

السينما وعالم الدراما Cinema and the world of Drama

د. هني كريمة*

جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان - الجزائر

henni.karima73@gmail.com : إيميل الباحث:

تاريخ الاستلام: 2019/11/02 تاريخ القبول: 2020/02/24 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص: إن الطبيعة الدرامية للسينما لم تظهر في البداية سوى إبهار الجمهور بسحر الصورة المتحركة، ولم تأخذ في الحسبان فنية العرض السينمائي الذي يتشكل من عناصر أخرى كالموضوع والممثل والديكور والتشخيص الدرامي إلى غيرها، فقد جاءت العروض الأولى تسجيلية، وثائقية تفتقر لمواصفات العرض الفني، وبقيت جهود لومبير حبيسة الجهاز المخترع -السينماتوغراف- كتخفة علمية ليس أكثر للآلات التي توالى في إبداعها، غير أنّ السينما سرعان ما راحت ترتبط بالمرح ارتباطا متزايدا يوما بعد يوم، فكيف شقت طريقها إلى الدراما، وماذا أضافت الدراما لعالم السينما؟ هذا ما اختصت الدراسة في البحث والتقصي فيه للكشف عن المعالم الجمالية في الفيلم الدرامي

الكلمات المفتاحية: السينما، المسرح، الدراما، الصورة، الحركة، الممثل، التشخيص الدرامي.

Abstract:

The dramatic nature of cinema, first appeared only to impress the audience with the magic of the picture motion, and did not take into account the artistic issue of cinema, which consists of other elements such as the subject, actor, decoration, drama diagnosis, and so on. Lumbert, the inventor of cinematography, is a practical masterpiece for the machines he created, but cinema quickly became increasingly connected to theater, so how did it make its way to drama, and what did drama add to cinema? This is what this study specializes in research and investigation to reveal the aesthetic features in dramatic film.

Keywords: cinema, theater, film, drama, picture, movement, actor, dramatic diagnosis

1. مقدمة :

عرف الربع الأخير من القرن الثامن عشر ازدهارا ملحوظا على مستوى وسائل التسلية البصرية، التي كانت تزداد يوما بعد يوم جودة وإتقانا بفضل التقدم التكنولوجي في عالم البصريات ممّا ساعد على اكتشاف فن الصورة المتحرّكة والمعروف اصطلاحا بالسينما، كما عرفت هذه الفترة انتشارا واسعا لأعمال مسرحية نذكر على الأخص منها عروض خيال الظل التي انتشرت في جميع أنحاء أوروبا، والتي تركت في ذهنية مبدعي السينما انطبعا خاصا لمواصفات الشاشة السينمائية ممّا يؤكّد أنّ اكتشاف الفيلم السينمائي هو جوهرها امتداد للتصوير الضوئي، وهو ما تميّز به مسرح خيال الظل بحيث يسلّط الضوء على جملة من الأشياء أو الشخوص المراد تحريكها من وراء الستار الأبيض الشفاف لتظهر الأجسام على شكل ظلال تتحرّك وتقوم بأفعال تحاكي الحياة.

وكما قدّم لنا خيال الظل مواصفات الشاشة السينمائية، وتحرك الأشياء بداخلها بعفويّة تامّة، باستخدام تقنيّات معيّنة، أفاد بها مكتشفوا الفن السينمائي كفكرة أولية قابلة للتطوير التكنولوجي الحاصل في أيامه والذي أفرز عن اختراع الكاميرا -السينماتوغراف- قدّمت لنا الدراما مواصفات العرض الفني القائم على المشهدية الجمالية والتكامل الفني لعناصر الدراما في صناعة هيكل الفيلم السينمائي بعدما كان يتسم بصفة التسجيلية والوثائقية، سرعان ما غير وجهته ناحية المسرح ويستقي موضوعاته من الأعمال الدرامية، فكيف شكّقت السينما طريقها إلى الدراما، وماذا أضافت الدراما لعالم السينما؟

أهداف البحث :

- 1- توضيح طبيعة الفن السينمائي والكشف عن أغواره الدرامية.
- 2- السر وراء الاحتضان الكبير لسائر دول العالم لفن السينما ومعرفة أهميته الاقتصادية والجمالية الفنية.
- 3- الكشف عن الأدوات والمبادئ الجمالية للفن السينمائي وعوالمه الدرامية.

4- خط معالم النظرية السينمائية آليا وفنيا باستخدامها للمناهج والتقنيات المستعملة في المسرح والتي أفرزت عن إنتاج أفلام درامية حققت نجاحا منقطع النظير في السوق السينمائية العالمية بفضل التوظيف الدرامي لها.

5- توضيح طبيعة العمل السينمائي والعمل المسرحي وأوجه التكامل بينهما في فن صناعة المشهدية الجمالية للفيلم السينمائي.

6- التأثير الواضح المعالم لرواد السينما بعالم المسرح في إخراج معظم أفلامهم الدرامية.

منهج الدراسة:

وقد تتبعنا في هذه الدراسة المنهج التحليلي النقدي في وصف الظاهرة السينمائية ونقدها قبل وبعد توظيفها للتقنيات الدرامية في صناعة الفيلم السينمائي.

