الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
University of Mostaganem - Abdelhamid Ibn Badis
كلية الأدب العربي والفنون
Faculty of Arabic Literature and Arts
FLAA
كلية الأدب العربي والفنون
Faculty of arabic literature and Arts
UNIVERSITE
Abdelhamid Ibn Badis
MOSTAGANEM

الدكتورة: بومسلوك خديجة

قسم: الفنون

شعبة: فنون العرض

المطبوعة البيداغوجية (آمالي) ضمن متطلبات الترقية لدرجة الأستاذية

لدروس ومحاضرات مادة: التمثيل السينمائي

المستوى: السنة الثانية ليسانس

التخصص: دراسات سينمائية (السداسي 3)

تاريخ الإنجاز: 2022/2021

رئيس اللجنة العلمية	رئيس المجلس العلمي للكلية
د. خديجة بومسلوك رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون	منصور كريمة رئيس المجلس العلمي

الرقم: /ن ع ب ت/ك.أ.ع.ف/ج.م/2022

مستخرج من محضر المجلس العلمي رقم 06
المنعقد بتاريخ 26 جوان 2022

صادق المجلس العلمي لكلية الأدب العربي والفنون بجامعة عبد الحميد ابن باديس - مستغانم- على مطبوع البيداغوجي (الأمالي) المندرج ضمن ملف الترقية لرتبة أستاذ التعليم العالي الخاص بالدكتورة بومسلوك خديجة، يتمثل في:

- مطبوع مادة "التمثيل السينمائي" الخاص بطلبة السنة الثانية ليسانس تخصص دراسات سينمائية.

منحت هذه الشهادة للمعني بطلب منه لاستظهارها عند الحاجة في حدود ما يسمح به القانون.

مستغانم في: 2022/06/28

رئيس المجلس العلمي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

مستغانم في: 2022/06/19
الرقم: 07 / ك.أ.ع.ف /2022

Ref :07 / F. L.A A/ 2022.

مستخرج اللجنة العلمية لقسم الفنون

وافقت اللجنة العلمية لقسم الفنون، في اجتماعها المنعقد بتاريخ: **2022/06/19** على الأمالي الخاصة ب: **د. بومسلوك خديجة: مطبوع / التمثيل السينمائي الخاص بطلبة السنة الثانية ليسانس – تخصص دراسات سينمائية .**

رئيسة اللجنة العلمية

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
اللجنة العلمية لقسم الفنون

د. خديجة بومسلوك
رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون

برنامج مادة التمثيل السينمائي للسنة الثانية ليسانس دراسات سينمائية

(السداسي 3)

- المحاضرة الأولى: مدخل إلى بدايات التمثيل أثناء الفيلم الصامت.
- المحاضرة الثانية: في مفهوم التمثيل السينمائي –تطور الأسلوب الأدائي-
- المحاضرة الثالثة: الأستوديوهات والممثل.
- المحاضرة الرابعة: المدرسة الهزلية الفرنسية و المدرسة الهزلية الأمريكية و الظاهرة شارلي شابلن.
- المحاضرة الخامسة: *هوليود (ميثولوجيا العصر البصري).*
- المحاضرة السادسة: *النجومية ونظام النجم.*
- المحاضرة السابعة: ظاهرة الأوسكار.

المحاضرة الأولى:

مدخل إلى بدايات التمثيل أثناء الفيلم الصامت

في زمن الأفلام الروائية الأولى، لم يكن يوجد سوى عدد ضئيل من الممثلين المدربين. كثيرا ما استخدم المخرج الفرنسي الرائد لوي لوميير louis lumières أفرد أسرته وأصدقاءه وعابري السبيل. لم يكن اهتمامه متجها إلى خلق شخصية أو موقف. كانت تستحوذ عليه القدرة الميكانيكية لإختراع التصوير السينمائي الجديد، ولالتقاط الحركة على شريط (سيلولويد). أما المؤدي- كما كان يطلق على الممثل بمصطلح ذلك الزمان- فكان مهما مثل محرك القطار أو كلب السباق. على سبيل المثال، منح عرض فيلم في قاعة ميوزيك هول-musique hall بنويورك 1896 تركيزا متساويا للقطات عن ركوب متن الأمواج وأخرى عن رقصة بالشماسي أدتها راقصات شابتان.

تحت تأثير المجددين، مثل جورج مليس Georges Méliès وإدوين بورتر Edwin porter تطورت طرائق التصوير والمونتاج لتسمح بظهور حبكة، كما تم تشجيع ممثلين مسرحيين للإسهام في هذا الفن الجديد. وهكذا، انتقلت أسلوبية الأداء المتكلف من المسرح، لتبدو مصطنعة في

نظرنا اليوم، لأننا اعتدنا على نمط التمثيل الطبيعي. إن تكنيك السينما بين عامي 1890 و1900 شجع طرازا من التمثيل أقل واقعية.

يضع لويس جاكوبس louis Jacobs في كتابه نشأة الفيلم الأمريكي قائمة بتقنيات السينما المبكرة التي تطفلت على تركيز الممثل:

- كان على الممثلين مواجهة الكاميرا، والتحرك أفقيا، ماعدا حينما تكون الحركة سريعة. وكان الفعل عبارة عن علاقة عمودية مع الكاميرا من أجل إفساح مجال أرحب للمؤدي.
- كان على الفعل الذي يجري في الخلفية أن يكون بطيئا ومبالغا حتى يترك أثرا.
- كان على الأداء الإيمائي أن يضخم النوايا، كأن تثبت نظرة العيون، وتكن اندفاعات الحركة عنيفة، بينما يلفظ الكلام ببطء.

من أجل أن يبدأ أي ممثل في خلق تشخيص صادق، كان يستوجب عليه أن يهضم تلك التقاليد بعمق لا يضطر بعدها إلى التفكير فيها، بل يرتكز انتباهه كليا على دوره. ليس الأمر مهمة سهلة. بل حتى في أيامنا، حين يواجه الممثلون أولى لقطاتهم القريبة، يجدون صعوبة في تمثل تقاليد الجو التكنيكي الذي عليهم أن يعملوا ضمن إطاره.

المجلس العلمي للكلية

عبر مراقبة التمثيل في تلك الأفلام المبكرة، نلاحظ تأثير طريقة مبالغة الممثلين- للأسف- في تكنيكهم الجسدي أكثر مما قاربوا تجاربهم العاطفية الدقيقة لدقيقة واحدة خلال تحضيرهم لأدوارهم. وأتى تمثيل عدد منهم مبالغا بوضوح في استخدام الجسد. وكانت العواطف المأساوية كثيرا ما تؤدي عبر سلوك مثير للشفقة. كما أصبحت الحركات النمطية والماكياج علامات وإشارات بديلة لأسلوب من التمثيل. وقلد الممثلون والممثلات بعضهم بعضا، كما قلدوا أنفسهم.

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلس العلمي للكلية

في كتاب قديم عن التمثيل السينمائي، ينصح المؤلف جان برينيك Jean Brink ممثل السينما أن يعتمد بريق العينين، وفتحتي الأنف المتسعتين، والحاجبين المقطبين، والشفتين المزمومتين، ليؤكد على عاطفة ما. كان هذا التركيز على توضيح العاطفة سائدا في بدايات القرن العشرين. وكان الممثلون المبتدئون يتلقون تدريبا على تعبيرهم حسب رسوم إيضاح في كتب ومجلات. ووفق نجوم مثل: ماري بيكفورد، ايرل وليامز، وليليان غيش أمام عدسات الفوتوغراف وهم يستعرضون تعبيراتهم التي تجسد مواقف النمردة، التذلل، الشجب، التفنن، النفور والحذر.

في الكوميديات الصامتة القديمة، كانت المهارة في الإرتجال متطلبا أساسيا من متطلبات تكنيك الممثل. على كل ممثل كوميدي أن يكون جاهزا، عند الحاجة للبدء بلعب موقف معين. في إحدى المرات، استخدم ماك سينيث

موكبا دينيا حقيقيا كموقع آني لتصوير فيلم. كان الممثلون يهرعون لجلب اكسسواراتهم من المخازن، وثمة شخصية مسبقة الصنع- هي شخصية فتاة تبحث عن والد لطفلها- تؤديها ميل نورماند . اعترضت تلك الممثلة موكل المتعبدين، حاملة دمية ذات قماط بين ذراعيها، بينما أخذ سينيت يصور ردود الفعل الحقيقية التي أثارتها ويقول: " ذلك أمر لا يستطيع المرء أن يصوره بعد ستة أيام من بروفات غريفيث". ووصل رجال الشرطة، وطاردوا الممثلين، بينما استمر سينيت في تصوير ذلك كله، ثم أضاف لقطات قريبة ومشاهد أخرى ليربط مفاصل القصة بعضها مع بعض، منهيا فيلما آخر من أفلام سينيت.

تحت الإدارة الإخراجية الذكية للمخرج ديفيد دبليو غريفيث، غيرت الممثلات الأمريكيات- مثل: ليليان ودوروثي غيش- الأساليب المتعارف عليها في التمثيل إلى تجارب صادقة وأصيلة في الأداء السينمائي. كان استخدام العيون دائما، على سبيل المثال، عنصرا مهما في التمثيل الميلودرامي على المسرح والشاشة. لكن الأختين غيش تركتا عيونهما تكشف في السينما عن العناصر الأهم للمشاعر والشهوات. كان أداؤهما مؤثرا ببساطة في التعبير.

بالرغم من أننا يمكن أن نجد قدرا كبيرا من التمثيل في أفلام غريفيث شديد الشكلانية بالنسبة لذوقنا المعاصر، فإننا مدينون لإسهاماته غير

العادية في تطوير التمثيل السينمائي. منح غريفيث توزيع الأدوار اهتماما فائقا، مفتشا عن الطراز الصحيح لعكس ما يريده في كل مشهد. وغريفيث أحد المخرجين النادرين الذين كانوا يجرون بروفة قبل تصوير المشاهد، كما كان يحرك الكاميرا إلى الأمام لأخذ لقطات أقرب لوجوه الممثلين. كل هذه التجديدات دفعت فن التمثيل نحو أشكال أكثر طبيعية، وبدت التعبيرات والحركات المبالغة متنافرة مع لقطات.

المجلس العلمي للكلية

تحت الإدارة الإخراجية الذكية للمخرج ديفيد دبليو غريفيث، غيرت الممثلات الأمريكيات- مثل: ليليان ودوروثي غيش- الأساليب المتعارف عليها في التمثيل إلى تجارب صادقة وأصيلة في الأداء السينمائي. كان استخدام العيون دائما، على سبيل المثال، عنصرا مهما في التمثيل الميلودرامي على المسرح والشاشة. لكن الأختين غيش تركتا عيونهما تكشف في السينما عن العناصر الأهم للمشاعر والشهوات. كان أداؤهما مؤثرا ببساطة في التعبير.

بالرغم من أننا يمكن أن نجد قدرا كبيرا من التمثيل في أفلام غريفيث شديد الشكلانية بالنسبة لذوقنا المعاصر، فإننا مدينون لإسهاماته غير العادية في تطوير التمثيل السينمائي. منح غريفيث توزيع الأدوار اهتماما فائقا، مفتشا عن الطراز الصحيح لعكس ما يريده في كل مشهد. وغريفيث أحد المخرجين النادرين الذين كانوا يجرون بروفة قبل تصوير المشاهد، كما

كان يحرك الكاميرا إلى الأمام لأخذ لقطات أقرب لوجوه الممثلين. كل هذه التجديدات دفعت فن التمثيل نحو أشكال أكثر طبيعية، وبدت التعبيرات والحركات المبالغة متنافرة مع لقطات

القريبة، فضلا عن كونها زائفة. لقد فتح غريفيث الباب أمام الحاجة إلى رؤية الفكرة وهي تضيء ملامح الوجه. ووصف أحد النقاد في ذلك الزمان ممثلي غريفيث بأنهم ليسوا مجموعات من الدمى تتحرك على المسرح. بل لقطات فوتوغرافية حيوية لرجال ونساء يفكرون... بحيث ترى ما الذي يجول في خواطر أولئك الممثلين والممثلات.

- **عن/ ماري إلين أوبراين- التمثيل السينمائي-د: رياض عصمت.**

المحاضرة الثانية:

في مفهوم التمثيل السينمائي –تطور الأسلوب الأدائي-

لقد شاهدنا جميعا أفلاما تمت صناعتها في الأعوام المبكرة للسينما، كان الناس يتحركون فيها بسرعات تزيد عن السرعة العادية لأن آلات التصوير كانت تدار باليد، ولم تكن هناك طريقة دقيقة للتنسيق بين سرعة التصوير وسرعة العرض. وكان الممثلون أفرادا غير مدربين، في أغلب الحالات، حسني المظهر أو ممن يمكن الحصول عليهم مقابل أجر معتدل، ولأن السينما لم تكن ناطقة وقتئذ، كان المخرجون والممثلون يعتقدون أنه من الضروري المبالغة في الإيماءات وتعبيرات الوجه حتى يمكن نقل أحاسيس الممثل، كان هناك قدر كبير من الإشاحة بالأيدي ومن لوي قسمات الوجه، ولم يكن التمثيل المسرحي قد ابتعد عن أيام الميلودراما، وكان أسلوب المبالغة هو المتبع عند العديد من الممثلين.

وانتشر هذا الأسلوب لعدة سنوات، وبدأ المتفرجون يألفون هذا العرف وعودوا أنفسهم على أن يتأثروا به، ثم ظهر تحول تدريجي نحو مزيد من الواقعية في العشرينات، إلا أن التمثيل مازال لا يقارن بالطريقة التي يتصرف بها الناس في الواقع. ولم تبدأ الأمور في التغيير إلا عند حلول السينما الناطقة عام 1927م، أي عندما كان لابد أن تتغير الأمور.

وقبل هذا بقليل، أي عندما تم تقديم الصوت في صناعة السينما، رفض أغلب منتجي هوليوود(وكان السينمائيون قد انتقلوا وقتئذ من نيويورك حيث بدأت صناعة السينما إلى هوليوود) فكرة أن إضافة الصوت لها ميزة ، بل العكس، كان أكثرهم يعتقدون أن مجرد التفكير في إضافة الصوت سخف هم في غنى عنه.

إلا أن شركة الإخوان وارنر Warner bros كانت تختلف في تفكيرها عن هذا، كان لديهم سيناريو بعنوان مغني الجاز يعتمد على مسرحية من برادوي وكانوا يريدون أن يستخدموا مطربا اسمه آل جولسون في الدور الرئيسي، وكان الدور يتطلب منه أن يغني عدة أغان محبوبة وأن ينشد بعض التراتيل في المعبد اليهودي الذي يشرف عليه والده، واغتنم الإخوة وارنر هذه الفرصة الكبيرة وصوروا الأجزاء الغنائية من الفيلم ناطقة وكان لابد من تركيب آلات عرض ناطقة جديدة بطبيعة الحال في دور السينما التي سيعرض فيها هذا الفيلم، مما أقلق عددا من أصحاب دور العرض إلا أن شركة الإخوان وارنر كانت تملك دور عرض خاصة بها وهكذا أصبحت المشكلة تخصهم دون سواهم.

وكانت النتيجة مذهلة لقد أحب المتفرجون السينما الناطقة ولم يعد هناك شك في أنها صالحة للإستخدام، بل وفي أنها ستكتسح صناعة السينما جميعا، وسيتم تعميمها.

واستجدت مشاكل ضخمة إذا كان عدد من ألمع نجوم هوليوود لا يمكنهم الكلام، كانت أصواتهم شنيعة وكانوا يتلعثمون وكانوا يفأفئون، ولم يكن لهذا أهمية عندما كانت الأفلام صامتة، أما وقد اعتاد المتفرجون على الاستمتاع إلى الأفلام ناطقة، فقد صاروا يضحكون على عدد من هؤلاء النجوم وبدأ تنافس جديد للبحث عن ممثلين حسني المظهر، يمكنهم أن يمثلوا ويمكنهم أيضا أن يتكلموا.

واتجه المخرجون والمنتجون إلى برودوي لإغراء أكثر ممثلي المسرح خبرة للظهور في السينما وزاد الأداء اقترابا من الواقعية، إلا أنه كان لا يزال يحتوي على قدر من المبالغة في أكثر أجزائه ويمكن تمييز الأفلام الناطقة الأولى بسهولة من أسلوب التمثيل المسرحي المتكلف بها.

ومع بداية الثلاثينيات بدأت الأمور في التغيير فلم تكن الأزمة الاقتصادية قد اختفت وكان المتفرجون يطلبون أفلاما هروبية كوجبة ترفيهية وأصبح طلب اليوم هو الأفلام الموسيقية الاستعراضية والأفلام الدرامية التي تقدم أشخاصا جذابين تحيط بهم مظاهر الثراء وزاد الطلب على أشخاص لهم مواهب خاصة ولكن خبرتهم بالتمثيل محدودة أو

معدومة مثل المطربين والراقصين، وأصبح بعض الشبان والشابات الذين يتصفون بالوسامة نجوما، على حساب جون باريمور، جورج آرليس وولاس بيري، وأصبح التمثيل أكثر بساطة حيث أن أكثر المؤدين لا خبرة لهم بالتمثيل ولا موهبة وكانوا يظهرون في أحسن حالاتهم عندما لايجهدون أنفسهم في المحاولة.

وفي نهاية الثلاثينيات بدأ التمثيل السينمائي يحتل مكانته ويأخذ دوره الصحيح وتطلبت الكتابة الجيدة تمثيلا أفضل من المؤدين وأصبحت الأفلام تضم نجوما مثل: **هنري فوندا وجيمس ستيوارت وكلارك غيبل، سبنسر تراسي وجون واين، كاترين هيوبورن وجرير جارسون، كلوديت كوليرت وجون كراوفورد وأوليفيا دي هافيلاند**، ممثلين ممتازين يعملون ببساطة وإخلاص ، يبرزون صفاتهم الشخصية في العمل، أكثر مما يحاولون أن يصبحوا شخصيات أخرى وكانت السيناريوهات يتم تفصيلها وفق مواهبهم الخاصة وشخصيتهم مع بذل أقل مجهود لتغييرهم عن هذا مادام المتفرجون يدفعون ملايين الدولارات لكي يشاهدوهم كما هم، وما هو أهم، أن المؤدين بدأوا يظهرون كأنهم أشخاص عاديون أكثر مما هم ممثلون في أدوار معينة، وبذا أصبح توحد المفرجين معهم أكثر سهولة.

