وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة زيان عاشور - الجلفة -
قسم الفنون

مطبوعة بيداغوجية موجهة لطلبة السنة الأولى
دراسات سينمائية نظام (ل م د ) .
السداسي الأول

# محاضرات في السينما الصامتة

المقياس: السينما الصامتة
اعداد الدكتور العابد عبد العزيز

السنة الجامعية 2021/2022

## المحاضرة الأولى

**- ميلاد ونشأة السينما الصامتة**

**1-إرهاصات السينما الصامتة**

إن القرن الواحد والعشرين عصر ثورة وسائل الاتصال، وعلى جميع الأمم والشعوب التي ترغب في إسماع صوتها ونيل احترام غيرها أن تراعي هذا الجانب وتعتبره أحد المحاور الاستراتيجية لتحقيق أي مشروع حضاري ووسط مختلف وسائل الاتصال.

تحتل السينما الاهتمام الأكبر وهذا راجع لقدرتها التعبيرية والتأثيرية وسط مختلف الشرائح،ترتبط أشد الارتباط بالصناعة التي تعتمد على الإنجازات العلمية غير أن ظروف إيجاد هذا الاختراع لم تكن في البداية بدافع فني بالقدر الذي كانت تحركها انشغالات علمية مما دفع العلماء إلى الادعاء لاحقا بأن الصورة المتحركة مثلها مثل الأشعة "س" يجب أن تبقى في مخابرهم "[1] والإخوة " لوميير" مخترعو آلة السينماتوغراف لم يكن تفكيرهم بعيدا عن هذا التصور، بحيث "لم يؤمنوا بأن اختراعهم يمكن أن يغير حياة العرض...بالنسبة لهم السينماتوغراف لم تكن سوى أداة مخبرية تسمح للعلماء والباحثين بتسجيل الظواهر المتحركة" [2]ولكن إشكالية ظهور هذا الفن تاريخيا كانت تدور حول اكتشاف آلة تسمح ببعثه إلى الوجود والاختراع تسمح للفن الجديد باكتساب ميزة تنفرد بها عن الفنون الأخرى، تمثلت في آلة الكاميرا التي مرت بمراحل عديدة فيعود ظهورها الأول إلى العالم العربي "ابن الهيثم "عالم البصريات ثم جاءت المبادرة الناجحة في القرنين السابع والثامن عشر على يد" نيوتن" ثم تلتها محاولات وتجارب علمية كلها تكللت بالنجاح" فقد كان الهدف من اختراعها هو مساعدة العلماء المكتشفين على تسجيل أعمالهم المبتكرة وملاحظاتهم العلمية "[3].أن تلك تجارب العلماء ابتدأت على يد كل من البلجيكي جوزيف بلاطو، والأمريكيين مايبريدجوايديسون ،والفرنسيين ماري

---

[1]–VoirJacques Deslandes et Jacques Richard ; Histoire comparée du cinéma Vol. 2, du cinématographe au cinéma 1896–1906. Tournai, Belgium: Casterman. Belgique;p :10.

[2]-René Jeanne et charlésford – Histoire illustrée du cinéma muet 1; des presses marabout s.a; Belgique, 1966;p:9.

[3] - حمادي كيروم ،"الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي "، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ، سوريا ،دمشق،ط1، 2005،ص36.

ورينو..."[4]ومما تجدر الملاحظة إليه ضمن هذا السياق، أن تجارب هؤلاء العلماء صبت في نفس الهدف.

وأخذ هذا الابتكار الجديد كغيره من الآلات ينمو بشكل سريع ملفت للانتباه فتحول هذا المولود من آلة بسيطة إلى آلة معقدة ومجهزة بأحدث التقنيات حتى وصل بهم الأمر إلى درجة اختراع كاميرا متحركة من طرف علماء الألمان آنذاك ويؤكد "ريني جون" و"شارل فور":"... لم يعلم هؤلاء المخترعون بأن ابتكاراتهم يمكن أن تحرك حياة العرض،فالسنيماتوغراف بالنسبة لهم لم تكن سوى أداة مخبرية تسمح للعلماء والباحثين بتسجيل الظواهر المتحركة"[5]. ومن هنا كان تفكير العلماء حول إيجاد وسائل وطرائق يمكن بها أو من خلالها تسجيل العالم متحركا، أي تصوير الحركة ومنه أصبحت تعرف باسم الصورة المتحركة.

يرجع الفضل الأول إلى الإنجليزي "هوج سميث" الذي يمثل ما سماه "جورج سادول" مدرسة برايتون في تخليص آلة التصوير منذ سنة 1900 من جمودها، بتغيير زاوية الرؤية في المشهد الواحد بالانتقال من منظر إلى آخر ويؤكد "جورج سادول" هذا القول " لقد حقق سميث تطورا حاسما في السينما إذ تجاوز زاوية رؤية "توماس ألفا اديسون" المحددة في الزوتروب ومسرح العرائس، و كذلك زاوية رؤية " لوميير" التي لا تزيد عن عمل مصور فوتوغرافي من الهواة يحرك واحدة فقط من صوره، وأيضا وجهة نظر "جورج ميليس" المطابقة لزاوية نظر الجالس في الصفوف الأولى، وأصبحت آلة التصوير متحركة كالعين البشرية، والمتفرج أو كعين بطل الفيلم.

منذ تلك اللحظة صارت آلة التصوير كعين مخلوق متحرك، فعال وشخصية من شخصيات الدراما وصار المخرج يفرض زوايا رؤيته المتعددة على المتفرج. لقد تحطم المشهد المسرحي الذي أبدعه "جورج ميليس" وارتفع متفرج الصفوف الأولى على بساط سحري....[6]

في سنة 1920 تلقى هذا الاختراع موجة من الصراعات وكان الطرف فيها المدرسة الروسية التي رفضت هذه الآلة على أساس أنها تشتت انتباه الجمهور باستعمالها زوايا متعددة ويؤكد لوي دي جانيتي في كتابه "فهم السينما ":أن تحريك آلة التصوير المتحركة ضمن اللقطة

---

4- Goergesadoul; Histoire générale du cinéma volume I; L´ invention du cinéma (1832_1897) ;Donoel;paris;p;10.

5- René Jeanne et charlésford ; Histoire illustrée du cinéma muet;opcit; p9.

6-Goergesadoul, Histoire générale du cinéma ;Op.Cit; p 10.

مشتت للانتباه وغير طبيعي جدا "[7] إن هذا التطور لم يتوقف عند أهل الاختصاص من تسجيل الصور الذي يعيد إنتاج الواقع والاحتفاظ به ومن ثم بثه، بل أصبحت آلة الكاميرا أخف وزنا كما زادت حساسية أشرطة التصوير، ثم صارت قادرة على تصوير اللون، وغدا الصوت عونا للفن الجديد. وإن تقدم الفيزياء والكيمياء والإلكترونيات قد ترك أثر التقنية على السينما العالمية.

## -عصر السينما الصامتة :

لقد ساهم اختراع الإخوة "لوميير" لجهاز السينماتوغراف في الظهور الحقيقي لهذا الفن و الذي عرض من خلاله أول فيلم في يوم 28 ديسمبر سنة 1895. ومنح جهاز " السينماتوغراف " اسما لهذا الفن الجديد "السينما" كما يؤكد "ريني جون" و"شارل فور" بقولهما :"ولدت السينما بباريس في 28 ديسمبر 1895...واليوم لا أحد ينفي هذا الحدث"[8].أن آلة العرض التي صنعت آنذاك بـ -cinématographique وهو اسم قريب من اسم عجلة سلزرkinématoscope، وكان ذلك إرهاصا للكلمة التي ستنتشر في العالم فيما بعد كناية عن الصور المتحركة،وهيcinéma مأخوذة عن اليونانية Kenema - kinématos بمعنى الحركة"[9] أن هذا الفن تنوعت أسماؤه مثل السينما والسيني، والكينو والسينماتوغراف وهي كلمات كلها تدل على الفن السينمائي الذي تناولته ألسنة ما يقارب الميلياري شخص عبر كافة بقاع العالم".[10]

هذه بعض الومضات التي قد تقربنا من المناخ العام السائد آنذاك والذي ألقى بظلاله على النشاط السينمائي في بدايته الأولى ووجهه نحو أسلوب يمكن وصفه مجازا بالبدائية والفقر الفني مقارنة بما ستعرفه الساحة الفنية لاحقا مع التدفق الجماهيري على هذه العروض الأولية انطلقت ملحمة الفن البصري بدافع الفضول والانبهار الذي كانت تمثله تلك الصور المتحركة الأولى المعروضة في أفلام الإخوة "لوميير" وإن كانت مضامين هذه الأفلام بسيطة اعتبرت أرشيفا مهما يعرفنا على الأسرة الفرنسية الثرية التي كانت تعيش في القرن التاسع عشر إلا أن شكلها قد يكون أهم من ذلك من خلال احتوائه على بذور مختلف أنواع ووسائل التعبير السينمائي، فأخذت

---

7

- ينظر لوي دي جانيتي،" المكتبة السينمائية"، ترجمة: جعفر علي، مكتبة العيون،الدار البيضاء، المغرب،ص29.

8- René Jeanne et charlésford ; Histoire illustrée du cinéma muet,Op.Cit; p9.

9 - ينظر ألبرت فولتوم ، "السينما آلة وفنّ "،ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، وتقديم عبد الحليم البشلاوي،مكتبة مصر ،القاهرة ،ط1، 1996،ص 32.

10- Goerges Sadoul ; Dictionnaire des Cinéastes ; édition du seuil ; 1965;p150 .

السينما اتجاهين مختلفين في طريقة تطورها اتجاه تمثل عند الفرنسيين الإخوة" لوميير" وبالأخص"لويس لوميير" و"جورج ميليس".

### 1-1- لويس لوميير: ":" louislumiére

إنّ لوميير مخترع ومخرج في الوقت نفسه و هذا ما ساهم بشكل كبير في نجاح أفلامه جماهيريا حيث انصب العمل الفني فيه على استنطاق الواقع الحياتي الذي يعيشه الإنسان، وذلك عن طريق رصده كما هو، ثم إعادة محاكاته عبر الكاميرا من جديد،كما تعد أفلام الإخوة "لوميير" المعروضة بدائية في شكلها الأول"لكنها تحمل بذور مختلف أنواع وسائل التعبير السينمائي" [11]مثل اللقطات والمناظر وزوايا التصوير وأولى هذه الأفلام "خروج العمال من المصنع" "لعب الورق""بوقال""السمكات الحمراء" "شجار بين الأولاد" "غذاء الطفل" و"الاستجمام في البحر" [12]بحيث لم تتعد مدة عرض فيلم من هذه الأفلام الدقيقتين.

فيلم "خروج العمال من المصنع" يظهر خروج العاملات بتنانيرهن ذات الذيول المتهدلة وقبعاتهن التي علاها الريش ثم خروج العمال الذين يركبون دراجاتهم، ثم يليها خروج أرباب العمل الذين يمتطون عربات تجرها الخيول، وآخر اللقطات تصور وتسلط الضوء على الحراس الذين يغلقون أبواب المصنع. [13] تم الافتتاح بعرض غريب ومدهش حقيقة...تصوروا شاشة ضخمة اكثر مما تتخيلوا، وضعت في عمق الصالة بغية عرض فوتوغرافي، ولكن فجأة بدأت الصورة تكبر وتتحرك وأصبحت حية، لتظهر بوابة مصنع تنفتح ويخرج منها موج من العمال والعاملات بدراجاتهم، وكلاب تجري، وسيارات، إنها الحياة بعينها...إن الفوتوغرافيا قد توقفت عن تثبيت الحركة، إنها تعكس صورة الحركة.."[14]

تكمن قيمة هذه الآلة السينمائية البدائية في كون مفرداتها لا زالت تحافظ عليها اللغة السينمائية إلى اليوم ولازالت السينما توظف مفردات بصرية تدور في هذا المجال الذي رسم حدوده لوميير من خلال وضع البذور الأولى لهذه اللقطات، فنجد مثلا "غذاء الطفل"،صور من خلال اللقطة

---

[11]-Voir George Sadoul ; Encyclopédie de la pléiade ; (Histoire des spectacles) ; Gallimard Francé ; 1965 ; p 1621.

[12]- ينظر جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ،ترجمة: إبراهيم الكيلاني- فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت،ط1، 1968،ص31.

[13]- م ن ،ص30.

[14] -Voir René jeanne et charlesford ; Histoire illustrée du cinéma muet; Op.Cit; p14.

الكبيرة )[15](ثم أخرج "لوميير" فيلم "حارقة العشب" الذي لاقى نجاحا كبيرا بسبب منظر الدخان المتصاعد الذي يعطي إيهاما بالبعد الثالث ألا وهو العمق في الصور المتحركة المعروضة.

كذلك استعماله لما يسمى باللقطة الكبيرة في فيلم "وصول القطار"،وهذه اللقطة التي ترصد المكان العام التي تم له الفضل في توظيفها لتدخل معجم اللغة السينمائية ،الفيلم يصور مرور القطار بمحطة تولون الفرنسية ،أثناء هذا العرض حدثت طرفة لا زال يذكرها المؤرخون السينمائيون ،وهي أثناء عرض صورة ــ لقطة ــ مرور القطار ،ظن المتواجدون في القاعة بأن القطار مندفعا نحوهم هذا ما أثار ذعرهم خشية الدعس تحت عجلاته ،وبهذا اتحدت رؤية الإنسان ورؤية الآلة، وأصبحت الكاميرا للمرة الأولى عنصرا دراميا يعطي صورة واقعية عن الحياة[16] ناهيك عن استعماله لتقنية الخدع السينمائية و ذلك في فيلم "تحطيم الحائط"وتقنيات الإضاءة و خصوصا تقنية الإضاءة الضد نهارية التي أعطت لأمواج البحر كل أشكالها في البحر[17] يؤكد ذلك "ماري إليـــــن" و "أوبراين" في كتابهما (التمثيل السينمائي): "... إن الحجم العملاق للصورة في دور العرض يشحذ ردود أفعالنا العاطفية وإدراكنا للصورة، بحيث تترك تأثيرا يماثل تأثير أحلامنا على مستوى وعينا، كما على مستوى عقلنا الباطن، نحن نتعلم من ممارستنا

اليومية كيف نقرأ وجوه من حولنا، بدءا من طفولتنا حين نتكيف ونتعلم كيفية الثقة بصورة أخرى عملاقة لأحد الوالدين وهو يطل فوق المهد ".[18]

ثم بعد ذلك اهتم "لوميير" بإخراج أفلام ذات طابع كوميدي مثل فيلمه الشائع "الرشاش المرشوش" L'arroseur arrosé. إن مضمون الفيلم هزلي يتناول قصة ولد صغير يطأ بقدمه أنبوبا من المطاط فينقطع الماء مما يسبب قلق البستاني الرشاش ولما أراد هذا معرفة سبب انسداد الأنبوب اندفع الماء إلى وجهه فجأة وهذا ما أثار ضحك الجمهور .

كان الفيلمان "وصول القطار"،و "الرشاش المرشوش" اللذان نالا شهرة وقلدا أحيانا لكونهما يحتويان على إمكانيات تقنية هامة أعطت للفن العجائبي دعما ودفعا نحو التطور في

---

[15]- ينظر جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ،م س، ص 31.
[16]- م ن، ص 31/32.

[17]ــ ينظر جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ،م س،ص20.
[18]ــ ماري إلين أوبراين،" التمثيل السينمائي"، ترجمة: رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق،ط1، 2001، ص36.

تلك الحقبة.[19] كانت أفلام "لوميير" تلتقط: أحداثها من الواقع حتى أن النقاد الأوائل صرحوا "بأنها الطبيعة ذاتها التقطت في واقعها"[20]،اعتبرت أفلام "لوميير" أرشيف مهم وثري عرفنا على الحياة المعيشية لذلك الوقت،زيادة هذا كان "لويس لوميير" معلما تخرج على يده عشرات المصورين الذين دربهم على نشر آلته في أنحاء العالم فارضا على غالبية الناس كلمة السينماتوغراف

و مشتقاتها للدلالة على هذه الآلية الجديدة ومن بين هؤلاء المصورين الذين أشرف على تكوينهم بنفسه نجد: برروميو ومواسون وميســـغيتش وفيري[21] ولقد انتشر هؤلاء المصورون عبر كامل بقاع العالم حيث زاروا عدة دول من بينها الجزائر، المغرب، تونس، مصر، حيث كان لهم الفضل الكبير في تعليم أبنائها أصول هذا الفن من خلال التقاط صور حية لبيئات مختلفة. ويؤكد "كلود ميشال كلاني" هذا الرأي بحيث قال: "بأن البلد العربي الوحيد أين الإنتاج السينمائي فيه كان معاصرا على وجه التقريب لبداية الفن السابع هو مصر"[22]. ونفس الرأي تدعمه الدكتورة "منى سعيد الحديدي "حين قالت: "بأن تونس و مصر كانتا أسبق الدول العربية إلى معرفة السينما من خلال العروض الفيلمية الأجنبية...."[23]،كما أنشئت في مصر أول قاعة سينمائية المسماة سيماغرافيا سنة 1897.." [24] ويؤكد هذا القول "جورج سادول":"...إلى جماعة لوميير يعود الفضل في خلق أفلام الوقائع الحالية و الأفلام الوثائقية،والتحقيق السينمائي ،كما يعود فضل تحقيق التركيب "المونتاج".

وعلى ذكر المادة الأخيرة الهامة جدا شق لهم معلمهم "لوميير" الطريق بمجموعة من أربعة أفلام موقوتة بالدقائق عن حياة رجال الإطفاء.....جميعها في فيلم واحد التركيب السينمائي الأول...[25] يعتبر "لوميار" الرجل المتعدد المواهب فهو المخترع و المخرج والمصور و المدرس والمكون . تخرج على يديه جيل كامل فساهم هذا الجيل في نشر هذا الفن عبر جميع

---

[19]- ينظر جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ،م س،ص31/32.

[20] - م ن،ص33.

[21] - ينظر جان بيار جانكولا،"تاريخ السينما الفرنسية"، ترجمة: رندة الرهونجي، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2003.ص17.

[22] -Claude Michel Clany ; Dictionnaire des nouveaux cinémas arabe : la Bibliothéque arabe Sindbad ; 1978 ; p395 .

[23]-منى سعيد الحديدي " السينما التسجيلية الوثائقية في مصر والعالم العربي "،دار الفكر العربي القاهرة ،1983 ،ص.17

[24]-Magda wassef ; Egypte 100 ans de cinéma ; édition plume ; paris ; 1995 ; p18.

[25]-ينظر جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ،م س، ص3.

مناطق العالم و عملوا على شق الطريق نحو تصوير المشاهد النوعيـــــــــــة و الحوادث الحالية و التحقيقات السينمائية و أفلام الرحلات هي أنواع جديدة من الأفلام التسجيلية أبدعها "لويس لوميير" مع مدرسته ، كما كان أول من عمل بالتركيب ولكن دون أن يكون على علم بذلك المصطلح.