2. السينما من التسجيلية الواقعية إلى العمل الدرامي

1.2 سينماتوغراف الإخوة لومير:

إن ظهور حركة الحياة والأشخاص والأشياء على الشاشة السينمائية كان بمثابة السحر الذي أدهش جماهير المشاهدين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والحدث الذي صنع المعجزة في تاريخ تطوّر الفنون بفضل براعة الاكتشافات العلمية والتطوّر التكنولوجي الحاصل، وجهود علماء وتقنيين متكاثفة أفرزت عن ظهور الفن السينمائي والذي حدّد تاريخ انطلاقته الرسمية بيوم الثامن والعشرين من شهر ديسمبر 1895م من خلال العروض التي قاما بها الأخوين "لومير" لجهازهما المعروف بالسينماتوغراف وذلك بالصالون الهندي في إحدى شوارع باريس، لتحضن بذلك فرنسا الحدث بنشأة وولادة الفيلم السينمائي.

جاءت العروض الأولى وثائقية بالدرجة الأولى وتفتقر لمواصفات العرض الفني، لأنّ جل الاهتمام كان آنذاك منصّباً على إبهار الجمهور بسحر الصورة المتحرّكة - اكتشاف القرن الجديد - كتحفة علمية ليس أكثر للآلات التي توالّت في ابداع أفلام "لم تتجاوز في عرضها عن الدقيقة أو الدقيقتين تعرض على جهاز الكينيتوسكوب أو البيوسكوب، وتوج تلك الحركة السينماتوغراف فقد عرضت في أوّل حفلاتها مجموعة من الشرائط الفيلمية في حدود

20 دقيقة¹ لمظاهر مختلفة من الحياة في مدينة ليون الباريسية، مثل "خروج عمال من مصنع لوميير" أو "وصول قطار إلى المحطة"، أو تصوير لقطات مختلفة من شوارع المدينة وغيرها ليتهافت الناس عليها حين عرضها مساء ويأمل كل مشاهد أن يشاهد نفسه على الشاشة.

2.2 من المشهدية التسجيلية إلى المشهدية الدرامية للفيلم السينمائي:

كانت في الحقيقة عروضاً ساذجة وعفوية وجافة، تفتقد لأدنى حد من الحس الجمالي وكانت خالية أيضاً من التشويق الدرامي والاحساس الجمالي للعرض الفني، فلا شيء في هذا الوقت يجذب اهتمام المشاهد غير رؤيته لحركة الأشياء على الشاشة تلك هي جاذبية الفيلم على عكس الآن فإنّ "حقيقة الصورة هي ما تعطي للفيلم قوّته وتضع له حدوده"² طبعاً الحقيقة لن تتأتى إلا بحضور العنصر الدرامي والمشاهد هنا هو الطرف الوحيد المستقبل للدوافع والإبحاءات الدرامية لذلك فإنّ "قوة الصورة تبلغ حدّاً أن تغمر المنقرّج تماماً، ولا يمكن أن يفكر فيما يراه، إلّا قبل أو بعد التأثير"³ هذا الأخير الذي تحدّثه الدراما في نفس المتلقي، لأنّ حقيقة الدراما تكمن في التعبير الفني عن فعل أو موقف إنساني بدونه لن تكون دراما، فهي تتيح للمشاهد فرصة معايشة أحداث لم يفعلها ولكنّه قد يتعرّض لفعلها إذا ما أتيحت له الفرصة ووضعته الظروف في ذلك، وعليه وجب التصوير المنظم لها بالانتقاد والتنسيق والترتيب للوصول للهدف الأعلى وهو نجاح العرض.

3. عوامل ظهور الدراما في عالم السينما:

1.3 حاجة السينما للدراما:

لم تظهر حاجة السينما للدراما حين نشأتها فلم تأخذ مسألة فنية العرض السينمائي الذي يتشكّل من عناصر أخرى تسجيل ورصد الحركة كما هي في الواقع مثل إدراج موضوع أو قصة بممثّلين وشخصيّات حيّة تتقمّص الأدوار وديكور خاص وطاقم إخراجي متميّز يتكلّف بإنتاج الفيلم في أسمى معايير الفنية، بالرغم من ذلك الاعتقاد السائد في بداية ظهور السينما

أنّ الفيلم ليس إلّا إعادة عرض للمسرحية بواسطة الصورة، بعد أن كانت تعرض مباشرة بتجسيد حي على الخشبة وبحضور جمهور، لكن سرعان أن ثبت خطأ هذا الظن، فالعمل المسرحي يقوم "على أساس وجود وحدة مميّزة، فالكاتب المسرحي يضغط الأحداث في بضعة مشاهد قليلة، و عند تحويل المسرحية إلى فيلم يجب التنازل عن هذه الوحدة وتحويلها إلى قصة ملحمية تعرض الأحداث في مجال زمني أوسع، فيبدأ الفيلم عادة في نقطة أكثر تبكيرا من مدخل المسرحية، كما تعرض الأحداث بطريقة مباشرة فيما يرد كثير منها في المسرحية بشكل غير مباشر إليها، باعتبارها قد حدثت في الماضي أو خارج المنظر المسرحي المعروض بين المشاهد أو أنثائها"⁽⁴⁾.

