

مشكلة الإبداع في الفيلم الروائي بين تجاذبات المنتج والمخرج

د.طارق عبد الرحمن محمد الجبوري

الفصل الأول

إطار البحث العام

مشكلة البحث

كان لتطور العملية الإنتاجية للسينما الأثر الأكبر في قلب مفاهيم اقتصاديات الفيلم السائدة عند بداية القرن الماضي . فضلا عن التطور الملموس الذي أحدثته في حجم المشروعات الإنتاجية في إيجاد انظمه النجوم وإنشاء المدن السينمائية سواء على مستوى القطاع العام أو القطاع الخاص ومبادئ الأنظمة المنتجة للفيلم المؤدجة منها وغير المؤدجة .

إن النجاح الهائل لمثل هذه المشروعات السينمائية وعلى مستوى الإنتاج يؤسسه التمويل، والتصنيع، والتسويق يتطلب بالضرورة مستوى امثل من التنسيق بين محددات الإنتاج فيها ، ونقص الاستوديوهات والقوى العاملة والمواد الأولية . إن عملية التنظيم والتنسيق بين هذه العوامل لا يتطلب دراية بعملية الإنتاج السينمائي فحسب وإنما يتطلب كذلك ألاما شاملا بشؤون تصميم المشروعات السينمائية وتنظيمها وإدارتها بما يتفق ومتطلبات هذه العملية .

إن مجموعة المبادئ والأفكار التي تتناول تنظيم وإدارة المشروعات السينمائية على مستوى الصناعة والتجارة والفن تنطوي تحت تسمية فن إدارة الأعمال ونعني بها إدارة الإنتاج أي المنتج العقل المدير والقائد للعملية الإنتاجية .

وظهر ذلك بعد الرواج الذي لقيه فيلم " سرقة القطار الكبرى " وغيره من الأفلام التي حذت حذوه ، فكان دافعا إلى المزيد من الاستغلال التجاري . وقد وجد المستثمرون في ذلك ضالتهم للشروع في الاستثمار المغربي والباعث على الربح السريع.

وفعلا اشتدت المنافسة لدخول المستثمرين الجدد لهذه الصناعة الفتية بعد إنتاج أفلام كثيرة مثل (مولد أمه) و (بن هور) و (الوصايا العشرة) . وكانت حافزا إلى إتباع الأساليب العلمية في إدارة وتنظيم الإنتاج .

فظهرت طبقة المنتجين المتخصصين الذين اتخذوا على عاتقهم إدارة المشاريع الإنتاجية وأصبحوا مسؤولين مسؤولية مباشرة أمام مجالس إدارة المشروعات .

ويتشكل هذا المجلس من المستثمرين . وجاءت قوة و صرامة ونفوذ مدير الإنتاج من هذا التشكيل الذي اخذ على عاتقه مسؤولية أن يكون مشروع الفيلم مشروعاً مربحاً مهما كانت الظروف والأسباب والدواعي أو الرغبات والمحددات ، سواء كانت فكرية أو فلسفية أو فنية التي يواجهها من الفنيين والممثلين وكتاب السيناريو والمخرجين التي تحيل دون تحقيق ذلك .

وهذا ما وضع المخرج وأفكاره وطموحاته وإبداعاته في زاوية ضيقة تتناسب طردياً مع الأرباح وعكسياً مع الرغبات .

وهكذا فإن المخرجين عاشوا في صراع مرير مع المنتجين الذين همهم الأول والأخير الحفاظ على أموال المستثمرين الذين يهدفون إلى الربح الفاحش بمعدل قد يصل إلى خمسمائة بالمائة من الأرباح أو الألف بالمائة في بعض الأحيان . لقد كان الإنتاج ولازال العقبة الكأداء والصخرة التي تتحطم عليها آمال وطموحات وأفكار المخرجين.

فالمنتجون لم يتركوا إلا حيزاً ضئيلاً ومجالاً ضيقاً لإبداع المخرجين لا يتجاوز ولا يتعارض ولا يتقاطع مع حدود الميزانية المقررة. مما يجعل الكثير من المخرجين يمارسون عملهم كمنفذين لتصميمات جاهزة مقبولة وحرفية في أحسن الأحوال . نتيجة لضعف الخيارات . لقد أصبح قلبه من المخرجين الذين يمتلكون الحرية المطلقة في اختيار موضوعات أفلامهم وقليلون جداً من حالفهم الحظ في تحقيق ذلك . فحرية المخرج في الاختيار تقتصر على عدم محاولة صنع بعض الموضوعات التي يجدها

المنتجون خطيرة ، أو يشعرون بعدم فائدتها إنها كما يسميها جوزيف لوزي " رقابة الخوف والجهل ". (نظرة المعلم ص. ١٤٥)

ولغرض متابعة هذه الفرضية ودراسة مفرداتها وأساسياتها نجد من الأفضل البحث و الاجابه عن مجموعة من المسائل الأساسية ومنها :

- ١- هل إن المنتجين في تشددهم وقسوتهم كانوا سببا في توجهات السينما العالمية.
- ٢- هل هامش الحرية المطلق لإبداع المخرج اثر في دور السينما وخطابها الثقافي .
- ٣- يثير الموضوع تساؤلا في الخلافات والإشكاليات نحو فهم مشترك. هل إن سوء الفهم بين المنتج والمخرج ناجم عن خلافات وتقاطعات ربحية أم فكرية أم سياسية ؟ .

هدف البحث:

الكشف عن العلاقات الإنتاجية وتجاذباتها بين إبداع المخرج وشروط المنتج .

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في دراسة إشكاليات الإنتاج السينمائي مع الرؤى والأفكار وخيارات الإدراك العقلي عند الكثير من المخرجين، التي تقف حائلا دون ذلك. وفي حالات كثيرة تسعى علاقات منظومة الإنتاج وعلى وجه الدقة بمصادرة مخيلة المخرجين وتعوق خصوبة نشاطهم الذهني لأنها السلطة المتنفذة الوحيدة في وسائل الإنتاج (التمويل والتصنيع والتسويق) . وهي الأركان الأساسية التي تشكل بمجملها عوامل ضغط على خيارات المخرجين وتعد إشكالية كبيرة جدية بالدراسة، وإيجاد الحلول الناجعة لها. وإذا ما أخذنا بنظر الاعتبار الجهد الإنتاجي وأهميته في تحقيق الربحية وعليه مواصلة دوران عجلة الإنتاج كما إن شكل الفيلم ومضمونه له وظيفة التعبير عن الأفكار بلغة الصورة وهذا هو الخطاب الثقافي الإنساني الشامل. وتأتي أهمية هذه الدراسة لتشكل فائدة وإطلاله تغني الدارسين والمهتمين بالصورة وعلاقتها

الإنتاجية ومن زاوية أخرى للكشف عن الإشكالات ضمن المنظومة الفيلمية والوسائل المنتجة لها.