يؤكد "جورج سادول" كذلك"...وقد وقع اختيار فن السينما الناشىء كما فعل قديما فن المسرح على موضوع آلام السيد المسيح،و جماعة" لوميير" هم أول من شقوا الطريق لهذا النوع من الأفلام ،ومن المرجح أن يكونا بروتو و جورج هاتو هما اللذان أخرجا في باريس في نهاية سنة 1897 مشاهد حياة آلام السيد المسيح بدءا من بداية عبادة المجوس إلى الصعود ."[26] )وفي الحقيقة أن التظاهرة الهامة للسينما التمثيلية متصلة بالمخلفات العصرية للأسرار الدينية والاجتماعية في حين كانت الولايات المتحدة قد عرضت المشاهد الأولى لآلة السينماتوغراف بعد زمن قصير من عرض آلة اخترعها "آرمات" و "توماس ألفا أديسون" أسمياها "الحياة المرئية "وفي أواخر سنة 1896 ،يمكن القول أن :"توماس ألفا أديسون" كان رائدا في هذا الإطار.

كان اهتمامه الحقيقي العمل على اختراع آلة تتيح متعة بصرية تصاحب اختراعه الأساسي الناجح "الفونوغراف "لذلك فقد قام بتوظيف مساعد شاب يدعى "وليم كيندي لوري ديكسون ،1860-1935"،لكي يساعده في تطوير كاميرا تقوم بتصوير الصور المتحركة وقام إذا "ديكسون "باختراع أول كاميرا سينمائية ،بعملية مزج ذكي لقواعد و تقنيات موجودة سلفا ،والتي تعلمها من دراسته لانجازات "مايبريدج و ماريييـــــــــــه وآخرين"([27]) خرجت السينما نهائيا من حيز المخابر ،و غدت الآلات المسجلة تعد بالمئات أمثال آلات لوميرميليس ،باتيه ،غومون في فرنسا وأديسون و البيوغراف في الولايات المتحدة ورغب ملوك أوربا من القيصر إلى ملك إنكلترا والأسرة الإمبراطورية النمساوية في امتلاك هذه الآلة الجديدة التي صاروا من أحسن دعاتها.[28]

لقد سعى "لوميير" منذ نشأته للبحث عن مميزات خاصة به، عن أسلوبه، عن لغته، عن تقنياته، فإذا كانت ثقافة ومهنة لوميير كمصور فوتوغرافي قد فرضت على الفن في بداياته نوعا من التحفظ مما أعطى عموم أعماله ذلك الطابع العام والمبني أساسا على تصوير الطبيعة الحية

---

[26]- ينظر جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ،م س ،ص37.

[27]- دافيد أ.كوك ،"تاريخ السينما الروائية "،ج1،ترجمة:أحمد يوسف،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،ط1 ،1999،ص21/22.

[28]- ينظر جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ،م س، ص24 .

من خلال وجهة نظر واحدة ولقطة مستمرة كما يؤكد كارل رايس في مؤلفه (فن المونتاج السينمائي) بقوله:"كانوا يستعملون آلة التصوير السينمائي كمجرد جهاز تسجيل، لا يتميز عن آلة التصوير الثابت إلا بتسجيلها لعنصر الحركة"[29] فسرعان ما تدب الحركة في عروق الرواد اللاحقين مكسرين جميع القيود التي فرضها تصور لوميير مكتشفين بذلك شيئا فشيئا أسرار هذا الفن وطبيعته المختلفة.

يمكننا القول أنه ليس بالغريب على مخترع كـــ "لوميير أن يوظف هذه التقنيات التي كانت بمثابة اللغة السينمائية ،خصوصا إذا علمنا أن المخترع كان يمتهن أقرب ما تكون إلى مهنة السينمائي ،ألا و هي مهنة المصور الفوتوغرافي وفي هذا الإطار يقول ريني و شارل réné et charlés مؤلفا التاريخ المصور للسينما الصامتة :"لقد كان أحد المصورين الأوائل في زمانه مختصا في الآنية "الظرفية "،كان يمتلك إحساسا رهيفا بالتشكيل و بتأطير مواضيعه"[30] بهذا ألقت مهنته الأصلية بظلالها على نشاطه السينمائي و مكنه هذا الرصيد من تحقيق مختلف إضافاته و إبداعاته السينمائية .

السينما أرادت أن تكون فنا موازيا يفوق المسرح، كان لابد لها أن تبحث عن من يخرجها من الإطار الذي وضعت فيه وهو بقاؤها محصورة في الأفلام التسجيلية التي تصور الأحداث الواقعية والتي كانت تفتقر إلى المواضيع و القصص المثيرة خاصة وأن "لويس لوميير" رفض الخضوع للمسرح فلم يعتمد على الإخراج ولم يستعن بممثلين مكونين في المسرح، ولكنه كان يعتمد على نفسه وأقربائه [31] دون استعمال قصة ذات بداية ووسط ونهاية، و حتى عرض الفيلـــــــم لم يكن له مكانا مخصصـــا له، بل كانت تعـــــرض الأفـــــــلام" في القبـــو الموجـــود في مقهى الجـــــرائد كافيـــــه في الصـــالون الهنـــــدي بباريس"[32]،ولكن بمرور الزمـــــن " ابتعد الجمهـــــور على السينماتوغـراف، الشيء الذي جعل الشريط السينمائي يصـــل إلى طريـــــــــق مسدود"[33]،و للخـــــروج من هـذه الوضعية المتأزمة في بدايات السينما ،كان على الرواد أن يجدوا أفقا أكثر رحابة لدفع هذا الفن للقيام بالقفزة النوعية اللازمة

---

[29]- م ن، ص33.

[30]- René Jeanne et charlésford ; Histoire illustrée du cinéma muet,Op.Cit ; p19 .

[31]2- جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ، م س،ص33.

[32]-فرنالدوجياماتيو،"سينماقرنمنالإثارة "،مجلةالبحرينالثقافية،ترجمة: علينبويعبدالعزيز،العدد 155 ،1995،ص6 .

[33]1-George sadoul ;Dictionnaire des Cinéastes ; Op.Cit; p 24

لاستمراريته ولم يتحقق حلم هذا الفن في أن يكون فنا قائما بذاته إلا بمجيء جورج ميليس وكان يمثل الاتجاه الثاني.

**المحاضرة الثانية**

**: العروض السينمائية الأولى و ظاهرة إحتكار الإنتاج**

م 1987تعرضت السينما لضربة عنيفة أثّرت على سمعتها و هي لا تزال في المهد سنة 140بفرنسا، إذ شبّ حريق في السوق الخيري بسبب عرض سينيمائي أدى إلى مصرع شخص، كان من بينهم دوقة أليانسون، و كان لهذا الحادث تأثير كبير على إقبال الجمهور في أوروبا و الولايات المتحدة مما حدا بالشرطة و السلطات المحلية إلى تشديد الرقابة على العروض السينمائية التي باتت تشكل خطرا على مرتاديها، و لعل هذا الأمر دفع إلى تأخّر فتح قاعات مخصصة للعرض السينيمائي بأمريكا إلى حدود عام 1900م.[34]

م، ازداد إقبال الجماهير على مشاهدة الرسوم المتحركة، و أنشئت مسارح 1900مع حلول عام صغيرة لهذا الغرض في غالبية المدن الأمريكية، و إلى جانب ذلك كانت الأفلام تعرض في نهاية برامج الفودفيل يستغني عن سنتان قليلة مقابل فترة ترويج قصيرة و تكميلية، و هذا ما دفع أصحاب هذه المسارح إلى طلب مزيد من الأفلام كي يبقوا مسارحهم مفتوحة الأبواب[35]، و هكذا مرّت أمريكا بالانتقال تدريجيا من مشهديه مسرحية للمتنوعات إلى مشهديه سينمائية خالصة تعتمد عرض الصوّر المتحرّكة، و فتح دور للعروض السينمائية، خصوصا بعد إضراب م، حيث اغتنم بعض مدراء هذه المسارح 1900أصحاب مسارح حفلات المنوعات في عام الفرصة واعتادوا عرض برامج تتكون من الأفلام فقط.

---

[34] ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص27

[35] ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية "صور إديسون المتحركة"- جون ميرسر، ص 48

افتتحت أول دار للعرض الصوري الخاص سنة 1902م بمدينة لوس أنجلس بواسطة توماس تاللي وكانت تعرف بالمسرح الكهربائي[36]. وصار على منواله عديد من الرواد الذين حولوا كثيرا من الأروقة والمحلات الصغيرة إلى دور سينما ذات خمسة سنتات. وفي سنة 1905م، قام كل من:هاريب.ديفسوجون.ب. هاريس متعهدا المسارح و وكيلا الشركات العقارية باستئجار حانوت صغير في حي شعبي لعرض فيلم سرقة القطار الكبير البورتر في بتسبرج ب:بنسلفانيا، في محاولة لإقامة حفلات عروض دائمة من الساعة الثامنة صباحا إلى منتصف الليل، وكانت هذه العروض تستغرق نصف ساعة تقريبا.[37]

ودفعت هذه العروض التي جنى منها الشريكين أموالا طائلة، كثيرا من أصحاب رؤوس الأموال والأثرياء إلى استغلال القاعات السينمائية، والاستثمار في مجال الإنتاج السينمائي بغية الثراء، خصوصا أن العمال كانوا يتدافعون بلهفة لاكتشاف عالم فن الصورة الجديد. ومرد هذا الإقبال المتزايد يرجع إلى جمهور كبير من المهاجرين ممن لا يتكلمون الإنجليزية ولا يفهمونها، مما دفع بهم إلى هجرة قاعات المسرح والإقبال على التمتع بلغة الفيلم الصامت الذي كان يتيح لهم متعة المشهدية البصرية بعيدا عن تعقيدات حوارات تشعرهم بالأمية اللغوية.

اعتبرت الصلات السينمائية اكتشافا جديدا في الولايات المتحدة يدر الملايين، ومصدرا لرأسمالية فنية لابد من السيطرة عليها، يقول سادول :" كان لحانوت بتسبرج، هذا أثر هام في السينما يشبه اكتشاف يوهان سوتر سنة 1847م لمناجم الذهب بالقرب من سان فرانسيسكو، فقد كان هذا الحانوت بدء الهجوم ليس نحو الذهب، بل نحو معدن النيكل"[38]. وكان هذا المعدن يعني في أمريكا قطعة الخمس سنتات، هي ثمن الدخول إلى عرض سينمائي. إن ظاهرة منتديات النيكل nickel odeons ساعدت على فتح القاعات السينمائية بالمئات في ظروف وجيز، ودفعت بأرباب حدد إلى التحكم في دواليب العرض البصري من أمثال: فوكس، ليمل، زوكور والذين سيصبحون أصحاب شركات الإنتاج وأسياد هوليود فيما بعد.

أحدثت النيكلوديونات طفرة حقيقية في عالم القاعات المخصصة للعرض السينمائي بأمريكا، فبعد أن كان عدد الصلات لا يزيد عن عشر فقط سنة 1905م، أصبح يقارب عشرة آلاف دار سينما مع نهاية عام 1909م، في وقت لم يكن في فرنسا أكثر من 300 قاعة سينما، ولم يزد عدد هذه الصالات عن ثلاثة آلاف في كافة أنحاء العالم. وكان منتج الأفلام السينمائية في فرنسا يبيع عشر نسخ من كل فيلم ينتج في فرنسا، مقابل خمسين نسخة في مختلف أنحاء العالم، أما في الولايات المتحدة فكان يبيع مائتي نسخة[39]. وهذه الأرقام تبين قوة الانطلاقيةالسينيمائية الأمريكية في مجال المؤسسات الفنية القاعدية التي سيقوم عليها صرح السينما الأمريكية.

إن العدد المتزايد للقاعات السينمائية خلال هذه الفترة، دفع بالمنتجين الأوائل إلى تلبية حاجات جمهور النظارة من غير اكتراث بالجانب المضموني والفني للفيلم، حيث نركز الجهد على العمل على وفرة الأفلام. وسميت الفترة من عام 1903م إلى 1912م بعصر الفيلم ذي

---

[36]ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص28

[37]ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 79.

[38]م س، ص 79

[39]ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم ج1، ص54.

البكرة الواحدة. وكانت بكرة الفيلم من مقاص:35 ملم وطوله 900 قدم يستغرق عرضها 15 دقيقة [40]، وذلك اعتقادا من صناع الأفلام بأن الجماهير لا تحتمل مشاهدة أفلام من عدة بكرات، وظل هذا المبدأ مسيطرا لأزيد من عشرة أعوام في عقول رواد السينما. يقول فيكتور آن جايسه. الذي لامس محتوى أفلام تلك المرحلة. في إحدى مقالاته :" كان الإنتاج الأمريكي إلى الآن مؤلفا من أفلام مبتورة ذات نوعية تصويرية سيئة التمثيل ذات شخصيات كسيحة، ونصوص سينمائية غير مفهومة تبعث على السخرية، ثم أساء الأمريكان إلى مسرح شكسبير... ،وإن أفلام رعاة البقر وحدها نالت نجاحا للونها المحلي الأصيل..."[41] وهذا ما دفع بأفلام الفرنسي ميلييس إلى تحقيق نجاحات كبيرة في تلك الفترة في الولايات المتحدة، يتقدمها فيلمه الشهير رحلة إلى القمر، والذي أنشئت من أجله قاعة عرض دائمة في مدينة لوس أنجلس . [42]

يؤكد كثيرا من الدارسين السينمائيين بأن صورة السينما الأمريكية قبل الحرب العالمية الأولى كانت كثيرا تتسم بمعركة حقيقية للسيطرة على عالم كصناعة فنية، ومنتوج اقتصادي - كما أشرنا سابقا- أكثر من عالم فني جديد ومتميز. يقول:غيهينيالguyhenebelle :"تميزت هذه الفترة أساسا بمشروعين كبيرين: معركة براءات الاختراع من جهة، والتي أقصى من خلالها إديسون منافسية الأمريكيين مع لومييير باستصدار ما يقارب خمسمائة دعوى قانونية في عشر سنيين، ومن جهة أخرى مؤتمر المحتكرين بباريس في 02 فيفري 1909م والذي يشكل في الحقيقة انتصارا أمريكيا على الأوروبيين المتفرقين...".[43]

سيطر هذا التجمع الاحتكاري في حدود سنة 1910م على 5281 صالة من أصل 9480 صالة أمريكية، أي ما يعادل 57% من مجموع الاستثمارات. وكان المنتجون المستقلون يطلقون عليه اسم: تروست أديسون[44]le trust dredson، وتجمعوا لمواجهة هذاالكارتل بكل الوسائل المتاحة، وفي فترة حرجة جدا تميزت بتهجم وتنديد الجماعات البروتستانتية المتزمتة بفن السينما. إذ هاجمت صحيفة شيكاغو تربيون صالات العروض في 10 جانفي 1909م واتهمتها بأنها منتديات ونوادي لإفساد الشباب، وأعطت قائمة بأفلام معروضة تسيء إلى الأخلاق العامة: عشيقة الهيكل، مواخير باريس، ألاعيب العشاق. وأعطيت السلطات صلاحيات واسعة في مراقبة العروض ومنع الأفلام المخلة بالحياء والآداب العامة، في الوقت الذي رد فيه المنتجين على هذا التحرش والاستفزاز بتجنب كثير من المشاهد الطبيعية والمثيرة في أفلامهم، و الرد على هذه الجماعات بحوار حضاري مفاده أن أعمالا مثل: بن هور، وآلام السيد المسيح، لا يمكن أن تكون فنا مبتذلا.[45]

وسط هذا التزمت الديني ومراقبة شركات امتيازات الأفلام، وجد المنتجون المستقلون أنفسهم يخوضون معركة حقيقية لإثبات وجودهم، والتخلص من الشرطة الخاصة التروست أديسون والتي كان رجالها يلاحقون في كل مكان. إن إلتجاء وكلاء شركة الامتيازات إلى العنف

---

[40]ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية "صور إديسون المتحركة"- جون ميرسر، ص 49

[41]جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص82.

[42]ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم ج1، ص24.

[43]Guy Hennebelle, Quinze ans de cinéma mondial, Editions du cerf, Paris, 1975, p18

[44]ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص83

[45]ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص77-78.

ضد المستقلين والذي كان يصل إلى الجرح والقتل أحيانا، ولد احتقانا شديدا عند رجالات السينما قبيل الحرب العالمية الأولى في أمريكا، ودفع المنتجين المستقلين الذين كان يقودهم كل من: كارل ليمل، فوكس و زوكور إلى الصمود والمواجهة، حيث تمكن كارل ليمل من اجتذاب النجمة الكبيرة ماري بيكفرود، والرحيل مع فريق تصويره إلى كوبا أين أنتج أفلامه بعيدا عن رجال التروست الذين لحقوا به، ولكنهم لم يستطيعوا منعه لأن القانون الأمريكي غير قابل للتنفيذ خارج مياه الولايات المتحدة الإقليمية.[46]

وجنح المنتج الكبير أدولف زوكور بعد 1912م إتجاه الأفلام الضخمة التي تتحدى بكرتين، حيث تعاون مع المخرج الشاب سيسل ب دي ميل Cecil b DeMille ، ووجه أنظاره إلىالغرب الأمريكي أين تقع مدينة لوس أنجلس و استمال النجمة ماري بيكفورد للتعامل معه منتجا أفضل الأفلام السينمائية الأفلام التي تفوقت على أفلام التروست. وانتهى به الأمر إلى تأسيس شركة سينمائية اختصت في توزيع الأفلام التي تنتجها الشركات المستقلة الخارجة عن القانون، وهذا ما أدى إلى تقويض سلطة شركة امتيازات الأفلام عام 1913 [47]، خصوصا بعد أن برز اتحاد قوي ضم أفضل المنتجين المستقلين، وحمل اسم براماونت تحت رعاية زوكور. ورفع وليم فوكس دعاوى قضائية ضد التروست استنادا إلى التشريعات المضادة للاتحادات الاحتكارية.[48]

لقد كان للضربات التي تلقتها شركة امتيازات الأفلام على يد المنتجين المستقلين بالغ الأثر في اختفاء هذا الاتحاد الاحتكاري، وبروز واقع جديد يعتمد رؤية أخرى للإنتاج السينمائي عموما والإبداع الفيلمي خصوصا. حاول المستقلون تجاوز العرض الكلاسيكي الذي اعتمد بكرة واحدة لا يتعدى زمن عرضها 15 دقيقة، و التي كان إديسون قد تشدد في فرضها على المنتجين الذين تناولوا موضوعات مستهلكة تميزها الرتابة (مشاكل العمال، المشروبات الروحية، الجريمة، الحب،....) من غير عمق فني، وطرحوا على الجمهور أفلاما فنية أعمق تصورا وأكثر طولا تعدت الثلاث بكرات أحيانا. كانت أفلام المستقلين أكثر إبداعا وميلا نحو المغامرة، وتعكس هوسهم الأمني في الفرار نحو الغرب تملصا من الحقوق المفروضة على الإنتاج، واكتشافا لعالم الغرب الأمريكي العجيب. حيث حرية التصوير في مناطق أوسع، والشمس الساطعة في كاليفورنيا تسهل الإنتاج الذي بات أقل تكلفة من أفلام استوديوهات محتكرة من طرف إديسون الذي لم يكن يولي أية أهمية لفنية الأفلام، وانتهى به الأمر إلى الخروج من المنافسة التي فرضها زوكور ونظرائه المستقلين على عالم السينما بعد أن احترق معمله سنة 1915م، مما اضطره إلى وقف صناعة الأفلام واحتكار الصور البصرية.[49]

---

[46]ينظر: من، ص 79

[47]ينظر: م س، ص 84.