ومعنى هذا أنّ الفعل المسرحي يعتمد في مجمله على الآنية في إظهار الأحداث والشخصيات الآن/هنا، لذلك كان من الصعب استحضار الماضي أو الرجوع إليه بشكل أدق أو أعم، بينما ذلك يسير على السينما بفضل استعمال تقنية "فلاش باك"، التي تعمل على إيصال الأحداث بطريقة سريعة ومختصرة في نفس الوقت، ممّا أطلق العنان لكل من المكان والزمان، وأعطى إمكانيات أكبر للفضاء المتخيّل " فضاء مفتوحا لا تحدّه مساحة الخشبة ولا زمانها [...] ولذلك حاولت السينما استتطاق الجوانب الخفية التي عجز المسرح عن إظهارها للجمهور"⁽⁵⁾ فتح آفاقا واسعة للإبداع في المجال السينمائي، فلا حدود تعيق في تحريّ الواقع بكل شائكاته وأحداثه ما ظهر منها وما بطن، وفي هذا الصدد يقول أندريه بازان : " جاءت السينما لتلقي الضوء على المواضيع التي تركها المسرح بلا معالجة "⁽⁶⁾ وكأنّ ظهور السينما مثل متنفّسا آخر للمسرح، من حيث الأحداث التي لم يكن يستطيع الكشف عنها أو إظهارها للجمهور، "لذلك كانت هذه الأمور الملحمية في المسرح تؤدّي عن طريق الحوار دون تمثيلها على الخشبة، من منطلق الإمكانيات الكبيرة التي تفوق قدرات المسرح في توفيرها والتعامل معها، وفي مساحة صغيرة وهي خشبة المسرح"⁽⁷⁾ ويلعب السرد هنا دوره عن طريق الراوي أو القوال كما هو معروف في ثقافتنا الشعبية، لكن في السينما فلغة السرد هي الصورة وآفاقها الواسعة في عرض الأحداث عبر كل الأزمنة بكل سهولة وبتقنيات خاصّة.

إنَّ فعالية السينما تكمن في وحداتها الزمنية المتصلة، ليس فيها انقطاع على عكس المسرح الذي يتكوّن من وحدات زمنية منفصلة بفعل انقسام المسرحيّة إلى عدّة فصول، وتقنيّة الستار . إنزاله أو رفعه . للانتقال من مشهد إلى آخر فـ: " الصورة السينمائية هي أساسا رصد لوقائع الحياة داخل الزمن، وهي منظمة وفقا لنمط الحياة نفسها، وراصد لقوانين الزمن فيها [...] والصورة تصبح سينمائية على نحو حقيقي ليس فقط عندما تعيش ضمن الزمن، لكن أيضا عندما يعيش الزمن داخلها [...] بل حتى ضمن كل كادر منفصل"(8).

2.3 التشخيص الدرامي في السينما:

على الرغم من الفروق البيّنة لكل من السينما والمسرح إلّا أنّهما يلتقيان في عامل مشترك يتمثّل في عنصر المشاهدة البصرية، وكذا الجمهور، بالإضافة إلى أنّ كل من عروضهما متوقّفة على توفير صالة عرض – أي مسرح بمعنى البناية المجسّدة خصيصا للفرجة – وبمعنى آخر يجمعهما الوسط المرئي المتوقف على المشاهدة البصرية، " كما يربطهما بالأساس مكان العرض وزمن المشاهدة، وفي المقابل مهما تقدم العرض المسرحي أو الفيلم السينمائي لا يمكنهما الخروج عن تلك الترجمة الخاصة من لغة الأدب إلى لغة الصورة "(9)، كما أنّ السينما في مراحل تطوّرها منذ البداية رسمت لها طريقها إلى المسرح بالاستفادة من تقنياته وأدواته وأساليبه في العرض، فاستوحت منه درامية الأحداث وإعداد المناظر وعملية التشخيص الدرامي بالاستعانة بممثّلين يجسّدون قصّة تقوم على فكرة معيّنة وحبكة تتحكّم في مجرى الأحداث وتطوّرها إلى أزمة أو عقدة ومن ثمّ الانفراج إلى ما يسمّى النهاية أين البطل يلقي مصيره ويكون ذلك كلّ مجسّدا عن طريق الحوار الذي يعرف في اللغة السينمائية بالسيناريو، فالمسرح على خلاف الفنون الأخرى يقدّم لنا شخصيات وهي في حالة فعل وتخلق أحداثا يمكن إدراكها ونستشعرها بحيث تندمج أحاسيسنا بما يقدّم على خشبة المسرح، فنثور أو نغضب وأحيانا نتسلّى ونستمتع، وكل ذلك يحصل بطريقة قائمة على المحاكاة وعلى المباشر.

وإذا تتبّعنا تطوّر الدراما ورصدنا التغيّرات التي طرأت عليها على مرّ العصور حتى اكتشاف السينما لوجدنا أنّ سرّ بقائها يكمن في محاكاة سلوك البشر وأفعالهم، ولو تغيّر هذا المسلك لانهارت أساسا، فحجمها يكون بقدر الفعل الذي تحاكيه والأثر الذي تحدثه في نفس

المتلقي من انجذاب وتفاعل مع القصة الدرامية المعروضة، وهو جديد السينما والشيء الذي كان يبحث عنه صنّاعها وعشاق الفن السابع لتحقيق أرباح أكثر بزيادة نسبة المشهدية ورنين العملات يزداد أكثر في شبابيك دور العرض.

ويعدّ فيلم "الطفل والبستاني" بذرة الدراما في السينما بعدما كانت الأعمال في الأوّل عبارة عن تقليد وتسجيل للحركة في الواقع ليس أكثر من ذلك، جاء هذا الفيلم يحوي على بعض الايحاءات الدرامية لقيامه على قصّة طريفة لشخصيّتين تأرجع بينهما الفعل للدرامي وهي حادثة الروي أو رش البستاني لحديقته ويلاعبه الطفل الصغير من دون أن يراه بوضع قدمه على فتح أنبوب السقي، وفي كل مرة تعاد الكرة ويحتار البستاني لذلك وهكذا دواليك إلى أن يكتشف أمر الصغير ويثور غضبه عليه ليجري وراءه، واعتبر مؤرّخوا السينما أنّ هذا الفيلم أب الكوميديا السينمائية.

