المجهود التقني للصورة خلال القرن (19م) وولادة السينما

محمد شرقي
جامعة وهران - الجزائر -

ملخص:

سعى كثير من نقاد الفن ورواد علم جمال السينما الأوائل إلى إقصاء الجانب التكنولوجي الذي خلق تشويها على مستوى مجهوداتهم التنظيرية والتصنيفية للفن السابع في محاولة لإقصاء الآلة (وظيفة الكاميرا)، واعتماد فلسفة الصورة إلى درجة المطلق بغية الوصول إلى نظرية مكتملة تحاول التأسيس للفن السينمائي انفصالا عن أهم قاعدة تشكل خصوصيته الصرفة، ألا وهي: فن التصوير، وذلك بسبب النشاز الذي يحصل عندما ينفصل الفن عن الميكانيكا.

كلمات مفتاحية: الصورة؛ السينما؛ العرض؛ التقنيات؛ الأفلام.

إن هذا الابتعاد أضر بهذا الفن الناشئ في بداياته الأولى على مستوى التصنيف أكثر مما خدمه، ورهن المجهود التنظيري لعالم السينما في فجر بداياته، حيث حاولت الإجراءات التصنيفية القفز على الواقع السحري الذي شكلته "الكاميرا" في شكل تجاوز نحو فنون أكثر قربا وتجاوزا من هذا الفن مثل: المسرح، والأدب على المستوى المضموني، متناسية بأن التعريف الحقيقي للسينما يقوم على الاعتراف الكامل بقاعدتها التكنولوجية، وأن النظريات الواقعية لا بد أن تأخذ بعين الاعتبار أساس السينما في فن التصوير الضوئي الفوتوغرافي، وتطور عالم البصريات. وهذا ما حققه المبدعون السينمائيون عندما اجتهدوا في تطوير العملية السينمائية من الداخل مركزين جهودهم على أبجديات التقانة الفيلمية من: -مونتاج، وكادراج، وتقنيات الصوت.

تعتبر الأفلام السينمائية استحضارا لواقع أكثر شمولا من العالم الذي تصوره فعليا، ولا بد هنا أن نشاطر رأي كل من "بازان" و"كرايكور" في نظرتهما التي تؤكد: "بأن الفيلم هو جوهريا امتدادا للتصوير الضوئي"[1] ويحيل هذا التعريف إلى طبيعة الجهد المقدم في مجال تطوير الصورة والتقاطها قبل نهاية القرن التاسع عشر بقرنين أو يزيد، حيث يعود الفضل في وجود الأفلام اليوم إلى ذلك التوحد الذي صاغه المبدعون والمخترعون، وشمل كلا من: الكاميرا، والمصباح السحري، والدمى البصرية.

يعزي "أندري بازان" ظهور الفن السينمائي إلى تضافر ثلاثة عوامل رئيسية أسهمت في تشكيل أول آلة للعرض السينمائي وهي:

1- اكتشاف ظاهرة استمرار الرؤية.

2- اكتشاف التصوير الفوتوغرافي.

3- ابتكار الأفلام الملفوفة الشفافة.[2]

إن هذه الاكتشافات الثلاث التي ميزت القرن التاسع عشر جاءت نتيجة نظريات وجهود فيزيائية تمتد إلى عصر النهضة، لأن القدماء لاحظوا ظاهرة الانطباع الشبكي الذي يشعرنا بوهم الحركة، فالصور التي تنطبع على الشبكة لا تمحى فورا، وهذه الخاصية تحول جذوة نارية متحركة إلى خط ناري مستقيم حيث تستطيع العين أن تحتفظ بالصورة لمدة 1/10 من الثانية بعد رفعها من أمام العين. وقد خططت هذه الدراسات في القرنين السابع والثامن عشر من طرف كل من: "نيوتن" و"شيفالي دارسي"[3]، وكان على العالم انتظار التجارب التي قام بها العالم الإنجليزي "بيترماك روجيه" والذي صنع عالم فيزيائي بريطاني آخر "عجلة فاراداي" استنادا إلى نظرياته وتطبيقا

لأبحاثه سنة 1830م، حيث نشر "روجيه" عام 1824 محاضرته "استمرار الرؤية فيما يتعلق بالأشياء المتحركة"[4]، والتي سمحت بانطلاق سلسلة من الابتكارات في مجال اللعب البصرية، وبدأت الدمى البصرية بالظهور اعتمادا على هذا المبدأ بوقت قصير.

