في الذكرى العشرين لرحيل شادي عبد السلام

تجـــربـــــة رائـــــدة لم تـكـتـمـل

موسى الخميسي
روما

بمناسبة مرور ٢٠ عاما على رحيل المخرج السينمائي شادي عبد السلام (١٩٣٠- ١٩٨٦) يعرض مهرجان القاهرة السينمائي الدولي" الثلاثون" الذي يقام في الفترة من ٢٨ تشرين الثاني إلى ٨ كانون اول المقبل فيلمه الاشهر " المومياء" الذي اخرجه عام ,١٩٦٩

ويعتبر شادي عبد السلام مخرجاً مبدعاً وفريدا، بالرغم من موته المبكر الذي لم يمنحه فرصة المضي في تكريس تجربته الرائدة في عالم السينما. فبالرغم من ان عدد الافلام الروائية التي اخرجها لم يتعد الفيلم الواحد، الا ان (رابطة النقاد الدولية) في مدينة فيينا اختارته ضمن اعظم مائة مخرج في تاريخ السينما العالمية، وذلك ضمن احتفالات الذكرى المئوية لولادة الفن السابع. بفيلم "المومياء" الروائي، تحول هذا الانسان إلى اسطورة، رغم مواجهته بداية نوعا من العزلة وسوء الفهم في بعض اوساط السينما المصرية والعربية، فهو يقول عن فيلمه من خلال اخر لقاء صحفي اثناء فترة علاجه باحد مستشفيات سويسرا" علاقتي بهذا الفيلم قوية جدا وذلك لانني احسست من خلال حياتي العادية واطلاعاتي وخبرتي ان التاريخ المصري مهمل وليس له صاحب. ويدور محور المومياء حول هذه الفكرة، وهل سيأتي يوم تعاد فيه قراءة هذا التاريخ ام انه اصبح مهملا إلى الابد؟ وقد قرأت قصة المومياء مكتوبة كمحضر للبوليس في عدة كتب اجنبية كحدث بوليسي فقد اكتشفت مقبرة فيها عدة مومياءات سرقت كلها ثم اعيدت ووضعت في المتحف المصري حيث تم التعرف عليها وعرفت شخصياتها وكانها بذلك عادت للخلود ثانية فطالما عرف الاسم وبقي فهذه العودة للحياة والخلود. وهذا هو جوهر الديانة المصرية القديمة وهذا ما اردته من الفيلم لان الفكرة في الفيلم تحقق عدة اهداف كقضية اكتشاف وكوعي تاريخي وتعطي معنى الخلود وتسجل الحادث"

بعد سفرة لاوربا بهدف دراسة المسرح، عاد شادي عبد السلام الذي كان مهووسا منذ طفولته بالرسم والقراءة، ليلتحق بكلية الفنون الجميلة، وليتخرج من قسم العمارة. اول عمل قام به بعد تخرجه، هو تصميم ملابس للافلام، كان احدها بدلة رقص للفنانة الراحلة تحية كاريوكا، اصبحت فيما بعد موضة شائعة في الوسط الفني، اما في مجال السينوغرافيا فقد صمم ديكور اغنية" حبك نار" لعبد الحليم حافظ. وما بين تصميم الازياء وعمل الديكورات، كان خطوط العمارة واضحة في بصماته. وقد تجلت في تصميمه الاغنية الجماعية لعدد من المطربين" وطني الاكبر"، ثم اعقبها بوضع ديكورات افلام متعددة مثل" واسلاماه" و" شفيقة القبطية" و" المظ وعبده الحامولي" و" رابعة العدوية" و" الخطايا" و" الناصر صلاح الدين" وكان اهم ما يميزها هو اقتراب الديكور من اللوحة الفنية الجدارية.

بعد ان استكمل ادواته الفنية، اتجه شادي عبد السلام، ليكون مساعد مخرج في افلام مثل" الوسادة الخالية" و" الطريق المسدود" و" انا حرة" و" حكاية حب" وفيلم " ارحم قلبي". وكان مساعدا لرائد الواقعية المصرية صلاح ابو سيف في فيلم" الفتوة" والذي يعتبر واحدا من اهم الافلام الواقعية في تاريخ السينما العربية.

