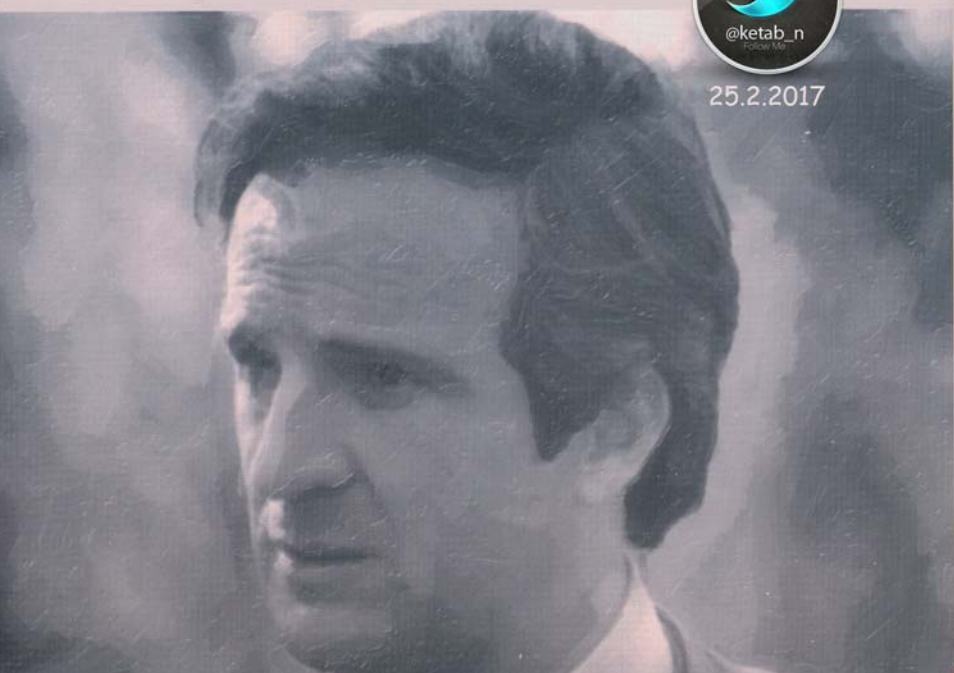
فرنسوا تريفو

أفلام حياتي

ترجمة:

السعيد بوطاجين

@ketab_n
Follow Me
25.2.2017



أفلام حياتي

توطئة إمانويل بوردو

تأليف:
فرنسوا تريفو

ترجمة:
السعيد بوطاجين

كلمة
KALIMA

منشورات الاختلاف
Editions EHkhtllef

Twitter: @ketab_n

أفلام حياتي

Twitter: @ketab_n

الطبعة الأولى 1432هـ - يناير 2011م

جميع الحقوق محفوظة

© هيئة أبوظبي للثقافة و التراث (كلمة)

أفلام حياتي : توطئة إمانويل بوردو/ تأليف فرنسوا تريفو؛ ترجمة السعيد بوطاجين.
ط. 1.- أبوظبي : هيئة أبوظبي للثقافة و التراث، كلمة، 2011.
424 ص؛ 14.5 × 21.5 سم.
ترجمة كتاب : Les Films de ma vie.
ردمك 978-9961-9857-2-4
1. السينما - تاريخ و نقد. 2. الأفلام السينمائية.
أ. Bordeaux, Emmanuel. ب. بوطاجين، السعيد.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الفرنسي:
François Truffaut
Les films de ma vie
Copyright Flammarion, 1975, 2007
pour cette édition

كلمة KALIMA
http: // www.kalima.ae
ص.ب 2380، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف 6314468 2 971 + - فاكس 6314462 2 971 +

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/فاكس: 21676179 213 +
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

إن هيئة أبوظبي للثقافة والتراث «كلمة» ومنشورات الاختلاف غير مسؤولتين عن آراء المؤلف وأفكاره، وتعبّر الآراء الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء الجهتين المذكورتين.

حقوق الترجمة العربية محفوظة لكلمة

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو الكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

Twitter: @ketab_n

إلى جاك ريفات

«أظن أن كل مؤلف مهمّ ما دام

يعبّر عن الإنسان الذي أبدعه»

أرسن ويلز

«كانت هذه الكتب حيّة وكلمتني»

هنري ميللر(كتب حياتي)

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

المحتويات

توطئة إمانويل بوردو

مقدمة المترجم 11
توطئة 15
ناقد سعيد 15
بماذا يحلم النقاد؟ 23

السر الأكبر

جان فيجو 51
أبيل جانس 60
برج نيل 66
جان رونوار 70
كارل درايير 86
لوبيتش 89
شارلي شابلين 94
ملك في نيويورك 98
من هو شارلي شابلين؟ 103
جون فورد 107
فريتز لانج 109
فرانك كابرا 115
هوارد هاوكس 117
الرجال يفضلون الشقراوات 119
أرض الفراعنة 122
جوزيف فان ستيرنبرج 124
ألفريد هيتشكوك 128

Twitter: @ketab_n

الأخـذ بالتلابيـب 132
الجـاني المزيـف 137
العصـافيـر 142
هـيجـان 144

جيـل السينمـا الناطقـة: الأميركيـون

روبيـر ألدريـش 149
فيرا كـروز 152
الخنجـر الكبيـر 157
وليـام بوديـن 159
جـورج كيكـور 160
صمويـل فيلـر 164
إيليـا كـازان 167
رجل وسـط الحشـد 171
ستانلـي كوبريـك 174
شـارل لوجتـون 177
جوشـوا لوجـان 179
سيـدني لومـي 182
جوزيف مانكيفيتـش 184
أنتونـي مـان 188
روبيـر موليجـان 191
أوتـو بريمنجـر 193
نيكـولا راي 199
خلـف المـرآة 203
دوجـلاس سيـرك 208
أدجـار أولمـر 211
شـارل فيـدور 213
بيلـي ويلـدر 215

Twitter: @ketab_n

جيل السينما الناطقة: الفرنسيون

كلود أوتان- لارا 221
في حالة شؤم 224
جاك بيكر 229
لا تقربوا المال 231
أرسين لوبين 234
الحي الصغير 238
جاك بيكر سنة بعد وفاته 243
روبير بروسون 245
فرار محكوم عليه بالإعدام 249
روني كليمون 258
هنري- جورج كلوزو 263
جان كوكتو 267
ساشا جيتري، الماكر 273
ألبير لاموريس 279
ماكس أوفيلس 283
وفاة ماكس أوفيلس 290
جاك تاتي 298

بعض قليلي الحظ

إنجمار برجمان 303
صراخ وهمس 310
لوي بونويل 314
نورمان ماك لارين 325
فيديريكو فيليني 326
8½ 328
روبيرتو روسيليني 330
أرسن ويلز 337

Twitter: @ketab_n

المواطن كان، العملاق الهش 337
السيد أركادان 348
الظمأ إلى الشرّ 352
هامفري بوجار 357
جامس دين 362

أصدقاء الموجة الجديدة

ليل وضباب 369
اللقاءات السيئة 371
القمّة المنخفضة 375
وخلق الربّ الإله المرأة 378
سيرج الوسيم 381
الخليلان 382
كل الأولاد إسمهم باتريك 385
باريس لنا 387
عش حياتك 392
وداعا فيليبين 394
عطلة برتغالية 397
الوهج المستنقعي 398
موريال 400
لجان- بيار موكي 403
الشيخ والطفل 405
سينما بابا 410
الأصدقاء 412
قفازات الشيطان البيضاء 414
فانسون، فرانسوا، بول والآخرون 416
الأصابع في الرأس 420

Twitter: @ketab_n

مقدمة المترجم

يحيل "**أفلام حياتي**" على نقد سينمائي شحذته التجربة، نقد صادر عن رجل له زاد معرفي وبصيرة نافذة جعلته ملما بما ينتج من أفلام على المستوى الدولي، ولو أنه ركّز كثيرا على أمريكا وفرنسا وإيطاليا لمبررات مسكوت عنها. لكن السياق العام لهذه المقالات التي كتبت في فترات متباينة ونشرت في مجلات ويوميات مختلفة، يوحي بأن الناقد أسس على مبدأ التأثر، أو المجاورات القائمة بين هذه الأفلام، وهو الأمر الذي جعل تريفو يقيم موازنات ومقارنات لا حصر لها.

لم يلتزم الناقد بمنهج واضح، والحال أن طبيعة المقالات هي التي فرضت هذه القراءة المتحولة، المتشظية، على شاكلة رولان بارت إلى حد ما، مع اختلاف في المنطق.

في هذا الكتاب شيء من الانطباعية وشيء من السيميولوجيا وكثير من الإلمام بالفن السينمائي وتمفصلاته المركبة: الفكرة، النص، السيناريو، الإخراج، الديكور، الإضاءة، التمثيل، الاقتباس، التركيب، الحوار، الإيماءة، الصورة، التصميم، البناء، العلامة، اللون، الحركة...إلخ.

كم من عين كانت لتريفو! ثمة ما يشبه كلية الحضور وكلية المعرفة، ليس لأنه ناقد أو مخرج وحسب، بل لأنه شاهد كل الأفلام، وشاهدها عدة مرات من تموقعات متبدلة وبعيون المشاهد البسيط والناقد والمخرج وعيون الآخرين كذلك: الشيخ والمراهق والطفل والهاوي والمحترف والكلاسيكي والحداثي والذي لا فلسفة له.

من هنا أهمية الموقف النقدي الذي لا يستند إلى أية معيارية أحادية الرؤية، وهذه إحدى ميزات فرانسوا تريفو: التنويع في إطار التناغم، دفاعا

Twitter: @ketab_n

عن مستقبل الفن السينمائي، بصرف النظر عن المؤثرات الطارئة التي لا تسهم في تقوية ماهيته.

يتعامل تريفو مع الفيلم المغلق تارة ومع الفيلم في علاقته بالعالم الخارجي تارة أخرى، بسياق الإنتاج وسياق التلقي. في الحالة الأولى يصدر عن فنية الفيلم، إيجابياته وسلبياته البنائية، الأداء، طبيعة الصورة، قضية اللون، الإضاءة، التركيب. وعادة ما يتناول التفاصيل بدقة متناهية وبمهارة، والأهم من ذاك أنه لا يتحامل ولا يجامل. كل المخرجين سواسية، أما المفاضلة فتقوم على العمل ليس إلا. إنه الوحيد الذي يحدد قيمة هذا وذاك، إبداعيا بطبيعة الحال.

الدقة! أمر لافت للانتباه فعلا. يلاحظ تريفو جزئيات ذرية مثيرة تنم عن إدراك متقدم لخصوصية الفيلم ومكوناته الفرضية، وإذ يركز على نقطة ما، على حوار أو جملة أو تنميق أو لباس، يقوم بتفكيك الموضوع بحذق، ثم يعرض الفجوات والتناقضات ويقدم البديل الذي يراه مناسبا، لكنه يفعل ذلك بحب، وهذا أمر مهم في النقد السينمائي وفق منظوره.

يؤسس في الحالة الثانية على مفعول السينما، على علاقتها بالواقع والتاريخ والجمهور، إن كان يجب أن تكون تابعة أو متبوعة، صادقة وواقعية أم زائفة ومتخيلة أم توفيقية، منطلقا في طروحاته من نماذج عينية ومرجعيات نظرية لسينمائيين مكرسين عالميا: فرانك كابرا، ألفريد هيتشكوك، جاك بيكر، فيديريكو فيليني، أرسلن ويلز، جاك ريفات، روبيرتو روسيليني... دون أن يغفل الهواة والممثلين والعامة.

والموضوعات أيضا! كانت بالنسبة إليه إحدى الأنوية القاعدية للفيلم، وليست كل الفيلم أو أغلبه. لكن تريفو يعرف التمييز جيدا، يقسم الموضوع إلى أجزاء والجزء إلى نثار، ثم يحلل ويوازن مستمدا تقييمه من صفاء المعرفة المؤثثة بإحالات على عينات تمثيلية يراها دقيقة، وظيفية ونموذجية، ولو أنه لا يؤمن كثيرا بالمعيار الثابت في الحقل

Twitter: @ketab_n

السينمائي، سواء بنائيا أو موضوعاتيا أو فنيا. لهذا جاءت أحكامه مترددة أحيانا، وإذ لا يريد تقديم وجهة نظر من الفيلم كاملا، يركز على جزء منه ويهمل الباقي، كأنه يريد أن يقول إن لي ملاحظات كثيرة حول هذا الباقي، وذاك فعلا ما كان يخفيه تماما في إضمارات يفرضها سياق الإنتاج وسياق التلقي وظروف المخرج والممثل.

كان تريفو- المخرج حذرا، مختلفا عن تريفو- الناقد والشاب، المغامر، مدمن السينما، المتهور أحيانا. لقد اكتسب خبرة النظر بأناة وتؤدة قبل أن يكتب جملة واحدة، وإذ يكتبها تجيء صافية ومضيئة وعارفة وممتلئة بالعيون التي ترى ما لا يراه حتى كبار المخرجين. بيد أنه ظل متواضعا، ملتزما حدود ما تمليه الأخلاق الفنية حتى عندما كان يبدي ملاحظاته التي لا يمكن أبدا إنكار قيمتها، ولا إسهامها في ترقيع مطبات سينما بلده على الأقل.

يكتب تريفو كما يفكر، كما يتكلم، كما يرى، لهذا يجد المترجم صعوبات في التعامل مع تقاطعاته اللغوية على كثرتها، تضاف إلى ذلك مسألة المداورات الأسلوبية والاستعانة بالتعابير والألفاظ العامية التي تربك المترجم.

"أفلام حياتي" كتاب مهم سيقدم إضافة نوعية للقارئ العربي الذي له اهتمامات بالخطاب السينمائي، أو الذي يريد معرفة مراحل صناعة الفيلم وأسرار الكتابة والسيناريو والتركيب والإخراج والصورة والإضاءة، لأن الحكاية ليست إلا أحد مكونات الفيلم، لكن نقلها إلى الجمهور يستدعي عملا جبارا قد لا يحدسه المشاهد، لا ينتبه إلى أهميته في إنتاج المعنى وتقويته بتقنيات أخرى، غير تجليات الحكاية والبنية الكبرى للفيلم.

السعيد بوطاجين

الجزائر مارس 2009

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

توطئـة

نـاقد سعيـد

في سنة 1967، كان لفرانسوا تريفو انشغال آخر، كان عليه أن يهضم فشل **فهرانهايت 451** وتصوير **كانت العروس ترتدي الأسود**، تجربة أولى لسلسلة من الإنتاجات المشتركة مع أمريكا، ثم يخصص وقته لسيناريو **القبلات المغتصبة**، ثالث مرحلة من مغامرات أنتوان دوانيل، وفي الوقت ذاتـه كان يفكـر فـي الفيلميـن القادميـن، **الولـد المتوحـش والإنجليزيتان والمحيط**. تلك هي الطريقة التي كان يحب إتباعها، أن يخوض في عدة مشـاريع في آن واحد، بمناوبة الخطى، القصيرة منها والطويلة. والحال أن تريفـو هـو أيضـا رجـل لـم يعرف كيف يكتم إعجابه، كان حبه للكبار في مصاف الفضول المخصص للقادمين الجدد، كما استمر في الكتابة عن أفلام أولئك وهؤلاء، كان يسـمي ذلك ممارسـة "اللعب المزدوج، المخرج- الناقد."

حرّر في مارس مرافعة عن **الشيخ والطفل**(*)، أول فيلم طويل لكلود بيري، وليس من المؤكد أنه يقصد قلب المعنى في قوله "إنه لمن الغرور الكتابة عن فيلم لم نشاهده سوى ثلاث مرات."

بعد شهور سيقدم **لدفاتر السينما** أحد أجمل نصوصه، **"كان لوبيتش أميرا."** وكان التقريض مناسبة للإعلان عن أخلاق العرض، من منظوره

(*) كل الأفلام التي ستذكر في هذه التوطئة موضوع نصوص تريفو في الصفحات الآتية.

Twitter: @ketab_n

بطبيعة الحال: "إن الجمهور ليس زيادة على الإبداع، إنه مع، في عداد الفيلم. "مناسبة كذلك للاعتراف بلذة خالصة للكتابة عن السينما بكلمة استعارها من معلمه: "أشعر جيدا، كما قال أندري بازين، أنه لن يكون لي متسع من الوقت لأوجز."

التوقيت وجدولته: وسواس ثابت لدى تريفو، في السنة نفسها (1967) بين بيري ولوبيتش سيقدم مهرجان جان رونوار الذي انعقد في لوفار خطبة موجزة؟ نص ملحق بالبرنامج؟ لم يحدد ذلك(*) عندما انتقى في وسط العشرية اللاحقة سادس نصوصه لتأليف **أفلام حياتي**، المجموعة التي غدت ضرورية ثم نادرة. أشار فقط إلى أنه مجرد "تقديم": الكلمة تعود إليه لأنه سيمارس النقد باستمرار كهواية يتم تبادلها، يداوم الكتابة برغبة ملحة منتقلا بسرعة من هذا إلى ذاك، لتتخيله قدام مكبر الصوت أمام جمهور دار الثقافة بفيدوبان وهو يرفع صوته الجميل الواضح، الصوت ذاته الذي سيقود سرد **الإنجليزيتان، خارجا**، ولكن بسرعة مذهلة. الإيقاع سريع ها هنا أيضا، في المطلع تماما: "ليس نتيجة استطلاع، بل عاطفة ذاتية: جان رونوار هو أكبر مخرج في العالم، هناك عدة مخرجين تحققوا من هذه العاطفة الذاتية.

والحال، أليس جان رونوار هو سينمائي العواطف الذاتية؟ هذه القناعة ليست وليدة اليوم، لقد شحذت في الأربعينيات، العشرية التي كان يشاهد فيها المراهق العاق ما بين ستة عشرة فيلما وعشرين فيلما في الأسبوع، ومنها **قاعدة اللعبة** الذي شاهده اثنتي عشرة مرة، مع أن الفيلم كان قد وزع في نسخة مشوّهة.

في الخمسينيات أشاد الشاب الناقد الشرس وعلاّمة الدفاتر والفنون وإذاعة-السينما بخلود العبقرية الرونوارية، خاصة أمام أولئك الذين

(*) انطلاقا من ملاحظات، سينشر جان ناربوني وسيرج توبيانا المجلد الثاني بعد وفاة تريفو: لذة العينين (منشورات دفاتر السينما. 2000).

Twitter: @ketab_n

يحتقرون المرحلة الأمريكية ويعدونه شيخوخيا وهم مطمئنون.

جدّد عرض 1967 وفاء مكتسبا مند أمد طويل، مع أنه يبدو أكثر من معاودة. إنه عكس ذلك تماما-إعادة تأسيس- تتابعت جملتان دون تنافر لرسم القوس الكامل **لمنهجية**، بشرط أن تفهم الكلمة الأخيرة بمعناها اللين، لم يكن لتريفو أبدا أيّ طموح لبناء نظام، رغم المقالات الكثيرة ذات الطابع الهجومي (لم ينقل أغلبها ها هنا). لم يكن منظّرا، عكس بازين أو رومر، بيد أنه كان ناقدا حقيقيا. ماذا؟ ربما كان هذا بالضبط، رسم أقواس ومنحنيات، اقتراح سير في وسط المؤلفات - وخارجها، كلام نهائي تشوبه النسبية: "جان رونوار هو أكبر مخرج في العالم، ليس نتيجة استطلاع، بل عاطفة ذاتية". مع أن علامة الخفض ليست إلا حيلة سوف لن نتأخر عن اكتشافها.

إنّ التّنازل لاعتباطية الموقف غير مسموح به، أي باحترام الأذواق والألوان، بل باحترام المؤلف وحده- "والحال هذه، ليس جان رونوار هو مخرج العواطف الذاتية. يقوم تريفو بثلاثة أشياء. يعلل بأن جان رونوار هو أكبر مخرج في العالم. طيّب، يؤكد أنه مخرج العواطف الذاتية- وسيقرر العرض بعدها ما يجب فهمه من وراء ذلك: لا يوجد شيء أقل جمودا، أكثر حرية وأكثر حضورا لرجفات الرغبة سوى مؤلف "المعلم"، لكن هذا غير كاف. يخترع تريفو سلسلة من الكلمات تجعل هذين القولين ملتحمين. لم يأت التقييم من عدم، إنه يتكئ على معطى المؤلف، يستلهم منه، يشبهه، دارت الدائرة وانغلق الدولاب، من يستطيع دحض إثبات ذاتي وموضوعي، مطلق (الأكبر) ونسبي (لا عاطفة صادقة مجرد عاطفة؟)

تتكرر العملية في موضِعٍ آخر، في خاتمة مقال حول جون فورد: "ولأن جون فورد.يؤمن بالرّب: فإن الرب يبارك جون فورد"، حول فيلمين لأرسن ويلز، **موطن كان**: "أحببنا هذا الفيلم كلية لأنه كلي" **والسيد أركدان** (لنستحسن الأفكار لأنها مستحسنة فعلا!") أكيد أنها

Twitter: @ketab_n

مـزح، ولكنهـا تلخـص فتحـا مهما للكتابة حول السـينما التي ظهرت في الخمسينيات، مع تريفو وفي محيطه، في **الدفاتر** وفي جهات أخر.

تفيـد دائريـة الصيـغ فـي تحديـد حيز مشـترك، وإذ أقترح النقد فإنه لا يضـاف إلـى السـينما كعنصـر خارجـي، تنمـوي أو طفولي، ليس كلمة زائدة أو تعليقا. إنه يسـكن العالم نفسـه، وتكمن مهمته في القول وفي استكمال القسمة.

لا يجـب الاعتقـاد إذن بـأن وفـرة التلاعـب بالكلمـات ذات صلـة بالحذلقـة، لقـد انتقـل للخلـود "فـي مقتبـل العمر وجدمـة قُبُلاً". وضايق مقال حول **صباح الخير أيها الحزن** واحدا من نوع جان سيبرغ "بصدار ولا يزال حكيما".

تتطلـب الكتابـة عـن الأفـلام أن نحفـر في اللغـة حيزا لإيواء الفيلم ومـا هـو خارجـه: إنـه لمـن المنطق إذن أن نبحـث عن تناقضات المعنى وممكناته. كل الذين اتبعوا تريفو استقوا بدورهم من المصدر ذاته.

لقد عرفوا، مثله، أن النقد قبليا، لا معايير له ولا معجم، بالعكس، كل فيلم يمنح جديدا، كل فيلم عبارة عن بلد يجب أن نفهم لغته بسرعة: نقد خاص لسينما خاصة، كلي لسينما كلية، إعجابي لسينما معجبة،...إلخ.

لقد لاذوا كلهم باللعب المزدوج في نهاية الأمر، لأننا سـننتبه إلى الأفلام عندما نتبوأ "مكانة غير محدّدة"، يقودنا فيها الحدس، باستمرار، إلى إعادة صياغة أمنية واحدة: المهم أن يتماشى العالم والسينما معا.... سيمدّد سارج داني هذا الاتجاه في **دفاتر** أولا، ثم في **ليبراسيون**، وحتى يبلغه، غمس أسلوبه في شيء من الفكاهة كوسيلة للذهاب والإياب من الشاشة إلى الصفحة: ستقفز نصوصه بيسر من الإثارات الهزلية إلى الألغاز الرمزية، وسينقل، في حقيقة الأمر، أحد دروس هذا الكتاب: النقد كتابة تهتم، من حيث هي كذلك، بالوصف قبل الحكم- الضرورة الذي بموجبه نقل تريفو إلى بازين العبارة التي غدت شائعة: "كاتب السينما".

***

Twitter: @ketab_n

"أظن أن كلّ مؤلف مهّم ما دام يعبّر عن الإنسان الذي أبدعه". لابد أن تريفو كان يفكر، وهو يضع في حاشية الكتاب، مقولة ويلز هذه، في سياسة المؤلفين المتداوَلَة، وهو أحد مروّجيها. إنها فعلا المعادلة التي ستتداولها أقلام مخرجي الموجة الجديدة للتأكيد على الاعتبارات التي تجعل المخرج مؤلفا، على غرار مؤلفي المسرح أو الأدب. أكيد أن المؤلف هو الذي يوقّع على الإخراج، ولكن ليس على السيناريو بالضرورة: حتى يحصل على اللقب يكفي أن يشبهه الفيلم.

الظاهر أحيانا أن المؤلف لا يمتثل إلاّ لذلك التشابه، إنه يتقوقع في تأكيد أثر التوقيع. مثال: "كلّ أفلام جاك بيكر هي أفلام جاك بيكر، إنها مجرد علامة، ولكنها ذات أهمية قصوى". أو للثناء على **قد يحدث لك هذا** لجورج كوكر: "لأنه هو ولأن كل ما يقوم به جيّد".

مع ذلك، فإن اللغو يخفي اختلافا. يجب الاقتراب منه، ها هنا أيضا، للإطلاع على الحيز الذي تمارس فيه الحرية بين السينما والنقد من منظور تريفو. عندما يكتب عن مؤلف فليس للانبهار أمام الفيلم الأخير الذي يكرّر سابقيه.

إن تبيان إعادة نيكولا راي أو فريتز لانغ للحكاية نفسها دون انقطاع (بالنسبة للأول حكاية كمان يطمح في ألا يكون كمانا، وبالنسبة للثاني حكاية ضحية أو منتقم) ليست سوى تهيئة. المقال يذهب بعيدا، إلى أين؟ يضبط تريفو ذلك في النص التقديمي الذي كتبه سنة 1975، والموسوم "ماذا يأمل النقاد"؟ متسائلا عن القوة التي تدفعه إلى الكتابة ثم إلى التصوير، معترفا أنه لا يدري: يتذكر قليلا أنه شعر مبكرا "برغبة عارمة تدفعه إلى الدخول في الأفلام". ما يعني أمرين إثنين: الاقتراب من الشاشة أكثر فأكثر والدخول بحميمية في المؤلف المرغوب الذي نحصل عليه: "وهم استرداد الإبداع".

أيكون النقد استيهاما؟ نعم، عندما تستطيع، انطلاقا من الأفلام،

Twitter: @ketab_n

بسط الرواية الكاملة التي صنعتها. استيهام أثري. هكذا يكون تريفو قد نادى أكثر من مرّة بالرغبة التي صاغها بازين بداية من سنة 1943: لنتوقف عن معاينة الطرفة الواحدة لتقييم عناصر الفيلم في كليّتِهَا، ليظهر أخيرا "نقد سينمائي مجسّم". سيتجلى هذا البحث بشكل رائع في المقال الذي يحلل تحضير وتصوير ثلاثة مشاهد من **عهد أورفي** لجان كوكتو. كتب تريفو حول ذلك المسمّى "لقاء مع نفسي": "إن إنجازه على الشاشة يعيد بهجة اللحظة التي شهدت ولادة الإبداع، ويصبح جماله تعويضا عن التصوير".

إذن، فإن الكاتب، في حقيقة الأمر، نقيض الحشو، إنه نتوء، انزياح، عمق يلاحظ في سطح الصورة، تسرع في تفصيل كل العملية الإبداعية.

قد يكون الأكثر قيمة هم الأكثر عوجا، أصحاب الأفلام الذين يعطون الانطباع بأنهم "يشاركون في التصوير"، و"يكتشفون الأشياء في الوقت ذاته": رونوار دائما وأبدا، إنجمان برجمان، لوي ماي وخلانه، جاك بيكر، لأن تريفو، الذي اكتشف السينما في الوقت الذي ابتدأ فيه هذا الأخير، استطاع أن يرى أثره "يتألف". خطوة أخرى وتبلغ سياسة المؤلفين أوجّ مفارقة ستكون لها أهمية تاريخية.

عقّب تريفو على الذين ينعتون أبيل غانس بالفاشل بأن "الفشل هو الموهبة، أن تنجح معناه أن تفشل". أريد في النهاية الدفاع عن الأطروحة: أديل غانست المؤلف الفاشل للأفلام الفاشلة. كل الأفلام الكبيرة عبر تاريخ السينما هي أفلام "فاشلة". إن الفشل، مثله مثل النية، يساعد على الطريقة المؤدية إلى النتيجة، ولو كانت كارثية، إذن، المجد "للمرامقين"، مثل ساشا جيتري أوجان لوك غودار.

نفهم الآن لماذا أعقبت مقولة هنري ميللر مقولة ويلز لإعلان البرنامج: كانت هذه الكتب حية وكلمتني. بالنسبة لتريفو، لا يوجد

Twitter: @ketab_n

فرق بين البادرة التي يقوم بها الأثر للعودة إلى نفسه ليشبه الإنسان الذي أبدعه، وبين الذي يرسله إلى الجمهور عن طريق العنوان- "كل فيلم جميل مُهدَى خِفْيَةً إلى أحدهم".

عندما حزر لدى صمويل فيللر تهللا للتصوير، لدى روبير ألدريتش حيوية طافحة، ولدى إدغار أولمر ابتهاجا ورصانة، عندما أكد أن بيكر بحاجة إلى معايشة مشهد "عيون الظبية" **لإدوارد وكارولين** قبل تصويره، أو أبعد من ذلك، عندما أصرّ على أنه كان يجب على شارلي شابلين أن يعرف الفقر شخصيا لتصويره بطريقة تؤثر في مشاهدي المحيطات الخمسة، كان تريفو يزاوج بين كلمات ميللر وكلمات ويلز، يمجد ملامح، هي على سواء قوى الحياة وقيم الفن، يرسم عالما تتداخل هذه في تلك كلية، وبإحساس الجمهور.

في نهاية الحد، لن تكون الأفلام إلا لحظة، مصيرية بالتأكيد، ولكنها عابرة، مجرد "إيقاع حركة، منحنى" داخل حركة أوسع تأخذ من الحياة لتؤول إليها، رؤية للأشياء تشبث بها تريفو طويلا ليؤكدها عدّة مرات في أفلامه، وخاصة في **الليل الأمريكي**.

إن الهدف من وراء إعادة الطبعة هو هدف مزدوج عموما، إنه يذكر بما نحن مدينون به للخمسينيات: النقد ككتابة ومكانة غير محدّدة، همّ الوصف، التقريب ما بين العواطف الذاتية وعواطف الأثر، الهزل... يساعد أيضا على معرفة ظروف الكتابة لدى تريفو، أي بالكشف عما يفصل زماننا عن زمانه. "كان سعيدا" بالنظر إلى الوراء، كانت سعادته قائمة على الوحدة الجمالية للعالم، توافقها الوحدة الإنسانية للعالم، أفلام تتحاور مع الممارسة جعلتها ممكنة، حياة تقترن وتنمو عن طريق الفن المرحلي، شبان يكتبون عن السينما ويصبحون مخرجين كبارا عمّا قريب.

المؤكد أن هذا التناغم ليس تناغمنا: في مطلع الثمانينيات بدأ سيرج داني يرثي سينما انفصلت عنه عن طريق التلفاز، وعن طريق أسطورته

Twitter: @ketab_n

الشخصية كذلك، وكلّ الصخب الذي أثير حولها.

لقد جسد، إلى حد المأساة فكرة ارتباط النقد والسينما بقدر مشترك، معترفا في مرافعته الأخيرة في مساره السيري كابن دون والد (مثل تريفو) محكوم عليه بالموت يافعا (مثل تريفو) كحال السينما الجديدة التي ولدت أثناء التحرير، وقد تموت بعد خمسين سنة.

مع ذلك فإن **أفلام حياتي** كتاب ما يزال حديثا، يجب قراءة مقالاته الرائعة، مرة أولى لتنبهر بهذه الحياة، حياة حقبة كانت فيها الكتابة عن الأفلام مدركة وبسيطة، على مستوى واحد مع الأشياء، ومرة ثانية لمعرفة شيء آخر، ما عدا الأصل أو الجنة المفقودة: مرحلة من تاريخ، مرحلة أُغلقت، وعلى النقد أن يأخذها كما هي، إذا كان النقد، مستقبلا، يريد أن يكون سعيدا هو الآخر.

إمانويل بوردو،

رئيس تحرير دفاتر السينما

Twitter: @ketab_n

بماذا يحلم النقاد؟

في يوم من أيام عام 1942 قررت عدم الذهاب إلى المدرسة، كنت متلهّفا لمشاهدة فليم **زوار المساء** لمارسيل كارني الذي تمّ عرضه في حيّنا أخيرا. أعجبني الفيلم كثيرا. وفي المساء نفسه مرت على بيتنا عمتي التي تدرس الكمان في معهد الموسيقى لتأخذني إلى السينما، لقد وقع اختيارها على: **زوار المساء**.

لم يكن ممكنا الاعتراف بأني شاهدته من قبل. شاهدته ثانية متظاهرا باكتشافه، في ذلك اليوم بالذات أدركت إلى أي حد كان الأمر ساحرا عند الدخول، بحميمية متنامية، إلى مؤلف مستحسن إلى درجة التوهم بأننا نعيش الإبداع ثانية.

سنة بعدها جاء **الغراب** لكلوزو الذي أفحمني أكثر فأكثر، شاهدته خمس مرات أو ستا ما بين تاريخ ظهوره (ماي 1943) والتحرير الذي شهد منعه. شاهدته عدة مرات فيما بعد عندما تمت إجازته، إلى أن حفظت الحوار عن ظهر قلب، حوار ناضج جدا مقارنة بحوار الأفلام الأخرى: وهو يحتوي ما يقارب مئة كلمة بليغة توصلت إلى فهم مغزاها تدريجيا، كانت كل حبكة **الغراب** تدور حول وباء رسائل مجهولة تدين الإجهاض والزنا والفساد.

كان الفيلم يقدم رسما يكاد يشبه ما كنت أراه من حولي في حقبة الحرب وما بعدها: التواطؤ، الوشاية، السوق السوداء، الشطارة والصلافة.

شاهدت المأتي فيلم الأولى في سرية، تحت جنح التسكع، أو بالدخول إلى القاعة دون دفع - من باب النجدة أو من نوافذ دورات

Twitter: @ketab_n

المياه- أو باستغلال غياب والدي مساءا وضرورة تواجدي بسريري متظاهرا بالنوم أثناء عودتهما.

كنت أدفع إذن ثمن هذه المتعة الكبرى بآلام حادة في البطن، المعدة معقودة والخوف في الرأس، وكان يغمرني شعور بالذنب ينضاف إلى الانفعالات الناتجة عن العرض.

كانت لي رغبة ملحة في الدخول إلى الأفلام، وكنت أحقق ذلك بالاقتراب من الشاشة شيئا فشيئا لأغض النظر عن القاعة. كنت أرفض أفلام العصر، أفلام الحرب وأفلام الوسترن لأنها تجعل التقمص أكثر صعوبة. بقيت لي، وعن طريق التصفية، الأفلام البوليسية والأفلام العاطفية.

خلافا للمشاهدين الصغار الذين هم في سني، لم أكن أتقمص شخصيات الأبطال الشجعان، بل الشخصيات المعاقة، وبشكل أكثر انتظاما، شخصيات أولئك الذين يوجدون في أوضاع حرجة. سنفهم أن آثار ألفريد هيتشكوك؟ المكرسة للخوف كانت تغريني منذ البداية، ثم أفلام جان رونوار الموجهة للفهم: **"ما هو مرعب في هذه الأرض يكمن في أن لكل واحد حججه"**.

(قاعدة اللعبة). الباب مفتوح. كنت مستعدا لاستقبال أفكار وصور جان فيجو، جان كوكتو، ساشا جيتري، أرسن ويلز، مارسيل بانيول، لوبيتش، شارلي شابلين بطبيعة الحال، وكلّ أفكار وصور أولئك الذين "يشككون في أخلاق الآخرين." دون أن يكونوا فاسقين (**هيروشيما حبيبتي**).

***

يسألونني أحيانا في أية مرحلة من مراحل هوايتي للسينما كانت لي الرغبة في أن أصبح مخرجا أو ناقدا، والحق أني لا أدري، كنت أعرف فقط أني أريد الاقتراب من السينما أكثر فأكثر.

Twitter: @ketab_n

كانت أول مرحلة تتمثل في مشاهدة أفلام كثيرة، أما الثانية فتتمثل في تدوين إسم المخرج أثناء الخروج من القاعة، وتتمثل الثالثة في إعادة مشاهدة الأفلام نفسها وتحديد خياراتي بحسب المخرج.

لكن السينما، في تلك المرحلة من مراحل حياتي، كان لها تأثير المخدّرات، إلى درجة أن نادي السينما الذي أسسته عام 1947 حمل اسما متكلفا، ولكنه موحٍ "حلقة مدمني السينما". كان يحدث لي أحيانا أن أشاهد الفيلم ذاته خمس مرات أو ست مرات في الشهر الواحد، دون أن أقدر على سرد السيناريو بشكل صحيح، لأن لحظة أو أخرى، لأن ارتفاع الموسيقى، مطاردة ليلية، بكاء ممثّلة يسكرني، يجعلني أطير ويأخذني بعيدا، أبعد من الفيلم نفسه.

في سنة 1951، كنت مريضا وسجينا في مصلحة المعتقلين بأحد المستشفيات العسكرية -كانوا يصفدوننا حتى عند الذهاب إلى الحمام أو إلى المرحاض بكل بساطة- سعرت، وأنا في سريري، عندما قرأت في إحدى الجرائد أن أرسن ويلز كان مكرها لسحب **عطيّله** من منافسة البندقية، خشية فشله، حسب شركائه، أمام **هملت**، الإنتاج الرائع للورنس أوليفيي. يا للحقبة السعيدة! الحياة السعيدة لأولئك الذين كانوا يروننا حريصين على الأشخاص الذين نحبهم أكثر من حرصنا على نفوسنا!

مرت ثلاث وعشرون سنة ومازلت أحب السينما، لكن، لا يوجد فيلم يشغل بالي وقتا أطول ما عدا الذي أنا بصدد كتابته، تحضيره، تصويره أو تركيبه. انتهى بالنسبة إلي سخاء مدمن السينما الرائع المثير إلى درجة إرباك المستفيد تعجرفا وغموضا.

لم أعثر على أيّ أثر لأول مقال نشرته سنة 1950 في نشرة نادي السينما للحي اللاتيني، لكني أذكر أنه يخص **قاعدة اللعبة** الذي تم العثور مؤخرا على نسخته الأصلية التي تم عرضها في المكبرة في أربعة عشر مشهدٍ أو تصميم لم نشاهده من قبل. سجلت بدقة متناهية الفروق القائمة

Twitter: @ketab_n

بين النسختين، وقد يكون هذا المقال هو الذي دفع أندري بازين إلى أن يقترح علي مساعدته في جمع الوثائق لكتاب رونوار الذي كان يملك خطته.

وإذ شجعني بازين على الكتابة، بداية من سنة 1953، فإنه يكون قد قدّم لي خدمة جليلة، لأن ضرورة تحليل رغبته ووصفها، إن لم تنقلنا من الهواية إلى الاحترافية بأداة سحرية، فإنها تنقلنا إلى الملموس وتحدد موقعنا في جهة ما على الأقل، في هذا الموقع غير المحدد حيث يقف الناقد.

يتمثل خطر تلك اللحظة، بطبيعة الحال، في فقدان الحماسة. ولحسن الحظ لم يكن الأمر كذلك. شرحت - في نصي المخصص **لموطن كان**- كيف أن الفيلم نفسه يُرى بشكل مختلف انطلاقا من كوننا مدمني أفلام أو صحفيين أو مخرجين، وكان ذلك صحيحا حتى بالنسبة لكل آثار رونوار والسينما الأمريكية المتفوقة.

هل كنت ناقدا جيدا؟ لا أدري، لكني متأكد من أني كنت إلى جانب الصغير ضد الصافر وأن متعتي كانت تبتدئ حيث تتوقف متعة زملائي: عند تغيرات النبرة لدى رونوار، عند تجاوزات أرسن ويلز، عند هفوات بانيول أو جيتري، عند مفارقات كوكتو، عند عري بروسون. أظن أن التعاظم لم يتحكم في أذواقي، وكنت معجبا بجملة أوديبيرتي: **"تتوجه القصيدة المبهمة إلى العالم بأسره"**.

كنت أعرف أن الأفلام كلها تجارية، وإن لم تكن كذلك، أي أنها تخضع للشراء والبيع، كنت أرى أن هناك فروقات فيما بينها تخص الدرجة وليس الطبيعة، وأحببت أيضا **لنغنّ تحت المطر** لكيلي- دونان **وأوردي** لكارل درايز.

مازلت أرى تدرج الأنواع أمرا عبثيا ومقيتا. عندما صوّر هيتشوك **نفساني**- حكاية سارقة مناسبات في حالة فرار قتلها في الحمام صاحب

Twitter: @ketab_n

فندق صبّر والدته، اعتبر أغلب النقاد (حينها) الموضوع مبتذلا: في السنة نفسها، وتحت تأثير كوروساوا، صوّر إنجمار برجمان الموضوع ذاته (النبع)، لكن أحداثه تجري في سويد القرن التاسع عشر، لقد أعجب الجميع به وحصل على المكافأة. أؤكد فقط أن الموضوع هو نفسه (إنه في الواقع نقل، أقل ما يقال أنه واع، لحكاية شارل بيرو الشعبية: **القلنسوة الصغيرة الحمراء**). الحقيقة أن برجمان وهيتشكوك عبّرا، من خلال الفيلمين، وحرّرا، بشكل معجب، جانبا من العنف الذي فيهما.

بإمكاني أن أشير أيضا إلى **سارق الدراجة** لفيتوريو دوسيكا الذي طالما قيل عنه إنه يخص مأساة البطالة في إيطاليا بعد الحرب. والحال أن مشكل البطالة لم يتم التطرق إليه فعليا في هذا الفيلم الجميل الذي لم يقدم لنا سوى - كحال قصة شعبية عربية كما لاحظ كوكتو- رجل وجب عليه العثور على دراجته. تماما كأية امرأة في العالم، فإن على **مدام دو** أن تعثر على شنفاتها. أرفض إذن أن يكون **النبع وسارق الدراجة** فيلمين نبيلين، ورزينين، في حين يكون **نفساني ومدام دو** فيلمين"للتسلية"، الأفلام الأربعة نبيلة ورزينة والأربعة أفلام للتسلية.

كنت أظن، يوم كنت ناقدا، أن على الفيلم، إن كان يريد النجاح، أن يعبّر عن **تصور للعالم وعن تصور للسينما** في الوقت ذاته. ذاك ما يُجسّده تماما كل من **قاعدة اللعبة والمواطن كان**. إنني اليوم أطلب من الفيلم الذي أشاهده أن يعبر **إما عن سعادة ممارسة السينما أو قلق ممارسة السينما**، ولا أهتم بكل ما هو بين الاثنين، أي بكل الأفلام التي لا تهتز.

***

آن الأوان للإقرار بأنه يبدو أنه لمن الصعب أن تكون اليوم ناقدا سينمائيا مقارنة بعهدي، إلى درجة أن الولد الذي كنته، الذي يتعلم الكتابة وهو يكتب، الذي يشتغل على الغريزة بدل الاشتغال على ثقافة حقيقية،

Twitter: @ketab_n

لن يستطيع، على ما يبدو، طبع مقالاته الأولى.

لـن يسـتطيع أنـدري بازيـن أن يكتـب اليوم: **"كلّ الأفلام تولد حّرة ومتسـاوية"** لأن الإنتاج السـينمائي، شـأنه شـأن الإنتاج الأدبي، تنوّع كلية وأصبح شبه متخصص. كان كل من كلوزو، كارني، دولانوي، كريستيان - جـاك، هنـري دوكـوان، كوكتـو وبروسـون يتوجهون أثناء العرض إلى الجمهـور نفسـه. لـم يعـد ذلـك صحيحا، قلة قليلـة هي الأفلام التي يتم تصوّرها للجمهور "العريض"، ذاك الذي يدخل إلى القاعة مصادفةً بعد أن يكون قد شاهد صور أحد الأفلام مثبتة بالمدخل.

فـي أمريـكا يتـم تصويـر أفـلام كثيـرة موجهـة للأقليـات السـوداء، الإرلندية، وكذلك أفلام الكاراتي، وأفلام الرقيق وأفلام للأطفال وأفلام للمراهقين، لأن الفرق الكبير مع الإنتاجات السابقة هو أن جاك وارنر، داريل، ف. زانوك، لوي ب، ماير، كارل لايمل، هاري مون، كانوا يحبون الأفلام التي ينتجونها ويفتخرون بها، في حين أن رؤساء **الشركات الكبرى** عـادة مـا يتقـززون مـن أفلام الجنس والعنف التي يعرضونها في السـوق حتى لا يبتعد عنهم المضاربون.

في الوقت الذي كنت فيه ناقدا، عادة ما كانت الأفلام أكثر حيوية، ولكنهـا أقـل "ذكاء" وأقـل "خصوصيـة" مـن أفلام اليوم. وضعت هاتين الكلمتيـن بيـن مزدوجـات، وحتـى أكـون أكثر دقة، أقـول إن المخرجين الأذكياء كانوا موجودين، ولكنهم تدربوا على إخفاء شخصياتهم للحفاظ على عالمية الأفلام التي يخرجونها.

كان الـذكاء يبقـى وراء الكاميـرا، لا يبحـث عـن اسـتهداف الأنظار على الشاشة. يجب الاعتراف، في الوقت ذاته، بأن هناك أشياء تقال في الحياة، حول الطاولة في غرفة الأكل، أهم وأعمق من تلك التي تعكسها حوارات الأفلام، وكانت هناك أشياء تجري في غرف النوم -أوفي جهات أخر- أشياء أكثر جرأة من المشاهد العاطفية للسينما.

Twitter: @ketab_n

بالنسبة للذي لم يعرف الحياة إلا عن طريق السينما لابد أنه سيعتقد بإخلاص أنه يتم إنجاب الأطفال بالتقبيل، وأكثر من ذلك: بشفاه مطبقة.

لقد تغير كلّ هذا اليوم. لم تستدرك السينما تأخرها عن الحياة في مدة خمسة عشرة سنة فقط، بل إنها توحي لنا أحيانا بأنها تجاوزتها. أصبحت الأفلام أكثر ذكاء -لنقل أكثر ثقافة- من أولئك الذين يشاهدونها. أصبحنا بحاجة إلى طريقة الاستعمال لمعرفة إن كانت الصور التي تم عرضها علينا متعلقة بحركة أم بصور ذهنية.

أما بالنسبة للأفلام الماجنة أو الإباحية، ودون أن أكون مشاهدا متحمسا لها، فأظنها تمثل تكفيرا، أو على أي حال دينا نسدده لستين سنة من الوهم السينمائي حول قضايا الحب. إني من آلاف القراء في العالم الذين لم تسحرهم مؤلفات هنري ميللر فحسب، بل ساعدتهم على الحياة أيضا.

كنت أتألم عندما أتذكر أن السينما بقيت متأخرة كثيرا عندما كتب هنري ميللر عن الحياة كما هي إذن. لسوء الحظ، لن أستطيع أن أذكر إلى الآن فيلما خليعا يكون في مستوى هنري ميللر (أفضل أفلام برجمان وبرتولوشي هي أفلام متشائمة)، لكن، ومهما كان الأمر، فإن البحث عن الحرية، بالنسبة للسينما، بحث حديث العهد، وعلينا أن نعتبر كذلك أن بذاءة الصور تسبب متاعب عسيرة أكثر من متاعب الكلمات.

مع ذلك فإن إنتاج الأفلام في العالم لم يتوقف عن التنويع، النقد بدوره يتجه نحو الاحترافية، الناقد الفلاني لا يفهم ولا يحلل جيّدا سوى الأفلام السياسية، الناقد الآخر لا يفهم ولا يحلل جيّدا سوى الأفلام الأدبية، والآخر لا يفهم ولا يحلل جيّدا سوى الأفلام التي لا تحتوي على سيناريو، والآخر لا يفهم ولا يحلل جيّدا سوى الأفلام الهامشية... إلخ.

Twitter: @ketab_n

لقد تطورت نوعية الأفلام كذلك، ولكن أقل سرعة أحيانا من مستوى طموحاتها، ما ينتج عادة مسافة كبيرة بين طموحات الفيلم وبين إنجازه. وإذا كان الناقد لا يأخذ في الحسبان سوى الطموحات، فإنه سيقوم بتعرية الفيلم، وإن كان واع بالشكل ومتشددا في التنفيذ فإنه ينتقد الفيلم انتقادا شديدا سيسميه تقديما.

كان من السهل فيما مضى تحقيق إجماع النقد والجمهور حول الفيلم، كان فيلم واحد من عشرة له طموحات فنية، وكان ينال رضى الجميع (ولكن، ليس رضى الجمهور دائما)، أما الأفلام التسعة الأخرى فهي أفلام تسلية يثني النقد على إثنين أو ثلاثة منها، لأن الطلب (طلب المتعة أو النوعية) كان أكبر من العرض.

كل أفلام اليوم طموحة في البداية ولا مبالية أحيانا، لأن المنتجين الذين لم يكونوا مهتمين سوى بالربح (أتحدث عن الوضع في أوروبا) تحولوا إلى نشاطات أخرى (العقارات مثلا). باختصار، أصبحت وظيفة الناقد معقدة جدا في أيامنا هذه، والحق أني لم يشق علي أن أصبح معارضا، من أولئك الذين يتم تقييمهم. ولكن، من هو الناقد؟

***

نسمع أحيانا في هوليوود هذه الصيغة: **"كلّ واحد له مهتان، مهنته ومهنة نقد السينما"**. صحيح، وبإمكاننا، إن استدعى الأمر ذلك، أن نبتهج أو أن نتألم. فضلت منذ زمان أن أبتهج، مفضلا هذا الوضع على العزلة واللاّمبالاة اللتين يشتغلان فيهما الموسيقيون والرسامون على وجه الخصوص.

بمقدور أي كان أن يصبح ناقدا سينمائيا، لا يشترط على طالب الخدمة عُشر المعلومات التي تطلب من الناقد الأدبي، الموسيقي أو الرّسمي. على مخرج اليوم أن يتقبل فكرة أن يُنتقد عمله من قبل أحدهم لم يشاهد ربما أي فيلم من أفلام ميرنو.

Twitter: @ketab_n

بمقابل هذا التسامح، هو أن أيّاً كان في رئاسة تحرير يومية، سيسمح لنفسه بالاعتراض على فكرة صاحب الزاوية السينمائية. يبدي رئيس التحرير احتراما كبيرا تجاه الناقد الموسيقي، بيد أنه يسائل، بطيبة خاطر، ناقد السينما في رواق ما: **أسمع ياعزيزي، لقد عرّيت آخر فيلم للوي مال، لكن زوجتي لا توافق رؤيتك إطلاقا، لقد أحبّته.**

إن الناقد الفرنسي، على خلاف الأمريكي، يريد أن يكون قاضيا مثل الله أو مثل زورو إن كان علمانيا، يذل القوي ويعز الضعيف. هناك أولا ظاهرة الحذر الأوروبي جدا أمام التفوق، ولكن، علينا أن نلاحظ أن الناقد الفرنسي الذي يسعى دائما إلى تبرير مهمته، لنفسه قبل كل شيء، يشعر برغبة كبيرة في أن يكون مفيدا، إنه يحقق ذلك أحيانا.

أما اليوم، ومنذ ظهور الموجة الجديدة وانتشارها، فلم تعد الأفلام الجيدة تأتي من خمسة بلدان أو ستة، بل من كل مكان في العالم، وعلى الناقد أن يصارع من أجل الحصول على أحسن نشر للأفلام التي تُصور.

يعرض الفيلم الفلاني بباريس في عشرين قاعة حصرية، الآخر في ستوديو بتسعين مقعد، الفيلم الفلاني يتوفر على ميزانية إشهار بقيمة خمس مئة ألف فرنك، الآخر له ميزانية تقدر بخمسين ألف فرنك. تتسبب هذه الوضعية في ظلم كبير يجعلنا نفهم أن النقاد منشغلون بذلك بخطر إثارة رجال الصناعة.

أعرف جيدا هذا الناقد الفرنسي المشاكس الذي يذهب لمحاربة طواحن الريح لحلقة جومان المقفلة، هذا المحتج الأبدي، هذا الذي يمنع المراوحة في المكان نفسه، والسبب: كنت أنا ذلك الناقد ما بين 1954 و1958. كنت واحدا منهم على أي حال، مستعدا دائما للدفاع عن الأرملة دوفجينكو وبريسون اليتيم.

لاحظت في "مهرجان كان" مثلا أن باقات الورد التي توضع أمام

Twitter: @ketab_n

الشاشة لتضفي عليها جوّا احتفاليا، كانت لها تأثير حسن على المشاهدين الرسميين الجالسين في المقصورة، أما بالنسبة لهواة السينما الحقيقيين الذين يملأون دائما المقاعد العشرة الأمامية، فإن هذا الزخرف الزهري يعيقهم على قراءة العنونة التحتية للأفلام الأجنبية: لم أكن أتمالك نفسي لأنعت مديري المهرجان بالعنصرية، وإذ تعبوا من هجوماتي المتكررة طلبوا من رئيس التحرير إيفاد صحفي آخر في السنة القادمة.

والحال أني وجدت نفسي في السنة التالية (1959) في مهرجان كان، ولكني كنت في المقصورة أثناء عرض **الأربعمائة إصابة**، وهكذا استطعت أخيرا أن أتذوق، دون تحفظ، الأثر الجميل لباقات الزهر أمام الشاشة.

عندما أصبحت مخرجا، ألزمت نفسي بعدم المكوث طويلا دون الكتابة عن السينما. إن ممارسة هذه اللعبة المزدوجة، ناقد- مخرج هي التي منحتني اليوم جرأة تفحص الوضع من أعلى قليلا، على شاكلة واحد من نوع فابريس الذي حظي بالتحليق فوق واتيرلو بالمروحية.

***

يبدو لي أن الناقد الأمريكي أحسن من الناقد الأوروبي، ولكن، في الوقت الذي أصوغ فيه هذه الفرضية، أطلب منكم أن تمنعوني من الوقوع في النية السيئة. فعلا، يفرض علينا قانون الحياة أن نتبنى، بطيبة خاطر، الأفكار التي تلاءمنا. والحال أن النقد الأمريكي يلاءم أفلامي فعلا أكثر من ملاءمته أفلام مواطنيّ.

الحذر إذن! مع ذلك أكمل. يتخرج الناقد الأمريكي عادة من مدرسة للصحافة، وهو بذلك يبدو أكثر احترافية من الفرنسي، ودليل ذلك طريقته المنهجية في إجراء الحوارات.

إن أجر الناقد الأمريكي أجر محترم بسبب التوزيع الكبير للصحف في بلده، وهذه نقطة مهمة. لا يشعر أنه يعيش بالتحايل، حتى وإن لم ينشر كتبا، حتى وإن لم يمتهن حرفة ثانية فإنه يشعر بالارتياح، لا يحس بأنه

Twitter: @ketab_n

منفصل اجتماعيا عن صناعة الفيلم. سوف لن يسعى إذن إلى الانفصال بشكل كليّ عن إنتاج محترم مثل العرّاب، ولا أن يتماثل آليا مع الكاتب الهامشي الذي يحارب احتقار الشركات الكبرى لهوليوود. يقدّم برصانة حكم، حسابا عن كلّ ما يراه.

في حين أصبح من المألوف في فرنسا رؤية المخرج يحضر العروض الصحفية لفيلمه والوقوف بهدوء أمام الباب الخارجي بعد الكلمة الختامية. لا يمكن أن نتصور هذه الأساليب في نيويورك خوفا من أن تحدث فضيحة.

ما يؤاخذه محيط هوليوود على نقاد نيويورك هو تفضيلهم الأفلام الصغيرة القادمة من أوروبا على الإنتاج الوطني، وهي عادة ما تمس، في نسختها الأصلية المترجمة، سوى الجمهور المثقف في المدن الكبرى والطلبة في الحرم الجامعي.

ثمة شيء من الصواب في هذا العتاب، ولكن هذه الظاهرة مفهومة جدا: هناك مخرجون أمريكيون كثيرون هم المستفيدون في جهة ما، أي عندما يأتون إلى أوروبا، كما حاولت أن أشرح ذلك في جهة ما من هذا الكتاب.

لقد تطرقت إلى تعصبنا أثناء وصول الأفلام الأمريكية بعد الاستقلال. هذا الأمر مازال صحيحا إلى غاية اليوم، وأظن أن رد الفعل هذا طبيعيّ. إننا نستحسن أكثر ما يأتي من بعيد، ليس بسبب إغراء الغريب فحسب، ولكن لأن غياب المرجعيات الشخصية يدعّم حظوة الأثر.

لا يشاهد آخر فيلم لكلود شابرول بالطريقة ذاتها في باريس ونيويورك. سندخل في باريس، أثناء تقييم الفيلم، انطباعات خارجة عن الفيلم نفسه، وقد نأخذها على سبيل المثال من مقطعين أو ثلاثة مقاطع للمخرج في التلفزيون، سيدخل في الخط أيضا نجاح الفيلم السابق أو فشله نقديا أو تجاريا، دون أن ننسى بعض المعلومات الخاصة بحياته

Twitter: @ketab_n

الشخصية، وربما صدى موقف سياسي معيّن. ولكن، بعد ستة أشهر سيصل فيلم كلود شابرول إلى نيويورك عاريا كله، منقوصا من السياق الذي ذكرته، وهذا هو الفيلم الذي سيقيّمه الأمريكيون. لاداعي للبحث بعيدا عن الأسباب التي تجعلنا مفهومين أكثر خارج بلداننا.

"إن الناس في العالم مسكونون بحماقاتهم الشخصية بحيث لا يمكن أبدا أن يؤمنوا بموهبة أحد مواطنيهم. إنهم لا يحبون سوى الكتّاب الذين ليسوا من العالم." هكذا كتب بروست للسيدة ستراوس.

يجرّنا هذا إلى القول أننا نقيّم، بتعاطف أكبر، **ما يقدمه** الكاتب **وما يكونه** - أو بعبارة أدق- من هو- وماذا نعرف عنه- نضع وساطة غير مواتية ما بين العرض وما بين الذين سيقيّمونه. يجب أن نضيف إلى هذا أن إنتاج فيلم في بلد ما نادرا ما يأتي بمفرده، هناك مشاركة محيط كامل، وأحيانا ذوق ما أو سلسلة ما.

إن حدث أن أُنتجت ثلاثة أفلام في باريس في شهر واحد، وكانت أحداثها تجري في الحقبة ذاتها، في حقبة الاحتلال مثلا، أو في الجهة نفسها، في سان تروبيز على سبيل المثال، فليحذر الفيلم الذي ينتج بعد الأوليين، ولو كان أحسنهما!.

بالعكس، كان عليّ أن أعيش قليلا في أمريكا لأفهم لماذا بقي ألفريد هيتشكوك محتقرا لمدة طويلة. من الصباح إلى المساء، على القنوات التلفزيونية الأمريكية الستة أو الثمانية لا نشاهد سوى الاغتيالات، الوحشية، الترقب، الجوسسة، المسدسات والدم. طبعا.

إن هذه الأجهزة التي يتم التلاعب بها بفظاظة لا يمكن أن تبلغ عشر جمال فيلم **نفساني**، مع ذلك فإن هذه **الأجهزة نفسها**، ولهذا السبب بالذات، أفهم نفَس الهواء النقي الذي تقدمه ملهاة إيطالية للسينما الأمريكية العنيفة، قصة حب فرنسية أو فيلم تشيكوسلوفاكي حميمي.

***

Twitter: @ketab_n

لا يوجد، في حقيقة الأمر، أيّ فنان يصل به الأمر إلى حد قبول مهمة الناقد، في البداية يتفادى التفكير فيه، لأن النقد قد يكون بالنسبة للمبتدئين أكثر نفعا وأكثر تساهلا في الوقت ذاته، ومع الوقت تتوطد علاقة كل من الفنان والناقد، وقد يُؤَدّي بهما الأمر إلى التعارف جسديا، ثم يحترزان قريبا مثل خصمين. على أي حال فإن هذه النظرة التبسيطية تفرض نفسها مثل الكلب والقط.

يرفض الفنان خفية، بمجرد الاعتراف به كفنان، فكرة أن للنقد دورا يلعبه، وإذا قبل بذلك فإنه يريده دائما إلى جانبه، يتمناه مفيدا، ولكنه مخطئ. يؤاخذ الفنّان على النقد سوءَ نيته، ولكن، أليس الفنان سيء النية أحيانا؟ وجدت أن الهجومات المتكررة للجنرال دوغول ثم جورج بومبيدو على الصحافة مثيرة للشفقة لو أن دروسها انتقلت إلى النقد الفني.

يتمثل السلوك الأكثر مدعاة للرثاء لدى العامة في اللعب على هذين الجدولين: 1- أكره الإعلام، 2- لا أطالعه مطلقا.

في هذه الدرجة من الاحتقار يتأكد لنا أن الإنسان الحساس تحركه أنانيته التي قد تدفعه إلى الإعلان عن عدم رضاه بنقد في صالحه، لأنه يخص غيره أيضا: لا يوجد فنان كبير لم تتملكه الرغبة في يوم ما في إعلان الحرب على النقد، لكني أظن، صراحة، أن ذلك يعد زللا، ضعفا، حتى وإن تعلق الأمر بفلوبير: **"لا يوجد نقد جيّد منذ ظهور النقد"**. أو بإنجمان برجمان الذي صفع ناقدا من ستوكهولم!

طبعا: كان يجب أن تكون هناك لدى سان بوف جرأة لكتابة، كما تذكرنا بذلك ساشا جيتري: **"يبدو أن السيد دو بالزاك منشغل بالإنتهاء كما ابتدأ: بمئة مجلد لن يقرأها أحد"**. لكننا نرى أن الوقت تكفّل بإنصاف سانت بوف وبالزاك!

أجد أنه لمن الشجاعة أن يعترض فنان على النقد، دون أن يشتمه،

Twitter: @ketab_n

في الوقت الذي يكون فيه النقد إلى جانبه. سيكون بمثابة اعتراض مبدأ معلن ينتج وضعا في منتهى الوضوح، ثم يمكنه بعد ذلك أن ينتظر الهجومات دون أن يوليها أهمية، أو أن يستمر في الرد عليها.

إننا نعيش أحيانا، عوض هذا، وضعا مؤسفا لنقاد يظنون أنه من المهم عدم الدخول في الحرب الكلامية إلا في اليوم الذي يتعرضون فيه للنقد. النية السيئة، إن كانت هناك نية سيئة فإنها لا توجد لدى جانب واحد فقط، وإذا كان هناك مخرج فرنسي، موهوب جدا، فضلا عن ذلك، يقدم كل فيلم من أفلامه على أساس أنه "أول فيلم له"، مؤكدا على أن الأفلام السابقة لم تكن سوى تمرينات متلعثمة تجعله يشعر بالخجل، فبماذا يشعر الناقد الذي دافع عن أعماله بصدق منذ البداية؟

السؤال الوحيد الذي يطرح على الذين يثورون على النقد السلبي هو هذا: هل تفضلون أن تخاطروا بأن يتجاهلكم النقد كلية وأن لا يكون عملكم موضوع أي سطر مطبوع، نعم أم لا؟.

ليس لنا أن نفرض على النقد أشياء كثيرة، وبخاصة أن يشتغل كعلم دقيق، ولأن الفن ليس علميا، لماذا يجب على النقد أن يكون كذلك؟

إن المؤاخذة الوحيدة التي يمكن أن نبديها تجاه بعض النقاد – أو بعض النقد– هي الحديث النادر عن السينما. يجب أن نعرف أن سيناريو الفيلم ليس هو الفيلم، يجب أن نقبل أيضا بأن الأفلام ليست نفسانية كلها. على الناقد أن يتأمل جيدا مقولة جان رونوار: **"كل فن عظيم هو فن مجّرد"**. عليه أن يعي الشكل ويفهم أن هناك من الفنانين من لا يبحث عن المشابهة، ومن هؤلاء درايرر وفون ستيرنبرج.

***

عندما التقيت بجوليان دو فيفي، قبل أيام قليلة من وفاته، حاولت أن أقنعه –لأنه كان دائم التذمر– بأن حياته المهنية كانت جميلة، متنوعة وكاملة، وحاصل الكلام أنه نجح في حياته وعليه أن يكون سعيدا،

Twitter: @ketab_n

فأجابني: **"أكيد أنني كنت سأشعر بالسعادة لو لم يكن هناك نقد"**.

كانت هذه الملاحظة، بصدقها الذي لا يقبل أي جدل، ملاحظة مرعبة بالنسبة إلي، أنا الذي كنت قد صوّرت أوّل فيلم. قلت لجوليان دوفيفيي بأنني عندما كنت ناقدا وكنت أشتم إيف أليجري، جان دولانوي، أندري كايات، أو بطبيعة الحال، جوليان دوفيفيي شخصيا، لم يغرب عن بالي أبدا أني كنت في أعماقي أتصورني في وضع شرطي ينظم حركة المرور في ساحة الأوبرا، في حين كانت القنابل تسقط على فيردوم!

إن كانت هذه الصورة قد خطرت ببالي، دون أية صورة أخرى، فلأن عبارة: **معرفة محنة النار** تنطبق بالتمام على كل الفنانين يوم يسلّمون لحكم الجمهور عملهم الذي أنجز خفية.

يتعلق الأمر بالتعريف بالنفس فيما يخص الفنان، باكتساب قيمة وباستعراض النفس: هو ذا امتياز رائع، بشرط أن تقبل خطر الرأي المخالف: أن تدرس، أن تحلل، أن تقدّر، أن تحاكم، أن تقيّم، أن تناقش.

أستطيع أن أشهد أن الذين يقيّمون واعون بعظم مزية الإبداع، بالخطر الذي يحذق بمن يعرض نفسه، ولهذا السبب فإنهم يكنّون له محبة خفية، احتراما معينا، ما على الفنانين سوى سبره حتى تعود إليهم بشاشتهم، ولو جزئيا. قال بوريس فيان **"لا يمكن أن نكتب مقالا ممتازا عما أبدعه الآخر، سيظل نقدا."**

موازين القوى هي التي تتحكم في علاقة الفنان بالناقد، وهذا الأخير يعلم علم اليقين أن ميزان القوة ليس في صالحه - ولو أجهد نفسه لكتمان ذلك بصرامة النبرة- في حين أن الفنان يفقد باستمرار استعلاءه الأنطولوجي. قد يعزى فقدان الوضوح لدى الفنان إلى حساسيته (أو حساسيته الزائفة)، وبخاصة إلى هذه الجرعة المتفاوتة الدرجة للجنون الهذائي الذي يبدو أنه نصيبه.

Twitter: @ketab_n

يعتقد الفنان دائما أن النقد ضده -خاصة وأنه كان ضده- لأن ذاكرته الانتقائية تغلّب بسعادة هذا الإحساس بالاضطهاد.

عندما ذهبت إلى اليابان لتقديم أحد أفلامي، حدثني عدة صحفيين عن جوليان دوفيفيي **ولفة جزره** الذي بقي لسنوات أحد أفلامهم المفضلة، وعندما كنت في لوس أنجلس في العام الماضي، قالت لي إحدى أكبر ممثّلات هوليوود إنها مستعدة لتقديم أي شيء من أجل الحصول على موسيقى **دفتر بال**، أحب أن أقول هذا لجوليان دوفيفيي بصوت عال.

يوجد هناك إذن عنصر آخر على الفنان أن يأخذه في الحسبان: الشهرة. فعلا، لا يجب الخلط بين نقد الفيلم أثناء ظهوره وبين شهرته مع السنين، باستثناء **المواطن كان**، فإن كل أفلام أرسن ويلز انتقدت بشدة في وقتها واعتبرت فقيرة جدا أو باروكية جدا أو مجنونة جدا، شكسبيرية جدا أو أقل شكسبيرية، مع أن شهرة أرسن ويلز عبر العالم، في نهاية المطاف، شهرة معتبرة. الشيء نفسه بالنسبة لأفلام بونويل أو برجمان التي انتقدت ظلما في موطنهما وخارجهما.

إن النقد اليومي أو الأسبوعي نقد عادل، وهذا طبيعي في نهاية المطاف، يتظاهر باعتبار أناتول ليتفاك أكثر أهمية من شارلي شابلين، ولأنهما متساويان أمام الله، ليكونا كذلك أمام النقد. الوقت هو الذي يعيد الأمور إلى نصابها، وكذلك جمهور متحف الفن الحديث بنيويورك، جمهور مكتبة الأفلام بباريس وجمهور آلاف قاعات الفن والمحاولات التي تتكاثر عبر العالم.

كل شيء على ما يرام إذن، وأختم دفاعي عن النقد بالتنبيه إلى أن المدح المفرط الآتي من كل جهة، ذاك الذي يرافق حياة مهنية بأكملها، يمكنه أن يعقم فنانا أكثر مما يفعله حمّام بارد، هو صورة عن الحياة. ذاك ما كان يفكر فيه جان بولان عندما كتب: **"النقد العنيف يحفظ المؤلف أفضل مما تحفظ الكحول فاكهة"**.

Twitter: @ketab_n

الفنان يشكك في نفسه صميميا إلى غاية الموت، مهما غمره معاصروه بالتهاني، وعندما يحاول أن يتّقي الهجومات، أو اللاّمبالاة، بكل بساطة، أيفعل ذلك دفاعا عن نفسه أم عن عمله الذي يعتبره بمثابة ابن مهدد؟ يجيب مارسيل بروست على هذا السؤال أيضا: **"لدي إحساس كبير بأن الأثر، من حيث أنه شيء صدر عنّا، أحسن منا. والحال هذه، من الطبيعي أن نحميه كما يحمي الوالد ولده، ولكن، لا يجب أن تقودني هذه الفكرة إلى مخاطبة الآخرين، مع الأسف، بهذه الطريقة التي قد لا تعني سواي"**.

إننا، في حقيقة الأمر، من الهشاشة أثناء إصدار منتوج سنة من العمل بحيث يلزمنا أعصاب باردة لنستقبل برباطة جأش وابل الانتقادات السلبية، ولو أن العودة إلى الوراء، بعد شهرين أو ثلاثة، تقرّبنا من حكمهم وتجعلنا واعين بأننا أخطأنا في تقادير المايونيز.

ذكرت كلمة مايونيز قصد استعمالها. عندما كنت في العشرين عاتبت أندري بازين الذي يعتبر الأفلام مثل المايونيز، تؤخذ أو لا تؤخذ، قلت له: **"ألا تعتقدون أن كل أفلام هاوكس جيّدة وأن كل أفلام هوستون رديئة؟"** صيغة فظة حاولت لاحقا أن أجعلها أكثر سلاسة عندما أصبحت بدوري ناقد أفلام: **"أسوأ فيلم لهاوكس أحسن من أحسن فيلم لهوستون"**.

لابدّ أننا سنتعرف ها هنا على **سياسة المؤلفين** التي تبنتها **دفاتر السينما**. لقد تم نسيانها اليوم في فرنسا، ولكن **المتحمسين للأفلام** غالبا ما يناقشونها في الجرائد الأمريكية. لقد أصبح الهاوكسيون والهوستونيون اليوم مخرجين. لا أدري كيف يفكر أولئك وهؤلاء في سياسة المؤلفين، بيد أني متأكد من أننا انتهينا كلنا بتبني نظرية بازين حول المايونيز، لأن سياسة السينما علمتنا بعض الأشياء:

نجهد نفوسنا كثيرا لتصوير فيلم رديء.

Twitter: @ketab_n

قد يبدو فيلمنا الأكثر نجاحا مثل مهزلة.

قد يجوب الفيلم الذي نصوره أنحاء العالم بأكبر وقاحة ممكنة.

قد ينجح الفيلم الغبي الفعال سينمائيا أكثر من الفيلم الذكي الهش.

نادرا ما تتناسب النتيجة مع الجهد المبذول.

النجاح على الشاشة ليس بالضرورة نتاج الاشتغال الجيد لذكائنا، بل يعود إلى تناغم العنصرين سابقي الوجود اللذين لم نكن نعيهما أصلا: الإتحاد السعيد للموضوع المختار مع طبيعتنا العميقة، التوافق غير المتوقع ما بين اهتماماتنا، في هذه اللحظة من حياتنا، وبين اهتمامات الجمهور بأحداث الساعة.

بإمكاني أن أسترسل في العدّ.

نظن أن على النقد أن يلعب دور **الوسيط** ما بين الفنان والجمهور، وذلك ما يحدث أحيانا، نظن أن على النقد أن يلعب دورا **مكمّلا**، وذلك ما يحدث أحيانا. مع ذلك فإن وظيفة النقد عادة ما تكون مختلة، إنه لا يمثل سوى عنصر من العناصر الأخرى: لصق الإعلان، الأحوال الجوية، المنافسة، التوقيت.

يصبح الفيلم في درجة ما من النجاح حدثا اجتماعيا، وتصبح مسألة نوعيته مسألة ثانوية حقا، إلى درجة أن ناقدا أمريكيا كتب بمنطقه ودعابته: بالنسبة إلي فإن **"نقد قصة حب هو بمثابة نقد مثلوجة بالكرميلة"**، لأنه من المؤكد أن أجمل كلمات السينما تجيئنا من هوليوود.

عندما يحقّق مخرج أمريكي نجاحا باهرا عن فيلم انتُقد بشدة – **المعزّم** كأحسن مثال– من عادته أن يصرّح، وكأنّه يتوجه إلى النقاد: **"أيها السادة، لقد قرأت مقالاتكم صباحا، وكنت أبكي في الطريق إلى البنك لأخذ نسبة الرّبح!"**.

إن رغبة النّاس في مشاهدة فيلم من عدمها، لنسمي ذلك قوة

Twitter: @ketab_n

جاذبيته، أقوى من حثّ النقد. لم يستطع النقد التقريظي، بالإجماع، أن يأخذ الجمهور إلى القاعات حيث تعرض أفلام **الليل والضباب** لآلان ريسني، (حول النفي)، **الفراغ والجفاف** لنيلسون بيريرا (حول المجاعة والجفاف في البرازيل) **جوني يمسك ببندقيته** لدالتون ترامبو (حول جندي فقد الرجلين واليدين والبصر والكلام).

تقترح علينا أمثلة الرفض هذه تأويلين إثنين: يخطئ المخرج عندما يعتقد أن المنتج أو مدير القاعات أو الناقد أعداء له. كل واحد من هؤلاء يتمنى بإخلاص أن تنجح هذه الأفلام. إذن، والحال هذه، فإن العدو الحقيقي للفيلم هو الجمهور الذي لا يمكن التغلب على سلبيته بسهولة. يعود الفضل لهذه النظرية في كونها ليست ديماغوجية، لأنه من السهل دائما أن نداهن الجمهور، هذا الجمهور الغريب الذي لم يره أحد. من السهل إرهاق رجال المال الذين يريدون إنتاج وتوزيع واستغلال كل الأفلام التي يهتمون بها، بما فيها تلك التي ذكرت.

التأويل الثاني هو هذا: يوجد في فكرة العرض السينمائي وعد بالمتعة، وعد بالإثارة يناقض سيرورة الحياة، أي المنحدر النازل: تدهور، شيخوخة وموت. أوجز وأبسّط: العرض شيء يتصاعد، الحياة شيء ينزل، وإن نحن قبلنا برؤية الحياة هذه، سنقول إن العرض، على عكس الصحافة، يؤَدّي وظيفة الوهم.

لكن رجال العرض الكبار هم أولئك الذين يفلحون في عدم السقوط في الوهم، ويتمكنون من جعل الجمهور يتقبل حقيقتهم، دون معاكسة القانون التصاعدي للعرض، هؤلاء يجعلون الآخر يقبل حقيقتهم وجنونهم أيضا، لأنه لا يجب علينا أن ننسى بأن على الفنان أن يفرض جنونه الخاص على حضور أقل جنونا منه، أو أن جنونه متنوع.

حتى أكون أوضح، أعطي مثالا عن فيلم إنجمار برجمان **صراخ وهمس** الذي يعد نجاحا عالميا، ولو أنه يحمل كل خصائص الفيلم

Twitter: @ketab_n

الملعون؛ احتضار بطيء لامرأة نخرها السرطان، وكل ما لا يريد الجمهور مشاهدته. أي نعم! يبدو لي في حالة فيلم **صراخ وهمس** أن الإتقان الشكلي للفيلم، وخاصة استعمال اللون الأحمر في زخرف البيت، هو الذي أنتج عنصر الإثارة.

أستطيع القول عنصر المتعة، ما جعل الجمهور يحس للتو أنه بصدد مشاهدة عمل رائع ويقرر مشاهدته بتواطؤ فني وبإعجاب أسهما في توازن واستدراك أثر الصدمة الناتجة عن صراخ هاريات أندرسون وحشرجات الإحتضار.

هناك أفلام أخرى لا تقل جمالا استاء منها ما نسميه الجمهور العريض - ربما لم يكن ينقصها سوى الجدران الحمراء- لكن، بالنسبة لفنان مثل برجمان، ستكون هناك دائما نواة من المشاهدين الأوفياء في كل كبريات مدن العالم، وهذا تشجيع على مواصلة عمله.

علي أن أرجع الآن إلى مضمون هذا الفيلم، إنه يتشكل من عدد من المقالات التي كتبتها منذ 1954 لعدد من اليوميات والدوريات.

يتعلق الأمر ما بين 1954 و1958 بمقالات الصحفي ثم بمقالات المخرج. إن الفرق واضح، لأنه، من البديهي جدا ألاّ أنتقد زملائي، ولكن ألاّ أكتب عنهم إلا إذا كانت هناك رغبة ومناسبة.

يضم هذا الكتاب حوالي مئة ألف كلمة، ولا يمثل إذن سوى سدس ما كتبته. يمكن انتقاد هذا الخيار، إنه خياري أنا. إنه لا يحتوي إلا على قليل من الانتقادات العنيفة، مع أنهم ألصقوا بي وقتها شهرة "مخرّب السينما الفرنسية".

لكن ما الجدوى من أن أنشر اليوم مهاترات حول أفلام منسية؟ زد على ذلك، بإمكاني أن أتخذ كلمات جان رونوار حجة: **"كنت أعتبر العالم، والسينما خاصة، عالما مزدحما بالآلهة المزيفين، وكانت وظيفتي تتمثل في الإطاحة بهم، جرّدت السيف وكنت مستعدا للتضحية بحياتي،**

Twitter: @ketab_n

كان الآلهة المزيفون لا يزالون ها هنا، ربما ساعدت مثابرتي على السينما لمدة نصف قرن، على أن ينزلوا من عليائهم".

فضلت إذن، وإن كانت هذه المقالات متفاوتة الجودة، أن أنشر ما هو ملائما وكلفا، لسبب بسيط، لأنه يخص أفلاما ما تزال تعرض حاليا ومخرجين كبارا.

هناك مقالات لم يسبق نشرها، ومن حسن الحظ أني حافظت على عادة الكتابة من أجل المتعة ومن أجل أن تتضح لي الأفكار، وهناك مقالات أخرى ليست إلا ملخصات لمختلف المقالات المخصصة لفيلم واحد، لأنني في وقت ما، كنت أكتب بانتظام في جرائد عديدة: أسبوعيات مثل "فنون"، "إذاعة- السينما"، "دفتر باريس" في مجلات شهرية: "دفاتر السينما"، "الباريسية"، في يومية وقتية "عهد باريس".

كنت أكتب باسمي وتحت أسماء مستعارة مختلفة. كانت تلك أول حقبة سعيدة في حياتي، لأني أصبحت أخيرا أفعل ما يروق لي: مشاهدة الأفلام، الحديث عنها، إضافة إلى هذا، فإنهم كانوا يسددون لي أجرا! أصبحت أحصل على المال الكافي لأقوم بما أرغب فيه، وقد أعجبت بهذا لأنني قضيت سبعة أعوام أو ثمانية كان كل يوم فيها مخصصا للبحث عن المال من أجل الواجبات والسكن.

كنت ناقدا سعيدا.

هاهي الطريقة التي ألفت بها هذا الكتاب.

يحمل القسم الأول عنوان "**السر الأكبر**" لأنه مخصص لمخرجين بدءوا حياتهم المهنية مع السينما الصامتة وأكملوها في الناطقة. لهؤلاء ميزة إضافية، وقد وصف جان رونوار في **"حياتي وأفلامي"** السحر الذي كانوا يمارسونه على حديثي العهد: **"... كنت مدفوعا بالأسئلة الملحاحة للزملاء الشباب الذين كانوا يرون أن كل ما سبق السينما الناطقة يبدو أكثر بعدا وغرابة من انتقال المجلدات الكبرى في حقبة ما قبل التاريخ.**

Twitter: @ketab_n

كنا بدورنا، نحن الأجداد، نتمتع لديهم بحظوة مماثلة للاعتبار الذي يوليه الفنانون المعاصرون للنقوش الأثرية بمغارات لاسكو. إن المقارنة متملقة، وتخلق لدينا إحساسا بالرضا يجعلنا نلاحظ بأننا لم نبذر الفيلم بجنون".

بعض نصوص هذا الفصل يتعلق بتراجم الموتى، ولم ينشر في طبعته الفرنسية: **كارل درايير، جون فورد**. لقد غيرت رأيي جذريا فيما يتعلق بهذا الأخير، لأنني لم أكن أحبه كناقد، ولابدّ أني خصصت له مقالين أو ثلاثة مقالات لاذعة.

كان يجب أن أصبح مخرجا وأن أشعل التلفزيون الذي كان يعرض **الرّجل الهادئ** حتى أعرف حجم عماي، حينها شاهدت وأعدت مشاهدة عدد معتبر من أفلامه، أما اليوم فإني أولي له نفس الاهتمام الذي أوليه لجون فورد على سبيل المثال.

لم تنشر كذلك النصوص المتعلقة بجان رونوار وبونويل، لأنها، مبدئيا، عبارة عن تعريفات شفوية. وكان النص الطويل حول جان فيجو مخصصا لتصدير طبعة لآثاره الكاملة التي لم تنشر بعد. أما الشهادة الخاصة بفرانك كابرا فقد كتبتها لمؤلّف أمريكي جماعي.

مخرجو السينما الناطقة (I وII)

يتعلق الأمر، ها هنا، بخيار كذلك، وحتى لا أخيّب آمال هواة الانتقادات اللاذعة، فقد احتفظت ببعض المقالات التي بدت لي موثقة بما فيه الكفاية: **السيد ريبرا، الكرة الحمراء، أرسين لوبين**. أما اليوم فأفضل عنها المقالات التقريظية، إنها أصعب منها من حيث الكتابة، ولكنها أكثر أهمية مع مرور الوقت.

كان يحدث لي عندما يثيرني فيلم ما، أن أكتب في جرائد مختلفة، وتحت أسماء مستعارة مختلفة عدة مقالات رأيت أنه من المهم تلخيصها،

Twitter: @ketab_n

وهذا ما يفسر طول النصوص المخصصة **لهروب المحكوم عليه بالإعدام**، **للولا مونتيس** أو لجان كوكتو.

فضلت أن ألحق بالجزء الثاني من هذا الفصل، الذي أفردته للسينمائيين الأمريكيين المستحسنين، من مثل بيلي ويلدر، كوكور، نايك راي، أفلاما أقل شهرة أو منسية، ولكنها كانت مهمة بالنسبة إلي، مثل **مكائد الحب** لشارل فيدور أو **أطلنطس** للمخرج ج. أولمر الذي ترك أثرا في حياتي! أشرت في سياق هذا المقال إلى وجود رواية "جول وجيم" لكاتبها هنري- بيار روشي الذي كتب لي كلمة قصيرة. سأتعرف عليه فيما بعد، والبقية معروفة.

بعض قليلي الحظ

جمعت في هذا الفصل إنجمار برجمان (لأنه سويدي)، لوي بونويل (إسباني يشتغل في المكسيك أو في فرنسا)، نورمان ماك لارين، أسكتلاندي مقيم في كندا، وهو أحد أكبر المخرجين في العالم، ولو كانت أفلامه تستغرق ما بين ثلاث دقائق وسبع دقائق، إيطاليين بارزين (وهناك آخرون) فيليني وروسيليني. ضمنت أرسن ويلز كذلك، الذي كان يمكن أن يرد في الفصل الأمريكي، ولكني أعدّه بمثابة مخرج - مواطن عالمي (لم ينشر النص المتعلق **بالمواطن كان**)، وأخيرا، صورتين لممثّلين أثر فيّ موتهما: جامس دين الذي كان موضوع إجلال في حياته، وهنفري بوجار الذي يعد نقيضه، ولكن مجده بعد موته لم يتوقف عن التعاظم.

أصدقاء الموجة الجديدة

قد يكون عنوان هذا الفصل مفاجئا. كنت أريد، في بداية الأمر، أن اضطلع بوضعي كمخرج من الموجة الجديدة، كما يقال اليوم، لأن العبارة غدت، من منظور كتاب الحوليات الفرنسيين، عبارة مهينة منذ

Twitter: @ketab_n

عشر سنوات، وهذا أمر تعسفي للغاية. إنه لمن السهولة بمكان أن نشتم "الجيل الجديد" دون ذكر العناوين، لأن هذا لا يعرّض للتناقض.

مع ذلك، فإن الموجة الجديدة، التي لم تكن في يوم ما مدرسة أو ناد، كانت حركة عفوية ومهمة تجاوزت حدودنا بسرعة. إني لأشعر بأني متكافل معها أكثر فأكثر، وقد تمنيت كثيرا قدومها من خلال مقالاتي، إلى درجة أني كتبت عام 1957 هذا الجهر بالرأي، الساذج، والواثق مع ذلك: "**يبدو لي أن فيلم الغد إذن، سيكون أكثر خصوصية من الرواية الذاتية أو السير ذاتية، مثل اعتراف أو مذكرات حميمية، سيعبر المخرجون الشباب بضمير المتكلم وسيقصّون علينا ما حصل لهم: قد يكون ذلك قصة حبهم الأولى أو آخرها، وعيهم بالسياسة، قصة سفر، مرض، الخدمة العسكرية، زواجهم، عطلتهم الأخيرة، وسيكون ذلك موضع إعجاب بالضرورة تقريبا، لأنه سيكون صادقا وجديدا.... سيكون فيلم الغد فعلا عاطفيا.**"

يمكننا، بحسب وجهة النظر التي نتبناها، أن ننطلق بالموجة الجديدة بداية من "**وخلق الرب الإله المرأة**" لفاديم (من حيث أنه أول فيلم للسينما الفتية حقق نجاحا دوليا) أو قبلا، من **لقاءات سيئة** لإسكندر أستروك: نموذج جيد لأول "فيلم للمخرج".

فضلت من جانبي أن أبدأها هنا في هذه المجموعة، بفيلم **ليل وضباب**، بسبب أهمية الفيلم وصاحبه، إلا أننا سنجد معلومات أوفر حول تشكل الموجة الجديدة في النص المخصص لفيلم **باريس لنا** لجاك ريفات.

جمعت إذن، في هذا الفصل، نصوصا ليست نقدية بمعنى الكلمة، ولكنها نصوص ظريفة، صادقة، والحال أنها كتبت لتلفت الانتباه إلى فيلم صعب حتى تساعد على انطلاقته.

الأمر لا يتعلق بالصداقة بطبيعة الحال، لأنني لم أدخل في صداقة

Twitter: @ketab_n

مع عدة مخرجين إلا بعد الكتابة عنهم. الحاصل أن هذه المقالات تندرج في خانة التواطؤ، لقد بدا لي من اللياقة أن أعنون هذا الفصل: **"أصدقاء الموجة الجديدة"**.

أخال أن هؤلاء السينمائيين، وسينمائيين آخرين لم تتح لي فرصة الكتابة عنهم، سيقدمون، خلال سنة من الإنتاج في فرنسا، أفلاما أكثر غنى وأكثر تنوعا مما كانت عليه السينما في الوقت الذي كنت فيه ناقدا.

وقتها كنا نذهب لمشاهدة كل الأفلام الجيدة، ثم أفلام سيئة كثيرة لأن حبنا للسينما كان يشبه العطش الذي يدفع المنقب لأن يشرب حتى الماء العكر. في حين أن هاوي السينما في أيامنا، في سنة 1975، هو إنسان يشاهد قليلا من الأفلام السيّئة وقليلا من الأفلام الجيدة فقط.

أقدم هذه الإيضاحات وأنا أفكر بصديقي الأستاذ جان دومارشي الذي يشاهد ثلاثمائة وخمسين فيلما في السنة منذ ثلاثين عاما، هو الذي كان يقول لي كلما التقيت به: **"قل لي يا عزيزي، لا يوجد شيء مهم لسد الرّمق، أليس كذلك!"**

أخيرا، أردت أن أهدي هذا الجزء إلى صديقي **جاك ريفات** لأني شاهدت معه أغلب الأفلام المذكورة في هذا الكتاب.

جانفي 1975

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

I

السر الأكبر

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

جان فيجو يموت في التاسعة والعشرين

كنت سعيدا باكتشاف أفلام جان فيجو في حصة واحدة، كان ذلك في أمسية سبت من سنة 1946 بسيفر- باتي بفضل نادي السينما **للغرفة السوداء** الذي ينشطه أندري بازين ومساعدون آخرون **بمجلة السينما**. كنت أجهل، وأنا أدخل القاعة، حتى اسم جان فيجو، لكني انبهرت لتوي أشد انبهار بهذه الأعمال التي لم تبلغ في مجملها مائتي دقيقة من العرض.

في البداية استأنست **بالسلوك صفر**، ربما يرجع ذلك إلى التشابه، لأني لم أكن أكبر تلاميذ فيجو سوى بثلاث سنين أو أربع. ثم، من فرط مشاهدة وإعادة مشاهدة الفيلمين، وصلت إلى تفضيل، وبشكل نهائي، **أطلنطس**. لم يعد بمقدوري أن أنساه عندما كان يجب علي أن أردّ على أسئلة من نوع: **"من هي، حسب رأيك، الأفلام العشرة الأحسن في العالم؟"**.

والحال أن **السلوك صفر** كان يمثل، على ما يبدو، شيئا نادرا مقارنة **بأطلنطس**، لأن الأعمال الرائعة المخصصة للطفولة في الأدب أو في السينما تعدّ على أصابع اليد الواحدة. إنها تزعزعنا بشكل مضاعف، لأنه، بالإضافة إلى المفعول الجمالي، يأتي الانفعال السيري، الشخصي والحميمي.

كل أفلام الطفولة أفلام حديثة العهد لأنها تحيلنا على سراويلنا القصيرة، على المدرسة، على السبورة السوداء، على العطل وعلى بدايات حياتنا.

Twitter: @ketab_n

هنـاك فـي **السـلوك صفـر**، كمـا هـو الشـأن بالنسـبة لـكل "الأفلام الأولـى"، طابـع تجريبـي، كل أنـواع الأفـكار المزدوجـة بشـكل متفاوت في السـيناريو، المصوّرة في العقلية: **"عجبا، نجرب هذا. ثم سـنرى ما سيكون"**.

أفكر مثلا في حفلة المدرسة حيث امتزجت دُمى بشخصيات حقيقية فـي مـدرج ومنصـة معـرض فـي الوقت نفسـه. هذا شـيء من روني كلير للحقبة ذاتها، والحال أنها فكرة قديمة. ولكن، بالنسبة لفكرة نظرية من هذا النوع، ثمة تسـعة اختراعات مثيرة، غريبة، شـاعرية أو مؤثرة، وكلها ذات قوة بصرية كبيرة ونبوءة لا مثيل لها بعد.

عندما، خرج **أطلنطس**، بعد وقت قصير، كان من الطبيعي أن يستنتج فيجا دروسا من **السلوك صفر**، وسيبلغ الإتقان في هذه المرّة، يبلغ العمل الرائع. سيسـتعمل التصوير البطيء أيضا لاسـتخراج المؤثرات الشـعرية، لكنه يرفض الحصول على الهزلي بواسطة التصوير السريع، لن يستعين بالدّمى، لن يضع أمام ناظره سـوى الواقعي الذي سـيحوّله إلى سـحر، وإذ يصور النثر يحصل على الشعر دون عناء.

***

يمكننا، ظاهريا، مقارنة الحياة المهنية الخاطفة لفيجو بالحياة المهنية لرافيجي. يتعلق الأمر في الحالتين بشـابين رحلا قبل الأوان ولم يتركا سوى فيلمين، وفي كليهما يبدو العمل الأول سيريا بجلاء والثاني أكثر بعدا عن صاحبه، حسب الظاهر، لأنه استقى من وسائل خارجية.

إن الاستخفاف **بأطلنطس** لأنه توصية، معناه أن ننسى بأن الأثرين الآخريـن همـا توصيتـان تقريبـا. **إن الحفلة الراقصة للكونت دورجل** هي توصيـة كوكتـو لراديجـال أو راديجـال لنفسـه. كل عمـل ثـان، من ناحية المبـدأ، عمـل مهـم لأنـه يبيّـن إن كان الفنـان رجـل أثـر واحـد، أي هاو موهوبا أو مبدعا، إن كان رجل حظ عابر أم رجلا قابلا للتطور.

Twitter: @ketab_n

يمكننا أخيرا أن نلاحظ مسارا مماثلا لدى فيجو وراديجي، الانتقال من الواقعية والتمرد إلى التكلف والجمالية. لقد استعملت الكلمتين، ها هنا، بمفهومهما الأكثر ملائمة، حتى وإن حلمنا برائعة **غواية الجسد** الذي أخرجه جان فيجو.

لا أريد تمديد هذه المقارنة ما بين الكاتب والمخرج. نسجل أننا كثيرا ما ذكرنا، في الدراسات المخصصة لجان فيجو، أسماء آلان فورتيي، رامبو وسيلين، وبكثير من الحجج في كل مرة.

***

يتوفر فيلم **أطلنطس** على كل مزايا **السلوك صفر**، ومزايا أخرى كذلك، مثل النضج ورباطة الجأش. نجد فيه توافق مذهبين من مذاهب السينما، الواقعية والجمالية. هناك في تاريخ السينما واقعيون كبار مثل روسيليني، وجماليون كبار مثل اينشتاين، ولكن قلة قليلة من السينمائيين الذين اهتموا بالتوفيق بين هذين الإتجاهين، كأنهما متناقضان.

يحتوي **أطلنطس**، من منظوري، **على اللهاث تعبا لجودار والليالي البيضاء** لفيشكونتي، أي على فيلمين غير قابلين للمقارنة، بل متعاكسين، لكنهما يمثلان أجمل ماتم إنجازه في كلّ نوع. يتعلق الأمر في الأول بتكديس قطع من الحقيقة، وعندما تربط فيما بينها تفضي إلى ما يشبه الحكاية الخارقة الحديثة. ويتعلق الأمر في الثاني بالانطلاق من حكاية خارقة للحصول على حقيقة كلية في نهاية الرحلة.

أظن في الأخير، أننا نستخف عادة **بأطلنطس** عندما نراه موضوعا صغيرا، موضوعا "خاصا" نقابله بالموضوع "العام" الذي تناوله **السلوك صفر**.

يتناول **أظلنطس**، في حقيقة الأمر، موضوعا كبيرا نادرا ما تم تناوله في السينما، بدايات حياة زوجين، صعوبة تأقلم كلّ منهما مع الآخر، بداية بنشوة التزاوج (أو مايسميه موباسان: **"الشهية الجسدية القوية**

Twitter: @ketab_n

التي تنطفئ بسرعة".)، ثم النزاعات الأولى، التمرد، الهرب المؤقت، المصالحة، وأخيرا قبول كل منهما الآخر. نرى أن أطلنطس، منظورا إليه من هذه الزاوية، لا يعالج موضوعا أقل شأنا من السلوك صفر.

سنكشف، إن نحن تأملنا قليلا السينما الفرنسية في البداية الناطقة، أنه ما بين 1930 و1940، وجد جان فيجو نفسه شبه وحيد إلى جانب رونوار الإنساني وأديل جانس الحالم، بالرغم من أن أهمية مارسيل بانيول وساشا جيتري تم النظر إليها باستخفاف من قبل مؤرخي السينما.

طبعا، سيقترب فيجو من رونوار أكثر فأكثر. لكنه كان بعيدا عنه من حيث الفجاجة، ومن حيث حبّ الصورة أيضا، كلاهما تربى في غرفة الخدمة، أي في جو من الغنى والفقر معا، أرستقراطي وشعبي، بيد أن قلب رونوار لم يتألم أبدا. جان رونوار هو ابن رسّام يشهد له بنبوغه، وتكمن مشكلته في أنه لم يقم بأي شيء يسيء إلى سمعته. إننا نعرف أنه جاء إلى السينما بعد تنكره للخزفيات. وكان جان فيجو بدوره ابن رجل شهير، لكنه مرفوض: ميجال ألميرايدا، المناضل الفوضوي الذي مات في السجن في ظروف غامضة ودنيئة.

عاش جان فيجو يتيما متنقّلا من مدرسة إلى أخرى تحت اسم زائف، لقد عانى كثيرا، ولذلك جاءت أعماله أكثر إثارة. عندما نقرأ الكتاب الشيّق الذي افرده ب. أ. ساليز جوميز لـ: جان فيجو، يقدم لنا كل تفصيل سيري تأكيدا لكل ما يمكن أن نتخيله بخصوص هيجو، بعد مشاهدة أفلامه. كان والد الجد بونا فونتيردو فيجو قاضيا وقائدا عسكريا في اندورا عام 1882. توفي ابنه بالسل في العشرين من عمره بعد ان أنجب ميجال. تزوجت والدة ميجال، إيمي ساليس بغابريال أوبيز، مصوّر من سيت، ثم أصيبت بالجنون واحتجزت سنة عام 1901.

سيتبنى الابن ميجال اسم ألميرايدا لأنه يتناسب مع اسم سلطان إسباني من جهة، ومن جهة ثانية فإنه يحتوي على كل حروف كلمة براز.

Twitter: @ketab_n

سيتزوج ميجال ألميرايدا إميلي كليرو، مناضلة فوضوية شابة أنجبت من أول علاقة غير شرعية خمسة أطفال ماتوا كلهم صغارا، أحدهم سقط من النافذة. في عام 1905 أنجبا جان الذي يهمنا، جان الذي ولد ليعيش بصعوبة، جان الذي أصبح يتيما، سيجد نفسه وحيدا، وكل ميراثه عملة والد جدّه من الأب. جان فيجو أخيرا الذي ستكون أفلامه بحق، رسما أمينا، غريبا وحزينا، أخويا وودودا، حادا باستمرار لهذه العملة: **أحمي الأقل جاها**.

تقودنا هذه العملة إلى النقطة الأساسية المشتركة ما بين فيجو ورونوار: إعجابهما بشابلين. إن "حكايات السينما" نادرا ما تهتم بالتسلسل التاريخي لأحداث الأفلام وتأثيرات مختلف المخرجين في بعضهم بعض.

إنه ليتعذر عليّ إثبات ما أقوله، بيد أني ظللت مقتنعا بأن بناء **السلوك صفر** (1932)، تقسيمه بعناوين صغرى تعلق بغرابة على الحياة في المرقد، الحياة في قاعة الطعام، إلخ... كان متأثرا **بالمتهرّب** لرونوار (1928) الذي استلهم بدوره من شابلين مباشرة، ومن **شارلي جنديا** (1918) على وجه الخصوص. ثم، كيف يمكن أن نتصور أن فيجو الذي استعان بميشال سيمون في **أطلنطس** (1933) لم يفكر في التركيب الذي قدمه لرونوار في **بودي الذي أنقذ من المياه في السنة الماضية؟**

عندما نقرأ ذكريات سينمائيّي جيل السينما الصامتة، نلاحظ أنهم غالبا ما جاءوا إلى السينما بمصادفة كبيرة. أخذهم صديق لتأدية دور صامت أو عمٌّ طاعن في السن لزيارة قاعة تصوير. لاشيء من هذا فيما يتعلق بجان فيجو، أحد أوائل السينمائيين الموهوبين، مشاهد أدمن السينما، يشاهد أفلاما، مزيدا من الأفلام. أسّس أحد النوادي السينمائية ليستقدم أحسن الأفلام إلى نيس، وعما قريب يريد أن يكون سينمائيا. كتب إلى كل الأطراف يطلب بإلحاح وظيفة مساعد، **"إني مستعدّ لالتقاط**

Twitter: @ketab_n

روث نجوم السينما"، اشترى مصوّرة وأنتج بنفسه أول فيلم قصير له: فيما يخص نيس.

لاحظنا باستمرار، في قصة **السلوك صفر**، ثقوبا نضعها على عاتق خطة العمل الجائرة فعلا، مع أني أزعم أنه يمكننا كذلك تفسير هذه الإضمارات الكبرى بحمّى جان فيجو، بتسرعه لشرح الأهم، وبالعقلية التي تميّز سينمائيا يريد الكشف عن فرصته الأولى: لم يصدق ذلك كليا، كانت رائعة جدا، يصوّر فيلما ولكنه يتساءل إن كان سيرى النور.

