المحاضرة رقم 03

16. توجيه فنانين وطاقم العمل:

يعتبر المخرج الإبداعي قائدًا يلهم ويوجه الفنانين وطاقم العمل للوصول إلى أفضل أداء ممكن.

17. تأثير على الجمهور:

يترك الإبداع السينمائي للمخرج أثراً عميقًا على جمهوره، حيث يتذكرون ويستمتعون بأفلامه لوقت طويل وينتظرون إبداعاته القادمة.

ترك الفنان التشكيلي باهتماماته الجديدة والحداثية، فراغا رهيبا في ساحة الإبداع، رغم كثافة الإنتاج، إذ كاد يختفي الفن التشبيهي، مع النزعة السائدة في بداية القرن العشرين. وقبل الاعتراف بالصناعة السينمائية فنّا، كان ظهور التصوير الفوتوغرافي كافيا لتغيير تصورات الفنان التشكيلي بالكامل، ودفعه لإنتاج أعمال تجريدية والتنازل عن تقليد ساد لقرون مضت، كان يستعين فيه بصور الحياة، وسائط، للتعبير عن عالم الأفكار والمشاعر.

يقول إميل نولدي: "فنّ الفنان ينبغي أن يكون فنّه الخاص به. وهو في مظاهره الخارجية فيما أعتقد سلسلة متصلة من الابتكارات الصغيرة والاكتشافات التقنية الدقيقة التي يتوصل إليها في علاقته بالآلة والخامة والألوان. ليست المسألة ما يتعلمه الفنان. إنّما ما يكتشفه بنفسه، هو الذي يعني قيمة حقيقية عنده، وهو الذي يزوّده بالدافع اللازم للعمل. وعندما يتوقف هذا النشاط ألابتكاري، عندما لا تكون لديه صعوبات أو مشاكل أخرى، خارجية أو داخلية عليه أن يحلّها، حينئذ سرعان ما تخبو النار وتنطفئ الجذوة... القدرة على التعلم لم تكن البتة دليلا على العبقرية[1]"

ومن حسن حظ دارس التوجهات الفنية، للإخراج السينمائي، أن في وسعه الاعتماد على تصوّرات فنية ذات مصداقية، فعلا، إذ كانت صادرة من الفنانين أنفسهم، بدل المنظرين والنقاد خارج دائرة الممارسة والإنتاج السينمائي. ومن ناحية أخرى، يفصل بين سيادة هذه التوجهات في عالم السينما وساحة الفنون الأخرى فارق زمني يدل على إمكانية بعث ما اختفى منها مجدّدا.

ولهذا الدارس، مهما اتضحت التصورات حول أيّ من هذه التوجهات، أن يتفطن إلى بعض المعطيات الموضوعية، في ظهور أهم التيارات الفنية، منها أولوية الميل للإبداع على الالتزام بأسلوب معين في ذات الفنان، وكون ما يفرق بين مبدع وآخر في نفس التيار أكثر مما يجمع بينهما، إضافة إلى سرعة اختفاء معظم الحركات الفنية، وليس من المعقول أن يخدم هذا التغيير المفاجئ تطوّرا محسوسا لفن السينما. وعلى سبيل المثال، "وجدت التعبيرية السينمائية جذورها في حركة أدبية وفنّية تحمل الاسم ذاته، وكان يساء فهم تطور تلك الحركة، ومقاربتها النهائية في السينما... وينبغي التنبه إلى أنّ التعبيرية كانت، بكلّ أهدافها ومواضيعها، قد انتهت كحركة فنّية مع زمن ظهور فيلم روبرت فاينه حجرة الدكتور كاليغاري في عام 1924"[2]

وفي المقابل، أثبتت التجارب والخبرات المكتسبة للمخرجين، والممارسين في مختلف مهن السمعي البصري، قدرتهم على مواجهة العديد من التحديات الفنية، سواء قبل عهد السينما الناطقة أو بعده، ولكل مدرسة سينمائية ونزعة في الإبداع تحدّياتها الخاصة.

تضاعفت التحديات أمام الناشطين في مختلف مهن السينما، بعد نشأة صناعتها، وكان التحدي الأكبر والأول، ربما، إثبات أن ما يمارسونه فنّ. فكيف لا تكون المحاولات الأولى لإنتاج الأفلام اجتهادات لإثبات القدرات الإبداعية؟

الأمر الذي يبرر اتسام أسبق تجربة ناجحة بالتعبيرية. يقول توماس إلزاسير: "أصبح من الواضح تماما اختراق السينما لمجتمع فايمار كقوة ثقافية شديدة التناقض، مثلت، مباشرة، جزءا من الطليعة الحداثية المعارضة، وفي مقدمة النزعات التحديثية للرأسمالية (كالتكنولوجيا، الصناعة والموضة) ولذا تم استثمارها على أمل حدوث تغييرات ثورية"[3].

