، فإنه يعد فيلمًا واقعيًّا ويحكى هذا الفيلم قصة فتى وفتاة يقعان فى الحب بعد أن ألقى بهما فى استوديو صديق لهما لمدة نصف ساعة .

ولقد استهوت المعالجة النفسانية للفيلم جو جيركون وهيرستيل لويس . وعمدا إلى إخراج نفس القصة من وجهة نظر التصور الذاتى وبدلاً من تصوير أعمال الفتى والفتاة اتجهت الكاميرا إلى إظهار من هما وإلى أين ذهبا وما الذى رأياه وفعلاه .

والقصة الجديدة وعنوانها (قصة لا أحد) استخدمت استخدامًا حرا الأساليب والأجهزة السينمائية مثل الشاشة المنشطرة واللقطات القريبة والأقنعة وسرعات تصوير مختلفة وكاميرا متحركة والحركة العكسية .

وفى أحد المشاهد يرى جهاز تليفون يملأ وسط الشاشة وعلى جانبى التليفون ظلان لشخصين هما الفتى والفتاة ، يجريان الحديث التليفونى ، ويدرك المشاهد ما هو الموضوع الذى يتحدث عنه الفتى والفتاة حتى بدون أن يراهما أو يسمعهما .

ولما ازداد التجريبيون الأمريكيون دراية وإلماماً بالوسيلة السينمائية الجديدة ابتعدوا عن النزعة التعبيرية عند الألمان وعن المذهب الطبيعى عند الفرنسيين ، واتجهوا إلى واقعية الروس المتزايد .. إن تأثير الأفلام الروسية ومذهبها الفنى يمكن تلخيصهما فى كلمة (المونتاج) وقد قوض هذا التأثير المستويات الجمالية لسلفهم وقدموا معايير جديدة . إن مبدأ المونتاج كما عرض فى أفلام وكتابات إيزنشتاين وبودوفكين أصبحت عند حلول عام ١٩٣١ المرشد الجمالى لجميع العاملين التجريبيين فى صناعة السينما فى الولايات المتحدة .

ومن الأفلام الأولى التى يظهر فيها تأثير الأسلوب الفنى السوفيتى ، فيلم قصير من إخراج شارلز فيدور بعنوان (الجاسوس) وهو مقتبس من قصة أمبروز بيرس (حادث على جسر يونانى) . وقد أبان فيلم (الجاسوس) وفيلم (اللحظة الأخيرة) ، أفكار رجل مقضى عليه ، ولم يعالج الفيلم ذكريات عن أحداث حياة سابقة ، وإنما تناول أفكار الحاضر ، وصورت وكأنها تجرى فى جو واقعى بدلاً من قصرها على عقل الرجل المقضى عليه .

ولقد كان فيلم (الجاسوس) من حيث الأسلوب واقعيًّا كل الواقعية ، فالممثلون الذين لم يكونوا محترفين ، لم يستخدموا الماكياج كما أن الديكورات وخلفيات الأستوديو لم تكن مطلية وإنما كانت كلها طبيعية . وقد دل الفيلم على أن المخرج يبدى اعتبارًا قويًّا للأسلوب الفنى السوفيتى .

وثمة أفلام تجريبية أخرى ظهرت فى تلك السنوات وكانت مقتبسة من نظريات جيجا فيرتوف وأفلامه . إن مبدأ فيرتوف بوجوب إنتاج أفلام يقوم بالتمثيل فيها ممثلون

غير محترفين أو قصص قد وجد استجابة كبيرة لدى منتجى الأفلام المستقلين الذين ليست لديهم خبرة مع الممثلين أو بناء القصة .

إن اتباع مبادئ فيرتوف قد أدى إلى ظهور سيل متدفق من الأفلام الشعرية والموسيقية ، وقد أسهم فى هذه الجهود فى هذا المجال جون هوفمان فى فيلمه (قبل الربيع) وهيرمان فاينبرج فى فيلمه (حريق الخريف) و (سيمفونية المدينة) وإيرفنج براونج فى فيلمه (مدينة المتناقضات) وجاى ليدا فى فيلم (صباح ساخر) ولين ديجر فى فيلمه (يوم فى سانتافو) ونايك سيبرت فى فيلمه (المياه المتدفقة) وغيرهم .