كان يعرف كمشاهد ما هو جيّد وما هو رديء. لكن شكوكا كثيرة استبدت به كمخرج مرتجل. كان يظن أن ما يقوم به خاص جدا، خارج عن المعايير، بل إنه وصل إلى حد التساؤل عمّا إذا كان فيلمه سيصدر أم لا. لذا أتصور أن فيجو، عندما علم بأن الرقابة منعت **السلوك صفر** منعا باتا(*)، وبعد مرور فترة الإرهاق، تأكد من تحقق شكوكه، وربما قال في سره: كنت على دراية بأني لم أخرج فيلما كالآخرين....إلخ.

عندما قدم لاحقا **السلوك صفر** في بروكسيل، متخطيا الانتقادات الممكنة الخاصة (بثقوب القصة)، ترك فيجو جوا من سوء التفاهم يخيّم، ما جعل الجمهور يظن أن الفيلم لم تمنعه الرقابة فحسب، بل تم تعديله أيضا، وهذا غير صحيح.

إن جان فيجو يشكّك في نفسه إذن. ومع ذلك، وبمجرد أن ختم خمسين مترا من الفيلم حتى أصبح مخرجا كبيرا دون أن يدري، في مستوى رونوار وجانس، وفي مستوى بونويل الذي ابتدأ معه. وإذا قلنا أن الإنسان يتكون نهائيا ما بين سبع سنوات واثنتي عشرة سنة، يمكن التأكيد على أن السينمائي يقدم كل العلامات عمّا ستكون حياته المهنية في الخمسين مترا الأولى من الفيلم الذي يوقّعه.

إن العمل الأول هو ذاته، وما سيقوم به لاحقا، أي نعم! سيكون هو

(*) سيمنع أربعة عشرة سنة.

Twitter: @ketab_n

نفسه دائما، سيكون الشيء نفسه دائما، أحسن أحيانا (أثر ممتاز) وأقل جودة أحيانا (إخفاقات). أرسن ويلز كله في المكب الأول **للمواطن كان**، بونويل كله في **الكلب الأندلسي**، كل جودار في **الفتاة المدللة** (16مم) إذن، كان جان فيجو في فيلم **فيما يخص نيس**.

***

يبحث السينمائيون، شأنهم شأن الفنانين، عن الواقعية، أو أنهم يريدون بلوغ حقيقتهم، وعادة ما تقضّ مضجعهم المسافة ما بين ما رغبوا فيه وما تحصلوا عليه، ما بين الحياة كما يشعرون بها وما بين ما أعادوا إنتاجه حولها.

أظن أن لفيجو مبررات تجعله أكثر سعادة من زملائه، لأنه كان أبعدهم في استرداد مختلف الوقائع: واقع الأشياء، الأوساط، الشخصيات، الأحاسيس، بعيدا جدا كذلك، وخاصة في الواقع الفيزيائي. إني لأتساءل إن كان ليس من المبالغة أثناء الحديث عن فيجو، الحديث عن سينما شمِّية. خطرت ببالي هذه الفكرة بعد أن قال لى صحفي في أحد الأيام، بمثابة حجة نهائية لتخريب فيلم أحبه: **الشيخ والولد**: "**وبعد، إنه فيلم يفوح فقرا.**"

لم أجبه لحظتها، لكني فكرت في ذلك قائلا: هاهي حجة "تفوح" باليمين المتطرف، كان يمكن أن يتحجج بها المراقبون الذين منعوا **السلوك صفر**. والحال أن ساليس جوميز بيّن جيدا أن المقالات المعادية لأفلام فيجو تتضمن جملا من نوع: "**إنه ماء حوض الإستبراء**"، أو "**إننا نلامس الكتابة البرازية**"،...إلخ.

كانت لأندري بازين كلمة طيبة في أحد مقالاته حول فيجو "**ذوقه شبه الداعر للّحم**". لأنه لا أحد صوّر جلد الناس فعلا، لحم الإنسان، بفظاظة كبرى مثل فيجو. لاشيء مما تم عرضه خلال ثلاثين سنة يساوي، في هذا الحقل بالضبط، صورة اليد السمينة للأستاذ على اليد الصغيرة

Twitter: @ketab_n

للولد في **السلوك الصفر**، أو عناق ديتا بارلو وجان داستي عند الجماع، أو أحسن من هذا، عندما افترقا، ليوضح لنا تركيب مواز كيف استدار كل منهما في سريره، هو في قاربه وهي في غرفتها بالفندق، وكلاهما فريسة الجوى، في مشهد لعب فيه التوزيع الخارق لموريس جوبير دورا ذا أهمية من الدرجة الأولى، مقطوعة شهوانية وغنائية تشكل، بالضبط، تزاوجا عن بعد.

تفادى فيجو، السينمائي المتذوق الجمال، السينمائي الواقعي، كل كمائن الجمالية والواقعية، تصرف في أجهزة انفجارية، مثال على ذلك: ديتا بارلو بلباس العروس في القارب وسط الضباب، أو بالمعنى العكسي، عرض الغسيل القذر المكدس في خزانة جان داستي، وفي كل مرّة كان يتخلص من المأزق بفضل رقته، دقته، فكاهته، أناقته، ذكائه، حدسه وحساسيته.

أيّ سر كان يملكه جان فيجو؟ من المحتمل أنه كان يعيش حياة أكثر حدّة من معدّل البشر. العمل السينمائي صعب بسبب تجزئته. نسجل من خمس ثوان إلى خمسة عشرة ثانية من الفيلم ثم نتوقف ساعة. لا نجد إطلاقا على حلبة الممثّلين فرصة تهييج تشدنا إلى طاولة العمل كما يحدث لكاتب مثل هنري ميللر. في الصفحة العشرين كان يعتريه ما يشبه الحمى، يأخذه، ويغدو ذلك أمرا رائعا، قد يكون جليلا.

يبدو أن فيجو كان يشتغل باستمرار في حالة الإرتعاد هذه، دون أن يفقد إطلاقا شيئا من جلائه. إننا نعرف أنه كان مريضا عندما كان بصدد إخراج فيلميه، حتى أنه أدار بعض مقاطع **السلوك صفر** ممددا على سرير بالمعسكر. إذن، والحال هذه، فإن فكرة حالة الحمّى التي انتابته وهو يصوّر، فكرة واردة طبيعيّا. إنه لأمر ممكن جدّا ومعقول جدّا. صحيح، بمقدورنا أن نكون أكثر ألقا، أكثر قوّة وأكثر إبهارا عندما نكون "محمومين".

Twitter: @ketab_n

أجـاب فيجـو صديقـا نصحـه بمراعاة صحّته وبالاقتصاد بأنه يشـعر بأن الوقت لا يكفيه وأن عليه أن يقدم كلّ شيء للتوّ. لهذا يبدو واضحا للعيـان أن جـان فيجـو، الـذي كان يعـرف أنـه مريض لا أمل في شـفائه، كان مدفوعا بحلول الأجل وبالوقت المحدد. لا بد أنه كان يعيش خلف الكاميرا تلك الحالة التي تحدث عنها إنجمار برجمان: **"يجب أن نخرج كل فيلم وكأنه الأخير."**

(1970- غير مطبوع)

Twitter: @ketab_n

أبيل جانس

نابوليون

"فيلم الأسبوع" عمره هذه المرة ثمانية وعشرون عاما. لا يمكن أن تتاح لنا الفرصة كل أسبوع للكتابة عن فيلم من نوع **نابوليون**، ولا كل شهر، واحسرتاه! ولا كل عام. لذا يبدو من السخرية أن نفهمه كما نفعل مع الإنتاج المتداول، باستخراج العناصر الجيّدة والأقل جودة، بالبحث عن لا أدري أية نقائص في أديل جانس وننسى نقائصنا.

يجب الحديث عن **نابوليون** كما نتحدث عن كتلة، عن صرح منيع. يجب أيضا -وهذا أساسي- الحديث عنه بتواضع. أيّ فيلم حالي، فرنسي أو أجنبي مدحه الجمهور بالإجماع، يمكن عرضه بعد ثمانية وعشرين عاما ويثير -كما حدث البارحة مساء- تصفيقات كل القاعة المشكلة في أغلبها من سينمائيين ونقاد؟.

في عام 1921 فكّر جانس لأول مرة في تصوير **نابوليون**. كان قد انتهى من **إخراج العجلة**، وكان متواجدا بنيويورك لتقديم أول عرض لفيلم **أتّهم** الذي سيوزعه جريفيت في كل أمريكا من قبل **الفنانين المتحدين** الذي يضم شارلي شابلين، ماري بيكفورد، دوجلاس فيربانكس وجريفيست شخصيّا. ابتدأت التحضيرات سنة 1923، وفي سنة 1924 تشكّلت **شركة نابوليون**، كان أول عرض عالمي في 7 أفريل 1927 بالأوبيرا على شاشة ثُلاثية.

تطلّب نابوليون أربع سنوات من العمل، منها ثلاث سنين للإخراج، وقبل أن يكتب السيناريو قرأ أبيل جرانس أزيد من ثلاثمائة كتاب حول بونابارت: كتّاب المذكرات، مؤلفات تيرس، ميشلي، لامارتين،

Twitter: @ketab_n

فريديريك ماسون، لاكور- جايي، ستاندال، إيلي فولر، شورمانس، أولار، لوي مادلان، سوريل، أرتو ليفي، أرتو شوكي...إلخ.

كانت تكلفة الفيلم ثمانية عشر مليونا، قيمة كبيرة آنذاك. تم تشغيل مائتي تقني من كل الأصناف، منهم عمال ميكانيكيون، مصوّرون، مهندسون معماريون، مزخرفون، رسامون، مساعدون، منسقون، كهربائيون، حرّاقون، سلاحيون، مشكلون، مستشارون في التاريخ،...إلخ.

مثل في الفيلم أربعون نجما سينمائيا. وقد مثّل ما يقارب ستة آلاف شخص في بعض المشاهد. تمّ بناء داخل الأستوديو وخارجه مئة وخمسون ديكورا، كما تم التصوير في الواقع الخارجي، في برييان، تولون، مالميزون، إستكتلنديا، إيطاليا، سان كلود وباريس.

كان من المفترض أن يتشكل الفيلم من ثلاث حلقات: 1. طفولة بونابرت، 2. بونابرت والعنف، 3. حملة إيطاليا. لم يتم تصوير سوى الحلقتين الأوليتين أثناء تحضير الفيلم. لقد تمّ إبداع خزائن من الأسلحة في بيلانكو، ثماني آلاف بذلة، أربعة آلاف بندقية، خيّم ورايات، وفي الوقت ذاته، تمت إعادة تشكيل حيّ كامل بباريس بطرقات تتقاطع فيما بينها.

بالنسبة لدور بونابرت قام أبيل جانس بتجريب كاتب مسرحي: روني فوشو، كاتب: بيار بوناردي، قوال: جان باستيا، ممثّلين: فان دايل (الذي سيُؤدّي، في نهاية الأمر، دور روبسبيار)، وإفان موسجوكين، هذا الأخير رفض بنزاهة كبيرة هذا الدور لأنه روسي، ولأن دور بونابرت لا يمكن أن يُؤدّيه إلا فرنسي. وقع الاختيار أخيرا على ألبير ديودوني. لقد كان ألبير جانس صديق ديودوني منذ عدّة سنين: كاتب، ممثّل، مخرج، وتم اختيار أنتونين أرتو ليكون مارات ويموت بسكين أوجيني بيفي، الجميلة شارلوت كورداي.

كانت أول جلسة لتصوير الفيلم يوم 15 جانفي ببريان، ألبير جانس

Twitter: @ketab_n

هو أول من استعمل الرؤية الذاتية بطريقة أصيلة، لقد تم بناء دعائم بإلقاء الكاميرات على الأحصنة، وفي بعض الحالات كانت هناك تحريكات للكاميرا على زلاجات تسير بسرعة جنونية.

توفي أثناء المطاردات شخصان جراء السقوط من فوق الأحصنة. استعمل جانس أثناء المعركة كرات الثلج الشهيرة في بريان، حيث يظهر الشاب بونابارت (الصغير رودينكو) خصاله المبكرة، شبابيك وأرسل في الفضاء كاميرات مشحونة يناسب مسارها مسار كرات الثلج.

كان على ديودوني أن يقفز في إستكلاندا أثناء المطاردة من فوق الحصان إلى القارب، وقع جانبا في الماء، مثل بونابارت الذي لا يعرف السباحة، وكان جانس يصرخ: "أنقذوا بونابرت، أنقذوا بونابرت."

صادفت نهاية التصوير الانتخابات، وكانت بهجة الناس كبيرة بحيث انتصر الحزب البونابارتي على الحزب الجمهوري.

أما ما تعلق بمشاهد العاصفة، حيث كان بونابرت في شراعه يصارع كل العناصر، وفي كل شراع الراية الثلاثية الألوان، تم اللجوء إلى إعادة تشكيل البحر الأبيض المتوسط داخل قاعة التصوير. كان المحرك لا يستجيب سوى لطلقات المسدس، أصوات صفارة الإنذار، الإشارات الضوئية، حسب الحالات، وذلك للاستجابة للأوامر القديمة.

ومع أن الفيلم كان صامتا، فقد اختار جانس مغنيا للقيام بدور دونتون. كان هذا الأخير ينشد "المارسيلية" وسط المجلس التشريعي. وكان على الممثّلين الصامتين ترداد النشيد الوطني اثنتي عشرة مرة متلاحقة.

وصف إميل فايرموز "وقتئذ" هذه الفترة الخالدة من التصوير كما يلي: **تقمص الممثّلون المرتجلون أدوارهم بجدية خارقة، وقد منحتهم ثيابهم التنكرية روحا وفكرا، وكان أسلوب أبيل جانس يضيء الجمع... لقد وجد هؤلاء الرجال والنسوة المتنمون للطبقة الشعبية أحاسيسهم**

Twitter: @ketab_n

السلفية..... كان المخرج يلعب على أعصابهم كما يفعل قائد جوقة مع العازفين... عندما صعد لحظة إلى المنبر لتقديم بعض التوضيحات التقنية بصوت ليّن أبح، حيّته كل هذه المخلوقات التي وهبت نفسها للقائد تحية حب عفوية.

بالنظر إلى إخراج هذه الثورة الصغيرة سنفهم آلية الثورة الكبرى. لو كان لأبيل جانس، في ذلك اليوم، عشرة آلاف ممثّل صامت تحت قيادته، ثمليين بالتاريخ والذهن مترنح بنشوة الامتثال، لكان بمقدوره، حسب مشيئته، دفعهم إلى الإغارة على أي عائق وغزو قصر بوربون أو الايليزي ليعلن نفسه دكتاتورا.

في إحدى المرات جرح جانس نتيجة انفجار صندوق صغير من الخراطيش في زاوية الأستوديو. لم يقل شيئا، أخذ سيارة أجرة وذهب إلى المستوصف ليعود إلى العمل بعد ثمانية أيام، في حين بقي الآخرون في فترة نقاهة.

تم حجز المرسى أثناء تصوير الاستيلاء على تولون، وخلال ساعات معدودة حل العلم الإنجليزي محل العلم الثّلاثي الألوان، علم فرنسا. وفي أحد المساءات قالت ممرضة لجانس: **"لدينا اليوم أربعة وأربعون جريحا"**- **"خبر سار، هؤلاء الأطفال ينعمون بالأمر، ستكون حركة الفيلم ممتازة!"**

عندما عاين بونابارت جنوده، كان على الممثّلين الثانويين أن يهتفوا وينادوا: "يحيا بونابارت" وبدل ذلك كانوا يهتفون: "يحيا أبيل جانس!"

لم يكن ممكنا، أثناء تصوير بعض المشاهد، إيجاد العدد الكافي من الممثّلين الصامتين. حينها كان يذهب أمناء الإنتاج إلى شوارع باريس بحثا عن بطّالين على أبواب المصانع لتشغيلهم، عن طلبة الحي اللاتيني، وفي الليل يبحثون عن متشردين في الردهات.

Twitter: @ketab_n

نعلم أن أبيل جانس أصَوتَ نابوليون عام 1934. لقد صوّر عدّة مشاهد إضافية، ما ساعد على تحويل المشاهد الصامتة إلى قصص. كما صوّر كذلك عدة خطط "إدماج" وعدة أدوار "معبّرة": روبيسبيير، سان جوست ومارات على وجه الخصوص، ذاك الذي جسّده من سيغدو أكبر ممثّل فرنسي: أنتونين آرتو.

كان نقاد ذلك العصر يتباهون بقدح النسخة الناطقة لنابوليون وقد احترست من إتباعهم، لأنه من دونها كنّا سنحرم من مشاهد رائعة، مثل الحوار الطويل لتيروان دو ميريكور (سيلفي جانس)، كل الأبعاد الخاصة بأنتونين أرتو حول فلاديمير سوكولوف، وأخرى كثيرة. أظن أيضا أن موهبة جانس المذهلة في توجيه الممثّلين كانت تستدعي الناطق لتظهر كل ما كان قادرا عليه.

لاحظ أبيل جانس، لأول مرّة، وهو بصدد كتابة سيناريو نابوليون، أن الشاشة ضيقة جدا لاتساع الموضوع، عندها اخترع لأول مرة "الشاشة الثلاثية" التي ليست سوى توليف ما بين طرائق الشاشة العريضة والسينما المجسمة التي ستصلنا من أمريكا بعد ثلاثين سنة. وهكذا تمّ تصوير مركز تولون ورحيل الجيش الإيطالي بثلاث كاميرات وفّرت للمشاهد زاوية نظر بمائة درجة.

يحدث أن تكون الصور الجانبية مختلفة عن الصورة المركزية التي تؤطرها، تعلّق عليها، تقوم كدعامة لها. يمكننا أن نبصر في مشاهد رحيل الجيش الإيطالي ما يقارب عشرة أبعاد تخلق إحساسا بالنتوء والقرب، ما لم تحققه الأفلام الإثنتي عشر أو الخمسة عشر من أفلام الشاشة العريضة التي تم تقديمها في باريس منذ سنة.

صورت نابوليون لأنه كان نوبة في حقبة كانت نوبة هي الأخرى، (قال جانس). فعلا، يظهر الفيلم كقصيدة غنائية طويلة، باقة من النوبات، تعاقب نتوءات واطئة ومتحركة. لا أرى سوى جريفيت بيتامي العاصفة

Twitter: @ketab_n

وجان رونوار **بالمارسيلية** اللذين جسدا على الشاشة حلقة الرعب بشكل جيّد.

لا يوجد **في نابوليون** مشـهد لا يسـترعي الانتباه، لا يوجد بعدُ لم يشحن إثارة من قبل ممثّل يقدم كلّ ما لديه.

سيظل أبيل جانس، رغم السنين، أصغر مخرجينا.

(1955)

Twitter: @ketab_n

برج نيل

لا يوجد شيء أصيل يقال عن **برج نيل**، الجميع يعلم أنه فيلم متكلف بتصميم مثير للسخرية، وقد بقي أحسنه في أدراج الموزّع. إن **برج نيل**، إن شئنا، هو أقلّ أفلام أبيل جانس نجاحا. ولأن أبيل جانس عبقري، فإن **برج نيل** فيلم رائع. لم يعد أبيل جانس العبقري يملك عبقرية: **إنه مسكون بالعبقرية**. أي أنك إذا أعطيته مصورة محمولة ووضعته مع عشرين عامل آلي في لحظة الخروج من قصر بوربون، أو في مدخل **منتزه الأمراء**، سيأتيك بمفرده بعمل عظيم، بعض أمتار من فيلم حيث في كل بعد، في كل صورة، في الجزء السادس عشر، في الرّبع والعشرين من الثانية علامة من علامات العبقرية، مخفية وحاضرة، مرئية وكلية الحضور، كيف كان سيتصرف؟ وحده يعلم ذلك. في الحقيقة، أظنه لا يعرف هو الآخر أيّ شيء على الإطلاق.

شاهدت قليلا أبيل جانس عندما كان يصوّر **برج نيل**. كان يؤمن بثماني ساعات في اليوم، معناه: أثناء العمل. لا أحد يشك في أن الأفلام التي يؤمن بها أربعا وعشرين ساعة في اليوم هي أفضل الأفلام. ولكن ثماني ساعات معناها ثماني ساعات.

أذكر البعد الكبير لبانبانيني وهو ينظر إلى نفسه في المرآة، يناجي نفسه، صامتا إذن. كانت عشرون سنتمترا تفصل المرآة عن الوجه، الوجه عن العدسة. كان أبيل جانس يقف خارج الحفل على بعد عشرين سنتمترا من المرآة، من الوجه والعدسة. هو الذي كان مائلا نحو الممثّلة الإيطالية المكلّفة ويتلفظ بالمناجاة التي كانت تلقيها مردّدة: **"تأمّلي نفسك يا مارجوريت دو بورجوني، تأمّلي نفسك في المرآة كيف أصبحت؟ لست سوى إمرأة قذرة!...."** (أنقل بالاعتماد على الذاكرة).

Twitter: @ketab_n

كان جانس يتلفظ بهذه المناجاة الغريبة همسا، بنبرة المسارّة، لكنها غنائية. لم يعد الأمر متعلقا بإدارة الممثّلين، كان تنويما مغناطيسيا. كان ذلك رائعا على الشاشة. توقعته. والنتيجة؟ ممتاز. كانت الطفلة متقوقعة، العينان كرتان ضائعتان، الفم مكشر وكبير، تجاعيد الفجور الليلي الدائم ترتسم في كلّ جهة من جهات الرأس الملكي. لقد كانت، صدقا، أكبر ممثّلة في العالم، كما هو الشأن قديما بالنسبة لسيلفي جانس في **نابوليون**، ميشلين برسيل في **الجنة المفقودة**، إيفي كلوز في **العجلة**، لين نورو في **الأم دولوراسا**، جاني هولت في **بتهوفن**، فيفيان رومانس في **فينوس العمياء** وآسيا نوريس في **الإنقصافات**. لنشاهد بانانيني في **برج نيل**. لنشاهدها في جهة أخرى، وإن لم تعثروا على مواطن روعة جراس فلأننا، أنتم وأنا، لا نملك نفس الفكرة عن السينما. فكرتي، هي الأصوب بطبيعة الحال. قيل لي: "**بانانيني؟ لم أشاهد سوى التكشيرات!**" أترك جان رونوار يجيبكم: "**رائعة هي التكشيرات عندما تكون متقنة الصنع.**"

عندما تكون مخرجا كبيرا، وتجد نفسك مرغما، بعد اثنتي عشرة سنة من البطالة، على إخراج سيناريو من هذا النوع، هناك حلاّن ممكنان: إما أن تتناول الموضوع بمحاكاة ساخرة، أو أن تدفعه إلى حدوده القصوى باتجاه المشجاة. اختار أبيل جانس الإمكانية الثانية، حلاّ أكثر صعوبة ولكنه أكثر شجاعة، وفي نهاية المطاف، أكثر ذكاء وأكثر مردودية. "**أحببت في برج نيل أن أصور ويسترن بالقلع والسيوف.**" قال المؤلف نفسه.

ما عدا ذلك فان للفيلم صحة وشبابا غريبين. قاد أبيل جانس برج نيل بطريقة جهنمية. تم دعم الإيقاع داخل الأبعاد أولا، ثم ما بين الأبعاد بفضل حسّ حاد بالتركيب وإمكاناته. كانت الأبعاد التي تم إنجازها بوساطة آلة الرسم في منتهى الجمال، وتذكر بمنمنمات هنري V للورانس أوليفيي.

Twitter: @ketab_n

اهتاجت المركزية الكاثوليكية المكلفة بمنح الأفلام علامة أخلاقية. إن برج نيل يتجاوز بكثير ما اعتدنا مشاهدته من حيث الإثارة الجنسية. يجب اختراع علامة جديدة وتحذير لأولياء المعرضين لتضليل الفيلم. ياإلهي! أية حكاية هذه! أجاب أبيل جانس في حصة حديثة عن الإثارة الجنسية في السينما: **"لوْ كنّا نتصرف بحرية في ميدان الإثارة الجنسية لأنتجنا أحسن الأفلام في العالم"**.

من المؤسف أن الرقابة كانت أقل تسامحا هذه المرة كذلك، لأن الفيلم كما هو، لم يف بوعود الصور المثبتة في مدخل القاعة. إننا مكبوتون في انتظارنا، خابت آمالنا لأن السينما هي الإثارة الجنسية أيضا.

ثم نعّت جانس **"بالفاشل"**، وفي المدة الأخيرة نعّت **"بالفاشل الرائع"**. والحال أننا، كما نعرف، أن **"فاشل"** تعني: **ثلمتة الجرذان وأتلفته**. لقد تكاثرت الجرذان من حول جانس، ولكنها لم تكن قادرة لا على إلحاق ضرر به ولا على إتلافه.

إن السؤال الذي يطرح نفسه اليوم هو: كيف يمكن أن يكون رائعا وفاشلا في الوقت نفسه. أحبّ في الأخير الدفاع عن النقيضة: أبيل جانس الفاشل صاحب الأفلام الفاشلة. إني مقتنع بعدم وجود سينمائيين كبار لا يضحّون بشيء ما، ضحّى رونوار بكل شيء (السيناريو، الحوار، التقنية) من أجل تمثيل أفضل، وهيتشكوك بالاحتمال البوليسي من أجل وضعية معقدة تم اختيارها سلفا، وضحّى روسيليني بوصلات الحركة والضوء من أجل حماسة المؤدين، وضحّى ميرنو وهاوكس ولانج بواقعية الإطار والجو، وضحى نيكولا راي وجريفت بالرزانة (حول مبدأ التضحية في الآثار الرائعة).

والحال أن الفيلم الناجح، حسب الفريق السلفي، هو الذي تسهم فيه كل العناصر **بالتساوي في كل** ما من شأنه أن يستحق صفة الكمال.

Twitter: @ketab_n

إنـي أُقـرُّ بـأنّ الكمـال والنجـاح منفـران، سـفيهان، لا أخلاقيان ومخلان بالحياء.

سـيكون الفيلـم الأكثـر مقتـا، مـن هذا المنظور، ودون مناقشـة، هو فيلم **الوليمة البطولية**، بالنظر إلى كل ما يوجد فيه من نقصان، من جرأة مخففة ومنطق وانضباط وأبواب نصف مفتوحة ودروب مصمّمة، مصمّمة وحسب، وكل ما يوجد فيه مما هو ممتع ومكتمل. كل الأفلام العظيمة في تاريخ السينما هي أفلام "**فاشلة**" قيل وقتها إنها كذلك، ويقال اليوم الـكلام نفسـه عـن بعضهـا: **السـلوك صفر، الأطلنطس، فاوسـت، الحب المسكين، تعصب، الكلبة، أسقفية، ليليوم، الغسق، كين كيلي، بتهوفن، أبراهـم لانكولـن، فينـوس العميـاء، قاعدة اللعبة، العربة الذهبية، أعترف، سترانمولي** (أذكر العناوين خلط ملط وأتجاوز أخرى ليست فاشلة).

قارنوا هذه القائمة بقائمة الأفلام الناجحة وستجدون نصب أعينكم كل الخصومات القديمة للفن الرسمي. من المهمّ كذلك الذهاب لإعادة مشاهدة **نابوليون** لأبيل جانس هناك في القاعة رقم 28.

كل تصميم عبارة عن وميض يشـعّ من جوانبه، المشـاهد الناطقة معجـزة، وليـس كمـا يكتـب الآن فـي 1955 بأنهـا غيـر جديـرة بالأفـلام الصامتة. "صاحب الجلالة أبيل جانس" كما قال بيكر! ليس من السهل أن نجد في السينما العالمية رجلا بهذا الشمول؛ مستعدّا لمزاحمة العالم، لاستعماله مثل الصلصال، يتّخذ السماء والبحر والغيوم والأرض شهودا، كل هذا في متناوله. وحتى نترك أبيل جانس يشتغل، ابحث عن شريك من نوع لوي XIV، أكتب: دفاتر السينما التي ستبلّغ. مستعجل.

(1955)

Twitter: @ketab_n

مهرجان جان رونوار

ليست هذه نتيجة استفتاء، إنّما إحساس شخصي: جان رونوار هو أكبر سينمائي في العالم. هناك سينمائيون آخرون كثيرون لهم هذا الإحساس، والحال أليس جان رونوار هو سينمائي الأحاسيس الشخصية؟

إن التقسيم المعتاد للأفلام ما بين المأساة والملهاة لا معنى له، إن نحن فكّرنا في أفلام جان رونوار التي تعدّ كلها ملهاة مأساوية.

هناك من السينمائيين من يظنون أنه يجب أن يكونوا "مكان" المنتج وآخرين "مكان" الجمهور. يعطي جان رونوار الانطباع بأنه في "مكان" شخصياته، لذلك استطاع أن يمنح كلا من جول بيري، ميشال سيمون أجمل الأدوار، دون أن ننسى ممثّلات كثيرات سنشير إليهن لاحقا في هذا التقديم، على شاكلة تخصيص الأجمل للتحلية.

من بين الخمسة وثلاثين فيلما لجان رونوار، ثمة على الأقل خمسة عشر فيلما استمدّ من مؤلفات قائمة سلفا: أندرسن، لافوشارديير، سيمونون، روني فوشوا، فلوبير، جوركي، أوكتاف ميربو، رومر جوردن، جاك بيري. مع أننا نجد في كل مرة حضور رونوار، دون أن تكون هناك أية خيانة للكاتب الأصلي، لأن رونوار، وبكل بساطة، يمتص كل شيء، يفهم كل شيء، يهتم بكلّ شيء وبالجميع.

إن حبنا للأعمال الكاملة لجان رونوار -أتحدث باسم أصدقائي في "دفاتر السينما"- عادة ما جعلنا نذكر كلمة **العصمة**، ما أثار هواة "العمل الرائع"، أولئك الذين يريدون من الفيلم تناسبا في الغايات والتنفيذ،

Twitter: @ketab_n

الشيء الذي لم يوله جان رونوار أهمية أبدا، العكس تماما. كل شيء يجري وكأن رونوار كرّس جلّ وقته هروبا من العمل الرائع بما يمنحه من عمل نهائي ومجمّد على حساب العمل شبه المرتجل، الناقص عن قصد، "المفتوح"، بحيث يمكن لأي مشاهد أن يكمله، أن يعلّق عليه وفق هواه، أن يأخذه من زاوية أو من أخرى.

ثمة شيء من إنجمار برجمان وجان لوك جودار اللذين استلهم منهما، كل فيلم من أفلام رونوار لا يشكل منعزلا سوى لحظة من التفكير. إن مجموعة الأفلام هي التي تؤلف العمل، من هنا ضرورة جمعها في مهرجان كهذا حتى يتم تذوقها أكثر، كما يفعل الرسام عندما يعرض للمشاهدة عدة لوحات قديمة وحديثة، في كل عرض من عروضه.

إن مؤلف الخطابات يعرف نجاحات كبيرة أو إخفاقات كبيرة، حسب الحالة التي يكون فيها في أمسية أو في أخرى. لم يصوّر رونوار خطابات أبدا، بل أحاديث. عادة ما كان يعترف بأنه عصبي التأثير، إنما يتعلق التأثير بسينمائيين آخرين: سنوهايم، شابلين، تأثير المنتجين، الأصدقاء، تأثير المؤلّفين الذين أقتبس عنهم، المؤدّين، ونتيجة هذا التبادل الخالد وُلد خمسة وثلاثون فيلما، أفلام طبيعية وحية، متواضعة وصادقة، بسيطة كصباح الخير. من هنا تبدو لي فكرة العصمة، الملصقة بهذه المؤلفات، بعيدا عن أي تصنّع، فكرة ليست مغالية، سواء تعلق الأمر بفيلم متردد من نوع **ليلة مفترق الطرق**، أو بفيلم منتهٍ من نوع **العربة الذهبية**.

***

قد تكون النقطة المشتركة بين الأفلام الثلاثة الأولى لهذا المعرض، تأديتها من قبل ميشال سيمون، الذي من المحتمل أن يكون الممثّل المفضل بالنسبة لجان رونوار: "**إن وجهه مثير للإهتمام أكثر من قناع المأساة القديمة**". يمكن التأكد من هذا الحكم بمشاهدة **الكلبة** (1931).

Twitter: @ketab_n

ولكن هذا الميشال سيمون نفسه، في **بودي الذي أنقذ من المياه**، يبرهن لك كيف يستطيع الارتقاء بالهزلي إلى حدّ الغريب، كل الصفات التي تتعلق بالضحك يمكن أن تقرن ببودي: غريب، بهلواني، هزلي، مدهش: التشرد هو موضوع **بودي**، محاولة المرور من طبقة إلى أخرى، أهمية الطبع. أمّا شخصية بودي فإنها تمثل الهيبي قبل اختراع الكلمة. لقد اقتبس الفيلم عن مسرحية هزلية عادية لروني فوشوا، وقد كان النجاح مبهرا حقا.

عندما كان الجمهور يشاهد ميشال سيمون وهو يمثل، كان يحس بأنه لا يشاهد ممثّلا، بل الممثّل. كانت أجمل أدواره أدوارا مزدوجة. كان **بودي** متشردا وولدا يكتشف الحياة في الوقت نفسه، وكان الأب جول في **الأطلنطس** لفيجو نوتيّا خشنا وجامعا أنيقا. كان البورجوازي الكبير لإرفين مولينو في **مأساة غريبة** يكتب في سرية روايات دموية. وللعودة إلى جان رونوار فإن موريس لوجران في **الكلبة**، كان أمين صندوق مستعبدا ورساما كبيرا دون علمه.

أنا متيقن من أن المخرجين لمّا أسندوا، باستمرار، لميشال سيمون، هذه الأدوار المزدوجة المثيرة التي أداها بروعة، حتى لما كانت الأفلام ضعيفة، فلأنهم أحسوا بأن هذا الممثّل العظيم كان يجسد الحياة وسرّ الحياة في ذات الوقت، الإنسان الذي نمثله ظاهريا والإنسان الذي نكونه في الواقع. جان رونوار هو الذي أظهر هذه الحقيقة: عندما يمثل ميشال سيمون، ندخل إلى قلب الإنسان.

***

عندما شرع جان رونوار سنة 1934 في إخراج **تواي**، كان قد جرّب السينما الطبيعية (**حياة بلا فرح**)، الفيلم الرومانسي **نانا**، الهزلي (**شارلتون الكسول**)، التاريخي (**المباراة**). كانت السينما الفرنسية حينئذ تشتغل على النوع النفساني، التحليل النفسي الذي أدار له رونوار ظهره طيلة حياته.

Twitter: @ketab_n

إن **تونـي** فـي حيـاة رونـوار المهنيـة هو فيلم محـوري، انطلاق في اتجاه آخر تماما. لقد اخترع الواقعية الجديدة عشر سنين قبل السينمائيين الإيطاليين، أي السـرد المفصّـل، ليـس للحركـة، بـل لخبـر عابـر واقعي وبأسلوب موضوعي دون أن يرفع العقيرة أبدا.

كان جورج سـادول محقا في كتابه **تاريخ السـينما** عندما كتب عن **تونـي** بأن الجريمة **"كانت عرضية وليسـت غاية."** تشـرب الشـخصيات كأسـا مـن النبيـذ أو تمـوت كذلـك. أي أن رونـوار يعـرض هذا بالطريقة نفسها، دون الاستعانة بالفصاحة، بالغنائية وبالمأساة. توني هو الحياة كما هي. وإذا كان الممثّلون لا يستطيعون أن يمتنعوا عن الضحك وهم في وسط مشهد، فلأنهم كانوا يتسلون كثيرا أمام كاميرا جان رونوار، ولشدّة رغبتنا في الحياة فإنها تجيء في النهاية بخطر إنهاء مقطع بالحبور وقد ابتدأ بوقار اللهجة.

إنهـا لمتعـة لعبـة الممثّليـن فـي **تونـي**، الصياحات الخفيضة لسـيليا مونتالفـان عندمـا تمـصّ بلافيـت ظهرها بعد لدغة النحلة، حِكَم ديلمون وخلاعـة دالبـان المرحـة. يسـهم كل ذلـك بهـذه الحقيقـة التي كان جان رونـوار يبحـث عنهـا بـكل الوسـائل، حقيقة الحـركات التي عادة ما كان يحققها دون الآخرين.

مباراة البادية (1936) هو فيلم الأحاسـيس الخالصة، أثارة عشـب تدغدغ وجهنا، يمدّنا **مباراة البادية** الذي اقتبس عن حكاية لجي دوموباسان بالمعادل الحقيقي للقصة القصيرة على الشاشـة، دون الاسـتعانة بسـطر واحد من التعليقات. يهبنا رونوار خمسا وأربعين دقيقة من النثر الشاعري حيث الحقيقة، في بعض اللحظات، تجعلنا نحس بارتعاشة أو بقشعريرة الجلد. إن هذا الفيلم الأكثر طبيعية لدى المخرج، يؤثر فيك جسديا.

يُعـدُّ الوهـم الكبيـر (1937) أقـل أفلام رونوار انتقادا، لقد بني على فكرة أن العالم ينقسم أفقيا بالصلات، وليس عموديا بالحدود. وإذا كانت

Twitter: @ketab_n

الحـرب العالميـة الثانيـة، وخاصـة الظاهـرة المعتقلية، قد أبطلتا، على ما يبـدو، تصريـح رونـوار المتحمس، فان المحـاولات "الأوروبية" الحالية تبيّن أن قوّة هذه الفكرة كانت متقدمة على عقلية ميونيخ. بيد أن **الوهم الكبير** يظل فيلما عصريا، في نفس مسـتوى **المارسـيلية**. ثمة حرب فيها بصمة اللعب الشريف.

إذن، لقد كان **الوهم الكبير** فيلما فروسيا تماما، فيلما حول حرب اعتبـرت بمثابـة فنـون جميلـة، أو بمثابـة رياضة علـى الأقل، مثل مغامرة للتباري وليست لتخريب الذات. سيبعد عمّا قريب الضباط الألمان من طراز ستروهيم من الجمهورية الثالثة، ويموت بفعل الشيخوخة الضباط الفرنسيون من نوع بيار فريسناي.

يتمثل الوهم الكبير في الاعتقاد بأن هذه الحرب ستكون الأخيرة. يبدو أن رونوار يعتبر الحرب وباءً طبيعيا يقتضي جماليته، مثل المطر، مثل النار. يتعلق الأمر **بممارسة الحرب بلطف**، كما قال بيار فريسناي.

يرى رونوار أن فكرة الحدود هي التي يجب إزالتها لتهديم عقلية بابل وإعادة الوئام بين الناس الذين ستفصلهم ولادتهم رغم ذلك. لكن المعادل المشترك بين الناس قائم: إنها المرأة، ولابدّ أن الفكرة الأقوى في الفيلم، بعد استعادة الفرنسيين دومون، هي ترداد المارسيلية من قبل جنـدي إنجليـزي كان يرتـدي لبـاس امرأة، يتخلص من شـعره المسـتعار وهو بصدد الغناء.

إذا كان **الوهم الكبير** قد أسـعد الجميع لتوّه وفي كل مكان، على عكس أفلام كثيرة لرونوار، فربما لأنه صوّره في الثالثة والأربعين، أي في سن تلاءم سن جمهوره. كانت أفلامه تبدو، قبل **الوهم الكبير**، عدوانية وصبوية، ثم بدت مخيبة للأمل وقاسية.

أخيرا، يجب الاعتراف بأن **الوهم الكبير**، كان سـنة 1937 متأخرا عن وقته، إن نحن فكرنا أنه بعد سنة، في الدكتاتور، كان شابلين يرسم

Twitter: @ketab_n

لوحة للنازية وللحروب التي لا تحترم قاعدة اللعبة.

عادت النسخة النهائية للمارسيلية (1938) من بعيد، وبالضبط من موسكو حيث توجد النسخة الأصلية الوحيدة. سيكتشف الشباب منكم عملا يضاهي **الوهم الكبير** الذي صوّره رونوار في السنة الماضية.

استقبل النّقد المارسيلية بشكل سلبي إلى حدّ ما بسبب "قانون التداول" الذي بمقتضاه لا يستطيع فنان أن ينتج هالتين متتابعتين.

كان هنالك شيء ما يوجه عمل رونوار، شيء يشبه سرّا أو سرّا مهنيا: الألفة. تساعد الألفة رونوار في المارسيلية على عدم السقوط في أيّ فخ من الفخاخ التي تنصبها التشكيلات المعاودة، وهذه الموهبة العجيبة التي يملكها تجعله يمنحنا فيلما حيا بناس يتنفسون ولهم مشاعر حقيقية.

بُنيّ فيلم المارسيلية على شاكلة وستيرن، لأنه الفيلم المتنقل الوحيد لجان رونوار. نتابع فيلق الخمسمئة متطوع الذين غادروا بيوتهم في 2 جويلية 1792، اتجهوا نحو باريس حيث وصلوا يوم 30، عشية نشر بيان برونسويك. توقف الفيلم قليلا بعد 10 أوت، قبل معركة فالمي بقليل.

لا وجود لأبطال مركزيين، لا وجود لأدوار جميلة تقابلها أدوار قبيحة، ولكن هناك نصف دزينة من الشخصيات، كلها مهمة، مستساغة، نبيلة وإنسانية تمثل الساحة، المارسيليين، الأرستقراطيين الجيش والشعب.

وحتى يجعل المارسيليين متوازنين، أي الشعب الذي نراه يتشرف، يتشعرن عند الإحتكاك بالمثال الثوري، أكّد رونوار على الجانب النثري واليومي للوي XVI الذي أدّاه أخوه بيار رونوار بطريقة رائعة.

إن سلوك الملك الذي يمنح معنى واضحا للعبارة: "تجاوزته الأحداث" يولي اهتماما لنظافة الإنسان: **"أحب التنظيف بالفرشاة عن طيبة خاطر."** وسنجده بعد ساعتين من هروبه من معامل القرميد يأكل

Twitter: @ketab_n

مـن هـذه الطماطـم التـي أدخلها المارسـيليون إلى باريس: "**أي نعم، إنه لطعام رائع....**".

تحدثت عن ويسترن تاريخي. نجد ها هنا، كما هو الشأن بالنسبة لأفـلام الوسـتيرن الجيـدة، بنـاء الأفلام المتجولة، تتناوب مشـاهد النهار المتحركة مع مشاهد الليل الأكثر جمودا، لأنها تناسب أحاديث المعسكر الإيديولوجية أو العاطفية. ولكنها مهما دارت حول الحب أو الثورة أو الأقدام المنتفخة من المشـي، أو حول الحب أو اسـتعمال السـلاح، فإن كل مشـاهد المارسـيلية تجسـد الوحدة الفرنسـية التي تبدو مقنّعة ها هنا. وإذا كان أشهر فيلم لجريفت يحمل عنوان حضارة أمة، فإن هذا الأخير يمكن أن يحمل عنوان **ميلاد أمة**.

***

يسرد **الوحش البشري** الذي أخرج سنة 1938، حكاية نائب رئيس محطة، روبو (فرناند لودو) الذي يخشى أن يطرد بعد أن تعارك مع أحد مسـئوليه، فيطلب من زوجته الشـابة سـيفرين (سـيمون سـيمون) التوسط لـدى "مسـؤول كبيـر"، مقـدّم غامـض عرفتـه لمـا كانـت مراهقة، وتعرفه والدتهـا أكثـر. عندمـا رجعـت سـيفرين كان كلّ شـيء فـي محله، بيد أن روبو تخيّل المقابل، تملكته الغيرة وجهّز دسيسة ليقتل العرّاب أمام مرأى سيفرين في القطار ما بين باريس ولوهافر.

لاحظ جاك لانتيي (جان جابان)، الموظف في السكك الحديدية، الزوج القاتل في القطار، وأثناء التحقيق القضائي أرسـل روبو سـيفرين للتأكد من كتمان لانتيي. سيصبح الإثنان، بطبيعة الحال، خليلا وخليلة. لقد أدرك لانتيي الحقيقة أو أنه عرفها متقطعة. كانت سيفرين ترغب في أن يقتـل لانتيـي روبـو الـذي أصبحت الحياة الزوجية معه مسـتحيلة منذ الإغتيال. أكيد أن لانتيي لن يستطيع قتل روبو، لكنه سيخنق سيفرين أثناء نوبة جنون ليلقي بنفسه في الغد من العربة التي كان رئيسا آليا عليها.

Twitter: @ketab_n

في رواية إميل زولا كان جاك لانتيي في البادية يشاهد مرور القطار، وقد شاهد بسرعة البرق الحركة الإجرامية لروبو بمساعدة زوجته. جان رونوار هو صاحب فكرة وضع لانتيي في بهو القطار وجعله يرى المتواطئة معه.

تبنّى فريتز لانج هذه الفكرة عندما أراد تصوير نسخة ثانية عن **الوحش البشري** في سنة 1954 بهوليوود تحت عنوان **الرغبة البشرية**. كان فريتز لانج، قبل ذلك بسنوات، قد قلّد رونوار عندما صوّر **الشارع الأحمر**، النسخة الثانية **للكلبة**.

يبدو، إجمالا، أن جان رونوار وفريتز لانج لهما ذوق مشترك للموضوع الواحد: زوج مسنّ، المرأة والخليل (**الكلبة**، **الوحش البشري**، **إمرة على الشاطئ** بالنسبة لرونوار، **الشارع الأحمر**، **امرأة في النافذة**، **امرأة في الصورة**، **غواية الجسد** بالنسبة للانج،...إلخ).

يشترك جان رونوار وفريتز لانج كذلك في إيثار ممثّلات يقظات، بطلات من نوع السنّوري. إن جلوريا جراهام هي النسخة المثالية ليانكي سيمون سيمون وجون بينيت، وكانت سيمون سيمون بطلة رونوار ولانج في الوقت نفسه.

هنا تتوقف المقارنات، لأن مؤلف الوحش البشري ومؤلف الرغبة البشرية لا يبحثان عن الشيء ذاته. لقد عمل جان رونوار، بخصوص رواية زولا، على ما يمكن أن نسميه جوازا: تقشفا، وقد شرح ذلك مؤخرا: **"ما ساعدني على إخراج الوحش البشري هي التوضيحات التي يقدّمها البطل عن ردّته الوراثية، قلت في نفسي: هذا أمر ليس جميلا كما ينبغي، ولكن، لو أن رجلا في جمال جان جابان يقول هذا خارجيا، مع أفق رحب من وراء، ومع الريح ربما، قد يكتسب هذا بعض القيمة. إنه المفتاح الذي ساعدني على إخراج هذا الفيلم."**

هكذا يشتغل جان رونوار في البحث المستمر عن توازن دائم: ثمة

Twitter: @ketab_n

تفصيل يعوّض تقييما مأساويا: الغيوم تجري خلف جابان وهو يسرد "ألمه"، عربات تمر قرب نافذة الغرفة الصغيرة حيث يتحسس فرناند لودو خيانة زوجته.

قد يكون **الوحش البشري** أحسن أفلام جان جابان. **"يهمني جاك لانتيي أكثر من أوديب ملكا."** قال رونوار عن هذه المأساة التي وصفها كلود دوجيفراي بدقة: **"هناك الفيلم- المثلث** (العربة الذهبية)، **الفيلم- الدائرة** (النهر)، في حين أن الوحش البشري هو **فيلم طريق مستقيم، أي أنّه مأساة."**

***

قانون اللعبة (1939) هو قانون الإيمان بالنسبة لهواة السينما، فيلم الأفلام، الأكثر مقتا عند صدوره، الأكثر استحسانا فيما بعد، إلى أن أصبح نجاحا تجاريا حقيقيا منذ إعادة تمثيله لثالث مرة في الاستغلال العادي وفي نسخته الحرفية.

جمع رونوار داخل **"المأساة المرحة"**، ودون أن يبدو للعيان، كتلة من الأفكار العامة والأفكار الخاصة، وعبّر عن حبه الكبير للمرأة بوجه خاص. المؤكد أن **قاعدة اللعبة، مع موطن كان**، هو الفيلم الذي أثار أكبر عدد من مواهب المخرجين. إننا نشاهد الفيلم بإحساس كبير من التواطؤ. أحببت القول أنه بدل مشاهدة فيلم منتهٍ، مستسلم لفضولنا، ينتابنا إحساس بحضور فيلم مازال قيد التصوير، نظن أننا نرى رونوار بصدد تنظيم كل هذا في الوقت الذي يعرض فيه الفيلم، إذ نوشك أن نقول: "عجبا، سأرجع غدا لأرى إن كانت الأمور تجري على نفس المنوال"، وهكذا نقضي أجمل أماسينا السنوية بمشاهدة **قاعدة اللعبة** في أغلب الأحيان.

كنّا -على وشك إعلان الحرب- بعد فشل **قاعدة اللعبة** الذي حذفت منه ربع ساعة في بداية الأمر، بطلب من المستغلين، ثم منع

Twitter: @ketab_n

مـن قبـل السـلطات خوفـا مـن أن يثبـط همـة الفرنسـيين. ربما كان جان رونـوار محبطـا جـدا فذهـب إلـى هوليوود حيث صوّر خمسـة أفلام في ثماني سـنوات. كان فيلم **سـيدة على الشـاطئ** (1946) هو آخر أفلامه الهوليوودية. إنه فيلم غريب جدا ومهم جدا، لا نجد فيه، بشكل حصري، الخصائص التي عادة ما كانت مزدهاة في الأثر الفرنسي لرونوار، الألفة، النزوة، لنقل الإنسـانية أيضا، لأنه يبدو أن رونوار أراد عمدا التأقلم مع هوليوود وتصوير فيلم أمريكي عن آخره.

يتمثل الفارق الكبير بين الأفلام الأوروبية وأفلام هوليوود -وينطبق هذا على العمل المزدوج لرونوار- في أن أفلامنا هي أفلام شخصيات قبل كل شيء، في حين أن الانتاجات الأمريكية هي أفلام وضعيات أولا. نحترم كثيرا في فرنسا الاحتمال وعلم النفس اللذين يزاحمها الأمريكيون مفضّليـن تنـاول الوضـع بقـوة، دون الانحـراف عن نقطة الانطلاق. ليس الفيلم، في نهاية المطاف، سـوى شـريط من السـلولويد، طوله ألفا متر، يتتابع أمام عيوننا، ويجوز مقارنته بمسار.

أظنّ أن الفيلم الفرنسي يتقدم مثل عربة صغيرة عبر طريق سلحفاتية، بينما يسـير الفيلم الأمريكي مثل قطار على السـكك الحديدية. إن فيلم **سـيدة على الشـاطئ** فيلم- قطار. إنه، حسـب نزوة جان رونوار، فيلم حـول الحـب، حـول الحـب الجسـدي، حول الرغبة. تـم التعبير عن كل هذا دون أية صورة استعرائية.

والحال أننا نكون قصّرنا إن قلنا أن جون بينيت شبقية، إنها جنسية. ما أحبّه في **سـيّدة على الشـاطئ** هو أننا نشـاهد فيلمين في آن واحد. لا يتحدّث الحوار عن الحب أبدا، تتبادل الشـخصيات أحاديث لطيفة، مؤدبة. الأساس ليس في الحوار المتبادل، بل في النظرات المتبادلة التي تعبّر عن أمور غامضة، سرية، مع أنها دقيقة.

السينما ليست أكثر صفاء أبدا، لن تمثل نفسها أبدا إلا عندما تتمكن

Twitter: @ketab_n

من إدخالنا في أفكار الشخصيات باستعمال الموسيقى. من هذه الزاوية بالذات أدعوكم لمشاهدة الممثّلين الثلاثة المذهلين **لامرأة على الشاطئ**، جون بينيت، روبير ريان، شارل بيكفورة، تأملوهم كحيوانات، كبهائم وحشية تتجول في الدغل المظلم للجنس المكبوت.

***

العربة الذهبية (1952) هو أحد أفلام رونوار المفتاحية لأنه يجمع موضوعات كثيرة للآخرين، خاصة موضوع الحب الصادق والنزعة الفنية. إنه فيلم بُنيّ حسب "**لعبة العلب**" التي تتداخل في بعضها بعض، فيلم حول المسرح في المسرح.

تدخّل جورٌ كبير في استقبال النقد والجمهور **للعربة الذهبية** الذي قد يكون الطرفة الرائعة لجان رونوار، الفيلم الأكثر نبلا والأكثر إرهافا، الذي لم يتم إخراجه أبدا على أي حال. نجد فيه كل عفوية وإبداع رونوار ما قبل الحرب موصولين بصرامة رونوار الأمريكي. كل ما فيه حسب ونسب، أناقة ونضارة. إنه فيلم من الحركات والمواقف يتمازج فيه المسرح والحياة في حركة معلقة ما بين الطبقة الأرضية والطابق الأول لقصر، مثلما تتأرجح الكوميديا الإلهية بين احترام التقاليد وبين الارتجال.

إن آنا ماجناني هي النجمة الباهرة لهذا الفيلم الرشيق حيث اللون والإيقاع والتركيب والممثّلون في مستوى شريط صوتي نال فيه فيفالدي حصة الأسد. إن **العربة الذهبية** المغلق، عمل منته وجب أن نشاهده دون أن نلمسه، فيلم وجد شكله النهائي وموضوعًا تاما.

سجّل **الكنكان الفرنسي**(*) (1955) عودة رونوار إلى الإستديوهات الفرنسية. لن أقصّ السيناريو، ولكن أعلموا فقط أنها مسألة حلقة من حياة أحد يسمى دانجلار أسّس **الطاحونة الحمراء** وخلق الكنكان الفرنسي.

(*) رقصة فرنسية استعراضية (المترجم).

Twitter: @ketab_n

كـرّس دانجـلار حياتـه لموسـيقى- البهو، اكتشـف مواهب شـابة، راقصـات ومغنيـات و"صنـع" منهـن نجوما، أصبح في وقت ما خليلهن، وهاهن ينكشـفن: إقصائيات، ملكيّات، غيورات، نزويّات ومنفّرات. بيد أن دانجـلار لـم يرتبـط، تـزوّج موسـيقى- البهو ولم يأخذ في الحسـبان سوى نجاح العروض.

إن هـذا الحـب الإسـتثنائي للمهنـة وتعليمـه للفنانيـن الشـباب الذين يكتشـفهم ويقدمهم هو علّة حياته. لابدّ أننا اكتشـفنا علاقة هذا الموضـوع بموضـوع **العربـة الذهبية**: نزعة العرض الظافرة بالانقلابات العاطفيـة. **الكنـكان الفرنسـي** هـو احتـرام لموسـيقى- البهـو كمـا كان **العربة الذهبية** احتراما للكوميديا الإلهية. لكني أظن أنّ عليّ أن أعترف بتفضيلـي **العربـة الذهبيـة**، حتـى وإن كانـت خارجـة عن جان رونوار، فان نقائص **الكنكان الفرنسـي** ليسـت أقلّ ضررا، لأنها تمس التوزيع بالدرجـة الأولـى.

إذا كان جياني إيسبوسيتو، فيليب كلاي، بيار أولاف، جاك جوانو، ماكس داليون، فالونتين تيسـيي وأنيك موريس رائعين، فإن جان جابان وماريا فيليكس لم يبذلا الجهد "الكافي" على ما يبدو.

علينا، مع ذلك، تسجيل العناصر الأكثر إيجابية في المشروع: لقد سجّل **الكنكان الفرنسي** تاريخا في حياة السّينما الملوّنة. لم يرغب جان رونوار في تصوير فيلم رسمي، ومن هذه الجهة يبدو **الكنكان الفرنسي** بمثابة **طاحونة حمراء** مضادة لجأ فيه جون هوستن إلى المزج بين الألوان التي حصل عليها باستعمال مصفاة الجيلاتين. يالروعة الألوان السوداء، البنية، السمراء الفاتحة!

الكانـكان الفرنسـي هـو انتصار حقيقـي على العقبات، قطعة طويلة من اليأس الجارف لموافقة القاعة باسـتمرار. إذا كان **الكانكان الفرنسـي** في أعمال رونوار، ليست له أهمية **قاعدة اللعبة** أو **العربة الذهبية**، فإنه،

Twitter: @ketab_n

مـع ذلـك، فيلـم لامـع، ماهـر جـدا، هناك نعثر على قـوة رونوار، صحته الجيّدة وشبابه.

***

إيلينا والرجال (1956) هو فيلم رونواري يعكس أيّام المجد. كان فيه جوانو رائعا إلى جانب إنجريد برجمان، جان ماري وميل فيرار. يمكن أن نرى في إيلينا إخراج المثل الأعلى لجان رونوار: الإهتداء إلى روح البدائيين، عبقرية رواد السينما: ماك سينيت، لاري سيمون، بيكرات، ولنصرح به: شارلي، تسترجع السينما مع إيلينا أصولها ويسترجع رونوار فتوته.

إلـى الذيـن يظنـون أنـه يمكن معاتبة الأفـلام الأخيرة لجان رونوار على ابتعادها عن حقائق العالم الذي نعيش فيه، ألخص **إيلينا والرجال**: عشـية **الحرب الكبرى**، كان هناك حشـد هائج يحتفل بأعياد 14 جويلية وينـادي بحيـاة الجنـرال رولان، أثـار حـادث دبلوماسـي هـواس الحرب فاسـتغل الفرصـة محيـط الجنـرال لقلـب الحكومـة، وفـي الشـارع كانوا يغنون: "وهكذا شاء القدر، أن يضعه في الممر....إلخ".

سـنتان بعـد ظهـور **إيلينـا**، ألقـى دوجـول جملتـه الشـهيرة **"لقـد فهمتكـم"**(*) لفائـدة الإنتفاضـة الجزائرية المدعّمة بمناصريها، وما دام أن هناك دائما جنرالا في جهة ما، فإن جنرال جان رونوار (هو جان ماري الـذي يـؤَدّي دور الجنـرال رولان) لـه ميزتـان علـى الأقـل، ميزة تفضيل النساء في الحكم وميزة إضحاكنا.

يقول فيلم **إيلينا** الحقيقة عن الأمراء الذين يحكموننا، الذين قرروا أن يحكمونـا وأن يصنعـوا، عنـد الإقتضـاء، سـعادتنا رغمـا عنّـا. وإذا بدا لكم غريبا أن هذا الفيلم الواقعي هو حكاية سـحرية في الوقت نفسـه،

(*) كلمة شهيرة قالها الرئيس الفرنسي دوجول في خطاب ألقاه في الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي، وقد تسببت في متاعب سياسية معروفة (المترجم).

Twitter: @ketab_n

فاستمعوا إلى إجابة جان رونوار: **"إنّ الواقع سحري دائما، وكان على المؤلفين أن يجتهدوا كثيرا لتقديمه بوجه غريب. أما إن تركناه كما هو، فإنه سحري"**.

***

يُعدّ **وصية الطبيب كوردوليي** (1959) أحد أفلام رونوار المزعجة جدا، مثله مثل فيلمه **دفتر الوصيفة** الذي يعادله في العنف. تأخذ عبارة "مدير الممثّل" المستعملة بمغالاة، معناها الحقيقي عندما يعتدي جان لوي بارو، الضائع المعالم في دور شبه راقص كليا، على العابرين بشكل مسعور.

أن تحرّك شخصية خلقتَهَا، ان تطلب منها أن تنزلق بدل أن تمشي، أن تمنحها تومئة متخيلة، أن تشحنها بعنف مجرّد هارف، ذاك حلم الفنان، وحلم السينمائي.

إن وصية الطبيب كوردوليي هو هذا الحلم المحقق، شأنه شأن **الغذاء في الحشيش** (الذي تم تصويره في نفس السنة)، لقد ولد، أراهن على ذلك، من هذه الصورة البسيطة القوية: طيّب، سيكون الأمر طريفا بتصوير عاصفة في البادية ترفع تنانير النساء!

حتى نختتم، يجب تأكيد القول بأن النساء في مركز أعمال رونوار كاملة، لنفتح، بمساعدة الاختصارات المشوشة، طريقا في الدّغل الخيّر والفظيع لرونوار. رجل كريم، ضعيف وشهواني تستولي على مشاعره إمرأة جميلة (شرعية أو غير شرعية)، ذات مزاج رائق وطبع قاس، صبية محبوبة إلى حد ما. لقد تعرفتم على **نانا، ماركيتا، الكسول، الكلبة، ليلة مفترق الطرق، بودي الذي أنقذ من المياه، توني، مدام بوفاري، الدهاليز، المارسيلية، قاعدة اللعبة، يوميات خادمة، إمرأة على الشاطئ، العربة الذهبية، الكانكان الفرنسي، إيلينا والرجال.**

نادرا ما كانت "العلاقة الثلاثية" تسترعي إهتمام جان رونوار الذي

Twitter: @ketab_n

اخترع "العلاقة الرباعية". نجد في عالمه إمرأة تحب **ثلاثة** رجال يحبونها بدورهم، أو رجلا يحب ثلاث نساء يحببنه. بنيت على مستوى المبدأ الأول: **حياة بلا فرح، إبنة الماء، نانا، ليلة مفترق الطرق، بودي، ثوني، قاعدة اللعبة، مدام بوفاري، السيد لانج، الوحش البشري، قاعدة اللعبة، يوميات خادمة، الكنكان الفرنسي والعربة الذهبية** التي تنقل المبدأ إلى غاية الكمال. تمثل الشخصيات الذكورية الثلاث أنواع الرجال الثلاثة الذين تلتقي بهم إمرأة في الحياة. تستند إلى المبدأ الثاني: **ماركيتا، السيد لانج، الوحش البشري** (المرأة الثالثة هنا هي لويزان، العربة). **قاعدة اللعبة، الكنكان الفرنسي، النهر** الذي ينقل المبدأ -على غرار العربة- المبدأ إلى غاية الكمال.

تستمد أفلام رونوار من الحياة حياتها الخاصة. إننا نعرف مع من تمارس الحبّ الشخصيات الرئيسية، دقة كان غيابها في السينما واضحا بجلاء إلى غاية 1960. كان رونوار لا يحب الموت في الأفلام بسبب التقليد. يمكن تحريض ممثّل للقيام بدور محرّض، ولكن، اقتله لتلقي عليك نقابة الممثّلين مسؤولية الأمر، مع ذلك كان يجب قتل نانا، مادو، إيما، السيدة "روبو الجميلة" وآخرين. ولكن رونوار كان في كل مرّة، أثناء موتهم، يأتي بمقابل يكون أكثر حركية: الأغاني. إن النساء اللائي يقتلهن رونوار بأسف، يحتضرن للنبرات الشعبية، لمقطع من مقاطع الضواحي: القلب الصغير لنينو صغير جدا.

قال أحدهم متهجما بغباء على **الحب** لروسيليني: "**إن المؤدي هو الذي يجب أن يخضع للعمل، وليس العمل هو الذي يجب أن يخضع للمؤدي**". منذ **حياة بلا فرح**، الذي هو فيلم في شكل خاتم خطوبة مهدى لكاترين هيسلينج، كلّ أعمال جان رونوار تندرج في سياق مناقض لهذا التأكيد. لقد صنع أفلاما على المقاس لجاني ميريز، فالنتين تيسيي، ناديا سيبيركايا، سيلفيا باطاي، سيمون سيمون، نورا جريجور، آين باكستير،

Twitter: @ketab_n

جوان بينيت، بوليت جودار آنا ماجناني وإنجريد برجمان، مخضعا عمله للمؤدين، وكانت من بين أحسن أفلام تاريخ السينما.

لا يصوّر جان رونوار وضعيات، بل -وأطلب منكم ها هنا أن تتذكروا الجاذبية المتنقلة التي تسمى "قصر المرايا"- شخصيات تبحث عن مخرج القصر وتصطدم بزجاج الواقع. لا يصوّر جان رونوار أفكارا، بل رجالا ونساء لهم أفكار، وهم لايطلبون منا لا تبنيها ولا غربلتها، بل احترامها بكل بساطة، سواء كانت شاذة أو وهمية.

عندما يبدو لنا إنسان ما معقدا بسبب إصراره على فرض صورة احتفالية عن وجوده، سواء كان سياسيا أو فنانا متكبرا، نقول في سرّنا بأنه لم يعد يرى الصبي المدمدم الذي كانه في المهد، والرجل المسن المدمدم الذي سيكونه على فراش الموت. من الواضح أن عمل جان رونوار السينمائي لن يغرب عن باله هذا الإنسان المعوز الذي يدعمه الوهم الكبير للحياة الإجتماعية، الإنسان بكل بساطة.

(1967)

(تقديم مهرجان رونوار بدار الثقافة بفيدوبان- 1967).

Twitter: @ketab_n

بياض كـارل درايـر

إن أنا فكرت بكارل درايـر، فإن أول ما سيتبادر إلى ذهني هي صور بيضاء، الأبعاد الممتعة الصامتة **لولع جان دارك** التي يعادل تتابعَها على الشاشة الحوار الصارم بينها وبين قضاتها في روان.

ثـم يتبـادر إلـى ذهني بيـاض **الهامة** المحاطة بالأصوات، بالصراخ، وخاصـة بأنّـات الطّبيـب المرعبـة (جـان هيرومنيكـو) الـذي يختفي ظله المنطـوي فـي خـزّان الطّحيـن، هنـاك في هـذه الطاحونة الهادئة حيث لا أحد يذهب لإنقاذه.

بقـدر مـا كانـت مصـوّرة درايـر حكيمة، لتصوير **جان دارك**، بقدر ما كانت تتحرر لتصبح ريشة فتى لتتابع، تتعقب وتتنبأ بحركات الهامة على امتداد الجدران الرمادية.

انتظر كارل درايـر، بعد الفشـل التجاري المؤسـف لهاتين الهالتين، إحدى عشـرة سـنة، إحدى عشـرة سـنة من الحياة، إحدى عشـرة سنة من حياتـه حتـى يسـتطيع القـول مجددا: محـرّك! ويكون **يوم الغضب**، الذي سيتناول الشعوذة والدين، ويكون ملخصا للفيلمين السابقين. **يوم الغضب** الذي يمكن أن نشاهد فيه أجمل عري نسوي في تاريخ السينما، العري الأقل جنسـية والأكثر شـهوانية، أقصد الجسـد الأبيض لمارت هيرلوف، العجوز التي أحرقت لأنها ساحرة.

عشـر سـنوات بعـد يـوم **الغضـب**، وفي نهاية صيـف 1956، ها هو **أوردي** الـذي سـيبلبل جمهـور العـرض الـذي يقـدّم كل سـتنين بالبحيرة الشاطئية. لم يحدث أبدا في تاريخ مهرجان البندقية أن منح أسد ذهبي

Twitter: @ketab_n

بعدل خالص كالذي كلّل **أوردي**، مأساة روحية، أو بشكل آخر، حكاية شعبية ميتافيزيقية تتخذ التيه موضوعا جوهريا تتسبب فيه النزاعات العقائدية.

بطل الفيلم جوهانيس، ملهم يزعم أنه المسيح، وعندما يكتشف خطأه سيبدو أنه "تلقى" القوة الروحية.

كل صورة من **أوردي** هي إتقان شكلي يبلغ الذروة، بيد أننا نعرف أن درايير أكثر من "تشكيلي"، الإيقاع بطيء جدا، أداء الممثّلين كهنوتي، لكن هذا الإيقاع وهذا الأداء تمت مراقبتهما بأعجوبة.

لا يوجد سنتمتر مربع واحد من الشريط فلت من يقظة درايير، الذي أصبح، بالتأكيد، بعد وفاة انششتاين، المخرج الأكثر صرامة، ذاك الذي تنتهي أفلامه وهي تشبه تماما ما كان يجري في رأس من تصوّرها.

لا توجد اية إيمائية عند ممثّلي **أوردي** حيث لا يتمثل اللعب سوى في حني الرأس بهذا الشكل أو ذاك واعتماد، منذ بداية المشهد، سلوك لا يحيدون عنه إطلاقا.

يدور جوهر ما في الحركة في الغرفة المشتركة لمزارع ثريّ. ويبدو الإخراج القائم على الأبعاد- المقاطع المتحركة جدا قد استلهم من تجربة ألفريد هيتشكوك التي جرّبها في **الحبل** (أشار درايير في عدة حوارات إلى إعجابه بصاحب **نافذة على الساحة**). مع **أوردي** ينتصر الأبيض مجددا، أبيض حليبي، أبيض الستائر المشمسة الذي لم يُر لا من قبل ولا من بعد.

إن الصوت في أوردي صوتٌ فاخر. يحتلّ مركز الشاشة، على مشارف نهاية الفيلم، التابوت الذي ترقد فيه البطلة إنجر التي وعد ببعثها ذلك المجنون الذي يظن أنه المسيح. لم تقطع صمت البيت الذي يعيش فترة حداد سوى خطى صاحب المسكن على أرضية البيت، صوت مميّز، وقع أحذية جديدة، أحذية الأحد.

Twitter: @ketab_n

كانت حياة كارل درايير المهنية قاسية، وإذا كان قد استطاع أن يعيش بفنه، فذاك راجع إلى عائدات "داجمار"، قاعة السينما التي كان يسيّرها بكوبنهاجن. تابع هذا الفنان الورع، المأخوذ بالسينما، خلال مسيرة حياته، حلمين اثنين استطاع أن يحقّقها: تصوير فيلم حول حياة المسيح عيسى والعمل بهوليوود، مثل معلّمه د. و. جريفيت.

لم ألتق بكارل درايير سوى ثلاث مرات، لكنني فخور بكتابة هذه الأسطر على أريكة الجلد والخشب التي كانت له عندما كان يشتغل، وقد اهديت إليّ بعد وفاته. كان كارل درايير رجلا قصيرا، لطيفا جدا في طريقة حديثه، مثابرا جدا. يبدو قاسيا ولكنه حساس وودود في جوهره. ها هي وصيته الأخيرة: قبل ثلاثة أسابيع من وفاته، جمع ثمانية من أهم رجالات السينما الدانماركية وحرّر معهم رسالة احتجاج ضد حرمان هنري لنجلوا من مكتبة الأفلام الفرنسية.

مات درايير والتحق بجريفت، ستروهايم، مورنو، إينشتاين، لوبيتش، ملوك الجيل الأول للسينما، تلك التي أتقنت الصمت ثم الكلمة. هناك أشياء كثيرة نتعلمها منهم، وهناك أشياء كثيرة نتعلمها من بياض كارل درايير.

(1969)

Twitter: @ketab_n

كان لوبيتش أميرا

هناك الصورة أولا، الصورة المضيئة بوجه خاص لأفلام ما قبل الحرب، لكَم أحبّها. الشخصيات أشباح صغيرة على الشاشة، تدخل الديكور بعد أن تدفع الأبواب التي تفوقها علوا بثلاث مرات. لم تكن هناك أزمة سكن آنذاك، وفي أزقة باريس على سطوح العمارات، بفضل "شقق للكراء" كان 14 جويلية خلال السنة كلها.

كانت الديكورات آنذاك تتزاحم على النجومية، المنتج يدفع مالا كثيرا. كان يجب معايشة ذلك. والحال أن الرجل صاحب السيجار كان يريد مقابلا لماله، وأغلب الظن أنه كان سيطرد المخرج الذي تخّول له نفسه تصوير فيلم كامل بأبعاد كبرى.

وقتها لم نكن نعرف أين تضبط الكاميرا جيّدا، كانت توضع بعيدا، أما اليوم، عند الشبهة، فانها تثبّث قريبا جدا من الممثّلين. لقد إنتقلنا من القصور المتواضع إلى القصور الدعيّ.

إن هذا التقديم الأولي المحزن ليس في غير موضعه لتضمين لوبيتش الذي كان يعتقد جازما أنه من الأفضل أن نضحك في فندق فخم على أن نبكي في خلفية حانوت بزاوية الشارع. أشعر جيّدا، كما قال أندري بازين، أنه لن يكون لي متسع من الوقت للإيجاز.

كما هو الشأن بالنسبة للفنانين المهتمين بالنمنمة، إهتدى لوبيتش، عن وعي أو عن غير وعي، إلى سرد المؤلفين الكبار لحكايات الأطفال. سيجمع في **أنجيل** عشاءٌ مكدرٌ مربكٌ مارلين ديتريش، زوجها هربير مارشال، وميلوين دوجلاس التي ظنت أنها لن تراه أبدا، هي التي رافقت

Twitter: @ketab_n

زوجها للعشاء مصادفة.

من عادة لوبيتش إبعاد الكاميرا عن الحديقة عندما يتعقد الوضع ليجرنا مباشرة إلى حيث نستمتع بالنتائج أكثر. إننا في المطبخ، رئيس الفندق في غدوّ ورواح، أتى بصحن السيدة أولا: "**غريب، لم تمس السيدة ضلع الخروف**"، ثم أتى بصحن الضيف: "**غريب، هو كذلك**" (والحق أن الضلع الثاني قطع ألف قطعة صغيرة دون تناوله)، وصل الصحن الثالث فارغا: "**مع أنه يبدو أن السيد أعجبه الضلع**".

تعرفنا على "القرط الذهبي" في بيت الدببة الثلاثة: كانت عصيدة الأب الدب **حارة جدا**، وعصيدة الأم **باردة جدا**، وعصيدة الصغير **معتدلة جدا**. هل تعرفون أدبا ضروريا أكثر من هذا؟

هذه هي إذن النقطة الأولى المشتركة ما بين لمسة لوبيتش ولمسة هيتشكوك، وقد تتمثل الثانية في طريقة تناول مشكلة السيناريو. يبدو أن الأمر يتعلق بسرد حكاية بالصور، وعلى هذه النقطة بالذات يؤكدان في حواراتهما. هذا غير صحيح. إنهما لا يكذبان من أجل الكذب أو السخرية منا، إنهما يكذبان ليختصرا، لأن الحياة معقدة جدا ومن الأفضل تكريس الوقت للعمل والإتقان لأننا نواجهه متقنين.

تتمثل حقيقة هذا النوع في عدم سرد الحكاية: بل في البحث عن وسيلة لعدم سردها **أصلا**، هناك بطبيعة الحال مبدأ السيناريو، القابل للتلخيص في بعض السطور. عادة ما يكون هيام رجل بامرأة لا ترغب فيه، أو العكس، أو الدعوة إلى خطيئة ليلة، إلى المتعة، نفس موضوعات ساشا جيتري، المهم عدم معالجة الموضوع **مباشرة**، إطلاقا. إذن، إن نحن بقينا خلف الأبواب عندما يحدث كل شيء بالداخل، إن نحن بقينا في غرفة الخدمة عندما يحدث كل شيء بغرفة الإستقبال، وفي غرفة الإستقبال عندما يحدث في الأدراج وفي مخدع الهاتف عندما يحدث في القبو، فداك يعني أن لوبيتش أزعج نفسه خلال ست أسابيع من الكتابة،

Twitter: @ketab_n

ليسمح، في نهاية المطاف، للمشاهدين ببناء السيناريو بأنفسهم، معه، في الوقت الذي يكون فيه الفيلم يعرض على الشاشة.

هناك نوعان من السينمائيين، الشيء ذاته بالنسبة للرسامين والكتاب، هناك من يستطيعون العمل حتى في جزيرة مهجورة، دون جمهور، وهناك من سينصرفون بحجة ما الفائدة؟ إذن، لا يوجد لوبيتش من غير جمهور، لكن حذار! الجمهور ليس زيادة على الإبداع، إنه جزء من الفيلم. يوجد في الشريط الصوتي للوبيتش الحوار، الأصوات، الموسيقي، وهناك ضحكاتنا، وهذا مهمّ، وإلا لن يكون هنالك فيلم.

إن الإضمارات الخارقة للسيناريو لا تشتغل إلا لأن ضحكاتنا تقيم جسرا من مشهد إلى آخر. كل ثقب في جرويار(*) لوبيتش هو ثقب فيه عبقرية.

إن كلمة إخراج التي تستعمل خبط عشواء أصبحت الآن تعني شيئا، إنها لعبة يشارك فيها ثلاثة أثناء العرض فقط، من هم هؤلاء الثلاثة؟ لوبيتش، الفيلم، الجمهور.

إذا، لا مجال للحديث عن السينما من نوع **الدكتور جيفاغو**، إن قلتم لي: **"شاهدت للتوّ فيلما للوبيتش يوجد فيه بعدٌ لا أهمية له"**، سأتهمكم بالكذب. إن هذه السينما هي نقيضة العام، الفضفاض، غير المصوغ، غير القابل للتبليغ، إنها لا تتضمن أيّ بعد تنميقي، لاشيء فيها "ناجح" لا، إننا في الجوهر كليا، من البداية إلى النهاية.

لا يوجد سيناريو لوبيتش على الورق إذا، ولا قيمة له حتى بعد العرض، كل شيء يجري أثناء المشاهدة، أتحداكم بعد ساعة من مشاهدته، أو ربما بعد إعادة مشاهدته للمرة السادسة أن تسردوا سيناريو **كن أو لا تكون**، إنه لأمر مستحيل قطعا.

كنا هنا، نحن المشاهدين، في الظل، وكان الوضع واضحا على

(*) جبن فرنسي مشهور بثقوبه الصغيرة ذات الأحجام المختلفة (المترجم).

Twitter: @ketab_n

الشاشة، يتعقد إلى غاية الإنفصال، إلى حد يجعلنا نستبق المشهد اللاحق لطمأنة نفوسنا، باللجوء طبعا إلى ذكرياتنا كمشاهدين. بيد أن لوبيتش، في حقيقة الأمر، شأنه شأن العباقرة المسكونين بروح التناقض، يكون قد راجع كل الحلول الموجودة قبلا ليتبنى الحل الذي لم يتم اللجوء إليه أبدا، غير الوارد، الهائل، الساحر والمحّير. قهقهات، نعم، قهقهات، لأنه باكتشاف "حل لوبيتش" ينفجر الضحك فعلا.

يمكننا، أثناء وصف نزعة العمل هذه، الحديث عن "احترام لوبيتش للجمهور" إلاّ أن هذا المبدأ يصلح عادة كحجة لتبرير أسوء الأشرطة والأخيلة التي لاتفهم إطلاقا، لنترك هذا جانبا ونقدم مثالا مؤات.

في شقاق في الجنة، كان إدوارد إيفرات هورتن ينظر إلى هربارت مارشال نظرة مريبة أثناء حفلة كوكتيل، كان يقول في نفسه إنه رأى هذا الوجه في جهة ما. أمّا نحن فنعرف بأن هربير مارشال هو اللص الذي صرع، في بداية الفيلم، هورتون المسكين ليسرقه في غرفة فندق فخم بالبندقية. إذن، لابد أن يتذكر هورتون في لحظة ما، وفي هذه الحال ماذا نفعل نحن دائما، تسعة أعشار المخرجين، ركام الكسالى؟ نبرز المعني نائما في سريره، وفي الليل يستيقظ بعدما كان يغطّ في النوم، يضرب جبهته: "**عرفت! البندقية! آه، اللئيم!**" من هو اللئيم؟ هو من يكتفي بحل بهذا التعسف. هذه ليست حالة لوبيتش الذي يعذب نفسه عذاب العبيد، ينشط ويجتهد ويموت عشرين سنة قبل الوقت. هذا ما يفعله لوبيتش، يبرز لنا هوستن بصدد تدخين سيجارة متسائلا بجلاء عن المكان الذي التقى فيه سابقا بهربيرت مارشال، يمجّ سيجارته مرة أخرى وهو يفكر، ثم يسحق عقب السيجارة في مطفأة مفضضة على شكل غندول... صورة للمطفأة- الغندول، عودة إلى الوجه... نظرة تجاه المطفأة... غندول... البندقية! ياإلهي، لقد فهم هورتن، ممتاز، أمّا الآن فالجمهور هو الذي ينفجر ضحكا، وقد يكون لوبيتش واقفا في

Twitter: @ketab_n

الظل هناك في خلفية القاعة يحرس "حضوره" خوفا من أيّ تأخر عن الضحك، كما هو الحال بالنسبة لفريديرش مارش في **طريقة للعيش**، أو أنـه يلقـي نظـرة علـى الملقـن الذي يرى هملت يقترب من صف الأنوار مستعدا لأن يهمس له، مهما حصل: "**كن أو لا تكون!**".

تحدثت عمّا يمكن تعلمه، عن الموهبة، تحدثت عمّا يمكن شراؤه بأيّ ثمن، بطبيعة الحال، ولكن ما لا يمكن تعلمه أو شراؤه هو الجمال والمكر. آه، الجمال الماكر للوبيتش، هذا ما جعل منه أميرا فعلا.

Twitter: @ketab_n

الدكتاتور الأكبر

الطاغية الأكبر (الدكتاتور) الذي أخرجه شارلي شابلين في سنتي 1939- 1940، والذي شاهده الجمهور الأوروبي لأول مرة عام 1945، هل "شاخ" أم لا؟ السؤال قريب من العبث بحيث لا يمكن أن نجيب عليه إلاّ بنعم، مؤكد، بطبيعة الحال. لحسن الحظ، شاخ مثل إفتتاحية سياسية، مثل أنهم لزولا، مثل ندوة صحفية. إنه وثيقة رائعة، تحفة نادرة، شيئ مهم أصبح موضوعا للفن، ولشارلي كل الحق في إعادة إصداره إن كان يساعده في جمع الملايين لتمويل فيلمه القادم، **شارلي على سطح القمر**.

ما هو مثير اليوم، في سنة 1957، عند إعادة مشاهدة الدكتاتور الأكبر، هي إرادة مساعدة قريبه على الرؤية بشكل أوضح. أمقت العقلية التي ترفض كل عمل طموح صادر عن مسّل مشهور بحجة أنه غير مناسب. الحركة الاولى هي الاصح، ولو أنها عادة ما تصدر عن تعاظم. كثيرا ما يبّرر هذا الولع عندما تحرق المحاكاة ما أحبّته.

كلّما سمعت: "**شارلي يأخذ الآن الأمور بجدية، لقد انتهى عمله**"، لا أستطيع أن أمتنع عن القول بأن عمله إبتدأ. يمكن للفنان أن يعمل لنفسه من أجل أن "يستمتع"، أو "يمتّع" الآخر. ربما كان كبارهم هم أولئك الذين يحلّون مشاكلهم ومشاكل الجمهور في آن واحد. نبدأ بالولادة كرها، ثم نعرّف بأنفسنا ثم يُعترف بنا أخيرا. الفنان الهزلي لا ينتظر أن نذهب إليه، هو الذي يأتي إلينا، مهرّجا، مضحكا أو قوّالا.

إن الفنان الهزلي مدين بكل شيء لهذا الجمهور الذي نجح في جعل قلبه ينبض على إيقاع قلبه، بما في ذلك أفكاره كإنسان. لا أحب

Twitter: @ketab_n

أن يقال عن شابلين: "**كررنا كثيرا بأنه كان كذا وكذا، إلى أن صدق ذلك**"، لأننا إذا كررنا قولنا بأنه كان شاعرا أو فيلسوفا فلأن ذلك كذلك وله الحق في أن يؤمن بما نقوله. لقد ساعد شابلين الناس على الحياة دون أن يدري ودون أن يعرف، وإذا عرف ذلك لاحقا، ألم يغد مجرما لما رفض مساعدتهم أكثر فأكثر؟

إن الإستقبال العجيب الذي حُظيّ به شابلين بسبب عبقريته سيحمله مسؤولية كبيرة: لن يعتقد حينها بأنه مكلّف بمهمة، بل إنه كان فعلا مكلّفا بمهمة، وأظن أن هناك قلة من رجال الحكومة والسياسة ومعتنقي الافكار من استطاعوا أن يوفوا ما عليهم بهذه النزاهة وهذه الجودة.

لا بد أن **الدكتاتور الأكبر** الذي كان بمقدوره سنة 1939 أن يعني أكبر عدد من المشاهدين في أكبر عدد من البلدان، كان فيلم العصر حقيقة، كابوسا ينذر قليلا بعالم مجنون يعبّر عنه **ليل وضباب** بدقة متناهية. لا يوجد إطلاقا فيلم قدم بنبل مثل **الدكتاتور**، لأنه يمكن أن نتصوّر أنه يستحسن أو ينبذ من قبل متفرجين شباب لم يروا حتى صور هلتر، موسوليني، جورينج وغوبلس.

استطاع أندري بازين أن يرى في أحد مقالاته الرائعة، أن في الدكتاتور الأكبر انتقاما من هتلر الذي يستحق هذا الدرس بسبب ارتكابه هذه الوقاحة المزدوجة: مصادرة شوارب شابلين والإرتقاء إلى مصف الآلهة. أزال شابلين أسطورة الدكتاتور بارغام شوارب هتلر على العودة إلى أسطورة شارلي. فعلا، قد يكون هتلر وشابلين، سنة 1939، أشهر رجلين في العالم، الأول لتجسيده قوى الشر والثاني لتجسيده قوى الخير. من هنا ضرورة جمع الاثنين في فيلم واحد من أجل مقابلة أفضل، وإعادة إصدار بعد سبعة عشر عاما التمثيلية الإيمائية الرائعة (شارلي حاجا) لدافيد وجوليات.

نشر بيار لوبروهون وجان ميتري كتابين مهمين يجب العودة إليهما

Twitter: @ketab_n

باستمرار عندما نتناول شارلي. يعلمنا كتاب لوبروهون "رسالة في تسلسل لأحداث" رفض شارلو، الذي كان مقيما في إيطاليا عام 1931، الذهاب إلى روما، مع أن موسوليني أعدّ له إستقبالا. بعد شهر واحد، وفي سهرة عند لادي أستور بلندن، عرض شابلين تصوراته حول الأزمة الإقتصادية: **"العالم يعاني من تدخل الحكومة في القطاع الخاص ومن النفقات الباهظة للدولة. سأعمل على تأميم البنوك ومراجعة عدة قوانين، بما في ذلك قوانين احتياطي الصرف. سأستحدث وكالة حكومية للشؤون الإقتصادية لمراقبة الأسعار، الفوائد والعائدات... ستولي سياستي الأولوية للأممية، للتعاون التجاري الدولي، لإلغاء عيار الذهب والتضخم العام..."**

في سنة 1934 احتفظ شابلين بسيناريو اقترحه عليه صحفي إيطالي شاب، وفي عام 1935 تحدث عن سيناريو حديث، وصوّر أخيرا **الأزمنة الحديثة**، وفي عام 1937 أعلن عن تراجعه النهائي عن نابوليونه مصرحا: **"ما هو مؤكد أيضا أني لن أكون شارلي أبدا، لن أبقى المتشرد الصغير."**

وفّى شابلين بالعهد لأنه بدأ من وقتها في كتابة وتحضير **الدكتاتور الأكبر**. تكاثفت المساعي خلال سنة 1938 لمنع شابلين من تصوير هذا الفيلم، وقام دبلوماسيون ألمان وعدة منظمات أمريكية بالضغط عليه. في ربيع 1940 إنتهى من تصوير الفيلم الذي لن يعرض إلاّ بعد ستة شهور، وفي الوقت ذاته، أصبح شابلين موضوع تهمة بالنسبة للجنة النشاطات المعادية لأمريكا، نعم في سنة 1940! يمكن التأريخ من هذه الحقبة لبداية حرب أمريكية ضد شابلين، وستستمر دون هدنة إلى غاية 1952.

ليس **الدكتاتور الأكبر** هرجة دفاعية وحسب، بل رسالة مضبوطة أيضا حول المأساة اليهودية والطموحات الهارفة والعنصرية، الهتليرية، شيء يشبه ما جاء في **المارسيلية** لجان رونوار، حلقتان من المخططات تتداولان القصر الهتليري والمجبر. قابل شابلين بين العالمين بموضوعية

Twitter: @ketab_n

تسمح بالدفاع عن الذات. لقد سخر بشدة من الأول وبليونة من الثاني، مع احترام الحقيقة العرقية بدقة.

إن مقاطع المجبر منزلقة، ماكرة، داهية، راقصة تقريبا، أما مقاطع القصر الهتليري فإنها مرتجة، آلية، ضارية إلى حد التفاهة. وثمة من جهة المضطهِدين لذة كبيرة في الحياة، شطارة تكاد تتلاقى مع الجبن (مشهد قرعة التضحية)، أما من جهة المضطهِدين فهناك تعصب أخرق.

عندما قام الحلاق اليهودي الصغير، في نهاية الفيلم، كما جرت العادة، مقام **الدكتاتور الأكبر** الذي كان ليمَهُ – دون أية إشارة في المؤلف إلى هذا الموضوع، إضمار رائع– كانت تسقط، أثناء الخطاب الشهير، حقائق أولية كنت آخر من يشتكي منها، مفضّلا إياها على الحقائق الثانوية.

تبيّن الأحداث التي مزقت محيطنا بعد فترة قصيرة من صدور الفيلم أنه إذا كان شارلي بذل جهدا ضائعا، فذاك لم يكن يعني الجميع.

لاحظ المفسرون، وخاصة بازين، أن الخطاب النهائي للدكتاتور الأكبر يحدد الفترة العصيبة لكل عمله، لأننا نلاحظ فيه الزوال التدريجي لقناع شارلي الذي يُستبدل، دون مساحيق، بوجه شارلي شابلين الذي شاب شعره، يرسل للعالم رسالة أمل، يذكر الإنجيل وكلام الله الذي يعني، بداهة، العرق المضطهد الذي ينتظر السعادة بتحقيق الحلم المسيحي.

لم يرغب شابلين في أن تسجل النهاية على وجهه، بل صورة بوليت جودار التي أعطاها الإسم الحقيقي لوالدته، **هناه**، لقب يقرأ طردا وعكس (من الجهتين) ويلخص روح الفيلم بشكل رائع، لأن هتلر هو الخياط اليهودي بالمقلوب.

إنه يتضرع لأمه إذن في جوهر خطابه. في حين أن بوليت جودار، في صورة مهيبة نائمة أرضا، تستيقظ لسماع ندائه: **"أرفعي بصرك، هاناه، انظري نحو السماء، هاناه، هل سمعت؟ استمعي!"**

Twitter: @ketab_n

ملك في نيويورك

اتفقنا: لم يعد شارلي يضحكنا أبدا. في حين لم يكف النقاد عن تسليتي! إن الأمور الأكثر غرابة في تقاريرهم، كما هو الشأن بالنسبة للتقارير المضادة **للملك في نيويورك**، هي التلميحات إلى ضعف السيناريو، كما عوتب **"العهد الجديد"** على نقص الترقب.

ليس من قبيل الصدفة أن اذكر **"العهد الجديد"**: يصل الملك شاهداو، العاهل المخلوع، إلى نيويورك بعد أن أفلح في إنقاذ نفسه وأموال الخزينة الملكية، ليعلم في اليوم التالي أن وزيره الأول يتأهب للذهاب وقد أخذ الأموال. لقد تدمّر الملك كليّا. مؤلف هذا المشهد هل هو شارلي شابلين أم القديس ماتيو الذي ينقل لنا **حكم الموهوبين؟** رجل على أهبة السفر يستودع ثروته لدى الخدم: يقوم أحدهم بلعب دور مماثل فيبوخه الرجل هكذا: **"أيها الخادم الحقير! ألم تضع في البنك إذن الأموال التي سلّمتها لك عند ذهابي؟"**.

ثم كان هناك عشاء عند سيدة على شاكلة إلزا ماكسويل سيخون أثناءه الملك "يهوذا"، في الجدار الذي كانت خلفه كاميرا التلفيزيون تُسجل في سرية العشاء والتهريج الملكي، هكذا أصبح شاهدا ونجما تلفزيونيا رغم أنفه. عندما زار مدرسة تقدمية تعرف على ولد في الثانية عشر كان يدهش ويربك الكبار الذين نسمّيهم "الدكاترة" إن شئتم.

في أحد أماسي الشتاء، عندما كان شاهداو عائدا إلى بيته، إلتقى بالولد وقد تجمّد بردا في ثيابه المبللة. أخبر الولد روبير شاهداو بأنه تم القبض على والديه الشيوعيين وحكم عليهما لأنهما لم يبلّغا عن أصدقائهما. يتخلص روبير من ملابسه عند الملك ليستحمّ ويذهب

Twitter: @ketab_n

شاهداو ليشتري له ثيابا أخرى.

يمكننا إذن أن نتطرق إلى صورة أخرى من "العهد الجديد"، صورة "**الممسوس الذي شفيّ**": "**كان هذا الرجل بلا ثياب ليبيّن لنا بأننا فقدنا الإيمان والعدل الأصليين اللذين كانا مثل ثياب من الضوء تغطي وضعنا البريء.**" لكن رجال ماك كارتي سيأتون قريبا، سيختطفون الولد ويأخذونه إلى هيرودوت: "**هذا الأمير المنافق الذي أضمر خطة لقتل الولد الذي كان ملزما بالإعتراف به كإله، أوصى المجوسيين بالبحث عن الولد ثم الإتيان بأخباره.**"

ستوجه قريبا دعوة لشاهداو للإمتثال أمام لجنة النشاطات المضادة لأمريكا. تجار هذا المعبد لا يمكن اقتلاع جذورهم، ولكن شاهداو يقلّد المسيح عندما يقلب الطاولات والكراسي فيذهب إلى القضاة السيئين مقيّدا في ملهاب سيغمرهم سريعا. سيوفي شاهداو ماعليه بفضل الماء المطهّر، وربما كان الإله هو الذي أوحى لهذا الملك المجوسي الجديد "**بأن يسلك طريقا آخر للعودة إلى بلده**" للإفلات من هيرودوت الذي سيسحب منه جواز سفره بسرعة.

لكن المؤسف في القضية، وهو أهم شيء، أن الولد قبل بتقديم "**المعلومات المطلوبة**" للمحققين من أجل تحرير والديه. إن المغزى الروحي من كلّ هذا ليس أبسط من المغزى الأخلاقي لفيلم **المسيح يصلب من جديد**(*) (الذي يجب أن يموت) لجول داسان: أي أن المسيح إذا عاد في أيامنا هذه إلى بلاد الجواسيس سيضطر إلى التنسيق مع ماك كارتي.

لا أزعم أن تأويلي للسيناريو نهائي، ولكن، أمام تعذر إثبات الجمال يجب أن نراوغ أحيانا بالشرح للإقناع.

إن سوء التفاهم هو نفسه: عندما نلصق بطاقة بمؤلف، بشكل

(*) عنوان رواية للكاتب اليوناني نيكوس كازنتزاكي -مترجم-

Twitter: @ketab_n

تعسفي، فإننا لانريد تبديلها. لو أن شابلين استمرّ في سنّه في القيام بدور المهرّج في ثيابه الرثة الشهيرة لكان ذلك شيئا من العقم المروّع، وليس من الصعب أن نفهم هذا. إنه لمن البديهي، فضلا عن ذلك، بالنسبة لرجل أخرج خمسة وسبعين فيلما من أجمل الأفلام وأحسنها في تاريخ السينما، ألاّ يحتاج إلى نصيحة أحد فيما يتعلق ببناء حكاية.

أنا لم أجد فرقا بين الجزء الأول والجزء الثاني **لملك في نيويورك**، لأنني، وبكل بساطة، لم أرتكب خطأ الإستعداد للضّحك. أقرأ الجرائد مثل الجميع، وأنا على دراية بمغامرات شابلين مع أمريكا. أعرف موضوع فيلمه الجديد والحزن العميق لأفلامه السابقة. كان متوقعا أن يكون **ملك في نيويورك** أكثر أفلامه حزنا، الأكثر ذاتية أيضا.

يجب القول إن الإنسان الذي أنتج **الهجمة على الذهب** قادر، إن شاء، على أن يجعل جمهوره يضحك ويبكي متى شاء، إنه يعرف كلّ الحيل، إنه داهية كما نعرف. إن كنا نضحك أكثر ممّا نبكي، أثناء مشاهدة **ملك في نيويورك**، فلأن شابلين رأى أن يتوجه إلى رؤوسنا بدل التوجه إلى قلوبنا. إن الليونة العجيبة لفيلمه جعلتني أفكر في **ليل وضباب** الذي كان يرفض بدوره تسهيلات الهجاء والإنتقام.

مثالان: لو كان شابلين ينوي أن يُبكي لكان ذلك سهلا جدا بالنسبة اليه، وذلك بتطوير وتفصيل، بشكل مأساوي، المشهد الذي إعترف فيه الصغير روبير لشاهداو بأنه كشف عن أصدقاء والديه. كان يكفيه أن يعيد مكب **فرو الجدي**. لو كان شابلين يريد إضحاكنا، عندما كان يعرض تحضيرات لجنة التحقيق، لكان بمقدوره تطوير اللحظة التي كان فيها المحقق يضع المسحوق على وجهه ويتزين لكاميرا التلفزيون. كانت ثلاث إثارات هزلية على الرشاشة الصغيرة كافية لإثارة الضحك. سيكون ذلك تخريبا لفيلمه الذي كان ينظر بعيدا بتقديم صورة واحدة موجزة عن التطرّية المرئية في مستقبل. لقد أفرغ ببساطة، في وضع خام، وثيقة

Twitter: @ketab_n

في الملف.

إنه ليس فيلما ينتشر، يستقرّ، يتوزّع على مشاهد مسلّية، هازئة أو لاذعة، بل **برهان سريع، جاف، مقتضب، ما يشبه الشريط**. إن مخططات نيويورك هذه، صورتي الطائرة اللتين ضمّنهما شابلين هنا وهناك تحيل على نوع من تركيب للأشرطة. **ملك في نيويورك** ليس رواية وليس قصيدة، بل مقالا صحفيا، صحفات من دفتر "**يعلق فيها شارلي شابلين على الواقع السياسي بحرية.**"

إذا كان قد اختار القيام بدور ملك فلأن حياته هي حياة ملك. هكذا يُستقبل حيث حلّ، ولم يكن بحاجة إلى الافتراء ليظهر لنا هؤلاء المصوّرين المفرطين، هؤلاء الصحفيين الفضوليين، هذه الإستقبالات الغريبة. شابلين ملزم في الحياة بتقديم "استثناءات" كي لا يخيب الصورة التي أخذها عنه "مضيفوه" في باريس بأسرها، في لندن بأسرها، في نيويورك بأسرها.

إنه يبّين بأن هذه الاستثناءات غريبة بالنسبة للجميع، إلا بالنسبة له، من هنا الخطبة العجيبة لهاملت التي وجدت لتجعلنا نصرّ، لا أن نضحك. قال أحدهم في الحوار مامعناه: "**إنه أيّ كان، ولكننا إذا قمنا بتسخينه قليلا سيصبح غريبا جدا.**" أحب هذه الليونة الهزلية التي نجدها في كامل الفيلم.

في البدايات الأولى، مع مشهد المال الضائع، كان شابلين يسخر من نفسه، من تقعّره المعروف، من خجله إذ سُرق. بقدر ما كان شارلي حساسا، بقدر ما كان شابلين أقلّ حساسية، إنه يبرز لنا، وللمرة الأولى، العلاقات المضبوطة، الحقيقة ما بين الملك والنساء. لا مجال للأغاني العاطفية، لا مجال لباقات الورد على الصدر، لكن داون أدامس، دمية أمريكية فاتنة للغاية ومثيرة تجعل الملك يقفز عليها بجنون. كلّ مانعرفه عن الحياة العاطفية لشابلين في الولايات المتحدة، الفتيات الصغيرات

Twitter: @ketab_n

اللائـي تلقـي بهـن امهاتهـن المحتالات بيـن أحضانه لمقاضاته بعد ذلك والحصـول علـى مبالـغ طيلـة حياتهـنَ، وقد تم تلخيـص ذلك في ثلاث دقائق.

إذا كان **ملـك فـي نيويـورك** ليـس فيلمـا للتسـلية، فلأن أمريكا ماك كارتي تمثّل عالما يقلقنا، إنه فيلم سـيري ذاتي بلا مجاملة، مرحلة من الحياة أكثر ألما، لأن شـابلين قد فهم أن المشـكل الأكثر إزعاجا لهذا العصر لا يتمثل في البؤس أو في سلبيات التقدم، ولكن في هذا التخريب المنظم للحرية في العالم بأسـره، الذي سـتضيق عليه الخناق الجوسسـة الحتمية عمّا قريب.

إن "**العمل الفني**، كما شـرح جان جوني، **يجب أن يحل المأسـاة وليس أن يعرضها**." يعالج شارلي شابلين المأساة بفضل سرّه الذي يسمّى الوضوح.

Twitter: @ketab_n

من هو شارلي شابلين؟

شارلي شابلين هو أكبر سينمائي في العالم، ولكن أعماله كادت أن تصبح أغرب الأعمال في تاريخ السينما. كان شابلين يمنع توزيعها تدريجيا كلما انقضت حقوق استغلال أفلامه. يجب التأكيد على أن إعادة النشر القائمة على القرصنة قد نهبته منذ البدايات الأولى لحياته المهنية.