حدود البحث:

يتحدد البحث بدراسة وقائع سينمائية و أحداث وشواهد إنتاجية ربحية مختارة . و شواهد وحالات إبداعية حجبها أو عطلتها أو وقفت حائلا في طريقها وسائل الإنتاج أو منتجي الأفلام على مدار التجربة الفيلمية في العالم.

الفصل الثاني

الإطار النظري

الإنتاج:

يقع على عاتق المنتج producer مسؤولية نظام الإنتاج فهو الذي يدير دفة العمل من الناحية الاقتصادية والفنية ويقوم بالتعاقد مع الفنانين والفنيين الذين يختارهم لتحقيق الفيلم في أحسن صورة والإعداد لذلك والتحضير له . وذلك بالتفاهم مع المخرج وهو الذي يختار القصة أحيانا فيما يختار المخرج المناسب لها وبعد مرحلة الدراسة والإعداد والتحضير يلق بأعباء مهمة التنفيذ على عاتق المخرج وحده ويختفي عند إذن سلطانه في مرحلة التصوير ويكتفي بالمتابعة عن بعد . ثم يعود إلى الظهور في مرحلة تجهيز الفيلم بالعرض العام ويرعاه من حيث التسويق والتوزيع والدعاية. إذن المنتج هو المسؤول الفني والإداري والتجاري. وان اي تقاطع مع المخرج وتجاوز الصلاحيات يؤدي إلى ما لا تحمد عقباه.

لقد اخذ عن المنتجين فكرة كونهم أناس بلا مشاعر ولا ثقافة ، إنهم حواسيب تتطلع دائما إلى الربح ، والمؤشر الذي يتناغم مع أهدافهم هو مستوى الربح الذي يدره الفيلم بكل السبل . ويؤيد الفكرة الناقد المصري عبد الرحمن الزواوي "إن الهدف الأساسي لمدير الإنتاج أو المنتج التقليدي للفيلم هو تحقيق الربح وليس تقديم الفن وإذا أراد تجاهل عامل تحقيق الربح والتركيز على المستوى الفني فقط من حقه أن يفعل ذلك

شريطة أن ينفق على الفيلم من جيبه الخاص وليس من أموال المساهمين في الشركة التي يمثلها " (صناعة الأحلام ص. ١٨)

العلاقة بين المنتج والمخرج :

تندرج العلاقة بين المخرج والمنتج ضمن العلاقات الأشد سخرية والأشد صعوبة فهي فاسدة من الجذور بسبب غياب الانسجام والمواجهة غير القابلة للمصالحة. فمن جهة هناك المخرج بأفكاره وخياراته ومن جهة أخرى المنتج الذي يعد نفسه الوسيط بين الكاتب والجمهور. في حين انه في معظم الوقت تكون فكرتهم عن الجمهور وحدهم نابعين من معطيات مجردة تماما تقود إلى واقع مختلف من قبلهم وغير موجود وخاطئ في الكثير من الأحيان ، ويحصل إن أصاب احد الأفلام بعض النجاح فان طمعهم الشديد وتعطشهم للمضاربة يمكن أن يجعلهم يلقون بأنفسهم إلى مهووي العناد الذي لا تحمد عقباه .

إن الهاجس التجاري لشركات الإنتاج في العالم وضعت الكثير من الصعوبات أمام المخرجين السينمائيين المحترفين منهم والمستجدين الذي كانت لهم بصماتهم الفنية و الإبداعية المهمة ،، وكثيرا ما كان يرغم المنتجين كبار المخرجين على التنازل والانصياع لأوامرهم بل والامتثال لشروط الإنتاج القاسية و المجحفة المبنية على الاقتصاد في التكاليف والكفاءة في العمل وتقديم الصيغة النهائية للفيلم بشكل جذاب و ايجابي يتسم بالترفه والتفاؤل .

" ولم يكن لأغلب الشركات طموح بان يكون مخرجو أفلامهم مفكرين أو فلاسفة أو مثقفين بل الهم الأكبر لهم هو امتلاك فنانيين جيدين منفذين للأوامر ومنصاعين لرغبات وهموم وطموحات نظام الشركة " (إيليا كازان صفحة ٥٧)

المبنية على ثلاث مبادئ قوامها :

" ١- أن لا تغضب احد .

٢- أن تجعل الناس يرغبون بالذهاب إلى السينما

٣- أن تدير العمل السينمائي على انه تجارة "

وهذه في حقيقة الأمر مشكلة كبيرة لكل ذو رؤية وفكر وأسلوب وما على المخرجين إلا أن يوازنوا بين رغباتهم، ورغبات الجهة المنتجة ليثبتوا وجودهم وليكتب لهم الاستمرار.

إن الهدف الأسمى للمنتجين هو أن يضع المخرج فيلما فيه سحرا وجاذبيه وكل شيء جميل مثل غلاف مجلة (ساترداي افننغ بوست) على حد تعبير (إيليا كازان) .

هذا يؤكد إن ثقافة اغلب المنتجين تنحصر فيما يدره شباك التذاكر فهمهم الكبير هو الإيرادات مهما كانت الوسيلة والغاية ولا يهم المتلقي إلا بقدر ما يستقطبه الفيلم .. المهم ليس القيمة الفكرية التي يحققها الفيلم بل المتعة. ففي حديث لأحد المنتجين موجه للمخرج (جان رينوار) جاء فيه " لديك سمعة بأنك تريد إخراج أفلام للمتفنين " " هذا الزبون يعني (المتقف) لا يدفع نقود . وإذا ما أردنا أن تجمع الأموال فعلينا أن ننال إعجاب الفتيات الطائشات " (جان رينوار حياتي وأفلامي صفحة ١٠٤)

ومن سياسة المنتجين سواء في هوليوود أو غيرها هدفها الأسمى هو تحقيق الأرباح ، وعند الاستوديوهات وصفات جاهزة يعمل عليها كتاب السيناريو لضمان أرباح محققة وشباك تذاكر معافى وما على المخرج إلا أن يخضع لهذه الوصفات إضافة لشروط الأستوديو .. من بين هؤلاء المخرجين المخرج المعروف (سكور سيزي) الذي كان ذكيا في التعامل مع هذا الواقع . " يريدونني أن أحقق أفلاماً وفق أنظمتهم ، سأفعل وسأجعلهم يعيدون الكره حتى من دون أن يحققوا من أفلامي ربحا " ولكنه يستدرك قائلاً " على أية حال إذا كنت ارغب في أن أحقق أفلاما شخصية وذاتية يجب أن أعطيهم بين الحين والآخر ما يرضيهم . (سكورسيزي ص.٣٤) وهكذا يمسك (سكورسيزي) العصا من وسطها لإرضاء طموحه أولا ومن ثم إرضاء أولياء نعمته في المرتبة الثانية .

إن الكثير من المخرجين يعرفون بمعادلة الإنتاج السينمائي. فالسينما على حد قول المخرج الياباني (اوزو) لا تستطيع أن تستغني عن المال و يتسأل دائما في ما إذا كان

بإمكانه الاستمرار في صنع أفلام دون التفكير فيما تعود به من إيرادات في شبابيك التذاكر " (اوز ص. ١٢) .

