

صناعات وهدايا

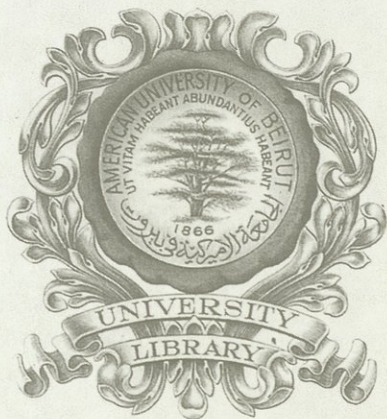
قصة السينما

تاريخ * فن * ثقافة

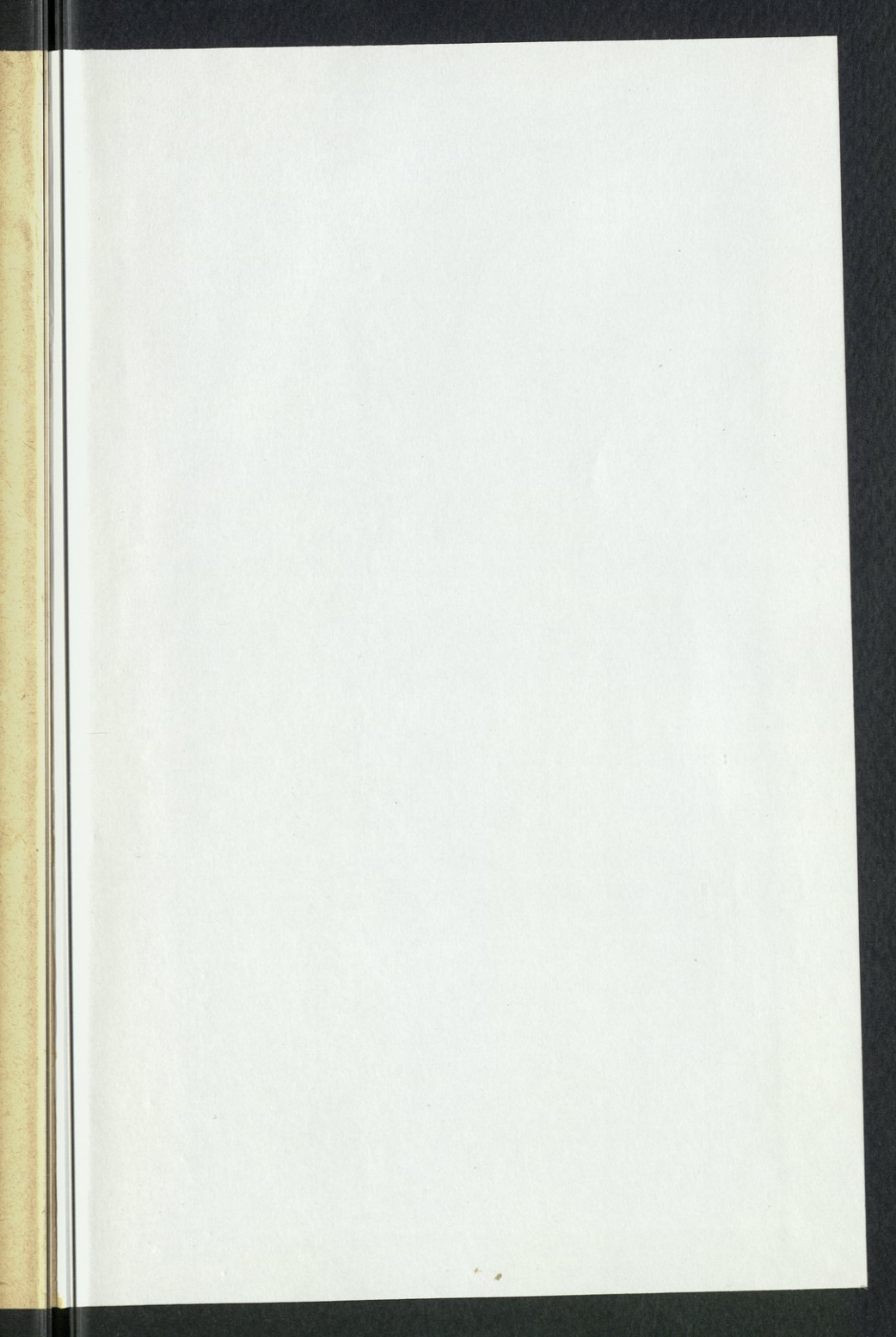
دار العلم للملايين

RUB. LIBRARY

AMERICAN
UNIVERSITY OF
BEIRUT



A. U. B. LIBRARY



33896

CA
792.9
D57KA

صلاه وهسي

ديپوم الاخراج من معهد الدراسات السينمائية العالية
بيباريس

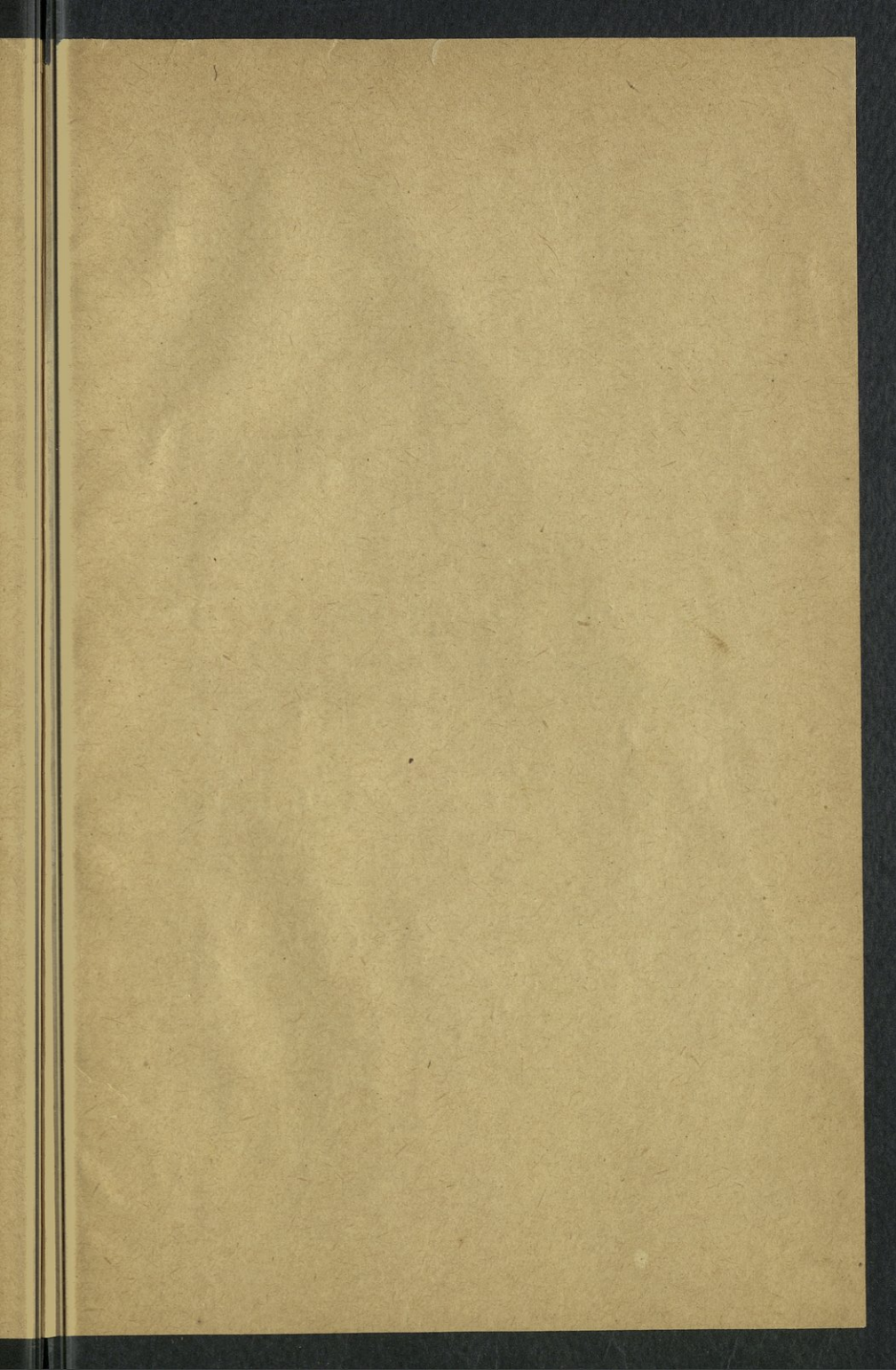
قصه السينما

تاريخ * فن * ثقافه

« إنني لأهلمهم بمسرح شعبي للغاية ، بمسرح يستجيب لأفكار

الشعب ، ويجري في أصغر القرى ، وامقرها شأناً »

ميشليه (١٧٩٨ - ١٨٧٤)



سينما

لبول فاليري

عضو الأكاديمية الفرنسية

على الستارة المنصوبة، على السطح الصافي دوماً حيث لا تترك
الحياة بل حتى ولا الدم ، اي اثر ، تعود أعقد الحوادث فتدور
من جديد ، عدد ما تريد من مرات .

والأفعال تسرع ، او هي تبطيء . ونظام الامور يمكن ان
يُقلَب . والاموات يعودون الى الحياة ويضحكون .

وكلّ يرى بعينه أن كل ما (هو) ، هو سطحي .

وكل ما كان نوراً ، مستخلص من الزمن العادي . وان هذا
ليتشكل ثم ليتشكل في وسط الظلمات . ونرى دفقة الواقع
تكتسي جميع خواص الحلم .

وانه حلم مصطنع . وانه ايضاً لذاكرة خارجية ، موهوبة
كلاً الهياً . واخيراً فالانتباه نفسه ، بوساطة فترات « التوقف »
وفترات « التجسيم » مجازي .

نفسى بهذه الفتن ، مقسمة .

انها تعيش على الستارة، الربانية في عظمتها، والمنفعة بالجوية؛
انها تشارك في اهوائها الاشباح التي عليها تظهر، وتتشرب
تصرفاتها: كيف تبسم، كيف تقتل؛ كيف تفكر بصورة
مرئية.

ولكن التأثير الآخر لهذه الصور، لأغرب وأعجب. فهذه
السهولة لتنتقد الحياة. ما قيمة هذه الافعال وهذه الهيجانات التي
اشهد بعد اليوم تبادها، ووحدتها في تنوعها؟ لست اريد حياة
بعد اليوم، فالحياة بعد اليوم ليست الا تشبه. انني لا عرف
المستقبل عن ظاهر قلب.

العدد الأول من كراسات
معهد الدراسات السينمائية العالية بباريس

١ . قصة اختراع السينما

عندما يذهب احدنا اليوم الى قاعة من قاعات السينما ، التي لانوازي قلة عددها في بلادنا عظم فائدتها ، يجلس في مقعد مريح ويحضر العرض السينمائي دون ان يزعج نفسه بالتفكير لحظة بما خلف هذا العرض من تعقيد كبير . ولو انه فعل لوجد العجب . اذ ان الصورة التي نراها امامنا على الشاشة مكبرة حوالى عشرين ألف مرة عن الصورة الاصلية المطبوعة على الشريط ، لم تصل إلينا الا بفضل جهود متواصلة متشعبة ، واكتشافات متوالية قد يرجع أولها الى مئات السنين .

السينما وليدة العلم

فالعرض السينمائي كما نراه اليوم يمثل مجموع فنون ثلاثة مختلفة : العرض الثابت ، وتحليل الحركة برسوم متتابعة ، واخيراً التصوير الفوتوغرافي . وكل واحد من هذه الفنون يمثل مجموعة واسعة من الجهود اوصلته في اواخر القرن الماضي الى درجة عليا من الكمال ، ولم يبق الا ان يأتي عقل عبقرى يجمع هذه الفنون ويؤلف فيما بينها ليتوصل الى اختراع السينما ، التي لا تريد على كونها تحليلاً

وتأليفاً لحركات تسجيلها آلة على شريط (تحليل) وتعرضها اخرى
 - ابتداء من هذا الشريط - على شاشة (تأليف) .
 فالفانوس السحري هو في الواقع عبارة عن آلة للعرض الثابت
 للرسوم ترجع الى عدة قرون . وأصل هذه الآلة الغرفة السوداء .
 وهي علبة مغلقة في احد جوانبها فتحة ذات عدسة تدخل منها
 الاشعة المتلاقية التي تعكسها الاشياء الخارجية . فتنعكس اخيلة
 هذه الاشياء على شاشة موضوعة على بعد معين من الفتحة . وقد
 فكر الباحثون فيما بعد بتحريك هذا العرض الثابت و«بتوقيص»
 الاخيلة ، ثم بتوفيق الصور مع اصوات مناسبة او مع الكلام .
 كل هذا بطرق بسيطة صيبانية ، ولكن هذه البساطة كانت كافية
 في بعض الاحوال لتحريك عواطف المشاهدين وتشويقهم .
 وقد استعمل الآلة الاخيرة كثيرون من ذوي الفطنة والفهم
 التجاري لعرض صور غريبة متحركة وقصص ظريفة لتسليية
 الجمهور ، تعرف في بلادنا باسمها التركي : « كرا كوز » . وبقيت
 هذه الآلة أداة تعري الناس قروناً طويلاً في جميع أنحاء الشرق
 والغرب قبل ولادة السينما ، وبقيت مدة بعدها الى ان وجد الجمهور
 نهائياً طريق السينما .

مراحل اختراع الآلات

وقد كان هنالك باحثون آخرون يفكرون بصورة موازية
 للمتقدم في ناحيتي العرض الثابت والمتحرك للرسوم ، في صنع
 آلات توهم المشاهد بوجود الحركة بواسطة رسوم متتابعة .

وتستند هذه الآلات الى مبدأ دوام انطباع الصورة على شبكة العين مدة وجيزة بعد غيابها . وهو مبدأ معروف منذ زمن بعيد نجد بحثة اليوم في جميع كتب علم الطبيعة المدرسية . فالخازن يصف منذ القرن الحادي عشر دوامة ملونة بالوان عديدة تستعمل للقيام بتجارب حول « مدة بقاء الصورة منطبعة على شبكة العين » . ونيوتن منذ اوآخر القرن السابع عشر يدرس هذا المبدأ بصورة علمية ويضع القرص المعروف باسمه : « قرص نيوتن » والذي يشكل بدورانه اللون الابيض ، ابتداء من الوان قوس قزح . وفي القرن الثامن عشر قدّر الباحثون دوام هذا الشعور بين عشر الثانية وربعها .

وفي سنة ١٨٤٢ حقّق العالم البلجيكي بلاتو تأليف الحركة بألة يسميها « فينا كيستيسكوب » بعد تجارب كثيرة كان قد بدأها سنة ١٨٢٨ استناداً الى المبدأ الانف الذكر . وبلاتو هو الذي برهن في اطروحة الدكتوراه التي تقدم بها الى جامعة لياج سنة ١٨٢٩ على ان التقديرات السابقة لمدة بقاء انطباع الصور على الشبكة غير صحيحة ، وان هذه المدة ترجع الى شدة الانارة واللون والزمن ، وانها في المتوسط ثلث الثانية ^٢ . وهو رفر في

(١) هذه الكلمة مترجمة عن نص فرنسي هو نفسه مترجم عن النص العربي الأصلي . ولكننا لم نعثر على النص الأخير .

(٢) جوزيف بلاتو Plateau ولد في بروكسل سنة ١٨٠١ . بدأ حياته بدراسة الآداب ثم تركها للعلوم . في سنة ١٨٢٨ بدأ تجاربه على شبكة العين ومقاومتها للنور . وفي صيف السنة التالية ثبت نظره مدة (٢٥) ثانية على قرص الشمس ظهراً ، فغاب بصره عدة ايام اضطر لقضائها في غرفة مظلمة ثم

سنة ١٨٣٣ اعطى آلة بلانو شكلا اسطوانياً ذا محور عمودي
وسماها « زوتروب » ، والصور التي تمثل الوجوه المتتابعة للحركة
هنا ، وهي حركة حيوانات كما يدل على ذلك اسم الآلة ، كانت
مرسومة على « شريط » من الورق موضوع داخل آلة .
وفي سنة ١٨٥٢ استبدل دوبوسك هذه الرسوم صوراً فوتوغرافية .
ثم بدأ النمسوي فون اوخاتيوس في السنة التالية بعرض رسوم
الفينا كيستيسكوب على شاشة بوساطة فانوس سحري . واخيراً في
سنة ١٨٧٠ عرض هايل الاميركي صوراً فوتوغرافية متحركة
على شاشة بنفس طريقة فون اوخاتيوس .

كل هذا كان يجري على مقياس صغير ، وبآلات بسيطة ، ولمدة
وجيزة جداً . وقد استعملت الصور الفوتوغرافية قبل ان يتوصل
المكتشفون الى ايصالها الى درجة معقولة من الحساسية . اذ يمكن
القول بان اول صورة فوتوغرافية معروضة هي تلك التي اخذها
الفرنسي نيبس Niepce في سنة ١٨٢٠ ومثل مائدة طعام ؛ وبما
ان حساسية اللوحة « المعدنية » التي استعملها كانت ضعيفة ، فقد
دام عرضها للنور اربع عشرة ساعة . وقد اشترك نيبس فيما بعد
مع متعهد يدعى داجير لصنع آلات فوتوغرافية حسب المبدأ الذي
اكتشفه ، ولكنه مات بعد قليل ، فأتم داجير اختراعه وحسنه
حتى انزل زمن العرض الى نصف ساعة .

عاد بعدها الى دراساته وتجاربه واصبح عضواً في اكاديميات العلوم في بلجيكا
وفرنسا وانجلترا والمانيا وهولندا الخ ... وقد فقد بصره نهائياً سنة ١٨٤٢
وبقي رغم ذلك استاذاً في الجامعة . توفي سنة ١٨٨٣ .

وقد جربوا بعد سنة ١٨٥٠ استعمال اللوحات الزجاجية والتصوير على الورق بطريقتة الكولوديون الرطب ، فهبطت مدة العرض الى اقل من ثانية بما سمح باستبدال الصور الفوتوغرافية بالرسوم اليدوية في اختراع بلاتو . ولكن عهد التصوير الفوتوغرافي الحقيقي لم يأت الا بعد سنة ١٨٨٠ عندما بدأوا باستعمال جيلاتينو برومور الفضة ، هذه المادة التي ما تزال تستعمل لهذا الغرض حتى اليوم في جميع انحاء العالم .

منذ تلك السنة يمكن ان نقول بان اختراع السينما قد دخل في طوره الجدي . فها هو العالم الطبيعي ماريه يتخيل في سنة ١٨٨٢ آلة فوتوغرافية تسمح بتحليل حركة ما يقوم بها شخص ، وذلك بأخذ عدة صور متتالية له اثناء قيامه بالحركة . هذه الآلة هي « البندقية الفوتوغرافية » التي تعدّ الجد الحقيقي للكاميرا . وكانت تأخذ (١٢) صورة متتابعة في ثانية واحدة على قرص مستدير . وقد برهن ماريه مع مساعده دمني على ان تحليل الحركة يتطلب مائة صورة في الثانية وانه تكفي لتأليفها عشرة . ولكن هذين العالمين لم يفكرا عندئذ بهذا التأليف ، ولوانها فعلا لا يمكن ان يعود اليها شرف اختراع السينما .

وهناك رجل آخر له مكانته في قصة اختراع السينما هو اميل رينو (١٨٤٤ - ١٩١٨) . فقد حسن هذا الرجل آلة الزوتروب وصنع على اساسها آلة كان يستخدمها في سنة ١٨٨٠ لعرض الرسوم المتحركة في المسارح بما جعلها تحمل اسم « المسرح الضوئي » . كانت الرسوم هنا مسجلة على شريط لين ذي ثقب لا يختلف في شكله كثيراً

عن الشريط السينمائي . وكان رينو يحلم عندما سجل اختراعه بالاستعاضة يوماً بالصور الفوتوغرافية عن الرسوم . ولكنه لم يفعل ! صنع رينو اشربة يحمل بعضها (٥٠٠) رسم ، كبير و المسكين وحول الغرفة ، والمهرج وكلابه الخ ... وبعضها الآخر (٧٠٠) رسم . وكانت هذه الاشربة تعرض على جمهور مؤلف من (٥٠٠) مشاهد دفعة واحدة مصحوبة بعزف موسيقي .

وكاد العالم الاميريكي اديسون مخترع الفونوغراف ومكتشف الكهرباء ، يتوصل الى اختراع السينما . وقد توصل الى ذلك بالفعل وذلك بالصور الفوتوغرافية المتحركة . الا ان الآلة التي صنعها لم تكن تصلح للشخص واحد ، وكانت كبيرة الحجم صعبة النقل . واديسون هو بحق مخترع الشريط السينمائي كما نعرفه بثقوبه على الطرفين وبعرضه الذي لم يتغير تقريباً والذي صنعته له مصانع ايستمان كوداك منذ ١٨٨٩ بناء على تعليماته .

ويعود هذا الشرف اخيراً الى الاخوين الفرنسيين لويس وأوجست لوميير Lumière اللذين توصلا الى الجمع بين نتائج اعمال ماريه ودمني ورينو وخاصة اديسون بآلة اطلقا عليها اسم : سينماتوغراف^١ وسجلاها بتاريخ ١٣ آذار (مارس) ١٨٩٥ على انها « آلة تصلح لأخذ ورؤية الصور الكرونوفوتوغرافية » . وفي الواقع فقد كانت تسمح بوساطة مجموعة متتابعة من الصور بتسجيل جميع الحركات

(١) Cinematographe من اليونانية : كينما آتوس (أي حركة)

وجرافي (أي كتب) . وليون بولي هو اول من أطلق هذا الاسم سنة ١٨٩٣ على آلة مشابهة لآلة ماريه .

التي تمر في وقت ما امام عدستها ثم تعيد تأليف هذه الحركات ،
وذلك بعرض هذه الصور على شاشة بالحجم الطبيعي امام صالة
كاملة .

وفي ٢٢ شباط (فبراير) ١٨٩٥ جرى اول عرض سينمائي
قدمه الاخوان لوميير في «جمعية تشجيع الصناعة الوطنية» على اعضاء
الجمعية وصوراً فيه «خروج العمال من مصنع لوميير» وجرى الثاني
في اول حزيران (يونيو) في مدينة ليون امام اعضاء مؤتمر جمعيات
التصوير الفرنسية . وفي ١٦ تشرين الثاني (نوفمبر) تلقى الصور بون
الاختراع الجديد . واخيراً في ٢٨ كانون الاول (ديسمبر) جرى
في «المقهى الكبير» Grand Café بشارع النكبوشين بباريس اول
عرض سينمائي امام الجمهور ، الجمهور الحقيقي ، الجمهور الذي يدفع .

٢ . قصة السينما الصامتة

الايام الاولى للسينما

هكذا ولدت السينما مع ميزة لم تعرفها الفنون الاخرى وهي ان لها تاريخ ولادة وصك ولادة . ولدت في اواخر القرن الماضي في جوف من اليسار والنعمة ما يزال الناس في فرنسا واوربا يتغنون به ، حتى الآن ، ويبكونه في مجتمعاتهم وغانيمهم وليالمهم . ففي ذلك الوقت كان بول فاليري يعيش اجمل ايام حياته ، ومطعم مكسيم يستقبل زبائنه من المحظوظين ، ومقاهي مونبارناس وخليايا مونمارتر تعج بالادباء والفنانين من جميع الجنسيات . اما الدراجة فقد كانت في اعلى درجات مجدها والسيارة في اول ايامها ، تنظر اليها العجايز وتقول بانها ابداءً لن تعدل الحصان ! والشعراء كانوا يملأون صفحات الجرائد بكاء على العصر الذي ينتهي والقرن الذي يولي .

كانت الدهشة تستولي على المشاهدين في الايام الاولى للسينما في بدء العرض فيظنون ان المشهد من صنع شيطان رجيم ! وكانوا يطيطون فرحاً بعد ذلك عندما يطمثون الى هذه الوجوه الانسانية التي يتحرك اصحابها امامهم ، مقبلين ، مدبرين ، والى اليمين والشمال .

هذه الدهشة وهذا الفرح لم يكونا بعيدين عن دهشة اعضاء
مؤتمر جمعيات التصوير الفرنسية في مدينة ليون عندما رأوا
انفسهم على الشاشة غداة نزهة قصيرة على ضفاف نهر السون . فقد
صوّروا الاخوان لوميير في عدة مراحل من نزھتهم كما صوروا شخصيتين
معروفتين من جميع الاعضاء اثناء مناقشة بينهما . ونترك للقارىء
ان يتصور مقدار الدهشة التي استولت على اولئك السادة عندما
رأوا انفسهم على الشاشة قبل مضي اربع وعشرين ساعة على النزھة .
وقد رفض صاحب « المقهى الكبير » عشرين بالمائة من
الدخل عندما عرض عليه ذلك في اليوم الاول اجرة لقاءته .
وفضلاً ان يأخذ في اليوم ثلاثين فرنكاً اجرة مقطوعة ووقع
عقداً بذلك لمدة سنة كاملة مع انطوان لوميير الأب . اما اجرة
الدخول فقد كانت فرنكاً واحداً يحق لصاحبه ان يحضر (١٠) اشربة
طول كل منها (١٧) متراً - وهو طول اشربة اديسون الخام ،
التي كانت تصدّرها مصانع ايستمان كوداك الاميركية - ويدوم
عرضه دقيقة واحدة . وقد در اليوم الاول (٣٥) فرنكاً بما
ادخل الخوف في قلوب منظمي الحفلات . ثم ارتفع دخل النهار
الواحد بعد ثلاثة أسابيع الى الفي فرنك دون ما سطر واحد
من الاعلان .

*

اما الاشرطة التي كانت تُعرض في ذلك الوقت فقد كانت
من البساطة بمكان بعيد . فالى جانب « خروج العمال من مصنع
لوميير » عرض الاخوان لوميير :

« طعام الطفل »
 « حريق في بيت »
 « وصول القطار الى المحطة »
 « ميدان البورصة في ليون »
 « الحداد »
 « صيد السمك الاحمر »
 « الساقى المسقى »
 الخ ...

وطول كل من هذه الاشرطة - كما ذكرنا - لم يكن يتجاوز (١٨) متراً . وكانت تباع رأساً الى اصحاب الصالون او الى الهواة بسعر فرنكين للمتر واحد . والجميل ان بعضها كان يباع ملوناً منذ ذلك الحين ... باليد ! بسعر مضاعف .
 ويحتوى هذه الاشرطة لا يزيد على كونه تصويراً حياً للعناوين التي اطلقها عليها الاخوان لوميير .

فموضوع « خروج العمال من مصنع لوميير » لا يزيد على كونه تصويراً لمعمل يفتح بابه الخارجى ويخرج منه حوالى مائة عامل ، النساء اولاً ثم الرجال و اكثرهم مع دراجاتهم ، واخيراً نرى كلباً كبيراً يقفز امام الباب قبل ان يأتى البواب ويغلق المصراعين .

وفي « حريق في بيت » نرى بناء يتصاعد اللهب من جميع نوافذه ثم يصل عمال الاطفاء فيحيطون به ويغرقونه بماء خراطيمهم الى ان تنطفىء النار .

وفي « الحداد » نرى حداداً واقفاً في دكانه ، ثم ها هو يلتفت الى عمله فيضع الحديد في النار الى ان يحمر ثم يهوي عليه بضربات مطرقة فيتمدد وترتفع حوله غيوم من البخار لدى انزاله في الماء . وهكذا ...

واول شريط ظهرت فيه شبه عقدة قصصية هو « الساقى المسقى » حيث يظهر في اول الشريط فتى خبيث ينظر الى بستاني يستقي اشباب حديقة واشجارها بما يتفجر من خرطوم طويل يمتد عدة امتار . يقرب الفتى من الخرطوم ويطأه دون ان يراه البستاني فيتوقف الماء ويتعجب هذا وينظر الى الخرطوم متسائلاً . عندئذ يرفع الفتى قدمه فيندفع الماء بقوة على وجه البستاني وملابسه . وبينما يركض الفتى هارباً وهو يضحك بوجه اليه البستاني ماء خرطومه جزاءً .

هذه فكرة عامة عن الاشرطة التي كان الاخوان لومير يخرجانها او بالاحرى يصورانها ثم يلقين بها الى الاسواق فتتأهت عليها جماهير المشاهدين من كل حدب وصوب . وقد نال شريط « الساقى المسقى » نجاحاً عظيماً جداً حتى لقد اخذ اصحاب الصالات يعرضونه في كل حفلة وفي كل يوم خلال مدة طويلة .

والذي نلاحظه هنا في سبب إقبال الجماهير على السينما ، هذه اللعبة الجديدة او التسلية الجديدة الغربية ، ليس هو وجود الانسان فقط بلحمة ودمه على الشاشة يتحرك ويمشي ويجري ويضحك ويغضب ، بل هو في وجود الحركة على الشاشة من اي مكان او من اي شيء أتت . فلنكم كان الناس يصيحون متعجبين لدى رؤية القطار وهو يجري بكل طوله وحجمه داخلاً الى المحطة ومقرباً شيئاً فشيئاً كاردٍ يلقي بنفسه على المشاهدين ، ثم تضي لحظة فاذا هو يكمل طريقه على يسار الشاشة ويتوقف . فتتقدم مدام لومير مع طفلها متجهين نحو العربات فتفتح الابواب ثم يتلىء

وصيف المحطة بالناس ويقرب بعضهم وهو ينظر الى الكاميرا متعجباً وتُغلق الابواب ويستأنف القطار مسيره .

نعم ان وجود الحركة والحياة والطبيعة على الشاشة هو الذي جلب المشاهدين الى الصالونات المعتمة، وهو الذي قرر نجاح السينما وبقائها . لقد رأى الناس في السابق رسوماً وتماثيل وصوراً في لوحات فوتوغرافية بل ورسوماً متحركة ، ولكنهم لم يروا قط الطبيعة نفسها مأخوذة كما هي في الحياة اليومية ومحفوظة داخل شريط يمكن لعامل بسيط ان يديره في آلة فاذا بالانسان يرى ما لم يره انسان من قبل - الا في حلم : الحياة ، الطبيعة ، كما كانت بالامس .

والغريب ان الشركات الاخرى والبلاد الاخرى التي اخذت هم بالسينما بدأت كما بدأ الاخوان لومير بتصوير مشاهد من الحياة العائلية واليومية ليس فيها عملياً أية عقدة او اية رواية . وهكذا فقد رأت الشاشة الأولى اكثر من عشرة اشربة عن « خروج العمال من المصنع » و « طعام الطفل » و « وصول القطار الى المحطة » الخ ...

وجميع هذه الاشربة كما نرى ، كانت تصور في مناظر حقيقية خارجية لسببين : الاول ، هو ان فكرة الاستديو والانارة بالانوار الاصطناعية لم تكن قد ولدت بعد . والثاني ، لان التصوير في الفضاء تحت ضوء النهار أضمن لنجاح الصورة من التصوير داخل جدران اربعة ، لدى غياب التنوير الاصطناعي ، كما يعرف ذلك جميع هواة التصوير .

وقد بقيت هذه الاشرطة وأمثالها تملأ الاسواق مدة . وكاد
الناس يملون السينما، هذه اللعبة التي لم تعد تأتيهم مجديداً ، الى اليوم
الذي جاء فيه رجل مبدع أخرج السينما من طور اللعبة ووجهها
وجهة جديدة تراحم بها المسرح .
هذا الرجل هو جورج ميلييس Méliès .

تم جاء المتنبي . . .

لا شك في ان النجاح الذي نالته الحفلات السينمائية الاولى كان
عظيماً جداً ، مما دفع اثنين من ذوي الفطنة هما ليون جومون
وشارل باث الى تأسيس شركتين للانتاج بقي ههنا مدة طويلة ان
تسجلا مشاهد من الحياة اليومية والاحبار والاسفار .

ولا نعرف أكانت السينما تبقى في هذا الطور الابتدائي مدة
طويلة لولا ان جاءها جورج ميلييس الرجل الذي كُتبت له ان
يحمل الى الفن الجديد عدداً كبيراً من الاراء المهمة ، وان
يجعل من السينما شيئاً آخر اكثر من فصل جديد في باب التصوير
الفوتوغرافي . . .

ولد ميلييس في باريس سنة ١٩٨١ من اب ذي أصل إسباني
بعيد ، غني وصاحب مصنع للاحذية ، وام من اصل هولندي .
ذات ثقافة عالية . وبعد ان انهى دراسته الثانوية ومدة خدمته
العسكرية ، قضى سنة في لندن ليتمكن من الانكليزية ثم ليعود
منها الى معاونته ابيه على ادارة المصنع حيث يقضي ايضاً عدة
سنوات . الا ان امله لم يكن صناعة الاحذية ! لقد كان فناناً .

انه يجب التصوير بالزيت ويريد ان يتعلمه ، ولكن هنالك ارادة
اهله الذين يضطرونه الى البقاء في المصنع ، وهنالك مستقبله .
فالإلام تسوفه مهنة التصوير ؟ ومن يدريه بانه سينجح فيه ؟ وهناك
المجتمع .. وهناك وهناك ...

الا ان الفتى لا ييأس . بل هو يرضي ميوله الفنية في نواح
اخرى . فهو كثير التردد على مسرح « روبير هودان » المعروف
في ذلك العصر باعمال الشعوذة والسحر والآلات الاوتوماتيكية
المضحكة المسلية . فما ان يرى مشهداً من مشاهد الشعوذة حتى
يسجله ويفكر في تقويته وتحسينه . وما ان يرى آلة من تلك
الآلات المسلية حتى يحفظ شكلها الخارجي ويضع آلة مماثلة في
مصنع ابيه دون ما معرفة سابقة بالتركيب الداخلي الأصل . ولم
يكن هذا كله لبيعه عن الرسم ، الكاريكاتوري بخاصة ، فهو
رسام معروف - تحت اسم مستعار - في جريدة سياسية معروفة .
الا ان والده لم يكن راضياً عن هذا كله . فهو لا يريد رساماً
سياسياً ، كما لا يريد مصوراً . وهذا ما دفعه الى اعطائه المال
اللازم لشراء مسرح « روبير هودان » الذي عرض آتئذ للبيع .

ولم لا ، ما دام المسرح معروفاً وزبائنه مخلصين مواظبين !
هكذا يبدأ ملييس حياته العملية في مهنة الشعوذة الفنية ،
قويماً بمال كثير وثقة بالنفس لا تنضب . وكان عمره اربعاً وثلاثين
سنة لدى اختراع الاخوين لومبير . وقد دهش عندما حضر عرض
الاشربة الاولى دهشة كبيرة ، وقال يصف ذلك فيما بعد :

« اسرعت نحو انطوان لومبير (الاب) قبل انتهاء العرض واقترحت عليه

شراء الاختراع ، ولكنه رفض . قدمت له عشرة آلاف فرنك ، عشرين ألفاً ، خمسين ألفاً .. وكنت اقدم له ثروتي وبيتي وعائلتي لو انه قبل ، ولكن لوميير لم يترشح عن رأيه وقال لي : اشكرني ايها الشاب ! ليس هذا الاختراع للبيع وشراؤه سيكون وبالا عليك ، فقد يمكن استغلاله وقتاً ما كنادرة علمية ولكن ليس له فيما عدا ذلك اي مستقبل تجاري .

كان لوميير يعتقد تماماً بما يقول . ولكن ملييس لم يصغ اليه . واشترى بعد مدة آلة سينمائية انجليزية تقارب آلة الاخوين لوميير وادخل عليها هو بنفسه بعض الاصلاحات . وكان قد مضى عليه في ذلك الحين ، ثماني سنوات كمدير لمسرح « روبير هودان » بدا خلالها وكان الشعوذة كانت تجري في عروقه من الاصل ، مع الدم ؛ وبرهن على مواهب ساذجة غريبة وخيال صيافي خصب . ثم عندما جاءت السينما احبها واراد ان يلقي بسهمه فيها .

حاول ملييس اول ما حاول ان يوفق بين عمله في مسرحة وعمله في اشراطه ، فأخرج عدة اشربة تحوي « ادواراً » بسيطة في الشعوذة والسحر تغلب عليها الحشية والخيرة : حيرة الطفل الذي يعثر على لعبة عجيبة لا يعرف كيفية استعمالها . وفي يوم من الايام اراد القدر ان يتدخل في عمل ملييس فيوجهه نهائياً في الوجهة التي كتب له . فبينما كان يصور في احد اشراطه حركة السيارات والعربات في ميدان الاوبرا بباريس ، توقفت الآلة . وانقضت دقيقة طويلة قبل اصلاحها وعودتها الى التصوير . ولكن عندما اخذ ملييس الشريط بين يديه بعد التبييض ، وجد ان المشهد كان قد تغير عند توقف الآلة وان عربة الاومنيبوس التي

كانت تمر امامه قد « تحولت » فجأة الى عربية موتى . فسر لهذا « التحول » واعتبره لقيمة يفاجئ بها جمهوره . ولدى عرض الشريط ، راح المشاهدون في دهشة كبيرة يطرون براعة ملبيس في الحيل وتمكنه من السحر . اذ كيف امكنه تحويل عربية او منيبوس الى عربية موتى ؟!

لم ينس ملبيس هذا الدرس بعد ذلك ، وذهب في استعمال التحولات الفجائية بعيداً جداً . وقلده في ذلك عدد كبير من المحررين . وملبيس هو الذي اكتشف ايضاً اكثر الحيل المستعملة في السينما : كالتطابع Surimpression وازدواج الشخص (كما رأينا ذلك في احد الاشرطة التي يظهر فيها علي الكسار يتناقش مع .. علي الكسار) وتثليته وتربيعة ... وهو اول من جرب التوفيق بين الفونوغراف والسينما ، وهو صاحب فكرة التسارع Accélération وغياب الصورة وتصور المشهد معكوساً (قطع الزجاج الكأس مكسورة تتجمع لتعيد تأليف هذه الكأس) الخ . الى جانب هذا كله اتى ملبيس بفكرة بديعة كان لها اعظم الاثر في فن السينما . فقد جاءه المغني الكبير بولوس Paulus في اوائل سنة ١٨٩٧ ، كما يحدثنا بذلك برازيك وباردش في كتابها البديع عن « تاريخ السينما » ، وطلب اليه ان يصوره اثناء الغناء . فوافق ملبيس على ذلك وضرب له موعداً . الا ان بولوس رفض في اللحظة الاخيرة ان يغني في الهواء الطلق وهو بلباس الاوبرا ! واعلن انه لن يغني الا داخل جدران اربعة . فأذن ملبيس ، ودهن بنفسه لوحات للمنظر وأتى بانوار قوية سلطها

على المشهد . ولاول مرة لم يصوّر شريط في الهواء الطلق .
وقد كانت النتيجة ممتازة ، فقد رأت فكرة الاستديو والتصوير
بالانوار الاصطناعية النور للمرة الاولى .

*

اخرج ملبيس بين سنتي ١٨٩٦ و ١٩١٤ حوالى اربعة آلاف
شريط طول كثير منها اربعمائة متر في العصر الذي لم يكن
يتجاوز فيه طول الشريط عشرين أو ثلاثين متراً .
واشهر اشراطته : « رحلة الى القمر » ١٩٠٢ (٢٨٥ متراً
ويدوم عرضه ١٦ دقيقة) الذي ادهش العالم اجمع ، وهو مستوحى
من جول فرن و هـ . ج . ويلز . و « قصر الف ليلة وليلة »
١٩٠٥ و « الاستيلاء على القطب » ١٩١٢ .
وفي سنة ١٨٩٧ اخرج اول شريط عن « حجرة مفيستو »
(٧٥ م) وقد أخذ بعده عدة مرات و « فوست ومارجريت »
١٩٠٠ و « جان دارك » (٢٧٥ م) ثم « مخاطرات البارون
منشاوون » . ومن اجمل اعمال ملبيس مجموعة من الاشرطة عن
قضية دريفوس (١٨٩٩) التي كان لها دوي كبير في ذلك الحين .
ويقال ان ملبيس انتهى من شريطه مع الحكم بالاعدام على
دريفوس قبل ان تصدر المحكمة حكمها بذلك !! وشريط عن
تتويج ادوارد السابع ملك انجلترا ؛ فقد اعاد تشكيل حفلات
التتويج بمساعدة بعض الممثلين وباللبسة اللازمة التي اشرف على
تفصيلها موظف جاء خصيصاً من انجلترا ، مع تاج مرصع بقطع
من الزجاج ، في ضواحي باريس . وقد أعجب به الملك بعد

ذلك عندما رآه !

والذي نلاحظه من اساء هذه الاشرطة ، اننا اصبحنا بعيدين
عن عهد « الصور الفوتوغرافية المتحركة » و « الطبيعة المصورة كما
هي » ، هذه الاشياء التي كان الناس يتسابقون الى رؤيتها على الشاشة
فاغري الافواه معجبين . لقد مضى عهد الدهشة الذي كان لوميير
الأب يتوقع أن يمضي معه عهد السينما ، الا ان عهد السينما لم يمض !
وكل ما هنالك هو ان الجمهور قد أصبح أكثر تطلباً وأوسع نظراً .
إنه يحب السينما . ويحب القصة والتجديد داخل السينما . وهنا تجلت
عبقرية ملبيس الذي قفز بالسينما عدة قفزات الى ان جعل منها
مشهداً ينافس المسرح معنى ومبنى ، اذ يلقي الى الاسواق اشربة
شعوذة وسحر وبطولة وأسفار في الزمان والمكان وقصص حب
وغرام وضحك وبكاء ... أي كل ما يطلبه الجمهور .

*

يبلغ عدد اشربة ملبيس المهمة عدة مئات (من اصل اربعة
آلاف) صورها بمعدل شريط في كل اسبوع . ولكن اكثرها
اليوم مفقود . فقد حملها في سنة ١٩١٤ - يوم تولى عنه الجمهور ،
وبعد ان استولى عليه اليأس - الى كيميائي حولها
الى مادة كيميائية تستعمل في تجارة الاحذية . وقد وجد
بعض اشربته فيما بعد في القسم السينمائي من « متحف الفن الحديث »
بنيويورك ، وبعضها في هوليوود وعدد قابل في « المتحف العالمي
للسينما » بروما ، وفي فرنسا والارجنتين عند بعض هواة السينما .
وفي سنة ١٩٢٨ وجد ملبيس في محطة مونبارناس يبيع

الشوكولاته والسكاكر في دكان صغيرة، فعنيت به «الفرقة النقابية»
للسينما التي كان قد أسسها ورأسها عشر سنوات ، وحمته وزوجته
وابنته من الحاجة . الى ان توفي في احد المستشفيات بباريس
سنة ١٩٣٨ وعمره سبعة وسبعون عاماً .

وفي سنة ١٩٤٨ نظمت الحكومة الافرنسية معرضاً دائماً
لأعمال ملبيس وما بقي من مناظره ورسومه في قاعات « متحف
السينما » بباريس ، فكان ذلك اكبر دليل على اعتراف الجميع بفضله
على عالم السينما .

٣ . السينما تصبح فناً

فرنسا تبدأ

لن نطيل الكلام عن ملييس اكثر مما فعلنا اذ يكفيه فخراً انه يُعدّ اهم من ساعد على نقل السينما من طور اللعبة الفوتوغرافية الى طور الابداع والاختراع ، وحقق نصر السينما القصصية ، التي تقصّ فكرة ما ، على السينما التسجيلية ، التي تكتفي بتسجيل مناظر الطبيعة وما يجري في الحياة اليومية من صغائر الامور بدون أي فكرة فنية تهدف اليها من هذا التسجيل .

وهنا ايضاً سرعان ما تبعه باقي المشتغلين بالسينما . فقد وجدوا الفرق بين اشرطته واشرطتهم وزبائنه وزبائنهم . ففياً يخص الاخوين لومبير فقد تعاقدوا مع عدد من الاشخاص علماءهم مهنة التصوير السينمائي واعطياهم الآلات اللازمة ثم ارسلهم الى جميع انحاء العالم يصورون لها اشرطه في الشوارع ومشاهد عسكرية وغريبة تجلب الانظار . واهم أولئك المصورين « مسجيش » Mesguisch وخاصة « بروميو » Promio الذي صور في البندقية مناظر جميلة وهو على مركب (يسير) ، ثم في مصر مشاهد من

النيل مأخوذة من فتحة عربة القطار الذي كان فيه ، ثم مناظر
اخرى من مصعد برج ايفل في باريس (اثناء حركة) . وقد حازت
هذه الاشرطة نجاحاً متميزاً بادخالها شيئاً من الحياة في المناظر .
وهكذا يمكن القول بأن بروميو هو اول من اكتشف ما يسمى
بمركات الكاميرا .

والى جانب هذا الانتاج وامثاله فقد اراد الاخوان لومبير
ان يحافظا على سمعتها بعد نجاح « الساقى المسقى » فأخرجا عدة
اشرطة كان اكثرها تقليداً لاشرطة اديسون وملييس . ولم يدم
عملها بعد ذلك مدة طويلة . فما انت سنة ١٨٩٨ حتى سرّحا جميع
المصورين تقريباً وانقطعوا بعد مدة عن الانتاج ، واستدعيا وكلاهما
من الولايات المتحدة تحت ضغط اديسون كما سنرى ذلك فيما بعد .
ثم هناك المحدثون الذين دخلوا صنعة السينما منذ اقدم ايامها وهم
كثيرون . فكل من اشترى آلة تصوير سينمائية ، اصبح منتجاً ،
ولكن اهم الجميع ولا شك هما : شارل باته وليمون جومون اللذان
توصلا فيما بعد الى تاسيس شركات ومصانع ما تزال تتمتع حتى
يوماً هذا بشهرة عالمية واسعة .

فشارل باته Pathé الذي بدأ حياته في أميركا الجنوبية حاملاً
وخبازاً ، لم يجد لدى عودته الى باريس خيراً من الحاكي آلة تدر
عليه بعض المال بأهون الاسباب ، فيشترى منها واحدة ويأخذ
بدعوة الناس الى رؤيتها وسماعها . ثم عندما يعود عليه ذلك ببعض
الربح يتحول هو نفسه الى تاجر فوتوغراف ثم يؤسس في سنة ١٨٩٨
مع جماعة من الممالين داراً كبيرة لتسجيل الاسطوانات وصنع

الآلات الحاكبة يقيم على رأسها زاكا Zecca . وبدل ان يفتش
عن صالات تشتري منه الاشرطة التي يصورها ، راح يشتري
صالات كاملة ويجولها الى صالات عرض . ومع ان زاكا هذا لم
يكن يعرف شيئاً في السينما والاخراج السينمائي فقد اعانه ذكاؤه
على القيام مع بانه بادارة الدار على احسن وجه ، وتوصل بها حوالي
سنة ١٩٠٥ الى درجة من السيطرة الفرعونية على اسواق السينما
في فرنسا وخارجها ، لانجد لها مثيلاً حتى اليوم . فهو صاحب
مصانع للشريط الخام وللتجويض والسحب وللالات العارضة
واللاقطة ، وهو صاحب احسن الاستديوهات مع وكالات توزيع
خاصة وعدد من الصالات . وقد كان في وسعه بهذا كله ان يقضي
على كل مزاحمة ، بل توصل الى عقد اتفاقية مع جمعية المؤلفين
والادباء المشهورة واحتكر حق اخراج احسن المؤلفات .

اخرج زاكا عدداً كبيراً من الاشرطة في شركة بانه تكاد
تكون كلها تقريباً تقليداً لاشرطة الآخرين وخاصة ملبيس .
منها « ضحية الكحول » و « تاريخ جريمة » وهذا الاخير يمكن
تقسيمه الى عدة اقسام : التربص - الملاحظات الاولى - الايقان -
المشقة . والظريف ان عرض القسم الاخير قد منع ، مما يمكن
معه القول بأن الرقابة قد وجدت قبل الى توجد السينما تقريباً !
وقد انتجت شركة بانه الى جانب اشرطة زاكا اشرطة لخرجين
آخرين في مواضيع واقعية « كعامل المطافيء والحادمة » و « سرقة
فوق السطوح » ومواضيع خيالية « كالجمل والوحش » و « قصور
الشیطان السبعة » وأخرى مضحكة . وقد اشتهر في هذه

الناحية يمثلون حازوا نجاحاً لم تعرفه السينما من قبل : كأندريه ديو والممثل الكبير ماكس لاندر ، ويعدّ اليوم أول المضحكين الكبار الذين عرفتهم السينما .

وأما ليون جومون Gaumont فقد بدأ حياته السينائية منذ سنة ١٨٩٧ بإخراج بعض الاشرطة ، وكان همّه الاول من وراءها أن تكون دعاية صالحة للالات السينائية التي كان يصنعها والتي بقيت أحسن الآلات في الاسواق مدة طويلة .

وتعاقد جومون فيما بعد مع عدد من المخرجين واخرج الى الاسواق عدداً ضخماً من الاشرطة أهمها : « حياة المسيح » ١٨٩٨ « وأخطار الكحول » ١٨٩٩ « وأحلام مدخن أفيون » ١٩٠٦ ، وشريط رسوم متحركة سنة ١٩٠٨ من رسم اميل كوهل Cohl ، هو أول شريط من هذا النوع بالمعنى الحديث للكلمة .

الآن أعظم نجاح نالت به اشرطة جومون شهرة عالمية ، هي تلك « السلسلة » التي أخرجها فويياد Feuillade سنة ١٩١٣ تحت عنوان « فانتوماس » وهي أول وأشهر تلك الاشرطة المتسلسلة التي طالما داعبت أحلام طفولتنا عندما كنا نرى قسماً من شريط يقع في آخره « البطل » المهام في مشكلة لا يرجى له منها مخرج ، وفجأة كانت ترسم على الشاشة كلمة « البقية في الاسبوع القادم » فنخرج ونحن نلثث ونشتم ثم نعود في الاسبوع التالي وكنا نلهف لمعرفة ما جرى للبطل من مصائب بين أيدي رجال العصابة الخبيثاء .. لنجده سليماً معافى ... معافى لا لمدة طويلة بل ليعود الى أحضان الاخطار والاهوال .. ومنها ثانية الى

الخلاص وهكذا ..

والجدير بالذكر هو أن الامير كيين هم ابرع من اخرج هذا النوع من الاشرطة التي يضطر فيها المشاهد لان يحبس أنفاسه مرة في كل ثلاث دقائق . وقد سموا أوقات الهيجان هذه :

. Suspense Time

ولم يقف نشاط جومون على إنتاج الاشرطة بل تعدها . فقد وجد أنه لم يبق للسينما حتى توازي المسرح إلا الكلام . فراح يجهد إلى أن أتم صنع آلة تجمع بين السينما والفونوغراف عرضها في معرض باريس سنة ١٩٠٠ وأنزلها الى الاسواق بعد سنتين تحت اسم « الكرونوفون » Chronophone . وهكذا فقد أمكن سماع كبار الفنانين والمغنين كل ليلة على الشاشات الباريسية . فهذا بولوس يعني لا لجمهور الاوبرا فحسب بل لكل الناس ، وهذه ساره برنار الخالدة تتحرك على عيون الجميع وهي تمثل أدواراً من مولير مع إشارات وحركات ونظرات الى الجمهور لا يمكن احتمالها اليوم . غير أن استعمال الكرونوفون لم يدم غير وقت قصير وفي عدد محدود من الصالات لعدم توصله الى حل مرضٍ يتناسب مع الاشرطة التي أخذت تطول ومع القاعات التي أخذت تتسع . وعدا ذلك فقد كانت صالات السينما التي لا تستعمل الكرونوفون تضم جوقة صغيرة أو على الاقل بيانو وكان لمصاحبة الشريط بالموسيقى وهمها الاول أن تغطي الضجة المزعجة التي كانت تنبعث من آلات العرض في تلك الايام وان توجه الانظار الى المواقف المهمة في الشريط .

في هذه الاثناء كان الشريط يطول شيئاً فشيئاً ، فها هو يصل الى ٧٠٠ متر ثم الى ١٢٠٠ و ١٥٠٠ (طول الشريط الذي يدوم ساعة ونصف الساعة اليوم هو ٢٤٦٠ متراً) . وهذه أسماء بعض ممثلي السينما تحظى بشعبية واسعة كأسماء ممثلي المسرح العظام بل تزيد . وهذا ما يجعل المنتجين على وضع اسماء الممثلين في ابتداء الشريط وعلى الاعلانات . واهم هذه الاسماء واولها - كما ذكرنا - هو اسم ماكس لاندر الذي بدأ حياته السينائية في سنة ١٩٠٥ ومات منتحراً سنة ١٩٢٥ ، وهو اول المضحكين السينائيين العظام . وقد قلده شارلي شابلن في اول حياته السينائية ثم كتب اليه يعترف له باستاذيته وبفضله .

كل هذا حرض المنتجين على اخراج اشربة قوية باهظة التكاليف . واهم شريط من هذا النوع هو « مقتل الدوق دوجين » (١٩٠٨) الذي اخرجته شركة « الشريط الفني » Le Film d'Art من سيناريو لعضو الاكاديمية الافرنسية (لافدان) مع موسيقى تعزفها فرقة موسيقية لسان سانس اشهر موسيقيي فرنسا في ذلك الوقت . وقد كان لهذا الشريط تأثير عظيم في فن السينما اذ فتح الباب على مصراعيه لحركة « الاشرطة الفنية » في فرنسا وفي البلاد المجاورة وحتى في اميركا . وراح الجميع يطلبون من اكابر الكتاب واعضاء المجامع العلمية ان يسمحوا لهم بنقل قصصهم ومسرحياتهم الى الشاشة بما وجه السينما وجهة خطيرة في طريق « السينما الادبية » في حال الاشرطة المأخوذة من قصة ، او « المسرح المصور » و « المسرحية السينائية » في حال الشريط المأخوذ من مسرحية . ويجسن ان

نذكر ان الطريقتين كليهما ليسا طريق السينما ... السينما كما يجب ان تكون كفن مستقل قائم بذاته .

و اذا كان حركة « الشريط الفني » فضل على السينما فهو في انها قد ساقت الى قاعات العرض طبقات جديدة من المشاهدين . فبعد ان كانت هذه القاعات اما كن تسلمية للطبقات الشعبية والعمالية فقط ، جذبت اسماء كبار الكتاب ومشاهير الممثلين المسرحيين الطبقات المتوسطة المثقفة بل والطبقات البورجوازية ايضاً . وبعد ان كانت اشربة ملييس بشعوذاتها الشيطانية والصبيانية تملأ القاعات فقد انتقلت السينما الى طور اسبى وانبل ، وهذا هو السبب الذي ساق ملييس الى الدمار بعد سنة ١٩١٢ نعم لقد انتهى دور ملييس ، لقد قام بواجبه خير قيام عندما كانت السينما لعبة جديدة في او اخر القرن ، ولكن المحدثين من السينائيين تقدموه بعد ذلك في ارضاء ما يتطلع اليه الجمهور وفي استباق ذوقه ومفضلاته .

وهكذا نجد ان السينما منذ ولادتها تقريباً قد جاءت كاملة : الصور والصوت والالوان . ولهذا فلن ندهش اذا قرأنا في احدي صحف سنة ١٩٠٧ هذه الجملة الطنانة : « لقد وصلت السينما ابتداء من اليوم الى القمة ! » .

٠٠٠ وابطاليا نسير

هزة كبرى تجتاح الاستديوهات الايطالية بعد عرض اشربة

(١) برازيك وباردش .

« الشريط الفني » وكانت قبل ذلك في شبه ظلام . كل الناس يريدون اخراج اشربة فنية . الكبار والصغار والقادرون وغير القادرين يبدأون العمل . فمن هنا تخرج الى الاسواق اشربة تحت اسم « السلسلة الذهبية » ومن هنا تحت اسم « الشريط الفني » .. واسماء اخرى .

ومضت سنوات . وكان لا بد من ان يتميز اعلام من بين هذه الاسماء كلها . بل لقد جرى اكثر من هذا ، ففي الحركة دوماً علامة حياة وفي الحياة دوماً خلق وابداع . فقد اخرجت ايطاليا في ذلك الحين عدداً من الاشربة ، التاريخية خاصة كان لها اكبر الاثر في فن السينما . وهي وان بدأت مقلدة فانها انتهت خالقة مبدعة ، واكملت الطريق التي كانت فرنسا قد بدأتها وكبت في نهايتها . فقد حطم شريط من نوع « الى اين انت ذاهب؟ » Quo Vadis من اخراج جواتروني ، كل عرض سينمائي في ذلك الحين بارتفاع تكاليفه وبضخامة الجماهير التي اشتركت في تمثيله . وهو استعراض واسع لما جرى من حوادث في تاريخ المسيحية تبدأ في القرن الخامس عشر وترجع الى روما وأيام المسيحيين الاولي . وفي السنة نفسها بدأ تصوير شريط تاريخي كبير آخر هو « كابيريا » من تأليف اكبر كتاب العصر : جابرييل دانونتيرو واخراج باسترونو . وقد زادت تكاليفه على المليون عندما انتهى التصوير بعد سنتين . وهذا رقم قياسي لم يعرفه شريط من قبل ، كما ان النجاح الذي استقبله به الجمهور لم يعرفه اي شريط في جميع انحاء العالم ، حتى ولا « ابن حور » الاميركي من تمثيل رامون

نوفارو سنة ١٩٢٥ . ومن وجهة النظر الفنية فقد أتى هذا الشريط الى الفن السينمائي بشيئين جديدين مهمين : الاول هو حمل الكاميرا على عربة خاصة عجلائتها من المطاط والسير بها الى الامام او الخلف او الى الجانبين واستعمال ذلك لغايات فنية . والثاني هو استعمال الانوار الاصطناعية لغايات دراماتيكية لم تكن تعرفها السينما قبلاً عندما كانت تستعمل النور للانارة فقط لا للعب بالاختلة وللوصول بها الى تأثيرات جديدة من نوع خاص على المشاهدين .

وفي تلك الحقبة ايضاً أخرجت ايطاليا « مارك انطونيو » و « كليو باترة » و « هاملت » وقبلها « آخر ايام بوبيي Pompéi » واخذ السينمائيون يقتبسون للشاشة جميع تحف الماضي الادبية من هوميروس الى فرجيل ومن دانتة الى شكسبير وراسين مستوحين في اخراج ذلك كله جميع التقاليد المسرحية الايطالية الفنية وخاصة طرق الاوبرا . ولعلمهم بذلك ارادوا رفع قيمة المشهد السينمائي فكانت تجربة لا بد لنا من ان نعتبرها ناجحة كل النجاح امام الاستقبال الحافل الذي قابلها به جمهور ذلك العهد .

اميركا

عندما كانت هولبورد قريبة

الى جانب ما كان يجري في اوربا كانت اميركا تتأهب للدور العظيم الذي ستلعبه في تاريخ السينما . وليس هنالك من فرق كبير بين الايام الأولى للسينما الفرنسية مثلاً والايام الاولى

للسينما الاميركية ، اللهم الا فيما بعد ، حيث نجد الاخيرة اكثر
تقللاً وحركة ونرى الجو الذي يسودها مليئاً بالغيوم السوداء
الكالحة . فهنا اتفاقات تعقد وتفسخ في نفس اليوم وهنا ثروات
هائلة تجمع في اسابيع وتبدد في ايام . والسبب هو هذا الخليط
الغريب من عشاق المخاطرات والبائعين المتجولين ورجال الاطفاء
وتجار الفراء ومربي الخيل . . . الذين اخذوا يلقون بأنفسهم في
ميدان هذه الصناعة الجديدة التي بدت لهم كأسهل الطرق واقربها
لجمع المال .

اما مواضع اشراطهم الاولى فلم تكن تبعد عن مواضع
الاشرطة الفرنسية الاولى ، كما ذكرنا ، وقد لاقت مثلها نجاحاً
كبيراً ولكن . . . مع كثير التحفظات . فقد اعجبت الاميركيين
هذه الصور الحية التي تتحرك تحت انظارهم الا انهم ، كانوا يهابون
الظلمة التي تسبح فيها القاعة اثناء العرض بما حمل احد اصحاب
القاعات الاذكياء على ثقب جدار قاعته ليمنع الحائرين بأنهم لن
يلقوا بدرامهم في البحر اذا هم دخلوا لمشاهدة الاختراع الجديد .
وكانت هناك الحشية ايضاً من النشالين ! ولكن بما ان المشاهدين
والمشاهدات - كما يقول احد المؤرخين الفرنسيين - اخذوا
يجدون في الظلمة فوائد اخرى فقد انتهوا بتعودها ! . . .

وقد قدمت السينما فيما بعد الى زبائنها مواضع اعجبتهم ورأوا
فيها صورة حية لآرائهم وعواطفهم مما يحقق نصرها . ففي سنة
١٨٩٨ مثلاً تأتي من جزيرة كوبا اخبار بوقوع معركة قوية بين
القوى البحرية الاسبانية والاميركية ، وفي نفس الليلة تصور

احدى الشركات شريطاً بعنوان « لتسقط اسبانيا »! فيلاقي نجاحاً كبيراً. ويتقدم احد المنتجين بعد ذلك بطلب إذن لتصوير شريط اخباري عن المعارك بين الاسطولين قرب كوبا ولكنه يمنع من الوصول الى الجبهة، فما يكون منه الا ان يرجع الى نيويورك حيث يضع في حوض الاستحمام قوارب من الورق المقوى ذات اشكال مصغرة عن المراكب الاميركية والاسبانية ويصور بينها معركة حامية الوطيس. ويقال بان الاسبانيين قد اشتروا نسخة من هذا الشريط فيما بعد وضعوها بكل اجلال بين المحفوظات العسكرية كشاهد حقيقي على مقاومتهم وبطولتهم.

اما الاشرطة الاخرى التي كانت تخرج الى الاسواق في تلك الايام فاكثرها لا يستحق ان يذكر، خاصة وان منتجها لم يكونوا يهتمون ابداً بنوع الاشرطة التي ينتجونها، وكانوا مقتنعين اقتناعاً اكيداً بالفكرة السائدة عندئذ بان الجمهور لا يمكن ان يجتمل شريطاً يدوم اكثر من دقيقتين او ثلاث دقائق لان الملل يستولي عليه بعد هذه المدة، ويتوقف عقله عن فهم ما يجري على الشاشة. ولما كان المنتجون هم المخرجين والمصورين وهم الذين يخترعون القصص التي يصورونها للسينما فيمكننا تماماً ان نتصور مقدار السخف الذي كانت السينما الاميركية تتمرغ في احضانه في تلك الايام.

وأهم اولئك المنتجين، يهودي هنجاري مهاجر يدعى أدولف زوكور Zukor وصل الى الولايات المتحدة وفي جيبه بضعة دولارات استغلها في تجارة الفراء ثم اشترك مع يهودي آخر كان يبيع امتهة

عتيقة هو وليم فوكس Fox واستأجرا غرفتين او ثلاث
غرف بسيطة من الحطب لعرض الاشرطة السينمائية
وجهازها ببعض المقاعد الخشبية فربحاً ارباحاً طائلة . وتبعهما في
ذلك آخرون في سنة ١٩٠٥ مثل جولدين ولاسكيه ولامل
والاخوان وارنو ، ثم رجل مطافئ في كانساس سيتي النخ ..

وقد سميت هذه القاعات وشبهاتها باسم (نيكل - أوديون)
Nickel-Odeon^١ وعمت جميع أنحاء الولايات المتحدة في خلال
مدة وجيزة لقلّة تكاليفها وكثرة عائداتها مما جعل المنتجين
يعجزون عن توفير الاشرطة الكافية لهذه الاسواق المفاجئة .

والذي زاد الطين بلة في هذه القلقة الحرب التي بدأها اديسون
في اواخر سنة ١٨٩٧ ضد جميع المنتجين السينمائيين في الولايات
المتحدة ، فقد كان حصل في سنة ١٨٩١ على شهادات تسجيل لآلة
السينما التي اخترعها باسم كينتوسكوب ثم على الآلات الاخرى
مع التحسينات التي كان يدخلها عليها بين مدة وأخرى . ولما كان
هو ايضاً مقتنعاً اقتناع لوميير الاب بانه ليس للسينما اي مستقبل
تجاري ، فلذلك لم يأبه للنجاح الذين نالته السينما في ايامها الاولى .
ثم عندما لاح له المستقبل الفسيح الذي يفتح امامها بسرعة عجيبة
اخذ خياله الحصب يحسب عدد الدولارات التي يمكن ان يربحها
اذا هو حصر استغلالها بنفسه استناداً الى شهادات التسجيل التي
يحملها . فبدأ منذ سنة ١٨٩٧ يشن « حرب الشهادات » المشهورة
في تاريخ السينما ، على كل من يحمل آلة تصوير او عرض سينمائية
(١) نيكل : قطعة الخسة سنتات ، وأوديون ، من اليونانية : مسرح .

وكل بذلك جمعية مشهورة للمحامين تدعى « داير ودابير » . وقد كانت نتيجة هذه الحرب وبالآ عليه وعلى السينما الاميركية ، اذ بلغ عدد الدعاوى التي رفعتها الجمعية عدة آلاف واستعملت في تنفيذها جميع وجوه الضغط ، حتى الهجوم والسلاح . ولم تنته هذه الحرب ، الا في سنة ١٩٠٨ في حفلة كبرى حضرها إديسون ورؤساء الشركات السينمائية التسع الكبرى وانتهت بتأسيس نقابة المنتجين على شكل « ترست » ، تحصر انتاج الاشرطة السينمائية بنفسها وتجبر جميع المنتجين والموزعين واصحاب الصالات على دفع جزية للترست كعائدات لشهادات إديسون .

وقد ادى هذا طبعاً الى حرب اخرى اوسع (وابدع) من الاولى دامت حتى سنة ١٩١٤ مما يمكن القول معه بان تاريخ السينما الاميركية بين سنتي ١٩٠٩ - ١٩١٤ يتلخص في تاريخ التروست .

قلنا ان التروست قد تألف من الشركات التسع الكبرى ، ولكن بقيت هنالك الشركات المنتجة الصغيرة وبقي المنتجون الاحرار ، وعدد هؤلاء واولئك يتجاوز الخمسين وهم يرفضون البقاء تحت سيطرة التروست . ثم هناك اصحاب الصالات وبينهم من كان يملك عشرين او ثلاثين او حتى خمسين (نيكل - اوديون) كجولدين وفوكس والاخوان وارنر وهم لا يقبلون دفع الجزية . وقد اجتمعوا يوماً واطلقوا على انفسهم اسم « المستقلين » وقرروا اعلان حرب لانهاية لها على التروست ، وبدأوا برفض عرض الاشرطة التي يقدمها لهم وكلها قصير ، ضعيف ، وبشراء

آلات مهربة من الخارج لا تدفع الجزية لشهادات اديسون
استعملوها في تصوير اشربة اطول واحسن من اشربة التوست،
كتلك التي تأتيهم من اوربا . وقد تعلموا من الفرنسية منها
ان يتعاقدوا مع ممثلي المسرح المعروفين وان يشتروا مؤلفات
اكابر الكتاب ، ومن الايطالية ان يُنققوا على الشريط الكبير
اكثر من مليون ، ومن الدانماركية المواضيع التي ستشتهر بها
هوليوود فيما بعد . ولم يكتفوا بهذا بل جمعوا حولهم ايضاً احسن
المخرجين : (توماس اينس ، ماك سينيت ، جريفيث) ودفعوا
اعلى الرواتب لأكابر فني التوست فجاءهم جماعات ووحداً .
ولكي يعملوا مطمئنين بعيداً عن نيويورك ومزعجاتها ، فقد نقلوا
امتعتهم وآلاتهم وفنانينهم ، الى شواطئ الباسفيك . وهكذا
ولدت هوليوود ، القرية التي اصبحت فيما بعد اشهر مدينة في العالم .
هكذا ينتهي هذا الدور القاسي في حياة السينما الاميركية ،
فيستريح المنتجون والمخرجون من المزعجات ويطمئنون الى عملهم ،
زادهم رؤوس الاموال الكبيرة التي جمعت في مدة القلقة ، ومن
خلفها البيوتات المالية في (وال ستريت) ، تعضد جهودهم
وتشجع اعمالهم . ومنذ هذا التاريخ تأخذ السينما الاميركية
بالنمو كصناعة هائلة ، وما ان تنتهي الحرب حتى يمتد تأثيرها الى
خارج الحدود الاميركية وتغزو الاسواق السينمائية في
العالم اجمع .

الرواد

اكبر الفضل في نو صناعة السينما في اميركا يعود الى دافيد

جريفيث Griffith فبعد ان كان الشريط الاميركي موجهاً الى قاعات النيكل - اوديون ، حوّل جريفيث وجهة اخرى هي وجهة الفن السينائي الحق، لا أي فن آخر . لقد اوجد هذا الرجل كل ما يسمى اليوم لغبة السينما ، وهو كل ما يُبعد السينما عن الفنون الاخرى ، وخاصة المسرح ، ليخلق منها كياناً خاصاً ولغة خاصة .

ما هو الفرق بينه وبين مليس ، الرائد الاول؟ لقد جعل مليس من السينما آلة لابداع الحيل والخداع واللف والدوران والاعمال الشيطانية ، بعد ان كانت بين أيد جاهلة عقيمة ؛ وجريفيث نقلها الى طور المشهد الواقعي وجعل منها لغة الواقع والحياة . مليس كان يثبت الكاميرا في مكان ما ، ثم يشير الى ممثليه بابتداء التمثيل في محيط محدود لا يمكن ان يتجاوزوه وكأنهم على خشبة مسرح ، وليس على الآلة بعدُ الا ان تسجل ما يجري امامها ، وجريفيث جعل للالة روحاً ونفخ فيها الحركة ، فهي تأخذ منظر الممثل من خلف ومن جانب ومن فوق ومن تحت وقد تتحرك فتأشفي الممثل وتسرق حركاته وتعابير وجهه المختلفة . وبكلمة واحدة يمكن ان نقول بان جريفيث كان يملك « ملكة السينما » ففهمها كما يجب ان تفهم ، أي كفن مستقل له لغته وتعابيرها الخاصة التي تميزه عن باقي الفنون .

وأهم اشروطه ثلاثة كان لها اعمق الاثر في فن السينما ، لاني اميركا فحسب بل في العالم أجمع . الاول هو : « مولد امة » والثاني : « التعصب » والثالث : « الزنبة المحطمة » .

والمهم في اعمال جريفيث بالنسبة اليها ، ليس هو نوع القصص التي اخرجها بل هو نوع هذا الاخراج ، والافكار الجديدة الحصة التي ادخلها على فن السينما منذ شريطه الاول الذي اخرجه عام ١٩٠٨ ، كفكرة الرجوع بالقصة الى الماضي (بدء الشريط حيث يجب ان تنتهي القصة او قسم منها ، ثم العودة بالقصة الى ادوارها الاولى) والوجه الكبير (منظر رأس الممثل يغطي الشاشة بأكملها ، او منظر العينين فقط ، او مسدس ، او عقب سيجارة) والمنظر الاميريكي (منظر الممثل حتى الركبتين على الشاشة وكان فيما مضى يظهر بطوله كاملاً . والمنظر الاميريكي كما يرى القارئ ، يقرب الممثل ويكبره على الشاشة مما يوضح قسما الوجه وتعبيراته . والوجه الكبير فيه تقريب اكبر وفيه توجيه لانظار المشاهدين - بل وفرض على اذهانهم ايضاً - الى احد التفاصيل الصغيرة التي لها اهميتها في سياق القصة - وهذا طبعاً مستحيل في المسرح مثلا) ونوع جديد من المونتاج الدراماتيكي واستعمال النور الاصطناعي والاشياء لغايات دراماتيكية ، والاقتراب من الممثلين وتكبيرهم مع تطور القصة وتعقدها .

لقد اوضحت حوادث القصة السينمائية بين يدي جريفيث ، ارقاماً في مسألة رياضية ، لانصل بها الى نتيجة مرضية وحل صائب ، الا اذا نحن عاجلناها بفكر رياضي صحيح وبطرق منطقية خاصة . ان هذه الاشياء وغيرها ، تظهر لنا اليوم عادية جداً وبسببها جداً وهي اول ما يعرفه كل سينمائي مبتدئ واي شخص

يحمل شيئاً من الثقافة السينمائية . اما في ذلك الحين فقد كانت
كلها افكاراً جديدة (ثورية) ، احتاج اكتشافها وتطبيقها الى
رأس مبدع فنان كرأس جريفيث .

وقد امتاز جريفيث ايضاً بمعرفة عميقة بقيادة الممثلين ، فهو
الذي جعل من ماري بيكفورد وجهاً عالمياً ومن ليليان جيش
أعظم ممثلة في تاريخ السينما . هذا ، وقد نظم متحف الفن الحديث
بنيويورك في سنة ١٩٤٠ معرضاً لاعمال جريفيث وسماه « ابا
السينما الاميركية » وهذا لاشك اكبر تقدير يمكن ان يناله فنان .
ومن بين الاسماء الكبيرة الاخرى التي يجب ان تحفظ في هذه
الحقبة من تاريخ السينما الاميركية الى جانب اسم جريفيث اسماء :
س . ب . دوميل وتوماس اينس وماك سينت وشارلي شابلن .

فيسيل بلاونت دوميل de Mille ، الذي ادخل فيكرة
« السيكس آيبل » على الشاشة منذ خمس وثلاثين سنة ، يعدّ من
اول المخرجين الذين نالوا نصراً عظيماً . فقد تقام الشهرة والنجاح
مع جريفيث منذ الايام الاولى التي بدأت فيها اسهم الاخير
بالارتفاع في عالم السينما . ففي نفس السنة (١٩١٥) التي ظهر
فيها « مولد أمة » اشهر اشربة جريفيث ، اخرج دوميل :
« الجريمة الكبرى » ، الذي عدّ من اشهر الاشرطة
الدراماتيكية اطلاقاً ، واعترف الجميع ، حتى خارج حدود
الولايات المتحدة بانه تحفة من التحف السينمائية التي يجب ان تحفظ .
ثم يواصل دوميل بعد « الجريمة الكبرى » طريقه - وما
يزال يسير - في اخراج الاشرطة السينمائية التجارية الكبرى

ذات الميزانيات الضخمة التي جاءت منها نماذج الى امريكا قبل ان يبدأ دوميل مهنة الاخراج ، من ايطالييا كشريط « آخر ايام بومي » و « نيرون وآجربين » و « الى اين انت ذاهب ؟ » وخاصة « كامبيريا » . والموهبة الوحيدة التي يتحلى بها هذا الرجل هي موهبته في التوفيق بين مستلزمات الفن وضرورات التجارة بما يؤمن لاشرطته النجاح المالي المطلوب .

والثاني توماس إينس Ince - مع وليم هارت مخرج « ريجيم » والكولونيل سليج صاحب اول شريط عن « توم ميكس » - هو الذي حببنا بشرطة الوسترن Western مع فرسانها من الكاوبوي cow - boys الاشداء الذين يصورون حياة بعض المناطق الريفية في غرب الولايات المتحدة ، بقبعاتهم العريضة وسراويلهم المكسيكية ومسدساتهم التي لا ينضب لها معين ، وخبولهم التي تجرّ خلفها رجال العصاة الحونة وقد لفّهم حبل البطل !

اما الثالث ماك سينت Mac Sennett ، مؤسس المدرسة الهزلية الاميركية ، فهو الذي اكتشف اكثر المفاجآت والمواقف المضحكة gags المستعملة اليوم في السينما والتي تعتمد على الكوميك النظري . فهو الذي ادخل فكرة « الرفس ! » وفكرة اقراص الكريما التي ما يزال لوريل وهاردي يتواشقاها حتى اليوم وفكرة المطاردة بالسيارة او بالطيارة او بالقطار .. هذه الاشياء التي طالما ضحكنا لها في اشربة هارولد لويد وبوستر كيتون ، والتي تعدّ من اهم عوامل الاضحاك في السينما . وماك سينت نفسه هو الذي بدأ بتنظيم هذه الجماعات من

الاحصائيين ، الذين يجمعون في اميركا النكات والمواقف الهزلية
والمفاجآت الطريفة ويصنفونها ويرقمونها في ادراج خاصة بالمئات
وبالالوف ، ليرجع اليها كاتب السيناريو لاضحاك المشاهدين في
الموقف الذي يراه مناسباً . وعدا هذا كله فقد اكتشف ماك
سينيت ووجهه عدداً كبيراً من الممثلين الهزليين الذين بقيت
ذكرهم عالقة مدة طويلة في اذهان الناس في جميع انحاء الكرة
الارضية . منهم ماك سوين ، وفريد ميس ، ومابل نورمن ، وبن توربن ،
وجورجيا سوينسن ، وخاصة السمين فاتي الذي نال شهرة واسعة .
الا ان اعظم هذه الاكتشافات واهمها هو اكتشاف شارلي تشابلن .

شارلي تشابلن

هو اكبر اسم في تاريخ السينما ، يتمنى معظم اصحاب الشهرة
العالمية أن يتصلوا الى بعض شهرته . في بلاد اللغة الانكليزية
يدعى (شارلي) والفرنسية (شارلو) والاسبانية (كارليتو) .
ولد في سنة ١٨٨٩ في ضاحية من ضواحي لندن من أب مغن
وأُم راقصة من أصل يهودي . ثم مات أبوه عنه وعن أخيه
سيدني واعتزلت أمه الرقص للخياطة في البيت .

بدأ شارلي الصعود على خشبة المسارح منذ سن العاشرة
كراقص ، ثم تحول الى التمثيل في دور « خادم شرلوك هولمز » .
وقد تعلم شارلي صنعته أكثر ما يكون من مصدرين : امه التي
كانت تقف الساعات الطوال أمام نوافذ البيت تقلد بالأيام
وبالاشارات فقط ، كل ما يأتي به المارة من حركات ، وفرقة

كارنو « Karno التي بقي معها خمس سنوات ، منذ السابعة عشرة من عمره ، والتي رافقها الى أمريكا اكثر من مرة .
في أواخر سنة ١٩١٢ اكتشفه أحد مديري شركة « كيستون كوميديز » Keystone Comedies السينمائية في أحد مسارح برودواي ، فتعاقد معه على (١٢٥) دولاراً في الاسبوع ، وأتى به الى المخرج ماك سينيت الذي شجعه على ترك المسرح للعمل في السينما . وقد ظهر شارلي في عدد من الاشرطة بتوجيه ماك سينيت ومساعديه ، ثم ما لبث ان طالب ادارة الشركة باخراج اشرطته بنفسه . فوافقت على ذلك . ولما كان عرض أطول هذه الاشرطة حينئذ لا يتجاوز نصف الساعة الا نادراً ، فقد ظهر شارلي في سنتي ١٩١٣ و ١٤ في اربعين شريطاً اكثرها ضعيف ، ولكنها على ضعفها كانت تسر المشاهدين .

وفي سنة ١٩١٥ ترك شارلي شركة الكيستون ليتعاقد مع (الاساني) Essanay على (١٢٥٠) دولاراً في الاسبوع ثم مع (الموتشوال) Mutual سنة ١٩١٨ ، بعد ان اصبحت له شخصية خاصة ، أخذ الناس يعرفونها ويحبونها . ولكن ما هي هذه الشخصية التي احبها الناس لا في اميركا فحسب بل في جميع انحاء العالم ؟ انها نموذج انساني فريد للشريد البسيط الحجول ، يعذبه القدر ويعذبه المجتمع وهو حائر متعجب راض بما كتب له تارةً ونافم على القدر والناس تارةً اخرى ، ملجأه الوحيد بعد كل مغامرة بين بني الانسان - وجميع مغامراتنا فاشلة - الوحدة المطلقة يحمل اليها قلبه ونفسه ، بعيداً عن الناس ولكن دون ان يتزلزل

إيمانه بغلبة الخير على الشر .

ومن خصائص فن تشابلن انه لا يعطي التصوير انتباهاً كبيراً ، ولكنه يعتني اعتناء كبيراً بالخراج . فبمعيد تمثيل المشهد الواحد مائة مرة قبل تصويره ، ويصرف آلاف الامتار من الشريط الحام لكي يحتفظ في النهاية بعشرين او ثلاثين ، همه الاعظم هو ان يفهمه ملايين الناس من كل الثقافات والاجناس والعقليات . ثم لا تنكاد الحرب تنتهي ، حتى تعم شهرة شارلي اميركا واوربا . ولكن الناس لم يكونوا يقدرّون بعد ، بأن هذا الرجل القصير ذا القبعة والعصا والشارب الاسود والسروال العريض والحذاء الضخم ، سوف يكون لمدة طويلة ، صاحب اكمل عبقرية في عالم السينما .

هكذا واصل شارلي حياته السينمائية متنقلاً من شركة الى اخرى بانتظار اليوم الذي يتمكن فيه من تمويل اشْرطته بنفسه وامتلاك حريته المطلقة في اخراج ما يريد بعيداً عن اهواء مديري الانتاج . فبعد الكيستون والاساني والموتشوال تعاقد مع (الفرست ناشيو مونيال) First National وأخرج لها عدداً من ابدع الاشرطه القصيرة التي ظهر فيها : « كيوم الدفع » مع اخيه سيدني

(١) بدأ شارلي أول ما بدأ يحمل لحية طويلة ذات رأسين كان قد رآها على بعض (مهرجي) السيرك ثم حذفها واكتفى بشارب بقي غزيراً حتى نهاية الحرب ثم بقي على الشكل الذي يعرفه كل الناس وقلده به الملايين . وقد استعار شابلن السروال العريض من الممثل السمين فاتي ثم احتفظ به . أما القبعة والعصا والحذاء الضخم فكان قد رآها على بعض شعاذي ضاحيته قرب لندن .

و « حياة كلاب » و « شارلي جندياً » و « القصيدة الجميلة » و « من
الناحية المشمسة » والشريط الانساني « الطفل » واخيراً في اوائل
سنة ١٩٢٣ : « الحاج » .

في هذه الاثناء (١٩٢٢) سافر تشابلن الى إنجلترا حيث
استقبله اكبر رجالها : برنارد شو ، ه. ج. ولز ، ونستون تشرشل .
ثم زار فرنسا والمانيا فاستقبل في كل مكان استقبال الملوك ،
وعاد اخيراً الى اميركا حاملاً كليل النصر والتقدير .

بعد « الحاج » عمل شارلي لحسابه الخاص مع شركة « الفنانين
المتحدين » التي كان قد اسسها في سنة ١٩٢٠ مع جريفيث
ودوجلاس فربانكس وماري بيكفورد . فقدم في اواخر ١٩٢٣
« امرأة من باريس » او « الرأي العام » مع ادنا بيورفيانس التي
كانت زوجته في ذلك الحين وظهرت معه في اشرفته منذ آخر
سنوات الحرب .

وفي سنة ١٩٢٥ قدم شارلي في صالة « المسرح المصري »
جوليود ، تحفته الكبيرة : « الطريق الى الذهب » هذه التحفة
التي ظهرت مرة ثانية في سنة ١٩٤٢ تصاحبها موسيقى من تأليفه
هو ، كما سوف نراه يفعل في اشرفته « الناطقة » المقبلة مع تعليق
يقرؤه هو بنفسه بصوته العميق المؤثر . يصور شارلي تشابلن في
هذا الشريط جميع الآلام والاحزان الانسانية التي لا تدوم
وجميع الآمال والافراح التي قد لا تتحقق . فمنذ الصورة الاولى
التي يبدأ بها الشريط ، وهي صورة الوحيد ، المنفرد ، التائه ،
في محيط لا نهاية له من ثلوج آلاسكا ، حتى الصورة الاخيرة

يعرض تشابلقن امام اعين المشاهدين صوراً متتابعة غنية من حياة « شارلي » ، الباحث عن الذهب بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى رمزي . وشارلي يمثل هنا النموذجاً صارخاً للانسان في جميع آلامه وآماله . وهل الانسان في الواقع الا باحث عن الذهب ؟ شقاؤه في ذلك يفوق الف مرة هناء الحياة ، والهناء نفسه هل هو الا امل تحقق الساعة او كاد يتحقق ثم لم نشعر به الا وقد انتهى ، لتتجدد بعدة ساعات الشقاء ؟ شارلي هنا نحاط بالجوع والخوف والبرد الذي لا يطاق ، بانتظار اليوم الذي يجد فيه الذهب ... الثروة ... الكنز ، انه يقلي حذاءه على النار ويضعه في صحن على مائدة الطعام ، ثم يبدأ بانتزاع المسامير بالشوكة والسكين لكي يهنا اخيراً بأكل الجلد . وعندما يصل الى المدينة، المدينة الوحيدة في محيط من الثلج ، يعيش اياماً طويلة في امل لا يتحقق ، ففي المرقص ، يرى الراقصة الاولى تبحث من بعيد عن شخص بين الجمهور ، وتتوقف عيناها عليه - او يخيل له ذلك - عليه هو شارلي ، ثم تتجه نحوه .. وتقترب منه .. وتقف الى جانبه ، فيطير قلبه فرحاً ويغيب في جو من الحشمة والسعادة والامل ليكتشف اخيراً ، والحشمة تعلو جبينه ، ان النظرة كانت موجهة الى غيره - وتكمل الراقصة طريقها وتبتعد .

تلك هي بعض الوجوه في شخصية شارلي الانسانية التي ابدعها شارلي تشابلقن . ونكتفي بما اوردناه هنا عن هذا الرجل ، ولو اننا حاولنا ايراد كل ما يستحقه فنه ، لما وسعتنا صفحات هذا الكتاب .

٤ . العصر الذهبي للسينما الصامتة

الى جانب ما كان يجري في فرنسا واطاليا واميركا كانت هنالك تيارات خفية اخرى تولد في البلاد الاروبية التي انتقلت اليها السينما بسرعة منذ ولادتها . واذا كنا قد اكدنا كثيراً في قصة اختراع السينما على ما جرى في فرنسا واميركا ، فذلك لان الخطوات المهمة والفضل الاكبر في ذلك يعود اليهما . واذا نحن اردنا وجه العلم في هذا البحث ، فيجب علينا ان نذكر باحترام فضل البحوث النموسوية والالمانية في النصف الاخير من القرن الماضي على التصوير الفوتوغرافي ثم على السينما . ومن الطريف ان بعض المخترعين في هاتين الناحيتين قد توصلوا في نفس الوقت في النمسا وفي فرنسا مثلاً ، ودون ان يعرف الواحد منهم ما يفعل الآخر ، الى نفس الاختراعات والى نفس النتائج . وهناك امثلة مشابهة كثيرة في تاريخ العلوم عن وقوع مثل هذه الاتفاقات البحتة .

هذا ، وقد جرى اول عرض سينمائي في برلين سنة ١٨٩٥ اي نفس السنة التي تم فيها اختراع السينما . وفي لندن في سنة ١٨٩٦ . وبعد مدة وجيزة امتدت السينما الى ايطاليا والدانمارك والسويد .

ونقتصر على تعداد هذه البلاد للدور العظيم الذي لعبته صناعات السينما فيها ، في اكتشاف وايجاد المواد الاولية والحروف الابدائية للغة السينما ، دون غيرها . فهناك مثال اليابان ومثال بلجيكا وغيرها من البلاد التي دخلتها السينما منذ سنة ١٨٩٦ ولكن لم يكن لها اي فضل واي نصيب في هذا الباب .
ويمكننا بعد ان اتينا على قصة السينما في فرنسا منذ اختراعها حتى سنة ١٩٠٨ حيث كانت هي المنتجة الاولى ، وفي ايطاليا حتى الحرب العظمى ، وفي اميركا اثناءها حيث انتقلت اليها هذه الاولية ، وعلى الدور الرئيسي الذي لعبته ، ان نعرض لذكر اهم ما جرى في البلاد الاخرى بعد هذه الحرب في العصر الذهبي للسينما الصامتة .

السويد بلد الاساطير

ونبدأ بالسويد وهي من اهم البلاد التي انتجت اشربة كان لها اعمق الاثر في فن السينما . ومرجع ذلك الى التقاليد الادبية والمسرحية العظيمة التي تتمتع بها هذه الامة . وقد استفاد اهم رجلين فيها : سيوستروم وستيلر من هذه التقاليد ، اذ رجعا الى المنابع الاصلية ونقلوا الى السينما القصص الشعبية والحرفات والاساطير القديمة بما اعطى الاشرطة السويدية طرافة بديعة وأمن نجاحها لدى الامم الاخرى ، تماماً كما جرى عندما نقل السينما ثيون الاميريكيون قصص وحوادث الفرسان في غرب الولايات المتحدة (الكاوبوي) الى السينما ، وكما يجري دوماً كلما رجع

الفنان الحق الى المنابع الاصلية الكامنة في العرق وفي الدم .
فالجبال والانهار والحيوانات وظلام الليل تحتل مكانة عظيمة
في السينما السويدية ، لأنها من اهم المواد الطبيعية الداخلة في صميم
حياة السويد . وقد تتجاوز اهميتها في بعض الاشرطة اهمية بطل
الرواية - او ابطالها - بما تضفيه بصدقها وطبيعتها من شاعرية
عرف الفنان السويدي كيف ينقلها بواسطة السينما الى المشاهد
فيسحره ويجذبه .

وقد دام مجد السينما السويدية من سنة ١٩١٦ الى سنة ١٩٢٣
اخرج اثناءها سيوستروم اهم اشرطته (كنز آرن ،
القصر العتيق ، اسطورة جوستا ، برلسينج مع جريتا جاربو)
في حين كان اهم ما اخرجه ستيلر (دير ساندومير ، الساعة
المخطئة ، العجلة الشبح ، المنبوذون) . ثم ما عثمت هوليوود ان
اجتذبتهما وابتلعتهما مع اشهر ممثلي السويد (كجريتتا غاربو ،
وكانت شابة عندئذ) ، كما ابتلعت من قباهما وما تزال تبتلع
احسن فناني البلاد الاخرى ، وهي تبلغ بذلك غايتين : اولها انها
تحرم هذه البلاد من احسن رجالها فتقضي على انتاجها ، وثانيها
انها تستخدم هؤلاء الفنانين فتزيد انتاجها كمية وتحسنه مادة ،
ويتبع ذلك بصورة ميكانيكية انفتاح اسواق جديدة لاشرطتها في
جميع انحاء الشرق والغرب .

ومثل السويد بعد سنة ١٩٢٣ هو اعظم مثل على قوة خطة
هوليوود في هذا الباب ، فقد ذهب ربح السينما السويدية بعد ذهاب
سيوستروم وستيلر واهت اشرطتها عن الشاشات الاجنبية

الحاء شبه تام ، حتى آخر الحرب الاخيرة حيث عاد اليها بعض
حيويتها ونشاطها .

المانيا بلر النظريات

وعلى نفس خطة هوليوود جرت المانيا مع جاراتها قبل ان
تقضي هوليوود عليها هي الاخرى . فقد بدأت بتنظيم انتاجها
السينمائي اثناء الحرب الكبرى تحت امرة القيصر الذي كان يعرف
اهمية السينما في باب الدعاية لمانيا خارج حدودها . وتوكلت بهذا
التنظيم هيئة عليا تضم كروب والصناعات الثقيلة واحدى شركات
الكهرباء الشهيرة والدوتشز بانك ، ودعت نفسها باسم
أ . و . ف . ا . U. F. A.

وقد استطاعت الاوفا في خلال مدة وجيزة ان تطرد السينما
الدانيمركية من الاراضي الالمانية ، وكانت هذه قد توصلت الى
درجة كبيرة من الشهرة بفضل المخرجين كريستانسن وكارل
درايو، وتعتمد اكثر ما يكون في تصريف منتوجها على الاسواق
الالمانية . وقد تبع هذا الطرد بين عشية وضحاها موت السينما
الدانيمركية .

ثم تعاقبت الاوفا مع اشهر الفنيين والفنانين في اوربا
الوسطى ، كالبولونية بولا نجرى والتشيكى روبر واين والرومانى
لوبويك والنمسوي فريتز لانج والدانيمركية آستا نيلسن . وقد
بقيت هذه الأسماء منذ ذلك الحين مكتوبة بحروف من ذهب ، لا
في تاريخ السينما الألمانية فحسب بل في تاريخ السينما عامة .

هكذا بدأت السينما الألمانية اثناء الحرب بانتاج اشربة تكفي
سواقها واسواق البلاد المجاورة لها ، بما يُعد نصراً كبيراً . الا ان
اهم انتاج للسينما الألمانية ، هو ذلك الذي خرج للعالم بعد الحرب
الأولى ، تحت اسم الأشرطة التعبيرية . فقد اراد كتاب السينما
ومخرجوها ان يقلدوا عندئذ في اشربتهم بعض مدارس الرسم
التي سادت اوربا زمنماً ما كالمدرسة التكعيبية خاصة ، التي كانت
تغير شكل الاشياء وطبيعتها وتلاعب بالانوار والاختلة لتضفي
على المشهد بعض الغموض وعدم الاطمئنان مما يعبر تمام التعبير
عن حال الشعب الالماني في فترة ما بعد الحرب . واشهر التعبيرين
هم فريتر لانج صاحب « الانوار الثلاثة » و « اسطورة النيدلويجن »
١٩٢٣ ، ومورنو صاحب « نوسفيراتو » و « شارب الدماء » . الا
ان النموذج الصحيح الذي يمثل هذه المدرسة هو الشريط الذي
اخرجه روبر واين تحت اسم « عيادة الدكتور كاليبجاري » حيث
تلعب المناظر (ديكور) الغريبة الشكل والانوار القاسية اكبر
دور في خلق المحيط والجو خلقاً يفوق دور الممثلين انفسهم .

وعدا هؤلاء الرجال ، فقد كانت السينما الالمانية غنية بأخرين
من امثال لوبيتس ودوبون وإميل جانينجز الممثل الكبير وكارل
ماير وبابست ، ولكنهم جميعاً اخذوا طريق هوليوود الواحد تلو
الآخر ، بعد سنة ١٩٢٤ بسبب الازمة الاقتصادية التي اجتاحت
المانيا في تلك الايام . ولم تكثف اميركا بالاستيلاء على خيرة
مخرجي المانيا وممثلها وممثلاتها ، بل ارسلت الى البيوتات المالية
في وول ستريت في سني المحمة عرضاً « لمساعدة الاقتصاد الالماني

على النهوض « قبلته البيوتات المالية الالمانية ، وتبع ذلك وضع شخص كبير تثق به هوليوود ، على رأس الاوفا أصبحت معه السينما الالمانية حتى صعود هتلر الى الحكم سنة ١٩٣٣ تابعة لهوليوود .

فرنسا او عودة الروح

في هذه الاثناء كانت السينما الافرنسية تحاول النهوض والتجدد بعد توقف شبه تام عن الانتاج اثناء الحرب العظمى خسرت معه نهائياً منزلة الصدارة التي كانت قد احتفظت بها قبلها . وقد فهم السينمائيون الفرنسيون مبلغ خسارتهم عندما جاءتهم بعد الحرب مباشرة الاشرطة الجديدة لجريفيث وسيسيل ب . دوميل وماك سينيت وايتس وشابلن ، وراوا بأب العين مبلغ تقدم الاميركيين الفني من ناحية وامدادهم واستيلائهم على الاسواق العالمية من ناحية اخرى . وعرفوا بانهم لن ينقذ صناعة السينما في فرنسا الا الابتكار والتجديد . فقام نفر من النقّاد والمخرجين الذين خلدت السينما اسماءهم كلوي دلوك وحوله آبل جانس ومارسيل ليروبييه وجرمين دولاك وجان ابستين ورينيه كلير ينادون : « لتكن السينما الفرنسية سينمائية بحجة ، لتكن السينما الافرنسية افرنسية بحجة » . وقد عنى دلوك صاحب هذه الكلمة بان على السينما الفرنسية ان ترجع الى لغة السينما الصافية بالمعنى الذي اتينا عليه فيما سبق وأن ترجع الى الطبيعة الفرنسية والبيئة والاخلاق والعادات الفرنسية .

وقد كان لهذه النظرية ومثيلاتها في فرنسا ، بلد النظريات الحبيب ، يد كبرى في خلق حركة « سينما الطليعة » *cinéma d'avant garde* التي مهدت الطريق الأشرطة الناجحة البديعة التي اخرجتها السينما الفرنسية قبيل الحرب الاخيرة . وقد قلدت « سينما الطليعة » الاشرطة الاميركية والسويدية والتعبيريين الالمان ، فلم تترك الموضوع اهمية تذكر بل حادت عنه الى بحوث في الاسلوب واللغة وطرق التعبير ، مما جعل من اشرطة تلك الايام امثلة كلاسيكية في استعمال التطابع والمونتاج السريع والتصوير الغائم Flou الخ ... ، ومما جعلها ايضاً ابعد ما تكون عن النجاح التجاري لدى الجمهور الفرنسي بله جماهير البلاد الاخرى .

واذا كانت سينما الطليعة هذه ، هي اهم ميزات ما بعد الحرب في فرنسا فقد كانت هنالك اشرطة اخرى تخرج بين الحين والآخر فتحرز نجاحاً عالمياً كبيراً .

اكثر هذه الاشرطة ، كانت فرنسية - روسية بمعنى ان مخرجيها او ممثلها كانوا من الروس البيض الذين هاجروا الى خارج بلادهم غداة ثورة سنة ١٩١٧ . فبين الذين اختاروا باريس ملجأ لهم ، كان هنالك الممثل العالمي موسجوكين والمخرج فولكوف والمخرج تورجانسكي الذي قاد موسجوكين في الشريط الكبير « ميشيل ستروجوف » الذي ما يزال عالقاً في ذاكرة الكثيرين منا . الا ان هذه المدرسة لم تدم طويلاً ، فقد ذبلت زهورها بعد مدة اطول الانقطاع عن منابع الوحي الاصلية وما

عتمت ان انحلت وأفل نجمها .

دروس من الشرق

وحديثنا عن الفنانين الروس خارج بلادهم يسوقنا طبعاً الى الحديث عنهم داخل بلادهم . فقد جهل العالم امر السينما الروسية لانها بقيت في دور الاختار والتحضير مدة طويلة ، ولم يعرفها الا بعد سنة ١٩٢٥ عندما جاءت له الاشرطة الكبيرة لوزيجيا فرتوف وآيز نشتاين وبود فكين ...

ولدت السينما في روسيا سنة ١٩٠٨ ولكنها لم تنشط للعمل الواسع الا اثناء الحرب العالمية الأولى وبفضلها ، بسبب انقطاع البلاد عن الامم الاخرى واستحالة الاستيراد. ولما كان الجمهور يلح بالمطالبة بعرض اشرطة جديدة ، فقد نشط العمل في الاستديوهات نشاطاً واسعاً يمكن أن يشبه بعض الشيء بما جرى في مصر اثناء الحرب الاخيرة . وقد التف المخرجون بصورة خاصة في تلك الفترة الى التحف الادبية والقطع المسرحية الروسية والاجنبية ينقلونها الى كبار الكتاب يحضونهم على مد السينما بكتاباتهم ، حتى رأت شاشات ذلك العهد عدداً كبيراً من تحف موباسان وروستان وستندال وبوشكين وجوجول وتولستوي ودوستويفسكي .

وعندما أعلنت الثورة في سنة ١٩١٧ ، كانت السينما قد كشفت الستار عن عدة عمقريات : كفولكوف وپروتوزانوف وستارفيتش والممثل المخرج موسجوكين وبوير الذي قتل اثناء

الثورة ومساعدته كولوشوف الذي أصبح فيما بعد من اكبر اصحاب النظريات في مادة السينما .

ثم ما تكاد الثورة تنتهي إلا ونرى السينما السوفياتية قد خسرت جميع موادها الاولية من آلات وعتاد ولوازم، وخسرت أهم رجالها ، إذ قتل منهم من قتل وهاجر جميع الباقين تقريباً الى خارج البلاد خوفاً من المستقبل بعد هذا العهد الطويل من الجوع والحراب والخوف . وقد دامت هذه الحال حتى سنة ١٩٢١ ، الا ان هذا الشعب الذي يجري حب المسرح في دمه كان يتأهب للدور البديع الذي سيلعبه قريباً . ففي مسارح الجيش الاحمر وبين مصوري الاشرطة الاخبارية ، كان هنالك نفر من الرجال يتعلمون مهنة السينما . ثم عندما يعلن لينين سنة ١٩٢٢ بأن « السينما بالنسبة اليها هي ، من بين جميع الفنون ، أهمها » نرى الحكومة السوفياتية تقدم الاستديوهات والآلات والشريط الخام وتنظم جماعات للبحث والتجارب وأخرى للعمل والانتاج . وقد خرج من بين هذه الجماعات رجال كثيرون أعطوا السينما أهم وأشهر التحف التي ما تزال تعرض في « نوادي السينما » في جميع انحاء اوربا واميركا ، على أنها اكبر التحف الكلاسيكية التي ورثناها عن السينما الصامتة .

فمنها لمع دزيجا فرتوف صاحب نظرية السينما - حقيقة (كينو بوافدا) او السينما - عين (كينو جلاز) التي يرمي بها الى خلق سينما بدون ممثلين بمتهمين وبدون مناظر ، تصور الانسان في حياته اليومية ، والحوادث في مجراها الطبيعي ، ثم تصل الى اشرطة

حقيقية واقعية يكتفيها الفنان كما يريد بوساطة المونتاج .
واما عن اصل هذه النظرية فالمعتقد بان دزيجا فرتوف
وجماعته ، قد توصلوا اليها مصادفة . فقد وجدوا امامهم غداة
انتهاء الثورة ، كميات ضخمة من الاشرطة الاخبارية القصيرة ،
كانوا قد صوروها خفية اثناءها . ومن هنا فكروا في إمكان
اختيار عدة أمتار من هنا وعدة أمتار من هناك وجمعها وتركيبها
واخراج أشرطة طويلة منها . وهكذا كان . وعندما رأوا بعد
ذلك ، النجاح الكبير الذي لاقته اشرطةهم هذه ، فكروا بإمكان
السير على نفس الطريقة في المستقبل ، فينزلون الى الشارع
ويصورون مشاهد عادية من هنا وهناك عن حياة سائقي السيارات
مثلاً او العمال او اللحامين الخ ... ثم يختارون ويحذفون لدى
الوصول الى مرحلة الانتاج ...

ومن بين هذه الجماعات لمع آيزنشتاين الذي كان قد بدأ حياته
السينمائية بشريط : « الاضراب » عام ١٩٢٤ . ففي سنة ١٩٢٥
أخرج تحفة اوصلته بين عشية وضحاها الى القمة : « المدرعة بوتكين »
ولكن هذا الشريط ، لم يعرض خارج حدود الاتحاد السوفياتي ،
بسبب المراقبة الداخلية في كل بلد اجنبي ، الا في قاعات نوادي
السينما . ثم أخرج : « الايام العشرة التي زلزلت العالم » او « اكتوبر »

(١) بدأت حركة نوادي السينما أول ما بدأت في فرنسا سنة ١٩٢٠ ،
وتقوم عليها اليوم جمعيات او أشخاص ينظمون لمشتركهم حفلات تعرض فيها أهم
أشرطة الماضي منذ عهد لومير ، والأشرطة التي سقطت تجارياً لانها تحمل
طابعاً فنياً عميقاً لم يفهمه الجمهور . وتتخلل هذه الحفلات تفسيرات ومناقشات

١٩٢٧ ، و« والحظ العام » ١٩٢٨ .

ويعدّ أيزنشتاين اليوم من اكبر المفكرين وأصحاب النظريات في تاريخ السينما . وهذا المقطع من محاضرة له في الصورون اثناء إحدى زيارته لباريس ، يعطينا فكرة عن آرائه وطرقه في فهم الاخراج السينمائي : « في السينما يجب ان (نتكلم) بصدمات شعورية متتالية ، تتحول لدى المشاهد الى مشاعر وأفكار وهيجانات متتابعة . وبدلاً من ان نأخذ المشاهد من طريق الدماغ فنصطدم بمقاومته العقلية ، يجب ان نأخذه من (أحشائه) بالصدمات الشعورية ، بصورة يعتقد معها بان الافكار والهيجانات التي تولدت لديه ، خارجة من أعماقه ولم يتلقها من الخارج » .

وفي سنة ١٩٢٥ أيضاً ظهرت عبقرية جديدة: بودوفكين الذي اخرج في هذه الفترة من تاريخ السينما السوفياتية ثلاث تحف مهمة : « الأم » مقتبسة عن جوركي و « نهاية سان بطرسبرج » و « عاصفة على آسيا » ١٩٢٨ . ويختلف بودوفكين عن ايزنشتاين في انه كان لا يتأخر عن استخدام الممثلين في اشرطته ويعطيهم الادوار المهمة

حول أهم النقاط الفنية في المربط . والغرض الاول هو خدمة السينما كفن وذلك بنشر الثقافة السينمائية الحقة بين هواة السينما ، وبين الشباب منهم خاصة بل حتى الاطفال ، ليتألف منهم جمهور واع يميز الغث من السمين ويعرف كيف يقدر السينمائيين الذين يستحقون هذا اللقب دون المتطفلين عليه . وقد عمّت هذه الحركة جميع أنحاء العالم المتمدين التي تسهر على تثقيف جماهيرها . والغريب أننا قرأنا في أواخر سنة ١٩٤٧ إثر انتهاء مهرجان السينما في (كان) أن مصر قد اشتركت في (الاتحاد العالمي لنوادى السينما) وانابت عنها في مجلس الادارة رجلاً يدعى بالسيد ف ، إيليا . ولكننا لم نسمع فيما بعد بقيام أية حركة ايجابية من هذا النوع في مصر .

البارزة ، بينما كان ايزنشتاين لا يؤمن الا بالجمهور والحشود الكبيرة من الممثلين . واذا كان المبدأ الذي ارتسمه الاول في اشراطه هو العمل على حث الناس على الاسراع بالوعي وبالشعور بوجوب الثورة فالمبدأ الذي ارتسمه الثاني هو تمجيد الجمهور وتمجيد الثورة .

*

هذا ، ولا تكون دراستنا هذه كاملة اذا لم نشر الى التأثير الكبير الذي كان للمسرح الروسي في السينما الروسية ، وذلك كما جرى في جميع البلاد التي تملك تقاليد مسرحية قديمة . فمن بين رجال المسرح الذين كان لهم تأثير في السينما الروسية ، نخص بالذكر مايرهولد وستانيسلافسكي . ومن بين المدارس المسرحية نخص بالذكر تلك التي كانت أهمها اثرأ واكثرها خصباً : « مدرسة الممثل الغريب » التي انشأها تلميذان لمايرهولد هما : كوزنتزيف و تروبرج .

*

هذا عن السينما الصامتة في جميع انحاء العالم . وقد يخاطر في ذهن القارئ ان يتساءل : اين هو نصيب انجلترا في كل هذا ؟ فنقول بأن نصيب انجلترا بقي ضعيفاً في تطور السينما رغم انها لم تنقطع عن الانتاج منذ سنة ١٨٩٦ . وبعد الوعود البديعة التي أعطاها مدرستها الشهيرة (مدرسة برايتون) ، التي تخصصت في انتاج الاشرطة القصيرة والاشربة الاخبارية لحساب بعض الشركات التجارية الكبيرة خاصة ، دخلت السينما الانجليزية في طور

طويل من الجمود والسكون دام حتى نهاية السينما الصامتة ، حين
تبعثت من جديد بل واصبحت اثناء الحرب الاخيرة وبعيدها
مركز جذب لكبار الفنانين العالميين ، وقفزت قفزة هائلة الى
الامام ارتعدت لها فرائص هوليوود .

٥ . فن يموت وفن يُولد

نظرة اخيرة الى السينما الصامتة

هكذا اذن ينتهي عصر السينما الصامتة وتدخل ابتداء من سنة ١٩٢٨ في عصر السينما الناطقة. واذا نحن القينا خلفنا نظرة واسعة شاملة الى هذا الطور الاخرس قبل ان ننقل الى الطور الثرثار الذي يليه ، نجد بأن السينما قد خلقت حقاً عالماً كاملاً محفوظاً داخل الصناديق، عالماً شبيهاً بعالمنا، تسوده الافكار الغريبة وقصص الجن والشياطين في عصوره الاولى مع ملييس ، ثم يصل شيئاً فشيئاً الى الرشد مع جريفيث فيتم اكتشاف نفسه وشخصيته وقواه ، واخيراً يدخل مع اصحاب النظريات كـ « كانودو » و كولو شوف و دزيجا فرتوف و بودفكين وايزنشتاين و لوي بـالوك و أستاذنا ليون موسيناك ، في طور البحث والتنقيب لاكتشاف نواحٍ أعمق في شخصه وادوات كأمته اخرى في قواه وامكانياته . واذا كان في إمكان صاحب الاطلاع ان يرى هذه الخطوط الرئيسية تلمع بصورة واضحة في الـ (٣٣) سنة التي أمضتها السينما خرساء ، فيمكننا ان نبسط الفكرة هنا بأن نقول إن السينما

الصامته في كل بلد من بلاد العالم قد مرت بأطوار ثلاثة :

(١) طور الطفولة (٢) طور الرشد (٣) طور البحث والنظريات .

وتاماً كما يجري لدى الانسان ، فقد يطول طور الطفولة الفنية لدى أمة من الامم أو يقصر ، قبل الانتقال الى طور الرشد ومنه الى طور البحث والنظريات ، حسب العبقرية الخاصة بهذه الامة واستعدادها الشخصي وإمكانياتها الفنية وتقاليدھا الادبية ، وحسب قيمة الاشخاص الذين يضعهم القدر على رأس الحركة الفنية والذين يساعدهم ذكؤهم - إذا كانوا أذكيا ، حقاً - وتساعدهم مؤهلاتهم ، على فهم هذه النواحي جميعاً لدى أمتهم وعلى الخلق والابداع مستثيرين بوحى الدم وعبقرية العرق .

ويمكننا بعد ان اتينا بصورة مختصرة على التطور الفني لقصة السينما الصامته ان نقول من وجهة النظر الاقتصادية ، بان السينما الفرنسية هي التي سادت العالم منذ اختراع الاخوين لومير حتى سنة ١٩٠٨ حيث تقدمتها عندئذ ايطاليا فحملت المشعل وسارت امام اختها اللاتينية . ثم جاءت الحرب ، فلم يعد بالامكان تصدير إنتاج استديوهاتها وسدت جميع الاسواق في وجهها ، فتبع ذلك حتماً وقف الإنتاج . فاستفادت اميركا من الفرصة الثمينة لعدم دخولها الحرب في سنواتها الاولى ولبعدها عن ساحاتها ، فنظمت انتاجها على اساس الشركات الضخمة وزادته وحسنته مستفيدة في ذلك من تجاربها السابقة ومن دروس فرنسا وايطاليا المضنية ، وساعدتها الظروف فأرسلت عملاءها الى جميع بلاد الشرق والغرب فأمنوا لها الاسواق العالمية ، ونتج عن ذلك ان حلت

الاشربة الاميركية في جميع البلاد تقريباً محل الاشرطة
الفرنسية والايطالية وقفزت السينها الاميركية الى الدرجة
الاولى في الانتاج وبقيت كذلك الى يومنا هذا .

ولكن سبب هذا الانتاج العالمي ابتداء من هذه المرحلة ليس
الفن بالدرجة الاولى بل الشروط الاقتصادية . فهناك عدد كبير
من الاشرطة التي قد تفوق الاشرطة الاميركية في قيمتها الفنية
تخرج في كل سنة في فرنسا واطاليا والدانيمرك والسويد والاتحاد
السوفياتي وغيرها من البلاد ، دون ان تلاقي ولو بعض النجاح
المالي الذي تلاقيه اضعف الاشرطة الاميركية . واسباب ذلك
عديدة . منها الشروط القاسية والحواجر العسيرة التي تضعها
اميركا امام الاشرطة الاجنبية داخل بلادها فتسد امامها سوقاً
جبارة وتحمي بذلك منتوجها . فالاسواق الداخلية الاميركية
في الولايات المتحدة فقط واسعة بصورة هائلة (١٦٠٠٠-١٧٠٠٠
صالة في الولايات المتحدة^١) مما يغطي مصاريف الاشرطة
الاميركية وأرباحها ويسمح بتأجير هذه الاشرطة واستغلالها
خارج اميركا بأرخص الاسعار . ثم ان هناك شبكات التوزيع
العالمية التي تسيطر عليها الشركات الاميركية . . . وهناك النفوذ
الاميركي الذي قد يضغط على الحكومات الاجنبية لتقبل الاشرطة
الاميركية ولتستفيد من ذلك اقتصادياً ، حسب الكلمة التي قالها
حوالي سنة ١٩٢٤ و . هايز قيصر السينها الاميركية :

(١) في الاقطار العربية (مع شمال افريقيا) وايران والحبشة جميعاً
(٥٢٩) قاعة .

« اذا كانت التجارة الانجليزية تتبع العلم الانجليزي ، فالتجارة الاميركية تتبع الفلم الاميركي » .

ولتستفيد ايضاً سياسياً من طريق بثّ دعايتها الفكرية .
ولا نريد التعمق في هذه التفاسير الاقتصادية فليس هنا مجالها ،
ونكتفي بالقول بأننا نستطيع الوصول بها الى تفسير اغلب
التطورات الاقتصادية وحتى الفنية في كل سينما من بلاد العالم على
حدة ، وفي السينما اطلاقاً في جميع البلاد .

ولنذكر اخيراً أن اعظم شخصيات السينما الناطقة في جميع
الفروع ، هم اولئك الذين تعلموا مهنتهم ايام السينما الصامتة .
وكم يجد احدنا اليوم من حنان ولهفة عندما يرى على الشاشة وجه
لوريل الشاب مثلاً في اشرطته الاولى بعد الحرب العظمى مباشرة
خالياً من هذه التجاعيد التي كسبها مدة ثلاثين سنة لطول ماتلقى
من صعقات ولكبات وأقراص كريما ، ولكثرة ما غيّر من ادهنة
ومساحيق . وماذا نقول في شارلي شابلن الذي بدأ بالظهور على
الشاشة منذ سنة ١٩١٢! ؟ والالمانية مارلين ديتريش والسويدية
جريتا جاربو والاخوان ماركس بين الممثلين الاحياء . وكيف
نتلقى اسماء رنيه كايرو وسيسل بلاونت دو ميل والطلباني كافالكانتي
والصقلي فرانك كبرا والارلندي جون فورد والهنجاري الكسندر
كوردوا والالمانيين بابست وفريترلانج بين المخرجين الاحياء ؟
لقد تعلموا جميعاً مهنتهم ايام السينما الصامتة .

هذا كله ، عدا الكلام عن اولئك الذي توفوا بعد ان عاشوا
حياة مليئة بالشهرة وحسناتها وسيئاتها ، واصبحت اسماؤهم اليوم

نسياً منسياً لولا بعض الحفلات التي تقيمها نوادي السينما بين الحين
والآخر في البلاد المتمدنة .

واقرب مثال هو فالنتينو . نعم لقد نسي الناس أن الفتيات
كن يقتتلن في سبيل فالنتينو ، وولى ذلك العصر الذي كان فيه
دوجلاس فيربانكس (الاب) يمثل المثل الاعلى الذي يتمنى كل
شاب ان يكونه ، واصبحت صور بيبرل هوايت وجلوريا سوينسن
وحتى رامون نوفارو يمثل « ابن حور » لاتذكّر الناس بأي شيء ،
خاصة في بلادنا ، بعد ان طال عليها العهد بالجمود داخل العلب .
نعم لقد ولى الزمن ودخلت قصة السينما الصامتة في حيز التاريخ .

٦ . قصة السينما الناطقة

عندما يتكلمم الأخرس

كان دخول الكلام والضوضاء اكبر صفة اصابت فن السينما في بادىء الامر . فبعد ان وصلت السينما الى درجات بعيدة في الكمال الفني عندما كانت صامتة ، كما رأينا ، وراح المفكرون والباحثون والهواة يواصلون جهودهم الحثيصة لاعطاء هذا الفن جميع ادواته التعبيرية، وجميع مقومات لغته الخاصة، جاء الصوت، فقلب كل شيء رأساً على عقب .

وهكذا توقفت البحوث والتجارب، وما كان لكثرها ايام السينما الصامتة ، لارتفاع تكاليف الاشرطة الناطقة^١ . وعادت السينما تبدأ حياة جديدة ، تقريباً ، كما كانت في سنة ١٨٩٥ . فهي بالنسبة الى المشاهدين لعبة ذكية ناطقة تثير الاعجاب . وهي بالنسبة الى المخرجين اداة غريبة لا يعرفون كيفية استعمالها ، فهم يحشرون الاغاني هنا والضجيج هناك والموسيقى في كل مكان وخلف كل منظر ومشهد ، دون اية غاية فنية ، ويضعون اقل عدد ممكن من

(١) يكلف الشريط الناطق اكثر من ضعفي الشريط الصامت .

المحاورات واصغر كمية من الكلام ، هذه البضاعة الثمينة التي لم يكونوا قد اعتادوا تجارتها بعد .

واما اصل هذا للاختراع فيرجع ، كما يذكر القارىء ، الى الايام الاولى للسنيما ، ولكنه عندئذ كان يرتكز على مبدأ آخر ، هو تسجيل الصوت على اقراص ومرافقه مع سير الشريط ، كما فعل ذلك ليون جومون وغيره في اوائل القرن . الا ان هذا النوع من التسجيل ، لم يعد صالحاً عندما اخذت المصالات بالتوسع ، وارتفع عدد المشاهدين الى عدة مئات او في بعض الاحوال ، الى عدة آلاف ، واصبحت المشكلة هي في كيفية اقبال الصوت الى جميع هؤلاء الناس . واذا كان استعمال مكبرات الصوت قد اعان في التغلب على هذه المشكلة ، فقد بقيت هناك صعوبة اساسية كبرى لم يمكن التغلب عليها تماماً هي مسألة التوفيق بين الصوت والصورة ، اي مطابقة رؤية حركة الشفاه مثلاً على الشاشة مع سماع ما تنطق به .

ولهذا فقد وجب انتظار الكشف عن مبدأ تصوير الاهتزازات الصوتية بوساطة « الحلية التصويرية الكهربائية » ثم تطبيق هذا المبدأ على السنيما للوصول الى اختراع السنيما الناطقة ، وذلك بتصوير هذه الاهتزازات على الشريط السنيمائي نفسه الى جاناب الصور .

وقد توصل المخترعون حوالى سنة ١٩٢٦ ، في الشركات الكهربائية ، كالجنرال الكتريك وال R. C. A. والوستون الكتريك ، في الولايات المتحدة ، نهائياً الى هذا التطبيق . وراحوا يعرضون

اختراعاتهم تحت اسم فيتافون او موفيتون او فوتوفون ، على الشركات السينمائية الكبرى . ولكن جميع هذه الشركات ، رفضت شراء الاختراع ما عدا شركة الاخوان وارنر .

كان الاخوان وارنر في بادىء الامر ، اصحاب قاعات نيكول اوديون ، ثم تحولوا الى الانتاج السينمائي ، واسسوا لذلك شركة كانت على وشك الافلاس عندما تم اختراع الفيتافون . وقد ارادوا ان يلقوا بسهمهم الاخير فتمنوا هذا الاختراع الجديد وتعاقدا مع مغن مغفور في ذلك الحين هو آل جولسون واخرجوا معه في سنة ١٩٢٧ شريطاً موسيقياً هو : « مغني الجاز » فنال نجاحاً هائلاً .

وانتظر الناس اثر هذا النجاح ان تأخذ السينما الناطقة مكان الصامته في جميع البلاد ، الا ان صعوبات حمة كانت تقوم في وجه التعميم الآتي . ففي قاعات السينما يجب تغطية الجدران وجاب تجهيزات جديدة واستبدال آلات العرض الصامته بآلات اخرى ثمينة . وكذلك الامر في الاستديوهات المنتجة . وبالإضافة الى ذلك فهناك كبار الممثلين والممثلات الاجانب الذين كانت الشركات قد تعاقدت معهم الى آمام طويلة مختلفة وبمبالغ ضخمة والذين يجب الاستغناء عنهم بسبب اللهجة الاجنبية التي يتكلمون بها الانكليزية . هذا كله من ناحية ، ومن ناحية اخرى فهناك فن السينما الصامته الذي كان يقوم على نوع من الاستيتيك خاص به يختلف عن استيتيك السينما الناطقة . فهل تترك السينما هذا كله وتبدأ من جديد ؟ وقام كبار المخرجين العالميين في جميع الاصقاع : رنيه كايبر

في فرنسا وشارلي شابلن وكينغ فيدور في الولايات المتحدة ،
وبودوفكين وايزنشتاين في الاتحاد السوفياتي يعلنون بحق ، أن
الاشربة الناطقة تمثل سقوط السينما وافلاسها كفن قائم على الصورة
وعلى التعبير بوساطة الصورة وحدها . فهل تلقي السينما برأي
كبير رجالها عرض الحائط ؟

الا ان المنتجين والشركات صاحبة المال ، لا يفهمون بحق ايضاً ،
الالغة الأرباح . فبعد الاقبال الهائل الذي استقبلت به جماهير
الارض « مغني الجاز » اراد الجميع انتاج اشربة ناطقة ، في الولايات
المتحدة وخارجها ... ولكنهم وجدوا أن شهادات التسجيل في
العالم ملك لشركتين للكهرباء الاولى اميركية والثانية المانية ،
اذ توصل بعض الباحثين الالمان الى اختراع طريقة جديدة في
تسجيل الصوت على شريط السينما هي طريقة (توبيس) المشهورة .
وهنا ايضاً قامت حرب شهادات جديدة بين الشركتين ،
تذكرنا بتلك التي اعلنها اديسون فيما سبق ، انتهت في سنة ١٩٣٠
بتوزيع الاسواق العالمية بينها . فاخذت الشركة الالمانية : المانيا ،
هولندا ، النمسا ، هنجاريا ، سويسرا ، الدانيمرك ، السويد ،
النرويج ، فنلندا ، تشيكوسلوفاكيا ، يوغوسلافيا ، بلغاريا ،
رومانيا ، الهند الهولندية . واخذت الشركة الاميركية : الولايات
المتحدة وممتلكاتها ، كندا ، الارض الجديدة ، استراليا ، زيلانده
الجديدة ، الهند ، روسيا . على ان تشكل بقية انحاء العالم سوقاً
حرة . واما انكاثرا فتتوزع الجبهتان ارباحها مدة اربع سنوات
ثم تصبح هي الاخرى سوقاً حرة .

هذا وقد اعانت السينما الناطقة البلاد الصغيرة على تأسيس صناعة للسينما فيها او على تقويتها في البلاد الاخرى . اذ ان الجماهير قد اخذت تصيح مطالبة بان تتكلم الشاشات بلغتها . ففي فرنسا مثلاً حطم الناس المقاعد ومزقوا المفروشات في صالات العرض . وفي بولونيا بعد وصول الاشرطة الأميركية الناطقة الاولى ، صاح الناس : تكلموا البولونية ! وفي ايطاليا صاحت الجماهير : تكلموا الايطالية ! وكذلك الامر في تشيكوسلوفاكيا والسويد واسبانيا والبرتغال وهونغاريا والبلاد العربية .

الا ان هذا كله لم يعجب هوليوود والمصارف الضخمة التي تقوم على تمويلها . فقامت بأعمال شيطانية في سبيل الاحتفاظ بالاسواق العالمية . فاخترعت « الدوبلاج » وجعلت العربي يسمع غاري كوبر يتكلم بالعربية والفرنسي يسمعه يتكلم بالفرنسية والهندي بالهندية والالمانى بالالمانية . . . بل لقد أسست في أوروبا شركات منتجة (كما حاولت أن تفعل فيما بعد في البلاد العربية) واشتوت القاعات أو أصحابها (كما هو الحال في بعض المدن العربية اليوم) وعمدت أخيراً الى طريقة أقل نفقة من كل الطرق السابقة هي طريقة طبع الترجمة على الشريط نفسه .

اميركا

هوليوود تعمل

كانت هوليوود في تلك الايام ، غنية بعدد كبير من أعظم مخرجي العالم ، بينهم النمساويون والالمان (بعد الازمة الاقتصادية

في سنة ١٩٢٤ وبعد صعود هنار الى الحكم في سنة ١٩٣٣ (الروس (بسبب الثورة أو هرباً من الاضطهاد بعدها) والايطاليون والفرنسيون والسويديون والرومانيون الخ .. لقد كانت هوليوود دوماً ، الارض الموعودة لكل ذي موهبة ، تفتح أبوابها وسواعدها لتستقبل الفنانين والفنانين من كل جهات الارض . بل هي تفعل اكثر من ذلك . فبالشيكات والحوالات المالية الضخمة كانت وما تزال تغري « وتستورد » اكبر الرؤوس ، مما يعني استديوهاتنا وبوجه نحوها انهاراً من الآراء الجديدة والطرق الجديدة والمواضيع الجديدة .

هذا وقد ساعد الصوت أيضاً على ادخال مواضيع جديدة او على التوسع في مواضيع اخرى عرفتها السينما الصامتة ولكن عدم وجود الصوت منعها من التوسع فيها . واحسن مثل على ذلك هي الاستعراضات الراقصة الموسيقية الضخمة التي اشتهرت بها هوليوود والتي تشترك فيها عشرات ومئات الفتيات girls والراقصات ، وعدد كبير من العازفين ، في صالات لا أول لها ولا آخر ، ارضها اشدها ماناً من المرايا ، مزروعة بأشجار تبرق بالجلي والجواهر . وأهم من اشتهر في اخراج مثل هذه الاستعراضات ، الالمانى لوبيتش ، الذي نقل فكرتها عن دور اللهو الفرنسية والالمانية .

نلاحظ من بين الاشرطة الاستعراضية الاولى : « الاستعراض الغرامي » و « الملازم الباسم » مع موريس شيفالييه وجانيت ماكدونالد ، ومن بين الاشرطة الكوميديّة الخفيفة « اغنية

لثلاثة « و » اضطرابات في الجنة » . ثم اخرجت اليونيفرسال « اغنية الغرام » والمترو جولدوين « الاخيلة البيضاء » و « اغنية برودواي » .

وفي تلك الفترة ايضاً يسمع الناس للمرة الاولى على الشاشات ، طلقات المدافع الرشاشة والمسدسات ، يتبادلها رجال الشرطة مع رجال العصابات حسب « المودة » التي القاها المخرج النمسوي ستير نبرج في الشريط الصامت ، غداة اخراجه في المانيا « الملاك الازرق » مع الالمانية مارلين ديتريش التي اصبحت فيما بعد ملكة هوليوود والعضو الذي لا بد منه في اشربة العصابات الكبيرة في السينما الناطقة . ثم ان اعظم نجاح لاشربة العصابات هذه ، كان من نصيب « سكارفيس » ١٩٣٢ تمثيل بول موئي واخراج هاورد هو كس ثم اشربة جيمس كاجني . وقد بنى الناس املاً كبيراً على الارمني روبن ماموليان بعد « شوارع المدينة » ١٩٣١ ولكنه ما عثم ان هبط الى الانواع التجارية العادية مع : « الدكتور جيكل ومستر هايد » ١٩٣٢ ثم اخرج اشربة كثيرة تختلف ارتفاعا وانخفاضاً ، احسنها « دمء ورمال » بالالوان ، تمثيل تيرون باور وليندا دارنل .

الا ان اعظم شريط ظهر في تلك الايام وكان له اكبر الاثر في فن السينما الناطقة هو « هاليوليا » ١٩٢٩ من اخراج كينج

(١) كانت هذه هي المرة الثانية التي يخرج فيها هذا الشريط . فقد كان اخرج للمرة الأولى سنة ١٩٢٠ مع جون باريمور . وأما الثالثة ١٩٤١ فن اخراج فليمينج وتمثيل سبنسر تريسي وانجريد برجان .

فيدور الذي سبق واخرج ايام السينما الصامتة حوالى خمسين شريطاً عادياً. يقدم إلينا كينج فيدور في هذا الشريط البديع تحفة تجمع بكل امانة بين جميع مظاهر النفس وجميع إمكانيات الموسيقى التي يمتاز بها الزوج في اميوكا! فيحملنا الى عالم عاطفي لا نرى فيه امامنا سوى وجوه صوفية وحركات « هستوية » شعرية املتتها العاطفة الدينية شبيهة في بعض الاحوال بحركات الدراويش عندنا. وأهم ما توصل اليه مخرج هذا الشريط هو ان يجعلنا نسمع في السكون التام وان نرى في الظلام المطبق . فكلم من مقطع صامت ، كان أروع من موسيقى يعزفها مائة عازف ، وكلم من جزء مظلم لا نرى فيه شيئاً على الشاشة تقريباً ، كان أفصح من كل ما اخرجت هوليوود من استعراضات جبارة بما فيها من سيقان وزنود ونهود .

سادة هوليوود

ومع السينما الناطقة ايضاً لمعت اسماء جديدة ما يزال اكثر اصحابها يتحفون جماهير الارض جميعاً بأحسن ما تخرج هوليوود . وسأحاول هنا اعطاء لمحة سريعة عن هؤلاء الرجال وتحفهم ، وهم من الفنانين الحقيقيين الذين تفخر بهم هوليوود وتفتخر بهم السينما ، لعل في ذلك بعض الفائدة .

ففيما عدا من مرّ ذكرهم ، هناك بين المخرجين : الصقلي فرانك كبرا الذي تخصص في الكوميديا الاجتماعية الخفيفة واخرج في سنة ١٩٣٢ فيلم « بمنوع » ثم « نيويورك ميامي » تمثيل كلارك جيبيل

وكلوديت كولبر . ونشير إلى ان عشرات الاشرطة قد اخرجت على غط هذا الشريط بعد ظهوره وبسبب النجاح الكبير الذي احرزه . وهو يروي قصة صحافي صغير ما يزال يلاحق ابنة مليونير الى ان يتزوج منها . ثم يخرج كايبر « لن تأخذوه معكم » ١٩٣٨ و « الزرنينخ » تمثيل كاري جرانت وبتولور ١٩٤٣ وتحفة اشرطة الحرب : سلسلة « لماذا نحارب ؟ » .

وهناك جورج كيوكر : « المرأة الصغيرة » و « دافيد كوبر فيلد » وشريط كل ممثليه من الجنس اللطيف : « النساء » .

وجون فورد : « البريد الجوي » ١٩٣٢ ، « أنا لم أقتل لينكولن » وخاصة « الجاسوس » و « أعتاب الغضب » ١٩٤١ مقتبساً عن قصة ستاينيك .

والفرد هيتشكوك : « الدرجة الثامنة والثلاثون » ١٩٣٥ و « ظل من شك » .

وفيككتور فليمينج الذي توفي في أواخر سنة ١٩٤٨ : « الرؤساء الشجعان » و « الطريق الى النبع » و « الوادي الأخضر » و « ذهب مع الريح » .

ووليام وايلر : « مرتفعات ويدزينج » ١٩٣٩ و « أجل سنوات حياتنا » ١٩٤٢ تمثيل النجمة الجديدة جرير جارسون و « الافعى » و « المتعمدة » حيث استعملت آخر التحسينات التي أدخلت على فن السينما .

والهنجاري الكسندر كوردا : « حياة هنري الثامن » . وهو متخصص مع س . ب . روميل في اخراج الاشرطة ذات التكاليف

العالية ، وقد انتقل الآن الى انجلترا .
ولوروا : « أنا هارب » تمثيل بول مويني و « ٣٠ ثانية فوق
طوكيو » .

وفرانك بورزاج : « لا مجد اعظم من هذا » .
وفان ديك : « سان فرانسيسكو » و « ماري انطوانيت » .
وهاورد هو كس : « سكارفيس » مع بول مويني .
ومن بين الممثلين نلاحظ اسماء :

ولاس بيروي ، مارلين ديتريش ، والسويدية جريتا جاربو ،
وبول مويني ، وبث ديفيس ، والثنائي ميرانلوي ووليم باول في
الاوبريت الحفيفة ، وبتر لور الذي اشتهر في ادوار البلادة والجن
والخيانة حتى قبل مغادرة بلاده المانيا الى هوليدو حوالى سنة
١٩٣٢ ، والروماني ادوار . ج . روبنسن ، وسبنسر تريسي
والانجليزي تشارلز لوتون في ادواره الخالدة في : « كازيمودو »
١٩٣٩ و « ثوار الباونتي » ١٩٣٦ .

وفي الأشرطة المضحكة : لوريل وهاردي ، المحاربان القديمان
الذنان ندر ظهورهما على الشاشة في السنوات الاخيرة بسبب
نضوب معين ككتاب السيناريو في الكتابة لها خاصة كما اعلن
لوريل نفسه ذلك بحضور كاتب هذه السطور في قاعة الليدو
بباريس سنة ١٩٤٨ . والاخوان ماركس الذين جدّوا فن
الكوميديا . وهارولد لويدوبوستر كيمتن مجاولان عبثا مواصلة سيرتهما
مع السينما الناطقة . ثم يأتي ابوت وكوستيللو وبوب هوب
ودافي كاي ...

وفي الاشرطة الراقصة: فريد آسترو وجين كلي وجنجر روجرز:
وفي الغنائية: جانيت ماكدونالد، وديانا دوربن ذات الصوت
الذهبي، والسوداء ليناهورن ذات الصوت العميق .
وفي الكوميديا الاجتماعية الخفيفة: ميكي روني وكاري جرانت .
ومن بين المخرجين الذين برزوا في الحرب الاخيرة وبعدها
نذكر :

مينيلي : « حجرة في السماء » .

برستن ستورجز الذي يكتب بنفسه كوميديات ذات لهجة
دقيقة قارسة في الاخلاق والعادات الاميركية ، تتميز بروح
النكتة والسخرية الانجلوسكسونية وبكثير من الطرافة :
« رحلات سليفان » و « عيد الميلاد في تموز » ١٩٤١ . . .

ثم ان هناك جون هوستن : « صراع نحو الشمس » ومارك
روبنسن : « البطل » وروبرت وايز وانتوني باربير .

ولكن اعظم اكتشافات الحرب هي هذه العبقرية الغربية التي
زلزلت فن السينما من اساسه : اعني اورسن ويلز المخرج الممثل في
« المواطن كين » عن حياة الصحافي هيرتس ومخرج « عظمة عائلة
الامبرسن » ١٩٤٢ . وكان ويلز قد اشتهر قبل مجيئه الى السينما،
في محطات الاذاعة ، عندما ادخل الرعب على قلوب ثلاثة ملايين
اميركي في اذاعة قوية عن هبوط اهل المريخ واستيلائهم على
الارض . ولكن لهجة هاتين التحفتين السينمائيتين ، كانت قاسية
شديدة غريبة الوقع ، لذلك فقد توجهت اليهما نيران المراقبة .
وسقطتا تجارياً بما جعل منتجي هوليوود يتحاشون اورسن ويلز

كـمـخـرج كـمـا كـمـا شـوا قـبـلـه اـرـيـك فـون شـتـر و هـايم بـعـد : « الطـيـور
القاسية » ، و يـجـبـرونـه فـي اـغـلـب اـلـا حـيـان عـلـي اـلـا قـتـصـار عـلـي التـمـثـيل
فـي قـبـل حـيـنـاً ثـم يـأتـي يـوم يـطـلـق فـيـه هـولـيـوود و يـأتـي اـورـوبـا كـيـا يـتـمـتـع
بـكـامـل حـرـيـتـه فـيـها مـتـنـقـلاً بـيـن بـاريس و لـنـدن و رـومـا .

المال والرفع

لـم يـنـتـه النـضـال اـلـا قـتـصـادـي فـي سـبـيل شـهـادـات تـسـجـيل الصـوت
انـتـهـاء تـامـاً بـيـن الشـركـات الكـبـرى اـلـا حـوالـي سـنـة ١٩٣٥ ، عـنـدـمـا
اـضـحـت صـنـاعـة السـيـنـما اـلـامـير كـيـة نـهـائـياً تـحـت سـلـطـة ثـمـانـي شـركـات
أعـظـمـها (الخمـس الكـبـرى) و هـي :

بـرامـونـت و قـد اسـسـها زـو كـور ، و المـتـرو جـولـدوين مـايـر التـابـعة
لـلـو ، و اـلـاخـوان و اـرنـو فـو كـس و هـي تـابـعة لـر و كـفـلـر و اـخـير اـر . ك . و
و هـي اـحـدـث هـذه الشـركـات و هـي تـابـعة لـشـركـات الرـادـيو اـلـامـير كـيـة
الكـبـرى التـي تـسـيـطـر عـلـيـها مـصـارـف ر و كـفـلـر . و الـذي يـجـدـر بـالذـكـر
هـو ان هـذه الشـركـات الخمـس الكـبـرى تـوزـع اـشـرـطـتـها بـنـفـسـها و قـمـك
عـدداً مـهـما مـن ا كـبـر صـالـات العـرض فـي الـولـايـات المـتـجـدة و خـارـجـها
و يـبـلـغ اـنـتـاجـها ثـمـانـين بـالمـائـة مـن مـجـمـوع اـنـتـاج اـلـا شـرـطـة الكـبـرى فـي
هـولـيـوود .

و اما الشـركـات (الثـلاث الصـغـرى) البـاقـية فـهـي :

يـونـيـفـرسـال و كـولـومـبـيا و الفـنـانـون المـتـحـدون و هـي تـنـتـج مـعاً
(١٥) بـالمـائـة مـن مـجـمـوع اـلـا شـرـطـة الكـبـرى . و اما الخمـسة بـالمـائـة
البـاقـية فـيـنـتـجـها اـفـراد مـسـنـقـلون او شـركـات ثـانـويـة .

ولا بأس في ان نذكر بأن هنالك ثلاثة مصارف ضخمة
تشرف على هذه الشركات جميعاً هي : مورجان وروكفلر
وهيرست . وقد قويت وصايتها خاصة بعد اختراع السينما الناطقة
وبسبب الازمة الاقتصادية الكبرى التي اجتاحت اميركا والعالم
في تلك الايام وزلزلت اكثر الشركات ، كبيرها وصغيرها .
وهكذا نرى ان هوليوود ليست في الواقع سوى مدينة لصنع
الاشربة السينمائية تابعة لرؤوس الاموال وللمصارف الصناعية
الضخمة التي تمول في الوقت ذاته ، صناعات الكهرباء والراديو
والجلود وعلب السردين واللحوم المحفوظة . انها مدينة صناعية
كغيرها من المدن الصناعية . وها هنا مركز قوتها ومركز ضعفها
إيضاً في الوقت نفسه .

فقد استطاعت هوليوود بسبب تنظيمها وغناها ، ان تستولي
على اسواق العالم وان تضغط على الحكومة لتفرض معاهدات
تجارية شديدة على البلاد الاخرى كما فعلت ، وتفعل مع فرنسا اثر
الحرب الاخيرة (اتفاقية بلوم - بيرنز ثم اتفاقية باريس في ايلول
سنة ١٩٤٨ التي حلت محلها) مما كاد يقضي على صناعة السينما في
هذا البلد لولا الحملات الواسعة والجهود الكبيرة التي قام ، ويقوم ،
بها المخرجون والممثلون والفنيون في فرنسا في سبيل تخفيف
وطأتها ، وكما فعلت وتفعل مع شقيقتها الانجلوسكسونية المجترة ،
حيث تكاد صناعة السينما فيها تحتنق تحت ضغط هوليوود رغم
المليونير آرثور رانك ورغم الحكومة الانجليزية .
وفي هذا التنظيم التجاري نفسه نرى نقطة الضعف في صناعة

السينما في اميركا . اذ ان كلمة التنظيم نفسها - في معرض الكلام عن الفن - تفرض تحديداً للحرية التي يتمتع بها الفنان الخالق ، فتقص من جناحه وتجبره على البقاء في نطاق ضيق لا يحق له ان يتجاوزه . ويمكننا ان نؤكد بأنه ليس في اميركا اكثر من خمسة او ستة فقط من جيش كامل من المخرجين ، هم اكبر فناني هوليوود ، يمكنهم ان يختاروا بانفسهم السيناريو الذي يخرجونه وان يعملوا بحرية . وسبب هذا كله هو ان الشركات الاميركية تهتم بالجمهور ، اكثر مما يجب ، لان الكلمة الاخيرة في نجاح انتاجها تجارياً ، متوقفة عليه . فتراها تستوحيه وتقوم بالاحصاءات الواسعة لمعرفة رغباته واتجاهات ذوقه وتطوراته ، همها الاول هو ان تجيب هذه الرغبات وان « تسلي » جمهور المشاهدين وترفه عنهم ، لا بالصعود فنياً - في اغلب الاحيان - بنوع المشاهد الاميركي المتوسط ، بل بالنزول الى مستواه وباستعمال طرق واساليب لا يمكن للضمير الفني ان يرضى عنها دوماً .

وهكذا يكون الاميركيون قد نجحوا اكثر من اي شعب آخر في ان يعطوا اكثر اشرطتهم طابعاً يقر بها من مجموعات واسعة من الزبائن ، وذلك بتوحيد محتوى هذه الاشرطة وطرق انخراجها Standardization وبالابتعاد عن المواضيع التي يمكن ان لا يرضى عنها الناس : كالمسائل الاجتماعية والسياسية والدينية وكذلك مواضيع الساعة .

ولندكر هنا ما كتبه احد المخرجين الاميركيين سنة ١٩٣٨

في صحيفة النيويورك تايمس قال :

« يجب على الفيلم ان يجذب طفلاً ذا ثماني سنوات ، كما يجذب عجوزاً ذات ثمانين سنة . ويجب ان يرفه عن اناس من جميع العروق وجميع البلدان مهما كانت دياناتهم وانظمتهم السياسية والاقتصادية » .

وإذا كانت اشربة شارلي تشابلن ووالث ديزني فقط ، هي التي وصلت الى هذه الدرجة الشريفة من الشعبية العالمية ، هذه الشعبية التي يتعنى المنتج الهام بالناحية المالية منها ، فذلك بسبب محتواها الانساني الذي صدر عن هاتين العبقريتين الفريدتين والمستقلتين عن سيطرة الشركات الكبرى . اما الاشربة الاخرى فقد وقع اغلبها في تفاؤل مستديم ابله يرضى عنه جميع (المستهلكين !) ، بما جعلها بكلمة مختصرة ، احسن الاشربة لمشاهد المتوسط .

وإذا كانت للاميركيين سينات كبيرة فان لهم حسنات لا تقل عنها اهمية .

فقد اعانوا السينما على التخلص من الاعباء الكثيرة التي كاد الاوروبيون والفرنسيون منهم خاصة ينقلونها بها . فبدلاً من ان يخلطوا بينها وبين المسرح ، فقد اكتشفوا وطبقوا جميع القوانين والقواعد الخاصة بها . لقد فهموا مقدار القدرة الكامنة في الصورة الحية المتحركة بذاتها ، هذه القدرة التعبيرية الجديدة التي لا تحتاج الى وسائل الماضي وادواته . ان الصورة الحية المتحركة على الشاشة معبرة ، حتى بدون مساعدة الكلام ، والكلام في اغلب الاحيان

لا يزيد على كونه ثروة زائدة يمكن للمخرج ان يعفي المشاهدين منها. وهكذا نرى لأول مرة في تاريخ الفكر ان عدم وجود الفن لدى اممة من الامم - ونعني هنا عدم وجود المسرح لدى الاميركيين - يعينها على ابداع فن جديد حي ، في ، متحرر من اعباء التقاليد وتأثيرات الجوار .

وإذا كان ضغط الشركات المنتجة التي لا يهمها سوى الربح الهين - ولو كان ذلك على حساب قتل ذوق الجماهير - على الفنانين ، هو الذي اوض قسماً كبيراً من اشربة هوليوود الى هذه الدرجة من العبودية التجارية المؤسفة ، فهذا كله لا يمنعنا من تقدير الاشرطة الاخرى التي تؤلف القسم الضئيل من الانتاج الاميركي والاعتراف بعبقرية اصحابها . فالى جانب عشرات ومئات الاشرطة التي تتحفنا بها في كل عام السينما - زورو والسينما - طرزان والسينما - دورثي لامور والسينما - كاويوي - تكساس - بوبو - طاق طاق ... هناك اشربة اساتذة فن السينما التي يصفق لها الجمهور الواعي في جميع انحاء العالم . هناك كينج فيدور وبورزاج وكورتيس وبرستن ستورجس ، عندما يضعون ماضيهم امام اعينهم ويتعدون عن روح التجارة ، هناك فريتز لانج وجون فورد ووليم وايلر والفرد هيتشكوك وهاورد هو كس وفرانك كبرا وسام وود وجان نيچلسكو ، هناك جون هوستن وروبرت مونتيجمري عندما لا يحاول التجديد كما فعل في « سيدة البحار » وأورسن ويلز ، هناك اخيراً شارلي تشابلن .

في اوائل سنة ١٩٢٨ سنة السينما الناطقة ، اخرج شابان :
 « السيرك » آخر اشرفته الصامتة . ثم اعلن حرباً شعواء على
 السينما الناطقة . وكاد يجبر نفسه على الابتعاد نهائياً عن السينما
 او على ترك شخصية شارلي التي ابدعها على الاقل . فقد تعود
 الناس رؤيتها صامتة ، وهي في صمتها اقوى وافصح . كل ما فيها
 معبر : الوجه واليدان والعصا والحذاء الضخم ، كلها ادوات معبرة
 بذاتها لا تحتاج الى تعليقات صوتية تفسر وتثرثر .

الا ان دوافعه الفنية قد انتصرت اخيراً على اعتراضات عقله .
 ففي سنة ١٩٣٣ قدم شريطاً شبه صامت مع موسيقى من تأليفه
 هو : « انوار المدينة » .

« ان انوار المدينة - كما يقول لبروهون في كتابه عن شابان
 - كانت عبارة عن تجربة ، هي المقاومة التي تدافع بها عن نفسها ،
 صيغة محاطة بالتهديد والوعيد . لا نقول بان شابان قد نجح فقط
 بل انه انتصر . فقد تلقى الجمهور تحفته ، التي احتقرت مجيء
 الكلام ، الكلام الذي اصبح مادة الشريط الاولية ، كما لو ان
 السينما الناطقة لم تكن ... انها تشكل قمة فن انطفاً وهو في
 كامل جماله » . (ص ٢٣٧)

ثم يسكت شابان سكوتاً طويلاً قبل ان يقدم في سنة ١٩٣٦
 « العصور الحديثة » مع بوليت جودارد التي كانت زوجته عندئذ .
 هنا ايضاً يمتنع شارلي عن الكلام فيما عدا اغنية واحدة يغنيها

ويرقصها ، بينما تسبح القاعة ويسبح المشاهدون في جو مبتاهز يركي
باسم ينسون فيه العالم الذي يحيط بهم وتذهب عنهم كل فاعليتهم ،
فهم مخلوقات منفعة فارغة تنتظر بفرح كل ما يسكبه فيها هذا
الظل الذي يتحرك امامها على الشاشة ؛ فاذا هو اراد ضحك ،
واذا هو اراد هدأت وسكنت بانتظار الضحكة التالية .

ومع بوليت جودارد ايضاً قدّم في سنة ١٩٤٠ : «الديكتاتور
العظيم» الذي كان قد اعلن عنه منذ سنة ١٩٣٧ ، اي بعد اربع
سنوات من صعود هتلر الى الحكم . وقد نال نجاحاً كبيراً في كل
مكان عرض فيه . وكانت ألمانيا قد فهمت بان العالم كله سيضحك
من زعيمها اذا أتم شابلن مشروعه فحاولت منعه بكل الاساليب .
الا انه رغم محاولات القنصل الالماني في لوس انجيلس فقد بدأ
شابلن تصوير شريطه في اواخر سنة ١٩٣٨ .

واخيراً قدّم شابلن في سنة ١٩٤٧ : « مسيو فردو » حيث
يظهر بمظهر أنيق ويطلق شخصية شارلي نهائياً . وقد اختلف نقاد
السينما في أوروبا وأميركا ، في القيمة الفنية لهذا الشريط . فنفرّ
رفعه الى أعلى الدرجات ونفر جعلوا منه دليلاً على بدء أفول
تشابلن ، وهو في نظرنا خطوة تطويرية هامة في فن تشابلن
تستحق كل رحابة وكل تقدير .

أوروبا

فرنسا

عندما جاء الصوت ، لم يكن في فرنسا أحد ممن يعملون في

صناعة السينما يقبل عن السينما الصامتة بديلاً ، ما عدا الجمهور .
فكبار المخرجين ينشرون المقالات والتصريحات الطنانة في
الصحف ضد السينما الناطقة ، واصحاب صالات العرض يستعيدون
من الشيطان كلما ذكرت امامهم ائمان الآلات الجديدة التي
سيجبرون على شرائها والتغييرات الواسعة التي سيضطرون الى
ادخالها على صالاتهم اذا تكلمت الشاشات . الا ان الجمهور لم يكن
يريد ان يفهم لا وجهة نظر المخرجين ولا مصائب المستغلين . فهو
يحطم المقاعد ويمزق الأثاث في الصالات التي تعرض اشربة
ناطق بلغة اجنبية ، ويصفر ، ويصبح مطالباً بأن يسمع الصور
تتكلم لغته هو .

وكان لا بد للجميع من ان ينزلوا آجلاً او عاجلاً عند هذا
الطلب . فالجمهور هو الجمهور . اي الاول والآخر ، اي كل شيء .
وبدا جومون . فعاد الى طريقته القديمة في التوفيق بين
الفونوغراف والصور واخرج شريطاً موسيقياً : « ماء النيل » .
وتبعه هوجون فأخرج اول شريط فرنسي ناطق حسب الطريقة
الحديثة في التسجيل على الشريط نفسه : « الاقنعة الثلاثة » .

الا ان النتيجة كانت مخيبة . فنزول درجات السلم اوصعدها ،
يحدث ضجة أشبه ما تكون بهزيم الرعد ، وسكب السائل من
قنينة اشبه بمسقط شلال ، وقرقعة الكؤوس على موائد الطعام
أقوى من تصادم الدروع يوم الطعان ! ورغم هذا كله فقد بقيت
قوانين حماية السينما الفرنسية نافذة المفعول . اذ يجب الا يرى
الجمهور الفرنسي ، الاشربة الاجنبية الناطقة الناجحة ! وإلا ...

فسلامٌ على السينما الوطنية .

ومضت سنتان على خروج « الملك الأزرق » و « أوبرا باربعة فلوس » و « هاليويا » وهي اول الاشرطة الناطقة الممتازة التي عرفت كيف تُدخل الصوت وتتلأثم معه وتستفيد فائدة صحيحة من وجوده - قبل ان تسمح الحكومة الفرنسية لها بالنزول الى الصالات الفرنسية . ثم سمحت الحكومة بشيء آخر ، هو تأسيس فرعي انتاج لشركتين اجنبيتين كبيرتين في باريس هما توبيس الالمانية وبارامونت .

منذ ذلك الحين ، بدأت السينما الفرنسية الناطقة بالنمو والتوسع . فبعد ان هبط الانتاج الى خمسين شريطاً فقط في السنة الواحدة قفز بعد مدة الى مائتين وخمسين شريطاً لكي يتعركز فيما بعد على الرقم (١٢٥) . وبما ان دخول الصوت كان شيئاً جديداً غريباً ، فلم يكن المخرجون يعرفون أين يضعون الكلام او أين يستعملون الموسيقى والضجيج . فراحوا يوزعون ذلك كله هنا وهناك ويفخرون بالقول في اعلانات الدعاية بأن « الشريط ناطق مائة في المائة » ! وكما جرى عندما استفاقت السينما على نفسها في اوائل هذا القرن ، وكما هو الحال دومناً ، فقد انكب المخرجون على القطع المسرحية والقصص ينقلونها الى السينما بالعشرات وبالمئات .

الا ان الفشل كان من نصيب هذا الانتاج التجاري الفاض عن الحاجة . واذ نحن امعنا النظر في حشد المخرجين لوجدنا اسما محدوداً العدد تتميز وتخرج من بين الصفوف .

فهذا رنيه كلاير اكبر اسم في السينما الفرنسية حتى اليوم ،
 يخرج اول شريط فرنسي ناطق ناجح هو : « تحت سطوح
 باريس » ١٩٣٠ . وهو شريط بديع بماء بالروح الباريسية والنكتة
 اللطيفة الخفيفة ، وهما الصفتان اللتان تتميز بهما جميع اشربة
 رنيه كلاير ، وان كان لا يخجلو من بعض الاخطاء . ثم يخرج
 « المليون » ١٩٣١ و « ١٤ تموز » عن حياة الشعب الباريسي .
 وينتقل بعد هذا الى نقد الحياة الميكانيكية في « إلينا ايتها الحرية » .
 وفي ١٩٣٦ يذهب الى إنجلترا حيث يخرج : « شبح للبيع » .
 واثناء الحرب الاخيرة يعمل في هوليوود قبل ان يعود نهائياً الى
 فرنسا حيث يخرج في باريس سنة ١٩٤٧ : « السمكوت من
 ذهب » مع موريس شيفالييه و « جمال الشيطان » في الاستديوهات
 الايطالية سنة ١٩٤٩ مع ميشيل سيمون وجيرار فيليب .
 وهذا جان رونوار ، ابن الرسام أوجست رونوار أشهر
 رسامي المدرسة التأثرية ، يأتي الى السينما الناطقة بعد عدة اشربة
 صامتة ، فيخرج بنجاح : « الطلبة » ثم « توني » ويصل الى اعلى
 درجات الفن في : « الوهم الاكبر » ١٩٣٦ وفي « قاعدة اللعب »
 قبل ان يسافر الى هوليوود عند ابتداء الحرب .
 وهذا ايضاً جان فيدير - وهو من أصل بلجيكي - يخرج بعد
 عودته من اميركا : « اللعبة الكبرى » و « بانسيون ميموزا »
 وبصورة خاصة : « العيد البطولي » ١٩٣٥ .
 واما جوليان دوفيفيه ، فابعد اشربته في السينما الناطقة
 هي تحف من نوع Poil de Carotte او « جلد الجزر » مع هاري

بور و « رأس انسان » و « البانديرا » . ثم يتأثر بالحركات الشعبية التي تجتاح فرنسا حوالى سنة ١٩٣٦ فيخرج : « الفرقة البديعة » ويتبعه بشريطه الشهير الذي يوازي أشهر أشرطة العصابات الاميركية : « لصّ الجزائر » مع جان جابان وتجري حوادثه في القسم البلدي من مدينة الجزائر .

وقد تأثر الكثيرون بهذه الواقعة الباردة السوداء التي صورها دوفيفيه في شريطه الاخير . نذكر منهم خاصة مارسيل كارنيه الذي كان قد فرض اسمه في شريطين سابقين هما : « جيني » و « الدراما الغريبة » والذي أخرج مع جابان نفسه : « رصيف الضباب » وأتبعه بشريط بديع آخر : « النهار يطلع » .

*

هذه الاسماء هي التي اوصلت السينما الفرنسية قبيل الحرب الاخيرة ، الى درجة عالية من النجاح والشهرة في العالم بعد ان انقطعت الآمال وظنّ الجميع انها لا بد ميتة والى مدة طويلة . ويمكننا ان نذكر الى جانبها اسماء مارسيل ليوييه هذا المحارب القديم الذي كان قد أعطى في أيام السينما الصامتة أحسن ما عنده ، ثم راح في اشرطته التالية يسمح في اعتبارات استيتيكية ونظرية هي الاندوج التام للبرودة الذهنية التي نعيبها على بعض الاشرطة الفرنسية ، وجأت فيجوا الشاب الذي توفي في سن الثلاثين بعد اشرطة قصيرة ثلاثة فقط رفعت اسمه الى درجة عالية من الشهرة . ومارسيل بانبول عضو الاكاديمية الفرنسية الذي ما يزال يواصل اخراج اشرطة مليئة بالروح الادبية

والمسرحية وينقل الى السينما بنجاح حياة الارياك الفرنسية بعد ان صورها في قطع مسرحية مشهورة : « آنجل » مع فرناندل و « زوجة الجناز » مع الممثل الكبير ريمو و « الطحانة الجميلة » مع تينوروسي عن حياة الموسيقار شوبرت . وساشاجيتري السيناريست المخرج الممثل الذي يرفض ان يغيب لحظة واحدة عن الشاشة ، من اول اشراطه الى آخرها ، بما يؤذي العيون ويزعج الآذان ! وجان كوكتو الشاعر والمؤلف الدراماتيكي مخرج : « دم شاعر » و « الجميلة والوحش » و « الاهل الخيفون » و « اورفه » ١٩٥٠ والذي يعرف كيف يضفي على اشراطه طابعه الشعري الخاص .

وقد برزت اثناء الحرب وبعيها اسماء اخرى تفوق في بعض الاحيان اهمية الاسماء التي ذكرناها وتأخذ مكانها بين اعظم الاسماء في السينما العالمية . كجان جريمون و كريستان جاك وكوزو و جاك بيكيو وكلود اوتان لارا وجان دولانوا وايف ومارك اللجريه .

المانيا

اذا كانت هنالك كلمة يمكن ان نصف بها المدرسة الالمانية ، فهي انها مدرسة التركيب الضوئي . فقد ابداع الالمان في اللعب بالانوار الى آخر درجات الابداع مثلهم في ذلك مثل جميع المدارس النورية : الدانبارك ، السويد ... حتى جاء النور في كل صورة من صور اشراطهم مركباً تركيباً مدروساً يتناسق مع النتيجة الدراماتيكية المتوخاة وليس عفويّاً ، كما نرى ذلك حتى اليوم في

الاشربة التي لم يفهم اصحابها قيمة التوزيع الضوئي في خلق الجو
وفي التأثير النهائي في مشاعر المشاهدين .

وتتميز الاشربة الالمانية ايضاً في اكثر الاحيان ، بوزن بطيء
كالاشربة الدانماركية في ايام مجدها . بما يبعدها عن السرعة التي
تدور فيها الحوادث في الاشربة الاميركية .

هذا ، واذ انحن اتينا الان الى دراسة تاريخ السينما الناطقة في
المانيا ، نجد انها قد نمت في ابتداء الامر ، نمواً بديعاً ، سببه رجوع
أكثر المخرجين والممثلين والممثلات الالمان الى بلادهم من هوليوود
بعد ان غادروها اليها ايام الحقبة الاقتصادية ، بسبب جهلهم باللغة
الانكليزية او بسبب لكتتهم الاجنبية الظاهرة . الا ان هذا النمو
كان قصير الاجل . ففي سنة ١٩٣٣ يصعد هتار الى الحكم ويأمر
حالاً بطرد الشيوعيين واليهود وجميع من لا يوثق باخلاصهم للنظام
الجديد وللافكار الجديدة ، من الاستديوهات الالمانية مما
عاد فافقر السينما الالمانية وكاد يقضي عليها . وعبثاً
يحاول جوبلز فيما بعد ، ان يعيد الى السينما الالمانية
مجدها وان يلحقها بدماء جديدة ، فلم يفلح افلاحاً تاماً متناسباً مع
الجهود والاموال المصروفة . واذ كانت نسبة الاشربة الساقطة
التي ظهرت في المانيا بعد سنة ١٩٣٣ نسبة خفيفة ، فلأن الحكومة
الالمانية قد حرمت السينما من احسن فنانيها بين ليلة وضحاها ،
ولانها ارادت ان تستخدمها كأداة فعالة للدعاية لنظامها ، ولانها
فرضت من هذه الدعاية قدراً محسوباً معيناً لا يمكن النزول عنه
في كل شريط الماني . وحتى الاشربة الرياضية لم تخل من فكرة

الدعاية هذه كما نرى ذلك في الشريط البديع الذي أخذ عن العاب
الاولمبياد سنة ١٩٣٧ في برلين .

وفي سنة ١٩٢٨ أخرج بابست اكبر المخرجين الالمان : « لولو »
وهو شريط صامت تلعب فيه الانوار دوراً كبيراً . وفي سنة ١٩٣٠
أخرج : « الجبهة الغربية ١٩١٨ » على غرار الشريط الاميركي :
« لا جديد في الجبهة الغربية » الذي منع عرضه في المانيا ، بسبب
مظاهرات الشباب النازي ضده ! ثم أخرج تحفته الشهيرة : « اوبرا
باربعة فلوس » ثم : « الاطلانتيد » مقتبساً عن بيبو بونوا . وقبيل
صعود هتلر الى الحكم ذهب بابست الى فرنساحيث اخرج اشربة
متوسطة ما عدا « دون كيشوت » مقتبساً عن تحفة سيرفنتيس مع
الممثل الشهير شاليابين . ثم عاد الى المانيا مرة قصيرة ليغادرها
بعد ذلك الى هوليوود .

واما فريتز لانج فأخرج في سنة ١٩٣٢ : « الملعون » الذي
منع الهناريون اسمه الاصيلي : « القتلة بيننا » مع بتور لور . ثم « وصية
الدكتور مابوز » الذي منعه النازيون . وفي فرنسا أخرج فريتز
لانج : « ليليوم » قبل ان يغادر اوربا الى هوليوود .

ومن بين الاشرطة التي نالت نجاحاً كبيراً داخل المانيا
وخارجها قبل صعود هتلر ، نذكر : « فتيات في لباس الجندي »
لمخرجة ليوتين ساجان ، و « البطون المتجلدة » للمخرج الشاب
دوداو عن البطالة والبؤس ، و « طريق الجنة » لتيل و « المجلس
يتسلى » لشاربل و « النور الازرق » لآرنولد فرانك ، وتحفتي

المونتاج : « اغنية الكون » و « سمفونية مدينة كبيرة »
لوالتر رومانت .

واما الاشرطة المهمة التي ظهرت في المانيا بعد ١٩٣٣ فهي :
« انتصار الارادة » لمخرجة لينى رايفنستال في تأليه هتلر وتمجيد
جنوده و « آلهة الملعب » عن الالعب الاولمبية لنفس المخرجة .
و « الهتاري الشاب كويكس » و « المللكان » مع الممثل الكبير
إميل جانينجز لستاينهوف و « اليهودي سوس » . ١٩٤٠ هارلان
و « الموسيقىقار التائه » ١٩٤١ لمولار ، الشريط الموسيقى الممتاز ،
و « مغامرات البارون مونشاوزن » ١٩٤٣ بالاجفا كولور لجوزيف
فون باكي و « باراسيلوس » ١٩٤٤ التحفة الكبرى لبابست الذي
كان قد عاد الى بلاده قبيل انفجار الحرب .

هذا ونرى الآن انفسنا مضطرين الى وقف دراسة تاريخ
السينما الالمانية عند هذا الحد بسبب جهل الجماهير العربية لهذه السينما
ورغم اهميتها وقوتها ، مع الاشارة الى انها قد اظهرت اثناء الحرب
نشاطاً كبيراً ، اذ عبأتها الحكومة لخدمة سياستها داخل الحدود
وفي البلاد المحتلة ، تماماً كما جرى في الولايات المتحدة . وكمثال على
هذه الاشرطة نعطي : « الرئيس كروجر » عن حياة رئيس
جمهورية جنوب افريقيا قبيل الهجمات الالجليزية في حرب البوير
واثناءها . وفيه فصح لطرق الاستعمار الالجليزي واساليبه .
وكمثال للاشرطة الخفيفة الاخرى التي لم تكن السينما الالمانية تخلو
منها نعطي : « نور في ظلام الليل » الذي اقتبسه هلموت كوتنر
عن اقصوصة « الجواهرات » لجي دوموباسان والذي حاز الجائزة

الاولى في مهرجان السينما في استوكهولم سنة ١٩٤٣ .
ثم تنتهي الحرب وتمضي سنتان قبل ان ترفع السينما الالمانية
رأسها من جديد فتعود شيئاً فشيئاً الى الانتاج في القسم الشرقي
الذي يسيطر عليه الاتحاد السوفياتي وفي القسم الغربي . واذ نحن
القينا اليوم نظرة الى وجوه المخرجين وجدنا بينهم معارف قدماء
من نوع بابست ولابرخت ، ووجوهاً جديدة من نوع هلموت
كوتنر الذي كان قد مارس مهنته ايام النازيين والذي يعود الى
العمل ويخرج في سنة ١٩٤٦ : « في ذلك الحين » وهو اول شهادة
حية عن الزلزلة التي اصابته المانيا .

والآن بعد ان عادت المانيا الى الديموقراطية ، هل يعود الفنانون
والفنانون الالمان من ممثلين ومخرجين وسيناريست ، من اميركا
في يوم ما ؟ واذا عادوا فماذا يحمل هوليوود ؟ هل تعلن افلاسها ؟
ما هي التحف الجديدة التي يمكن لهوليوود انتاجها اذا غادرها
اساتذتها وحذوا حذو بابست ؟ ومن اين « تستورد » رجالها اذا
غادرها فريتز لانج ووليم وايلر وكيو كر وديتريش و كوريتس
وبيللي ويلدر وروبرت سيودماك ؟ ولكننا نعتقد بان ملايين
الدولارات لدى البارامونت والمترو جولدوين ماير والفوكس ،
كفيلة بابعاد مثل هذا الشبح .

انجلترا

بقيت السينما الانجليزية نائمة نوماً عميقاً طويلاً منذ سنة ١٩٠٥
حتى السينما الناطقة . فالانتاج ضعيف جداً في الكمية وفي الكيفية .

وقبيل اختراع السينما الناطقة فرضت الحكومة حواجز جبر كية
شديدة مع كونها تصاعدية لحماية الانتاج الداخلي وتنشيطه، وحفظ
اموال البلاد لاهلها، مما اعطى أكله شيئاً فشيئاً فرأت الاسواق
الانجليزية والامبراطورية من جديد، اشرطة انجليزية . وقد كان
لبعض المخرجين اثرهم في هذا البعث . وندكر منهم جريسون
وكافالكاتي اللذين اتيا من فرنسا، وفلاهيوتي من اميركا، وكان
في اعلى درجات مجده بعد اشرطته البديعة من نوع : « نانوك » عن
حياة عائلة من الاسكيمو، صور في القطب الشمالي، و« موانا » ١٩٢٦
عن حياة ساكني جزر البحار الجنوبية الحارة . وكذلك تحت
تأثير نظريات اينشتاين وبودوفكين ودزيجا فرتوف، فقد تألفت
في إنجلترا مدرسة للاشرطة القصيرة ما زالت تنمو وتصدق الى أن
أوجدت مواد اولية لصناعة واسعة للسينما في إنجلترا .

ثم يصعد هتلر الى الحكم فيلجأ الى إنجلترا عدد كبير من
الفنانين الالمان . ومن اوربا الوسطى يجذب الذهب عدداً مهماً
من المخرجين والفنيين، وتبدأ صناعة السينما مرحلة الانتاج ويؤكد
اصحاب الاستديوهات والمسؤولون بان الانتاج الانجليزي سيقوق
في يوم ما كل انتاج .

إلا ان مرحلة ما قبل الحرب لم تكن خصبة وناجحة بالقدر
المرجو، اللهم الا فيما يتعلق بالاشرطية القصيرة للدعاية لبعض
الشركات التجارية الكبرى وخاصة منها تلك التي تتعامل مع
الامبراطورية . وكانت تظهر هناك بين الحين والحين، اشرطة
ذات عقدة قصصية، الا ان نسبة النجاح فيها كانت ضعيفة . وأهم

من تابع هذا النوع من الانتاج الكسندر كوردا و افراد أسرته .
وهو من أصل هنجاري وكان قد سبق له أن أخرج افلاماً في فرنسا
وهو ليوود قبل ان يقيم في إنجلترا .

كانت إنجلترا تحذو ايضاً حذو هو ليوود فتدعو بعض مشاهير
الفنانين العالميين لاجراء اشربة فيها . وهكذا فقد أخرج رينه
كاير : « شبح للبيع » وفيه هجاء قارس رفيع لبعض العادات
الاميركية ، واخرج كينغ فيدور صاحب « هاليويا » شريطه :
« القلعة » ، وظهر من اوربا الوسطى : « سفونية اللصوص » .
وكانت توصي على اجراء اشربة الانجليزية في اميركا : « فرسان
البنغال الثلاثة » لهزوي هاتاوي الذي نال نجاحاً عالمياً كبيراً
و « كافالكاد » في تعظيم الامبراطورية ، وهو شريط مليء بروح
الفكاهة الانجليزية وبالبطولة .

ولندكر اخيراً أن اكبر المخرجين الانجليز هيتشكوك قد
هاجر الى الولايات المتحدة . وهو صاحب عبقرية وباع طويل في
فن السينما . وتبعه انتوني آسكيت الذي نقل « بيجماليوت »
لبنار شو الى الشاشة والذي كان له مع هيتشكوك تأثير كبير
في الارتفاع العظيم للسينما الانجليزية اثناء الحرب العالمية الثانية
وبعدها .

وقد خطت السينما الانجليزية في الواقع ، خطوات هائلة في
السنوات الاخيرة وزاد انتاجها وتحسن محتواها الى درجة أصبحت
معها اكبر منافس لهو ليوود . ويعود ذلك الى حرية التنظيم الجبارة
التي قام بها التاجر الملياردير آرتور رانك تعضده صناعات الحديد

والكهرباء . فقد جمع هذا الرجل زمام صناعة السينما في إنجلترا بين يديه ، وشجع المخرجين واعطاهم بعض الحرية لا كما يجري في الولايات المتحدة ، واستدعى المخرجين الاجانب ووزع العمل على الاستديوهات واقام عليها مدرء يديرونها ويسهرت على نجاح الانتاج .

وهكذا فقد أمكننا ان نرى اشربة بمنازة في السنوات الاخيرة تأتينا من إنجلترا وتحمل جميعاً اسم ارتور رانك من نوع : « هنري الخامس » و « هاملت » لا كبر عبقرية مسرحية وسينمائية في إنجلترا : لورنس أوليفيه ، وأشربة نوبل كوارد و « الامال الكبرى » و « أوليفر تويست » عن تشارلز ديكنز و « اللقاء الخاطف » عن أوسكار وايلد لدافيد لين و « جواز سفر الى بيملكو » لكورنيلوس و « القلوب اللطيفة » هامر ...

ويظهر لنا اخيراً ، بنتيجة هذا النشاط العجيب في الاستديوهات اللندنية ، كأن النبوة في سيطرة الانتاج الانجليزي على الاسواق ، ولو سيطرة جزئية ، وانتقال بعض انتاج هوليوود الى إنجلترا ، يمكن ان تتحقق او تكاد تتحقق . واذا كانت هوليوود هي الجانية على نفسها في توحيد الانتاج والضغط على الفنانين وصنع اشربة السينما على طريقة صنع علب (الكورند بيف) مما انزل عدد زبائنها في اوربا وفي اميركا نفسها ، عشرات الملايين في العام الواحد ، فذلك كله من حظ إنجلترا التي عرفت حكومتها بعد الحرب كيف تصدّ الاشربة الاميركية عن اجتياح الأسواق الداخلية وتمنع انتقال الاموال الانجليزية الى جيوب سيدات

هوليوود وسادتها .

واخيراً فهناك رغم كل ما فعله ويفعله أرتور رانك بعض الضباب الاسود في الجو . ولكن اذا كان رانك نفسه قد كشف في الاشهر الاخيرة عن خسائر قد لحقت بمنظّمته في السنة الماضية فهناك فكرة ممتازة تطل برأسها بين الحين والحين تقول بتأميم السينما الانجليزية وجعلها ملكاً للشعب .

الاتحاد السوفياتي

لم تعرف السينما السوفياتية الأزمات التي عرفتها صناعات السينما في البلاد الاوربية الاخرى إثر اختراع السينما الناطقة ، اذ لم يكن اسهل على الحكومة من اغلاق الحدود امام الاشرطة الاجنبية الناطقة ومواصلة انتاج اشرطة صامتة ، الى ان يتوصل العلماء الروس الى تصميم آلة ناطقة ثم صنعها وتوزيعها على انحاء الاتحاد . وهذا ما فعلته كيميا تستغني عن آلاف الآلات الاجنبية الغالية الثمن لتجهيز استوديوهات البلاد وقاعاتها . واذا كان الفيزيائيون والمهندسون لم يتأخروا في صنع الآلات اللازمة أكثر من بضعة اشهر ، بما سمح سريعاً بالابتداء في إنتاج اشرطة ناطقة ، فقد واصلت الاستديوهات انتاج اشرطة صامتة حتى سنة ١٩٣٧ لكي تسد حاجة القاعات التي لم تكن قد جهزت بعد بموجب مشروع السنوات الخمس !

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فقد كان اكبر مخرجين سوفياتيين : بودوفكين وأيزنشتاين ، بعيدين عن الاتحاد السوفياتي

عندما تم اختراع السينما الناطقة . فبودوفكين كان يعمل في اوربا الغربية . واما ايزنشتاين ، وهو من اعظم العبقريات السينمائية العالمية ، فكان يعمل في هوليوود ، الا انه لم يخرج فيها ولا شريطاً واحداً . ثم عرف الناس بانه قد تعاقد مع احد الممالين لاجراخ شريط عن تاريخ مدينة المكسيك : « Que viva Mexico » ولكنه اضطر الى التوقف عن العمل بعد ان صور شريطاً هائلاً بطول ستين كيلومتراً ! واراد العودة الى هوليوود ليقوم بنفسه بعملية المونتاج ، فيختار من المناظر التي صورها ما يجب ويحذف ما يجب وينظم ويركب ، الا انه فوجيء في يوم من الايام بمناقشة حادة مع منتج الشريط . فما كان منه الا ان حمل حقائبه وعاد خائباً الى موسكو ، حيث توقف عن العمل سنوات عديدة بسبب هذه الضربة القاسية التي اصابته في فنه وعبقريته . وقد اخرجت هوليوود فيما بعد من هذه التحفة العظيمة التي خلفها ايزنشتاين اسرطة تجارية ، تارة تحت اسم : « العيد الحزين » واخرى تحت اسم : « رعود فوق المكسيك »^١

في هذه الاثناء ماذا كان يجري في الاتحاد السوفياتي ؟

كان زيجما فرتوف ، كما دته ، من اسبق الفنانين الى اخراج

(١) في اواخر سنة ١٩٤٧ رأينا في قاعة العرض في تجهيز مونتني في باريس ، الشريط الاخير . وفي نيسان من السنة التالية رأينا الشريط الاول في احد نوادي السينما في لندن ، وخرجنا من ذلك بانه لو آتم ايزنشتاين بنفسه عملية المونتاج لربحت السينما اعظم تحفة في تاريخها . ولكن هكذا اراد اوبتن سينكلر منتج الشريط .

شريط ناطق ناجح هو : « حماس » او « سمفونية الدوق » ١٩٣٠ مع موسيقى تصويرية بديعة تصاحب الصور وتمتزج بالحوادث ، فتصل الى درجات عالية من الابداع الفني بما حمل شارلي شابلن على أن يكتب الى المخرج بعد رؤيته الشريط في سنة ١٩٣١ : « انك لموسيقار » .

ثم يخرج الشاب نيكولا ايك : « طريق الحياة » ١٩٣١ ويصعبه ايضاً بموسيقى تصويرية ممتازة ، فيحرز نجاحاً عالمياً كبيراً اذ يصل به الى أعلى درجات الانسانية . يقص علينا نيكولا ايك في هذا الشريط قصة جماعة تجمع الاطفال المشردين ، ويصور كل ما في وجوه هؤلاء الاطفال من انسانية وبساطة . فهنا هم الاطفال مثلاً يرسلون رفيقهم (مصطفى) لشراء بعض المأكولات ، وهما ينتظرونه بقلق جالسين في إحدى عربات القطار الذي سوف يحملهم الى الدار التعاونية التي ستؤويهم . فهل تراه يعود ، هو الطفل المشرّد المحروم الذي تعود السرقة ، ام انه يهرب بما يحمل من دراهم ؟ انتظار وقلق ثم ... ها هو يعود منتصراً ، حاملاً ما اوصي به وشيئاً آخر .. قطعة مقانق مسروقة ! .

ثم نرى شريطاً يكاد يصل الى درجة التحفة هو : « الشباب الفرحون » لالاسكندروف مساعد ايزنشتاين . وفي سنة ١٩٣٣ يخرج بودوفكين « الهارب » وفرتوف : « اغنيات لينين الثلاث » . وفي السنة التالية يخرج الاخوة فاسيليف : « تشا بايف » فيسظرون به نصراً كبيراً في تاريخ السينما السوفياتية ، ثم يظهر الجزء الاول من « مكسيم » ١٩٣٤ من اخراج كوزناتوف

وتروبيرج ، عن حياة عامل في ثلاثة ادوار مهمة من تاريخ روسيا
١٩٠٥ ، ١٩١٤ ، ١٩١٧ ، وكيف يتطور نفسانياً وتستيقظ فيه
فكرة الشعور الطبقي ووجوب الثورة .

وقد اوحى الثورة الروسية ايضاً بعدة تحف كبيرة اخرى
لكثيرين من المخرجين . اهمها « لينين في اكتوبر »
لروم و « الليلة الاخيرة » لرايزمان . واوحى فكرة الطفولة
العزيزة على ابناء العرق السلافي بعدة اشربة بدبعة مليئة بالفننة
والسحر اللطيف « كطفولة جوركي » لدونسكوا .

ثم يتجه السوفياتيون الى اخراج اشربة تاريخية تجدد ابطال
روسيا الشعبين . فينجحون في اغلب الاحيان في اعطائنا تحفأ
لا توازيها اية تحف في هذا الباب من اي بلد اتت . ونخص بالذكر
ايزنشتاين في « الكسندر فيفسكي » ١٩٣٨ . هذة التحفة العالمية
التي تجمع بصورة عجيبة ما بين الصور والضجيج والموسيقى
السمفونية (لبرو كوفيف) ، . ثم يخرج ايزنشتاين « ايفان
الخفيف » ١٩٤٣ . واما شريطاً بودوفكين : « سوفاروف » ثم
« الأميرال ناكيموف » ١٩٤٦ ، فلم تكن جميع اقسامها على درجة
واحدة من النجاح كما كان الأمر في اشرفته الصامته البدبعة .
وهذا لا ينطبق على « شتورز » الذي يقال بأن دوفجنكو قد فاق
به جميع اشرفته الصامته .

ولنذكر أن جهود السينما السوفياتية اثناء الحرب الاخيرة
تتلخص في اخراج اشربة للدعاية لتعظيم الشعب وتمجيده والحض
على سحق النازية . واهم هذه الاشربة هي : « معركة ستالينغراد »

« الرجال الروس » ، « قوس قزح » ، « الرفيقان » ، « برلين »
لرايزمان . وقد نالت جميعها نجاحاً كبيراً . واما بعد الحرب
فتمتجه نحو تمجيد رجال روسيا القدماء من علماء وكتاب وقادة
سياسيين وحربيين بمن اتصل بالشعب وعادت عليه اعماله
بالخير « كالاميرال ناكيموف » الذي سبق ذكره و « ميتشورين »
العالم النبائي الخ . . .

ونشير اخيراً الى أن موسكو هي البلد الوحيد في العالم الذي
يملك الآن صالة لعرض الاشرطة البارزة حسب الطريقة التي
اخترعها العلماء السوفيياتيون . وان الاتحاد السوفياتي قد استولى في
المانيا الشرقية على شهادات تسجيل (الاجفا كولور) التي تعد
احسن طريقة لتأوين الاشرطة السينمائية واطاف اليها بعض
التجسينات . وشريط « زهرة من حجر » ١٩٤٦ لتوشكو ، هو
اول الاشرطة الكبيرة التي صورت في الاتحاد السوفياتي بطريقة
الاجفا كولور هذه . وقد علمنا بأن اكثر من ثمانين بالمائة من
الاشرطة التي سينتجها الاتحاد السوفياتي هذه السنة سيكون
بالالوان .

في البلاد الأوروبية الأخرى

كانت بعض الاشرطة المهمة تظهر في الاسواق العالمية بين
الحين والآخر آتيةً من بلاد كبيرة او صغيرة اخرى فنذكر
الناس بأن صناعة السينما ليست وفقاً على بلاد دون بلاد او على
امة دون امة . واذا كنا قد اتينا على قصة السينما في البلاد التي

تميزت بانتاج مهم في ناحيتي الكم والكيف، فهذا لا يمنع أن تكون السينما في كثير من البلاد الأوروبية الاخرى خاصة لم تتوقف عن الانتاج منذ عهد بعيد ، او انها ولدت حديثاً لكي توزع على اهل تلك البلاد وبلغتها الخاصة احلاما اخرى تتميز براحة هي وراحة البلاد وبصغة هي صبغة الوطن، بما يقربها من النفس ومن الذوق. فإيطاليا التي كان لمدرستها اعظم الاثر في فن السينما قبيل الحرب العالمية الاولى ايام « كايرويا » و « كيوفاديس » والتي نامت بعد ذلك على أكابيلها ، عادت فاستيقظت على السينما الناطقة عندما تبني موسوليني فكرة لينين في الاتحاد السوفياتي وفهم اخيراً اهمية السينما كأداة فعالة في تثقيف الجماهير حسب خطة مرسومة .

وتشكلت عندئذ جماعة من السينمائيين الشباب يقودهم ألسندرو بلازيتي وكاميريني وعادت الحركة نشيطة في استديوهات فيلانو وتورين . وبدأ الانتاج . إلا أنه كان انتاجاً من نوع محلي ضعيف ، ضيق الافق ، قصير النفس فنياً مع امعات موفقة بين الحين والآخر .

وقد وجب انتظار الحرب الثانية والمدرسة الواقعية الحديثة التي وجدت بها السينما الإيطالية طريقها بعدها، لكي تعود فترتفع الى المكانة التي تستحقها في الصف الاول من السينما العالمية . وفي الواقع ، فقد كان للمصائب التي منيت بها إيطاليا بنتيجة الحرب ، تأثير كبير في نفوس فنانيها . فأثار التخريب وقصص المقاومة والسوق السوداء ومناظر عشرات الالوف من الاطفال المشردين

كالدواب السائمة ، في شوارع روما و نابولي ، جعلت المخرجين يتجهون وجهة الواقعية في التعبير عن فنههم . مما انتج تحفاً تفيض صدقاً و انسانية : « روما مدينة مفتوحة » و « بايزا » و « المانيا سنة صفر » لروسيليني و « الشمس تطلع دوماً » لألدو فرجانو ، و « شوشيا او ماسح الاحذية » و « سارق الدراجاة » ١٩٤٨ اللذين وصل بهما فيكتوريو دوسيكاً مخرجهما و سيزار ترافاتيني كاتبهما الى قمة النجاح الفني ، و « يوم في الحياة » و « فايولا » ١٩٤٩ لبلازيتي و « المعيشة الهادئة » لتزامبا و « الصيد المفجع » ١٩٤٧ لجيزيب دو سانتيس و « اللص » و « بدون شفقة » ١٩٤٨ لألبرتو لانوادا .

ولنذكر اخيراً جهود لوشيانو إيمر الذي يخرج اشربة قصيرة بمتازة ابتداء من لوحات اساتذة الماضي في فن الرسم كبوشي و كاراباتشو و بوتيشيللي وخاصة جيتو ، و يعد عمله هذا خطوة محمودة في تعميم تحف الماضي ونشرها على الشعب .

ثم هناك السويد التي عرفت هي الاخرى ايام سعد في او اخر الحرب الاولى وبعدها قبل ان تبتلع هوليوود اهم فنانيها . فقد اخرجت بعض الاشرطة عن حياة الفلاحين يسيطر عليها الكلام و الموسيقى و تطغى عليها الصنعة ، مما يبعدها عن النفس الطبيعي الذي كان يجذبنا في اشربة سيوستروم و ستيلر قبل ان يجتازا الاطلانطيك . ولكن السويد عادت تستيقظ بعد الحرب و تخرج بعض الاشرطة البديعة : « بعد الغسق يأتي الليل » للشاب رون ها جبرج الذي كتبه وصوره و مثله و اخرجه اثناء الحرب في احدى

غرف بيته ! و « حياة المدينة » عن الحياة اليومية لمدينة
استوكهولم ، لسو كروودورف و « طريق السماء » لآلف سأوورج
حيث يظهر الاله على شكل رجل عجوز لطيف هادى. الزبرات
والحركات ذي شعر ابيض وقبعة عالية وعلى الانف... نظارات !
وهناك الزوج وفنلندا اللتان توصلان الانتاج منذ عهد بعيد
ولكن بعض اشراطهما لم تتجاوز حدود البلاد . والدانيارك
التي اخرج اكبر فنانيها كارل دراير في فرنسا : « آلام جان
دارك » ١٩٢٨ مع الممثلة الكبيرة فلاكوفيتي ، و
« شارب الدماء » ١٩٣١ ثم في الدانيارك : « يوم غضب »
١٩٤٥ مقتبساً عن اسطورة دانياركية قديمة . وهولندا التي اختص
فنانها الكبير جوريس ايفنس في اخراج اشربة قصيرة من نوع
الشريط الصامت : « المطر » ١٩٢٧ ويمكن اعتباره كقصيدة
او سمفونية من الصور حول المطر في مدينة آمستردام ، ثم « جسر
ال فولاذ » ١٩٢٩ . ثم يصل بعد ذلك مع « زويدرز » ١٩٣٣ الى
درجة عالية من الابداع الفني . وهو شريط عن اعمال تجفيف
السواحل الهولندية لكسب اراض من البحر وعلى حسابه ، يونا
مناظر حزينة وعمالاً مجهدين ، وبحرك عواطفنا بلهجة الغنائية
الحادة التي ترتفع نغما كلما اقترب الانسان خطوة نحو السيطرة على
الطبيعة وتغيير النظام الذي فرضه الزمن .

ولندكر اخيراً اننا يمكن ان نلحق السينما النموسية بالسنيما
الالمانية قبل الحرب الاخيرة ، وكذلك تشيكوسلوفاكيا التي عادت
بعدها الى انتاج رسوم متحركة ولعب متحركة و اشربة عادية ،

تحت اشراف الحكومة كما جرى في الديموقراطيات الشعبية
الاخري : رومانيا ، بولونيا (اعطت في سنة ١٩٤٨ : « المرحلة
الاخيرة » لجاكوبسكا عن الحياة في معسكرات الاعتقال النازية)
وهنغاريا (« في مكان ما من اوروبا » ١٩٤٨ لرادفياي) وهذه
الاشرطة الاخيرة جميعاً مستوحاة من الحرب .

السينما في بقية انحاء العالم

لاشك في ان الجمهور العربي يجهل كل شيء عن صناعة السينما
في بلاد العالم الاخرى ، وذلك لاسباب عديدة ، اهمها شبكات
توزيع الاشرطة التي تسيطر عليها شركات هوليوود وبعض البلاد
الاوروبية الكبيرة . والمشاهد العربي - في زعمنا - يتمنى
الاطلاع على منتوجات البلاد الاخرى ، الا ان سيطرة الاشرطة
المذكورة - والاميركية منها بخاصة - وضعف الصحافة
السينمائية ، وندرة المنشورات الجدية او انعدامها في البلاد ، قد
ادخلت في ذهنه انه يرى كل شيء ويعرف كل شيء ، وانه مطلع
على صغائر فن السينما وكبائره جميعاً .

ففيما عدا بعض الاشرطة الهندية التي كانت تنعش ايام طفولتنا
وتطرب لها مخيلتنا في صالات الدرجة الثالثة والرابعة ، فاننا
لانعرف شيئاً اخر عن السينما في الشرق الاقصى مثلاً ، وكذلك
الامر بالنسبة الى الاشرطة الارجنطينية والمكسيكية بالنسبة
للسينما الاميريكية خارج هوليوود .

في الهند صناعة واسعة للسينما وعدد كبير من الاستديوهات

خاصة في مدراس وبومباي وكالكوتا ، وهي الى جانب الاشرطة التي تخرجها الهند الشمالية ، هذه الاشرطة الشهيرة باعمال البطولة والعنف التي تتراوح من القاء البطل بنفسه من اعلى برج شاهق ، رأساً الى ظهر حصانه ، والهجوم على الخونة ، الى انتزاع الآذان وقطع اللسان ، تخرج اشرطة مليئة بالسباحة وعلو النفس والروح وحب الطبيعة ، كما تتجلى في تحف شعراء البنغال ، وعلى رأسهم رابندرانات طاغور .

وكذلك الصين ، فقد كان انتاجها كبيراً قبل الحرب . — مع اليابان في سنة ١٩٣٦ ، وان لم يكن بمنازاً . واما اليابان فقد كانت سيدة بلاد الشرق في الانتاج السينمائي بدون منازع . فقد ولدت صناعة السينما هناك منذ اوائل ايام اختراعها ، وذلك بفضل الآلات التي كانت ترد من اميركا ومن فرنسا . وقد كانت دور السينما في هذه البلاد تستقبل قبل الحرب اكثر من ٢٢٠ مليون مشاهد في السنة ، وبعد ان كانت الاسواق مغرقة بالاشربة الاميركية ، توصلت الصناعة اليابانية الوطنية التي انتاج كبير يقدر بخمسمائة شريط في العام الواحد ، وهذا عدد ضخم اذا عرفنا ان هوليوود لا تنتج في السنة اكثر من ٧٠٠-٧٥٠ شريطاً .

واذا رجعنا الان الى اميركا وجدنا صناعة السينما فيها منتشرة خارج الولايات المتحدة في جميع بلادها الاخرى تقريباً . وهي اذا لم تكن قد وصلت الى درجة تستحق معها لقب الصناعة في كندا وفنزويلا وبلاد الشيلي الخ ... فانها تسعى جهدها وتسير بخطوات هائلة في هذه الطريق في البرازيل حيث يقال ان حكومتها قد

أخذت الأمر على عاتقها وأنها قد تعاقبت في سنة ١٩٤٩ مع المخرج القديم كافالكانتي الذي ساعد في تنظيم صناعة السينما في إنجلترا، على تنظيم صناعة سينمائية ضخمة في ريو دو جانيرو، كما أنها تسيّر بنحوظات واسعة في الأرجنتين وخاصة في المكسيك لقرىها من هوليوود . فبعد طور مديد من القلقلة وعدم الثبات ، بدأ هذان البلدان الاخيران بانتاج الاشرطة على مقياس واسع ، خاصة بعد الحرب . وهما الى جانب استعدادهما الخاص لمثل هذه الصناعة : المناخ والمال ، فقد اخذا بدعوة الفنانين من البلاد الاخرى للاخراج والتمثيل فيها ، ولهما فيما عدا ذلك في مبعوثيهما من اهل البلاد الى هوليوود نفر يحمل ثقافة سينمائية واسعة واستعداداً ممتازاً مما يبشر بمستقبل باهر .

وقد اكتشف العالم السينما المكسيكية ، عندما رأى : « ماريا كاندلاريا » بعد عرضه في مهرجان السينما بمدينة « كان » بفرنسا سنة ١٩٤٦ ، وهو ما يزال يستقبل باهتمام بين الحين والآخر بعض الاشرطة الجديدة التي تخرجها المكسيك : « كالألوة » و « اينا مورادا » ... واذا كانت جميع هذه الاشرطة لا تصل الى درجة « ماريا كاندلاريا » فلأن المكسيك لا تملك اكثر من اميليو فرناندينز واحد (مخرج الشريط) وجابرييل فيجروا واحد (وهو مصور الشريط . ويعتبر أعظم مصور سينمائي في العالم) . الا انها اغني من ذلك بالممثلين الاكفاء كيدرو آرمانداريز ودولوريس دلريو وماريا فيليكس التي يعدها المكسيكيون بحق ، اجمل ممثلة في العالم .

٧_ العرب والسينا

قد يتساءل قارئى : العرب والسينا ؟ وماذا عساه ينسج حول هذا الموضوع ؟

لن انسج فى الواقع شيئاً . كل ما اريد ، هو ان يرافقنى القارئ الى اية دار للسينا تعرض شريطاً اجنبياً يمس العرب او البلاد العربية من قريب او بعيد ليرى بنفسه وليحكم بنفسه .
نخجل ! شكل نخجل ذلك الذي تصورنا به الاشرطة الاجنبية ، لا يمكن لاي عربي واع ان يرضى عنه في اي حال من الاحوال .
فنحن جميعاً ، على ما يظهر ، بدو رحل لانعرف من الحياة الا الخيمة والجل او الحصان . وجوه رجالنا سمراء الى درجة السواد وعيونهم تعكس الشراسة والحيانة وحب الدم ، رؤوسهم مستطيلة تعلوها الكوفية ، او الكوفية والعقال ، او العمامة البيضاء !
واجسامهم مديدة مغطاة بثوب ابيض قدر يتدلى حتى القدمين ، وهم مسلحون غالباً ببندقية من طراز بندق الحرب العظمى !
واما نساؤنا فاللثام الذي يحيط برؤوسهن يغطي اكثر الوجه بصورة لا يظهر معها سوى العينين ! وهما سوداوان كبيرتان معبرتان تبرقان بأحاسيس هي مزيج من الاستسلام والشهوة

الجنسية الحارة ! وأجسامهن الحارة محاطة بعشرين متراً من القماش
الابيض تحفي كل نقطة منها . وهن في مشيتهن يتعثرن بأطراف
هذه الثياب الثقيلة !!

وأما في الحياة ، فمساكننا هي خيام في الصحراء او قرى
ابتدائية منتثرة قرب الواحات ، وليس لنا من عمل - وهل يعمل
ابناء الصحراء ؟! - الا الحرب والطعان . فكنا ، على ما يظهر ،
ثوار محاربون ، محاربون للعدو الذي يهاجم اراضينا ، بدون اي
وعي او شعور ، محاربون للعدو لانه اجنبي عن الارض لا نفهم
لغته ، ولا نعرف دينه ولم نر ولم نسمع قطّ بمثل لباسه الضيق !
كالحيون يذود عن مسكنه ضد اي حيوان غريب آخر . فاذا
ابصرنا بالعدو اختبأنا وارتعدت فرائضنا جيناً ولم نهاجم الا اذا
رأينا ذلك ممكناً ... ومن الخلف . ورغم هذا كله فنحن دوماً
الخاسرون ، المغلوبون ، الخضعون !

تلك هي صورة العربي المعاصر في اذهان الغربيين . انهم
لم يرونا في السينما الاعلى هذا الشكل - فالاشربة العربية
لا تعرض في بلاد الغرب - ولم يسمع أهله ولم يقرأوا عنا الا مثل
هذه القصص ، قصص الحرب والبداءة والتأخر .

ولا اتكلم هنا عن الاشربة التي تستعمل البلاد العربية
(وخاصة الجزائر ، ومنها مدينة الجزائر وجنوب البلاد ،
ومراكش ومنها الدار البيضاء) كإطار غريب مُسلّم للعيون
والاذواق المتعدية ، تجري فيه حوادث ، ابطاها من الغربيين
ولا يظهر فيها العرب الا كـ « ديكور » ، كزخرفة او كمنظر

خلفي جذاب ، ولا عن تلك التي كثرت حتى ملتها الاذواق
والعيون والتي تتكلم في ماضي العرب ، العباسي منه بخاصة ، من
نوع « الف ليلة وليلة » و « لص بغداد » و « علي بابا والأربعون
لصاً » الخ ... هذه الاشرطة التي تعبر العرب كجزء من
الماضي فقط !.. وأي ماض ؟ !.. لا ماضي الفتوحات ، عندما
كانت الروح العربية والعبقرية العربية في ذروة نفتحها ، خالصة ،
مبدعة ، بل ماضي التفسخ والانحطاط والانحلال !

ليتأكد العرب بان مبعوثيهم من الطلاب الى بلاد
الغرب ، قد فعلوا كثيراً - بصورة ارادية او غير ارادية - في
تغيير نظرة كثيرين من الغربيين الى الامة العربية - ولكن
هيئات ! فبلاد الغرب واسعة والطلاب لا يقصدون الا عدداً
محدوداً جداً من المدن في عدد محدود من البلاد الغربية .

و كأمثلة على الجهل الفاضح لدى الشبيبة الفرنسية مثلا
(وفرنسا هي اول بلد غربي له علاقة وثيقة ، واكثر من وثيقة ! ،
بجزء واسع من البلاد العربية ، واول بلد غربي يقصده الطلاب
العرب ، فما هو قولنا في البلاد الاخرى ؟) بكل ماله علاقة
بالنهضة الحديثة للعرب ، وعلى الصورة البشعة المطبوعة في اذهانهم
عن بلاد العرب جميعاً ، اذكر هنا بعض الحوادث التي جرت معي
شخصياً في باريس او مع بعض زملائي الذين اتق بصدق روايتهم .
فقد تعجب بعض زملائي من الطلاب الفرنسيين - في المدة
الاولى من وصولي الى باريس - ان يكون الثوب الذي البسه عتيقاً
(بعض الشيء !) . أسنا نلبس الجلباب الابيض في بلادنا في

القيام والقعود وفي البيت وخارج البيت، وفي الصيف والشتاء؟ !
الم أفصل ما لدي من أثواب على الطريقة الافرنجية عند بعض
الحياطين من الاجانب في بلادي، قبل سفري الى فرنسا مباشرة؟
وتعجب آخرون عندما رأوا صحفاً عربية . هل يعرف العرب
ايضاً الصحف والصحافة؟ وهل بينهم عدد وافر ممن يتقنون
القراءة والكتابة، لكي يطالعوا الصحف؟ ! وهل يعرفون
المطبعة؟ « عجب متى وصلت المطبعة الى اولئك القوم! » المطبعة
عنوان الثقافة! وزاد عجبهم عندما رأوا كتباً مطبوعة بالعربية
ومجلة عربية بالالوان وصور نساء في ثياب غريبة، ورجالاً يدخنون
الغليون والسيجار ورسالة مطبوعة على الآلة الكاتبة . « الآلة
الكاتبة؟ غريب! حتى الآلة الكاتبة قد وصلت الى ايديهم! »
ولطالما سئلنا عن نوع كتابتنا ولغتنا، وهل هي مؤلفة من ايجدية
وأحرف ام هي اشارات ومصطلحات كاشارات الاختزال! ام
رسوم كرسوم الصينيين! وكم هو عدد أحرفنا؟ وكيف بنا بالله
نكتب من اليمين الى اليسار لا من اليسار الى اليمين . أليس في
هذا صعوبة؟ ! حتى البطاطا سألونا ان كنا نعرفها والفواكه :
تفاح ، اجاص ، كرز الخ ...

هذه أمثلة من اشياء كثيرة صغيرة يجهلها الغربيون عنا وعن
حياتنا ، فكيف بنا لو تعمقنا قليلاً في اشياء اخرى كالادب والفن
والعلم؟ ... انهم على كل حال لا يعرفون سوى « ألف ليلة وليلة »
ويعتقدون باننا لا نملك غيرها كتاباً سوى القرآن! واما ان
يكون لنا تاريخ ادبي حافل ، وتاريخ فني ، وتاريخ علمي فذلك

هو سابع المستحيلات .

من هو المسؤول الاول عن هذه الحال ؟ انه ولا شك ماضي العرب المظلم قبل الحرب العظمى ، انما قصص السفر والحرب والاحتلال التي عاينها الجنود الغربيون الذين توافدوا الى البلاد العربية مدة قرن كامل منذ اخضاع الجزائر حتى احتلال سوريا . انما كتابات الكتاب الذين تستوعي المظاهر الغربية خاصة انبهاهم وتوحي اليهم بقصص « رومانتيكية ! » مملوءة في اغلب الاحيان ، ان لم نقل في كل الاحيان ، بالافتراء والمبالغة ، من نوع كتابات جيرار دو نرفال G. de Nerval بعد سفرته الطويلة في مصر وسوريا وتركيا منذ قرن ، وغيرها قبلها وبعدها حتى يومنا هذا ، رغم انتشار فكرة الصدق والحقيقة العلمية وما شابه ذلك . . . انما اخيراً السينما .

لقد أساءت السينما الى الامة العربية أيما اساءة ، اذ لم تظهرها خاصة ، الا في اكثر مناطقها تأخراً وفي اقدر ثيابها حلة . الاجنبي يفتش عن الغريب الذي يدهش الزبائن في قاعات باريس ولندن وروما وبرلين ونيويورك . . . الزبائن ، وجلهم من الطبقتين المتوسطة والعاملة في هذه البلاد بحاجة الى مثل هذه المظاهر الزرية التي يعرف مصورو الاشرطة الاخبارية والمخرجون - وحتى السياح ! - اختيار مواضعها في بلادنا . . . انهم بحاجة لمثل هذا يرفهون به عن أنفسهم : فهناك امم شقية في هذا العالم اكثر مما هم اشقياء في حياتهم الميكانيكية بين سواد المعامل وقرقعة المكاتب ، وهناك جائعون لا يشبعون وعراة لا يجدون ما يستترون به

تحرقهم الشمس ولا تجود عليهم السماء حتى بماء الشرب انهم
يتشفون بمأساتنا عن مآسئهم ويتواسون بأمراضنا الاجتماعية عن
واقعهم .

لقد أساءت الينا السيدنا منذ ولدت . منذ بدأ الاخوان لوميير
في اواخر القرن الماضي بارسال مصورهم الى جميع أنحاء العالم
ليصوروا فيها بعض المظاهر الغربية في حياة الامم الاخرى تتسلى
بها جماهير السيدنا في اوربا واميركا . لقد ارادت السيدنا ان تكون
اداة تعارف وتقارب بين الأمم ولكن بئس الطريقة التي
استعملت لهذا التعارف ! انها حقاً طريقة غريبة مجرمة تذكرنا بان
السيدنا سلاح ذو حدين . فاذا كانت اداة صالحة في بعض
الاحوال ، لخدمة الانسان فهي في كثير من الاحوال الاخرى قد
تكون اداة فظيعة في خدمة شيطان الشر ، خاصة اذا استعملتها
أيد جاهلة او قاصدة للشر غير مأمونة . نعم لقد أساءت الينا
السيدنا في هذا الدور دون ان تتعمد الاساءة .

فالى الجزائر ذهب مصور لوميير ، والى الريف المصري ،
واختاروا اشبع ما كانت تراه العين المتمدنة من مناظر : فاقة ،
تأخر ، حياة بدائية ، وعادوا منها بأقذر الوثائق عن الحياة في
تلك المناطق ، ثم تبعهم آخرون وآخرون فرنسيون وطلبيات
واميركيون وغيرهم الى مراکش وتونس وطرابلس يصورون
فيها اشربة قصيرة اخبارية . وبعد الحرب العظمى توالى بسرعة
انتاج اشربة قصيرة وطويلة تدور جميعها في شمال افريقيا تقريباً
حول قصص الاستيلاء على تلك المناطق واخضاع أوكار الثوار

وخلاياهم في الصحراء وفي الجبال الواحد تلو الآخر .
 وبين اكبر الاشرطة التي يمكن ان نقول إنها أساءت الى سمعة
 العرب اكثر من غيرها يمكن ان نعد : « البانديرا » للفرنسي
 دو فيفيميه مع جان جابان و « الدورية الضائعة » ١٩٣٣ بسبب
 مكانة محرره جون فورد ، وقد نال نجاحاً كبيراً وما يزال يعرض
 الى اليوم في نوادي السينما . وهو يعرض قصة « دورية » من
 الحياة الانجليزية في صحراء العراق اثناء الحرب العظمى ضلت
 الطريق وتاهت في الصحراء وما زال بها « العرب » وهم من بدو
 الصحراء يأتونها خفية فيسوقون خيلها ويقضون على من يتمكنون
 من افرادها الى ان قتلوهم جميعاً ما عدا واحداً استطاعت دورية
 اخرى وصلت في الوقت المناسب ، ان تنقذه من موت اكيد .
 هكذا اذن ينوالى اخراج مثل هذه الاشرطة قبل الحرب
 الاخيرة في فرنسا واميركا خاصة ثم تنبعث انبعاثاً قوياً بعد هذه
 الحرب فيخرج منها الى الاسواق عدد كبير . ولا عجب فرؤوس
 الاموال التي تغذي السينما في فرنسا واميركا هي في الاغلب يهودية!
 وحتى في سنة ١٩٤٩ رأينا شريطاً آخر من هذه السلسلة السوداء
 يخرج الى الاسواق فينال نجاحاً كبيراً هو « مانون » لكولوزو
 الفرنسي . وقد وصلت الوقاحة المكشوفة هنا الى درجة ادخل
 معها اصحاب الشريط قصة قافلة يهودية مهاجرة الى فلسطين
 — يهود بالعربي الفصيح هذه المرة — في نزاع مع العرب . اليهود
 شعب من المنكودين المتمدنين اللطفاء الظرفاء ، و « العرب »
 كالعادة بجاهلهم وصيحاتهم الحيوانية ومنظرهم الزري الشرس

كانهم أشباح خارجة من مغاور ما قبل التاريخ .

الداء والدواء

كيف يريد ساستنا أن تبيع الامم الغربية الى جانبنا، فتصادقنا وتعاملنا بالمثل اذا كان هذا هو كل ما تعرفه الامم عنا؟ كيف نريده أن ينتصر لنا اصحاب الضمير في فرنسا وانكلترا واميركا لدى عرض قضايانا، اذا كان رأي شعوبهم ورأيهم هم فينا كراينا نحن في زنوج او اسط افريقيا؟

لقد اضحى عالمنا اليوم صغيراً، حسب التعبير الشائع، ووضحت كل امة تفعل المستحيل وتقوم بكل اساليب الدعاية لكي تعرف الامم الاخرى بنفسها. فبالنشرات المطبوعة وبالكتب وبالموسيقى الوطنية وبالمعارض الفنية وبترجمة مؤلفات ابنائها الى اللغات الاخرى واخيراً وخاصة بالاذاعة والسبينا، تقدم مظاهر من حياتها الداخلية، من فنها، من ادبها، من مناظر بلادها، من كل ما هو معبر عن روحها وعبقريتها الخاصة. يجب ان نتحرك لكي نثبت أننا احياء، وان نصيح لكي نعلن باننا موجودون!

الاذاعة والسبينا ذانكهما لغتنا العصر في عالمنا الصغير. انها اقرب الطرق التي يمكن استعمالها واسرعها، تفعل فعل العجائب في التأثير القوي على الرأي العام الدولي. تأثير قوي، لانه تأثير مباشر حالي، يوجه بصورة مباشرة الى مجموع من الناس ولكل فرد على حدة من هذه المجموعة. فليس على الانسان إلا ان يفتح اذنه او عينه بدون القيام بأي جهد شخصي - سوى جهد الانتباه وهو اقل

الجهود - لكي يسمع او يرى واخيراً ليتأثر بما يرى او يسمع .

ولنقصر حديثنا هنا على السينما ما دامت السينما مدار بحثنا ، ولنترك الراديو على حدة .

لقد استفاد اعداؤنا في كل مناسبة وبكل الطرق من السينما ، في الحط من قيمتنا - ان لم اقل في تحقيرنا - في نظر الغربيين ، حتى جعلوا من العربي مثلاً للابيض المتأخر يحتاج الى التوجيه والنصح والارشاد - وهي الكلمات التي تتنكر تحتها كلمة استعمار - وحتى اصبح اصدقاؤنا انفسهم في اميركا الجنوبية مثلاً ، ينظرون الينا بعين ملوؤها الشك وعدم الثقة في كل مرة تعرض فيها مشاكلنا على بساط البحث الدولي .

لقد قرأت في احدى الصحف أن الجامعة العربية - او احدى الحكومات العربية - قد احتجت على اخراج شريط من نوع « مانون » هو شتيمة فاضحة للعرب . ولكن هذا لم يؤثر على الشركة التي انتجت الشريط ولا على نجاحه المالي ، اللهم الا فيما يخص استغلاله في البلاد العربية حيث أظن أنه قد منع . وهذا لا اهمية له فقد اخرج الشريط لا لابناء البلاد العربية ، واكن للغربيين ، في هذه الظروف التي يحتاج فيها اليهود الى كل عون وعطف ومساعدة . واما الشتيمة فبقيت عالقة !

لن اذهب الى درجة ذلك اليهودي الذي اخذ يصيح ويشتم في صحيفة يهودية صغيرة تصدر في باريس ، عندما ظهر الشريط الانجليزي « اوليفر تويست » على الشاشات الباريسية منذ عامين

- وفيه رسم قوي وتصوير فظيع لنهم اليهود واستغلالهم، في صورة العجوز اليهودي الذي عرفناه في قصة تشارلز ديكنز - مطالباً بمنع انتاج مثل هذه الاشرطة والاستغناء عن مثل هذه المواضيع التي تجرح شعور امة بكاملها! ان اذهب الى تلك الدرجة لاني اعرف ان هذا لن يفيد قضية العرب ولا مقدار ذرة، واعرف أننا لا يمكن ان نمنع احداً من ابداء رأيه، ما دام يدعي من ورائه غرضاً فنياً بحتاً، وما دام هذا الرأي يعبر عن قسم من واقعنا، وانه اذا كانت هناك شتيمة واجرام بحقنا فذلك لان الفكر الانساني معتاد التعميم وروية العام ابتداء من الخاص. فالاجنبي عندما يرى شريطاً يمثل « بعض » العرب بهذا الشكل الزري الخجل فانه يعمم ذلك على « كل » العرب.

ولن اذهب منذهب جميع مفكري البلاد العربية - وحتى غير المفكرين - عندما يصيحون مطالبين بالاصلاح الاجتماعي قبل كل شيء، لمعالجة الداء من اساسه. فقد بحت اصواتهم في وادي الاصداء قبل ان يحصلوا على اقل من القليل، وانا بحاجة الى صوتي أستعمله في نواحٍ اخرى...

ما اریده، هو ان تلتفت الحكومات العربية الى اهمية السينما في ايصال صوت العرب الى الخارج. فصاحب اعلى صوت هو الرابع دوماً في ميدان العراك الدولي. وقضية فلسطين هي اكبر برهان على ذلك. يجب أن نحارب القوم بسلاحهم، والسينما التي استعملت في تصويرنا ضعافاً، مرضى اجتماعياً ونفسياً، هي التي يمكن لنا استعمالها، هي لغة القرن العشرين، في الدفاع عن انفسنا والتعريف

بنواح اخرى من مظاهر حياتنا وعقريتنا كأمة تستحق الحياة والحرية .

سياسة سينخائية

كلما رأيت شريطاً يعالج المشاكل الاجتماعية واليومية ، ازدادت
إيماناً بان هذا هو الانتاج الذي يجب علينا استيعاؤه وتببع خطواته
والتلمذ على اساتذته ، واكثرهم من السوفياتيين ، كما تتلمذ عليهم
من قبلنا نفر من المع ابناء ايطاليا وفرنسا وانجلترا .

هنا نرى الحياة اليومية بتفاصيلها الصغيرة المضحكة المبكية
الهائجة ، المستوحاة إما من واقع الامة الحاضر او بما تتطلع اليه
او حتى من الماضي في كل ما له علاقة بتمجيد عبقرية الامة ورفع
اسمها ، تظهر جميعاً على الشاشة في مواضيع كثيرة التنوع (من
معالجة انخفاض الاجور وحق الاضراب وانزال ساعات العمل وحق
جميع المواطنين في التأمين الاجتماعي ، الى تمجيد رجال الماضي
والحاضر الذين احسنوا وبجسونا الى الامة والانسانية) ولكنها في
تنوعها موجهة ، موجهة الى غرض ، الى غاية واحدة هي تنبيه الشعب
وتعجيل وصوله الى الوعي التام الذي لن تصلح بدونه اي حال .

قد لا نوافق بعض اصحاب هذه الاشرطة عندما يدخلون باب
السياسة والافكار البعيدة والغايات المستترة والظاهرة ، فكل
رأيه في الحياة . ولكننا نعتز بان طريقهم هي الطريق الوحيدة
التي يجب ان تستوحىها السينما العربية ، ولا اقول ان تقلدهم وعبونها
معمضة ، الطريق الوحيدة التي ستصل حتماً بالامة العربية - الى
النهوض واليقظة باسرع مما يقدر اصحاب النظر المطلعون

مخلصون ، لا أنصاف الجبهة ولا المأجورون .
وقد لا نوافق الحكومات ذات السلطة الفردية على كثير من أنواع
المعاملة التي تعامل بها شعبيها والتي قد نعددها ضغطاً على حرية الفرد
والراي العام ، ولكننا نقرّ بان نوع الحماية التي تتمتع بها الاسواق
السينائية في تلك البلاد ، هو النوع الذي يجب ان تسير عليه الدول
العربية في حماية جماهير بلادنا من اخطار السينما . فالحكومات
هناك لا تسمح لجميع الاشرطة الاجنبية بدخول البلاد ، بل تسمح
بذلك فقط لتلك التي تختارها من بينها لجنة خاصة تابعة لوزارة
الشؤون الاجتماعية او ما شابهها ومؤلفة من اعضاء كل منهم حجة
في المسائل الاجتماعية، يعرف حق المعرفة ما يمكن ان يراه الجمهور
وما يجب ان لا يراه .

لنأخذ عن السينما تلك البلاد اذن فكرتين : هما فكرة
« الحماية » وفكرة « التوجيه » في مبدئها ، ولنطبقهما في بلادنا
الفتية ، علنا نخلص جمهورنا من هذه الفوضى التي تتنازع ذوقه
وافكاره ، والتي لا يمكن ان نعد اثرها حميداً باي حال من الاحوال .
وما دامت السينما هي النوع الوحيد تقريباً من وسائل الترفيه
التي يعرفها الجمهور العربي ويحبها ، فلنبدأ بالسينما نصلحها من اساسها
ونستخدمها بحكمة وتعقل في رفع مستوى الثقافة وفي تعجيل
وعى امتنا .

عيوب اساسية في السينما المصرية

لقد ظهر أن اكثوية الجمهور العربي تفضل الاشرطة العربية ،

من العراق حتى مراکش، وهذا امر يجب ان نهلل له ونفرح به .
ولكن علينا ان نفعل كل ما بوسعنا للمحافظة على هذا الجمهور سليماً
معافى جسماً ونفساً ، وان نخلصه من هذه الموضوعات التي تبدو
عزيزة على اكثر السينمائيين العرب وخاصة في مصر ، والتي لاتشف
آذاننا الا بالموسيقى الخفيفة والاعاني التي تجذب « السخسخة »
والانحلال ، ولاتمتع انظارنا الا بمناظر الزنود واليهود والسيقان والظهور
العارية ، والابظاهر العظيمة والبذخ والاسمو كينج وحفلات الشاي
وغير الشاي . فهذه كلها موضوعات سامة خطيرة بالنسبة الينا نفهم
تماماً ان يراها بعض الجمهور في باريس او نيويورك او غيرها (فقد
يحق للجمهور هناك ان يتمتع بمثل هذه الاشياء) لان يراها
جمهورنا نحن .

انا اعرف ان موزعي الاشرطة واصحاب الصالات ، وهم
الذين يستأجرون الاشرطة من المنتجين او يشترون حقوق عرضها
في بلدا او مجموعة من البلاد ، يعتقدون بان « جمهورهم » واكثره
من الطبقتين المتوسطة والفقيرة ، يفضل مناظر السيقان
والاسمو كينج هذه ، لانه « يهرب » بها من واقعه المؤلم
ويتخلص - لمدة ساعتين - من ضغط الحياة وسوء
الأحوال المعاشية اليومية . اعرف هذا ، ولكنني اعرف ايضاً
انه لم يحاول بعد في مصر ، التي انفردت تقريباً بالانتاج حتى
الآن بين البلاد العربية ، اي مخرج يستحق لقب فنان ، ان يقرب
من المسائل الاجتماعية والفكرية ، الصحيحة التي يفرضها المجتمع
المصري . وقد جرت هنالك محاولات ولكنها لم تكن اكثر من

محاولات فقط ، قام بها بعض المخرجين ، كانوا اما خالين من كل نظر فني ، او لم يكونوا قد توصلوا بعد الى السيطرة على انفسهم والقبض على زمام مهنتهم ، فذهبت محاولاتهم عندئذ عبثاً ، وقطعوا الطريق على من اتى بعدهم اذ سقطت اشراطهم هذه تجارياً ، وفهم المنتجون من ذلك أن هذه المواضيع غير تجارية .

ان من الهين ان ننجح مالياً ، في اخراج شريط يستغل الغرائز المنحطة لدى المشاهد العادي ، كعرض مشاهد جنسية او استغلال حب الانسان للمديح والتعظيم ، او مسايرة حبه الطبيعي للكسل الذهني وعدم التفكير الخ . . ولكن ليس في مقدورنا دوماً ان ننجح في اظهار فكرة او عرض مسألة فنية او اجتماعية . . بصورة موحية يرضى عنها الجمهور والفن معاً . فالمخرج هنا بحاجة الى نسبة من العبقرية الخاصة والنظرة الشعرية الفنية الى الاشياء اعلى بكثير من تلك التي يتطلبها مخرج الاشرطة التي تُدعى عادة تجارية .

الفن هو تصوير شعري للحياة . ولا يكون فناً من لا ينظر الى الاشياء نظرة شعرية خاصة .

ارجو ان لا يفهم من هذا أنني انادي باخراج اشرطة ذات صبغة ادبية بجثة او اشرطة غير تجارية محشوة بالدروس والعظات جافة كدرس كيمياء نظري بدون مخبر . فهذا غير ممكن اصلاً ، الا في حالتين :

- ١ - حالة الاشرطة العلمية والتدريسية البحتة .
- ٢ - وحالة البلاد المغلقة كل الاغلاق على نفسها ، كالاتحاد السوفياتي ، حيث تقدم الحكومة ما تريد الى الشعب وتحشودهنه

بما تريد من افكار، بما يجعل عدداً - صغيراً نسبياً - من الاشرطة التي تنتجها يابسة قاحلة الا من افكار الدعوة الى « الحزب » وتمجيد رجاله وبرأجه .

وانا اعتقد بان كل شريط فيه محتوى انساني شعري ، يمكن ان يسر الجمهور ويصبح هو نفسه تجارياً ، تجارياً بمعنى آخر طبعاً يختلف عن المعنى الذي يُعطى للاشرطة الاخرى والذي يتضمن ناحية استغلالية بحثة .

*

من اكبر ما نعيبه على السينما المصرية انها قد ابتعدت كثيراً عن العرب في جميع اصقاعهم وانها تعالج بالدرجة الاولى ، المسائل الاجتماعية التي تفرضها شروط الحياة في باريس او لندن او نيويورك ، لا تلك التي تفرضها القاهرة وبيروت ودمشق وبغداد ... ويفخرون ، ويقولون لك : « الفيلم الاجتماعي الكبير ! » او « .. يعالج مشكلة الطلاق ! » .. هذا غير صحيح ! مواربة ! ان اكثر هذه الاشرطة تشويه ومسوخ للمشاكل الاجتماعية محمولة الى الشاشة ، وهي الهاء لا اكثر ولا اقل عن المشاكل الاجتماعية الحقيقية التي يجب ان تُحمل الى الشاشة . ان كلمة « الفيلم الاجتماعي » نفسها التي يستعملها موظفو الدعاية في الاستديوهات لكل شريط ، ونراها على كل الاعلانات تقريباً ، ذات معنى بعيد . فهي شهادة واضحة على مقدار قوة الشعور الشعبي بالحاجة الى اصلاحات اجتماعية واسعة وبالحاجة لرؤيتها تعالج على الشاشة او غير الشاشة ، وتعرض على المراجع العليا

والرأي العام . وكتب السيناريو وموظفو الدعاية الذين
يملكون دوماً قوة حدس بديعة ، يعكسون في كتاباتهم ما يطلبه
الشعب وما يتطلع اليه . والعبارة ، عندما تطرق الشائسة المواضيع
الاجتماعية ، هي في ان تختار منها تلك التي تنبه الشعب الى واقعه ،
قبل تلك التي لا تفيدده من قريب أو من بعيد !

ان تسعين بالمائة من الاشرطة المصرية التي رأيناها حتى اليوم
تجري في محيط اريستوقراطي ، او تبدأ في محيط الشعب ، لتنتهي
بالدخول الى ذلك المحيط ، او انها « تتكلم » عليه بين الحين
والآخر لادخال « نمرة » راقصة هنا ، او حفلة شاي سخية هناك .

لقد وجدت السينما المصرية بدخولها هذا المحيط ، طريقة هينة
للربح وجمع المال ، مقلدة بذلك كثيراً من الصحف التي تخصصت
في تصوير حياته والتي يمكن ان ندعو محتوياتها « بحوادث الطبقة
الراقية » لا اكثر ولا اقل . والمؤسف هو ان هذا المحيط لا يمثل
واحداً بالمائة من مجموع الامة المصرية ، وقل ما يقال فيه أنه
بعيد عن المحيط المصري بثقافته وشروط حياته ، وهو آخر
الطبقات التي تتطلب مشاكلها معالجة تُعرض على الرأي العام !

ان حوادث الطبقات الراقية في العالم اجمع متشابهة ، والطبقة
الراقية المصرية تؤلف جزءاً من مثيلاتها في بلاد الغرب ، لا جزءاً
من الامة المصرية . لهذا بعدت السينما المصرية عن الصدق عندما
ابتعدت عن حياة الشعب المصري والعربي بصورة عامة .

ان اكبر دليل على قصر الطريق التي ولجتها الشركات المنتجة
وعلى خطأ المبادئ التي اقامت عليها السينما المصرية هي :

اولاً : ازمة المواضيع الحادة التي ما تزال اصدائها تخرج من محيط السينما وتتردد في الصحف والمجلات بين الحين والآخر .
ثانياً : هذه البلبلة التي ولدتها السينما في اذواق الشبيبة وافكارها ، وهذه الامراض النفسية الشائعة والتي كانت السينما في اعتقادنا من اهم اسبابها (بين الاسباب الرئيسية الاخرى ، هناك الصحف الاسبوعية والاعلانات واذاعات الراديو بشكل عام) :
كالادعاء وحب المظاهر والكسل الذهني وارتياد المقاهي و « الدون جوانية » لدى الجنسين . اذ ان السينما الى جانب عملها الاكيد في الترفيه عن الطاقة الجنسية المكبوتة لدى الشبيبة - والعربية منها بخاصة - توقظ هذه الطاقة من ناحية اخرى وتدكر بها وتغذيها وتنميها .

وهذه كلها في الواقع امور متوقعة كان على مديري هذه الشركات وخاصة على القائمين على تربية الشبيبة وتوجيهها ان ينتظروا بحبها ويعملوا على دراسة اسبابها ونتائجها . واننا لتتوقع من اليوم نفس المصير المؤسف لصناعات السينما في البلاد العربية الاخرى ، اذا هي اكملت الطريق التي بدأتها والتي لا تريد عن كونها تشبهاً مخزياً باختها الكبيرة ، فيتوسع مدى الخطر وبجمله وترداد المشكلة تعقداً والامراض الاجتماعية تاصلاً .

*

هنالك فواجع ومهازل صغيرة خلف المحارث والشيران ،
هنالك قصص نائمة تحت الارض اليابسة العطشى ، هنالك مشاكل غافية بين جدران المعامل ، هنالك الماضي وابطاله : علي ، فاجعة

الحسين ، بطولة خالد ، عبقرية طارق ، الاندلس ، محمد علي ،
ابراهيم ... ثم ان هناك الطبيعة القاسية والاهرام الغاضبة ،
والنيمل المجهول ، والعاصي والفرات ودجلة وجبال لبنان وصحراء
العرب ... فيها جميعاً مجالات واسعة ، وقصص طريفة ، وحوادث
وعقد يمكن ان تنصرف اليها جهود كتاب السيناريو .

ان البلاد العربية في رأبي بحاجة الى من يغنيها ... والامة
العربية بحاجة الى من يفهمها . اننا لا نعرف بلادنا ولا نعرف
انفسنا ، وما تزال نفتش عن الفيلسوف ، عن الفنان ، عن الرسام ،
عن الكاتب ، عن الشاعر ، واخيراً عن السينمائي (الذي يجب ان
يحمل شيئاً من كل هذا ، فيكون : فيلسوفاً فناناً رساماً كاتباً
شاعراً واخيراً وخاصة ذا رأس سينمائي) الذي يفتح عيوننا على
مواطن الجمال في ارضنا وفي حياتنا .

يجب ان تكون السينما ، هي الاداة الاولى في تثقيف الشعب ،
فتدخل بمساعدة الحكومات ، اصغر قرية واحقر حي كما يري
الفلاح والعامل اشياء اخرى ومناظر اخرى غير تلك التي يراها في
كل يوم والتي اعتاد معها السكوت والسكون والهمود ...
اي الموت . يجب ان « نزعج » اطمئنان هذا وذاك ، ان نفتح
عيونها على مستوى المعيشة السخيف الذي يتمرغان في حالته ،
ان نعلمها ان الفقر عار والمرض فضيحة والجهل شتيمة ، وهي
جميعاً اشياء غير منزلة ، وانها قادران على القضاء عليها .

الشاشة الفضية يجب ان تكون للعامل والفلاح نافذة مفتوحة
يطلان منها على العالم ويستنشقان بواسطتها ريحاً جديدة مليئة

بحياة جديدة وقوى جديدة . يجب ان نعلمها أن يطلبها أشياء
أخرى وعيشة أخرى اليوم لا غداً . وهذا الغد لا بد قريب واقع
مهما أخرنا زمن وقوعه ، والخوف هو في ان يستغله نفر لا ترضى
العروبة عن افكارهم البعيدة ومبادئهم المستترة . والرجال الذين
لا يعملون لهذا الغد يتشبهون بالنعامة ، ولكنهم يحشرون رؤوسهم
في رمل التعامي ، عن معرفة ! ان المجد الحق قريب منهم اذا هم
ارادوا ، والحلود في متناول ايديهم وايدي كل من يعمل للشعب ،
لان الشعب يكافئ دوماً من يحسن اليه .

ان الشباب العربي يغلي نشاطاً وقوة وامكانيات ، لا يعرف
اين يصرفها ولا كيف يصرفها . اين هو الفيلسوف الذي يدرس
اصل هذا كاه ويفسره ويحلله ويجد لنا نوعه وكنهه استناداً الى
تقاليد امتنا وعبقريتها الخاصة ؟ اين هو الاجتماعي الذي يجد احسن
الطرق لصرفه وكيفية هذا الصرف ؟ بل عبقريتنا نفسها ميا هي
وما هو نوعها ؟

ان هذا الشباب نفسه ، وهو امل الامة وفخرها ، لا يعرف
حاضر امته كما يجب ان يعرف ، ولا يدرك تمام الادراك واقع
شعبه الاجتماعي . فهو يشعر بان هناك اشياء كثيرة في الاخلاق
و العادات و التقاليد و دوائر الحكومة و الشوارع
والسياسة ... تدور حول نفسها لا تنفك عن الدوران ، واخرى
تحدها دائرة خبيثة لا تعرف كيف تتخلص منها ، وقسم ثالث
منحجل ورابع مخز وسخيف ... ولكنه لا يرى تماماً ولا يهتدي
تماماً الى طريق الخلاص والحرية التي يجب عليه سلوكها ، وينتهي

بان يتيه هو نفسه في اللجج التي تحيط به ... في ليل امته المظلم .
لنستعمل السينما هنا ايضاً في هدي الشباب الى نفسه وتعريفه
بواقع امته . « اعرف نفسك بنفسك » يقول العجوز الحكيم
سقراط . وعندما نعرف انفسنا حقاً ، عندئذ فقط ، نستطيع ان
نطمئن الى مستقبل امتنا .

لقد استعملوا السينما حتى اليوم ، وهي لسان العمالقة ، في تسليمة
الشعب عن واقعه بدل تنبيهه واثارته على هذا الواقع ، في تنمية
عقد نفسية جديدة بدل حل الموجود منها - وما اكثرها ! - في
الترفيه عن الامراض الاجتماعية المكبوتة بدل علاجها ، بل وفي
خلق امراض جديدة بدل مداواة المزمن منها .

لقد اضاعوا على الأمة حتى اليوم المجال الصحيح الذي كان
من الواجب استخدام السينما فيه . فهل سننتظر زمناً طويلاً قبل
ان يستفيقوا على انفسهم !

كل شاب ثاقب البصر قوي النظر يعرف بان الامة العربية اذا
كانت تريد النهوض حقاً فان عليها ان تنظر الى الامام لا الى
الخلف ، ان تعمل للمستقبل استناداً الى وسائط الحاضر
والمستقبل معاً ، وان لا تنظر الى ماضيها الا كمتحف يجوي
تماثيل اجداد عظام وصور مواقع مشرفة ، كمتودع
للمذخائر النفسية تستوحيه من بعيد ومن آن الى آخر ، لا
كسلاسل تكبلها عن كل ابداع وتقعدها عن كل اختراع .

يجب ان نبداً طريقاً جديدة لمستقبل امتنا ... من وحي

امتنا ...

وهذه الطريق يجب ان نسير فيها منذ الابتداء ، مع الشعب .
والسينما عملاق جبار ذو فم هائل تخرج منه الكلمات مسحورة
مكبورة تسمعها آلاف وملايين الآذان - وهي تحت امرتنا ،
نستخدمها ساعة نريد لحير امتنا او لشرها . وعلينا ان نختار !

الشباب العربي والسينما

ريتا هايورث تطلق زوجها لتتزوج للمرة الثالثة ؟ استر وليامز
تتعمى لو تجد من ينزع عنها مايوه السباحة الى الابد ... فقد ملت
رؤية نفسها عارية . هل من شجاع ؟ فلانة ولدت قطنها قطعاً ،
وفلانة اصبحت كلبتها جدة !... سبنسر تريسي يملك مزرعة كاملة ،
كلارك جيبيل لا يعرف كيف يصرف النساء اللواتي يتزاحمن على
باب بيته ، فلان يتزوج للمرة الخامسة وفلان يطلق للمرة السادسة .
تلك هي الثقافة السينمائية التي تفرغها معظم مجالات السينما العربية ،
ومن خلفها الشركات الاميركية خاصة ، في رؤوس شبيبتنا .
ثقافة فارغة ، قد لا تقدر هذه المجالات مقدار خطرها ، هي في رأينا
جزء من مؤامرة كبيرة واسعة على عقول الشبيبة . فهذه الاشياء
الصغيرة التي يتجرعها كل شاب وهذه القصص « البايخة » وهذه
القرارات الخفيفة ... كلها خيوط في مؤامرة تقتل ملكة النقد
وتعلم القارئ السطحية وعدم التعمق . السطحية ، هذه هي الكلمة
التي تنطبق اكثر من غيرها على الثقافة التي تكيئها لنا بعض
صحف اليوم . سطحية في التفكير ، سطحية في الحياة ، سطحية
في الثقافة ، سطحية في كل شيء ... انها جميعاً انواع اخرى - ما

أخطرها ! - من أمراضنا الاجتماعية اليوم .
ان أقسام الدعاية في الاستديوهات الاميركية السينمائية الكبرى هي المسؤولة البعيدة عن هذه الحال . فهي تستخدم عدداً كبيراً من الموظفين المحنكين في امور الدعاية للاشرطة وللنجوم الذين تربطهم بالاستديوهات عقود مرتفعة ، « يصنعون » الاساعات حول الحياة في هوليوود ، ويكتبون المقالات على السنة الممثلين والممثلات ، ويخترون القصص ويترسلون هذا كله هدية الى مجلات السينما في العالم على شكل نشرات اسبوعية مصحوبة بصور بديعة بالالوان ويقير الوان ، ليبقى ذكر الممثلين وذكر السينما حاضرين دوماً في اذهان قراء هذه المجلات التي تروج رواجاً كبيراً بسبب خفة محتواها وبساطة موادها .

يقول السويسري بيتر باشلن في كتابه « التاريخ الاقتصادي للسينما » بان منتجي السينما منذ البدء ، اخذوا يفتشون عن الوسائط التي يتلافون بها خطر كساد اشراطتهم ، فوجدوا ذلك ، لا في توحيد Standardization طرق الاخراج فحسب ولكن ايضاً وخاصة في توحيد محتوى الاشرطة نفسها . وهناك في الحالة الاخيرة ثلاث نقاط مختلفة تستحق البحث :

- ١ - طريقة نجوم السينما .
- ٢ - تحديد المواضيع وقصرها على بعض انواع لا تتعداها .
- ٣ - الدعاية .

نعم ، فبطريقة النجوم تؤمن الشركات الكبرى جمهوراً كبيراً يذهب الى الاشرطة التي تظهر فيها النجمة الفلانية او النجم الفلاني

وعيناه مغمضتان ، وبالتحديد المواضيع توصلت اشربة هذه الشركات الى درجة من البساطة والسطحية يرضى عنها كل مشاهد متوسط ميمها كان نوع ثقافته ، وبالذعاية تتوصل لان تنمي وتغذي لدى الشاهد حاجة لرؤية هذا النوع من الاشرطة او هذا النجم او تلك النجمة . بل لقد ذهبت الشركات الاميركية الى تأسيس مكاتب خاصة في استديوهاها لتلقي رسائل المشاهدين والمعجبين بنجوم الشركة والاجابة عليها . ويتراوح عدد الرسائل التي تتلقاها هذه المكاتب شهرياً بين (١٨٠٠٠) الى (٤٥٠٠٠) رسالة وبطاقة بريدية . وهي تؤسس وتعمل في الولايات المتحدة نوادي يرتادها عدد كبير من عشاق الاشرطة السينائية Film - fans والمعجبون بالنجوم . فهذا « نادي جاري كوبر » وذلك « نادي عشاق فريد استر » الخ ... والمصيبة هي ان الشركات السينائية تعلق اهمية كبيرة على رأي رواد هذه النوادي وكتاب الرسائل في تقرير نوع الاشرطة التي تنتجها وتوزعها على جميع انحاء العالم فيراها السويدي والعربي والفرنسي كما يراها الصيني والاسترالي وانباء جاوا وسومطرا !

من هنا يمكن ان نعود الى مسألة تحديد استيراد الاشرطة ووجوب اختيار ما يمكن ان يستفيد منه المشاهد العربي او على الاقل - في البدء - ما يمكن ان لا يشكل خطراً عليه وعلى ثقافته وجواسه . فحاجة الاميركي المتوسط الذي يفرض رأيه على الشركات الكبرى والذي تستوحيه هذه الشركات ليست هي حاجة العربي المتوسط ، وما توحى به الطبيعة الاميركية ليس هو ما

توحي به طبيعتنا وارضنا وتقاليدنا الفكرية . انهم بكلمة واحدة يتكلمون غير لغتنا ...

ان فكرة الحاجة هي الفكرة الاساسية التي يجب ان تضعها حكوماتنا امام اعينها لدى اعطاء تأشيرات الدخول للاشرطة الاجنبية ، اميركية وغير اميركية ، اذ يجب ان لا يفهم أي اعادي اشرطة هذه البلاد او تلك بالذات . واذا كنت اتكلم عن اميركا اكثر من غيرها فلان اشرطتها هي المسيطرة على اسواقنا بالدرجة الاولى .

ان فكرة الحد الاعمى من دخول الاشرطة الاجنبية الى بلادنا كما تمنى بعض الفئات ، هي ابعاد الافكار عن ذهني ، وانا اول من يقوم ضدها . وفكرة محاربة الاشرطة الاجنبية لكونها اجنبية فقط ولأنها غريبة عن تقاليدنا الاجتماعية ، هي ابشع ما يمكن ان تجره عملية التجديد اذا هي سلمت الى ايد رجعية جاهلة بمجاذبات الامة الاجتماعية . فلست انا الذي ينادي بحماية عاداتنا وتقاليدنا الاجتماعية ! هذه العادات والتقاليد التي اعتبر اكثرها بقايا لعصر الانحلال ، لا تستحق التمسك باذيالها والتعلق باهدابها ... انما نفسها عبارة عن اذيال واهداب ! وهي في رأينا بحاجة الى المسح والتنظيف بالبنزين وال « د . د . ت » واطافة طبقة جديدة من « الوردنيش » عليها لكي تماشي العصر الذي نعيش فيه ، وتكون اهلاً للبقاء في المستقبل ، لا تضطر معها الامة العربية الى هزة جديدة لكي تقضي عليها وتزيل آثارها ... ثم تبدأ من جديد . هزة جديدة كبرى كذلك التي تعيشها الامة العربية وتنوء تحت اعبائها

منذ ثلاثين سنة وما تزال .

اخطار وآمال جديدة

لا أرى مندوحة ، وانا اقترب من نهاية هذا الحديث ، من وجوب التدبير هنا ببعض ما يأمله كل محب لمخلص للسينما المصرية والعربية ، ورفعها الى اسماع المسؤولين عن هذه الصناعة التي اصبحت ثانية صناعات مصر الهامة ...

فالبلاط العربية الاخرى قد اخذت تستيقظ على اهمية السينما ، فتجتمع المال وتتأهب وتستعد لانشاء صناعة سينمائية وطنية بعد الذي رآته من اهمية هذه الصناعة . بل ان بعضها قد بدأ الانتاج منذ سنتين او ثلاث على مقياس محدود ، شأنه في ذلك شأن اى بلد آخر يبدأ عملاً جديداً ، وهو لا بد واصل في يوم قريب ، اذا تأخر على توضيحاته واكمل الطريق التي بدأها ، الى ما يرمي ويأمل . فمراكش ستصبح في يوم قريب ، حسب بعض التكهنات ، مزاحماً بحسب له حساب للسينما المصرية في الاسواق العربية ، وخاصة في اسواق شمال افريقيا . وهي تملك الآن استديوهات في الرباط ومثبروعات عديدة لبناء استديوهات اخرى . وهناك عدة شركات فرنسية ومراكشية عربية انتجت حتى الآن عدداً مهماً من الاشرطة ، اخرجها فرنسيون او مراكشيون عرب . بعضها فرنسي بحت وبعضها الآخر عربي بحت ، والفرنسية تمثل منها نسختان ، الواحدة فرنسية مع ممثلين فرنسيين والاخرى عربية مع ممثلين عرب . وهناك ممثلون من ابناء البلاد ، اصبحت اسماء

بعضهم على السنة المراكشيين والجزائريين والتونسيين ، كأسماء يوسف وهبي ، وانور وجدي ، ونور الهدى ، وحسين صدقي على ألسنتنا تقريباً ، منهم جمال بدري ، حبيب رضا ، محمد كمال ، تونسي ، آمال فوزي ، نصيرة شفيق الخ . . . والفرنسيون يساعدون هذه النهضة السينمائية ويشجعونها بكل ما اوتوا من قوة ومال ، أملين بأن تفتح لهم ابواب اسواق الشرق العربي والاسلامي . ثم هناك العراق الذي انتج عدة اشربة من اخراج مصريين او فرنسيين . ونشير خاصة واخيراً الى الحركة التي تحتمر في سوريا ولبنان منذ نهاية الحرب الاخيرة والتي لن تتأخر عن التفتح والازهار . ويأمل القارئون على هذه الحركة في هذين القطرين ، ان تقتحم اشربتهم الاسواق العربية بسرعة بسبب قيمتها الفنية اولاً ثم بسبب اللهجة الشامية المحبوبة والمفهومة من جميع ابناء البلاد العربية ، خاصة في شرقي الاردن والعراق وتونس .

تلك جميعاً آمال جديدة للسينما العربية اذا وجدت من يوجهها توجيهاً صحيحاً ، ولكنها ايضاً اخطار تهدد السينما المصرية من كل جانب وتندرها بأسوء العواقب اذا لم تسارع مصر الى ايجاد سياسة سينمائية عملية ، تحافظ بوساطتها على المركز الذي اكتسبته لها اسبقيتها . فاذا اضعفنا هذه الاخطار التي تهدد اسواق مصر الى الامراض الداخلية التي وجدناها في صميم السينما المصرية نفسها رأينا ان الخطر اكبر بكثير مما يعتقد بعض المفاثلين .

وقد اقترحت اخيراً بعض الادوية لمعالجة المرض ، فبدأت هناك حركة لانتاج اشربة مشتركة بين مصر وبين بلد آخر ،

كإيطاليا مثلاً ، لتأمين اسواق البلدين عند استغلال الشريط ،
وادخلت الالوان على بعض الاشرطة (كمشيمات فوق العادة) ..
ولكن هذا النوع من الادوية ليس اكثر من نوع « المسكنات »
يسكن الالم مؤقتاً ولا يعالج المرض حقاً . ولن تنتصر السينما
المصرية وتعيش الا عندما تعالج المرض بالذات . والذي اراه
كحلّ ، اضعه على بساط البحث ، في كيفية هذه المعالجة ، بسيط
قريب يتلخص في ان تقوم السينما المصرية بواجباتها نحو مصر نفسها
ونحو البلاد العربية ، وان يؤدي لها المصريون وابناء هذه البلاد ما
تستحق من حقوق .

حقوق السينما المصرية وواجباتها

ان اول ما يتبادر الى الذهن لدى التفكير في علاج مرض
السينما المصرية المزمع هو وجوب نقل دم جديد الى عضويتها التي
انهكها التعب والجهد الكثير للذات انفقتها ايام الحرب خاصة .
وقد شعر اولو الامر بان هذا الدم الجديد لا بد منه اذا هم ارادوا
علاجاً صحيحاً للمرض ، فدعوا عدداً من الاجانب للعمل في بعض
فروع المهنة . وهذا بدء محمود لا مناص منه - بغض النظر الآن
عن امكانيات من وقع عليهم الاختيار وعن السياسة التي اتبعت
في هذا الاختيار - بانتظار اليوم الذي يتقدم فيه مصريون وعرب
ليحلوا محل اولئك الاجانب .

اقول مصريين وعرباً لانه يظهر ان بعض القائمين على امور
المهنة من الذين لا يغارون على محيطهم ولا يخافون على مراكزهم

ولا يفضلون الف مرة ان تموت السينما المصرية اختناقاً داخل
محيطها المغلق على ان تدخلها عناصر حية شابة جديدة ، مصرية
وغير مصرية ، كما هي الحال مع غيرهم ، اقول بان هؤلاء المسؤولين
قد بدأوا يشعرون بوجود تشجيع الشباب على دخول السينما ،
وبوجود التعاون مع البلاد العربية . ولا أريد هنا ان اعود
فأعرض مشكلة دفع الشباب العربي عن ابواب السينما المصرية
(فقد جاءت فترة كان المصريون انفسهم يُدفعون فيها عن العمل
في السينما « المصرية » !) ، هذه المشكلة التي ما تزال تطلع علينا
الصحف العربية بانباها كل يوم ، واكتفي بالقول بان السينما المصرية
بعملها هذا قد افادت الحركة السينمائية في البلاد العربية الاخرى
أما فائدة ، اذ حفزت الكثيرين على العمل لانشاء صناعة سينمائية ،
كلاً في بلده ، وأضرت بنفسها اذ رفضت اولاً هذه العناصر
الجديدة ، وولقت لنفسها ثانياً ، منافسة خطيرة هي اول من
يتحمل نتائجها ، بالضرر دوماً ، حسنة كانت هذه النتائج اوسية .
لقد رأينا هوليبود تدفع اعلى المبالغ للفنانين الاجانب
فتستفيد منهم فائدة مضاعفة ، إن في تحسين انتاجها او في حرمان
صناعة السينما في بلاد اولئك الفنانين من احسن رجالها . فهي
تضرب عصفورين بحجر واحد ، كما فعلت ، بالسويد بعيد الحرب
العالمية الاولى عندما دعت سيوستروم وستيلر ، بالمانيا بعد أزمة
سنة ١٩٢٥ الاقتصادية ، عندما دعت لوبيتش وديبون وبابست
وكارل ماير الخ ... فأغنت نفسها بفنانين ظهر فيما بعد ان عدداً
كبيراً منهم يمكن ان يُعد بين اعظم من عمل للسينما ، وقضت

قضاء شبه تام على الحركة السينمائية في هذين البلدين بعد عصر من الازدهار لم تستعيداه حتى اليوم. بل لقد رأينا هوليوود «تستورد» في بعض الاحوال كبار رجال السينما في بلد من البلاد وتدفع لهم مبالغ ضخمة ، دون ان تكلفهم بالقيام باي عمل ، كما فعلت بايزنشتاين الروسي منذ حوالي عشرين سنة وكما تفعل حتى اليوم بعدد كبير من الفنانين والفنيين الاجانب .

ان على مصر ان تستوحي هوليوود في هذه السياسة ، وان تعرف خاصة كيف تختار ومن تختار عندما تدعو العرب والاجانب للعمل في خدمة صناعتها السينمائية . واذا كان من حق مصر على الجمهور العربي ان يؤازر السينما المصرية ويقبل على شرطتها وان يحارب فكرة « الدوبلاج » التي تكاد تبرز الى حيز الوجود في سوريا ولبنان بمساعدة فناني الاذاعة والملاهي والتي تشكل اكبر خطر مباشر على صناعة السينما المصرية والعربية عامة ، فان على مصر ان تتروّس سياسة عربية حقة وان تلتفت الى البلاد العربية التفاتاً كبيراً فتصور حياتها وتستكتب كتابها وتستدعي اكبر عدد ممكن من ابناءها للعمل في مصر . وهذا حق لهم يجب على مصر ارضائه لمصلحتها هي ولمصلحة هذه البلاد ، ولن يصيبها من هذا كله الا كل خير وكل فلاح .

القاهرة هوليوود العرب

ماذا يكون موقف مصر اذا بدأ كل بلد عربي بتأسيس صناعة سينمائية محلية واخراج اشربة عربية ؟ بل ماذا تكون القيمة

الفنية لهذه الاشرطة ؟

كلنا يعلم بان الشريط السينائي يكلف مبالغ طائلة ، وانه بحاجة الى اسواق واسعة يُستغل فيها كليا يتوصل اصحابه الى تغطية هذه المبالغ والى الربح ايضاً . ومهما بلغ حذق مدير الانتاج في التوفير ، فان المبالغ المصروفة على الشريط المتوسط تنيف دوماً على ما يمكن ان يجمعه استغلال هذا الشريط في بلد واحد من البلاد العربية بالنظر الى قلة عدد الصالات في كل منها . وكنتيجة منطقية لهذا الامر ، فمن الواجب استغلال كل شريط خارج البلاد التي تنتجها ، للوصول بعوائده الى رقم معقول يسمح لاصحاب الشريط بان لا يكونوا بخلاء على الفنيين الذين يقومون على تنفيذ العمل ، من الريميسير الى الديكوراتور والمخرج . . . والا . . . فقد تكون ميزانية الشريط المحدودة ، عاملاً من عوامل نقصه الفني . ولا شك ان البلاد العربية التي بدأت بالانتاج خارج مصر ، قد وضعت لاشريطها ميزانيات محدودة . وقد يكون ذلك على حساب الكمال الفني لهذه الاشرطة ، وهذا امر معقول ومنتظر ما دامت هذه البلاد في اول الطريق . ! والشجاعة الشخصية التي يضعها اصحاب هذه الاشرطة فيها اكبر عذر في عدم كمالها اذا هي جاءت غير كاملة . الا ان بعض هذه الاشرطة قد يصل الى درجة من الكمال الفني اذا قامت على ادارتها ايد ذكية تفوق بكثير تلك التي توضع تحت تصرف القائمين عليها مبالغ طائلة . والامثلة على ذلك كثيرة في السينما الغربية ، اشهرها في السنوات الاخيرة مثال السويدي رون هاجبرج الذي كلفه شريطه الاول « بعد الغسق

يأتي الليل» أكثر من (٥٠٠) جنيه مصري!! ومع ذلك فقد دخل هذا الشريط منذ الآن في تاريخ السينما الى جانب الاشرطة التي تكتب هذا التاريخ .

ان اول ما يتبادر الى الازهان ، بنتيجة بدء الانتاج في البلاد العربية الاخرى ، هو ان مصر سوف تضطر حتماً الى الحد من انتاجها في القريب العاجل ، عندما تنظم هذه البلاد ، توزيع شرطتها خارج حدودها وفي مصر نفسها ، طبقاً لنظرية المعاملة بالمثل . والحد من الانتاج معناه بطالة قسم من الفنانين . والذي لا شك فيه هو ان هذا الحد سوف يساعد على رفع القيمة الفنية للشريط المصري ... وهكذا تكون مصر قد انتظرت ان تنبها شقيقاتها العربيات ، باغلاق قاعاتها امام الشريط المصري ، لكي تبدأ بالتفكير الجدي وجمع اللجان لانقاذ السينما المصرية !

انا من محبذي فكرة ايجاد صناعة سينمائية محلية في كل بلد من البلاد العربية ، فاثر المضاربة والمنافسة لا يمكن الا ان يكون حميداً مباركاً ، فتوتفع القيمة الفنية للمجموع درجات وتكتشف مواهب جديدة في جميع فروع المهنة ، ويصبح التعارف بين البلاد العربية اسرع واشمل . اذ مهما احسن المصري في تصوير « الزحلاوي » فان اللبناني بذلك لا شك اعرف ، ومهما صرف السوري من جهد في اعطاء فكرة عن الحياة البغدادية فان العراقي بذلك اجدر وعليه اقدر .

ولكن مثل هذه الصناعة في كل بلد على حدة ، لا يمكن الا ان تكون ضعيفة مهما بلغت من القوة والازدهار . فالانتاج في

سويسر مثلاً يسد بعض حاجات السوق السويسري لا جميعها ،
والصناعة هنا يمكن ان تطرق مواضيع واسعة او تاريخية تتطلب
ديكورات ومجاميع واسعة من الممثلين والكمبارس ، فنكليف
هذا تفوق طاقتها منفردة ، هذا عدا الكلام في بناء استديوهات
وتجهيزها ونفقات ادارتها . ولذا فالذي لا بد منه هو وجود
مرکز اول لصناعة السينما في البلاد العربية ، اقوى واغنى من
جميع المراكز الاخرى .

فهناك حقيقة نجدها لدى استعراض البلاد الاجنبية ، هي
مرکز الثقل في صناعة السينما في كل من هذه البلاد . فبوليوود هي
مرکز الثقل لصناعة السينما في الولايات المتحدة ، كما هي موسكو
بالنسبة الى الاتحاد السوفياتي وباريس الى الاتحاد الفرنسي ولندن
الى المملكة المتحدة . والمسألة بالنسبة الى مصر ، تتلخص الآن في
العمل على ابقاء القاهرة مركزاً للثقل لصناعة السينما في جميع البلاد
العربية ، لا بالكمية فقط بل بالجودة والقيمة الفنية ايضاً ، وفي
عدم السماح لهذا المركز بالانتقال في يوم ما الى دمشق او بيروت
او بغداد او الرباط .

بل ان على البلاد العربية ان تساعد مصر - وعلى مصر ان
تساعد البلاد العربية - على ابقاء القاهرة مركزاً اول لصناعة
السينما العربية ، لتلافي النفقات الباهظة التي يتكفلها بنشاء
استديوهات جديدة وتشكيل يد عاملة فنية قادرة في كل منها ،
مادامت استديوهات مصر قائمة ، مجهزة تجهيزاً ممتازاً شبه كامل ،
ومستعدة لاجراء ضعف ما تخرجه في الوقت الحاضر من الاشرطة .

ان العبرة اذن هي في التعاون بين كل من البلاد العربية على حدة
وبين مصر ، ثم بينها جميعاً . ولتكن لصناعة السينما العربية في صميم
« الجامعة » مثلاً او في نقابة السينائيين المصريين ، ادارة او شبه
ادارة عليا تقوم على تسهيل اسباب الاتصالات والمواصلات
وتنظيم المبادلات بين مصر وبين جميع البلاد العربية .

دفاع عن السينما المصرية

بعد هذا « التشریح » للحركة السينمائية بجميع وجوها في مصر
والبلاد العربية ، لا ارى مندوحة عن الاشارة هنا الى بعض
الفوائد التي ادتها السينما المصرية خاصة الى الشعب العربي في جميع
اقطاره .

فقد كانت قبل كل شيء ، وما تزال ، اداة تعارف وتقارب
بين هذه الاقطار ، عندما كانت كل اسباب التقارب والتعارف
مقطوعة بينها . فرغم الحدود والمسافات التي كانت تفصلها ايام
الاحتلال الاجنبي ورغم انقطاع الصحف والمجلات في كثير من
الاحيان بينها ، بقيت السينما وحدها تجمع جماهير الامم العربية ،
حول مشاهد عربية تتكلم لغة العرب وتذكرهم بانه اذا كانت
الظروف قد ارادت تفريقهم ، فانهم رغم هذا امة واحدة تجمعهم
لغة واحدة وتاريخ واحد . وبعد ان كانت طقوس الحج هي
الوحيدة التي تجمع شمل عدد كبير من العرب ، مرة واحدة في كل
سنة فتوثق عرى الاخوة والمحبة والتعارف بينهم ، اوضحت السينما
هي الاداة الاولى في هذا الجمع ، لا لعدد كبير من العرب

— القادرين مادياً على أداء الحج— ولا مرة واحدة في كل سنة، بل لكل العرب الذين أخذوا بأسباب المدنية الحديثة، تقريباً، وفي كل يوم.

هذا عدا الحديث في ان السينما المصرية قد ساقته الى صالات السينما في البلاد العربية جمهوراً ضخماً كان من الممكن ان يقضي حياته كلها دون ان يدخل هذه الصالات ولو مرة واحدة. لقد عرفت البلاد العربية بالسينما. وهذا، مع عملها غير الواعي في الماضي في تقريب العرب، اكبر فضل لها واعظم يد، تستحق معها كل شكر وكل تمجيد.

والحسارة؟ الحسارة المادية الكبيرة التي كانت تلحق بالبلاد العربية لو ان اسواقها بقيت نهياً للأشرطة الاجنبية فقط تجمع اموال ابنائهم وتصدرها الى اميركا خاصة وانكلترا وفرنسا وايطاليا! والواقع انه يحق لنا أن نفخر بأن هذه الاموال قد صرفت في «تشغيل» بعض العرب، بل وفي رخاء بعضهم الآخر، بدل ان تصرف على بعض الاجانب فيما لو لم تكن مصر قد اتت بالسينما وغنتها.

والآن فاذا كان هذا كله ينطبق على السينما المصرية منذ وجدت حتى نهاية الحرب الاخيرة، فلدينا الف سبب للاعتقاد بانه كان من الواجب عليها تغيير طريقها بعدها، والتوجه وجهة اخرى في نوع انتاجها لتبقى دوماً في الطليعة وموضعاً للاعجاب. واول حفنة من هذه الاسباب، هي تلك التي اوجت الي أبواب هذه الدراسة التي بدأتها وها انا انهيها، تحت شعار واحد هو المحبة والاخلاص،

وفي امل واحد هو الوصول بالعرب ، بواسطة السينما ، الى وعي
اسرع ويقظة اعجل . فعلى السينما المصرية بعد ان قامت بتعريف
العالم العربي بالسينما ومهدت الطريق لدخوله عصر السينما احسن
تمهيد ان تبهن ان كانت تستطيع البقاء وتستحق العيش ، بعد ان
تغيرت حاجات الامة ، وبعد ان تطور الجمهور وهضى بالنسبة اليه
عهد الجدة واصبح لا يرضى عن اي شيء تقدمه له السينما ، مهما
كان نوعه وكنهه .

وانا واثق من ان السينما المصرية بما تملك من رأسمال كبير من
الفنانين والفنمين وخاصة منهم اولئك الذين يؤمنون بالسينما حقاً
ويحبونها محبة صادقة مخلصه ، سوف تعرف كيف تجدد نفسها
وكيف تبقى وتعيش ، مثلها في ذلك مثل مصر التي استطاعت
ان تتجاوز حيوية امتها وأي اكثر الناس تشاؤماً ، في كل مرة
ظنوا معها أن هذه الحيوية قد همدت الى الابد .

فشكراً لمصر اذن وتحمية صادقة مخلصه لكل من عمل للسينما
ومن اعانها فيها والى الامام ، الى مرحلة جديدة في قصة
السينما المصرية ، مرحلة عربية شعبية انسانية خصبة حقاً ومفيدة
حقاً ، تجمع حولها كل ما لدى العرب من امكانيات فنية وقوى
مبدعة وتستحق معها القاهرة عندئذ اسم : هوليوود العرب .

باريس ١٩٤٩ - ١٩٥٠

فهرست

صفحة	
٥	قصة اختراع السينا
١٢	قصة السينا الصامته
٢٤	السينا تصيح فناً
٤٧	العصر الذهبي للسينا الصامته
٦٠	فن يموت وفن يولد
٦٥	قصة السينا الناطقة
١٠٦	العرب والسينا

من كتب دار العلم للملايين

قصص

فرش

٢٠٠	: للاستاذ سهيل ادريس	اشواق
١٠٠	: » » »	نيران وثلوج
١٠٠	: » » »	كلهن نساء
٢٠٠	: » موسى سليمان	يحكى عن العرب
٣٠٠	: » سعيد تقي الدين	حفنة ریح
١٥٠	: » عبد العزيز سيد الاهل	يوم وليلة (خلافة ابن المعتز)
٣٠٠	: للسيدة ساهى لطفي الحفار	يوميات هالة
١٠٠	: للاستاذ رياض طه	شفتان بجيلتان
١٥٠	: للاستاذ سعيد تقي الدين	غابة الكافور

من كتب دار العلم للملايين

أدب ونقد

قرش

- | | | |
|-----|-----------------------------|---------------------------|
| ١٥٠ | منهج البحث في الادب واللغة | ترجمة الدكتور محمد مندور |
| ٤٠٠ | على المحك (فصول في النقد) | للاستاذ مارون عبود |
| ٣٠٠ | مجددون ومجترون (في النقد) | » » » |
| ١٥٠ | اشباح ورموز | » » » |
| ٢٠٠ | الحب العذري | للاستاذ موسى سليمان |
| ٢٠٠ | مرآة الضمير الحديث | للدكتور طه حسين |
| ١٠٠ | هل الادباء بشر ؟ | للدكتور اسحق موسى الحسيني |

من كتب دار العلم للملايين

•
تربية واجتماع
•

قرش

٢٠٠

للاستاذ حسن صعب

الاونسكو

٢٠٠

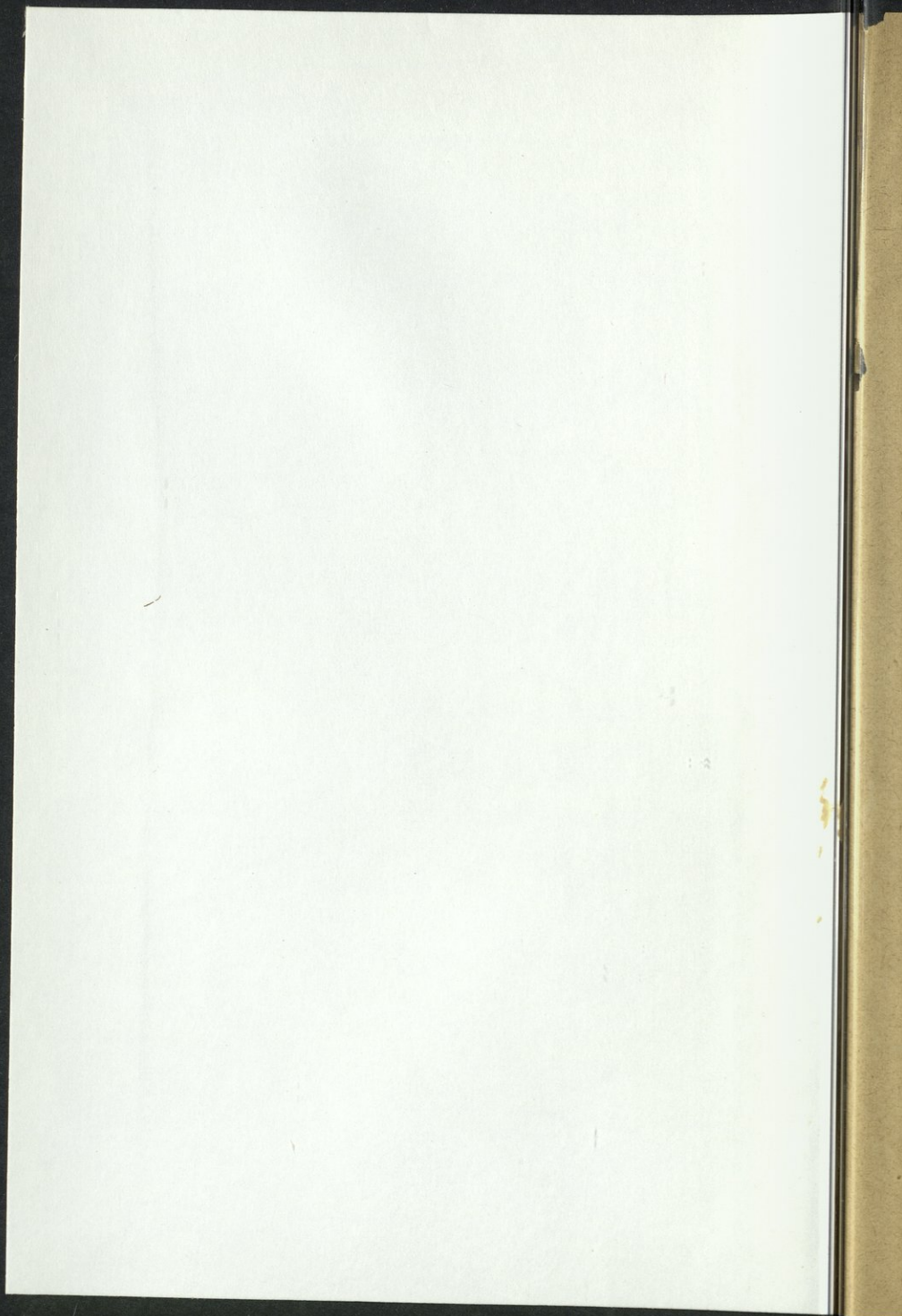
كيف تغلب الانسان على الألم للدكتور نقولا فياض

١٠٠

للاستاذ عبد العزيز سيدالاهل

النكتة المصرية

٥٠/١٢/١٢٧



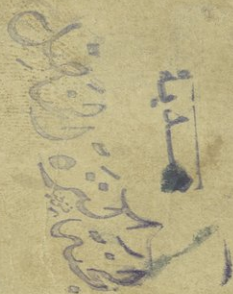
AUB. LIBRARY

AUB. LIBRARY

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES



00497425



السلسلة السياسية

تعالج أكبر مشكلات الساعة في العالم

ق . ل

٢٠٠	للرئيس ادوار بنيش	هذه هي الديمقراطية
٢٠٠	لمستور وندل ويلكي	عالم واحد
٢٠٠	لوليم زيف	عالمات
٢٠٠	لد. دالين	الثلاث الكبار (روسيا ، بريطانيا ، الولايات المتحدة) : لد. دالين
٢٠٠	لمستور صمنز ويلز	ساعة الحسم
٢٠٠	لثريفور روبر	آخر ايام هنار
٢٠٠	للبيدي سبيوز	قصة الاستقلال في سوريا . عمان
١٥٠	لمستور برنزي	سأتكلم بصراحة
٢٠٠	لصدر الدين شرف الدين	سحابة بورتسموث
٢٠٠	لريمون بارين	ما هي منظمة الامم المتحدة
٢٠٠	لبيير لافال	لافال يتكلم
١٠٠	للسيدة ماسينغ	كنت جاسوسة عند ستالين
١٠٠	لسكورزيني	هكذا اختطفت موسوليني
١٠٠	لفرنك آرنو	هكذا وقع فوكس في فخ
١٠٠		هكذا انتحر غورنغ