مهما ساهم أطراف، خارج نخبة الفاعلين في ساحة الإبداع، في دخول المنتجات السينمائية باب المعارض الفنية، لا يمكن عمليا اعتبار هذه المساهمة حاسمة في الاعتراف بالفن السابع. فتصور ذلك، من منطلق فلسفي أو اقتصادي أو تجاري، لا يعني أهم شيء أمام طموح الممارسين المبدعين الأوائل، على اختلاف نزعاتهم الاستطيقية، والتحدي الذي كسبوه، في النهاية، بتحويل صناعة السينما إلى فن، بروح المغامرة والعبقرية والإصرار والمثابرة." صناعة

السينما تتسابق نحو حالة كارثية من الكمال. وفي أية حال من الأحوال، لن يمنع هذا النوع من الكمال المهتمين بالسينما من ابتداع الروائع."[4]

يظهر أن الميل للإبداع نزعة تمردية هدفها تحرير الفنان من قيود شكلية، على الأقل، وقد تتحوّل هذه النزعة إلى هوس يصل إلى حدّ افتعال التحديات، بل يبدو أن بعض المخرجين قد تجرؤوا على إعادة النظر في معطيات أساسية، تمس جوهر صناعة الفيلم، مثل اعتبار السينما فن للعين، أو القاعدة التي حسمت صراع السينما الوجودي مع الأدب، منذ النشأة، والتي تنصّ على سحق القوة التعبيرية لفن النثر والشعر، وبسط سلطة الصورة بشكل مطلق، وليس من الغريب أن يقتنع أيّ دارس لتاريخ السينما، وبما لا يدع مجالا للشك، بالتزام جميع المخرجين، في عهد الأفلام الصامتة، بهذه القاعدة. لكن نزعة التمرد على القواعد أثبتت "أن العلاقة بين السينما والأدب لم تكن ذات طريق واحد. وأشار العديد من المحللين إلى القيمة السينمائية لأكثر الشعر والروايات الحديثة، من ذلك الأعمال الكلاسيكية من مثل يواس دي لودن باسوس ويوليوس لجيمس جويس وأغنية حب لجي ألفريد بروفروك... والعلاقة بين هذين الوسطين يمكن تتبعها إلى طفولة السينما تقريبا. ففي بداية القرن استخدم جورج ميلييه المواد الأدبية كأساس للعديد من أفلامه. وادعى كريفيث بأنّ العديد من تجديداته في السينما كان في الواقع مأخوذا من صفحات دكنز، وفي مقاله دكنز وكريفيث والفيلم اليوم يرينا آيزنشتاين كيف قدمت روايات دكنز لكريفيث عددا من التقنيات بضمن ذلك ما يقابل الاختفاء التدريجي والتداخل وتكوين الصورة، والتجزئة إلى لقطات والعدسات الخاصة بالتحوير وأهمها جميعا مبدأ المونتاج المتوازي. حتى أنّ آيزنشتاين يحوّل الفصل 21 من رواية أوليفر تويست إلى نصّ تنفيذي ليدّل على أحاسيس دكنز السينمائية."[5] لا يختلف المخرج المعاصر عن صانع الفيلم منذ إعلان ميلاد الفنّ السابع في الحرص على إثبات القدرات الإبداعية. يقول المخرج ألان كورنو Alain Corneau: "إعداد أثر أدبي، تحضير موضوع مبتكر، العمل من جديد على سيناريو موجود من قبل، كل هذه المقاربات مثل بعضها بعد أيام من الاجتهاد. لا تهم المادة الأساسية: هذا الاجتهاد من أجل بناء سيناريو مبتكر."

قد يعتقد بعض المهتمين بتصنيف الأعمال السينمائية أن سيادة مدرسة إخراجية في عهد معيّن تقوم على فرض أسلوب معين في التعبير، أو أفكار ومواضيع جاهزة، خطوةً أولى من مراحل إنجاز الفيلم. إلا أن النزعة للتمرد والتغيير، أو للإتيان بالجديد والتطوير، هي ما يجعل من صانع الفيلم مبدعا، وما يدفع الناقد في مجال السمعي البصري، أو أي متلقي، ليعترف بالعمل السينمائي الفريد ضمن آثار فنية أخرى من نفس التيار أو المدرسة. وحتى عندما يكون الأثر الفني، أو أي مادة أساسية أخرى، مرجعية لفيلم جديد، يحرص الفنان السينمائي على تأصيل اشتغاله الخاص عليها منذ المرحلة الأولى.