كان لعمل شادي عبد السلام مع رائد الواقعية الايطالية الجديدة روبيرتو روسيلليني في فيلم" الحضارة" اثر كبير عليه، دفعه للتفكير جديا في الاخراج بعد ان هيأ نفسه عمليا ونظريا، واستطاع الالمام باصول المهنة. وكان متهيئاً بحكم ذائقته الجمالية العالية، وموهبته في الذهاب إلى اعماق الفن المعماري الهندسي، بشكل خاص. كل هذه العوامل كانت تؤهل شادي عبد السلام للخطوة التالية.

يقول شادي عبد السلام" انني اقوم بالرسم والتصوير ولكن احتراف التصوير كفنان تشكيلي لايرضي طموحاتي البتة فالتصوير عندي دائما موظف ومهنة الفنان التشكيلي لا تشبعني فانا ابحث دائما عن الحركة وهذا ما توفره السينما لي".

هكذا جرب مخرجنا الراحل نفسه في افلام تسجيلية غلب عليها رغم تسجيليتها الطابع السردي الصوري. وكانت محاولاته في " الفلاح الفصيح" و" آفاق" و" جيوش الشمس" و" الاهرامات" و" كرسي توت عنخ آمون" تعبر عن امتلاك للادوات السينمائية وشغل نظري وعملي على الصورة قريبا من اللوحة، بعيدا عن الحركة العشوائية، منظما ودقيقا يحكمه المنطق والرؤيا السينمائية التي تعبر عن ارادة وتصميم للتعويض عن الثرثرة بلغة سينمائية، حروفها الصورة والمشهد. كل ذلك بمنطق وافق هندسي بنائي معماري، لعب فيه عنصر توازي الخطوط واستقاماتها جانبا رئيسيا.

شـــادي عـبـــد الـسـلام في المـســتـشـفـى

منذ عام ١٩٦٣ وشادي عبد السلام يحضر لفيلمه الوحيد" المومياء". وبعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧ بثلاثة أشهر، شرع المخرج وهو نفسه كاتب نص وحوار الفيلم، بالتصوير، لينتهي منه عام ١٩٦٩، وليعرضه للنقاد والصحفيين والمهتمين بالشان السينمائي. الا انه اصطدم بالعديد من هؤلاء، وحصل سوء فهم مع البعض الاخر، الا ان ثلة من المبدعين الحقيقيين، احتضنته وشجعته لتقديم فيلمه بالمهرجانات العالمية. فقد لفتت لغة الفيلم السينمائية العديد وابهرتهم فيما هاجم آخرون الفيلم لصعوبة قراءته جماهيريا. يقول شادي عبد السلام" احاول دائما معرفة نواحي الغموض وشرحها، اما قضية الجمهور فانا لا اضعها في الحسبان ولاتخطر على بالي اثناء اعداد الفيلم فانا اعد الفيلم كعمل فني بامانة وذلك دون وضع قضية الجمهور والشباك حتى لا تؤثر على عملية اعداد الفيلم بصدق وامانة فانا ارى ان جمهوري هو مصر فالفيلم اعده لمصر ويظل لاصقا بمصر فاذا اخطأ مشاهد ودخل الفيلم ولم يرقه فهذه قضيته فالفيلم عندي يعمل من اجل مصر. ويظل حاملا هذا الاسم مثل بقية افلامي التي اخرجها".

اختلط رد فعل النقاد والصحفيين وغالبيتهم من المثقفين سينمائيا، وغلب على رد فعلهم الموقف العدائي: الدهشة والمفاجأة. يدخل هنا عامل مشاركة فيلم المومياء" في المهرجانات الدولية، والتقديرات والجوائز التي حصل عليها الفيلم مثل جائزة" جورج سادول" التي تمنحها جمعية النقاد الفرنسيين السينمائيين لافضل فيلم اجنبي عام ١٩٧٠، وحضور هذا الفيلم في مهرجان" أبيير" بفرنسا، والبندقية(فينسيا) في ايطاليا، ومهرجان لوكارنو الدولي في سويسرا، ومهرجان قرطاج بتونس حيث فاز بجائزة النقاد سنة ١٩٧٠، ومهرجان الفيلم بلندن، اضافة إلى مهرجاني طهران ودلهي، ساهم كل ذلك في اعادة الاعتبار للفيلم ومحاولة قراءته بشكل مختلف.

