# الفصل السابع

## إنطلاق الفيلم الفني واستثماره

في سنة ١٩٠٢ كان العدد الاجمالي للمقاعد الموضوعة في السينمات غير الجوالة في **العالم بكامله** ادنى من عدد ارائك (غومون بالاس) ولكن هذا المسرح الجديد كان على تقدم تام في الاسواق العامة.

وبعد السنوات الصعبة في نهاية القرن حيث وجب البحث في المدن الصغرى والأرياف عن هواة هذه **المسرحيات التي تثير الفضول**، فان الجمهور كان قد بدأ يتذوق الافلام. وفي سنة ١٩٠٠، فان المقاهي الغنائية النيويوركية تحولت ببضعة اسابيع الى سينمات، لكي تحطم اضراباً قام به الفنانون، ونالت نجاحاً لم تستطع انماءه بسبب النقص في المناهج.

ولم تكن استثمارات الاسواق العامة، التي هي وقتية، تتطلب الكثير. فالرجال ـ الجذوع والمروضون، ومتاحف الشمع، وقصور الكهرباء، والمصارعون، الذين استخدموا الافلام للأبهة واجتذاب الناس، حوّلوا مؤسساتهم الى سينمات امام ولع الجمهور وتحمسه. وقد اصبحت هذه الحركة التي بدأت في انكلترا لا يمكن

مقاومتها في الولايات المتحدة ، وفي فرنسا ، وفي كل اوروبا ، فيما بعد .

وكانت بعض (التخشيبات) تؤوي عدة مئات من المتفرجين واقفين او جالسين على مقاعد من المخمل الاحمر (الدرجة الاولى) والفونوغراف يحتل مكانه من الاوركسترا . ويقوم احدالرجال بالتعليق على الفيلم .

ان رائد السوق العامة الجوال يستطيع ان يكتفي بألف او الفي متر من الافلام ، التي كان يملكها لمناهجه . وتبقى مشاريعه دائماً حرفية يدوية artisanales وعائلية ( بمعنى انه يقوم بها بيده او بمساعدة افراد عائلته ) ، حتى في حالة السينمات الكبرى .

وفي انكلترا ، فان كل تراكم صناعي كان له قاعته الموسيقية Music-hall ،المشابهة للمقاهي الغنائية Cafés-Concert الفرنسية، و ( الفودفيل ) او ( السموكن — كونسرت ) الاميركية . والافلام ظهرت مبكراً في منهاج القاعة الموسيقية . وكان قسم كبير من هذه القاعات مجموعاً في دائرة ( دائرة موس Moss مثلاً) تملكها جماعات مالية هامة . وقد جنحت القاعات الموسيقية ، بعد تخشيبات الاسواق العامة، الى التحول الى سينمات. وكانت انكلترا هي الاولى في امتلاك عدد كبير من القاعات . ولكن الولايات المتحدة حلت محلها بسرعة .

وفي سنة ١٩٠٥ ، في بتسبرج عاصمة منطقة المعادن في بنسلفانيا فان هاري ب . دافيس وجوهن ب . هاريس متعهدي المسارح والوكيلين الثابتين ، استأجرا دكاناً صغيرة في حي شعبي ليعرضا

فيها فيلم ( سلب القطار الكبير ) . وقد اضطرت هذه القاعة التي حوصرت من قبل جمهور العمال الى تقديم تمثيلات مستمرة من الساعة الثامنة صباحاً حتى منتصف الليل ، وكانت كل حفلة تدوم نصف ساعة تقريباً .

وكان بتسبرج تلك ، كانت للسينما ذات اهمية تشبه اهمية التبر الذي اكتشفه جوهان سوتر بالقرب من سان فرنسيسكو سنة ١٨٤٧ . انها اعطت الاشارة لا لهجوم على الذهب ، بل لهجوم على النيكل .

والنيكل في اميركا هو الاسم الدال على القطعة ذات الخمسة سنتات ، الثمن الزهيد للدخول الى قاعات السينما . وحين تضاعفت هذه المشاريع بعد نجاح بتسبرج دعيت ( نيكل اوديون ) . واختارت لجنة الاسعار الموحدة للمسارح تعرفة مخفضة ، ولكن الصناديق تكدست بالارباح الضخمة من توظيف رأس مال ضئيل جداً . وكانت الارباح الأسبوعية للقاعة تكفي في كثير من الحالات لتمويل افتتاح مؤسسة جديدة .