[48]ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص84.

[49]ينظر: دونالد ستابلز، السينما الأمريكية " صور إديسون المتحركة"-جون ميرسر-، ص 53.

## - جورج ميليس ":"George Méliés

يعتبر جورج ميليس مخترع فرنسي من مواليد 8 ديسمبر 1861 بباريس، يعتبر أب الفن الفيلمي ومخترع الميزانسين السينمائي([50]). فلقد كان مولعا بالألعاب السحرية والاستعراضات البهلوانية قد استشرف التوظيف الجماهيري لهذه الآلة من أجل التسلية والترفيه([51])، مستقطبا أكبر عدد ممكن من المشاهدين بمختلف مستوياتهم الاجتماعية والثقافية تلك العبقرية الفذة التي تكهنت بزخم هذا الفن الجديد منذ إنطلاقته.

لقد تنبأ "جورج ميليس" الذي كان أحد المدعوين لمشاهدة العرض الأول الذي قدمه الإخوة لوميير بالمكانة التي قد يحتلها هذا الفن ،بحيث "إن لم يؤمن الإخوة "لوميير"

بأن السينماتوغراف يمكن استعمالها للترويح عن الجماهير فقد كون الرجل رأيا على طرف نقيض حول مستقبل اختراعهم بمجرد أن شاهد الصور الأولى تتحرك على شاشة المقهى الكبير هذا الرجل هو ميليس" [52]وقد ارتكز أساسا على فهم حقيقة السينما بوصفها فن الخدع، وذلك من حيث تعاملها مع عناصر ساهمت في تشكيل خصائصها الجمالية، مثل الألعاب السحرية والبهلوانية والأوهام والخيال، وهي مكونات ساهمت في تكوين الصورة السينمائية لهذا الاتجاه جاء من المسرح و عشق الفن السينمائي.

كان أول عرض شاهده "لويس لوميير" بمقهى الجرائد كافيه ، فأذهله هذا الفن و أعجب به فقرر أن يكون من بين صانعيه، فاستلهم من المسرح جل مصادره موظفا "ميليس" بجميع أفلامه السينمائية "أغلب وسائل التعبير المسرحي ــ السيناريو، الممثلون، الديكور، الملابس- وكذا التقسيم الكلاسيكي للفصول"[53] بالإضافة إلى محاولته لاستعمال الإضاءة الكهربائية بحيث كانت هذه المحاولة سابقة في عهده لم يستعملها أحد قبله في المجال السينمائي "فالإضاءة الاصطناعية ....استعملها ميليس قبل 1906، في حالة و حيدة فقـــط و تحت ظروف قاهرة

---

[50]1-George sadoul ;Dictionnaire des Cinéastes ; Op.Cit; p 160

[51] -2ينظر حمادي كيروم ،"الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي "، م س ، ص 36

[52]-Rénéjeane et charlesford; Histoire illustrée du cinéma mute; Op.Cit ; .p28

[53] - George sadoul ; Dictionnaire des Cinéastes ; Op.Cit; p 24.

"[54] و هذا ما سمح للفيلم السينمائي بأن يتطور من خلال ما أوجده له ميليس، لقد أوجد ميليس ثلاثة أشياء كانت تفتقدها سينما" لوميير":

**1- فن الإخراج.**

**2- القصة "الموضوع".**

**3- استوديو .**

هذا ما جعل "جورج ميليس" يدخل في صراع مع هذا الفن وسارع لامتلاك هذه الآلة العجيبة كما يصرح بقوله :"أسرعت باتجاه "اوغيستلوميار "و اقترحت عليه شراء اختراعه،عرضت عليه عشرة آلاف ،عشرين ألفا ،خمسين ألفا ...."[55] لكن هذا الأخير رفض العرض ،مما دفعه أيضا أن يقترح على "أنطوان لوميير" أن يشتري منه آلة ولديه "لويس لوميير" و" أوغست لوميير"أجابه قائلا: " يا بني، عليك أن تشكرني لرفضي،هذا الاختراع ليس للبيع، ولو كان للبيع لكان من شأنه تدمير مستقبلك، إنه قد يستغل لوقت قصير بوصفه تحفة علمية ولكنه لن تكون له أية قيمة تجارية فيما بعد"[56]. أراد "ميليس "أن يحتفظ بفوائد هذا الاختراع و لكنه لم يكلل بالنجاح مما دفعه للبحث عن هذه الألة باتجاه آخر وبعد أسابيع قليلة اشترى آلة عرض من لندن بعد أن تعذر عليه الحصول على آلة لوميير، وأطلق عليها اسم الكينيتوغرافKinetographe، وقام ببناء أول أستوديو، وأطلق شركته للإنتاج Star Film عام 1896م، حيث صور بين الستمائة والثمانمائة فيلم سينمائي.[57]

لقد صنعت التجديدات و التقنيات التي ابتدعها "جورج ميليس" ووظفها في أفلامه ،منه علامة مميزة في تاريخ السينما بحيث كانت بمثابة المنعطف بالنسبة لفن الســـــينما و لأجل هذا توجب على الفيلم أن يحكي قصة باستعمال وسائل فن مجاور للمسرح والرواية...و من هنا أخذت السينما منعطفا جديدا ،فبدلا من الاكتفاء بتصوير الواقع الحي كما تعرضه الطبيعة ،توجهت نحو السرد ،نحو الحكاية ،و لهذا الغرض استعارت السينما وسائل تعبير أية فنون في البداية ،و توالت التجارب و الإبداعات مع مرور الزمن إلى أن اهتدى السينمائيون إلى وسائل

---

[54]-Ibid; p:27.

[55]-Maurice bardeche.histoire du cinéma / 1cinéma muet . lessepts couleurs.paris.1964.p15

[56]-دفيد روبنسون، "تاريخ السينما العالمية (1895-1980)"، ترجمة: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة،ط1 ،1999،ص26.

[57]- ينظر دومنيك فيلان، "الكادراج السينمائي"، ترجمة: شحات صادق، أكاديمية الفنون ، دار الوفاء، الإسكندرية،ط1، 1998،ص240.

تعبير خاصة بهذا الفن منتجين بذلك لغة سينمائية جديرة برفع السينما إلى مصاف الفنون الأخرى . وتواصل زحف هذا الفن في سبيل تثبيت و ضعه وسط مختلف الفنون .

فمن خلالها أرسى جورج ميليس أهم قواعد السينما ،و تتمثل أهم هذه التقنيات في اكتشافه الحيل السينمائية Les Truquages التي كانت بدايتها عن طريق الصدفة التي تسببت فيها آلة التصوير لمدة ثواني ثم استأنفت التصوير .

سمحت فترة توقف الآلة بتغير المشهد ،فبعد ما كان حضور الحافلة علامة مميزة قبل تعطل الآلة ،تغير المنظر بعد انطلاق الآلة من جديد لتلتقط صور منظر آخر أهم ما يميزه عربة الموتى التي أخذت مكان الحافلة ذلك ما شوهد على الشاشة أثناء عرض الفيلم بحيث ظهرت عملية التغير فجائية من خلال اختفاء الحافلة الفجائي و احتلال العربة مكانها،فكانت هذه الحادثة بالنسبة لهذا الاختصاصي في الحيل المسرحية تفاحة نيوتن،ليصبح اختصاصيا في الخدع السينمائية عند تصوير الأفلام[58].أدى هذا الحادث إلى اكتشاف أول خدعة سينمائية ،و التي وظفها في أعماله اللاحقة وهذا ما جعل ميليس يدخل في صراع أو تنافس مع لوميير

بحيث إن أفلام هذا الأخير كانت تصور الوقائع، أي هي صور طبيعية بينما ميليس استبدلها بصور اصطناعية، بالإضافة إلى كل هذه التجديدات التي أحدثها ميليس في الفن السينمائي.

كان له الفضل في ابتكار حيل سينمائية أخرى و المتمثلة في طبع صورة فوق صورة ليكون الناتج محملا بخصائص الصورتين معا ،هذه التقنية الفوتوغرافية التي وظفها في المجال السينمائي كخدعة سينمائية ، "فميليس اقتبس للسينما مختلف الخدع الفوتوغرافية والمطبقة منذ1850....خدمته في عمليات الظهور المفاجئ ،الأشباح غير المحسوسة،ازدواجية أو تعدد نفس الممثل..."[59] إن الخدعة السينمائية أصبحت في يومنا الحالي من العناصر الأساسية والضرورية في التقنية السينمائية الحديثة والتي أصبحت تسمى بالخدع السينمائية Les effets spéciaux.

كما استفاد أيضا من تقنية" ترافلينغ" التي ورثها ،و لكن توظيفه لها كان بشكل إبداعي ،ففي حين كانت تستعمل قبله لتصوير الأشياء كما هي من خلال الكاميرا المتحركة نجده

---

[58]- ينظر جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" "،م س ،ص 39/40.

[59] -G.sadoul ; histoire du cinéma mondial; Op cit.p:1623

يوظفها لتخدم نفس الغاية التي يبتغيها في أسلوبه فبتوظيفه لهذه التقنية كخدعة سينمائية من خلال استعمال "ترافلينغ إلى الأمام أو إلى الخلف ،عرف كيف يعرض شخصيات مطاطية مضخمة أو مصغرة أو تتضاءل على الشاشة"[60] و هذا يعد تجديدا يحسب له رغم أن المبدأ قد أكتشف من قبله ، لكن كيفيات استعماله يعود له الفضل فيها . والذي حقق له نجاحا طائلا ماديا وجماهيريا والذي أعطى بعدا آخر للفيلم السينمائي وميلادا حقيقيا للفن والصناعة السينمائية.

و بهذا يكون قد كسر قيود الكاميرا و فك عقدة لسانها لتصبح أكثر تعبيرا و فصـــاحةو مهد لمبدأ المونتاج الذي كان له تأثيرا بالغا على المخرجين الكبار أمثال: غريفيث والذي قال عنه: "إني مدين لميلييس بكل شيء"[61]. ما كان للتوليف أن يكتشف كلغة سينماتوغرافية لو لم تسبقه فكرة التقطيع، فمن رحم التقطيع تبلور مفهوم التوليف كلغة سينماتوغرافية، والبحث عن هذه الآلية قد يعود بنا إلى فترات "جورج ميليس" الذي يعتبر أول من تنبه إلى إمكانيات هذه الآلة في مجال العرض وأول من دفع بهذا الفن في المجال المسرحي .

هكذا يمكننا أن نقول إضافة لما سبق أن البدايات الأولى لمفهوم التقطيع كانت على يد هذا المبدع، حيث يمكن رصد أول محاولة بدائية في مجال التقطيع والتركيب في الأعمال التي قام بها ميليس، فعلى سبيل المثال نجده في فيلم (سندريلا) يحاول"أن يسرد قصصا من عدة أجزاء، وأنشأ تسلسل فيلم (سندريلا) العلاقة بين اللقطات المنفصلة، فقد تطلبت عشرين لوحة، نوعا من الارتباط بينها يعتمد على الشخصية الرئيسة"[62]، إن هذا النوع من التركيب البدائي الذي أوجده "جورج ميليس" كان قائما على تتابع اللوحات بشكل مشابه لشكل العرض المسرحي، وفي هذا الصدد نسجل عليه هذا العيب الذي وقع فيه واتسمت به أعماله والناتج عن ذلك التصور الذي تبناه للسينما القائم على نظرة مسرحية للعرض مثلما يؤكده "كاريل رايس" في مؤلفه (فن المونتاج السينمائي) قائلا:"وكان ما يقلل من قيمة فيلم "سندريلا" وباقي أفلامه، أنها وقعت في نفس العيب الذي نجده في العرض المسرحي، لأن أحداث الفيلم كانت تقع أمام منظر خلفي واحد

---

[60]- جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ،م س ،ص24.

[61]- جورج مدبك،"موسوعة السينما المصورة في العالم" ،ج1، دار الراتب الجامعية- سلاسل سوفنير، بيروت،دط ،د ت،ص22.

[62]-Georges sadoul ; chronique du cinema Français ; union générale des éditions ; paris ; 1979; p:92

مستقل تماما في الزمان والمكان، لم يحدث أبدا أن بدأ مشهد في مكان واستمر في مكان آخر لأن آلة التصوير مثبتة دائما". [63]

بهذا نلاحظ انتكاس مبدإِ التركيب الذي تبناه "جورج ميليس" في البدايات الأولى لهذا الفن نتيجة وضع الكاميرا الثابت والذي فرض وحدة المكان في عموم انتاجه لكن رغم ذلك يبقى مفهوم التركيب في شكله البدائي أحد إبداعات "ميليس" الأولىأخرج "ميليس" كما هائلا من الأفلام المتنوعة، أفلامه الأولى كانت تقليدا لأفلام لوميير مثل أفلام "لعبة الورق"،"حوادثالسوق"،"الحدادون"،"حوادثصبيانية"،"مرور القطار"، "غذاء الطفل"،"الاستحمام في البحر" ...إلخ أما الفيلمين "الرقصات الثعبانية"،"الرسامون المستعجلون " فهما تقليد لإديسون و هكذا أعتبر الفيلم الأول الذي استعمل فيه هذا الأسلـــــــــــوب الفني و استعمله أيضا في كثير من أفلامه " اختطاف سيدة" 1896م،" فوست ومارغريت"[64]،يعتبر ميليس أول من اخترع فيلم علم الخيال Science fiction وذلك بفيلم "الرحلة إلى القمر" voyage dans la lune1902، ثم انتقل إلى أفلام ذات طابع ديني مثل فيلم "آلام المسيح" ثم انتقل إلى إخراج أفلام ذات طابع علمي بحيث قام بتصوير منظر كسوف الشمس سنة 1908، ثم أخرج مسرحيات "ويليام شكسبير" مثل "يوليوس قيصر" والقصص العالمية "ساندريونCendrillon" و"فارس الثلج"، "ملاك نوال" إلى غير ذلك من الأفلام العديدة التي أخرجها[65]، واجهت "جورج ميليس" صعوبات مالية مفاجئة لفرع نيويورك مما زاد الطين بلة هو مغامرة "غاستون" أخو "ميليس" مع مصورين و ممثلين بجولة في الباسيفيك لتصوير أفلام وانتهت هذه الحملة بكارثة مالية لم تكن في الحسبان مما إضطره إلى وقف إنتاجه نهائيا في باريس ولكن بعد الحرب العالمية الأولى أفلس "ميليس" بعد ثراء فاحش، ووافته المنية سنة 1938، وقبل وفاته بقليل "أعيد له الاعتبار من طرف شباب هواة السينما بإعادة إحياء بعض من أفلامه"[66]، واعتبر عملاق من عمالقة السينما كما لقب من طرف الوزير آنذاك بمبدع الفرجة.

نسجل "لجورج ميليس بالإضافة لما سبق اعتماده للإخراج في تصوير أعماله فقد كانت سنة 1897 منعطفا خطيرا في تاريخ السينما بحيث أن جميع الأعمال التي سيقدمها ستبنى على خطة إخراجية ،و أهمية هذا التاريخ لا تكمن فقط من خلال إدراجه للإخراج في العمل

---

[63]-ibid; p :17

[64]- جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ،م س،ص39

[65]- م ن ،ص50/51.

[66]- م ن،ص53.

السينمائي فحسب بل كذلك من حيث طبيعة الإنتاج الذي قدمـــــــه و الذي تنوع و تعدد و كان أشكالا مستجدة في عالم السينما "[67].تبلورت بالموازاة لما هو قائم في فرنسا تصورات مختلفة في إنجلترا و التي نختزلها في اجتهادات "ج .ا.سميث" ..G.A.Smith

### 3-1- ج .ا.سميث ":"G.A.Smith

يعتبر أحد الرواد السينمائيين الإنجليز هو أول من حرر آلة الكاميرا "لتصبح متحركة،كعين المشاهد أو عين بطل الفيلم ،ومن الآن فصاعدا تصبح الألة مخلوقا متحركا،نشيطا ،شخصية درامية ... [68]وبهذا يكون قد كسر قيود آلة الكاميرا و فك عقدة لسانها لتصبح أكثر تعبيرا و فصاحة ومهد الطريق لمبدأ المونتاج و إلى جانب ذلك أخرج هذا الفن من تقاليد التعبير المسرحي من خلال إدراجه لتقنية اللقطة الكبيرة كحلقة أساسية في اللغة السينمائية من خلال "السلسلة التي أنتجها ج.ا.سميثG.A.Smith(.....)في نهاية سنة 1900 و بداية 1901، كلها معالجة من خلال اللقطة الكبيرة"[69]

إن هذا الأسلوب في تصوير الأفلام يعلن من البداية اختلافه الكلي عن الكيفيات السابقة له ،لأن اللقطة الكبيرة كمفردة أو كتقنية كانت شيئا معروفا و مستعملا آنذاك و لكن الجديد يتعلق بالكيفية التي وظفت بها ،غير أن توظيف اللقطة الكبيرة سيواجه مشكل عدم الوضوح في التعبير ،الشيء الذي سيدفع صانعها إلى البحث عن مفردة أخرى في اللغة السينمائية تضاف إليها لتوضحها، وهذا بالفعل ما قام به "ج.ا.سميث" G.A.Smith في أفلامه اللاحقة بعدما لاحظ أن تتابع مجموعة من اللقطات الكبيرة لايمكنها أن تعبر بشكل واضح ،لذا غامر في تجربة إخراجية لفيلم معتمدا أسلوب ـ تغير الرؤى ـ بدون سبب ،كأن يجعل تتابع لقطة لمنظر عام تليها لقطة كبيرة لرأس قط تحتل كل مساحة الشاشة ،هذه التقنية التي سيواظب على استعمالها و تطويرها في ثلاث تجارب مختلفة من خلال ثلاثة أفلام بحيث تؤدي إلى توظيف تقنية المونتاج بالمفهوم الحديث للكلمة كما يعرفه جورج سادول:"بأنه لقطة كبيرة تتناوب مع لقطات عامة بدون أن يبرر هذا التغيير المفاجئ لوجهات النظر".[70]

---

[67]-George sadoul ; chronique du cinema Français; Op.Cit; p394.

[68]3- ينظر جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ، م س،ص158.

[69]- م ن،ص156.

[70]- ينظر جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ، م س،ص157.

### 1-4- جامس ويليامسن " :" James Williason

يعتبر أحد الرواد السينمائيين الذي تتلخص مجهوداته في فيلمه المعنون (الهجوم لمهمة في الصين) "في نهاية سنة 1900 و بداية 1901، و الذي ضمنه خلاصة بحثه باستعماله لنفس الأسلوب من خلال اللقطة الكبيرة و اللقطة العامة و عرضهم بشكل متناوب،و الشيء الذي وضع السينما في البدايات الأولى لعملية المونتاج "[71] و هو بالفعل ما بلوره في تجربته ،فقد "أدرج في فيلمه الهجوم لمهمة في الصين أسلوب يعد كنواة لما سيعرف فيما بعد بالتركيب التناوبي ،و ذلك بتنقله الحر من مكان إلى مكان آخر على مستوى اللقطات " [72]بهذا النجاح في توظيف هذا الأسلوب المعروف "المونتاج التناوبي" يكون قد خطا خطوة عملاقة في مجال إيجاد لغة خاصة لهذا المولود الجديد.