كانت هذه الأفلام أفلامًا حقيقية وتشبه الأفلام التسجيلية فى وصفها للأشخاص والأماكن والأنشطة .

وهناك أفلام أخرى حاولت أن تكون أكثر انتقادًا لعدد من الموضوعات التى عاصرتها . إن فيلم (وقفة القارب التجارى الأخيرة) من إخراج جون فلورى وتيودور هوف . كان فيلمًا كوميديًّا من فترة الانكماش ، وهناك فيلم (فطيرة فى السماء) من إخراج الباركازان واشتراك مولى داى ثاتشر وإيرفنج ليرنرورالف شتاينر ، حاول بسخرية تبيان أنه مع أن الأمور قد لا تكون على ما يرام فى هذا العالم ، فإنها ستكون كذلك فى العالم الآخر .

وعندما استتب الأمر للمونتاج كنظرية لصناعة السينما سرعان ما واجه التحدى بعد اختراع السينما الناطقة ، وقد سادت الفوضى والارتباك العاملين فى صناعة السينما وغيرهم ، وثار جدل لا نهاية له حول ما إذا كان المونتاج قد انتهى وما إذا كانت الأفلام الناطقة تعتبر إسهاماً فى الفن السينمائى أو أنها ليست سوى محاولة تجارية لدعم إيرادات الشباك المتناقصة ، ثم لا تلبث أن تتلاشى .

ومما يبعث على الدهشة والغرابة أن معظم منتجى الأفلام التجريبية كانوا يعارضون الأفلام الناطقة فى أول الأمر لأنهم شعروا أنهم سقط فى أيديهم ولم يعد لهم حول ولا

قوة ، وكان سبب معارضتهم هو الخوف والقلق من التغييرات التى سيضيفها هذا العنصر الجديد إلى صناعة السينما ، لقد قلبت الأفلام الناطقة النظريات السابقة التى تعلموها رأساً على عقب ، وذلك من الناحية الفنية . أما من الناحية العملية فإن ازدياد تكاليف الصوت قد أرغمت غالبية السينمائيين التجريبيين على التخلى عن أنشطتهم السينمائية .

على أن هناك بعض السينمائيين الذين سرعان ما كيفوا أنفسهم حسب التطور الجديد وظهور الأفلام الناطقة . ولعل أول وأبرز فيلم ناطق تجريبى هو فيلم (لوط فى سودوم) الذى أنتجه واطسون بالاشتراك مع ويبر ، وهما اللذان أنتجا فيلم (سقوط آل أشر) . ويحكى الفيلم أى فيلم (لوط فى سودوم) قصة مستمدة من التوراة عن تلك المدينة الشريرة التى أنزل الله بها الدمار والخراب ونجّى نبيه لوطاً .

والفيلم الناطق التجريبى الثانى الذى يستحق الذكر هو فيلم (من الفجر إلى الفجر) الذى أنتجه جوزيف بيرن فى عام ١٩٣٤ .

ويحكى الفيلم قصة فتاة وحيدة تعيش فى مزرعة منعزلة ولم تكن ترى أحدًا سوى والدها الذى أنهكه الفقر والمرض . وحدث ذات يوم أن جاء عامل زراعى يتجول إلى المزرعة يطلب عملاً . وفى خلال فترة ما بعد الظهر وقعت الفتاة والعامل فى مصيدة الحب وقررا الهروب معًا فى صباح اليوم الثانى ، وفى تلك الليلة أحس الأب بما حدث وخشى أن يفقد ابنته فقرر طرد العامل . وعند الفجر أصيب الأب بجلطة توفى على أثرها وأصبحت الفتاة وحيدة بلا رفيق أكثر من ذى قبل .

وقد عرض الفيلم مشاعر حقيقية جدًّا عن الموضوع إلى حد حفز إيريك نايت . الناقد السينمائى فى مجلة تصدر فى فيلادلفيا إلى الكتابة عن الفيلم فقال (إننى لا أستطيع أن أقاوم الإغراء لوصف فيلم « من الفجر إلى الفجر» بأنه من أعظم المحاولات الرائعة فى صناعة السينما المستقلة فى أمريكا .