4-رواد الدراما في صناعة الفيلم السينمائي:

4-1-المسرحي جورج ميليس والسينما:

بعدما "كانت موضوعات العروض السينمائية تستقى من شرائح الفانوس السحري والألعاب البصرية المجسّمة وصور البطاقات البريدية، لا من المسرح أو الأدب أو أي وسيط تسلية أو فن سردي آخر" ¹⁰ أصبحت السينما تستقي مواضيعها من الدراما لتتعدّى تلك الأفلام التسجيلية الجافّة بإدراك قيمة السينما بوصفها جوهر الدراما وروحها بما تقدّمه لنا من أحداث ومعاني درامية عديدة فهي كما وصفها سعيد الشيمي "محصّلة وبوتقة علوم وفنون الجنس البشري لأحقاب متتالية طويلة، لا مجرد وسيلة تسجيل" ¹¹ خاصّة بعد ظهور جورج ميليس - George Méliés صاحب ومخرج مسرح روبير هوديني - Théâtre Robert Houdin، وكان هذا الأخير رجل مسرح متعدّد الكفاءات والمواهب، وقد كتب على يده أن تأخذ السينما طريقها إلى الدراما، وتصبح فنّاً له استقلاليتّه الخاصّة، وهو أوّل من أدخل الحيل السينمائية لإيهام الجمهور بأنّ ما يقع أمامه على الشاشة حقيقيّاً، كان لهذا الرجل من الخصال الحرفية الكافية والمواهب المتعدّدة في مجال الميكانيكا والفن بكل أنواعه من رسم وإخراج مسرحي وتصميم المناظر والتشخيص إلى غيرها من المواهب التي احترفها في عمله

الفني والورشي فيما يخص صناعة المعدّات الآلية التي يحتاجها في إنجاز عروضه، الشيء الذي أهّله أكثر من غيره بما في ذلك الأخوين لومير لأن يستغلّ اختراعهما السينماتوغراف ويأخذ بطريقه إلى السينما لتصبح فنّا.

وقد تتلمذ على يد أستاذه هوديني المدير السابق والمالك الرسمي لمسرح الخدع الذي اشتراه منه وأخذ اسمه بعد وفاته، كما كان ناقدا سياسيًا فذاً برسوماته الكاريكاتورية نجح من خلالها في إفشال محاولات الجنرال "بولانجيه" في قلب النظام الجمهوري إلى حكم دكتاتوري، كان متعدّد المعارف وذو ثقافة واسعة، ورجل صناعة أهّله للحصول على ثروة لا بأس بها، وكل هذه الخبرات التي اكتسبها في حياته الحرفية والفنية أهّله لأن يكون واحد من ألمع صنّاع الفن السابع، استطاع من خلالها تحقيق آماله في إنتاج أفلام سينمائية أكثر تطوّراً من تلك التي كان يتفرّج عليها من عروض الأخوين لومير، التي كانت وثائقية لأنها "جاءت تسجيلية تنقل الواقع كما هو اعتماداً على لقطات بانورامية لم تخضع للتطوّر، ولم تأخذ في الحسبان فنّيّة العرض السينمائي الذي يتشكّل من عناصر أخرى: كالموضوع والممثل والمخرج، لقد بقيت مجهودات لومير حبيسة الجهاز المخترع والعاكس للصورة فقط"¹² كما أنّه "لم تكن الطبيعة المسرحية لهذا الوسيط الجديد - السينما - واضحة في البداية"¹³ لانشغال الرواد حينها بالاكشاف من حيث هو آلة لتصوير الحركة على غير الوظيفة الآلية للتصوير الفوتوغرافي الذي كان منتشراً في ذلك الوقت، غير أنّه "سرعان ما راحت ترتبط بالمرح ارتباطاً متزايداً يوماً بعد يوم"¹⁴.

وقد بدأ عمله بصناعة الفيلم السينمائي انطلاقاً من تكنيك عمله بالمرح، وجاءته الفكرة في انضمامه للنشاط السينمائي عندما سمع بجهاز السينماتوغراف وحاول شراؤه من والد لومير ورفض هذا الأخير أن يبيعه عندما سمع بجهاز السينماتوغراف وحاول شراؤه من والد لومير ورفض هذا الأخير أن يبيعه إياه لأنّه كان يرى أنّه ليس من الأمانة بيع اختراع ليس له - في نظره - أظي مستقبل تجاري، وعليه قرّر ميليه أن يصنع بنفسه آلة عرض سينمائية وكان قد سمع بقدم روبرت بول من لندن إلى أوروبا لبيع جهاز البيوسكوب الذي يستطيع أن يعرض أفلام إديسون المسجلة على الكينيتوسكوب، وبالفعل اشترى منه أحد الأجهزة وأدخل عليها تحسينات وذلك بتصميم "فتحة" شبيهة بفتحة "لائام" ليحول دون انقطاع الفيلم،

لكنّه لم يكن مقتنعا بفكرة شراء أفلام إديسون فقرّر أن يصوّر الأفلام بنفسه، وقد علم بتركيبية السينماتوغراف حيث "يمكن عكسها لتقوم بالتصوير، ولما كان على علم بتركيبها فقد صنع من البيوسكوب آلة تصوير"¹⁵ أي أنّه طوّر آلة السينماتوغراف، كما صنع آلة لتخريم الفيلم وهذا على إثر المشكلة التي واجهته بحيث لم يكن لديه رصيد من الفيلم الخام بفرنسا فأضطرّ لشرائها من بول بلندن ولم تكن مخزّمة من الجانبين، واستطاع في الأخير بتخريم بعض الأفلام لتصبح جاهزة وصالحة للتصوير.