ظهرت الصور الأولى البسيطة سنة 1826م على شكل قرص مسطح بصورة على كل جانب، وكان دوران القرص يجعل الصور وكأنها تندمج، ووصفت هذه اللعبة البسيطة من طرف صانعيها بأنها تسلية الصور المتواصلة، وهي توصف المفارقة الظاهرة في رؤية شيء هو خارج البصر، وتظهر قدرة الشبكية على استبقاء الانطباع عن شيء بعد اختفائه. ولقد طور هذا القرص في لعبة جديدة بعد "عجلة فاراداي"، وهي: "الفينا كيستاسكوب- PhenaKistascope"، والذي استخدم مبادئ "روجيه" بطريقة أكثر تطورا وتعقيدا، وهي سلسلة من الرسوم تشكل مراحل منفصلة عن فعل، تطبع على قرص كارتوني، وحين يدار وينظر إليه في المرآة عبر شقوق في محيطه، يقدم أول صور متحركة. ويرجع الفضل في هذا الميكانيزم المتطور الذي ظهر مع عام 1832م إلى العالم البلجيكي "جوزيف بلاتو". والأستاذ النمساوي "ستامفر"[5]، وكما نرى فإن الجهود التقنية لهذه الألعاب والأدوات البدائية قد خرجت من مخابر العلماء في كثير من العواصم الأوروبية "فيينا"، "باريس"، "لندن" خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، ومهدت لولادة الرسوم المتحركة التي نعرفها في الوقت الحاضر.

تواصل ابتكار اللعب البصرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر من مثل: "الهيليوسينيغرافي Heliocinegraphy " عام 1850م، و"الزويتروب Zoetrope " عام 1860م والذي يعد أفضل اللعب البصرية على الإطلاق. وقد وصفه "هورنر" في مقال بالمجلة

الفلسفية: "إنها عبارة عن أسطوانة مجوفة متوسطة الارتفاع بها فتحات على مسافات متساوية، وتركب هذه الأسطوانة بشكل طولي فوق لوح يتحرك حركة دائرية، وتوجد على سطح الأسطوانة الداخلي رسوم بين الفتحات يمكن رؤيتها من الفتحات المقابلة لها، ويتبع في تنفيذ هذه الرسوم قاعدة الحركة المتدرجة التي تجعل هذه الرسوم عندما تدور تبدو وكأنها تتحرك".[6] وقد أستفيد في كل هذه اللعب من ظاهرة استمرار الرؤية التي صاغها "روجيه" في بحوثه التي شكلت روح القرن في مجال حركية الصور على مستوى الرؤية.

تعد السينما أداة تبدع الحركة، وهي أيضا امتداد للتصوير الضوئي كما أشار "بازان"، وموزاة مع تطور مفهوم استمرار الرؤية الذي استفردت به الألعاب البصرية كان العالم مع موعد كبير واكتشاف تاريخي مثير في مجال التصوير الضوئي والذي سيسمح تطوره بولادة الأداة السينمائية السحرية "الكاميرا".

توازى جهد تطوير اللعب البصرية خلال عشرينيات القرن التاسع عشر مع شراء الحكومة الفرنسية لبراءة الاختراع الذي صححه "ماندي داغار Mande Daguerre"، والخاص بالتصوير الشمسي الأول. ويعود الفضل في هذا الابتكار المدهش إلى "نيسفور نيبس Niepce" الذي التقط أولى صوره حوالي سنة 1823م "الخوان الممدود La table servie"، وتطلبت حسب "داغار" عملا استغرق أربع عشرة ساعة، وكانت مواضيعه تدور حول مناظر الطبيعة.[7]

أرهقت المدة الطويلة للتصوير عقل الباحثين عن تطوير أسلوب وأداء هذا الاختراع الذي خفضت مدة العمل بواسطته إلى عشرين دقيقة عام 1840م، حيث تم التقاط صور لأشخاص ثابتين كانوا يعرقون تحت أشعة الشمس طوال مدة التصوير وعيونهم مغمضة،

وتقلصت المدة إلى دقيقتين فيما بعد. وتم ابتكار أسلوب "اللاصوق الرطب"، وهي: مادة لزجة تسهل عملية انطباع الصور بواسطة كليشيهات زجاجية[8] تسمح بسحب مجموعة من الصور الإيجابية على الورق وتقلص وقت انطباع الصور إلى ثوان فقط، وبهذا ظهر التصوير الفوتوغرافي الذي سمح للآلاف بامتهان هذه الحرفة المثيرة.

مع حلول عام 1851م كان التصوير الفوتوغرافي قد عم أوربا، وانصب جهد المحترفين الأوائل لهذا الفن حول تحقيق الصور الأولى المتحركة، والتي قام بها كل من: "كلوديه" و"دوبوسك" و"هرشل" و"ويتستون" و"ونهام" و"سيكان".[9] حيث تم اللجوء إلى اللقطات المتتابعة لإظهار رجل يرفع ذراعه مثلا. لقد بحث مصورون من أمثال: "دومونت"، و"كوك" و"دوكودي هورون" عن كيفية الحركة بالتصوير الشمسي، وهنا تلتقي التقنيات الجديدة وفق قانون استمرار الرؤية ل "روجيه" مع تقنيات الألعاب البصرية، لتظهر النواة الأولى لمفهومي "الديكوباج" و"المونتاج" الذي يتميز به الفلم السينمائي الذي ظهر فيما بعد.