واستمر إنتاج الأفلام ولكن لم يستخدم الصوت فيها سوى اثنين ، وهما فيلم (الأرض المحطمة) من إنتاج رومان فردليتش وكلارنسى ميوز ، وقد استخدم فيهما الصوت والموسيقى . وهناك فيلم آخر اسمه (صاحب المطبعة السرية) من إنتاج طوماس بوتشارد ولويس جاكوبس ، وكان فيلمًا ساخراً .

وعندما ازدادت حدة الانكماش الاقتصادى عند حلول عام ١٩٣٥ إلى حد بدت فيه جميع الجهود المبذولة للتجارب الفنية عديمة الجدوى ، تركز الاهتمام حينئذ على الظروف الاجتماعية ، وبرز نوع جديد من الأفلام وهو الأفلام التسجيلية ، وفى ظل الأزمة الاقتصادية الحادة استسلمت الثورة الجمالية للثورة الاجتماعية . واستوعبت حركة الأفلام التسجيلية الأمريكية جميع العاملين فى صناعة السينما ، وسرعان ما أصبحت تلك الحركة قوة فعالة فى عملية تقدم الصور المتحركة .

على أن فريقاً واصل العمل فى إنتاج الأفلام حسب النمط القديم مع إضافة الصوت ومن هذا الفريق مارى إلين بوث المخرجة وتيد نيميث المصور وقد أدخل فى أفلام «رقصة انيترا» (١٩٣٦) و«نجم المساء» (١٩٣٧) و(بارابولا ١٩٣٨) وتوكاتالا وفوجو (١٩٤٠) و«تار انتبلا» (١٩٤١) - أدخلت الإضاءة والألوان والحركة والموسيقى فى إطارات تجريدية وسميت (بالسيمفونيات المرئية) وكان الهدف منها وضع تركيبة أمام العين من الأشكال المرئية مع استخدام موضوعى للموسيقى فى تجربة جديدة ..

وعندما دخلت أمريكا الحرب العالمية الثانية دخل الفيلم التجريبى فى طى النسيان ، ولكن مع انتهاء الحرب تجدد الاهتمام إلى حد كبير بالفيلم فى جميع أنحاء الولايات المتحدة . وكان وراء ظاهرة هذا الانتعاش الذى حدث فى فترة ما بعد الحرب قوتان بدأتا تتحركان أثناء فترة الحرب ، وأولى هاتين القوتين توزيع البرامج الفيلمية من مكتبة متحف الفن الحديث بتكاليف اسمية على الهيئات التى لا تستهدف الربح .

وكانت القوة الثانية تتمثل فى مايا ديرين منتجة الأفلام ، ويرجع إليها الفضل فى أن تكون أول من عمد منذ نهاية الحرب إلى حقن دماء جديدة إلى الإنتاج التجريبى ، وكانت أفلامها كلها قصيرة وصامتة وغير ملونة ، وكانت أفلامًا رائعة . وإلى جانب ذلك كانت لها قدرة تنظيمية على أن تضمن عرض أفلامها فى المتاحف والمدارس والمسارح الصغيرة ، كما كانت تتمتع بموهبة المهارة فى الكتابة للتعبير عن أفكارهاوعقائدها فى مقالات تنشر فى المجلات والكتب والكتيبات .

وفى معرض كتابتها عن نواياها ومقاصدها فى أفلام مثل (شباك الحب بعد الظهر) (١٩٤٣) و (على الأرض) (١٩٤٤) و(دراسة فى الرقص للكاميرا) (١٩٤٥) قالت الآنسة ديرين أن هذه الأفلام (تمثل كوناً نسبيا .. تتعلق فيه مشاكل الفرد كعنصر مستمر وجديد يكون مائعاً غير متماسك ، وهذه إلى حد ما رحلة أسطورية للقرن العشرين .

ومع أن هذه الأفلام حافلة بأفكار ورموز معقدة ، إلا أن قيمتها السينمائية الرئيسية تكمن فى تشابك وتقارب اللقطات الذى يتحقق بواسطة أسلوب خلاصته البداية فى تصوير مشهد فى مكان وإنهائه فى مكان آخر وهكذا ، فإن الزمن والمكان الحقيقيين قد قضى عليهما وحل محلهما (مكان وزمان) سينمائى مكن الأشخاص والأماكن والأشياء من التقارب فيما بينهما بانسجام تام .