وكانت هناك حركة موازية في المسرح، تعتمد على جهود ستانسلافسكي في روسيا، وكان مسرح المجموعة في نيويورك هو المقابل الرئيسي له، ومن هذه المجموعة ظهر الأسلوب الطبيعي جدا لرجال رائدين

يمثلهم جون جارفيلد وفرانسوان تون، وهما إثنان من ممثلي المسرح القلائل ذوي الخبرة الواسعة الذين تمكنوا من أن يصبحوا نجوما سينمائيين، وكان أسلوبهم في جوهره يماثل أسلوب كلارك جيبل وسبنسر تراسي وغيرهما من ممثلي السينما، إلا أن خبرتهم المسرحية كانت أقوى وأغزو كما انتقل أيضا عدد من ممثلي الشخصيات البارعين (بما فيهم رومان بوهنين، وآرت سميث وموريس كارنوفسكي) من المجموعة إلى السينما ومما يثير الاهتمام أن بعض النساء تمكن أيضا من هذا الانتقال.

وساد الأسلوب الطبيعي في أواسط الأربعينات، عندما تمكن ممثل واحد من أن يقود ثورة في التمثيل السينمائي لقد قام مارلون براوندون بتمثيل مسرحية تينيسي ويليامز (عربة إسمها الرغبة) في برادوي ثم في السينما تحت قيادة المخرج الواقعي إليا كازان كان براندون طبيعيا ممتازا فوق العادة كانت سرعة الخطو عنده متعمدة، كان يستغرق وقتا في التفكير وفي التعبير عما يكنه من غضب وكان عاطفيا سريع الانفعال ولكن ليس بما يزيد عن واقع الحياة ولقد حاول عشرات الممثلين والممثلات أن يقلدوا أسلوبه في التمثيل ولكن أغلبهم لم ينجح، لأن مارلون براوندون كان –ولا يزال- فريدا من نوعه. والنتيجة على العموم إتجاها يزداد اقترابا من المعالجة الواقعية البسيطة.

وفي أوائل الخمسينيات ظهرت ثورة أخرى هي التلفزيون لقد انتقل الممثلون إلى منازل المتفرجين، وأصبحوا على بعد عدة أقدام من كل منهم وكانت شاشة التلفزيون صغيرة إذا ما قارناها بشاشة السينما ودعا هذا

مخرجي بعض مسلسلات التلفزيون الدرامية الأولى مثل: ستوديو1 و مسرح مسرح تلفزيون فيلكو و مسرح تليفزيون كرافت ومسرح90 إلى زيادة الاقتراب من وجوه الممثلين أكثر مما يفعل مخرجو الأفلام السينمائية الروائية وأصبحت اللقطة القريبة جدا أمرا مألوفا، وأصبحت وجوه الممثلين تملأ الشاشة الصغيرة وأصبحت أقل مبالغة في تعبير الوجه ملحوظة وغير مريحة وصار لزاما على الممثلين أن يتعلموا كيف يجعلون تجسيدهم للدور بسيطا.

وبعد قليل، انتقل مخرجو التلفزيون من أمثال جون فرانكهايمر ورالف نلسون وآرثر هيللر ونورمان جويسون ومارك رايدل إلى السينما، مطبقين الأسلوب التلفزيوني الذين كانوا يستخدمونه على شاشة السينما وعندما أصبح نجوم التلفزيون نجوما للسينما نقلوا معهم طريقة اقترابهم وسرعان ما أصبحت كل وسيلة تعبير تعتمد على آلة تصوير تستخدم نفس طريقة الاقتراب الأساسية وأصبحت طريقة الاقتراب السائدة في التمثيل هي أن تكون بسيطا وأن تكون صادقا وأن تكون منهمكا إلى أقصى حد في الإصغاء.

- **التمثيل للسينما والتلفزيون- توني بار- تر: أحمد الحضري.**

المحاضرة الثالثة:

الأستوديوهات والممثل

إن المجهود التقني الذي عرفته الأفلام الصامتة لم يكن ليتأتى لولا التحسينات التقنية التي أدخلتها رساميل المنتجين الذين وقع على كاهلهم واجب تحسين عرض الأفلام، و رفع مردودية شباك التذاكر الذي كان يذر أرباحا طائلة من وراء الأفلام الأكثر رواجا، و النجوم الأكثر تألقا. و قد عرف الأمريكان كيف يتعاملون مع ظروف الإنتاج السينمائي عبر كل تاريخ السينما، و وفق معطيات كل فترة كان يشهدها الفن السابع، ذلك لأن الفيلم الأمريكي- مهما كانت فنيته و جماليته – أخذ صبغة تجارية في المقام الأول، و هو تمظهر اقتصادي فني تقف وراءه **كارتلات** مالية لا تستسلم للإفلاس في أطر صناعة احتكارية ليبرالية.

و نظرا لهذا المنطق الإنتاجي الاحتكاري، و لأن السينما الأمريكية صناعة فنية بالدرجة الأولى، استطاع أرباب الإنتاج الحفاظ على رساميلهم أمام التحولات و الانتكاسات التي تعرضت لها صناعة الفيلم، و كانوا في كل مرة يغيرون نظرتهم إلى منطق الإنتاج حفاظا على مصالحهم الاقتصادية. و في نظرة سريعة إلى تاريخ الإنتاج السينمائي في الولايات المتحدة نخلص إلى أن المؤسسة الإنتاجية مرت بثلاثة مراحل تاريخية هي:

1- **مرحلة الاحتكار و حرب المستقلين.**

2- **نظام الأستوديو.**

3- **مرحلة الإنتاج الفيلمي الضخم.**

بدأ الإنتاج الأمريكي بحرب الاحتكار التي قادها **إديسون** ببراءات اختراعاته التي أقضت مضجع المنتجين المستقلين، و تمثل هذه الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى أول مرحلة في الإنتاج الفيلمي، إذ عانى صغار المنتجين من المضايقات التي طالتهم من طرف ما كان يعرف آنذاك ب: **التروست.** هذا التجمع الاحتكاري الذي سيطر على بكرات الفيلم الأولى و قاعات السينما، لم يكن متسامحا أبدا مع المنافسة التي حاول بعض المستقلين فرضها على السوق السينمائية قبل ظهور عاصمة الاستوديوهات **هوليود.** ولكن إصرار المستقلين على المقاومة دفع بهذا التكتل الاحتكاري إلى الانقراض شيئا فشيئا، و ذلك عن طريق استيراد الأفلام الأوربية بغية المنافسة و إغراء نجمات كبيرات من مثل: **فلورانس لورانس، ماري بيكفورد،** للعمل في أفلامهم، و هو ما أدى بالتجمع الاحتكاري إلى تسجيلهما على القائمة السوداء.(1)

و استطاع المستقلون أن يحرزوا انتصارات عدة في الجانب الإبداعي بعد تركيزهم على أفلام النجوم، و تقديم سينما تنافسية ضد التجمع الاحتكاري الذي بقي حبيس نظرته التقليدية المبنية على البكرات الفيلمية و تسيير منتديات **النيكل.** و جلب هذا المجهود المستقل أنظار المصارف و البنوك التي راهنت على المستقلين في إنجاح مشروعها الاستثماري للصناعة

السينمائية عام 1913م، و الذي طرح 125 مليون دولار لبناء القاعات السينمائية، و تدعيم الإنتاج الفيلمي. و واكب هذا المشروع قانون قمع التجمعات الاحتكارية الذي أصدرته المحكمة العليا عام 1915م (2)، و هو ما عجل بنهاية **التروست** الذي فسح المجال أمام مرحلة ذهبية في الإنتاج السينمائي قادها نظام الأستوديو في عاصمته الجديدة **هوليود.**

خرج الإنتاج السينمائي أثناء و بعد الحرب العالمية الأولى من مرحلة الاحتكار نصف السوقية، و عانق مرحلة جديدة أخرى ميزها انتقال إنتاج الفيلم إلى الغرب الأمريكي بعد نشأة **هوليود،** و ظهور نظام الأستوديو الذي حمل لواء الفيلم الأمريكي إلى كل أنحاء المعمورة. لقد ارتاح المنتجون الصغار من مضايقات مخبري **التروست** الذين غالبا ما حطموا استوديوهاتهم الصغيرة في الشرق، وفروا بمعداتهم و آلاتهم إلى محور **لوس أنجلس** حيث ظروف التصوير الطبيعية مواتية، و الملاحقات منعدمة. و أثر الإقبال المتزايد للحرفيين و المنتجين السينمائيين في اتجاه **هوليود** على المردود الفيلمي الذي صار أكثر حرفيـة و جمالية بعد أن وجد ظروفا ملائمة ومساحات شاسعة تساعد على تطوير مشاهد بانورامية ساحرة.

وسط هذا الواقع الجديد إزداد الإقبال على الاستثمار في الصناعة السينمائية، و خصوصا مع تلاشي ظاهرة الإحتكار، و هو ما سمح للعديد من المنتجين المستقلين بالبروز إنتاجـا، و خلق مؤسسات إنتاجية عملاقة أسهمت في إنتاج و توزيـع الأفلام الأمريكية منذ ظهورها إلى يومنا هذا. لقد

ساعد قانون منع الاحتكار على تقوية شركات شركات كبيرة للمستقلين سيطرت بدورها على الإنتاج و التسويق العالمي للأفلام، إذ ارتبطت هذه المؤسسات الإنتاجية الجديدة ماليا بأقوى المؤسسات الصناعية والمصارف مثل: بنك **مورغان** و شركة **جنرال موتورز** و مؤسسة **روكفيلر** (3) ، و أصبح بفضلها صغار المنتجين المستقلين بالأمس أسياد الصناعة السينمائية.

تأسس نظام الأستوديو تلبية للطلب التجاري على كميات كبيرة من الأفلام، و ترسخت عادة المشهدية السينمائية لدى المتلقي الأمريكي المسلوب بسحر الأفلام. و بحلول العشرينيات بدأت أستوديوهات **هوليود** الكبرى في الظهور، و كانت عبارة عن اتحاد لأستوديوهات صغرى في عصر الاحتكار تجمعت كل منها في شكل أستوديو كبير، و تمكن مجموع المنتجين المستقلين من تشكيل شركات عملاقة إتخذت شكل أستوديوهات **هوليود** الرئيسية مثل: **الإخوة وارنر،** و **ميترو جلدوين ماير،** و **باراماونت،** و**فوكس،** و **كولومبيا.**

و استطاعت هذه الأستوديوهات بفضل تنظيمها المحكم أن تتحول إلى كارتلات مالية كبرى تتحكم في الإنتاج و التوزيع و العرض إلى حدود الخمسينيات، حيث زادت إستثماراتها في أواسط العشرينيات على ملياري دولار، و بلغ إنتاج أفلامها السينمائية أثناء تلك الفترة: 800 فيلم سنويا، وصارت تتحكم في حوالي نصف دور السينما الأمريكية.و يبدو أن الاستوديوهات أعادت من جديد المنطق الاحتكاري لل: **التروست**

باستيلائها على قاعات العرض، و هو ما أدى بالمحكمة العليا مرة أخرى إلى استصدار قرار يقضي بمنعها من إمتلاك دور العرض باعتبار ذلك مخالفا لقانون محاربة الإحتكار عام 1948م.(4)

أحكمت الأستوديوهات قبضتها على صناعة الفن السابع، و تميزت ببرامج إنتاجها السنوية للأفلام و التي كان يخطط لها مسبقا بواسطة ملاك و مدراء عرفوا جيدا كيف يربطون بين التجارة و الفن، و يصنعون مجد الفيلم الهوليودي الذي لم يخفت وهجه منذ تلك الفترة رغم الصعوبات التي واجهها في مساره التاريخي. و رغم أن نظام الأستوديو مثل الفترة الذهبية للسينما خلال عدة عشريات، إلا أنه تعرض لهزه كبرى أفقدته توازنه و قضت عليه مع مطلع الستينات، و هذا لظهور التلفزيون و ذيوعه حيث تناقص الإقبال على الأفلام، و تكبدت الأستوديوهات خسائر فادحة نتيجة إغلاق العديد من دور السينما. و تحملت تكاليف باهظة لتجهيز القاعات بإبتكارات جديدة مثل: **السينيراما،** و **السينماسكوب،** و لكن واقع الإنتاج صار عبئا على الشركات التي أجرت أستوديوهاتها للتلفزيون، و أخذت تبحث عن طرق أخرى للإنتاج الفيلمي بعيدا عن نظام الأستوديو الذي إنتهى دوره خلال الستينيات.

مع مطلع السبعينات ودعت شركات الإنتاج السينمائي أساليبها القديمة في التسيـير، و أخذت تبحث عن طرق أخرى لإنقاذ رساميلها المنهكة أمام ضعف مردودية شبابيك التذاكر، بعد أن تلاشت سلطة مدراء

الأستوديوهات الكبرى، و الذين كان أسلافهم من مثل: **لويس ماير** و **وليام فوكس،** و **أدولف تزوكور،** و **هاري كوهين** يقبضون على الإنتـاج و التوزيـع السينمائيين بيد من حديد. و يبدوا أن المدراء الجدد فقدوا السيطرة على زمام الأمور أمام زحف مجموعات تمويل جديدة إشترت أغلب أسهم شركاتهم الإنتاجية الكبرى، و أمام إنهيار و تهاوي إمبراطوريات إنتاجية من حجم **MGM** التي بيعت ممتلكاتها في مزاد علني عام 1970م، و تلتها **فوكس القرن العشرين** عام 1971م. (5)

و رغم أن **هوليود** بقيت مسيطرة على سوق الفيلم العالمي، إلا أن إنتاج الفيلم صار مخاطرة أو مقامرة، لأن الشركات الكبرى عزفت عن فكرة الإنتاج السنوي المنتظـــم، و فضلت تدعيم إنتاج الفيلم الفردي بميزانية ضخمة بغية تحقيق أرباح عالية و فوريـــة. و صار هذا النهج الإنتاجي يحكم الصناعة السينمائية إلى اليوم بعد أن برز في بداية السبعينات جيل المخرجين الرواد والمجددين الذين قادهم **فرنسيس فورد كوبولا،** و برع منهم كل من: **جورج لوكاس، ستيفن سبيلبرغ، مارتن سكورسيزي، جيمس كاميرون.** و تعد هذه المرحلة الثالثة في تاريخ الإنتاج السينمائي الأمريكي من أخطر المراحل، وذلك لزيادة تكاليف إنتاج الفيلم و ارتفاعها بشكل خيالي قياسا لفترة نظام الأستوديو، و ارتفاع ثمن تذكرة الفيلم الذي وصل إلى عشرة دولارات حاليا بعد أن كان لا يتعدى ربع دولار عـام 1939م، و لإستقطاب أكبر عدد من

أصحاب الدولارات العشر بات مفروضا على الشركة المنتجة للفيلم أن تقدم سحرا سينمائيا مميزا بتكاليف إنتاجية قياسية تفجر مردودية شباك التذاكر.

صار الإرتفاع المتواصل لتكاليف إنتاج الأفلام مشكلة أساسية في **هوليود،** إذ يبلغ معدل تكلفة إنتاج الفيلم حاليا 60 مليون دولار في الأستوديوهات الكبرى، ينضاف إليها حوالي 32 مليون أخرى لتغطية الحملة الإعلامية الإشهارية التي يتكلف بها التلفزيون، ليجد المنتج نفسه قد أنفق قرابة 90 مليون دولار قبل عرض الفيلم(6)، و ينتظر مصيره أمام شباك التذاكر الذي يطرح بدوره أفلام أخرى للمنافسة. و أمام هذا الوضع إزداد اعتماد الأستوديوهات على كبار المخرجين و النجوم الكبار لجلب الجمهور لمشاهدة الفيلم، خصوصا في أسبوعه الإفتتاحي حيث يسجل على قائمة ال: Box Office و هذا الأسبوع هو الفاصل في إيرادات الفيلم، و مدى إقبال المشاهدين عليه في الأسابيع اللاحقة.

لم تغيب الظروف الصعبة للإنتاج أستوديوهات **هوليود** الكبرى عن الصناعة السينمائية، و رغم إنتهاء نظام الأستوديو غير هذه الشركات الإنتاجية العملاقة في مجال السينما لازالت مسيطرة على العمل السينمائي، و ترعى وهج الفيلم الأمريكي منذ ظهورها في العشرينيات، و تعاظم دورها خلال الفترة الذهبية ل**هوليود.** و السؤال الجدير بالطرح هنا، هو من يقف وراء هذه الإستمرارية الإنتاجية؟ و ما هو الدور المناط بهذه المؤسسات التي أتصور بأنها حققت السبق في تجسيد مفهوم الأمركة كونيا؟ و كيف حافظت

هذه المؤسسات على دور السيطرة و الريادة التي يتميز بها الفيلم الأمريكي تاريخيا؟

إن الجمهور الذي إعتاد على مشاهدة الأفلام السينمائية يتذكر حتما **لوغوسات** شركات الإنتاج الأمريكية الكبرى مثل: **بارامونت، إ مجي أم، فوكس للقرن العشرين، وارنر بروس، كولومبيا، يونيفارسال....،** و ذلك لإستحواذ الفيلم الأمريكي على أكبر مساحة من العروض في القاعات العالمية، و لكون الأفلام التي تقدمها هذه الأستوديوهات هي الأكثر إثارة والأكبر رواجا عالميا. و في إحصاء حول الأفلام الروائية المنتجة عام 1930م، توزع الإنتاج الفيلمي بين الشركات الكبرى على الشكل التالي: - بارامونت 64 فيلما.