كان العالم في حاجة إلى ما يقارب نصف قرن من الزمان لحل هذا الإشكال المستعصي، والذي وجد في الجهود العلمية والتجارب الميدانية التي قام بها كثير من العلماء والمخترعين الذين أثمرت جهودهم في السنوات الأخيرة من القرن التاسع بظهور أول آلة للعرض السينمائي. ولقد تركز الجهد حول تحسين آليات التقاط الصور وتطويرها إضافة إلى البحث عن أجواء مناسبة لخلق عرض بصري متميز. وفي هذا الإطار عرض الجنرال النمساوي "فون أوشاتيوس[10] عام 1853م هذه الصور بعد إضافة الفانوس السحري إلى العرض، وهذا هو مبدأ السينما الذي يقوم على العرض الفوري والتصوير الفوتوغرافي. هذا التصوير الذي اصطدم آنذاك بصعوبة العثور على

مادة فوتوغرافية تسمح بتصوير عدد من الصور بتلاحق منتظم وبسرعة مناسبة، وهو ما يعني أنه كان يجب التقاط 10 صور في الثانية.

اجتهد المصور الإنجليزي "مايبريدج" في هذا المجال عام 1872م، حينما حاول التقاط صور متتالية في "سان فرانسيسكو" تظهر تتابعا حركيا. وكان ذلك بدعوة من الثري الأمريكي "ليلاند ستانفورد" الذي أنفق ثروة هائلة لكي يصور حصانين يركضان في حلقة السباق. وقد استلزم هذا العمل إحدى وعشرين حجرة سوداء يعمل بداخلها أربعا وعشرين مصورا، وعندما تعطى الإشارة تنطلق الخيول مصورة ذاتها بعد قطعها الخيوط الموضوعة في طريقها. وقد لاقى أسلوب العمل هذا صعوبات كثيرة، واستغرق تصويره ست سنوات كاملة ليقدم "مايبريج" إنتاجه النهائي ل "ستانفورد"، حيث تلقت الأوساط العلمية أخبار هذا الإنجاز العلمي في سنة 1878م.[11]

كانت المخترعات الآلية لتحسين التصوير والعرض تتلاحق في أوربا، وتسابق الزمن من أجل البحث عن واقع سحري وعجائبي ينقل الحركة الطبيعية كما هي في الحياة، إذ أوجد "رينو" آلة حركة مرئية "البراكسينوسكوب Praxinoscope " في فرنسا، وهي تطوير للعبة "الزويتروب Zoetrope"، معلنا بذلك عن مسرحية الضوئي عام 1888م، والذي استطاع بواسطته أن يعرض أفلاما من الرسوم المتحركة مؤلفة من أشرطة يدور عرضها خمس عشرة دقيقة أحيانا في وقت كان فيه "ماري Marry" يتجه نحو انجاز كبير مدفوعا بصورة البندقية التي تطلق النار، والتي أنجزها عام 1876م مطورا أبحاثه الفوتوغرافية اعتمادا على بكرات فيلم وضعتها شركة "كوداك" في الأسواق ليقدم إلى أكاديمية العلوم في "باريس" المناظر الأولى

المأخوذة بالأفلام[12] عام 1888م، محققا بذلك عملية "المصورة Camera"[13]، وفاتحا عهدا جديدا في مجال التصوير الفوتوغرافي الحديث، وشاءت الصدف أن يحقق كل من: "لوبرانس" و"غرين" البريطانيين نفس النتائج فيما بين سنتي: 1888م و1890م.

يعتبر "توماس إديسون" سيد الاختراعات والابتكارات خلال القرن التاسع عشر، وأحد أكبر العقول المساهمة في تطوير تكنولوجيا الآليات آنذاك، ولقد نقل السينما في ثمانينات وتسعينات ذلك القرن إلى لحظاتها الحاسمة، وذلك باختراعه الفيلم الحديث قياس 35 ملم ذو الأزواج المثقوبة الأربعة في الصورة مطورا اختراع "ماري". ولقد قادته تجاربه على هامش أبحاثه عن الهاتف إلى إرشاد "ديكسون" والذي كان يعمل في مختبراته نحو اختراع أول كاميرا سينمائية صالحة تقنيا وتجاريا عام 1892م هي: "الكينيتوسكوب Kinetoscope"[14]، وهو ثقب الأفلام الذي يحوي شريطا من "السيليلويد Celluloïd" بطول خمسين قدما، ويمكن زبونا واحدا من مشاهدة هذا الفيلم، يقول "ديكسون" في كتابه "تاريخ الكينيتوسكوب" عن الصورة المتحركة: "إنها شيء من السحر، تاج السحر القرن التاسع عشر وزهرته"[15]. وكأن هذه العبارة جاءت لتتوج قرنا من الجهود المتواصلة في تحسين التقاط الصور وحركيتها، غير أن "إديسون" لم يكن ينظر لهذه المسألة إلا من باب الاختراع الآلي ليس إلا، ولذلك صرف نظره إلى اختراعات أخرى. أما "ديكسون" فلم يكن يعرف بأن هذا السحر المتنافس عليه سيكون من حظ أشخاص آخرين، وعاصمة أوربية أخرى هي "باريس"، التي ستنقل السحر من هذا الجهاز الآلي إلى عوالم العرض حيث سيولد فن إنساني جديد هو "السينما".