في الوقت الذي ظل فيه الإنتاج السينمائي في بريطانيا العظمى صناعة يدوية أصبح في فرنسا مصنعا تتوالى جهود مختلف المبدعين و العلماء،كل يضيف حجرا في صرح بناء الفن السينمائي و تطويره إلى أن نصل إلى المبدع الفرنسي "شارل باتيه".

### 1-5- شارل باتيه" :"Charles pathé

كان يعمل جزارا عند والده ،و بعد عناء طويل أراد أن يمتهن حرفة أخرى فاشتغل بالصناعة والتبليط والكواء في بونس أيرس، ثم أضطر إلى العودة إلى أوروبا ،خالي الوفاض ، على إثر انتشار الوباء الأصفر هناك وصار تاجرا متنقلا بعد شرائه آلة فونوغرافيا من صنع إديسون عام 1894م فأصبح مختصا في بيع الأسطوانات ، التي عادت عليه بأموال طائلة ابتسم له الحظ وصار موزعا لهذه الأجهزة في المقاطعة .[73]

أصبح "شارل باتيه" يمثل بالنسبة لتاريخ السينما إحدى لحظاتها الحاسمة و المهمة من خلال تجربته الرائدة التي أدت إلى التغيير العميق في تطوير التجارة والاقتصاد لعالم السينما بعيدا عن عناء الممارسة الفنية، وأوجد بذلك حرفة المنتج والموزع وتطلع في عالم الصناعة بطريقة مغايرة لما جرت عليه العادة آنذاك في استثمار المنتوج الفيلمي ويؤكد ذلك بنفسه " لقد عرفت دائما ماذا أريد، وأردت دائما الأسهل إنجازا والأكثر نفعا على الصعيد العملي. لم أخترع السينما بل قمت بجعلها صناعة...لكن السينما في عهدنا أصبحت مطالبة بأن تصبح نشاطا

---

[71]-م ن ،ص157.

[72]3- G.sadoul .encyclopédie de la pléiade(histoire des spectacles).Gallimard.france.1965.p165.

[73]- جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ،م س،ص62.

مدهشا، تثير بمصيرها مئات الملايين من البشر، وتتصرف بمليارات الفرنكات الفرنسية سنويا...لقد آخذوا علي بأنني أملك أفكارا مبهمة عن السينما، لكنني عام 1901م وضعت أنا ومساعدي القديم والذي ظل صديقي "م.فرانسودوسو" هذا المبدأ:ستصبح السينما مسرحا وصحيفة ومدرسة للغد...لقد كنت شديد الاقتناع بمستقبل السينما،وكنت أملك أفكارا محددة جدا بشأن تطورها.... (74)

لقد لفت "شارل باتيه" بهذا الإنجاز إلى طريقة جديدة في التجارة بالأفلام و لم يقتصر على هذا فحسب بل أصبح تاجرا متجولا و يستقطب كل الاختراعات التي تصدر في عالم السينما حيث جلب "صندوق المنظار المتحرك"الذي اخترعه "ويليام بول "،و بعد أمد قصير صنع هنري جولي آلات سينمائية، أطلق عليها اسم إكنيتوغرافباتيه عام 1896م فجلب هذا الأخير أنظار رجال الأعمال فقدموا له الدعم المالي وأصبح "الأخوان باتيه" بواسطة هذا التحويل ،مدعمين من قبل الشركات الصناعية الضخمة فافتتحوا شركة "إخوان باتيه".

هكذا أصبح شارل باتيه السوقي رجل أعمال واحترف القرصنة ،حيث كانت خطته اللجوء إلى أرشيف الأفلام في شركة ايديسون ،و جمع عددا لا بأس به و يقوم مسبقا بنسخها و يعترف بذلك في مذكراته: " أجلب بضعة أفلام لإديسون، ودون أي نية خبيثة أقوم بنسخها"(75)، بهذا التصريح يكون قد مهد الطريق لما سيكتشفه فيما بعد ويثور به في عالم التجارة و يؤكد هذا القول "ديفيد روبنسون ":" سرعان ما نجح شارل باتيه في تصنيع المعدات والشرائط الخام، ومن ثم إنتاج الأفلام في استوديوهاته بـ :فنسين Vincennes التي كانت أكبر وأفضل الاستوديوهات تجهيزا في عصره.

كان هذا هو أول نموذج في مجال السينما لمؤسسة تمارس الاحتكار الرأسي الشامل حيث استطاعباتيه السيطرة على الإنتاج والتوزيع ثم على العرض أيضا، من خلال بناء وامتلاك دور العرض، كما كان توسعه أفقيا أيضا، حيث كان لمؤسسته وكلاء في كافة الأقطار التي تعرف العروض السينمائية. وهكذا عرف باتيه خلال الفترة من 1903م إلى 1909م بوصفه الكيان المسيطر على صناعة الفيلم في العالم .(76)

---

74- ينظر جان بيار جانكولا،" تاريخ السينما الفرنسية"، ترجمة: رندة الرهونجي، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2003.،ص 22.

75- ينظر جان بيار جانكولا،" تاريخ السينما الفرنسية"، م س،ص19.

76- ينظر دفيد روبنسون، "تاريخ السينما العالمية (1895-1980)"،م س،ص30.

تواصلت مسيرة هذا الفنان عبرمحطات العالم في سبيل تطوير هذا المولود الجديـــــد و تمكينه من اعتلاء أعلى قمة في سلم الفنون و اكتساح نظام السوق الرأسمالي .من خلال بصماته الواضحة التي حققت فيها السينما قفزات نوعية من الإبداع و العمل و جعلها تتمتع بشعبية كبيرة و الأكثر انتشارا في جميع بقاع العالم .

لقد إهتم "لويس لوميير" رفقة "جورج ميليس" بتطوير السينما والتعريف بها وكان لهما الفضل في انتشارها عبرالعالم ، و بقدر ما كانت هذه الثورة السينمائية القائمة لهذا السبب بالتحديد،بقدر ما ظلت تفتقر فعليا إلى إيجاد وسيلة لإنطاق الفيلم ولكن هذه المجهودات والتحديات بقيت محدودة،فعجزا عن إنطاق الفيلم السينمائي وبقي صامتا لفترة طويلة من سنة 1895 إلى غاية 1927.

**المحاضرة الرابعة**

*˜Yỷ ỹYỷ "Yŭă κῦ -ŭ*

يعد إدوين بوتر رائدا أمريكيا حقيقيا، أكسب اللغة السينمائية خاصية جديدة تمثلت في فن تركيب الفيلم صوريا، وفي مرحلة بدائية للسينما في الولايات المتحدة حيث مهد الطريق الغريفيت فيما بعد للولوج إلى عوالم المونتاج، و الذي يمثل تطور السينما من داخل التقنية الفيلمية وليس من خارجها. وأرسى قواعد جنس سينمائي جديد سيطر لمدة تزيد عن نصف قرن من المشهدية السينمائية العالمية هو: فيلم الغرب الأمريكي western الذي استطارت شهرته كفعل النار في الهشيم منذ ظهور فيلمه سرقة القطار الكبرى .

يقول ألبرت فولتون:" اكتشف بورتر أن الطريقة السينمائية في رواية القصة لا تقوم على أساس سلسلة من المشاهد، بل على أساس ترتيب اللقطات، وبذلك إكتشف فن تركيب الفيلم editing[77]. لقد حاول بورتر الذي كان يشغل منصب مدير أستوديو إديسون تقديم فيلمه رجل إطفاء أمريكي، والذي أنتجه في نهاية سنة 1902م بطريقة مختلفة عن أفلام نظائره الذين انتهجوا الوثائقية مادة، والنمط المسرحي منهجا. إن الحرائق وأعمال الإطفاء أصبحت موضوعا محببا لصانعي الأفلام الأوائل، رغم المفارقة التي أصبحت تربط بين شدة الإقبال الجماهيري على هذا النوع، وعزوف الجمهور عن ارتياد قاعات السينما بسبب

حريقسينما باريس سنة 1897م، لقد استطاع عن طريق تصوير مشاهد عشوائية لحرائق ورجال الإطفاء إضافة إلى مشاهد أخرى صورها من عنده أن يبني فيلما دراميا.

قرر بورتر في فيلمه: حياة رجل إطفاء أمريكي بناء فيلم روائي من لقطات مصورة مسبقا، وكل لقطة تأخذ مغزاها حينما ترتبط بلقطات أخرى، فالمشكلة الدرامية تقدم في اللقطة الأولى ولا تحل حتى نهاية اللقطة الثالثة. لقد حاول أن يقدم حدثا واحدا طويلا ومركبا، فالحدث يستمر من لقطة إلى أخرى، ويوحي بتطور متواصل بعيدا عن تقسيم الحدث إلى ثلاثة أقسام مستقلة تربطها عناوين مكتوبة- مثلما كان يفعل ميلييس، و بهذا

[77]منى الصبان، المونتاج الخلاق، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، ص 39.

استطاع أن يصوغ معادلة جوهرية في عالم السينما هي : تمكن المخرج من نقل الإحساس بالزمن إلى المتفرج.

يتكون الفيلم من عشرين لقطة، و يستغرق عرضه ست دقائق، واستمد بورتر فكرته من عدد اللقطات الحقيقية لحرائق صورتها شركة: إديسون حول نشاط رجال المطافئ. وهذا ما أوحى له بفكرة الفيلم حيث قام بتجميع بعض هذه اللقطات في موضوع مبتكر، يتلخص في محاصرة منزل يحترق به أم وإبنها، ثم يتم إنقاذهما بفضل رجال المطافئ.

لقد اعتمد بورتر المبدأ القائم على: أن الحركة القصصية يمكن أن تشاهد عن طريق تجزئتها وربط الصور المتعددة التي تمثل مراحلها المختلفة لتوحي بحدث واحد مستمر، وكأنني به يسترجع تكنيك السرد الروائي صوريا، والذي يسمح للحدث بالتشكل في تنوع زمكاني يرتبط في وحدة الموضوع، عكس التكثيف و التركيز الذي تعتمده الدراما المسرحية في أطر التسلسل معنى ومبنى، وهذا هو الفارق بينه وبين السينمائي المتمسرحميلييس .

إن القطع بالتناوب بين اللقطات الداخلية واللقطات الخارجية جعلت قصة الإنقاذ في هذا الفيلم ديناميكية، ففي المشهد السابع والأخير من الفيلم، أي عندما يصل رجال المطافئ إلى موقع الحادث، يظهر منزل حقيقي يحترق فعلا، ويبدأ رجال المطافئ في وضع السلالم على النوافذ بعد ضخ المياه إلى داخل المبنى المحترق. وبالمزج إلى داخل المبنى نشاهدغرفة نوم الأم وطفلها تحاصرهما النيران وسط الدخان، وتفتح الأم النافذة مستغيثة في هلع وتسقط مغشيا عليها، وفي هذه اللحظة يحطم أحد الإطفائيين الباب مسرعا، ثم يكسر النافذة حاملا الأم على كتفه وينزل بها من على السلالم بسرعة. وتتغير الصورة عن طريق المزج إلى خارج المبنى، حيث تستعيد الأم وعيها وتكتشف بقاء إبنها داخل المنزل المحترق، فتتضرع لرجال المطافئ أن يعودوا لإنقاذ ابنها. و يصعد الاطفائي ثانية عبر السلم ويدخل من النافذة، ويظهر بعد فترة ذعر وسط الدخان وهو يخرج ممسكا بالطفل بين يديه، وتندفع الأم بحنو نحو وليدها. ونصل إلى نهاية مؤثرة وواقعية لهذه القصة

إن مبدأ التجاور بين اللقطات يخلق واقعية جديدة أكثر من التي تتضمنها كل لقطة منفردة، وعند إلصاق لقطتين يتم تصويرهما في مكانين مختلفين، وكل منهما يحمل معنى مختلفا، من الممكن أن نحصل على معنى آخر أفضل من الجمع بينهما. وهذا يجعل المتفرج يحس بالانتقال بين مكانين في سرعة، ويثير فيه الإثارة و الفضول. إن هذه الحركية في التصوير والتركيب توافق مل قاله لوي دي جانتي : "... تضمن المشهد زمنا جديدا، زمن ذاتي يعتمد على زمن اللقطات المختلفة، وليس على الزمن الواقعي للحدث".[78]

واصل بورتر أسلوبه المثير في المونتاج عبر فيلمه: سرقة القطار الكبرى عام 1903م، بمزيد من الحرية والحنكة مقدما، فكرة الحدث المتوازي والمتداخل خلال تصويره الأحداث هذه القصة[79]. ولكن أهمية فيلمه تعدت أسلوبه إلى الجنس السينمائي الذي أوجده، ف: بورتر استخدم تقنيات المونتاج كبناء الحدث الدرامي في فيلم مدة عرضه 12 دقيقة،

ويعد أول فيلم بتم تصويره خارج التسلسل الزمني، وهو أول فيلم من نوع الواستن، وبطله برونشو بيلي يعتبر أول ممثل يؤدي أدوار الكاوبوي.[80]

غطت أهمية فيلم سرقة القطار الكبرى باعتباره إعلان ميلاد جنس فيلم الغرب الأمريكي – أهميته المونتاجية، ودفعت بورتر نحو الريادة الحقيقية لأفلام الغرب الأمريكي، بالرغم أنه قدم للعالم مفتاح باب من أهم أبواب السينما هو: المونتاج الذي سيتطور لاحقا على يد المخرج غريفيت. لقد صاغ فيلم سرقة القطار الكبرى مشهدا سينمائيا جديدا جذب إليه الفئات الأكثر فقرا في أحياء المدن المهملة، ولاقى هذا الشكل من الفن الدرامي الصامت جاذبية خاصة لدى المهاجرين الذين كانوا يفضلون حسب المؤرخ لويس جاكوبس موضوعات سنيمائية تتعلق بالجريمة، النبل الرومانتيكي للفقر، المآسي المرعبة للإدمان وغيرها من الحياة الواقعية لشرور المدينة.[81]

---

[78]لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص 18.

[79]

[80]- ينظر: عامر أحمد حامد، السينما في القرن العشرين 1900- 1999، دار علاء الدين ط1، دمشق، 2001، ص 14

[81]- ينظر: دفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 44- 45

إن أفلام الغرب الأمريكي فتحت عهدا جديدا، وألبوما ثريا في المسار السينمائي الامريكي، لأن الجمهور اكتشف أمريكا أخرى وعانق خلما آخر من الملحمية السنيمائية قوامها فضاء الغرب المفتوح، المليء بقصص وبطولات تاريخية عن صراع المستوطنين مع الهنود الحمر ومع البيئة القاسية. لقد سافر الجمهور مع أفلام الواسترن قاطعا الصعاب والبراري الغربية كي يطل على الجهة المقابلة للمحيط العادي، موازاة كه انتقال المنتجين المستقلين إلى الغرب أبضا حيث فروا من احتكار ايديسون إلى رحاب الشمس الساطعة في هوليود.

نشأ إهتمام جديد بالمنظور الصوري للشاشة مع أفلام الغرب الأمريكي، وتعرف هديد المخرجين على الإمكانيات الملحمية للدراما الصامتة. وقد أعطى واقعا دراميا الكاوبوي الملحمي والجانح نحو المغامرة إمكانيات كبرى لحرفية الإخراج، وتطوير تقنيات التصوير، ومضى قدما بالسنيما في أمريكا حيث استهوت هذه الأفلام جمهور المشاهدين وزادت من إقبال الجمهور الذي ربط المشهدية السنمائية بأفلام الواسترن، ومع مطلع 1912 م كان الفن السابع بالولايات المتحدة يعرف قفزة نوعية كبرى جعلته يخطو خطوات جبارة في مجال السيطرة السنمائية مع نشوء سينما وطنية بكل المقاييس: الاقتصادية والتجارية، التقنية والفنية.

**المحاضرة الخامسة**

**- السينما الأمريكية أثناء وبعد الحرب العالمية الأولى:**

تقلص الحضور الأوروبي سينيمائيا أثناء وبعد الحرب العالمية الأولى، هذا إذا لم نقل أنه قد تلاشى لدى بعض الدول التي كانت أراضيها مسرحا لهذه الحرب، وتراجع الانتاج السنمائي بشكل كبير ممت اضطر كثيرا من المخرجين الأوروبيين إلى الهجرة للولايات المحدة الأمريكية وتحول البعض الآخر إلى الجبهة لالتقاط صور حية لواقع الحرب. ووسط هذا الفتور وجدت الشركات الأمريكية مكانا لها في باريس، إذ أنشأت فروعا، وعينت وكلاء لتصريف أفلامها مثل: شركة western import التي كان يديرها جاك هايك jaqueshaik وشركة Keystone المختصة في تأجير وبيع الأفلام الهزلية والتي ولع بها المشاهدون الذين سحرهم أداء شارلي شابلين.[82]

لقد صار الحضور السينمائي الأمريكي في أوروبا مميزا، ذلك أن الحرب في الولايات المتحدة لم تتعدى حدود الدعاية كما أشرنا سابقا في عهد وودرو ويلسون، وهذا ما سمح للمبدعين الأمريكان بمواصلة مسارهم الإبداعي بعيدا عن أرض المعركة، وأدخلت السينما الأوروبية في متاهات الضياع. وحين انتهت الحرب كان من المفارقة أن يتصدر البلد المنهزم ألمانيا المشهد السينمائي الأوروبي، إذ قدم الألمان أول فيلم تعبيري تمثل في عيادة الدكتور كاليغاري عام 1919 م والذي أخرجه روبا روبين Robert Wienne وقام بإعداد السيناريو: التسيكي هانز يانوفيتش والنمساوي كارل ماير .[83]

يعد هذا الفيلم وثيقة سنيمائية هامة أوجدت لنفسها مكانا في تاريخ السينما، وفي مجال التناول النقدي، ذلك أن الفيلم جاء انتصارا للتعبيرية التي ثارت ضد الانطباعية والطبيعية.

---

[82]- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم ج1، ص 105 و126

[83]- voir : jean Mitry dictionnaire du cinemalarousse France 1963 p 102

وكانت التعبيرية زيادة عن كونها حركة موسيقية وأدبية وهندسية تميل يقوة إلى فن التصوير ويعتبر الرسام هيرمان وارم أحد الذين اشتغلوا على افيلم وكان يرى بأن الأفلام ينبغي أن تكون رسوما تنفتح فيها الحياة.[84] وكانت هذه هي جمالية فيلم كاليغاري الذي يخضع عالمه لتفكك المنظور والأضواء والأشكال.

إن كاليغاري كان يدفع شابا ينومه مغناطيسيا إلى اقتراف جرائم فظيعة في جنح الليل، ويعيده إلى طبيعته نهارا، وهكذا دواليك إلى أن يموت الشاب ويفتضح أمر الدكتور الذي كان يشغل مدير أحد المصحات العقلية، لقد فتحت موضوعية الفيلم الباب على مصراعيه أمام أجناس سينمائية عدة تعتمد على الرعب والجريمة والبسيكودراما ومثل في الوقت نفسه مغزى رمزيا لسوداوية الحرب، والسلطة التي يمثلها أشباه كاليغاري في انتقاد واضح للأمة الألمانية التي انهزمت عسكريا وتفوقت بفضل هذا الفيلم السينمائي.