لم يكن الجيل الجديد من المشاهدين يعرف **فرو الجدي، السيرك، أضواء المدينة، الدكتاتور، السيد فيردو، أضواء الشهرة**، إلا عن طريق الذيوع(*).

قرّر شابلين، بداية من 1970، إعادة نشر أغلب أعماله، وقد ساعد هذا التجميع على متابعة مسار فكره بدقة كما نمشي على لجاف السكة الحديد.

خلال السنوات التي أعقبت اختراع السينما الناطقة، قاطع الناس السينما في العالم بأسره. لقد احتقرها الكتّاب والمثقفون الذين كانوا لا يرون في هذه السينما سوى جاذبية مكشوفة وفنّ قاصر. لم يسمحوا إلاّ باستثناء واحد، شارلي شابلين، وإني لأفهم كيف بدا ذلك مقيتا لكل الذين شاهدوا أفلام جريفت، ستروهايم وكيتون. كان الخصام يدور حول موضوع: هل السينما فنّ؟ لكن هذا الجدل الذي كان دائرا بين طائفتين من المثقفين لم يكن يعني الجمهور الذي لم يطرح السؤال أصلا.

لقد جعل الجمهور بحماسه الذي يصعب أن نتخيل اليوم درجته -يجب نقل الإجلال الذي أضمر لإيفا بيرو في الأرجنتين وتعميمه على العالم بأسره- من شابلين، أثناء انتهاء الحرب العالمية الأولى، الرجل

(*) هذا النص هو تنويع لتوطئة مجموعة نصوص أندري بازين: "شارلي شابلين" {منشورات الأيل}.

Twitter: @ketab_n

الأكثر شعبية في العالم.

إذا كنت أنبهر لهذا، بعد ستين سنة من ظهور شابلين على الشاشة، فلأني أرى في ذلك منطقا حقيقيا، وفي هذا المنطق هناك جمال كبير.

كانت السينما، منذ بداياتها الأولى، تمارس من قبل ناس ذوي امتياز، حتى لو لم يتعلق الأمر بممارسة فنّ إلى غاية 1920. ودون معاودة الأغنية الشهيرة المتواترة منذ ماي 1968 "السينما فنّ بورجوازي"، أريد أن أنبّه إلى تواجد فرق كبير، ليس ثقافيا فحسب، بل سيريا ذاتيا، ما بين الناس الذين يصنعون الأفلام وأولئك الذين يشاهدونها.

عاش شارلي شابلين، الذي هجره والده السكير، سنواته الأولى قلقا لرؤية أمه تساق إلى الملجأ، وإذ أُخذت إلى هناك عاش خائفا من رصاص الشرطة. إنه متشرّد صغير عمره تسع سنين يجاحف جدران شارع كينينجتون، يعيش كما ذكر ذلك في مذكراته **"في الطبقات الدنيا للمجتمع"**.

إن أنا عدت إلى هذا الذي عادة ماتمّ وصفه والتعليق عليه، إلى درجة فقدان النبوءة، فلأننا يجب أن نبصر ما هو متفجر في البؤس عندما يغدو شاملا، عندما يدخل شابلين إلى كايستون لتصوير أفلام المطاردة، سيجري أسرع وأبعد من زملائه في موسيقى- البهو، إن لم يكن السنيمائي الوحيد الذي وصف الجوع، فإنه الوحيد الذي عرفه، وهذا ما سيشعر به المشاهدون في العالم بأسره عندما تبدأ الأشرطة في الإنتشار بداية من سنة 1914.

لم أتوقف عن التفكير بأن شابلين الذي ماتت أمه مجنونة، قد جاور الهبل بدوره، ولم ينج إلا بفضل هبات الإيمائية (التي ورثها عن أمه بالمناسبة).

إننا ندرس منذ سنوات قليلة، وبشكل أكثر جدية، حالة الأطفال الذين ترعرعوا في العزلة، في القلق الروحي، الجسدي أو المادي. يصف

Twitter: @ketab_n

المتخصصون الإنطواء كآلية دفاعية. والحال أن كل ما في أفعال وحركات شارلي هو آلية دفاعية.

عندما شرح بازين بأن شارلي ليس مضادا للمجتمع، بل إنه غير اجتماعي وبأنه يرغب في الدخول إلى المجتمع، فإنه يحدد بعبارات كانير تقريبا، الفرق بين المفصوم وبين الولد الإنطوائي: **"في الوقت الذي يحاول فيه المفصول أن يحلّ مشكله بالتخلّي عن عالم ينتمي إليه، فإن أطفالنا يصلون تدريجيا إلى تسويّة تتمثل في جسّ، وبحذر، عالم كانوا فيه غرباء منذ البداية"**.

إذا احتكمت إلى مثال واحد من الإختلال (وردت كلمة اختلال مرارا في كل من كتابات بازين وبرونو بيتلهايم عندما يتكلم عن الأطفال الانطوائيين في "القلعة الخاوية"). سأقوم بتقريب مقولتين تتعلّقان بوظيفة الموضوع:

إن الولد الإنطوائي لايخاف كثيرا من الأشياء، وقد يؤثر فيها، لأنه يبدو أن الأشخاص هم الذين يهدّدون وجوده، وليست الأشياء. غير أن تعامله مع الأشياء ليس تعاملا يلائم ما خلقت لأجله." (بتلهايم).

"يبدو أن الأشياء لا تقبل مساعدة شارلي إلاّ على هامش المعنى الذي خصصه لها المجتمع، وأحسن مثال على ذلك رقصة الخبز الصغير حيث ينفجر تواطؤ الشيء في تلحين إيقاعي مجاني." (أندري بازين).

نقول في لغة اليوم إن شارلي "هامشي"، وأكبر المهمشين في حالته. وإذ أصبح أشهر الفنانين وأغناهم في العالم، فقد أصبح مرغما، بفعل السن أو الحياء، بفعل المنطق على أية حال، على التخلي عن شخصية المتشرد. ولكنه سيفهم أن أدوار الناس "المنصّبين" الّتي منعت عليه، وعليه أن يغيّر الأسطورة ويبقى أسطوريّا. إذن سيحضّر نابوليون، حياة المسيح، ينقلب على مشروعيه ويصور **الدكتاتور**، ثم **السيد فيردو** و**ملك في نيويورك** مرورا بكالفيرو و**أضواء الشهرة**، مهرّج خائر القوى بحيث

Twitter: @ketab_n

اقترح على مديره في وقت ما: **"ماذا لو أكملت حياتي المهنية تحت إسم مستعار؟"**.

هيمن شارلي شابلين وأثّر في خمسين سنة من السينما، إلى درجة أنّنا نميّزه بجلاء على طباعة فوقية وراء **قاعدة اللعبة** لجوليان كاريت، كما نبصر هنري فيردو خلف **أرخبيل كروز** والحلاق الهيودي الصغير الذي ينظر إلى بيته وهو يحترق في **الدكتاتور**، كما هو الشأن، بعد ستة وعشرين عاما، بالنسبة للشيخ البولوني في **الحريق يا رجال المطافئ** لميلو فورمان.

تنقسم أعماله بوضوح إلى قسمين: أ- المتشرد، ب- أشهر رجل في العالم. يطرح القسم الأول سؤال: هل أنا موجود؟ أما الثاني فيحاول أن يجيب على هذا: من أنا؟ تدور أعمال شارلي شابلين في مجملها حول موضوع جوهري للإبداع الفني: الهوية.

(1974)

Twitter: @ketab_n

ليبارك الرب جون فورد

كان جون فورد أحد أشهر المخرجين في العالم، مع أنه، في سلوكه وتصريحاته، يعطي الإنطباع بأنّه لم يبحث عن الشهرة أبدا، ولم يقبلها كذلك، هذا الرجل الذي يوصف لنا باستمرار بانه خشن وناعم في الجوهر، كان قريبا بالتأكيد من الشخصيات الثانوية التي يسند ادوارها لماك لاجالن أكثر من اقترابه للأدوار الرئيسية التي كان يؤدّيها جون واين.

كان جون فورد من هؤلاء الفنانين الذين لا يتفوّهون إطلاقا بكلمة فن، ومن هؤلاء الشعراء الذين لا يتفوّهون أبدا بكلمة شعر.

ما أحبه في عمل جون فورد، هو منحه الأولية للشخصيات دائما. منذ مدّة، وأنا انتقد كصحفي، رؤيته للنساء -التي أراها موغلة في رؤية القرن التاسع عشر- وعندما أصبحت مخرجا انتبهت إلى أنه بفضل جون فورد، أدّت ممثّلة ممتازة مثل مورين أوهار، أروع أدوار المرأة في السينما الأمريكية ما بين أعوام 1941 و1957.

يمكن أن يحصل جون فورد -مناصفة مع هوارد هاوكس- على جائزة "الإخراج اللامرئي"، أريد القول إن عمل الكاميرا عند هاذين الساردين للحكايات غير قابل للتميز في عين المشاهد: قليلة جدا هي حركات الكاميرا -من أجل مرافقة شخصية وحسب- أغلبية المخططات الثابتة تصور دائما من المسافة الدقيقة. يخلق هذا الأسلوب كتابة ليّنة وصافية يمكن مقارنتها بكتابة جي دو موباسان أو تورجينياف.

Twitter: @ketab_n

برخاء ملكي كان جون فورد يعرف كيف يضحك الجمهور، ويعرف كيف يبكيه، الشيء الوحيد الذي لا يتقنه هو إزعاجه!

ولأن جون فورد يؤمن بالرب: فإن الرب يبارك جون فورد.

(1974)

Twitter: @ketab_n

فريتز لانج في أمريكا

إلى الذين يزعجهم إعجاب هواة السينما بالسينما الأمريكية، يجب الإشارة إلى أن أحسن الأفلام الهوليوودية موقعة أحيانا من الإنجليزي هيتشكوك، اليوناني كازان، الدانماركي سيرك، المجري بينيديك، الإيطالي كابرا، الروسي ميلستون، السويسريين بريمنجير، أولمير، زينمان، ويلدر، ستيرنبرج، وفريتز لانج!

كما هو الشأن بالنسبة لرصيف الضباب وكثير من أفلام ما قبل الحرب، فإن من حقي أن أعيش، الذي تم تصويره عام 1936، يتكئ على فكرة القضاء والقدر. عندما تبتدئ الحركة نجد هنري فوندا، وقد خرج من السجن، عازما على اتباع الطريق المستقيم بعد انزلاقين أو ثلاثة انزلاقات عرضية من نوع سرقة السيارات. تزوج كاتبة محاميه، وقد وجد له هذا الأخير عملا كسائق شاحنة.

من حقي أن أعيش هو حكاية دوّامة، كل شيء كان يبدو على ما يرام، أما في حقيقة الأمر فلاشيء في محلّه، وإذا سرق فوندا شيئا ضد إرادته، إن "سقط" ثانية فليس لأن "من سرق بيضة يسرق ثورا"، بل لأن المجتمع أقرّ بأن من يسرق بيضة يجب أن يسرق ثورا. بطريقة أخرى، فإن شرفاء الناس ظلوا مصرّين على النظر إلى فوندا كسجين قديم يعيدونه إلى السجن، بطرده من فندق أولا، ثم من عمله. أتهم بسطو مسلّح لم يرتكبه، وحكم عليه بكرسي الإعدام فهرب في الوقت الذي اعترف ببراءته، قتل الكاهن الذي وقف في طريقه وفرّ إلى الغابة مع زوجته حيث تقتلهما الشرطة.

Twitter: @ketab_n

نلاحظ أن هذا الفيلم متمرّد وشجاع في آن واحد، لقد انبنى وفق هذا المبدأ: الناس الشرفاء دنيئون، وكان على الفنان، في المقام الأول، أن يبرهن على جمال ما نعتقده قبيحا، والعكس صحيح. أشار فريتز لانج خلال مسار من **حقي أن أعيش** إلى دناءة الشخصيات "الاجتماعية" ونبل الزوج "غير الاجتماعي". لم يكن لإيدي وجوان أيّ مال فملآ خزان السيارة بالبنزين دون أن يدفعا الثمن وهما يهددان بمسدس، وبمجرد انطلاقهما هاتف الضخاخ رجال الشرطة موهما إياهم بأنهما أستوليا على درج الصندوق كذلك، وعندما خالفت السيارة أول حاجز للشرطة، أصابت رصاصة جون وثقبت علبة حليب مركّز: الحليب هو الصفاء، وصفاء البطلين سيحميهما مؤقتا.

أنجبت جوان في الغابة صبيا لم يفكرا في تسميته: "نسميه الصبيّ." فعلا، إن الحالة المدنية من اختراع المجتمع.

أكيد أن ذلك فيه شيء من الرومانسية، وإذا كان مخطط من **حقي أن أعيش** قد شاخ، فإن الفيلم لا توجد فيه أية تجاعيد بسبب مراجعته العجيبة، صرامته وصدق عنفه الذي لا يزال مثيرا إلى يومنا هذا.

كان فريتز لانج يصفي حساباته مع المجتمع دائما، أما شخصياته فإنها في الخلف باستمرار، جانبا. لقد أبرز بطل السيد **(الملعون)** وصوّر كضحية.

في سنة 1933 غادر لانج ألمانيا فجأة بسبب النازية، ومنذ ذلك الوقت وأعماله تعاني من هذا الإنكسار، بما فيها أفلام الوسترن والإثارة، وإلى القهر سينضاف الإنتقام.

هناك أفلام كثيرة لفريتز لانج طرّزت وفق هذا المخطط: رجل يدخل في صراع مألوف، كشرطي أو عالم أو جندي أو مقاوم، ويجعل موت قريب، صديقة، أو ولد الصراع شخصيا، عاطفيا لتصبح القضية في المخطط الخلفي لصالح الإنتقام الشخصي، **المطارد، القبعة، الخنجر**

Twitter: @ketab_n

الكبير، المزرعة الشهيرة، الحر الشديد...إلخ.

فريتز لانج مخرج مأخوذ بالإعدام العسفي، محكمة المواد الجزئية، الوعي السليم، وقد أخذ تشاؤمه يفرض نفسه بعد كل فيلم من أفلامه، كما أصبحت أفلامه في السنوات الأخيرة أكثر الأفلام مرارة في تاريخ السينما. كان هنالك البطل- الضحية، ثم البطل- المنتقم، لا يوجد حاليا سوى الإنسان الموسم بالخطايا. لم تعد هناك شخصيات ودودة في الأفلام الأخيرة لفريزز لانج: **الضحية الخامسة، الحقيقة المستبعدة،** كلهم محتالون، وصوليون، منحرفون يعتبرون الحياة ميدانا للمصارعة.

يبدو أن فريتز لانج في **وراء شك في محله** يرافع لصالح الإبقاء على حكم الإعدام: لم يبد الصحفي دانا أندريوز أيّ رد فعل تجاه تهمة الجريمة التي ألصقت به حتى يقوم بحملة صحفية ضد الحكم بالإعدام. قام بتجميع كل معالم الجريمة ضده وتركهم يحكمون عليه بالإعدام، وعشية الإعدام يعترفون ببراءته. تمّ إطلاق سراح، بيد أنه في حديث مع خطيبته يخون نفسه، لتفهم هذه الأخيرة بأنه قتل فعلا مغنية جوقة. لقد جاءته فكرة التحقيق الصحفي للإفلات من العقاب ولتشويش الآثار، لكن خطيبته لم تتوان عن التبليغ به! نفهم أن النقد كان مستاء من هذا السيناريو الغريب رغم أنه يتناسب نوعا ما مع اهتمامات إنسان أدخلته الأحداث الدولية، النازية، الحرب، النفي، **المكارثية في تمرد** أصبح مللا عظيما.

يعبّر فريتزلانج، من خلال الحكايات الخارقة التي تقترح عليه، والتي يقوم بتطويرها، ليس باتجاه التحليل النفسي الرقيق، وليس باتجاه الاحتمال الكبير، بل بتوجيهها وجهة تناسب تدخلات وساوسه، بحرية، وإني أعرف عنه الكثير، عمّا يكونه وعمّا فكر فيه بعد أن شاهد **الضحية الخامسة** التي تعدّ طلبا. إني أعرف عنه ما أعرفه عن روني كليمون بعد صدور جيرفيز، فيلم ناجح من النوع الرفيع، بيد أن المزخرف فيه، النجم

Twitter: @ketab_n

ومؤلفي الحوار يتساوون مع المخرج.

يبيّن لنا **الضحية الخامسة** أفعال وحركات عشر شخصيات تدور حول جريدة مشهورة. مات المدير فجأة، فيمنح الإبن النفاج المنحل الذي لا أهلية له المنصب لمن يكشف من المترشحين الثلاثة عن خانق الفتيات الشابات. هذه المرة يرفض فريتز لانج اللغز البوليسي أو يضعنا في قلب الحركة قبل مقدمة الفيلم. ما هو مثير في هذا الفيلم هو نظرة لانج لشخصياته، صلابة قصوى، كلها مضطهدة! لا شيء أقل لطفا وأقل عاطفة، لاشيء أكثر قساوة من مشهد عاطفي يديره فريتز لانج. دانا أندريوز صحفي معتبر ها هنا، الوحيد الذي يرفض المشاركة في المنافسة القليلة الوضوح. ألأجل هذا هو أكثر قيمة من الشخصيات الأخرى؟

لنتأمل علاقاته مع خطيبته سالي فورست، إنها عذراء ومهتمة بإيجاد زوج في وضع مريح. دانا أندريوز مهمّ. لكنه يريدها خليلة وليست زوجة، من هنا سلوكه الذي يميل إلى الإبتزاز الجنسي الخفي. كان أندريوز في ملاطفاته يذهب بعيدا في كل مرة. لقد تركته سالي يلامس فخذيها لأنه لا يجب عليها تثبيط عزيمته كليا على أي حال. أما بالنسبة للباقي فسنعرفه بعد الزواج! وأخيرا استسلمت دانا أندريوز، ليس قبل أن تغازل إيدا لوبينو بحرارة، تاجرة اليومية، امرأة "غير متزوجة" لاتطمح إلاّ في الإعلاء من مكانتها. أما زوجة الرئيس فكان عليها زيارة أمها كلما ذهبت عند خليلها، وفي حصة تدليك كان عليها أن تكذب على زوجها، إلى درجة أنها لبست النظارات لتحدّثه.

يضاعف فريتز لانج التوسيمات الوحشية لكل شخصيّة من شخصيّاته، ليس لغرض هجائي أو ساخر، ولكن لغرض تشاؤمي. إنه الوحيد من ضمن السينمائيين الألمان الذين هربوا من النازية لم "يبرأ" أبدا، حتى أمريكا التي احتضنته تبدوا أنها نفرت منه أيضا.

ما هو مُؤكّد وغير قابل للشك، بالنسبة لفريتز لانج، أن الإنسان

Twitter: @ketab_n

يولـد سيئا، أمـا الحـزن البغيـض الذي تطلقه أفلامـه الأخيرة فقد يدفعنا إلـى التفكيـر فـي ليـل وضبـاب لألان ريسـني: "هـذا ما تبقـى لنا لنتخيل هـذه الليلـة التـي تتخللهـا نـداءات، مراقبـة القمل، ليلة تصطك أسـنانها. يجب النوم بسـرعة، الإسـتيقاظ بالهراوة، نتزاحم، نبحث عن الأغراض المسروقة..." يقول لنا ريسني في هذا الفلم العجيب كذلك: "بمقدورنا أن ننتظـم سياسـيا، أن نناقـش القوانيـن العامـة لمراقبة الحياة الداخلية في المعسكر."

إنّـه أكبـر كتّابنـا، الكاتـب الأخلاقـي الوحيـد علـى أي حـال، جان جينـي شـخصيا هـو الـذي سيفسـر بشـكل جيـد هذا الثـأر "للحق العام" في محاضرة، منعتها الإذاعة، حول هذا الرجل الشريف: الولد المجرم: "تعـرض الصحـف اليـوم كذلـك صور جثـث تطفو على الحفر أو تغطي التلال، ملتصقة بالأسـلاك الشـائكة أو بالمحارق، تعرض أظفارا مقتلعة وجلـودا موشـومة، جلـود للتفاريـج: إنهـا جرائـم الهتليرية، لكن، لا أحد أحيط علما، أنه في سجون الأطفال، في سجون فرنسا جلادون يعذبون الأطفـال والرجـال. لا يهـمّ إن كان هـؤلاء أبريـاء والآخرون مجرمين في عيـون عدالـة إنسـانية جـدا أو انسـانية فقـط. كان الفرنسـيون مـن منظور الألمان مجرمين. كان هؤلاء الناس الطيبون -الذين هم الآن إسم مذهب على الرخاء- يصفقون عندما تقيّد معاصمنا والشـرطي يوسـع أضلاعنا ضربا".

هـذه هـي الفكـرة بالـذات، لا أحـد يسـتطيع أن يحاكـم أحدا.كلنـا مجرمون، كلنا ضحايا، ذاك ما تجسده أعمال فريتز لانج بعبقرية عنيدة. إن من حقي أن أعيش هو أحد أهم نقاط الإتصال.

أسـلوب فريتز لانج؟ كلمة واحدة لوصفه: متصلب. كلّ مخطط، كلّ حركـة مـن حـركات الآلـة، كل تأطيـر، كل انتقال للممثّل، كل حركة لهـا شـيء مـا، نهائـي وغيـر قابـل للتقليد. مثال؟ هـذا التصميم لفيلم من

Twitter: @ketab_n

حقي أن أعيش حيث يطلب فوندا من زوجته، وهو في السجن خلف واجهة يهوذا، أن تزوده بمسدّس. كان صوته خامدا، ونطقه إيمائيا وفكاه منقبضين. لم يسمعنا فوندا سوى صوامت جملة: "مدّي لي مسدسا". إننا لا ندرك سوى الكلام الطنان الذي يحدثه في هذه الجملة حرفا الميم والدال، كل هذا بنظرة حادة للغاية.

يجب إذن مشاهدة أو إعادة مشاهدة من حقي أن أعيش، وبإلحاح شديد الأفلام الأخيرة لفريتز لانج على ضوء هذا الفيلم، لأن هذا الإنسان ليس فنانا عبقريا فحسب، بل إنه السينمائي الوحيد الذي عاش معزولا وغير مفهوم ما بين معاصريه.

(1958)

Twitter: @ketab_n

فرانك كابرا، الشافـي

حقّق فرانك كابرا، مخرج الأفلام الصامتة الرائعة لهاري لانجدون، مجده **بحدث ذات ليلة** (نيويورك ميامي)، الفيلم الذي أعيد نسخه مئة مرة من بعد. من المؤسف ألاّ تكون الأعمال الكاملة لكابرا غير معروفة جيدا في فرنسا بسبب سوء توزيع النسخ، لكني احتفظ مع ذلك بذكرى قوية عن **السيد ديدز يذهب إلى المدينة، لا يمكنك أن تتركه معك، السيد سميت يذهب إلى واشنطن** (واترجيت قبل خمسة وثلاثين سنة)، **حون يلتقي بظبية وإنها حياة جميلة**، لأكتشف أن هذا السينمائي الكبير مارس تأثيرا معتبرا على المستوى العالمي، تأثيرا يمكن العثور على آثاره في إخراج الشاب الإنجليزي ألفريد هيتشكوك (قبل عام 1940) وفي أعمال الشاب السويدي إنجمار برجمان (في فترة الآثار الهزلية الزوجية) قبل سنة 1954.

فرانك كابرا هو آخر أحياء الأسس الأربعة للملهاة الأمريكية: ليوماك كاري، لوبيتش وبريتون ستورجاس، هذا الإيطالي البسيط القادم من مدينة باليرمو عرف كيف يستقدم إلى ستوديوهات هوليوود أسرار الكوميديا الإلهية، إنّه البحّار الذي يعرف كيف يجرّ شخصيّاته إلى أعماق الأوضاع البشرية اليائسة (كان يحدث لي أن أبكي عندما أشاهد اللحظات المأساوية للتمثيليات الهزلية لكابرا) قبل أن يستدرك الوضع ويحقّق المعجزة التي تجعلنا نغادر القاعة وقد جددنا ثقتنا بالحياة.

إن قساوة الحياة الاجتماعية بعد نهاية الحرب، تعميم الأنانية، إصرار الملياردير ات على الاعتقاد بأنهم "سيأخذونها معهم"، كل هذا

Twitter: @ketab_n

جعل هذه المعجزات بعيدة الاحتمال أكثر فأكثر، لكن كابرا في مواجهة القلق البشري، الشك، الاضطراب، صراع الحياة اليومية، كان شبيها بشاف، أي خصما للطب الرسمي، وكان هذا الطبيب الماهر مخرجا كذلك.

(1974)

Twitter: @ketab_n

المشوّه

إذا لم يكن **المشوّه** فيلما مجهولا باحتلاله مكانة محترمة في تاريخ السينما، فإن صاحبه هوارد هاوكس لم يصبح بدوره أكبر السينمائيين الهوليووديين مقتا. لا لم يكن **المشوّه** "ضربة حظ" ولا يجب أن تنسينا جمالياته الواضحة الجماليات الخفية لكل من **النوم العميق** أو **الجدول الأحمر** أو **السماء الكبيرة**. إن **المشوّه** الذي شرع فيه عام 1930، يفيض بالاكتشافات المصديّة، إنه يتعلق بالسيرة الذاتية لآل كابون وأتباعه.

يجب ألاّ ننسى أن هوارد هاوكس سينمائي أخلاقي، إنه لا يتعاطف مع شخصياته أصلا، بل يرهقها بتجاهله، إن توني كامونت أبله بالنسبة إليه، منحلّ وقد أدار بول موني بتروّ كبير بحيث جعله يشبه قردا، اليدان نصف دائريتين والوجه متشنج.

نلاحظ في إخراج **المشوّه** موضوع الصلبان) على الجدران، على الأبواب، عن طريق الإضاءة،...إلخ)، نزوع بصري يوحي بالموت، كلازمة موسيقية "جوقة" وكندبة توني. إن أجمل مخطط في تاريخ السينما هو بالتأكيد مخطط موت بوريس كارلوف في هذا الفيلم، حتى يرمي بكُرة في لعبة الأوتاد يثني رجليه، لكنه لن يقف لأن رشقة رشاش تجهز على انخماصه، حينها تقبض الكاميرا على الكرة التي نراها أسقطت كل الأوتاد **إلا واحدا** يدور حول نفسه طويلا قبل أن يسقط بدوره، بالضبط مثل بوريس كارلوف الذي كان آخر الناجين من الموت من ضمن جماعة أبادها بول موني. ليس

Twitter: @ketab_n

هـذا الـذي كان آخـر النّاجيـن مـن المـوت مـن ضمـن جماعة أبادها بول موني. ليس هذا أدبا، قد يكون رقصا، قد يكون شـعرا، سـينما بـكل تأكيـد.

(1954)

Twitter: @ketab_n

الرجال يفضلون الشقراوات

الناس الذين لهم وظيفة، أو رغبة في مشاهدة الأفلام ثم الحديث عنها، منشغلون منذ أسبوعين بموضوع يشقّ صفوفهم: **الرّجال يفضّلون الشقراوات**، فيلم أمريكي (**تقني كولور**) لهوارد هاوكس، هل هو عمل فكري أم أثر مرمّق؟ أشير في البداية، على سبيل التذكر، إلى بعض العناوين الشاخصة في الحياة المهنية لهذا السينمائي ذي الماضي الرائع والحاضر المتنازع فيه: **المشوّه، وحدها الملائكة لها أجنحة، الآنسة وصبيّها، اذهب بعيدا ونم، الجدول الأحمر، ذات العينين الصافيتين، حبيبتي أشعر أني أستعيد شبابي**.

هوارد هاوكس هو المخرج الوحيد الذي قبل ويليام فوكنر العمل معه. نقسم مؤلفاته إلى أفلام مغامرات وأفلام تسلية. تشكل الأولى مديحا للإنسان، لعظمته الجسدية والمعنوية، وأمّا الثانية فتشهد على انحلال هذا الإنسان وخموله في ظل الحضارة الحديثة. إذن، فإن هوارد هاوكس أخلاقي بطريقته الخاصة، **والرجال يفضلون الشقراوات** أبعد ما يكون عن تسلية بذيئة ولطيفة، إنه عمل لاذع وصارم، ذكيّ وشرس.

إننا نعرف الطرفة ورقّتها البادية: لورلاي الشقراء (مارلين مونرو) ودوروتي السمراء (جان روسال) تتقدمان في الحياة جارّتين في أثرهما مشبكا من الملياردیرات المعجبين كثيرا. لورولي مغرمة بالجواهر، أما دوروتي فتحب عضلات الذكور. ستتزوجان، بعد انقلابات كثيرة، على ظهر سفينة تأخذهما إلى أمريكا. تتزوج الأولى ملياردیرا مخبولا نوعا ما، أما الثانية فتتزوج أحدا في سن الرجولة، لكنه موظف حكومي مجرد من المال. لا يوجد مزاح في هذا الفيلم. ليس لأن السيناريو أو الإخراج دون المستوى، بالعكس، بل لأن الضحك ينعقد في الحلق ويصبح اللهو

Twitter: @ketab_n

إزعاجا. ها هنا بالضبط تكاد تنتصر أطروحة "الفيلم الفكري".

ينطلق هوارد هاوكس في كل أفلامه، مأساوية كانت أم هزلية، من نوع الوسترن أو الإثارة، من فكرة "الذهاب إلى أقصى حد". وهكذا تصبح المشاهد التي قد تبدو باهتة في المطلع، منساقة إلى أقصى نتيجة منطقية لتغدو مخيفة في آن واحد.

هكذا تكف لورلاي ودوروتي عن تمثيل شخصيتين لتصبحا رمزين، هويتين: إنهما الشقراء والسمراء، الجشع والشبق، فتور العاطفة والإغتلام.

ستصبح المقاصد الحقيقية للمؤلفين (شارل لودورير، كاتب سيناريوهات هاوكس، وهاوكس في حد ذاته)، مقاصد أكثر وضوحا في مشهدين أساسين يبلغان درجة من الهذيان والتجريد بحيث لا يمكن لفرقتي باليه وأغنيتين إثبات عدم واقعيتهما.

ثمة في بادئ الأمر مقطوعة طويلة في حوض السفينة حيث يغني جان روسال وسط عشرين رياضي بسراويل قصيرة وهم يمدّون عضلات زنودهم باتجاه دوروتي، مبرزين القيمة الجسدية لأشخاصهم بحركات الجذب،...إلخ. ويمثل المشهد الثاني مارلين مونرو وهي تغني **"إن أفضل صديق للمرأة هو الماس"** وهي محاطة بخمسة مراهقين بالسموكن يحملون في اليد اليسرى عقدًا من الماس وفي اليمنى مسدسا سيطلقون به رصاصة في الرأس بعد أن صفعتهم مارلين بمروحتها المرصّعة بالألماس.

خلال المشهد ذاته ستتلاشى الأضواء الحمراء فجأة فاتحة المجال لمنوار واحد يرسل ضوء الكنيسة، حينها يجثو السادة العشرون في وضع ذهولي.

أذكر في الأخير، كشيء معبّر، هذا التصميم الذي تحصلت فيه لورلاي على تاج من المجوهرات أهدي إليها فخبأته في ظهرها بشكل

Twitter: @ketab_n

أفقي وكأنها تكلل في آن واحد "موضوع" جهودها، أو بالأحرى وسيلة عملها.

إن انفجار الأنواع هذا، الذي اشتغل عليه فنانون محدثون كثيرون، لم ينجح فيه أحد مثلما نجح فيه هاوكس في ميدان السينما، ولن أقدم كحجة سوى السكتش الهزلي المقتبس عن أوهنري الذي سحبته "شركة فوكس" من دائرة الاستغلال لأنه لم يكن يضحك أحدا. كانت الحكاية الصغيرة لهاوكس استثنائية وثرية من حيث الموضوعات التي كان يراها مهمة: الولد- الوحش والرّاشدون الصبيانيون: يستولي مختطفون على ولد يتضح أنه كريه جدا بحيث يقدمون عبثا لوالديه أموالا قصد استرجاعه.

في نهاية الأمر، فإن الأعمال الهزلية لهاوكس، مهما كانت العلامات التي ألصقت بها، تبدو جديدة وأصيلة تسيّرها قوانين ترتبط بآلية جيدة للامعقول، أكثر من ارتباطها بالضرورات التجارية. أن نضحك عند مشاهدة الفيلم أونكزّ على أسناننا فإننا لا نملّ على أية حال.

(1954)

Twitter: @ketab_n

أرض الفراعنة

تعود الواقعة إلى سنة 2800 ق. م تحت حكم السلالة الملكية السادسة. يعتزم خوفو، الفرعون الأكبر، بناء هرم يكون قبرا له. يقدم الفيلم قصة عن هذا العمل الذي يستغرق أكثر من عشرين سنة. ستكرّس عدة أجيال من العمال حياتها، أما "حوادث العمل" فلا تحصى.

إذا كان **أرض الفراعنة** ليس أحسن أفلام هواكس، فإنه في نهاية الأمر، أوّل فيلم يتطرّق إلى موضوع كهذا، إلى إطار كهذا، إلى هذه الحقبة، دون السقوط في التعقيدات الملازمة للمصريات الهوليوودية المريضة.

هناك في مقدمة الفيلم اسم شهير: اسم وليام فوكنر الذي أسهم في إعداد السيناريو وفي كتابة الحوارات. تتمثل نقطة قوة السيناريو في أن كلّ الموضوعات، كلّ خطوط التلاقي تعود بشكل أو بآخر إلى بناء الهرم مجتنبة بذلك الفخ المزدوج للتشتت والتصوير السطحي. لا توجد هنا أقداح مسمومة ولا طقوس العربدة ولا لطف متكلّف. اخترع المهندس فالستار فكرة رصف كتل حجارة الهرم، بحيث عندما يموت خوفو مدفونا في المركز رفقة ذويه (هم الأحياء!) يكفي كسر أنبوبين فخاريين ليخرج الرّمل الذي سيحرّر الجميع.

إن هذه الفكرة الفوكنيرية المحتملة، لعمل استغرق عشرين سنة ستكتمل في لحظات قصيرة بموجة من الرّمل، توضح جيّدا أن القضية في **أرض الفراعنة** لا تتعلق برواية مختلفة عن **المصري** وعن **الوصايا العشر**.

إن طريقة "**وارنر كولور**" ليست مقنعة جدا، بيد أن سينما الشاشة العريضة تفعمنا مرة أخرى، ولو بإعادة تركيب، أثناء المشاهد التصويرية

Twitter: @ketab_n

البارزة، بعض المنمنمات الشهيرة التي تبيّن لنا "العمال" وهم ينحتون الحجارة بضربات خفيفة، الجسد في الواجهة والأعضاء والوجه في الجانبية.

في نوع عادة ما تم احتقاره من أجل الاحتقار، فإن أرض الفراعنة جاء بجدية وبذكاء.

(1955)

Twitter: @ketab_n

جوزيف فان ستيرنبرج

الجواسيس يتسلّون

الجواسيس يتسلّون هو فيلم ترويجي مضاد للسوفييت، وقد أنتج سنة 1950 من قبل جوزيف فان ستيرنبرج، المخرج الشهير **للملاك الأزرق، ليالي شيكاغو، إيمائية شنغاي، ساغة أنتان**،...إلخ.

إنه ملهاة أمريكية كلاسيكية حول موضوع **نينوتشكا**: حب عذري بين طيار أمريكي وملاحة روسية، حديثها عن مباهج العالم الرأسمالي. فيلم سمج لأنه لم يستلهم من أية إيديولوجية، إنه يهدف فقط إلى القول بأن الطيران الأمريكي هو أحسن طيران وأن الحياة في روسيا حياة كابوسية: ها هي السوفييتية المضادة إذن، أسوأها، تلك الموجهة لملاطفة حافظات نقود رواد النوادي الليلية.

لقد كان "طلبا" بالنسبة لفان ستيرنبرج المتقشف المتحذلق، الذي يتنكر له اليوم لأن "التركيب" تمّ من دونه وضدّه. ظلّ المنتج هوارد هوج، المولع بالطيران، أكبر الممولين الهوليووديين نزوية وطغيانا، مع ذلك فان الفيلم ناجح. إنه جميل.

يتعلق الأمر بالنسبة للمنتج هوارد هوج، أساسا، بإشباع ثلاث رغبات ظرفية: الطيران، جانيت لايج والشيوعية المضادة. يمكننا القول بأن هذه النذور الثلاثة قد تحققت -ولابد أنها تجاوزت طموحاته- لأن **الجواسيس يتسلّون** هو أحسن فيلم حول الطيران أنجز إلى غاية اليوم. كانت فيه جانيت لايج مهيبة وكانت الشيوعية المضادة على قدر كبير من الخداع.

تحطّ الطيارة السوفييتية الكبيرة في أمريكا متظاهرة بأنها اختارت

Twitter: @ketab_n

الحرية، وسيتولىّ جون واين، الطيار الأمريكي الكبير مداهنتها وتقديم لها كل أنواع المعلومات العسكرية. المشهد الثاني: لم تكن جانيت لايج سوى جاسوسة يتم الاستعداد لطردها من الولايات المتحدة. يتزوجها جون واين، المولع بها حقا، ويفرّ معها إلى روسيا. المشهد الثالث: الجحيم أولى هناك، يرفض جون واين تقديم معلومات عن طيران الولايات المتحدة فيتعرض لغسيل دماغ شبيه بذاك الذي وصفه لاجوس ريف في "الإكسبريس"، وقبل فوات الأوان يهرب جون وجانيت إلى أمريكا ويطاردهما كل الطيران السوفييتي، لكن المخطط الأخير يطمئننا ويبرزهما عاشقين في **ربيع النخيل** جالسين قدام شطيرة من اللحم.

لماذا نعتبر **الجواسيس يتسلّون** فيلما جيّدا رغم **كل شيء**؟ لأنه تمّ تسيير المشاهد بين جانيت لايج وجون واين بفن، بإبداع، بذكاء في كل الصور، لأنّ الإثارة الجنسية في هذا الفن مخاتلة للغاية، في منتهى البراعة والجودة والرقة. لن أنسى أبدا المشهد الذي كان يجب أن يفتّش فيه جون واين جانيت لايج الملفوفة في قميص داخلي ذي جيوب مائلة جهة الصدر وأسفل البطن. لن أنسى اللحظة التي كانت فيها الطيارة تؤرجح قدمها وهي تلقي من فتحة الباب سروالها القصير للتفتيش. لن أنسى جانت في قميص النوم، في الطائرة، في روسيا، جانيت في كل مكان وفي أحسن الحالات. لكنّنا نعرف مسبقا أنّ النساء هنّ قضية ستيرنبرج، كان ملزما بتصوير الطائرة **كذلك**، وفي وسط الفيلم كان يعرف كيف "يؤنسنها" بتحكم مثير أحيانا. عندما كانت الطائرة التي تقودها جانيت لايج تبرز في السماء، محلقة قرب الطائرة التي يقودها جون واينر، وعندما نسمع بوضوح الحديث العاطفي الذي يتبادلانه في الفضاء عبر جهازي الإستقبال، تتملكنا عاطفة غاية في الصفاء، عاطفة من خلق وسائل شاعرية. ثمة من الإبداع والجمال ما يأخذ بتلابيبنا.

أكرّر، إن غاية الفيلم خرقاء وترويجية، بيد أن ستيرنبرج يتفاداها

Twitter: @ketab_n

على الدوام فتغمر الدموع عيوننا أمام هذا الجمال المثير. مثال: الطائرة الذكر والطائرة الأنثى تبحثان عن بعضهما، تلتقيان، تتقاطعان، تضطربان، تهدآن وتطيران في الأخير جنبا إلى جنب. نعم، حقيقة، الطائرتان تمارسان الحب في هذا الفيلم.

(1958)

حاشية: في السنة التي تلت (1951) استعان فان هوارد هوج مجددا بفان ستيرنبارج ليدير في **ماكاو** الممثّلة جان روسال التي اكتشفها المنتج- الطيار، أدارها وشّهرها في **المُبعد**، وإذ لم تعجبه اللقطات الأولى -يقصى فان ستيرنبرج ويعوّض بنايك راي- شرح جيوم أبولينير دون أن يكون على علم: "نهداك هما القذيفتان الوحيدتان اللتان أحبهما". بيّن هوج في المذكرة اللاحقة (التي كشف عنها نوا ديتريش في كتابه: "هوارد مذهلة السيد هوج!" أن رافعتي نهدي ممثّلة يتطلبان الدقة ذاتها لمحرك طائرة.

"أعتقد أن ملابس (جان) روسال، كما تبدو في المحاولة، مرعبة للغاية، قليلة اللياقة، تغطّي كل شيء، عموما فإن كلمة واحدة تعبر عنها: فظيعة، مع ذلك هنالك إستثناء: إن الفستان القماشي الممعدن، الرائع فعلا، يجب استعماله مهما كان الأمر".

لكنّها على مستوى الصدر ليست على ما يرام، بحيث تجعلنا نظن -ليغفر لي الرب!- أن نهديها محشوان أو مزيفان -الأمر بسيط- يبدو خطهما غير طبيعي إطلاقا. كأنها ترتدي رافعة نهدين من قماش صلب لا يناسب شكلها، وخاصة حول الحلمتين، ما يعطي الانطباع بأنه تمّ وضع نوع من القماش المتيبس تحت الفستان، ويبدو الحد اصطناعيا وليس طبيعيا.

لا أوصي بحذف رافعة النهدين لأنّي أعرف أن قطعة القماش هذه ضرورية جدا بالنسبة لروسال، لكنّي أرى أن نصف رافعة النهدين يشد صدرها مع البقاء متوار تحت الفستان، أو رافعة نهدين خفيفة جدا من قماش رهيف جدا يسمح برؤية الشكل الطبيعي للصّدر تحت الفستان حتّى يكون الأمر غاية في الجودة.

من جهة أخرى، من المهم أن نضع في رافعة النهدين أو في الفستان شيئا ينتصب في الجهة التي توجد فيها الحلمتان، لأني أعرف جيّدا أنهما لا تظهران بشكل طبيعي مع روسل. هنا يبدو نهداها دائريين أو مسطحين، بحيث ينصح بحيلة، في هذه الجهة إن كان من الممكن إدخالها دون كسر الخط المستقيم للصدر.

إن الأمر المزعج في الوضع الحالي للأشياء أنه في الموضع النظري لهاتين

Twitter: @ketab_n

الحلمتين يبدو لنا بروز عدد كبير، وهو شيء غير منطقي إطلاقا.

الشيء ذاته بالنسبة لخيال النهد من الرأس إلى المشابك على الجسد، يبدو مخروطيا جدا ويوحي بشيء صنع آليا.

من الصعب أن أشرح هذا، ولكنني أظن أنه بمشاهدة الفيلم ستفهمون ما أقصده.

فهمتم أنّ كل الملاحظات السابقة تتعلق بالفستان القماشي الممعدن، وهي تنطبق على كل الملابس الأخرى التي ترتديها في الفيلم، وإني أريد إتباع كل هذه التوجيهات الخاصة بخزانة ملابسها، لكنني أريد، في حدود الإمكان، أن تكون كلّ الملابس الأخرى مقوّرة (وفي حدود ما يسمح به القانون كذلك) حتى يتمكن الزبائن الذين يدفعون لمشاهدة دورة روسال أن يروها بشكل آخر، بدل أن تكون مغطاة بالقماش، ممعدنة أم لا.

Twitter: @ketab_n

ألفريد هيتشكوك

نافذة على الساحة

هناك نوعان من المخرجين: من يأخذون الجمهور بعين الاعتبار أثناء تصور أفلامهم وأثناء إخراجها، وهناك من لا يأخذون الجمهور بعين الاعتبار. بالنسبة للنوع الأول فإنهم يعتبرون السينما فن العرض، أما الآخرون فيعدونها مغامرة شخصية. لا مجال لتفضيل أولئك وهؤلاء. هكذا بالنسبة لهيتشكوك أورونوار، كما هو الشأن بالنسبة لأغلب المخرجين الأمريكيين.

يعد الفيلم فاشلا إن لم يحقق نجاحا، أي إن لم يصل إلى الجمهور الذي فكّرنا فيه على الدوام من لحظة اختيار الموضوع إلى غاية فترة الإخراج. في حين يصور بروسون، تاتي، روسيليني، نيكولا راي أفلامهم وفق هواهم، ثم يطلبون، بعد ذلك، من الجمهور أن يدخل "في لعبتهم". أما رونوار، كلوزو، هيتشكوك، هاوكس فانهم ينتجون أفلامهم للجمهور متسائلين باستمرار حتى يكونوا متأكدين من إرضاء مشاهدي المستقبل.

اعتاد ألفريد هيتشكوك، الرجل الذكي على نحو لافت، باكرا جدا، ومنذ بداية حياته المهنية االإنجليزية، على تصوّر كل مظاهر صناعة الأفلام. لقد ضبط نفسه، خلال كل حياته، على جعل أذواقه تلاءم أذواق الجمهور، مركّزا على الفكاهة في مرحلته الإنجليزية، ومركّزا على التعليق في مرحلته الأمريكية.

إن هذا المقدار من الفكاهة والتّعليق هو الذي جعل من هيتشكوك أحد أكبر المخرجين تجاريا في العالم (عائدات أفلامه تساوي دائما أربع مرات سعر تكلفتها)، لكن صرامته مع نفسه ومع فنّه هي التي جعلته

Twitter: @ketab_n

مخرجا كبيرا أيضا.

ليس بتلخيص حبكة **نافذة على الساحة** نستطيع إبراز الجدية الشاملة للمشروع الذي لا يمكن أن يحكى بسبب تعقيده -كان جيفري (جامس ستيوار) المخبر الصحفي- المصوّر مسمرا في كرسيّه الطويل، بسبب كسر في الرجل، يتأمل من خلال النافذة سلوك جيرانه، وفي أحد الأيام اقتنع بأن أحدهم قتل زوجته النزقة، المقيتة المريضة.

إن التحقيق الذي سيقوم به، مع أنه مقيد بالجبس، هو موضوع الفيلم بشكل ما. يجب الحديث كذلك عن امرأة شابة رائعة (جراس كيلي) التي تريد الزواج بجيفري، وعن جيران الجهة المقابلة واحدا واحدا. هناك الحياة الزوجية من دون أطفال التي زعزعها موت كلب صغير "مسموما"، الآنسة الإستعرائية إلى حد ما، متوحدة وملحن سيء عزما في النهاية على توحيد محاولتي انتحارهما ببناء عشّ زوجي محتمل، الأزواج حديثو العهد الذين يمارسون الحب أناء النهار، وأخيرا القاتل وضحيته.

أرى جيّدا أن تلخيص السيناريو بهذا الشكل، قد يجعله أكثر مكرًا وأقلّ عمقًا، مع ذلك فأنا مقتنع بأنّ هذا الفيلم هو أهم أفلام هيتشكوك السبعة عشرة التي صوّرها في هيوليوود، على كلّ حال، أحد الأفلام النادرة التي لا توجد فيها أيّة مطبّة، أيّ زلل، أيّ تنازل. مثال: من الواضح أن كل شيء في الفيلم يدور حول فكرة الزواج.

عندما اندسّت جراس كيلي إلى شقة المجرم الفرضي، فإن الحجة التي جاءت تبحث عنها هناك هي الخاتم، خاتم الضحية، ستضع جراس كيلي الخاتم في أصبعها، أمّا جامس ستيوارت فيتابع حركاتها بالمنظار من الجهة الأخرى للساحة. لكن، لا شيء يثبت في نهاية الفيلم أنهما سيتزوجان. إن **نافذة على الساحة**، بعيدا عن أي تشاؤم، هو فيلم مرعب حقا.

Twitter: @ketab_n

فعلا، إن ستيوارت لا يوجه منظاره نحو الجيران إلاّ لضبطهم في لحظات الوهن، عندما يكونون في وضعيات حرجة، عندما يبدون بشعين أو مقيتين.

إن بناء الفيلم بناء موسيقي واضح، تتشابك فيه الموضوعات وتتجاوب بدقة، مشاهد الزواج والانتحار، السقوط والموت، في إثارة جنسية صافية للغاية (أصوات القبل في منتهى الدقة والواقعية). إن برودة هيتشكوك و"موضوعيته" مسألتان ظاهريتان فقط، وتظهر رؤيته للعالم الذي يلامس الفظاظة في معالجة السيناريو، الإخراج، توجيه الممثّلين، وخاصة في أساليب الحضور الكبير للواقعية، للشعر، للدعابة المؤلمة وفي السحر الخالص.

نافذة على الساحة هو فيلم إفشاء الأسرار، الحميمية المغتصبة، وتكمن المفاجأة في طابعه الفاضح في أنه فيلم السعادة المستحيلة، فيلم الخلافات التي تُحلّ في الساحة، فيلم الوحدة الروحية، سيمفونية عجيبة حول الحياة اليومية والأحلام المهزومة.

عادة ما تحدثنا عن السادية فيما يتعلق بهيتشكوك. أظن الحقيقة أكثر تعقيدا وأن **نافذة على الساحة** هو أول فيلم خان فيه مؤلّفنا نفسه إلى هذه الدرجة. كان العالم بالنسبة لبطل **أدنى شك**، زريبة خنازير.

يبدو لي اليوم أن هيتشكوك نفسه هو الذي يعبر هكذا خلف شخصيته، لا يجب الاعتقاد بأني أعمم، إن الصدق في **نافذة على الساحة** ينفجر في كل مخطط، مع أن أسلوب أفلام هيتشكوك الذي يزداد حدة، يسير في اتجاه معاكس لمصلحة الجمهور الاحتفالية، التجارية إذن. نعم، إن الأمر يتعلق فعلا بالسلوك الأخلاقي لمؤلف ينظر إلى العالم بالقساوة المفرطة لطهريّ حسيّ.

استوعب ألفريد هيتشكوك علما غزيرًا من القصّة السينمائية، حتى غدا، في ظرف ثلاثين سنة، أكثر من ناقل حكايات، ولأنه يحب عمله

Twitter: @ketab_n

الذي ما انفك يراجعه، ولأنه حلّ منذ زمان مشاكل الإخراج، كان عليه، تفاديًا للملل والتكرار، أن يخترع لنفسه صعوبات إضافية، أن يخلق لنفسه علوما أخرى، من هنا تراكم إكراهات مثيرة في أفلامه الأخيرة، وكان يتجاوزها بنباهة.

يكمن التحدي ها هنا في تصوير الفيلم في وحدة مكانية، من منظور جيمس ستيوارت لوحده، لا نرى إلاّ ما يراه ومن أين يراه وفي الوقت الذي يراه، ما يمكن أن يكون رهانا قاسيا ونظريا، امتحانا لبرودة المهارة، هو في حقيقة الأمر عرض جذاب بالابتكار المستمر يجعلنا نتسمّر في أرائكنا بأكبر قوة ممكنة مثلما حجزت جامس ستيوارت رجله المجصصة.

والحال أنّنا ننسى أمام فيلم، من الغرابة والجدة، هذه البراعة المذهلة، كل مخطط، بمفرده، هو عبارة عن مخاطرة يتمّ الخروج منها بنجاح. إن جهد التغيير، جهد التجديد يؤثر في حركات الآلات، الخدع السينمائية، الديكورات، كما يؤثر في اللون. (آه! النظارات المذهبة للقاتل، التي يضيئها في الظلام الوميض المتقطع لسيجارة!).

من فهم **نافذة على الساحة جيّدا وكليا** (وهذا غير ممكن من خلال مشاهدة واحدة) بإمكانه أن يستاء وأن يرفض الدخول في لعبة قاعدتها فظاعة الشخصيات، لكنه من النادر العثور في فيلم على رؤية للعالم بهذه الدقة، بحيث ننحني أمام النجاح الذي لا يقبل أي نقاش.

أقترح هذا الرمز لتوضيح **نافذة على الساحة**: الساحة هي العالم، الناقل الصحفي- المصور هو السينمائي، المنظار يمثّل الكاميرا وأغراضها. ومن هو هيتشكوك في كل هذا؟ إنه الإنسان الذي نحبّ معرفة خيانته لنفسه.

(1954)

Twitter: @ketab_n

الأخـذ بالتلابيـب

أستحدث جون روبي (جاري جرانت) اللص الأمريكي الذي استقر في فرنسا، قبل الحرب، تقنية في السرقة من الخصوصية بحيث نتعرّف في كل سطو على ختم من سمّي **القط** لصعوبة تحديده. استغلّ روبي، في الأخير، القنبلة غير المقصودة للسجن ليهرب ويلتحق بالجبل ليصبح بطلاً من أبطال المقاومة.

تبدأ حركة الفيلم سنوات من بعد، عندما ينسحب جون روبي نهائيا من الأعمال ليعيش -براحة- من منتوج سرقاته السابقة في دارة بسان -بول- دو- فانس.

ستعرّض راحته للخطر بسبب سرقات الجواهر في الفنادق الكبرى بكوت دازور بيد تشبه مهارة يده وبأسلوب هو أسلوبه. وإذ اشتبه به وأزعج في عزلته وفي طقوسه قرّر **القط** السابق أن يسعى بنفسه للكشف عن اللص المنتحل الذي أحبط الشرطة، وحتى ينجح في مطاردة المنتحل، كان عليه اللجوء إلى جدلية لن يشجبها أرسان لوبان "حتى أكشف عن القط الجديد يجب عليّ أن أضبطه متلبسا في مكان سرقته القادمة، وحتّى أتنبّأ بضحيّته الأولى، "ولأنه" يفكر متخيلا نفسه "مكاني"، يكفيني التفكير فيما كنت سأفعله سابقا وما سأفعله اليوم لو كنت مكانه، أي في طريقتي باختصار".

سينتصر جون روبي بطبيعة الحال.

إن أنا زعمت أنه من المهمّ سرد تفاصيل الحبكة البوليسية **للأخذ من التلابيب** فلأني أردت، رغما عن المظاهر، أن أبرز أن ألفريد هيتشكوك سيظل، مرة أخرى، وفيًّا جدا للموضوعات الخاصة به، الموضوعات الانقلابية، الجنحة المتبادلة، التماثلية الأخلاقية وشبه الجسدية ما بين كائنين.

Twitter: @ketab_n

ودون الكشف عن أي شيء يتعلق بالإنفراج البوليسي في **الأخذ بالتلابيب**، فإني مقتنع أنه ليس من قبيل الصدفة أن تكون بريجيت أوبير مشابهة في هذا الفيلم لجاري جرانت، وأنها ترتدي القماط المخطط بشكل مماثل: أزرق وأبيض بالنسبة لجاري جرانت، وأحمر وأبيض بالنسبة لبريجيت أوبير، جاري جرانت بمفرق على اليمين وبريجيت أوبير بمفرق على اليسار. إنهما متماثلتان ومتضادتان في آن واحد من أجل التناظر الجيّد للعمل، تناظر يمتدّ إلى غاية تفاصيل الحبكة.

ليس **الأخذ بالتلابيب** فيلما "أسود"، "التعليق" لا يحتل سوى حيز محدود، الإطار يتغيّر، لكن الخلفية تبقى ماثلة والعلاقات نفسها تجمع الشخصيات، سواء في **أعترف أوفي (مجهول سريع- الشمال)**.

لم أشر أعلاه إلى أرسان لوبان مصادفة، لأن آخر فيلم لهيتشكوك هو فيلم أنيق، دعابي، عاطفي إلى حد المرارة، يشبه إلى حد ما **813 أو الإبرة المقعرة**. طبعا، الأمر يتعلق بملهاة بوليسية ذات أدوار، لكن ذلك لم يمنع من أن تقود الفكرة القاعدية هيتشكوك إلى تبني صيغة جاك بيكر لفيلم **لا تقترب من مالي**. لقد تعب اللصوص.

إن الشخصية التي أدّى دورها جاري جرانت باقتدار انكشفت وانتهت. لقد عوّض الحنين إلى الحركة عمله الأخير الذي دفعه إلى استعمال تقنية السرقة لغايات بوليسية صرفة.

يمكن أن نتفاجأ من موقفي من **الأخذ بالتلابيب** على أنه متشائم، يكفي للتأكّد من هذا، الإستماع إلى موسيقي جورجي أولد ولين موراي ذات اللحن الحزين، وملاحظة الأداء غير الطبيعي لجاري جرانت.

يستعمل ألفريد هيتشكوك جراس كيلي من منظور نقدي، كما في **كانت الجريمة على الوجه الأكمل تقريبا، ونافذة على الساحة**: إنها تباري ها هنا شخصية ماري شانتال اليانكية الرائعة، وهي التي تمسك بتلابيب

Twitter: @ketab_n

جاري جرانت، في نهاية الأمر، ليتزوّجها مُكرها.

قرأت هنا وهناك من يعاتب هيتشكوك على ضآلة واقعية الأخذ بالتلابيب. هنا بالضبط كتب أندري بازين عن علاقة هيتشكوك بالواقعية هذه السطور اللافتة للنظر: "لا يغش هيتشكوك مع مشاهده. إن فضولنا ليس مأسورا بعدم دقة التهديدات، من أبسط امتاع تمثيلي إلى غاية المعاناة. الأمر لا يتعلق "بجو" عجيب يمكن أن تنبثق منه كل الأخطار مثل الزوبعة، بل بلا توازن شبيه بكتلة معدنية ثقيلة تبدأ في الإنزلاق على منخفض أملس كثيرا، والتي يمكن أن نحسب سرعتها القادمة. سيكون الإخراج إذن، بمثابة فنّ عدم إظهار الحقيقة إلاّ في هذه اللحظات حيث يوشك الخط المتعامد النازل من مركز الجاذبية على الخروج من مضلّع التوازن مستخفا بالإرتجاج البدئي وبقرقعة السقطة النهائية في آن واحد.

أما أنا فسأشاهد بطيبة خاطر مفتاح أسلوب هيتشكوك. هذا الأسلوب الذي لا جدال فيه، حيث نتعرّف من أول نظرة على أبسط تصوير مسامي ضوئي في أفلامه، في النوعية المصممة الفاتنة لهذا اللاتوازن."

كان على هيتشكوك، للحفاظ على هذا التوازن على طول الفيلم، أن يضحي بطبيعة الحال، بكل المشاهد الضرورية لفيلم نفساني (مشاهد الربط، العرض والإنفراج) لاسيما وأنه يتضايق من تصويرها حدّ الضّجر، وهكذا كان يجد هيتشكوك نفسه منقادا إلى إهمال الحبكة المحتملة، إلى كراهية هذا الإحتمال أصلا مذ كان هنالك جيل من المشاهدين، متقدّما زورا، لا يقبل من السيناريوهات سوى ما كان منها "تاريخيا"، "إجتماعيا" و"نفسانيا".

يشترك هيتشكوك مع رونوار، روسليني، أرسن ويلز وبعض المخرجين الكبار في أن علم النفس هو آخر اهتماماته. لكن معلم التعليق يلتحق بالواقعية في الواقع، في دقة المؤثرات وانضباطها داخل المشاهد العجيبة.

Twitter: @ketab_n

هناك في **الأخذ بالتلابيب** ثلاثة أو أربعة مشاهد قاعدية عجيبة تقفز إلى بال من يريد رؤيتها، والحال أنه لم توجد أبدا دقة مماثلة في كل صورة! لنضف إلى الملف وثيقة مهمّة: عندما دخل هيتشكوك إلى غاية هوليوود لإدارة مشاهد **الأخذ بالتلابيب** في الاستوديو، كان مساعدوه الذين مكثوا في فرنسا يصوّرون "الشفوف" في كوت دازور. ها هو نص البرقية التي أرسلها من هوليوود إلى مساعده الذي بقيّ في نيس ليعيد تصميما يستغرق على الشاشة ثانيتين أو ثلاث ثوان على أكثر تقدير:

"عزيزي هربي. شاهدت التصميم الذي تتفادى فيه السيارة الحافلة القادمة. أخاف أن لا يكون لهذا أثر للأسباب الآتية: لأن وضع الكاميرا، عند خروج الحافلة في المنعرج بشكل مفاجيء، لا يساعد على إدراك الخطر إلا بعد فوات الأوان. هناك تصويبات وجب القيام بها، أولها: يجب تحريك الكاميرا على مسافة الطريق باتجاه المنعرج، يمينا، بحيث تنتبه إلى المنعرج قبل الوصول عندما نبلغ المنعرج يجب أن نصدم بظهور الحافلة المتجهة نحونا مباشرة، لأن المنعرج ضيق يجب، أن تحيد الحافلة يسارا، أمّا الكاميرا فلا يجب أبدا أن تلتقط صورة المنعرج من وضع غير مناسب، ثانيهما: في تصميم العرض لا يظهر على الشاشة سوى نصف الحافلة، أتصور أن هذا يعني تصوير انزلاق. يمكن تصويب هذا الخطأ بترك الكاميرا مركزة جيّدا على الجهة اليسرى بحيث يكون هناك استحوار للكاميرا من اليسار إلى اليمين في الوقت الذي تكون فيه المركبة في المنعرج. كل بقيّة العرض جميل إلى حد الدهشة. بلغ مودتي إلى كل الفريق. هيتـــــش."

قد يكون فيلما ثانويا في حياة الرجل المهنية، هو الذي يعرف جيّدا ما يبتغيه وكيف يحصل عليه. إن **الأخذ بالتلابيب** يرضي جيّدا كل أنواع المشاهدين -الأكثر تقليدا منهم والأكثر شعبية- مع أنه فيلم من أكثر الأفلام التهكمية التي أخرجها هيتشكوك، وآخر مشهد من الفيلم بين

Twitter: @ketab_n

جاريـت جرانـت وجـراس كيلـي هـو نموذج من هذا النوع. إنه فيلم نادر يجدد هيتشكوك ويمدده في آن واحد، فيلم مسلّ، جذّاب، ولاذع فعلا بالنسبة للشرطة الفرنسية والسياح الأمريكيين.

(1955)

Twitter: @ketab_n

وقبل سنتين ونصف تعرّفنا أنا وصديقي كلود شابرول على ألفريد هيتشكوك في الحوض المجمّد لستوديو سان موريس، عندما وقعنا، نحن الإثنين، تحت النظرة الماكرة ثم الودودة لمعلّم القلق.

بعد ساعات قليلة وجدنا، بعد أن تبلّلنا، آلة تسجيل جديدة، كانت الأخرى قد غرقت تماما ولم تعد قابلة للاستعمال.

كان استنطاقا عسيرا. كان يجب إقناع هيتشكوك أن أفلامه الأمريكية الحالية أفضل من أفلامه الإنجليزية الماضية! لم يكن ذلك صعبا: **"كان بعض الصحفيين في لندن يريدون أن أقول لهم إن كل ما يأتي من أمريكا سيء. إنهم مضادون كثيرا لأمريكا في لندن، لا أعرف لماذا، لكنه واقع."**

كان هيتشكوك يحدّثنا عن فيلمه النموذجي الذي سيصوّر بموافقته الشخصية ليعرض على حائط من حيطان صالونه، كما يتمّ الإحتفاظ بلوحة جميلة، سيتم "الإشتغال" عليه هناك.

"لكن هذا الفيلم المثالي، هل يكون قريبا جدا من (أعترف)، (قانون الصمت)، أومن (اختفاء سيدة)؟

- أوه! من أعترف!

- أعترف؟

- نعم، أكيد. أفكر على سبيل المثال في فكرة فيلم تستهويني بقوة. قبل سنتين كان موسيقار من نادي اللقلق لنيويورك عائدا إلى بيته، وإذ وصل إلى الباب، في حدود الثانية صباحا، ناداه رجلان وجرجراه إلى أماكن مختلفة، إلى حانة مثلا، وقدّماه إلى الناس قائلين من هذا الرجل؟ من هذا الرجل؟". باختصار، تم إيقافه بسبب السطو المسلح. لقد كان في منتهى البراءة ويجب أن يحاكم، ما جعل زوجته تفقد أعصابها في نهاية المطاف.

Twitter: @ketab_n

لقد تمّ حجزه في منفى حيث يجب أن تكون هي الأخرى، وأثناء المحاكمة كان هناك محلّف مقتنع بجرم المتهم، وفي الوقت الذي كان فيه المحامي يسأل أحد شهود التهمة نهض هذا المحلّف وقال: سيّدي القاضي، هل من الضروري أن نسمع كل هذا؟" تشويه جزئي للعرف، لكنه تمّ تأجيل المحاكمة، وفي انتظار المحاكمة الجديدة تمّ القبض على الجاني الحقيقي واعترف. أظن أن هذا سينتج فيلما مهمّا بتقديم الوقائع دائما، من زاوية نظر الرجل البريء، ما يعانيه، المجازفة بحياته بسبب الآخر.

مع أن الجميع لهم علاقة ودّية معه، يقول هو الطيب: "أنا بريء" ويردّ الناس: "نعم صحيح، هذا هو بالضّبط، أكيد" إنه لأمر مرعب حقا. أظنّني أرغب في تصوير فيلم انطلاقا من هذا الخبر التّافه. لابدّ أنه سيكون مهمّا جدا. هل لاحظتم أن البريء في هذا النوع من الأفلام يكون في السجن دائما، وليس على الشاشة أبدا، هناك دائما مخبر صحفي أو محقق يعمل لإخراجه من السجن. لم تصوّر أفلام من وجهة نظر المتهم. أريد أن أقوم بهذا".

علمنا قبل سنة، من خلال الصحف الأمريكية، أن هيتشكوك بصدد تصوير فيلم بعنوان **الجاني المزيّف**، ولم يكن من الصعب معرفة أن المسألة تتعلق بالخبر التافه حصرا.

لم يحدث أن كان هيتشكوك قريبا من نفسه إلا في هذا الفيلم الذي كان يخشى فيه، مع ذلك، أن يخيّب هواة التّعليق والدعابة الإنجليزية، ما دام أنّه لن يدخل إلا الشيء القليل من التعليق والدعابة، سواء كانت هذه القلة انجليزية أو غير إنجليزية. إن **الجاني المزيّف** هو أكثر أفلام هيتشكوك صفاء منذ **قارب النجاة**، إنه شواء دون صلصة، خبر تافه خام، أو كما قال بروسون: "دون محسّنات".

هيتشكوك ليس مجنونا. وإذا كان **الجاني المزيّف** هو أول فيلم له

Twitter: @ketab_n

بالأسود والأبيض منذ أعترف، الذي تم تصويره تجاريا في الشوارع، في المترو، في أماكن الحركة ذاتها، فلأنه كان يحسّ بأنه بصدد تصوير فيلم صعب أقلّ تجارة من الأفلام السابقة. لابدّ أن هيتشكوك كان قلقا بعد الانتهاء من تصوير الفيلم لأنه عدل عن ظهوره المعتاد في غضون الفيلم كي يقدّم شبحه قبل المقدمة ويخبرنا بأنه يهدي لنا، في هذه المرة، فيلما مختلفا، لكن وقائعه أصلية.

لا تفوتنا المقارنة بين **الجاني المزيّف** بفيلم روبير بروسون، **فرار المحكوم عليه بالإعدام**، وكان من الحماقة ألاّ يلعب على ورقة الأصالة بمضرة هيتشكوك الذي اكتسى طابع الأصالة على الفور.

إن المقارنة ليست أقلّ إثارة، بشرط أن ندفعها إلى أقصى حدّ ممكن، إلى غاية الحدّ الذي تضيء فيه الخلافات هذا وذاك أكثر فأكثر.

نقطة الانطلاق هي نفسها: إعادة تركيب دقيقة لخبر تافه، وحده الوفاء الحرفي تمّ احترامه، لأنّ فيلم بروسون، في حقيقة الأمر، بعيد عن قصة المقدم دوفينيي، كما هو الحال بالنسبة لقصة هيتشكوك التي نقلها عن "الحياة". أريد القول، إن الحقيقة، بالنسبة لهيتشكوك أو بالنسبة لبروسون، لم تكن إلا ذريعة، وسيلة نحو حقيقة ثانية هي **وحدها** التي تعنيهما.

ولأننا مازلنا في النقاط المشتركة، لنلاحظ أنهما إذ وجدا نفسيهما أمام المشكلة ذاتها، ولو أنها تتطلب حلولا متباينة، فإن بروسون وهيتشكوك التقيا على أكثر من صعيد واحد، ومثال ذلك أداء الممثّلين.

إن هنري فوندا، مثله مثل لوتوريي في فيلم روبير بروسون، **هادئ الأعصاب**، نظر صارم، شبه جامد. ليس فوندا سوى نظرة، وإذا كانت هيئته أكثر رزوخا، أكثر تواضعا من هيئة المحكوم عليه بالإعدام، فلأنه

Twitter: @ketab_n

ليس سجينا سياسيا يعرف أن نصف العالم، الذي يفكر مثله، متعاطف مع قضيته. لكنه مجرد سجين القانون العام، وكل المظاهر ليست في صالحه، إذ كلما تقدم الفيلم تضاءلت حظوظه في إثبات براءته.

لم يحدث أبدا أن كان فوندا بهذا الجمال، بهذه العظمة وبهذا النبل إلاّ في هذا الفيلم، مع أنه لم يكن له أي شيء يقوم به إلا إظهار وجه رجل صادق تضيئه قليلا نظرة حزينة صافية إلى حد الشفافية.

ثمة نقطة أخرى مشتركة بيّنة للغاية: لقد جعل هيتشكوك المماثلة بين المشاهد والبطل أمرا مستحيلاً إذ حدنَا في وظيفة الشاهد. إننا إلى جانبه باستمرار، في سجنه، في بيته، في سيارته وفي الشوارع، لكننا لا نقوم مقامه أبدا، وهذا ابتكار في عمل هيتشكوك، لأن التعليق في أفلامه السابقة كان يرتكز على التماثل أصلا.

لقد أراد هيتشكوك، المخرج المشغل بالتجديد، أن يظهر للجمهور، هذه المرة صدمة عاطفية مختلفة وأكثر ندرة من القشعريرة الشهيرة المعهودة.

النقطة المشتركة الأخيرة: بنى كلّ من هيتشكوك وبروسون فيلميهما على صدفة من الصدف التي تجعل السينمائيين ذوي الضمائر الحية يرفعون أصواتهم عاليا: فرّ الضابط فونتين بأعجوبة، وقد أنقذ التدخل الغبي للمحلف هنري فوندا، وقد أضاف هيتشكوك لهذه الأعجوبة الأصيلة واحدة أخرى مباشرة، ولابدّ أنها ستصدم زملائي: لقد اختفى هنري فوندا (اسمه في الفيلم باليستيرو، وهو من أصل إيطالي)، إنه ينتظر محاكمته الثانية، لكنه لم يعثر على أية حجة تثبت براءته، لقد بقيّت زوجته في المنفى، وها هي والدته تقول له: "عليك أن تصلي."

إذن، سيصلي فوندا قدّام صورة ورعة، أمام المسيح: "يارب، لن تنقذني إلا معجزة." تصميم كبير للمسيح ثم تصميم للشارع يقدم لنا رجلا يشبه فوندا إلى حدّ مَا، كان يقترب إلى أن تؤطره الكاميرا بشكل

Twitter: @ketab_n

كبير. لقد أصبح وجهه ووجه فوندا وجها واحدا. لابدّ أن هذا التصميم هو أجمل تصميمات عمل هيتشكوك، إنه يلخصها: نقل التهمة، موضوع الإزدواجية القابل للتحليل بوضوح منذ أعماله الإنجليزية الأولى إلى غاية الأعمال الأخيرة، الموضوع الذي تم تطويره وإثراؤه وتقويّته من فيلم إلى آخر. بهذا التأكيد على الإيمان بالعناية الإلهية -الريح في أعمال هيتشكوك تجري كما تشتهي- تبلغ التشابهات أوجها وتنتهي.

هناك عند بروسون حوار بين الروح والأشياء، علاقات هاته بتلك. أمّا هيتشكوك فأكثر إنسانية، إنه مأخوذ دائما بالبراءة والجرم، قلق فعلا من خطأ العدالة. لقد كان بمقدوره أن يضع هذا "التأمل" الذي قاله باسكال كإبانة **"إن للعدالة والحقيقة حدا من الدقة يصعب على وسائلنا المنهكة أن تلمسهما تماما، وإن استطاعت ذلك فإنها تخفي الحد وتضغط من كل جهة، على الخطأ أكثر منها على الصواب"**.

يهدي لنا هيتشكوك فيلما حول وظيفة المتهم، حول دور المتهم، حول الإنسان المتهم وحول هشاشة الشهادات البشرية والعدالة. ليس لهذا الفيلم أية مستندات سوى مظهره، وأظنه في تشاؤمه وفي ارتيابيته قريبا من فيلم **ليل وضباب** أكثر من اقترابه من أفلام كايات. وقد يكون أحسن أفلامه على كل حال، ذاك الذي يذهب بعيدا في اتجاه اختاره هيتشكوك منذ زمن بعيد.

(1957)

Twitter: @ketab_n

في 8 1/2 أجهد شخص نفسه في خطف جيدو في طريقه ليقترح عليه سيناريو ضد الأسلحة النووية. أتّفق مع فيليني في أن السينما "النبيلة" هي خدعة الخدع، الاحتيال الأكثر مكرا في صناعتنا. لا شيء أكثر إزعاجا، بالنسبة لسينمائي حقيقي، من تصوير **جسر على نهر كواي**، تناوب مشاهد المكاتب وأحاديث بين الشيوخ ومشاهد الحركات المصوّرة عادة من قبل فريق آخر، هذر، خدع بالجملة، آلات الأوسكارات.

أما هيتشكوك فلم يحصل على أي أوسكار، حتى وإن كان السينمائي الوحيد الذي أعيد إصدار أفلامه بعد عشرين سنة من إخراجها لتحقق أرباحا أكثر مما يحققه أي فيلم جديد. أكيد أن فيلمه الأخير، العصافير، لا يخلو من العيوب. إن رود تايلور وتيبي هيدرن يجتمعان بطريقة غير منسجمة، والقصة العاطفية -التي تكاد تتكرر باستمرار! البحث عن زوج- واضحة المعالم، ولكن، أيّ ظلم للنقد العنيف العام! ما يحزنني أنه لا يوجد ناقد واحد استحسن مبدأ الفيلم في حد ذاته.

"العصافير تهاجم الناس". إنني مقتنع بأن السينما اخترعت لتصوير فيلم من هذا النوع. عصافير عادية، طيور الدوري، النوارس والغربان ستهاجم ناسا عاديين، سكان قرية ساحلية. هو ذا حلم فنان. وحتى يتم إنجازه كما ينبغي، يجب توفّر فنّ كبير، يجب أن يكون أكبر فنّي في العالم.

لم يحتفظ ألفريد هيتشكوك بالتنسيق مع إيفان هانتر **في الدغل المسفلت**، القصة القصيرة لدافني دي موريي سوى بالمبدأ: طيور على شاطئ البحر تتأهب لمهاجمة بشر، في البادية أولاً، ثم في المدينة، في أبواب المدارس، وحتى في البيوت.

Twitter: @ketab_n

لم يحدث أبدا لأيّ فيلم من أفلام هيتشكوك أن عرف هذا النمو النموذجي، لأنّ العصافير تصبح، مع التطور التدريجي للحركة: أ) أكثر فأكثر سوادا، ب) أكثر فأكثر عددا، ج) أكثر فأكثر شراسة.

عندما تهاجم الناس، كانت تفضل الانقضاض على العيون. كانت في واقع الأمر منزعجة من القبض عليها ووضعها في الأقفاص-أو من أن تُلتهم- من قبل الناس، كل شيء يجري وكأنها قررت في يوم ما أن تقلب الأدوار.

يرى هيتشكوك أنّ **العصافير** هو أهمّ أفلامه قاطبة، وهذا هو رأيي بشكل ما، بل بشكل أكيد. انطلاقا من فكرة مطواعة، فهم هيتش أنّ عليه معالجة الحبكة، حتى تصبح مجرّد ذريعة لربط مختلف مشاهد البراعة والتعليق فيما بينها: لقد أبدع شخصية ناجحة جدا، شخصية فتاة من سان فرانسيسكو، متكلفة ومقلّدة بامتياز، فتاة تمرّ بكل هذه الامتحانات الدموية، وهكذا تكتشف البساطة، الفطرة.

يمكن اعتبار **العصافير** فيلما من أفلام الخدع السينمائية، صحيح، لكنها خدع واقعية. كان هيتشكوك الذي ظلت أستاذيته تتعاظم من فيلم إلى آخر، بحاجة إلى مواجهة صعوبات جديدة. لقد أصبح رياضي السينما الأكثر كمالا.

لن نغفر، في نهاية المطاف، لهيتشكوك ترعيبنا، وعدم التفكير سوى في هذا. مع ذلك، أظن أن الخوف هو شعور"نبيل"، وأنه يمكن أن يكون "نبيلا" بتخويفنا. إنه "نبيل" إذ يعترف بأننا خفنا واستمتعنا. سيأتي وقت لن نجد فيه هذا النبل إلاّ عند الأطفال.

(1963)

Twitter: @ketab_n

هيجان

هناك في لندن الحالية رجل يخنق النساء بربطة عنق. في الدقيقة الخامسة عشر يكشف لنا هيتشكوك عن هوية المجرم التي يعرّفنا بها خلال المشهد الثاني من القصة. وثمة رجل آخر نتابع حكايته ستلتصق به تهمة الاغتيالات، سيعرف موضعه، يعتقل ويحكم عليه. سنراه خلال ساعة ونصف يتخبط ويقاوم مثل ذبابة في عكاش.

الهيجان هو توليف بين نوعين من الأفلام، النوع الذي يدعونا فيه هيتشكوك إلى متابعة مسار قاتل (**شبح حيرة**)، (**الإدعاء الكبير**)، (**كانت الجريمة على الوجه الأكمل تقريبا**)، (**ذهان**) والنوع الذي يصف فيه متاعب بريء مطارد (**الأدرج التسعة والثلاثون**)، (**اعترف**)، (**الجاني المزيف**)، (**الموت تعقّبا**).

نجد في **هيجان** كابوسا يتعارف فيه كل الناس، المجرم، البريء، الضحايا والشهود. عالم كلّ حديثه في المحلات والحانات يدور حول الاغتيالات، عالم من الصدف المنتظمة بأحكام بحيث تتقاطع أفقيا وعموديا:

يعرض علينا هيجان تحديدا، صورة لشبكة من الكلمات المتقاطعة حول موضوع الاغتيال.

ابتدأ هيتشكوك الذي يكبر لوي بونويل بعشرة شهور (عمرهما اثنان وسبعون سنة) حياته المهنية في لندن حيثُ ولد وحيث صوّر النصف الأول من أعماله، ثم أصبح في الأربعينيات مواطنا أمريكيا وسينمائيا هوليوديا.

انقسم النقاد لفترة طويلة حول أعماله، ما بين المعجبين بأعماله الأمريكية: (**المقيّدون**)، (**الحبل**)، (**مجهول سريع الشمال**)، (**نافذة على الساحة**)، (**العصافير**) وبين المعجبين بأعماله الانجليزية: (**التسعة وثلاثون درجا**)، (**اختفاء امرأة**)، (**خمّارة جمايكا**).

Twitter: @ketab_n

سيوفّق **هيجان**، الفيلم الثاني والخمسون لهيتشكوك، بعد نجاحه في مهرجان كان، بين النقد الذي ظهر موحّدا للمرة الأولى، ربّما لأنه أول فيلم يصور في إنجلترا بعد عشرين سنة. عادة ما كان هيتشكوك يقول: **"هناك مخرجون يصوّرون أجزاء من الحياة، أما أنا فأصوّر أجزاء من الحلوى."** فعلا، لقد بدا مثل حلوى، حلوى صنعت "في البيت" من قبل ذواقة سبعينيّ بقيّ "المدير الشاب" لبداياته اللندنية.

أثنى الجميع على إنجاز جون فينش، الذي قام بدور البريء، وفوستر الذي أدّى دور الخانق. بيد أنّي أريد التأكيد على نوعية الأداء النسوي، لأول مرة في هيجان يتخلى هيتشكوك عن البطلات "المستعارات" المتكلفات، وتظل جراس كيلي أحسن نموذج، ثم يلجأ إلى نساء الحياة اليومية المختارات على نحو رائع: باربارا لايج هانت، آنا ماسي، فيفيان ميرشانت وبيلي ويتلاو اللائي أدخلن واقعية جديدة إلى أعمال هيتشكوك.

سيعوّض الاحتفاء الرّائع الذي كافأ به مهرجان كان الازدراء الذي رافق، وفي نفس الظروف، عرض سمعة سيئة عام 1946. **الرجل الذي يعرف الكثير**، عام 1957 **والعصافير**، عام 1963.

إنّ نجاح هيتشكوك هو نجاح أسلوب قصّ وجد شكله النهائي في سرد باعث للدوار ومؤثر، سرد لا يعرف التوقف، سرد لاهث تتّابع صوره بإلحاح وتناغم مثل علامات موسيقية مهتاجة على وصلة رصينة.

كثيرا ما حاكمنا هيتشكوك بسبب الورود التي يضعها في المزهرية، سنتأكد اليوم بأنّ الأزهار ظلّت نفسها وأنّ جهوده انصبت على شكل المزهرية، على جمالها، وسنخرج من هيجان ونحن نردد: "فليأت هيتشكوك الثالث والخمسون!"

(1973)

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

II

جيل السينما الناطقة
الأميركيون

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

السرعة الرابعة

على الطريق ليلا، عبثا تحاول فتاة عارية تحت واق من المطر إيقاف سيارة، وفي حالة من اليأس اعترضت سيارة جاغوار قامت بانعطافة لتفاديها: "اصعدي!"، وفي مسافة السيارة، تجري بطريقة مقلوبة، المقدمة الأكثر أصالة منذ سنين، المعلَّمة بنهج الفتاة.

لا داعي للبحث عن سرد سيناريو السرعة الرابعة، لاسيّما أنه يجب مشاهدة الفيلم عدة مرات للانتباه إلى أنه بنيّ بمتانة، وأنه يروي حكاية منطقية، نوعا ما، في نهاية الأمر.

لقد اغتيلت المنتقلة الإيقافية الجميلة. سيقوم بالتحرّي المحقق مايك هامر، صاحب الجاغوار، وبعد إنقضاء ثلاثة أرباع الفيلم تأتي عليه رصاصة مسدس، لكنه يبعث بعد ثلاث دقائق.

إذا كان **السرعة الرابعة** أكثر الأفلام الأمريكية أصالة منذ **سيدة من شانغاي** لأرسن ويلز، فانه لا يملك صداه المتعدد ولا يستحق أبدا أن يحلل على مستوى معنى الحبكة.

إن رواية مايكي سبيان التي اقتبس منها الفيلم هي رواية رديئة بطبيعة الحال. عشر شخصيات تقتتل فيما بينها من أجل بضعة آلاف من الدولارات الموجودة في علبة حديدية بيضاء مغلقة. كانت مهارة المؤلفين تكمن في محو ما كان دقيقا في الكتاب إلى حد البلاهة، وذلك خدمة للعناصر الموغلة في التجريد، لنقل العناصر السحرية. وهكذا لم تعد العلبة البيضاء -في الفيلم- تحتوي على أوراق بنكية، بل على شيء يشبه كرة من نار تشعّ وتحرق كلّ من شاهدها قبلا.

Twitter: @ketab_n

عندما لاحظ بطل الفيلم أنه احترق من معصميه مثل جلود الناجين من هيروشيما، بعد أن فتح العلبة قليلا، وجّه له شرطيّ، بعد أن رأى الحرقة، كلمات قليلة. وهكذا تصبح الحكاية مهمة جدا: "اسمع يا مايك، استمع إليّ جيّدا، سأقول كلمات غير عدوانية ولكنها مهمة للغاية. حاول أن تستنتج المعنى: **تصميم مانهاتن... لوس ألاموس... ترينيتي.**"

هذه هي الحيلة التي تخيّلها ألدريش حتّى لا يتم التلفظ بكلمة **نووي** ولو مرة واحدة خلال الفيلم الذي ينتهي بما يشبه الكارثة الأرضية: تفتح علبة الشرطي صبية شرهة جدا وفضولية. تبدأ "الشمس" في حرق كلّ ما حولها، في حين يختفي البطل وخليلته في البحر وتظهر كلمة **النهاية**.

حتّى نتذوق **السرعة الرابعة**، يجب أن نحبّ السينما بنهم وأن نحتفظ بذكرى مؤثرة عن الأمسيات التي اكتشفنا فيها أفلاما من نوع: **المشوّه، تحت برج الجدي، دم شاعر، سيدات بوا دو بولوني**، أو **سيدة من شانغاي**. لقد أحببنا أفلاما تقوم على فكرة، على اثنتين، أو على خمسين فكرة. ليس مستبعدا في أفلام روبير ألدريش الترحيب بفكرة في كلّ مخطط. إن غنى الاختراعات، ها هنا، يجعلنا لا نعرف ماذا نشاهد في الصورة الممتلئة جدا، السخية جدا.

أن نشاهد فيلما من هذا النوع معناه أننا نعيش بحدة، بحيث نرغب في استمراره ساعات. يمكننا أن نكشف عن صاحبه بسهولة، إنسان يفيض حيوية، يجد نفسه مرتاحا جدّا خلف الكاميرا، مثل هنري ميللر أمام صفحته البيضاء. ها هو فيلم لسينمائي شاب وموهوب لا يفكر في الارتباك بالإكراهات، يشتغل بحرية، بسعادة قد تكونان حرية جان رونوار وسعادته عندما كان يصوّر في غابة فونتينبلو **الكسول** شعثا.

أكيد أنّ الحدث السينمائي لسنة 1955 هو اكتشاف روبير ألدريش. إلى غاية أول جانفي 1955 كنا نجهل حتّى اسمه، كان هنالك **إستنفار في سنغفورة**، فيلم ضئيل سخيف تم تصويره في ظروف السينما الهاوية،

Twitter: @ketab_n

البرنق المتسكع، شاعري ودقيق، **فيرا كروز**، تمثيلية هزلية حادة، **الخنجر الكبير** الذي فاز لتوّه بجائزة كبيرة في البندقية، وأخيرا **السرعة الرابعة**، الذي جمع، رغم ا عن سيناريو مفروض، كل مواصفات الأفلام السابقة.

يجب مشاهدة **السرعة الرابعة**، لأننا إذا عرفنا ظروف تصوير أفلام اليوم، فإننا سنستحسن الحرية الكبيرة التي استفاد منها هذا الفيلم، سنتفاجأ مرارا بمقارنته بدم شاعر لجان كوكتو، الفيلم الكلاسيكي المفضل بالنسبة لنوادي هواة السينما.

(1955)

Twitter: @ketab_n

فيرا كـروز

فيرا كروز، هو قبل كلّ شيء، درس مثير في بناء حكاية. سأحاول ها هنا تلخيص السيناريو بأكبر قدر ممكن من الوضوح.

1 - يجد جاري كوبر نفسه في المكسيك سنة 1866، وحيدا وسط الصبار، من دون حصان.

2 - يلتقي ببورت لانكاستير الذي يبيعه واحدا.

3 - أسـرع لانكاسـتير في الانسـحاب بمجيء جنود الإمبراطورر ماكسيميليان. لا يؤاخذ كوبر على نفسه ويظل في مكانه.

4 - أحد الجنود يطلق عليه النار.

5 - أسـرع كوبر في الانسـحاب بدوره والتحق بلانكاسـتير الذي اعترف له: "إنك على ظهر حصانه!"

6 - كوبر على الأرض وقد أصابته رصاصة إمبراطورية، وإذ اعتقد لانكاستير أنه مات، سرق منه حافظته، لكنّ كوبر يستعيد التفوق، يأخذ حصان لانكاستير ويترك له الحصان المسروق ويذهب: "عندنا نحن في لويزيان، نشنق سارقي الأحصنة!".

7 - يصـل كوبـر إلـى المدينـة، وفـي مقهـى صغيـر "يتخاصم" مع قطاع طرق استأجرهم لانكاستير: "إن كنت على ظهر حصانه فهذا يعني أنك قتلته، وإن كنت قد قتلته فمعناه أنه كان يدير ظهره." كادت شقفة زجاجة أن ترسل كوبر إلى جنة المغامرين عندما....

8 - وصل لانكاسـتير وأطلق رصاصة جعلت شـقفة الزجاج تطير قطعـا فـي الهـواء: "لـم أكـن أعـرف أنـه صديـق لـك.- لا صديق لي، يا أخرق، حتى أنت!"

9 - جـاء إلـى سـاحة المدينـة المركيـز دو لابوردير (سـيزار روميو)

Twitter: @ketab_n

ليقترح على لانكاستير ورجاله محاربة الجواريين إلى جانب الإمبراطور. مساومات ومفاوضات قبل وصول لواء الجواريين الذي يقترح عليهم صفقة مضادة: "إننا أقلّ غنى من الإمبراطور، لكنّ قضيتنا أفضل." تردد. "والحال، أردف اللواء، ليس لكم الخيار لأنّكم كلّكم سجنائي، حتّى المركيز ورجاله." استحوار على المتاريس: الساحة محاصرة من الجواريين المستعدين لإطلاق النار. السكان يدخلون إلى بيوتهم ليختبئوا هناك.

10- قيت في الساحة مجموعة من الأطفال، يقترح كوبر أن يوضعوا في مكان آمن. أومأ لانكاستير، متحمسا، لرجلين من رجاله بالاهتمام بالأطفال، وذاك ما فعلوه بإدخالهم تحت باب حوذيّ...

11-.....وهم معهم. سيغدو الأطفال رهائن. إن سحب اللواء الجواريين سيباد الأطفال. يتراجع اللواء: "سنلتقي!"

12- وصل كوبر، لانكاستير ورجاله إلى الساحة الإمبراطورية. سيُظهر لنا حوار ما بين الإمبراطور والمركيز أن ماكسيميلان رجل نذل، سيقبل بكل الشروط المادية لقطاع الطرق، لكنه عازم على إبادتهم يوم التسديد، إن لم يكن "المتمرّدون" قد كلفوا بذلك قبلا.

13- يتمثل عمل "المرتزقة" في مرافقة الكونتيسة ماري دوفار (دونيز دارسيل) إلى غاية فيراكروز.

14- أثناء الطريق، يبيّن عمق الأخاديد التي تتركها العربة، لكل من كوبر ولانكاستير، أن حماية الكونتيسة قد تكون مجرد ذريعة وأن الأمر قد يتعلق بحمولة من الذهب.

15- ستؤكد ذلك جولة ليلية إلى العربة ويعتزمان اقتسام الكنز بينهما. تتدخل الكونتيسة فجأة وتقترح عليهما المشاركة في الصفقة واقتسام الكنز بين الثلاثة بمجرد الوصول إلى فيراكروز.

16- عند الوصول إلى فيراكروز يعرف المركيز أن الكونتيسة ستخونه.

Twitter: @ketab_n

17- سترسم الكونتيسة، من جهتها، مخططات للتخلص من "شريكيها".

18- يقرأ لانكاستير ذلك في عينيها، كما في المرآة، يصفعها و"يحملها على" القسمة بين الاثنين ثم التخلص من كوبر.

19- في هذه الأثناء حوّل المركيز محتوى العربة إلى مقطورة، وسفّر العربة لتحويل الأنظار. سيذهب كوبر ولانكاستر ورجاله للحاق بالعربة فيجدونها في خندق.

20- قام قطاع الطرق بتهديد لانكاستير وكوبر بالمسدسات: "يبدو أنكما توليان أهمية كبيرة لهذه العربة، إن نحن وجدنا فيها ذهبا فمعناه أنكما خائنان." يفتشونها، طبعا، إنها فارغة.

21- يحاصر الجواريون لانكاستار وكوبر وقطاع الطرق وهم يريدون بدورهم الاستيلاء على الذهب معتقدين أن العربة معبأة به، وللانتقام من المركيز واسترجاع الذهب سيتّحد الجميع.

22- انتهت المعركة المنسقة لصالح الجواريين، سيخون لانكاستار الكونتيسة، كوبر والجواريين وينفرد بالذهب فيقتله كوبر ويعيد الذهب للجواريين الذين سيحارب إلى جنبهم من الآن فصاعدا.

***

اختزلت السيناريو إلى هيكله عن قصد، وذلك لاستخراج براعته. والحال أني قفزت على بعض التفاصيل المهمة. لابدّ أننا لاحظنا أنّ كل مشهد يمثّل فيلما مستقلا، لأن كلّ مشهد يمتلك بنيته المسرحية الخاصة ويلاءم نفسه بنفسه، كما قال سارتر.

بُنيَّ فيرا كروز على معاودة الموضوعات. محاصرتان من قبل الجواريين، سرقتان للحافظة نفسها. ينقذ كل من كوبر ولانكاستير حياتهما مرّة واحدة بالتبادل. حذفت من قصتي الدور المكتمل لنينا، أ) اقتنصها قاطع طريق بوهق، ب) حرّرها كوبر باقتناص الغبي بالوهق، ج)

Twitter: @ketab_n

جاءت نينا لتشكر كوبر بتقبيله من الفم، د) لكنها تسرق منه الحافظة آنذاك، هـ) تهبه تفاحة عندما يذهب، ويبحث عن الحافظة ليدفع لها الثمن، ز) "لا تبحث يا سيدي، إنها مجانا".ح) سيلتقيان لاحقا ويعاتبها كوبر على سرقة الحافظة: "هل بحثت عنها؟." إنها عنده! نينا هي التي جعلت كوبر يساند قضية الجواريين، يبّينهما التصميم ما قبل الأخير للفيلم متجهين صوب بعضهما، أما في التصميم الأخير فلا نبصرهما.

لكن قصة بوردان شاز، التي اقتبسها كلّ من رولان كيبي وجامس ر. واب، وأخرجها روبير ألدريج ليست أكثر من آلية دقيقة لصناعة الساعات، هكذا يقصّ لانكاستير، خلال الجزء الأول، حياته على كوبر. لقد قتل والده أثناء لعب الأوراق من قبل أحدهم يدعى آس هاناه، وبالمقابل، سيتبنّى الولد.

إن هذا الشعور بالضعف -الوحيد في حياته- سيتسبب في فقدانه لأن لانكاستير يقتله عندما يكبر. كان آس هاناه نفعيا: "لا تقدم أية خدمة إن كانت لا تعود عليك بشيء ما." إلخ...

يتوافق سلوك بورت لانكاستير كليا مع هذه النفعية، وهو لا يحب جاري كوبر، إلاّ لأن هذا الأخير يعثر عليها أحيانا دون أن يدري. لقاءاتهما ممتلئة بـ: "كان آس هاناه سيحب هذا" أو "لو كان آس هاناه هنا كان سيعتز بك." وعندما يتخاصمان: "كان آس هاناه سيرفض صداقتك- كوبر: من قال إني كنت سأتخذه صديقا؟".

يظن لانكاستير أنه الوريث الروحي لآس هاناه وليس كوبر. في الحقيقة، قد يكون هاناه هو خِداع لانكاستير مضافا إلى ذكاء كوبر. كل شخصيات فيرا كروز، من الكونتيسة إلى الإمبراطور تُحدّد انطلاقا من آس هاناه الذين يجهلون حتى وجوده في العالم. الجميع يخون الجميع، كلهم يكذبون ويعرفون فنّ قراءة الوجه. تقدّم الكونتيسة لانكاستير لربّان السفينة فيتركهما على انفراد، عندها يصفع لانكاستير الكونتيسة مباشرة:

Twitter: @ketab_n

"نظر إليّ هذا الشخص كما ينظر إلى إنسان مقبل على الموت، أنتما تريدان التخلص منّي".

هل فيرا كروز وستيرن فكري؟ مهما كان الأمر فإنه يقودنا أبعد من الأفلام الأخرى، أبعد من الفكِه القمر العالي، أو من التهم الباطلة لتشين، أو كنز سييرا مادر.

جعلني فيرا كروز أفهم أنه لا يمكن إدانة أفلام جون هوستن تأسيسا على مبدئها، إنها لا تقصّر إلا في نقص الأسلوب، نقص الإخراج، لأن فيرا كروز هو بالضبط الفيلم الناجح لهوستن.

إن إخراج روبير ألدريج مستبصر قليلا. كل شيء لغرض، بعضه رائع وبعضه فائض، لكنه في خدمة السيناريو دائما.

يمكننا أن نأسف لكثير من الزملاء الذين "جانبوا" فيرا كروز، بعض الذين لم يفهموا شيئا بدقة قالوا "سفاسف" وصبيانيات، كما قال فيكتور هيجو: "من هم كل هؤلاء الأطفال الذين لا أحد منهم يضحك؟".

(1955)

Twitter: @ketab_n

الخنجر الكبير

الخنجر الكبير مقتبس من مسرحية لكليفور أودي الذي حقّق بعض النجاح في برودواي، وكانت لجان رونوار نيّة تقديمها على خشبة باريسية.

تجري الحكاية في هوليوود الحالية في بيت نجم: شارلي كاستل (جاك بالانس) الذي تستعد زوجته (إيدا لوبينو) للتخلي عنه. منذ شهور قليلة جنّبه الستوديو الذي يرتبط معه شارلي بعقد، الوقوع في فضيحة: عندما كان شارلي مرفقا بسينمائية مبتدئة، دهس طفلا وهرب. قضى رئيس الإشهار شهورا في السجن بدلا من شارلي، ولاحظت السينمائية المبتدئة أن الراتب زاد عشرة أضعاف.

أرادت صحفية متخصصة في الفضائح ومشكاكة أن تستجلي الأمر، وإشاعات الثرثارات مخيفة.

فضلا عن ذلك، فإنه بمقدور شارلي الالتحاق بزوجته في حالة ما إذا "ترك" الأستوديو فجأة وذهب معها. لكن المنتج له رأي آخر: إن لم يجدد الممثّل عقدا مدته سبع سنين سيشهد ضدّه حتى أولئك الذين طمسوا الفضيحة.

وفي الوقت الذي استوت فيه الأمور وتصالح الزوجان المتأهبان لمغادرة هوليوود، انتحر شارلي للهروب من إهانته تخصيصا.

بإمكاننا أن نتساءل إن كان المهمّ تصوير مسرحيات، خاصة بالامتناع عن رفاهية حرية الاقتباس، كما هو الحال ها هنا. والحال أني أظن أنه من الطبيعي، بالنسبة لسينمائي مولع بتقنية فنّه ومالك لتجربة مسرحية، أن يُستهوى بتدليل، وتثمين، نص مسرحي ذي هيبة أدبية أكيدة بوسمه

Twitter: @ketab_n

بوساطة الإمكانيات اللامتناهية للتقطيع السينمائي.

إن لـم يكـن روبيـر ألدريـش قـد صـوّر مسـرحية، فإنـه قـد أخـرج سـينمائيا إخراجـا للمسـرح، بعبـارة أخـرى، فإنـه "قطـع" وصور إخراجا مسرحيا جامعا.

إن الضرب على الطاولة بالأيدي الممددة نحو السـماء، ارتدادات الجسد بأكمله تتعلق بالعرض بالتأكيد، لكن ألدريش يفرض عليها إيقاعا، تنفسا خاصين به، ما يجعل أبسط أفلامه جذابا.

يجعلنـا ألدريـش بغنائيتـه، بمللـه مـن الابتـذال، برغبتـه فـي تعميم ونمنمـة الموضوعـات التـي يعالجهـا، بحـسّ التأثير، نفكّر باسـتمرار في كوكتو وأرسن ويلز اللذين لا يتجاهل أفلامهما.

لا تتطـور حركـة **الخنجـر الكبيـر** لا بلعبـة العواطـف ولا بلعبـة الحـركات، ولكنهـا تتطـور فقـط -وهـذا نـادر وأجمل- بإتمـام الجانب المعنـوي للشـخصيات، كلّمـا تقـدم ازدادت قيمة المنتج، وازدادت قيمة الممثّلة المبتدئة إلى غاية تمزق النهاية وانفجارها.

تتطلب أفلام من هذا النوع تأويلا استثنائيا. لقد أكرمنا، ها هنا أيضا، كل مـن جـاك يالانـس، إيـدا لوبينـو، شـيلي وينتر، وخاصة رود شـايجر، الذي أدى بشـكل رائع دور"منتج" مقاوم وديمقراطي، شـرس وعاطفي ومنفعل إلى أقصى حد.

بالإضافة إلى تقديمه رسم لهوليوود في منتهى الدقة، **فإن الخنجر الكبيـر** هـو الفيلـم الأكثـر إرهافـا والأكثـر ذكاء الـذي تـم تقديمه لنا منذ سنين.

