١٧ سنوات الأستوديو

بقلم : جيرالد ماست

لقد تأسس نظام الأستوديو فى هوليوود على أساس الحاجة التجارية لكميات كبيرة من الأفلام الترويحية الكاملة فنيا . وقد مات هذا النظام بعد أن ماتت الحاجة إلى الكم أيضًا . وتختلف سنوات الميلاد والوفاة . بحيث يصعب تحديدها . إن هذا النظام تطور تدريجيًا فى السنوات التى أعقبت الحرب العالمية الأولى ، ومات متأثرًا بمرض طويل مؤلم – التليفزيون – فى غضون السنوات الخمس عشرة التى أعقبت الحرب العالمية الثانية . ولعل عام ١٩١٦ يمكن اعتباره عام الميلاد على أية حال ، وفى أعقابه اضطلع أدولف زوكور برئاسة مؤسسة ضخمة جمعت بين شركته « لاسكى » وشركة بارامونت للتوزيع . وعند حلول عام ١٩١٨ « لم يكن هناك أستوديو واحد لم يكن يخطط لإنتاجه السنوى » على حد قول لويس جاكوبس .. وفى عام ١٩٢٤ جمع ماركوس لوى أستوديو مترو جولدوين مع اضطلاع لويس ب . ماير برئاسة قسم الإنتاج وما أن حل عام ١٩٢٥ حتى ولدت شركة إخوان وارنر وشركة كولومبيا وشركة يونيفرسال وشركة فوكس .

إن أساس نظام الأستوديو كان الحاجة إلى التخطيط للانتاج للعام كله . لم يكن

الفيلم مشروعا فنيًّا فرديًّا تجاريًّا وإنما جزء من إنتاج سنة كاملة . لقد كان أستوديو هوليوود بالفعل مصنعًا للترويح . وهو كأى مصنع آخر ، هدفه إنتاج عدد كبير من السلع ذات نوع دائم الجودة . وله مبدأ تنظيمى كما لأى مصنع آخر ، وهو « تقسيم العمل » – أى إنشاء إدارات منفصلة كانت كل إدارة منها تساهم بإنتاجها فى الكل . لقد كانت ثمة إدارة منفصلة للكتاب وأخرى للممثلين وثالثة للفنيين ورابعة للميكانيكيين وخامسة وسادسة للدعاية والإعلان لترويج « السلعة » الجاهزة وهكذا . وتربط هذه الإدارات إلى بعضها البعض مجموعة من الرجال فى المكتب القيادى . وهؤلاء الرجال هم الذين يخططون للانتاج لسنة كاملة ويتصرفون فى جميع الميزانيات ويحافظون على استمرار العمل الجماعى .

إن إدخال الصوت المتزامن فى الحقيقة أعطى قوة لنظام الأستوديو ، فالتكاليف الهائلة لآلات الصوت الجديدة والصعوبات الشديدة والتعقيدات المتعلقة بالتصوير والتسجيل الصوتى معًا قضت على معظم شركات الانتاج الصغيرة ، وليس ثمة شك فى أن إنتاج أفلام صامتة لم يكن فى الإمكان استمراره فى إطار صناعة معتمدة تتطلب وجود أستوديوهات مقاومة للصوت ولقطات مفصلة وكمالاً فنيًّا فى تسجيل الكلمة الملفوظة . وقد استمرت السيادة لنظام الأستوديو من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٤٥

وهناك رأيان متناقضان فى نظام الأستوديو . وقد خلق هذا النظام توتراً شديداً واضحًا بين الفن والتجارة ، فالفن يتحدى الإنتاج الجماعى وعمليات التجميع ، ونتيجة لذلك ، أصر كثير من النقاد على أن فيلم أستوديو فى هوليوود يجب عدم مقارنته بشكسبير أو ديكينز أو بيتس كتعبير فردى للروح البشرية . ولكن ينبغى اعتبار أفلام الأستوديو وسيلة ترويحية لاتباع الاحتياجات العاطفية العميقة للناس الذين يجلسون أمام الشاشة مسلوبى الألباب ، وهذا الرأى لا يأخذ الأفلام مأخذ الجد كفن ، وإنما كعلامة للتكوين السيكولوجى والاجتماعى للشعب الأمريكى . إن النجوم والبريق ودرجة