إن الفيلم التعبيري الألماني خلق تحولا كبيرا عانقت عبره السينما موضوعات جديدة، ولكن وهجه سرعان ما خف وذلك لمخالفات الحرب. وفي هذه الحقبة كانت أمريكا تفرض نفسها بقوة كبديل فاعل للريادة السينمائية عالميا، وأصبحت 60 % من قاعات العرض خارج أمريكا تقدم الأفلام الأمريكية، حيث كانت تكلفة الانتاج السينمائي تصل إلى 200 مليون دولار سنويا لإنتاج حوالي 800 فيلما سينمائيا. وأدى طرح مليار وخمسمائة مليون دولار للاستثمار السينمائي إلى جعل السينما من أكبر الصناعات مثلها في ذلك مثل صناعة الفولاذ والسيارات والنفط .[85]

لقد تحول الانتاج الامريكي سينمائيا إلى كارتلات كبرى في شركات الانتاج والاستثمار والتوزيع مثل: بارامونت، فوكس، مترو، يونيفرسال، وأصبحت هوليود مدينة الصناعة السينمائية عالميا. وقد تميزت هذه الفترة الممتدة م 1914 م (بداية الحرب العالمية الثانية) إلى 1927 م (بداية السينما الناطقة) بجهد فني غير مسبوق عرفته السينما الأمريكية، إذ تلخص في فن غريفيت الذي أعطى قيمة مضاعفة لفن الإخراج في الابداع الفيلمي، وتطور مفهوم المونتاج، إصافة إلى ظهور المدرسة الهزلية الأمريكية التي تربع على عرشها الممثل الأسطورة شارلي شابلين، إن كلا من: غريفت وشابلين أعطيا القوة افنية للسينما الأمريكية، حيث أصحبا نموذجين فريدين في عصر السينما الصامتة، وألهمت أعمالهما رجال السينما والمشاهدين معا، وسنتناول في هذا العنصر تأثيرهما على المشهد السينمائي انذاك.

## 1- غريفيت و ولادة أمة:

---

[84]- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 159

[85]- نائل عزيز تركماني – أكثم محمود عبد الحميد – غسان شميط، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط 2008، 1، ص 40 - 41

يعتبر نقاد السينما فيلم مولود أمة لـــــ: غريفيت David-Liewelynwark Griffith بمثابة إلان حقيقي لولادة فن السينما ليس أمريكيا فحسب بل عالميا في عام 1915م عرض هذا الفيلم الجديد بداية في البيت الأبيض على عهد الرئيس وودور ويلسون الذي علق عليه قائلا:" كأني بهذا الفيلم يكتب التاريخ بالضوء، وإني لآسف بأن كل ما في الفيلم صحيح".[86] لقد رأى الرئيس في الفيلم ولادة سينمائية لميلاد الأمة الأمريكية بعد الحرب الأهلية عام 1861 م، واعترف بشيء من الامتعاض بموضوعة الفيلم التي أساءت للزنوج ومجدت مجموعة عرقية.

إن مولود أمة يمثل نقلة نوعية في اللغة السينمائية ويعتبر أول فيلم روائي طويل في تاريخ السينما، إذ بلغ طوله أكثر من ثلاث ساعات، لقد تركز جهد غريفيت في رائعته هذه على الحكاية المصورة وتتبع تكورها في المقام الأول، وذلك بتطوير أساليب السرد السينمائي وقتئذ وانصب جهده على تتبع الحكاية السينمائية كبناء قصصي خدمة للحكاية بالفيلم.[87]ويقدم الفيلم سردا تاريخيا لأحداث وقعت بالجنوب الأمريكي قبيل وأثناء الحرب الأهلية من خلاله قصة أسرتين: أحدهما شمالية والأخرى جنوبية. وما تعرضتا له من ويلات القتل والمعاناة أثناء الحرب، ثم التزاوج بين الأسرتين في إشارة إلى المصالحة بين الشمال والجنوب الأمريكيين بعد انتهاء فصول الحرب الأهلية.

أثار مضمون الفيلم احتجاجات واسعة عند بداية عرضه، إلى درجة أن بعض الصلات السينمائية تجنبت تقديمه تفاديا للقلاقل والمظاهرات التي صاحبت عرضه في كثير من المدن الأمريكية ويرجع ذلك إلى تمجيد منظمة كو كلوس كلان Kukux Klan العنصرية[88]، والمناهضة للسود والصورة السلبية للزنوج الذين قدموا كمجرمين وقتلة.

وهذا ما دفع بالرئيس إلى التأسف – في تعليقه السابق الذي دكرناه- إلا أنه إنساق وراء جمالية الفيلم التاريخية وأحدث الجدل الذي صاحب الفيلم جاذبية كبرى، دفعت بأزيد من مائة مليون متفرج للإقبال على مشاهدته، ووسع من رواجه التجاري حيث أقبلت هوليود بعده على رصد أموال طائلة للانتاج وتقديم أجور أسطورية لنجوم الفن السابع.[89]

كانت الروح العرقية العنيفة التي اتسم بها موضوع الفيلم هي موضوع الخلاف لمسه النقاد آنذاك ويرجع ذلك إلى ميولا تغريفيت الجنوبية باعتباره ابن كولونيل جنوبي شارك في الحرب الأهلية، وسيناريو الفيلم المقتبس عن رواية ابن العشيرة the clausman التي تمجد جمعية كو كلوكس كلان العنصرية للقس المتطرف توماس ديكسون[90] ولكن فنية

---

[86]- عمار أحمد حامد، السينما في القرن العشرين، ص 41، 42

[87]- ينظر: علاء عبد العزيز السيد: الفيلم بين اللغة والنص، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 2008، 1، ص 154

[88]- ينظر: محمود الزواوي، روائع السينما، فصل 100 فيلم أمريكي، الأهلية، الأردن، ظ1، 2006، ص 211

[89]- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 137

[90]- ينظر: م ن، ص 136، 137

الطرح تجلت في أن غريفت، مازح بين الأحداث الكبرى للحرب الأهلية وأثرها على حياة الأفراد، مع خلق مساحات عاطفية مؤثرة تمثلت في مصرع الرئيس أبراهم لنكولن، ومقتل فتاة بيضاء على يد أحد الزنوج لقد حاول غريفت أن يولد احساسا بواقع القصة الفيلمية ويربطه بأحاسيس المتلقي، باحثا عن حسر يربط المشاهدين بالتفاصيل الدرامية والنفسية لشخوص الفيلم من جهة وبالسرد الملحمي التاريخي للأحداث أعطت لأمريكا هويتها من جهة أخرى، ويقول جان ميتري عن هذا الفيلم: "يمكن القول إنه مع فيلم ولادة أمة، وهو تحفة بدائية ولكن أصلية ولدت السينما بوصفها فنا. وكان هذا الفيلم ملحمتها الأولى وأول توحيد لعناصر النحو فيها الذي ستبنى عليه الحمل، ومشروعها بالخطوط الهيكلية العامة للكلام البصري.[91]

لقد أشاد الكثير من محترفي الفن السابع بالدور الكبير الذي لعبه غريفيت في إرساء خصائص المشهدية والتكتيك السينمائيين، وبولادة فيلمه مولد الأمة كان هذا السينمائي الفذ يعلن عن ولادة المخرج في السينما، ويخرج العمل السينمائي من حرفية الكاميرا إلى آفاق فنية أكثر بعدا وتعقيدا هذا البعد الذي لم تدركه أوروبا المدرجة بأثام قتلى الحرب العالمية الأولى حينها، ولكن بعد عودة الوعي اكتشفت بمرور السنين أن ولادة الأمة أعطى الريادة الحقيقية لهوليود سنيمائيا وأرسى قواعد أخرى في التعامل مع الكاميرا ستسيطر على عدة عشريات في القرن الماضي دون الاضطرار إلى تعديل أو تبديل لقد استطاع غريفيت أن يحول وسيلة تسلية جماهرية ميكانيكية إلى فن قائم بذاته، وقد كتب عنه تلميذه ايريك فون ستروهايم إثر موته:" لقد وضع غريفيت الجمال والشعر في وسيلة تسلية مبهرة في متناول الجميع "[92]

وسم غريفيت أعماله بشاعرية خاصة شكل الأدب والمسرح قاعدتها الأساسية، وهو في هذا المجال أشبه ما يكون بميليس وبعض نجوم المسرح الذين اكتسبوا أرضية درامية سمحت لهم بالبزوغ في ميدان السينما لقد اشتغل غريفيت بالمسرح حيث كان مشرفا قبل أن يلتحق بفرقه ميفريت ستوك في عام 1897 م، ويعمل ممثلا لمدة عشر سنوات صقل من خلالها موهبته الفنية واطلع على عالم الشعر والأدب وكان مولعا بالرواية وكتاب العصر الفيكتوري، إذا كتب في بداية مشواره مجموعة من الأشعار والقصص القصيرة، واستطاع أن يبيع مسرحته أحمق وفتاة إلى المسرح غير أن عرضه فشل[93]. ووسط هذا الاحباط قرر غريفيت هجرة المسرح واستغلال موهبته الفنية في ميدان السينما وهو ما حصل عليه بعد تدخل إدوين بورتر الذي أعطاه فرصة كممثل في فيلمه: إنقاذ من عش النسر، بعد أن رفضت استوديوهات إديسون إحدى سيناريوهاته.

---

[91]- حان ميتري، السينما التحريبية، ص 19-20

[92]- ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العربية، ص 53

[93]- ينظر: م ن، ص 54

كانت بداية غريفيت السينمائية عام 1908 م مع فيلم مغامرات دوللي، وهي قصة لفتاة اختطفها جماعة من الغجر، ولم يكن ينوي إنتاج هذا الفيلم لأنه عمل فيه ممثلا وكاتبا للقصة فموهبته كانت كمؤلف مسرحي أقوى منها كمخرج ولكن الأقدار دفعت به إلى عالم الإخراج ولأن مخرج هذا الفيلم كان مريضا تلزم عليه تصوير وإخراج فيلمه، مع العلم بأنه لم يمارس تلك الحرفة الفنية قبل ذلك، ومع هذا فإن فيلمه لاقى نجاحا كبيرا وتفوقا على عمل جميع الرواد الذين سبقوه في صناعة الأفلام.[94]

تفتحت أفاق جديدة في عالم غريفيت السينمائي بعد مغامرات دوللي، وراح يبحث عن تجربة واسعة في السينما بعد أن جرب نفسه في الرواية والمسرح والشعر، ولقد أتاحت له ثقافته الواسعة معالجة موضوعات كبرى اقتبسها من قصص: تولستوي وموباسان وجاك لندن، ومن الأشعار: تيسنونوبروننغ إضافة إلى النهل من الأعمال المسرحية.[95] وظل ينتج كول ثلاث سنين فيلمين أسبوعيا بانتظام، إذ قدم حوالي 500 فيلم على مدار السنوات الخمس التي تلت. وإن كانت أعماله نمطية مثل أفلام العصر، وإلا أنها جاءت متفوقة على كل ما قدمته السينما الأمريكية من قبل، من حيث المحتوى والتقنية، وهذا ما أهله ليدخل فيلمه الكبير ميلاد أمة ينضج كبير عام 1915م

وجهت تهم بالجملة لـ: غريفت بعد عرضه للفيلم، ونعت بالتعصب والفاشية في موالاة جماعة الكوكلاكس كلان المتطرفة، وهوجم بشدة من طرف الجمعيات الحقوقية الانسانية وجماعات الملونين ولم ينكر هذا ولم يتراجع، لأنه كان يرى في التعصب صورة لما يحدث في عصره، في إشارة إلى الحرب العالمية الأولى، وما حدث منذ أقدم العصور وحين اشتد الهجوم ضده أصدر بيانا جاء فيه: "إن التعصب هو في خلفيته كل أنواع الرقابة، التعصب هو الذي حعل من جان دارك شهيدة، هو الذي دمر مطبعة... وهو الذي اخترع ساحرات سالم.[96] وكان هذا التصريح بداية بداية للتفكير في فيلمه الثاني الذي أسماه التعصب أو اللاتسامح الذي أخرجه عام 1916 م.

فتح ميلاد أمة شهية غريفيت السينمائية لأعمال أكثر ضخامة إنتاجا، فباشر فيلمه التعصب حيث جند له طاقم عمل يتشكل من 60000 شخص، بينهم العمال والممثلين والنجارون والتقنيون، وبنى بناءات ضخمة أشهرها قصرا بابليا طول أسواره 70 مترا وصور مناظره من منطاد مقيد، كما أعاد بناء أجزاء من مدينة باريس خلال القرن السادس عشر، وأورشليم زمن المسيح.[97] جاءت هذه المحاولة لفضح النزعة اللا إنسانية التي هيمنت على العلاقة بين البشر خلال الألفين والخمسمائة سنة المنصرمة، وهكذا كان

---

[94]- ينظر: دوناكستايلز، السينما الأمريكية، سنوات د و، غريفت، وليام ك إيفارسون، ص 62

[95]- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 124

[96]- إبراهيم العريس، السينما، التاريخ والعالم، منشورات وزارة الثقافة دمشق، ط1، 2008، ص 130

[97]- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 145

يتصور عريفيت الذي عبر على عمله هذا كالتالي، إذ يقول:"تبدأ القصص المختلفة كأربعة جداول مائية ترى من فوق قمة جبل... وفي بداية سوف تحري الجداول منفصلة وبطيئة... ولكن كلما تقدمت اختلطت بعضها ببعض بسرعة تتزايد شيئا فشيئا حتى تصبح الجداول الأربعة في النهاية سيلا جارفا. وهذه جرأة في التأليف السينمائي لم سبق لها مثيل فالقصص الأربعة لا تتوالى الواحدة بعد الأخرى، وإنما تتداخل أحداثها وكل عنصر في قصة يكمل دراميا عنصرا في القصة الأخرى حتى يبدو الفيلم في النهاية يصور موضوعا واحدا فيما وراء حدود التاريخ.[98]

اختار عريفيت لموضوعه ثلاثة قصص تاريخية تضرب التسامح، وتميل إلى التعصب والتطرف الأولى في بابل، وتعكس تأمر الكهنة ضد دعوة التسامح التي تبناها الأمير بالتزار الذي قصى عليه، والثانية تعكس حياة وآلام السيد المسيح الذي تعرض لمؤامرات الفرنسيين ضد تسامح الدين الجديد والثالثة في فرنسا عام 1572 م وتعكس المذابح التي تعرض لها البروتستانت على يد الكاثوليك المتعصبين في سان بارتلميو، وأضاف قصة رابعة لإضراب العمال خلال بدايات القرن العشرين في ولاية أمريكية. وللربط بين هذه الحكايات الأربع، صور مشهدا يعود فيه كل مرة لأم تمرجح مهدا طفلها، وكان التركيب الذي يربط هذه الأعمال ببعضها يعتمد التناوب إلى ما لا نهاية بالنسبة لكل قصة، فعجلات العربة الفارسية تتعاقب وعجلات القطار، ودماء جماعات البروتستانت تمتزج بدماء أعناق البابليات المقطوعة، وغبار الطرق الحديثة يتصاعد بسبب السحب التي أثارتها كلمات المسيح الأخيرة.[99]

إن اللغة السينمائية التي اختارها غريفيت لهذا الفيلم جاءت فريدة من نوعها وغير مسبوقة، فمونتاجيا كانت الحكايات الدرامية الأربع في فيلمه تتقاطع وتنطبع على بعضا بعضا، وهو ما جعل المتفرجين يعبرون من حكاية إلى أخرى، ومن دون أن يحدث أي قطع في التكور الدرامي للعمل ككل. وتمت استعادة كل حكاية بعد سرد الأخرى، ولكن ليس عند النقطة التي كنا تركناها عندها، بل عند النقطة الدرامية التي كانت أوصلتنا إليها الحكاية التالية[100]. إن المتتبع لهذا الأسلوب يدرك بأن تكنيك هذا الفيلم بلغ ذروة تعبيرية قل نظيرها في تعبير السينمائيين الأوائل، فلقد توحد الموضوع في مسار قصصي متعدد وكأنني بغرفيت سبق الملحمين في إيجاد شكل سينمائي يشبه كثيرا التغريب الذي نادى به بريخت مسرحيا أو كأنه سبق السينمائيين السوفيات في مونتاج سينماهم الثورية، وهذا ما جلب إليه إعجاب مبدعيهم وعلى رأسهم إيزنشتاين.

---

[98]- فنون السينما، تر: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001، ص 106

[99]- ينظر: حورجسادول، تاريخ السينما في العالم، ص 147

[100]- ينظر: إبراهيم العريس، السينما والعالم، ص 132

شكل التعصب نقلة فنية نوعية من حيث التيمة قياسا إلى فيلم مولد أمة بالرغم من المفارقة الموضوعاتية التي حيرتنا، ومن حيث المونتاج أيضا، ولكن الفشل كان تاما أمام جمهور تعود على خط سردي متواصل ولعل عبقرية غريفيت سبقت زمنه بكثير لأن فيلمه حمل تصورا ثوريا للغة السينمائية فنية أشد حداثة آنذاك، ولم يكن بمقدور رواد الصلات السينمائية الوقوف عند جمالياتها ولقد دفع غريفيت ثمن هذا التهور العبقري غالبا، إذ تعهد بتغطية خسارة مالية قدرت بما يزيد عن المليون دولار، ويقال بأنه قضى معظم حياته المهنية في وفاء هذا الدين وكان لهذا الفشل بالغ الأثر في مسيرة هذا المخرج الذي حاول العودة عبر فيلم الزنبقة المحطمة، وفيلم من خلال العاصفة ولكن فشل فيلمه الناطق أبراهام لنكولن قصى عليه نهائيا،[101] لينزوي بعيدا في ظل طوال العشرين سنة التي بقيت من عمره.

لا تكمن أهمية أعمال غريفيت السينمائية في تناولها الموضوعاتي فحسب، بل تتخطاه إلى عالم المونتاج الذي برع فيه، وأكسب اللغة السينمائية ثراء خاصا، وبلاغة صورية خاصة لم يعرف الرواد الأوائل أبجدياتها يقول ايفرسون:"إنني اعتقد أن الناس اليوم وأنا أتحدث عن مؤرخي الأفلام بدؤوا يدركون أكثر كيف كان غريفيت في الواقع هاما للغاية وأن مساهنته لم تكن في أفلام عظيمة وإنما في تكنيك، عظيم وليس ثمة شك في أنه هو الذي بنى لغة الفيلم كلها وكما قال ألفريد هيتشكوك، إنك كلما تشاهد فيلما اليوم لابد أن تجد فيه شيء يبدأ بغريفيت[102]" لقد حاول غريفيت أن يثور مونتاجيا ضد الأساليب البالية في مجال التصوير والتي أنتجت قبل 1909 م مستفيدا من تجاربه وتجارب أستاذه إدوين بورتر، لأن الأفلام آنذاك كانت تتكون من مشاهد كاملة تسجلها الكاميرا من مكان واحد ثابت، وأحيانا كانت تنقسم الحركة إلى لقطتين أو ثلاث، وخصوصا لتصوير مشاهد المطاردة ولكن بشك بدائي.