فقد كتب الناقد الانكليزي في مجلة" سايت آند ساوند" قائلا" لقد عثر شادي عبد السلام وهو يبعث الحياة في الروح المصرية القديمة على لغة جديدة مدهشة، عجيبة، وتحمل خصوصية".

كان اهتمام شادي عبد السلام مرتكزا بشكل اساسي على البحث عن شكل سينمائي مغاير من خلال العودة إلى اصول الفنون التشكيلية المصرية القديمة. واذا ما حاولنا ابراز ملامح هذا الفن، فاحدى خصائصه كما تركتها آثار الاجداد الخالدة كانت في اتجاه فنونهم اتجاها هندسيا ونحو الهندسة المعمارية التي تتسم بالمتوازيات، من اجل التعبير عن جوهر الاشياء. اذا بالتجريد والرمز يحاول الفن التعبير فكريا عن الخالد والمطلق في الاشياء مع رصد للحركة ضمن خطوط التوازي والتقابل للطبيعة والتي تنعكس على نفسية الشخصيات كما طرح شادي عبد السلام ذلك في الفيلم. فالشخوص مأخوذة بين خطوط تتوازى وتمتد، والسكون سمة الطبيعة. فهو يقول

" اعتقد ان خيالي بصري بالدرجة الاولى ولهذا افلامي في معظمها قليلة الكلام" ويضيف" اعتقد ان المتلقي الذي يشغلني اثناء الفيلم مثقف وتشغله القضايا ذاتها التي تشغلني وعلى وعي ثقافي فمناقشة الرجل الجاهل مستحيلة".

وعبر التجريد، عالج شادي عبد السلام مسالة الحركة والسكون، ملتزما وباعثا الحياة الداخلية للشخوص على غير ما يوحي به المظهر الخارجي للشخوص. فاذا كانت التماثيل الفرعونية تظهر وكانها عديمة الانفعالات، فان الايحاء بالرهبة والعظمة تعكسهما حالة معينة من العمق تبدو مرسومة عليها. كذلك فان الجداريات المرسومة وكما في التقليد القديم، تلفت المشاهد إلى نقطة الوسط او مركز الجدارية لانها تسعى إلى ان يلتفت الناظر نحو العمق، لا إلى السطح الامامي او للمستويات الجانبية. بذلك فان ميزة الفن المصري القديم هي تجميع الانتباه نحو العناصر الداخلية الباعثة على الاحاسيس، وهو فن لايعنى كثيرا بالحركة بل يهتم بالسكون، بالصمت، بالتأمل، وبالانفعال الداخلي.

عالج شادي عبد السلام ذلك في الايقاع العام المتمهل للفيلم من حركة الممثل إلى حركة الكاميرا وتقابلات المشاهد، بحيث يتأمل المتفرج عناصر الفيلم البصرية، ويربط بالاحاسيس بين قيمها الدرامية. ولعل مشهد بطلة الفيلم (نادية لطفي) يعكس حالة التأمل في البعيد، والاحاسيس الفياضة بينما تضطرم في داخلها الانفعالات المتضاربة حين يعرضها ابن عمها للبيع لـ(وانيس)، وفي نفس تلك اللحظة يولد الحب بداخلها نحو هذا الساكن امامها، كتمثالين في قبو قديم او معبد مهجور.

وعالج شادي عبد السلام السكون اكثر من مرة في هذا الفيلم، وبدا ان التقشف والبساطة واستخدام الديكور الطبيعي كما لو ان المخرج اراد ارساء علاقة ما بين التبدل والاختلاف والطبيعة نفسها. فبدت شخوص الفيلم قريبة جدا من هذه الطبيعة، وظهر ذلك جليا في دور الممثلة(زوزو حمدي الحكيم) التي لعبت دور (ام وانيس) في المومياء متربعة مرة على اريكة، ومرة اخرى وهي واقفة، في ظلال المعبد القديم، وكانها كتلة راسخة لا يتخللها فراغ وبحيث يركز المشاهد على انفعالاتها الداخلية. وقد لعب استخدام الموسيقى والتاثيرات الطبيعية في ربط ايقاع الفيلم بحيث ظهر صراع البطل وانيس(قام بالدور احمد مرعي) محاطا برجال ونساء القبيلة.خارجا من ديكور الارض الصلبة وكانه صراع تكفي هبة ريح واحدة لكي ياخذ منحى اخر واتجاها اخر.