إن المبدأ السينمائى الذى يبرز هذه الصور قد استغل أيضاً فى فيلم (إقامة الشعائر فى زمن مشوه ١٩٤٦) ، وقد وصفته الآنسة ديرين بأنه فيلم ليس دراميًا أو ساردًا للأحداث ، وإنما هو فيلم قائم على الوصف ، أى وصف البلاد ، وكانت المحاولة فى هذا الفيلم تستهدف أن يكون فيلمًا راقصًا لا من العلاقات بين الزمان والمكان السينمائيين فحسب وإنما من العناصر غير الراقصة أيضاً .

وكان فيلم (الألعاب النارية) (١٩٤٧) من إخراج كنيت أنجر أقل اهتمامًا بالشكل

السينمائى وأكثر اهتمامًا بالصراع الإنسانى وكان هذا الفيلم تدور قصته حول شخص مصاب بشذوذ جنسى ومرض عصبى يحلم بأن جماعة من أصدقائه تنقض عليه وتوسعه ضربًا بطريقة وحشية ، وكان هذا الفيلم قد عرض قدرًا من الخيال والأمانة فى تصوير الحالة مع دقة فى اللقطات الأمر الذى جعله يثير الدهشة وهو معروض على الشاشة .

وهناك فيلم قريب الشبه من حيث الروح والأسلوب الفنى لفيلم (الألعاب النارية) هو فيلم (شظية البحث) (١٩٤٦ - ١٩٤٧) من إخراج كيرتيس هارينجتون . ويتناول الفيلم موضوع عذاب لحب ذاتى مراهق ويعكس الفيلم بوضوح تام ودقة متناهية بواسطة الحوار والاقتراحات والعلاقات بين صورة ، تجربة شخصية تاركاً المشاهد منهمكاً فى التفكير والتأمل .

وثمة مجموعة أخرى من المخرجين التجريبيين السينمائيين واصلوا النهج على منوال المدرسة غير الموضوعية للأسلوب الفيلمى التجريدى ، وكانت السينما بالنسبة لهذه المجموعة ليست وسيلة فحسب ، وإنما غاية فى حد ذاتها ، وقد عمد أفراد هذه المجموعة إلى استخدام الصور التجريدية واللون والإيقاع كتجارب وممارسات فى حد ذاتها بعيدًا عن قوتها فى التعبير عن الأفكار والآراء . وكان هدفهم استخدام الصور لا للمعنى وإنما للجمال ، والسبب فى ذلك أنهم كانوا مازالوا متأثرين بتجارب المخرجين الأوربيين الذين ظهروا فى أوائل العشرينيات أمثال إيجلينج وريشتر وروثمان .

وكان أكثر أفراد هذه المجموعة تقدمًا وخبرة أو سكار فيشنجر . كان هذا المخرج من حواريى والتر روثمان السابقين ، وكان روثمان من التجريبيين البارزين الذين ظهروا فى فترة ما قبل أدولف هتلر . وقد وصف فيشنجر أفلامه أى أفلام فيشنجر بأنها (دراما فيلمية مطلقة) وكانت أفلامه كلها تمثل فيضاً من الشعور الذى يتكون بواسطة الموسيقى واللون والتصميم الجرافى .. مصوغة كلها فى أنماط من الحركة الإيقاعية وقد استخدم أبسط أنواع الأشكال - المربع والدائرة والمثلث - مع خط منحن من الأنماط العاطفية

المتغيرة حسب الموسيقى ومبنية على أساس قوانين الشكل الموسيقى .

وكان إخوان جون وجيمس هويتنى مثل فيشنجر مهتمين اهتمامًا بالغاً بمسائل اللون والحركة والصوت التجريدية ، وقد أنتجا خمسة أفلام قصيرة سميت بالتمرينات .

وثمة طريقة ملموسة للتعبير غير الموضوعى انبعثت فى الأفلام الملونة التى أخرجها دوجلاس كروكويل ، ومن هذه الأفلام (فانتا سما جوريا) و (المطاردة) و (شلالات جلين) . وقد وصفت هذه الأفلام بأنها (لوحات زيتية متحركة) .