طوّر من عمليّة المونتاج وقام ببناء أول استوديو سينمائي كما افتتح في مسرح هوديني أول دار سينما كان ذلك "مع أوائل عام 1896 وأطلق شركته للإنتاج السينمائي في نفس العام سماها ب: Star Film، حيث صوّر بين الستة مائة والثمانية مائة فيلم سينمائي"¹⁶ وبذلك دخل سوق العمل منتجا سينمائيا واستطاع أن يستغلّ الكاميرا التي صمّمها بنفسه في تصوير المشاهد بصفة تلقائية وباستخدام تقنيات المسرح لا انقطاع في المشاهد بل عملية التركيب كانت مستمرة بفضل ذكائه المتميّز في استخدام الحيل أو ما أطلق عليه اصطلاحا فن الخدع السينمائية - Art de truquage.

تميّز أسلوبه في إخراج الأفلام بالسحرية ليصبح مختصّا في الخدع السينمائية أثناء عمليّة التصوير Truquage، كما استخدم المنصّة النقالة لآلة التصوير لأول مرة كأسلوب خاص به، والتي لا يزال يعمل بها إلى يومنا هذا، كان يستعملها في تصويرها للمناظر الخارجية بعيدا عن استيوهاته، قرّب فن العرض السينمائي إلى لغة المسرح، باعتباره محترفا مسرحيا قدّم العديد من عروض التسلية الجماهيرية التي تشهد له باهتماماته المسرحية وتدلّ على شخصية أفلامه، "كما امتزجت العروض الصامتة عنده بطابع مسارح إيدنوشاتيليه (حيث كان ميليه يستأجر فرق الباليه أغلب الوقت) مع الطابع الأنجلو ساكسوني لباليه الهامبرا وعروض لندن الصامتة"¹⁷ وأخذ عنه الطابع الإخراجي لمعظم أفلامه كبار المخرجين والصناع السينمائيين في العالم مثل ديفيد غريفيث وإدوين بوتر وحتى المعاصرين منهم مثل بيتر بروك "خاصّة في تكنيك الفلاش باك والاهتمام بنوع أخذ اللقطات، وتقدّم اللغة السينمائية إلى الصورة، وقد اعترف غريفيث بلسانه بفضل ميليس عليه في صناعة الفيلم قائلا : "إنّي مدين لميليس بكل شيء"¹⁸ وعبارة كهذه تبين مدى براعة وتفوق ميليس

في هذه الفترة التي قال عنها النقاد بأنها تمثل "اللحظة الأصيلية للتفرقة بين صناعة الفيلم التسجيلي وصناعة الفيلم الروائي [...] وقالوا إنّ الإخوة لوميير في معظم أعمالهما يصوّران أحداثاً حقيقية وميليس يمسرح الأحداث"¹⁹ ممّا جعل السينما عنده مصبوغة بصبغة أكثر درامية ومادّة أفلامه بالدرجة الأولى هي الدراما، فغالبا ما كانت "الأفلام تمسرح الحدث من خلال مساحة ضحلة هي مقدّمة المسرح، ونجد الشخص يَدْخُلون أو يخرجون أو من خلال الخدع، ولقد تفاخر ميليس في مقال له عام 1905 بأنّ مساحة التصوير في الاستوديو الذي يملكه ضعف خشبة المسرح فقد جاءت المساحة أشبه بما في المسرح تماما وقد تزوّدت بأبواب مسحورة وفجوات بها مناظر وأعمدة"²⁰، وهي عادة ميليس في التصوير السينمائي فقد كان ميّالا للألعاب السحرية، وله مزاج الساحر المبدع في عمله الإخراجي خاصّة وأنّ مسرحه - مسرح هوديني - كان أساسا متخصصا في أعمال السحر وتحويل الأشياء من شكل لآخر، وهذه الخاصية جعلت رؤيته للسينماتوغراف تسفر عن تحويل أعظم بكثير من أي تحويل قام به على المسرح²¹.

وبهذا يكون جورج ميليس أوّل من قرّب السينما من عالم الدراما، فالمسرح يتيح للمرء " أن يحسّ شيئا ما على نحو قوي لدرجة لا تصدّق، وأن يستشعر في ذات الوقت قدرا من الحرية، هذا الوهم المزدوج هو أساس الخبرة المسرحية والصورة الدرامية معا، وتتبع السينما نفس المبدأ من خلال اللقطات المقربة واللقطات البعيدة لكن تأثيرها - طبعا - مختلف كل الاختلاف"²² لأنّ المشاهدة هنا تكون عن طريق الشاشة هنا تكون عن طريق الشاشة بصفة غير مباشرة بينما في المسرح تجري الأحداث على المباشر أمام المتفرّج، ومن المؤكّد أنّ تركيز ج.ميليس على اللقطة القريبة - Close up sat - خلق نوع من التأثير الدرامي بنفسية المتلقّي كما "كان لها قوّة تأثير شديدة في السرد الدرامي للفيلم، لأنّها تنقل أدقّ التفصيل مكبّرة على مساحة الشاشة الكبيرة، بحيث تحتلّها بالكامل، ومنذ استعمال أدوين بورتر لمثل هذه اللقطة في فيلمه "سرقة القطار الكبرى" عام 1903 لوجه زعيم العصابة أصبح شائعا ومتبعا هذا الأسلوب لما فيه من خصوصية وتركيز، والمخرج الأمريكي دافيد جرفيث من أهم المستعملين لها ويمكن أن نقول إنه ساهم في انتشارها لتوظيفها بأهمية الدراما"²³.