- فوكس 48 فيلما.
- إم- مجي- أم 47 .
- كولومبيا 29 فيلما.
- وارنر 39 فيلما.
- يونيفرسال 36 فيلما.
- أر- كي- أو 32 فيلما.
- الفنانون المتحدون 16 فيلما. (7)

و قد أنتجت هذه الشركات في تلك السنة ما مجموعه: 311 فيلما، و هو ما يقارب: 95% من الإنتاج السينمائي الأمريكي، و صارت بذلك قوة ضاربة لا تضاهى حتى يومنا هذا، حيث ما تزال مسؤولة عن إنتاج 500 فيلم أمريكي سنويا حاليا بعد أن كانت تقدم 800 فيلم سنويا خلال العصر الذهبي لنظام الأستوديو.

و تعد هذه الشركات الثمان **كارتلا** سينمائيا عظيما يستجمع في قبضته القوة الصناعية للفن السابع، و قد ظهرت للوجود تباعا بعد أن تنظمت مجموعات المستقلين في مؤسسات عقب إنهيار النظام الإحتكاري، وتخصصت كل منها في تقديم أفلام خاصة بها للدخول إلى السوق التنافسية و ضمان إستمرارية مصالحها التجارية. و سنحاول استعراض كل منها حسب الأهمية و الظهور:

1- بارامونت (Paramount): ترجع جذور هذه المؤسسة الضخمة إلى ما قبل عام 1912م، و ذلك عن طريق مؤسسها **أدولف تزوكور** Adolf Zukor ذو الأصل المجري، و الذي يعد من أوائل المستثمرين في منتديات **النيكل** زمن الإحتكار. و قد ظهرت بدايات هذه المؤسسة مع تأسيس **تزوكور** لشركته السينمائية مشاهير الممثلين و التي ربطها مع شركة **لاسكي** Jesse Lasky الذي وظف أول المخرجين **سيسيل دي ميل** Cecil B Demille آنذاك، و أصبحت الأفلام تقدم تحت: **بارامونت بيكتشرز** Paramount Pictures. و تحول **تزوكور** إلى القوة الضارية لهذه المؤسسة منذ ظفره

بمنصب مديرها العام عام 1916م(8). إذ استطاع هذا المنتج المرعب أن يقود شركته لفترة تتجاوز الأربعين سنة، و حافظ على مكتبه بالأستوديو إلى غاية عام 1973م و هو يناهز المائة من عمره.

و اعتمدت **بارامونت** أكثر من أي أستوديو آخر على ظاهرة المخرجين في أفلامها من **دي ميل** إلى **ألفريد هيتشكوك،** إذ سمحت لكثير منهم بحرية الإبداع و البروز، و هو ما أضفى مسحة أوربية على أفلامها خلال الثلاثينيات والأربعينيات بفضل مبدعين مهاجرين من أمثال: **جوزيف فون شترنبرغ، روبن مامولیان، إرنست لوبيتش...** و تفوقت **بارامونت** في مجال الكوميديا الخفيفة بكل أنواعها، و قدمت أعمالا سينمائية يقول عنها الناقد **جون باكستر**:" ...توهج جعل أفضل هذه الأفلام يبدو مشعا، منيرا، غنيا و مقصبا كممطرزات عصر النهضة."(1) و ذلك في إشارة إلى أفلام هذا الأستوديو ك: **كليوبترا، الإمبراطورة الفاسقة، شارة الصليب، فينوس الشقراء.**

1- إم – جي- إم (MGM): تعد إلى جانب **بارامونت** إحدى أكبر شركتين سيطرتا على المشهد السينمائي الأمريكي و العالمي، و نالت السبق في تقديم أفلام متميزة بفضل الصرامة التي فرضها بعض مسيريها في مجال الإنتاج، و أصبحت في الثلاثينيات رمزا لقوة الفيلم الهوليودي الساحر. و تأسست متأخرة في عام 1924م بعد إندماج ثلاث مؤسسات إنتاجية هي:- **ميترو Metro pictures 1915م، و غولدوين Goldwyn pictures 1917م، و لويس بي ماير Louis-B-Mayer 1918م.**(9)

كانت ال **إ مجي إم** تفاخر بأنها تملك نجوما أكثر مما في السماء، ذلك أنها استطاعت أن تجلب إلى الأستوديو كبار نجوم العصر من أمثال: **غاريتا غاربو، نورما شيرر، سبنسر تريسي، جوان كروفورد، كلارك غيبل...،** و بهذا تمكن هذا الأستوديو أن يجلب إلى أفلامه عديد المشاهدين السينمائيين في العالم و الذين أثروا أفلامهم على أفلام أستوديوهات أخرى. و تحول هذا الأستوديو بفضل أفلامه الترفيهية العائلية - خصوصا خلال المرحلة الناطقة- إلى مصنع الأفلام الأكثر إحتراما في أمريكا على عكس **بارامونت** التي أوغلت أفلامها في الإباحية و الإغراء. و يعزى نجاح هذه الشركة أيضا إلى إدارة **لويس ماير** الذي كان مكروها من طرف الفنانين لأنه كان يؤثر مصالح المؤسسة بأية طريقة و لو على حساب المبدعين، وصبغ هذا المدير أفلام هذا الأستوديو بصورة قدسية عن الأسرة و الحياة الأمريكية، و طرح أفلاما تقدم الواقع في شكل مثالي بفضل الكوميديات الموسيقية و الميلودرامات الرومانسية و الاقتباسات الروائية.(10)

و قد أشرنا في الفصل الثاني من البحث إثر تناولنا لفيلم **ذهب مع الريح** الصعوبات التي واجهت إنتاج هذا الفيلم، و التي تغلب عليها المنتج **دافيد سيلزنيك** عاكسا بذلك روح هذه الشركة الإنتاجية و صرامة مديرها حيث حقق هذا الفيلم الأسطوري نجاحا تجاريا غير مسبوق في ظل صعوبات فنية كبرى جعلت مساره الفني يترنح بين ثلاثة مخرجين هم : **جورج كيوكور،**

و**سام وود،** و **فيكتور فليمنغ،** و لكنه رفع في النهاية مؤسسة ال**إم جي إم** إلى أسطورة الإنتاج السينمائي لفترة الكوميديا الموسيقية.

3-فوكس للقرن العشرين (20th Century Fox): يعتبر هذا الأستوديو الأكثر تأخرا في الظهور من كل الأستوديوهات الكبرى في **هوليود،** إذ ظهر عام 1935م بعد إندماج شركة **فوكس Fox** مع مثيلتها **القرن العشرين.** و كانت شركة **فوكس Fox** قد تأسست قبل هذا التاريخ بكثير من طرف مالكها **وليام فوكس** عام 1915م، ثم وجدت أستوديو ب**هوليود** يسمى **القرن العشرين** قد أنشئ حديثا عام 1933م(11) فتم الإندماج لخلق مؤسسة إنتاجية جديدة.

و ما أن ظهر هذا الأستوديو للوجود حتى غادره مخرج كبير من حجم **جون فورد** إلى شركة **أركيو** RKO، و لكن التنوع الفيلمي الذي طرحه هذا الأستوديو أعطاه القدرة على المواصلة و الإستمرارية، إذ عرف بالأفلام التاريخية و أفلام المغامرة و الأفلام الإستعراضية و الكوميدية العائلية.

و كان لعمر هذا الأستوديو القصير نسبيا إلى باقي الأستوديوهات ميزة أخرى تمثلت في كونه لم يمر بالأساليب القديمة في التسيير و التي أنهكت مع الزمن كبريات الأستوديوهات، بل راح يوازي بين جمالية الإبداع و طموحاته التجارية و هو ما أوجد أسلوبا خاصا جعله يستمر بقوة إلى وقتنا، و يصير مرادفا ل**هوليود** كما يدل على ذلك **لوغوه** السينمائي، و يقدم رائعة أخرى هي **التايتنيك** التي حطمت أرقام شباك التذاكر عبر تاريخ الفن السابع.

4-الإخوة وارنر (Warner Bros): تأسست عام 1923م من طرف أربعة من الإخوة اليهود البولونيين المهاجرين و هم: **جاك، هاري، ألبير، سام** (12)، و قد واصل **جاك وارنر** مساره في المؤسسة بعد انسحاب إخوته مستغلا ظهور الصوت قصد تحقيق أرباح غير مسبوقة. و هذا ما تمكن منه هذا الأستوديو الذي إعتمد كثيرا الكوميديات الموسيقية باعتباره كان راعيا لأول فيلم **مغني الجاز** الذي أنطقته الموسيقى و الغناء، ثم إتجه إلى إنتاج مقل في الأفلام المتعلقة بعالم العصابات و السير التاريخية، هذه الأفلام التي كانت أقل تكلفة عرفت كيف تشد الجماهير تقنيا بواسطة قوة و سرعة الحوار، و واصل الأستوديو مسيرته إعتماد على الظاهرة الصوتية التي إستثمرها منذ البداية.

5-أركيو (RKO) : تأسست عام 1929م، و تعني **راديو كايت أورفام Radio Kheith Orpheum** و تميزت هذه المؤسسة الإنتاجية بإعطاء فضاء رحب للمبدعين كي يعبروا بحرية عن أفكارهم الجمالية بعيدا عن تزمت المسيرين (13) و لعل هذا ما أوقعها في خسائر كبرى عندما عهدت للمخرج **أورسون ويلز** و هو في سن الرابعة و العشرين بإنتاج فيلمه الكبير **المواطن كين,** وأعطته الحرية المطلقة. و إن هذا التوجه الذي أضر كثيرا بهذا الأستوديو، سمح له في نفس الوقت بتقديم أعمال سينمائية متميزة إعتمادا على أعمال أدبية كبرى سمحت لكثير من المخرجين بتفتيق مواهبهم و الهروب من حصار الأستوديوهات الصارمة كال: **إم مجي إم،** و اعتبارا من عام 1937م

بعد نجاح **الثلجة البيضاء و الأقزام السبعة** تحولت هذه المؤسسة إلى توزيع إنتاج **والت ديزني.** (14)

6-يونيفرسال(Universal): إن هذا الأستوديو الذي يحمل إسم العالمية، هو الأقل عالمية من بين أستوديوهات **هوليود** و الأقدم ظهورا، إذ تأسس عام 1912م على يد **كارل ليمل** المهاجر اليهودي الألماني الذي وحد ثمانية شركات صغرى في أستوديو **يونيفرسال،** و صار مديره العام (15). و تخصص هذا الأستوديو في أفلام الرعب و تطوير معالم التعبيرية الألمانية معتمدا على مخرجين جرمانيين يتقدمهم **ستورهايم،** و الذين طوروا أفلام الرعب الأولى إعتمادا على الإنتاج السينمائي الألماني مثل: **عيادة الدكتور كاليغاري، ونوسفراتو،** و قدموا أفلاما أكثر إثارة و تشويقا مثل: **دراكولا، فرانكشتاين، والرجل الذئب....**

7-كولومبيا (Columbia) : ظهر هذا الأستوديو عام 1919م تحت إسم **CBC Film Corporation،** و أسسه **جاك كوهن** Jack Cohn بمعية أخيه **هاري** Harry ثم أعيد تشكيله عام 1924م تحت تسمية **كولومبيا Columbia pictures** (16). و كلف **هاري كوهن** بإدارة هذه المؤسسة التي أمضت فترة الثلاثينيات صراعا من أجل البقاء، و تمكن هذا المدير من إنقاذ شركته عن طريق إستعارة المواهب السينمائية التي كانت تلفظها باقي الأستوديوهات، و هو ما سهل عليه دفع أجور بسيطة و متواضعة، و انتهاج تسيير خاص يعتمد على إنتاج الفيلم الواحد عن طريق التعاقد(17)، و هذا

هو الأسلوب الذي فرض على الأستوديوهات في السبعينات بعد أزمة ظهور التلفزيون. و تخصص أستوديو **كولومبيا** في تقديم أفلام المغامرات و أفلام الدراما بعد أن تعاقد مع مخرجين من حجم **ماموليان، و هاوارد هواكس وفرانك كابرا،** و جلب إليه باقي نجوم السينما عن طريق عقود قصيرة غير ملزمة.

8-الفنانون المتحدون (United Artists): يعتبر هذا الأستوديو الذي أسسه كبار نجوم السينما الأمريكية بعد الحرب العالمية الأولى بمثابة شركة تحمي مصالح كبار مشاهير **هوليود** من إبتزاز شركات الإنتاج الكبرى، و تضمن مستقبلهم المهني في قطاع الفن السابع. و تأسست هذه الشركة عام 1919م من طرف أربعة وجوه مشهورة في **هوليود** هم: **شارلي شابلن، ماري بيكفورد، فرانباكس دوغلاس، غريفيث**(18). و هذا الرباعي الذي كان يشكل آنذاك الطاقم الفني الأسطوري للأفلام الأمريكية لم يسير هذه الشركة بصرامة باقي الأستوديوهات، حيث كان يمثل هذا الأستوديو بالنسبة لهم إطارا طيعا لتعامل سينمائي يصبوا لفنية الفيلم على حساب المصالح التجارية، و هو ما أوقع هذه الشركة في كثير من الصعوبات خصوصا بعد انسحاب **غريفيث** عام 1924م.

إن هذه الأستوديوهات، و إن خفت نجم بعض منها حاليا، لازالت تشكل القوة الضاربة للفيلم الهوليودي الذي أحكم سيطرته على سوق السينما منذ العشرينيات، و لا يزال يصنع الظاهرة السينمائية إلى يومنا هذا. و ذلك لأن

البراغماتية و صدام البقاء الذي طرحته هذه الشركات على عالم الفيلم في أمريكا أصبح مرجعية يستلهم منها المنتجين و المبدعين الأمريكيين الجدد على حد سواء، فآلات إنتاج الدولارات هذه عرفت كيف تحول منتديات **النيكل** التي إبتدأ بها الفيلم أثناء النشأة إلى إمبراطوريات مالية لا تقهر، هذه الإمبراطوريات التي قادها في عالم التسيير مجموعة من المدراء المروعين من مثل: **تزوكور** و الذي يقول عنه **إيليا هرنبورغ:"** ...و لم يكن مهما برأيه من هو الذي اخترع السينما.. **لوميير** أم **إديسون،** فهذا يهم الكسالى فقط؟ نحن صنعنا السينما و حفظناها من ضياع أكيد. نحن: **تزوكور، فوكس، غولدوين. "**(19)

لم يسبق لأي مدينة في القرن العشرين أن إرتبطت بسحر الصورة وصناعة الأحلام بواسطة آلاف الأفلام كما حصل من مدينة الصناعة السينمائية العالمية **هوليود،** و التي إقترن إسمها آليا بالفن السابع، و عندما يقبل المشاهد على أي فيلم سينمائي أمريكي فإنه يستحضر مباشرة هذا المارد الجمالي مرتبطا بهذه المدينة الأسطورة. يطلعنا تاريخ الآداب على عديد المدن الخيالية التي نصطدم بها في قراءاتنا للروايات و الحكايات و الأساطير، أما تاريخ الصورة المتحركة و على رأسه السينما فإنه يحيلنا إلى مدينة خرافية إسمها **هوليود** يتقاسمها الواقع و الخيال. يقول **ظافر هنري عازار:"** هذه السينما تعتبر بحق- كما كانت و لا تزال – الحلم الكبير. عندما نقول للناس **سينما أمريكية** و كأنك تضع أمامهم تراثا فنيا ضخمـا، و عملاقا بالمعنى

المقبول لهذه الصفة. و عندما تذكر للقارئ أو المتفرج عن السينما الأمريكية، ستلمع في ذهنه على الفور أسطورة ماردة، لا تزال حية منذ بداية العشرينات إسمها – هذه الأسطورة- **هوليود** التي جرفت عبر تاريخها الحافل جدا، من ذلك الوقت، حتى اليوم، كل ما يمكن أن تحتويه، أو هي إحتوته بالفعل، السينما من تيارات، و أنواع، و ألوان، و أحجام، و إتجاهات، ومواضيع...و هي –**هوليود-** التي صنعت مئات النجوم، و دمرت في مقابل هؤلاء المحظوظين، الألاف من الخائبين"(20).

لقد بنت **هوليود** مجدها المرتبط بتاريخ السينما على قواعد صرفة تخص الفن السـابع، و جحافل من التقنيين و الفنيين الذين أفنوا أعمارهم خدمة للفيلم، و عرفت هذه المكانــة و إعتمادا على ثلاث مقومات أساسية هي:

1- تجميع الصناعة السينمائية إنتاجا، و تصوير الأفلام، و إقامة أكبر الأستوديوهات.

2- قوة و سحر الفيلم الهوليودي.

3- تجميع المئات من النجوم السينمائيين (ممثلين، مخرجين، تقنيين)، وإستثمار نجوميتهم إلى حدود الحياة الشخصية لهؤلاء.

و تشكل هذه النقاط مجتمعة عالم **هوليود** السحري و التجاري الذي استقطب منذ النشأة مجموع المستقلين الفارين من ممارسات **التروست**

الإحتكاري، إذ أقاموا هنا أستوديوهاتهم الكبرى. هذا الزحف الإنتاجي صاحبه تنقل كبار النجوم و الموهوبين الذين وجدوا بدورهم فرصة للتخلص من عقود **التروست الجائرة،** و إنخرطوا في عالم إبداعي آخر أكثر تحررا. و كان لهذا الإنزواء بعيدا عن الملاحقات دوره في تشكيل جو مفعم بالهدوء ساعد على إنطلاقة إبداعية لا مثيل لها في تاريخ الفيلم الأمريكي الذي وجد ضالته في مواءمة الظروف الإنتاجية و الفنية للإبداع و الخلق الفني.

إن الحديث عن سحر **هوليود** لا يكتمل إلا عندما نستعرض نظام نجومها و جوائزها في عنصر لاحق، و الأهم هنا هو التعرض لقصة نشأة هذه المدينة سينمائيا في بداية القرن العشرين. كانت **هوليود** أرضا زراعية خالية من السكان حتى عام 1886م، إذ قدم زوج من **كانساس** Kansas، يدعى **ويلكوكس** Wilcox و إستقرا **بلوس أنجلوس** عام 1880. و إشترت الزوجة **دايدا** Daeida قطعة أرض تبعد عن مدينة **لوس أنجلوس** بإحدى عشر كيلومتـرا، و أقامت عليها ضيعة بمساحة ستمائة متر مربع. و إختارت هذه السيدة إسم **هوليود** لضيعتها، و ذلك تيمنا بإسم مستعمرة لمهاجرين ألمان كانت موجودة ب: **أوهايو.** و تطورت هذه الأرض إلى مدينة صغيرة عام 1900م(21).