(1955)

Twitter: @ketab_n

شارلي شان في مكسيكو

رسالة مفتوحة إلى السيد شان، المحقق الصيني، بيفيرلي هيلس، كاليفورنيا: "السيد شان، يرجى منكم فتح تحقيق بمساعدة الابن رقم 1 وسعادة الابن رقم 2 لمعرفة سبب ضعف سلسلة شارلي شان، وارنر أولند له موهبة، وورولان ونيتارز لا موهبة له وسيدني تولر أقل موهبة، ونورمان فوستار مخرج مشرف ووليام بودين غير مشرف، عمل متسرع باستمرار. كتب على طاولة من اليشب: "جنون أخت العبقرية"، سلسلة أفلام شارلي شان كل يوم أقلّ جنونا من سابقتها، أرسلوا التوضيحات بسرعة، تلقوا مستحقاتكم بالدولار الصيني. ليكن كونفوشيوس معكم".(*)

(1953)

(*) حاولنا الحفاظ على أسلوب البرقية وبنائها كما وردا في النسخة الفرنسية (المترجم).

Twitter: @ketab_n

قد يحدث لك هذا

لوي لوميير، كما نعرف، هو مخترع الواقعية الجديدة، وإذا لم يكن **الخروج من مصانع لوميير** فيلم قضية(*) فإنه لا يبتعد عمّا نسميه الآن "معاينة"، فعلا، ألا "يفضح" هذا الشريط القصير الطبقة العاملة جذريا، التي سيشتمها الأمريكي بورتر، إن لم يكن قد قام بذلك؟ (يقال) إن **الخداع** ابتدأ **بالراشي المرتشي**، يُفتتح عهد الهواتف البيضاء -الذي أدانه هنري لانجلوا لاحقا، آلاف المرات- (بألوان قوس قزح كما يليق.) لقد فهمت سريعا السينما -التي أحبّها- ضرورة حكاية قصة، وكذالك ضرورة تثبيت بعض الصور في بوابات قاعات السينما: يتعلم قطار **سيوتا** كيف ينحرف، تدرب الصياد على القارب كيف ينقلب. لقد ولدت السينما مع هذه الأنواع المحددة كما ينبغي، أفلام الوسترن، وأفلام الإثارة والتمثيليات الهزلية المصطنعة.

ولدت السينما أمريكية ولا تزال، والحقيقة الدامغة أن كل الأنواع بطولية، وإذا أردنا أن نتسلى بالقداسة، فإن الملهاة المسمّاة أمريكية لا تتخذها موضوعا أقل جودة: لقد تسلق السيد ديدس دوكابرا وليران جيرار، من **أوروبا 51**، جحيما مماثلا.

مارس أكبر المخرجين في العالم ويمارسون هذه الأنواع، وهم يعرفون، إضافة إلى ذلك، فنّ إثارة الشفقة والتسلية في المشهد الواحد في **الشجاعة** سوزي **والرقيب** يورك، الممثّلون الكبار -الذين خرجوا

(*) على شاكلة الرواية القضية التي يقصد بها البرهان على صحة فكرة أو نظرية (المترجم).

Twitter: @ketab_n

منتصرين من غياب إدارة- قادرون على ذلك بمفردهم: جرانت، كوبر، ستيوارت، فوندا، بوجار.

كان كابرا، العبقري المتنازع فيه، العبقري مع ذلك، **يرتجل** الأهم: التوبة(*)، الأصداء (**مآثر**) أسوار أورشليم، الانتقال الإيقاعي (**حدث ذات ليلة**). يجب أن تكون قد بكيت عندما شاهدت ستيوار يبكي في الهاتف في **إنها حياة رائعة**، كان نادما وهو يمزق منديله، يلفّ الخيط حول رقبته معذبا نفسه. هناك ملهاة أخرى للعبقري الكبير ليو ماك كاري، **الطيّب** سام، اتخذت القداسة موضوعا لها.

هناك أفلام ممتازة لهاواكس، مثل: **اذهب ونم بعيدا**، أو **ميلاد أغنية**، وقد أسهمت في تطوير الملهاة، ولكن كوكر يقدّم لنا أعمالا مماثلة للأعمال السابقة ولا نعاتبه، لأنه هو، ولأن كل ما يقوم به رائع جدا.

أدرك جيّدا بأنّ هذه الأحاديث التي قد تبدو مفككة، لكن، ماذا أستطيع أن أفعله؟ "**تحبّون كوكر، تحبّون قد يحدث لك هذا، لننتقده**". قلت: "حسنا". مع ذلك لم نكتب عن كوكر، نتحدث عنه ما بين الأصدقاء على حافة رصيف أو في رصيف حانة.

تخيّل جارسون كانان، الذي له موهبة لإعادة بيعها -ولأنه ليس مجنونا فقد اكتنزها للشتاء- فتاة اسمها جلادي جلوفر، ليست وصولية من أجل المال، ولكنها ترغب في أن تكون معروفة، هكذا مجانا. تكتري بما تبقى من ادخارها (قلقت نوعا ما لدرجة أني أجهل إن كانت أنثى أم لا) لوحا كبيرا لتعليق الإشهارات، وكتبت عليه، ببساطة، اسمها بحروف عملاقة.

لم يحن الوقت لأشرح كيف تعدّد اللّوح، لأن المهم أن جلاديز عرفت شهرة غريبة، أي بلا سبب، بطريقة مجانية شبيهة بالجريمة التي تأسر أندري جيد. والحال أنه إذا كانت الجريمة مجانية لا طائل من

(*) بوق موسيقي (المترجم).

Twitter: @ketab_n

ورائها، فإن ذلك لا ينطبق على شهرة غير مبررة. ستصبح جلاديز، من منظور أمّها، أمريكا، رمز الأمريكية المتوسطة، نوعا من الآنسة لا أحد 1953.

إن موضوع **قد يحدث لك هذا** هو موضوع ممتاز، بالإضافة إلى التسلية، فإنه يبين بالنسبة للذي شاهده، كلّ آلية الشهرة التي تصنعها الغرابة، لأنه من السهل في أخلاقيات التاريخ أن تحقق المجد على أن تبرره، وأن هذا المجد المكتسب في مجتمع قليل الوعي بنقائصه هو مجد ضعيف.

اخترع المخرج جورج كيكور وكاتب السيناريو جارسون كانان لهذه الممثّلة شخصية فضولية، غريبة الأطوار، لنقل غريبة. إذا كنا نضحك بسبب عثرات لسانها التي لا تعدّ، فإن المشاركة الوجدانية التي تلهمنا بها تمنع المشاهد من الانفصال أثناء الأوقات الضائعة للابتسامة الضرورية لاستقبال الإثارات الهزلية لكانان السّخيّ.

الكوميديا نوع نبيل، ولأنّ كل الأنواع الهوليوودية بطولية، فإن الكوميديا نوع بطولي. كلنا نعرف أنه من الصعب أن تُضحك على أن تُبكي. الجميع يعلم ذلك، لكن لا أحد يؤمن بذلك. تقول لأحدهم من الصعب عليك (ومن الأفضل) أن تخرج **قد يحدث لك هذا** على أن تخرج فيلما حربيا: فيتنفس، يتهمك بقلب التدرجات.

حتّى نفهم هذا جيّدا، يكفي أن نتخيل آلتين كاتبتين، أمام الأولى شخص ما يكتب رسما جداريا لبيرل هاربور، وأمام الأخرى شخص يكتب **قد يحدث لك هذا**. في الحالة الأولى هناك عمل ساعة أو ساعتين، في الحالة الثانية يجب أن تكون هناك عبقرية. تتلخص في الحالة الأولى ببعض الصيغ التي تعيها جيدا من نوع: الحرب مرعبة ولكنها مثيرة.

ويلزم في الثانية: أ) فكرة الانطلاق، ب) فكرة الوصول، ج) إثارات هزلية، د) وثبات. هناك كوميديات من شخصيتين، إن كتبت كوميديا

Twitter: @ketab_n

ووهبت الزوج ولدا أو اثنين، هناك خمسة عشر يوما أو شهر من العمل الإضافي لخلق الأطفال، إيجاد أفكار، تأليف حوارات. لهذا يمكننا أن نقول بجد أن **قد يحدث لك هذا** هو هالة، لأنه: حتى تستمر 90 دقيقة على نفس الإيقاع، حتى تدخل باستمرار الابتسامة في وسط الضحك، حتى نسيّر ناسا كما سُيّروا هنا، يجب أن تكون معلّما.

(1954)

Twitter: @ketab_n

الاشتغـال

بُم بُم بُم بُم! بُم بُم بُم بُم! على إيقاع السيمفونية الخامسة لبتهوفن يحرّر خمسة جنود أمريكيون مسلّحون قرية ألمانية. يوهمنا لودوينج فان فونر، الذي يصوّر بشكل ضمني، أننا نرى كلّ الجيش الأمريكي. هناك فتـاة ألمانيـة تعالـج جريحـا، حـبّ بريء، صعقة حـبّ، يقوم فاجنر مقام بتهوفـن، ويأخـذ ريشـار فولـر، الـذي لا يتغابـى أمام الكاميـرا، المحبين المنذهلين لقضاء شهر عسل على ضفاف نهر الراين لجيوم أبوليتين.

غير أنّ لهيلجا أخا مولعا بهتلر الذي مازالت جثته تحترق، وحتى تكشـف لـه عـن الحقيقـة المرعبـة للنازيـة، تأخـذ هيلجـا أخاهـا الصغير لحضور محاكمة نورمبرج.

نـرى فـي قاعـة المحكمـة تصميمات مقرّبـة لهيلجا وأخيها الصغير اللذين يشـاهدان. يشـاهدان ماذا؟ فيلما سـينمائيا قصيرا تم تركيبه عكس المشهد: الجلادون النازيون يحاولون إيجاد أعذار أمام المحكمة. مهارة سـام فولـر: انطلاقـا مـن هـذه اللحظـة من الفيلم يقوم هو نفسـه بتصوير تصميـم مـن اثنيـن (مشـهد)، أمـا التصميـم الآخر، من أصـل اثنين، فهو وثيقة من المحفوظات (عكس المشـهد). لكن فولر، الذي يمتلك نظرا ثاقبا، هو الداهية الخبيث، سيذهب بعيدا في الحيلة الماهرة عندما يأتي، أثناء المحاكمة، بمسلاط 16مم حتى يبين لمتابعي المحاكمة (ولمشاهدي الاشتعال في آن واحد) الصور المرعبة التي ستصبح ذائعة الصيت، تلك التي تمّ تصويرها في أعقاب فتح المعتقلات، كل هذه الوسائل الغسقية التي أعطى بها رونوار شكلا نهائيا لليل وضباب.

Twitter: @ketab_n

لقد تمّ احتقار **الاشتعال**، نوعا ما، في وسائل الإعلام الفرنسية، بالسخرية منه، وقد وصفته أنا قبل قليل بنبرة هزلية. أقول الآن لماذا أحببته ولماذا يعجبني صمويل فيلر.

حتى تنجح في فيلم نجاحا كليا يجب امتلاك خصال متنوعة ومتناقضة، وهذا أمر صعب ونادر. يقال عن فيلم "إنه سينما" أو "ليس سينما" دون تحديد واضح. بالنسبة إلي، على **السينمائي** امتلاك معرفة الفعل، أو تقديم شيء أفضل ممّا قدّمه الآخرون. أمثلة: هذا يقص الحكايات بشكل سيّء لكنّه يدير الممثّلين أفضل من الآخر، وهذا الآخر يفشل في المشاهد ولكنّه ينجح في كل التّصميمات، والعكس بالنسبة للآخر: يرص ثلاثمئة تصميم مألوف لكنها تشكل فيلما قويا. فلان يستعمل الكاميرا بأناقة، أما الأخر فبالعكس، يربكها، لكنه يعرف كيف يبدع شخصيات حقيقية،...إلخ. باختصار، لا يمكن لأيّ فيلم أن ينجح نجاحا كليا، وبإمكاننا أن ننتقد بسهولة ما لم يصبه، ولكن علينا أن نبحث عمّا أصابه.

عندما أشاهد **الاشتعال**، أدرك كلّ ما بقيّ لي أن أتعلمه للسيطرة على الفيلم كلية، توقيعه، نمنمته، إظهار الجمال في كل مشهد دون اللجوء إلى مؤثرات خارجية عن الموضوع، الإشراف على الشعر الأكثر صفاء دون التماسه إطلاقا.

صمويل فيلر ليس ابتدائيا، بل بدائيا، عقله ليس متخلفا، بل جلفا، أفلامه ليست تبسيطية، بل بسيطة. وهذه البساطة هي التي تعجبني قبل كل شيء. لاشيء نتعلمه من السينمائيين العباقرة إن كانوا يسمّون أنشتاين أو أرسن ويلز، لأن عبقريتهم بالذات هي التي تجعلهم غير قابلين للتقليد، وسنغدو بعدهم موضع سخرة بمحاولة تثبيت الكاميرا في الأرض أو في السقف. في حين أن هناك أشياء كثيرة نتعلمها من السينمائيين الأمريكيين الموهوبين من نوع صمويل فيلر، أولئك الذين يضعون كاميراتهم في

Twitter: @ketab_n

"مستوى العين البشرية" (هوارد هاوكس)، أولئك "الذين لا يبحثون ولكنهم يجدون" (بيكاسو). يستحيل أن تقول أمام فيلم لصمويل فيلر: كان يجب التعامل بشكل آخر، كان يجب الإسراع، كان يجب هذا أو ذاك، الأشياء هي كما هي عليه، مصوّرة كما يجب، إنها سينما مباشرة، غير قابلة للنقد، غير قابلة للعتاب، سينما "موهوبة" وليست "مستوعبة"، مهضومة أو متعقلة. لا يأخذ صمويل فيلر وقتا للتفكير، من البديهي أن يهلّل أثناء التصوير.

أن يفكر سينمائي ملتزم، مهووس بقوة وثائق المحفوظات في فظاعة النازية، المحتشدات ومحاكمة نورنبورج، أن يبني خيالا خاصا بهذه الوثائق حتى يستطيع أن يضمنها، أن يخرجها من موضوعيتها المرعبة للخروج بتأمل أخلاقي، هاهي فكرة عن السينما القوية، الجميلة، خاصة عندما نعلم أن الموزعين الأمريكيين لم يرغبوا أبدا في شراء **ليل وضباب**! أن يستطيع عمل سينمائي أن يعادل في الصلابة، في الفجاجة، في الحقيقة، هذه الوثائق الشهيرة المسودة على طريقة منافسة بالزاك الحالة المدنية، ذاك ما يسعدني أكثر وأنا أشاهد **الاشتعال**.

سأذهب لإعادة مشاهدة هذا الفيلم، لأني أخرج دائما من فيلم من أفلام صمويل ميلر معجبا وغيورا، لأني أحب أن أتلقى دروسا في السينما.

(1960)

Twitter: @ketab_n

المرأة الصبية

هناك عدة طرق لحكاية **المرأة الصبية**، لكني أظن أن الحبكة التي تخيّلها تينيسي وليامس وصوّرها إيليا كازان ليست إلا ذريعة لرسم صورة امرأة بالنسبة للأوّل، وتوجيه ممثّلة بالنسبة للثاني.

مع ذلك، ثمة شيء جديد نوعا ما على الشاشة، وهو يتناغم جيّدا مع البحوث التي يقوم بها السينمائيون الذين شغلوا بالنا هذه السنة. كارول بيكر التي تبحث لنفسها عن مكانة متواضعة في **ضوء الشمس** إلى جانب مارلين مونرو في **موقف الحافلة**، وبريجيت باردو، **وخلق الرب الإله المرأة** ولانجريد برجمان صاحب **إيلينا**.

الجديد هنا والجريء نوعاما، هو أن الجنس وحده هو المعني، أمّا العواطف المكشوفة، وخاصة غيرة كارل مالدن، فإنها لا تتيح الفرصة سوى لهزء مدبّر وضارّ.

إن فتاة الحب، الجميلة التافهة، عشية سنواتها العشرين، المتزوجة العذراء، كما لا يسمح بهذا إلا على ضفاف المسيسبي. هي **المرأة الصبية**، مصّاصة إبهام، واضحة، مكشوفة حد الصلافة، زوجة شكلية لخباز لا يعجن سوى الخبز التقليدي. يتدخل ها هنا خباز آخر من سيسيليا، منتج لقطاء، زِغب منكوب -اشتعلت حظيرته بسبب حريق إجرامي- عاد مصمما على وضع الجميع في ورطة، محققا في البداية ثم منتقما.

أراد المؤلّفون، وهذا خطأهم، ألاّ يعرف الجمهور إن كان السيسيلي يريد الانتقام فقط من الزوج العجوز، المحرق الفرضي، المخدوع قبلا، أم أن مصلحته ستتحول في وسط الفيلم والانتقام لإخفاء بكورية.

Twitter: @ketab_n

في وسط ثنائية الحب تماما، بين مشهد الإثارة والنوم في بيت الأطفال، ذهبت الكاميرا بعيدا ولمدّة خمس دقائق لتعرف إن كان مالدين هناك. لقد كان هناك.

إذا اعتبرنا أن هناك عددا من السينمائيين الفرنسيين والأمريكيين لا يستطيعون تمثيل نصّ الأفلام التي يصوّرونها، يجب أن نحيّي كازان برشاقة، هو الذي نجح طوعا، في **المرأة الصبية**، في تصوير حركة لا علاقة لها بالحوار. بتعبير آخر: تفكر الشخصيات بشيء، تقول شيئا آخر، وتعبّر عن شيء ثالث أثناء الأداء.

كازان ليس ناقل حكايات، إن موهبته وصفية أكثر منها سردية، لا ينجح أبدا في الفيلم كاملا، إنّما في عدد من المشاهد. إنّ الوحدة السينمائية بالنسبة إليه ليست المخطط، وليست الفيلم، بل المشهد.

إذا كان **المرأة الصبية** أكثر قوة، بشكل ما، من **شرق عدن** (أو أكثر نجاحا وأقل جرأة) فلأنه يتشكل أساسا من مشهدين كبيرين، أحدهما، مشهد الإثارة، أكثر طولا ودقة وقوة من الثلث الثاني لفيلم **الملكة كيلي** (المقارنة بين الفيلمين ليست غريبة إلاّ من أول وهلة.)

يستغرق **المرأة الصبية** ساعتين تقريبا، الدقائق الثلاثون الأولى خاصة بالعرض. في الدقيقة الثلاثين بالضبط يقدّم كارل مالدين السيسيلي إيلي والاش لزوجته الشابة ثم ينسحب.

يستغرق هذا المشهد الأول بين الزوجين الحقيقيين نصف ساعة بالضبط. ابتدأ الحوار على درج المدخل واستمر خلف البيت، في السيارة القديمة، أمام البيت وعلى الأرجوحة.

ها هنا بالضبط، وبعد الأسئلة الماكرة وأثارة المغازلة، تأكدت قناعته بأن مالدين هو المحرق. تقترب الكاميرا من الوجهين أكثر فأكثر، يقترب الوجهان من بعضهما، مع ما يمكن أن تحدثه الاحتكاكات البشرية.

يبتعد كارول بيكر بتأثير عميق في الدقيقة الستين، ومتبوعا بوالاش، الذي كان يضحك هازئا، يلتحق، مرتديا قطنيته، بمالدين، التي بدت فظة

Twitter: @ketab_n

للغاية، ويصفعها. (كم هو عدد الأزواج المخدوعين الذين تسببت في بؤسهم صفعة جائرة؟).

تتألف الساعة الثانية من الفيلم من مشهدين طويلين ومتساويين أيضا، الأول ما بين والاش وكارول بيكر، خارج البيت ثم في البيت، أما المشهد الثاني فيبيّن لنا العلاقة الثلاثية في مواجهة. إذن، نصف الساعة الثالث: عودة إلى البيت، كارول بيكر يقصّ حكاية زواجه، وعد بشراب الليمون للاثنين، مشهد طويل لوالاش حول العباقرة الأشرار، تخوفات المرأة الصبية شيطانية، ورق واِش ممضى من الفتاة، مزاح، حميمية في درج المدخل، ثم قطْعٌ على...

كارل مالدين الغبي عائدا من المدينة. نصف الساعة الأخيرة: غيرة مالدين، شكوك مرعبة، تحولات بابي دول -إنها امرأة من الآن فصاعدا- عشاء متشنج، خلف القهوة مأساة كوميدية ومطاردة ليلية عجيبة، نهاية ارتدادية مفاجئة على تهرب والاش. هل يعود غدا إلى موقع الحركة ذاك الذي كان أهم شخصية في الفيلم؟

ينتمي السيسيلي البهيّ إلى سلالة عريقة، يرتدي قبعة صغيرة مسطحة مائلة بخبث، قميصا أسود بتخطيطات دقيقة، نصف مفتوح على الصدر، في المعصم عود يلعب به لمنح إيقاع لسخرياته، معجب بجدعه المنتفخ وانتقال صوته من نغمة إلى أخرى كمغنّي أوبرا، مشية متعجرفة، وخاصة، بنظرة صافية ولكنها حيوانية، عينان صغيرتان لعاشق شره، دون أن ننسى جسده القلق، جسد ثعلب يستعجل الاندساس في أغطية سرير لالتهام دجاجة الجيران، والحالة هذه، فان المقصود هو **المرأة الصبية** التي عبّرت عنها، خلال الفيلم كله، رغبة تسمى أنوثة.

يحلم كل السينمائيين الكبار بالتحرر من الإكراهات المأساوية ويرغبون بتصوير أفلام بلا نموّ، بلا علم النفس، حيث تثار اهتمامات المشاهد بوساطة وسائل أخرى، غير تغييرات الأماكن والأزمنة، حيلة

Twitter: @ketab_n

حوار ما، دخول الشخصيات وخروجها. لقد اندفعت عاليا أفلام: **قرار محكوم عليه بالإعدام، لولا مونتيس، سيدة على الشاطئ، نافذة على الساحة**، اندفعت على صاري الحلوى(*) هذا، كلٌّ بطريقته.

نجح كازان في **المرأة الصبية** نجاحا يكاد يكون تامّا في إدارة الممثّلين إدارة فريدة من نوعها في العالم، نجح في فرض فيلم بهذه الخصوصية ضاربا عرض الحائط العواطف المكشوفة التي يتمّ تحليلها في الأفلام المتداولة.

ما يزعج كازان، وما لا يعرف إدارته بحذق، يتمثل في مشاهد تحوّلات شخصيات كثيرة، لقد أفلح ها هنا في إخفائها -ما عدا في مطلع الفيلم- وبمجرد أن شرع السيسيلي في ملاطفة **المرأة- الصبية** بدأنا نشاهد فيلما منح قيمة لكل حركة ولكل نظرة، بدقة مثيرة، بدأنا نشاهد فيلما تمّت السيطرة عليه بتفوّق من قبل شخص واحد.

تفيد موهبة كازان -التنميقية في مجملها- موضوعات من هذا النوع -يمكن الكتابة من برودواي باختزال- أكثر من إفادتها المرافعات الاجتماعية المتكلفة، البذيئة بالضرورة. لقد تمّ تزوير حجارة النرد.

إننا نعرف، من الآن فصاعدا، أن إيليا كازان لا يملك شيئا آخر يقوله لنا، ما عدا ما قاله كتّاب سيناريوهات أفلامه، وأنه الرجل الذي يعرف أحسن من الآخرين كيف يجعل الممثّلين ينكشفون لبعضهم بعض.

عندما نعيد مشاهدة **المرأة الصبية** نكتشف فيلما آخر أكثر غنى، لأنه سواء كان عبقريا أو موهوبا فقط، منحطًّا أو نبيلا، عميقا أو لامعا، فإن **المرأة الصبية** هو فيلم جذاب قبل كل شئ.

(1957)

(*) صار كانت تعلق في أعلاه حلوى، في تقاليد بعض الأمم، ولا يمكن الوصول إلى هذهً الحلوى إلا بعد تسلق الصاري، ويقصد المؤلف المجهود المبذول من قبل هؤلاء السينمائيين لإنجاز الأفلام الناجحة (المترجم).

Twitter: @ketab_n

رجل وسط الحشد

لم يعجب الجمهور الأمريكي، ولا الجمهور الفرنسي بدوره، **رجل وسط الحشد** الذي أعتبره فيلما عظيما ورائعا تتجاوز قيمته الإطار النقدي السينمائي. ومرد عدم الإعجاب هذا، وجود الفيلم في متقاطرات (**على الأرصفة**)، تلك التي مُدحت من قبل ويتمّ التهجم عليها حاليا.

هل يمكن القول إن بود شولبرج وإيليا كازان انقلبا على أعقابهما؟ ليس هذا، ولكن **على ضفة الماء**، السيناريو الذي انتقل من يد إلى يد مدة خمس سنين، وصل إلى مرحلته الختامية، من التحلية، بحيث لم يبق من العمل المضاد للفاشية سوى شريط غير واع، لكنه غوغائي فعلا.

ولكن الآن، وقد أصبح شولبرج وكازان منتجين لأعمالهما، فقد قدّما لنا فيلما موافقا تماما للمقاصد البدائية: والنتيجة مثيرة.

إن الديماغوجية، بإقحامها نوع من المرح، جانب من المرء الطيب الخلق، الأنيس، هي ديماغوجية أمريكية قبل كل شيء. لقد بدأت تستقر في فرنسا ببطء وبشكل أكيد، في الصحافة، في الإذاعة وفي التلفاز بحكم الظروف، لأن مختلف وسائل النشر هذه تستلهم يوميا أكثر فأكثر من الطرائق الأمريكية.

كلّ شيء يبدأ في الفيلم لأن فتاة جميلة، ابنة أخ مالك محطة إذاعية صغيرة، كانت لها فكرة لحصة: **رجل وسط الحشد**، يتعلّق الأمر بترك شخص من العامة يتكلم ويرقص أمام الميكروفون، هكذا صادفت في سجن رجلا فظا كثيف الشعر. يحدّد هذا المشهد أهمّ مرحلة في الفيلم، والفصال الذي يدفع رودس في الاتجاه غير المناسب. تطلب منه المذيعة الصغيرة اسمه فيجيب: "رودس. رودس ماذا؟- أي نعم!

Twitter: @ketab_n

رودس، ماذا!" حينها تحمل الفتاة الميكروفون وتقول: "اسمه رودس، ولكنه يلقب لونسوم (الوحيد)." كل روح الفيلم في هذه الجمل الأربع. هذه الخدعة الصحفية الصغيرة هي التي تحرك الآلة. الفتاة إياها شريفة وطيّبة، لكن دناءة العالم الإعلامي كلها تتجلى في هذه اللقية: "يلقب الوحيد." ورودس؟ نترقب ردّ فعله. قد يغضب ويستأنف طريقه، أمّا هو فينظر إلى الفتاة (باتريسيا نيل)، يسكت، قد يتردد ثم يختار القهقهة.

بداية من هذه اللحظة، ومهما حصل، مهما كانت فظاعته ونقاوتها، فإننا لن نجرؤ على الشكوى من الفتاة الشريفة لأنها هي التي ستمثل الرشوة، أمّا هو فيمثل المرتشي. هو الذي نشتكي منه إلى غاية نهاية العرض.

كيف سيتصرف رودس أمام الميكروفون؟ يحمحم ولا يتحيّر. ترنيمات مرتجلة، كلام عائلي جذاب غريب يستهوي المستمعات، يتحدث عن أمه، عن الغسيل الذي ينهك الأصابع، عن الأواني التي يتمّ تنظيفها كلّ يوم، يغوي، يدهش، يتملق، وشيئا فشيئا يمتلك أمريكا نهائيا.

ينتقل من الإذاعة إلى الشاشة. كان قدره يعلي من شأنه يوما بعد يوم، إن لم تكن العفوية هي التي كانت تفعل ذلك. إنه صريح، يتكلم بصراحة قاسية، يستقدم زنجية أمام الكاميرا، يحتقر مرة أخرى علامة الفراش التي تموّل الحصة.

السياسية في أمريكا تصبّ في التمثيل دائما، كما يصب التمثيل في الإشهار. يجد لونسوم نفسه عن قريب مطلوبا بإلحاح من المرشحين لرئاسة الجمهورية.

إن المشهد الذي يعلّم فيه، في هذا الصدد، لواءً سياسيا عجوزا، هو مشهد جليل يشرح له فيه كيف يعجب: عدم ترك الشفتين مزمومتين، معرفة السخرية من الذات، الامتثال أمام الكاميرا بحيوان صغير بين الأحضان، كلب أو قط.

Twitter: @ketab_n

بيـن درجـات هـذا الصعـود نحو المجد، حياة من الاحتفالات، من الخـدم، مـن الأغطيـة السـريرية المشـعثة، اضطـراب سـاخر محتـد. تنام الفتيات على نظرة من نظرات لونسوم، وكلّما أحبه الجمهور كلّما كرهه الذيـن يحبـون بقـوة طبعـه خلـف الكواليس. أما باتريسـيا، التي أصبحت خليلتـه، التـي يخونهـا عـدة مـرات فـي اليوم الواحد، فإنها تتشـبث بقوة بلونسـوم الـذي غـدا حبيبهـا الهـش كلما اسـتطاعت الاحتفاظ به خمس دقائق.

تـرنّ النهايـة المصطنعـة بالضـرورة -انكشـف رودس علنـا- أكثـر صحة، أكثر دقة من بقية الفيلم. صحيح أن هذه الأغشية الممرغية يزول انتفاخها بسرعة، كما بيّن مصير ماك كارتي، عضو مجلس الشيوخ الذي ظل المؤلفون يفكرون فيه على الدوام.

أن يديـر إيليـا كازان فيلـم **رجل وسـط الحشـد**، فـذاك معناه أنه تم تمثيله بإتقان. إن أداء أندي جريفيت هو أداء أكيد، ولكنه أداء إيليا كازان، لأنه لم يحدث أبدا أن تحمّل أحد مسـؤولية الممثّل خلال العمل كله، كما حدث في هذا الفيلم.

المؤكد أن الأمر لا يتعلق هنا بفيلم متجانس، ولكن، إلى الجحيم التجانس! ما يهمّنا هنا ليسـت بنية العمل، بل روحه، لا يمكن مهاجمة قوّته، وأتجاسر على القول: ضرورته.

تتمثـل سـلبيات الأفـلام "الشـريفة" فـي رخاوتهـا، فـي حيائها، في حيادهـا القليـل الجمـال، أمـا هـذا الفيلـم فإنه محتدّ، قـويّ، محتوم مثل "ميثولوجيا"(*) رولان بارت، متعة للعقل مثلها.

(1957)

(*) إشارة إلى كتاب "ميثولوجيا" للناقد الفرنسي الشهير رولان بارت (المترجم).

Twitter: @ketab_n

دروب المجد

شاهدت إذن، **دروب المجد**، الفيلم الأمريكي المستقل الذي أخرج في بلجيكا. لقد رفضت السلطات الفرنسية منح رخصة تصويره في فرنسا للسينمائيين الذين ليست لهم، على ما يبدو، نيّة إخضاع إنتاجهم المنجز للجنة الرقابة.

اقتُبس **دروب المجد** عن رواية تحمل هذا العنوان، الرواية التي لم تقم سوى بتفصيل واقعة حقيقية تدنّس، بنوع من السرية، الحكاية الصغيرة لحرب 1914- 1918.

يجعلنا مطلع الفيلم نستمع لحديث بين لوائين فرنسيين قام بدورهما، على التوالي، كل من جورج ماك كريدي، المشجوج، والهوليوودي ذو الأصل الفرنسي أدولف مانجو، وهذا ليس دوره الأول كلئيم، لأنه، رغما عن الرأي العام(*)، سيشي بصديقه القديم شارلي شابلين إلى لجنة النشاطات المضادة لأمريكا.

يطلب مانجو، إذن، باسم القيادة العليا، من ماك كريدي التخلص من قرية من النمل مشهورة بمناعتها. يتعلق الأمر أساسا بإسكات الإعلام المستاء. في بداية الأمر يرفض ماك كريدي التضحية برجاله عبثا، ثم يتنازل في الأخير بعد لا أدري بأية نائلة وعده بها مانجو.

هكذا يرسل اللواء إلى الموت عمدا سرية من الشجعان كان يقودها

(*) الرأي العام هو العنوان الفرنسي لفيلم امرأة من باريس (1923) الفيلم الدرامي الوحيد لشارلي شابلين الذي أفرد لأدولف مانجو دور غاو أوروبي في فيلم هوليوودي.

Twitter: @ketab_n

العقيد كيرك دوجلاس بمهارة.

قرية النمل منيعة فعلا، من هنا المجزرة المحرّمة، المرعبة والدموية. يمثل هذا الهجوم اليائس أفضل أجزاء الفيلم. طلب اللواء، بسبب غيظه الشديد، إطلاق نيران المدفعية على **قوّاته الشخصية المفككة**، فرفض جنود المدفعية.

قام اللواء، بعد عودة الناجين، بإعدام ثلاثة منهم ليكونوا **عبرة**، وقد اختارهم مصادفة. ينتهي الفيلم بهذا الإعدام. أراد أحد هؤلاء الثلاثة بعد أن جرح أثناء مشاجرة في السجن أن يقتل المرشد، فرُبط بنقالة. أما كيرك دوجلاس السريع الغضب، فقد عزم على "الظفر" بلواء الشيطان، لقد كان يفكر بصوت عال في فكرة صمويل جونسون: **الوطنية هي الملجأ الوحيد للأوغاد.**

هكذا إذن سيسحب الفيلم من إحدى قاعات بروكسل بطلب من المحاربين البلجيكيين القدامى، ولن يعرض في فرنسا أبدا -ما دام هنالك عسكريون على أية حال- والحال أنه لأمر مؤسف لأنه جميل جدّا، ومن وجهات نظر مختلفة.

لقد أخرج بطريقة حسنة، أفضل من القاتل الذي ظهر في فرنسا تحت عنوان **الإغارة الوحيدة**، تصميمات كبرى، متحركة جدا، وقد استطاعت الصورة الفاخرة تجسيد أسلوب الفن التشكيلي لذلك العهد- نفكر في حرب 1914- 1918 كما تبينها سلسلة "زخرفة"، على سبيل المثال-.

يتمثل ضعف الفيلم في كونه نوعا من الاستبعادية النفسانية في سلوكات "الأشرار"، ما يمنعه من أن يكون مرافعة لا تقبل الجدل. لقد كانت هناك فعلا "جرائم حرب" متشابهة في سنوات 1914- 1918، إطلاق نار على قواتنا خطأ، جهلا، نتيجة ارتباك وليس نتيجة نزوع شخصي. الجبن شيء والوقاحة شيء آخر. يبدو هذا اللواء الجبان

Twitter: @ketab_n

والوقح في آن واحد محتملا نوعا ما.

كان يمكن أن يكون السيناريو أكثر منطقية لو أن ضابطا جبانا تملّكه الخوف فأمر بإطلاق النار على جنوده، وقام ضابط آخر بإعدام ثلاثة ناجين عبرة لمن يعتبر.

الشيء ذاته بالنسبة لفيلم **هجوم** لروبير ألدريش. كانت اللحظة التي كان فيها النقيب مهتاجا وهو يدفع بقدمه المسدس الملقى على الأرض، الذي سيقتله به الضابط الذي خانه، لحظة موسومة بالزيف النفساني.

بمقدورنا أن نغفر بسهولة لستانلي كوبريك خطأ ماديا رغم جسامته: لقد حيّى كيرك دوجلاس مسؤوليه عدّة مرات مكشوف الرأس.

يمكننا القول إنه كان بمقدور ستانلي كوبريك، الذي رفض منذ البداية استغلال فيلمه في فرنسا، إيجاد أمثلة أخرى عن التجاوزات العسكرية في الحروب الحديثة العهد: حرب 1940 وتشرد الضباط الفرنسيين في الطرقات، حرب الهند الصينية، مع كل الفضائح التي عرفتها، والحرب الحديثة جدا، حرب الجزائر التي كان بمقدور السينمائي، بعد هنري علاق، أن يطرح "السؤال"(*) بقوة أكبر وبفائدة أكبر.

على أيّة حال، فإنّ **دروب المجد**، رغم التبسيطية النفسانية والمسرحية، فيلم مهمّ يؤكد موهبة وطاقة مخرج أمريكي جديد: ستانلي كوبريك.

(*) إشارة إلى كتاب "السؤال" لهنري علاق حول حرب الجزائر (المترجم).

Twitter: @ketab_n

ليل الصياد

يتميّز ليل الصيّاد بخاصيتين تجعلان العمل مهمّا: يمثّل هذا الفيلم أول إخراج سينمائي للممثّل الأمريكي شارل لوجتون، الذي تبقى قطعه الموسيقية الشرسة ذائعة الصيت: (متمرّدو بونتي)، (الحياة الخاصة لهنري الثامن) و(محاكمة بارادين). كما أنه يجسد عودة ليليان جيش إلى الشاشة، هي التي كانت أكبر ممثّلة في السينما الصامتة.

قد يخيّب الموضوع: أب عائلة، قاتل من أجل عشرة آلاف دولار، يخبّئ المال في دمية من القش ويجعل ولديه الصغيرين يقسمان بعدم إفشاء السرّ، وباستغلال المال بالنفع عندما يكبران يتيمين بوجه الاحتمال. لن يتم التأخر عن ضبطه وإعدامه.

بعد ذلك بقليل يتم إطلاق سراح صديق له في السجن، واعظ محكوم عليه بسبب سرقة (روبير ميتشوم). يتمثل هدفه في الحياة في بناء كنيسة خاصة، وحتى يحقق ذلك، عزم على الحصول على العشرة آلاف دولار التي يعرف أنها موجودة ويجهل مخبأها.

سيتزوّج، إذن، أرملة صديقه التعس (شيلي وينترس)، يرفض الوفاء بواجباته الزوجية، ثم يقتلها لاحقا عندما تكتشف أنه بصدد "استنطاق" الطفلين لمعرفة مخبأ المال المدفون.

يلاحق زوج الأمّ المرعب الولد الصغير والبنت الصغيرة فيهربان وهما يحضنان الدمية النفيسة. تستقبلهما سيّدة مسنة (ليليان جيش) وتوقف المجرم.

إن أنا أضفت بأن الواعظ الدموي كان يحمل كلمة "حب" موشومة

Twitter: @ketab_n

على يده اليمنى، وكلمة "كراهية" على يده اليسرى، بمعدل حرف على كلّ سلامي، فهمنا أن المسألة لا تتعلق بفيلم مثل الأفلام الأخرى. فعلا، يقدّم لنا ليل الصياد حكاية مغامرة عجيبة يجب تأويلها على أنها حكاية شعبية أليمة ومضحكة، أو حكمة بطريقة أفضل.

يتعلق الأمر في هذه الحكاية أساسا بنسبيّة الخير والشر، كلّ شخصياتها طيّبة، حتى الأشرار، حتى الواعظ المجرم.

إن سيناريو من هذا القبيل ليس من النوع الذي ندشن به حياة مهنية لسينمائي هوليوودي، ويجب المراهنة بقوة على أن هذا الفيلم الذي أخرج على حساب المعايير التجارية الأساسية سيكون التجربة الوحيدة لشارل لوجتون، وهذا أمر مؤسف للغاية. مؤسف، نعم، لأنه رغم تنافرات الأسلوب، فإن ليل الصياد ثريّ بالابتكارات التي تشبه خبرًا يوميّا مرعبا يقصّه أطفال.

رغم جمال صورة ستانلي كورتيز، الرجل الذي أضاء أمبرسن الرائع بشكل مدهش، فإن الإخراج يتأرجح ما بين الرصيف الشمالي والرصيف الألماني، يتشبث في الطريق بقنديل غاز التعبيريين ناسيا عبور المسامير التي غرزها جريفت. لا يخاف شارل لوجتون مخالفة الضوء الأحمر وإسقاط بعض رجال الشرطة في هذا الفيلم الفريد الذي يجعلك تحب سينما البحوث عندما تبحث وسينما اللقية عندما تلقى!

(1956)

Twitter: @ketab_n

نزهة

يصل ويليام هولدن صباحا إلى مدينة صغيرة بكينساس، وسخا، مسمَرًّا ومهملا. يحرق النفايات عند عجوز مقابل وجبة، علاوة على ذلك، فقد غسلت له العجوز قميصه. في الوقت ذاته، يتعرف وجذعه عار، على فتاة جميلة، كيم نوفاك، وعلى أختها الصغرى سوزان سترازبارج.

بإمكانه الآن، وقد غسل قميصه، القيام بزيارة لكليف روبرستون، أحد أصدقاء المدرسة، ثريّ وخطيب كيم نوفاك.

في اليوم التالي تم تنظيم نزهة تقليدية، نسميها في فرنسا احتفالا شعبيا، وقد شغل الأحد بأكمله. ظهر مولدن متألقا على نحو خاص، رقص مثل إله، داعب، وعليه الآن التخلص من صداقة معلّمة -روزالين روسال- التي أفرطت في شرب الويسكي. وإذ كان يتوارى أهانته، فهرب ضجرا منها ليضبطه كيم نوفاك بين أحضان تلك التي سيقضي الليلة معها. وإذ تعارك هولدن مع كليف روبارتسون ومع الشرطة، فرّ في قطار بضائع بعد أن توسّل إلى كيم نوفاك للحاق به في تولسا.

التحقت به هذه الأخيرة بالحافلة رغم بكاء أمها، وتبيّن لنا الصورة الأخيرة قطار البضائع والحافلة وقد التحقا ببعضهما.

لا أدري إن كانت مسرحية **نزهة** لويليام إينج التي تحصلت على **جائزة بوليتزار** رائعة أم لا. (وهو صاحب **عُد يا شيبا**، **وموقف الحافلة**، لكن الفيلم الذي اقتبسه كل من دانيال تراماداش، كاتب سيناريو وكاتب حوار والمخرج جوش لوجان- بعدما كان مخرج مسرحية برودواي- ليس بعيدا عن ذلك.)

Twitter: @ketab_n

يقدّم لنا جوش، انطلاقا من مقطع الحياة هذا، مسحا لصورة أمريكية، دون تحامل غير مبرر ودون حساسية، لكنه قام بذلك بنوع من الوضوح المرّ الذي يقرّب رؤيته للعالم من رؤية جان رونوار.

وإذا كان من الضروري مشاهدة **إيلينا والرجال** عدة مرات قبل الكشف عن جمالياته، فإنه لا يوجد شيء لا يمكن إدراكه في **نزهة** من خلال مشاهدة واحدة. إنه السبب الوحيد الذي يؤهّل **نزهة** لاستمالة المشاهد أكثر من فيلم رونوار. وإذا كان يجب تمديد المقارنة فان الفيلمين يشتركان أكثر في الحكايات المسرودة بالصّور، ويقدمان عن الحب فكرة أكثر صدقا مما تقدمه الشاشة عادة، شهوانية ومخيبة للأمل في نهاية المطاف.

يجعلنا جوش لوجان نختار أحاسيسنا في **نزهة**، يمكن أن نضحك أو نبكي بسبب غرابة الشخصيات. لقد تمّ التعبير عن كل فكرة من الوجه والقفا، بكل ما تحمله من دوافع الشفقة ومن الغرابة.

لو كان جوش لوجان أقل سنّا لكان بمقدوره أن يجعل **نزهة** فيلما أكثر مرارة وأكثر نبلا في آن واحد، وأكثر بساطة أيضا. بيد أن سنواته الثماني والأربعين، هيئته، ذرابته وعافيته الواضحة غلّبت موضوعه وجعلته يتناوله من مسافة أراها ملائمة.

نحيّي في جوش لوجان مخرجا جديدا وكبيرا قال عنه جاك ريفات، إنه "**إيليا كازان مضروب في روبير ألدريش**"، وهو حكم دقيق فعلا، لأن **نزهة** يذكّرنا **بشرق عدن** بالرجوع إلى رشاقة التفصيل، وبفيرا كروز بالرجوع إلى لمعانه.

بدا لي جوش لوجان بعد **نزهة**، فيلمه الأول، **وموقف الحافلة**، من الموهبة في السينما (إدارة الممثّلين، الكاميرا، تطوير السينما، تثمين كل فكرة من الأفكار) بحيث لا يمكن أن يفشل في فيلم- ما عدا إن أراد ذلك.

Twitter: @ketab_n

هـا هـو مخـرج حقيقـي. والحـال أننـا نعرف أنه إنسـان لا يقبل أيّ مساس به. لقد ترك هوليوود حوالى 1935 أثناء تصوير **نسجت الحكاية ليلا**، ولو حدث أن أتمّه لكان أول فيلم له كمخرج.

يتميّز **نزهة**، الذي أفضله بدوري على **موقف الحافلة**، بابتكار مستمر وبملكـة فـي كل صـورة. إن جـوش لوجـان لا يتردد، حسـب رغبته، في إضحاكنـا فـي منتصـف مشـهد حزيـن، والعكس صحيح.إنـه يقودنا بدقة حيث أراد، أما القاعة الملأى فتبتهج إلى أبعد حد.

(1955)

Twitter: @ketab_n

اثنا عشر رجلا غاضبون

لنتأمل قليلا: السيناريو؟ أجل، لنتحدث عنه! طيّب، إنه ذكي جدا، بالمعنى الإيجابي للكلمة. إننا لا نحب في "دفاتر" الأعمال المبنية على فكرة جيّدة، على المهارة، على الحذق، لكن مخطوط **اثنا عشر رجلا غاضبون** يثبط عزيمة النقاد: 1) بفضل هذا التروّي الذي نعيشه على امتداد الوقت، المكان والحركة، ينتابنا شعور حيّ، ليس بما تم إنجازه، بل بما هو في طور الإنجاز، وهذا هو النجاح الباهر للأسلوب التلفزيوني، 2) إن تعليم المحلفين من الدقة، إذ بدلا من تقديم اثني عشر نموذجا اجتماعيا كالعادة، لم نر سوى ستة، وقد قدم **كل واحد مرتين** (الأمر بسيط للغاية: مثقفان، كتابان، متعصبان، لا مباليان، مدقّقان، اثنان "كما يجب") بحيث تم إظهار كل طبع بما يماثله تقريبا، بدلا من أن يكون منحوتا على عجل، كما هو الشأن بالنسبة للمشابك البشرية التي عادة ما تكون في صدام على الشاشات.

ثمة أفلام كثيرة (ومن أحسنها) مملّة تثير فيك رغبة الخروج قبل النهاية، أمّا هنا فمن الصعب الذهاب مع تقدم الفيلم، لأن حياة إنسان في خطر (وحده إجماع مقبول يمكن أن ينقذه من الموت) خاصة وأن المحلفين تركوا، الواحد تلو الآخر، لدفاع فوندا الشجاع، أصعب ما وجب القيام به في هذه المهمة الإنسانية إلى آخر لحظة.

"عجبا" تفاجأ أحدهم وهو يتمتم في الظل. عاد المحلّفون الآخرون "بقوة"، ولكن أية عبقرية في ترك الأكثر تحفظا إلى ما قبل- قبل الأخير بحيث سيمثل رافعة تحمل الآخرين، وهي وحدها التي ستصدر الحكم

Twitter: @ketab_n

النهائي: غير مذنب!

فيلم كاتب سيناريو، لكن، أي كاتب سيناريو! ها هنا فقط يتم الحكم بالعدل ويتبين أننا كلنا مجرمون.

يتعلق الأمر بالنسبة لسيدني لومي، في هذا الفيلم الأول كمخرج لم يبرز فيه سوى المواهب الكثيرة المؤكدة والحس المدهش للممثّلين بما يشبه العمل الكتابي المملّ، بتمرين على كل حال. أما أن يصبح هذا العمل التجريبي المملّ عملا صالحا (ع. ص)، نادرا، فيلما شجاعا وقويا مع ذلك، نبيلا رغم ذكائه، سخيّا ولكنه قوي، فإن ذلك يوضّح ما يجب أن نفعله بهذا السينمائي. يجب أن ننتظر سيدني لومي في المنعطف أثناء التصوير إن شئنا.

(1957)

Twitter: @ketab_n

الكونتيسة الحافية القدمين

أعدت مشاهدة، مؤخرا، **العلاقات الأسرية** (رسالة إلى ثلاثة أزواج) وأظن أنّي لا أجهل شيئا عن جوزيف ماكيفتش، مضمون متألّق، وذكي، كله أناقة، ذوق ودقة، شكل من الانضباط البنائي الجهنمي، من المهارة والعلم، وإدارة مسرحية للممثّلين إلى حد البذاءة، حسّ بمدة المخططات وجودة المؤثرات لا نجده سوى عند كيكور. هذا هو فن جوزيف مانكيفيتش، امتلاكه الكلي للنوع -نوع الكوميديا المأساوية- التي لا يليق حاليا رسم حدودها لأن ميزاتها عادة ما ظلت مغفلة.

الكونتيسة الحافية القدمين مضلل بالتأكيد. نخرج من الفيلم دون أن نكون قد تأكدنا من فهم كلّ شيء، دون أن نتأكّد أيضا من أن هناك أمورا تحتاج إلى فهم أكثر ممّا فهمناه. إن مقاصد المؤلف مربكة فعلا، أمّا ما لا يمكن أن نرتاب منه فهو الصدق الكلي للمشروع، جدّته، جرأته، وقدرته على الاستمالة.

عاتبْنا أحيانا جو مانكيفيتش على أنه السينمائي المفضل لدى المقلدين، والواقع أن مشاهدي حدائق الإيليزية الذين صنعوا نجاح كل شيء **حول حواء** يستقبحون بمرح، وكل مساء وبالمثابرة ذاتها، الكونتيسة الفاضلة.

في حين كانت المشاهِدات في الساحة البيضاء مرغمات على أن يشرحن لأزواجهن ما يجري: هذا الشخص، الكونت الإيطالي، أي نعم، إنه عنّين!- هكذا، يرد الآخر زوجيا.

سجل ستاندال، بعد فشل "أرمانس"، روايته المخصصة للضعف الجنسي: **"إن نقص الدرجة جعل المتداول لا يناسب روايتي ولا يستصيغها فعلا، وا أسفاه، ذاك خطأ المتداول."** ربّما ردّ هكذا على سانت

Twitter: @ketab_n

بيف: "إن هذه الرواية اللغزية الجوهر، التي لا حقيقة في تفصيلها، لا تنبئ بأيّ ابتكار ولا بأية عبقرية."

ما هو أكثر وضوحا في فيلم مانكييفيتش هو المغضوب عليه الذي أشهره في وجه هوليوود والزمرة، البطالة وزمرتها، الريفييرا وزمرتها، ليس كما هو الحال في الأفلام السابقة، من وجهة نظر الهجاء المتساهل، بل بابتذال حاقد ومحتدّ. طيّب، والكونتيسة؟ سأصل إليها.

اكتشف ثلاثة سينمائيين أمريكيين، أثناء رحلة، راقصة إسبانية عجيبة وذائعة الصيت: ماريا فارجاس (آفا جاردنر)، يأخذونها إلى هوليوود و"يجعلون" منها نجمة سينمائية. يغازلها عبثا المنتج كيرك (وارين ستيفانس)، الديماغوجي، الشبق والمتزمت الذي كانت تحتقره. كانت تتخذ دائما خلانا لها شبابا وسيمين أقوياء تختارهم من الحوذيين والموسيقيين البوهيميين والعازفين.

وحتى تهين كيرك، قبلت ذات يوم مرافقة برافانو، صاحب ملايير من أمريكا الجنوبية. لم تتعدّ رحلة بحرية جهة الريفييرا. لم يكن حظ برافانو (ماريوس جورينج) مع ماريا أحسن من حظ كيرك، لكنه سيتأسى بفكرة أنه خليلها في نظر الناس.

يتّضح بسرعة إذن أن برافانو فظّ، غبيّ ومعذّب. تتخلى عنه ماريا من أجل الكونت فاسانزو تورلاتو- فافريني (روسانو برازي) الذي أحبته فعلا واعترف بصنيعها فتمّ الزواج. اعترف الكونت لزوجته الفتية أنه لن يستطيع أن "**يحبها إلا من صميم القلب**"، لقد جذمته إصابة في الحرب، حينها تجد ماريا حلاّ جريئا: إن أجمل هدية يمكن أن تهبها لزوجها (صاحب الأخت العاقر فالنتينا كورتيز) تتمثّل في ولد، ستجتهد إذن في تحقيق هذا النذر، يفاجئها زوجها فانسانزو ويقتلها، هي والسائق الضحية.

تسرد الحكاية، التي تكون المقبرة مدارها البصري حيث تدفن النجمة الكبيرة، تحت المطر، بالتداول من قبل عدّة شخصيات، بمن

Twitter: @ketab_n

فيها المخرج هاري داوس (هامفري بوجار) الذي كان صديق ماريا الوحيد، وكاتم أسرارها الوحيد، لقد وصل إلى مكان الكارثة متأخرا للقضاء على سوء التفاهم الذي حدس عاقبته المأساوية.

ليس من باب اللياقة أن نعاتب جوزيف مانكيفيتش على التطرق إلى موضوعات كثيرة دون معالجة أيّ منها، ومع أنّ حديثه كان أدنى من أهجوّة لهوليوود (ولكنها أقسى ما تمّ تصويره)، أدنى من فيلم حول العنّة (لاسيّما أنها رمزية)، أدنى من هجاء للريفييرا ونزلائها، فإنه كان صورة لامرأة، إحدى أجمل الصور التي وهبتنا إياها السينما، وكانت المرأة هي آفا جاردنير، أجمل ممثّلة في هوليوود.

يتعلّق الأمر، بالنسبة لجوزيف مانكيويتش، بوضع بطلته المتوحشة، الطبيعية والغامضة في أربع وضعيات مختلفة، أربعة أطر حياتية، في مواجهة شخصيات متناقضة، في مراقبة ردود أفعالها، ومن ثمّ القيام بتصوير الجانب المعنوي الذي صنعته لنفسها النجمة الشهيرة.

ليس هذا الموضوع من الموضوعات التي ننتقدها: إما أن نرفضه جملة وتفصيلا وإمّا أن تقبله. أمّا أنا فأقبله وأتذوّقه بسبب كلّ ما أتى به من جديد، من ذكاء ومن جمال.

يعلن أوّل مشهد لمقدمة **الكونتيسة الحافية القدمين** عن إنتاج "فيجارو مشترك" مسجل عن نسخة من "**اللامبالي**" وبعض تدابير "أعراس الفيجارو". هكذا دفع مانكيفيتش ميله إلى "الثامن عشر" إلى أن يضع تحت الرعاية الثلاثية لكل من بومارشي، واتو، وموزار، هذا الفيلم الذي كان فيه كاتب سيناريو وكاتب حوار ومخرجا ومنتجا في آن واحد. (من البديهي أنه لم يكن بمقدور لازانيك ولا هـ. هوجس إنتاج **الكونتيسة الحافية القدمين**، بالنظر إلى أصالتها وحبكتها وهجوماتها العنيفة ضد هوليوود.

يتعلق الأمر إذن، "مبدئيا"، بمشروع جريء، نبيل وعذب ألف مرّة، قام من خلاله مانكيفيتش بتصفية حساباته مع هوليوود التي حكمت عليه

Twitter: @ketab_n

بتلميع الأثاث، في الوقت الذي كان يحلم فيه بتفجير الجدران.

ضمن جوزيف مانكيفيتش، بفضل نجاح هزلياته النفسانية، مكانة في هوليوود ذات امتياز خاص: إن فضله لكبير لأنه غامر بعمل أكثر أصالة، محفوف بالمخاطر، مع أن **الكونتيسة الحافية القدمين**، كما يمكن أن نتوهم، استقبل استقبالا سيئا جدا من أولئك الذين مدحوا أفلامه السابقة، الرائعة والروحية، والسهلة كذلك: **كل شيء حول حواء، العلاقات الأسرية، قضية سيسيرون**.

أن يضحك جمهور حدائق الإليزية هازئا، عندما يعترف سيد لسيدة بعيبه الجسدي على الشاشة، فذاك يحيل على الدور الذي يقوم به الجمهور في جعل السيناريوهات فظة ومبتذلة، يؤكّد ذلك أيضا على أن الوقت لم يحن بعد لاقتباس "أرمانس" لستاندال.

لم يجرؤ كلود أوتان- لارا، في **الأحمر والأسود** (الفيلم) على تصوير ماتيلد واضعة على ركبتيها رأس جوليان سوريل المجزوزة. يظهر مانكيفيتش أكثر ستاندالية، لأن مبادرة الكونتيسة: إنجاب صبي من السائق لتهديه إلى زوجها، كانت كفاية في طبع ماتيلد الجنين الكاذب.

لقد أخطأنا عندما أعلنّا بأن **الكونتيسة الحافية القدمين** فيلم "ذو مفاتيح". طبعا، من السهل التعرف على "منتجين" اثنين استقى منهما الفيلم بعض العلامات (ديماغوجية، تعصب، دعارة)، لكن ماريا فارجاس لا يحلّ محلّ ريتا هايوورث ولا برافانو يحلّ محلّ علي خان. من المحتمل أن يكون جو مانكيفيتش قد اتّصف بمواصفات شخصية كاتب السيناريو- المخرج التي أدى دورها هامفري بوجار بطريقة رائعة.

إن هذا الفيلم البارع، الذكي، الذي تم إنجازه بإتقان دون أية قلاّمة مسرحية هو أحسن فيلم يمكن مشاهدته حاليّا.

(1955)

Twitter: @ketab_n

رجال في حرب

أفلام الحرب تخصص هوليوودي. إن مردودية هذا النوع مؤكدة أكثر من أيّ حقل آخر، لا توجد تنازلات كثيرة، وإذا لم يكن السيناريو مدمّرا كما ينبغي، يمكن الاستعانة بمساهمة الجيش: رجال، عتاد، ذخيرة، أحصنة، طائرات،...إلخ.

بعد الإخفاق التجاري لفيلم **الخنجر الكبير**، أغدق روبير ألريش دار إنتاجه مالا بفيلم **هجوم**: إن فيلم الحرب، الذي يتمّ تصوّره جيّدا، يمكن تصويره بالفاصولية: قليل من الرجال تحت الشمس وسط العشب، دورية متواضعة، بعض الخناجر، دزينة من الخوذات، بنادق أطفال، وهكذا نستطيع أن نشرع في التصوير -دون الاستعانة بالجيش- فيلم مضاد للجيش، أو مضاد للدعوة إلى الحرب، على أيّ حال.

ينطبق كل هذا تماما على **رجال في حرب** (ارتفاع 465)، آخر فيلم لأنتوني مان، المفضل لديه، كما صرّح مؤخرا، والذي يمثل بداية شاب كوميدي، أنتوني راي، ابن نيكولا، الذي سيعطينا قريبا موقفه من الحرب مع **النصر المرّ**.

أرفع عاليّا فيلم **رجال في حرب** الذي أطلق عليه عنوان سيء جدا في فرنسا، حتى لا يحقق مالا كثيرا بلا شك. أضعه أعلى من **هجوم**، لأنه من الواجب إعادة مشاهدة الأفلام ومراجعة التقييمات.

يذهب أنتوني مان أبعد من ألدريش بنفس الوسائل، باستعمال طرائق أكثر صفاء وأقلّ مسرحية. لا توجد **في رجال في حرب** أيّة سادية، أيّة مجانية، ولكن، هناك سرد صارم، قويّ، منضبط وعنيد.

Twitter: @ketab_n

هنـاك دوريـة صغيـرة بكوريـا يقودهـا ضابط، روبير ريان، إنسـاني، ذكـيّ، شـجاع، ضابـط جيّـد باختصار. تصل سـيارة جيـب يقودها رقيب متهـوّر وهـازئ، بجانبـه عقيـد صمُـوت، أعقف عن آخره. وكان يبدو أن الرقيب يتدلّهه، يشعل له السجائر، يرتّب شعره، يدلّله، يرعاه، كأن الأمر يتعلق بمولود جديد أو بجدّة هرمة.

بقي العقيد في حالة وهن، كل الفيلم يدور حول هذه الطبائع، حول هذيـن المحاربيـن، العقيـد ذكـيّ، رصين، منطقـي (روبير ريان) والرقيب فطريّ ولكنه أقوى، لأنه يعرف المنطقة على الأرجح، كلما تحرك عشب أطلق النار، يطلق النار بجشع، لا مجال للسجناء معه! إنه شخص جذّاب ومنفّر بالتناوب، وقد أدى دوره ألدراي بمهارة.

النهاية تشبه نهاية **سرّية المشاة**، باعتدال أكبر: ناجيان، ذاك ما يعنينا، وجثث من حولهما.

مـا عـدا إن كان هنالـك سـهو، فـإن أنتونـي مان لم يصوّر بالأسـود والأبيـض منـذ أمـد بعيـد، أمّا الصورة الرائعة لأرنسـت هاللر فتجنبنا كل ندم. يعدّ أنتوني مان حاليّا، أكبر السـينمائيين الأمريكيين حساسـية تجاه الطبيعة، وكل عشـب في رجال في حرب، كلّ دغل، كلّ كومة أغصان وكلّ شـعاع شـمس لـه نفـس القيمـة العاطفيـة التـي لدبّابة في حركة، مع ذلـك فـلا توجـد أيّـة دبّابـة فـي رجال في حـرب، بل هناك عدد قليل من الجنود يمشون في الدروب الضيقة.

الطرفة إياها، من الناحية النفسية، مناسبة جدا، نبيلة جدا، لا عيب فيها، الإنسـان وحده هو المعني، خوفه، عرقه، أحذيته، سـجائره، إضافة إلـى ذلـك الخصـال البديهيـة لهذا المؤلف الجميل. يجب إضافة خاصية سـلبية كبيـرة، أريـد الحديـث عـن غيـاب بعـض المبتـذلات التافهة التي نعتقـد أنهـا لا تـلاءم هـذا النوع من الأفلام: الشـخصيات منمذجة كثيرا، أي الجندي الذي يضحك أصدقاءه بالتفوّه بحماقات، ذلك الذي يقضي

Twitter: @ketab_n

وقته في قراءة رسائل زوجته، الجبان،...إلخ.

يجب التأكد من أن السيناريو من توقيع فيلب يوردان، مؤلف قيتارة جوني، وأحد كتاب هوليوود الأكثر موهبة.

(1957)

Twitter: @ketab_n

روبير موليجان

سجين الخوف

تم عرضه لـ "سدّ فراغ" ما قبل الحفلات، وهكذا مرّ مرور الكرام أحد أهم الأفلام الأمريكية. يتعلق الأمر **بسجين الخوف** لروبير موليجان، المخرج الشاب، وهو أول أفلامه. لقد جاء، مثله مثل سيدني لومي، من التلفزيون، وعلينا أن نعرف أن **سجين الخوف**، على عكس "**اثنا عشر رجلا غاضبون**"، هو فيلم سينمائي حصرا.

يرتبط هذا الفيلم بواقعيته، بحقيقة الإطار، بالوقائع وبنمنمة الأداء، بما نسمّيه "مدرسة نيويورك"، إحالة على الأسلوب الذي فرضه إيليا كازان في أفلامه الأخيرة، أسلوب مضاد للأسلوب الهوليوودي عمدا.

يسرد لنا **سجين الخوف** حكاية شاب يعلّق عليه والده كلّ آماله في أن يصبح لاعب بيسبول. "يدرّب" ابنه، يرهقه، يرغمه على المضي سريعا إلى أن يصبح "محترفا". لا يهنئه أبدا، كان يجد دائما ما يعلّق عليه، استكماليا لا يقنع، متعطشا للاستكمالية باستمرار.

وحدث ذات يوم، كما كان متوقعا، أن "انهارت" أعصاب الشاب البطل الذي أصبح صالحا لمشفى المجانين. انتهى الفيلم بأوّل حصة في التحليل النفسي على الشاشة، طويلة، مفصّلة، دقيقة، صحيحة على نحو لافت للنظر، مسيّرة بإتقان.

من النادر مشاهدة أول فيلم خال من العيوب ومن تقعّرات الأسلوب إلى هذا الحد. كلّ شيء في مكانه، لا يوجد أيّ مشهد أقلّ جودة من مشهد آخر في هذا الفيلم المشرق، الهادئ، الصريح، المتقن بحيث يجعلنا نفكر في تجربة كبيرة جدا.

Twitter: @ketab_n

يقوم النفوذ كله على المقدرة الكبيرة لكارل مالدن (الأب)، وعلى القدرة الواهية للممثّل الشاب أنتوني بيركينس الذي ضمّ بساطة شباب الجيل القديم: جيمي ستيوارت، جاري كوبر، إلى الحداثة الجسمانية لبراندو وجامس دين، دون اللجوء لا إلى رفة الجفن ولا الإظهارية.

إن **سجين الخوف** فيلم ممض ومتقزز بحيث لا يثير فيك أبدا رغبة العيش في أمريكا، ولكن، لو كان هناك في فرنسا سينمائيون بجلاء موليجان وموهبته، سينمائيون قادرون على تجاوز الطرفة، لكانت لنا على الشاشة صورة مختزلة قليلا عن بلدنا.

(1958)

Twitter: @ketab_n

صباح الخير أيها الحزن

ادّخر على القارئ أغنية وفاء الاقتباس أو عدم وفائه لأني لم أقرأ "**صباح الخير أيها الحزن**" ولا الروايتين الأخريين للكاتبة نفسها. إن حواراتها المنشورة ملفتة للانتباه كلّها، غنيّة بالأفكار العامة، تنمّ عن صفاء، عن حصافة، عن فطنة، تعني صاحب المقال أكثر ممّا تعني الروائية.

بشكل آخر، فإنّ ما تفكر فيه فرانسواز ساجان يعنيني أكثر ممّا يعنيني ما تبدعه، تعنيني من تكون أكثر ممّا تبدعه.

تهجع داخل الآنسة تاست فكرة أنّ الجهود الواضحة تقتل الإمّعة، تجعلنا أكثر أنسا من أغلبية زملائها الروائيين الذين مازالوا يخفون بأن أبصارهم أعمتها نواذرهم المتكلفة.

على عكس ذلك، فإن واحدا من مثل أوتو بريمنجر، تبدو لي قيمته فيما يفعله وليس في من يكونه. ليس له ما يقدم للسائل، هاوي السينما، سوى أفكار عامة عن الرقابة الكاثوليكية، مردودية الأفلام ومخادع النجوم السينمائية.

إن رجل الأعمال هذا، المرهب، المحسود، الممثّل القديم، إن هذا البندقي الأربعيني فنان مع ذلك، ما نسميه اليوم شكلانيا، ببعض التماهي التحقيري. هذا "المخرج" ولا شيء آخر-قادر على بعث الحياة في أيّ مسرحية معقدة- لا يعنيه أيضا من المستفيد من عملية نقل الدم الذي يمنحه صاحبه، ولا المانح أيضا.

والحال أنه إذا كانت فرانسواز ساجان "من قرنها" فعلا، من القرن

Twitter: @ketab_n

العشرين، قرن المفكرين، فإن أوتو بريمنجر إنسان من جيل مضت عليه مئة سنة، فطريّ، موهوب يتحدّى فنه التفسير العام.

أن يتّهمني المتحمسون المعجبون بـ **صباح الخير أيها الحزن** -رواية بخيانتها مع **صباح الخير أيها الحزن**- فيلما، فهذا من حقّهم، ومن حقّي كذلك أن أفضّل عملا لبريمنجر، وبريمنجر لوحده، على مشاريع جماعية إلى حدّ الغفلية، كذلك الذي لن أسميه، ولن نعرف إلى من نسده، إلى بيار بول أو إلى افيلا لين أو إلى أليك جيناس أو إلى سام سبييجل.

هل لاحظتم كيف أدى العقم الملازم لوظيفة الشخصية بالنقاد إلى الاهتمام بها على الدوام بدلا من الاهتمام بالممثّل الذي يتقمصها؟ المؤكد أن جفافها الدعيّ هو الذي يؤدّي إلى تفضيل السيناريو على الفيلم نفسه، المقاصد على النتائج، الفكرة على الحركة، باختصار: المجرد على الملموس. والحال أن المخرج يشتغل على ما يسمّيه العسكريون "العتاد البشري".

عادة ما يربكني روائي عندما يتحدث عن شخصيات "ه"، المخرج لا يتحدث عن مؤديّه أبدا، ربما لهذا أفضّل السينما على الأدب.

السينما هي فن المرأة، أي الممثّلة، أما عمل المخرج فيتمثل في جعل نساء جميلات تقمن بأشياء جميلة. تتمثل أكبر لحظات السينما في توافق مواهب المخرج مع مواهب ممثّلة يديرها: جريفيت وليليان جيش، ستارنمبارج ومارلين، روسيليني وماجناني، أوفيلس ودانيال داريو، فيليني ومازينا، فادين وب. ب. يمكن أن نضيف، من الآن فصاعدا، بريمنجر وجان سيبيرج.

عندما نظّم أوتو بريمنجر "مسابقة **صباح الخير أيها الحزن**"، لم يكن يبحث عن سيسيل، كان يبحث عن جان سيبيرج، وعندما عثر عليها، لم يكن السؤال الذي راوده: هل هي أهل لأن تكون سيسيل؟ بل: هل سيسيل جديرة بأن تجسدها جان سيبيرج؟

Twitter: @ketab_n

ولهذا فإن اقتباس ارتير لورانت، سواء كان وفيّا أم لا، يتمثل في تفضيل ما أسمّيه بالمعنى الإيجابي للكلمة: عرض جان باك، أو إن شئنا، التثمين، الأداء والإخراج.

ليس من البديهي أن يخاطر متسابقو السيارات بنفوسهم لأجل جمهور المانش على اختلافه، مع ذلك، ألا يقومون بعرض أنفسهم؟ أوتو بريمنجر مثلهم تماما: يقدّم لنا عرضا يحتفظ بسره، عرض لا يهم سواه.

أوتو بريمنجر مخرج أقلّ تجارية، ربما لأنه يوقف نفسه على حقيقة دقيقة بوجه خاص، محسوسة نوعا ما: حقيقة النظرات، الحركات وردود الأفعال، أمّا إذا اشتغل حول الفضيحة طواعية، فتذكروا أفلامه: **أمبر، القمر أزرق، كارمن جونس، الرجل ذو الساعد الذهبي**، ومن أجل الحفاظ على الصفاء، مع هذا الرسام المولع بالتفاصيل الصغيرة التي لا تأثير لها، فإن جلال الإطار مخصوص على فرض تفاهة الرسم المقصودة. أمّا مقدمات بريمنجر المفخّمة فتمثل مجونا من إيعازه الواعي.

إنّ تكديس أسماء ساجان، جوليات جريكو (التي تغني **صباح الخير أيها الحزن!!!**) وجورج أوريك، هو إثارة هزلية بذيئة، وأظن أنه لو باشر اليوم فقط في تصوير **صباح الخير أيها الحزن**، لما رفض بريمنجر استعمال إيف سان لوران في اللباس وبرنار بوفي في الديكور.

إثارة هزلية أخرى: يفتح دافيد نيفن، في هذا الفيلم، على الشاطئ، عددا من هي(*). هاهي تحية ودية لبيار لازاريف الذي ستكون دارته الفاخرة نجمة الفيلم بعد جان سيبيرج. ليس هذا فحسب: على غلاف مجلة هي صورة لكريستين كاريير اختارتها فوكس لتكون في هوليوود نجمة **ابتسامة ما**، عن رواية أخرى لفرانسواز ساجان، التي، من المؤكد، أن يخربها عبد أبله إسمه جان نيجيليسكو! ها هنا، إذن، يغازل أوتو

(*) مجلة فرنسية مصورة تهتم بقضايا المرأة (المترجم).

Twitter: @ketab_n

الماكر مؤسسة فوكس: "**آسف سادتي، لكني أظنّ أن فيلمي سيظهر قبل فيلمكم.**"

عندما كنت أقرأ، وقتها، تقارير الكتاب الأول لفرانسواز ساجان، صعقت بسبب التماثلات والمجاورات بين روايتها وبين فيلم أمريكي، **وجه أنجيلا**، الذي ظهر على عجل سنة من قبل بعنوان: **وجه وديع** جدا. في هذا الفيلم، كما في **صباح الخير أيها الحزن** "من إنتاج وإدارة بريمنجر"، يملّ الرائع جان سيمون مللا شديدا في دارة فخمة ما بين والد محبوب وزوجة أب منكدة.

كان جان يريد أن يجعل من روبير ميشوم، الذي وظفته كسائق وخليل، قاتل زوجة الأب. في النهاية تتسبب هي بالذات، بلا علم ميتشو، في حادث مرور قاتل. لا تموت فيه زوجة الأب الممقوتة لوحدها، بل حتى الوالد المحبوب الذي أخذته الزوجة في آخر لحظة، وإذ اتُّهم هذا وتلك، قرّر الخليلان الزواج في السجن بعد نصيحة محاميهما، وهي الوسيلة الوحيدة للحصول على البراءة.

ودون التأكيد على أن فرانسواز ساجان استلهمت من **وجه أنجيلا** لكتابة روايتها، فمن البديهي أن **صباح الخير أيها الحزن** كانت تهم بريمنجر الذي اشترى، بعد ثلاثة أشهر، الحقوق السينمائية من راي فانتورا، التلميذ الثانوي الموهوب الذي تسلّم، بالمناسبة، خمسين مليونا جعالة فطنته. لذا، من الحماقة القول بأن بريمنجر ليس هو الرجل المناسب لتصوير **صباح الخير أيها الحزن**، لأنّ هذا الفيلم لا يمثل بالنسبة إليه سوى نسخة ثانية عن فيلم، مجرد ذريعة للتوشية على موضوعه المفضل: **المرأة- الصبية** وحزنها على التقدم في السن.

يمكنني أن أعتقد أن **جان دارك** و**صباح الخير أيها الحزن** يتكاملان جيّدا: في الأول يصل الإنجليز وتُلسع جان، ويتعلق الأمر في الثاني، بالنسبة للشخصية نفسها، سنة من بعد، بعدم الاستسلام لأوّل خنزير،

Twitter: @ketab_n

عليها أن تدافع عن نفسها، أن تكون أول من يهجم، أن تدفع بالإنجليزية دوبورا كير خارج فرنسا.

حقيقة! لم أحلّل الفيلم، وهل هذا خطئي إن كان ينفلت بأعجوبة. يبدو أن بريمنجر، الذي برهن لنا عشر مرات في الماضي بأنه راوية مدهش، لا يرغب هذه المرة في أن يسرد أيّ شيء، ولكنه يريد أن يوضّح لنا الأشياء كما هي -خلط ملط- أشياء تهمّه هو.

إنه لا يقوم بأيّ شيء يجعلنا نؤمن بهذه الطرفة، بل أكثر من ذلك، إنه يشحنها، يخرجنا من ماض ملوّن ويجعلنا نستحم في عالم أبيض وأسود. هل تبدو لكم كوت دازور الفرندلية(*) غير معقولة؟ لا يجب أن ننسى أنه عندما تمّ تعيين أوتو بريمنجر عضوا في مهرجان كان، قبل سنتين، كان مدعوًّا ليشاهد من لاكروازيت(**) "معركة ورود"، عشر مرات أكثر إثارة للسخرية.

إن رؤيته لسان تروبيز ليست قاسية جدا في نهاية الأمر، **صباح الخير أيها الحزن** ليست فرنسا تروبيز كما يراها أمريكي بسذاجة، بل فرنسا مقدّمة للأمريكيين كما يريدون رؤيتها، من قبل أوروبي واضح ومستخفّ.

مع ذلك فإن التأويل الحرفي يمثل النقطة الرئيسية للفيلم، لكن، على أية حال، عندما تكون جان سيبيرج في الشاشة، أي دائما، فإننا لا نشاهدها إلاّ هي ما دامت رشيقة في أبسط سلوك، دقيقة في أبسط نظرة.

شكل رأسها، ظلّها، هيئتها، كلّ شيء فيها مكتمل، لم يحدث أن عرضت تلك الأنوثة المثيرة على الشاشة. لقد تمّ توجيهها، مراقبتها، إدارتها بدقة متناهية من قبل مخرجها، الذي يبدو أنه خطيبها كما يشاع. والحال أن الأمر ليس مفاجئا ما دام يجب أن يكون هنالك حبّ للحصول

(*) كوت دازور هي منطقة بفرنسا، ومعناها بالعربية الهضبة اللازوردية، أمّا الفرندل فهي رقصة ريفية بتشابك الأيدي، كما تعني الموكب الراقص (المترجم).

(**) مكان بفرنسا، ومعناه الحرفي الصليب (أو الصليب الصغير). (المترجم).

Twitter: @ketab_n

على هذا التعبير الدقيق للغاية.

بسرواله القصير المقوّر على الجانب، بسروال ضيّق الساقين، بتنورة، بلباس السهرة، بلباس البحر، بقميص الرجال ذي الذيل الفضفاض، بقميص الرجال ذي الذيل المسحوب إلى الأمام، المعقود على البطن بصدّار وبحكمة أيضا -لكنها لن تطول- يحمل جان سيبارج، بشعره القصير الأشقر الأغبر على رأسه الفرعوني، بعينيه الزرقاوين المفتوحتين جيّدا، بأشعّة الخبث الطفولي، على كتفيه الصغيرتين كل هذا الفيلم الذي ليس سوى قصيدة حبّ أهداها له أوتو بريمنجر.

(1958)

Twitter: @ketab_n

نيكولا راي

قيتارة جوني

اكتشفنا نيكولا راي في **دروب الشقاء** قبل سبع سنوات أو ثمانية. ثم في **"موعد بياريتز"**، وفي التأكيد الباهر مع **خلان الليل** الذي سيظل أحسن أفلامه بلا ريب. ثم مرّ بباريس، مرور الكرام، **العنيف، البيت السرّي، الجموحون، وقيتارة جوني** أخيرا.

نيكولا رايمون كيانزل، سينمائي أمريكي شاب و-من جيل واير، داسان، لوساي- مؤلّف بالمعنى الذي نريد أن نعطيه للكلمة. تقص أفلامه كلها الحكاية نفسها، حكاية رجل عنيف يريد ألاّ يكون كذلك، علاقاته مع امرأة أقوى منه معنويا، لأن الضريب، بطل راي دائما، هو شخص ضعيف، رجل- صبي عندما لا يكون صبيا ليس إلاّ، الوحدة المعنوية دائما، المطاردون دائما، المعاقبون بلا سبب، في بعض الحالات.

سيعرف الذين شاهدوا الأفلام السابقة، من تلقاء أنفسهم، مضاعفة المقاربات وإثرائها: ليثق بي الآخرون.

ليس بعيدا عن أن يكون **قيتارة جوني** أحسن فيلم لصاحبه. عادة ما كانت أفلام راي تزعج الجمهور الذي يثيره تباطؤها، جدّتها، وواقعيتها كذلك. أتحدث هنا عن واقعية الكلمات والاكتشافات الشعرية "على منوال كوكتو".

تَوالٍ من الحذلقة أكثر حقيقة من الحقيقة.

رعاة البقر في **قيتارة جوني** يشتمون بعضهم بعضا ويقول الواحد للآخر "سيدي" في النسخة الفرنسية المدبلجة، نسخة أحسن، وللمرّة

Twitter: @ketab_n

الأولى، من العنونة التحتية لأنها وضّحت مسرحة الفيلم أكثر من السابق.

نعرف مسبقا أن هذا الوسترن يصدم بشطحه. **قيتارة جوني** هو وستيرن مزيّف، وليس بـ "وسترن فكري" إنه وسترن وهمي، سحري، غير حقيقي بالنسبة للممكن، هذياني.

لا توجد سوى خطوة واحدة من الحلم الفرويدي خطاها زملاؤنا الأنكلو سكسونيون عندما يتحدثون عن "التحليل النفسي للوسترن". والحال أن ميزات هذا الفيلم، ميزات راي هي أمر آخر، لا تظهر جيّدا بالنسبة لمن لم يخاطر بنظرة تحت عدسة كاميرا ما.

إننا مضطرّون، ومن هنا وقوفنا ضد شكل آخر من الأشكال النقدية، إلى العودة إلى جذور الإبداع السينمائي.

أظنّ، خلافا لأندري بازين، أنه من المهم بالنسبة لمخرج أن يعرف نفسه في الصورة التي نكوّنها عنه وعن أفلامه.

ما دمنا نستطيع التمييز بين فئتين من المخرجين، العقلانيين والفطريين، فإني أصنّف، على الفور، نايك راي في الفئة الثانية، فئة الصّدق والحساسية. مع ذلك نكشف عن مثقف، لكنه يعرف كيف ينتزع كلّ ما لا يتأتّى من القلب، إنه ليس تقنيا كبيرا، بيد أنه من البديهي أن راي لا يهدف إلى تحقيق النجاح التقليدي والشامل للفيلم، أكثر ممّا يهدف إلى إعطاء كلّ مخططّ نوع من الميزة الإنفعالية.

لقد "صنع" فيلم **قيتارة جوني**، ببعض التسرّع، من تصميمات طويلة جدا، مقسّمة إلى عشر قطع، التركيب مفروم، لكن الفائدة تكمن في موضع آخر: في الطريقة الرائعة جدّا في توزيع الناس داخل الإطار على سبيل المثال، (ينتظم الناس في الدورية ويتمركزون عندما يكونون عند فيينا وفق علامة V، مثل الطيور المهاجرة.)

هناك فيلمان في **قيتارة جوني**: فيلم راي (العلاقات بين الرجلين

Twitter: @ketab_n

والمرأتين، العنف والمرارة) وخليط من الأسقاط الشاذ من طراز "جوزيف فان ستيرنبارج"، الخارج تماما عن عمل راي، ولكنه ليس أقلّ جاذبية ها هنا.

هكذا يمكن أن نشاهد جوان كرا وفورد بفستان أبيض تعزف على البيانو في حانة كهفية، وبجوارها شمعدانات ومسدّس. **قيتارة جوني** هو جميلة ووحش الوسترن، حلم غربي، يغمى على رعاة البقر فيه ويموتون بنِعم الراقصات.

يساهم اللون المنهك العنيف (**من تريكولور**) في الاغتراب، الأصباغ فاقعة، جميلة أحيانا ولكنها غير متوقعة على الدوام.

لم يخطئ جمهور حدائق الإليزية عندما استقبل **قيتارة جوني** بالضحك الهازئ. سيسرع، بعد خمس سنوات للتصفيق عليه في سينما **إيسي**.(*) (المرجع، **سيدات غابة بولوني**).

جمهور ساحة بيجال "يمشي" جيّدا مع النسخة المدبلجة **لقيتارة جوني**. أمّا جمهور حدائق الإليزية فتنقصه طرفة العين الهستونية.

صُنع **قيتارة جوني** على مقاس جون كراوفورد، كما صُنع **ملاك الملعونين** لفريتز لانج على مقاس مارلين ديتريش. كانت جوان كراوفورد إحدى أجمل نساء هوليوود، وهي اليوم خارج حدود الجمال، غير واقعية، مثل شبح نفسها، لقد غزا البياض عينيها وغزت العضلات وجهها. إرادة من الحديد ووجه من الفولاذ. إنها ظاهرة. إنها تترجّل كلّما تقدّمت في السن، أما الأداء المنقبض، المتوتر، الذي دفعه نيكولا راي إلى الذروة، فيمثل لوحده مشهدا غريبا وجذابا.

نيكولا راي هو شيء من روسيليني الهوليوودي. مثله مثل روسيليني لا يشرح أبدا، لا يحدّد أبدا. يصوّر تصميمات أفلام بدل أفلام (مرجع، مقال ريفات حول ر. ر). نقطة أخرى مشتركة: راي مصدوم بموت

(*) المحاولة في النقل الحرفي إلى العربية (المترجم).

Twitter: @ketab_n

الأطفال في مملكة الآلات، وهكذا يصنع راي، بحب، وكحرفي، أشياء صغيرة وجميلة من خشب البهيشة، صياح على الهاوي! ليست هناك أفلام لراي قبل "هبوط" النهار، شاعر الليل هو الذي يهبط. وكل شيء مباح في هوليوود، ما عدا الشعر.

في الوقت الذي يستقرّ واحد من نوع هاوكس بهوليوود، يعيش كما يحلو له، يداعب التقاليد ليهزأ بها بشكل أفضل وينتصر دائما، فإن راي لم يستطع أن "يتعايش" مع الشيطان، أن يتحالف وينتفع فنغّص العيش وخسر المعركة قبل أن يحارب.

يتعارض راي، نوعا ما، مع طريقة كاستيلاني وروسوليني، نعيش مع هاوكس انتصار العقل، ومع نايك راي انتصار القلب. يمكننا أن نرفض هاوكس بإسم راي (والعكس صحيح)، أن نرفض كذلك **السماء الكبيرة** بإسم **قيثارة جوني** وأن نقبل الاثنين، أما بالنسبة لمن يرفض هذا وذاك فإني أجرؤ على القول: لا تذهب إلى السينما مرة أخرى، لا تشاهد فيلما مرة أخرى، لأنك لن تعرف أبدا معنى الإلهام، الحدس الشعري، الإطار، المخطط، الفكرة، الفيلم الجيّد والسينما.

(1955)

Twitter: @ketab_n

خلف المرآة

إذا كان فيلمه المفضّل هو (التدلّه بالحياة) الذي أنجزه كاملا، فإن نيكولا راي يبدو مقتنعا بفيلم خلف المرآة، وقد وقّع السيناريو في المقدّمة سيريل هوم وريشار مايبوم، وأعاد كتابته، بشكل كلّي تقريبا، كلّ من كليفورد أودي، جافين لامبير ونيكولا راي نفسه.

إذا افترضنا أن نيكولا راي استفاد من حرية كبيرة لتصوير الفيلم، فلأنّ المنتج هو جامس مازون. لقد اشترى هذا الأخير حرية الإسناد الذي ظهر في "النيويورك"، لخبر عارض أصيل: تمّت معالجة معلّم مصاب بالتهاب الشريان بالكرتيزون، دواء جديد في طور التدريب، ولكنه سمي "المخدر العجيب".

ومع أنه احترم بدقة شديدة الجرعة الموصوفة، فإنه توجّه شيئا فشيئا نحو جنون العظمة، أصبح شرسا، متوترا، هذيانيا، متهوّسا ينجز بعصبية أعمالا واهمة لإصلاح التعليم.

طاغية حقيقي أليف، كان يرعب محيطه إلى أن أُخذ إلى المستوصف حيث تلقّى علاجا جديدا.

اختار هوم ومايبوم في أول سيناريو لهما بطلا، ابن عم صغير لجيكيل وهيد: متّزنا تماما نهارا ووحشا غليظا ليلا، يكسر كلّ شيء.

فضل نيكولا راي العودة إلى الحكاية الحقيقة بتمديدها مأساويا إلى حدّها الأقصى.

يشتغل إيد. أفيري (جامس مازون) معلّما مقابل أجر زهيد، كما يشتغل عدة مساءات في الأسبوع، بلا علم زوجته وابنه، كعامل مقسّم تلفوني في محطة لسيارات الأجرة وإذ أُجهد سقط مريضا: التهاب

Twitter: @ketab_n

الشريان ومعالجته بالكرتيزون.

عمل نايك راي، تحت ضغط الجمعيات الطبية القوية جدّا، والمناوئة للفيلم، على التخلي فعلا عن تفصيل في السيناريو، لقد تجاوز إيد أفيري في الفيلم الجرعة الموصوفة للوصول عادة إلى المرحلة المرحة التي يخلقها الكرتيزون الذي سيستعمله كمخدر لاحقا.

تبدل سلوكه وأصبح واثقا من نفسه، أظهر قناعة ذاتية غير معهودة. أرغم زوجته مرّة، عند خياط كبير، على قبول فستانين، في الوقت الذي لم يكن فيه يملك من المال ما يكفي ليهبهما لها. ثم انتقد الجميع، أصبح مستخفا ونزقا مفرطا.

وكما هو الحال في الخبر العارض، سيعتقد لاحقا أنه اكتشف مهمّة: يجب أن يصلح التعليم، سيكتب مجموعة من المقالات الرنانة،...إلخ، يجرّب على ابنه الصغير المبادئ الجديدة للتربية، أن يجعل منه عبقريا، وهكذا ابتدأ الجحيم اليومي للأم وولدها. تزداد المشاهد العائلية عنفا، ويكتشف إيد. أفيري، ذات يوم أنّ ابنه بصدد نشل أقراص الكرتيزون.

يسمع في الكنيسة، بعد مدة، خطبة حول إبراهيم فيعتبر نفسه معلّما لاهوتيا كبيرا ويقرّر تطبيق تجربة إبراهيم على ابنه. حاولت زوجته أن تلهيه عن هذه الفكرة: "لقد أخطأ الله!" ولكن، في الوقت الذي اندفع فيه للتضحية بابنه والمقص في اليد، أصابه دوران، تدخل الله ولمح أفيري كرة من نار تحوّم، الكرة التي تحدّث عنها سفر التكوين: "عندما غربت الشمس وامتدت الظلمات مرّت نار ما بين الحيوانات المقسمة." أخيرا، استرجع إيد. أفيري عقله، لقد صرعه الجيران. سيزوره بالمستوصف، لاحقا، كلّ من زوجته وابنه ويخرج منه معافى.

هذا هو السيناريو الذي اعتبره كثير من الزملاء وهميّا بعد عرض فيلم **خلف المرآة** بالبندقية، وحجّتهم في ذلك أنه لا يمكن أن نبني مأساة على خبر لا قيمة له كهذا: رجل يتجاوز الجرعة الموصوفة للكرتيزين.

Twitter: @ketab_n

والواقع أن نيكولا راي لم يكن يرغب في صناعة مأساة، ولا في سرد حكاية محتملة ونفسانية، تصوّر فيلمه كحكاية على لسان الحيوان، صوّر فكرة، برهانا، فرضية. كان يمكن أن يضع الكحول بدل الكرتيزين على سبيل المثال، المهم ليس في الذريعة المنتقاة، بل في امتداد الذريعة.

أراد نايك راي أن يبرهن بأن الجمهور مخطئ في الإيمان بمعجزات الطب، بـ: "المخدرات العجيبة" لأن إحداها، مثل الذرة، يمكنها أن تنقذ، كما يمكنها أن تخرّب.

للطب حدوده ولا يليق بنا أن نثق به ثقة عمياء، الشيء الوحيد الذي لم يستطع نيكولا راي أن يبرزه في الفيلم هو نفوره من الأطباء، مع ذلك فقد صورهم في فرق من ثلاثة أفراد وأطّرهم مثل عصابات الأفلام السوداء. طلب منهم أن يتكلموا بطريقة متحذلقة ومترفعة كما ينبغي.

كان على نايك راي، حتى تُقبل مغالاة موضوعه، تضمين الفيلم كاملا في حلم. يستيقظ المعلم في النهاية بعد أن حلم بأنه رغب في قتل ابنه. كان الجمهور سيستقبل الفيلم أحسن، بيد أنّ ذلك معناه التنازل للاتفاق المطلق، مع ذلك، فان النقد لن يتأخر عن الاستهزاء حتى في هذه الحالة.

إن سيناريو **خلف المرآة** سيناريو ذكي، بارع، في منتهى المنطق. الكرتيزون لا يجعل أفري متعاظما، إنه يكشف عن تعاظمه. لهذا يقدم لنا المؤلفون، في بدايات الأفلام، علامات قيّمة جدا: الملصقات السياحية التي تغطي بيت أفري، التفكيرة التي يقدمها لزوجته قبل دواره الأول: كلنا شاحبون، نحن كذلك.

عندما يجد نفسه أكثر صفاء، وهو كذلك فعلا، يقول حقائق مثل سكّير، وما هو باهر أنه لم يكن في يوم ما محقا تماما ولا مخطئا تماما.

Twitter: @ketab_n

وفي هذا الصدد، فإن مشهد اجتماع أولياء التلاميذ أحسن مشهد إطلاقا: يأخذ أفيري الكلمة ليشرح للأولياء أن أبناءهم المعجبين بهم مازالوا في طور الشنبنزى. غادرت القاعة سيدة مثيرة للسخرية نوعا ما، مجّ إفيري سيجارته، ابتسم مرحا وأكمل خطابه الذي أصبح فاشيا تدريجيا: ينقص قائد، هي ذي الحقيقة.

في تلك اللحظة بالذات انضمّ إليه رجل ذو شوارب كثّة كان ينظر إليه بعينين لامعتين: **"هذا هو الكلام الذي كنت أنتظره، أحسنت!"** حقائق، حقائق مضادة، هذا هو الفيلم: و قد رُشّ علاوة عن ذلك، بدعابة سوداء غاية في الصفاء.

عالج نيكولا راي في أفلامه الأولى مسألة العنف والوحدة المعنوية لهذه الفئة، ببعض اللطف طبعا، وشيئا فشيئا سعى إلى توضيح غرور العنف وأهمية الوضوح. إنه يقدم لنا اليوم صورة عن إنسان يُؤدّي به عناده إلى وحدة معنوية، لكنه يخطّئه، وفي الوقت الذي يبيّن فيه غرور العنف، يبيّن بأن الصفاء ليس نهاية، لأن البطل، إجمالا، سيكون أحد الناجين من جحيم المنطق.

إذا كان نسيج الفيلم ينتمي إلى الحكاية على لسان الحيوان، أكثر من انتمائه إلى العمل النفساني، فإنه يعبّر عن حقيقة غريبة في أبسط تفاصيله. بدلا من اختراع التواءات، فضّل المؤلفون وصف ألم أفيري بتقديم ردود أفعاله على وقائع الحياة اليومية. مثال: خاصم أفيري ذات صباح، مسّوق حليب متّهما إياه برجرجة الزجاجات في السلة الحديدية بتبصّر قصد إزعاجه لعرقلة عمله، نتيجة غيرة بالتأكيد.

إن شخصية أفيري قريبة جدّا من **أل** لبونويل، ثمة علاقة بين الفيلمين، يمكن أن نعثر في فيلم بونويل على المشهد الذي يظهر أفيري يتأمل نفسه في مرآة الحمام سعيدا، المنشفة حول العنق، ابتسامة وسيجارة وهما منشرحان في الوقت الذي كانت فيه زوجته تصعّد الماء

Twitter: @ketab_n

الساخن غلاية فغلاية.

يبدو أداء مازون رائعا من حيث الصفاء والدقة تحت الإدارة العجيبة لنيكولا راي. استفاد جامس مازون من ثلاثة أو أربعة تصميمات كبيرة للوجه كانت لي فرصة استحسانها منذ ظهور سينما الشاشة العريضة.

يطبع الإخراج القاطع الفيلم بسرعة كبيرة وتكتسح الشاشة مشاهد قصيرة لا يوجد أي منها خارج شخصية إيد أفيري.

خلف المرآة مخالف للفيلم التنميقي، بيد أن التفاصيل مجتمعة، سواء تعلقت بالديكور أو باللباس أو بالملحقات أو بالمواقف هي تفاصيل ذات جمال مذهل.

هناك خاصية أخرى تجعل فيلم نيكولا راي صادقا بقوة، حتى وإن رفضنا اتباع المؤلف في ذرى السيناريو (لماذا نرفض هذا بشدّة؟) علينا أن نستحسن هذا: لأول مرة على الشاشة تمّ تفصيل العلاقة بين مثقف وبين زوجته الأبسط منه، بنوع من الجلاء والصراحة شبه المخيفين. نعم، لأول مرة يقدّم لنا مثقف في بيته، في حميميته، قوي بتفوقه اللغوي، جدليته تجاه زوجته التي **تحسّ** بالأشياء، ولكنها ترفض التعبير عنها لأنها لا تمتلك اللغة نفسها. إنها مثل نساء كثيرات، حدسية، يتحكم فيها، حبها وحساسيتها قبل كل شيء.

خمسون تنويعا حول هذا الموضوع تجعل من **خلف المرآة**، بغض النظر عن الجانب الاستثنائي للمعطى، صورة رائعة عن الزواج.

(1957)

Twitter: @ketab_n

كتابة على الريح

الصحافة المتحمسة تعصر القلوب مثل اسفنجات. "القلب ورقة رابحة"، "أحلام"، "بوح"، "نحن الإثنين"، "حميميات": ست ساعات مرشوشة بدموعكن مقابل ستة فرنكات أيتها الأوانس.

اليتيمة تُستقبل من عرّابها، صيّاد متواضع على صخرة بروتونية(*) تنكسر عليها أمواج **المانش** الهائج، وقد لاحظ ذلك نوربير دولا جلوبيل، ابن القصر الذي يسمّى في البلد السيد نوربير... إيديل الوديعة.

ها هو الفيلم الذي كان سيموّنه م. ديل دوكا، الناشر المنبّه لو أنه كان منتجا منبّها. هناك في هذا الإعلام المتحمّس نوع من الأسلوب، نوع من النبرة أتأسف لعدم العثور عليها باستمرار في الأعمال الصغرى. إن مشجاة جيّدة يصوّرها جيّدا سينمائي لا يخشى القمم ستكون أقرب من بالزاك أكثر من اقتراب الجريمة والعقاب لشارل سباك من دوستويفسكي.

يقودني هذا إلى **كتابة على الريح** الذي يمثل أجود ما تمّ إنجازه في هذا الاتجاه، لأننا نحصل ها هنا، من الناحيتين التشكيلية والفكرية، على المعادل التام لـ "رواية مصوّرة" بالألوان.

يتعرّف روبير ستاك، الابن السكير لقطب بترولي واسع الثروة، وصديق طفولته روك هيدسون، مؤتمن الوالد، على لورين باكال، الأمينة الشهيرة. يتزوّج ستاك بلورين باكال التي ستشفيه من عقدة الشعور

(*) نسبة إلى مقاطعة بروتون الفرنسية (المترجم).

Twitter: @ketab_n

بالنقص وتجنّبه السكر. أمّا أخت ستاك، دوروتي مالون فإنها مغيلمة، عاشقة يائسة للنزاهة، للقانون وللكمال. في حين أنّ روك هيدسون، كما نعلم، مغرم هو الآخر بلوران باكال، زوجة أعزّ أصدقائه.

يعلم روبير ستاك، الذي سممت الكحول جسده، عن طريق طبيبه، أنه ضعيف جنسيا جزئيا، وبالضبط، عقيم في أوقات متقطعة. لهذا اعتقد عندما أخبرته لوران باكال مساء بأنها تنتظر حدثا سعيدا، أن أعزّ أصدقائه قد هزأ منه، وقد شجعت شكوكه أخيّته الغادرة التي كانت تزداد هيجانا بتقدم الفيلم. عراك، طلقات المسدس، هرولة في الليل، زجاجات شربت وكسرت، أخيرا يقتل شاك نفسه خطأ، الحيلة القديمة التي تشير إلى الوقوف مع نزع السلاح.

استردّت الجميلة دوروتي أعوام الانحراف العشرة بشرح الحقيقة في المحكمة بحيث سيستطيع كلّ من روك هودسون ولوران باكال، الأرملة الجميلة أن ينسجا حبّا مثاليا.

يقدّم لنا دوجلاس سيرك، الرجل الداهية، حتى ينهي الفيلم، المغيلمة دوروتي مالون متربعة بانضباط كبير في مكان والدها الراحل وهي تداعب بأصابعها الرقيقة دريكا(*) صغيرا من الذهب، رمزا لاهتماماتها الجديدة: سيتدفق الذهب الأسود (وليس المني)، لكنّ أوديب سيظل هنا.

دوجلاس سيرك ليس أياّ كان. إن هذا الدانماركي الذي ولد بسكاجن في مطلع القرن، تعاطى الإخراج المسرحي في برلين. صوّر أفلامه في ألمانيا وإسبانيا وأستراليا قبل الالتحاق بهوليوود حيث تمرن على أفلام قصيرة ممتازة يعرفها جيّدا هواة السينما الباريسيون: **الاعتراف، فتيات يختفين، الرجل ذو النظارات الحرشفية، جيني: المرأة المتأثرة، عاصفة على الربوة، الغوّاص العجيب والربان اللغز.**

(*) هيكل من المعدن يوضع فوق بئر بترول نسبة للعالم الإنجليزي ديريك (المترجم).

Twitter: @ketab_n

تمتلك كل أفلامه، التي لا أحد منها بلغ براعة الأخير، مواصفات الوضوح والأصالة. ها هو نوع من السينما لا يخجل من وجوده، سينما دون عقدة، سينما متقنة، عمل جميل.

لكنّ **كتابة على الريح** يستحق أن نقف عند طريقه تشكيله. عادة ما صرّح النقاد القدامى: "**ستوجد أفلام ملوّنة جميلة عندما يتدخل الرسامون.**" أية حماقة هذه! إن طبيعة اللون في السينما لا علاقة لها لا بالرسامين ولا بالذائقة الجيّدة. نرى ها هنا روبير ستاك في غبش غرفة زرقاء مندفعا نحو بهو أحمر ليغور في سيارة أجرة صفراء تنزله أمام طائرة فولاذية.