إن معظم الأفلام السينمائية لجورج ميليس استوحاها من ربرتواره المسرحي، ومن أشهرها هي تلك الأعمال الدرامية التي حوّلها على الفور بحذاقته الفنية إلى رصيد سينمائي يحسد عليه وكما جلب له الكثير من المال والثروة جلب له الكثير من المتاعب من طرف شركات أخرى منافسة له كشركة "إخوان باتيه" والتي كانت سبب إفلاس شركته "ستار فيلم كومباني" التي بصمت اللغة السينمائية بلغة الدراما، من من أهم أفلامه : السيدة المختفية Agame of cards، The Vanishing Lady، الحصن المسكون - The Haunted Gastle، وهو أول فيلم أخرجه سنة 1896، سندريلا، مملكة الحوادث 1903، ذو اللحية الزرقاء 1901، قصر ألف ليلة وليلة 1908، حدوتة كرابوس 1906، رحلة عبر المستحيل 1904، عشرون ألف ترسخ تحت البحر 1907، غزو القطب 1912، رحلة على القمر 1902 ولعلّ هذا الأخير من أقدم وأشهر أفلام ميليه التي صنعت له اسمه في السوق السينمائية العالمية، وفتح شركة "فيلم ستار كومباني" لحماية إنتاجاته وكان له فرع فيها بنيويورك، وبالرغم من النهاية المؤلمة لهذا الرجل -حالة الإفلاس التي أصابته- إلا أنه يبقى واحدا من رواد السينما في العالم ممّن أعطوا إمكانيات فنيّة مذهلة للفيلم السينمائي لم تكن معروفة من قبل.

4-2- باتيه وفبركة الأفلام الدرامية

ونهج شارل باتيه (1863-1907) نهجه في فبركة الأفلام السينمائية خاصة وأنّه كان بارعا في عملية القرصنة السينمائية، يذكّرنا هذا الفعل بما يحصل اليوم في مجال القرصنة الإلكترونية وشبكات استنساخ الأقراص المضغوطة في السوق المعولمة، واقتحم عالم الأدب والمسرح بكل جرأة وأسّس عدّة جمعيات منها الجمعية السينمائية للمؤلفين والأدباء "بقصد تصوير الأعمال المسرحية والأدبية الحديثة البارزة، وجمعية الفيلم الفني على يد الأخوين لافيت، التي تألّق من خلالها وحصل على سيناريوهات من كبار كتاب السينما الموجودين في ذلك الوقت، وأخرج بفضلها ألمع الأفلام لأبرز المخرجين والممثلين في تلك الحقبة من أمثال المخرج ألبرت كابيلاني والممثل النجم أمليتيو نوفلي والنجمة ليدي ادي روبرتي وغيرهم، فقد كانت سيطرة باتيه على الجمعية كلية أوصلته لتحقيق مراده"²⁴ واستطاع بذلك أن يكون بارون السينما الأول لمؤسسة تمارس الاحتكار الرأسمالي الشامل، وكان له

وكلاء في كافة الأقطار التي تعرض الأفلام السينمائية، وظل استوديو باتيه للتصوير السينمائي أبرز استوديو في الساحة السينمائية العالمية مقارنة بالأستوديوهات المتواجدة في تلك الفترة، مما يؤكد على الحضور القوي للمنتج السينمائي شارل باتيه ومساهمته في دفع عجلة تطوّر الأسلوب الدرامي في مجمل المشاريع السينمائية، واحتلت بذلك شركته المرتبة الأولى في نطاق المبيعات العالمية التي كانت توزّع 370 فيلما في السنة مع عام 1913، وهو رقم مذهل إذا ما قورن بالأرقام القياسية لشركات إنتاج الأفلام العالمية اليوم. فقد كان من أدهى عملاء السينما تحايلا ومقايسة وأشرسهم منافسة في السوق السينمائية العالمية وربما هذا ما يسّر له بكثير جلب أكبر صناع الدراما من مؤلفين ومخرجين وممثلين ذاع صيتهم في ذلك الوقت للتعامل والعمل معه لصالح شركته الاحتكارية مثل الممثل الكوميدي الفرنسي "ماكس ليندر" الأكثر شعبية في العالم والممثل النجم أملتيتو نوفللي والنجمة ليدي ادي روبرتي والمخرج ألبرت كابيلاني وغيرهم من خبروا في الفن الدرامي واستغلّم باتيه في صناعة أفلامه لتحقيق له شهرة وثروة طائلة وهي لغة السينما منذ نشأتها على وجه العموم. فالبحت عن جديد السينما بإدخال العنصر الدرامي حقق نجاحا منقطع النظير باكتشاف روادها للأدوات والمبادئ الجمالية بهذا الاكتشاف الفني الجديد وإدراج معالم النظرية الدرامية ضمن منظومة العرض السينمائي.