إن انطبعا ما يحمله المنتجون إزاء مخرج ما تؤدي دائما إلى ما لا تحمد عقباه ويبقى المخرج يناضل ويجاهد في سبيل إزالة هذا الانطباع الذي قد يؤدي به إلى فقدان عمله إلى الأبد.. البعض من المخرجين يعمل المستحيل ويحاول أن يسحق كل تطلعاته ويتنكر لكل مبادئه في سبيل أن لا يبقى بعيدا عن الصنعة.. من هؤلاء المخرجين (جان رينوار) فقد سبق وان اخرج بعض الأفلام الصامتة التي عادت إليه سمعه مربية كمخرج مشتط لا ذنب له ، ففي فيلم (المبارزة) استخدم (رينوار) عدد كبير من الخيول في احد المشاهد . وعندما ظهر الفيلم الناطق قال المنتجون إن (جان رينوار) مع جياده سيكلفنا غالبا فلنصرف النظر عنه . فوجد نفسه عاطلا عن العمل لا لسبب إلا لمحاولته أن يعطي المشاهد أكثر واقعية وأكثر إثارة.. ولكي يقنع المنتجين بأنه يستطيع أن يصنع افلاما بثمن زهيد .. قرر أن يصور فيلما اسمه (تنظيف الوليد) كتب له السيناريو في ستة أيام وصوره في ستة أيام وبعد ستة أيام عرض الفيلم في " غومن بالاس" في مدة شهر اخذ الفيلم يدر أرباحا.. وهكذا اقنع المنتجين بأنه قادر على أن يصنع أفلاما دون إنفاق كبير.. فقرروا منحه فسحة من الحرية لإخراج فيلما كان يحلم به. (انظر رينوار الماضي الحي ص. ١٥٢)

إن الأذى المعنوي الكبير الذي لحق ببعض المخرجين جعل بعض علماء النص يصف مديري الاستوديوهات بال "سيكوباتيين" ولعل هذا الوصف غير مبالغ فيه إذا ما استعرضنا سلوك وقسوة عدد من مديري الاستوديوهات في تعاملهم مع المخرجين وعلى رأسهم والأشد ضراوة (لويس ماير) مدير شركة (مترو كولد ون ماير) و(جاك وارنر) مدير شركة (الإخوة وارنير) الذين حكموا استودياهااتهم بقبضه حديدية وحاولوا فرض إرادتهم على كل من كان يعمل فيها دون اعتبار لأي مشاعر إنسانية " (صناعة الأحلام ص. ٣٠٨)

ومن وجهة نظر (فيدريكو فيليني) " إن العلاقات بين المنتج والمخرج ستضل مأساوية في اغلب الأحيان ويندر أن تكون قابلة لصياغتها على وفق معايير التعاون معا وإذا كان ثمة مجال لهذا التعاون فسيكون على اكبر ما يمكن من الهشاشة ومن

الاعتدال المحدود وينتهي دائما بأن يأخذ شكل مبارزة منهكة من الخدع والضربات أسفل الحزام ومحاولات الإقناع بالتأثير على العواطف أو بمظاهر التهديد" . (كيف اصنع فيلما ص . ١١٠)

إن وجود المنتج في منظومة العمل السينمائي ضرورة قصوى لا يمكن تجاوزها وإذا كان ثمة صراع بين المنتج والمخرج فالبعض يعده شرا لا بد منه أو ما يسمى زواجا كاثوليكييا لا يمكن فك عراه وإذا ما يتقبل بعض المخرجين وجود مدير الإنتاج وتدخلاته فأن البعض وجد فيه عاملا ايجابيا ، وعملية الإنتاج ذاتها تحتاج بالتأكيد إلى منتج يؤمن التمويل اللازم لإنتاج الفيلم من البنوك أو الشركات أو الأفراد وقد يصل ذلك إلى عشرات الملايين من الدولارات . ويقوم بدوره بتجنيد الفريق السينمائي اللازم لإنتاج الفيلم من مخرج وممثلين وفنيين .

تداعيات تدخل المنتج في مهام المخرج :

هل تعطي كل هذه المهمات السابقة الذكر للمنتج الحق للتدخل في تفاصيل دقيقة تعد من صلب مهام المخرج على صعيد الشكل والمضمون أظهرت تأثيراتها على أفكار وتجليات وأسلوب المخرج في مجال المونتاج وحرية اختيار النص وتحديد الأسلوب بشكل واضح وخطير .

فعملية المونتاج تعد مفصلا إبداعيا مهم في صناعة الأفلام ولا يقدر المساهمة الفعالة التي تسهمها عملية المونتاج في الفن السينمائي كما أن اقتصاديات السينما حق قدرها ألا من يعرف هذه الصناعة معرفة تامة .. (فن المونتاج ص. ١١ كارل رايس)

ومنذ بداية صناعة السينما وفي الوقت الذي اكتشف فيه المنتجين هذه الحقيقة بدأوا بتجسيم حرية التصرف في بناء المشهد فعندما أراد (جريفث) خلق التوتر العاطفي في بعض مشاهد فيلم "عاملة التلفاز من لوندل" باستخدام حجوم اللقطات والخروج عن التقليد بتصوير المشهد بلقطة واحدة أدى بالنتيجة إلى زيادة طول الفيلم ثم زيادة أيام المونتاج وخلق مراحل جديدة في تقطيع النيجاتيف مما اثار حفيظة المنتجين . وقد أصيبت إدارة أستوديو "بايو غراف" بالرعب وازداد صراخ المنتج (مارفين) من أن

(غريفت) سيفلس الشركة ومن وقتها وفي كل مرة يحاول فيها (غريفت) أن يدخل شيئا جديدا ما ، كان من مدراء الشركة يعترضون عليه بكل الوسائل معديه إنسانا خياليا ومبدا للثروة . وكثيرا ما يسأل المنتج (مارفين) عن سبب إجراء (غريفت) لكل هذه التجارب إذا كان الإنتاج بدون ذلك يدر الربح ؟ يقول (غريفت) "لست عبقريا ، هناك الكثير من المخرجين الذين كان باستطاعتهم أن يصنعوا أفلاما جيدة مثلي لكنهم لا يريدون العمل بعناد" (أنا وجريفت ص. ٥٩) ويقصد بذلك مواجهة المنتج والتعرض الى ما لا تحمد عقباه . منذ ذلك الحين أصبح المنتج الضاغط الكبير على الخيارات الإبداعية للمخرجين في المجال السردى والمونتاج لكونه وحسب اعتقاده الخبير بخبايا الفيلم وله الحق بالعبث بمقدرات المخرج.