أما عن نشأتها السينمائية فقد تمت صدفة عبر المصورين السينمائيين الأوائل الذين قدموا إلى هذا المكان، حيث إكتشفت بعض الشركات السينمائية المستقلة الصغيرة مزايا منطقة جنوب **كاليفورنيا** الجغرافية

والمناخية التي تساعد على التصوير، إضافة إلى بعد المنطقة عن شرق الولايات المتحدة التي كانت تحت رحمة **شركة براءات الإختراع** التي أرهقت المستقلين، زد على ذلك سهولة الفرار بالمعدات و الأفلام إلى المكسيك في حالة المضايقة. و كانت **هوليود** توفر مكانا جميلا و مشمسا يساعد على التصوير، ففي عام 1908م إستقر بها المصور **توماس برسون** و المنتج **فرانسيس بوكس** بغرض تصوير فيلم عن **مونت كريستو**(22)، و كانت تلك أول محاولة تصويرية عرفتها **هوليود.**

و مع بداية عام 1910م بعث المخرج الكبير **غريفيث** إلى الغرب من طرف شركة **بايوغراف** بحثا عن مكان مناسب لإخراج فيلمه **في كاليفورنيا القديمة** In old of California، بمعية الممثلتين الشهيرتين **ليليان غيش** و **ماري بيكفورد،** و صور عدة أفلام قصيرة له بالمنطقة التي إستقر بها بضعة شهور. و لكن الذي ربط إسم هذه المدينة بالسينما هو المخرج الشهير **سيسيل دي ميل** الذي قدم إليها صدفة عام 1913م لتصوير فيلمه **زوج الهندية** The Squau Man رفقة فرقته بعد أن تعذر عليه التصوير في **أريزونا** لعدم ملاءمة الطبيعة و المناخ، و وجد في **هوليود** موقعا مثاليا للتصوير حيث قام بتحويل إصطبل إلى أول أستوديو (23)، و إختار أن تكون **هوليود** موقعا دائما لتصوير أفلامه.

و هكذا إرتبطت **هوليود** بعالم الإنتاج السينمائي بفضل **سيسيل دي ميل** الذي قدم نحو ستين فيلما للسينما كان أغلبها من نوع الأفلام التاريخية

وأفلام المغامرات ذات الإنتاج الضخم، و إرتبط إنتاج هذا السينمائي الفذ صاحب **الوصايا العشر** عام 1956م بمدينته المفضلة **هوليود** حيث عرفت منذ إستقراره بها بأنها عاصمة السينما بلا منازع. و أثناء الحرب العالمية الأولى إختار كبار المخرجين تأسيا ب: **سيسيل دي ميل** هذه المدينة لتصوير أفلامهم، و نقل أستوديوهاتهم إليها، و ذلك لما تمثله من أرضية إنتاجية و فنية مساعدة على التصوير، حيث تمتاز بتنوع مناظرها (جبال، صحارى، بحار) على العكس من **نيويورك** و مدن الشرق الأمريكي.

و أمام هذه المزايا المتعددة عاد رائد المخرجين الأمريكيين آنذاك **غريفيث** مرة أخرى إلى **هوليود** حيث صور تباعا رائعتيه السينمائيتين **مولد أمة** 1915م و **التعصب** 1916م. و بحلول عام 1915م كانت غالبية الشركات السينمائية تحط رحالها بضواحي مدينة **لوس أنجاوس،** و إستقر معظمها ب **هوليود،** و ذلك لما كانت توفره من أراضي زهيدة الثمن ومساحات واسعة أقيمت عليها الأستوديوهات الداخلية و الخارجية، إضافة إلى مزارع كانت تحوي مواشي و خيول لتصوير الأفلام(24).

و عندما وجدت الشركات السينمائية عاصمتها إكتملت أرضية الإنتاج السينمائي الأمريكي، و حصلت الإنطلاقة التي وسمت الفيلم الهوليودي بالهيمنة كونيا. و تمثل الشركات المنتجة و **هوليود** الأرضية الإقتصادية التي يقوم عليها العرض السينمائي الأمريكي، و لم يتأتى لأي صناعة سينمائية أخرى أن حققت هذا النظام الفني بما فيها الصناعة السينمائية الأوربية

السباقة في الظهور. و قد حمل هذا التنظيم المحكم سحر الصورة إلى كل قاعات العرض العالمية عبر أفلام فنية و تجارية لا تجارى، و كان مما حملته هذه الأفلام **اللوغوسات** المبهرة لشركات الإنتاج الأمريكية، حيث عبرت هذه العلامات التجارية الخاصة عن قوة **هوليود** و كونية الفن السابع الأمريكي.

الهوامش:

1- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 126.

2- ينظر: م ن، ص 127.

3- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص 149.

4- ينظر: محمود عبد الرحمان الزواوي، صناعة الأحلام، ص 13-15.

5- ينظر: دافيد روبنسن، تاريخ السينما العالمية، ص 296.

6- ينظر: محمود عبد الرحمان الزواوي، صناعة الأحلام ، ص 194.

7- ينظر: دافيد روبنسن، تاريخ السينما العالمية، ص 159- 160.

8- Voir :-www.wikipédia.com- sociétés de production de cinéma américaines

9- ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 164.

10- Voir :www.wikipedia.org Metro Goldwyn Mayer

11- ينظر: دافيد روبنسن، تاريخ السينما العالمية، ص 163.

12- Voir :www.wikipedia.org 20th century fox.

13- Voir :www.wikipedia.org Warner Bros

14- Voir : cinema action, les grands studios Américain, Cristian Viviani, corlet, 1990, France, p 143.

15- ينظر: دافيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 167.

16- Voir : cinema action, les grands studios Américain, Cristian Viviani, p 144.

17- Voir :www.wikipedia.org Columbia Pictures.

18- ينظر: دافيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 167.

19- Voir: cinema action, les grands studios Américain, Cristian Viviani, p 142.

20- إيليا هرنبورغ، مصنع الأحلام، تر: فجر يعقوب، دار كنعان، دمشق، ط1، 2008، ص 39-40.

21- Voir :Guy Hennebelle, Quinze ans de cinéma mondial, p 17.

22- Cinéma Action, Le cinéma Américain est imbattable parce-que nous l'aimons, Fabrice Montebello, corlet,2002, France, p 34.

23- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 308.

24- ينظر: إيليا هرنبورغ، مصنع الأحلام، ص 54

المحاضرة الرابعة

المدرسة الهزلية الفرنسية و المدرسة الهزلية الأمريكية و الظاهرة شارلي شابلن:

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، و لطبيعة موضوعاته الكوميدية التي وجدت جمهورا عريضا. ولأن السينما فن جماهيري في المقام الأول، فإن الفيلم الهزلي إتسم بشعبية منقطعة النظهير. ونعرف في هذا الضرب من الفن الفيلمي مدرستان شكلتا قاعدته الأساسية وهما: **المدرسة الهزلية الفرنسية** التي كانت سباقة في الظهور، **والمدرسة الهزلية الأمريكية** التي أنتجت أسطورة كل العصور الهزلية السينمائية **شارلي شابلن**.

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(1). ولم يعرف الفيلم الهزلي تطورا حتى مجيء الفرنسي **فرديناند زيكا** 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 **زيكا** بهلونات 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(2).

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 وجهتين: العبث أو المحال، أو الملهاة النفسية(3).

يعد **ماكس ليندر** سيد 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**(4). 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 المآزق.

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 العمل في أحد فروعها، فاستدعت **ليندر** إلى أمريكا، ولكنه لم يجاري سلطة **شابلن** السينمائية(5). وصرح لأحد رجال الصحافة بشكل علني:" لقد أكد لي **شارلي شابلن** أن مشاهدة أفلامي دفعته إلى حقل التمثيل السينمائي فكان يدعوني بأستاذه، ومع ذلك فقد سررت جدا لأني تعلمت من مدرسته الشيء الكثير"(6)

إن هذا الاعتراف الذي سجله سيد الفيلم الهزلي الفرنسي قبل الحرب العالمية الأولى، يجمل 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 والهيمنة. ولئن كانت القارة العجوز سباقة في إرساء تقاليد الفيلم الهزلي لتقاليدها العتيقة في مجال الكوميديا الفنية (**كوميديا دي لارتي، الهازلة الفرنسية القديمة**)، فإن المدرسة الهزلية الأمريكية ورغم تأخرها عن نظيرتها الأوروبية، إلا أنها رسخت تقاليد خاصة وسمت الفيلم الهزلي بقمة العالمية، وجعلت من السينما الأمريكية الصامتة مرجعا جماليا عبر كل العصور السينمائية.

ظهر الفيلم الهزلي الأمريكي في البداية هزيلا مقارنة بأفلام **ماكس ليندر** وغيره من الممثلين الهزليين الفرنسيين، ولكن قدوم المخرج **ماك سينيت** أعطى دفعا حقيقيا للسينما الهزلية التي تطورت على يده بشكل ملفت للانتباه. ولقد استطاع هذا **الكندي** الذي التحق بشركة **بايوغراف** ممثلا أن يستفيد من تجربة أستاذه **غريفيت** في العمل، ويتحول إلى مخرج عام 1910م. و كانت انطلاقته الفنية في أستوديو **كيستون** الذي أسسه بغية إخراج أفلامه السينمائية، ومع حلول عام 1912**م** أطلق سلسلة **كيستون** كوميديا Keystone comedy (7) معلنا عن بداية سيطرة الفيلم الهزلي الأمريكي.

كانت الأفلام التي قدمها أستوديو **كيستون** عناصر من: المسلسلات الهزلية، والمنوعات، والسيرك، والعروض الإيمائية، **كوميديا دي لارتي،** والأفلام الكوميدية الفرنسية القديمة، وكانت أفلاما مميزة وفريدة. إذ نزل **سينيت** بكوميدياته زمكانيا إلى العالم الواقعي لأمريكا، حيث الشوارع الفسيحة المغبرة 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. وغير أن أفلام هذا العالم الواقعي، بأحداثها الفوضوية والسوريالية التي تتصف بالفوضى والصخب والعربدة، قد جعلت من هذا العالم الواقعي المألوف يبدوا عالما غرائبيا آخر(8).

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 الممثلين، 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 الممثلون في الفيلم، واتخذت من المطاردات بواسطة السيارات بشكل خاص مظهرا بهلوانيا عجيبا ومثيرا يقوم مقام التهريج في السيرك(9).

أصبحت استوديوهات **سينيت** المشتلة 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 أمثال: **فورد سترلينغ، وهانك مان، وبن توربين** الرجل الأحول، **وباستر كيتون، وهارولد لويد، وهاري لانغدون**(10). وقد خلف هؤلاء تراثا فنيا 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.

عندما نتحدث عن السينما الصامتة في أي مكان في العالم، فإننا نستحضر مباشرة صورة ذلك الرجل صاحب الهيئة الغريبة 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 ثم اختفوا. إن شركات الإنتاج السينمائي التي تبتز الجهد الإبداعي للنجوم حتى النخاع، ثم تدفع بهم إلى طي النسيان بعد اكتشاف نجوم جدد، لم تستطع الصمود أما نجم من حجم **شارلي شابلن**. ولئن كان قدر **غريفت وسينيت** 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 فنيا إلى ما بعد الأربعينات من غير منافسة تذكر.

إن نجوم **هوليوود** وعلى كثرتهم، لم يتح لأي واحد أن يجاري منهم الإرث الفني الذي خلفه **شابلن،** فهو شخصية نمطية فريدة جمعت كل أساليب الهزل والإضحاك، وهو المرتجل الذي أوجد أسلوبا خاصا قلما 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، ودافع عنها في شكل مطاردات تربط بين المشاغبة والتطلع إلى تحقيق العدالة، وكانت كوميدياته بناءا هزليا يلامس حسا تراجيديا عميقا، وكانت موضوعاتها تثير فينا عنصر الشفقة 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 أوليس Ulysse أو **رولان** Roland بالنسبة لحضارات أخرى"(11)

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** karno (12) المسرحية بلندن، حيث 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 العقلية.

التحق **شابلن** رفقة فرقته بالولايات المتحدة عام 1913**م**، في جولة فنية، واقتنصته للسينما شركة **كيستون** ليعمل مع طاقم **ماك سينيت.** وفي فيلمه الأول مع **سينيت** كان **شابلن** يرتدي زيا عاديا، ولكن في فيلمه الثاني ظهر بزيه الذي نعرفه به. ويبدوا أن المشاهدين تعلقوا ب:**شابلن** وبزيه الغريب، وأدركوا أنهم أمام قامة مرعبة في الفيلم الهزلي. وصور **شابلن** حوالي خمسة وثلاثين فيلما في شركة **كيستون** خلال سنة واحدة، ثم تحول بعد عام 1914م إلى منتج ومؤلف وممثل لأعماله، حيث قفزت إيراداته مع عام 1916**م**، إلى أكثر من مليون دولار سنويا(13).

ارتقى **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 **دولوك** Delluc: " إن **شارلي** بعد أن ترك وراءه أستاذه **ماكس ليندر،** ارتفع إلى

مصاف **موليير**"(14). وأتصور 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 نستلهم الروح الإنسانية الممزوجة بالتأثير المأساوي الذي يتشكل على مستوى المعنى، وهذه المفارقة الجميلة هي التي صاغت عالم **شابلن** العجائبي.

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 نجمه، 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 لويد** Harold lloyd:" إن **شارلي** سيظل صامتا حتى ولو تكلم من حوله . إن الشخصية الأسطورية التي خلقها في الأفلام توجز القيمة الحقيقية الكاملة للفيلم الصامت، لذلك قرر **شارلي** أن يظل مخلصا لقناعته ولنفسه(15) .

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 ورجلي كما أمثل بوجهي، إنني خارج العادي ولست بحاجة إلى زوايا تصوير خارجة عن العادة "(16). إن **شابلن** كان متضلعا في الحرفية التمثيلية إلى أبعد الحدود، و كأنه شخصية فرت من مخبر **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 تمثيل كادت تلغي المخرج و السيناريو معا.

إستطاع **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 تأليفا، تمثيلا، و إخراجا،و يقول **كوكاركين** في هذا المجال:" إن سينما **شابلن** هي، قبل كل شيء، سينما تمثيلية، و لا 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 لدى تصوير و مونتاج اللوحة قد ابتعد بقوة عنه إلى درجة أنه غير بصورة عامة عددا من تقلبات المواضيع و حتى أسماء بعض الشخصيات المؤثرة"(17). و لا مناص هنا من التذكير بأن عمالقة الفن الكوميدي كانوا يتسمون بالارتجال الذي هو خاصية في فن الكوميديا أكثر منه شائبة، 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 وعى **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 الإيمائي، 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 ويغارون في داخلهم من ثراء العشر الآخر. و هذه 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 آكل المرطبات أترك مقدار ملعقة صغيرة تنساب من خلال سروالي ثم من الشرفة لتسقط في رقبة السيدة. إن

الضحك الأول سببه إرتباكي الشخصي، و الثاني، و هو الأكبر، ينتج عن وصول المرطبات إلى عنق السيدة التي تأخذ في الجؤار و القفز، و مهما يبدو هذا بسيطا لأول وهلة فإن ثمة عنصرين من الطبيعة الإنسانية مقصودان هنا: الأول: السرور الذي يشعر به الجمهور عند رؤيته للثراء و الترف في مأزق حرج، و الثاني: نزعة الجمهور إلى الشعور بنفس 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 عنق امرأة غنية إجراء عادل تستحقه."(18).

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 إثارة 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"(19).

الهوامش:

1- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص 92.

2- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 46.

3- ينظر: م س، ص 47.

4- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص 95.

5- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 100-101.

6- جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص 95.

7- ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 128-129.

8- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 61.

9- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص 98-99.

10- ينظر: دونلد ستابلز، السينما الأمريكية،"أربعة من عظماء كوميديا السينما الصامتة"-دونالد و ماكافري-،ص 139.

11- أندري بازان، ما هي السينما، ج1، ص 105.

12- ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ص 100.

13- ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية، ص 63.

14- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 150.

15- جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة في العالم، ج1، ص 192.

16- جورج سادول، تاريخ السينما العالم، ص 150.

17- أفلام شابلن" سيناريوهات و كتابات الأفلام"،تر: يونس كامل ديب،وزارة الثقافة، دمشق، ط2009،1،ص16-17

18- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 152.

19- فنون السينما، ص 75.

المحاضرة الخامسة:

هوليود (ميثولوجيا العصر البصري).

تقف السينما الأمريكية اليوم كأسطورة معاصرة نعانق عبرها الحلم الذي تنقله إلينا الصورة الفيلمية، و كما كانت إلياذة **هوميروس** ملهمة للأدب العالمي فيما بعد بقصصها البطولية و أبطالها الأسطوريين، فإن الأفلام الأمريكية أصبحت على مدى قرن إلياذة بصرية جديدة بموضوعاتها العجائبية و نجومها، و تلهم بدورها تكنولوجيات الاتصال الحديثة، و تبهر مشاهديها المولوعين بمشهديتها. إن النموذج الفريد و الكوني الذي حققته الصناعة السينمائية في الولايات المتحدة أضحى يشكل خلفية ثقافية وفكرية لدى المشاهد الكوني الذي تربى على قيم الحضارة الأمريكية عبر هذه الأفلام، و تلقى مفهوما جماليا شموليا يصنف الفيلم الهوليودي ضمن خانة المبهر و السحري، هذا السحر الذي لا يمكن لأي سينما أخرى أن تجاريه.