4-3-توماس ألفا إديسون وفكرة الدراما

وفي الحقيقة أنّ فكرة إدراج الدراما للسينما ليست بالشيء الجديد فطالما راودت أفكار توماس ألفا إديسون (1847-1931) المكتشف الأول للسينما، وسيّد الاختراعات والابتكارات خلال القرن التاسع عشر، وأحد أكبر العقول المساهمة في تطوير تكنولوجيا الآلات آنذاك، وكان مولعا بالتصوير الفوتوغرافي وآليات تطويره إلى عرض متحرّك للصورة وفقا لحركة الأشياء في الطبيعة، كان حلما يراوده طوال حياته في تحقيق الصورة المتحرّكة من خلال أحدث ابتكاراته الملخصة في عبارة بسيطة هي فن الصورة المتحركة، ليسجل براءة اختراعاته واختراعات من زامنوه في تطوير أجهزة التصوير الفوتوغرافي والعرض معا بغيا منه تحقيق مراده وهو الحصول في الأخير على آلة تصوير وعرض في نفس الوقت لعرض

الأفلام صورة وصوتا وكانت مهمته صعبة للغاية، وكان يساعده في عمله هذا مساعده "دكسون" في ورشته العملية.

وقد "نسب لتوماس إديسون فضل اختراع السينما، ولكن الأقرب إلى الدقة أن نقول أن إديسون قد نسّق أفكار غيره من المخترعين، فاهتدى في معمله إلى تركيب كل من آلة التصوير السينمائي وآلة العرض السينمائي، كان إديسون مخترعا يدرك أهمية تسجيل حق الاختراعات التي يمكن صنعها بقصد الربح"¹ وكان حذقا في الإلمام بكل تجارب غيره "ولم تكن تحدوه سوى حقيقة واحدة، ألا وهي نظرية البصريّات التي تسمّى فنّيّا بقاء الرّؤية"²⁵ وتطبيقها ميدانيا على الآلة -الكاميرا- تعمل بنفس المبدأ "نظرية توهّم الحركة" لذلك كان هو ودكسون يتابعان حركة الاكتشافات والتطوّر التكنولوجي "كانا على علم كذلك بأمر الزويتروب، كما كانا على علم بأمر الصور التي التقطها مايبيريدج لجواد السباق، وكذلك بأمر مدفع ماري الفوتوتوغرافي وأعمال فوكس تالبوت وجورج ابستيمان وغيرهم ممن عاصروه لحين اكتشاف فن السينما في يومها التاريخي 28 كانون الأوّل 1895م بفضل اختراع سينماتوغراف لومبير.

وربّما انشغاله بالجانب التقني للسينما وإخراج هذا الوسيط الفني لحيزّ الوجود هو ما أدّى به إلى تأجيل فكرة إنتاج أفلام درامية إلى حينها لكن ليس بالمعنى المسرحي فالسينما شيء والمسرح شيء آخر ولكن بإدخال مضامينه الدرامية من أفعال وأحداث وتواترات على مستوى مسار الحدث الدرامي بالنسبة للشخصيات ومكان وزمان تواجدها وعلاقتها بالحدث ومؤثرات خاصّة تساعد على الإيهام الحقيقي بواقعية القصة الدرامية المعروضة من خلال الشاشة السينمائية لا الخشبة، كل هذه الأمور لم تكن لتبرح بال إديسون، فقد كان شديد الإيمان بإمكانات استخدام السينما والطاقة المذهلة في أوسع تخمينه التصويري لمظاهر الحياة وهو يصرّح بذلك قائلا : " إنني أوّمن أنّه في السنوات القادمة، من خلال جهودي وجهود ديكسون ومايبيريدج وماري (هكذا) وغيرهم ممّن سيدخلون هذا المجال دون شك، سيتمكن تقديم تسجيلات لعروض الأوبرا في دار أوبرا متروبوليتان بنيويورك دون أدنى اختلاف عن الأصل بفنّانين وموسيقيين قد فارقوا الحياة منذ وقت بعيد "²⁶ وعبرة كهذه تشير إلى مدى إدراك إديسون لقيمة السينما وآفاقها الدرامية الواسعة في إنتاج أفلام أكثر

روعة وجاذبية للجمهور، وبالفعل عاش حتى ذلك اليوم أين كان واحدا من أهم المساهمين التسعة عالميا في تأسيس "شركة امتيازات الأفلام" من شهر يناير 1909 حيث اتفق تسعة منتجين على رأس القائمة إديسون والثمانية الآخرون هم على التوالي "بايوجراف، فيتاجراف، إيساناي، سيليج، لوبين، كاليم، والمؤسستان الفرنسيان باتيه وميليه - ومعهم الموزع جورج لكن على التنازل عن دعاوي براءات الاختراع المتنازع عليها بينهم مقابل حصول كل منهم على ترخيص باستعمال الأجهزة التي أنتجها الآخرون، وعلى أن يدفع لإديسون جُعل خاص عن كل فيلم يباع"²⁷.

إن لم يكن للسينما معنى فني ومتحرك جمالي قبل تلاقها بالفن الدرامي ليزيدها مكتسب جمالي وقيمة فنية لأصول الحرفة السينمائية التي تعني باللغة السينمائية الحياة في أسمى معايير وقواعد النظرية الدرامية القادرة على ترجمة الأحاسيس ونقلها للمتلقى المشاهد بكل صدق وعفوية وبذلك إعادة تأسيس للنظرية السينمائية بعدما كانت تقنية آلية بحثة في إمكانات تحقيق الصورة المتحركة كما هي في الحياة، أصبحت ترسى على قواعد الدراما التي أعطت للفيلم السينمائي قوته وكيانه الفني والجمالي.