كلّ هذه الأصباغ فاقعة واضحة، مبرنقة، مُلَيّكة بحيث تصعق أي رسام، لكن ألوان القرن العشرين، ألوان أمريكا، ألوان حضارة البذخ، الألوان الصناعية هي التي تذكرنا بأننا نعيش عصر المواد التشكيلية.

لا أنصح هاوي الأفلام الذي لا يشاهد في السنة سوى الهالات الخمسة عشرة أو الستة عشرة التي لا تقبل النقاش، لا أنصحه بكتابة **على الريح** التي تراوغه ببساطتها أم لا، التي تصدمه ببلادتها أم لا، في حين أنّ السينمائي المحتدّ الذي سامح كثيرا هوليوود لأنّ أفلامها منتعشة كثيرا، سيخرج من هنا مغتبطا مندهشا، مقتنعا بسهرة، بانتظار كوميديا عائلية جيّدة.

(1957)

Twitter: @ketab_n

قاطع الطريق

ينتمي قاطع الطريق إلى هذه الأفلام الأمريكية المتواضعة ذات الإشهار السيّء، بحيث يمكن عدم الانتباه إليها. لقد عرقلت الشركة التجارية العالمية هذا الفيلم لأنها لم توزعه، جرى كل شيء وكأننا نريد منع النقاد من الانتباه إليه.

لكننا لن نخضع لضغوطات التجار: قاطع الطريق فيلم زهيد، شاعري وعنيف، ليّن وعجيب، مؤثّر وبارع، ذو قريحة مرحة وصحة جيدة.

تجري المقدمة أثناء السطو المسلح على قطار في حدود المكسيك، مات أحد قاطعي الطريق بين أحضان شريكه سانتياجو (أرتور كينيدي) الذي تسكع طوال الليل إلى أن التقى بشاب مزارع يدعى مانويل (أوجين اخليسياس) وزوجته الفاتنة ماريا (بيتا سان- جون).

يسرد الفيلم رحلة سانتياجو ومانويل إلى المدينة للتخلص من الساعات اليدوية المسروقة، عودتهما إلى البيت مرورا بملهى ثم الانفراج المتقلب قليلا وغير المتوقع.

لكن الاساسي يكمن خاصة في علاقات الشخصيات الثلاث فيما بينها، علاقة من الأناقة والغرابة على النحو الروائي.

إحدى أجمل الروايات الجديدة التي أعرفها هي جول وجيم لهنري بيار روشي الذي يبرز لنا، خلال حياة بأكملها، صديقين ورفيقتهما المشتركة يتحابون بإخلاص، وبلا نزاعات تقريبا، وذلك بسبب أخلاق جمالية جديدة يُعاد لها الاعتبار باستمرار.

Twitter: @ketab_n

قاطع الطريق هو أول فيلم أعطاني الانطباع بأن جول وجيم ممكنة سينمائيا.

المؤكد أن إدجار أولمر هو أقل السينمائيين الأمريكيين شهرة، وبإمكان الزملاء الفرنسيين القلائل أن يتباهوا ببعض أفلامه التي ظهرت في فرنسا. كلها مثيرة بجدّتها، بصدقها وبإبداعها: **غواية الجسد** (موريالك هجين لجوليان جرين)، **ألف فتاة وفتاة بغداد** (بطاقة فولتيرية متكلفة)، **العديم الشفقة** (بالزاكي).

لم يكن محظوظا في هوليوود هذا النمساوي الذي ولد مع بداية القرن وعمل مساعدا لماكس هانهارت، ثم مساعدا لميرنو الشهير، وقد يعود سوء الحظ إلى معرفة "العزف" مع النظام. تذكرنا، غصبا، دعابته الرفيعة، طيبة قلبه وعطفه على الشخصيات التي يرأسها جان رونوار وماك أوفيلس، مع ذلك فإن جمهور حدائق الإليزيه يسخر من الفيلم نوعا ما، كما حدث قبل شهور **للسرعة الرابعة** لروبير ألدريش.

الحديث عن **قاطع الطريق** يساوي رسم صورة لصاحبه الذي نتخيله خلف كل صورة ونحس بأننا نعرفه معرفة حميمية عندما تشعل الأضواء من جديد. هادئ ومتسامح، بشوش ومشرق، حيوي وواضح، باختصار، خيّر كالدين تعرفت عليهم.

قاطع الطريق من هذه الأفلام التي تجعلنا نحس بوضوح أن تصويرها تمّ في غبطة، نكشف في كل تصميم حب السينما ورغبة ممارستها، إنه فيلم نشعر بمتعة بإعادة مشاهدته ونشعر بمتعة الحديث عنه مع الأصدقاء، هدية صغيرة جاءتنا من هوليوود.

(1956)

Twitter: @ketab_n

مكائد الحب

عندما أخرج من **مكائد الحب**، الفيلم الأمركي النفساني والموسيقي، أو إن شئنا، الملهاة المأساوية، أفكر في صحة جملة رونوار التي لا أدري من أين التقطها:"لاتوجد واقعية في السينما الأمريكية. لا توجد واقعية، لكن، هناك ما هو أفضل: حقيقة كبيرة."

فعلا، عادة ما تستطيع أن تتدخل في الأشرطة الهوليوودية الأكثر تقليدا، وبقوة كبيرة، تأشيرات مثيرة عن الحقيقة، نقاط حول الصدق لاتقبل الشك، أو إيماءات وتكشيرات من كل الأنواع، حمولة الحقيقة بحيث تبدو أقوى من الإطار، أما المحيط والنوع فمفتعلان واصطناعيان.

يفترق زوجان في هذا الفيلم النفساني المقتبس عن رواية احتفالية. الأمر محزن بطبيعة الحال، لكنها الحياة تجري كما تشاء. المشهد ذاته في **أمريكي في باريس**، وفي **لنغنّ تحت المطر** وفي... **مكائد الحب**، سيغدو مصيبة فظيعة ويجعل الصوت أكثر مأساوية، أكثر ألما، وفي النهاية سيرنّ بصوت أدق ويؤثر في القلب.

مكائد الحب هو سيرة ذاتيه مصوّرة، وقد يكمن تفوّق هذا الفيلم، على أفلام كثيرة، في صدق هذه الوسائل الأدبية.

يتعلق الأمر، عموما، كما يحدث في مسرحيات أوجين الرائعة، بمشهد أعيد ثلاثين مرة، بين زوجين: دوريس داي، المغنية ذات الحضور الماجن الفعلي، وعائلها الذي يصبح صديقها، ثم خطيبها، ثم زوجها، ثم مدينا لها: جامس كانيي، الرائع نشاطا، مرحا، قناعة ساذجة وماكرة، أيّ ممثّل هذا!

لنشاهد هذا بالتفصيل: روث ايتينج (دوريس داي) هي راقصة رديئة

Twitter: @ketab_n

(ساقية زبائن) ترنو إلى الأغنية العاطفية، "يأخذ بيدها" (جامس كانيني) قاطع طريق أعرج ومشاكس ليصبح مديرها، واعتمادا على قوته سيتمكن من فرضها في مقاهي فنية كثيرة. ظلٌّ على اللوح: روث مغنية موهوبة فعلا، إلى درجة أن الدعوات ستغمرها قريبا دون أن يكون لسيندار أيّ دخل في ذلك.

هكذا تنفجر الحياة الزوجية: سيندار يرغم روث، نوعا ما، على الزواج منه، ذهاب الزوج إلى هوليوود، إعجاب موسيقي لطيف بالمغنية الجميلة، مأساة ثلاثية صغيرة بمسدس كلاحقة، في الأخير يضحي سيندار بنفسه ويخلي سبيل زوجته لتقطف ورود الحياة الأقل شوكا.

لا داعي إذن لمدح الفيلم الموسيقي الأمريكي، ستستقر الواقعية أكثر تحت مظهر الإستخفاف، وإذا كان علينا أن نحصي مشاهد السينما الأكثر ألما، علينا أن نذكر أيضا بعض التمثيليات الهزلية الهوليوودية "الراقصة"، بعد مقاطع موسيقية ورقصات معدودة، تبلغ القطيعة العاطفية ودمعتان أو ثلاث مرحلة من الخطورة الغريبة.

لا يشذ عن القاعدة **مكائد الحب**، فيلم الشاشة العريضة الجميل لشارل فيدور الذي يقدّم لنا، انطلاقا من الحياة الزوجية لمغنية ومديرها، رسما محتملا جدا وذكيا، بدقة وصدق نادرين.

تجري الواقعة سنة 1930، ما يقوّي سحر الأغنيات، الفساتين والسيارات فعلا. إن دورويس داي ممثّلة جذابة جدا، أما جيمس كانيني فإنه يؤلف ظلا مزعجا ومسليا عندما يعرج جذلا.

يمثّل **مكائد الحب**، الأقل غرابة وشهرة من **جيلدا** المأثور الذي أبرز شارل فيدور بعد الحرب، مشروعا جذابا للغاية. يجب مشاهدة هذا الفيلم.

(1956)

Twitter: @ketab_n

سبع سنين من التفكير

الوهم يعلّم الضلال. ليس ضروريا التفكير سبع دقائق لنفهم أن سبع سنين من التفكير تجرّنا إلى ما وراء المجون والسفاهة، هناك في جهة ما، بعد تجاوز حدود الفضيحة، كل شيء كآبة مبددة، بشاشة ولطافة.

يرافق أمريكي "متوسط" توم إيول، زوجته وابنه إلى القطار ليذهبا في عطلة، وهكذا يبقى في البيت وحيدا، مغترا بالأخلاق الزوجية، مهتما باتباع "التعليمات" الحكيمة لطبيبه (الكحول ممنوعة)، وربما حتى تعليمات المرشد.

لكن "فتاة" لا يمكن معرفتها سوى في الحلم التوراتي، جاءت لتستقر في الشقة العليا محدثة فوضى في الرأس المرتج قليلا للعازب المؤقت (مع الأسف!).

لا يوجد أيّ مجال للشك في أن الشخصية الأكثر أهمية في المسرحية، تلك التي تلفت الانتباه، هي شخصية الرجل التي تم اختيارها، عن قصد، فوق المعدل (جسديا وفكريا) للتحقق من الجمهور الذكوري، ولتجسيد الرغبة السادية، "العالية" والحاسدة للمتفرجات في آن واحد.

بيد أن مركز الاهتمام في الفيلم يعدل لفائدة البطلة، لسبب بسيط يتمثل في أن ظهورها على الشاشة، يجعلنا لا ننظر إلى شيء آخر، ما عدا جسدها، من الرأس إلى القدمين، مع ألف محطة وسيطة. تجرّنا شخصيتها من الأريكة إلى الشاشة بالطريقة التي يجذب بها المغناطيس نحاتة الحديد.

لا يوجد على الشاشة أيّ سبب للتفكيرات العارفة: الوركان،

Twitter: @ketab_n

الركبتان، الأذنان، الكوعان، الشفتان، راحتا اليدين، المظاهر الجانبية تسبق: تحريكات الكاميرا، التأطيرات، المناظر المفتولة المسبوكة المتلاحقة الموصولة بالمحور.

يجب أن نتفق على أنّ كل هذا لن ينسجم إلا ببعض البذاءة الواعية، المقصودة، المبالغ فيها، الرائعة في نهاية الأمر.

يستعمل بيلي ويلدر، الماكر الشبق، أوهاما مستمرة تجعلنا، بعد عشر دقائق من العرض، لا نعرف جيّدا المعنى الحقيقي لكلمات: الحنفية، الثلاجة، الأسفل، الأعلى، الصابون، العطر، السروال القصير، لفحة الريح وراشمانينوف.

إذا كان يجب أن نستمتع عوض أن نغتاظ، فلأن القريحة والإبداع، الصحة الجيّدة، المرح المتقن الصنع، ينقل التحاما متواطئا لا يتطلب إلا ذلك.

الفيلم صادق، وهذا أفضل. أريد أن أقول إنّ ما هو أكثر قذارة في القضية ليس أنا، ولست أنت أيضا، بل بيلي ويلدر الذي عمل على التمادي في الجرأة إلى حدّ إخراج، وبأية دقة! تصميمات استعرائية كلية، مجرّدة بطريقتها، لأنها غير مفهومة من ثماني وتسعين مشاهد على مئة.

أفكر مثلا في زجاجة حليب بين رجلي توم إيويل، المقرفص على أرضية البيت أمام الباب شبه المفتوح.

يتمثل الطابع الآخر المهم في الفيلم في أنه، لأول مرة ربما، يقدم لنا نقدا سينمائيا مصوّرا.

حسب جاك ريفات، ولست بعيدا عن معايشة هذا، فإن أول تصميم **للمشوّه** الذي يبرز لنا موظفا في ملهى ليلي يلقي، بغيظ شديد، بالنّثار والحلزونيات ورافعة نهدين نسيت، يعني، في ذهنية هاوكس، أن الفيلم الذي سيعرض لا علاقة له بالنوادر الصينية لفيلم **العالم السفلي** الذي صوّره جوزيف فان ستيرنبارج في السنة الماضية ويعالج الموضوع نفسه. الفيلمان لهما كاتب سيناريو واحد هو بان هيشت. ها هي سينما هجومية

Twitter: @ketab_n

أيضا، سينما من النوع الجيد.

ربما تذكرْنا في **محتشد 17** سجينا مغتبطا يكبّ على سلسلة من المحاكاة الهوليوودية التي لا يمثل **منحة كاري** أسوأها، ولكن، لأول مرّة، على ما يبدو، هاهي تنويهات في **سبع سنين من التفكير**. تنويهات تريد أن تكون كذلك، بإطار، زاوية نظر وموقع للشخصيات! كازان، زينمان، بورزاج، إضافة إلى شخصيات أخرى ذكرت بالتناوب، وبحدة متفاوتة.

لكن الفيلم الذي كان يعود إليه بيلي ويلدر، على الدوام، إلى درجة أنّ كل تصميم يغدو صفعة انتقامية، هو فيلم **لقاء قصير** لدافيد لين. **لقاء قصير** وقطارات دموعه، خبث فحمه الحجري المتلفن، زوجته "الكنودة" عاطفيا، البشير.

لقاء قصير، الفيلم الأقل شهوانية والأكثر عاطفية، الفيلم الذي لم نندم عليه، إلى درجة أن هناك من لا يزال يمسح دموع التماسيح الإنجليزية التي لم تنضب أبدا.

صرّح توم إيويل بأن "**راشمانينوف**، كونشرتوه(*) الثاني للبيانو والأركسترا، لا يفشل في التأثير مطلقا"، وهذا يعود أصلا إلى كونه قد شاهد **لقاء قصير** واستنتج أن **راشمانينوف** كان معصوما في قضايا القلب والجسد.

ليس **سبع سنين من التفكير** سوى آلة حربية موجهة ضد السينما الإنجليزية، وليس هذا الفيلم الأخير في فضح الأوهام.

لم أكتب ها هنا إسم المؤدية النسوية لهذا الفيلم، أحببتها منذ **نياجارا**، وحتى قبل ذلك، إنها شخصية لطيفة، بين شابلي وجامس دين. وكيف نعزف في وقت كهذا عن مشاهدة فيلم لمارلين مونرو؟

(1956)

(*) كونشرتو: لحن يعزف على آلة أو مجموعة آلات بمصاحبة الأركسترا (المترجم).

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

III

جيل السينما الناطقة: الفرنسيون

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

عبور باريس

تتمثل مهمة المخرج الكبرى في كشف الممثّلين لبعضهم بعض، ولهذا يستلزم عليه أن يعرف نفسه قبل كلّ شيء.

يكمن الفشل السينمائي، عادة، في المسافة الكبيرة بين مزاج السينمائي وطبيعة رغباته.

بداية من **غواية الجسد** إلى غاية **لؤلؤية الليل**، مرورا **بالنزل الأحمر الصغير**، **القمح قبل الحصاد والأحمر والأسود**، كنت أتهجم باستمرار على كلود أوتان- لارا، غير راض على توجهاته في إضعاف كل شيء وتبسيطه، فجاجته الفظة في "تكثيف" ستاندال، راديجي أو كوليت، معدّلا روح العمل المقتبس ومصغّرا إياه.

كان كلود أوتان- لارا يبدو لي بمثابة جزّار يريد التخريم بعناد.

والحال، إن كنت أستحسن اليوم **عبور باريس**، ودون تردّد تقريبا، وإذا كان النجاح يبدو لي هذه المرة بذْهيّا، فلأن كلود أوتان- لارا وجد أخيرا موضوع حياته، سيناريو يشبهه. لقد رفعته الخشونة، المغالاة، الشراسة، البذاءة، والمبالغة إلى مستوى ملحمي.

هناك فرنسيان "محتلان" يدخلان باريس البيوت الصغيرة الغارقة في الظلام مجبرة، لقد كانا يحملان خفية خنزيرا من السوق السوداء.

يعيد الفيلم رسم مسارهما وحوارهما، حوارا يوميا ومسرحيا في آن واحد. أجمل ما تم سماعه في السينما الفرنسية، هذه السينما التي ظلت تدور، منذ عشر سنين، حول باريس دون أن تعثر عليها، دون أن تفلح في ذلك.

Twitter: @ketab_n

قد يتعلق الأمر بمسرحية مصوّرة، مهوّاة بفطنة بلُقيا هذه الجولة -التي تناسب لوحة ذات خلفية متحركة، أو بالنسبة للسينما، مبدأ الشفوف-.

عبور باريس، في الواقع، هو قصة قصيرة لمارسيل آيمي، ما يعني أن هذه اللغة الجريئة في السينما، لن تكون كذلك على الخشبة حيث وصل جودو. ولكن، قلّة قليلة من الأفلام، مثل هذا الفيلم، جعلتنا نفكر في "الفرنسي المتوسط" الذي عادة ما نداهنه، لا سيما وأنه هو الذي يخفف من تكلفة الأفلام.

إن شخصية بورفيل، الإنسان المتواضع الذي سحقته الحياة، المصابيحي الصغير جدا، البريء المذنب، هي شخصية موغلة في الحقيقة. أمّا تلك التي أدّاها جابان، ملخص الرسام جين بول (في ذهنية مارسيل آيمي) وجاك بريفير، وفي الطموحات المستفوضة لجان أورانش وكلود أوتان- لارا، فتظل أدبية قليلا وملفقة، وذات قوة كبيرة مع ذلك.

يمكن أن يذهب المؤلفون بعيدا في الأذيّة، ولابدّ أنهم لا يرغبون إلا في ذلك، ولكنهم لا يفكرون في هذا إلاّ بعد تبديد الدهشة.

قريحة سيلينية(*) وقساوة ناشزة تهيمن على المجموع الذي ستنقذه من المسكنة بعض التوسيمات المثيرة، وخاصة في المشاهد الختامية.

إذا كان المجموع يعطي الإنطباع بأنه أكثر براعة وأكثر قوة من فيلم من أفلام كلود أوتان- لارا، من مسرحية من مسرحيات مارسيل آيمي وحوار من حوارات أورانش وبوست، فلأن انصهار الشخصيات الأربع في خدمة موضوع في شكل معادل مشترك هو أمر موفّق يلطف الفضولية اليسارية لأوتان- لارا بالفوضولية اليمينية لمارسيل آيمي.

لقد قام بتشكيل كل هذا جان أورانش وبوست اللذان يعود إليهما

(*) نسبة إلى الكاتب الفرنسي سيلين (المترجم).

Twitter: @ketab_n

الفضل في عدم التقليل من قيمة عبور باريس بأية علامة سياسية أو اجتماعية أو مذهبية.

لا تضحكوا كثيرا عند مشاهدة عبور باريس، للسماح لجيرانكم بمتابعة الحوار أولا، وخاصة لأن مارتان وجراندجيل كمن يقول أنتم أو أنا.....

(1956)

Twitter: @ketab_n

في حالة شؤم

أصبحت رواية في **حالة شؤم** لسيمونون، أحد أحسن أفلام كلود أوتان- لارا.

الموضوع ليس جديدا، إنه موضوع **الفتاة الجميلة، الرشيقة**، حب رجل بالغ ومستقرّ لفتاة شابة وطائشة تمثل الأنوثة الدائمة.

ذكرتُ الرشيقة لأني فكرت في الفاتحة الجميلة التي قدّم بها رونوار فيلمه بالإستعانة بدمى متحركة تتجهز بحصون: **"إنها الحكاية الخالدة: هي، هو والآخر. هي، إنها لولو، فتاة طيبة، هي صادقة دائما، هي تكذب باستمرار."**

يتناسب هذا التحديد تماما مع شخصية إيفات التي قامت بدورها بريجبت لاردو في فيلم في **حالة شؤم**.

قامت إيفات هذه بسطو مسلح بتواطؤ إحدى صديقاتها، وقبل توقيفها راودتها فكرة الذهاب إلى محام باريسي للتكفل بالدفاع عنها، قدمت نفسها له، بداية من الزيارة الأولى، برفع تنورتها التي لم تكن ترتدي أيّ شيء تحتها.

رفض، لكنه قبل الدفاع عنها. حصل على براءة غريبة نوعا ما وأضحى خليلها. أسكنها في ملكيته بالموافقة الضمنية لزوجته التي كانت سببا في نجاحه الإجتماعي.

لكن إيفات ستتملق هنا وهناك بسبب البطالة وتشغف عمّا قريب بولد عجيب، موله،"عامل بالنهار وطالب بالليل"، سيحاول أن يرسّخ في ذهنها بعض مبادئ العقل المطلق قبل أن يقتلها، الفعل الذي كان يمكن أن يرتكب، في نفس الوضع، قبل ثلاثين سنة.

Twitter: @ketab_n

أؤكد أيضا على جرأة هذا السيناريو، بالإشارة إلى أن إيفات كانت تعرف، منذ مدّة قصيرة، بأنها حامل من المحامي، وكانت سعيدة بذلك. وقد كانت تقيم، في الفترة ذاتها، علاقات سحاقية مع خادمة مكلفة بالسهر عليها عند الحاجة، بحضور جوبيلو شخصيا وبمساعدته.

يتمثل عمل أورانش وبوست عادة في تحويل الرواية البدئية، ليس إلى سيناريو، بل إلى مسرحية باستعمال طرائق مسرحية: تضييقات، إضمارات، البناء وفق ثلاثة مشاهد، ارتدادات بارعة، كلمات المؤلفين،... إلخ.

بالعودة إلى طبيعة العمل في انطلاقته، طموح المخرج الرضي ورغبات المنتج فان ذلك قد يتأرجح مابين الجادّية(*) (**القمح قبل الحصاد، غواية الجسد، الأحمر والأسود**) وبين المسرح الطلائعي للضفة اليسرى (**عبور باريس**) مرورا "بكوميديا حدائق الإيليزية" (**في حالة شؤم**).

أصبح في **حالة شؤم** مسرحية لآنوي(**) تماما، أي أننا نخرج بمزيج من الملل والإعجاب الحيوي والناقص في آن واحد.

إنه عمل فرنسي مئة بالمئة، بكل الخصال والخدع التي يحملها، تحليل بارع ومهارة موهوبة تستطيع تمرير خطاب شجاع على حساب الأثر.

كان يمكن، قبل سنوات خلت، أن يدين صفاء سنواتي العشرين هذا الفيلم جملة وتفصيلا، وإني أتفاجأ اليوم بنوع من المرارة، كيف أستحسن، ولو جزئيا، فيلما ذكيا أكثر منه جميلا، بارعا أكثر منه جزيلا، داهية أكثر منه حساسا.

(*) جادّيّة: نوع من المسرحيات الشعبية الساخرة كان يعرض في الجادّات، لكن النوع تغيّر مع الوقت وأصبح لا يقتصر على الهزلي (المترجم).

(**) جان آنوي: مسرحي فرنسي معروف، ومن أشهر أعماله مسرحية أوديب ملكا التي يحاكي فيها سوفوكليس.

Twitter: @ketab_n

والحال أني، إن كنت قد خففت من غلوائي، فعلينا أن نتفق على أن أورانش وبوست و- أوتان لارا- شحنوا غيظهم وأصبحوا أقوياء، وإذا كان يجب أن تكرس أسمائهم في تاريخ السينما فذاك يعود إلى عملهم على تقدم الجمهور أكثر منه على تقدم السينما: أريد القول أنه منذ خمسة عشرة سنة وإنجمان برجمان يصوّر أفلاما أكثر جرأة وصراحة من فيلم في حالة شؤم - وهي ناجحة دون تنازلات ودون موهبة متدنية- لكن، قد يعود الفضل لأفلام من نوع في حالة شؤم في جعل الجمهور يفهم إنجمان برجمان ويحبه.

يتقن كل من أورانش وبوست، مثل آنوي تماما، التصرف في إضمارات مارهرة جدا بحيث تسمح بنية الفيلم للمخرج أن يصوّر خمسة عشر مشهدا بكثافة وفائدة متساويتين، دون وصلات ممّلة، ومع أن حوارهما مزدحم دائما بالتسهيلات والملاطفات، كحوار آنوي، فإنه مألوف وفعال باستمرار؛ لقد أصبحا في ميدان العرض شبه معصومين.

لقد وجدا في كلود أوتان- لارا شريكا نموذجيا لأنه يثمن كلّ اكتشاف من اكتشافاتهما دون أن ينفر ودون أن يتصرف في نصوصهما أبدا، إنه مثابر ونزيه مثل بيار بوست، حاد ومختصر ونقوم مثل جان أورنش.

لا يتساهل مع شخصياته، يشير إلى ضعفها، إلى فجواتها. إنّ الطيبة التي ظننت أني كشفت عنها في عمل سيمونون، هذا النوع من الصفاء الذي يلطف أكثر الأوضاع خطورة، لن تجدوهما في الفيلم المنتقم.

ولكن إن أنا أحببته، مع ذلك، وقررت الدفاع عنه، فلأنه يشن حربا، أظنها عادلة، على وضع فكري يرثي له حقا.

حتى أثوّر هذه الفكرة، أجسدها بذكر فيلم قامت بأدائه بريجيت باردو تخصيصا: باريسية

Twitter: @ketab_n

يصارع أورانش وبوش العقلية التي يُصدر عنها فيلم **الباريسية**، وأولئك الذين يحبون هذا الفيلم، بالطريقة التي سأذكرها.

يفتتح الفيلم بتعليق تلفزوني حول زيارة ملكة بريطانيا، استغلّت ب. ب استدعاء الشرطة الباريسية لهذه الزيارة الملكية للسطو على متجر حليّ: نستمع خلال هذه العملية كاملة إلى التعليق التلفزيوني المتكلف حول الملكة، هذه المرأة الشهيرة التي، الذي، ماذا... في المساء تناول السيد جوبيو وحرمه إيدويج فوبير وجبة العشاء في الإيليزية مع الملكة.

تشاهد كاتبة السيد جوبيو، التي استنسخت عن كاتبة أورنيف تماما، التي قامت بتأدية دورها مادلين باربولي كذلك، الملكة على قارب نزهة وهي تتخم بشطيرة عظيمة.

الفكرة أياها بسيطة ولكنها قوية: رأس متوّج يتنزه في باريس تحت السريحات، ويمثل على مايبدو، النعمة، الجمال، المرأة، الحظ، السعادة، وفي الوقت ذاته تصرع فتاة صفر اليدين شيخا لتسرق منه بعض الساعات اليدوية.

هذه الفتاة التى تهمنا، وهي التي يجب أن تشغل بالنا بدلا من ملكة مفارقة، من أجل هذا بالذات، عرفت بريجيت باردو التي مثلت عصرها بدقة، شهرة أكثر صدقا من شهرة الملكات والأميرات اللائي يتم التعامل معهنّ.

ولهذا كان من المؤسف أن يسند لها دور **الباريسية أو بائعو الحليّ**، ولهذا يعتبر في **حالة شؤم**، في نهاية الأمر، أفضل أفلامها مذ **خلق الرب المرأة**، فيلم مضاد **لصابرينا**، مضاد **للعطلة الرومانية**، مضاد **للأناستازيا**، لنقل إنه فيلم جمهوري.

يمكن إحصاء حالات كثيرة من الجرأة التي يتمّ تعديلها أحيانا عن طريق بعض التنازلات الصغيرة، غير أن المهم في هذا الفيلم هو

Twitter: @ketab_n

أن هناك حديثا عن الإجهاضات، عن ثقوب صغيرة في أبواب غرف الفنادق، عن "أجزاء" "مربّعة" إن لم تكن "مثلثة"، عن الزوجة اللّينة، عن التلصّص وعن كل ما تشتم فيه رائحة الخطيئة الأصلية، (أعتقد أن أورانش يؤمن بهذا، أمّا لارا فلا...).

المهم أن الحديث عن ذلك جيّد، دون السقوط في ملابسات العواطف ورغبات الجسد التي تجعل تسعة أفلام من عشرة أفلاما غير محتملة. التنازلات؟ تبدو كذلك في مواجهتها بالرواية.

إن الزوجة العاطفية جدا في الفيلم، على سبيل المثال، كانت أكثر جمالا في الرواية وأكثر صدقا. غير أن التنازلات عادة ماتكون بصرية أكثر منها شفهية، أي أنها من فعل أوتان لارا وليست من فعل المشاهد.

مثال، إنه لأمر مخزٍ ألاّ يتم تصوير قُبل حقيقية بين باردو وجابان لأن الوضعية والحوار يفرضان ذلك، هل كان هناك تردّد، هل جرّب ذلك؟ هل بدا ذلك مزعجا، قبيحا؟ إن كان ذلك كذلك فإنه كاف لإدانة الفيلم. وإلاّ لماذا هذا الإحجام، لماذا الإرباكات الأسرية التي تتناقض مع روح الفيلم؟

أوتان لارا في تحسن من الناحية التقنية، كاميراته تستدير حول نفسها، تتابع الشخصيات في حركيتها المستمرة، تقنيته يزول احتقانها في الوقت الذي تتخلص فيه من "المسرحة". إن عمل التسريع مع باردو وجابان، والكبح مع إيدويج فوير هو عمل متقن.

يتقدم أوتان- لارا، **بعبور باريس** وبهذا الفيلم كلا من جورج كلوز وروني كليمون، ولكنه يغلق على نفسه، مثلهما، أبواب الشعر، أي السينما العظيمة والحال هذه.

(1958)

Twitter: @ketab_n

جاك بيكر

القبعة الذهبية

اجتهد بعض الضباط الألمان، في كن أو لا تكون، في اقتلاع الشوارب بالتناوب من أجل الكشف عن المحتال فيما بينهم.

لا داعي لإخضاع شخصيات **القبعة الذهبية** لهذا الإمتحان، كل شعرة من شعيرات شوارب راجياني مضمونة خارج المسابقة في مهرجان الصالة هذا.

فضلا عن ذلك فإن **القبعة الذهبية**، هو الفيلم الوحيد لجاك بيكر، المدقق عادة، المستفصل، الأهوس، القلق، المتحسس أحيانا، الذي صوّره دفعة واحدة، بسرعة، باندفاع واحد، بشكل مباغت. هو نفسه من كتب الحوار المتدوال بأكثر من ستين كلمة.

من البديهي بالنسبة للذين يحبون **القبعة الذهبية** أن سيمون سيتيوري وسارج ريجياني. وجدا هاهنا أفضل أدوارهما، ولو أن الجمهور الفرنسي - وليس الإنجليزي الأكثر رقّة بطبيعة الحال- بدا مستاء من هذا التزاوج المفارق، الجميل بمفارقته بالضبط: رجل متواضع وامرأة شهيرة، قط بميزبة على أعصابه ونبتة جميلة لاحمة لا تحب الجبنة.

كيف لا نحب السيناريو، إن نحن أولينا اهتمامنا لبناء الحكايات، وخاصة الطريقة القوية جدا، الملتوية، غير المتوقعة للوصول إلى إعدام ماندا فجأة عن طريق مشهد مثير وغريب في آن واحد، وصول القبعة الذهبية في جنح الليل إلى فندق مشبوه؟

عادة ما كنا نقول، أنا وأصدقائي المخرجين، عندما نكون عاطلين: "وإن تبنينا "حل **القبعة الذهبية**"؟"

Twitter: @ketab_n

إن **القبعة الذهبية**، الذي يعتبر فيلم شخصيات، هو نجاح تشكيلي كبير كذلك: الرقص، المشاجرات في الفناء الخلفي، الإستيقاظ في البادية، وصول ماندا قدّام المقصلة مدعوما من أحد الكهنة، كل هذه الصور هي أغلفة لـ "الجريدة الصغيرة"، أو لـ "النشرة المصوّرة".

كما يؤكد لي افتتان العين بالمصوّرة أن السينما كانت لها نزعة شعبية وأنها تخطئ عندما تزعم أنها تحيي رسومات المعلمين.

يثبت القبّعة الذهبية، الغريب أحيانا والمأساوي أحيانا آخر، أنه بالإستعمال الدقيق لتغير الأسلوب، يمكن تجاوز المحاكاة الساخرة، مشاهدة ماض مصوّر ودام، ثم إعادة، إحيائه بلطف وعنف.

(1965)

Twitter: @ketab_n

لا تقربوا المال

لا توجد أية نظرية حول جاك بيكر، لا تحليل عارف ولا نقيضة، إن أثره، مثله مثل شخصيته، يخمد همّة الشارح، وهذا أفضل.

فعلا، لا يقبل بيكر بمخادعة أحد أو بإزالة الخداع عن أحد، ليست أفلامه معاينات أو مرافعات. يشتغل مؤلفنا على هامش أذواق العصر، ويمكن أن نحدده في متقاطرات كلّ توجهات السينما الفرنسية.

كل أفلام جاك بيكر أفلام لجاك بيكر، هذه مجرد ملاحظة، ولكنها ذات أهمية.

إن أقررنا عادة أن نكون مؤلفي الأفلام التي نخرجها، فإن الأسباب التي يتم تقديمها هي أسباب واهية، ومع ذلك نستمر في تكريس إعجاب - أظنه زائدا- بالفرق والشركاء.

عندما يشارك رونوار، بروسون، كوكتو وبيكر في إعداد مخطوطة الفيلم وتوقيع الحوار، فإن ذلك لا يكسبهم سهولة على الخشبة فحسب، بل يبعدهم جذريا عن المشاهد والنسخ التي هي عبارة عن مشاهد ونسخ لكتّاب السيناريو لحساب مشاهد ونسخ لا يستطيع كاتب سيناريو أن يتصوّرها.

وهل تريدون أمثلة؟ مشهد **إدوار وكارولين**، حيث كانت إلينا لابورديت تتظاهر بالنظر "بعين الغرام"، للإقرار بأنه **قابل للتصوير**، يجب أن تكون شاهدا عينيّا عليه، ثم كان يجب **"تصوّره"** "كمخرج".

لا أدري إن كنا مدينين بهذا المشهد لأنيت وإدمانت أم لجاك بيكر، ولكن ما أنا متأكد منه هو أنّ أي مخرج آخر كان سيحذفه من التقطيع، إنه لا يمنح الحركة أية خطوة إلى الأمام، إنه ها هنا ليس لتقديم مسحة من الواقعية، على ما يبدو، بل من الواقع. إنه العسر ها هنا.

Twitter: @ketab_n

ينطوي هذا البحث على دقة كبيرة في الأسلوب ذي الطراز الرفيع دائما، في الحوارات على وجه الخصوص. يدخل رايمون بوسيير في **القبعة الذهبية** إلى منجرة ماندا (ريجياني) ويقول له: **"إذن، عمل عمل، خشب صغير، خشب صغير؟"**.

لا يمكن أن يكون هذا المقطع لكاتب السيناريو، ولا من المقاطع التي نبدعها على الخشبة، مع ذلك هناك ذكاء في **"عمل عمل، خشب صغير خشب صغير"** (بمفهوم الاشتراك: الذكاء مع الصديق)، يجعلني مندهشا في كل رؤية ملتبسة.

ليس اختيار الموضوع هو الذي يميّز بيكر أكثر من معالجة الموضوع هذا، اختيار المشاهد التي ستجسده. والحال أنه لن يُبقي من الحوار إلا على ما هو أساسي، أو على أساس الذي لا طائل تحته (حاكيات صوتية أحيانا)، سيختار طواعية تجنب ما يمكن أن يعالجه الآخر بكل اهتمام للبقاء طويلا مع شخصيات تتناول فطور الصباح، تزبد البسكوت، تنظّف أسنانها بالفرشاة،...إلخ. هناك اتفاق يفرض ألا يتعانق الخليلان على الشاشة إلا بحلول صورة محل أخرى تدريجيا. إذا تم عرض زوج في فيلم فرنسي بصدد نزع الثياب والمشي في الغرفة بقميص النوم فلأجل السخرية.

يمكن الإعتقاد بأن هذه القواعد المضمرة أملاها انشغال باللباقة، ماذا سيفعل بيكر في حالة مماثلة؟ إن متعة الصعوبة التي أشرت إليها ستجعله يشاهد المشهد خلافا للقواعد، يقدم لنا ريجياني وسيمون سينيوري في قميص النوم في **القبعة الذهبية**، وجابان بييجامه في **لا تقربوا المال**.

إن هذا النوع من العمل هو تحدٍّ للفظاظة، تحدٍّ يخرج منه بيكر منتصرا دائما لأن أفلامه لبقة وفاضلة.

ما يحدث لشخصيات بيكر هو أقل قيمة من الطريقة التي يحدث بها. تتجه الحبكة، التي ليست سوى ذريعة، إلى الرقة من فيلم إلى آخر:

Twitter: @ketab_n

ليس **إدوار و كارولين** سوى حكاية حفل في العالم بملحقات عبارة عن هاتف وسترة سموكن.

لا يسرد فيلم **لا تقربوا المال** نقل ستة وتسعين كيلوغراما من الذهب: "**الشخصيات هي التي تهمني قبل أيّ شيء آخر**". صحيح، إن الحكاية الحقيقية للمال هي الشيخوخة والصداقة.

يبدو هذا الموضوع شفافا جدا في كتاب سيمونان، بيد أنّ قلة من المخرجين هم أولئك الذين عرفوا كيف يكشفون عنه ويضعونه في المقام الأول ليجعلوا الحركة العنيفة والرّسمي في المقام الثاني.

سيمونان في التاسعة والأربعين، بيكر في الثامنة والأربعين **والمال** فيلم عن الخمسين، سيرتدي ماكس في نهاية الفيلم - مثله مثل بيكر- نظارات "ليقرأ".

يكمن جمال شخصيات **المال**، وأكثر منه جمال **القبعة الذهبية**، في بكمها، في اقتصاد حركاتها، إنها لا تتكلم ولا تتحرك إلا لكي تقول وتفعل ما هو أساسي.

إن بيكر يقتل فيها الدمية المتحركة، كما يفعل السيد تيست. لم يبق من هؤلاء المؤلفين سوى ناس كريهين، وجها لوجه.

المال، من منظوري، هو نوع من تصفية حسابات بين القطط الكبيرة -ولكنها قطط مترفة- متعبة، ملغومة إن سمحت لنفسي بأن أقول ذلك.

بالنسبة لنا نحن الذين كنا في العشرين، أو أكثر بقليل، فإن نموذج بيكر يعدّ تعليما وتشجيعا في آن واحد، لم نعرف رونوار إلا نابغة، اكتشفنا السينما لما بدأ بيكر يتعامل معها، حضرنا ترددات، محاولاته: رأينا عملاً **بصدد الإنجاز**.

إن نجاح جاك بيكر هو نجاح شاب لا يتصور طريقا آخر غير الطريق الذي اختاره. لقد تمت مكافأة حبّه للسينما.

(1958)

Twitter: @ketab_n

أرسين لوبين

أعتبر **أرسين لوبين** الذي أنتج وعرض في فرنسا عام 1954 فيلما فرنسيا "مهمّا"، أحد الأفلام التي وجب الثناء عليها بطبيعة الحال، ولو بالتظاهر بتجاهل السلبيات، لكننا في منعرج السينما الفرنسية، وقد جعلتنا أفلام **ليل وضباب**، **لولا مونتيس**، **فرار محكوم عليه بالإعدام**، **عبور باريس**. **حياة قصيرة** أكثر تشددا في انتقاء الموضوعات وطريقة معالجتها.

أرسين لوبين فيلم **رائع** يجعلك تقضي أمسية **رائعة**، غير أن السؤال المطروح يتمثل في معرفة **ما بعد هذا الرضى**.

نقطة ضعف هذا الفيلم هي السيناريو بطبيعة الحال. إننا نعرف أن بيكر سينمائي حميمي وواقعي، كلفٌ بالاحتمال والحقيقة اليومية. لقد قدّم لنا، انطلاقا من حجج أضعف من ورقة يانصيب أو من صدار سموكنج، **أنتوان وأنتوانيت**، **إدوار وكارولين**، **لا تقربوا المال** التي يرتبط نجاحها المستحق بشيخوخة ماكس الكذاب، بوهنه، بالمطاعم المحترمة، بالتبرجز العذب لمحتال متعب يفكر في التقاعد.

لكن أحسن أفلام جاك بيكر، ذاك الذي تجاوز فيه حدوده، هو **القبعة الذهبية** الذي لم يُفهم، مع الأسف، في فرنسا أثناء صدوره، فيلم سريع، مأساوي، مقنع، وذو قوة وذكاء دائمين.

يمثل أرسين لوبين، بالنسبة للجميع، الشخصية المعصومة تقريبا. من حق بيكر أن يعتبرها قديمة ويعيد بناءها وفق منظوره، لكن، أيكون قد أعاد بناءها لا غير؟

إن شخصية أرسين لوبين للوي لوبلان شخصية قوية محتدة، كل

Twitter: @ketab_n

شـيء يغـدو ممكنـا عندمـا يكون مغرمـا، يمكن أن يظهر لوبين، الذي لا يقدر على البذاءة والخسّـة، صلفا، مزدردا، معتزا بجانبه المصطنع أكثر من المعلم دو سانيتاغو نفسه.

اسـتبدل جـاك بيكـر أرسـين لوبيـن طفولتنـا بآخـر ليس سـوى نقل لماكـس الكـذاب، لكـن طريقـة الأسـلوب التـي كانت تعلـي المال تنزل ببطل موريس لوبلان، إلى درجة أن الشـخصية القوية التي تحدثنا عنها أصبحت شخصية ضعيفة، غير مضبوطة، غامضة، غير موجودة إن جاز القول.

يدخل أرسـين لوبين إلى بيته، يضع أسـطوانة على الجاكي، ينزع ملابسـه، يتأمل نفسـه في المرآة، قد يدندن، يعامل الخدم بمزاج وطيبة. كان كل هذا في المال وهو يزعجنا ها هنا. أعرف أن بيكر الذي أسقط كثيرا من شخصيته على ماكس الكذاب، تماثلَ مع شخصيته من جديد، إلاّ أنني أشعر بالخيبة في هذه المرّة.

مـن فـرط مـا رغـب في تصوير رجل متواضع، "فرنسـي متواضع"، في الخمسينيات، الرجل نفسه دائما، رجل كبير السن ذو عادات بريئة، فـإن بيكـر، الـذي ذهـب ضحيـة كياسته، مهـدد بعـدم الوصـول إلاّ إلى المشـاهدين الذين هم في الأربعينيات، ليس هذا فحسـب، بل أربعينيّي الإليزية حصرا.

سأتحدث لاحقا عن روبير لامورو الذي أعتبّره بمثابة أرسين لوبين رائعا، إني لا أنتقد هنا إلا تصور الشـخصية، ويبدو لي أن ماندا القبعة الذهبية، وحتى خياط الزينة الكريهة، كان أقرب من لوبين الذي نأمله.

كانت الشخصية التي أبدعها بيكر منقوصة، ليست كافية، وقد عمل المخرج، عن وعي أو عن غير وعي، على تحويل الاهتمام، باستمرار، نحو الشخصيات الحلقية التي لم "ينجح" منها سوى القليل.

ندرك مع هذا السيّد اللص الذي أصبح محتالا مختلسا، عرّابا ماكرا،

Twitter: @ketab_n

ماكرا صغيرا من نوع أرسين لوبين، حدود الأسلوب المؤسس على الرّقة، الخداع، طرفة العين الأخوية، يا رفيقي الصغير، وحدود الدعابة الجادة، إمساك السيد عن الضحك تماما، الدعابة الإنجليزية نوعا ما.

يتألف السيناريو من ثلاث مغامرات، ثلاثة "أحداث مفاجئة". إن الفصل الأول المتعلق بسرقة اللوحات مشهد مثير للجاذبية، لم يتم إخفاء أي شيء علينا:

1- وصول لوبين إلى القصر، 2- سيّد القصر: "تأملوا اللوحات التي أتباهي بها"،3 - عطب في الكهرباء، لوبان يجازي شركاءه. لا يوجد أيّ إضمار، لا يمكن الكشف عن شيء: يذكّر هذا الاسكتش بهذه الحكايات "الغريبة" التي لم تعد كذلك لأنها لا تعفو لنا عن أيّ تفصيل.

كان يمكن للمشهد الثاني أن يكون أكثر أصالة: سرقة الجواهر من ثقب بالحائط، لو لم يتم تصويره من قبل إرنست لوبيتش ثم ساشا جيتري في رغبات وفي رواية الماكر.

الفصل الثالث أطول بكثير ولكنه الأجمل: لوبان والقيصر، يتعلق الأمر بالكشف عن مخبأ، سيتطور الفيلم هنا، أما الديكور واللباس والألوان فلا عيب فيها، الأداء أفضل، بيد أن هناك ثقوبا في السيناريو تجازف بذكاء القصة.

ينتهي الفيلم عند مكسيمز بساينت(*) ناجحة جدا، وسنفهم حينها أنه كان يجب تصوّر المشروع وإدارته بهذه الطريقة، سياقته بخشونة، على هذا المنوال من البداية.

لا يحتوي هذا السيناريو الذي لا قيمة له البتة، إلا على ست أو ثماني أفكار تم إقحامها وتفصيلها برعونة، ولكي تُفرَض علينا، كان جاك بيكر وألبير سيمونين مضطرين إلى اختراع أربعين توسيما ملحقا شوشت كل شيء وأثقلت الفيلم الذي كان معاقا من قبل بسبب نقص الطلاقة

(*) كوميديا اسبانية (المترجم).

Twitter: @ketab_n

وخفة الحديث.

لقد ركّب أرسين لوبين من أربع مئة أو خمسمائة تصميم، كلّها متقنة، جميلة، مؤلفة جيّدا، وقد نتج عنها، مع ذلك، فيلم لا خطّ له، لا إيقاع له، لا نفس له، وهكذا نقضي وقتنا في مشاهدة التحف، الأرائك، المغطس، الحاكي، الملابس.

إنه هشّ في جملته، دون جدية ودون قوة، ما هو مهمّ خفيف جدا وما كان يجب أن يكون خفيفا كان ثقيلا جدا.

أرسين لوبين قنينة ماء معدني: هذا ينعش وهذا يغلّى، ولكننا يمكن أن نفضل شامبانيا.

حان الوقت للعودة إلى الطابع الإيجابي للمشروع. ليزلوت بولفر فاتنة، أوتو هاوس رائع. إن الذي ينقذ الفيلم ويبرّر العدول حقيقة هو روبير لامورو الذي كان ممتازا، للمرة الأولى بالألوان.

انظروا جيّدا إلى وجهه القلق، نظرته الصافية العميقة، كان يمكن أن يؤدي روبير لامورو أرسين لوبين على أحسن وجه، أرسين لوبين الغضب وفقدان الثقة، أرسين لوبين المتوثب، الحركي، الشرس والحساس إلى حدّ البكاء، المنتقم والقاسي، لوبان الشهير الذي ينتظر الإنجاز.

لامور ليس مسلّ فقط، إني متأكد من أنه ممثل مسرحي قادر على الاستمالة والإدهاش، قادر على العنف والغنائية. كان يمكن أن يكون أفضل في **عصابة بونو** أو في الحياة المأساوية لأحد الفوضويين، كان بمقدوره ان يمثل في **القبعة الذهبية**، إنه يستحق أدوارا مهمة جدا.

والحال أن الفضل الأول لجاك بيكر يتمثل في اختياره روبير لامورو، في "تثمينه" بشكل جيّد.

(1957)

Twitter: @ketab_n

الحي الصغير

تعيد إلى ذهني، وباستمرار، أفلام جاك بيكر جملة لفاليري: "**الذوق مكوّن من آلاف التقزززات**". من جهة أخرى فإن الكلمة التي تراودني عادة عندما كان بيكر يتحدث عن فيلمه القادم هي كلمة: **حذر**.

قال لي في الهاتف قبل أيام قليلة: "**سأصوّر** الفرسان الملكيين الثلاثة، **ولكن، حذر، سيتوقف الفيلم أثناء عودة الفرسان، ستكون قد مضت ساعتان**....." يوجد كل بيكر في هذه الجملة: **الحذر** والانشغال **بالمدة**.

الحي الصغير فيلم ممتاز، لقد تمّ تصوّره وكتابته وإخراجه وتركيبه وتصويته بشكل رائع. من حسن حظ جاك بيكر أن يكون أحسن أفلامه، من حسن حظّه أن النقاد الذين سيصبحون موثقين، والحالة هذه، أن يلجوا عهدا جديدا.

يتعلق الأمر بعهد فعلا، وهناك قلّة من الأفلام التي يمكن بواسطتها الكشف عن **تفكيرات الفنان** من خلال كل هذا المسار المزدوج.

كان بيكر السينمائي الأكثر تبصرا في جيله، الأكثر تمحيصا والأكثر تساؤلا، وإذا كان النقد لا يجد ما يمكن أن يعلّمه إياه، فلأنه أمعن في الأمور بحثا وتدقيقا. لقد عمل منذ وقت طويل مساعد مخرج رونوار الذي كان يحب أن يسند له صورا ظلية.

كان بيكر في **بودي** شابا يافعا، جالسا على مقعد، نحيلا، رأسه بين يديه، فكّر ورفع يديه إلى السماء منشدا: أيها الشاعر، أحمل نايك وأعطنيه أدغدغه.

إنه ضابط إنجليزي في **الوهم الكبير**، يطأ بقدميه ساعته اليدوية

Twitter: @ketab_n

لئلا ينزعها منه الألمان.

ها هو بيكر الذي رسمه الرائي الكبير رونوار: حزين، قلق، أنيق، غنائي، إنجليزي، عصبي ومضطرب.

***

كان على بيكر، بتصور الفيلم وبتصويره أن يحذر بغرابة، إننا نحس بذلك في كل صورة. أيّ شيء كان يحذر هذا الرجل الذي كان كلّ فيلم بالنسبة إليه هو "مسار فدائي" محترس في عمق الدّغل، أي أنه ليس محفوفا بالعقبات فحسب، بل ينصب له في كل خطوة فخّ، يلغّم أربعة وعشرين مرّة في الثانية؟

كان يحذر أوّلا جانب "الجماعة المغلقة للرجال الصغار"، الفخ الذي كان قاتلا لعدد لا يستهان به من زملائه. الفخ الثاني: "تكافل الأقوياء" الذي يقود تبادل النظرات المخضلة وكل الحساسية في اتجاه معاكس. الفخ الثالث، أحد أصعب الفخاخ التي وجب تفاديها: "معجم السجون" أو "الدارجة الشاعرية".

انتصر بيكر على كل هذه المكائد، وإني أظن أن **الحي الصغير** غير قابل للنقد، سواء على مستوى التفصيل أو على مستوى التصوّر.

قد يكون هناك من لم يرض عن حدود المشروع، لكن هذا اللوم لا قيمة له ما دام بيكر كان سينمائيا محدودا، يعرف حدوده، يفرض على نفسه حدودا، يجهد نفسه على تجاوزها أحيانا، على احترامها أحيانا، لكنه يقوم أيضا بتجريبها ويقدّم لنا بذلك أحسن لحظات عمله (جوبي تونكين على شجرة، انتحار رايمون رولو في **الزينة الكريهة**، عيون الظبية في **إدوار وكارولين**، والمقصلة في **القبعة الذهبية**،...إلخ)

***

ليست هناك مشكلة سيناريو على المخرج الساذج أن يحلّها لأنه ينخدع بسهولة بالحكاية التي يسردها، أوّل خدعة، أوّل مشاهد. على

Twitter: @ketab_n

السارد الفيلسوف الذي يريد التعبير عن أفكار عامة أن يبني حكايته ببساطة لكي يمرّر فكره عن طريقها. لا توجد مشاكل كثيرة ها هنا أيضا.

لكن جاك بيكر لم يكن لا سينمائيا ساذجا ولا سينمائيا فيلسوفا. كان سينمائيا حقيقيا منشغلا بمتاعب فنه ليس إلاّ.

كان يريد أساسا بلوغ انضباط أسلوبي أكثر فأكثر دقة، أي بدهيّا. كان يتوصل، مثله مثل السينمائيين الذي يطرحون أسئلة كثيرة، إلى أن يعرف جيّدا ما ينوي بلوغه.

كان يمقت نوعا من السينما الذي يمكن تسميته السينما المسرفة، المغالاة، استغلال الإثارة، العنف، إعلاء الصوت بشكل مطلق.

ولأنه كان **يحذر** الاستثنائي، فقد كان يتخيّل نفسه باستمرار في وضع شخصياته، ما كان يدفعه إلى رسم صورته الخاصة من فيلم إلى آخر. **حذر** ها هنا أيضا: إذا كان يجب أن نعرف أنفسنا جيّدا لتصوير إلا ما هو جيّد فذاك لا يعني أننا سنكون معصومين بسبب هذا.

كان على بيكر ألاّ يعرف معرفة كلية أن ماكس الكذاب هو بيكر، من هنا قوة **المال**، لكنه عندما قصد حل "مشكلة لوبين" "بحلّ **المال**" وقع في المحاباة وحوّل **الشخصية القوية** إلى **شخصية ضعيفة**.

إذن، كان لوبين عاقبة، موت شخصية ابتدأت حياتها المهنية مع **آخر ورقة رابحة** بملامح رايمون رولو، واستمرت مع **جوبي سيّدا**، شخصية ماكرة، مرحة، البطل البيكيري الطيّب، الجذاب، المحبوب أكثر من اللزوم.

كان بيكر، من الناحية المعنوية، ملزما بالانطلاق من الصفر مجددا، بفحص حقول أخرى، فكان **مونبارناس 19**، الإكراه الذي تم قبوله بحرية.

أقصد رسم **شخصية قوية**، استثنائية أيضا. موجيلياني، العبقري

Twitter: @ketab_n

السكير، أينتبذ لأنه رائع أم أنه رائع لأنه ينتبذ؟

كانت متاعب الصناعة التي يطرحها فيلم كهذا من الكثرة بحيث تفاداها بيكر أكثر ممّا عالجها. **مونبارناس 19** هو تزلج متعرج، عمل من السلبية بحيث جعل جودار يكتب: "**ليس فيلما، بل مجرّد وصف للخوف من تصوير فيلم**".

هذا لا يمنع من أن يكون إتقان **الحي الصغير** مدينا كثيرا **لمونبارناس 19**، كما لو أن آخر فيلم لبيكر كان إثباتا لسابقه.

يمكننا الآن الحديث ليس عن الموهبة الدقيقة، بل عن العبقرية، أي عن انتصار شيء استثنائي ومطلق لم يبلغه السينمائيون الآخرون: بساطة كلية مقرونة بانضباط أسلوبي دون أيّ خوَر، نظرات مضبوطة، حركات حيوية، وجوه حقيقية مقابل جدران حيادية، إلقاء طبيعي للغاية، لا يوجد سوى هذا في **الحي الصغير** "فرّق تسد"، تلك هي عملة كاميرا بيكر، ماهرة أكثر ممّا هي ذكية، تقطع الصعوبات ولكنها تواجهها واحدة فواحدة على طول هذا الفيلم الذي تمّت مراقبته بامتياز.

يبدو لي مبدأ المراقبة أساسا، لا يجب أن تكون هناك بالضرورة هيمنة كلية للمخرج على الفيلم. يمكن أن يسيطر عليه في لحظات، لعبة الحب – الهدف، ولكن العمل يجب أن يراقب، وخاصة المدّة.

يدور **الحيّ الصغير** حول مشاكل المدة المعروفة، ما هي اللحظات التي وجب عليها تصويرها؟ ما هي الإضمارات التي نسمح بها؟

كان على بيكر، في كل أفلامه، في مرحلة السيناريو والتصوير والتركيب، أن يواجه مشكلة الإنقطاعات، المختصرات والتناقضات.

كان **الحي الصغير** بالنسبة إليه الموضوع النموذجي من حيث أنه لم تكن هناك إضمارات يحتاج إليها، كل شيء له قيمته، كل شيء له الأهمية نفسها، القوة ذاتها. عندما لا ننتبه أثناء الخروج بأننا كنا جالسين لمدة ساعتين ونصف، فمعنى هذا أن الفيلم عبارة عن مسار دون توقف،

Twitter: @ketab_n

دون تراجع، كل إشارة، كل مناقشة تسهم في تقدّم الحركة.

ليس هناك للشخصيات الخمس لفيلم **الحي الصغير** سوى هدف وجب بلوغه، ولا توجد إلا طريقة واحدة لبلوغه. تسير الشخصيات باتجاه الحرية في الوقت الذي يسير فيه بيكر نحو الشعر، أي نحو **ظاهر** الشريط الوثائقي الصّرف.

في الوقت الذي يربك فيه الخضوع لهذا لشريط الوثائقي المزعوم الجرعات المعتادة – الأمر يتعلق بالمدة أيضا– فإنه يعدّ علامة السينمائي الحديث، المجادل بدوره، الذي يعدّ عمله نقدا جزئيا.

هناك في **الحي الصغير** طابع تجريبي كما في الأفلام الجديدة، لنستمتع إذن بكون التجربة مقنعة وتمثل عرضا ممتازا.

كان بيكر من هواة الأفلام، كنا نحس بذلك رغم عشرين سنة في المهنة، لقد كان مندهشا جدا إذ حقق حلم المراهقة، تصوير أفلام.

لقد كان الأمر مثيرا في نهاية **الحي الصغير** عند رؤية ابنه جان بيكر يبرز من الأعماق بغتة، كما يطفو ادوارد – ديرميت – كوكتو على الأمواج في **عهد أورفي**.

(1960)

Twitter: @ketab_n

اخترع إيقاع الحركة الخاص به. كان يحب السرعة بالسيارة، الوجبات البطيئة جدا، يصور أفلاما تستغرق ساعتين حول موضوعات تتطلب خمسة عشرة دقيقة، يتكلم ساعات في الهاتف.

كان مدققا ورزينا ذا رقة لا حدّ لها، كان يحب أن يصوّر بدقة أشياء لا قيمة لها. ورقة لوتو أو صدارية ضائعتين، لكنه تجاوز حدوده طوعا وبشجاعة، حدث ذلك عدة مرات في نهاية **القبعة الذهبية**، في **مونبارناس 19** وفي **الحي الصغير**.

لم يكن يعرف الغيرة المهنية هذا الرّجل الحريص على كل الأفلام الجديدة والمخرجين الجدد، المعجب، الودود. كان يقبل بشكل كبير أنه يمكن ممارسة مهنة كمهنته، مع ذلك أيّة أحزان أكلته في نهاية حياته!

ولأنه كان بطيئا ويفكّر بصوت عال فقد تجاوز كشوفاته، لقد أدّت الإنقطاعات في أفلامه الثلاثة الأخيرة بسبب المرض إلى تفاقم الأوضاع وأثّر ذلك على علاقاته بالمنتجين.

أصبح وجهه المحبوب، في الأيام الأخيرة، رماديا – فولاذيا، تماما مثل لون السيارة المسماة **ممعدنة**.

التقيت به بعد ظهور أوّل أفلامي، وكان بصدد إنهاء **الحي الصغير**، فقال لي: "**هذا مهم، استمع إليّ، ضع قليلا من المال جانبا**".

لم أجرؤ على سرد، في وقت مبكر، آخر حديث هاتفي معه قبل أسبوعين من وفاته، فرانسواز فابيان هي التي رفعت السماعة. استفسرت عن أخباره واقترحت شراء مستلزمات أو القيام بأيّ شيء آخر. قالت لي: "**إنه مريض جدا ولا يستطيع أن يكلمك**". سمعته يتساءل: "من؟" ثم حمل السماعة، كان يتكلم بصعوبة، قال لي: "**اسمع. لست على ما**

Twitter: @ketab_n

يرام، ولكن لا تخبرهم. سوف لن يشغّلونني أبدا."

ترددتُ قبل أن أقص هذا، ولكني قررت مع نفسي حتى أبين قساوة مهنتنا، وقساوة مهن العرض بشكل عام.

(1961)

Twitter: @ketab_n

سيدات غابة بولوني

لم تمر عشر سنين على هذا، كنت في أحد المساءات قد تغيبت عن السينما لأجرجر قدمي إلى الثانوية، وصل أستاذ الأدب وقال لنا: **"شاهدت البارحة مساء أغبى ما يمكن مشاهدته: سيدات غابة بولوني، هناك بداخله شخص ما يحل متاعبه العاطفية بقطع خمسين كيلومترا بالسيارة، لا أعرف شيئا أكثر بذاءة من هذا"**.

لم يكن النقد أكثر ليونة، الجمهور لا يحضر، وإذا حضر فلكي يرحب بتكشيرة تلو الأخرى بكل تعقيبات كوكتو. أفلس المنتج راوول بلوكين وبقيّ سبعة أعوام ليقف من جديد، كان الإخفاق عاما: لم يكن للنساء أيّ حق في أبسط معارك هرناني.

برمجت سينما التجربة مؤخرا فيلم بروسون في إطار استذكاري وعلمت أن الجمهور توافد بكثرة، أكثر من توافده على برامج السنة، وأن الحصص تجري في هدوء، حتى أنه تمّ التهليل بالفيلم أحيانا، أي أن هذا الفيلم، بتعبير كوكتو، **"ربح القضية بعد الاستئناف"**.

بعد فشل التوزيع التجاري تم عرض **سيدات غابة بولوني** في نواد سينمائية، وأقر أغلب النقاد بالذنب بعد إعادة مشاهدته.

استقبل **دفتر كاهن بادية** التراجعات الوحيدة استقبال المنتصر، وعُدّ بروسون أحد أحسن المخرجين الفرنسيين الثلاثة أو الأربعة.

أول فيلم لبروسون، **ملائكة الخطيئة**، سيناريو الأب بروكبارجر الموقر وحوار جيرودو، جمع كل الأصوات بمجرد ظهوره سنة 1943، بالنسبة **للسيدات** فإن بروسون يكون قد انطلق من حلقة من حلقات

Twitter: @ketab_n

"جاك القدري" لديدرو: مغامرة مدام دولا بومراي ومركيز الأرسي. كان الإقتباس أمينا جدا وزهيدا، أمينا جدا من حيث أن جملا كثيرة لديدرو ظلت قائمة.

من عادتنا عدم تقدير مشاركة كوكتو الذي عرف، بالمناسبة، كيف يصبح كاتبا ثانيا بعبقرية. مثال: ديدرو: "**إن حكاية قلبك هي حكاية قلبي حرفيا.**" - كوكتو: "إن حكاية قلبك هي تماما حكاية قلبي الحزينة".-

عندما نقرأ هاتين الجملتين نسلّم بأن كوكتو طوّر ديدرو في اتجاه موسيقي. كل الشخصيات في الحكاية الشعبية لديدرو تتنافس بخسّة. مدام دو هي الإنتقام، إنها شخصية راسينية صافية (من حيث أن فيدر كذلك) لكنّ مدام دوكانوا وابنتها وهما تتظاهران بالورع، ألا تدفعان بالرياء إلى غاية الذهاب للإعتراف وهما تتوقعان أن المركيز سيذهب لتقديم رشوة للمرشد حتى لا يعرف كلّ شيء عنهما؟ قال معلّم جاك لمضيفة ديدرو بعد إتمام حكايتها: "**مضيفتنا، تسردين جيّدا، ولكنك لست متمكنة الآن من الفنّ المسرحي، إذا كنت تريدين أن تكون ابنتك ملفتة للإنتباه عليك بتعليمها الصراحة وتقديمها كضحية بريئة ومرغمة من أمّها وبومراي، يجب أن تعلّمها المعالجات الأكثر قساوة، رغم أنها تملك ذلك... عندما نقحم شخصية في مشهد يجب أن يكون دورها واحدا. لقد أخطأت في حق قواعد أريستيد، هوارس وفيدا وبوسي.**

ما هو مدهش حقا في اقتباس كوكتو وبروسون، وما يجعله آمنا وغير آمن في آن واحد، هو أنه تمّ الأخذ بعين الإعتبار بملاحظات معلّم جاك: فتاة الفيلم البريئة صريحة، إنها ضحية هيلين البريئة.

أمّا حصة جان كوكتو فإنها حصة الأسد: توقيعه متواجد في المشاركة الأولى: "**لم أفلح في الترويج عنك، هل تعانين؟**" ثم: "**لا**

Twitter: @ketab_n

يوجد حبّ، **هناك فقط حجج عن الحب.**" وبعيدا أيضا: "**أحبّ الذهب، إنه يشبهك، حار، صاف، معتّم، لا يفسد.**" لكننا يمكن "أن نخطىء إذا لم نكن نعرف نصّ ديدرو. كما يمنح جيرودو حيوية لفيلم **ملائكة الخطيئة**، يمنح كوكتو **للسيدات** الجانب الحيوي للفيلم.

مهما كانت ذاكرتنا لا تحتفظ بكل الأفلام التي صوّرها كوكتو منذ 1945، فإنه لا يمكننا ألاّ نتفاجأ بالتماثلات. إن علاقة بول برنار بإيلينا لابورديت في **السيّدات** هي تماما علاقة جوزيت داي وجان ماري في **الجميلة والوحش**: حبّ يذهب إلى حدّ الخضوع والورع.

تذكر ماريا كازار، بالضرورة، بنيكول ستيفان في **الأولاد المزعجون** عندما تتلفظ بهذه الجمل التي تعدّ لوازم في مسرح كوكتو: "لا تشكرني خصوصا" أو "لا تخرّبوا لي أسسي."

يجب القيام بدراسة حول الواقعية عند كوكتو للإقلاع عن نعوت من نوع: ساحر، بهلواني، يبتدىء هذا العمل من الجانب "الشفوي جدّا" لحواراته التي تدعو إلى الإبتسام أحيانا: "لا أستطيع استقبالكم، تفضلوا."

هذا الحس الحاد بالواقعية، المدفوع إلى أقصاه، هو الذي يدخل الغريب: هكذا، وبعد عشرين سنة من كتابه **الأولاد المزعجون**، يستطيع كوكتو أن يقدّم فيلما دون أن يغيّر كلمة في الحوار، و"سيخرج" الممثلون هذا الحوار بحقيقة عجيبة.

هناك اكتشاف رائع يلامس الباروكي دون أن يكون كلفا: المشهد الذي تنزل فيه ماري الأدرج وهي تحدّث بول برنار الذي يهرب عن طريق المصعد: "**لماذا تتكلّمون؟- لا أحبّ البيانو...**"

لا يمكن الإستهانة بدور بروسون. ابتدأ الفيلم أثناء التحرير وتمّ التخلّي عنه، ثم كانت العودة إليه ثانية وإتمامه (أعيد جزئيا) بعد شهور.

Twitter: @ketab_n

سيبقى جهد الإخراج، رغم السنين، جهدا نظريا جدا. أليس كوكتو نفسه هو الذي قال: "**ليس فيلما، بل هيكلا لفيلم؟**" هكذا أسرنا أكثر بمقاصد بروسون أكثر من تنفيذه.

سيدات غابة بولوني هو تمرين على الأسلوب مثل "مدام دو..." (الكتاب). أي نعم. الرّخاء والسهولة هما اللذان يخلقان الإعجاب مع لويز دو فيلمون، أما مع بروسون فإن الأمر مناقض، الإصرار والعمل الجاد للتصفية هما اللذان يفرضان الإحترام.

يبدو لي أن **دفتر كاهن من البادية** الذي يمثّل كلّ مقطع حقيق حفنة من التراب، تراب برنانوسي، هو أجمل فيلم لبروسون. يجب انتظار **أميرة كليف**(*) الذي سيصوّره بعد سنة لمعرفة شخصية بروسون الحقيقية، لتذوق كلّ وزن موهبته، منقوصة هذه المرّة من غلّ إسمه على التوالي: جيرودو، كوكتو وبرنانوس.

(1954)

(*) لم يتمكن برنانوس من تصوير أميرة كليف الذي أخرجه جان دولانوي عام 1961، باقتباس وحوارات جان كوكتو.

Twitter: @ketab_n

فرار محكوم عليه بالإعدام

تبرر قيمة فرار **محكوم عليه بالإعدام** عودتنا إليه أكثر من مرّة في الأسابيع القادمة. لا آمل في الإحاطة بهذا المؤلف بهذه الملاحظات التي خربشتها على عجل بعد الخروج من مشاهدة أولى.

لا أعتبر **فرار محكوم عليه بالإعدام** أجمل فيلم لروبير بروسون، (قبل كتابة هذه الجملة اعتنيت بتسجيلها على ورقة كل الأفلام التي صوّرها رونوار، أوفيلس، كوكتو، تاتي، جانس، أرستريك، بيكر، كلوزو، كليمون وكلير، منذ عام 1946)

أتأسف حاليا لأني كتبت قبل شهور ها هنا بالذات: **"إن نظريات بروسون ملفتة للإنتباه رغم كل شيء، لكنها من الذاتية بحيث لاتناسبه إلاّ هو. إن تواجد "مدرسة لبروسون" مستقبلا ستزعزع الملاحظين الأكثر تفاؤلا، لا يمكن له لتصوّر نظري إلى هذا الحد، رياضي، موسيقي وتقشفي بالخصوص أن يولّد مذهبا."**

عليّ اليوم التنكر للجملتين الأخيرتين، لأنه يبدو لي أن **فرار محكوم عليه بالإعدام** يتلف بعض الأفكار التي كانت تسبق صناعة الأفلام، من مرحلة كتابة السيناريو إلى غاية الإخراج وإدارة الممثلين.

نجد في كل أفلام مايمكن أن نسميّه "نصا بارع الأسلوب". هذا يعني أن المخرج كان بارعا، لقد حاول أن يتجاوز نفسه أثناء تصوير مشهد أو مشهدين من فيلمه.

من هذا المنظور، فإن **فرار محكوم عليه بالإعدام**، الفيلم العنيد، حول العناد، الذي أخرجه متصلّب هو أوّل فيلم بارع الأسلوب بالكامل. لنحاول الكشف عمّا يميز هذا الفيلم عن كل ما يعرض خلال السنة.

Twitter: @ketab_n

عـادة مـا نذكـر هذا التصريح لروبير بروسون:"**السـينما هي الحركة الداخليـة**". ألـم يقـل هـذه الجملـة رغبـة منـه في رؤيـة المنظرين يضلون الطريـق بعـد أن يكونـوا قـد أوّلـوا الجملـة فـي عجالة، كمـا لو أنها جهرٌ بالعقيدة الدينيّة؟

قرّر المعلقون بأن الحياة الداخلية للشخصيات، روحها، هي مايشغل بروسون، في حين قد يتعلق الأمر، بدقة أكبر، بالحركة الداخلية للفيلم وبايقاعه؟ عادة ما كان جان رونوار يقول بأن السينما فن أكثر سرية من الرسم، وبأن الفيلم صنع لثلاث شخصيات، لابدّ أن بروسون لا يملك ثلاثة مشاهدين في العالم لايعتبرون عمله خال من الغرابة.

يجـب حضـور كلِّ لاَوعـيِ نقّـاد اليوميـات للحديـث عـن فجوات الممثلين في **دفتر كاهن من البادية**.

يقع أداء الممثلين عند روبير بروسون فوق "الصحيح" و"الخاطئ". إنه يقترح أساسا لا زمانية، وضعة، " صعوبة أن تكون "، نوعا من المعاناة. ربما كان روبير بروسـون خيماويا مقلوبا: ينطلق من الحركة ليصل إلى السكون، غرباله يبعد الذهب ليجمع الرّمل.

يعتبر بروسون أن الأفلام القديمة والراهنة لا تقدّم لنا سوى صورة مشـوّهة عـن المسـرح، إن أداء الممثليـن ينتمـي للإظهاريـة، وسـنذهب، حسـبه، بعـد عشـرين سـنة لمشـاهدة أفـلام اليـوم، لرؤيـة "**كيـف يـؤدي الممثلون أدوارهم في هذا الوقت**".

فعلا، لا أحد يجهل أن روبير بروسون كان يدير الممثلين في أفلامه بإرغامهم على عدم القيام بأداء "مسـرحي"، على عدم الإسـتدعاء وعلى غضّ النظر عن "مهنتهم".

نعـرف أيضـا أنـه يحقـق ذلـك بقتـل الإدارة فيهـم، بإرهاقهـم بعدد

Twitter: @ketab_n

لايحصى من التجارب والعروض وبعمل يذكّر بالتنويم المغنطيسي.

اكتشف روبير بروسون مع فيلمه الثالث: **دفتر كاهن من البادية**، أنه من مصلحته التخلي عن الممثلين المحترفين، وحتى عن المبتدئين لصالح المؤدين الظرفيين الذين يختارون بسبب بنية الجسم - و"نفسيتهم" أيضا- كائنات جديدة لاتحمل معها أية عادة، أية عفوية مغشوشة، أي لا "مهنة" لهم أصلا.

إذا كان الأمر لا يتعلق، بالنسبة لبروسون، إلا بقتل الحياة، وفي الوقت ذاته القضاء على الممثل الذي يوجد في كل إنسان، بجعل أشخاص يمثلون أمام الكاميرا، يرددون نصا محايدا عن قصد، دون وعورة، فان ذلك سيكون ذا فائدة، تجريبية باختصار. لكنه يذهب بعيدا. انطلاقا من مؤدٍّ فقير إلى كلّ ما يأتي من المسرح يخلق شخصية أقرب ماتكون إلى الصحة، كل نظرة، كلّ سلوك، وكل رد فعلي يصبح أساسا، كل كلمة أيضا - لاواحدة أعلى من الأخرى-، ويخلق المجموع شكلا يصنع الفيلم.

لا يُوجد في هذا العمل أي نصيب لا لعلم النفس ولا للشعر. يتعلق الأمر بالحصول على تناغم بتوليف عدة عناصر بحيث يحدث التصادم فيما بينها علاقات لاحصر لها: الأداء والإيقاع، النظرات والأصوات، الديكور والإضاءة، التعليق والموسيقى، يصنع المجموع فيلما لبروسون، أي نوعا من النجاح العجيب الذي يتحدّى التحليل، وإذا كان مكتملا، فإنه سيخلق لدى المشاهد نوعا من الانفعال، أكثر جدّة وأكثر صفاء.

نلاحظ أن روبير بروسون، الذي يعمل في اتجاه مناقض جذريّا لاتجاهات زملائه، قد عقل في الإحتكاك بجمهوره بكلّ الأفلام التي تبحث عن الإنفعال عن طريق وسائل أقلّ نبلا، أكثر سهولة ومسرحية فعلا.

إن السينما بالنسبة لبروسون، رونوار، روسيليني، هيتشكوك وأرسن ويلز، هي عرض، أكيد، لكن صاحب **دفتر كاهن من البادية** يأمل في أن

Twitter: @ketab_n

يكـون هـذا العـرض خاصـا، في أن تكون قوانينه مبتكرة وليسـت منقولة عن الأجناس الأخرى.

فـرار محكـوم عليـه بالإعـدام هـو قصـة دقيقـة عـن هـروب رجل. يتعلـق الأمـر، فـي الواقـع، بإعـادة تركيـب مهووسـة. لـم يغادر الخشـبة الرائد دوفينيي الذي عاش المغامرة قبل ثلاثة عشرة سنة. كان بروسون يطلب منه باسـتمرار أن يوضح للممثل المغمور كيف نمسـك بالملعقة في السجن، كيف نكتب على الجدران أو كيف ننام.

الأمر لا يتعلق ها هنا لا بحكاية ولا بقصة ولا بمأساة، فقط بوصف فرار عن طريق إعادة تركيب محيّرة للحركات التي جعلته ممكنا.

الفيلم كلّه مبنيّ على تصميمات كبرى للأشـياء وتصميمات كبرى لوجه الرّجل الذي يستعمل هذه الأشياء.

فـرار محكـوم عليـه بالإعـدام، الذي كان روبير بروسـون يرغب في عنونته **بالريح تعصف حيث شاءت** تجربة محفوفة بالأخطار، ثمّ أصبح عملا مثيرا وجديدا بفضل العبقرية العنيدة لروبير بروسـون الذي عرف كيـف يدخـل إلـى حقيقة غير مسـبوقة عن طريـق واقعية جديدة بمخالفة كل أشكال السينما القائمة.

الترقب، لأن هناك ترقبا كذلك في فرار **محكوم عليه بالإعدام**، لم يُبن بطبيعة الحال على المدة، بالعكس، بل على **تبخرها**.

لا يوجـد هنـاك إحسـاس باختيـار اللحظـات المفضلة بسـبب قصر المخططـات وسـرعة المشـاهد. إننـا نعيـش فعلا مع فونتيـن في زنزانته، ليس لمدة تسعين دقيقة، بل لمدة شهرين، وهذا أمر مثير للإهتمام!

يناوب النص، المقتضب للغاية، مناجاة(*) البطل عندما يكون وحيدا والحوار، النفعي. أمّا المرور من مشهد إلى آخر فيتم بمساءة موزار، في

(*) فضلنا استعمال مصطلح مناجاة بدلا من الحوار الداخلي لأنه أدل وأخف (المترجم).

Twitter: @ketab_n

حين أن الأصوات فوقعية بشكل مفزع: السكة الحديد، إرتاج الأبواب، وقع الخطى،...إلخ.

فضلا عن ذلك فإن فيلم **فرار محكوم عليه بالإعدام** هو أوّل فيلم لبروسون غاية في الإنسجام، دون أي مخطط فاشل، تمثيل مطابق لنوايا المؤلف من أقصى حدّ إلى أقصاه، كما يبدو لي، "الأداء على طريقة بروسون"، شبه حقيقة تبدو أكثر حقيقة من الحقيقة تفرض نفسها ها هنا، حتى بالنسبة للشخصيات الأكثر حلقية.

بفضل هذا الفيلم هاهم أولئك الذين استقبحوا **سيدات غابة بولونيْ**، قبل أحد عشر عاما، يحتفون اليوم بروبير بروسون.

(1956)

***

(مقال ثان)

ما دام **فرار محكوم عليه بالإعدام** يتعارض جذريا مع كل أساليب الإخراج، فإني أزعم أنه سيكون مستحسنا لدى المشاهدين الذين يذهبون إلى السينما مصادفة، مرّة واحدة في الشهر، أكثر مما يكون مستحسنا لدى الجمهور الذي ليس من هواة السينما ولكنّه مداوم، ذاك الذي عادة ما يكون إيقاع السينما الأمريكية قد شوّه ذوقه.

ما يلفت الإنتباه عند مشاهدة فيلم روبير بروسون لأوّل مرّة هو التفاوت الثابت بين مايكونه العمل وما سيكونه وكيف يمكن أن يكون عندما يصوّره مخرج آخر. لا ندرك في البداية سوى النقائص، حتى أنه ليسوّل لنا إعادة التقطيع وتحديد التصميمات التي وجب تصويرها حتى يشبه الفيلم "مايتم القيام به في السينما".

فعلا، لاحظ الجميع أننا كنا مقهورين من التصميمات العامة، وأننا لن نعرف أبدا ما كان يراه فونتين بالضبط من خلال المنورة، ولا من

Twitter: @ketab_n

سقف السجن.

هكذا يمكن للمفاجأة، من خلال أوّل مشاهدة، أن تستولي على الإعجاب. وذاك ما استطاع أن يشرحه أندري بازين بقوله: "**إنه لمن السهل أن تصف ما ليس في الفيلم من أن تصف الفيلم.**"

يجب إذن إعادة مشاهدة **فرار محكوم عليه بالإعدام** لتذوّق جمالياته على الوجه الأكمل، لاشيء يمنعك، بعد المشاهدة الثانية، من أن تتعلق ثانية فثانية بسير الفيلم بسرعة عجيبة، ستتعقب أقدامنا الآثار الحديثة لأقدام لوتوريي أو بروسون، لاأدري بالضبط.

فيلم بروسون موسيقي صرف، وقد كان الإيقاع ثروته الجوهرية. ينطلق الفيلم من نقطة ليصل إلى أخرى. هناك من يلجأون إلى التواءات، وهناك من يتوقفون مجاملة لتمديد مشهد ممتع، وهناك من تنقصهم قطع، لكن هذا الذي وضع في الخط المستقيم يخترق الظلام بايقاع مسّاحات الزجاج، حلول الصورة محل الأخرى تدريجيّا يكنس بانتظام مطر الصور على الشاشة في آخر كل مشهد.

ها هو أحد الأفلام التي يمكن أن نقول عنها إنها لاتحتوي على تصميمات لا طائل من ورائها، لا يوجد تصميم يمكن تحويله أو إختصاره، ببساطة، ها هو نقيض فيلم "صنع بالتركيب".

إن **فرار محكوم عليه بالإعدام** هو فيلم أكثر حرية وصرامة منه انتظاما، لم يفرض بروسون على نفسه إلاّ وحدات الحيّز والحركة، ولم يكن مهتما بتقمص الجمهور شخصية لوتريي فحسب، بل جعل هذا التقمص مستحيلا. إننا مع لاتوريي، **بجانبه**، لا نرى كل مايراه (مايتعلق بالموضوع، أي موضوع الهرب ليس إلاّ)، ولكننا لا نرى أبدا أكثر مما يراه.

يؤدي بنا هذا إلى القول بأن بروسون قضى على التقطيع الكلاسكي الذي لا قيمة فيه لتصميم الرؤية إلا في علاقته بالتصميم اللاحق الذي

Twitter: @ketab_n

يبيّن الشيء الذي نراه.

كان هذا الشكل من التقطيع يجعل من السينما فنّا مسرحيا، مايشبه المسرح المصوّر. لقد فجّر بروسون كلّ هذا. وإذا كانت التصميمات الكبرى للأيدي والأشياء في **فرار محكوم عليه بالإعدام**، تحيل، مع ذلك، على تصميمات كبرى للوجه، فإن تعاقب هذه التصميمات لا ينتظم وفق فنّ مسرحية المشهد، بل وفق انسجام مسبق مكوّن من علاقة دقيقة مابين العناصر البصرية والعناصر المصديّة، كلّ تصميم للأيدي أو للنظرة يحتفظ باستقلاليته.

الفرق ذاته سيكون إذن ما بين الإخراج التقليدي وإخراج بروسون، ما بين الحوار والمناجاة.

لا يجب أن يكون إعجابنا بفيلم بروسون ناتجا عن مراهنة المؤسسة -شخصية واحدة في زنزانة لمدة ثمانين دقيقة- لأنه لا توجد عقبة واحدة تمّ التغلب عليها، وانطلاقا من هذا المعطى، تأكدوا جيّدا من أن سينمائيين كثيرين، كلوزو، داسان، بيكر وآخرين، كان بمقدورهم أن ينهوا بنجاح فيلما عشر مرات أكثر نبضا وأكثر "إنسانية" من فيلم بروسون.

ما يهمّ هنا هو أن التأثر، ولو كان لايتعلق إلا بمشاهد واحد من عشرين، من جوهر أشدّ ندرة، أكثر صفاء والحال هذه، وبعيدا عن تشويه نبل الموقف فإنه يضفي عليه هيبة لم تكن تعنيه في البداية.

ينافس الفيلم في ذراه، ولبعض الثواني، موزار، الذي كانت ائتلافاته الأولى في **القداس الموسيقي الثانوي** التي لا ترمز إلى الحرية، كما كتب عنه، تضفي على التفريغ اليومي لدلاء المغسل طابعا شعائريا.

لا أظنّ أن فونتين شخصية مرحة في ذهن بروسون، ليست الشجاعة هي التي تحثها عللى الفرار، بل القلق والفراغ. لقد خلق السجن للهروب منه، وعلى أية حال فإن بطلنا مدين بنجاحه للحظ وحده. لقد قُدّم لنا فونتين، الذي لن نعرف عنه شيئا آخر، في مرحلة من حياته كان فيها

Twitter: @ketab_n

مهمّا ومحظوظا بوجه خاص.

إنه يعلّق على فعلته بالرجوع إلى الوراء، مثلما يفعل محاضر ببلايل عندما يسرد رحلته بالتعليق على الفيلم الصامت الذي جلبه معه: يوم 4 مساء، غادرنا مخيّم القاعدة..."،...إلخ.

أكبر إسهام لروبير بروسون هو نظريته حول أداء الممثلين. أكيد ان أداء جامس دين الذين يبهرنا اليوم كثيرا، أو أداء أنا ماجناني قد يثيران الضحك بعد سنوات، مثلما هو الحال بالنسبة لبيار - ريشار ويلم في أيامنا هذه، في حين أن أداء لايدو في دفتر كاهن من البادية وأداء لاتولريي في فرار محكوم عليه بالإعدام مازالا يفرضان نفسيهما بقوة، لأن الزمان، ولا يجب أن نغفل هذا، يتحرك لصالح بروسون إلى حدّ الآن.

تعطي إدارة الممثلين البروسونية أجمل ثمارها في فرار محكوم عليه بالإعدام تخصيصا. ما عاد الأمر يتعلق بالصوت الخفيض للكاهن الصغير لأمبريكور، ولا بالنظرة الوديعة "لسجين الاحتضار الطويل" بل بالأسلوب الصافي الجاف للضابط فونتين، بنظراته الممتلئة المباشرة كنظرات سباع الطير، والحال أنه سينقضُّ مثل نسر على الحارس الأضحية.

لا ينزل أداء لوتوريي هاهنا عن أداء لايدو: "تحدّث كما شئت، كأنك تحدّث نفسك"، طلب بروسون الذي يكرّس كل جهوده لتصوير الوجه البشري، أو بدقة أكثر، وقار الوجه البشري.

"للفنان دين كبير تجاه وجه الإنسان، وإذا لم يستطع تثمين الكرامة الطبيعية يجب عليه، على الأقل، محاولة إخفاء سطحيته وغبائه. يمكن ألاّ يكون أيّ إنسان على وجه الأرض غبيا أو سطحيا، ولكنه يعطي الإنطباع بأنه كذلك لأنه ليس مرتاحا، لأنه لم يجد هذه الزاوية من الكون حيث يشعر بالراحة".

تمثل هذه الفكرة الباهرة لجوزيف فان ستيرنبارج، كما أرى، أجمل

Twitter: @ketab_n

تعليق ممكن على **فرار محكوم عليه بالإعدام**.

يبدو لي أن تأثير بروسون في السينمائيين الفرنسيين – أو الأجانب– أمر لايعقل، مع ذلك فإننا ندرك، بشكل أوضح، تحت جنح فيلم كهذا، "حدود" السينما الأخرى.

قد يجعلنا **فرار محكوم عليه بالاعدام** أكثر تشددا، وحتى متزمتين تجاه قساوة كلوزو، روح روني كلير وعناية روني كليمون...

لا بدّ أن هناك شيئا للإكتشاف في الفيلم، شيء مايدور حول **فرار محكوم عليه بالإعدام**.

(1956)

Twitter: @ketab_n

السيد ريبوا

تخلص النقد والجمهور العريض منذ أمد من الحكم المسبق المناوىء للأفلام التي استعيرت من الروايات الشهيرة. إننا نقبل اليوم عدم الوفاء الحرفي (مرجع. **شيطان في الجسد، السمفونية الرعوية**،... إلخ.)

أصبح معروفا أنه لا توجد هناك مشاكل اقتباس. يبدو لي، مع ذلك، أن الكاتب في حالة اعترافه بأنه استلهم من الكتاب للقيّام "بشيء آخر مختلف تماما"، فإن هذا الشيء يجب أن يكون على الدرجة نفسها من **الطموح** (مرجع. **دفتر كاهن من البادية**). بعبارة أخرى، فإن الأمر الذي لا يقبل هو **تصغير** العمل المقتبس: هذا هو المقياس الوحيد الذي اقترحه.

كان ريمون كونو أوّل من اقترح فكرة استلهام فيلم من "السيد ريبوا ونيميزي". قرأ روني كليمون الكتاب ولم يعجب به، ثم قبل تصويره بعد تحفّظات مسندا الإقتباس لجان أورانش. من المؤسف أني لم أعرف ولن أعرف معالجة أورانش، والحال أن ذلك لم يعجب كليمون الذي قرّر أن يكتب الإقتباس بنفسه، بمعية كاتب سيناريو إنجليزي: هوج ميل، تاركا لكونو كتابة الحوارات.

تمّ تقليص العنوان إلى النصف أثناء العمل. بقيت إلهة الإنتقام هذه في حجرة ثياب هذا السيّد الذي بلا نيميزي. ها هو ما يقدّمه سيناريو الفيلم:

السيّد ريبوا (جيرار فيليب) هو مهاجر فرنسي بلندن، على وشك

Twitter: @ketab_n

الطلاق، اغتنم فرصة غياب زوجته واستقدم إلى البيت الزوجي فتاة، باتريسيا (ناتاشا باري)، صديقة كاترين ريبوا (فاليري هوبسن).

وإذ اتضح أن بات معارضة للمداعبة، شرع ريبوا في الإعتراف لها بسرد عليها حياته العاطفية. كانت هناك آن (مارجاريت جونستون)، "رئيسة" مكتبه، التي فتنها من أجل الهدوء في العمل، ثم كانت مابيل (جوان جرينوود) التي استغلها ووعدها بالزواج، ثم غيّر السكن ثلاثة أيام قبل الخطوبة. ثم كانت هناك فرنسية، مارسيل، مومس جريئة عاش معها بعض الوقت، إلى أن ذهب آخذا معه وفوراتها. وكانت هناك أيضا ديانا (ديانا ديكر)، جارة، ثمّ كاترين التي تزوّجها (من أجل مالها)، ثم باتريسيا التي مازالت تقاومه، وإذ كانت على وشك الإستسلام تظاهر ريبوا بالإنتحار وسقط فعلا. لقد جرح.

ستعتقد كاترين بأنه أراد الموت من أجلها، تأخذ سيارتها الصغيرة، ويبقى ريبوا عاجزا ينظر إلى النّساء العابرات.

كتاب لوي هيمون نوع من الهالات الأدبية. لا يمكن قراءته دون التفكير في كونو، ولكن في كونو أيام الشهرة، كونو "أوديل". من هو أميدي ريبوا؟ نقيض دون جوان. لا ترغب فيه النساء، لا شيء فيه يجذبهن، مع ذلك فإن مغامراته كثيرة. يشبه ريبوا سالب "جيل" لدريو لاروشيل، إنه الأهوس، المنحصر، "المتهتّك" النموذجي. يتعلق سلوكه بنوع من آلية الإغراء، حياته العاطفية تشبه الإغتيال عند لاندرو-فيردو.

دقات ساعة تحل محلّ القلب، وبطاقية مضبوطة جدا تضبط الحبّ.

لكن لوي هيمون، بالمقابل، "له قلب" وروح للاثنين. سيبقى خلف كلّ ما هو كريه وعديم الشفقة وفظيع في الكتاب، شيئا أكبر من الكرم: أريحية رجل كان كاتبا كبيرا كذلك.

Twitter: @ketab_n

تظهر هذه الطيبة، هذه الأحاسيس الصادقة للوي هيمون، نظرته كهذه الحكاية في شخصية الفتاة إيلّلا التي سيؤدي انتحارها بالسيّد ريبوا إلى الوعي بالخسارة الكبيرة لوجوده.

ربّما حذف كليمون هذه الشخصية تفاديا للمشجاة، معتقدا أنه من الأنسب تبنّي أسلوب الملهاة التهكّمية على طريقة أليك جينيس. وإذ كانت صورة دوريان جراي تربح في السماجة ما يخسره نموذجه في الصفاء فإن خيبات ريبوا ستزداد كلّما طالت قائمة اللوائي أهانهنّ.

"السيد ريبوا ونيميزي" هو كتاب العدالة الثابتة. إن ريبوا، الذي لم يعرف كيف يشفق على وينيفراد المسكينة الجائعة، سيعرف بدوره عذابات الجوع.

يتساءل عند رؤية البذخ السائد في لندن برمّتها.

"ما السبب الذي جعلني لا أحصل على نصيبي؟" (ص. 133)

وفي الصفحة 311: **"تحصلت على أكثر من نصيبك في الحب. وماذا فعلت؟"**

يمكننا مضاعفة الأمثلة الدالة على أن "السيد ريبوا ونيميزي" انبنى على قسمين، شأنه شأن "الأحمر والأسود" على سبيل المثال، لقد أعيدت موضوعات القسم الأوّل في الثاني.

تكفي قراءة منبّهة لـ "السيد ريبوا" للاقتناع بأن الرواية منقوصة من قسمها الثاني ستفقد كلّ معنى.

لهذا ارتكب روني كليمون خطأ فادحا عندما لم يأخذ في الحسبان سوى القسم الأوّل، خطأ شبيه بمن يحذف من قصيدة قافية من كلّ قافيتين: ينزع كليمون جناحي ذبابة ويتفاجأ بتوقفها عن الطيران نهائيا.

تمثل الخطأ الأول في تحويل الألقاب، لقد فقد **أندري** ريبوا جوهر قوته وحقيقته عندما أصبح **أميدي** ريبوا. كان ريبوا هيمون وحشا، أمّا ريبوا كليمون فكان شاذا بذيئا. كيف لاغ نفكّر ها هنا في **واجب النبل**

Twitter: @ketab_n

الذي استلهم منه كليمون بوضوح؟ لم يميّز كليمون القساوة من البذاءة، الشكل من المضمون.

لقد كان ملزما برسم صورة إنسان بلا روح ونسيّ أن ينفخ فيه من روحه، **السيد ريبوا** هو فيلم لريبوا، فيلم بلا روح والحال هذه.

يجد مسخ "الموضوع" صلته في كتابة الفيلم ذاتها، بقدر ما كان أسلوب الرواية ليّنا، قاطعا وسريعا، بقدر ما كان أسلوب الفيلم صارما، مجدّا وثقيلا أحيانا (أفكّر في رسم البؤس بلندن، الرائع في الكتاب، وفي حلقة مارسيل، المومس الفرنسية).

إن موهبة روني كليمون هي موهبة مقلّد. كانت **معركة السكّة الحديد** محاكاة لرزانة (أمل مالرو مضروب في عشر)، كما كان **قصر الزجاج** محاكاة لصرامة وأناقة (فيلم تحتي **لسيدات غابة بولونيْ**)، ويحاكي **الألعاب الممنوعة** قساوة الطفولة.

يتمثل أسلوب كليمون دائما في محاكاة الموهبة بشكل عام.

تصرّف كليمون، عندما حذف من الكتاب كلّ ما هو مثير، مثل هؤلاء المثقفين المزيفين الذين ازدحمت بهم السينما الفرنسية، أنصاف الفقهاء هؤلاء الذين يرون أن ذروة العبقرية تتمثل في تخلّي الفن عن كلّ ما يأتي من القلب. من هنا رواج العصيدة المتكلّفة القائمة: **المتعجرفون، الألعاب الممنوعة، تيريز راكين، القمح قبل الحصاد**، أفلام مشوّهة يمكن أن ينعّتها نقادنا بسبب غياب أية فكرة موجّهة بالأفلام: الظاهراتية، المزيلة، الخداع، المرافِعة، المعاينات الإجتماعية العديمة الشفقة،...إلخ.

تجنّب روني كليمون، الوفي لسياسة الضفدع الذي يريد أن يكون أكبر من الثور، هديَ الصحفيين الذين كانوا لا يرون في لوي هيمون سوى كاتب من الدرجة الثانية أصبح معروفا بفضل "ماريا شابدولين"، الفيلم الفلكلوري الشهير.

Twitter: @ketab_n

والحقيقة أن لوي هيمون الذي ينشر دفتره في فرنسا ونشر في إنجلترا، قد ألّف عدّة كتب متميّزة، ومنها "معركة مالون" و"كولين مايار" لكني أظن أن "السيد ريبوا ونيميزي" كان تحفة هذا الفرنسي الكئيب المتجول الذي انتحر بغرابة في بادية كندا وهو يمشي في السكة الحديدية لملاقاة القطار.

خدع كليمون رايمون كونو بعد أن خدع لوي هيمون لأنه لم يبق في الفيلم سوى بعض مقاطع الحوارات التي كتبها، خاصة المقطع الذي كان فيه ريبوا يقدّم درسا في الفرنسية دون أن ينتبه إلى أنّ تلميذه الإنجليزي ذكَر مالارمي.

طبعا، سيجد المشاهدون الذين لم يقرأوا رواية لوي هامون بعدُ، في السيد ريبوا (دون نيميزي) فيلما رائعا وناجحا، لكنهم لن يعرفوا أبدا أيّة هالة أدبية مرّ قربها السينمائي الذي عدّل المؤلّف ما لم يستطيعوا قياس فارق الدقة والذكاء، وخاصة الحساسية الذي يفصل الرواية عن الإقتباس.

(1954)

Twitter: @ketab_n

معجزة بيكاسو

يعدّ **معجزة بيكاسو** لهنري- جورج كلوزو، أحسن الأفلام الفرنسية الثلاثة أو الأربعة التي قدّمت في مهرجانه كان بطبيعة الحال.

منذ زمان كان كلوزو، الذي كان رسمه يتمثل في العزف المتقّن، ينوي تصوير فيلم مع صديقه بابلو بيكاسو. وما أخّرهما كثيرا سوى الخوف من ضرورة احترام عوارض "فيلم الفن"، التعليمية، تقطيع اللّوحة، الإتكاء على الطّرفة، تبدّد الفائدة بسبب إظهار الرسّام في العمل ثم إظهار اللوحة المنتهية بشكل تداولي.

حلّ المشكلة حير أمريكي خاص أرسله إلى بيكاسو بعض الأصدقاء، وقد ساعد كلوزو على وضع الكاميرا، ليس خلف بيكاسو أو بجانبه، بل **خلف** اللوحة.

وهكذا بدلا من رؤية بيكاسو يرسم كما يمكن أن يراه مشاهد، سنحضر الفعل الإبداعي دون تدخّل أي عنصر مصوّر أو خارجي.

تمّ دفع هذا الصفاء وهذا الإحترام للفنان بعيدا بحيث لن يتدخّل أيّ تعليق "لتعليمنا" أو لإلهائنا. وحدها موسيقى جورك أوريك ترافق تشكيل اللوحات.

كان من المفترض أن يستغرق عشر دقائق، لكنه بقي- في النهاية ساعة ونصف الساعة- يبتدىء **معجزة بيكاسو** بالأسود على الشاشة وبمقياس طبيعي، ثم يستعمل اللون، وفي النهاية تتسع الشاشة لتقدّم لنا عن طريق السينما سكوب لوحات أكثر عرضا.

صوّر هذا الفيلم، الوحيد من نوعه من حيث التصوّر والاخراج،

Twitter: @ketab_n

كلود رونوار، وهذا أجمل منذ الفيلم الخالد **العربة الذهبية** لعمّه.

انمحى هنري- جورج كلوزو عن قصد في هذا الفيلم الذي لن يدرك الجمهور من خلاله كيفية التغلب على العقبات. لقد وضع في خدمة أحد أكبر السينمائيين هذا العلم السينمائي، هذه التقنية المطرّفة، المتأكّدة من نفسها، اللذين سيمنحان كلّ ثقلهما لبقية إخراجاته.

يفيد **معجزة بيكاسو** الرسم بشكل عام والرسم الحديث بشكل خاص، إلى درجة أن ثالبي بيكاسو لن يستطيعوا القول بعد مشاهدته: **"أستطيع أن أنجز مثله."** أو: **"نعم، إنه رسام كبير، لكنّه نحّات فاشل."**

***

سيتساوى الورق الذي يرسم عليه بيكاسو مع القماش المستطيل الذي نجلس أمامه. فعلا، كلّ شيء يجري وكأنّ الفنان يشتغل في قاعة السينما، خلف الشاشة، في الوقت الذي يعرض فيه الفيلم تماما.

إن عدم إحساسنا بحضور فيلم موجود قبلا، بل بحضور الفعل الإبداعي "بصدد الإنجاز"، يقوّيه كروزو نفسه من حيث أنه يتجاهل الصور الملتقطة ما يريد أن يرسمه بيكاسو، وفي أية جهة ستحطّ ريشته.

عندما اخترع كلوزو التضحية بكل ما خارج عن المؤلّف وعدم تقديم سوى بيكاسو، ولو بالإقتصار على الذراع أو اليد، لابدّ أنه كان يفكّر في الإعلاء من شأن شريط فيلمه، والحال أن العكس هو الذي حصل، كان يبعده عن جنس بعينه، جنس "فيلم الفنّ" ليؤلف شريطا أكثر تجريدا من رسوم نورمان ماك مايلر على الفيلم.