استمر التنافس حول أجهزة العرض السينمائي حتى بعد ظهور السينما في فرنسا عام 1895م، وسواء تعلق الأمر بـ: "السينما توغراف Cinematographe"، أو جهاز "فيلاسكوب Vilascope" المنتج من طرف مصانع "إديسون"، أو جهاز "البيوغراف Biographe" الذي صممه "ديكسون" و"لوست" فيما بعد، فإن الأسبقية كانت ستفصل حتما لصالح من يحل مشكلة نظرية بسيطة هي: تمرير هذه الأفلام في فانوس سحري مع جعلها ناطقة من خلال استخدام آليات ميكانيكية كلاسيكية بغرض عرضها أمام جمهور من المتلقين داخل صالة مظلمة تحملهم إلى وهم هذه الحقيقة الجديدة، والتي نادى بها "أفلاطون" في نظرية انعكاس الظلال بالنسبة للفن في عالم المثل.

استطاع الأخوان "لويس وأوغست لوميير- Louis et Auguste Lumière" أن ينالا شرف هذا السبق بواسطة جهازهما المتطور السينما توغراف CinemaTographe" حيث كانا مع والدهما يديران مصنعا لإنتاج أجهزة التصوير في مدينة "ليون"، وصنعا هذا الجهاز اعتمادا على أشرطة "إيديسون" الفيلمية، حيث كان هذا الجهاز آلة تصوير وجهاز عرض، وجهازا لسحب الصور تفوق على كل ما أنتج سابقا. وأمن لشركتهما نجاحا عالميا كبيرا، وقد كلفهما صناعة هذا الجهاز تكاليف باهضة مما جعلهما يستعجلان تحقيق أرباح سريعة، قال "لويس لوميير" لأحد المصورين الشباب الذي وظفه: "نحن لا نعرض عليك مهنة المستقبل بل عملا متنقلا، يمكنه أن يدوم ستة أشهر، وربما سنة، وقد يكون أقل من هذا ..."[16] ومقولة كهذه توضح أن أفق تصورات عائلة "لوميير" كان محدودا جدا، ومدفوعا بحاجة ماسة إلى المال أكثر من قيمة الاختراع الذي سيذر عليهم أرباحا طائلة، إضافة إلى إحساسهم بالمنافسة الشديدة لعقول أخرى في الدول الأوربية انتهجت منهجهم في تطوير نفس التقنية.

إن كلمة "السينما توغراف" هي التي أمدتنا بالمصطلح الذي سيتسم به هذا العالم الفني العجائبي، والذي ستشكل الأفلام المعروضة جوهره خلال مسافة زمنية تزيد على القرن، إن كلمة "سينما Cinema" المشتقة من اللغة اليونانية القديمة "Kinema" بمعنى "الحركة"، ستدخل مستقبلا المعاجم الأدبية والفنية، وتحدث جلبة كبيرة بين المنظرين والمصنفين بغية التأسيس لهذا الفن الآلي المثير، و"graphie" التي تعني: أكتب أو أخط، ستعطيها أيضا على مستوى الاشتقاق عمقها الفكري والتأويلي، فالسينما هي كتابة الحركة البشرية كما هي في الطبيعة عن طريق الضوء. إن العالم كله سيكتب الحركة ابتداءا من نهايات القرن التاسع عشر ضوئيا، وسيسجل عالمه كما يرى في الواقع، وإن تجاوزه في مسحات سوريالية ورومانسية، فسيطلق عليه كما فعل رواد علم جمال السينما "كتابة وحركة موسيقى الضوء". فالسينما ليست اختراعا فحسب، بل هي حالة تطور معقدة لما تنطوي عليه من عناصر جمالية، وتقنية، واقتصادية، إضافة إلى عامل الجمهور. وتآلف هذه العناصر كلها يشكل الظاهرة السينمائية.

يمثل الثامن والعشرون ديسمبر من عام ألف وتسعمائة وخمس وتسعين تاريخا كبيرا في مجال تطور الفعل البصري الإنساني، وعلامة فارقة في تاريخ السينما العالمية باعتباره اليوم الذي أعطيت فيه إشارة البدء والانطلاق لفن جديد ولد من رحم التقانة والابتكار الذي ميز العالم في القرن التاسع عشر. كانت التجارب العلمية للمختبرات قد خرجت من ملكية العلماء والمخترعين لتصير ملكا لجمهور باريسي تجمع في الصالون الهندي بأقبية المقهى الكبير بشارع "الكابوسين Capucines "[17] بعد أن دفع كل مشاهد فرنكا فرنسيا، وجلس أمام شاشة كبيرة بيضاء ليشهد ولادة لحظات مشهدية ستنضاف لريبرتوار فنون العرض والأداء لأول مرة في التاريخ.