الكمال التى وصل إليها فيلم الأستوديو ... كل ذلك يلعب بمشاعر المشاهدين ورغباتهم وأحلامهم وينقلهم إلى آفاق مملكة أكثر إقناعًا بالواقع المؤلم خارج مسرح السينما . أو لعلّ التفاؤل الذى يشيع فى الأفلام الأمريكية وحتمية كشف المذنب والرذيلة ومكافأة الفضيلة قد أكد ذلك له إيمان الشعب الأمريكي بنفسه . إن مشاهد الخلق الحسن والعدالة والسياسة والتاريخ فى أفلام الأستوديوهات طمأنت الشعب الأمريكى بأن مجتمعه سينجح فى النهاية فى قهر شرور الحياة الواقعية – وهى الانكماش الاقتصادى والاضطرابات السياسية القائمة فى أوروبا . إن الأفلام فى إطار هذا المعنى يمكن اعتبارها كتجربة اجتماعية لشعب بأكمله ، وهى تجربة تتمثل فى تأكيد دينى للمجتمع تمامًا كما كانت المأساة اليونانية فى أثينا والمأساة الياصابانتية فى إنجلترا .

ومن ناحية أخرى هناك نقاد كثيرون اليوم يرون سنوات الأستوديو الماضية فترة من السخف والهراء واللغو وسقط المتاع . لم يكن ثمة ما يستحق أخذه مأخذ الجد فى الفيلم الأمريكى على الاطلاق وخاصة إذا ما قورن بالأفلام الناضجة الذكية التى كان ينتجها فى فرنسا كل من رينوار وفيجو وكلير وغيرهم فى وقت واحد . وأقول على سبيل المثال إن زميلا لى منهمك الآن فى إعداد دراسة عن عظماء المخرجين فى التاريخ السينمائى ، لا يذكر مخرجًا أمريكيًّا واحدًا من مخرجى سنوات الأستوديو فى تلك الدراسة . ويفترض هذا الرأى أن جوهر الفن الفيلمى هو الذكاء والعقل والرؤية الشخصية لعمل شخص مبدع واحد تمامًا كما هو الحال بالنسبة للرواية والتمثيلية أو الشعر . لم تكن غالبية الأفلام من عهد الأستوديو أفلاماً شخصية ولا فردية وإنما هى إنتاج جماعى .

إن هناك بعض الحقيقة فى هذين الرأيين المتطرفين . ولقد كانت غالبية الأفلام الأمريكية من سنوات الأستوديو أكثر إمتاعًا من الناحية الاجتماعية ومن الناحية الجمالية . ويمكن قول نفس الشىء عن ألوف التمثيليات التى أنتجت فى عصر إنجلترا الذهبى لعصر النهضة والدراما الباروكية (أى ذات أسلوب يتسم بأسلوب فى التعبير

الفنى ساد فى القرن السابع عشر) . وهناك كليشيهات وصيغ مضحكة فى الحبكة والسيكولوجية والسياسة وغيرها فى تمثيليات طوماس كايد وجون فليتشر وألوف التمثيليات التى لم تعتبر على الاطلاق أهلاً للذكر فى الصحف ، على أن ذلك العصر قد أنتج شكسبير ومارلو وجونسون ووبستر الذين حولوا الكليشهات – إلى الأفكار المبتذلة – وتخطوها . وعليه ، لقد كانت هناك فى الحقيقة فردية فى سنوات الأستوديو .

لم تكن الأستوديوهات نفسها متماثلة – ولعل أهم تباين فى أساليب ووسائل الأستوديوهات ما هو قائم بين أستوديوهين عملاقين هما مترو جولدوين ماير وبرامونت . لقد كان أستوديو مترو جولدوين ماير خاضعًا لسيطرة مركزية ديكتاتورية تقريبًا يضطلع بها لويس ب . ماير وإيرفنج تالبرج . أما برامونت ، فقد كان أستوديو تنظيم مسيب ، ويمنح حرية أكبر للمنتجين والمخرجين الفرديين . وقد كان أستوديو مترو جولدوين ماير استوديو النجوم – جريتا جاربو وجين هارلو وجوان كروفورد ونورما شيرر وجودى جارلاند وكلارك جابل وليونيل باريمور وميكى روني وسبنسر تريس . أما برامونت ، فقد كان أستوديو المخرجين والكتاب منهم إيرنست لوبيتش وجوزيف فون شترنبرج وسيسيل ب . ديميل وليو ماك كارى وبريستون – سترجز وبيلى ويلدر .