ذاك ما يصدم من أوّل صورة **لمعجزة بيكاسو**، إننا أمام رسم متحرّك أجمل من العادة، غير طبيعي وشاعري، لكنه غير واقعيّ ولا علاقة له بما كنّا نتنظره، بما تمّ الإعلان عنه ربما نعرفه عن الرسّام الكبير: يظل

Twitter: @ketab_n

معجزة بيكاسو قاطعا. لهذا نظل مندهشين دوريا أو خائبين قليلا.

عمل لبيكاسو ينجز أمام أعيننا، ها هي معجزة تبرّر كِبر السينما بما فيه الكفاية، إن كان ذلك ضروريا. أية صرامة في الرّسم، أيّ إبداع مستمرّ، أيّة ملكة، أية شاشة، وكم هي كبيرة متعتنا ونحن نشاهد بيكاسو يمحو، يعيد، يغيّر ويثري! يمكن أن نعتبر عمل جان كوكتو على إحدى قصائده عملا مماثلا: شطب، استبدال الكلمات، انبثاق الصرف، الصّور "الآتية" كما تأتي الألوان إلى اللوحة! إنّ الأمر يتعلق بالشعر وإننا لمفعمون تقريبا.

مع ذلك، ألا يمكن أن نكون مفعمين أكثر لو أن كلوزو الذي أدرك هذه الخاصية عالج فيلمه مثل وثيقة؟ لماذا لم يطلب من جورج أوريك أن يؤلّف توزيعا في مستوى دم **شاعر** عوضا عن هذا الخليط من المغناة الهزلية التي ترهقنا؟

بيّن كلوزو أنه رفض التعليق على الفيلم، لأن الرسم "**لا يفسّر بكلمات.**" طيّب، ألم يكن من النباهة تخصيص عشر دقائق من الدقائق التسعين للفيلم لتقديم لوحات قديمة أو حديثة لبيكاسو أكثر إتقانا، أكثر نجاحا، بحيث يتضاد تأليفها مع الرّسومات واللوحات التي يبدو أن الرّسام أنجزها بسرعة أمام الكاميرا، وفي ظروف عمل شبيهة بظروف رسام كاريكاتوري لموسيقى البهو؟

من هذا المنظور، فإن المشهد الذي يقدّم لنا كلوزو وهو يحرس بيكاسو لتحطيم رقم قيّاسي "ضد الساعة" - أي الانتهاء من اللوحة قبل أن يشير عدّاد الكاميرا بأن فيلم الشحان قد نفد- ليس من الذائقة الراقية، ثم إنه يرد مثل مشهد من مشاهد السيرك وسط حفل غنائي.

رغما عن هذه التحفظات التي خطرت بالبال لحظة التفكير، وليس لحظة مشاهدة الفيلم، فإن **معجزة بيكاسو** عمل ضخم، سواء من حيث العبقرية الهادئة للشخصية أو من حيث جمال مادّة الفيلم ومهارة

Twitter: @ketab_n

السينمائي قدّم معجزة بيكاسو في المهرجان في السابعة ونصف وفي العاشرة ونصف.

كانت هناك أثناء الحصة الأولى مظاهرات مناوئة وتصفيقات في غير محلّها.

وخوفا من تشبيك الفيلم في الأمسية الكبرى، هاتف مسؤول الإشهار سان- بول- دو- فانس في التاسعة ليلا ليطلب من بيكاسو المجيء للنجدة. كان في قميص النوم على وشك النوم وقبل المجيء إلى كان مرتديا قبعة مستديرة منتفخة.

كان الاستقبال في الحصة الثانية أكثر لطافة ولكنه متحفظ، وأثناء الخروج هلّل عدّة مدعوين طويلا بكلّ من بيكاسو وكلوزو.

(1956)

Twitter: @ketab_n

عهد أورفي

أما زالت أهمية كوكتو سينمائيا بحاجة إلى برهان؟ أريد في البداية التطرق إلى موقفه من الآخرين ومن الجمهور.

إن مجاملته في إمضاء أية عريضة، أيّ بيان، في تحرير أيّة توطئة، مقدّمات وحتى شعارات إشهارية لأيّ مؤلّف أو عرض كانت مجاملة مفزعة وكانت تصدم في أغلب الحالات. كنت أرى فيها كثيرا من التواضع قبل كل شيء، أما المتكبر فيصر على عدم الظهور إلاّ نادرا: نادرا ما يخرج، نادرا ما يظهر، لا يعرض نفسه إلاّ قليلا، ويحدد الضرورة هدفه الوحيد.

في حين كان كوكتو في أي مكان، كل شيء يهمّه، يساعد على أيّ شيء، الجميع. هل يمكن التفكير في أن هذا ينزع كلّ قيمة عن أحكامه؟ لا أظنّ ذلك، لأنّ شعاراته المكتوبة أو الشفوية كانت من الدقة الشاعرية بحيث لا تمثل أكثر من وصف، بطاقة قياسية إناسية حقيقية للأثر أو للفنان الذي قرّر مؤازرته.

كان كوكتو يعلم جيدا، أنّ من بين الناس الذين يأتون لطلب دعمه، هناك فئة كبيرة من المواهب المزيّفة، لكني متأكد من أنه كان يقول في سره: "**إن أضعف فنان أفضل من أحسن مشاهد**". لقد اختار، هو الذي يعرض نفسه، أن يكون بالضرورة إلى جانب الذين يعرضون أنفسهم.

كان لجان كوكتو استخفاف خاص جدا مصدره الأريحية. فنان إلى غاية الأذنين، إلى غاية أكمام السترة المشمّرة. كان يبدو مصمّما على تقديم مساعدة غير مشروطة للفنانين الآخرين. أين هو الإستعلاء هاهنا؟

Twitter: @ketab_n

في احتقار كوكتو الغريب (الذي لم يتجسد أبدا) الجمهور والنقد، أي القاعة الكاملة وكل الجمهور، كل أولئك الجالسين أمام الخشبة أو الشاشة ويحاكمون، دون مخاطرة، كل المتهورين الذين يكدّون أمامهم؟

كان طيبا مع الجميع، وكان ينتظر أن نكون طيبين معه، وكان أبسط نقد يجرّح قلبه: "**لا أطلب منهم أن يكونوا صادقين، أطلب منهم أن يكونوا متأدبين**".

كان النقد بالنسبة **لعهد أورفي**، آخر فيلم لكوكتو- الذي استحوذ عليه شخصيا وعلى أصدقائه- تقريظا بالإجماع، لمجرد الظرافة أحيانا، ولكنه لم يكن أقلّ رياء بالإجماع، هكذا.

كانت النتيجة التجارية شبيهة تماما بما كان سيحدثه نقد عنيف عام، كأن الجمهور عرف كيف يقرأ ما بين السطور. كان عزوف الجمهور، والحال هذه، عن فتح **عهد أورفي**، يبدو بمثابة انتقام جماعي غير واع من رجل كان يعتقد، بعكس صناعي العرض، بأن الجمهور كان دائما على خطأ.

فعلا، كان الجمهور في واقع الأمر على خطأ، لأن **عهد أورفي** هو فيلم جدير بالإكبار، إنه بتعبير آخر فيلم مثير للإعجاب.

يظهر عهد أورفي، بعد ثلاثين سنة، بمظهر نسخة ثانية عن فيلم **دم شاعر**، المحاولة ذاتها معادة ومصححة تأسيسا على الإبداع الشاعري. إن أجمل مشهد في **العهد**، "أسعد" مشهد، بلا منازعة ممكنة، هو لقاء الشاعر بأوديب (جان ماري).

لكني أفضل التمسك بوصف ثلاثة مشاهد قصيرة تتعاقب في الربع الساعة الأخير من الفيلم، تلك التي تبيّن أن جان كوكتو، على غرار السينمائيين الكبار، مارس الإخراج بشكل كامل وتزوّد بقناعات لا يمكن الحصول من دونها على أفلام جيّدة.

أصبح الإخراج إذن نقدا للسيناريو والتركيب نقدا للإخراج.

***

Twitter: @ketab_n

المثال الأول: "اللقاء مع نفسي"

"التقي بالشخصية التي صنعت منّي، وهذه الشخصية لا تنظر إليّ إلاّ" عندما أوليها ظهري. اشتكيت منها لابني بالتبني، وهذا الأخير سخر مني نوعا ما.

سيليسيت: **أعلنت في كل مكان أنك لن تصافحها في حالة ما إذا التقيت بها.**

الشاعر: **إنها تمقتني.**

سيليسيت: **إنها لا تملك أيّ سبب لتحبك، لقد شتموها بما فيه الكفاية وضربوها ضربا شديدا بدلا منك.**

الشاعر: **سأقتلها.**

يمثل هذا المشهد الجميل للقاء الشاعر بصِنوه، حسب كوكتو نفسه، "مفصل" الفيلم، "عموده الفقري". كان من المتوقع، في البداية، أن يتمّ تصويره خارج الأستديو على طريق دورية فيلفرانش، ثم تمّ نقله لأسباب أرصادية لتصويره تحت قبب الشارع المظلم بالمدينة ذاتها.

ثم إنه في الحقيقة الملموسة واليومية للتصوير، فإن فكرة من هذا تبدو ليست سائغة للتصوير. وحدها النتيجة تؤخذ في الحسبان.

يجب تقطيع المشهد بما فيه الكفاية للحفاظ على مقروئية الغاية، يجب عدم التورط في توقفات الشخصيات أثناء السير، في توقفات تحرك الكاميرا وفي اتجاهات النظرات، يجب على جان كوكتو أن يتبادل الملابس مع ليمه- الممثل البديل (والحال هذه مهندس الأرصاد الجوية م. بولويل). باختصار إنه عمل قاس وشاق في آن واحد.

ليس للإرتجال أيّ دور يلعبه أثناء تصوير مشهد كهذا، ليس للصدفة أن تكشف عن نفسها. يتعلق الأمر فقط بتصوير التصميمات الثمانية أو العشرة المتوقعة بأوضح الطرق وأدقّها.

إننا في سينما الجودة ها هنا، السينما الهيتشكوكية، سينما التنفيذ

Twitter: @ketab_n

الممتاز للأفكار البصرية المبنية على تعاقب الصور المنتظرة، المرسومة تقريبا.

يمكننا في الواقع أن نتخيل هيتشكوك يصوّر مشهد "لقاء مع الصنو "لسيناريو حول الجوسسة يتعلق بحكاية أشخاص متشابهين.

إن اللحظة السعيدة هنا، بالنسبة لكوكتو، ليست مرحلة التصوير، بل المرحلة التي شهدت ميلاد الفكرة: وليكن، سأصوّر مشهدا يلتقي فيه الشاعر بنفسه.

لن تكون لهذه الفكرة أية فائدة من الناحية الأدبية، أمّا من الناحية التشكيلية فإنها مفيدة، والحال أنها تذكّر بلوحات دالي، ولكنها فكرة عظيمة للسينما قبل كل شيء. إن إنجازها على الشاشة يعيد سعادة اللحظة التي ولد فيها الإكتشاف، ويغدو جمالها تعويضا عن جحود الإخراج.

المثال الثاني:"المثقفات العاشقات"

"مخطط مقرب للشاعر وسيليست، إننا نبصر ما يبصرانه: عاشقان متحاضنان، كل واحد منهما يسجل انطباعاته في كراس على ظهر الأخر".

ها هي فكرة جميلة أيضا، وليس من البديهي أن تكون ذات فائدة لو أننا صغناها بالكلمات، على عكس الشهد السابق فإن هذه محمّسة للتصوير لأنها لا يمكن أن تتطور من واحد إلى عشرة.

ثمة أولا اختيار الزوج الذي يجعل الفكرة أكثر عذوبة، ثم هناك موضعة الممثلين، وأخيرا الحركات الصغيرة، الإيمائيات التي تقوّي فكاهة الفكرة. المقروئية ضرورية ها هنا أيضا، لكن الحصول عليها يتم بالتنسيق الفردي للتصميمات أكثر منه بعلاقات التصميمات فيما بينها.

بإمكاننا التأكد من وضوح الفكرة ودقتها في اللحظة ذاتها، وليس على طاولة التركيب في الأسبوع القادم. ها هي فكرة تشكيلية أيضا،

Twitter: @ketab_n

لكنها ليست مدينة للرسم بأي شيء، إنها تعالج رسما هزليا بسبب حيوية خطها وطابعها الهجائي.

أصاب فرانك تاشلان هدفه في أيام مجده، في هذه السينما، سينما جان رونوار أولا، سينما الإبتهاج.

عادة ما تكون الحصة الأولى عصبية في هذا النوع من السينما، وبداية من الحصة الخامسة تضبط الأمور، تصفو وتكتسب كثافة في آن واحد، يتابع الفريق بأكمله عمله مع المخرجين، يشاركه ويفهمه، وهكذا يدخل الإرتجال بأبهة ليتجه المجموع نحو الأكثر حركية، الأكثر حياة.

المثال الثالث: "موت الشاعر"

"رفضت مينيرفا زهرة الخبّيزة التي بعثت من جديد ووهبها أياها الشاعر: رجع إلى الوراء: يرجع إلى الوراء: "أعتذر... أنا... أعتذر"، وبمجرد أن ابتعد قليلا استلّت مينيرفا رمحها وأطلقته. تصميم الشاعر وهو يسير. انغرز السهم في ظهره، ما بين الكتفين.

مخطط من الواجهة. اخترق السهم جسد الشاعر وخرج من الصدر. لمسه وسقط على ركبتيه، ثم راح يتمتم عدة مرات تباعا وهو ممدد على الخاصرة: "أيّ رعب... أيّ رعب... أيّ رعب..."

لا مجال لمناقشة فكرة هذا المشهد التي تفرض نفسها في الوقت نفسه الذي يفرض فيه الفيلم نفسه كاملا. من المهمّ، في نهاية عهد أورفي، أن يبقى دم الشاعر يسيل. مشهد قاس للتصوير، أقسى مشهد في الفيلم.

أولا، لم يكن لباس مينيرفا المستوحى من اللباس المطاطي للغواصين أمرا هيّنا، ثم هناك خدعة الرمح. الأمر يتعلق برمح للرياضيين من ورق ملفوف يزن ستين غراما، مكوّن من جعبتين تنزلق الوحدة في الأخرى بحيث يمكن أن تتقلص بأربعين سنتمترا عندما يصيب الهدف،

Twitter: @ketab_n

أي ظهر جان كوكتو في حد ذاته، هو الذي كان محميا بقطعة من الورق المقوى مدسوسة تحت سترته، أمّا الرمح فسيرميه مخترعه، م. دوران.

يستغرق التصوير وقتا طويلا، ساعات إضافية، قلق الفريق، توتّر. في نهاية الفيلم كان هناك نجاح التصميمات المتوقعة، ولم يكن هناك رضى حقيقي، لأن الحيلة في نهاية مشهد من هذا النوع، التي لا يمكن أن ينساها شهود التصوير، تضفي على السينمائي إحساسا بالخطأ، بالشك على أي حال: هل "يجوز" هذا أم أنه سيبدو تلفيقيا؟

إن الفكرة العبقرية في نهاية الأمر، هي دعامة الصوت. يرافق قذف الرمح الصوت الهائل لإقلاع "الرمي"، وهكذا يقلع الشاعر عن الحياة وسط القرقعة المدوية غير البشرية التي سمعها الجميع في المطارات.

لا أزعم أن فكرة هذا الضجيج المصطنع جاءت بعد فوات الأوان، بالعكس، كان كوكتو يعرف، شأنه شأن السينمائيين الكبار، أن الأفكار لا تكتفي بنفسها أبدا، وأنه وجب فرضها، استدراجها أحيانا والتفكير في الجمهور باستمرار. لهذا نسمع، قبل دخول الشاعر إلى غرفة مينيرفا بقليل، صوت مضيفة الطائرة: **"يرجى منكم إطفاء سجائركم وربط أحزمتكم"**.

لهذا تكون فكرة الملاحة قائمة من قبل، حاضرة فينا، إنها في الجو إن جاز القول. ما دام الأمر يتعلق والحال هذه، بالرضى الذي يغمرنا أثناء تصوير أفلام، فإن أكبر سعادة السينمائي في مشهد موت الشاعر، كانت، حسب رأيي، في قاعة التركيب عندما استطاع جان كوكتو أن يرى على الموريتون رمي الرمح متبوعا بالقرقعة.

لقد أزالت طبيعة هذا التحالف للصوت والصورة شكوكه في القوة الإنفعالية للمشهد. يجب أن يكون كوكتو مغتبطا، يمكن أن يكون كذلك، يجب عليه أن يكون كذلك، وأظنه كان كذلك.

(1964)

Twitter: @ketab_n

ساشا جيتري، الماكر

باريس قاطبة لا تحب المتمازجات، التحويلات، الهوايات المتقّنة: هل كتب جان رونوار مسرحية؟ تقرّر أنها سينمائية، مضادة للمسرح: والحال هذه لا يكون جان كوكتو إلا مجرد بهلواني ريعيّ، وإن آمنت بالخرافة، فانهم يودّون منع الروائي جان جيرودو من الكتابة للمسرح.

هذه المقدّسات، هذه الممنوعات وهذه البطاقات الضرورية هي من صنع قليلي الذكاء، الحمقى، الغيورين على تخصصهم الضحل، أما ما تعلق بالسينما فان الاقلاع المعقد هو الذي يُطرح عادة لتثبيط عزيمة الفنانين القادمين من تخصص آخر.

لم تكن لساشا جيتري أية عقدة، وهذا أفضل للسينما الفرنسية المدينة له بحوالي اثني عشر فيلما جيّدا، وأحسنها (من ضمن التي استطعت مشاهدتها) قد تكون: **أهل البلد، رواية مخاتل، لنصنع حلما، مشتهى، لنعد إلى حقول الاليزية، كانوا تسعة عزاب، دوبيرو، قتلة ولصوص، وآخرها الثلاثة يتشابهون في النقائص.**

كان ساشا جيتري مرامقا، وكان يكره أن يرهق لتقديم فيلم متقن. كان معجبا بالسيناريو، متأكدا من المؤدّين. كان يحب التسجيل بسرعة وبأكبر جودة ممكنة، بكامرتين تهرّان أحيانا، وفي الوقت ذاته، مشهد سينمائي بالضرورة من حيث أنه مطبوع في الشريط.

اختُرعت عبارة "المسرح المصوّر" لاستهجان السينمائي الذي يجرؤ على تصوير مسرحية دون أن يضمن فيها مشاهد من الشارع، ملاحقة على الأسقف، سيارتين وحصانا يمتطيه أحدهم. يمثل **ذاك الذي يجب أن يموت** لجول "داسان" الذي اقتبس عن رواية وتم تصويره في الطبيعة كاملا، مسرحا مصوّرا بالتأكيد، أكثر مما تمثله مسرحية **لنحلم**، المسرحية

Twitter: @ketab_n

المتقنة التي لا تقبل أي تبديل، حتى بالنسبة لنقلها على الشاشة.

"**سينما أو ليست سينما**" نكرّر أحيانا. أية دعابة! لم يلاحظ أي أحد أن الواقعية الإيطالية الجديدة، التي أخرجت خلافاتها إلى شوارع نابولي، لم تولد مباشرة من أفلام كارني أو فيدر، المخرجين "الواقعيين"، بل من أفلام مارسيل بانيول، أي من المسرحيات التي صوّرها المؤلف كما هي.

أخرج ساشا جيتري أربعة أفلام في سنة 1936، لنفكّر في هذا، أربعة أفلام في عام واحد، من حسن حظّي أني أعرفها جميعها: **العهد الجديد**، كوميديا أخلاقية حول تعهّد خاص بموعد مخفق. ندرك ها هنا أن ثمة ثلاثة أنظمة لجان دارك في باريس، من هنا شلال الخلافات المضحكة. **رواية خدّاع**، ويعتبر هذا الفيلم بحقّ تحفة لساشا جيتري، فيلم مغامرات تم التعليق على ثلثيه، غنيّ بالاكتشافات المستحدثة. **لنحلم**، الذي تكلمت عنه سابقا، قام بتأديته بشكل عجيب، وفي ديكور واحد، كلّ من ساشا جيتري، جاكلين دولوباك وريمو. **كلمة كومبرون**، فيلم قصير متميّز من حيث الابتكارات والغرابة.

تمثل إعادة مشاهدة هذه الأفلام، في أيامنا هذه، ومواجهتها بالتحف المغشوشة درسا مفيدا. كان ساشا جيتري سينمائيا حقيقيا، أكثر موهبة من دوفيفيي، جريميون وفايدر، أكثر غرابة، وأقل احتفالية من روني كلير بالتأكيد.

عبر ساشا جيتري تاريخ السينما وهو يسخر من أذواق العصر ومن الأجناس. لم يعر أي اهتمام لا للواقعية الشعرية ولا للواقعية النفسانية ولا للملهاة على الطريقة الأمريكية. كان يشتغل على طريقة ساشا جيتري، أي ليس سوى على اكتشاف مضحك، ينسج على موضوعات خاصة به: منافع التقلّبات العاطفية، المنفعة الاجتماعية لغير الاجتماعيين؛ اللصوص، القتلة، المتعهّدين والنساء المضحكات، مفارقة الحياة دائما،

Twitter: @ketab_n

ولأن الحياة مفارقة، كان ساشا جيتري سينمائيا واقعيا.

تعيش السينما، تصمد وتنتحر بفعل عدد من المعياريات التي تعقّد مهمّة كتّاب السيناريو، المتعبين سلفا، وباستمرار.

ليس بوسع لصّ أن يكون في الإنتاج العادي شخصية مرحة، ما عدا إن سرق اعتبارا للبطولة والكرم، مثل ماندران، كارتوس وأرسين لوبين، الشيء ذاته بالنسبة للمرأة الزانية التي يجب أن تكون منفّرة، ما عدا إن كان زوجها قذارة حيّة أو محدودا، وكان خليلها شابا فاتنا. إذا كان هناك عدد معتبر من الأفلام السيئة والمحنقة فذلك راجع إلى تقيّدها الحرفي بما يسمى القواعد التي يمليها الجمهور.

سيتصرّف المشاهد: المتحضر فحسب، وليس المتدمّر، أمام أغلب هذه الأفلام بشكل مناوِىء، وسيتعاطف مع الشخصيات التي أراد المؤلفون أن تكون مقيتة من فرط ما أرادوا أن تكون محبوبة، فجاءت غثّة ومتكلّفة.

مع ساشا جيتري، كما مع رونوار - الذي يتجاور معه في بعض النقاط: عداوة للمرأة تزداد حدّة من سنة إلى أخرى، فكرة أن برغّلة جلد المرأة التي نحبّها هو الذي يؤخذ في الحسبان-، يزول مبدأ الشخصية المحبوبة أو المنفّرة لفائدة رؤية للواقع كما هو، رؤية أكثر تسامحا، وأكثر صفاء أيضا: كوميديا ذات مئة مشهد مختلف يمكن للشاشة أن تقدّم لنا لوحتها ليس إلاّ.

يسمّى سر رونوار الأُلفة، ويسمّى سرّ جيتري الدّهاء. تتحاذى أفلامهما وتتجاوب بفعل أصالتهما وصراحتهما في معالجة أوّل موضوع في الدنيا، العلاقات بين الرّجال والنساء، وكذلك الموضوع الثاني: الخلاّن والخادمات. يلتقي جيتري ورونوار في بساطة تبيح كل تخيلاتهما، فهم للواقعية يمنح شاعرية لكلّ وقاحتهما، دون أن ننسى أن للاثنين تفاؤلا مقنّعا قليلا، ولولاه لجعل الحب المعلن في الحياة أي

Twitter: @ketab_n

مؤلف مشكوكا فيه بالضرورة.

تتميّز كل حوارات الأفلام، مشاهد الحب والعلاقت العاطفية في أغلب الأفلام برياء عظيم، وتبدو الحقيقة فجأة في أفلام ساشا جيتري في نهاية كل مشهد بقوة تجعلنا نوشك على القفز. يصل الشاب العشيق الذي دعي للعشاء قبل الوقت في **العهد الجديد**، سيصل الزوج من لحظة إلى أخرى. يقترح الخليل على المرأة المدّعية: "**هيّا، ماذا لو مارسنا الحبّ؟ أي نعم، خلف الباب، بسرعة، أقسم لك أنّ لنا متّسعا من الوقت.**" الشخصية ذاتها في **رواية ماكر** تقوم بدور صبيّ المصعد. تلاحظه مارجريت مورينو في المصعد. يخرج المصعد من الإطار من الجهة العليا. الجميع ينتظر المصعد في الأسفل، لكنه لا ينزل: وعندما وصل أخيرا كان صبي المصعد الصغير يتأمل الساعة اليدوية الجديدة التي حصل عليها للتوّ: ساشا جيتري هو الأخ الفرنسي للوبيتش.

بعد عدّة أفلام متواضعة فعلا، **توا، إلى اليمامتين**، كانت هناك مفاجأة سارّة، **الشرّيرة**. استلهمت الفكرة من واقعة يومية: عندما عزم رجل (ميشال سيمون) على قتل زوجته، زار أحد المحامين وجعله يعتقد أن الجريمة قد حصلت فعلا: وإذ تقوّى بملاحظات "اللاّعب" التي كانت عبارة عن نصائح غير مقصودة، طعن زوجته مستفيدا من كل ظروف التخفيف الممكنة، ومن البراءة لحسن حظنا.

نجد ها هنا الموضوع المعتاد لساشا، يقدّم ببرودة واستخفاف ما ينجز عادة في حالة سكر أو غضب، التحايل على القانون والانضباط اجتماعيا، ثم اللعب على الأوتار. بيد أنّ ما يهم هذه المرّة فيتعلق بمشاهد الحياة الزوجية بين الزوجين المسنّين، مشاهد من المرارة والقساوة تجعلنا نفكر أحيانا في أجمل ما تمّ القيام به في الاتجاه السينمائي الواقعي: **الأطلنطس** لـ: جان فيجو، **جنون النساء** لستروهايم. "المرأة الشريرة". وهي تشتم ميشال سيمون، تنعّته بالمغفّل، بالمزعج، يزداد

Twitter: @ketab_n

نقدها اللاذع بفعل الصمت الذي سبق الجريمة، ها هي لفتة تصعقنا بذاءتها بشكل تام.

في فيلم **الثلاثة يؤلفون زوجا** الذي لم يستطع ساشا جيتري إدارته وهو على فراش الموت، بذل داري كول، فيليب نيكو، كليمون ديهور، جان ريجو، كلّ ما في وسعهم، وهذا أمر لا جدال فيه. لماذا؟ ببساطة، كان الحوار من الدقة والصدق بحيث لا يمكن أن يؤدّى بشكل سيّء، وقد وجد الممثّلون المعتمدون على أنفسهم، وبسهولة، الأسلوب المناسب، الأسلوب الذي كتب به النص.

ليس من نافل القول التذكير بهذا المشهد الهزلي لجان ريجو وهو طريح فراش الموت في لباس ضابط كبير، في بدلة دوره المفضّل.

إن ساشا جيتري، الذي نقول عنه بالمناسبة، إنّه طموح ومغرور، يعرف كيف يسخر من نفسه ومن الموت.

لساشا جيتري رقّة وإنسانية، وهاهي الحجة الحديثة جدّا في مشهد **حكاية باريس**، عندما يعود ليم هنري الرابع إلى بيته بعد اتفاق رافاياك، هو المعرّض للموت يوميّا بسبب "حلوله محل" ملكه، تستقبله زوجته دامعة العينين قائلة: "تخلّصنا من هذا الكابوس أخيرا."

هناك في الأخير، وكتعويض على الاستهزاء الكبير بالحب في كلّ انتاجاته، شعيرة من الصداقة والإكبار تكاد تكون مثيرة.

يقدّم لنا أول فيلم لساشا جيتري **أهلنا** "بصمت" الفنانين الذين كان الشاب ساشا يحبّهم أكثر: ميربو، أوجست رونوار، كلود موني، رودين، دوجاس، سان ساينس، أناتول فرانس.

يحيّي في آخر فيلم له، **الثلاثة يؤلفون زوجا**، سيمونون، ألفريد جاري وميشال سيمون، وآخر صورة سينمائية نعرفها عنه هي فاتحة هذا الفيلم لمّا هاتف صديقه القديم ألبير ويلماتز مودّعا اياه وهو يلوّي وجهه قليلا حتّى لا نشفق على هزاله كثيرا.

Twitter: @ketab_n

أردت قبل سنتين محاورة ساشا جيتري أثناء تصوير **قتلة ولصوص**، أجابني كاتبه بأن ذلك ممكن، بشرط تحضير الأسئلة وقراءتها على المعلّم مقدّما، رفضت ببلاهة، كنت غبيا في ذلك اليوم.

(1957)

Twitter: @ketab_n

الكرة الحمراء

شاهدت **الكرة الحمراء** ثلاث مرات في ظرف ستة شهور، ولا شيء أجهله عن البهجة التي يصنعها هذا الفيلم حتما. أعرف جيّدا أني بانتقاده نقدا لاذعا قد أتسبب في إزعاج حتى قرائي الأوفياء وأتفرد بأسوء الطرق.

عندما يعجب الجمهور العريض بمؤلّف ما، فاننا نتردد في مناقضة الرأي العام، بل إننا قد نتظاهر بالإعجاب به حتى لا نجد أنفسنا في عزلة.

صحيح أن فيلم **الكرة الحمراء** الذي يروي قصة حب بين طفل وكرة تتبعه في كل مكان هو فيلم متقن، مصوّر على نحو رائع وباخراج جيّد، والولد الصغير الذي يقوم بالدور لا يقطب الوجه إلاّ قليلا.

وهذا يعني، من منظوري، أنه لا يوجد في الفيلم لا شعر ولا أصالة، ولا حساسية ولا حقيقة، أقصد الشعر والأصالة والحساسية والحقيقة **الفعليّين**.

عندما أسندت لهم الكلمة وردود الأفعال البشرية، غش والت ديزني مع الحيوانات، ومن ثم مع الناس ومع الفن. خدع لافونتين بتصويره تصويرا كاريكاتوريا، لكن لا احد اعتبر ديزني شاعرا.

اعتقد جازما ألاّ شيء شعريّا يمكن أن يولد من **الانحراف**، علينا أن نمقت هذه الأشياء الحديثة التي تقوم مقام ظاهر الأشياء الأخرى: هذا القلم الذي ليس إلاّ قدّاحة في نهاية الأمر، هذا الكتاب المجلّد الذي ليس إلاّ علبة للسجائر،...إلخ.

Twitter: @ketab_n

الشيء ذاته بالنسبة لحيوانات والت ديزني، **الساف الأبيض** حصان زائف لأنه يتصرف بشكل إنسانيّ، تمدّد الكرة الحمراء مبدأ **التحويل** أو **الانحراف** إلى أقصى حدود الخدعة.

تتصرف هذه الكرة الحمراء التي تتبع بحرية الولد الصغير مثل كلب صغير يسلك بطريقة بشرية، إنه والت ديزني مربّع، وتتمثل سلبيّة هذه الخدعة بالضبط في كونها متكلّفة، وفي أنها تغرق في العرف تدريجيا كلما تقدّم الفيلم.

لا شيء في أفلام لاموريس من هذه الأحاسيس الواقعية التي من دونها لما كانت **الحكايات الشعبية** لبيرو أو **الجميلة والوحش** على ما هي عليه، أي مؤلّفات شاعرية وأخلاقية في الوقت ذاته، واقعية وإنسانية.

لا يهم إن كان كل ما في **الكرة الحمراء** مصطنعا، عرفيّا أو ملفّقا ما دام الأمر يتعلق بتسليتنا، في النهاية كل الوسائل مباحة من أجل إضحاكنا، الاكثر سهولة منها والاكثر بذاءة.

الأمور تتعفّن عندما يشرع المؤلِّف في إثارة شفقتنا. لا يحترم لاموريس القوانين الأساسية للحكاية الخارقة فحسب، بل يخرقها ليعطي لأفلامه اتّساعا لا تطمح إليه نقطة الانطلاق.

كل شيء يحلّ في الحكاية الشعبية بطريقة إنسانية، تعود الأمور إلى وضعها الدّنيوي بموجب القوانين المسرحية المختبرة. كل شيء يسير مع لاموريس بطريقة مخالفة، في نهاية **الساف الأبيض** يغوص الحصان بالولد في البحر، كما هو الحال بالنسبة **للكرة الحمراء**، تأخذ الكرات الولد إلى الفضاء.

ليس هذان الفيلمان سوى وسيلة للتخلص من مسلّمة غدت معيقة، وفي ذات الوقت إيهامنا بأنه تم "دفع" الفكرة إلى أقصاها.

يعتقد لاموريس أنه قدّم لنا الكرة وهي تتصرف كصديق للولد الصغير. لقد قدّمت الكرة، في حقيقة الأمر، كحيوا داجن لأنها تتبع

Twitter: @ketab_n

الولد الصغير في الطرقات على بعد مترين.

إنّ تدخل "الأشرار" **في الساف الابيض**، كما في الكرة الحمراء، ينمّ عن ضعف تام للذائقه. لقد خشي لاموريس أن يعد بمثابة "فاتن" في ثلاثة أرباع أفلامه ليس إلاّ، لذلك **نقل** الانتباه معتقدا أنه يرفع من شأن التخيل إلى حدّ المأساة.

أرى أن ما لا يمكن قبوله ها هنا هو الخلط بين الأجناس لأنه يريد أن يجعلنا نحب بطله الشاعري باضطهاده من قبل قطاع الطرق، إنه لأمر سهل.

يتسبب اليوم، هذا التعسف في استعمال السلطة، وهذه المزايدة في خراب على جميع الأصعدة. لقد حاولت إديث بياف كل ما في وسعها "الاتكاء" على الجوقة والمغالاة في "الإصداء"، لكنها لم تستطع إقناعنا بأن الأغنية التي انتحر فيها ولد وبنت في حانة هي مأساة إغريقية. تقول في الأغنية: **"أنا أمسح الكؤوس في مؤخرة المقهى"**. لكن هذا ليس صاراح برناردت وهي تغنّي جان -سيباستيان- باخ، بكلمات جان راسين، أو أني أرغب في أن أسند لنفسي جملة جاك بالاس لمنتج الخنجر الكبير: **"لم نقل لك أبدا أن مغالاة خطاباتكم كانت غير متكافئة مع ما تقولون"؟**

نعم، ألبير لاموريس، إنه لأمر معروف: من الأفضل أن نروي برشاقة أشياء خطيرة على أن نروي بوقار أشياء بسيطة.

نسمّي في فن العرض "الأثر المنقول" ذاك الذي يأتي من بعيد و"نشعر بقدومه". إن الشعر في **الكرة الحمراء** منقول على الدوام، مثل التمزقات الجمالية في سروال فولكو في **السّاف الأبيض**، **"كل ما هو ليس ناضجا يظل تنميقيّا"** كتب جان كوكتو. لن يتجاوز لاموريس الفن التزييني، هو الذي يتهرب من الخام.

عندما نفهم المبدأ، يمكننا ببساطة "تقليد لاموريس"، يكفي ألاّ

Twitter: @ketab_n

ننسى مقابلة ولد صغير بعدّة أشرار، ويكون موضوع الخلاف حيوانا صغيرا طيّبا أو "شيئا ما" جميلا وصغيرا.

سيكون للولد بالضرورة شيء من الحيوان ويكون للحيوان شيء طفوليّ. اقترح: الصغير لابون الذي فقد رنّته البيضاء ثم عثر عليها رغم المستكشفين الأشرار يضيع في الثلج ممسكا برقبة الحيوان، وكذلك: البرازيلي الصغير الذي ثقب الجنود الأشرار كيس قهوته. تتوزع القهوة في البحر ويغطس لاسترجاع كنزه حبّة فحبّة. وسيكون هناك أيضا: الصيني الصغير الذي يضيّع وثنيته، الأحنف الصغير يضيع سرواله، ولكن هناك أخيلة كافية للاموريس.

إننا نعرف كلمة كوكتو، كوكتو مرّة أخرى، قاس ولكنه صادق: "**كل الأطفال شعراء، ما عدا مينو دروّي**". يبدو **الكرة الحمراء** إذن، فيلما لمينو دروّي مخصّصا لماري- شانتال.

سأكون ظالما إن أنا أهملت الاشارة إلى أن **الكرة الحمراء** من أروع الأفلام الملونة على الاطلاق، وهذا بفضل العمل الرائع لإدموند سيشان، أحسن مدير آلة إلى حدّ الآن.

(1956)

Twitter: @ketab_n

لولا مونتيس

السنة السينمائية المنقضية هي أغنى سنة وأكثرها إثارة منذ سنة 1946، افتُتحت بمعزوفة فيليني وانتهت بتألق بفضل لولا مونتيس لماكس أوفيلس.

مثلما هو الحال بلنسبة للبطلة التي تحمل العنوان، قد يتسبب هذا الفيلم في فضيحة بتهييج العواطف. أيجب أن نناضل، سنناضل، أيجب أن ندخل في حرب كلامية، سندخل في حرب كلامية!.

هاهي فعلا السينما التي وجب الدفاع عنها حاليا، في عام 1955، سينما المؤلفين التي تعدّ متعة للعينين في الوقت نفسه، سينما أفكار حيث تنبثق الابتكارات في كلّ صورة، سينما لا تتطاول على ما قبل الحرب، سينما تحطم الأبواب التي ظلت موصدة منذ أمد.

لنكبح حماستنا، لنتصرف بحكمة ونحاول أن نكون موضوعيين رغم ضعف الرغبة التي تميّزنا.

إن بناء القصة، الذي يزاحم التسلسل، يذكرنا **بالمواطن كان**، لكنه يستفيد من دعم السينما سكوب، الطريقة التي تعطي الانطباع، ها هنا، ولأول مرّة، أنها استعملت كل قدراتها الممكنة.

بدل إخضاع الممثّلين، بسذاجة، إلى الإطار اللاإنساني للشاشة العريضة، يلجأ ماكس أوفيلس، على النقيض من ذلك، إلى ترويض الصورة، تقسيمها، تضعيفها، تقليصها أو تمديدها حسب متطلبات إخراجه المنقصف.

بنية المؤلف جديدة بمقدار ما هي جريئة، وبامكانها أن تضلّل

Twitter: @ketab_n

المشاهد الشارد الذهن، أو ذاك الذي يصل في وسط الفيلم: ذاك خطأهم. ثمة أفلام تفرض مشاهدتها انتباها لا خَوَر فيه: **لولا مونتيس** هو أحد هذه الأفلام.

خلال حياة متقلّبة لعبت **لولا مونتيس** "هوايتها" وومّأتها في سيرك أمريكي، أي بعض حلقات جحيم عاطفي خارج عن العادة، كان جو السيرك كابوسيا وهذيانيّا، ثلاث حلقات جعلتنا نغادر السيرك: نهاية علاقة مع فرانز ليشت: شباب لولا، وقبل السيرك بقليل حب ملكي في بافاريا. الحلقة الرابعة: للسيرة الذاتية إطار السيرك نفسه حيث يقوم بيتر إستينوف مقام حامل السلاح والجلاد والخليل الأخير.

فعلا، ستدمج لولا مونتيس الحقيقية المغامرة، المومس، نكاية في لقبها الاسباني، في أواخر حياتها في سيرك أمريكي لتكون نجمة عرض مستوحى من سيرتها الذاتية.

فضل ماكس أوفيلس إعادة بناء عرض السيرك وقد تخلّلته استحضارات من ماضي لولا، بدل أن يضغط في ساعتين مادة تبرّر مسلسلا من ستة عشر حلقة. ينظم بيتر أوستينوف، حامل السلاح، عرضه بذائقة ضعيفة: بالفضاضة والقساوة اللاواعية اللتين تتبوآن الحصص التلفزيونية، وإذا كان الممثّل الكبير أكثر شهرة من منشطي التلفاز فلأن الفن يحاكي الحياة... بتجميلها نوعا ما!

صوّر ماكس أوفيلس فيلما في مظهر ساخر من أيّ نجاح، على تجارب مضطربة وعلى استغلال الفضائح. لا تعرف لولا مونتيس، وهذا يتكرّر في الفيلم مرارا، لا الغناء ولا الرقص، لكنها تثير الاعجاب ببساطة، تتحدّى، تثير الصخب.

يؤكد حامل السلاح أنها امرأة مغوية، وإذا كانت قد سافرت كثيرا فلأن "**النساء المغويّات لا يتوقفن عن الحركة**". هناك ثلاثة تدخلات عابرة في ماضي لولا، طفولتها، زواجها بانسان خشن سكّير (إيفان

Twitter: @ketab_n

ديزني)، مغامرتها مع أخرق احتفالي (فرانتز ليشت) وخيباتها الفنية التي تكذّب التصريحات الظافرة لحامل السلاح.

لم تكن لولا سوى امرأة مثل باقي النساء، ثلومة، غير راضية، وكانت تقوم "**بكل ما كانت تحلم النساء القيام به في الشارع ولكنهن لا يجرؤن**".

لقد عاشت حياتها بايقاع سريع قبل أن تقف وقفة رائعة في بافاريا رفقة ملك مفارق (أنتون والبروك)، لقد كانت تموت كلّ مساء في هذا السيرك الأمريكي وهي تومّىء هوايتها.

لم ينس ماكس أوفيلس أبدا أنه قبل مئة سنة كانوا يستغرقون عدة أسابيع لعبور بلد، حيث أن أهمّ ما في الفيلم كان يجري في عربات خيل بطرقات أوروبا.

على ايقاع هذه الحياة الرتيبة لُغّمت لولا، استُهلكت قبل الوقت: "**فحصتها**، قال الطبيب: **تعب القلب، أمّا بالنسبة لألم الحنجرة فقد يكون الأمر أخطر**".

ثم انهالت تأشيرات طبيعية، شهوانية، جسدية: "**الحياة بالنسبة إليّ هي الحركة**". مرة سألها ملك بافاريا مساء: "**ألا ترغبين في التوقف، في تثبيت نفسك قليلا؟**"

تعدّ بنية الفيلم غاية في الصرامة، وإذا استطاعت تضليل بعض المتفرجين فلأن أغلبية الأفلام سردت منذ خمسين سنة بالطريقة الطفولية ذاتها.

يتجاور فيلم **لولا مونتيس**، من هذا المنظور، ليس مع **المواطن كان** فحسب، بل مع **الكونتيسة الحافية القدمين واللقاءات الماجنية أيضا**، ومع كل الأفلام التي تقلب التسلسل لفائدة المؤثرات الشاعرية.

يتعلق الأمر هنا بمسلم امرأة للتأمل أكثر مما يتعلق بمتابعة حكاية امرأة. إن الصورة من الامتلاء والغنى بحيث لا يمكن رؤية كلّ شيء في

Twitter: @ketab_n

آن واحد، لكن المؤلف أرادها كذلك، لقد ذهب إلى حدّ منح أسماعنا عدة أحاديث متزامنة. ما يهم أوفيلس، كما هو ظاهر، هو ما يجري ما بين اللحظات القوية للحبكة، وليس هذه اللحظات.

إن النص الذي نستوعبه على شكل نُتف -ما ندركه يساعدنا على إعادة بناء البقية، كما في الحياة- نصٌّ مختزل ببراعة. لا تلخّص الشخصيات أوضاعا بمعايير لبقة. وإذا كانت تعاني، فإن ذلك يبدو للعيان دون التصريح به. ها هو الحوار الأكثر ذكاء والأكثر صحة، الحوار الذي لم يسمع أساسا منذ **السلوك صفر** لجان فيجو، حوار نفعيّ بحصر المعنى، من نوع: ناولني الملح -هكذا- شكرا. مع ذلك، أية دعابة في كلّ حوار! الشخصية الوحيدة التي تبني جملا وتريد أن تكون بليغة هي الشخصية التي جسّدها بيتر أوسيلوف. لكنها تبحث عن الكلمات، تتلعثم ثم تستدرك، كما في الحياة دائما! لو كان ماكس أوفيلس سينمائيا إيطاليا لكان بامكانه أن يقول: "**صوّرت فيلما ينتمي إلى الواقعية الجديدة**"، والحال أن الأمر يتعلق فعلا بواقعية جديدة، ولو أنّ الشعر يسترعي انتباهنا قبل كل شيء.

قام بتأدية لولا **مونتيس**، الذي صوّر في ثلاث نسخ، ممثّلون من كل الجنسيات، ومنهم بيتر أوستينوف، روسي- انجليزي، أونتون والبروك، أسترالي- انجليزي وأسكار ويرنر النمساوي. بالنسبة للنسخة الفرنسية، الوحيدة التي تعنينا، فقد تحدّث كل الممثّلين بالفرنسية، بلهجة متفاوتة الوضوح. ضف إلى ذلك فإن الحوار يقدم لنا أحيانا حديثين أو ثلاثة في آن واحد، همسات وجملا ضائعة كما في الحياة، سنحصل على شريط صوتي يتعذر سماع خمسه من خلال المشاهدة الأولى.

معجبا بحوار الفيلم وحائرا، حصلت على مخطوطة حتى أقارنها بالشريط الصوتي النهائي، كان حوار النص المقطّع جيدا، وكان حوار الفيلم رائعا لأن الممثّلين لم يؤدوه حرفيا، إضافة إلى ذلك، هناك

Twitter: @ketab_n

متغيّرات على الحلبة.

تغدو جملة التقطيع هذه: **"حيوان مفترس مئة مرة أكثر دموية من ذاك الذي كنتم تصفقون عليه في معرضنا"**، عندما ينطقها النزق الرائع بيتر أوستيلوف: **"حيوان مفترس مئة مرة أكثر دموية من الحيوانات الموجودة في معرضنا"**.

تم استبدال كلّ جمل المروّض في السيرك بجمل قصيرة ودمدمات الأثر الجيّد. حافظ ماكس أوفيس عمدا على اللقطات الطارئة مفضلا أياها على اللقطات الناجحة أثناء التركيب النهائي. هكذا يأتي سوط بيتر أوستينوف في بعض اللحظات في أهداب الديكور. الشيء ذاته بالنسبة لملك بافاريا في المسرح: **"سيدتي، كنت أذهب إلى بيتكم... لا. هذا جنون."** (يطوف بأحد الديكورات ويردف): **"سيدتي، كنت أذهب إلى بيتكم لتجنيبكم الازعاج"**. أتت هذه الفكرة الخارقة **"هذا جنون"**، مما لا شك فيه، من خطأ في مسار أنتون والبروك أثناء تصوير التصميم.

يلتحق ماكس أوفيلس بجان رونوار في **جريمة السيد لانج** بهذا الإرتجال المستمر ذي القدرات القابلة للتطوير التي تتجه كلها نحو حقيقة أكثر صحة.

يخلق التفاوت المزدوج أو الثلاثي المتواتر في **لولا**، ما بين الشخصيات وإلقائها، ما بين إلقائها ونصوصها، الافتتان على شاكلة تردّد مارجاريتيس في **أطلنطس**. **لولا مونتيس** هو أوّل فيلم متلعثم، فيلم حيث جمال الكلمة (الناعم المثير الذي يتجنب فيه والبروك كلمة **الاهتمام**) يتفوق باستمرار على معنى الجملة.

يقفز جان فيجو إلى البال ثانية بسبب تذوقه، مثله مثل أوفيلس، للنص القائم على الشعر.

بين هذه المقطوعة الشعرية **لأطلنطس**:

"سكاكين الطاولة

Twitter: @ketab_n

"ذات الانعكاسات المتبدلة

"لا تعرف الأكسده

"أبدا.

وبين هذه التي أنشدها أوستينوف:

"في راجوسا

"الفستان الساحر

"المرفوض

"في الكنيسه

يتأرجح قلبي.

لولا مونتيس هو فيلم الأرقام القياسية، إنه أفضل الأفلام الفرنسية لهذه السنة، أفضل فيلم السينما سكوب إلى حدّ اليوم، ويفرض ماكس أوفيلس نفسه كأحسن تقني حالي وأفضل مدير للممثّلين، لأول مرة ترضينا مارتين كارول كما ينبغي، مثير هو بيتر أوستينوف، أسكار ويرنر كذلك، رائعان هما أنتون والبروك وإيفان ديزني.

فعلا ماكس أوفيلس هو سينمائيي القرن التاسع عشر، إننا لا نشعر أبدا بمشاهدة فيلم تاريخي، بل نشعر بأننا مشاهدون نعيش سنة 1850، كما لو أننا نقرأ لبلزاك.

يعتبر ملسم المرأة في عمله بمثابة ملخص لكلّ الملاسم الأخرى. يجمع فيلم **لولا مونتيس** المشكلات العاطفية لبطلة **بلا أفق** وبطلة **رسالة من مجهولة والسيّدة دو...**

لا بدّ أن ينصح بالتهجم على الفيلم الذي لا نحبه للدفاع عن ذاك الذي نحب، على أية حال، أنا ملزم بالحكم على أن الجمهور الذي يمقت **لولا مونتيس** هو جمهور لم يؤخذ إطلاقا لمشاهدة أفلام أصيلة حقا وشاعريّة. إن "أحسن" الأفلام الفرنسية، وأقصد **الأحمر والأسود** لكلود أوتان- لارا أو **شيطاني** لكلوزو **والمناورات الكبرى** لروني كلير،

Twitter: @ketab_n

أفلام صنعت على المقاس لتعجبه، لتتملّقه وتداهنه.

إن النقد التقريضي لفيلم انتشينا به خمس مرات في سبعة أيام لا مبرّر له ليتوقف. أختتم بالاشارة إلى جمال التصميم الأخير: تقدم لولا يدها في معرض الوحوش للحيوانات من أجل تقبيلها من خلال قضبان قفص: تتراجع الكاميرا بتحريك إلى الخلف، يتقدم مشاهدو العرض **تحت** الشاشة بحيث نعتقد **نحن** مشاهدي السينما أننا نمتزج بهم. لأول مرة يتم الخروج من القاعة عن طريق الشاشة. يأخذ الفيلم كاملا مكانه هكذا تحت رعاية بيراندليلو، وهكذا بالنسبة لكل عمل ماكس أوفيلس.

يظهر فيلم **لولا مونتيس** بمظهر علبة شوكولا عيد الميلاد. نرفع الغطاء فتخرج قصيدة بقيمة ست وسبعين مليونا.

(1955)

Twitter: @ketab_n

وفاة ماكس أوفيلس

لقد مات ماكس أوفيلس.

ظنناه تعافى من التهاب رئيوي على مستوى القلب أصيب به في مطلع السنة عندما كان يدير **زواج فيجارو** بمسرح همبورغ. الفيلم الذي أخرجه واقتبسه بنفسه.

أعلن ناقد ألماني أن أوفيلس أعاد، من خلال بومارشي، احياء روح موزار والكوميديا الالهية في هذا العرض على وجه الخصوص، وقد طبعه جنونه المعتاد بايقاع مذهل.

يتضمن **زواج فيجارو**، في الواقع، نحو ثلاثين لوحة مسببة للدوار. كانت الإعادة النهائية بتاريخ 6 يناير عندما كان ماكس في فراشه بالمستوصف في الطرف الآخر من المدينة ولم يستطع حضور استقباله الاحتفالي: هاج الجمهور مطالبا عن طريق التصفيقات بعودة الممثّلين ثلاثة وأربعين مرّة!

***

ولد ماكس أوفيلس يوم 6 ماي 1902 بساربروك، اختار الجنسية الفرنسية بعد الحرب العالمية الثانية أثناء الاستفتاء. عادة ما يتم تجاهل هذا التفصيل ولا نتحدث عنه إلا "كرجل من فيينا يشتغل عندنا". فعلا، لم يعش أوفيلس في فيينا سوى عشرة شهور، وذلك سنة 1926.

ممثّل مسرحي ثم مخرج جاء إلى السينما حبّا في ممثّلة تبعها إلى برلين. وإذ أصبحت السينما ناطقة تم توظيف مخرجين جدد من رجال المسرح، وهكذا أدار أوفيلس ما بين 1930 و1932 أربعة أفلام باللغة الألمانية لا نعرف عنها الشيء الكثير.

Twitter: @ketab_n

في عام 1932 كان هنالك فيلم **الخطيبة الخائنة** المقتبس من أوبرا سميتانا، وخاصة **قصّة حب**، المأخوذ من مسرحية أرتو شنيتزر، وهو أشهر أفلامه، وفيلمه المفضل أيضا.

عندما صدر في باريس **مدام دو**، الذي أخرجه قبل أربع سنين، لم ينتبه أحد إلى أن ماكس أوفيلس اقتبس الرواية القصيرة للويز دوفلمورين، إلى درجة أنه اسند إليه البناء الكامل **لقصّة حب**.

كان النصف ساعة الأخير، المبارزة، الخاتمة، نسخة ثانية من الفيلم بكلّ بساطة. هرب أوفيلس من ألمانيا منذ قدوم النازية واختفى إسمه من مقدّمة فيلم **قصّة حبّ**. مباشرة بعد رحيله، قبل سنة ونصف، أتيحت له فرصة إعادة مشاهدة هذا الفيلم لأول مرة منذ خمسة وعشرين سنة في لا أدري أية مدينة ألمانية، أخذت الكلمة شخصية محلية قبل العرض، شرحت بأنه لا يجب الافتخار بمقدمة الفيلم المبتورة، كانت هنالك دقيقة صمت، ثم تم عرض الفيلم الذي هُلّل به مطوّلا.

تقدم لنا مكتبة الأفلام أحيانا الفيلم الجميل الذي تلى **قصّة حبّ**، **سيّدة الجميع**، الذي تم تصويره عام 1934 بايطاليا عن رواية مسلسلة تعلن، بغرابة، عن **لولا مونتيس**، مأساة نجمة مرهقة تعيد مشاهدة اللحظات المؤلمة من حياتها العاطفية وهي على فراش بالمستوصف أثناء التخدير. لقد كانت إيزا ميراندا، عشرون سنة، البطلة المدعاة للشفقة في هذه المأساة التي تم تسييرها على نحو رائع.

قد يكون **الالهي** أفضل الأفلام الستة التي أخرجها أوفيلس قبل الحرب انطلاقا من كوليت –فتاة طيّبة من البادية تأتي إلى باريس فتخطفها موسيقى البهو- ها هي لوحة منكفئة لعالم الكواليس، وإذا كنا مضطرين إلى التفكير في **لولا مونتيس** فلأن أوفيلس الذي كان مرغما لجعل سيمون بيريو نجما، يخفيه لحساب كل الأدوار الثانوية، من أجل تكديس تفاصيل سخيفة وواقعية في آن واحد. سيكون، مع **الرغبة**، فيلم **الالهي** أقرب

Twitter: @ketab_n

فيلم لجان رونوار.

العدوّة اللينة الذي يروي حكاية أشباح، مع سيمون بيريو دائما، بشيء من تعسف حيّل روني كلير المؤلفة على عجل، هو فيلم أقلّ حظّا، مع ذلك فإنه يدخل بعض الرقة في هذه الحكاية.

صوّر أوفيلس بعد ذلك **يوشيوارا** الذي لم يكن يُعجبه، **رواية ويردير** الذي أحبّه كثيرا، **بلا أفق** الذي أحبّه قليلا، وفي 1939 صوّر **مايرلينغ في سراييفو** الذي أنهاه ببدلة عسكرية، معبّأ في صفوف القنّاصة الجزائريين.

بعد تسريحه شرع في تصوير **مدرسة النساء** رفقة لوي جوفي ومادلين أوزراي، وبعد ثلاثة أيام فزع المنتج. كان التصميم الأول يمثل قاعة مسرح بستار ما يزال مسدلا. نزل جوفي من السقف لملاقاة الكاميرا، يحط على الخشبة ويبدأ العرض في الوقت الذي تكون فيه كاميرا أوفيلس تتعقّب الممثّلين أثناء خروجهم من العرض، في الكواليس وخلف سقف المسرح،...إلخ. سنجد هذه النزعة البيروندياللية في **الدورية**، في **الرغبة**، وفي **لولا مونتيس** على وجه الخصوص.

لم يكن مشغول البال كثيرا من لقاء النازيين، لا في سنة 1932 ولا في سنة 1940. هاجر ماكس أوفيلس إلى نيويورك مرفقا بزوجته وولده، اشترى سيارة لاقتصاد حق القطار والتحق بنيويورك حيث وصل مفلسا. عاش أربع سنين على أمل أن يجد عملا في الغد، أخيرا صوّر فيلما عام 1948، أنتج الفيلم وأدّاه دوجلاس فايربانكس جينيور، فيلم **المنفي** الذي كان رائعا، ثم تبعه **رسائل من مجهولة**، اقتباس رائع عن ستيفان زويج، وتعلّق (الذي لم يعض في فرنسا).

في سنة 1958 عاد أوفيلس إلى فرنسا لتصوير **الدورية** الذي استقبحه الجمهور عشية العرض الأول ليصبح أحد الافلام الناجحة لسينما ما بعد الحرب، ثم **الرغبة** عن ثلاث حكايات شعبية لموباسان، الفيلم الأكثر

Twitter: @ketab_n

إهمالا، مدام دو، وأخيرا لولا مونتيس الذي قيل عنه كلّ شيء وكتب عنه كلّ شيء.

تشهد هذه الأفلام الأربعة على نجاح ماكس أوفيلس في المحافظة على حرية التعبير داخل نوع من الأفلام الخطرة من مجموع الانتاج الأوروبي الكبير ذي السمعة العالمية.

يخفي الذوق الرفيع لدى ماكس أوفيلس، في حقيقة الأمر، حياء كبيرا. كان ما يبحث عنه -إيقاع الحركة- منحنى السرعة- واه للغاية، مع أنه في منتهى الدقة، ما جعله يؤويه في لفّ متفاوت كما نخبىء جوهرة ثمينة في خمسة عشرة علبة تتسع أكثر فأكثر وتتداخل في بعضها بعض.

كان ماكس أوفيلس يحتفظ في الجيب الداخلي لسترته على جذاذة من الورق المقوّى كتبت عليها عناوين الأفلام التي يحلم بتصويرها، عرضها عليّ في أحد الأيام وقرأت: **إجمونت** لغوته، **أدولف** لبنجمان كوستان، **هيلين الجميلة** عن أوفنباخ، **حبّ العقداء الأربعة** لبيتر أوستينوف، حياة **الروسية كاترين** (لإنجريد برجمان)، **ست شخصيات تبحث عن كاتب**، وعناوين أخرى لم أحتفظ بها.

كان دائما يحتفظ في العقد بحق التخلّي عن فيلم عشية البدء في التصوير إن لم يتركوه ليشتغل وفق "فكرته"، مثال: **مامزال نيتوش** الذي أعطاه لإيف أليجري أسبوعا واحدا قبل الإنطلاق.

يتمثل المشكل الأساسي الذي ظل يعترضه في معالجة السيناريو. كان أوفيلس مهتما بانعكاس الأشياء أكثر من اهتمامه بالأشياء. كان يرغب في تصوير الحياة بشكل غير مباشر، بنبوٍّ. كانت المعالجة الأولى لمدام دو، على سبيل المثال، تلك التي رفضها المنتج، تتوقع أن تكون القصة التي نعرفها، مرئية كلها على المرايا، على الجدران والأسقف.

لهذا السبب، وبعد أن كان يتعامل في لولا مونتيس مع منتجين

Twitter: @ketab_n

غير مسؤولين، همّهم الوحيد تموين الصكوك التي يصدرونها، تحصل ماكس أوفيلس لأول مرّة على الضوء الأخضر لتحقيق أحلامه القديمة: العرض داخل العرض، التطرق لحياة لولا باعتماد الارتدادات غير المتسلسلة، أو بواسطة مقاطع أعيد تركيبها في عرض خاص بسيرك من ثلاث حلبات...

كان أوفيلس يعيش منذ أمد، وبحميمية، مع هذه الأفكار التي لم يفكر أبدا في أن **لولا مونتيس** ستفجّرها مثل قنبلة، محرّمة عليه المهنة، ولكنها، بالمقابل، ستجلب له معجبين آخرين غير منتظرين، جان جيني، أوديبيرتي وروسيليني...

كانت قهقهات أوفيلس، السعيدة المعدية، قهقهات معروفة، وكان حديثه رائعا، سخيّا، متحمّسا، غنيا بالمقارنات الموسيقية، وكان الايقاع انشغاله المهيمن عليه، إيقاع فيلم، إيقاع مشية، إيقاع آداء ممثّل، إيقاع حياة -حياة لولا اللاهثة. كان يحلم بالمحطات، بالتوقفات وبالاستراحات.

بعد ظهور لولا مونتيس، ومن أجل الهرب من هاتفه الناقل للشتائم والمديح، ذهب إلى بادن بادن "للتفكير".

رفض قبل ذهابه رفضا قاطعا تغيير تركيب فيلمه. هاتفته في بادن، لقد استغلوا غيابه للتصرف في لولا في مخبر باريسي. أجابني على الفور: **"لا أستطيع أن أتصور تقنيّين فرنسيين يقومون بأعمال من هذا القبيل بلا علم مخرج. ربما كان هناك سوء تفاهم. أحاول عبثا التخلص من "لولا" هذه التي تشهد في ألمانيا العواصف نفسها، كما في فرنسا، هلع، يأس، حماسة، أمل،..."** والبقية معروفة...

هناك نوعان من المخرجين: أولئك الذين يؤكدون: **أوه، سترون، السينما صعبة جدا"**، وهناك من يعتقدون: **"إنها سهلة جدا، يكفي القيام بما يجول في رأسك واللهو جيدا"**. ينتمي ماكس أوفيلس للفئة الثانية، ولأنه يتحدث بطيبة خاطر عن غوته وموزار أكثر من حديثه عن نفسه،

Twitter: @ketab_n

فإن مقاصده تظل عجيبة دائما، ويظل أسلوبه صعبا للفهم.

لم يكن الماهر، المتذوق الجمال، السينمائي التنميقي كما نزعم، وليس من أجل أن "يفعل حسنا" كان يكدّس عشرة تصميمات أو أحد عشرة في حركة واحدة للآلة التي كانت تعبر كل الديكور، وليس من أجل إذهال الآخر كانت كاميرته تجري في السلالم على طول مقدّمة البناء، على رصيف محطة وفي الأدغال.

لقد ضحى ماكس أوفيلس، مثله مثل صديقه جان رونوار، بالتقنية لحساب أداء الممثّل. لاحظ أوفيلس أن الممثّل جيّد بالضرورة، مضاد للمسرح بالضرورة عندما يُلزم بجهد عضلي: صعود السلالم، الجري في الريف، الرقص على مدى التصوير الواحد.

عندما يكون ممثّل ثابتا في أحد أفلام أوفيلس، وهذا نادر، سواء كان واقفا أو جالسا، يجب أن تتأكدوا بأن شيئا ما: أنبوب مدفأة، ستارا شفافا، كريستيا يتوسط بين وجهه وبين العدسة، ليس لأن أوفيلس يتجاهل نبل الوجه البشري، بل لأن الممثّل، إذ يعرف أن وجهه متستر في العدسة جزئيا، يرغم نفسه فطريا على التعويض وتأكيد الذات عن طريق الأداء، سيكون أكثر واقعية، أكثر صدقا لأن ماكس أوفيلس كان مسكونا بالحقيقة، بالصدق، لنقل سينمائيا واقعيا، وواقعيا جديدا حتى في لولا مونتيس.

لا يمكن أن ندرك في الحياة كذلك كل الأصوات، كل الجمل، لهذا أسخطت أفلام أوفيلس مهندسي الصوت أيما سخط: لا يُسمع بوضوح سوى ثلث الشريط الصوتي، أما الباقي فيدرك بشكل باهت، كما في الحياة، كانت الحوارات أصواتا.

المرأة هي الشخصية المحورية في أعمال أوفيلس، المرأة الفائقة الأنوثة، ضحية كل أنواع الرجال: عسكريين عنيدين، دبلوماسيين فاتنين، فنانين مستبدين، شبان متحمسين،...إلخ.

Twitter: @ketab_n

يقال إن أوفيلس غير مرتبط بالحاضر لأنه لا يعالج سوى موضوعات خالدة، مغلوطة تاريخيا، كان يعرض في أفلامه قساوة اللذة، مآسي الحب، خدع الرغبة، كان سينمائي **"الغد الحزين الذي تخلّفه الحفلة الراقصة الطائشة"**. (فكتور هيجو).

إذا كان قد تلقى بعد لولا مونتيس رسائل كثيرة من الشباب المولع بالسينما، وإذا كانت نوادي هواة السينما قد اكتشفته آنذاك، فلأنه، ولأول مرّة، طابق ما بين موضوعه المعتاد المتعلق بالمرأة المنهكة قبل الأوان، وبين الاهتمامات الجديدة فعلا: فظاظة أشكال العرض الجديدة، الافراط في استغلال السّير الذاتية المروّاة، الألعاب المفضوحة، اللعب بالأسئلة، عرض الخلاّن، صحافة الفضائح، الإجهاد، الإنهيارات العصبية. باح لي بأنه كتب سيناريو **لولا مونتيس** باقحام، وبنظام، كل ما أقلقه وضايقه في الجرائد لمدة ثلاثة شهور: الطلاق الهوليوودي، محاولة انتحار جودي جارلان، مغامرة ريتا هايوورت، السيرك الأمريكي ذو العروض الثلاثة، مجيء السينما سكوب والسينراما، المزايدة على الإشهار وغلو الحياة الجديدة.

لولا مونتيس هو أكبر أفلام الهزء قاطبة، ولكن، عوض أن يظهر كعمل مخبري، كما هو الحال بالنسبة لفيلم **الكراسي** ليونيسكو مثلا: جاء كانتاج ضخم في متناول الجميع. لقد شرح بيتر إستيمون في أحد مقالاته ظاهرة التباين هذه:" **كان أكبر المخرجين استبطانا، ساعاتيا لا طموح له سوى صناعة أصغر ساعة في العالم، ثم يذهب بعد ذلك ببريق مفاجيء من الضلال ليضعها في قمة كاتدرائية**".

كان المنتج الذي يحضر **موديجليائي** خائفا من فشل **لولا مونتيس**، وهكذا فرض على ماكس أوفيلس التعاون مع كاتب سيناريو قرف،مدهش قديما، صاحب حرفة مستهلكة، هنري جونسون، هو الذي سيكبح حماسة أوفيلس ويقنّنه.

Twitter: @ketab_n

مـا هـو مدهـش ومؤثـر فـي المغامرة، هو أنه فـي احتكاكه بالغليان الأوفيلسي وجد هنري جونسون ملكته القديمة: إن مخطوطة موديجلياني الجميلـة هـي منتـوج تعـاون غيـر متوقـع، ولكنـه فعلي، منتـوج مضاعفة حماسين أقل تناقضا ممّا توقعنا في الحال.

كان ماكـس أوفيلـس يأمـل فـي أن يحقـق لـه نجـاح موديجلياني نصيبا تجاريا يستطيع بفضله -تأسيس- بشراكة دانيال داريو- دار انتاج مسـتقلة. كان فيلمها الأول هو **حكاية حب** المقتبسـة من رواية لويز دو فيلموران.

كان ماكس أوفيلس، بالنسبة إلى البعض منّا، أحسن سينمائي فرنسي رفقـة جـان رونـوار، كبيـرة هـي خسـارة فنان بلزاكي جعل نفسـه محامي بطلاته، شريك النساء، سينمائينا المفضل.

(1957)

Twitter: @ketab_n

جاك تاتي

عمّي

نردّد دائما بأن السينما حبيسة المادة، والحال أن في ذلك بعض الصواب بطبيعة الحال. الزمن هو الذي أصبح فعلا لا يقدّر بأيّ ثمن، النجوم هم "معزّة الساعة"، التقنيون الذين يتكاثرون أيضا، والكراء الخرافي لدور التسجيل، لهذا تلعب الصدفة دورا مهمّا في الإبداع السينمائي، ملائما للموهوبين وغير ملائم للآخرين.

ومهما كان الأمر فإن بعض المخرجين لا يقبلون بتدخل الصدفة في أعمالهم، يريدون مراقبة عملهم والسيطرة عليه من الألف إلى الياء، إعادة تصوير تصميم فاشل أو مشهد كامل ضعيف الإدارة، تقديم إنتاجهم عشرين مرّة على "الموريتون"... لا يوجد سوى حل واحد لهؤلاء: التريث، التريث كثيرا، التريّث قدر الامكان. كيف؟ بتخفيض قدر السينما، بجعله عشرين مرّة أو ثلاثين مرّة أقل تكلفة، بالتعطيل المزدوج للنجوم ودور التسجيل.

هناك مخرجان فقط يتبعان سياسة المراقبة الشاملة هذه، روبير بروسون وجاك تاتي. إلى هنا أردت الوصول في الظروف الحالية، وبالنظر إلى الطريقة المخاطرة، المحظوظة، العجيبة، التقريبية، الغامضة والمختلة التي تصنع بها الأفلام، فإن أي عمل من أعمال بروسون أو تاتي سيكون ممتازا بالضرورة، قبليّا، ويعود ذلك، ببساطة، إلى السلطة النادرة التي يفرض بها نفسه من أول صورة إلى آخر كلمة، إرادة فريدة من نوعها ومطلقة، تلك التي يجب أن تنظم، نظريّا، أي عمل له طموح فنّي.

لهذا لا يمكن الحكم على **عمّي** إلاّ في إطار علاقته بأفلام تاتي. يجب الاعتراف أن **عمّي** لم يرض كلّ الرغبات في كان. لقد كان قبل

Twitter: @ketab_n

العرض الجائزة الكبرى المحتملة، ثم غدا الجائزة الكبرى الممكنة.

فكاهة تاتي مقيّدة جدا لأنه يكتفي، على الأقل، وعن قصد، بالملاحظة الهزلية لاغيا كل الاكتشافات التي لا تنتمي سوى إلى السخرية الحقّة، وحتى داخل الملاحظة الهزلية يلجأ تاتي إلى رقابة ثانية، رقابة المستبعد. إضافة إلى ذلك، فانه يمنع على نفسه الملاحظة القائمة على طبائع الشخصيات، أي الملاحظة البشرية من حيث أنه يرفض التقطيع القديم، البناء الدرامي للمشاهد ونفسنة الشخصيات.

لا يركّز هزله سوى على وقائع الحياة اليومية، محرّفة قليلا، لكنها موظفة في وضعيات ذات مصداقية مستمرّة.

في بداية حياته المهنية، وقد يدخل ذلك في اللاوعي، في الحدس، كان تاتي يفضل، من بين الإثارات الهزلية، الإثارة الأكثر استبعادا، الأقلّ تكلفا، ولكنه يصوّر الثلاث.

لقد غدا نفوره اليوم من التخيّل الخالص، ذوقه للحقيقي المستعبد -حقّا- نظاما قابلا للتحليل، مثله مثل الأنظمة الأخرى القابلة للنقد أيضا.

أحببنا فيلم **عطلة السيد هولو** أم كرهناه فانه لا يمكننا أن نتحفظ أمام هذا الفيلم الممتلىء، المنطقي، المكثف، هذه الكتلة الجميلة التي لا تقبل أي تهجم.

على النقيض من ذلك، لم يخلق الانسجام مع **عمّي**، والجمال ليس كليّا. نعجب بمقطوعة ونعاني مع أخرى، التكرارات مزعجة، يعيل صبرنا لمغادرة معمل أربل والالتحاق بسان مور، نتفاجأ في الظل بالمغالاة في التدقيق.

يلجأ تاتي، مثل شابلين في **الأزمنة الجديدة** وروني كلير، إلى خلط الأفكار العامة بفيلم يهمّ عصرنا، لكنه لا يوضح لنا ذلك، لأن العالمين المتعارضين هما عالم ما قبل عشرين سنة والعالم الذي سنعيش فيه بعد عشرين سنة، جزء سان مور رائع كله، حياة الناس البسطاء، السوق، الأطفال، شيء ممتع، جميل، يستحق المشاهدة، ناجح حقا. أمّا الجزء

Twitter: @ketab_n

الجديد، بيت عائلة أربل فانه ملحّ أحيانا، مزعج، لابد أن ذلك ناتج عن رغبة الذهاب إلى أقصى حد. لم يكن التصميم سوى ذريعة إذ يبدو زائدا أحيانا: المطبخ الحديث جدا غريب في المرّة الأولى، أقلّ في الثانية، وطبيعيا في الثالثة.

لا يسمح تاتي بالإضمار، وهذا ما يُؤَدّي به إلى إبهاظ يلحق ضررا بمنحدر الفيلم، وهكذا، فان السمكة الحديدية التي تبصق ماء بشكل آلي كلّما دخل أحدهم، ما عدا السيد أربل، تصبح، بصراحة، غير ضرورية في ثلثي الفيلم عندما نكون قد أدركنا المبدأ واستنفذنا كل الوسائل.

مع ذلك لايستطيع تاتي حذف السمكة من الديكور، ولا التخلّي عن استعمالها، **لن يكون ذلك منطقيا**، ألا يمكن مواراتها ببساطة؟ هذا أمر مستحيل في الاخراج الذي يقوم به: تصميمات عريضة ثابتة تناسب رؤية المشاهد، لا توجد تصميمات كبيرة لأننا "لا نستهزىء بالناس في الدنيا"،...إلخ.

الشيء ذاته بالنسبة لقعقعات أحذية السيّده أربل، مسلية في البداية، وتكاد تكون محنقة في النهاية، ليس لأن تاتي استنفذ الإثارات الهزلية أو أنه يلعب على الأوتار نفسها، بل لأن رأيه المسبق من الجمال، منطقه الجنوني يقودانه إلى رؤية العالم بطريقة مشوهة تماما، استحواذية عن آخرها.

كلما حاول الاقتراب من الحياة كلما ابتعد عنها، لأن الحياة ليست في مستوى المحبة التي أكنها لتاتي و لـ: عمّي. لأن فنّه كبير وجب أن يكون انخراطنا فيه كليا، ولأن فيلمه ناجح بامتياز، في حقيقة الأمر، فاننا نتجمّد هلعا أمام هذا الشريط الوثائقي.

يخترع تاتي، مثل بروسون، السينما أثناء التصوير، إنه يرفض بنية الآخرين كلّهم.

(1958)

Twitter: @ketab_n

IV

بعض قليلي الحظ

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

أعمال إنجمار برجمان

إننا نعرف أن إنجمار برجمان الذي يحتفل هذه السنة بعيد ميلاده الأربعين هو ابن قسّ، قبل أن يبدأ في الإخراج السينمائي عام 1945 كان قد كتب مسرحيات وروايات، خاصة أنه نشّط، وينشّط حاليّا، فرقة مسرحية، هكذا أخرج في ستوكهولم عدّة مسرحيات لآنوي، كامو وبعض الهالات الأدبية من المدوّنة الكلاسيكية، الفرنسية والشّمالية.

لم يمنعه فيض العمل هذا من تصوير تسعة عشر فيلما في ثلاثة عشر عاما، يبدو هذا محيّرا تماما، خاصة أنه عادة ما يكون كاتبا مكتملا: السيناريو، الحوار، الإخراج.

من الأفلام التسعة عشر لم تستغل تجاريّا سوى ستة منها في فرنسا: **السراب الخالد، صيف مونيكا، ابتسامات ليلة صيفية، ليل الباعة الجوالين، الختم السابع، وسومارليك.**

ستصدر حصريا عدة أعمال قديمة خلال الفصل القادم بفضل الجوائز التي تحصل عليها برجمان خلال ثلاث سنين، وبفضل النجاح الذي تحققه أفلامه لدى جمهور السينما الذي يزداد يوما بعد يوم (خمسة عشرة قاعة مسجّلة بباريس).

أظن أن الأفلام المؤهلة لإيجاد اهتمام في مستوى **ابتسامات ليلة صيفية**، على سبيل المثال، هي **درس في الحب** كوميديا مذهلة على طريقة لوبيتش)، **انتظار النساء وأحلام النساء**، كوميديا موشاة بالمرارة.

هناك فيلمان آخران، طموحان وغير متكافئين بامكانهما أن يطمحا إلى نجاح في مستوى **ليلة الباعة الجوالين**، إنهما **السجن** -الذي يروي

Twitter: @ketab_n

حكايـة مخـرج سـينمائي يأتيـه معلمـه القديم فـي الرياضات ليقترح عليه تصويـر فيلـم حـول الجحيـم- وخاصـة **العطـش** الذي يعـي فيه زوج من السواح السويديين التمزق الروحي أثناء رحلة بالقطار في ألمانيا الممزقة، ألمانيا ما بعد الحرب.

يعدّ إنجمار برجمان، اليوم في السويد، أكبر سينمائي وطني، ولكنه لم يكن كذلك دائما. كان احتكاكه الأول بالسينما في عام 1944 عندما كتب سيناريو **عذابات** الذي أخرجه جوبرج، مخرج **الآنسة جولي**. يتعلق الأمر "بالعذَابات" التي يسببها أحد أساتذة اللاتنية المدعو كاليجولا (قبل ذلك، أخرج برجمان للمسرح مسرحية كامو التي تحمل العنوان نفسه). أخرج برجمان في العام التالي أول أفلامه، **الأزمة**، الذي يصف آلام فتاة تتصـارع عليهـا، بأنانيـة، أمّهـا الحقيقيـة وأمّها بالتبنّـي، ثم كان دور حبّ **تحت المطر والمدينة المرفئية**،...إلخ.

كانت الأفلام الأولى لبرجمان تجرح الأحاسيس بتشاؤمها وطبيعة تمرّدها، كان الأمر يتعلق عادة بزوج شاب يريد تحقيق السعادة بالهرب، بالتصادم مع المجتمع البورجوازي.

كانت أعماله الأولى غالبا ما تُستقبل استقبالا سيّئا. كانوا يعتبرون برجمان تلميذا مدمّرا، يرتابون من سبابه، لقد كان يثير سخطا حقيقيا.

أوّل فيلـم منحـه نجاحـا حقيقيـا كان فـي سـنة 1948، **موسـيقى في الغياهب**، حكاية عازف على البيانو أصيب بالعمى أثناء الخدمة العسكرية، وإذ عـاد إلـى الحيـاة المدنيـة عانـى مـن المجاملات بسـبب إعاقته، إلى أن اسـتولت عليه عاطفة غرامية رغما عنه، وهكذا امتلأ سـعادة لأنه عُدّ أخيرا إنسانا طبيعيا!

كان برجمـان قـد أصبـح مهمّـا نوعـا ما، إلـى أن ظهرت فجأة أزمة في الصناعة السينمائية السويدية، في تلك السنة لم ينتج ولو فيلم واحد، وحتى يلبّي برجمان حاجياته صوّر تسـعة أفلام إشـهارية قصيرة لتعظيم

Twitter: @ketab_n

أهلية علامة من علامات الصابون.

في السنة التالية شرع في عمله من جديد بحماس متزايد وصوّر أحد أحسن أفلامه، **انتظار النساء**، ربما كان متأثرا بفيلم جوزيف مانكيويتش **رسالة إلى ثلاث نساء**، والحال أن عمل برجمان هو عمل عارف بالسينما، كان في العاشرة من عمره يكرّس هواياته في تشغيل مسلاط صغير تتّابع فيه الأشرطة نفسها.

يحنّ في **السّجن** لحظة إلى ذكرى الطفولة فيقدّم لنا مخرجا في علّيّة يعرض على نفسه فيلما هزليا قديما حيث نشاهد، بتسريع الفيلم، تتابع نوّام في قميصه، شرطي والشيطان نفسه.

يمتلك إنجمار برجمان حاليا مكتبة أفلام خاصة، غنية بمئة وخمسين فيلما مصغرا إلى 16 مم، وهو يعرضها أحيانا في بيته لمؤديه ومعاونيه.

شاهد إنجمار برجمان الأفلام الأمريكية بكثرة، ويبدو أنه تأثر بألفريد هيتشكوك. لا يمكننا عدم التفكير في **هيتشكوك** وفي **غنيّ وغريب** ونحن نشاهد **العطش** وطريقة إدارة، مطوّلا، مشهد من حوار بين رجل وامرأة بحركات صغيرة لا تكاد تدرك، ولكنها صادقة، وخاصة أداء النظرات، الدقيق والمتأنّق.

والحال أنه بداية من 1948 –**سنة الحبل**– يكون إنجمار برجمان قد توقف عن تجزيء تقطيعه، باذلا جهدا في تسجيل المشاهد المهمة في شكل متواصل، معتمدا على حركية كبيرة للكاميرا والممثّلين.

لكن، وعلى النقيض من جوان باردام، على سبيل المثال، الذي تأثر كل فيلم من أفلامه بسينمائي مختلف دون أن يستطيع تقديم أي شيء شخصي أو محسوس، فان إنجمار برجمان استوعب جيّدا كل ما كان لديه ناتجا عن إعجابه بكوكتو، آنوي، هيتشكوك والمسرح الكلاسيكي.

أهديت أعمال برجمان إلى المرأة كما هو الشأن بالنسبة لأعمال

Twitter: @ketab_n

أوفيلس ورونوار، وإذا كانت تستحضر أوفيلس بدل رونوار، فلأن صاحب **ليل الباعة الجوالين**، شأنه شأن صاحب لولا مونتيس، يتبنى رؤى الشخصيات النسوية أكثر من تبنيه رؤى الشخصيات الذكورية.

بعبارة أخرى، ومن أجل تجسيد هذه الملابسة، لنقل إن رونوار يدعونا لمشاهدة بطلاته بعيون شركائهن الذكور، في حين أن أوفيلس وبرجمان ينزعان إلى إظهار الرجال كما يفكرون في الحدقات النسوية.

هذا أمر حساس للغاية في فيلم من نوع **ابتسامات ليلة صيفية** حيث الرجال متأنقون جدا والنساء مظلّلات كثيرا.

كتب أحد الصحفيين السويديين ما يلي: "**إن برجمان يعلم كثيرا عن النساء**"، وردّ برجمان: "**تعجبني كل النساء، المسنّات، الشابات، الطويلات، القصيرات، النحيلات، البدينات، الثقيلات، الخفيفات، الذميمات، الجميلات، الساحرات، القبيحات، الحيّات والميّتات. أحبّ البقر أيضا، إناث القردة، الخنزيرات، الكلبات، إناث الخيل، الدجاج، البط، الدجاجات الحبشية، إناث فرس النهر والفأرات. لكن الفئة الأنثوية التي تعجبني كثيرا هي فئة الحيوانات المفترسة والزواحف الخطيرة. هناك نساء أكرههن، أحب أن أقتل واحدة أو اثنتين، أو تقتلني احداهن. عالم النساء هو عالمي، ربّما أناور فيه بشكل سيء، ولكن، لا يوجد أي رجل يمكنه أن يفتخر بأنه يعرف كيف يتدبر الأمر تماما**".

إننا نكتب مقالات كثيرة حول برجمان، أكثر فأكثر، وهذا أمر جيّد، من لا يختمون بخطبة حول التشاؤم العميق في الأعمال البرجمانية ينهون بخطبة حول تفاؤله: كلّ شيء صحيح عندما نقول عموميات عن هذه الأعمال أكثر من حب الحقيقة. يقود برجمان باصرار في كل الاتجاهات.

تلخص هذه الجملة المأخوذة من **ابتسامات ليلة صيفية**، وبشكل

Twitter: @ketab_n

جيّد، فلسفة الشفقة التي تتقاطع أحيانا مع احتقار أوديبيرتي: "**ما يجعلك متعبا يائسا، هو عدم قدرتك على حماية كائن واحد من ألم واحد**".

تطرح الأفلام الأولى لبرجمان مشاكل اجتماعية، وفي المرحلة الثانية يغدو التحليل أكثر فردية، استبطانا حقيقيا لجوهر الشخصيات، ومنذ سنوات قليلة أصبحت الانشغالات الأخلاقية والماورائية هي المهيمنة في **ليل الباعة الجوالين والختم السابع**.

قفز إنجمار برجمان على كل المراحل بفضل الحرية التي تركها له المنتجون السويديون في أفلامه التي لم يستفد أغلبها سوى من استغلالها في البلدان الاسكندنافية، لقد قطع في ظرف اثني عشرة عاما طورا إبداعيا يمكن مقارنته بما أنجزه كل من ألفريد هيتشكوك وجان رونوار في مدة ثلاثين سنة.

هناك كثير من الشعر في عمل برجمان، ولكنه لا يفرض نفسه إلاّ بعد فوات الأوان. يكمن المهم، بالأحرى، في البحث عن حقيقة أكثر فأكثر ربحا.

نقطة القوة لدى برجمان هي إدارة الممثّلين أولا وقبل كلّ شيء. يسند الأدوار المحورية لأفلامه لستة أو سبعة ممثّلين يميل إليهم أكثر ويستطيع أن يجعلهم غير معروفين من فيلم إلى آخر في أدوار عادة ما تكون متناقضة تماما.

اكتشفت مارجيت كارلكيست في مصنع قمصان هاريات أندرسن في مجلة إحدى المقاطعات حيث كانت تغني مرتدية لصوقا أسود. لا يجعل المؤدين يعيدون إلاّ قليلا، ولا يغيّر أبدا سطرا من حواره، يكتب دفعة واحدة ودون أيّ مخطط مسبق.

عندما يبدأ أحد أفلامه ينتابنا شعور بأن برجمان نفسه لا يعرف، إلى حد الآن، وهو يصوّر أوّل مشاهده كيف سينهي حكايته، وقد يكون ذلك صحيحا أحيانا. وهكذا نحس، كما يحدث مع أغلب أفلام رونوار، بأننا

Twitter: @ketab_n

نعيش التصوير، بمشاهدة الفيلم وهو يتجسد، وحتى بتجسيده بالتعاون مع السينمائي.

يبدو لي أنه أحسن برهان على نجاح برجمان، الذي يفرض علينا بقوة كبيرة شخصيات يخلقها مخياله ويجعلها تتلفظ بعفوية كبيرة، بحوار منسجم، رائع و"مألوف" باستمرار.

عادة ما يذكر برجمان أونيل ويفكّر مثله، **"كل فن درامي لا طائل من ورائه إن لم يول اهتماما لعلاقات الانسان بالله"**. تحدّد هذه الجملة جيدا مقاصد **الختم السابع**، مع أني أعترف أني أفضّل عليه **على عتبة الحياة**.

يمثل **الختم السابع** تأمّلا متسائلا حول الموت، أمّا **على عتبة الحياة** فهو تأمل متسائل حول الولادة. الشيء ذاته لأن الحياة هي المعنية في الحالتين.

يجري حدث **على عتبة الحياة** في مستوصف للولادة في أربع وعشرين ساعة. لا أستطيع تلخيص السيناريو وروح الفيلم أفضل من إيللا إيزاكسون الذي كتبه مع برجمان: **"الحياة، الولادة والموت أسرار- أسرار يكون البعض مدعوا ليعيشها في الوقت الذي يكون فيه الآخر محكوما عليه بالموت. يمكننا الانقضاض على السماء وعلى العلوم بالأسئلة- كلّ الأجوبة واحدة في الوقت الذي تستمرّ فيه الحياة مكلّلة الأحياء بالقلق والسعادة.**

العطشان إلى الحنان الخائب الطموح هو الذي يجب أن يقبل عقمه. إنها المرأة الممتلئة حياة، تلك التي حرمت من الحفاظ على ابنها الذي انتظرته بشغف. إنها الفتاة التي لا تجربة لها، تلك التي فاجأتها الحياة ووضعت فورا في زحمة الواضعات. الحياة تكللهم جميعهم، دون أن تطرح أسئلة، دون أن تقدم أجوبة: تستمر في سيرها المتواصل نحو ولادات جديدة، نحو حيوات أخرى. البشر وحدهم هم الذين يطرحون أسئلة".

على عكس **الختم السابع**، الذي استلهم من زجاجيات القرون

Twitter: @ketab_n

الوسطى، والذي يتضمن مؤثرات بلاستيكية كثيرة، فان **على عتبة الحياة** أنجز ببساطة كبيرة. لقد كان الاخراج كلّه في خدمة البطلات الثلاث، على شاكلة الطريقة التي انمحى فيها إنجمار برجمان أمام سيناريو إيللا ايزاكسون.

إن إيفا دالبيك، انجريد تولين وبيبي أندرسون تخصيصا، متميزات من حيث الانضباط والاحساس، لا توجد أية مصاحبة موسيقية في هذا الفيلم التي تنحو كلّ عناصره منحى الصفاء.

ما يلفت الانتباه في الأفلام الأخيرة لبرجمان هو طابعها "الجوهري". بامكان كل من ولدوا وكلّ من هم على قيد الحياة أن يفهموها ويتذوّقوها.

يبدو، من منظوري، أن إنجمار برجمان، والحال هذه، يهم أكبر عدد من المشاهدين في أكبر عدد من البلدان بأفلامه التي لا تتوقف عن إدهاشنا.

(1958)

Twitter: @ketab_n

صراخ وهمس

يبتدىء هذا مثل **الأخوات الثلاث** لتشيكوف، وينتهي هذا مثل **بستان الكرز**، وبين الاثنين هناك شيء من ستريندبرج. يتعلق الأمر **بصراخ وهمسات**، آخر فيلم لإنجمار برجمان الذي نجح نجاحا باهرا في لندن ونيويورك منذ عدة شهور، وهو انطباع مهرجان كان في الأسبوع الماضي.

من المتوقع أن يعرض في باريس في سبتمبر. إن **صراخ وهمس** الذي اعتبر تحفة بالاجماع سيجعل إنجمار برجمان يتصالح مع جمهوره العريض الذي اتّهمه بالتعاظم بعد نجاحه الأخير في **الصمت** (1963).

مع ذلك، لا توجد في تاريخ سينما ما بعد الحرب سوى أعمال قليلة تساوي نفسها، وفية لها مثل أفلام برجمان. صوّر ما بين 1945 و1972 ثلاثة وثلاثين فيلما. أصبح إسمه مألوفا لدى الجميع في سنة 1956 بنجاح **ابتسامات ليلة صيفية** في مهرجان كان، وهو فيلمه السادس عشر.

قبل ذلك بعشر سنين لم يلاحظ إلاّ ناقد واحد أول فيلم لبرجمان عرض في فرنسا: أندري بازين الذي أثنى على الشاب السويدي الذي **"أثار عالما من الصفاء السينمائي المدهش"** (تقرير حول **السراب الخالد** في "الشاشة الفرنسية"، سبتمبر. (1947).

بداية من عام 1947 انتهت اعمال برجمان بالظهور في فرنسا بشكل غير منتظم، وأشهرها: **ليل الباعة الجوالين، الختم السابع، الفراولة البرية، النبع، الشخص**، ولعل أكثرها تأثيرا: **سومارليك، مونيكا، المتحاورون، الشعيرة**. بالمناسبة، لنتحدّث عن **الشعيرة**.

Twitter: @ketab_n

يعرض في الأسابيع الأخيرة بباريس هذا الفيلم الرائع الذي أخرجه برجمان قبل خمس سنين، بالأبيض والأسود للتلفزيون السويدي. قاعة "ستوديو جالاند" صغيرة، لكن المشاهدين الثمانين الذين يأتون يوميّا لا يكفون لتعويض نفقات الاستغلال. ومن أغرب الأمور أن فيلم **الشعيرة** غادر الاعلانات: بالضبط، عشية وصول برجمان إلى كان حيث انتظر خمسة عشرة سنة. **الشعيرة** الذي اختفى من الاعلانات في الأسبوع الماضي، لا يختلف عن نزع كتب مؤلّف من واجهات المكتبات في اليوم الذي يحصل فيه على جائزة غانكور. إنها لخسارة، خسارة يتحمل النقاد الباريسيون جزء منها. فيلم يمتاز بعنف داخلي في بعده الأقصى، يجعلنا **الشعيرة** نحضر اغتيال ثلاثة فنانين لقاض، أي لناقد، ومن أغرب الأمور أن الاعلام تفادى الانتباه إلى هذا الفيلم.

برجمان رجل عنيد وشرس، يقسّم حياته ما بين المسرح والسينما. إننا نشعر أنه لا يجد سعادته إلا محاطا بالممثّلات، وليس لنا أن ننتظر قريبا فيلما لبرجمان دون نساء. أظنه أكثر نسوية منه نسوانيا، لأن النساء في أفلامه لا ينظر إليهن من وجهة نظر ذكورية، بل يدرسن بروح من التواطؤ التام، مظللات إلى الحد الأقصى، في حين أن الشخصيات الذكورية متأنقة.

بدل تقليص مادة أربع ساعات في ساعة ونصف، يشتغل برجمان على موضوعات القصص القصيرة: شخصيات معدودة، حركات قليلة، ديكور محدود، وهكذا يصبح كلّ فيلم من أفلامه –من المهم أن نشاهدها مجتمعة في أسبوع، خلال تكريم أو مهرجان– لوحة في معرض، لأن هناك "فترات" برجمان، وتبدو فترته الحالية مادية أكثر منها ما ورائية. إن العنوان الغريب صخب وهمس يفرض نفسه علينا عندما نخرج من هذا الفيلم مؤنّبين وموشوشين.

بالنسبة إليّ، فإن الدرس الذي يقدّمه لنا برجمان يتمثل في ثلاث

Twitter: @ketab_n

نقاط: تحرير الحوار، التنظيف الكلّي للصورة، الأولوية المطلقة الممنوحة للوجه البشري.

تحرير الحوار. نص الفيلم ليس قطعة من الأدب، ولكنه كلمات صادقة بكلّ بساطة، أشياء قيلت وأشياء أضمرت، اعتراف ومسارّة. كان يمكن تلقّي هذا الدرس من جان رونوار، ولكنه تجلّى بغرابة، وبوضوح أكبر من خلال لغة أجنبية وسينمائية عذراء، وهذا منذ **سومارليك**، فيلم عطلنا، فيلم شبابنا، فيلم حبّنا الأول.

تتعبّأ حواسنا كلّيا أثناء عرض فيلم برجمان لأن آذاننا تسمع لغة سويدية -التي كموسيقى أوكلون رنّان- وفي الوقت ذاته على أعيننا أن تقرأ سويدية مترجمة إلى الفرنسية، مترجمة معناها مختصرة ومدعّمة. كلّ من كان لهم فضول مقارنة أفلام برونال المكسيكية أو الإسبانية بالأفلام التي صوّرها في فرنسا كانت لهم فرصة التفكير في ظاهرة تفاوت التواصل.

تنظيف الصورة. هناك سينمائيون يتركون دخول الصدفة على الصورة، شمس، راجلون أو درّاجة (روسيليني، لولوش، هوستون). وهناك من يريد مراقبة كلّ سنتمتر مربّع من الشاشة (اينشتاين، لانج، هيتشكوك). ابتدأ برجمان كالأوائل ثم غيّر المعسكر.

لن تلتقيّ بأي راجل في أفلامه الأخيرة، لن يوقف بصرك أي شيء غير ضروري للديكور، ولا طائر في الحديقة. لا يوجد على اللوحات البيضاء إلا ما أراد برجمان (المضاد للرّسم مثل السينمائيين الحقيقيين) أن يضعه هناك.

الوجه البشري! لا أحد يقترب منه أكثر من برجمان. لا توجد في أفلامه الأخيرة سوى أفواه تتحدّث، آذان تستمع وعيون تبدي الفضول، الشهية أو الذعر.

استمعوا إلى كلمات الحب التي يقولها ماكس فان سيدار لليف

Twitter: @ketab_n

أولمـان فـي **موعـد الذئـب** (1967)، واسـتمعوا إلى كلمـات الحقد التي يتبادلها الزوج نفسـه بعد ثلاث سـنين في **هواية**، انتم أمام أفظع مخرج سيريذاتي لهذا العصر.

كلّ نسائه هو فيلمه الملعون أكثر، ومن السخرية القول بأن أحسن عمله تمثل في إظهار العبقرية غير المستغلّة عادة لدى كل النساء اللائي اخترن مهنة التّمثيل، إنهن ماج بريت نيلسـون، هاريات أندرسـون، إيفا دالبيـك، جونيـل ليندبلـوم، انجريـد تولين، بيبي أندرسـون، ليف أولمان. لسـن قططـا صغيـرة ولا فئرانـا ولا نسـاء مبتـذلات، بل نسـاء حقيقيات. يصـور برجمـان نظراتهـن، الأكثـر فأكثـر حـدة في الحياة القاسـية أو في الألـم، لكـنّ أفلامـا رائعـة تنتـج عنها، بسـيطة كصباح الخيـر، لكن، هل صباح الخير بسيط بالنسبة للجميع؟

(1973)

Twitter: @ketab_n

بونويـل البنّـاء

أتساءل أحيانا إن كان إنجمار برجمان يجد أن الحياة لا طائل من ورائها حتى يقدّمها لنا في أفلامه منذ عشـر سـنين. المؤكد أن برجمان لا يساعدنا على الحياة، أمّا رونوار فنعم.

يبدو لنا، خطأ أم صوابا، أن فنانا متفائلا -بشرط ألاّ يكون تفاؤلا ساذجا، بل نوعا من التفاؤل المتجاوز- يبدو لنا إذن أن هذا الفنان أكبر بكثير، أو أكثر أهمية لمعاصريه مقارنة بالعدميّ والقانط.

ربّمـا وجـد بونويـل مكانـه بين رونـوار وبرجمان. أظنّ أن برجمان يعتقـد أن النـاس حمقـى ولكـن الحيـاة مسـلّية. يقول لنا هذا بليونة كبيرة وليس بشـكل مباشـر، لكنه يقول ذلك، وهو ما يتجلّى، على أية حال، في أكبر عدد من أفلامه.

إذا كان بونويـل، رغـم قلـة اهتمامـه بالرسـائل، قـد نجـح فـي أحد أفلامـه المضـادة للعنصريـة حقّـا، **الفتـاة** (1960) (الفيلـم الوحيـد الـذي أنتجـه بالانجليزيـة)، فلأنـه عـرف، بـذكاء كبيـر، القفز على الشـخصيات الودودة والمنفّرة وتشـويش اللعبة النفسـانية، مع اعتماد خطاب واضح للغاية ومنطقي في ذات الوقت.

تشـتغل المعالجـة المضـادة لنفسـنة السـيناريو علـى مبـدأ الحمّام البـارد -تنـاوب التوسـيمات الملائمـة وغيـر الملائمـة، الإيجابيـة والسلبية، المنطقية والمستحيلة- كما أنه يهتمّ بالوضعيات قدر اهتمامه بالشـخصيات.

رؤية مضادة للبورجوازية، مضادة للإمتثالية، تهكّمية مثل رؤية ستروهايم،

Twitter: @ketab_n

ولكنّها أخفّ، رؤية بونويل للعالم مدمّرة، فوضوية عن قصد.

قبل 1968 – تعقّدت الأمور بداية من شهر ماي خلال هذه السنة– كان مضمون أفلام بونويل يناسب أولئك الذين ينادون بسينما ملتزمة، مع أن أندري بازين كان محقا عندما كتب، بعد لوس أولفيدادوس، بأن **"بونويل انتقل من الثوري إلى الأخلاقي."**

والحال هذه، ليس بونويل، المتفائل المرح، قانطا، بل عقلا ارتيابيّا كبيرا. لاحظوا أنه لم يصوّر أبدا أفلاما مع، بل أفلاما دائما ضدّ، ولا توجد عنده ولو شخصية واحدة ظهرت بمظهر إيجابي.

تتجلى ارتيابية بونويل تجاه كلّ الناس الذين يلعبون دورا اجتماعيا محددا بدقّة، كلّ الذين لهم قناعة ما.

يقدّم لنا بونويل، مثله مثل كتاب القرن الثامن عشر، درسا في الشك، وأظن أن جاك ريفات محق عندما قارنه بديدرو.

ها هي شهادة كاترين دونوف حول عقلية بونويل خلف الكاميرا في مقالها: **"العمل مع بونويل"** وهي شهادة ثمينة: **"تظل نظرة بونويل، حتى وهو يصوّر حكاية صعبة، نظرة الدّعابة السوداء، إن بونويل هزّال مسرور، ماكر ومرح جدا. كنّا نتسلّى على الخشبة بفضله، وكان من البديهي أنه كان يبني، تأسيسا على شخصية دون لوب، التي أدّاها فرناندو راي باتقان، حصيلة كلّ الرجال الذين كان قد قدّم عنهم صورا في أفلامه، من أرخبيل كروز إلى فيريديانا، وذلك بتجميع طائفة من التفاصيل الأليمة، الغريبة والحميمية في أغلب الأحيان."**

ارتاب من بونويل فعلا عندما يخترع شخصية رجل ناضج، وليس مبتدئا شابا، ثم يتسلّى باسناد له أفكار يراها خرقاء، تعادلها افكار حقيقية، عميقة ومنطقية، أفكاره الشخصية. هذا ما يخلق المفارقة، هذا ما يبعد عن التحليل النفسي ويقرّب من الحياة، مزيج من التأشيرات النقدية والسيريذاتية.