أدار "لويس لوميير" أولى البكرات السينمائية والتي وصلت المدة الزمنية لكل منها خمسين ثانية، ليتم في ذلك المساء عرض عشرة أفلام عنونت ب "لقطات"، وكانت قد صورت أغلبها في قصر والده، إذ شاهد الجمهور خروج العمال من مصانع "لوميير"، وتوالت عدة أفلام أخرى كان أهمها فيلم: "وصول القطار إلى المحطة".

صور القطار انطلاقا من عدسة ذات مجال رؤية عميقة جدا، حيث تظهر المحطة رجلا واحدا في انتظار وصول القطار، ثم تظهر في الأفق نقطة سوداء أخذت تكبر شيئا فشيئا، إلى أن احتل القطار القادم كل مساحة الصورة (الشاشة) متوجها نحو المشاهدين ومندفعا نحو الجمهور في القاعة، مما أثار الفزع والهلع بين جمهور النظارة الذين توهموا للحظات بأنهم سيصيرون تحت عجلاته، ونسوا بأنهم داخل قاعة للعرض الضوئي ليس إلا، وبهذا اتحدت رؤية الإنسان ورؤية الآلة، وأصبحت الكاميرا للمرة الأولى عنصرا دراميا يعطي صورة واقعية عن الحياة[18].

تقول "ماري إلين أوبراين" في كتابها التمثيل السينمائي: "إن الحجم العملاق للصورة في دور العرض يشحذ ردود أفعالنا العاطفية وإدراكنا للصورة، بحيث تترك تأثيرا يماثل تأثير أحلامنا على مستوى وعينا، كما على مستوى عقلنا الباطن. نحن نتعلم من ممارستنا اليومية كيف نقرأ وجوه من حولنا، بدءا من طفولتنا حيث نتكيف ونتعلم كيفية الثقة بصورة أخرى عملاقة لأحد الوالدين وهو يطل فوق المهد من عل".[19] واستنادا إلى هذه المقولة يمكننا أن ندرك الهلع الذي أصاب مشاهدي " المقهى الكبير" وهم يفزعون لرؤية قدوم قطار "لوميير"، إنها لحظات الولادة الأولى لمشهد ضوئي لم يتعودوا عليه، وردود أفعال طبيعية لا علاقة لها بإدراك الصورة، وإطلالة أولى عملاقة

جعلتهم يشعرون بالغرائبية، وكأنه كابوس أحلام أيقظهم من حلم ضوئي جميل كانوا يتطلعون إليه. إنها لحظات الطفولة المشهدية الضوئية البدائية التي تحتاج إلى تردد على القاعات السينمائية بغية التكيف والتعلم، وربط جسر من الثقة بالصورة كي تصبح السينما أما حنونا تطل عليهم وهم في مهد الصالة بابتسامة صورية كل مساء.

تناقلت الصحف الفرنسية أخبار هذا الحدث المثير في جريدتي: "Le Radical" و"La Poste"، إذ تناولت الخبر بإعجاب ودهشة كبيرين، ورد في صفحات "Radical": "السينما توغراف، معجزة فتوغرافية، اختراع جديد يعد أكيدا من الأشياء الأكثر إدهاشا في عصرنا... يتعلق الأمر بإعادة إنتاج مشاهد حياتية وصور حية عبر لقطات متتابعة عن طريق العرض البصري ... شخصيات، سموات، منازل، شوارع، تشاهدونهم بضخامة طبيعية وبكل إيهام الحياة الواقعية..."[20] لقد شكلت تلك الأمسية الإدهاش في باريس كلها، حيث تناقلت الأوساط واقع تلك الأمسية التي شاهد فيها الجمهور أناسا أحياء يتحركون وينبعثون من شعاع ضوئي لجهاز السينما توغراف، وينعكسون على قطعة قماش بيضاء ضخمة وكأنهم عماليق. صاغت صحيفة "La Poste" الخبر أيضا: "تم الافتتاح بعرض غريب ومدهش حقيقة... تصوروا شاشة ضخمة أكثر مما تخيلوا وضعت في عمق الصالة بغية عرض فوتوغرافي، ولكن فجأة بدأت الصورة تكبر وتتحرك وأصبحت حية، لتظهر بداية مصنع تنفتح ويخرج منها فوج من العمال والعاملات بدرجاتهم، وكلاب تجري، وسيارات، إنها الحياة بعينها... إن الفوتوغرافيا قد توقفت عن تثبيت الحركة، إنها الآن تعكس صورة الحركة..."[21]

نجح الأخوان "لوميير" نجاحا كبيرا، واستطارت شهرة جهازهما الذي ملأ صيته العالم والعواصم الأوربية الكبيرة، وعمل

عشرات المصورين الذين دربهم "لويس لوميير" على نشر هذا الجهاز "السينماتوغراف" والذي أصبح اسمه منبع الاشتقاق الذي طال العالم السينمائي، لقد اجتهد مصورون مثل: "بروميو"، و"مواسون"، و"ميسغيتش" و"فيري"[22] في جلب لقطات من العالم كله بقصد إغناء العروض المتزايدة في المدن والمعارض الفرنسية، ورغب ملوك أوربا من القيصر إلى ملك انجلترا، والأسرة الإمبراطورية النمساوية في امتلاك هذه الآلة الجديدة التي صاروا من أحسن دعاتها[23].