وهناك طائفة ثالثة من المخرجين التجريبيين التى حاول أعضاؤها عدم ممارسة التجارب التصويرية وإنما الاهتمام بالواقع الموضوعى . ولقد عمدوا على خلاف مخرجى الأفلام التسجيلية إلى عدم أية تعليقات شخصية عن الناس أو الأحداث . وكانت موضوعاتهم خفيفة ، ولكنها اكتسبت أهمية بفضل شكل التعبير السينمائى وكثافته الدرامية . وكان أشهر أفراد هذه المجموعة المخرج سلافكو فوركابيتش بسبب أسلوبه (المونتاجى) . فقد أخرج وحده فيلمين قصيرين يفسر فيهما تفسيرًا تصوير فيلم (همس الغابة) من إخراج واجنر وفيلم (كهف فينجال) من إخراج مندلسون بالاشتراك مع جون هوفجان ، وقد اشترت شركة مترو جولدوين ماير فيلم (همس الغابة) ولكنه لم يوزع للعرض العام لكونه فيلمًا ذا مستوى فنى عال . ويعرب كلا الفيلمين عن حب شاعرى للطبيعة واحترام المخرج للتكوين الشكلى فى تفاعل فنى بين العاطفة والإحساس .

ولعل أكثر الأفلام طموحًا فى تلك الفترة هو فيلم (الأحلام التى يستطيع المال أن يشتريها) وهو فيلم ملون من إخراج هانر ريشتر ، رائد الفيلم الأوروبى الشهير وقام بمهمة التصوير أرنولد إيجل .

ويروى هذا الفيلم قصة سبعة أشخاص قصدوا طبيبًا نفسانيًّا للهروب من الكفاح المرير من أجل البقاء . وينظر الطبيب النفسانى إلى عيونهم ويرى فيها صور أحلامهم ثم

يعيدهم فى وشك مقنع مما إذا لم يكن عالم الباطن حقيقيًّا مثل العالم الخارجى .

إن كل رؤيا من الرؤى فى العين الباطنية كانت بمثابة سباق لونى موجه نحو الاقتراحات والرسومات والأجسام لخمسة من الفنانين الرواد ، فكان ماكس أرنست مصدر إلهام لقصة (عاطفة ورغبة شاب يصغى إلى أحلام فتاة صغيرة) وأسهم فرناند ليجر فى ناحية من نواحى الفن الشعبى الأمريكى . وذلك فى كتابة قصة حب بين دميتى مانيكان فى (فاترينة) للعرض مصحوبة بقطع من الشعر الغنائى لجون لاتوش . أما قصة « مان راى » ، فكانت بمثابة هجاء للسينما وروادها . وساهم مارسيل درشامب بصوره الملونة ولوحته المشهورة وهى (عارية تنزل على سلم) وتحويلها إلى فيلم وضع موسيقاه التصويرية جون كاج وغيرهم .

إن الأحلام برزت كعلامة مميزة لحركة الأفلام التجريبية الأمريكية ، فقد أظهرت هذه الأفلام استقلالاً فى الأسلوب واستكشفت ناحية من نواحى التعبير السينمائى لم يسبق أن حاول أحد استكشافها .

ولقد أكدت اليوم روح جديدة من الاستقلالية والأصلية والتجريبية فى صناعة السينما وإنتاج الأفلام نفسها ورسخت قدمها ، على أن التأثير الأوروبى الطليعى القديم مازال ملموسًا حتى الآن ، ولكن كثيرًا من المنتجين السينمائيين قد توصلوا إلى أشكال وأساليب محلية أخرى ، وكل واحد من هذه الأشكال والأساليب تدق الطبول لحق السينمائى التجريبى فى التعبير الذاتى ، ومن ثم فإن مستقبل الأفلام التجريبية يبدو الآن أكثر إشراقاً من ذى قبل .

ويجرى الآن إحياء الأفلام التجريبية ، القديمة منها والجديدة فى جميع أنحاء البلاد - فى الكليات والجامعات والمتاحف - وتعرض المرة تلو المرة . إن مثل هذه العروض من شأنها أن تؤدى إلى خلق مشاهدين جدد واجتذاب المزيد من النقد وتكون إلهامًا للانتاج المبدع للمزيد من الأفلام التجريبية .