4-4- البعد الدرامي في الفيلم السينمائي المعاصر

ويحفل الفيلم السينمائي المعاصر بحضور مميّز للعنصر الدرامي إذ يعدّ من أهم الأبعاد التي يركز عليها في مقاييسه الفنية والجمالية العالمية، بتوظيفه لأحدث التقنيات في تجسيد الفعل الدرامي سواء في الأفلام الواقعية أو أفلام الخيال أو الأكشن - Action لتكتسب بذلك الشخصية السينمائية شكلها الدقيق والصحيح عي مستوى الأداء والتشخيص الدرامي في السينما، ولعلّ الثورة التكنولوجية الحاصلة على مستوى الصورة البصرية وفعل الرقمنة صارا من المتطلبات الأساسية والحاجات الضرورية للفيلم السينمائي المعاصر لإيصال المضمون الفكري والفني للفيلم في أسمى معايير العالمية لدى المتلقى، فلا أحد ينكر ما للرقمنة من حضور فعّال وأكيد في إضفاء لغة العصر على المشهد السينمائي المعاصر ومدى تأثيرها على الجمهور ذلك أنّ "السينما قادرة على إنتاج نفسها لا عن طريق

تسجيل وعكس صور الواقع المادي، بل عن طريق فرضية متخيلة في ذهن المبرمج يقوم بتجسيدها رقمياً²⁸ ليحقق بذلك الفيلم وقعه أو أثره الإبهاري ومصادقية أكيدة، الذين بدورهما يحققان نجاح العرض السينمائي.

5. خاتمة:

هكذا عرفت السينما طريقها إلى الدراما وصارت مصدر إلهام وإبداع عشاق الفن السابع باستحداثها مواضيعاً وأشكالاً جديدة للعرض وزيادة مدة العرض وزيادة نسبة المشاهدة، بحيث أصبح لا يمكن الاستغناء عنها، هكذا بكل بساطة ووضوح استطاعت الدراما وفي وقت وجيز أن تحتكر عالم السينما، وفي هذا السياق يقول ديفيد روبنسون " لقد ظلّ صنّاع الأفلام، لسنوات عديدة بعد اكتشاف الفيلم القائم على قصة، يفضلون استخدام الشاشة وكأنّها مقدّمة مسرح، المشهد كلّه يرى من وضع مسرحي ثابت بحيث تظهر جميع الشخصيات بقاماتها كاملة من الرأس إلى القدم، تدخل إلى الشاشة وتخرج منها كما تدخل وتخرج على خشبة المسرح"²⁹ إلا أن تطوّرت التّقنيّات والمناهج إلى ما هي عليه اليوم من الخصوصيات البنائية للفيلم وإمكاناته الدرامية ومجمل طبيعته الفنية.

6. قائمة المراجع:

- 1 - سعيد الشيمي، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، تقديم: أحمد الحضري، لوجو الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1/ 2013، ص 27.
- 2 - بيتر بروك، النقطة المتحوّلة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1991، ص199
- 3 - بيتر بروك، م ن، ص 196
- 4 - يوسف الشاروني، مع الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب . د ط . 1919. ص 33.
*الفلاش باك هي تقنية تستعمل في السينما وتعني الرجوع بالحدث إلى الوراء أو إعادة التذكر.
- 5 - جدي قدور . السينما في الجزائر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: فرقاني جازية، قسم الفنون الدرامية . وهران ص 45.
- * بازان مخرج ومنظر سينمائي فرنسي.
- 6 — لودي جانيتي . الدراما . فهم السينما . تر: جعفر علي . مجلة ثقافية . ط 2 . الدار البيضاء 1990 . ص 3.
- ** نقصد بالملحمة الأحداث التاريخية والأحداث الماضية التي لا يمكن تمثيلها على خشبة المسرحية مثل المعارك.
- 7 — جدي قدور، م ن، ص 43.
- ***الرصد هنا رصد انتقائي، نحن نترك على الفيلم فقط ما هو مبرر بوصفه مكمل للصورة.
- 8 — أشرف تتيوي . السينما بين الصناعة والثقافة . دراسة نقدية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . دط . 2001، ص 56
- 9— جمال زعيتر . المسرح والسينما . مجلة الحياة المسرحية . مطابع وزارة الثقافة والارشاد القومي . العدد 24 . 25 . 1985 . ص 69.

- 10 – ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895-1980، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، لندن، ط2 / 1981، ص 26.
- 11 – سعيد الشيمي، م س، ص 13.
- 12 – شرقي محمد، العولمة الثقافية ومنظومة العرض السينمائي الأمريكي دراسة نقدية تحليلية، بحث مقدم لنيل رسالة الدكتوراه، إشراف: ميراث العيد، جامعة وهران 2011/2012، ص 125.
- 13 – ديفيد روبنسون، م ن، ص 26.
- 14 – ديفيد روبنسون، ص ن.
- 15 – ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، الناشر: مكتبة مصر – الفجالة – القاهرة، 1985، ص 55.
- 16 – جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، تر: رندة الرهونجي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما - دمشق، 2003/ط1، ص 18.
- 17 – ديفيد روبنسون، م ن، ص 41.
- 18 – ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة ج1، م ن، ص 22.
- 19 – جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، م ن، ص 74.
- 20 – جيوفري نوويل سميث م ن، ص 73.
- 21 – ينظر، ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، م ن، ص 52.
- 22 – بيتر بروك، النقطة المتحوّلة - أربعون عاما في استكشاف المسرح، م ن، ص 197.
- 23 – سعيد الشيمي، م ن، ص 41.
- 24 – ينظر، ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895-1980، م ن، ص 48-49.
- 25 – ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، م ن، ص 38.
- 26 – ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895-1980، م ن، ص 25.
- 27 – ديفيد روبنسون، ن م، ص 31.
- 28 _ عدنان مدانات، عدسات الخيال، المؤسسة العامة للسينما 2007-دمشق . ص 86.
- 29 – ديفيد روبنسون، م ن، ص 33-34.