نرى ان الشخصيات الرئيسية تتبع المسارات المستقيمة بزواياها الحادة بتأن وصرامة. وتظهر هذه المسحة الجدية والصارمة في اختيار خطوط الملابس والوانها وفي التضاد الحاصل بين الالوان، وهذا طبعا كله تأثير للفن التشكيلي والمعماري.

كان الاستخدام الرائع لفن العمارة متمثلا في الديكور الطبيعي العام وللاثار التي تدل وتؤدي بنا إلى حضارات الاجداد. كان هذا الاستخدام ذا دلالات كثيرة ارتبطت في تعابيرها غير المباشرة بالنظر إلى التاريخ البشري ومساءلته. وطرح هواجس الفنان على ارضيته. فالسكون والثبات في مواجهة الزمن وتحديات الطبيعة يكون مجديا ونافعا فيما يتعلق بالمباني والاثار. لكن الانسان مجبر على الحركة والتغير والتأقلم مع مستجدات الزمن والطبيعة، لذلك فالبطل الذي يواجه صراعين في الوقت ذاته ينظر مرة إلى تاريخه الحضاري وارثه المعماري كدليل وشاهد، ثم ينظر مرة اخرى إلى نفسه ويسائلها، ويفكر متأملا في اجوبته كيف ستكون؟ اي غرض وهدف ستؤدي هذه الاجوبة؟ هناك الارث الكبير والحضارة الراقية القديمة وهناك ايضا تعقيدات الحاضر وعدم ثبات قيمه. تتنازع شخصية البطل (وانيس)، فهنا عناصر متنافرة بين وفائه لقبيلته وبين انتمائه لما هو اكبر منها الا وهو الوطن الذي له هذا الارث والتراث الانساني الكبير. انه ليس صراعا بين الماضي والحاضر، بل هو صراع على مستقبل القيم المثلى، تلك التي ستصوغ مستقبل الفرد، العشيرة، والقبيلة ومستقبل الوطن برمته.

يطرح شادي عبد السلام مسألة الانتماء، رسوخ الوطن الذي بناه ابناؤه، فقد جاء على الوطن غرباء كثيرون ولكنهم رحلوا ليبقى راسخا ثابتا كالدهر.

سراييفو حبي
حكاية مدينة في أتون الحرب

متابعة / جودت جالي

تستذكر مخرجة (سراييفو حبي) (Sarayvo، mon amour العنوان الفرنسي للفيلم) البوسنة الممزقة من خلال علاقة أم بأبنتها في هذا الفيلم الحائز على جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين. فمن جهة نتعرف على مدينة سراييفو الخارجة من فترة الحرب دون أن تبرأ من جروحها بمساكنها المدمرة وأحيائها المخربة، ومن ناحية أخرى نعيش حياة سكانها الذين أكتسبوا عادات جديدة كما لو أنهم يجرون تعزيمات أو رقى ضد الخوف أو الرعب الذي مازال قريبا جدا منهم. هذه هي حالة (عصمة) التي تعكف على تربية الوحيدة (سارة) البالغة من العمر ١٢ عاما وتعيشان في حي (غريافيشا) مع الذكرى البعيدة لأب تكتنف ذكراه الأسرار يفترض أنه مات ميتة الأبطال. لكن الحقيقة المرعبة ظهرت فجأة حين توجب على البنت الصغيرة أن تشارك في سفرة مدرسية فتبين من خلال الأحداث أنها ثمرة أغتصاب. هذا السر هو أثر جرح سراييفو ورمزها الذي حفظته المخرجة الشابة ليكون موضوع أخراجها لفيلمها الطويل الأول فهي التي عاشت في الحي نفسه الذي تعيش فيه الشخصيتان قد تأثرت بجو الخوف والبؤس مثلهما. مع ذلك فهذا ليس هو بالضبط الوسط الذي دفعها إلى أخراج فيلمها ((لم أكن أريد الحديث عن أماكن. كانت رغبتي على الأكثر هي التعبير عن عالمي، وأيصال أحاسيسي. لقد كنت مسكونة لسنوات بالنساء اللواتي أغتصبهن الجنود الصرب، وأردت تحويل الحقد إلى حكاية تستحق أن تروى)). المدينة هنا بمثابة شخصية رئيسية ثالثة بوصفها الشاهد الأعظم على البؤس الذي لايمكن محوه أو