لقد استفاد الفيلم الأمريكي في ذيوعه و رواجه من جملة من المؤسسات الإنتاجية الضخمة، و آليات الدعاية و الإشهار التي حققت له هذه المكانة المتميزة، إذ تبنت شركات إنتاج عملاقة مهمة صناعة الأفلام، و أوجدت لنفسها مدينة خاصة للصناعة السينمائية تدعى **هوليود**،و وسمت كل شركة أفلامها بعلامة تجارية مميزة هي **اللوغو** الذي أعطى لكل شركة هويتها واختصاصها. و إلى جانب ذلك سعى أرباب الإنتاج إلى الاستثمار في العنصر

البشري أيضا، و ذلك عن طريق خلق ما يعرف ب:**نظام النجوم** Star Systems، مركزين على إشباع نهم المعجبين بهؤلاء المعجبين بهؤلاء **أنصاف الآلهة الجدد** و طرق حياتهم في محاولة لإضفاء هالة أسطورية على نجوم و نجمات الفن السابع. و شجعت الدوائر السينمائية الأمريكية مبدعيها عن طريق خلق جائزة **الأوسكار**Oscar التي تقدم في احتفال أسطوري سنوي، مانحة الجائزة الكبرى لأفضل فيلم أنتجته **هوليود،** ومستبعدة أحيانا أي فيلم أجنبي عن الجائزة الكبرى اللهم سوى جائزة أفضل فيلم أجنبي.

إن إنتاج الفيلم في الولايات المتحدة يمر عبر هذه العناصر التي ذكرناها، ولا يخضع للفضول الفني فقط كما هو الحال في كثير من سينمات العالم، ويرجع ذلك إلى طبيعة نشأة الفن السابع في أمريكا، حيث ترعرع وسط حرب المنتجين و الاحتكار – كما أشرنا إليه سابقا- و هذا ما سرع بظهور صناعة سينمائية قوية خضعت لمنطق ليبرالي بحــت، و اكتسحت الأسواق السينمائية بفضل إستراتيجية جمالية و إشهارية صدرت الآخر **الأمريكي** إلى العالم في شكل نمطي و سوبرماني. و سنقف في هذا المبحث عن هذه العوامل التي منحت الفيلم خصوصا و العرض السينمائي عموما عنصرا السيطرة و الأسطرة.

دخل الإنتاج السينمائي الأمريكي مجال السيطرة مبكرا و أدرك مفهوم الكوكبية و الكونية منذ الفترة التي تلت الحرب العالمية الأولى، و سعى إلى

أمركة المضامين الفيلمية التي صار يتمثلها جمهور السينما كمرادف للعالمية. و عندما نتمعن في مسار السينما في أمريكا خلال النصف الأول من القرن العشرين نخلص إلى أن الفن السابع المسيطر عالميا بقواعد أمريكية قد يعد لحظة عولمية كبرى سبقت بعشرات السنين إعلان النظام الدولي الجديد وظهور مصطلح العولمة. و حين نتحدث عن صناعة دولة تنتج 15% من الأفلام العالمية و تجني 90% من المداخيل العالمية نكون بالضرورة مقتنعين بأن صناعة هذا البلد كوكبية بامتياز، و أنه لا مجال هنا لزيادة الإرتباط المتبادل بين الدول في مجال إنتقال المنتوج كما يمليه راهن العولمة، بل هو إنتصار لمنتوج واحد يمثل لحظة سحق جمالي لا يقاوم في ظل غياب أي تكتل يقف في الجانب المعاكس. و إذا كان للإقتصاد المعولم عدة لاعبين من الــدول و التكتلات، و عدة عواصم إقتصادية و تجارية، فإن الصناعة السينمائية العالمية لا تعترف إلا بمدينة واحدة مسيطرة على هذا السحر الفيلمي، ألا و هي **هوليود.**

لم يسبق لأي مدينة في القرن العشرين أن إرتبطت بسحر الصورة وصناعة الأحلام بواسطة آلاف الأفلام كما حصل من مدينة الصناعة السينمائية العالمية **هوليود،** و التي إقترن إسمها آليا بالفن السابع، و عندما يقبل المشاهد على أي فيلم سينمائي أمريكي فإنه يستحضر مباشرة هذا المارد الجمالي مرتبطا بهذه المدينة الأسطورة. يطلعنا تاريخ الآداب على عديد المدن الخيالية التي نصطدم بها في قراءاتنا للروايات و الحكايات و الأساطير،

أما تاريخ الصورة المتحركة و على رأسه السينما فإنه يحيلنا إلى مدينة خرافية إسمها **هوليود** يتقاسمها الواقع و الخيال. يقول **ظافر هنري عازار:"** هذه السينما تعتبر بحق- كما كانت و لا تزال – الحلم الكبير. عندما نقول للناس **سينما أمريكية** و كأنك تضع أمامهم تراثا فنيا ضخمـا، و عملاقا بالمعنى المقبول لهذه الصفة. و عندما تذكر للقارئ أو المتفرج عن السينما الأمريكية، ستلمع في ذهنه على الفور أسطورة ماردة، لا تزال حية منذ بداية العشرينات إسمها – هذه الأسطورة- **هوليود** التي جرفت عبر تاريخها الحافل جدا، من ذلك الوقت، حتى اليوم، كل ما يمكن أن تحتويه، أو هي إحتوته بالفعل، السينما من تيارات، و أنواع، و ألوان، و أحجام، و إتجاهات، ومواضيع...و هي –**هوليود-** التي صنعت مئات النجوم، و دمرت في مقابل هؤلاء المحظوظين، الألاف من الخائبين"(1).

لقد بنت **هوليود** مجدها المرتبط بتاريخ السينما على قواعد صرفة تخص الفن السـابع، و جحافل من التقنيين و الفنيين الذين أفنوا أعمارهم خدمة للفيلم، و عرفت هذه المكانــة و إعتمادا على ثلاث مقومات أساسية هي:

4- تجميع الصناعة السينمائية إنتاجا، و تصوير الأفلام، و إقامة أكبر الأستوديوهات.

5- قوة و سحر الفيلم الهوليودي.

6- تجميع المئات من النجوم السينمائيين (ممثلين، مخرجين، تقنيين)، وإستثمار نجوميتهم إلى حدود الحياة الشخصية لهؤلاء.

و تشكل هذه النقاط مجتمعة عالم **هوليود** السحري و التجاري الذي استقطب منذ النشأة مجموع المستقلين الفارين من ممارسات **التروست** الإحتكاري، إذ أقاموا هنا أستوديوهاتهم الكبرى. هذا الزحف الإنتاجي صاحبه تنقل كبار النجوم و الموهوبين الذين وجدوا بدورهم فرصة للتخلص من عقود **التروست الجائرة،** و إنخرطوا في عالم إبداعي آخر أكثر تحررا. و كان لهذا الإنزواء بعيدا عن الملاحقات دوره في تشكيل جو مفعم بالهدوء ساعد على إنطلاقة إبداعية لا مثيل لها في تاريخ الفيلم الأمريكي الذي وجد ضالته في مواءمة الظروف الإنتاجية و الفنية للإبداع و الخلق الفني.

إن الحديث عن سحر **هوليود** لا يكتمل إلا عندما نستعرض نظام نجومها و جوائزها في عنصر لاحق، و الأهم هنا هو التعرض لقصة نشأة هذه المدينة سينمائيا في بداية القرن العشرين. كانت **هوليود** أرضا زراعية خالية من السكان حتى عام 1886م، إذ قدم زوج من **كانساس** Kansas، يدعى **ويلكوكس** Wilcox و إستقرا **بلوس أنجلوس** عام 1880. و إشترت الزوجة **دايدا** Daeida قطعة أرض تبعد عن مدينة **لوس أنجلوس** بإحدى عشر كيلومتـرا، و أقامت عليها ضيعة بمساحة ستمائة متر مربع. و إختارت هذه السيدة إسم **هوليود** لضيعتها، و ذلك تيمنا بإسم مستعمرة لمهاجرين ألمان

كانت موجودة ب: **أوهايو.** و تطورت هذه الأرض إلى مدينة صغيرة عام 1900م(1).

أما عن نشأتها السينمائية فقد تمت صدفة عبر المصورين السينمائيين الأوائل الذين قدموا إلى هذا المكان، حيث إكتشفت بعض الشركات السينمائية المستقلة الصغيرة مزايا منطقة جنوب **كاليفورنيا** الجغرافية والمناخية التي تساعد على التصوير، إضافة إلى بعد المنطقة عن شرق الولايات المتحدة التي كانت تحت رحمة **شركة براءات الإختراع** التي أرهقت المستقلين، زد على ذلك سهولة الفرار بالمعدات و الأفلام إلى المكسيك في حالة المضايقة. و كانت **هوليود** توفر مكانا جميلا و مشمسا يساعد على التصوير، ففي عام 1908م إستقر بها المصور **توماس برسون** و المنتج **فرانسيس بوكس** بغرض تصوير فيلم عن **مونت كريستو**(2)، و كانت تلك أول محاولة تصويرية عرفتها **هوليود.**

و مع بداية عام 1910م بعث المخرج الكبير **غريفيث** إلى الغرب من طرف شركة **بايوغراف** بحثا عن مكان مناسب لإخراج فيلمه **في كاليفورنيا القديمة** In old of California، بمعية الممثلتين الشهيرتين **ليليان غيش** و **ماري بيكفورد،** و صور عدة أفلام قصيرة له بالمنطقة التي إستقر بها بضعة شهور. و لكن الذي ربط إسم هذه المدينة بالسينما هو المخرج الشهير **سيسيل دي ميل** الذي قدم إليها صدفة عام 1913م لتصوير فيلمه **زوج الهندية** The Squau Man رفقة فرقته بعد أن تعذر عليه التصوير في **أريزونا** لعدم

ملاءمة الطبيعـة و المناخ، و وجد في **هوليود** موقعا مثاليا للتصوير حيث قام بتحويل إصطبل إلى أول أستوديو (1)، و إختار أن تكون **هوليود** موقعا دائما لتصوير أفلامه.

و هكذا إرتبطت **هوليود** بعالم الإنتاج السينمائي بفضل **سيسيل دي ميل** الذي قدم نحو ستين فيلما للسينما كان أغلبها من نوع الأفلام التاريخية وأفلام المغامرات ذات الإنتاج الضخم، و إرتبط إنتاج هذا السينمائي الفذ صاحب **الوصايا العشر** عام 1956م بمدينته المفضلة **هوليود** حيث عرفت منذ إستقراره بها بأنها عاصمة السينما بلا منازع. و أثناء الحرب العالمية الأولى إختار كبار المخرجين تأسيا ب: **سيسيل دي ميل** هذه المدينة لتصوير أفلامهم، و نقل أستوديوهاتهم إليها، و ذلك لما تمثله من أرضية إنتاجية و فنية مساعدة على التصوير، حيث تمتاز بتنوع مناظرها (جبال، صحارى، بحار) على العكس من **نيويـورك** و مدن الشرق الأمريكي.

و أمام هذه المزايا المتعددة عاد رائد المخرجين الأمريكيين آنذاك **غريفيث** مرة أخرى إلى **هوليود** حيث صور تباعا رائعتيه السينمائيتين **مولد أمـة** 1915م و **التعصـب** 1916م**.** و بحلول عام 1915م كانت غالبية الشركات السينمائية تحط رحالها بضواحي مدينة **لوس أنجاوس،** و إستقر معظمها ب **هوليود،** و ذلك لما كانت توفره من أراضي زهيدة الثمن ومساحات واسعة أقيمت عليها الأستوديوهات الداخلية و الخارجية، إضافة إلى مزارع كانت تحوي مواشي و خيول لتصوير الأفلام(1).

و عندما وجدت الشركات السينمائية عاصمتها إكتملت أرضية الإنتاج السينمائي الأمريكي، و حصلت الإنطلاقة التي وسمت الفيلم الهوليودي بالهيمنة كونيا. و تمثل الشركات المنتجة و **هوليود** الأرضية الإقتصادية التي يقوم عليها العرض السينمائي الأمريكي، و لم يتأتى لأي صناعة سينمائية أخرى أن حققت هذا النظام الفني بما فيها الصناعة السينمائية الأوربية السباقة في الظهور. و قد حمل هذا التنظيم المحكم سحر الصورة إلى كل قاعات العرض العالمية عبر أفلام فنية و تجارية لا تجارى، و كان مما حملته هذه الأفلام **اللوغوسات** المبهرة لشركات الإنتاج الأمريكية، حيث عبرت هذه العلامات التجارية الخاصة عن قوة **هوليود** و كونية الفن السابع الأمريكي.

الهوامش:

1. ظافر هنري عازار، نظرة على السينما العالمية المعاصرة، ص 15.
2. Voir :www.wikipedia.org Hollywood.
3. ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 123.
4. Voir :www.wikipedia.org Hollywood.

المحاضرة السادسة

النجومية ونظام النجم

يعيب **ريجيس دوبري** على عصر الصورة الحديثة الميوعة التي أصبح يتحلى بها العالم البصري، معتبرا بأن الصور غدت تدفقا مستمرا خاليا من أي مرجعية أو خلفية دينيــة و رمزية، فهي في نظره حاضر أزلي مهووس بالسرعة ولد حقبة **التوحيد الكوني للأنظار**(1). و أرى بأن حكمه هذا يحاول إقصاء مفهوم الشمولية التي اتسم بها عصر الصورة في حاضرنا، لأن مصانع الصور وعلى رأسها السينما تنتج صورا للإستهلاك، و تتنافس دوريا على خلق صور نعرف بأن عمرها الزمني قصير قياسا لصور و تماثيل الحضارات القديمة، ولهذا تسعى إلى إنتاج أكبر كم متجدد من الصور حفاظا على الريادة و الهيمنة في هذا المجال.

لقد إتسمت الصورة في عصرنا بسحر خاص يحاول توحيد أنظار مشاهديها كونيا من غير إعتبار للجنسية و الإنتماء، و لا حتى مرجعيات هوياتية، فأصبحت بذلك عنصرا إرتكازيا في أبجديات الحضارة الحديثة التي تشكل الصورة بحد ذاتها لمواطنيها الكوكبيين مرجعية أساسية في التأويل والتفكير. و ترتبط الصورة أكثر بالمشاهير و النجوم حيث صارت في هذا المجال كتابا مقدسا آخر يدين به كثير من المواطنين الكوكبيين الذين يرون في هؤلاء المشاهير حواريين من نوع آخر، و ليس أدل على ذلك من موت ما تعرف **بأميرة القلوب ديانا** و التي تحولت صور تأبينها إلى حداد عالمي طغى

وقتئذ على كل الأحداث السياسية العالمية، و إتخذ صفة الكونية من غير إعتبار لأي جغرافيا أو حدود.

و أدركت السينما الأمريكية هذه الخاصية مبكرا، هذا إن لم نقل بأن صورة النجـــوم و المشاهير كانت تدخل مباشرة في صلب العرض السينمائي وشكله. إذ إستحوذ كبــار المنتجين على أفضل و أجمل و أبرع الوجوه السينمائية إستكمالا للمعادلة الإنتاجية الضخمة التي انتهجوها، حيث توفر للعرض السينمائي **الهوليودي** كل أسباب التفوق و النجاح من: شركات إنتاجية ضخمة تطرح عشرات الملايير للإستثمار، إلى عاصمة الإنتاج السينمائي، إلى علامات تجارية مبهرة تسبق لثوان عرض الأفلام، إلى وجوه نجوم و مشاهير تجلب عشاقهم إلى الشاشة الكبيرة. و زيادة على هذا حظي كل هذا المجهود في مسار الفن السابع بإستحقاق تكريمي ستروى فصوله تاريخيا فعاليات جائزة **الأوسكار،** و التي خصصنا لها و لعالم النجومية حيزا في هذا البحث.

- ***<u>نظام النجوم و أنصاف الآلهة الجدد</u>***

كتبت **سوزان ستراسبرغ** صديقة **مارلين مونرو** نجمة **هوليود** و رمز الأنوثة السينمائية و الإغراء بعد رحيلها عبارة تكشف فيها قوة و أهمية النجم في سينما أمريكا، جاء فيها: " إن **مارلين** كأي نجم من النجوم التي ننظر إليها في سماء الليل لنتمنى أمنية ما...فمع أن النجم الذي نشاهده اليوم قد إندثر منذ عهد بعيد، إلا أن ضياءه مازال حيا إلى الآن"(2). و مع أن **مارلين مونرو**

رحلت منذ نصف قرن تقريبا، لازال الجميع وخصوصا من جمهور السينما يحن إلى تلك الشقراء الساحرة التي سلبت بمفاتنها عقول المشاهدين. و لئن كانت أفلامها التي حملتها إلى الشاشة العريضة كنموذج للإثارة قد تراجعت أمام أفلام أكثر فنية و جمالية، فإن صورتها و هي تتطلع إلى الرئيس الأمريكي **جون كنيدي** و تناديه:" أين أنت أيها الرئيس- where are you president" لا زالت ماثلة في الأذهان.

إن **نورما جين** المعروفة سينمائيا ب: **مارلين مونرو** إستطاعت أن تعانق الشهرة إنطلاقا من عالم الشاشة، و تجاوزت حدود أدائها التمثيلي لتصير نجمة الجماهير والإعلام إلـى درجة أن إسمها لم يبق مرتبطا بالفيلم و لكن تعداه إلى عالم النجومية لتصير **أيقونة حية** سينمائيا و إجتماعيا و إعلاميا وسياسيا. فهي معبودة جماهير الشاشة الكبيرة، و الجسد الأكثر تصويرا على صفحات المجلات الإشهارية و الدوريات، والزوجة السابقة للدراماتورج الكبير **آرثر ميلر.** و يشكل نموذجا **مونرو** ذروة ما وصل إليه **نظام النجوم-** Star System الذي أوجده الفيلم **الهوليودي** عبر مساره التاريخي، إذ يتحول الممثل فيه إلى أسطورة تتجاوز حدود عالم الشاشة، و يمتزج فيه الحلم بالواقع حيث يتعدى النجم حدود الواقعية البشرية، و يصير كائنا سينمائيا أسطوريا يتجلى بضوء الأفلام، و يسرق الأضواء أينما حل و إرتحل بعيدا عن مختبره الفيلمي.