ولم يكن هذا التباين بين مترو جولدوين ماير وبرامونت بدون ضربات حظ ، ففى الثلاثينيات كانت سياسة مترو جولدوين ماير ، على ما يبدو هى الأكثر حكمة ، ففى حين أن رواد السينما اعتبروا أفلام جولدوين ماير هى الأكبر فنا وتأثيرًا كانت فردية برامونت قد ألقت بها فى خضم المتاعب المالية ، وكانت نتيجة ذلك أن فقدت هذه الشركة كثيرًا من نجومها (فيلدز وماى ويست وإخوان ماركسى) ثم اضطرارها إلى إجراء تنظيم جديد كامل للأستوديو فى عام ١٩٣٥ ، ولكن أفلام مترو جولدوين اليوم تبدو سطحية وميتة بالنسبة للحيوية المتدفقة لأفلام برامونت . إن كثيرًا من أفلام جاربو كانت تقليدًا ضعيفًا لأسلوب فون شتيرنبرج – ديتريش . وتبدو أحسن الأفلام

الكوميدية لشركة مترو جولدوين ماير منها مثلاً (عشاء فى الثامنة ، وفيلم (القنبلة) باهتة وضعيفة بالنسبة لأفلام برامونت مثل فيلم « سيقان بمليون دولار » ، و« ريش الحصان » ، و« شوربة البطة ») ، لم يكن أى من الأستوديوهات الأخرى قد وصل إلى ما وصلته هذه الأستوديوهات أى مترو جولدوين ماير وبرامونت . أما شركة إخوان وارنر فقد تميزت بأفلام رجال العصابات والتراجم والأفلام الموسيقية ولديها مخرجون مثل وليم ويلمان وميرفين لوردى ووليم ، ديثتبريل وباصبى بيركلى ونجوم مثل جيمس كاجنى وإدوارد جيمس روبنسون وبيتى ديفيز . وتفوقت شركة فوكس للقرن العشرين بالأفلام التاريخية والأفلام الحافلة بالمخاطرات من إخراج جون فورد وهنرى كنج وهنرى هاتاواى ومن أبرز نجومها تابرون باور وهنرى فوندا والأفلام الموسيقية التى مثل أدوار البطولة فيها دون أميش وأليس فاى وبيتى جريبل ودان دالى وأفلام كوميديا بطولة شيرلى تمبل . أما شركة « آركى أو » فقد تميزت بالأفلام الموسيقية الراقصة السلسة التى مثل أدوار البطولة فيها فريداستير والأفلام الكوميدية الخفيفة التى مثل دور البطولة فيها كارى جرانت والأفلام الكوميدية والمخاطرات من إخراج هوارد هوكس . وتفوقت شركة يونيفرسال فى أفلام الرعب مثل فراناكشتاين ودراكيولا والرجل الذئب من إخراج جيمس هويل وتود براونتج وفى الأفلام الكوميدية من إخراج و . س فيلدز بعد أن ترك شركة برامونت وكذلك فى الأفلام الغنائية بطولة ديانا ديربين وجلوريا جين .

إن غالبية المخرجين فى عصر الأستوديو كانوا مخرجين محترفين وفنيين غير خياليين الذين كانوا يقبلون أى نص يصل إلى أيديهم . ولكن المخرجين الآخرين ، وهم القلة الذين أقاموا الدليل على كفاءتهم وقدرتهم قد انتزعوا الحق القوى فى تشكيل النص قبل التصوير ثم الإشراف على القطع والتشطير بعد ذلك . إن هؤلاء المخرجين القلائل تخطوا قيود موظفى الأستوديو بنجاح كبير حتى أنهم أصبحوا كالنجوم العظام ، تتنافس أستوديوهات كثيرة أخرى على دعوتهم لإخراج أفلام لها إلى جانب عملهم فى

أستوديوهات الشركات التى تستخدمهم .