إن التصوير اللامنقطع والأداء في مكان واحد على شاكلة العرض المسرحي، أعاق لغة التعبير السنيمائي، ولأن غريفيت وصل إلى السينما عن طريق المسرح فإن ثقافته الواسعة في هذا المجال سمحت له بالابتعاد عن أساليب ركح الفن الرابع، وتقوية الأداء وتقريب المشاهد من سحر الفن السابع، لقد كان يرى في الكاميرا أكثر من وسيلة تسجيل، بل أداة للتشكيل يمكن بواسطتها التحكم في المادة المصورة وما يدور أمام الكاميرا، ولذلك حركها إلى الأمام مركزا على التفاصيل ومحاولا تحطيم المشهد ذي اللقطة الواحدة غير المتغيرة، إلى لقطات أقصر منها،لقطات متوسطة، ولقطات كبيرة متوسطة، ولقطات كبرى. وأدخل المخرج السينمائي إلى غرفة المونتاج ليختار التأثيرات التي يراها مناسبة بعد أن يرتب عمله المصور، ويربط لقطات المنتقاة بعضها ببعض..ويلخص لويس جاكوبس هذا

---

[101]- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العلم، ص 235

[102]- دونالد ستايلز، السينما الأمريكية" سنوات د و غريفيت وليم ك ايفرسون، ص 77

التحول الجوهري بقوله:"إنغريفيت قد فهم فجأة كيف أن فن المخرج السينمائي يختلف عن فن المخرج المسرحي، ذلك أن السر الحقيقي للإخراج السينمائي يكمن في توجيه الكاميرا أكثر منه في إرشاد الممثل" .[103]

وهكذا دأب غريفيت على تقسيم المشهد الواحد إلى لقطات وتغيير موضع الكاميرا من لقطة إلى أخرى كي يسجل الأحداث بطريقة أقرب إلى نفس المتفرج وأكثر تفصيلا. وتفطن إلى أن آلة التصوير شديدة الطواعية، وتتيح الاقتراب من الأشخاص والابتعاد عنهم بقصد وغرض، وتوفير إمكانية التحرك بحرية حولهم.[104]وبناء على هذا جعل شخصياته تتصرف في حيز أوسع ولم يحددها بالإطار لضيق المشهد، فالحقل يمكنه أن يشمل مساحة أكبر أو أصغر وفقا لمتطلبات الحدث. والمشهد نفسه يمكنه رؤيته من قريب مرة، ومن بعيد مرة أخرى وفقا لزاويا الرؤية المختلفة والتي تتيح رؤية أفضل اللقطات تحمل كل منها عدة مستويات ونستطيع في لقطة واحدة أن نذهب من مستوى لقطة عامة إلى لقطة مقربة أو العكس وهذا ما نراه عند غريفيت في استخدام قناع قزحي ليحجب جميع الشاشة باستثناء جزء صغير منها للتركيز على ذلك المشهد بتفاصيله، قبل أن تبدأ في الانفراج تدريجيا، وتتكشف الشاشة كلها في لقطة عامة.

قدم غريفيت لفن الفيلم ما لم يقدمه أحد يقدمه أحد في تاريخ السينما، وقام خلال فترة وجيزة باسكشاف الأنواع الأساسية الثلاثة لطراز المونتاج: القطع بموجب الاستمرارية وهو متعلق بالحبكة والحفاظ على السيولة في الحدث دونما إظهار التفاصيل بأكملها والقطع الكلاسيكي الذي فضله أغلب مخرجي الأفلام الروائية حتى أوائل الستينات، هو الذي استعمل في فيلم ميلاد الأمة، والقطع بموجب فكرة الموضوع، وهو الذي أعجب به السوفيات وظهر في فيلم التعصب[105] ويشيد جيل دولوز بهذا المجهود الجبار قائلا:"وإذا ما قدمنا التمجيد لغريفيت فليس لأنه ابتكر المونتاج وحسب بل لأنه استند إلى مستوى ذي تركيب نوعي... فيما يتعلق بتركيب الصور – الحركة فإن غريفيت (الأمريكي) قد تصوره على شكل تعض organisation، بنية عضوية organisme وحدة عضوية كبيرة....إن البنية العضوية في البداية وحدة تضمن المتنوع divers أي ضمن مجموعة أجزاء متنوعة ونحن نتناول هذه الأجزاء ضمن علاقتها الثنائية التي تشكل مونتاجا متناوبا متوازيا[106]. يتفق الجميع على عبقرية غريفيت السنيمائية، ومن بينهم المخرج السوفياتي انشتاين والذي لقبه بالأمريكي العظيم، وربط ظهور المونتاج باسمه، وكذلك بطلة أفلامه ليليان غيشLiliane Gish التي أحالت على عبقرية أخرى لهذا الكبير سيء الحظ قائلة:...ذلك ما كان عريفيت قد بدأه في الأفلام الناطقة ولكنه ما لبث أن أوقفها وقال

---

[103]- أرنست لندجرن، فن الفيلم، ص 63

[104]- ينظر: جان ميتري، السينما التجريبية، ص 14 - 15

[105]- ينظر: لودي دي انيتي، فهم السينما (المونتاج) تر: جعفر علي دار قطبة، ط 2، المغرب، 1987، 9

[106]- جيل دولوز، الصورة والحركة: تر: جسن عودة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 1997، ص 46، 47

حينئذ :"إن هذا يعتبر انتحارا لأن هناك خمسة في المائة من سكان العام يتكلمون الانجليزية، أما أنا فإنني أخرج أفلاما مائة في المائة، إذن لن أخفض جمهوري بنسبة خمسة وتسعين بالمئة" وهكذا تخلي غريفيت عن الأفلام الناطقة وكان يعتقد بأن الفيلم يجب أن يزاوج بالموسيقى، وذلك أن العالم يفهم الموسيقى وكان يفهم الافلام الصامتة"[107]

إن الحديث عن غريفيت لا ينتهي باعتباره مؤسسا حقيقيا للسينما الأمريكية، ورجلا خاض الصناعية السينمائية بكل اقتدار، غير أن رهانه الفني انقلب عليه، ولم ترحمه هذه الصناعة السينمائية بكل اقتدار، غير إن رهانه الفني انقلب عليه، ولم ترحمه هذه الصناعة التي رسخ فنها، بل دفعت به إلى الانعزال. ولكن فنه بقي سجلا خالدا استحق به لقب أبي الفيلم ويقول إيفرسون:"... إنه مثل الإنجيل، إنني أعني أنه إنجيل صناعية الأفلام. إن كل مخرج عظيم حتى حوالي عام 1925 م إما عمل مع غريفيت أو تعلم منه الكثير. فبدونه ما كان يمكن أن نشاهد الأفلام التي نعرفها اليوم أو أن نضجه كان يمكن أن يتأخر سنين طويلة. "[108]

[107]- دونالد ستابلز، السينما الأمريكية" ليليان غش" تأملات، ص 86-87

[108]- م ن "سنوات د و غريفيت وليم ك ايفريس ، ص 81

**المحاضرة السادسة**

## 1-شارلي شابلين والمدرسة الهزلية:

يعتبر الفيلم الهزلي من أوائل الأجناس السينمائية التي نشأت مع ظهور السينما وكان هذا الفن الناشئ يجلب إليه المئات المشاهدين في القاعات لكونه أكثر تأثيرا في الفئات العامة والمعوزة بالخصوص، ولطبيعة موضوعاته الكوميدية التي وجدت جمهورا عريضا ولأن السينما فن جماهري في المقام الأول، فإن الفيلم الهزلي اتسم بشعبية منقطعة النظير. ونعرف في هذا الضرب من فن الفيلمي مدرستان شكلتا قاعدته الأساسية وهما: المدرسة الهزلية الفرنسية التي كانت سباقة في الظهور والمدرسية الهزلية الامريكية التي انتجت أسطورة كل العصور الهزلية السينمائية شارلي شبلين.

ظهرت أولى الأفلام الهزلية مرتبطة ببدايات السينما مع مطلع القرن، و ارتكز الضحك والهزل في الأفلام على ممثلين مغمورين، إذا ظهرت في البدء أفلام عديدة تصور مشاهد مضحكة مبتذلة ومكررة، وتخصص في تمثيل هذه الأفلام مهرجون تركوا عملهم في السيرك ليلتحقوا بالتمثيل السينمائي[109]. ولم يعرف الفيلم الهزلي تطورا حتى مجيء الفرنسي فرديناندزيكا الذي كان يعمل سابقا مونولوجيست بمقاهي المنوعات الموسيقية، واستفاد هذا المخرج من تيمة المطاردة فنا، وذلك بتوظيفها لأغراض كوميدية بعكس الإنجليز الذين استخدموها لأغراض الإثارة والتشويق. واستثمر زيكابهلونات محترفين، وحيل ميلييس السينمائية لتكثيف هذه المطاردات التي أوصلته إلى عالم من الفانتازيا السوريالية والضحك الهيستيري، خصوصا في فيلميه: عشر نساء لزوج واحد، ومطاردة الشعر المستعار عام 1905م.[110]

وكان من أوائل الممثلين الذين برعوا في الأداء الهزلي الفرنسي: أندري ديد الذي أخرج للفيلم الصامت شخصية بوارو، وهو رجل تافه ومذهول وأخرق، و هذا التنميط مستلهم من إحدى الشخصيات الهزلية الإيطالية، ومن فخامات السيرك. وبرع ديد في توظيف

الخدع المضحكة المنظمة، والهزل الآلي القائم على الحركات المضحكة. وإلى جانب هذا الممثل برز مجموعة من نجوم الكوميديا الفرنسية الذين لمعوا في سلاسل من أفلام حققت شعبية في العالم أجمع، مثل: تشالز برنس، لوي جاك بوكو، درانيم، روميو بوسيتي، سارا دوهامل، كاتساليس، ليون دوراك... وطور المخرج لوي فورياد المضحك في

---

[109] ينظر: م س، ص 47.

[110] ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص 95.

وجهتين: العبث أو المحال، أو الملهاة النفسية.[111]

يعدماكسليندرسيد المدرسة الهزلية الفرنسية، والممثل الذي صاغ مستقبل الفيلم الكوميدي برمته. ولقد استطاع سطع نجمه بعد رحيل ديد إلى ايطاليا، حيث بدأ مسيرته الفنية الناجحة عام 1907م بسلسلة أفلام ناجحة أهمها تلك التي كانت تحمل إسمه مثل: ماكس ينال وساما وعطلة ماكس و زواج ماكس[112]. وطور ليندر تدريجيا شخصيته التي كان يقدمها على الشاشة، إذ كان يظهر بزي شاب وسيم أنيق (جنتلمات)، ذو شعر أملس وشارب منمق، وثياب سهرات طويلة فخمة، وكان يحمل عصا خيزران جميلة. وتجاوز ليندر البلادة المفرطة والغباء الذين اتسم بهما الممثلون الهزليون قبله، واعتمد في كوميدياته على التناقض بين طبيعية وأناقة الشخصية وحماقة المغامرات التي تحدث له، إذ جاءت شخصيته في الأفلام واسعة الحيلة، ذكية وقادرة على الخروج من المأزق.

أنتج ماكس ليندر حوالي أربعمائة فيلم، ويندر أن تجده يكرر نفسه إلا نادرا، وهذا ما أثرى ريبرتواره الفيلمي التمثيلي بذخيرة هائلة من الحيل المضحكة. لقد ساهم تكوينه المسرحي القوي في استيعابه المتميز لمتطلبات وإمكانيات الشاشة الصامتة بصريا، واحتاج صالات السينما في كل بلدان العالم. إلا أن الحرب العالمية الأولى قلبت الموازين بالنسبة لهذا الكوميدي الفذ، حيث أزاحه شارلي شابلن عن عرشه في كل دور السينما العالمية بما فيها

فرنسا. وكانت شركة ايساناي قد غضبت على شابلن لتركه الحمل في أحد فروعهاء فاستدعت ليندر إلى أمريكا، ولكنه لم يجاري سلطة شابلن السينمائية[113]. وصرح لأحد رجال الصداقة بشكل علني." لقد أكد لي شارلي شابلن أن مشاهدة أفلامى دفعته إلى حقل التمثيل السينمائي فكان يدعوني أستاذه، ومع ذلك فقد سررت جدا لأني تعلمت من مدرسته الشيء الكتير"[114]

إن هذا الاعتراف الذي سجله سيد الفيلم الهزلي الفرنسي قبل الحرب العالمية الأولى، إجمل ضمنيا شهادة فنية لما وصلت إليه السينما الأمريكية أثناء وبعد الحرب، وهو دعوة إلى أن السينما في الولايات المتحدة تجاوزت حدود التنافسية، ودخلت إلى منطق السيطرة والهيئة. ولكن كانت القارة العجوز سياقة في إرساء لتقاليد الفيلم الهزلي التقاليدها الحقيقة في مجال الكوميديا الفقية (كوميديا دي لارتي، الهازلة الفرنسية القديمة)، فإن المدرسة الهزلية الأمريكية ورغم تأخرها عن نظيرتها الأوروبية، إلا أنها راسخ تقاليد خاصة وقدمت الفيلم الهزلي يقمة العالمية، وجعلت من السينما الأمريكية الصامتة مرجعا جماليا عبر كل العصور السينمائية

---

[111]ينتظر - جورج سانتر له تاريخ السينما في العالم، ص 100-101 2

[112]جورج مديافة موسوعة السينما المصورة في العالم، ج 1، ص 95 .

[113]ينظر: جورج ستانبول تاريخ السينما في العالم، حتى 128-129.

[114]ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 61

ظهر الفيلم الهزلي الأمريكي في البداية هزيلا مقارنة بأفاقمماكس ليندر و غيره من الممثلين الهزليين الفرنسيين، ولكن قدوم المخرج ماك مينيت أعطى دفعا حقيقيا للسينما الهزلية التي تطورت على يده بشكل ملفت للانتباه. ولقد استطاع هذا الكندي الذي التحق الشركة بايوغراف ممثلا أن يستفيد من تجربة أستاذه غريفيت في العمل، ويتحول إلى مخرجعام 1910م. و كانت انطلاقته الفنية في أسلوليوكيستون الذي أسسه بغية إخراج أفلامه السينمائية، ومع حلول عام 1912م أطلق سلسلة كيستون كوميديا Keystoneconnedy[115] معلنا على بداية سيطرة الفيلم الهزلي الأمريكي.

كانت الأفلام التي قدمها أستوديوكيستون عناصر من: المسلسلات الهزلية، والمنوعات والسيرك، والعروض الإيمائية، كوميديا دي لارتي، والأفلام الكوميدية الفرنسية القديمة، وكانت أفلاما مميزة وفريدة. إذ نزل سينيت بكوميدي انتهز مكانية إلى العالم الواقعي لأمريكا، حيت الشوارع الفسيحة المغيرة بمنازلها الخشبية ذات الطابق الواحد، ومحلات البقالة والأدوات المعدنية، والسيارات البدائية التي بدأت تزيل الخيول، ورجال الشرطة والأشخاص بقبعاتهم السوداء المستديرة، والنساء بالفساتين الفضفاضة والقبعات الكبيرة. و غير أن أفلام هذا العالم الواقعي، بأحداتها الفوضوية والسوريالية التي تتصف بالفوضى والصخب والعربدة، قد جعلت من هذا العالم الواقعي المألوف يبدوا عالما غرائبيا آخر[116]

ركز سينيت في كوميدياته على الهزل المرئي، وإذا كان المشاهدون في السيرك يضحكون من الأصوات التي كان يصدرها المهرجون عندما يتبادلون الصفعات بينهم، فإن المخرج يجعل المشاهدين يضحكون من مشاهد فيلمه. ولقد ابتكر سينيت فكرة تبادل قذف الفطائر المحشوة بالكريمة بين الممتلين، واشتهر بذلك ونجح فعلا في إضحاك المشاهدين. إن الممتع في الفيلم الهزلي هو أن السينما كانت تسخر من نفسها عبر إظهار جو من اللامنطق والوهم الذي يعيشه الممتلون في الفيلم، واتخذت من المطاردات بواسطة السيارات بشكل خاص مظهرا بهلوانيا عجيبا ومثيرا يقوم مقام التهريج في السيرك [117]

أصبحت استوديوهات سينيت المشكلة التي زودت الفيلم الهزلي بالعديد من نجوم السينما الصامتة آنذاك، وأصبح هذا المخرج المتميز مكتشفا كبيرا للمواهب. إذ تخرج على يديه الطائفة الأولى من ممثلي الفيلم الهزلي أمتال: فورد سترلينغ، وهانك مان، و بن توربين الرجل الأحول، وباستركيتون، وهارولد لويد، وهاري لانغدون[118]. وقد خلف هؤلاء تراثافيا عظيما في مجال أفلام الكوميديا خلال العشرينيات. ولكن سينيت حقق اكتشافا أعظم عندما سمح لموهبته شارلي شابلن بالإنفجار فنيا، حيث استطاع هذا الشاب الإنكليزي أن يتحول إلى أيقونة في الفن السابع

---

[115]ينظر: جورج مدي، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج 1، ص 98-99

[116]ينظر: دونلدستابلز، السينما الأمريكية، "أربعة من عظماء كوميديا السينما الصامتة "دونالد و ماكافري. ،ص 139.

[117]. أندري بازان، ما هي السينما، ج 1، ص 105

[118]ينظر: جورج مدي، موسوعة السينما المصورة في العالم، ص 100.

