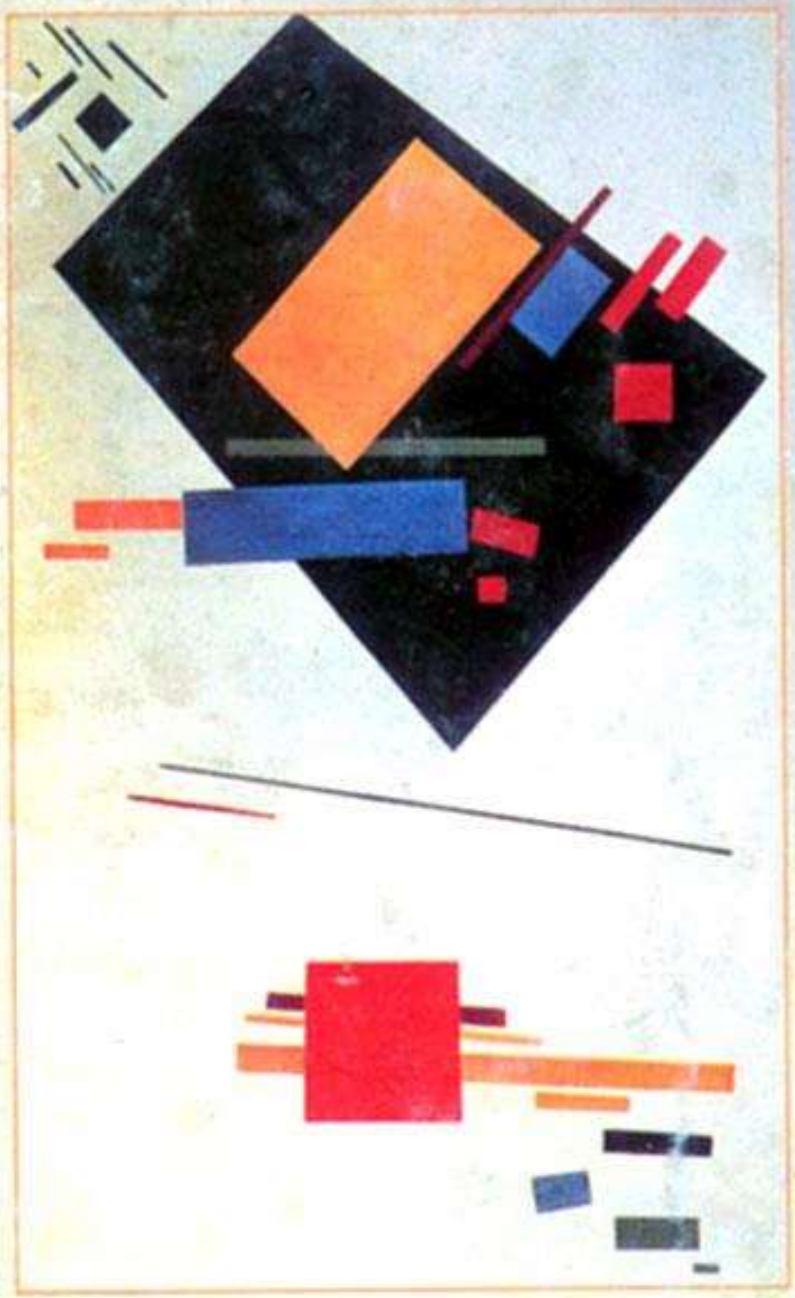
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN



ريتشارد ششنر :
التثاقف المسرحى

أنچيلا ماكروبى :
الثقافة الشعبية بعد الحداثة

بيير انطوان كوتون :
الصوت فى السينما

مارى كلير موسى :
طرق التجديد الموسيقى

داريل تشن:
التعددية الثقافية وأقنعتها

ميشيل أورن:
نهاية التاريخ الثقافى

العدد الأول - صيف ٢٠٠٠

لوحة الغلاف «الصعود إلى أعلى» (١٩١٥) للفنان كاسيمير ماليفيتش (١٨٧٨-١٩٣٥)

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة
تصدرها أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رئيس التحرير — أ. د. فوزى فهمى

مدير التحرير — د. وائل غالى

المشرف الفنى — عادل السيوى

سكرتارية التحرير — د. محمد مهران

عادل عبدالحميد

مستشارو التحرير

أ.د. سمحة الخولى

أ. سعد أردش

أ. توفيق صالح

أ.د. نبيل راغب

أ.د. رتيبة الحفنى

أ. د. صلاح قنصوه

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ٤

كلمة التحرير : مجلة "الفن المعاصر" فى ثوبها الجديد ٥

مسرح

*علامات التجدد المسرحى بقلم: سوزان ملروز ترجمة: د. ايمان حجازى مراجعة: أ. د. نبيل راغب ٩

*شهادة فى التثاقف المسرحى بقلم: ريتشارد ششنر ترجمة : سامح فكرى مراجعة : أ.د. نهاد صليحة ٣٧

موسيقى

* الأوبرا فى القرن العشرين بقلم: ليسلى أورى ترجمة : د. عزة سدين مراجعة : أ.د. سمحة الخولى ٥١

* الطرق البارعة فى التجديد الموسيقى بقلم: مارى كلير موس ترجمة: سها نجم مراجعة : أ.د. منيرة عيسى ٧٩

سينما

* الصوت فى السينما بقلم: بيير انطوان كوتزن ترجمة: د. فيفى فريد مكسيميوس مراجعة : أ.د. عثمان لطفى ٩٥

* فن الفيديو والأداء بقلم: نوربرتس بيرينجر ترجمة:د. سحر فراج مراجعة : أ.د. هشام أبو النصر ١٠٥