ويعتبر إيرنست لوبيتش أشهر مخرج فى هوليوود فى تجنب الصيغ والنصوص ، بل إنه كان يجد متعة فى التصرف بها وكان الموضوع الرئيسى المحبب لأرنست لوبيتش هو الجنس . وكان فى الواقع موضوعاً رئيسيًّا فى عصر صدر فيه قانون أدبى رسمى فى عام ١٩٣٣ بتحريم الجنس فى السينما . كانت المرأة فى سنوات الأستوديو إما نقية طاهرة أو ساقطة ، وكان الرجل إما جنتلماناً شريفًا أو مخادعاً أفاقاً . وقد كان لوبيتش مخرجاً أظهر الأزواج ، حتى المخلصين منهم ، بأنهم تأتى عليهم لحظات يرتكبون فيها الخيانة الزوجية كما أظهر النساء أنهن لسن تماثيل ، وإنما كائنات ذوات أحاسيس ومشاعر ونزعات جنسية قوية . وكان لوبيتش أمريكيًّا ساخرًا لا أمريكيًّا مثاليًّا كغيره من معاصريه . ولكن سخريته لم تكن مريرة مثل السخرية فى أفلام أريك فون ستروهايم .

كان الصراع الرئيسى فى فيلم لوبيتش بمثابة معركة بين الفتنة الجنسية والحدود الدائمة لحياة الشخص . ففى أفلام « الفردوس المحرم » . و « الأمير الطالب » و « استعراض الحب » و « الأرملة الطروب » و « كلانى براون » فإن الممثلين كانوا يشعرون أن مراكزهم الاجتماعية فى الحياة تدفعهم فى اتجاه – فهم إما ملكات وأمراء أو خدم – فى حين أن رغباتهم تشدهم نحو اتجاه آخر أما فى أفلام « دائرة الزواج » و « مروحة الليدى ويندرمير » و « إذن هذه هى باريس » و « ساعة واحدة معك » و « الملاك » فإن الممثلين شعروا بأن زواجهم (وهو مركز اجتماعى من نوع آخر يشدهم جانبًا فى حين أن رغباتهم تشدهم نحو جانب آخر . وفى فيلم « فينو تشكا » وفيلم « أكون أو لا أكون » ، فإن المعتقدات السياسية تتجه نحو جهة والعاطفة نحو جهة أخرى . وفى فيلم « متاعب فى الفردوس » نرى أن المهنة تشد إلى ناحية (وهذه المهنة هى اللصوصية) والرغبة تشد إلى ناحية أخرى .

كيف نجح لوبيتش فى تقديم هذه الأفلام الجنسية فى عصر لم يستنكرها فحسب ،

وإنما سن قوانين لتجريمها ؟ والجواب على ذلك ببساطة هو أن لوبيتش تناول هذا الموضوع الخطير بطرق ساخرة وماهرة تنتزع منه كل عاطفة وشهوة وتحول الجنس إلى مسألة فكرية . وكان لوبيتش فى الأفلام الصامتة يكشف الفتنة الجنسية بالتركيز على أجزاء غير حية ، إن المرايا والأزرار والعصى والقبعات والساعات والمصابيح والمراوح والقفازات ... كل هذه الأشياء تكشف الطريقة التى يشعر بها شخص نحو الآخر فى غرفة واحدة بدلاً من لقطات لإظهار عيون لامعة وشفايف مرتجفة أما فى الأفلام الناطقة ، فقد أضاف لوبيتش إلى ذلك بعداً آخر إلى أفلامه الجنسية الكوميدية بأن جعل الصورة والصوت يتعارضان مع بعضهما البعض .