عندما نتحدث عن السينما الصامتة في أي مكان في العالم، فإننا نستحضر مباشرة صورة ذلك الرجل صاحب الهيئة الغربية في القبعة السوداء القديمة، والقميص القصير الضيق، والحذاء الضخم، والعصا السحرية العجيبة، إنه شارلي شابلن ملك السحر السينمائي. لقد استطاع هذا الممثل أن يروض هوليوود، ويخرج عن نسق النجومية الذي رسمته لمنتسبيها، الذين اشتهروا لفترة محددة تم اخلقوا. إن شركات الإنتاج السينمائي التي تبتز الجهد الإبداعي للنجوم حتى النخاع، لم تدفع بهم إلى طي النسيان بعد اكتشاف نجوم جدد، لم تستطع الصمود أما نجم من حجم شارلي شابلن. ولئن كان قدر غريفتوسينيت وغيرهم ... هو التوقف عند مرحلة معينة في التطور السينمائي، برغم أعمالهم العظيمة، فإن شارلو المتوحد مع عالم الشاشة السينمائية قد واصل مشواره باقتدار، ولم توقفه حتى السينما الناطقة التي التزم عالمه الصامت حيالها، وعمر فقيا إلى ما بعد الأربعينات من غير منافسة تذكر

إن نجوم هوليوود و على كثرتهم، لم يتح لأي واحد أن يجاري منهم الإرت الفني الذي خلفه شابلن، فهو شخصية نمطية فريدة جمعت كل أساليب الهزل والإضحاك، وهو المرتجل الذي أوجد أسلوبا خاصا لما يرتقي إليه ممثل كوميدي، وهو صاحب الهجائية (الساتيرية) التي ارتقت بموضوعات واقعية بسيطة إلى عالم سوريالي، وهو المتشرد الصغير الباحث عن الكرامة الإنسانية المهدورة بالترتيب الطبقي والتزمت. لقد صاغ في مختبرته الكوميدي النظرة الإنسانية التي تزدري كل أشكال الابتزاز والظلم والطغيان، ودافعنها في شكل مطاردات تربط بين المشاغبة والتطلع إلى تحقيق العدالة، وكانت كوميدياتهبناءا هزليا يلامس حسا تراجيديا عميقا، وكانت موضوعاتها تثير فينا عنصر التفقة والتوق إلى التفوق إلى جانب الإضحاك الشديد. ولن نجد هنا وصفا أفضل من مقولة أندري بازان: " شارلو شخصية أسطورية تسيطر على كل من المغامرات التي يشترك فيها .. إن شارلو، بالنسبة لمئات الملايين من الناس على هذا الكوكب، هو بطل كما كان أوليسUlysse أو رولان Roland بالنسبة لحضارات أخرى"[119]

يعد شارلي شابلن ملك البانتوميم، وصاحب المهارات في الحركات (الأكروباتية) واللمحات التهريجية، ولقد كان بحق سيد الإيماءة تمثيلا. ولقد استمد تقنياته وأساليبه من التدريب بالقاعات الموسيقية الإنكليزية، والتحق بفرقة كارنو kamo[120] المسرحية بلندن، حيت صقل مواهبه في كافة الأعمال البهلوانية والتهريجية والإيمائية التي كانت تقدمها فرقته. واستمد قوة تمثيله وتعابيره الإنسانية من أحياء لندن الفقيرة، ومن واقعه الاجتماعي الصعب الذي يتلخص في أب مقامر سكير، وأم ضعيفة في قواها العقليةالتحق شابلن رفقة فرقته بالولايات المتحدة عام 1913م، في جولة فنية، واقتنصته للسينما شركة كيستون

---

[119]ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 63

[120]جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 150

ليعمل مع طاقم مالك سينيت. وفي فيلمه الأول مع سينيت كان شابلن يرتدي زيا عاديا، ولكن في فيلمه الثاني ظهر بزيه الذي تعرفه به. ويبدوا أن المشاهدين تعلقوا بشابلن وبزيه الغريب، وأدركوا أنهم أمام قامة مرعبة في الفيلم الهزلي. وصور شابلن حوالي خمسة وثلاثين فيلما في شركة كيستون خلال سنة واحدة، لم تحول بعد عام 1914م إلى منتج ومؤلف وممثل لأعماله، حيث قفزت إيراداته مع عام 1916م، إلى أكثر من مليون دولار سنويا[121]

ارتقي شابلن بالفيلم الهزلي خلال الحرب العالمية الأولى، وأصبح سيد الشاشة السينمائية بلا منازع، وقدم أفلاما كبيرة من مثل : شارلي الصانع، سارق، الإطفائي ، الموسيقي، المرابي ، شارلي لا يبالي ، المهاجر ، الفار من وجه العدالة.. وتجلت عبقريته خلال هذه الأفلام التي يقول عنها دولوكDellue: " إن شارلي بعد أن ترك وراءه أستاذه ماكسليندر، ارتفع إلى مصاف موليير"[122]. وألصور بأن شابلن وفق هذه المقولة تجاوز حدود الإضحاك الهزلي إلى طرح موضوعاتي مثير في أفلامه، إذ جاور فن الكوميدي بخط مأساوي نلامس وجوده في أغلب أفلامه، والتي جاءت بمثابة تحد للمؤسسات والتقاليد الاجتماعية الأكثر تسلطا وقهرا. لقد كنا نضحك من جملة المواقف الكوميدية التي تضع فيها شخصية شارلو نفسها، وترتقي بتصرفاتها إلى حدود الهجائية التي لا ترحم، وفي نفس الوقت تستلهم الروح الإنسانية الممزوجة بالتأثير المأساوي الذي يتشكل على مستوى المعنى، وهذه المفارقة الجميلة هي التي صاغت عالم شابلن العجائبى

إن شعبية هذا الممثل دفعت بالمشهدية السينمائية الجماهيرية إلى الإلتفاف حول مخبره الفني الراقي، و الذي كان يجلب إليه كل الفئات: الطبقات الأكثر فقرا، والجماهير الراقية الأكثر انتقاء، والمفكرين الأكثر تألقا لقد تحدى هذا الممثل حتى عصر السينما الناطقة من دون أن يخفت نجمة، وقدم للسينما عملين رائعين هما:- الأزمنة الحديثة، والديكتاتور العظيم، ولم يقدم تنازلات تذكر اللهم إلا أغنية في فيلم الأزمنة الحديثة غناها بصوته في الختام، وجاءت مزيجا مضحكا من الفرنسية والايطالية والاسبانية، وذلك بغرض هجاء الأفلام الناطقة. ويقول صديقه هارولد لويدHarold lloyd :" إن شارلي سيظل صامتا حتى ولو تكلم من حوله . إن الشخصية الأسطورية التي خلقها في الأفلام توجز القيمة الحقيقية الكاملة للقيام الصامت، لذلك قرر شارلي أن يظل مخلصا لقناعته ولقفسه.[123]

كان شابلن يعي جيدا حجمه داخل إطار الشاشة السينمائية، ولأنه فصل في تجسيد وتعميق أدواره إيماءة و أداءا، فإنه قفز على كل التقنيات التي تخص التصوير محاولا ترسيخ نمطية الشخصية على حساب أي لغة سينمائية أخرى. لقد صرح أثناء إخراج فيلم السيد فيرودو: " إن التصوير بالسطح العام شيئا لا غنى عنه، وعندما أمثل فإني أمثل بساقي

---

[121]جورج مديران، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج 1، ص 192

[122]جورج سادول، تاريخ السينما العالم، ص 150

[123]أفلام شابلن" سيناريوهات و گناباتالفاتم"تر: يونس كامل ديب ، وزارة الثقافة، دمشق، ط2009، 1،ص16-17

ورجلى كما أمثل بوجهي، إنني خارج العادي ولست بحاجة إلى زوايا تصوير خارجة عن العادة ".[124]

إن شابلنكان مضلعا في الحرفية التمثيلية إلى أبعد الحدود، و كأنه شخصية فرت من مخير الكوميديا دي لارتي، أو كأنه جاء إلى الفن السابع ليتمم شخصيات مثل: أرلوكان و بنتالون و كولومبين. و الذي يدعم موقفنا هذا هو قدرته على الارتجال، و عالم شخصيته المنمطة التي تجاوز في تثبيتها حدود التقنيات، و عندما يؤكد بأنه خارج عن العادي، فإن أعماله اعتمدت قوة تمتيل كادت تلغي المخرج و السيناريو معاإستطاع شابلن أن يقفز بسينماه فوق محطات التطور التقني الذي حققته السينما الأمريكية، و كأني به يعود بالفيلم إلى مرحلة ما قبل إدوين بورتر، أو المشهد العام الخاضع للتمثيل المسرحي، و لهذا اضطلع بإنتاج أفلامه بنفسه تأليقاء تمثيلا، و إخراجا، و يقول كوكاركين في هذا المجال:" إن سينما شابلن هي، قبل كل شيء، سينما تمثيلية، ولا تملك أهمية حاسمة فيها مسائل الفن المسرحي و حتى الإخراج... من المستحيل في الممارسة التشابلينية تقسيم عملية إنشاء الفيلم على أرضية السيناريو و الإخراج. إنها عملية واحدة و كاملة، و تملك مرحلتين فقط من المميز أن شابلن الذي كتب لأول مرة السيناريو الإخراجي لفيلم الديكتاتور العظيم فإنه لدي تصوير و مونتاج اللوحة قد ابتعد بقوة عنه إلى درجة أنه غير بصورة عامة عددا من تقليات المواضيع و حتى أسماء بعض الشخصيات المؤثرة"[125]. و لا مناص هنا من التذكير بأن عمالقة الفن الكوميدي كانوا يتسمون بالارتجال الذي هو خاصية في فن الكوميديا أكثر منه سائية، و إن كان شابلن مرتجلا فإن موليير كان يلقب في عصره بالمرتجل. و يبدوا أن دولوك الناقد السينمائي الفرنسي أدرك بحذق هذه الخاصية لما رفعه إلى مصاف موليير.

لقد وعي شابلن عالمه التمثيلي بتفاصيله، و كان يدرك بأن طريق النجومية السينمائية التي لا تخفت يكمن في الممثل المبدع أكثر من أي حرفة سينمائية أخرى، و لهذا طور أداءه و عالمه الإيمانى، و عمق فكر و فلسفة شخصيته المثيرة. كان يرى بأن المسرح يعلم كيف أن الشعب بعامة يرتاح لرؤية الأغنياء و هم يعانون، و هذا يرجع إلى أن تسعة أعشار الآدميين فقراء و يغارون في داخلهم من تراء العشر الأخر. وهذه النظرة الساتيرية العميقة هي التي حملها و حملته إلى إطار الشاشة الكبيرة كي يصير نجم سينما أمريكا الأول، يقول شابلن عن تجربته التمثيلية و فلسفته الكوميدية:" إني أتناول كأسا من المرطبات على الشرفة بصحبة فتاة، و في الطابق الأسفل سيدة سمينة محترمة، حسنة اللباس، و عندما أكل المرطبات أترك مقدار ملعقة صغيرة تنساب من خلال سروالي تم من الشرفة لتسقط في رقبة السيدة. إن الضحك الأول سببه إرتباكى الشخصي، و الثاني، و هو الأكبر، ينتج عن وصول المرطبات إلى عنق السيدة التي تأخذ في الجوار و القفز، و مهما يبدو هذا بسيطا

---

[124]جورج سانول، تاريخ السينما في العالم، ص 152

[125]جورج سانول، تاريخ السينما في العالم، ص 152

لأول وهلة فإن ثمة عنصرين من الطبيعة الإنسانية مقصودان هنا: الأول: السرور الذي يشعر به الجمهور عند رؤيته للتراء و الترف في مأزق حرج، و الثاني: نزعة الجمهور إلى الشعور يقفس مشاعر الممثل. فلو أنني تركت قطعة المرطبات تسقط على رقبة إمرأة فقيرة تخدم في البيوت لأثار هذا المنظر العطف على المرأة بدلا من الضحك عليها، كما أنه ليس لامرأة تخدم في البيوت كرامة تخشى ضياعها، و لن يكون للحادثة أي أثر مستغرب. إن ترك قطعة المرطبات تسقط في علق امرأة غنية إجراء عادل تستحقه."[126]

تنم هذه العبارات التشابلينية عن نضج فني كبير و فلسفة عميقة في تحديد و رسم معالم شخصية شارلو الخالدة، و التي ارتبطت بها الإنسانية في عصرنا، إذ شكلت نموذجا فريدا من نوعه تمكن صاحبه من إدارة الإعجاب و الإضحاك لدى الكبار و الصغار على حد سواء، لأنه بكل بساطة راح يخاطب الإنسان. هذا الإنسان الذي رفض الخضوع لمنطق النجومية الهوليودية قصيرة العمر، و جعل من شخصية نمطية ظاهرة فنية فوق سينمائية، يحاول شابلن التعبير عنها كما يلي:" لقد درست الإنسان، و لو لم أعرفه لما استطعت عمل أي شيء في مهنتي... إن معرفة الإنسان هي أساس كل نجاح".[127]

**المحاضرة السابعة**

**- أهم المخرجين في السينما الصامتة**

**-جون فورد** "John Ford":

[126] فلام شابلن" سيناريوهات و گناباتالفاتم"تر: يونس كامل ديب ، وزارة الثقافة، دمشق، ط2009، 1،ص16-17

[127] فنون السينما، ص 75.

- مخرج ايرلندي بدأ الإخراج سنة 1917 في عصر السينما الصامتة و لقب بملك مخرجي أفلام رعاة البقر . ولقد أخرج حوالي مائة وسبعة وثلاثين فيلما أغلبها من أفلام الكوبوي"رعاة البقر"، و قد تألق كثيرا مع ظهور السينما الناطقة و يعد المخرج "جون فورد "في نظر معظم النقاد أعظم المخرجين الأمريكيين ، و هو المخرج الوحيد الذي فاز بأربع من جوائز الأوسكار لأفضل مخرج في تاريخ هذه الجوائز .و يلقب جون فورد بملك أفلام رعاة البقر بفضل الأفلام المتميزة العديدة التي قدمها من هذا النوع السينمائي و التي يعود بعضها إلى عصر السينما الصامتة و قد أرسى فيها منذ فترة العشرينيات القواعد الأساسية المرتبطة بهذا النوع من الأفلام. [128]

فقد أخرج فيلمين صامتين متميزين "الحصان الحديدي"سنة 1924و "ثلاثة رجال أشرار "سنة 1926 و عزز فيلم" عربة الجياد" سنة 1939 مكانة المخرج جون فورد ليس كمخرج لأفلام رعاة البقر فحسب ،ولكن كمخرج متميز بشكل عام و يعد فيلم " عربة الجياد" معلما هاما بين أفلام رعاة البقر و أشهر أفلام رعاة البقر التقليدية و محطة مهمة في تطور أفلام رعاة البقر فقد جاء في نهاية عقد التراجع في المستوى الفني لأفلام رعاة البقر في هوليوود ،و تحولت إلى أفلام تجارية ضعيفة في مجملها أو حتى إلى أفلام غنائية و يقدم فيلم "عناقيد الغضب" سنة1940وهو أشهر أفلام الدراما بالأبيض و الأسود و ينتمي هذا الفيلم إلى مجموعة من الأفلام الدرامية المتعلقة بموضوعات الاحتجاج الاجتماعي للمخرج كفيلم "المخبر" سنة 1935 و فيلم "الوادي الأخضر"سنة 1941 و ذلك مقارنة بروائعه العديدة من أفلام رعاة البقر التي أكسبته ذلك اللقب.[129]

إن فيلم "الباحثون" أنتج سنة 1956،إذ قدم في هذا الفيلم حصيلة خبرة في الإخراج السينمائي استمرت أربعين عاما حتى ذلك الوقت و يعكس فيلم "الباحثون"بمقومات فنية متميزة في الإنتاج و الإخراج و التمثيل و التصوير تلك الخبرة السينمائية الطويلة.[130]

---

128- ينظر محمد الزواوي،"روائع السينما" ،م س،ص115.
129- ينظر محمد الزواوي،"روائع السينما" ،م س ،ص115.
130- من،ص ص427/428.

قال" جون فورد" قبل وفاته بعامين :" عندما أموت أريد أن يتذكرني الناس على أنني جون فورد، الفتى الذي صنع أفلام الغرب الأمريكي"[131]و لما كانت السينما الأمريكية القوة الوحيدة التي أبهرت العقول و سيطرت عليها سيطرة كلية ،ظهرت شلة من المخرجين مثل " فرانك كابرا" ،" جورج كوكور" ،"هوارد هاواكس" و"جون هيوستن "أعطوا لربرتوار السينما الأمريكية أهم الأفلام الخالدة ذات الموضوعات السياسية و الحربية و أفلام العصابات و المافيا التي ظهرت في فترة الثلاثينيات من القرن الماضي.

لاقت تلك الأفلام رواجا كبيرا أثناء بداية السينما الناطقة ومن دون شك تأتي أعمالهم السينمائية المسيطرة على كل الأشكال التعبيرية الأخرى . من الطبيعي أن تستعمل الولايات المتحدة كل أساليب الإبهار كي تجد الحلول المناسبة لبيع إيراداتها فصدرت موجة من أفلام العصابات و المافيا و ظهور أفلام الإغراء و الإثارة خاصة العنصر النسوي الذي اهتمت بشكل كبير في إظهاره بطريقة فاضحة ،مما اضطرت الولايات المتحدة بإصدار قانون الحشمة سنة 1930، وتشديد الرقابة على الصناعة السينمائية بعد سنة 1935.على حد قول جورج سادول :" إذ قام عدد من القساوسة الأمريكيين بحملة عنيفة ضد أفلام اللصوصية والعصابات والتعري، فأصبح اللص داعية أخلاقيا، وحددت مدة التعرية "[132].أخذ المخرجون ينظرون إلى هذا القانون باعتباره عائقا يشل إبداعاتهم في حين لم يصمد طويلا أمام أهدافهم و طموحاتهم .

- **جون هيوستن:John Huston""**

قد اكتسب شهرة كممثل سينمائي منذ أواخر فترة العشرينيات من القرن الماضي وككاتب سينمائي منذ أوائل فترة الثلاثينيات ،إلا أنه ظل يتوق إلى العمل كمخرج ،خاصة أنه لم يكن راضيا دائما على الطريقة التي قدم فيها المخرجون السينمائيون سيناريوهاته السينمائية في أفلامهم و قد أتيحت له فرصة إخراج فيلم "الصقر المالطي" الذي كتب له السيناريو و الحوار مستندا إلى رواية المؤلف داشيلهاميت بعد أن لقي تشجيعا من مديري أستوديو "الإخوة وارنر" الذي كان متعاقدا آنذاك و كان كل ما يطمح

---

131- جاك ناشبار و آخرون ،"سينما الغرب الأمريكي- الصيغة المشتتة في أفلام الكاوبوي"،م س، ص 130.
132- جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ،م س،ص268.

فيه هؤلاء المديرين هو أن يخرج لهم جون هيوستن فيلما متواضعا بميزانية صغيرة إلا أن النجاح الذي حققه فيلمه "الصقر المالطي" على الصعيدين الفني و التجاري فاق كل التوقعات و قد نجح هذا المخرج في تقديم فيلمه بأسلوب مشوق سريع الإيقاع يشد المشاهد من المشهد الأول حتى المشهد الأخير.[133]

"كنز سييرامادري"هو أول فيلم للمخرج جون هيوستن بعد عودته من الحرب العالمية الثانية و ثالث أفلامه الروائية و ثالث فيلم يجمعه مع الممثل همفريبوجارت "عبر المحيط الباسيفيكي"سنة1942"ملك إفريقيا " سنة 1951،فيلم"كي لارجو"سنة 1948،فيلم "تغلب على الشيطان"سنة 1953.[134]

يعد فيلم "الصقر المالطي"معلما مهما بين أفلام الإثارة و التشويق،فقد أرسى هذا الفيلم مجموعة من القواعد لهذا النوع من الأفلام ،و جلب شهرة لمخرجه جون هيوستن في باكورة أفلامه .

يستند فيلم "الصقر المالطي" إلى رواية لمؤلف القصص المثيرة داشيلهاميت تتعلق بمغامرات المحقق السري الخاص "سام سبيد" و قد سبق لهذه الرواية التي صدرت في العام 1930 أن قدمت في فيلمين ضعيفين في العامين 1931 و 1936 قبل أن يظهر جون هيوستن اهتماما بتحويلها إلى أول فيلم من إخراجه و كان جون هيوستن ميالا في إنتاج أفلام العصابات و عالم الجريمة بأسلوب يكشف عمق فلسفتهم الإجرامية في الحياة و يجعل من حرفة العصابة عملاو يبرز جوانب العنف شكله البطولي و يعرض أساليب ارتكابها بعرض دقيق يتناول كل جانب من جوانب التحضير والتخطيط و التنفيذ بكل التفاصيل والدقة اللامتناهية[135] كما يقول كامنسيكي أيضا: "... وكما في أفلام هيوستون السابقة واللاحقة،فهناك مجموعة صغيرة من البشر تقوم بمهمة وتفشل، فإن أفراد العصابة يلزمون أنفسهم بمهمة ويموتون نتيجة الخيانة. إن إيمريش الذي يصف الجريمة لزوجته المقعدة أنها " ليست أكثر من نوعية غير مألوفة في التصور الإنساني " يخون دوك

---

133- ينظر محمد الزواوي،"روائعالسينما"،م س،ص99.
134- م ن ،ص101.
135- ينظر محمدالزواوي،"روائعالسينما"،مس ،ص123/124.