يأتي صديقان لدون لوب في **تريستانا** ليطلبا منه أن يكون شاهدا

Twitter: @ketab_n

في مبارزة، وعندما يعرف أن القاتل سيتوقّف مع أوّل جرح، مع أوّل قطرة دم، يقوم بإبعادهما: **"أيها السيّدان، لا تأتيا ثانية للبحث عني من أجل دلائل مبارزات أو شرف ليست ذات قيمة."**

يجسّد هذا المثال جيّدا الطريقة التي يتّبعها بونويل لكسر علم النفس. إن كان دون لوب غبيّا حقا (بالنظر إلى أن المبارزة الثنائية حماقة)، فانه لن يتصرّف كذلك، ولكن، ومن جهة أخرى، فان فكرة ضرورة سيلان الدم لتحقيق الرضى، تمثّل، بلا شك، حماقة أخرى، لكنها أكثر عذوبة بسبب جنونها ومفارقتها للخسّة المحيطة.

عادة ما يُؤَدّي جهد بونويل لكسر المعنى الاحتيال عليه وتحويره بهذا البناء إلى التعامل كمرتجل.

لمّا كان علي أن أذهب إلى إسبانيا بمناسبة صدور فيلم، قرّرت الوصول إلى غاية تُوليدْ حيث كان بونويل يصوّر **تريستانا**. أعرف أنه ندم عن عدم أخذ معه، من فرنسا، بعض علب جيتان بالمصفاة الذي كان يفضله على التبغ الاسباني. استقبلت إذن استقبالا حسنا، مضاعفا لحضور هذا التصوير، حيث كان يجري مشهد مهمّ بالمناسبة.

كان من المفترض أن يدور الشاب الأبكم في **تريستانا** حول تريستانا مثلما تحوم فراشة حول الضوء، وأن يستمرّ حبه لها عندما عادت ليعيش في بيت دون لوب بعد بتر الرّجل. وكان من المتوقع، في مخطوطة الفيلم، أن يلتقي تريستانا دساتيرنو في لحظة ما بالبهو، يتبادلان النظرات، وأخيرا تُدخل تريستانا الفتى إلى غرفتها.

كان بونويل قلقا نوعا ما قبل تصوير هذا المشهد، وجده فظا كثيرا، عاديا جدا، وبعبارة أخرى، تقريريا جدا، وهكذا قرّر تغييره. وهذا ما يمكن مشاهدته في الفيلم بعد انتهائه.

كان ساتيرنو يحوم في الحديقة حول نافذة تريستانا ويرمي بحصيّ صغيرة تجاه زجاج النافذة. كانت تريستانا تنزع ثيابها في الغرفة، لن

Twitter: @ketab_n

نشاهد سوى الملابس الداخلية تُلقى على السرير حيث توجد الرجل الاصطناعية للفتاة. نعود إلى تريستانا وهي تقفل منامتها وتتجه نحو النافذة مستعينة بعكازيها منجذبة بوقع الحجارة على الزجاج. نبصر حاليا ساتيرنو يقترح على تريستانا، عن طريق الحركات، نزع منامتها، تنفذ تريستانا، ندرك ذلك من خلال موقف ساتيرنو الذي تراجع في الحديقة وهو ينظر إلى النافذة شاخص البصر.

عاد إلى ذاكرتي، وأنا أشاهد تصوير المشهد، حوار أجريته مع بونويل عام 1953. كانت تلك أول مرّة أطلب فيها من مخرج أن يجيب على سؤال من نوع: "**هل لكم مشروع فيلم يتعذّر تصويره**"، ردّ عليّ: "**أجيبكم، لا. لكني أحدّثكم عن الفيلم الذي أحلم به لأنني لن أستطيع تصويره أبدا: عندما استلهم من مؤلفات فابر سأخترع شخصيات أكثر واقعية من شخصيات أفلامي المعتادة، لكنها ستحمل سمات بعض الحشرات، ستتصرف البطلة مثل نحلة، ويتصرف الشاب المبتدئ مثل جعران،...إلخ. فهمتم لماذا لن يتحقق هذا المشروع.**"

يمكن أن يمثل "فيلم السليقة"، هذا الذي لم يصوّره بونويل أبدا، علامة مهمّة لفهم الطريقة الخاصة التي يعتمدها لجعل الشخصيات تعيش وتتحرّك.

خلافا لما يعتقده كثير من المعجبين بـ: بونويل، فانّ فعل الكتابة لديه وتحضير التصوير في منتهى الجدّية، عميق وخاضع لمراجعة مستمرّة.

يدرك بونويل، مثل الكبار، أن الأمر يتعلق، قبل شيء بأن "تصبح مهمّا" وأن هناك عدّة طرق لتقديم أشياء، وأن إحدى هذه الطرق هي الأفضل.

هناك الكثير من المعلّقين يتحدّثون عن بونويل كحديثهم عن شاعر حلُميّ يتّبع نزوات مخيّلة متحرّرة، في حين أنه في واقع الأمر كاتب سيناريو كبير وعبقريّ في البناء الدرامي، كما بيّنته كاترين دونوف في

Twitter: @ketab_n

المقال المذكور أعلاه: "**بونويل، قبل كل شيء، هو سارد حكايات رائع، كاتب سيناريو شيطاني يطوّر المخطوطة باستمرار حتى يجعل الطّرفة أكثر تآمرا، أكثر سحرا.**

يقول لوي بونويل أحيانا بأنه لا يفكر في الجمهور وبأنه يخرج أفلامه لبعض أصدقائه، لكني أظنّ أنه يرى أصدقاءه كمشاهدين صارمين ومتشدّدين، ولأنه يتعذّب كثيرا للإمساك بهم فانه كان ينجح في جعل هواة السينما في العالم بأسره يفهمونه ويعجبون به ويحبّونه."

حتى أبيّن صدق شهادة من كانت على التوالي بطلة **شبّ النّهار وتريستانا**، أسمح لنفسي بأن اتفحّص رفقتكم بناء أحد أفلام بونويل، فيلم سبق هذين الفيلمين بكثير، إنه يتعلق **بالحياة الجنائية أرشيبالد كروز** الذي صوّر في المكسيك عام 1955، في حقبة لم يَكن معترفا بعبقريّته على المستوى العالمي، وفي بلد كانت فيها الرقابة لا ترغب، ربّما، في أن تعرض على الشاشة قاتلا ودودا وغير معاقب.

يرى البطل، الولد الصغير، في مطلع **أرشيبالد كروز** حاكمته تحتضر وهو يشغّل جهاز علبته الموسيقية. والواقع أن الحاكمة قتلتها رصاصة طائشة أطلقها ثوريّون في الشارع. سنلتقي بأرشيبالد بعد ثلاثين سنة في أحد مستشفيات الرهبان وهو بصدد انهاء قصة طفولته للأخت التي تهتمّ بنقاهته. ربّما راودته فكرة الاغتيال أو رغبة عائمة وهو يتأمل الموس اليدوية (سيف قصير)، على أية حال، فإنّ الرّاهبة، الّتي فزعت ممّا رأته، هربت إلى البهو ثم دخلت إلى مكان المصعد، دون أن تنتبه إلى أنه لم يكن هناك فتسقط من الطابق السادس إلى الأسفل. يعترف أرشيبالد أثناء التحقيق، أو يمرّ إلى ما يظنّه اعترافا. تأخذنا قصّته إلى الماضي القريب: ربّما إلى أسابيع قليلة ماضية.

يكتشف أرشيبالد عند تاجر آثار علبة موسيقى طفولته في الوقت الذي كان فيه زوج فضولي ينوي الحصول عليها: يتعلق الأمر بشيخ

Twitter: @ketab_n

صغير بعثنون وشابة سمراء سنعرف لاحقا أنها مرشدة سياحية.

يؤذَن لأرشيبالد بشراء العلبة الموسيقية وأخذها بعدما شرح بأنها تتعلق بذكرى الطفولة، يذهب فيما بعد إلى خطيبته ويلتقي في طريقه بامرأة جميلة، شبقية وهستيريه. أشير إلى هذه الشخصيات التي تمرّ بنا لأننا سنجد فرصة للقائها، إنها بمثابة صنّارات لقصبات الصيد التي يلقيها بونويل الواحدة تلو الأخرى أثناء الحكاية.

إن لم تخنّي ذاكرتي، لسوء الحظ أني لا أملك أيّ توثيق خاص **بأرشيبالد كروز** الذي لم يعرف سيناريو الفيلم طريقا إلى النشر. سنعرف، قبل البطل، بأن خطيبته منافقة، أو أنها وجدت نفسها، مع خيبة والدتها، خليلة رجل متزوّج، مهندس معماري. سيتكلم يومها أرشيبالد وخطيبته عن زواجهما.

سنلتقي بأرشيبالد في الملهى، وقدام طاولة اللعب تقف المرأة الهستيرية ذات القهقهات العالية، تلك التي تقاطع معها أرشيبالد مساء وتبادلا نظرة واعدة. إنها هناك مع رجل، خليلها بطبيعة الحال.

تتصرف بشكل غير مقبول يرفض خليلها بعناد تجديد قريصات اللعب، شجار، صياح ثم فراق، يغادر أرشيبالد الملهى، على أية حال، لكن الجميلة الهستيرية، التي صدمت سيارته قبل قليل، تطلب منه أن يعيد مرافقتها إلى بيتها.

ها نحن عند الجميلة الهستيرية التي ستتخلص من فستانها لتعود مرتدية لباس بيت شفاف، كما يحدث في التقاليد الروائية الشعبية المتعارف عليها.

عندما كان ينتظرها، وهي في الحمّام، **فكّر** لحظة في اغتيال هذه المرأة التي تشدّه وتجعله يشمئز في آن واحد. نرى، بطبيعة الحال،

Twitter: @ketab_n

الجريمة التي تخيلها الكاهن، ونسمع أنغام العلبة الموسيقية.

يحجم أرشيبالد بعد ذلك ويعود إلى جادة الصواب. يعود خليل الهستيرية الجميلة وينسحب أرشيبالد. تجد الشرطة في الغد جسدين يسبحان في الدم، لا دخل للكاهن في المأساة العاطفية هذه: لا أحد من هذين الخليلين الغريبين يستطيع التخلي عن الآخر، وإذ جعل كل منهما حياة الآخر لا تطاق، قرّرا الموت معا.

حينها يدعو أرشيبالد خطيبته للعشاء فترفض، ربّما كانت منشغلة بما هو أهمّ، ربّما ببعض المغارم الجديدة. باختصار، سيقضي أرشيبالد بعض الوقت فيما يشبه الملهى ويلتقي بالسمراء الجميلة التي رآها في متجر الآثار حيث كانت على وشك الحصول على العلبة الموسيقية المعروفة. ربّما تذكّرتم مهنة هذه السمراء الجميلة الشابة. إنها مرشدة سياحية للأمريكيين. ما زال الشيخ الصغير ذو العثنون الذي كانت معه في البداية، يحوم في الضواحي. أظن أنّها كانت تقدّمه أحيانا على أساس أنه عمّها، وكخطيب أحيانا. ما هو جميل في التقليد الروائي نفسه، شأنه شأن عناصر القصّة الأخرى. اختفت الفتاة الشابة عن أرشيبالد، ومع ذلك فقد تركت له عنوانا حيث يمكن مشاهدتها يوميّا.

عندما وصل أرشيبالد إلى العنوان في الغد، وجد نفسه أمام دكان فساتين ووقف فجأة قدّام ماثل من الشمع يجسّد تماما... الفتاة الشابة التي تشغله! قام بتحرٍّ صغير وسريع، وصعد بسهولة نحو النموذج الأصلي، أي نحو المرأة الشابة ودعاها إلى زيارة ورشته لصناعة الخزف يوم السبت القادم. أنا آسف لأني نسيت الإشارة سابقا إلى أن أرشيبالد، المستقرّ ماديّا، يشتغل في صناعة الخزف ببيته كهاو.

وصل السبت. انكبّ أرشيبالد على إخراج صغير فاتن. جلب ماثل الشمع المشار إليه ووضعه في إحدى الأرائك. إنه ينتظر حاليا قدوم المرأة الشابة شخصيا، ها هي، مندهشة. متسلية. يساعد أرشيبالد حضور

Twitter: @ketab_n

المرأتين المتماثلتين على الحديث الطريف عن الملابس والملابس الداخلية،...إلخ.

في الوقت الذي يحدث فيه أخيرا شيء ما بين أرشيبالد والفتاة الشابة (بما أني لا أتذكّر إن كانت نيّة أرشيبالد جنسية أو جنائية فإنّ ذلك يعني أن الأمر سيان) يدق جرس الباب، إنه فريق السياح المخبول الذي أغفلته المرشدة قليلا. راوغته وتركته. بقي أرشيبالد المتذمّر وحده، لكنه لم يصمت: جرّ ماثل الشمع من الشعر، فتح فرن الخزف المشتعل لنعيش الجريمة الوحيدة المفصلة في الفيلم، لأننا نرى، كما في أغنية شارل ترينيت "بولكا الملك"(*) امرأة الشمع تذوب تماما وهي محاصرة بدل أن تلتهمها ألسنة النيران في مشهد يذكر بالمحارق النارية أكثر ممّا يحيل على محرقة لوندرو الحِرفيّة.

مازلنا حاليا عند كروز، جاءت خطيبته وحماته لزيارته. عليه أن يخفي بسرعة حذاء امرأة تحت السرير (حذاء ماثل الشمع في حقيقة الأمر) كان قد سقط في نقل... ثم يتلقّى أرشيبالد رسالة مجهولة تكشف عن العلاقة بين خطيبته وبين المهندس المعماري. يختفي في ذات المساء بحديقة غريمه ويرى خطيبته رفقة المهندس المعماري. يتعلق الأمر بمشهد وداع الخليلين. لكنّ أرشيبالد لا يستطيع إدراك ذلك من خلال الزجاج. أظنّني أتذكّر تفصيلا ما يدل على أن المهندس المعماري هو الذي بعث بالرسالة المجهولة على أمل أن يمنع هذا الزواج الذي يخرّب علاقته.

مع ذلك سنحضر مشروع اغتيال جديد لأرشيبالد: يتخيل أنه سيرغم خطيبته على الركوع له، لا داعي لتقديم رسم، موسيقى، ثم نعود إلى الواقع.

(*) تعني كلمة بولكا رقصة بوهيمية ذات أصل بولوني، كما تعني نوعا موسيقيّا (المترجم).

Twitter: @ketab_n

إنّه يوم الزّواج، أرشيبالد وزوجته الجديدية يستعدان لأخذ صورة مثل **المراسل الغريب** لهيتشكوك، يظهر بونويل تداخلا مقصودا بين آلة التصوير وبين إفلات الومّاض وطلقة الرصاص، والحال أن المهندس المعماري المبعد سيغتال العروس أمام مرأى من أرشيبالد.

نعود إلى الحاضر لأننا كنّا في ارتداد خلال ثمانين دقيقة تقريبا، لكنّنا فقدنا الوعي بها، ها نحن إذن عند محافظ شرطة الانطلاق الذي صَرفته حكاية الكاهن طويلا، لكنه اقتنع، بطبيعة الحال، أن أرشيبالد لم يقترف أيّ جرم.

يغادر أرشيبالد محافظة الشرطة ويذهب ليلقي بالعلبة الموسيقية في الغدير، إنه يمشي في الحديقة حاليا، يتصوّر لحظة سحق حشرة بعصاه: يعدل عن ذلك، وقتها بالضبط يلتقي بالشابة السمراء المرشدة- الماثل، الضاحكة كالعادة، ويبتعدان معا.

لا أعرف المصادر الأدبية لأرشيبالد كروز، لكنّ المصادر السينمائية واضحة للغاية (**ظل شك، 1943**) لأفريد هيتشكوك الذي يروي حكاية قاتل أرامل (جوزيف كوتن) الذي ينتظم بناؤه حول لازمة موسيقية للأرملة المرحة، فيلم بريستون ستورج، **بعدم اخلاص لك** (1948)، حيث يتخيل فيه رئيس جوقة أنه يدير سمفونية، ثلاث طرق مختلفة لاغتيال زوجته، **وخاصة السيد فيردو** (1947) لشارلي شابلين.

من الواضح أن المرأة الهستيرية التي يلتقي بها أرشيبالد هي ابنة عمّ الرائعة مارتاراي (زوجة النقيب بونور) الذي لم يتمكن فيردو- بونور من اغتياله.

لكن أهمية **أرشيبالد** تكمن هناك، في مهارة البناء، في غرابة التحكم في الزمن، في علم السرد السينمائي. إن أنتم سألتم المشاهدين بعد مشاهدة **أرشيبالد**، الذي يحمل بمكر عنوان: **الحياة الجنائية لأرشيبالد كروز**، سيجيبكم الجميع، أو الجميع تقريبا، بأنهم كانوا بصدد مشاهدة

Twitter: @ketab_n

شـخص ودود يقتل النسـاء. والحال أن ذلك لا أسـاس له من الصحة، لـم يقتـل أرشـيبالد أيّ أحـد، اكتفـى برعبـة مـوت: أ) حاكمته عندما كان ولدا صغيرا، ب) الأخت الممرضة، ج) الهستيرية الجميلة، د) المرشدة السـمراء، ذ) خطيبته الماكرة. ماتت أربع نسـاء من خمسـتهن بطريقة أو بأخـرى بعـد وقـت قصيـر مـن اظهـار أرشـيبالد رغبته فـي ذلك. حضرنا موتهـن عـن طريـق الاسـتباق، فـي شـكل أحلام (لواحـق إلى الأمام) ثم رأينا بعضها أثناء التجسيد الحقيقي، لكنها سردت من قبل أرشيبالد (عن طريق الارتداد).

سيكون **أرشيبالد** بين أيدي كتّاب السيناريو فيلما بمشاهد قصيرة، في حين عرف بونويل وايدوارتو أوجارت كيف يشبكان الحلقات بتقديم الشخصيات النسوية للقصّة مبكّرا، ثمّ أجّلا ايقافها برقة على ايقاع امرأة في كلّ مكبّ من عشر دقائق في الجزء الثاني من الفيلم.

يجب أن ندرك جيّدا أن **أرشيبالد** ينتمي لهذه الأفلام النادرة ذات البنـاء المرهـف، تلـك التـي كتبـت بحسّ حقيقي لتسلسـل الشـريط على الشاشـة، بحيث لا تمنح قراءة السـيناريو سـوى فكرة واهية عمّا سـتكونه النتيجة، أو أنّها تمنح صراحة فكرة سلبية.

كمـا أنّـه يتعـذّر أنّ نقـص أرشـيبالد بدقـة بعد الخـروج من القاعة. أنا متأكّد من أنّ قراءة السـيناريو سـتكون صعبة. إنها حالة أغلب أفلام لوبيتـش، وخاصـة كـن **أو لا تكـون** الـذي يبـدو تتابع مشـاهده، المنقولة أدبيّا، غير مقبول.

إن لوبيتـش وبونويـل همـا ملـكا الارتـداد الخفـيّ، الارتـداد الذي يتدخل دون أن يقطع خيط الحكاية، بل على النّقيض من ذلك، لضمان التنـاوب عندمـا تضعـف الحكايـة. إنهما كذلك ملكا العودة إلى الحاضر الذي يعاد لنا بما يشبه العطفة، بحيث يمنعنا من الانتفاض في أريكتنا، عطفـة مغـروزة ناحيـة الخلـف وناحية الأمام، وتتشـكّل هذه الصّنّارة من

Twitter: @ketab_n

إثارة هزلية ساخرة مع لوبيتش، ومأساوية مع بونويل.

هناك سيناريوهات سينمائية كثيرة تمّ تصوّرها انطلاقا من الأثر الأدبي الذي تتركه في مكاتب الانتاج، إنها تمثل أنواعا من الروايات المصوّرة، الممتعة للقراءة، روايات واعدة، صادقة في وعودها لو أن للمخرج والممثّلين موهبة الكاتب: الأمر لا يتعلّق ها هنا بتوبيخ القصص الأدبية التي تعدّ **سائق الدراجة** إحدى روائعها، بل بملاحظة أنّ فضل كتّاب السيناريو الذين يكتبون **النوم العميق، الشمال عن طريق الشمال الغربي، بامكان السماء أن تنتظر**، أو **أرشيبالد كروز**، هو فضل أكبر لأن منطق السينما له قواعده الخاصة، قواعد لم تسبر بعد، ولم يتم الإعلان عنها بعد، وبامكاننا أن نستخرجها ذات يوم من أعمال من نوع أعمال بونويل أو مخرجين كبار. كتّاب سيناريوهات.

تقديم بنادي هواة السينما بفيكتورين (1971)

Twitter: @ketab_n

وميض الفراغ

وميض الفراغ فيلم من أربع دقائق، بالألوان، صوّر دون كاميرا. رسم ماك لارين على الفيلم، مباشرة، عددا من الرسوم والوجوه المجرّدة تشكّل باليه غزلية بلقاء عناصر ذكورية بعناصر أنثوية. سجّل الصوت أيضا على الفيلم مباشرة.

إنّ ما هو مدهش، بمعزل عن الصور الجميلة وسطوعها هو أن ماك لارين استطاع أن يضحك قاعة بمنحنى بسيط في فاصل واحد من أربع وعشرين ثانية وبعض الأصوات المفتعلة.

وميض الفراغ هو مُؤَلَّف فريد من نوعه، لا يشبه أيّ شيء ممّا أنجز في السينما منذ ستين سنة: يوجد في هذا "الفيلم الكبير الصغير"، الذي يستغرق أربع دقائق، كلّ تصوّر جيرودو، تحكّم هيتشكوك ومخيال كوكتو.

يعلن وميض الفراغ نفسه في ليل القاعات التي يقال إنّها مظلمة، بأشعة حرارته الملوّنة، بطقطقاته وفرقعاته المفتلعة، كأسطورة جديدة: أسطورة الدجاجة ذات العينين الذهبيتين.

(1957)

Twitter: @ketab_n

ليالي كابيريا

ليالي كابيريا لفيديريكو فيليني، الفيلم الأكثر انتظارا، هو كذلك الفيلم الوحيد الذي أثار عددا من التعليقات أثناء صدوره. نوقش بحدّة إبداع جولييتا ماسينا في الحانات القريبة من القصر إلى غاية الثالثة صباحا.

علينا أن نرثي، في هذا الصدد، المهرجانيين والمنتجين والموزعين والتقنيين والممثّلين والنقاد بسبب الرغبة الجامحة في حبّ المشاركة في "إبداع" الأفلام بالدعم السلبي لضربات المقص.

سمعت بعد كل عرض يقدّم هنا: **"معقول، ولكنه من الممكن أن نحذف نصف ساعة."** ونسمع أحيانا: **"سأتكفل بانقاذ فيلمه بمقص!"**

كل واحد يكتشف هوايته كصاحب فيلم بمقص في اليد، أجد هذا أمرا مثيرا للإشمئزاز. صحيح أن هناك منحنيات في فيلم فيليني، لكن، إن كنا نحبّ السينما قليلا، هناك متعة وفائدة نجنيهما "من نصف الساعة الزائدة" لكابيريا، أكثر ممّا نجنيه من حرفية الفيلمين الإنجليزيين المعروضين هنا.

أنا من أنصار الدفاع عن الأفلام أو مهاجمتها بلا تمييز، الرّوح، اللّهجة، الأسلوب، والتنفس أمور تتبوأ الإحصاء البائس للمشاهد الجيّدة والأقّل جودة. من المحتمل أن تكون **ليالي كابيريا** أكثر أفلام سيليني تفاوتا في القيمة، لكنّ اللحظات القويّة من الكثافة بحيث يغدو، من منظوري، أحسن الأفلام.

غامر فيليني كثيرا بدفع **ليالي كابيريا** في اتجاهات مختلفة، متنكّرا

Twitter: @ketab_n

دفعة واحدة لوحدة الأسلوب من أجل تجريب حقول أخرى أكثر صعوبة!

أية صحة لهذا الرجل! أية سيطرة له على المشهد، أيّ تحكّم هادئ وأيّ اختراع مسلٍّ!

جولييتا ماسينا هي جابيريا، بغي رومانية صغيرة ومضحكة، ساذجة ومغترّة، قهرتها الحياة وجرحها الرجال، لكنها ظلت بريئة. جابيريا مخلوقة فيلينية تكمّل، وبشكل منطقي، ياسمينة المتشردة، بَيْدَ أنّ تقنيّة الشخصيّة والأداء شابلينية صرفة هذه المرّة.

ستوقف هذه الشخصية شعر كلّ الذين ينتظرون من الفيلم غير الأحاسيس الحيّة والغريبة، هذا لا يمنع من أن جوليانا ماسينا، ولو كان عليها أن تصبح مزعجة في يوم ما، وسمت بمفردها "مرحلة" من السينما، مثل جامس دين أو روبير لوفيجان.

أحبّ فيليني، ولأنّ جوليات ماسينا تستلهم من فيليني، فاني أحبّ جوليات ماسينا أيضا.

يتعلّق الأمر بهزليّ قائم على الملاحظة وينتهي دائما بابداعات باروكية لا تمنح قيمة كبيرة لهذا الهزلي القائم على الملاحظة. ما يؤلمني أكثر هو الحركة الختامية للمشهد، عندما تتسارع الأحداث وتنحو البراءة منحى المأساة حينها تكون نهاية الفيلم - اعتنقت كابيريا الغرابة وفرنسوا بيري اللطيف- خارقة من حيث المقدرة والقوة ومن حيث التعليق كذلك، بالمعنى الحقيقي لكلمة نبل.

(1957)

Twitter: @ketab_n

8½

الأفلام حول الطبّ توقف شعر الأطبّاء، الأفلام حول الطيران تحنق الطيارين، لكن فيديريكو فيليني نجح في إسعاد رواد السينما بـ: **8½** الذي يتخذ عمل مخرج موضوعا له.

يبيّن فيليني أن المخرج هو، قبل كل شيء، إنسان يزعجه الجميع من الصباح إلى المساء وهم يطرحون عليه أسئلة لا يعرف الإجابة عنها أو لا يرغب في الإجابة عنها أو لا يستطيع الإجابة عنها. رأسه مليء بأفكار صغيرة متشعبة، بانطباعات، بأحاسيس، برغبات حديثة النشأة، ونحن نطلب منه تقديم حقائق، أسماء مضبوطة، أرقام محدّدة، تحديدات الأماكن والأزمنة.

يمكننا أن نعجب في العالم بأسره بارتيابية سلفته: "**ألو! كيف حالك أيها المدخّن؟**"، التي تثير قلقه. الوسيلة الوحيدة للانتقام هي إدماج السّلفة بقوة في أحلام ماجنة، أحلام الحريم على سبيل المثال، التي ستلتحق بها، في الوقت نفسه، امرأة جميلة مجهولة رمقناها، نحن المشاهدين، وهي تهتف في بهو الفندق وأقسمنا بأن ماسترويانى- جيدو لم يلاحظها! كلّ الهموم التي يمكن أن تقوّض مخرجا قبل التصوير محددة هاهنا بدقة في هذه الواقعة التي تمثل لإعداد الفيلم ما يمثله **النزاع** لتدبير سطو مسلّح.

هناك ممثلات تردن المعرفة أكثر فورا "للعيش مع شخصيتهن"، المزخرف: "أين يجب وضع الموقد؟" المخرج المساعد ذو وقار متصنّع، هاوي أدب، لا يجهل شيئا أبدا، وأخيرا المنتج الأبوي، من الصبر والثقة بحيث يزداد قلق جيدو.

Twitter: @ketab_n

المخرجون الذين كانوا ممثلين نوعا ما، الممثلون الذين عاشروا السيرك، السينمائيون الذين كانوا كتاب سيناريو، من يعرفون الرسم لهم عادة شيء "زائد". كان فيليني ممثلا، كاتب سيناريو، رجل سيرك، رساما. فيلمه كامل، بسيط، جميل، صادق، كالذي يريد جيدو تصويره في 8½.

(1963)

Twitter: @ketab_n

روبيرتو روسيليني يفضّل الحياة

عندما تعرّفت على روسيليني بباريس سنة 1955 كان محبطا تماما. كان قد انتهى من تصوير **الخوف** بألمانيا، تأسيسا على ستيفان زوايج، وكان يفكّر جديا في التخلّي عن السينما. كانت كلّ أفلامه، بداية من **الحب** تمثل إخفاقات تجارية وإخفاقا تجاه النقد الإيطالي.

إن إعجاب النقاد الفرنسيين الشباب بأفلامه الأخيرة- وخاصة "الملعونة"، الأزهار، سترامبولي(*)، **رحلة إلى إيطاليا**، جعله أكثر اطمئنانا، كان يكفي أن يختاره فريق من الصحافيين الشباب المهتمين بالاخراج ليكون معلّم التصوير حتّى يخرجه من عزلته ويوقظ فيه حماسا عظيما.

في تلك الفترة بالذات اقترح عليّ روسيليني العمل معه، قبلت، بقيت أمارس عملي الصحفي في الوقت الذي كنت فيه مساعدا له لمدة ثلاث سنين لم يصور فيها مترا واحدا! لكن العمل كان متوفّرا، وتعلمت كثيرا من الاحتكاك به.

بعد حديث مع أحدهم جاءته فكرة فيلم وهاتفني: "**نبدأ في الشهر القادم**." كان يجب للتوّ شراء كل الكتب التي لها علاقة بالموضوع، تكوين محفوظات، البحث عن مجموعة من الأشخص، يجب أن "نتحرّك".

هاتفني في أحد الصباحات. قصّ عليه أحدهم عشية البارحة

(*) سترامبولي: هو إسم بركان وإسم جزيرة في شمال سيسيليا بإيطاليا (المترجم).

Twitter: @ketab_n

المغامرات المسرحية المزعجة للوداميلا بيتوف، وإذ كان مغتبطا فقد أراد البدء في تصوير "الـ" فيلم بعد أسابيع. شبّه نفسه بالشخصية فورا. سيقدّم بيتوف، وهو يبحث عن أدوار لنساء حاملات، في الوقت الذي كانت فيه لودميلا تنتظر مولودا جديدا. علّق الستائر بنفسه قبل "العرض الأول" مسندا في آخر لحظة دورا مهما لفتاة حجرة الثياب. لقد سبّه النقد بسبب اختيار ممثلين متباينين اللهجة، متاعب المال، الديون، الجولات،...إلخ.

بعد شهر نسيّ بيتوف، دعاه منتج إلى ليشبونة للحديث عن فيلم حول **الملكة الميتة**. ذهب لقضاء يوم عند شارلي شابلين بفيفاي وحدّد لي موعدا بليون، ذهبنا على متن فيراري إلى غاية ليشبونة. كان يقود ليلا ونهارا، وكان عليّ أن أقصّ عليه حكايات ليبقى يقظا، وكان يمدّني بقارورة عجيبة أشمّها كلّما غفوت.

صيادو إيستوريا يفتقرون إلى الحقيقة، يبدو أنهم يؤدون لعبة أصلية لإدهاش السياح، حتى أن أحد قواربهم يحمل إسم ليندا دارنيل. روبيرتو لا يرتاح بالبرتغال، وهكذا دخلنا من جنوب إسبانيا عن طريق كاستيل.

تعطل مقود سيارة فيراري وكنا نسير بسرعة فائقة. في ليلة واحدة صنع العمال قطعة غيار صغيرة بإحدى القرى وقد ساعدتنا على الذهاب. قرّر روبيرتو الذي أدهشته موهبة ميكانيكيّ الورشة وشجاعتهم ووعيهم العودة إلى كاستيل لتصوير كارمن.

دخلنا باريس وعكف على الاجراءات مع الموزّعين. لاحظ في باليه الإسبانية راقصة صغيرة سمراء في الخامسة عشر كارمن المثالية. الموزعون يحذرون روبيرتو حتى في فرنسا، يحذرون ارتجاله ويطالبون بالنص المقطّع، بثلاث نسخ من طبعة شعبية لكارمن لبروسبير ميريمي ومقصّ ولفيفة محترمة من اللصيقة "أصنع" في ثلاثة أيام نصا مقطعا

Twitter: @ketab_n

(بالمعنى الحقيقي والمجازي) لكارمن، طبق الأصل بالضرورة!

لكن الموزعين يريدون نجمة. تم اقتراح مارينا فلادي، شقراء مثل القمح، بيد أن روبيرتو تخلى عن اهتمامه في غضون ذلك.

التقى منذ زمان قريب بشخصية سرية غريبة، هذا الشخص لا يأتي إلى الفندق أبدا، ولا يذهب روبيرتو إليه أبدا. كانت اللقاءات في الطريق، في أماكن مختلفة باستمرار. إنه دبلوماسي سوفييتي، فعلا، لقد تصوّر روسيليني مشروع بايزا(*) سوفييتية، مجموعة من ست أو سبع حكايات نموذجية من حياة روسيا الحديثة. تترجم لروبيرتو "البرافدا" يوميّا، يقرأ كيلوغرامات من الكتب، وبدأ في تخيّل الحكايات. دخل بسرعة في مواجهة مع الدبلوماسي حول حكاية رآها دعابية كثيرا. ها هي، أبصر مواطن سوفييتي من بعيد، في أحد شوارع مدينة صغيرة، زوجته ذاهبة إلى موعد غرامي على ما يبدو، وإذ جنّ من الألم والغيرة تعقّبها، أضاعها عدّة مرّات، وظنّ عدّة مرّات أنّه سيعثر عليها بين أحضان أحدهم.

تتمثل الحقيقة الخفيّة في الحكاية في أن المخزن الرئيسي للمدينة استقبل نوعا جديدا من الفساتين في مئة نموذج، وكانت كل النساء في ذلك اليوم ترتدين اللباس نفسه.

لقد تم التخلي عن هذا المشروع رغما عنه، وهكذا وجد روسيليني نفسه دون عمل، ضحيّة ضرورات ليست تجارية هذه المرّة، بل سياسية.

***

لا يُطرح مشكل القصة عندما يكتب روسيليني سيناريو. نقطة الإنطلاق تكفي. عندما تمثّل الشخصية، ديانتها، قوّتها، جنسيّتها، نشاطها،

(*) بايزا: نوع من الأفلام الإيطالية المؤلفة من ست قصص مستقلة ولكنها ترتبط فيما بينها بموضوع تحرير إيطاليا من قِبل الحلفاء، وهي تتعاقب بشكل تسلسلي، (المترجم).

Twitter: @ketab_n

لن تبقى سوى احتياجات، رغبات وإمكانيات لإرضائها. يكفي تفاوت بين الاحتياجات والرغبات والإمكانات لخلق الصدام الذي سيتطور بشكل طبيعيّ من تلقاء نفسه، إن نحن أخذنا بعين الاعتبار الحقائق التاريخية والعرقية والاجتماعية والجغرافية للتربة التي ينتمي إليها. لا يوجد أيّ مشكل أيضا لإنهاء الفيلم: ستملي الخاتمة عناصر الصراع مجتمعة، سواء كانت متفائلة أو متشائمة.

بالنسبة لروسيليني فإن الأمر يتعلّق إجمالا بايجاد الرّجل الذي أبعدته عن ناظرنا كثرة الأخيلة المفرطة، بايجاده أوّلا بمقاربة وثائقية محضة، ثم برميه في حبكة غاية في البساطة، حبكة تُرى بأبسط طريقة ممكنة.

كان روسيليني يعرف في عام 1958 أن أفلامه ليست كالأفلام الأخرى، لكنه كان يرى ببراءة أن الأفلام الأخرى يجب أن تتغيّر لتشبه أفلامه. كان يقول مثلا: **"تعتمد الصناعة السينمائية في أمريكا على بيع آلات العرض وعلى الاستثمار، الأفلام الهوليوودية مكلفة جدّا حتّى تكون مربحة، ومكلفة جدا عن قصد لتثبيط همّة المنتوج المستقل. إنّه لمن الجنون إذن أن نقلّد في أوروبا الأفلام الأمريكية، وإذا كانت الأفلام مكلفة حقا لكي يتمّ تصوّرها وإخراجها بحريّة، فعلينا ألاّ ننتج أفلاما، إنّما مخططات أفلام، مجملات."**

هكذا أصبح روسيليني، حسب عبارة جاك فلود، "أب الموجة الفرنسية الجديدة." صحيح أنّه كلّما جاء إلى باريس كان يلتقي بنا ويعرض أفلامنا الهاوية، يقرأ سيناريوهاتنا الأولى.

كانت كل الأسماء الجديدة التي ظلت تفاجيء المنتجين الفرنسيين عندما يكتشفونها كل أسبوع في ركن الأفلام قيد التحضير في سنة 1953، أسماء معروفة بالنسبة لروسيليني منذ زمان: روش، رايشنباخ، جودار، رومير، ريفات، أوريل.

Twitter: @ketab_n

لقد كان روسيليني فعلا أوّل قارىء لسيناريوهات سيرج الوسيم والطلقات الأربعمئة. هو الذي استلهم أنا، فيلم أسود لجان روش بعد أن شاهد **المعلّمين المجانين**.

هل أثّر فيّ روسيليني؟ نعم. صرامته، انضباطه ومنطقه جرّدوني قليلا من حماستي الساذجة للسينما الأمريكية. روسيليني يمقت مقدّمات الأفلام الماكرة المشاهد التي تسبق المقدّمات، الارتدادات بشكل عام، كلّ ما هو تنميقي، كلّ ما لا يخدم فكرة الفيلم أو طبائع الشخصيات.

إذا كنت قد حاولت، في بعض أفلامي، أن أتابع شخصية واحدة ببساطة وصدق، وبطريقة وثائقية تقريبا، فلأني مدين له، إذا استثنينا روسيليني يكون فيجو هو السينمائي الوحيد الذي صوّر المراهقة دون عطف. إن فيلم **الأربعمئة طلقة** مدين كثيرا لفيلمه **ألمانيا في السنة صفر**.

أظن أنّ ما جعل الحياة المهنية لروسيليني حياة صعبة هو أنّه تعامل دائما مع الجمهور "على قدم وساق"، في حين كان هو نفسه رجلا استثنائيا، ذكيّا وحيويّا، لهذا لا يطيل، لا يشرح، لا يطوّر، لا يغالي: يقذف بأفكاره الواحدة تلو الأخرى.

قال عنه جاك ريفات: "**لا يبرّر، يعرض**"، بيد أنّ سرعة بديهته، منطقه، قدرته العجيبة على الاستيعاب جعلوه يتقدّم غيره ويتجاوز مشاهديه. هذه القدرة على الاستيعاب وهذا الظمأ للعموميات المعاصرة واضحان بجلاء في أبسط ملفوظ في فيلمياته: يخصّ **روما المدينة المفتوحة** مدينتة، أمّا بايزا فيمثّل إيطاليا كاملة، من جنوبها إلى شمالها، ويهتم **ألمانيا في السنة صفر** البلد الكبير المهزوم المخرّب **وأوروبا 51**، محيطنا الذي أعيد إعماره مادّيا، وليس معنويّا.

في ستة شهور رأى كل شيء في بلاد الهند وعاد **بالهند**، فيلم في منتهى البساطة والذكاء، ليس له أيّ انتماء في اختيار التضاريس، لكنّه

Twitter: @ketab_n

يقدّم رؤية شاملة عن العالم ويمثّل تأمّلا في الحياة، في الطبيعة وفي الحيوانات. إن هذا الفيلم، فيلم **الهند**، لا تاريخ له، لا حدود له شأنه شأن الأفلام الأخرى، إنّه يشكّل، خارج الزّمان وخارج المكان، قصيدة حرّة لا يمكن مقارنتها سوى بهذا التأمل في الفرح التام الذي تجسّده الأزهار لسان- فرانسو داسيز.

أعرف أنّي سأقول شيئا خطيرا، ولكنّه صادق: روسيليني لا يحبّ السينما ولا الفنون بشكل عام. إنّه يفضّل الحياة، يفضّل الإنسان. لا يقرأ الرواية أبدا، ولكنّه يقضي حياته في التوثيق، يقضي ليالي كاملة في قراءة كتب التاريخ، علم الاجتماع، مؤلّفات علمية. يريد معرفة المزيد، أكثر فأكثر، ويطمح في تكريس حياته لأفلام ثقافية.

روسيليني ليس "فعّاليا" وليس رجلا طموحا في حقيقة الأمر، إنّه فضولي، إنسان يستعلم، يهتمّ بالآخرين أكثر من اهتمامه بنفسه.

بإمكاننا أن نتسائل كيف أصبح مخرجا، كيف جاء إلى السينما، لقد جاء إليها مصادفة، أو عن حبّ بالأحرى. كان مولعا بفتاة اكتشفها منتجون ووظفوها لتصوير فيلم. كان يرافقها إلى الستوديو عن غيرة، ولأن قطاع الانتاج لم يكن غنيا، وكان يُبصر هناك بلا عمل، طُلب منه، لأن له سيارة، أن يأتي يوميّا لينقل نجم الفيلم جان- بيار أومون من بيته إلى الستوديو.

كانت أولى أفلام روسيليني أفلاما وثائقية، وأظن أنّ حبّه لماجنان هو الذي جعله ينقاد إلى ممارسة سينما الخيال. لقد دُفع إلى ذلك بايعاز آخر يتمثّل في إيطاليا أثناء الحرب.

إنّ أسلوب روسيليني، في واقع الأمر، كما يؤكده نجاحه الأخير والوحيد، لواء دولا روفير، لا يُقبل من الجمهور العريض والنقاد إلاّ إذا كان في خدمة الحرب، لقد عوّدتنا "الأنباء المصوّرة" على هذه الحقيقة الوحشية العنيفة.

Twitter: @ketab_n

هل نحن على خطأ، نحن الذين نحبّ روسيليني ونعجب به معتقدين أنّه محق في تصوير المنازعات الزوجية والوثبات الفرنسيسكانية وقردة البنغال كما يصوّر صراعات الشارع، كالأخبار، كأخبار كلّ الأوقات؟

آخر مرّة رأيت فيها روسيليني، جعلني أقرأ سيناريو من مئة صفحة حول "الحديد". كان ينوي أن يفيد منه في تصوير فيلم من خمس ساعات للتلاميذ، وآخر من ثلاث ساعات للتلفزيون وثالث من ساعة ونصف لقاعات السينما.

كان ذلك جذابا للقراءة، ولابدّ أنّه سيكون رائعا، لكنّي تساءلت: هل سيسمحون له ذات يوم بتحقيق مشاريعه الكبرى رغم كلّ شيء: فيلم حول البرازيل بعنوان، **برازيليا، محاورات أفلاطون ووفاة سقراط؟**

(1963)

Twitter: @ketab_n

المواطن كان، العملاق الهش

صوّر **المواطن كان** في هوليوود في أغسطس- سبتمبر- أكتوبر 1940، رُكّب في الولايات المتحدة في السنة اللاحقة ووصل إلى فرنسا متأخّرا بستة شهور بسبب الحرب.

كان عرض **المواطن كان** بباريس عام 1946 حدثا عظيما بالنسبة لهواة أفلام جيلنا. بدأنا نكتشف السينما الأمريكية منذ الإستقلال وكنّا ننبذ، الواحد تلو الآخر، المخرجين الفرنسيين الذين أحببناهم خلال الحرب. كان زوال محبتنا للمثلين الفرنسيين لحساب الأمريكيين أمرا فيه حماس كبير: يسقط بيار فريناي، جان ماري، إيدويج فوبير، ريمو، أرلوتي، يعيش جاري جرانت، همفراي بوجار، جامس ستيوارت، جاري كوبر، سبانسير تراسي، لورين باكال، جين تيرني، إنجريد برجمان، جون بينيت،...إلخ.

يعود عذرنا في عدم إتخاذ موقف جذري إلى كون المجلات الفرنسية، و"الشاشة الفرنسية" تخصيصا، ظلت تشنّ حربا جسدية مضادة لأمريكا، وكانت تهيّجنا.

كانت السينما الألمانية إبّان الاحتلال ضعيفة والأنجلوسكسونية ممنوعة، وكانت السينما الفرنسية مزدهرة والأفلام لا تستهلك سوى في حدودنا، كانت القاعات مليئة في الغالب.

سمحت، بعد التحرير، اتفاقيات "بلوم- بارين" بنصيب محترم من الأفلام الأمريكية على شاشاتنا. ضعفت مردودية الأفلام الفرنسية، وعادة ماكنا نشاهد في الطرقات مسيرات للنجوم والمخرجين الفرنسيين مطالبين

Twitter: @ketab_n

بخفض عدد الأفلام الأمريكية المستوردة.

هكذا قررنا أن نحبّ كلّ شيء رغبة في طعم الاغتراب، بسبب الظمأ إلى الجديد، بفعل الرومنسيه، وروح التناقض بطبيعة الحال، ولكن، حبّا في الحيوية بالتأكيد، بشرط أن يكون هوليوود يا.

في هذا السياق تماما عرفنا إسم أرسن ويلز عام 1946، أظن أن نذرة إسمه أسهمت في رضانا -كان أرسن، بالنسبة للفرنسيين، يذكّر بأورسون(*)- وقد عرفنا في الوقت ذاته أن هذا الدب الصغير الذي لم يتجاوزالثلاثين كان قد صوّر **المواطن كان** في السادسة والعشرين من عمره، واينششتاين الذي كان يصوّر **بوتامكين المنيع**.

كان النقاد تقريظيين كثيرا -هيّأ الأرضية مقال لجان بول سارتر الذي كان قد شاهد الفيلم بالولايات المتحدة- بيد أنّ الكثيرين ارتبكوا وهم يقصّون السيناريو، إلى حدّ التناقض من يومية إلى أخرى حول معنى **رُوزبود**. كتب بعضهم بأن الأمر يتعلّق بكرة الزجاج الملأى بسبائخ الثلج التي تركها كان تنفلت من يده قبل الموت.

دوني ماريون وأندري بازين هما اللذان قاما بالتحقيق الصحفي وحثّا الشركة التي كانت توزّع الفيلم على إضافة عنوان فرعي: "**رُوزبود**" في اللحظة بالذات التي تلتهم فيها النار زلاّجة الأطفال.

كان ويلز يقصد الخلط بين الزلاجة وكرة الزجاج، لأن هذه الأخيرة تحتوي على سبائخ الثلج وهي تسقط على بيت صغير، وقد نطق كان مرّتين بكلمة **رُوزبود** التي لها علاقة بالكرة: عندما يموت ويتركها تفلت، وقبل ذلك، عندما يمسكها بيده في اللحظة التي تتخلى فيها عنها زوجته الثانية سوزان ألكسندر.

بدا لنا إسم **كزانادو**، شأنه شأن **رُوزبولد**، إسما غريبا بسبب جهلنا

(*) كلمة Ourson الفرنسية تعني الحبيس أو الديسم (صغير الدب) وقد عرّبناها حفاظا على الجانب الصوتي الذي أراده المؤلّف (المترجم).

Twitter: @ketab_n

في فرنسا لقصيدة كولريدج حول قبلة خان، مع أنّه ذكر ضمنيّا في الفيلم: لكنه اختلط على أسماعنا الفرنسية مع نص "أخبار سطح المرّيخ":

كانت كزانادو خرافة

نصّب قبلة خان قبّة الرّغبة

حيث عشرة أميال

من الأراضي الخصبه

بحيطان وأبراج واقفة

إنّه لمن المنطقي إذن القبول بأنّ إسم كان جاء من خان، كما أنّ إسم أركدان يكون قد أخذ من إيرينا أركادينا، إسم البطلة- الممثلة لـ "نورس" تشيخوف".

لقد شفانا المواطن كان، الذي لا يوجد سوى في النسخة الأصلية، من تسمّمنا الهوليوودي المتعصّب وجعل منّا هواة سينما متشدّدين. لا بدّ أن هذا الفيلم هو الذي أثّر في أكبر عدد من المواهب السينمائية عبر العالم. قد يبدو هذا غريبا لأننا مازلنا نعتبر عمل أرسن ويلز غير قابل للتقليد فعلا، ثم إنّ التأثير الذي مارسه، وإن كان قابلا للإدراك أحيانا، **الكونتيسة الحافية القدمين** لمانكييفتش، **اللقاءات السيّئة** لأستوس، **لولا مونتيس** لماكس أوفيلس، **أتو وميزو** لفيليني، فإنّه يظل عادة تأثيرا غير مباشر، تأثيرا خفيّا.

إنّ الانتاج الهوليوودي الذي تحدثت عنه أعلاه، والذي أحببناه كثيرا، كان يبهرنا ويبدو لنا صعب البلوغ: يمكننا مشاهدة وإعادة مشاهدة **النوم العميق، السمعة السيّئة، السيّدة حواء، الطريق الأرجواني**، هذه الأفلام لا تقول لنا بأنّنا سنمارس، بدورنا، السينما في يوم ما، إنّها تبيّن لنا فقط أنّه إذا كانت السينما بلدا، فإن هوليوود هي عاصمتها كما هو باد للعيان.

ربّما هزّنا **المواطن كان** إلى هذا الحد بسبب طابعه المزدوج،

Twitter: @ketab_n

هوليـوودي وهوليـوودي مضـاد، إضافـة إلى شـبابه المتغطـرس، وأخيرا هذا العنصر القوي المتمثل في الروح الأوروبية لأرسن ويلز.

أظن أنّ المعاشرة المبكّرة والمتواصلة لشكسبير منحت أرسن ويلز رؤية مانوية(*) للعالم شوّشت لديه مفهوم البطل وأربكته بإتقان: مفهوم الخير والشـر، وذلك أكثر مما منحته أياه أسـفاره خارج أمريكا. سـأقدم هنا اعترافا لإنسان عصامي:

كنت في الرابعة عشرة عام 1946، وكنت قد توقفت عن الدّراسة، اكتشفت شكسبير بفضل أرسن ويلز، كما أنّ ذوقي لموسيقي برنار هرمان هو الذي قادني إلى سـماع موسـيقي سترافينسـكي التي عادة ما تسـتلهم منها.

بدت لنا عبقرية أرسن ويلز، بسبب شبابه ورومنسيته أقرب إلينا من موهبـة المخرجيـن الأمريكييـن التقليدييـن. عندما يروي إفورات سـلون، الـذي يقـوم بـدور برنشـتاين فـي **المواطـن كان**، أنّـه في أحـد أيّام 1896 تقاطـع مركبـه فـي الخليـج الصغير لهودسـن مع مركـب آخر كانت على متنه فتاة ترتدي فستانا أبيض وتحمل في يدها شمسيّة، لم يرَ هذه الفتاة سوى ثانية واحدة، لكنّه ظل يفكّر فيها مرّة في الشهر خلال كلّ حياته، أي نعـم! لـم يكـن خلـف هـذا المشـهد مدير كبيـر أعجبنا به، بل صديق اكتشفناه، شريك أحببناه وكنا نحس أنّنا قريبون منه قلبا وروحا.

أحببنا هذا الفيلم كلّيّا لأنّه كان تامّا: نفسـانيا، اجتماعيا، شـاعريا، مأسـاويا، سـاخرا، باروكيـا. **المواطـن كان** هـو عبـارة عـن برهـان عـن إرادة القـوّة وتفاهـة إرادة القـوّة فـي آن واحـد، نشـيد للشـباب وتأمل في الشـيخوخة، بحث في أباطيل أيّ طموح بشـري وقصيدة في العجز في الوقت ذاته، وخلف كلّ هذا، تفكير في وحدة المخلوقات الاسـتثنائية،

(*) نسبة إلى ماني الفارسي صاحب عقيدة الصراع بين النور والظلام، وقد أثر في أعمال فنية كثيرة حوّلت المبدأ إلى أسطورة (المترجم).

Twitter: @ketab_n

العبقرية أو الوحشية، العبقريات الهائلة.

المواطن كان هو كذلك **أول** فيلم بالنظر إلى خليطه التجريبي، وفيلم إيصائي بالنظر إلى رسمه الشامل للعالم.

لم أفهم إلاّ بعد مدّة زمانية من هذه الصدمة الكبيرة ليوليو 1946 لماذا كان فيلم **المواطن كان** فريدا من نوعه، لأنه أول فيلم يصوّره إنسان شهير. كان شابلين مجرّد مومىء صغير مغترب عندما ابتدأ العمل أمام الكاميرا، ولم يكن رونوار، في رأي المهنيين، سوى ولد مدلّل يهتم بالسينما كهاو كان يبدّد أموال العائلة عندما كان يصوّر **نانا**. لم يكن هيتشكوك سوى رسام لمقدمات الأفلام، وقد ترقى عندما أخرج **الإبتزاز**، في حين أن أرسن ويلز كان معروفا في كل أمريكا، حتى قبل البدء في **المواطن كان**، وليس فقط بحصته حول سكان المرّيخ. كان رجل ذائع الصيت من قبل، وكانوا يتربّصونه: "**اسكتوا، هناك عبقري يشتغل**"، هكذا كانت تكتب الصحف النقابية الهوليوودية مازحة.

عادة ما نصبح مشهورين عندما نصوّر أفلاما جيّدة، ولكنّه من النّادر أن تصبح مشهورا في الخامسة والعشرين، وأن يسند لك فيلم لتصويره وأنت شاب شهير. لهذا يعد **المواطن كان** أول فيلم يتخذ كموضوع له... الشهرة في حدّ ذاتها.

أخيرا فإن النضج الخرافي لأرسن ويلز هو الذي سمح له بأن يقدّم بمعقولية وواقعية سير حياة كاملة لأننا نتعقب شارلي فوستر كان من طفولته إلى غاية وفاته...عكس المبتدىء الخائف الذي يجهد نفسه لتصوير فيلم جيّد يسمح له بالتدخل في الصناعة.

كان أرسن ويلز مرغما بفعل شهرته بتقديم **الفيلم**، ذاك الذي سيلخّص كلّ الأفلام ويتصوّر الأفلام القادمة. أي نعم، يا إلهي، إننا نلاحظ اليوم جيّدا أن هذا الرّهان الهذياني قد تحقّق.

تحدّثنا كثيرا عن المسائل التقنية الخاصة بأرسن ويلز، هل تعلّم

Twitter: @ketab_n

كلّ شيء في ظرف أسابيع قليلة قبل التصوير، هل شاهد أفلاما كثيرة؟ هذا المشكل مشكل زائف، هوليوود مليئة بالسينمائيين الذين صوّروا أربعين فيلما ولا يعرفون كيف يجعلون مشهدين يتعاقبان بتناغم، مثال على ذلك دانيال مان أو دالبار مان...

حتى تنجز فيلما جيّدا يلزمك فقط ذكاء، حساسية، حدس وبعض الأفكار. وكان أرسن ويلز يملك فائضا من هذا. أجاب الشاب كان تاتشر الذي سأله: "**إذن، هكذا تتصوّرون فعلا كيفية إدارة جريدة؟**"، **لا أملك أية تجربة في إدارة الجريدة يا سيّدي. أنا أجرب فقط كلّ الأفكار التي تمرّ على البال.**"

عندما أعيد اليوم مشاهدة **المواطن كان**، أدرك أني أحفظه عن ظهر قلب، كأسطوانة وليس كفيلم. لم أكن متأكّدا دائما من الصورة التي ستأتي، ولكني كنت متأكّدا من الصوت الذي سينفجر، من رنّة صوت الشخصية التي ستتكلم، من التسلسل الموسيقي الذي سيأتي بالمقطوعة اللاحقة. (لم يكن أحد يعرف كيف يضبط موسيقى الأفلام في هوليوود قبل **المواطن كان**). من زاوية النظر هذه، سيكون **المواطن كان** أول فيلم راديوفوني كبير، والوحيد أيضا.

خلف كل مشهد هناك فكرة رنانة تمنحه لونا، المطر على زجاجية ملهى "السلم الصغير"عندما يزور المحقق المغنية الخائرة القوى، المنعزلة في حيّ أطلنطا، الأصداء على رخام مكتبة تاتشر، الأصوات التي تتداخل بانتظام في كل المشاهد المتعددة البشخصيات....إلخ.

كثير من السينمائيين يعرفون أنّه يجب اتباع نصيحة أوجست رونوار: ملء الصورة مهما كان الأمر، أرسن ويلز هو الوحيد الذي فهم أنّه يجب ملء الشريط الصوتي مهما كان الأمر.

قبل أن يتبنّى خيار **المواطن كان**، كان أرسن ويلز قد أعدّ تصوير **بيت الأشباح** عن جوزيف كونراد. لقد تخيّل تصويره دون تقديم السارد

Twitter: @ketab_n

الذي ستعوّضه الكاميرا الذاتية. بقيّ شيء من هذه الفكرة في **المواطن كان** حيث يصوّر المحقق تومسون من الظهر أناء هذا الفيلم الذي يرفض قواعد التقطيع الكلاسيكي وفقق مبدأ الحقل- الحقل المضاد.

تتقدّم الحكاية مثل تحقيق صحفي مزيّف، إذ نصف الطابع البصري للفيلم، يمكننا الحديث عن تركيب صفحات أكثر من حديثنا عن إخراج. ربع التصميمات قائم على الحيلة في هذا العمل الذي يكاد يكون فيلما متحركا من كثرة التلاعب به.

كم هو عدد التصميمات القائمة على عمق الحقل - بداية من كأس السم في غرفة سوزان- تمّ الحصول عليها انطلاقا من خدعة "الكتيم- الكتيم المضاد" الذي يساوي سينمائيا الصورة- التركيب الموجود في الجرائد المثيرة؟

يمكننا أيضا رؤية **المواطن كان** كفيلم منوارة مقارنة باللاحق، **الرائع أمبرسنس**، الفيلم الرومنسي الذي صوّر، في واقع الأمر، في علاقة تضاد مستمر **بالمواطن كان**، مشاهد طويلة، أولوية الممثل على الكاميرا، تمديد الزمان الحقيقي،...إلخ.

هناك في أمبرسن أقلّ من مئتي تصميم لسرد حكاية تجري في خمس وعشرين سنة (مقابل خمسمئة واثنيئن وستين في **المواطن كان**)، كأن الفيلم الثاني صوّره بعنف سينمائي آخر يكره الأول ويريد أن يقدّم له درسا في التواضع.

ولأنه فنان حقا وناقد حقا فإن أرسن ويلز سينمائي يحلّق بيسر ثم يقيّم فيما بعد تحليقاته بعنف، من هنا الأهمية المتزايدة للأفلام اللاحقة وللعمل على طاولة الإخراج. هناك أفلام كثيرة وحديثة العهد لأرسن ويلز تعطي الانطباع بأنها صوّرت من قبل استعرائي وتم تركيبها من قبل مراقب.

نعود إلى **المواطن كان** الذي يجري فيه كل شيء وكأن أرسن

Twitter: @ketab_n

ويلـز، باعتـزازه الرائـع، رفـض قواعد السـينما، حدودهـا البصرية، وكأنه بفعـل الخـدع -الأكثـر مكـرا، المتسـاوية من حيث نجاحها- جعل فيلمه يشبه تشكيليا: "الهزليات" الأمريكية حيث يسمح خيال الرسام بموضعة شخصية بتصميم مكبّر، ثم بارزة لربطات العنق، شأنها شأن الثّولول الذي في أنف الشخصية في التصميم المكبّر.

هذه هي الأعجوبة الوحيدة، التي لم تتكرّر ثانية، التي تنجز أمامنا خمخسـين مـرّة متتاليـة وتمنـح الفيلـم نمنمـة وتجميلا لـم يتم تجريبهما إطلاقا منذ فيلمي ميرنو، **آخر الرجال، وشروق الشمس.**

ابتدأ كلّ السـينمائيين التشـكيليين، ميرنو، لانج، اينششـتاين، درايـر وهيتشـكوك قبـل اختـراع السـينما الناطقـة، وليـس من المغـالاة أن نرى في أرسن ويلز الشخصية القوية الوحيدة التي جاءت بعد قدوم السينما الناطقة.

إذا شاهدتم مشهدا جميلا في فيلم ويسترن فقد يكون لجون فورد، وقد يكون كذلك لراوول والش أولويليام ويلمان أو لميشال كورتيز، في حين أن أسـلوب أرسـن ويلز لا ينتمي إلا إليه، وهو أسـلوب غير قابل للتقليد. ومن الأسباب الأخرى، لأنه يمثّل، مثل أسلوب شالبلين، تقنية منتظمة حول الحضور الجسدي للمؤلّف- الممثل في مركز الشاشة.

أرسـن ويلـز هـو الـذي يسـير بانحـراف من خلال الصورة. أرسـن ويلز هو الذي يحدث هرجا صاخبا يقطعه بتناول الكلمة فجأة، وبصوت خفيض. أرسن ويلز هو الذي يرسل تعليقاته وهو ينظر إلى أعالي رؤوس شركائه كأنه لا يرضى إلا بمحاورة الغيوم (تأثير شكسبيري). أرسن ويلز هو الذي يحرّر الكاميرا أفقيا، على غير العادة، بحيث يدور البصر على مـداره عرضيـا أحيانـا، وهكـذا تبـدو الأرض متأرجحـة أمام البطل الذي يسير نحو الهدف بخطى مسرعة.

مـن حـق أرسـن ويلـز أن يحكـم علـى كلّ الأفـلام الهشـة،

Twitter: @ketab_n

المسطحة والثابتة، لأن أفلامه كلها حركية، إنها تجري أمام أعيننا مثل الموسيقى.

عندما نعيد اليوم مشاهدة **المواطن كان** نكتشف أمرا آخر: إن هذا الفيلم الذي يبدو جنونيا من حيث الرخاء والغنى، فيلم أنجز ببعض الحيّل وبهنّة مجنونة تماما، هناك قليل من التمثيل وكثير من الصوّر المكدّسة، كثير من الأثاث الفاخر، كثير من الجدران المرسومة الخادعة، لا سيّما التصميمات الكبرى للأجراس، للأصناج، "تصميمات الحشرات": الجرائد المختلفة، الملحقات، الصور، المنمنمات، كثير من الصور التي تحلّ محلّ الأخرى.

الحقيقة أن **المواطن كان** فيلم فقير ومتواضع على أية حال، لكنه أصبح الفيلم الأكثر غنىً وبذخا على طاولة الإخراج وفي قاعة التسجيل بفضل العمل الخارق على تثمين كل العناصر، وخاصة تقويّتة العجيبة لتسريط الصورة بشريط الصوت الأكثر كثافة في تاريخ السينما.

***

عندما شاهدت **المواطن كان** كهاوي سينما مراهق، كنت شديد الإعجاب بالشخصية المركزية للفيلم، وجدتها ساحرة ورائعة، جعلني الوله لا أميّز بين أرسن ويلز وشارلي فوستركا. وظننت الفيلم يمدح الطموح والقوّة.

وإذ أعدت مشاهدة الفيلم عدّة مرات وقد أصبحت **ناقدا سينمائيا**، أي متمرّسا أكثر على تحليل متعتي، اكتشفت بحق الطابع النقدي **للمواطن كان**، جانب رسالته الهجائية. فهمت أن شخصية جوديريا لولاند (التي أدى دورها جويف كورتر) هي التي يجب أن نتعاطف معها، فهمت أن الفيلم يعرض بوضوح الجانب الساخر لأي نجاح اجتماعي.

اليوم، وقد أصبحت مخرجا، أعيد مشاهدة **المواطن كان** للمرّة الثلاثين، إن طابعه المزدوج، كحكاية ساحرة وحكاية أخلاقية على لسان

Twitter: @ketab_n

الحيوان، هو الذي يثيرني أكثر.

لا أجرؤ على القول إن مؤلّف ويلز متزمّت لأني لا أعرف جيّدا معنى هذه الكلمة في أمريكا، ولكني ظللت مشدودا إلى عفّته. لقد تسببت في تدهور كان فضيحة جنسية: "**ضبط المترشح كان في علاقة حب ببيت المطربة.**" مع أننا شاهدنا جيّدا أن علاقات كان - سوزان علاقات من نوع أب- بنت، علاقات حماية. إن هذه الرابطة، إن استطعنا أن نسمّيها كذلك، هي رابطة مرتبطة حقا بطفولة كان وبالتصوّر العائلي، لأنه التقى بسوزان على الرّصيف بعد عودته من زيارة عائلية (ذهب لتفقد أثاث والده المكدّس في حظيرة، وربّما الزلاجة روزبود).

لقد خرجت من صيدلية، وكانت تشدّ على فكيها لأن أسنانها تؤلمها، أمّا هو فقد رشّته سيّارة للتوّ. لنلاحظ أن كان تلفظ فيما بعد بكلمة **روزبود** مرّتين، وهو يحتضر بطبيعة الحال، لكنه قالها مرّة واحدة من قبل، عندما فارقته سوزان. يكسر كلّ أثاث غرفته، هذا المشهد معروف جيّدا. لكن، هل لاحظنا أن غضب كان لا يخفت إلاّ عندما يحمل في يده كرة الزجاج؟ من الواضح إذن أن رُوزبود الذي له صلة بالانفصال عن الأم سيكون كذلك مع سوزان من الآن فصاعدا. هناك حالات رحيل تشبه الموت.

ما نجده في **المواطن كان**، ونجد التعبير عنه أدق في بقية أعمال أرسن ويلز، يتمثل في فلسفة للعالم، ذاتية، خصبة ونبيلة في آن واحد. لا توجد أية فظاظة، أية مسكنة في هذا الفيلم رغم أنه هجائي، مشبّع بأخلاق مبتكرة، ابتكارية، مضادة للبورجوازية، أخلاق تعامل، أشياء وجب القيام بها وأشياء وجب تفاديها.

ما هو مشترك في كلّ أفلام أرسن ويلز هو الليبرالية، التأكيد على أن المحافظة خطأ. يكتشف العمالقة الضعفاءُ الموجودون في مركز الحكايات الواردة على لسان الحيوان أنه لا يمكن المحافظة على شيء،

Twitter: @ketab_n

لا الشباب ولا القوة ولا الحب.

كان شارلي فوستر كان، جورج مينافر أمبرسن، ميشال أوهارا، جريجوري أركادين مجبرين على التأكد من أن الحياة عبارة عن تمزّقات.

(غير منشور- 1967)

Twitter: @ketab_n

السيد أركادان

هي ذي عودة أرسن ويلز بفيلم غير واضح الجنسية. إذا كان المخرج أمريكيا فإن مسؤول الآلات فرنسي، في حين أن الممثلين إنجليز، أمريكيون، أتراك، روس، ألمان، إيطاليون، فرنسيون وأسبان. أماكن التصوير ليست أقلّ تنوّعا: برشلونة، ميونيخ، باريس، مكسيكو. ستكون، أخيرا، عواصم الإنتاج سويسرية!

يبتدىء **السيّد أركادان**، الفيلم المحبوب الذي لم يكن من المهمّ أن يُلصق به عنوان تحتي، "ملف سرّي"، بشكل سيء، بل بشكل سيء جدا، نوع من أفلام الترقب من سلسلة زاي. كل شيء كان يبدو بئيسا ودَرِنا: الديكور، اللباس، الصورة الباهتة، ولا يوجد شاب مبتدىء (روبير أردن) كان سمجا لدينا على الفور، وإلى هذا الحد.

وصل أرسن ويلز ذاته، بعد طول انتظار، وخيّبنا بدوره. هو الماهر عادة في "القيام بما يشاء"، في تركيب الشخصية، بدا أنه أخفق في التطرية: كيف يمكن أن نجده ساحرا هذا الجريجوري أركادان الذي ينفصل شعره المستعار، الذي يشبه بابا نويل أو هيئة شفاعة قدّيس؟ (كان ويلز على وعي بهذا الشبه المقصود في البداية، أم لا- بإله البحر الذي تشبّهه إحدى الشخصيات بنبتون في حوار الفيلم).

ثم يشتغل السحر، نتقبّل إملاق المؤسسة وندخل اللعبة في الأخير. إن جريجوري أركادان الغطريس شارل فوستركان، الصّلف مثل الرّجل الثالث، المزهوّ مثل جورج مينافير أمبرسن، هو شخصية ويلزية حقا، ما زالت الطريق التي قادته إلى الغنى مغطاة بالجثث الفاترة. لكنّ للسيّد أركادان فتاة يدللها ويتألم لرؤيتها مع ناس مريبين، آخرهم فان ستراتن (روبير أردن)، شاب مهرّب، نصّاب.

Twitter: @ketab_n

أدرك أركادان أن فان ستراتن لا يعاشر إبنته إلا لمعرفة المزيد عنه ومن ثم ابتزازه. تظاهر أركادان بفقدان ذاكرة الماضي "القديم" وكلّف حينها فان ستراتن باجراء تحقيق، ثمّ إعادة تركيب مساره العجيب. استغل العجوز الملياردير العملية الجارية ليغتال كل الشركاء والشهود على ماضيه الصاخب كلّما عثر عليهم فان ستراتن.

عندما لم يبق إلا فان ستراتن لتصفيته، دفع هذا الأخير أركادان إلى الانتحار موهما أياه بأنه اطلع ابنته راينا للتوّ عن ماضي والدها. لن يربح فان ستراتن أيّ شيء، ما عدا انقاذ حياته لأن راينا التي تمقته، ولا ترغب فيه، ستذهب مع شاب إنجليزي أرستقراطي ينتظر ساعته.

نتتبع، على مسار الفيلم كاملا، فان ستراتن في تحقيقه الذي سيأخذه إلى كلّ مدن العالم: مكسيكو، ميونيخ، فيينا، باريس ومدريد. الشخصيات مسندة إلى حيطان شقق حقيقية، وعلى كاميرا أرسن ويلز، التي بدأت تتحرك منذ قليل أن تهدّىء من حمّاها وأن تصوّر الشخصيات تصويرا صعوديّا وقد سحقتها السقوف التي لا مفرّ منها.

يغمرنا حفل إسباني يخبّىء فيه المدعوون وجوههم خلف أقنعة بحنين إلى زمان لن يعود أبدا: الزمان الذي منحت فيه المؤسسة القوية الضوء الأخضر لشاب في الخامسة والعشرين ليصوّر، وفق هواه، أوّل فيلم له: **المواطن كان.**

ضاعت الحرية بعنف، ثمّ استُعيدت بصبر بفضل الإرادة، لكن "وسائل" اليوم لا تضاهي حتى وسائل ويسترن هوليوودي صغير.

اقتحم أرسن ويلز بدوره سينما "الأسلوب الموجز"، سينما السينمائيين الملعونين. لا تهمّ الفاتورة إذن إذا كانت الأفكار تتبوّأ التنفيذ، لنستحسن الأفكار لأنها موضوع إعجاب فعلا! سيتأثر أرسن ويلز، خلال كلّ حياته، بشكسبير الذي فخّمه مذ كان صغيرا.

إن له، كشخص، موهبة التحليق فوق الحركة، فوق الوضعية

Twitter: @ketab_n

والكتابة عن وحدة الكبار حوارات عالمية، فلسفية وأخلاقية حيث تشكك كل جملة في العالم بأسره وحيث تتماهى حتى مفاهيم الزمان والمكان. (أرسن ويلز هو الشخصيةالوحيدة التي لا يتمّ الإعلان عن أسفارها، إننا نسمع عادة: كان ويلز قبل البارحة بنويويورك -تناولت العشاء معه في البندقية- لي موعد معه بعد غد في ليشبونة.)

في لحظة ما هاتف البطل ستراتن أركادان من سطح فندق ميكسيكي، كان يظنه في أوروبا، انتهت المكالمة بقهقهة عالية للملياردير. قطع فان ستراتن المكالمة واستمرّ الضحك: كان أركادان هنا، في ميكسيكو، في نفس الفندق الذي يوجد فيه فان ستراتن. كان أرسن ويلز سينمائي الغموض، وها هو حاليا سينمائي كلية الحضور.

يجب أن نتمكن من مقابلة السينمائيين الحضريين بالسينمائيين المهاجرين في دراسة خاصة. يصوّر الأوائل حكايات ولا يصلون إلاّ بصعوبة، في نهاية حياتهم المهنية، المرور من الأفكار الخاصة إلى الأفكار العامة، في حين أن الأخيرين يستطيعون تصوير العالم بلا شعور.

إن الذين يمارسون النقد، وبسبب وضعهم الاجتماعي الذي يُبقي عليهم حضريين، عادة ما يكونون غريبين عن الجماليات الفائقة لأفلام رونوار، روسيليني، هيتشكوك، ويلز، لأنها أفكار رجال متنقّلين، مهاجرين، ملاحظيين دوليين. هناك دائما في أفلام عصرنا مشهد مطار، أجملهم جميعا مشهد **العلاقة الحميمية** عندما تكون الطائرة مليئة ويأتي السيد أركادان هاتفا في بهو الركوب، مقترحا عشرة آلاف دولار على المسافر الذي يتخلّى له عن تذكرته، عدول رائع، في العصر النووي، عن النداء الشهير لريشارد الثالث: "**مملكتي لحصان!**"

نعم، إنه نفس شكسبيري يعبر أبسط مقطع يصوّره هذا الانسان المدهش الذي

Twitter: @ketab_n

يسمّيه أندري بازين "رجل من عصر النهضة في القرن العشرين."

ساعد أرسن ويلز أصدقاؤه المقرّبون مجانا إلى حدّ ما، لم يخطىء مايكل رودجراف، أكين تاميروف، سوزان فلون، كاتينا باكسينو، أوبرادي، ميشا أوير، بيتر فان إيك وباتريسيا ميدينا لأنهم لم يكونوا أحسن إلاّ في الصور الظلية الموجزة والساطعة التي رسمها لهم السينمائي الرائع. صوّر ظلية مرعوبة تتعقّبها مغامرات، وبعد ساعة سيكون لها موعد مع الموت.

نجد في هذا الفيلم الجميل خلف كلّ صورة نفس أرسن ويلز، بذرة جنونه وبذرة عبقريته، قوّته، صحّته الباهرة وشعره القويّ. لا يوجد مشهد واحد لا يقوم على فكرة جديدة أو نادرة.

ربّما حكم على الفيلم بأنه محيّر، ولكن، كم هو مهيّج، مثير، مثر. بودنا الحديث عنه لساعات لأنه مملوء بما نحب العثور عليه في فيلم: الغنائية والابتكار.

(1956)

Twitter: @ketab_n

الظمأ إلى الشرّ

يمكننا حذف إسم أرسن ويلز من مقدمة الفيلم دون أن يكون لذلك أية أهمية، لأنه بداية من التصميم الأول، تصميم المقدمة تحديدا، من البديهي أن يكون المواطن كان خلف الكاميرا.

يُفتتح فيلم (الظمأ إلى الشرّ) على آلية ساعة قنبلة سيضعها شخص في الصندوق الخلفي لسيارة. يأتي زوج ويجلس في السيارة التي ستنطلق، وستتبعها في المدينة. كلّ هذا في تصميم واحد منذ البداية.

نضيّع الكاميرا، المنصبّة على رافعة مجهّزة بمحرك، ثم تعثر بالتناوب على السيارة البيضاء التي تعبر خلف البيوت، تتبعها أو تدركها إلى غاية الانفجار المنتظر.

شوّهت الصورة بشكل ملموس بسبب استعمال عدسية ذات انفراج كبير تساعد على منح صفاء كبير للتصميمات الخلفية وتجعل الواقع شاعريا، لأن شخصا يتجه نحو الكاميرا، ويبدو أنه يتقدم عشرة أمتار عندما يخطو خمس خطى.

إننا، في واقع الأمر، في صلب عالم السحر في كلّ هذا الفيلم الذي تبدو فيه الشخصيات وكأنها تتهيأ للسفر، إذ تبدو منزلقة على بساط نقّال.

هناك السينما التي يمارسها العاجزون، البذيئون أيضا، **جسر نهر كواي**، **مرقص الملعونين**، سينما مدّعية موجهة لمداهنة الجمهور الذي يخرج من هناك وهو يشعر أنه أحسن أو أكثر ذكاء. وهناك السينما الحميمية الفخورة التي يمارسها، دون وعود، بعض الفنانين الصادقين الأذكياء الذين يفضلون الإقلاق بدل الطمأنة، الإيقاظ بدل التنويم.

Twitter: @ketab_n

عندما نخرج من **ليل وضباب** لألان ريسني لا نشعر بأننا "أحسن"، بل **نشعر أننا أسوأ**، وعندما نخرج من **ليالي الأرق** أو من **الظمأ إلى الشرّ** نشعر أننا أقلّ ذكاء مما كنا عليه، ولكننا مغمورون بكثير من الشعر والفن. إنها أفلام تدعو السينما إلى الإنضباط وتجعلنا نخجل لأننا تساهلنا مع مؤسسات بنيّت على موهبة متواضعة ومعياريات كثيرة.

ثم ماذا! تقولون لي هناك نفقة غذائية كبيرة لفيلم بوليسي صغير، وقد كتب ويلز السيناريو والحوار في ثمانية أيام، ولم يكن له الحق في مراقبة التركيب النهائي، الفيلم الذي أقحمت فيه عشرة تصميمات توضيحية رفض تصويرها، فيلم متكلّف لم ير حتّى طريقة الانتهاء منه، ذاك الذي يتنكّر له بقوة!

أعرف كلّ هذا، لكني أعرف أيضا أن العبد الذي يتخلص من الأغلال في مساء ما أفضل من الذي لا يعرف أنه مقيّد، وأن هذا الفيلم، **الظمأ إلى الشر**، هو أكثر الأفلام حرّية.

هيمن روني كليمون على **سد في مواجهة المحيط الهادىء** كاملا، ركّب الفيلم بنفسه، اختار الموسيقى، مزج، قصقص مئة مرّة. لم يمنع هذا من أن يكون كليمون عبدا وويلز الشاعر الجوّال. أنصحكم ها هنا، وبحرارة، بأفلام التروبادور.

اقتبس أرسن ويلز للشاشة رواية بوليسية صغيرة مثيرة للشفقة صدرت بالفرنسية تحت عنوان من سوء **الحظ** باختزال العقدة البوليسية إلى أقصاها، إلى جعلها تتوافق مع مخططه المفضل: ملسم وحش غريب قام بتأدية دوره، ترتسم بواسطته أبسط القيم، المطلق وصفاء المطلق. عبقري متقلّب الأطوار. أرسن ويلز يبشّر بكنيسته الخورَنية، ويبدو أنه يقول لنا بوضوح: أعتذر عن كوني دنيئا، الخطأ ليس خطئي إن كنت عبقريا، إني أقتل نفسي، أحبّوني.

هناك شخصيتان تتصارعان كما في **المواطن كان**، المجهول،

Twitter: @ketab_n

أمبرسن والسيّد أركادان، الوحش والمبتدىء الودود. يتعلق الأمر، بجعل الوحش أكثر فأكثر... وحشية والشاب المبتدىء أكثر فأكثر أنسا، أن يجرنا، مع ذلك، إلى أن نذرف دمعة فرضية على جثة الوحش الشهير في نهاية الأمر. العالم لا يسمح بالاستثناء، بيد أن الاستثناء، ولو كان مشؤوما، هو الملجأ الوحيد للصفاء. من حسن الحظ أن جسد أرسن ويلز لا يسمح بتقمّص هتلر، ولكن، يضمن لنا بأنه لن يجعلنا في يوم ما نبكي قدر هرمان جورينيج؟

منح أرسن ويلز لنفسه، ها هنا، دور شرطي عنيف وجشع، بطل معروف في التحقيقات، يكشف عن القتلة دون أن يكون بحاجة إلى حجج. لكن الجهاز القضائي، المكوّن من قليلي الذكاء لا يستطيع إدانة شخص دون أدلّة. وهكذا اعتاد المفتش كوينلان -إنه ويلز- على تأليف حجج، على تلفيف شهادات مزوّرة لتعليب وجهة نظره، ليجعل القضاء منتصرا.

كان يكفي بعد انفجار القنبلة في السيارة أن يأتي شرطيّ أمريكي في رحلة شهر العسل (شارلتون هيستون) ويتدخل في التحقيق لينحرف كل شيء. يقوم صراع حاد بين الشرطيين. يجد شارلتون هيستون حججا ضد أرسن ويلز، في حين **يؤلف** هذا الأخير أدلة ضدّه.

سيؤكد لنا أرسن ويلز قريبا، بعد مقطوعة هذيانية، يثبت فيها أنه يقتبس روايات صاد كشخصية. وجدت زوجة شالتون هيستون في فندق، عارية ومخدّرة، مسؤولة على ما يبدو على اغتيال أكيم تاميروف الذي قتله، في واقع الأمر، المفتش كوينلان الذي ساعد بسذاجة في هذا الإخراج الشيطاني.

ستدفع الشخصية الودودة، كما في السيد أركادان، لارتكاب حماقة لفقدان الوحش: يسجل شالتون هيستون على شريط مغنطيسي الجمل القليلة الحاسمة، **أدلة كافية** لإسقاط ويلز.

Twitter: @ketab_n

تتلخص روح الفيلم بوضوح في هذه الخاتمة: انتصر التجسس والرداءة على الحدس والعدالة المطلقة. العالم نسبي بفظاعة، تقريبيّ، لئيم في ممارسته الأخلاقية، مغشوش في إنصافه.

إن كنت قد استعملت مرارا كلمة وحش فلكي أبرز بشكل أفضل الطابع السحري لهذا الفيلم وكل أفلام ويلز. كلّ السينمائيين الذين ليسوا "شعراء" يلجأون إلى علم النفس للغشّ، ويبدو أن النجاح التجاري لهذه الأفلام يجعلهم محقّين.

كل فن عظيم هو فن مجرّد، قال جان رونوار، ولا نصل إلى التجريد بالمرور على علم النفس، بالعكس. والحال أن التجريد يصبّ في الأخلاق إن عاجلا أم آجلا، في الأخلاق الوحيدة التي تشغلنا، الأخلاق التي يخترعها الفنانون ويعيدون اختراعها باستمرار.

يوافق كل هذا تصريح أرسن ويلز: الحجج لقليلي الذكاء والحدس للآخرين. ها هو مصدر سوء التفاهم الكبير، لو أن الهيئة الإدارية لمهرجان كان دعت بحكمة **الظمأ إلى الشرّ** بدل **حرائق الصيف** لمارتان ريت (حيث لم يكن ويلز سوى ممثل) أكان يمكن أن تكون اللجنة حكيمة حتى ترى فيه بدقة كلّ حكمة الدنيا؟

يوقظنا **الظمأ إلى الشر**، يأتي ليذكرنا بأن من بين أقطاب السينما هناك ميلياس، هناك فوياد. إنه فيلم سحري يذكرنا بحكايات الجنّ: الجميلة والوحش، الصغير بوسي، وبحكايات لافونتين الواردة على لسان الحيوان. إنه فيلم يذلنا قليلا لأنه فيلم لإنسان يفكّر بسرعة أكثر من سرعتنا، أفضل منّا بكثير، إنسان يقذف في وجوهنا صورة سحرية في الوقت الذي نكون فيه مازلنا منبهرين بالسابقة! من هنا هذه السرعة، هذا الدوار، هذا التعجيل، هذه النشوة.

لنحرس، مع ذلك، على أن يبقى لنا ذوق كاف، حساسية وحدس لنقبل بأن هذا عظيم، بأنه جميل جدا.

Twitter: @ketab_n

إذا كان بعض الزملاء النقاد يتجرّأون على البحث عن حجج ضد الفيلم، الذي هو عبارة عن مسلّمة فنية، فاننا سنحضر مشهدا مضحكا لأقزام ينتقدون عملاقا.

(1958)

Twitter: @ketab_n

ملسم هامفري بوجار

آخر صورة لبوجار تقدمه أمام آلته الكاتبة في خاتمة **ستكون السقطة أصعب** عندما يشرع في كتابة اعترافه. بدل الاحتفاظ بهذا الدور الذي أداره مارك روبسن بهشاشة، نحتفظ بدوره كمخرج سيبنمائي في **الكونتيسة ذات القدمين الحافيتين**.

كان هناك تحت المطر مرتديا مشمّعة أثناء دفن آفا جاردنر، قال قبل مغادرة المقبرة: "**سيكون الغد مشمسا وبإمكاننا أن نشتغل.**" يؤدي بوجار في **الكونتيسة** دور جوزيف مانكييفيتش تماما.

كان يمزح ليوهم أنّه ولد في يوم الفصح من سنة كلّ أيامها أعياد فصح: 1900، وكان هامفري هو الإسم العائلي لوالدته الممثلة وأصبح لقبه. تلميذ سيء، بحّار سيء، زوج سيء كان ينتظر من السينما أن تجعله الأفضل في كلّ شيء.

كانت أوّل مرة تهتم به جريدة، تخص مسرحية أدّى فيها دورا ثانويا: "**حتى نكون مؤدبين نقول إن هذا الممثل غير ملائم.**" بقي هامفري متحجّرا، وفي هذا الوقت بالذات يقترح عليه ليزلي هوارد أداء دور إلى جانبه في **الغابة المدهشة**، في المسرح أوّلا ثم في السينما. تبع هذا الفيلم ثلاثون فيلما ترقّبيّا. لعب فيها أدوارا من الدرجة الثانية، دنيئة، تصلح كدافع للنّجم: فكتور ماك لاجلن، سبانسر تراسي، إدواردج. روبنسن، جامس كانيي، جورج رافت أو بول موني.

Twitter: @ketab_n

تفرض العادة الهوليوودية على الممثل الذي أصبح شهيرا بأداء أدوار قاطعي الطريق أن يصعد تراتبيّا بتبديل المعسكر، يصبح القاتل شرطيا ليزيد راتبه عشرة أضعاف. إننا في السينما، وقدر فيدوك يمثل هذه الترقية من الوجه والقَفا.

عاش هامفري بوجار حياة صعبة ما بين سنتي 1936 و1940 وهو يفكّر في قضايا أزعجته، وفي أول يناير من 1941 استغل فرصته بنشاط وحب: جسدُ إيدا لوبينو وفمُها، ضمّ الأول وقبّل الثاني. يتعلّق الأمر **بالهروب الكبير**، أحد أجمل أفلام راوول ووليش عن سيناريو لجون هوستن... وفي دور رفضه جامس كانبي.

بعد ذلك بقليل كان جون هوستن على وشك تصوير أوّل فيلم له: **الصقر الزائف**، ولأداء دور سام سباد، الشخصية الجميلة، فكّر مباشرة في... جورج رافت الذي رفضه لفائدة بوجار الذي قبل البحث عن الصقر الزائف - إن كان النسر الحقيقي موجودا فإنه يحلّق- أصبح قاطع الطريق "شرطيّا سرّيا" ببطاقة في جيبه، ومن دونها يمكن أن نخطىء فيه. تجاوز عقبة الموت وقام بحساباته: مات منصعقا على كرسي الإعدام اثنتي عشرة مرّة في أقل من أربعة عشر فيلما وحكم عليه بالأعمال الشاقة أكثر من ثمانمئة سنة.

وحده يواجه المسدس كان يتكلم فيما مضى، أمّا الآن فهو الذي يتكلم، وماذا يقول؟ سيّداتي، طولي متر وسبعة وسبعون سنتمترا وأزن سبعة وسبعين كيلوغراما. شعري كستنائي داكن يا أهدافي الصغيرة. لم يدم زواجي الأول سوى ثمانية عشر شهرا (فوق الحدّ) ودام الثاني ثماني سنوات (فوق الحدّ) ولن يتم القبض عليّ إلاّ في المرّة القادمة.

المشي والكلام، الكلام والمشي، تلك حرفته الجديدة. يلامس بيده وهو يقطع الطريق كلّ ما كان قريبا منه، هكذا غدت صوّة الحريق، حدر

Twitter: @ketab_n

الأدرج، رأس ولد، أوتادا في دربه. تأقلم بوجار مع الحياة جيدا وتشبّت بها، ثم بنى شخصيته، تعلّم كيف يكشط أذنه للتعبير عن الدّهشة. هل تعتقدون أنه ينظف أظافره بظاهر سترته؟ أنظر جيّدا، أنظر اليد تتمدّد جيّدا واستقبل هذا السهم في الوجه تماما. "**خذ هذه الرسالة إلى رئيسك.**" قلت لكم يجب أن نحتاط معه!

كتب له أفضل كتّاب السيناريو والحوار سيناريوهاتهم وحواراتهم على المقاس. من الممكن إذن أن نتحدث عن "المؤلّف المكتوب لهامفري بوجار. "**ألو نعومة؟ المثالي هو إمرأة يمكن أن تختزل إلى عشرة سنتمترات لنضعها في الجيب.**" أو: "**نادرا ما رأيت مسدسات كثيرة لرؤوس قليلة.**"

هل حضرتم إلى موته في **القائد** لسيوار هايسلر؟ يريد الذهاب إلى العدالة، ويتعلق الأمر بالنسبة إليه بنشر الدراجين والوصول إلى السجن قبلهم. ينتصر في هذا السباق المفارق، لكنه سيتلفظ بهذه الكلمات أمام مدير السجن، وهو يحتضر، وذلك لتبرئة الفتى الذي لم يرتكب أي إثم: "**تزوجوا، انجبوا أولادا، كما في الحكايات!**" يقدم له مدير السجن سجارة: "**إذًا، تدخنون دائما القذارة ذاتها؟**"

لكن بوجار أدى أدوارا أكثر جدّية، وليست أكثر مأسوية، دور الصحفي النّزيه في **تسقط الأقنعة** الذي صوّره ريشارد بروك في مكاتب "أخبار نيويورك" على الطريقة الإيطالية متخذا عمال المنضدات السطرية(*) ممثلين صامتين. لا توجد في هذا الفيلم لا أضاليل ولا موسيقى، فقط أصوات الطابعات، الهواتف وآلات الرّقن. ريشارد بروكس آخر: **السيرك الجهنمي**، مجهول من الأفلام المجهولة الذي سيمنحه أحد الأدوار الجميلة: طبيب عسكري يريد أن يحبّ جون أليسون دون أن يكون ملزما بأن يُقتاد إلى الخطّاب.

(*) عمال يقومون بالتنضيد السطري بآلات جمع حروف الطباعة وصبّها (المترجم).

Twitter: @ketab_n

مرّة اكتشفت السيدة هوارد هاوكس، زوجة المخرج الأمريكي الأكثر ذكاء، على غلاف مجلّة فتاة جميلة بعينين حالمتين: إنها "الوجه" القادم: لورين باكال التي ستتعرف على السيد هوارد هاوكس ثم على بوجار.

استيقظ حبّهما بتصنّع **النوم العميق**، وهكذا قرّرا أن يناما معا إلى الأبد. هذا اللقاء هو دون جوان الذي سقط بنظرة، **النوم العميق** هو فيلم صعقة الحبّ.

سيكون **أن تملك ولا تملك** فيلم زواج بوجار، وستتدعم مجموعة سلاحه: قبّعة، لوجٌ، سكارة وهاتف بملحق إضافي: بيتي.

سيتزوّجان عند لوي برومفايلد ويشتريان في بندكية كانيون المزرعة الكبيرة لتوماس إينس الذي ما زال مشبعا بعطر إيدي لامار التي عاشت هناك. يختهما يدعى "سانتانا"، لم يتأخّر بوجارت في تأسيس دار إنتاج خاصة به: السانتانا حيث جرّب نيكولا راي محاولاته الأولى كمعلّم: **دروب الشقاء، العنيف**. نيكولا راي هو الذي سيجعل من بوجار بطلا مؤثرا بشكل قطعيّ، زيادة على كونه أفضل من ممثل، شخصية سأحاول وصفها لكم.

حليق اللحية التي بدأت تنبت، الحاجبان مائلان جهة الصدغ، الجفنان نصف مغلقين، اليد ممدّدة نحو الأمام، مستعدّ لنفي التهمة عن نفسه أو الإرباك.

ذرع هامفري بوجار، من فيلم إلى آخر، محكمة الحياة طولا وعرضا وتواطؤ ماكس ستانير يؤكد محاولاته. يقف، يسرّع رجليه كما ينبغي، يفك أزرار سترته، يمرّر إبهاميه عبر حزام السروال ويشرع في الكلام. كلّ مطلع جملة يظهر أسنانا متشرّدة. يفضل حديثه المرتجّ الحركة ألف والصامت قاف. إننا نعرف أيّ سحر تكتسبه كلمة **راكيت**(*) عندما ينطق بها.

يحيل انقباض فكّه قسرا على بسمة هازئة لجثة مرحة، على آخر تعبير لرجل على وشك الموت مبتسما.

(*) ابتزاز أموال الآخرين بالتهديد أو العنف (المترجم).

Twitter: @ketab_n

نعم، كانت تلك ابتسامة الموت فعلا. لقد فقد ثمانية عشر كيلوغراما قبل وفاته بأسابيع، وكان يضحك هازئا: **"لا أخرج إلى الشارع خوفا من أن أطير، ولكن بمجرّد أن أستعيد بعض وزني سأصوّر فيلما مع جون."** يتعلق الأمر بهستن.

ما يقوم به بوجار يقوم به أفضل من أيّ كان. يمكنه أن يمثل أطول من أيّ كان دون أن يتكلم. يهدّد كشخص ويكيد بضرباته بحبّ. عندما يعرق يعرق كثيرا وكأننا عصرنا قمصانه.

كان هامفري بوجار عنيدا حقا. يناسبه عرق الجهد مع هوستن، العنف المعلّل مع نيكولا راي، الذكاء الهادىء الصافي مع هوارد هاوكس، سيأخذ أحد الأفلام الأخيرة هذا الوجه الساحر إلى الأعلى، **تمرّد كيان**. سيظهر بوجي، في دور لواء يبدي مقاومة شديدة، كما هو فعلا، لأن أفلام تيكنيكولور القديمة لم تكن تموّه الممثلين.

شاهدنا لأوّل مرّة على شفته العليا الندبة التي تركتها في البحرية، منذ وقت طويل، شظية خشب عندما كان يحك الجسر بقعر قنّينة.

كان هامفري بوجار بطلا حديثا. لم يكن فيلم "المرحلة" يناسبه إطلاقا، لا هو ولا الفيلم التاريخي أو فيلم القرصنة. كان رجل المُطلَق، رجل المسدّس الذي لم تبق فيه سوى رصاصة، رجل القبعة اللّبدية التي نغيّرها بالأصابع عندما نريد التعبير عن الغضب أو البهجة، رجل مكبّر الصوت: **"ألو! ألو! نداء إلى كلّ السيارات..."**

إذا كان ظاهر بوجار حديثا فإن روحه كلاسيكية جدّا. كان قريبا من الدوق دو نومور في "أميرة كليف" أكثر من قربه من المحافظ ميجري، وكان يعرف أن قيمة الأسباب أقلّ من جمال الحركات التي تخدمها، وكل حركة هي حركة صافية عندما لا تتهرّب من مسارها المنطقي.

(1958)

Twitter: @ketab_n

مات جامس دين

ركب جامس دين سيارة السباق مهملا نصائح الحيطة التي أغدقه بها رؤساء ستوديو وارنر بروس، وهكذا توفي في حادث مرور في طريق بشمال كاليفورنيا.

انتقل الخبر إلى باريس يوم 31 ولم يثر أيّ تأثر عميق: توفيّ ممثل شاب في الرابعة والعشرين، هذا كلّ ما في الأمر. مرّت ستة شهور وظهر فيلمان، وقتها فهمنا حجم الخسارة الكبيرة.

لوحظ جامس دين قبل سنتين في برودواي عندما كان يؤدي دور الشاب العربي في اقتباس مسرحي لنص **اللاّخلقي** لأندري جيد، وبناء على ذلك جعله إيليا كازان ينطلق في ميدان السينما مسندا له على الفور دور النجم في **شرق عدن**، ثم إختاره نيكولا راي ليكون بطل **التدلّه بالحياة**، وأخيرا سيأخذه جورج ستيفنس للتمثيل في **العملاق** الذي يؤدي فيه الدور المركزي، دور رجل نراه يتقدّم في السنّ من العشرين إلى الستين.

سيكون دوره القادم دور الملاكم روكي جرانيانو في **أثر الضغينة**. بدا جامس دين، أثناء تصوير **العملاق**، مواظبة؟ إلى أبعد حد، لم تتخلّ عينه عن ستيفانس وعن الكاميرا، وإذ أنجز الفيلم أبلغ ديك كلايتون عن رغبته: **"أظن أني أستطيع أن أكون مخرجا أفضل من ممثل."**

كان يرغب في تأسيس شركة مستقلة لا تهتم بتصوير سوى الموضوعات التي يختارها. وعده كلايتون بطرح القضية على مديري وارنر بروس. للإشارة فان دين الذي لم يقد سيارته خلال مدّة التصوير، التزاما بالعقد، سيذهب إلى ساليناس للمشاركة في سباق...

Twitter: @ketab_n

حادث: "**أظن أني سأقوم بجولة بسبيدر**"، قال جامس دين لجورج ستيفنس، سبيدر هو إسم سلسلة سيارته **بورش**، اصطدمت سيارة سبيدر مساء، ليس بعيدا عن بازو روبليز، بسيارة أخرى كانت خارجة من طريق فرعي. مات جامس دين أثناء نقله إلى مشفى بسبب كسور عديدة في اليدين ورضوض داخلية.

***

يناقض أداء جامس دين خمسين سنة من السينما، كلّ حركة، كلّ سلوك، كلّ إيماءة صفعة لتقليد النفساني. جامس دين لا "يثمّن" نصّه بقوّة مضمرة مثل إدويج فويير، لا يجعله شاعريا مثل جيرار فيليب، لا يمكر معه مثل بيار فريسناي، غير مبال، عكس الممثلين الذين ذكرتهم، بالتظاهر بأنه يفهم ما يقوله، وأفضل منكم. يؤدي **شيئا آخر** مختلفا عمّا يقوله، يمثل **خارج** الخشبة، نظره لا يتبع الحديث، **يحيد** بالتعبير وبالشيء المعبّر عنه، كأن روحا كبيرة، وبسبب حياء جليل، ستتلفظ بكلمات قوية وبنبرة متواضعة وكأنها تعتذر عن عبقريتها، حتى لا تضايق الآخرين.

يصل شارلي شابلين في لحظات القوة إلى أوج الإيمائية، يصبح شجرة، شمعدانا أو سجّادة سرير جارحة. أداء جامس دين حيواني أكثر منه إنسانيّ، لهذا يغدو غير متوقّع: أية حركة ستتبع؟ يستطيع جامس دين، وهو يتكلّم، أن يشرع في إدارة ظهره إلى الكاميرا وإنهاء المشهد بهذه الطريقة. يمكن أن يستميل برأسه إلى الخلف أو يتدحرج إلى الأمام، يستطيع أن يرفع يديه إلى السماء، أن يمدّدهما نحو الهدف، الراحتان نحو السماء للإقناع، الراحتان نحو الأسفل للرّفض.

يستطيع، أثناء مشهد واحد، أن يظهر مثل أحد أبناء فرنكشتاين، سنجاب صغير، ولد مقرفص أو شيخ مقوّس. تقوّي نظرته الحسيرة الإحساس بالتفاوت بين الأداء والنص، ثبات عائم، نصف سبات مغنطيسي.

Twitter: @ketab_n

عندما نكون محظوظين لكتابة دور لممثل من هذا النوع، ممثل يؤدي طبيعيّا، جسديّا بدل تصفية كلّ شيء عن طريق العقل، فإن أجمل وسيلة للقيام بعمل جيّد تتمثل في التفكير بطريقة تجريدية.

مثال: جامس دين قطّ، بل سنّوري، دون إغفال السنجاب. ماذا يمكن أن يفعله قط وأسد وسنجاب بعيدا عن السلوك الحركي للإنسان؟ يمكن للقطّ أن يسقط من الأعلى ويجد نفسه واقفا على قوائمه، يمكن أن يمرّ تحت عجلة سيارة دون ضرر، يمدّد عضلاته، ويبدو قادرا على تفكيك المفاصل بيسر. الأسد يزحف ويزأر، السنجاب يقفز من غصن إلى آخر.

لم يبق لنا سوى كتابة مشاهد لجامس دين يزحف فيها (وسط اللوبياء) يزأر (في محافظة شرطة)، يقفز من غصن إلى غصن، يسقط من الأعلى في حوض فارغ دون أن يصاب بأذى. بي رغبة في الايمان بأن إيليا كازان ثم نايك راي ومعهما جورج ستيفنس تصرفوا بهذه الطريقة.

إن قدرة جامس دين على الإغراء من القوة بحيث يمكنه أن يقتل على الشاشة، كلّ مساء، الأب والأم بمباركة الجمهور، كلّ الجمهور، وحتى العوام المقلّدين. يجب أن ندرك سخط القاعة عندما رفض الأب في **شرق عدن** قبول المال الذي ربحه كال بالفاصولية، راتب الحبّ.