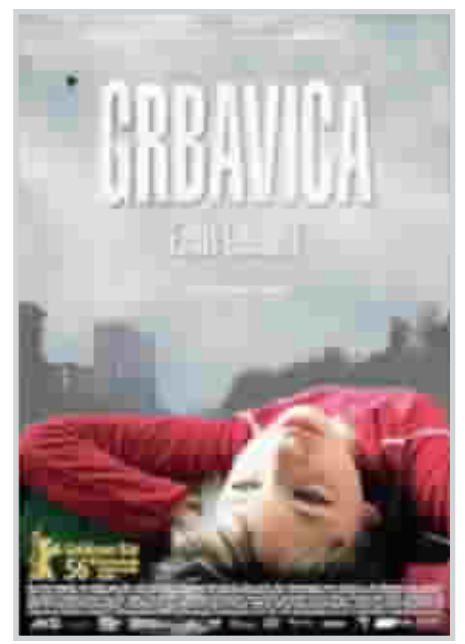
مـشـهـد مـن الـفـيـلـم

نسيانه، وهي أيضا شهادة المخرجة السياسية والتي أرادت بتواضع أن تعبر عن العذابات التي لايرقى أليها الوصف ولاتحيط بها الكلمات ((أن سحر الحياة الحقيقي بالنسبة لي هو اليومي حتى وأن كانت المآسي العظمى أكثر مشهدية، رغبت أن لاتكون (عصمة) قبيحة ولاجميلة بل أعتيادية الملامح تماما. أن الكشف عن سرها هو الذي يجعلها شخصية غير عادية وهو بالتالي الذي يكشف عن أنسانيتها العميقة)) لكن موضوع الفيلم الذي يبقى الموضوع الجوهري هو الأغتصاب، أو بتعبير دقيق كيف يمكن للعنف والوحشية ان يحولا ممارسة الحب إلى أعلان عن الحقد والهيمنة. مثل هذه الجريمة تركت في نفس المخرجة ياسميلا جروحا لاتندمل ((كنت آنذاك في السابعة عشرة من عمري وكانت لدي تجارب جنسية أولى كان لها جوانب مثيرة ورائعة فكرت فيها كثيرا وكنت شديدة الميل إلى الفتيان، ولكني حين أدركت أن الجنس يمكن أن يصبح سلاحا حربيا صدمت وفقدت أتزاني وحتى أني أتذكر لحظة بعينها تغير فيها كل شيء بالنسبة لي. بما أني كنت أسكن قرب غريافيشا فقد أرعبني الجيش الصربي، وحين قابلت مخرجا مسرحيا رغبت فورا في العمل معه للهرب من ذلك الحي)).