إن ولادة السينما على الشكل الذي جاءت عليه في عروض "لوميير" يجعلنا نتساءل عن أفلامه؟ وعن مدى فنيتها؟ وعلاقتها بعوالم العرض السينمائي؟ كانت المرحلة المتقدمة والتي استفردت عائلته بريادتها في تصور كثير من النقاد إعلانا وبداية لتشكل الأبجدية السينمائية، وقد وصفت فيما بعد بالوثائقية، أي أن أفلام "لوميير" جاءت تسجيلية، وتنقل الواقع كما هو اعتمادا على لقطات "بانورامية" لم تخضع للتطور، ولم تأخذ في الحسبان فنية العرض السينمائي الذي يتشكل من عناصر أخرى: كالموضوع، والممثل، والمخرج. لقد بقيت مجهودات "لوميير" حبيسة الجهاز المخترع، والعاكس للصورة فقط. ورغم أهمية "السينما توغراف" الذي قرب المسافات بين الإنسان في مختلف البقاع والأصقاع، وجعل الفرنسي يسافر صوريا إلى إيطاليا، وألمانيا، وانجلترا، وأمريكا، إلا أن جهود عائلة "لوميير" ظلت سجينة هذا الجهاز الذي لم يستطع فنيا مواجهة المنافسة التي خلقتها شركتا "ميليس Méliès" و"باتيه Pathé"، حيث تضاءل إنتاج الأخوين "لومير" مع عام 1898م، وتوقف نهائيا حوالي سنة 1905م.

يحكى أن "جورج ميليس Georges Méliès" حاول شراء سينماتوغراف من "أنطوان لوميير" فرفض طلبه قائلا: "يا بني عليك

أن تشكرني لرفضي ! هذا الاختراع ليس للبيع، ولو كان للبيع لكان من شأنه تدمير مستقبلك، إنه قد يستغل لوقت قصير بوصفه تحفة علمية ولكن لن تكون له أية قيمة تجارية فيما بعد"[24]. يذهب البعض بأن هذه الرواية ملفقة على الأرجح، ولكنها توضح بطريقة أو بأخرى بأن رواد السينما الأوائل كانوا بعيدين عن إدراك أن الجهاز الذين يملكونه هو وسيط جديد للتعبير الفني، وليس مجرد لعبة بصرية كمثيلاتها في القرن التاسع عشر. إن عروض "لوميير" بعد سنة ونصف سجنت نفسها في تصور اعتمد الأساليب الميكانيكية على حساب استخدام الوسائل الفنية الرئيسية التي تطور السينما. لقد أدرك "ميليس" بفطرته الفنية، وتجربته المسرحية بأنه قادر على إضافة أشياء جديدة إلى العرض السينمائي إن هو اقتنى "السينماتوغراف".

كان "جورج ميليس" مسرحيا محترفا ومديرا لمسرح "روبرت هودان Robert Houdin" الذي أنشأه الساحر العظيم "هوديني"، والذي قدم فيه مشاهد وهمية عن الشعوذة، وعالم الجن والغرائب[25]. جمع "ميليس" بين الحرفية المسرحية وألعاب السحر الخادعة، إضافة إلى كونه مشاهدا مواظبا للعروض السينمائية التي كان يقدمها "لوميير" آنذاك. لقد تجمعت لديه كثير من العناصر الأساسية لتطوير الفن السينمائي، وأدرك بفطرية تجاور العرضين: السينمائي، والمسرحي. فقواعد العرض المسرحي الكلاسيكي وسينوغرافيا المسرح على الطريقة الإيطالية التي كانت في أوجها مع نهايات القرن التاسع عشر، كانت تساوي بين المسرحيات المصورة وأفلام مسجلة مثل التي ينتجها "لوميير". إن الكاميرا الثابتة تصور الديكور في مجمله، وتسجل حركات الشخصيات تماما كما يحدث داخل مكعب المشهد المسرحي.[26]

إن الفعل السينمائي يجاور مثيله المسرحي على مستوى ما يعرض، ولا بد من البحث عن آفاق أخرى تدفع بالمشهدية السينمائية إلى عالم أكثر سحرية. هكذا كان يفكر "ميليس" خلافا لمصوري "لوميير" الذي لم يدركوا بعد طبيعة العلاقة بين المسرح والسينما، وكانوا لا يزالون ينتهجون التسجيلية بتصويرهم اليومي لمشاهد حية تلتقط في شوارع المدينة خلال ساعات النهار، مما دفع بكثير من الأغبياء إلى انتظار ساعات طويلة قدوم فرق التصوير، وعندما تعرض هذه الأفلام في المساء كانوا يتدافعون لاحتلال مقاعدهم في الصفوف الأولى للصالات على أمل مشاهدة أنفسهم[27]. كانت هذه البلادة التي خلقتها التسجيلية بعد أزيد من سنة على ظهور العرض الأول هي ما أثار فضول "ميليس"، الذي اقتنى آلة عرض من لندن بعد أن تعذر عليه الحصول على آلة "للوميير"، وأطلق عليها اسم: "الكينيتوغراف Kinetographe"، وقام ببناء أول "أستوديو"، وأطلق شركته للإنتاج"Star film" عام 1896م، حيث صور بين الستمائة والثمانمائة فيلم سينمائي.[28]

