الفصل السابع

المخرج يقف خلف الكاميرا

لا ينبغى أن نتحدث بشكل هامشى عن فن المخرج « الذى يقف خلف الكاميرا » ، خاصة اذا أردنا التحدث عن فن الاخراج بالمفهوم الشامل الكلى لهذا المصطلح · فالحديث يعد قاصرا اذا تجاهلنا هذه النوعية الأخرى من فن الاخراج السينمائى ، والتركيز فقط على فن الاخراج المسرحى · من المؤكد أن الاختلاف بين فن المسرح وفن السينما هو اختلاف بين ، لكن هذا لا يمس ـ بشكل رئيسى ـ عملية الخلق والابداع نفسه ، حيث لا يتغير اطار فنية الاخراج وجوهره · ان كثيرا مما قيل ـ عن فن الاخراج ـ يعد بمثابة الامكانية والمؤشر اللازمين ؛ لاستخدام أصوله فيما يخص فن السينما أيضا ، وأشير فى هذا المقام الى الجزء الخاص بالتعامل مع المادة الأدبية ، وقضية توزيع الأدوار ، وكذلك العمل المشترك مع الممثلين ·

فى الفيلم تلعب الصورة بالقطع دورا أكبر لا يقارن بالمسرح ، أى التفكير بواسطة الصور وتتابعها · « فلا تتشكل الفكرة فى شخصيات لها طرق تفكيرها الخاص ؛ وردود أفعالها المترتبة عن سلوكها العام ، بل تعرض هذه الأفكار بصيغة « كادرات » وحلول تكوينية · فى عـام ١٩٤١ يرى أيزنشتاين (١) هذا الاختلاف بين المسرح والسينما · ان منظرى الفيلم غير الناطق ـ وخاصة فى الاتحاد السوفيتى القديم ـ يعبرون عن ذلك بطريقة محددة : (٠٠٠٠٠) لا يعتمد فن الفيلم على التصوير الفوتوغرافى للممثلين والمشاهد على انفراد · ان هذا مجرد اعداد للفيلم الخام ـ يستطرد ليف كوليشوف ـ Lew Kuleszow (٢) لكن فن الفيلم يبدأ بالفعل فى اللحظة التى يقوم فيها المخرج بتحقيق رابطة ما لقطع مختلفة من شريط الفيلم الذى سيعرض على المشاهدين » ·

وكثيرا ما نردد تجربة كوليشوف ونستعيدهـا ، فهو يقوم فيهـا بتصـــوير « كادر » واحد ثابت لا يتغير لوجه مقرب ـ « كلوز آب ـ Close up" ـ للممثل Mozzuchin ويضعه الفنان كوليشوف من خلال تتابع ثلاث لقطات متنوعة ، مرة مع طبق من الحساء الساخن الذى

تصعد منه الأبخرة ، ومرة أخرى مع نعش مفتوح لجسد فتاة ، ومرة ثالثة لطفل يلهو · حينما يشاهد هذا متفرجون لم يكونوا على علم سابق بهذه التفاصيل ، فانهم لا يلاحظون أنهم يشاهدون كل مرة من هذا المرات الثلاث ـ ذات الوجه للممثل · بل لقد أثنى المشاهدون كثيرا على طريقة تمثيله ، مؤكدين اعجابهم بدرجات التغيير الدقيق لمعالم الوجه ، المتمشية مع الظروف الجديدة التى يتعرض لها الممثل فى كل لقطة · أراد كوليشوف أن يثبت بهذا الاسلوب أن أهم عنصر فى الفيلم هو « المونتاج » الذى يعطى مضمونا للصورة !! ويعقب كوليشوف قائلا « ان المتفرج يضيف من عنده ، الحلقة المفقودة فى «الكادر» ، ويرى فقط ما يوحى اليه المونتاج » ·

ان التطور المتتالى للفيلم باعتباره نتيجة طبيعية لاختراع الصوت وادخاله على الفيلم ، لم يبعد الفيلم عن المسرح ، بل قربه اليه ، وأعاد من جديد أهمية القدرات الفنية التى يتمتع بها المخرج ـ كقيادته للممثلين فوق خشبة المسرح ؛ وأهمية الحوار ـ وهو عنصر من العناصر الأساسية للعمل المسرحى · ومع ذلك فان الصورة أصبحت فى الفيلم هى العنصر الجوهرى للفيلم ، بفضل الامكانات الكبيرة التى تتيحها الكاميرا . أما التفكير عبر تتابع الصور المتتالية ، فهى الامكانية المبدأية والأساسية للمخرج السينمائى ·