سعت **هوليود** منذ ظهورها إلى إضفاء هالة السحر و الخلود الصوري لممثليهـــا، و أصبحت بذلك المدينة الخرافية التي تمتلك هذا السحر بواسطة **نظام النجوم** حيث تصير الحياة الأسطورية حقيقية و الحياة الحقيقية أسطورية. و في الفترة تلك كان هذا النظام مسيطرا فيها قبل أن يخفت قليلا مع أزمة الستينيات، عاشت **هوليود** سبقا إعلاميا كبيرا يغطي الأخبار و الأسرار المتعلقة بالنجوم و حياتهم، حيث أوكل لحوالي خمسمائة مراسل إعلامي هذا الدور. و إذا كان المعطى السياسي الأمريكي يصاغ في **واشنطن،** و الواقع الإقتصادي في **نيويورك،** فإن **هوليود** كانت تحتل الرتبة الثالثة في حجم التغطية فنيا، و تذهب **مارغريث ثورب** في مؤلفها **أمريكا في السينما** إلى أن الآلة الدعائية كانت تروج لحوالي مائة ألف كلمة كانت تخرج من **هوليود** يوميا، وهو ما جعلها ثالث أكبر مصدر للأخبار في الولايات المتحدة(3).

لقد ساعدت الدعاية و الترويج كثيرا في ترسيخ هذا النظام الذي أصبح سمة سينمائية رفعت الممثلين فوق آدائهم الفيلمي، و دفعتهم إلى معانقة الشهرة التي جعلت منهم كائنات فنية سوريالية تتجاوز إطار العرض السينمائي. و منذ البداية أدركت **هوليود** هذا الدور الذي يقول عنه **سادول :** " وظل المنتج في الظل، و إحتل النجم السينمائي واجهة **هوليود،** و صار نظام النجوم Star System أساس سيطرتها العالمية، و عملت على إبقاء شعلة المعجبين بملايين من الصور الفوتوغرافية و عليها توقيعات الإهداء،

وخلق الإعلان حول معبودي الجماهير جوا أسطوريا، فأصبحت في بلاد عديدة، حوادثهم الغرامية، و طلاقاتهم، و أزيــاؤهم، و مساكنهم، وحيواناتهم المفضلة، موضوعات إهتمام و مناقشة، حتى أن هذا النظام إتجه إلى تحويل الممثلين إلى آلهة حقيقية مثل: **رودولف فالنتينو، و ماري بيكفورد، و دوغلاس فيربانكس، و غلوريا سوانسون، وجون جلبرت**"(4). و كان من شأن هذا النهج أن يخلق صورة عظمى عن النجم في أذهان المتلقين الذين رفعوا أبطال أفلامهم إلى مصاف أنصاف الآلهة كما كان يحدث مع أبطال الإلياذة و الأوديسا الأسطوريين أيام الإغريق.

إن شغف الجماهير بأبطال أفلامهم تجاوز كل الحدود، و زاد من هذا الشغف بعد الممثل عن جمهوره في عالم الفن السابع، و ذلك لأن العلاقة التي تربط بين المتلقي والممثل سينمائيا تتميز بإتصال غير مباشر على عكس الفن الرابع الذي يربط الممثل بمشاهديه عبر عنصر المباشرة، و بعد المسافة هذه تجعل مشاهد السينما يتوق إلى معرفة المزيد عن نجمه الذي حمل إليه في إطار الصورة فقط. و يزداد لهف المشاهد لتشكيل صورة سحرية عن بطله الذي رآه في حلم الصورة لا في الواقع، و يعمد إلى البحث عن تفاصيل حياتية لبطله تساعده في تركيب علاقة جديدة مع أفلام بطله تقترب من المباشرة. و كل هذا خلق سحرا جديدا في عالم التمثيل السينمائي يقوم على تمجيد لنجوم السينما يصل إلى حد التأليه، و إستحضار عبادة

أخرى يقول عنها **برنارد شو:"** الرجل البدائي يعبد أصناما من الخشب والحجـارة، و الرجل المتحضر يعبد أصناما من اللحم و الدم"(5).

و يرجع **إدغار موران** قوة نظام النجوم إلى عدة عوامل رئيسية تتحكم فيها أسباب نفسية و جمالية و إقتصادية طرحتها الصناعة السينمائية، و لعل أهمها في نظرنا هي:

1- العلاقة التي تقوم بين المتفرج و الإستعراض، أي العمليات النفسية العاطفية المتعلقة بمسألة الإسقاط- التماهي، و هي عملية ذات حيوية في الصالات العتمة.
2- خاصية الحضارة البورجوازية.
3- الإقتصاد الرأسمالي و نظام الإنتاج السينمائي(6).

و تتظافر هذه العوامل الثلاث مشكلة تفسيرا منطقيا لظاهرة النجوم، و التي يرى كثير من اليساريين بأنها إندثرت مع أزمات **هوليود** خلال الستينيات، و لكن الواقع السينمائي يؤكد بأنها لازالت مسترة إلى يومنا.

إن المترددين على قاعات العرض السينمائي لم يكن مبتغاهم مشاهدة الفيلم فقط، و إنما ربطو مشهديتهم بمعطيات أخرى لعب فيها نجوم الأفلام دورا كبيرا. فلقد أصبحت السينما مع تطورها تعبر عن عالم نجومي أوسع من الفيلم إرتبط بخيال و مشاعر المتلقين، و يقول **إيليا هرنبورغ** متسائلا ما هذه السينما؟ :" أسبوعيا و على مدار القارات الخمس ثمة 300

مليون يشاهدون سينما، و هم يعرفون ما الذي تعنيه هذه السينما. قبل كل شيء- السينما، هي الحب، و خلال سنة واحدة إستطاع الجمهور أن يشاهد: حب على الشاطئ، حب غجري، حب بين الثلوج، حب و موت،... الحب سيد الحياة، الحب الأعمى، حب دموي،... غراميات إمرأة، الحب هو الحب،... حب كارمن، الحب المدمر، أغنية الحب، ... عشاق من **هوليود،** عشاق في قاطرات النوم،... أحبك، أحبها،... نحن عاشقون. من يشك بعد كل هذا وللحظة واحدة أن السينما هي الحب بعينه..؟ السينما- هي حذاء **شارلي شابلن** أيضا، وإبتسامة **دوغـلاس،** و نظارات **هارولد لويد،** و الملايين يرددون رؤية النجوم الكبار بالمجهر التلسكوبي"(7).

و بناء على هذه المقولة التي نرى بأنها تلخص فعلا مضمون السينما في علاقته بالنجم، يمككنا القول بأن السينما كانت فضاءا رحبا للعواطف وقصص الحب المثيرة، العفيف منها و الغرائزي، و هو عالم لم يستطيع أي فن بصري أن يعرضه على المشاهدين بواقعية سواء كان فن الرسم أو المسرح. و الميزة التي قدمتها السينما في هذا المجال هو أنها حاكت الواقع بقصص حب و إثارة وجدت الجماهير نفسها ضمن تيارها، و ذلك لأن قصص الحب السينمائي تناولت كل الفئات، و صورت أدق تفاصيل الغرام، وهذا ما دفع بالجماهير آنذاك و قبل ظهور التلفزيون خصوصا، إلى إرتياد قاعات السينما بحثا عن المزيد من الأفلام التي تفجر مكبوثاتها و غرائزها بواسطة نجوم يجيدون تمثيل أدوار العشق و الغرام. و حتى العري صار أمرا

عاديا في السينما إلى درجة أنه طال حتى الرجال إلى جانب التفنن في التبرج الذي ألهبت به الممثلات المشهورات مرتادي السينما، و لذلك إزداد الطلب على الممثلات الجميلات و الفاتنات تلبية لهذه الحاجة التي أصبحت خاصية سينمائية.

لقد نقل حب النجوم الفيلمي نموذج القبلة إلى ملايين المشاهدين الذين إستهوتهم هذه الطريقة في التقبيل و العناق، و يقول **إدغار مورغان:"** و في تحليل 142 فيلما صورت بين 1930-1932 تبين أن هناك 741 مشهد تقبيل. و من الواضح أن هذه القبلة الهوليودية تستجيب لقواعد محددة بدقة، و هي ليست لا الإحتكاك العنيف بين شفتين، ولا عملية الإمتصاص المتبادل، لكنها عبارة عن إتحاد سام، تتوازن فيه الروحانية مع الحمى الجسدية توازنا متناسقا... و في كل يوم ثمة ملايين الشفاه تعيد نفس تلك القبلة التي هي القربان الأول في الحب المعاصر"(8). و من هنا يتضح بأن عالم الفن السابع وخصوصا الهوليودي طرح لجماهيره كيفية في مطارحة الحب و العشق، و هي الطريقة التي إستفرد بها نجوم السينما من غير منافسة شديدة لوسائل الترفيه الأخرى في هذا المجال خلال النصف الأول من القرن العشرين. و لهذا إزداد ولع جمهور السينما بالأفلام الأمريكية الموسيقية و العاطفية خاصة، و إزداد الإهتمام بنظام النجوم الذي إتخذ طابع مؤسساتيا في مجال الإنتاج، و أصبحت الأستوديوهات آلة لتصنيع

النجوم و تمجيدهم باعتبارهم أساس سحر الصورة، و العنصر الذي ينحوا بالجماهير إلى **التأليه** عن طريق عملية التماهي.

مارست الصورة السينمائية المرتبطة بالنجم أعلى مستويات التطهير **الكتارسيـــس،** و تفوقت على كثير من الإستعراضات الفنية الأخرى، إذ خلق العرض السينمائي بنجومه عملية تماه نفسية بين الجمهور و الفعل المصور على الشاشة و الذي أساسه النجم. إن المتفرج صار يعايش نفسيا حياة أبطال الفيلم الوهمية و يتماهى معهم، و إذا أدركنا بأن السينما حقل لتجميع الصور الجسدية فإننا نفهم حتما إصرار الجماهير المولوعة بمفاتن النجوم على البحث عن قصصهم في الواقع. إن التماهي والذي يولد داخل قاعة العرض المعتمة يستمر حلميا و وهميا خارج العرض، و يورد **ج. ب ماير** في كتابه: **السينما البريطانية و متفرجوها** تصريح تلميذتين إنجليزيتين مراهقتين في سن الخامسة عشر و السادسة عشر:" لقد تخيلت دائما حكايات (أقوم فيها بدور البطلة) إنطلاقا من أفلام و من أبطال أحببتهم... حين كنت أعود إلى المنزل، كنت أحلم أنني البطلة الحسناء مرتدية تنورة كبيرة و في شعري ريشة.."(9).

لقد ولد العرض السينمائي ممارسة وهمية و حلمية تسمح بجدلية التماهي بين المعجـب و النجم، و ذلك لبراعة المزج بين الممثل و الصورة، إلى درجة أنه كمتفرج لا يمكنك الفصل أين ينتهي الواحد و يبدأ الآخر(10). و لقد تولد شعور طفولي لدى المتفرج بأنه جزء من كل شخصية يراها في الأفلام، و نشأ

نوع من التوحد العاطفي بين المتفرج و نجمه في وسط قاعة يحس فيها المشاهد بأنه يجلس بمفرده في الظلام. و من شأن هذا التوحد أن ينعكس على شخصية المشاهد الذي يقتنص جزءا من شخصية نجمه المحبب، ويقلده في حياته اليومية و كأن نهاية الدور السينمائي أعطت للمتفرج دورا حياتيا آخر، و هذا ما فعله كثير من مرتادي السينما عندما قصوا شواربهم على شاكلة **شارلي شابلن،** أو الذين حاولوا التدخين على طريقة **كلينت إستيوود** في فيلمه **الطيب الأحمق والصعلوك،** أو الشابات اللائي رحن يقلدن كل أنواع التبرج السينمائي المنبعث من نجمات الإغراء. لقد تحولت النجوميـــة و المشهدية في السينما إلى علاقة ثنائية متفاعلة يترتب عليها تحول النجم إلى **أنا آخر** لمعجبيه، و تحول المعجب إلى **أنا آخر** للنجم(11).

و مع تطور تاريخ السينما بعد البدايات الأولى إزدادت الحاجة للنجوم، وبدا أن فيلم الفن الذي يختلف كليا عن الأفلام الأولى ذات الطابع الوثائقي، يحتاج إلى كوكبة من الممثلين الذين يحملون عبء الفعل الدرامي في القصص الفيلمية، و يشدون إنتباه المشاهدين إلى طبيعة أدوارهم. و لا يتمكن الممثل من بلوغ النجم إلا حين يستطيع أن يسيطر على دوره، و من تم يؤثرعلى مشاهديه مستفيدا أيضا من ذيوع صورته التي تنطبع في مشهد أسطوري يحوله إلى معبود للجماهير، هذه الأخيرة التي تعمل بفعل التوحد على أسطرة الممثل النجم. و بتطور المشهدية إعتادت الجماهير على أن تتجاوز المعطى الشكلي للنجم، و صار يشمل أنماطا أخرى من التمثيل

والممثلين كالجميل، والشرير، و القبيح، و العادل، و قوالب أخرى لنجوم ونجمات إشتهروا بها. و هذه النماذج لمفهوم النجومية بنيت على عنصر المفاضلة حيث صار لكل خاصية نجمها أو نجمتها، فمن نجمات الحب مثل: **ماري بيكفورد، مارلين مونرو، شارون ستون، نيكول كيدمان،** إلى نجوم الهزل مثل: **شارلي شابلن، جيري لويس، جيم كاري،** إلى أصناف أخرى كان قالب النجم المحبب لدى الجماهير يتغير بتغير المعطى السينمائي و تطوره.

و يرى البعض في **نظام النجوم** خاصية من خصائص الحضارة البورجوازية باعتبارها تمنح حرية أكبر للفردانية التي تمثل عمق فكر و فلسفة الليبيرالية، ذلك أن نموذج النجاح الفردي يمثل إحدى المثل التي تقوم عليها هذه الأيديولوجية. و نظام النجوم تأسيس يتعلق بالرأسمالية الكبيرة، و ميزة خاصة بالترويج و الإشهار الرأسمالي. و إننا نفهم هذا المنطق أكثر عندما نجد بأن النظام الشيوعي يرفض جملة و تفصيلا هذا التأسيس، و ينحوا نحو إزالة الميولات الفردانية المغذية لمفهوم الطبقية إجتماعيا، و هذا من منطلق أن أغلب اليساريين من نقاد السينما و الذين من بينهم **إدغار موران** كانوا يرون بأن صفة النجم سلب لإرادة الجماعة التي هي مكمن البطولات والثورات. و قد سعت السينما السوفياتية منذ نشأتها إلى إلغاء مفهوم النجم و حتى البطل داخل الفيلم عن طريق تصوير الواقع بعيدا عن عنصر الإيهام في معارضة للمفهوم الليبيرالي، و كذلك دعمت الواقعية الإيطالية الجديدة

خلال الخمسينات هذا التيار يقصي صيغة النجم عن الفيلم السينمائي، وزادت الموجة الجديدة في فرنسا في تعميق هذا التيار في الوقت الذي كانت فيه **هوليود** تعيش الأزمة.

و لقد راهن الكثير على إختفاء النجومية من عالم الفيلم الأمريكي بعد أزمة **هوليود** خلال الستينيات، و هذا بعد الرحيل المفاجئ و غير المتوقع لبعض النجوم من أمثال: **مارلين مونرو و جيمس دين.** و لكن إنطلاقة سينما الإنتاج الكبير مع المخرج **فرانسيس فورد كوبولا** و المخرجين الجدد في السبعينات أعادت النجم إلى الصدارة في شخص **مارلو برندو** الذي أبدع في الجزء الأول من فيلم **العراب،** و فتحت الطريق أمام تشكل نجومي جديد مثله كل من: **روبارت دي نيرو** و **آل باتشينو.** و في العقد الأخير من القرن المنصرم كانت السينما الأمريكية تزخر بنجوم الجيل الجديد في كل الأنواع الفيلمية، حيث أعاد هؤلاء لنظام النجوم قوته و بهرجته المفقودتين، و ساهموا من جديد في إعطاء نفس آخر للفيلم الهوليودي رغم عبء أجورهم المتزايد. و الجيل الجديد صار يتعرف إلى سينما **هوليود** عبر هذه الفرديات اللامعة التي قدمت أفلاما أكثر حركية و أكثر تطورا تكنولوجيا. وبانتصار النموذج الليبيرالي و إعلان العولمة خفت صوت المشككين في **نظام النجوم** الذي أصبح يمثل نفوذا أقوى في عملية الإنتاج السينمائي المعاصر.

و يعتبر الإنتاج السينمائي الأمريكي العنصر الأساس و الإرتكازي في ظهور **نظام النجوم** و الذي كلف كثيرا الصناعة السينمائية، و أصبح بمرور الوقت

عنصرا لا مفر منه في إنتاج الفيلم و التشهير به. و قطعت السينما الأمريكية أشواطا عدة في مجال ترسيخ **نظام النجوم** الذي تعاملت معه كواقع مفروض، و حسب معطيات كل مرحلة، لأن هذا النظام الذي لم يأخذ في الحسبان أثناء ظهور و بدايات الفن السابع صار يفرض نفسه بإلحاح على واقع الفيلم. و إرتبط إرتباطا وثيقا بالقصة الفيلمية إنطلاقا من أن الجماهير التي سئمت من صور الواقع المؤرشفة، صارت تبحث عن واقع فيلمي أكثر سحرا و جاذبية بفضل ممثلين مقتدريـن، و لهذا لم يجد أرباب الإنتاج بدا من الإستعانة بالمواهب التي شكلت فيما بعد عالم النجومية .