تميز أسلوب "ميليس" عن "لوميير" في نظريته إلى "المونتاج"، حيث أعاد تركيب المشاهد السينمائية، بعيدا عن ممارسة فن إلصاق اللقطات المختلفة ببعضها البعض لإعطاء التتابع المنطقي للأحداث والتي كان ينتهجها مصورو "لوميير"، ولكنه اعتمد تتابع اللقطات المصورة عبر تغيير المناظر منتهجا معظم الوسائل المتبعة في المسرح: السيناريو، والممثلين، والملابس، والماكياج، والديكور، إضافة إلى تقسيم اللقطات إلى مشاهد مختلفة، وهذا الأسلوب المتبع في أعماله سيصير المخطط الذي سيسير عليه العمل السينمائي.[29]

كانت حاجة التصوير تقوده في مرات عديدة إلى المناظر الخارجية بعيدا عن أستوديوهاته، واستخدم المنصة النقالة لآلة التصوير كأسلوب خاص به، واستطاع "ميليس" أن يقارب فن العرض السينمائي من المسرح باعتباره محترفا يجيد تكنيك الفن الرابع. ولكن ولعه بالألعاب السحرية والعروض البهلوانية، وعوالم الغرائب والجن، هو الذي سيعطي صدفة تقنية صرفة للفن السابع ستلازمه طوال مسيرته القرنية، إنها فن الخدع السينمائية "Truquage".

خلال عرض فيلم صوره في ساحة "الأوبرا" بباريس، دهش "ميليس" عندما رأى سيارة نقل "باص" تتحول فجأة إلى سيارة "لنقل الموتى، وبعد البحث عرف أن السبب يعود إلى توقف دوران الفيلم في آلة العرض ليعود إلى حالته الطبيعية فيما بعد. لقد شكلت هذه الحادثة بالنسبة لهذا الاختصاصي في الحيل المسرحية، تفاحة "نيوتن" ليصبح اختصاصيا في الخدع السينمائية عند تصوير الأفلام.[30] والتي استعملها في كثير من أفلامه الناجحة "خطف سيدة" 1896م، "فاوست ومارغريت"، "رحلة في رحاب القمر" 1902م، لقد سمح له هذا الأسلوب بخلق عالم خيالي، شاعري، مثير وخرافي يتميز بالسحرية التي أثرت في كثير من المخرجين الكبار مثل: "غريفت" والذي قال عنه: "إنني مدين لميليس بكل شيء".[31]

"لقد عرفت دائما ماذا أريد، وأردت دائما الأسهل إنجازا والأكثر نفعا على الصعيد العملي. لم أخترع السينما بل قمت بجعلها صناعة ... لكن السينما في عهدنا أصبحت مطالبة بأن تصبح نشاطا مدهشا، تثير بمصيرها ميئات الملايين من البشر، وتتصرف بمليارات الفرنكات الفرنسية سنويا ... لقد أخذوا علي بأنني أملك أفكارا مبهمة عن السينما ، لكنني عام 1901م وضعت أنا ومساعدي القديم والذي ظل صديقي "م- فرونسوا دوسو" هذا المبدأ: ستصبح السينما مسرحا

وصحيفة ومدرسة للغد ... لقد كنت شديد الاقتناع بمستقبل السينما، وكنت أملك أفكارا محددة جدا بشأن تطورها ..."[32] إن هذا التصريح ل "شارل باتيه" Charles Pathé" يوضح بأن هذا الاكتشاف الجديد المختلف نوعا وكما عن العروض المسرحية التي مارست السيطرة لمدة أربع وعشرين قرنا في أوربا باستطاعته أن يصير سلعة تذر الملايير والأرباح الطائلة، لأن أسطوانات العروض السينمائية، وآليات وأجهزة العرض تتميز بسهولة التوزيع والتسويق عبر كافة أنحاء العالم. فأسطوانات الأفلام هي عروض مسجلة، أو فن يحمل من صالة إلى أخرى في حقيبة يدوية، وهذه الخاصية كفيلة – عكس الفن المسرحي- بغزو العالم في أشهر معدودات. لقد أدرك "باتيه" الخاصية التجارية والاقتصادية لعالم السينما بعيدا عن عناء الممارسة الفنية، وأوجد بذلك حرفة "المنتج" و"الموزع" ، وتضلع في عالم الصناعة السينمائية.