وبالرغم من أن السرد بواسطة تتابع الصور المتوالية ـ أى المونتاج ـ لا يعامل على نحو استبدادى مطلق فى عصر الفيلم الحديث ـ كما كان فى عهد كوليشوف ومبدعين آخرين للفيلم الروسى الطليعى فى بدايات العشرينات من هذا القرن ـ فانه يمثل الجوهر والقاعدة لبنية الفيلم · فلغة المونتاج السينمائية تشكل صيرورة المادة الدراماتيكية للفيلم وديناميكيته ، وتحدد معناه بدرجة أكبر من الكلمة ذاتها ·

أريد ـ فى هذا المقام ـ أن أنبه الأذهان الى اختلافين جوهريين ـ غير آخذين فى الاعتبار مشكلة التعرف على الفيلم السينمائى ، والسيطرة على مفردات هذا الوسيط الفنى والتمكن من استخداماته ـ فالاختلاف الأول ناشىء عن الحقيقة التى ترى بأن المخرج السينمائى يبدع الشكل الأخير للعمل الفيلمى ؛ منذ اليوم الأول للتصوير ؛ على شكل أجزاء متفرقة مقتطعة من العمل الفيلمى ككل ، والتى ستمثل فى نهاية الأمر فيلما كاملا · ان هذه الأجزاء المقتطعة توجد باعتبارها مادة كاملة ، من اللحظة التى تسجل فيها على شكل « صور » فوق الشريط السينمائى · والشكل الوحيد للتدخل فى هذه المادة هو عمليات المونتاج التى يقوم بها المخرج مع « المونتير » ، والتى تسمح بدورها بتقصير هذه المقاطع وحذف بعضها ،

تم ربطها فيما بينها بمقياس ومعيار لا يخلوان من قيود ؛ وفق ما يريده المخرج · فما الذى يعنيه هذا كله للمخرج – يوضح ذلك انجمار برجمان فى احد لقاءاته الصحفية :

« [·····] وسواء كنت مخرجا لمسرحية أو لفيلم ، فانت تعرف متى تكون فى حالة « جيدة » ومتى تكون فى حالة تتصف « بالسوء » · « عندما لا أشعر بأننى فى حالة طيبة فى المسرح فهذا لا يعنى الكثير ·· » هذا ما تقوله لنفسك : « اليوم لا أشعر بأننى فى حالة جيدة · ولكن قد يسير الأمر على أفضل ما يكون يوم الجمعة » · ولكنى اذا لم « أكن » جيدا فى الموقع السينمائى ، فسابدأ فى الغرق حتى أذنى ، لأننى كما تعرف تماما ؛ أعد كل يوم ثلاث دقائق تمثل المادة الفيلمية المهيأة فى المحصلة النهائية للعمل الفيلمى ككل · ان هذا الشعور مفزع ! فيوم واحد مفقود ، لا يعنى خسارة نهائية ، ولكن اذا كنت ستشعر داخليا بالسوء يومين أو ثلاثة أو خمسة أيام · فستشعر بالاحباط ، وهذا ليس مشجعا على الابداع ··· » هذا ما يقوله «برجمان» تعبيرا وتفسيرا لرغبته فى العمل المسرحى والتليفزيونى ، بعد انتهائه من فيلم "Fanny and Alexander" ولأن برجمان فى مرحلة متقدمة من العمر ، قد يتسبب عنها بعض الأعراض الجسمانية غير الواقعية ، فى عدم شعور المرء فيها بحالة طيبة · وقد يزداد ذلك الشعور يوما بعد يوم مما يتطلب قدرا كبيرا من التركيز المكثف فى العمل · وجدير بالذكر أن بعض المخرجين – وعلى سبيل المثال الفنان المخرج السينمائى الكبير « بونويل – "Bunuel" قد قاموا باخراج أهم اعمالهم عندما بلغوا مرحلة متقدمة من العمر · ولا يختلف اثنان على أن اخراج فيلم انما هو مرحلة مرهقة مستنفدة لقوى الفنان وجهده أكثر من الاخراج المسرحى ، بل وتتطلب مرحلة التصوير قوة احتمال هائلة لا حدود لها ·