إن مفهوم النجومية لم يكن معروفا أثناء السنوات الأولى لظهور السينما، وإعتبر الممثل مجرد صورة لا تختلف عن الأشياء المشكلة للواقع آنذاك، ففي الصور المتحركة الأولى التي أعلنت الولادة السينمائية كان يظهر أناس عاديون يخرجون من مصانع، أو يقومون بأعمال حياتية بسيطة، و إنصب الإهتمام على طبيعة هذا الإختراع (الآلة) ومعارك الإختراعات التي راحت تحسن هذا المخترع الجديد. و مع تطور طرق التصوير و ظهور الأبجديات الأولى للمونتاج في أمريكا على يد **إدوين بورتر،** بدأت تظهر الحبكة التي تحتاج إلى نوع من الممثلين و ليس المؤدين فقط.

و عندما لامست الأفلام نوعا من النضج الفني أصبح لزاما على المنتجين الإعتناء بالجانب الحركي لأجساد الممثلين و إيماءات وجوههم تعويضا عن الصمت الذي كان يميز السينما آنذاك. و لقد أشار **لويس جاكوبس** في كتابه

نشأة الفيلم الأمريكي إلى جملة من تقنيات السينما التي بعثرت تركيز الممثل و وضعته في خانة معينة، إذ كان على الممثل مواجهة الكاميرا و التحرك أفقيا، و كان عليه إجادة أدائه الإيمائي بتثبيت نظرة العيون، و الإندفاع بحركات عنيفة تظهر تحول الموقف على الشاشة(12). و صار الإرتجال جزءا مرتبطا بالممثل الذي لقن هذه التقنية في الأفلام، و كان عليهم الإستثمار في **البانتوميم** ليعرضوا وجوها مقبولة تساير الصمت الذي يمليه الفيلم.

و تأخر ظهور **نظام النجوم** أثناء الإنطلاقة السينمائية الأولى لأن عالم الفن السابع لم يكن يعرف في بداياته نقاد محترفين، و لا مؤسسات دعائية، و لا مجلات سينمائية، و لا أستوديوهات عملاقة للإنتاج. أضف إلى ذلك أن المنتجين الذين أرهقهم الإحتكار كانوا من أشد المعارضين لظاهرة النجومية التي تزيدهم كلفة، و تدفع بهم إلى الإفلاس وفق المنطق التجاري للفيلم الذي كان سائدا آنذاك، و لم يدركوا بأن النجم قد يؤدي إلى إرتفاع إيرادات الفيلم على مستوى شبابيك التذاكر. و قد أدرك **كارل ليمل** في وقت مبكر أهمية صناعة النجم في السينما منذ عام 1910م، و ذلك بفعل التنافس المحموم بين الشركات الموجودة في تلك الفترة و تطور رساميل المالكين للصناعة السينمائية، حيث قال:" إن تصنيع النجوم مسألة ضرورية في صناعة الفيلم"(13).

و أمام ظاهرة النجومية تحولت قاعات **النيكل** إلى قاعات حقيقية للعرض السينمائي، و إزداد إقبال الجمهور لمشاهدة أفلام كانت تمثل فيها شخصيات

بعينها و لم يكن يعرف المشاهد أسماءها، لأن المنتجين عمدوا إلى إخفاء أسماء الممثلين عن اللافتات الإشهارية و عن الشريط السينمائي خوفا من أن يدرك الممثلون أهميتهم و يطالبوا بزيادة أجورهم. و لكن الجمهور صار يشير إلى ممثليه المفضلين بأوصافهم **كالفتاة ذات الجدائل الزرقاء، والشاب ذي القبعة البيضاء، و الشابة الطويلة ذات الشعر الأسود.** وأصبحت رسائل المعجبين تتدفق على شركات الإنتاج لتستفسر عن تلك الشخصيات السينمائية المجهولة و عن أفلامهم المقبلة. و تدخل **ليمل** ليكسر هذه القاعدة حيث عمد عام 1910م إلى إطلاق أول عملية دعائية للنجمة **فلورانس لورنس** في تاريخ السينما الأمريكية، ونشر إسمها مع معلومات مثيرة عن حياتها الخاصة(14).

شكلت مبادرة **ليمل** نقطة تحول هامة في مستقبل ممثلي السينما الذين أدركوا أهمية حيزهم داخل فضاء الفيلم، و إنطلقت حملة غير مسبوقة لإصطياد كبار الممثلين من طرف المنتجين الذين أذعنوا أخيرا لمطالب المشاهير أمام الطلب المتزايد للجمهور عليهم. و أخيرا أصبح **نظام النجوم** عاملا إقتصاديا مؤثرا، و سيطر على الشاشة الكبيرة قبل العشرينات نجوم كبار صاروا الأعلى أجرا في السينما العالمية، يتقدمهم **شالي شابلن، فير بانكس، ماري بيكفورد، جلوريا سوانسن،** الأخوات **جيش** .. و وصل أجر النجوم إلى رقم خيالي وقتها يتصدره كل من: **شارلي شابلن، و ماري بيكفورد**

بعقد سنوي يصل إلى مليون دولار، وهو رقم لا يجاريه في تاريخ السينما سوى الأجور الحالية لمشاهير الأفلام المعاصرين.

حمل **نظام النجوم** الفيلم الأمريكي بعيدا منذ ظهوره، و صارت نجوم السينما الأمريكية تماثيل خالدة منطبعة في أذهان جماهير السينما، و ليس أدل على ذلك من شخصية **شابلن** الذي أصبح أيقونة كل العصور السينمائية بنجومها، و الذي صار إسمه الأكثر إرتباطا كونيا بالفن السابع. و عندما نتحدث عن نجوم من حجم **شابلن** لابد أن نأخذ بعين الإعتبار التدفق المالي للشركات التي تبنته، و مهدت له طريق الشهرة والمال، و هذه الشركات التي إعتمدت على نجوم آخرين في الترويج لأفلامها كانت تتحين فرصة لكبح جماح مشاهير الممثلين أجورا لا آداءا، و ذلك للتخلص من عبء مالي ثقيل كان يرهقها. و وجدت الأستوديوهات الفرصة مواتية عندما نطق الفن السابع، و تغيرت طبيعة آداء الممثلين الذين أنهت السينما الناطقة نجومية البعض منهم.

إختل توازن **نظام النجوم** المالي إبتداءا من عام 1927م عندما ظهر فيلم **مغني الجاز** الناطق، و بدا جليا بأن عصر الإيماءة الذي رفع كثيرا من الممثلين تمثيلا قد إنتهى، وحل محله عهد جديد راحت فيه الأستوديوهات تبحث عن مواهب تمثيلية جديدة تتماشى مع الواقع الفيلمي الجديد، و لكن بتصور آخر **لنظام النجوم** فرضه مجموع المنتجين. وأمام قوة مدراء أستوديوهات **هوليود** تم تعديل تعاقد الممثلين مع الشركات حسب ظروف إنتاجية

جديدة، لأن الإستثمار في القاعات و تهيئتها لتواكب عصر الفيلم الناطق أنهك ماليا مدراء الإنتاج، الذين ضاعفوا إستثماراتهم، و إرتبطوا ب **وول ستريت** بعد أزمة الكساد عام 1929م. و قد يكون لهذه الظروف الدخل المباشر في وجوب تعديل عقود النجوم الجدد، و الذين صارت أجورهم تحدد وفق أجر أسبوعي.

إستعاد مدراء الأستوديوهات زمام الأمور بعد أن فلتت من أيديهم لصالح النجوم خلال الفترة الصامتة، و فرضوا على كبار النجوم أجورا أسبوعية تحدد بموجب عقود تبرم مع الأستوديو الذي يتعاملون معه، و كان أعلى حد وصلت إليه الأجور هو: 15000 دولار أسبوعيا بالنسبة لعدد من نجوم السينما الكبار مثل: **غاري كوبر، كلارك غيبل.** و بهذا لم يصل أجر أي نجم إلى حدود المليون دولار سنويا كما كان الحال عليه مع الطفرة **شابلـــن** أو **بيكفورد.** و زد على هذا أن الممثل الذي صار يرتبط مع الأستوديو بواسطة عقود طويلة، كان مجبرا على تقديم عدد من الأفلام التي يقوم ببطولتها لحساب الأستوديو من غير دخل إضافي، و من غير خيار يذكر(15). لقد أدمج النجم رغم أهميته في إطار السياسة الجديدة للإنتاج، و التي كانت تقوم على تخطيط مسبق لعدد من الأفلام السنوية التي سيقدمها الأستوديو.

إن المنتجين و إن واصلوا إستراتيجية الترويج لأفلامهم بواسطة النجوم غير أنهم كبحوا جماحهم المالية في نفس الوقت بحثا عن مردود مالي ضخم بواسطة نجومية أقل تكلفة. و قد دام هذا المسار إلى سنين الأزمة الهوليودية

حيث تراجع الإنتاج عموما، وصارت الأستوديوهات تبحث عن مخرج يخلصها من أزمة دامت أكثر من عشرية. وأمام هذا التحول المفاجئ لم يجد مدراء الإنتاج بدا من الإعتماد على ميزانيات ضخمة لإنتاج أفلام كبيرة تضمن إيرادتها الإستمرارية و البقاء، و نظرا لهذا التحدي تم الإعتماد على الفرديات اللامعة من المخرجين الذين صاروا يتحكمون بأفلامهم في دواليب الإنتاج.

فرضت الأزمة نفسها على عالم الإنتاج السينمائي، و إنقضى فصل آخر في عالم النجومية فاسحا المجال أمام معطيات أخرى أعادت المشاهير إلى ما كانوا عليه أيام السينما الصامتة. و إبتداءا من السبعينات أظهر جيل المخرجين الجدد ميلهم من جديد نحو النجوم الأكثر تألقا، و أغدقوا عليهم ملايين الدولارات من أجل ضمان نجاح الأفلام و تحقيق أكبر الإيرادات في تاريخ السينما. و هذا الخيار جلب نجوما جددا إلى عالم الشاشة الكبيرة من كل الأصناف تلبية للأنواع الفيلمية التي صارت مواضيعها تتجاوز حدود الجمال الشكلي الجسدي، و تتطلب شخصيات مناسبة و متنوعة. و نشير هنا بالخصوص إلى أفلام الحركة، و المغامـرات، و النزعة الكوارثية حيث ظهر نجوم يعانقون المستحيل، و يتحدون الصعاب على شكل فوق بشري مثل: **أرنولد شوايزينيجر، و سيلفستار ستالون، و هاريسون فورد، وبريس ويليس، و جون كلود فون دام...**وغيرهم.

لقد أصبح الفيلم في زمننا يرفع من شأن شركة إنتاج أو يدفعها إلى الإفلاس، و لهذا الأمر لجأت عديد شركات الإنتاج إلى الإغداق على عنصر

النجم إلى حدود لا يمكن تصورها بغية تحقيق مردودات خيالية. و كان من تبعات هذا التوجه الراهن رفع إيرادات الأفلام إلى مستويات قياسية غير مسبوقة، و عودة النجوم إلى أجور خيالية مرتبطة بشعبيتهم على شباك التذاكر، و نسبه المائوية من أرباح الفيلم. و هكذا إنقلبت الأمور على المنتجين الذين فقدوا سيطرتهم و سلطتهم على النجم مرة أخرى، و وجدوا أنفسهم أمام رهان مالي أصعب من ذلك الذي أوجده **ليمل** أثناء بعث **نظام النجوم** خلال البدايات الأولى.

صار حصول الفيلم في أيامنا على إيرادات تعادل 100 مليون دولار أمرا مألوفا، لأن كلفة إنتاج فيلم معاصر صارت تقارب في الأحوال العادية 60 مليون دولار، و قد تصل إلى حدود 90 مليون دولار إذا إحتسبنا تكاليف الدعاية و الترويج. و قد حصدت بعض الأفلام أرقاما مضاعفة -كما أشرنا إلى ذلك- في فيلم **التايتنيك،** و أفلام أخرى. و أدى الربح المتزايد للأفلام إلى ظهور ثراء فاحش في أوساط كبار النجوم الذين أصبحوا يتقاضون أجورا خيالية في وقتنا، فهناك عدد منهم من أعضاء نادي الخمسة و العشرين مليون دولار مثل: " **توم كروز، توم هانكس، ميل غيبسون، هاريسون فورد، أرنولد شوايزنيجير، جوليا روبرت..**". حيث يتقاضى كل من هؤلاء 25 مليون دولار عن الفيلم كحد أدنى، و إذا حقق الفيلم نجاحا كبيرا فإن مبلغ أحد هؤلاء قد يتضاعف لإرتباطهم بعقود تنص على نسبة مائوية من

أرباح الفيلم(1). و يكفي واقع هذه الأرقام ليعبر عن المكانة التي صار يحتلها النجم حاليا في الصناعة السينمائية.

و مما أسلفنا نستنتج بأن **نظام النجوم** كان دعامة أساسية في شكل العرض السينمائي الهوليودي، و عنصرا إرتكازيا إعتمدته الصناعة السينمائية الأمريكية في مسارها للسيطرة على المشهد السينمائي العالمي، حتى و إن مر بجزر و مد على مستوى الأجور، غير أن بقاءه و تدعيمه من منطلق الإنتاج ظل يمثل نفسا آخر لسحر سينما **هوليود.**

الهامش:

1- ينظر: السيد ولد أباه، إتجاهات العولمة، ص 15.

2- كاثرين كروهن، مارلين مونرو، تر: محمد علام خضر، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2009، ص 82.

3- ينظر: إدغار موران، نجوم السينما، تر: إبراهيم العريس، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1981، ص 11.

4- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص 234.

5- إدغار موران، نجوم السينما، ص5.

6- م ن، ص 15.

7- إيليا هرنبورغ، مصنع الأحلام، ص 89-90.

8- إدغار موران، نجوم السينما، ص 135.

9- م ن ، ص 95.

10- ينظر: ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، ص 42.

11- ينظر إدغار مورغان، نجوم السينما، ص 97.

12- ينظر: ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، ص 17-18.

13- إدغار موران، نجوم السينما، ص 107.

14- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 31.

15- ينظر: م س، ص 128.

المحاضرة السابعة

ظاهرة الأوسكار:

عندما نتحدث عن المهرجانات السينمائية العالمية يتبادر إلى ذهننا مباشرة حفل جوائز **الأوسكار** العالمي (الأمريكي)، و الذي إتخذ طابعا كونيا في العقد الأخير من القرن العشرين بفضل الآلة الدعائية الأمريكية التي جعلت من هذا التقليد السنوي حفلة أسطورية تتعانق فيها النجومية بالنجاح في حلم يميزه سحر الفن السابع. و لا يمكن لأي مهرجان عالمي آخر أن ينافس حفل **الأوسكار** الذي يعتني و يرعى العبقرية السينمائية الهوليودية، اللهم إلا مهرجان **كان** الأوربي و الذي ينافس بإحتشام هذه الظاهرة الإحتفالية، و ذلك إنطلاقا من أن المتسابقين في **كان** قد يظفرون بالجائزة الكبرى من غير إعتبار لجنسية الفيلم أو المنتج. أما بالنسبة للأوسكار فإن أفضل فيلم لا بد أن يكون من إنتاج أمريكي في أغلب الأحيان، و الأفلام الأجنبية المشاركة خصص لها جائزة أفضل أجنبي، و لعل هذا التوجه من مهندسي إحتفال الأوسكار يرجع إلى عدم الفصل بين السينما الأمريكية و السينما العالمية التي يرى الأمريكان بأنهم يمثلونها لقوة إنتاجهم الذي يجني 90% من مداخيل صالات العرض العالمية.

و يرتبط إسم جوائز **الأوسكار** بهوليود و عالم النجوم و كبار المنتجين والمخرجيــن و حرفي الفن السابع، و يقدم في حفل سنوي أسطوري تغطيه

مئات الكاميرات الأمريكيـة و العالمية و تنقله على المباشر إلى كل القنوات العالمية. حيث صارت هذه الجائزة الفنية تحتل موقع الصدارة في الرواج و الإشهار بفضل التغطية التلفزيونية و الإعلامية المميزة التي تجاوزت حدود الأفلام إلى هيئة النجوم و طبيعة ألبستهم، يتقدمهم في ذلك كبار النجمات اللائي يغالين في الفساتين الفاخرة و طرق التبرج العصرية، و يظهرن بمظهر الأميرات في إحتفال مثير يشبه مظاهر الإحتفالات الملكية العتيقة. و هذه الصورة تزيد المشاهد تعلقا بعالم المشاهير الهوليودي.

و تعرف جوائز **الأوسكار** تاريخيا بجوائز **الأكاديمية الأمريكية لفنون وعلوم السينمـا،** و هي هيئة تمثل القطاعات السينمائية المختلفة في **هوليود،** و تأسست عام 1927م بغرض الإهتمام و تحفيز الإنتاج السينمائي حيث كانت تتشكل من: 231 عضوا آنذاك، و يبلغ أعضاؤها الآن حوالي: 6000 عضوا(2). ينتمون إلى مختلف المهن السينمائية: المنتجون، المخرجون، الممثلون، الموسيقيون، المصورون، مهندسوا الصوت والديكور، فنيو المونتاج، مصمموا الأزياء، خبراء الماكياج، و النقاد....و تختار هذه الجمهرة من المختصين أفضل الحرف السينمائية التي أبدعت فيها الأفلام المتسابقة، و تعين الفائزين بالجائزة سنويا.

تحولت جوائز الأكاديمية عبر السنين إلى ظاهرة سينمائية يتنافس على الظفر بها كبار الفن السابع، و باتت ترمز للشهرة و الثراء لأن الحصول على **الأوسكار** أصبح يرفع أسهم الحرفيين الفائزين بها و خصوصا الممثلين الذين

صارت شركات الإنتاج تتهافت عليهم بغية الإستفادة من نجوميتهم المرتبطة **بالأوسكار**. و لهذا الغرض إرتفعت هذه الجوائز من 10 جوائز عام 1927م إلى 24 جائزة في وقتنا الحالي، و هذا لمواكبة التطورات الفنية و التكنولوجية التي طرأت على صناعة الأفلام السينمائية، و تعزيز مكانة هذه الجائزة لتستوعب أكبر عدد من المتفوقين. و تقسم جوائز **الأوسكار** بالشكل التالي:

1. جائزة أفضل فيلم سينمائي.
2. جائزة أفضل ممثل.
3. جائزة أفضل ممثلة.
4. جائزة أفضل ممثل مساعد.
5. جائزة أفضل ممثلة مساعدة.
6. جائزة أفضل فيلم رسوم متحركة.
7. جائزة أفضل مخرج سينمائي.
8. جائزة أفضل فيلم وثائقي .
9. جائزة أفضل أجنبي.
10. جائزة أفضل موسيقى تصويرية.