وهكذا أصبحت الشابة الحاصلة على شهادة الدبلوم من أكاديمية سراييفو للفنون الجميلة محركة دمى في مسرح فيرمونت ثم مهرجة قبل أن تؤسس جماعة فنانين أخرجت وأنتجت معها أفلاما وثائقية وكانت تجربة العمل في الوثائقيات دون شك قد صقلت قدرة مخرجة المستقبل على الغوص في الواقع وغذت موهبتها السردية. يمكننا الأحساس بهذا في طريقتها في النظر إلى المدينة ومتابعة شخصياتها بشكل طبيعي. ((يشعرني هذا وكأنه مفتوح النهاية ومنفتح على غير المتوقع. كان بأمكاني العمل بسرعة واستخدام العناصر الخارجية والتصوير مع عدة ممثلين غير محترفين. الأشياء الحقيقية تمتلك طاقة تعلمت الأستفادة منها، وأعتقد أن المشاهد سيتمكن من ملاحظتها بالمقابل)) كما يمكن تصور الصعوبات التي شلت العمل في فيلم ياسميلا بسراييفو ((أن البوسنة في الواقع بلد لاتتوفر فيه كاميرا ٣٥ ملم ولامختبر سينمائي ولابد من أرسال الأشرطة إلى زغرب أو النمسا، ولم أكن أملك الكثير من المال أيضا ولكن الأهالي سهلوا علي المهمة فكان بأمكاني أغلاق حي بكامله للتصوير أذ أن البوسنيين صاروا يحبون السينما منذ أن فاز فيلم (دانيس تانوفيش) بالأوسكار)).

الأم عصمة (لاحظ عزيزي القارئ الرمزية في الأسم هذه الرمزية أن صحت فهي دليل على ذكاء وثقافة المخرجة الشابة حتى في اختيار الأسم، فالواقع يعبر عن عكس المعنى أذ تعرضت عصمة إلى الأغتصاب ولم تكن معصومة بأية حال والجانب الآخر هو رد عصمة على هذا الواقع المؤلم بأن بنت عصمتها الشخصية وحافظت على كبريائها) مستعدة للتضحية بكل شئ في سبيل أبنتها (سارة). هي مجربة ومعذبة، والفتاة الصغيرة ذات نزوات وجاهلة. الممثلة التي تؤدي دور (عصمة) بكل مايحمله من أنفعال وتعاسة هي (مرجانة كارانوفيش) المعروفة في عموم يوغسلافيا وقد عملت مع المخرج (كوستوريكا) وهي خبيرة في أداء الأدوار المختلفة وتقمص أية شخصية ببساطة ويسر، تقول ياسميلا عن الأبنة سارة ((نظمت مشاغل أختبار مع ٣٠ مراهقة قبل أن أكتشف (لونا ميوفيش) التي تتمتع بحماس يشيع البلبلة فحتى حين ينتهي المشهد تريد أن تواصل التمثيل، والممثلتان تمتلكان خصائص مشتركة كأم وأبنة. حين عرض الفيلم في سراييفو حاز على نجاح كبير وشاهده ٢٠٠٠٠٠ مشاهد. أن الفيلم هو أنعكاس للحقيقة وشهادة على ماض لاينسى في آن معا فلاعجب أن مثل للبوسنيين أهمية عميقة عبرت عن أصالة عمل ياسميلا زبانيش التي أنهت الآن كتابتها لفيلم قصته متخيلة ولكنها تريد قبل تصويره أن تعود إلى المصادر بأخراج فيلم وثائقي هو صرخة حب في مدينتها المزقة، وفي البوسنة أيضا!

((سراييفو حبي)) فيلم بوسني من أخراج ياسميلا زبانيش وبطولة مرجانة كارانوفيش ولونا ميوفيش. طول الفيلم ٩٠ دقيقة.


مـلـصـق الـفـيـلـم

"علم جمال السينما" لهنري آجيل
مـدخل نقـدي لـتـاريخ نـظـريـات الفـيـلـم

قيس قاسم

أعتبر منظرو ودارسو الفن السابع كتاب غويدو آريستاركو "تاريخ نظريات الفيلم" واحدا من المصادر الأساسية في معرفة تاريخ ونظريات الفن السابع. ومثل غيره من أمهات الكتب الفنية أنحصر شرحه وفهمه بقلة من المختصين، لشموليته وضخامة حجمه، وغنى محتواه، الأمر الذي دفع منظرا مثل هنري آجيل لتقديم عرضا تاريخيا . نقديا موجزا له، والذي سيشكل المادة الأساسية لكتابه "علم جمال السينما" وعلى حد تعبير مترجمه إلى العربية ابراهيم العريس ".. قد لا يشكل الكتاب الذي بين أيدينا سوى مدخل له، ولكنه مدخل نقدي على أي حال". كما أشار العريس في تمهيده الموجز إلى صعوبات نقل مثل هذه الكتب إلى لغتنا، مع الحاجة الملحة، في الوقت ذاته، إلى تأسيس علم جمال للسينما العربية ينطلق منها. بدوري استعرت وصف العريس لعنونة عرضي هذا، مدفوعا بحقيقة ماتوصلت اليه وعرفته أثناء قراءتي الكتاب، ففي كل فصل من فصوله، نقاش وعودة لأفكار آريستاركو، وملخص لكل موضوع درسه، بدءا من الحلم الشاعري الذي أنطلقت منه أولى النظريات إلى آخر مشكلاتها الجمالية.