وهكذا جرت العادة للمنتجين أن يتصرفوا بشكل مطلق بالفيلم سواء قبل المونتاج أو أثناء المونتاج وحتى بعد المونتاج وحسب المزاج. ولاسيما إذا كان المخرج حديث العهد وليس محترفا فقد تلقى المخرج (إيليا كازان) رسالة من المنتج زانوك يبلغه فيها بأنه حذف عشرين دقيقة من فيلم (رجل على حبل مشدود) معتقدا إن هذا الحذف سيرضي "إيليا كازان" لكن الأخير ابغ المنتج زانوك إن ما قام به لا يعجبه وطلب منه إعادة ما حذفه منه فأجابه زانوك بأن ما تم حذفه كان مزعجا وبدونه أصبح الفيلم أفضل .. فوافق كازان لكن على مضمض .. وندم بعد ذلك وقرر أن لا يكرر ذلك يوما حتى لو توقف عن الإخراج وأصر على التمتع بحقوق التقطيع الفني (انظر إيليا كازان يتحدث ص. ١١٠)

في بعض الأحيان يكون تدخل المنتج وفرض آرائه في البنية المونتاجية للفيلم مأساة " فلما غادر المخرج الفريد هتشوك نيوبيورك بعد الانتهاء من فيلم "الشك" استغل المنتج فرصة عدم وجوده فقام برفع العديد من المشاهد التي توحى بأن البطل (كاري كرانت) هو القاتل فأصبح طول الفيلم لا يتجاوز ال(٥٥) دقيقة بعد أن كان حسب الوقت القياسي (٩٥) دقيقة ولحسن الحظ فإن احد مدراء شركة RKO أدرك إن النتيجة بدت مضحكة فاستعان بهتشوك بإعادة بناء الفيلم بالكامل .(كتاب تريفو هتشوك ص. ١٤٧) وما حدث لهتشوك كذلك حدث للمخرج الكبير (فيدريكو فيليني) في فيلمه (الاحتياىل) لقد حذفت من الفيلم مشاهد تعد مفاتيح وتم اختصار البعض

الآخر مما جعل خيوط القصة وتطور الشخصيات تنقطع من غير توضيح وهذا جعل بعض النقاد يتوهمون وجود غرض أسلوبى مقصود لا وجود له على الإطلاق فعليه وجد فيليني نفسه عاجزا عن مواجة الفيلم على الصورة التي انتهت عليه (انظر أنا فيليني ص. ١٤٣)

ومن المثير للدهشة إن هناك أمثلة كثيرة لخلافات تنشأ بين المخرج والجهة المنتجة للفيلم السينمائي نتيجة تدخل هيئة الإنتاج في مونتاج الفيلم وعدم موافقة المخرج على الصيغة النهائية للفيلم ويشتمل ذلك في بعض الأحيان على تغيير نهاية الفيلم من نهاية حزينة إلى نهاية سعيدة ليس هناك سبب إلا لإرضاء الجمهور وزيادة إقباله على مشاهدة الفيلم أملا في زيادة إيراداته

في بعض الأحيان يتم تغيير المونتير أكثر من مرة في سبيل الحصول على نتيجة سرد فيلمى تتوافق مع تطلعات المنتج ففي فيلم (سبارتكوس) إخراج (ستالي كوبرك) تدخلت هيئة الإنتاج في جوهر مونتاج الفيلم بعد طرد ثلاث مونتيرية منهم (روبرت لورن) و (ايرفنج ليز) الذي يعلق قائلا " لقد استغربت لماذا أراود (ويقصد هيئة الإنتاج) تغيير مونتاج الفيلم الأصلي مع انه كان ممتازا " ؟ (ستالي كوبرك ص. ٢٣٩) وهذا اضعف شعور (ستالي كوبرك) بان فيلم "سبارتكوس" هو فيلمه لأنه كان سيصفه بشكل مختلف . وقد عانى كثيرا أثناء العمل ولهدوئه وحلمه اضطر إلى التأقلم مع قوى الصراع والانصياع لها مستمرا بالمضي في هذا المشروع برباطة جأش بواسطة روح التحكم المتأصلة فيه بالفطرة..

الكثير من منتجي هوليوود كانوا يشاركون المخرج في عملية تركيب المونتاج ووصل بعضهم إلى حد طرد المخرج من غرفة المونتاج أو إنهاء عمله قبل هذه المرحلة اساساً وذلك للانفراد في حرية التصرف في البناء المونتاجي وعلى هوى ورأي وتقديرات المنتج .

وحسب تقدير المنتجين إن فيلم " الاحتيال " لفيليني قد التبس عن الجمهور فأقترح المنتج اختصار الفيلم من ساعتين ونصف الساعة إلى ١١٢ دقيقة ثم إلى ١٠٢ دقيقة وأيضا اقل من ذلك بقليل .مما أثار امتعاض فيليني وبمرارة ودفعه إلى القول "

كان (الاحتيايل) تجربة أليمة ومؤذية دون شك . أنا لم أرد ذلك عندما أنهيته ، شعرت انه فيلمي الفيلم الذي انا اصنعه ، ولما أرغمت على اختصاره ، لم أكن على يقين مما اختصر ومهما كان الحذف فهو أمر مؤسف" (أنا فيليني ص. ١٤٢)

من الوارد جدا بل من الشائع أن يلزم بعض المنتجين بعض المخرجين بإخراج فيلم عن قصة أو فكرة أو رواية أو ملحمة هم من يختارها وكأن المخرج أداة أو آله (ميكانزم) عليه أن يصنع ما يملي عليه .

فعلى صعيد السيناريو فليس من المستحب من قبل المنتجين أن يأتي المخرج بأفكاره وسيناريوهات هو من يختارها. بل جرت العادة أن يأتي المنتج بأفكار وقصص وسيناريوهات تتناسب توجهه وما يخدم العملية الإنتاجية وما يعتقد بما ستدره من أرباح على وفق حساباته وتخميناته وتوقعاته ودراسته للسوق . ولذلك يحرص المنتجون على فرض أفكارهم وقصصهم ولسبب بسيط هو "إنهم يعتقدون بمعرفة ذوق الجمهور حق المعرفة ولكن في الواقع إنهم لا يفقهون بشيء من هذا الذوق" (حياتي وأفلامي ص. ١٠٤) على حد تعبير (جان رينوار) في كتابه .

فلرينوار جانب كبير من الحق وله تجربه مريرة مع المنتجين .. فله ميل شديد إلى القصص التي لا يعيرها المنتجون أي اهتمام على الإطلاق. وقد أخفقت مشاريعه في نيل موافقة المنتجين لأسباب تبدو عملية في الظاهر. منها إن الموزعون كانوا يرون بأن القصص من الأنموذج الذي يتجاوز ما هو دارج ومطلوب في السوق.