11-جائزة أفضل ماكياج فني.

12-جائزة أفضل تصميم أزياء.

13-جائزة أفضل نص سينمائي أصلي.

14-جائزة أفضل نص سينمائي مقتبس.

15-جائزة أفضل إنتاج فني.

16-جائزة أفضل مونتاج.

17-جائزة أفضل صناعة سينما.

18-جائزة أفضل فيلم وثائقي قصير.

19-جائزة أفضل فيلم رسوم متحركة قصير.

20-جائزة أفضل فيلم خيالي قصير.

21-جائزة أفضل مونتاج أصوات.

22-جائزة أفضل مؤثرات صوتية.

23-جائزة أفضل أغنية أصلية.

24-جائزة أفضل مؤثرات بصرية.(3)

و يتضح من مجموع هذه الجوائز بأنها راعت مختلف حقول الصناعة السينمائيــة، و شجعت العبقريات الحرفية على التفتق و الظهور. و إن أي فائز من هؤلاء يتحصل على تمثال **الأوسكار** الذي يبلغ طوله 34سم، و وزنه 3.85كغ، و يصبح فارسا سينمائيا على شكل فارس **الأوسكار** الذي يحمل بين يديه سيفا و هو يقف على أرضية شريط فيلمي، و يصير الفائز أيضا نجما هوليوديا ذهبيا يحاكي الثمثال المصنوع من مادة البريتانيوم(خليط من القصدير و النحاس) المطلى بالذهب(4). و تعد الجائزة الكبرى المتمثلة في جائزة أفضل فيلم مبتغى أي طاقم فيلمي في **هوليود،** و لا يتأتى الحصول على هذه الجائزة إلا بحصد عدة جوائز أهمها (الإخـراج و التمثيل)، وقد تمكنت

عدة أفلام من التحصل عليها في تاريخ المسابقة، و يبقى أعلى رقم في حفل **الأوسكار** هو 11 جائزة في مختلف التخصصات الفنية تحصل عليها تباعا كل من: فيلم **بن هور لويليام ويلو**عام 1959م، وفيلم **التايتنيك لجيمس كاميرون** عام 1997م، و فيلم **سيد الخواتم- الجزء الثالث لبيتر جاكسن** عام 2003م.

و يبقى أن كثيرا من الأفلام الكبيرة التي يعرفها جمهور السينما لم تحصل على الجائزة الكبرى **للأوسكار** و ذلك لظهورها المتقدم على نشأتها، أو لأسباب أخرى منها الإقتصادية أو السياسية أو الإنتقادية. و يطلعنا جدول التتويج بجوائز **الأوسكار** منذ عام 1929م إلى يومنا بالأفلام التالية:

جدول جوائز أفضل أفلام الأوسكار (1929-2011)

جائزة الأوسكار لأفضل فيلم	***المخرج***	***السنة***
الأجنحة	ويليام ويلمان	1929
أنشودة برودوي	هاري بومنت	1930
كل شيء هادئ على الجبهة الغربية	لويس ميلتون	1930
سيمارون	ويسلي راغلز	1931
الفندق الكبير	إدموند غولدينغ	1932

الموكب	فرانك لويد	1934
حدث ذات ليلة	فرانك كابرا	1935
تمرد على السفينة بونتي	فرانك لويد	1936
زيغفيلد العظيم	روبيرت ز ليونارد	1937
حياة إميل زولا	وليام ديتريل	1938
لا يمكنك أخذها معك	فرانك كابرا	1939
ذهب مع الريح	*فيكتور فليمنغ*	1940
ريبيكا	ألفريد هيتشكوك	1941
كم كان وادي أخضر	جون فورد	1942
السيدة مينيفر	ويليام وايلر	1943
كازابلانكا	مايكل كورتيز	1944
سائر في طريقي	ليو ماركي	1945
عطلة نهاية الأسبوع	بيلي وايلدر	1946
أجمل سنوات حياتنا	ويليام وايلدر	1947

معاهدة رجل	إيليا كازان	1948
هاملت	لورنس أوليفييه	1949
كل رجال الملك	روبيرت روسين	1950
كل شيء عن إيف	جوزيف ل مانكيفيتش	1951
أمريكي في باريس	فينست مينيللي	1952
أعظم إستعراض فوق الأرض	سيسيل ب دي ميل	1953
من هنا الخلود	فريد زينمان	1954
على رصيف الميناء	إيليا كازان	1955
مارتي	ويلبرت مان	1956
حول العالم في ثمانين يوما	مايكل أندرسون	1957
جسر على النهر كواي	ديفيد لين	1958
جيجي	فنسيت مينيللي	1959
بن هور	ويليام وايلر	1960
الشقة	بيلي وايلدر	1961

قصة الحي الغربي	روبيرت وايز و جيروم روبنز	1962
لورنس العرب	ديفيد لين	1963
توم جونز	توني ريتشاردسون	1964
سيدتي الجميلة	جورج كيوكور	1965
صوت الموسيقى	روبيرت وايز	1966
رجل لكل الفصول	فريد زينمان	1967
في حرارة الليل	نورمان جويسون	1968
أوليفر	*كارولد ريد*	1969
راعي بقر منتصف الليل	جون شليسنفر	1970
باتون	فرانكلين ج شافنر	1971
الإتصال الفرنسي	ويليام فريدكين	1972
العراب- الجزء الأول	فرانسيس فورد كوبولا	1973
اللسعة	جورج لوي هيل	1974

العراب- الجزء الثاني	فرانسيس فورد كوبولا	1975
طيران فوق عش الكوكو	ميلوش فورمان	1976
روكي	جون ج أفيلدسن	1977
أني هول	وودي آلان	1978
صائد الغزلان	مايكل تشيمينو	1979
كريمر ضد كريمر	روبيرت بينتون	1980
ناس عاديون	روبيرت ريدفورد	1981
عربات من نار	هيوغ هاديسون	1982
غاندي	ريتشارد اتينبورو	1983
شروط المحبة	جيمس ل بروكس	1984
أماديوس	ميلوش فورمان	1985
خارج أفريقيا	سيدني بولاك	1986
بلاتون (الفصيلة)	أوليفر ستون	1987
الإمبراطور الأخير	بيرناردو بيرتولوتشي	1988

رجل المطر	باري ليفنسون	1989
سائق السيدة دينزي	بروس بيرسفورد	1990
الرقص مع الذئاب	كيفين كوسنر	1991
صمت الحملان	جوناثان ديم	1992
غير المغفور له	كلينت إيستوود	1993
قائمة شيندلر	ستيفن سبيلبرغ	1994
فورست غامب	روبيرت زيمكيس	1995
القلب الشجاع	ميل غيبسون	1996
المريض الإنجليزي	أنتوني منغيلا	1997
تيتانيك	*جيمس كاميرون*	1998
شكسبير في الحب	جون مادين	1999
جمال أمريكي	سام ماندیز	2000
المصارع	ريدلي سكوت	2001
عقل جميل	رون هوارد	2002

شيكاغو	روب مارشال	2003
سيد الخواتم (عودة الملك)	بيتر جاكسون	2004
فتاة المليون دولار	كلينت إيستوود	2005
تصادم	بول هاغيس	2006
المغادرون	مارتن سكورسيزي	2007
لا وطن للمسنين	جوال و إيتيان كوان	2008
المليونير المتشرد	داني بويل	2009
خزانة الألم	كاثرين بيغلو	2010
خطاب الملك	توم هوبر	2011

(5)

و في معرض حديثنا عن جدول الأفلام الذي أوردناه، نسجل غياب بعض الأفلام الكبيرة التي تشكل لحظات فارقة في تاريخ الفن السابع في الولايات المتحدة و العالم، والتي لم تمنح جائزة أفضل فيلم بالرغم من أهميتها وشهرتها و تفوقها الفني. و قد دأبت مجلة **سانت أند ساوند** السينمائية التي تصدر عن معهد الأفلام البريطاني على القيام باستطلاع بين أبرز نقاد السينما في العالم منذ 1952م، و ذلك لوضع قائمة بأفضل عشرة أفلام في تاريخ

السينما تتجدد كل عشر سنوات، و كان أحدثها عام 2002م(6). وكان فيلم **المواطن كين** ل: **أورسون ويلز** يتصدر القائمة دائما، و كذلك الفيلم الإستعراضي **غناء تحت المطر** الذي وجد له حيزا ضمن نفس القائمة بالرغم من أن كليهما لم يظفر بجائزة **الأوسكار.** و هذا يدل على أن هناك حسابات أخرى كانت تتحكم في هذا التصنيف الأوسكاري الذي أقصى إلى جانب هذين الفيلمين أفلاما أخرى أكثر تميزا.

و إن كان فيلم **المواطن كين** أقصي لأسباب إقتصادية أو ربما للإفلاس الذي تعرضت له الشركة المنتجة رغم أنه يمثل لغة إخراجية و مونتاجية لم تعرفها السينما من قبل، فإن هناك أفلاما أخرى خضعت للإقصاء من منطق مسببات إنتقادية و سياسية تدلل على أن هناك خطوطا حمراء كانت تفرض على توزيع الجوائز في وقتها، و أدت إلى حرمان أفلام كبيرة من التتويج. ونذكر في هذا المجال المخرج الكبير **سيرجيو ليوني** صاحب رائعة **الطيب والأحمق و الصعلوك،** و الذي شوش على صورة الواسترن الأمريكي بموجة **الواسترن سباغيتي** التي قدمت عالم الغرب الأمريكي في صورة إنتقادية و غير مألوفة سخرت من **الواسترن** القديم. و كذلك المخرج الذي بعث سينما **هوليود** خلال السبعينات **فرانسيس فورد كوبولا** و الذي لم يعانق الأوسكار بعد فيلميه **العراب1 و 2** ، حيث فتح وقتها جرح الهزيمة الأمريكية في **فيتنام** بفيلمه **القيامة الآن.**

و استطاع المخرج **ستيفن سبيلبرغ** عام 1994م أن يظفر بجوائز عديدة في حفلة الأوسكار حيث حصد عشر جوائز عن فيلميه **الحديقة الجوراسية و لائحة شندلر** ، هذا الفيلم الأخير الذي لا يقارن بأفلامه السابقة، و لكن جلب له رضا النفوذ اليهودي المسيطر على أكاديمية العلوم و الفنون السينمائية فأقصيت أفلام كبرى كانت أحق بالجائزة مثل: **عصر البراءة لمارتن سكورسيزي،** و **لغز جريمة مانهاتن لوودي آلان،** و **طريقة كارليتو لبرايا ن دي بالما،** ليفسح الطريق أمام **سبيلبرغ** الذي أرضى النفوذ اليهودي بفيلمه **لائحة شندلر** الذي يتناول معاناة اليهود خلال الحرب العالمية الثانية (7). و نفس هذا اللوبي وقف بشراسة أمام أفلام **ميل غيبسون** بعد عام 2004م، و ذلك بعد ظهور فيلمه **آلام المسيح** الذي أحدث ضجة عالمية كبرى بعد أن إتهم فيه **غيبسون** الطائفة اليهودية و ضلوعها في قتل **السيد المسيح،** هذا الإتهام جر الويلات على هذا المخرج الذي إتهم بمعاداة السامية، و تعرض لعديد المضايقات في الإعلام.

و تبقى الحفلة الثانية و الثمانين لتوزيع جوائز الأوسكار لعام 2010م عالقة في الأذهان، حيث تم الإنقلاب على مخرج كبير من حجم **جيمس كامرون** في تلك السهرة، و تم التهكم على إحدى شخصيات فيلمه من على المنصة من طرف أحد مقدمي الإحتفال الذي إرتدى زي **الآفاتار.** و فيلم **آفاتار** Avatar قدم إنتقادا صارخا للمؤسسة العسكرية الأمريكية التي إنشق عنها **كولونيل** معاق نظم المقاومة مع الآفاتار البدائيين، و هزم الجيش

الأمريكي في معركة فاصلة إنتصرت للحق على حساب القوة العسكرية. و رغم أن الفيلم حطم أرقاما قياسية في شباك التذاكر، و عرض فيه المخرج نزعة إنسانية لعوالم الإفتراضية (Virtuel) ينتصر فيها الحب، إلا أن ذلك أزعج سياسيا مؤسسة الأوسكار التي منحت جائزة أفضل فيلم **لخزانة الألم.**

و كان رد الأكاديمية قاصيا جدا حيث منحت الجائزة لطليقة **كامرون** المخرجة **كاثرين بيغلو** عن فيلم **خزانة الألم،** هذا الفيلم المغمور الذي يتحدث عن مجموعة من المختصين في تفكيك الألغام و الذين يباشرون عملهم في العراق، و كأن لا علاقة لهم بأحداث الحرب هناك. و هذه التبرئة غير المعقولة في فيلم لم يحقق أي مشهدية تذكر، جعلت الغالبية العظمى تتساءل عن جدوى هذا التكريم الذي لم يعثر على أي مبرر سوى أنها المرة الأولى التي تظفر بها مخرجة بجائزة أفضل فيلم في تاريخ الأوسكار. و هذا السلوك يدفعنا إلى الجزم بأن أكبر جائزة سينمائية عالمية تخضع لكواليس التوجيه الذي يراعي تيار الأمركة أكثر من أي إعتبار فني آخر.

إن هذه الممارسات التي تشبه حدودا عقابية لم تؤثر على وهج الأوسكار الذي ظل يترسخ في الأذهان كاحتفال فني عالمي لا ينافس، و بقي عالم الأوسكار حلما سينمائيا يتوق العديد من المشغلين بهذا الفن إلى معانقته رغم لغز التسمية الذي يتعمد أصحاب الجائزة إخفاءه لصالح سحر الجائزة. و في رواية طريفة **لمحمود الزواوي** مؤلف كتاب **صناعة الأحلام** يورد لقاءا له مع مدير الأكاديمية **بروس ديفيس،** سأله فيه عن تسمية جوائز

الأكاديمية بالأوسكار، و أخبره هذا الأخير بأن يختار إحدى ثلاث روايات تؤسس لتسمية الجائزة و كلها قابلة للتصديق و هي:

1- إدعت **مارغريت هيريك** -و هي أول مديرة و أمينة لمكتبة الأكاديمية- أنها أطلقت إسم الأوسكار على الجائزة لأن تمثالها يشبه عمها أوسكار.
2- إدعت الممثلة **بيتي ديفيس** -الحائزة على إثنين من جوائز الأوسكار- بأنها أطلقت الإسم على هذه الجائزة لأنها لاحظت بأن مؤخرة التمثال تذكرها بمؤخرة زوجها الأول الموسيقار **هارمون أوسكار نيلسون.**
3- إدعى المعلق الصحفي و الفني **سيدني سكولسكي** بأنه إستخدم كلمة أوسكار في مقالاته الصحفية بعد أن سئم من إستخدام كلمة **تمثال،** ثم شاع إستعمالها فيما بعد(8).

و بتناولنا لجائزة **الأوسكار** نختتم هذا المبحث الذي لامسنا فيه العناصر الأساسية المكونة لشكل العرض السينمائي الأمريكي، و نكون قد تعرضنا للإطار التنظيمي الذي تقوم عليه هذه المنظومة الفنية الكونية التي تستجمع سيطرتها و إنتشارها بفضل شركات عملاقة في الإنتاج السينمائي أوجدت لنفسها عاصمة فنية كبرى، و ظلت تقدم عروضها بفضل **لوغوسات** مبهرة تعكس سحرا صوريا كونيا، و تؤسس لجاذبية أفلامها عن طريق ممثلين رفعهم **نظام النجوم** إلى مصاف أنصاف الآلهة، هؤلاء الذين يحلمون بنجومية تسعى للإرتباط بتمثال سينمائي **الأوسكار،** صرنا ندرك قوته

الدعائية و الفنية، و ندعى إلى تصديق إحدى أسباب تسمياته و كأنه قادم من عالم آخر.

الهامش:

1- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 129.

2- ينظر: ظافر هنري عازار، نظرة على السينما العالمية المعاصرة، ص 55-56.

3- Voir : www.Wikipedia.orgجائزة الأوسكار.

4- ينظر- نفس الموقع.

5- Voir :www. Wikipedia.org Oscar du meilleur film

6- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 165

7- ينظر: محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2001.ص 579-585.

8- ينظر: محمود الزواوي، صناعة الأحلام، ص 219-220.

فهرس الهوامش:

1. www.wikipédia.com- sociétés de production de cinéma américaines
2. www.wikipedia.org Metro Goldwyn Mayer
3. www.wikipedia.org 20th century fox.
4. www.wikipedia.org Warner Bros
5. Voir : cinema action, les grands studios Américain, Cristian Viviani, corlet, 1990.
6. www.wikipedia.org Columbia Pictures.
7. cinema action, les grands studios Américain, Cristian Viviani..

8. إيليا هرنبورغ، مصنع الأحلام، تر: فجر يعقوب، دار كنعان، دمشق، ط1، 2008،.

9. Cinéma Action, Le cinéma Américain est imbattable parce-que nous l'aimons, Fabrice Montebello, corlet,2002, France.

10. دونلد ستابلز، السينما الأمريكية،"أربعة من عظماء كوميديا السينما الصامتة"-دونالد و ماكافري.

11. أفلام شابلن" سيناريوهات و كتابات الأفلام"،تر: يونس كامل ديب،وزارة الثقافة، دمشق، ط2009،1.

12. www.wikipedia.org Hollywood.

13. www.wikipedia.org Hollywood.

14. كاثرين كروهن، مارلين مونرو، تر: محمد علام خضر، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2009.

15. إدغار موران، نجوم السينما، تر: إبراهيم العريس، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1981.

16. www.Wikipedia.orgجائزة الأوسكار.

17. www. Wikipedia.org Oscar du meilleur film

18. محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، 2001.