وفى فيلم « استعراض الحب » يروى موريس شيفالييه حادثًا من نافذة والكاميرا موضوعة فى الخارج تظهره وهو يتكلم عن الحادث فى حين أننا لا نسمع ما يقول ، ومن ثم فإن هذا المشهد يترك لخيالنا تبيان ما يقول . أما فى فيلم « متاعب فى الفردوس » فإن هربرت مارشال يبدأ بتقبيل مريم هوبكنز أثناء جلوسهما على أريكة ، ويعمد لوبيتش إلى تحليل المشهد تدريجيًا إلى أن تبدو الأريكة خالية .. ثم يظهر ذراع لرجل مرتفع فى علامة محذرة « لا تسبب إزعاجًا » وذلك على باب فندق ثم يعمد الذراع إلى غلق الباب . لقد نقل لوبيتش بمهارة وبدون كلام الرجل والمرأة من الأريكة إلى السرير . ونرى موريس شيفاليه فى فيلم « الأرملة الطروب » ينغمس فى حركات جنسية سيقان جانيت ماكدونالد تحت مائدة فى مقهى . على أن لوبيتش يحتفظ بالكاميرا مسلطة على الوجهين اللذين يعلوان المائدة . ولم يلجأ إلى القطع تحت مفرش المائدة . ولكن كلام الآنسة ماكدونالد الذى تقول فيه مخاطبة جليسها . «كف عن ذلك » و« لا تفعل ذلك » يعرفنا بما نستطيع أن نراه ولكننا نستطيع أن نتخيله . وفى فيلم « الملاك » ينقل لوبيتش الشعور بأن (صالون) الدوقة الفخم ليس سوى مأخورة – ولكن بدون استخدام كلمة « ماخورة » أو أى من مفردات هذه الكلمة أو بدون إظهار بنت تمارس

عملها هناك وبدون تبيان أى « زبون » قدم إلى المكان لذلك الغرض بصفة خاصة . وفى فيلم « نينوتشكا » ، يدعو ميلفين دوجلاس جريتا جاربو إلى شقته لمقابلة جنسية . وهى توافق على إغوائه لها بأسلوب تجريدى وإكلينيكى محكم حتى أن أى إشارة لشهوة واضحة فى المشهد تتحلل إلى مزاح فكرى ودعابة وسخرية .

إن الجنس بالنسبة للوبيتش يعتبر وظيفة بشرية بغض النظر عن الوظائف البشرية اللائقة . على أن الجنس ليس هو الوظيفة البشرية الوحيدة ، ولا ينفى جميع الصفات البشرية الأخرى مثل الذكاء والفطنة والمهارة والأخلاق وحضور البديهة والدعابة والذوق والأسلوب . أما بالنسبة لأكليشهات الأستوديو فإن الجنس إما شعلة فتاكة أو لا وجود لها . أما لوبيتش فقد أظهر أن الجنس ليس سوى نوع واحد من النشاط البشرى الطبيعى بين هذين الحدين المتطرفين .

كان جوزيف فون شتيرنبرج مخرجاً أصاب نجاحاً كبيراً جداً فى تصوير مواقف هوليوود العادية نحو الجنس . وتعتبر أفلام فون شتيرنبرج الناطقة وهو « الملاك الأزرق » و « موروكو » و « شنغهاى إكسبريس » و « الشيطان هو المرأة » و « الإمبراطورة الحمراء » قصص سحر مقتبسة من إلياذة هوميروس حيث يجرى سحر الرجال والنساء بشهوة طاغية . وكانت مارلين ديتريش هى محور أفلام فون شتيرنبرج ، وكانت الساحرة الطاغية التى تحول الرجال إلى لبن .. وفى حين جعل لوبيتش العلاقات الجنسية طبيعية وهزلية تتسم بالسخرية بأقصى قدر ممكن جعلها شتيرنبرج ، غريبة للغاية .

وهناك مخرج هو هوارد هوكس يختلف عن غيره من المخرجين ، فهو لم يكتف باستبعاد ظهور الجنس من أفلامه بل إنه عمد إلى إلغاء جميع المشاهد العاطفية التى اتسمت بها أفلام هوليوود . ويمتاز الممثلون فى أفلام هوكس بتركيزهم على العمل لا على الاحساس والمشاعر . وكانت أفلامه ترفض اختفاء الصفة الخلقية أو العاطفية على المشاهد – وهذه ميزة بارزة فى عهد سادته النزعة الخلقية والعاطفية . ومع أن أندرو