وكثيرا ما يختار المنتج النص المناسب لممثل أو ممثلة ما وهذا يدفعه إلى الإملاء على المخرج للعمل على وفق هذا النهج. فالمنتج (فالبرغ) على سبيل المثال "أوعز إلى قسم التأليف من أجل إعادة صياغة دور (كلارك غيبل) في فيلم (ارقصوا أيها الحمقى) بهدف منح غيبل بعض مشاهد الإثارة والمغامرات مع الممثل (كراو فورد) ولهذا المنتج سابقة في ذلك عندما أوعز إلى قسم التاريخ والسيناريو في استوديوهات mgm لإيجاد قصة مناسبة لكلارك غيبل مع الممثلة (ماري دريسلر) البالغة من العمر ١٢ سنة" (انظر كتاب كلارك غيبل ص ١١٩-١٤٠)

في أحيان كثيرة يضرب المنتج ما جاء به كاتب السيناريو عرض الحائط ويتصرف بما جاءت به المشاهد من بناء درامي وحوار ويستبيح كل ما جاء في السيناريو.

أما فيما يتعلق بالأسلوب فقد تأثر كثيرا جراء تداعيات التدخل الساخر للمنتجين في التأثير على بنية الفيلم فالأسلوب هو نتاج إبداعي لتجارب طويلة من العمل السينمائي وهو مرتبط كثيرا بحرية الفنان في اختيار شكل ومضمون عطائه الذي تأثر ويتأثر كثيرا بعوامل الإنتاج ومستوى أدائها وتطلعاتها وأهدافها . أي بمعنى إن جهات الإنتاج وأرائها وضغوطاتها لها دورا كبيرا في التأثير على أداء وتطلعات واتجاهات وحتى أفكار المخرج ومن ثم النتيجة النهائية للفيلم .. فضيق ما في اليد والحاجة إلى المادة يدفع الكثير من المخرجين إلى التنازل عن المستوى الفكري والإيديولوجي والإبداعي ويصل هذا التنازل إلى حد المهانة ، فقد أرغم الوضع المالي لبيرغمن إلى توقيع عقد مهين وعبودي مع شركة (سفنسل) فيلم (sfensel film industry) سعيا وراء نجاح زائف يتحقق لإرضاء المنتجين . وما ورد في العقد دفع (بيرغمن) أن يتنازل عن أسلوبه التقليدي المتعارف عليه والمعروف على مستوى العالم وكذلك طبيعة الموضوع الذي يعالجه (بيرغمن) في أفلامه مما دفعه تحت وضع الشروط المجحفة للمنتجين إلى إخراج أفلام كوميدية ليضمن النجاح الجماهيري ..

ومن المعروف إن هناك قرارا لمصلحة الضرائب السويدية بملاحقة (بيرغمن) ضريبيا بمبالغ كبيرة مما جعله يهرب من السويد لعدم استطاعته تسديدها .. فحاجته إلى المال جعلته يقبل بشروط المنتج المجحفة مما اثر ذلك على سيرته وخياراته وأسلوبه ومكانته كواحد من أعظم رجالات السينما ، ولكي نتصور مدى انحراف (بريغمن) عن خطه الفكري والأسلوبي والإبداعي عندما يصل به الحد للاعتراف بأنه مستعد لعمل أي شيء . "ليس عندي أي شيء ضد تصوير فيلم بوليس أو فيلم إثارة وتشويق " (انظر بريغمن ص. ٤٨٣) لقد وجد بيرغمن قدرته الإبداعية مكبوحة بعد أربعة أيام من تصوير فيلمه (هذا لن يحصل لنا) وتوسل بيرغمن (ديمليغ) رئيس مؤسسة (sfinsul film industry) إيقاف التصوير في الفيلم دون جدوى وهذا ما جعل بيرغمن يخجل من هذه التجربة إذ يعترف انه يخجل من بعض أفلامه لا بل

يكرهها ومنها (هذا ما لم يحصل هنا) وفيلم (الرباط) ويقول: "هذه الأفلام استحق عليها درجة الصفر وبجدارة". (بيرغمن ص. ٤٨٢)

إن سوء معاملة الشركات للمخرجين وقسوة وديكتاتورية المنتجين وتعصبهم جعل الكثير من المخرجين العظام يعدلون عن مناهجهم ويسلكون سلوكا يرضي المنتجين وشركات الإنتاج واحدهم ستروهايم الذي يعترف بهذا الصدد قائلاً " كان لا بد لي من أن اعدل عن الواقعية كل العدول وبدون استحياء لاشيء إلا لأنني لا أريد لأسرتي أن تموت جو عا " (السينما آله وفن ص. ١٩٤)

وكثير من المخرجين كانوا يميلون بأن يصنعوا الفيلم (الحلم) أو يخرجوا ما يريدون بدلاً إرادتهم دون معوقات نظام الإنتاج احدهم هو المخرج جوزيف لوزي " قضيت القسم الأكبر من حياتي محاولا الوصول إلى مستوى يتيح لي صنع فيلما وانجازه كما أريد تماما الذي هو فيلم (الخادم) مع ذلك لم تكن لي الحرية المطلقة في الموضوع والظروف لم تكن مثالية مع أن الميزانية كانت صغيرة ومدة التنفيذ قصيرة هي واحدة من أهم الشروط " (نظرة المعلم ص. ٦٣)

وأهم الشروط في النظام الإنتاجي هو صناعة فيلم يدر أرباحا أكثر ويقول المخرج الكبير فيدريكو فيليني " كان المنتجون لا يرغبون في صناعة فيلم فيليني (أي فيه أسلوب ورؤى وأفكار وتجليات فيليني) إنما كانوا يريدون فيلما من صنع فيليني .. لكنني دائما كنت ابتغي صناعة فيلمي لا فيلمهم". (أنا فيليني ص. ١٦٩)

لقد تهادى بعض المنتجين للتدخل في بعض المعالجات الإخراجية وإيجاد بدائل لها واختيار نوعية السيناريو والبطل المناسب للرواية وفوق كل ذلك محاوله الضغط على المخرج لإتباع أسلوبا معيناً أو طريقة معينة في الإخراج (فجان رينوار) وعن طريق المخرج (زانوك) فهم إن عليه أن لا يتبع طرائقه الشخصية في العمل بل يتكيف مع الطرائق الهوليوودية ولقد تعب جان رينوار وهو يكرر لزانوك كبير المديرين في شركة فوكس للقرن العشرين قائلاً: "إذا كنت تطلب مني أفلاما كتلك التي اعتدت على صنعها على أيدي مخرجين آخرين فلماذا تطلب مني لا حل محل واحدا من أولئك الذين يزودونك بكل سهولة بالبضاعة التي اعتدت عليها ، ففي ميدانهم لن أكون سوى

مقلد خامل ، أما في ميداني فربما سيكون بوسعي أن أقدم شيئاً جديداً " (حياتي وأفلامي ص. ١٨٠).

إن سياسة لوي الذراع هذه ومصادرة الأفكار والإبداع والمعتقدات غالباً ما حققت أهداف شركات الإنتاج والمنتجين لأنها كانت غالباً ما تضرب المخرجين في الخاصرة الهشة التي هي مصادرة قوت أطفالهم وأسرهـم التي كانت مهددة على طول الخط حتى جاءت السينما المستقلة لتقول لهم وداعاً.

البحث عن حلول :

ان نشوء السينما المستقلة بعد الحرب العالمية الثانية كانت الفرصة الذهبية لبعض المخرجين السينمائيين الأوروبيين لكي يبدعوا وبكل حرية وقد نفصوا أنقاض الحرب وباشروا بما لديهم من أموال قليلة وأدوات سينمائية بسيطة في صناعة أفلام تميزت بالصدق ولفاذ بصيرة والتحكم الفني للمخرجين بعيداً عن سيطرة المنتجين مما أتاح لهم استخدام الأسلوب السينمائي المناسب لموضوع الفيلم أي طرح موضوعات أو حالات سيكولوجية معينة تتطلب استخداماً مختلفاً للكاميرا أو الصوت وبذلك " نقلت السينما الأوروبية أفلام فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية إلى الاتجاه السائد للعصرانية على غرار ما حدث في الرسم والموسيقى والمسرحيات والروايات . لقد خرج هؤلاء المخرجين على القاعدة المتبعة في النظام الهوليودي من بناء الفيلم التقليدي حول قصة إلى اختيار مشكلات سيكولوجية . " (صناعة الأحلام ص. ٢٥١).

ونرى ذلك في أفلام المخرجين الإيطاليين (فيتوري ديسيكاً) و(فيدريكو فيليني) و(مايكل أنجلو انتونوني) و(بيرغمن) وفي أفلام فضلت المقارنة بين السلوك الإنساني والعواطف الإنسانية والصراعات بين الوحدة الإنسانية والعمل الاجتماعي على أسلوب السرد التقليدي ، وهكذا تطور بناء الفيلم على مستوى الشكل والمضمون والأسلوب .

أما في الولايات المتحدة الأمريكية فقد امتازت السينما المستقلة على إتاحة الفرصة لمخرجين جدد يخرجون لأول مرة أكثر من الشركات الكبيرة . وكذلك أتاحت

الفرصة للتجديد الفني أو ما يسمى بالتجريب على مستوى الشكل والمضمون والخروج عن أسلوب السرد المألوف في السينما الأميركية السائدة ويرجع ذلك إلى التكاليف القليلة نسبياً لأفلام هذه الشركات الصغيرة بالمقارنة مع إنتاج الشركات الكبيرة . ونعني إمكانية الخروج عن المألوف دون الخوف من الخسارة المالية للشركة " بعد ذلك انتشرت ظاهرة المخرج المنتج بشكل واسع فخلقت بيئة سليم لميلاد سينما تتصف بالاستقلالية على مستوى الشكل والمضمون، والأسلوب السردى، والموضوع المثار . مما دفع المخرج روبرت ردفورد إلى تأسيس مهرجان خاص لأفلام الشركات المستقلة يديره بنفسه منذ عام ١٩٩٣ " (مخرجون واتجاهات ص. ١٨٨).

إن توفير المال والتمويل المستقل لا يعني فقط وضعاً أكثر راحة وظروف عمل أسهل بل قبل أي شيء يعني إمكانية العمل بصورة مختلفة وفرصة لتجريب أشكال جديدة وطريقة جديدة لسرد القصص هنا " يحاول (راليز وارنز فاسيندر) أن يعقد مقارنة بين أعماله الممولة من قبل شركات إنتاجية تقليدية (كبيرة) وأخرى أنتجت من قبل ممولين مستقلين . فالأولى أنتجت شركة (tang of films) تتميز جميعها باستخدامها للصورة الخالية من العمق وبتقطيع مختصر وبخطوط جافة جداً وبأقصى البساطة من الديكورات. أما النمط الثاني فقد حققت التجربة على مستوى حركات دائرية للكاميرا وتركيبات مائلة وعبثاً في البعد الأول والبعد الثاني للقطعة السينمائية وتكلفاً في الديكور وجدلية في عمق الصورة " (فاسيندر ص. ٣٢٠)

نستنتج هنا من إن العملية الاقتصادية هي التي أملت طبيعة الشكل لدى فاسيندر إنها الحاجة التي صنعت الأسلوب .

على ضوء ذلك وكحلول للمشكلة تحول الكثير من المخرجين إلى الإنتاج نتيجة لعوامل كثيرة أهمها كسر القيود التي يتكبل بها المخرج من هيئة الإنتاج والابتعاد عن الضغوط والعقود المشروطة وفي سؤال وجه الى المخرج الفرنسي (يف روبير) عن سبب توجهه إلى الإنتاج فقال : " تحولت إلى الإنتاج لكي أكون حراً في المجال الأول أما المقام الثاني هو حرية من سأنتج له . (السينما الفرنسية ص. ٢١١)

يقول المخرج وارنر فاسبندر في صدد الحديث عن المخرج المتحرر من ضغوط الإنتاج والعقود المشروطة والمهنية "إن الأفلام التي قمت بتمويلها بمفردي دون الحاجة إلى معونة حكومية أيا كانت كما فعلت في فيلم (سنة الثلاثة عشر قمرا) و (الجيل الثالث) كان حجم التنازل فيها اقل بكثير " . (فاسبندر ص. ٣٢١) .

إن إدراك المخرج أهمية توفير ما يحتاجه يجعله مندفعاً في أدائه لتحقيق جوانب قيمية على مستوى الشكل والمضمون دفعه لمزاولة الإنتاج إلى جانب الإخراج لحل المعضلات التي تحدث بينه وبين المنتج ، مما جعله يتفهم المسؤولية الكبيرة في إيجاد تغطية حقيقية لكلفة الفيلم في صناعته فهو أمام مسؤولية واعية لتحقيق أهداف المخرج التي هي أهداف المنتج بالتالي ، يقول المخرج المنتج الفرنسي روجيه ريشبي "لقد تجاوز المخرج المنتج في احيان كثيرة في التعامل معي كمنتج وهذا ما جرى لي عندما تكلفت بإنتاج فيلم (لكرستيان جاك) (رحلة بلا أمل) إذ قدمت له مبلغ اثني عشر مليون بقيمة تلك المرحلة ، وكانت ميزانية لم يصرف مثلها قط في حينها لكنها كانت في محلها ولم اندم على ذلك . (السينما الفرنسية في قرن ص. ٤٧)

و (روجيه ريشبي) مخرج فرنسي معروف ومميز ولكنه كمنتج ناجح في العديد من الأفلام وكبار المخرجين مثل (جان رينوار) و (دارك اليغريه) و(مارسيل بانبول) و(كرستيان جاك) . وهو الشخص الذي تصالحت فيه شخصيتا المنتج والمخرج . وهذه الحقيقة في غاية التعقيد لكون مصالح المنتج لا تتطابق بالضرورة مع مصالح المخرج فالمخرج دائم الأزرع بالحصول على تمويل اهم واكبر. في حين إن المنتج المتعقل يظل محافظاً على نظرة نقدية للميزانية حتى يتأكد من جدوى استثماراته .

وتعد تجربة ممارسة المخرجين للإنتاج من انجح الوسائل في صنع فيلما سينمائيا شخصيا خالصا ذا مواصفات مقبولة على المستوى الأسلوبي.

لقد أصبح ذلك النتاج المستقل يأخذ شكلا أكثر استقلالية فتنوعت مصادره ولم تعد شركات الإنتاج الكبيرة، وحتى الصغيرة أو المستقلة في اليابان هي التي تمويل الأفلام ولكن حدث أن "ظهرت بعض التجارب الإنتاجية الجديدة والمثيرة على أيدي مخرجين شباب طمحووا للحصول على أكبر قدر من الحرية الفنية" (السينما اليابانية ص. ٣٧) وهكذا وتحت ظل نظام السينما المستقلة من ناحية الأفكار اخذ الكثير من المخرجين يعبر عن أفكاره بصوت عال بالوقت الذي يقوله الآخرون بصوت مكتوم .

السينما المستقلة هيأت لقيام ما يسمى بنظرية المؤلف التي أكدت سيطرة المخرج في فن الفيلم وطبقا لهذه النظرية يصبح على من يسيطر على الميزانية هو المؤلف الحقيقي للفيلم والمشاركون الآخرون الكتاب والمصورون والممثلون و المؤلفين هم مجرد مساعدين فنيين "وإذا ما استطاع المخرج السيطرة على تمويل الفيلم اي القيام بالإنتاج إضافة للإخراج فإنه عندئذ ربما يكون أكثر حرية في السيطرة على النتائج النهائية حيث إن أفضل أفلام (جون هيوستن) و (هتشوك) مثلا أنتجت وأخرجت من قبلهما " (فهم السينما ص. ٣٥٧)

هنا يمكننا الإقرار بأن السينما المستقلة وضوابطها هي انجح نظام لتحقيق حرية أفضل للمخرج كما يحقق رضا و اطمئنان للمنتج في الوقت ذاته هنا يقول (فيدريكو فيليني) " إن من يطمح أن يكون مخرجا مؤلفا عليه أن يكون قادرا على أن يبدأ مشروعاته الخاصة غير إن من النادر أن يجتمع المبدع ورجل الأعمال في شخص واحد . " (انا فيليني ص. ١٧٥) . وفي الحقيقة يمكن للمنتج المخرج أن يفعل ذلك ويعقد الصلح مع نفسه.

كان البعض من المخرجين دائم البحث عن حلول لمشكلة التمويل فوجد ضالته في الدول الشمولية أو الاشتراكية التوجه.. أمثال الاتحاد السوفيتي، الصين، ألمانيا الغربية، رومانيا، كوبا، مصر، العراق، سوريا، الجزائر.. وفعلا قد تجاوز المخرجون معضلة التمويل والإنفاق ولم تعد هذه المشكلة تشكل عائقا امام ابداعهم . لكنهم اكتشفوا ان العمل تحت شروط هذا النظام يكلفهم خياراتهم الفكرية واتجاهاتهم الفنية وحريةهم الموضوعية فطبيعة الإنتاج الاشتراكي ان جازت التسمية كان المعوق الأساسي

للجانِب الإبداعي على المستوى الفكري والإيديولوجي الشخصي لمخرجين الدول الاشتراكية او الشمولية على وجه التحديد .

فقد كانت المؤسسات السينمائية تقدم الدعم الكبير على المستوى المادي لإنتاج أفلام عالية الكلفة ولم تدخر وسعا في توفير كل متطلبات الإنتاج السينمائي سواء التقنية منها او المادي مما حقق أفلاما كبيرة على سبيل المثال فيلم (الاسكندر نفسكي) للمخرج الكبير (ايزنشتاين) والفيلم الكبير (الحرب والسلام) للمخرجة (سيرجي بوندرشوك) اضافة الى افلام مثل (المعلم الأول) و (مرور الفرانيق) و(ظلال الأسلاف المنسين) للمخرج الارمني (سيرجي براد جانوف) فلم تكن وسائل الإنتاج مبعث قلق لهؤلاء المخرجين ولم يكن المنتج أو مدراء الإنتاج أو المؤسسات الإنتاجية في صراع مع المخرجين ولكن المشكلة الحقيقية تكمن في جوهر الصراع الإيديولوجي وفرض أفكار معينة وموضوعات محددة ووضع (تابوات) على الكثير من التفاصيل التي تعارض التوجه العام لسياسة الدولة وتوجهات الحزب الحاكم . فالواقعية هي المنهج الوحيد المقبول والصالح للعرض وكل المدارس الأخرى هي مجرد ترف فكري برجوازي فالانطباعية والسيريالية والشاعرية التي يقودها المخرج (تاركوفسكي) و (براد جانوف) ليس إلا مبعث للتمرد و الفكري الفني الذي ينخر في جسد الفكر الماركسي اللينيني مما دعا هذه الدول الى منع عدد كبير من الأفلام التي لم ترى النور منها على سبيل المثال فيلم (ظلال الأسلاف المنسين) . للمخرج (سيرجي براد جانوف) لكونه يعارض التوجه ويغور في أعماق القومية الارمنية وثقافتها وتراثها الشعبي. ولا يتبنى البطولة الجماعية ولا يمجدها ويدفع إلى تمجيد الفردانية . المشكلة إذا تكمن دائما في النص اي الموضوع والشغل الشاغل لإدارة الإنتاج هو كيفية الضبط الكامل للنصوص " فالمناقشات التي لا تنتهي والمراجعات كانت تشل تفكير الكتاب وكانت غالبا ما توجي لنظريات خاطئة كاندغام المنازعات والصراع فتستبدل هذا الصراع بمنافسة قدوة بين الجيدين ومن هم أفضل أي لا وجود للنذل في مجتمع الاشتراكية ولا وجود للمشكلة الشخصية وبالتالي لا وجود للنزاع والصراع " (تاريخ السينما ص. ٤١٨)

لقد كانت الموضوعات المنصبة على هموم الإنسان باني الشيوعية والمواضيع التاريخية والثورية والمواقف الحزبية وهموم الشغيلة تشغل اللجان السينمائية ووزارة السينما والمسؤولين الشيوعيين .

وهكذا تكون لجان إعداد الموضوعات قد روضت تفكير المخرجين وجعلت منهم أدوات تخدم إيديولوجيات محسوبة سلفا تفتقر إلى فرص إبداعية لتحقيق ذات ثقافية.

يسمي المخرج البولوني (اندرية فايدا) السينما الممولة من الدولة ب " السينما الإلزامية" وللکلمة معنى كبير على كل المستويات ويؤكد انه من الصعب إن تكون الدولة هي من يمول الأفلام" حيث إنها السلطة المسيطرة على مقدرات المخرجين وبالتالي نوعيات النتاج الفني . ويرفض بالأساس فكرة السينما الإلزامية". (انظر الرؤيا المزدوجة ص. ٣٦) .