وديكس من القمة، بينما يقوم كوبي في خوفه بخيانتهم من الأسفل،و مرة أخرى هناك ذروة للموت و التخريب لا تملك شخصيات هيوستون منها فكاكا"[136]. تألق جون هيوستن في أفلام العصابات والجريمة و استطاع أن ينجح في جلب التعاطف مع شخصيات أبطاله و هو يؤمن بأن بطل الفيلم رغم صفاته الإجرامية على مبدأ لا يوجد شرير مطلق أو خير مطلق و تأثر بأسلوبه الكثير من المخرجين في هوليوود فيما بعد من أمثال فرانسيس فورد كوبولاو مارتن سكورسيزي.

- **فكتور فليمنغ:"Victor Fleming"**

فاجأنا المخرج الأمريكي فكتور فليمنغ بفيلم رومانسي "ذهب مع الريح" من أكثر الأفلام الأمريكية إثارة الذي تناول قصة حب رومانسية مثالية رائعة للبطلة سكارليتأوهارا التي عايشت أحداث الحرب الأهلية الأمريكية كما تبرز ارتباط البطلة بالأرض وهو الشيء الوحيد الذي ورثته عن والدها حيث يذهب كل شيء مع الريح جراء ويلات الحرب و ما تخلفه من الدمار في الجنوب الأمريكي [137]. فكتور فليمنغ مخرج أمريكي قام بإخراج فيلم "ساحر أوز "سنة 1939 ولم يمض وقت طويل عن هذا الفيلم، حتى أردف بفيلم آخر في نفس السنة لا يقل عنه أهمية وروعة "ذهب مع الريح "حيث قدم رائعته السينمائية و الذي فاز بجائزة الأوسكار كأفضل مخرج. [138]

واصل المخرج فكتور فليمنغ المعروف بصداقته للممثل كلارك جيبل عمله على مدى عشرة أسابيع قبل أن يصاب بانهيار عصبي تحت وطأة ضغوط العمل و التداخلات المستمرة للمنتج ديفيدسيلزنيك و عندئذ تمت الاستعانة بمخرج مخضرم آخر هو سام وود الذي تولى مهمة إخراج الفيلم على مدى شهرين قبل أن يتعافى فكتور فليمنغ و يعود لإكمال عملية تصوير مشاهد فيلم "ذهب مع الريح" إن الفيلم مأخوذ عن رواية مؤلفتها "مارجريت ميتشيل "أعتبرت أكثر و أشهر رواية في العالم ولدت في مكان كان قدره

---

136- ستيوارت كامنسكي،"جون هيوستن ساحر السينما"،ترجمة:فزي سليمان،داركتابي،القاهرة،دط،1978،ص102.
137- ينظر محمد الزواوي،"روائعالسينما"،م س،ص35.
138- م ن،ص36.

الموت و الهلاك عكست أحداث الحرب الأهلية الأمريكية"1861 – 1864" التي دارت بين الولايات الشمالية والجنوبية بسبب مشكلة رئيسية وهي الرق ومطالبة الولايات الشمالية بإلغائه وتمسك الولايات الجنوبية به .

تعد رواية "ذهب مع الريح" من أكثر الروايات مبيعا في تاريخ الولايات المتحدة لابسبب مستواها الفني الرفيع فحسب بل أيضا بسبب الأحداث و الظروف و القصص العديدة التي رافقت تأليف رواية مشوقة و من المفارقات أن فكتور فليمنغ حل محل جورج كيوكر في إخراج فيلم "ذهب مع الريح"الذي يحمل اسمه و الذي فاز عنه بجائزة الأوسكار بعد أن كان جورج كيوكر قد قطع شوطا كبيرا في إخراج فيلم "ذهب مع الريح"قبل أن يستغني منتج الفيلم ديفيد سيلزنيك عنه إثر خلاف حاد بينهما. [139] بالإضافة إلى كل هذه التجديدات التي أحدثها فكتور فليمنغ في الفن السينمائي فاعتبرت الرواية من أشهر العلاقات الغرامية في تاريخ الأدب و السينما .و كان قدر السينما الأمريكية الحافل بالروائع السينمائية الخالدة أن يلتقي في مواعيد سابقة أثناء الحقبة الزمنية التي دارت أثناء الحرب الأهلية مع مخرج فذ ديفيد وارك غريفيت بفيلمه الشهير "مولد أمة ".

---

[139]-محمدالزواوي،"روائعالسينما"،مس،ص44/45.

- **أورسون ويلز:"Orson Welles"**

بدأ مشواره الفني كممثل مسرحي قبل أن يتحول إلى الإخراج السينمائي شأنه في ذلك شأن عدد كبير من المخرجين المهاجرين المرموقين الذين مارسوا الكتابة السينمائية قبل أن يجمعوا بين الإخراج السينمائي و الكتابة السينمائية مثل جون هيوستن و وودي ألين.

كان معروفا في الأوساط المسرحية و الإذاعية كفنان مبدع إلا أن قدم رائعته السينمائية "المواطن كين"سنة 1941من إنتاجه و بطولته و اشترك في كتابة القصة وسيناريو الفيلم ثم تلتها روائع سينمائية أخرى مثل "أسرة أمبرسون الرائعة" سنة 1942،"ماكبث" سنة 1948،"عطيل "سنة 1952،"لمسة الشر" سنة [140]1958 هو آخر الأفلام المتميزة التي أخرجها المخرج "أورسون ويلز "و آخر فيلم أخرجه ضمن نظام الأستوديوهات في هوليوود فقد وظف في هذا الفيلم أطول و أشهر اللقطات المصورة المتواصلة في تاريخ السينما و تستمر على مدى ثلاث دقائق و عشرين ثانية .هو اكتشافه لطريقة الإخراج القائمة على استخدام عمق المجال، وبناء اللقطة كمشهد تكون الصورة فيه مهمة في المقدمة مثلما في خلفية المشهد،بحيث يتجاوز المشهد الصورة المسطحة ويتعداه إلى العمق. وهذا الأسلوب الاخراجي يماثل في أهميته اكتشاف المنظور في فن الرسم خلال القرن الثالث عشر[141].و يعد "المواطن كين " رابع ثورة حقيقية في فن السينما بعد ثورة ميلييسوغريفيت ثم إيزنشتاين[142]. و يعتبر أهم عمل سينمائي في تاريخ السينما الناطقة و حوله هذا الفيلم بين عشية و ضحاها إلى واحد من أعلام المخرجين السينمائيين ، بالرغم من أن عمره لم يكن يتجاوز الخامسة و العشرين سنة آنذاك.

فقد استفاد أورسون ويلز من العناصر الأساسية في صناعة الأفلام في فترة الثلاثينيات وطورها و استخدمها بطرق مبتكرة و فريدة و بالتعاون مع مصور الفيلم

---

140- محمد الزواوي،"روائع السينما"، ج2، م س،ص264.

141- ينظر محمد الزواوي،"روائع السينما"، م س،ص 23/ 24

142- ينظر إبراهيم العريس،"السينما و التاريخ و العالم ،وزارة الثقافة ،المؤسسة العامة للسينما ،دمشق ،ط 1،2008، ص 153.

جريجتولاند ومديرالمونتاج روبرت وايز أحدث أورسون ثورة في التصوير و المونتاج السينمائي مستهلا عهدا جديدا في صناعة الفيلم السينمائي كما اشترك أورسون مع الكاتب السينمائي "هيرمان مانكيويكز" في تقديم واحد من أروع السيناريوهات السينمائية وفاز عنه بجائزة أوسكار .

يعد فيلم "مواطن كين" من أكثر الأفلام الأمريكية إثارة للجدل و قد أحيط تصوير الفيلم بسرية تامة بسبب موضوع قصته التي تظهر تشابها كبيرا بين بطل الفيلم تشارلز فوستركين وبين شخصية الناشر الصحفي المعروف وليام زاندولف هيرست في حياته العامة و الخاصة .ولم يسبق لأي فيلم سينمائي حتى ذلك الوقت أن تناول شخصية أمريكية على قيد الحياة بمثل تلك الجرأة.[143]

يصف النقاد فيلم "مواطن كين" بأنه فيلم الظلال و الصدى فشخصية "كين"شخصية عملاقة جوفاء فهذا الرجل أعطى الكثير من الوعود و لكنه لم يحقق منها شيئا كان هذا هو الوصف الذي وصف به القصاص" بيرجز"تلك الشخصية عندما قال:" إن مواطن كين هو هوة بلا قاع"[144]. و ينصرف ذلك الوصف إلى الفيلم بذاته ، فالفيلم لايشرح الكثير عن غموض الشخصية ويؤكد نيل سينيارد في مؤلفه روائع السينما العالمية:"قصد بهذا الفيلم أن يولد إحساسا بالذهول و الحيرة و لمسة من الكآبة يزيد من تعقيدها أسلوب الحوار المعقد و المؤثرات الصوتية و تداخل الحوار .و كلها أساليب أكد بها المصور جريج تولاند قدراته الإبداعية في استخدام الكاميرا التي ساعدت بلقطاتها على أن تولد ذلك الإحساس."[145]

ويعتبر "مواطن كين " بلا شك رمزا للبطل الأمريكي فقد تجسدت فيه أسباب القوة والإمكانات و كذلك التناقضات في الحياة الأمريكية ذاتها و لكن ليس دون غرور يريد أن يحبه الآخرون و لكن وفقا لشروطه الخاصة و لذلك فإنه يمكن أن يقال إنه يملك كل شيء برغم أنك من الممكن بسهولة أن تشك في ذلك ،فـ:كين الذي

---

143- ينظر محمد الزواوي،"روائعالسينما"،م س ،ص 22.
144- ينظر محمد الزواوي،"روائعالسينما"،م س ،ص 22 .
145- م ن ،ص22 /23.

يؤلفه نفسه في الحقيقة لا يستطيع أن يخلق شيئا، ويظهره شريط الأخبار بأنه مروض ومطوع لحيوانات الحديقة الخاصة به، وحديقة الحيوانات هذه تعتبر سجنا لـ:كين الذي يستعرض قوته أمام مخلوقات محرومة من خصوصيات البشر.[146]

حاز أورسون ويلز على شهرة لإخراجه و تقديمه تمثيلية إذاعية مقتبسة عن رواية "حرب العوالم " التي أدت بسبب إذاعتها بأسلوب التقرير الإخباري ، إلى إثارة الهلع بين المشاهدين لاعتقادهم بحدوث غزو كائنات فضائية للعالم .و هو ما أثار الرعب بين سكانها، قبل أن يتبين المستمعون أنها مجرد لعبة إخراجية بارعة[147]. و جاء هذا الفيلم بعد سلسلة من الروائع السينمائية التي قدمها أورسون مما جعلت منه أحد أهم فناني الدراما في القرن العشرين.

إن بدايات السينما الأمريكية الأولى متميزة و التي راح فنانون يواصلون الابتكار والإبداع والتجديد، لكن بوعي كامل و يصبون عبقرياتهم في التألق في السنوات التي سبقت بداية الحرب العالمية الثانية فظهرت أفلام ناجحة مبهرة "الملاك الأزرق"،"تحت أسقف باريس "،"المليون"،"لا جديد في الميدان الغربي"،"الكلبة"،"طريق الحياة "،"أوبرا الشحاذين"،"فتيات مجندات"كل هذه الأفلام من إنتاج سنتي 1930 و 1931 .

في عام 1939م، حدثت بعضالتطورات على الساحتين الأمريكية والدولية. حيث شهدت هوليوود في الثلاثينيات من القرنالعشرين الميلادي دخول لونين من الأفلام الروائية، وهماالفيلم الغنائي الاستعراضي وفيلم العصابات. وفي الوقت نفسه فإن ظهور أنظمة القهرالسياسي في الاتحاد السوفييتي وألمانيا النازية أدت إلى هجرة عدد كبيرمن المبدعين من أوروبا إلى الولايات المتحدة، مما أضاف طاقات جديدة إلى الحركةالسينمائية في هوليوود.

---

146 - ينظر بيتر كونراد ،"أورسون ويلز" ،ترجمة :عارف حديفة ،المؤسسة العامة للسينما ،دط،دمشق ،2008،ص219.

147 - ينظر رياض عصمت،"ذكريات السينما" ،م س، ص 183.

# قائمة المصادر والمراجع

## أ / قائمة المصادر باللغة العربية:


1. ابراهيم العريس،"السينما،التاريخ و العالم"،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،ط1 ،2008.
2. علاء عبد العزيز السيد،" الفيلم بين اللغة و النص"، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1 ،2008، ص154.
3. عمار أحمد حامد، "السينما في القرن العشرين" (1900-1990) دار علاء الدين، ، دمشق، ط1، 2001 .
4. عزالدين عطية المصري"الدراما التلفزيونية-مقوماتها وضوابطها الفنية"،رسالةماجيستر،قسم اللغة العربية،كليةالآداب،الجامعة الإسلامية غزة ،فلسطين،2010.
5. ظافر هنري عازار،"نظرة على السينما العالمية المعاصرة-اوروبا الغربية و امريكا الشمالية"، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1983.
6. محمد الزواوي،"روائع السينما"، أفضل 100فيلم أمريكي، الأهلية، الأردن-ط1، 2006،ص341.
7. منى سعيد الحديدي " السينما التسجيلية الوثائقية في مصر والعالم العربي "،دار الفكر العربي القاهرة ،1983 .
8. منى الصبان ،"المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث"، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة ،ط1 ،1998.
9. ناجح حسن ، " النقد السينمائي في بريطانيا" ،مجموعة من الدراسات و المقالات المترجمة،ترجمة :أمير العمري،مكتبة الإسكندرية،2004.


## ب: / قائمة المصادر المترجمة


1. ألبرت فولتوم ، "السينما آلة وفنّ "،ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، وتقديم عبد الحليم البشلاوي،مكتبة مصر ،القاهرة ،ط1، 1996.
2. أفلام شابلن"سيناريوهات و كتابات الأفلام"،ترجمة:يونس كامل ديب،وزارةالثقافة،دمشق،ط 1 ،2009.
3. بيتر كونراد ،"أورسون ويلز" ،ترجمة :عارف حديفة ،المؤسسة العامة للسينما ،دط،دمشق ،2008.
4. جان ميتري ،" السينما التجريبية" ترجمة:د. عبد الله عويشق، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ،ط1 ،1997.

5. جان بيار جانكولا،" تاريخ السينما الفرنسية"، ترجمة: رندة الرهونجي، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2003.
6. جاك ناشبارو آخرون ،"سينما الغرب الأمريكي- الصيغة المشتتة في أفلام الكاوبوي"،ترجمة:رياضعصمت،المؤسسة العامة للسينما ،دمشق، دط،1997.
7. جورج سادول، "تاريخ السينما في العالم" ،ترجمة: إبراهيم الكيلاني- فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت،ط1، 1968.
8. جورج مدبك،"موسوعة السينما المصورة في العالم" ،ج1، دار الراتب الجامعية- سلاسل سوفنير، بيروت،دط ،د ت.
9. دافيد أ.كوك ،"تاريخ السينما الروائية "،ج1،ترجمة:أحمد يوسف،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،ط1 ،1999.
10. دفيد روبنسون، "تاريخ السينما العالمية (1895-1980)"، ترجمة: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة،ط1 ،1999.
11. دومنيك فيلان، "الكادراج السينمائي"، ترجمة: شحات صادق، أكاديمية الفنون ، دار الوفاء، الإسكندرية،ط1، 1998.
12. دونالد ستابلز،" السينما الأمريكية"،ترجمة: نور الدين الزراري، دار المعارف، القاهرة ،1981.
13. رالف ستيفنسون وجان دوبري ،"السينما فنا"،ترجمة:خالدحداد،منشورات وزارة الثقافة ،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،ط1993،1.
14. روبير لافونجرامون ،" السينما المعاصرة قضايا الساعة"، ترجمة: موسى بدوي ، مطابعالأمرامالتجاريةالقاهرة، 1977.
15. ريمون بورد ،"السينما الخالدة - السينما فن في خطر " ،رسالة اليونسكو ،دط ، دت.
16. ستيوارت كامنسكي،"جون هيوستن ساحر السينما"،ترجمة:فزي سليمان،داركتابي،القاهرة،دط،1978.
17. فرانك جوتيران،"فنون السينما"،ترجمة:عبد القادر التلمساني،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة ،ط 1، 2001 .
18. -فرنالدوجياماتيو،"سينماقرنمنالإثارة "،مجلةالبحرينالثقافية،ترجمة: علينبويعبدالعزيز،العدد 155 ،1995.
19. كاريسرايس،"فن المونتاج السينمائي" ،ترجمة:أحمدالحضري،المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعـــة و النشر ،1964.
20. لوي دي جانيتي،" المكتبة السينمائية"، ترجمة: جعفر علي، مكتبة العيون،الدار البيضاء، المغرب.
21. ماري إلين أوبراين،" التمثيل السينمائي"، ترجمة: رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، دمشق،ط1، 2001.
22. يوري لوتمان " مدخل إلى سيميائية الفيلم" ،ترجمة: نبيل الديس ، مراجعة قيس الزبيدي ، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2001.

## ج- المصادر باللغة الأجنبية:

1. René Jeanne et charlésford – Histoire illustrée du cinéma muet 1; des presses marabout s.a; Belgique, 1966.
2. G.sadoul .encyclopédie de la pléiade(histoire des spectacles).Gallimard.france.1965.
3. A.Jurgenson et S .brunet ; pratique du montage ; FEMIS ; France ; 1990 .
4. B .Amengual ; clefs pour le cinéma ; seghers ; paris ;1971
5. J .Aumont ; le cinéma américain analyses de films ;flammation ;France ;1980
6. Magda wassef ; Egypte 100 ans de cinéma ; édition plume ; paris ; 1995
7. George Sadoul ; Encyclopédie de la pléiade ; (Histoire des spectacles) ; Gallimard Francé ; 1965 .
8. Claude Michel Clany ; Dictionnaire des nouveaux cinémas arabe : la Bibliothéque arabe Sindbad ; 1978 .

9. Georges sadoul ; chronique du cinema Français ; union générale des éditions ; paris ; 1979.
10. Goergesadoul; Histoire générale du cinéma volume I; L´ invention du cinéma (1832_1897) ;Donoel;paris.
11. Goerges Sadoul ; Dictionnaire des Cinéastes ; édition du seuil ; 1965.
12. J .Mitry ; le cinéma expérimental histoire et perspective ;éditseghers de nathan;paris ;1983
13. Maurice bardeche.histoire du cinéma / 1cinéma muet . les septs couleurs.paris.1964.
14. Jacques deslandes et Jacques Richard ; Histoire comparée du cinéma2 ;casterman ;Belgique.

## الفـــــــــــــــــــــهـرس

1- المحاضرة الأولى.....ص 02 إلى 12

2- المحاضرة الثانية .....ص 13 إلى 17

3- المحاضرة الثالثة.....ص 18 إلى 29

4- المحاضرة الرابعة.....ص 30 إلى 35

5- المحاضرة الخامسة.....ص 36 إلى 47

6-المحاضرة السادسة.....ص48 إلى 56

7-المحاضرة السابعة.....ص57 إلى 68