* شهادة أكيرا كوروساوا: بقلم: ألدو كاسوتى ترجمة: أمانى فوزى حبشى مراجعة : أ. سعد أردش ١٣٣

رقص

* رقص البوب: الحاضر المتاح بقلم : مارشيا ب. سيجل ترجمة: ناهد عبد الوهاب مراجعة: أ.د. ماجدة عز ١٤٥

فنون شعبية

* مابعد الحداثة والثقافة الشعبية بقلم: أنجيلا ماكروبى ترجمة: د. منى سلام مراجعة : أ.د. محمد الجوهرى ١٥٥

النظرية الثقافية

* التعددية الثقافية وأقنعتها: بقلم: داريل تشن ترجمة: أ.د. أمين الرياط مراجعة : أ.د. عبد الحميد أبراهيم حسين ١٧٥

* نهاية التاريخ الثقافى بقلم: مشيل أورن ترجمة: د. محمد لطفى نوفل مراجعة : د. أمين الرياط ١٩٣

* البحث عن المعنى فى عالم فقد المعنى بقلم: إرنست بلوخ ترجمة: حنان معوض مراجعة : أ.د. حامد لطانم ٢١١

مصطلحات

* الهرمنيوطيقا ترجمة: س . ف مراجعة : أ.د. صلاح قنصوه ٢٢٧

افتتاحية

لعلها لأول مرة فى مصر تصدر مجلة تختص بترجمة الدراسات والابحاث عن الفنون العالمية، لتنقل من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك الى لغتنا العربية مسرحًا ونقدًا وسينما وفنًا تشكيليًا ورقصًا وموسيقى وفنًا شعبيًا، وكل مايصنع الفنون أو تصنعه الفنون. ايمانًا بجدوى تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها ولنستطيع أن ننطلق الى أفاق جديدة. وبالطبع فإن هذه المجلة لا تلغى دور الترجمة فى ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. وانما توسع ساحته وتستكمل ماينقصه ويرتبط بمجالات تخصص الأكاديمية سعيًا الى اعادة صلة ثقافية بين اللغة العربية والفنون والعلوم المعاصرة.

فاروق حسنى

وزير الثقافه

كلمة التحرير

لعلها لأول مرة -في مصر- تريد مجلة الفن المعاصر لنفسها الاختصاص الخيرٌ في ترجمة الفنون. لتكون وقفا علي الفنون العالمية. تلم بها أحيانا وتطمح إلي الإحاطة بها تارة أخري. وهي، في جميع حالاتها، إنما تريد أن تنقل -من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك- إلي لغتنا العربية مسرحاً ونقداً وسينما وفناً تشكيلياً ورقصاً وموسيقي وفناً شعبياً، وكل ما يصنع الفنون أو تصنعه الفنون، إيمانا بجدوي تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها، ولتستطيع أن تنطلق في آفاق جديدة.

وبالطبع فان هذه المجلة، علي ماترنو إليه، لا تلغي دور الترجمة في ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. لانه لا يمكن لها بحجمها أو بإمكانياتها المادية أن تغطي كل ماتود عطاءه، أو كل مايجب إعطاؤه. ولكن الامر الذي يظل عليها أن تكتسبه هو ثقة القارئ بدقة مايقرأ، وبعلمية الموضوعات المختارة، ومدي تأثيرها الفني والإنساني.

ولا شك أن هذه المدرسة التي تريد هذه المجلة أن تضع أسسها، أو التي يفرضها عليها واقع عملها، هو امتداد متطور لعمل الترجمة في أكاديمية الفنون الذي كان قد بدأ قبل نحو عشر سنوات.

وليس يخفي أن الثقافة والترجمة ممارستان متمايزتان فيما بينهما، اذ لكل منهما شرائطه المعرفية وضوابطه العلمية، بحيث تجوز الثقافة بدون ترجمة كما تجوز الترجمة بدون الثقافة. إلا أن الممارستين، علي تمايزهما، ظلتا تجتمعان في الحال وتلتقيان في المآل، حتي كأن الترجمة هي الوسيلة الأنجح إلي الثقافة، وكأن الثقافة هي الثمرة الأنفع إلي الترجمة.

إلا أن الفن لم يعد وقفًا علي لغة واحدة تنقل ثقافة واحدة أو تجمع بين أفراد مجتمع واحد، بل صارت ملكا مشاعا بين لغات متباينة تحمل مدارك متفاوتة، وتتكلمها مجتمعات متباعدة. وحيثما تتقرر المباينة، قد تتعثر الإبانة.

فاللسان الذي يختلف عن غيره من الألسنة من وجوه مخصوصة، يخفي عليها من وجوه أخري. فيكون الاختلاف اللغوي بذلك سببا في اختلاف المعني. ولما انقسمت الأمم الواحدة إلي شعوب مختلفة بتحول لسانها الواحد إلي ألسن متعددة، فقد صارت حاجة هذه الشعوب ماسة إلي التفاهم فيما بينها وإن كان هذا التفاهم المطلوب لا يضاهي التفاهم بين أفراد الشعب

الواحد. فهذا تفاهم قريب ييسره الإجتماع علي لغة مشتركة. وذلك تفاهم بعيد يفترضه الاختلاف بين لغات متباينة في مبانيها ومعانيها.

لذلك عدَّ البعض الترجمة من أكبر أسباب التطويح بالكتّاب في متاهة الخطأ. إذ أنه كثيرا ما اتفق للواحد منهم أن يقدم علي استعمال الكلمة أو الجملة وهو لا يملك من الأدلة علي صحتها سوي كون فلان من الأجانب قد سبقه إلي استعمالها في كتابه.

وباستعراض مؤلفات اليونانيين المترجمة إلي العربية في القرن الثالث والرابع للهجرة، يتبين الاهتمام العظيم الذي اولاه الأسلاف القدامي للتراث اليوناني، إلي درجة أنهم نقلوا أمهات هذا الإنتاج وشروحه، ولم يغادروا شيئاً ذا قيمة كبيرة.

وأما الكتب والدوريات والمجلات التي تتولي الفن المعاصر ترجمتها بعد نحو مائتين سنة من إنشاء الألسن وبدء حركة الترجمة في مصر فهى من الفرنسية والإنجليزية والالمانية والإيطالية والإسبانية واليابانية والصينية وغيرها من لغات العالم إلي العربية. وهي تتصل بالمواد التي تدرس بأكاديمية الفنون. وتسعي المجلة إلي إعادة عقد صلة ثقافية بين العربية والفنون والعلوم المحدثة.

ولا شك أن ذلك سيستنفد جهداً وصبراً وطول مثابرة.

التحرير

سینما

على طريق البحث عن طابع أرقى واستخلاص نتائج أكثر إبهارا لم تتوقف السينما منذ نشأتها إلى الآن عن تطوير أدواتها التقنية. ولم تشهد فترة كتلك التى تعيشها فى الأونة الأخيرة فى ضوء التحول التكنولوجى والعلمى البارز فى عملية التسجيل وتوزيع الصوت.

ونحن نقدم هنا جانبًا من الإجراء العملى الذى قام به "بيير انطوان كوتون" الباحث الفرنسى الكبير فى إطار كشوف المعهد العالى للسينما بباريس بفرنسا. وهو جانب نقتبسه من كتاب "بيير انطوان كوترن" وعنوانه "الصوت فى السينما". وقد صدر بباريس.

العصر الذهبي لتاريخ الترجمة [1]

أسس المأمون الخليفة العباسى مدرسة بغداد سنة ٢١٧ هـ (٨٣٢م) على نسق المدارس النسطورية والزرادشتية التي كانت مؤسسة من قبل ذلك. وسمي تلك المدرسة "بيت الحكمة" ووضعها تحت عناية "يحيى بن ماسوية" الذى توفى سنة ٢٤٣هـ (٨٥٧م). وهو من المؤلفين فى السريانية والعبرية. أما مقالته فى الحميات فقد كانت العمدة فى دراسة ذلك المرض زمنًا طويلا. ونقلت من بعد الى اللاتينية والعبرية. أما أكبر الأعمال التى قام بها بيت الحكمة شأنًا فترجع الى المجهودات التى بذلها تلاميذ يحيى وتابعوه، وعلى الأخص "أبو زيد حنين بن اسحق العبادى". المتوفى سنة ٢٦٣هـ (٨٧٦م). وهو ذلك الطبيب النسطورى الذى له تاريخ فى النقل عن اليونانية الى السريانية. فقد نقل فضلاً عن المؤلفات الطبية جزءًا من منطق أرسطوطاليس "الأورجانون". وبعد أن درس أبو زيد فى بغداد رحل الى الإسكندرية. وعاد منها مزودًا بكل ثمار الدرس التى كانت شائعة، متقنًا اللغة اليونانية التى استخدمها فيما بعد أداة للنقل الى السريانية والعربية. واجتمع معه فى "بيت الحكمة" ابنه اسحق وابن أخته حبيش الأعسم الدمشقى. وترجم حنين الى العربية مقالات إقليدس وبضعة مؤلفات من جالينوس وأبقراط وأرخميدس وأبولونيوس البرغوسى وهو أكبر الذين اشتغلوا بالهندسة فى العالم اليونانى بعد أرخميدس. ولد فى الغالب سنة ٢٥٠ ق.م. ومات فى حكم بطليموس فيلوباتر فكأنه عاش بعد أرخميدس بأربعين عامًا تقريبًا. وكتب كثيرًا. غير أن كل ماكتبه فى اليونانية فقد بتمامه. ولم يبق إلا ماترجم العرب عنه. وكذلك ترجم أبو زيد عن غير هؤلاء، كما ترجم الجمهورية وكتاب تيماوس لأفاطون وقاطيغورياس، والفوسيقا، والماغنا موراليا أى الأخلاق الكبيرة عن أرسطوطاليس، وتعليقات تيمستيوس على المقالة الثلاثين من الميتافيزيقا، وترجمة كاملة للانجيل الى اللغة العربية. ولم يقتصر على هذا بل ترجم أيضا كتاب أرسطوطاليس فى المعادن. وهو كتاب ظل زمانًا طويلاً مرجعًا من أهم المراجع فى دراسة الكيمياء. وعن أصله اليونانى أخذه بولس الأجانيطى. أما ابنه اسحق فضلاً عما نقل فى الطب، فقد ترجم لى العربية تراجم أخرى منها "السوفسطائى" لأفلاطون والميتافيزيقا والروح (ده أنيما) والكمون والفساد وارمانوطيقا أو "بارى أرمنياس" أى العبارة لأرسطو طاليس، وهذه المقالة ترجمها أبوه حنين الى السريانية، ثم تعليقات على "فرفوريوس" والاسكندر الأفروديسى وأمونيوس. وبعد ذلك بقليل ظهر فى أفق التأليف "قسطا بن لوقا" البعلبكى، وقد درس فى بلاد اليونان وترجم كثيرًا. ومن أشهر ماكتب كتاب "الفلاحة اليونانية" نقله عن السريانية، وقد طبع بمصر سنة ١٢٩٣هـ. وتوفى ابن لوقا سنة ٣١١هـ-٩٢٣م.

بقلم : إسماعيل مظهر

---

(١) من كتاب: إسماعيل مظهر، **تاريخ الفكر العربى**، دار الكاتب العربى، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، بدون تاريخ.

منذ عشرين عامًا، وفى أثناء إحدى تلك الوقفات العصيبة فى إنتظار البدء فى إخراج فيلم جديد (كاچيموشا)، كتب أكيرا كوروساوا *Akira Kurosawa* كتابًا أطلق عليه اسم "شئ مثل السيرة الذاتية". وقبل أن نقرأ هذه الشهادة لم يكن بالإمكان قط أن نصدق أن سنوات المراهقة لخليفة الساموراى -والذى يطلق عليه فى بلدته "الإمبراطور"- كان لها تلك الأهمية الحاسمة فى حياته. ثلثى تلك السيرة الذاتية خصصها لسنوات التكوين(١٩١٠-١٩٤٠). و"التكوين" هو مفهوم أساسى لدى كوروساوا الإنسان والسينما الخاصة به، وهكذا عرفنا أن "إمبراطور" المستقبل فى السينما اليابانية كان طفلاً يعوقه خجله، وكانت صحته ضعيفة للغاية، وبدون التربية القاسية -أو إذا أردنا ان نطلق عليها "تربية فورد" والتى كانت مسئولية والده- ودون التشجيعات والنموذج اللامع لأخيه الكبير (هيجو) الذى كان مولعًا بالسينما والأدب الغربى، ودون وجود معلم مستنير ورفيق فصول دراسية والذى أصبح فيما بعد سيناريست -وهو يطلق عليهم "الثلاث منارات"- لم يكن لذلك المراهق المنطوى والعنيد، "ذو ردود الفعل البطيئة" (كوروساوا لا يعطى الانطباع بأنه الرجل الخارق فى سيرته الذاتية كما يفعل فى حياته) أن يصبح أشهر سينمائى فى بلده.

وبالخلاف مع زميله الأكبر كيني ميزو جوكى، والذى تمت تربيته وسط النساء، ولذلك جذبه الجنس اللطيف طيلة حياته، فإن مراهقة أكيرا كوروساوا تتميز بالوجود الذكورى.

شهادة آكيرا كورو ساوا: كبير السينمائيين اليابانيين*

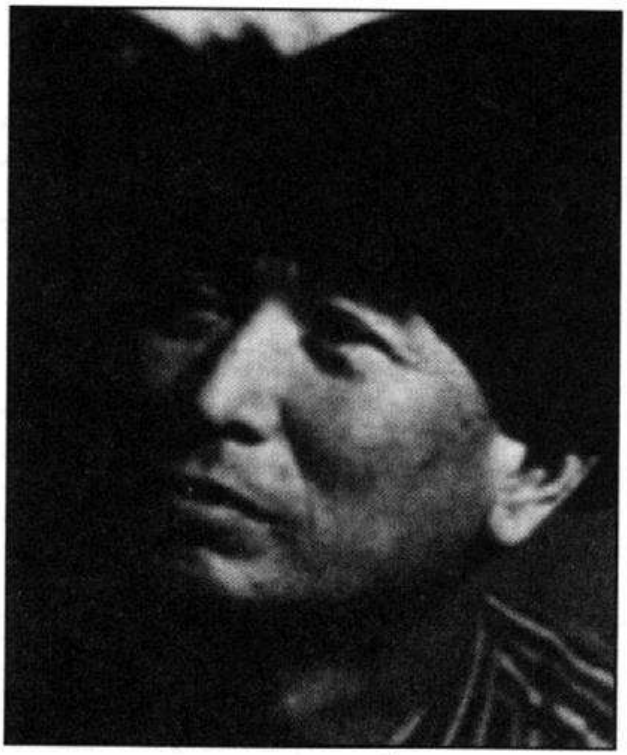
بقلم: آلدو تاسونى ـ ترجمة: أماني فوزي حبشى - مراجعة: أ.سعد أردش

ولد آكيرا كوروساوا فى طوكيو فى مارس عام ١٩١٠ وكان الأخير بعد خمسة آبناء.

والدته من إحدى عائلات التجار فى أوساكا، و"كانت نموذج للمرأة فى زمن ميي (فى آخر القرن الثامن عشر)، عندما كان يُنتظر من النساء التضحية الكاملة، وذلك ليسمحوا لآبائهم، ولأخواتهم، ولازواجهم أن يشقوا طريقهم فى الحياة. وإلى جانب ذلك كانت زوجة لضابط" (والإستشهادات من السيرة الذاتية، الطبعة الفرنسية: صفحات ٣٤-٣٥). وكان آكيرا معجبًا بشدة "بقدرتها على تحمل كل الآلام دون ان تتفوه بكلمة".

أما الأب فهو سليل عائلة ساموراى قديمة، وهو من مقاطعة توهوهو (وسكان جزيرة هوكايدو، فى شمال البلد، معروفون بأطوالهم الفارعة وإحترامهم المتشدد للتقاليد).

ومؤسس تلك العائلة هو چيريسابورو كيروساوا؛ كان الإبن الثالث لابى ساداتو الشهير. ساموراى من الشمال تمرد ضد سلطة الإمبراطور؛ واستشهد فى معركة زينكونان عام ١٠٦٢ . وسلالة كوروساوا سلالة محاربة.



آكيرا كوروساوا

ويروى آكيرا كوروساوا: "كان لأبى ذقن وشارب على طريقة محاربى عصر ميييى. تخرج فى الأكاديمية الإمبراطورية فى تويوما. وأصبح بعد ذلك معلم الفنون العسكرية فى الأكاديمية نفسها، وكان معلمًا ممتازاً حتى أن بعضًا من تلاميذه أصبحوا چينرالات. وكانت أسسه التربوية قاسية جداً، وفى منزلنا كان يسود جو الساموراى".

* هذه ترجمة مادة: Aldo Tas- لـ Akira Kurasawa

وكان المحارب "النشط بجنون"، و"المنتبه جداً لكل التفاصيل الصغيرة لتعاليم الساموراى" يعشق الرياضة "فلقد بنى أول حمام سباحة فى اليابان، وكان يحاول جعل كرة السلة لعبة شعبية. ذلك العشق للرياضة و-كما سنرى- للسينما كان يلطف من قسوة التربية الأبوية، والتى يبدو أن الإبن فى سيرته الذاتيه لا يشكو منها على الإطلاق.

وللإعتناء بصحة آكيرا الضعيفة ("كنت طفلاً كثير البكاء، لى بنية فتاة، مبارز جيد، وفيما بعد بطل الـ "كيندو" ، وفى التربية البدنية كنت تقريبًا لا شئ") كان أبوه يُنظم له يومه تبعًا لمواعيد صارمة. كان يستيقظ قبل الشروق، وبعد ساعة من المشى وحيداً كان آكيرا الصغير يذهب لصالة الالعاب الرياضية للسيد اوكياى، وذلك لدرس الكيندو اليومى، وهى الرياضه التى أحبها آكيرا بشدة، ويتذكر المخرج قائلاً: "كان يسبق الدروس تأمل مختصر؛ كنا نجلس فوق الأرض فى وضع الصلاة أمام هيكل الآلهة شينتو، وكان علينا أن نركز كل طاقاتنا فى معدتنا، باعدين أى تفكير آخر. كانت أرضية صالة الألعاب قاسية وباردة، ولمقاومة برد الشتاء ونحن نرتدى زى المبارزة البسيطة لم يكن بإمكاننا عمل شئ سوى تركيز كل طاقاتنا فى معدتنا، وبعد هذا التأمل كان يبدأ التمرين مع أحد الشركاء، وكنا نُقسم إلى مجموعات تبعًا للمستويات المختلفة. ونقضى حوالي نصف ساعة فى تجربة الأوضاع المتنوعة". وفى طريق العودة من الصالة الرياضية، كان آكيرا يمر على معبد هاشيمان "لصلاة الصباح، وكان الأب يطلب دائمًا أن يوقع أحد رهبان المعبد على كراسة المدرسى.

ويروى المخرج: "وفى أثناء عودتى إلى المنزل لأتناول إفطارى قبل أن أذهب مرة أخرى إلى المدرسة وأنا أنظر إلى شروق الشمس فى الأفق كنت أفكر أنه منذ تلك اللحظة سيكون يومى مثل يوم كل الصبية الآخرين ولكننى كنت لا أشعر بالإستياء بل برعشة خفية من الرضا والاكتفاء الذاتى." وكان اليوم النموذجى لطالب متوسط مثل آكيرا ينتهى فى المساء. وذلك بعد درس خاص للخط (كان الأب يعشق الجلود الرقيقة). كان الصبى يعود إلى المنزل ليلاً.

وعندما كان المخرج يسترجع تفاصيل تلك التربية القاسية لم يكن يعبر عن أى حكم سلبى. على كل حال كان ذلك أمراً طبيعيًا فى تلك الفترة (تلك الرحلة الصباحية لآكيرا الصغير تذكرنا بتلك الرحلة الصعبة التى كان يقوم بها الأبن الاصغر باتيستي فى فيلم شجرة القباقيب، وفى ضوء تلك الإكتشافات لا يدهشنا أنه فى وسط العديد من أفلام كوروساوا يوجد مبادرة لجعل الملامح الرئيسية للشخصيات (بدءاً من سوجاتا سانشيرو الشاب فى فيلمه الأول حتى الشاب الساموراى كاتسوشيرو فى فيلم الساموراى السبعة، إلى الشاب طالب الطب فى فيلم باربا روسا) عبارة عن صلابة فى الرأى وإرادة لا تتزعزع أمام اقسى التجارب. لأن السيطرة الكاملة على الذات هى الهدف الأخير لبطل أفلام كوروساوا.

وعلى غرار دكتور باربا روسا القاسى (فى فيلم يحمل الاسم نفسه)، كان معلم الفنون العسكرية يخفى قلبًا ذهبيًا أسفل درع المحارب؛ يكتب الإبن قائلا: "بالرغم من الظاهر، كان

أبى العاطفى الحقيقى فى العائلة، فقد كانت أمى امرأة عذبة ولكن قوية جداً، بل كانت هى الشخصية الواقعية فى المنزل."

وإذا لم يستطع فى الشتاء العثور على جوارب صوفية للأولادكان يفعل المستحيل ليحصل عليها للصغير، فقد كانت أساسية بالنسبة له.

ويروى المخرج:"فى عصر كانت فيه الأوساط التربوية تنظر إلى كل ماهو حديث بريبة كان أبى كثيراً مايصطحب العائلة إلى الصالات الموسيقية وإلى السينما. كان قد أدرك القيمة التربوية والثقافية للفن المرئى الجديد، وكان كثيراً مايصحبنا أيضًا لنستمع للرواة فى صالات الكونشيرتو. وكانت تعجبنى كثيراً القصص التى استمع إليها مُمثلة من أساتذة هذا النوع من الفن مثل كوسان، كوكاتسو، انيو." ويختتم المخرج قائلاً: "ولكن ماكنت أفضله هو رائحة "صلصة التيمبورا" فوق المكرونة التى كنا نأكلها عند عودتنا إلى المنزل. كانت رائحة "صلصة التيمبورا" ذكرى عظيمة بالنسبة لى." الثقافة والمطبخ، شركة سعيدة؛ فيلليني أيضًا (سينمائى آخر طبيعى وجسدى) يعهد باكتشافه الطفولى للسينما لمذاق "الفيشار".

مقتطفات من أحاديث للمخرج اكيرا كيورساوا:-

فى بلدي يُطلقون علىّ إسم الإمبراطور، ولكننى لم أطلب قط من أحد أن يقتل نفسه من أجل أحد أفلامى!؟

بل إننى أعتبر نفسي عبداً للسينما. نعم، بالتأكيدألزم نفسى بالكثير فى مهنتى. ولكن ميزو جوكى كان أكثر منى إلزامًا، ثم من هو الصانع الماهر الذى لا يفرض على نفسه الكثير؟ على كل حال أحب تمامًا أن أدعو أصدقائى ومساعدى على العشاء، أو لمشاهدة أفلام أو لمجرد أن نشرب ونمرح سويًا. إن الصحبة هى أكثر الأشياء التى أحبها بعد صناعة الأفلام.

ولن يكون هناك جدوى من كتابة قائمة أسماء. إلا أنه من الواضح أن لكل مؤلف أشياءه المفضلة. وفى قائمة "مناراتى" لا يمكننى أن أغفل أسماء فورد ورينوار، اوزو وميزوجوكى، ناروز وبيرجمان، ڤيسكونتى وأنطونيونى، فيلليني... وفى الأدب: دوستوفسكى، توليستوى، وشكسبير.

وكان فورد رجل سينما بالمعنى التام، وأفلام الغرب التى صنعها تُعتبر أثراً من الآثار. إن إحدى اللقطات القريبة لفورد تثير -بطريقة طبيعية وساحرة- الوجود المادى تقريبًا ورائحة الغرب نفسها، ولقد درستُ طويلاً طريقته فى تصوير الخيول التي تجرى..ومثل فورد، رينوار أيضًا مُعلم استطاع الوصول إلى نوع من الاكتفاء فى التعبير من خلال التصوير السينمائى. يكفى أن نتذكر "الوهم الكبير" و"قطعة من الريف". وأعشق لأوزو بصفة خاصة أفلامه الأولى. ففيها توجد حرية كبيرة فى البحث الشكلى.

وقد كان لميزوجوكى طبيعة استثنائية، فلقد كانت تستحوذ عليه صورته الخاصة، فقد

كان بحثه المحموم للوصول لخلق عمل فنى مثالاً يقوده لئلا يكترث بأى عائق، ولقد أفادت قواعده الكثيرة السينما اليابانية. ولم تكن مشاهد العنف والساموراىّ أفضل مشاهدة(أعتقد أننى تناولتها بطريقة أفضل) ولم تكن فى استلهاماته الخيالية (حكايات القمر الشاحب لأغسطس)، لكنه تخصص فى تصوير البورجوازية والنساء، فهو فى تناوله لهذين النوعين من الشخصيات لا يمكن التفوق عليه (العشاق المعذبين).

ومن بين الإيطاليين - بجانب بعض أفلام دى سيكا وروسيللينى والتى نجحت بشدة فى اليابان فى فترة مابعد الحرب- فأنا معجب بشدة بأنطونيونى وفيللينى؛ وهما من أصدقائى.

وأجد أن آنطونيونى قد نجح في أن يقدم للسينما الحركات الداخلية للشخصيات بعمق لا يوجد إلا لدى الكتاب العظماء. كان فيللينى ساحراً ورجل استعراض عظيم، وأتذكر أنه عندما ظهر فيلمه "الحياة الحلوة" صفقت له طويلاً. كانت بعض أحداثه مثل المعجزة المزيفة -فهمها اليابانيون بصعوبة. لقد أحزننى بعمق موت فيللينى. فكرة أننا لن نرى بعد ذلك فيلمًا جديداً لفللينى (ولا آنطوينونى) فكرة غير محتملة بالنسبة لى. للأسف اختار برجمان منذ فترة أن يتوقف عن صناعة الأفلام. وأتذكر أنه منذ نحو عشرين عامًا فكر أحد المنتجين الإيطاليين أن يستوحى أحد الأفلام من دانتى، وكان عنوانه -علي ما اعتقد- الله والإنسان والشيطان، وكان يدخر الله لبرجمان، والانسان لفللينى أما أنا... الشيطان!؟

كان ياسيرو أوزو دائمًا لطيفًا، وعمل على حمايتى، بل تولى جهراً الدفاع عنى ضد الرقابة عندما صنعت أول أفلامى عام ١٩٤٣ . وبعد أن خرجنا من الجلسة دعانى لنشرب سويًا؛ وكان معلمًا عظيمًا حتى فى الشرب، فلقد كان المخرج اليابانى الوحيد المسموح له بالشرب فى أثناء التصوير. كان يعطى انطباعًا بالقوة الجبارة والجبروت بالرغم من صغر حجمه، كان يتمتع بهدوء إلهى، كان حقًا رجلاً عظيمًا، وعاش حياته كلها مع أمه، فقد كان يعبدها، جن الكثيرون بطريق تأطيره للمشاهد من أسفل. والسبب بسيط؟ فعندما تُوضع الكاميرا على إرتفاع الركبة فإن الأشخاص الموجودين فى حجرة يتخذون إرتفاعات متنوعة. ويظهرون بطريقة أفضل. وبالتالى يمكن تأطير السقف بصورة أفضل (والسماء إذا كانت اللقطات خارجية). إن تلك العادة في التصوير الداخلى كان أوزو يستخدمها أيضًا عند تصوير لقطات خارجية. أما أنا فعندما أصور داخلى يبدو دائمًا وكأننى موجود في منطقة مفتوحة. تلك مسألة أذواق.

لقد صنعت أفلامًا واقعية، ولكننى لا أعتقد أننى واقعي حقيقي، فلدىَّ طبْعٌ إنفعالى شديد. ولا أستطيع أن أنظر إلى الواقع بعين باردة. إلى جانب ذلك فأنا مرتبط بعمق بالفنون التشكيلية، وأقدس الجمال بشدة، وتعودت أن الفيلم الجميل يجب أن يحتوى على تلك الخاصية الغامضة لجمال التصوير السينمائى، الذى هو مزيج من الكمال والإنفعالات العميقة بحيث يدفع المشاهدين للذهاب إلى السينما ويبقيهم مسمرين فوق مقاعدهم.

تحاول أفلامى الأخيرة مثل فيلم الأحلام وملحمة أغسطس وميدادايو أن تتحدث بأسلوب متواضع عن قلب الانسان: الإحترام (للآخر وللطبيعة)، اللطف، التفاهم المتبادل،

الاعتراف بالجميل، الصداقة، عن الإنسانية بوجه عام. فهي أهم الأشياء بالنسبة للإنسان. فإذا كنت قد تمكنت من أن أوصل تلك المشاعرفأنا في غاية السعادة).

وأحلم كثيراً جداً، بل وأصنع احلامًا من كل نوع. وأحيانًا أتساءل: لماذا يحلم الناس أحلامًا غريبة: وأتذكر أحد أحلامى بصفة خاصة أننى صبى، أنزل في إحدى المحطات، أعبر أحد الجسور، أصل إلى الهضبة التى تقع فوقها المدرسة، وهناك ممر رائع من يدرى ماذا اريد أن أقول لنفسى، بهذا الحلم الذى يتكرر.

وبوفاة المعلمين العظماء لفترة ما (أوزو، ميزوجوكى، وناروز...) فالورثة الحقيقيون اليوم للتراث الكلاسيكى اليابانى هم الهواة ومؤلفوا الرسوم المتحركة، وهم غاية فى البراعة، ولكن من يشاهدهم فى الخارج!؟

إن أهم مراحل صناعة فيلم هى: أولاً كتابة سيناريو جيد، إذا لم يكن هيكل القصة متينًا فكل شئ عُرضة للخطر. لقد كنت أكتب دائمًا أفلامى بنفسى بالإشتراك مع بعض مساعدى إذا أراد أحد أن يصبح مخرجًا فإن أول شئ لابد أن يفعله هو أن يتمكن من الكتابة. ويجب ألا ترتبوا اللقطات بما تم تدوينه فى السيناريو. يجب دائمًا ترك الباب مفتوحًا للمصادفة. إن أجمل اللحظات فى فيلم ما، هى تلك اللحظات التى يبدأ فيها شئ ما فجأة فى الانتشار والنمو. أبحث عن أفضل الزوايا لتصوير المشهد، وأصمم الحركة، ثم أتحدث عنها بالتفصيل مع فريق العمل والممثلين.

اكتسبت عادة التصوير بأكثر من آلة تصوير (إثنتان أو ثلاثة، موضوعة فى مناطق مختلفة) بدءاً من مشاهد الحروب أسفل الأمطار فى فيلم الساموراى السبعة؛ وذلك لسببين: أن يكون لدى أكثر من إختيار فى أثناء المونتاج، ومساعدة الممثلين على التحرك بصورة طبيعية (بعدم معرفتهم من أى زاوية يتم التصوير حتي يجتنبوا إتخاذ أوضاع خاصة، فأسوأ شئ يمكن أن يفعله ممثل هو أن يظهر إدراكه بوجود كاميرا التصوير).

ويسمح استخدام ثلاث كاميرات بعمل دقيق؛ مفادة تصور الكاميرا (أ) المشهد بأكثر الطرق إستقامة، والكاميرا (ب) تستخدم للتأطيرات السريعة، أما الكاميرا (جـ) فتخدم التداخلات الطائرة.

وأنا شغوف جداً بالسينوغرافيا وأجواء التصوير، ويؤثر نوع "الديكور" فى أداء الممثلين، وإذا كان عليك أن تقول لممثل "لا تفكر فى الجو المحيط بك" فكيف يمكنه التحرك بصورة طبيعية؟ فى أفلام ميزوجوكى عادة مايقف الممثلون بلا حركة، وبالتالى تتحرك الكاميرا لهم، وهي طريقة لتحريك تركيبة ثابتة يمكن أن تؤدى إلى الملل. أما أنا فأعمل بطريقة مختلفة. فلكي أصل إلى الحركة بطريقة مباشرة أحاول أن أصنع تداخلاً تامًا بين حركة "الكاميرا" مع حركة الشئ الذي يتم تصويره، وهو شئ دقيق جداً، إذ أن أفلامى كلها بها حركة، وكثيراً ما ألجأ لعدسة التصوير البعيد التي تتميز بإلغاء المسافات وإبعاد المشاهد المجسمة. وهذا يصقل الصورة، ويمنح وجوداً يكاد أن يكون إيحائيًا، ويبدو وكأن إيقاعات

الحركات تنبع من نوع من التوازن الأفقى، وبهذا النظام لا تصبح الألوان واضحة، ولهذا ترددت كثيراً قبل استخدامه إلا إننى أصور بلا مبالاة فى الأجواء الطبيعية والمسرح.

وفى أفلامى يحتل المونتاج مكانة إبداعية أساسية، ولهذا أقوم بعمل المونتاج بنفسى يوميًا. وفى المساء عندما يصل إلى "النتاج اليومى" أقوم بمنتجته على الفور، وتلك الساعات الثلاث اليومية التي أقضيها أمام الماڤيولا توفر على الكثير من الوقت فى أثناء عمل المونتاج النهائى، وتسمح لى بأن أفوز بحماس الفريق الذى يرى المشهد فى أثناء عرضه بعد المونتاج، فيدرك بطريقة أفضل روح الفيلم. إن المونتاج هو عمل شيق جداً، ليس مجرد "لمسة" نهائية، إنها اللحظة التى فيها يمنح المرء الحياة لعمل ما.

ولكل مخرج أسلوبه مع الممثلين، ولا أقوم بإرشادهم فقط فى أثناء التصوير ولكن أيضًا خارج البلاتوه، فأنا أعيش معهم.، ونتناقش سويًا، وأؤمن كثيراً باللقاء اليومى بهم. فى اثناء التصوير أكتفى بأن أعطى بعض الاقتراحات. إن سر إدارة الممثلين هو "اقناعهم"، لا يجب معاملتهم قط على أساس أنهم "ماريونيت".

وأُعطى اهتمامًا كبيراً للصوت أيضًا،فالسينما ليست فقط الصورة ولكنها نتيجة إندماج الصورة مع الصوت.

وفى اللحظة التى أقوم فيها بإضافة الصوت -جميع أفلامى تقريبًا تقوم على نظام "مطابقة الصوت للصورة"، ولكن انطلاقًا من أصوات تصور على الهواء، ولا أقوم أبداً بعمل دبلجة لصوت ممثل بصوت ممثل آخر، وهي إحدى اللحظات المثيرة جداً بالنسبة لى، وأحيانًا يقوم صوت ما مضاعفًا عشر مرات -صوت موسيقا من جهاز راديو مثلا- بعمل مؤثر الصوت لمشهد ما. وفيما يتعلق بالموسيقا، فأنا اتمسك بأنها يجب أن تكون مفهومة على الفور لأى مستوى من المتفرجين، وهو الشئ الذى اتمسك به للفيلم نفسه.

ويُفزعنى البيروقراطيون والسياسيون؛ فأنا أشعر بالرعب تجاه انعدام المشاعر، وفتور وحماقة هؤلاء الناس، فهم لا يفهمون حتى عندما يُصنع فيلم ضدهم، مثلما حدث مع فيلم "الحياة".

ويُقسم بعض النقاد أعمالي إلى نوعين (تلك الرغبة الدائمة فى التصنيف): أفلام قديمة وأفلام حديثة، وشخصيًا لا أرى فرقًا بين هذين "النوعين"، إن الموضوع هو الذى يفرض شكل المعالجة، فبعض المواضيع تكون عرضها أفضل وأجواءها أكثر حرية في الماضى، ففى "فيلم قديم" يكون من السهل الهروب من الرقابة على الإنتاج والتوزيع، وعادة بعد صناعة فيلم حديث، وخاصة إذا كان من الأفلام الملتزمة، أشعر بضرورة تغيير الجو، وأضع نفسى وسط مواضيع مثيرة وأقل تورطًا (على سبيل المثال بعد فيلم "الحياة" صورت فيلم "الساموراىّ السبعة").

والطريقة التاريخية لها مميزات أخرى: المشاهد، المغامرة. وهى عناصر أساسية فى

السينما، وأنا أحب سينما الأحداث وسرد التاريخ، فأي فيلم يجب قبل كل شئ أن يثير الإنفعالات، ويخلق نوعًا من التعاطف.

ولا توجد شخصيات نسائية كثيرة فى أفلامى، لأننى أشعر براحة أكثر مع الرجال، وحتى نساء أفلامى -"أحلى الأشياء"، "ولن أبكى على شبابى" و"راشومون" فهى شخصيات قوية، مثل الرجال.

فأنا أحب الأشياء البعيدة عن المعتاد، ولا تعجبنى الحلول الوسط.

فإننى سليل عائلة ساموراىّ، وأفضل الشخصيات التى تتكون والرجال الحقيقيين. ولكننى لا أقدس القوة، لأننى أنجذب بشدة للتضادات، أحيانًا أتساءل ما إذا كان هذا الإعجاب الذى أكنه للشخصيات القوية والناضجة لا يستند إلى واقع أننى أشعر بضعفى، وبأننى غير ناضج. لا يوجد أى شئ مشترك بينى وبين مؤلف مثل ميشيما.

مثل أبناء جيلى تقريبًا بدأت فى أن أتآلف مع الممثلين العظماء فى الغرب منذ كنت طفلاً، وبالتالى أصبحت اليوم الثقافة الغربية أقل غربة بالنسبة لنا من فن وتاريخ اليابان القديم، أصبحت الموسيقا القديمة التقليدية لا تُعزف فلا يوجد عازفون قادرون على ذلك، فالجميع يستمع إلي الموسيقا الغربية إذن فمن الحتمى أن تتواجد تلك الموسيقا فى أفلامنا منذ فترة مابعد الحرب الثانية ومابعدها.

■■■■■

١- فى سيرته الذاتية لا يذكر آكيرا لوروساوا أخواته ولا أمه كثيراً، ولا يتحدث حتى عن زوجة المستقبل التى سيقابلها فى أثناء تصوير فيلمه الثانى ويتزوجها بعد ذلك بعام (١٩٤٤). وذلك مع أنه لا يحتقر الصحبة النسائية -فنوجامى تيروبومى مساعدته وسكرتيرته السوبر التى تفعل له كل شئ، والتى سيكون لها دور فى حياته مشابه للدور الذى قامت به سكرتيرة آلفريد هيتشكوك- إلا أن آكيرا كوروساوا يُظهر تحفظاً شديداً فى علاقاته مع الجنس اللطيف، تقريبًا مثل چون فورد.