بعد هذا الاستعراض يتبين لنا اختلاف نوعية الصراع في طبيعة الانتاج السينمائي بين المنتج والمخرج فبينما كان ينصب في الدول الرأسمالية حول التفكير بالربح أولا ، كان في الدول الاشتراكية ينصب في هم واحد يحبس العملية الإبداعية في مفاهيم إيديولوجية مقننه بعيدا عن الاسلابة سواء على مستوى الشكل أو المضمون .

الفصل الثالث

النتائج

نستنتج من كل ما تقدم من البحث جملة نتائج:-

- ١- إن نظام الاستوديوهات سلب من المخرجين حقهم في تحقيق تطلعاتهم وخياراتهم الفكرية ولا يترك لهم فسحة من الحرية لاختيار الموضوع أو النجم أو الأسلوب .
- ٢- إن نظام الاستوديوهات يتمسك بضوابط وحدود إنتاجية لا يستطيع المخرج تجاوزها وبالتالي تتحكم بألية الإنتاج في تقليل الإهدار في المصروفات لتحقيق أرباح من شأنها تدعيم العملية الإنتاجية .
- ٣- لم يكن نظام الاستوديوهات سيئا على العموم فقد أنتج أفلاما عظيمة يشار لها بكونها الأفضل على مستوى السوق وحازت جوائز عالمية وعلى ثناء النقاد والمفكرين من جانب الموضوع.
- ٤- إن نظام الإنتاج في القطاع العام في الدول الشمولية ممكن أن يعطي فرصا كبيرة من ناحية التمويل وبالتالي استخدام التقنية في أوسع مدياتها ولكن ضمن موضوع واف كار و ايدولوجيات خارج إرادة المخرج فهو محكوم بها ولا يملك أي فسحة للخيار .. ومع ذلك فإن مخرجين كثيرين عرفوا بأفلامهم ونتاجاتهم التي ترقى إلى مصاف الأفلام العظيمة .
- ٥- كان الإنتاج المستقل والذي افرز نظرية المخرج المؤلف وما يسمى بالسينما المستقلة قد منح المخرجين مساحة كبيرة من الحرية والخيار والتجريب واطهر أفلاما مثيرة للجدل في منتهى الحداثة والحرية .. ولكن هذه الأفلام لم تكن تستطيع أن تمتلك شروط ديمومتها لان جدواها الاقتصادية ضعيفة فهي عاجزة عن استعادة التكاليف ولم تحقق أرباحا تمكنها من مواصلة عملية الإنتاج وعلى ضوء ذلك فإن لكل هذه الميادين سلبياتها وايجابياتها بالنسبة للعملية الإخراجية والمخرج الذكي هو الذي يأخذ بنظر

الاعتبار الظروف التي تحيطه والشروط التي تملئ عليه فيعمل بمزيد من الصبر ويتخلل كل السبل التي تمنحه فرصة لكي بصماته في العمل الذي ينجزه .

٦- إذا ما اجتمعت صفة الإخراج مع صفة الإنتاج في شخص واحد ستتاح له فرصة كبيرة من الحرية ومساحه واسعه من الخيارات والإبداع

ويتضح لنا أيضا إن الجانب الإبداعي يشتغل في جميع أنظمة الإنتاج ولكن بحدود متفاوتة فعلى المخرج أن يكون أكثر مرونة وواقعية للإفادة من كل الفرص التي تتاح له لإثبات وجوده وتحقيق شخصانيته بأقل قدر من التنازل يقول فيليني بهذا الخصوص " أن تكون مخرجا سينمائيا معناه انك قادر دائما أن تعمل تماما ما ترغب في عمله ، ينبغي أن تكون مرنا ولا يمكنك التعويل على أمر واحد . (أنا فيليني ص. ١٩٣)

وعلينا أن نعلم إن السينما هي ليست فكر محض فحسب بل هي إضافة لذلك وبالدرجة الأولى كونها عملا تجاريا يبغي الربح وهي إنتاج ترفيهي بالدرجة الثانية وصناعة ومعدات وتقدم تكنولوجيا بالدرجة الثالثة وهذه أربعة عوامل أدت دورا رئيسيا في التأثير على الإنتاج الفني السينمائي لا يمكن للمخرج تجاوزها .

قائمة المصادر والمراجع حسب التسلسل الوارد في البحث

- ١- ميشيل سيمان ، نظرة المعلم ، ت لين معروق ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠٥ .
- ٢- البرت فولتون ، السينما آلة وفن ، ت صلاح عز الدين ، مكتبة مصر .
- ٣- ميشيل سيمان ، ايليا كازان يتحدث ، ت محمد جمول ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ١٩٩٣ .
- ٤- جان رينوار ، حياتي وافلامي ، ت حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠١ .
- ٥- ابراهيم العريس ، مارتن سكورزيزي ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠٨ .
- ٦- كيجو يوشيدا ، اوزو او السينما المضادة ، ت رنده الدهونجي ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠٦ .
- ٧- جان رينوار ، الماضي الحي ، ت صياح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠٠ .
- ٨- محمود عبد الرحمن الزواوي ، صناعة الاحلام ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠٦ .
- ٩- فريكو فيليني ، كيف اصنع فيلماً ، ت نبيل ابو صعب ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠١ .
- ١٠- كاريل رايس ، فن المونتاج السينمائي ، ت احمد الحضري ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، مصر ، ١٩٦٥ .

- ١١- ليليان غيش ، انا وغريفت والسينما ، ت عدنان مدانات ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠٣ .
- ١٢- تروفو ، هيتشكوك تروفو ، ت عبدالله غويش ، وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ١٩٩٧ .
- ١٣- ديفد نيكولس ، فرانسوا تروفو ، ت علام خضر ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠٥ .
- ١٤- فنسنت لوبرتو ، ستانلي كوبريك ، ت علام خضر ، وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ٢٠٠٥ .
- ١٥- وارن جي - هاريس ، كلارك غيبل ، ت محمد علام خضر ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠٨ .
- ١٦- انغمار برغمان ، انغمار برغمان سيرة ذاتية ، ت باسل الخطيب ، وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ٢٠٠٧ .
- ١٧- سمير فريد ، مخرجون واتجاهات في السينما الفرنسية ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠٣ .
- ١٨- يان لاردو ، رايز وارنر فاسيندر ، ت رنده الرهونجي ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠٧ .
- ١٩- اريك لوغيب ، السينما الفرنسية في قرن ، ت محمد علي اليوسفي ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠٥ .
- ٢٠- سمير فريد ، السينما اليابانية ، منشورات وزارة الثقافة ، سلسلة الفن السابع ، دمشق ٢٠٠١ .
- ٢١- لويدي جانيتي ، فهم السينما ، ت جعفر علي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨١ .

٢٢- اندريه فايدا ، الرؤية المزدوجة ، ت صلاح صلاح ، منشورات وزارة الثقافة ،
سلسلة الفن السابع ، دمشق ١٩٩٣ .