طليعة وطليعيون

يشير آجيل في فصل كتابه الأول "ازدهار حلم" إلى الاتفاق الواسع وشبه الاجماع بين المختصين الأوائل حول الطابع الشعري لوسيلة التعبير الجديدة "السينما". ويذكر.. "كانت شاعرية السينما تتطابق في الوقت نفسه مع استلهام عالم خيالي ومع سوريالية تكون أكثر واقعية من الواقع اليومي ومع تناسق الموضوعات التي يتم تناولها، تبعا لبعض أنماط تطور الطابع الموسيقي". وسنجد هذة الآراء نفسها في بعض ما طرحه كانودو، آبيل غانس، مارسيل شوب، جان أبشتاين وغيرهم. وسنتوصل إلى ان بعض آرائهم في الدفاتر الجماعية، التي كانت تنشر تحت عنوان "الفن السينمائي" قد التقت على ما أطلق عليه أسم "الطليعية". وربما يكون أقرب التعاريف لها ما ورد في كتيب "معرفة السينما" لبيار جوس ".. يحدد تحت أسم الطليعة مجموعة الأبحاث والتجارب والبحوث السينمائية التي أخذت على عاتقها مهمة تحديد كل الامكانيات الجمالية للسينما حتى ضمن حدودها القصوى". وعلى الرغم من الأقرار التاريخي بظهورها في علية "شوسيه دانتن" ملتقى ابولينير وبيكاسو والموسيقار سترافنسكي وغيرهم، فأن الايطاليين يدعون شرف تكوين أولى الصيغ المحددة في هذا المجال!

الواقعية وأبهاماتها

عنوان الفصل الثاني هذا سيكون مدخلنا إلى مفهوم جديد تطور موضوعيا عبر نشاط الحركة الطليعية التاريخي. وسوف يطلق آجيل صفة الواقعيين على كل المنظرين الذين رغبوا في ان يجعلوا من السينما المرآة الأصدق تعبيرا عن الواقع المعاصر. ويعتبر في هذا السياق ان حركة ١٩٢٢ الكبرى هي الاتجاه الواضح لهذة التسمية عندما يقول ".. لقد أحتاج الأمر إلى انتظار الروس وحركة ١٩٢٢ الكبرى كي يمكن الحديث حقا عن اتجاه جدي نحو الواقعية. ورغم ان هذا الاتجاه قد تمخض عن فشل كبير مع المحاولة التي قام بها دزيغا فرتوف مؤسس تيار " السينما . العين.." لقد دعت هذه الحركة ضمن مادعت اليه إلى رفض الممثل والملابس والمكياج والأستوديو، والأستسلام أمام الكاميرا، فهي الأكثر موضوعية في رأيهم من العين البشرية نفسها. إلى جانب الحركة الواقعية الروسية أعلنت عن نفسها عام ١٩٢٨ المدرسة الوثائقية الانكليزية وعن أنتمائها إلى المنظرين الماركسيين.