زيادة على الممثل، سيصبح جامس دين شخصية مثل شارلو من خلال ثلاثة أفلام: **جيمي والفاصولية، جيمي على الجرف، جيمي في البيت المهجور.**

مثّل جامس دين في السينما، بفضل حسّ التمثيل لكلّ من إيليا كازان ونيكول راي، دور شخصية قريبة من حقيقته الفعلية: شخصية بودليرية.

الأسباب العميقة لنجاحه؟ بالنسبة للجمهور النسوي فإنها واضحة

Twitter: @ketab_n

ولا تحتاج لأيّ تعليق، وتتلخص بالنسبة للرجال، كما أرى، في ظاهرة التشبّه الذي هو أساس مردودية الأفلام في كلّ بلدان العالم. إنه لمن السّهل التشبّه بجامس دين، أكثر من التشبّه بكاري جرانت أو مارلون بروندون، لأن شخصيته أكثر واقعية.

عند الخروج من فيلم لبوجار ينزل أحد المشاهدين طرف قبّعته، ليس هذا وقت الحذو حذوه، سيهرّج الآخر على الرصيف وهو يغادر كاري جرانت. من يخرج من مشاهدة مارلون بروندون سينظر إلى أسفل وتوسوس له نفسه بتعنيف بنات حيّه.

التشبّه مع جامس دين أعمق وكليّ في الوقت نفسه لأنه يحمل في ذاته، في شخصيته، غموضنا الخاص، ازدواجيتنا وكلّ الضعف البشري.

يجب العودة ها هنا إلى شابلين، بل إلى شارلو. ينطلق شارلو دائما من الأسفل ليبلغ الأعلى. إنّه ضعيف، منغّص الحياة، محتقر، معزول. يفشل في مساعيه ولا يطمح إلى الرفاهية الجسدية إلاّ ليجد نفسه أرضا لساعته، مثير للسخرية في نظر المرأة التي يعاشرها أو البهيمية التي ينوي تأديبها. ها هنا بالضبط يتدخل الدّهاء الذي يعدّ بالنسبة لدين نعمة منزّلة: سينتقم شابلين وينتصر. يبدأ في الرّقص فجأة، في التزحلق، في الإستدارة حول نفسه أفضل من أيّ كان، يتغلب على الجميع دفعة واحدة، يبتهج، يقلب الوضع ويكسب المستهزئين.

يصبح ما كان **غير قابل للاقتباس إفراطا في الاقتباس**. كان العالم كلّه ضدّه، الأشياء والناس، وها هو الآن في خدمته بطاعة عمياء. كلّ هذا جدير أيضا بجامس دين، بالنظر إلى هذا الفرق الجوهري: لا يمكننا أبدا أن نكتشف في عينيه أية نظرة خائفة.

جامس دين **خارج** كلّ شيء. يتمثل **جوهر** أدائه في كونه خالٍ من الشجاعة والجبن، ومن البطولة والخوف كذلك. يتعلّق الأمر بشيء

Twitter: @ketab_n

آخر، بأداء شاعري يبيح كلّ الحريّات، بل يشجّعها. أن تمثل جيّدا أو أن تمثل بشكل سيّء، لم تعد لهاتين العبارتين أية دلالة مع دين، لأننا ننتظر منه مفاجأة في كلّ لحظة، يمكنه أن يضحك حيث يبكي ممثّل آخر، والعكس صحيح، لأنه قتل التحليل النفسي في نفس اليوم الذي ظهر فيه على الخشبة.

كلّ شيء في جامس دين نعمة بأتم معنى الكلمة، السرّ ها هنا. لا يفعل دين أحسن ممّا يفعله الآخرون، إنه يفعل **شيئا آخر** ويزيّنه بهيبة يحافظ عليها إلى غاية نهاية الفيلم. لا أحد أبصر جامس دين ماشيا: إنه يجرجر قدميه أو يجري ككلب ساعي البريد (تذكروا مطلع **شرق عدن**).

يتواجد الشباب الحالي كاملا في جامس دين. ليس نتيجة الأسباب التي نسمّيها، العنف، السادية، الهيجان، السوداويه، التشاؤم، بل لأسباب عادية متناهية الصغر: رصانة العواطف، النزوات اليومية، صفاء الأخلاق التي لا علاقة لها بالأخلاق الرّائجة، لكنها أكثر صرامة، ميل المراهقة الخالد نحو التجربة، النشوة، والإعتزاز والندم على الاحساس بأننا "خارج" المجتمع، الرفض أو الرغبة في الإندماج، وأخيرا قبول العالم - أو رفضه- كما هو.

لابدّ أن أداء جامس دين، بالنظر إلى حداثته، سيدشن أسلوب أداء جديد في هوليوود، لكننا لا يمكن أن نرمّم فقدان ممثل شاب، وربّما كان المبدع الأكثر تفوّقا في السينما، القريب من دارجلوس، ذاك الشاب الأمريكي الذي توفي في الطريق في أحد المساءات الندية من أيلول 1955، موت صاحب **الأولاد المزعجون** الذي وصفه جان كوكتو في سنة 1929: "**... انزلقت السيارة، انسحقت، ثارت ضد شجرة وأصبحت أنقاضا من الصمت بعجلة واحدة تدور في الهواء أقلّ فأقلّ سرعة، مثل دولاب يانصيب.**"

(1956)

Twitter: @ketab_n

V

أصدقاء
الموجة الجديدة

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

ليل وضباب

لألان ريسني

يقدّم لنا آلان ريسني، انطلاقا من محفوظات حقيقية - أنباء متفرقة، صوّر، محفوظات- ووصلها بصوّر التقطها في العام الماضي، درسا في التاريخ، مؤلما بلا شك، لكنه مستحقّ.

يكاد يتعذر علينا الحديث عن هذا الفيلم بكلمات النقد السينمائي. الأمر لا يتعلق هنا لا بفيلم ولا بمرافعة ولا بقصيدة، بل بتأمّل في الظاهرة الأكثر أهمية في القرن العشرين.

يتناول **ليل وضباب**، في واقع الأمر، النفي وظاهرة المعتقلات بحصافة لا زلّة فيها، وبصرامة هادئة تجعلان من الفيلم عملا جليلا "غير قابل للنقد"، حتى لا نقول غير قابل للنقاش.

تكمن كلّ قوّة هذا الفيلم الملوّن الذي يفتتح بصوّر الأعشاب التي نبتت ثانية بأسفل الشرفات، في نبرة هذه **الرقة العجيبة** التي عرف كل من آلان ريسني جان كايرول كيف يجدانها ويحافظان عليها (كايرول هو الذي كتب التعليق).

ليل وضباب هو بالضبط تساؤل يتّهمنا جميعا: ألسنا كلّنا مبعِدين، ألا يمكن أن نكون كذلك، بالتواطؤ على الأقل؟

يتمثل عمل ريسني، الذي وفّق ما بين تحقيق ملوّن وما بين وثائق سوداء وبيضاء لتلك الحقبة، في نزع كلّ مسرحة مأتمية عن هؤلاء، رسمهم المرعب، حتى يرغمنا، نحن المشاهدين، على التفاؤل بعقلنا بدل أعصابنا.

سنفهم بعد مشاهدة هؤلاء السجناء، الذين يزنون ثلاثين كيلوغراما،

Twitter: @ketab_n

أن **ليل وضباب** هو نقيض هذه الأفلام التي نقول عنها إننا نشعر بأننا أحسن بعد مشاهدتها.

في الوقت الذي تكون فيه كاميرا آلان ريسني تلامس الأعشاب النابتة و"تزور" المحتشدات التي غيّرت حقيقتها، يخبرنا جان كايرون بطقس المحتشد ويتساؤل خفية عنّا "**نحن الذين نتظاهر بالايمان بأن كلّ هذا في وقت واحد وفي بلد واحد ولا نفكر في النظر من حولنا ولا نسمع من يصرخ دون توقّف.**"

تتأثر يوميا كيلومترات من الأفلام في كلّ ستوديوهات العالم: علينا أن ننسى مساء واحدا طبيعتنا كنقاد أو كمشاهدين. الانسان الذي فينا هو المعني، ذاك الذي يجب عليه أن يفتح عينيه جيّدا ويتساءل بدوره.

يمحو **ليل وضباب** من أذهاننا، للحظات، كلّ الأفلام الأخرى: يجب مشاهدة هذا، مؤكد.

عندما تشتعل الأضواء ثانية لا نجرؤ على التصفيق، نظل بُكما أمام عمل كهذا، منذهلين بأهمية الألف متر من الشريط وضرورتها.

(1955)

Twitter: @ketab_n

لألكسندر أستروك

هناك موضوعان في **اللقاءات السيئة**، كما في أفلام ألفريد هيتشكوك عندما فتشت الشرطة بيت طبيب "ليّن الجانب" وجدت رسالة لكاترين راكان (أنوك إيمي) المشبوهة بمكالمة تطلب فيها الإجهاض من مصالح الطبيب دانييلي (كلود دوفان). حقّق معه المفتش فوربين (أيف روبير) في رصيف أورفيفر، وسيضع انتحار الطبيب حدّا للتحقيق.

هذا أوّل موضوع للفيلم، أو أنه بالضبط أوّل دعامة للموضوع الحقيقي الذي يمثل حكاية كاترين راكان ليس إلاّ.

قبل ثلاث سنين غادرت الريف ابنة العم الصغيرة لراستينياك "لتنجح" في باريس مع الرجل الذي أحبّته (جياني إسبوسيطو). لكنّ هذا الأخير تخلى عن المقاومة بعدما وهن عزمه، وعاد إلى الرّيف. ثم كان هناك اللقاء ببليز ولتر (جان- كلود باسكال) مدير إحدى اليوميات الكبيرة. أصبحت كاترين خليلته، لكنها هجرته بعد أن دخلت، بفضله، إلى هيئة تحرير جريدة أزياء.

ثم كانت هناك علاقة قصيرة بالمصوّر ألان برجير (فيليب لومير). التقى بليز وكاترين ثانية خلال سهرة. عادت كاترين الحائرة إلى بوزنسن وحاولت الارتباط مع بيار ثانية، وإذ فشلت عادت إلى باريس حاملا، وهكذا استنجدت بمصالح الطبيب دانيالي.

تقدّمها لنا نهاية الفيلم وقد عادت إلى جادة الصواب وهي تغادر رصيف أورفيفر تحت الومّاضات الكثيرة للمصوّرين: لم تحلم بهذه الطريقة في "**أن يكون لها صيت في الجرائد ذات يوم.**"

Twitter: @ketab_n

لا يوجد إذن شيء يصعب فهمه في سيناريو هذا الفيلم، رغما عن البناء البارع كثيرا، كما يبدو، الذي لا يمنعنا من تتبعه جيّدا أثناء العرض الأوّل. ما عدا إن كنّا مشاهدين حذرين.

في ثلاث ساعات "تعيش" كاترين راكان "ثانية" ثلاث سنين من حياتها برصيف أورفيفر. تتمّ الارتدادات هذه دون صدام بطبيعة الحال، وبإمكانها أن تفاجيء بمهارتها. يكفي، مرّة أخرى، الوصول إلى بداية الفيلم وعدم الثرثرة مع من يجاورك حتى لا تضيع.

تبقى المقاصد العميقة للفيلم التي يراها بعضهم عجيبة. لقد تمّ التصريح بها، وبوضوح، في "فنون" في شهر جوان أثناء حوار مع المؤلف: "**للبقاء في حقل بالزاكي، لنقل إنها الأوهام الضائعة إلى حدّ ما.**

تعيش هذه الفتاة في أجواء مختلفة وتلتفت إلى ما حولها. إنه تصميم كبير يحكم على التصميمات الشاملة... أردت تصوير فيلما روائي جدا، ليس رومانسيا، بل روائيا... ما يهمني هو وضع الشخصيات في علاقاتها بأشياء لا تعرفها."

لا يجب التطرّق إلى اللقاءات السيئة على أنها فيلم بوليسي أو حكاية خبر يومي. لا يوجد هنا لا مجرم ولا ضحية، بل شباب، مثقفو عصرنا. إن أنا زعمت بدوري أن **اللقاءات السيئة** فيلم متقدم عن زمانه. فلأنه أوّل فيلم:

أ - يتخذ اضطراب الشباب المثقف موضوعا جوهريا له.

ب - يتحدث عن باريس بطريقة مختلفة عن الطريقة السياحية الليلية، أوّل فيلم يتحدث عنها بطريقة بالزاكية. **اللقاءات السيّئة** عبارة عن "مشاهد جديدة للحياة الباريسية."

ج- يتحدث عن "النجاح" دون استخفاف، دون سخرية، دون اتفاق ودون رياء.

Twitter: @ketab_n

ما يثيرني أكثر في اللقاءات السيئة انضباط الحوارات. صحيح أنها أدبية، لكن المثقفين هم الذين يتحدثون. لا يحكم أستروك على شخصياته، بل ينظر إليها بصفاء كبير، بحنوّ كبير، وبصدق مطلق بخاصة لأنه متواجد قليلا في كلّ منها.

بليز والتر وبيار جايجر وألان برجير هم أنقياء يخافون من عدم البقاء كذلك. يقضون جلّ هواياتهم في تبرير مسالكم، في إبداء الرأي فيما بينهم، وفي مقت النفس خصوصا. إنهم ناس ضعاف كذلك، ثلومون، بيد أن اهتماماتهم هي اهتمامات أخلاقية محضة.

هذا كلّه خاص بجيلنا، وليس من المدهش إن كان الذين لا يطرحون الأسئلة لا يبصرون جيدا فائدة المشروع.

عولج هذا الموضوع الصعب المخصوص على سنة "1955" بنباهة كبيرة لم يعوّدنا عليها المخرجون الفرنسيون الذين لا يعرفون سوى الهيمنة على شخصياتهم بشيء من الاحتقار و"الاستهزاء" والتصوير الهزلي.

يقترب هذا، بطبيعة الحال، من أسلوب هوليوودي أكثر من اقترابه من جوانفيل، ليس لأغتمّ، لكن اللقاءات السيئة لا تكاد تختلف تقنيا عن فيلم أمريكي نحبّه، كما يحبّه أستروك: **"نذهب إلى السينما، هل هناك فيلم أمريكي لمشاهدته؟"**

ها هو أيضا فيلم فرنسي صوّر كلّه تقريبا بمحرّكة المصوّرة، ما يضفي على حركة الكاميرا ليونة لا نعثر عليها إلاّ في أفلام بريمنجار أو فريتز لانج.

صورة روبير لوفيفر رائعة. وكذلك ديكورات ماكس دوي. إن تواجد ممثلين من نوع جان- كلود باسكال أو إيف روبير هو تواجد مدهش من حيث الدقة، ممتازون هم فيليب لومير، جياني إيسبوسيتو وكلون دوفان، وأنوك إيمي بطبيعة الحال، الذي سينطلق، لا محالة، في

Twitter: @ketab_n

رحلة مهنية ثانية أكثر طولا.

انتبهت خلال مهرجان البندقية أن **اللقاءات السيئة** لم يكن ملائما لذوق الجميع، وتأكّدت وقتها من شيء: إذا كان عدة زملاء ومتفرجين يحكمون على الفيلم بأنه ثقافي جدا، أدبي، ومحكم الإتقان، وإذا كان الآخرون، الذين لا يعنيهم السيناريو، يعتبرون المشروع امتحانا ناجحا للأسلوب، ليس إلاّ، فإنّي لم أعثر على أيّ مشاهد، دون الثلاثين، غير متأثر، أو على مشاهد لم يجد نفسه في شخصية من شخصيات الفيلم.

يزاحم **اللقاءات السيئة**، إلى حدّ ما، طرائق السرد والأنماط، ولا يشبه إطلاقا ما ينجز حاليا في ميدان السينما.

أجاب أستوس صاحب **اللقاءات السيئة** أجنبيا بالبندقية صرّح قائلا: "أعليت كثيرا من شأن الجمهور."، "لا يمكن أبدا أن نعلي من شأن الجمهور بما فيه الكفاية."

(1955)

Twitter: @ketab_n

القمّة المنخفضة

لأنياس فاردا

على بعد خطوتين من مترو فافان و"القبّة"، يوجد ستوديو بارناس، الذي يتعذر العثور عليه من خلال أوّل نزهة، لكنه مألوف لدى هواة السينما. لقد أصبح القاعة الأفضل "برمجة" منذ ثماني سنين، تلك التي يمكن أن نشاهد فيها أجمل التحف في سنة واحدة.

تخلّى ستوديو بارناس، استثنائيا، عن "الكلاسيكيات" لمدة أسبوعين وتحوّل إلى قاعة اقتصارية، لفائدة فيلم، لا يبقى في الواقع، ثلاثة أيام في ملصقات أيّ سينما في حذائق الاليزية أو في الجادّات.

محاولة سينمائية، عمل تجريبي طموح، نزيه وذكيّ. إن **القمّة المنخفضة**، أوّل فيلم أخرجه أنياس فاردا، مصوّر ت. ن. ب. هو فيلم في مكانه الحقيقي على شاشة ستوديو بارناس.

يتعلّق الأمر، حسب الإشهار، (المتواقت، ولأول مرّة، مع العمل الممجّد) "**بتجربة فيلم للقراءة**"، ألّف من واقعتين – واقعة زوج بعد أربع سنين من الزواج- وواقعة قرية لصيادي السمك (القمّة المنخفضة، قرب سيت)... لا يرغب هذا الفيلم لا في اختبار ولا في إثبات شيء. يحكي ببطء، على إيقاع الزمن المنفلت، الذي يُضني ويغيّر، على إيقاع الزمن القاسي، وفي الضوء الجلي لطقس جميل ومستقر.

تختفي خلف بساطة التصريحات المشتبه فيها، كما نكشف عن ذلك، مقاصد سرية عديدة، غير معترف بها لأنها ليست متينة الصياغة، كما أننا نخشى أنها ذات علاقة بعيدة بالإخراج وبإدارة الممثلين.

ينتج، على ما يبدو، من عدم احتكاك بطل الفيلم إلا بالجديد،

Twitter: @ketab_n

وشريكته إلا بالخشب، "نوبة" خلال دقيقة حادة عندما يجذم المنشار في لحظة ما قطعة من الخشب! ها هي نوعية الأفكار - لم يكن بمقدوري إيحاد هذه بمفردي- التي ترصّع **القمّة المنخفضة** عندما تتلاحق الصور "المؤطرة" فوق الحدّ، الصوّر التي تتبادل ردودا تتعلّق بمسرح موريس كلافيل.

من الصعب إعطاء حكم حول فيلم يمتزج فيه الصواب بالخطأ، الخطأ الحقيقي بالخطأ الزائف وفق قوانين لا نعرفها إلاّ قليلا.

يتأمل كل من سيلفيا مونفور وفيليب نواري المصباح الذي يضيء غرفتهما:

- ماء القناة هو الذي في السقف؟

- نعم، لأن القمر في ماء القناة!

مهما حكمنا على هذين القولين، بارعين كانا أم مضحكين، شاعريين أم متصنّعين، يجب الذهاب لمشاهدة **القمّة المنخفضة** أو الإمتناع. بالنسبة إليّ فإنّهما كلّ هذه الأشياء مجتمعة، جيّدان ورديئان، واقعية "انضباط" متكلّفة قليلا، يبدو لنا أن "**هذه العضلة هي التي تشتغل.**"

إذا كان **القمّة المنخفضة** يدخل بحكم طبيعة طموحاته ضمن عائلة الأفلام **الخارجة** عن السينما: **مينّا دو فانجل، الخبز الحيّ، جلسة سرّية،** غير أنه يتفوق عليها لأن النتيجة ها هنا مطابقة لمقاصد المؤلف، ثم إنه ليس مستبعدا أن يطرح أنياس فاردا - أو يواجه- مشاكل الإخراج الجوهرية.

الحاصل أن هذا الفيلم الذي لم أفهم منه شيئا أكبر مما فهمه زملائي، تقريظيين كانوا أم لا، هو فيلم يقدّم السلبية الكبرى لإدارته الهشّة. لا أتحدّث عن تقنية أوّل فيلم، تلك التي تفاجيء ببراعتها، بل عن إدارة الممثلين التي تفتقر إلى الصرامة كليّا.

سيبقى أداء سيلفيا مونفور وفيليب نواري (قد لا يكون التشابه

Twitter: @ketab_n

مـع الآنسـة أنيـاس فـاردا عفويـا) أداء مريبا، وتبقـى الحركات والمواقف والنظرات وطرق الأداء متعمّدة، نظرية لعدم توافر دقة أكبر.

أدركـت فـي نهايـة هـذا التقريـر الغريـب حـول فيلم لا يقـلّ غرابة أنـي تناولـت الشـكل بـدل المحتـوى، كانـت تلـك أضمـن وسـيلة لعدم كتابـة الحماقـات التـي تنتظرهـا المخرجـة المنتبهـة جـداً بنيـة الصمـود والمقاومة.

تملّكني الخوف فجأة لأني لم أعرف كيف أحفّز نفسـي لمشـاهدة الفيلم، وهذا مؤسـف حقا. كان مدير بارناس ج. ل. سـيراي ينشـط كلّ مسـاء نقاشـا أثنـاء العـرض، وكان المشـاهدون الراضـون والمتدمـرون ينهكون **القمّة المنخفضة** أو يشحذونه.

يجب أن تكون قد شـاهدت **فيما يخص نيس**، أوّل فيلم لـ: جان فيجو الذي كان يفتتح البرنامج.

(1956)

Twitter: @ketab_n

وخلق الربّ الإله المرأة

لروجي فاديم

شاهدته باريس قاطبة، وباريس قاطبة تتحدّث عنه. هناك من ينتحبون: "إنّه قذر جدا!" وهناك من يصدمون: "إنه فاحش!". إن فيلم **وخلق الربّ الإله المرأة**، الذي كان كل شيء فيه يثير الخوف بعد الحملة الاشهارية المجانية التي أطلقتها الرقابة، هو فيلم حساس وذكيّ لا يمكن أن نكشف فيه عن أية فظاظة، إنه فيلم نموذجي بالنسبة لجيلنا، لأنه لا أخلاقي (يرفض الأخلاق السائدة ولا يقترح بديلا لها)، متزمّت (واع بهذه اللا أخلاقية وقلق بشأنها). ليس فيلما فاجرا، لكنه صاف وصريح جدا.

هناك أفلام كثيرة أسست على الجنس ولم نجد أية وسيلة إلى حدّ الآن لإدخال الجمهور إلى القاعة إلا بتقديم له وعود مبالغ فيها عن طريق الملصقات والصوّر المثبتة في المدخل: لحم غضّ لأجساد فتية، أجساد نسوية في الغالب.

نسجل أن الزبونات لسن حياديات بدورهن تجاه الجاذبية الشهوانية لجسد الذكور: أحسبوا بالأحرى الأفلام التي لا يظهر جورج مارشال، جامس دين دكورد جورجانس بجذوع عارية. (يخصّص فريسناي لنفسه باستمرار مشهدا بكنزة صوفية بياقة ملوية).

مع ذلك، وبمجرّد ظهور هذا اللحم الغض على الشاشة، لا نسمع سوى همهمات واستهزاءات وأصوات آتية من أفواه جمهور ماكر يأتي خببا للبحث عن انفعالات، لكنه يتحايل على المؤلف بدل أن يضبط بصدر ضيّق حرج.

Twitter: @ketab_n

هناك مخرجون ينصرفون عن المشاهد الجنسية، تفاديا للهزؤ، مع أن السيناريوهات غالبا ما تقحمها. إنه لأمر محبط أن نسمع الجمهور يضحك هازئا أمام مشهد جريء أريد له أن يكون قويا ومهمّا.

يعوّض مخرجونا الفرنسيون عن الحوارات وسفاهاتنا الوطنية وينتقلون من الفظاظة والمجاملة الغريبتين إلى كوميديات غنائية روحانية.

على هذه المسألة الخاصة بالجنس والآداب تعترض الأجيال بشكل واضح، لهذا لا يتبنى فاديم سوى الشباب الذي يرى الأشياء مثله، بالنظرة ذاتها، على الرغم من الإهتمام الأكيد الذي سيلقاه فيلم **وخلق الربّ الإله المرأة**.

يقدّم لنا بدقة، وبحجة نقل لنا حكاية تساوي ما تساويه، لا أكثر ولا أقل، امرأة يعرفها جيدا، إمرأته. تتجوّل جولييت الاستعرائية، قليلة الوعي، ذات الطبع العريي، المرأة- الولد أو بالأحرى المرأة الصبية، تحت شمس المتوسّط، تتلاعب بشعرها ريح البحر، مثيرة رغبات غامضة ودقيقة، طاهرة أم دنسة، مشاعر وكفى. فتاة طيبة نحبها كثيرا أم قليلا، امرأة لا نحبها، في حين أنها لا تطلب سوى أن نحبها حقا، نهائيا، وستحقق ذلك.

تأتي الفضيحة، لأن هناك فضيحة ولو صغيرة، من الصراحة غير المألوفة للسيناريو، وحتى يستميل ليونيد موجي جمهوره ويتركه ينصرف مرتاح الضمير، يقدّم "حالات طبية"، ويقدم كايات "حالات قضائية"، أمّا رالف حبيب فيقدّم "حالات اجتماعية"، يكفي تقديم ممثل صامت بمئزر أبيض في مدخل مستشفى لإنقاذ المظاهر وكسب المراقبين الأغبياء الذين لا يختلفون عن بعضهم بعض.

لم يرغب فادين في اللجوء إلى هذه الطرق المخادعة فلعب ورقة الواقعية، ورقة الحياة، دون استخفاف أو تحامل، وهكذا انتصر بالأفكار

Twitter: @ketab_n

المتعاقبة والإكتشافات التي لا تتوقّف.

لا يخلو الفيلم من العيوب بطبيعة الحال. كان السيناريو قابلا للتطوير، هناك خمس كلمات للكاتب أو ست يمكننا تجاوزها، لا يوجد إيقاع، أما إدارة الممثلين فإنها غير متساوية. مع ذلك فإن ما هو جيّد مهم حقّا: بريجيت باردو ممتازة، لأوّل مرّة تساوي نفسها تماما. يجب رؤية الشفتين ترتعدان بقوة بعد الصفعات الأربع التي وجّهها لها ترينتينيان، اقتيدت بحب كحيوان وديع، كما وجه، قديما، جان رونوار كاترين هِسلينج في نانا.

لا توجد أية فظاظة، لا يوجد أي خطأ في الذوق. صورة تيرار ممتازة، الشيء نفسه بالنسبة لديكورات جان أندري. يؤكد كورد جورجنس أنه أحد أسوأ الممثلين الأربعة في العالم، كريستيان ماركان في تطوّر واضح.

يكشف **وخلق الربّ الإله المرأة**، الفيلم الحميمي، فيلم دفتر الملاحظات، عن مخرج فرنسي جديد، أكثر خصوصية من بوازرون، بواسول، كاربوني وجوفي، إضافة إلى أنه موهوب.

(1957)

Twitter: @ketab_n

سيرج الوسيم

لكلود شابرول

أحسن فيلم تمّ عرضه خارج المهرجان هو **سيرج الوسيم** لكلود شابرول دون منازع، وسيشارك بروكسيل لأنه أقصيّ هنا في آخر لحظة من قبل "الحماة" الرسميين **للمياه الجارية**.

شابرول هو منتج **سيرج الوسيم** وكاتب السيناريو والحوار وهو المخرج في آن واحد.

يُستهل فيلمه بالطابع النفساني وينتهي بالطابع الميتافيزيقي. يتعلق الأمر بلعبة الضامة التي يشارك فيها شابان، جيرار بلان بالبيدق الأسود وجان كلود بريالي بالبيدق الأبيض. في اللحظة بالذات التي يلتيقان فيها يغيّران الألوان وينهيان الجولة بالتساوي.

قد يؤدّي تأويلي إلى التفكير في عمل قصديّ، لا شيء من هذا. **سيرج الوسيم** يدهش بحقيقة الحياة الريفية والشخصيات - تجري الأحداث في ساردان وكروز-

يقدّم لنا جيرار بلان، في دور سيرج، أجمل تأليفه، ويكشف لنا جان- كلود بريالي، في دور صعب، مواهبه المسرحية.

تم التحكّم في الفيلم من الناحية التقنية، كما لو أنّ شابرول يتعاطى الإخراج منذ عشرة أعوام، والحال أن الأمر ليس كذلك، لأنه يتمثل في أوّل إحتكاك له بالكاميرا.

ها هو إذن فيلم غريب وشجاع سيكشف عن مستوى الإنتاج الوطني عام 1958.

(1958)

Twitter: @ketab_n

الخليلان

للوي مال

الخليلان فيلم أخّاذ، ليس هالة لأنه لم يتم السيطرة عليه كليّا، لكنّه حرّ، ذكي، ذو حصافة مطلقة وذوق تامّ. يتقدّم بعفوية الأفلام القديمة، أي أننا نشعر باكتشاف الأشياء مع السينمائي في الوقت نفسه، دون أن نكون متابعين أو محاصرين.

الحبّ هو موضوع الأفراد، خاصة في السينما حيث لا ينفصل الطابع الشهواني عن الأحاسيس.

صوّر لوي مال الفيلم الذي حلم به الجميع ويحلم بتجسيده: حكاية دقيقة عن صعقة حبّ، عن سخونة "**احتكاك بشرتين**" ستظهر متأخّرة بمثابة "تبادل نزوتين."

إن فيلم **الخليلان**، الأرقى من **مصعد إلى المشنقة**، يتقدّم أيضا **وخلق الربّ الإله المرأة**، **سيرج الوسيم**، **الظهر إلى الحائط**، ويبدو كأحسن فيلم وهبه مخرج "أقلّ من الثلاثين."

لا يمكن تقديم اللقطة الجنسية لأنه سيكون هناك إختلال كبير ما بين المجرّد والملموس، أي عدم تواصل ما بين إلهام السينمائي والتقديم البصري لفكرته، سيكون الأمر مقززا وتعسفيا، لكنه ليس أكثر – أو أقل– تقززا وتعسفا من الدموع التي يذرفها ولد صغير أمام كرته الحمراء المثقوبة على الرصيف.

ستحرس الرقابة في الحالة الأولى وليس في الثانية، لأنها، وببساطة، غير متقنة، إنها مؤلفة من ناس يجهلون الأخلاق الجمالية، الوحيدة التي تؤخذ في الحسبان.

Twitter: @ketab_n

ما يهمّ السينمائي إذن، هو أن يقدّم، بأكبر صدق ممكن، ما يجري قبل الحبّ وبعده، أي اللحظة التي ينكشف فيها الشريكان أمامنا، بشريين وكفى، في تناغم كلّي للجسدين والروحين.

رفضت لنا السينما الفرنسية لسنوات هذه الحقيقة واستبدلتها بالسفاهة الإلماعية والمغارم الدنيئة اللتين تصنعان نجاح مسرح الجادّة(*).

إذا كان يجب الدفاع عن **وخلق الربّ الإله المرأة** فلأنه كان يمثل أول جهد حقيقي نحو عرض قانوني للحبّ في السينما.

يتمثل عيب أوّل فيلم لفاديم (الذي يمكن الإشارة إليه لأن مال تفاداه) في ابتعاده أحيانا عن الطابع الشهواني لفائدة إثارة جنسية ماكرة، أقل صفاء إذن: سراويل قصيرة، سلوكات مؤلّفة للكاميرا، فستان مبلّل في البحر، إعتداء البطلة على المجتمع،...إلخ.

نجح لوي مال، المدعّم بحبّ من لويز دو فيلموران، في فيلم مألوف، مبتذل تقريبا، رزين كله وغير قابل لأي تهجم من الناحية الأخلاقية.

خلال النص الثاني من الفيلم الذي يمثل بالنسبة لفعل الحبّ ما يمثله السطو المسلّح لـ: ريفيتي بالنسبة لفعل السرقة، كانت جان مورو إمّا في قميص النوم أو عارية تماما، دون أي مؤثر غير مباشر، مثل الظل الذي يقطعه الضوء، ذاك الذي يفرض علينا في كلّ أفلام مارتين كارول.

يركّب لنا **الخليلان** جسارة خجول تماما: حديث وطبيعي، بلا مهارة وبلا زخرفة. يريد هذا الفيلم، على عكس أفلام فادين، أن يكون غير مرتبط بالحاضر عمدا، بلا قيمة للشهادة، لأن الحب خالد، ولأن الأمر

(*) مسرح الجادّة، أو الجاديّ. مسرح شعبي هزلي كان يقدّم في الجادات، أو في الشوارع الكبرى، ولا يزال هذا التقليد شائعا في أوروبا (فرنسا مثلا) ولو أنه أكثر تنوّعا (المترجم).

Twitter: @ketab_n

لا يرتبط هنا بامرأة من عصرنا بقدر ارتباطه بالمرأة بشكل عام، إمرأة فلوبير، التي هي امرأة جيرودو كذلك. نعم، قد يكون **الخليلان** أوّل فيلم جيرالدوسي.

(1958)

Twitter: @ketab_n

كل الأولاد إسمهم باتريك

لجان لوك جودار

في سنة 1930 كانت الطليعة تتمثل في فيلم **فيما يخص نيس**، وأصبحت في عام 1958 **كلّ الأولاد إسمهم باتريك** لـ: جان لوك جودار عن سيناريو لإريك رومار.

إننا نعرف جان فيجو لأوّل فيلم له ببرج الحمام القديم: **"إننا نعالج روحنا في السينما بلباقة يخصصها الصينيون عادة لأرجلهم."**

يهتمّ اليوم مطبو الأرجل، في ميدان الكاميرا، وبطيبة خاطر، بالأفلام القصيرة، إذ يشجّع الدّعم والفريق المصغّر وغياب الممثلين هوَسَتهم الفاجر عادة.

أحبّ تحريكات كاميرا ريسني، وأكره هناك تحريكات الكاميرا "على طريقة ريسني". أحبّ ومضات جنون جورج فرانجو، أكره البدع الجديرة بفرانجو." والحال هذه، ما معنى الفيلم القصير في سنة 1958؟ فنانان إثنان، ريسني وفرانجو، كل واحد منهما مرافق بستة ناقلين عبيد، لا شخصية لهم، يرسمون صورا هزلية لصرامة الأول ووساوس الثاني.

حينها ظهرت أسماء علم: أنياس فاردا، جاك ريفات، هنري جرويال، جان- لوك جودار، وكلهم متأثرون بلوي لوميير لوحده.

تمّ تصوير **كلّ الأولاد إسمهم باتريك** بالسرعة الرابعة في ألف متر من نسخة سالبة. إنه كلام مصطنع في شكل الأخبار الأسبوعية **لتوندر**، وهو يشهد عن صرامة كبيرة في السفسفة، على قلّة من السفسفة في الصرامة.

اندفع باتريك للإقتحام من اليسار والميمنة، وسيتكفّل اللُّبس سليل

Twitter: @ketab_n

كلّية الحضور بإتمام البقية. جعل من فيرونيك مطية وسخر من شارلوت، وها هو باتريك (جان- كلود بريالي) الرياضي الهاوي، المغلوب أخيرا، يغدو بطل مغامرة قام بها لحساب الحرية، اليسر، التّوق، نحو النعمة في جهة ما.

(1958)

Twitter: @ketab_n

لجاك ريفات

يتمّ الإعلان كلّ شهر عن احتضار "الموجة الجديدة". والحال أنه إذا كانت سنة 1960 قد شهدت صدور أربعة وعشرين "فيلما أوّليا"، فقد ارتفع هذا العدد إلى اثنتي وثلاثين فيلما عام 1962. وسيتجاوز ذلك عام 1962.

جاك روزيي، جان- لوي ريشارد، إيريك رومر، مارسيل بلووال، ألان كافا ليي، أندري فيرسيني، برنار زيمر، لولا كايجل، جابلي، جاك إيرتو: إنّ أسماء هؤلاء السينمائيين الشباب الذين أنهوا أفلامهم الأولى ستتعرفون عليهم في السداسي الأول من السنة القادمة، وسيأتي آخرون لينضافوا إليهم قبل نهاية عام 1962: ألان روب جريّي، مارسيل أوفيلس، فرانسي بلانش، جان هرمان، سارج بورجينيون وآخرون كثيرون.

ولكن، من بين هؤلاء، سنخصص تنويها استثنائيا لِجاك ريفات. إن ظهور أوّل فيلم له، **باريس لنا**، هو حدث لكل عضو من الفريق- أو من مافيتنا إن أصريتم...

ابتدأ تصوير **باريس لنا** قبل ثلاث سنوات ونصف، في مطلع صيف 1958. كان السيناريو قد أنجز منذ عدّة شهور ولم يهتم به أيّ منتج، وهكذا قرّر جاك ريفات أن يقوم بمغامرة: استلف ثمانين ألف فرنك من صندوق "دفاتر السينما"، ما يكفيه ليدفع قيمة بعض علب الأشرطة نقدا، الكاميرا والمخبر دين لأجل، التقنيون والممثلون "بشراكة كلية."

كانت المؤسسة تبدو ضائعة مسبقا، مع ذلك فإنها لم تكن مجنونة كليّا. قبل ذلك بسنتين صوّر ريفات، في بيت كلود شابرول، فيلما من

Twitter: @ketab_n

عشرين دقيقة بسعر زهيد، **طلقة الرّاعي**.

شاهد المنتج بيار بروبرجير الفيلم مباشرة بعد نهاية التصوير فأخذه على عاتقه وضمن تكاليف الإنتهاء منه. بيع هذا الفيلم الصغير، منذ ذلك الوقت، في العالم بأسره.

لقد فكّر كلّ منا كما يلي: لو أن هذا الفيلم استغرق ساعة أخرى لكان "فيلما كبيرا" محترما تمّ تصويره بسعر أقلّ عشر مرّات من سعر الفيلم الفرنسي المتوسط.

أقنعني فيلم **طلقة الراعي** بتصوير المستونيين، ثم جرّب كلود شابرول مغامرة الفيلم الطويل **بسيرج الوسيم**. واقترح مصوّرو الأفلام القصيرة المعروفون أفلامهم الطويلة الأولى. إنها الإنطلاقة.

نعم، إنها الإنطلاقة، لكننا مدينون لجاك ريفات، لأنه الوحيد من بيننا جميعا من كان مصمّما بقوة على المضي إلى الفعل - لقد جاء من القرية- ها هي نقطة أخرى مشتركة مع بالزاك- وكان في حقيبته فيلم قصير من ستة عشر مليمتر: **في أقاصي الأرض**.

صوّر اثنين آخرين بباريس، **الرّقصة المربّعة**(*) الذي أدّاه جان- لوك جودار على وجه الخصوص، ثم **التسلية**. لقد قررت بدوري، تحت تأثيره، أن أصوّر في بيت دنيول- فالكروز مسودّة لا طائل من ورائها حتى في ذلك الوقت، وكان عنوانها: **زيارة**، التي قبل ريفات، بفعل الصداقة، ومن أجل أن يتحسن أيضا، أن يكون مدير الآلة فيها.

كنّا نحب إدوارد مولينارو الذي نجح في تسويق منتوجه (16 مم) وألكسندر أستروك الذي كان يرفض عرض إنتاجه. لكن معلّم الستة عشر مليمتر هو إيريك رومر دون منازع. إن الفيلمين الإثنين لرومر، **بيرينيس**، عن إدجار آلان بو، وخاصة **سوناتة لكروتزر** اللذين تم تصويرهما في ستة عشر مليمترا وتصويتهما في مسجل الصوت، هما فيلمان محبوبان.

(*) رقصة يؤديها أربعة أزواج (المترجم).

Twitter: @ketab_n

شـاهدتهما كثيرا وشـاهدتهما حديثا لأتأكّد: إنهما يصمدان أمام المقارنة بأحسن الأفلام المحترفة (من 35 مليمتر) التي تمّ تصويرها منذ خمس سنين.

يكلّـف فيلـم مـن خمسـة عشـرة دقيقـة فـي 16 مـم ما بيـن ثلاثين وأربعيـن ألـف فرنـك، ولـم أفهـم أبـدا لمـاذا لا يفكّـر المنتجـون عندما يتـرددون فـي تشـغيل قـادم جديـد، في إسـناد له إحـدى مقطوعات فيلم (16 مم) لتصويرها...

عـادة مـا أحيـل طالبي الخدمـة المهتاجين، المتربّصين الراغبين في **"النظر من زاوية، دون إزعاج، من أجل التعلّم"**، على أفلام الستة عشر مليمتر. لأننا نتعلم أشياء مهمّة بتصوير فيلم من ستة عشر مليمتر، نقوم بتركيبه بأنفسنا، أكثر ممّا نتعلّمه عندما نكون متربّصين أو مساعدين.

كان ريفـات الأكثـر تعصبـا فـي زمرتنـا المتعصّبـة. بقـيّ في أريكته خمسة عشرة ساعة في اليوم الأول من العرض الشرفي **للعربة الذهبية**، هـذا مجـرّد مثـال، لكـنّ ذلـك لـم يمنعـه، في يوم آخر، من السـؤال عن تعريفات المخبر وإيجار تحريكات الكاميرا.

راودته مرّة فكرة رائعة، إنشاء "السينمائيين المشتركين." كانت تكلفة فيلم فرنسي متوسّط مئة مليون. كنّا نشعر بأننا قادرون على تصوير أفلام خمـس مـرّات أقـل تكلفـة، وذهبنـا للبحث عن منتجين، مقتريحن عليهم تمويل الأفلام الخمسة.

كان علـى آلان ريسـني، الـذي أغوتـه الفكـرة، أن يبـدأ فـي تصوير **(الخِدع)**، بمسـاعدة ريفات. سـيصوّر الثاني ألكسـندر أسـتوس وأكون مساعده، وسيصوّر جاك ريفات الثالث، وأنا أصوّر الرابع،...إلخ.

أكرّر. ريفات هو الذي كان يبادر، يتصرّف، يعمل ويجعلنا نشتغل، وقريبا سيتهيأ سيناريو سميك وأصيل تحت إشرافه: **زمن لن يأتي**، سيكون جان- كلود بريالي نجم الفيلم، كان صديقنا، كان أملنا، لم يصوّر ولم

Twitter: @ketab_n

يمثل ولو مرّة واحدة، ولكنه في المساء، في التاسعة استحضر رفع الستائر على ممثلين آخرين استبد به هذيان مأساوي- كوميدي غريب كان علامة على العبقرية.

مازال سيناريو **زمن لن يأتي**، الذي تمّت إدارته بجدّ، إلى غاية النهاية، من جاك ريفات، كلود شابرول، شارل بيتش وأنا، ينام في أدراج المنتجين.

كان خطأنا يتمثّل في الإعتقاد بأنه من مصلحة المنتجين تصوير أفلام بأسعار رخيصة، والحقيقة أنّ ربحهم يتناسب مع تكلفة الفيلم عادة، وذلك نتيجة وسائط بسيطة ما بين البنوك والموزّعين. استقبال يوحي بالود، مضحك في هذا المقام، لكن، **"لا تغلق الباب، سيتم التكفل به!"**

بداية من يوليو 1958 أصبح مشكل جاك ريفات، وهو يصورّ **باريس لنا**، مقتصرا على البحث، كلّ أحد، عن قليل من المال لاستئناف العمل يوم الإثنين. وأيّ عمل! فيلم- نهر يضمّ ثلاثين شخصية، ثلاثين مكان للتصوير، مشاهد في الليل، في الفجر، كل هذا بلا أمانة سرّ، بلا إدارة، بلا سيّارة، بلا "تكاليف مختلفة". وفي فترة العطلة!

عندما شرع كلود شابرول في تصوير **أبناء عمومة**، مصرّا على انطلاقته، كانت بعض علب الأشرطة تمرّ من فيلم إلى آخر. بعد ثلاثة شهور بدأت في **الأربعمئة طلقة**، ولم يكن فيلم باريس لنا قد أنجز بعد.

كان إيفات قد انهى التصوير في الفترة نفسها، ولم تكن هناك سوى الصورة، كانت هناك ديون كثيرة على باريس لنا لنشرع في الدبلجة والتركيب، ولو بالقرض.

قرّرنا أنا وكلود شابرول أثناء مهرجان كان، عام 1959 أن نصبح منتجين مشتركين **لباريس لنا**، بعد فوات الأوان. التركيب، الدبلجة،

Twitter: @ketab_n

التصويت، تمّ الإنتهاء من الفيلم منذ عدّة شهور، وسينجح في مهنته في القاعات التي تسمّى قاعات الفن والمحاولات، وسيظهر قريبا في ألمانيا وبلجيكا وكندا.

كان جاك ريفات أكثر معرفة بالسينما، ويبرز فيلمه أنه سينمائي أكثر منّي. يعدّ **باريس لنا**، دون أن نأخذ بعين الاعتبار ظروف التصوير، أكثر الأفلام "إخراجا" من ضمن الأفلام التي صدرت عن فريق "دفاتر السينما"، فيلم لم يتجنب الصعوبات التقنية، بل واجهها واحدة واحدة بكبرياء عنيدة، باستقامة دائمة وبنباهة محنّك.

أثّر جاك ريفات في نقد الشباب كلّه بفضل أحكامه الصائبة، ولو أنه لم يكتب إلاّ قليلا، وهو يهب اليوم، في عام 1958، محاولاتنا كمقياس، ولو أنه لم يصوّر أفلاما كثيرة.

يذكرنا ريفات في مطلع فيلمه، حسب بيجي، بأن باريس ليست لأحد، أما السينما فإنها للجميع.

(1961)

Twitter: @ketab_n

جان- لوك جودار

ليعش كلّ واحد حياته على أن تكون في رقيّ. الموجة الجديدة؟ يقول بيار شيئا طيّبا عن جورج الذي يهذي عن جوليان الذي يشاهد بوبول الذي يقوم بإنتاج مشترك مع مارسيل الذي مدحه كلود!

أي نعم! إنني أمدح اليوم جان- لوك، جودار الذي يصوّر أفلاما للسينما، مثلي تماما، مرتين أكثر مني في الغالب.

عندما منت ناقد أفلام، كنت أريد **الاقناع** قدر الإمكان، ربما لأني كنت أجهل المشاكل الحقيقية التي تواجه السينمائي كنت أحاول، غريزيا، أن أقنع نفسي بأن هذا جيّد وذاك ليس كذلك.

لن أحاول أبدا تبليغ الفرحة **الجسدية** والألم **الجسدي** اللذين يتسبب فيهما في بعض اللحظات **اللهث تعبا وعش حياتك** لأولئك الذين لا يشعرون.

إن اللاواقعية الكلية لبعض أساليب السينما، سواء كانت مقصودة أم لا، هي لا واقعية مغرية، لكنها تسبّب شيئا من الإنزعاج. تسحرنا الحقيقة الأكثر قوّة، لكنها قد تُبقي على جوعنا في نهاية الأمر.

يجرّنا فيلم من نوع **عش حياتك** نحو حدود التجريد باستمرار، ثم إلى حدود الملموس. لابدّ أن هذا التأرجح هو الذي يسبّب الإنفعال.

السينما المؤثّرة، هي ذي الفائدة، هو ذا الإهتمام. لا يهمّ إن خلق هذا الإنفعال علميا، كما هو الشأن بالنسبة لهيتشكوك وبروسون. أو خلق ببساطة من الانفعالية التواصلية كما هو الحال بالنسبة لروسيليني وجودار.

Twitter: @ketab_n

هناك أفلام نحبّها وتثبّط الهمّة. ما الفائدة من السعي وراءه،...إلخ. إنها ليست الأفضل، لأن أجمل الأفلام تعطي الإنطباع بفتح أبواب كما تعطي الإنطباع بأن السينما تبدأ منها، أو تنطلق منها ثانية. **عش حياتك** هو فيلم من هذا النوع.

(1962)

Twitter: @ketab_n

وداعا فيليبين

لجاك روزيي

أيّ مخرج صرّح في يوم ما قائلا: ما يهمّني هو الخطأ، حاولت في هذا الفيلم التعبير بالطريقة الأقل صدقا عن المشاعر الأكثر زيفا... إلخ.

لا، الجميع يدّعي الصدق، الجميع يريد التعبير عن حقيقته، وتسعة عشرة المجادلات التي تدور ما بين المعجبين بالفيلم والمشنّعين به قائمة على: "**صحيح**"، أو: "**الأمور تجري هكذا**"، وأيضا: "**ماذا تعرف، إنك لم تر أبدا**"، وأخيرا: "**لا يمكنك أن تتحدّث، أنت لم تشاهده أصلا.**"

الشباب يهتمّ، الجميع يهتمّ، الجميع ينشغل به، كلّ واحد له فكرة عنه. سيقول لك كلّ كتاب السيناريو إن الحوارات الأكثر صعوبة للكتابة هي الحوارات الموجهة للأطفال أو المراهقين، لأن **التقريبية** تلامس التجديف في هذا الميدان.

كلّما كبرنا كلّما صعب علينا تقديم صورة قريبة من الشباب. يمكننا أن نتخلّص من الورطة عن طريق النمنمة، كما فعل رونوار في **العريف الموقوف**، أو كاستيلي في **روميو وجولييت**، لكنه يجب التخلي عن هذه الحقيقة الكلية التي كان يطمح إليها أندري كاييت في فيلم **قبل الطوفان** ومارسيل كارني في فيلم **الخدّاعون** وكلوزو في **الحقيقة**.

لاقت هذه الأفلام الثلاثة نجاحا لدى جيل الأولياء، لكن جيل الشباب لم يتعرّف فيها على نفسه بسبب الهدف.

لهذا يجب أن تفرض الموجة الجديدة نفسها، من أجل تصوير شخصيات في سنّ الخامسة عشرة وفي العشرين، بفارق عشر سنين،

Twitter: @ketab_n

فقط من أجل فسحة، دون أن يضيع في الطريق انضباط الأسلوب الذي يعتبر غاية في حد ذاتها، كما في بعض روايات رايمون كونو.

يعدّ أوّل فيلم لجاك روزيي، **وداعا فيليبين** نجاحا منطقيا لهذه السينما الجديدة التي عادة ما تكون عفويتها أقوى عندما تكون نتيجة عمل طويل ودقيق.

ثمة أيضا شيء من العبقرية في التوازن ما بين تفاهة الأحداث المصوّرة وكثافة الواقع الذي يمنحها أهمية كافية لإبهارنا.

يتعلق الأمر بموضوع الوقت الذي يُقضى في معاكسة الفتيات، في القهقهة، في التطريز على شبكة بسيطة جدا، مشبّعة بارتجال مسيطر عليه كما ينبغي، حتّى أننا نجد في النهاية انضباطا أسلوبيا مذهلا، فكاهة متوسطية.

لماذا متوسطية؟ كيف لا نشعر نحن السينمائيين الفرنسيين الشباب بأننا شماليون حزانى عندما نشاهد **السرير الزوجي** لماركو فيريري أو **التجاوز** لدينو ريسي، أفلام من الحيوية بحيث رغبة لا تقهر في الغناء تحت المطر رغما عن نهايتها المتشائمة.

مع جاك روزيي تحافظ السينما الفرنسية على مزاجها الإيطالي. فعلا، لا يشبه **وداعا فيليبين** أيّ شيء يُصوّر في فرنسا، لكنّه يضمن مقارنتها بأحسن أفلام روناتو كاستيلاني، لا سيّما **أمل ضئيل** الذي لا يُنسى، ذاك الذي يشدّنا بسفاسف الحياة اليومية.

هذا هو قانون السينما العادية والسينما التعسفية. تحتاج السينما العادية، سينما لوي لوميير إلى قليل من العناصر لإثارة مشاعر، وتحتاج السينما التعسفية، من أجل ترميم نقص الموهبة، إلى كثرة الجلبة التلفيقية العنيفة، إلى المشاهد الجنسية وإلى الحوارات المسرحية.

لن تجدوا في **وداعا فيليبين** إطارا واحدا متصنّعا، ولا خدعة واحدة للكاميرا، ولا رعونة زائدة، ولا بذاءة. لن تجدوا أية "لحظة شاعرية"،

Twitter: @ketab_n

لأن الفيلم كلّه عبارة عن قصيدة متّصلة. لا يقرأ هذا الشعر في العروض الاندفاعية، لأنه يولد من مجموع تساوقات الصور والكلمات، الأصوات والموسيقى.

إن معالجة الصوت في **وداعا فيليبين** معالجة مثالية، إنه فيلم أحاسيس أوّلا، ثم فيلم شخصيات، ونحن لا نتأثر لكونها شخصيات "من الشعب" أو مشاعر أساسية، بل لأن تصوير ذلك تمّ بذكاء، بحبّ، بكثير من الإهتمام والرقّة.

هناك دائما دقائق تهيمن على المجموع، حتى في الفيلم الناجح كليّا، بسبب مهارتها. لنقل إذن، إن السينمائي الذي صوّر مشهد الزنابر على الشاطىء سيذهب بعيدا.

(1963)

Twitter: @ketab_n

عطلة برتغالية

لبيار كاست

إن شخصيات **عطلة برتغالية** هي شخصيات مثقفة: نراها قليلا في السينما، ونادرا ما تكون محتملة.

يرتبك المثقفون في الحبّ مثل الجميع، لكنهم يتحدّثون عنه أكثر من الجميع، وكثيرا ما يكون ذلك بشكل واضح.

يجب أن يكون جمهور فيلم صادق وحساس كهذا، رهيف وقاطع، محكم الأحاسيس والأسلوب الاستثنائي، جمهورا من المثقفين.

إيه، الأمر ليس كذلك، إنهم يفضلون أفلام الوسترن، وحتى السيئة منها!

(1964)

Twitter: @ketab_n

للوي مال

قدم الجمهور إلى الموعد الذي حدّده لوي مال بفيلمه **وهج المستنقعات**. هذا الفيلم يشبه كثيرا الأفلام التي أرغب في مجيئها سابقا في أعمدة "فنون": بسيط، شخصي وصادق.

مع ذلك فإن لي حججا كثيرة قدّمها ثالبون أذكياء ومعجبون، لكن **وهج المستنقعات** يظل فيلما من هذه الأفلام التي كلّ ما يقال عنها صحيح: نعم، إنه صادق، نعم، حاذق، نعم، إنه متزهّد جدا، فعلا، ينقصه الانضباط،...إلخ. وإذا كان قد غرق اليوم في اللامبالاة فإن الخصوم يكونون قد تحدّثوا عن البلاهة أو عن قلّة المهارة، وليس عن الدّجل.

في هذه الحال، وكما نفعل عادة عند تحليل المقاصد بدقة، فإن نقد فيلم معناه نقد رجل، وهذا ما لا أريد أن أفعله مرّة أخرى.

أظن جازما أن كلّ عمل السينمائي مضمّن في أوّل فيلم له، ليس متوقّعا، لكنّه قابل للتأكد منه بعد فوات الأوان.

كلّ عمل لوي مال، إيجابيات وسلبياته، في **مصعد إلى المشنقة**. يمكننا القول، إنطلاقا من هنا، أن **حياة شخصية** كان **المصعد** "بأقل جودة" **والوهج المستنقعي المصعد** "بجودة أكبر".

اللوم الوحيد الذي أريد أن أوجهه **للوهج المستنقعي** هو أن الشخصية المحورية مؤثرة من البداية عوض أن تصبح كذلك أثناء الطريق.

إن التأثر في **اللهاث تعبا**، وفي أغلب أفلام جاك- لوك جودار، هو تأثر أقوى وأكثر صفاء في آن واحد لأنّ **الحصول** عليه تمّ على كره من

Twitter: @ketab_n

أمر ما. إذا كان ردني عدوانا من حين لآخر، أو مقيتا فان تأقلما معه كان تاما، وبدل أن يكون الفيلم مؤثرا فحسب، فقد كان مؤلما.

لم يمنع هذا من أن يكون مبدأ الفيلم جيدا ومنطقيا. نتعقب شخصية يائسة خلال الفيلم كلّه، تمرّ الدقائق تلو الدقائق ويكاد عن طريق التكرار، إنّه الأهم. بفضل هذا نجح لوي مال في أحسن أفلامه.

(1964)

Twitter: @ketab_n

لآلان ريسني

كان ألفريد هيتشكوك سعيدا جدّا عندما علم أنه جسد في صورة ظلية في العام الماضي بماريانباد (في شكل صورة عينية مكبّرة على الورق المقوّى وموضوعة في مدخل أحد مصاعد الفندق).

وإذ بلغه أن الفيلم الجديد لريسني يحمل عنوان موريال، طلب مني هيتش أن أقصّ على ريسني الحكاية الحقيقية لموريال:

كان شخصان يسيران في الطريق، وهناك في مجرى الماء أبصرا يدا. "ولكنها موريال!"، صرخ الأول، في حين هزّ الآخر كتفيه قائلا: "كيف عرفت؟". وبعيدا قليلا عثرا على رجل وتعرف الأول على موريال، في حين بقي الثاني مرتابا. لم تقنعه أكثر رجل ثانية على بعد أمتار قليلة. دار حول الجهة، وهناك قرب مجرى الماء كان هنالك رأس. "هذا ما قلته لك"، صرخ الأول: "إنك ترى جيدا أنها موريال!" وإذ رضخ الأول لحكم الواقع جرى، التقط الرّأس، احتضنه بين ذراعيه وصرخ: "ماذا هناك يا موريال؟ هناك شيء ما ليس على ما يرام؟."

تبادل الخدمات: إن الحضور الهيتشكوكي أكثر أهمية في موريال ليس برسمه (مزيّن بإثارة هزلية من نفس الرّوح) وبتعدّد التلميحات والإحالات فقط، بل لأننا يمكن أن نضيف كذلك التأثير "في العمق" والمستويات الكثيرة التي تجعل من موريال (من ضمن الأشياء المثيرة) إحدى أهم الهدايا المقدمة إلى "معلّم التعليق".

ظهر النقد قاسيا جدا تجاه موريال، منزوع السلاح وغير عادل في آن واحد، آلان ريسني هو السينمائي الفرنسي الأكثر إحترافية، وهو أحد

Twitter: @ketab_n

الفنانين القلائل.

هناك عدّة طرق لبناء سيناريو، عدّة طرق لتصويره، ومن البديهي أن يتصوّرها ريسني ثم يختار، يهيمن على مشروعه إلى النهاية، في حين يذهب الآخرون إلى الصيد مصادفة، يبنون كما يشاءون ويصوّرون بغموض أشياء غامضة.

شاهدت **موريال** ثلاث مرّات من قبل ولم أعجب به كاملا، وربما لم أعجب بالأشياء نفسها في كلّ مرّة، وأنا أعرف أني سأذهب لمشاهدته مرّات.

من البديهي أن نفكّر بأن النقد كان على صواب لمّا بدا صارما مع رجل في أهمية ريسني، محبوب ومعترف به في العالم بأسره، لكن الرّشقات على **موريال** نادرا ما كانت موجّهة نحو قلب الموضوع، بل نحو الأرجل في أغلب الأحيان.

فكّرت في أن أحلّل بقسوة سيناريو فيلمين فرنسيين حديثين وأن أبرز إهمال البناء، لكني شرعت قبل ثمانية أيام في فيلم جديد، وها إني خاضع كلّيا.

نأتي بعشر أفكار يوميّا، نصوّر منها ثلاثا ونتنكّر للباقي معتقدين أننا "أنقذنا الحرث". نتمنى تصوير فيلمونكتشف أننا نسفسف، نتعرّج، نتمنّى أن يكون الفيلم قطارا مسرعا، لا، إنه باخرة تغرق باستمرار ويجب توجيه القيادة.

يمرّ النقد السينمائي بأزمة، مثل السينما تماما. إنه لمن الطبيعي ألاّ يتفق النقد حول تقييم المنتوج، لكنه لم يعد قادرا حتّى على وصفه.

كيف استطاع جورج شارونسول أن يحلّل أطروحة حول ما لا رمي في الصفحة السادسة من "الأخبار الأدبية" ويعترف في الصفحة الثانية عشر بأنه لم يفهم أيّ شيء في **موريال**؟

موريال بسيط جدّا، إنه حكاية خمس إلى سبع شخصيات تبدأ

Twitter: @ketab_n

كلّهـا الجمـل بــ "أنـا..." يعالج ريسـني في **موريـال** الموضوع ذاته الذي يعالجه رونوار في **قاعدة اللعبة** وشابرول في **الخادمات**: إننا نهرّج بانتظار الموت.

(1964)

Twitter: @ketab_n

لجان- بيار موكي

عندما نحبّ السينما، ننتظر أن يصوّر الفيلم أحدهم ونترك التفخيم "المكتوب والمُخرج" للمنشقين عن الرّواية، أو بالأحرى عندما يتعلق الأمر، كما في **العذارى**، بمقدّمة فيلم مزدحمة بأربعة أسماء لكتاب السيناريوهات والحوارات، ويكون الأهمّ في العمل الأدبي - وهو سرّ شائع- قد أنجزه في الخفاء كاتب خامس، جان أنوي.

هناك نوعان من الأفلام ذات الإسكتشات: تلك التي تعترف أنها كما هي، وتلك التي تصبو إلى الإيهام بحبكة إجماعية عن طريق بعض انعطافات السيناريو.

الإنعطاف ضعيف ها هنا، يتوالى الإسكتشان، بوضوح كبير، غير متساوي من حيث الروح والموهبة والتوفيق. القسم الأول هو الأفضل، إزالة الخداع ثقيلة لكنها قوية، حسب إرادة موكي. إنه فيلم رجال في حقيقة الأمر، فيلم حول النساء كما يراهن رجل منحصر جنسيا ومتزمّت في آن واحد، وهو أمر غير متنافر.

في أوّل الإسكتشات الأربعة، لا يزال موكي الخداع عن العذراء، بل عن صبي بكر، زوج حديث العهد سيصبح، كما يبدو، زوجا كارثيا. أمّا الباقي فأقل نجاحا، لكنّه مهم على الرّغم من التنازلات العاطفية المذهلة. لماذا مذهلة؟ لأنها تناقض روح المشروع بقوة، روح موكي التي نعرفها جيّدا بعد **الزوج والمقلّدون**.

ليس موكي هو السينمائي الوحيد الذي أدرك هذه الحقيقة القاسية: كلّما كان الفيلم يشبهني كثيرا، كلّما قلّ إعجاب الجمهور به. تحدث هذه الملاحظة ردّ فعل يمكن أن ينتقل من إنكار مخجل إلى ثورة محتومة.

Twitter: @ketab_n

لم أجب على السؤال الذي لم يطرح عليّ مع ذلك: هل **العذارى** هو أحسن فيلم لموكي؟ لا أهمية لهذا، المهم أنه ليس فيلما لا مبال. خصوصية هذا المشروع تكمن في معايرته الغريبة من حيث الخطأ والصواب، من حيث الصدق والتصنّع.

وخصاله؟ نرى هنا، كما يحدث عادة مع موكي، ممثلين مجهولين تمّ اختيارهم واستعمالهم على نحو بارع، وهناك أخيرا صفاء في التنفيذ رائق جدا. لا يوجد في الصورة إلاّ ما أراد موكي أن يضعه، ما أراد أن نشاهده. إنه فيلم صاف، مكشوف، دقيق ومباشر.

سيصور موكي فيلما صارما للغاية انطلاقا من سيناريو مبنيّ بإحكام لأنه فهم أنه يجب الحذف في السينما، وليس الإضافة، وستكمل أصالته الباقي، وإذ تدخل الحسّ بالنقد الذاتي فسيؤدي به إلى التحسن، وسيعد شخصية قوية.

(1965)

Twitter: @ketab_n

الشيخ والطفل

لكلود بيري

"عزيزي المشير،
في هذا اليوم الجميل من عيد جان دارك أرفع قلمي لأقول لك، . . .
إلخ.

"عزيزي المشير،
اليوم يوم سان فيليب، أكتب لك. . .

"عزيزي المشير،
أتمنى لك سنة طيّبة وصحة جيّدة. . ."

قضيت، مثل فرنسي جيل، كلّ وقتي الدراسي تقريبا، خلال السنوات الأربع من الاحتلال الألماني، في كتابة رسائل إلى المشير بيتان. كان ذلك إلزاميا، كان مضحكا، كانوا يكافئون عليه... عادة ما يكون ذلك بحلوى بها فيتامينات إضافية. أظنّ أن أحسن رسالة في القسم وجهت إلى المشير، أمّا الأخرى فقد تمّ تنقيطها كفرض في مادة الفرنسية.

كانت أغنيتنا الشائعة من تشرين الأول إلى غاية يوليو هي: "أيها المشير، ها نحن هنا"، وكانت ترتب باستمرار في المرتبة الأولى لأسطواناتنا:

"أيّها المشير، ها نحن هنا!
أمامك يا منقذ فرنسا،

Twitter: @ketab_n

نقسم، نحن الفتيان
بطاعتك واتباع خطاك.
أيّها المشير، ها نحن هنا!
أعدت لنا الأمل،
سينهض البلد،
أيّها المشير، أيّها المشير، ها نحن هنا!"

منذ عشرين سنة وأنا أنتظر الفيلم **الحقيقي** لفرنسا **الحقيقية** والإحتلال **الحقيقي**، فيلم الأغلبية الفرنسية، أي أولئك الذين لم يحتكوا لا بالعمالة ولا بالمقاومة، أولئك الذين لم يفعلوا شيئا، سواء كان خيرا أم شرا، أولئك الذين انتظروا صامدين، مثل شخصيات بيكيت.

إذا قارنا مسدّسا بلعبة الشطرنج قلنا إن السينما كانت تقدّم لنا دائما وجهة نظر البهلوان أو الأبله، ولا تقدم لنا وجهة نظر البيدق أبدا.

حاول مؤخرا **هل ستحترث باريس** أن يجعل لنا من القطط الصغيرة سقط متاع. لم يُله الفيلم سوى بعض أرامل الجنرالات، أمّا اليوم فها هو أول فيلم لكلود بيري، **الشيخ والطفل**، وسنفهم أننا لن نخسر شيئا لننتظر.

لم أعد ناقدا سينمائيا، وأعرف أنه لمن الغرور الكبير الكتابة عن فيلم لم أشاهده سوى ثلاث مرّات. لكن الأمر يتعلق بعرض أوّلي، بانطباع، بمتعة نتقاسمها.

أثناء إحتلال "المنطقة الحرة" وُضع طفل صغير، تحت إسم مستعار، عند عامل متقاعد (ميشال سيمون) بضواحي غرونوبول، عامل مضاد للسامية شراسة، بعناد ورباطة جأش.

الفيلم عن وقائع إقامة الشاب لإنجمان، الذي أصبح الشاب لونجي في هذه القرية. في المدرسة: (**"باريسي رأس الكلب، باريسي رأس العجل**) وعند الشيخ الذي اتخذه أمين سر: **"أعداء فرنسا لا يمكن**

Twitter: @ketab_n

أن تخطىء فيهم، إنهم أربعة: الإنجليز، اليهود، الفرنسيون الماسونيون والشيوعيون الرّوس."

كانت هناك عدّة طرق لتسيير الفيلم، كان يمكن ظان يصبح نحيبيّا على طريقة دوسيكا، برهانيّا على طريقة كايات، شعريا وهميّا على طريقة بورجينيون -يكون مقيتا في الحالات الثلاث-

أصبح دون ذلك حيّا ومضحكا. لقد تمّ تصويره بروح متحرّرة من القبليّات، ذكاء حرّ، حذر دائما من كلّ الإنسانيات، أي أنه فيلم يبغض البشر كما قال جاك أوديبيرتي الذي نفتقده يوميا أكثر فأكثر.

لا أظن أن كلود بيري كان على وعي بتفادي المكائد التي كان يدبّرها له الإمتثاليون على أنواعهم، أظن ان غريزته القوية دلّته طبيعيّا على مشيته، المشي بتعرّج، المشية الوحيدة التي تشبه الحياة.

ميشال سيمون يحبّ الحيوانات، مع ذلك حنّ على الولد الصغير، ولو لمجرد أنه وجد مستمعا في نهاية المطاف، إنه يكره اليهود، ولكنه يعترف بأنهم لم يؤذوه شخصيا. ("لم يبق إلاّ هذا!")

يسخر الولد الصغير من الوضع بجنون، لا يئن، لا يبكي في فراشه، ويحب جدّه أكثر فأكثر.

تغذي الوضع أحداث صغرى ترتبط كلّها بفترة الاحتلال: رؤوس مجزوزة بسبب القمل، القيود، إلزامية أيها المشير ها نحن هنا، شعر أمّ فتية مقصوص إبّان التحرير، ينفك تلقائيا بذهاب الولد الذي جاء والداه لأخذه.

كانت لكلود بيري حصافة وفطنة وحساسية وبديهة إذ لم يبدّد الغموض، وكان ميشال سيمون يتأمل بحزن الولد الذاهب، لكنه لن يعرف أبدا أنه كان "أحد" هؤلاء.

إن نحن استمتعنا كثيرا بمشاهدة هذا الفيلم فلأنه يجرّنا من مفاجأة إلى أخرى، لن نستطيع أبدا استباق المشهد القادم، وعندما يصل نستحسنه

Twitter: @ketab_n

ونعترف بأنه صحيح مندهشين من الجنون الذي يخفيه. لنلاحظ بالمناسبة أن الأفلام التي لا تتعاطى سوى الوهم، أي شخصيات استثنائية في أوضاع استثنائية هي أفلام منطقية ومزعجة في نهاية الأمر، في حين أن الأفلام التي تذهب للبحث عن الحقيقة – شخصيات صحيحة تبحث عن أوضاع صحيحة- تقدم لنا إحساسا بالجنون، ويتأكد هذا مع جان فيجو وكلود بيري مرورا ساشا جيتري وجان رونوار. طبعا، لم تصل كل أسماء الأعلام هذه مصادفة إلى هنا: بعد خمسة وثلاثون عاما من **بوذي الذي أنقذ من المياه**، إثنين وثلاثين سنة من **أطلنطس**، ثلاثين سنة من **المأساة العجيبة ورصيف الضباب**. خمسة عشرة سنة من **الشريرة**، كل الذين يرون في ميشال سيمون أحد أكبر الممثلين في العالم بعودة الأب جول، نوتيّ **الأطلنطس**.

يقوم سيمون بدور الجد، الشيخ، "الولد؟" ستقولون لي. إنه في صحّة جيّدة، شكرا. عادة ما يعتبر الأطفال الذين يؤدون أدوارا في الملهاة وحوشا، ممثلين تعسفيين وجب الحذر منهم. لقد أحسّ كلود بيري أنه سيج سيجعل توازنا بين شريكيه المتفجرين بإقامة مقابلة متناغمة ما بين الجانب الطفولي لميشال سيمون والحدّة البكيرة الهادئة للطفل.

بفضل هذا كانت لنا على الشاشة إحدي هذه الحكايات الاكثر عصمة وقوة من أية حكاية عاطفية، كما تحدث عادة عندما نفلح في خلق وضعية بين شخصيتين من نفس الجنس دون الوقوع في الفخ المزدوج للبطولة المنظمة أو الصداقة التي لا غبار عليها.

المجد ينتظر كلود بيري، وبعض العقبات المزعجة كذلك، لأنه لا يمكن أن نقدم فيلما متفجّرا كهذا دون عاقبة، ولو كانت التعبئة رقيقة، ولا نثير يقظة ما نعي المشي بالتعرّج. مقاومة ناعمة للسامية، معلّمة فاتنة وجاسوسة إرسال إشارات مورس بطريقة أصيلة، أعضاء القوى

Twitter: @ketab_n

الفرنسية(*) مطابقون، قرية صغيرة كبقية القرى، يهودي صغير يحب إدواردَهُ دريمون، ذاك ما يكفي لإرسال كلود بيري إلى الإعدام حيث كان يعدم إرناست لوبيتش قبل عشرين سنة، المتّهم يجعل الجمهور يضحك بتشنّج في كلّ شريط **كن أو لا تكون**، فقط بإعادة عشرين مرّة كلمة: **محتشد**: "**هكذا، يسمونني المحتشد؟ آه آه آه...- نعم، يسمّونك المحتشد... آه آه آه...**"

إذا كان يجب أن يواجه كلود بيري القضاة الذين كانوا يحكمون على لوبيتش، وإذا أتيحت لي الفرصة لأن أكون محاميه، سأقول أن فيلمه الهزّال، المضاد للحيطة، أعجبني من البداية إلى النهاية إذ أبرز أن الرجال أكثر قيمة من الأفكار التي يتشبثون بها، وأن السينما تنتظر **تفكيرات** جديدة حول **المسألة اليهودية**، وأخيرا، إني أغلي شوقا لفكرة أن جان رونوار، عندما يعود إلى فرنسا، سيشاهد **الشيخ والولد** وسيكون سعيدا ككل مرّة شاهد فيها ولادة إبن لتوني.

(1967)

(*) ع، ق. ف. د. (أعضاء القوى الفرنسية الداخلية إبّان الاحتلال الألماني لفرنسا (المترجم).

Twitter: @ketab_n

سينما بابا

لكلود بيري

قد يكون **سينما بابا** أحسن فيلم لكلود بيري منذ **الشيخ والولد**. إذا كان العنوان يوهم بأنه يتعلق بفيلم حول السينما، فإن **سينما بابا**، في حقيقة الأمر، يتخذ الحياة ذاتها موضوعا له، الحياة بمظاهرها الأكثر جوهرية، المظاهر بالضبط التي عادة ما تغفلها السينما: الصراع من أجل البقاء، المتاعب المادية، القوت اليومي، البحث عن مهنة، ظهور موهبة، تعاقب الحظ وسوء الحظ.

الوسائل البشرية لأفلام شارلي شابلين هي نفسها: ضرورة الأكل مرّتين في اليوم، إيجاد عمل، السعادة في الحب. إنها أحسن الموضوعات لأنها أبسطها، الأكثر عالمية، ومن الغريب أنه كلّما غدت السينما أكثر ثقافة، أصبحت أكثر هجرانا.

أفلام كلود بيري لا تشكو أبدا، لا تتهم شخصياته الآخرين بالتسبب في آلامها، تؤمن بالحظ، بالصدفة أكثر. أعثر على هذه الطاقة في كلود بيري شخصيّا، في عمله، في شخصيته، في حياته الخاصة.

السينما بحاجة إلى الشعر، إلى الحساسية، إلى الذكاء، إلى كلّ ما نريد، لكنها بحاجة ماسة إلى **الحيوية** كذلك.

كلود بيري ليس مخرجا هاوٍ للسينما، لا يعود إلى الأفلام الموجودة، بل إلى الحياة نفسها، يعود إلى المرجع الأصلي. كانت لكلود بيري، مثل مارسيل بانيول وساشا جيتري اللذين احتقرا في زمانهما بشكل فظيع، حكايات يرويها، وكان يشعر بها بقوة، إلى درجة أنه يخترع، ويجد بتلقائية أجمل شكل لتمريرها.

Twitter: @ketab_n

عندما كان يحدّثني عن مشروع تصوير **سينما بابا**، كنت أقول له: "عليكم بمشاهدة **رواية الماكر والموهبة الزائفة**." وإذ كان يفضل الوجبات اللذيذة والأحاديث مع الأصدقاء، لم يكن له متّسع من الوقت لمشاهدة هذين الفيلمين، وكان محقا في ذلك، لأن غريزته كراوٍ جعلته يتبنّى الحلول ذاتها للمشاكل ذاتها.

أودّ في الأخير أن ألفت الانتباه إلى الطابع الأصيل **لسينما بابا** بوجه خاص. إننا نعرف، نظريا، أن الفنانين غير اجتماعيين، إن لم يكونوا مضادين للمجتمع. كانوا عادة ما يقفون ضد عائلاتهم التي لا تتفهمهم أو التي تقهرهم، قبل أن ينتقدوا المجتمع. إن هوايتهم إذن، عادة ما تولد من جرح. عكس ذلك تماما في **سينما بابا** وفي كلّ أفلام كلود بيري. يمكن أن تكون قاعدة إيمانه: "أيتها العائلة، إني أحبّك."

نتأكد أثناء الخروج من **سينما بابا** من أن كلود بيري نجا من مأساة الفنان المعزول عن عائلته. ها هو سينمائي يحبّ عائلته. ما يجعل فيلمه أكثر ندرة.

(1971)

Twitter: @ketab_n

لجيرار بلين

كانت لجيرار بلين، كممثل، سمعة ما يمكن نسمّيه رأس الخنزير، ولا بدّ أنها سمعة مبرّرة. تتمثل تعاسته في عدم تصوير، في فرنسا، سوى أفلام قليلة خاصة بالمغامرات، لا يوجد وسترن، ولا أفلام الدراجات النارية. وعلينا ان نتصوّر ولد باريس، الأمريكي جون جارفيد في مواجهة مشاكل الحياة المهنية والتشغيل التي واجهها صديقنا جيرار.

يدلّ فيلم **الأصدقاء**، الذي لا يقوم فيه بدور، لكنه كتبه وأخرجه، على أن جيرار كان يملك الأسباب الكافية ليكون شكسا ومتشددا في العمل، لأن هذا المخرج بالقوة يبدو مخرجا قويا، أي منطقيا، يمثل المنطق- منطق الحديث، الأسلوب، منطق التنفيذ بالنسبة إلى النيات، النقطة المشتركة الوحيدة ما بين السينمائيين الجيّدين.

يروي **الأصدقاء**، منطقيا إذن، حكاية مودة ما بين رجل متزوج وغنيّ وفتى فقير وجميل. تم اختيار البطلين وتوجيههما على نحو باهر (لا أحب كلمة **إدارة** عندما نطبّقها على فنانين أو على مدنيين).

يوضح إمساكها المقتضب الأوضاع اليومية التي يمكن أن نزعم أنّها استثنائية.

لا يحتوي سيناريو **الأصدقاء**، الذي ليس له صراحة اعتراف، بل صراحة قصة معيشة، على أيّ أمر مخجل، على أية وقاحة أيضا، سترون على الشاشة هيمنة الطبيعي من أول صورة إلى آخر كلمة.

كانت لجيرار بلين شجاعة الاستغناء عن كل الإحتياطات السمعية، لم يزوّد شخصياته بأية حجة. مثال: إن بطله الشاب - الذي يستحسن

Twitter: @ketab_n

ويؤمثل افتيات الشقراوات- لا يعيش مغامرة سحاقية بسبب حرب الهند الصينية، بل لأن أكبره يوفّر له، وبكل بساطة، الحماية، حياة البذخ والرعاية اللطيفة. التي يحتاج إليها.

عندما يطلب منه "كفيله" عن سبب رغبته في أن يصبح ممثلا، يمكن أن يجيب: من أجل توفير السعادة والأحلام لأولئك الذين يتألّمون، إيه، للأسف، يجيبه ببطء بأنه يريد **"أن يكون شهيرا وأن يربح المال."**

يجري الفيلم كلّه هكذا، تحت تأثير البساطة والمنطق: لا زخرفة ولا تنميق ولا تصميم زائد. ألفت انتباهكم، بالمناسبة، إلى حادث السيارة، أجمل مشهد لم يحدث أن تمّ تصويره، من منظوري.

جاء فيلم الأصدقاء لينضاف بفضل أسلوبه المحكم، سخريته المحبوبة ودقة مرماه إلى قائمة الأفلام "الأولى" التي كانت تجليات أيضا: **وداعا فيليبين** لجاك روزيي، **والطفولة العارية** لموريس بيالا.

(1972)

Twitter: @ketab_n

للازلو تزابو

الأفلام هشة كالأطفال الرّضع، لا يكفي المجيء بها إلى الدنيا، هل تعرفون مثلا، هل شاهدتم، وهل ستشاهدون في يوم ما أفلام فيليب جاريل: **زورق للذكرى، التجمع، فراش العذراء، الندبة الداخلية، أو الأثانور؟** إنها جميلة وملهمة، تجعلنا عناوينها حالمين.

لكن هذه الهالات التي موّلتها رعاية الآداب، أهملت في المهد ومرّت مباشرة من عيادة- مخبر السحب إلى جنة مكتبة الأفلام.

أتمنى للازلو حظّا أوفر، كما أتمنى أن يعيش أوّل فيلم طويل له، **قفازات الشيطان البيضاء**، حياة مدنية عادية، أتمنى ذلك وأؤمن به لأن فيلمه استطاع أن يعيد لنا السحر القوي للأفلام الأكثر تجارية في العالم، سلسلة إنتاجات الشركات الأمريكية من سنة 1940 إلى سنة 1955، وذلك ما كان يصبو إليه تماما.

إن هذا الرهان، الذي يعدّ أحد الرهانات، ليس أسهلها، وليس لازلو أوّل سينمائي أوروبي يلمح نحو ستوارت هايسلر أو **السرعة الرابعة**. رأينا وعرفنا أن "السلسلة السوداء" تكاد لا تمنح الحب الذي يقدمه السنمائيون الفرنسيون لها.

الحقيقة أن حركة روايات "السلسلة السوداء" تجري في بلد خيالي، وإذا قبلنا بهذه الفكرة، قد نقبل بأن **الجميلة والوحش** هو المعادل الفرنسي لعالم ويليام إيريش أو دافيد جودي.

يجب مشاهدة **قفازات الشيطان البيضاء** الذي يقيم، بالمناسبة، جسرا بين كوكتو وجودي، أو بين جودار (الذي صنع بالولايات المتحدة) وبين

Twitter: @ketab_n

هاوكس (صاحب **النوم العميق**)

نجح فيلم لازلو الذي أخرجه في سبعة عشر مليمتر بالألوان، بميزانية أقل تكلفة من تكلفة يوم واحد من **القصف** (المقتبس من رواية جودي"النص") أو **عَدوُ الأرنب بين الحقول** (المقتبس من رواية جودي "الجمعة 13") نجح في أخذنا إلى البلد الخيالي "للسلسلة السوداء"، إلى هذا العالم المغلق الذي يجب أن يبقى مغلقا مهما كان الثمن، كأن يمنع دخول الشمس والسماء على الصورة، هما اللتان توقّعان أرضا أغلب الأفلام الملونة الحالية.

يجب الإعتراف بأن لازلو تزابو كان قد شارك منذ البداية كممثل عجيب وشاعري استغله جودار بخاصة منذ **الجندي الصغير**.

إذا كان جان كريستوف أفيرتي يحقن الكترونيا الصوّر، بظل لازلو تزابو في **النسر الزائف**، بفضل آلات الخدع، فإنه ليس بمقدور أحد أن يكشف عن التغرية.

طوّع لازلز تزابو، كما يحدث غالبا مع الممثلين- المخرجين، التوزيع المثالي من برناديت لافون إلى جورجيت أنيس، وأسند في نفس الوقت دورهما المفضل لجان- بيار كالفون، إيف ألفونسو، سيرج ماركان، وجان بيار مولان.

إن موسيقى كارل هاينز شايفر هي أجمل موسيقى سمعتها في السينما في الآونة الأخيرة، إنها تسير يدا بيد مع اللون المميّز لجوني جيتار في هذا الفيلم الذي يعرف فعلا كيف يخيف بالأصفر، بالأخضر، أو بالأحمر.

المكان لا يكفيني، وها إني تحدثت كثيرا عن "السلسلة السوداء" فيما يخص هذا الفيلم الهزلي الشاحب.

مستقبل لازلو تزابو مرتبط بالجمهور حاليا، ذاك الذي يشاهد الصور المثبتة في مدخل القاعة ويقول: "حسنا، يبدو أنه فيلم جيّد، لنذهب؟"

(1973)

Twitter: @ketab_n

لكـود سوتـي

استدرجت مرة للعمل مع كلود سوتي في وقت بدا فيه أنه أقلع عن الإخراج ليصبح مطبب سيناريوهات". بعد عدة تطبيبات متتالية – إلهي، أية رطانة هذه!- استطاع أن يرفع سعر تطبيباته التي أصبحت استشارات.

بداية من هذه اللحظة أصبح يتمّ الاستنجاد بالدكتور سوتي عندما يتعطل سيناريو ما، ومن بين الحلول التي كان يقترحها كلود، كان هناك حل عادة ما يتكرر: الصفعة، كان المخرج العاطل يقول له: "**قالت له إنها لن تشاهده مرة أخرى، أجاب هو بأن الأمر لا يهمه، ثم بعد ذلك... لا أدري...**" حينها يتدخل سوتي: "أي نعم، يعود من زاوية الغرفة، يتقدم نحوها ثم يصفعها."

في هذه الفترة بالذات استدرجت للعمل ثلاثة أيام أو أربعة مع كلود سوتي لمعالجة سيناريو معطّل (لا يهّم إسم المخرج ها هنا) لم نلتق سابقا إلا قليلا، وقد منحتنا هذه الأيام القليلة من التعاون فرصة لأن نتعارف أكثر، وإذ كنا نتفق في الغالب على الحلول المقترحة، أدركنا أن لنا نفس الأفكار.

زعمنا بسبب ذلك أننا ذكيان وودودان جدا. لم تكن هناك سوى خطوة وقد خطوناها، واستمر تبادل وجهات النظر في المطعم من أجل متعتنا.

انتهى كلود سوتي بالاقتناع لاحقا، بعد الإصرار الودّي لجان-لودابادي الذي اقتبس **أمور الدنيا** قبل تحديد أيّ مخرج، بضرورة العودة إلى الإخراج، وكان ملهما حقا، **أمور الدنيا، ماكس والحدائديون، سيزار**

Twitter: @ketab_n

وروازاني، واليوم **فانسون، فرانسو، بول والآخرون**.

تكمن النقطة المشتركة بين الأفلام الأربعة **في جان- لودابادي** بالضبط، كاتب سينما حقيقي، كاتب ممتاز بكل بساطة، موسيقي الحاكية الصوتية، متواضع، داهية، مدقق وموهوب، فتى جريء في البيانو المتحرك، خريج مدرسة سوتي.

نعود إلى كلود سوتي، الرجل الأقل طيشا من بين الذين عرفتهم، ذاك الذي تجعلني رزانته القاسية أقرّبه من شارل فانيل، الاثنان في ذهني، بمثابة رئيسي حطابين قادرين على نزع القطاعة من بين يدي مهمل ليبيّنا له كيف تُقطع خمس أشجار في ساعة واحدة.

كلود سوتي عنيد، كلود سوتي متوحش، كلود سوتي صادق، كلود سوتي قويّ، كلود سوتي فرنسي، فرنسي، فرنسي.

طُلب مني في "مقصورة المسرح" تقديم **فانسون، فرانسوا، بول والآخرون**، ولكن برسم صورة سوتي، سأفي بوعدي، لأنه إذا كان وصف الأفلام يستلزم الحديث عن الذين صوّروها، فإن العكس ليس أقلّ صحة.

فرنسيون، فرنسيون، فرنسيون، إنهم **فانسون، فرانسوا، بول والآخرون**، مع ذلك، فإن كلود سوتي ينتمي إلى هؤلاء المخرجين الذين تعلموا مهنتهم بمشاهدة المخرجين الأمريكيين، وخاصة رؤول وولش وهوارد هاوكس.

روى لي كلود سوتي، أثناء أول غداء تناولناه معا، إعجابه بنظرية راؤول وولش هذه: **"السينما هي حركة، حركة، حركة، لكن حذار، دائما في الإتجاه الواحد!"**

أعدت التفكير في هذا الحديث عندما قال المخرج المسن لفيلم حبيبها، تاي جارنين، في الشهر الماضي: أشعر بأن المخرجين الفرنسيين الشباب فهموا جيّدا ما تعلمناه بدورنا قبل خمسين سنة، الفيلم هو:

Twitter: @ketab_n

جري، جري، جري..."

أن تحب السينما الأمريكية فذاك أمر جيّد، أن تحاول أن تجعل من الأفلام الفرنسية أفلاما أمريكية فذاك أمر آخر، أمر قابل للمناقشة. لا أحاول هنا التهجم على أيّ كان بمكر، لأني وقعت شخصيا في هذا الفخ مرتين أو ثلاثا.

أخذ جان رونوار بدوره درسا من ستروهايم وشابلين بتصوير **نانا والكسول**، أي بتقوية الجانب الفرنسي في أفلامه والتأثر بالمعلمين الهوليووديين في الوقت نفسه، كما فهم كلود سوتي بعد اللفة المحترمة على السلسلة السوداء أن عليه أن يكون "عصفورا يغني في شجرة نسبه"، كما عبّر عن ذلك جان كوكتو.

يبدو لي **فانسون، فرانسوا، بول والآخرون** أحسن فيلم لكلود لأنه بإمكاننا تلخيصه في باريسكوب، أو في جهة أخرى، في كلمتين: الحياة. فعلا، إنه فيلم حول الحياة عموما، وحول ما نكونه، سيحب باسكال هذا الفيلم، هو الذي كان يقول: "**ما يهم الإنسان هو الإنسان**".

قال لي بعض المشاهدين المتأثرين: "إنه **رائع جدا، لكنه مرعب، نتلقى ضربة على الرأس**". لم أفهم الفيلم هكذا، وجدته متفائلا، متحمّسا، وأظنني سمعت -ربما أخطأت- كلود سوتي يقول لي في أذني: "**الحياة قاسية في تفاصيلها، لكنها جميلة على العموم**".

ها هي الرسالة التي يبدو لي أني أدركتها، وإني لأحبها لأنها تتعلق بالحقيقة. إننا نرغي ونزيد أمام المشاكل اليومية، العائلية، المادية، العاطفية، الانفعالية، ولكن عندما يأتي طبيب ويقول لنا: "أي **نعم، إسمع: مازال الهيكل قائما، لكنه مصدوع، يجب صيانته**." حينها، وبشكل مفاجئ، تصبح حياتنا المسكينة لها قيمة حملها الذهبي، تعود الأشياء إلى مكانها الحقيقي، وتجري الحياة، مثل الأشياء الأخرى، تحت برج النسبي.

Twitter: @ketab_n

عـادة مـا نوظـف فـي الأفـلام، فـي أغلب الأفـلام، ممثلين ليقوموا بأدوار يكون فيها أبسـط تشـابه مع شـخصيات أخرى مجرد مصادفة. ما شـدني في فانسـون فرانسـوا، بول والآخرون هو الإنسـجام الغريب بين الأشـخاص الذين نراهم على الشاشـة وبين ما يقولونه، كأن الموضوع الحقيقي للفيلم هو وجوههم.

مونتون، بيكولي، ريجيني، دوباردیو: هذا الفيلم هو حكاية جبهتكم، أنفكـم، عيونكـم، شـعركم، وإنـي لأعـرف حاليـا كل شـيء عنكم لأنكم أنجزتم للتوّ فيلما وثائقيا قبل العودة إلى أخيلتكم، أي إلى مهنة الممثل التي أحترمها ولا أرغب في الإنقاص منها أبدا.

الأوانـس لودميـلا، أنتونيـلا، مـاري، كاتريـن والأخريات، أنا مدين لخدمتكن، ولو أني كنت أرغب في أن يمتدّ الفيلم خمسين دقيقة أخرى حتى أعرف أكثر عن حياتكن، لكن الأشياء هي ما هي عليه. إني متأكد من أنكن فخورات بهذا الفيلم، وأنتن على حق، تستحق كل واحدة منكن أن تكون زوجة أيّ رجل من هؤلاء الرجال، لكن الحب اليوم - والانفعال أيضا- ينقسـم إلى شـرائح، وإننا نجد أنفسـنا أمام المؤقت، في حين أن كل شيء فيكن- وفينا- ينادي النهائي.

كل فيلـم جميـل يكـون قـد أهـدي خفية إلى أحدهم، ويبدو لي أن فانسـون، فرانسـوا، بول والآخرون يكون قد أهديّ إلى جاك بيكر، لأنه يكون قد مسه في العمق، كما سيؤثر في كل الذين يفضلون الشخصيات علـى الأوضـاع، كل الذيـن يفكـرون بـأن النـاس أكثـر قيمة من الأشـياء التي يقومون بها، فانسـون، فرانسـوا، بول والآخرون، كلود سـوتي: إنها الحيوية.

(1974)

Twitter: @ketab_n

الأصابع في الرأس

لجاك دوالون

يمكن أن توحي إجابتي السريعة على تحقيق "للفيجارو" حول الموجة الجديدة بعد خمسة عشرة سنة بأني مناوئ مبدئيا للسينما السياسية، والواقع أن الأمر مختلف، الأكيد أني أُصدم، عند مشاهدة بعض الأفلام، بالرش السياسي الاصطناعي الذي يبدو أنه أصبح ضروريا، مثل رسم السيارة على الزجاج الأمامي.

إن نشاط اليسار هو نشاط على أية حال، وعندما تكون الحقنة السياسية لسيناريو حقنة مجاملة، غير ضرورية، واهية، مستعملة "للتغطية" بوضوح، فإننا نتحسس أصالة الفيلم بفظاعة.

يبدأ الممثلون في الحديث كجرائد الأسبوع، وينزلق المخرج دون وعي نحو **كاياتية** جديدة: شخصيات موجهة عن بعد، وضعيات منتظرة لأنها خيطت بالخيط الأبيض، فيلم حاسوب، كما يسمي أندري بارزين السينما الموجهة تماما.

يقدم **الأصابع في الرأس** المثال النقيض، يتداخل الحسي والاجتماعي بتناغم، كما في **توني** الذي فكرت فيه كثيرا أثناء العرض. قد يبدو الأمر غريبا إن شبّهنا الحدث اليومي المأساوي لجان رونوار، الذي صُوّر في وضح النهار، بملهاة جاك دوالون التي صورت بين أربعة جدران في غرفة خادمة. بيد أن الفلمين الاثنين تحرّكهما روح واحدة، إنهما حيّان، حماسيان، والحال أن النقد الاجتماعي ظهر بمظهر المنسجم كليا، منطقيا وسديدا.

سيفقد صبي خباز، خلال أيام قليلة، وظيفته وصديقته لأنه التقى

Twitter: @ketab_n

بفتاة سويدية تسبح في الحياة الجديدة وأفكار اليوم مثل سمكة في الماء. لا داعي لبذل الجهد من أجل فهم **الأصابع في الرأس**، إنه فيلم غريب وحقيقي، فيلم متقن، بسيط كصباح الخير.

كنت مهتما أثناء العرض، مندهشا ومتسليا مثل جيراني، لكني لم أستطع أن أمنع نفسي من التفكير في أن هذا الفيلم سينحو منحى الحادث اليومي الدموي. كنت أنتظر جثة قبل كلمة النهاية، ستلاحظون أني، لم أقع بعيدا، وإن كنت قد أخطأت، فإني لم أقع بعيدا.

ينتمي فيلم **الأصابع في الرأس** إلى هذا النوع من الأفلام التي تفاجئنا خلال مسارها، دون الوقوع في التخّيلات التعسفية، الأفلام التي نحبّي منطقها. كل الأفلام منطقية.

أحببت أيضا أن يكون **الأصابع في الرأس** الذي تمّ التخطيط له لتصوير نتف من الحياة الحقيقية، على ما يبدو، وتم إخراجه حقيقة، وهو يدير ظهره للتحقيق الصحفي.

بعد ثلاثين سنة من الواقعية الجديدة، وبعد خمسة عشرة سنة من الموجة الجديدة، بدأنا نميّز ما بين الأفلام التي شاخت والأفلام التي صمدت، يمكننا أن نلاحظ أن كل ما يتميز بأسلوب يقاوم السنين.

في سنة 1938 كنا نستغل رونوار، **المارسيلية** ضد جانس **نوبوليون وأتّهم** (أو العكس)، لكننا نلاحظ اليوم أن القضية تتعلق بأفلام كبيرة وبمخرجين كبار، وأن ما شاخ هو ما كان يقع بين الاثنين.

قال أندري س. لا بارت وجانين بازين، في حوار حديث، بأن كل أنواع السينما التي قاما بتحليلها في حصّتهما "سينمائيو عصرنا"، إن "سينما- الحقيقة" هي التي تبدو الأكثر قدما والأكثر تجاوزا. أظن أن القدر ذاته يترصد بعض الأفلام الحالية، تلك التي تتحجج بعدم التستر على أي شيء، الأفلام التي تُصوّر في الشوارع بكاميرا غير مستقرة على الكتفين، الصورة المقربة التي تقتل النَّسب والإيقاعات، ثم صخب حركة

Twitter: @ketab_n

المرور الذي يغطي الكلمة والممثلين، إضافة إلى اللون الذي يميل إلى الشريط الوثائقي إن لم تتم السيطرة عليه.

سنحصل على سينما يمكن أن نسميها "التسجيل الخالص"، تلك التي ستمد الشاشة بفتور أخبار التلفاز القديمة، ولا تنجح في النهاية إلاّ في جعلنا نحنُّ إلى الستوديو، إلى نظام النجومية، وإلى كل الحيل التي جعلت **شروق الشمس، النوم العميق، نافذة على الشارع، الغناء تحت المطر**، أفلاما لا يمكن أن تُتجاوز.

أصابع في الرأس فيلم بالأسود والأبيض بدون صورة مقرّبة، مؤطر جيّدا مثل **الأم والبغي**، أُخرج دون مؤثرات، لكنه أُخرج.

نقطة القوة هي أداء الممثلين، هادئ وملبد، من الدقة بحيث لا يمكن أن نتردد بعد العرض في القيام بتحقيقنا القصير: الحوار مكتوب أم مرتجل، أظنّ أنه كتب بنسبة تسعين بالمائة. أمّا الممثلون كريستوف سوتو، أوليفيي بوسكي، جابريال برنار، روزلين فيلوم وآن زكريا، فلهم الفضل في جعلنا نتوهّم أنهم قالوا ما كان يجول في رؤوسهم.

يبيّن **الأصابع في الرأس** أن التأثير البروسوني يمكن أن يصبح مفيدا، وذاك ما يلاحظ. إن الممثلين هواة كانوا أم لا، يعرفون جيّدا كيف يسلكون طريق المسرح المضاد الذي اعتبره لانسولو الطريق الصحيح، والوحيد، بشرط ألاّ نوجّه هؤلاء في اتجاه مصطنع.

من المهمّ الإشارة في هذا السياق إلى أنه في كل ثلاث سنوات يأتي فيلم: **وداعا فيليبين، جان دارك، زمرة مستقلة، ليلتي عند مود، الأصابع في الرأس**، ليعطينا الإنطباع بأننا بلغنا أوج الدقة في الأداء. من حسن الحظ أن ذلك مجرد انطباع، لأن البحث عن الحقيقة في الفن يشبه صعود سلّم لا نهاية له.

(كانون الأول 1974)

Twitter: @ketab_n

أتقدم بالشكر إلى
أندري برنار، كلود بايلي، ورونى شاتو،
ميشال سيمون، بيار لرمينييه، وسيريل موانج
الذين أسهموا في إنجاز هذا الكتاب.

Twitter: @ketab_n

نبذة عن المؤلف:

فرانسوا تريفو 1932-1984 مخرج وكاتب سيناريو وناقد سينمائي فرنسي، من أهم أعماله السينمائية: العروس ترتدي الأسود، جول وجيم، حكاية اديل، الليل الأمريكي، المترو الأخير، ومن مؤلفاته النقدية: هيتشكوك، رامساي، وهما عملان يتعلقان بقضايا السينما.

وقد اشتغل ناقداً سينمائياً في عدة صحف ومجلات، وعرف بشجاعة استثنائية وعبقرية لافتة ودقة في التقييم.

Twitter: @ketab_n

نبذة عن المترجم:

السعيد بوطاجين أستاذ جامعي وناقد ومترجم وكاتب جزائري له مجموعة من الإصدارات المتنوعة.

اشتغل في عدة مجلات رئيس تحرير ومدير تحرير وعضواً في هيئات استشارية.

من ترجماته:

«نجمة» لكاتب ياسين، «الانطباع الأخير» لمالك حداد، «عش يومك قبل ليلك» لحميد غرين، «موسوعة القصة الجزائرية» لكرستيان عاشور، «حي الجرف» لصادق عيسات.

Twitter: @ketab_n

أفلام حياتي

يدرج كتاب «أفلام حياتي» في النقد السينمائي، وهو يقوم على التجربة العميقة للمؤلف، ولم يلتزم المؤلف بمنهج واضح، والحال أن طبيعة المقالات هي التي فرضت هذه القراءة المتحولة، على شاكلة رولان بارت إلى حد ما، مع اختلاف في المنطق.

في هذا الكتاب كثير من الإلمام بالفن السينمائي ومفصلاته المركبة: الفكرة، النص، السيناريو، الإخراج، الديكور، الإضاءة، التمثيل، الاقتباس، التركيب، الحوار، الإيماءة، الصورة، التصميم، البناء، العلامة، اللون، الحركة.

كم من عين كانت لتريفو ! ثمة ما يشبه كلية الحضور وكلية المعرفة، ليس لأنه ناقد أو مخرج وحسب، بل لأنه شاهد أعظم الأفلام، وشاهدها عدة مرات من مواقع متبدلة وبعيون المشاهد البسيط والناقد والمخرج وعيون الآخرين كذلك.

ISBN 978-9953-87-683-2
9 789953 876832

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

كلمة
KALIMA

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة