صلاح ذهني

قصة السينما

تاريخ ★ فن ★ ثقافة

دار العلم للملايين

AUB. LIBRARY

AMERICAN
UNIVERSITY OF
BEIRUT

A.U.B. LIBRARY

33896
CA
792.9
D57kA

صلاح دهني

ديبلوم الاخراج من معهد الدراسات السينمائية العالية
بباريس

قصة السينما

تاريخ ★ فن ★ ثقافة

« إنني لأحلم بمسرح شعبي للغاية ، بمسرح يستجيب لأفكار الشعب ، ويجري في أصغر القرى ، وأصغرها شأناً »

ميشليه (١٧٩٨ - ١٨٧٤)

سينما

بول فاليري
عضو الأكاديمية الفرنسية

•

على الستارة المنصوبة، على السطح الصافي دوماً حيث لاتترك الحياة بل حتى ولا الدم ، اي اثر ، تعود أعقد الحوادث فتدور من جديد ، عددَ ما نريد من مرات .

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

وكلٌ يرى بعينيه أن كل ما (هو) ، هو سطحي .

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

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

نفسي بهذه الفتن ، مقسمة .

انها تعيش على الستارة، الربانية في عظمتها، والمفعمة بالحيوية؛ انها تشارك في اهوائها الاشباح التي عليهـــا تظهر، وتتشرب تصرفاتها: كيف تبتسم، كيف تقتـل؛ كيف تفكر بصورة مرئية.

ولكن التأثير الآخر لهذه الصور، لأغرب واعجب. فهـذه السهولة لتنتقد الحياة. ما قيمة هذه الافعال وهذه الهيجانات التي اشهد بعد اليوم تبادلها، ووحدتها في تنوعها؟ لست اريد حيـاة بعد اليوم، فالحياة بعـــد اليوم ليست الا تشبّه. انني لاعرف 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 لاتوازي 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 مكبرةً حوالي 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 أواخر القرن الماضي الى درجة عليا من الكمال ، ولم يبق الا ان يأتي عقل عبقري يجمع هذه الفنون ويؤلف فيما بينها ليتوصل الى اختراع السينما ، التي لا تزيد على كونها تحليلا

وتأليفاً لحركات تسجلها 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«بترقيص» الاخيلة ، ثم بتوفيق الصور مع اصوات مناسبة او مع الكلام . كل هذا بطرق بسيطة صبيانية ، 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 لتسلية الجمهور ، تعرف في بلادنا باسمها التركي : « كراكوز » . وبقيت هذه الآلة أداة تغري الناس قروناً طويلة في جميع انحاء 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 للتقدم في ناحيتي العرض الثابت والمتحرك للرسوم ، في صنع آلات توهم الشاهد بوجود الحركة بوساطة رسوم متتابعة .

وتستند هذه الآلات الى مبدأ دوام انطباع الصورة على شبكة العين مدة وجيزة بعد غيابها . وهو مبدأ معروف منذ زمن بعيد نجد بحثه 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[1] » . ونيوتن منذ اواخر 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 بآلة يسميها « فيناكيستيسكوب » 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 [2] . وهورفر 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 بهذه 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 وتمثل 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 وحسّنه 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 اللوحـــات الزجاجية والتصوير على الورق بطريقة الكولوديون الرطب ، فهبطت مدة العرض الى اقل من ثانية مما سمح باستبدال الصور الفوتوغرافية بالرسوم اليدوية في اختراع بلاتو . ولكن عهد التصوير الفوتوغرافي الحقيقي لم يأت الا بعد سنة ١٨٨٠ عندما بدأوا باستعمال جيلاتينو بروومور 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 ، ولو انهما فعلا لامكن ان يعود اليهما شرف اختراع السينما .

وهناك رجل آخر له مكانته في قصة اختراع السينما هو اميل رينو (١٨٤٤ - ١٩١٨) . فقد حسّن هذا الرجل آلة الزوتروب وصنع على اساسها آلة كان يستخدمها في سنة ١٨٨٠ لعرض الرسوم المتحركة في المسارح مما جعلها تحمل اسم « المسرح الضوئي » . كانت الرسوم هنا مسجلة على شريط لين ذي ثقوب 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 اشرطة يحمل بعضها (٥٠٠) رسم ، كبيرّو المسكين وحول الغرفة ، والمهرج وكلابه الخ ... وبعضها الآخر (٧٠٠) رسم . وكانت هذه الاشرطة تعرض على جمهور مؤلف من (٥٠٠) مشاهد دفعة واحدة مصحوبة بعزف موسيقي .

وكاد العالم الاميركي 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 الا لشخص 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[1] 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 وصوّرا 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 الصوريون الاختراع الجديد . واخيراً في ٢٨ كانون الاول (ديسمبر) جرى في «المقهى الكبير» Grand Café بشارع الكبوشين 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 جوّ من اليسار والنعمة ما يزال الناس في فرنسا واوربا يتغنون به ، حتى الآن ، ويبكونه في مجتمعاتهم واغانيهم ولياليهم . ففي ذلك الوقت كان بول فاليري يعيش اجمل ايام حياته ، ومطعم مكسيم يستقبل زبائنه من المحظوظين ، ومقاهي مونبارناس وخلايا مونمارتر تعج بالادباء والفنانين من جميع الجنسيات . اما الدراجة فقد كانت في اعلى درجات مجدها والسيارة في اول ايامها ، تنظر اليها العجائز وتقول بانها ابداً 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 يطيرون فرحاً بعد ذلك عندما يطمئنون 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 صوّرهم الاخوان لوميير في عدة مراحل من نزهتهم كما صورا 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 النزهة .

وقد رفض صاحب « المقهى الكبير » عشرين بالمائة من الدخل عندما عرض عليه ذلك في اليوم الاول اجرةً لقاعته . وفضّل 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) اشرطة طول كل منها (١٧) متراً - وهو طول اشرطة ادبسون الخام ، التي كانت تصدّرها مصانع ايستمان كوداك الاميركية - ويدوم عرضه دقيقة واحدة . وقد در اليوم الاول (٣٥) فرنكاً مما 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 »　　« الحداد »

« حريق في بيت »　　« صيد السمك الاحمر »

« وصول القطار الى المحطة »　　« الساقي المسقي »

« ميدان البورصة في ليون »　　الخ ...

وطول كل من هـذه 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 .

ومحتوى 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 الخارجي ويخرج منه حوالى مائة عامل ، النساء اولاً ثم الرجال و اكثرهم مع دراجاتهم ، واخيراً نرى كلباً كبيراً يقفز امام الباب قبل ان يأتي 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 مطرقته فيتمدد وترتفع حوله غيوم من البخار لدى انزاله في الماء .

وهكذا ...

واول شريط ظهرت فيـــه شبه عقدة قصصية هو « الساقي المسقي » حيث يظهر في اول الشريط فتى خبيث ينظر الى بستاني يسقي أعشاب حديقة واشجارها بماء يتفجر من خرطوم طويـل يمتد عدة امتار . يقترب الفتى من الخرطوم ويطأه دون ان يراه البستاني فيتوقف الماء ويتعجب هذا وينظر الى الخرطوم متسائلاً. عندئذ يرفع الفتى قدمـــه فيندفع الماء بقوة على وجه البستاني وملابسه . وبينما يركض الفتى هارباً وهو يضحك يوجه اليـــه البستاني ماء خرطومه جزاءً .

هذه فكرة عامة عن الاشرطة الـــتي كان الاخوان لوميير يخرجانها او بالاحرى يصورانها ثم يلقيان بها الى الاسواق فتتهافت عليها جماهير المشاهدين من كل حدب وصوب . وقد نال شريط « الساقي المسقي » 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 الغريبة ،ليس هو وجود الانسان فقط بلحمه ودمه على الشاشة يتحرك ويمشي ويجري ويضحك ويغضب ، بل هو في وجود الحركة على الشاشة من اي مكان او من اي شيء أتت . فلكم كان الناس يصيحون متعجبين لدى رؤية القطار وهو يجري بكل طوله وحجمه داخلاً الى المحطـــة ومقترباً شيئاً فشيئاً كمارد يلقي بنفسه على المشاهدين ،ثم تمضي لحظة فاذا هو يكمل طريقه على يسار الشاشة ويتوقف . فتتقدم مدام لوميير مع طفليها متجهين نحو العربات فتفتح الابواب ثم يمتلىء

رصيف المحطـــة بالناس ويقترب بعضهم وهو ينظر الى الكاميرا متعجباً وتغلق الابواب ويستأنف القطار مسيره .

نعم ان وجود الحركة والحياة والطبيعة على الشاشة هو الذي جلب المشاهدين الى الصالونات المعتمة ،وهو الذي قرر نجاح السينما وبقاءها . لقد رأى الناس في السابق رسوماً وتماثيل وصوراً في لوحات فوتوغرافية بل ورسوماً متحركة ، ولكنهم لم يروا قطّ 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 تهتم بالسينما بدأت كما بدأ الاخوان لوميير بتصوير مشاهد من الحياة العائلية واليومية ليس فيها عملياً أية عقدة او اية رواية . وهكذا فقد رأت الشاشة الأولى اكثر من عشرة اشرطة عن « خروج العمال من المصنع » و « طعام الطفل » و « وصول القطار الى المحطة » الخ ...

وجميع هذه الاشرطة 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 بجديد ،الى اليوم الذي جاء فيه رجل مبدع اخرج السينما من طور اللعبة ووجهها وجهة جديدة تزاحم بها المسرح .

هذا الرجل هو جورج مليس Méliès .

ثم 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 باته الى تأسيس شركتين للانتاج بقي همهما مدة طويلة ان تسجلا مشاهد من الحياة اليومية والاخبار والاسفار .

ولا نعرف أكانت السينما تبقى في هذا الطور الابتدائي مدة طويلة لولا ان جاءها جورج مليس الرجل الذي كُتب 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 مليس 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 معاونة ابيه على ادارة المصنع حيث يقضي ايضاً عدة سنوات . الا ان امله لم يكن صناعة الاحذية ! لقد كان فناناً .

انه يحب التصوير بالزيت ويريد ان يتعلمه ، ولكن هنالك ارادة اهله الذين يضطرونه الى البقاء في المصنع ، وهنالك مستقبله . فإلامَ 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 ويصنع آلة مماثلة في مصنع ابيه دون ما معرفة سابقة بالتركيب الداخلي للأصل . ولم يكن هذا كله ليبعده 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 يريده رساماً سياسياً ، كما لا يريده مصوراً . وهذا ما دفعه الى اعطائه المال اللازم لشراء مسرح « روبير هودان » الذي عرض آنئذ للبيع . ولم لا ، ما دام المسرح معروفاً وزبائنه مخلصين مواظبين !

هكذا يبدأ مليس حياته العملية في مهنة الشعوذة الفنية ، قوياً بمال كثير وثقة بالنفس لا تنضب . وكان عمره اربعاً وثلاثين سنة لدى اختراع الاخوين لوميير . وقد دهش عندما حضر عرض الاشرطة الاولى دهشة كبيرة ، وقال يصف ذلك فيما بعد :

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

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

كان لوميير يعتقد تماماً بما يقول . ولكن مليس 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 وكأن الشعوذة كانت تجري في عروقه من الاصل ، مع الدم ؛ وبرهن على مواهب ساذجة غريبة وخيال صبياني خصب . ثم عندما جاءت السينما احبها وأراد ان يلقي بسهمه فيها .

حاول مليس اول ما حاول ان يوفق بين عمله في مسرحه وعمله في اشرطته ، فأخرج عدة اشرطة تحوي « ادواراً » بسيطة في الشعوذة والسحر تغلب عليها الخشية والحيرة : حيرة الطفل الذي يعثر على لعبة عجيبة لا يعرف كيفية استعمالها . وفي يوم من الايام اراد القدر ان يتدخل في عمل مليس فيوجهه نهائياً في الوجهة التي كتب له . فبينما كان يصور في احد اشرطته حركة السيارات والعربات في ميدان الاوبرا بباريس ، توقفت الآلة . وانقضت دقيقة طويلة قبل أصلاحها وعودتها الى التصوير . ولكن عندما اخذ مليس 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 عربة موتى . فسر لهذا « التحول » واعتبره لقية يفاجيء بها جمهوره . ولدى عرض الشريط ، راح المشاهدون في دهشة كبيرة يطرون براعة مليس في الحيل وتمكنه من السحر . اذ كيف امكنه تحويل عربة اومنيبوس الى عربة موتى ؟!

لم ينس مليس هذا الدرس بعد ذلك ، وذهب في استعمال التحولات الفجائية بعيداً جداً . وقلده في ذلك عدد كبير من المخرجين . ومليس 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) وتثليثه وتربيعه ... وهو اول من جرب التوفيق بين الفونوغراف والسينما ، وهو صاحب فكرة التسارع Accélération وغياب الصورة وتصوير المشهد معكوساً (قطع الزجاج لكأس مكسورة تتجمع لتعيد تأليف هذه الكأس) الخ .

الى جانب هذا كله اتى مليس بفكرة بديعة كان لها اعظم الاثر في فن السينما . فقد جاءه المغني الكبير بولوس Paulus في اوائل سنة ١٨٩٧ ، كما يحدثنا بذلك برازياك وباردش في كتابهما البديع عن « تاريخ السينما » ، وطلب اليه ان يصوره اثناء الغناء . فوافق مليس 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 . فأذعن مليس ، 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 ملييس 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 اشرطته : « 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 منشاوزن » . ومن اجمل اعمال ملييس مجموعة من الاشرطة عن قضية دريفوس (١٨٩٩) التي كان لها دويّ كبير في ذلك الحين . ويقال ان ملييس 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 وبالالبسة 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 اسماء 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 اكثر تطلباً وأوسع نظراً. إنه يحب السينما ويحب القصة والتجديد داخل السينما . وهنا تجلت عبقرية ملييس الذي قفز بالسينما عدة قفزات الى ان جعل منهـا مشهداً ينافس المسرح معنى ومبنى ، اذ يلقي الى الاسواق اشرطة شعوذة وسحر وبطولة وأسفار في الزمان والمكان وقصص حب وغرام وضحك وبكاء ... أي كل ما يطلبه الجمهور .

*

يبلغ عدد اشرطة ملييس المهمة عدة مئات (من اصل اربعة آلاف) صوّرهـا بمعدل شريط في كل اسبوع . ولكن اكثرها اليوم مفقود . فقـد حملها في سنة ١٩١٤ — يوم تولى عنه الجمهور ، وبعد ان استولى عليـه اليأس — الى كيميائي حولهـا الى مادة كيميائية تستعمل في تجارة الاحذية . وقـد وجد بعض اشرطته فيما بعد في القسم السينمائي من « متحف الفن الحديث » بنيويورك ، وبعضها في هوليوود وعدد قليل في « المتحف العالمي للسينما » بروما ، وفي فرنسا والارجنتين عند بعض هواة السينما .

وفي سنة ١٩٢٨ وجـد ملييس في محطة مونبارناس يبيع

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

وفي سنة ١٩٤٨ نظمت الحكومة الافرنسية معرضاً دائماً لأعمال مليس 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 مليس 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 . ففيما يخص الاخوين لوميير فقد تعاقدا مع عدد من الاشخاص علمهم مهنة التصوير السينمائي واعطياهم الآلات اللازمة ثم ارسلاهم الى جميع انحاء العالم يصورون لهما اشرطة في الشوارع ومشاهد عسكرية وغريبة تجلب الانظار . واهم أولئك المصورين « مسجيش » Mesguisch وخاصة « برومبو » 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 ممتازاً بادخالها شيئاً من الحياة في المناظر . وهكذا يمكن القول بأن بروميو هو اول من اكتشف ما يسمى بحركات الكاميرا .

والى جانب هذا الانتاج وامثاله فقد اراد الاخوان لوميير ان يحافظا على سمعتها بعد نجاح « الساقي المسقي » فأخرجا عدة اشرطة كان اكثرها تقليداً لاشرطة اديسون ومليس . ولم يدم عملها بعد ذلك مدة طويلة . فما انت سنة ١٨٩٨ حتى سرّحا جميع المصورين تقريباً وانقطعا بعد مدة عن الانتاج ، واستدعيا وكلاءهما 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 وليون جومون اللذان توصلا فيما بعد الى تأسيس شركات ومصانع ما تزال تتمتع حتى يومنا هذا بشهرة عالمية واسعة .

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

الآلات الحاكية يقيم على رأسها زاكا Zecca . وبدل ان يفتش عن صالات تشتري منه الاشرطـــة التي يصورها ، راح يشتري صالات كاملة ويحولها الى صالات عرض . ومع ان زاكا هـذا لم يكن يعرف شيئاً في السينما والاخراج السينمائي فقد اعانه ذكاؤه على القيام مع باته بادارة الدار على احسن وجه ، وتوصل بها حوالي سنة ١٩٠٥ الى درجة من السيطرة الفرعونية على اسواق السينما في فرنسا وخارجها ، لا نجد لهـــا مثيلا حتى اليوم . فهو صاحب مصانع للشريط الخـــام وللتجميض والسحب وللالات العارضة واللافطة ، 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 مـع جمعية المؤلفين والادباء المشهورة واحتكر حق اخراج احسن المؤلفات .

أخرج زاكا عـدداً كبيراً من الاشرطة في شركة باته تكاد تكون كلها تقريباً تقليداً لاشرطة الآخرين وخاصة مليس . منها « ضحية الكحول » و « تاريخ جريمة » وهذا الاخير يمكن تقسيمه الى عدة أقسام : التربص ـ الملاحظات الاولى ـ الايقان ـ المشنقة . والظريف أن عرض القسم الاخير قد منع ، مما يمكن معه القول بأن الرقابة قد وجدت قبل الى توجد السينما تقريباً !

وقد انتجت شركة باته الى جانب أشرطة زاكا أشرطة لمخرجين آخرين في مواضيع واقعية « كعامل المطافيء والخادمة » و « سرقة فوق السطوح » ومواضيع خيالية « كالجميلة والوحش » و « قصور الشيطان السبعة » وأخرى مضحكة . وقد اشتهر في هـذه

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

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

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

الا أن أعظم نجاح نالت به أشرطة جومون شهرة عـــالمية ، هي تلك « السلسلة » التي أخرجها فوبياد 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 » الهمام في مشكلة لا يرجى له منهـــا مخرج ، وفجأة كانت ترتسم على الشاشة كلمة « البقية في الاسبوع القادم » فنخرج ونحن نلهث ونشتم ثم نعود في الاسبوع التالي وكلنا لهفه لمعرفة مـا جرى للبطل من مصائب بين أيدي رجال العصابة الخبثاء .. لنجده سليماً معافى ... معافى لا لمدة طويلة بل ليعود الى أحضان الاخطار والاهوال .. ومنها ثانية الى

الخلاص وهكذا ..

والجدير بالذكر هو أن الاميركيين هم أبرع من أخرج 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 تعداه . 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 يغني لا لجمهور الاوبرا فحسب بل لكل الناس، وهذه ساره برنار الخالدة تتحرك على عيون الجميع وهي تمثل أدواراً من موليير 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 وكمان 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 . وهـــذا ما يحمل المنتجين على وضـــع اسماء الممثلين في ابتداء الشريط وعلى الاعلانات . واهم هذه الاسماء واولها — كما ذكرنا — هو اسم ماكس لاندر الذي بدأ حياته السينمائية في سنة ١٩٠٥ ومات منتحراً سنة ١٩٢٥، وهو اول المضحكين السينمائيين العظام . وقد قلده شارلي شابلن في اول حياته السينمائية ثم كتب اليه يعترف له باستاذيته وبفضله .

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

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

واذا كان لحركة « الشريط الفني » فضل على السينما فهو في أنها قد ساقت الى قاعات العرض طبقات جديدة من المشاهدين . فبعد ان كانت هذه القاعات اماكن تسلية للطبقات الشعبية والعمالية فقط ، جذبت اسماء كبار الكتاب ومشاهير الممثلين المسرحيين الطبقات المتوسطة المثقفة بل والطبقات البورجوازية ايضاً . وبعد ان كانت اشرطة مليس بشعوذاتها الشيطانية والصبيانية تملأ القاعات فقد انتقلت السينما الى طور اسمى وانبل ، وهذا هو السبب الذي ساق مليس الى الدمار بعد سنة ١٩١٢ نعم لقد انتهى دور مليس ، لقد قام بواجبه خير قيام عندما كانت السينما لعبة جديدة في اواخر القرن ، ولكن المحدثين من السينمائيين 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 احدى صحف سنة ١٩٠٧ هذه الجملة الطنانة : « لقد وصلت السينما ابتداء من اليوم الى القمة ! »[١] .

... وايطاليا تسير

هزة كبرى تجتاح الاستديوهات الايطالية بعد عرض اشرطة

(١) برازياك وباردش .

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

ومضت سنوات . وكان لا بد من ان يتميز أعلام 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 الاشرطة ، 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» ١٩١٢ من اخراج جواتزوني ، كل عرض سينمائي في ذلك الحين بارتفاع تكاليفه وبضخامة المجاميع التي اشتركت في تمثيله . وهو استعراض واسع لما جرى من حوادث في تاريخ المسيحية تبدأ في القرن الخامس عشر وترجع الى روما وأيام المسيحيين الاولى .

وفي السنة نفسها بدأ تصوير شريط تاريخي كبير آخر هو « كابيريا » من تأليف اكبر كتاب العصر : جابرييل دانونتزيو واخراج باستورنه . وقد زادت تكاليفه على المليون عندما انتهى التصوير بعد سنتين . وهذا رقم قياسي لم يعرفه شريط من قبل ، كما ان النجاح الذي استقبله بـه الجمهور لم يعرفه اي شريط في جميع انحاء العـالم ، حتى ولا « ابن حور » الاميركي من تمثيل رامون

توفارو سنة ١٩٢٥ . ومن وجهة النظر الفنية فقد أتى هذا الشريط الى الفن السينمائي بشيئين جديدين مهمين : الاول هو حمل الكاميرا على عربة خاصة عجلاتها 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 بالاخيلة 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 بومبي Pompéi » واخذ السينمائيون يقتبسون للشاشة جميع تحف الماضي الادبية من هوميروس الى فرجيل ومن دانته الى شكسبير وراسين مستوحين في اخراج ذلك كله جميع التقاليد المسرحية الايطالية الفنية وخاصة طرق الاوبرا . ولعلهم بذلك ارادوا رفع قيمة المشهد السينمائي فكانت تجربة لا بد لنا من ان نعتبرها ناجحة كل النجاح أمام الاستقبال الحافل الذي قابلها به جمهور ذلك العهد .

اميركا

عندما كانت هوليوود قرية

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 تقلقلاً وحركة ونرى الجو الذي يسودهـــا مليئاً بالغيوم السوداء الكالحة . فهنـا اتفاقات تعقد وتفسخ في نفس اليوم وهنا ثروات هائلة تجمع في اسابيع وتبدد في ايام . والسبب هو هـذا الخليط الغريب من عشاق المخاطرات والبائعين المتجولين ورجال الاطفاء وتجـار الفراء ومربي الخيل .. . الذين اخذوا يلقون بأنفسهم في ميدان هذه الصناعة الجديدة التي بدت لهم كأسهل الطرق واقربها لجمع المال .

اما مواضيع اشرطتهم الاولى فـلم تكن تبتعد عن مواضيع 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 القاعـة اثناء العرض بمـا حمل احد اصحاب القاعـات الاذكياء على ثقب جدار قاعته ليقنع الحائرين بأنهم لن يلقوا بدراهمهم في البحر اذا هم دخلوا لمشاهدة الاختراع الجديد . وكانت هناك الحشية ايضاً من النشالين ! ولكن بما ان المشاهدين والمشاهدات - كما يقول احـد المؤرخين الفرنسيين - اخذوا يجدون في الظلمة فوائد اخرى فقد انتهوا بتعوّدها !...

وقد قدمت السينما فيما بعد الى زبائنها مواضيع اعجبتهم ورأوا فيها صورة حية لآرائهم وعواطفهم بما يحقق نصرهـا . ففي سنة ١٨٩٨ مثلاً تأتي من جزيرة كوبا اخبار بوقوع معركة قوية بـين القوى البحرية الاسبانيـة 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 يُذكر ، خاصة وان منتجيها لم يكونوا يهتمون ابداً بنوع الاشرطة التي ينتجونها، وكانوا مقتنعين اقتناعاً اكيداً بالفكرة السائدة عندئذ بان الجمهور لا يمكن ان يحتمل 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 امتعة

عتيقة هو وليم فوكس Fox واستأجرا غرفتين او ثلاث غرف بسيطة من الخشب لعرض الاشرطة السينمائية وجهزاها ببعض المقاعد الخشبية فربحا ارباحاً طائلة . وتبعهما في ذلك آخرون في سنة ١٩٠٥ مثل جولدوين ولاسكيه ولامل والاخوان وارنر ، ثم رجل مطافىء في كانساس سيتي الخ ..

وقد سميت هذه القاعات وشبيهاتها باسم (نيكل – أوديون) Nickel-Odeon [١] وعمت جميع انحاء الولايات المتحدة في خلال مدة وجيزة لقلة تكاليفها وكثرة عائداتها مما جعل المنتجين يعجزون عن توفير الاشرطة الكافية لهذه الاسواق المفاجئة .

والذي زاد الطين بلة في هذه القلقلة 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 ينفتح امامها بسرعة عجيبة اخذ خياله الخصب 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 الخمسة سنتات ، وأوديون ، من اليونانية : مسرح .

ووكل بذلك جمعية مشهورة للمحامين تدعى « داير ودايز » . وقد كانت نتيجة هذه الحرب وبالاً 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 الترست .

قلنا إن الترست 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 الترست . ثم هناك اصحاب الصالات وبينهم من كان يملك عشرين او ثلاثين او حتى خمسين (نيكل – اوديون) كجولدوين وفوكس والاخوان وارنر وهم لا يقبلون دفع الجزية . وقد اجتمعوا يوماً واطلقوا على انفسهم اسم « المستقلين » وقرروا اعلان حرب لا نهاية لها على الترست ، وبدأوا برفض عرض الاشرطة التي يقدمها لهم وكلها قصير ، ضعيف ، وبشراء

آلات مهربة من الخارج لا تدفع الجزية لشهادات اديسون استعملوها في تصوير اشرطة اطول واحسن من اشرطة التروست، كتلك التي تأتيهم من اوربا . وقد تعلموا من الفرنسية منها ان يتعاقدوا مع ممثلي المسرح المعروفين وان يشتروا مؤلفات اكابر الكتاب ، ومن الايطالية ان ينفقوا على الشريط الكبير اكثر من مليون ، ومن الدانيماركية المواضيع التي ستشتهر بها هوليوود فيما بعد . ولم يكتفوا بهذا بل جمعوا حولهم ايضاً احسن المخرجين : (توماس اينس ، ماك سينيت ، جريفيث) ودفعوا اعلى الرواتب لاكابر فني التروست فجاءوهم جماعات ووحداناً . ولكي يعملوا مطمئنين بعيداً عن نيويورك ومزعجاتها ، فقد نقلوا امتعتهم وآلاتهم وفنانيهم ، الى شواطىء 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 القلقلة ، 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 نمو صناعة السينما في اميركا يعود الى دافيد

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

ماهو 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 مايجري امامها ،وجريفيث جعل للآلة روحاً ونفخ فيها الحركة ، فهي تأخذ منظر الممثل من خلف ومن جانب ومن فوق ومن تحت وقد تتحرك فتماشي 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 وتعابيره الخاصة التي تميزه عن باقي الفنون .

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

والمهم في اعمال جريفيث بالنسبة الينا ، ليس هو نوع القصص التي اخرجها بل هو نوع هـــذا الاخراج ، والافكار الجديدة الحصبة 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 باكملها ، او منظر العينين فقط ، او مسدس ، او عقب سيجارة) والمنظر الاميركي (منظر الممثل حتى الركبتين على الشاشة وكان فيما مضى يظهر بطوله كاملا . والمنظر الاميركي ، كما يرى القارىء ، يقرّب الممثل ويكبره على الشاشة مما يوضح قسمات 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 جـــديد من المونتاج الدراماتيكي واستعمال النور الاصطناعي والاخيلة لغـــايات دراماتيكية ، والاقتراب من الممثلين وتكبيرهم مع تطور القصة وتعقدها .

لقد اضحت حوادث القصة السينمائية بين يدي جريفيث ، ارقاماً في مسألة رياضية ، لا نصل بها الى نتيجة مرضية وحل صائب ، الا اذا نحن عالجناها بفكر رياضي صحيح وبطرق منطقية خاصة . ان هذه الاشياء وغيرها ، تظهر لنا اليوم عادية جداً وبسيطة جداً وهي اول مايعرفه كل سينمائي مبتدىء 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 لا شك 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 .

فسيسيل بلاونت دوميل de Mille ، الذي ادخل فكرة « السيكس آبيل » على الشاشة منذ خمس وثلاثين سنة ، يعدّ من اول المخرجين الذين نالوا نصراً عظيما . فقد تقاسم 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 اشرطة جريفيث ، اخرج دوميل : « الجريمة الكبرى » ، الذي عُدّ 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 ايطاليـــا كشريط « آخر ايام بومبي » و « نيرون وآجريبـــين » 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 «ريو جيم» والكولونيل سليج صاحب اول شريط عن « توم ميكس » – هو الذي حببنا باشرطة الوسترن Western مع فرسانها من الكاوبوي cow - boys الاشداء الذين يصورون حياة بعض المناطق الريفية في غرب الولايات المتحدة ، بقبعاتهم العريضة وسراويلهـــم المكسيكية ومسدساتهم التي لا ينضب لها معين ، وخيولهم التي تجرّ خلفها رجال العصابة الحُونة وقد لفّهم حبل البطل !

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

وماك سينيت نفسه هو الذي بدأ بتنظيم هـذه الجماعات من

الاخصائيين ، 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 ووجّه عدداً كبيراً من الممثلين الهزليين الذين بقيت ذكراهم عالقة مدة طويلة في اذهان الناس في جميع انحاء الكرة الارضية . منهم ماك سوين ، وفريد ميس ، ومابل نورمن ، وبن توربن ، وجلوريا سوينسن ، وخاصة السمين فاتي الذي نال شهرة واسعة . الا ان اعظم هذه الاكتشافات وأهمها هو اكتشاف شارلي تشابلن .

شارلي تشابلن

هو اكبر اسم في تاريخ السينما ، يتمنى معظم اصحاب الشهرة العالمية أن يتوصلوا الى بعض شهرته . في بلاد اللغة الانكليزية يدعى (شارلي) والافرنسية (شارلو) والاسبانية (كارليتو) . ولد في سنة ١٨٨٩ في ضاحية من ضواحي لندن من أب مغن وأم 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 بالايماء 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 ،اخذ الناس يعرفونها ويحبونها .ولكن ما هي هذه الشخصية التي احبها الناس لا في اميركا فحسب بل في جميع انحاء العالم ؟ انها انموذج انساني فريد للشريد البسيط الخجول ، يعذبه القدر ويعذبه المجتمع وهو حائر متعجب راضٍ بما كتب له تارةً وناقم 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

ايمانه بغلبة الخير على الشر .

ومن خصائص فن تشابلن انه لا يعطي التصوير انتباهاً كبيراً، ولكنه يعتني اعتناء كثيراً بالاخراج . فيعيد تمثيل المشهد الواحد مائة مرة قبل تصويره ، ويصرف آلاف الامتار من الشريط الخام لكي يحتفظ في النهاية بعشرين او ثلاثين ، همه الاعظم هو ان يفهمه ملايين الناس من كل الثقافات والاجناس والعقليات .

ثم لا تكاد الحرب تنتهي ، حتى تعم شهرة شارلي اميركا واوربا . ولكن الناس لم يكونوا يقدرون بعد ، بأن هذا الرجل القصير ذا القبعة والعصا والشارب الاسود والسروال العريض والحذاء الضخم [1] ، 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 اشرطته بنفسه وامتلاك حريته المطلقة في اخراج ما يريد بعيداً عن اهواء مديري الانتاج . فبعد الكيستون والاساني والموتشوال تعاقد مع (الفرست ناشيونال First National) وأخرج لها عدداً من ابدع الاشرطة 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 شحاذي 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 هـــذه الاثناء (١٩٢٢) سافر تشابلن الى انجلترا حيث استقبله اكبر رجالها : برنارد شو ، هـ. ج. ولز ، ونستن تشرشل. ثم زار فرنسا والمانيا فاستقبل في كل مكان استقبال الملوك ، وعاد اخيراً الى اميركا حاملاً اكاليل النصر والتقدير .

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

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

يعرض تشابلن امام اعين المشاهدين صوراً متتابعة غنية من حياة « شارلي » ، الباحث عن الذهب بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى رمزي . وشارلي يمثل هنا انموذجاً 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 بعده 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 يهنأ 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 الخشية والسعادة والامل ليكتشف اخيراً ، والخيبة تعلو جبينه ، ان النظرة كانت موجهة الى غيره — وتكمل الراقصة طريقها وتبتعد .

تلك هي بعض الوجوه في شخصية شارلي الانسانية التي ابدعها شارلي تشابلن . 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 وايطاليا واميركا كانت هنالك تيارات خفية اخرى تولد في البلاد الاوروبية 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 النمسوية 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 مثلا ، 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 والدانيمارك والسويد .

ونقتصر على تعداد هذه البلاد للدور العظيم الذي لعبته صناعات السينما فيها ، في اكتشاف وايجاد المواد الاولية والحروف الابجدية 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 اشرطة 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 وستيللر من هذه التقاليد ، اذ رجعا الى المنابع الاصلية ونقلا الى السينما القصص الشعبية والخرافات والاساطير القديمة بما اعطى الاشرطة السويدية طرافة بديعة وأمن نجاحها لدى الامم الاخرى، تماماً كما جرى عندما نقل السينمائيون 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 ، لانها 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 اثناءهـــا سيوستروم اهم اشرطته (كنز آرن ، القصر العتيق ، اسطورة جوستا ، برلسينج مع جريتا جاربو) في حين كان اهم مـا اخرجه ستيللر (دير ساندومير ، الساعة المحطمة ، العجلة الشبح ، المنبوذون) . ثم ما عتمت هوليوود ان اجتذبتهما وابتلعتهما مـــع اشهر ممثلي السويد (كجريتا غاربو ، وكانت شابة عندئذ) ، كما ابتلعت من قبلهما وما تزال تبتلع احسن فناني البلاد الاخرى ، وهي تبلغ بذلك غايتين : اولهما انها تحرم هذه البلاد من احسن رجالها فتقضي على انتاجها ، وثانيهما انهـا 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 ريح السينما السويدية بعد ذهاب سيوستروم وستيللر واحت اشرطتها عـن الشاشات الاجنبية

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

المانيا بلد 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 لالمانيا خارج حدودها . وتوكلت بهذا التنظيم هيئة عليا تضم كروب والصناعات الثقيلة واحدى شركات الكهرباء الشهيرة والدوتشز بانك ، ودعت نفسها باسم أو . 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 كريستنسن وكارل درايير ، وتعتمد اكثر ما يكون في تصريف منتوجها على الاسواق الالمانية . وقد تبع هذا الطرد بين عشية وضحاها موت السينما الدانيماركية .

ثم تعاقدت الاوفا مع اشهر الفنيين والفنانين في اوربا الوسطى ، كالبولونية بولا نجري والتشيكي روبر واين والروماني لوبوبيك 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 اشرطة تكفي اسواقها واسواق البلاد المجاورة لها ، مما يعد 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 اشرطتهم بعض مدارس الرسم التي سادت اوربا زمناً ما كالمدرسة التكعيبية خاصة ، التي كانت تغير شكل الاشياء وطبيعتها وتتلاعب بالانوار والاخيلة لتضفي على المشهد بعض الغموض وعدم الاطمئنان مما يعبر تمام التعبير عن حال الشعب الالماني في فترة ما بعد الحرب . واشهر التعبيريين هم فريتز لانج صاحب « الانوار الثلاثة » و « اسطورة النيبلونجن » 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 كاليجاري » 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 بآخرين من امثال لوبيتش 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 تكتف اميركا بالاستيلاء على خيرة مخرجي المانيا وممثليها وممثلاتها ، بل ارسلت الى البيوتات المالية في وول ستريت في سني المحنة 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 واينس وشابلن ، ورأوا بأم العين مبلغ تقدم الاميركيين الفني من ناحية وامتدادهم واستيلائهم على الاسواق العالمية من ناحية اخرى . وعرفوا بانه لن ينقذ صناعة السينما في فرنسا الا الابتكار والتجديد . فقام نفر من النقاد والمخرجين الذين خلدت السينما اسماءهم كلوي دلوك وحوله آبل جانس ومارسيل ليربييه وجرمين دولاك وجان ابستاين ورينيه كلير ينادون : « لتكن السينما الفرنسية سينمائية بحتة ، لتكن السينما الافرنسية افرنسية بحتة » . 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 ومثيلاتهـا في فرنسا ، بلد النظريات الخصيب ، يد كبرى في خلق حركة « سينما الطليعـة » cinéma d'avant garde التي مهدت الطريق للأشرطة الناجحة البديعة التي اخرجتها السينما الفرنسية قبيل الحرب الاخيرة . وقـد 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 جماهـير 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 هـذه الاشرطة ، كانت فرنسية – روسية بمعنى ان مخرجيها او ممثليها كانوا من الروس البيض الذين هـاجروا الى خارج بلادهم غداة ثورة سنة ١٩١٧ . فبين الذين اختاروا باريس ملجأ لهم ، كان هنالـك 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 ، فقـد ذبلت زهورها بعد مدة لطول الانقطاع عن منابع الوحي الاصلية وما

عتمت ان انحلت وأفل نجمها .

دروس من الثورة

وحديثنا عن الفنانين الروس خارج بلادهم يسوقنا طبعاً الى الحديث عنهم داخل بلادهم . فقد جهل العالم امر السينما الروسية لانها بقيت في دور الاختمار والتحضير مدة طويلة ، ولم يعرفها الا بعد سنة ١٩٢٥ عندما جاءته الاشرطة الكبيرة لوزيجا 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 التفت المخرجون بصورة خاصة في تلك الفترة الى التحف الادبية والقطع المسرحية الروسية والاجنبية ينقلونها والى كبار الكتاب يحضونهم على مد السينما بكتاباتهم ، حتى رأت شاشات ذلك العهد عدداً كبيراً من تحف موباسان وروسنان وستندال وبوشكين وجوجول وتولستوي ودوستويفسكي .

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

الثورة ومساعده كولشوف 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 والخراب والخوف . وقد دامت هذه الحال حتى سنة ١٩٢١ ، الا ان هذا الشعب الذي يجري حبّ 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 الينا هي ، من بين جميع الفنون ، أهمها » نرى الحكومة السوفياتية تقدم الأستديوهات 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 لمعّ دزيجا فرتوف صاحب نظرية السينما – حقيقة (كينو برافدا) او السينما – عين (كينو جلاز) التي يرمي بها الى خلق سينما بدون ممثلين ممتهنين وبدون مناظر، تصور الانسان في حياته اليومية ، والحوادث في مجراها الطبيعي ، ثم تصل الى أشرطة

حقيقية واقعية يكيفها الفنان كما يريد بوساطة المونتاج .

واما عن اصل هذه النظرية فالمعتقد بان دزيجا فرتوف وجماعته ، قد توصلوا اليها مصادفة . فقد وجدوا أمامهم غداة انتهاء الثورة ، كميات ضخمة من الاشرطة الاخبارية القصيرة ، كانوا قد صوروها خفية أثناءها . 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 اشرطتهم هذه ، فكروا بامكان 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 بوتمكين » ولكن هذا الشريط ، لم يعرض خارج حدود الاتحاد السوفياتي ، بسبب المراقبة الداخلية في كل بلد اجنبي ، الا في قاعات نوادي السينما[1] . 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 لمشتركيهم حفلات تعرض فيها أهم أشرطة الماضي منذ عهد لوميير ، والأشرطة التي سقطت تجارياً لانها تحمل طابعاً فنياً عميقاً لم يفهمه الجمهور . وتتخلل هذه الحفلات تفسيرات ومناقشات

١٩٢٧ ، و« والخط العام » ١٩٢٨ .

ويُعدّ أيزنشتاين اليوم من اكبر المفكرين وأصحاب النظريات في تاريخ السينما . وهذا المقطع من محاضرة له في الصوربون اثناء إحدى زياراته لباريس ، يعطينا فكرة عن آرائه وطرقه في فهم الاخراج السينمائي : « في السينما يجب ان (نتكلم) بصدمات شعورية متتالية ، تتحول لدى المشاهـــد الى مشاعر وأفكار وهيجانات متتابعة . وبدلاً من ان نأخـــذ 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 يتلقّها من الخارج » .

وفي سنة ١٩٢٥ أيضاً ظهرت عبقرية جديدة : بودوفكين الذي اخرج في هذه الفترة من تاريخ السينما السوفياتية ثلاث تحف مبهمة : « 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 الفنيـــة في الشريط . والغرض الاول هو خدمة السينما كفن وذلك بنشر الثقافة السينمائية الحقة بين هـــواة السينما ، وبين الشباب منهم خاصة بل حتى الاطفـــال ، ليتألف منهم جمهور واع يميز الغث من السمين ويعرف كيف يقـــدر السينمائيين الذين يستحقون هـــذا اللقب دون المتطفلين عليه . وقد عمت هذه الحركة جميع إنحـــاء 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 لنوادي 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 لايؤمن الا بالجمهور والحشود الكبيرة من الممثلين . واذا كان المبدأ الذي ارتسمه الاول في اشرطته هو العمل على حث الناس على الاسراع بالوعي وبالشعور بوجوب الثورة فالمبدأ الذي ارتسمه الثاني هـو تمجيد الجمهور وتمجيد الثورة .

*

هـذا ، ولا تكون دراستنا هـذه 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 وستانيسلا فسكي . ومن بين المدارس المسرحية نخص بالذكر تلك التي كانت أعمقها اثراً واكثرها خصباً : « مدرسة الممثل الغريب » التي انشأها تلميذان لمايرهولد هما : كوزنتزيف و تروبرج .

*

هـذا عن السينما الصامتة في جميع انحاء العالم . وقد يخطر في ذهن القارىء 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 أعطتها مدرستها الشهيرة (مدرسة برايتون) ، التي تخصصت في انتاج الاشرطة القصيرة والاشرطة الاخبارية لحساب بعض الشركات التجارية الكبيرة خاصة ، دخلت السينما الانجليزية في طور

طويل من الخمود والسكون دام حتى نهاية السينما الصامتة ، حين بُعثت من جديد بل واصبحت اثناء الحرب الاخـــيرة 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 وندخل ابتداء من سنة ١٩٢٨ في عصر السينما الناطقة . واذا نحن القينا خلفنا نظرة واسعة شاملة الى هـذا الطور الاخرس قبل ان ننتقل الى الطور الثرثار الذي يليه ، نجـد بأن السينما قد خلقت حقاً عالمـاً كاملاً محفوظاً داخل الصناديق ، عالماً شبيها بعالمنا ، تسوده الافكار الغريبة وقصص الجن والشياطين في عصوره الاولى مـع مليس ، ثم يصل شيئاً فشيئاً الى الرشد مـع جريفيث فيتم اكتشاف نفسه وشخصيته وقواه ، واخيراً يـدخل مع اصحاب النظريات كـ « كانودو » و كولوشوف ودزيجافرتوف و بودفكين وايزنشتاين و لوي دلوك وأستاذنا ليون موسيناك ، في طور البحث والتنقيب لاكتشاف نواحٍ أعمق في شخصه وادوات كامنة اخرى في قواه وامكانياته .

واذا كان في امكان صاحب الاطلاع ان يرى هـذه الخطوط الرئيسية تلمع بصورة واضحة في الـ (٣٣) سنة التي أمضتها السينما خرساء ، فيمكننا أن نبسّط الفكرة هنا بأن نقول إن السينما

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

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

وتماماً 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 وتقاليدها الادبية، وحسب قيمة الاشخاص الذين يضعهم القدر على رأس الحركة الفنية والذين يساعدهم ذكاؤهم - إذا كانوا أذكياء حقاً - وتساعدهم مؤهلاتهم، على فهم هذه النواحي جميعاً لدى أمتهم وعلى الخلق والابداع مستنيرين بوحي الدم وعبقرية العرق.

ويمكننا بعد ان اتينا بصورة مختصرة على التطور الفني لقصة السينما الصامتة ان نقول من وجهة النظر الاقتصادية، بان السينما الفرنسية هي التي سادت العالم منذ اختراع الاخوين لوميير 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 الانتاج. 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

الاشرطة الاميركية في جميع البلاد تقريباً محل الاشرطة الفرنسية والايطالية وقفزت السينما 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 وايطاليا 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 والحواجز 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 حوالى سنة ١٩٢٤ و . هايز قيصر السينما الاميركية :

---

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

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

ولتستفيد ايضاً سياسياً من طريق بث دعايتها الفكرية .

ولا نريد التعمق في هذه التفاسير الاقتصادية فليس هنا مجالها ، ونكتفي بالقول بأننا نستطيع الوصول بهـا 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 اولئـك 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 صفعات ولكمات 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 كلير وسيسل بلاونت دوميل والطلياني كافالكانتي والصقلي فرانك كابرا والارلندي جون فورد والهنجاري الكسندر كوردا والالمانيين بابست وفريتزلانج 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 المتمدينة .

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 بيرل هوايت وجلوريا سوينسن وحتى رامون نوفارو بمثل « ابن حور » لاتذكر الناس بأي شيء ، خاصة في بلادنا ، بعد ان طال عليها العهد بالخمود داخل العلب . نعم لقد ولى الزمن ودخلت قصة السينما الصامتة في حيز التاريخ .

٦. قصة السينما الناطقة

•

عندما يتكلم الأخرس

كان دخول الكلام والضوضاء اكبر صفعة 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 الحصبة لاعطاء هذا الفن جميع ادواته التعبيرية ، وجميع مقومات لغته الخاصة ، جاء الصوت ، فقلب كل شيء رأساً على عقب .

وهكذا توقفت البحوث والتجارب ، وما كان اكثرها ايام السينما الصامتة ، لارتفاع تكاليف الاشرطة الناطقة [1] . 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 هـــذا لاختراع فيرجع ، كما يذكر القارىء ، الى الايام الاولى للسينما ، ولكنه عندئذٍ كان يرتكز على مبدأ آخر ، هو تسجيل الصوت على اقراص ومرافقته مع سير الشريط ، كما فعل ذلك ليون جومون وغيره في اوائل القرن . الا ان هـــذا النوع من التسجيل ، لم يعد صالحاً عندما اخذت الصالات بالتوسع ، وارتفع عدد المشاهدين الى عدة مئات او في بعض الاحوال ، الى عدة آلاف ، واصبحت المشكلة هي في كيفية ايصال الصوت الى جميع هؤلاء الناس . واذا كان استعمال مكبرات الصوت قد اعان في التغلب على هذه المشكلة ، فقد بقيت هناك صعوبـــة اساسية كبرى لم يمكن التغلب عليها تماماً هي مسألة التوفيق بين الصوت والصورة ، اي مطابقة رؤية حركة الشفاه مثلاً على الشاشة مـع سماع ما تنطق به .

ولهذا فقد وجب انتظار الكشف عن مبدأ تصوير الاهتزازات الصوتية بوساطة « الخلية التصويرية الكهربائية » ثم تطبيق هـذا المبدأ على السينما للوصول الى اختراع السينما الناطقة ، وذلـــك بتصوير هذه الاهتزازات على الشريط السينمائي نفسه الى جانب الصور .

وقد توصل المخترعون حوالى سنة ١٩٢٦ ، في الشركات الكهربائية ، كالجنرال الكتريك والـ R. C. A. والوسترن 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 نيكل اوديون ، ثم تحولوا الى الانتاج السينمائي ، واسسوا لذلك شركة كانت على وشك الافلاس عندما تم اختراع الفيتافون . وقد ارادوا ان يلقوا بسهمهم الاخير فتبنوا هذا الاختراع الجديد وتعاقدوا مع مغنٍ مغمور 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 الصامتة في جميع البلاد ، الا ان صعوبات جمة كانت تقوم في وجه التعميم الآني . ففي قاعات السينما يجب تغطية الجدران وجلب تجهيزات جديدة واستبدال آلات العرض الصامتة بآلات اخرى ثمينة . وكذلك الامر في الاستديوهات المنتجة . وبالاضافة الى ذلك فهناك كبار الممثلين والممثلات الاجانب الذين كانت الشركات قد تعاقدت معهم الى آماد طويلة وبمبالغ ضخمة والذين يجب الاستغناء عنهم بسبب اللهجة الاجنبية التي يتكلمون بها الانكليزية .

هذا كله من ناحية ، ومن ناحية اخرى فهناك فن السينما الصامتة 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 كلير

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

الا ان المنتجين والشركات صاحبة المال، لا يفهمون بحق ايضاً، الا لغة الأرباح . فبعد الاقبال الهائل الذي استقبلت به جماهير الارض « مغني الجاز » اراد الجميع انتاج اشرطة 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 بينهما . فاخذت الشركة الالمانية : المانيا ، هولندا ، النمسا ، هنجاريا ، سويسرا ، الدانيمرك ، السويد ، النروج ، 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 انكلترا 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 . اذان 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 بالافرنسية والهندي بالهندية والالماني بالالمانية ... بل لقد أسست في أوربا شركات منتجة (كما حاولت أن تفعل فيما بعد في البلاد العربية) واشترت 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 النمسويون والالمان (بعد الازمة الاقتصادية

في سنة ١٩٢٤ وبعد صعود هتلر الى الحكم في سنة ١٩٣٣) والروس (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 الفنيين والفنانين من كل جهات الارض . بل هي تفعل اكثر من ذلك . فبالشيكات والحوالات المالية الضخمة كانت وما تزال تغري « وتستورد » اكبر الرؤوس ، مما يغني استديوهاتها ويوجه 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 اشد لمعاناً من المرايا ، مزروعة بأشجار تبرق بالحلي والجواهر . وأهم من اشتهر في اخراج مثل هذه الاستعراضات ، الالماني 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 الكوميدية الخفيفة « اغنية

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

وفي تلك الفترة ايضاً يسمع الناس للمرة الاولى على الشاشات ، طلقات المدافع الرشاشة والمسدسات ، يتبادلها رجـــال 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 اشرطة العصابات الكبيرة في السينما الناطقة . ثم ان اعظم نجاح لاشرطة العصابات هـذه ، كان من نصيب « سكارفيس » ١٩٣٢ تمثيل بول موني واخراج هاورد هوكس ثم اشرطة جيمس كاجني . وقد بنى الناس املاً كبيراً على الارمني روبن مامولیان بعد « شوارع المدينة » ١٩٣١ ولكنه ما عتم ان هبط الى الانواع التجارية العـــادية مع : « الدكتور جيكل ومستر هـايد » ١٩٣٢ [١] ثم اخرج اشرطة كثيرة تختلف ارتفاعا وانخفاضاً ، احسنها « دمـــاء ورمال » بالالوان ، تمثيل تيرون باور ولیندا دارنل .

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

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

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 الزنوج في اميركا! فيحملنا الى عالم عاطفي لا نرى فيه امامنا سوى وجوه صوفية وحركات «هستيرية» شعرية املتها العاطفة الدينية شبيهة في بعض الاحوال بحركات الدراويش عندنا. وأهم ما توصل اليه مخرج هـذا الشريط هو ان يجعلنا نسمع في السكون التام وان نرى في الظلام المطبق. فكم من مقطع صامت، كان أروع من موسيقى يعزفها مائة عازف، وكم من جزء مظلم لا نرى فيه شيئاً على الشاشة تقريباً، كان أفصح من كل ما اخرجت هوليوود من استعراضات جبارة بمـا 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 وتفخر بهم السينما، لعل في ذلك بعض الفائدة.

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

وكاوديت كولبر . ونشير إلى ان عشرات الاشرطة قد اخرجت على نمط هـذا الشريط بعد ظهوره وبسبب النجاح الكبير الذي احرزه . وهو يروي قصة صحافي صغير مـا يزال يلاحق ابنة ملبونير الى ان يتزوج منها . ثم يخرج كابرا « لن تأخذوه معكم » ١٩٣٨ و « الزرنيخ » تمثيل كاري جرانت وبتر لور ١٩٤٣ وتحفة أشرطة الحرب : سلسلة « لماذا نحارب ؟ » .

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

وجون فورد : « البريـد الجوي » ١٩٣٢ ، « أنا لم أقتل لينكولن » وخاصة « الجاسوس » و « أعناب الغضب » ١٩٤١ مقتبساً عن قصة ستاينبك .

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

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

ووليام وايلر : « مرتفعـات ويذرينج » ١٩٣٩ و « أجمل سنوات حياتنـا » ١٩٤٢ تمثيل النجمة الجديـدة جرير جارسون و « الافعى » و « المتمردة » 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 .

و لو روا : « أنا هارب » تمثيل بول موني و « ٣٠ ثانية فوق طوكيو » .

وفرانك بورزاج : « لا مجد اعظم من هذا » .

وفان ديك : « سان فرانسيسكو » و « ماري انطوانيت » .

وهاورد هوكس : « سكارفيس » مع بول موني .

ومن بين الممثلين نلاحظ اسماء :

ولاس بيري ، ماراين ديتريش ، والسويدية جريتا جاربو ، وبول موني ، وبت ديفيس ، والثنائي ميرنالوي ووليم باول في الاوبريت الخفيفة ، وبترلور الذي اشتهر في ادوار البلادة والجبن والخيانة حتى قبل مغادرة بلاده المانيـــا الى هوليود حوالى سنة ١٩٣٢ ، والرومـــاني 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 اللذان ندر ظهورهمـــا على الشاشة في السنوات الاخيرة بسبب نضوب معين كتّاب السيناريو في الكتابـة لهما خاصة كما اعلن لوريل نفسه ذلك بحضور كاتب هـــذه السطور في قاعة الليدو بباريس سنة ١٩٤٨ . والاخوان ماركس الذين جدّدوا فن الكوميديا . وهارولد لويد وبوستر كيتن يحاولان عبثا مواصلة سيرتهما مع السينما الناطقة . ثم يأتي ابوت وكوستيللو وبوب هوب ودافي كاي ...

وفي الاشرطة الراقصة : فريد آستر 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 :

مينللي : « حجرة في السماء » .

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

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

ولكن اعظم اكتشافات الحرب هي هذه العبقرية الغريبة 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 . مما جعل منتجي هوليوود يتحاشون اورسن ويلز

كمخرج كما تحاشوا قبله اريك فون شتروهايم بعد : « الطيور القاسية » ، ويجبرونه في اغلب الاحيان على الاقتصار على التمثيل فيقبل حيناً ثم يأتي يوم يطلق فيه هوليوود ويأتي اوروبا كيما يتمتع بكامل حريته فيها متنقلاً بين باريس ولندن وروما .

المال والفن

لم ينته النضال الاقتصادي في سبيل شهادات تسجيل الصوت انتهاء تاماً بين الشركات الكبرى الا حوالى سنة ١٩٣٥ ، عندما اضحت صناعة السينما الاميركية نهائياً تحت سلطة ثماني شركات أعظمها (الخمس الكبرى) وهي :

برامونت وقد اسسها زوكور ، والمترو جولدوين ماير التابعة للو ، والاخوان وارنر وفوكس وهي تابعة لروكفلر واخيراً آر . ك . و وهي احدث هذه الشركات وهي تابعة لشركات الراديو الاميركية الكبرى التي تسيطر عليها مصارف روكفلر . والذي يجدر بالذكر هو ان هذه الشركات الخمس الكبرى توزع اشرطتها بنفسها وتملك عدداً مهماً من اكبر صالات العرض في الولايات المتحدة وخارجها ويبلغ انتاجها ثمانين بالمائة من مجموع انتاج الاشرطة الكبرى في هوليوود .

واما الشركات (الثلاث الصغرى) الباقية فهي :

يونيفرسال وكولومبيا والفنانون المتحدون وهي تنتج معاً (١٥) بالمائة من مجموع الاشرطة الكبرى . واما الخمسة بالمائة الباقية فينتجها افراد مستقلون او شركات ثانوية .

ولا بأس في ان نذكر بأن هنالك ثلاثـــة 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 الاشرطة السينمائية تابعة لرؤوس الاموال وللمصارف الصناعيـة الضخمة التي تموّل في الوقت ذاته ، صناعات الكهرباء والراديو والجلود وعلب السردين واللحوم المحفوظة . انها مدينة صناعيـة كغيرها من المدن الصناعية . وها هنا مركز قوتها ومركز ضعفها ايضاً في الوقت نفسه .

فقد استطاعت هوليوود بسبب تنظيمها وغناها ، ان تستولي على اسواق العالم وان تضغط عـلى 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 عـلى صناعة السينما في هذا البلد لولا الحملات الواسعة والجهود الكبيرة التي قام ، ويقوم، بهـــا المخرجون والممثلون والفنيون في فرنسا في سبيل تخفيف وطأتها، وكما فعلت وتفعل مع شقيقتها الانجلوسكسونية انجلترا ، حيث تكاد صناعة السينما فيهـــا تختنق 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 ، فتنقص من جناحيه وتجبره على البقاء في نطاق ضيق لايحق 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 – بذوق 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 لاكثر اشرطتهم طابعاً يقربها من مجموعات واسعة من الزبائن ، وذلك بتوحيد محتوى هذه الاشرطة وطرق اخراجها Standardization وبالابتعاد عن المواضيع التي يمكن ان لايرضى عنها الناس : كالمسائل الاجتماعية والسياسية والدينية وكذلك مواضيع الساعة .

ولنذكر هنا ما كتبه احد المخرجين الاميركيين سنة ١٩٣٨

في صحيفة النيويورك تايمس قال :

« يجب على الفيلم ان يجذب طفلا 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 » .

واذا كانت اشرطة شارلي تشابلن ووالت ديزني فقط ، هي التي وصلت الى هذه الدرجة الشريفة من الشعبية العالمية ، هذه الشعبية التي يتغنى المنتج الهمام بالناحية المالية منها ، فذلك بسبب محتواها الانساني الذي صدر عن هاتين العبقريتين الفريدتين والمستقلتين عن سيطرة الشركات الكبرى. اما الاشرطة الاخرى فقد وقع اغلبها في تفاؤل مستديم ابله يرضى عنه جميع (المستهلكين !) ، مما جعلها بكلمة مختصرة ، احسن الاشرطة للمشاهد المتوسط .

واذا كانت للاميركيين سيئات كبيرة فان لهم حسنات لا تقل عنها اهمية .

فقد اعانوا السينما على التخلص من الاعباء الكثيرة التي كاد الاوروبيون والفرنسيون منهم خاصة يثقلونها 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 لاتحتاج الى وسائل الماضي وادواته. ان الصورة الحية المتحركة على الشاشة معبرة ، حتى بدون مساعدة الكلام ، والكلام في اغلب الاحيان

لايزيد على كونه ثرثرة زائدة يمكن للمخرج ان يعفي المشاهدين منها. وهكذا نرى لاول مرة في تاريخ الفكر ان عدم وجود الفن لدى امـــة من الامم - ونعني هنا عدم وجود المسرح لدى الاميركيين - يعينها على ابداع فن جديد حي ، فتيّ ، متحرر من اعباء التقاليد وتأثيرات الجوار .

واذا كان ضغط الشركات المنتجة التي لا يهمها سوى الربح المهين - ولو كان ذلك على حساب قتل ذوق الجماهير - عـــلى الفنانين ، هو الذي اوصل قسما كبيراً من اشرطة هوليوود الى هذه الدرجة من العبودية التجارية المؤسفة ، فهذا كله لا يمنعنا من تقدير الاشرطة الاخرى التي تؤلف القسم الضئيل من الانتـــاج الاميركي والاعتراف بعبقرية اصحابهـــا . فالى جانب عشرات ومئات الاشرطة التي تتحفنا بهـــا في كل عام السينما - زورو والسينما - طرزان والسينما - دورثي لامور والسينما - كاوبوي - تكساس - بو بو - طاق طاق ... هناك اشرطة اساتـــذة فن السينما التي يصفق لها الجمهور الواعي في جميع انحاء العـالم . هناك كينج فيدور وبورزاج وكورتيس وبرستن ستورجز ، عندمـــا يضعون ماضيهم امام اعينهم ويبتعدون عن روح التجارة ، هناك فريتز لانج وجون فورد ووليم وايلر وألفرد هيتشكوك وهاورد هوكس وفرانك كابرا وسام وود وجان نيجلسكو ، هناك جون هوستن وروبرت مونتجومري عندما لا يحاول التجديد كما فعل في « سيدة البحار » وأورسن ويلز ، هنـــاك اخيراً شارلي تشابلن .

في اوائل سنة ١٩٢٨ سنة السينما الناطقة ، اخرج شابلن : « السيرك » آخر اشرطته 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 تعوّد 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 شابلن – كانت عبارة عن تجربة ، هي المقاومة التي تدافع بها عن نفسها ، صيغة محاطة بالتهديد والوعيد . لا نقول بان شابلن 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 انطفأ وهو في كامل جماله » . (ص ٢٣٧)

ثم يسكت شابلن 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 ميتافيزيكي باسم ينسون فيه العالم الذي يحيط بهم وتذهب عنهم كل فاعليتهم ، فهم مخلوقات منفعلة فارغة تنتظر بفرح كل ما يسكبه فيها هذا الظل الذي يتحرك امامها على الشاشة ؛ فاذا هو أراد ضحكت ، واذا هو اراد هدأت وسكتت 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 أوربا وأميركا ، في القيمة الفنية لهذا الشريط . فنفرٌ رفعوه الى أعلى الدرجات ونفر جعلوا منه دليلاً على بدء أفول تشابلن ، وهو في نظرنا خطوة تطورية 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 يستعيذون من الشيطان كلما ذكرت امامهم أثمان 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 اشرطة ناطقة بلغة اجنبية ، ويصفر ، ويصيح 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 . وبدأ 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 مخيفة . فنزول درجات السلم اوصعودها ، يحدث ضجة أشبه ما تكون بهزيم الرعد ، وسكب السائل من قنينة اشبه بسقط 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 ، الاشرطة الاجنبية الناطقة الناجحة ! وإلا ...

فسلامٌ على السينما الوطنية .

ومضت سنتان على خروج « الملاك الازرق » و« أوبرا باربعة فلوس » و« هاليلويا » وهي اول الاشرطة الناطقة الممتازة التي عرفت كيف تُدخل الصوت وتتلائم 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 يتمركز 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 دوماً ، فقد انكب المخرجون على القطع المسرحية والقصص ينقلونها الى السينما بالعشرات وبالمئات .

الا ان الفشل كان من نصيب هذا الانتاج التجاري الفائض عن الحاجة . واذا نحن امعنّا النظر في حشد المخرجين لوجدنا اسماء محدودة العدد تتميز وتخرج من بين الصفوف .

فهذا رنيه كاير اكبر اسم في السينما الفرنسية حتى اليوم ، يخرج اول شريط فرنسي ناطق ناجـــح هو : « تحت سطوح باريس » ١٩٣٠ . وهو شريط بديع مملوء بالروح الباريسية والنكتة اللطيفة الخفيفة ، وهما الصفتان اللتان تتميز بهما جميع أشرطـــة رنيه كاير ، وان كان لا يخـــلو من بعض الاخطاء . ثم يخرج « المليون » ١٩٣١ و« ١٤ تموز » عن حيـاة الشعب الباريسي . وينتقل بعد هذا الى نقد الحياة الميكانيكية في « إلينا ايتها الحرية » . وفي ١٩٣٦ يذهب الى انجلترا حيث يخرج : « شبح للبيـــع » . واثناء الحرب الاخيرة يعمل في هوليوود قبل ان يعود نهائياً الى فرنسا حيث يخرج في باريس سنة ١٩٤٧ : « السكوت من ذهب » مع موريس شيفالييه و« جمال الشيطان » في الاستديوهات الايطالية سنة ١٩٤٩ مع ميشيل سيمون وجيرار فيليب .

وهـــذا جان رونوار ، ابن الرسام أوجست رونوار أشهر رسامي المدرسة التأثرية ، يأتي الى السينما الناطقة بعد عدة أشرطة صامتة ، فيخرج بنجاح : « الطلبة » ثم « توني » ويصل الى اعلى درجات الفن في : « الوهم الاكبر » ١٩٣٦ و« قاعدة اللعب » قبل ان يسافر الى هوليوود عند ابتداء الحرب .

وهذا ايضاً جان فيدير - وهو من أصل بلجيكي - يخرج بعد عودته مـن اميركا : « اللعبة الكبرى » و« بانسيون ميموزا » وبصورة خاصة : « العيد البطولي » ١٩٣٥ .

واما جوليان دوفيفييه ، فابدع أشرطته في السينما الناطقة هي تحف من نوع Poil de Carotte او « جلد الجزر » مع هاري

بور و «رأس انسان» و «الباندیرا». ثم یتأثر بالحرکات الشعبیة التي تجتاح فرنسا حوالی سنة ١٩٣٦ فیخرج: «الفرقة البدیعة» ویتبعه بشریطه الشهیر الذي یوازي أشهر أشرطة العصابات الامیرکیة: «لصّ الجزائر» مع جان جابان وتجري حوادثه في القسم البلدي من مدینة الجزائر.

وقد تأثر الکثیرون بهذه الواقعیة الباردة السوداء التي صوّرها دوفیفییه في شریطه الاخیر. نذکر منهم خاصة مارسیل کارنیه الذي کان قد فرض اسمه في شریطین سابقین هما: «جیني» و«الدراما الغریبة» والذي أخرج مع جابان نفسه: «رصیف الضباب» وأتبعه بشریط بدیع آخر: «النهار یطلع».

*

هذه الاسماء هي التي اوصلت السینما الفرنسیة قبیل الحرب الاخیرة، الی درجة عالیة من النجاح والشهرة في العالم بعد ان انقطعت الآمال وظنّ الجمیع انها لا بد میتة والی مدة طویلة. ویمکننا ان نذکر الی جانبها اسماء مارسل لیربییه هذا المحارب القدیم الذي کان قد أعطی في أیام السینما الصامتة أحسن ما عنده، ثم راح في اشرطته التالیة یسبح في اعتبارات استیتیکیة ونظریة هي الانموذج التام للبرودة الذهنیة التي نعیبها علی بعض الاشرطة الفرنسیة، وجان فیجو الشاب الذي توفي في سن الثلاثین بعد اشرطة قصیرة ثلاثة فقط رفعت اسمه الی درجة عالیة من الشهرة. ومارسیل بانیول عضو الاکادیمیة الفرنسیة الذي ما یزال یواصل اخراج اشرطة ملیئة بالروح الادبیة

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

وقد برزت اثناء الحرب وبعيدها اسماء اخرى تفوق في بعض الاحيان اهمية الاسماء التي ذكرناها وتأخذ مكانها بين اعظم الاسماء في السينما العالمية . كجان جريميون وكريستان جاك وكلوزو وجاك بيكير 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 ابدع الالمان في اللعب بالانوار الى آخر درجات الابداع مثلهم في ذلك مثل جميع المدارس النورية : الدانيمارك ، السويد ... حتى جاء النور في كل صورة من صور اشرطتهم مركباً تركيباً مدروساً يتناسق مع النتيجة الدراماتيكية المتوخاة وليس عفوياً ، كما نرى ذلك حتى اليوم في

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

وتتميز الاشرطة الالمانية ايضاً في اكثر الاحيان ،بوزن بطيء كالاشرطة الدانيماركية في ايام مجدها . مما يبعدنا عن السرعة التي تدور فيها الحوادث في الاشرطة الاميركية .

هذا ، واذا نحن 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 المحنة الاقتصادية ، بسبب جهلهم باللغة الانكليزية او بسبب لكنتهم الاجنبية الظاهرة . الا ان هذا النمو كان قصير الاجل . ففي سنة ١٩٣٣ يصعد هتلر الى الحكم ويأمر حالاً بطرد الشيوعيين واليهود وجميع من لا يوثق باخلاصهم للنظام الجديد وللافكار الجديـــدة ، من الاستديوهات الألمانية ممـــا عاد فافقر السينما الالمانية وكاد يقضي عليهـــا . وعبثاً يحاول جوبلز فـــيما بعـد ، ان يعيد الى السينما الالمانية مجدها وان يلقحها بدماء جديدة ، فلم يفلح افلاحاً تاماً متناسباً مع الجهود والاموال المصروفة . واذا كانت نسبة الاشرطة الساقطة التي ظهرت في المانيا بعد سنة ١٩٣٣ نسبة مخيفة ، فلأن الحكومة الالمانية قد حرمت السينما من احسن فنانيها بين ليلة وضحاها ، ولانها ارادت ان تستخدمها كاداة فعالة للدعاية لنظامها ، ولانها فرضت من هذه الدعاية قدراً محسوباً معيناً لا يمكن النزول عنه في كل شريط الماني . وحتى الاشرطة 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 بيير بونوا. وقبيل صعود هتلر الى الحكم ذهب بابست الى فرنسا حيث اخرج اشرطة متوسطة ما عدا « دون كيشوت » مقتبساً عن تحفة سيرفنتيس مع الممثل الشهير شالیابین . ثم عاد الى المانيا مرة قصيرة ليغادرها بعد ذلك الى هوليوود .

واما فريتز لانج فأخرج في سنة ١٩٣٢ : « الملعون » الذي منع الهتلريون اسمه الاصلي : « القتلة بيننا » مع بتر 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 نجـــاحاً كبيراً داخل المانيا وخارجها قبل صعود هتلر ، نذكر : « فتيات في لباس الجندية » للمخرجة ليونتين 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 : : « اغنيـــة الكون » و « سمفونية مدينة كبيرة » لوالتر روتمان .

واما الاشرطة المهمة التي ظهرت في المانيا بعد ١٩٣٣ فهي : « انتصار الارادة » للمخرجة ليني رايفنستال في تأليه هتلر وتمجيد جنوده و « آلهة الملعب » عن الالعاب الاولمبية لنفس المخرجة . و « الهتلري الشاب كويكس » و « الملكان » مع الممثل الكبير إميل جانينجز لستاينهوف و « اليهودي سوس » . ١٩٤٠ لهارلان و « الموسيقار التائه » ١٩٤١ لموللر ، 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 .

هـــذا ونرى الآن انفسنا مضطرين الى وقف دراسة تاريخ السينما الالمانية عند هذا الحد بسبب جهل الجماهير العربية لهذه السينما رغم 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 هـذه الأشرطة نعطي : « الرئيس كروجر » عن حياة رئيس جمهورية جنوب افريقيا قبيل الهجمات الانجليزية في حرب البوير واثناءها . وفيـــه فضح لطرق الاستعمار الانجليزي واساليبه . وكمثال للاشرطة الخفيفة الاخرى التي لم تكن السينما الالمانية تخلو منها نعطي : « نور في ظلام الليل » الذي اقتبسه هلموت كوتنر عن اقصوصة « المجوهرات » لجي دوموباسان والذي حـاز 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 . واذا نحن القينا اليوم نظرة الى وجوه المخرجين وجدنا بينهم معارف قدماء من نوع بابست ولامبرخت ، 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 اصابت المانيا .

والآن بعد ان عادت المانيا الى الديموقراطية ، هل يعود الفنيون والفنانون الالمان من ممثلين ومخرجين وسيناريست ، من اميركا في يوم ما ؟ واذا عادوا فماذا يحل بهوليوود ؟ 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 وكيوكر وديتريل وكوريتس 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 جمركية شديدة مع كوتا تصاعدية لحماية الانتاج الداخلي وتنشيطه، ولحفظ اموال البلاد لاهلها، مما اعطى أكله شيئاً فشيئاً فرأت الاسواق الانجليزية والامبراطورية من جديد، اشرطة انجليزية. وقد كان لبعض المخرجين اثرهم في هذا البعث. ونذكر منهم جريرسون وكافالكانتي اللذين اتيا من فرنسا، وفلاهيرتي من اميركا، وكان في اعلى درجات مجده بعد اشرطته البديعة من نوع: «نانوك» عن حياة عائلة من الاسكيمو، صوّر في القطب الشمالي، و«موانا» ١٩٢٦ عن حياة ساكني جزر البحار الجنوبية الحارة. وكذلك تحت تأثير نظريات أيزنشتاين وبودوفكين ودزيجا فرتوف، فقد تألفت في انجلترا مدرسة للاشرطة القصيرة ما زالت تنمو وتصعد الى أن أوجدت مواد اولية لصناعة واسعة للسينما في انجلترا.

ثم يصعد هتلر الى الحكم فيلجأ الى انجلترا 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 سيفوق في يوم ما كل انتاج.

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

من تابع هذا النوع من الانتاج الكسندر كوردا وافراد اسرته. وهو من أصل هنجاري وكان قد سبق له أن أخرج افلاماً في فرنسا وهوليوود قبل ان يقيم في انجلترا.

كانت انجلترا تحذو ايضاً حذو هوليوود فتدعو بعض مشاهير الفنانين العالميين لاخراج أشرطة فيها. وهكذا فقد أخرج رينه كاير: «شبح للبيع» وفيه هجاء فارس رفيع لبعض العادات الاميركية، واخرج كينغ فيدور صاحب «هاليلويا» شريطه: «القلعة»، وظهر من اوربا الوسطى: «سمفونية الاصوص». وكانت توصي على اخراج أشرطة انجليزية في اميركا: «فرسان البنغال الثلاثة» لهنري هاتاوي الذي نال نجاحاً عالمياً كبيراً و«كافالكاد» في تعظيم الامبراطورية، وهو شريط مليء بروح الفكاهة الانجليزية وبالبطولة.

ولنذكر اخيراً أن اكبر المخرجين الانجليز هيتشكوك قد هاجر الى الولايات المتحدة. وهو صاحب عبقرية وباع طويل في فن السينما. وتبعه انتوني آسكيث الذي نقل «بيجماليون» لبرنارد 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 لهوليوود. ويعود ذلك الى حرية التنظيم الجبارة التي قام بها التاجر الملياردير أرتور رانك تعضده صناعات الحديد

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

وهكذا فقد أمكننا ان نرى اشرطة ممتازة في السنوات الاخيرة تأتينا من انجلترا وتحمل جميعاً اسم ارتور رانك من نوع : « هنري الخامس » و« هاملت » لاكبر عبقرية مسرحية وسينمائية في انجلترا : لورنس أوليفييه ، وأشرطة نويل كووارد و« الامال الكبرى » و« أوليفر تويست » عن تشارلز ديكنز و« اللقاء الخاطف » عن أوسكار وايلد لدافيد لين و« جواز سفر الى بيملكو » لكورنيليوس و« القلوب اللطيفة » فامر ...

ويظهر لنا اخيراً ، بنتيجة هذا النشاط العجيب في الاستديوهات اللندنية ، كأن النبوءة في سيطرة الانتاج الانجليزي على الاسواق ، ولو سيطرة جزئية ، وانتقال بعض انتاج هوليوود الى انجلترا ، يمكن ان تتحقق او تكاد تتحقق . واذا كانت هوليوود هي الجانية على نفسها في توحيد الانتاج والضغط على الفنانين وصنع أشرطة 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 انجلترا التي عرفت حكومتها بعد الحرب كيف تصدّ الاشرطة الاميركية عن اجتياح الأسواق الداخلية وتمنع انتقال الاموال الانجليزية الى جيوب سيدات

هوليوود وسادتها .

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

الاتحاد السوفياتي

لم تعرف السينما السوفياتية الأزمات التي عرفتهـــا صناعات السينما في البلاد الاوربية الاخرى إثر اختراع السينما الناطقة ، اذ لم يكن اسهل على الحكومة من اغلاق الحدود امـام الاشرطة الاجنبية الناطقة ومواصلة انتاج اشرطة صامتـة ، الى ان يتوصل العلماء الروس الى تصميم آلة ناطقة ثم صنعها وتوزيعهـا على انحـاء الاتحاد . وهذا ما فعلته كيما تستغني عن آلاف الآلات الاجنبيـة الغالية الثمن لتجهيز استوديوهات البلاد وقاعاتها . واذا كان الفيزيائيون والمهندسون لم يتأخروا في صنع الآلات اللازمـــة اكثر من بضعة اشهر ، مما 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 مخرجـين 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 الماليين لاخراج شريط عن تاريخ مدنية 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 يحب ويحذف ما يحب وينظم ويركب ، الا انه فوجىء 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 اشرطة تجارية ، تارة تحت اسم : « العيد الحزين » واخرى تحت اسم : « رعود فوق المكسيك »[1]

في هذه الاثناء ماذا كان يجري في الاتحاد السوفياتي ؟

كان زيجا فرتوف ، كعادته ، من اسبق الفنانين الى اخراج

---

(١) في اواخر سنة ١٩٤٧ رأينا في قاعة العرض في تجهيز مونتيني في باريس ، الشريط الاخير . وفي نيسان من السنة التالية رأينا الشريط الاول في احد نوادي السينما في لندن ، وخرجنا من ذلك بانه لو أتم 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 مما حمل شارلي شابلن على أن يكتب الى المخرج بعد رؤيته الشريط في سنة ١٩٣١ : « انك لموسيقار » .

ثم يخرج الشاب نيكولا ايك : « طريق الحيـــاة » ١٩٣١ ويصحبه ايضاً بموسيقى تصويرية ممتازة ، فيحرز نجاحاً عالميـــاً 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 . فهـــا هم الاطفال مثلاً يرسلون رفيقهم (مصطفى) لشراء بعض المأكولات ، وها هم ينتظرونه بقلق جالسين في احـــدى عربات القطار الذي سوف يحملهم الى الدار التعاونية التي ستؤويهم . فهل تراه يعود ، هو الطفل المشرد المحروم الذي تعوّد السرقـة ، ام انه يهرب بما يحمل من دراهم ؟ انتظار وقلق ثم ... هـــا هو يعود منتصراً ، حاملاً ما اوصي به وشيئاً آخر .. قطعة مقانق مسروقة ! .

ثم نرى شريطاً يكاد يصل الى درجة التحفـة هو : « الشباب الفرحون » لالكسندروف مساعد ايزنشتاين . وفي سنـة ١٩٣٣ يخرج بودوفكين « المارب » وفرتوف : « اغنيات لينين الثلاث » . وفي السنة التاليـــة يخرج الاخوة فاسيليف : « تشا بايف » فيسطرون به نصراً كبيراً في تاريخ السينما السوفياتية ، ثم يظهر الجزء الاول من « مكسيم » ١٩٣٤ من اخراج كوزنـــتزف

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 اوحت الثورة الروسية ايضاً بعدة تحف كبيرة اخرى لكثيرين من المخرجين . اهمها « لينين في اكتوبر » لروم و « الليلة الاخيرة » لرايزمان . وأوحت فكرة الطفولة العزيزة على ابناء العرق السلافي بعدة اشرطة بديعة مليئة بالفتنة والسحر اللطيف « كطفولة جوركي » لدونسكوا .

ثم يتجه السوفياتيون الى اخراج اشرطة تاريخية تمجد ابطال روسيا الشعبيين . فينجحون في اغلب الاحيان في اعطائنا تحفاً لا توازيها اية تحف في هذا الباب من اي بلد اتت . ونخص بالذكر ايزنشتاين في « الكسندر فيفسكي » ١٩٣٨ . هذه التحفة العالمية التي تجمع بصورة عجيبة ما بين الصور والضجيج والموسيقى السمفونية (لبرو كوفييف) ، . ثم يخرج ايزنشتاين « ايفان المخيف » ١٩٤٣ . واما شريطا بودوفكين : « سوفاروف » ثم « الأميرال ناكيموف » ١٩٤٦ ، فلم تكن جميع اقسامها على درجة واحدة من النجاح كما كان الأمر في اشرطته الصامتة البديعة . وهذا لا ينطبق على « شتشورز » الذي يقال بأن دوفجنكو قد فاق به جميع اشرطته الصامتة .

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

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

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

في البلاد الأوربية الأخرى

كانت بعض الاشرطة المهمة تظهر في الاسواق العالمية بين الحين والآخر آتية من بلاد كبيرة او صغيرة اخرى فتذكر الناس بأن صناعة السينما ليست وقفاً 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 برائحة هي رائحة البلاد وبصبغة هي صبغة الوطن، مما يقربها من النفس ومن الذوق.

فإيطاليا التي كان لمدرستها اعظم الاثر في فن السينما قبيل الحرب العالمية الاولى ايام « كابيريا » و « كيوفاديس » والتي نامت بعد ذلك على أكاليلها ، عادت فاستيقظت على السينما الناطقة عندما تبنى 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 أليسندرو بلازيتي وكاميريني وعادت الحركة نشيطة في استديوهات فيلانو وتورين . وبدأ الانتاج . إلاّ انه كان انتاجاً من نوع محلي ضعيف ، ضيق الافق ، قصير النفس فنياً مع لمعات موفقة بين الحين والآخر .

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

كالدواب السائمة ، في شوارع روما ونابولي ، جعلت المخرجين يتجهون وجهة الواقعية في التعبير عن فنهم . مما انتج تحفاً تفيض صدقاً وانسانية : « روما مدينة مفتوحة » و « بايزا » و « المانيا سنة صفر » لروسيللني و « الشمس تطلع دوماً » لألدو فرجانو ، و « شوشيا او ماسح الاحذية » و « سارق الدراجة » ١٩٤٨ اللذين وصل بهما فيتوريو دوسيكا مخرجهما وسيزار تزافاتيني كاتبهما الى قمة النجاح الفني ، و « يوم في الحياة » و « فابيولا » ١٩٤٩ لبلازيتي و « المعيشة الهادئة » لتزامبا و « الصيد المفجع » ١٩٤٧ لجيزيب دو سانتيس و « اللص » و « بدون شفقة » ١٩٤٨ لألبرتو لاتوادا .

ولنذكر اخيراً جهود لوشيانو إيمر الذي يخرج اشرطة قصيرة ممتازة ابتداء من لوحات اساتذة الماضي في فن الرسم كبوشي وكاراباتشيو وبوتيشيللي وخاصة جيوتو ، ويعد عمله هذا خطوة محمودة في تعميم تحف الماضي ونشرها على الشعب .

ثم هناك السويد التي عرفت هي الاخرى ايام سعد في اواخر الحرب الاولى وبعدها قبل ان تبتلع هوليوود اهم فنانيها . فقد اخرجت بعض الاشرطة عن حياة الفلاحين يسيطر عليها الكلام والموسيقى وتطغى عليها الصنعة ، مما يبعدها عن النفس الطبيعي الذي كان يجذبنا في اشرطة سيوستروم وستيللر قبل ان يجتازا الاطلانطيك . ولكن السويد عادت تستيقظ بعد الحرب وتخرج بعض الاشرطة البديعة : « بعد الغسق يأتي الليل » للشاب رون ها جبرج الذي كتبه وصوره ومثله واخرجه اثناء الحرب في احدى

غرف بيته ! و « حياة المدينة » عن الحياة اليومية لمدينة استوكهولم ، لسوكرودورف و « طريق السماء » لآلف سأوبرج حيث يظهر الاله على شكل رجل عجوز لطيف هادىء النبرات والحركات ذي شعر ابيض وقبعة عالية وعلى الانف... نظارات !

وهناك النروج وفنلندا اللتان تواصلان الانتاج منذ عهد بعيد ولكن بعض اشرطتهما لم تتجاوز حدود البلاد . والدانيمارك التي اخرج اكبر فنانيها كارل درايير في فرنسا : « آلام جان دارك » ١٩٢٨ مع الممثلة الكبيرة فلاكوفيتي ، و « شارب الدماء » ١٩٣١ ثم في الدانيمارك : « يوم غضب » ١٩٤٠ مقتبساً عن اسطورة دانيماركية قديمة . وهولندا التي اختص فنانها الكبير جوريس ايفنس في اخراج اشرطة قصيرة من نوع الشريط الصامت : « المطر » ١٩٢٧ ويمكن اعتباره كقصيدة او سمفونية من الصور حول المطر في مدينة آمستردام ، ثم « جسر الفولاذ » ١٩٢٩ . ثم يصل بعد ذلك مع « زويدرزه » ١٩٣٣ الى درجة عالية من الابداع الفني . وهو شريط عن اعمال تجفيف السواحل الهولندية لكسب اراض من البحر وعلى حسابه ، يرينا مناظر حزينة وعمالاً مجهدين ، ويحرك عواطفنا بلهجته الغنائية الحادة التي ترتفع نغماً كلما اقترب الانسان خطوة نحو السيطرة على الطبيعة وتغيير النظام الذي فرضه الزمن .

ولنذكر اخيراً اننا يمكن ان نلحق السينما النمسوية بالسينما الالمانية قبل الحرب الاخيرة ، وكذلك تشيكوسلوفاكيا التي عادت بعدها الى انتاج رسوم متحركة ولعب متحركة واشرطة عادية ،

تحت اشراف الحكومـــة كما جرى في الديموقراطيات الشعبية الاخرى : رومانيا ، بولونيا (اعطت في سنة ١٩٤٨ : « المرحلة الاخيرة » لجاكوبسكا عن الحياة في معسكرات الاعتقال النازية) وهنغاريا (« في مكان ما من اوروبا » ١٩٤٨ لرادفياني) 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 عديـــدة ، اهمها شبكات توزيع الاشرطة التي تسيطر عليها شركات هوليوود وبعض البلاد الاوروبية الكبيرة . والمشاهد العربي – في زعمنـــا – يتمنى الاطلاع على منتوجات البلاد الاخرى ، الا ان سيطرة الاشرطة المذكورة – والاميركية منهـــا 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 الثالثـــة والرابعة ، فاننا لانعرف شيئاً اخر عن السينما في الشرق الاقصى مثلاً ، وكذلك الامر بالنسبة الى الاشرطـــة الارجنتينية والمكسيكية بالنسبة للسينما الاميركية 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 الحونة ، الى انتزاع الآذان وقطع اللسان ، تخرج اشرطة مليئة بالسماحـــة وعلو النفس والروح وحب الطبيعة ، كما تتجلى في تحف شعراء البنغال ، وعلى رأسهم رابندرانات طاغور .

وكذلك الصين ، فقد كان انتاجها كبيراً قبل الحرب مـــع اليابان في سنة ١٩٣٦ ، وان لم يكن ممتازاً . 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 مغرقـــة بالاشرطة الاميركية ، توصلت الصناعة اليابانية الوطنية التي انتاج كبير يقدر بخمسمائة شريط في العام الواحد ، وهذا عدد ضخم اذا عرفنا أن 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 إن حكومتها قـد

اخذت الامر على عاتقها وانها قد تعاقدت في سنة ١٩٤٩ مع المخرج القديم كافالكانتي الذي ساعد في تنظيم صناعة السينما في انجلترا، على تنظيم صناعة سينمائية ضخمة في ريو دوجانيرو، كما انها تسير بخطوات واسعة في الارجنتين وخاصة في المكسيك لقربها 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 فيهما ، 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 : « كاللؤلؤة » و « اينا مورادا » ... واذا كانت جميع هذه الاشرطة لا تصل الى درجة « ماريا كاندلاريا » فلأن المكسيك لا تملك اكثر من اميليو فرنانديز واحد (مخرج الشريط) وجابرييل فيجروا واحد (وهو مصور الشريط . ويعتبر أعظم مصور سينمائي في العالم) . الا انها اغنى من ذلك بالممثلين الاكفاء كبدرو آرمانداريز ودولوريس دلريو وماريا فيليكس التي يعدها المكسيكيون بحق ، اجمل ممثلة في العالم .

٧ ـ العرب والسينما

•

قد يتساءل قارئي : العرب والسينما ؟ وماذا عساه ينسج حول هذا الموضوع ؟

لن انسج في الواقع شيئاً . كل ما اريد ، هو ان يرافقني القارىء الى اية دار للسينما تعرض شريطاً اجنبياً يمس العرب او البلاد العربية من قريب او بعيد ليرى بنفسه وليحكم بنفسه .

مخجل ! شكل مخجل ذلك الذي تصوّرنا 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 والجمل او الحصان . وجوه رجالنا سمراء الى درجة السواد وعيونهم تعكس الشراسة والخيانة وحب الدم ؛ رؤوسهم مستطيلة تعلوها الكوفية ، او الكوفية والعقال ، او العمامة البيضاء ! واجسامهم مديدة مغطاة بثوب ابيض قذر يتدلى حتى القدمين ، وهم مسلحون غالباً ببندقية من طراز بنادق 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 تخفي كل نقطة منها . وهن في مشيتهن يتعثرن بأطراف هذه الثياب الثقيلة !!

واما في الحياة ، فمساكننا هي خيام في الصحراء او قرى ابتدائية منتثرة قرب الواحات ،وليس لنا من عمل – وهل يعمل ابناء الصحراء ؟!! – الا الحرب والطعان . فكلنا ، 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 ! كالحيوان يذود عن مسكنه ضد اي حيوان غريب آخر . فاذا ابصرنا بالعدو اختبأنا وارتعدت فرائصنا جبناً ولم نهاجم الا اذا رأينا ذلك ممكناً ... ومن الخلف . ورغم هذا كله فنحن دوماً الخاسرون ، المغلوبون ، المخضعون !

تلك هي صورة العربي المعاصر في اذهان الغربيين . انهم لم يرونا في السينما الا على هذا الشكل – فالاشرطة العربية لاتعرض في بلاد الغرب – ولم يسمع أهله ولم يقرأوا عنا الا مثل هذه القصص ، قصص الحرب والبداوة والتأخر .

ولا اتكلم هنا عن الاشرطة التي تستعمل البلاد العربية (وخاصة الجزائر ، ومنها مدينة الجزائر وجنوب البلاد ، ومراكش ومنها الدار البيضاء) كاطار غريب مُسلٍّ للعيون والاذواق المتمدينة ، تجري فيه حوادث ، ابطالها من الغربيين ولا يظهر فيها العرب الا كـ « ديكور » ، كزخرفة او كمنظر

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

ليتأكد العرب بان مبعوثيهم مـــن الطلاب الى بلاد الغرب ، قد فعلوا كثيراً – بصورة ارادية او غير ارادية – في تغيير نظرة كثيرين من الغربيين الى الامة العربيـة – ولكن هيهات ! فبلاد الغرب واسعة والطلاب لايقصدون الا عـــدداً محدوداً جداً من المدن في عدد محدود من البلاد الغربية .

وكأمثلة على الجهـــل الفاضح لدى الشبيبة الفرنسية مثلا (وفرنسا هي اول بلد غربي له علاقة وثيقة ،واكثر من وثيقة ! ، بجزء واسع من البلاد العربية ، واول بلد غربي يقصـده الطلاب العرب ، فما هو قولنا في البلاد الاخرى ؟) بكل ما له علاقـة 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 اثق بصدق روايتهم .

فقد تعجب بعض زملائي من الطلاب الفرنسيين – في المدة الاولى من وصولي الى باريس – ان يكون الثوب الذي البسه عتيقاً (بعض الشيء !) . ألسنا نلبس الجلباب الابيض في بـلادنا في

القيام والقعود وفي البيت وخارج البيت، وفي الصيف والشتاء ؟! الم افصّل ما لدي من اثواب على الطريقة الافرنجية عند بعض الخياطين 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 ؟ « عجيب متى وصلت المطبعة الى اولئك القوم ! » المطبعة عنوان الثقافة ! وزاد عجبهم عندما رأوا كتباً مطبوعة بالعربية ومجلة عربية بالالوان وصور نساء في ثيابٍ غربية ، 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 ابجدية 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 كالأدب 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 ، انهـــا قصص السفر والحرب والاحتلال التي عاد بها الجنود الغربيون الذين توافدوا الى البلاد العربية مدة قرن كامل منذ اخضاع الجزائر حتى احتلال سوريا . انها كتابات الكتاب الذين تسترعي المظاهر الغريبة خاصة انتباههم 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 الطويـــلة في مصر وسوريا وتركيا منذ قرن ، وغيرها قبلها وبعدها حتى يومنا هذا ، رغم انتشار فكرة الصدق والحقيقة العلمية وما شابه ذلك ... انها اخيراً السينما .

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

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

لقد أساءت الينا السينما منذ ولدت . منذ بدأ الاخوان لوميير في اواخر القرن الماضي بارسال مصوريهم الى جميع انحاء العالم ليصوروا فيها بعض المظاهر الغريبة في حياة الامم الاخرى تتسلى بها جماهير السينما في اوربا واميركا . لقد ارادت السينما ان تكون اداة تعارف وتقارب بين الأمم ولكن . . . بئس الطريقة التي استعملت لهذا التعارف ! انها حقاً طريقة غريبة لجرمة تذكرنا بان السينما 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 السينما في هذا الدور دون ان تتعمد الاساءة .

فالى الجزائر ذهب مصورو لوميير ، والى الريف المصري ، واختاروا ابشع 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 وطليان واميركيون وغيرهم الى مراكش وتونس وطرابلس يصورون فيها اشرطة قصيرة اخبارية . وبعد الحرب العظمى توالى بسرعة انتاج اشرطة 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 : « الباندورا » للفرنسي دو فيفييه مع جان جابان و « الدورية الضائعة » ١٩٣٣ بسبب مكانة مخرجه جون فورد ، وقد نال نجاحاً كبيراً وما يزال يعرض الى اليوم في نوادي السينما . وهو يعرض قصة « دورية » من الخيالة الانجليز 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 يتوالى 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 » لكلوزو 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 المتمدينين اللطفاء الظرفاء ، و « العرب » كالعادة بجهلهم وصيحاتهم الحيوانية ومنظرهم الزري الشرس

كأنهم أشباح خارجة من مغاور ما قبل التاريخ .

الداء والدواء

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

لقد اضحى عالمنا اليوم صغيراً ،حسب التعبير الشائع ، واضحت كل امة تفعل المستحيل وتقوم بكل اساليب الدعاية لكي تعرّف الامم الاخرى بنفسها . فبالنشرات المطبوعة وبالكتب وبالموسيقى الوطنية وبالمعارض الفنية وبترجمة مؤلفات ابنائهـــا الى اللغات الاخرى واخيراً وخاصة بالاذاعة وبالسينما ،تقدّم 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 والسينما ذانك هما لغتا العصر في عالمنا الصغير . انهما اقرب الطرق التي يمكن استعمالها واسرعها ، تفعل فعل العجائب في التأثير القوي على الرأي العام الدولي . تأثير قوي ، لانه تـــأثير مباشر حالي ، يوجه بصورة مباشرة الى مجموع من الناس ولكل فرد على حدة من هذه المجموعة . فليس على الانسان إلاّ ان يفتح اذنه اوعينه بدون القيام بأي جهد شخصي — سوى جهد الانتباه وهو اقـــل

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 ملؤها 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 ، ولكن 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! لن اذهب الى تلك الدرجة لاني اعرف أن 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 هـذا الرأي يعبر عن قسم من واقعنا ، وانه اذا كانت هناك شتيمة واجرام بحقنا فذلك لان الفكر الانساني معتاد التعميم ورؤية العـــام ابتداء من الخاص . فالاجنبي عندما يرى شريطاً يمثل « بعض » العرب بهـــذا الشكل الزري المخجل فانه يعمم ذلك على « كل » العرب .

ولن أذهب مذهب 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 اريده ، هو ان تلتفت الحكومات العربية الى اهمية السينما في ايصال صوت العرب الى الخارج . فصاحب اعلى صوت هو الرابح 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 وعبقريتنا كأمة تستحق الحياة والحرية.

سياسة سينمائية

كلما رأيت شريطاً يعالج المشاكل الاجتماعية واليومية، ازددت ايماناً بان هذا هو الانتاج الذي يجب علينا استيحاؤه وتتبع خطواته والتتلمذ 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 الهازئة، المستوحاة إما من واقع الامة الحاضر او مما 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 ويحسنون 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، فلكل رأيه في الحياة. ولكننا نعترف بان طريقهم هي الطريق الوحيدة التي يجب ان تستوحيها السينما العربية، ولا اقول ان تقلدهم وعيونها مغمضة، الطريق الوحيدة التي ستصل حتماً بالامة العربية — الى النهوض واليقظة بامرع مما يقدر اصحاب النظر المطلعون

مخلصون ، لا أنصاف الجهـــلة ولا المأجورون .

وقد لا نوافق الحكومات ذات السلطة الفردية على كثير من انواع المعاملة التي تعامل بها شعبها والتي قد نعدها ضغطاً على حرية الفرد والراي العام ، ولكننا نقرّ بان نوع الحماية التي تتمتع بها الاسواق السينمائية في تلك البلاد ، هو النوع الذي يجب ان تسير عليه الدول العربية في حماية جماهير بلادنـا 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 كلٌ 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 ، ولنطبقها في بلادنـــا 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 مـــن وسائل الترفيه التي يعرفها الجمهور العربي ويحبها ، فلنبدأ بالسينما نصلحها من اساسها ونستخدمها بحكمة وتعقل في رفع مستوى الثقافة وفي تعجيل وعي امتنا .

عيوب اساسية في السينما المصرية

لقد ظهر أن اكثرية الجمهور العربي تفضل الاشرطة العربية ،

من العراق حتى مراكش، 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 لا تشنف آذاننا الا بالموسيقى الخفيفة والاغاني التي تحبذ « السخسخة » والانحلال، ولا تمتع انظارنا الا بمناظر الزنود والنهود والسيقان والظهور العارية، والا بمظاهر العظمة والبذخ والاسمو كينج وحفلات الشاي وغير الشاي. فهذه كلها موضوعات سامة خطرة بالنسبة الينا نفهم تماماً ان يراها بعض الجمهور في باريس او نيويورك او غيرها (فقد يحق للجمهور هناك ان يتمتع بمثل هذه الاشياء) لا ان يراهـا جمهورنا نحن.

انا اعرف أن موزعي الاشرطة واصحاب الصالات، وهم الذين يستأجرون الاشرطة من المنتجين او يشترون حقوق عرضها في بلدما او مجموعة من البلاد، يعتقدون بأن « 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. أعرف هذا، ولكنني اعرف ايضاً أنه لم يحاول بعد في مصر، التي انفردت تقريباً بالانتاج حتى الآن بين البلاد العربية، اي مخرج يستحق لقب فنان، ان يقترب 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 عـــلى زمام مهنتهم ، فذهبت محاولاتهم عندئذ عبثاً ، وقطعوا الطريق على من اتى بعدهم اذ سقطت اشرطتهم هـــذه 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 فناناً من لاينظر الى الاشياء نظرة شعرية خاصة .

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

١ ـ حالة الاشرطة العلمية والتدريبية البحتة .

٢ ـ وحالة البلاد المغلقة كل الاغلاق عـلى نفسها ، كالاتحاد السوفياتي ، حيث تقدّم الحكومة ما تريد الى الشعب وتحشو ذهنه

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

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 بحتة .

*

من اكبر ما نعيبه عـــلى السينما المصرية انهـــا 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 تفرضهـــا القاهرة وبيروت ودمشق وبغداد ... ويفخرون ، ويقولون لك : « الفيلم الاجتماعي الكبير ! » او « .. يعالج مشكلة الطلاق ! » ... هذا غير صحيح ! موارية ! ان اكثر هذه الاشرطة تشويه ومسخ للمشاكل الاجتماعية محمولة الى الشاشة ، وهي إلهاء 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 عـــلى مقدار قوة الشعور الشعبي بالحاجة الى اصلاحات اجتماعية واسعة وبالحاجة لرؤيتهـــا تعالج على الشاشة او غير الشاشة ، وتعرض على المراجع العليا

والرأي العام . وكتّاب السيناريو وموظفو الدعاية الذين يملكون دوماً قوة حدس بديعة ، يعكسون في كتاباتهم مايطلبه الشعب وما يتطلع اليه . والعبرة ، عندما تطرق الشاشة المواضيع الاجتماعية ، هي في ان تختار منها تلك التي تنبه الشعب الى واقعه ، قبل تلك التي لا تفيده 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 « تتكىء » 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 ، واقل ما يقال فيه أنه بعيد عن المحيط المصري بثقافته وشروط حياته ، وهو آخر الطبقات التي تتطلب مشاكلها معالجة تعرض على الرأي العام !

ان حوادث الطبقات الراقية في العالم اجمع متشابهة ، والطبقة الراقية المصرية تؤلف جزءاً من مثيلاتها في بلاد الغرب ، لا جزءاً من الأمه 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 المبادىء التي اقامت عليها السينما المصرية هي :

اولاً : ازمة المواضيع الحادة التي ما تزال اصداؤها تخرج من من محيط السينما وتتردد في الصحف والمجلات بين الحين والآخر .

ثانياً : هـــذه 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 وارتيـــاد المقاهي و « الدون جوانية » لدى الجنسين . اذ ان السينما الى جانب عملها الاكيد في الترفيـــه عن الطاقة الجنسية المكبوتة لدى الشبيبة – والعربية منها بخاصة – توقظ هـــذه الطاقة من ناحية اخرى وتذكر بها وتغذيها وتنميها .

وهذه كلها في الواقع امور متوقعة كان على مديري هـــذه الشركات وخاصة على القائمين على تربية الشبيبة وتوجيهها ان ينتظروا مجيئها ويعملوا على دراسة اسبابها ونتائجها . واننا لنتوقع من اليوم نفس المصير المؤسف لصناعات السينما في البلاد العربية الاخرى ، اذا هي اكملت الطريق التي بدأتها والتي لا تزيد عن كونها تشبها مخزياً باختها الكبيرة ، فيتوسع مدى الخطر ومجاله وتزداد المشكلة تعقداً والامراض الاجتماعية تأصلاً .

*

هنالك فواجع ومهازل صغيرة خلف المحاريث والثـــيران ، 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 ، والنيل 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 رأيي بحاجة الى من يغنّيها ... والامة العربية بحاجة الى من يفهمها . اننا لا نعرف بلادنا ولا نعرف انفسنا، وما نزال 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 وأحقر حي كيما يرى 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 حثالته ، ان نعلمها أن 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 يطلبا اشيـــاء اخرى وعيشة اخرى اليوم لا غداً . وهذا الغد لا بد قريب واقع مهما اخرنا 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 ، والخلود في متناول ايديهم وايدي كل من يعمل للشعب ، لان الشعب يكافىء 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 كله 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 ما 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 والعادات والتقاليـــد ودوائر الحكومة والشوارع والسياسة ... تدور حول نفسها لا تنفك عن الدوران ، واخرى تحدها دائرة خبيثة لا تعرف كيف تتخلص منها ، وقسم ثالث يخجل ورابع يخز 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 بواقـــع 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 العالقة ، في تسلية 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 تريـــد النهوض حقاً فان عليها ان تنظر الى الامام لا الى الخلف ، ان تعمـــل للمستقبل استناداً الى وسائط الحاضر والمستقبل معاً ، وان لا تنظر الى ماضيهـــا الا كمتحف يحوي تماثيل اجـــداد عظام وصور مواقع مشرفـــة ، كمستودع للذخائر النفسية تستوحيه من بعيـد ومن آن الى آخر ، لا كسلاسل تكبلها عن كل ابداع وتقعدها عن كل اختراع .

يجب ان نبدع طريقاً جـديـدة لمستقبل امتنا ... من وحي امتنا ...

وهذه الطريق يجب ان نسير فيها منذ الابتداء ، مع الشعب. والسينما عملاق جبار ذو فم هائـــل تخرج منه الكلمات مسحورة مكبرة تسمعها آلاف وملايين الآذان – وهـي تحت امرتنا ، نستخدمها ساعة نريد لخير امتنا او لشرها . وعلينا ان نختار !

الشباب العربي والسينما

ريتا هايورث تطلق زوجها لتتزوج للمرة الثالثة ؟ استر وليامز تتمنى لو تجد من ينزع عنها مايوه السباحة الى الابد ... فقد ملت رؤية نفسها عارية . هل من شجاع ؟ فلانة ولدت قطتهـا قطاً ، وفلانة اصبحت كلبتها جدة !... سبنسر تريسي يملك مزرعة كاملة ، كلارك جيبل 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 مجلات السينما العربية ، ومن خلفها الشركات الاميركية خاصة ، في رؤوس شبيبتنا . ثقافة فارغة ، قد لا تقدر هذه المجلات مقدار خطرها ، هي في رأينا جزء من مؤامرة كبيرة واسعة على عقول الشبيبة . فهذه الاشياء الصغيرة التي يتجرعها كل شاب وهذه القصص « البايخة » وهـذه القرارات الخفيفة ... كلها خيوط في مؤامرة تقتل ملكة النقد وتعلم القارىء السطحية وعدم التعمق. السطحية ، هذه هي الكلمة التي تنطبق اكثر من غيرها على الثقافة الـــتي تكيلها لنا بعض صحف اليوم . سطحية في التفكير ، سطحية في الحياة ، سطحية في الثقافة ، سطحية في كل شيء ... انها جميعاً انواع اخرى – ما

اخطرها ! – من امراضنا الاجتماعية اليوم .

ان اقسام الدعاية في الاستديوهات الاميركية السينمائية الكبرى هي المسؤولة البعيدة عن هذه الحال . فهي تستخدم عدداً كبيراً من الموظفين المختصين في امور الدعاية للاشرطة وللنجوم الذين تربطهم بالاستديوهات عقود مرتفعة ، « يصنعون » الاشاعات حول الحياة في هوليوود ، ويكتبون المقالات على ألسنة الممثلين والممثلات ، ويخترعون القصص ويرسلون هذا كله هدية الى مجلات السينما في العالم على شكل نشرات اسبوعية مصحوبة بصور بديعة بالالوان وبغير الوان ، ليبقى ذكر الممثلين وذكر السينما حاضرين دوماً في اذهان قراء هذه المجلات التي تروج رواجاً كبيراً بسبب خفة محتواها وبساطة موادها .

يقول السويسري بتر باشلن في كتابه « التاريخ الاقتصادي للسينما » بان منتجي السينما منذ البدء ، اخذوا يفتشون عن الوسائط التي يتلافون بها خطر كساد اشرطتهم ، 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 ، وبتحديد المواضيع توصلت اشرطة هذه الشركات الى درجة من البساطة والسطحية يرضى عنها كل مشاهد متوسط مهما كان نوع ثقافته ، وبالدعاية 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 استديوهاتها 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 وتمول في الولايات المتحدة نوادي يرتادها عدد كبير من عشاق الاشرطة السينمائية Film - fans والمعجبون بالنجوم . فهذا « نادي جاري كوبر » وذاك « نادي عشاق فريد استر » الخ ... والمصيبة هي ان الشركات السينمائية تعلق اهمية كبيرة على رأي رواد هـــذه النوادي وكتاب الرسائل في تقرير نوع الاشرطة التي تنتجها وتوزعها على جميع انحاء العالم فيراها السويدي والعربي والفرنسي كما يراهـــا الصيني والاسترالي وابناء جاوا وسومطرا !

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

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 يُفهم أني 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 تتمنى بعض الفئات ، هي ابعد 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 التحديد اذا هي سلمت الى ايد رجعية جاهلة بحاجات 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 ... انها نفسها عبارة عن اذيال واهداب ! وهي في رأينا بحاجة الى المسح والتنظيف بالبنزين والـ « د. د. ت » واضافة طبقة جديدة من « الورنيش » عليها لكي تماشي العصر الذي نعيش فيه ، وتكون اهلاً للبقاء في المستقبل ، لا تضطر معها الامة العربية الى هزّة جديدة لكي تقضي عليها وتزيل آثارها ... ثم تبدأ من جديد . هزة جديدة كبرى كتلك التي تعيشها الامة العربية وتنوء تحت اعبائها

منذ ثلاثين سنة وما تزال .

اخطار وآمال جديدة

لا أرى مندوحة ، وانا اقترب من نهاية هـذا الحديث ، من وجوب التذكير هنا ببعض ما يأمـــله كل محب مخلص للسينما المصرية والعربية ، ورفعه الى اسماع المسؤولين عن هذه الصناعـة التي اضحت ثانية صناعات مصر اهمية ...

فالبلاد العربية الاخرى قد اخذت تستيقظ على اهمية السينما ، فتجمع المال وتتأهب وتستعد لانشاء صناعة سينمائية وطنية بعد الذي رأته من اهمية هذه الصناعة . بل ان بعضها قد بدأ الانتاج منذ سنتين او ثلاث على مقياس محدود ، شأنه في ذلك شأن اي بلد آخر يبدأ عملاً جديداً ، وهو لا بد واصل في يوم قريب ، اذا ثابر على تضحياته واكمل الطريق التي بدأها ، الى ما يرمي ويأمل .

فمراكش ستصبح في يوم قريب ، حسب بعض التكهنات ، مزاحماً يحسب له حساب للسينما المصرية في الاسواق العربية ، وخاصة في اسواق شمال افريقيا . وهي تملك الآن استديوهات في الرباط ومشروعات عديدة لبناء استديوهات اخرى . وهناك عدة شركات فرنسية ومراكشية عربية انتجت حتى الآن عدداً مهما من الاشرطـة ، اخرجها فرنسيون او مراكشيون عرب . بعضها فرنسي بحت وبعضها الآخر عربي بحت ، والفرنسية تمثل منهـا نسختان ، الواحدة فرنسية مع ممثلين فرنسيين والاخرى عربية مع ممثلين عرب . وهناك ممثلون من ابناء البلاد ، اصبحت اسماء

بعضهم على ألسنة 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 ، آملين بأن تفتح لهم ابواب اسواق الشرق العربي والاسلامي.

ثم هناك العراق الذي انتج عدة اشرطة من اخراج مصريين او فرنسيين . ونشير خاصة واخيراً الى الحركة التي تختمر في سوريا ولبنان منذ نهاية الحرب الاخيرة والتي لن تتأخر عن التفتح والازهار . ويأمل القائمون على هذه الحركة في هذين القطرين ، ان تقتحم اشرطتهم 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 وتنذرها بأسوء العواقب اذا لم تسارع مصر الى ايجاد سياسة سينمائية عملية ، تحافظ بوساطتها على المركز الذي اكتسبته لها اسبقيتها . فاذا اضفنا هذه الاخطار التي تهدد اسواق مصر الى الامراض الداخلية التي وجدناها في صميم السينما المصرية نفسها رأينا ان الخطر اكبر بكثير مما يعتقد بعض المتفائلين .

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

كايطاليا مثلاً ، لتأمين اسواق البلدين عند استغلال الشريط ، وادخلت الالوان على بعض الاشرطة (كمشهيات فوق العادة).. ولكن هذا النوع من الادوية ليس اكثر من نوع « المسكنات » يسكن الالم موقتاً ولا يعالج المرض حقـــاً . ولن تنتصر السينما المصرية وتعيش الا عندمـــا 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 أول ما يتبادر الى الذهن لدى التفكير في علاج مرض السينما المصرية المزمن هو وجوب نقل دم جديد الى عضويتها التي انهكها التعب والجهد الكثير اللذان انفقتهما 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 أن 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 بوجوب تشجيع الشباب على دخول السينما ، وبوجوب 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 بانباءها كل يوم ، واكتفي بالقول بان السينما المصرية بعملها هذا قد افادت الحركة السينمائية في البلاد العربية الاخرى أيما فائدة ، اذ حفزت الكثيرين على العمل لانشاء صناعة سينمائية ، كلاً في بلده ، وأضرت بنفسها اذ رفضت اولاً هذه العناصر الجديدة ، وخلقت لنفسها ثانياً ، منافسة خطرة هي اول من يتحمل نتائجها ، بالضرر دوماً ، حسنة كانت هذه النتائج او سيئة .

لقد رأينا هوليوود 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 سيو ستروم وستيلر ، وبالمانيا 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 يُعدّ 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 حوالى 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 اشرطتها 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 تترسم سياسة عربية حقة وان تلتفت الى البلاد العربية التفاتاً كبيراً فتصور حياتها وتستكتب كتابها وتستدعي اكبر عدد ممكن من ابنائها للعمل في مصر . وهذا حق لهم يجب على مصر ارضاؤه 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 اشرطة عربية ؟ بل ماذا تكون القيمة

الفنية لهذه الاشرطة ؟

كنا يعلم بان الشريط السينمائي يكلف مبالغ طائلة ، وانه بحاجة الى اسواق واسعة يُستغل فيها كيما 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 تنتجه ، للوصول بعوائده الى رقم معقول يسمح لاصحاب الشريط بان لا يكونوا بخلاء على الفنيين الذين يقومون على تنفيذ العمل ، من الريجسير 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 لاشرطتها 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 » اكثر من (٥٠٠) جنيهٍ مصريّ !! ومع ذلك فقد دخل هذا الشريط منذ الآن في تاريخ السينما الى جانب الاشرطة التي تكتب هذا التاريخ .

ان اول ما يتبادر الى الاذهان ، 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 اشرطتها خارج حدودها وفي مصر نفسها ، طبقاً لنظرية المعاملة بالمثل . والحد من الانتاج معناه بطالة قسم من الفنيين والفنانين . والذي لا شك فيه هو ان هذا الحد سوف يساعد على رفع القيمة الفنية للشريط المصري ... وهكذا تكون مصر قد انتظرت ان تنبهها شقيقاتها العربيات ، باغلاق قاعاتها امام الشريط المصري ، لكي تبدأ بالتفكير الجدي وبجمع اللجان لانقاذ السينما المصرية!

انا من يحبذي فكرة ايجاد صناعة سينمائية محلية في كل بلدمن البلاد العربية ، فاثر المضاربة والمنافسة لا يمكن الا ان يكون حميداً مباركاً ، فترتفع 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 ، فتكاليف هذا تفوق طاقتها منفردة ، هذا عدا الكلام في بناء استديوهات وتجهيزها ونفقات ادارتها . ولذا فالذي لا بد منه هو وجود مركز اول لصناعة السينما في البلاد العربية ، اقوى واغنى من جميع المراكز الاخرى .

فهناك حقيقة نجدها لدى استعراض البلاد الاجنبية ، هي مركز الثقل في صناعة السينما في كل من هذه البلاد. فهوليوود هي مركز 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 يتكلفها بناء استديوهات جديدة وتشكيل يد عاملة فنية قادرة في كل منها ، ما دامت استديوهات مصر قائمة ، مجهزة تجهيزاً ممتازاً شبه كامل ، ومستعدة لاخراج 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 السينمائيين 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 « التشريح » للحركة السينمائية بجميع وجوهها 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 ، اضحت السينما هي الاداة الاولى في هذا الجمع ، لا لعدد كبير من العرب

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

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

والخسارة ؟ الخسارة المادية الكبيرة التي كانت تلحق بالبلاد العربية لو ان اسواقها بقيت نهباً للأشرطة الاجنبيـــة فقط تجمع اموال ابنائهـــا وتصدرها الى اميركا خاصة وانكلترا وفرنسا وايطاليا ! والواقع انه يحق لنا أن نفخر بأن هذه الاموال قـــد صرفت في « تشغيل » بعض العرب، بل وفي رخاء بعضهم الآخر، بدل ان تُصرف عـلى رخـاء بعض الاجانب فيما لو لم تكن مصر قد اتت بالسينما وغذتها .

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 اوحت الي بأبواب هذه الدراسة التي بدأتها وها انا انهيها ، تحت شعار واحد هو المحبـة 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 تبرهن ان كانت تستطيع البقاء وتستحق العيش ، بعد ان تغيرت حاجات الامة ، وبعد ان تطور الجمهور ومضى 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 والفنيين وخاصة منهم اولئك الذين يؤمنون بالسينما حقاً ويحبونها محبة صادقة مخلصة ، سوف تعرف كيف تجدد نفسها وكيف تبقى وتعيش ، مثلها في ذلك مثل مصر التي استطاعت ان تتجاوز حيوية امتها رأي اكثر الناس تشاؤماً ، في كل مرة ظنوا معها أن هذه الحيوية قد همدت الى الابد .

فشكراً لمصر اذن وتحية صادقة مخلصة 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
قصة اختراع السينما	٥
قصة السينما الصامتة	١٢
السينما تصبح فناً	٢٤
العصر الذهبي للسينما الصامتة	٤٧
فن يموت وفن يولد	٦٠
قصة السينما الناطقة	٦٥
العرب والسينما	١٠٦

من كتب دار العلم للملايين

•

قصص

•

			قرش
اشواق	:	للاستاذ سهيل ادريس	٢٠٠
نيران وثلوج	:	« « «	١٠٠
كاهن نساء	:	« « «	١٠٠
يحكى عن العرب	:	« موسى سليمان	٢٠٠
حفنة ريح	:	« سعيد نقي الدين	٣٠٠
يوم وليلة (خلافة ابن المعتز)	:	« عبد العزيز سيد الاهل	١٥٠
يوميات هالة	:	للسيدة سلمى لطفي الحفار	٣٠٠
شفتان بخيلتان	:	للاستاذ رياض طه	١٠٠
غابة الكافور	:	للاستاذ سعيد نقي الدين	١٥٠

من كتب دار العلم للملايين

•

أدب ونقد

•

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

من كتب دار العلم للملايين

•

تربية واجتماع

•

		قرش
الاونسكو	للاستاذ حسن صعب	٢٠٠
كيف تغلب الانسان على الألم	للدكتور نقولا فياض	٢٠٠
النكتة المصرية	للاستاذ عبد العزيز سيد الاهل	١٠٠

٥٠/١٢/١٢٧

A.U.B. LIBRARY

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES
00497425
A.U.B. LIBRARY

السلسلة السياسية

تعالج اكبر مشكلات الساعة في العالم

		ق . ل
هذه هي الديمقراطية	للرئيس ادوار بنيش	٢٠٠
عالم واحد	لمستر وندل ويلكي	٢٠٠
عالمان	لوليم زيف	٢٠٠
الثلاث الكبار (روسيا ، بريطانيا ، الولايات المتحدة) : لد. دالين		٢٠٠
ساعة الحسم	لمستر صمنر ويلز	٢٠٠
آخر ايام هتلر	لتريفور روبر	٢٠٠
قصة الاستقلال في سور[illegible]ان	للبدي سبيرز	٢٠٠
سأتكلم بصراحة	لمستر برنز	١٥٠
سحابة بورتسموث	لصدر الدين شرف الدين	٢٠٠
ما هي منظمة الامم المتحدة	لريمون بارين	٢٠٠
لافال يتكلم	لبيير لافال	٢٠٠
كنت جاسوسة عند ستالين	للسيدة ماسينغ	١٠٠
هكذا اختطفت موسوليني	لسكورزيني	١٠٠
هكذا وقع فوكس في [illegible]خ	لفرنك آرنو	١٠٠
هكذا انتحر غورنغ		١٠٠

١٥٠ قرشاً لبنانيا او ما يعادلها

مطابع دار الكشاف - بيروت