ساريس يدعى أن أبطال أفلام هوكس يتقيدون باختصاصهم ولكن لعل كلمة « ذات » أقرب إلى الحقيقة ، ونرى الممثل فى أفلام هوكس محصورًا فى دائرة نفسه – أى وظيفته وعمله ومصالحه وإحساسه الشخصى بالنزاهة . إن الصراع فى أفلام هوكس ينبثق من نزاهة شخصية تتعارض مع نزاهة شخصية أخرى ففى فيلم « النهر الأحمر » تتعارض « الذات » أو « الأنا » الأكبر سنا لجوت واين مع « الأنا » أو « الذات » الأصغر لمونتجمرى كليفت . وفى فيلم « النوم العميق » نرى « الأنا » الذكرية لهمفرى بوجارت تتعارض مع « الأنا » الأنثوية للورين باكال . وفى فيلم « تربية الطفل » نرى « الأنا » للعالم كارى جرانت تتعارض مع « الأنا » الماكرة لكاترين هيبورن . وهى تبدو قطة أكثر شراسة من فهدها المدلل ، ويعتبر فيلم « القرن العشرين » أكثر أفلام « الأنا » الكوميدية كمالاً ونجاحًا على الإطلاق ، حيث نرى ممثلين مسرحيين هما جون باريمور وكارول لومبارد يمثلان دورى – سفينجالى وصديقته نريلبى الجحود – يتقاتلان حتى الموت الذى يتسم بالأنانية .

ومن السخرية أن نجد فى هذا الصراع مزيجًا من الحب والجنس . وهناك وراء جميع الأنانية فى أفلام هوكس الكوميدية . كغيرها من الأفلام الكوميدية قصص حب يتخطى العقبات . والعقبات فى أفلام هوكس الكوميدية هى « الإناث » نفسها . وإلى جانب ذلك يأبى هوكس أن يضفى على النساء فى أفلامه الناحية العاطفية ، وتعتبر المرأة القوية بالنسبة لهوكس مثل الرجل الجسور – ذات التزام ثابت بالغرض والامتناع عن الكذب للآخرين أو لأنفسهن . ونتيجة لذلك . لم يحدث أن عبر عن العواطف والمشاعر فى أفلام هوكس بالكلام . لأن تصوير مشاعر غامضة بكلمات محددة هو بمثابة التحدث كذبًا . ففى فيلم « النوم العميق » نرى همفرى بوجارت يقول للورين باكال بصعوبة بالغة « حسنًا » أظن أننى أحبك ، وهذا تعبير بالقول عن العواطف .

وفى الجانب المقابل لهوكس هناك جون فورد ، وهذا الأخير كان مهتما مثل هوكس

بتحديث الغرب القديم ، ولكن فورد لم يكن يستطيع مقاومة تحويل رجل غربى إن مجرد مجاز أدبى . ففى حين أن قصص هوكس كانت تدور حول رجال أقوياء الإرادة يفرضون إرادتهم على الضعفاء ، فإن الرجال فى قصص فورد فضلاء يسلطون الأضواء الأدبية على الظلام الروحى . والمقارنة بين الظلمة والنور أبانت نفسها فى التكوينات المرئية لفورد وكذلك أسلوب حبكته للقصص . والأشرار فى قصص فورد إما متوحشون غير مهذبين لم يتعرضوا فقط للضوء الأدبى والخلقى ، وهناك رجال أكثر شراسة ووحشية . وهم رجال ينتمون إلى المدينة ولكنهم كيفوا القانون والنظام لخدمة أغراضهم الخاصة .

وكان إيمان فورد المطلق بالعطف البشرى ففى فيلم « مركبة السفر » تعتبر المركبة أو العربة عند فورد عالمًا مصغرًا للمجتمع . ونوع الناس الذين حوتهم المركبة أو العربة هم أناس فضلاء فى إطار نظام فورد الأدبى والخلقى بغض النظر عن أخطائهم الاجتماعية والخلقية .. فالطبيب المخمور والخارج على القانون والمرأة الساقطة من قاعة الرقص والمحتال والمتآمر .. كل هؤلاء قد أصلحوا أنفسهم فى إطار مشاعرهم المتبادلة « كرفقاء سفر » . أما الشخص الوحيد الذى لم ينصلح من ركاب العربة . كان رجل مال واسع الثراء هارباً بما يحمل من مال من مصرفه الخاص ، ويعمد إلى إلقاء محاضرات وعظات عن « فسوق » المسافرين الآخرين .

وتبدو معتقدات فورد الأدبية والسياسية بوضوح وجلاء فى اقتباسه من قصة « كرمة الغضب » لشتاينبيك . فبدلاً من أن يلقى اللوم على النظام الاقتصادى نفسه كما تفعل الرواية ، ينحى فورد باللائمة على آل « جود » وعلى اعتداءات القوى الطبيعية – الرياح والمطر والجو – ويحيل فورد دراسة شتاينبيك السياسية لطبقة اجتماعية كاملة إلى ملحمة شخصية لعائلة واحدة . وبدلاً من الوصول بالنهاية حسب رواية شتاينبيك وذلك بسورة غضب ويأس (والوسيلة الوحيدة لحل المشكلة هى أن تنتج كرمة الغضب نبيذاً) ، فإن

فيلم فورد ينتهى باتجاه عائلة « جود » وهى مفعمة بالسرور نحو النور . إن أفراد عائلة جود لابد أن يكتب لهم البقاء لأنهم هم الشعب . ويعتبر العنصر الأساسى للبقاء بالنسبة لفورد هو الحب – العاطفة الإنسانية والمشاركة بالمشاعر . وهذا العنصر يعرضه أفراد عائلة جود بسخاء . إن أفلام فورد لا تتسم بالقسوة والسرعة كأفلام هوكس ، ولكنها تتميز بالمشاعر الحقيقية للحب والآلام والتضحية الإنسانية .

ويعتبر فرانك كابرا زميل جون فورد فى الكوميديا . ذلك أن مركز الفضيلة بالنسبة لكل من هوكس ولوبيتش . وتعتبر الآراء السياسية بالنسبة لكابرا وظيفة المشاعر الإنسانية . فلو أننا أحببنا بعضنا البعض وتعاملنا بحرارة فإنه لن تكون هناك حروب أو فقر أو طغيان أو غش أو تعاسة . وكان نظام كابرا الأدبى هو التعبير الكامل لتفاؤل عصر الأستوديو والإيمان بالمثل الأمريكية . أما الشرور السياسية والاجتماعية فهى من صنع هؤلاء الذين حوروا المثل الأمريكية لخدمة أغراضهم الأنانية ، ولو أننا جميعًا لم نخضع لأية مؤثرات مثل مستر « ديدز » ووطنيين مثل مستر سميث وغير معقدين مثل « جون دو » لما بقى للمشاكل الاجتماعية أى أثر .

وكان نظام كابرا السياسى سخيفًا كل السخف ، حيث إن النزول بالأفكار المتصارعة إلى مسائل عاطفية أمر ينطوى على التغاضى عن الحقيقة وهى أنه يمكن أن يختلف رجلان طيبان حول أشد الحلول السياسية حساسية . ولكن رأى فرانك كابرا فى أن السياسة تنسجم مع آمال جمهوره الذى أحس بوطأة الانكماش ترهق كاهله والحرب العالمية الثانية تواجههم . إن عالم كابرا السياسى المثالى فى فيلمه (الأفق المفقود) ليس أرضًا ، ولكن يستطيع حل المشاكل السياسية فقط بالهروب من الواقع السياسى .

إن مشكلة كابرا مع الواقع السياسى تبدو واضحة كل الوضوح فى فيلمه « قابل جون دو » وهى كوميديا مجازية عن معركة بين المسيح وهتلر فى أمريكا الحديثة . ولم

يلاحظ كابرا على الاطلاق التناقض الساخر الذى أثاره بنفسه . فهو يلقى اللوم الأدبى على الرجل الغنى الشرير الذى قام بدوره إدورد أرنولد . وأرنولد هذا الذى يملك صحفًا ومحطات إذاعة وقوة بوليسية خاصة ، يحتكر جون دو الرجل الساذج الشعبى لكى يصبح دكتاتور أمريكا . إن الذى لم يدركه كابرا أن التجرد العاطفى الذى يعبر عنه جون دو والذى يقتنع به كابرا نفسه ، هو مادة نموذجية للأطماع الاستبدادية . فنواحى التجرد العاطفى هذه ليست شبيهة بتلك التى كانت عند هتلر . إن فلسفة دو بأن جميع أمثال جون دو فى العالم يجب أن يحيوا بعضهم بعضا هى المادة بعينها التى تصنع الدكتاتوريين والديماجوجيين .