وكانت (النيكل أوديون) تستميل زبائنها من الطبقة الاكثر فقراً في المجتمع ، وخصوصاً بين المهاجرين الذين اجروا حينذاك الى الولايات المتحدة على دفعات تتجاوز المليون سنوياً . وكان جهل اللغة الانكليزية يمنع المسرح عن هذه الجماهير الآتية ، في معظمها ، من اوروبا الوسطى ، والتي كانت تحاصر ( الفودفيل ) و ( السموكن ـ كونسرت ) و البني اركاد ). و ( البني اركاد) التي تدعى في فرنسا كرمس Kermess هي دكاكين تحشد فيها

جميع متنوعات الاجهزة ذات الفلس: فونوغرافات ، مكهربات، الحاكيات الاوتوماتيكية لبعض المغامرات . الخ .

ان ( البني اوكاد ) و ( الفودفيل ) كانت مجتمعة على شكل دائرة ، ويديرها على الغالب بعض المهاجرين القادمين حديثاً، وقد تحولت الى ( نيكل اوديون ) تقلد **سلاسلها** Chaines مخازن ( مثان ستورز ) الشهيرة في وولورث ، وهي متاجر كانت تباع فيها اشياء بخمسة او ستة سنتات . وقد اتاح مجموع الارباح لبعض المتعهدين ان يفتتحوا قاعتين او اثنتين جديدتين كل شهر . وبهذه ( الكرة الثلجية ) اصبحت بعض سلاسل ( النيكل اوديون ) منذ سنة ١٩٠٨ تضم مئة من هذه المؤسسات. وكان اصحابها : فوكس ليمل Laemmle ، زوكور ، لو Loew ، يؤلفون قوة .

ومهن أشراف ( النيكل اوديون ) هؤلاء فيها كثير من الملامح الذاتية. وأحدهم ، كارل ليمل، كان مهاجراً المانياً ، وقد اشتغل عشرين سنة في مشروع متواضع هو صنع الالبسة الجاهزة في اوشكوش ( فيسكونسان ) دون ان يستطيع ان يقتصد سوى بضعة آلاف من الدولارات ، وقد بلغ الاربعين . وقبل ان يعمل لحسابه الخاص قضى عدة اسابيع في شيكاغو يبحث عن تجارة مناسبة ، فاسترعت انتباهه اذناب ( النيكل اوديون ) الطويلة . وبعد بحث دقيق عمن يؤمها ، والمكان الصالح لتشييد بناءٍ لها ، ومناهجها ، وايراداتها ، وارباحها عزم هذا الرجل الحذر على ان يصبح وولورث ( النيكل اوديون ) وقد صاره فعلاً بعد اربعة اعوام .

وبالطريقة نفسها صنعت السينما ثروة الصباغ فوكس الذي اصبح ممثلاً هزلياً Clown بعد الافلاس ، والحانوتي ماركوس لو ، صاحب ( البني اركاد ) ، والهنغاري زوكور Zukor البائع القديم لجلود الارانب والذي استقر فراءً ، والاخوان وارنر الاربعة مرممي الدراجات المستقرين في نيوكاستل (بنسلفانيا) بعد نزوحهم عن مسقط رؤوسهم بولونيا . مع الاشارة الى ان اختيارهم قد وقع بعد تفكير اقل من تفكير ليمل .

والولايات المتحدة التي لم تكن تعد عشر قاعات في بدء سنة ١٩٠٥ اصبحت تملك ما يقرب من عشرة آلاف في نهاية سنة ١٩١٩ . ونعلم ان العدد الحالي للسينمات الاميركية لا يتجاوز ابداً الخمسة عشر الفاً . ولم تكن فرنسا في ذلك العصر تملك اكثر من مئتين او ثلاثمئة قاعة . وما بقي من العالم لا يتجاوز الالفين أو الثلاثة . اما في ميدان الاستثمار فان التفوق الاميركي كان ساحقاً . فمقابل عشر نسخ تباع في فرنسا من فيلم فرنسي فان منتجاً باريسياً كان يبيع منه خمسين نسخة اخرى في بقية انحاء العالم ومئتين في اميركا . ان التفوق الفرنسي كان يستند الى قواعد هشة .

وكان باته مكباً على تنمية الاستثمار . وقد حول له صاحب مقهى قديم يدعى بريزيون قاعات عديدة من المسارح والكازينو الى سينمات . واذا كان البناء الاجتماعي لبلاد اغلبيتها فلاحون يجعل امكانات النمو في فرنسا محدودة ، فان تأخر الاستثمار في المانيا ، البلاد الاكثر تصنيعاً في اوروبا ، وقد تأخر الى ما بعد

سنة ١٩١٤ ، يستصعب ايضاحه ما دامت القاعات تضاعفت في بلاد فقيرة كروسية وايطالية .

وفي سنة ١٩٠٨ فان الجمهور العالمي كان له من الاهمية ما يجعل الانتاج يستطيع الانتقال في عدة بلدان من الحرفة الى الصناعة . فقد اهتمت الاساط المالية بالسينما ، وبدأت اتحادات ضخمة تتهيأ . وبدأت اتحادات اميركية او اوروبية كبيرة تتشكل في وجه باته وتفرض نفسها .

★★★

ان « الهجوم على النيكل » انقذ المنتجين الاميركيين من الهزال الذي غمستهم فيه « **حرب شهادات الامتياز** » . ومع ذلك فلم تكن هذه الحرب قد انتهت بعد . فمحامو اديسون ضاعفوا الملاحقات ونالوا في تشرين الاول ١٩٠٧ ، في شيكاغو ، حكماً يمنع عملياً مرور فيلم دون نقض امتيازه .

وقبل المنتجون القلقون بشروط جيلمور ـ المدير التجاري المخيف لشركة اديسون ـ وألفوا تحت كنفه جمعية صناعيين Cartel(١) حقيقية .

وشركة البيوغراف منافسة اديسون القديمة اجبرت خصمها فيما بعد على الانضمام الى هذا التنظيم . واشتركت فيه ثمان شركات اميركية كبيرة : البيوغراف، واديسون، والفيتاغراف والإسّاناي ، والمستورد الموزع جورج كلين ، ولوبان، وسليغ، وكاليم Kalem . وزيادة على ذلك فان باته وميليه المخرجين

(١) جمعية صناعيين لاتقاء الكساد او فرط الانتاج .

الاجنبيين الوحيدين قد انضما الى هـــذا المشروع الذي يديره جرمياب . كندي النزق ، مدير شركة البيوغراف .

وكان باته قد رضي بدفع اتاوة لأديسون عن جميع افلامه المباعة في الولايات المتحدة . وكان يفكر ان هذه الضريبة يجب ان تجعله يحصل على تصفية جميع منافسيه غير الاميركيين ،باستثناء ميليه غير الضار .

وقد قال فرنك ل . داير محامي اديسون ان التروست (١) Trust ، كما كان يدعوها اعداؤه ، قد فرضت بالفعل على السينمائي الولايات المتحدة ديكتاتورية ظالمة : كل منتج منضم اليهـا يجب ان يدفع نصف سنتيم لكل قدم من الفيلم المسحوب او المطبوع، وكل موزع يدفع رخصة سنوية بقيمة خمسة آلاف دولار ؛ وكل مستثمر ملزم بالمساهمـة بخمسة دولارات في الاسبوع . وهـذه الاتاوات التي تحمل للتروست مليوناً من الدولاراتبالسنة كانت مؤسسة خصوصاً على اكتشافات مختبرات اديسون بين سنة١٨٨٩ و ١٨٩٤ والتي لم تبلغ نفقتها عشرين الف دولار .

وينال المنتجون مقابل حصصهم احتكاراً وفوائد مؤكدة . اما الموزع والمستثمر فقد اكتفيا بنيـل وعدٍ بالدفاع عنهم في الدعاوى المحتملة الوقوع . وكان تنظيم ( دبير ) قائماً على تصور قانوني وليس على احتكار الصناعة والتموين . ولهذا كان هشّاً .

وشارل إيستمان ملك الافلام الخام وعد اعضاء شركةاديسون

---

(١) التروست : شركة تضم كل الشركات المتجانسة ، او معظمها ،لاحتكار تجارة او صناعة .

وحدهم بامتياز افلامه . ولكن الكف عن البيع الحر لأفلامه كان يفسح مجال الحظ امام المشاريع المزاحمة ، كالأنسكو Ansco ولهذا فقد كان لإيستمان فائدة في ان ينمي في السينما المنافسة الحرة التي يريد الاحتكار القضاء عليها . فأديسون مثلاً كان يريد تخفيف عدد المؤجرين وتركيز قواهم بين يديه ، بينما ايستمان كان ، على العكس ، بحاجة الى مضاعفة عدد المؤجرين ، والنسخ المسحوبة ، وامتار الافلام المباعة .

وولى ايستمان وجهه نحو اوروبا ايضا، مركز الاخراج الذي كان متفوقا على الولايات المتحدة يومذاك . وقد وجدت السينما نفسها في ازمة من النمو في العالم القديم كما في العالم الجديد . انها ازمة اقتصادية قصيرة ولكنها عميقة ( ١٩٠٧ – ١٩٠٨ ) حرمت ذوي الموارد القليلة وألقت العاطلين عن العمل على البلاط : لقد شعرت السينما ، فخفخة الشعب ، بالانحطاط . وكان المنتجون الكبار قد ارادوا تخفيف زحمة السوق بتحديد بقاء النسخ بقوانين مشددة . وكان آخرون يتحدثون عن وجوب جعل التأجير اجباريا ، وهذا حكم بالموت على السينما الجوّالة .

إنّ تأسيس التروست الاميركي أقلق اوروبا كثيراً. فوجهت جمعية المنتجين الانكليز نداء الاستغاثة . وعقدت اجتماعات تمهيدية طوال سنة ، في باريس مركز الصناعة . وانتقل العمل الاميركي تدريجا الى المرتبة الثانية ، وجرى الالحاح على اتلاف الافلام الموضوعة قيد الاستثمار . وقد خدم هذا الاقتراح مصالح ايستمان الذي اعلن اشتراكه في المؤتمر المنعقد في الثاني من شباط ١٩٠٩

برئاسة جورج ميليه المحبوب المبتسم. اما شارل باته المنضم ظاهراً الى هذا المشروع في الساعة الاخيرة فقد كان هناك الى جانب جميع الصناعيين الاوروبيين من انكليز والمان وطليان وروس ودانيمركيين ، واكتفى الاميركيون بتراقب .

والخمسون شركة الممثلة فيه كانت مستقرة في بلدان يختلف فيها تطور الازمة او الاقتصاد . فهذا الدواء الناجع في انكلترا ـ بلاد الاستثمار النامي والانتاج البدائي ـ كان سيئاً في الدانيمرك حيث الوضعية معكوسة. وقد وعد إيستمان بافلامه جمعية الصناعيين دون غيرها اذا تشكلت فأحدث التهديد الضمني لهذا الوعد بعض التردد . واخيراً جرى الاتفاق على صيغة نص غامض قليلاً كان مضمونه الواضح يهدف الى إلغاء البيع .

وضاعف سينمائيو الاسواق العامة اعتراضاتهم لدى سماعهم بهذا الخبر وتحدثوا عن الدعوة الى مؤتمر عالمي للعـــاوضين ، واسسوا صندوقاً اممياً للنضال ضد التروست الاميركي جمعوا له... مئة وعشرة فرنكات ولكن باته اعلن انسحابه من الاتحـــاد قبل الشروع بالعمل ، برسالة وقحة موجزة مرسلة الى ميليه .

وكانت تجري مأساة اعمال حقيقية في كواليس المؤتمر . اذ جاء إيستمان ايضاً الى اوروبا ليجري تحقيقاً حول الفيلم غير القابل للاحتراق بالآسيتات والذي اخترعته جمعية الصناعيين الالمان الكيماوية . ان معركة في الصحف تكفي لفرض الافلام غير القابلة للاحتراق بواسطة الشرطة وإبعاد كوداك الذي لم يكن يؤمن بمستقبلها . وكانت جمعية الصناعيين الالمانية المرتبطة بخصمه القديم

شركة الأنسكو ، متمسكة باحتكار المواد الاولية .

وفي باريس ، علم الصناعي روشستر ان عميله الرئيسي شارل باته ذهب يفتح مصنعاً للافلام غير القابلة للاحتراق .

وكان ايستمان قد جمع عمداً مجلس ادارة فانسين ووجه اليهم اروع تهديد . فارتجفت جماعة نيره Neyret وانتهت بالخضوع ولكن شارل باته اثار الشجاعة الصريعة مهدداً بتأسيس مشروع مزاحم متحدياً إيستمان الذي اجاب بقطع كل تموين من الافلام. ولكن باته لم يخف ولم يهن وهكذا اصبحت الانتصارات التي حققها ايستمان في مؤتمر باريس وهمية . ولم يعد تفرد كوداك بالتموين وقفاً عليه وتعرض منذ ذلك الوقت لمخاطر شديدة .

وعند ذلك استشار ايستمان المحامي ريمون بوانكاره اكبر محام للاعمال في باريس فاعلمه ان تحديد الحصر يخرق نصوص القانون المدني ضد الاحتكار ، فاستقال جورج ايستمان من المؤتمر الذي استحق ان يحمل اسم « مؤتمر الحمقى » . وعاد الانتاج الاوروبي الى الفوضى ، والافضل ، الى المنافسة الحرة ، واخذ كل واحد يبحث عن وسيلة للخروج من الأزمة . واندفع كثيرون نحو ( الفيلم الفني ) بعد ان رأوا ان الحل كائن في اكتساح جمهور جديد .

★★★

في سنة ١٩٠٧ - ١٩٠٨ كان الكثيرون يعتقدون ان السينما على وشك الموت ، فالقاعات المظلمة اصبحت فارغة واعلنت افلاسها وكان **لأزمة الموضوع** نصيبها في هذ التدهور .

لم تكن السينما تعرف ان تسرد حكاية عندما اندفعت نحو البيسكلوجيا والعقد الروائية والمواضيع المستخرجة من التاريخ او رواة الاخبار . فقد كان كل شيء محصوراً في مدة عشرة دقائق مع وسائل فقيرة ولغة سينمائية بدائية . وكتب احدهم يومذاك : « ان الميل المفرط الى التقليد زاد سأم الجمهور من المطاردات المبعثرة بين المرضعات ، ومن لا ارجل لهم ، والدرك ، وحيث تتزوج الكونتس ، وتفقد ابنتها ، وتلقي بنفسها في الماء ، وينقذها رجل ملتح من السافوا ثم تجد ابنتها بعد ثماني عشرة سنة وتعرفها من العلامة المطرزة على ملابسها . »

ان السينما اعوزتها المخيلة . وكان السيناريو يُشترى بمئة فلس من كتّاب مبتدئين وصحفيين لا عمل لهم وممثلين قدماء او من معلنين مجهولين . ولما كانوا ينتحلون المواضيع الشهيرة فقد كان من الطبيعي إطراء الالتجاء الى الرواة . لقد كانت السينما تطلب من المسرح والادب مواضيع قيمة لتخرج من دائرة مفرغة ولتجذب الى القاعات جمهوراً اكثر غنى من جمهور تخشيبات الاسواق العامة .

وهذه الحركة التي ارتسمت بعد سنة ١٩٠٦ قد بعثها انتصار فيلم « الآلام » لباته . فأخرج في ايطاليا فيلم « ايام بومباي الاخيرة » ، وفي الولايات المتحدة شكسبير و « نيرون يحرق روما » ، وفي الدانيمرك « غادة الكاميليا » . واسس باته « الشركة السينمائية لرجال الادب المختصرة بهذه الاحرف ( S. C. A. G. L. )

ولكن المحاولة الاكثر ميزة كانت محاولة (الفيلم الفني)، وهي شركة صغـــيرة للمونتاج اسسها الاخوان لافيت laffite وكانت منضمة الى اتحاد كبير للاستثمار، هـو اتحاد (سينما هول) الذي اخفق بسرعة.

وعهد الاخوان لافيت بعمل سيناريوات مبتكرة الى اكبر كتاب فرنسا: اناتول فرانس، جول لومـــتر، لافيدان، ريشبان، ساردو، روستان. الخ. وتعاقدوا مع ممثلين هم مجد (الكوميدي فرانسيز): مونه سوسي، لوبارجي، البر لامبير، بارته، ساره برنار. الخ. وتأكدوا ايضاً من معاونـــة افضل صانعي الديكور والموسيقيين.

وكانت المساهمة المغفلة هي القاعدة في السينما البدائية، فبـدأ مع شركة (الفيلم الفني) ملكوت النجوم السينمائية الذين لا يستغنى عنهم في اكتساح جمهور المسارح الانيقة.

وفي كانون الاول ١٩٠٨ اجتذبت قاعة (شارا)، اول قاعة (للفيلم الفني)، كل باريس الادبية والفنية. وفي فترة الاستراحة اندفع شارل باته نحو لافيت وقال له: **انت أشد قوة منا**. وهي حماسة يمكن فهمها عندما نعلم ان الصناعي نال التفرد «بالافـلام الفنية». وكان فيلم السهرة الناجح هو «مقتل الدوق دي غيز»، اخراج لوبارجي وكاميت، سيناريو لافيدان، موسيقى سان سايان، وتمثيل لوبارجي، البير لامبير، غابرييلاروبين وبرت بوفي.

وقصة لافيدان الكثيرة المهارة كانت بوجه الاجمال **تاريخاً جديدا لجريمة**؟ فالعنف الدامي كان لذعاً اكيداً في قصة معروفة

في العالم يفهمها الجميع دون ان يكون هناك اي كلام .

وقد اضحك هذا الفيلم الشهير كثيراً متفرجي سنة ١٩٢٨ . ولكننا نضحك اليوم من بعض طرف سنة ١٩٢٨ . وكان لوبارجي وهو كوميدي ذكي ، قد فكر كثيراً بشاكل **الفن الصامت** . كان يريد استبدال الكلام بالايماء دون ان يقع في اصطلاحات التمثيل الايمائي او في الاكثار من الحركات . ففرض على فرقته حركات بطيئة ، موزونة ، معبرة . وشبه الجمود الذي اختاره بعض الوقت يناقض تحرك اشخاص ميليه . ان لوبارجي اشتغل كثيراً بتأليفه عن ملك خبيث خائن وكان بحثه مثمراً ، حتى في « قناعته » الشبيهة « بقناعة جانينغ او « شارل لاوتون » وتجدر الاشارة ايضاً الى جاسه لنفهم ان هذه الدراسة البسيكلوجية لشخص ما كانت يومذاك تجديداً كبيراً في السينما . ولهذا فان التعليم الذي ألقاه لوبارجي أفاد في المدارس الاجنبية ، والاميركية على الخصوص ، ولهذا ايضاً أطرى غريفث فيلم « مقتل الدوق دي غيز » كطرفة ، وتلاه كارل دراير فيما بعد .

وكان هذا النجاح الاول ( للفيلم الفني ) دون مستقبل . اما فيلم « عودة اوليس » من وضع جول لومتر فقد كان فخماً . وقد وضع السيناريو ادمون روستان وكتبه في شعر مضحك على الوزن الاسكندراني . وسقط فيلم لافيدان الجديد «تأنيب الخونة» ان باته رضي بتفوق شركة ( الفيلم الفني ) ليستطيع خنقها بصورة أفضل . فبعد ستة اشهر من تأسيس الشركة كانت الصناديق فارغة . وانسحب لوبارجي من الشاشة تاركاً المكان لممثل

الفودفيل ، كافولت Gavault . وقد قال جاسه : « لم يكن ( للفيلم الفني ) من العمل سوى الاسم وقد عاد عملاً تجارياً عادياً ذا شعار معروف » .

ان التطور الذي مهد له فيلم « الدوق ذي غيز » ظل مستمراً. فباتـه ، وغومون ، والبرق ، وايطاليـا ، والدانيمرك شرعوا بسلسلاتهم الفنية . وتأخرت اميركا عن السير في هذا السبيل حتى سنة ١٩١٢ حيث ارسى زيكور قواعـد التفوق الهوليوودي برجوعه ، في باريس ، الى النظرية القائلة : **ممثلون مشهورون في مسرحيات مشهورة** .