كبار المنظرين

يخصص آجيل حيزا كبيرا نسبيا في كتابه إلى كبار المنظرين في مجال علم الجمال السينمائي وفي مقدمتهم المجري بيلا بلاش ١٨٩٤ . ,١٩٥١ المنظر الذي ترك ثلاثة مؤلفات "الرجل المرئي وحضارة الفيلم"، "روح الأفلام" و"نظرية الفيلم". تعطي كتبه الثلاثة كما يشير آجيل إلى مكانة أساسية لعنصري اللغة السينمائية: اللقطة الكبيرة والتوليف. فالأولى هي ما يميز السينما عن المسرح. وهي تسمح ضمن ما تسمح به باقتراح حد أقصى من الحس المأساوي بأقل الوسائل ".. حيث يصبح أقل تغضن في الوجه واحدا من السمات الأساسية للشخصية وتصبح لكل حركة عابرة، لأي عضلة، دلالة تشير إلى الأحداث الكبرى التي حدثت. ويورد آجيل تذكير بالأش المتكرر بفيلم "جان دراك" لكارل درايير بوصفه أفضل تمثيل على نظريته، فهناك تختفي كل أحالة إلى المكان والزمان. "ونجد أنفسنا نتحرك ضمن بعد التعبير الإنساني معزولا عن الشاشة". أما التوليف ثاني عناصر اللغة فيقول عنه بلاش ".. التوليف هو الذي يخلق الكثافة الدرامية حيث تكون اللقطات المتفرقة مشبعة بتوتر ذي دلالة بينة تثورمثل شرارة كهرباء حين تتعقب لقطة أخرى".

أما قصة وصول المنظر الروسي بودوفكين إلى عالم السينما فغريبة جدا. لقد كره بودوفكين السينما وعاداها عداء شديدا، منطلقا من انتاجها التافه الذي كان يراه وقتها، وهو المهندس الكيمياوي المحكوم بصرامة ودقة المعادلات. لكن تحولا في نظرته حدث عندما كشف له صديقه كوليشوف الأمكانيات التعبيرية الكبيرة لهذا الفن، فانتسب إلى معهد السينما العالي في موسكو وكتب عام ١٩٢٦ مع كوليشوف "المخرج السينمائي والمادة السينمائية" الذي أضيف إلى جانب نصوص أخرى ليشكل مادة كتاب "الإخراج السينمائي والمخطوطة السينمائية". لقد حقق بودوفكين أضافة إلى مؤلفات عديدة وأفلام كبيرة منها: "الأم" ١٩٢٦، "نهاية سان بطرسبورغ" ١٩٢٧، "عاصفة على آسيا" ١٩٢٨، "الهارب" ١٩٣٣، "الاميرال ناخيموف" ١٩٤٥ و"الحصاد" ١٩٥٣ .

مدارس ومفاهيم

يقر المنظران آجيل وآريستاركو بأهمية المساهمة الايطالية في النظريات التي أوحت بها السينما. ويدون الأخير فضل المبادرة المزدوجة للويجي كياريني و أمبرتو بربارو في صدور العدد الأول من مجلة (أبيض وأسود) في تموز ١٩٣٧، وبصدورها يقول أريستاركو "ولد في ايطاليا وعي سينمائي حقيقي"، هذا إلى جانب الأهمية التاريخية التي كسبتها مؤلفات أيطالية مثل "السينما الذهبية" لأميتشي و"جماليات السينما" لبلانتشي و"السينما كفن" للوتشياني. إلى جانب دراستي كارلو راكيوني المهمتين "السينما الصارمة و"السينما والمسرح".

ظهر مفهوم جديد في حقل علم جمال السينما يربط بين لغة السينما والكتابة، مما دفع هنري آجيل إلى وضعه عنوانا لفصل خاص سماه الكاميرا . القلم. ويحيلنا آجيل إلى أول نص كتبه فيكتور بيرو عام ١٩١٩ أدرك فيه محمول اللغة السينمائية كتب: ".. انها كتابة، انها الكتابة القديمة التي تعبر عن الفكرة بالصورة" و".. انها كتابة عالمية، كتابة فكرية تعود إلى أول عصور البشرية". ووصفها الفرنسي جورج داماس بأول لغة عالمية. والتعبير الشهير الذي أطلقة الكسندر استروك " أنني أسمي عصر السينما الجديد هذا بعصر الكاميرا . القلم" صار اليوم تعبيرا كلاسيكيا مؤثرا.

في نظرته إلى التلاحق التاريخي لنظريات علم الجمال والاشكاليات الجديدة التي واجهتها، ومنها على سبيل المثال، مفهوم السينما سكوب، السينما التي غيرت من مقاييس الشاشة وأحدثت انقلابا في البعد الجمالي.

غـلاف الـفـيـلـم