وبالرغم من السخف السياسى لأفلام كابرا ، بما فيها فيلم « قابل جون دو » أفلام مسلية جدًا . وأحسن هذه الأفلام هى الأفلام التى لا تكاد تكون فيها مناقشة حادة . ومعظم أفلام جارى كوبر أو جيمس ستيوارت التى يمتاز فيها هذان النجمان بالتمثيل الطبيعى أو الأفلام التى يغلب عليها ذكاء جان آرثر أو بربارة ستانويك . إن الحرارة الانسانية التى يمتاز بها الممثلون الذين اشتركوا فى أفلام كابرا وأفلام فورد تحيى الأفلام بالرغم من تفاهتها الأيديولوجية وهكذا ، نرى أن كثيرًا من أفلام كابرا تدور حول الصحفيين ومنها – فيلم « الشقراء البلاتينية » و « حدث ذات ليلة » و « مستر ديدز يذهب إلى المدينة » ، و « مستر سميث يذهب إلى واشنطن » و « قابل جون دو » . ومع ذلك فإن هذه الأفلام تدافع عن حريات أمريكا الأساسية وتحميها . إن أكثر أفلام كابرا الترويحية ينبع موضوعها من التصوير الانسانى الحى للصراع بين الشدة واللين .

يعتبر لوبيتش وفون شتيرنبرج وهوكس وفورد وكابرا أبرز المخرجين فى سنوات الأستوديو الذين هم أنفسهم نتاج نظام الأستوديو وأخرجوا أفلامًا داخل إطار هذا النظام . ولقد أنتج شابلين وولت ديزنى أفلامًا خالدة فى سنوات الأستوديو ، ولكن لم يعمل أى منهما لحساب أحد وإنما عملا لحسابهما ، أما هيتشكوك ولانج ورينوار

وكلير ، فإنهم جميعًا أخرجوا أفلاماً للأستوديوهات ولكنهم استقدموا من خارج إطار هوليوود للعمل لحسابها . لم يكن أورسون ويلز نتاجًا لهذا النظام ، ولم يكن يستطيع أن يعمل بنجاح داخل إطار النظام . وهناك مخرجون قادرون أقل كفاءة من العالقة الخمسة . وهم ليو ماكارى الذى أخرج أفلامًا كوميدية عاطفية على نمط أفلام كابرا وإن كانت أبطأ حركة وحيوية منها ، وبريستون ستيرجز المخرج الذى جمع بين الحوار الحاد وسفسطة لوبيتش وحب كابرا « للمجتمع الصغير » وجورج كيوكور الذى أخرج أفلامًا كوميدية ذات أسلوب على نمط أفلام لوبيتش ولكن بدون بعد نظر هذا الأخير وموقفه ، ووليم ويلمان الذى يعتبر صورة أرق وأحلى من هوكس .

إن كثيرًا من المخرجين والنقاد اليوم يشعرون براحة كبيرة لتحررهم من طغيان سنوات الأستوديو . وهم يذكرون كيف حطم أورسون ويلز نظام الأستوديو وكيف أن أعظم المخرجين - منهم على سبيل المثال فورد وهوكس - قد اضطروا إلى إخراج عشرات من الأفلام الوسط . على أن نظام الأستوديو نجح بالنسبة لعدد من المخرجين . لأنه فى أى مكان غير الأستوديو يستطيع مخرج أن يتقن مهنته بإخراج عشرات الأفلام قبل أن يظهر موهبته الشخصية وخياله ؟ أين يقضى المخرج السينمائى اليوم فترة التمرين ؟ أفى التليفزيون أم فى شارع برودواى أم فى الجامعة أم فى مسرح سينمائى - حيث يشاهد أفلام الآخرين ؟ . إن مبرفين لوروى أخرج أفلامًا فى الفترة من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٣٣ أكثر مما سيخرجه مايك نيقولاس فى حياته كلها . كان نظام أستوديو هوليوود بالنسبة لكثير من المخرجين تجربة تحريرية تتيح هذه الفرصة لإخراج أفلام أحسن مما أخرج فى أى مكان آخر وفى أى زمان .