ان المخرج المسرحى يبدع تدريجيا فى أثناء بروفات العمل ككل ؛ ولا يتخذ أى مقطع من مقاطع المسرحية شكله النهائى ؛ حتى لحظة افتتاح العرض الأول · وينتج عن هذا بعض الالتزامات الفنية التى تضاف الى مسئوليات المخرج السينمائى – وبدرجة أكبر من المخرج المسرحى ، فعلى المخرج السينمائى أن يسيطر على فكرته سيطرة كاملة لتتشكل داخل رأسه ، كلوحة متكاملة لعمل فنى كامل ، تصبح فيها اللقطات المصورة فى اليوم الأول للتصوير مرتبة ومنسقة فى مكانها بالفيلم ككل مع صورة اليوم الأخير ، خاصة أن المشاهد المصورة ؛ هى فى تسلسل يختلف عما هو موجود داخل السيناريو · أما المخرج المسرحى فيمكن له أن يغير وجهة نظره لهذا المشهد أو غيره ؛ اذا كانت البروفات التالية تقنعه بانه قد ارتكب

خطأ ، وبعد تخطيط الفصل الثالث ؛ يستنتج بأن اقتراحه الخاص بالفصل الأول يستلزم تعديلات · واحيانا يحدث الشيء نفسه للمخرج السينمائى ، فامام العين الخبيرة للمتفرج لا يمكن اخفاء الخطأ · ما أكثر تلك الأفلام التى يغير فيها المخرج رؤيته ومقاصده فى مرحلة المونتاج · وأحيانا تصور مواد فيلمية كثيرة ، ولكن زمن الفيلم المحدد يلزم المخرج بأن يقوم باختصار قاطع ومخل للمواد الفيلمية · وحينئذ يتوقف التسلسل عن أن يصبح مقنعا ومنطقيا ، فنتوالى فى الفيلم مشاهد زاخرة بالقفزات التى تصدم عين المشاهد · وغالبا ما يكون الممثل ضحية لذلك · فيلاحظ ـ مندهشا ـ فى أثناء عرض فيلمه أن أداءه للدور الذى وجهه اليه المخرج ، قد فقد مغزاه ومعناه ، لأن المحصلة النهائية لعملية التلخيصات والحذف التى تمت فى المونتاج ، انتفت عنها المسببات المنطقية فى تسلسلها . ولا تخلو من معنى ؛ تلك الحقيقة التى ترى بأن المخرج السينمائى لا يملك الوقت للقيام بالبروفات ، فكيف يمكن القول بأن البروفة قبل تصوير اللقطة ، مشابهة للبروفة المسرحية · يعترف الممثل الأمريكى هنرى فوندا Henry Fonda :

« ···· لقد مثلت حوالى ستة وثمانين فيلما · ولكن حدث أن عملت ـ خلال أربعين فيلما منها ـ مع ثلاثة مخرجين ؛ كانوا يقترحون عمل بروفات للسيناريو خلال أسبوعين قبل تصوير الفيلم · واذكر كم كنت سعيدا ، عندما كان يسمح لنا بالعمل نصف ساعة بروفة قبل تصوير اللقطة ··· » · وعلى الرغم من أن كثيرا من المخرجين السينمائيين ـ وخاصة أولئك الذين لديهم تجربة مسرحية ما ـ يعرفون مدى أهمية البروفات ، فان القليل منهم هو الذى يبيح لنفسه القيام بها · ان هذا ناشىء ـ لا ريب ـ من أهمية التوزيع الجيد والموفق للأدوار ، فهى عملية أهم فى الفيلم منها فى المسرح ، مما يؤدى بالتالى الى شعور المخرج ـ أحيانا ـ بالأمان · فالمخرج يفضل توزيع الأدوار على الممثلين «المتمكنين الواثقين» ، أى الممثلين المعروفين بكفاءتهم ، والمتوقع منهم الكثير من الابداع ، أكثر من المخاطرة بالعمل مع « ممثلين جدد » يحتاجون الى وقت والى شروح وتعليقات طويلة عن أدوارهم مما يحتاج الى بروفات كثيرة ·

أما الاختلاف الثانى فينتج من أن الفيلم لا تعرض شخوصه مباشرة؛ ولذلك فان علاقة المتفرج بالفيلم تتسم بطبيعتها الأحادية ، حيث ينبع مصدر هذه الطبيعة من الشاشة الى المتفرج · ولذلك فمن المنظور التطبيقى ، نرى أنه ليس للمخرج السينمائى حتى فرصة القيام بالتعديلات المطلوبة والضرورية ، بعد أن يراه المشاهدون ؛ وبعد أن ينسخ الفيلم فى عشرات النسخ ؛ التى تعرض فى عدد كثير من الشاشات السينمائية · لذا يصبح

أمرا من قبيل المستحيل اجراء تعديلات أو حتى اختصـــارات يمكن أن تستقطع من الفيلم • أما فى المسرح ـ على الرغم من الصعوبات الناجمة عن ذلك فى معظم الأحوال ـ فيمكن أن يتم ذلك !

كان الفنان المسرحى والسينمائى البولندى Adolf Dymsza (٣) يشكو من طبيعة هذا الاختلاف : « لأننى متعود على خشبة المسرح التقليدية والاستعراضية ؛ فلا أشعر فى الفيلم بوجود المتفرجين ، ولا أسمع ردود أفعال الصالة • ولذلك لا أعرف متى يحين زمن الوقفات المطلوبة أثنـاء تأدية دورى ، حتى لا يطغى ضحك المتفرجين فى موعده المطلوب ، بعد النكتـة الأولى التى تسبق التالية لها » ان رجـال الكوميـديا العظـام أمثال « شارلى شابلن (٤) Charles Chaplin » و « باستير كيتون ـ (٥) يرون أن Buster Keaton وهارولد للويد (٦) Harold Lloyd شهرتهم قد ذاعت بفضل كونهم عارفين بدقة تلك القوانين التى تحكم مفردات لغة السينما ، وأسرار ردود أفعال مشاهديهم •

ان الصمت القابع داخل الفيلم السينمائى ـ ذلك الكائن الذى ليس له مشاعر رحيمة تجاه المتفرجين ـ يعطى المخرج براهين جديدة ، على أن عمله الفنى فى اتصاله مع المشاهدين وتواصله معهم ، لن يخرج عن الاطار المرسوم له ، ولن يشعر بالفزع والتخوف من أن ممثليه سيبالغون فى أدائهم ، أو يصابون بالشعور بالملل أثنـاء تأدية أدوارهم ، فيبدءون بالاستخفاف بها كما يفعل البعض فوق خشبة المسرح •

ان العمل المشترك بين المخرج السينمائى وممثليه ، يمنحه امكانية اضافية يستغلها ـ على سبيل المثال ـ بأن يسمح للممثلين بالقيام بارتجال نص أمام الكاميرا ، غير النص المكتوب فى السيناريو • فيحدد لهم فقط « التيمة » أو الموضوع ، والهدف الرئيسى للمشهد ، ثم يقومون هم بصنع الباقى • وبفضل ذلك ينجح أحيانا فى الوصول الى شىء جوهرى فى الفيلم ـ وهو طبيعية أكثر فى الأداء • وأحيانا يقرر المخرج ـ حينما يصور مشهدا فى ترتيبه المتتابع ـ أن لا يعلن منذ البداية عن توالى الأحداث وتسلسلها داخـل المشـهد • وقد استخدم المخرج السينمائى كلود ليلوش(٧) ـ Claude Lelouch أسلوبا كهذا فى فيلمه الشهير « امرأة ورجل » ، ففى المشهد الأخير من الفيـلم ، حينما تهبط بطلة فيلمه « أنوك ايميه Anouk Aimée من القطار ، لم تكن تعرف منذ البداية أن فى انتظارها على الرصـيف شريكهـا وحبيبهـا الذى كان يمثله « جان لوى ترينتيان Jean Louis Trintignant » ولذلك نشـعر كمشـاهدين أن دهشتها وفرحتها كانتا بارزتين تتسم بالتلقائية عند اللقاء بحبيبها ، كانت طبيعية للغـاية ؛ ومع أن المشهد نفسه قد أعيـد تصويره ، فان اللقطة

المصورة الأولى وليس الثانية المعادة ، هى التى دخلت فى نسيج سياق الفيلم بصورته النهائية

ان المخرج السينمائى ـ بالقسم الأكبر من عمله ـ يستغل ردود الأفعال التلقائية للممثلين · بل أحيانا ما يكون ذلك ضروريا فى المشاهد التى يمثل فيها الأطفال أو الهواة ، الذين هم فى الفيلم مهرة فى القيام بابداع ردود أفعال حقيقية ، بينما يظهرون فوق خشبة المسرح ضائعين (تائهين)

ولا ينبغى أن نستنتج من هذا أن الاخراج السينمائى ما هو الا فن مرتجل · لقد كان « سيرجى آيزنشتاين Siergiej Eisenstein" يحقق بدقة داخل موقع التصوير (البلاتوه) أهدافه التى كان يرمى الى تحقيقها من فيلمه · ومن بين المخرجين الذين كانوا يبدءون عملهم داخل موقع التصوير على أهبة الاستعداد الكامل ، ومجهزين ومعدين اعدادا كافيا : « ارنست لوبيتش (٨) ـ Ernest Lubitsch" والفريد هيتشكوك (٩) ـ Alfred Hitchcock » · ويبرهن « لوبيتش » على أهمية العمل التجهيزى وضرورته ـ أخذا بالمثال الذى ذكرناه آنفا ـ فى تصوير بعض اللقطات بترتيب آخر يختلف عن الترتيب النهائى للفيلم · أما « بيلى وايلدر(١٠) ـ Billy Wilder" ـ المخرج الأستاذ ـ ومبدع عديد من الأفلام الشهيرة فيؤكد : « [···] بأن هذا الذى لا « يؤدى » تخطيطا فوق الورق نهارا ، لن يصبح مصورا على الشريط السينمائى ليلا · انى أتجه لموقع التصوير ، ولدى مفهوم يتسم بانضباطه ودقته فيما يخص اللوحة السينمائية المصورة ، مع الرؤية التفصيلية لكل مشهد على حده » · ويستخدم المخرج الأمريكى ـ البولندى الأصل ـ رومان بولانسكى Roman Polanski الكلمات نفسها على وجه التقريب :

« ··· دائما ما تكون فى ذهنى رؤية دقيقة ، موديل منضبط لهذا الذى سأقوم بتنفيذه ··· اننى لا أرتجل على الاطلاق فى موقع التصوير · وهذا شىء مفهوم ، فالمخرج السينمائى أكثر من قرينه المسرحى ، مقيد بعاملى الزمن والمال · حتى ولو كانت كمية هذا المال كثيرة » ·

ان المخرج السينمائى ـ من وجهة نظر أقرانه المخرجين « الفقراء » بالمسرح ـ له وضعية متميزة · فسرعان ما يتمتع بالشهرة ويكسب المال · وليست محدودة سلطاته وامكاناته · ومع ذلك فان مخرجى الأفلام غالبا ما يخفون داخل أنفسهم كراهيتهم للمخرجين المسرحيين وغيرتهم منهم ، فهم يرون أن المسرح هو فن أكثر نبلا من فنهم الفيلمى ، لأنه يسمح

بتواصل أقرب مع الممثل ، بالحضور اليومى مع الأدب العالمى ، كما أنه لا يتسم بالسرعة اللاهثة فى التنفيذ ، ولا بالسطحية والمباشرة . لهذا كله نجد عددا غير قليل من فنانى السينما يهربون الى المسرح للعمل فيه ، حين تتاح لهم الفرصة أمثال « فيسكونتى Visconti » (١١) و « برجمان (١٢) ـ « Bergman » و « فايدا (١٣) ـ Wajda » .

ان العلاقة الموجودة بين كل من الفيلم والمسرح انما هى قضية يقوم الباحثون بمناقشتها وتحليلها وفق تبعية الفيلم للمسرح أو لا تبعيته . وليس من المستغرب أن يكون الأمر على خلاف ذلك : فالأكبر عمرا يملكه « الأولون » دائما . واليوم يمكن لنا أن ننظر بطريقة اخرى :

ـ ما الذى يمكن أن يستعيره فن المسرح من فن السينما ؟ لا أعنى ـ هنا ـ أن أعرج الى ذكر العروض المسرحية التى تستغل الفيلم ، باعتباره وسيلة من وسائل التعبير مثلما فعل « بيسكاتور Piscator (١٤) » فى مسرحه السياسى أو « هارولد برينس Harold Prince" ـ فيما بعد ـ فى عرضه المسرحى "Evita" . الذى أقصده هو استغلال المخرج المسرحى فى عمله منجزات جماليات الفيلم السينمائى . وليست هى بضئيلة ، فالفيلم قد ساعد ـ بلا ريب ـ على انتشار اسلوب « السرد الروائى » المتناول تناولا مختلفا فى المسرح . كما أن مونتاج الشريط قد سمح بتكثيف « الحكى والقص » واستخدام التلخيصات . لقد أعطت السينما للمخرج المسرحى حرية أوسع فى تغييره لأماكنه المسرحية ومواقعه الدرامية ، هذا عدا ربط « المشاهد » بالصوت ، حيث أمكن لعنصر الصوت أن يسبق أى عنصر فنى آخر فوق الخشبة . لقد ساعد هذا الاسلوب المتفرج فى أن يعتاد على استقراء تلك الرموز المرئية المكانية ، بينما كان مسرح القرن التاسع عشر يحتاج الى توصيف لهذه الأماكن . بهذا المفهوم فان لغة الفيلم قد اقتربت أكثر من لغة الرموز ، تلك اللغة المستعارة من « مسرح الشرق » . ويستخدم المخرج المسرحى المعاصر ـ عن وعى بدرجة تتفاوت تركيزا وتكثيفا ـ مفردات هذه اللغة الفنية فى عمله الابداعى .

ومع ذلك فان ثمة ظلا من الحقيقة فى تلك المقارنة ، يؤكد على أن « **المخرج السينمائى فى عمله الفنى يبدع عالما ، بينما يخلق المخرج المسرحى عرضا مسرحيا** » . والمخرج ـ بهذا المفهوم ـ هو مبدع ، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان . ومن هنا يصبح من الغريب أن يعتبر النقاد السينمائيون نظرية « سينما المؤلف » نظرية جديدة أقرب ما تكون الى الحداثة . حيث تعود أصولها ـ فى رأيهم ـ الى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وفق ما تشير اليه . كتابات هيئة تحرير (Cahiers du Cinéma

« كراسات السينما ») · والذى كان أحد مبدعيها البارزين المخرج الفرنسى « فرانسوا تروفو (١٥) ـ Francois Truffaut » · كما قام مبدعون مبكرون لابداع هذا النمط من فن « سينما المؤلف » أمثال أيزنشتين "Eisenstein" وشابلن « Chaplin" و « كلير (١٦) ـ René Clair" الذين يستحقون عن جدارة أن يلقبوا « بمؤلفى » أفلامهم ·

ان جوهر « سينما المؤلف » يكمن فيما أشار اليه رينوار (١٧) Jean Renoir فى أن المخرج يقوم طوال حياته باخراج فيلم واحد · انه «فيلم حياته» ـ على الرغم من تكرار هذا الفيلم فى جميع أفلامه · انه يقينا المؤلف الوحيد له ، الذى يسطر كلماته ويقوم بصنعها ، بصرف النظر عن كينونة من الف سيناريوهات هذه الأفلام التى يقوم هو بتركيبها · ومع ذلك فاننا لا نقارن ظاهرة مؤلف النص والسيناريست الذى يعد هو نفسه المخرج لفيلمه ، كما يحدث فى معظم الأحوال ، بظاهرة المخرج داخل المسرح · فنادرا ما نجد فى المسرح مبدعين قد « توسوس » لهم نفوسهم بأن يكونوا مؤلفين لنصوصهم أو يخلعوا ظاهرة « مسرح المؤلف على أنفسهم ، وهى ظاهرة نجدها على سبيل المثال عند رجل المسرح البولندى تادووش كانتور (١٨) ـ Tadeusz Kantor" حيث يعد النص وسيناريو اخراجه جزءا متكاملا لعمل مؤلف واحد هو مخرجه فى ذات الوقت · بهذا المفهوم لا يعد مسرح بيكيت (١٩) ـ Samuel Becket الذى يخرج نصا بنفسه لنفسه : « مسرح مؤلف » ولكنه مجرد منفذ لعمله ، لأن أعماله الأدبية يمكن أن تتخلق بواسطة جهود مخرجين مبدعين ، أو حتى يقوم بتنفيذها مخرجون آخرون ، ولكن يصعب علينا تصور أن أحدا آخر غير كانتور يخرج مسرحية له مثل عمله umarla Klasa' — مات الفصل الدراسى (٢٠) ، أو « Wielopole-Wielopole » « فييلوبولى فييلوبولى » مستغلا فقط النص المعد أو الذى ألفه كانتور نفسه ·

ان نظرية سينما المؤلف التى تزامنت مع صنع الفيلم ، قد أثارت قضية فنية دارت من قبل فى كواليس المسرح وخارج حدوده · ويشهد بذلك Peter Wollen فى كتابه الهام : الرموز والمعنى فى السينما ـ "Signs and Meaning in the Cinema" حينما يتساءل : أيستحق المخرج السينمائى أن يلقب بالمؤلف ، حتى لو لم يكن كاتبا لسيناريوهات أفلامه ؟! ، ويبدو لى أن Wollen لا يقدر القيمة الدلالية الموجودة ليس فى النص بذاته ، ولكن فى ذلك الذى يعد ابداعا خاصا بالمخرج · ومعه الحق فى أن يكتب أنه ليس للمخرج المسرحى رقابة على عمله و « الهدير » فى العمل ـ حيث يستخدم Wollen مصطلح السيبرناتيكا (٢١) ـ المتسبب عنه وجود المنتج والمصور والممثلين ، يعوق ، بل يجعل من

المستحيل قيام المخرج بتقطيع الفيلم · ويبدو أن هذا الرأى يستمد صوابه من الخبرات الممارسة فى هوليود ، حيث أن مخرجى الأفلام فى أوروبا دائما يملكون حقوقا أكثر اتساعا ، وامكانات أفضل للتعبير عن أنفسهم بواسطة أفلامهم · ويمكن لنا أن نذكر ـ على سبيل المثال ـ المخرج الفرنسى « جودار » Godard" (٢٢) الذى يبدع سيناريوهات أفلامه فى اللحظة التى يصور فيها فيلمه داخل الموقع ، كمثل تطبيقى على صدق ما نقوله ·

ربما تكون مهمة المخرج السينمائى أصعب بكثير من مهمة قرينه بالمسرح ، وذلك بالنسبة للدور غير المقارن للتقنية فى السينما بمقارنتها بالمسرح ·

ليس من السهولة فى الفيلم القيام بالتحديد الدقيق ، بين ما يعزى للممثل أو ما ينسب للسينوغراف (مهندس الديكور ومصمم الأزياء) أو حتى للمخرج · وأحيانا ما يختار المتفرج العادى ـ فى معظم الأحوال ـ فيلمه بناء على اسم المخرج المعروف لديه ، أما المتفرج الخبير العارف لقضايا الفيلم وهمومه ، فهو قادر على معرفة « يد » المخرج الفنان ، فآثار عمل هذا المخرج مطبوعة فى الفيلم بوضوح · وليس المقصود هنا « الاسلوب » ولكن « المضمون » أيضا عدا اختيار الموضوع الذى ينتقيه المخرج ، ومن هنا يمكن لنا فهم قول رينوار بأن المخرج : يقوم طوال حياته بتقديم فيلم واحد يعبر فيه عن رؤيته ووجهة نظره ·

وبمرور السنين يبدأ كتاب السيناريو بالمطالبة بحقوقهم ، فهم يشعرون بالحسرة قائلين « لو أن الفيلم لم يكن فى بداية نشأته صامتا ! لما كان « خرس » تلك الأفلام وصمتها قد تسبب فى أن يكون للمخرج موقع مميز قد افتقدناه » · وبالفعل استمر المخرجون منذ ذلك الوقت فى الحفاظ على هذا الموقع ـ خاصة عندما اخترق ظهور الصوت والأدب معا فى الفيلم دائرة هذا الصمت الأخرس · واليوم فان معظم هؤلاء المخرجين ما هم الا « مغتصبون » ، فهم يتقبلون الثناء بترفع شديد ، هذا الثناء الذى لا يستحقونه · ويرى الناقد السينمائى البولندى Kaluzynski أن الخطأ يقع على عاتق النقد الفنى التقليدى ، الذى يتعامل مع السينما على أنها أشكال فنية ضخمة ، يمجدون فيها المبدع الأول وهو المخرج ، فى الوقت الذى يعد فيه الفيلم عملا ابداعيا جماعيا · ويرى الناقد نفسه بأن تحليلنا لروح المخرج ـ يمكننا من توضيح بعض جوانب الفيلم فقط فى بعض الحالات الاستثنائية ، حينما يكون تعاملنا مع فنانين كبار أمثال بونويل (٢٣) ـ فيلينى (٢٤) ـ كيراساوا (٢٥) ـ ساتيجيت راى ـ وفايدا ـ حيث لم يتخط عدد أفلامهم السينمائية عن عدة عشرات من الأفلام قدموها طيلة حياتهم ، فى الوقت الذى تعرض فيه شاشات السينما

عشرات بل آلاف الأفلام الأخرى ، وهذا صحيح · فالفنون الجماهيرية يجب معاملتها بمعيار آخر ، وهو المنظور السوسيولوجى قبل أى معيار آخر ، ولا يقلل هذا من أهمية تلك الحقيقة القائلة بأن النقد الفنى سيهتم دائما بتلك الأحداث الجسام الدائرة بميدان الفيلم السينمائى أو بتلك الأعمال التليفزيونية ، التى تصل الى مرتبة عالية من استغلالها للفنون التطبيقية المتعارف عليها · ان تلك الأعمال الكبرى ترتبط أوثق الارتباط بشخصية مخرجيها · ولكن هذا لا يقلل من دور السيناريو والتصوير والمونتاج داخل الفيلم · فاذا أثار اعجابنا فقط تصـــوير اللقطات السينمائية وتكويناتها داخل الفيلم ، فهذا يبرهن على فشل المخرج فشلا ذريعا ، ويؤكد عدم اهتمامه بجوانب الفيلم الأخرى مع تركيزه على جانب واحد فقط .

لم أخصص فى تحليلاتى ودراستى عمل المخرج التليفزيونى وهو يقع فى وسط الطريق ما بين المخرج السينمائى والمخرج المسرحى ، فيميل عمله تارة الى عمل الأول ويلتصق تارة أخرى بعمل الآخر · ويتوقف هذا على نوعية المادة التليفزيونية ، وشكل تنفيذها بما تحمله من مقومات وتقنيات فنية ، سواء كان هذا عرضا تليفزيونيا معروضا على الهواء مباشرة بواسطة الكاميرات التليفزيونية،أو مسجلا على شريط سينمائى أو مغناطيسى أو فى الاستديو ، أو فى موقع خارجى ، أو موقع داخلى طبيعى · فالمشاكل ذات الطبيعة التقنية والتنفيذية الخاصة بالعمل التليفزيونى ، لا تؤثر فى المتغيرات النابعة من المشاكل الفنية المركبة · فالمعيـــار الوحيد الذى يحكم على متلقى التجربة التليفزيونية ، هو الجماهيرية الواسعة التى تؤثر فى طريقة بث البرامج ذات السمات المتباينة ، فهى تضع أمام المخرج امكانات وقدرات جديدة ، ترغبه فى البحث عن الأشكال غير المتعارف عليها حتى الآن للعروض الفنية ، والقريبة من الشكل المسرحى التجريبى « الهابيننج ـ أى مسرح الواقعة ـ Happening" · وأذكر ـ على سبيل المثال ـ برامج « مسابقات المدن التليفزيونية فى بولندا » حيث يصبح العامل المشترك فى اخراج هذه المسابقات ، هى الأحداث المنظمة التى تلعب المصادفة داخلها فى الوقت نفسه دورا هاما ، وفقا لعوامل « المصادفة » أو « الحدث الطارىء » · على المخرج أن يكون دائما على أهبة الاستعداد للتصرف فى ردود الفعل بواسطة أساليب التقنية اللازمة ، ليمكن له أن يستغل العوامل السابقة و « الحدث الطارىء » لصالحه ولا يقع ضحية لها ، فى الوقت الذى لا ينبغى له أن يخطط لها مسبقا · فالحصيلة النهائية اذن هى أن العرض التليفزيونى يمكن أن يكون منفذا أو مخرجا فى أثناء زمن بثه على الهواء · ويعد هذا من الناحية التطبيقية لفن الاخراج التليفزيونى شيئا جديدا يتسم بالطرافة والتجريب ·

تنشأ صعوبة الكتابة عن المخرج التليفزيونى من أن تنظيم العمل المنفذ ، يتباين أو يتواصل فيما بينه ، تبعا لنظام كل بلد على حده • ففى بولندا ـ على سبيل المثـال ـ يسـتغل المخرج التليفزيونى عمل المنفذ التليفزيونى الذى يقوم بالمهمة نفسها ، القريبة من مهمة المصور السينمائى، لكننا نلاحظ أن وجود هذه الوظيفة تختلف عنها فى بلد آخر ، حيث يعد فيها المخرج هو المبدع الوحيد لعمله ، ويستعين ـ على أفضل الأحوال ـ بالمونتير التليفزيونى •

obeikandl.com