كان "باتيه" الذي ورث القصابة عن والده، رجلا كثير الحركة والمهن، وعاملا بسيطا اشتغل بالصباغة والتبليط والكواء، وامتهن التجارة أخيرا ليختص في بيع الأسطوانات بعد أن ابتاع "فونوغرافا" من صنع "إديسون" عام 1894م وصار موزعا لهذه الأجهزة في المعارض التي كانت تقام في القرى. ثم حول نشاطه بمعية صديقة المهندس "هنري جولي Henri Joly" صوب صناعة أجهزة تسمح بتسجيل وعرض الأفلام، وأطلق عليها اسم "إيكنيتوغراف باتيه Eknetographe pathé" عام 1896م، في شركته الناشئة "إخوان باتيه". لقد احترف القرصنة بمعنى الكلمة، معترفا بذلك في مذكراته: "أجلب بضعة أفلام لإديسون، ودون أي نية خبيثة أقوم بنسخها"[33]. يذكرنا هذا الفعل بما يحصل اليوم في مجال القرصنة الإلكترونية وشبكات استنساخ الأقراص المضغوطة في السوق المعولمة، وإن هذه

الممارسات قديمة قدم هذا الفن ولعل السجل الحرفي والتجاري لـ: "شارل باتيه" المنتج السينمائي حافل بذلك.

أدرك هذا المنتج الفطن والمولوع باكتساح نظام السوق الرأسمالية التي لا ترحم هذه المعادلة، إذ تحول في بضع سنين إلى "بارون" السينما الأول، يقول ديفيد روبينسون: "سرعان ما نجح "باتيه" في تصنيع المعدات والشرائط الخام، ومن ثم إنتاج الأفلام في أستوديوهاته بـ: "فنسين Vincennes" التي كانت أكبر وأفضل الأستوديوهات تجهيزا في عصره. كان هذا أول نموذج في مجال السينما لمؤسسة تمارس احتكار الرأسي الشامل، حيث استطاع "باتيه" السيطرة على الإنتاج والتوزيع ثم على العرض أيضا، من خلال بناء وامتلاك دور العرض، كما كان توسعه أفقيا أيضا. حيث كان لمؤسسته وكلاء في كافة الأقطار التي عرفت العروض السينمائية. وهكذا عرف "باتيه" خلال الفترة من: 1903م إلى 1909م بوصفه الكيان المسيطر على صناعة الفيلم في العالم".[34]

شكل هذا الثالوث السينمائي الفرنسي (لوميير، ميليس، باتيه) بداية انطلاق فن السينما مع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، متوجا بذلك المجهودات التي بذلت من أجل تطوير العرض البصري والذي بدأ بفكرة استمرار الرؤية في بحوث "روجيه"، وتطوير اللعب البصرية واختراع آلة التصوير الفوتوغرافي. إن الأسبقية التي احتلتها فرنسا في هذا الميدان مثلت لحظة إنسانية تاريخية في إعادة تشكيل مفهوم الصورة فلسفيا وأدبيا وفنيا، وبداية لانطلاق تراكم صوري هائل سيشهده الإنسان خلال القرن العشرين.

هوامش:

1- في-إف- بيركينز، الفيلم كفيلم، تر: -أسامة إسبر، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2002، ص52.

2- أندري بازان، ما هي السينما (ج1)، تر: -فرنسيس ريمون، مؤسسة فرانكيلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص07

3- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: - إبراهيم الكيلاني- فايزكم نقش، منشورات عويدات، بيروت، 1968، ص17

4- موسوعة السينما المصورة في العالم (ج1)، إعداد: - جورج مدبك، دار الرتب الجامعية- سوفنير، بيروت، ص09.

5- في -إف- بيركينز، الفيلم كفيلم، ص53.

6- أرنست لندجرن، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1959م، ص17.

7- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص19.

8- موسوعة السينما المصورة في العالم (ج1)، ص10.

9- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص19.

10- المصدر السابق، ص18.

11- موسوعة السينما المصورة في العالم (ج1)، ص10.

12- المرجع السابق، ص11.

13- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص21.

14- أرنست لندجرن، فن الفيلم، ص19.

15- في -إف- بيركينز، الفيلم كفيلم، ص55.

16- جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، تر: -رندة الرهونجي، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2003، ص16.

17- المرجع السابق ص15.

18- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص31-32.

19- ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: - رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001، ص36.

20- René Jeanne- Charles Ford, Le cinéma et La Presse (1895-1960), Armand Colin, Paris, 1961, p14.

21- Op cit, p15

22- جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، ص17.

23- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص24.

24- ديفيد روبينسون، تاريخ السينما العالمية (1895- 1980)، تر: - إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص26.

25- جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، ص18.

26- دومينيك فيلان، الكادراج السينمائي، تر: - شحات صادق، أكاديمية الفنون- دار الوفاء، الإسكندرية، 1998، ص240.

27- موسوعة السينما المصورة في العالم (ج1)، ص16.

28- جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، ص18.

29- موسوعة السينما المصورة في العالم (ج1)، 21.

30- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ص39-40.

31- موسوعة السينما المصورة في العالم (ج1)، ص22.

32- جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، ص22.

33- المرجع السابق، ص19.

34- ديفيد روبينسون، تاريخ السينما العالمية، ص30.