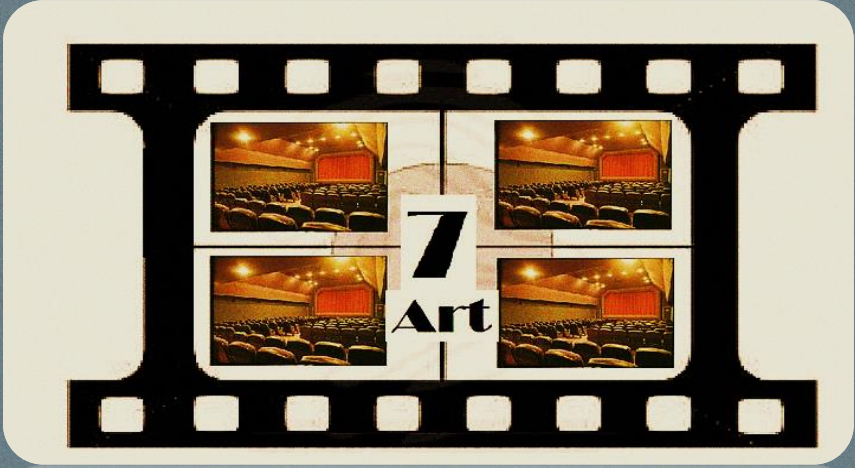


تشريح الافلام



تأليف ك برنارد ف - ديك
ترجمة : د . محمد منير الأصبحي

الفن السابع 234

تصميم غلاف : علي مولا

تشریح الأفلام

الضن السابع ٢٣٤

رئيس التحرير : محمد الأحمد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

تشريح الأفلام

تأليف: برنارد ف. ديك

ترجمة: د. محمد منير الأصبحي

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٢ م

العنوان الأصلي للكتاب:

Bernard F. Dick,
Anatomy of Film, Sixth Edition.
Boston, New York: Bedford/St. Martin's, 2010

هذه ترجمة الطبعة السادسة.

تسريح الأفلام / تأليف برنارد ف. ديك؛ ترجمة محمد منير الأصبحي
- دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٣ م. - ٦٨٨ ص: مص؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع؛ ٢٣٤)

١- ٧٩١، ٤٣ دي ك ت ٢- العنوان ٣- ديك
٤- الأصبحي ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

إهداء المؤلف

إلى طلابي،

السابقين والحاليين

تمهيد

لم يدر في خلدي حين كتبت الطبعة الأولى من تشريح الأفلام في عام ١٩٧٦ أنني سأدخل في طبعة سادسة عام ٢٠٠٩. وبعد نشر الكتاب للمرة الأولى أدركت أن من الضروري أن تعكس أية طبعات لاحقة التغييرات المستمرة في هذا الفن، واحتياجات أعداد متزايدة من الطلاب، والتأرجحات في الذوق مع تعاقب الأجيال. لكن برغم هذه التغييرات، بقي الهدف الجوهرى على حاله دائماً، ألا وهو مساعدة الطلاب عن طريق تقديم كتاب دراسى موجز وواضح وممتع يفحص الأفلام الكلاسيكية وشبه الكلاسيكية والمعاصرة من أجل تطوير تقدير الأفيلم ووعى نقدي له. يقدم هذا الكتاب الأفيلم بصفته نصاً تدبغى «قراءته» كأى نص آخر، ويساعد الكتاب الطلاب على تحديد مكونات الأفيلم كي يتمكنوا من تفسيره.

مزايا بارزة

- قاعدة صلبة تتضمن أساسيات الأفيلم. من أجل توفير مقدمة تدريجية إلى الأفلام للطلاب، أبدأ بالمصطلحات الأساسية ثم أنتقل إلى مواضيع أكثر تعقيداً مثل الجنس الأفيلمى والمعنى الضمنى ومدرسة الإبداع وتحليل الأفلام وأخيراً نظرية الأفيلم ونقده.
- أمثلة ثرية من الماضى والحاضر. ومن أجل تقديم الماضى والحاضر كسلسلة متصلة، فإنتى فى كثير من الأحيان أستخدم أمثلة من الماضى - مثل سبع عرائس لسبعة إخوة (١٩٥٤) - من أجل المساعدة فى تحليل أفلام حديثة مثل فنيات الأحلام (٢٠٠٦) وسوينى نود (٢٠٠٧).

- تغطية متعمقة للأجناس. لقد صممت الفصل الخامس لتزويد الطلاب بفهم شامل لبعض أهم الأجناس: الأفلام الموسيقية الغنائية، وأفلام الغرب وأفلام الجريمة والفيلم الأسود والأفلام الحربية، والأفلام الفكاهية والأفلام النسائية وأفلام الرعب والخيال العلمي.
 - لغة واضحة خالية من الرطانة^(*). إن هدفي في تشريح الأفلام هو الترحيب بالطلاب في عالم فن الأفلام ومشاهدتها من خلال لغة تتحاشى الرطانة غير الضرورية المستخدمة في الصناعة السينمائية.
- وللاستجابة إلى الشكل الفني المتغير باستمرار الذي تمثله الأفلام، فإن الطبعة السادسة توفر أيضاً عدداً من المزايا البارزة الجديدة.

جديد في هذه الطبعة

- مزايا جديدة لمساعدة الطلاب على الدراسة والاحتفاظ بالمعلومات. لمساعدة الطلاب على الوصول إلى فهم أفضل لمفاهيم فيلمية أساسية، فقد قمت في هذه الطبعة بتسليط الضوء على المصطلحات الأساسية في الكتاب بأكمله، وأضفت ملخصات جديدة في نهاية الفصول، وتوسعت في الملاحق لجعل هذه الطبعة أسهل تناولاً من قبل الطلاب.
- جزء جديد حول الكتابة عن الأفلام. تتضمن هذه الطبعة نصائح وإرشادات عملية حول عملية الكتابة بأكملها من المشاهدة إلى التحليل إلى التنقيح. ويستخدم هذا الجزء فيلم سايكو لهتشوكو لتبيان المداخل المختلفة التي يمكن تناول الفيلم عبرها، في حين تستخدم أبحاث من كتابة الطلاب مزودة بالتعليقات والملاحظات كنماذج لفن الكتابة من خلال الإشارة إلى الأخطاء والجوانب الناجحة في العمل

(*) المصطلحات والاستخدامات اللغوية الشائعة بين أصحاب المهنة والعصية بصورة عامة على الآخرين.
(المترجم)

الكتابي. وبما أن التوثيق في غاية الأهمية في كتابات الطلاب، فقد أوضحت الفوارق بين ثلاثة أساليب مختلفة في ذكر المصادر، أسلوب شيكاغو، وأسلوب رابطة اللغات الحديثة MLA وأسلوب رابطة علم النفس الأمريكية APA.

• اهتمام أكبر بأحدث النزعات في المشاهدة. لمساعدة الطلاب على فهم الكيفية التي تتشكل فيها تقنيات المشاهدة الجديدة تجربة مشاهدة فيلم معين، فقد أدخلت تركيزاً موسعاً على النزعات من العرض الرقمي للأفلام (بالإضافة إلى المزيد حول صنع الأفلام الرقمي) وأقراص الفيديو الرقمية وبروز يوتيوب وغيره من الموارد الفيلمية على الشبكة الإلكترونية.

• أمثلة محدثة في النص والبرنامج الفني. تعكس هذه الطبعة أحدث الأفلام والأعمال الكلاسيكية المعاصرة من خلال إضافات للنص وصور ثابتة من الأفلام. وتشمل الأفلام الجديدة التي يرد بحثها ليس بدأ لكبار السن (٢٠٠٧)، وجبل بريكباك (٢٠٠٥)، والآنسة إشراق الصغيرة (٢٠٠٦)، والقائدة (٢٠٠٧)، وكبرياء وتحمل (كنا نسختي ١٩٤٠ و ٢٠٠٥)، ومُخبًاً (٢٠٠٥)، ومناهة بان (٢٠٠٦)، والراكب (١٩٧٥)، في حين أن إيضاحات جديدة أُخذت من سلسلة واسعة من الأفلام بما فيها فيلم سارابند (٢٠٠٣) لإنغمار برغمان Ingmar Bergman، والمغامرة (١٩٦٠) لأنتونونيوني Antonioni، وأليس ومارتان (١٩٩٨)، والراعي الصالح (٢٠٠٦) وأفلام أخرى.

شكر وتقدير

أود أن أعبر عن شكري للمدرسين الذين ما زالوا يستخدمون هذا ككتاب مقرر. كما أنني ممتن لاقتراحات التحسين التي تلقيتها من ماري بيكر Mary S. Baker في كلية بيك Peak للمجتمع في بايك Pike، وبوب بارون Bob Baron في كلية ميسا Mesa للمجتمع، ومليسا كولنز بورتر Melissa Collins-Porter في كلية ميرا كوستا MiraCosta، وستيفن كوبر Stephen Cooper في جامعة ولاية كاليفورنيا، وميمي كزارنيك Mimi Czamik في كلية ألفرنو Alverno، وأنجيلا دانسي Angela Dancey في جامعة ولاية أوهايو، وديف ديبورده Dave DeBorde في الجامعة الجنوبية، وفردريك دولزال Frederic Dolezal في جامعة جورجيا، وريتشارد فريد Richard Freed في جامعة كنتاكي الشرقية، وجولي غوستافسون Julie Gustavson في جامعة سامفورد Samford، وألكسيس كراسيلوفسكي Alexis Krasilovsky في جامعة ولاية كاليفورنيا في نورثريدج Northridge، وجوناثان ليتل Jonathan Little في كلية ألفرنو، ومارتن نوردن Martin F. Norden في جامعة ماساتشوستس في أمهرست Amherst، وباربرا راسنيك Barbara Rasnik في جامعة ولاية أريزونا، وقراء آخرين فضلوا عدم ذكر أسمائهم. وقد انعكس الكثير من هذه الاقتراحات في الطبعة السادسة.

وأود أيضاً أن أشكر العديد من المهنيين في دار بدفورد / سينت مارتن Bedford/St. Martin للنشر على مساعدتهم بمن فيهم إريكا غتيريز Erika Gutieffez ومساعدتها ماي كلنجر Mae Klinger، ومحررة التطوير ألكسيس سليت Alexix Sleight، وزميلة الإنتاج سارا ألكني Sarah Ulicny. والشكر أيضاً إلى ليزلي كونور Leslie Connor من مؤسسة ببلشر سولوشنز Publisher's Solutions التي ساعدني انتباهها للتفاصيل ومعرفتها بالأفلام على إعادة التفكير بالنص وإجراء تحسينات ضرورية.

برنارد ف. ديك

أسكاذ الاتصالات واللغة الإنجليزية

جامعة فيرني ديكينسون Fairleigh Dickinson

ديك Teaneck، نيو جيرسي

الفصل الأول

فهم الوسيلة

«العمل القصصي»^(*) مصطلح مفهوم على نطاق واسع، وهو يعني المخترع والمتوهم والخيالي - أي عكس الواقع. وهناك أيضاً العمل القصصي التاريخي مثلما توجد المسرحية التاريخية، وهما مصطلحان يشيران إلى أعمال من نسج الخيال تستقي من التاريخ لأغراض روائية أو مسرحية. إذن يمكن الاستمرار في اعتبار رواية أو مسرحية ما عملاً قصصياً حتى وإن استمدت مادتها من الواقع. وتوجد أشكال أخرى من الأعمال القصصية أيضاً: القوطي والرومانسي والشرطي والبوليسي وتيار الوعي، وهذه ليست سوى بضعة من كثرة. لذلك فالعمل القصصي هو مصطلح عام، مصطلح ذو فروع كثيرة.

و«الفيلم» هو مصطلح آخر يعني أشياء مختلفة في سياقات مختلفة: الفيلم المنفوف والفيلم الخام والفيلم السينمائي، كما تستعمل الكلمة باللغة الإنجليزية كفعل يعني القيام بالتصوير. وقد تعرض كل منا لنوع من أنواع الفيلم قبل أن نشاهد أول مثال من الأفلام الكلاسيكية. قد يكون شيئاً شاهدناه على شاشة التلفزيون: فيلم رسوم متحركة أو فيديو موسيقي أو فيلم قديم من أفلام لاسي. أو ربما كان

(*) الكلمة المستعملة في الأصل هي fiction والتي هي أقرب في المعنى إلى عبارة «نسج الخيال»، ومن معانيها البيان الكاذب الذي يحاول الظهور بمظهر الحقيقة، والكتب أو القصص المكتوبة عن شخصيات وأحداث خيالية. وهي تستخدم في الأدب للإشارة إلى الأدب القصصي (القصة والرواية)، بينما يشار إلى الأعمال التي لا تكون من نسج الخيال بكلمة nonfiction (غير روائية). (المترجم)

فيلمًا تعليميًا شاهده في المدرسة، أو فيلمًا تُعرض السينمائي(*) يفترض أن يُشاهد في دور السينما. ومع ذلك، إذا طُلب منا تعريف الفيلم، فإن الكثيرين منا سيترددون. ولكن هذا صحيح أيضاً عن صانعي الأفلام.

إن صانعي الرسوم المتحركة والأفلام الوثائقية والمخرجين في هوليوود وصانعي الأفلام التجريبية جميعهم يرون أنهم يعملون في الوسيلة نفسها: الفيلم. وبرغم ذلك، فإن الأفلام التي ينتجونها تختلف كلياً في مظهرها وموضوعها وأسلوبها. فصانع الأفلام الوثائقية مايكل مور Michael Moore سيطرح مقولة إن أفلامه (على سبيل المثال سيكو Sicko، ٢٠٠٧، الذي يصور الوضع الحرج لنظام الرعاية الصحية الأمريكي) تتعامل مع الحقيقة. ومن جهة أخرى، فإن صانع الأفلام التجريبية سام براكيج Sam Brackage يعتقد أن «الواقعية المطلقة» للصورة في الأفلام المتحركة هي أسطورة آلية (ميكانيكية)^(١). المهم بالنسبة لبراكيج هو نقاء الصورة البصرية، مع تحررها من نموذج البداية - الوسط - النهاية، ما يؤدي إلى نتيجة تشبه القسيمة أكثر مما تشبه الشريط السينمائي^(**). لكن للجمهور العام، تعني كلمة فيلم «فيلمًا سينمائيًا»، وهو مصطلح يتلقى قبولاً كلياً إلى درجة أن الناقدة الأمريكية البارزة بولين كيل Pauline Kael تبنته دائماً.

(*) العبارات المطبوعة بالخط الأسود معروفة في قائمة المصطلحات السينمائية في آخر الكتاب.

(١) ستان براكيج، «من الصور المجازية للرؤى».

Stan Brackage, "From Metaphors on Vision," *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Leo Braudy and Marshall Cohen, 5th ed. (New York: Oxford University Press, 1999), 234.

(**) يميز الكاتب بين كلمتي film و movie. وفي حين أن الكلمتين مترادفتان في سياقات كثيرة إلا أن الأولى أكثر عمومية، بينما يقتصر معنى الثانية على الفيلم السينمائي، لذلك فقد ترجمتها هنا بعبارة «شريط سينمائي»، لكن فيما بعد سأترجمها بكلمة «فيلم» وأحياناً بكلمة «سينما» حين تستعمل بالجمع.

(المترجم)

لسوء الحظ، توحى عبارة «شريط سينمائي» بالثقافة الشعبية أكثر مما توحى بالفن. والمصطلح البديل «سينما» يوحى بالفن وليس بالثقافة الشعبية. لكن «سينما»، برغم كونها كلمة فرنسية، مأخوذة من الكلمة اليونانية kinein (تحرّك)، لذلك فإذا قلنا «شريط سينمائي» أو «سينما»، يكون حديثنا عن شكل من أشكال الفن كان في الماضي يدعى «الصور المتحركة». وليس في عبارة «شريط سينمائي» أي انتقاص للقدر، ومن المؤكد أن بعض أعظم أمثلة الفن السينمائي التي أدتحت حتى الآن (والتي يرد بحث الكثير منها في هذا الكتاب) هي أشرطة سينمائية وستبقى دائماً كذلك. وعلى الرغم من أن كبل تجد شيئاً من التعالي والادعاء في كلمة «سينما»، فإن استخدامها شائع في تصنيف الأفلام حسب النوع - السينما المعاصرة والسينما العالمية على سبيل المثال - أو الأصل - السينما الأمريكية والسينما الفرنسية وغيرها- إن إطلاق عبارة «شريط سينمائي» على الفيلم لا يتضمن أي شيء يتعلق بقيمته الفنية. وبغض النظر عما إذا استعملنا كلمة «شريط سينمائي» أو «سينما» فإننا نتحدث عن الفرع نفسه من المصطلح العام: الفيلم^(*).

الفيلم كفن هجين

يجب معاملة الأفلام كنصوص - أعمال ينبغي تحليلها وتفسيرها. وهي شبيهة بأي نص آخر، بما في ذلك الكتاب المقرر^(**). وكلمة text (النص) مأخوذة من الكلمة اللاتينية textum التي تعني الشيء الذي نسج. فالنص ينسج المادة معاً على نحو مرتب ومترايط. والفيلم هو نص أيضاً، لكنه نص من نوع خاص، نص سمعي بصري كما يصفه جون هوارد لوسون John Howard Lawson الكاتب المسرحي وكاتب السيناريو والناقد الأمريكي. وكان من قبل نصاً مكتوباً، إما على

(*) لا شك أن هذه المناقشة للمصطلحات التي تطبق على الفيلم تقعد شيئاً من معناها في الترجمة بسبب ضياع ظلال المعنى المرتبطة بالكلمات الإنجليزية. (المترجم)

(**) كلمة text التي تعني «نصاً» تستعمل أيضاً كاختصار لكلمة textbook التي تعني «كتاباً مقرراً». (المترجم)

شكل سيناريو أو ملخص للحبكة كما كان الحال في كثير من الأحيان في عصر السينما الصامتة. أو إن لم يكن مكتوباً، فقد كان على شكل فكرة في ذهن صانع الفيلم، الذي حولها بعد ذلك إلى نص سمعي بصري.

والفيلم مثل الأوبرا فن هجين. فالأوبرا تستمد من فنون أخرى: المسرح والرسم والموسيقى، وفي بعض الحالات الرقص والأداء الصامت. ويمكن للفيلم أن يلجأ إلى كل هذه الفنون، لكنه أيضاً تطوير لفن آخر هو التصوير الفوتوغرافي. وكثيراً ما يطلق على الفيلم وصف الفن التعاوني، بمعنى أنه يتطلب مواهب عدد واسع من المتخصصين، الذين تذكر أسماؤهم جميعاً في قائمة الأسماء الختامية. وهو أيضاً فن يتوقع فيه من شخص واحد، وهو المخرج، أن يوحد جميع المساهمات في كل واحد. وفي هذا الكتاب بأكمله سنقوم بتسريح الفيلم، أي بمشاهدة العناصر التي تكوّن «الشريط السينمائي»، كما تريدها بولين كيل أن نسميه. لكن من الضروري أن نتذكر أن جميع العناصر تعمل معاً لتحقيق رؤية فنية.

إبداع فيلم روائي

في أواخر القرن التاسع عشر كان الذهاب إلى السينما يعني الذهاب إلى صالة ألعاب أو صالة كينيتوسكوبية^(*)، حيث كانت توجد صفوف من أجهزة الفرجة التي تدعى الكينيتوسكوب والتي تعمل بإدخال قطع من العملة المعدنية. كانت تبدو وكأنها صناديق أو خزائن، ويعرض كل منها صوراً متحركة تستغرق دقيقة واحدة: جياذ تعدو، أو قطارات مسرعة، أو رجل وامرأة يتبادلان قبلة، أو رجل يعطس، أو أمواج تتكسر على الشاطئ، أو حيوانات كنغر تتلاكم. أما اليوم فلا تبدو مادة الكينيتوسكوب ترفيحية على الإطلاق. لكن لأجداننا - الذين كانت

(*) الكينيتوسكوب kinetoscope هو آلة قديمة لعرض الصور المتحركة، التي يتفرج الأشخاص عليها على نحو فردي من خلال نافذة في صندوق يحوي هذا الجهاز. (المترجم)

فكرتهم عن الصورة الفوتوغرافية هي صورة في ألبوم العائلة - كانت رؤية أشخاص يتحركون أو رؤية الطبيعة وهي تتحرك رؤية ساحرة.

سيقتصر تعاملاً اقتصاراً شبه كامل على الفيلم الروائي، أي الذي يروي قصة. وقد ظهر الفيلم الروائي حين اكتشف صانعو الأفلام أن هذه الوسيلة يمكن أن تقوم بأكثر من مجرد تسجيل ما يوجد أمام آلة التصوير. ولم تكن الخطوة التالية تقتصر على تصوير ما هو حقيقي بل إعادة خلقه، لتبيان ما يمكن أن يكون أو ما كان يحتمل أن يكون، أو بعبارة أخرى لحكاية قصة.

في عام ١٨٩٥ قام الأخوان لويس وأوغست لوميير Louis and Auguste Lumière بتصوير مشاهد من الحياة الواقعية في فرنسا سموها «الواقعات» actualités: قطار يصل إلى محطة، وعمال في وقت الانصراف، وصبي شقي يقف على خرطوم مياه بستاني، مما يقذف الماء على وجه البستاني. وفضل رائد فرنسي آخر من رواد السينما، وهو جورج ميلييه George Méliès الذي كان ساحراً، أن يقص حكايات أكثر تفصيلاً. وفيلم ميلييه رحلة إلى القمر (١٩٠٢) هو وفق العبارة التي وصفه بها سلسلة من «المشاهد المرتبة ترتيباً مصطنعاً»، وكانت تلك المشاهد مسرحية جداً وتبع أحدها الآخر بالترتيب، بحيث كان للفيلم بداية ووسط ونهاية. بذلك بدأ الفيلم الروائي يكتب شكله. لكن أفضل الحكايات ليست المتتابعة بقدر ما هي المبنية على السبب والنتيجة. وهي ليست مسألة حدوث أ أولاً، ثم حدوث ب بعده، وهكذا، وإنما هو أن حدوث أ أولاً يؤدي إلى حدوث ب بعده، ويكون ت هو النتيجة.

أفضل الأفلام الروائية الباكرة كان فيلم إ. س. بورتر E. S. Porter سرقة القطار الكبرى (١٩٠٣)، الذي يتبع إلى حد كبير نموذج الوضع - التعقيدات - الحل. فعدد من الخارجين على القانون يدخلون مكتب برق ويقيدون العامل. ثم يركبون قطاراً ويسرقون ممتلكات الركاب، ثم يهربون إلى غابة. في هذه الأثناء، تصل ابنة عامل البرق إلى المكتب وهي تحمل الغداء إلى والدها، وتلك قيده. يتم تشكيل فرقة مطاردة ويُقتل الخارجون على القانون - كل هذا في أقل من اثنتي

عشرة دقيقة. وعلى الرغم من أن الحلقات الأربع عشرة التي يتكون منها فيلم سرقة القطار الكبرى تبدو وكأنها تتكشف حسب تسلسل الحدث، فإن بنية السبب - النتيجة موجودة أيضاً. فلأن ابنة عامل البرق قد أحضرت له غداءه تتمكن من فك قيده، ولأنه لم يعد مقيداً، أمكن تشكيل فرقة مطاردة، ولأن الفرقة تشكلت، أمكن تعقب اللصوص والعثور عليهم.

كانت سرقات القطارات شائعة في أوائل القرن العشرين، ولكن كان من المستحيل تصوير إحدى تلك السرقات. إذن ما الذي يمنع من تخيل كيف تكون إحدى السرقات في عام ١٩٠٣؟ وهكذا استكمل الفيلم الروائي نموه.

الفيلم الروائي

في محاولة جون هوارد لوسون لتعريف الفيلم، كتب ما يلي: «الفيلم هو صراع سمعي بصري، وهو يجسد علاقة مكانية زمانية، وينطلق من فكرة معينة، مروراً بتعاقب للأحداث، وصولاً إلى ذروة أو نهاية مطلقة للحدث»^(١). لاحظ أن لوسون لم يصف الفيلم كفيلم، بل وصف أحد أشكاله المحددة، وهذا الشكل هو الفيلم الروائي.

بالنسبة إلى لوسون الفيلم هو حكاية تحكى بالصوت والصورة وتبني لتصل إلى ذروة ويتوجها حل. ولا يجعل لوسون الحوار جزءاً من التعريف، بل يقتصر في قوله على أن الفيلم سمعي بصري. فالفيلم لا يحتاج إلى حوار منطوق ليروي قصة. والأفلام الصامتة لم تشمل على حوار منطوق، وكانت مصاحبة البيانو أو الأرغن للفيلم شائعة، كما كانت المؤثرات الصوتية ضرورية لرفد الحدث على الشاشة. وحتى مع قدوم الصوت كان صانعو الأفلام المبدعون حقاً يدركون أنه يجب رواية أجزاء من الحدث بصرياً بدون أي حوار.

(١) جون هوارد لوسون، الفيلم: العملية الإبداعية.

John Howard Lawson, *Film: The Creative Process* (New York: Hill & Wang 1967), 292.

في الفيلم، يمكن للصور نفسها أن تحكي جزءاً من القصة. وبعض اللحظات التي لا يمكن أن تنسى في الأفلام خالية من الكلام: الزلاجة المحترقة في فيلم أورسون ويلز Orson Welles المواطن كين (١٩٤١) التي تكشف معنى «البرعم»؛ رجل مصيره أن يكون وحيداً وهو يقف عند مدخل منزل يدخله الجميع ما عداه في فيلم جون فورد John Ford الباحثون (١٩٥٦)؛ فارس يلعب لعبة شطرنج مع الموت في فيلم إنغمار برغمان Ingmar Bergman الخكم السابع (١٩٥٧)؛ رئيس للشرطة يتقي نجمته المعدنية على الأرض في فيلم فرد زينمان Fred Zinnemann نروة انظهيرية (١٩٥٢). لكل منا لحظاته المفضلة. وكان كبار صانعي الأفلام يعلمون دائماً أن الفرق بين المسرح والفيلم هو الفرق بين مسرحية وسيناريو، فالسيناريو هو بالضبط ما تتطوي عليه الكلمة^(*): تمثيلية مصممة للشاشة، حيث يمكن للصور أن تحمل قدراً من العبء يعادل ما تحمله الكلمات.



بيتي ديفيز (إلى اليسار) في نور مارغو تشانغ،

ومارلين مونرو في نور ممثلة طموحة،

وجورج ساندرز في نور ناقد محك في فيلم كل شيء عن إيف^(**).

(*) كلمة screenplay تتألف من جزأين معاهما الحرفي هو مسرحية (أو تمثيلية) الشاشة.

(**) يذكر المؤلف المصنر الذي حصل منه على كل صورة من صور الكتاب. وقد رأيتُ
ألا ضرورة لذكر هذه المصادر في الترجمة. (المترجم)

ويوضح فيلم جوزيف مانكيويتز Joseph L. Mankiewicz كل شيء عن إيف الطريقة التي تدفع بها الصورة الحدث أو تعززه دون استعمال حوار. يدور كل شيء عن إيف حول ممثلة طموحة هي إيف هارنغتون Eve Harrington (آن باكستر Anne Baxter) تخدع نجمة مسارح برودواي مارغو تشانغ (مargo Channing (بيتي ديفيز Bette Davis) لتتخذ منها صديقة. وبعد أن تخون إيف مارغو وتصبح هي نجمة أيضاً، فإنها تقع ضحية خطة مماثلة، إذ أن فيبي Phoebe (باربرا بيتس Barbara Bates) الطالبة المبهورة بالنجوم ستعمل بإيف ما فعلته إيف بمارغو. وحين تقع فيبي أمام مرآة ذات ثلاثة وجوه تتكرر صورتها إلى أن تمتلئ الشاشة بما يبدو أنه لا نهاية له من نسخ فيبي. والمقطع الأخير خال من الحوار نهائياً. فلا حاجة لأي حوار، والصور نفسها توصل الرسالة. وهي طالما يوجد نجوم، فستوجد مبهورات بالنجوم، وبعضهن لن يتوقفن عند أي حد للوصول إلى الشهرة.

وسيدكر المشاهدون دائماً فيلم ألفرد هتشكوك سايكو (١٩٦٠) بسبب قتل ماريون كرين Marion Crane (جانيت لي Janet Leigh) في الحمام. والحادثة خالية من الكلام تماماً، رغم أن الموسيقى تعطي انطباعاً بأن ماريون تصرخ. ومع استعداد ماريون للاستحمام في غرفتها في موتيل بيتس، فإن نورمان بيتس Norman Bates (انثوني بيركنز Anthony Perkins) في الصالون المجاور يزيل لوحة سوزانا وكبار القبيحة من على الجدار ليراقب ماريون وهي تخلع ملابسها من خلال ثقب معد للتخلص. وهي تدخل تحت 'الدش' وتتمتع برداذ الماء، وفجأة يظهر خيال، يفترض أنه لسيده كبيرة في السن، عبر سقارة «الدش». تسحب المرأة الستارة وتأخذ في طعن ماريون طعنات متتالية بينما يختلط الدم بالماء ويتدفق عبر البالوعة. وعلى الرغم من أن الحادثة تستغرق أقل من دقيقة، فإن المشاهد يحصل منها على معلومات كثيرة. ولم يكن اختيار هتشكوك للوحة عشوائياً، فهي تصور القصة الواردة في الكتاب المقدس عن كبار السن الذين يتلصصون على سوزانا وهي تستخدم. وهنا تنتهك خصوصية ماريون. وبدلاً من أن تسترخي

في الحمام، فإنها تمر بتجربة استراحة الموت. وبدلاً من أن ينظف جسمها، فإنه يدنس. والواقع أن مقصورة «الذئب» هي التي تحتاج إلى تنظيف، لأنها تلطخت ببقع الدم.

وكتبة كل ما يحدث في هذا المقطع يحتاج إلى وقت أطول مما تحتاجه مشاهدته. ويخصص جيمس نيرمور James Naremore في كتابه دليل لفيلم سايكو خمس صفحات لوصف هذه الثواني الخمس والأربعين من الفيلم^(١).



عملية استخدام على وشك أن تتعرض لمقاطعة من قبل دخيل قاتل
في فيلم هتشكوك سايكو (١٩٦٠)

العلاقات الزمانية المكانية

ينطوي الفيلم الجيد، كما هي الحال بالنسبة لأي حكاية، على صراع؛ إذ يتلاطم الأشخاص وتختلف الأهداف وتتفرع المصالح، وتكون الشخصيات في خلاف إحداها مع الأخرى أو على خلاف مع المجتمع. لكن الصراع في الفيلم سمعي بصري، فهو مسموع ومرئي بدلاً من أن يكون مكتوباً ومقروءاً. والفيلم «يجسد علاقات زمانية مكانية». وفي حين أنه يمكن لأحكاية المكتوبة أن توحي أن حدثين يحدثان في الوقت نفسه في مكانين مختلفين، يمكن للفيلم أن يتخطى الإيحاء ويظهرهما وهما يحدثان.

(١) جيمس نيرمور، دليل لفيلم سايكو.

James Naremore, *Filmguide to Psycho* (Bloomington: Indiana University Press, 1977).

وقد مضى فيلم الشيفرة الزمنية (٢٠٠٠) إلى أبعد من وضع حدثين متزامنين أحدهما قبيل الآخر. ففي هذا الفيلم التجريبي إلى حد كبير، تُقسَم الشاشنة إلى أربعة أجزاء تشبه شبكة من المربعات. وفي كل جزء تتكشف قصة خيانية، بحيث يتمكن المشاهدون من المرور بتجربة أربع حكايات متشابكة تدور حول الموضوع نفسه وتجري في اليوم نفسه في الجزء العريض نفسه من مدينة لوس أنجلوس. وبما أن الشيفرة الزمنية لم يكن معداً أبداً للعرض في مجمعات دور السينما، فهو لم يجذب أعداداً كبيرة من المشاهدين. وكان الفيلم يمثل محاولة المخرج مايك فيغيس Mike Figgis لتوضيح كيف يمكن للفيلم تصوير أربعة أحداث تجري في الوقت نفسه دون أن يقوم المخرج بالقطع من حدث إلى آخر. وبسبب أن منهج الشيفرة الزمنية يختلف اختلافاً شديداً عما يتوقعه الجمهور من الفيلم، فهو لا يمثل موجة المستقبل.

لكن الشيفرة الزمنية يوضح مبدأ هاماً، وهو أن العمل المرئي لا يخضع للتقييد نفسه الذي يخضع له العمل المنطوق. والأجدر بالملاحظة في هذا الصدد هو أن الصورة ترتقي فوق الزمن. خذ على سبيل المثال، لوحة مثل غرونیکا لبابلو بيكاسو Pablo Picasso. إن مؤرخي «الزمن» الفعلي وحدثهم يرجعونها إلى سنة رسمها (١٩٣٧). ولكن كم يستغرق المشاهد في استيعاب جميع التفاصيل؟ لا يوجد أي جواب - يقول بعض مؤرخي الفن إنه يستغرق عمراً بأكمله.

وإحدى الطرق الأخرى لفهم أن المرئي لا يخضع لما يمليه الزمن هي النظر إلى بعض أمثلة الفن الديني في أواخر العصور الوسطى. فقديسان من قرنين مختلفين - وهما جيروم من القرن الرابع وفرانسيس من القرن الثالث عشر - يظهران في لوحة بسيلينو Pesellino الصنّب. وعلى نحو مماثل، في لوحة لقاء القديس أنطوان مع القديس بولص يجمع ساسيتا Sassetta شخصيتين تاريخيتين من القرن الأول (بولص) والقرن الثالث عشر (أنطوان).

وقد كتب ت. س. إليوت T. S. Eliot في قصيدة «نورثون المحروق»
«تتحرك الكلمات، تتحرك الموسيقى / فقط في الزمان». أما الصور، فهي
توجد خارج الزمن. ولا يصبح المرئي زمنياً إلا ضمن وسيلة مثل الفيلم، الذي
تتكشف القصة فيه ضمن إطار معين من الزمن وضمن زمن العرض، أو
استمرار الفيلم في الزمن الفعلي.



الحدث المتزامن في تشفيره الزمني (٢٠٠٠)

تزامن الأحداث في الأعمال القصصية والمسرحية

في بداية رواية أيريس مردوك Iris Murdoch هنري وكانو *Henry and Cato* (١٩٧٦) تقوم إحدى الشخصيات بالمشي فوق جسر جيئة وذهاباً، «في الوقت نفسه تقريباً» الذي تكون فيه شخصية أخرى في طائرة نافثة فوق المحيط الأطلسي. ثم تذكرنا مردوك أنه «في الوقت نفسه تقريباً» الذي تكون فيه الشخصيتان الأوليان على الجسر وفي الطائرة على التوالي، تكون شخصيتان أخريان في مكتبة وشخصية خامسة في مكان آخر، وهي شخصية

رجل يقرأ رسالة من ابنته. ومع أن مردوك تنجح في نسج مصائر جميع هؤلاء الأفراد في نسج متشابك، فهي مضطرة لتكرار عبارة «في الوقت نفسه تقريباً» إلى أن يتم التعريف بهذه الشخصيات. لكن صانع الأفلام يستطيع أن يطور الأحداث المتزامنة في بداية الرواية بتحويلها إلى مقدمة يستخدم فيها شاشة منقسمة إلى نصفين أو على شكل شبكة مربعات على طريقة الشيفرة الزمنية ثم ينتقل إلى شكل تقليدي من السرد في بقية الفيلم. أما بالنسبة للكاتب الروائي، فالأمر ليس بالسهولة نفسها. وباستثناء تقسيم الصفحة، ليس لدى كاتب الرواية أي خيار سوى استخدام الإشارات الزمنية مثل عبارة «في الوقت نفسه» أو عبارات موجزة تبين أنه في أثناء حدوث الحدث أ في أحد الأماكن فإن الحدث ب كان يجري في مكان آخر.

وأفضل ما يستطيعه الكاتب هو الإيحاء بالتزامن، كما يفعل شكسبير في ماكبث (الفصل الأول، المشهد الخامس). ففي الحظة نفسها الذي يصل فيها ماكبث إلى قلعه في إنفرنس Inverness، تكون السيدة ماكبث تقرأ رسالته التي يخبرها فيها أن الساحرات تنبأن بأنه سيصبح ملكاً. وقبل أن يصل ماكبث تكون زوجته قد انتهت من وضع خطتها الدموية لضمان وصول زوجها إلى الملك. وفي مسرحية موت بانع جوال لآرثر ميلر Arthur Miller، بينما يتوسل ويلى لومان Willy Loman للحصول على عمل لا يتطلب السفر، يكون ابنه بيف Biff في موقع آخر ينتظر بلا جدوى لإجراء مقابلة، ويبلغ به الإحباط درجة تجعله يترك المكان. والسخرية هي أن كلا الأب والابن يفشلان في الحصول على عمل في الوقت نفسه.

زمن الفيلم

كما علمنا، لا بد للفيلم من أن يروي قصة ضمن وقت عرض محدد. وأي شخص يرتاد السينما بانتظام، يتفحص جدول عرض الأفلام في إحدى الصحف أو على الشبكة الإلكترونية أو عن طريق الهاتف. ويكون مبرمجو التلفزيون بشكل خاص واعي لوقت عرض الفيلم، لأنه في كثير من الأحيان

تُقطع الأفلام كي تتناسب مع فترة زمنية معينة. لكن زمن العرض هو زمن فعلي: ٩٠ دقيقة، ١٠٥ دقائق، وهكذا. أما زمن الفيلم فليس زمناً فعلياً: زمن الفيلم يتلاعب بالزمن الفعلي.

زمن الفيلم مرن، ففي الفيلم يمكن ضغط يوم كامل إلى بضع دقائق بل حتى بضع ثوان، وفي المقابل، يمكن إطالة بضع دقائق وثنان إلى ما يبدو وكأنه يوم كامل. وفي المشهد الشهير على درجات أوديسا Odessa، في فيلم بوتومكين يشوهه المخرج الروسي سيرجي ايزنشتاين Sergei Eisenstein الزمن الفعلي. فهو يجعل المذبحة تبدو أطول مما هي لأنه يريد التشديد على الفظائع التي ارتكبتها جنود القيصر ضد سكان أوديسا. وقرب نهاية المقطع، يدوح جندي بسيفه ويضرب عين امرأة تضع نظارة أنفية. في عالم الواقع سيعمد الجندي إلى شرط عينها بسيفه بحركة واحدة من ذراعه، لكن ايزنشتاين يجزئ الفعل. أولاً، نرى الجندي وذراعه مرفوعة بالنصل خلف رأسه، ثم نرى الوجه المتوحش، لكن بدون أن نرى السيف، ويطغى وجهه عدنذذ على الشاشة. وبعدها يصرخ صرخة غير واضحة مع بدء ذراعه المرفوعة في الهبوط. وفي النهاية نرى المرأة وقد فغرت فاهها وتحطمت العدسة اليمنى من نظارتها والدم ينفر من عينها ويسيل على وجهها.

ونزع مفتاح من حلقة مفاتيح عملية بسيطة. لكن في فيلم ألفرد هتشكوك سيئ السمعة (١٩٤٦) يتعرض هذا الفعل للإطالة بقصد التشويق. فأليشا Alicia (إنغريد برغمان Ingrid Bergman) عميلة للمخابرات الأمريكية يتطلب منها عملها أن تتزوج سباستيان Sebastian (كلود رينز Claude Rains)، وهو نازي سابق. وهي تملك مفتاح كل غرفة في منزلها باستثناء قبو النبيذ. وبما أن زميلها في المخابرات (كاري غرانت Cary Grant) يظن أن القبو يحتوي على أكثر من النبيذ، فإن أليشا مضطرة لنزع ذلك المفتاح من حلقة مفاتيح زوجها أثناء وجوده في الحمام استعداداً لحفلة سيقديهما الزوجان في المساء. ويمدد المخرج تلك اللحظة، ما يجعل المشاهد ينساء لونها إن كانت

ستدجج، وإذا نجحت ما الذي سيحدث حين يكشف زوجها غياب المفتاح. وفي عالم الواقع، إذا كانت زجاجة نبيذ موضوعة في موضع أقرب مما ينبغي لحافة الرف، فهي ببساطة ستسقط وتتحطم. وفي وقت لاحق من فيلم سيني السمعة تتحطم زجاجة نبيذ بالفعل، لكنها قبل ذلك تبقى فترة مطولة على الحافة، ما يجعلنا نساءل ما إذا كانت ستسقط وإن سقطت فما الذي ستكشف عنه محتوياتها.

وفي فيلم فرانك كابرا Frank Capra أعزقك بجون دو (١٩٤١)، تتم حملة انتخابية عبر البلاد خلال ثوان قليلة. وذروة فيلم دار السينما (١٩٧٦) هي العرض الأول لفيلم د. و. غريفيث D. W. Griffith موند أمة (١٩١٥). ولإعطاء العرض أكبر قدر ممكن من المصدقية، تستخدم مقتطفات من الفيلم الحقيقي. والعرض الأول أصيل ورد فعل المشاهدين تلقائي إلى درجة أننا ننسى أن ملحة غريفيث التي يبلغ طولها ثلاث ساعات قد اختصرت إلى بضع دقائق من زمن الشاشة. ومثل ذلك فيلم روبرت أولتمان Robert Altman ناشفيل Nashville (١٩٧٥) الذي يستغرق عرضه ساعتين ونصف، حيث أنه يجعلنا نستغرق فيه إلى حد يجعلنا ننسى أننا أمضينا خمسة أيام مع أربعة أشخاص تشابكت مصائرهم. وإذا استحوذ فيلم على انتباهنا كما يفعل فيلم جيمس ويل James Whale سفينة الاستعراضات فإننا نغفل عن حقيقة أن القصة التي تغطي ثلاثة أجيال لم تستغرق في عرضها سوى ١١٣ دقيقة.

قليلة هي الأفلام التي نلتزم بالوحدة الزمنية، وهي أن يتطابق زمن العرض مع زمن القصة. لا بد أن نقر أن مثل هذه الأفلام نادرة، لكن فيلم روبرت وايز Robert Wise الخطة المنجّرة (١٩٤٩) وفيلم فرد زيمان ذروة الظهيرة (١٩٥٢) يستغرقان في العرض اثنتين وسبعين دقيقة وأربع وثمانين دقيقة على التوالي. والساعات مؤشرات وقت هامة في كلا الفيلمين، ونتيجة لذلك، ندرك أنه لا يوجد فرق بين الوقت الذي تستغرقه مشاهدة الفيلم والزمن الذي يتطلبه تطوّر الحبكة.

تنوع الوسيلة

هناك تنوع كبير حتى في الأفلام الروائية يجعل من شبه المستحيل التعميم حول طبيعة الوسيلة. فليست جميع الأفلام من صنع استوديوهات كبرى، وليست جميع الأفلام مصنوعة في هوليوود. ولتكوين فكرة عن الأنواع الكثيرة من الأفلام، سنقوم بفحص نوعين مختلفين تماماً عن أفلام التيار العام التي تعرضها مجتمعات دور السينما. هناك الفيلم المستقل الذي يمكن مشاهدته في دور العرض الفنية أو على قناة الأفلام المستقلة أو قناة سندانس Sundance أو تلفزيون الاشتراك. وهناك الفيلم العالمي من دول مثل المجر والصين وفرنسا وإيران والسويد، ويمكن استجاره على أقراص فيديو رقمية أو القراءة عنه في مجلة فارايتي *Variety* كل أسبوع.

الفيلم المستقل

بالنسبة لمعظمنا تعني كلمة «مستقل» - من بين معانٍ أخرى - «غير مرتبط» أو «ذاتي الدعم» أو «حر من التحكم أو النفوذ الخارجي» أو «ممانع في أن يكون جزءاً من التيار العام»، وما إلى ذلك. في عالم السينما تعني كلمة «مستقل» معنى أكثر تخصصاً، على الرغم من أن ما يجذب الرجال والنساء إلى صنع الأفلام المستقلة هو بالضبط رفضهم لأن يكونوا جزءاً من الصناعة التي يوجهها المنتج كما هو حال شركات هوليوود. بدلاً من ذلك، يود هؤلاء أن تكون لهم الحرية في صنع أفلامهم الخاصة بهم دون تدخل مسؤولي الاستوديوهات التفتينيين الذين لا يهمهم سوى نجاح المشروع تجارياً.

الفيلم المستقل ظاهرة جديدة. فمنذ بداية صنع الأفلام كان صانعو الأفلام المستقلون موجودين: الخارجون عن القطيع الذين اختاروا سنوك طريق خاص بهم، لأنهم كانوا فكرة عن النظام وقرروا أنهم يريدون العمل خارجه. وقد بدأ الاستوديو المعروف اليوم باسم يونيفرسال Universal عام 1909 تحت مسمى الشركة المستقلة للصور المتحركة، وأسسها المهاجر الألماني كارل ليمل Carl Laemmle. وكان هذا في وقت كانت فيه شركة براءات اختراع الصور المتحركة - وهي اتحاد احتكاري قوي مؤلف من تسع شركات،

أكبرها بيوغراف Biograph وإديسون Edison - تجمع براءات اختراع آلات التصوير والعرض الخاصة بها في محاولة للقضاء على المستقلين. ولكي تحصل على آلات تصوير وعرض وأفلام خام، كان يتوجب عليك أن تنتمي إلى الاتحاد الاحتكاري أو تتعامل بالإفلاس. وحتى لو كنت تملك إحدى آلات تصوير الاتحاد فعليك أن تدفع دولارين أسبوعياً مقابل مزية استعمالها. وقد حارب ليمل وآخرون شركة براءات اختراع الصور المتحركة، التي أُعلن في عام ١٩١٢ أنها تنتمي لقانون شيرمان Sherman المناهض للاحتكار. وفي تلك السنة نفسها تحولت الشركة المسماة الشركة المستقلة للصور المتحركة إلى جزء من شركة يونيفرسال لصناعة الأفلام، التي تطورت لتصبح في عام ١٩١٥ استوديو يونيفرسال، ولم تعد مستقلة بل أصبحت استوديو رئيسياً له مكتب بريد خاص به في مدينة يونيفرسال في لوس أنجلوس.

وفي عام ١٩١٩ قام ثلاثة ممثلين، هم ماري بيكفورد Mary Pickford وتشارلي تشابلن Charlie Chaplin ودوغلاس فيربانكس Douglas Fairbanks، والمخرج د. و. غريفيث بتأسيس «الفنانون المتحدون (يوناييتد آرئيستس)» التي كثيراً ما يعتقد الناس أنها استوديو لكنها في الحقيقة شركة توزيع شركات لإنتاج أفلام مؤسسيها وأفلام غيرهم وتوزيعها. وخلال العقود القليلة التالية ظهر على الساحة عدد من المنتجين المستقلين، كل منهم مختلف عن الآخرين. كان واحداً من أعظمهم سامويل غولدوين Samuel Goldwyn، الذي وزع بعض أفلامه عن طريق «الفنانون المتحدون» (مثل طريق مسدود، ١٩٣٧، ومرئفات وذريفغ، ١٩٣٩)، لكنه وزع الكثير منها من خلال أفلام آر كيه راديو RK Radio Pictures التي كانت استوديو رئيسياً إلى أن توقف عام ١٩٥٧. ولم يكن غولدوين يريد أن تكون له قاعدة في أحد الاستوديوهات أبداً، بل استخدم الاستوديو لتوزيع أفلامه فحسب.

كان منتجون مستقلون آخرون ممن يتبعون طريقهم الخاص يريدون ارتباطاً مع الاستوديوهات كعنصر أمان. ففي عام ١٩٤٤، ترك هال وليس Hal Wallis استوديو الأخوين وارنر Warner Bros.، حيث كان مدير الإنتاج، لأنه يريد ألا ينتقي سوى الأفلام التي يريد حقاً صنعها بدلاً من أن يضع

برنامجاً لإنتاج عشرين فيلماً ونيف كل عام. استبدل موقعه بموقع في باراماونت Paramount، التي بقي فيها حتى عام ١٩٧٠، وأعطى الاستوديو خلالها أعمالاً خالدة مثل ارجع يا شيبيا الصغير (١٩٥٢) ووثم الوردة (١٩٥٥) وبيكيت *Becket* (١٩٦٤) والعزم الصادق (١٩٦٩)، بالإضافة إلى أفلام أدنى منزلة لكنها ذات رواج شعبي مثل أفلام دين مارتن Dean Martin وجيري لويس Jerry Lewis الفكاهية وأفلام إلفيس برسلي Elvis Presley. وبعد أن ترك باراماونت، قام بالثمن نفسه في استوديو يونيفرسال لخمس أعوام. وفيلماً آن ذات الألف يوم (١٩٦٩) وماري مذكرة الاسكتلنديين (١٩٧١) يحظيان بتقدير كبير بسبب صدقهما التاريخي. كما سيتذكر المشاهدون دائماً روسدر كوغبيرن *Rooster Cogburn* (١٩٧٥) باعتباره الفيلم الوحيد الذي جمع بين جون وين John Wayne وكاترين هيبورن Katherine Hepburn.

وكان أحد المنتجين المستقلين الآخرين في تلك الفترة، وهو سام شبيغل Sam Spiegel، قد أجرى ترتيباً طويلاً الأمد مع شركة أفلام كولومبيا Columbia ما نجم عنه أعمال كلاسيكية مثل على الواجهة الألمانية (١٩٥٤) والجسر على نهر كواي (١٩٥٧) ولورنس الجزيرة العربية لكن القول إن



مارلون براندو Marlon Brando وإيفا ماري سينت Eva Marie Saint في فيلم إليا كازان Elia Kazan على الواجهة الألمانية (١٩٥٤) الذي أنتجه سام شبيغل، والذي ربح جوائز الأوسكار لأفضل فيلم وأفضل ممثل (براندو) وأفضل ممثلة مساعدة (سينت) وأفضل مخرج (كازان)، وأفضل قصة وسيناريو (بُد سكليبرغ Budd Schulberg).

ارجع يا شيبا وعلى الواجهة المائية هما «فيلمان مستقلان» يعني تجاهل التمييز بين الأفلام المصنوعة خارج النظام والأفلام المصنوعة داخله. فوليس وشيغل كانا ينتجان ضمن النظام، وقام الاستوديو فقط بتوفير موطن لشركتي إنتاجهما.

تغير الفيلم المستقل تغيراً كبيراً منذ أيام غولدوين ووليس وشيغل. في الوقت الحاضر، أصبحت شركة «الفنانون المتحدون» قسماً مخصصاً من مترو غولدوين ماير (مترو) MGM، التي هي نفسها فرع من سوني Sony، التي تمتلك أيضاً أفلام كولومبيا. وجميع الاستوديوهات الكبرى التي كانت فيما مضى تتحكم بإنتاج الأفلام هي ملك لمجموعات مختلطة من الشركات، فسوني تمتلك مترو وكولومبيا، وجنرال إلكتريك General Electric تمتلك يونيفرسال، التي أصبحت الآن إن بي سي يونيفرسال NBC Universal، وتايم وارنر Time Warner تمتلك استوديو الأخوين وارنر، وشركة روبرت مردوك Rupert Murdoch للأخبار تمتلك فوكس Fox القرن العشرين. وتبقى شركة ديزني Disney وحدها مستقلة.

وحتى الاستوديوهات الكبرى دخلت مجال الإنتاج المستقل بطريقة ملتوية. فبدافع إدراك هذه الاستوديوهات أنها لا تستطيع أن تصنع بنفسها أفلاماً كافية لاستكمال جدول الأفلام التي ستوزعها في سنة معينة، كان رد فعلها هو تشكيل أقسام متخصصة (تسمى أحياناً الأقسام الدكاكين) لتوزيع ما يسمى ملتقطات (أي أفلام مستقلة الصنع تستحوذ الاستوديوهات عليها من أجل توزيعها). وهكذا توجد «الفنانون المتحدون» لدى مترو (أسود مقابل حملان، ٢٠٠٧، وفالكيري *Valkyrie*، ٢٠٠٨)، وأفلام سوني الكلاسيكية لدى سوني (المقابلة ونادي كذب جين أوسدن، كلاهما من إنتاج ٢٠٠٧)، وأفلام فوكس Focus الطويلة (نور الشمس الخاكد الساطع من العقل الظاهر، ٢٠٠٤، كرات الغضب، ٢٠٠٧)، وأفلام أنوار فوكس

الكشفة لدى فوكس القرن العشرين (الآنسة إشراق الصغيرة، ٢٠٠٦، وجونو، ٢٠٠٧)، وأفلام وارنر المستقلة - التي انقرضت - لدى الأخوين وارنر (الحجاب المطفي، ٢٠٠٦، وفي أرض النساء، ٢٠٠٧)، ونخبة بارامونت - أفلام بارامونت الكلاسيكية سابقاً - لدى بارامونت (حقيقة غير مريحة، وبابل، كلاهما من إنتاج ٢٠٠٦). لكن إذا أخفق قسم متخصص في تحقيق توقعات الاستوديو، فيمكن للاستوديو أن يغلقه، كما حدث في حالة أفلام وارنر المستقلة.

ما مدى اختلاف هذه الأفلام التي توزعها «الدكاكين» عن أفلام الاستوديوهات؟ انظر على سبيل المثال إلى فيلم فوكس القرن العشرين الطاحونة الحمراء (٢٠٠١) وفيلم أنوار فوكس الكشفة مَرَّهَا مَثَل بِيكَام (٢٠٠٢).



برك لانكستر Burt Lancaster في نور الزوج السكير وشيرلي بوث Shirley Booth في أدها الذي ربح الأوسكار لدور زوجته ذات لمعاناة الطويلة في فيلم ارجع يا شبيبا لصغير (١٩٥٢).



عشيرة هوفر Hoover في طريقها إلى مسابقة «الآنسة إشراق الصغيرة»، وهم من اليسار إلى اليمين غرغ كينر Greg Kinnear وستيف كاريل Steve Carell وبول دانو Paul Dano وتوني كوليت Tony Collette وأبيجيل برسلن Abigail Breslin في فيلم الآنسة إشراق الصغيرة (٢٠٠٦).

فالأول فيلم استوديو لا يخطئه المرء، باذخ في إنتاجه وفي تصويره، وهو من بطولة نيكول كيدمان Nicole Kidman. والثاني هو فيلم بريطاني صغير بلا نجوم. ومع أن بيكام جنب الجمهور الكبير الذي يستحقه، فإن القصد منه لم يكن أبداً أن يتجاوز كونه من مشتريات أنوار فوكس الكشافة.

إذا اقتصر مصطلح «الفيلم المستقل» على الأفلام الممولة ذاتياً بأكمنها، فالأفلام التي سينطبق المصطلح عليها قليلة. وقد حمل فلما بعيد عن السماء (٢٠٠٢) وعازفة البيانو (٢٠٠٢) العلامة التجارية لأفلام فوكس الطويلة وظهر فيها ممثلون مشهورون نسبياً (جوليان مور Julianne Moore ونيس كويد Dennis Quaid في بعيد عن السماء، وأدريان برودي Brody Adrien في عازفة البيانو). هل هما فيلمان مستقلان؟ جواب صحيفة مراسل هوليوود هو نعم. جواب صناعة السينما هو نعم. في عام ٢٠٠٣، استخدم مل غبسون Mel Gibson ماله الخاص لصنع آلام المسيح (٢٠٠٤)، وهو فيلم باللغتين

اللاتينية والآرامية يتناول الساعات الأخيرة في حياة المسيح. وباعتبار أن مل غبسون من كبار النجوم، فقد كان بإمكانه تحمّل دفع خمسة وعشرين مليون دولار من ماله الخاص لصنع هذا الفيلم الشخصي إلى حد كبير من خلال شركته الإنتاجية أكون Icon. لكن خريج كليات السينما العادي لا يمكنه جمع أي مبلغ يقارب ذلك المبلغ. وآلام المسيح هو حرفياً فيلم مستقل.

لكن كيف يكون الفيلم المستقل بالضبط؟ هو بصورة عامة يختلف كثيراً عن أفلام الاستوديوهات. وكمثال واضح، لن يخلط أحد بين مشروع ساحرة بئير (1999) - الذي صُوّر بألة تصوير ١٦ أمم وآلة كامكودر Camcorder بتكلفة ثلاثين ألف دولار - وفيلم ضخّم الميزانية من توزيع أحد الاستوديوهات الكبرى. بالطبع وصلت إيرادات ساحرة بئير إلى ١٤٠ مليون دولار ويرجع الفضل الكبير في ذلك إلى شركة توزيعه أرتيزان Artisan التي اشترتها شركة ليونز غيت إنترتينمنت Lions Gate Entertainment عام ٢٠٠١.

ولمزيد من التحدي، في الفيلم المستقل لا توجد مؤثرات خاصة مبهرة مثل كرات النار أو السيارات التي تتفجر محترقة أو أعضاء الجسم التي تطير في الهواء. وقد لا يكون الممثلون أصحاب أسماء يتداولها الجميع مثل توم كروز Tom Cruise وجوليا روبرتس Julia Roberts، بل في الواقع قد لا يشبه البعض منهم النماذج الهوليوودية على الإطلاق. إضافة لذلك، في كثير من الأحيان تصور الأفلام المستقلة أشخاصاً عاديّين مجبرين على اتخاذ قرارات صعبة. على سبيل المثال، في الدادنة (٢٠٠٧)، تقع صانعة فطائر في فخ زواج تتعرض فيه للأذى، وتحمل، وتقيم علاقة قصيرة الأمد ثم تهيبها، وتترك زوجها وتقيم محل فطائر خاصاً بها. وهذا كل شيء. وفي جونو Juno تقرر مراهقة حامل عدم الخضوع لعملية إجهاض وتختار أن تلد الطفل. هذان فيلمان عن شخصين عاديّين من الحياة اليومية.

ولم يكن فيلم تلاب قوي (٢٠٠٧)، وهو من إنتاج شركتي الخطبة ب وأفلام الثورة، من توزيع استوديو افلام بارامونت بل وزعته نخبة بارامونت. ومن المحتمل أن أفلام بارامونت لم تكترث بفيلم عن الاغتيال الوحشي

للصحفي دانيال بيرل Daniel Pearl في باكستان، وذلك جزئياً بسبب عدم اهتمام الجمهور بأفلام عن 9/11 مثل مركز التجارة العالمي ويونايك ٩٣ (كلاهما من إنتاج عام ٢٠٠٦). حتى مع التزام نجمة مثل أنجلينا جولي Angelina Jolie بالمشروع، فقد كان أفضل قرار مالي هو توزيع قلب قوي من خلال شركة نخبة بارامونت.

بصورة جوهرية من يصنع الأفلام المستقلة هم الأشخاص الذين يفضلون أن يعملوا خارج تيار هوليوود العام على أن يرغموا على التنازل عن اسماقتهم الفنية. وبعض الأفلام المستقلة - عادة الأفلام التي تحمل وراءها سجلاً من الإنجازات مثيراً للإعجاب - تنظر إلى الاستوديو على أنه قاعدة عمليات: يوفر الاستوديو جزءاً من التمويل (ويأتي الباقي من ترتيبات للمشاركة في الإنتاج ومن قروض المصارف) ومكاتب وخدمات فنية. وكما علق أحد المسؤولين التنفيذيين في شركة أرتيزان إنترتينمنت السابقة التي وزعت مشروع ساحرة بثير: «كلنا مستقلون اليوم، وفي الوقت نفسه لا يوجد أي مستقل»^(١). فكل صانع أفلام يعتمد على التمويل. وحين يتوفر المال، الخطوة التالية هي صنع الفيلم وفق ما تخيله صانعه، وإذا تم ذلك يمكن لصانع الفيلم الادعاء بأنه «مستقل» بمعنى أنه حقق مقاصده.

في عام ٢٠٠٧ سألت مطبوعة تنشرها نقابة صناع الأفلام العالميين تحمل الأحرف الأولى من اسم النقابة ثمانية من صانعي الأفلام عن مفهومهم للفيلم «المستقل». وكانت الإجابات منيرة: الفيلم المستقل يتيح لنا استكشاف الصدق والنزاهة في مادة شخصية غير تجارية؛ ويستطيع صانع الأفلام «أن يصنع الفيلم الذي يريده، دون أي إسهام من لجنة ينصب اهتمامها دائماً على الإجمالي الحسابي الأخير»؛ وأخيراً «هو في كثير من الأحيان الموضوع الذي تجد فيه أكثر القصص إثارة للاهتمام وتجد صانعي أفلام يتقنون حماساً

(١) ستيفن غلواي، «حين تتصادم الكلمات».

Stephen Galloway, "When Words Collide," *Hollywood Reporter*, Independent Producers and Distributors edition, August 2000: 9.

للتجربة والمجازفة»^(١). ويجب على أي دارس جدي للأفلام ألا يتجاهل غنى الأفلام المستقلة المتوفرة الآن أكثر من أي وقت مضى. وستكتشف أفلاماً محلية وليست عالمية، توجهها الشخصيات ولا يشحنها النجوم، وهي نحيلة وليست مكتنزة.

الفيلم العالمي

كانت السنوات الأولى من العقد السادس من القرن العشرين سنوات عجافاً لصناعة الأفلام الأمريكية. فقد كان سيناريو مألوف يتكرر في جميع أنحاء البلاد، وهو أن دار سينما محلية تعمل ليلة الأحد، ثم في اليوم التالي تكون اللوحة فوق المدخل فارغة، وسرعان ما تتحول دار السينما إلى صيدلية أو سوق لبيع الأطعمة. وقد انخفض عدد مرتادي السينما من تسعين مليوناً في عام ١٩٤٦، التي تمثل ذروة بالنسبة لصناعة السينما، إلى نصف ذلك العدد تقريباً بعد عشرة أعوام. وبدأت هوليوود تتبع منهج «الأكبر هو الأفضل» في السعي لاستعادة جماهيرها التي سرقها التلفزيون منها. أولاً ظهرت الأفلام ثلاثية الأبعاد التي تطلبت من المشاهدين وضع نظارات بولارويد Polaroid ذات إطارات من الورق المقوى ليمروا بتجربة توهم العمق. وقد أذهل أول فيلم ثلاثي الأبعاد - وهو شيطان بوانا (١٩٥٢) - المشاهدين وخاصة حين انزلق ثعبان لسانه يرفرف نزولاً على شجرة وبدأ أنه يتجه نحو الجمهور. وبعدها أتت محاولات لتوسيع حجم الشاشة، وهكذا تعرضت الصيغة النموذجية، وهي ١,٣٣ إلى ١ (نسبة الصورة القديمة التي كان عرض الشاشة يزيد فيها عن الارتفاع بمقدار الثلث تقريباً) إلى تغييرات مختلفة من ٢,٥ إلى ١ (أي يبلغ العرض مقدار ارتفاعين ونصف) إلى ١,٨٥ إلى ١ (أي يكاد

(١) بولين روجرز، «ثمانية مصوري سينمائيين يتحدثون عن الأفلام المستقلة».

العرض أن يكون ضعفي الارتفاع)، وهذا هو الحجم المتعارف عليه في الولايات المتحدة الآن^(١).

وقد ابتعد المفكرون الأمريكيون في الغالب عن النظر إلى الفيلم على محمل الجد، بل كانت نظرهم إلى السينما قاتمة. ولم يكن سوى قلة من الأكاديميين في ذلك الزمن سيصدقون أن دراسة الأفلام ستصبح من فروع المعرفة، فرع يعادل في صرامته أي موضوع من مواضيع الدراسة. وقد بدأت تلك العقلية تتغير مع ظهور عدد أكبر من صانعي الأفلام العالميين على الساحة، ما أضفى الشرعية على فن الفيلم. فقد استحوذت الأفلام التي كانت تدعى «أفلاماً أجنبية» في العقد السادس والسابع من القرن العشرين على اهتمام الأكاديميين، وكذلك على اهتمام الطلاب الجامعيين الجدد، الذين نظروا إلى الأفلام الأمريكية على أنها سينما السوق.

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية في عام ١٩٤٥ بدأت الأفلام العالمية تُعرض بشكل فيه شيء من الانتظام في دور السينما الأمريكية. وحتى ذلك الوقت، لم تكن تُشاهد إلا في مدن كبرى مثل نيويورك، حيث توجد بضع دور سينما متخصصة بمثل هذه الأفلام، أو بين جماعات تدعم عرض أفلام غير ناطقة باللغة الإنجليزية في دور السينما القريبة منهم بين الحين والآخر.

بعد الحرب تعرض الأمريكيون لنوع مختلف كلياً من صنع الأفلام. فالأفلام التي جاءت من إيطاليا بين عام ١٩٤٤ وأوائل العقد السادس، والتي يطلق عليها الآن مصطلح «الواقعية الإيطالية المحدثّة»، كانت تصوّر في الشوارع والشقق والمطاعم والمقاهي وما إلى ذلك، بسبب عدم وجود مسارح صوتية في روما. والحطام الذي خلفته الحرب أعطى مصداقية لا يمكن لأي

(١) تُشرح معظم كتب الأفلام العمليات المختلفة الخاصة بالثلاثية العريضة (سِنِراما، سينما سكوب، فسكا فيجن VistaVision، الخ.)؛ انظر على سبيل المثال، نيفيد كوك، تاريخ الفيلم الروائي.

David A. Cook, *A History of the Narrative Film*, 3rd ed. (New York Norton, 1969), 463-479.

استوديو في هوليوود تكليدها. وفي كثير من الأحيان تعاملت تلك الأفلام مع مواضيع البقاء والفقدان: فقد ظهرت محنة النساء العاملات في حقول الرز في وادي ابو Po في الرز المر (١٩٤٨)، وتألف خط القصة في فيلم سارق الدراجة (١٩٤٧) من أب تسرق دراجته، ما يجعل من المستحيل عليه عملياً العثور على عمل، وصوّر أطفال شوارع يكافحون للبقاء دون معين في مسح الأحنية (١٩٤٦). والكثير من هذه الأفلام لم تنته نهايات سعيدة ولذلك دفعت المشاهدين إلى تبني نظرة واقعية رصينة.

انجذب المثقفون الأمريكيون إلى السينما الأوروبية بسبب العمق في كثير من الأفلام، وخاصة أفلام المخرج السويدي إنغمار برغمان، الذي يتصف عمله بالثراء والكثافة اللذين تتصف بهما روائع الأندب. كانت أفلام برغمان موضوعاً صالحاً للنقاش الجدي. ويمكن للمرء أن يتحدث حديثاً مطولاً عن روائع برغمان، مثل الفراولة البرية (١٩٥٧)، التي لا يمكن تلخيصها بسهولة. فالنظرة السطحية تبين أن النخم السابع يدور حول فارس من العصور الوسطى يعود من الحملات الصليبية وحول الأشخاص الذين يقابلهم في الوقت نفسه الذي يذلل فيه الوباء الأسود. لكن على مستوى أكثر عمقاً يتناول الفيلم أزمة الإيمان التي يتعرض لها ذلك الفارس، وبحثه عن الله، ومحاولته للعثور على معنى للحياة، كما يتناول قبوله في نهاية المطاف لكونه مخلوقاً فانياً. وهو أيضاً يدور عن البراءة مقابل التجربة، والحياة مقابل الموت، والعقل مقابل الإيمان. وفي الفراولة البرية يسافر طبيب بالسيارة لاستلام شهادة فخرية. لكن الرحلة هي في الحقيقة رحلة موت. والفيلم يزخر بصور الموت: نظارة محطمة؛ ساعة جيب بدون عقارب؛ سيارة لدفن الموتى تتقد إحدى عجلاتها، مما يسبب أن يقع النعش في الشارع. يتنقل الفيلم بين الماضي والحاضر، بين الرؤيا والواقع، بين زمن من البراءة وبراءة تعرضت للخيانة. والمعاني الدقيقة في هذه المواضيع الجادة لم تلق معالجة سهلة في هوليوود في منتصف القرن الماضي.

إن أفلام برغمان ليست ما تسميه هوليوود «مفهوماً عالياً» - وهذا مصطلح مضلل يعبر عن فيلم يمكن تلخيصه في خمس وعشرين كلمة أو أقل، أو وصفه بالإشارة إلى عناوين مألوفة، ففيلم «البحيرة الهادئة» (١٩٩٩) هو فُكَّان (١٩٧٥) بدماسيخ» و«المصارع» (٢٠٠٠) هو نسخة مصنفة R من انهيار الإمبراطورية الرومانية (١٩٦٤) تحوي على قطع للرؤوس؛ و«يشوع» (٢٠٠٧) هو البذرة السيئة (١٩٥٦) تقابل بذرة الشيطان (١٩٧٧)». إن الكثير من الأفلام العالمية لا يمكن تصنيفها على هذا النحو، وهي تقاوم جميع أنواع النعوت التي يستخدمها مسؤولو الاستوديوهات التنفيذيون حين يناقشون فيلماً ينوون البدء بإنتاجه: «فيلم مثير شهواني» أو «مغامرة مليئة بالحركة» أو «فيلم عنف بالمدى» أو «فيلم رومانسي للنساء».

أحياناً لا يصل أحد الأفلام العالمية إلى نوع النهاية التي تتميز بها منتجات الاستوديوهات. ففي فيلم مايكل أنجلو أنتونيوني المغامرة (١٩٦٠)، تؤدي رحلة باليخت إلى إحدى الجزر إلى اختفاء امرأة. وحين تفشل مساعي العثور عليها، نفترض أنه في لحظة ما في الفيلم ستظهر من جديد. لكنها لا تظهر - ولا يبدو أن أحداً يهتم بذلك. ويعكس افتقارهم إلى الاهتمام جفافهم الروحي، وهذا هو الهدف الرئيسي للفيلم. وبصور آليس وماردن (١٩٩٨) العلاقة المعقدة بين الشخصيتين اللتين يحمل العنوان اسميهما، وهما عازفة بيانو وعارض أزياء. وحين يقتل الشاب أباه عن غير قصد، تبلغ العائلة عن الوفاة على أساس أنها حادث تحاشياً للفضيحة. لكن الإبن، الذي يطغى عليه الشعور بالذنب، يقرر أخيراً أن يعترف. هل يُحَكَم عليه أم يُبرَأ؟ لا نعرف بتاتاً. فالدقطة الأساسية هي أنه قرر أن يتحمل مسؤولية ما حدث.

الآن أصبح مشهد الفيلم العالمي، الذي كان يكاد يقتصر على الأفلام الأوروبية (باستثناء اليابان والهند، حيث شقت أفلام أكيرا كوروساوا Akira Kurosawa وساتياجيت راي Satyajit Ray على التوالي طريقها إلى دور سينما الفن) مشهداً عالمياً حقاً، مما أبطل كلمة «أجنبي». ففي مدينة

نيويورك خلال صيف عام ٢٠٠٧، كان من الممكن للمرء أن يشاهد أفلاماً بريطانية وهندية وفرنسية وإيطالية وألمانية وروسية وصينية ويابانية وإسبانية وإيرانية ورومانية وبلغارية ومعها أفلام دول أخرى.

ومن طرق التعرف على الفرق بين فيلم أمريكي وآخر غير أمريكي النظر إلى إعادة أمريكية لصنع فيلم عالمي. ففيلم لا تحفظات (٢٠٠٧) الذي ترتبط فيه طبخة ارتباطاً عاطفياً بمساعد طباطخ هو إعادة صنع للفيلم الألماني مارثا في الغالب (٢٠٠٢) صادقة في نقل الأصل على نحو غير معتاد. لكن الممثلين في فيلم هوليوود هما اسمان معروفان - كاترين زيتا جونز Catherine Zeta Jones وآرون إيكارت Aaron Eckhart - في حين أن الممثلين في الفيلم الألماني - مارتيئا غديك Martina Gedek وسرجيو كاستيليو Sergio Castellio - غير معروفين. وإضافة إلى ذلك، فإن النبرات في النسخة الأمريكية مختلفة وقراءة الحوار مختلفة وقيم الإنتاج مختلفة. لكن الطعام الذي يحضّر على نحو شديد الإلتقان هو نفسه.

بالطبع هناك إغراء يدفع البعض إلى تقليص أفلام دولة معينة إلى قائمة من الدقائيد. وهذا يشبه إخضاع حركة أدبية، مثل الحركة الرومانسية، إلى قائمة من الملامح المميزة التي تُطبّق على أية قصيدة من القرن التاسع عشر. فهذا لا ينجح دائماً، إذ أن وردزورث Wordsworth ليس بايرون Byron، وشيلي Shelley ليس كولريديج Coleridge^(*). بدلاً من ذلك، يجب أن تحاول اكتشاف ما يجعل أحد الأفلام العالمية فريداً، حتى لو بدا مشابهاً لأنواع الأفلام التي تعرفها.

على سبيل المثال، في ساراباند Saraband (٢٠٠٣) يعود إنغمار برغمان إلى شخصيتي ماريان Marianne (ليف ألمان Liv Ullmann)

(*) هذه أسماء شعراء إنجليز من أوائل القرن التاسع عشر، يصنفون جميعاً كشعراء في الحركة الرومانسية.
(المترجم)

ويوهان Johan (إرلاند جوزيفسون Erland Josephson) بعد ثلاثين سنة من تقديمه لهما للمشاهدين في مشهد من زواج (١٩٧٣). هما مطلقان من فترة طويلة، لكن ماريان تمتلكها رغبة شديدة في زيارة زوجها السابق. وتتحول الزيارة إلى مكوث طويل تتورط خلالها في المشكلات العاطفية لابن يوهان، هنريك Henrik، الذي هو عازف موسيقي ضئيل الجودة، وابنة هنريك، كارين Karin (هذا اسم مفضل لدى برغمان)، وهي عازفة فيولونسيل موهوبة. تجد ماريان أسرة يعذبها الذم والمعارضة وأسوأ أنواع العدا، النوع الذي يوجد بين ابن أو ابنة وأحد الوالدين، وهو في هذه الحالة بين هنريك وأبيه، حيث يكره الابن والده. هناك أوقات تتحدث ماريان فيها إلى آلة التصوير مباشرة، كما لو أننا نحن أيضاً نشاهد تصوير برغمان الموضوعي لعائلة قلقة. وبالنسبة للذين اعتادوا على الحركة السريعة في فيلم أمريكي عادي، سيبدو ساراباند ساكناً. هناك إيقاع، وهو بصورة رئيسية في تدفق الحكاية المنتظم، بدون التنوع (سريع - بطيء، مطوّ - مبتور) الذي ينصف به المنتج التجاري العادي. وعلى الرغم من أنه يبدو أن لا شيء يحدث في الفيلم، فإن أشياء كثيرة تحدث. لكن الأحداث تجري داخل الشخصيات، ويكشف برغمان عنها من خلال حديث هذه الشخصيات وعلى وجه الخصوص من خلال وجوهها. كان أرسطو يعتقد أن الحدث هو الشخصية، وفي الفيلم الحدث والشخصية بصريان، ويمكنك دراسة الوجوه للوصول إلى أرواح الشخصيات.

وتمثل بوليوود - وهو المصطلح الذي يطلق على السينما الشعبية المصنوعة في ممباي (بومباي سابقاً) في الهند - تراثها الفريد الخاص بها. فالمقاطع الموسيقية شائعة في أفلام بوليوود. بل هي متصنة في أفلام درامية مثل أرمان (٢٠٠٣) الذي تموت فيه إحدى الشخصيات نتيجة نوبة قلبية. فمقاطع الغناء والرقص هي تقليد في الفيلم البوليوودي مثلما أن تصادم السيارات هو تقليد في أفلام الحركة الأمريكية وجرائم القتل المروعة هي تقليد

في أفلام العنف بالمدى. ويستخدم الفيلم البوليوودي العادي نفاطاً مأثوفة من حبات الأفلام الغربية، فبالإضافة إلى مقاطع الرقص والغناء، هناك مثلث قصص الحب^(*) والآباء المتعنتون والعاشقان السيئا الطالع وسلسلة من الأشرار التي تتراوح من المجرمين إلى الفاسقين^(١).

وإذا كان فيلم ميرا نير Mira Nair زفاف الريح الموسمية (٢٠٠٢) قد لقي صدق عميقاً بين المشاهدين الأمريكيين، فذلك إلى حد كبير بسبب أن من الممكن لمعظم الناس التماهي مع المشكلات التي تنطوي عليها استعدادات الزفاف. والزفاف الوشيك هو أداة مأثوفة في الحكمة، شاهنناها في والد العروس (١٩٥٠)، (١٩٩١) وفي زفاف بنسي (١٩٩٠). وكثيراً ما تندفع العروس هاربة من منبح الكنيسة حين تكون على وشك أن تعبر عن قبولها الزواج، وتصرع إلى حبيبها الحقيقي، كما هو الأمر في حدث ذات ثينة (١٩٣٤) أو تشرح العروس أنها لا تستطيع قبول الزواج لأنها تحب شخصاً آخر، وتتوقع من العريس أن يتهم، كما في فتاة الغلاف (١٩٤٤)، أو أن العروس حين تدرك أنها لا تزال تحب زوجها السابق، الذي يكون لحسن الحظ على مقربة، تتابع الزفاف بعد أن تستبدل خطيبها بزوجها السابق، وهذا يمنع إصابة المدعويين بخيبة الأمل، كما يحدث في قصة فيلانفيا (١٩٤٠).

لا نرى في زفاف الريح الموسمية الأم والأب الأمريكيين المأثوفين اللذين على وشك تزويج ابنتهما. وخلافاً لأفلام الزفاف الهوليوودية، يتناول زفاف الريح الموسمية زواجا متفقاً عليه بين الأهل ويشتمل على حالة من الإيذاء الجنسي كانت في طي الكتمان لكنها أخيراً تنفجر أثناء استعدادات الزفاف.

(*) مثلث قصص الحب هو عادة علاقة عاطفية يشترك فيها ثلاثة أشخاص. (المترجم)
(١) توضح شيلا نايار كيف أدخلت بوليوود بعض حيل الحكمة من أفلام هوليوود في «أحلام، دارما، السيدة داوتفاير».

Sheila J. Nayar, "Dreams, Dharma, Mrs. Doubtfire," *Journal of Popular Film and Television* 31 (Summer 2003): 73-82.



لوحة ثلاثية من زفاف الريح الموسمية:

الممثلون (في الأعلى إلى اليسار): المخرجة وكاتبة السيناريو ميلا نير
(في الأسفل إلى اليسار): العروسان فاسونندرا داس Vasundhara Das وبافين داباس Pavin Dabas.

وفي أفلام الزفاف الأمريكية أداة التخاطب هي اللغة الإنجليزية، بينما في زفاف الريح الموسمية يعرف كثير من الأشخاص الإنجليزية لكنهم لا يستخدمونها دائماً، بل يتنقلون بين اللغات الإنجليزية والهندية والبنغالية. وفي أفلام الزفاف الأمريكية مصدر من مصادر الخوف الرئيسية هو احتمال هطول المطر أثناء الزفاف. ففي زفاف بدسي يقاطع المطر العزير حفل استقبال في خيمة، ويترك المدعوين - بمن فيهم والد العروس وابنته التي تزوجت لثوها - يرقصون في الوحل. أما في زفاف الريح الموسمية فالمطر هو رمز للتجديد والخصب، وهو لا يشوه «كمال اليوم» الذي تريده العروس الأمريكية لزفافها. بدلاً من ذلك المطر هو الطريقة التي تجعل اليوم أكثر كمالاً، بغسسه - مؤقتاً على الأقل - للمشكلات التي كانت موجودة من قبل.

دائماً سيوجد أشخاص لا يشاهدون سوى أفلام هوليوود التي تحمل أسماء نكبار النجوم، وأشخاص يزوعون الأفلام التي يشاهدونها بمشاهدة أفلام مستقلة وأخرى عالمية، وأشخاص يتحاشون إصدارات هوليوود كلياً، معتقدين أن الأفلام المستقلة والعالمية تتمتع بقدر أكبر من العمق. والذين ينتمون إلى الفئتين الأولى والثالثة يحدون من تجربة مشاهدتهم للأفلام. فأفضل الأفلام، بغض النظر عن أصلها، تأخذنا في رحلة إلى عالم لم نزره من قبل قط. وتحديد المرء مشاهدته للأفلام يعادل قراءته لجنس أدبي واحد. إن الفيلم يحتضن تنوعاً هائلاً من النصوص، جميعها تستحق درجة من التفحص.

فحص نص فيلمي

قبل أن نخوض في شرح العناصر المختلفة التي تظهر في جميع أنواع الأفلام - أكانت روائية أو مستقلة أو عالمية - سنفحص بداية فيلم كلاسيكي نرى كيف تتسج عناصره معاً لتكون نصاً مفرداً.

في بداية ظل من التذك (ألفرد هتشكوك، ١٩٤٣)، تظهر الأسماء فوق خلفية تصور أزواجاً من الأشخاص يرتدون الملابس الفيكتورية ويرقصون الفالس على أنغام أوبريتا فرانز ليهار Franz Lehár الشهيرة الأرملة الطروب. لكن هناك ما يلق في التوزيع الموسيقي، فهو في كثير من الأحيان لا يتبع مفتاحاً موسيقياً معيناً، ويكاد أن يكون محمواً، كما لو أن الراقصين في عالم يتحرك بحركة ثولبية خارج عن السيطرة. بعد ذلك نرى جسراً ممتداً فوق نهر. تستمر موسيقى الفالس، مألوفة ولكن فيها شيء من النشاز، في حين تدور آلة التصوير (وهي تتحرك أفقياً) من اليسار إلى اليمين، لتكشف عن رجلين على الضفة يصيدان السمك. وباستثناء الموسيقى، لا يوجد شيء غير عادي في المشهد إلى أن يحدث استبدال تدريجي (تحتفي نقطة أثناء تبلور نقطة أخرى) يأخذنا إلى جزء آخر من الضفة حيث تركت سيارة محطة. من الواضح أننا لسنا في منطقة راقية من المدينة (التي يتبين فيما

بعد أنها فيلادلفيا)، وهذا يتضح حين يأخذنا استبدال آخر إلى حي وسخ، يلعب فيه بعض الأطفال بالكرة أمام منزل يحوي غرفاً للإيجار. وبنقلنا استبدال ثالث من واجهة المنزل إلى غرفة أحد المستأجرين (جوزيف كوتن Joseph Cotten)، رجل يرتدي بذلة من قماش مخطط، وهو مستلق على السرير يدخن سيجاراً. ويوجد مبلغ من المال يبدو كبيراً على الطاولة المجاورة للسرير، وتوجد بعض أوراق النقود المجددة على الأرض، ما يوحي بعدم اهتمامه بالمال.

حين تأتي صاحبة المنزل، يطغى الرجل على الإطار، بينما تبقى هي في المدخل. حين ندخل أخيراً إلى الغرفة، تكون النقطة مصدر إزعاج، فالرجل مستلق على ظهره والمرأة واقفة. والرجل حتى وهو في وضع الراحة شخص ذو قوة غير عادية. تؤنبه ربة المنزل على عدم اكترائه للمال وتعلمه بأمر رجلين يبحثان عنه.

على الرغم من أن المستأجر يبدو غير مهتم بوجودهما، فإن بروده مصطنع. وقبل أن يغادر الغرفة يشرب بعض الماء ثم يقذف الكأس ويحطمها. وفجأة، تُسمع فواصل موسيقية من «فانس الأرملة الطروب»، كما لو أنه مرتبط بشكل ما بالرجل. وهو يخرج من المنزل، ويتجاوز الرجلين، اللذين يشرعان في تعقبه. وحين يتمكن الرجل من مراوغتهما، فإن هتسكوك يستخدم نقطة عالية (نقطة من الأعلى)، ما يقلص الرجلين إلى ذرتين بشريتين، بينما يقف المستأجر في مكان يعلوهما، وهو مسرور من خداعه لهما. ولأنه يدرك أن بقاءه حيث هو غير آمن فإنه يرسل برقيتين إلى حرم جوزيف نيوتون Mrs. Joseph Newton في سانتا روزا Santa Rosa بولاية كاليفورنيا، يعلمها أنه يدوي زيارتها. وتنتهي البرقية بعبارة: «قبلة إلى تشارلي الصغيرة من خالها تشارلي». إن الرجل أخيراً يكتسب اسماً، وهو الخال تشارلي، الذي لا بد أن ابنة أخته هي «تشارلي الصغيرة».

ينتقل مكان التصوير إلى سانتا روزا، التي هي من الناحية البصرية النقيض الكامل لكآبة المدينة التي كنا نشاهدها قبل قليل. لقد اختفى المظهر الموحد الرمادي، وسانتا روزا أكثر إشراقاً، وأكثر وداءً، وأكثر ترحيباً. والأسلوب الفني المستعمل هو نفسه: نقطة تأسيسية (أي نقطة تعرف بالموقع) لسانتا روزا، تتلاشى ليحل محلها الشارع الرئيسي، ثم تتلاشى لتحل محلها واجهة بيت فيكتوري، وأخيراً تنتقل إلى إحدى الغرف، حيث تستلقي شابة (تيريزا رايت Teresa Wright) على سرير في الدور العلوي وهي في ملابسها الكاملة ومستغرقة في التفكير، مثل المستأجر تماماً. فالمقطعان في فيلادلفيا وسانتا روزا متوازنان، وفيهما اللقطات تصبح أكثر تحديداً مع انتقال المشاهد من العام إلى الخصوصي.

يرن جرس الهاتف وتجبب عليه طفلة مبكرة النضج (يتبين فيما بعد أنها الأخت الصغيرة للشابة). لقد وصلت برقية إلى أمها، ما يؤكد علاقة المستأجر مع العائلة في سانتا روزا: عائلة نيوتون. تشعر الشابة بالضجر وهي تخبر أمها وأباها، وتأمل أن يزورهم خالها تشارلي كي يقوم بتحريك الأمور. واسمها الأول هو تشارلوت Charlotte، لكن عائلتها تطلق عليها اسم «تشارلي». إذن يوجد شخصان اسمهما تشارلي. الخير / الشر أو العكس؟ ربما صورة وانعكاسها في المرآة؟ حتى الآن لا تعرف «تشارلي الصغيرة» أن خالها في طريقه إلى سانتا روزا. ولكن لديها حافز لإرسال برقية له تطلب منه القدوم. وحين تعلم أنه قد أبرق فعلاً ليقول إنه في طريقه إليهم، فإنها تشعر بقرب أعرق منه.

قبل أن يصل الخال تشارلي، يجري عزله في جزء مستقل من القطار. ويشرح عامل القطار الأمر لزوجين يبديان القلق بأن الرجل مريض. هناك شيء يذدر بالسوء يوحيه القطار وهو يدخل المحطة، فهو يبعث دخاناً أسود إلى درجة أنه لا يبدو وكأنه يخرج من القطار نفسه، بل من مصدر جهنمي ما. كان يمكن أن نتوقع مثل هذا المشهد الكئيب، لكننا لا نتوقعه في سانتا روزا الناعسة ذات الشمس المشرقة. ومع ذلك فسانتا

روزا لها جانبها المظلم، يُعرّف العم تشارلي ابنة أخته عليه. في الواقع، سرعان ما نكتشف أن الخال تشارلي هو الجانب المظلم من ابنة أخته. فهي تكتشف تدريجياً أن خالتها هو قاتل مسؤول عن سلسلة من الجرائم، وبالتحديد هو «قاتل الأرامل الطروب»، إذ أنه يتصيد النساء الثريات ويقتلن للحصول على مجوهراتهن. ومع مرور الوقت يعلم الخال أن ابنة أخيه قد اتخذت شخصية «شرطية سرية»، وتبدأ بينهما لعبة الأقط والفأر. إن الإيقاع البطيء بظناً متعمداً في البداية يتسارع مع خبر وصول الخال تشارلي، ما يؤدي إلى أسلوب بصري مختلف وحكاية تتعمق باستمرار. والخال تشارلي ليس مريضاً كما ادعى في القطار، فهو قادر على الحركة تماماً، رغم أنه يقرر فيما بعد أن يحرم ابنة أخيه من تلك القدرة. بل في الواقع، هو يفضل ألا تكون في الوجود على الإطلاق.

مع وصول الخال تشارلي، يكون هتشكوك قد كشف لنا بينتي الشخصين اللذين يسميان تشارلي. ونحن نعرف أن للخال جانباً مظلماً، وإذا كانت ابنة الأخ هي بديلته أو «الأنا الثانية» له، فهي إما ستكشف سره أو سيكون لها سر خاص بها.

الفصل الثاني

التصاميم المكتوبة والمصورة^(*)، والصوت

زمن عرض الفيلم والسرعة التي يجري بها الحدث هما من القرارات الكثيرة التي يجب اتخاذها قبل الإنتاج أو بعده. وليس مهماً من الذي يتخذ هذين القرارين، ففي كثير من الأحيان لا نعرف من المسؤول عن صورة معينة أو جزء معين من الحوار. بعض المخرجين - ومنهم على سبيل المثال وودي آلن Woody Allen وروبرت أولتمان - يتحدثون للممثلين ارتجال بعض المشاهد. وقد عمل عدة كتّاب في إعداد سيناريو كازابلانكا (١٩٤٢)، لكن العبارة الختامية - «لويس Louis، أعتقد أن هذه بداية صداقة جميلة» - لم تظهر في أي من المسودات. بل كانت إلهاماً من المنتج هال ويس، الذي قرر أيضاً أن يُدعى الفيلم كازابلانكا، بعد أن كان اسمه في الأصل الجميع يأتون إلى حانة ريكي.

والمخرج الذي يذكر اسمه على أنه أخرج فيلم ذهب مع الريح (١٩٣٩) هو فكتور فلنغ Victor Fleming، لكن سام وود Sam Wood وجورج كيوكر

(*) استخدمتُ هنا عبارة «التصاميم المكتوبة والمصورة» لترجمة كلمة graphics التي تستعمل أحياناً للإشارة إلى الرسوم البيانية وأحياناً تعني الرسوم الحاسوبية، لكنها ذات معنى أكثر شمولاً، فهي تتضمن الصور الفوتوغرافية والرسوم والأشكال البيانية ولوحات الخط والرموز والتصاميم والرسوم الهندسية والخرائط وغير ذلك من الصور. وفي كثير من الأحيان تمزج بين النص والإيضاح والألوان، لكن تعريف المؤلف لها هنا هو أي مزيج بين الكتابة والتصاميم. (المترجم)

George Cukor عملاً في إخراجهِ أيضاً. ومع ذلك، لا يرجع الفضل لأي من هؤلاء المخرجين لمقطع حريق أتلانتا الشديد التأثير، فهو عمل المخرج الفني للفيلم وليام كاميرون منريز William Cameron Menzies. لذلك ففي الكتابة عن الفيلم نستخدم المصطلح العام «صانع الأفلام»، لأنه كثيراً ما يكون من الصعب معرفة الشخص المسؤول عن تأثير معين. وعلى الرغم من أن وليام وايلر William Wyler هو المخرج المعروف لفيلم بن هور (١٩٥٩)، فإن المشهد الذي يتذكره معظم المشاهدين هو سباق العربتين، الذي أخرجه في الحقيقة أندرو مورتون Andrew Morton. وبالمناسبة، فمورتون هو المسؤول أيضاً عن مقطع دنكيرك Dunkirk في فيلم آخر من أفلام وايلر، هو السيد مينيفر Mr. Miniver (١٩٤٢).

التصاميم المكتوبة والمصورة

كل فيلم هو نتيجة عدد من القرارات التي يتخذها أشخاص مختلفون. أحد هذه القرارات هي أين تستعمل التصاميم المكتوبة والمصورة وكيفية استعمالها، وهي العناصر التي تجمع الكتابة والتصميم، أي شعارات الشركات والعناوين وقوائم الأسماء أو أي مكان يقرر صانع الفيلم فيه نقل معلومات عن طريق الكلمة المطبوعة.

الشعار

هو العلامة التجارية للاستوديو. ومع أن الاستوديوهات تغيرت بالتأكيد تغيراً كبيراً منذ عصر هوليوود الذهبي في العقد الرابع والخامس من القرن العشرين، فقد أجريت بعض التعديلات على شعارات استوديوهات مثل مترو والأخوين وارنر وكولومبيا وبارامونت وفوكس القرن العشرين ويونيفرسال، لكنها لم تستبدل. ولا تزال كرة يونيفرسال الأرضية تدور في السماء، لكن لم تعد توجد طائرة تدور حولها كما كانت في أوائل العقد الرابع، كما أنها ليست مصنوعة من البلكسيغلاس Plexiglass، كما كانت بين عامي ١٩٣٦ إلى

١٩٤٦. أما سيدة كولومبيا التي تحمل شعلة فقد بقيت على حالها، برغم أن الشعلة تضيء بصورة أكثر سطوعاً والسيدة أنحف.



مثالان من شعارات الاستوديوهات

الصورة لعلها : الكرة الأرضية التي تستخدمها شركة يونيفرسال في عام ١٩٦٣. وقد أصبحت يونيفرسال الآن إن بي سي يونيفرسال، التي تتبع الشركة الأم جنرال إلكتريك General Electric.

الصورة السفلى: نسخة عن شعار كولومبيا من العقد الخامس من القرن العشرين، لا يختلف إلا قليلاً عما هو عليه اليوم.

يزعم فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov في كتابه أشياء تنفاقة أن كل كلمة تحتوي على تاريخها الخاص بها، وإذا كان هذا صحيحاً، فمن الممكن لنا أن نقول أيضاً إن تاريخ الاستوديو متضمن في شعاره. وفي العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، كان مرتادو السينما يعرفون الفرق بين الاستوديوهات. وحين كانوا يسمعون أسد مترو يرحب بهم،

يدركون أنهم سيشاهدون فيلماً جيد الإنتاج تتصدره مجموعة متميزة من الممثلين، ففي ذلك الوقت كان استوديو مترو أكبر استوديوهات هوليوود حجماً، ويتبجح بأن لديه «من النجوم أكثر مما في السماء». وحين يظهر صقر استوديو ريببلك Republic على الشاشة، كان المشاهدون يعرفون أنهم سيشاهدون فيلماً من الدرجة الثانية، وكانت ريببلك معروفة بأفلام «ملء البرامج» (على سبيل المثال أفلام الغرب الذي يلعب البطولة فيها جين أوتري Gene Autry أو روي روجرز Roy Rogers) التي يستخدم الواحد منها ليكون الفيلم الثاني عدد عرض فيلمين معاً. ويتوجب على دارسي الأفلام أن يعرفوا على الأقل استوديوهات الأفلام التي يشاهدونها أو موزعيها.

على الرغم من أن صانعي الأفلام لا يتحكمون بالشعار، ففي كثير من الأحيان يحاولون جعله جزءاً عضوياً من الفيلم وليس مجرد علامة تجارية. ففيلم ستيفن سبيلبرغ Stephen Spielberg إنديانا جونز ومعد الهلاك (١٩٨٤) يفتح بجبل بارامونت ذي القمة المغطاة بالثلج الذي يظهر مترافقاً مع اللحن المميز لإنديانا جونز على المَدْرَج الصوتي للفيلم. والجمع بين الشعار (جبل بارامونت) والموسيقى (لحن إنديانا جونز المألوف) يبين أن ما سيأتي هو أحد أفلام بارامونت وأحد أفلام إنديانا جونز.

وفي فيلم عصابات نيويورك (٢٠٠٢) لمارتن سكورسيز Martin Scorsese، وهو من توزيع الأخوين وارنر، يظهر شعار وارنر على الشاشة يصاحبه صوت كشط. بعد ذلك تشاهد نقطة قريبة جداً لعيني رجل. ويتضح صوت الكشط برؤية موسى حلاقة يمررها الرجل على خده. وسرعان ما نعلم أن الرجل هو قائد عصابة من المهاجرين الأيرلنديين تستعد لمواجهة مع أبناء البلد البروتستانت، الذين يفتخرون أنهم أمريكيون بالولادة ويطالبون المهاجرين بترك منطقة «النقاط الخمس»، وهي منطقة في مانهاتن الدنيا يدعون أنها تخصهم.



نسخة من شعار بارامونك تعود إلى العقد الخامس من القرن العشرين،
ولا يزال الشعار جبلاً محاطاً بالنجوم.

ويستعمل فيلم الطاحونة الحمراء طريقة غير معتادة للتعريف بنفسه
على أنه فيلم من أفلام فوكس القرن العشرين. فبما أن معظم الحدث
يجري في مسرح الاستعراضات الأسطوري في باريس الذي يحمل اسم
الفيلم نفسه، نشاهد أولاً ستارة حمراء تفتتح لتكشف عن شعار فوكس.
وأحد الأفلام الأخرى التي وزعتها فوكس، وهو ليسقط الحب (٢٠٠٣)،
يتبع طريقة أخرى. فهو فيلم شبيه بالأفلام الملهامية الرومانسية التي تعود
إلى العقدين السادس والسابع من القرن العشرين، وخاصة فيلم دوريس
داي Doris Day وروك هدسون Rock Hudson حديث الوسادة (١٩٦٠)
الذي استلهم ليسقط الحب منه. لا يبدأ فيلم ليسقط الحب بشعار فوكس
القرن العشرين المعاصر، الذي هو أضخم وأكثر هيبة من النسخ التي
سبقته، بل بالدوع الذي كان مرتادو السينما يشاهدونه في العقد السابع من
القرن العشرين.

في فيلم عالم الماء (١٩٩٥) الذي وزعته شركة يونيفرسال، كان
الشعار متعلقاً بشكل مباشر بخلفية أحداث الفيلم: الكرة الأرضية في وقت ما
في المستقبل، حين تكون مغطاة بالماء تغطية كاملة. فأول صورة تظهر هي
كرة يونيفرسال الأرضية في سماء ذات زرقة أعمق جداً من المعتاد. وتبدأ

الكرة بالوقوع تدريجياً من السماء، لتملأ الشاشة بمساحة من الزرقة تشبه المحيط. بعدها يظهر العنوان: عالم الماء، ولا تظهر أية أسماء أخرى حتى نهاية الفيلم.

هل يفوت المشاهد أي شيء إذا وصل في اللحظة التي يظهر فيها العنوان عالم الماء على الشاشة؟ لا شيء فيما يتعلق بالحبكة، ولكن بالتأكيد يفوته شيء من حيث رغبة صانع الفيلم في إيجاد مزاج معين باستخدام شعار الاستوديو استخداماً يتجاوز العلامة التجارية.

العناوين الرئيسية، وقائمة الأسماء، والمشاهد السابقة للأسماء، والمقاطع شبه المستقلة، وقائمة الأسماء الحكامية

السبب الرئيسي الذي يدفعنا للجلوس قبل أن يبدأ الفيلم هو أنه من المستحيل معرفة كيف سيبدأ. خذ على سبيل المثال العنوان الرئيسي، الذي يتألف من اسم الفيلم ومعه عادة قائمة الأسماء الافتتاحية. إذا فانتك العنوان الرئيسي حين يكون مقصوراً على اسم الفيلم وأسماء الممثلين والعاملين الرئيسيين والمنتج والمخرج، لا يكون قد فانتك أي جزء من الحبكة، ولكن يضيع عليك جزء معين من الفيلم - جزء ينطوي تنفيذه في كثير من الأحيان على سعة في الخيال. فمن الممكن للعناوين الرئيسية أن تكون إبداعية تماماً، بل حتى ظريفة. في فيلم برستون سترجيس Perston Sturges السيدة إيف (1941) - الذي تلاحق فيه لعبة ورق ماهرة عالماً مختصاً بالبرمائيات - يظهر العنوان على شكل أفعى تزحف عبر الشاشة، وفي فيلم بيلي وايلدر Billy Wilder حكاة السبع سنوات (1955) يتألف العنوان الرئيسي - الذي صممه سول باس Saul Bass، المشهور ببراعته في تصميم العناوين الرئيسية - من أسماء تقفز خارجة من «صندوق عفريت»^(*). والعنوان الرئيسي لفيلم سايكو صممه سول باس أيضاً، وهنا تتصالب الأسماء، إذ تظهر على

(*) jack-in-the-box لعبة للأطفال تتألف من صندوق بداخله نموذج يشبه الرجل يقفز بشكل سريع ومفاجئ من الصندوق عند فتح غطاءه. (المترجم)



الصورة العليا : يفتتح فيلم صرخة لدمدنة بشعار فوكس القرن العشرين.
الصورة السفلى: بعد الشعار، يبدأ العنوان الرئيسي باسم الفيلم، ويكون غالباً فوق خلفية مناسبة.

الثلاثية أفقياً وعمودياً مع انفصال الاسم الأول للممثل عن اسمه الأخير. هذا العنوان الرئيسي يهين المشاهد لفيلم عن انقسام الشخصية، وكذلك فيلم فيه دور بارز للطن والضرب بالسكاكين.

والعنوان الرئيسي لفيلم هتشوك الدوامة (١٩٥٨) الذي أبدعه جون ويتي John Whitney وسول باس هو أحد أكثر العناوين إثارة في جميع الأفلام. فهو يبدأ بعين امرأة تنتظر إلينا من خلال سدوم يميل إلى الاحمرار. ثم تنتقل آلة التصوير إلى فم المرأة ثم تعود إلى عينيها. ويبدو اسم الفيلم، الدوامة، وكأنه ينبثق من إحدى عينيها. وبعدها تدور نواب بعضها ماثل إلى

الاحمرار وبعضها أزرق وأخضر، خارجة من العين إلى أن تختفي هذه اللوالب مع انتهاء العنوان الرئيسي وتظهر فوق العين الكلمات: «إخراج ألفرد هتسكوك». ثم يكن العنوان الرئيسي لهذا الفيلم عملاً فنياً مبهراً فحسب، بل هو جزء لا يتجزأ من فيلم يصبح فيه رجل مهووساً بامرأة تشبه حبيبته المفقودة. والعلاقة تلتف حرفياً كاللؤلؤ وتخرج عن السيطرة، ما يؤدي إلى مأساة.

ويمكن أن يكون العنوان الرئيسي تنقيحاً. فيلم الواجهة (١٩٧٦)، الذي يتناول إحدى أسوأ فترات العار في التاريخ الأمريكي (تصيد السحرة الذي أوحى به مكارثي McCarthy وتأثيره على التلفزيون في أوائل العقد السادس من القرن العشرين^(*)) يبدأ بمجموعة من المقاطع السينمائية التي تصور الحرب الكورية، وزفاف مارلين مونرو وجو نيماجيو Jo DiMaggio، والرئيس آيزنهاور وزوجته مامي Mamie، وإيثل وجوليوس روزنبرغ Ethel and Julius Rosenberg (اللذين ما زال إعدامهما بتهمة التجسس للسوفييت موضع أخذ ورد) والشرطة تقودهما، ويصاحب كل هذا أغنية «ذو قلب شاب» كما يغنيها فرانك سيناترا Frank Sinatra.

ومع أن العنوان الرئيسي يؤدي وظيفة برنامج يشبه برامج الحفلات المسرحية، فمن الممكن له أن يُحِثُّ مزاجاً معيناً للفيلم، وخاصة عندما ينفذ على نحو فني وينظم بالشكل المناسب. وحين يفوت المشاهد عنواناً رئيسياً مثل عنوان فيلم سايكو، الذي تصاحبه موسيقى برنارد هيرمان Bernard Hermann المتوترة، يمانئ ذلك الوصول إلى أداء لأوبرا فاغنر المعني البارح بعد المقدمة، التي تعتبر

(*) تصيد السحرة which hurt عبارة تستعمل للإشارة إلى حالات في التاريخ الغربي من البحث عن الساحرات وتعب آثار السحر ومحاكمة المتهمين بالسحر، وهي فترات ينشر فيها الهلع، وكثيراً ما تطلق فيها الاتهامات جزافاً ويسقط الكثير من الأبرياء ضحيتها. وتستعمل العبارة مجازياً للإشارة إلى أي حملات متطرفة ضد عدو حقيقي أو متخيل. والإشارة هنا هي إلى الحملة التي قادها عضو مجلس الشيوخ جوزيف مكارثي ضد الشيوعية، حيث وجهت التهم إلى كثير من الأبرياء، وطالت عدداً كبيراً من الكتاب والعاملين في السينما والتلفزيون.

(المترجم)

مقطوعة موسيقية رئيسية بحد ذاتها. وحين يفوت المشاهد العنون الرئيسي لفيلم مارتن سكورسيز عصر البراءة (١٩٩٣)، الذي صممه سول وإيلين Elaine باس والذي يتألف من ورود تفتتح للشمس، يعني أن يفوته عنوان رائع وفي الوقت نفسه مستبق للحدث. فهنا لا يوحى العنوان الرئيسي فقط بحياة ذات مزايا بل يتوقع أيضاً الطريقة التي تستخدم فيها الورد للزينة وللتعبير عن الحب.

أحياناً يستغني الفيلم عن تصاميم الكتابة والرسوم ويبدأ على الفور بمقطع الأسماء، الذي تندمج فيه الأسماء مع الحدث الرئيسي. ففيلم الفصول الأربعة (١٩٨١) يبدأ بمقطع أسماء يظهر فيه زوج وزوجة يُركبان زوجين آخرين وزوجتيهما في سيارتهما. وتأتي الأسماء أثناء المقطع، ومع انتهائه وظهور آخر الأسماء نكون قد تعرفنا على ثلاثة أزواج وزوجاتهم تمثل رحلاتهم معاً حبكة الفيلم.

ويصور فيلم الساعات (٢٠٠٢) يوماً في حياة ثلاث نساء - إهداهن شخصية تاريخية والأخريان مختلفتان - في ثلاث سنوات مختلفة. الشخصية التاريخية هي المؤلفة فرجينيا وولف Virginia Woolf في عام ١٩٢٣، والثانية هي زوجة وأم من سكان لوس أنجلوس عام ١٩٥١، والثالثة محررة كتب في نيويورك في عام ٢٠٠١. يبدأ مقطع الأسماء بمقدمة تصور اندحار فرجينيا وولف عام ١٩٤١، يليها ظهور اسم الفيلم - الساعات - على الشاشة. وتتبع ذلك أسماء أخرى مع انتقال المشهد إلى لوس أنجلوس في ١٩٥١، ثم يعود إلى ١٩٢٣، وبعدها يمضي إلى ٢٠٠١. وتزامن آخر الأسماء الختامية مع نهاية المقطع، وفي تلك الأثناء تستيقظ كل من النساء في يوم سوف يغير حياتها تغييراً جذرياً. وحين يفوتك مقطع العنوان الرئيسي تفوتك الطريقة البارعة التي تُدمج فيها حياة النساء الثلاث على نحو ممتاز بحيث تبدو وكأنها تفتتح في الوقت نفسه، وليس في ثلاث سنوات مختلفة.

أحياناً ينطوي مقطع أسماء على صورة أو شيء يكتسب معنى أكبر أثناء مسار الفيلم. ففي فورست غمب *Forrest Gump* (١٩٩٤)، حين تبدأ قائمة الأسماء بالظهور، تطير ريشة في الهواء، وتستقر في نهاية الأمر على

الفردة اليسرى من حذاء فورست (توم هانكس Tom Hanks). يلتقط فورست الريشة ويضعها في كتاب الأطفال الذي يقرأ فيه. وأي شخص لم يكن حاضراً أثناء مقطع الأسماء لن يقدّر النهاية حق قدرها، إذ أن فورست يفتح الكتاب وتحرر الريشة، عائدة إلى السماء التي سقطت منها في الأصل. ترمز الريشة إلى الترابط بين الصدفة والمصير، وهذا أحد مواضيع الفيلم.

أحياناً يبدأ الفيلم مباشرة بـ مقطع يسبق ظهور الأسماء - نوع من المقدمة تعرض قبل ظهور الأسماء. عذد وجود مقطع من هذا النوع، لا يظهر اسم الفيلم إلا بعد انتهاء المقطع. وإذا بدا لك هذا الأسلوب وكأنه وسيلة متحايئة، عليك أن تتذكر أن الفيلم شكل من أشكال الفن، لكنه أيضاً عمل تجاري. وكما تقوم الأعمال التجارية بالتجارب لجذب انتباه الزبائن، تفعل هوليوود الشيء نفسه. وإحدى طرق جذب انتباه الجمهور هي التوزيع في الصيغة التي يظهر فيه الشعار ويليه العنوان الرئيسي ثم الفيلم نفسه، وتقديم شيء غير متوقع.

ليس معروفاً بشكل دقيق من كان أول شخص غير الصيغة، لكن مؤرخي الأفلام يميلون إلى إرجاع الفضل إلى لويس مايلستون Lewis Milestone، الذي أخرج النسخة السينمائية من رواية جون ستاينبيك John Steinbeck للفقران والرجال (١٩٣٩). فالفيلم يبدأ بلا شعار ولا عنوان، مصوراً رجلين يهربان تتبعهما فرقة مطاردة. ويتمكن الرجلان من القفز إلى قطار شحن ويندفعان إلى عربة مفتوحة، حيث ينضمان إلى آخرين يركبون القطار بحثاً عن عمل أثناء فترة الكساد الكبير. يغلق أحدهم باب العربة، ثم تظهر أليات من قصيدة روبرت برنز Robert Burns «إلى فأر»، التي استلهم العنوان منها، وكأنها منقوشة على الباب. يُسَلِّط الضوء على العبارة المفتاحية «الفقران والرجال»، وتصبح بذلك اسم الفيلم. وتتبعه باقي الأسماء.

وقد يختار أحد صانعي الأفلام مقطعاً يسبق ظهور الأسماء لجعل المشاهدين يتساءلون عن هوية الشخصيات أو طبيعة أحد الأحداث المحورية التي يصورها الفيلم فيما بعد. فبعد شعار فوكس القرن العشرين يبدأ فيلم مكالمة هاتفية من غريب (١٩٥٢) برجل يهرع خارجاً من منزله تحت المطر

ويركب سيارة أجرة كانت تنتظره. يقول للسائق: «إلى المطار، بسرعة!» ثم تظهر قائمة الأسماء. ويصبح الرجل إحدى الشخصيات الرئيسية وتدور الحبكة حول رحلة طيران أثناء عاصفة مطرية. ويبدأ فيلم نزهة (١٩٥٥) بشعار كولومبيا، أي السيدة ذات الشعلة. لكن العنوان لا يظهر إلا بعد أن نرى رجلاً يقفز هابطاً من مقطورة شحن. يبدو أنه هائم على وجهه، ولا يظهر اسم الفيلم على الشاشة إلا بعد أن يغسل وجهه عند مستودع ماء قريب. ويصبح الرجل، واسمه هال Hal (وليام هولدن William Holden) شخصية محورية في الفيلم. وفي المقطع الذي يسبق الأسماء في فيلم الخداع (١٩٥٧)، يجرف البحر جذة إلى الشاطئ، ونتوقع أن نتعرف على هوية الرجل الميت، وهذا ما يحدث فيما بعد.

ومن الأسباب الأخرى لاختيار مقطع يسبق ظهور الأسماء الاستحواذ على انتباه المشاهد على أمل الاحتفاظ به طيلة عرض الفيلم. لهذا يعتمد بعض صانعي الأفلام محاولة جذب المشاهد إلى الحدث منذ البداية. وفيلم بطاقات بريدية من الحافة (١٩٩٠) يبدأ بشعار كولومبيا ولكن بدون اسم الفيلم وقائمة الأسماء. ويبدو أن مكان التصوير هو دولة في أمريكا اللاتينية، فالجمارك توقف إحدى السائحات، ثم تنقل السائحة إلى مخفر شرطة، حيث تتعرض لمعاملة وحشية. ويصدم المشاهد بهذه المعاملة، لكن يكتشف عندئذ أن السائحة ممثلة، وأن ما تتعرض له من ضرب هو مشهد في فيلم قيد التصوير. وبعد أن ينتهي المقطع، يظهر العنوان ويبدأ بطاقات بريدية من الحافة، الذي يعالج العلاقة بين الممثلة التي تظهر في المقطع الذي يسبق الأسماء وأنها الشهيرة.

وتبدأ بعض الأفلام بدون مقطع يسبق الأسماء وبدون قائمة الأسماء. وأي شخص فاتته فيلم المصفوفة (١٩٩٩) وليست لديه فكرة كافية عن حبسته هو سيئ الحظ إذا قرر مشاهدة الجزء الثاني إعادة شحن المصفوفة (٢٠٠٣). فبعد شعار الأخوين وارنر على الفور، يظهر اسم الفيلم ويبدأ الفيلم دون قائمة أسماء - والأهم من ذلك أنه لا يبدأ بأي نوع من المقدمة. ويبدأ فيلم البستاني الثابت (٢٠٠٥) بشعار «أفلام فوكس الطويلة» تليه أسماء شركات الإنتاج. ثم

يبدأ الفيلم بدون ظهور أي اسم، بما في ذلك عنوان الفيلم. بل إن فيلم جون سينلز John Sayles ولاية الشمس المشرقة (٢٠٠٢) يبدأ بداية أكثر تطرفاً. فبعد اسم الشركة الموزعة، وهي أفلام سوني الكلاسيكية، نرى صبياً يشعل النار فيما يبدو أنه طوف عائداً. وسيأتي فيما بعد تفسير لتصرفه هذا، لكن العنوان والأسماء لا تظهر حتى نهاية الفيلم. ولا يمكنك اتهام سينلز بأنه يخرق القواعد، لأنه لا توجد قواعد، بل مجرد تقاليد.

إذا كان المشاهدون يضيعون معلومات هامة بالوصول بعد أن يكون الفيلم قد بدأ رسمياً، فمن المحتمل أيضاً أن يضيعوا عناصر ذات أهمية إذا غادروا قبل أن ينتهي رسمياً. ففي الفترة ١٩٣٠-١٩٥٠ كانت قائمة الأسماء الختامية تقتصر فقط على أسماء الممثلين وأدوارهم. أما اليوم فهي تذكر كل شخص من مدرب النجمة الرياضي إلى الطرف المتعهد بتقديم الطعام. وفي حين تقوم الرسوم الكاريكاتيرية بإطلاق النكات حول كون قائمة الأسماء الختامية أطول من الفيلم وبالسخرية من مسميات الوظائف بعبارات مثل «الناظر» و«الفتى الأفضل»، فإن قائمة الأسماء الختامية تظهر مدى تعقيد صنع الأفلام المعاصرة وتثبت بشكل قاطع أن الفيلم فن تعاوني فيه الناظر (كبير الفنيين الكهربائيين) والفتى الأفضل (المساعد الأول للناظر) والمثيرون^(١) هم بعض المساهمين.

بما أن الأقسام القانونية في الاستوديوهات هي التي تُعدّ قائمة الأسماء الختامية ولا بد لها من اتباع صيغة معينة، فهي لا تدخل ضمن نطاق قرارات صانع الفيلم. ولكن صانعي الأفلام تعلموا أن يستخدموا قائمة الأسماء الختامية

(١) للاطلاع على دليل يذكر جميع الأفراد الذين يشاركون في صنع فيلم، انظر كتاب إريك توب، لتتظار والمثيرون والفتيان الأفضل.

Eric Taub, *Gaffers, Grips, and Best Boys* (New York: St. Martin's Press, 1987).

والأكثر تفصيلاً منه هو قاموس الأفلام الكامل.

The Complete Film Dictionary (New York: Meridian / Penguin, 1989).

لمصلحة الفيلم، بحيث لم تعد القائمة مجرد إشارة للمشاهدين لمغادرة دار السينما. فمن الممكن لتلك القائمة أن تؤدي أيضاً الوظائف التالية:

• مصدر إعلامي أو تعليمي. ففيلم التواجه هو تصوير صادق لحملة الإدراج في القوائم السوداء في العقد السادس من القرن العشرين. وقائمة الأسماء الختامية لا تتضمن أسماء الممثلين والمخرج والكاتب فحسب، بل تبين الذين من بينهم أدرجوا في القوائم السوداء: الممثلون هرشل برناردى Herschel Bernardi وزيرو موستل Zero Mostel ولويد غوغ Lloyd Gough، وكاتب السيناريو والتر برنستين Walter Bernstein، والمخرج مارتن ريت Martin Ritt. وبما أن فيلم تشايلد (١٩٩٢) مبني على الواقع، فإن قائمة الأسماء الختامية تتألف من لقطات للممثلين، مع اسكتش قصير حول ما حدث للشخصيات التاريخية التي مثلوا أدوارها. وتبين قائمة الأسماء الختامية لفيلم شجار في شوارع البرونكس (١٩٩٦) للمشاهدين المجازفات التي يتعرض الممثلون لها حين يقومون بالحركات الخطرة بأنفسهم. إذ تُظهر المقاطع المتداخلة - أي اللقطات التي تحذف من الفيلم - إصابة جاكى شان Jackie Chan الممثل البارع في الفنون القتالية بأذى جسدي أثناء صنع الفيلم.

• مقطوعة موسيقية ختامية. قائمة الأسماء الختامية لفيلم وودي آلن أيام الراديو (١٩٨٧) - الذي تجري حوادثه في عام ١٩٤١ - مرتبة بشكل يتناسب مع موسيقى العقد الخامس من القرن العشرين، ما يتيح إطالة مشاعر الحنين إلى الماضي. وأثناء قائمة الأسماء الختامية في فيلم مارتن سكورسيز أشخاص طيبون (١٩٩٠)، تُسمع الأغنية الشعبية «طريقتي»، ما يوحي أن الراوية، الذي طمح من طفولته لأن يكون رجل عصابة، ليس لديه مشاعر ندم حول مهنته. والأشخاص الذين نهضوا بشكل آلي وغادروا دار السينما أثناء قائمة الأسماء الختامية لفيلم بطاقات بريدية من الحافة أضعوا على أنفسهم فرصة سماع مeryl ستريب Meryl Streep - المعروفة بشكل أساسي كممثلة درامية - وهي تغني «أنا مغادرة» بدون أي كوابح.

• ختمة تلي قائمة الأسماء الختامية. فيلم بريسيلا، ملكة الصحراء (١٩٩٤) - الذي يروي مغامرات ثلاثة رجال يرتدون ملابس النساء ويقومون بجولة في المناطق البعيدة عن المدنية في أستراليا - لا يحتوي فقط على قائمة أسماء ختامية تستحق البقاء لمشاهدتها، بل على مشهد إضافي أيضاً. فمع توالي الأسماء الختامية، يقوم أحد الممثلين بتحريك فمه بشكل يتوافق مع أغنية «أبقي الأفضل للآخر». وحين تنتهي الأسماء، يُعرض مشهد إضافي لا يضيف شيئاً للحكاية، لكنه لمسة مبهجة على طريقته الخاصة. ففي أوائل الفيلم، يطلق الرجال الثلاثة طائرة مصنوعة من ورق نيكور لتطير في السماء. وفي مقطع لا يمكن تسميته سوى «ختامة تلي قائمة الأسماء الختامية»، تنزل الطائرة في مكان ما في اليابان، مثيرة فضول السكان المحليين الذين يكتشفونها.

وإذا غادرت دار السينما قبل قائمة الأسماء الختامية لآخر أفلام روبرت أولتمان دليل بيت المروج (٢٠٠٦) نفوتك نهاية الفيلم الحقيقية. ففي الفيلم - الذي يعطي صورة درامية عن الحلقة الأخيرة من برنامج إذاعي استمر فترة طويلة - تظهر امرأة غامضة تلبس معطف مطر أبيض ظهوراً منقطعاً. ويذمر حضورها بوقاة أحد الأشخاص. وفي النهاية، يكون أعضاء فريق البرنامج في مطعم يعدون الخطط لجولة وداعية حين تدخل المرأة وتكترب من مآذنتهم. ومع اقترابها تتحول الشاشة إلى شاشة بيضاء. بما أنها ملاك الموت، هل يوحي ظهورها بأن الجولة الوداعية لن تتم؟ أن الفنانين سيموتون قبل القيام بها أو أثنائها؟ وخلال قائمة الأسماء النهائية تؤدي الشخصيات نسخة مشحونة بالعاطفة من أغنية «في المستقبل الحلو»، وهي نشيد مسيحي حول الاجتماع من جديد في الحياة الآخرة («في المستقبل الحلو سنلتقي علي ذلك الشاطئ الجميل»). هل هذه فقرة من الجولة الوداعية، التي تحققت فعلاً؟ أم إن الشخصيات تغني في الحياة الآخرة أغنية «في المستقبل الحلو»؟

إن قائمة الأسماء الختامية بمثابة انسدال الستار، باستثناء أن الممثلين في المسرح - وليس أعضاء الطاقم الفني - هم الذين يحيون الجمهور، أما في الفيلم، فالجميع يقومون بذلك. وإذا كان المرء من رواد المسرح الجادين،

فهو لن يغادر المسرح أبداً أثناء تحية الممثلين للجمهور بعد إسدال الستارة، وكذلك يجب على رواد السينما الجادين عدم المغادرة أثناء ما يقابل ذلك التحية في الفيلم. وقد يجادل أحدهم بالقول إن تلك التحية للجمهور منفصلة عن الحكمة. وقد يكون هذا صحيحاً، لكنها ليست منفصلة عن الفيلم الذي تظهر فيه. إن عملية صنع فيلم تتطوي على قرارات كثيرة. ومن الممكن لصانع الفيلم أن يختار البدء بعنوان رئيسي لا يحتوي سوى على كلمات فوق خلفية فارغة، أو بعنوان رئيسي متقن الصنع يتبأ بالحدث أو يتضمن جزءاً منه، أو بدون عنوان على الإطلاق. وقد تحقق قائمة الأسماء الختامية المتطلبات القانونية أو قد تمثل إضافة إلى الحكمة. وأياً كانت الطريقة التي يبدأ الفيلم وينتهي بها، فمن الواجب مشاهدتها إذ أن المقصود منها هو أن تشاهد كاملة. وإضاعة العناوين والأسماء هي إضاعة لجزء من النص.

اللوحة الكتابية في البداية وفي النهاية

توجد عبارات كتابية غير العناوين الرئيسية. واللوحة الكتابية هي ببساطة أية مادة مطبوعة تظهر في الفيلم. في كثير من الأحيان تظهر لوحة كتابية افتتاحية بعد العنوان الرئيسي، وتؤدي إحدى الوظائف التالية:

• تحديد للزمان والمكان. «شانغهاي ١٩٣٥» هي اللوحة الكتابية الافتتاحية لفيلم إنيانا جونز ومعبد الهلاك. و«بوسطن، قبل بضعة أعوام» هي اللوحة الكتابية الافتتاحية لفيلم مارتن سكورسيز الراحلون (٢٠٠٦). ولوحة سايكو الافتتاحية «فينيكس، أريزونا، الجمعة، الحادي عشر من كانون الأول، الثانية وثلاث وأربعون بعد الظهر» ليست محددة على نحو غير معتاد فحسب، بل هي تكشف أيضاً أن ماريون كرين (جانيت لي Janet Leigh) تمضي استراحة غداء أطول من المعتاد لتمضي وقتاً مع عشيقها في فندق رخيص، دون أن تعلم أن ١١ كانون الأول سيكون آخر أيامها في الوظيفة. وتحدد اللوحة الكتابية الافتتاحية لنسخة غس فان سانت Gus Van Sant الجديدة من سايكو السنة أيضاً: «الجمعة، ١١ كانون الأول، ١٩٩٨».

• تأكيد لصدق قصة الفيلم. «هذا الفيلم مبني على قصة حقيقية»
(أشخاص طبيون) أو «مستوحى من قصة حقيقية» (فيلم ستيفن سبيلبرغ أمسك
بي إن اسطعت، ٢٠٠٢، الذي استلهم من السيرة الذاتية للمحتال فرانك
أباغنيل Frank Abagnale).

• كلمة افتتاحية تشرح حدثاً قد يكون غير معروف للمشاهدين. مع أن
معظم رواد السينما في زمن الحرب العالمية الثانية كانوا يعرفون تاريخ الصراع،
إلا أن الأجيال اللاحقة قد لا تكون على دراية به. لذلك، ففي فيلم ستيفن سبيلبرغ
إمبراطورية الشمس (١٩٨٧)، تشرح اللوحة الافتتاحية أهمية تاريخ ٧ كانون
الأول ١٩٤١، والأهم من ذلك معنى العدوان الياباني بالنسبة للرعايا البريطانيين
الذين يقطنون في شانغهاي. وتمهد لفيلم شكسبير عاشقاً (١٩٩٨) ثلاث لوحات
كتابية تشرح حالة المسرح الإنجليزي في أواخر القرن السادس عشر.

• تصدير (مقتطف أدبي) أو استشهد. حين كان استوديو الأخوين وارنر
على وشك توزيع فيلم فيصر الصغير (١٩٣٠)، الذي كان أول أفلام الجريمة في
السينما الناطقة، توقع الاستوديو رد فعل قوياً من جماعات ستزعم أن الفيلم
يمجد المجرمين. ولأن الاستوديو توقع مثل هذا النقد (الذي وجه إليه على كل
حال) فقد أضاف لوحة افتتاحية من إنجيل القديس متى: «كُلُّ الَّذِينَ يَأْخُذُونَ
السِّيفَ بِالسِّيفِ يَهْلِكُونَ!» وعجارة جورج سانتيانا George Santyana «الذين لا
يتذكرون الماضي، قدرهم أن يعيشوه مرة أخرى» تتصدر فيلم لاكومب، لوسيان
Lacombe, Lucien (١٩٧٤) الذي يبين كيف أن لا مبالاة صبي فرنسي جعلته
بيدقاً بأيدي النازيين. وافتتاحية كينغ كونغ (١٩٣٣) - «ونظر الوحش إلى وجه
الحساء، ويا للعجب! فقد توقفت يده عن القتل ومنذ ذلك اليوم كان بمثابة كائن
ميت. - مثل عربي قديم» - تدعونا إلى النظر إلى الفيلم على أساس المثل
واعتبار كينغ كونغ نسخة من قصة «الحساء والوحش».

• عبارة تتصل. لأن فيلم عدو الشعب (١٩٣١) تتوق على فيصر الصغير في
العنف، فقد أضاف استوديو الأخوين وارنر عبارة تتصل تقول إن القصد من الفيلم
هو «التصوير الصادق لبيئة موجودة اليوم في طبقات معينة من المجتمع، وليس

تمجيد رجال العصابات أو المجرمين». وفيلم هينسي *Hennessey* (١٩٧٥) - وهو تصوير درامي لمحاولة تفجير البرلمان في يوم غاي فوكس^(*) يتضمن مقطعاً من شريط إخباري يصور الأسرة الملكية. واللوحة الكتابية الافتتاحية صريحة تماماً: «هذا الفيلم يتضمن مقتطفات من فيلم إخباري يصور الملكة بمناسبة الافتتاح الرسمي للبرلمان، وحين جرى تصوير ذلك الفيلم الإخباري لم يكن ذلك بنية استخدامه في سياق رواي». وعلى نحو مماثل، توضح اللوحة الافتتاحية لفيلم مارتن سكورسيز الإغواء الأخير للمسيح (١٩٨٨) أن الفيلم مأخوذ من رواية وليس تصويراً تاريخياً لحياة المسيح.

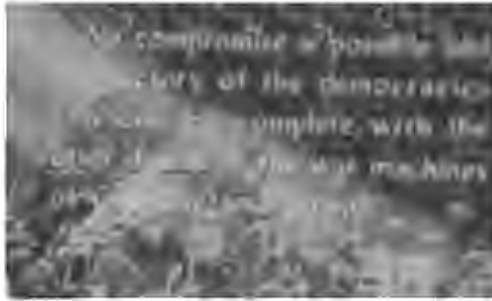
يمكن للوحة الافتتاحية أن تكون ثابتة، كما في إمبراطورية الشمس، ويمكن أيضاً أن تظهر على الشاشة تدريجياً، صعوداً أو هبوطاً، وفي هذه الحالة يطلق عليها اسم اللوحة الكتابية المتحركة أو الزاحفة. وكانت اللوحات الكتابية المتحركة شائعة في المسلسلات في العقد الرابع والخامس من القرن العشرين. ولاستحضار ذلك الفترة، اختار المخرج جورج لوكاس *George Lucas* لوحة كتابية متحركة لفيلم حرب النجوم (١٩٧٧)، وهي الآن من أشهر اللوحات المتحركة وأكثرها عرضة للمحاكاة الساخرة. وتماًماً مثلما أنه يمكن أن تقوم اللوحة الكتابية المتحركة بوظيفة الكلمة الافتتاحية أو التمهيد، فإن اللوحة الكتابية الختامية يمكن أن تقوم بوظيفة التعقيب. واللوحة الختامية مفيدة بشكل خاص في إعلام المشاهدين عن مصير الشخصيات، وخاصة إذا تبين أن توسيع الحدث لن يخدم موضوع الفيلم، وسيفسد المزاج الذي يفترض أن تولده النهاية، أو إذا أردنا أن ننظر نظرة عملية تجعل الفيلم يتجاوز ميزانيته.

في نهاية فيلم هتشكوك الرجل الخطأ (١٩٥٧) المبني على حادثة حقيقية، تنقد زوجة عازف موسيقي توازنها العقلي بعد توجيه تهمة كاذبة إلى زوجها

(*) *Guy Fawkes* (١٥٧٠-١٦٠٦) حاول تفجير مجلس اللوردات البريطاني، لكن الخطة اكتشفت، ويص عليه وأُنزلت به عقوبة الإعدام. ويوم غاي فوكس هو الخامس من تشرين الثاني من كل عام. (المترجم)

وسجنه. وتعلمنا اللوحة الكتابية الختامية أنها شفيقت في نهاية المطاف وأنها تقيم في فلوريدا. واللوحة هي مجرد عبارة تتقل هذه المعلومة ولا شيء آخر، والتأثير الذي تعطيه هو مثل قضية ختم عليها ختم يقول «أغلقت». ولو أن هتشكوك أظهر المرأة تتمتع بشمس فلوريدا، لأفسد المزاج الرزين الذي ولده الفيلم. لكن اللوحة التي اختارها لا تقدم نهاية سعيدة ولا نصراً للرجل المتهم خطأ، رغم أنه طليق الآن.

يدور فيلم عصر يوم الكلاب (١٩٧٥) حول مقاتل سابق في فيتنام (أل باشينو Al Pacino) له طفلان يقوم بسرقة مسلحة لأحد المصارف في بروكلين لتحويل عملية تغيير جنس لرجل يُعتبر «زوجته الثانية»، إذ أنهما تزوجا وأقاما حفلة زفاف بما فيها الكاهن ووصيفات «العروس». وينتهي الفيلم على مدرج في مطار كينيدي، على بعد بضعة أقدام من طائرة «جمبو» طلبها الجندي السابق لتطير به إلى الجزائر. وبعدها تظهر ثلاث لوحات كتابية على الشاشة بدون أي أصوات مرافقة، كما لو أنها من طباعة شخص مهتم بسلامة الكتابة وليس بما تنطوي عليه. تقول اللوحات: الجندي السابق يمضي عقوبة سجن لمدة عشرين سنة؛ وزوجته الأولى تعيش على إعانة الدولة؛ و«زوجته الثانية» أصبحت امرأة وتقيم في نيويورك.



اللوحة الكتابية الختامية للفيلم الوثائقي

كمهيد للحرب (فرانك كاپرا Frank Capra، ١٩٤٢) (*).

(* اللوحة تحمل استشهاده من كلام جورج مارشال George C. Marshall يقول: «لا حل وسطاً ممكن وانتصار النظم الديمقراطية لا يكتمل إلا بالهزيمة التامة لآلات الحرب لدى ألمانيا واليابان».

يصوّر فيلم كابوتي (٢٠٠٦) الظروف التي أدت إلى رواية ترومان كابوتي «غير الروائية» بدم بارد (١٩٦٧) التي تروي قصة الجريمة التي حدثت عام ١٩٥٩، حيث قام السجينان السابقان بيرري سميث Perry Smith وريتشارد هيكوك Richard Hickock بقتل عائلة كلنر Clutter. وتخبّرنا اللوحات الكتابية الختامية ما يلي: (١) جعت رواية بدم بارد كابوتي أشهر كاتب في أمريكا؛ و(٢) لم يكمل أية رواية أخرى قط؛ و(٣) اختار أن يكتب على قبره: «تُذَرَف دموع على الدعوات المستجابة أكثر مما تُذَرَف على الدعوات غير المستجابة»؛ و(٤) توفي من مضاعفات إدمان الكحول عام ١٩٨٤.

وفي فيلم سامويل فولر Samuel Fuller ممر الصدمة (١٩٦٣)، اللوحتان الكتابيتان الافتتاحية والختامية متطابقتان: «من ترغب الآلهة في تدميرهم، تصيبهم بالجنون أولاً». هذا الاستشهاد المزدوج الوظيفة مناسب لتقييم عن مراسل صحفي طموح يتظاهر بالجنون من أجل حل جريمة قتل وينتهي الأمر به بأن يجنّ فعلاً. واللوحة الختامية في فيلم مارتن سكورسيز كوندُن Kundun (١٩٩٧) - وهو فيلم مبني على بحث دقيق عن الديلاي لاما في القرن الرابع عشر - مثير للعواطف جداً: «لم يعد الديلاي لاما إلى التيب بعد. وهو يأمل أن يقوم بهذه الرحلة ذات يوم». فالفيلم ينتهي عام ١٩٥٩ بذهاب الديلاي لاما إلى المنفى في الهند بسبب عدم قبوله أن تكون التيب تحت السيطرة الصينية الشيوعية.

وتكمل اللوحتان الكتابيتان الافتتاحية والختامية إحداها الأخرى في الفيلم الصيني في مزاج مناسب للحب (٢٠٠١) للمخرج ونغ كار واي Wong Kar-wai. فأولاً نقرأ ما يلي: «إنها لحظة مفعمة بالقلق. هونغ كونغ. ١٩٦٢». والقلق لا يصيب الشخصيتين وحدهما (رجل وامرأة) يكتشفان وجود علاقة بين زوجة الأول وزوج الثانية) ولكن يصيب المخرج أيضاً، فهو يريد في الوقت نفسه أن يستحضر نموذج أفلام هوليوود من ذلك النوع وأن يرتقي فوقه. فونغ كار واي يود منا التفكير

بأفلام فترة ١٩٥٠ - ١٩٦٠ (على سبيل المثال علاقة في أيلول، ١٩٥٠؛ والحب شيء مثير بالروائع، ١٩٥٥؛ ومكان صيفي، ١٩٥٩؛ وغرباء حين نلتقي، ١٩٦٠)، التي تتحول فيها الخيانة الزوجية تحولاً ساحراً إلى عاطفة نبيلة من خلال أمكنة تصوير رائعة الجمال وتصوير مترف وموسيقى رومانسية. لكن اللوحة الختامية توضح أن ٢٠٠٠ ليس ١٩٦٢، وأن هونغ كونغ ليست هوليوود، وأن ونغ كار واي لديه معرفة عميقة بالأفلام الأمريكية ولديه أيضاً أسلوب خاص به: «تلك الحقبة قد مضت. ولم يدق أي شيء يخصها موجوداً».



لوحة داخلية من فيلم موند أمة (د. و. غريفيث، ١٩١٥).

لاحظ الخطوط تحت الكلمات للتأكيد عليها، والعلامة التجارية DG كإشارة إلى المؤلف^(*).

اللوحات الداخلية

استخدم الفيلم الصامت اللوحات الداخلية استخداماً واسعاً، وهي المادة المطبوعة التي تظهر على الشاشة أثناء مسار الفيلم. كانت اللوحة الداخلية إحدى الطرق التي استخدمها صانع الأفلام الصامتة لتكملة حكاية الفيلم أو توضيح الحدث. وقد استخدم د. و. غريفيث D. W. Griffith اللوحات الداخلية لأغراض متنوعة، وليس فقط لنقل الحوار والتعريف بالشخصيات. فقد استعملها (١) لتأكيد

(*) ترجمة المكتوب في اللوحة هي: «إذا نقل هذا العمل إلى ذلك ما تسببه الحرب من خراب، بهدف لتختر إلى الحرب نظرة أشمزاز، فهذا العمل لم يضع هباء». (المترجم)

صحة مشهد تصوير معين، فالمقطع الذي يصور اغتيال لتكوتن في فيلم موند أمة تسبقه اللوحة التالية: «نسخة تاريخية من مسرح فورد كما كان في تلك الليلة، يتطابق تماماً في الحجم والتفاصيل مع سجل الحادثة كما جاء في كتاب نيكولاي وهاي Nicolay and Hay تاريخ لتكوتن؛ و(٢) للتعليق على الحدث أو لتجيش عواطف المشاهدين، فاللوحة الكتابية: «وهي في النزاع الأخير تمنح آخر ابتسامة صغيرة لها إلى عالم كان شديد القسوة عليها» تصاحب موت البطلة في البراعم المكسرة (١٩١٩)؛ و(٣) لتعريف مصطلحات قد لا تكون مألوفة لدى المشاهدين مثل الفريسي والسندريم في فيلم نحامل (١٩١٦)؛ و(٤) لكشف أفكار الشخصية، فاللوحة الكتابية «الإلهام» تظهر بعد أن يرى بن كاميرون Ben Cameron بعض الأطفال البيض يخيفون أطفالاً سوداً باستعمال غطاء سرير في موند أمة، و«الإلهام» هو استخدام أعطية الأسرة لصنع أبواب رجال الكلان^(*) الذين يقومون بإشعال الحرائق. وكان غريفيث يتعامل مع اللوحات الداخلية وكأنها صور، ويدمجها في الفيلم لتكون جزءاً من الحكاية.

ويبين فيلم امرأة ذات علاقات (١٩٢٨) كيف استخدم الفيلم الصامت علامات الترقيم، وخاصة الشحطة، ليوحى بالطريقة التي يُنطق بها الحوار:

لقد تحطمت أعصابي - سأخرج من المنزل - إلى مكان ما - ثم
أقصد المجيء إلى هنا - بدأت أقود السيارة - ما الذي يجعل
رجلاً - سعيداً مثل ما كان نيفيد - ينهي حياته بنفسه؟ لقد مات
نيفيد - من أجل الحشمة.

لم تمت اللوحات الداخلية مع ظهور الأفلام الناطقة. فقد استخدمها مارتن سكورسيز في فيلمي الثور الهائج (١٩٨٠) وأشخاص طبيون، وكلاهما مستمد من الواقع، وذلك للتوصل إلى إحساس بالمصداقية. وهناك لوحة كتابية تسبق كل مقطع

(*) الإشارة هي إلى الكوكلكس كلان Ku Klux Klan، وهي منظمة عنصرية ترفع شعار تفوق العرق الأبيض، ظهرت أول مرة في الجنوب في الولايات المتحدة خلال لقرن التاسع عشر ومارست مختلف أنواع العنف ضد السود كالقتل وإشعال الحرائق، الخ. (المترجم)

من الثور الهائج، الذي يُحكى بأسلوب استرجاع الماضي: («نيويورك ١٩٦٤»؛ و«البرونكس ١٩٤١»؛ و«لاموتا La Motta ضد روبنسون Robinson» ١٩٤٣)». ويتبع سكورسيز الأسلوب نفسه في أشخاص طبيون («بروكلين ١٩٥٣»؛ «١١ حزيران ١٩٧٠»؛ مطار أيدلوايد Idlewild، آب «

ويحق لوودي أن تماماً أن يختار استعمال اللوحات الكتابية الداخلية في هانا وأخاها (١٩٨٦) لأنه بالإضافة إلى كونه ممثلاً ومخرجاً وكاتب سيناريو، فهو أيضاً كاتب مسرحي وكاتب قصة قصيرة، وفيهم هانا وأخاها هو سلسلة من الاسكتشات القصيرة عن ثلاث أخوات. ويقدم أن كل جزء بلوحة كتابية داخلية يمكن أن تكون (١) سطرًا من الحوار يتكرر في الجزء نفسه (اللوحة الداخلية الأولى التي تقول: «يا إلهي، ما أجملها!» هي أيضاً أول قول في الحوار، ويصدر من خارج الشاشة)؛ أو (٢) تعريفاً بالشخصية («المصاب بوسواس المرض» هي لوحة تعرف بالشخصية التي يؤديها وودي أن)؛ أو (٣) عنواناً للاسكتش («الهاوية» هي اللوحة الكتابية الداخلية للاسكتش الذي يظن أن فيه أنه مصاب بورم في الدماغ)؛ أو (٤) استمهاداً («المعرفة المطلقة الوحيدة التي يمكن أن يصل الإنسان إليها هي أن الحياة بلا معنى» - تولستوي). وباستعمال اللوحات الداخلية بكل هذه الطرق المختلفة، فإن أن لا يربط نفسه بالتراث النفيس من اللوحات الكتابية الداخلية فحسب، بل أيضاً بالكلمة المكتوبة.

وبما أن فيليب كوفمان Phillip Laufman هو في الوقت نفسه كاتب سيناريو فيلم خفة الوجود التي لا تكمل (١٩٨٨) ومخرجه، فمن الواضح أنه قصد أن تؤدي اللوحات الكتابية الداخلية غرضاً معيناً. يبدأ الفيلم بقصة من قصص الجنيات. وتقول أول لوحة كتابية داخلية: «في براغ عام ١٩٦٨ كان يقطن طبيب شاب يدعى توماس Tomas»، ويتبعها مشهد يصور توماس في وضع أدنى من أوضاع حكايات الجنيات، فهو يمارس الجنس مع ممرضة. وتقول اللوحة الثانية: «لكن المرأة التي كانت أكثر الناس فهماً له هي سابينا Sabina»، ويتبعها مشهد آخر يصور ممارسة جنسية، وهي هذه المرة بين توماس وسابينا. وبعد اللوحة الثالثة التي تقول: «أرسل توماس إلى بلدة منتجع لتقيام بعملية

جراحية»، ينحو الفيلم منحى الجد، كما يتوقع المرء من فيلم حول الغزو السوفييتي لتشيكوسلوفاكيا السابقة عام ١٩٦٨. واللوحات الداخلية، بما فيها من ظلال كتب الحكايات، تعمل بعكس المشهدين الجنسين اللذين يأتيان بعدها. ومع ذلك فبعد انتهاء اللوحات الكتابية الداخلية يستمر المحتوى الجنسي، ولكن ضمن سياق تاريخي، وليس سياق حكاية من كتب القصص.

الترجمة المكتوبة

تشارك الترجمة المكتوبة مع اللوحة الكتابية الداخلية بإحدى الوظائف: نقل الحوار. فعلى الرغم من أن الترجمة المكتوبة - وهي ظهور معنى الحوار باللغة المترجم إليها في أسفل الشاشة - شائعة في الأفلام العالمية التي تعرض في الولايات المتحدة، فهي تُستخدم أيضاً في الأفلام الأمريكية التي تتضمن مشاهد تتطلب من الشخصيات التكلم بلغة غير الإنجليزية. ففي مشاهد من هذا القبيل، يفضل صانعو الأفلام الآن أن تستخدم الشخصيات اللغة المحلية بدلاً من تصنع لكنة توحى بالجنسية التي تنتمي إليها هذه الشخصيات - وذلك ما كان متبعاً حتى عام ١٩٧٠. وفيلم نورا! نورا! نورا! (١٩٧٠) غير عادي بين الأفلام التي تدور حول الحرب العالمية الثانية من حيث أنه على ما يبدو كان أول فيلم تنتجه هوليوود ويتحدث فيه اليابانيون بلغتهم، واستخدمت الترجمة المكتوبة لنقل المعنى للمشاهدين. ومنذ ذلك صار التقليد السائد هو استخدام الترجمة المكتوبة في كل مرة يكون الحوار فيها بلغة أجنبية: الروسية (الفجر الأحمر، ١٩٨٤)، والصقلية (العزّاب: الجزء الأول، ١٩٧٤)، والفرنسية (آخر الموهيكان، ١٩٩٢)، ولغة السو^(*) (يرقص مع النخاب، ١٩٩٠)، والهندية (زفاف الريح الموسمية، ٢٠٠٢). وحين يستخدم شخص أصم لغة الإشارة في أربع حفلات زفاف وجائزة (١٩٩٤)، تظهر الترجمة مكتوبة في أسفل الشاشة. وفي سياق الفيلم، الترجمة مضحكة تماماً، باعتبار أن الشخص يعبر عن مشاعره تجاه شخص لن يجدها مضحكة بتاتاً لو كان يفهم لغة الإشارة.

(المترجم)

(*) السو Sioux هي إحدى قبائل الهنود الأمريكيين الكبرى.

استعمالات أخرى للكلمة المطبوعة

المادة المطبوعة في الفيلم هي عنصر مرئي، وبصفتها هذه يمكن أن تساهم مساهمة كبيرة في الحكاية. فحبكة فيلم المواطن كين تدور بأكملها حول محاولة لاكتشاف معنى كلمة «برعم» التي يقفوه بها تشارلز فوستر كين Charles Foster Kane وهو ينازع الموت. ولا يكتشف أي من الشخصيات معناها، لكن المشاهدين يكتشفونه بعد حين. فبعد جنازة كين، يبدأ العمال بتنظيف قبو منزله مما فيه من ركام الأشياء، ويرمون ما يعتبرونه مهملات في فرن مشتعل. ويقذف أحدهم بزلاجة في النار، ويتاح لنا أثناء احتراقها أن نرى اسمها: «برعم». إذن انحلال عقدة الفيلم هو كلمة واحدة، لكنها كلمة يجب أن تُرى - كلمة ترمز إلى طفولة كين المفقودة.

ويظهر مثال آخر على الاستعمال الرمزي للكلمة المطبوعة في كازابلانكا، حين يقرأ ريك Rick (هμφري بوغارت Humphrey Bogart)، وهو يقف تحت المطر، رسالة من إلسا Ilsa (إنغريد برغمان Ingrid Bergman) تعلمه فيها أنها لا تستطيع مرافقته إلى مارسيليا. وأثناء قراءة ريك للرسالة، يهطل المطر عليها، ما يسبب أن يسيل على الصفحة، كالدموع. والحبر الذي يسيل هو الدموع التي لا يستطيع ريك الرزين أن يظهرها، كما أنه يشير إلى نهاية علاقة بهتت مثل كلمات الرسالة. في كلا الفيلمين زُيّنت الكلمة المطبوعة تزييناً درامياً، بالنار في المواطن كين وبالمطر في كازابلانكا.

من الطبيعي أن الكلمة المطبوعة لا تعمل دائماً بهذا الشكل الرمزي. وبصورة عامة، هي اختزال مرئي يساعد صانع الفيلم على تحديد الواقع وعلى نقل معنومات هامة دون الحاجة إلى تمهيد تفسيرى أخرق. لذلك فإن لافتات أسماء الشوارع على اختلاف أنواعها والصحف واللوحات التعريفية تستخدم لتحديد مكان التصوير. وبما أن فيلم عنانيد الغضب (١٩٤٠) يتألف من رحلة بالسيارة من أوكلاهوما إلى كاليفورنيا على الطريق الرئيسي ٦٦، فإن اللافتات على الطريق تخبر المشاهد عن الولاية التي توجد فيها عائلة جود

Joad. وعلى الفور تحدد جريدة صادرة في سان فرانسيسكو في بداية فيلم هتشوك الطيور (١٩٦٣) موقع الحدث.



الجمع الساخر بين الكلمة المطبوعة والصورة في فيلم سائق التاكسي (١٩٧٦) حيث قد يكون ترائيس بيكل Travis Bickle (روبرت دينيرو Robert de Niro) مستعداً لما هو غير متوقع لكنه ليس سليم العقل تماماً^(*).

ومن الممكن صياغة قاعدة عامة حول أفضل استخدام للكلمة المطبوعة في الأفلام: يجب استخدام الكلمة المطبوعة لإيصال معلومة إما لا يمكن إيصالها بأية طريقة أخرى أو أن استخدامها يقلل من طول البيان التفسيري. وأحياناً يدعو السيناريو إلى استخدام الكلمة المطبوعة. ففي النص القادم (١٩٣٩) تعلم جوديث تراهيرن Judith Traherne (بيتي ديفيز Bette Davis) أنها مريضة مرضاً قاتلاً حين يصنف أن ترى ملفها الطبي وترى الكلمتين «التوقع سلبي». وحين يدرك بوب وودورد Bob Woodward (روبرت ردفورد Robert Redford) أن شقة

(*) تقول الكلمات المكتوبة في الصورة: «كن على حذر! السائق السليم العقل على استعداد دائماً لما هو غير متوقع».

كارل برنستين Carl Bernatein (دستن هوفمان Dustin Hoffman) تحتوي جهاز
تتصت في فيلم جميع رجال الثريس (١٩٧٦)، فإنه يرفع صوت جهاز الاستريو في
الثقة ويطبع على الآلة الكاتبة:

يقول ذو الحنجرة العميقة إن حياتنا قد تكون في خطر. تتصت للمراقبة.

كما أن شاشة الحاسوب أصبحت أداة سرد هامة، بإمكانها دفع الحبكة إلى
الأمام بالطريقة نفسها الذي كانت تُستخدم الآلة الكاتبة بها في الماضي.
والحاسوب الذي يستخدمه الشرير في فيلم تسبح (١٩٩٠) لتحويل الأموال يصبح
أداة الكشف عن هويته، ويدور فيلم الشبكة (١٩٩٥) حول محاولة لاستعمال تقنية
الحاسوب لتغيير هوية إحدى الشخصيات. وفي فيلم مايك نيكولز Mike Nichols
أقرب (٢٠٠٤)، يقوم دان Dan (جود لُو Jude Law)، وهو كاتب، بمزحة على
شكل رسالة فورية بنخلة موجهة إلى طبيب الأمراض الجلدية لاري Larry
(كلايف أوين Clive Owen) الذي يعتقد أنه يرسل امرأة.

إذن، يستخدم الفيلم الكلمة المطبوعة بطرق متنوعة. ويمكن أن تقوم
اللافتات واللوحات والملصقات والشريط البرقي والإشعارات وبطاقات الدعوة
والبرقيات والملاحظات والرسائل الإلكترونية وغيرها من النصوص الكتابية
بوظيفة روائية هامة، وبصفة الكلمة المطبوعة اختزالاً مرئياً فهي تقلل من
الحاجة إلى الحوار التفسيري.

الصوت

لا شك أن رؤية فيلم روائي بدون صوت أمر بغيبض. وحتى في الفيلم
الصامت (الذي لم يكن صامتاً إلا بمعنى عدم وجود حوار منطوق) كان يوجد
نوع من المؤثرات الصوتية، بالإضافة إلى مصاحبة موسيقية. ويوضح فيلم
دار السينما Nickelodeon أهمية الصوت في الفيلم الصامت بتصويره للعرض
الأول لفيلم موثد أمة، الذي يقوم فيه بعض الرجال في الكواليس بإطلاق
عيارات نارية لمحاكاة صوت المدافع في مشاهد المعارك.

ويمثل صوت العيارات النارية - وهو شيء لا غنى عنه في أفلام الغرب والأفلام الحربية وأفلام الجريمة - أحد المؤثرات الصوتية الكثيرة المستخدمة في الأفلام. فتحت عنوان المؤثرات الصوتية تدخل جميع الأصوات المسموعة في الفيلم باستثناء الحوار والموسيقى والسرديات الروائي من مصدر غير مرئي على الشاشة. وتعتبر الضجة مؤثراً صوتياً هاماً في الفيلم، ومن الممكن أن تكون أداة مشروعة، بل وذات تأثير قوي. وما كان فيلم جاك تورنير *Jacque Tourneur* الأشخاص الهررة ليصل إلى منزلة فيلم رعب كلاسيكي بدون المؤثرات الصوتية في مشهدين حاسمين. فبينما تسير آليس *Alice* (جين راندولف *Jane Randolph*) نحو بيتها ليلاً، تسمع صوت وقع أقدام ينذر بالسوء. وتماًماً حين نعتقد أن من يتبعها أو ما يتبعها سيصل إليها، نسمع صوت كاجح سيارة، فقد توقفت حافلة بجانب آليس، وتركب هي فيها على الفور. وفيما بعد، بينما هي تسبح في بركة سباحة، تسمع صوت هدير، وكأن حيواناً ضارياً موجود على مقربة منها.

الصوت في الأشخاص الهررة ذو علاقة بالجو الذي يسود المشاهد، والغرض منه هو رفع درجة التشويق والإثارة. لكن الضجة تكون في أفلام كثيرة أساسية بالنسبة للحبكة. على سبيل المثال، هناك مشهد في فيلم هتشوك *Marnie* (١٩٦٤) يتطلب الضجة - ضجة لا بد للمشاهدين ولمارني من سماعها ولكن شخصية أخرى في المشهد نفسه لا تستطيع سماعها. فبعد أن تأخذ مارني (تيببي هيردن *Tippi Herden*) النقود من خزنة رب العمل الذي تعمل لديه تتسلل مغادرة المكتب. وهناك في منطقة مجاورة عاملة تنظيف تغسل الأرض. ولكي لا تسمع مارني فإنها تنزع حذاءها وتضعه في جيبها سترتها. وتقع إحدى فردي الحذاء على الأرض، مصدره صوتاً بإمكان أي شخص على مقربة أن يسمعه، لكن عاملة التنظيف لا ترفع عينها عن عملها. وحين نساءل ما إذا كانت مارني ستكتشف ينادي البواب على عاملة التنظيف بصوت أعلى من الصوت الطبيعي، ما يوضح أن سماعها ثقيل.

وفي الأحوال العادية، يكون صوت المطر وهو يضرب على نافذة مسموعاً، ولكن في فيلم والآن العذ (١٩٤٤) لا يُسمع. فحين تستيقظ إميلي بلير Emily Blair (لوريتا يونغ Loretta Young) ذات صباح، ترى خطوط ماء المطر على زجاج النافذة، لكنها لا تسمع هطول المطر. ويكتشف المشاهدون أنها فقدت سماعها في اللحظة نفسها التي تكتشف هي ذلك: أي حين يضرب المطر النافذة بلا صوت.

وهناك حالات نتوقع صوتاً فيها، وبدلاً من ذلك نجد الصمت. فعند نهاية فيلم نيل لابوت Neil LaBute في صحبة الرجال (١٩٩٧)، يقرر مسؤولان تدفينيان مصابان بكره النساء وكانت لهما علاقات غير ناجحة معهن الانتقال من جنس الأنثى بخداع امرأة مصابة بتقل السمع لتعتقد أنهما مهتمان بها. وحين يدرك أحد الرجلين ما ارتكبه من ظلم يعود ليطلب الغفران. وحين يبتهل للمرأة لا يصدر صوت من شفثيه. ولو كان المخرج مخرجاً آخر، لربما أراد أن تكون كلمات الرجل مسموعة، لكن لابوت اتخذ قراراً مختلفاً. وبالإشارة إلى أن المرأة لا تسمع الرجل، يوضح لابوت أن ذلك الرجل لم يعد موجوداً بالنسبة لها.

وفي فيلم جون هيوستون كي لارغو Key Largo (١٩٤٨) يهمس رجل عصابة (إدوارد روبنسون Edward G. Robinson) بشيء في أذن امرأة، وهو مبتهج، وما يهمله هو حسب معايير ١٩٤٨ غير مناسب لأن يسمعه المشاهد. ولكن من نظرة الاشمزاز على وجه المرأة، ندرك أنه قول بذيء. وفي المشهد الأخير من فيلم سوفيا كوبولا Sofia Coppola ضاع في الترجمة (٢٠٠٣)، يهمس ممثل سينمائي (بيل مري Bill Murray) في منتصف العمر شيئاً في أذن زوجة المصور الشابة (سكارلت جوهانسون Scarlett Johansson) التي كان قد قابلها أثناء اشتراكه في دعاية لمشروب كحولي في طوكيو. وبما أن كوبولا هي التي كتبت السيناريو أيضاً، فإننا نفترض أن لدى المخرجة سبباً في عدم السماح لنا بسماع ما

يهيمسه. فالعلاقة بينهما هي علاقة يُدْرَك جزء كبير منها بلا كلام، وكون كوبرولا اختارت عدم إشراك المشاهدين في كلمات الممثل الوداعية يماثي مع تصويرها الحساس لعلاقة حب ليست كاملة تماماً بين شخصين يعانيان الوحدة.

الصوت الفعلي والصوت المُعْتَق

يمكن للأضجة، كشكل من أشكال الصوت، أن تصدر عن مصدر قد يظهر على الشاشة وقد لا يظهر. ليس من الضروري لنا أن نرى مصدر الصوت، بل كل ما ينبغي أن نعرفه هو أنه يوجد مصدر ما. فنحن لا نرى أبواق الأضباب أبداً في رحلة يوم طويلة إلى الليل (١٩٦٢)، لكننا نسمع ما تصدره من أصوات، ونعرف أنها صادرة عن سفينة قريبة. وفي فيلم جوزيف مانكيويتز Joseph L. Mankiewicz رسالة إلى ثلاث زوجات (١٩٤٩)، يرتج كل شيء في مطبخ أسرة فيني Finney حين يمر القطار قرب المنزل. لكننا لا نرى القطار أبداً، وإنما نسمعه ونرى نتائج الاهتزازات التي تصدر عنه.

إذن يمكن أن يكون الصوت فعلياً (أو طبيعياً)، بمعنى أنه صادر من مصدر حقيقي يمكن لنا أن نراه أو ألا نراه. وأحياناً نرى وجهاً يصاحب الصوت، وفي أحيان أخرى يبقى الصوت بلا وجه. لذلك ليس من الضروري دائماً أن نرى الشخصية كي نكون على وعي بوجودها. في فيلم آسف، الرقم خطأ (١٩٤٨) نسمع امرأة أثناء إجرائها مكالمة هاتفية رجلين يخططان جريمة قتل. وهذان القاتلان مسموعان، لكنهما غير مرئيين - إلا عند النهاية، حيث تظهر صورة ظليلة لأحدهما وهو يصعد الدرج إلى غرفة ضحيته المصابة بالرعب. وفي نهاية فيلم المخرب (١٩٤٢) يسقط عميل للأعداء من تمثال الحرية ليقبض حذفه، ويسبب صرخة صادرة من الأسفل.



باربرا ستانويك Barbara Stanwyck في دور الزوجة المذعورة التي تسمع بالصدفة
لذطة تهدف إلى قتلها في فيلم آسف، الرقم خطأ (١٩٤٨).

لا يوجد سبب لإظهار الشاهد(ة) فالصرخة توضح أن شخصاً رأى
الجسم يقع على الرصيف.

كما يمكن أن يكون الصوت صوتاً مُعْتَقاً، في كونه يصدر عن مصدر
خارج المشهد الفعلي الذي يجري فيه تصوير الحدث. وربما كان الصوت
المعلق المألوف أكثر من أي صوت آخر هو الموسيقى الخلفية - الحركات
المتكررة أو الألحان المميّزة التي تعرّف إحدى الشخصيات (لحن لارا Lara
في الدكتور زيفاغو، ١٩٦٥)، أو أحد الأمكنة (لحن تارا Tara في ذهب مع
الرياح)، أو حالة جسدية (لحن العمى في النصر القاتم)، أو هوس (لحن السلطة
في المواطن كين). في النصر القاتم، حين تكشف جوديث تراهيرن أنها
ستعرض لفترة قصيرة من العمى قبل موتها، يُسْمَع لحن العمى ضمن
الموسيقى التصويرية. ولا تستطيع جوديث سماع الموسيقى لأنها ليست من
مصدر ضمن الحدث، لكن المشاهدين يسمعونها، وبما أنهم سمعوها من قبل
بأشكال مختلفة، فهم يدركون أنها إشارة إلى مصير جوديث.

التزامن وغياب التزامن

يمكن أيضاً النظر إلى الصوت أيضاً من منظور التزامن وغياب التزامن. بوجود التزامن تتم مطابقة الصوت والصورة بشكل مناسب، والصوت يأتي من داخل الصورة أو من مصدر غير محدد. وليس التزامن مقصوراً على التلازم الحرفي بين الصوت والصورة. ففي أفلام كثيرة، يمكن أن تكون الشخصيات متنقلة ويرى المشاهدون السيارة على الطريق أو الطائرة في الجو دون أن يروا الشخصيات. لكنهم يسمعون أحاديثها. وفي هذه الحالة يكون الحوار قد أضيف في المرحلة التي تلي الإنتاج بشكل يتزامن مع الصورة.

لكن، هناك أشكال من التزامن أكثر تعقيداً. على سبيل المثال يمكن الجمع بين صوت كائن غير بشري مع صورة شخص. في فيلم الأشخاص الهررة، تخبر أيرينا Irena (سيمون سايمون Simone Simon) زوجها بلباقة في ليلة زفافها أنها غير مستعدة لدخوله بها. وحين يتوجهان إلى غرفتين منفصلتين، تجثو أيرينا - التي تتحدر من جماعة سيبيرية تعبد الهررة وبين الحين والآخر تتخذ شكل الفهد - على ركبتيها في وضع مماثل لوضع الحيوان. في تلك اللحظة، يُسمع صوت فهد. ويعرف المشاهدون مصدر الصوت، فهو قادم من حديقة الحيوانات في سنترال بارك Central Park التي تكثر أيرينا من زيارتها. ولكن في السياق الجديد لليلة زفاف بدون دخلة، فإن مزج صوت قادم من مصدر معروف وصورة أيرينا الجائئة على ركبتيها يضيف بعداً جديداً للحكاية: فوازعها الجنسية المكبوتة تكتسب صوتاً. وتساماً قبل أن يقتل مايكل Michael تاجر المخدرات سولوترو Sollozzo ونقيب الشرطة المحتال مكلسكي McCluskey في مطعم في البرونكس في العراب (١٩٧٢)، يُسمع صوت صرير. ولا تكون لدينا فكرة عن مصدر الصوت، لكن من الواضح أنه من الخارج. وإذا أخذنا بالاعتبار موقع المطعم في البرونكس وزمن الحدث في أواخر العقد الخامس من القرن العشرين، فلا بد أن الصوت آت من قطار مترو فوق الأرض، وهو القطار المرتفع في الشارع الثالث الذي بطل استعماله الآن. والصوت مناسب لسبب آخر، فهو يعكس الإطار الذهني الانتقائي لمايكل، والذي هو على العكس تماماً من وجهه الخالي من التعبير.

وفي حين أن الصوت والصورة تزامنا في كل من هذه الحالات، فنحن نعرف مصدر الصوت ونرى الصورة أمامنا، فالآن يبدو وكأن الصورة هي التي تصنع الصوت. والجمع بين فهد يزمر وامرأة جاثية يوحي بأن في داخل أيرينا شيئاً ينتظر أن ينطلق من وثاقه؛ والانتقام حين يمزج مع صرير الكوابح يخبر المشاهدين أن وجهاً خالياً من التعبير هو قناع يخفي غضب مايكل المكبوت، الذي ينفجر مستخدماً العنف.

لذلك يمكن أن يقسم التزامن بسعة الخيال. ويمكن أن يكون له تأثير خاص حين يتذكر أحد الأشخاص الماضي. فن الممكن الجمع بين صوت الشخص الذي يتذكر وصورة الشيء الذي يتذكره، أو يمكن الجمع بين الشخص الذي يتذكر والصوت الذي يذكره. في فيلم إليا كازان Elia Kazan عربية اسمها الرغبة (١٩٥١) تتذكر بلانش دوبوا Blanche DuBois (فيفيان لي Vivien Leigh) بين الحين والآخر الموسيقى التي كانت تعزف يوم انتحر زوجها. وفي نهاية فيلم أمبر إلى الأبد (١٩٤٧)، تراقب أمبر Amber (ليندا دريل Linda Durrell) ابنها يغادر مع أبيه وهي تعلم أنها لن ترى أياً منهما مرة أخرى أبداً. وفي وقت سابق، يقول والد الصبي - وهو عشيق أمبر السابق - «فليغفر الله لكل منا خطايا». وفي المشهد الأخير، تتذكر أمبر وهي واقفة عند النافذة كلماته، وتزامن صورتها مع صوته.

في التزامن، يترابط الصوت والصورة في السياق (أي أن الصوت هو جزء من المشهد) والزمان (يصدر الصوت في الوقت نفسه مع الحدث الذي يصوره المشهد). ويتيح غياب التزامن لصانع الفيلم إيجاد تباين بين الصوت والصورة، أو استبدال صوت بصورة، أو مقابلة الأصوات والصور التي لا تكون عادة في زمن واحد. وفي عدم التزامن، يمكن الربط بين الصوت والصورة ربطاً مجازياً. على سبيل المثال، في فيلم المواطن كين، حين تغادر سوزان Susan زانادو Xanado يصرخ ببغاء أبيض ويطير مبتعداً، موحياً أن سوزان أيضاً قد غادرت «القفص». ويمكن الربط بينهما ربطاً ساخرًا، حين

يتبين على سبيل المثال أن الصورة تختلف عما يتوقع المشاهد رؤيته بعد سماع صوت معين اختلافاً تاماً.

وفي فيلم فريتز لانغ Fritz Lang (١٩٣١)م تكون السيدة بكمان Beckmann قلقة وهي في انتظار عودة ابنتها إلسي Elsie من المدرسة. وتمد رأسها من نافذة وتنادي: «إلسي! إلسي!» ولا نرى إلسي على الشاشة، بل نرى سلسلة من الصور: سلم فارغ من الناس، وسقيفة فارغة، ومكان إلسي على مائدة الغداء، وكرتها فوق العشب، وأخيراً بالون يعلق للحظة بين أسلاك الهاتف ثم يطير مبتعداً.



عدم التزامن في فيلم (١٩٣١)م. حين تنادي السيدة بكمان «إلسي!» فالجواب ليس كلامياً بل بصرياً: مكان معدّ، لكنه لن يستعمل مرة ثانية أبداً.

يتميز انعدام التزامن بهراة ملحوظة. فصوت السيدة بكمان يُسمع، لكن السخرية هي أن ما يجيبه هو مجرد صور تعني الغياب والفراغ. وإلسي لن تعود أبداً. فمثل البالون الذي علق في الأسلاك ثم طار في السماء، أغواها مجرم من المتحرشين بالأطفال وقادها إلى حتفها.

التداخل

قد يعتد المشاهد أحياناً أنه أمام حالة عدم تزامن، لكنها في الحقيقة صوت متداخل، وهو الصوت أو الحوار الذي يستمر بعد انتهاء مشهد وبدء مشهد آخر أو يمهد للمشهد التالي بالبداة قبل انتهاء المشهد السابق. لذلك

فالصوت المتداخل هو في الواقع متزامن، إذ أنه ينبعث من مصدر معروف. كان مد الجسور عبر المشاهد من خلال الصوت نادراً في الفترة ١٩٣٠-١٩٥٠، وذلك بصورة رئيسية لأن استخداماً من هذا النوع سيبدو للجمهور غير منطقي. ونسخة عام ١٩٣٤ من رواية إنيث وارثون عصر البراعة ما كان يمكن أن تشتمل على مشهد مثل المشهد الذي تتضمنه نسخة ١٩٩٣، التي يقف فيها نيولاند آرشر Newland Archer (دانيال داي لويس Daniel Day Lewis) أمام محل لبيع الزهور. حتى قبل أن يدخل، نسمع صوتاً يقول «سيد آرشر، مساء الخير». في نسخة ١٩٣٤ كان مثل هذا المشهد سيعتبر ضلالاً وسيعاد قطع المشهد واستخدام إما خروج تدريجي أو استبدال ليقوم بمهمة الانتقال. لكن اليوم أصبح الصوت المتداخل شائعاً إلى حد أنه مجرد إشارة إلى تغيير المشهد. وهو بذلك معادل لجسر صوتي، يربط مشهدين سمعياً. على سبيل المثال، في فيلم روبرت دينيرو الراعي الصالح (٢٠٠٦)، حين تنهي جوقة ذكورية غناء «شاندوا Shenandoah»، نسمع صوت جون كينيدي يعلن عن ترشيح نفسه لرئاسة الجمهورية على شاشة التلفزيون. وفي الفيلم نفسه، حتى قبل أن يخبر ابن أحد أعضاء وكالة الاستخبارات المركزية (الابن هو مات ديمون Matt Damon) أباه بأنه يود الانضمام إلى المنظمة نفسها، نسمع صوت أمه المبهتل («يمكنك أن تمنعه»).

في بعض الأحيان توجد حالات يرتبط المشهدان اللذان يمتد جسر بينهما بطرق تطوّر الحكاية ولا تقتصر على مجرد ربط جزأين أحدهما بالآخر. ففي فيلم سبايك لي Spike Lee مالكولم إكس Malcolm X (١٩٩٢)، بينما يسير مالكولم في شارع تحدث فيه المومسات، نسمع الكلمات «ماذا حل بنسائنا؟» هل هذا ما يفكر مالكولم به؟ المشهد التالي يوضح الوضع: السؤال هو جزء من موعظة على وشك الانتهاء. والحادثة في المشهد الأول كانت الإلهام لموضوع الموعظة في المشهد التالي، ويصبح سؤاله هو الرابط الذي يربط المشهدين.

في فيلم أيام التدرس الثلاثة (١٩٧٥) يظهر مسؤول في وكالة الاستخبارات المركزية وهو يسأل عن عميل مختبئ آنذاك في شقة في مرتفعات بروكلين. ويستمر صوت المسؤول إلى المشهد التالي الذي يقع في الشقة. ويعطينا تداخل الصوت الشعور المقلق بأن وكالة الاستخبارات المركزية موجودة في كل مكان.

وعند نهاية فيلم متوسط البرودة (١٩٦٩) الذي تجري أحداثه أثناء مؤتمر الحزب الديمقراطي في شيكاغو عام ١٩٦٨، يسمح المخرج هاسكل وكسلر Haskell Wexler للمشاهدين أن يسمعوا عن حدث قبل حدوثه. فأثناء ابتعاد مصور تلفزيوني ومدرّس من أبالاشيا Appalacia بالسيارة عن المواجهة الدامية بين الشرطة والمحتجين ضد حرب فيتنام، يُسمع صوت منبع يعلن عن موتهما في حادث سيارة قبل أن يُعرض الحادث نفسه. والخبر المسموع قبل وقته هو مثل الفيلم مصدر للانزعاج، وهو ليس مجرد تداخل، بل هو مسألة معرفة روائية شاملة. ويبدو وكأن «الوسيلة الباردة»^(*)، وهذا هو اللقب الذي أطلقه مارشال مكلون Marshall McLuhan على التلفزيون، تعلم مصيرنا ويمكننا لذلك أن نكتب نعيًا قبل أن نموت.

ويجب عدم الخلط بين هذا الأسلوب وما يطلق ديفيد كوك David Cook عليه اسم «المونتاج السمعي البصري»^(١)، مثل النوع الذي يحدث في فيلم هنتشوك الخطوات التسع والثلاثون (١٩٣٥) حين تكشف عاملة تنظيف جثة وتفتح فيها وكأنها على وشك أن تصرخ. لكن ما نسمعه ليس صوتاً بشرياً، بل صفارة قطار. فهنتشوك قد نقل بطنه، وهو «الرجل الخطأ» التقليدي، من مسرح جريمة قتل لم يرتكبها إلى قطار سيمضي به إلى هدفه التالي.

(*) هناك تلاعب لفظي هنا فعجالة «وسيلة باردة» cool medium تتألف من نفس الكلمتين المستخدمتين في عنوان الفيلم، Medium Cool، لكنهما معكوستان. (المترجم)

(١) ديفيد كوك، تاريخ الفيلم الروائي.

David A. Cook, *A History of the Narrative Film*, 4th ed. (New York: Norton, 2004), 273.

السرود باستخدام الصوت المرافق

الصوت المرافق - وهو السرود أو التعليق من خارج الشاشة - هو عنصر متعارف عليه في الأفلام منذ بداية عصر السينما الناطقة وهو الآن شائع في الفيلم وفي التلفزيون بحيث لا نكاد نلاحظه. وقد أصبحنا معتادين على الأصوات التلفزيونية لأشخاص غير مرئيين يروجون لبضائع ويقروون ملصقات أو يؤكدون التأثير الإعجازي لعلاج لأوجاع الرأس. وفي المطارات ومحطات القطار نسمع باستمرار أصواتاً تعلن عن وصول رحلات وعن مغادرة أخرى. وقلما نتساءل عن مصدر الصوت أو هوية صاحبه لأننا عادة لا نهتم بسوى المعلومات التي يخبرنا الصوت بها. ولأن الأصوات غير المرتبطة بأجسامها موجودة في كل مكان، فإننا لا نفكر طويلاً بالصوت المرافق الذي يروي الحدث في الأفلام. وهذه حالة أخرى من قبول المؤلف بدون تمحيص.

ومن جهة أخرى فالصوت المرافق هو من أكثر الأساليب سوء استخدام في الأفلام. والمخرج الموهوب مثل وودي آلن يستخدم الصوت المرافق بذكاء، ففي أيام الرانيو جعل آلن الصوت المرافق جزءاً لا يتجزأ من الفيلم، الذي هو عبارة عن ذكريات الراوية الذي يظهر هو فيها أيام شبابه كواحد من الشخصيات. لكن لسوء الحظ يمكن أن يكون الصوت المرافق وسيلة مريحة للكتاب العاجزين عن التفكير بأية طريقة أخرى لإيصال المعنوية. وفي فيلم جون فورد حين يأتي ويني إلى بيته (١٩٥٠) يستمر البطل في التدخل حتى حين لا يوجد سبب لأن يحكي قصته بنفسه.

من الناحية التاريخية، حين تعلمت الأفلام أن تتطرق، لجأ صانعو الأفلام إلى الصوت المرافق وحاولوا استعماله مثلما كانوا في السابق يستعملون اللوحات الكتابية. وكما يحدث في كثير من الأحيان، أدى البحث عن الجودة إلى الشذوذ، وسرعان ما عُهد إلى كل شخص وكل شيء بمهمة الصوت المرافق. ففي المرة الأولى (١٩٥٢) الذي يرويهِ طفل لم يولد بعد يعرض صورة درامية لما يصاحب ولادة الطفل الأول من انقلابات جذرية. ويقدم فيلم

انظر من يتكلم (١٩٨٩) تتوعاً للموضوع نفسه إذ أنه يُروى من وجهة نظر طفل حديث الولادة (ويدولى بروس ويليس Bruce Willis مهمة الصوت المرافق). ويتمتع الفيلم بمسحة من السحر، خلافاً للجزأين التاليين في عامي ١٩٩٠ و١٩٩٣، اللذين لم يلقيا إقبالاً كبيراً من الجمهور، ما يوحي أن مرة واحدة قد تكون كافية.

بما أن الصوت المرافق أصبح واسع الانتشار إلى حد كبير، فإن صحة استعماله تستحق التقييم. هل هو عرفٌ مثل المناجاة في المسرحية؟ هل يقوم بوظيفة تمهيد تفسيري، يحكي الصوت فيها ما يجب أن نعرفه قبل أن يبدأ الفيلم؟ أو هل هو حيلٌ طوارئ يشده صانع الفيلم حين لا يجد أية طريقة أخرى لنقل المعلومات؟ لا يوجد أي دليل يمكن لصانع الأفلام أن يرجع إليه لتحديد ما إذا كان عليه استعمال الصوت المرافق أم اللوحات الكتابية، أو عدم استعمال أي من الطريقتين وإدخال البيان التفسيري ضمن الحوار. وأحياناً يحتاج الصوت المرافق إلى تعزيز سمعي: بضعة أصوات، بعض الأنغام الوترية، لحن موسيقي. وأحياناً يمكن تضمين المعلومات الضرورية في الحوار، ما يجعل كلا الصوت المرافق واللوحة الكتابية غير ضروريين؟

يعرف أفضل صانعي الأفلام بالفطرة المواضيع التي يجب استعمال الصوت المرافق فيها والمواضع التي يجب فيها استعمال نوع من اللوحات. وكذلك يعلمون أن الجمع بين الاثنين مطلوب في بعض الحالات. وفيلم عام ١٩٣٩ الذي نقل إلى الشاشة رواية شارلز ديكنز Charles Dickens قصة مدينيتين والذي أخرجه جاك كونواي Jack Conway هو مثال جيد على الاستعمال الحصيف للكلمة المطبوعة والصوت المرافق. وتحتوي الرواية على سطرين من أشهر سطور الأندب الإنجليزي: الجملة الافتتاحية («كان أفضل الأزمنة، كان أسوأ الأزمنة») والجملة الختامية («إن ما فعله هو شيء أفضل إلى حد كبير جداً مما سبق أن فعلته على الإطلاق، وإن الراحة التي أنا في طريقي إليها أفضل إلى حد كبير جداً مما سبق أن عرفته على الإطلاق»). تظهر الجملة الافتتاحية

كلوحة كتابية دون صوت مرافق. وهذا مناسب لأن هذه كلمات ديكنز وليست كلمات أي من الشخصيات، ما يجعل النص وحده كافياً. ولكن الصوت المرافق ضروري عند النهاية. فأخر كلمات الفيلم، مثل آخر كلمات الرواية، هي كلمات الشخصية الرئيسية سينني كارتون Sydney Carton، وليست من تأملات ديكنز. وبما أن هذه أفكار كارتون، فينبغي أن يسمعها المشاهدون. وبما أن كارتون لا ينطق أفكاره، فلا بد أن يسمعها المشاهدون من خلال صوت مرافق.



ولتر نيف (فرد مكموري) في دور الراوية المتكلم في تعويض مزوج، وهو من أفضل أمثلة السرد بضمير المتكلم في السينما.

والصيغتان الطاعيتان للصوت المرافق هما الراوية «أنا» والصوت السلطوي.

الراوية «أنا». يروي الراوية الذي يستخدم ضمير المتكلم القصة التي نراها على الشاشة أو جزءاً منها. ويمكن أن يستخدم ضمير المتكلم راوية واحداً أو أكثر. بعض الأفلام ترويها شخصية واحدة (جريمة قتل يا حلوتي، ١٩٤٤؛ من الماضي، ١٩٤٧)، ويروي البعض الآخر عدة رواة (المواطن كين،

١٩٤١؛ آسف، الرقم خطأ، ١٩٤٨). وبما أن أي شخص يمكن أن يروي القصة في الأفلام، حتى الجثة نتاح لها فرصة ذلك في فيلم بيلى وايلدر شارع سنسيت ١٩٥٠. ففي الفيلم تعتد نورما دزموند Norma Desmond (غلوريا سوانسون Gloria Swanson) - وهي نجمة سابقة في السينما الصامتة تكودها ذكريات الماضي الذي لن يعود أبداً إلى حافة الجنون - أنها تستطيع الظهور من جديد في فيلم عن سالومي. وتسنأجر كاتب سيناريو عاطلاً عن العمل يدعى جو غيليس Joe Gillis (وليم هولدن William Holden) ليساعدها في كتابة السيناريو الذي ستكون نجمته. وحين يقرر غيليس أن يتركها تقتله. ويبدأ فيلم شارع سنسيت بجثة غيليس الطافية في بركة سباحة، ويبدأ غيليس برواية قصة ارتباطه القاتل بنورما دزموند. ومن السخرية أن السرد مناسب، فالجثة تتكلم عن الموتى في الحياة.

من جهة أخرى، مقدمة فيلم حسناء أمريكية (١٩٩٩) التي تعتمد على الصوت المرافق تتألف من إقرار مروّع من الشخصية الرئيسية بأنه سيكون قد مات عند نهاية الفيلم، وأنه يعرف ذلك: «اسمي لستر برنام Lester Burnham. هذا هو الحي الذي أقطن فيه. هذا هو شارعي. هذه هي حياتي. قبل أن تمر سنة كاملة، سأكون ميتاً». وقول لستر (كيفن سبيسي Kevin Spacey) صحيح، وسيعود صوته عند النهاية. والآن وهو ينعم بالسكينة، يسترجع ذكريات طفولته المفضلة، مدركاً مدى قلة تقديرنا لمصادر الجمال التي لا تجف الموجودة في العالم. ويضيف لستر: «أنا متأكد أنه ليست لديكم أية فكرة عمّ أتكلم. ولكن لا تدعوا ذلك يقلقكم، فستفهمون يوماً ما». فحتى بعد الموت، لم يفقد لستر روح الفكاهة التهكمية لديه.

يعتبر فيلم بيلى وايلدر نعويس مزدوج (١٩٤٤) مثلاً كلاسيكياً عن الرواية «أنا»، أي الرواية بضمير المتكلم. يبدأ الفيلم بدخول وولتر نف Walter Neff (فريد مكموري Fred MacMurray) إلى بناء مكاتب قبل الفجر بقليل. ويصف نف نفسه بأنه ليس له «ندبات مرئية»، أي أية ندبات يمكن رؤيتها الآن. وفي واقع الأمر، تعرض لتوه لإطلاق النار عليه من عشيقته،

التي قتلها إثر ذلك. ويستغل نف ما بقي لديه من قوة ليحكي قصته الكاملة مستخدماً جهاز الإملاء. ويصبح الفيلم بعد ذلك عودة إلى الماضي على شكل شهادة يجري تسجيلها على الجهاز وتصويرها بشكل درامي في الوقت نفسه.

إذا استخدم أسلوب الرواية بضمير المتكلم رواية واحداً، فإن صوته سيتكرر بين الحين والآخر طيلة فترة الفيلم. وهذا النوع من السرد أكثر صعوبة، إذ لا بد للسرد من أن يوحد الفيلم ويمدّ جسراً بين المشاهد مع انتقال الحدث من الحاضر إلى الماضي. وتتجج رواية نف في نعيض مزيج لأن مشاهد استرجاع الماضي تنتهي في أحيان كثيرة بالعبارة المفتاحية نفسها، وهي عبارة تطلق الجزء التالي من الحوار بحيث يمكن للحدث العودة إلى الحاضر بدون انتقال أخرق. فحين يكون نف وفيليس نيتريفتسون Phyllis Dietrichson (باربرا ستانويك) في سوبرماركت يخططان لقتل زوجها، تقول فيليس: «تذكر أننا شريكان في هذا»، ويجيب نف مخاطباً جهاز الإملاء: «نعم، أتذكر».

أحياناً يحكي الراوية بضمير المتكلم قصته ليتعلم منها. وفيلم روبير برسون Robert Bresson امرأة لطيفة (١٩٦٩) يفتتح بحادثة انتحار. فأحد الأشخاص يهرع إلى شرفة، وينقلب كرسيه، ويرفرف شال أبيض في الهواء، ويسقط جسم امرأة على الرصيف. ويبدأ رجل يتضح فيما بعد أنه زوج المرأة بالحديث عنها. ويكرر برسون العودة إلى جسدها، الممدد الآن على سرير ليذكرنا أن زوجها هو الذي يروي الفيلم. وهذا المنخل فعال من الناحية النفسية، لأن الزوج لا يحاول تذكر زوجته بقدر ما يحاول فهم سبب انتحارها. وفي النهاية، لا تكون لديه معرفة أكثر مما كان يعرف في البداية.

وصوت الراوية بضمير المتكلم في فيلم الأراضي الرديئة (١٩٧٣) يوجد مسافة بين الراوية والمشاهد بشكل يناسب تماماً سياق فيلم ترويه فتاة في الخامسة عشرة تدعى هوللي Holly (سيسبي سبيسك Sissy Spacek) وهي ترافق صديقها كيت Kit (مارتن شين Martin Sheen) في سلسلة من جرائم القتل. فصوت هوللي هادئ وموضوعي، خال من أية مشاعر، كما لو أنها تروي فقط ما صدف أن شاهده.

الصوت السلطوي. بين عام ١٩٤٥ وأوائل العقد السادس من القرن العشرين، راج نوع الفيلم شبه الوثائقي. وبينما الفيلم الوثائقي هو فيلم غير روائي، كما سبق أن رأينا، فإن الفيلم غير الوثائقي هو فيلم روائي مستمد من الواقع (مثل المنزل في الشارع ٩٢، ١٩٤٥، والكيد المرند، ١٩٤٧، والمدينة العارية، ١٩٤٨). في هذا النوع من الفيلم، كثيراً ما تظهر الأسماء بنوع الخط الذي تطبعه الآلة الكاتبة لإعطاء الفيلم مظهر «تاريخ حالة». ويقرأ صوت سلطوي المقدمة، منكرًا المشاهدين أن الفيلم نابغ من العناوين الصحفية الرئيسية المعاصرة أو من ملفات مكتب التحقيق الاتحادي the FBI وأنه صُوّر في موقع الحدث. وبما أن الصوت ليس لأي من الشخصيات، فهو صوت بلا جسد. نتيجة لذلك، يمكنه الدخول إلى الحدث والخروج منه، معنقاً ومتأملاً، بل ومتسائلاً. وفي الفيلم شبه الوثائقي يتمتع أسلوب الصوت الذي بلا جسد، أو الصوت السلطوي كما يطلق عليه أحياناً، بميزتين: فهو يستطيع إضفاء شعور بالموضوعية،



كلم راوية لا يظهر على الشاشة بتقديم هذا المشهد من فيلم باري ليندون *Barry Lyndon* (١٩٧٥) الذي يجمع باري (ريان أونيل Ryan O'Neal) وابنه (ديفيد مورلي David Morely)، حيث قال الراوية: «باري له أخطاؤه، ولكن لا أحد يمكن أن يقول له إنه أب خال من الطيبة والحنان. كان يحب ابنه حباً شديداً، وربما بتحيز أعمى. فلم يحرمه من شيء».

وهو شعور مطلوب في فيلم من هذا النوع، ويستطيع أن يندس داخل الشخصيات، فيلاحظ أمزجتها وأحوالها العاطفية. والصوت في المدينة العارية يخاطب الشخصيات مباشرة كما لو كان أنا بديلة، وكاتم أسرار، وضميراً مجتمعين معاً. فهو يسأل: «ما مدى ثبات قدميك يا ألن؟» أو «يا ملازم ملدون Muldoon، فيم العجلة؟» بل هو يتحدث إلى المشاهدين: «هل حاولتم أبداً القبض على قاتل؟» وبما أن الكلمة الأولى هي لهذا الصوت، فمن المناسب أن تكون له الكلمة الأخيرة: «توجد ثمانية ملايين قصة في المدينة العارية، وكانت هذه إحداها».

لا ينحصر الصوت المجرّد عن الجسد بالفيلم شبه الوثائقي. فقد استخدمه ستانلي كوبريك Stanley Kubrick بطريقة بارعة في فيلمه باري ليندون (1975) المأخوذ من رواية وليام ثاكاري William Thackeray. ففي كلا الرواية والفيلم يوجد راوية، لكن الرواية في الفيلم ليس ليندون، كما هو في الرواية، بل صوت خلف المشاهد، شبيه جداً براوية المدينة العارية، وإن كان أكثر ظرفاً ولطفاً. وهو في الواقع صوت شامل المعرفة يؤديه الممثل البريطاني مايكل هوردرن Michael Horderm. والصوت يخبرنا عن شيء قبل أن يقع، أو يخبرنا نتيجة حدث دون تقديمها لنا بصورة درامية. وحين يشرف ليندون على الموت، فإن الصوت يقرأ نعيه. ويستطيع الصوت أن يتكلم بثقة في هذه اللحظة لأنه كان يتكلم بثقة طيلة الفيلم.

في كثير من الأحيان يُستخدم الصوت المرافق في أفلام لا ترويهما إحدى الشخصيات، ولكن الحكمة تستدعي أن يسمع صوت شخصية ما. هذا النوع من الأصوات يشمل صوت الرسالة، والصوت الشخصي، والصوت المكرّر، والصوت الصادر عن آلة.

صوت الرسالة. تطوير القصة من خلال الرسائل أسلوب شائع في كلا العمل القصصي والفيلم. والرواية الرسائلية لها تراث طويل يعود إلى روايتي سامويل ريتشاردسون Samuel Richardson باميليا Pamela وكلاريسا Clarissa، اللتين كتبنا في منتصف القرن الثامن عشر. وفي الفيلم، الرسالة أداة مألوفة

لتحريك الحبكة (فيلم وليام وايلر الرسالته، ١٩٤٠، وفيلم رسالته إلى ثلاث زوجات، ١٩٤٩) أو لبناء جسر عبر السنوات (بحر من العشب، ١٩٤٧).
و حين استخدام تبادل للرسائل للإشارة إلى مرور الزمن، فإن الصوت المرافق كافٍ. في فيلم حوّن سميّت (٢٠٠٢) يتراسل الشخص الذي يحمل عنوان الفيلم اسمه مع طفل أفريقي اختار أن يراه. ويتيح صوت الرسالته للمشاهدين سماع سميّت وهو يستعمل الرسائل التي يكتبها كوسيلة للتنفيس عن إحباطه وغضبه بدلاً من أن تكون مجرد وسيلة للتخاطب.

وفي عصر الرقابة على الأفلام، كان صوت الرسالته طريقة لجعل إحدى الشخصيات تتوب من خلال اعتراف بالصوت المرافق. وكانت مسرحية روبرت أندرسون Robert Anderson شاي وحنان تعتبر غير صالحة للسينما في العقد السادس من القرن العشرين بسبب موضوعها: نتيجة لولع توم لي Tom Lee - وهو طالب في مدرسة إعدادية خاصة - بالموسيقى والشعر، ينشر اعتقاداً بأنه شاذ جنسياً، لكن زوجته مدير المدرسة لورا رينولدز Laura Reynolds تتولى تعريفه بممارسة الجنس. وأكثر ما يتذكره المشاهدون عن المسرحية هو المشهد الختامي، الذي تدخل لورا فيه إلى غرفة توم وتبدأ بفك أزرار قميصها ببطء. وتطلب منه طبعاً واحداً وهي تضغط يده على صدرها: «بعد سنوات من الآن، حين نتحدث عن هذا، وستحدث عنه، كن كريماً». وحين قرر استوديو مترو تصوير فيلم من المسرحية عام ١٩٥٦، كان مكتب جونستون^(*) يشعر أن أية امرأة تمنح جسدها لمراهق يجب أن تموت. وبعد الكثير من الأخذ والرد، قرر المخرج فسننت مينيلى Vincent Minelli أن يجعل الحبكة على شكل عودة إلى الماضي بمناسبة اجتماع للدفعة التي كان توم ضمنها، حيث يكشف توم رسالته كانت لورا قد كتبها له. وأثناء قراءة توم للرسالته، يسمع المشاهدون صوت لورا التائب نحثه فيها على نسيان ما فعله (وهو شيء «خطأ») والخروج إلى العالم وكتابة روايات تنقيفة.

(*) كانت منظمة مفتحي الأفلام وموزعيها في أمريكا، وهي منظمة هوليوود للرقابة الذاتية، تسمى مكتب جونستون حين كان يرأسها إريك جونستون Eric Johnston من عام ١٩٤٥ إلى ١٩٦٣، وكانت قبل ذلك تدعى مكتب هيز Hays ومكتب برين Breen.

ولا توجد سوى أفلام قليلة تعتمد بأكملها على الرسائل، أي يكون الفيلم بأكمله صورة درامية لما جاء في رسالة أو سنسنة رسائل. في فيلم مشوار في الشمس (١٩٤٥) يكتب الراوية رسالة إلى أخته وفي فيلم الفصيحة (١٩٨٦) يكتب رسالة إلى جنته، لكن لا ينتج عن ذلك أن يكون الفيلم تصويراً درامياً لمضمون الرسالة التي تكتبها الشخصية.

وإذا كان الفيلم رسائلياً بأكمله، فهو في الحقيقة مثال على الرواية بضمير المتكلم، باعتبار أن صوت الرسالة لا يستخدم إلا لنقل محتوى رسالة معينة. فيلم ماكس أوفلس Max Ophüls رسالة من امرأة مجهولة (١٩٤٨) الذي يدور بأكمله حول رسالة كانت لـ Lisa (جون فونتين Joan Fontaine) قد كتبها لعشيقها السابق وهي على فراش الموت، هو فيلم رسائلني بأكمله. ولأن الرسالة وثيقة شخصية جداً، فنحن لا نرى سوى بدايتها القوية («حين نقرأ هذه الرسالة من المحتمل أن أكون ميتة») ونهايتها غير المكتملة. ما عدا ذلك، نسمع صوت لـ Lisa ونمر بتجربة التمثيل المرئي لكلماتها. لكن عشيق لـ Lisa أيضاً يقرأ الرسالة، وهو لم يزعج نفسه من قبل قط بالتعرف على اسمها. وبذلك يعلم المشاهدون والعشيق بأمر لـ Lisa في الوقت نفسه.

الصوت الشخصي. تعج الأفلام بأمثلة الصوت الداخلي الذي يقول حرفياً ما يفكر الشخص المعني به - وهذا هو الصوت الشخصي - لأن المشاهدين يطلبون مدخلاً إلى أفكار الشخصية. في فيلم نوقعات كبيرة (١٩٤٦)، يتساعل بييب Pip كيف سيحييه الحداد جو غريغوري Joe Gregory حين يعود إلى منزله وهو يلبس ملابس السادة. وفي المنهمون (١٩٤٩) نسمع ما تفكر فيه أستاذة في علم النفس قتلت أحد الطلاب دفاعاً عن النفس حين تدرك عواقب فعلتها. وأثناء هروب ماريون كرين من فينيكس في فيلم سايكو تتخيل ما سيقوله رب عملها حين لا تأتي إلى العمل صباح يوم الإثنين.

ويظهر شكل من الصوت الشخصي أكثر تعقيداً في فيلم نيار الوعي. ومع أن مصطلح نيار الوعي ألصق بكل شيء من الحديث المفكك العاجز عن التعبير

إلى النثر العديم الترابط فهو في الحقيقة تنفق غير منقطع للأفكار والذكريات والتداعيات في الذهن اليقظ. وفيلم هيروشيفا يا حبيبي (١٩٥٩)، وهو من أفلام تيار الوعي، يبدأ برجل وامرأة يمارسان الحب. في البداية يبدو جلدتهما وكأنهما تعرضا لحروق مثل حروق ضحايا هيروشيفا، ثم يصبح الجلد ندياً وكأنما نظفته ممارسة الحب. المرأة ممثلة فرنسية والرجل مهندس معماري ياباني قابلته في هيروشيفا أثناء مشاركتها في صنع فيلم. ومع تحرك جسميهما نحو الإشباع نسمع صوتيهما - هو ينفي أنها تعرف مغزى هيروشيفا، وهي تصر أنها تعرف. لكن هذين ليسا صوتيهما، فهما يبدوان بعينين، ومخترين. وما نسمعه هو إيقاع الشعر، وليس النثر. ما نسمعه هو ما بداخل كل من الشخصيتين، وهو داخل يعبر عن نفسه بلغة الذاكرة، التي تتكون من كلا الكلمات والصور. وحين يقول صوت المهندس: «أنت لا تعرفين شيئاً عن هيروشيفا»، يجيب وعيها بصور للأشياء الصناعية التي شاهدتها في المتحف وبشريط إخباري عن قصف هيروشيفا. وحين تقول المرأة: «من أنت؟» فبدلاً من الإجابة المنطوقة نرى شارعاً في هيروشيفا. فالرجل هو هيروشيفا، وهذا هو الاسم الوحيد الذي تربطه به.

استخدام تيار الوعي في السرد نادر في الأفلام. ونجد اقتراباً شديداً من هذا الأسلوب في فيلم أنتوني مان Anthony Mann صفقة ظالمة (١٩٤٨)، الذي ترويهِ عشيقته رجل عصابات (كلير تريفور Claire Trevor) مستخدمة الزمن الحاضر بصوت حالم، كأنها تتذكر شيئاً من الماضي.

الصوت المكرر. في كثير من الأحيان يتقلب البطل أو البطلة في السرير دون راحة في حين يتردد صوت شخص ما في وعيه أو وعيها، مكرراً حواراً أساسياً من مشهد سابق (في حال أن المشاهدين لم يستوعبوا مغزاه). يخطر هذا النوع من التكرار، الذي يدعى الصوت المكرر في فيلم هتشوك ريبكا (١٩٤٠) حين تمضي الشخصية التي تؤدي دورها جون فونتين ليلة أرقّة بسبب بعض التعليقات التي أبدت حول ريبكا. ويظهر الأسلوب نفسه في فيلم الأشخاص الهررة حين نسمع أيرينا باستمرار صوت طبيعتها النفسي بينما ترمجر قطط عيد جميع القديسين عبر الشاشة.

وقد أصبح الصوت المكرر مألوفاً إلى درجة أنه في خطر التحول إلى كليشيه. لكن في بعض الأحيان توجد ضرورة لتلخيص من نوع ما وعلى صانع الفيلم أن يقرر ما إذا كان التكرار سيكون سمعياً أم بصرياً. إذا كانت كلمات الشخصية مهمة، يكون من الضروري فقط سماع ما قاله. في نهاية ذهب



فرانسيس دي FrancisDee

في دور الممرضة وجيمس إليسون James Ellison في دور

وسلي Wesley المعذب في فيلم مثبت مع زومبي من إنتاج فال لوتون V al Lewton.

مع الريح تسترجع سكارلت Scarlett الكلمات التي قالها أبوها في وقت سابق عن قيمة الأرض وأهمية تارا Tara. وسماع كلماته كاف. من ناحية أخرى، في فيلم جريمة قتل على قطار الشرق السريع (١٩٤٧) التكرار بصري. وباعتبار أن الفيلم فيلم بوليسي حول اكتشاف مرتكب جريمة، فإن بعض اللقطات الحاسمة تتكرر، فالجرم في كثير من الأحيان لا يتعلق بما يقوله الشخص، ولكن بكيفية رد فعله، لذلك فإن ردود فعل الركاب، وليس كلامهم وحده، تتكرر أمام أعيننا.

الصوت الصادر عن آلة. بعض صانعي الأفلام يعتبرون الصوت المرافق معادلاً للحل المفتعل الذي كانت تطلق عليه عبارة «الإله من الآلة» *dues ex machina* في المسرح الإغريقي. ففي بعض المآسي الإغريقية، وخاصة مسرحيات يوريبديدس Euripides، كان إله يُنزل من رافعة لتوفير حل للحدث ويصل بالمسرحية إلى خاتمتها. والصوت الصادر عن الآلة ليس الصوت السلطوي الذي لا يتغير طيلة الفيلم. فالصوت الصادر عن الآلة لا يُسمع إلا في النهاية. عند نهاية فيلم السيدة والوحتن (١٩٤٤) يتطفل صوت ليدكرنا أن باتريك كوري Patrick Cory (ريتشارد آرلن Richard Arlen) قد أرسل إلى السجن بسبب دوره في تجربة للحفاظ على حياة دماغ رجل ميت. ويذكرنا الصوت أيضاً أن هذا سيكون فيلماً ذا نهاية سعيدة، وأن كوري سيخرج من السجن ليجد حبيبته في انتظاره. وبما أنه لم يُسمع أي صوت حتى تلك اللحظة، فإننا نتساءل من يكون. لا بد أنه ينتمي إلى قوة فوق الطبيعية تعرف عن السيناريو أكثر مما يعرف كاتبه.

وبرغم عنوان فيلم جاك تورنير مثبت مع زومبي (١٩٤٣)، فهو فيلم رعب متميز. وفي البدء تروي الفيلم رواية بضمير المتكلم كما في عنوان الفيلم، وهي ممرضة كندية أتت إلى جزر الهند الغربية للعناية بامرأة يتبين أنها زومبي. وفي النهاية تموت الزومبي على يد صهرها، الذي ينتحر بعد أن يقتلها. وفجأة يدعو صوت ذكوري الله أن يغفر للثنائي الأثم. هذا الانتقال من صوت الممرضة إلى صوت من الخارج يضفي لهجة أخلاقية على فيلم لم يتعرض قبل تلك النقطة لأية قضايا أخلاقية. وقد تكون هذه الخاتمة استرضاء لفيلق الحشمة، وهو منظمة كاثوليكية كانت تصنف الأفلام على أسس أخلاقية من عام ١٩٣٤ إلى منتصف العقد السابع من القرن العشرين، وكانت تنزعج من الانتحار. ومع ذلك فهذا الصوت يشوه الإنجاز الفني لفيلم من الدرجة الثانية ذكي إلى درجة غير عادية.

إذن الصوت المرافق ليس مجرد صوت بلا وجه، بل هو أداة في السرد يمكن أن تخدم أغراضاً مختلفة. وقد يكون الصوت شخصياً، مثل الراوية «أنا»، أو غير شخصي، مثل الصوت السلطوي، ويمكن أن يكشف عن محتويات رسالة أو عن محتويات اللاشعور، ويمكن أن ينعش ذاكرة إحدى الشخصيات أو ذاكرتنا نحن. وفي أحيان كثيرة يساء استعمال الصوت المرافق بسبب تعدد إمكاناته، ومع أنه الآن أداة سردية راسخة، لا يجب النظر إليه كشيء مسلم به.

الفصل الثالث

الفيلم والمكان وترتيب المشهد

في الفيلم يمكن أن تكون صور الأشخاص والأمكنة والأشياء قريبة أو بعيدة، جزئية أو كاملة، ساكنة أو متحركة. ويمكن أن تُعرض بسرعة أو يطول أمدّها على الشاشة، وأن تتبع بعضها بعضاً وفق التسلسل الزمني أو تظهر بتقريب رمزي. صانع الفيلم هو الذي يختار أيّاً من هذه الصور سنراها وكيفية رؤيتها لها.

اللقطة

الفيلم صورة متحركة. لكن نص الفيلم يتضمن الكثير من اللحظات الساكنة. ويمكن أن تشمل هذه اللحظات الصور الثابتة، أو صوراً ساكنة للحظات معينة في أحد الأفلام، أو صوراً للدعاية الهنفي الأساسي منها الترويج للفيلم المعني. مثل هذه اللحظة أو اللقطة هي كالمقتطف. ومثل المقتطف هي ليست سوى جزء من العمل - أحياناً لا تكون مساوية لأكثر من جملة أو جملتين. ومن السهل أن نولع بقطات معينة، خاصة اللقطات المصورة بطريقة مدهشة. واللقطة الأولى لجون وين في دور الفتى رينغو Ringo في فيلم عربية المسافرين (١٩٣٩) أصبحت راسخة في ذاكرة الكثيرين من رواد السينما وساهمت في وصول وين إلى النجومية. وقد يكون لبعض اللقطات تأثير حتى لو لم تشاهد الأفلام التي تظهر فيها. تذكر اللقطة التي يتكرر استخدامها والتي تصور مارلين مونرو في فيلم يبلي

وايذدر حكة السنوات السبع، التي تكف فيها فوق فتحة من فتحات خط المترو وتنطلق نفحة من الهواء تكشف ساقها. لكن يجب النظر إلى اللقطة على أنها جزء من كل يكمن المعنى فيه. فمن المهم فحص اللقطة في سياقها وليس بمعزل عنه. إذ أن اللقطة تكتسب أعرق معنى لها ضمن سياق الفيلم.

أنواع اللقطات

اللقطة هي ببساطة ما تسجله آلة التصوير بعملية مفردة. ويمكن تعريف اللقطات على أساس المسافة والمساحة والموضوع. هل تبدو آلة التصوير قريبة إلى ما تصوره؟ إذا كان الأمر كذلك فهي لقطة مقربة - ومن حيث الجسم البشري، هي لقطة للرأس على سبيل المثال. وقد تكون لقطة تظهر الرأس والكتفين، فهي عندئذ لقطة قريبة. وإذا كانت اللقطة لجزء محدد من الجسم، كالعين أو الفم، فهي لقطة مقربة جداً. واللقطة التي تظهر الجسم البشري بأكمله مع شيء من الخلفية هي لقطة بعيدة أو لقطة كاملة. وإذا كانت آلة التصوير بعيدة جداً بحيث أن النتيجة هي مشهد



اللقطة المقربة جداً في أقصى حالاتها:

تكبير بحجم الإطار لماريون كرين وهي تصرخ
في مقطع الحمام في فيلم ألفرد هتشكوك سابكو (١٩٦٠)

واسع بانورامي، فهي نقطة بعيدة جداً. وحين لا تكون اللقطة نقطة قريبة ولا لقطة بعيدة، بل وسطاً بينهما، فهي نقطة متوسطة، تظهر - على سبيل المثال - الشخص من رأسه إلى وسطه أو من خصره إلى ركبتيه. لكن هذه التعريفات مائعة وهي في أفضل الحالات تقريبية. وما يعتبره أحد المخرجين لقطة متوسطة قد يكون نقطة مقربة متوسطة لمخرج آخر. وقد يستخدم المخرج مصطلح اللقطة المقربة، لكنها تصبح على الشاشة لقطة مقربة جداً. بعبارة أخرى، هذه أوصاف نسبية.

وإذا حددت اللقطة منطقة معينة - لنقل غرفة طعام فيها عائلة متجمعة حول الطاولة - فهي تدعى لقطة تأسيسية. وهذه نوع من اللقطة البعيدة التي كثيراً ما تُقسَّم إلى مكوناتها، كما فعل فرانك كابرأ في مشهد مائدة الطعام في فيلم السيد سميث يذهب إلى واشنطن (١٩٣٩)، التي يظهر فيها أولاً عائلة جيفرسون سميث Jefferson Smith (جيمس ستewart James Stewart)، ويُتبع ذلك لقطات فردية لمختلف أفرادها. ويمكن للقطة التأسيسية أيضاً أن تحدد مكان التصوير باستخدام معلم مألوف، مثل جسر البوابة الذهبية في سان فرانسيسكو أو برج إيفل في باريس. باختصار «تؤسس» هذه اللقطة الموقع الذي يعرفه المشاهد والذي يكون مسرح الحدث.

كما يمكن تعريف اللقطات بما تحتويه: اللقطة الثنائية تشمل شخصين واللقطة الثلاثية تشمل ثلاثة. وتتألف اللقطة / اللقطة المعاكسة من لقطات متناوبة بين شخصيتين أثناء محادثة بحيث نرى أولاً إحدى الشخصيتين ثم الأخرى. وتعمل نقطة فوق الكنف بالطريقة نفسها، باستثناء أننا ننظر من فوق كنف الشخصية أ إلى وجه الشخصية ب ثم من فوق كنف الشخصية ب إلى وجه الشخصية أ.

اللقطات المقربة واللقطات البعيدة. كان المخرج الفرنسي جان لوك غودار Jean-Luc Godard مغرماً بالقول إن اللقطة المقربة اخترعت

للمأساة، واللاقطة البعيدة للملهاة. وهذا القول هو تبسيط مبالغ به، لكن غودار على حق حين يوحي أن لدى صانعي الأفلام أسباباً لاختيار نقطة معينة وليس نقطة أخرى، وذلك يعتمد على نوع الفيلم الذي يصنعونه أو نوع المشهد الذي يصورونه. فعلى سبيل المثال يمكن للقطة المقربة أن تكشف عاطفة معينة قد لا تلتقطها اللقطة البعيدة. فحين يتهم والد لوسي Lucy (ليليان غيش Lillian Gish) ابنته في فيلم البراعم المكسرة، يختار د. و. غريفيث لقطة مقربة للتعبير عن خوفها.

كما أن اللقطة المقربة وسيلة للتأكيد. وقد وجدها هتشكوك مثالية لتصوير أشياء مثل كأس حليب مشبوهة في فيلم التذك (١٩٤١)، وظرف يسقط من عميل نازي في المخرب، وزجاجة نبيذ مملوءة باليورانيوم الخام في سيئ السمعة، وعقد تضعه امرأة لا يجب أن يكون في حوزتها في الدوام. وكانت هذه الأشياء ذات أهمية قصوى للحبكة ما جعل هتشكوك يستعمل اللقطة المقربة للتأكد من ألا يغفل المشاهدون عن أهميتها.

ويستعمل هتشكوك أيضاً اللقطة المقربة جداً ليسبب لمشاهديه قشعريرة تصل إلى نخاعهم الشوكي. فاللاقطتان المقربتان جداً لقم ماريون كرين وهي تصرخ ولعينيها وهما تحدقان، في مقطع الحمام في فيلم سايكو هما ما يتوقعه المشاهدون عادة في فيلم من أفلام الرعب. وفي الواقع، اللقطات المقربة جداً للعين أمر متعارف عليه في أفلام الرعب، خاصة إذا كانت عين قاتل يتجسس على ضحية منتظرة من خلال ثقب للتصص، كما هي الحال في سايكو وفي السلم اللوثيبي (١٩٤٥).

وقد يكون للقطة المقربة جداً، مثل أية لقطة أخرى، مغزى مباشر بالنسبة للحبكة. فلا بد لعبارة «التوقع سلبي» التي تؤكد إصابة جوديث تراهيرن Judith بمرض قاتل في التصر القائم أن تكون مرئية، ولا يمكن أن

يتم ذلك إلا بلقطة مقربة جداً. وإذا كان من الممكن التعرف على قاتل من ندبة في جسمه، كما يحدث في فيلم غريب يدق الباب (١٩٦٥)، فالحاجة تستدعي تصوير تلك الذببة بلقطة مقربة جداً.

وبما أن اللقطة المقربة جداً هي شكل درامي من أشكال التأكيد، فيجب أن تستعمل بتعقل. وكمثال على الاستخدام الإبداعي لهذه اللقطة، يمكنك دراسة فيلم سامويل فولر أطلقت النار على جيسي جيمس (١٩٤٩) الذي استخدم المخرج فيه اللقطات المقربة جداً لكشف الحالات النفسية للشخصيات.

وفي حين أن من الممكن للقطة المقربة أن تعبر عن عاطفة قوية، يمكن للقطة البعيدة أن تكون فعالة بطريقة مختلفة. على سبيل المثال، مشاهدة الموت أقل إيلاماً حين تُستخدم اللقطة البعيدة. وموت سانتياغو Santiago (آرثر كينيدي Arthur Kennedy) في فيلم الفجر العاري (١٩٥٥) مصور بلقطة بعيدة. فسانتياغو يكون على ظهر حصانه حين تصيبه الطلقة، لكننا لا نرى عينين مدهولتين ولا دماً ينفر. بدلاً من ذلك، تتميز اللقطة بجمال في الشكل، وتذكر بلوحات مثل لوحة بروغل Brueghel سقوط إيكاروس، التي يظهر فيها موت إيكاروس كجزء من المشهد. ففي لوحة بروغل، يمضي حرّاث في عمله دون أن يلاحظ ساق إيكاروس، وهي كل ما يظهر منه وهو يختفي في البحر. فالموت - حتى الموت الدرامي كما هو في حالة إيكاروس - يعامل وكأنه ليس حدثاً ذا أهمية، مجرد شيء حدث أثناء حراثة الأرض. وعلى نحو مماثل، صُوِّرت حالات الشنق في نهاية فيلمي راقصة في الظلام وكابوتي تصويراً خالياً من العاطفة، واستخدمت اللقطات البعيدة لتعبر عن النهاية الرسمية للقضية.

وأفلام الغرب الأمريكي معروفة بلقطاتها البعيدة والبعيدة جداً، التي تجعل موضوع التصوير جزءاً من البيئة بالإضافة إلى تصوير رهبة الطبيعة الشاسعة. في فيلم جورج ستيفنس George Stevens شين *Shane* (١٩٥٣)، يلحق غزال الماء من جدول، وتظهر جبال تتوجها الثلوج في الخلفية. ويودع رجل امرأة تندمج في أحضان الطبيعة وهو يبتعد على حصانه في فيلم



روبرت ردفورد وستين هوفمان يستعدان لمشهد مكتبة الكونغرس في فيلم جميع رجال الرئيس (١٩٧٦). وقد جهزت آلة التصوير لأخذ لقطة عالية.

جون فورد عزيزي كلمندين (١٩٤٦). وتتمتع الكثير من لقطات فورد البعيدة بجودة تصويرية مكثفة. ففي عزيزي كلمندين نرى رقعة من السماء تمتد باكتئاب فوق الشارع الرئيسي المغبر في نومستون Tombstone، وحانة مليئة

بالرجال، الذين يظهرون أحياناً بصور ظلّية وأحياناً يقع عليهم ضوء مصابيح الكاز المتدلية من الأعلى، ووادي مونيومنت Monument بصخوره وهضابه المستوية التي ترتفع نحو السماء من سهل منبسط وتقرّم كل من يمر تحتها.

نقّطات الزاوية العليا والزاوية المنخفضة. تُعرّف اللقطات أيضاً حسب وضع آلة التصوير بالنسبة إلى الشيء المصوّر. فحين تنظر ليليان Lillian (جين فوندا Jane Fonda) من نافذة فندقها في فيلم جوليا (1977)، فإننا نرى ما نراه في الشارع تحتها من خلال نقطة زاوية عالية. وفي لقطة الزاوية العالية، تكون آلة التصوير أعلى، أو أحياناً أعلى جداً، من الموضوع المصوّر. وأحياناً يطلق على هذا النوع اسم نقطة العين الإلهية أو نقطة عين الطائر، وهو نوع مفضل لدى هتشكوك للإيحاء بالوقوع في مصيدة. فحين يصعد مدقق شركة التأمين في فيلم سايكو ستم منزل بيتس، تجعله لقطة عالية الزاوية يبدو أصغر مما هو وبالتالي عرضة للأذى، كما هو في الواقع، إذ يهرع شخص خارجاً من غرفة لينهي تلصصه بسكين. ولم يصبح هذا النوع من اللقطات تقليعة قديمة، ففي الآخرون (2001)، تظهر لقطة عالية مذهلة أمّا (نيكول كيدمان) في أسفل سلم، وهي في رعب من مواجهة «المتطفلين» في الدور الأعلى.

ويمكن أن تعبر اللقطة العالية الزاوية عن شعور بالإحباط. فاللقطة العالية الزاوية التي تصور الرئيس وهو يذرع الأرض جيئة وذهاباً في فيلم أبراهام لينكولن (1930) تذكرنا أن أعباء المنصب توهن حتى العظماء. وفي جميع رجال الرئيس، بينما يقوم المراسلان الصحفيان بوب وودورد وكارل برنستين بفرز قصاصات المكتبة، تراقبهما آلة التصوير من الأعلى، ومن المؤكد أن الرجلين يبدوان أصغر حجماً وهما يدركان ضخامة مهمتهما. وينتهي المشهد بألة التصوير تحديق في غرفة القراءة في مكتبة الكونغرس، التي تبدو وكأنها رقاقة تلج مكبرة.

وإذا التقطت آلة التصوير صورة الموضوع المصوّر من الأسفل، تكون اللقطة نقطة زاوية منخفضة. تؤدي هذه اللقطة وظيفة معاكسة للقطة الزاوية



أورسون ويلز

يستعد للاقطة منخفضة الزاوية، تحت مستوى أرض الغرفة في المواطن كين (١٩٤١).



لقطة منخفضة الزاوية

لغريتا (أنجليكا هيوستون) وهي تنزل على السلم في فيلم العمودى (١٩٨٧).

العالية، فهي تظهر الموضوع المصدور أكبر مما هو في الحقيقة. ويمكن للقطعة كهذه أن توحى بالأسلط أو القوة، كما تفعل في المواطن كين، حين يحوم وني أمر كين الصغير حوله وهو يهديه زلاجة.

وأحياناً يتطلب السيناريو نقطة عالية الزاوية أو منخفضة الزاوية من أجل الاتساق وليس من أجل الرمزية أو الصورة المجازية. في جوليا، لا بد من استخدام نقطة عالية الزاوية بعد نقطة جوليا وهي تنظر من النافذة إلى الشارع في الأسفل، فلو استخدمت لقطة على مستوى العين لما كانت منطقية. وإذا وقف رجل في أسفل سدم ينتظر نزول امرأة - كما ينتظر غابرييل Gabriel (دونالد مكان Donald McCann) غريتا Greta (أنجيليكا هيوستون Anjelica Huston) قرب نهاية فيلم الموى (١٩٨٧) - لا بد من استخدام لقطة منخفضة الزاوية لتصوير المرأة لتناسب اللقطة مع زاوية نظر الرجل.

وهذا صحيح أيضاً عن أنواع اللقطات الأخرى، فطبيعتها هي نتيجة قرار صانع الفيلم بناء على تفسيره للسيناريو.

آلة التصوير الذاتية. تصور اللقطة الموضوعية ما تراه آلة التصوير، بينما تصور اللقطة الذاتية ما تراه الشخصية. وأحياناً يشار إلى هذا بعبارة آلة التصوير الذاتية. فحين يدخل أفراد عائلة جود Joad في شاحنتهم إلى هوفر فيل Hooverville في فيلم جون فورد عناقيد الغضب، يكون ساكنو المكان ينظرون إلى الأمام وهم يخطون إلى جانب الطريق لإفساح الطريق أمام الشاحنة. من الذي يحدقون به؟ هم في الواقع يحدقون بعائلة جود التي لا تراها. ولكن بالنسبة لما يظهر على الشاشة، فهم يحدقون بنا. لقد وضعنا فورد خلف عجلة القيادة من أجل أن نرى الفقر والقدارة من خلال أعين العائلة.

وأحياناً نمر في أحد الأفلام بحركة مجردة دون صورة تتطابق معها. مثال على ذلك أنه في فيلم مارني لهنشوك يكون مارك Mark (شون كونري

(Sean Connery) جالساً خلف مكتبه حين تدخل مارني الغرفة. ينظر مارك إلى آلة التصوير مباشرة، مقرأً بوجود مارني. لكننا لا نراها، بل نشعر فقط بحركة تجاه المكتب. فلحظة أصبحنا نحن مارني، لكننا نتوقف عن أن نكون مارني عند ظهورها على الشاشة.



صورة فيليب مارلو (روبرت مونتغمري)

في المرأة في السيدة في البحيرة (١٩٤٦)، وهو فيلم آلة التصوير الذاتية الذي لا يُرى مارلو فيه إلا حين توجد امرأة تعكس صورته.

تقدّم آلة التصوير الذاتية صورة وحيدة الجانب لعالم الواقع. وحين يكون استعمالها مفرطاً، كما في السيدة في البحيرة (١٩٤٦)، فإنها تستدعي الانتباه لنفسها ويمكن أن تبدو مُدّعية. فالشخصية الرئيسية في الفيلم، وهو فيليب مارلو Philip Marlowe (روبرت مونتغمري Robert Montgomery) لا يُرى أبداً إلا من خلال مرآة. نتيجة لذلك، توجد مشاهد يفترض فيها أن الشخصيات الأخرى تنظر إليه، لكنها تحقق مباشرة بآلة التصوير التي تمثل مارلو، وتمثلنا معه. وحين تقبل امرأة مارلو، فعليها أن تزم شفيتها

على العدسة، ما يجعلها تبدو وكأنها تكبنا نحن. وكي تشعل سيجارة مارلو، فعليها أن توجه الولاة نحو العدسة وكأنها تريد إشعال المشاهد. وحيث يتلقى مارلو لكمة في فكه، يبدو أن من يتلقى الضربة هو آلة التصوير، وبالتالي المشاهد.

الأفضل هو أن تكسر آلة التصوير الذاتية على مشاهد أو مقاطع معينة، كما هو الحال في فيلم ممر مظلم (1947)، الذي يهرب فيه فنسنت باري Vincent Parry (همفري بوغارت) من سجن سان كوينتن San Quentin ليقتب قاتل زوجته. إذ يهرب باري بإخفاء نفسه في برميل قد حمل على شاحنة خاصة بالسجن. وآلة التصوير ذاتية كلياً، تهزنا وترجنا مع تحريك باري للبرميل لإنزاله من الشاحنة وتجعلنا نترنح مصابين بالدوار حين يتدحرج البرميل من فوق هضبة. حين يستقر البرميل أخيراً، ننظر من داخله بحذر لكننا لا نرى من الخارج أكثر مما يراه الناظر من داخل نفق. ويصبح باري الآن طيفاً. وحين يركب في سيارة، فإن السائق يتحدث إلى طيف. وحين يتعرف السائق على الطيف، يلكمه ويوقعه فاقداً للوعي. فيما بعد، يفحص الطيف الطريق ويركب في سيارة واقفة تنتظر، هي سيارة إيرين جانسن Irene Jansen (لورين باكول Lauren Bacall).

وحيث يستحم الطيف، فإن يداً تعدل وضع رأس «الذش» ويتأثر الماء على عدسة آلة التصوير. وتعتبر تحركات آلة التصوير عن حالة الطيف العاطفية. فحين يكون حذراً، تندفع آلة التصوير في الاتجاه نفسه مثل عينيه المتوجستين. وتدرجياً يحدث انتقال من آلة التصوير الذاتية إلى الموضوعية، من باري كطيف إلى باري كشخصية. وبتبدأ الانتقال حين يقترح سائق سيارة أجرة متعاطف مع باري إجراء جراحة تجميلية ويحيله إلى طبيب يمكن الثقة به. وبعد أن نرى باري بعد العملية، يتوقف عمل آلة التصوير الذاتية.

وتتصل بألة التصوير الذاتية لقطه وجهه النظر، التي تمثل وجهه نظر إحدى الشخصيات، أو ما تراه الشخصية. ومن نقاط وجهه النظر الشهيرة لقطه عند نهاية فيلم هتشكوك المشدوه (١٩٤٥) حين يكشف الذقاب عن أن



جيمس ستوارت في دور مصور يتلصص على جيرانه ولثما ريتز Thelma Ritter في دور ممرضة زائرة في فيلم ألفرد هتشكوك لتافذة الخنفة (١٩٥٤) المصور بأكمله تقريباً من وجهة نظر المصور.

الدكتور مرتشيسون Murchison (ليو كارول Leo G. Carroll) مجرم قتل. يصوب مرتشيسون مسدساً نحو الشخص الذي يتهمه ثم يديره ليطلق النار على نفسه. وترد إحدى لقطات وجهه النظر الأكثر غرابه - والأكثر مدعاة للتشوش - في فيلم جان رونوار Jean Renoir المرأة على النشاط (١٩٤٧) حين يقوم رسام أعشى بحلاقة ذقنه أمام مرآة لا تعكس صورته. ومع أن كون الشخصية عمياء قد بين من قبل، فإننا لا نتعرف على وجهه نظره قبل هذه اللحظة.

ويمكن أن يكون فيلم كامل دراسة في وجهه النظر. في فيلم هتشكوك التافذة الخلفية (١٩٥٤) يضطر مصور محترف إلى الجلوس على كرسي

عجلات بسبب أن رجله مكسورة. وتتيح له شفته في مجمع في غرينيتش فيلديج Greenwich Village أن ينظر عبر الباحة الداخلية إلى داخل نوافذ جيرانه ويراقب نشاطاتهم، وهو يفعل ذلك، بدافع مزدوج هو مزيج من الضجر والتلصص. وشيئاً فشيئاً يتوصل إلى نتائج معينة عن السكان، بل إنه يطلق أسماء على بعضهم (فهو يسمي راقصة «الآنسة جذع»، ويطلق على امرأة تستضيف خاطباً خيالياً «ذات القلب الوحيد»). لذلك، لا نرى نحن إلا ما يراه، وبما أننا نفتكر إلى أي مصدر معلومات آخر، لا خيار لدينا سوى القبول بوجهة نظره.

ويُروى فيلم لعدة الأشخاص الهررة (١٩٤٤)، وهو الجزء الثاني من الأشخاص الهررة، إلى حد كبير من وجهة نظر طفل. فعند نهاية الأشخاص الهررة تُقتل أيرينا زوجة أوليفر Oliver الأولى. في الجزء الثاني، يكون أوليفر قد تزوج زيجة أخرى، وتبدأ أيرينا بالظهور لإيمي Amy، ابنة أوليفر. وإيمي هي وحدها التي تستطيع رؤية أيرينا، وهي تعيش في عالم خاص بها، ومعظم الفيلم يرشح من خلال رؤيتها. في الواقع، تكاد وجهة نظر الكبار أن تكون معدومة. وفي الأمسية التي تسبق عيد الميلاد، تتجسد أيرينا في الحديقة الخلفية وتحولها إلى أرض عجائب شتائية من أجل إيمي. ومن الطبيعي أن لا يستطيع أحد رؤية ذلك المشهد باستثناء إيمي. وفي لحظة سابقة من الفيلم، تزور إيمي أيضاً امرأة غريبة الأطوار، تقوم بتمثيل قصة الفارس العديم الرأس. وأثناء رواية القصة، تسمع إيمي أصوات الجياد وأصوات حوافرها وهي تعدو. ونحن لا نزال داخل وعي الطفلة كلياً، كما قصد صانع الفيلم.

اللقطة المتحركة. قد تكون الحركة في الفيلم خادعة. فحين تدور آلة التصوير على محور ثابت، إما من أجل استدارة أفقية أو نقطة مائلة عمودية، فهي - إذا أردنا الدقة في التعبير - لا تتحرك حقاً، إذ أن من المحتمل أن آلة التصوير نفسها تقف على حامل ثلاثي الأرجل، ولا يتحرك سوى رأسها. أما

بالنسبة للقطات آلة التصوير المتحركة، فإن الآلة تكون على عربة مثل المنصة المتحركة أو مثل شاحنة أو رافعة، أو على سكة مبنية خصيصاً لها. وتتمتع آلة التصوير المتحركة بميزة القدرة على الإضافة إلى الحكاية بفتح مساحة أكبر، وبذلك تعزز ما نشاهده. كما يمكن للاستدارة والميلان أن يزيدا من معرفتنا أيضاً.

حين تتحرك آلة التصوير أفقياً على محورها من اليسار إلى اليمين أو العكس، تكون هذه لقطة دوران. ومن خلال الدوران، يستطيع صانع الفيلم أن يجعل آلة التصوير تعلق على الوضع، وبذلك يجعلها تكاد أن تكون إحدى الشخصيات. وفي فيلم الرجل النحيف (١٩٣٤)، حين تفتح نورا تشارلز Nora Charles (ميرنا لوي Myrna Loy) باباً على اليمين، تستدير آلة التصوير من اليمين إلى اليسار، من مدخل الباب إلى داخل الغرفة، حيث يقوم زوجها بتهنئة فتاة تبكي. وحين يذبح الزوج زوجته، تدور آلة التصوير من اليسار إلى اليمين لتعود إلى نورا عند الباب، وكما لو أن الآلة أيضاً شعرت بالإحراج مما اكتشفته.

وفي فيلم الآخرون، تخبر الابنة أمها الشديدة الدين (نيكول كيدمان) أنه يوجد «آخرون» في المنزل. وتعاقبها أمها يجعلها تقرأ في الإنجيل. ويبدأ الكاتب المخرج ألياندرو أمينابار Alejandro Amenábar تدويراً بطيئاً لآلة التصوير من اليمين إلى اليسار، من الابنة إلى الأم، التي تقوم بالتطريز، بحيث يعكس علاقة السبب والنتيجة المعتادة، إذ يبدأ بالنتيجة (العقاب) وينتهي بالسبب (الأم). وبالبدء بالابنة وهي تؤدي التكفير المفروض عليها، وينتهي بالشخص الذي فرضه، يكون أمينابار قد أسس علاقة بين المعاقبة ومن فرض العقاب، وهذا يكتسب معنى أكبر عند النهاية حين نعلم أن الابنة كانت على حق فيما يخص «الآخرين».

وحين يصرخ ديفيد لوك David Locke (جاك نيكلسون Jack Nicholson) في فيلم مايكل أنجلو أنتونيوني الراكب (١٩٧٥) صرخة يأس عالية لأن سيارته

اللاندروفر تتعطل فوق الرمال، تجيب آلة التصوير بالدوران لتصوير الصحراء غير المكتنزة. ويستخدم مارتن سكورسيز لقطات دورانية بطيئة، تكاد أن تكون واهنة، لتصوير غرف جلوس الشخصيات في عصر البراعة، وهذا الدوران البطيء يوحي بحياة فارغة من العمل. ويمكن أن يوحي الدوران ذو الحفيف - الذي يكون عادة سريعاً وينتج عنه غبش مؤقت - بتغيير أو تحول مفاجئ. وفي فيلم روبن ماموليان Rouben Mamoulian الدكتور جيكل والسيد هايد (١٩٣٢)، يُستخدَم دوران ذو حفيف مباشرة بعد أن يشرب الدكتور جيكل الجرعة ويصبح السيد هايد.

وحين تتحرك آلة التصوير على محورها عمودياً، فالنتيجة هي لقطة مائلة، تدعى أحياناً دوراناً عمودياً، ومن هنا التعبير «استدارة إلى الأعلى» أو «إلى الأسفل»، وهي لقطة أصبحت شائعة على نحو متزايد بين صانعي الأفلام. ويمكن أن يحاكي الميلاز حركة العين، ربما وهي تنظر إلى أعلى أحد الأبنية لمعرفة مدى ارتفاعه، أو تتحرك نزولاً على قائمة أسماء. في فيلم جين إير (١٩٤٤)، تميل آلة التصوير إلى الأسفل من لوحة كتب عليها «مؤسسة لوود Lowood» إلى جين إير النائمة التي تُحْمَل إلى داخل المؤسسة. وفي المواطن كين ترتفع آلة التصوير إلى بوابة عزبة كين المسماة زانادو، مروراً باللافتة التي تقول «ممنوع الدخول»، ما يذكرنا أن التحذير ينطبق على الجميع باستثناء آلة التصوير. وعند نهاية الفيلم، تنزل آلة التصوير من البوابة إلى اللافتة في عونتها إلى نقطة البدء.

ويمكن أن تكون اللقطة المائلة، مثلها في ذلك مثل الدوران الأفقي، مُشاهداً صامتاً، تعلق بصرياً على وضع ما. فحين تكون مصاصة الدماء على وشك أن تغرز أنيابها في رقبة ضحيتها في فيلم ابنة دراكيولا (١٩٣٦)، تدور آلة التصوير عمودياً على الجدار وتترك الباقي لمخيلة المشاهد.

وحين تدور آلة التصوير أو تميل، فإنها توجه عين المشاهد أفقياً أو عمودياً، محددة كلا اتجاه بصر المشاهد وموضوعه.

كما أن الجمع بين الدوران والميلان ممكن أيضاً، لتوجيهه بصر المُشاهد أو الشخصية عبر سطح ما وصعوداً أو نزولاً على سطح آخر. وفي فيلم هتشكوك الخوف من ختسبة المسرح (١٩٥٠)، يُستخدم مزيج من الدوران والميلان في مقطع استرجاع الماضي المشهور، الذي يوضح فيما بعد أنه كذبة محضه. يشرح جوناثان كوبر Jonathan Cooper (رشارد تود Richard Todd) لصديقتَه المستغربة (جين وايمان Jane Wyman) كيف توسلت تشارلوت إنوود Charlotte Inwood (مارلين ديتريش Marlene Dietrich) إليه أن يذهب إلى شقتها ويحضر لها ثوباً جديداً. وحين يدخل كوبر الشقة، تدور آلة التصوير أفقياً عبر الغرفة لتستقر على جذة زوج تشارلوت، ثم تميل إلى الأعلى على باب مغلق. وفي البداية يبدو ميلان آلة التصوير صعوداً على خزانة ملابس غريباً، لكن ذلك جزء من خطة هتشكوك لجعل رواية كوبر قابلة للتصديق. وهكذا فإن هتشكوك يجعل آلة التصوير توجه كوبر إلى الخزانة، كما لو أنه لايعرف مكانها. ولو أن كوبر توجه إلى الخزانة على الفور، فإن المشاهدين سيشعرون أن معرفته بشقة تشارلوت أوسع مما ينبغي له ولن يقبلوا قصته.

كما رأينا، في الدوران والميلان لا تتحرك آلة التصوير نفسها. أما في اللقطة المتحركة فهي تتحرك مع حركة ما تصوره أو نحوه أو إلى جانبه أو مبتعدة عنه. وهناك أنواع عدة من اللقطة المتحركة، اعتماداً على الطريقة التي تتحرك آلة التصوير بها. فإذا كانت تتحرك على سكة، فاللقطة هي نقطة سائرة، وإذا كانت آلة التصوير راكبة فوق منصة متحركة، فهي نقطة منصة، وإذا كانت تتحرك على رافعة إلى الأعلى والأسفل نخولاً إلى مشهد وخروجاً منه فهي نقطة رافعة، وهي لقطة يسهل التعرف عليها من حركة الارتفاع والهبوط، مع أنه يمكن للرافعة أن تتحرك إلى الجانبين أيضاً.



إعداد لقطة الرافعة في فيلم
فتاة الغلاف (١٩٤٤)، حيث وضعت آلة التصوير على ذراع الآلة.

في شمال - شمال غربي يستعمل هتشكوك لقطة الرافعة للإيحاء بما
ينتظر إحدى الشخصيات. فحين يكشف فيليب فاندام Philip Vandamm
(جيمس ميسون James Mason) أن عشيقته عميلة أمريكية، يقرر قتلها على
ظهر طائرة. ويعلق قائلاً: «أفضل طريقة للتخلص من هذه المسألة هي من
ارتفاع شاهق - فوق الماء». وحين يذكر الارتفاع، تتحرك آلة التصوير على
رافعة نحو الأعلى.

يستعمل بعض الكتاب مصطلحي النقطة السائرة ونقطة المنصة بشكل
متبادل. فآلة التصوير تقترب على المنصة (على السكة) نحو موضوع
التصوير وتبتعد على المنصة (أو على السكة) عن ذلك الموضوع. والبعض
الآخر من الكتاب يطلق ببساطة على أية لقطة تتحرك فيها آلة التصوير على
عربة مصطلح لقطة سائرة، تُحدّد وفق اتجاه الآلة: لقطة سائرة إلى الأمام،
ولقطة سائرة عمودية، ولقطة سائرة قطرية.

وللقطات السائرة مزايا بارزة بالمقارنة مع أنواع اللقطات الأخرى لأنها تستطيع أن تشمل مساحة أكبر وتوفر تفاصيل أكثر، وبذلك يمكنها الحفاظ على مزاج معين لفترة أطول من الزمن. وفي حين أنه يمكن للدوران والميلان أن يقوموا بدور مُشاهد صامت، فإن اللقطة الساقرة يمكن أن تكون «الأنا البدئية» للشخصية أو رفيقاً للشخصية غير مرئي. وكان ماكس أوفس سيداً في استعمال اللقطة المتحركة. ففي أفلامه كانت آلة التصوير تبدو وكأنها ترقص الفانس أو تزلق، وتستطيع أن تهرع صعوداً على سلم مع عاشقين منقطعي الأنفاس أو تتمشي معهما، وتتسلل بين الحين والآخر خلف نافورة كيلا تكون بارزة. وفي رسالة من امرأة مجهولة، يجعل أوفس آلة التصوير وكأنها كائن بشري. فحين تُفسد فرقة ريفية عزف أغنية فاغنر «أغنية إلى نجمة المساء»، فإن آلة التصوير لا تحتل الصوت القصديري وترتفع بعناد وتترك الساحة. وفي الفيلم نفسه ترافق آلة التصوير جمهور الأوبرا وهو يصعد السلم الفخم كما لو أنها مراقبة له.

وتستطيع آلة التصوير المتحركة أن تجنب المشاهدين فعلياً إلى الحدث، بل وتستطيع أيضاً أن تغريهم بدخول وعي الشخصيات، كما تفعل في النسخة السينمائية من مسرحية يوجين أونيل Eugene O'Neill رحلة يوم طويلة إلى الليل. فلقطة الرافعة التي تختم الفيلم هي واحد من الإنجازات العظيمة في صنع الأفلام، وفيها يتمكن المخرج سيدني لمت Sidney Lumet من تجسيد مونولوج ماري تايرون Mary Tyrone العظيم بأكمله تقريباً. فماري (كاترين هيدورن) موجودة في صالون منزلها مع زوجها وابنيهما. وتذكر كيف أقنعتها راهبة بعدم دخول الدير. وإذا كان من الممكن جعل الدقهقر مرثياً، فسينألف من تقلص تدريجي. بناءً على ذلك، قدور بدء ماري مونولوجها تقريباً، تبدأ آلة التصوير بالابتعاد عنها، ثم ترتفع حين تقادر أفكار ماري هذا العالم. ومع تضائل حجم ماري، يتضاءل أيضاً زوجها وابناها. وحين يقترب المونولوج من نهايته، تظهر ماري في لقطة مقربة وهي تنطق الجمل الأخيرة: «كان ذلك في شتاء السنة الدراسية الأخيرة. ثم في الربيع حدث لي شيء ما. نعم، أذكر. لقد وقعت في غرام جيمس تايرون وكنت سعيدة جداً لفترة من الزمن». وتلي اللقطة المقربة لماري نقاط مقربة لباقي أفراد العائلة، ثم تأتي لقطة مقربة أخيرة لوجه ماري، الذي يغلقه الآن سلام غريب.

التزويم والتدببت. يفضل بعض صانعي الأفلام التزويم^(*) على النقطة المتحركة لأنه يوفر المال والوقت معاً. من الناحية الفنية، التزويم ليس نقطة متحركة لأن آلة التصوير لا تتحرك، بل يستخدم المصور عدسة ذات طول محرقى قابل للتغيير، وهذا الطول المحرقى هو المسافة بين مركز العدسة إلى النقطة التي تقع الصورة عندها في موقع التركيز، وتعطي هذه العدسة القابلة للتعديل انطباعاً بأن آلة التصوير تتحرك مقتربة من الموضوع أو مبتعدة عنه، ومن هنا أتى مصطلحا تزويم الاقتراب وتزويم الابتعاد. ويمكن للتزويم أن يحدد شخصاً ضمن حشد، أو يعين موقع مخبأ أحد المجرمين في غابة، أو يعرض التعبير على وجه شخص دون أن يشعر صاحبه بوجود آلة التصوير. كما يستطيع التزويم تسطيح صورة ما، بمعنى جعلها مسطحة لخلق إحساس غير حقيقي بالعمق، ما ينتج عنه بصورة عامة فقدان التفاصيل. وقد يفضل بعض صانعي الأفلام نتيجة ثنائية الأبعاد من هذا النوع. فمن الواضح أن ستانلي كوبريك Stanley Kubrick فضل ذلك في فيلم باري ليندون، الذي يعتمد فيه التزويم خارجاً من نقطة مقربة ليكشف مناظر تشبه اللوحات المرسومة، وهو أسلوب ينسجم مع غرضه في تصوير القرن الثامن عشر كما لو أنه في معرض داخل متحف.

يمثل التزويم حركة خادعة ويشوه الحجم، أما الإطار المثبت من جهة أخرى فهو شكل من إيقاف الحركة والإيحاء بالسكون. في الإطار المثبت، تتوقف جميع الحركة فجأة، و«تجمد» الصورة متحوّلة إلى صورة فوتوغرافية ساكنة. عند نهاية فيلم فرانسوا تروفو François Truffaut الأريبعانة ضربة (1959) يتوجه أنتوان دونيل Antoine Doinel (جان بيير ليو Jean-Pierre Léaud) نحو المحيط، بعد هروبه من إصلاحية. وحين يصل إلى حافة الماء، يمشي في المياه الضحلة، ثم يستدير ويواجه الشاطئ. في ذلك اللحظة، يثبت تروفو الإطار، ما يجعل أنتوان داخل شريك بين الإصلاحية

(*) zoom اقتراب آلة التصوير السريع أو ابتعادها السريع. (المترجم)

والمحيط، بين الماضي والحاضر. ويعني تثبيت الإطار ضمناً انعدام الحركة والعجز وعدم القدرة على اتخاذ قرار.

ويمكن لتثبيت الإطار أن يوحي أيضاً بالسكون الذي يرافق الموت. فعند نهاية مقطع الحمام في فيلم سايكو، يثبت هتشكوك اللقطة المقربة لعين ماريون المدققة، بينما تتراجع آلة التصوير مبعده نفسها عن العين التي توقفت عن الرؤية، وبذلك يختم أحد مقاطع الأفلام التي تسبب أكبر الصدمات، لكنه أيضاً منفذ بطريقة فنية رائعة.



شهر إطار مثبت سينمائي:
اللقطة الأخيرة في فيلم الأريعاثة ضربة.

ويشابه التزويم والتثبيت في أنهما يستدعيان الانتباه إلى تفاصيل بشكل درامي أكثر مما تفعله الأدوات الأخرى. وبسبب قوتها في التشديد على التفاصيل، فإن من الأسهل إساءة استخدامهما كما هو الحال في استعمال الكتاب

القليلي الخبرة لأحرف المائلة(*) . وقد مر زمن في العقد الثامن والتاسع من القرن العشرين انتهت فيه أفلام أمريكية كثيرة بإطار ثابت، يصبح بعدها خلفية قائمة الأسماء الختامية. لكن من الصعب العثور على أمثلة عن الاستعمال الذكي للإطار المثبت. فصانع الأفلام العظيم يثبت الإطار لسبب معين، بينما يثبت صانع الأفلام العادي لخلق تأثير ما. وفي نهاية فيلم قصة فيلادلفيا يوضح المخرج جورج كيوكر الاستخدام الفعال للإطار المثبت، فهو يثبت لقطة للشخصيات الرئيسية الثلاث التي يؤدي أدوارها كاري غرانت وكاثرين هيبورن وجيمس ستوارت، لأن مصوراً قد التقط لتوه صورة لهم.

جمع اللقطات معاً: المقطع

تتجمع اللقطات في الفيلم لتشكل مقاطع، أو ما ن فكر فيه عموماً على أنه مشاهد. لاحظ أن بعض الكتاب يفضلون التمييز بين المشهد والمقطع. فهم يقولون إن المشهد هو وحدة من الحدث تحدث في الموقع نفسه وتتألف من لقطة واحدة أو لقطات كثيرة. والمقطع هو مجموعة من اللقطات تشكل جزءاً قائماً بذاته من الفيلم يكون بصورة عامة مفهوماً بحد ذاته.

من التعريفين أعلاه يبدو أن المشهد والمقطع مترادفان عملياً، وهما في الواقع كذلك لجميع الأغراض العملية. والفاارق الوحيد هو احتمال وجود مشاهد ضمن المقطع الواحد، ولكن لا يمكن وجود مقاطع ضمن المشهد. في المقطع الأساسي في سيون السبعة، توجد عدة مشاهد. يبدأ المقطع في غرفة النوم حيث تقوم أليشا بنزع مفتاح قبو الخمر من سلسلة مفاتيح ألكس (المشهد الأول). بعد ذلك، تعطي المفتاح إلى بلفن في الأسفل (المشهد الثاني). وأخيراً ينزل بلفن وأليشا إلى قبو الخمر (المشهد الثالث).

(*) تستخدم الأحرف المائلة *italics* باللغة الإنجليزية للتشديد أو التأكيد، وأما تستخدم مقابلها بالعربية لحرف الأسود. كما تستخدم الأحرف المائلة أيضاً لكتابة أسماء الكتب والأفلام والمسرحيات والمجلات والسفن، الخ، ولكتابة أية عبارات بلغة غير الإنجليزية. (المترجم)

توجد عدة أنواع من المقاطع. وقد بحثنا في الفصل الثاني مقاطع قائمة الأسماء والمقاطع التي تسبقها. ويمكن أيضاً تعريف المقاطع على أنها خطية وترابطية وتركيبية (مونتاخ). وحين يصنف مقطع على أنه ترابطي، فهذا يعني أن الروابط بين البداية والوسط والنهاية بصرية وليست روائية، أما المونتاخ فهو يتألف من سلسلة من اللقطات يربط بينها موضوع أو مزاج ما، مثل مونتاخ مدينة نيويورك الذي يصاحب قائمة الأسماء في فيلم وودي آلن ماتهلتن (١٩٧٩). لاحظ أن هذه الأنواع من المقاطع ليست منفصلة بالضرورة، إذ يمكن للمقطع الترابطي أن يكون خطياً، ويمكن أن يحتوي المقطع الخطي على مونتاخ.

المقطع الخطي

في مقطع خطي يرتبط حدث معين مع حدث آخر، ما يشكل دراما مصغرة. سنعود إلى المقطع الأساسي في سبب السمعة. يبدأ الحدث مع بداية المقطع، حين تنزع أليشا المفتاح. ويضيف الوسط إلى الحدث: تمرر أليشا المفتاح إلى زميلها في العمل هاري دلفن، أثناء الحفلة المقامة في بيتها، ويتوجهان إلى قبو الخمر، حيث يكتشفان أن إحدى الزجاجات تحتوي على الديورانيوم الخام. في تلك الأثناء تتقلص كمية الشمبانيا المتوفرة، وينزل زوج أليشا والموظف المشرف على الخمر إلى القبو. وتتبع ذلك النهاية التي تكمل الحدث: يكتشف الزوج زوجته مع دلفن. في المقطع الخطي إذن تكون العلاقة بين الحوادث شبيهة بحلقات في سلسلة.

وهناك مقطع خطي آخر يلي العنوان الرئيسي لفيلم عصر البراعة. فالحدث يبدأ بلقطة لسلة من الزهور. تمتد يد وتقطف زهرة، وهي يد مغنية السوبرانو مارغريت Margurite في أداء لأوبرا غونو Gounod فاوست *Faust*. وذئهم أن المشهد هو دار أوبرا: الجميع يرتدون ملابس ثيقة، كما يتبين من لقطات لأيد ورقاب مزينة بالمجوهرات. والجمهور أقل اهتماماً بالأوبرا من اهتمامه بمعرفة من يجلس إلى جانب من، فألة التصوير تحاكي الطريقة التي يستخدم بها مروجو الإشاعات مناظير الأوبرا. يجلس نيولاند آرثرش Newland Archer في مقصورة، وهو يضع وردة بيضاء على باقة سترته. في مقصورة أخرى تجلس

ثلاث نساء، ثنتان منهن ستعبان دورين هامين في حياته: خطيبته ماي May (وينونا رايدر Winona Ryder) والكونتيسة أولنسكا Olenska (ميشيل فايفر Michelle Pfeiffer) التي جعلها ماضيها المشوق موضع تكهنات وازدراء. ومع أن نيولاند يصر على أن الإعلان عن خطبته لـماي سيتم في الحفلة الراقصة التي ستلي حفلة الأوبرا، إلا أنه يختار الجلوس خلف الكونتيسة. ويسترجع نيولاند والكونتيسة - غير المباليين بالأوبرا - طفولتهما معاً.

على الرغم من أن هذا المقطع الخطي لا يستغرق سوى بضع دقائق، فهو يعرف بمكان الحدث (نيويورك في العقد الثامن من القرن التاسع عشر) وبالشخصيات (مجتمع نيويورك)، الذي تصبح ثلاث منها (آرتشر وماي والكونتيسة) الشخصيات الرئيسية. فبدية المقطع تعرفنا على العالم المتمتع بالمزايا، ويعرفنا الوسط على عالم لا وزن فيه إلا للمظاهر، وتعرفنا النهاية على رجل لا يستطيع الانتظار للإعلان عن خطوبته لشابة بريئة ويختار الجلوس إلى جانب امرأة يوجد تساؤل حول براعتها.



مورين أوهارا وولتر بيدجن في
فيلم كم كان واديّ شديد الاخضرار (١٩٤٦).



هاري دفلن (كاري غراثت) (١٩٤١)

على وشك نسيان الشمبانيا في سبيغ السمعة (١٩٤٦).

ويتهيء هشكوك لمشهد بلقطة مقربة للزجاجة، وهي الشيء الذي يوحد لمقطع بأكمله.

في بعض المقاطع الخطية قد تكون بضعة روابط ناقصة، وفي حالات كهذه يكون المقطع ذا فجوات. وفي المقطع الخطي ذي الفجوات تُدخَّل بعض التفاصيل لأن من المتوقع أن يقوم المشاهد بالتوصل بنفسه إلى الارتباطات. فمقطع «خطب ود أنغاراد Angharad» في فيلم جون فورد كم كان وادي شديداً الاخضرار (١٩٤١) يتألف من ثلاث حلقات تبدو على السطح ضعيفة الارتباط: «مغازلة أنغاراد» و «الزيارة إلى غرَفِيد Gruffydd» و «الزفاف». في الحلقة الأولى، يأتي إيفانز Evans ابن صاحب منجم ثري ليخطب ود أنغاراد (مورين أوهارا Maureen O'Hara). وبما أن أنغاراد سيدة قرارها، ففرصة إيفانز في الفوز بها ضئيلة رغم ثروته. لذلك فنحن لا نحمل «خطب الود» محمل الجد. في الحلقة الثانية، تزور أنغاراد السيد غرَفِيد القسيس، وهو الذي تحبه حقاً. هذه الحلقة فيها شيء مقلق، فهي دلمح إلى حب لا يثمر قط. تتكلم

أنغاراد عن عاطفتها تجاه القسيس، لكن همه الوحيد هو راتبه المتدني، الذي يجعل زواجه مستحيلاً. في الحلقة الثالثة، تصعد أنغاراد إلى عربة، وهي تبدو كالشبح، ونقابها كعروس يرفرف في الريح.

تصبح الحلقات مترابطة من خلال الانطباعات التي تولدها في ذهن الجمهور. فمبدئياً لا يبدو أنه توجد علاقة بين خطب ود أنغاراد وزيارتها لغرفيد، لكن الرابط يصبح جلياً مع الحلقة الأخيرة، وهو المال، الذي لا يعني شيئاً لأنغاراد ولكنه يعني الكثير جداً للقسيس. وباختيارها إيفانز، تكون قد اختارت ما يعتبره غرفيد مطلباً مسبقاً للزواج. وحماسة اختيارها تظهر في الزفاف العديم البهجة، أما مأساة اختيارها، فإنها تتعكس على وجه القسيس وهو يراقب المشاركين في الزفاف وهم ينصرفون.

المقطع الترابطي

في المقطع الترابطي ترتبط المشاهد من خلال شيء معين أو سلسلة من الأشياء. وفي مقطع آخر في فيلم سيئ السمعة تتوي أليشا، التي أغرمت بدلفن، إعداد عشاء حميم يقتصر عليهما. وحين يغادر دلفن للأذهاب إلى مقر عمله، تطلب أليشا منه إحضار شيء من النبيذ. وفي المشهد التالي، يدخل دلفن مكتب المُشرف ومعه زجاجة شمبانيا، يتركها على طاولة المكتب. وحين يكتشف أن مهمة أليشا تتطلب منها إغواء سباستيان Sebastian ينزعج إلى حد أنه ينسى الشمبانيا. وينتهي المشهد الثاني بنقطة مقربة للزجاجة. وفي المشهد الثالث، يكون دلفن قد عاد إلى شقة أليشا، حيث احترق العشاء، ولا يوجد أي مشروب لإنقاذ الأسمية. وهو ينظر حوله بحثاً عن الشمبانيا، ويتمتم: «أظن أنني نسيتها في مكان ما». وتلتحم هذه الحلقات الثلاث في مقطع واحد يمكن تسميته «العشاء الذي أُفسد»، ويمكن تسمية المشاهد الثلاثة «اقترح إحضار الزجاجة»، و«شراء الزجاجة»، و«نسيان الزجاجة». فالزجاجة هي شيء يوحد المقطع، والنقطة المقربة للزجاجة في المشهد الثاني تربط المشهدين الأول والثالث، وتضعهما تحت التركيز الدرامي.

وفي مقطع يخنتم فيلماً آخر ليهتشكوك، هو شمال - شمال غربي، نرى إيف كندول Eve Kendall (إيفا ماري سينت (Eva Marie Saint) تمسك بيد روجر ثورنهيل Roger Thornhill (كاري غرانت Cary Grant) لتحاكي الانزلاق من جبل رشمور Rushmore. وبشجعها ثورنهيل على «البقاء في مكانها» بعد أن عرض عليها مؤخراً الزواج. وفي واحد من أنجح الانتقالات في الأفلام، فإن اليد التي كانت إيف متمسكة بها لتوها تساعدها الآن على الصعود إلى المضجع العلوي من مقصورة على قطار من خط القرن العشرين. وبدون أن يلحظ المشاهدون، تغير المشهد من جبل رشمور إلى مقصورة القطار. وكانت يد ثورنهيل هي الصورة الموحدة، فقد أنقذت إيف من الموت وحافظت عليها من أجل الزواج.

مقطع المونتاج

كلمة مونتاج لها عدة معان. وحين تستعمل الكلمة لوصف مقطع من فيلم، يمكن تعريفها بأنها سلسلة من اللقطات المرتبة وفق ترتيب معين من أجل غرض معين. وفي مقطع المونتاج، تُرتب المشاهد كي يتبع أحدها الآخر متتالية بسرعة، بحيث تقلص حتماً أو عدة أحداث إلى ما يقارب الثائيتين من زمن الشاشة. في الشريطان يرندي برادا (٢٠٠٦) يرد تعاقب للقطات تظهر ميراندا بريستلي Miranda Priestly (ميريل ستريب) - رئيسة تحرير مرعبة لمجلة أزياء - وهي تلقي معطفها وحقيبتها على مكتب مساعدتها أدي Andy (آن هاثاواي Anne Hathaway) كل صباح. ويغطي المقطع عدة أسابيع تتعلم خلالها أدي أشياء عن صناعة الأزياء، التي ترفضها في النهاية، مفضلة أن تعمل في مجال الصحافة. وهذا مونتاج محض - مجرد سلسلة من اللقطات التي تغطي فترة زمنية - ولا شيء أكثر من ذلك. وهناك أيضاً نوع محدد من المونتاج يطلق عليه اسم المونتاج الأمريكي لأنه كان بارزاً في الأفلام الأمريكية في العقد الرابع والخامس من القرن العشرين. في المونتاج الأمريكي، يتقوض الزمن بينما تمتزج اللقطات معاً، أو تمحو إحداها الأخرى، أو تُركب الواحدة منها فوق الأخرى. وقد يتألف مونتاج أمريكي نموذجي من

أوراق تقويم تطير في الفضاء بينما تتعاقب الشهور، في حين تعلن العناوين الرئيسية في الصحف - التي تُركَّب فوق أوراق التقويم - عن الأحداث الرئيسية في تلك الفترة الزمنية. ومثال آخر عن المونتاج الأمريكي قد يكون صحفاً تدور عبر الشاشة وتعلن عن جريمة قتل، وتمحو العناوين الرئيسية أحدها الآخر. وأثناء المحاكمة، تحل لقطة محل أخرى. تضمحل صورة وجه قاضي ليظهر وجه المتهم، ثم يظهر فوقه وجه زوجته المعذبة، وفوق وجهها وجه القاتل الحقيقي. وحين ينتهي المونتاج، يُستأنف الحدث.

يمكن لمقطع المونتاج أن يشمل عناصر من كلا المقطعين الخطي والترابطي. فمقطع المونتاج الذي يضغط عقداً كاملاً في عشر دوان يمكن أن يكون خطياً في ترتيبه الزمني. وقد كان مونتاج الحرب العالمية الثانية شائعاً في أفلام العقد الخامس من القرن الماضي. فأولاً يشاهد المرء عدواناً رئيسياً عن الهجوم الياباني على بيرل هاربر Pearl Harbor، ثم تعدد العناوين التالية المعارك الرئيسية، ويعلن آخر العناوين عن استسلام اليابان.

كما يمكن أن توحد الصور مقطع مونتاج. على سبيل المثال، يجمع مونتاج الجولة في واشنطن في فيلم السيد سميث يذهب إلى واشنطن لقطات لمبنى الكونغرس والبيت الأبيض وصرح واشنطن ونصب لنكولن، ومقطعات من خطاب لينكولن التشنيني لفترة رئاسته الثانية وخطاب غيتيسبرغ^(*)، وهذه كلها ترتبط بالديمقراطية الأمريكية.

من لقطة إلى لقطة

من أجل تكوين مقاطع ومشاهد، لا بد أن يقرر صانعو الأفلام كيف يرتبون سلسلة من اللقطات بحيث تتبع الواحدة منها الأخرى. ويستطيع صانعو الأفلام الانتقال من لقطة إلى أخرى إما باستعمال قطع أو انتقال.

(*) يعتبر الأمريكيون خطاب غيتيسبرغ Gettysburg أحد أعظم لخطابات في تاريخهم، وهو خطاب لقاء أبراهام لنكولن لثناء الحرب الأهلية الأمريكية في عام ١٨٦٣. (المترجم)

الْقَطْع

كلمة قَطْع هي أكثر مصطلحات الأفلام شيوعاً في الاستعمال. فقد تكون أمراً يصيح به المخرج لإنهاء نقطة («قطع! Cut!») أو قد تعني شريط فيلم أو مفصلاً بين لقطتين مختلفتين. والكلمة الإنجليزية cut تستعمل أيضاً بمعنى «نسخة» للحديث عن الفيلم في مراحلته المختلفة، فعبارة نسخة أولية تشير إلى إحدى أبكر نسخ الفيلم، ونسخة المخرج هي الفيلم كما تصوّره المخرج، والنسخة النهائية هي النسخة التي سيرها الجمهور.

في سياق هذا الفصل القطع هو ربط لقطتين منفصلتين بحيث تحل الثانية على الفور محل الأولى، وتظهر شيئاً لم تظهره اللقطة السابقة. وتوجد ستة أنواع أساسية من القطع: القطع المباشر، والتباين، والتقاطع (الموازي)، والقفز، والشكل، والتلاؤم.

في القطع المباشر، تحل لقطة على الفور محل لقطة سابقة. والقطع المباشر هو أكثر أنواع القطع شيوعاً. في فيلم السيدة ايف، يقطع برستون سترجيس من لقطة تصور تشارلي بايك Charlie Pike (هنري فوندا Henry Fonda) وهو جالس إلى طاولة في غرفة طعام على ظهر سفينة (اللقطة أ) إلى مجموعة من النساء يحدقن نحوه (اللقطة ب). وفي نهاية فيلم تشارلز لوتون Charles Laughton لؤلؤة الصيد (١٩٥٥)، يقطع لوتون من لقطة لريتشل Rachel (ليليان غيش) تتحدث فيها عن براءة الأطفال إلى لقطة لمنزلها من الخارج وقد جعله الذئج المنهمر غريب المنظر. والقطع هنا هو طريقة بصرية للقول إن الأطفال وجدوا الدفء والأمان في بيت ريتشل.

وفي قطع التباين، تحل صور إحداها محل الأخرى، وتكون مختلفة في طبيعتها. في فيلم هاسكل وكسلر متوسط البرودة، يقطع المخرج من ممرضة ومصور تلفزيوني يمارسان الحب إلى لقطة تصور مدرّسة داخل شقتها في شيكاغو. ومن الناحية الدرامية، هذا القطع ذو معنى لأن حياة المصور

والمدرسة سترتبط عما قريب. لكن النقطة أيضاً تسلط الضوء على التباين بين الإمرأتين في حياة الرجل: ممرضة جذابة لكنها مبتذلة، ومدرسة لا تتمتع بالجمال لكنها مخلصه.

ويقدم قطع النوازي (ويعرف أيضاً باسم القطع التقاطعي أو القطع المتداخل) حدثين متزامنين. في المخرب تتقاطع محاولة لتدمير بارجة حربية عند تدشينها مع احتفال التدشين نفسه. وفي فيلم آخر لهتشوك، وهو غريبان في قطار (١٩٥١)، يقطع المخرج بشكل تقاطعي بين مباراة تنس يحاول غاي Guy (فارلي غرينجر Farley Granger) مستمياً أن ينهاها ومحاولة المريض النفسي برونو Bruno (روبرت ووكر Robert Walker) المحمومة لاستعادة ولاعة غاي من أجل ربط الأخير بقتل زوجته، مع أن برونو هو الذي قتل زوجة غاي.

وينتهي العراب بأحد أمثلة القطع التقاطعي الأكثر إثارة للتعشيرية في الأفلام. إذ أن مشاهد من تعמיד ابن أخت مايكل كورليونو Michael Corleone تتقاطع مع سلسلة من جرائم القتل الذي أمر مايكل بها. ففي الوقت نفسه الذي يشهد مايكل فيه احتفالاً دينياً، ويصبح رسمياً عراب ابن أخته، يشاهد الجمهور اغتياالات المافيا التي تؤدي إلى موت أعداء مايكل، بمن فيهم صهره كارلو Carlo، واند الطفل.

وانقطاع الاستمرار الذي يترك فجوة في الحدث هو قطع القفز. في فيلم العزيزة (١٩٦٥)، بعد نقطة لرجل وامرأة يبعدان حوالي عشرين ياردة من مدخل أحد الأبنية، تأتي نقطة لهما وهما يدخلان من الباب إلى داخل البناء. من الواضح أنه لا يجب إظهار كل شيء في مشهد أو مقطع معين، لكن يمكن للإفراط في قطع القفز أن يعطي الفيلم التسلسل الذي يقصف به الشريط الكاريكاتيري. من ناحية أخرى، حين يقوم مخرج مطلع باستخدام قطع القفز فمن المحتمل أن يكون لديه سبب لذلك. ففي فيلم جان لوك غودار منقطع الأنفاس (١٩٥٩) يطلق الشخص الرئيسي النار على شرطي في مرسيليا،

ويجري عبر أحد الحقول، ويظهر في باريس. وغودار صانع أفلام موهوب إلى حد لا يمكن معه أن يكسر تسلسل الأحداث بلا سبب. ومنقطع الأنفاس هو من نوع الأفلام التي تسترعي الانتباه. وهو مهدى إلى أفلام مونوغرام Monogram التي كانت تنتج أفلاماً منخفضة الميزانية في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين. ويعيد غودار خلق أسلوب الفيلم الأمريكي ذي الميزانية المنخفضة التي يمكن لأحد الأشخاص فيها أن يتنقل من موقع إلى آخر بدون أن يراه المشاهد أثناء انتقاله.

والقطع الشكلي هو قطع من شيء إلى آخر يشبهه في الشكل. ففي فيلم إدغار أولمر Edgar G. Ulmer تحويلة (١٩٤٦) هناك قطع من اسطوانة موسيقية في جهاز يعمل بالنقود إلى جذدة طبل: شيء دائري الشكل يحل محل شكل دائري آخر.

وقطع المطابقة شبيه بالقطع الشكلي، ففيه تكمل إحدى اللقطات الأخرى أو تتلاءم معها، وتتبعها بسلاسة شديدة إلى درجة أنه لا يبدو أن هناك قطع في التسلسل فيما يخص الزمان والمكان، رغم أن التسلسل ينقطع في كثير من الأحيان. لكن إذا كان المقصود بالقطع أن يأخذنا إلى إطار زمني مختلف، فمن الضروري القيام به على نحو طبيعي بحيث لا نكاد نحظه. وكمثال على ذلك، يستخدم ستيفن سبيلبرغ في فيلم إنديانا جونز والحملة الأخيرة (١٩٨٩) قطع مطابقة لنقل إنديانا من الصبا إلى الرجولة. في اللقطة الأولى، يحيي إنديانا الصبي (ريفر فينيكس River Phoenix) رأسه ليتلقى القبة الشهيرة، وحين يرتفع الرأس، يكون إنديانا الرجل (هاريسون فورد Harrison Ford) هو الذي يضع القبة. وقد تكون أشهر مطابقة في الأفلام هي القطع في فيلم ستانلي كوبريك في ٢٠٠١: رحلة فضائية (١٩٦٨) حين يرمي أحد القرود عظمة في الهواء في إحدى اللقطات وتظهر سفينة فضائية في اللقطة التالية. فقطع المطابقة هذا يختصر تاريخ التطور في صورتين.

الانتقالات

في القطع لا يوجد جسر بين اللقطات، وإنما تحل لقطه ببساطة محل الأخرى. ولكن كما يستعمل الكتاب كلمات وعبارات انتقالية مثل ولكن، وعلاوة على ذلك، وفي الواقع لتكون جسراً بين فكرتين، يستعمل صانعو الأفلام الانتقالات لتكون جسراً بين مشهدين. ومثلما يستطيع المرء رؤية العبارات الانتقالية، فهو يستطيع أيضاً رؤية الوسائل الانتقالية في الفيلم لأنها أسهل على الملاحظة من القطع. والوسائل الانتقالية الرئيسية المستخدمة في الأفلام هي ما يلي:



هاري دلفن، الضيف غير المدعو إلى حفلة أليشا (إغريد برغمان)
في سجن السمعة. سيستخدم هتشوك اختفاء تدريجياً على
رأس غرائك من الخلف وظهوراً تدريجياً لوجهه.

الاختفاء^(*). الاختفاء التدريجي هو أبسط أنواع الانتقال. فالنور يتضاءل
وتظلم الشاشة أو تتحول إلى لون آخر. وإنغمار برغمان مثلاً يحول الشاشة

(*) الكلمة الإنجليزية هي fade التي يقسمها المؤلف إلى fade-out التي ترجمتها هنا بجماعة
الاختفاء التدريجي و fade-in التي ترجمتها بجماعة الظهور التدريجي. (لمترجم)

تدرجياً إلى اللون الأحمر في صرخات وهمسات (١٩٧٢)، وفي نهر ميسنك (٢٠٠٣) يحول كلنت إيستوود Clint Eastwood الشاشة تدرجياً إلى اللون الأبيض بعد أن يطلق جيمي Jimmy (شون بن Sean Penn) النار على نيف بويل Dave Boyle (تيم روبنز Tim Robbins). والعكس هو الظهور التدريجي، حيث تزداد الإضاءة وتظهر الصورة شيئاً فشيئاً على الشاشة. وبصورة عامة يشير مصطلح الاختفاء إلى الاختفاء التدريجي. ومعظم حالات الاختفاء التدريجي ليست أكثر عمقاً من مجرد شاشة فارغة، لكن يمكن لبعضها أن ينهي أحد الأحداث نهائية فنية، تماماً كما ينطق الخطيب الموهوب جملة ختامية. ومن الأمثلة الإيضاحية الجيدة الاختفاء التدريجي الأول في فيلم وليام وايلر السيدة مينيفر Mrs Miniver. فالمقطع الأول يغطي يوماً من حياة عائلة مينيفر، حيث يشعر كلا الزوج والزوجة بالذنب بسبب شراء شيء قد يجد الطرف الآخر في شرائه شيئاً من الطيش: فكاي Kay (غريز غارسون Greer Garson) اشترت قبة جديدة، واشترى كلّم Clem (وولتر بيدجن) سيارة جديدة. وفي نهاية النهار، تدور آلة التصوير حول غرفة النوم، وتتوقف عند القبة المعلقة بأناقة على عمود السرير. ويختفي المشهد تدرجياً مع صورة ظليلة للقبة. والاختفاء على صورة القبة يكمل دائرة يرسمها المقطع، فهو يبدأ بشراء القبة، وينتهي بعرضها. ونحن نبتم عند هذا الاختفاء شاعرين بالمتعة نفسها التي نشعر بها حين يبدأ خطاب وينتهي بالصورة نفسها. لكننا نبتم أيضاً لما فيه من حكمة، فهو يمثل أحد هذه الانتصارات المنزلية الصغيرة التي تبدو أكثر أهمية في نهاية اليوم مما بدت في بدايته.

في المسرح، قد تنتشر الظلمة على خشبة المسرح بين مشهدين، بل قد تسدل الستارة بينهما للدلالة على مرور الوقت. وفي الفيلم يمكن للاختفاء أن يؤدي هذه الوظيفة نفسها. والاختفاء الأول في سبئ السمعة يأتي في لحظة درامية جداً. فهناك ضيف غير معروف في حفلة أليشا، يجلس وظهره نحو آلة التصوير. وما يدعو للاستغراب أنه يبقى بعد أن يغادر جميع الآخرين. ويلجأ هتشكوك إلى اختفاء تدريجي على ظهر الرجل وظهور تدريجي على وجهه، الذي هو في الواقع وجه كاري غرانت. وسبب استعمال هتشكوك هذا

الاختفاء الذي يقاطع الحفلة هو الإشارة إلى مرور بعض الوقت، لكن الاختفاء هو أيضاً طريقة ذكية لتقديم بطل الفيلم بربط مشهدين يظهر فيهما، أحدهما ينتهي وظهره مدار لآلة التصوير، ويبدأ الثاني مع ظهور وجهه في الصورة. ويساعد الاختفاء على توليد إيقاع طبيعي.

كما يمكن أن يكون الاختفاء تعليقاً أيضاً. في فيلم السيد سكفنغتون *Mr. Skeffington* (١٩٤٤)، تجمع فاني سكفنغتون (بيتي ديفيز) التي بدأت تهرم خطابها السابقين، الذين هم إما متزوجون الآن أو آخذون في الصلح. ويضمحل المشهد تدريجياً مع دخول الرجال غرفة الطعام ثم يظهر تدريجياً ليكشف عن قبة رجل وقفازيه. صاحب القبة والقفازين هو إدوارد Edward (جبروم كوان)، وهو خاطب أصابه الفقر وعاد ليخطب ود فاني. ويتيح لنا الاختفاء التدريجي رؤية الرابطة بين المشهدين. في المشهد الأول، دعت فاني خطابها إلى العشاء لتطمئن نفسها أنها ما زالت محتفظة بجمالها. لكن إدوارد ليس مهتماً بجمالها الذي لم يعد موجوداً، بل بجمالها الذي لم يعد موجوداً أيضاً لكنه لا يعرف ذلك. وما يحدث هو أن مشهداً تمثلياً يخفي تدريجياً ليظهر تدريجياً مشهد تمثلي آخر. ولو استخدم قطع لما حمل الفكرة نفسها في أن تمثيلية هزلية تتبع من تمثيلية هزلية أخرى.

الاستبدال. يعني الاختفاء رسم حدّ، مشيراً إلى نهاية مقطع رواي. أما الاستبدال فيعني حلول لقطة تدريجياً محل لقطة أخرى. يقوم هذا النوع من الانتقال، الذي تندمج فيه الصورة المنتهية مع الصورة المبتدئة، بوظائف متنوعة. فأحياناً يتمتع الاستبدال ببساطة بالقدرة على التعبير عن «في أثناء ذلك» أو «فيما بعد». وفي شمال - شمال شرقي، يستخدم هتشكوك استبدال لقطة لروجر ثورنيل وهو يرشو أمه للحصول على مفتاح من موظف الاستقبال في فندق بحيث تندمج مع لقطة لرجلين يسيران نحو الغرفة التي كان ثورنيل حريصاً على دخولها.

ويمكن أن يعني الاستبدال أيضاً: «نُفذ فور النطق به». فقور طلب رئيسة الراهبات مقابلة برناديت Bernadette في فيلم أغنية برناديت (١٩٤٣) تستبدل

اللقطة بأخرى لغرفة برناديت. وفي فيلم ماكس أوفلس سجيناً (١٩٤٩) تبهت صورة امرأة تحرق في صورة عارضة أزياء ترتدي معطفاً من القراء وتندمج مع نقطة للمرأة وقد أصبحت نفسها عارضة أزياء ترتدي القراء.

متى يكون الاستبدال انتقالاً ومتى يكون أكثر من انتقال؟ هذا سؤال يشبه أن نسأل متى تكون الكلمة مجرد إشارة متعارف عليها ومتى تكون رمزاً. من الممكن أن يكون الماء مجرد سائل، أو يمكن أن يكون إشارة إلى الولادة، أو البعث، أو الخصب. هذا يعتمد على السياق: في قصائد ت. س. إليوت لا يكون الماء مجرد ماء أبداً. والأمر نفسه صحيح عن الاستبدال، فما يعنيه - إذا عني في الواقع أي شيء - أمر يحدده السياق. والاستبدال في شمال - شمال غربي هو مجرد وسيلة لنقل شخصيتين من بهو الفندق إلى أحد الأدوار.

لكن عندما تمتزج صورتان بطريقة تجعل اتحادهما يشكل معادلة رمزية، فإن النتيجة هي استبدال مجازي المعنى. وهذا شكل بصري من المجاز المرسل (أو الكناية التي يشبهها المجاز المرسل إلى حد كبير)، وهي من أشكال الصور المجازية التي يستخدم فيها الجزء كبديل يعبر عن الكل، ومثال عليها القول «فلان طنب يد فلانة»، أو تحل فيه إشارة محل الشيء المعني، مثل كلمة أخضر بمعنى «الطريق مفتوح». وكثيراً ما نستعمل هذه الصورة المجازية دون أن نلاحظ ذلك، مثل «صدر عن المقام السامي» حيث كلمة المقام تعني الملك، أو «وكان عيناً له ترصد كل شيء»، حيث العين تعني الشخص المراقب أو الجاسوس^(*).

في فيلم زوجنا السيد كارول (١٩٤٧)، يلعب همفري بوغارت دور جيفري كارول Geoffrey Carroll الذي يسم زوجته. في أوائل الفيلم، تكتشف سالي Sally (باربرا ستانويك) رسالة سقطت منه يخاطب فيها زوجته. ولأن سالي مغرمة بجيفري فإنها تسأله عن زواجه، فيجيبها أنه

(*) استبدلت الأمثلة التي يوردها المؤلف باللغة الإنجليزية بأمثلة من اللغة العربية، لأن المعنى المجازي للكنايات الإنجليزية يضيع في الترجمة. (المترجم)

على وشك تطبيق زوجته. وتستبدل صورة الرسالة بنقطة لرزمة من السم منقوفة بعناية اشترها جيفري قبل قليل من صيدلي. وتنتج عن اذماج الصورتين، الرسالة والرزمة، المعادلة: السيدة كارول + الرزمة = الموت. فاستبدال ظرف عليه اسم امرأة ليصبح سماً - وهو الأداة التي ستحولها إلى مجرد اسم - يعتبر لمسة بارعة.

وأمثلة الاستبدال في أفلام جورج ستيفنس تولد تأثيراً مثل خلط القشطة مع الحليب بشكل متجانس. في فيلم شين، حين ينجح ستاريت Starrett (فان هفلن Van Heflin) وشين (ألن لاد Alan Ladd) في اقتلاع جذع شجرة شديد القسوة، يمزج ستيفنس ببطء وجهيها المنتصرين مع المنظر الطبيعي، ما يجعل الرجلين والطبيعة كلاً واحداً. وفي وقت لاحق، حين يراقب ستاريت منزل مزارع حصل على أرضه من الدولة وهو يحترق، يجعل ستيفنس وجهه الناقم يمتزج عن طريق الاستبدال مع المنزل المحترق. والمعادلتان الناجمتان عن ذلك - وهما: الإنسان + الطبيعة = الإنسان الطبيعي، والوجه + المنزل المحترق = غضب عارم - لا تطوران الحبكة، بل الغرض منهما هو إيضاح أحد مواضيع الفيلم الرئيسية: وحدة الرواد مع الطبيعة التي تمكنهم من أن يصبحوا جزءاً من كل شيء يرونه أو يفعلونه.

ويمكن للاستبدال في بعض الأحيان أن يكون له تأثير التنبؤ الدرامي إذا كان صانع الفيلم يحضّر المشاهدين للأحداث التالية بالتلميح إلى نتائجها قبل حدوثها. في فيلم جوزيف لوسي Joseph Losey المئك والثوثة (١٩٦٤)، تستبدل جمجمة ملطخة بالوعل بصورة جندي يعزف الهارمونيكا. هذا الاستبدال ينبئ بمصير الجندي، الذي يموت فيما بعد في الوحل، وقد أُسكت عزفه بطنقة من مسدس تطلق في فمه.

كما يستطيع الاستبدال أن يسترجم الأحداث بصورة مختصرة. في نهاية فيلم بيتر بوغدانوفتش Peter Bogdanovich آخر عرض سينمائي (١٩٧١) يعود سني Sonny (تيموثي بدومز Timothy Bottoms) إلى منزل

روث بوبر Ruth Popper (كلوريس ليتشمان Cloris Leachman)، زوجة المدرب، التي كان له علاقة معها. وقد أغلقت دار السينما أبوابها إلى الأبد، وسام Sam «الأسد» وييلي ميّتان، ودوين Duane في طريقه إلى كوريا. كل ما تبقى هو روث والبذرة الموحشة في تكساس حيث تتدحرج كتل النبات الثموكي في الشارع الرئيسي. وبينما ينظر سني وروث أحدهما إلى الآخر، تصوغ أعينهما الرابطة الوحيدة التي يمكن أن تجمعهما: الشعور بالوحدة. في ذلك اللحظة تستبدل صورة سني وروث بصورة البذرة وأراضي تكساس المنبسطة الشاسعة. لا فرق هناك بين شاب لا توقعات لديه، وامرأة في منتصف العمر خالية من الأمل، وبلدة بلا مستقبل. لقد أصبح مصيرهم واحداً.

وعند نهاية فيلم منطقة كولورادو (١٩٤٩) الذي هو نسخة جديدة أخرجها راول والش من فيلمه السابق الناجح أعالي سييرا (١٩٤١) من أفلام الغرب الأمريكي، تستبدل صورة يدي وس Wes (جويل ماكري Joel McCrea) وكولورادو (فرجينيا مايو Virginia Mayo) وهما تتلاسان بعد الموت بنقطة جرس يقرع. لا يربط هذا الاستبدال صورتين بقدر ما يربط حادثين تمتلئهما يدا الحبيبين والجرس. ففي وقت سابق، كان وس قد خبأ مالا مسروقاً في كنيسة مهجورة. وبعد موت وس وكولورادو، يكتشف أحد القساوسة المال ويستخدمه لترميم جرس الكنيسة، بعد أن يخبر أهل القرية أنه هدية من الحبيبين اللذين توفيا.

الاستبدال الشكلي. يمكن لصانع الفيلم أن يمزج صورتين لهما الشكل نفسه أو الخطوط الخارجية نفسها من خلال عملية استبدال شكلي. في كثير من الأحيان يقتصر تأثير الاستبدال الشكلي على سهولته على النظر. على سبيل المثال في فيلم جين إير، تندمج صورة دمية على شكل راقصة باليه موضوعة على صندوق موسيقى مع فتاة صغيرة ترتدي الزي نفسه. وفي فيلم مرفين ليروي Mervyn LeRoy أنا هارب من مجموعة سجناء (١٩٣٢)، تندمج

صورة قاض يضرب بمطرقته مع صورة مطرقة تدق المسمار في قيد أحد السجناء، وهو السجن الذي حكم عليه القاضي في المشهد السابق بالأشغال الشاقة لمدة عشر سنوات. ومن جهة أخرى يمكن أن تكون للاستبدال الشكلي علاقة مباشرة بالحبكة. في فيلم هتشكوك الرجل الخطأ يُنهم عازف موسيقي يعزف الجاز (هنري فوندا) تهمة باطلة بارتكاب سرقة مسلحة. وبينما يقف العازف ليصلي أما صورة يسوع المسيح، تتغير الصورة تدريجياً لتظهر رجلاً يسير في شارع مظلم. ثم يندمج رأس الرجل برأس العازف. هذا الرجل الذي يتلاءم شكل رأسه مع رأس العازف هو المجرم الحقيقي. وبين الاستبدال هنا مدى سهولة الخلط بين البريء والمُنكب، فهو مجرد مسألة تركيب وجه فوق وجه آخر.

إن قرار القطع أو الاستبدال، أو الجمع بين العمليتين، هو خيار المخرج. وفي العراب: الجزء الثاني يختار فرانسيس فورد كوبولا Francis Ford Coppola أن يشبك معاً حياة فيتو كورليونوي Vito Corleone (روبرت دينيرو) مع حياة ابنه مايكل (أل باشينو) بتحديد كل منهما بفترة زمنية معينة (١٩٢٥-١٩٥٠ بالنسبة لفيتو، و ١٩٥٥-١٩٥٩ بالنسبة لمايكل). وينتقل الفيلم



ككل دون سيثيو Don Ciccio في فيلم
فرانسيس فورد كوبولا العراب: الجزء الثاني (١٩٧٤).

ذهاباً وإياباً بين الماضي والحاضر. أول مرة يحدث الانتقال فيها هي أثناء وضع مايكل ابنه في السرير، فعلى نحو بطيء تستبدل الصورة بصورة فيتو في عام ١٩١٧ وهو يضع سني، أخت مايكل، في السرير. وحين يريد كوبولا إظهار التباين بين أسلوب حياة مايكل المسعور وأسلوب حياة والده الأكثر استرخاءً، فإنه يستعمل القُطْع. ولكن في حالات أكثر، يستخدم كوبولا الاستبدال التدريجي للانتقال من الحاضر إلى الماضي وبالعكس. مثال على ذلك، حين يعلم مايكل أن زوجته كاي Kay قد أسقطت حملها، وهو ما يتبين فيما بعد أنه إجهاض متعدد، ينتقل كوبولا بالاستبدال إلى فيتو وهو يحوم حول أخي مايكل الأكبر فريدو Fredo المريض بذات الرئة. وينهي كوبولا هذه باسترجاع الماضي بصورة مايكل الصغير على حضن فيتو، لكنه يقطع بعد ذلك إلى سيارة تشق طريقها على طريق شتائي وتدخل عبر البوابة المهيبة لمنزل مايكل على بحيرة تاهو Tahoe. ويقودنا القُطْع إلى حاضر خال من الحب إلى درجة أن كاي لا تتكبد عناء حتى رفع بصرها عما تخيطه لتحيي زوجها. ولما قام صانع أفلام بالتقليل بين أسلوب الاستبدال والقُطْع على النحو المبدع الذي حققه كوبولا.

الماسح. في العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين كانت برامج التلفزيون الإخبارية تستعمل في كثير من الأحيان خطأً يسير عمودياً عبر الشاشة للانتقال من خبر إلى آخر. ذلك الخط العمودي هو ماسح، وفي العقدين الرابع والخامس كان الماسح أكثر أساليب الانتقال أناقة. وبما أن الشاشة مستطيلة، فإن من الممكن للماسح أن يتحرك عمودياً أو أفقياً أو قطرياً، ويمكنه أن يؤد تأثيراً مسرحياً بالصعود والهبوط وكأنه ستارة علوية.

أحياناً تُكْمَل الماسحات أحدها الآخر، إذ تنتهي إحدى اللقطات بماسح يتحرك من اليسار إلى اليمين، وتنتهي اللقطة التالية بماسح من اليمين إلى اليسار. ويمكن العثور على أفضل مثال على الماسحات الممكنة في بداية فيلم الفناء النافهة (١٩٥٠).

وباعتبار الماسح أكثر سلاسة من القطع وأسرع من الاستبدال، فهو مثالي لتقديم سلسلة من الأحداث في تعاقب سريع. وفي كثير من الأحيان يُستخدم الماسح في المقاطع الافتتاحية في أفلام فرانك كابرا التي أنتجها استوديو كولومبيا في العقد الرابع من القرن العشرين، وبصورة خاصة المقاطع الافتتاحية في حدث ذات ليلته والسيد نيدز يذهب إلى المدينة والسيد سميث يذهب إلى واشنطن. وفي مقطع الخط اليدوي في السيد سميث يذهب إلى واشنطن على سبيل المثال، يشهد خبير بعد آخر على صحة توقيع جف سميث Jeff Smith. وبعد أن يتكلم كل خبير، يقوم كابرا ببساطة بمسحه من على الشاشة، مصوراً بذلك تفاهة التحقيق.

ويظهر استخدام روبن ماموليان الممتاز للماسح في فيلم الدكتور جيكل والسيد هايد. فبعد أن يتحول جيكل (فريدريك مارش Fredeic March) إلى هايد، يهيم على وجهه في الليل، تاركاً خطيبته موريل كارو (Muriel Carew (روز هوبارت Rose Hobart)، التي تتوقع حضوره حفلة العشاء التي تقيّمها. يفتح ماسح على شكل مروحة، ويقسم الشاشة إلى مثلثين: على اليسار يظهر جيكل وهو يترك المكان، وعلى اليمين تظهر الحفلة. وحين يغادر جيكل دار عائلة كارو، يستخدم ماموليان الماسح ليخرجه من الشاشة التي تتسع بحيث يظهر ضيوف الحفلة وموريل القلقة. عند تلك النقطة تقسم الشاشة قطرياً مرة أخرى: على اليمين تظهر أيفي Ivy (مريام هوبكنز Miriam Hopkins)، المرأة التي سيدقّلها جيكل، وهي ترشف الشمبانيا، وعلى اليسار تظهر موريل، المرأة التي يتشوق جيكل للزواج منها. يقوم الماسح بوظيفة قطع مواز، إذ يعلمنا أنه في الوقت الذي تكون موريل فيه في حفلتها، تكون أيفي في بيتها. لكن الشاشة المنقسمة تمثل أيضاً المرأة المثالية كما يراها البطل، وهي كانشاشة مقسومة إلى نصفين. ومن الملائم تماماً أن يكون لرجل مزدوج (جيكل / هايد) امرأة مزدوجة (أيفي / موريل).

وحين يصيح والد موريل الشديد الغضب بسبب غياب جيكل: «موريل، عليك أن تقطعي كل علاقة لك بذلك الرجل»، يبدأ ماسح بتحريكه من يسار الشائسة إلى وسطها بحيث يظهر الرجل المعني نفسه. لكن الشخص الذي نراه ليس جيكل، بل هايد. والماسح هنا هو تعليق ساخر على سورة غضب الأب، فمن الواضح أنه لم يقصد أن على موريل ألا يكون لها أية علاقة بهاید (الذي لا يمكنه معرفته) وإنما بجيكل. لكن في تلك اللحظة جيكل هو هايد.

الحدقة. يظهر جبل رشمور - كما يُرى من خلال منظار مكبر في شمال - شمال غربي - داخل دائرة في وسط شاشة معنمة. هذه لقطه تغطية، أو إذا توخينا الدقة، هي لقطه حدقة، التي يعدم فيها كل شيء باستثناء ما يبدو للعين عبر منظار مكبر. ومن الممكن تغيير الإطار كي يحاكي أشكالاً أخرى، مثل المنظر من خلال فتحة مفتاح، أو من خلال منظار أوبرا، أو من خلال منظار غواصة، وذلك وفقاً لما يريد المخرج أن يراه المشاهدون.

كما يمكن للمخرج أن يفتح الحدقة وأن يغلقها. ويتألف افتتاح الحدقة من فتح الإطار المعتم بدائرة من الضوء تزداد اتساعاً إلى أن تملأ الصورة الإطار. واتغلاق الحدقة هو العكس، إذ يبدو وكأن الظلمة تتسرب إلى الإطار من كل جانب، ما يجبر الصورة المتضائلة على احتلال جزء من الإطار إلى أن تصبح مجرد ذرة، ثم تختفي.

ويمكن للمخرج أن يحرك آلة التصوير لتقترب من مشهد ما أو تبتعد عنه، كما يمكنه استخدام تزويم الاقتراب أو تزويم الابتعاد، ولكن لا يوجد شيء مثل الحدقة في فتح الإطار. وفي فيلم موكد أمة استخدم غريفيث الحدقة ببراعة تحبس الأنفاس لتصوير مسيرة شيرمان Sherman نحو البحر. فالإطار يفتح على الزاوية اليسرى العليا ليكشف عن أم وأطفالها فوق تل. في البداية لا نعرف سبب تجمّعهم خائفين، لكن مع فتح الإطار نرى جنود شيرمان في الوادي تحتم. وفي التحامل يكشف غريفيث عن روعة بابل بتوسيع الإطار، مبدئاً من الزاوية اليمنى السفلى.



إطار مكبر للقطة حدقة من فيلم موند أمة.

في لقطة الحدقة تظهر الصورة ضمن دائرة على شاشة معدّمة، باستثناء تلك الدائرة.

تكون لقطة الحدقة مؤثرة بشكل خاص في مشاهد الموت. فمن الممكن لإغلاق الحدقة أن يوحي بالموت بسبب الظلمة التي تزحف على الصورة، مقلّصة الصورة إلى رأس نبوس وبعدها تتلاشى كلياً. وقد اختار أورسون ويلز

الحدقة لترمز إلى كلا موت ويلبر مينافر Wilbur Minafer وانتهاء عصر الحصان والعربة في فيلم أفراد عائلة أمبرسون الرائعون (١٩٤٢). إذ تتحرك عربة، بلا حصان يجرها، فوق الثلج في نقطة طويلة. ويغني الركاب بمرح، لكن غناءهم يتناثر تناثراً حاداً مع المشهد المحيط بهم، الذي تطغى عليه شجرة مينة أغصانها كالأسلاك. ومع تحرك العربة ذات المحرك للخروج من الإطار، يستخدم ويلز إغلاق الحدقة إلى أن تختفي في ظلام الاختفاء. وكان المرء يتوقع منه إغلاق الحدقة على صورة وفتحها على صورة أخرى، لكن الصورة التي تلي الاختفاء هي صورة إكليل أسود على باب عائلة أمبرسون. وتتضمن الحدقة والاختفاء معنى الانتهاء بطرق مختلفة: الحدقة تتضمنه على نحو تدريجي وشاعري، والاختفاء على نحو لا عودة فيه.

كذلك تتوحد مقاطع استرجاع الماضي في فيلم جورج ستيفنس أثنوودة بينس واحد (١٩٤١) من خلال استعمال أسلوب الحدقة. فجولي Julie (أيرين نُن Irene Dunne) تسترجع حوادث من زواجها من خلال سماع أسطوانات أغاني قديمة لها معنى بالنسبة لها ولزوجها. وكل عودة إلى الماضي تبدأ بنقطة مقربة لمركز الأسطوانة، الذي يفتح عندئذ على طريقة الحدقة ليكشف عن المشهد.

لا يزال صانعو الأفلام يستعملون أسلوب الحدقة، مع أنهم لا يستعملونه بالانتظام نفسه الذي كان شائعاً أيام غريفيث وخلال العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين. لكننا نجد هذا الأسلوب في بعض برامج التلفزيون وفي الأفلام التي تقوم فيها أساليب الماضي بوظيفة لمسات من الفترة التي يجري فيها الحدث. وحين يغلق جورج روي هيل George Roy Hill الحدقة على المحتالين عند نهاية فيلم التسعة (١٩٧٣)، فنلك يعطي النهاية مظهراً قديماً الطراز. وعلى نحو مماثل، يعطي أسلوب الحدقة لفيلم بيتر بوغدانوفتش دار السينما، الذي تجري أحداثه في الأيام الأولى من صناعة السينما، شعوراً بالأصالة.

من الممكن أن نفهم كيف أن صناع السينما الذين انغمسوا في أفلام الماضي، مثل ستيفن سيلبرغ وفرانيس فوردي كوبولا وودي آلن ومارتن سكورسيز، يستقون من الأساليب التي احتلت تاريخ السينما وبرهنت على

فعاليتها في الماضي. وقد اختار بريان دي بالما Brian De Palma أسلوب الاختفاء التدريجي كعلامة تبيين الحدود في بداية فيلم في ملابس القتل (١٩٨٠) حين تضمحل الصورة تدريجياً إلى اللون الأبيض بعد استغراق كيت Kate في خيال جنسي. وتختفي الصورة ليغطي الشاشة اللون الأسود في فيلم ستيفن سبيلبرغ امبراطورية الشمس، وذلك للدلالة على أن الجزء الأول من الحدث قد انتهى. وفي فيلم فرانسيس فورد كوبولا بيغي سو تزوجت (١٩٨٦)، ينقل ماسح للشاشة بيغي سو Peggy Sue (كاتلين ترنر Kathleen Turner) من المدرسة الثانوية، حيث تتحدث مع أحد الطلاب، إلى غرفة نومها، حيث تتحدث مع صديقاتها. وتظهر لقطة حدقة في فيلم سكورسيز عصر البراعة، إحداهما لخاتم خطبة ماي May غير العادي، والثاني لنيولاند والكونتيسة في مسرح الأوبرا، إما للإيحاء بالمودعة بينهما بوضعهما في دائرة من الخصوصية، أو للإيحاء بأن نظارة الأوبرا الخاصة بإحدى مروجات الشائعات مسلطة عليهما. وتكثر استعمالات الماسح والحدقة في أفلام حرب القجوم، التي تستدعي إلى الذاكرة المسلسلات السينمائية القديمة التي كان هذان الأسلوبان شائعين فيها. وهنا يؤيدان وظيفة مزدوجة، هي إثارة الحنين إلى الماضي ودفع الحكاية إلى الأمام.

ينتهي فيلم الطاس الذهبية (٢٠٠١) - المبني على رواية هنري جيمس Henry James - بلقطة حدقة لغرض معين. فالفيلم الذي تدور أحداثه مع قدوم القرن العشرين ينتهي بشريط إخباري حول عودة مليونير أمريكي وزوجته الإنجليزية (نيك نولتي وأوما ثرمان Nick Nolte and Uma Thurman) إلى الولايات المتحدة. وبما أن الأشرطة الإخبارية القديمة كانت في كثير من الأحيان تختم بإغلاق حدقي للصورة، فعل المخرج جيمس أيفوري James Ivory الشيء نفسه لإعطاء انطباع بالأصالة، وكذلك ليوحى أن سمعة الزوجين كراعيين للفنون جعلتهما مادة إخبارية.

ومع تحول المزيد من دارسي الأفلام إلى صانعي أفلام، فإن عملهم سيعكس ما تعلموه وما شاهدوه. وإذا تعرفوا على الأفلام الكلاسيكية، فهم أيضاً قد يقدون الأساليب التي تشربوها.

تجميع اللقطات

حين قال ألفرد هتشكوك إنه لا بد للفيلم أن يخضع للمونتاج، فقد كان يعني أن اللقطات التي يتكون الفيلم منها لا بد أن تُجَمَّع وتُرتَّب على نحو يجعل الحدث يسير بشكل منطقي ومترايط. وينطوي المونتاج على انقضاء اللقطات وترتيبها بناءً على الاعتبارات التالية: مكانها في الحكاية، ومساهمتها في المزاج الذي يتصف به مشهد معين أو الفيلم بأكمله، وتعزيزها لإيقاع الفيلم، وإيضاحها لشيء من المعنى الأعمق للفيلم، وتحديقها لغرض صانع الفيلم.

وأكثر أشكال المونتاج شيوعاً في الفيلم الروائي هو مونتاج التتابع، الذي يتطلب تجميع اللقطات معاً بحيث تتبع بعضها بعضاً بسلاسة وبدون انقطاع، خلافاً للطريقة المجزأة التي يصوّر الفيلم بها في الأصل. فبصورة عامة لا تصور الأفلام بشكل متتابع، ويجري التصوير بالمواقع عادة قبل التصوير في المسرح الصوتي، وتصور المشاهد التي يظهر فيها ممثلون لديهم التزامات أخرى حين يكون هؤلاء الممثلون جاهزين. ولا يهتم رواد الأفلام بأي المشاهد صورّت أولاً أو يكون الذروة الكبرى في الوادي العظيم صورّت في اليوم الثاني للتصوير لأنه صدف أن الطقس كان مثالياً. ومونتاج التتابع يحافظ على وهم الحكاية المستمرة.

وليس مونتاج التتابع سوى أحد الخيارات التي قد يختارها صانع الفيلم. ومن الخيارات الأخرى المونتاج التركيبي.

نظرية أيزنشتاين في المونتاج التركيبي

في حين أن المونتاج التركيبي montage يستعمل أحياناً كمرادف لكلمة مونتاج editing (مثل عبارة مقطع المونتاج montage الأمريكي)، فإن للمصطلح مضامين أكثر عمقاً لدى صانع الأفلام الروسي سيرجي أيزنشتاين. كان أيزنشتاين يعتقد أنه لا يجب أن ترتبط اللقطات بقدر ما يجب أن تتصادم، وأنه يجب أن تتأثر بتصادمها. وعلى خلاف مونتاج التتابع الذي يفترض أن يسير بسلاسة، فإن المونتاج التركيبي يسرعي الانتباه لنفسه. إذا كان أحد الرجال

يتصرف وكأنه طاووس، أقطع من الرجل إلى الطاووس، وإذا كان مجازياً يعادل مؤخرة حصان، فاجمع بينه وبين المؤخرة الحقيقية. وإذا كان هدف أحد المشاهد هو إظهار الناس وهم يُقتلون كالحوانات، أقطع من عمال يُقتلون إلى ثور ينبج. هذا هو نوع المونتاج التركيبي الذي استخدمه أيزنشتاين.

يستند المونتاج التركيبي لدى أيزنشتاين إلى التباين والتضارب، اللذين يمكن أن يوجدوا في الفيلم بأكمله أو ضمن لقطة معينة أو مشهد معين. على سبيل المثال، بدون إيجاد سلسلة فعلية من السبب والنتيجة، افتتح أيزنشتاين فيلم بوتمكين بنقطة للأمواج المنكسرة وأتبع صورة الاضطراب هذه بلقطات لرجال ينامون فوق أراجيح شبكية تشكل كتلة متشابكة كأنها الكفن، وطاولات طعام تتأرجح جيئة وذهاباً، ولحم يرتع فيه الدود، وكل صورة تؤذينا وتصدم مشاعرنا، لكنها في نهاية المطاف تهيئنا لتمرّد البحارة.

كان تأثير أيزنشتاين هائلاً، لكنه ليس مفيداً في جميع الحالات. فبدلاً من أن يُنتج تصادم الصور تأثيراً فنياً، لا يُنتج في بعض الأحيان سوى الادعاء. وهناك منظر مخرج في فيلم ماموليان الدكتور جيكل والسيد هايد - العميق التأثير باستثناء ذلك - حين يصرخ جيكل وهو يشعر بالنشوة لقرب اقترانه بموريل: «إذا كانت الموسيقى غداء الحب، تابعوا العزف!»^(*) وهو يجلس خلف الأرغن ويضرب على المفاتيح. وتظهر خمس لقطات في تتابع سريع، تعليقاً على نشوته: شمعدان مُنار، وقطعة فنية يسقط عليها الضوء، وتمثال بيتسم، وابسامة عريضة على وجه رئيس الخدم، وموقد تنقد النار فيه. إن نشوة جيكل واضحة من طريقة عزفه الأرغن، والمونتاج التركيبي المرافق لا ضرورة له.

كان المونتاج التركيبي يعني لأيزنشتاين التضارب البصري للصور. وفي الدول الأوروبية كان يعني المونتاج montage بشكل عام: اختيار وترتيب اللقطات التي ستشكل مشاهد الفيلم ومقاطعته. وفي إنجلترا تطلق على هذه العملية نفسها الكلمة الأخرى للمونتاج editing، أو كلمة القطع، ولكن مع فارق طفيف،

(*) هذه هي أول جملة في الحوار في مسرحية شكسبير اللبنة الثانية عشرة. (المترجم)

فكلمة editing تعني تجميع اللقطات خطوة بعد خطوة في غرفة القطع، بينما يعني «المونتاج التركيبي» العملية حين اعتبارها ككل. ومن التعقيدات الإضافية هي أنه في العقدین الرابع والخامس من القرن الماضي، استخدمت الأفلام الأمريكية المونتاج الأمريكي، وهو كما سبق أن شاهدنا طريقة مريحة في تقليص الزمن. وعلى الرغم من أن هذا الشكل من المونتاج - الذي يقلص الزمن من خلال مزيج من اختفاء اللقطات، واستخدامت الماسح، والصور المركبة - لم يعد رائجاً اليوم، فقد كان في زمنه شديد الفعالية وكان يعتبر هاماً إلى حد كافٍ لظهور اسم منفذ المونتاج على الشاشة. وكان سلافكو فوركابيتش ماهراً في المونتاج بشكل خاص (السيد نيدز يذهب إلى المدينة، السيد سميث يذهب إلى واشنطن)، وبدأ دون سيغل Don Siegel العمل في المونتاج في استوديو الأخوين وارنر قبل أن يتحول إلى مخرج مشهور (غزو خاطفي الأجساد، ١٩٥٦؛ هاري القدر، ١٩٧١؛ هروب من ألكاتراز، ١٩٧٩، وأفلام أخرى).

مونتاج التتابع

في حين أن المونتاج التركيبي قد يبدو من الناحية الفكرية أكثر إثارة من مونتاج التتابع، إلا أنه سيكون من الخطأ نبد مونتاج التتابع على أساس أنه ليس سوى الترتيب التسلسلي للقطات. فمونتاج التتابع مبني على مبادئ مونتاجية أخرى تؤثر على إيقاع الفيلم وزمنه ومكانه ولهجته وموضوعه.

الإيقاع. لا يوجد فيلم عظيم وحيد الإيقاع. فبعض اللقطات تبقى على الشاشة فترة أطول من لقطات أخرى، وتكون بعض المقاطع أسرع من مقاطع أخرى. وقد يكون أحد المقاطع بطيئاً على نحو غير معتاد، بينما يكون مقطع آخر سريعاً إلى درجة غير مألوفة. وأفضل صانعي الأفلام ينوعون الإيقاع - السرعة والحركة والوثيرة - وهم يعلمون أن القطعة الطويلة من بكرة الفيلم تنتج إيقاعاً أبطأ والقطعة القصيرة تنتج إيقاعاً أكثر سرعة. وليست العملية هنا هي القضية، بل القضية هي المؤثرات كما يمكن للمرء أن يرى في المقطعين الأولين من المواطن كين: «موت كين» و«مسيرة الأخبار».



من «موت كين» في فيلم المواطن كين

تكبير لمُدقَّة الأوراق التي تقع من يد كين. تعتم النافذة المضاعة في غرفة نوم كين.
فجأة يبدأ الثلج بالسقوط، وهو الثلج الصناعي في مُدقَّة الأوراق
التي تقع من يد كين بينما ينطق آخر كلماته: «برعم وردة!»

يبدأ المواطن كين بسلسلة من حالات الاختفاء التدريجي الشبيهة بالحلم، تتوجها لقطة لنافذة مضاعة تُظلم فجأة. وينطق فم عبارة «برعم وردة!» عبر حجاب من الثلج المتساقط وتتحطم مُدقَّة أوراق بداخلها منزل مغطى بالثلج دون أن تحدث صوتاً. تنخل ممرضة غرفة وتطوي ذراعي رجل ميت فوق صدره. ويقسم الجزء الأول من الفيلم، وهو «موت كين»، بالبطء والوهن. ومع اقتراب آلة التصوير من النافذة يتسارع الإيقاع. ويتساقط الثلج بمصاحبة موسيقى صافية، تسترجع صبا كين في كولورادو. وبعد أن تتكسر مُدقَّة الأوراق وتدخل الممرضة، تتضاعف سرعة الإيقاع، ويصبح المزاج رصيناً وهي تضع ذراعي كين على صدره. وبدون إنذار، يجأر صوت قائلاً: «مسيرة الأخبار!» بينما يبدأ عرض شريط إخباري عن حياة كين. في المشهد الثاني الوثيرة محسومة، فخمسون سنة

من حياة رجل تُكْتَف في بضع دقائق. وتتصاعد الوتيرة بشكل لا يرحم، حتى تنتهي «مسيرة الأخبار» وتخرج آلة التصوير بسرعة وكأنها أنهكت.

الوقت. يجعل القطع المتوازي من الممكن تصوير حدثين متزامنين على الشاشة دون أن يكتمل أحدهما قبل أن يبدأ الآخر، فصانع الفيلم يقطع جيئة وذهاباً بين الحدثين. معظم الكتاب الروائيين لن يرووا حادثتين متزامنتين بإكمال إحداها قبل المضي إلى الأخرى، فالروائي يوصل الحادثة الأولى إلى نقطة معينة، ويدرك القارئ منشوقاً، وينتقل إلى الحادثة الثانية. وبعد ذلك يضيف الروائي تدريجياً إلى الحادثتين إلى أن تصلا إلى حل إما كلاً على حدة أو معاً. وقد فهم د. و. غريفيث هذا المبدأ حين صنع فيلم الفيلا الوحيدة (١٩٠٩)، الذي يقطع فيه جيئة وذهاباً بين أم وبناتها يتعرضن لإرهاب لصوص نخلوا عنوة إلى منزلهن، والأب وهو في طريقه لإنقاذهن. ويصل الحدث إلى حل حين يتم الإنقاذ في آخر لحظة.

المكان. قدرة الفيلم على تغيير إدراكنا للمكان معروفة جيداً. فصانع الفيلم يستطيع الجمع بين انطواء شاحنة مؤلفة من جزأين على الطريق ٨١ خارج سكرانتون Scranton بولاية بنسلفانيا، ونقطة فتاة خرجت لتوها من زوبعة في كوني أيلاند Coney Island وهي تبدو مصابة بالدوار كما ينبغي لها. وقد يهود الجمع بين الصورتين إلى الاستنتاج أن الفتاة شاهدت انطواء الشاحنة، رغم أن أحد الحادثين كان في بنسلفانيا وحدث الثاني في نيويورك.



مع دخول الممرضة إلى غرفة كين، تنعكس صورتها من خلال قطعة من مذلة الأوراق المحطمة.

وفيلم د. و. غريفيث التحامل هو فيلم ذو أربع حبات عن الظلم كما يُرى في أربع فترات زمنية: أوائل القرن العشرين، وعصر كورش الكبير في القرن السادس قبل العصر المسيحي، وزمن المسيح، ومجزرة عيد القديس بارثولوميو Bartholomew التي استهدفت البروتستانت الفرنسيين (الهوغونوتيين) عام ١٥٧٢. ومع أن الفيلم يعرض أحداثاً في أربعة أجزاء من العالم، فكل شيء يلتقي في نروة الفيلم. وبالتنقل بين لقطات للمسيح على طريق الجمجمة، وقاتة الجبل وهي في طريقها لتحذير كورش، وسباق ضد الزمن في العصر الحاضر لإنقاذ حياة رجل بريء، وبروسبير Prosper الهوغونوتي وهو يهرع عبر شوارع باريس في القرن السادس عشر لإنقاذ حبيبته، فإن غريفيث يجعل كل شيء يبدو وكأنه لا يحدث فقط في الوقت نفسه بل أيضاً في الفترة العامة نفسها. فالقطع المتوازي يؤثر على إحساسنا بالزمان والمكان، بالإضافة إلى أنه يعكس موضوع الفيلم: وجود التحامل في كل الأزمنة وكل الأمكنة.

النبرة. مثلما يجب أن تتنوع درجة السرعة في الفيلم، كذلك يجب أن تتنوع النبرة، التي هي بصورة عامة النور والظل واللون. ومرة أخرى المواطن كين هو مثال ممتاز. فالمقطع الأول، «موت كين»، مظلم ومخيف. والمقطع الثاني، «مسيرة الأخبار»، هو العكس تماماً.

وحين يقارن فرانسيس فورد كوبولا حياة عضوي عائلة كورليوني في العراب: الجزء الثاني، يظهر عالم فيتو، وهو إيطاليا الصغيرة في نيويورك، دافئاً ومغرياً بالمقارنة مع عالم مايكل المظلم والمنفرد.

الموضوع. يمكن نوضع اللقطات إحداها مقابل الأخرى أن يعمق موضوع الفيلم. في فيلم بيت الدمية (١٩٧٣) يوجد قطع من منزل نورا Nora الذي هو من منازل الطبقة العليا إلى كوخ كروغستاد Krogstad، فرؤية كيف يعيش كروغستاد يجعل من الأسهل فهم ابتزازه لنورا. وأحياناً يعتمد موضوع أحد الأفلام على إظهار التباين بين أسلوبين في الحياة. ففي فيلم ونيام ويلر طريق مسدود (١٩٣٧)، على سبيل المثال، تجري الأحداث في أحد شوارع نيويورك، حيث ينتصب بناء شقق مترفة مقابل بناء شقق فقيرة لا يكاد سكانه

يتدبرون قوت يومهم. وفي الفيلم لا يلجأ وايلر إلى القطع بين البناعين، بل يكرس معظم الفيلم لسكان الشقق الفقيرة، موحياً أنهم أكثر الشخصيات أهمية. انتبه انتبهاً شديداً للأفلام التي تصور التباين بين الأسلوبين في الحياة لثرى ما إذا كان موضوع الفيلم ينطوي على تفضيل أحد الأسلوبين على الآخر. في طريق مسود، تحظى الطبقة الدنيا بتعاطف وايلر وكاتبة السيناريو ليليان هلمان Lillian Helman، وكلاهما من الليبرالين الأوفياء.

دور فني المونتاج

بما أن هناك مغالطة شائعة مفادها أن الأفلام تُصنَع في غرفة المونتاج، فإن الطلاب كثيراً ما يجدون صعوبة في التمييز بين دور فني المونتاج ودور صانع الفيلم. وقد رأينا أن المونتاج ينطوي على اختيار اللقطات وترتيبها بترتيب معين. ولكن من الذي يقوم بالترتيب: فني المونتاج أم صانع الفيلم؟

لننظر إلى حالة موازية من حياة الطلاب. بعد أن تكتب مقالة أو بحثاً فصلياً، تقدّم ما كتبته إلى أستاذك. وقبل أن تقدّمه تقوم بتحريره^(*)؛ أي تحذف الكلمات الزائدة، وتستبدل الكلمات الصحيحة بالكلمات الخاطئة، وتصحح الأخطاء الإملائية والنحوية. ومع ذلك قد لا تكون مقالتك كاملة، فأنت أقرب إليها من أن تتمكن من العثور على جميع الأخطاء. وبما أن مدرّسك (أو مدرّسك) لم يكتبها، فهو أقدر على أن يكون موضوعياً. وقد تكون في مقالتك جمل، بل وفقرات، تحتاج إلى تغيير موضعها. وما ظننت أنه مقدمة صالحة قد يصلح أكثر إن جعلته خاتمة مقالك. وقد لا تكون شذبت البحث من جميع الزوائد، وسيالاحظ مدرّسك ذلك. إن بإمكان المدرس الجيد أن يأخذ ما قدمته ويبين لك، من خلال التصحيحات والاقتراحات المناسبة، كيف يمكن تحسينه. إن مدرّسك لم يكتب البحث، لكنه جعله أفضل بالتّقيام بشيء حوله لم تفعله أنت بنفسك.

(*) تستعمل اللغة الإنجليزية الكلمة نفسها editing لتعني كلا التحرير والمونتاج. (المترجم)

يقوم في المونتاج بمهمة مماثلة، فهو يأخذ ما تم تصويره ويجري تحسينات عليه. وفي مونتاج الأفلام المثالي هو «الأنا البديلة» للمخرج، إذ ينفذ ما كان المخرج سيفعله لو توفر له الوقت الكافي للقيام بجميع مهمات الفيلم. إذن يستطيع في المونتاج أن يختار اللقطات أو أن يقرر أي جزء من اللقطة يجب استعماله. ويمكن لفني المونتاج أن يعطي لمقطع من مقاطع الحركة إيقاعه المتميز بمناوبة الوثيرة وتدوير الحركة الاتجاهية. وإذا تطلب مقطع ما زخماً أكبر، يمكن لفني المونتاج أن يقصه على نحو يضيف عليه هذه الميزة. وإذا كان أحد المشاهد مفرطاً في العنف يمكن لفني المونتاج أن يقطعه بسرعة تجعل الفيلم يفوز بتصنيف Pg-13 بدلاً من R^(*). وإذا كانت اللقطة أ تبين المطاردين يتحركون من اليسار إلى اليمين، فلا بد للقطعة ب أن تظهر المطارّد (أو المطارّدين) يهرب من اليسار إلى اليمين، وإلا فسيبدو وكأن الفريقين اصطدما أحدهما بالآخر. وإذا خرج أحد الأشخاص في اللقطة أ من اليسار، فلا بد له أن يدخل في اللقطة ب من اليمين.

لأن جميع الأفلام تتطلب نوعاً من المونتاج، فإن هناك بعض المبالغة في أهمية فني المونتاج، إذ أحياناً يُنظر إلى دورهم على أنه معادل لدور المخرجين. ويقارن لي بوبكر Lee Bobker فني المونتاج بالرسمين، يعملون في عزلة لإبداع وثيرة الفيلم ومزاجه وإيقاعه. لكن برغم احترام بوبكر لوظيفة فني المونتاج، فهو مجبر على الإقرار بأنها وظيفة تابعة: «يجب أن يتمتع فني المونتاج بفسحة إبداعية عريضة، لكنه لا يجب أبداً أن يقع فريسة التوهم بأنه يبدع شيئاً جديداً من العدم. فغرضه الأول هو أن يكمل عملاً فنياً بدأ صنعه من قبل»^(١).

(*) التصنيف PG-13 يعني أن الفيلم يحتوي على مواد قد لا تناسب الأطفال الذين لم يبلغوا الثالثة عشرة. والتصنيف R يعني أنه لا يُسمح لمن دون السابعة عشرة بدخول الفيلم إلا إذا كان بصحبة ولي أمره.

(المترجم)

(١) لي بوبكر، مع لويز مارينيز، صنع الأفلام: من السيناريو إلى التمشية.

Lee R. Bobker, with Louise Marinis, *Making Movies: From Script to Screen* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973), 209.

وفي الطبعة الأولى من أسلوب مونتاج الأفلام، وصف كارل ريز Karel Reisz فني المونتاج بأنه «مفسر التفاصيل الصغيرة وليس المبدع الرئيسي للتتابع»^(١). وفي الطبعة الثانية، يقول الأستاذ ثورولد ديكينسون Thorold Dickinson أن «فني المونتاج المعاصر هو المنفذ بالنسبة لصانع الفيلم ولم يعد مساوياً له في أي فيلم يحترم نفسه»^(٢).

وسيوافق معظم فنيي المونتاج على هذا القول. وأفضل إجابة على السؤال: «ما هو مونتاج الفيلم؟» جاء من فني المونتاج البريطاني أنتوني غيبز Anthony Gibbs: «مونتاج الأفلام هو وضع المادة الأساسية المصورة التي يعطيها المخرج لفني المونتاج في صيغة درامية»^(٣). لكن مثلما يوجد مخرجون متوسطو الموهبة وجيدون وعظماء، يوجد فنيو مونتاج متوسطو الموهبة وجيدون وعظماء. ويقول غيبز عن فني مونتاج إنه جيد حين يستطيع تحقيق «التفسير الكلي لنوايا المخرج والكاتب»، أما فني المونتاج العظيم، فهو قادر على «المضي بنواياهما مسافة أبعد، مبنياً لهما بعداً لمشروعهما من المحتمل أنهما لم يتخيلا أنه موجود»^(٤).

إن العظمة الحقيقية نادرة في أية مهنة، لذلك فعلى الأرجح أن فنيي المونتاج العظيم نادرين ويتمتعون بقيمة عالية. ومن المرجح أن فني المونتاج القادر على إضفاء أبعاد جديدة إلى المظهر الخارجي سيتحول فيما بعد إلى مخرج. وشعار إدوارد ديمتريك Edward Dmytryk الذي بدأ مسيرته المهنية كفني مونتاج ثم انطلق ليخرج حوالي خمسين فيلماً بين عامي ١٩٣٥

(١) كارل ريز وغافن ميلر، فن مونتاج الأفلام.

Karel Reisz and Gavin Miller, *The Technique of Film Editing* (New York: Focal Press, 1968), 84.

(٢) المصدر السابق.

Iti d, 2nd ed. (1974), 277.

(٣) «ندوة فنيي مونتاج الأفلام».

"Film Editors Forum," *Film Comment* 13 (March - April 1977): 24.

(٤) المصدر السابق.

و ١٩٧٥ مناسب: «الجوهر أولاً، ثم الشكل»^(١). ويمضي المخرج سيدني لُميت Sidney Lumet أبعد من ذلك: «لم يضع أي فني مونتاج أفلام قط أي شيء على الشاشة لم يكن قد صُوّر من قبل»^(٢). فعلى صانع الفيلم أن يقدم الجوهر ليتاح لفني المونتاج أن يوفر الشكل.

وكان ألفرد هتشكوك دائماً يوفر الجوهر، كما يوضح الجزء الأول من المقطع الرئيسي في فيلم سيئ السمعة. فعالية المقطع نتجت من المونتاج، لكن لم يكن فني المونتاج ثيرون وارث Theron Warth يستطيع إنجاز فعالية كهذه لولا أن هتشكوك حدد أولاً شكل المقطع بإعطاء وارث اثنتي عشرة نقطة كي يجمعها.

كان لدى هتشكوك مدخل واسع المخيلة للمشاهد، إذ كان يعلم أنه أياً كانت المادة التي يصورها فلا بد أن تخضع لمونتاج بطريقة تجعل المشاهدين يتساءلون عما إذا سيكون بإمكان أليشا نزع المفتاح، وإذا استطاعت فما هي الخطوة التالية؟ وطريقة مونتاج المشهد تعكس الطريقة التي أراد هتشكوك أن يمرّ المشاهد بها بتجربة نزع المفتاح:

- ١- تدخل أليشا وهي منهمة بوضع قرطبيها داخل الإطار في نقطة بعيدة تنتهي بلقطة متوسطة وهي تنظر إلى يسارها.
- ٢- كانت تنظر في اتجاه الحمام، حيث نرى ظل زوجها سباستيان (لقطة متوسطة).
- ٣- تبدو أليشا وهي تحديق في شيء ما (لقطة مقربة).
- ٤- تتحرك آلة التصوير إلى الشيء الذي تحديق به: حلقة المفاتيح في نقطة مقربة على طاولة التسريح.
- ٥- تقترب أليشا من طاولة التسريح وتلقي نظرة سريعة نحو الحمام (لقطة بعيدة).

(١) إدوارد دميتريك، حول مونتاج الأفلام: مقدمة إلى فن بناء الأفلام.

Edward Dmytryk, *On Film Editing: An Introduction to the Art of Film Construction* (Boston: Focal Press, 1984), 145.

(٢) سيدني لُميت، صنع الأفلام.

Sidney Lumet, *Making Movies* (New York: Vintage, 1966), 148.

- ٦- لا يزال ظل سياستيان ظاهراً (لقطة متوسطة).
- ٧- عودة إلى أليشا عند طاولة التسريح.
- ٨- تلقي نظرة سريعة أخرى نحو الحمام (لقطة مقربة).
- ٩- نزع المفتاح (لقطة مقربة).
- ١٠- تكرار للقطة ٨.
- ١١- يخرج سياستيان من الحمام، بينما
- ١٢- تعود أليشا إلى غرفة النوم (لقطة بعيدة).

إذا أعدنا صياغة قول سيدني لميت، فإن هتشوك قدّم المادة، وفني المونتاج أعطاها الشكل. وبإعطاء وارث مزيجاً من اللقطات المقربة والبعيدة والمتوسطة، أتاح هتشوك له أن يعطي المشهد إيقاعاً محدداً لم يكن سيتوفر له لو أن المشاهد الاثني عشر قُصت إلى ملاحظة أليشا لحلقة المفاتيح ونزعها للمفتاح الصحيح بينما يخرج زوجها من الحمام.

ترتيب المشهد

من المحتمل أنه قيل ذلك في أحد مقررات اللغة الإنجليزية ألا تستعمل كلمة أو عبارة أجنبية حين يوجد ما يغني عنها بالإنجليزية. هذه قاعدة جيدة، لكن ليس من الممكن اتباعها دائماً. فقد أصبحت بعض المصطلحات جزءاً من قاموسنا النقدي إلى درجة أنها، برغم كونها مأخوذة من لغات أخرى، فهي تبثّر فكرة كاملة في كلمة أو عبارة واحدة. وإذا فهمت تلك الكلمة أو العبارة على النحو الصحيح، يمكن للنقاش أن ينطلق دون مزيد من الشرح. ومن هذه المصطلحات عبارة يستخدمها نقاد السينما، وهي ترتيب المشهد. هذا المصطلح هو عبارة فرنسية *mise-en-scène* تستخدم لوصف وضع مسرحية ما على خشبة المسرح. في كثير من الأحيان يحتوي برنامج المسرحية على عبارة «وضعها على المسرح» بدلاً من «أخرجها»، لأن المخرج في واقع الأمر أتى بنص مكتوب إلى خشبة المسرح، مضيفاً عليه التصوير البصري الذي يحتاجه ليصبح أكثر من مجرد كلمات على ورق.

وفي الأفلام، ترتيب المشهد يعني شيئاً مماثلاً: التصوير البصري للفيلم، باستخدام الانتباه إلى التفاصيل نفسه الذي يُسبغ على إنتاج مسرحي، بحيث أن صانع الفيلم، مثل المخرج المسرحي، يستطيع تحقيق رؤيته للمادة. وقد قصر بعض المختصين في الأفلام العبارة على ترتيب العناصر البصرية ضمن لقطة أو مقطع، مثل حركة آلة التصوير، ووضع الشخصيات بالنسبة لبعضها البعض، ومشهد التصوير، والإضاءة، وما إلى ذلك. لكن هناك اتفاقاً عاماً على أن مخرج الفيلم يجب أن يفعل ما يجب على المخرج المسرحي، وهو بث الحياة في النص المكتوب. وكلتا الحالتين تتطويان على سيناريو وتحقيقه، بغض النظر عما نسمي ذلك: تحويل درامي أو تصوير بصري.

وترتيب المشهد هو في الواقع شكل من التناظر، وهذا مصطلح يسهل فهمه على أي شخص درس الرسم أو قام بالرسم فعلاً. فالتناظر هو فعل، وأحياناً فن، ينطوي على تشكيل لقطة ما على نحو يعكس قرارات شبيهة بالقرارات التي يتخذها الرسام حول الشكل النهائي للوحة التي ستظهر على القماش الذي يرسم عليه. فقماش رسم صانع الأفلام هو الإطار، أي قطعة الشريط السينمائي الذي ستلتقط الصورة عليه. وعلى صانع الفيلم، مثل الرسام، أن يرتب تفاصيل الإطار على أساس النقاط البصرية والدرامية المطلوبة أو الأفكار الذي يعبر صانع الفيلم عنها.

في فيلم الطريق إلى الهلاك (٢٠٠٢)، تصور إحدى اللقطات قاتلاً مأجوراً يحشو مسدسه في غرفة فيها صورة لنقلب المقدس ليسوع ومريم العذراء. وكان من الممكن للمخرج سام مندس Sam Mendes أن يدير آلة التصوير من المسدس إلى الصورة، لكنه بدلاً من ذلك وضعهما كليهما في الإطار نفسه ليؤدي تعليقاً بصرياً على التناقض بين مهنة القاتل المأجور والديانة التي نشأ في أحضانها، ديانة مؤسسة على الوصايا العشر، التي تقول الخامسة منها: «لا تقتل».

وفي فيلم عصابات نيويورك، توجد لقطة تصور مهاجرين أيرلنديين يصلون إلى نيويورك على ظهر سفينة ثم يركبون سفينة أخرى كي يُدقلوا إلى

الجنوب للقتال من أجل الاتحاد في الحرب الأهلية. وأثناء ركوبهم السفينة التي ستمضي بهم في النهاية إلى ساحة المعركة، يُنزل نعش على سطح السفينة الذي اصطفت عليه الأكفان. ويجعل ركوب السفينة وإزالة النعش يظهران في لقطة واحدة، يوحي سكورسيز بالمصير المحتمل للرجال الماضين للقتال في سبيل قضية لا يكادون يفهمونها، إن فهموها على الإطلاق.

وفي فيلم الساعات، يكون لينارد Leonard وفرجينيا وولف قد غادرا لندن متجهين إلى الضواحي بناء على نصيحة أحد الأطباء، الذي يعتقد أن حالة فرجينيا العقلية ستتحسن في بيئة ريفية. وبدافع من شوق فرجينيا لحياة المدينة، فإنها تتوجه إلى محطة القطار حيث تشتري تذكرة للذهاب إلى لندن. وحين يكتشف لينارد مكانها في المحطة، يواجهها على الرصيف. ويضع المخرج ستيفن دالدرى Stephen Daldry لينارد وفرجينيا في الإطار



الأم المسالطة (ليوبولداين كونستانتين Leopoldine Konstanin) كطغى على الإطار وهي تقف بين ابنتها المرتبط بأمه ارتباطاً وثيقاً (كلود رينز) وزوجة المستقبل (إنغريد برغمان) في فيلم هتشوك سبى السبعة.



التأطير المحكم في فيلم كحولية (١٩٤٦). تتحرك آلة التصوير مقتربة لأخذ لقطة مقربة لروبرتس Roberts (توم نيل Tom Neal)، الذي يبدو مسجوناً ضمن الإطار.

بحيث يكونان في الطرفين المتقابلين منه، كما لو أنهما قوتان متضادتان. وكل ما بينهما مساحة فارغة، خالية إلا من مقعد. وكان بإمكان دالدي بسهولة أن يجلس فرجينيا على المقعد أثناء اقتراب لينارد، وكان بإمكانه أيضاً أن يجعل لينارد يجلس إلى جانبها ويشرح لها السبب الذي يجعل من الضروري لها العودة إلى بيتها المؤقت. بدلاً من ذلك، اختار دالدي عزل الشخصيتين في طرفين متقابلين من الإطار ليعبر عن التوتر القائم بينهما.

ويمكن للقطات أن تؤطر علي نحو بياني من حيث الخطوط الأفقية والعمودية والقطرية، ويمكن أن تؤطر هندسياً أو أيقونياً، وبتركيز عميق أو سطحي، ومن زاوية عالية أو منخفضة، وبإطار أخفي أو ضوئ. ويمكن أن تستغرق اللقطة ثانية أو عشر دقائق. ويؤدي كل اختيار يختاره المخرج إلى ترتيب للمشاهد يخلق تأثيراً فريداً. وعلى الرغم من عدم وجود قواعد صارمة للتأطير فهناك مبادئ متبعة على نطاق واسع.

في التأطير المحكم يبدو الشخص أو الشيء محصوراً ضمن الحدود الأفقية والعمودية للإطار، بحيث لا يوجد حتى ما يذمّح إلى وجود مساحة خارج الشاشة. ويعطي التأطير المحكم شعوراً بالقمع. ولتوليد جو من الحتمية التقديرية، اختار إدغار ألمر Edgar G. Ulmer التأطير المحكم في عدة لقطات لآل Al روبرتس (توم نيل) في فيلم كحولية. وحين يبدو وجه روبرتس في الإطار وكأنه في مصيدة، يبدو وكأن القدر يضيق الخناق عليه.

وأى شيء يُراد التأكيد عليه في لقطة ما يجب أن يحتل موضعاً بارزاً، ولكن ليس بالضرورة في وسط الإطار. فمن الممكن أن لا يكون الإطار متناظراً تماماً. ويمكن للصور التي توضع في المركز تماماً أن تعطي المشاهدين الشعور بأنهم ينظرون إلى صورة ساكنة مختومة على الإطار. وقد يريد صانع الفيلم تشكيل لقطة بحيث تكون الصورة أقرب إلى أحد جانبي الإطار منها إلى الطرف الآخر، ما يتيح إدخال تفاصيل بصرية أخرى. في فيلم نيل لابوت Neil LaBute املاك (٢٠٠٢)، يصل رجل وامرأة من الأكاديميين - يلعب دوريهما غونيث بالترو Gwyneth Paltrow وأرون إيكارت Aaron Eckhart -



ضارب للخطوط في مقطع درجات أوديسا في فيلم بوكمكين:

الصور العذيا : الظلال التي يلقيها القوزاقيون تُشكّل خطوطاً قطرية على الدرجات في بوكمكين (١٩٢٥).

الصور السفلى: توحى مقابلة الخطوط العمودية القوية (أرجل الجنود) والأفقية الثابتة (الدرجات) مع خطوط مكسرة (الجذث الممنة والأيدي المرفوعة في ابتهاج) بسيطرة القوزاقيين وعجز الشعب في بوكمكين.

طريقاً مسدوداً في علاقتهما. ولكي يعبر لابوت عن البعد بينهما يضع بالتركز إلى يسار الإطار وإيكارت خلفها على حافة الماء، وظهره نحو آلة التصوير. وعزل إحدى الشخصيات على أقصى طرف من الإطار مفيد أيضاً إذا كان الغرض هو إحداث تأثير مريب أو غير عادي. على سبيل المثال، في فيلم تحويته، حين يكشف روبرتس أن فيرا Vera (آن سافيدج Ann Savage) خنقت نفسها عن غير قصد بسلك الهاتف، يُشاهد جسدها على يمين الإطار، ورأسها متديلاً فوق السرير.

والتشكيلات العمودية والأفقية تعني التضامن، بينما تعني التشكيلات القطرية والمائلة التوتر. في فيلم بوتمكنين توحى صواري السفينة وأذرع البحارة المرفوعة وأذرع الناس الملوَّحة بالتضامن الذي يَدْمُر حين يظهر القوزاقيون فوق أعلى درجات أوديسا Odessa. وظلم الذي يقع على الدرجات يشكل خطأً قطرياً يكسر الوحدة.

وتتج النقطة المنحرفة (المعروفة أيضاً باسم نقطة الزاوية الهولندية) تشكياً منحرفاً يبدو الإطار فيه مائلاً إلى أحد الجوانب. ويستخدم إدغار ألر لقطات منحرفة في فيلم نو الذهبية الأزرقاء (١٩٤٤) للتشديد على الحالة العقلية لمحرك الدمى المجنون، كما توحى اللقطات المنحرفة في فيلم الرجل الثالث (١٩٤٩) عالماً فيه الأشياء منحرفة. وفي الجدال العذيف بين الشخصية التي يحمل فيلم كاري (١٩٧٦) اسمها وأمها، يبدو الإطار على وشك السقوط إلى أحد الجوانب. وحين يتحدث أحد رهائن الجيش الجمهوري الأيرلندي بتوق وكأبة عن «صداقته الخاصة» مع مصفف شعر في نعبة البكاء (١٩٩٢)، فإن المخرج نيل جوردان Neil Jordan يختار نقطة منحرفة، وهي نقطة يجب أن تجعلنا نسأل عن سبب ميلانها. هل يريد جوردان أن يوحى أن العلاقة ليست تقليدية تماماً؟ ونكتشف بعد حين أن هذا صحيح، فمصفف الشعر من الرجال الذين يلبسون ويتصرفون كالنساء.

أحياناً يعتمد التأطير العمودي السخرية. ففي فيلم العنوان غير معروف (١٩٤٤)، تهرب غريسيل Giselle (ك. ت. ستيفنس K. T. Stevens) من حشد من الرعاع اكتشف أنها يهودية. وهي تأمل أن تجد ملاذاً في بيت صديق للعائلة. وبينما تشكل الأشجار إطاراً لها، تنتظر بأمل إلى منزل الصديق عن بعد.



لقطات المنحرفة:

صورة منحرفة لأورسون ويلز

في دور هاري لايم Harry Lime في فيلم

لرجل الثالث (١٩٤٩).



الخطوط العمودية الخادعة والمانعة:

الصورة العليا : غريسيل (ك. ت. ستيفنس) في فيلم العنوان غير معروف (١٩٤٤) مؤطرة بين شجرتين، وهي تتوقع أن تتقذ من الرعاع الذين يطاردونها. هنا الخطوط العمودية توفر الدعم، لكنه ليس سوى دعم مؤقت.

الصورة السفلى: غريسيل أمام البوابة المؤدية إلى بيت صديق العائلة لن يستقبلها.



للتأطير الأبقتوني

الصورة لعلبا : المحاكاة الساخرة للوحة العشاء الأخير في فيلم فيربدبانغا (١٩٦١).

الصورة لسفلى: محاكاة أخرى للوحة العشاء الأخير في فيلم م*اش (١٩٧٠).

وفي الأحوال العادية ينطوي هذا التشكيل بخطوطه العمودية القوية على الأمل. لكن غريسل يهودية في ألمانيا النازية، والرجل الذي تفترض أنه صديق قد تحول إلى نازي.

من جهة أخرى، الخطوط الأفقية عبر الوجه لها أطراف معان أخرى: الغموض، السجن، الإقصاء. وحين تصل غريسل أخيراً في العنوان غير معروف إلى منزل صديق وتقف أمام البوابة، فإن التشكيل يعيد إلى الأذهان التشكيل السابق حيث كانت مؤطرة بالأشجار. لكن هنا، البوابة حاجز، ورغم أنها تصل إليها، فهي لا تتمكن من الدخول إلى المنزل. واستخدام الخطوط العمودية في هذا التشكيل المختلف، مثل القضبان على الوجه، يوحي بالإقصاء: ولأن غريسل تمنع من الدخول، فهي تُقَلُّ على أيدي الغستابو.

ويمكن أن تكون التشكيلات الهندسية رمزية بالإضافة إلى كونها مثيرة للاهتمام بصرياً.



تشكيلان مثلثان في فيلم جول وجيم (١٩٦١) يظهران كاترين (جان مورو Jean Moreau) وجول (أوسكار ورنر Oscar Werner) وجيم (هنري سير Henry Serre)، الذين يصبحون ثلاثي من الأعبة:

الصورة العليا : الثلاثي وهو يركض.

الصورة السفلى: الثلاثي في لحظة من الأسفل.

وفي علم النفس الذي وضعه يونغ Jung، الدائرة رمز الكمال، وتوحي بالوحدة والشذوع. ذلك هي الحال في صحارى (١٩٤٣) حين يمرر الرقيب جو غنّ Joe Gunn (همفري بوغارت) كوباً من الماء لرجاله العطاش، الواقفين في دائرة. وإذا جمع التشكيل ثلاث شخصيات، فمن الممكن لترتيب المثلث أن يعلّق على العلاقة بينها، كما هي الحال في فيلم فرانسوا تروفو جول وجيم (١٩٦١)، الذي يتشارك فيه رجلان في حب المرأة نفسها.

أحياناً يختار صانع الأفيلم تأطير نقطة على نحو يستدعي استدعاء متعمداً إحدى اللوحات الشهيرة، أو يُقصد بأحدى الشخصيات أن يمثل شخصاً مشهوراً من حقبة أخرى. ويدعى هذا الأيقنة ويجب بقدر الإمكان أن لا يكون ذلك متطفلاً. وإذا كان صانع الأفيلم يقاد لوحة أو تمثلاً، فيجب أن يبدو التشكيل طبيعياً رغم أنه نسخة مقلدة لعمل فني أو تحية له. ووليمة المتسولين في فيلم لويس بونويل Luis Buñuel فيريديانا *Viridiana* (١٩٦١) هي محاكاة ساخرة واضحة للوحة ليوناردو دا فنشي Leonardo Da Vinci العشاء الأخير، ويزيد من كونها كذلك استخدام «كورس هاليوليا» كموسيقى خلفية. وتخضع لوحة العشاء الأخير لمحاكاة ساخرة أخرى في فيلم روبرت أولتمان م*١*ش M*A*S*H (١٩٧٠) حين يقيم العاملون في المجال الطبي عشاء أخيراً فعلياً لطبيب أسنان ينوي الانتحار لأنه يعتقد أنه عنيّن. ويعطي فيلم فناة ذات قرط لؤلؤي (٢٠٠٣) المأخوذ عن رواية تريسي شيفالير Tracy Chevalier تفسيراً واسع الخيال للظروف التي ألهمت فنان القرن السابع عشر يوهان فرمير Johannes Vermeer أن يبدع لوحته الشهيرة التي تحمل الاسم نفسه. وإذا استمتعت بالفيلم، قد تسأل نفسك السؤال التالي: هل استمتعت به بسبب التصوير البديع أم إن القصة هي التي استحوذت على اهتمامك؟ إذا كان التصوير، فقد أوليت انتباهاً أكثر للطريقة التي أُطرت فيها اللقطات وصوّرت، وإذا كانت القصة، فتطور أحداث القصة أثر عليك أكثر. أما إذا كان الجواب كليهما فمعنى ذلك أنك شاهدت كيف تتشابك الأيقنة مع الحكاية، ما جعل فناة ذات قرط لؤلؤي يبدو وكأن فرمير نفسه حدد الأسلوب البصري للفيلم وكان يروي قصته بنفسه.

ويبدو أن مارتن سكورسيز أيضاً كان يفكر بلوحة في بداية فيلم عصابات نيويورك. فعند نهاية المواجهة الوحشية بين المهاجرين والمتعصبين للسكان الأصليين، يجعل سكورسيز آلة التصوير تقوم بعملية تزويم ابتعاد،



تشكيل مثلثي مختلف من لِمواطن كين (١٩٤١)

يظهر فيه كين (في الوسط) وعلى جانبه ثاتشر (إلى اليسار) وبرنستاين (إلى اليمين) حين يكون كين على وشك التخلي عن السيطرة على مشاريعه بعد الاثنيار في عام ١٩٢٩. ووضع كين على رأس المثلث يجعله في نفس الوقت مركز الانتخاب ورمزاً للهيمنة باعتبار أن شخصي ثاتشر وبرنستاين يقترنانه.

تاركة الساحة لمن بقوا على قيد الحياة، الذين يبذون مثل أشخاص مرسومين على شكل خطوط ودوائر في تشكيل يذكرنا بلوحة بروغل صيانون في الثلج. فلوحة بروغل تصور مشهداً شتائياً كثيباً فيه الطبيعة شديدة القوة والكائنات البشرية أشكال أو بقع مظلمة. وعلى نحو مماثل، نرى في الفيلم ساحة كانت مسرحاً لمعركة، وقد تقلصت إلى صورة استنزف دمه وإسائيتها. اللقطة معادلة لمشهد جريمة أصبح بعيداً بعد أن أزيلت منه الجثث.

ويمكن لمنطق الحكاية والمضامين الرمزية تحديد الزاوية التي يُنظر منها إلى شخص أو شيء ما. وكما رأينا إذا نظرت إحدى الشخصيات من نافذة فندق إلى الشارع في الأسفل، فاللقطة التالية يجب أن تكون عالية الزاوية. وبالمقابل، إذا كان شخص على الأرض ينظر إلى شخص ما في الأعلى فلا بد من تصوير الشخص الذي ينظر إليه من زاوية منخفضة، وآلة التصوير موجهة إلى الأعلى. وبما أن المواضيع التي تُصور من زاوية

عالية تبدو ضئيلة والتي تُصوّر من زاوية منخفضة تبدو ضخمة، فإن من الممكن أن توحى اللقطات العالية الزاوية بصغر المكانة والانهازم والقهر، وأن توحى اللقطات المنخفضة الزاوية بالقوة والسيطرة والرفعة. وفي كثير من الأحيان تُصوّر سوزان ألكساندر كين Susan Alexander Kane من زاوية مرتفعة في فيلم المواطن كين، لأنها تحت سيطرة زوجها، الذي كثيراً ما يُصوّر من زاوية منخفضة.

إذا قرر صانع الفيلم أنه في لقطة معينة يجب أن تظهر مقدمة المشهد ووسطه وخلفيته على نحو متساوٍ، فستستخدم اللقطة بؤرة عميقة. في المواطن كين يستخدم أورسون ويلز البؤرة العميقة لأسباب عدة: للتعبير عن شعور أكبر بالعمق، وللتقليل من الحاجة إلى القطع من لقطة إلى أخرى، ولإظهار معاني قد لا تكون واضحة بدون ذلك. ولقطة البؤرة العميقة الكلاسيكية في كين تبين ماري كين وهي تقوم بترتيبات مع مسؤول في مصرف سيربي لأنها تربية السادة لأنها وزوجها لا يستطيعان ذلك. ووضعية الأم في مقدمة المشهد والمسؤول المصرفي والأب في الوسط والابن في الخلفية، إذ نراه عبر النافذة يعب بسعادة في الثلج - هذه الوضعية تقول أشياء عن الطريقة التي يتم بها تقرير مصير كين الصغير دون علمه أكثر بلا حدود مما كان سيتم لو أن المشهد جزئياً إلى أربع لقطات منفصلة للأم والأب والمسؤول المصرفي والابن.

في بعض الأحيان يفضل صانعو الأفلام البؤرة السطحية، حين تكون المقدمة أكثر بروزاً من الخلفية. وفي أحيان أخرى، لا بد أن تبقى الخلفية غير واضحة إلى أن يحين الوقت لها لأن تتضح. في مثل هذه الحالة سيقوم صانع الفيلم بتحريك البؤرة، ففي البدء تكون الخلفية ضبابية والمقدمة شديدة الوضوح، ثم تكون الخلفية شديدة الوضوح والمقدمة ضبابية. هذا الأسلوب، المعروف باسم تحريك البؤرة، هو إحدى طرق إخفاء هوية إحدى الشخصيات إلى أن يصبح صانع الفيلم مستعداً للكشف عنها. في فيلم مرة ثلث المرة

(١٩٧٩) يوجد شخص وراء البطلة، لكن وجه هذا الشخص ضبابي. ثم يأتي الوجه ضمن بؤرة التركيز، ونذكر أنه جاك السفاح(*) وعلى نحو مائل، بعد منبحة تحت المطر في الطريق إلى الهلاك، يقف جون روني John Rooney (بول نيومان Paul Newman) بين الجثث، في حين يبدو أن شخصاً يتحرك نحوه. في البداية لا يكون هذا الشخص سوى بقعة ضبابية، إلى أن يركز المخرج سام مذس عليه، ويتضح أنه المنكّم مايكل سوليفان Michael Sullivan (توم هانكس Tom Hanks)، المستعد للانتقام من روني الذي يعتبره مسؤولاً عن موت زوجته وابنه الأصغر.

وقد تكون البؤرة غير ثابتة عن عمد، إذ تدخل الصورة ضمن دائرة البؤرة ثم تخرج منها، كما قد يحدث إذا كانت إحدى الشخصيات تهذي أو تتخبط أو كانت ثمة. في فيلم تحويلة، حين يلاحظ روبرتس أن فيرا قد خنقت نفسها بدون قصد، تدخل الأشياء ضمن بؤرة التركيز وتخرج وهو في حالة صدمة، ينظر في أرجاء الغرفة.

كما يملي منطق الحكاية والقيمة الرمزية متى يجب تخبئة الإطار، أي متى يجب تغيير شكله. فحين تنتظر إحدى الشخصيات من خلال منظار مكبر أو مصغر أو من خلال فتحة مفتاح، فعلى اللقطة التالية أن تعكس الوضع النسبي. وتوجد أوقات في برنامج درومان (١٩٩٨) يبدو فيها أننا ننظر من خلال عدسة آلة تصوير، باعتبار أن التلفزيون يعرض حياة ترومان بربانك Truman Burbank (جيم كاري Jim Carrey) مع أنه لم يلاحظ ذلك بعد.

ويمكن لمشهد التصوير نفسه أن يوفر نوعاً من الإطار المخبئ. حين يقف شخص عند باب أو مدخل، فالنتيجة هي إطار ضمن الإطار، أو تأطير مزدوج. وقد يكشف التأطير المزدوج شيئاً عن الشخصية المؤطرة على هذا النحو. في كثير من الأحيان يستخدم جون فورد الإطار ضمن الإطار،

(*) جاك السفاح Jack the Ripper هو الاسم الذي أطلق على قاتل لركب سلسلة من جرائم القتل عام ١٨٨٨ وبقى مجهول الهوية. (المترجم)

وخاصة في الباحثون. وحين يعود إيثان Ethan (جون وين) - الذي سيبقى دائماً وحيداً وباحثاً - مع ديببي Debbie، وهي التي كان يبحث عنها - يبقى عند المدخل في حين يدخل الآخرون إلى داخل المنزل.

ولأن المدخل والممرات المقنطرة تشبه قوس خشبة المسرح، فإن لها تأثيراً درامياً. في فيلم جون فورد الرجل الهادئ (١٩٥٢) تكون ماري كيت Mary Kate (مورين أوهارا) مؤطرة في المدخل حين يسحبها شون Sean (جون وين) نحوه. وفي فيلم وليام وايلر الذئب الصغار (١٩٤١)، تنسج عائلة Hubbard مؤامرتها في الممر المقنطر إلى غرفة الجلوس، بحيث يبدو بصورة الأشرار المسرحيين في مسرحية ليليان هلمان.

ويمكن أيضاً تصوير لقطة طويلة زمنياً، أي لقطة تدوم أكثر من دقيقة. تذكر تعريف اللقطة، فهي ما تسجله آلة التصوير بعملية مفردة. ومع أن متوسط مدة اللقطة هو عشر ثوان إلى عشرين ثانية، فإن آلة التصوير التقليدية ذات الفيلم المنقوف يمكن أن تستوعب من الفيلم ما يستغرق عرضه عشر دقائق. لكن آلة ستيديكام Steadicam غيرت ذلك. ظهرت الستيديكام في العقد الثامن من القرن العشرين، وهي آلة تصوير متصلة برباط يلبسه المصور، ما يتيح له سلاسة آلة التصوير المحمولة دون الاهتزاز الذي كثيراً ما ينتج عن استخدام آلة التصوير المحمولة باليد. وليست الستيديكام مثالية للقطات المتحركة فحسب لأنها تقلل من الحاجة إلى تجهيزات تصوير معقدة، بل هي تسمح أيضاً للقطة مفردة أن تستمر فترة تعادل طول الفيلم العادي.

وحين قرر صانع الأفلام الروسي ألكساندر سوكوروف Alexander Sokurov صنع فيلم السفينة الروسية (٢٠٠٣) - الذي تستخدم فيه جولة في الصومعة، متحف الفنون في سينت بيترسبرغ، كفرصة للتأمل في التاريخ، حيث يجسّد الممثلون شخصيات حقيقية وخيالية - قرر تصويره في لقطة واحدة غير منقطعة وصلت مدتها إلى ست وتسعين دقيقة. وقد فرض قرار سوكوروف تحدياً هائلاً لمصور الستيديكام تيلمان بتتر Tilman Büttner، الذي طلب صنع منصة متحركة خاصة كي يستريح عليها لبضع ثوان بين

الحين والآخر^(١). وكان فيلم السفينة الروسية تجربة مثيرة، لكن من الصعب تخيل أتباع صانعي الأفلام مثال سوكوروف. وحتى قبل ظهور الستديوكام، كانت الأفلام التي تحتوي على لقطات طموحة طويلة زمنياً شديدة المطالب.

وقد تألف فيلم ألفرد هتشكوك الحبل (١٩٤٨) من ثماني لقطات، كل منها يستغرق حوالي عشر دقائق، وهو الطول الأقصى للفيلم في آلة تصوير تعمل بالفيلم الملقوف. وإذا حدث خطأ مثل أن يخطئ أحد الممثلين في الحوار أو يحدث حادث لآلة التصوير، كان هتشكوك يجعل الممثلين والفنيين يبدؤون من البداية.

وقد اقتبس فيلم الحبل من مسرحية حول شابين يخنقان أحد معارفهما من المدرسة الإعدادية لأنهما يعتبران نفسيهما مخلوقين أسمي من الآخرين



جيمس ستيوارت (إلى اليسار) يواجه القائلين (جون نول John Dall وفارلي غرينجر، إلى اليمين) بالأداة التي استخدمها في قتل صديقهما البريء في فيلم ألفرد هتشكوك الحبل، وهو فيلم طوله ثمانون دقيقة يتألف من ثماني لقطات طول الواحدة منها عشر دقائق تقريباً.

(١) لويس ميناش، «تصوير فيلم سوكوروف السفينة الروسية: مقابلة مع تيلمان بوتر». Louise Menashe, "Filming Sokurov's *Russian Ark*: An Interview with Tilmann Büttner," *Cineaste* 18, no. 3 (Summer, 2003): 23.

وبإمكانهما ارتكاب فعل يعاقب الشخص العادي عليه (دون أن يعلم أن المصير نفسه بانتظارهما). ولقناعتهما أن جريمتها هي الجريمة الكاملة، فإنهما يحتفلان بدعوة خطيبة الضحية وأبيه وزوجة أخيه، ومعهم زميل دراسة سابق ومدير مدرستهما السابق، إلى بوفيه، مستخدمين صندوقاً يحتوي على جثة ضحيتهما كطاولة.

ومن أجل جعل الفيلم يشبه مسرحية، فإن الحدث يستمر. وبما أن الحدث بأكمله يجري في شقة القاتلين في نيويورك، كان لا بد لجدران مشهد التصوير أن تتفصل وترتفع، لتتيح المجال لآلة التصوير أن تدخل عبرها على منصة، وتتقل بذلك من غرفة إلى غرفة.

ويستخدم هتشوك لقطة تقليدية واحدة - في البداية. فبعد قائمة الأسماء، تتحرك آلة التصوير صعوداً إلى نافذة شقة. تصدر صرخة، ثم قطع إلى غرفة الجلوس حيث خنق الرجلان صديقتيهما لتوهما. عند هذه النقطة تبدأ اللقطات الثماني الطويلة زمنياً. ويقوم الرجلان - براندون Brandon (جون دول) وفيليب (فارلي غرينجر) بوضع الجثة في الصندوق، وهما يقفان إلى جانبه بينما يتحدثان. يشعل براندون سيجارة ويتجه إلى نافذة نائفة ويرفع الستائر ليكشف خط الأفق لمدينة نيويورك. مازال المشهد مستمراً دون قطع. يبحث فيليب وبراندون الجريمة. والآن رجعت آلة التصوير إلى الوراء، ما يجعل الرجلين مؤطرين في نقطة طويلة بينما يتبجح براندون بأنهما ارتكبا «الجريمة الكاملة». ثم تقترب آلة التصوير أكثر منهما، ما ينتج عنه لقطة متوسطة تظهر التوتر بينهما، فيليب متوتر الأعصاب بقدر ما أن براندون هادئ. حتى حين يريد فيليب بعض الشمبانيا، فإن هتشوك لا يقطع اللقطة، مع أن الشمبانيا موجودة في الثلاجة في المطبخ. بدلاً من ذلك تتبجج آلة التصوير الرجلين وهما يمضيان إلى غرفة الجلوس عبر غرفة الطعام ومنها إلى المطبخ، وهما يتحدثان طوال الوقت. ولدى عودتهما إلى غرفة الطعام، يبدأ براندون بإشعال الشموع فوق الطاولة التي أُعدت للبوفيه. وفجأة يقرر الاحتفال بالمناسبة

باستخدام الصندوق بدلاً من الطاولة. في تلك اللحظة يجعل هتشكوك براندون يدير ظهره لآلة التصوير، وذلك كي ينهي هذه النقطة الطويلة زمنياً باختفاء تدريجي فوق سترة براندون من الخلف.

واستمر هتشكوك في مزاج استخدام النقطة الطويلة زمنياً حين صنع فيلمه التالي: تحت مدار الجدي (١٩٤٩) الذي احتوى على عدة لقطات من هذا النوع. وأكثرها تأثيراً في النفس هو مونولوج هنرييتا Henrietta (إنغريد برغمان)، الذي يتم بنقطة واحدة، وفيه تعترف بارتكابها جريمة حكم بها على زوجها. ومن الممكن القول، وهذا قابل للنقاش، أن أشهر نقطة طويلة زمنياً في تاريخ الفيلم الأمريكي هو مقطع قائمة الأسماء في فيلم أورسون ويلز ثمسة من التشر (١٩٥٨)، التي تستمر ثلاث دقائق تقريباً. توجد قنبلة موقوتة في صندوق سيارة. يركب شخصان السيارة ويسيران في شارع في بلدة على الحدود مع المكسيك، ويمران بجانب السيد فارغاس Vargas وزوجته (شارلوتون هستون Charlton Heston وجانيت لي). تتوجه السيارة إلى مركز الجمارك، ويتبين أن الرجل معروف لدى ضابط الجمارك. تشتكي المرأة المرافقة له من «صوت كصوت تكأت الساعة»، لكن ضابط الجمارك لا يأخذ كلامها على محمل الجد. تعبر السيارة الحدود وتسير مسافة قصيرة، ثم تتفجر وتتدلع الذيران فيها. وقد اختار ويلز أن يجعل مقطع ظهور الأسماء في ثمسة من التشر نقطة طويلة زمنياً وأطره وفقاً لذلك، ما خلق جواً من التملل والقلق مع الحركة المستمرة لآلة التصوير.

وتظهر إحدى اللقطات الطويلة زمنياً الكلاسيكية الأخرى في فيلم مارتن سكورسيز أشخاص طيبون حين يدخل هنري هيل Henry Hill (راي ليوتا Ray Liotta) وكارين Karen (لورين براكو Lorraine Bracco) ملهى الكابوكابانا Capocabana الليلي عبر المطبخ. فآلة التصوير تتبعهما وهما يصعدان سلماً إلى طابور الحجوزات، حيث برغم وجود الطابور يؤخذان

فوراً إلى إحدى الطاولة. بعد ذلك يدور سكورسيز بألة التصوير إلى الطاولة المجاورة وإلى منصة الفرقة الموسيقية، حيث يستعد الكوميدى هنري يونغمان Henry Youngman لأداء نمرته. هذه اللقطة الطويلة زمنياً، التي تزيد مدتها على الدقيقة، أُطِّرت بعناية لنقل الإيقاع المستمر لحدث معين في لقطة واحدة غير منقطعة.

إن صانع الأفلام يتخذ قرارته بإرشاد من السيناريو الذي يتطلب تصوير أحد المشاهد بطريقة معينة ومن الاعتبارات الجمالية التي ستدعم السيناريو وتثري الحكاية. لكن هذه القرارات لا يجب أن تُقبل دون مناقشة. فمعرفة الخيارات الكثيرة المتوافرة لصانع الأفلام - من زاوية آلة التصوير إلى تشكيل اللقطة إلى ترتيب المقطع - تتيح للمشاهد أن يسأل ما إذا كانت قرارات صانع الفيلم هي القرارات الصحيحة.

الفصل الرابع

تجميل الصورة

الألوان والإضاءة والمؤثرات البصرية

يستطيع صانعو الأفلام أن يخلقوا أمزجة معينة تستمر طوال أفلامهم باستخدام الألوان والإضاءة والمؤثرات البصرية. وحتى قبل قدوم الفيلم الملون، كانت هذه العناصر الثلاثة جميعها أدوات مهمة ساعدت صانعي الأفلام بصرياً على التعبير عن العواطف وإيصال المعنومات.

تلوين الصورة

لا يستعمل صانعو الأفلام المبدعون حقاً الألوان لمجرد التجميل، بل يستخدمونها لتوجيه العين إلى ما يقوله السيناريو بالكلمات ولكن لا يستطيع قوله بصرياً، ويستعملون الألوان للإيحاء و لرسم الشخصيات ولصياغة ارتباطات رمزية. ويجب أن نتذكر دائماً أن الألوان لم تصبح الشيء السائد إلا في أواخر العقد السابع من القرن العشرين. ومع ذلك، حتى حين كان الأسود والأبيض هو السائد، كان صانعو الأفلام يستطيعون العمل ضمن حدود أحادية اللون وينجزون شيئاً شبيهاً بالألوان. وعليك أن تكون قادراً على أن تحدد متى تكون الألوان زخرفية ومتى تؤدي وظيفة معينة.

الفيلم الأسود والأبيض

طرح المنظر السينمائي رودولف آرنهايم Rudolph Arnheim مقولة أن الألوان عرضية بالنسبة للأفلام وأن المشاهدين يستطيعون أن يتقبلوا غياب

الألوان في أفلام الأسود والأبيض. ويبرهن تاريخ السينما أن الفيلم المصوّر بالأسود والأبيض يمكنه أن يصوّر جميع التفاصيل المهمة في الحكمة بدون فقدان المظهر الواقعي. وكما أن الفيلم الناطق لا يمكن أن يُعتبر أفضل من الفيلم الصامت لمجرد أن بالإمكان سماع الحوار، فلا يمكن للألوان أن تعتبر أفضل من الفيلم الأحادي. وكذلك فإن أفلام الأسود والأبيض التي تشتمل على إشارات حول اللون ليست أقل تأثيراً لأن اللون لا يُرى، إذ من الممكن تخيل اللون. في فيلم ونيام وايلر جزييل *Jezebel* (١٩٣٨)، وهو فيلم بالأسود والأبيض، تصل جولي (بيتي ديفيز) إلى حفلة راقصة بثوب أحمر كانت ممنوعة من ارتدائه. ويظهر الثوب بالصورة بغير اللون الأبيض، والأبيض هو اللون الذي كان متوقفاً من جولي أن ترتديه. وفعالية تصرف جولي المتمرد اليوم، بعد أن أصبحت الألوان هي الشيء السائد تعادل فعاليته في عام ١٩٣٨، حين كانت الأفلام الملونة هي الاستثناء.

وفي فيلم الأرملة الطروب (١٩٣٤)، يستعمل إرنست لوبيتس *Ernst Lubitsch* التصوير بالأسود والأبيض لإنتاج خطة ألوان ستجد أكثر أنواع تقنيات اللون



الاستخدام المبدع للأبيض والأسود في الأرملة الطروب (١٩٣٤).

تقدماً صعوبة في منافستها. وبما أن الفيلم مبني على أوبريتنا من فيينا، فكل شيء يبدو وكأنه آت من دكان حلويات. ومن المستحيل عدم التفكير بالشوكولاته والطبقات التي تنطي وجه الكاتو والقشدة المخفوقة أثناء مشاهدة الفيلم: قصر الأرملة يبدو وكأنه قالب كاتو ذو طبقات، ومخدعها مثل غلاف فطيرة، وجدرانها قنديية المظهر ومتوهجة. وحين ترتدي الأرملة ثوباً منزلياً أسود، فإن التباين الدرامي بين ملابسها وتجهيزات مخدعها ترضي أي تواق للألوان قد يكون لدى المشاهد.

في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين اشتهرت أفلام استوديو بارامونت بـ «مظهرها الأبيض»، الذي كان جزئياً من إبداع المدير الفني هانس دراير Hans Dreier، الذي ساعد على صياغة الأسلوب الفني للاستوديو. كانت غرف النوم متوهجة، وكانت أجهزة الهاتف متألثة، وومضت الجدران والسلاسل كأنها عاج مُلّغ. وبدا أن استوديو بارامونت يجد متعة بالذعة في البياض، من الأعطية المصنوعة من الأطلس إلى تلك اللمسة من الرقي التي لا نزاع حولها: جهاز الهاتف الأبيض. وجناح الفندق المُتَرَف الذي نراه في فيلم ميتشيل ليسن Mitchell Leisen الحياة السهلة (١٩٣٧) هو مثال نموذجي عن المظهر الأبيض لأفلام بارامونت. فالجناح براق إلى درجة تجعله وكأن من زخرقه صائغ فضة.

بل إن من الممكن لأفلام الأسود والأبيض أن تحقق الرمزية. وفي فيلم عند الساعة الثانية عشرة في الأعلى (١٩٤٩)، يؤدي غريغوري بك Gregory Peck دور جنرال في سلاح الطيران ينتمي به تعنته بانهميار عصبي. فهو لا يتحمل أي خروج على القواعد - بل من الممكن وصفه بأنه شخص يفكر «بالأسود والأبيض». وحين ينهار هذا الجنرال، فإن وضع سواد شعره وسرته الجذبية والبياض الصارخ في وجهه مقابل اللون الرمادي في الخلفية يوحي أن المنطقة الرمادية في الشؤون البشرية التي تقع بين أقصى السواد وأقصى البياض هي شيء أبعد الجنرال إلى الخلفية. وعجزه عن إدراك ظلال الاختلاف هو الذي أدى إلى انهياره.

واستخدام الأسود والأبيض في المواطن كين غني بالرموز اللونية. فطوال الفيلم، يستخدم اللون الأبيض كرمز متناقض. فهو يوحي بالبراءة وكذلك فقد البراءة؛ هو لون الثلج الحقيقي الذي عرفه كين في صباه وذن الثلج الصناعي في مقلة الأوراق الزجاجية التي يحتفظ بها كذكارة لذلك الزمن السعيد. والأبيض أيضاً رمز للحرية، فحين تترك سوزان كين، يصبح بغاء أبيض ويطير مبتعداً. لكن الأبيض يستحضر أيضاً العقم والموت. فقبو زانادو، وهو بيت كين المشابه للقصور، مليء بالتمائيل غير المصنفة، وكأن كين يجمع بصورة رئيسية الأشياء البيضاء اللون. والزي الرسمي للممرضة التي تدخل غرفة كين في لحظة موته أبيض اللون. ومن الممكن تمثيل القيمة الرمزية للأبيض على نحو جيداً من خلال الأسود والأبيض بحيث لا يشعر المرء بغياب اللون.

وقد اختار بعض المخرجين المعاصرين - وودي آلن في ماتهاتن والأخوين كوين في الرجل الذي لم يكن هناك (٢٠٠١) وجورج كلوني George Clooney في عمت مساءً وحظاً سعيداً (٢٠٠٥) - الأسود والأبيض، حتى حين كان من الممكن، بل وربما من الأسهل، استخدام الألوان. وعلى سبيل المثال، قد يعتقد صانع أفلام أن تصوير كآبة بلدة موحشة في تكساس بنجح بالأسود والأبيض أكثر مما ينجح بالألوان. وإذا قرر صانع أفلام كهذا أن يستعمل أحادية اللون - كما فعل بيتر بوغدانوفتش في آخر عرض سينمائي - فالمسألة ليست ما إذا كان ينبغي عليه أن يستعمل الألوان ولكن ما إذا كان قد أنجز ما يريد به باستخدام الأسود والأبيض. ففيلم آخر عرض سينمائي - الذي تجري حوادثه في أوائل العقد السادس من القرن العشرين - يصور الحياة في بلدة صغيرة في تكساس، حيث المهرب الوحيد من حياة ملينة بالضجر هو دار السينما المحلية. وبما أن بوغدانوفتش لم يرد فقط أن ينجح في تصوير بلدة في طور النزع ولكن أيضاً أن يضفي على البلدة والفيلم المظهر السائد في ذلك العقد، فقد قرر استعمال الأسود والأبيض.

الفيلم الملون

أصبح الفيلم الملون هو الصيغة المفضلة منذ أوائل العقد السابع (*). وقد تكون الألوان طبيعية بالنسبة لك أكثر من أحادية اللون، لكن الواقعية واللون ليسا مترادفين. في الحقيقة، في فيلم ساحر أوز (١٩٣٩)، تستخدم الألوان لتمثل عالم الخيال، تمييزاً له عن عالم الواقع. وتوضح التفاوت بين الحقيقي والمتخيل، فإن مشاهد كانساس (الواقع) قد صورت باللون البني الداكن ومشاهد أوز (الخيال) صورت بالألوان. وهكذا فالقول إن الفيلم الملون أكثر «واقعية» من الفيلم الأسود والأبيض هو تفضيل زائف للون على أحادية اللون.

وفي فيلم أوليفر ستون هنة منذ الولادة (١٩٩٤) - وهو أحد أعنف الأفلام التي صنعت على الإطلاق - تتناوب الألوان مع الأسود والأبيض لتسجيل نقطة معينة. وستون يعتمد أن يشنت المشاهدتين المعتادين على الألوان بإرغامهم على رؤية عالمين مختلفين: في أحدهما الدم أحمر، وفي الثاني أسود. وبالنسبة لجيل نشأ مع التلفزيون الملون والفيلم الملون، قد يبدو العنف المصور باللون الأحادي بعيداً جداً بحيث لا يبدو واقعياً. ولمشهد الجدران المطلخة بالدماء بالأسود والأبيض تأثير إبعاد المشاهد: فاللطيخ السوداء على سطح أبيض ليست دماً، بل هي في الحقيقة تبدو مثل شيء أبدعه فنان شاب شغوف بالتعبيرية التجريدية. وبالنسبة لجيل نشأ مع التصوير بالأسود والأبيض ومع أفلام الأسود والأبيض، يبدو العنف بالألوان وكأنه من عمل رسّام، حيث الأحمر ليس سوى أحد الألوان على لوحة ألوان الفنان. بغض النظر عن ذلك، فقد أريقَت الدماء، أكانت خالية من اللون أو حمراء راسحة.

(*) ظهرت مقاطع ملونة في بعض الأفلام وأفلام قصيرة ملونة بدءاً بعام ١٩٣٤، لكن أول فيلم هوليوودي طويل ملون كان فيلم ببكي شارب *Becky Sharp* في عام ١٩٣٥. وخلال باقي ذلك العقد والعقود الثلاثة التالية، كادت بعض الأفلام تصور بالألوان وبعضها الآخر بالأبيض والأسود، إلى أن أصبح الفيلم الملون هو الصيغة الطاغية. لكن تبين مؤخراً أن أول فيلم ملون صور في عامي ١٩٠١ و١٩٠٢، وقام بتصويره ديك تيرنر *Dick Turner*.
(المترجم)

ومن الممكن استخدام اللون لإحداث مؤثر ما حتى في فيلم يغلب عليه الأسود والأبيض. وحين قرر ستيفن سيلبرغ صنع النسخة الفيلمية من رواية توماس كينيلي Thomas Keneally قائمة شندلر (١٩٩٣)، كان في مرحلة من مساره المهني يمكنه فيها صنعه في أية صيغة يختارها. وقد اختار سيلبرغ الأسود والأبيض للفيلم بأكمله تقريباً، على اعتقاد منه أنه لا يمكن لأي فيلم عن المحرقة أن يُصنع بأية طريقة أخرى. ومع ذلك، توجد ألوان في البداية مع إنارة شموع يوم السبت. لكن الألوان لا تدوم طويلاً، فأحدى الشموع تدوب، ويحل الظلام حيث كان الدور من قبل. في مناسبتين أخريين - كنتاجهما تضمان فتاة صغيرة في معطف يميل إلى اللون الأحمر - هناك شيء من اللون في لقطة هي في ما عدا ذلك بالأسود والأبيض. والفتاة، التي تدعى جينيا Genia الحمراء، هي بالكاد من الشخصيات، لكن سيلبرغ يستخدمها كرمز لضحايا المحرقة البالغ عددهم ستة ملايين، بعضهم أساؤه غير معروفة. والمرة الأولى التي نرى فيها جينيا تكون على قيد الحياة، ويتباين لون معطفها مع اللون الأحادي الصارخ. وفيما بعد، يُرى جسدها الذي لا نتعرف عليه إلا من لون معطفها فوق كومة من الجثث. وتعود الألوان كاملة في الخاتمة في المقبرة الموجودة في مدينة القدس المنفون فيها أوسكار شندلر Oscar Schindler، بينما نرى بعض اليهود الذين نجح شندلر في إنقاذهم.

إن قرار صانع الفيلم في استخدام الألوان أو عدم استخدامها يؤثر في الأسلوب البصري للفيلم. كان فيلم هتشوك الحبل تجربة في اللقطات الطويلة زمنياً، وكذلك كان أول أفلامه الملوكة. ولصنع فيلم من هذا النوع، كان معظم المخرجين في عام ١٩٤٨ سيختارون الأسود والأبيض، وهذا ما كانت ستسوغه الحبكة التي تدور حول شابين يقتلان عمداً زميلاً لهما في الدراسة. كما أن التكلفة ستكون أقل باستخدام الأسود والأبيض. لكن هتشوك اختار الألوان. وتظهر قائمة الأسماء فوق لقطة لشارع هادئ في نيويورك. والتلميح الوحيد لوجود شيء غير سوي هو الخط الأحمر الغامق في كتابة اسم الفيلم:

العجل، الذي يبدو وكأن الشائسة نُطِّختَ به. والمزج بين العذوان والحي الراقي يسلب الضوء على التمييز بين الموضوع، وهو ارتكاب جريمة القتل لمجرد الإثارة، وبين مسرح الأحداث الذي هو شقة مفروشة فرشاً أنيقاً وتتمتع بإطلالة رائعة.

من ١٩٤٨ إلى ١٩٦٠، تنقل هتشكوك بين الألوان والأسود والأبيض. ففيلم تحت مدار الجدي (١٩٤٩) كان بالألوان، بينما الخوف من خشبة المسرح (١٩٥٠) وغريبان في قطار (١٩٥١)، وبني أعرف (١٩٥٣) ليست كذلك. وأفلام جريمة قتل عبر الهاتف (١٩٥٤)، والنافذة الخلفية (١٩٥٤)، والمشكلة مع هاري (١٩٥٥)، والقبض على نص (١٩٥٥)، وإعادة صنع الرجل الذي عرف أكثر مما ينبغي (١٩٥٦) كانت كلها ملونة، لكن الرجل الخطأ (١٩٥٧) لم يكن ملوناً. وكان الدوام (١٩٥٨) وشمال - شمال غربي (١٩٥٩) ملونين، ولكن سايكو (١٩٥٤) لم يكن بالألوان. كانت الأسباب شخصية وعملية في الوقت نفسه. ومن الواضح أن هتشكوك اعتقد أن الألوان ستكون منصفة أكثر لغريس كيلي Grace Kelly (التي شاركت بطولة ثلاثة من أفلامه، وهي جريمة قتل عبر الهاتف والنافذة الخلفية والقبض على نص)، مع أن من سخرية القدر أن كيلي نالت جائزة الأكاديمية (الأوسكار) على دورها في فيلم بالأسود والأبيض، وهو الفتاة الريفية (١٩٥٤). وكان فيلم الرجل الخطأ مقتبساً من قصة حقيقية لعازف موسيقي يتهم اتهاماً خاطئاً بأنه نص ويسجن خطأً. وقد نوى هتشكوك أن يكون الفيلم شبه وثائقي وأن يصطبغ بالجرد الذي نجده عادة في الشريط الإخباري الأسود والأبيض.

ويمثل فيلم الدوام أكثر استخداماً للألوان في أفلام هتشكوك إبداعاً، ويوضح الطرق التي استفاد فيها صانعو الأفلام من اللون في تصوير مواضيع وأمزجة. في الفيلم، يقبل سكوتي Scottie (جيمس ستوارت)، وهو محقق في الشرطة متقاعد، العمل لحساب غافين إلستر Gavin Elster لتعقب زوجة الأخير مادلين Madeleine. والحبكة معقدة تعقيداً لا يصدق، فمادلين

التي يتعقبها سكوتي ليست زوجة إستر، بل محتالة استأجرها إستر للحصول على دليل براءة بعد أن تخلص من زوجته الحقيقية. ويصبح سكوتي مهوساً بمادلين الزائفة (كيم نوفاك Kim Novak)، التي تفضل اللونين الأحمر والأخضر. وتفتن مادلين بلوحة تمثل أم جدتها وهي ترتدي طوقاً ذا حجر أحمر. وحين يرى سكوتي مادلين، يكون ذلك في مطعم في سان فرانسيسكو جدرانه ذات لون أحمر يلفت النظر، وتكون هي مرتدية ثوباً أسود فوقه نثار أخضر. كما أن سيارتها جاغيوار Jaguar خضراء. ويستغل هتشوك رمزية الألوان، فالأحمر هنا يمثل الخطر والهوى، وكذلك الموت، بينما يمثل الأخضر الحياة والنمو، ويمثل بصورة خاصة البعث. إن مادلين إستر تموت بالتأكيد، ولكن مادلين سكوتي لا تموت. ويبدو أنها بُعثت في شخص شابة اسمها جودي Judy (تؤدي كيم نوفاك دورها أيضاً)، يقابلها سكوتي في أحد شوارع سان فرانسيسكو. فاعتقاداً من جودي، أي مادلين الزائفة، بأنها حرة لأن تحيا حياتها الخاصة بعد الاشتراك في مسرحية إستر (وأنها لن تلتقي بسكوتي مرة أخرى)، فإنها تجد أنها تميل إلى سكوتي مثل ميله إليها.

صحيح أن مادلين ماتت، لكن ألوانها لم تمت. وحين يرى سكوتي جودي لأول مرة، تكون مرتدية ثوباً أخضر. وتسكن جودي في فندق، اللافئة النيونية الخاصة به تصدر وهجاً يميل إلى اللون الأخضر. وتدرجياً يجعل سكوتي جودي تتبدل إلى أن تصبح شبيهة بمادلين إلى أقصى حد ممكن. ولا يعلم سكوتي الحقيقة إلا حين تضع جودي قلادة ذات حجر أحمر، من الواضح أن إستر أهداها لها حين كانت تدعي أنها مادلين. ويوجد مغزى في أن لحظة الحقيقة تحدث في غابة أشجار حمراء، التي هي مسرح الذروة المأساوية للفيلم.

ويمكن للاستخدام الإبداعي للون أن يخدم أغراضاً متنوعة. انظر فقط إلى الطريقة التي استخدم بها لون واحد هو اللون الأحمر بين أيدي ستة صانعي أفلام مختلفين.



الزوجة المأساوية لفيلم النوامه (١٩٥٦) في برج الجرس
بعد أن يكتشف سكوتي (جيمس ستيفورث) أن جودي (كيم نوفاك) ليست ما تبدو عليه.

على الرغم من أن بطلة فيلم هتشكوك مارني أخفت ذكرى جريمة قتل ارتكبتها وهي طفلة إخفاءً كلياً، فإن الشعور بالذنب يستمر على صورة نفور شديد من اللون الأحمر. وهي على نحو غريزي تزيل أزهار غلاديو لا حمراء من مزهرية وتضع بدلاً منها أقحواناً أبيض. وتجعلها قطرة حبر أحمر على قميصها الأبيض تهرع إلى الحمام، كما أن الدوائر الحمراء على الزي الذي يرتديه جوكي تسميتها من الخوف. ولا نعلم إلا عند نهاية الفيلم أن نفور مارني من اللون الأحمر هو أنها في طفولتها ضربت بحاراً بقضيب معني لتحمي أمها المومس من أذى محتمل.

ويشبهك فيلم فرانسيس فورد كوبولا العراب: الجزء الثاني حياتي فيتو كورليونوني وابنه مايكل. ويصور الجزء الثاني المرحلة السابقة للعراب من حياة فيتو، ويبين التباين بين عالم المهاجرين في إيطاليا الصغيرة [في نيويورك] حيث نشأ حتى بلغ مبلغ الرجولة مع الإمبراطورية التي وهبها

لابنه. وعالم مايكل ذو مظهر بني قاتم ضارب للاحمرار، وكل شيء يتعلق به مخيف وصارم. أما عالم فيتو فهو عالم ألوان فاتحة، ألوان معتدلة ورقيقة ودافئة. ولا يُجرى التباين بين حياتي الأب والابن فحسب، بل بين فترتيهما أيضاً: ماض تضيئه الشمس مقابل حاضر داكن.

والشخصية التي يحمل فيلم فدريكو فيليني Federico Fellini جوليت الأثباح (١٩٧٦) اسمها هي زوجة يطغى على تخيلاتها اللون الأحمر الشهواني. حين نرى جوليت لأول مرة، نراها وهي تجرب باروكة شعر حمراء، ثم تحضر المائدة مستخدمة شموعاً حمراء. وحين تزور امرأة تدعي رؤية الغيب، تغطي رأسها بمنديل أحمر. لكن الأحمر ليس لونها، بل هو لون النساء في تخيلاتها. وفي نهاية الفيلم، تعود جوليت إلى اللون الأبيض، وهو اللون الذي يمثل نوع الأشخاص الذي تنتمي إليه.

وفي فيلم بريان دي بالما كاري (١٩٧٦)، تكون الشخصية التي يحمل الفيلم اسمها طالبة في السنة الثانوية الأخيرة وتتمتع بقدرات على تحريك الأشياء بالتأثير الذهني وبدون لمسها. وأما متعصبة دينياً، وكلتاها لهما شعر يميل إلى الاحمرار. وحين تحيض كاري للمرة الأولى تظن أنها ستنزف حتى الموت. وتجعلها سذاجتها موضوع سخرية من قبل زميلاتها في الصف، الذين يذلونهم عنناً في الحقل الرائق لطلاب الصف وذلك بإلقاء دلو من دم الخنزير عليها. ويحول الدم لون ثوب كاري الزهري إلى الأحمر، وتشتيط كاري غضباً وهي ترى الأشياء حمراء بالفعل. وكما قد يتوقع المرء، فإن انتقامها دموي على نحو مناسب.

واللون الأحمر يطغى أيضاً في فيلم نيكولاس راي ثائر بلا قضية (١٩٥٥)، الفيلم الذي أعطى جيمس دين James Dean أول بطولة له. وبرغم العنوان، فإن الشخصيات الرئيسية الثلاث - جيم Jim (جيمس دين) وجودي (ناتالي وود Natalie Wood) وبلينو Plato (سال مينو Sal Mineo) - الذين يجمعهم رباط مشترك، لديهم في الواقع سبب للتمرد: عدم اكتراث الآباء

والأمهات. في حالة جيم، الأب ضعيف والأم مسيطرة، وفي حالة جودي، الأب بلا عاطفة، وفي حالة بليتيو، الأب غائب ما يجعله يجد في جيم أباً بديلاً. ويسلُط الضوء على الرباط الذي يجمعهم لَوْنُ المتمردين: الأحمر. ففي قاصر بلا قضية تكتب قائمة الأسماء باللون الأحمر، وحين تظهر جودي للمرة الأولى تكون مرتدية معطفاً أحمر، وشفاتها مطنيتان بلون أحمر ساطع. وعلى الرغم من خنوع بليتيو وعدم استقراره العاطفي، فهو أيضاً يلعب دور التائر بارتداء جوربين أحمرين. ويرتدي جيم سترة جلدية حمراء أثناء «سباق الهاوية»، وهو طقس خطر من طقوس البلوغ يثبت فيه المراهقون الذكور رجولتهم بقيادة سياراتهم إلى حافة جرف عالٍ. وحين يُقتل بليتيو، يستعمل جيم سترته ككفن، بوضعها فوق صديقه ليوحي بأن بليتيو على الأقل مات متمرداً.

ويستغل فيلم حسناء أمريكية تأرجح اللون الأحمر. فالفيلم يصور إحدى أكثر العائلات التي ظهرت على الشاشة منذ ظهور السينما اختلالاً: لستر برنامج Lester Burnham (كيفن سبيسي Kevin Spacey) هو زوج وأب، يتخيل إغواء أنجيلا Angela (مينا سوفاري Mena Suvari) صديقة ابنته؛ وكارولين Carolyn (أنيت بيننج Annette Benning) زوجة لستر، التي تحاول إخفاء العفن في منزلها بزرع ورود الحسنة الأمريكية في باحة منزلها المثالية للتصوير؛ وابنتهما جين Jane (ثورا بيرش Thora Birch)، التي تنفر من أبيها إلى حد أنها تود لو تراه قتيلاً. ثم هناك عائلة الجيران: عقيد متقاعد من مشاة البحرية يكره اللوطيين، وزوجته المصابة بكرب شديد إلى درجة أنها نادراً ما تتكلم، وابنتهما المتلصص الذي يتاجر بالمخدرات ويجد لذة في تصوير عائلة برنامج، وخاصة جين، بألة تصوير فيديو. تبدأ الصور الحمراء باسم الفيلم المكتوب بخط أحمر فوق خلفية تبدو وكأنها فيلم منزلي.

في حسناء أمريكية، يرمز اللون الأحمر إلى الحيوية والعاطفة من جهة، وإلى الموت من الجهة الأخرى. حين يرى لستر أنجيلا في مباراة كرة سلة، يتخيلها وهي تفك سحاب لباس قائدة المشجعين الذي ترتديه، بينما تتصب منه

أوراق الورد. وفيما بعد يتخيل أنجيلا متكاسلة في حوض حمام مليء بأوراق الورد، وتنتظره ليحتمها. ولا تأتي إراقة الدم في النهاية كمفاجأة، فأمنية جين في أن ترى أباهاً ميتاً وصوت لستر المرافق في المقدمة حين يعلن أنه سيموت خلال عام يهيناننا لذروة الفيلم، التي تحدث في مطبخ عائلة برنام. هناك مزهريّة ملأى بورود حمراء على النضد. ولستر جالس إلى مائدة المطبخ، حين يظهر مسدس موجه إلى رأسه. يتم إطلاق طلقة ويسيل الدم على الطاولة ومنها على الأرض.



تخيّل لستر (كيفن سبيسي) لأنجيلا (ميغا سوفاري) في استحمامها بأوراق الورد في حسناء أمريكية (١٩٩٩).

يمثل فيلم حسناء أمريكية اختياراً متعمداً للون كريف للحكاية: زوجة تستطيع أن تجعل وردة الحساء الأمريكية تزدهر ازدهاراً باهراً في باحة منزلها باستخدام قشر البيض ومستحضر «النمو الإعجازي»، لكنها عاجزة عن إحداث معجزة مماثلة داخل المنزل. وهناك مشهد حاسم في الفيلم حين يعرض ريكي Ricky (وس بنتلي Wes Bentley)، ابن العقيد، على جين ما يعتبره أجمل مشهد صورته في حياته: كيس أبيض تطيره الريح فوق رصيف حصوي تنتثر عليه أوراق الشجر الميتة، ثم فوق جدار آجري أحمر، وهو يعلو ويهبط مع الريح. بالنسبة إلى ريكي، نتج فنٌّ عن مزج الكيس والريح وأوراق الشجر، ما يجعله يهتف: «أحياناً يوجد جمال في العالم إلى درجة أشعر أنني لا أستطيع تحملها». لقد سجّل ريكي جمالاً اعتباطياً، فقد كان في

المكان المناسب في الوقت المناسب والعناصر المناسبة موجودة في مكانها لتوفر له الصورة. لكن الأمر مختلف حين اختار المخرج سام منديس ومصممة الإنتاج نومي شوان Naomi Shohan خيارات فنية حول طريقة استخدام اللون الأحمر في الفيلم. لم يكن من الممكن لريكي أن يغيّر لون الجدار، لكن صانع الأفلام يستطيع تغيير أي شيء لأنه يتحكم بلوحة الألوان الكاملة في فيلمه.

يختار صانعو الأفلام الألوان المتوافرة لهم لاستخدامها من أجل إيصال رسالة أفلامهم وأمزجتها على أفضل وجه. في فيلم الساعات يتحقق هذا الغرض باللونين الأزرق والبني.

الأسلوب البصري لفيلم الساعات. يتحدد الأسلوب البصري لأحد الأفلام من خلال عدد من الخيارات - على سبيل المثال، خطة لونية، تتكرر فيها بعض الألوان بظلال أو تركيبات مختلفة. ويتألف الساعات من ثلاث حكايات مترابطة، كل منها تجري في سنة مختلفة، مع أنها تبدو وكأنها متزامنة. في عام ١٩٢٣، كانت فرجينيا وولف تحاول كتابة الرواية التي أصبحت فيما بعد رواية السيدة دالوي، وفي عام ١٩٥١، تحاول ربة منزل في لوس أنجلوس تدعى لورا براون Laura Brown أن تقرأها، وفي عام ٢٠٠١، تكون كلاريسا فوغان Clarissa Vaughan، محررة الكتب في نيويورك - التي يدعوها حبيبها السابق السيدة دالوي تيمناً بالشخصية التي ابتدعتها وولف - مشغولة بالتحضير لحفلة، كما كانت حال كلاريسا دالوي، نظيرتها الروائية. يعالج الفيلم الموت والبعث - بالتحديد، حادثي انتحار واقتراب من الانتحار يعقبه قرار بتبني أسلوب حياة مختلف جذرياً.

اللونان الطاغيان في فيلم الساعات هما البني والأزرق بظلال مختلفة (أسمر، صدئي، بيجي، أزرق - رمادي)، مع إحياءات باللون الأخضر بين حين وآخر. يبدأ الفيلم بتمهيد في عام ١٩٤١، حيث تستعد فرجينيا وولف (نيكول كيدمان Nicole Kidman) للانتحار. فهي تترك بيتها، وتمضي عبر ممر مشجر يحمل علامات على مؤثرات الربيع الخضراء، وتصل إلى نهر

ماؤه موحل. وفرجينيا وولف نفسها هي دراسة باللون البني: شعر بني وحذاء بني ومعطف ذو نقوش مربعة يتخذ في ضوء الشمس درجة لونية تميل إلى البني. وتسير من الأرض البنية على حافة النهر لتدخل في الماء، محققة ما عزمت على القيام به، كما نعلم من رسالتي الانتحار التي خلفتهما. وقد كتبت الرسالتان على ورق أزرق: إحداهما موجهة إلى زوجها والأخرى إلى أختها فانيسا Vanessa. وليس البني والأزرق - لونا الأرض والسماء - متضادين. فالبني قد يعني الولادة والنمو، كما هو الحال بالنسبة للتربة التي تنبت منها المحاصيل. وهو أيضاً مرتبط بالموت في سياق الاعتقال أو حين يقال عن شخص أنه مدفون «في الأرض». والأزرق متأرجح أيضاً، فهو قد يعني الطبقة العاملة (الياقة الزرقاء) والأرستقراطية (الدم الأزرق) والمواساة («لون الجنة» كما سماه الشاعر وليام موريس William Morris) أو الإنداز بالخطر (طفل مزرق). وباللغة الإنجليزية يستخدم بصيغة الجمع كمرادف للاكتئاب. وكون فرجينيا وولف ودعت زوجها وأختها على ورق أزرق قبل أن تخوض في النهر الموحل لا يشير إلا إلى عدم رؤيتها لأي اختلاف بين المسار الذي سارت عليه حياتها والوسيلة التي اختارتها من أجل معالجة ذلك. لقد اختارت ورقاً أزرقاً لوداعها الكتابي، وماء بني اللون لرحيلها الفعلي.

وفي الحكاية التي تجري عام ١٩٢٣، نرى غرفة نوم فرجينيا وولف ينتشر فيها النور البيجي اللون. وحين يكتشف أولاد أختها طيراً ميتاً، يبدو أن فرجينيا تتماهى معه. فهي تستلقي على الأرض إلى جواره، ويوفر العشب والتربة لها موضع راحة سيتحول بعد ثمانية عشر عاماً إلى مياه نهر أوز Ouse.

في حكاية عام ٢٠٠١، يرتدي ريتشارد Richard (إد هاريس Ed Harris) قبة ورداء أزرقين. ولون بشرته بني عليل يميل إلى اللون الرمادي. وقد أثر مرض الإيدز على عقله أيضاً، وهو مثل فرجينيا وولف يسمع أصواتاً، ومثلها أيضاً سينهي حياته بنفسه. وكلا ريسا فوغان (ميريل ستريب) - التي تعدّ حفلة لريتشارد - أقل شبيهاً بالسيدة وولف وأكثر شبيهاً بشخصية السيدة دالاوي. وغرفة

نوم كلاريسا بيضاء تميل إلى الزرقة، وحين تزور ريتشارد تتلاءم ألوانهما. فهي ترتدي سترة جلدية (سويد suede) وياقة عالية زرقاء ومندبلاً أزرق فاتحاً.

تبدأ حكاية ١٩٥١ مع دخول سيارة بنية وبيضاء في منخل السيارات عند أحد المنازل. ويخرج رجل من السيارة ويدخل المنزل وهو يحمل باقة من الورد الصفراء. إننا في منزل دن Dan ولورا براون (جوليان مور) اللذين قد يكون اسم عائلتهما المأخوذ من رواية مايكل كينغهام^(*) Michael Cunningham قد أثر في اختيار أحد اللونين الطاعيين في الفيلم. واللون البني طاع في المنزل، لكنه ليس لون لورا الوحيد. فعلى الرغم من أنها سمراء، وتسريحة شعرها تشبه تسريحة فرجينيا ووتف، فلونها المبدئي هو الأزرق. بل إنها ترين قالب الكاتو لعيد ميلاد زوجها بحاشية زرقاء. ولكن فور أن تقرر الانتحار، تنتقل إلى اللون البني، ثم حين تقرر الحياة بشروطها الخاصة، وهذا يعني هجران أسرتها بعد ولادة طفلها الثاني، تعود إلى اللون الأزرق للاحتفال بعيد ميلاد زوجها. ويربط اللون مع الشخصية والمزاج والخلقية، فقد دمج المخرج ستيفن دالديري - بالتعاون مع مدير التصوير ومصمم الأزياء ومصمم الإنتاج - حياة ثلاث نساء، وجعلها كأنها حياة شخص واحد تتقاسمها النساء الثلاث.

الثلوين. الثلوين هو استخدام عملية تجري بمساعدة الحاسوب لإضفاء اللون على الأفلام المصورة بالأسود والأبيض. تخضع هذه العملية الفيلم إلى تحليل لقطه بعد لقطه ومشهد بعد مشهد ليكون الثلوين منسجماً. وينبغي تحديد ألوان الإطارات الافتتاحية أولاً من خلال الرجوع إلى الاسكتشات والمذكرات وتصاميم مشاهد التصوير إن توفرت. وبعد أن يتم اختيار ألوان الإطارات الافتتاحية، يطبق الحاسب الآلي الألوان نفسها على الفيلم بأكمله. ومع ذلك، لا توجد ضمانات بأن الاسكتش الملون الموضوع لفيلم بالأسود والأبيض سيكون صالحاً لو أن الاستوديو قرر تصوير الفيلم بالألوان. لذلك فالادعاء بأن نسخة ملونة من فيلم مصور بالأسود والأبيض كانت سترضي صانع الفيلم لو توفرت له فرصة تصويره بالألوان هو ادعاء باطل. ومناهضو الثلوين - وهم كثيرون ومنهم جيمس

(*) الرواية التي اقتبس الفيلم منها. واسم العائلة براون Brown يعني لون البني. (المترجم)

ستيوارت وبرت لانكاستر Burt Lancaster وودي آلن وفرانك كابرا ومارتن ريت – يرون أن اللون يبطل مبدأ الاختيار الإبداعي، وهو مبدأ جوهرى في الفن.

لسوء الحظ، جرى تلوين عدد من الأفلام الكلاسيكية المصورة بالأسود والأبيض، ومنها النوم الكبير (١٩٤٦)، وإبها حياة رائعة (١٩٤٦)، ومعجزة في الشوارع الثالث والأربعين (١٩٤٧)، ورمال ايو جيما (١٩٤٩)، وأدغال قاعة الصف (١٩٥٥). وحين كان الاستوديو يقرر تصوير فيلم بالأسود والأبيض وليس بالألوان، فقد كان يترتب على ذلك الاختيار عدة عوامل، والعنصر الرئيسي منها هو الميزانية. وفي عصر هوليوود الذهبي، لم تكن توجد اعتبارات جمالية تملئ أي نوع من الأفلام يجب أن يكون بالأسود والأبيض وليس بالألوان. على سبيل المثال، لا يمكنك القول إن الألوان مناسبة لأفلام الغرب الأمريكي أكثر من الأسود والأبيض، باعتبار أن بعض أفلام الغرب الكلاسيكية التي أخرجها جون فورد مصورة بالأسود والأبيض: عربية المسافرين (١٩٣٩) وعزيزتي كلمنتاين (١٩٤٦) وحصن أباتشي (١٩٤٨) وسيد العربيات (١٩٥٠) والرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس (١٩٣٩). ولكن في عام ١٩٣٩، السنة نفسها التي وُزِعَ عربية المسافرين فيها، تم أيضاً توزيع فيلم آخر لجون فورد، وهو طبول عبر نهر الموهوك، كان أول أفلامه بالألوان. وبما أن الفيلم الأخير من إنتاج استوديو فوكس القرن العشرين، فمن المحتمل أن رئيس الاستوديو داريل زانوك Darryl F. Zanuck قرر أن الفيلم يستحق التصوير بالألوان، ومن المحتمل أن ذلك لأن جزءاً كبيراً من الفيلم يستحق التصوير في موقع الحدث بولاية يوتا.

كما لم تُعتَبَر الألوان فرضاً أساسياً للأفلام الموسيقية الغنائية(*) .
فالأفلام الموسيقية الغنائية العظيمة في العقد الرابع من القرن العشرين – ومن

(*) اخترت تسمية «الفيلم الموسيقي الغنائي» لترجمة كلمة musical، وتحاشيت كلمة «الاستعراضية»، على اعتبار أن بعض أفلام المغنود المشهورين التي تنتمي إلى هذا التصنيف تحتوي على أغان ولكنها لا تحتوي على رقصات، مثل فيلمي بات يون Pat Boone برناردن وحب نوسان.

(المترجم)

أبرزها أفلام فريد أستير Fred Astaire وجنجر روجرز Ginger Rogers - كانت بالأسود والأبيض. كانت الألوان باهظة التكلفة ولم تكن الاستوديوهات تجود بها على كل فيلم، بل فقط على الأفلام التي اعتبرتها مهمة بما يكفي لتبرير ذلك أو التي كانت بحاجة للألوان لتحقيق إمكاناتها الدرامية كاملة.

ونادراً ما يمكننا القول إنه يجب تصوير فيلم ما بالأبيض والأسود. ولكن بعض الأفلام لا يمكن تصويرها إلا بالألوان. وقد كان عام ١٩٣٩ عاماً ممتازاً في تاريخ السينما الأمريكية، فهو العام الذي جرى فيه توزيع عدد غير مسبوق من الأفلام الكلاسيكية: ساحر أوز والنساء وعربة المسافرين ودستري ينطلق على جواده مرة أخرى ونيوتشكا *Ninotchka* والتصر القائم والسيد سميت يذهب إلى واشنطن ومرئفات وذرغ ولفنجران والرجال وبو جيست *Beau Geste* وبالطبع ذهب مع الريح. من بين هذه الأفلام، كان ذهب مع الريح الوحيد الذي صُوّر بالألوان بأكمله، ولم يكن يجذب المشاهدين كما جذبهم لو كان بالأسود والأبيض. ففي نهاية المطاف، كانت رواية مارغريت ميتشل *Margaret Mitchel* وهي واحدة من أكثر الروايات بيعاً، تتطلب أن تعامل كملحمة، تكملها الألوان. وكمثال معاصر، لو أن فيلم عائلة سمبسون *The Simpsons Movie* صُوّر بالأسود والأبيض، فهل كانت الجماهير التي تتوقع اللون الأصفر الذي يميز المسلسل التلفزيوني ستحتشد لمشاهدته؟ الأغلب أن الجواب بالنفي.

وحين يُتخذ قرار بتصوير فيلم بالألوان، يجري تخطيط كل شيء - الملابس والإضاءة والمكياج ومشاهد التصوير - وتنفيذه وفق ذلك القرار. لكن من الممكن استخدام اللون بطريقة تجعل الفيلم يبدو في النهاية أقرب إلى الأسود والأبيض منه إلى الفيلم الملون. في فيلم جميع رجال الملك (٢٠٠٦) - وهو إعادة صنع فيلم عام ١٩٤٩ الحائز على جائزة الأكاديمية (الأوسكار) والذي يدور حول حاكم لويزيانا هيوي لونغ Huey Long - لم يشأ المخرج

ستيف زاليان Steve Zallian ومدير التصوير بوبول إدلمان Pawel Edelman صنع فيلم ملون عادي، بل حاولا استنساخ «مظهر» الفيلم الأصلي الموزع عام ١٩٤٩ بقصر لوحة الألوان على البني والرمادي والأخضر الكامد، ما أعطى الانطباع بأن كل أثر للألوان قد استوُصل من الإطارات. كما اختارا أحادية اللون لتصوير قصاصات الجرائد والصور القديمة. وجاء أكثر اختياراتهم جذرية في النهاية، إذ أن مقطع الاغتيال، المصور بالأسود والأبيض، بدا وكأنه جزء من شريط وثائقي. كانت هذه قرارات اتخذها فنانان قررا الشكل الذي يريدان فيلمهما أن يظهر به.

ومن الناحية الأخرى فإن التلوين هو عملية تتم بمساعدة الحاسوب، وتسمح لهذا الجهاز - في غياب أية معلومات إرشادية - أن يقوم بالخيارات التي يجب أن تكون حقاً مقصورة على صانع الفيلم وحده. وتلوين فيلم لمجرد إرضاء المشاهدين الذين اعتادوا على الألوان هو مثل التلوين اليدوي لصور فوتوغرافية مصورة بالأسود والأبيض. تذكر أن «مظهر» الفيلم مخطط بعناية. ومثال على ذلك أن فيلم بريان دي بالما الأضاليا السوداء (٢٠٠٦) مأخوذ من رواية جيمس إلروي James Ellroy التي تحمل الاسم نفسه، والتي هي نسخة روائية عن جريمة القتل التي حدثت عام ١٩٤٧ ولم يُعثر على مرتكبها وراحت ضحيتها إليزابيث شورت Elizabeth Short التي كانت تأمل أن تصبح ممثلة سينمائية. وقد عمل المصور السينمائي فيلموس زيغمووند Vilmos Zsigmond ودي بالما معاً لإعادة خلق لوس أنجلوس كما كانت في العقد الخامس من القرن الماضي. واتفقا على أن يكون للفيلم مظهر ليدي، مليء بالظلال وأحياناً صارخ الألوان. لذلك حصر زيغمووند لوحة ألوانه بعدد محدود من الألوان (الأبيض والأسود والأحمر وبصورة خاصة البني، ما أعطى بعض المشاهد لوناً بنياً داكناً واستدعى الزمن الماضي). ومع أن الأضاليا السوداء مصورة بالألوان، فقد أراد زيغمووند ودي بالما إنجاز نوع التباين الحاد نفسه بين النور والظل الذي تتصف به الأفلام السوداء العظيمة من العقد الخامس من القرن العشرين. «أثناء العملية السابقة للإنتاج، كانت

خطتنا ... إضاءة هذا الفيلم بأفضل أسلوب من أساليب الأفلام السوداء
المصورة بالأسود والأبيض»^(١).

إضاءة الصورة

للإضاءة علاقة مباشرة مع الطريقة التي تُرى الصورة بها. ويبدو الدور
والظلام على نحو مختلف في الأفلام مما يبدوان في الحياة الواقعية، حيث
على سينل المثال، قد يشير الظلام ببساطة إلى بدء المساء. وفي الفيلم، الظلام
الذي يتخذ شكل سطوح مظلمة أو إنارة خافتة أو ممرات غير مضاءة يمكن أن
يوحي بالغموض أو الخطر. ولا يمكن للفيلم أن يعتمد دائماً على الدور
المتوافر، أي الدور الموجود مسبقاً في الموقع المختار، في الداخل أو في
الخارج. والأكثر شيوعاً هو نموذج النقاط الثلاث.

والفيلم الهوليوودي الكلاسيكي هو مثال على إضاءة النقاط الثلاث، حيث
تستخدم الأنوار الأساسي والمُشبع^(*) والخلفي. وليست هذه هي الأنوار
الوحيدة، ومع ذلك فإن إضاءة النقاط الثلاث هي خطة إضاءة متعارف عليها
ويمكنها، إذا فهمت فهماً صحيحاً، أن تفسر كيف يمكن للإضاءة أن تؤثر على
الصورة التي يكوّنها المشاهد عن الشخصية أو الخلفية.

إن النور الأساسي، الذي هو مصدر الإنارة الرئيسي، يترك ظلالاً إذا
استخدم وحده. لهذا السبب، من الضروري استخدام نور آخر لملء المناطق
التي يتركها النور الأساسي غير مضاءة وللتخفيف من الظلال التي يسببها

(١) كما استشهد به جون برونسون، سحر الأفلام: قصة المؤثرات الخاصة في السينما.

John Bronson, *Movie Magic: The Story of Special Effects in Cinema* (New York:
New American Library, 1976), 159.

(*) fill light يستعمل النور المشبع للتخفيف من التباين في المشهد وتوفير الإضاءة لأجزاء
الصورة الواقعة في الظل، ويوضع عادة بشكل متعامد تقريباً مع النور الأساسي ويكون
أقل توهجاً منه. (المترجم)

النور الرئيسي، والنور المُشبع هو نور مساعد أخف وأقل توهجاً يوضع قبالة النور الأساسي على الجانب الآخر من آلة التصوير. ولكن حتى الجمع بين النور الأساسي والنور المُشبع غير كاف إذا كان المطلوب هو توفير إحساس بالعمق. لذلك توجد حاجة لوضع نور خلفي أعلى من الشيء المراد تصويره وخلفه. والنور الخلفي وحده لا يعطي سوى صورة ظلّية. لكن الجمع بينه وبين النورين الأساسي والمُشبع يجعله يفصل الشيء المصور عن بيئته وبذلك يخلق إحساساً بالعمق.



إنارة أساسية شديدة في قبايلي في سينما نوبس (١٩٤٤).



إثارة أساسية منخفضة في فيلم طهات نارية من جهات مختلفة (١٩٤٧).

ومن حيث التأثير، يمكن تصنيف الإثارة على أساس الإثارة الأساسية الشديدة والإثارة الأساسية المنخفضة. وتنتج عن معدل منخفض التباين للدور الأساسي والدور المشبع صورة موحدة الإثراق تقريباً، أو ما يسمى إثارة أساسية شديدة، وهو النوع المستعمل في الأفلام الموسيقية الغنائية والأفلام الملهامية في المشاهد التي يسودها الهدوء والسلام. وعلى عكس ذلك فإن معدلًا شديد التباين ينتج إثارة أساسية منخفضة، تولد تأثيراً مظللاً وجواً ليالياً. وكانت هذه هي الإثارة المميزة للفيلم الأسود، الذي هي نوع من الميلودراما تشد فيه العواطف والانفعالات على خلفية حضرية مكسوة بالأوساخ وفي كثير من الأحيان منقوفة بالضباب، والشوارع فيه مظلمة وثيمة ودائماً زلقة بسبب الأمطار. ويفضل مخرجو أفلام الرعب والميلودراما الإثارة الأساسية المنخفضة بسبب ظلالتها والتباين الحاد فيها بين النور والظلام.

بالإضافة إلى هاتين الفئتين العامتين من الإضاءة، هناك خمسة أنواع أخرى، تتميز بعضها عن بعض على أساس الزاوية التي ينير منها مصدر

الضوء الموضوع المصور: أمامية وخلفية وعلوية وجانبية ومنخفضة. وتتمتع الإنارة الأمامية بتأثير مخفف يجعل كل شيء نراه أكثر جانبية مما هو في الحقيقة. وتؤكد الإنارة الأمامية للوجه مظهر شباب دائم، لكنها أيضاً تزيل عن الوجه شخصيته. وتضيف الإنارة الخلفية، كما رأينا، عمقاً ويمكنها أن تبرز التفاصيل الدقيقة في التضاميم والأنساق في الخلفية. وحين تقار إحدى الشخصيات من الخلف - كما يحدث لإستر Esther (باربرا سترائسند Barbara Streisand) حين تغني «دائمة الخضرة» في نهاية فيلم موند نجمة (١٩٧٦) - فإن هالة تنتج عن ذلك وتؤكد مزاجاً أثرياً. وعلى نحو ممتلئ، تؤكد الإنارة العلوية جواً شباهاً أو روحانياً، كما هي الحال في أغنية برناديت، حيث تؤكد على قداسة برناديت. وتجعل الإنارة الجانبية موضوع التصوير نصف مضاء ونصفه الآخر في الظل،



صورة ثابتة لأغراض الدعاية لكلوديت كولبرت Claudette Colbert
مفارة من الأمام ومن الخلف.

ما يجعلها تشير إلى انقسام في الشخصية، أو شخصية متأرجحة أخلاقياً، أو امرأة مغوية. وكانت غريتا غاربو Greta Garbo ومارلين دينريتش تصوران في كثير من الأحيان بهذه الطريقة. وتضفي الإنارة

السفلية على الموضوع المصور طابعاً مشؤوماً، وكان ذلك نوع الإنارة الذي استخدمه د. و. غريفيث في فيلم شارع الأحلام (١٩٢١) لإظهار الشر في شخصية سواي وان Sway Wan.

وفي الفيلم المصور بالأسود والأبيض، يمكن أن ينتج عن التفاعل بين الدور والظلام رمزية بصرية. فطوال فيلم المواطن كين، يظهر المراسل الصحفي تومبسون Thompson - الذي يحاول التوصل إلى معنى لعبارة كين وهو على فراش الموت («برعم وردة!») - في الظل دائماً. فهو فعلياً في ظلام، ويبقى في ذلك الظلام على مدى استمرار الفيلم. وتاماً كما يمكن للظلام أن يعني الجهل، يمكن للدور أن يشير إلى المعرفة. وحين يدخل تومبسون إلى مكتبة ثاتشر Thatcher التذكارية لقراءة مذكرات ولي أمر كين، فإن أشعة من الدور تضيء الغرفة الشبيهة بضريح. قد تفسر المذكرات معنى «برعم وردة». لكن النور خادع، ويغادر تومبسون المكتبة والظلام الذي هو فيه مستمر كما هو دائماً.

وليس تومبسون الشخصية الوحيدة التي تعاني من الجهل. فمع أن تومبسون يجهل معنى عبارة «برعم وردة»، فكين نفسه غارق في الجهل. وحين يلقي كين بيان المبادئ الذي يتبناه، ويعد بأن يكون «نصيراً مقاتلاً لا يكل» لقضايا الشعب، يكون وجهه في الظلام. ولا يعرف كين أنه لن يتمكن أبداً من تحقيق ما جاء في بيانه، لكن الإنارة تبين ذلك.

تستخدم الإنارة أيضاً استخداماً فعالاً في فيلم برستون سترجيس رحلات سوليفان (١٩٤١). ففي الفيلم يدعو أعضاء سود في كنيسة السجناء البيض الذين يشكلون مجموعة سجناء محلية إلى حضور فيلم في كنيستهم. وحين نرى السجناء يشقون طريقهم إلى الكنيسة، نراهم في الظلام، ويددون للحظة وكأنهم من السود. وتؤسس الإنارة ارتباطاً بين رواد الكنيسة السود والسجناء، كما أنها تعزز موضوع الفيلم، وهو أن مشاهدة الأفلام هي نوع من الأخوة التي تمحو جميع الفروق، بما فيها الاختلافات العرقية. فالأفلام هي عامل المساواة العظيم، وفي الظلام يتساوى الجميع.

المؤثرات الخاصة (SFX) / المؤثرات البصرية (VFX)

المؤثرات الخاصة (SFX) هي جزء عضوي من أفلام كثيرة. وهي موجودة منذ أن وُجدت الأفلام. ويمكننا العودة إلى أوائل العقد الأول من القرن العشرين حين أسعد جورج ميليه المشاهدين بإظهار شخصيات تختفي في هبة من الدخان أو بجعل شخص أو شيء يتحول إلى شخص أو شيء آخر. وكان ميليه يستعمل مؤثرات من هذا النوع بسبب قدرتها على إثارة الدهشة والعجب، وأيضاً من أجل إمكاناتها المتعلقة بتطور القصة، فالمؤثرات في رحلة إلى القمر هي فعلياً جزء من الدبكة. وبرغم معرفتنا للطريقة التي أنجز ميليه مؤثراته بها، فإننا لا نزال نتعجب من النتيجة. وقد تحققت التحولات من خلال تصوير وقف الحركة الذي يُعرض فيه كل إطار للنور وحده،



الإثارة الخلفية في فيلم شارع سنسبكت (١٩٥٠). والنور الخلفي صادر عن ضوء مسلط أثناء عرض فيلم صامت من بطولة نورما نزموند (Norma Desmond) (غلوريا سوانسون Gloria Swanson) التي تكف أثناء عرضه وترفع يديها لتقسم على العودة إلى الشاشة.



كونغ يحمل فاي راي Fay Wray بإحدى يديه بينما يتخلص من زاحف مجنح باليد الأخرى في فيلم كينغ كونغ (١٩٣٣)، الذي يعتبر معجزة في المؤثرات الخاصة .

ما يتيح إدخال بعض التعديلات بين الإطارات وتوليد الوهم بأن شيئاً ما قد تحول إلى شيء آخر أو اختفى كلياً.

واليوم «المؤثرات الخاصة» هي جزء من صنع الأفلام إلى درجة أنها لم تعد تبدو خاصة. والمؤثرات البصرية (VFX) هي الآن المصطلح الأكثر شيوعاً. وما لم تُدمج المؤثرات - إن وصفناها بالخاصة أو البصرية - في الحكاية فهي عندئذ معانلة للاستعراض. ويصف أرسطو في كتابه فن الشعر الاستعراض بأنه أي مؤثر مسرحي يستهوي العين أكثر مما يجذب العقل، واعتبره أقل عناصر المسرحية أهمية. والمؤثرات البصرية تستدعي الاهتمام لنفسها، بغض النظر عن الشكل الذي تتخذه. أما حين تدفع المؤثرات الحكاية إلى الأمام كما يفعل الحوار، فإننا نلاحظها، ولكن ضمن سياق الفيلم. ويعرف أفضل صانعي الأفلام أن المؤثرات البصرية يجب أن تكون جزءاً من الحكاية.

واليوم، وفي كثير من الأحيان يمكن لأي شخص يود معرفة طريقة إنجاز مؤثرات معينة في فيلم ما أن يدخل إلى موقع الفيلم على الإنترنت، ويشاهد

عناصر «طريقة الصنع» المتضمنة في قرص الفيديو الرقمي، أو يقرأ مجلة المصور السينمائي الأمريكي أو مجلة آي سي جي ICG، التي ينشرها الاتحاد العالمي للمصورين السينمائيين. ومع ذلك، فمعرفة التقنية التي أنتجت المؤثرات لا تساعدك وحدها على تحديد ما إذا كانت هذه المؤثرات قد صممت لمجرد أن تُبهر المشاهد أو أنها تعمل كاستراتيجيات تطوّر الحكمة وتوفر لها زخماً.

لقد تعجب المشاهدون الذين شاهدوا فيلم كينغ كونغ عند توزيعه في عام ١٩٣٣ من مدى شبه كونغ بكائن حي، رغم معرفتهم بأنه ليس حقيقياً. ولم يكن معروفاً في ذلك الوقت أن هناك ستة نماذج من كونغ طول كل منها ثماني عشرة بوصة، ونموذجاً طوله عشرون قدماً تتحرك ذراعا برافعة، كما أن مرتادي الأفلام لم يدركوا أن المشهد الجريء جداً الذي ينزع كونغ فيه قطعاً من ثوب آن (فاي راي) الممزق ويشمها هو إسقاط خلفي مصغّر فيه مشهد تصوير مُحجّم موضوع أمام شاشة تعرض عليها أحداث حية. وحسب قول أحد مخرجي فيلم كينغ كونغ ميريان كوبر Merian C. Cooper: «تم في البداية تصوير فيلم للممثلة وحدها وكانت أسلاك غير مرئية تنزع ثيابها. ثم وُضع كينغ كونغ المصغّر على مشهد تصوير مبني على رصيف بارتفاع الخصر... رُتبت عليه مصغرات للأشجار والسرخس وجص من صخر باريس. وخلف هذا المشهد، أسقط فيلم فاي راي وحرك كونغ بحركات تتماشى مع الفيلم»^(١). والمشهد لا يجذب الانتباه لنفسه لأنه حيوي بالنسبة لاكتساب كونغ صفات إنسانية مع التحول من وحش إلى عاشق، وفي النهاية إلى حامي. فمن الواضح أن كونغ يشعر بالحيرة تجاه الكائن الذي يمسكه بيده، كما أنه يشعر بإثارة خفيفة يسببها ذلك الكائن. وإذا كانت أجيال من مشاهدي الأفلام نظرت إلى كونغ على أنه من البشر، بل وصل بهم الأمر إلى حد البكاء لموته، فذلك يعود إلى عبقرية كوبر وويليس أوبراين Willis O'Brian في مجال المؤثرات الخاصة.

(١) بوب فيشر، «الجمال الممزق».

Bob Fisher, "Severed Beauty," ICG Magazine, September 2006: 41.

وحين قرر روبن ماموليان أنه في فيلمه الدكتور جيكل والسيد هايد سيتم تحول هنري جيكل إلى السيد هايد على الشاشة، فقد أجري التحول باستبدال سلسلة من اللقطات لفريدريك مارش Fredric March (جيكل) في مراحل مختلفة من المكياج. وقرار جيكل بتناول جرعة التحول يأتي مباشرة بعد مقابلته للموس آيفي Ivy (مريام هوبكنز Miriam Hopkins). لذلك يقوم ماموليان باستبدال بطيء لقطه تصور ساق آيفي العارية المتدلية فوق لقطه لجيكل وصديقه وهما يسيران في شارع مظلم من شوارع لندن. ولمعرفة جيكل بأن وصال آيفي ليس متاحاً له بصفته الطبيب المحترم، فإنه يحضر الجرعة التي تحولته إلى السيد هايد. وبرغم أن التحول قد يبدو وكأنه مؤثرات خاصة، فهو مبني على قرار ماموليان بالجمع بين إثارة شهوات جيكل والطريقة الوحيدة التي يمكن إشباعها بها، وهي تحول جيكل إلى شخصيته الأخرى. وقرر ماموليان أن يجعل التحول يترافق مع موتاج من الصور التي تدور مثقفة حول الشاشة وتوحي بما يخطر في ذهن جيكل بينما تأخذ الجرعة مفعولها.

وقد غيرت أجهزة الحاسوب صنع المؤثرات الخاصة تغييراً كبيراً. والتقنية الرقمية أتاحت لصانعي الأفلام إنجاز مؤثرات كانت مستحيلة في العقد الرابع من القرن العشرين. قارن بين الدكتور جيكل والسيد هايد وفيلم الرجل الأجوف (٢٠٠٠) الذي يتلشى فيه كيفن بيكون Kevin Bacon بالتقسيم، أو بالأحرى هذا ما يحدث لتظيره الرقمي. لم يكن من الممكن لأي عدد من لقطات الاستبدال أن يحقق تحولاً كاملاً كهذا. لكن ما نراه هو انتصار التقنية، ولكننا لا نرى إنجازاً عظيماً في صنع الأفلام. إذ على الرغم من مؤثرات فيلم الرجل الأجوف المدهشة، فهو لا يمكن أن يصل إلى المكانة الكلاسيكية التي يتمتع بها الدكتور جيكل والسيد هايد.

كما أن المؤثرات الخاصة في فيلم فورست غمب نجحت وأضافت إلى القصة. وبرغم من أن الفيلم صنع في عام ١٩٩٤، يتفاعل فورست مع الرؤساء كينيدي وجونسون ونكسون، ومع جون لينون John Lennon. فقد تمكن صانع الفيلم من خلال نسخ اصطناعية طبق الأصل من إظهار

الشخصية الروائية (الخيالية) تتحدث مع شخصيات تاريخية أخذت صورها من أرشيف أفلام أو من مصدر خارجي آخر. وكانت تلك طريقة فعالة ومبتكرة لإظهار كيف أن فورست - الذي أعطى كل المؤشرات على أنه فاشل - ينتصر مع مرور الوقت بتحويله من شخص مغمور إلى شخص شهير، وهذه نسخة مألوفة من الحلم الأمريكي. ومع أن فيلم فورست غمب استخدم مؤثرات مبتكرة، فهو لم يعتمد عليها لجذب المشاهدين.

ستوجد دائماً أفلام توجّهها المؤثرات. فعلى سبيل المثال، لم يكن بالإمكان صنع ثلاثية المصفوفة - التي تتخيل عالماً تسيطر عليه أجهزة الحاسوب - بدون المؤثرات، وكذلك الأمر بالنسبة لفيلم المحولات (٢٠٠٧)، الذي يقدّم لنا كائنات آلية متحاربة قادمة من الفضاء الخارجي. لن يفد المشاهدون لمشاهدة فيلم عن كائنات آلية عملاقة تُروى الأعمال التي تدل على قواها دون أن تُرى. وعلى نحو مماثل، لا توجد طريقة لخلق العاصفة في فيلم العاصفة الكاملة (٢٠٠٠) - الذي يتضمن بين مشاهد مريعة أخرى سقوط مروحية في الماء - إلا رقمياً. ولم يخب أمل المشاهدين الذين توقعوا «عاصفة كاملة». حين تصبح المؤثرات الخاصة هي السبب الرئيسي لمشاهدة أحد الأفلام، فالخطر يكمن في أن المشاهدين سيجدون صعوبة في الاهتمام بالشخصيات أو بالحبكة، باعتبار أن هذه العناصر أصبحت عبيداً للتقنية. ويكون الفيلم مثل مسرحية أنتجت بفخامة ولا يتذكر المرء منها إلا المشاهد والأزياء.

ومن المؤكد أنه في بعض الأحيان لا تتمكن المؤثرات الرقمية من تخفيض تكاليف الإنتاج فقط، بل من إنقاذ الإنتاج أيضاً. فحين توفي أوليفر ريد Oliver Reed أثناء تصوير المصارع، تم إدخال صورته رقمياً في المشاهد التي تحتاج إلى وجود شخصيته من أجل إتمام الفيلم. وفي فيلم الساعات، كان من الضروري لنيكول كيدمان أن تضع أنفاً ترقيعياً لجعلها تشبه فرجينيا وولف، مع أن الشبه كان ضعيفاً جداً. لكن كان العمل الترقيعي واضحاً، لذلك جرى تحسينه رقمياً ليبدو طبيعياً.

تحتوي الكثير من أقرص الفيديو الرقمية الآن على بذود خاصة حول صنع الفيلم. ويحتوي الأقراص المسمى ثورات المصنوفة (٢٠٠٣) على قرص آخر يوضح ما يمكن إنجازه بالجمع بين الصور التي يولدها الحاسوب والتصوير الحي للأحداث والرسوم المتحركة. وأنت تشاهد الممثلين وهم يُدفعون عبر الفضاء على أسلاك مرئية تُزال رقمياً. وتعلم أن ثلاثية المصنوفة هي عن الولادة (المصنوفة) والحياة (إعادة شحن المصنوفة) والموت (ثورات المصنوفة)، وأن رجل القطار - الذي ينحصر مجاله في خط المترو الذي يصل بين المصنوفة وعالم الآلات - مستوحى من تشارون Charon الذي ينقل بقاربه الموتى في الأساطير اليونانية عبر نهر ستيكس Styx في العالم السفلي. لكن معرفة ما استخدم في الفيلم من تقنية ومن ثقافة واسعة في تصوير ثورات المصنوفة لا تفسر التفاصيل المتعلقة بالحبكة التي تخص الأوراكل Oracle (الكاهن وسيط الوحي)، أي العائلة الهندية التي يقابلها نيو Neo (كيانو ريفز Keanu Reeves) في المترو، التي هي في الواقع برامج حاسوبية في طريقها إلى المصنوفة، أو الشروق المجيد الذي يظهر في المشهد الأخير ويرمز إلى انتصار الإنسانية (الذي قد يكون مؤقتاً) على الآلات، وهو نصر لا يمكن تحقيقه بدون خسارة حياة إنسانية. لقد غيرت التقنية الرقمية الطريقة التي يبدع بها صانعو الأفلام المؤثرات البصرية، لكن التقنية وحدها لا ترفع من جودة الفن السينمائي.

والشيء نفسه صحيح عن استعمال الرسوم المتحركة. وأعمال الرسوم المتحركة الكلاسيكية (مثل بياض الثلج والأقزام السبعة، ١٩٣٧، وبينوكيو Pinocchio، ١٩٤٠، وبامبي Bambi، ١٩٤٢، الخ.) هي نتيجة عدد من الرسوم، التي يختلف كل منها اختلافاً طفيفاً عن الآخر. وحين تُصوّر وتُعرض، تظهر هذه الرسوم وكأن الحياة انبعثت فيها. أما في الرسوم التي يولدها الحاسوب (مثلما في فيلم ديزني راتاتويو Ratatouille، ٢٠٠٧)، فرموز الحاسوب وحدها هي التي كوَّنت الشخصيات. إذن هل الرسوم الرقمية أعلى مستوى من الرسوم الكلاسيكية؟ إذا كانت الرسوم

الكلاسيكية تشبه فن الرسم والرسوم الرقمية (بعدها الثالث) تشبه النحت، فهل النحت أعلى منزلة من الرسم؟ من المؤكد أنه ليس كذلك. وحين نتحدث عن عمل فني، فإننا لا نستطيع أن نقارن إلا أعمالاً فيها أشياء مشتركة: لوحة تمثل شخصاً مع لوحة تمثل شخصاً آخر، طبيعة صامتة مع طبيعة صامتة، منظر طبيعي مع منظر طبيعي. ويمثل بامبي ورائانوي مدرستين مختلفتين من الرسوم المتحركة. وكلاهما حقق نجاحاً هائلاً، وكلاهما جدير بأن يكون ممثلاً لفن معين. وكما كتب ت. س. إليوت في مقاله «التقاليد والموهبة الفردية»: «لا يتحسن الفن أبداً، ولكن ... مادة الفن ليست نفسها تماماً قط». وكمثال على ذلك، لا يمكن للمرء أن يقول إن المواطن كين فيلم أعظم من ولادة أمة، بل كل ما يمكنه قوله هو أن التقنية التي كانت في متناول أورسون ويلز كانت أكثر مما توافر لد. و. غريفيث. لكن كلاهما أنتج تحفة رائعة، مستخدماً التقنية المتوافرة. واليوم تتوافر لصانعي الأفلام تقنية أوسع مما توافر لهم في أي وقت سابق، ولكن إبداعهم لکنز من الأعمال الكلاسيكية سيعتمد على اهتمامهم بكل تفاصيل أفلامهم. الابتكار خير من الركود، لكن لا يمكن أن تكون المؤثرات البصرية سوى وسيلة للوصول إلى غاية. وينبغي أن تخدم المؤثرات البصرية القصة التي يريد صانع الفيلم أن يحكيها فقط فهي ليست سوى أحد جوانب ترتيب المشهد.

الفصل الخامس

الأجناس الفيلمية

حتى هذه النقطة كنا نتحدث عن الأساليب، مستخدمين أمثلة من أفلام مثل عزيزتي كلمنتاين و تحويثة وسايكو. وفي حين أن هذه الأفلام توضح مبادئ معينة في صنع الأفلام، فهي أيضاً توضح أنواعاً معينة من الأفلام: كلمنتاين هو مثال على فيلم الغرب الأمريكي، و تحويثة مثال على الفيلم الأسود، وسايكو مثال على فيلم الرعب. وفي حين أن هذا الفصل سيستكشف عدة أجناس مختلفة، عليك أن تتذكر أن الأفلام التي يمكن وصفها بكلمة أو عبارة مفردة قليلة جداً.

حين يتحدث أساتذة الألب الإنجليزي عن جنس أدبي، فهم يعنون شكلاً أدبياً له أعراف وأنساق أصبحت، من خلال التكرار، مأثوفة جداً بحيث أن القراء يتوقعون عناصر متشابهة في أعمال تنتمي إلى النوع نفسه. في أثنينا في عهد بركليز وإنجلترا في عهد إليزابيث الأولى - وهما عصرنا المأساة العظيمة - لم يكن الجمهور الذي حضر عرضاً لمسرحية أونيب الملك أو هامدت يشاهد شكلاً مسرحياً جديداً. فالجمهور كان معتاداً على مسرحيات تسعى فيها الشخصيات إلى أهداف تؤدي إلى موتها أو سقوطها. كما كانوا يفهمون التطور المأساوي من الجهل إلى المعرفة، ومن الرفاه إلى الكارثة.

إن أعراف المأساة - بما فيها الأبطال ذوو المثالب المأساوية، والأخطاء القاتلة، وانقلابات الحظ - تظهر في كل مأساة، لكنها لا تظهر دائماً بالطريقة نفسها. فالأبطال المأساويون الإليزابيثيون، على سبيل المثال، يمارسون حرية

الإرادة إلى حد أكبر من نظائره الإغريق. ومن جهة أخرى، تبدو المأساة الحديثة قدرية، فيها شخصيات مثل بلانش دوبا Blanche DuBois في مسرحية تيسي وليمز Tennessee Williams عربية اسمها الرغبة وويلي لومان Willy Loman في مسرحية آرثر ميلر Arthur Miller موت بائع جوال تحطمها قوى لا تستطيع تلك الشخصيات السيطرة عليها. ومع ذلك فإن موت بائع جوال لا نكل في كونها مأساة عن أوديب أو هامنت، رغم أنها ليست مكتوبة بالشعر وأن الشخصية الرئيسية فيها لا تتحدر من سلالة ملكية. فالعناصر الأساسية نفسها التي تجعل هامنت مأساة تجعل موت بائع جوال مأساة أيضاً.

وليس من الضروري أن يموت البطل المأساوي، فأوديب يبقى على قيد الحياة عند نهاية أوديب الملك، كما هي الحال بالنسبة لميديا Medea، في مسرحية يوريبديس Euripides ميديا. وهناك تضحية طقوسية في نهاية مسرحية إدوارد ألبى Edward Albee الجددي، أو من هي سفيا؟ (٢٠٠٢)، لكن الضحية ليست من البشر. هذه المسرحية لألبى المؤلفة من فصل واحد والتي تلتزم بوحدات الزمان والمكان والحدث تتبع نموذج المأساة الإغريقية، حتى في رف المدفأة الذي يشبه المذبح الإغريقي.

تشوب بعض أعمال المأساة غشاوة تحولها إلى ميلودراما، التي هي أيضاً مسرحية عن شخصية ذات مثالب ترتكب أخطاءً مأساوية. نكن في الميلودراما، تمثل الشخصيات الخير والشر المتطرفين، وتبدو الصدف أكثر أهمية من السببية، ويصبح الحدث عنيفاً أو غريباً إلى حد غير طبيعي من أجل توليد مؤثر مسرحي أو صدمة. والتميز بين المأساة والميلودراما هو، مثل أي تمييز آخر، نظري. فبعض أعظم الأعمال المأساوية تحتوي على عناصر ميلودرامية. وشكسبير يتحاشى الشخصيات النمطية في ماكبث، لكنه لا ينفرد من إدخال لمسات ميلودرامية مثل الساحرات، والأشباح، وجريمة قتل طفل على خشبة المسرح، ومشهد مشي أثناء الذوم، ونهاية تتطلب إحضار رأس ماكبث على رأس عمود تعرضه أمام الجمهور. لا يمكن إنكار أن ماكبث مأساة، لكن فيها لحظات من الإثارة. ويمكن للأجناس أن تختلط في الأدب، ولا يختلف الأمر في الأفلام.

ليست الأجناس وحدات مترابطة متناغمة. فمع أن من الواضح أن المأساة هي أحد الأجناس، هناك أنواع مختلفة من المأساة: الإغريقية والإليزابيثية والكلاسيكية الفرنسية المحدثثة والتاريخية والحديثة. وعلى نحو مماثل، توجد أنواع مختلفة من الملهمة: المسلية، وهزلية غرف النوم، والملهمة الرومانسية، والملهمة التشيكية التي تمزج مشاعر الشفقة والرتاء مع الفكاهة بطريقة فريدة. وقصص وروايات الغموض يمكن أن تنقسم إلى قصص الجريمة والقصص البوليسية المهائنة والخشنة، والقصص القوطية (الغريبة والمرعبة)، وقصص التجسس، وقصص إجراءات الشرطة والمحاكم.

لذلك ليس من السهل تصنيف عمل أدبي. والأجناس الفيلمية على القدر نفسه من التعقيد. وعلى الرغم من أن بعض الأجناس الأدبية تتكرر في الأفلام، لا ينطبق هذا عليها جميعاً. فالملهمة بحد ذاتها هي جنس من الأدب، ولكنها ليست كذلك في السينما، حيث تنزع الأجناس لأن تكون أكثر تحديداً. ونحن نجد الأجناس الفيلمية إذا قارناها مثلاً بالأجناس الأدبية فريدة. فالأجناس الأدبية تمثل تسلسلاً هرمياً أوجده النقاد والدارسون، بينما تمثل الأجناس الفيلمية استجابة الاستوديوهات لمتطلبات السوق. وبحلول القرن السادس عشر، كان تسلسلاً هرمياً للأشكال الأدبية قد تأسس، بدءاً من العمل الرعوي المتواضع إلى ذروة الهرم التي هي الملحمة السامية. وفي حين أن هذا التسلسل الهرمي لم يعد موجوداً، فلا تزال العقلية الكامنة خلفه موجودة. ولا يزال هناك أساتذة أدب يعتبرون الشعر أعلى منزلة من الأدب القصصي والروائي والمسرحية أدنى منزلة منه، وهناك آخرون يضعون المقالة في فئة النثر التفسيري أو غير الرسمي ويرفضون إعطائها مكانة أدبية. في السينما، لا يوجد تسلسل هرمي للأجناس، بل هناك فقط أنواع من الأفلام تنجح وأنواع لا تنجح. فعلى سبيل المثال، الأفلام الرياضية لا تنجح عادة، بينما تنجح أفلام الرعب. وعلاوة على ذلك، فالأجناس التي تنجح في فترة معينة قد لا تنجح في فترة أخرى، إلا إذا استطاعت التكيف مع تبدل الزمن.

ختاماً، في حين أن أفضل أمثلة الجنس الفيلمي قد تكون نقيّة - على سبيل المثال، عربة المسافرين فيلم نقي من أفلام الغرب، وتدفئة الطفل (١٩٣٨) ملهامة مسليّة نقيّة، وقابلني في سينت لويس (١٩٤٤) فيلم موسيقي غنائي نقي - هناك أيضاً أفلام تخلط بين الأجناس. ويحدث هذا الخلط لأسباب متنوعة، أحدها تجاري، فحين تكون أفلام البحث عن المجرم والأفلام الفكاهية وأفلام الغرب ناجحة، ما الذي يمنع صنع فيلم من أفلام الغرب يجري فيه البحث عن مجرم كما في فيلم راول وولش Raoul Walsh مطارد (١٩٤٧)، أو ملهامة يجري فيها البحث عن مجرم كما في فيلم وودي أن نغز جريمة في مانهاتن (١٩٩٣)؟ أو فيلم جريمة فكاهي مثل الدكتور كلينرهاوس المدهش (١٩٣٨) أو اللصوصية، المحدودة (١٩٤٢)؟ أو فيلم فكاهي من أفلام الغرب مثل السروج المتهبة (١٩٧٤) أو الغرب الجامح الجامح (١٩٩٩)؟ أو فيلم رعب فكاهي مثل آبوت وكوسنيو يقابلان فرانكسناين (١٩٤٨) أو فيلم مل بروكس Mel Brooks فرانكسناين الصغير (١٩٧٤)؟ ونهاية العالم ليست شيئاً مضحكاً لكن لا بد أن ستألني كوبريك اعتقد أن من الممكن أن تكون مضحكة حين صنع الدكتور سترينجف، أو: كيف تعلمت أن أتوقف عن القلق وأحب القنبلة (١٩٦٤). وفيلم ميثشل ليس Mitchell Leisen الحياة السهلة هو ملهامة مسليّة تنتقد ضمناً الذين يتمتعون بـ «الحياة السهلة» أثناء الركود الكبير، وبذلك يكتسب الفيلم معاني إضافية أكثر مما يوجد في أفلام الوعي الاجتماعي.

وليست الأفلام الموسيقية الغنائية من النوع الترفيهي «المريح» دائماً، بل في الواقع قد تتضمن عناصر من أجناس أخرى. وبعض الأفلام الموسيقية الغنائية تنتهي نهاية تعيسة - على سبيل المثال، الليلة وكل ليلة (١٩٤٥)، ومولد نجمة (نسختا ١٩٥٤ و١٩٧٦)، وفيلم مارتن سكورسيز نيويورك، نيويورك (١٩٧٧). وفي النسختين السينمائيّتين من مسرحيتي برودواي الموسيقيّتين الغنائيّتين دوامة الخيل (١٩٥٦) من تأليف رودجرز وهامرستاين Rodgers and Hammerstein وقصة الحي الغربي (١٩٦١) من تأليف لينارد

برنستاين Leonard Bernstein، يموت البطلان كما يحدث لهما في النسختين المسرحيتين: في نوامة الخيل، ينتحر بيلى بايغلو Billy Bigelow^(*)، وفي قصة الحي الغربي يُقتل توني Tony. وبعض الأفلام الموسيقية الغنائية الأخرى تتضمن عناصر من أفلام الإثارة، مثل الخطف والانهيار الجليدي في سبع عرائس لسبعة إخوة (١٩٥٤). إذن يستطيع أحد الأجناس أن يكتسب أدوات الحبكة المستخدمة في جنس آخر، ويبقى في الوقت نفسه ما هو عليه في الأصل. وهكذا فإن ج سيبقي دائماً فيلماً موسيقياً غذائياً، رغم جذوحه نحو قضية حقوق المرأة، حيث تفرض عروس النظام والكياسة على أسرة أعضاؤها من الذكور؛ ونحو الميلودراما، إذ يختطف الإخوة الشابات ليصبحن عرائس لهم؛ ونحو النزاع المسلح الشائع في أفلام الغرب الأمريكي. بل من الممكن أن نسميه فيلماً موسيقياً غذائياً من أفلام الغرب، باعتبار أن مسرح أحداثه هو منطقة أوريغون في عام ١٨٥٠.

ليست المسألة هي التوصل إلى تصنيف نهائي لفيلم معين، فتصنيف فيلم ليس مثل تصنيف جنس بيولوجي. اسماً فيلماً مطارد هو من أفلام الغرب الأمريكي والدكتور سترينجفيلد فيلم خيال علمي. لكن المزج بين الأجناس يعطي كل منهما صبغة مميزة، بحيث يقول المرء في النهاية: «نعم، فيلم مطارد من أفلام الغرب لكنه يذكرني بالقصة البوليسية»، و«نعم، الدكتور سترينجفيلد فيلم خيال علمي، لكنه مخيف ومرح في الوقت نفسه»، و«نعم، السروج المنتهبة فيلم من أفلام الغرب الأمريكي، ولكن في أفلام الغرب التقليدية، لا يطلق أحد غازات - على الأقل لا يفعل ذلك على الشاشة». إنما المسألة هي معرفة كيف بقيت أنواع مختلفة من الأفلام حية على مدى السنين من خلال تكرار تقاليدها أو تنويعها أو تغييرها.

(*) في الواقع بيلى بايغلو لا ينتحر بل يُقتل حين يسقط من فوق كومة من الصناديق على سكينه.
(المترجم)

الفيلم الموسيقي الغنائي

الفيلم الموسيقي الغنائي هو جنس جيد لأن نبدأ به لأن أعراف حيكته بسيطة نسبياً. فمن البديهي أن التعبير عن العواطف وتطور الحبكة في الفيلم الموسيقي الغنائي يتم من خلال الغناء والرقص. وعلى الرغم من أن هذا قد يبدو واضحاً بحد ذاته، يوجد بين مرتادي السينما من يرى أن الأفلام من هذا النوع غير واقعية. ومن الناحية التاريخية، كان يوجد بعض التبرير لهذه النظرة، فغياب الاندماج بين الأغاني والأحداث في كثير من الأفلام الموسيقية الغنائية ينتج عنه أفلام تقاطع الحبكة فيها باستمرار لتقديم نمرة غنائية. وكمثال على ذلك، في فيلم أحسن التصرف أيها السيدة (١٩٤١) لا يوجد حافز لرقصة إيلانور باول Eleanor Powell النقرية سوى أن باول كانت راقصة رائعة يتوقع منها المعجبون بها أن ترقص.

في الحالة المثالية، كان يجب أن تتبع رقصة إيلانور باول بشكل طبيعي من الحدث، لا أن تكون مجرد تسلية. لكن الاندماج التام بين الأغاني والحكاية نادر في الأفلام الموسيقية الغنائية. وبالتأكيد لم يكن الاندماج الكامل موجوداً في الأفلام الأولى من هذا الجنس، لأنه كان من الممكن إعادة ترتيب مقاطع الرقص والغناء بسهولة دون إحداث تغيير جدي في الحبكة. في الأفلام الموسيقية الغنائية في العقد الرابع من القرن العشرين، كانت الحبكة فقيرة، والثيء الذي يذكره المشاهدون من هذه الأفلام هو الرقصات الأنيقة التي أداها فرد أستير وجنر روجرز، والاستعراضات التي تشكل الجوقة فيها أنماطاً هندسية معقدة. وقد تكون لدينا ذكريات حية لأستير وروجرز وهما يرقصان الكاريوكا في السفر بالطائرة إلى ريو (١٩٣٣)، لكن قد منا تستطيع استعادة الحبكة.

أحياناً هناك ضرورة لتوفير سياق من أجل إدخال أغنية في الفيلم، وفيما عدا ذلك تكون مجرد تسلية أو عامل تحسين. وقد ألف إرفنج برلين Irving Berlin جميع أغاني فندق العطلة (١٩٤٢). ويتذكر المشاهدون هذا الفيلم بشكل أساسي على أنه الفيلم الذي يغني فيه بنغ كروسبي أغنية «عيد

الميلاد الأبيض»، التي هي من الأغاني المفضلة على مر الزمن. أما السياق الذي يغنيها فيه فهو أمر مختلف. في يوم عيد الميلاد، تصل لندا ميسون Linda Mason (مارجوري رينولدز Marjorie Reynolds) إلى الفندق الذي يملكه جيم هاردي Jim Hardy (كروسيبي) في ولاية كونيتيكت، وهي تبحث عن عمل كمغنية. والبحث عن وظيفة في يوم عيد الميلاد بحد ذاته يتطلب تصديق ما لا يصدق. ويطلب هاردي من لندا القيام بتجربة أداء تشاركه فيها أداء أغنية «عيد الميلاد الأبيض»، التي تتضمن كلماتها البيتين: «أحلم بعيد ميلاد أبيض / تماماً كالأعياد التي اعتدت على معرفتها». وتوحي الكلمات أن عيد الميلاد الذي يعتبره المغني مثالياً لم يتحقق بعد. لكن في فيلم فندق العطنة، نرى الثلج مكثراً على الأرض إلى درجة أن لندا تصل إلى الفندق على متن مركبة جليدية. وفوق ذلك، فقد استدعت الضرورة حذف البيت أو المقدمة – التي قلما يغنيها المغنون والتي تفسر السبب في أن المتكلم «يحلم بعيد ميلاد أبيض» – لأن المتكلم في الأغنية هو شخص من شرق الولايات المتحدة موجود في لوس أنجلوس ويشعر بالحنين لعيد ميلاد تكاليفي. ومع أن «عيد الميلاد الأبيض» هي الأغنية التي ترتبط ببغ كروسيبي أكثر من أية أغنية أخرى، فإنها تصبح مجرد «نمرة» أخرى في فندق العطنة. ولو كان عيد الميلاد أقل بياضاً، لكان هناك حافظ أفضل للأغنية وللازداد تأثيرها في المشاعر زيادة كبيرة.

من المسائل القابلة للنقاش ما إذا كان أول فيلم غنائي موسيقي تدمج فيه الأغاني بالأحداث هو جوثة اسمناع في المدينة (١٩٤٩) أو الرقص تحت المطر (١٩٥٢). جوثة اسمناع في المدينة مبني على مسرحية غنائية موسيقية من عام ١٩٤٤، كانت هي نفسها مندمجة اندماجاً رائعاً، وضع موسيقاها لينارد برنستاين وكتبها بتي كودمان Betty Codman وأدولف غرين Adolph Green. أما فيلم الرقص تحت المطر الذي لم يكن من مسرحيات برودواي وليس مسرحية موسيقية فهو من الأشياء النادرة: سيناريو أصلي، وضعته أيضاً كودمان وغرين، الأغاني فيه تتسبب من الحدث. ومع أن المشاهدين يتذكرون الفيلم بأغنيته التي تحمل عنوان الفيلم نفسه، والتي يرقص

جين كيلّي Gene Kelly تحت المطر وهو يؤديها، فالمقطع مرتبط بالحبكة: الشاب مغرم بالفتاة إلى درجة أنه يرقص مبتهجاً رغم عناصر الطقس.

و«النمر» الموسيقية الأخرى في الفيلم تطوّر الحبكة أيضاً وليست مجرد مناسبات لكي ينطلق أحد الممثلين في أغنية أو رقصة. فمحاولة كوزمو Cosmo (دونالد أوكونر Donald O'Connor) أن يسّلي دون Don (جين كيلّي) تؤدي مباشرة إلى أغنية «اجعلهم يضحكون». وحديث مدرب النطق عن العبارات التي يصعب نطقها هي الإلهام لأغنية «موسى»^(*).

وسبع عرائس لسبعة إخوة هو فيلم غنائي موسيقي آخر تندمج فيه الأغاني والرقصات مع الأحداث. يقرر آدم بونتيفي Adam Pontipee (هوارد كيل Howard Keel)، الأخ الأكبر بين سبعة أخوة، أن يتزوج. ويدخل إلى المدينة وهو يسير متدأً، ويراقب النساء أثناء مرورهن، ويعبر عن أفكاره في أول «نمرة» موسيقية: «فليبارك جدّك الجميل». واللغة التي يستعملها هي اللغة المعهودة في الذكور المبالغين في نظرتهم الفوقية للنساء. في فيلم غير موسيقي، كان من الممكن التعبير عن أفكاره بالصوت المرافق. وحين يرى آدم ميلي Millie (جين باول Jane Powell)، يحدث الانجذاب (إن لم نقل الحب) من النظرة الأولى. وفي يوم زفافهما تعبر ميلي عن فرحتها في «النمرة» الثانية: «يوم رائع رائع»، التي تعكس مزاجها، وأيضاً طبيعتها الرومانسية، النقيضة لطبيعة آدم العملية.

حين تدرك ميلي أن آدم يتوقع منها أن تقوم بدور ربة المنزل لإخوته ذوي الطباع الخشنة، تنفيه من غرفة نومها في الليلة التي كان يُفترض أن تكون ليلة زفافها. وبرغم استياء آدم فهو يطيعها ويستعد للنوم فوق شجرة، بينما تظهر ميلي عند نافذة غرفة النوم. وفي أغنية «حين تكون واقعاً في الحب»، تصف ميلي أي

(*) يستشهد الكاتب هنا بالبيت الأول من الأغنية الذي هو من العبارات الصعبة النطق لتكرار بعض الحروف فيها (مثل خيط حرير على حيط خليل)، لكن ترجمة هذا البيت إلى العربية لن تعني شيئاً للقارئ. (المترجم)

نوع من المرأة تنتمي هي إليه، وبعد الأغنية تسمح لآدم أن يدخل غرفة النوم عبر النافذة، بعد أن علمته الدرس الأول من عدة دروس.

وبعد تنجين آدم، تبدأ ميلني مواجهة إخوته. وفي أغنية «الذهاب للتودد»، ترشدهم إلى آداب التودد، وذلك كي يشاركوا في تشييد حظيرة، وهو مناسبة اجتماعية وفرصة لمقابلة الفتيات. وأكثر ما يذكره من شاهد سبع عرائس لسبعة إخوة هو مقطع تشييد الحظيرة، الذي صمم رقصاته مايكل كيد Michael Kid تصميماً مبهراً. يبدأ تشييد الحظيرة برقصة، يتنافس فيها ذكور المجتمع، الذين يتخيلون أنفسهم سادة مهنيين، مع الإخوة، الذين تعلموا قبل فترة قصيرة جداً كيف يتصرف «السادة المهنيون». وتتطور الرقصة إلى منافسة، وتنتهي بالإخفاق التام.

بعد أن تتحطم آمال الإخوة، يعبرون عن توقعهم لزوجات في أغنية «ابن عرس الوحيد»، ولكن بعد أن تعرضوا لصحبة النساء للمرة الأولى، لم يعودوا على استعداد للإقرار بالهزيمة. وفي أغنية «النساء المنتحبات» يخبرهم آدم عن خطف النساء السابينيات، مبيناً أن مصدره هو كتاب بلوتارك Plutarch حيوات، الذي هو من كتب ميلني المفضلة. ويقرر الإخوة أن يتبعوا الأسلوب نفسه ويحوز كل منهم على عروسه. تأخذ ميلني النساء إلى داخل المنزل وتطرد الإخوة إلى الحظيرة، بينما ينسحب آدم، وقد اكتشف أنه قام بفعل شائن، إلى كوخ جبلي. وينشأ رابط بين ميلني والشابات التي أصبحت وصية عليهن، وتعتبر الشابات اللواتي سبق أن قابلن الإخوة في رقصة تشييد الحظيرة عن شوقهن إليهم، بعد أن توقعن عن النظر إليهم كخاطفين. وفي ذلك الأثناء، تعلن ميلني أنها حامل، ما يخلق مناسبة لغناء أغنية «عروس حزينان»، التي تتصور الشابات فيها زواجهن. مع قدوم الربيع تنتفي ذريعة الحبكة، وهي الانهيار الجليدي الذي قام عائناً بين البلدة ومزرعة الإخوة، ومع الربيع تأتي ولادة طفلة آدم وميلني. كما يُخرج الربيع النساء من المنزل، وكل منهن تتضمد إلى الأخ الذي اختارته في أغنية «الربيع، الربيع، الربيع»، التي تحتفي ببقظة الطبيعة من سباتها.

لا يمكن بأي حال إعادة ترتيب «النمر» الموسيقية، فكل منها موضوعة في مكانها كي تدفع الحبكة إلى الأمام. وكمثال على ذلك لن يكون من المنطقي أن يبدأ الفيلم بأغنية ميلي «يوم رائع رائع»، باعتبار أن اليوم المقصود هو يوم زفافها.

وإن تذكرت أن الأجناس ليست بسيطة، ستكون في وضع أفضل لأن تقدر تنوع الفيلم الغنائي الموسيقي، الذي يمكن أن يتخذ عدة أشكال.

يقدم العمل الموسيقي الغنائي الاستعراضي «نمراً» موسيقية في أفلام معادلة لبرامج المنوعات وتكون إما بلا حبكة، كما هي الحال في استعراض باراماونت (١٩٣٠)، أو يُستخدم خط قصصي لتتميقها، مثل أفلام البث الكبير في الأعوام ١٩٣٢ و ١٩٣٦ و ١٩٣٧ و ١٩٣٨. وكانت هذه الأعمال الاستعراضية تجد إقبالاً من مرتادي المسرح في نيويورك من العقد الثالث إلى منتصف العقد السادس من القرن العشرين، وليس من السهل تبني بنيتها - استكشاث تتخللها أغان ورقصات - في الأفلام. لكن ذلك لم يمنع الاستوديوهات من التجربة. وكانت شركة أفلام بارامونت أول من صنعت أفلاماً سلطت فيها الأضواء على مواهب نجومها بدون شيء يزيد عن خيط سردي للجمع بين «النمر» المختلفة. وتبعت استوديوهات أخرى المثال نفسه، واستمر الفيلم الاستعراضي حتى الحرب العالمية الثانية وبعدها لفترة وجيزة، إذ ظهرت في تلك الفترة أفلام مثل مقصف باب المسرح (يوناييتد آر تيستس، ١٩٤٣)، واحمد الله على حظك السعيد (الأخوان وارنر، ١٩٤٣)، ومقصف هوليود (الأخوان وارنر، ١٩٤٤)، واتبع الفتيان (يونيفرسال، ١٩٤٤)، وزيفغيند فوليز *Zigfield Folies* (١٩٤٦). وأتيح لنجمة مثل بيتي ديفيس - التي تقتصر شهرتها على الأعمال الدرامية - فرصة أداء «نمرة» لم تكن ممكنة لها أبداً في أية صيغة أخرى، وهي بالتحديد إحدى أشهر أغاني تلك الفترة: «هم إما أصغر أو أكبر مما ينبغي»، في فيلم احمد الله على حظك السعيد.

هذه الأفلام الاستعراضية كانت أصلية لا تدين لبرودواي بأي شيء. وفي الواقع، نادراً ما كانت أعمال برودواي الاستعراضية تتحول إلى أفلام،

لأنها كانت على درجة عالية من التعقيد وتعالج موضوعات الساعة. وكان وجوه ١٩٥٢ الجديدة استثناء، وقد أعطي نفحة من الحكمة كيلا يصبح مجرد سلسلة من الاسكتشات الهزلية. لكن حتى تلك الحكمة الضعيفة لم تنقذ وجوه ١٩٥٢ الجديدة من أن يشبه عرضاً مسرحياً مصوراً.

أما أعمال الأوبريتا فقد لقيت نجاحاً أكبر على الشاشة من الأعمال الاستعراضية. ومن أمثلتها مارييتا الميثاكسة (١٩٣٥)، وحلو مرّ (١٩٤٠)، والأمير الطالب (١٩٥٢)، ومذك المنتسردين (١٩٥٦). وبين الحين والآخر ظهرت أفلام شبيهة بالأوبريتا، مثل فيلم بيلى وايلدر فانس الإمبراطور (١٩٤٨)، فيه حبكة من نوع حكايات الأطفال مدعمة بالموسيقى، أو مظلات تشيريورغ (١٩٦٤)، الذي يؤدى كل شيء فيه، بما في ذلك الحوار، غناءً. لكن قلما كُتبت الأوبريتا للشاشة.

والأفلام الفكاهية التي تصاحبها الموسيقى هي شكل آخر من الأفلام الغنائية الموسيقية. وكانت أفلام الطريق من أنجح سلاسل أفلام بارامونت في العقد الخامس وأوائل السادس من القرن العشرين، واشترك فيها بنغ كروسبي وبوب هوب Bob Hope ودوروثي لامور Dorothy Lamour في مغامرات مضحكة حملتهم حول العالم، كما في الطريق إلى سنغافورة (١٩٤٠)، والطريق إلى مراكش (١٩٤٢)، والطريق إلى المدينة الفاضلة (١٩٤٦). وبما أن الممثلين الثلاثة يستطيعون الغناء، فقد أضيفت «نمر» موسيقية، معظمها لا علاقة لها بالحبكة، التي هي بدورها لم تكن لها علاقة بالواقع. وكثير من أعمال إلفيس برسلي Elvis Presely التي تُدعى أفلاماً غنائية موسيقية هي في الحقيقة أفلام فكاهية، وفي بعض الحالات القليلة درامية، رافقتها الموسيقى.

الدراما التي ترافقها الموسيقى - التي تختلف عن الفيلم الغنائي الموسيقي الدرامي وعن الدراما الغنائية الموسيقية - أكثر ندرة من الملهاة التي ترافقها الموسيقى لأنها توفر التحاماً حقيقياً بين الموسيقى والقصة الجادة. في فيلم جورج كيوكر موكد نجمة (١٩٥٤)، الذي هو نسخة جديدة من الفيلم اللاموسيقي الذي أنتج عام ١٩٣٧ والذي يدور حول ثمن الشهرة في

هوليوود، بقيت الحبكة الأساسية على حالها: نجم في طريق الأفول يتزوج نجمة جديدة يصعد مسارها الفني بسرعة صاروخية بينما يهبط مساره عمودياً. هذه النسخة التي قامت ببطولتها جودي غارلند Judy Garland وجيمس ميسون تتضمن بعض الأغاني الممتازة، التي تتلاءم تلاءماً جيداً مع الحدث. ولم يكن أمام النسخة الثالثة من موكد نجمة (١٩٧٦) أي خيار سوى أن تتضمن الموسيقى، لكنها من نوع مختلف، فهي موسيقى الروك، لأن الشخصيات الرئيسية كانت هذه المرة من نجوم الروك.

ومن الخطأ تصنيف كل فيلم يتضمن بعض «النمر» الموسيقية فيلماً غنائياً موسيقياً. فمن الطبيعي أن يحتوي فيلم ٨ أميال (٢٠٠٢) - المستوحى من قصة حياة مغني الراب إمينم الذي يمثل أيضاً في الفيلم - على بعض مؤلفاته الموسيقية. لكن تضمين بعض الأغاني لا يجعل قصة صراع مغنٍ شاب للوصول إلى حياة أفضل فيلماً غنائياً موسيقياً، بل يجعله ميثودراما تتضمن أغاني.

والفيلم الغنائي الموسيقي الذي يدور عن العالم الفني - الذي يطلق عليه أحياناً اسم فيلم الكواليس الموسيقي - يرصد أفراح وآلام العمل في الفن. ولهذا النوع من الأفلام خمسة محاور شائعة في الحبكة: النجم الناجح بين يوم وليلة، والانفصال عن العمل، وكتابة الأغنية، والأغنية الحاسمة، وتعارض العمل مع الزواج.

النجم الناجح بين يوم وليلة هو الشخص المغموور الذي يظهر كبديل لأحد النجوم ويصل إلى النجومية الفورية. وأشهر أمثلة النجم الناجح بين يوم وليلة هو بيغي سوير Peggy Sawyer (روبي كيلى Ruby Keeler)، البديلة المتدربة في فيلم الشارع الثاني والأربعون (١٩٣٣)، التي يقول لها المخرج (وارنر باكستر Wamer Baxter): «سوير، ستخرجين شابة صغيرة ولكن عليك أنت تعودي وأنت نجمة». وهذا ما فعله، وكان ذلك مولد كليشه هوليوودية. ومقطع «المولودة في صندوق ملابس» في نسخة ١٩٥٤ من موكد نجمة هو في الوقت نفسه محاكاة ساخرة وتحية إكبار لفيلم النجم الناجح بين يوم وليلة.

ويتبلور موضوع الانفصال عن العمل عادة حين يجد أحد عضوي فريق فني عملاً في برودواي لكن الآخر لا يجد عملاً مماثلاً. في قصة جونسون (١٩٤٦) يبقى ستيف مارتن Steve Martin (وليام ديمرست William Demarest) في المسرح الهزلي الخفيف (الفودفيل) بينما يمضي ربيبه آل جونسون Al Jolson (لاري باركس Larry Parks) ويصبح نجماً. كما يتوقف عرض عائلي حين يمضي صغار العائلة في مسارات مستقلة في فيلم لا يوجد عمل مثل العمل الفني (١٩٥٤)، وينفصل زوج وزوجة عن العمل معاً كفريق في عائلة باركلي في برودواي (١٩٤٩) حين تقرر الزوجة العمل في الدراما الجادة بدلاً من الملهاة الغنائية الموسيقية، وينتهي زواج بالانفصال في قصة جونسون حين يفضل الزوج جمهوره المغموم به على زوجته.

وتدور عدة أفلام كواليس موسيقية حول توفيق الكلمات المناسبة مع اللحن المناسب. هذا النوع من الأفلام يفترض أن لدى المشاهدين معرفة مسبقة بالكلمات الفعلية، وبالتالي سيجد تسلية في جميع الصعوبات التي يتعرض لها مؤلفو الكلمات: كتاب كلمات «أحسني التصرف أيتها السيدة» في فيلم أحسني التصرف أيتها السيدة (١٩٤١)، والمؤلفون الذين يسعون للعثور على «الكلمات القصيرة الثلاث» لاستخدامها في أغنية عنوان فيلم ثلاث كلمات قصيرة (١٩٥٠).

وتبرز بعض الأفلام الغنائية الموسيقية أغنية حاسمة تُسمع بشكل متكرر إلى درجة أن تصبح جزءاً لا ينفصل من الحكمة، مثل أغنية «لن تعرف أبداً» في فيلم مرحباً يا فريسكو، مرحباً (١٩٤٣). وأحياناً تؤدي الأغنية الحاسمة إما أداء غير صحيح أو بسرعة غير صحيحة إلى أن يضطر المغني إلى أدائها أداءً صحيحاً. ففي فيلم كوني أولاند Coney Island (١٩٤٣) تفسد بيتي غريبيل أغنية «ضمك ضماً أشد» بحركاتها المبالغ بها إلى أن يقود جورج مونتغمري George Montgomery يديها ويجبرها بذلك على تلطيف أدائها وغناء الأغنية كقصيدة شعبية.

في كثير من الأحيان يُتَوَجَّحُ فيلْم الكواليس الموسيقي باستعراض فخم الإنتاج، هو من الأعراف الأخرى لهذا الجنس من الأفلام. ويفترض أن يكون الاستعراض على أحد مسارح برودواي، رغم أن هذه الاستعراضات كانت تُصوَّر في المسارح الصوتية في هوليوود، لأنه لا يوجد مسرح فيه من الإمكانيات ما يقارَن بإمكانات هوليوود.

لا يستطيع مسرح في برودواي بأي حال أن يحتوي على منحدر مثل الذي تنزل عليه ريتا هيورث في فيلم فداء الغلاف أو على منصة عملاقة كالتي يعني فرائدك سيناترا من فوقها «ريفر العجوز» في نهاية فيلم إلى أن



جين كيلبي - الذي جمع بين المهارة الرياضية
ورشاقة راقص الباليه - مع ريتا هيورث في فيلم فداء الغلاف (١٩٤٤).

نَقْدَرُبُ العُيُوم (١٩٤٦). والفيلم الغنائي الموسيقي المأخوذ من مسرحية يبين بوضوح الفرق بين المسرح الصوتي وخشبة المسرح العادي. ففيلم فنسنت منيلي الذي هو نسخة سينمائية من مسرحية ليرنر وتوفيه بريغادون *Brigadoon* (١٩٥٤) صُوِّرَ بِأَكْمَلِهِ فِي مَسْرَحِ صَوْتِي فِي اسْتُوْدِيُو مِتْرُو غُولْدُوِين مَآيِر. وفي كلتا النسختين المسرحية والفيلمية يمشي العاشقان عبر شجيرات فوق تلة وهما يغنيان الأغنية الثنائية «الشجيرات على التلة». ولكن لم يكن بإمكان أي مصمم مشاهد مسرحي أن يبدع شجيرات بتلك الروعة، كما لم يكن بالإمكان أن يكون عددها كبيراً كما هو في الفيلم.

والفيلم الغنائي الموسيقي الراقص هو فيلم تكون الرقصات فيه وسيلة لتطوير الحدث وكذلك للتعبير عن أحوال الشخصيات العاطفية والذفسية، كما هو الأمر في الحذاء الأحمر (١٩٤٨). والفيلم الذي لا يقدم سوى الرقص - مثل فيلم جين كيلبي دعوة إلى الرقص (١٩٥٦) - نادر، فهو سيجذب عشاق الباليه ولكنه لا يجذب سوى القليلين غيرهم. وحتى الحذاء الأحمر - الذي يمكن أن يكون أفضل فيلم عن الباليه على الإطلاق - يمتاز بحبكة لا تنسى. والأكثر شيوعاً هو الغناء والرقص والفيلم الغنائي الموسيقي الذي يحتوي على حبكة يمكن متابعتها، على خلاف مسرحية القَطَط، مثلاً، التي ليس فيها أية حبكة على الإطلاق، أو صف من الراقصين، التي هي في الواقع تجربة أداء موسّعة، يتساءل المشاهدون فيها من من الراقصين سيتم اختياره للانضمام إلى المجموعة. وفي حين أن جميع أنواع الرقصات ظهرت في الأفلام الغنائية الموسيقية، فالأكثر شيوعاً هي رقصة التودد. وتعتمد فعاليتها على الكيمياء بين النجمين. ففي أفلام فرد أستير وجنر روجرز، هناك تكامل كيميائي. كان أستير يتودد إلى روجرز المتمنعة التي تستجيب تدريجياً وهو يحيط بها بذراعه ويتغزل بها في كل حركة. ورقصهما هو تجسيد لأسلوب زخرفي كان شائعاً في ذلك الزمن: سلس ومنمق. وحين رقص أستير مع ريتا هيورث في فيلم أدت فائنة أكثر من أي وقت مضى (١٩٤٢)، وبعد ذلك مع سيد شاريس Cyd Charisse في فيلمي الفرقة الراقصة (١٩٥٣) وجورب حريري (١٩٥٧)، أصبح الرقص أكثر شهوانية، لأن شريكة أستير أصبحت أكثر إثارة. وحين رقص جين كيلبي مع سيد شاريس على موسيقى «قبل زمن طويل وفي مكان بعيد» في فناء الغلاف، اتسم رقصهما بإحساس من الشوق، كما لو أن كلا منهما يبحث عن حبيب الأحلام الذي توحى به كلمات الأغنية: «حلمتُ حلماً ذات يوم».

ونجد أحد أفضل أمثلة رقصة التودد في فيلم الملك وأنا (١٩٥٦). في العقد السابع من القرن التاسع عشر، وصلت أنا Anna (ديبورا كير Deborah Kerr)،

وهي امرأة من ويلز، إلى سيام (التي تدعى اليوم تايلاند) لتعليم أولاد الملك. وبرغم من وجود خلافات كافية ثقافية و عقائدية بين أنا والملك



المرسمة (بيورا كير) والملك المتصلب في أرائه (يول برينر) الذي يتوجب عليها إضفاء صبغة إنسانية عليه في فيلم للملك وأنا.

(يول برينر Yul Brynner)، فإنهما يتعلمان بالنتريج أن يحترم أحدهما الآخر. وبعد حفلة رسمية راقصة يراقب الملك فيها كيف يرقص الغربيون من الرجال والنساء معاً، يطلب من أنا أن تطلعني على تلك الحركات. في البداية، تتصرف أنا باستحياء، ولكن حين يذكرها الملك أن الرجل دائماً يضع ذراعه حول خصر المرأة، وتقرّ أنا بأنه على حق، تتدفق المودة الصامتة التي يشعر بها كل منهما تجاه الآخر في المقطع المشهور: «هل نرقص؟» بينما يرقصان البولكا في أرجاء الغرفة.

وقد كان لرتدي الفيلم الغنائي الموسيقي الرقص الكبيرين فرد أستير وجين كيلي أسلوبان متناقضان تماماً. فقد كان أستير هادئاً وأرستقراطياً، بينما

كان كيلبي - الذي سبق له أن لعب الهوكي فوق الجليد ودرّس الرياضة - رياضياً بدرجة أكبر. لكن كان كيلبي قادراً على إدخال جوانب من الباليه في رقصه، وهو شيء لم يكن بمقدور أستير القيام به. فعلى سبيل المثال، لم يكن أستير في أي وقت قادراً على أداء الرقص النقري وهو ينبس مزلجة (باتيناج) كما فعل كيلبي بشكل متألق في الطقس معتدل دائماً (١٩٥٥). (كذلك رقص كيلبي فوق جرائد في فيلم مسرحيات الصيف، ١٩٥٠). ومع أن كلاً من الفنانين يمثل أسلوباً مختلفاً، فهما معاً خلاصة العصر الذهبي للفيلم الغنائي الموسيقي في هوليوود.

واحتمال عودة الأفلام الغنائية الموسيقي التقليدي إلى مجده السابق أمر قابل للتجدد. فحين انتهى نظام الاستوديوهات، المبني على مبدأ إعداد السيناريو ليكون مناسباً للنجم أو النجمة، في العقد السابع من القرن العشرين، لم يعد الممثلون والممثلات يهيئون لأنواع معينة من الأفلام. وقد أصبحت جودي غارلاند وريتا هيورث وبيتي غريبيل نجوماً في العقد الخامس من القرن نفسه بسبب الاستوديوهات التي عملن معها، وهي على التوالي مترو غولدوين ماير وكولومبيا وفوكس القرن العشرين. وبما أن غارلاند وهيورث وغريبيل يستطعن الغناء والرقص، فقد أسندت لهن أدوار في أفلام غنائية موسيقية أتاحت لهن الغناء والرقص. وكانت إستر وليامز Esther Williams تغني بشكل مقبول لكنها سباحة بارعة، جرى تسليط الأضواء على مواهبها في رقصات باليه مائية. وكان اختصاص آن ميلر Ann Miller هو الرقص النقري، الذي ليس من السهولة إدخاله في الحكمة. لكن ذلك لم يشكل عائقاً - إلا فيما ندر - في أفلام آن ميلر الغنائية الموسيقية. ففي فيلم جوثة اسدمناع في المدينة، بدأت ميلر - التي تؤدي دور عالمة أنثروبولوجيا - ترقص رقصها النقري في متحف التاريخ الطبيعي في نيويورك، وهو عمل كان كفيلاً في الظروف العادية بإخراجها من المبنى.

لا تموت الأجناس أبداً، لكنها تخترع نفسها من جديد. ويوضح فيلم الطاحونة الحمراء وشيكاغو (٢٠٠٢) هذا النوع من إعادة الاختراع. فيلم الطاحونة الحمراء لا يشترك في أمور كثيرة مع الفيلم الغنائي الموسيقي التقليدي،



فرد أستير (في ملبسه المميزة) وجنر روجرز -
وهما الفرديق الراقص الأكثر شعبية في الأفلام الغنائية الموسيقية -
في فيلم وقت لسوينغ (١٩٦٣)، الذي وضع موسيقاه
جيروم كيرن Jerome Kern، ولا يوجد شك
في أنهما يقومان بالرقص بنفسيهما.



المحظية (نيكول كيدمان) والكاتب (إوان مكجريغر Ewan McGregor) في فيلم باز لرمان Baz Luhrmann الطاحونة الحمراء (٢٠٠١)، الذي يمثل انحرافاً جذرياً عن الفيلم الغنائي الموسيقي التقليدي.

الذي يستخدم لقطات طويلة زمنياً، بل هو يبرز القطع السريع المعروف في الفيديو الموسيقي. كما لا تكتمل أية أغنية في الطاحونة الحمراء حتى النهاية. بدلاً من ذلك هناك أغان شهيرة مثل «أحجار الماس هي أفضل صديق للفتاة» و«صوت الموسيقى»، وكلاهما مأخوذتان من أفلام غنائية موسيقية من الماضي: السادة يفضلون الشفراوات (١٩٥٣) وصوت الموسيقى (١٩٦٥). وإذا كان الطاحونة الحمراء يمثل أي شيء، فهو يمثل الفيلم الغنائي الموسيقي في عصر ما بعد الحداثة، الذي لا ينعكس فيه مسرح أحداث الفيلم - وهو هنا مدينة باريس عام ١٨٩٩- في الموسيقى، المأخوذة من فترات زمنية مختلفة.

عند افتتاح مسرحية شيكاغو في برودواي عام ١٩٧٦، وصفها الإعلان عنها بأنها «عمل هزلي خفيف (فودفيل) موسيقي» مبني على مسرحية من العقد الثالث من القرن العشرين، صنع منها فيما بعد فيلم روكسي هارت Roxie Hart.

والفيلم يدور حول امرأة تقتل عشيقها وتصبح شخصية شهيرة محفّى بها لفترة قصيرة، إلى أن تظهر امرأة أخرى ارتكبت جريمة أكثر إثارة. وقد استمر عرض المسرحية حين أعيد إحيائها في عام ١٩٩٦ فترة أطول جداً من عرض المسرحية الأصلية، لأنها استغلت افتتاح الجمهور بمرتكبي الجرائم الذين ينجحون في تبرئة أنفسهم رغم الأدلة الكاسحة ضدهم والشكوك حولهم، وقضية أ. ج. سمبسون O. J. Simpson كانت أبرز مثال. وعلى النقيض من إنتاجي مسرحية شيكاغو في برودواي عام ١٩٧٦ و١٩٩٦، اللذين أنت فيهما راقصتان مديرتان دوري روكسي هارت وفيلما كيلي Velma Kelly، فإن نجمتي النسخة الفيدامية في عام ٢٠٠٢ كانتا رينيه زلوجر Renee Zellweger، وهي ممثلة جيدة ذات إمكانية ضئيلة في الغناء والرقص، وكاترين زيتا جونز Catherine Zeta-Jones، وهي ممثلة كانت راقصة من قبل.

وفي الفيلم الغنائي الموسيقي التقليدي، مثل سبع عرائس لسبعة إخوة، تستخدم لقطات طويلة زمنياً لمقاطع الرقص، ولذلك كان من الواضح أن المخرج



آدم بونتيفي (هوارد كيل) وقد نفقه زوجته -
ميلي (جين باول) - مؤقتاً من غرفة النوم في سبع عرائس لسبعة إخوة (١٩٥٤).

لم يستخدم بدائل للممثلين. في شيكاغو، تطلّب افتقار زلوعر للخبرة الموسيقية لقطات طويلة زمنياً بين الحين والآخر لم تكفّ فيها بأي رقص أو حركات متلوّية. وكان هذا الأسلوب يستخدم في كثير من الأحيان مع الممثلين الذين تتطلب أدوارهم الرقص، ولكنهم ليسوا راقصين مدربين. وقد كانت جين هارلو Jean Harlow المعبودة الجنسية في العقد الرابع من القرن العشرين، لكن مهارتها في الرقص كانت محدودة. وفي فيلم طانثشة (١٩٣٥) قامت هارلو بدور نجمة أفلام غنائية موسيقية. وقد أجري مونتاج لأحد المشاهد بحيث بدا وكأن هارلو تقوم بالرقص بنفسها، لكن كل ما قامت به هو تدوير عينيها والاهتزاز بشكل يثير الحواس. وقامت بديلتها بالرقص في اللقطات الطويلة، التي بدت صادقة إلى حد أن معظم مشاهدي الفيلم ظنوا أن من يشاهدونها هي هارلو. وبما أن الأفلام الغنائية الموسيقية التقليدية أصبحت شيئاً نادراً اليوم، فإن نوع الرقص الذي كان في الماضي شائعاً على الشاشة أصبح مقصوداً على خشبة المسرح. ولا يحتاج المرء سوى لمقارنة سبع عرائس لسبعة إخوة مع شيكاغو ليرى الاختلاف.

حظي فيلم الرسوم المتحركة الغنائي الموسيقي بروج كبير. وكان أول فيلم رسوم متحركة طويل، وهو بياض الثلج والأقزام السبعة (١٩٣٧)، غنائياً موسيقياً احتوى على أغان بقيت مفضلة دائماً، مثل «غنّ وأنت تعمل» و«في أحد الأيام سيأتي أميرى». وكانت محاولة ديزني في أغنية الجنوب (١٩٤٦) أن يجمع التمثيل العادي مع الرسوم المتحركة أقل نجاحاً. فالفيلم الذي اقتبس من قصص العم ريموس Remus التي كتبها جويل تشاندلر هاريس Joel Chandler Harris تضمن أغنية «زيب أدي دو داه» التي ما زالت رائجة حتى الآن، لكن الموقف الفوقي من الأمريكيين السود أدى إلى اتهامات بالعنصرية. وعلى الرغم من بقاء الوصمة، لا يزال فيلم أغنية الجنوب تجربة غير عادية، مثله مثل فيلم فانتازيا Fantasia (١٩٤٠)، الذي لا يمكن وصفه سوى بأنه فيلم رسوم متحركة موسيقي كلاسيكي بلا حبكة، فيه قطع مألوفة من الموسيقى

الكلاسيكية، مثل «رقصة الساعات» و«المتررب لدى الساحر» و«طقس الربيع» و«ليلة فوق الجبل الأصلع»، رُسِمَت على نحو باهر. وبعث ثنائي ألن مذكن Alan Menken (الألحان) وهوارد أشمان Howard Ashman (الكلمات) حياة جديدة في فيلم الرسوم المتحركة الغنائي الموسيقي مع فيلم حورية الماء الصغيرة (١٩٨٩) وبعده فيلم الحساء والوحتن (١٩٩١)، اللذين أسرا الجمهور بشكل لم يسبقهما إليه أي فيلم آخر منذ بياض الثلج. وكان الحساء والوحتن أول فيلم رسوم متحركة يُرَشِّح لجائزة الأكاديمية (الأوسكار) كأفضل فيلم. وهذا الفيلم، الذي يُعْتَبَر على نطاق عام المثل الأعلى لفيلم الرسوم المتحركة الغنائي الموسيقي، لا يتمتع فقط بحكاية محكمة الحكمة، بل هو أيضاً عمل مندمج، إذ أن الأغاني تؤثر مباشرة في الحدث.



من اليمين إلى اليسار:

أنيكا نوني روز Anika Noni Rose وبيونسيه نويلز Beyoncé Knowles وجينيفر هيدسون Jennifer Hudson في دور «الأحلام» في فيلم فتيات الأحلام (٢٠٠٢).

وكمثال على ذلك، فأغنية عنوان الفيلم تغنيها السيدة بوتس Potts (الصوت لأنجيلا لانسبيري Angela Lansbury) المسحورة على شكل

إبريق شاي لفنجانها المفضل تشيب Chip. والحافز وراء الأغنية هو الرغبة الأمومية لدى السيدة بوتس لأن تشرح لتشيبس إحدى حقائق الحياة الهامة، فهي تشرح له كيف يمكن لشخصين مختلفين كلياً، وبالتحديد سيدة جميلة وكائن شنيع، أن يجذبا أحدهما الآخر، وهي بذلك تعبر عن الموضوع الخالد الذي يعالجه الفيلم: «حكاية قديمة قدم الزمن / أغنية قديمة قدم القافية». ويمكن استخدام الأغنية لوصف جنس الأفلام الغنائية الموسيقية نفسه.

لم يكن نجاح فيلم شيكاغو دافعاً لإحياء الفيلم الغنائي الموسيقي، بل أدى إلى نسخ فيلمية أكثر من مسرحيات جديدة ناجحة في برودواي، قلة منها حققت من النجاح ما أمل الاستوديو في تحقيقه، وكان الإيجار والمنتجون (كلاهما من عام ٢٠٠٥) مخيبين للآمال. فالعروض الأكبر من الحياة الواقعية قد تنجح على المسرح، لكنها لا تنجح على الشاشة. وقد كانت مسرحية شبح الأوبرا هائلة النجاح على المسرح ووُذت عدة فرق جواله، لكن الفيلم الذي ظهر عام ٢٠٠٤ لم يستهو الجمهور بقدر مماثل. وأحد أسباب فشل الفيلم أن المسرحية كانت مستمرة في العرض في برودواي عند ظهور الفيلم، وهو نفس المصير الذي حدث لفيلم أهلاً يا دولي! (١٩٦٩). لكن فيلم فتيات الأحلام (٢٠٠٦) حقق نجاحاً أفضل لأن النسخة التي أُعدت للشاشة أصبحت فيلماً حقيقياً، حتى مع الحوار الغنائي المأخوذ عن الأصل (يحتوي الفيلم على جميع عناصر أوبرا الروك). فقد التزم فتيات الأحلام بحدود كلا الفيلم ومسرحية برودواي، وكان يذكرنا باستمرار أن هذا فيلم عن الأوقات الحثوة والأوقات المرة في العمل في عالم الفن. وأحد المشاهد الناجحة بشكل خاص يأتي حين تغني جنيفر هدسون بصوت عال على مسرح بلا جمهور: «أقول لك إنني لن أذهب». كذلك انتقل مثبت الثمن (٢٠٠٧) بسلاسة من المسرح إلى الشاشة، حتى أثناء جذب العرض المسرحي لجمهور كبير في نيويورك.

انقضى أكثر من ربع قرن قبل أن تتحول مسرحية ستيفن سوندهايم Stephen Sondheim سويني نود *Sweeny Todd* إلى فيلم عام ٢٠٠٧، حيث قامت هيلينا بونام Helena Bonham وجوني دب Johnny Depp بلعب الدورين اللذين مثلتهما أنجيلا لانسيري ولين كاريو Len Cariou على المسرح. بالنسبة لرواد المسرح كان الإغراء الرئيسي هو سوندهايم، أما بالنسبة لجمهور السينما، فالإغراء كان مزدوجاً: دب والمخرج تيم برتون Tim Burton، المعروف بافتتانه بالجانب المظلم (على سبيل المثال الرجل الطوطا، ١٩٨٩، وإوارد نو اليندين المَقْصُين، ١٩٩٠، وعودة الرجل الطوطا، ١٩٩٢، وسليبي هوو *Sleepy Hollow*، ١٩٩٩) الذي جعله الشخص المثالي لنقل هذا العمل الغنائي إلى الشاشة، وهو عمل يقوم فيه حلاق ناغم بقطع رقاب الرجال، وشريكه في الجريمة يصنع فطائر من لحومهم. بالطبع سويني نود عمل غنائي موسيقي. لكن في كثير من الأحيان تقوم بأدائه فرق أوبرا، ما يشير إلى أن العمل يكون في أفضل صوره حيث يؤديه مغنون متمرسون. وجوني دب ممثل جيد ومغنٌ مقبول، لكنه لا يملك الصوت المطلوب في المسرح الغنائي. لياً كان الحال، لن تتخلى هوليوود عن التقيب في مسرحيات برودواي الغنائية الموسيقية - أو حتى الأعمال من هذا النوع التي تخبئ خلف قناع الأوبرا - بحثاً عن أي ذهب لا يزال هناك، لكن الأفلام الغنائية الموسيقية الأصلية نادرة. وفي حين أن الفيلم الغنائي الموسيقي لن يفترض أبداً، فإن أيام مجده قد انتهت.

فيلم الغرب الأمريكي

فيلم الغرب الأمريكي (*) أكثر تعقيداً مما قد يفترض البعض بناءً على التمييز المستعمل إلى حد متطرف والمضلل في كثير من الأحيان بين الشرير ذي القبعة السوداء والبطل ذي الملابس البيضاء. في فيلم عزيزتي كلمنتاين، يرتدي الشرير الحقيقي، وهو العجوز كلانتون Clanton

(*) المعروف شعبياً باسم «فيلم الكاويوي». (المترجم)

(والتر برينان Walter Brennan)، ملابس سوداء، لكن الشيء نفسه ينطبق على الدكتور هوليداي Doc Holliday (فيكتور ماتشور Victor Mature) الذي لا يتصف بالشر بتاتاً. وفي فيلم فرد زيمان ذروة الظهيرة، يرتدي رجل القانون الخيّر (غاري كوبر Gary Cooper) قبعة سوداء، وكذلك البطل إيثان (جون وين) في الباحثون.

وكما أوضح جيمس كيتسز James Kitses في دراسته لفيلم الغرب الأمريكي آفاق إلى الغرب^(١)، ليس هذا النوع من الأفلام مسألة الخير في مواجهة الشر بقدر ما هو عن البراري والقفار في مواجهة المدنية، والغرب في مواجهة الشرق. والتوتر بين القفار والمدنية واضح في كلمنتاين، حين تبدأ مؤسسة الكنيسة والمدرسة، اللتان تأتيان بالمدنية، بدخول التخوم، وتجلبان النظام والاستقرار إلى حياة أشخاص خالية منهما. وكما يبيّن الفيلم، التخوم في حالة تغير، فالبلدة ذات الشارع الوحيد تحتوي نكان حلاق، حيث يُستخدَم رذاذ من الكولونيا في آخر كل حلاقة، وهناك كنيسة تكرس لخدمة الله وممثل يقرأ بعض نصوص شكسبير أمام جمهور، وتصبح كلمنتاين (كاتي داونز Cathy Downs) أول مدرسة في البلدة.

في فيلم الغرب الأمريكي تواجه النقائض بعضها بعضاً باستمرار: الحرية / المسؤولية، الاهتمام بالذفس / الالتزام، الجهل / التعلّم، الصحراء / الحديقة. وبطل فيلم الغرب الأمريكي يعيش في وحدة، وفي كثير من الأحيان يحرص بضراوة على استقلاله. لكن إذا كان له أن يتطور، فلا بد أن يتكون لديه إحساس بالمسؤولية، على سبيل المثال بأن يتزوج، أو بأن يخدم المجتمع كمسؤول أمني، أو معلّم، أو قائد قافلة عربات. وحتى التقاعد لا يقف في طريقه إذا كانت هناك حاجة لخدماته، مثلما تطرأ حاجة للكابتن بريتلز Brittles (جون وين) في فيلم جون فورد كانت نضع شريطاً أصفر (١٩٤٩).

(١) جيمس كيتسز، آفاق إلى الغرب.

JamesKitses, *Horizons West* (Blommingon Indiana University Press, 1968), 8-27.



جون وين في دور إيثنان ذي القبعة السوداء
الذي يصعب وصفه بأنه شرير في الباحثون (١٩٥٦).

مبدئياً يبتعد بطل فيلم الغرب الأمريكي عن الزواج، لأنه مؤسسة تحدد من الحرية. لذلك لا يرتاح البطل إلا مع امرأة تكون ذاته البديلة أو مكملته له. وإذا كان للبطل سوابق إجرامية، فقد ينجذب إلى منبوذة من المجتمع، كما ينجذب رينغو Ringo (جون وين) للموسم دالاس Dallas (كلير تريפור Claire Trevor) في عربة المسافرين (١٩٣٩) أو كما ينجذب لينك Link (غاري كوبر) لبيلي Billie (جولي لندن Julie London) في فيلم أنتوني مان رجل الغرب (١٩٥٨). وإذا كان رجلاً صالحاً مثل وايت إيرب Wyatt Earp (هنري فوندا) في كلمنتاين، سينجذب إلى امرأة فاضلة.

والحياة على التخوم تشجع غريزة البقاء التي تكون قوية إلى درجة قد تجعل أحد المجتمعات يخذل رجل القانون فيه، كما يفعل أهل البلدة في ذروة الظهيرة حين يرفضون المجيء لمساعدة رجل القانون في بذبتهم. وأهل التخوم ضيقو التفكير، فهم ينظرون إلى القادمين من الشرق بريية لأنهم يأتون

معهم بالتعليم وبمعرفة القانون. في فيلم الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس، يتعرض محام من الشرق للهزء والسخرية، وفي فيلم أنتوني مان الرجل الآتي من لارامي (1955)، تسخر امرأة من التخوم من منافسة لها بالقول إنها «قطعة من الريش من الشرق». وفي ليبرتي فالانس لا تثبت في الصحراء سوى وردة الصبار إلى أن يصل الري إلى المكان، وذلك نتيجة تشريع بمبادرة من محام شرقي، يهزأ مذه الناس بتسميته «ابن المدينة».

ومع ذلك، يبقى أشخاص لا يستطيعون التأقلم مع القفار بعد أن تحولت إلى حدائق: خارجون على القانون، وأفراد لا يقبلون الحلول الوسط، ومثاليون رومانسيون. والذين لا يندمجون في المجتمع لديهم خياران: الهرب أو العودة إلى القفار. في عربة الركاب، ينجو رينغو ودالاس «من نعم المدنية»، حسب قول إحدى الشخصيات، فهما يتوجهان إلى المكسيك، حاملين معهما النزعة الفردية التي تتصف بها التخوم. وفي الباطون، يمضي إثان خمس سنوات ليغترب على نيببي، التي كانت طفلة حين خطفها الهنود من قبيلة الكومانشي Comanche. وحين يأتي بها في النهاية، يقف للحظة عند الباب بينما يدخل الآخرون. ولا يدخل إثان معهم، لأن البيت والمجتمع غير مكتوبين له، وبدلاً من ذلك يعود إلى القفار مثل آلهة الأساطير الذين يهبطون إلى الأرض لمساعدة البشر ويغادرون عند انتهاء المهمة.

ويعطي المؤلف ستانلي سولومون Stanley Solomon في كتابه أبعد من الصيغة: أجناس الأفلام الأمريكية تفسيراً وحيداً لحبكات أفلام الغرب الأمريكي وشخصياتها ومواقع أحداثها، وهذا التفسير هو الأرض، التي لا تحدد فقط مسرح الأحداث، ولكن أيضاً أنواع الأشخاص الذين ينجذبون إليها، وأنواع المواقف التي يواجهونها فيها⁽¹⁾. ولأن الغرب خشن وقاس، لا يعيش فيه إلا الذين يتمتعون بالصلابة. ولكن حتى هؤلاء بحاجة إلى الحماية من

(1) ستانلي سولومون، أبعد من الصيغة: أجناس الأفلام الأمريكية.

Stanley Solomon, *Beyond Formula: American Film Genres* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976), 12-15.

أصحاب المصارف الذين لا رادع يردعهم، وإقطاعي المواشي، والمحامين
الملتوين، وتجار الأراضي. لذلك فهم بحاجة إلى سلاح الفرسان، ورجال
القانون، والصحفيين الذين يتبنون قضاياهم، والمحامين الشرفاء، والرجال الذين
لا يعرفون الخوف، وهؤلاء هم أبطال أفلام الغرب التقليديون.

ويفسر عامل الأرض عدم اختلاف خنقيات الأحداث: الحقول والوديان
والهضاب والصحارى والمزارع الضخمة ومراكز التبادل التجاري والحصون
والبلدات ذات الشوارع الوحيد الذي يضم الحانة ودار القمار ودار البغاء، وأيضاً
إذا كانت المدنية قد بدأت تغزو البلدة: دكان حلاق ومكتب صحيفة. كما يبرر
عامل الأرض وسيلة السفر: عربات المسافرين والجياد وقوافل العربات والسكة
الحديدية، ويساعد في شرح الوسائل والطقوس المتكررة في حبكة هذه الأفلام.
ففي كثير من الأحيان، تتمحور حبكة فيلم الغرب الأمريكي حول بحث عن
مطلب ما أو حول رحلة: البحث عن شخص من الأحبة في الباحثون، أو عن
قاتلي أحد الأحبة في المتبحرون بالمشجاعة (١٩٥٧) وآخر قطار من غن هيل
(١٩٥٦). كما يمكن أن يشتمل الفيلم على رحلة جماعية عبر أراضٍ عدائية:
الرحلة عبر أراضي قبيلة الأباتشي Apache في عربة الركاب، وسوق قطيع
الماشية في فيلم هوارد هوكس Howard Hawks النهر الأحمر (١٩٤٨)، ورحلة
المورمون^(*) عبر الجبال في فيلم جون فورد سيد العربات (١٩٥٠).

والذين يسعون في بحث عن مطلب أو ينطلقون في رحلة هم مجموعة
متنوعة، عادة خليط من نوي النزعة الفردية والتقليديين، من المتعلمين وغير
المتعلمين، من ذوي الأخلاق وغير المعنيين بالأخلاق، من الرومانسيين
والواقعيين. والركاب في عربة الركاب يمثلون هذا الخليط: البطل الوحيد ذو
الماضي الإجماعي، والموسم، والمرأة الفاضلة، والطبيب السكر، والمقامر القادم
من الجنوب، وبائع الويسكي، والمسؤول المصرفي المختلس، ورجل القانون
اللطيف، والسائق مع زوجته المكسيكية. وقد وسعت أفلام أخرى القائمة لتشمل
مزارعين على أراضٍ وزعتها الحكومة، وضباطاً في سلاح الفرسان، ومنقبين عن

(*) المورمون Mormon طائفة دينية أمريكية تأسست عام ١٨٣٠.

المعانن، وصيادين بالأفخاخ، ومضاربين، وغربي الأطوار، ومستأدين، وشخصيات أمومية أو أبوية. ومع نضج هذا الجنس الفيلمي، أدخلت تنوعات غير مألوفة على الشخصيات التقليدية: رجل القانون الذي يتحول إلى باحث عن جائزة في التجمه القصديرية (١٩٥٧)، وهنود يتكلمون لغتين أو ثلاث لغات في حصن أبائهم وكانت تضع شريطاً أصفر، والرجال البيض الذين يتزوجون نساء هنديات في السهم المكسور (١٩٥٠) والرمح المكسور (١٩٥٤)، والبطله التي تعاني الوحده في فيلم نيكولاس راي جوني غيتار *Johnny Guitar* (١٩٥٤).

على الرغم من طبيعة فيلم الغرب الأمريكي الواقعية، فهو طقوسي أيضاً. والصبغة الاحتفالية تسبغ أفعالاً معينة، كما لو أنها تؤدي وفقاً لطقس ديني أو غير ديني. هذه الطقوس تشمل اللعب بالمسدسات والمواجهات ونوعيات اللباس وحوادث العوده والمغادرة والدفن. في فيلم الغرب الأمريكي لا يتناول المرء مسدسه ببساطه ويبدأ بالإطلاق، بل يسحب المسدس من على وركه بأسلوب راقٍ. فالمسدس أكثر من سلاح؛ إنه امتداد لشخصية صاحبه. أحياناً ينزعه أحد الشخصيات ببطء من حامله برشاقة هائلة، وفي أحيان أخرى يخرج به بسرعة ويطلق النار منه بأساليب من السحب السريع مختلفة ومعروفة. وقد يطلق أحد الشخصيات النار من مسدسين، وهو يقف متحدياً ورجلاه بعيدتان إحداهما عن الأخرى، ويمسك بالمسدسين بزوايتين مختلفتين. كما أن المسدس أيقونه، صوره توحى بالرهبة، ينبغي الإمساك بها كما يمك المرء طلسماً أو شيئاً مقدساً.

في فيلم الغرب الأمريكي، الملابس تصنع الشخصية. ترتدي المرأة الفاصلة ملابس محدثمة وبسيطة تغطيها إلى العنق. وعادة ترتدي المومس ملابس مثيرة، كالتقميص الكاشف عن الكتف أو الثوب المنخفض الصدر. وفي أفلام الغرب الرمزية، مثل شين والباحثون، ملابس البطل لافتة للنظر إلى درجة أنها تعطيه هالة فارس من القرون الوسطى أو محارب من ملحمة. فشين - الذي يتجسد وكأنه إله هبط إلى الأرض لمساعدة مزارع وعائلته - يرتدي ملابس جنديه بيضاء تميزه عن الآخرين. ويرتدي إيثان، عدد ظهوره الأول في فيلم الباحثون، مندبل رقبة أسود ومعطفاً فضفاضاً مما يرتديه الجنود الجنوبيون ويحمل سيفاً. وبنديته موضوعه في غطاء جندي مهذب يشبه

الدرع. وثيابه التي هي ذكرى من أيامه في الحرب الأهلية تميزه كمفارقة تاريخية في تكساس فيما بعد الحرب، لكنها أيضاً تسبغ عليه هيئة بطولية.

ومنذ فيلم الغرب الأمريكي الأول في ١٩٠٣ - الذي هو فيلم إ. س. بورتر سرقة القطار الكبرى - كانت المعركة بالمسدسات حادثاً درامياً وأحياناً أوبرالياً. في سرقة القطار الكبرى حين يُصاب أحد الخارجين على القانون يقوم بالدوران كراقص الباليه، ويطلق النار من مسدسه أثناء سقوطه. وتحافظ أفلام سام بكنباه Sam Peckinpah عن الغرب الأمريكي على تراث حركات الرقص عدد الموت، التي كثيراً ما تكون بالحركة البطيئة، ما يضيف سبغة رهبة للذروة الدامية. ومن المحتمل أن أقرب مشاهد الموت قرباً من الأوبرا يحدث في فيلم كينغ فيدور King Vidor صراع تحت الشمس (١٩٤٧)، الذي تتبادل فيه بيرل Pearl (جنيفر جونز Jennifer Jones) إطلاق النار مع لوت Lewt (غريغوري بك) حين يدركان فجأة أنهما مغرمان أحدهما بالآخر، وعندئذ تزحف بيرل الدامية فوق الأحجار والصخور لتموت بين ذراعي لوت.



ألان لاد في ملبسه الجلدية البيضاء في فيلم شبن (١٩٥٣).

ومع أن معظم مشاهد معارك المسدسات أقل غرابة، فهي مع ذلك مسرحية الطابع. وحتى المشاهد التي تبدو تقليدية لا تخلو عادة من لمسة مسرحية: مندبل الدكتور هوليداي وهو يرفرف في الريح بعد أن يُقتل صاحبه في زريبة أو كيه O. K. في كلمنتاين، وموت مكيب فوق الثلج وهو وحيد في فيلم روبرت أولتمان مكيب والسيدة ميذر (١٩٧١). وأحياناً يأخذ إطلاق النار المتبادل شكل السير مسافة طويلة، إذ يسير البطل في شارع خرج منه أهالي البذرة أو هجروه، ليقابل الشرير أو عصابة الشرير، كما في ذروة الظهيرة. وتمثل ذروة فيلم النهر الأحمر اختلافاً في مسألة معركة المسدسات، إذ حين يسير توم دنسون Tom Dunson (جون وين) في شارع بنية ليتحدى ابنه المتبنى مات Matt (مونتغمري كليفت Montgomery Clift)، يكتشف أن مات يحترمه احتراماً يمنع من الرد عليه.

كما أن مناسبات الوصول إلى الوطن والمغادرة والدفن في فيلم الغرب الأمريكي هي أفعال طقوسية. فالوصول إلى الوطن يتخذ طابع طقس شبيه بطقوس الأساطير الإغريقية حسب ما يرد في الأعمال الملحمية، مثل عودة أونيسيوس Odysseus (أوليس) في الأوديسة. حين يعود إيثان من الحرب الأهلية في بداية الباحثون، تكون عودته عودة الأبطال، وهو يسير إلى منزل أخيه وكأنه في موكب مؤلف من شخص واحد، وكل عضو في العائلة ينظر إليه بإجلال. وحين يودع ويات إيرب كلمنتاين ويودع شين ماريون، فكل منهما يتصرف وكأنه فارس يودع السيدة التي يحبها. وفي أفلام جون فورد التي يظهر فيها سلاح الفرسان، لا يغادر الفرسان الحصن ببساطة، بل يخرجون في نسق تصاحبهم موسيقى «الفتاة التي تركتها» أو «كانت تضع شريطاً أصفر». ويؤطر الدفن بشكل لافت، فالمشاركون في الجنازة يقفون وخلفهم الأفق كما لو أنهم أشخاص في لوحة. وبين الحين والآخر، تُضاف لمسة من الشفقة. في شين يمد كلب الرجل الميت مخلبه ليلمس نعش سيده أثناء إنزاله داخل الأرض، وفي كادت تضع شريطاً أصفر، تستخدم امرأة قطعة من تدورتها الحمراء لتصنع منها علماً لدفن أحد الضباط.

إذن فيلم الغرب الأمريكي هو أكثر من تجميع للأخبار والأشهر والقييحين، بل هو جنس فيلمي معقد يسجل بطريقته الخاصة تاريخ أمريكا.

طوال العقد السابع من القرن العشرين، استقطبت حرب فيتنام الشعب الأمريكي كما لم يفعل أي صراع سبقها. ولكن باستثناء فيلم القبعات الخضراء (١٩٦٨)، الذي مجّد تورط أمريكا في فيتنام، نزع صانعو الأفلام إلى تحاشي الحرب في أواخر ذلك العقد وأوائل العقد التالي، ومع ذلك لم تكن الحرب غائبة كلياً عن الشاشة، إذ قام فيلم الغرب الأمريكي بوظيفة مزدوجة، فقد أصبح صورة مجازية للحرب البشعة، وكذلك مرآة تعكس الحساسية تجاه تصوير الأقليات التي انتشرت في أمريكا نتيجة حركة الحقوق المدنية. وكانت الوظائف مترابطين، فحرب فيتنام كانت تُعبّر حرباً تتطوي على تمييز ضد ذكور الأقليات الذين لم يتمكنوا من الذهاب إلى الجامعات، وبالتالي لا يحق لهم التأجيل، وانتهى الأمر بسوقهم إلى الخدمة العسكرية.

إذا كان الغرب فقد شيئاً من طابعه الأسطوري في العقد الثامن من القرن الماضي، وأصبح فيلم الغرب الأمريكي أكثر عنفاً، فجزء من السبب هو توثيق البشاعات والفظائع التي ارتكبتها الجنود الأمريكيون في فيتنام. وقد ألهمت مجزرة مي لاي My Lai فيلمي الجندي الأزرق (١٩٧٠) وغارة أوثرانا (١٩٧٢)، اللذين تضمننا بعض أكثر العنف صراحة مما ظهر على الشاشة في أفلام الغرب، لكنه لم يكن شيئاً بالمقارنة مع ما حدث في جنوب شرق آسيا.

ومع نهاية العقد الأخير من القرن الماضي، كان فيلم الغرب الأمريكي المستوحى من حرب فيتنام قد وصل إلى نهاية مساره، وترك خلفه غرباً جُرد من صبغته الأسطورية ولم يعد يصلح لأن يُعتبر صورة مجازية لأمريكا مثالية. وأصبح غرب جون فورد الأسطوري وثيق الارتباط بجون وين - الذي كان لا يزال أيقونة لكنه في الوقت نفسه أصبح رمزاً للوطنيين الشديدي الحماس الذين أيدوا الحرب - إلى حد منع صانعي الأفلام من تقليده. وإذا كان الغرب الآن عالماً مصغراً لأي شيء، فهو لأمريكا كما كانت (وربما ما زالت)، وليس لأمريكا كما كان يمكن أن تكون. وفي غياب الأسطورة، يوجد نقيض

الأسطورة والنزعة التعديلية. فإما أن يعاد اختراع الأساطير، أو يعاد فحص الأحداث التاريخية التي ألهمتها في محاولة للوصول إلى تصوير أقل جبراً في الخيال لما «حدث في الحقيقة» أو «كيف كانت الأمور حقاً».

وليست التعديلية - التي تتحدى التفسيرات المتلقاة - جديدة تماماً. فقد كان جون فورد يجرب في نطاق النزعة التعديلية منذ أواخر العقد الخامس من القرن العشرين بدءاً بفيلم حصن أبالتشي، إذ قام تدريجياً بتغيير طريقة تصوير الأمريكيين الأصليين على الشاشة، حتى إلى درجة تقديم وجهة نظرهم في فيلمي الباحثون وخريف الثنايين (١٩٦٤). لكن لسوء الحظ من المحتمل أن النزعة التعديلية لدى جون فورد - التي تضمنت من بين أشياء أخرى هنوداً من الأباتشي يتكلمون الإسبانية بدلاً من الكلام غير المفهوم الذي كان يستعمل في كثير من الأحيان للإيحاء بالمصادفة - لم تكن صريحة بما يكفي لإحداث التأثير الذي كان من المفترض أن تحدثه. وفي حين أن أفلاماً أخرى من أفلام الغرب الأمريكي، مثل السهم المكسور وأباتشي (١٩٥٤) حاولت أيضاً تصحيح الصورة السلبية للأمريكيين الأصليين التي رعتها هوليوود، فقد ظهرت هذه الأفلام في وقت كان التلفزيون ينتزع الدور الذي سبق أن لعبته الأفلام في التأثير على موقف الجمهور تجاه كل شيء من الجنس إلى المسائل العرقية.

وأوائل العقد الثامن من القرن العشرين هي الفترة التي بدأ صانعو الأفلام فيها ينظرون إلى الغرب القديم نظرة أوثق ويشككون بالطريقة التي كان يصور بها. فالهندي الأمريكي الذي كان في السابق هو البادئ بالعنف أصبح الآن الضحية. وقد تحدى فيلم الرجل الكبير الصغير (١٩٧٠) أسطورة جورج كستر George Custer البطل ووقفته الأخيرة في نيتل بينهورن Little Bighorn، وكان كستر كما ظهر في فيلم الرجل الكبير الصغير أبعد ما يكون عن الشخصية الرومانسية التي مثلها إيرول فلين Errol Flynn في فيلم راول وولش ماتوا وهم يلبسون أحذيتهم (١٩٤١)، ففي فيلم الرجل الكبير الصغير يكاد كستر أن يكون مختلاً عقلياً، وكان الهنود الأمريكيون ضحايا جنونه. وكان

فيلم الغرب الأمريكي التعديلي قد ترسّخ جيداً حين ظهر فيلم يركّص مع الثناب (١٩٩٠). وقد كان يركّص مع الثناب علامة فارقة تشير إلى ذروة عقدين من النزعة التعديلية، التي نجحت في قلب أنماط شخصيتي الهندي الأمريكي والرجل الأبيض المتحضر المألوفة. ورواج الفيلم يوحي أيضاً بأن جماهير المشاهدين أقل ميلاً الآن للتفكير بالخير والشر على أساس العرق والانتماء الإثني.

نقيض الأسطورة مشابه للنزعة التعديلية، فإما أن تخضع الأسطورة الأصلية، بدركاتها وشخصياتها، إلى المحاكاة الساخرة أو تُقلّب رأساً على عقب. وهناك فيلمان أخرجهما كلينت إيستوود Clint Eastwood وقام بدور البطولة فيهما من الواضح أنهما يقدمان نقيض الأسطورة، وهما الفارس الثناحب (١٩٨٥) وغير مغفور (١٩٩٢). وكان إيستوود قد برز في أفلام الغرب الأمريكي التي أخرجها المخرج الإيطالي سيرجيو ليوني Sergio Leone، الذي برغم حبه المعلن لأفلام الغرب كان يحب أيضاً تصوير العنف بأكثر قدر من الوضوح، وأحياناً بطريقة أوبرالية حسب ما تسمح به الفترة. بدلاً من الأبطال يوجد نقائض الأبطال^(*). فم تعد الشخصية الرئيسية رجلاً ذا ماضٍ عنيف يود أن يخلفه وراءه، مثل رينغو وشين وإيثان إدواردز، بل كان هو الماضي. أصبحت الشخصية الرئيسية هي الجانب المظلم من البطل، الجانب الذي لا يذكر إلا بالتلميح في أفلام مثل شين والباحثون. أما نقائض الأبطال لدى ليوني، فهم رجال بلا أسماء يظهرون من اللامكان، ويبدون مثل المتنبئين بالهلاك، ويقتلون منافسيهم، ويفوزون بالذهب أو بمال القديّة، ويظهرون البذّة، مخلفين وراءهم سلسلة من الجنث، وليس جثة الشرير وحده كما فعل شين. وفي الواقع، يكاد الفارس الثناحب أن يكون محاكاة ساخرة لفيلم شين، يحل المنقبون عن الذهب فيه محل المزارعين وتتحول شخصية شين إلى شخصية الواعظ (كلينت إيستوود)، الذي يجنب الموت معه، كما يفعل الفارس الثناحب في سفر الرؤيا.

(المترجم)

(*) شخصيات رئيسية لا تتمتع بصفات البطولة.

وبسبب تأرجح فيلم إيستوود غير مغفور وتحاشيه لوجود أي شبه واضح مع أفلام أخرى، فهو يعتبر واحداً من أفضل أمثلة فيلم الغرب الأمريكي الذي يقدم نقيض البطل. فقد عكست أنماط الشخصيات الرئيسية والمواضيع المألوفة في فيلم الغرب الكلاسيكي، وبدلاً من البطل، يوجد بطل يلعب دور الشرير، وباقي الأشرار لا يتمتعون بصفات تتيح لهم الخلاص. أما الشرير البطل فله



مقاتل كان يعمل في السابق بناء على مهارته في استخدام المسدس
(كلينت إيستوود) وصديقه (مورغان فريمان Morgan Freeman)
ينطلق لحصد مكافأة في غير مغفور (١٩٩٢).

على الأقل صفتان مخلصتان: الرغبة في الإصلاح وفي عيش حياة مستقيمة، ولديه قانون عقاب يمثل الجانب الآخر من قانون الشرف. كان وليام مني William Munny (إيستوود) يعمل سابقاً مستغلاً براعته في استخدام المسدس وقد بقي وفيماً لذكري زوجته المتوفاة، وهو لا يريد شيئاً سوى تنشئة طفليه بسلام. لكن إمكانية الحصول على جائزة ألف دولار مقابل قتل الرجال الذين قاموا بتشويه إحدى المومسات تدفعه إلى العودة لأسلوب حياته القديم. ولم يبدأ أي فيلم من أفلام الغرب الأمريكي، ولا حتى المبنية على نقيض الأسطورة،

مثل بداية غير مغفور، بمنظر شرط وجه امرأة بألة حادة. ولم يستعمل أي فيلم من أفلام الغرب الأمريكي على الإطلاق التعبيرات السوقية والبذينة المنتشرة في زمننا المعاصر بمثل هذه الكثرة، وكأن لغة الأفلام المصنفة R أصبحت لغة الغرب القديم.

في فيلم الغرب الأمريكي الكلاسيكي كان يوجد مقاتلون بالمسدسات يحاولون نسيان ماضيهم، لكن فلسفتهم المبدئية على مبدأ «العين بالعين» تطبقت منهم الانتقام بسبب قتل صديق بدم بارد (شين)، ومقاتلون يدفعهم إلى القتال فتیان يبحثون عن المجد ويهزأون من فكرة قاتل انصلح حاله (المقاتل بالمسدس، ١٩٥٠). وكان هناك صيادو مكافآت من قبل (المهماز العاري، ١٩٥٣)، بل ورجال قانون يسعون للحصول على مكافأة (النجمة القصديرية). وفي فيلم الغرب الأمريكي التقليدي، ينطلق الشخص الرئيسي في رحلة من نوع ما - بحث عن مطلب، أو نقل للماشية، أو عملية إقناذ - وفي كثير من الأحيان يرافقه صديق قديم (النهر الأحمر) أو يضطر لمرافقة شخص نقيض له كلياً (اثنان ترفاقا على جواديهما، ١٩٦١). وأحياناً يوجد صبي أو شاب إما يتعلم من المقاتل الذي انصلح أمره (شين) أو يمثل الفتى الطائش الذي يشبه المقاتل كما كان في صباه (المقاتل بالمسدس). وأخيراً هناك رجل قانون يمكنه القيام بأي شيء من لعب دور ضابط صلب يطبق القانون (عزيرني كلمنتاين) إلى دور الإنسان المتعاطف الذي يلوي القانون لصالح الذين أساء المجتمع الحكم عليهم (عربة الركاب). وجميع هذه الأنماط - المقاتل السابق بالمسدس والصديق القديم والفتى قليل الخبرة ورجل القانون - تظهر في فيلم غير مغفور، ولكن على نحو معكوس كلياً.

وفي فيلم الغرب الأمريكي التقليدي، قد يأتي المقاتل السابق لمساعدة مزارع (شين)، لكنه ليس مزارعاً. وفي غير مغفور مني مزارع غير ناجح يربي الخنازير. وفي فيلم الغرب التقليدي، رفيق البطل أبيض، وفي العقدين الأخيرين من القرن العشرين اللذين تعددت فيهما الثقافات، لا أهمية للون. لذلك لا يوجد أي شيء غير عادي في كون صديق مني القديم نِد لوغان (Ned Logan) أمريكياً

أفريقيًا وزوجته من سكان أمريكا الأصليين. ويعلم مني بأمر المكافأة من الفتى شيفيلد Sheffield، الذي يتبجح رغم صغر سنه بأنه قتل خمسة رجال، في حين أنه يكاد في الحقيقة أن يكون أعمى ولم يقتل أي شخص بعد. ولم يتضمن فيلم الغرب الأمريكي قط رجل قانون يطلق عليه اسماً مثل اسم بيل الصغير (جين هاكمان Gene Hackman)، الذي هو من شخصيات فيلم غير مغفور واسمه الحقيقي بيل داغيت Bill Daggett، وهو يستخدم عصابة من المجرمين لفرض الأمن والنظام في بلدة بيغ ويسكي. بين الحين والآخر يكون المسؤول عن تطبيق القانون شريراً (القاضي الاتحادي في الرجل القادم من كولورادو، ١٩٤٨، وضابط الشرطة في الفارس الشاب، ١٩٨٥)، ولكن لم يكن هناك قط رجل قانون أكثر سادية من داغيت، الذي يجد متعة كبيرة في رفس وجلد مخالفي القانون، أو الذين يفترض أنهم يخالفونه. وحين يصبح مني المنتقم لند، فهو لا يرتدي ملابس جلدية مثل شين، بل ملابس بنية فاتحة. كما أنه ليس ملاك الاندقام، بل هو ملاك للموت يترك أرض إحدى الحلات والجثث مبعثرة فيها، بما فيها جثة رجل القانون، قبل أن يتوجه عائداً إلى مزرعته.

باستثناء بعض النقاط، وخاصة عند البداية والنهاية، التي تصور مزرعة مني عند الغروب، فإن عالم الفيلم عالم مظلم، يلخصه وجه إيستوود، وجه ليس أسمر بقدر ما هو بني، وملابسه التي تبدو باللون نفسه إلى حد كبير.

من خلال إعطاء صورة نقيضة للماضي، يُحضر فيلم غير مغفور الغرب القديم إلى الحاضر، ربما للإيحاء بعدم وجود فارق كبير بينهما. لكن نجاح الفيلم - الذي ربح أوسكاري أفضل فيلم وأفضل مخرج (إيستوود) - لم يسبب إحياء لاهتمام بفيلم الغرب الأمريكي بين مشاهدي الأفلام. وقد أخفقت أفلام الغرب الأمريكي في تحقيق الشعبية نفسها، رغم أن بطولتها كانت لنجوم معروفين، مثل كيفن كوستنر Kevin Costner في ويات إيرب Wyatt Earp (١٩٩٤)، وروبرت دو فال Robert Duvall وجين هاكمان في جيرونيمو: أسطورة أمريكية (١٩٩٣)، وشارون ستون Sharon Stone في السريعون والموتى (١٩٩٥). ولكن كما نعرف، الأجناس لا تموت أبداً. ونجاح النسخة الجديدة التي ظهرت

عام ٢٠٠٧ من فيلم عام ١٩٥٧ قطار الثالثة وعشر دقائق إلى يومنا - حيث قام رسك كرو Russell Crowe وكريستيان بيل Christian Bale بالدورين اللذين أداهما في الأصل غلن فورد Glenn Ford وفان هفلين Van Heflin - يوحى بأن الأجناس قد تدخل في حالة سبات لفترة من الزمن، لكن في الظروف المناسبة ومع النجوم المناسبين، يمكن أن تعود إلى الظهور وتلقى إعجاباً واسعاً بين الجمهور. وفيلم الغرب الأمريكي يحتاج إلى أن يكون ممثلون أيقونيون مثل إيستوود وكرو نجومياً في أفلام تخاطب الحاضر بقدر ما تخاطب الماضي، وبذلك تشجع المشاهدين على إعادة التفكير بعصرهم كما يفكرون بالعصر الذي يصوره الفيلم.

فيلم الجريمة

لقد افتتن صانعو الأفلام دائماً بالمجرمين ورجال العصابات. وتزامنت حقبة رجال العصابات مع بداية عصر هوليوود الذهبي في أواخر العقد الثالث من القرن العشرين، ووفرت بذلك لكاتبى السيناريو مادة جديدة لحبكاتهم. في كثير من الأحيان كانت الحكمة تأتي مباشرة من عناوين الصحف، وبوجود آل كابوني Al Capone وبونى باركر وكلايد بارو Bonnie Parker and Clyde Barrow وجون ديلينجر John Dillinger ولكي لاسيانو "Lucky" Luciano في عناوين الصحف، لم يكن هناك نقص في مادة الكتابة. ولم يجذب المجرمون صانعي الأفلام وحدهم، بل جذبوا الجمهور أيضاً. كان رجال العصابات شخصيات نابضة بالحياة في وسط الركود الكبير الكئيب، يقومون بما لا يستطيع مشاهدو الأفلام فعله، حتى لو أرادوا ذلك. لم يخرق المجرمون القانون بقدر ما هزئوا به. لكنهم هزئوا به وفقاً لسيناريو النجاح الأمريكي. فقد مارسوا شكلاً خاصاً بهم من الحركة نحو الأعلى، إذ بدؤوا بالتسليح وانتهوا بسرقة المصارف. بدؤوا كتابعين خذوعين ثم انتهى بهم المطاف رؤساء اتحادات من العصابات. ومع تقدمهم اكتسبوا زخارف النجاح: معاطف وقبعات عريضة الحافة

وبذلات قاتمة أو مخططة. لكن أهم الأشياء هو أن رجال العصابات مارسوا حريتهم، وهي الصفة التي يعطي لها الأمريكيون قيمة ثمينة. فبما أن الأعراف التقليدية لا تقيدهم، كانوا يتمرغون في مجد استقلالهم، محققين التحرر الذي قد يحسداهم مشاهدو الأفلام عليه لكنهم لا يستطيعون ممارسته أبداً لأن الثمن فوق طاقتهم.

وهكذا يصور فيلم الجريمة المجرمين ورجال العصابات بمزيج من الافتتان والتعاطف، ويكاد أن يصل إلى تبرئتهم. وكانت قواعد الإنتاج تصر على أن الجريمة غير مجزية. ومع ذلك، هناك بضعة أفلام لا يدفع المجرم فيها ثمن جرائمه. في فيلم الدكتور كلينر هالوس المدهش (١٩٣٨) يقرر طبيب بارز (إدوارد روبنسون) - يقوم سراً بتأليف كتاب عن العقل الإجرامي - أن يتسلل إلى عصابة من اللصوص لاكتساب معلومات من منبعها الأصلي. وينتهي به الأمر بأن يقتل قائد العصابة (همفري بوغارت)، لكن يحكم عليه بالبراءة على أساس الجنون. وهو في الواقع عاقل تماماً، لكن الكاتبين جون هيوستون وجون وكسلي John Wexley يبرران الجريمة بأنها إزالة عقبة في طريق التقدم العلمي. وفي فيلم اللصوصية، المحدودة (١٩٤٢)، يشتري محتال سابق (روبنسون) محل حقائق سفر كي يتمكن من حفر نفق إلى المصرف المجاور، وينسف الخزنة، ويسرق المال. وعلى الرغم من أن زميلاً له في السجن يعلم بالخطة ويتولى هو العملية، فإن الشخص الذي يلعب روبنسون دوره ورفاقه يشاهدون لآخر مرة وهم يهربون، ومن المفترض أنهم سيقومون بنشاط آخر. وفي حراسة فوق نهر الراين (١٩٤٣)، يقوم مؤثر Muller (بول لوكاس Paul Lucas)، وهو عضو في المقاومة ضد النازيين، بقتل نيك دي برانكوفيس Teck de Brancovis (جورج كولوريس George Coulouris)، الذي يقف في طريق عودته إلى ألمانيا لمتابعة القتال ضد الفاشية. وبما أن توزيع الفيلم كان أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن مشاهدي الأفلام اعتبروا الجريمة على أنها إزالة خطر يهدد قضية عادلة. على أية حال، مع أن قواعد الإنتاج كانت تمنع تجسيد الجريمة، فهي لم تمنع هوليوود من منح رجال



الموت المنمق

في فيلم الجريمة الكلاسيكي كما يظهر في فيلم علو تشعب (١٩٣١).

العصابات فتنة خبيثة وجعل حياتهم دراما راقية حتى الدقائق الأخيرة القليلة حين يحين وقت الجزاء. وحتى في ذلك الحين، كان رجل العصابات يموت ميتة فخمة، إما في الشارع أو على رصيف، يكون سطحه دائماً أسود سواداً أنيقاً، كما لو أنه أعد خصيصاً لمن كشفوا عن جانيهم المظلم. وفي فيلم راول وولش العشرينات الصاخبة (١٩٣٩)، يموت إيدي بارتلت Eddie Barlett (جيمس كاغني James Cagney) على درجات كنيسة بين ذراعي عشيقته. وحين يسأل ضابط شرطة عن هوية إيدي، تقول عشيقته، «لقد كان شخصية هامة».

بالإضافة إلى إطلاق النار على رجال العصابات في الشارع، كما في فيلم هوارد هوكس Howard Hawks نو نذبّة الوجه (١٩٣٢)، أو على الأرصفة، كما في فيلم ركّض طول الطريق (١٩٥١)، فقد كلوا يتقون حتفهم فوق درجات سأم أو

فوق صخور، وذلك يرمز إلى سقوطهم من موقع القوة. فروي إيرل Roy Earle (همفري بوغارت) في فيلم أعالي سييرا يهوي على رأس صخرة. وموته هو سقوط حرفي من الأعالي، على خلاف السقوط المجازي في المأساة الكلاسيكية. وأحياناً حين يموت مجرم هو وحبيبته، فإن إحدى الجثتين تنتهي فوق الأخرى، كما في فيلم روبرت سيودماك Robert Siodmak (نقاطع ١٩٤٩)

ويشبه فيلم الجريمة فيلم الغرب الأمريكي في أنه أوحى بمشاهد موت مسرحية. وحالتان من أفضل الحالات تحدثان في أفلام جيمس كاغني. في فيلم مايكل كرتيز Michael Curtiz ملانكة منسخة الوجوه (١٩٣٨)، يوافق روكي سوليفان Rocky Sullivan (كاغني) على التظاهر بالجبن في محاولة لتثبيط همة المراهقين الذين يمدونه كيلا يصبحوا مجرمين. فبعد أن يسير روكي بغيرور إلى الكرسي الكهربائي، يتظاهر بأن الخوف تملكه ويتوسل الإبقاء على حياته على نحو هستيري. وفي فيلم راؤل وولش الحرارة البيضاء (١٩٤٩)، يموت كودي جاريت Cody Jarrett (كاغني) في انفجار مروع لصهاريج كيميائية، وهو يصيح: «فوق قمة العالم يا أمي!» وكودي جاريت يصل فعلاً إلى القمة ولكن فقط كي يلتهمه لهب النار.

هناك عناصر أخرى في فيلم الجريمة تشبه فيلم الغرب الأمريكي. ففي كليهما يمدل المسدس أيقونة. وكما يمكن للمسدس في فيلم الغرب أن يعكس شخصية الشخص الذي يستعمله، يمكن أن يكون المسدس في فيلم الجريمة انعكاساً لتوتر مستخدمه العصبي أو شهوته الجنسية. فكودي جاريت يلوح بالمسدس مثل طفل يتخيل نفسه من البالغين. ومن الممكن فهم تصرف جاريت، إذ أن العلاقة التي تربطه بأمه أوديبية إلى حد أنه يجلس في حضنها. وفي بوني وكلايد *Bonnie and Clyde* (١٩٦٧) يكتسب المسدس صفة جنسية. فهو بالنسبة لكلايد العنين بديل القدرة الجنسية، وهو بالنسبة لبوني معادل للمتعة الجنسية.



ولرین بیٹی Warren Beatty و فای نکاوی Fay Dunaway

يمثلان الشخصيتين التي يحمل فيلم أرثر بن Artux Penn بوني وكلايد لسمهما.

تجري أحداث فيلم الجريمة داخل عالم من الغرف الخلفية والبارات والمطاعم والسيارات الرشيقّة والشوارع اللئيمة والحانات غير المرخصة والملاهي الليلية والشقق الفقيرة والفخمة والبيوت التي تشبه الأضرحة. وعلى خلاف فيلم الغرب الأمريكي، لا يمكن لفيلم الجريمة أن يسمح للأشخاص الذين يعاون الوحده، حتى حين يكونون من مخالفي القانون، أن يجدوا زوجة ويعيشوا حياة سعيدة. أحياناً يجد رجال العصابات من يحبونهم حقاً، ولكن فقط ليموتوا بين أذرع هؤلاء الأذبة.

ولكي يكون فيلم الجريمة الأمريكي مؤثراً، اعتمد على ممثلين هم أنفسهم أيقونات: جيمس كاغني وهمفري بوغارت وإدوارد روبنسون وجون غارفيلد John Garfield. وعلى أيدي هؤلاء الممثلين الذين استطاعوا إشعال جذوة إنسانية في شخصياتهم، أصبح رجل العصابات والمجرم هي في الوقت نفسه نسخاً أعلى وأدنى من أنفسنا. فهم جانبنا المظلم، يقومون بما لا نجرؤ أبداً على فعله، ومع ذلك فهم يحققون الحلم الأمريكي بتحقيق النجاح والثروة والشهرة. ومع أننا نسرّ بأننا لسنا هم، فحن في الوقت نفسه لا نستطيع منع أنفسنا من حسدهم على جرأتهم لأن رجل العصابات - كما بين أحد دارسي الأفلام - هو

«النموذج الأولي للحالم الأمريكي الذي تتطوي أفعاله وتصرفاته على عيش الحلم الذي يشترك فيه الجميع تقريباً من الموجودين في الأوضاع والتناقضات الخاصة بالمجتمع الأمريكي، وهو حلم في نزاع مع المجتمع».^(١)

وتفيلم الجريمة نوعه الخاص من التنوع. فهناك أفلام يعمل المجرم فيها وحيداً، كما في فيلم كان يمثي ليلاً (١٩٤٨)، أو ضمن فريق، كما في مجنون المسدسات (١٩٤٩) ويوني وكلايد، وأيضاً الأفلام التي يصبح المجرمون فيها جزءاً من عصابة، مثل قيصر الصغير والعشريات الصاخبة ومذبحة عيد القديس فائقناين (١٩٦٧). وأفلام السجن، التي هي جنس فرعي من أفلام الجريمة، لم تفقد جاذبيتها قط. وتشمل الأمثلة ٢٠٠٠ سنة في سينغ سينغ (١٩٣٣)، والقوة الوحشية (١٩٤٧)، والحرارة البيضاء، وشغب في كئنة الزنازين ١١ (١٩٥٤)، وهروب من ألكاتراز، وإعاق شوتسك (١٩٩٤)^(*). في فيلم سجن الذكور الكلاسيكي - على سبيل المثال القوة الوحشية والحرارة البيضاء - لا يوجد احتمال الاغتصاب من قبل شائنين جنسياً. في القوة الوحشية، التوجه الجنسي للثقيب منسي Munsy (هيوم كرونين Hume Cronyn) ملتبس. فهو يتبختر في قميص داخلي وبنطال ضيقين ويعذب المساجين على صوت موسيقى فينوسبرغ Venusberg من أوبرا فاغنر Wagner تانهاوزر Tannhauser، ما يوحي بأنه يحصل على متعة جنسية من أفعال سادية. ولكن بحلول العقد الأخير من القرن، كان الاغتصاب في السجن معروفاً على نطاق أوسع جداً مما كان في العقد الخامس. وهكذا فالاغتصاب هو عنصر من عناصر حبكة إعاق شوتسك. ومن جهة أخرى، هناك جو سائد من ممارسة السحاق في أفلام سجون النساء، ففي فيلم حبيسة (١٩٥٠) مثلاً، من الواضح أن القيمة على السجن لها «فئياتها» المفضلات، والشيء نفسه صحيح عن سجين جديده. ولكن في فيلم نساء في أقفاص (١٩٧٢)، يصور السحاق بصراحة

(١) جاك شادويان، أحلام وطرق مسودة: فيلم لعصابات / الجريمة الأمريكي.

Jack Shadoian, *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*, 2nd ed. (New York: Oxford University Press, 2003), 4.

(*) سينغ سينغ Sing Sing وألكاتراز Alcatraz وشوشانك Shawshank هي أسماء سجون في الولايات المتحدة. (المترجم)

أكبر مما هو في حبيسة، ما يوحي بأن سقوط قواعد الإنتاج عام ١٩٦٨ - الذي نظر إلى الجنس بين المثليين على أنه «انحراف جنسي» وحرّم أية إشارة إليه (رغم أن صانعي الأفلام أشاروا إليه ضمناً، كما فعل هتشكوك في الحبلى) - أدى إلى إمكانية معالجة مواضيع كانت محرّمة من قبل معالجة أكثر صراحة.

وفيلم المافيا هو جنس فرعي آخر من فيلم الجريمة. وأفضل الأمثلة هو ثلاثية العراب، التي سبقها فيلم اليد السوداء (١٩٥٠)، وفيلم الأخوة (١٩٦٨) الذي لم يقدر حق قدره. ويعمل فيلم المافيا الكلاسيكي وفق عدد من التقاليد، مثل قانون الصمت (أومرتا omerta)، الذي يؤدي انتهاكه إلى الموت، واحترام الكبار، والالتزام بحقوق المناطق، وسلسلة من القيادة من القمة التي يمثلها دون دون، أي رأس العائلة الإجرامية، إلى مستشاره الذي يكون عادة محامياً، إلى «الكابتن» و«الجنود» المسؤولين عن الالتزام بالانضباط. وقد تعرض فيلم أوليفر ستون قاتلان بالبطرة إلى نقد واسع بسبب عنفه، الذي فيه ميكي ومالوري Mickey and Mallory (وودي هارلسون Woody Harrelson وجوليت لويس Juliette Lewis) هما «قاتلان بالبطرة» بسببان حمامات دم، لكنهما دائماً يُبقيان على شاهد عيان واحد يمكنه أن يضيف إلى ملحمتها المستمرة. وأوليفر ستون صانع أفلام جاد لا يصوّر العنف لذاته. فهو ينتقد ضمناً وسائل الإعلام الراجحة لاستغلالها للافتتان بالعنف بإعطاء ميكي ومالوري نوع التغطية الذي يجب أن يخصص للذين يصتكون للمجتمع وليس للذين يهدونه.

وكون ميكي ومالوري يصبحان شخصيتين في وسائل الإعلام، كما سبق لرجال العصابات وأعضاء المافيا والمجرمين والمتهمين بالقتل الأمريكيين، يوحي أن الجمهور لا يشبع من الأنماط التي لا يريد أبدأً أن يقابلها في حياته الواقعية. لذلك فليس من المستغرب أنه من بين المائة فيلم التي اختارها معهد الأفلام الأمريكي على أنها الأفضل خلال المائة عام الأولى من تاريخ السينما الأمريكية (١٨٩٦ - ١٩٩٦)، تلعب الجريمة دوراً رئيسياً في الكثير منها. وحسب التقريب الذي وضعه المعهد لهذه الأفلام، فهي العراب (رقم ٣)، والبلدة الصينية (تشاينا تاون) (رقم ١٩)، والعقاب المائطي (رقم ٢٣)، ويوني وكلايد (رقم ٢٧)، والعراب، الجزء الثاني (رقم ٣٢)، وتعويض مزوج (رقم ٣٨)، والتافذة الخلفية (رقم ٤٢)، وبرنقاة

آلية (رقم ٤٦)، وسائق التاكسي (رقم ٤٧)، وصمت الحملان (رقم ٦٥)، والصلة
الفرنسية (رقم ٧٠)، وأشخاص طبيون (رقم ٩٤)، والروايات الرخيصة (رقم ٩٥).



[تصويرة لثعبان]: وودي هارلسون وجوليت لويس في دور شخصيتي العنوان في فيلم
أوليفر ستون كاتلان بانفطرة (١٩٩٤).

[تصويرة انسخي]: أب وابن في المافيا: مارلون براندو (إلى اليمين) في دور الادون فيتو
كورليونني Vito Corleone وآل باشينو في دور ابنه مايكل، الذي هو
مشروع عراب، في فيلم فرانسيس فورد كويولا العراب (١٩٧٢).

الفيلم الأسود

لا يوجد تعريف محدد يعرف الفيلم الأسود، لكن خصائصه من أكثر الخصائص وضوحاً بين الأجناس الفيلمية. والاسم في الأصل فرنسي «film noire» وهو يعني حرفياً «الفيلم الأسود أو القاتم»، وهو فيلم قاتم في مظهره، إذ له مظهر كابوس أكثر من مظهر ضوء النهار، وهو كذلك قاتم بمعنى أنه يكشف الجانب المظلم من البشرية والمجتمع. في الفيلم الأسود، يتحقق التفاعل بين النور والظلام بالتصوير العالي التباين والإضاءة الخافتة، اللذين يخلقان عالماً أحادي اللون من الأبيض والأسود. فصايح الشوارع تلقي بدوائر من الضوء على السطوح المرصوفة السوداء اللامعة، التي بللها المطر، وتير أضواء النيون السماء المظلمة، وترتدي الشقراوات ملابس سوداء مزينة بأشرطة فضية، وتحت ضوء القمر تلمع أعطية محركات السيارات القاتمة الألوان. وترتكب جرم القتل في الظلام أو في الظل، لكن أثناء الصراع ينقلب مصباح طاولة في كثير من الأحيان، بحيث أن وجه الضحية يكون مضاء بنور المصباح المقلوب حين تُكتشف الجثة. ويشكل ضوء الشمس الذي يدخل عبر ستائر ذات أضلاع ضيقة في فترة العصر خطوطاً من الظلال الأفقية على جدران غرف الجلوس.

وفي حين أن للفيلم الأسود جذوراً في الروايات البوليسية المبنية على الحركة والعنف، فهو يستطيع أن يتخذ شكل قصة عن محقق سري أو أن يكون فيلم جريمة بدون محقق سري. لكن عليك أن تلاحظ أن فيلم المحقق السري وفيلم الجريمة لا ينتميان بالضرورة إلى الفيلم الأسود. وفيلم جريمة قتل يا حذوتي هو فيلم محقق سري وأيضاً فيلم أسود كلاسيكي، أما تعرف على نيرو وولف (١٩٣٦) فهو مجرد فيلم محقق سري. وفيلم تقاطع وفيلم جوزيف لويس Joseph H. Lewis مجنون المسدسات هما فيلماً جريمة وفيلمان أسودان، بينما أن ملانكة منسخة الوجوه والعشرينات الصاخبة هما فيلماً جريمة وحسب.

عالم الفيلم الأسود عالم جنون اضطهاد وريبة وإيقاع في الأحابيل، عالم قوى تهدد الفرد وهي طاغية إلى حد لا يمكن مقاومته. ويضع التأطير المحكم الشخصيات داخل كون لا مهرب منه.



والي Wally (جاك كارسون Jack Carson)

ومندريد بيرس (جون كروفورد) على ترصيف

وتخلق اللقطات المتحركة البطيئة جواً من عدم التأكد، وتوحي اللقطات التي تتحرك آلة التصوير فيها إلى الخلف بالحركة المستمرة والمطاردة والحياة في حالة هرب دائم. وتشير اللقطات المائلة ضمناً إلى عالم توقف فجأة عن العمل بشكل طبيعي. وكثيراً ما يكون العالم مغلفاً بالضباب، الذي لا يكون ضباباً فعلياً بقدر ما هو رمزي يشير إلى كون لا يمكن سبر غوره ولا يمكن معرفة مخططه، إن كان له أي مخطط.

والشخصيات المتكررة في الفيلم الأسود - محققون سريون وباعة بوالص تأمين ومومسات وزوجات ذوات ميل إلى القتل وخاسرون خسروا مرتين وسجناء سابقون ومقامرون - هي في جوهرها قابلة للاختصار في شخصيتين: رجل وامرأة وقعا في قبضة سلسلة من الظروف لن يخلصهما منها سوى موت أحدهما أو كليهما. في الفيلم الأسود التقليدي، المرأة المغوية هي

امرأة خطيرة تجذب الذكر إلى خطة لارتكاب جريمة قتل، التي تكون في كثير من الأحيان قتل زوجها (فيلم تعويض مزدوج)، أو تورطه في جريمة قتل ارتكبتها هي، كما في فيلم حب مارثا أيفرز الغريب (١٩٤٦)، أو لعبت دوراً فيها، كما في حساب الموقع (١٩٤٧)، أو تعويه ليترك موقعه في عالم الطبقة الوسطى إلى طبقة المجرمين، كما في المرأة في الثاظة (١٩٤٤)، والشارع القرمزي (١٩٤٥)، ونورا بريندس *Nora Prentiss* (١٩٤٧)، والشرك (١٩٤٨)، ومنف ثلما جوردان (١٩٥٠). وبين الحين والآخر، تخفق المرأة المغوية في الحصول على دعم البطل في خطة الجريمة، كما في الرغبة البشرية (١٩٥٤)، وفي فيلم فريتر لانغ الحرارة الكبرى (١٩٥٣)، تتخلى عن شخصيتها في منتصف الطريق وتتحاز إلى صف البطل، ولكن بعد فوات الأوان.

ويمكن في الفيلم الأسود أن تُقتل المرأة المغوية على يد عاشقها (فيلم تعويض مزدوج) أو عاشقها السابق (فيلم نقاط) أو زوجها (فيلم أورسون ويلز السيدة القادمة من سنغهاي، ١٩٤٨، وفيلم جريمة قتل يا حلوتي). بل قد يكون موتها مجرد حادث صدفة (نقاط)، وساعي البريد يقرع الجرس مرتين دائماً، (١٩٤٦)؛ ومع ذلك فعلى الذكر أن يدفع الثمن رغم براعته الكاملة (نقاط) أو الجزئية. وإذا تمكن الذكر من قتل المرأة المغوية دون أن يُقبض عليه، لا يزال عليه أن يدفع الثمن، فكريس Chris (إدوارد روبنسون) في الشارع القرمزي لا يتوقف عن سماع صوت كيتي Kitty (جون بنيت Joan Bennett).

يمكن للذكر إما أن يتبع المرأة المغوية إلى أن يلقي مصيره، أو ان يلقياً مصيريهما كلاهما، أو أن يحرر نفسه من شركها. في كلتا الحالتين، النهاية عنيفة، وأحياناً عنيفة على نحو درامي. ففي حين أن أوهارا O'Hara (أورسون ويلز) يحرر نفسه من إلسا بانستر Elsa Bannister (ريتا هيورث) في السيدة القادمة من سنغهاي، فإن إلسا تموت في قاعة مرايا حيث تتبادل إطلاق النار مع زوجها بينما تتكسر صورهما في المرايا مع تكسر الزجاج. والمرايا والعاكسات الأخرى هي أدوات مُساعدة مفضلة في الفيلم الأسود لأن الشخصيات ليست في كثير من الأحيان سوى انعكاسات في المرأة كل منها

لأخـر. وقـبل أن يـبدأ بانـسـتر (إيفـريت سلـون Everett Sloane) بإطـلاق النـار عـلى زـوجتـه، يـقـول لـها إنـه بـقـتلـها إنـما يـقـتل نـفـسـه.

فـي كـثـير مـن الأـحـيـان تـكـون المـرأة المـغـوية شـقـراء و تـرتـدي ثـياباً بـيـضـاء. فـي المـشـهـد الـذي تـظـهـر فـيـه كـورا Cora (لانا ترنر Lana Turner) لأوـل مـرة فـي فـيـلم سـاعـي الـبـريد يـقـر عـالجـرس مـرئـين دائـماً، تـكـون مـلابـسـها بـيـضـاء. و تـضـع بـاربرـا سـتـانـويـك بـاروكـة شـعر شـقـراء فـي نـعـويـض مـزدوج و عـند أوـل مـشـهـد لـها فـي الفـيـلم تـظـهـر و هـي تـلف نـفـسـها بـمـنـشـفة بـيـضـاء، و تـقف فـي أعـلى السـلم. و تـرتـدي كـاثـي مـوفـات Kathie Moffat (جـين غـريـر Jane Greer) ثـوباً و قـبـعة أـبـيـضـين حـين نـراها لـلمـرة الأوـلى فـي فـيـلم مـن المـاضـي. أـحياناً تـكـون ذـروة الفـيـلم الأـسـود جـمـع بـيـن الـحـب و المـوت. و يـشـيع فـي الفـيـلم الأـسـود مـوضـوع الـحـب المـمـيت، الـحـب الـذي يـتـولـد مـن مـزيج مـن العـاطـفة و الـافـتـتـان و يـنـحـرف عـن مـسـاره، مـسـبباً أن يـقـوم أـحـد العـاشـقـين بـقـتل الأـخـر أو بـمـحاوـلة قـتلـه. فـي نـهاية نـعـويـض مـزدوج تـطـلق فـيلـيس النـار عـلى نـف و تـجـرحـه، ثم فـجأة تـشـعر بـالذم عـما فـعلـته و تـتـحـرك نـحوه. يـتـلقـاها نـف بـذراعـيه و يعـاذقـها بـيـنما يـقـوم فـي الوـقت نـفسـه بإطـلاق رصـاصـة عـلى قـلبـها مـن مـسدسـها.

الـحـبـكة فـي الفـيـلم الأـسـود مـلتـوية و تـعـكـس تـعقـيـدات القـدر. و الـسـرد مـن خـلال الصـوت المـرافـق و اسـتـرجـاع المـاضـي شـائـعان، و فـي المـذلـاة (١٩٤٦) تـوجـد حـالات اسـتـرجـاع للمـاضـي ضـمن حـالات اسـتـرجـاع المـاضـي. و الـصدـفة – بـمعـنى أن يـكـون أـحـد الأـشـخـاص فـي المـكان غـير المـناسـب فـي الوـقت غـير المـناسـب – أكـثر أهـمـية فـي الفـيـلم الأـسـود مـنـها فـي مـعـظم الأـجنـاس الأـخـرى. فـي مـجنون المـسدسات، نـشـاهد شـاباً كان افـتـتـانه بـالمـسدسات قـد أـدى بـه إـلى مـدرسة إصـلاحـية. و يـصـل هـذا الشـاب أثنـاء تجـوالـه إـلى كـرنـفال يـتـضمـن بـرنامـجه امـرأة مـاهـرة بـالتـصـويـب، و يـغـير هـذا الـلقـاء الوـلـيد الـصدـفة حـياة كـل مـنـهما، إذ يـصـبـحـان مـن لـصـوص المـصارف عـلى طـريقـة بـوني و كـلايـد و يـنـتـهي الأمر بـهما بأن يـمـوتا فـي مـستـقـع يـلقـه الضـباب. و فـي نـعـويـض، يـركـب آل روبرتس (توم نيل) – المـسـافر مـن نـيو يـورك إـلى لوس أنـجـلس بإيقاف سـيارات عـلى الطـريق لـيـركـب

فيها - مع رجل يعاني مرضاً في القلب، ثم يموت الرجل في الطريق. ولاعتقاد روبرتس أن موت الرجل قد يُفسَّر خطأ على أنه جريمة قتل، يتفحص شخصية الرجل الميت. وبعد ذلك يرتكب غلطة إركاب امرأة تعرف الشخص الميت وتعرف بالتالي أن روبرتس ليس صاحب السيارة. وتجعل المرأة التي تدعى فيرا (آن سافيدج) من روبرتس أسيراً لها ثم تموت بأسلوب غريب حتى وفق معايير الفيلم الأسود. فهي تمسك بجهاز الهاتف وهي ثمة وتهرع إلى غرفة النوم وتقل الباب خلفها. ثم تسقط على السرير وتعثّر بشريط الهاتف الداخل من أسفل الباب ويلتف حول عنقها. وخارج الغرفة يشد روبرت جزء الشريط الموجود تحت الباب، جاهلاً أن الجزء الآخر منه ملتف حول رقبة فيرا. وحين يفتح الباب أخيراً بكسره ويندفع إلى غرفة النوم، نرى انعكاس صورة فيرا المنكبة على السرير في المرأة. ويكون هذا احتكاك روبرتس الثاني بالقدرة، فهو الآن خاسر مرتين.

وعلى خلاف فيلم الغرب الأمريكي ذي الشعبية المنقطعة، فإن الفيلم الأسود لا يفقد رواجه أبداً، لأن عناصره الأسلوبية قابلة للتطبيق على سلسلة واسعة من الحكايات: البحث عن المجرم، الرجل (أو المرأة) المختبئ، المنزل القديم المظلم، التستر، الرجل والمرأة القاتلان، الحب القاتل، الخ. والحبكة المألوفة التي تدور حول الزوج والزوجة والعشيق أو العشيقة تتيح إمكانات عديدة: زوجة وعشيق يخططان لقتل الزوج على نمط فيلم تعويض مزوج، وساعي البريد يقرع الجرس مرتين دائماً، وحرارة الجسم (١٩٨١)، أو عشيقة الزوج تُرهب الأسرة إلى أن تتصرف الزوجة وتقتلها (مِيل قاتل، ١٩٨٧)، أو زوج يقتل عشيق الزوجة (خاندة، ٢٠٠٢؛ الرجل الذي لم يكن هناك، ٢٠٠١)، أو زوج وعشيق يتأمران ليدفعا الزوجة إلى الانتحار (فيلم دوغلاس سيرك Douglas Sirk نامي يا حبيبي، ١٩٤٨)، أو عشيق الزوجة يقتل الزوج، مخططاً الزواج منها من أجل ما سترثه من مال (المدسأل، ١٩٥١)، أو تُقتل عشيقة الزوج لأنها تعرف أموراً لا ينبغي لها معرفتها (شلالات مئولاند، ١٩٩٦). وهناك اختلاف مثير للاهتمام يخص ثلاثي الفيلم

الأسود في الثمانينون (١٩٩٠)، حيث الثلاثي فيه هو أم وابنها وعشيقة الابن،
الفاقدة لتقييم الأخلاقية، كما هي الأم.

وقد يجادل دعاة الصفاء أن الفيلم الأسود الحقيقي هو فيلم بالأسود
والأبيض، لكن التباين الصارخ نفسه يمكن تحقيقه بوضع خطة ألوان يكون
الأسود والأبيض طاغيين فيها. ولم يكن من قبيل الصدفة أنه في فيلمي حرارة
الجسم والثمانينون، ترندي المرأتان «السوداوان» (كاتلين ترنر في الفيلم
الأول وأنجيليكا هيوستون في الثاني) ملابس بيضاء، تبدو لافتة على خلفية
مظلمة. ويخلق فيلم كرتيس هانسون Curtis Hanson خاص من نوس أنجلوس
(١٩٩٧) صورة تميل إلى السواد تصوّر نوس أنجلوس في العقد السادس من



والي وهو يكشف جثة مونتي براغون Monty Beragon (زكاري سكوت Zachary Scott)
في فيلم مبنذر د بيري (١٩٤٥). لاحظ المصباح المقلوب، وهو أداة شائعة
في الفيلم الأسود، في تأطير مألوف في هذا النوع من الأفلام.



قاعة المرايا في فيلم لسيدة لقادمة من سنغهاي (١٩٤٨).

القرن العشرين. و«مدينة الملائكة»^(*) أقرب إلى جحيم معاصر، بدواثرها من الإثم والخاطئين التي تتسع باستمرار. وتظهر في الفيلم جميع عناصر الفيلم الأسود: الذكور السليم النية، والمرأة «السوداء» (شقراء كما هي في كثير من الأحيان، لكنها ليست ضارية كما تكون في أحيان كثيرة)، والتشكيلة المعتادة من الأشرار، بمن فيهم الأشخاص الذين يحتلون مراكز عالية، وحالات تفتيق التهم وحالات التستر، والشوارع المظلمة التي لاتضيئها سوى أضواء النيون، والموتيلات الرخيصة، ومقهى يتحول إلى مسرح للقتل، والذروة المتمثلة بمعركة تبادل إطلاق النيران تخلف وراءها الحصاة المعتادة من الجثث. وتضم لوحة الألوان التي يستخدمها هانسون جميع الظلال المتوافرة في لوس أنجلس السوداء، من اللامع المتفسخ إلى الأسود المنذر بالشؤم، وبينهما المبتذل والمبهرج. وكما سبق

(المترجم)

(*) هذه هي ترجمة اسم المدينة Los Angeles الإسباني.

أن رأينا، يعطي بريان دي بالما الصورة نفسها للوس أنجلس في فيلم الأضاليا السوداء.

حين قرر جويل وإيثان كوين أن يوجها تحية للفيلم الأسود في فيلم الرجل الذي لم يكن هناك، اختارا الأسود والأبيض ليكررا أسلوب الفيلم الأسود في العقد الخامس من القرن العشرين. وحين أدركا أنهما لن يستطيعا التوصل إلى المظهر الأسود بتلك الطريقة، اختار الأخوان أفلام خام ملونة طُبِعَت بالأسود والأبيض. ولأنه توجب تحويل الفيلم السلبى الملون إلى الأسود والأبيض، فإن مظهر فيلم الرجل الذي لم يكن هناك كان أكثر تطرفاً - ويمكن القول أكثر تكلفاً - من الفيلم الأسود العادى. فشمع الحلاق إد كرين Ed Crane (بيلي بوب ثورنتون Billy Bob Thornton) له لمعة فضية، وبشرته الشاحبة مغلفة بالظلال في أحيان كثيرة. وتقسم المشاهد الخارجية القليلة بإشراق يكاد يصبح وهجاً. ودكان الحلاق مغمورة بالبياض (لباس الحلاق، ووجه إد، وخزف المغسلة، والدور الداخلى من النافذة). ويتصف حمام أسرة كرين بالبريق الغريب نفسه مثل الحمام المميت في الموتيل في سايكو.

كما التزم الأخوان كوين بأعراف الفيلم الأسود، مثل الأشخاص المصورين تصويراً ظنياً، والممرات ذات الأدوار الخافتة، والسيجارة التي لا مهرب من وجودها (مشعّلة وغير مشعّلة)، والحانات وغرف الفنادق المضاءة بأقل قدر ممكن، والمصباح المألوف المقلوب بعد الجريمة، والمطاعم التي يبدو أن الدور الوحيد فيها يأتي من لافتة المخرج والمصابيح الضعيفة الإنارة على الطاولات. ويعتمد مدى تقدير المشاهد لجهود الأخوين من أجل تكرار الفيلم الأسود الذي شهده العقد الخامس من القرن العشرين على معرفة ذلك المشاهد بهذا الجنس الفيلمي. وإذا كانت معرفة المشاهد بالفيلم الأسود محدودة، يمكنه مع ذلك الاستمتاع بالفيلم كفيلم إثارة ينتهي بانعطاف غير متوقع.

الفيلم الحربي

تعتمد شعبية الفيلم الحربي الأمريكي في كثير من الأحيان على الحرب التي يصورها، وموقف الجمهور منها، والطريقة التي تصوّر بها. وقد تكون الثورة الأمريكية هي التي حققت ولادة الولايات المتحدة الأمريكية، لكن لن يعرف المرء ذلك بتأتاً من الاستقبال الفاتر لفيلمي ثورة (١٩٨٥) والوطني (٢٠٠٠)، مع أن آل باشينزو كان بطل الأول وميل غيسون بطل الثاني. والمسرحية الغنائية الموسيقية ١٧٧٦، التي صورت تصويراً درامياً توقع بيان الاستقلال حققت نجاحاً كبيراً في برودواي في أواخر العقد السابع من القرن العشرين، إلا أن النسخة الفيلمية في عام ١٩٧٢ - التي لم تستطع إخفاء أصولها المسرحية - لا تمثل فيلماً غنائياً موسيقياً حقيقياً. ويبدو أن الثورة وإعلان الاستقلال هما أمران يعتبرهما الأمريكيون من الأشياء المسلّم بها.

ينطبق الشيء نفسه على الحرب الأهلية، على الأقل بالنسبة للأفلام. فيبدو أن الحرب الأهلية لا تجذب المشاهدين إلا عندما تُعامل كملحمة: الحرب الأهلية = ملحمة = موكد أمة وذهب مع الريح، وكلا هذين الفيلمين يستغرق عرضه أكثر من ثلاث ساعات بدون أن يعالج «المؤسسة المعينة» التي أدت إلى الصراع، ألا وهي مؤسسة الرق. بدلاً من ذلك يبدو أن كلاً من الفيلمين يعنى أسلوباً في الحياة «ذهب مع الريح». وعلى الرغم من أن صانعي الأفلام المعاصرين تناولوا موضوع الرق - ستيفن سبيلبرغ في أمساند *Amistad* (١٩٩٧)، وجوناثان ديمي Jonathan Demme في محبوبية (١٩٩٨) - لم يحقق أي من الفيلمين تأثيراً كبيراً. وحققت الشاشة الصغيرة نجاحاً أكبر فيما يتعلق بهذا الموضوع، إذ أن جنور (١٩٧٧) هو واحد من أكثر المسلسلات القصيرة شعبية في تاريخ التلفزيون، كما أن مسلسل كين برنز Ken Burns الكلاسيكي الحرب الأهلية (١٩٩٠) الذي بثته شبكة التلفزيون الحكومية PBS جذب عدداً كبيراً من المشاهدين^(*).

(*) في مواقع هناك أفلام عن الحرب الأهلية أكثر جداً مما توحى به هذه الفقرة. (المترجم)

وكانت الحرب العالمية الأولى، التي أنتجت بعض أجود ما كُتب على الإطلاق من الشعر المناهض للحرب، الدافع أيضاً لفيلمين من أروع الأفلام الأمريكية المناهضة للحرب على الإطلاق، وهما فيلم لويس مايلستون كل شيء هادئ على الجبهة الغربية (١٩٣٠) وفيلم ستانلي كوبريك



روبرت كيلر يطلق النار على الأعداء في فيلم باكان (١٩٤٣)، وهو نموذج عن أفلام الحرب العالمية.

ممرات المجد (١٩٥٧). ولكن ثبت أن «الحرب التي ستنتهي جميع الحروب» كانت تجربة كارثية جداً بالنسبة للأمريكيين الذين حاربوا فيها، كما كانت تمهيداً لصراع أسوأ بمراحل، ومن المحتمل أن هذا هو السبب في أن الحرب العالمية الأولى لم تكن موضوعاً مغرياً لصانعي الأفلام، فمن الصعب استثارة حماس كبير لصراع خُلف الكثيرين من المعوقين والمشوهين (على سبيل المثال الممثل المريض الإنجليزي، ١٩٩٦) والذين تجرعوا المرارة.

كان الوضع مختلفاً تماماً خلال الحرب العالمية الثانية، التي كانت العصر العظيم للفيلم الحربي الأمريكي. فما يكاد أحد الأحداث الهامة يحدث حتى يظهر فيلم يدور حوله: والهجوم الخاطف على لندن ألهم فيلم السيدة مينيفر ورحلة من أجل مارغريت (١٩٤٢)، والهجوم في ٧ كانون الأول ١٩٤١ على بيرل هاربر أدى إلى فيلم تذكروا بيرل هاربر، ونتج

عن حملة غوادلكنال Guadalcanal فيلم مذكرات غوادلكنال (١٩٤٣)، وألهم سقوط فرنسا والنروج في أيدي النازيين فيلم انهضي يا حبيبي (١٩٤٠) وحافة الظلام (١٩٤٣) على التوالي، وما إلى ذلك. وحتى بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، استمر صانعو الأفلام في التققيب في إمكاناتها. وقد وُصفت الحرب العالمية الثانية بأنها «حرب جيدة» ليس لأنها جيدة (فلا حرب يمكنها الادعاء بذلك)، وإنما لأنها تمثل جهداً ملموساً لدحر قوى الفاشية.

ولم تجذب أفضل أفلام الحرب العالمية الثانية المشاهدين بالاعتماد على مشاهد القتال، أكانت مصورة في الاستوديو أو مأخوذة من أشرطة إخبارية. فقد كان على كتاب السيناريو وضع حبكة تتعامل مع العواطف والعلاقات التي تجعل من الشريط السينمائي فيلماً أكثر منه درساً في التاريخ. وهكذا فقد استقوا من مواضيع مثل الترابط الذكوري، وفقدان زوج (أو زوجة) أو عضو في العائلة، والوقفة الأخيرة ضد العدو، وغرام رجلين بالمرأة نفسها، ومصير النساء في الحرب، والشجاعة مقابل الجبن، وبلوغ مجدد جديد سن الرشد، وما شابه.

وقد طغى الذكور تقليدياً على الفيلم الحربي. لكن هناك ثلاثة أفلام هامة من أفلام الحرب العالمية الثانية صوّرت دور النساء البطولي في الصراع، وهي صرخة الدمار (١٩٤٣)، الذي فيه جميع الأدوار عملياً هي أدوار مرضات في باتان Bataan، ونرخب بكل فخر (١٩٤٣)، الذي ضم بعض الذكور، مع أن الفيلم تمحور بصورة أساسية حول مازق مرضات الصنّيب الأحمر في وقت سقوط باتان وكورغيدور Corregidor، وثلاثة عانوا إلى الوطن (١٩٥٠)، الذي يصور تصويراً صريحاً مازق النساء في معسكر اعتقال ياباني أثناء الحرب.

يشبه الفيلم الحربي الفيلم الغنائي الموسيقي وفيلم الغرب الأمريكي في كون تاريخه منقطعاً. ففي حين أنه ازدهر في العقد الخامس من القرن الماضي وبين الحين والآخر في العقدين التاليين، كانت أشياء كثيرة

تتوقف على الحرب المعنية. فالحرب الكورية (١٩٥٠-١٩٥٣)، أو «العمل البوليسي» كما كانت تسمى، أنتجت بعض الأفلام المزعجة - ومثال على ذلك فيلما سامويل فولر الخوذة الفولانية (١٩٥١) والحرب المثبثة (١٩٥١) اللذان لم يلقيا تقديراً في ذلك الوقت، لأن حرب كوريا لم تكن حرباً «جيدة». ولقيت حرب فيتنام، التي يصعب تحديد تاريخها من حيث المشاركة الأمريكية، شعبية أقل جداً. فهي لم تكن شيئاً يود الأمريكيون مواجهته إلا بعد انتهائها في عام ١٩٧٥ بفترة من الزمن مع سقوط سايجون. ثم جاءت أفلام مثل الفصيحة (١٩٦٨) وسدرة كلها معنوية (١٩٨٧) وإصابات الحرب (١٩٨٩) - وكان الأخير أقلها دعابة لكنه أفضلها، رغم أن هذا قابل للنقاش - لتؤكد على فظائع حرب فيتنام، التي يمكن أن تكون فظائع أي حرب أخرى. ولولا أن مسرح الأحداث هو جنوب شرق آسيا لكان من الممكن أن تجري أحداث إصابات الحرب في أي وقت يقرر فيه بعض الرجال، المحرومين من «الراحة والاسترخاء»، خطف امرأة لإشباع احتياجاتهم، كما لو أن الإشباع الجنسي حق لهم نظير خدمتهم لبلادهم. وعلى الرغم من أن صائد الغزلان (١٩٧٨) والرؤيا الآن (١٩٧٩) تناولتا حرب فيتنام، فهما لم يخبرا المشاهدين الكثير عن الحرب أو عن أسباب مشاركة أمريكا بها. بدلاً من ذلك، شدد هذان الفيلمان على مواضيع مثل الصداقات والعلاقات التي تغيرها الحرب، بل تدمرها (صائد الغزلان) والتراجع العقلي الذي تسببه الحرب (الرؤيا الآن). وبغض النظر عما إذا كنا نعرف أن مصدر فيلم الرؤيا الآن هو رواية جوزيف كونراد Joseph Conrad قلب الظلام أم لا، فقد نجد أنفسنا عند نهايته نردد الكلمتين التي ينطق بهما كرتز Kurtz وهو في الفزع الأخير: «الرعب! الرعب!»

ويبرهن النجاح الاستثنائي لفيلم ستيفن سبينبرغ إنقاذ المجدد ريان (١٩٩٨) أنه لا يزال بإمكان الفيلم الحربي أن يجذب المشاهدين. ويعرض المقطع الافتتاحي - وهو غزو نورماندي في ٦ حزيران ١٩٤٤ - تفاصيل

مروعة، تتضمن فقدان الأطراف في الانفجارات وخروج الأمعاء من البطون، إلى حد يجعل تصوير يوم النزول في الأفلام السابقة وكأنه بروقات بالملابس الكاملة. ولكن بعد أن ينتهي النزول على الشاطئ، يتخذ إنقاذ المجنّد ريان ملامح أفلام الحرب العالمية الثانية في العقد الخامس من القرن العشرين، بما في ذلك الشخصيات المألوفة مثل الأم الثكلى والابن الباقي على قيد الحياة الذي يصبح هدف عملية إنقاذ، والنقيب المتعاطف، والنازيين الغدارين، ومدمن الذكريات والحنين، والمدقق الذي يبلغ سن الرشد بقتل رجل من الأعداء.

وفي حين أن غزو نورماندي هو التمهيد لفيلم إنقاذ المجنّد ريان، فإن الهجوم على بيرل هاربر يحتل موقع المركز في فيلم بيرل هاربر. ومع ذلك فالفيلم نفسه لا يختلف كثيراً عن حبكة «الرجلين المغرمين بالمرأة نفسها»، التي هي من ثوابت أفلام الحرب العالمية الثانية - كما نجد مثلاً في طيور البرق (١٩٤٢)،



الفساء في الحرب: صرخة تدمير (١٩٤٣)

فيلم غير عادي عن الحرب العالمية الثانية جميع الأنوار فيه أنوار فسائية.

والمدفعي الجوي (١٩٤٣)، والغطس الخاطف (١٩٤٣)، وقاذف القنابل (١٩٤٣)، وأفضل أفلام المجموعة، فيلم جون فورد كان الاستغناء عنهم ممكناً (١٩٤٥). إن فيلم الحرب العالمية الثانية يوفر القالب، وليس على أي كاتب سيناريو مهم بالموضوع سوى أن يفرض هذا القالب على القصة التي يريد أن يحكيها.

لاشك أن المزيد من الأفلام سيظهر عن حرب العراق الدائرة الآن وعن عواقبها. لكن مثل هذه الأفلام ستحتاج إلى حبكة، ويجب أن تكون حبكة غير عادية، كي تجذب المشاهدين الذين تابعوا الصراع على شاشة التلفزيون. فالدراما لن تأتي من المعارك، بل من الذين وقعوا في حبالها. وقد يكون محور الحبكة عملية إلقاء، أو محاولة لاستعادة أعمال فنية مسروقة، أو عواقب سوء التفاهم بين الثقافات، أو قصة حب بين عرقين مختلفين، أو ما شابه. كما أن هناك مسألة التحيز لأحد الجانبين. فقد كان فيلم الحرب العالمية الثانية يعمل على افتراض أن الحلفاء هم الأبطال، والألمان واليابانيين هم العدوانيون والأشرار. لكن مرتادي السينما لم يعودوا يتقبلون بشكل آلي مثل هذا التقسيم المبسط. ولا بد لصانعي الأفلام من العثور على أرضية وسط تكون في حالتها المثالية خالية من الطابع الدعوي. وفيلم ثلاثة ملوك (١٩٩٩)، الذي تجري أحداثه عند نهاية حرب الخليج، مثال ممتاز عن الفيلم الحربي الذكي. فالشخصيات المشار إليها في عنوان الفيلم هي جنود أمريكيون أقل اهتماماً بمأساة العراقيين مما هم بالعثور على موضع الذهب الذي أخذ من الكويت، وذلك ليس لإعانتهم، بل للاحتفاظ به لأنفسهم. وستغير الأمريكيون، لكن التحول في شخصياتهم لن يتم إلا حين يكتشفون شعور العراقيين تجاه الولايات المتحدة ومرارتهم تجاه الرئيس جورج بوش الأب لإخفاقه في الإطاحة بصدام حسين. في الواقع، ليس هذا فيلمًا عن أبطال وأشرار، بل عن الإنسان الذي كثيراً ما يُفترط في التصرف كإنسان عادي. لكنه يختلف عن مذكرات غواندكسال، مثلاً، في أنه ليس فيلم تأييد وتمجيد. والفيلم الحربي يتطور مع الزمن، كما يحدث لجميع الأجناس. ومنذ الحادي عشر من أيلول، تراجع الاهتمام بأي فيلم حربي،

مثل فيلم كلينت إيستوود أباتنا (٢٠٠٦) حول المعركة الحاسمة في إيو جيما Iwo Jima والصورة الإيقونية - رغم إثارتها للجدل - لرفع العلم الأمريكي على جبل سوريباتشي Suribachi في شباط ١٩٤٥، والأفلام التي تدور حول ١١ أيلول مثل مركز التجارة العالمي ويونايكد ٩٣. وبرغم أننا نفهم الغضب الذي يتردد صداه طوال فيلم بريان دي بالما نسخة منقحة (٢٠٠٧)، فإن هذا المعادل الذي يتعامل مع حرب العراق نفيلم إصابات الحرب، والفيلم - الذي يتضمن اغتصاباً وحشياً وجريمة قتل، وكذلك قطع رأس - هو استنهاض لإحساس المشاهدين بالغضب الأخلاقي، وهو شيء مألوف جداً لدى المشاهدين، الواعين للفظائع التي يرتكبها الجانبان. والجروح التي سببها الحادي عشر من أيلول لم تتدمل بعد، وقد يمضي وقت قبل أن يكون المشاهدون على استعداد لمواجهة أي نوع من الصراع المصور في قالب درامي، مع احتمال استثناء الصراعات التي حدثت في الماضي البعيد.

أفلام الملهاة

الملهاة كالمأساة لها أعرافها الخاصة: الخلط بين الأشخاص، وخصام الأحبة وتصلحهم، والشجارات الزوجية، وكشف المغرورين، والاحتيال، والخداع، والحفلات التكرية. كما أن لها معرضها الخاص من الشخصيات المألوفة، مثل الآباء الغاضبين، والأزواج الضالين، والخدم الأذكياء، والمبالغين في التأنق، والاقطاء، والزوجات العاشقات، وجميعهم يتحدثون بالحكم والأمثال، والعبارات الخارجة عن السياق، والتوريات والتعب بالألفاظ، والعبارات المزدوجة المعنى، والخلط بين الكلمات، وهذه هي منابع التقليديّة للفكاهة اللفظية.

وعلى الرغم من أن أفلام الملهاة تستقي من مصادر الفكاهة نفسها مثل الملهاة المسرحية، فإن لها عدة أجناس كل منها فريد بحد ذاته.

ملهآة غربيي الأطوار

بسبب أن ملهآة غربيي الأطوار تتصف بسرعة البديهة والصفق؁ فهي تحتوي على لمسات من الملهآة العاطفية (الرومانسية) وملهآة غرف الجلوس؁ التي سميت كذلك لأن أحداثها تجري في كثير من الأحيان في غرف جلوس أنيقة؁ تحتوي على شخصيات أنيقة الملابس تتبادل حواراً مليئاً بالظرف والذكاء. لكن ملهآة غربيي الأطوار تحتوي أيضاً على عناصر من الملهآة الهزلية والفكاهة التهرجية غربية على ملهآة غرف الجلوس: عريدة طعامية في الحياة السهلة؁ فهد طليق في فيلم هوارد هوكس نندنة الطفل؁ تدمير الملكيات لإحداث مؤثر فكاهي في فورة إطلاق الرصاص في فيلم برستون سترجيس قصة باثم بيتش (١٩٤٢).

وملهآة غربيي الأطوار؁ مثل الفيلم الأسود؁ أفضل أن توصف من أن تُعرف. أحد الأشخاص فيها غريب الأطوار على نحو مسلق؁ أي إنه يتصرف بشكل غير عادي؁ وشخصيته غير التقليدية مسؤولة عن المواقف غير التقليدية أيضاً التي تقع فيها الشخصيات. في فيلم حدث ذات ليلة تتمرد وريثة على والدها؁ وينتهي بها الأمر بأن تتقل مع صحفي في سيارات يوقفانها على الطريق؁ متكررة بصفة زوجته؁ وفي النهاية تتخلي عن تنكرها وتتزوجه فعلاً. وفي الحياة السهلة؁ تكون امرأة عاملة راكبة في الدور الأعلى من حافلة ذات دورين في اللحظة نفسها الذي يلقي فيها زوج غاضب معطف زوجته من سطح مبنى الشقق الذي يسكنان فيه. ويسقط المعطف على الشابة؁ التي يعتقد الناس أنها عشيقة الزوج وتخبأ في فذوق راق. وفيما بعد تُعزَم بعامل في مطعم آلي يتضح فيما بعد أنه ابن الشخص الذي ألقى بالمعطف. وفي فيلم نندنة الطفل تصبح فتاة بارزة في المجتمع وعالم في علم الإحائة(*) متورطين مع فهد يستجيب لأغنية: «لا أستطيع

(*) دراسة المسحاثات كطريقة لاكتساب معلومات عن تاريخ الحياة على الأرض وعن بنية الصخور.

(المترجم)

إعطاءك شيئاً سوى الحب، يا حبيبتي». وفي الحقيقة المرة (١٩٣٧) يتنافس زوجان يذويان الإطلاق على حضانة كلابهما ثم يحاول كل منهما تخريب فرص الآخر في الزواج مرة أخرى.



كلارك غيبل في Clark Gable دور صحفي و كلوديت كوليرت Claudette Colbert في دور وريثة هاربة في حدث ذات بُنة (١٩٣٤).



كاري جرانت وروزالند رسل Rosalind Russell في دوري رئيس التحرير والصحفية الناجحة في فكاكه المطبوعة (١٩٤٠)، ملهامة غريبي الأطوار الكلاسيكية التي أخرجها هوارد هوكس.



سنديلا (جين آرثر) في المطعم الآلي
في فيلم ملهاة غريبي الأطول الكلاسيكي الحياة لتسهنة (١٩٣٧)

يكون البطل في ملهاة غريبي الأطوار عادة مهنيًا: صحفي في حدث ذات ثينة وفي لا تسيء مقدس (١٩٣٧)، ورئيس تحرير في فيلم هوارد هوكس فئاته المطيعة^(*) (١٩٤٠)، وعالم في الزواحف والبرمائيات في السيدة ايف، ومخرج سينمائي في رحلات سوثيفان، وأستاذ جامعي في فيلم هوارد هوكس كرة النار (١٩٤١). ويمكن أن تكون البطلة فتاة أو سيدة بارزة في المجتمع، كما في حدث ذات ثينة وتنتنة الطفل ورجلي غودفري (١٩٤٠)، أو شخصية شبيهة بسنديلا (الحياة السهنة)، أو صحفية (فئاته المطيعة)، أو منقبة عن الذهب (فيلم ميتشل ليسن منتصف الليل، ١٩٣٩، وقصة باثم بيتش). ونادرًا ما

(*) *His Girl Friday* أي «فئاته فرايدي» أو «فئاته جمعة»، وفرايدي (جمعة) هو الاسم الذي يطلقه روينسون كرورز على الفتى الذي يأسره في الجزيرة التي يعيش عليها بعد تحطم سفينه في رواية دانيال ديفو المشهورة، ويصبح الفتى خادم روينسون المطيوع. (المترجم)

يكون البطل والبطلة من الطبقة الاجتماعية نفسها. فأحياناً تكون البطلة من الطبقة العليا (حدث ذات لينة ورجني غودفري) وأحياناً يكون البطل من ذلك الطبقة (السيدة إيف والحياة السهلة). وأياً كانت الحال، فإن الاختلاف الطبقي لا يقف عائقاً في وجه النهاية السعيدة.

أحد الملامح المميزة للملهاة المسلية هو الحوار الذكي السريع الفكاهي. فأحد الأشخاص يرد على ما يقوله آخر بغرض إفحامه وتسجيل نقطة ضده. وفي رحلات سوليفان، يحاول سوليفان (جويل ماكري) إقناع مسؤول تنفيذي في أحد الاستوديوهات بأهمية صنع أفلام تتطوي على وعي اجتماعي. وحين يقال له إن فيلماً من ذلك النوع فشل في بتسبرغ، يرد ساخراً: «ما الذي يعرفونه في بتسبرغ». ويجيب المسؤول التنفيذي: «يعرفون ما يعجبهم». ويكون رد سوليفان الذي يختم الحوار: «ذو كانوا يعرفون ما يعجبهم لما سكنوا في بتسبرغ».

وتجد ملهاة غريبي الأطوار متعة في العبارات الخارجة عن السياق. في فيلم ننتسنة الطفل يحاول هنري Henry (كاري غرانت) أن يتخلص من محاولات سوزان Susan التودد إليه، فيخبرها أنه خاطب، وتجبب سوزان وفق منطق ملهاة غريبي الأطوار: «إن في أي خطيبته! لن تمنع في أن تنتظر. لو كنت أنا مخطوبة لك، لما مانعت الانتظار... حتى الأبد».

والعبارات المزدوجة المعنى شائعة أيضاً في هذا النوع من الملهاة. وبما أن قواعد الإنتاج لم ترخّب بالتلميح في الحوار والمواقف، فقد ضمن الكتاب الحوار معاني مزدوجة، متوقعين أن بعض المشاهدين على الأقل سيختارون المعنى الصحيح، وهذا ما كان معظمهم يفعل. في قصة باثم بيدتن، يقول مليونير للبطلة الساعية وراء الثروة إنه معجب بالنساء الماهرات في الطبخ. وتقول مداعبة: «يجب أن تذوق فطائري». ويجيب: «يا ليت». والأكثر من ذلك مكرراً وأكثر إحصاء هو الخطأ اللفظي الذي يصدر عن أحد الأشخاص في فيلم الحياة السهلة حين يتحدث عن مجلة للفتيان، فبدلاً من أن يدعوها باسمها الصحيح رفيق الفتيان الدائم يقول مُذَكِّر الفتيان الدائم.

مثل الفيلم الأسود، ملهاة غريبي الأطوار لن تتقرب أبداً. في فيلم قبلة فرنسية (١٩٩٥) ينعكس الموقف الكلاسيكي في ملهاة غريبي الأطوار الذي تندفع فيه العروس مبتعدة عن مذبح الكنيسة لأنها لا تستطيع أن توافق على الزواج. أما في قبلة فرنسية، فالعريس (تيموثي هتون Timothy Hutton) يخاطر خطيبته (مغ ريان Meg Ryan) من باريس ليخبرها أنه عثر على فتاة أخرى. وحين تتوجه ريان إلى باريس لاستعانتها، تجد نفسها جالسة إلى جانب رجل فرنسي (كفين كلاين Kevin Kline) يصدف أنه لص. وكما هو معروف عن ملهاة غريبي الأطوار، لا تلق مهنة مهما كانت مشبوهاة في وجه الحب.

وفيلم بينما كنت نائماً (١٩٩٥) هو أحد أفضل أفلام ملهاة غريبي الأطوار، وفيه تهرع موظفة على خط المترو (ساندرا بولك Sandra Pollock) لمساعدة راكب وسيم (بيتر غالغر Peter Gallagher) حين يتعرض لنشل على الرصيف. وحين يدخل الراكب في حالة إغماء، تفترض عائلته أن الموظفة خطيبته. لكن القدر لا يشاء لموظفة خط المترو أن تتزوج الراكب، رغم أنها تصبح جزءاً من العائلة. في أفلام ملهاة غريبي الأطوار الشيء الثابت الوحيد هو الحب الصائق، وهو نادراً ما يحدث من النظرة الأولى، وكل شيء آخر متغير.

وأفضل أعمال ملهاة غريبي الأطوار هي في الواقع من أعمال الملهاة الرومانسية فيها رجال ونساء غريبو الأطوار ومضحكون بشكل لا يمكن كبته بدلاً من المراهقين الخرق، لكن لديهم الحاجة نفسها إلى الحب الموجودة لدى المراهقين، فيما عدا أنهم بالغون مهنيون ولذلك لا يستطيعون إظهار حاجتهم للحب عناداً. وكون أحد أنجح أفلام العقد الأخير من القرن الماضي هو العروس الهاربة - الذي استلهم عنوانه من دراسة إليزابيث كندول Elizabeth Kendall النقدية التي تحمل الاسم نفسه عن أفلام الملهاة الرومانسية في العقد الرابع من ذلك القرن - هو تعبير عن الاحترام للشعبية الدائمة التي تحظى بها ملهاة غريبي الأطوار.

المهارة الهزلية

في حين أن الفيلم هو الموطن الطبيعي لمهارة غربي الأطوار، فهذا الأمر لا ينطبق على المهارة الهزلية. وأحياناً توصف المهارة الهزلية بأنها المهارة الثغيا، وهذا مصطلح تيسر لشكل جليل من أشكال الفن أدخل السرور على قلوب أعداد لا تحصى من الجماهير. والمهارة الهزلية تزدهم بالأوضاع البعيدة الاحتمال: رجلان يرتحيان ملابس النساء وينضمان إلى فرقة موسيقية أعضاؤها كلهم من الإناث في البعض يفضلونه صاخباً (١٩٥٩)، ورئيس وزراء يدخل بالانزلاق على عمود كأعمدة مراكز الإطفاء في حساء البط (١٩٣٣)، ورئيس جامعة يحضر اجتماعاً للأسلذة وهو يحتق نقه في ريش الحصان (١٩٣٢). لكن الإيقاع في المهارة الهزلية سريع والضحك لا يتوقف بحيث لا يزجج أي مُشاهد نفسه بالتساؤل عن نوع الجامعة التي توظف رئيساً فكاهاياً بارع الملاحظات والأجوبة.

وتحتوي بعض أعظم أعمال المهارة التي كتبت للمسرح على عناصر هزلية. فكتاب المسرحية الإغريق، على سبيل المثال، لم يعتقدوا أنهم أعلى مستوى من المسرحية الهزلية. ومسرحية أرسطوفان ليسيستراتا *Lysistrata* - التي تصمّم فيها النساء على الامتناع عن ممارسة الجنس إلى أن يصدر قانون يحرم الحرب - تحتوي مشاهد مضحكة على نحو فاضح. فالرجال يدخلون وهم متارون بشكل مكشوف بملابس تفضح العضو الذكري وكذلك بحشوة عند البطن والوركين، وتنتظر إحدى النساء بأنها حامل بوضع خوزة تحت ثوبها. ومسرحيات أرسطوفان تحتوي على مواقف هزلية، لكنها ليست مسرحيات هزلية خالصة، على اعتبار أنها تعالج مواضيع جدية، مثل الحرب والتربية والسياسة والغزعة الطوباوية وحالة المسرح.

وكانت المسرحية الهزلية طبيعية إلى درجة أكبر لدى الرومان. فالمهارة الرومانية هي تطور لمشاهد هزلية تحتوي على شخصيات معروفة مثل الأب الأحمق والابن المتيمّ والمحتال والنهم والزوجة المخادعة والزوج المخدوع. وقد كتب الكاتب المسرحي الروماني بلاوتوس Plautus عدة مسرحيات هزلية، منها الميناخميان *Menacchmi* (التي بنى شكسبير عليها متهاة الأخطاء)



عازقان في ملابس نسائية

(توني كرئيس إلى اليسار يعزف الساكسفون و جاك ليمون على كمان الباس)
في البعض بفضلوته صاخباً (١٩٥٩).

التي تدور حول توأمين ضائعين من فترة طويلة يحملان الاسم نفسه، وكاسينا التي يتكرر فيها عبد بزي امرأة ليمنع زواج البطلة من شخص لا تحبه، وينتهي بها الأمر بالزواج من أحد خطابها. ومن الطبيعي أن كل شيء ينتهي بحل سعيد. وتقترب النسخة السينمائية من المسرحية الغنائية الموسيقية شيء مضحك حدث على الطريق إلى الساحة العامة (١٩٦٦) من إيضاح طبيعة الملهاة الهزلية الكلاسيكية، وذلك بمزيج من شخصيات بلاوتوس المألوفة وأدوات الحكمة التي يستعملها مصحوب بموسيقى من وضع ستيفن سوندهايم Stephen Sondheim.

الخلط بين الأشخاص والتكرار والخداع من ثوابت الأفيلم الهزلي. وارتداء ملابس الجنس الآخر قديم ربما قدم المسرح نفسه. وكما رأينا فقد استخدمه بلاوتوس في كاسينا، التي ألفها حوالي سنة ٢٠٠ قبل الميلاد. لكن المسرحية التي ترد إلى الذهن على الفور هي عمدة تشارلي التي صورت للسينما ثلاث مرات (١٩٢٥ و ١٩٣٠ و ١٩٤١) وأصبحت أساساً للمسرحية الغنائية الموسيقية

التي قدمت في برودواي عام ١٩٤٨ باسم أين دشارلي؟ التي أصبحت أيضاً فيلماً سينمائياً عام ١٩٥٢. والإمكانية الفكاهية في ارتداء الرجال للملابس النسائية لم تستنفد قط، كما يشهد على ذلك فيلماً *Tootsie* (١٩٨٢) والسيدة داوونفاير *Mrs. Doubtfire* اللذان حققا نجاحاً كبيراً. كما أن من يرتدي زي الجنس الآخر ليس دائماً من الذكور. وربما لم يصل أي فيلم آخر إلى الحد الذي وصل إليه فيلم *بنيك إدواردز* Blake Edwards *فكتور / فكتوريا* *Victor / Victoria* (١٩٨٢) من حيث الخلط بين الجنسين. ففي الفيلم، تتكر فكتوريا (جولي أندروز Julie Andrews) في زي رجل (فكتور)، يحصل على عمل مقلد للنساء. وهكذا فإن امرأة تتظاهر بأنها رجل يلعب دور امرأة. ونجاح فكتوريا في جعل نفسها مرغوبة لدى كلا الجنسين هو برهان على أن الملهة ما كان يمكن أن توجد لولا حماقة الإنسان.

والشيء نفسه صحيح عن البعض يفضلونه صاخباً، الذي يقرر فيه عازفان موسيقيان (جاك ليمون Jack Lemmon وتوني كرتيس Tony Curtis) - اللذان كانا شاهدين على مذبحه ترتكبا إحدى العصابات - الاختباء بالتكر كأمراةين. ويكون ليمون مقلداً إلى درجة أن يجذب مليونيراً يعرض عليه الزواج. لكن التكر أثر أيضاً على ليمون، إذ جعله يفكر جدياً بعرض الزواج. كما أن ارتداء ملابس الجنس الآخر هو في لبّ فيلم *توتسي*، الذي يتكر فيه ممثل (دستن هوفمان) عاجز عن الحصول على أدوار ذكورية جيدة بزي امرأة ويصبح ملكة مسلسل من مسلسلات التلفزيون الطويلة. وتوتسي غير عادي في أنه يبدأ بموقف هزلي (عواقب ارتداء ملابس الجنس الآخر، وبعض هذه العواقب مضحك جداً) ثم يصبح جدياً حين يدرك الشخص الذي يلبس ملابس النساء الإهانات التي تتعرض النساء لها كثيراً على أيدي الرجال. وارتداء ملابس الجنس الآخر، مثل أي أداة في الحبكة، يمكن أن يُعالج معالجة جديدة أو خفيفة. وبعد فيلم الصبيان لا يكون (١٩٩٩)، الذي تنتهي محاولة شابة فيه أن تعيش كرجل نهاية مأساوية، لم يعد بالإمكان اعتبار الموضوع مقصوراً على الملهة.

ويعتمد كل شيء على المدخل الذي يقبناه الكاتب إلى الموضوع وعلى رؤية صانع الفيلم لتسيناريو. ومن الممكن أن يؤدي التخلي عن الطفل إلى مأساة، كما يحدث في مسرحية سوفوكليس أوديب الملك، أو إلى ملهاة كلاسيكية مثل مسرحية أوسكار وايلد Oscar Wilde أهمية أن يكون المرء صادقاً.

في كثير من الأحيان تكون النكات البصرية عنصراً من الملهاة الهزلية. ومهما كان الفيلم الهزلي جيد الصنع، ترد فيه لحظات يطغى فيها اللامعقول والمتأخر. في مثل هذه المناسبات، تجرف الرياح المنطق، والسؤال الوحيد ليس عن كيفية تلاؤم مثل هذه المشاهد مع الحكمة (فهي في كثير من الأحيان لا تتلاءم معها) ولكن عن مدى نجاحها في فعل ما يُفترض أن تفعله، ألا وهو إثارة الضحك. يبدأ فيلم الأخوة ماركس Marx ثيئة في الدار البيضاء (١٩٤٧) بالأخ الصامت هاربو Harpo يسند نفسه إلى جدار بجوار أحد الأبنية. ويأتي شرطي مرتاب في أمره ويسأله ساخراً ما إذا كان يحاول أن يسند البناء. يهز هاربو رأسه بالإيجاب. ويطلب منه الشرطي أن يبتعد، لكن حين يفعل يتهاوى البناء. وفي فيلم أسبق للأخوة ماركس، وهو ثيئة في الأوبرا (١٩٣٥)، يبدأ الناس في الاحتشاد في الحجرة الخاصة في سفينة تعبر المحيط، رغم أنه لا يوجد مكان إلا لشخص واحد. ويبلغ المشهد نروة اللامعقول حين يصل المهندس ومساعدته ومقلم أظافر وعاملة تنظيف وبعض خدم السفينة، وكأنه لا يوجد حد لعدد الناس الذين يمكن أن تحويهم الحجرة. وهناك مشهد مماثل في فيلم البعض يفضلونه صاحباً في المقصورة العليا من عربة نوم في قطار. ويمكن للملهاة الهزلية أن تحتوي عناصر من الفكاهة التهريجية، التي يأتي اسمها بالانجليزية slapstick من المجداف الذي كان الممثلون الفكاهيون يستعملونه في الماضي ليضرب أحدهم الآخر به. وكان من تأثير ذلك حدوث ضجيج عالٍ يثير الضحك بشكل آلي، حتى ولو لم يكن ما يحدث على المسرح مضحكاً تماماً.

لكن النكات البصرية شيء والبنية شيء آخر. من الطبيعي أن أفضل أعمال ملهاة غريبي الأطوار تحتوي على نكات بصرية، لكن الحكات معقدة تماماً. في العمل التهريجي النقي، أي ادعاء بوجود حبكة يختفي في فجار لفكاهة الفجة،

والأذى الجسدي، والتلويحات الجنسية، وبصورة عامة التصرف البعيد عن النضج. وتستحق النتيجة حقاً أن تدعى ملهة دنيا. وأفلام المخرجين الثلاثة القصيرة هي أمثلة ممتازة على التهريج الصافي، بل إن بعض حركاتهم (وكر العيون وضرب الرؤوس) بدت واقعية إلى درجة أنه حين عرضت الأفلام القصيرة لأول مرة في التلفزيون، حذرت شبكات البث الأطفال من تقليد ما يرونه.

ومن المهم التمييز بين الأفلام التي تعتبر تهريجاً صافياً وتلك التي هي من نوع ملهة غربي الأطوار الحقيقية. فالأولى - ومن أمثلتها أدمق وأكذر حمقاً (١٩٩٤) - تستهوي الجماهير التي تحكم على الفيلم بعدد الضحكات الصادرة من القلب التي يثيرها، وليس فقط على النكات البصرية والعبارات الفكاهية القصيرة التي يمكن إدخالها في أي فيلم والحصول على الاستجابة نفسها. وكان الهزليون العظيم مثل و. ك. فيلدز W. C. Fields والأخوة ماركس يعرفون أن الضحكات لا تأتي جزافاً بل تكتسب اكتساباً. والملهة التي



أيقونتان فكاهيتان: و. ك. فيلدز وماي وست
في فيلم عصفوري الصغيرة (١٩٤٠).

يظهر فيها الأخوة ماركس أو و. ك. فيلدر ليست مجرد سلسلة من النكات البصرية أو من نمر التودفيل المكررة. فجزء كبير من الفكاهة لفظي وموجه إلى المشاهدين الذين يقدرون سرعة البديهة والتلاعب بالكلمات.

في فيلم الأخوة ماركس يوم في سباق الخيل (١٩٣٧)، غراوتشو Groucho أشهر الإخوة يؤدي «نمرة» سيتذكره المشاهدون بها دائماً، وهي «لدينا، السيدة الموشومة»، التي يمتدح فيها جسم لينا ذا الرسوم الإيضاحية معلماً أنه «حين ينكشف الثوب / سوف تريك العالم». ولم يكن غراوتشو عديم الذوق أبداً، بل كان يكتفي بالإيحاء. ويعتمد على التورية والصور المجازية. في فيلم تصرفات محتالة (١٩٣١)، بعد مواساة ثلما تود Thelma Todd على كل ما تعرضت له من حظ تعيس، يلجأ إلى التورية واللعب بالألفاظ. وكذلك يتلاعب فيلدر، الذي يلعب دور المحتال كثبرت تويلي Cuthbert J. Twillie، بلفظ اسم شخصية ماي وست Mare West (فلوربل Flowerbelle) في فيلم عصفورتي الصغيرة (*). كما يحتوي فيلم عصفورتي الصغيرة على نسخة مختلفة مثيرة للاهتمام من نكتة السرير، وهي أداة فكاهية قديمة يُستبدل فيها شريك في السرير بأخر. في مسرحية شكسبير صاع بصاع يظن أنجلو Angelo أنه سيقضي الليلة مع إيزابيلا Isabella لكنه يمضيها في الحقيقة مع ماريانا Mariana، التي حلت محل إيزابيلا. وفي عصفورتي الصغيرة، تضع فلوربل عنزة في مكانها. ولا يلاحظ تويلي أنه يضم حيواناً، رغم أن الراححة ليست شديدة الإغراء، إلى أن تقفز العنزة من السرير.

الفيلم الهزلي هو جنس فني حقيقي، لكن الملهة الصادمة - مثل هناك شيء عن ماري (١٩٩٨)، وفطيرة أمريكية (١٩٩٩)، وأنا ونفسي وأيرين (٢٠٠٠)، والمغفل (٢٠٠٢)، وخارق في السوء (٢٠٠٧) - هي جنس فرعي، إن كانت أي شيء. وتبدو الأمثلة الأولى من الملهة الصادمة - مثل بيت حيوانات مجلة الهجاء الوطني (١٩٧٨) وحانة بوركي (١٩٨٢) - صحيحة بالمقارنة مع الأفلام المذكورة أعلاه. ففيلم بيت حيوانات مجلة الهجاء الوطني يصور دور

(*) يذكر الكاتب مثلاً من كل من الفيلمين على اللاعب بالألفاظ، لكن من الواضح أن هذه الأمثلة غير قابلة للترجمة. (المترجم)

الجمعيات الأخوية في الجامعات على أنها أمكنة لرعاية قلة الأدب والجلافة في التصرف، وحاتة بوركي (وجزأيه التالينين) يوحى بوجود طلاب نكور في المدارس الثانوية يمكن أن يصبحوا مثل أعضاء جمعيات الأخوة في بيت حيوانات مجلة الهجاء الوطني. لكن هذين القيلمين كانا سوقيين أكثر من كونهما كريهين. أما عند نهاية العقد الأخير من القرن العشرين، فقد بدأت الأخبار المفصلة القابل عن علاقة الرئيس وليام جفرسون كلنتون الجنسية مع متدربة في البيت الأبيض تُغرق الأمريكيين، مما أفقدهم، رغم فهمهم، حساسيتهم تجاه السوقية والابتذال.

وليس من قبيل الصدفة أن الأفلام الصادمة أصبحت أكثر صفاقة، على مبدأ أن أي شخص وأي شيء يصلحان لإثارة الضحك. وليست المسألة حتى مسألة ذوق، باعتبار أن صانعي الأفلام الصادمة يقرون بفقدانهم للذوق، فهم يهدفون إلى الضحك السهل، الذي إذا كان عالياً وصاحباً بالقدر الكافي فسيصل إلى شبك التذاكر حول العالم. في الأفلام الصادمة لا شيء مقدس: الكلاب والبقر واليرابيع والأقيات والكبار في السن والمعوقون. وفي الفيلم الهزلي الكلاسيكي، إذا كان المقصود من أحد المشاهد أن يثير الضحك، لا بد من تحضير المشاهدين لذلك، وقد يكون ذلك من خلال مشهد أو سلسلة من المشاهد التي تكوّن إليه. وحادثة العنزة في عصفورتي الصغيرة تصبح معقولة لأنه قبل ذلك تحثال فلوريل على تويلي كي «يتزوجها» زواجاً يتشوق هو إلى تحقيقه بالدخول بها لكنها ليست متحمسة لذلك. من هنا تأتي العنزة كبديل. أما في الأفلام الصادة فالتمهيد غير ضروري، باعتبار أن ما يهم هو الضحك. وفي هناك شيء عن ماري يتعرض المشاهدون إلى استعراض للمشاهد «الصادمة» مثل رجل تعلق أعضاؤه التتاسلية في سحاب بنطاله. وقد يدافع البعض عن أفلام الملهة الصادمة على أساس أنها تلتزم بقاعدة «اجرح ثم أصنع» المتبعة في الملهة: حطم المحرمات، واجرح مشاعر المغالين في الحشمة، وتخط حدود الذوق السليم، ولكن في النهاية تحوّل إلى شخص طيب القلب، بحيث ما بدا أنه فجاجة سيبدو مرحاً بذنباً جيداً. وإلى أن تتضمن الملهة الصادمة إلى شريعة الملهة، تبقى هناك أشياء إضافية للاستكشاف في عالم الإخوة ماركس وو.ك. فيلنز المجنون.

المهارة الساخرة

يعود الأدب الساخر^(*)، مثل كل جنس أدبي عملياً، إلى القدامى، الذين نظروا إليه كطريقة للتهكم على حماقة الإنسانية. وكان المستهدفون بالأدب الساخر يشملون المنافقين ومحدثي النعمة والمتسقين الاجتماعيين والكتّاب العديمي الموهبة والنهمين والرياضيين المبالغين في تطوير أجسامهم، وباختصار الأشخاص الذين يفكرون إلى معرفة الذات. والأدب الساخر له تراث طويل ومحترم، وله أمثلة متميزة في الشعر (هجائيات هوراس Horace وجوفينال Juvenal، وقصيدة بوب ملحمة الأغبياء)، وفي النثر (في مدح حماقة إيراسموس Erasmus)، وفي النثر الروائي (رحلات غليفر لسوفيت Swift والأحبة لـ Waugh)، وفي المسرح (الأعمال الساخرة من صناعة السينما، ومتسول على ظهر حصان لمارك كونلي Marc Connelly وجورج كوفمان George Kaufman، وسرع المهرات لديفيد ماميت David Mamet).

وفيلم هز الكلب (١٩٩٧) هو عمل ساخر مائة بالمائة، يتمحور حول محاولة لتحويل الانتباه عن فضيحة لرئيس الجمهورية من خلال حرب وهمية على ألبانيا، حتى لو تطلب ذلك استعمال شرطة إخبارية زائفة لخداع الجمهور. والجمهور المثالي لفيلم هز الكلب هو جمهور على اطلاع على علاقة الرئيس كلنتون ومونيكا لونسكي Monica Lewinsky، هذا إن لم نذكر أوضاع يوغوسلافيا السابقة، حيث كان الألبانيون ضحايا للتطهير العرقي. ومع ذلك، فجماهير المستقبل - الذين ليست علاقة كلنتون ولونسكي بالنسبة لهم سوى ذكرى وليست ألبانيا سوى اسم دولة في أوروبا الشرقية سيتمكنون من فهم كيف أن التزيف يمكن أن يتحول إلى حقيقة حين تتأمر المجموعة المناسبة التي تضم رئيس جمهورية ومنتجاً وطاقم الرئيس لخلق التاريخ.

(*) Satire كثيراً ما تستعمل كلمة «الهجاء» في ترجمة الكلمة الإنجليزية، وهي تعني الهجاء الساخر كما هو عند ابن الرومي مثلاً، لكنها لا تشمل الهجاء الخالي من الفكاهة كما في بعض قصائد جرير على سبيل المثال. (المترجم)

معظم الأفلام الساخرة ليست مرتبطة بموضوع جارٍ وليست شنيعة مثل فيلم هز الكلاب أو فيلم الممثل (١٩٩٢)، الذي يقدّم صورة متحاملة على هوليوود إلى حد أنه سيجعل ضعاف القلوب يفكرون مرتين قبل الدخول في العمل في السينما. بصورة عامة، كانت هوليوود ولا تزال مستعدة لممازحة نفسها، ولكن باعتدال. على سبيل المثال، يتهمك فيلم الغناء نحت المطر على نجوم السينما الصامته ذوي الأصوات الفظيعة الذين يضطرون لمواجهة قدوم الأفلام الناطقة، ويوضح الفيلم الكبير إيضاحاً مفصلاً أن التخصص في الدراسات السينمائية لا يُعَدُّ الدارس لعالم هوليوود، ويتهمك فيلم طاب السنة الأولى (١٩٩٠) على التعابير التي لا يعرفها إلا القلة والتي يلجأ الأكاديميون إليها في تدريس مقررات السينما.

والمستقبل وحده سيقدر ما إذا كان الفيلم الساخر سيتطور ليصبح جنساً فيلماً يزهو بعدد من الأفلام الكلاسيكية يساوي ما يتوفر لمنهاة غربي الأطوار أو الفيلم الغنائي الموسيقي. وأكثر ما يمكن أن يقال هو أن الحماقة الإنسانية وجدت دائماً مكاناً لها على الشاشة، حيث تعالج بلطف أحياناً وأحياناً بنقد قاسٍ. ويجب أن نتعرف لصناعة السينما بأنها لا تستثني نفسها أبداً من جماعة الحمقى الذين يجهدون لتزويدنا بالمتعة والتكثيف.

الفيلم الانعكاسي

يلفت الأدب الانعكاسي الانتباه إلى نفسه بصفته أدباً، فعلى سبيل المثال، يمكن للقارئ أن يشعر أن الرواية التي يقرأها هي في الحقيقة عن فن الرواية أو عن القيام بكتابة رواية، وليست مجرد عمل من النثر الروائي. ويستعمل نقاد الأدب مصطلح التناص لوصف النصوص التي تستمد من نصوص أخرى، فتذكرها بالاسم أو تشير إليها أو تعلق عليها أو تقلدها. ويأمل الكتاب الذين يستفيدون من أعمال غيرهم أن يكون قراؤهم على معرفة بمصادرهم، أو إن لم تتوفر لهم تلك المعرفة أن يفهموا أن ما يقرأونه هو أكثر من مجرد حكاية قصة. والجمهور المثالي لرواية مايكل كينغام الساعات والفيلم المأخوذ

منها في عام ٢٠٠٢ هو جمهور على اطلاع على رواية فرجينيا وولف السيدة دالوي، التي ألهمت رواية كذغام. ومع ذلك فإن من الممكن الاستمتاع بالنسختين السينمائيتين من كلتا روايتي الساعات والسيدة دالوي كما هما من قبل الأشخاص الذين لم يقرأوا روايات وولف وكذغام قط. وهذا صحيح عن أي عمل مبني على عمل آخر، إذ ينبغي عليه أن يعتمد على مزاياه الخاصة به وحدها. فلا يجب أن نحكم على ثلاثية يوجين أونيل الحداد يندق بالكذرا على أساس ثلاثية أيسكيلوس Aeschylus الأورسية *Oresteia*، التي بنيت ثلاثية أونيل عليها. من الطبيعي أن المشاهدين الذين على اطلاع على كلا العملين سيلاحظون التوازيات والاختلافات. ولكن بغض النظر عن ذلك، فإن الحداد يندق بالكذرا هو عمل مسرحي مؤثر يمكن فهمه وتقديره من قبل من لم يسمع بأيسكيلوس أو بثلاثية الأورسية قط.

والشيء نفسه صحيح عن الأفلام. فلا بد أن ستيفن سيبيرغ توقع أن بعض مرتادي السينما سيفهمون إشارته إلى بينوكيو *Pinocchio* (١٩٤٠)، وخاصة الجنية الزرقاء، في فيلم إيه آي: الذكاء الاصطناعي (٢٠٠١). ولكن مع أن بينوكيو قد تعمق تقديرنا لفيلم إيه آي، لا يجب أن يؤثر على تقييمنا لفيلم سيبيرغ كعمل أصلي. ومعرفة كتاب الفيلسوف الفرنسي جان بودريار Jean Baudrillard الصور المشابهة والمحاكاة الزائفة (١٩٩٤) - الذي هو من الأعمال المفضلة لدى الأخوين واتشوسكي Wachowski، اللذين كتبوا وأخرجوا فيلم المصفوفة - قد تعمق فهمنا للفيلم. فإحدى النقاط الرئيسية التي يثيرها بودريار هي أننا نشعر بالحنين حين يصبح الحقيقي مراوفاً. وحدائق الترفيه ذات المواضيع المحددة، وخاصة ديزنيلاند Disneyland، تشبه المحاكاة الحاسوبية. فحنن نسعد بها، وأحد أسباب ذلك هو قدرتها على تذكرنا بأوقات أكثر سعادة وبساطة، رغم أن هذا الحنين هو من إبداع تقنية معقدة من المحتمل أنها لم تكن موجودة حين كنا أصغر. وعلى نحو مماثل، ليست المصفوفة واقعاً لكنها محاكاة حاسوبية لتواقع أبدعت بمكر شديد إلى درجة أن الذين يعيشون ضمنها يعتقدون أنهم يعيشون في الزمن الفعلي. وإذا كنت لم تقرأ بودريار، وهذا ينطبق على معظم

مشاهدي الأفلام، لا تعلق. فالفيلم يوصل فكرة أن الواقع ليس ببساطة العيش في اللحظة الراهنة كما كنا نظن في الماضي، بل هو شئ معقد من المظاهر والأوهام. لكن من المهم أن نتذكر أن ثلاثية المصغوفة هي نتاج ثقافة الأخوين وانتوسكي الواسعة، التي تندمج دماغاً ناجحاً في أفلامها بحيث أننا نستجيب لهذه الأفلام حتى حين نفكر إلى ثقافة الأخوين.

في مناقشة الأفلام، نستعمل بصورة عامة مصطلح الانعكاسية بدلاً من التناص، لكن الفكرة هي نفسها. ومعنى الجذر «عكس» هو «أرجع الصورة»، والفيلم الانعكاسي يعطي صورة منعكسة عن نفسه، أو عن نص كان الملهم له، أكان فيلماً آخر أو رواية أو مسرحية. الفيلم الانعكاسي إذن ليس مجرد فيلم، بل هو فيلم لديه شيء يقوله عن الفيلم كوسيلة أو عن الطريقة التي يتولد فيها نص من نص آخر. وهناك درجات متنوعة من الانعكاسية.



مونتغمي كليفت على وشك إزالة سهم من كتف جوان درو Joarne Dru

في لنهر الأحمر (١٩٤٨)، الذي هو «آخر عرض سينمائي»

في فيلم آخر عرض سينمائي (١٩٧١).

أبسط الأنواع هو الفيلم المأخوذ من مصدر آخر. وفيلم ستيفن سيلبرغ إيه آي: الذكاء الاصطناعي يصور مستقبلاً يمكن فيه لزوجين يريدان أطفالاً أن يتبنيا أطفالاً آيين يدعى الواحد منهم «ميكاً». ويقرر الزوجان سوينتون Swinton (سام روبردز Sam Robards وفرانيسيس أوكونور Frances O'Connor) أن يتبنيا نيفيد، وهو إنسان آلي حسّاس (هيلي جويل أوسمنت Haley Joel Osment). وبعد أن يتعلم نيفيد قصة بينوكيو يصبح مهووساً بفكرة أن يتحول إلى «صبي حقيقي». ومغامرات بينوكيو (عرض عرائس سترومبولي Stromboli المتقل، والفرجة إلى جزيرة السرور التي تنتهي بتحول الصبيان إلى حير وشحنهم إلى المناجم، ومواجهة الحوت مونسترو Monstro) أقل تعذيباً مما يضطر نيفيد لتحمله تخلي أمه عنه، وعرضه في معرض للكائنات الحية، حيث يتم إطلاق الميكاً من مدفع وغطسه بماء يغلي لتسوية البشر، الذين يستمتعون بالمشهد لأن كائنات الميكاً هم «آخرون». يسيطر على نيفيد هوس العثور على الجنية الزرقاء التي حولت بينوكيو من دمية إلى صبي حقيقي بعد أن تعلم أن يكون «شجاعاً وصادقاً وبعيداً عن الأنانية»، ويقابلها أخيراً عند مصب نهر الهندسون. فيلم إيه آي يتفوق جداً في القنامة على بينوكيو، الذي يستعمل سيلبرغ نقاط حبكة لصنع فيلم عن التحامل وانعدام المشاعر الإنسانية.

ويمكن أن يوحي الفيلم الانعكاسي أيضاً بشيء عن طبيعة الأفلام. وفيلم وودي آلن ورده القاهرة الأرجوانية (١٩٥٨) يستكشف عواقب الظن بأن الوهم المعروف على الشاشة هو واقع الحياة. فأتناء عرض فيلم يحمل العنوان نفسه، تخرج إحدى الشخصيات من الشاشة وتجلس بين المخرجين تاركة باقي الشخصيات بلا حيلة في منتصف الحكمة. عندئذ تصبح الشخصيات الأخرى مستقلة وترفض متابعة الحكمة إلا بعد عودتها. ومغامرات الشخصية التي خرجت في عالم الواقع تشير إلى الفرق بين الحياة والفن، فالإنسان لا يمكن أن يحيا الفن، بل أن يحيا الحياة فقط.

كما توجد أفلام تشير إلى أفلام أخرى، إشارة مباشرة أو غير مباشرة. وتدعى هذه أحياناً «أفلام الأفلام»، لأن إشارتها إلى أفلام أخرى قد تأخذ شكل اقتباسات بصرية. تماماً كما قد يقرر طائب يكتب بحثاً أن يستشهد حرفياً بمؤلف

معين، بدلاً من إعادة صياغة أفكاره، قد يختار صانع أفلام أن «يستشهد» بفيلم آخر بتقديم مقتطف منه، كما يفعل بيتر بوجدانوفتش في فيلم آخر عرض سينمائي يتضمن فيلمه اللحظات الأخيرة من فيلم هوارد هوكس التهر الأحمر. صحيح أن المشاهد يستطيع الاستمتاع بفيلم آخر عرض سينمائي بناءً على قصته وحدها، لكن أي شخص مطلع على الأفلام سيقدّر فيلم بوجدانوفتش تقديراً أعمق. إن «آخر عرض سينمائي» هو التهر الأحمر، وهذا يخدم غرضين، فهو يتيح لدار السينما أن تتعلق بضجة مدوية وليس بأئين خافت^(*) وهو تشبيه بليغ للفيلم نفسه. ففي التهر الأحمر يتصادق جون وين مع فتى ليس له أب (مونتغمري كليفت)، وتتطور بينهما علاقة حميمة. وفي آخر عرض سينمائي، يصادق سام الأسد (بن جونسون Ben Johnson) صبيين يمكن جداً أن يكونا بلا أب. وبإشارة آخر عرض سينمائي إلى التهر الأحمر، فإنه يسبغ على نفسه صفة فيلم يدور - على أحد المستويات على الأقل - عن التراث السينمائي الأمريكي، لا يعكس فقط كيف تصرفت أجيال من الأمريكيين بل كذلك الطريقة التي صور بها أجيال من صانعي الأفلام أمريكا.

وفي فيلم فنسنت منبلي أسبوعان في بلدة أخرى (١٩٦٢)، يمثل كيرك دوغلاس Kirk Douglas دور ممثل فاشل تحول إلى مخرج يصور فيلماً في روما. واختار منبلي، لتصوير مشهد يتطلب أن يشاهد الممثل - المخرج أحد أفلامه السابقة، فيلم السينون والجميئون (١٩٥٢) الذي مثل دوغلاس فيه دور منتج ليست لديه أية روادع. من حيث الحكمة، هذا مخرج يشاهد نفسه حين كان ممثلاً، ومن حيث الانعكاسية، هذا كيرك دوغلاس في أحد أفلام منبلي يشاهد كيرك دوغلاس أصغر سناً في فيلم آخر من أفلام منبلي.

وأي شخص كبير في السن بحيث أنه شاهد مسلسلات الأفلام في العقد الخامس من القرن العشرين، وخاصة حلقة «نيوكا Nyoka وألواح أبقراط المفقودة» من مسلسل مخاطر نيوكا (١٩٤٢)، والأفلام المناهضة للنازية في ذلك الوقت، سيعرف أنها ألهمت فيلم ستيفن سبيلبرغ غزاة التابوت المفقود. وفيلم نورا

(*) يشير المؤلف هنا إلى قصيدة ت. س. إليوت لرجال الجوف، التي تقول: «هكذا ينتهي العالم، هكذا ينتهي العالم؛ لا بضجة مدوية، بل بأئين». (المترجم)

إفرون Nora Ephron نثيكت بريد (١٩٩٨) هو إعادة صنع لفيلم إرنست لوبيتش الذكان الواقع على التراويبة (١٩٤٠). والذين لديهم معرفة بالفيلم الأصلي سينلقت انقباهم اسم مكتبة الأطفال في نثيكت بريد: الذكان الواقع على التراويبة.

ويتضمن فيلم لارس فون ترير Lars von Trier راقصة في الظلام (٢٠٠٠) مشهداً تكون فيه سلما Selma (مغنية البوب الأيسلانية بيورك Björk) وكاثي (كاترين دوزوف Catherine Deneuve) جالستين في دار سينما تشاهدان فيلم الأخوين وارنر الغنائي الموسيقي التشارع الثقي والأربعون. وسلما التي تعاني من مرض خذقي في العين سيؤدي إلى العمى غير قادرة على التمثيل في إنتاج مسرحي محلي لمسرحية صوت الموسيقى. لكنها مع ذلك بحاجة إلى «صوت» الموسيقى: لحنها وإيقاعها وفوق كل شيء تأثيرها المحرر. ولا تتضح تلك الحرية بشكل أكبر في أي مكان مما تتضح به في الفيلم الغنائي الموسيقي، حيث تتطلق الشخصيات بالغناء والرقص في الشوارع المزدهمة. وكاستراحة من روتين عمل سلما الممل في أحد المصانع، تتخيل نفسها وباقي الموظفين يرقصون على الإيقاعات التي تولدها الآلات.

ويوحى عنوان فيلم بدرو ألمودوفار Pedro Aldomóvar كل شيء عن أمي بفيلم جوزيف مانكيويتز كل شيء عن إيف. وفي الواقع يفتتح فيلم ألمودوفار بمانويلا Manuela (سيسيليا روث Cecilia Roth) - وهي والدة بلا زوج - وابنها - المغرب بالأفلام الذي يطمح لأن يكون كاتباً - وهما يشاهدان نسخة مبدلجة من كل شيء عن إيف على شاشة التلفزيون في شقتيهما في مدريد. وقد وصل الفيلم إلى النقطة التي تهاجم فيها مارغو تشانغ (بيتي ديفيس) «بنات آوى»، أي المعجبين الذين يطاردونها للحصول على توقيعها. ولكي تحتفل مانويلا بعيد ميلاد ابنها، تأخذه إلى عرض محلي لمسرحية تيسي وليامز عربية اسمها الرغبة، التي أيضاً تؤدي وظيفة نص مقنن. ويتحمس الصبي للحصول على توقيع الممثلة التي تؤدي دور بلانش دوبوا، ويدق على زجاجة سيارة الأجرة التي تركبها، لكنها تتجاهله. وحين يركض خلف السيارة تصدمه سيارة أخرى ويموت. وتغادر مانويلا مدريد إلى برشلونة وهي عاجزة عن نسيان ما حدث، وتكتشف هناك أن الممثلة التي

أراد ابنها الحصول على توقيعها ستظهر في إنتاج آخر لمسرحية عربية اسمها الرغبة. في كل شيء عن إيف، تحظى الممثلة الطموحة إيف هارنغتون برضا مارغو، وتصبح بعد فترة الممثلة البديلة لها بل وتحل محلها على المسرح. على نحو مماثل تلعب مانويلا دور إيف هارنغتون، فبعد أن تصبح المساعدة الشخصية للممثلة، تجد فرصة للعب دور ستيللا Stella أخت بلانش باستغلال أحد الممثلين الذي يعاني من مشكلة مخدرات استغلالاً غير منصف. لكن مانويلا أقل تلامعاً من إيف إلى حد كبير. والسبب الذي يدفعها لأن تصبح جزءاً من الفرقة التي تمثل المسرحية هو أن تلك المسرحية توفر لها الصلة الوحيدة بابنها المتوفى. وفيلم كل شيء عن أمي يعمل على مستويات كثيرة، أحدها تناصي.

وبعض الأفلام الانعكاسية نذكر بأفلام أخرى. هناك أفلام من الواضح أنها متأثرة بأفلام أخرى وتكشف عن دينها من خلال الاقتباسات البصرية، وليس بالضرورة من خلال تضمين لقطات فعلية من الفيلم المعني كما هي الحال في المقنطف من النهر الأحمر الذي ظهر في آخر عرض سينمائي. ومقطع خط التجميع الذي حاز على الكثير من المديح في فيلم تشابنن الأرملة الحديثة (١٩٣٦)، الذي يسخر سخريه لاذعة من التحول إلى الآلات، لم يكن أصيلاً، بل هو مستقى من فيلم فرنسي سبقه، وهو فيلم رينيه كلير René Clair لنا الحرية (١٩٣١). وفيلم هتشوك المخرب أوحى بنروة فيلم المنزل في شارع كارول (١٩٨٨)، ليس في أعلى تمثال الحرية كما فعل هتشوك، بل في معلم أمريكي آخر هو المحطة المركزية الكبرى. لكن النتيجة هي نفسها: يهوي الشرير إلى موته من مكان عالٍ.

وحين قرر مارتن سكورسيز إعادة صنع فيلم خليج الخوف (١٩٩١)، كان يعلم أنه سيستدعي المقارنة مع الأصل المنتج عام ١٩٦٢، الذي لعب فيه روبرت متشوم Robert Mitchum دور ماكس Max، السجين السابق الذي يهرب عائلة القاضي الذي حكم عليه. وبما أن روبرت دينيرو، وهو من الممثلين المفضلين لدى سكورسيز، سيلعب دور ماكس، فقد أدخل سكورسيز عناصر من شخصية أخرى أداها متشوم، وهي هاري باول Harry Powell، الواعظ القاتل الذي لعب متشوم دوره في فيلم نية الصياد، وجعل دينيرو

يؤدي دور ماكس كشخص سادي هو أيضاً متعصب ديني يتحدث بإسهاب عن الكتاب المقدس. وهكذا ابتدع سكورسيز شخصية تذكر بدورين من أفضل أدوار متشوم، ومع ذلك فإن ماكس كما صورَه سكورسيز ليس ماكس ولا باول كما أداهما متشوم، بل يذكر بهما فحسب.

ويشبه ما فعله سكورسيز في خليج الخوف فيلم التحية والإكبار، وهو فيلم ينثي فعلياً على صانع أفلام آخر، إما بأكمله أو في جزء منه. ونادراً ما يكون فيلم بأكمله فيلم تحية وإكبار، بمعنى أنه يكرر الفيلم الأصلي بالطريقة التي أعاد فيها غس فان سانت Gus Van Sant صنع فيلم هتشكوك سايكو في ١٩٨٨. بصورة عامة، يكون الشكر والتقدير على شكل لقطة أو مقطع يذكر بفيلم آخر. على سبيل المثال، سيبيرغ هو أحد كبار المعجبين بهتشكوك. وفيلم مواجهات قريبة من النوع الثالث يعبر عن الشكر لمشهد النروة في شمال - شمال غربي حين يحاول كاري غرانت منع إيفا ماري سينت من الانزلاق والسقوط من جبل رشمور. ففي فيلم سيبيرغ، تقوم ميلندا ديلون Melinda Dillon بالشيء نفسه لمنع سقوط ريتشارد دريفوس Richard Dreyfuss في مقطع برج الشيطان. وفراكتسباين الصغير والرجال المميون لا يرتدون ملابس ذات نقوش مربعة ليسا مجرد محاكاة ساخرة لأفلام الرعب والفيلم الأسود على التوالي. بل هما يظهران ولعاً بهذين الجنسين يؤدي إلى محاكاة من نوع خاص: محاكاة «جذورها في الحب»، حسبما وصف وليام غولدنغ William Golding، مؤلف رواية ربّ النجاب العمل الذي يرجع إلى عمل آخر سبقه أو لعدة أعمال.

وفيلم تود هينز Todd Haynes بعيداً عن السماء (٢٠٠٢) هو فيلم تحية وإكبار لأفلام الميلودراما الرومانسية التي أخرجها دوغلاس سيرك في العقد السادس من القرن العشرين، وخاصة جميع ما تسمح به السماء (١٩٥٥). وسيرك - الذي لم يلق التقدير في زمنه وكان يُعتبر مجرد صانع أفلام نسائية - يلقى اليوم الاعتراف بأنه مخرج كبير صورّ النفاق والتحامل ضمن خلفية ترضي العين وتتباين على نحو صارخ مع الموضوع. وتقع أحداث كلا فيلمي بعيداً عن السماء وجميع ما تسمح به السماء في الضواحي في ولاية

كونيتيكت. تبدأ قائمة الأسماء في جميع ما تسمع به السماء بلقطة عالية لساحة
 بذدة في فصل الخريف. وتدور آلة التصوير من اليمين إلى اليسار عبر
 الساحة وفوق شارع هادئ فيه منازل بيضاء. هذه بذدة تقود النساء فيها
 سيارات «ستيشن» station wagons زرقاء ويسود فيها التحيز الطبقي. وهكذا
 فحين تتطور علاقة بين أرملة (جين ويمان) والحدائقي الذي يعمل لديها (روك
 هدسون) إلى علاقة جدية، فإن المجتمع يُصدِّم من فكرة أن الأرملة ستعاشر
 شخصاً من طبقة أدنى، وهو فوق ذلك أصغر منها سناً.

ويبدأ فيلم بعيداً عن السماء أيضاً بلقطة عالية لمشهد خريفي. لكن آلة
 تصوير هينز لا تدور، بل تبدو أنه تهبط من أوراق الشجر الحمراء إلى الشارع
 تحتها، وتقدِّم منظراً كاملاً لمنطقة قلب المدينة قبل أن تنتهي قائمة الأسماء.
 وتتطوي الحكمة أيضاً على ميل متبادل متزايد بين كاثي Cathy (جوليان مور
 Julianne Moore) وريموند Raymond (دنيس هيزبرت Dennis Haysbert)،



الأرملة (جين ويمان) والحدائقي (روك هدسون)
 في فيلم دوغلاس سيرك جميع ما تسمع به السماء (١٩٥٥).



[الصورة العليا] : الزوجة (جوليان مور) والحدائقي (دنيس هيزيرت) في فيلم *بعداً عن السماء* (٢٠٠٢) الذي هو تحية وإكبار لفيلم جميع ما تسمح به السماء.

[الصورة السفلى]: هاريون من مجموعة سجناء (من اليسار إلى اليمين: جون ثرتورو وJohn Tururro وتيم بليك نلسون Tim Blake Nelson وجورج كلوني في فيلم *الأخوين كوين با أخي، أين أنت؟* (٢٠٠٠) المستوحى جزئياً من رحلات سوليفان.

الحدائقي الذي يعمل لديها. لكن كاثي متزوجة ولها أطفال، وريموند أمريكي أسود. والزمن هو فجر حقبة الحقوق المدنية: خريف عام ١٩٥٦ إلى ربيع ١٩٥٧، كما نكتشف من تقويم مكتب ولوحة فوق دار سينما تعلن عن أفلام مثل معجزة نحت المطر (١٩٥٦) وهيلدا كرين *Hilda Crane* (١٩٥٦) ووجوه إيف الثلاثة (١٩٥٧). وهكذا فلا أمل لرجل وامرأة من عرقين مختلفين في مجتمع لديه تحيز طبقي وعرقي. وفي الحقيقة، لا يوجد أمل لكاثي، فزوجها شاذ جنسياً، كما تكتشف حين تجده في وضع فاضح مع رجل آخر.

وبمعرفة أن ألوان سيرك المفضلة هي الأزرق (خاصة في غرف النوم) والأخضر والأحمر، فإن هينز يستعملها بظلال مختلفة طوال الفيلم. فالأسماء مكتوبة بلون أزرق مخضر، وتُفقد كأي سيارة باللون نفسه مع اللون الأبيض. وهي تفضل الملابس الزرقاء والخضراء والحمراء. وتغرق الأبنية والحارات في ضوء القمر المائل للزرقة، بل وهناك مطعم لحوم (ستيك) لافتته باللون الأزرق. ولونا الحدائقي هما لونا الأرض (البنّي والأخضر)، كما كانا في فيلم جميع ما نسمح به الأسماء. ويؤطر هينز، كما فعل سيرك، حكايته في خلفية مزدهرة تشدد على التفاوت بين ترتيب المشهد في الفيلم من جهة والموضوع من جهة أخرى: زواج مبني على الخداع، وتحامل اجتماعي وعرقي، وعلاقة ناضجة لا فرصة لها في أن تتطور.

وتصرّح قائدة الأسماء في فيلم جويل وإيثان كوين يا أخي، أين أنت؟ (٢٠٠٠) أن الفيلم مبني على ملحة هوميروس الأوديسة. واسم شخصية جورج كلوني George Clooney هو إدوارد يوليسيز^(*) مكغيل Edward Ulysses McGill، ويلعب جون غودمان John Goodman دور شخص ذي عين واحدة على نمط عمالقة الأساطير اليونانية. وهناك نساء مغويات مثل الكائنات التي تغوي البحارة وتسبب لهم الغرق في الأساطير، وشخصية (هولي هنتر Holly Hunter) مشابهة لبينولوبي^(**)، وهناك حشد من النظائر الهوميروسية الأخرى. لكن الإلهام الحقيقي للفيلم هو فيلم برستون سترجيس رحلات سوليفان، الذي يريد فيه جون سوليفان John L. Sullivan - وهو مخرج سينمائي معروف بأعماله الملهامية - أن «يصبح جدياً ويصنع فيلماً يعكس وعياً اجتماعياً مبنياً على الرواية الخيالية عن البروليتاريا، يا أخي،

(المترجم)
(المترجم)

(*) أي أوليس.
(**) زوجة أوليس في الأوديسة.



لمخرج (جويل ماكري، إلى اليسار) والممثلة (فيرونيك ليك Veronica Lake) يتعرضان لتجربة الركود الكبير شخصياً كي يُعدَّ المخرج نفسه لتصوير با أخى، أين أنت؟ (وهو شيء لا يتحقق أبداً) في فيلم برستون سترجيس رحلات سونيفان (١٩٤١).



ييلي بوب ثورنتون في نور لحلاق إد كرين في فيلم الأخوين كوين
الرجل الذي لم يكن هناك (٢٠٠٠) المسلمهم من الفسختين السينمائيين من روليتين لجميس كين:
دعوى مزوج (١٩٤٤) وساعي لبريد بقرع لجرس مركب دنما (١٩٤٦).

أين أدت؟ ويشرع سوليفان - مخالفاً لنصيحة المسؤولين التنفيذيين في الاستوديو ونصيحة رئيس خدمه - في رحلة لـ «سكشاف الحرمان من خلال التجربة، وينتهي به الأمر كعضو في مجموعة سجناء، لأنه أخفق في الاستماع إلى تحذير خادمه أن محاولات «الأغنياء غنى فاحشاً» للتعلم عن الفقر يمكن أن تكون «خطرة إلى أبعد الحدود». وفيلم الأخوين كوين الذي يحكي رحلة ثلاثة هاريين من عصابة سجناء هو فيلم تحية وإكبار لفيلم سترجيس كما أنه محاولة لصيغ مناهة غريبي الأطوار بإحساس بالإنسانية، كما فعل سترجيس في رحلات سوليفان.

وفيلم الرجل الذي لم يكن هناك، وهو فيلم آخر للأخوين كوين، يعتبر خلقاً جديداً صادقاً للفيلم الأسود، وهو أيضاً فيلم تحية وإكبار لذلك الجنس الفيلمي ونسبنا هوليوود الكلاسيكية في العقد الخامس من القرن العشرين. في هذا الفيلم يبتز إد كرين Ed Crane، وهو حلاق معتدل في تصرفاته، «ديف Dave الكبير»، رب عمل زوجته (وعشيقها) للحصول على عشرة آلاف دولار لـ «استثمارها في مشروع محل تنظيف بالبخر اقترحه عليه محتال يدعى كريبتون توليفر Creighton Tolliver. وحين يكتشف ديف أن إد هو الذي يبتزه، يلجأ إلى العنف ما يجعل إد يقتله دفاعاً عن نفسه. وحين تُوجّه تهمة القتل إلى دوريس Doris زوجة ديف، يحافظ إد على صمته، على أمل أن يستطيع المحامي السريع الكلام فريدي رايدنشنايدر Freddie Riedenschneider (توني شلوبي) أن يبرئها من التهمة. (اسم المحامي مستقى من فيلم أسود كلاسيكي آخر هو فيلم جون هيوستون غابة الإسفنت، ١٩٥٠، الذي لعب فيه سام جاف Sam Jaffe دور مجرم اسمه «الدكتور» رايدنشنايدر.) وحين تشنق دوريس نفسها في السجن، يعتبر انتحارها برهاناً على جرمها.



فيليس بيترينشسون (باربرا ستانويك) وولتر نف (فرد ماكموري)
 يجعلان جريمة قتل زوج فيليس تبدو وكأنها حادثة،
 في فيلم ليلى وايلدر كهويض مزدوج (١٩٤٤).



الثنائي القاتل فرانك (جون غارفيلد) وكورا (لانا ترنر) في فيلم
 ساعي البريد بقرع الجرس مرتين دائماً (١٩٤٦).

نقطة انطلاق الفيلم هي كلا رواية جيمس كين James M. Cain وفيلم يدلي وايندر نعويس مزدوج. في الرواية اسم المرأة المغوية هو فيليس نردلينغر Nirdlinger، وقد استبدله وايندر، كما ذكر سابقاً، باسم فيليس ديتريشسون. وفي الرجل الذي لم يكن هناك، نردلينغر هو اسم المحل المتتوع البضائع الذي تعمل دوريس فيه، كما أن طبيياً فاحصاً اسمه ديتريشسون (ولا يُذكر اسمه الأول) يخبر إذ أن دوريس كانت حاملاً وتجاوزت الشهر السادس من الحمل حين انتحرت.

ورواية كين المكتوبة بضمير المتكلم هي في الواقع اعتراف وولتر هف Huff بارتكاب جريمة قتل، كما يكشف القارئ في بداية الفصل الرابع عشر، والفصول الختامية هي ملحق قبل أن يقوم هو وفيليس بـ «السباحة الكبرى» إذ ينزلان من على حاجز السفينة إلى الماء حيث تنتظرهما سمكة قرش. وفي الفيلم يدلي هف - الذي أصبح اسمه الآن وولتر نف - باعترافه مستخدماً جهاز إملاء، على خلاف الرواية، حيث يدلي به كتابة. والرجل الذي لم يكن هناك هو أيضاً فيلم بضمير المتكلم، يبدأ بعبارة تتلاءم مع تراث أفلام المحقق السري العنيف: «نعم، كنت أعمل في دكان حلاق». ومع أن من الواضح أن إد كرين هو المتكلم، فإننا نعلم في النهاية أن ما كنا نشاهده هو المعادل البصري لقطعة يتلقى خمسة سننات على الكلمة مقابل كتابتها لإحدى المجالات، بينما هو في انتظار تنفيذ حكم الإعدام به.

وقد تأثر الأخوان كوين برواية أخرى لجيمس كين مروية بضمير المتكلم، وهي ساعي البريد يقرع الجرس مرين دائماً، التي أصبحت من أعمال الفيلم الأسود الكلاسيكية حين صوّرت في عام ١٩٤٦. وفي حين استخدم الصوت المرافق في نعويس مزدوج من أجل الاعتراف بجريمة القتل، فهذا الصوت يستخدم في فيلم ساعي البريد يقرع الجرس مرين دائماً للقيام بوظيفة مختلفة، إذ أن فرانك تشامبرز Frank Chambers (جون غارفيث) يحاول تجميع الأجزاء من أحداث مختلفة أدت به للانضمام إلى مجموعة المحكوم عليهم بالإعدام عقاباً على جريمة قتل لم يرتكبها. والثلاثي يتألف مرة أخرى من زوجة هي كورا سميث Cora Smith (لانا ترنر)، وزوجها نيك Nick

(سيسيل كلاوي Cecil Kellaway)، وعشيقها فرانك. ومرة أخرى يتأمر العشيق مع الزوجة لقتل الزوج، حيث يقوم العشيق بتوجيه الضربة المميتة. وبعد تبرئة المجرمين، نُقِلَ كورا نتيجة حادث سيارة. لكن تهمة القتل توجّه إلى فرانك ويحكم عليه بالإعدام على الكرسي الكهربائي.

في فيلم الرجل الذي لم يكن هناك، يموت إد كرين أيضاً على الكرسي الكهربائي عقاباً على جريمة قتل لم يرتكبها. وهو مثل فرانك تشامبرز في رواية كين يكتب قصته أثناء وجوده في السجن. ومن الصعب القول ما إذا كان مجرد صدفة أن نيك سميث لديه بوليصة تأمين على الحياة بمقدار عشرة آلاف دولار وأن إد يحتاج إلى عشرة آلاف دولار للاستثمار في مشروع الغسيل على البخار. ولكن بما أن الأخوين كوين استمدا الكثير من روايتي كين القصيرتين ومن نسختيهما السينمائيتين، فإن المرء يميل إلى أن عشرة آلاف دولار ليست رقماً اعتباطياً.

يجسّد فيلم الرجل الذي لم يكن هناك التقاليد البصرية والسردية لفيلم الأسود ولروايات المحقق السري العنيف في العقد الخامس من القرن العشرين. ومع ذلك، فالفيلم يتمتع بأصالة خاصة به. ومثل الكثير من الفنانين، يعيد الأخوان كوين خلق الماضي في الحاضر، ويعطونه بذلك جِدّة وخلوداً. وهم لا بد يوافقون على نصيحة إزرا باوند Ezra Pound للشعراء: «تأثروا بأكبر عدد ممكن من الفنانين الكبار، لكن حافظوا على اللياقة بالإقرار بالذين بصراحة أو بمحاولة إخفائه». وحين تستعمل أسماء مثل «نردلينغر» و«ديتريتشسون» في فيلم، أو حين تعطى أدوات الحكمة التقليدية قالباً جديداً، فإن الإقرار بالدين يكون قد تحقق بالتأكيد.

وتشمل الأفلام الانعكاسية التي تتناول عملية صنع الأفلام نظرة إلى كواليس عالم السينما والأشخاص الذين يعملون فيه. وفيلم دار السينما صحيح تاريخياً في تصويره لصنع الأفلام الصامتة، وفيلم الحرية الحثوة وفيلم فنسنت منيلي أسبوعان في بنده أخرى هما وصف صحيح للتصوير المعاصر في المواقع الحقيقية. وبرغم أن أخطار بولين (١٩٤٧) مبني بشكل فضفاض على حياة منكة

المسلسلات الصامتة بيرل وايت Pearl White، فهو صحيح تماماً في تصويره للظروف الفوضوية التي كانت الأفلام الصامتة تصنع فيها في أحيان كثيرة.

ويلعب وودي ألن في فيلم نهاية هوليوودية (٢٠٠٢) شخصاً آخر يعاني من وسواس المرض كما في فيلم هانا وأخاها، وهو في هذه المرة مخرج سينمائي يحاول العودة إلى العمل وفجأة يجد نفسه وقد أصبح أعمى، مع أن الورم الدماغى الذي كان يظن أنه مصاب به غير موجود. ويقوم المخرج وهو لا يزال يعتقد أنه أعمى بتصوير الفيلم، الذي يهاجمه النقاد الأمريكيون بعنف لأنه غير مفهوم. وتاماً حين يبدو أن مساره الفنى قد انتهى، يعلن الفرنسيون أن الفيلم تحفة رائعة، وتوجّه دعوة إلى المخرج ليعمل في باريس. في نهاية هوليوودية يسخر ألن بلطف من الطريقة التي يمجّد الفرنسيون بها ما يرفضه الأمريكيون على أساس أنه تافه أو غير منطقي. على سبيل المثال، ينظر الأمريكيون إلى جيرى لويس Jerry Lewis على أنه ممثل فكاهي تهرجي، لكن الفرنسيين يعتبرونه وريث المخرجين العظام من الفترة الصامتة. وكان الفرنسيون هم الذين أطلقوا اسم «الفيلم الأسود» على أفلام الدرجة الثانية التي خرجت من هوليوود في العقد الخامس من القرن العشرين، وأعطوا مكانة لعدد من المخرجين، من بينهم إدغار أولمر الذي يعتبر فيلمه تحويلة الآن تحفة فنية، رغم أن صحيفة نيويورك تايمز لم تجد قط أنه يستحق المراجعة. وأخيراً، إذا كان الفرنسيون يعتقدون أن وودي ألن مفكر أكثر مما يعتقد الأمريكيون، ربما كان ذلك لأنهم يرون تحت الطبقة الفكاهية والساخرة اهتمامات الكاتب المخرج الأكثر عمقاً بالالتزام والمسؤولية.

والأفلام التي تتساعل عن «الثنى الذي تفرضه هوليوود» تنزع عن صناعة السينما طابعها الأسطوري من خلال تجريدها من سحرها وكشف الواقع الكئيب تحت السطح المظلم. وأفلام موكه نجمة الثلاثة - برغم أن الثالث يدور حول مشهد موسيقى الروك - تبين مدى تَبْذُل النجوم ضمن شلة المشهورين والمتألفين. ويصور فيلم تنارع سنسيت على نحو درامى هبوط نجمة من نجوم السينما الصامتة إلى الجنون، لأنها لا تستطيع التأقلم مع هوليوود مختلفة عن

هوليوود التي تتذكرها. ويكشف فيلما فنسنت منبلي السينون والجميلون وروبرت أولتمان الممثل السلطة المروعة التي يتمتع بها المسؤولون التلفزيونيون السينمائيون على الكتاب، ويتطرق فيلم الممثل - الذي يعتبر نظرة ساخرة وقائمة إلى هوليوود - إلى درجة أن أحد المسؤولين التلفزيونيين يقتل كاتباً.

هناك دائماً خطر في أن يصبح الفيلم الانعكاسي مبهماً في تلميحاته واستشهاده حيث أنه لا يستهوي سوى المهوسين بالسينما. على سبيل المثال، يعتبر فيلم مثل فيلم غودار محقق سري (١٩٨٥) - الذي يتوقع من المشاهدين أن يكونوا على معرفة بجميع التفاصيل في أفلام المحقق السري الخاص التي يزيد غودار تناقضاً - محاكاة ساخرة للانعكاسية، فمن خلال نزعة ذلك الفيلم الذخوية يمكنه أن يُنْفَر مرتادي السينما المستعدين لقبول التناقض ولكن ليس لقبول الإبهام. لكن الأفلام من هذا النوع نادرة. ومعرفتك أن فيلم جورج ستيفنس مكان تحت الشمس هو الملهم لفيلم وودي أنن نقطة التعادل (٢٠٠٥) ليست ذات أهمية. في فيلم ستيفنس، يتسبب جورج إيستمان George Eastman عن غير قصد بموت عشيقته الحامل آليس (شيلي ونترز Shelly Winters) أثناء وجودهما في قارب تجديف. ويهرب جورج من مكان الحادث لأنه لا يريد أن يعرض للخطر فرص زواجه من المرأة المنتمية إلى الطبقة العليا التي يحبها. وفي نقطة التعادل، يقتل مدرب تنس سابق (جوناثان ريس مايرز Jonathan Rhys-Meyers) عشيقته الحامل (سكارلت جوهانسون Scarlet Johansson) ثم يقتل صاحبة بيتها ليعطي الانطباع بأن المسألة مسألة سرقة. فبعد أن تزوج ابنة عائلة منعمة، ليست لديه أية نية في التخلي عن حياته من أجل امرأة تأمل أن تصبح منتلة. ويوجد فرق بين الفيلمين، ففي فيلم ستيفنس مكان تحت الشمس، يُحكّم على جورج بتهمة القتل ويكون جزاؤه عقوبة الإعدام، بينما ينجو مدرب التنس السابق في نقطة التعادل حتى بدون محاكمة. قبل انتهاء العمل بقواعد الإنتاج في عام ١٩٦٨، لم يكن بالإمكان أن تفلت جريمة بدون عقاب. ومع أن جورج إيستمان لم يرتكب أية «جريمة»، فهو يقر أنه أراد أن تموت آليس، وكان ذلك

كافياً لإرساله إلى الكرسي الكهربائي. ولم تكن تلك نهاية تأثر وودي أن بفيلم مكان نحت الشمس. ففي فيلم سبق صحفي (٢٠٠٦) يصطحب قاتل (هيو جاكمان Hugh Jackman) عشيقته (سكارلت جوهانسون)، وهي مراسلة صحفية طموحة تهوى القنص، إلى بحيرة بنية إلقائها في الماء، معتقداً أنها لا تتقن السباحة. هل ينجح؟ يكفي القول إن موتاً يحدث في النهاية، لكنه ليس موت الصحفية. ومن المحتمل أن أُن شعر أنه لا يمكنه جعل سكارلت جوهانسون تموت مرتين متتاليتين في أفلامه.

وكلما ازداد ما تُدخله في الفيلم، ازداد ما تحصل عليه منه. وقد تزيد معرفتك بفيلم مكان نحت الشمس تقديرك لفيلمي نقطة التعادل وسبق صحفي. لكن بدون تلك المعرفة، يحوز الفيلم على كامل انتباهك وتبقى حبكتاهما جينتان، بحيث يمكن تقديرهما بحد ذاتهما. وفي نهاية المطاف، لا أحد يستمتع بالدخول في محادثة متخصصة إلى درجة أنه لا يمكن أن يشترك فيها سوى الخبراء. والأفلام المذكورة في هذا الجزء يمكن لأي شخص أن يقدّرها، بغض النظر عن معرفة الشخص بالأفلام أو افتقاره إلى تلك المعرفة.

فيلم المرأة

فيلم المرأة هو مصطلح مقبول في النقد السينمائي كما أنه جنس فيلمي مشروع. وقد أصبح فيلم المرأة جنساً نسبيين: محاولات هوليوود الباكورة لاكتساب ود المشاهدات، وظهور النجوم من النساء اللواتي رفعتن شخصياتهن إلى مستوى الأيقونات.

كانت صناعة السينما دائماً تولي اهتماماً خاصاً لجمهورها من الإناث، إما بسبب افتراض أن النساء يتوافرن لهن وقت أطول لحضور الأفلام أو لأن لديهن ميلاً أكبر لشراء مجلات المعجبين لمتابعة أخبار نجومهن المفضلين. أيضاً كان السبب، ففي أيام السينما الأولى حاول بعض أصحاب دور السينما جذب نساء الطبقة الوسطى بتقديم عرض لهن بالدخول مجاناً إلى عروض ما قبل الظهر. وسمح آخرون أقل كرمًا للنساء بالدخول بنصف التسعيرة. واستخدم أصحاب

دور السينما أساليب مختلفة في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، فقد كانوا يتبنون «ليالي الصحون». وهذا يعني أن قطعة مجانية من طقم صحون كانت مضمنة في سعر التذكرة في ليالٍ معينة، ومع الأيام يمكن للمرأة أن تجمع طقمًا كاملاً. ولأن النساء يؤلفن شريحة هامة - وأثناء الحرب العالمية الثانية شريحة رئيسية - من المخرجين، استجابت هوليوود بتخصيص جنس فيلمي خاص لهن، مع نجوم من أمثال بيتي ديفيس وجون كروفورد وباربرا ستانويك، اللواتي أصبحن لا يفصلن عن شخصياتهن إلى درجة أن المرء يتحدث في كثير من الأفلام عن «فيلم لبيتتي ديفيس» أو «فيلم لجون كروفورد».



بيتتي ديفيس في دور جوديث كراهيرن وجورج برنت George Brent

في دور الدكتور سكيل Steele في فيلم لتصير لقاكم (١٩٣٩)، وهو أحد أفلام امرأة الرئيسة.

وكانت بيتتي ديفيس وجون كروفورد تلعبان أدوار نساء مساويات للرجال، وأحياناً أفضل منهم. وفي فيلم مايكل كرتيز ميندرد بيرس (١٩٥٤)، تتطلق ميندرد من كونها ربة منزل وتصبح صاحبة سلسلة مطاعم، وفي فيلم الذرة خضراء (١٩٤٥) تؤسس الأنسة موفات Moffat (بيتتي ديفيس) مدرسة لعمال المناجم في وينز وترسل طالبها المتفوق إلى أكسفورد.

في فيلم من أفلام المرأة، تدور الحبكة حول المرأة، والقيود الوحيدة التي تقيدنا هي التي تتبع من كونها كائناً فانياً. وحتى حين تواجه الموت، فهي تموت ميتة نبيلة. في فيلم القصر القاتم، لا تتجح جوذيث تراهيرن (بيتي ديفيس) - التي تتازع بسبب ورم في الدماغ - بإخفاء موتها الوشيك عن زوجها فقط بل تختار أيضاً أن تكون وحيدة حين تموت. وفي فيلم لا أعان حزينه من أجلي (١٩٥٠) تواجه زوجة مرضاً قاتلاً بروح من الاستسلام تُخجل زوجها.

وكان فيلم المرأة في العقد الرابع والخامس من القرن العشرين يسوق فكرة التضحية بالنفس. فحين تقرر بنة أن تتزوج من شخص ينتمي إلى طبقة أعلى من طبقتها، تخفي أمها من حياتها، لكنها تعود للظهور لتراقب حفل الزفاف عبر نافذة، وذلك في فيلم كينغ فيدور ستيل دالاس *Stella Dallas* (١٩٣٧). وتتاضل النساء لتوفير حياة أفضل لأطفالهن في ميثرد بيرس أو هن على استعداد لتربية أطفال صديقاتهن غير الشرعيتين في الكنبه الكبرى (١٩٤١). وفي فيلم العانس (١٩٣٩) تضطر امرأة أجبرت على التخلي عن طفلتها غير الشرعية إلى الوقوف جانباً تشاهد الطفلة تخاطب امرأة أخرى بنفط «أمي».

وفي حين أن النساء عانين بشكل نبيل في كثير من أفلام العقد الرابع والخامس من القرن العشرين، فقد صوّرن أيضاً على أنهن قادرات على النجاح في مهن يسيطر الرجال عليها. فقد صورت أفلام المرأة في تلك الفترة النساء في مهن مختلفة ومتنوعة: محاميات وكاتبات إعلانات ومراسلات صحفيات وممثلات وجراحات وممرضات. وبحلول العقد السابع من القرن، لم يكن شيئاً غير عادي أن تكون المرأة محامية ناجحة أو صاحبة مشاريع تجارية. وأصبح المرض القاتل من الأشياء المعتادة في التلفزيون ولم يعد شيئاً خاصاً. وتحولت «ضحية السرطان» إلى مجرد «مريضة بالسرطان»، والتسليم بالمصير الحتمي لم يعد إشارة تدل على النبيل كما كان في القصر القاتم، بل أصبح المرحلة النهائية في عملية تبدأ بالرفض وتنتهي بالقبول.

لقد تغيرت صورة النساء على الشاشة عبر السنين. في فيلم المرأة الكلاسيكي لم يكن للمرأة صديقات بقدر ما كان لهن كاتمات أسرار، اللواتي كن

إما أخوات يدعمنهن أو مرافقات يبدن ملاحظات ذكية. كانت الصداقة الحقيقية بين النساء نادرة على الشاشة، والأوتاي كان يبدو أنهن صديقات كنّ في واقع الأمر منافسات، كما في معرفة هديمة (١٩٤٣). ولكن في فيلم جوليا شاهد المتخرجون صديقة حقيقية بين امرأتين. فلا يوجد خلاف بين جوليا (فانيسا ريدغريف Vanessa Redgrave) وصديقتها ليلي (جين فوندا Jane Fonda) في دور ليليان هلمان (Lillian Hellman)، بل تكمل إحداها الأخرى. وهكذا تحت جوليا المتزمنة سياسياً ليلي العازفة عن السياسة بأخذ موقف ضد انتشار الفاشية التي ستؤدي خلال وقت قصير إلى الحرب العالمية الثانية.

حين أدت باربرا ستانويك في فيلم سمعي (١٩٤٦) دور أرملة شابة ترفض أن تلبس الأسود كدليل على حزنها، اعتبرت صديقاتها تصرفها شائناً. وفي فيلم مارتن سكورسيز آيس ثم بعد تسكن هنا (١٩٧٥)، تؤدي إلين برستين Ellen Burstyn دور أرملة لا تريد أن تلبس الأسود ولا أن تحزن بصمت. بدلاً من ذلك تأخذ ابنها في جولة في محاولة لاستئناف مهنتها كمغنية، لكنها بعد فترة تضطر للعمل في مطعم. والنقطة هنا هو أن كلتا هاتين المرأتين - رغم انتمائهما إلى عصرين مختلفين - تمارسان النوع نفسه من الاستقلال، فإحداها تحدث أمها ورفضت أن تصبغ ثيابها باللون الأسود (سمعي)، والأخرى تحدث التقاليد وانطلقت مع ابنها بحثاً عن عمل (آيس). وقد يتمتع صانعو الأفلام المعاصرون بحرية أكبر في استعمال اللغة الفاضحة والعري والممارسة الجنسية الصريحة، لكن ليس من الصحيح كلياً القول بأن الأفلام الراهنة تصور النساء تصويراً أكثر واقعية من أفلام الماضي. ومن جهة أخرى، لولا أن قواعد الإنتاج كبحت حرية صانعي الأفلام، لكانت اللغة في أفلام العقدين الخامس والسادس من القرن الماضي أكثر صراحة إلى حد كبير، ولعولجت الجوانب الجنسية بطريقة مباشرة إلى حد أكبر.

ومن المهم أن نتذكر أن النساء اللواتي صورتهم هوليوود في عصرها الذهبي كنّ في أحيان كثيرة يتمتعن بإرادة قوية، لكن عوامل مختلفة - منها قواعد الإنتاج، وتوقعات الجماهير، والارتياح العام بالمرأة التي تنجح في

مهن يسيطر الرجال عليها - جعلت من الضروري إما التحول في آخر لحظة إلى الزواج، الذي كان دائماً يعتبر أكثر إرضاء من العمل، أو إشارة ما إلى شائبة تشوب المرأة.

وكانت روزالند رسل معروفة بأدوار النساء العاملات، اللواتي كن دائماً أنيقات اللباس وسريعات البديهة وعلى قدم المساواة مع أي رجل. ولكنها في فيلم بعد الآخر كانت تنتهي بتفضيل الزواج على المهنة. وفي فيلم كَلْ هذا للقاضية (١٩٤٩) مثلت رسل دور المرأة المشار إليها في العنوان، والتي هي مرشحة لمنصب قاضية فيدرالية وتتفوق في الذكاء بكل طريقة على زوجها السابق. لكن السيناريو تطالب من رسل ألا تعود إلى الزواج منه فحسب، بل أيضاً أن تتخلى عن منصب القاضية. وحين يعلن جدها أن تعيينها حظي بالموافقة وأن عملها سيكون في واشنطن، تجيبه رسل: «قل لهم إنني ذهبت إلى وظيفتي كزوجة». لكن يُذكر لرسَل أنها تقول هذه العبارة وكأنها لا تعتقد بها، وتأمل أن يتفق الجمهور معها.



روزالند رسل، النموذج الصادق للمرأة العاملة
في العقد الخامس من القرن العشرين، في فيلم امرأة مكميزة (١٩٥٠).

وكان من المفترض أن ينتهي فيلم امرأة العام (١٩٤٢) - الذي أنتجه استوديو مترو غولدوين ماير والذي كان أول فيلم يجمع بين سينسر تريسي Spencer Tracy وكاترين هيبورن - بإخبار تِس هاردنغ Tess Harding (هيبورن) زوجها سام كريغ (تريسي) أنها تريد أن يصبح اسمها تِس هاردنغ كريغ، وليس السيدة سام كريغ. ولم يكن هذا سيسبب أية مشكلة، فيما عدا أن شركة مترو اعتقدت أن المتفرجين سيخرجون وهم يعتقدون أن تِس قد سجلت نصراً على سام. بدلاً من ذلك أُضيف مشهد تحاول تِس فيه أن تحضر طعام الإفطار لسام وتثبت أنها فاشلة تماماً. وكان من الواضح أن عجزها عن إعداد القهوة هو من الخطايا الكبرى، على الرغم من ذكائها المتألق وإتقانها لعدة لغات. فقد أصرت شركة مترو على إشارة لنقص ما في شخصية تِس. ولسوء الحظ فإن مشهد المطبخ - الذي أقرت هيبورن أنها كرهته - أعاق الفيلم من أن يكون فيلماً أنثوياً حقاً.

ومع ذلك، شهد العقدان الرابع والخامس من القرن العشرين أفلاماً تتحدى النساء فيها الأعراف، لكنهن يدفعن ثمن ذلك، وكثيراً ما يكون الثمن هو الموت. ففيلم التشارع الخنفي (كلتا نسختيه الموزعتين في ١٩٣٢ و ١٩٤١) صورَ امرأة قبلت دورها كعشيقة، إلى درجة أنها سافرت إلى أوروبا مع عشيقها المتزوج (لكنها دائماً تركب السفينة بعد أن يكون قد ركب هو وأسرته). ومع ذلك فإن العقلية السائدة في ذلك الحين التي ترى أن عقوبة الخطيئة هي الموت تجعل كلا الزوج والعشيقة يموتان في النهاية.

في عام ١٩٦٨، حدث حادث أثر على كل الأجناس، لكنه أثر بشكل خاص على فيلم المرأة، وهو تصنيف الأفلام. كان التغيير قد بدأ في الواقع في العقد السابق حين بدأ صانعو الأفلام بتحدي قواعد الإنتاج، مدفوعين بالحاجة إلى تقديم شيء للمشاهدين يختلف عما يقدمه التلفزيون. وهكذا وجدت اللغة والمواضيع التي كانت محرمة من قبل طريقها إلى الشاشة. فمع أوائل العقد السابع من القرن العشرين، كانت هناك إشارة ضمنية واضحة لموضوع محرّم آخر، وهو الشذوذ الجنسي، لكنه لم يصوّر فعلاً، وذلك في فيلمي فجأة

في الصيف الماضي (١٩٥٩) وساعة الأطفال (١٩٦٢). نتيجة لذلك، ثبت أن قواعد الإنتاج قد بطلت واستبدلت بنظام تصنيف للأفلام صنفها في الأصل كما يلي: G (عامّة المشاهدين) وM (المشاهدون الناضجون) وR (محظور على المشاهدين في السادسة عشرة أو دونها إلا إذا كانوا بصحبة أحد الوالدين أو ولي الأمر) وX (لا يسمح بدخول من هم دون السادسة عشرة). ومع ازدياد الصراحة في محتوى الأفلام، تغير التصنيف إلى: G، وPG (إرشاد الآباء والأمهات)، وPG-13 (إرشاد الآباء والأمهات للأطفال الذين لم يبلغوا الثالثة عشرة) وR (محظور على أي مشاهد دون السابعة عشرة إلا إذا كان بصحبة شخص بالغ)، والتصنيف النادر NC-17 (ممنوع على الأطفال، فقط لمن كان في السابعة عشرة أو فوقها).

هذه التغييرات، مع الهجوم على الشخصيات الأنثوية النمطية الذي شنته جماعات نسائية، أتاحت لصانعي الأفلام أن يستكشفوا موضوعاً لم يتعاملوا معه إلا بشكل سطحي في الماضي، وهو الترابط الأنثوي. في واقع الأمر، لم ينكر فيلم المرأة التقليدي إمكانية العلاقة الوثيقة بين النساء، لكن فكرة الترابط النسائي المماثل لما بين شخصيتي عنوان فيلم بونش كاسيدي وفقى السندانس *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (١٩٦٩) - اللتين لعب دوريهما بول نيومان Paul Newman وروبرت ردفورد Robert Redford - كانت شيئاً لا يمكن التفكير به خلال الفترة ١٩٣٥-١٩٦٠. إذ يمكن أن تكون النساء صديقات أو منافسات. وإذا كانت امرأتان صديقتين، فأحدهما على الأقل تزوج، كما في فيلم هؤلاء الثلاثة (١٩٣٦)، أما إذا كانتا متنافستين فإنهما تحلان اختلافاتهما، مدركتين أن من المحتمل أن تمضيا ما تبقى من حياتهما معاً، كما في معرفة كريمة، ولكن في جويا، تربط أوثق صداقة بين ليلي وجونيا، ومع ذلك فهما لا تتافسان، وإنما تختلفان فقط في درجة التزامهما الاجتماعي. وقبل التصنيفات، إذا كانت هناك أية فرصة لقيام علاقة بين امرأة ورجل آخر، بعد أن يتركها زوجها، فهي لا تتخلى عنها بأية حال من أجل أن تفتح صالة فنية، لكن هذا بالضبط ما يحدث في فيلم امرأة غير متروجة (١٩٧٨). في عام ١٩٤٦، العام الذي أعقب الحرب العالمية الثانية وحولت هوليوود انتباهها إلى مشكلات

الجنود العائدين، لم يكن أي استوديو على استعداد للنظر في صنع فيلم عن امرأة تُعزَم بجندي سابق مشلول في نصفه السفلي. لكن حرب فيتنام لم تكن الحرب العالمية الثانية، والوضع الذي كان من المستحيل التفكير به نجح بعد حوالي ثلاثين عاماً في العودة إلى الوطن (١٩٧٨).

على الرغم من أن فيلم المرأة شهد تغييرات منذ كان المتوقع من المرأة أن تتخلى عن مهنتها من أجل الزواج، أو أن تتخلى عن حبيبها للحفاظ على سلامة اسم العائلة (دائماً عائلة الرجل)، فليس من الصحيح كلياً القول بأن تصوير النساء كضحايا قد توقف، ولكن على الأقل يتاح لمن أن يتأثرن من مضطهدين. في فيلم *ثيلما ولويس* *Thelma and Louise* (١٩٩١)، وهو فيلم عن الترابط الأنثوي تصبح المرأتان فيه هاربتين من العدالة، تصل لويز (سوزان سارادون Susan Saradon) إلى صديقتها *ثيلما* (جينا ديفيس Geena Davis) وهي على وشك أن تُغتصب. وكان من الممكن للويز أن تبقى على حياة المغتصب لو كان نادماً، لكن حين يبدأ بالتكلم ببذاءة، تطلق النار عليه. وهكذا تصبح *ثيلما* و*لويز* هاربتين، وحين تطاردهما الشرطة، تتحران بقيادة سيارتهما فوق حافة الوادي الكبير، وتتطلق السيارة في الفضاء، ويتجمد الإطار، وتتكَل *ثيلما* و*لويز* إلى خارج الزمان: إلى الخلود (أو على الأقل إلى الأسطورة). وتذكر النهاية بفيلم *بوتش كاسيدي* وفنى السندانس، الذي أيضاً تتجمد فيها صورة الثنائي - وهما على وشك أن يُقتلا بعد أن يتفوق الطرف الآخر عليهم بالعدد - في إطار تغيب عنه الألوان إلى أن يصبح أحادي اللون. وإذا كان من الممكن لرجلين أن يترابطا ويخرجا على القانون ويتحولا إلى أسطورة، فلم لا يمكن ذلك للنساء؟

في الوقت الحاضر، يبدو أن هناك نوعين من أفلام المرأة: الممرض الميؤوس منه وفيلم المرأة ذات الروح الطليقة. ومع أن النساء يمتن على الشائسة بسبب السرطان منذ فيلم *التصر القائم*، فقد كان الرجال يُجنّبون ذلك النوع من الموت بالذات حتى فيلم *حياتي*، الذي يبيّن أن رجلاً (أدى دوره مايكل كيتون Michael Keaton أداء متألّفاً، لكنه لسوء الحظ لم يلق ما يستحقه

من النقاء) يمكن أن يسقط ضحية المرض أيضاً. لكن حياتي لم يكن بداية فيض من أفلام الرجال الميؤوس من أمراضهم. فذلك لا يزال ضمن دائرة فيلم المرأة (مثلاً فيلم زوجة الأب وفيلم شيء واحد صحيح، وكلاهما من إنتاج عام ١٩٩٨)، خاصة الآن بعد أن أكملت أفلام «مرض هذا الشهر» دورتها على شاشة التلفزيون، وأصبح السرطان مجرد مشجب آخر للحبكة.

في فيلم عبارات التعجب (١٩٨٣)، ضحية السرطان هي أم شلبة (ديبرا وينغر Debra Winger)، وفي فيلمي زوجة الأب وشيء واحد صحيح، الأمان أكبر سناً (سوزان سارادون وميريل ستريب على التوالي)، لكن الموضوع هو نفسه. ثم هناك الأم التي تعيش حياة حرة كما تجسدها شيرلي مكلاين Shirley MacLaine في بطاقات بريديّة من الحافّة، وهي «العمة ميم^(٣)» في عصر ما بعد الحداثة التي تسرق الأضواء من ابنتها (ميريل ستريب) كلما أتحت لها الفرصة، وهناك الأم الطائشة التي لا ترى أي خطأ في التوجه إلى لوس أنجلوس مع ابنتها لجعلها نجمة سينمائية، حتى لو كان ذلك يعني ترك العائلة والأصدقاء (سوزان سارادون في فيلم أي مكان إلا هنا، ١٩٩٩). إن وينغر وسارادون وستريب ممثلات موهوبات، لكن ضحايا السرطان والأمهات الطائشات ليستا سوى نوعين من أنواع النساء الكثيرة التي تقدّما لنا الشائسة. وحتى أثناء سيطرة نظام الاستوديوهات الأبوي، كان هناك نطاق أوسع من الأدوار.

والعقبة الرئيسية لفيلم المرأة في الوقت الحاضر هو ندرة السيناريوهات الجيدة التي تصلح للنساء متوسطات الأعمار. في فيلم روزانا أركيت Rosanna Arquette الوثائقي البحث عن ديبرا وينغر (٢٠٠٢)، يتفق عدد من الممثلات، من بينهن وينغر نفسها، حول مشكلتين رئيسيتين يواجههما باستمرار. الأولى هي وجود أكثرية من المسؤولين التنفيذيّين السينمائيين الذكور الذين يشترطون كشرط أول لإسناد دور إلى امرأة هو مدى جانبيتها

(*) Auntie Mame. الإشارة هنا هي إلى الفيلم الفكاهي الذي يحمل هذا العنوان والذي تلعب فيه روزالند رسل دور شخصية العنوان، وهي امرأة تحيا حياة طليقة وتقوم برعاية ابن أخيها بعد وفاة أبيه. (المترجم)

على الشاشة كشريكة جنسية محتمة، وهي نقطة لا يصرحون بها بتاتاً لكنهم يعبرون عنها ضمناً من خلال الطريقة التي يقدرون فيها إمكاناتها أثناء مقابلة أو تجرية أداء. والمشكلة الثانية هي الافتقار إلى أدوار جيدة للنساء اللواتي تجاوزن الأربعين، بالمقارنة مع الخيارات الأوسع إلى حد كبير أمام الرجال من العمر نفسه أو الأكبر سناً.

لن يختفي فيلم المرأة أبداً، لكنه لن يكتسب من جديد الشعبية التي كان يتمتع بها أبداً إلى أن يدرك المنتجون وكتاب السيناريو أن من الممكن لفيلم عن امرأة في منتصف العمر أن يحتوي الكثير من الحبكة الدرامية كما هو الحال في فيلم عن المرأة الأصغر سناً، وأن السرطان ليس مرضاً نسائياً وليس السبب الوحيد لموت الشخصيات النسائية في عمر معين، وأنه توجد أنواع من الأمهات أكثر من نوع المرأة التي تسرق الأضواء من أولادها ويخضعن مصالح أولادهن لمصالحهن. وفوق كل شيء، على الكتاب الذين يحاولون إبداع شخصية أم من نوع «العمة ميم» أن يتذكروا أن العمة ميم – كما لعبت نورها روزالند رسل في فيلم عام ١٩٥٨ على نحو حاسم – لم تكن أما قط.

الفيلم الوثائقي

يبدأ سيبقى الوند في الفيلم (٢٠٠٢) – وهو فيلم عن حياة المنتج السينمائي روبرت إيفانز Robert Evans مبني على مذكرات إيفانز التي تحمل الاسم نفسه – بالعنوان: «توجد ثلاثة جوانب لكل قصة: جانبك وجانبي والحقيقة. لا أحد يكتب. والذكريات المشتركة تخدم كل شخص بطريقة مختلفة». وفي فن الشعر، يميز أرسطو بين التاريخ والمأساة، أو الأدب الخيالي بصورة عامة، مثل الأعمال القصصية، التي يمكن توسيعها لتشمل الأفلام. ويقول أرسطو إن التاريخ يصور الخاص المحدد، أو ما كان، أما المأساة فتصور العام، أو ما يجب أن يكون. والمؤرخون يروون الحقيقة بطريقتهم، كما يرويها الكتاب المسرحيون وصانعو الأفلام بطريقتهم. وإحدى الطرق التي يحاول صانعو الأفلام تحقيق ذلك بها هي الفيلم الوثائقي.

من المعتاد التمييز بين الفيلم الروائي واللاروائي، فالأول هو الحكاية التقليدية أو فيلم القصة، الذي - حتى حين يكون مبنياً على حدث تاريخي مثل فيلم بيرل هاربور (٢٠٠١) أو عصابات نيويورك - يبقى إلى حد كبير فيلماً بالمعنى التقليدي. والنوع الثاني، أي الفيلم اللاروائي، هو عملياً مرادف للفيلم الوثائقي، الذي يُفترض بصورة عامة أنه أكثر صدقاً من الفيلم الروائي. فمن المُفترض أنه «حقيقي» بمعنى معاكس للقول بأنه يبدو حقيقياً. وقد تعلمنا أن نتوقع الحقيقة، أو أي قدر متوفر منها، من الفيلم الوثائقي. لكن هذا التوقع قد يكون أيضاً أداة لصانعي الأفلام. فيلم مشروع ساحرة بلير هو تقليد للفيلم الوثائقي يستخدم تقاليد الفيلم الوثائقي وينجح في إقناع المشاهدين أنه الشريط الذي صورته ثلاثة طلاب يدرسون صنع الأفلام اختفوا في غابات ماريلاند وهم يحاولون حل لغز ما يسمى ساحرة بلير. وحتى في الفيلم الوثائقي الأصيل، «الحقيقة» مصطلح نسبي.

وتوقع الحقيقة الكاملة - بدون مونتاج وبدون سيناريو مسبق وبدون ترميق - في الفيلم الوثائقي هو توقع أن يطابق الحياة. لكن الفيلم الوثائقي فن، أو على الأقل يمكن أن يكون فناً. ونحن لا نعيش الفن، بل نخوض تجربته. في ندوة عن الفيلم الوثائقي الروسي عام ١٩٢٧، قال الشاعر والكاتب المسرحي سيرجي تريتياكوف Sergei Tretyakov: «هناك عنصر اعتباطي في أي فيلم. و«معالجة» المادة تظهر الجانب الذي اختاره المخرج»^(١). وقال إن هناك تشويهاً وتزييفاً حتى في الفيلم الذي يزعم أنه ينقل الحياة الواقعية، بغض النظر عن مدى صغر التشويه. فصانع الأفلام الذي يريد أن ينقل مشهد ساعة الازدحام في الخامسة مساءً على رصيف محطة مترو نموذجية في نيويورك لا يواجه مشكلة في تصوير الحشود المستعدة لدخول القطارات التي تصل إلى المحطة. ولكن، ما لم نرَ بعض الوجوه ونسمع بعض التعليقات، فإننا لا نشاهد سوى حشد من الناس. وحتى إذا نجح صانع الفيلم في التقاط

(١) لويس جيكوبز (محرراً)، كراث الفيلم الوثائقي.

Lewis Jacobs, ed., *The Documentary Tradition*, 2nd ed. (New York: Norton, 1979), 29.

بعض الأصوات من راكب أو راكبين، يبقى آخرون لا نراهم ولا نسمعهم.
من الواضح أن على صانع الفيلم أن يقوم ببعض الاختيارات.

وكلمة اختيار شائعة في الفنون، ومثال على ذلك أن يهني أحد الممثلين ممثلاً
آخر على اختياراته في مشهد معين، ويعني بذلك أن الممثل قرر أن يقول جملة ما
بطريقة معينة وليس بطريقة أخرى. في الفنون لا يعني «الاختيار» شيئاً تقرر أن
تفعله، بل يعني شيئاً قررت أن تفعله بعد إلغاء الاحتمالات الأخرى.

صانعو الأفلام الوثائقية أيضاً يقومون باختيارات، بمعنى أنهم يقررون ما
يريدون حذفه، كقضيض لما يودون تضمينه. وبعض النظر عن مدى الموضوعية
التي يهدف الفيلم إلى تحقيقها، لا بد مع ذلك أن يخضع الشريط المصور للمونتاج.
والمونتاج هو الموقع الذي تنهار فيه الموضوعية، حيث يبدأ صانع الفيلم بتنفيذ
اختياراته، فيحذف بعض اللقطات، ويرتب لقطات أخرى على نحو معين من أجل
التباين أو التأثير الدرامي أو الموقف العقائدي. وكلما ازداد حماس صانع الفيلم
الوثائقي لموضوعه، قل احتمال أن يكون فيلمه خالياً تماماً من التحيز.

وقد أضاف واحد من أوائل صانعي الأفلام الوثائقية مؤثراً خاصاً
لإعطاء الفيلم صبغة درامية أقوى. ففي عام ١٨٩٨، صور ألبرت سميث
Albert E. Smith ثيودور روزفلت وهو يهجم ويصعد على تل سان خوان
San Juan في بورتو ريكو أثناء الحرب الإسبانية الأمريكية. وقد شعر سميث
بخيبة الأمل بسبب الصبغة الجامدة لما صورته، فقرر أن يبعث الحياة في
المشهد بمحاكاة بعض الانفجارات، مستخدماً دخان السجائر والسيجار. وبما
أن هذا كان قبل قدوم الصوت بعشرين عاماً، كانت الصورة هي كل ما
يحتاجه سميث، ولم يكتشف المشاهدون الخدعة^(١). وفيلم غيلو بونتكورفو
Gillo Pontecorvo معركة الجزائر (١٩٦٦) هو محاكاة دقيقة لصراع الجزائر
للاستقلال تبدو وكأنها فيلم وثائقي، لكنها ليست كذلك.

(١) إريك بارنو، الفيلم الوثائقي: تاريخ للفيلم غير الروائي.

Eric Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (New York:
Oxford University Press, 1983), 23.

أحياناً حين يريد صانعو الأفلام إظهار التباين بين موضوعهم (لندن في الزمن الحاضر مثلاً) مع الموضوع نفسه في وقت أسبق (لنقل لندن خلال الغارة الجوية عام ١٩٤٠)، فهم سيعتمدون على موارد أرشيفيات الأفلام لإدخال أشرطة صورت من قبل ضمن ما صوّروه بأنفسهم. وعلى الرغم من أن المُشاهد سيرى لندن المعاصرة مقابل صور للندن أثناء الحرب العالمية الثانية، فليس هناك أي تزييف. ومع ذلك، فقد تم اختيار استعمال لندن في الحرب العالمية الثانية للمقارنة بدلاً من لندن في «العقد السابع الراقص» مثلاً. وحتى لو كان عرض الفيلم الوثائقي هو إبراز تباين لندن في زمنين مختلفين، فلا يزال على صانع الفيلم أن يختار الشريط الذي سيستخدمه من الأرشيف، وكذلك اختيار المواقع المعاصرة التي ستظهر في الفيلم.

ويستعمل بعض صانعي الأفلام الوثائقية أحداثاً معدّة للتصوير، ويستخدمون ممثلين محترفين أو غير محترفين، للتصوير الدرامي لأحداث لا توجد أشرطة أرشيفية لها. وهذا شائع في برامج القناة التاريخية التي تتعامل مع فترات من الواضح أنه لا توجد مواد مصورة لها، مثل روما القديمة أو الثورة الأمريكية. وهكذا يقوم ممثلون محترفون بتمثيل معركة ما أو بلعب شخصية مشهورة، مثل يوليوس قيصر أو جورج واشنطنون. لذلك يجب الحكم على الأفلام الوثائقية من هذا النوع بمدى دقة تصوير الشخص أو الحدث.

وإذا كان لدى صانع الفيلم الوثائقي برنامج سياسي، فمصير هذا البرنامج أن ينعكس في الفيلم. وكان إرنست همنغوي Ernest Hemingway - الذي كتب سيناريو فيلم خوريس أيفنز الوثائقي الكلاسيكي الأرض الإسبانية (١٩٣٧) - إلى جانب الموالين الإسبانين خلال الحرب الأهلية الإسبانية، وكذلك كان أيفنز، الذي تطرّف أكثر من همنغوي. كان الموالون يقاتلون للإبقاء على إسبانيا جمهورية (وإن تكن جمهورية اشتراكية)، وقاتل القوميون لمنع إسبانيا من الوقوع في أيدي ما اعتبروا أنه اليسار المتطرف.

وكما في ملحمة هوميروس الإلياذة - التي يندرج موضوعها بغضب أخيل ولا يغطي حرب طروادة بأكملها - يبدو أن الأرض الإسبانية يدور حول حادثة تاذوية نسبياً: ري قرية إسبانية من أجل إنبات الطعام للمدافعين عن الجمهورية الإسبانية. وفي النهاية ينتقل أيفنز جيئةً وذهاباً بين لقطات للأرض المحروثة ولقطات لشوارع مدريد المليئة بالندوب، وبين الماء وهو يتدفق عبر الخفر والندابات وهي تعبر الطريق. وباعتبار أن أيفنز يفترض أن جمهوره مطلع على الصراع، فهو لا يعطي معلومات عن الخلفية ولا يتبع منهجاً مبسطاً على أساس الموالين (نعم) والقوميين (كلا). ولا يذكر أيفنز أن للقوميين وجهة نظرهم، كما أنه لا يسوق حججاً لصالح الموالين. فموقفه السياسي ينعكس في الصور، التي هي بحد ذاتها حيادية. وهي تصور الحياة (الماء) في تباين مع الموت (الندابات)، والريف (القرية) في تباين مع المدينة (مدريد). وجمع الصور على هذا النحو يدفع المشاهد لاستنتاج أن الموالين يقاثلون للحفاظ على طريقة في الحياة مثلها قرية يعيش الناس فيها ويعمّدون معاً بانسجام. وبالانتقال من حانث معين (ري القرية) إلى حانث آخر (الحرب نفسها)، يحقق أيفنز توازناً كان سيغيب عن معظم معتقدي عقيدة الجناح اليساري.

ليست جميع الأفلام الوثائقية حاذقة بالدرجة نفسها مثل فيلم الأرض الإسبانية، وخاصة إذا قارنته مع فيلم فرانك كابرأ تمهيداً للحرب (١٩٤٢)، الذي يقدم الأحداث المؤدية إلى الحرب العالمية الثانية بطريقة مبسطة ومختصرة. كما أن بنية فيلم كابرأ تتبع الطرق التقليدية، وتبدأ وتنتهي بكرتين أرضيتين، إحداهما مشرقة والثانية قاتمة، ترمزان إلى العالم الحر والعالم المستعبد على التوالي. وفيلم تمهيد للحرب - المليء بالوعظ - مهتم بالتبسيط الشديد بحيث أنه يقدم الفاشية الإيطالية والنازية والإمبريالية اليابانية على أنها أشكال متطابقة من الطغيان. ويقال لنا أي عالم هو الأفضل، كما لو أن أي شخص لديه حس سليم سيفضل عالم الظلام على عالم النور.

بعض الأفلام الوثائقية لقيت إقبالاً لدى المتفرجين لأنها تتخذ شكل أفلام روائية. فحين يبدأ فيلم بطل التهجئة^(*) (٢٠٠٢)، يبدو وكأنه فيلم هوليوودي عادي: تنقسم الشاشة إلى ثمانية الواح عمودية، كل منها يحمل صورة أحد الذين وصلوا إلى نهائيات مسابقة Scripps الوطنية للتهجئة. ويتمتع بطل التهجئة بجو من الأصالة والصدق، ولا يحتوي على تعليق بصوت مرافق للتأثير على المشاهدين والتلاعب بعواطفهم. وتظهر المعلومات - مثل أسماء المشاركين وبدائياتهم من أسفل الشاشة. والفيلم نفسه يتبع البنية التقليدية: بداية - وسط - نهاية، ويعطى كل من المتسابقين نصيبه من الحكاية. من الواضح أن المخرج جيفري بليتز Jeffery Blitz اختار بعض الاختيارات، فبعض الآباء أو الأمهات يأخذون وقتاً أطول على الشاشة من البعض الآخر، ويجري تقديم المتسابقين بترتيب متعمد.

يسير فيلم بطل التهجئة مثل فيلم إثارة جيد الحبكة، فالتشويق يتراكم باستمرار حتى مرحلة حل العقدة، التي يبرز فيها أحد المتسابقين على أنه الفائز. وقد أقر المخرج بليتز أن بنية بطل التهجئة متأثرة بفيلم ثم لم يعد هناك أحد (١٩٤٥)، وهو النسخة السينمائية من رواية أغاثا كريستي Agatha Christie عشرة هنود صغار، الذي يُدعى فيه عشرة أشخاص إلى قصر على جزيرة لقضاء عطلة نهاية الأسبوع، التي تحدث خلالها جريمة قتل بعد الأخرى، ليس إلى أن لا يبقى أحد في الواقع، وذلك بفضل سيناريو ذكي. ولا يوجد لدى بليتز أي برنامج سوى التصوير الدرامي لمسابقة التهجئة الوطنية، بإشراك المشاهد في حياة وطموحات ثمانية طلاب من مقطع عرضي من البلدات المغورة والمدن الكبيرة. وقد نجح في صنع فيلم خالٍ من النجوم، بما في ذلك الراح، أو بالأحرى هناك ثمانية نجوم، ومجموعة من «الممثلين» المساعدين تتألف من الأمهات والآباء والأصدقاء والأخوة والأخوات والرابحين السابقين. وإذا كان

(*) اسم الفيلم بالإنجليزية هو *Spellbound* ويعني «المسحور» أو «المعقود اللسان»، لكن هناك تلاعباً بالألفاظ، فالجزء الأول من الكلمة spell يعني فعل التهجئة، والفيلم هو حول مسابقة في التهجئة على مستوى الولايات المتحدة. (المترجم)

الفيلم يسجل نقطة، فهي أن أولاد المهاجرين يعرفون معنى الإنجاز بطريقة خاصة، وأنه لا ينبغي نبذ القدرة على تهجئة الكلمات الأكثر صعوبة باللغة الإنجليزية على أساس أنها مجرد استظهار.

وجذب فيلم أندرو جرّكي Andrew Jarecki تصوير عائلة فريدمان^(*) (٢٠٠٢) جماهير لا تدخل عادة دور السينما لمشاهدة فيلم وثائقي، وذلك جزئياً بسبب الموضوع المثير، وهو الاعتداء الجنسي الذي قام به والد يعيش في لونغ أيلاند Long Island وابنه، ولكن أيضاً بسبب أن القضية نفسها تركت أسئلة كثيرة بدون إجابة، ومن المحتمل أن الجمهور كان يأمل أن يجيب الفيلم على هذه الأسئلة. يلحح فيلم تصوير عائلة فريدمان إلى إغلاق للقضية، لكنه ليس النوع المألوف لدينا. بعبارة أخرى، يعطينا الفيلم حقائق ولكنه لا يعطينا بالضرورة أجوبة.

يبدأ فيلم تصوير عائلة فريدمان بأغنية «كن على سجيّتك» على المدرج الصوتي، ما يوحي أن الأغنية قد تكون مفتاح الفيلم، أي أن كل شيء سفره حقيقي. ومع ذلك فالفيلم نفسه هو مزيج نكي من أفلام منزلية وأشرطة فيديو صورتها عائلة فريدمان، تتخللها شهادات من أشخاص مختلفين، بمن فيهم أحد ضحايا الاعتداء الجنسي، الذي يكون وجهه مغطى، والذي يصف بتصوير دقيق الألعاب الجنسية التي كان الطلاب يلعبونها في دروس الحاسوب التي يعطيها أرنولد فريدمان Arnold Friedman في منزله، كما يتهم الطالب السابق جيسي Jesse ابن أرنولد. لكن طالباً آخر لا يمانع في الظهور أمام آلة التصوير وينكر الاتهامات قائلاً إنها بلا أساس.

في نهاية الفيلم يترك جرّكي للمشاهدين بضع حقائق، يؤكد بعضها بعض الذين تجرى معهم المقابلات ويذكرها البعض الآخر. ويعرف المشاهدون أن أرنولد اعترف أن الصبيان كانوا يستهونونه منذ كان صغيراً وأنه يجمع المواد الجنسية الفاضحة التي تصور الصبيان، والتي اكتشفت الشرطة مخبأ لها في

(*) *Capturing the Friedmans*، وقد يكون المعنى المقصود هو القبض على فريدمان وابنه، وقد يكون كلا المعنيين مقصودين في الوقت نفسه. (المترجم)

بيته. وحسب قول محامي جيسي، اعترف الابن أن أباه اعتدى عليه جنسياً، لكن جيسي ينكر أنه أدلى بمثل هذا القول. وفي النهاية أجاب أرنولد على التهمة الموجهة إليه بأنه مذنب، معتقداً (حسبما يبدو) أن اعترافه سينجي ابنه. ولكن مع اعتراف الأب بجرمه، لم يكن أمام جيسي أي خيار سوى أن يجيب على التهمة بالقول إنه مذنب. وقد انتحر أرنولد أثناء وجوده في السجن. وقبل موت أرنولد طلقته زوجته ثم تزوجت من جديد بعد ذلك. وأمضى جيسي ثلاث عشرة سنة في السجن. وفي نسخة قرص الفيديو الرقمي الصادر عام ٢٠٠٤ من فيلم تصوير عائلة فريدمان، أضاف جرّكي مادة جديدة تثير مزيداً من الأسئلة حول أرنولد فريدمان وابنه.

ينتهي الفيلم بلقطات لأبناء أرنولد فريدمان الثلاثة في طفولتهم، وهم يبدون ويتصرفون كأطفال عاديين. ومن المحتمل أن جرّكي يوحى بصلة بين فقدان الأطفال لبراءتهم واستغلال الآباء بتلك البراءة. أو من المحتمل أن كل ما يريده هو أن نفكر بما يحدث لأطفال يبدون طبيعيين جداً في أشربة الفيديو المنزلية وينشؤون ليكونوا عكس ذلك تماماً.

قد يكون لدى صانعي الأفلام الوثائقية احترام أكبر للحقيقة مما يتمتع به زملاؤهم صانعو الأفلام الروائية، لكن هم أيضاً يستطيعون خلق رواية للحقيقة (عادة روايتهم الخاصة) باللجوء إلى الأساليب نفسها الذي يستخدمها صانعو الأفلام الروائية، مثل وضع أحداث لا علاقة زمنية أو مكانية بينها مقابل بعضها البعض لجعلها تبدو متشابهة أو متزامنة، وحذف الآراء المخالفة من أجل التوصل إلى رؤية موحدة. بل ذهب البعض أبعد من ذلك وأدخلوا مشاهد من أفلام عادية للمقارنة وإظهار الاختلافات أو للاستعمال كمقطع انتقالي، مستخدمين بناءً سردياً كلاسيكياً (بداية - وسط - نهاية) لإتاحة المجال للفيلم الوثائقي أن يتكشف كما لو كان قولماً روائياً. وإذا كانت النتيجة الفنية هي الفن، تكون الكذبة قد تحولت إلى حقيقة.

وقد يكون للفيلم الوثائقي برنامج مختلف عن موضوعه. ففيلم آل غور حقيقة غير مريحة - الذي هو أكثر الأفلام الوثائقية إيراداً في تاريخ السينما،



آل غور، الفائز بجائزة نوبل للسلام،
يحاضر عن الاحتباس الحراري العالمي في فيلم حقيقة غير مريحة.

كما أنه ساهم في حصول غور على جائزة نوبل للسلام - يتخذ شكل محاضرة عن الاحتباس الحراري العالمي، يقوم فيها غور بدور الراوية، أمام آلة التصوير وأيضاً كصوت مرافق. لكن غور يخرج أيضاً عن الموضوع ليتحدث عن صباه وعن الوقت الذي صدمت سيارة فيه ابنه البالغ من العمر ستة أعوام. ويسرّ لنا غور أن الحادث «كان صدمة قوية». وقد جعله ذلك الحادث يفكر في الكيفية التي سيقضي بها ما تبقى من عمره على الأرض. وقد استشار غور العلماء لإجابته على سؤال شكّل هاجساً له: هل ما نعتبره أشياء مسلماً بها ستتوفر لأطفالنا؟ كما أن غور يشتم عن موضوعه ليتحدث عن الانتخابات الرئاسية لعام ٢٠٠٠ التي كانت موضع جدل والتي ربح هو فيها أكثرية أصوات الشعب، وحرّمته الرئاسة نقطة غير نظامية في فلوريدا، وفاز بالرئاسة جورج بوش الابن. هل يوجد برنامج آخر لفيلم حقيقة غير مريحة؟ من الواضح وجوده. فهو في الوقت نفسه عن الاحتباس الحراري العالمي ومحاولة يقوم بها آل غور ليخرج من الظلال ويطالب بضوء خاص

به يسلط عليه، بإظهار أنه لو كان رئيساً للجمهورية، لكان الاحتباس الحراري العالمي على رأس قائمة الأولويات.

إمكانية أن يكون الفيلم الوثائقي موضوعياً بشكل كامل أمر قابل للنقاش. وبعض الأفلام الوثائقية، مثل فيلم تشارلز فرغسون Charles Ferguson لا تلوح أية نهاية في الأفق (٢٠٠٧) عن الحرب في العراق، تهنف إلى الموضوعية. لكن مؤيدي الحرب يسخرون منه على أساس أن فرغسون لم يجر مقابلات مع أشخاص من طرفي الطيف السياسي. ويلاحظ بشكل خاص غياب مقابلات مع ديك تشيني نائب الرئيس جورج بوش الابن، أو كوندوليسا رايس وزيرة خارجيته، أو دونالد رامسفيلد وزير الدفاع السابق. ومن المحتمل أن فيلم لا تلوح أية إشارة في الأفق غير رؤية بعض المشاهدين للحرب، وإلا فإن البعض يقول إنه كان يلقي بمواعظه على من سبق أن تحولت بتفكيره.

لقد كتب ت. س. إيوت أن «لتاريخ الكثير من الممرات الماكرة، الدهاليز المختلفة». ومنذ بدأت الأفلام، أخذ صانعو الأفلام يستكشفون هذه الممرات والدهاليز التي سبق أن اكتشفها قبلهم شعراء الملاحم وكتّاب المسرحية ومؤلفو الروايات. ولكن لأن الممرات «ماكرة» والدهاليز «مختلفة»، فإن صانعي الأفلام، بما فيها الأفلام الوثائقية، يجب ألا يقعوا ضحية الاعتقاد بأن نسختهم من الحقيقة هي النسخة الوحيدة، بل هي إحدى النسخ وحسب.

فيلم الرعب

ينطوي فيلم الرعب الكلاسيكي على تحول: يتحول أحد الأفراد إلى حيوان أو حشرة أو كائن نصف بشري (مثلاً شخص مُسخ نثباً)، أو نقيض للبشر (مثلاً السائر في نومه والنعول والزومبي ومصاص الدماء)، أو نقيض للنفس (الدكتور جيكل)، أو نفس منكشمة (القزم) - أو كما يحدث في التراث

الفرانكنستايني، يتحول مخلوق مصطنع إلى كائن حي. كما يمكن للجماد أن يخضع للتحول، فمن الممكن أن يتحول المنزل من دار تؤوي البشر إلى دار تؤوي الأشباح، كما في فيلم القادمون بدون دعوة (١٩٤٤)، بل قد يتخذ المنزل شخصية شريرة تؤثر فيمن يسكنونه، كما في القرابين المحروقة (١٩٧٦)، وسكن الأشباح (١٩٦٣)، وأعيد صنعه عام ١٩٩٩، ورعب أميتيفيل (١٩٧٩). والمبدأ نفسه ينطبق على الفندق في فيلم ستانلي كوبريك الثمعان (١٩٨٠).

النموذج الأصلي لفيلم الرعب هو خزنة الدكتور كاليغاري (١٩١٩)، الذي أصبح أسلوبه البصري، بعد تقليمه من المبالغات، معيارياً في هذا الجنس الفيلمي. من الناحية البصرية، كاليغاري فيلم تعبيرى، وخلفيات أحداثه الخالية من التناسق والغريبة توحى بعالم متنافر، ليس عالم أحلامنا بقدر ما هو عالم كوابيسنا. فالمداخل تبدو وكأنها على وشك أن تهوي، والنوافذ تتخذ شكل معينات، وتبدو الجدران على وشك أن تغور. ويستخدم فيلم الرعب الأمريكي شكلاً من التعبيرية أقل تطرفاً، وصانعو أفلام الرعب الأمريكيون لم يتخلوا كلياً عن التصوير الشديد التباين المستخدم في فيلم كاليغاري الألماني الصنع، والذي لا يحتوي ظلالاً رمانية، بل مجرد أسود وأبيض، لكنهم جعلوا ذلك التصوير أقل حدة من خلال الإضاءة الخافتة التي تسمح بتفاعل الضوء والظل.

كما أن كاليغاري يحتوي على أداتين من أدوات الحبكة أصبحتا من تقاليد فيلم الرعب: الفريق المكون من الطبيب المجنون والكائن المتواطئ معه الذي هو دون البشر (وكان أنجح خلفائه الدكتور فرانكنستاين ومساعدته الأحذب في فيلم جيمس ويل James Whale فرانكنستاين، ١٩٣١)، وتوق الكائن إلى شريك (أو شريكة) لحياته. في كاليغاري، صحيح أن المتواطئ مع الطبيب قزم، لكنه ليس منيعاً عن التأثير بمفاتن البطلة، كما أن الرجل الذئب ودراكيولا Dracula ليسا عديمي التأثير بحضور الحساوات. ولا يوقف التحنيط المومياء عن البحث عن حبيبته الأميرة أنانكا Ananka، حتى وإن تبين



القزم سيزار Ceasare وجين Jane
في فيلم خزانة الدكتور كانبيري (١٩١٩).

أنها في الولايات المتحدة (لغة المومياء، ١٩٤٥). ويحتاج الكائن الصناعي، مثل وحش فرانكنستين، إلى عروس، وحين ترفضه العروس (فيلم جيمس ويل عروس فرانكنستين، ١٩٣٥)، ينتقم بتدمير المخبر الذي صنّع فيه. ويسهل تفسير ميل الوحش إلى النساء، فالوحش هو تجسيد «الأنا الدنيا» (أعمق جزء في اللاشعور)، أو الطاقة الجنسية، التي هي عملياً كل ما يتبقى بعد التحول. ويمكن أن تكون طاقة الكائن الجنسية أكثر نشاطاً لأنها لم تعد تحت سيطرة العقل.

وقد تأسست الأنواع الأساسية لفيلم الرعب - وهي الشبح، والكائن، والشخصية المزدوجة، والعالم المجنون - في العقد الرابع والخامس من القرن العشرين، ومعها نقاليد الإضاءة الخافتة والسطوح المظلمة والتحويلات الاستبدالية والمخابر في الأقبية التي تحتوي أبواب اختبار تطفح منها السوائل والغابات المغدفة بالضباب والأقصور القوطية.

قصة الأشباح هي تحول معكوس، إذ تتخذ الأشباح صفات بشرية. وقد تكون الأشباح لطيفة أو انتقامية، وكلا النوعين موجودان في القادمون بدون دعوة وإذا لم تكن مرتاحة فهي تعمل من خلال الأحياء إلى أن تثبت براءتها، مثل شبح الأم في السيدة ذات الرداء الأبيض (١٩٨٨)، التي لا يمكنها الاجتماع بابنتها في الحياة الآخرة إلا بعد القبض على قاتل الابنة. وقصة الأشباح مفضلة دائماً بين مرتادي السينما، وليس من قبيل الصدفة أن أحد أذبح أفلام عام ١٩٩٩ هو الحاسة السادسة، الذي هو مثال ذكي جداً عن هذا الجنس يتضمن، مثل معظم الأفلام المماثلة، انعطافاً غير متوقع في الحبكة اعتبره كثير من المشاهدين نهاية مفاجئة، رغم أنه تم التمهيد له منذ البداية حين يتعرض طبيب نفسي (بروس ويليس Bruce Willis) لإطلاق النار عليه من قبل أحد مرضاه السابقين. ويفترض أن الحاسة السادسة هو عن محاولة الطبيب النفسي مساعدة صبي في التاسعة من العمر (هولي جويل أوسمنت) يستطيع أن يرى الأشباح فعلاً على التأقلم مع حاسته الخاصة هذه، رغم أن لها أيضاً جانباً متعلقاً بالعالم الآخر يمكن تقديره حق قدره عند نهاية الفيلم.

ومن قصص الأشباح غير التقليدية الأخرى فيلم الآخرون، الذي تقع أحداثه في عزبة في نورماددي تبدو وكأنها خارجة من رواية قوطية: غابة يغلفها الضباب، وأرض لعائلة، وأوراق أشجار ميتة تلتف في دوامة حول شاهدات القبور، وبيت يبدو أنه مسكون بالشياطين أكثر مما هو مسكون بالأشباح. والسكان الوحيدون في المنزل - حسبما يبدو في الظاهر - هم أم وولداها ومديرة المنزل وزوجها وابنتهما. وسرعان ما يظهر وجود «آخرين»، يتضح أنهم السكان الشرعيين للمنزل. ويسير فيلم الآخرون نحو مفاجأة تتبدى عند ذروة الفيلم وتعطي معنى جديداً لمفهوم «المطهر»، الذي هو حسب التعاليم الكاثوليكية (ومن الواضح أن الأم كاثوليكية) المكان الذي تبقى الأرواح فيه إلى أن تتطهر من آثامها.



لاري تالبوت Larry Talbot (لون تشيني الابن Lon Chaney Jr.) الذي لا يقل تحوُّله من اهتمامه بالبطلة في فيلم الرجل الذئب (١٩٤٠).

في العقدَين الرابع والخامس من القرن العشرين، بينما كان الفيلم الغنائي الموسيقي وفيلم الغرب الأمريكي بصوَّران إما باللون الأحادي أو بالألوان، كان فيلم الرعب يصور بشكل شبه دائم بالأسود والأبيض. وفي العقد السادس، بدأ استعمال الألوان بفيلم بيت الشمع (١٩٥٣) وشبح شارع مورغ (١٩٥٤)، لكن الفيلم البريطاني لغة فراكتنسناين (١٩٥٧)، أول أفلام سلسلة الرعب التي أنتجتها شركة أفلام هامر Hammer، هو الذي بدأ نزعة فيلم الرعب الملون.

على الرغم من عدم وجود تنافر بين الألوان والرعب، كما يبرهن على ذلك فيلم رومان بولانسكي Roman Polanski طفل روزماري (١٩٦٨) وفيلم بريان دي بالما كاري، فإن الألوان لا تستطيع أن تتنقل عالم اللاوعي بما فيه من ظلال مثل فيلم الأسود والأبيض، الذي أيضاً يساعد أكثر على إيقاع الرعب بالإحياء. والألوان تناسب الدم المتخثر الذي يعتبر السمة المميزة لأحدث نوع من فيلم الرعب: فيلم الضرب والطعن بالسكاكين. ومثل كل إضافة جديدة لأي جنس فلمي، ليس فيلم الطعن بالسكاكين بلا سابقة: فهو يتحدر من سايكو، الذي هو فيلم رعب أصيل يحتوي على تحوُّل بارع. فنورمان بيتس ذو العقدة الأوديبية يتماهى مع أمه بشكل وثيق إلى حد أنه يتقمص شخصيتها، حتى إلى درجة أنه يرتدي ملابسها ويقتل باسمها. ولا يخلو من المغزى كون نورمان لا يموت في نهاية سايكو، ومع مرور السنين

وتحول سايكو إلى فيلم كلاسيكي، ظهرت الحاجة إلى أجزاء أخرى: سايكو، الجزء الثاني (١٩٨٣)، وسايكو، الجزء الثالث (١٩٨٦)، وسايكو، الجزء الرابع (١٩٩٠). وطالما وجد جمهور تقيلم الرعب، فسوجود سايكو من نوع ما، رغم أنه يصعب تصور أن يتفوق أي منها على فيلم هتشكوك أو حتى يساويه، كما برهنت على ذلك نسخة غس فان سانت الجديدة من الفيلم في عام ١٩٩٨.

وتوضح الأجزاء التالية من سايكو تراثاً محترماً عبر العصور في أفلام الرعب، وهي أن وجود الوحش يتوقف مع توقف السنسنة. وبرغم أنه يبدو واضحاً أن فرانكنستاين يموت في نهاية فيلم فرانكنستاين في الحريق الذي يدمر المصنع، فإنه يُكتشف في القبو في بداية عروس فرانكنستاين. ومع أن مصير هذا الوحش يكون الهلاك مرة أخرى في الحريق في نهاية عروس فرانكنستاين، فهو يبحث حياً في فيلم ابن فرانكنستاين (١٩٣٩) بعد أربع سنوات، ثم يجتمع مع الرجل الذئب في فرانكنستاين يقابل الرجل الذئب (١٩٤٣) بعد أربع سنوات أخرى من بعثه بصفة ابن فرانكنستاين.

وينطبق المبدأ نفسه على فيلم السكاكين، الذي يعتبر يوم الجمعة الثالث عشر من الشهر (١٩٨٠) - الذي توّده عنه تسعة أجزاء تالية - أكثر أمثله شعبية. والأكثر أصالة هو فيلم عيد جميع القديسين (١٩٧٨)، الذي ابتدع أداة في الحكمة قلّدها يوم الجمعة الثالث عشر من الشهر وما شابهه من الأفلام، مثل قطار الرعب (١٩٧٩) وليلة حفلة المنخرجين (١٩٨٠)، وهذه الأداة هي تمهيد بصور جريمة قتل سابقة لها تأثير قوي على الحكمة.

ومثل باقي سلاسل أفلام الرعب، فإن الأفلام المشتقة من يوم الجمعة الثالث عشر من الشهر تنطلق من فرضية الوحش الذي لا يموت. في يوم الجمعة الثالث عشر من الشهر، يُقتل مرشدان في مخيم للمراهقين، لأنهما كانا يمارسان الحب في حين كان ينبغي عليهما إنقاذ جيسون الذي غرق. والقائلة هي أم جيسون، التي تُقتل هي أيضاً في النهاية. وتُظهر الأجزاء التالية جيسون نفسه، الذي ينهض من الوحل ليتابع عمل أمه.

بالإضافة إلى التمهيد الإلزامي، يمارس فيلم السكاكين شكله الخاص من التلصص: آلة التصوير الذاتية. ففي كثير من الأحيان توضع آلة التصوير خارج نافذة، ممثلة وجهة نظر شخص ينظر من الخارج، وتميل إلى الأعلى إلى غرفة نوم، وكأن شخصاً يتجسس. كما أن فيلم السكاكين يستعمل التكوينات البعيدة عن المركز والتأطير الذي لا يشمل القاتل، بل يترك الضحية وحده ضمن الإطار. وفي حين أن فيلم السكاكين قد يكون شكلاً أقل رعباً، فإن استخدامه آلة التصوير الذاتية يستحق الاهتمام.

لكن فيلم السكاكين لا يحتكر آلة التصوير الذاتية، فهذا أسلوب مستخدم في أفلام مختلفة جداً مثل عناقيد الغضب ومارني. وما إذا كان بالإمكان اعتبار فيلم السكاكين جنساً مستقلاً أو مجرد جنس فرعي من فيلم الرعب، مثلما أن فيلم يوم الحساب هو جنس فرعي من الخيال العلمي، ليست مسألة سهلة. فالذين يفضلون إعطاءه مكانة الجنس المستقل يحتجون بأن المخرج وس كريفن Wes Craven (كابوس في شارع إلم، ١٩٨٤) في ثلاثية صرخة، المؤلفة من صرخة (١٩٩٦) وصرخة ٢ (١٩٩٧) وصرخة ٣ (٢٠٠٠)، وضع قواعد فيلم السكاكين، وبذلك أوحى أنه يشكل جنساً قائماً بحد ذاته. وكريفن، مثل غيره من صانعي أفلام الرعب المعاصرين، يجعل من المراهقين شخصياته الرئيسية، بل في بعض الأحيان أبطالاً وبطلات، ما يعني ضمناً أن ليس جميع الضحايا من الكبار.

وكما أن الفيلم الأسود والفيلم الغنائي الموسيقي يتمتعان بلامح معينة تميزهما كجنسين، كذلك لفيلم السكاكين ملامحه المميزة: آلة التصوير المتلصصة، والمراهقين المتعرضين للإرهاب، والمتحدث على الهاتف المضطرب العقل، وقطوع سريعة تتخللها أصوات منذرة بالثبؤم، وممارسة الجنس كتمهيد للموت، وموسيقى مخيفة من نوع شبيه بالتصدي، والظهور المفاجئ لإحدى الشخصيات عند نافذة أو باب، وفلسفة «كل شخص مشتبّه به»، وجريمة حدثت قبل الأحداث الرئيسية، وحمام الدم عند نروة الحدث، والأم الميعة التي يتعرض أولادها لعواقب آثارها، ولاعب دور الوحش الذي لا يموت والذي يتخذ شكل القاتل أو القتل، الذين بعد قتلهم الظاهر ينهضون على أقدامهم للقيام بهجوم أخير.

وما يميز ثلاثية كريفن عن أفلام السكاكين مثل عيد جميع القديسين ووليئة حفنة المخرجين - الذي تبعه أربعة أجزاء - هو إدراكها لذاتها، فلا تعكس أفلام الثلاثية معرفة كريفن بتقائيد أفلام السكاكين فحسب، بل معرفة الشخصيات بها أيضاً. إذ يبدو أن المراهقين في صرخة قد شاهدوا جميع أفلام الرعب على الإطلاق. فهناك إشارات لأفلام مثل كابوس في شارع إلم وطارد الأرواح الشريرة (1973) وسايكو وصمت الحملان (1991) ووليئة حفنة المخرجين، وهذه مجرد بضعة أمثلة. والضحية الأولى (درو باريمور Drew Barrymore) تتعرض للإرهاب من قبل شخص يطاردها على الهاتف، ويستجوبها بسؤالها - من بين أسئلة أخرى - عن هوية القاتل في فيلم يوم الجمعة الثالث عشر من الشهر، ويظهر فيلم فرادكنساين على الشاشة في متجر محلي لبيع أفلام الفيديو، وفي النهاية التي تُشهر فيها السكاكين، تعرض الشاشة فيلم عيد جميع القديسين. ويصف العاشقان المراهقان بيني لوميس وسينني برسكوت (Billy Loomis and Sidney Prescott) (سكيت أريش ونيف كامبل Skeet Ulrich and Neve Campbell) علاقتهما بمصطلحات تصنيف الأفلام (R, PG-13)، وفي وقت لاحق يقول لوميس لسينني إن الحياة هي «فيلم واحد كبير، ولكنك لا تستطيعين اختيار جنسك القلبي». ويتضح أن معرفة لوميس لا تقتصر على الأفلام، فهو يعرف أشياء كثيرة عن الودة سينني، التي اغتصبت وقتلت قبل عام. ولكن كما يعلق عاشق أفلام الرعب راندي ميكس Randy Meeks (جيمي كينيدي Jamie Kennedy)، في أفلام السكاكين، كل شخص مشتبه به، و«الجنس يعني الموت»، وخاصة الجنس المصنّف R.

مثلاً أن فيلم صرخة يدرك أنه فيلم من أفلام السكاكين، تعيش الشخصيات فيه سيناريو فيلم سكاكين وفي بعض الحالات تعرف ذلك، فإن صرخة 3 يدرك أنه الجزء الأخير من ثلاثية. في صرخة 2، تصور أحداث فيلم صرخة في كتاب يصل إلى قائمة أكثر الكتب مبيعاً، اسمه «جرائم قتل وودزبورو»، ويصنع فيلم مبني على الكتاب اسمه «طعنة»، يلقي رواجاً شديداً بحيث تتولد عنه ثلاثية خاصة به. ويدور فيلم صرخة 3 عن صنع فيلم «طعنة 3»، الذي هو مثل صرخة 3 آخر أفلام الثلاثية. ومع نهاية صرخة 3،

ندرک أننا شاهدنا ما سيكون «طعنة ٣» لو قدر لهذا الفيلم أن يصنع فعلاً. بل إن إحدى شخصيات صرخة ٣ تبيّن متطلبات النهاية الثلاثة: إطلاق النار على قلب القاتل غير ناجح، باعتبار أن جسمه المتقّب بالرصاص سيستمر في الترنح إلى الأمام؛ وكل شخص سيموت، بمن فيهم من نفضل بقاءهم أحياء؛ وأخيراً «سيعود الماضي كي بعض مؤخرتك».

إن ثلاثية كريفن تُسهّل تحديد بعض خصائص فيلم السكاكين، وهذا بدوره يتيح لنا فهماً أفضل للجنس الرائج الذي ينتمي هذا النوع إليه، ألا وهو فيلم الرعب.

فيلم الخيال العلمي

يقول أحد خبراء الخيال العلمي إنه «لا توجد حدود واضحة بين الخيال العلمي وأجناس مثل الخيال^(*) والرعب^(١). وليس هذا القول مستغرباً، على اعتبار أن الأجناس، كما رأينا، تتداخل وتتشارك في التقاليد في كثير من الأحيان. وفي حين أن فيلم الغرب الأمريكي وفيلم الجريمة يصوران كلا جانبي القاذون (تطبيقه والخروج عليه)، فإن التسميات تختلف: قطاع طرق في أحد الجنسين ومجرمون في الآخر، ورجال قاذون في أحدهما وشرطة في الآخر. المواضيع المستقبلية والخيال والسفر عبر الزمن وموضوع الغزو شائعة في الخيال العلمي. لكن ما يطلق أحد النقاد عليه لقب رعب، قد يسميه ناقد آخر خيالاً علمياً. في كتاب الخيال العلمي في السينما، يصنف جون باكستر John Baxter فيلم الطيور ضمن أعمال الخيال العلمي رغم أنه ليس فيلماً مستقبلياً ولا خيالياً.

(*) أي ما يسمى الفانتازيا. (المترجم)

(١) وليام جوتسون، «رحلة في الخيال العلمي»، في تركيز على فيلم الخيال العلمي، تحرير وليام جوتسون.

William Johnson, "Journey into Science Fiction," in *Focus on the Science Fiction Film*, ed. William Johnson (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1972), 1.

ولكن الطيور يدور حول غزو، وهو ليس غزو كائنات من المريخ، بل غزو طيور قاتلة. والغزو يوحى بالخيال العلمي، وموضوع التحول الذي يجعل مخلوقات لطيفة تتحول إلى عدائية يوحى بالزعب. وإحدى الحالات الشاذة الأخرى هي فيلم التردد (٢٠٠٠)، الذي هو شكل مختلف من فيلم الالتواء الزمني، فيه عناصر من الفيلم المثير الذي يتناول الأمور الخارقة للطبيعة ومن الفيلم المدرّ للدموع، وتقع أحداثه في فترتين زمنيتين: ١٩٦٩ و ١٩٩٩. في عام ١٩٦٩، تلتهم النيران رجل إطفاء (دنيس كويد James Caviezel)، وفي ١٩٩٩ يكتشف ابنه (جيمس كافيزل James Caviezel) أثناء اللعب بجهاز راديو والده أنه يستطيع الاتصال بأبيه، ما يغير القدر.

من الصعب تصنيف فيلمي الطيور والتردد، لكن من السهل التعرف على بعض الأفلام على أنها أفلام خيال علمي. فمن النادر الخلط بين الأفلام الطوباوية والخيالية وأفلام يوم الحساب، وكذلك الأفلام التي تدور حول السفر في الفضاء والكواكب المتحاربة، وأي شيء آخر غير الخيال العلمي.

تلعب الكائنات غير البشرية، التي كثيراً ما تكون قادمة من خارج الكرة الأرضية، دوراً رئيسياً في الخيال العلمي، كما أنها مجموعة متنوعة، وتختلف أيضاً في مواقفها تجاه البشر. فبينما تسعى بعض هذه الكائنات إلى تدمير كوكب الأرض، كما تفعل في فيلم حرب العوالم (١٩٥٣)، ليست جميعها غدارة. فبعضها يأتي بتحذيرات لمساعدة الجنس البشري، كما في فيلم اليوم الذي توقفت فيه الأرض عن الحركة (١٩٥١)، والبعض الآخر لتتوير البشر حول طبيعة الكائنات الغريبة (الفضائية) على أمل بناء جسر «بيننا» و«بينها» كما في مواجهات قريبة من النوع الثالث، وهناك أيضاً البعض الذين يأتون لاستعمال موارد الأرض لأغراضهم الخاصة، كما في فيلم هذه الأرض الجزيرة (١٩٥٥). والكائنات الفضائية في فيلم أدت من الفضاء الخارجي (١٩٥٣) لا تقصد أي أذى، فكل ما تريده هو إصلاح سفينتها الفضائية.



روي نيري Roy Neary (ريشارد دريفوس Richard Dreyfuss) يلتقي الوجه الآخر في فيلم ستيفن سبيلبرغ مواجهات قريبة من النوع الثالث (١٩٧٧).

ويمكن أن تمثل الكائنات نفسها أشكالاً مختلفة من الحياة: الحياة النباتية في الثنبيء (١٩٥١)، والحياة المائية في الكائن الخارج من البحيرة السوداء (١٩٥٤) وانتقام الكائن (١٩٥٥)، وكتلة بروتوبلازمية في القطرة (١٩٥٨)، والطيور في المخبأ العملاق (١٩٥٧)، والحشرات مثل العنكب في العنكبوتة الثنبية (١٩٥٥) والجراد في بداية النهاية (١٩٥٧) والنمل في هم! (١٩٥٤).

وفي كتاب تصديق ما يُرى، يطرح بيتر بيسكايند مقولة أن من الممكن تصنيف الخيال العلمي على أساس أقصى طرفيه السياسيين، اليمين واليسار^(١). في الخيال العلمي المحافظ، يظهر العلم والحكومة الاتحادية والمؤسسة العسكرية على أنها أشياء خيرة، فالعلم ينجح في تدمير الكائنات الفضائية في فيلمي أتك من تحت البحر (١٩٥٥) والثنبيء. أما الخيال العلمي الليبرالي فهو إما يصور العلم والحكومة

(١) بيتر بيسكايند، تصديق ما يرى: كيف علمنا هونوبود أن نتوقف عن التعلق ونحب لخد سادس من القرن العشرين.

Peter Biskind, *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties* (New York: Partleon Books, 1983), 102-159.

الاتحادية والمؤسسة العسكرية على أنها غير فعالة أو ينتقد طرقها. في فيلم تزوجت وحثاً من الفضاء الخارجي (١٩٥٨)، ليست الحكومة هي وسيلة الخلاص، بل يأتي الخلاص عن طريق كلب. وفي الخيال العلمي المحافظ، لا تمتلك الكائنات الفضائية أية صفات إيجابية، أما في الخيال العلمي الليبرالي فهناك تعاطف في الصورة التي يصورون بها. وفي فيلم حكة السبع سنوات تعلق الفتاة (مارلين مونرو) على كونها تأثرت كثيراً بفيلم الكاذب الخارج من البحيرة السوداء. وفي مواجهات قريبة من النوع الثالث، حين تعلم الحكومة أن سفينة فضاء غريبة ستصل إلى منطقة برج الشيطان في وايومنغ، تضع خطة خبيثة لإخلاء المنطقة، مسببة مصاعب هائلة للسكان. وهذا هو المبدأ المكافئ الذي يقول إن الغاية تبرر الوسيلة: اكتشاف ما تتويبه الكائنات الفضائية، ولو كان معنى ذلك خداع الشعب. ولا أحد يفكر بتأناً باحتمال أن تلك الكائنات قد تكون قائمة بغرض سلمي. وفي فيلم مطارد النسخ الصناعية (١٩٨٢) يستولي الأشخاص الآليون على كوكب الأرض.

كلا فيلمي بليرنتفيل *Pleasantville* (١٩٩٨) ورجال إس (٢٠٠٠) ليبراليان إلى حد صارخ. في الأول يتوقع نيفيد (توبي مكغواير Tobey McGuire) أن يجلس في بيته ويشاهد إعادة عرض طويلة لمسلسل فكاخي تلفزيوني بالأسود والأبيض، اسمه «بليرنتفيل». وتريد أخته جنيفر Jennifer (ريس ونرسيون Reese Witherspoon) مشاهدة برنامج آخر. وحين ينكسر جهاز التحكم عن بعد أثناء جدالهما يظهر أخصائي تصليح على الشاشة ويعرض عليهما جهازاً جديداً، وهذا الجهاز يحملهما إلى بلدة بليرنتفيل نفسها، وهي مجتمع بالأسود والأبيض (حرفياً)، وفيه اللون نذل على القرنية، ولذلك فهو مثير للشبهات. ومع مرور الوقت، يُدخل الأخ وأخته طرقاً جديدة في التفكير، ويجد الذين يعتقدون الفلسفة الجديدة الألوان تنخل لا في حياتهم فقط بل في أنفسهم، إذ تمتلئ وجوههم بها. ومن الطبيعي أن البعض يشعرون أن الألوان مخربة، لكن في النهاية تتغلب الروح الليبرالية، وتصبح بليرنتفيل مكاناً أكثر «تلوناً»^(١).

(١) كما ميون بهذه الملاحظة لروبرت سبرتش Robert Sprich، لسكان الأدب الإنجليزي في كلية بنتلي Bentley.

ويجد المختلفون جينياً في فيلم رجال إكس - وهم رجال ونساء موهوبون «مختلفون» اختلافاً متأصلاً في طبيعتهم - أن حقوقهم المدنية مهددة من قبل عضو في مجلس الشيوخ بالغ التطرف ومتحامل عرقياً. وتتحدد خطوط المعركة، فالشرير ماغنيتو Magneto (إيان مكيلين Ian McKellen) مستعد للجوء للعنف، بينما يفضل الأستاذ زايفر Xavier المعتدل المقاومة غير العنيفة، التي لا تستبعد إظهار قوة المختلفين جينياً. ويضطر عضو مجلس الشيوخ إلى التراجع، وتتصدر فلسفة زايفر، التي تعكس فلسفة مارتن لوثر كينغ الابن.

توجد الكائنات من النوع الموجود في رجال إكس بكثرة في كلا فيلمي الرعب والخيال العلمي، فكيف نميز أحد الجنسين عن الآخر؟ الطريقة الأساسية هي تحديد أدوار العلم (بما فيه التقنية، والزمن (ماضٍ / حاضر / مستقبل)، والتجارب (فردية، محلية، عالمية) في الفيلم.

وفي حين أن كلا فيلمي الرعب والخيال العلمي لا يعكسان صورة عالم الواقع، يحاول الخيال العلمي أن يعكسه من خلال التعامل مع حدود العلم الحقيقي. وينزع فيلم الرعب إلى تجاوز التفاصيل المحددة. ففي عروس فرانكسناين، لا نعلم قط كيف يقلص الدكتور بريتوريوس Pretorious الكائنات البشرية إلى حجم المصغرات. ومن جهة أخرى، في الدكتور سايكلوبس *Dr. Cyclops* (١٩٤٠)، نعلم أن العالم الفيزيائي يخلق أقزامه بتعريض البشر للإشعاع النووي. ولأن العلم هو نقطة انطلاق الفيلم، نميل إلى اعتبار الدكتور سايكلوبس فيلم خيال علمي.

ويمكن للخيال العلمي إما أن يعكس الحاضر أو يستدعي المستقبل. ومن السهل التعرف على الفيلم المستقبلي. وعادة المستقبل الذي تصوره هذه الأفلام مثير للقلق، كما في الأشياء القادمة (١٩٣٦)، إن لم يكن شبيهاً بالكوابيس، كما في فيلم فريترز لانغ المدينة الكبرى (١٩٢٦). ويشكل فيلم السفر عبر الزمن، الذي ينتقل المسافرون فيه عبر الزمن إما إلى الماضي أو إلى المستقبل، حالة خاصة، إذ يمكن للمرء أن يطرح مقولة أن الخيال ليس هو المصطلح الصحيح إلا إذا كان هناك دور فعلي للعلم (مثل بناء آلة زمن في فيلم آلة الزمن، ١٩٦٠). في فيلم ساحة بيركلي (١٩٣٣)، يتم نقل بيتر

ستانديش Peter Standish (ليزلي هوارد Leslie Howard) إلى عصره المفضل، وهو القرن الثامن عشر. وستانديش لا يجد أية صعوبة في انتقاله، فهو لا يفعل سوى الدخول في إحدى اللوحات.



الخيال العلمي كأسطورة في فيلم عودة الجدائي (١٩٨٣): المواجهة بين الخير والشر:
لوك سكايبوكر Luke Skywalker (مارك هاميل Mark Hamill)
ودارث فيدر Darth Vader (ديفيد براوز David Prowse).

في كثير من الأحيان لا يكون مدخل الخيال العلمي إلى الحاضر مبسطاً. وفي العقد السادس من القرن العشرين وظفت أفلام الخيال العلمي اثنين من مخاوف أمريكا الرئيسية: الصحون الطائرة والقنبلة الذرية. وقد نتج عن إمكانية الحياة خارج كوكب الأرض أحد أفضل أفلام الخيال العلمي في تلك الفترة، وهو فيلم دون سيغل غزو خاطفي الأجساد، الذي تهبط فيه الكائنات الفضائية في بلدة في كاليفورنيا وتستحوذ على سكانها بطريقة فذة من التحول، إذ توضع أكياس بيوض تحت أسرة السكان، فتمنص شخصياتهم وتتركهم كحاكاة ساخرة للمخلوقات البشرية. وكانت المعاني الضمنية للفيلم بعيدة المدى، فالكائنات الفضائية تهدد الجنس البشري بشكل فريد من الانقراض: انقراض الشخصية البشرية. وقد أطلق الخطر على الحضارة الذي مثله القنبلة الذرية عدداً كبيراً من أفلام الخيال العلمي التي تخيلت نتائج الانفجارات الذرية: كائنات مختلفة جينياً على شكل نمل عملاق، أو مخلوقات أخرجت من مكانها في أعماق المحيطات، أو بشر تحولوا إلى فولاذ.

في العقد الخامس من القرن العشرين لم يكن الكثيرون سيستوعبون فكرة حاسوب يتحول إلى شريط. ولكن في عام ١٩٦٨، دخل اسم HAL، الحاسوب الخالي من العاطفة في فيلم ٢٠٠١: رحلة فضائية، في قاموس الأفلام، حيث انضم إلى أسماء لا تتسى مثل ريك بلين Rick Blaine في كازابلانكا ورت بتلر Rhet Butler في ذهب مع الريح.

في العقد الثامن، انعطف فيلم الخيال العلمي انعطافاً مثيراً للاهتمام. فخطر القنبلة الذرية تكاثر وأصبح خوفاً من الدمار النووي. وبما أن ت. س. إيوت علّق بأن الجنس البشري لا يستطيع أن يتحمل قدراً كبيراً من الواقع، فإن جورج لوكاس George Lucas في حرب النجوم (١٩٧٧) دمج الخيال العلمي - الذي لم يكن في الأصل جنساً نقياً - ليس بالرعب بل بالمغامرة. ولم تكن النتيجة نزعة إلى الهرب بلا تفكير، بل عودة إلى الأسطورة في أقدم مراحلها: قصة خرافية أو حكاية كالحلم فيها شخصيات مأدوفة بدلاً من الأفراد: أبطال وأميرات وأشعار وأنصاف بشر وكائنات غير بشرية وبشر يشبهون الحيوانات وحيوانات تشبه البشر، من نوع قابله من مرات عديدة من قبل في أحلامنا. في ثلاثية حرب النجوم الأصلية، تشمل الشخصيات لوك سكايبوكر النقي القلب، والأميرة العذراء ليا Leia، والشريط دارث فيدر، ويودا Yoda البالغ من العمر تسعين عاماً، والشريط الجليل أوبي وان كنوبي Obi-Wan Kenobi، والووكي تشوباكا Chewbacca the Wookie، والهت جابا Jabba the Hut الغدار، والحرس الغاموري Gamorrean الشبيهين بالخنزير، والأدميرال أكبر Ackbar الشبيه بالزواحف، والإنسانين الآليين المحبيين R2-D2 و C3-PO.

ومساهمات ستيفن سبيلبرغ في هذا الجنس الفيلمي هي على الأندر نفسه من الأهمية. ففي حين أضاف لوكاس للخيال العلمي المغامرة وشكلاً خالياً من الذند، أعطى سبيلبرغ لهذا الجنس طابعاً إنسانياً. ففيلم مواجهات قريبة من النوع الثالث يصور أشخاصاً حقيقيين: رجلاً وامرأة وطفلاً، وتعكس استجابة الطفل للكائنات الفضائية فلسفة الفيلم. فالطفل والشخصيات

الطفولية في الفيلم لا تخاف من الكائنات الفضائية. وسيلبرغ يتبنى فكرة هدم الجدار الذي يفصل مجموعة عن أخرى، وعرقاً عن آخر، والمخدوقات البشرية عن القادمين من خارج الأرض. وتلك الكائنات تأتي بالحب، وهذا يعني أن من الممكن لنا أن نتعلم منهم. ويكون البشر الذين يعودون إلى كوكب الأرض عند نهاية مواجهات قريبة قد تغيروا إلى الأفضل. ومثال ذلك أن مخلوقاً بشرياً - وهو مرة أخرى طفل - يتعلم من كائن فضائي في فيلم إي كي: القادم من خارج الأرض.

وعلى نحو مماثل، في فيلم إيه آي: الذكاء الاصطناعي، تعطي الكائنات الفضائية - التي وحدها تبقى حية في عالم متجمد بعد أن ينقرض الجنس البشري - فرصة لتوفير الإنسان الآلي الطفل، أن يجتمع بأمه من جديد، ولو ليوم واحد. وفي فيلم تقرير الأقلية (٢٠٠٢)، وهو فيلم مستقبلي تقع أحداثه عام ٢٠٥٤، يكون مستوى الجريمة في واشنطن العاصمة قد انخفض بمقدار تسعين بالمائة، لأن منظمة تدعى «قبل الجريمة» تستفيد من المعرفة المسبقة التي يملكها ثلاثة «مستبصرين»، وهم مخلوقات فريدة تستطيع أن ترى جريمة قتل قبل أن تحدث. والمستبصرون يشبهون كائنات سيلبرغ الفضائية، باعتبار أنهم «آخرون» بكل معنى الكلمة. وحين يرى اثنان من المستبصرين جريمة قتل يفترض أن رئيس منظمة «قبل الجريمة» (توم كروز Tom Cruise) سيرتكبها، فإن المستبصرة الثالثة (سامانثا مورتون Samantha Morton) تمكنه من إثبات براءته وكشف أن مؤسس المنظمة قاتل.

وينظر فيلم سيلبرغ حرب العوالم (٢٠٠٥) نظرة إلى الكائنات الفضائية مختلفة تماماً. فعلى نقيض الكائنات في فيلم مواجهات قريبة، لا تمتلك الكائنات في هذا الفيلم أية صفة لطيفة أو حميدة، بل هي تدوي تدمير كوكب الأرض. والفيلم هو محاولة لتحديث رواية ه. ج. الكلاسيكية من خلال استحضار رابطة مع الحادي عشر من أيلول وحرب العراق. فالكائنات الفضائية قد شكلت «خلايا نائمة» حفرت جحوراً تحت الأرض وبقيت فيها إلى حين تصبح مستعدة للخروج وتحدث الخراب والدمار في المدن. واللمحة الوجيهة

التي نتاح لنا لرؤية أحد الكائنات الفضائية في النهاية توحى بعرق من المخدوقات الغريبة القبيحة تنعكس طبيعتها الخبيثة في مظهرها. وبالتذكير بالحادى عشر من أيلول لم يكن من الممكن لسيلبرغ أن يضع الكائنات الفضائية في موضع متعاطف. والخيال العلمي، مثل أي تسمية أخرى، هو مصطلح مرن يمكن أن ينطبق بشكل متساوٍ على الأفلام المستقبلية وأفلام يوم الحساب وأفلام العلماء المجانين وأفلام الكائنات القادمة من خارج كوكب الأرض، وأفلام مثل فيلم سيلبرغ حرب العوالم تجمع نوعين: يوم الحساب والقادمون من خارج الأرض.

نادراً ما يكون الفيلم المستقبلي متفائلاً، فهو بصورة عامة لا يقدم عالماً طوبوياً بل عالماً نقيضاً له. وفيلم الأشياء القادمة يتصور عالماً بلا حرب، لكنه يخضع للدكتاتورية الجماعية. وفور أن بشرت القنبلتان اللتان ألقيتا على هيروشيما وناغاساكي بالعصر النووي، كانت هوليوود مستعدة. فمذ العقد السادس من القرن الماضي، ظهرت أفلام تقول ضمناً إن الدمار النووي احتمال بارز. وفي فيلم آرثش أوبولر Arch Oboler خمسة الذي قلما يعرض، يدعى خمسة أشخاص على قيد الحياة بعد حرب نووية. ولا يمنح فيلم على النشاط أي أمل على الإطلاق للذين يبقون أحياء. وفيلم اليوم الذي اشتهت فيه النيران بالأرض (١٩٦١) هو كابوس عن الحرب الباردة يدور حول مواجهة محتملة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي. والذسختان السينمائيتان من رواية جورج أورويل George Orwell ١٩٨٤ - الأولى في عام ١٩٥٦ والثانية في ١٩٨٤ - تصوران عالماً يخضع باستمرار للمراقبة والالتزام. ومع أن فيلم سيلبرغ حرب العوالم ينتهي بزوال الكائنات الفضائية، لكنه أيضاً يركز على الخراب الذي سببوه. هل إعادة البناء ممكنة؟ بالنسبة إلى سيلبرغ ما يبدو ذا أهمية هو أن أياً كسولاً (توم كروز) يصل بأولاده إلى شاطئ السلامة. ومن المحتمل أنه إذا وجد آباء وأمهات يؤمنون بمستقبل لأولادهم، بغض النظر عما ينذر به المستقبل أو يبشر به، فقد يوجد أمل للجنس البشري.

توجد حقيقتان مهمتان يجب تذكرهما حول الأجناس:

الأجناس لا تموت أبداً. قد يبطل الاهتمام بأحد الأجناس لفترة من الزمن أو قد يعيد تشكيل نفسه. وحين يعود إلى الظهور، قد يبدو وكأنه شيء مبتدع جديد كلياً، في حين أنه في الحقيقة «نبيذ قديم في زجاجة جديدة». كل ما يحدث هو أن الفيلم يعكس تقاليد الجنس الفيلمي، وفي الوقت نفسه أعراف عصره، أي اللغة والقيم والأخلاق. في عام ١٩٣٧، مجرد فكرة استخدام لغة عنيفة في ملهة غربيي الأطوار مثل الحياة السهلة كانت غير واردة نهائياً، وفي ١٩٩٩، صنّف فيلم هضبة نوتنغ، الذي هو ملهة من ذلك النوع، PG-13 بسبب اللغة المستعملة فيه. مع أن الفيلم التزم بتقاليد ملهة الغربيي الأطوار بالإضافة إلى كونه منتجاً من منتجات عصره.

كما لا يمكن تصنيف البشر ضمن فئات محددة، كذلك الأمر بالنسبة للأجناس. فجميعنا نوضع في فئات بطريقة أو بأخرى، ربما على أساس العرق أو الجنس أو الانتماء الإثني أو السن أو الوضع العائلي أو التوجه الجنسي أو الدين. وهذا لا يعني أن المخلوقات البشرية لا يمكنها أن تسو فوق حدود التصنيف. والشيء نفسه صحيح عن الأفلام. فما لم يُحدّد أن فيلماً معيناً ينتمي إلى أحد الأجناس ولا ينتمي لغيره، الأفضل أن نقول إن فيلماً ما يمثل جنساً معيناً، لكنه مع ذلك يحتوي عناصر من أجناس أخرى. وعلى سبيل المثال، فإنه من المستحيل تصنيف أكثر الممثلين إثارة للاهتمام ضمن فئات محددة مثل الجنس (من حيث الأدوة والذكورة). من الواضح أن مريل ستريب أنثى وجاك نيكلسون ذكر. لكن يبدو أن كلاّ منهما ينتمي إلى نوعه الخاص («ستريب»، «نيكلسون») بخصائصه الفريدة، ما يمكننا من الحديث عن «أداء من طراز ستريب» أو «دور من طراز نيكلسون». والقول إن كاترين هيبورن أنثى هو قول ما هو واضح، والقول إن أسلوب أدائها لا يُعرّف حسب جنسها («أنثوي») بل حسب

شخصياتها الخاصة المستعصية على التقليد («هيبورن») يمكننا من إبداء ملاحظات مثل «كيت بلانشيت Cate Blanchett ممثلة نتبع تراث هيبورن» أو «كيرا نايتلي Keira Knightley في كبرياء ونحامل (٢٠٠٥) توحى بكأثرين هيبورن شابة».

تعمل الأجناس بالطريقة نفسها. فكّر بالجنس الفيلمي كمقبض يمكنك أن تمسك بنوع معين من الأفلام. وحين تفهم الأجناس المختلفة، يمكنك أن ترى كيف أن أحد الأفلام ينتمي على نحو أصح لهذا الجنس وليس لذاك، لكن لا يزال فيه ملامح من الجنس الآخر، أو ربما من عدة أجناس أخرى. مثال على ذلك أن شركة فورد تنتج عدة أنواع من السيارات. واسمياً سيارة إسكورت Escort هي من سيارات فورد، وبالتحديد هي فورد إسكورت. وعملياً هي إسكورت وحسب. والبعض يفضلونه صاحباً هو بصورة رئيسية ملهاة هزلية، وهو ينتمي إلى الجنس الفرعي من الفيلم الهزلي الذي هو ملهاة ارتداء ملابس نسائية. ويمكن أيضاً اعتباره من نوع ملهاة الغريبي الأطوار، مضافاً إليه موسيقى، ولا يجب أن ننسى الملهاة الرومانسية التي ينتمي إليها أيضاً. ولكن ما هو فيلم البعض يفضلونه صاحباً في جوهره؟ فيلم هزلي كلاسيكي. تذكر أن كلمة مهزلة مشتقة من الكلمة اللاتينية التي تعني «الحشو». ويمكن تضمين الكثير من العناصر من أجناس أخرى في الفيلم الهزلي، كما يمكن تضمينها في أي نوع من الأفلام. وفي النهاية، تختفي المكونات ضمن المزيج، والنتيجة هي عمل فني.

الفصل السادس

النص التحتي للفيلم

كم مرة قرأتَ فيها قصة أو شاهدتَ فيلماً وشعرتَ ان هذه القصة أو الفيلم ليسا كما يبدوان تماماً؟ إن الكثيرين من الطلاب الجامعيين في السنة الأولى يقرؤون قصة «أرملة إفيسوس Ephesus»، وهي حكاية من كتاب بترونيوس Petronius ساتيريكون *Satyricon*، الذي كُتب في القرن الأول الميلادي. في هذه القصة، تشعر امرأة بأن موت زوجها قد حطمها، بحيث لا تستطيع أن تضرب على صدرها أو تمزق شعرها، كما تتطلب طقوس الحداد القديمة. بدلاً من ذلك، تتوجه بصحبة خادمتها إلى القبر الموجود تحت الأرض الذي توجد فيه جثة زوجها. ويلاحظ وجودها جذديّ يحرس موقعاً قريباً للصلب ليمنع إنزال الأجساد من على الصلبان، ويدخل إلى القبر، ويستشهد لها بأبيات لفرجيل Virgil، وفي النهاية يتمكن من إقناعها. وحين يخدني جسد من أحد الصلبان، يخشى الجندي أن إهماله سيؤدي إلى خسارته لعمله. ولكن بعد ثلاث ليال متعاقبة من ممارسة الحب، تعرض أرملة إفيسوس عليه أن يأخذ جثة زوجها كبديل مناسب.

ما تم تلخيصه هنا هو حبكة القصة، التي تتألف من وضع (أرملة في حداد)، وتعقيد في الوضع (ظهور الجندي)، وحل (إيدال جثة أحد المجرمين بجثة الزوج). لكن قصة كلاسيكية مثل «أرملة إفيسوس» لا يمكن تلخيصها إلى خط قصتها. ففي كل حكاية تستحق الدراسة، أكانت عملاً قصصياً أم فيلماً،

يوجد نص تحتي^(*) (خلف السطور)، وهو بنية معقدة وراء الحكاية تتألف من التدايعيات المختلفة التي تثيرها الحكاية. وبعبارة أخرى، يوجد معنى سطحي ومعنى أعمق. وتتمتع قصة «أرملة إيفيسوس» بظرف سطحي لا يستطيع إخفاء السخرية الكامنة وراء السطور. المعنى السطحي هو أن الحب يقهر كل شيء، أما المعنى الأعمق، أو الضمني، هو أن الحب يقهر العاشقين، إذ يولد فيهما عاطفة قوية إلى درجة أنهما لا يجدون غضاضة في النوم ثلاث ليال متعاقبة إلى جانب جثة. والفيلم أيضاً فيه نص تحتي، أو حكاية تحتي، أي حكاية موجودة ضمن عالم الفيلم لا يمكن إيجازها مثلما توجز الحكبة. ويمكنك النظر إلى الحكاية التحتية كثيء يشبه النواة المغلفة بالصدفة. الصدفة هي الحكبة. لكن كي تصل إلى مستوى أعمق عليك أن تتفتح الصدفة لتجد الدواة، التي هي لب الفيلم. إذا طلب منك أن تلخص حبكة فيلم ظل من التذك، قد تقول: «يدور الفيلم حول قاتل يرتكب سلسلة من الجرائم ويختبئ في بيت أخته في كاليفورنيا، حيث تكتشف ابنة أخته تدريجياً أنه «قاتل الأرامل الطروب». لكن إذا أرنت فتح صدفة الحكبة لتفحص النواة، فإنك ستتناول الفيلم على مستوى أعمق أو على مستوى النص التحتي. في هذه الحالة، قد تقول شيئاً من هذا القبيل: «فيلم ظل من التذك هو دراسة في الازدواجية: النفسين العننية والسرية، النفسين الداخنية والخارجية، الجانين المظلم والمشرق (أو الجانين الخير والخبيث) من النفس، والوجهين المدرك واللاشعوري من النفس. فالخال وابنة أخيه هما صورة في المرآة كل منهما للآخر، وهما يشتركان في الاسم الأول نفسه: تشارلي. والخال تشارلي وأخته إما Emma يرتبطان بعلاقة حميمة ليست شائعة. إما في الواقع أقرب إلى أخيها مما هي لزوجها جو Joe، الذي هو أقرب إلى صديقه هيرب Herb مما هو لزوجته. ويشترك جو وهيرب في حبهما

(*) في الأصل subtext، وتعني «معنى خفياً أو أقل وضوحاً»، لذلك فكرت في استخدام عبارة «المعنى الضمني» أو «وراء السطور» لترجمة المصطلح، لكن حين يتحدث الكاتب عن التدايعيات، وخاصة لموسيقية منها، فإن العبارتين تصبحان مضطنتين أو بلا معنى، لذلك عدت وترجمت المصطلح حرفياً (sub = تحك، و text = نص). (المترجم)

تضايًا جرائم القتل الشنيعة. والأخت هي الجانب المشرق أو الخير من أخيها، الذي هو بدوره جانبها المظلم. ويبدو الخال تشارلي رجلاً مهذباً سريع البديهة تميل إليه النساء الأكبر سناً بشكل خاص. لكن الخال تشارلي الحقيقي يقتل النساء الثريات، الآواتي لا يشعر تجاههن سوى بالازدراء، لأنه يعتبر أن حياتهن عديمة الفائدة. ويصل محققان سريان إلى سانتا باربرا معقنين أن القاتل موجود فيها. ويأخذ الخال تشارلي ابنة أخته إلى حانة رخيصة تدعى «حتى [الساعة] الثانية». ومع موت خال تشارلي الصغيرة، تبقى هي مع واحد من المحققين السريين. فالتخلص من الخال تشارلي يُبرز أخيراً ثانياً صحيحاً وسليماً: عاشقاً ومعشوقة. إن ظل من التذك هو في الحقيقة عن أقسام النفس».

والأفلام نفسها لها طبيعة مزدوجة. فهناك الفيلم الذي يعرض على الشاشة والفيلم الذي يعرض من الشاشة. بعبارة أخرى، الفيلم هو كلا نتيجة التعاون بين المخرج والكاتب والممثلين والفنيين ونص يخوض المشاهدون تجربته بطريقتهم الخاصة. والوضع مشابه لوضع رواية قد نشرت لتوها. قبل النشر روجعت ونقّحت، والآن هي بانتظار القراء. النص موجود، لكن لا بد أن يجد القراء والمراجعون والدارسون طريقهم الخاص إليه. وحين يفعلون ذلك، يدخلون الحكاية التحتية ويخوضون تجربة النص على نحو أعمق، إذ يعثرون على مستويات من المعنى في الرموز وأساق الصور والإشارات إلى أعمال أخرى، وكلها أمور لا يمكن اكتشافها إلا بالقراءة الحساسة.

والحكاية التحتية للفيلم، أو نصه التحتي، هي نتيجة التداخيات التي نتعرض لها أثناء الفيلم، التي يمكن مقارنتها بالمستوى الرمزي أو المجازي في الأدب. قد يقول الأستاذ في مقررٍ للأدب إن مؤلفٍ دانتي الجحيم هو حرفياً عن هبوط رجل إلى دوائر جهنم التسع، ورمزياً هو عن رجل يحاول ترتيب حياته من خلال تخيل ما ينتظره في الحياة الآخرة. وقد يطرح أستاذ آخر مقولة أنه برغم أن قصيدة روبرت فروست Robert Frost «التوقف عند غابة في مساء مُثلج» تبدو قصيدة عن رجل يتوقف ليتأمل الغابة المكسوة بالثلج، فهي في الحقيقة عن رجل يتأمل الموت في أطول ليالي السنة.

من الطبيعي أن الحكاية والحكاية التحتية، أو النص والنص التحتي، ليسا كيانين منفصلين. فأيما كان الأمر، يبقى الفيلم فيلماً واحداً. ولكن فكر بهما كدائرتين لهما مركز واحد، والحكاية التحتية موجودة داخل الحكاية، مثل نواة داخل الصدفة. ولكن مثلما يميّز مدرسو اللغة الإنجليزية بين الشكل والمحتوى، والفلاسفة بين المادة والشكل، فإننا أيضاً نميز بين الحكائيتين. تحت الحكاية الأولى، التي هي الحبكة (الترتيب المنتظم للحوادث)، تكمن الحكاية الثانية، التي تتألف من التداعيات، الواعية أو غير الواعية، التي تتبع من تصوّرنا للحبكة. ويمكن تلخيص الأولى كما يلخص المرء رواية أو مسرحية، لكن لا مكان للتانية في أي ملخص.

إذا طلبنا مثلاً من أحد الأشخاص تلخيص فيلم سايكو، فهو لن يقول بأي حال من الأحوال إنه عن عقدة أوديب وقد أفتت من عقائدها، والكتب الجنسي، والتلصص، وتقمص دور الجنس الآخر، والانجذاب إلى الجثث، مع أن هذه الأمور جميعاً هي جزء من النص التحتي. وقولنا إن هذه المواضيع موجودة في سايكو يعني ضمناً أننا نجد روابط بين الفيلم الذي رأيناه على الشاشة والتداعيات التي أثارها الفيلم فينا. ما شاهدناه يدور حول امرأة تهرب بأربعين ألف دولار المفروض أن تودع في المصرف، وينتهي بها الأمر في موتيل تتعرض فيه للقتل على يد شاب لا يستطيع أن يقتل إلا حين يرتدي ملابس أمه التي قتلها. والتجربة التي نتعرض لها، أكنّا واعين لذلك أم لا، هي حول رجل استحوذت عليه روح أمه إلى درجة أنه يلبس ملابس مثل التي كانت تلبسها ويقتل النساء اللواتي يعتقد أنها كانت ستستكرهن، وهي تجربة فيلم يرينا اتباعاً في سرير الأم، ما يوحي أن جثتها كانت توضع هناك بين الحين والآخر، وفيلم تماهي الابن فيه مع أمه مكتمل إلى درجة أنه في النهاية يعتقد أنه أصبح أمه. وقد يذكرنا سايكو أيضاً بقصة مشهورة عن الانجذاب للجثث، وهي قصة وليم فوكنر William Faulkner «وردة لإميلي». بل قد يذكرنا بأساطير إغريقية معينة يقتل فيها الأبناء أمهاتهم: ألكميون Alcmaeon الذي يقتل أمه إريفايل Eriphyle، وأورست الذي يقتل أمه كليتمسترا Clytemnestra وعشيقتها السابق (الذي أصبح الآن زوجها) إيجستوس Aegisthus. أو قد يذكر

برواية قصيرة مثل رواية ستيفنسون Stevenson الدكتور جيكل والسيد هايد، التي لا يستطيع السيد جيكل فيها أن يفعل ما فعله نفسه البديلة: السيد هايد. وبإيجاد بعض الروابط بين فيلم سايكو وبعض الشخصيات الأسطورية والأدبية نكون قد غصنا تحت سطح الفيلم ووصلنا إلى حكايته التحتية.

قد تكون مثل هذه الروابط أسطورية أو بصرية / أيقونية أو فكرية أو موسيقية، بل يمكن أن تكون جميعها موجودة في مزيج معين ضمن الفيلم نفسه.

الروابط الأسطورية

لفهم الكيفية التي تصبح الأسطورة جزءاً من النص التحتي للفيلم، يجب علينا إعادة النظر في معنى الأسطورة. ونيام يورك تيدال William York Tindall عرّف الأسطورة بأنها «حكاية تشبه الحلم تتحد فيها هموم الفرد المحورية مع المجتمع والزمن والكون»^(١). وقال إريك فروم Eric Fromm عن الأسطورة إنها «رسالة من أنفسنا إلى أنفسنا»^(٢). ونظر الناقد السينمائي باركر تايلر Parker Tyler إلى الأسطورة على أنها «عمل قصصي حر لا يكبحه كبح، نمط أولي أساسي قابل لتنوعات وتشوهات كثيرة، رغم أنها تبقى حقيقة خيالية»^(٣). أما تعريف ليليان فيدر Lillian Feder فهو الأكثر تفصيلاً: «الأسطورة هي بنية سردية لمجالين من التجربة اللاشعورية هما بالطبع مترابطان. فهي أولاً تعبر عن دوافع غريزية وعن الرغبات والمخاوف والنزاعات المكبوتة التي تحفزها هذه الدوافع. وتظهر هذه في مواضيع الأسطورة. وثانياً، تنقل الأسطورة أيضاً البواقى في

(١) و. ي. تيدال، جيمس جويس.

W. Y. Tindall, *James Joyce* (New York: Grove Press, 1960), 102.

(٢) كما يستشهد به و. ي. تيدال، دليل القارئ إلى جيمس جويس.

W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce* (New York: Noonday Press, 1959), 129.

(٣) باركر تايلر، السحر والأسطورة في الأفلام.

Parker Tyler, *Magic and Myth in the Movies* (New York: Simon & Schuster, 1970), xviii.

شعور الفرد من المرحلة الأولى من التطور الوراثي العرقي التي تُخلَق الحكبات فيها^(١). بعبارة أخرى الأسطورة هي شكل من التاريخ العرقي - تقطير سردي للترغبات والمخاوف الموجودة في أنفسنا وكذلك الموجودة لدى الجنس البشري.

تتدرج التعريفات الأربعة فيما يلي:

١- الأسطورة حكاية، وبصفتها هذه تتبع قواعد الحكاية (على سبيل المثال: البداية - الوسط - النهاية).

٢- تعمل الأسطورة أيضاً على مستوى اللاشعور، فتقدم لنا شخصيات (أشخاص يبحثون، المسحورين والساحرين، الغيلان، كبوش الفداء، الوحوش، الحيوانات الناطقة، الأشباح)، ومواضيع (رحلة العودة إلى الوطن، البحث، لعنات الأجداد، الانتقام، قتل الأب، قتل الأم)، وخلفيات أحداث (كهوف، أراض يباب، أنهار تحت الأرض، جزر مسحورة، جبال مسطحة القمم، قلاع مشؤومة، أرض سبخة مهجورة، عوالم مفقودة) نتعرف عليها دون أن تكون قد مرت بتجربتنا، لأنها تستقي من ذاكرتنا الجماعية وتذكر بالمراحل الأولى من تطور الجنس البشري، وكذلك بأحداث حدثت في ذلك المراحل، وننظر إليها الآن على أنها قصص.

٣- مواضيع الأسطورة عالمية: عودة البطل، الرغبة في المعرفة المحرمة، البحث عن الهوية، البلوغ، التمرد ضد الطغيان، طقس السفر، الخير مقابل الشر، البراءة مقابل الخبرة، الانتقام، لعنة الأجداد. ولا يحتكر أي عصر بمفرده هذه المواضيع. وهكذا تسمو الأسطورة فوق الزمان والمكان.

٤- الأساطير هي حقائق مطلقة عن الحياة والموت، والقدر والطبيعة، والآلهة والبشر. لهذا السبب، لا يمكن أن تكون كاذبة أبداً، رغم أن من

(١) ليليان فيدر، الأسطورة القديمة في الشعر الحديث.

Lillian Feder, *Ancient Myth in Modern Poetry* (Princeton: Princeton University Press, 1971), 10-11.

المحتمل أن الشخصيات التي تصورها لم تكن موجودة قط. كما أن الأساطير تبقى فترة طويلة بعد اندثار الحضارات التي أنتجتها، لأنها قبلور في صيغة سردية أنماطاً من السلوك البشري لا تتغير. فدائماً سيوجد متمردون مثل أنتيغوني Antigone وبرميثيوس Prometheus، ورحالة عائدون إلى أوطانهم مثل أوديسيوس (أوليس)، وساعون إلى الانتقام مثل ميديا Medea، وأولئك الذين يتبعون العقل ويفضلون أبولو Apollo على ديونيسوس Dionysus، والذين يفضلون الانطلاق العاطفي على حساب العقل وينحازون إلى ديونيسوس وليس إلى أبولو.

ويفتح الفيلم على الأسطورة لسببين. الأول أن من الممكن للفيلم والأسطورة أن ينكلما باللغة نفسها: لغة الصورة. فقبل فترة طويلة من تدوين الأساطير، كانت تُبثُّ شفهيّاً من خلال الملاحم، وبصرياً من خلال أعمال فنية على الجدران وأواني الزهور والطاسات وأوعية الخمر. وهكذا كانت الأسطورة منذ البداية شفوية وبصرية، والشيء نفسه صحيح عن الفيلم، إذ حتى في عصر السينما الصامتة كان يوجد شكل من أشكال الصوت، كما سبق أن رأينا. وسبب آخر للتواؤم بين الفيلم والأسطورة هي أن كليهما يرتبطان ارتباطاً حميماً بالأحلام. وقد صاغ باركر تايلر عبارة تصف الفيلم بأنه «الحلم في ضوء النهار». وليس من قبيل الصدفة أن هوليوود توصف بأنها «مصنع الأحلام». ونحن بالطبع نحلم كل منا بمفرده، لكننا أيضاً نحلم أحلاماً جماعية. ومادة أحلامنا هي مادة الحكايات الخرافية والقصص الرومانسية. مادة الأحلام هذه هي ملك للجنس البشري، وهكذا فأحلامنا تجعلنا نتحد مع الإنسانية. وقد قارن عالم النفس كارل يانغ Carl Jung الحلم إلى شائسة يعرض عليها تاريخ الإنسانية، ويمكن قول الشيء نفسه عن شائسة السينما. حين يظهر أشخاص أسطوريون على الشائسة، فهم يعزفون على وتر سريع الاستجابة لأنهم مألوفون: لقد قابلناهم من قبل، إن لم يكن في أساطير وحكايات خرافية فعلية، ففي أحلامنا.

للفيلم مستوى خلمي نستجيب إليه على النحو الذي نستجيب فيه للأساطير، فنحن نستجيب غريزياً، دون أن نشكك أبداً بأصول الأسطورة أو حتى بوجودها.

وتتطوي إقامة ارتباط مع الأسطورة على تذكر نمط من التجربة عام وعالمي. وأحياناً نستطيع تحديد الأسطورة المعينة: ففيلم كينغ كونغ يستحضر حكاية الحسنة والوحش، والملاك الأزرق (١٩٣٠) الذي يُدمّر بها أستاذ محترم على يد مغنية مغوية يستدعي أساطير حول النساء المغريات مثل سركي Circe وكاليسو Calypso وعذارى الأوريلي the Lorelei. وفي حالات أكثر، لا يمكنك عزل أسطورة محددة، بل أنماط أسطورية فقط، مثل الباحث والمهتدي والقيط والمنفي والرجل الوحشي والساحرة والحسنة النائمة والفارس الجوال والفتاة المباركة والأرض الأم والطفل الضائع والطفل الأبدي والغريب والنفس الظلية (droppelgänger) والبطل المحرّر؛ أو مواضيع أسطورية، مثل النزول إلى العالم السفلي، والبحث عن الكأس المقدسة أو السيف أو الخاتم، والرحلة إلى المجهول، وولادة البطل، وقوة الحياة مقابل قوة العقل، والبراري مقابل المدنية، وما شابه. وأحد الأسباب في نجاح روايات ج. ك. رولينج J. K. Rowling هاري بوتر Harry Potter هو صفتها الأسطورية القوية. فهي تحتوي على عناصر مثل السحرة (أخيار وأشرار، صغار وكبار)، وكائنات أسطورية (جن، وتنانين، وكائنات خرافية نصفها بشر ونصفها حيوان، وأحاديات قرن، ورجال ثياب)، ومواضيع أسطورية (لعات ورقى وجرعات ومسابقات ومحاكمات ومحن وأشياء لها خصائص تحويلية مثل حجر الفلاسفة، وما إلى ذلك). والأفلام التالية تعطي بضعة أمثلة عن الطرق المختلفة التي يستخدم بها صانعو الأفلام تداعيات أسطورية ليحكوا قصصهم.

أسطورة التحول في فيلم جاك تورنير الأشخاص الهررة (١٩٤٢)

أسطورة التحول من أكثر الأساطير شيوعاً. في هاري بوتر، يحول حجر الفلاسفة المعادن الرخيصة إلى ذهب وفضة، من بين ما يحدثه من تحويلات. وفي كتاب أوفيد Ovid التحولات، نقرأ أن دافني Daphne تُحوّل إلى شجرة غار، وفيلوميل Philomela إلى عنديب، وتشايرون Chiron الكائن الخرافي إلى مجموعة نجوم القوس، ونيوبي Niobe إلى حجر، وما إلى ذلك.



أيرينا (سيمون سايمون) وزوجها بالاسم فقط (كنت سميث Kent Smith)
في الأشخاص الهررة (١٩٤٢).

في فيلم الأشخاص الهررة، قدر أيرينا (سيمون سايمون) التي تتحدر من جماعة سيبيرية تعبد الهررة أن تتحول إلى فهد كلما أثّرت عواطفها، والسبب قد يكون أي شيء من الشعور بالغيرة إلى كونها هدفاً للرغبة الجنسية.

وكما هو متوقع في فيلم يعود إلى عام ١٩٤٢، يتحاشى السيناريو موضوع بروود أيرينا الجنسي، وبدلاً من ذلك نفترض أن أيرينا - التي تحمل لعنة جداتها النساء الهررة - لا تستطيع تنفيذ زواجها لأنها تخاف أن تتحول إلى فهد وتقتل زوجها. وهي تصر بدلاً من ذلك على علاقة قائمة على الصداقة، ويحاول زوجها الفهم لكنه في النهاية يلجأ إلى آليس، زميلته في العمل، التي تتصح به باستشارة طبيب نفسي. وتثير أيرينا اهتمام الطبيب النفسي الذي يحاول إغواءها، دون أن يدرك أن نمسة رجل يمكن أن تطلق الفهد الكامن فيها. تظهر الفهد الأنثى وتهاجم جد Judd الذي يجرح أيرينا جرحاً قاتلاً بعصاه المزودة بسكين حادة^(*).

تبدو الحكاية وكأنها إعادة صياغة فرويدية لأسطورة التحول. لكن الحكاية التحتية تشير إلى شيء أعمق إلى حد كبير: امرأة تريد رجلاً كصديق

(*) لا يذكر المؤلف من هو جد، كما أن النهاية التي يصفها المؤلف هنا تختلف عما جاء في ملخصات الحكاية الموجودة على الإنترنت.
(المترجم)

فقط، وليس كعشيق، امرأة لا تستطيع تحمل لمسة رجل، امرأة تتخذ شكل حيوان وتطارد آليس، التي أصبحت الآن منافستها، إلى ناد صحي، حيث تروّع آليس وهي تسبح، دون أن تُرى. والجماهير المميزة الآن تنظر إلى الأشخاص الهررة على أنه أكثر من مجرد فيلم رعب آخر، فبعضهم يرى فيه عناصر سحاقية في الطريقة التي تتعقب بها أيرينا آليس، ويرى آخرون أيرينا على أنها إلهة أم يجب أن يكون الرجال خاضعين لها، والبعض الثالث يرونها كامرأة تتشوق إلى علاقة سليمة مع رجل، امرأة لا بد لها حين ترتكب عملاً من أعمال العنف أن تطهر نفسها بالاستحمام بماء ساخن. وبالنسبة لفيلم لم يؤخذ على محمل الجد في حينه، يتمتع فيلم الأشخاص الهررة الآن باستحسان النقاد.

أسطورة المخلص في فيلم جورج ستيفنس شين (١٩٥٣)

لقد شعر كل ناقد كتب عن فيلم شين بوجود نص تحتفي أسطوري في هذا الفيلم الذي يدور حول مقاتل سابق يساعد عائلة مزارع ممن استملكوا أرضاً حكومية، ما يعرض حياته فيما بعد للخطر من أجل أن ينتقم لمقتل أحد جيران المزارع. ويبدو أن شين يتضمن ثلاثة مستويات أسطورية.

شين كمذبل للمسيح. يبدأ فيلم شين بقائمة الأسماء مع ألن لاد في دور شين وهو يدخل الإطار من يسار الشاشة يصاحبه «لحن شين»، وهو لحن يوحي بخبب الجياد وبالغزلان وهي تشرب بسلام من جدول في خلفية ريفية من الجبال التي تغطي الثلوج قممها. يهبط شين إلى وادٍ، فهو لا يتحرك أفقياً عبر الإطار مثل مقاتل، رغم أنه فيما بعد سيغير كلا سرعتة واتجاهه أثناء سيره نحو الانتقام. في اللحظة الحاضرة يتحرك هابطاً - بمعنى رمزي يمكن القول إنه ينزل إلى مستوى أنفى - حين ينزل إلى حياة عائلة ستاريت Starrett، عائلة المزارع.

وكما يهبط المسيح من السماء ويتواضع باتخاذ طبيعة بشرية، كذلك يهبط شين إلى الوادي، واضعاً «قدسيته» جانباً لخدمة البشرية. وقد لاحظ الناقد دونالد ريتشي Donald Richie الشبه بين شين والمسيح:

أتى شين... من اللامكان وهو ذاهب إلى اللامكان، مثل المتشرد جت رينك Jett Rink في العملاق، ومثل مُستجدي ركوب السيارات جورج إيستمان George Eastman [في فيلم ستيفنس مكان تحت الشمس]، ومثل يسوع المسيح.... واختلافه عن البطل الرومانسي هو أنه، مثل المسيح نفسه، لا يكفي بمجرد الشعور بأنه ينبغي عليه القيام بشيءٍ ليعبر به عن قيمه ويؤثر بالعالم، بل يقوم فعلاً بشيءٍ في هذا الشأن^(١).

وماضي شين مبهم مثل ماضي المسيح، فحياة المسيح قبل أن يبدأ رسالته وهو في الثلاثين سرّاً غير معروف. وهذا صحيح أيضاً عن حياة شين، فهو يظهر ببساطة في أحد الأيام، وهو يبدو كإله يرتدي ملابس بيضاء من جلد الوعل. وكجزء من تجسده الطقسي، فهو يخلع ملابسه المقدسة ويرتدي ملابس البشر: قماش قطني أزرق وبنطال قاتم اللون. لكنه لن يبقى في هذه الملابس إلى الأبد. فقبل أن ينتقم لموت توري Torrey (إليشا كوك الابن Elisha Cook, Jr.) يعود إلى ملابس جلد الوعل، ليصبح إلهاً من جديد.

بشر المسيح بالوداعة: «مَنْ لطمك على خدك الأيمن فحوّل له الآخر أيضاً» (متى ٥: ٣٩). ويظهر شين وداعته حين يتحدث كريس Chris (بن جونسون Ben Johnson) رجولته بعد أن يطلب شين زجاجة من المشروبات الغازية لجوي Joey ستاريت. فكريس يقدم لشين شراباً رجولياً بدلق وعاء من الويسكي على قميصه. في تلك اللحظة لا يردّ شين، لكنه حين يعود إلى الحانة فهو يرد بالمثل، إذ يشتري كأساً من الشراب لكريس ويتصرف بمحتواه بالطريقة نفسها. وفي الشجار الذي ينشأ عن ذلك، فإن الحيوية والمرح اللذين يلوح بهما شين بقبضتيه يوحيان بإله غاضب لا يختلف عن المسيح الذي قلب طاوولات الصرافين وهو يطردهم من معبد القدس. والوداعة والغضب القويين ليسا متافرين.

(١) دونالد ريتشي، جورج ستيفنس: [مخرج] رومانسي أمريكي،

Donald Richie, *George Stevens: An American Romantic* (New York: Museum of Modern Art, 1970), 62.



وداع شين لجوي في فيلم شين.

يترك شين جوي (براندون دي وايلد Brandon de Wilde) بوصية أن يكون «قويًا ومستقيمًا» حين يكبر، ويُفترض أن ذلك لكي يساعد عائلة أخرى من المزارعين.

ورسالة شين موجهة للمختارين. فهي للمزارعين الصغار وليست لأصحاب مزارع الماشية. فأحياناً، كما برهن التاريخ، على المختارين أن يحملوا السلاح. وهكذا فإن شين يعلم جوي الصغير إطلاق النار. وحين تكتشف ماريون ستاريت (جين آرثر Jean Arthur) شين وهو يعلم ابنها كيفية استخدام المسدس، يكون تفسير شين بسيطاً: «المسدس خير أو شرير حسب الرجل الذي يستعمله». وجوي - الذي ينظر إلى الرجولة نظرة طفل ذكر (الرجال لا يجفنون حين يوضع زيت الكاز على جروحهم ويسوون خلافاتهم بقبضات أيديهم) - يحصل على فرصة نادرة لمشاهدة نظريته وهي توضع موضع الاختبار، حين يراقب شين وهو يقتل ويلسون (جاك بالانس Jack Palance) المقاتل المحترف. ويترك شين جوي بعد أن يوصيه أن يكون «قويًا ومستقيمًا» عندما يكبر. والآن لم يعد شين رجلاً، بل إلهاً ينطق بإحدى وصاياه أو أوامره قبل أن يختفي من المشهد.

شمين بصفة أبولو - هرقل. قال أحد الكتاب عن شمين إنه «مسيح التخوم الذي يهبط من جبل أولمب في الغرب الأمريكي»^(١). وهذا الوصف يصف شمين بأنه جزء من المسيح وجزء من إله إغريقي.

في الأساطير الإغريقية، يعاقب زوس Zeus أبولو لقتله أحد أبناءه بإجباره على إمضاء سنة في خدمة أسرة أدميثوس Admetus، ملك ثيساليا. وقد احترم أدميثوس ألوهية أبولو، وللتعير عن امتنانه سمح له أبولو أن يعيش أكثر من عمره المحدد على شرط أن يجد شخصاً يموت بدلاً منه. وحين لم يستطع أدميثوس العثور على متطوع، لجأ إلى زوجته ألكيستس Alcestis التي وافقت. وأثناء الجنازة، توقف هرقل عند القصر أثناء تنفيذ لأحد أشغاله، وعلم بما حدث، وتصارع مع إله الموت حسب قول الأسطورة، وأعاد ألكيستس إلى زوجها.

ومع أن شعر شمين الذهبي هو تشبيه بليغ جيد لإشراق أبولو، فإن شمين هو هرقل بقدر ما هو أبولو. فقدرته على الاحتمال هرقلية، وفي أحد المشاهد تلتج شجرة عنيدة من جذورها، وهي مهمة تطلبت متابرة شمين وكذلك قوة ستاريت العضلية. وهناك موضوعان مشتركان بين شمين والأسطورة الإغريقية: عبودية إله في منزل أحد البشر تكفيراً عن جريمة، وإله ينقذ حياة شخص من البشر. كما سبق أن رأينا، حياة شمين سر مبهم، لكن من الطريقة التي يسحب بها مسدسه حين يكبس جوي ستاريت الصغير زناد بذقنائه، يبدو أنه قاتل ماجور سابق. وكونه يذل نفسه من خلال الخدمة التطوعية يوحي أنه يكفر عن ماضيه.

وكما قام أبولو بخدمة عائلة أدميثوس، يخدم جين عائلة ستاريت، وكما يعيد هرقل ألكيستس إلى زوجها، يعيد شمين ستاريت إلى زوجته. فبدلاً من أن يترك ستاريت يقتل ويلسون ويخسر حياته أثناء قيامه بذلك، يوقه شمين مغمياً

(١) مايكل مارسدن، «المخلص فوق صهوة الحصان: إنجيل الأجمة»، في مركز على فيلم غرب الأمريكي.

Michael T. Marsden, "Savior in the Saddle: The Sagebrush Testament," in *Focus on the Western*, ed. Jack Nachbar (Englewood, N.J.: Prentice Hall, 1974), 97

عليه ويأخذ مكانه في القتال، ما يزيد من عمر ستاريت وينقذه من أجل ماريون وجوي.

شمين بصفة الفارس الجوال. حسب قول أندريه بازان André Bazin، يشجعنا النص التحتي أيضاً على التفكير بشين على أنه «فارس جوال يبحث عن كأسه المقدسة»، يبحث عن مثل الحب العليا في الغرب الأمريكي^(١). وفي حين أن ستاريت هو الشخص الذي يساعده شين، فإن ماريون هي الشخص الذي يخدمه. ولكن وفق تراث حب البلاط، لا يقوم الفارس بخدمة السيدة فقط، بل يحاول أيضاً أن يحاكي لطفها ورقتها وبذلك يوازن أساليبه الخشنة. ومن الناحية الجسدية، هناك شبه كبير بين شين وماريون. فكلاهما ذهبي الشعر، أزرق العينين، وصغير الحجم بشكل يوحي برقة القلب. وتوجد دلالة في كون شين يرتدي ملابس زرقاء، وهو لون ماريون المفضل. لكن فارس العصور الوسطى كان يعيش في تناقض ظاهري، فالسيدة التي يجلبها باعتبارها تجسيدا للكمال الطبيعي كانت في حالات متكررة المرأة المتروجة التي ينام معها.

هنا نتوقف نقاط الشبه، فأكثر نود شين من ماريون هو حين يرقص معها رقصة الفارسوفيانا وحين يصافحها ليودعها. لكن شين فيلم حانق على نحو رائع. فحين تضع ماريون جوي في سريرها، نسمع صوته من خلف الباب المغلق: «أمي، إنني أحب شين». ويتبادل شين وماريون تحية ما قبل النوم، وتدخل ماريون إلى غرفة نومها ويتوجه شين إلى الاصطبل. ويصبح جوي: «تصبح على خير يا شين»، لكنه لا يتلقى جواباً. نقد صدر تصريح عن الحب، اشتركت به الأم والابن، ولكن بطريقتين مختلفتين. فنحون ماريون إلى غرفة النوم ليس انسلالاً وليس شهوانياً، بل رشيقاً وأثوي. ومع أنها ذاهبة إلى سرير زوجها، من الواضح أنها تفكر بشين. إن للبطل الأسطوري وجوهاً كثيرة. وقد ورد هنا وصف ثلاثة من وجوه شين، لكن قد توجد وجوه أخرى.

(١) أندريه بازان، «تطور فيلم الغرب الأمريكي»، في ما هي السينما؟

André Bazin, "The Evolution of the Western," in *What Is Cinema?* Vol. 2.

Trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1971), 152.

أسطورة حرب العوالم في ثلاثية المصفوفة للأخوين واتشوسكي

على السطح تبدو أفلام المصفوفة وكأنها ليست سوى خيال علمي عالي التقنية يحتوي على مؤثرات خاصة مبهرة، لكنها من الناحية الأسطورية توضح الصراع أو الصدام بين قوى الخير والشر. فالخير يريد الإبقاء على الحياة البشرية كما نعرفها، والشر يريد تقليص البشر إلى معادلات للبطاريات التي تستمد الطاقة من آلة ذكاء اصطناعي داخل المصفوفة، وهي زيف حاسوبي معقد لا يفهم سوى الواقع الافتراضي.

ما يجعل ثلاثية المصفوفة تختلف عن غيرها من الأفلام التي يتصارع فيها الخير مع الشر هو الانعطاف في الحبكة: فالصراع يدور في عالم من الواقع المبرمج، حيث تقاوم حفنة من البشر الذين ما زالوا يتمسكون بإنسانيتهم كي لا يصبحوا عبيداً للمصفوفة، التي تسعى إلى تقليصهم إلى برامج حاسوبية. من الناحية الأسطورية تثير أفلام المصفوفة معارك أخرى شنت في عوالم نقيضة، التي هي المعادل الأسطوري للواقع الافتراضي. فالإغريق مثلاً كانوا يعتقدون أنه قبل أن تنشأ الحياة البشرية على الأرض، حدثت حرب في السماوات: تمرد التيتان ضد أورائوس Uranus المستبد بقيادة كرونوس Cronus ابن أورائوس، الذي اضطر لأن يخصي والده كي تستمر الحياة. وقام زوس ابن كرونوس بقيادة تمرد آلهة جبل الأولمب على التيتان، ما أدى إلى حكم الأولمبيين المستتير. وحتى عند ذلك، حدث تمرد، إذ أن برميثيوس Prometheus عصي زوس وأعطى النار هدية للجنس البشري، كما أن إيريس (إلهة الشقاق)، على الرغم من كونها إلهة ثانوية، كان لديها ما يكفي من القوة كي تعجل بحدوث حرب بين اليونان وطروادة بجعل ثلاث من الآلهات يتافسن على نقاعة ذهبية.

ويتحدث سفر الرؤيا (رؤيا يوحنا) عن معركة سماوية أخرى، معركة بين الملائكة، بقيادة الملاك الرئيسي ميخائيل، وأولئك الذين يقودهم إبليس، الذي طرد من الجنة وأصبح الشيطان. وحسب قول دانتي، يقطن الشيطان عالماً في قاع حفرة مخروطية سببها سقوطه من الجنة، ويعرف ذلك العالم باسم جهنم.

وكان في ذهن الأخوين واتشوسكي: أندي ولاري، اللذين كتبوا وأخرجوا ثلاثية المصفوفة، مصادر أسطورية وإنجيلية أثناء وضعهما لتسيناريو، الذي هو، مهما بلغ مستوى تعقده، مجرد إعادة صياغة لأفكار قديمة. فاسم مورفيوس Morpheus (لورنس فيشبيرن Laurence Fishburne) يوحى بإله النوم الإغريقي، الذي يقوم أيضاً بإرسال الأحلام. وهو اسم مناسب، ففي عالم المصفوفة المقلوب، ينعكس الواقع والوهم. وفي أول أفلام المصفوفة، يتصل مورفيوس المتعطش لدرح المصفوفة بتوماس أندرسون Thomas Anderson (كينانو ريفز)، وهو مبرمج حاسوب في النهار لكنه قرصان إنترنت في الليل يستخدم اسم نيو. وفي اليونانية «نيو neo» تعني «جديد»، كما أن الكلمة تشترك في أحرفها مع كلمة one (واحد). وكانت قد تكونت لدى نيو شكوك بأن هناك شيئاً غير صحيح في العالم الذي يعيش فيه. وهو يعتقد أنه في عام ١٩٩٩، لكن عام ١٩٩٩ ليس سوى مُنشأة افتراضية من وضع المصفوفة. ويظن مورفيوس الذي يبحث عن مخلص، أن هذا المخلص قد يكون نيو، الواحد. لكن أولاً يجب إحضار نيو إلى الكاهنة (غلوريا فوستر Gloria Foster) لتقرر ما إذا كان هو «الواحد» المقدر له أن يدمر قوة المصفوفة.

وتقام امرأة بالإشراف على طقوس الإخخال في العضوية شائع في الأساطير. وفي ملحمة هوميروس الأوديسة، تعلم سيركي أوليس ما يجب عليه أن يفعله لزيارة مقر الموتى. وفي الإنياذة لفيرجيل تفعل العرافة الشيء نفسه مع إنياس Aeneas قبل قيامه بالهبوط إلى العالم السفلي. لكن القائمة على الطقس لا تستطيع أن تقدم الكثير للبطل، الذي عليه بعد ذلك أن يواجه المجهول بنفسه. ويخبر مورفيوس نيو أن الكاهنة ليست سوى «ليل». فمعرفة الكاهنة ليست كاملة، وهكذا كان الحال دوماً مع هؤلاء الكهنة، الذين لا بد من فك رموز نبوءاتهم. وبما أن نيو من البشر، فهو يملك إرادة حرة ولذلك يستطيع الاختيار، وهذه كلمة تستعمل كثيراً في الثلاثية. وهو يستطيع أن يكون مخلصاً مثل بروميثيوس، فيأتي بهدية امتلاك النفس لعالم من الامتثال المبرمج حاسوبياً. لكن الخيار متروك له.



قتال افتراضي في فيلم المصفوفة (١٩٩٩).

يعود نجاح المصفوفة جزئياً إلى ظهوره بعد سلسلة من صفقات الشراء التي نتج عنها ولادة إمبراطوريات إعلامية جديدة. في العقد الأخير من القرن العشرين بدأ أن مجموعات الشركات قد انطلقت في فورة شراء. فشرية أخبار روبرت مردوك Rupert Murdoch اشترت فوكس القرن العشرين (١٩٨٥)، وسوني اشترت أفلام كولومبيا (١٩٨٩)، وتايم المتحدة اشترت شركة اتصالات وارنر (١٩٨٩) وأصبحت شركة تايم-وارنر، واشترت سيغرام Seagram شركة إم سي إيه MCA الشركة الأم لأفلام يونيفرسال (١٩٩٥)، واشترت نيزني إيه بي سي ABC (١٩٩٥)، واشترت فيكوم Viacom شركة بارامونت للاتصالات (١٩٩٤) وبعدها سي بي إس CBS (١٩٩٥). (وقد ازداد الوضع تعقيداً الآن، إذ اشترت سوني مترو غولدوين ماير، واشترت جنرال إلكتريك General Electric إن بي سي NBC ويونيفرسال، وأصبحت تعرف الآن باسم إن بي سي - يونيفرسال.) هذه الاقتناءات أثارت المخاوف بأن يصبح تدفق المعلومات تحت سيطرة حفنة من مجموعات الشركات العملاقة التي تتحكم بالوصول إلى المواد المطبوعة والوسائل الإلكترونية وكذلك إلى الإنترنت. في أفلام المصفوفة يرتدي الشرير - وهو العميل سميث Smith ذو الأتفيس المتعددة - بذلات سوداء وربطات عنق سوداء وقمصاناً بيضاء، ليبدو وكأنه (هو واستساخاته) في مكانه الطبيعي في إحدى الشركات الأمريكية أو ربما في مكتب

التحقيقات الاتحادي. ومع زيادة سيطرة الحاسوب على العالم واعتماد العالم على الحاسوب، ظهرت مخاوف أخرى من أن يسبب قرصنة الإنترنت انهيارات وفيروسات حاسوبية، ويدخلون على الأنظمة، ويحدثون الخراب في عملية الاتصال.

تمضي أفلام المصفوفة إلى أعمق من الخوف من التحكم بالشركات أو حتى التحول إلى الآلات، فعملاء المصفوفة ينكرون وجود الإرادة الحرة، وهي نظرة إذا قبلها الجميع فستتيح للنظام أن يمتص الجنس البشري، وبذلك ينهي الحياة بالشكل الذي نعرفه. ومن سوء الحظ أن الفيلم الثاني من الثلاثية، وهو إعادة شحن المصفوفة (٢٠٠٣)، هو أصعب على الفهم من الفيلم الأول، رغم أن التحدي الفكري فيه أكبر. وفي الواقع، من المحتمل أن يضع المتفرجون الذين لم يروا الفيلم الأول. فليس هناك تمهيد يلخص ما حدث من قبل، وبدلاً من ذلك نغمس فوراً في الحرب بين الخير والشر.

ويفتقر فيلم ثورات المصفوفة إلى الإغلاق المنتظر في نهاية ثلاثية. في النهاية يتطور نيو ليصبح مثيلاً للمسيح، فيمر بالأمه نفسها وهو يخوض صراعه الخاص مع العميل سميث. وقد نسأل: هل يموت نيو؟ في المشهد الختامي، يقترب المهندس المعماري من الكاهنة، التي تجلس على مقعد مواجهة النهر. وهي كالعادة في حالة صفاء. ويسألها إن كانت تعرف كيف سينتهي كل شيء، فنقول إنها لا تعرف، ثم تضيف: «لكنني آمنت». والإيمان موضوع أساسي في الثلاثية. وحين يسأل مورفيوس عن سبب سماح نيوبي بأن يأخذ نيو سفينتها لوغوس، تجيب إنها رغم عدم إيمانها بأشياء كثيرة، إلا أنها تؤمن به. وساتي، التي لولا نيو لكانت هدفاً لأن تمحي، تسأل الكاهنة إذا كنا سنرى نيو مرة أخرى أبداً. وجواب الكاهنة المبهم، هو «أظن ذلك». لكن ساتي صممت قوس قزح متألقاً لتكريم نيو، الذي يمكن له - إذا كان مثيلاً للمسيح - أن يموت ويبعث حياً. ومن خلال الاستقاء من لاشعورنا الجماعي، يطرح الأخوان واتشوسكي أسئلة عن عالم أصبحت الآلات فيه أكثر قيمة من الناس، عالم تتعرض فيه الإرادة الحرة لخطر قوى تريد إلغائها أو تحييدها.

التداعيات البصرية / الأيقونية

أحياناً تكون تداعياتنا على المستوى البصري. على سبيل المثال، بعض الممثلين - مثل كاترين هيبورن وجون وين وبيني ديفيس وجيمس دين ومارلين مونرو وشون كونري - لهم حضور قوي على الشاشة إلى درجة أننا لا نكاد نميز بينهم وبين الشخصيات التي يمثلونها. وبغض النظر عما إذا كان جون وين يلعب دور الفتى رينغو في عربة المسافرين أو روستر كوغبيرن Rooster Cogburn في العزم الصادق، فقد كان دائماً جون وين. وأي فيلم لعب فيه دور البطولة أصبح «فيلمًا لجون وين»، وهرع المعجبون به لمشاهدته. وكان من الممكن أن يكون فيلمًا رومانسيًا مثل الرجل الهادي، أو فيلمًا عن الحرب العالمية الثانية مثل رمال أبو جيما، أو أحد أفلام الغرب الأمريكي مثل الباحثون. بالنسبة لمعجبي جون وين، لم يكن من المهم كثيراً أن كلاً من هذه الأفلام يكشف عن جانب مختلف من شخصية جون وين. فقد كان جون وين أيقونة.



كاترين هيبورن وجون وين في الفيلم الوحيد الذي جمعها معاً:
روستر كوغبيرن (١٩٧٥).



أيقونتان من أيقونات الشاشة: كاثرين هيبورن وجون وين
يتمتعان بشخصيتين بارزتين إلى درجة أنهما أعطيا طابعاً شخصياً لأفلامهما،
وأصبح من غير الممكن فصلهما عن الشخصيات التي يؤديانها.

في فن القرون الوسطى، الأيقونة هي تمثيل مصوّر لموضوع ديني
أسبغ عليه هالة روحية جعلته يستحق التبجيل. فأيقونة من أيقونات مريم
العدراء على سبيل المثال ليست مجرد صورة لامرأة وإنما لامرأة خاصة،



[انصورة انغيا] : همفري بوغارت الذي لعب دور روي إيرل في الفيلم.
 [انصورة اسفنى]: جورج راقت الذي اختير للعب دور روي إيرل لكنه رفض أن يكون في
 فيلم ينتهي بموته.

هي أم يسوع المسيح. لذلك فالأيقونة لها طبيعة مزدوجة، فهي لا تصور
 مجرد شخص، بل شخصاً يبرز ويصبح مختلفاً عما هو عادي، كما تشير إلى
 ذلك هالة قد تكون هالة نورانية أو خلفية مذهبة.

همفري بوغارت بصفتة أيقونة في فيلم

راول وولش أعالي سيرا (١٩٤١)

بوغارت أيقونة حقيقية من أيقونات الشاشة، لا يمكن تفريقه عن
 الأنماط الهائلة اللاعاطفية التي لعب أدوارها، وهي شخصيات بدت غير

مهتمة على الإطلاق بالحالة الصعبة التي تعيشها الإنسانية. يقول ريك، الذي قد يكون أشهر شخصياته في كازابلانكا: «إنني لا أضحي بشيء من أجل أي شخص». لكن حين تطرأ حاجة لمساعدة من ريك، كما هي الحال بالنسبة للاجئين البلغاريين في الفيلم، يأتي لمساعدتها ويشعر بالخرج حين يبديان امتنانهما. وقد صنعت شخصية بوغارت على الشاشة من أول دور بطولي لعبه، وهو دور روي إيرل Roy Earle في فيلم أعالي سييرا. وكان من المحتمل ألا يظهر بوغارت في الفيلم، الذي جعل منه نجماً، لو أن جورج رافت George Raft الذي اختير للدور في الأصل لم يرفض أن يكون في فيلم ينتهي بموته. لكن لم يكن رافت يستطيع أبداً أن يعبر عن الدفاع الداخلي إلى الحرية، وهو ما يدفع إيرل إلى القمة التي يسقط من فوقها. إن أعالي سييرا هو فيلم عن الحرية الوجودية، الحرية التي حُكِم على الكائن البشري بها، كما كان جان بول سارتر سيقول. وليس من المستغرب أن يصبح بوغارت بطلاً لجماعة تقدس الوجودية. فخلال مساره الفني بأكمله، كان يعكس صورة رجل يعيش في الحاضر، يناضل من أجل الحرية، ويؤدي أعمالاً ذات معنى للوصول إلى تلك الحرية، فهو يمول عملية لفتاة مشوهة القدم في أعالي سييرا، ويتخلى عن المرأة التي يحبها لصالح زوجها المناضل من أجل الحرية، الذي يستطيع أن يحقق للعالم أكثر مما يستطيعه هو، في كازابلانكا، ويقود مجموعة من الأشخاص (وهم في هذه الحالة فرقة عسكرية) عبر الصحراء، كما فعل موسى، في فيلم صحارى (١٩٤٣)، ويرفض أن يقف حبه للفتاة المسؤولة عن موت أفضل أصدقائه في وجه العدالة في تقدير الموقع (١٩٤٧)، ويدافع عن الفتى المعوق اجتماعياً حين لا يقبل أي محام آخر الدفاع عنه في تقر على أي باب (١٩٤٩).

في نهاية أعالي سييرا، يرقد إيرل عند سفح الجبل، وحين تسأل ماري Marie (أيذا لوبينو Ida Lupino) - المرأة التي وقتت إلى جانبه - هيلي

Healy (جيروم كُوان Jerome Cowan) ماذا يعني أن «ينام الرجل على الفور»، يجيبها أن معنى ذلك أنه حر. وتقول ماري: «حر»، وهي تمشي مشية المنتصر إلى داخل الإطار، وقد عرفت أن إيرل حقق حريته - وجوهه - بموته. وكانت المضامين الوجودية لـ «النوم على الفور» ستمتد على ممثل عادي مثل جورج رافت. لكن بوغارت فهمها وضمتها في أدائه، وبذلك أعطى للفيلم شخصيته الوجودية. حتى وجه بوغارت كان غير عادي على الإطلاق ووجودياً بالصورة المناسبة. لم يكن وجهاً مما تراه في الجوار، ولم يكن شديد الوسامة. كان وجهاً يعرف نِعَم الحياة وبؤسها، وجهاً لا يضعف مع الزمن بل يزداد شداً، وتقفّر العينان إلى محجريهما إلى أن تسدقرا عذد نهاية مساره المهني في المعرفة الشاملة.

لا يصبح كل ممثل أيقونة مثل همفري بوغارت، بل إن أيقونات الشاشة هي في الحقيقة نادرة. هناك ممثلون موهوبون ولكن لا يمكن تصنيفهم في بقعة محددة. فنيكول كيدمان مثلاً لا تصنع «أفلاماً نيكول كيدمان» (أي أفلاماً هي ميزتها الأولى). بدلاً من ذلك، أبدعت كيدمان معرضاً من الشخصيات التي تتراوح من بطلة هنري جيمس في صورة سيدة (١٩٩٦)، ومحظية مسلوثة في الطاحونة الحمراء، إلى ساحرة معاصرة في فيلم مسحور (٢٠٠٥)، وكاتبة منغمسة في ذاتها في مارغوت في حفل الزفاف (٢٠٠٧). كل فيلم من أفلامها يختلف عن الآخر بحيث يستحيل انتقاء أحدها وتسميته «فيلم نيكول كيدمان».

والنداعيات البصرية مشابهة للنداعيات الأيقونية. ونحن نتعرض لنداعيات بصرية حين (١) نساوي بين المظهر الجسدي لممثل وصورتنا عن الطريقة التي يمكن أن تكون لإحدى الشخصيات الأخرى كما نتخيلها (مثال على ذلك، ممثل يلعب دور مثيل للمسيح ويبدو بالطريقة التي

يصوّر بها المسيح عادة، أو ممثل يؤدي دور تائر على نحو يتماشى مع الصورة الرائجة للثوار)، و(٢) نربط بين أسلوب ممثل في التمثيل وأسلوب ممثل آخر لا يظهر في الفيلم نفسه وقد لا يكون على قيد الحياة لكننا نشعر بحضوره بوضوح. على سبيل المثال، يذكرنا شون بن Sean Penn بمارلون براندو في طريقته الرائعة بتقمص الشخصية إلى حد أننا نشعر أننا نخبر الحياة وليس الفن. وكممثلين شبان، جسد روبرت دينيرو وآل باشينو، وفيما بعد بن ومات ديون Matt Dillon، الحدة الكئيبة التي أبداهما جيمس دين في أفلامه شرقي عدن (١٩٥٥) وتائر بلا قضية والعلاق (١٩٥٦). وكينيت إيستوود هو ممثل من طراز جون وين. فمثل وين، يتكلم إيستوود بطريقة مقتضبة وحيدة الطبقة الصوتية، متحاشياً النغم والإيقاع المحدد للكلام، ومثل وين، يعكس أيضاً صورة الرجل الذي يهوى الوحدة، يساعد في الظروف المناسبة، ويرغب في التآر في ظروف أخرى.

آل باشينو في دور تمثيل للمسيح في فيلم سيدني لوميت سريكو (١٩٧٣)

حين عُرض فيلم سريكو لأول مرة عام ١٩٧٣، علق عدة نقاد على الشبه بين آل باشينو، الذي ترجم دور شخصية العنوان ترجمة رائعة، وصور الفن الشعبي التي تمثل يسوع المسيح. كما أن ناقد نيويورك تايمز فنسنت كانبي Vincent Canby قارن باشينو أيضاً بالقدّيس فرانسيس الأسيسي Francis of Assisi. شعر الجميع أن سريكو كما أداه باشينو ينطوي على أكثر من تمثيل عظيم وحسب. فقد رأوا وراء أدائه لسريكو إما رجلاً إلهياً محكوماً عليه بالمعاناة من أجل الإنسانية أو قدسياً قاوم محاولات المؤسسة الدينية للتدخل في مهمته.

لم يقتصر الأمر على لحية آل باشينو وعينيه الساحرتين، أو غضبه العام على الفساد، لجعل النقاد يفكرون بعيسى المسيح. فبعض تفاصيل حياة سريكو ذكّرت بتفاصيل مماثلة في حياة المسيح، فسريكو شرطي وجد رسالته في الشوارع وتعرض إلى دورة كبش الفداء المعتادة من الإزعاج والمضايقة، والخيانة، والهجران. وهكذا فالنص، أو سريكو، منسّق مع النص التحتي، أو المسيح، وكلاهما يجتمعان معاً في شخص النجم الذي هو باشينو. وهذا التطابق بين ممثل وشخص تاريخي لا يحدث في كل فيلم البطل فيه رجل شرطة. لقد كان التماهي بين المسيح وسريكو موجوداً في أداء باشينو على نحو لم يكن موجوداً في أداء ستيسي كيتش Stacy Keach في فيلم قادة المائة الجدد (١٩٧٢)، أو روبرت دوفال Robert Duvall في أتوان، أو مورغان فريمان Morgan Freeman في سبعة (١٩٩٥)، وجميعها أفلام بطلها شرطي.



آل باشينو في دور فرانك سريكو (سريكو، ١٩٧٣)
أحد القلائد المقبولين كمثّلين للمسيح في الأفلام.



تسريحة لشعر كوسبئة للتداعي البصري

لممرضة راتشد (لويز فلتشر) ورفدل مكمير في Randle McMurphy (جاك نيكلسون) في أحدها طار فوق عشب الوقواق (١٩٧٥). تسريحة لويز فلتشر هي من النوع الذي كان منتشرًا في العقد الخامس من القرن العشرين.

جاك نيكلسون كروح طليقة ولويز فلتشر كسيده متزعمة في فيلم مايلوس فريمان أحدها طار فوق عشب الوقواق (١٩٧٥)

يعتمد الانطباع الذي يتركه أداء أحد الممثلين على عوامل كثيرة، منها التفاصيل تبدو غير ذات صلة، مثل تسريحة الشعر والملابس. ولكن هذه هي التفاصيل التي من خلالها يحقق صانعو الأفلام نواياهم، كما أن هذه التفاصيل هي الوسيلة التي نرى من خلالها في الشخصيات ما يريدنا المخرجون أن نراه.

كمخرج لفيلم أحدها طار فوق عشب الوقواق، واجه مايلوس فورمان Miloš Forman مهمة صنع فيلم من كتاب كانت له طائفة خاصة من المعجبين في العقد السابع من القرن العشرين. فخلال السنوات القليلة الأخيرة من ذلك

العقد، بدت رواية كين كيسي Ken Kesey أنها مرآة لأمريكا صانقة صدقاً
مأساوياً. والعداء بين راندل مكيرفي والمرضة الكبيرة موازٍ للمواجهات
المماثلة بين أقصار السلام ومجلس التجنيد، وبين «الطلاب المقاتلين من أجل
مجتمع ديمقراطي» والشرطة، وبين نشطاء الطلاب وإدارات المدن الجامعية.

لكن في عام ١٩٧٥، كانت حرب فيتنام ذكري مؤلمة، وقد أوقف التجنيد
وكانت المدن الجامعية هائلة. ولجعل الفيلم ذا معنى، كان على فورمان تقييل
التركيز على جميع المضامين السياسية التي اكتسبتها الرواية في العقد السابع.
وشدد الفيلم على الناحية الإنسانية والمهاوية في رواية كيسي، فالنص التحتي حول
الصراع بين مكيرفي (جاك نيكلسون) والمرضة راتشد Ratched (لويز فلنشر)
إلى معركة بين الرجل والمرأة. واستفاد فورمان من ذكورة مكيرفي الواضحة
والتي كثيراً ما تكون مكتوفة للأذى، لكنه رأى في هذه الذكورة أكثر من التبجح
المعروف في غرف تغيير الملابس. فشخصية نيكلسون فيها شيء من العفرتة،
وأحياناً يبدو أنه يخادعنا، ويتحدانا أن نربط الرابط المبتذل بين القامة الصغيرة
لرجل ما و«الأنا» الخاصة به. وتستحضر بعض التفاصيل في تمثيل نيكلسون
لشخصية مكيرفي صورة العفريت: القلنسوة المسحوبة فوق أذنيه، وخصلة الشعر
الشبيهة بقرن والتي تعطي انطباعاً بأننا نرى أحد آلهة الغابات الإغريق، والعينان
الثتان تتدفعان من اتجاه إلى آخر كما لو كانتا هما أيضاً روحين طليقتين.

برغم أن زمن الفيلم هو العقد السابع من القرن العشرين، فإن تسريحة
شعر لويز فلنشر تأتي من حقبة أخرى. فقد جعلها فورمان تسرح شعرها كما
كانت النساء يفعلن في أفلام «المديرات التنفيذية» في العقد الخامس كما نجد
مثلاً جيداً عليها في أفلام مثل فيلم ميتشل ليسن Mitchell Leisen اكنبي رسالة
يا عزيزتي (١٩٤٢) وفيلم ألكساندر هول Alexander Hall كلهم قبلوا العروس
(١٩٤٢). لكن تلك الأفلام كانت من نوع ملهاة الغريبي الأطوار الخالية من
الأذى تصور النساء كمديرات والرجال مرؤوسون لذيهن. أما عش الؤوقاق
فمن الصعب القول إنه ملهاة من ذلك النوع، والمرضة راتشد هي بتسريحة
شعرها وأسلوبها محاكاة ساخرة ضارية للمديرات في العقد الخامس.

باربرا ستانويك كمارلين ديتريتش في فيلم بيبي وايلدر نعيض
مزدوج (١٩٤٤)

اسم المرأة المغوية في رواية جيمس كين نعيض مزدوج هو فيليس نردينغر. وحين كان بيبي وايلدر يعمل في وضع السيناريو للنسخة السينمائية التي قام هو أيضاً بإخراجها، غيّر اسم عائلة الشخصية إلى ديتريتشسون. فقد أراد المخرجين أن لا يفكروا بمارلين ديتريتش نفسها ولكن بشخصية ديتريتش، التي هي تجسيد للجانبين المتطرفين من الرغبة والخطر، ومن العاطفة والتحفّظ، ومن الأنوثة والذكورة. بل إن وايلدر جعل باربرا ستانويك التي أسند إليها الدور تضع باروكة شقراء. وستانويك تنتقل بين الإغواء والبرود، والقسوة والندم. وهي تترقّل أن يطلق عليها عشيقها السابق الرصاص: «إنتي فاسدة حتى القلب»، بعد أن تكون قد أطلقت النار عليه. وهكذا طوال الفيلم يشعر المشاهد بشيء حول ستانويك يوحي بديتريتش، فخلف فيليس كما تؤدي دورها ستانويك تكمن ديتريتش.

التداعيات الفكرية

حين نتعرض لتداعيات أسطورية، فإننا نتذكر أنماطاً عامة صحيحة عن جميع المخلوقات البشرية في جميع الأزمنة. وفي التداعيات الأيقونية أو البصرية، نرى شبيهاً بين شخص الممثل (أو الممثلة) والشخصية التي يؤديها، أو بين الممثل ونوع الأفلام التي يظهر فيها عادة، أو بين شخص أحد الممثلين وممثل آخر. وحين تأتينا تداعيات فكرية، فإننا نربط الفيلم بمجمله، أو مجرد جانب من جوانبه، مع التاريخ، أو مع وسيلة أخرى مثل الأدب أو الأوبرا، أو مع فيلم آخر، أو حتى مع نسخة سابقة من الفيلم نفسه.

وحين نربط بين فيلم والتاريخ، ننظر إلى مدى صدق الفيلم في عكسه للفترة الزمنية. هل كانت روما تحت حكم نيرون بالشكل الذي صورها سيسيل دي ميل Cecil B. De Mille في فيلم علامة الصليب (١٩٣٢)؟ لقد حشد دي ميل الجنس والدين بشكل جذاب إلى حد أن الصدق التاريخي أصبح ثانوياً بالمقارنة مع الترفيه الجماهيري. كان يوجد بالتأكيد إمبراطور اسمه



فرد مكموري ومارلين ديتريتش في السجدة مسعدة (١٩٤٢).



باربرا ستانوك كمارلين ديتريتش

فرد مكموري وباربرا ستانوك في تعويض مزدوج (١٩٤٤). غيّر وايلدر اسم شخصية ستانوك إلى ديتريتشسون وجعل الممثلة تضع باروكة لشراء التذكير بشخصية ديتريتش.

نيرون (شارلز لوتون Charles Laughton)، وكانت له عشيقة تدعى بوبيا Poppea (كلويد كوبرت)، كما أن من الصحيح أن اضطهاد المسيحيين أثناء حكم نيرون أصبح شكلاً من التسلية للرومانيين المنهوكين، الذين استمتعوا

برؤية الأسود تمزق إرباً أتباع الدين المحرم في المدرج الكبير. لكن النقطة الأساسية في الحبكة، وهي حب قائد عسكري روماني لامرأة مسيحية حباً قوياً إلى حد أنه يعتنق دينها ويشاركها مصيرها هي ميلودراما محضه.

في علامة الصليب ليس التاريخ سوى خلفية لاستعراض دي ميل الكبير. في حزيران ١٩٤١، بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية في أوروبا بأقل من سنتين، هاجم النازيون روسيا. وفجأة أصبحت روسيا - التي كانت عندئذ جزءاً من الاتحاد السوفييتي، وبالتالي شيوعية ومناهضة للرأسمالية وللدن ولديمقراطية - حليفة للغرب (على الأقل طيلة الفترة المتبقية من الحرب). وللاحتفال بهذا التحالف بدأ استوديو الأخوين وارنر بإنتاج فيلم مهمة إلى موسكو (١٩٤٣). وقد مجدّ الفيلم الاتحاد السوفييتي متجاهلاً قضايا حيوية مثل المحاكمات الصورية لمن أطلقت عليهم تسمية أعداء الدولة، والمجاعة الواسعة الانتشار في أوكرانيا. كما أن مهمة إلى موسكو برر غزو الاتحاد السوفييتي لفنلندا كمتطلب من الحكومة السوفييتية للحفاظ على وجود لها في تلك الدولة من أجل صد النازيين. وقد تعرض صدق الفيلم للتساؤلات حتى في عام ١٩٤٣، برغم أنه في ذلك الوقت لم يوجد دعم كبير للرأي المعاكس. واليوم لا يُنظر إلى فيلم مهمة إلى موسكو إلا على أنه دعاية صممت للترحيب بحليف جديد في القتال ضد الفاشية في حين قلصت التركيز على ديكتاتورية ذلك الحليف الجماعية.

في تلك السنة نفسها، أي ١٩٤٣، وزّع استوديو مترو غولدين ماير فيلم أغنية روسيا، ووزعت شركة آر كيه أو RKO فيلم النجمة الشمالية من إنتاج سامويل غولدين. وقد كتب بول جاريكو Paul Jarrico وريتشارد كولين Richard Collin، العضوان في الحزب الشيوعي في ذلك الوقت، فيلم أغنية روسيا، وكانت النتيجة قصة حب بين مايسترو أمريكي وعازفة البيانو السوفييتية التي يقابلها في موسكو قبل فترة قصيرة من شنّ النازيين هجومهم في حزيران ١٩٤١. ولا يوجد في قرية العازفة أي أثر للجوع أو اليأس، بل حتى الكنيسة واضحة للمُشاهد فيها. وفي الواقع يتزوج المايسترو والعازفة

زواجاً دينياً، وهو شيء يبدو بعيد الاحتمال جداً في دولة الحرية الدينية فيها محدودة جداً، حيث ممارسة المرء لدينه قد تؤدي به إلى السجن أو الإعدام. وتقع حوادث النجمة الثمائية - الذي كتبت السيناريو له ليليان هيلمان، التي سبق أن كانت عضوة في الحزب الشيوعي لفترة في أوائل العقد الخامس من القرن العشرين - في أوكرانيا قبل الغزو النازي تماماً. وتصور مزرعة جماعية على أن الجميع فيها يحصلون على غذاء جيد وأنهم سعداء إلى أن يغير النازيون طريقة حياتهم الريفية. وتعتبر هذه الأفلام الثلاثة جميعاً أعمال دعائية: من مصنوعات الحرب العالمية الثانية التي تستحق المشاهدة كأمثلة على الطريقة التي صورت فيها هوليوود حليف زمن الحرب بصورة مثالية. لكن الصدق التاريخي ليس إلا إحدى الطرق للنظر إلى فيلم من المفترض أنه يستند إلى الحقائق. ويستطيع الفيلم أيضاً أن يوحي بفترة دون أن يخلقها من جديد.

التاريخ بالتلميح

في كثير من الأحيان يتغاضى المرء عن قوة التاريخ الإيحائية، وعن قدرته على القيام بوظيفة خلقية للحدث دون أن يعلن عن وجوده. وهذا أكثر شبيهاً بإعداد مسرح على نحو يستحضر بمهارة مزاج مسرحية معينة وموضوعها دون التنافس مع نصها. ففي فيلم يوم الجراءة (١٩٧٥) - وهو نسخة جون شليسنجر John Schlesinger السينمائية من رواية نثانيال وست Nathaneal West التي تحمل العنوان نفسه والمناهضة لهوليوود بشكل صريح - يبدو أن سطحية مدينة الأضواء أهم من التاريخ. ومع ذلك، تجري الأحداث قبيل الحرب العالمية الثانية كما نرى من العنوان الرئيسي لإحدى الصحف التي تحملها الريح عبر شارع هوليوود قبيل العرض الأول لأحد الأفلام. ومقدم حفلة العرض الأول شبيه بهتلر، ويتصرف المعجبون مثل الجماهير التي تحشد في اجتماع نازي. فجميعهم غافلون عن باقي العالم، الذي بدا في عام ١٩٣٩ على حافة الدمار، وكل ما يهم بالنسبة لهم هو أن يفوزوا بدمحة للنجوم وهم يحتشدون لدخول دار السينما.

وَيَصَوِّرُ العَرَضَ الأَوَّلَ وَكَأَنَّهُ طَقَسٌ مَقْدَسٌ لَا يَمُكِنُ تَدْنِيصُهُ. وَحِينَ يَقْتَفِ أَدُورَ Adore، وَهُوَ مِمثَلُ طِفْلِ، حَجْرًا عَنَى هُومَرِ Homer (دُونَالِدِ سَذْرَلَانْدِ (Donald Sutherland)، يَرِدُ هُومَرُ بِضَرْبِهِ بِقَدْمِهِ إِلَى أَنْ يَمُوتَ. وَكَانَتْ أُمُّ أَدُورِ المَهووسَةِ بِالشَّهْرَةِ قَدْ حَوَّلَتْ ابْنَهَا إِلَى كَاتِنٍ غَرِيبٍ قَبِيحٍ بِجَعْلِ شَعْرِهِ يَنمو مِثْلَ شَعْرِ شِيرْلِي تَمْبَلِ Shirley Temple. وَكَمَا لَوْ أَنَّ الشَّعْرَ الطَّوِيلَ حَتَّى الكَثِيفِ لَيْسَ كَافِيًا، فَقَدْ صَبِغَتْهُ أَيْضًا بِلَوْنِ بِلَاتِينِي. وَلِأَنَّ هُومَرَ قَدْ لَوَّثَ طَقَسَ العَرَضِ الأَوَّلِ فِي هُولِيوُودِ بِقَتْلِ شِيرْلِي تَمْبَلِ الذَّكْرَ، يَسْتَدِيرُ المَعجِبُونَ إِلَيْهِ، فَيَفْعَلُونَ بِهِ مَا فَعَلَهُ بِأَدُورِ. وَلَا يَسَاوِي الفِيلْمُ بَيْنَ هُومَرَ وَكِبُوشِ قَدَاءِ هِنْتَلِرِ الذِّينَ كَانَ يَنْتَهِي الأَمْرُ بِهِمْ فِي مَعسَكَرَاتِ المَوْتِ. كَمَا أَنَّهُ لَا يَسَاوِي بَيْنَ المَعجِبِينَ المَسعُورِينَ مَعَ الأَلْمَانِ الذِّينَ يَصِيحُونَ مَعْلَنِينَ تَأْيِيدَهُمْ لِهِنْتَلِرِ فِي الاجْتِمَاعَاتِ الَّتِي تَضِيئُهَا المِشَاعِلُ. كُلُّ مَا يُوْحِيهِ فِيلْمُ يَوْمِ الجِرَادَةِ هُوَ أَنَّ فِي رَدُودِ فَعْلِهِمْ عَامِلًا مِشْتَرَكًا: لَا بَدَّ مِنْ إِيَادَةِ مَدْمَرِي الأَحْلَامِ، أَكَانَ حَلْمًا بِهُولِيوُودِ وَكَأَنَّمَا جَبَلُ أُولِيمْبِ، فِيمَا آلهَةٌ وَأَلِهَاتٌ، أَوْ حِذْمُ عَالَمٍ لَا يَسْكُنُهُ سِوَى الأَرِيينِ.



قَتَلَ هُومَرَ (دُونَالِدِ سَذْرَلَانْدِ) قَتْلًا طَقُوسِيًّا فِي يَوْمِ الجِرَادَةِ (١٩٧٥).



سنديلا المرتدية معطفاً من القرو (جين آرثر)

تعرض لحقائق الركوند الكبير الكئيبة في مقطع المطعم الآلي في فيلم لاجاة لسهنة (١٩٣٧).

إن يمكن أن تحدث أحداث أحد الأفلام في حقبة معينة لكنه لا يستحضر تلك الحقبة إلا على نحو غير مباشر. ومثل هذا الفيلم لا يدعي أنه «تاريخي» بمعنى التصوير الدرامي لحادث حقيقي، كما هي الحال، على سبيل المثال حين خلق فيلم نورا! نورا! نورا! من جديد الهجوم الياباني على بيرل هاربور. ومع ذلك كي يقدر المشاهد فيلماً مثل يوم الجرادة يجب أن يعرف التاريخ، وعلى خلاف الفيلم التاريخي، ليست المعلومات التاريخية في الحوار بل في الصور.

كما أن معرفة التاريخ تعمق استمتاعنا بأفلام ملهاة الغربي الأطوار في العقد الرابع من القرن العشرين، رغم أن القصد وراء هذه الأفلام هو إبعاد الناس عن التفكير بالركود الكبير. فالجو السعيد المرح والنهايات السعيدة جعلت الناس يعتقدون أن إحدى أكثر الأغاني شعبية في تلك الفترة، وهي «الأيام السعيدة هنا مرة أخرى» ليست بعيدة جداً عن الواقع. وأبهج فيلم حدث ذات ليلة مرتادي السينما بتصويره لرجل من الطبقة الوسطى - لا يرتدي قميصاً داخلياً - يبرهن لامرأة من المجتمع الراقي أنها ليست مهمة كما تتصور. ومع ذلك أقنع الفيلم المشاهدين أن من الممكن لهما أن يعيشا سعيدين إلى الأبد، برغم انتمائهما لطبقتين اجتماعيتين مختلفتين.

وقد وُزِعَ فيلم ميثُسل ليسن الحياة السهلة - وهو مثال كلاسيكي آخر من أفلام منمهاة الغريبي الأطوار - في عام ١٩٣٧، وهو عام شهد ٤٧٢٠ إضراباً في أمريكا. لكن أمريكا الاضطرابات والبطالة العمالية، حيث كان معنل الأجر السنوي هو ١٣٤٨ دولاراً، كانت مختلفة جداً عن أمريكا كما يصورها فيلم الحياة السهلة، حيث لم ير زوج غاضب أي غضاضة في إلقاء معطف الفراء الخاص بزوجه الذي يبلغ ثمنه ٥٨٠٠٠ دولار من سطح شقتها الواقعة في الشارع الخامس.

وأكثر ما يتذكره مشاهدو الفيلم هو مقطع المطعم الآلي الذي تجلس فيه ماري سميث (جينارثر) وحيدة تأكل فطيرة من لحم البقر، وهي ترتدي معطف الفراء الذي سقط عليها فعلياً. ومع أن المطاعم الآلية لم تعد موجودة في نيويورك، فقد كانت في الماضي أماكن رائجة للطعام وفي الوقت نفسها معنماً يقصده السياح. كانت المطاعم الآلية تحتوي آلات تعمل بالنقود المعدنية. وكانت أصناف الطعام موجودة داخل حجيرات تشبه النوافذ تُفتَح حين توضع النقود المناسبة في المكان المخصص لها. وفي الحياة السهلة، حين يؤدي حادث غير عادي لاندفاع أبواب جميع الحجيرات، يهرع الزبائن للحصول على طعام مجاني.



جان بيير ليو Jean-Pierre Léaud في دور المخرج الكلفزيوني توم في فيلم
للكانو الأخر في باريس، مع ماريا شنايدر Maria Schneider. وحتى في
دور توم كان ليو مثلاً صادقاً على نوع التمثيل الطبيعي غير المتكلف
الذي شجعه مخرجو الموجة الجديدة.

لكن ماري تتابع الأكل غافلة عن الفوضى من حولها. وفي سياق الفيلم، منظر الناس وهم ينزلون هنا وهناك على أرض تتأثر فوقها الطعام مثير للضحك بشكل هائل، أما في سياق أمريكا الركود الكبير، فالمشهد مزعج. وحين تلتقط آلة التصوير صورة ماري وهي تأكل في مقدمة الشاشة، وحشد من الأشخاص يتقاتلون في الخلفية، فهي تقوم بشيء أكثر من تسجيل مشهد فكاهي يحصل الجميع فيه على شيء مجاني. إذ أن تسليط الضوء على الجانبين المتطرفين من البجوحة والفقير، يتيح لمقطع المطعم الآلي أن يُعرّف الركود الكبير بأنه وقت يحظى به المحظوظون بمعاطف فراء ويكون نصيب جميع الآخرين الحرمان واليأس.

تاريخ السينما بالتدريج

في الظاهر، يدور فيلم برناردو برتولوتشي Bernardo Bertolucci (1972) التانغو الأخير في باريس عن امرأة حائرة بين رجلين، أحدهما يحط من قيمتها بينما ينظر الآخر إليها كمثل أعلى. وقد استخدم برتولوتشي هذه البنية السردية للتوصل إلى نظرية عن الأفلام يوضحها بإشارات إلى أفلام من الماضي. وهكذا حين تشير بولين كيل Pauline Kael إلى «التغنية الاستراتيجية» المستمرة في التانغو الأخير في باريس، فهي تعني أن أشياء كثيرة في الفيلم - تمثيل الأدوار وكذلك الصور - تذكر بأفلام أخرى.

تقول كيل: «الأفلام هي ماضٍ نشترك فيه، وبنفس النظر عما إذا لاحظنا التدايمات الكثيرة، فهي تقوم بعملها في الفيلم ونشعر بها»^(١). وكما رأينا، الطريقة التي تسد فيها الأدوار للممثلين يمكن أن تولد روابط معينة بين الممثل (أو الممثلة) ودوره. في التانغو الأخير في باريس، يلعب مارلون براندو دور بول، وهو أمريكي في باريس يقابل جان Jeanne (ماريا شنايدر) حين يصل كلاهما

(١) بولين كيل، «مقدمة»، فيلم برناردو برتولوتشي التانغو الأخير في باريس: السيناريو.

Pauline Kael, "Introduction," Bernardo Bertolucci's *Last Tango in Paris: The Screenplay* (New York: Dell, 1973), 17.

لمعلنة الشقة نفسها، ويؤدي جان بيير ليو دور توم، المخرج التلفزيوني وعاشق السينما الذي يستخدم جان في فيلم تلفزيوني. وبراندو وليو ليسا ممثلين عانيين. فكل منهما يُلخّص أسلوباً في التمثيل ونوعاً من الأفلام أحدث ثورة في السينما. وسيبقى اسم براندو دائماً مترادفاً مع «الطريقة»، وهي مدخل إلى التمثيل يتطلب من الممثل أن يستقي من تجاربه وعواطفه وذكرياته الماضية لأداء دور معين. وكان براندو الممثل المميز الذي يتبع منهج «الطريقة» في أواخر العقد السادس من القرن العشرين: كثيراً ومستبطناً وفي كثير من الأحيان تعوزه الفصاحة. وكان ليو مثلاً على الموجة الجديدة، ذلك الانفجار غير العادي من الإبداع الذي بدأ في فرنسا في نهاية العقد نفسه، حين رفض مخرجون من أمثال فرانسوا تروفو وجان لوك غودار السيناريوهات الأدبية مفضلين عليها سيناريوهات التصوير، والارتجال، والتصوير في الشوارع بدلاً من الاستوديوهات، وتطلبوا تمثيلاً طبيعياً بدلاً من الطراز القديم من الانفعال العاطفي، واقتبسوا بحرية من أفلام الماضي. وكما أن براندو وليو يمثلان فترتين مختلفتين^(*) من صنع الأفلام، فالشخصيتان اللتان يؤديانهما تمثلان أسلوبين مختلفين في الحياة. في حين أن بول يعزل نفسه في الشقة، حيث يمارس عدوانه الجنسي على جان، فإن توم يجب شوارع باريس، بلحاً عن مواقع ليلمه. ولا تجد جان نفسها بين رجلين فقط بل بين عالميهما أيضاً، بول في الشقة المغلقة بابها، وتوم في المدينة المفتوحة الأبواب. وصانعو الأفلام واقعون في الورطة نفسها: هل يبقون ضمن مشاهد التصوير في عالم الاستوديو المغلق (الذي يمثل الماضي) مثل سلفيهم، أم هل يغامرون بالخروج حيث يمكن أن تكون المدينة كلها مسرحهم الصوتي (الذي يمثل الحاضر)؟

وما تسميه كِل «تغنية ارتدادية» لا يقتصر على الفترتين اللتين يذكر براندو وليو بهما. فقد استعمل برتولوتشي الكانغو الأخير في باريس كوسيلة

(*) من المحتمل أن تصد الكاتب هو طريقتين أو مدرستين مختلفتين، باعتبار أن الفقرة السابقة تعود أن براندو والموجة الجديدة ينتميان إلى الفترة الزمنية نفسها (العقد السادس من القرن العشرين).
(المترجم)

لأفكاره عن الأفلام بالطريقة نفسها التي يستخدم بها بول وتوم جان لغرضيهما المختلفين. حين تركب جان وتوم زورقاً، يكون فيه قارب نجاة مكتوب عليه «الأطلسي». والأطلسي هو عنوان فيلم جان فيغو Jean Vigo الكلاسيكي (١٩٣٤)، ومشهد المركب في التانغو الأخير هو بمثابة تحية وإكبار لإنتاج فيغو الرائع، الذي تترك فيه عروس شابة زوجها قبطان المركب لكي تجرّب الإثارة في باريس، ثم تعود في النهاية إلى عالم المركب الآمن. لكن برتولوتشي يجيب أيضاً على تفاؤل فيغو، فالعروس في فيلم فيغو تتمكن من العودة إلى زوجها، لكن بعد أن يغادر بول وجان الشقة تصبح عودتهما لبعضهما غير ممكنة.

التانغو الأخير هو درس في تاريخ الأفلام. والمشهد الذي ينظر بول فيه إلى سطوح باريس قبل أن يموت يذكر بفيلم رينيه كلير تحت أسطحة باريس (١٩٣٠) الذي صنعه المخرج حين كان في الثلاثين، مثلما كان برتولوتشي حين صنع التانغو الأخير. وحين تطلق جان النار على بول، فالمشهد هو جزء لا من التانغو الأخير فقط بل من كثير من أفلام هوليوود، بما فيها الرسالة ونعويض مزدوج وشارع سنست، التي تخرج فيها امرأة مسدساً وتقتل عشيقها. ويهدف التانغو الأخير لأن يكون عن العلاقة بين الذكر والأنثى، لكن في النص التحتي هو عن العلاقة بين صانعي الأفلام وفنهم.

ويبدو أن فيلم روبرت زميكيس Robert Zemeckis من الذي نفق التهمة للأرنب روجر (١٩٨٨) - الذي يجمع بين التمثيل والرسوم المتحركة وتجري أحداثه في عام ١٩٤٧ - له مستويان من النص التحتي: أفلام الرسوم المتحركة في العقد الرابع والخامس من القرن العشرين وأفلام المحقق السري الخاص في العقد الخامس. وفي حين أن الأطفال، الذين لم يشاهدوا على الإطلاق أياً من أفلام المحقق السري الخاص ولا يعرفون الرسوم المتحركة إلا من خلال التلفزيون، استمتعوا بفيلم الأرنب روجر، إلا أن الفيلم يخاطب بشكل مباشر أكبر الأشخاص الذين تتوافر لديهم معرفة بتاريخ السينما. فرقصة حيوانات «سيد قشطة» تعيد لنا ذكريات فيلم والت ديزني فانتازيا، وجيسيكا Jessica بخصلاتها الحمراء وثوبها المفتوح المصدر تذكرنا بريتا هيورث في فيلم غيندا (١٩٤٦)،

وإدي فالينانت Eddie Valiant (بوب هاسكنز Bob Haskins) - المحقق السري الخاص المكلف بتعقب جيسكا، التي تؤثر خيانتها على روجر بجعله ينسى نوره - هو نسخة أكثر رثاءة من المحققين السريين الخاصين في العقد الخامس: سام سيد Sam Spade وفيليب مارلو.

لكن حبكة فيلم من نفق التهمة للأرنب روجر - وهي اكتشاف محقق سري لحظة ستغير وجه لوس أنجلس، إن نفنت - لا يمكن العثور عليها في أي فيلم رسوم متحركة أو أي من أفلام المحقق الخاص في العقد الخامس من القرن العشرين، وإنما في فيلم معين بالذات، وهو فيلم رومان بولانسكي تشايناتاون، الذي يمثل النص التحتي الحقيقي لفيلم الأرنب روجر. في فيلم تشايناتاون، يكتشف المحقق الخاص ج. ج. غيتس J. J. Gittes (جاك نيكلسون) صفقة أراض مشبوهة يشترك فيها نواه كروس Noah Cross (جون هيوستون)، الذي يكون بصدد شراء أرض في وادي سان فرانسيسكو، حيث سيحوّل مشروع خزان المنطقة إلى أراض عقارية متميزة. وفي الأرنب روجر، يكتشف إدي فالينانت أن القاضي دوم Doom (كريستوفر لويد Christopher Lloyd) يزوي أن يحوّل سان فرانسيسكو من مدينة تعتمد على عربات الترام للتنقل إلى مدينة من الطرق السريعة. ولهذا الغرض، يجب أن يدمر تونتاون Toontown (مدينة الرسوم المتحركة) وهي المنطقة التي تعيش فيها شخصيات الرسوم المتحركة. وإذا نجح سيدمر تراثاً سينمائياً محترماً: فيلم الرسوم المتحركة وشخصياته، مثل بغز بني Bugs Bunny ودونالد دك Donald Duck وبوركي بيغ Porky Pig.

وتحبط خطة القاضي دوم من خلال الجهود المجتمعة لإدي وتلك الشخصيات. لكن أثبت التاريخ القلبي للوس أنجلس وهوليوود أن الأمور مختلفة. وهكذا فإن مرتادي السينما الذين يتذكرون زمناً كانت دور السينما تعرض فيه فيلم رسوم متحركة وفيلمين روائيين وشريطاً إخبارياً وفصلاً من مسلسل، سيجدون فيلم الأرنب روجر حلواً مرّاً، فهو يستحضر هوليوود من زمان ومكان آخرين، قد يكونا بالنسبة لبعض زمناً ومكاناً أفضل.



جيمس ستيوارت ومارغريت سوليفان Margaret Sullivan
في دور الصديقين بالمراسلة في الدكان الواقع على الزاوية (١٩٤٠).

إعادة صنع فيلم أصلي: الدكان الواقع على الزاوية (مدرو، ١٩٤٠)، وفي زمن
الصيدم القديم الجميل (مدرو، ١٩٤٩)، ولديك بريد (الأخوان وارنر، ١٩٨٩).

الدكان الواقع على الزاوية مقتبس بتصريف من مسرحية نيكولوس
«ميكولوس» لازلو "Miklaus" Laszlo محل العطور. ورغم أن المسرحية
غير معروفة عملياً، فقد ألهمت ثلاثة أفلام ومسرحية موسيقية غنائية هي إنها
نحبي (١٩٦٤). والحبكة هي تنويع غير عادي من معركة الجنسين. ففي
الأحوال العادية، يحاول كل طرف في هذا النوع من الأفلام أن يهزم الآخر في
نعبته، إلى أن يدركا أن اللعبة التي يلعبانها هي لعبة الحب. وكما رأينا،
«معركة الجنسين» كانت من ثوابت ملهة الغريبي الأطوار. لكن الشخصيات
غير العادية التي تتصف بها تلك الملهة لا تظهر في فيلم الدكان الواقع على
الزاوية، الذي هو ملهة رومانسية فيها التواء غير عادي: فالرجل والمرأة
صديقان بالمراسلة يتواصلان دون معرفة أحدهما الآخر شخصياً، ويغرمان
أحدهما بالآخر من خلال رسائلهما، مع أنهما في الحياة الواقعية يكرهان أحدهما
الآخر كراهية محضة.

وقد أخرج فيلم الدكان الواقع على الزاوية إرنست لوبيتش الألماني المولد
الذي هناك اعتراف بعبقريته في عبارة لا تزال مستعملة اليوم: «لمسة لوبيتش».
فمخرجون آخرون صنعوا أفلام ملهة رومانسية، لكن لوبيتش ترك على أفلامه

توقيعه الشخصي. وحين يُطرح موضوع الجنس، يلجأ لوبيتش إلى حذر مآكر، تاركاً كل شيء لمخيلة المُشاهد. وكان يعرف الفرق بين غمزة ونظرة شذراء. في مشاكل في الجنة (١٩٣٢)، ينتهي أحد المشاهد بباب غرفة النوم يغلق وبدخلها عاشقان، وفي المشهد التالي كل منهما يستيقظ في غرفته الخاصة. وكان لوبيتش يستمتع بطرح السؤال: «هل فعلاً أم لم يفعلاً؟» تماماً عندما تستنتج أنهما فعلاً، توحى آلة التصوير بعكس ذلك. فالجنس كان كالحياة لعبة تستخدم فيها سرعة البديهة والتعقل. وكان عاطفة بالإيحاء وليس بالتصوير.

في الدكان الواقع على الزاوية الذي لا وجود فيه للجنس، كانت لمسة لوبيتش تعني تقديم معركة الجنسين بصورة تمثيل أدوار، إلى أن يصل اللاعبان إلى المرحلة التي يمكن لهما فيها الاقتراب أحدهما من الآخر دون الاضطرار للاختفاء خلف قناع، وبالتحديد قناع الهوية المغفلة التي توفرها المراسلة بين «القلوب الوحيدة». ومعظم الأحداث في الدكان الواقع على الزاوية تجري في محل هدايا في بودابست بهنغاريا، حيث ألفرد كلاريك Alfred Klarik (جيمس ستيوارت) كبير الموظفين وكلارا Klara (مارغرت سوليفان) الموظفة الجديدة يشعران بكراهية فورية أحدهما تجاه الآخر، دون أن يعرفا أنهما يتراسلان. وما يشتركان به هو مثاليتهما الرومانسية، وهما يخاطبان أحدهما الآخر في رسائلهما بعبارة «صديقي العزيز» أو «صديقتي العزيزة»، ويعبران عن أعرق



جودي غارلاند وفان جونسون في الدورين نفسيهما
في النسخة الجديدة الغنائية الموسيقية في زمن تصبف التقدم لجمبل (١٩٤٩)

أفكارهما عن الحب، ليس كعاطفة بل الاستمتاع المشترك بالبهجة التي تأتي من الاهتمامات المشتركة مثل الفن والأدب. لكن ذوبيش يوحى أن مدرسة العلاقة الرومانسية بالمراسلة هي شكل من عدم النضج، يتيح لكاتبتي هذه الرسائل أن يكشف أفضل وجه لكل منهما وبذلك يتحاشيان الصراحة التي تأتي من الاتصال وجهاً لوجه.

نحن ننتظر اللحظة التي سيكشف ألفرد وكلارا فيما عن شخصيتيهما. وهما يقرران الالتقاء في مقهى، حيث تجلس كلارا على طاولة ومعها نسخة من كتاب تولستوي أنا كارينا وقرنفلة حمراء. وعلى الرغم من أن ألفرد يطرد من عمله في ذلك اليوم، فهو يحافظ على الموعد. ولخيبة أمه يكشف أن «صديقه العزيزة» ليست سوى كلارا، ومع ذلك فهو يقترب من طاولتها. وتفترض كلارا أن «صديقها العزيز» قد يتولد لديه انطباع خاطئ إذا رأى رجلاً آخر يجلس معها، فتعامل ألفرد معاملة سيئة، تصل إلى وصفه بأنه «عديم الأهمية»، ما يجعله يغادر المكان بدون أن يكشف لها عن شخصيته. ويتزوج الحدث بنهاية سعيدة في اليوم السابق لعيد الميلاد. إذ يكون ألفرد الذي عاد إلى عمله من جديد وكلارا وحدهما في المحل، يستعدان لقضاء عيد الميلاد كل بمفرده. عندئذ يقرأ ألفرد مقطعاً من أحد رسائله إلى كلارا، تذكره على الفور. وبينما يتساقط الثلج تساقطاً لطيفاً خارج المحل، فإن عناقهما يبين بوضوح أنه لن يمضي أي منهما عيد الميلاد وحده.

بعد أقل من عقد أعادت مترو غوندوين ماير صنع الدكان الواقع على التواوية وجعلت منه فيلماً غنائياً موسيقياً لجودي غارلاند وفان جونسون Van Johnson اسمه في زمن الصيف القديم الجميل. وليس من المستغرب أن الاستوديو قرر أن يحول مسرحية لازلو إلى فيلم غنائي موسيقي، فهي تبدو النص المثالي لأوبريتا. وكانت غارلاند وجونسون لا يزالان نجمين يتمتعان بالشعبية، رغم أنه لم يكن أي منهما في قمة شهرته. لكن غارلاند كانت لا تزال قادرة على أداء الأغاني، وقد أعطيت عدة فرص للقيام بذلك.

تقع أحداث زمن الصيف في شيكاغو في أوائل القرن العشرين. وتتحول شخصيتنا كلارا وألفرد إلى فرونيكا Veronica (غارلاندا) وأندرو Andrew (جونسون). والدكان هو الآن محل موسيقي. ويقبل صديقا المراسلة أثناء إسراع أندرو إلى مكتب البريد برسالة إلى «صديقتة العزيزة»، فيصطدم مع «صديقتة العزيزة» نفسها، ما يسبب إفساد تسريحة فرونيكا، وسحق قبعتها، وتداعي مظللتها، وانفكاك تنورتها. وبالتعارف على هذا النحو، لا يمكن للمرء أن يتوقع مشاعر لطيفة من فرونيكا تجاه أندرو بعد أن تتضمن لموظفي المبيعات.

توجد بضعة نقاط في الحبكة تتعلق بعازفة كمان وآلة موسيقية لا تقدر بثمن، لكن هذه تعبيرات سطحية وليست جذرية. وبما أن صاحب المحل الموسيقي عازب الآن ويمكن الجمع بينه وبين موظفة أكبر سناً، فلا توجد زوجة لإغوائها كما هو الحال في الأصل. وإذا لم يكن هناك محاولة إغواء، فكذلك لا توجد محاولة فتحار كما هي الحال في الدكان الواقع على التراويح، حين يعلم صاحب المحل أن زوجته تخونه مع أحد موظفيه. لكن الموعد في المطعم هو نسخة مطابقة لما جاء في الأصل. فأحد زملاء أندرو ينظر عبر الواجهة ويخبره أن «صديقتة العزيزة» جالسة إلى طاولة ومعها زهرة قرنفل وكتاب (نسخة من ديوان شعري لإليزابيث باريت براوننج Elizabeth Barrett Browning). حين يقترب أندرو من طاولة فرونيكا، تتصرف، مثل كلارا، على نحو فظ ما يجعله يغادر دون أن يخبرها من هو. والنهية أيضاً تسير مثل الأصل. فأندرو وفرونيكا وحدهما في المحل في اليوم السابق لعيد الميلاد حين يقرر أندرو أن يكشف عن هويته بالاستشهاد بمقطع من إحدى رسائله. وبما أن النسخة الثانية تحمل عنوان في زمن الصيف القديم الجميل، فهناك انتقال استبدالي من شجرة عيد الميلاد في المحل إلى مشهد صيفي يضم أندرو وفرونيكا وابنتهما ذات السنوات الثلاث، التي أدت دورها ليزا منيلي في أول ظهور سينمائي لها.

ما بين في زمن الصيف القديم الجميل والنسخة التالية من الدكان الواقع على التراويح، أصبحت الحبكة نفسها أساس المسرحية الغنائية الموسيقية إنها تحبني (1964) التي تتبع الأصل بدقة. وعلى الرغم من أن مسرحية إنها تحبني لم تلق نجاحاً هائلاً، إلا أنه أعيد إحياؤها في نيويورك بإنتاج كبير في العقد الأخير من

القرن العشرين. ولا يزال نشر ألبوم الممثلين الأصلي مستمراً، ويقدر محبو المسرح الغنائي الموسيقي موسيقى جيرى بروك Jerry Brock. وأوضحت المسرحية بشكل جلي أن الدكان على الزاوية مادة مناسبة للأوبريتا، وخاصة بخلفية الأحداث التي تجري في العالم القديم وبيئة عيد الميلاد فيها.

في العقد الأخير من القرن العشرين، أعطت نورا إفرون Nora Ephron حياة جديدة لـ الدكان على الزاوية. وقد التزمت إفرون بالخطوط العريضة للنقصة، وحدّثت وسينة المراسلة - فالشخصيتان الرئيسيتان تتراسلان الآن بالبريد الإلكتروني - مضيئة السيناريو المؤلف في ذلك العقد عن التهديد الذي تتعرض له التجارة المحلية في الأحياء حين يفتتح محل ضخم. فالمتراسلان عبر الإنترنت - جو فوكس الثالث Joe Fox III (توم هانكس) وكاتلين كينيدي Kathleen Kennedy (مغ ريان) - هما متنافسان تجاريان. فهي تمتلك محل بيع كتب للأطفال اسمه «الدكان على الزاوية»، وهذه تحية إكبار واضحة لفيلم نوبيتش. وعائلة جو تدير سلسلة من محلات الكتب على طراز بارنز ونوبل Barnes & Noble، وهي في صدد فتح فرع لها على الزاوية القريبة من محلها تماماً. ومن قبيل الإخلاص للأصل، يستخدم فيلم نديك بريد المراسلة المغفلة من الأسماء وبيئة المدينة ولحظة كشف الحقيقة.



توم هانكس ومغ ريان يكرران مرة ثالثة دور الشخصيتين اللذين يتراسلان دون أن يعرف أحدهما الآخر، لكن هذه المرة عبر البريد الإلكتروني، في فيلم نديك بريد (١٩٩٨).

ومع أن جو وكاتلين يلتقيان في غرفة محادثة على شبكة الإنترنت بدلاً من الالتقاء عبر عمود المسائل الشخصية الصحفي، فهما أيضاً يتخاطبان بعبارتي «صديقي العزيز» و«صديقتي العزيزة». ويبقى إغفال الإسمين من خلال اسمين مستعارين لهما معنى، فاسمها هو «بنت الدكان»، وهو اسم صادق على اعتبار اسم محلها، واسمه هو «برنكلي Brinkley» الذي هو في الواقع اسم كلبه، وهو أيضاً الطريقة التي يكشف بها عن هويته.

تم تصوير الدكان الواقع على الزاوية وفي زمن الصيف القديم الجميل في مسرحين صوتيين في استوديوهات مترو غولدوين ماير وكلاهما يتمتع بمظهر صورة عتيقة الطراز على بطاقة بريديّة. ومن جهة أخرى يبدو فيلم نديك بريد صادقاً لأن تصوير معظمه كان في موقع الأحداث، وبالتحديد في الجانب الغربي الأعلى من مدينة نيويورك، وما نجحت إفرود في نقله هو ليس الجانب الغربي الأعلى فقط، بل أسلوب الحياة والإيقاع والبيئة العامة لمجتمع ليدبرالي متعدد الانتماءات الإثنية، حيث المتقنون والمهنيون الشبان يعيشون على بعد مسافة قريبة من المحلات المتخصصة والمطاعم الحديثة.

في الدكان الواقع على الزاوية وفي زمن الصيف القديم الجميل ولنديك بريد، الرجل هو الذي يعرف أولاً هوية مراسلته. ويكرر فيلم نديك بريد مشهد الموعد الذي لا بد منه، فكاتلين تنتظر جو في مقهى ومعها كتاب (وهو في هذه المرة رواية جين أوستن كبرياء ونحامل) ووردة. وحين ينظر زميل جو عبر الواجهة، كما يحدث في كلا الدكان وفي زمن الصيف ويخبر جو أن التي واعدته هي كاتلين، يتردد جو في البداية في الدخول، لكنه يدخل في النهاية. وتماماً كما نفر سلوك كلارا ألفرد، ونفر سلوك فرونيكا أندرو، فإن سلوك كاتلين ينفر جو.

ويبدو أن إفرود فضلت نهاية في زمن الصيف على نهاية الدكان، فجعلت الفيلم ينتهي حين تكون الطبيعة مزدهرة، وليس حين تكون في طور النزاع. فعلى خلاف فيلم الدكان الذي ينتهي في اليوم السابق لعيد الميلاد، يبدأ نديك بريد في فترة عطلة عيد الميلاد ورأس السنة وينتهي في أوائل الصيف. إذ أن جو

وكاتلين يخططان على الالتقاء في حديقة ريفرسايد Riverside. تصل كاتلين أولاً، ثم يصل جو مع كلبه. وبدلاً من أن يقرأ جو من إحدى رسائله، فهو يكشف عن هويته حين يستعمل اسمه المستعار بمناداة كلبه باسم «برينكلي»!

يستخدم فيلم نيك بريد تقاليد أفلام الملهاة الرومانسية في العقدین الرابع والخامس وأساليب حيكتها استخداماً نكياً. ونحن كثيراً ما نقول عن فيلم معين: «لقد رأيتُ هذا من قبل»، ومن الممكن تماماً أن يكون ذلك صحيحاً. ففي كثير من الأحيان، كانت شركة فوكس القرن العشرين تعيد صنع أفلامها الغنائية الموسيقية، فإذا شاهدتَ فيلم شارع وِيش (١٩٥٠) فقد شاهدت جزيرة كوني (١٩٤٣). وأضيف عنصر الموسيقى لفيلم ثلاث فغان عمياء (١٩٣٩) فأصبح قمر فوق ميامي (١٩٤١)، الذي أعيد صنعه تحت عنوان ثلاث بنات صغار في ملابس زرقاء (١٩٤٦)، وفيما بعد كيف تزوجين مليونيراً (١٩٥٣). وفي كثير من الأحيان يتغير الزمان والمكان، لكن تبقى الحبكة الأساسية على حالها، ففيلم راول وولش منطقة كولورادو (١٩٤٩) هو نسخة جديدة من أعالي سيرا (١٩٤١) تدور أحداثها في الغرب الأمريكي، كما أن فيلم متُّ مائة مرة (١٩٥٥) هو أعالي سيرا مرة أخرى، حيث يلعب جاك بالانس دور همفري بوغارت ويحمل الاسم نفسه: روي إيرل. وفيلم المجتمع الرافي (١٩٥٦) هو فيلم جورج كيوكر قصة فيلادلفيا (١٩٥٠) مضافاً إليه موسيقى وضعها كول بورتر، وفيلم برغم كل العوائق (١٩٨٤) لم يكن مجرد نسخة جديدة من فيلم جاك تورنير من الماضي (١٩٤٧) فحسب، بل ظهرت فيه أيضاً إحدى ممثلات الفيلم الأصلي، وهي جين غريير Jane Greer. وكان زوجة الواعظ (١٩٩٦) هو زوجة المطران (١٩٤٧) من منظور أمريكي أسود. وأعيد صنع الفيلم الكلاسيكي تحويلة (١٩٤٦) - الذي كان من بطولة توم نيل - على شكل أقل من كلاسيكي يحمل العنوان نفسه في عام ١٩٩٢، وهو من بطولة توم نيل الابن، وبرهن أنه ما لم يتمكن صانعو الأفلام من تحسين العمل الأصلي أو التفوق عليه أو على الأقل البقاء في مستواه - من خلال توضيح الالتباسات أو إبراز تفاصيل كانت مجرد تلميحات في الأصل - فمن الأفضل لهم عدم الاقتراب من المواد المألوفة.

التداعيات الموسيقية

للموسيقى وظيفتان رئيسيتان في الأفلام، فهي إما تدفع الحكاية قدماً أو تضيف تحسينات إليها. وحين تضيف تحسينات إلى الحكاية، تعتبر أداة من أدوات الحكمة ولا تدخل في النص التحتي. وفي فيلم ميتشل ليسن السيدة التي ينفها الظلام (١٩٤٤)، تحاول البطلة أن تتذكر أغنية من عهد طفولتها هي مفتاح اضطرابها العصبي الوظيفي. وفي فيلم جزيرة كوني ونسخته الثانية شارع وبش، تندفع مغنية (وهي بيتي غريبيل في كلا الفيلمين) اندفاعاً مبالغاً فيه في غناء أنشودة رقيقة، ما يستدعي تعليمها طريقة غنائها بشكل صحيح. وقد رأينا في أفلام كثيرة كيف أن العمل في كتابة أغنية أو وضع لحن لها يمثل لحظة ذات أهمية في الفيلم. كما أن هناك أغاني تدخل في حياة الشخصيات وتخرج منها، فتصبح أغنيتهن الخاصة، وتُعرّف في لحظات درامية مناسبة، والأمثال الكلاسيكي هو أغنية «مع مرور الزمن» في فيلم كازابلانكا. وفي بعض الأفلام الموسيقية التصويرية ككلاسيكية، وعادة تكون موسيقى باليه أو أوبرا تكذب فناناً مجهولاً إلى النجومية، كما في فيلم الحذاء الأحمر، أو إلى سوء السمعة، كما في الأوبرا المتخيلة «سلامبو Salambô» في فيلم المواطن كين. وأحياناً تشكل قطعة موسيقية ذروة أحد الأفلام، محدثة مؤثراً لا يمكن للكلمات أن تحققه: «تذكر رجلي المنسي» في فيلم المنقبون عن الذهب في عام ١٩٣٣ (١٩٣٣)، وكونشرتو جورج غرشوين George Greshwin بمقام ف رابسودي بالثون الأزرق (١٩٤٥)، وباليه العنوان في فيلم فنسنت منبلي أمريكي في باريس (١٩٥١).

في آخر أفلام ستانلي كوبريك عينان مغلفتان بقوة (١٩٩٩)، توجد إشارة إلى عمل موسيقي لا تسمع منه نوتة واحدة، لكنه ذو أهمية مزدوجة للحبكة، فاسم العمل هو في الوقت نفسه كلمة السر لحفلة من العريضة، والمقياس لمقارنة زواج يتصف بالخيالات الجنسية والخيانة المحتملة مع آخر مبني على الحب والإخلاص. بيل هارفورد Bill Harford (توم كروز) لديه فضول عن عالم يختلف عن عالمه، وهو عالم طبيب محترم له زوجة وابنة. وحين يصف له زميل في الكلية حفلة تنكرية حيث يسمح بكل شيء، يتملك هارفورد الفضول للسؤال عن كلمة السر التي يصدف أنها «فِيدليو Fidelio».

وفيدليو هو اسم الأوبرا الوحيدة التي ألفها بيتهوفن، عن زوجة مخلصه تدعى ليونورا Leonora، تتنكر في زي شاب يدعى فيديليو، على أمل إنقاذ زوجها فلورستان Florestan من سجن تحت الأرض احتجز فيه كسجين سياسي. ويوقع كوبريك من الأشخاص المطلعين على الأوبرا أن يقارنوا الحب المنكر للذات الذي تشعر به ليونورا تجاه فلورستان مع انغماس هارفورد وزوجته في ذاتيهما، فكل منهما يبحث عن مغامرة جنسية، حقيقية أو متخيلة.

لا يعتبر عيانا مغلقتان بقوة نمونجياً، إذ أن «فيدليو» إشارة منطوقة وليست سمعية. وكوبريك - المعروف بحرصه على اختيار الموسيقى - يرينا بصورة عامة أن نسمع المختارات وربما أيضاً أن نصوغ رولب مع الفيلم. وقد يجد أي شخص على معرفة بفيلم ٢٠٠١: رحلة فضائية صعبة في أن يسمع هكذا نكلم زرادشت لريشارد سترانس Richard Strauss دون التفكير بذلك الفيلم، كما أن من الصعب سماع أغنية «سنالقي مرة أخرى» دون تذكر اللحظات الأخيرة من فيلم الدكتور سدرينجف، حين تبدأ الحرب العالمية الثانية ويبدأ سقوط القنابل.

وهكذا يمكن للموسيقى أن تكون نصاً تحتياً أيضاً، حين تسقى الحكاية بنقلها إلى مستوى آخر من التفسير. فكمثالاً بعبارة موسيقية ترتبط بإحدى الشخصيات أو بمزاج أو بموقف بشكل متكرر. تسمى مثل هذه العبارة عبارة موسيقية متكررة. وحين تشكل عبارة موسيقية متكررة تعريفاً لإحدى الشخصيات، تصبح التوقيع الموسيقي للشخصية. وحين تُسمع عبارة موسيقية متكررة على نحو يرتبط بظهور شخصية ما أو تصوير فكرة معينة، فهي لا يمكن فصلها عن الشخص الذي ارتبطت به أو الفكرة التي تؤكد عليها. كما أنها تتمتع بنوع من الاستقلال الذاتي. ويمكن لعبارة موسيقية متكررة أن تؤكد مفاتحة بالحب، لكنها قد تتكرر أيضاً حين يتشاجر العاشقان أو يفترقان، ساخرة مما احتفلت به من قبل. وكجزء من إحدى الشخصيات يمكن للعبارة الموسيقية أن تذكر المشاهدين بما يشعر به ذلك الشخص في لحظة معينة. في فيلم هتشكوك إبي أعرف، حين تخبر روث Ruth (آن باكستر Anne Baxter) زوجها أنها لا تحبه، نسمع العبارة الموسيقية المرتبطة بالرجل الذي تحبه حقاً.

تعتبر العبارة الموسيقية المتكررة عن جوانب من الشخصية ليست ضمن إمكانيات اللغة. ولحن غرفة الأطفال الذي تبدأ به نسخة عام ١٩٤٢ من فيلم الأشخاص الهررة هو أول إشارة إلى أن الفيلم ليس فيلم رعب عادياً. ومن الملائم أن هذه العبارة الموسيقية الرتيبة هي توقيع أيرينا، لأنها طفلة في عواطفها.

كما أن العبارة الموسيقية المتكررة تحوّل المواضيع المجردة إلى ملموسة. فالسلطة هي مفهوم تجريدي، لكن برنارد هرمان Bernard Hermann، الذي ألف موسيقى فيلم المواطن كين، أطلق على إحدى العبارات الموسيقية المتكررة في الفيلم اسم «السلطة». وبصفة «السلطة» عبارة موسيقية، فهي لم تعد مجردة، إذ أننا نسمعها. وتُسمع عبارة السلطة الموسيقية لأول مرة حين تصعد آلة التصوير على بوابة زانادو، فتأخذنا إلى قصر الملذات ثم إلى سرير موت كين. لكن هذه تجربة مصطنعة؛ إننا نرى السلطة ونحسها ونسمعها. ونراقب صعودها البطيء بطناً مقصوداً، ونشعر بالعزلة التي تأتي بها، ونسمع العواقب الكئيبة التي تخبئها لمن يسعون إليها.

هناك جميع أنواع العبارات المتكررة: عبارات حب وعبارات موت بل وعبارات حب - موت، أو كما تسمى Liebestod. ففي نهاية صراع نحت الشمس، الذي يحتوي على أحد أعمال الموسيقى التصويرية الأكثر ازدهاراً التي أُلّفت في أي زمن، تزحف بيرل شافيز Pearl Chavez (جنيفر جونز) فوق صخور أحرقتها الشمس لموت بين زراعي حبيبها. وحين يمتزج دمها بدمه، فإن عبارة الحب التي تسمع حين لقائهما أول مرة تبدو وكأنها تتدفق من شق ما في الجنوب الغربي الكبير لتصبح الـ Liebestod الخاصة بهما.

ومن أجل فيلم حياة شرلوك هولمز الخاصة (١٩٧٠)، ركّب بيلي وايلدر عبارة موسيقية من بضعة موازين من كونشرتو للكامان والأوركسترا الذي أُلّفه مايكلوس روزا. وهي عبارة حلوة مرة فيها وقار، تعبر عن توق لن يُشبع أبداً، وهو في هذه الحالة حب هولمز لإلسي فون هوفمانستال Ilse von Hofmannstahl. وحين يتلقى هولمز نبأ وفاة إلسي، يُسمع اللحن نفسه، الذي لم يعد يعبر عن حب لم يتحقق، بل عن حب ضاع ولا يمكن استعادته.

كما أن الموسيقى قادرة على صياغة روابط إثنية وقومية. في الفترة التي سبقت حركة الحقوق المدنية، كانت هناك صورة نمطية للسود في كل من الدراما والموسيقى. وحين كانوا يظهرون على الشاشة، تتوقف الموسيقى التصويرية الأصلية ويُسمع لحن روحي، ويفترض أن ذلك اعتبر أكثر ملاءمة. وحتى في أفلام متأقة مثل الذعاب الصغار تلقى السود معاملة موسيقية من هذا النوع، لم تساو بينهم وبين موسيقاهم فحسب، بل أيضاً أبقت على الصورة المضللة التي تظهر سود الجنوب بصورة السلبين. إذ أن الموسيقى تمتلك قوة تعزيز الأنماط التقليدية، فاللحن «الأمي» مرتبط بالثيوغيين، ويتردد كثيراً خلال فيلم وارن بيتي الحمر (١٩٨١). وعلى الرغم من أنه لا توجد سوى بضع إشارات إلى كون جوب سكفنتون Job Skeffington (كلود رينز) يهودياً في فيلم السيد سكفنتون، فإن عبارة موسيقية مبنية بشكل ضبابي على الألحان التقليدية اليهودية تؤكد ذلك. إن الموسيقى قادرة على إحداث تداعيات معينة، لكن من الضروري استخدامها بحذر لتجنب خلق الكاريكاتيرات والأنماط المقولبة.

خلال الحرب العالمية الثانية، برمجت موسيقى الأفلام جماهير المشاهدين ليكونوا وطنيين. لم يشاهد الناس أشخاصاً يلوحون بالأعلام فقط، بل سمعوا أيضاً نشيد «المجد القديم»^(*) ضمن الموسيقى التصويرية. وكانت الطائرات تتدفق عبر الشاشة بمرافقة موسيقى «الزرقة الجامعة هناك»^(**)، التي استخدمت أيضاً لتكون موسيقى الموت لمشاة البحرية الذين مضوا ليعندوا على أيدي اليابانيين في نهاية فيلم القلب الأرجواني (١٩٤٤). ولاستحضار القيم الأمريكية، كان فرانتك كابرا يدخل بشكل متكرر في أفلامه أغاني تميز بها أمريكا مثل «وادي النهر الأحمر» و«فتيات الجاموس».

واستعمال الموسيقى الكلاسيكية المؤلفة قبل قرون هو حالة خاصة، باعتبار أنها موسيقى لم تؤلف لأي فيلم بالذات. لكن وسائل الإعلام استخدمت الموسيقى الكلاسيكية على نطاق واسع. ففي العقد الرابع والخامس كان مستمعو الإذاعات

(*) المجد القديم Old Glory هو اسم تحبب يطلق على علم لولايات المتحدة الأمريكية. (المترجم)

(**) Wild Blue Yonder هي أغنية القوات الجوية الأمريكية. (المترجم)

يتعرضون للموسيقى الكلاسيكية دون أن يشعروا بذلك. ومقطوعة روسيني Rossini التمهيدية لأوبرا وليم بل استعملت كافتتاحية لبرنامج حارس الغابة المحب للوحدة، و«الفانس الحزين» لسيبليوس Sibelius كان مقدمة برنامج أحب قصص الأوغار، والمارش العسكري من حب ثلاث برتقالات لبروكوفيف Prokofiev كان اللحن المميز لبرنامج مكتب التحقيقات الاتحادي في السلم والحرب، والحركة الثانية من سيمفونية سيزار فرانك César Franck في د مينور أعلنت بدء برنامج هدوء من فضلك. وهكذا فالتداعيات أوجدت بين مقطوعات معينة من الموسيقى ومقدمات برامج التلفزيون، وكانت بذلك معادلة لتوابع موسيقية. كما استخدمت الأغاني الأوبرالية المفردة في الدعايات التلفزيونية.

استخدمت الأفلام الموسيقى الكلاسيكية لتوليد تداعيات ماثلة. ومع أن الكثيرين من مرتادي الأفلام لا يستطيعون التعرف على كونشرتو البيانو رقم ٢ لرخمانينوف، إلا أنهم يعرفون أنه الموسيقى الخلفية لفيلم مواجهة قصيرة (١٩٤٦). وفي الواقع، بالنسبة لمن يعرفون الفيلم، للكونشرتو تداعيات لا تحصى لا تخفق أبداً في استحضار صورة محطة قطار قذرة حيث يختار شخصان متزوجان كانا على وشك ارتكاب الخيانة الزوجية أن يودعا أحدهما الآخر كي لا يلتقيا بعدها أبداً.

وهكذا اكتسب كونشرتو البيانو رقم ٢ لرخمانينوف تداعيات مرتبطة بالجنس خارج الزواج، وقد استخدم لهذا الغرض في فيلم علاقة في أيلول حيث يشكل خلفية قصة عن الخيانة الزوجية. وانتهى الأمر بكونشرتو رخمانينوف الثاني، مثل أية أداة محترمة، بالتعرض للمحاكاة الساخرة، ومع ذلك فالمحاكاة تشهد على تداعياته. في فيلم حكاية السبع سنوات الذي يتخيل فيه زوج سافرت زوجه في عطلة الصيف أنه يغوي المرأة التي تقطن فوقه، يحاكي بيلي وإلدر التخليد المتبع. ففي مقطع من شطح الخيال، يرى الزوج نفسه كعازف بيانو كبير، يجلس إلى البيانو ويبدأ بعزف الكونشرتو لكي يؤثر في صحته المتوقعة.

وبما أن الموسيقى الكلاسيكية تضاف إلى الفيلم ولا تؤلف خصيصاً من أجله، فمن المحتمل أن تكون لها تداعيات مسبقة معينة لدينا، ويمكن أن يعزز الفيلم هذه التداعيات أو يغيرها، بحيث أننا بعد ذلك نربط تلك الموسيقى بالفيلم فقط. ومن

المؤكد أن من الصعب إلغاء ارتباط كونشرتو رخماتوف الثاني مع مواجهة قصيرة، وكذلك مع حكة السبع سنوات، ولكن بطريقة مختلفة كلياً. وعلى نحو مماثل، كل شخص شاهد فيلم نأتق (١٩٩٦) - المبني على سيرة حياة نيفيد هلفغوت David Helfgott عازف البيانو الموهوب والمصاب بالاضطراب (الذي لعب دوره جورج رش George Rush برهافة إحساس) - سيربط دائماً بين كونشرتو البيانو رقم ٣ لرخماتينوف، الذي هو توقيع هلفغوت، وهذا الفيلم. ولا ينبغي أن يكون هذا النوع من التدايعات مستغرباً، على اعتبار أن القلة من معجبي حارس الغاية المحب للوحدة يستطيعون فصل مقدمة وليم بل عن هذا البرنامج.

تشغل موسيقى فاغنر مكاناً مميزاً في الأفلام الأمريكية. فقد كانت هناك صلة دائمة بين فاغنر والرايح الثالث. ويقال إن فاغنر كان الموسيقار المفضل لدى هتلر، وفي الواقع تمأهى هتلر مع سيغفريد لفاغنر، وقال إنه لفهم الاشتراكية الوطنية (النازية) على المرء أن يفهم فاغنر أولاً. لذلك كان فاغنر بالنسبة إلى هوليود في العقد الخامس من القرن العشرين موسيقار الرايح الثالث، ومن الصعب تذكر فيلم لم تتزوج النازية فيه مع موسيقى من فاغنر. وكما سبقت الإشارة إليه، يقوم منسي في فيلم القوة الوحشية بتعذيب أحد السجناء على وقع موسيقى لفاغنر من أوبرا تاتهاوز *Tannhäuser*. وقبل التعذيب يؤدي منسي طقساً من نوع ما، فهو يدور متبخراً وصدوره مشدود إلى الداخل تحت قميص داخلي ضيق. وكون منسي سادياً شهوانياً واضح في الفيلم، لكن موسيقى فاغنر بداعياتها التاريخية والشهوانية تزيد من توضيح شخصيته. فالموسيقى توحد بين تعطشه للسلطة وحاجته إلى الجنس، وهما حاجتان لا يستطيع إشباعهما إلا من خلال إذلال الآخرين.

ومع أن فيلم الرؤيا الآن يتناول تورط أمريكا المأساوي في فيتنام، فهو يستخدم موسيقى فاغنر بشكل يقارب إلى درجة كبيرة استخدامها في القوة الوحشية، أي كرمز للطاقة الجنسية المنتظمة ضمن النزعة العسكرية. فموسيقى «مسيرة الفالكيري»^(*) من أوبرا فاغنر الفالكيري ترافق مقطع

(*) Valkyrie (Walküre) هن في الأساطير الاسكندنافية حشد من الإناث اللواتي يقررن من سيموت ومن سيقى على قيد الحياة في الحرب.
(المترجم)

استعراض المروحيات. و ذو أن الموسيقى نفسها استعملت في أحد أفلام الحرب العالمية الثانية التي تمطر القنابل فيها على المدن الألمانية لتمام المشاهدون بالتصفيق، لكن في ضوء الورطة في فيتنام، فإن «مسيرة الفالكيري» اتهامية وليست قومية. كما نو أن كوبولا يتهم أمريكا بتقليد ألمانيا النازية باستحضار روح فاغنر لتبرير الحرب.



كارن (هارريت أندرسون Harriet Andersson) في عبر الزجاج، بشكل مظلم (إنغار برغمان، ١٩٦١) حين تكتشف أن أبها يستخدم إصابتها بانقسام الشخصية في روايته. في هذه اللحظة من الفيلم تُسمع البداية الجميلة الحزينة للحن رقم ٢ في د ميغور للفيولونسيل لباخ.

واستعمال موسيقى فاغنر في فيلم الرؤيا الآن لا يخلو من السخرية. وكذلك استعمال موسيقى باخ في صمت الحملان، الذي يتصف فيه هانيبال لكتر Hannibal Lecter - وهو قاتل يأكل لحم ضحاياه - بولع شديد بـ«تقويعات غولديبرغ Goldberg» لباخ. لكن السخرية ليست أسهل الوسائل على التطويح. فهي قد تتردد على مستخدمها، إذ تصبح سمجة، كما يحدث في فيلم الحملان الثليلي (١٩٧٤)، حين يمارس سجينان في معسكر اعتقال نازي اللواط ترافقهما موسيقى موزارت الناي السحري. فاللحظة التي كان يجب أن تكون مدمرة تصبح مقرفة. ويفوق ذلك ذكاءً تفوقاً كبيراً استخدام إنغار برغمان لباخ في فيلم عبر الزجاج، بشكل مظلم (١٩٦١) حين تكتشف ابنة مصابة بانقسام الشخصية أن أبها يستخدم مرضها كمادة في رواية. فنبل الموسيقى يشدد على دوافع الأب الحقيرة.

في بعض الأفلام، تشكل الموسيقى الكلاسيكية النص التحتي بأكمله. والمسألة ليست مجرد مسألة تكرار موضوعات بل استخدام الموسيقى - إما عمل واحد أو عدة أعمال - من البداية إلى النهاية. وما يحدث للموسيقى في فيلم ستانلي كوبريك برنقالة آئية (١٩٧١) هو ما حدث للموسيقى في المجتمع. فالنظام الاجتماعي يتراجع حين يصبح المجرمون العنيفون والشباب الشاعرون بالخيبة والفتيان ذوو السترات الجلدية والمتسكعون هم مواطني المستقبل. هناك اندثار مواز للموسيقى، إذ تصبح غريبة على الفن، منحرفة، قادرة على إنتاج مؤثرات لم يقصدها مؤلفها على الإطلاق.

فإحدى أكثر الأغاني براءة مما كتب في أي وقت من الأوقات هي أغنية «الغناء تحت المطر»، التي تعيد إلى الذهن جين كيلي وهو يخوض في الماء دون أن يخطئ في أي من خطواته في الفيلم الغنائي الموسيقي الكلاسيكي المنتج عام ١٩٥٢ ويحمل العنوان نفسه. ومن الصعب أن تكون من نوع الأغاني التي نربطها بالعنف، ومع ذلك ففي فيلم برنقالة آئية، يرقصها ألكس بحذاء لئين أثناء تعامله بوحشية مع كاتب زوجته.

ولحن ريمسكي - كورساكوف Rimsky-Korsakov شهرزاد هو قطعة موسيقية بديعة: ثرية وحسية. لكن هذه هي الموسيقى التي نسمعها حين يتخيل ألكس نفسه قائداً لفرقة رومانية تجلد المسيح وهو في طريقه إلى الجلجلة. إن شهرزاد من أكثر المؤلفات التي كتبت إمتاعاً على الإطلاق، كما سيكون ألكس أول من يقر بذلك. لكن من الواضح أن المتعة التي نستقيها منها تختلف عن متعته.

كما أن ألكس من عشاق السيمفونية التاسعة لبيتهوفن بما فيها من تأكيد مدوّ على الإنسانية في حركتها الأخيرة. وهو يعلم أن موسيقى سامية مثل هذه لا تكون إلى نتيجة معاناة حادة. وبينما يستمع ألكس لها، وفي إحدى المرات يمارس العادة السرية بمرافقتها، يقطع كوبريك إلى لقطات مختلفة للمسيح، لأن ألكس يربط بين المسيح والمعاناة وبين المعاناة والموسيقى. لذلك فإن سمو الموسيقى يلهم المستمع (ألكس) بجعل الآخرين يعادون. سنقول إن هذا مناف للعقل، أو إذا كان الأمر كذلك، كيف يمكن أن يكون حب الموسيقى علامة الإنسان المتقف؟ سيكون من

الأفضل تدمير قاعات الحفلات الموسيقية ومنع جميع التسجيلات. ولكن في عالم الكس، حيث فقد الخير والثمر أي معنى لهما كمصطلحين أخلاقيين، فقدت الموسيقى أية قيمة سوى القيمة التي تحدّد لها. وفي مجتمع كهذا لا فرق هناك حين الاستماع إلى موسيقى بيتهوفن بين شخص يتأمل وآخر يمارس العادة السرية. لكن الكس ليس وحده في إساءة استعمال الأعمال الكلاسيكية، إذ وجد الأكبر منه سناً استعمالاً منحرفاً إلى الحد نفسه لسيمفونية بيتهوفن التاسعة. فأثناء إعادة تأهيل الكس، يُجبر على مشاهدة أفلام نازية بينما تعزف الحركة الأخيرة من السمفونية عزفاً إلكترونياً.

وفي حين أن فيلم برنقالة آية يستقي من أعمال عدة مؤلفين موسيقيين من أجل تداعياته الموسيقية، فإن فيلم الوثهانة (١٩٨٧) يستقي من عمل واحد، وهو أوبرا بوتشيني البوهيمية. في البوهيمية تلتقي ميمي Mimi برودولفو Rodolpho وفي غضون دقائق تتدفق منهما عبارات الحب في أغنية ثنائية محلقة. وفي الوثهانة، فور أن تقابل لوريتا Loretta (شير Cher) أختا خطيبها يسحبها إلى السرير على وقع موسيقى البوهيمية، التي هي الأوبرا المفضلة لديه. وفيما بعد يصطحبها إلى دار أوبرا العاصمة لمشاهدتها. يحتفل فيلم الوثهانة بالعاطفة التي تجمع الرجال والنساء، مستخدماً الأوبرا كنقطة انطلاق، حيث تشعر الشخصيات بعواطف تبلغ من القوة حداً لا يمكن التعبير عنه إلا بواسطة الغناء.

ويستخدم فيلم امرأة حنوة (١٩٩٠) عملاً محبوباً آخر من أعمال الأوبرا، وهو لا ترافيكا (الساقطة) لفيردي كإطار مرجعي. يصطحب رجل أعمال ثري (ريتشارد غير Richard Gere) مومساً (جوليا روبرتس Julia Roberts) دخل في علاقة معها لمشاهدة عرض لأوبرا لا ترافيكا. ورغم أنها لم تشاهد أوبرا في حياتها، فإنها تتماهى على الفور مع شخصية فيوليتا Violetta، التي تمارس المهنة نفسها وكذلك تتعرض للإساءات على أيدي الرجال. وذروة الفيلم العاطفية تقبل التصديق ضمن سياق أوبرالي، ففيلم امرأة حنوة يعيد كتابة النهاية المأساوية للأوبرا ويتيح لشخصين من عالمين مختلفين اختلافاً تاماً أن يعيشا - حسبما يترك لنا الفيلم أن نفترض - في سعادة دائمة.

كما أن وودي ألن يضمّن الأوبرا في فيلم نقطة التعادل، الذي يخرق فيه كريس Chris (جونتان ريس مايرز) - وهو لاعب تنس محترف سابق - الحاجز الطبقي بالزواج من عائلة غنية. لكن زواجه ومهنته يتعرضان للخطر حين تطالبه نولا Nola (سكارلت جوهانسون) - وهي ممثلة أمريكية تطمح إلى الشهرة - أن يتزوجها بعد أن تصبح حاملاً. وبسبب عدم رغبة كريس في تعريض حياته الجديدة للخطر، يقرر أن يقتل نولا. وفي المقطع الذي نتوجّه جريماً قتلها، اختار ألن الأغنية الثنائية من الفصل الثاني من أوبرا فيردي عطيل، التي يقطع عطيل فيها عهداً على نفسه بالانتقام لأن أياغو أقنعه أن زوجته ديمونة قد خانته. واختيار ألن للموسيقى هنا يجعلها تحسّن الحكاية لكنها لا تحركها. وإذا كنت تعرف الأوبرا، ستلاحظ الارتباط، وإذا كنت لا تعرفها، فلا أهمية لذلك. ما يهم هو أن الشخص ينجو بجريمته، وفي سخرية ملتوية للقدر، يتهم غيره بها. ويعطي ألن لكريس مقطوعة أخرى تعتبر توفيقاً له، وهي أغنية المغني الصادح الصوت «أعتقد أنني أسمع مرة أخرى» من أوبرا بيزيه Bizet صيادو الثؤلؤ، التي يلح البطل فيها المرأة التي يحبها، لكنه لا يستطيع الاقتراب منها لأنه صياد سمك وضع وهي كاهنة. هذه القطعة الموسيقية الحاملة تناسب مدرب التنس السابق، الذي هو نفسه شخص حالم: عضو في الطبقة الوسطى ارتفع فجأة إلى الطبقة العليا. وبالنسبة لمواطن بريطاني، قد حقق ما يوازي الحلم الأمريكي، وهذا شيء مقصور عادة على ملهاة غربي الأطوار. ومرة أخرى، إذا كنت لا تعرف الأغنية أو سياقها، فليست هناك أية مشكلة. وفي فيلم سبق صحفي، يستعمل ألن موسيقى من بآليه تشايكوفسكي بحيرة البجع في بداية جريمة القتل المخططة في قارب التجديف. وهناك لمحة سريعة لبجعة في البحيرة حين تبدأ الموسيقى. وبرغم أن على كل فيلم أن يتحدث عن نفسه، فإن معرفة شيء عن اختيارات ألن الموسيقية يوضح هوسه بالعثور على الموسيقى الملائمة تماماً للشخصية أو المشهد

يوضح فيلم مواجهات قريبة من النوع الثالث استعمالاً حاداً جداً للموسيقى. فروي Roy (ريتشارد ديرفوس) الذي يتخاطب مع الكائنات الفضائية بالتخاطر هو لغز بالنسبة لزوجته وأطفاله. وبما أن روي لا يزال صبياً في قرارة نفسه فهو يريد اصطحاب عائلته لمشاهدة إحياء لفيلم ديزني

بينوكيو، لكنهم يصرحون أنهم غير مهتمين بذلك. وفي فيلم من أفلام سيذبرغ، لا ينبغي تجاهل أية إشارة سينمائية بتاتا. فخلال ظهور قائمة الأسماء الختامية تنتقل موسيقى جون وليامز John Williams البديعة بسلاسة إلى لحن أغنية «عندما تتمنى من إحدى النجمات» من بينوكيو، ما يضع مواجهات قريبة ضمن سياق خاص. ذلك أن روي قد حقق أمنيته، وسيقوم بالسفر عبر الفضاء. لكن الأهم من ذلك، أن روي مثل بينوكيو، الذي أراد أن يصبح صيياً حقيقياً وليس دمية، سيبقى في جانبه الروحي طفلاً، لا يتأثر بالزمن، الذي يتحكم بحياة الناس مثل صاحب الدمي. وهناك مغزى في كون المخلوقات البشرية الذين اعتبروا مفقودين ويعودون في نهاية الفيلم بدون تماماً مثلما كانوا حين اختطفهم الكائنات الفضائية. وروي سيغادر عالماً يحكمه الزمن إلى عالم ليس فيه للزمن، كما نعرفه، أي معنى.

للفيلم عالم خارجي وعالم داخلي، صدفة ونواة، نص ونص تحتي، أو - إذا فضلت - حكاية وحكاية تحتي. فتحت النص الذي يحيكه إبداع صانع الفيلم وتقنيته يوجد النص التحتي، بشبكته من التداعيات التي توسع معرفتنا بالفيلم حين نفهم. ولأن ما يكمن تحت السطح يكون عادة أكثر إثارة للفضول والاهتمام مما يوجد فوقه، فقد يغريك أن تمضي إلى النص التحتي قبل أن تفهم النص. في الأنث لا يمكنك أن تستمتع بالمستوى الرمزي للعمل إلى أن تفهمه على المستوى الحرفي، وإذا كان عملاً قصصياً أو مسرحياً، فهذا المستوى هو الحكمة، وإذا كان قصيدة، فهو معناه وبنيته. عندها فقط تتوافر لك حرية البحث عن تداعيات - أسطورية، وأيقونية أو بصرية، وتاريخية، وموسيقية - توفر إمكانية الوصول إلى عالم الفيلم الداخلي.

الفصل السابع

مخرج الأفلام

طالما أن الفيلم هو فن تعاوني، لا ينبغي أن يعزى الفضل في فيلم معين لشخص بمفرده. لكن الممارسة المعتادة هي الحديث عن «فيلم جون فورد عربي الركاب» و«فيلم ألفرد هنتشوك سايكو»، أو الإيحاء أن المخرجين يتمتعون تميزاً لا يتوافر للكاتب وذلك بوضع أسمائهم إلى جانب عناوين أفلامهم. فقد أعلن عن فيلم مارغوت في حفل الزفاف أنه «فيلم لذواه بومباك Noah Baumbach»، وعن نيس بدأ لكبار السن (٢٠٠٧) على أنه «من أفلام الأخوين كوين»، وعن حذر الشهوة (٢٠٠٧) على أنه «من أفلام آنغ لي Ang Lee». ورفع المخرج إلى مرتبة المؤلف هو ثمرة من ثمرات الإبداعية، وهي نظرية في صنع الأفلام يعتبر المخرج فيها القوة الإبداعية الأولى في صنع الفيلم.

وعلى الرغم من أن الإبداعية هي فكرة موضع جدل، فهي تمثل طريقة أخرى يمكن للمشاهدين أن يطوروا بها تقديراً للأفلام أكثر عمقا. لا يوجد فيلم لمخرج معين يطابق تماماً أحد أفلامه الأخرى، لكن فهم الأساليب المحددة والموضوعات المشتركة التي يستخدمها مخرج ما يمكن أن يعطي المشاهدين تجربة أكثر ثراء في المشاهدة.

الإبداعية

حين تنشر جريدة نيويورك تايمز قائمة مهرجانات الأفلام القديمة، يسبق اسم المخرج عنوان الفيلم، تماماً مثلما يسبق اسم الكاتب عنوان كتبه. ولا يزال بعض النقاد السينمائيين، مثل أندرو ساريس Andrew Sarris وديفيد نربي

David Denby، يتبعون الطريقة نفسها في الإشارة للأفلام، لكن مؤرخي السينما يفضلون وضع اسم المخرج وتاريخ التوزيع بين قوسين بعد اسم المخرج. وفي العنوان الرئيسي التقليدي، يأتي اسم المخرج عادة في آخر قائمة الأسماء، وهو بذلك الاسم الذي يراه المشاهدون قبل أن يبدأ الفيلم مباشرة، وهذه طريقة حاذقة في التعبير عن شيء كان دائماً معروفاً في صناعة السينما، وهو أن الأفلام هي وسيلة المخرج.

كما يُقام للمخرج مهرجان لأعماله مع أن أشخاصاً آخرين قد يكونون هم الذي كتبوا سيناريوهات الأفلام التي يكرم هؤلاء المخرجون من أجلها. وإلا ما تبرير «فيلم جون فورد عربية الركاب» وليس «فيلم كاتب السيناريو ددلي نيكولز Dudley Nichols عربية الركاب»؟ يكمن الجواب في الإبداعية.

بدايات الإبداعية

خلال احتلال الألمان لفرنسا في الحرب العالمية الثانية، حُرِم الفرنسيون من الأفلام الأمريكية، لكن حين انتهت الحرب، أعادوا اكتشاف عظمة السينما الأمريكية. وكتب أندريه بازان بتقدير عن وليام وايلر وأورسون ويلز، كما رأى جان نوك غودار في أفلام الدرجة الثانية التي أنتجها استوديو مونوغرام Monogram أكثر مما رآه الأطفال الأمريكيون الذين كانوا يشاهدونها كالفيلم الثاني في عرض مزدوج في دور السينما القريبة منهم^(*). وأنت إعادة اكتشاف الأفلام الأمريكية من قبل الفرنسيين إلى إعادة النظر في دور المخرج كفنّان. والذي ترك انطباعاً قوياً لدى الفرنسيين هو أن من الممكن - وهذا ما كان يحصل بشكل متكرر - أن يعطى المخرج سيناريو وممثلين وفنيين (لم يختر هو شخصياً أيّاً منهم) وينجح مع ذلك في ترك طابع شخصيته على أفلامه.

(*) كانت مونوغرام تصنع أفلاماً منخفضة الميزانية و«أفلام مسلسلة» (صبيان باوري، تشارلي تشان، بامبا فكي الأدغال، فكي لسيكو). وكان العمل الذي تنتجه مونوغرام غير متميز عن غيره، باستثناء ميلودراما بين الحين والآخر مثل إثارة (١٩٤٦) ورجل العصابت (١٩٤٧).

في عام ١٩٥١ بدأ أندريه بازان وجاك دونيول فالكروز -Jacque Doniol- Valcroze نشر دفاقر السينما، وهي مجلة تطورت إلى منبر نقدي للشباب المتحمسين للسينما. وقد عبر جان لوك غودار وفرانسوا تروفو وإريك رومييه Eric Rohmer وكلود شابرون Claude Chabrol جميعاً عن أنفسهم على صفحاتها، وتحولوا فيما بعد إلى مخرجين. وتتمتع دفاقر السينما بسمعة أنها اختطت لنفسها خطأً مستقلاً، وفي كثير من الأحيان كانت مدّعية وشاذة في تفضيلها لمخرج على آخر. ومع ذلك كانت تتقلّ المخرجين من الخلفية إلى المقدمة، وتمنحهم مكانة الخلائق بدلاً من موظفين خاضعين لأنظمة الاستوديوهات.

لم يكن لمجلة دفاقر السينما في السنوات الثلاث الأولى من وجودها سياسة تحريرية حقيقية. وفي عام ١٩٥١، وفر تروفو هذه السياسة في مقالته الشهيرة «نزعة معينة في السينما الفرنسية»، التي هاجمت السينما الفرنسية الكلاسيكية لتفضيلها السيناريوهات الأدبية على السيناريوهات الأصيلة، والتصوير في الاستوديو على المواقع الفعلية، وفريق من الاختصاصيين على فرد واحد. ونادى تروفو بـ «سينما مبدعين»، وهكذا دخلت كلمة auteur الفرنسية التي تعادل كلمة «مؤلف»^(*) القاموس النقدي للأفلام.

أصبح لمجلة دفاقر السينما سياسة الآن، وهي la politique des auteurs (سياسة المبدعين)، وهي عبارة لها تفسيرات مختلفة، أكثرها شيوعاً هو أن المجلة أصبحت منحازة لمخرجين معينين، مثل أورسون ويلز وألفرد هتشكوك وجان رنوار، ولا تكتثرت بمخرجين آخرين مثل جون هيوستون ورينيه كلير ورينيه كلمان René Clément. ومن التفسيرات الأخرى أن المخرجين المفضلين لدى دفاقر السينما معصومون عن الخطأ ولا يمكنهم صنع أفلام سيئة. وقد صحح بازان هذه الفكرة الخاطئة في عام ١٩٥٧، حين بيّن ما كان يجب أن يكون واضحاً، وهو أن المخرج العظيم يمكن أن يصنع عملاً عديم

(*) باللغة الإنجليزية author وهي تحمل نفس معنى الكلمة لفرنسية (مؤلف)، لكنني فضلت كلمة «مبدع» تحثياً للشوش الذي قد تسببه كلمة «مؤلف» من جهة، ولأن المؤلف هو مبدع من جهة أخرى، والكلمة الفرنسية تستعمل في الذق السينمائي بهذا المعنى. (المترجم)

القيمة والمخرج العادي يمكن أن يصنع بين الحين والآخر فيلماً كلاسيكياً. وبصورة أساسية، أيد بازان سياسة التصنيف التقييمي للمخرجين، رغم أنه كثيراً ما أزجه ذوق بعض كتّابه الخالي من التمييز. وقد لخص بازان موقفه بهذه المعادلة: المؤلف + الموضوع = العمل.

وقد تبني هذه المعادلة كمبدأ نقدي أندرو ساريس، الذي نخلت عن طريقه النظرية الإبداعية إلى أمريكا. وقد دافع ساريس في مقالته «ملاحظات حول نظرية المبدع في ١٩٦٢»^(*) عن التصنيف التقييمي للمخرجين كامداد لسياسة سادت دائماً في الفنون. فنحن نصنف شكسبير في منزلة أعلى من بن جونسون Ben Jonson، وبينهوفن في مرتبة أعلى من برامز Brahms، ودون جيوفاي لموزارت في مرتبة أعلى من فيديو لبيتهوفن. لذلك كان من المحتم أن يضع ساريس نظام تصنيف خاصاً به. وفي كتابه السينما الأمريكية قسم المخرجين إلى إحدى عشرة فئة، بما فيها «مرتبة العظماء»، التي ضمت مخرجين مثل تشارلي تشابلن وجون فورد و د. و. غريفيث وهوارد هوكس وألفرد هنتشوك وأورسون ويلز، ومرتبة «الجانب الآخر من الجنة»^(**) التي اشتملت على أسماء مثل روبرت ألدريش Robert Aldrich وفرانك كابرا وسامويل فولر وفنست ميني، ومرتبة «الفئة الاستثنائية المعيرة»، وفيها تاي غارنت Tay Garnett وأرثر بن وإدغار ألمر، ومرتبة «أقل مما تراه العين»، وتشمل جون هيوستون وإليا كازان ووليام وايلر. وبرغم القيمة التاريخية لكتاب السينما الأمريكية فهو من نوع الكتب التي تتطلب مراجعة دورية. فعلى سبيل المثال، التقدير النقدي الحالي لهيوستون ووايلر يوحي أن لدى كل منهما أكثر مما رآه عين ساريس.

(*) ظهرت المقالة في مجلة ثقافة الأقلام، وأعيد نشرها في كتاب ليو برودي ومارشال كوين، نظرية الفلم ونقدّه.

Film Culture (Winter 1962 - 1963); reprinted in Leo Braudy and Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism*, 5th ed. (New York: Oxford University Press, 1999), 515 - 535.

(**) يستعير ساريس هنا عنوان السيرة الذاتية لسكوت فيتزجيرالد Scott F. Fitzgerald التي كتبها آرثر مزنر Arthur Mizener. (المترجم)

وقد قُصَّ ساريس نظرية المبدع، وهي الاسم الذي أصبحت «سياسة المبدعين» تُعرف به في أمريكا إلى ثلاثة مبادئ: ١- المبدع قدير من الناحية الفنية (التكنيكية)، و٢- يتمتع المبدع بشخصية تظهر نفسها في خصائص أسلوبية متكررة تصبح توقيعاً الخاص، و٣- تبدي أفلام المبدع توتراً بين شخصيته والمادة التي يتعامل معها، أي إن هناك جوانب من شخصية المبدع ستسرب إلى الأفلام، وهي جوانب قد لا تكون ملحوظة على الفور لكنها قد تظهر حين يتم دراسة عدد من أفلام المبدع وتحليلها. وهكذا فإن تأرجح موقف هتشكوك من النساء، وخاصة الشقراوات، ليس واضحاً على الفور، لكن بعد تحليل أفلام مثل الخطوات التسع والثلاثون والمخرب وسايكو والطيور، نرى أنه برغم افتتانه بالشقراوات، ففي كثير من الأحيان يلجأ لأشكال مختلفة من الحط من قدر الشقراء: مكبلة بيد رجل، أو تطعن حتى الموت في الحمام، أو تنقر الطيور المهاجمة وجهها.

على أساس معايير ساريس، من الممكن أن نعتبر مخرجين معينين، مع الإقرار أنهم قلة، مبدعين أو مؤلفين بديلين لأفلامهم. لكن الفيلم ليس الوسيلة الوحيدة التي يمارس الإبداع فيها، فهناك أشكال من الإبداع موجودة في جميع الفنون التعبيرية. وقد يشير أحد عشاق الباليه إلى باليه نورييف Nureyev روميو وجوليت تمييزاً لها عن أداء أي راقص آخر، وهو بذلك لا يشدد على موسيقى بروكوفيف Prokofiev بل على المفسر لها. ومرتاد المسرح الذي يتذكر هاملت رالف فاينز Ralph Fiennes لا يتذكر مسرحية شكسبير بل تفسيرها من قبل ممثل معين. ويفكر الناس بالمسرحيات أحياناً على أساس الفرق التمثيلية التي تنتجها. وهكذا قد يسأل أحد مشاهدي المسرح مشاهداً آخر: «هل رأيت إنتاج الأبى^(*) لـ جونو والطاوس؟» ولا يعني بذلك مسرحية ثون أوكيسي Sean O'Casey، بل إنتاج مسرح الأبى في دبلن لها. وعلى نحو مماثل قد يسأل مشاهدو الأفلام: «هل شاهدت هاملت مل غبسون؟» ويعنون بذلك تفسير غبسون لهاملت في فيلم فرانكو زفيريلي Franco Zaffirelli الموزع عام ١٩٩٠، أو قد يسألون: «أين تضع فيلم كنيث بارناغ Kenneth Baranagh هاملت (١٩٩٦) بالمقارنة مع فيلم لورنس

(*) مسرح الأبى Abbey Theatre هو لمسرح القومي الأيرلندي، وهو واسع الشهرة. (المترجم)

أوليفيه Laurence Olivier هاملت (١٩٤٨)؟ وهم بذلك يشيرون إلى هاملت كما فسرها مخرجان مختلفان: كنيث بارناغ ولورنس أوليفيه، وكل منهما لعب دور البطولة في نسخته من الفيلم.

ونجد حالة مماثلة أخرى في الأوركسترا السيمفونية. فإذا كان جزء آلات النفخ النحاسية عادي المستوى، أو إذا أخفقت آلات النفخ الخشبية في البدء في الوقت الصحيح، أو إذا كان صوت الأبواق عديم النغمة، فقائد الأوركسترا (المايسترو) هو الذي يتحمل اللوم. وقد يوبّخ القائد قائد الأوركسترا الذي «قاد أداءاً بليداً لسيمفونية سيزار فرانك César Franck في د ميذور» أو «الذي فشل في رفع الأوركسترا إلى الأعالي التي تتطلبها الموسيقى». وحين كان ليونارد برنستين Leonard Bernstein يقود سيمفونية لاهلر، تتوقف عن أن تكون سيمفونية الموسيقى بل سيمفونية قائد الأوركسترا. فقد أخذ برنستين عمل لاهلر وحاول إدراك مقاصد الموسيقى وإيصالها إلى الأوركسترا. وإذا نجح برنستين، تلقى المديح، وإن لم ينجح، تعرّض للانتقاد. وبالمثل، إذا نجح مخرج في مزج العناصر التي تكوّن الفيلم لتصبح وحدة عضوية تحقق مقصد السيناريو، فإنه يتلقى الثناء، وإلا فإن المخرج يُنتقد لعدم قدرته على إنجاز التكامل المطلوب.

لكن كما أن قائدي الأوركسترا ليسوا جميعهم ليونارد برنستين، فليس جميع المخرجين ألفرد هتشكوك. ومن الواضح أن هتشكوك هو أحد المبدعين، وحين نصنف فيلم سايكو بأنه «سايكو هتشكوك»، فإننا نعني أن هتشكوك نجح في دمج جهود الكاتب والممثلين والفنيين في انعكاس لرؤيته الخاصة به للمادة التي بين يديه.

الجدال حول الإبداعية

مع أن بعض دارسي السينما يوافقون على أنه يوجد شيء يدعى فيلماً لألفرد هتشكوك وبالتالي توجد عناصر هتشكوكية في أفلام مخرجين آخرين، فالكثيرون يعترضون على وضع الإبداعية كنظرية عامة للأفلام على أساس أن تكوين الفيلم يكون في كثير من الأحيان أكثر تعقيداً من أن يعزى لشخص واحد، وأن بعض الأفلام تحمل طابع الاستوديو الذي أنتجها أكثر من طابع أي فرد، وأن أفلام المؤثرات الخاصة توضح حدود الإبداعية.

بعض الأفلام هي نتيجة تصور المنتج وليس المخرج. والمخرج الذي يُعزى إليه فيلم ذهب مع الريح هو فكتور فلمنج (مع أن جورج كيوكر وسام وود عملاً في إخراجهِ أيضاً)، لكن الفيلم هو المولود الفكري للمنتج ليفيد سلزنيك، وإذا أردنا أن نطلق عليه أية تسمية فيمكن أن نسميه فيلم ليفيد سلزنيك. وفيلما الكوارث مغامرة اليوزاينون (١٩٧٢) والجحيم العنيف (١٩٧٤) يرتبطان بالمنتج إروين ألن Irwin Allen، وليس بالمخرجين رونالد نيم Ronald Neame وجون غيلرمن John Guillermin. وعلى الرغم من أن فال لوتون Val Lewton لم يخرج فيلماً واحداً، فقد ترك بصمته على كل شيء أنتجه في آركيه أو، بما فيها الأشخاص الهررة ومثيبت مع زومبي ولعنة الأشخاص الهررة. ونحن نتيجة لذلك نفكر بفيلم الأشخاص الهررة على أنه بشكل رئيسي فيلم لفال لوتون وبشكل ثانوي فقط أنه من أفلام جاك تورنير. وصحيح أن مايكل باي Michael Bay أخرج فيلم بيرل هاربور، لكن الفيلم لم يكن ليرى الدور لولا التزام المنتج جيرى بكمبايسر Jerry Buckheimer بالمشروع.

وإذا كان يوجد أي تشابه بين فيلم الروح المؤذية (بوئدرغايست) (١٩٨٢) وفيلم إي بي، فالسبب هو أن ستيفن سبيلبرغ الذي أخرج إي بي شارك في كتابة الروح المؤذية وأنتجه مع أنه لم يخرجها. والفيلم الذي أخرجه توب هوپر Tobe Hooper يحمل توقيع سبيلبرغ، وهو مشبع بنفس البراءة الطفولية التي يتصف بها إي بي. كما توجد أصداء سبيلبرغ أيضاً في فيلم *المنتج لا يتسمل على البطاريات (١٩٨٧)، الذي تأتي فيه الكائنات الفضائية لمساعدة مستأجرين يتعرضون للضغط كي ينتقلوا، وذلك لأن الفيلم من إنتاج سبيلبرغ، رغم أن مخرجه هو ماثيو روبنز Matthew Robbins.

بعض الأفلام، وخاصة التي صنعت حين كانت الاستوديوهات في ذروة مجدها بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٦٠، تحمل طابع الاستوديو الذي أنتجها أكثر من طابع أي فرد، ولذلك فنحن نفكر بها بصفتها «أفلام مترو غولدمين ماير» أو «أفلام الأخوين وارنر». ومن الواضح أن فيلم الغناء تحت المطر هو من أفلام مترو الغنائية الموسيقية، وبشكل خاص فيلم من صنع وحدة آرثر فريد Arthur Freed للإنتاج في استوديوهات مترو. وإذا قورن الغناء تحت المطر

مع أعمال أخرى من إنتاج آرثر فريد - مثل استعراض عيد الفصح (١٩٤٨) وجوثة اسمناع في المدينة (١٩٤٩) وأمريكي في باريس - من الواضح أن فيها شيئاً مشتركاً، وهو أن «النمر» الموسيقية مدمجة ضمن الحدث. وفي حين أن الغناء تحت المطر من إخراج ستانلي دونن Stanley Donen وجين كيلى، فإن مؤرخي الأفلام يعتبرونه من أفلام مترو غولدوين ماير الغنائية الموسيقية أو من إنتاج آرثر فريد، وليس كفيلم لدونن وكيلي.

والأفلام التي تدخل فيها المؤثرات الخاصة توضح حدود الإبداع. وحين راجع نيفيد نذبي وتيرنس رافرتي Terrence Rafferty فيلم من الذي نفق التهمة للأرنب روجر؟ في مجلتي نيويورك والتيوويركر على التوالي، أشار كل منهما إلى «فيلم روبرت زميكس من الذي نفق التهمة للأرنب روجر؟» مع أن زميكس لم يكن المسؤول عن الرسوم المتحركة، بل كانت مسؤولية مخرج الرسوم المتحركة ريتشارد وليامز Richard Williams وطاقمه. وعلاوة على ذلك، كان الفيلم مشروعاً تعاونياً بين شركة توتستون Touchstone التابعة لديزني وشركة ستيفن سيبليغ أمبلين Amblin للترفيه. وليس سيبليغ من نوع المنتجين الذين يبقون بعيدين عن الفيلم المنتج، بل في الواقع لديه أفكار معينة عن كيف يجب أن يكون مظهر الشخصيات الكارتونية (على سبيل المثال، أراد أن يكون أنف روجر شبيهاً بأنف ثمبر Thumper في فيلم بامبي). والجواب على السؤال من الذي نفق التهمة للأرنب روجر؟ سهل، لكن الجواب على سؤال «من الذي صنع من الذي نفق التهمة للأرنب روجر؟» ليس سهلاً.

لهذه الأسباب لا يمكن اعتبار كل مخرج مبدعاً، وفي الحقيقة قلة منهم مبدعون. والمبدعون هم مخرجون تُدرّس أفلامهم في مقررات الأفلام وأصبحت أعمالهم مواضيع لكتب ومقالات ومهرجانات. وهؤلاء المخرجون لا يكتبون بالضرورة سيناريوهات أفلامهم: وودي آلن يكتبها بصورة عامة، لكن جون فورد لم يكتب أي سيناريو قط. كما كان هناك مخرجون عملوا ضمن نظام الاستوديوهات ومع ذلك صنعوا أفلاماً خاصة بهم. فوليم وايلر صنع بعض أفضل أفلامه لسامويل غولدوين، مثل طريق مسدود ومرئقات وذرغ. وقبل قصف بيرل هاربور بفترة قصيرة، تعاقدت شركة مترو

غولدوين ماير مع وايلر لإخراج فيلم السيدة مينيفر، الذي يصور على نحو درامي تأثير الحرب العالمية الثانية على عائلة بريطانية نمونجية. وبأحد المعاني، السيدة مينيفر هو أحد أفلام مترو، فهو من صنع استوديو معين لأن رئيس الاستوديو لويس ماير Louis B. Mayer كان يؤمن بـ «الفيلم العائلي». ومع ذلك، استطاع وايلر أن يجعله فيلماً من أفلامه. كان وايلر يحاول دائماً أن يشمل أكثر ما يستطيع في لقطة واحدة، وبذلك يقلل من القطع إلى أدنى حد. وفيلم السيدة مينيفر مليء باللقطات من هذا النوع: كاي مينيفر جالسة على سريرها بينما يكون زوجها في غرفة الملابس، والزوجان مينيفر جالسان إلى طاولة العشاء، بينما يرى ابنهما يتحدث عبر الهاتف في اللوان، وكاي واقفة على الجسر بينما يكون مدير المحطة تحتها والماء خلفه.

يشترك المخرجون الذين يُدرسون ويكتب عنهم ويكرّمون من خلال مهرجانات وتعايير عن التقدير والعرفان بأشياء عديدة: تكرر أفلامهم موضوعات مفضلة في الجنس القلبي نفسه أو في أجناس مختلفة، وهم يلتمّون إلى أفلامهم السابقة، ويستعيرون من أفلام الآخرين، ويوضحون الطبيعة التعاونية للوسيلة التي يعملون بها، لأن هؤلاء المخرجين ينزعون إلى العمل بانتظام مع المواهب نفسها، أو مع مواهب مماثلة (كتاب وممثلين ومصور سينمائي وفني مونتاج) في أفلام متعاقبة.

التعاون

قد يتعاون المخرج مع كاتب سيناريو أو مصور سينمائي أو موسيقار أو فني مونتاج أو استوديو.

أحياناً يعمل المخرج مع كاتب السيناريو نفسه في أفلام عديدة، وهذه الأفلام، بلا شك، ستشترك في صفات معينة. وقد عملت جون هاريسون Joan Harrison في إعداد سيناريوهات أفلام هتشكوك ريبكا والمراسل الأجنبية (١٩٤٠) والتحك والتخرب، التي يقع التحك فيها جميعاً على الشخص الخطأ. واشترك بيبي وايلد وتشارلز براكيت Charles Brackett في كتابة ثلاثة من أفلام ميتشل ليسن: منتصف الليل وتهضي يا حبيبي وأوقف قدوم الصباح

(١٩٤١). وفي كل من الأفلام الثلاثة يوجد شكل من الخداع. واشترك أنغ لي وجيمس شاموس James Schamus معاً في تسعة أفلام، منها عاصفة جليدية (١٩٩٧) والعلاقات الثقيل الحركة (٢٠٠٣) والفوز بوودستوك (٢٠٠٩).

تاريخياً أكثر أعمال التعاون شهرة بين مخرج ومصور سينمائي كانت بين د. و. غريفيث وبيلي بيتزر Billy Bitzer. ومن حالات التعاون المبدع بين مخرج ومصور التعاون بين إريك فون ستروهايم Eric von Stroheim ووليم دانيلز William Daniels في أزواج عميان (١٩١٩) وزوجات حقاوات (١٩٢٢) والجنس (١٩٢٤) والأرملة الطروب (١٩٢٥)، والتعاون بين جوزيف فون ستيرنبرغ Josef von Sternberg وولي غارمز Lee Games في موناكو (١٩٣٠) وملوث السمعة (١٩٣١) وقطار ثنائيهي السريع (١٩٣٢)، والتعاون بين إنغمار برغمان وغونار فيشر Gunnar Fischer في ابتسامات لئدة صيفية (١٩٥٥) والخم السابع والقراولة البرية، والتعاون بين ستيفن سيلبرغ ويانوتش كامنسكي Janusz Kaminski في قائمة شننر (١٩٩٣) وإفاد المجند ريان (١٩٩٨) وميونخ (٢٠٠٥) وإندياتا جونز ومملكة الجمجمة البلورية (٢٠٠٨).

وتشمل أمثلة التعاون بين مخرجين ومؤلفين موسيقيين تعاون جون فورد مع ألفرد نيومان Alfred Newmann في أروسميث Arrowsmith (١٩٣١)، والإعصار (١٩٣٧) وعناقيد الغضب وكم كان وادي شنيذ الاخضرار، وتعاون فريكو فيليني ونينزو روتا Nino Rota في الطريق (١٩٥٤) والحياة الطوة (١٩٦٠) و 8 1/2 (١٩٦٣) وجوئيت الأنباح، وتعاون هتشوك مع برنارد هرمان في الرجل الخطأ والدوامة وسايكو ومارني، وتعاون تيم برتون مع داني إلفمان Danny Elfman في أحد عشر فيلماً، منها الرجل النوظواظ (١٩٨٩) وسمكة كبيرة (٢٠٠٣) وتشارلي ومصنع الشوكولاته (٢٠٠٥).

وحالات التعاون بين مخرج وممثل أو ممثلة أو عدد من الممثلين تشمل حالة جون هيوستون وهسري بوغارت في العقاب المائطي (١٩٤١) وعبر المحيط الهادي (١٩٤٢) وكنز سييرا مادره (١٩٤٨) وكلي لارغو Key Largo والمملكة الإفريقية (١٩٥١)، وحالة جوزيف فون ستيرنبرغ ومارلين ديتريش في الملاك الأزرق ومراكش وملوث السمعة وقطار ثنائيهي السريع وفينوس الشقراء (١٩٣٢)،



بيلي وايلدر مع جاك ليمون الذي ظهر في ستة من أفلام وايلدر.

وحالة جورج كيوكر وكاترين هيبورن في مذكرة طلاق (١٩٣٢) ونساء صغيرات (١٩٣٣) وسينفيا سكارلت *Sylvia Scarlett* (١٩٣٥) وعظمة (١٩٣٨) وقصة فيلانفيا وحارس التسعة (١٩٤٣) وضع آدم (١٩٤٩) وبات ومايك *Pat and Mike* (١٩٥٢) والفيلمين التلفزيونيين حب بين الخرائب (١٩٧٥) والذرة خضراء (١٩٧٩)، وحالة تروفو وجان بيير ليو في الأربعمائة ضربة وقبلات مسروقة (١٩٦٨) والسرير والطعام (١٩٧٠)، ونهار بدل الليل (١٩٧٣)، وحالة برغمان وليف أولمان في شخصية (١٩٦٦) وساعة النذب (١٩٦٨) والعار (١٩٦٨) وعاطفة أنا (١٩٦٩) ومشاهد من زواج ووجهاً لوجه (١٩٧٦) وسارايند، وحالة بيلي وايلدر وباك ليمون في البعض يفضلونه صاحباً والشقة (١٩٦٢) وإيرما اللطيفة (١٩٦٣) وبسكويدة الحظ (١٩٦٦) وأفانتي (١٩٧٢) والصفحة الأولى (١٩٧٤) وأفضل الأصحاب (١٩٨١). وكان لجون فورد مجموعة متكررة تشمل وارد بوند Ward Bond وفكتور مكلغلن Victor McLaglen وجون وين ومورين أوهارا وين جونسون. وعمل وودي آلن وميا فارو Mia Farrow معاً في داني روز نجم برونواي (١٩٨٤) ووردة القاهرة الأرجوانية وهانا وأخاها وأيام الرانيو وأيلول (١٩٨٧) وامرأة أخرى (١٩٨٨) وجرائم وجنح (١٩٨٩) وظلال وضباب (١٩٩٢) وأزواج وزوجات (١٩٩٢). ويبدو تيم برتون المخرج المثالي للممثل جوني دب Johnny Depp كما يتضح في إوارد نو الينين المقتصين وإد وود (١٩٩٤) وسليبي هولو وتشارلي ومصنع الشوكولاته (٢٠٠٥) والعروس الجثة (٢٠٠٥) وسويني تود. وعلى نحو مماثل، تعاون مارتن سكورسيز وروبرت دينيرو في سنوارع لثيمة (١٩٧٣) وسائق التاكسي ونيويورك نيويورك واثور الهانج

وملك الفكاهة (١٩٨٣) وأشخاص طبيون وخليج الخوف وكازينو (١٩٩٥). كما أن سكورسيز مخرج ثلاثة من أفضل أفلام ليوناردو نيكابريو Leonardo DiCaprio: عصابات نيويورك والطيّار (٢٠٠٤) والراحتون. ومن الفرق الأخرى التي تجمع مخرجاً وممثلاً سبائك لي Spike Lee ونزل واشنغتون Denzel Washington في موسيقى بنوز أكثر وأفضل (١٩٩٠) ومالكوم إكس وهو ممتاز في اللعب (١٩٩٨) ورجل الداخل (٢٠٠٦)، وتعاون نيفيد لينش David Lynch ولورا ديرن Laura Dem في المخمل الأزرق (١٩٨٦) ونو قلب جامح (١٩٩٠) والإمبراطورية الداخية (٢٠٠٦)، وبندرو المودوفار وبينيلوبي كروز Penelope Cruz في الجسد الحي (١٩٩٨) وكل شيء عن أمي، وفولفر *Volver* (٢٠٠٦).

قامت ثلما سكونميكس Thelma Schoonmaker بمونتاج عدد من أفلام مارتن سكورسيز، منها الثور الهائج وملاك الفكاهة ولون القنود (١٩٦٨) والإغراء الأخير للمسيح وأفضل الأصحاب وحصر البراعة وكازينو وعصابات نيويورك والطيّار والراحتون. وقام آرثر شميت Arthur Schmidt بالعمل مع روبرت زميكيس في العودة إلى المستقبل (١٩٨٥) والعودة إلى المستقبل، الجزء ٢ (١٩٨٩) والعودة إلى المستقبل، الجزء ٣ (١٩٩٠) والموت ملائم لها (١٩٩٢) وفورست غمب واحتكاك (١٩٩٧) وما يكمن في الأسفل (٢٠٠٠) ومهجور على جزيرة (٢٠٠٠). واعتمد وودي آلن اعتماداً كبيراً على سوزان مورس Susan A. Morse في عدد من الأفلام، تشمل مانهاتن ونكريات الغبار النجمي (١٩٨٠) ومنهاة جنسية في ليلة منتصف الصيف (١٩٨٢) وزيلينغ *Zelig* (١٩٨٣) وداني روز نجم برودواي ووردة القاهرة الأرجوانية وهانا وأختها وأيام الراديو وأيلول وامرأة أخرى وجرائم وجنح وظلال وضباب وأرواح وزوجات ولغز جريمة مانهاتن ورمصاصات فوق برودواي (١٩٩٤) وأفرودايتي الجبارة (١٩٩٥) وكلامهم يقولون أدبك (١٩٩٦) وتفكيك هاري (١٩٩٧) وشخصية مشهورة (١٩٩٨). وحين انتهى هذا التعاون، وجد آلن فنية مونتاج جديدة، وهي أليسا لابسيلتر Alisa Lepselter، لأفلام حلو ومنحرف (١٩٩٩) ومحتالون على نطاق ضيق (٢٠٠٠)، ونهاية هوليوودية وأي شيء آخر (٢٠٠٣) وميلندا وميلندا *Melinda and Melinda* (٢٠٠٤) ونقطة التعادل وسبق صحفي.

وأفضل أمثلة التعاون بين مخرج ومنتج هي تعاون وليام وايلر وسامويل غولدوين في طريق مسدود ومرئفات وذرغ والرجل الغربي (١٩٤٠) والثعالب الصغار وأفضل سنوات حياتنا (١٩٤٦)، ومثال جاك تورنير وروبرت وايز ومارك روبسون Mark Robson الذين أخرجوا أفلاماً أنتجها فال نوتون لاستوديو آر كيه أو، وتعاون وليام ديترل William Dieterle وهال واليس في شركة بارامونت، والأذان صنعا أفلام الريح الباردة (١٩٤٦) والمتهمون وحبل من الرمل (١٩٤٩) وسدّد بالكامل (١٩٥٠) والمدينة المظلمة (١٩٥٠) والجبل الأحمر (١٩٥١)، وآرثر فريد، الذي كانت له وحدته الموسيقية الخاصة في مترو غولدوين ماير، وفنسنت منيلي اللذين عملاً معاً في قابطي في سينت لويس ويولاندا والنص (١٩٤٥) والقرصان (١٩٤٨) وأمريكي في باريس وعربة الموسيقى وقسمة (١٩٥٥) وجيجي Gigi (١٩٥٨). ومثل ذلك إنتاج لورنس غوردون Lawrence Gordon لسبعة من أفلام والتر هيل Walter Hill، تشمل أوقات عصيبة (١٩٧٥) والسائق (١٩٧٨) والمقاتلون (١٩٧٩) و٤٨ ساعة (١٩٨٢) وملايين بروسر (١٩٨٥). وفي فترة أحدث، أنتج فريق لورنس بندر Lawrence Bender وكونتن تارانتينو Quentin Tarantino كلاب الخزان (١٩٩٢) والروايات الرخيصة (١٩٩٤) واقتل بيل (٢٠٠٣) والكريهون الثمانون (٢٠٠٩).

ويشمل المخرجون الذين ارتبطت أسماؤهم باستوديوهات معينة فرانك كابرا وكولومبيا، وإرنست لوبيتش وبارامونت، وبرستون سترجيس وبارامونت، وراول والش والأخوين وارنر، وكنت إيستود والأخوين وارنر، وفنسنت منيلي ومترو غولدوين ماير. وكان اسم بارامونت مرادفاً للمهارة المصقولة في العقد الرابع والخامس من القرن العشرين، وكان المخرجون من أمثال لوبيتش وسترجيس، وإلى درجة أقل ليسن، هم الذين أسبقوا هذه الشهرة على الاستوديو. وكان لوبيتش يستطيع أن يحقق بإغلاق

باب غرفة الذوم أكثر مما يحققه معظم المخرجين بتركه مفتوحاً. وفي هوليوود الشركات أصبحت العلاقة بين المخرج والاستوديو أقصر عمراً. وقبل أن يؤسس ستيفن سيبيرغ شركة دريموركس Dream-Works SKG، كان له علاقة مع استوديو يونيفرسال عادت بالفائدة على الطرفين، وكان مقر شركته للإنتاج أمبدين للترفيه في ذلك الاستوديو. وتشمل أفلام سيبيرغ في يونيفرسال قطار شوغرلاند السريع (١٩٤٧) وفكان وإي ني: القادم من خارج الأرض وغزاة الثابوت المفقود والحديقة الجوراسية وقائمة شندندر والعالم المفقود: الحديقة الجوراسية (١٩٩٧).

التنوع

لا يحتاج المخرج العظيم لأن يكون لديه مخزون واسع من المواضيع، فهناك فارق بين مجموعة متنوعة من الأعمال وعدد متنوع من المواضيع. ومن الممكن أن تزد المواضيع نفسها أكثر من مرة ضمن مجموعة الأفلام، إما مكررة أو معدلة لتلائم نوعاً معيناً من الأفلام. وعلى سبيل المثال، تتمحور أفلام بيلي وايلدر حول موضوعين رئيسيين: الخداع بصيغ التنكر والغش والانتحال، أو تأثير نظام اجتماعي أو سياسي على نظام آخر: الرأسمالية والشيوعية، الأغنياء والفقراء، الشباب والكبار. وحتى السيناريوهات التي كتبها هو وتشارلز براكيت قبل أن يبدأ الإخراج تعكس هذين الموضوعين: المفوضة الشيوعية في فيلم إرنست لوبيتش نيونوشكا التي تحثك بالرأسمالية وتقع تحت تأثيرها، وفتاة الجوقة في منتصف الليل التي تتحلل شخصية كونتيسة، والمراسلة الصحفية في انهضي يا حبيبتي التي تتقد رجلاً من السجن بالنظائر بأنها زوجته، والرجل العاهر في أوقف قدوم الصبح الذي يتظاهر بالحب من أجل أن يصبح مواطناً أمريكياً، والأساتذة الجامعيون في فيلم هوارد هوكس كرة النار الذين يجدون أنهم يتعلمون اللغة الدارجة من راقصة متعربة.

وهناك أيضاً الأفلام التي أخرجها بيلي وايلدر نفسه:

الرئيسي والثانوي (١٩٤٢): تتنكر امرأة بزي صبي في الثانية عشرة
كي تشتري تذكرة قطار بنصف السعر.

خمسة قُبور إلى القاهرة (١٩٤٣): ينتحل ضابط بريطاني شخصية
خادم أعرج في فندق في الصحراء.

تعويض مزدوج (١٩٤٤): يخدع وكيل شركة تأمين رجلاً ويجعله يوقع
بوثيقة تتضمن فقرة عن تعويض مزدوج، ثم يتآمر وكيل الشركة مع زوجة
الرجل ليقتلا زوجها ويقبضا مبلغ التأمين، وينتحل الوكيل شخصية زوجها
لفترة قصيرة وهما راكبان في قطار.

عطلة نهاية الأسبوع الضائعة (١٩٤٥): يقوم مدمن للكحول باستمرار
بوضع خطط لتخبئة زواجه.

فانس الإمبراطور (١٩٤٨): تقابل كونتيسة نمسوية بائع أجهزة
اسطوانات أمريكي (فيلم عن «تضارب نظامين اجتماعيين»).



في الرئيسي والثانوي (١٩٤٢)
تتنكر امرأة عاملة (جنجر روجرز) بزي فتاة في الثانية عشرة
كي تركب القطار إلى موطنها في أيوا بنصف الأجرة.



بيلي وايلدر ومارلين ديكريتش، التي تعاونت معه في فيلمين من أفلامه:
قضية أجنبية (١٩٤٨) وشاهدة للادعاء (١٩٥٧).

قضية أجنبية (١٩٤٨): يحاول نقيب عسكري في برلين بعد الحرب
إخفاء علاقته بمغنية في نادٍ ليلى عن نائبة في الكونغرس تزور برلين.

شارع سنست (١٩٥٠): توهم نجمة كبرت في السن من نجوم السينما
الصامته نفسها بأنها قادرة على العودة إلى الشاشة في دور سألومي، ويخفي
الرجل المرافق لها وضعه عن صديقه.

موهبة مخبئة / الكرنفال الكبير (١٩٥١): يخدع أحد الصحفيين شخصاً
وقع ضحية لانتهيار كهف ويجعله يعتقد أنه صديقه.

المعتقل ١٧ (١٩٥٣): يندس مخبر في معسكر لأسرى الحرب.

سابريونا (١٩٥٤): شاب ثري يخطب ود ابنة سائق (فيلم عن «تضارب نظامين»).

حكاية السبع سنوات (١٩٥٥): عازب صيفي^(*) يلعب دور دون جوان.

(*) أي رجل سافرت عائلته إلى أحد المصايف وبقي في المدينة وحده. (المترجم)

روح سينت لويس (١٩٥٧): فيلم مختلف عن باقي أفلام وايلدر،
يصور رحلة لندبرغ Lindbergh بالطائرة عبر المحيط الأطلسي.

حب عند العصر (١٩٥٧): علاقة غرامية بين أيار وكانون الأول
تتطور بين رجل أكبر سناً وشابة يعمل أبوها محققاً سريراً.

شاهدة لادعاء (١٩٥٧): تخدع امرأة محامياً مشهوراً بحيث يظن أنها
من عوام لندن.

البعض يفضلونه صاخباً (١٩٥٩): يرتدي عازفان ملابس النساء، ويقع
مليونير في حب أحد الرجلين المتكبرين.

الشفقة (١٩٦٢): تتحل امرأة ذات ماضٍ عليه غبار صفة المرأة العذراء.

واحد، اثنان، ثلاثة (١٩٦١): يصطدم مدير أمريكي في شركة كوكا
كولا ومواطن رانيكالي في برلين الشرقية.



أولري هيبورن بدور سابرينا وهمفري بو غارت
في دور لاينوس Limus في فيلم سابرينا (١٩٥٤).

ايرما اللطيفة (١٩٦٣): من أجل منع إحدى المومسات من تقديم
خدماتها لأشخاص آخرين، يلجأ حبيبها إلى التتكر.

قَبَلَنِي أَيُّهَا النَّبِيُّ (١٩٦٤): تتكرر ساقية عازبة تعمل في إحدى الحانات بانتحال شخصية امرأة متزوجة، وتترك زوجة زوجها كاتب الأغاني يعتقد أن إحدى الأغاني التي ألَّفها حققت نجاحاً كبيراً لأنها أمضت ليلة مع مغن شعبي مشهور.

بِسْكَوِينَةَ الْحِظ (١٩٦٦): يقتنع مصور تلفزيوني من أخي زوجته بأن يرفع قضية تعويض عن إصابات لم يتعرض لها.

حَيَاة سِرْلُوكْ هُولْمَز الْخَالِصَة (١٩٧٠): الخداع موجود ضمناً في أية معالجة لشخصية هولمز.

أَقَاتَنِي! (١٩٧٢): يتفق رجل متزوج مع ابنة عشيقته والده على اللقاء مرة في السنة في إيطاليا، ليكررا الخداع الذي مارسه والداهما (أبوه وأُمها) حتى موتهما.

الصفحة الأولى (١٩٧٤): رئيس تحرير مستعد للقيام بأي شيء لاسترداد أفضل مراسليه الصحفيين، يلجأ حتى إلى كذبة يصدق أنها إحدى أشهر العبارات التي تسدل عليها الستارة في المسرح الأمريكي: «لقد سرق ابن الكلبة ساعتني».

فِيدُورَا Fedora (١٩٧٩): بعد أن تشوَّه وجه نجمة سينمائية عالمية، تقدّم ابنتها على أنها هي.

أَفْضَلُ الْأَصْحَاب (١٩٨١): يحاول قاتل مأجور من أجل منع كشف القناع عنه أن ينقذ رقيباً تلفزيونياً من الانتحار.

ويتحقق التنوع من خلال الجنس الفيلمي أكثر مما يتحقق من خلال الموضوع. فموضوع الخداع والتكر لذي وإلدر بيدي نفسه في الملهة الهزلية (الرئيسي والثانوي والبعض يفضلونه صاحباً وإيرما اللطيفة) والملهة الرومانسية (سابرينا وحب عند العصر وأقَاتَنِي!) والملهة السياسية (قضية أجنبية وواحد، اثنان، ثلاثة) والملهة الاجتماعية (الثقفة وبسكوِينَةَ الْحِظ) والواقعية الاجتماعية (عطلة نهاية الأسبوع الضائعة وموهبة مخبأة) والجاسوسية وميلودراما زمن الحرب (خمسة قُبُور إلى القاهرة والمعتقل ١٧) وميلودراما المحاكم (شاهدة دلادعاء) والميلودراما القوطية (تسارع سنست) والأعمال المستوحاة من فترة زمنية (فانس الإمبراطور وحياة سِرْلُوكْ هُولْمَز الخاصة) والفيلم الأسود (تعويض مزوج).



مخرج يستشهد بنفسه

الصورة العليا: مارلين ديترينش في دور إريكا Erika، وهي مغنية في ملهى في برلين بعد الحرب العالمية الثانية، وجون لند John Lund في دور عشيقها، التقيب جون برنغل John Pringle، في فيلم قضية أجنبية (١٩٤٨).

الصورة السفلى: مارلين ديترينش في دور كريستين Christine التي تكتفي بزواج المستقل ليونارد فول Leonard Vole (تايرون باور Tyrone Power) في نادٍ ليلي في هامبورغ عند نهاية الحرب العالمية الثانية في شهادة لادعاء (١٩٥٧). وقد أضاف ويلدر مشهد النادي الليلي، الذي لا يظهر في مسرحية أغانا كريستي، ليبين كيف التقى الزوجان. ومن الواضح أنه يكرر إحدى أدوات الحكمة من فيلم قضية أجنبية، النادي الليلي في القبو المليء بالنخاع حيث يأتي برنغل لسمع إريكا وهي تغني.

وتشارع سنست والكرنفال الكبير والتسقة وبسكويئة الحظ وحياء سترلوك هولمز
الخاصة مبنية على سيناريوهات أصلية. وأفضل الأصحاب هو إعادة صنع تقيلم
فرنسي أفضل إلى حد كبير معروف باللغة الإنجليزية بما معناه ألم في المؤخرة.

التكرار

قد يستخدم المخرجون الكبار أفكاراً متكررة مفضلة ضمن أفلامهم.
وهكذا يتكرر موضوع الخداع والتكر كأفكار متنوعة في أفلام وايلدر. فهو
يستخدم الخيانة الزوجية في تعويض مزدوج وحكة السبع سنوات وحب عند
العصر، والتسقة وقبئني أيها العجبي وأقائني!. وغش شركة التأمين فكرة متكررة
في تعويض مزدوج وبسكويئة الحظ. وتغيّر النساء مظهرهن الخارجي في
الرئيسي والثانوي وشاهدة لادعاء وفيدورا. ويغيّر الرجال مظهرهم الخارجي
في البعض يفضلونه صاحباً وإيرما اللطيفة. وتخدع امرأة الرجل الذي تحبه في
الرئيسي والثانوي والتسقة وقبئني أيها العجبي وحياء سترلوك هولمز الخاصة.
ويخدع رجل المرأة التي يحبها في حكة السبع سنوات والبعض يفضلونه صاحباً
وإيرما اللطيفة. ويخدع الرجال بعضهم البعض في خمسة قبور إلى القاهرة
وتعويض مزدوج وعطلة نهاية الأسبوع الضائعة وموهبة مخبأة / الكرنفال الكبير
وبسكويئة الحظ وأفضل الأصحاب.

وفي الأفلام التي تستخدم موضوعات تضارب بين الأنظمة الاجتماعية
المختلفة، يجد المرء أفكاراً متكررة مماثلة. فالكونتيسة والرجل العادي
يوضحان التمييز الطبقي في فانس الإمبراطور، كما توضحه الفتاة العادية
والرجل المنعم في سابرينا. ويظهر الاختلاف في السن بين شابة ورجل
يكبرها سناً في سابرينا وحب عند العصر والتسقة وأقائني!، وبين شاب وامرأة
تكبره سناً في قضية أجنبية وتشارع سنست. والتمييز المعني على الحرب يأخذ
شكل حلفاء وأعداء في قبور إلى القاهرة والمعتقل ١٧ وشكل منتصر ومهزوم
في قضية أجنبية. ويمكن رؤية التمييز العقائدي في موضوع الرأسمالية ضد
الشيوعية في واحد، اثنان، ثلاثة والحرية ضد الفاشية في قضية أجنبية.

يكرر المخرجون الموضوعات وفئات الشخصيات والمقاطع المرئية. أحياناً يكون التكرار لا شعورياً، لكنه بصورة عامة يحدث لأن المخرجين يفترضون أن المشاهدين سيفسرون التكرار كعلامة تدل على الاستمرار، وليس على أنه ضعف في المخيلة. وهكذا فحين أسد جون فورد دور شخصية تدعى الملازم كربى يورك Kirby Yorke في فيلم ريو غرانده *Rio Grande* (١٩٥٠)، كان فورد يأمل أن يتذكر المشاهدون أن وين لعب قبل عامين دور النقيب كربى يورك في فيلم حصن أبانسي.

تظهر قائمة الأسماء الافتتاحية في فيلم فورد الرجل الذي أطلق النار على لبيبرتي فالانس على صلبان مكسورة يقصد بها التذكير بقائمة الأسماء الافتتاحية في فيلم عزيزي كلمنتاين، التي ظهرت على شاحصات. وفي السنوات الست عشرة بين كلمنتاين وليبرتي فالانس، تغيرت نظرة فورد إلى الغرب الأمريكي من رومانسية إلى واقعية. ونجماً لبيبرتي فالانس - جون واين وجيمس ستوارت - يؤديان دورين كانا سيناسباهما أكثر قبل عشرين عاماً، وهذا سر الصلبان المكسورة التي توحى أن الزمن قد ترك أثره على المخرج والنجمين. وفي إمبراطورية الشمس، عندما يعود صبي إلى والديه بين حشد كبير من الناس، ستيفن سيلبرغ يكرر مشهداً من فيلم صنع قبل عشرة أعوام، وهو مواجهات قريبة من النوع الثالث، الذي يشق فيه رجل وامرأة ممراً بين حشد من الناس كي يعثرا أحدهما على الآخر.

في كثير من الأحيان يستشهد هتشكوك بنفسه، لكن نادراً ما تكون استشهاداته مطابقة للأصل تماماً. وسقوط راوولي Rowley من برج الكاتدرائية في المراسل الأجنبي يمثل مسبقاً حالات سقوط مملئة، مع أنها في سياقات مختلفة في المخرب والعوامة وشمال شمال - غربي. وجناح الطائرة الذي يصبح عوامة النجاة حين تتحطم طائرة فوق المحيط الأطلسي في المراسل الأجنبي تحل محله وسيلة الإنقاذ الحقيقية في فيلم قارب النجاة (١٩٤٤)، الذي هو من نوع مختلف تماماً من الأفلام يستخدم شكلاً أقرب إلى الشكل التقليدي من البقاء في عرض البحر.

وفي فيلم هتشوك خطة عائلية (١٩٧٦)، حين تكون بلانش (Blanche باربرا هاريس Barabara Harris) وصديقها مستقلين سيارة وتتوقف كوابحها عن العمل، فهي تلمسك بربطة عنقه، وتكاد أن تخنقه بها، وهو مشهد يذكر جرائم القتل بربطات العنق في فيلم نوبة جنون (١٩٧٢). ويشبه ذلك أنهما حين يكونان على جزء مهجور من الطريق العام، تكاد أن تتوقع ظهور طائرة رش المحصول من فيلم شمال شمال - غربي وتمطرهم بالرصاص. وحين يود صديق بلانش أن يتجذب اكتشافه أثناء وجوده في بيت لص مجوهرات، يأخذ الاحتياطات نفسها التي تتخذها مارني في الفيلم الذي يحمل اسمها، فهو يخلع حذائه ويمر بجانب المطبخ على رؤوس أصابعه. وفي الواقع ننتظر أن تسقط فردة من حذائه كما حدث مع مارني. هذه حيل قديمة، لكنها تظهر في خفيا جديدة.



كحبة إكبار وكقدير نمشهد
منبحة درجات أوديسا في بوكمكين.

في شاهدة نلادعاء، أضاف بيلى وايلدر مشهد عودة إلى الماضي ليبين كيف قابل ليونارد فول (تايرون باور) زوجته كريستين (مارلين ديتريش) في ناد ليلي في هامبورغ عند نهاية الحرب العالمية الثانية. وكانت ديتريش تحترف المهنة نفسها في فيلم وايلدر قضية أجنبية. ولا بد أن وايلدر كان يفكر

بالفيلم السابق حين قرر توسيع مسرحية أغاثا كريستي بإضافة مشهد استرجاع الماضي. ومع ذلك ففيلم شاهدة للادعاء ليس فيلم قضية أجنبية، متدماً أن خطة عائلية ليس نوبة جنون أو شمال شمال - غربي.

الاستعارات

كان وايلدر ينظر إلى لوبيتس على أنه سيد الحذاقة. وفي كل مرة أغلق أحدهم الباب في فيلم للوبيتس أو أغلق ستارة أو مصراع نافذة، فالمرء يتساءل دائماً: هل فعلاً أم لا؟ في تعويض مزدوج تتعد آلة التصوير عن فيليس ونف وهما يجلسان مرتاحين على الكنب في شقته. ويُسمع صوت زف وهو يقول: «كل ما فعلناه هو أننا جلسنا هناك». ونحن لا نصدق أكثر مما نصدق بطلنة لوبيتس التي تغلق باب غرفة نوم عشيقها ثم تستيقظ في اللقطة التالية في غرفة نومها.

القاعدة العامة هي أن موضوع الأصالة لا يزعج كبار المخرجين، لأنهم يرون أنفسهم جزءاً من تراث. ومع أنهم يحترمون الماضي، فهم لا يعبدونه عبادة عمياء ولا يستندون إليه ليمدهم بالدعم، وإنما ينظرون إليه كإرث يمكنهم الأخذ منه. وقد تركت مذبحه درجات أوديسا في فيلم بوتكين بصمتها على كثير من صانعي الأفلام، بمن فيهم بزبي بيركلي Busby Berkley الذي وجه إليها تحية غريبة في مقطع «أغنية برودواي» في فيلم المنقبون عن الذهب في عام ١٩٣٥ (١٩٣٥). وفعل هتشوك الشيء نفسه في فيلم المراسل الأجنبي، الذي تنفذ فيه جريمة اغتيال على درجات قاعة للمؤتمرات في أمستردام. ووجه بريان دي بالما تحية تقدير لمقطع درجات أوديسا في بوتكين في فيلمه المنبعون على الشمس (١٩٨٧)، الذي يشمل عربة الطفل المائلة. ويشعر معظم المخرجين بالإطراء حين يبدي المشاهدون دليلاً على إدراكهم لاستعارة أو استشهاد، بل في بعض الحالات يُوقَّع من المشاهدين ملاحظة الاستعارات لكي يقدروا مزج المخرج للماضي والحاضر.



تحية الإكبار والتقدير من هتشكوك لمقطع أيزنشتاين الخاص بدرجات أوديسا
في فيلم المراسل الأجنبي.

مقابلة مع بيلى وايلدر (١٩٠٦ - ٢٠٠٢)

بيلى وايلدر مخرج مثالي للدراسة. فقد أخرج أول أفلامه عام ١٩٤٢،
وأخراها في ١٩٨١. وهو أيضاً مبدع حقيقي، نظراً لأنه اشترك في كتابة
سيناريوهات الأفلام التي أخرجها. وبعد موهبة مخبأة / الكرنفال الكبير، قام
حتى بإنتاج أفلامه، باستثناء حالات قليلة ثانوية. وكان وايلدر موضوعاً
لمهرجانات وأطروحات دكتوراه وكتب ومقالات وتحيات إكبار تلفزيونية من
قبل معهد الأفلام الأمريكي وجمعية الأفلام في مركز لنكونن. وقد ربح
جائزة الأكاديمية (الأوسكار) ست مرات: مرتين على الإخراج (عطلة نهاية
الأسبوع الضائعة والشمعة)، وثلاث مرات لأفضل سيناريو (عطلة نهاية
الأسبوع الضائعة وشارع سنست [عملياً للقصة والسيناريو] والشمعة)، ومرة
لأفضل فيلم (الشمعة).

قال د. هـ. لورنس D. H. Lawrence ذات مرة: «ثق بالحكاية وليس بمن يحكيها». لكن يمكن أن يكون لدى من يحكي الحكايات الكثير مما يحكيه، وخاصة ذلك الذي يكتب حكاياته ويخرجها وينتجها بنفسه. وقد أخبرني وايلدر أشياء كثيرة في مقابلة جرت في ١١ حزيران ١٩٧٦:

نوك : سيقول النقاد الذين يحبون التقليل من دور المخرج أن كل ما كان المخرج يفعله في عصر الاستوديوهات هو تنفيذ سياسة الاستوديو. وهم لن يتحدثوا عن «فيلم لبيلي وايلدر» بل عن «فترة لبيلي وايلدر في استوديو بارامونت [١٩٤٢-١٩٥٤]». حين كنت تعمل مع بارامونت، هل كنت تدرك أن ما تحققه هو أحد منتجات بارامونت؟

وايلدر : بتاتاً، حتى في السنوات الأولى التي لم أحظ فيها بحق الموافقة على السيناريو وعلى حق النسخة النهائية. لو كان هذا صحيحاً لكأنت أفلام لوبيتس وأفلام سترجيس وأفلام ليسن وأفلامي - وفي الواقع جميع الأفلام المصنوعة في بارامونت في تلك الفترة المثيرة للاهتمام - متطابقة. وهي لم تكن كذلك. بعد أن كنت أدفق مع بارامونت على موضوع أحد الأفلام وممثليه وميزانيته، وبعد أن يدركوا أنه لن تحصل أية مشكلات بيني وبين الرقابة (وفي تلك الأيام كنا نضطر إلى تهريب الأشياء بعيداً عن أعين الرقباء) - بعد أن تتم تسوية هذا كله - كان الأمر بيدي. كنت أكتب الأفلام بالطريقة التي أريدها، وأجري لها المونتاج بالطريقة التي أريدها. بالطبع كان من الممكن أن اضطر للتنازل قليلاً حين يباع الفيلم للتلفزيون وأجري قطعاً هنا أو قطعاً هناك. لكن حتى حين كنت مبتئناً ولم أكن أتمتع بالتحكم النهائي كما هو حالي الآن، لم أفكر قط ونو للحظة واحدة أنني مشرف عمال في موقع بارامونت.

كما ترى، نظرية المبدع، التي تركز على المخرج الذي يتولى أمر سيناريو شخص آخر، ليس لديها الكثير مما تقوله عن مخرج مثلي يكتب ويخرج وينتج أفلامه بنفسه. ورغم أنني لا أنتمي إلى نقابة المنتجين (لكنني بالطبع عضو في نقابتي كتاب السيناريو والمخرجين)، فإنني أعتقد أنني

أستطيع تقييم نظرية المبدع تقيماً أفضل من معظم النقاد. فكوني كاتب الفيلم ومخرجه ومنتجه، من الطبيعي أنني المبدع.

ديك : إذن فأنت لا تقبل نظرية المبدع؟

وايلدر : أقبلها إلى نقطة معينة فقط. فنظرية المبدع لا تركز على السيناريو. وأنا أؤمن كثيراً بالسيناريو وبحصول المخرج على أقصى ما يمكنه منه. وحين الجمع بين مخرج عادي وسيناريو عظيم، فالمخرج سيصعد إلى القمة، ولكن مخرجاً متألقاً لديه سيناريو ضعيف سيفشل حتماً.

ديك : هل من الأسهل أن يصبح المرء مخرجاً مما كان عليه الأمر عندما بدأت في هذه الصناعة؟

وايلدر : إن ذلك أسهل جداً الآن لأن التلفزيون يوفر لك مجالاً تدريبياً. في الماضي، لم يوجد مجال للتدريب سوى الأفلام القصيرة وسلسلة مثل سلسلة مترو غولدين ماير الجريمة لا نفوذ، الذي وجد فرد زيمان Fred Zinnemann فرصته فيها. وفيما عدا ذلك، ما لم تعمل في بروودواي أو يكون لك صلات مهمة، أو ما لم يظن بك نجم مهم، كانت توجد صعوبة غير عادية في الحصول على فرصة. وقد تعتقد أنك حين تصبح مخرجاً مساعداً ستكون لديك فرصة جيدة في أن تصبح مخرجاً. ولكن كان لمساعد المخرج أقل الفرص في أن يصبح مخرجاً أبداً. وكانت فرصة مدرب الحوار والمصور والنجم وأقرب النجم أقوى لأن يصبحوا مخرجين.

بالطبع تغير هذا كله مع قدوم التلفزيون. فبسبب مطالبه الهائلة من وقت المرء، يمكنك أن تتعلم بوجودك في مشهد التصوير فترة كافية. وبوجود طواقم عالية التدريب تحت تصرف المخرج، من الممكن له أن يثبت غيابه الشديد.

ليس الإخراج نفخ للزجاج على الطريقة الصينية أو صنع تماثيل صغيرة ذهبية على طريقة الإنكا. ومن الممكن تعلمه، ومن الممكن تعلمه بسرعة إذا كان لديك ميل إليه وأسلوب فيه. كما أنه مهنة منهكة، مهنة فيها نهاية حاسمة. في المسرح يمكنك إعادة كتابة المسرحية أثناء البروفات، أما في مهنتي فلا يمكن لك أن تقول: «لنعد تصوير الفيلم» إذا لم يعجبك. فمشاهد التصوير قد قوّضت والممثلون في يوغوسلافيا، وقد تم وضع خطط لتوزيع الفيلم.

ديك : هل لديك تصور في ذهنك عن ما سيكون عليه الفيلم في شكله النهائي؟
وايلدر : مع أنك تضع وتتنسى نفسك في الفيلم أثناء قيامك بصنعه، لكن في نهاية الأمر تعود إلى حيث كنت حين نفذت السيناريو. وهذا برهان أن السيناريو جيد واختيار المادة جيد. وإذا لم ينجح الفيلم - وهو في كثير من الأحيان لا ينجح - فذلك لأنني كنت أحكي القصة الخطأ أو قصة خالية من التشويق، كنت أحكي قصة لا فرصة لها مهما كنت متألقاً في تنفيذها. من المحتمل أنني اخترت القصة المناسبة في ذلك الوقت، لكن تبين أنه الوقت الخطأ بالنسبة للفيلم. حين أكتب مقالة لمجلة، فستدشر خلال بضعة أسابيع، ولا يكون مزاج الجمهور قد تغير، ويبقى هناك اهتمام بالموضوع. لكن فيلمي لن يرى النور قبل مضي عامين، حين يحتمل أن يكون مزاج الجمهور مختلفاً اختلافاً كلياً.

ديك : هل تكون سيناريوهاتك كاملة حين تبدأ التصوير؟

وايلدر : هي كاملة بمعنى أنني أعرف كيف سينتهي الفيلم، لكنني أريد أن أرى كيف يسير الفصلان الأول والثاني قبل أن أنتقل إلى الثالث. هي كاملة بمعنى أن كل سطر قد دون. لكنني دائماً منفتح على الاقتراحات. وإذا لم يسر أحد المشاهد بشكل جيد في البروفة، أقوم بتغييره. وإذا خطرت لأحد الممثلين فكرة جيدة، بل حتى لو خطرت تفني كهربائي، فيمكنني أن أضيفها. لكن يجب أن يتوفر لك في البداية شيء تضيفه إليه.

ديك : هل قصة أن شيرلي مكلين وجاك نيمون أعطيا حوار المشهد الأخير من فيلم الشقة في آخر أيام التصوير صحيحة؟

وايلدر : محتمل. لكننا كنا نعرف معرفة جيدة جداً كيف سينتهي: القوي يحصل على ما يريد، ويتخلى عنه، ويفوز بالفتاة. من المحتمل أن نسخ الكلمات النهائية تم في الليلة السابقة. لكننا لم نرتجل، فأنا لا أعتمد على الارتجال أبداً.

ديك : ذل أفلامك على نطاق واسع إلى حد لا يصدق: ملهاة رومانسية، ملهاة هزلية، دراما اجتماعية، فيلم أسود، ميلودراما، سيرة حياة. هل كنت تعمل لتحقيق هذا التنوع؟

وايلدر : أعرف رجلاً يرتدي دائماً بذلة زرقاء غامقة حين يخرج في المساء. وهذا كما تعرف ممل إلى حد ما. لم لا يرتدي بذلة مخططة بين الفينة والأخرى؟ أحياناً أتساءل عن ما إذا كنت قد أخطأت بالتجربة إلى هذا الحد. هتشكوك، وهو مخرج أكن له إعجاباً شديداً، حافظ على نوع واحد من الأفلام. وحين يذهب المشاهدون لرؤية فيلم لهتشكوك فهم يعرفون ما الذي يتوقعونه. وبعض المخرجين يطورون أسلوباً ويصقلونه ولا يتخلون عنه قط، فهم لا يغادرون المنطقة التي يعرفونها. أما أنا فقد غامرت واختبرت نفسي. لكن مهما كان نوع الفيلم الذي أصنعه، هناك دائماً صفة أسعى إليها: بساطة تامة في الأسلوب، وخلو تام من التبرجح والادعاء، إذ لا يوجد تركيب واحد زائف في فيلم من أفلام بيلى وايلدر.

كما أن صنع الأفلام هو مسألة مزاج. أكون في وقت ما في مزاج للقيام بشيء فيه بعض الجدية، لذلك أقوم بصنع فيدورا، الذي يمكن أن يذكر البعض بفيلم شارع سنست في نسيجه على الأقل، لكنه سيكون مختلفاً تماماً. [فيدورا هي الرواية القصيرة الأولى في كتاب توم تايرون Tom Tyron رؤوس متوجة (1976) وهي تدور حول نجمة سينمائية يبدو أنها لا تشيخ أبداً.]

بيك : من المعروف على نطاق واسع أنك تتعاون مع غيرك في كتابة السيناريوهات، ولكن هل نظرت في أي وقت إلى فني المونتاج كشريك متعاون معك. وأنا أسأل هذا السؤال لأن دون هاريسون Doane Harrison قام بمونتاج عدة أفلام من أفلامك الأولى.

وايلدر : كان دون هاريسون في مونتاج من الزمن القديم، ويعود ذلك إلى الفترة التي كان جورج ستيفنس فيها مصوراً يعمل لهال روش Hal Roach. وكان قريباً جداً مني حين صنعت فيلم الرئيسي والثانوي، وعلمني الكثير، لأنني أمضيت حياتي حتى ذلك الحين خلف الآلة الكاتبة، وليس خلف آلة التصوير. [بدأ وايلدر حياته المهنية كمراسل في فيينا. وكانت برلين في أواخر العقد الثالث من القرن الماضي هي المكان الذي تحول فيه إلى كتابة السيناريو.]

يك : كيف وصلت إلى خلف آلة التصوير؟

وايدر : الطريقة التي أصبحت فيها مخرجاً مثيرة للاهتمام جداً. فحين كنت أكتب سيناريوهات مع تشارلز براكيت، لم يكن يسمح لنا قط أن ندخل مكان التصوير أثناء تصوير الفيلم. قبل كل شيء، لم يكن المخرجون يريدون كتاباً في مشهد التصوير، وثانياً كنا بعيدين نقوم بكتابة فيلم آخر. وقررت أن أفرض شخصيتي لأنني أردت شيئاً من التحكم بالسيناريو الذي كتبه. لذلك أخذت أثير ضجة، وسمحت لي بارامونت في النهاية أن أخرج فيلماً. وفي الواقع لم يكن ذلك أمراً شديداً الأهمية لأن بارامونت كانت في ذلك الوقت تنتج خمسين فيلماً في السنة. قالوا: «دعوا وايدر يصنع فيلماً ويعود بعدها إلى الكتابة». وتوقع الجميع مني أن أصنع شيئاً مفضلاً. لكنني صنعت شيئاً تجارياً. فقد عدت ومعى شريط الفيلم الذي سيكون الأكثر مبيعاً في حدود استطاعتي - الرئيسي والثانوي.

وكما تعرف، ما لم تتمكن من التحكم بفيلمك فأنت أيضاً تحت رحمة الممثلين. إذ من السهل على الممثل المجادلة مع مخرج ضعيف أو مخرج غير مقتنع بالسيناريو. أتذكر أنني والسيد براكيت كنا نعمل في إعداد سيناريو فيلم أوقف قدوم انصبح، الذي أخرجه ميتشل ليسن. وكتبنا مشهداً ممتازاً لشارل بوايه Charles Boyer، الذي كان يؤدي دور مهاجر ينتظر وصول تأشيرته. في المشهد، ينتظر بوايه الأشعث الذي يحتاج لحق ذقنه في فندق مكسيكي رخيص. ومن أجل أن نبين نوع الفندق وأن نوحى بشيء عن الشخصية التي يؤديها بوايه، أدخلنا مشهداً يبدي فيه بوايه بعض الملاحظات الساخرة مخاطباً صرصوراً يتسلق الجدار. وافترضت أن المشهد سيصور كما كتبناه. وبعد فترة قصيرة، صدف أن تقابلت مع بوايه وسألته عن مدى إعجابه بمشهد الصرصور. قال: «لقد قطعنا ذلك المشهد؟» صدمت، وسألته: «ما سبب قطعه؟» كان جواب بوايه: «كيف أكل صرصوراً حين لا يستطيع الصرصور الإجابة؟» غضبت إلى درجة أنني

قلت لبراكيت: «إذا امتنع ذلك النذل عن التكلم مع صرصور فلن يتكلم مع أي شخص». ولم تكن قد أنهينا السيناريو بعد. لذلك اختصرنا المشاهد الباقية التي يظهر بواييه فيها إلى الحد الأدنى.

بيك : هل من المهم للمخرج أن يستطيع الكتابة؟

وايندر : الأكثر أهمية بالنسبة للمخرج هو أن يستطيع القراءة. كثير من المخرجين لا يفهمون السيناريو، ولا يمتلكون الشجاعة للإقرار بذلك. لكنهم برغم ذلك يمضون ويصورونه.

بيك : هناك تشوش كبير اليوم حول دور فني المونتاج. هل غير أحد فنيي المونتاج شكل أي فيلم من أفلامك؟

وايندر : كلا، فقد تعلمت التصوير بأقصى حد من الاقتصاد، بحيث لا يبقى لفني المونتاج شيء كثير يفعله. فأنا أقطع الفيلم داخل آلة التصوير. وأنا أحمي نفسي بتصوير المشهد بثمانية عشرة طريقة مختلفة، وهذا يجهد الممثلين، وتبدأ الكلمات تفقد معناها. ثم أقوم باستعراض النتائج الأولية مع فني المونتاج وناقشها معاً. وقد أقول له: «إنني بحاجة إلى لقطة إضافية هنا»، لكن هذا هو المدى الذي نصل إليه. وأسوأ شيء يمكن أن يحدث على الإطلاق هو أن اضطر لتغيير فيلمي أو الإضافة إليه.

بيك : ومع ذلك يعتمد بعض المخرجين اعتماداً كبيراً على فنيي المونتاج. ويدي ألن Dede Allen أصبحت أسطورة أثناء حياتها. وقال بعض النقاد إنها أخرجت آرثر بن من مازق المرة ثلث مرة بمونتاجها.

وايندر : لن أستعمل عبارة «أخرجته من مازق»، بل الأمر أقرب إلى كيفية مساعدة ماكسويل بيركنز Maxwell Perkins لتوماس وولف Thomas Wolfe في إعادة ترتيب رواياته كي تُنشر^(*). إذا أخرج فني

(*) كان بيركنز محرراً في شركة سكريبنر Scribner للنشر، وعمل جاهداً لنشر الروايات الأولى لسكوت فترجيرالد ولرنست همنغواي وتوماس وولف، بعد أن عمل مع كل منهم في تكييف روايته الأولى بحيث أصبحت مقبولة لدى الناشر. (المترجم)

مونتاج مخرجاً من مأزق فالسبب أن المخرج صور شيئاً عفناً. ويدي أن تستحق استحقاقاً تاماً المكانة التي تعزى لها، لأنها تجعل الفيلم أفضل مما هو. والثشيء نفسه صحيح عن فيرنا فيلدز Verna Fields التي أجرت المونتاج لفيلم الفكأن، فقد كانت لديها موهبة معرفة الإطارات التي تحتاج إلى قطع والسرعة التي يجب قطعها بها.

ديك : لقد قمت بمونتاج الصفحة الأولى بأربعة أيام، بينما يفترض أن تيرنس ماليك Terrence Malick أمضى سنة في مونتاج الأراضي الرديئة.

وايدر: ذلك بسبب أنه صور مقداراً كبيراً من الأشرطة، وأنا لا أفعل ذلك. كما أنني أعمل مع ممثلين ذوي أجور مرتفعة جداً، لذلك لا يتوافر لي الوقت. وفي حالة الأراضي الرديئة لديك طاقم من المبتدئين الموهوبين جداً الذين قاموا بكل شيء بأنفسهم، بما في ذلك تحريك آلة التصوير من مكان إلى مكان. وهم قادرون على الخروج والتصوير حيث يريدون، وإلى أن يصل مسؤول الشرطة ليسأل إن كان لديهم إذن بالتصوير، يكونون قد غادروا المكان. أما أنا فعلياً أن أتقدم بطلب للحصول على إذن وأن أنتظر للحصول عليه. وإذا رفعت كرسياً من مشهد التصوير، فعلياً مواجهة النقابات. إن مدخلينا مختلفان تماماً، والأمر يشبه الملهة الحرفية(*) مقابل المسرح التليدي.

ديك : هل لجأت إلى الإنتاج كي تكون لك سيطرة أكبر على أفلامك؟

وايدر : نعم، وأيضاً بسبب عدم وجود أكثر من قلة من المنتجين الخلاقين. انظر إلى هذا الإعلان في صحيفة مراسل هوليوود:

(*) Commedia dell'Arte هي نوع من الملهة يعتمد على نماذج «مقنعة» وعلى الارتجال والتسمية هي اختصار للاسم الكامل: «الملهة الحرفية الارتجالية». وكلمة arte في التسمية لا تعني الفن، وإنما الحرفة أو المهنة. (المترجم)

عرق من الفضة

إنتاج لمارتن رانسوهوف - فرانك يابلانز

فيلم من أفلام آرثر هيلر

من أفلام ميلر - ميلكيز - كولن هيغنز (*)

هذا جنون. ما يحدث هو أن أحد الأشخاص أو اثنين يشتريان ملكية، لذلك يجب أن يظهر اسمهما. وإذا اشترك الممثل في الإنتاج، يظهر اسمه. ويقول المخرج إن الإعلان يجب أن يكون «فيلم لبيبل فريديكن Bill Friedkin» أو «فيلم بيل فريديكن». ثم يدخل المتقاعدون والمستلقون إلى المشهد. إن لعبة الغرور هائلة. حتى في المسرح نجد: «إنتاج فلان الفلاني بالتعاون مع فلان الفلاني». وفي النهاية، بعد أن ينجلي الغبار نجد فيلم جاشوا لوغان Jashua Logan المحيط الهادي الجنوبي.

كان المنتجون الحقيقيون - مثل ثالبرغ Thalberg وسلزنريك وغولدوين - يضيفون إلى الفيلم ويثرونه، وكانوا موجودين حين تحتاجهم لاتخاذ قرارات مهمة. وحين كان الفيلم يكتمل، يؤمنون له أفضل تقديم ويرتبون عرضه في أفضل دور السينما.

ديك : منذ موهبة مخبأة / الكرنفال الكبير، أنتجت جميع أفلامك باستثناء روح سينت لويس، الذي أنتجه ليلاند هيوارد Leland Hayward وشاهدة لادعاء، الذي أنتجه آرثر هورنبلو الابن Arthur Hornblow, Jr. هل من سبب دفعك لثلاث تنتج هذين الفيلمين بنفسك؟

وايندر : كان ليلاند هيوارد وكيل أعمالني حين أتيت إلى هوليوود لأول مرة، لذلك لم تكن هناك أية مشكلة في إنتاجه الفيلم. أما آرثر هورنبلو فقد أنتج أول أفلامي: الرئيسي والثانوي. كما أنه كان صديقاً لمارلين ديكريتس، التي أرادت الدور في شاهدة لادعاء وطلبت مني أن أخرج الفيلم لضمن حصولها عليه.

(*) تهجئة الأسماء الواردة في العنوان بالأحرف اللاتينية:

Martin Ransohoff, Frank Yablans, Arthur Hill, Miller, Milkis, Colin Higgins

ديك : كيف تشعر تجاه مخرجين مثل بيتر بوغدانوفتش، الذي يعرب عن إكباره لعمل غيره من المخرجين؟

وايندر : أتعلم ما الاسم الذي نطلقه على بوغدانوفتش؟ «فرانك غورشن» (*) المخرجين». فهو مشبع بتاريخ السينما إلى حد يصعب عليه أن يجد أسلوباً خاصاً به.

ديك : هل عبرت عن إكبارك لمخرجين آخرين قط؟

وايندر : إن فعلت ذلك، فهو لا شعوري.

ديك : وما تقول عن لوبيتش؟ هناك روح لوبيتشية في فيلمي فالس الإمبراطور وحياة شرنوك هولمز الخاصة.

وايندر : إنني أتصح الجميع بالابتعاد عن لوبيتش، إذ لا يمكن تكليده. وأنا لم أتعلم صنع فيلم على طراز لوبيتش في أية من الحالتين. وبالمناسبة، لقد اخترت اثنين من أفلامي الفاشلة. فيلم هولمز لم يحدث أي أثر. بل اضطررت إلى حذف حادثتين منه.

ديك : هو فيلم يكتسب شعبية بازدياد. وقد أعيد إحيائه مؤخراً كجزء من مهرجان أفلام شرنوك هولمز في نيويورك، والذين لم يشاهدوه من قبل قط أعجبوا به تماماً.

وايندر : أعتقد أنه كان أكثر الأعمال المتعلقة بهولمز غنى وأصدقها في تصوير الفترة.

ديك : تستخدم معظم أفلامك نوعاً من التكرار أو الاحتيال، هل توافق على ذلك؟

وايندر : بعضها وليس كلها. وهذا غير موجود في تعويض مزدوج.

ديك : هو موجود في الطريقة التي يستخدمها لف يجعل نيتريتشسون توقع على بوليصة التأمين.

وايندر : نعم، فهمت قصدك. وأؤكد لك أن هناك الكثير من هذا في فيدورا.

(*) Frank Gorshin (١٩٣٣-٢٠٠٥): هو ممثل ونجم فكا هي أمريكي، تعتمد معظم شهرته على كبرته على تقليد الآخرين.
(المترجم)

ديك : قلتَ من قبل إنك غير واع لأي تأثير بلوبيتش. هل تدرك أن المظلة استخدمت في كلا فيلمي خمسة قبور إلى القاهرة وحياء شرلوك هولمز الخاصة كجزء من الحبكة وكرمز للأوثنة؟ في خمسة قبور يضعها برامبل Branble على قبر موتش Mouche، وفي هولمز تستخدم إلسي المظلة لترسل رسائل إلى هولمز وكذلك لتودّعه.

وايندر : كلا، لم أكن أفكر بفيلم خمسة قبور إلى القاهرة حين كنت أقوم بصنع هولمز. في خمسة قبور إلى القاهرة كانت المظلة لمسة عاطفية، فليست هناك زهور في طبرق، لذلك يحضر لها المظلة. في فيلم هولمز استخدمت إلسي المظلة مثل شيفرة مورس. والمظلة الصيفية كما تعلم موضوع جيد جداً للتصوير الفوتوغرافي. ففيها شيء بديع، خاصة حين تفتح تحت الشمس. وأنا مغرم جداً بالاستخدام المناسب للأدوات المساعدة، وأحب أن أجعلها جزءاً من السيناريو. في فيلم الشقة، استخدمت امرأة صغيرة مكسورة كوسيلة للتعرف على أن شيرلي مكين هي الفتاة التي يصطحبها فرد كموري إلى شقة جاك ليمون.

ديك : هل تأثرت بسفر التكوين وأنت تكتب فيلم موهبة مخبأة / الكرنفال الكبير؟ إنني أفكر في الاستعمال المستمر للأفاعي، وللصحراء كنوع من عدن التي تتحول إلى كرنفال، ولعملية الإنقاذ التي تستغرق سنة أيام.

وايندر : هذه نظرية مثيرة للاهتمام جداً. إن عقلي لا يعمل بتلك الطريقة. وإذا كان يفعل ذلك، لا يمكنني الإقرار به.

ديك : قبل عدة سنوات أدليت بهذا التصريح: «نحن مثل جماعة نيترويت، الذين ينتجون سيارات، ولا يهم ما يعتقد أي شخص بالنسبة لنا». وهذا غريب إلى حد ما في أن يصدر عن شخص هو موضوع لمهرجانات وكتب ومقالات وأطروحات دكتوراه. هل ما زلت تؤمن بما قلت؟

وايندر : لم أعن ما يظنه الناس. كيف تفسر أنت هذا القول؟

ديك : أن المخرجين عمال على خط تجميع.

وايندر : ما عنيته هو أن حرفية عالية جداً مطلوبة لوضع شيء في أحد منتجات خط التجميع كيلا يظهر بمظهر أحد المنتجات بالجملة. إذا كان شخص يكتب قصيدة أو يؤلف سيمفونية، فهو يقوم بذلك بنفسه وفي الوقت الذي يختاره. أما في عملنا فنحن نقامر بمبالغ هائلة يقدمها أشخاص آخرون. هم يعطونني المبالغ لأقامر، وأنا بدوري مسؤول تجاههم. وفي وضع من هذا النوع، الحرفية المطلوبة لإنتاج شيء له قيمة - وأحياناً لإنخال شيء له قيمة خلسة - أكبر من المطلوبة حين تُعطى كل ما تريده من المال، بدون أي شروط، ويطلب منك أن تذهب إلى سالزبرغ وتعود ومعك فيلم طوله ساعتان. إذا تأخرت في جدولتي أو تجاوزت ميزانيتي، أو إذا أطلقت لنفسك العنان، فسأفلس بعد فيلمين من هذا النوع، ولن أحصل على فرصة أخرى للعمل. إذ أنه يتوجب عليّ أن أعمل شيئاً من المؤمل أنه متميز، ومن المؤمل أنه مبتكر، ولا بد في الوقت نفسه أن يكون مربحاً. وأنا شخصياً أعتقد أن أي شيء يستحق الجهد المبذول سيجد جمهوراً من نوع ما. وإذا قال أحدهم: 'هذا بالتأكيد أعظم فيلم صنع حتى الآن لكن لم يذهب أحد لمشاهدته' فهو إذن ليس بالتأكيد أعظم فيلم صنع حتى الآن.

أؤكد لك أنه تمر بي ليال لا أنام فيها وأعاني من الاقراحت بمقدار ما يتعرض له أكثر الفنانين أصالة. لكن لدي عبء إضافي. وإذا اشترى رسام قماش لوحة بدولارين ولم يعجبه ما رسمه عليه، فبإمكانه أن يلقي به في القمامة. لكن تكلفة قطعتي من القماش هي أربعة ملايين دولار، وإذا لم تعجبني، لا يمكنني أن ألقى بها في النار. بل ستعرض وستراجع وقد يكون عرضها في دور سينما فارغة. في المسرح، يستطيع المنتجون إغلاق عمل أثناء جولة تعرضه وعدم الذهاب به إلى برودواي. هذا غير ممكن لي. لقد كنت دائماً أقول إن مشكلة الأفلام هي أننا لا نستطيع إجراء اختبار في نيوهافن. وإذا كان أحد الأفلام شيئاً فهو سيعود ليلازمك ويزعجك مثل برنامج السهرة المتأخر. ورائحته الكريهة ستبقى إلى الأبد.

ثلاثة مخرجين يتحدثون عن الإخراج

كتب إدوارد دمتريك وسيدني لوميت وديفيد ماميت David Mamet جميعهم كتباً عن إخراج الأفلام بلغة غير أكاديمية يمكن للطلاب الذين يدرسون الأفلام فهمها بسهولة.

إدوارد دمتريك (عن الإخراج للشاشة)

بدأ دمتريك في العمل السينمائي بصفة فني مونتاج - أو كما يفضل أن يسمي نفسه «قطاع» - في بارامونت. وبعد ثلاث عشرة سنة من العمل التدريبي في قطع الأشرطة السينمائية، تخرّج للعمل كمخرج في سن الثامنة والعشرين. وكان نشطاً في العمل السينمائي من ١٩٣٥ إلى ١٩٧٥، إذ أخرج أفلاماً مثل جريمة قتل يا حنوتي، وحتى نهاية الزمن (١٩٤٦)، وتقاطع النيران (١٩٤٧)، وتمرد كين (١٩٥٤)، ومقاطعة ريفرتري (١٩٥٧)، وأفاريز كيني *Alvarez Kelly* (١٩٦٦). وعندما انتهت حياته المهنية السينمائية، تحول إلى التدريس. وحين أدرك أن الطلاب بحاجة إلى تعلم الحقائق العملية الخاصة بالعمل السينمائي من المحترفين، كتب سلسلة من الكتب التعليمية لدار فوكال Focal للنشر عن الإخراج والكتابة والمونتاج والتمثيل، جمعت في مجلد واحد تحت عنوان حول صنع الأفلام (دار فوكال، ١٩٨٦).

يوضح دمتريك موقفه على الصفحة الأولى من كتاب عن الإخراج: «بدون سيناريو لا يوجد فيلم». وهو لا يطرح نظرة وردية للعمل السينمائي، مقرأ بأن السيناريوهات التي تستحق أن تصبح أفلاماً قليلة. وقد يكون هذا صحيحاً إذا اعتُبر المواطن كين وشارع سنست نموذجين تقاس الأفلام الأخرى بهما. ولو كان ذلك هو الوضع، لما أمكن لصناعة السينما أن توجد. فالصناعة تحتاج إلى «منتج»، وهذا مصطلح قد يشكل مفاجأة للذين يفكرون على أساس «الفيلم» و«السينما». لكن الصناعة تفكر على أساس إشباع السوق بمنتجها. فهناك جمهور لا يريد سوى مشاهدة «أفلام»، بغض النظر عن قيمتها الفنية. ويدرك دمتريك ذلك، لكنه يستمر في إيضاح أن على المخرج، حين يحمل عبء سيناريو تعيس، أن يرفعه إلى أعلى مستوى يمكنه الوصول إليه.

كما أن دمترك يصدر على نقاط النصح التالية الموجهة للمخرجين:

١- كن موضوعياً - بغض النظر عن الضغط من الممثلين والمنتجين - بشأن التعديلات التي أجريتها في السيناريو. فالمخرج له الكلمة الأخيرة. ويورد دمترك مثال هوارد هوكس الذي كان يصور فيلماً لشركة كولومبيا، حين اتهمه رئيس الاستوديو هاري كون Harry Cohn بأنه خرج عن السيناريو. وقام هوكس - الذي شعر أن طريقته في تصوير هذه المشاهد أفضل - بمجاعة كون في الكلام وقال إنه سيلتزم بالسيناريو. شاهد كون ما صوره هوكس وكان مختلفاً. مرة أخرى طلب كون العودة إلى السيناريو. ومرة أخرى وافق هوكس، لكنه لم يغير شيئاً. عندئذ سأم كون بالأمر الواقع. وهكذا يجب أن يتمتع المخرج بثقة كافية حول رؤيته للتقديم كي يتعامل مع المنتجين الذين يفكرون بطريقة مختلفة.



إدوارد دمترك (إلى اليمين)

في مشهد تصوير أفلام الأسود الكلاسيكي جريمة فنل با طوكي (١٩٤٤)
مع نجمي الأفلام ديك باول Dick Powell وكليير تريفور Claire Trevor.

٢- تعامل بشكل ودي مع المنتجين الذين يزورون مشهد التصوير. وحين يفهمون طبيعة صنع الأفلام، فإنهم بصورة عامة يغادرون المكان بعد أن يدركوا أن وجودهم يسبب التأخير وبالتالي يزيد الميزانية.

٣- بما أن الأفعال أبلغ قولاً من الكلمات، لا تستخدم الكلام حين يكفي الفعل. وقد تسبب السيناريوهات الأصلية مشكلة، باعتبار أنها في كثير من الأحيان تُقرط في الكتابة، لذلك قلم السيناريو وتخلص من إفراطاته الأدبية، وتأكد أن يبدو كلام الممثلين مثل كلام البشر العاديين.

٤- اعمل مع فني المونتاج الذي سيعطي فيلمك الشكل المطلوب.

٥- تعذّم إيصال نواياك إلى كل شخص له علاقة بالتصوير، بمن فيهم مصمم المشاهد والمسؤولون عن الأدوات المساعدة.

٦- اعتمد على مشرف السيناريو (الذي كان يُعرّف في الماضي باسم «موظف السيناريو») الذي يسجل معلومات مثل الفترة التي تستغرقها اللقطة، وحجم الصورة (نقطة مقربة، نقطة متوسطة)، والعدسات المستخدمة، وبشكل خاص التغييرات في الملابس، للتأكد من أن الممثل (أو الممثلة) حين يخرج من أحد المشاهد سيكون مرتدياً الملابس نفسها في المشهد التالي، مع أن تصوير اللقطتين لم يكن بالترتيب. وقد تعذّم دمتريك حين كان فني مونتاج أن الأفلام لا تُصوّر بشكل متتابع أبداً.

٧- لا نفوّض سلطة المخرج للمخرج المساعد ولا لمدرّب الحوار. فالمخرج المساعد يضطلع بمهمة شاقة، وهي التصوير في المواقع، بما في ذلك اتخاذ جميع الترتيبات. ومخرج الحوار يلقن الممثلين أثناء البروفات.

٨- اختيار الممثلين هو في كثير من الأحيان قرار جماعي، لكن لا تخف من إسناد دور لممثل يخالف النوع المعروف عنه. وقد غامر دمتريك بإسناد دور المحقق السري الخاص فيليب مارلو لديك باول في فيلم جريمة قتل يا حلوئي، مع أن باول حتى ذلك الحين كان معروفاً بدور البطل الرومانسي صاحب الصوت الغنائي اللطيف.

٩- احترم أفراد طاقمك، وخاصة حين تصوّر في دولة أجنبية. تذكر ذلك إذا كنت تصوّر مشهداً في غرفة جلوس أحد الأشخاص، فقد تحتاج إلى استخدام غرفة جلوس حقيقية، وخاصة اليوم. في الحالة المثالية، يجب أن تُنشأ غرفة الجلوس حسب مواصفات المخرج، وأن يصور الفيلم في مسرح صوتي. لكن هذا قد لا يكون ممكناً في جميع الحالات.

١٠- بالنسبة للسؤال الخالد: «ما الذي يفعله المخرج؟» يجيب دمترك بكل بساطة: «إنه يجعل الممثلين يشعرون أنهم آمنون كلياً»^(١). ولولا ذلك، حتى لو كان السيناريو ممتازاً، فإن الفيلم سيعاني.

١١- تعلم شؤون العدسات، على الأقل بشكل عام. فبعدسة الـ ٥٠ مم المعيارية، كل ما يصور على بعد ٢٥ قدماً من آلة التصوير سيظهر على أنه يبعد ٢٥ قدماً عن المشاهد. ومن ناحية أخرى، حين استعمال عدسة ٢٥ مم، فالشيء المصوّر على بعد ٢٥ قدماً سيظهر على أنه على بعد ٤٠ قدماً.

١٢- لأن دمترك بدأ كفني مونتاج، فهو يتوقع أن يعرف المخرجون شيئاً عن المونتاج. لكن لا بد تفني المونتاج أن يقطع الفيلم وفق رغبات المخرج.

١٣- انتبه انتبهاً خاصاً لعيني الممثل، اللتين هما حسب قول المثل «نافتنا الروح». فالعينان يمكنهما التعبير عن عواطف لا يمكن للصورة الجانبية التعبير عنها.

سيدني لوميت (عن صنع الأفلام)

بدأ سيدني لوميت في المسرح كممثل طفل، وكان ظهوره الأول على خشبة حين كان في الرابعة. وقد ظهر في مسرحيات مثل مسرحية سيدني كينغسلي Sidney Kingsley طريق مسدود (١٩٣٥)، ومسرحية فرانز

(١) إدوارد دمترك، عن الإخراج للشاشة.

Edward Dmytryk, *On Screen Directing* (Boston: Focal Press, 1984), 55.

ويرقل Franz Werfel الطريق الأبدى (١٩٣٧)، ومسرحية وليام سارويان William Saroyan قلبي في الأراضي المرتفعة (١٩٣٩). وبعد أن قام بالخدمة العسكرية في الحرب العالمية الأولى، تحول لوميت من ممثل إلى مخرج، في المسرح أولاً، ثم في التلفزيون، وأخيراً في السينما^(١). وبقي المسرح جزءاً هاماً من حياته، لذلك يمكن فهم استمتاعه بالعمل مع ممثلين تدريبوا على خشبة المسرح، وقد أخرج عدداً من الأفلام التي كانت مسرحيات في الأصل، مثل مغرم بالمسرح (وهو نسخة من مسرحية زو أكينز Zoe Akins مجد الصباح)، والجنس الهارب من العدالة (المقتبس من مسرحية تديسي وليامز هبوط أورفيوس)، ومشهد من على الجسر (عن مسرحية آرثر ميلر)، ورحلة نهار طويلة إلى الليل (عن مسرحية يوجين أونيل)، وطانر التورس (عن مسرحية أنطون تشيكوف)، وجواد (عن مسرحية بيتر شافر)، والساحر (النسخة السينمائية من مسرحية برودواي الغنائية الموسيقية).

وقد أخرج لوميت أول أفلامه، وهو ١٢ رجلاً غاضبون، عام ١٩٥٧، وأحدث أفلامه، وهو قبل أن يعرف الشيطان أنك ميت، عام ٢٠٠٧. من الواضح أنه أحد أصحاب أطول المسيرات المهنية في تاريخ السينما.

وهذا ملخص لمفهوم لوميت عن صنع الأفلام كما عبر عنه في كتاب صنع الأفلام:

١- يوافق لوميت - الذي تعلم من العمل في المسرح أن كلمات كاتب المسرحية تعادل كتاباً مقدساً - مع دمتريك على أولوية السيناريو. لكن لوميت لا يخبر الكاتبة أبداً أن السيناريو الذي كتبه يحتاج إلى عمل، وهو بدلاً من ذلك يسأل الكاتبة: «عمّ تدور القصة؟ ما الذي رأيته؟ ماذا

(١) للاطلاع على نظرة عامة إلى مسيرة لوميت الفنية، انظر فراك كينغام، سجدني لوميت: لروياً لتقديمة والأدبية.

Frank R. Cunningham, *Sidney Lumet: Film and Literary Vision* (Lexington University Press of Kentucky, 1991).

كان مقصدك؟»^(١) وهو في النقاش مع الكاتب كثيراً ما يجد أن مقصداً آخر سيظهر، ما يمكنه من تحقيق ذلك المقصد على الشاشة. وبرغم أن على المخرج أن يحقق مقاصد الكاتب، لا بد أن يكون الكاتب عديم الأنانية إلى حد يكفي لقبول طلب المخرج قطع مشهد ما بسبب إما أنه زائد أو أنه يعوق تدفق الحكاية. احترام الكتاب ولكن لا تطلب منهم مشاهدة النتائج الأولية. فإذا كان السيناريو قد تغير، قد تضطر للتعامل مع كاتب غاضب أو محبط.

٢- لوميت مثل هتشكوك لديه رؤيا عن كيف يجب أن يبدو الفيلم قبل أن يبدأ التصوير. عند القراءة الأولى للسيناريو، يقرر ترتيب الجلوس، وذلك كي يحدث التفاعل الصحيح بين الممثلين.

٣- وهو مثل دمتريك يقر أنه صنع بعض الأفلام بدافع الحب وبعضها من أجل المال. وهذه هي الفلسفة الوحيدة التي يمكن أن يتبناها مخرج عامل أو في الواقع ممثل عامل.

٤ - ينصح لوميت من يطمح لأن يكون مخرجاً ويُعطى فرصة الوقوف خلف آلة التصوير أن يفعل ذلك دون أي تردد.

٥- يعتقد لوميت، مثل دمتريك، أنه يجب أن يتحكم المخرج تحكماً تاماً بالفيلم. وفي حين أن فني المونتاج أساسي، يجب عليه أن يخدم الفيلم، حتى لو كان فني المونتاج (مثل ديدي ألن الاستثنائية) صاحب أسلوب خاص به، فإن ذلك الأسلوب يجب أن يخدم الفيلم، وحتى ألن تعترف بذلك.

٦- وبالنسبة لاتخاذ قرار حول أي اللقطات يجب طبعها، يعترف لوميت أن هذا شيء فطري. ومن الممكن أن تكون اللقطة الأولى. لكن إذا طلب الممثل لقطة ثانية، وافق على ذلك. وإذا كان لديك شك حول أية لقطة يجب أن تستخدمها، انتظر قليلاً قبل أن تقرر.

(١) سيدني لوميت، صنع الأفلام

Sidney Lumet, *Making Movies* (New York: Vintage Books, 1995), 29.

٧- مع أن لوميت تردد في السماح بالارتجال في فيلم عصر يوم صيفي حار، فقد وافق في النهاية، وهو يقر الآن أن ٦٠ بالمائة من الفيلم كان مرتجلاً.

٨- اختر مدير تصويرك بعناية، فبعض مديري التصوير لا يمكنهم إسباغ لمسة خفيفة على الأفلام التي تحتاجها ويعطونها بدلاً من ذلك مظهراً يتنافر مع الموضوع.

٩- بالنسبة لنظرية المبدع، يعتقد لوميت أنها تنطبق على مخرج مثل هتشكوك، الذي نادراً ما غامر خارج نوع معين من الأفلام (الجاسوسية، الرجل / المرأة الخطأ، المظهر الخادع للأشياء)، والذي استكشف أعماله استكشافاً شاملاً. ويقول لوميت إن الفيلم هو نتيجة جهد مشترك، يتطلب ما يناسبه من سيناريو وممثلين ومدير تصوير ومدير فني وفني مونتاج. أما المخرج الذي صنع سلسلة واسعة النطاق من الأفلام فلا يمكن حشره في فئة ضيقة. ما هو فيلم سيدني لوميت؟ هل هو ١٢ رجلاً غاضبون أو رحلة نهار طويلة إلى الليل أو شبكة تلفزيونية (١٩٧٦) أو جواد (١٩٧٧)؟ أو مجموع أفلامه كلها؟

١٠- يدرك لوميت أيضاً ما يمكن أن تحققه العدسات، ويميز بين عدسة واسعة الزاوية وعدسة طويلة (٩مم إلى ٢٤مم) توفر عمقاً ميدانياً أكبر، والتي تتميز عن العدسة الأطول (٥٠ مم) التي تقرب الموضوع من المشاهد.

١١- تذكر أن الصوت قد تغير عبر السنوات. فأجهزة الهاتف لا ترن بالصوت العالي نفسه كما كانت في العقد الخامس والسادس من القرن العشرين. والطباعة على لوحة مفاتيح حاسوب تعطي صوتاً مختلفاً اختلافاً كلياً عما كان يصدر عن مفاتيح الآلة الكاتبة.

١٢- ختاماً، تعلم التعامل مع الاستوديوهات. قاتل من أجل الفيلم. لانهمم إلا بصنع الأفلام، وهذا هو عنوان كتاب لوميت.

ديفيد ماميت (عن إخراج الفيلم)

مع أن شهرة ماميت الأساسية تنبع من كونه كاتباً مسرحياً (على سبيل المثال مسرحيات الجاموس الأمريكي، وغلنغاري غلن روس *Glengarry Glen Ross* الحائزة على جائزة بوليتزر، وأسرع المحراث وأوليانا *Oleanna*) فهو أيضاً كاتب سيناريو يحظى بالاحترام، وهو المسؤول عن غلنغاري غلن روس (١٩٩٢) وأوليانا (١٩٩٤) والجاموس الأمريكي (١٩٩٦) وهزّ الكلب، وفنى عائلة وينسلو (١٩٩٩)، وغيرها. كما أنه كتب عدة كتب عن السينما تنتقد انتقاداً شديداً منخل هوليوود إلى صناعة الأفلام. وفي كتابه بلده الادعاء (١٩٩٦) يعتبر معظم الأفلام قمامة. وهو صريح أيضاً في كتابه عن إخراج الفيلم (١٩٩١)، المبني على سلسلة من المحاضرات التي ألقاها في جامعة كولومبيا عام ١٩٨٧، والتي اعتبر فيها أن كليات الأفلام والدراما مضیعة للوقت وحذر الطلاب من أن من المحتمل أن يصبحوا سطحيين مثل المنتج الاعتيادي الذي تصنعه الاستوديوهات، إذا باعوا أرواحهم لصناعة السينما. وبما أن هم ماميت الوحيد كان مصارحة الطلاب بالحقيقة، فهو لم يُخف شكوكه حول كليات الأفلام، رغم أن جامعة كولومبيا تقدم شهادتين في دراسة الأفلام على مستوى البكالوريوس والدراسات العليا.

وهذه هي النقاط الرئيسية في محاضراته:

١- يجب على الطلاب التوقف عن التفكير بالأفلام تفكيراً تجريبياً. قبل أن تبدأ عملية الإخراج، عليهم أن يعثروا على «الهدف الشامل»: هدف الممثل، الغاية التي يسعى الممثل إليها. ويجب أن يكون الهدف محدداً إلى درجة أنه لا يمكن تقليصه، وأنه يطنى على كل الأهداف الأخرى.

٢- «مهمة مخرج الفيلم هي أن يحكي القصة من خلال وضع صور غير مُصَرِّفة مقابل بعضها البعض»^(١). واستعمال عبارة «غير مُصَرِّفة»

(١) ديفيد ماميت، عن إخراج الفيلم

David Mamet, *On Directing Film* (New York: Vintage Books, 1991), 60.

غريب هنا. فالـتصريف هو إحداث تغيير في شكل الكلمة يؤدي إلى تغيير في المعنى. فإضافة ان إلى سيارة تجعلها مثنى، وإضافة ياء في بداية فعل حدث تحوله من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر. وما يعنيه ماميت بعبارة 'غير مصرّفة' هو أن الفيلم هو تعاقب للصور التي تتكشف في الزمن الحاضر، وهو الزمن الوحيد الذي يعرفه الفيلم. ويمكن للفيلم أن يحتوي على حالات متعددة من استرجاع الماضي التي قد لا تكون حتى متسلسلة زمنياً، كما هي الحال في المواطن كين، ولكن زمن الفيلم ليس زمن حالات استرجاع الماضي، وإنما هو الدقائق المائة والعشرون المطلوبة لحكاية قصة تشارلز فوستر كين Charles Foster Kane. واهتمام المشاهدين الرئيسي ينصب على ما سيكون الحدث التالي وليس على السنّة التي يجري فيها مشهد معين بالتحديد. وبالتدرّج إما سيتوضح ذلك أو سيتم تجاهله لأنه لا يعتبر جوهرياً.

٣- ابن فيلمك بناءً منطقياً. ب يأتي بعد أ، إما لأن ب يلي أ في الحدث أو لأن أ سبب حدوث ب. وإذا طرحت مشكلة، سيتوقع المشاهدون حلاً لها. ويجب أن يفكر الطلاب أن ماميت بالرغم من كل استخداماته اللغوية البديئة بدأ في المسرح، حيث تعلّم فن بناء الحكبة. وحتى في السيناريوهات التي كتبها يستخدم النموذج الكلاسيكي (وضع - تعقيد - حل). وإعداداته مسرحية تيرنس راتيغان Terence Rattigan فني عائلة وينسئو للشاشة وإخراجه للفيلم يلتزمان بالصيغة نفسها: وضع (اتهم باطل)، تعقيد (ردود فعل شعبية مختلطة)، حل (تبرئة). وفي وابل آخر من النقد الموجّه لهوليوود بعنوان بامبي في مواجهة غودزيلا: حول طبيعة العمل السينمائي وخرضه وممارسته^(١)، يندقي ماميت فيلم السيدة ايف (حواء) كمفهومه عن الفيلم الكامل الأوصاف، الذي يقسمه إلى ثلاثة

(١) ديفيد ماميت، بامبي في مواجهة غودزيلا

David Mamet, *Bambi vs. Godzilla* (New York: Random House, 2007).

(حواء) كمفهومة عن الفيلم الكامل الأوصاف، الذي يقسمه إلى ثلاثة فصول: المال (امرأة تمتهن الغش في لعب الورق تخطط للإيقاع بعالم برمائيات، ولكنها تغرم به)، والانتقام (ينبذها العدم بعد أن يعدم ماضيها، ولكي تستعيده تتكرر بصورة سيدة إنجليزية ذات لقب، فيتزوجها العالم، ولكنها في شهر العسل تعذبه بقائمة عشاقها السابقين، ما يدفعه لأن يسعى لطلاقها)، والمصالحة (تتخلى لاعبة الورق عن تذكرها وتعود إلى شخصيتها السابقة وتسترد العالم الذي أصبح الآن أكثر صبراً على النساء ذوات الماضي الملون).

٤- ليكن اعتمادك على السرد أقل وعلى الصورة أكثر، وهذه نصيحة مستغربة من كاتب مسرحي، ولكن ليس من كاتب سيناريوهات. في الفيلم، «الحوار هو الفترات التي توضع فوق كوب الأيس كريم»^(١). من الممكن أن يحسن الحوار الجيد الفيلم، لكن احك القصة من خلال الصور، كلما كان ذلك ممكناً. بل إن ماميت ينصح الطلاب أن يفكروا بالفيلم الذي يصنعونه كفيلم صامت، وأن يركزوا على اللقطات أكثر من التركيز على اللغة. إذا كان المشاهد ينطوي على صدم سيارة لأحد المشاة، لا توقف هذا الشخص في منتصف الشارع حين حدوث الحادث. صور الشخص وهو يعبر الشارع، وأتبعه بلقطة لشخص يراقب ذلك، وبعد ذلك لقطة للسائق مع لقطة مقربة تقدمه على الكابح، ثم لقطة لساق أحد الأشخاص تحت السيارة. إن ماميت يوضح بتفصيل المفهوم الكلاسيكي للمونتاج، كما صاغه بدوفكين Pudovkin وأيزنشتاين، وهو بالتحديد عملية تجزئة الحدث إلى مكوناته.

٥- يؤمن ماميت، مثل وايلدر، أن تعلم الإخراج ممكن: «الإخراج هو مجرد مهارة فنية. ضع قائمة لقطاتك»^(٢).

(١) ماميت، عن إخراج الفيلم، ص ٧١.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٧.

مع أن وايلندر ودمتريك ولومت وماميت يتناولون الإخراج من زوايا مختلفة، فجميعهم يتفقون على الأهمية القصوى للسيناريو ولطريقة بنائه. وفي كتاب فن الشعر، يعتبر أرسطو أن الحكمة هي أهم جزء من المسرحية، ولو وجد الفيلم في زمنه لقال الشيء نفسه عن السيناريو. وما يؤيده المخرجون الأربعة جميعاً هو في الحقيقة البنية الكلاسيكية المتمثلة في: البداية - الوسط - النهاية.

الفصل الثامن

الفيلم والأدب

فكّر بالجملة الافتتاحية لرواية توماس هاردي Thomas Hardy الكلاسيكية عودة ابن البك: «كان عصر أحد أيام السبت يقترب من وقت الشفق، والبقعة الشاسعة من البرية المفتوحة المعروفة باسم مرج إغدون Egdon Heath تظلل نفسها بازدياد لحظة بعد لحظة». يمكن لصانع أفلام مصمم على نقل رواية هاردي إلى الشاشة أن يجعل الجملة عنواناً افتتاحياً. وسيكون استعمال الصوت المرافق مدخلاً أوسع مخيلة، مع جعل العنوان الافتتاحي يُعَرِّض فوق صورة المرج عذ الشفق. لكن تبقى مشكلتان: كيف يمكن لصورة أن تخبرنا أن الوقت هو عصر يوم سبت، وأن اللون البني يطغى بشكل متزايد على مرج إغدون مع اقتراب وقت الشفق؟ المشكلة الثانية سهلة: استخدم الاستبدال التدريجي لتبيين ظلال اللون البني المتغيرة. أما «عصر يوم سبت»، فهذه مسألة أخرى. ولكن هل اليوم والوقت جوهريان؟ وإذا كانا مهمين، ألا يمكن إدخالهما في السيناريو بطريقة أخرى - ربما من خلال الحوار؟

إننا نتناول الكلمة المكتوبة بطريقة مختلفة عن تناولنا للصورة. ونحن نستمتع بلغة هاردي، ونستحضر صورتنا الخاصة بنا لمرج إغدون. ولكن ماذا عن المشاهدين الذين لم يقرأوا الرواية قط؟ ليس من المحتمل أن يقدروا إخلاص صانع الفيلم للأصل. ولم نطلب منهم ذلك؟ فهم لم يأتوا لمشاهدة رواية هاردي عودة ابن البك بل تصوير أحد الأشخاص لها.

كتب رولان بارت Roland Barthes في كتابه *S/Z* أن «هذف... الأديب... هو وقف القارئ عن أن يكون مستهلكاً، وجعله منتجاً للنص»^(١). وهذا أحد معتقدات نقد استجابة القارئ، وهو مدخل اكتسب شعبية في العقد الثامن من القرن العشرين. وفرضية هذا النقد الرئيسية هي أن النص ليس مفعولاً به بل فاعلاً، ليس سلبياً بل فاعلاً، وأن القارئ فاعل، وليس متلقياً. فالقارئ (أو القارئة) يصبح داخلاً في النص إلى حد أن يكاد أن يكون شريكاً في التأليف، يوّد النص ويستجيب له، بل ربما يكمل ما يترك بدون قول ويوضح ما يكون ملتبساً. والقارئ المثالي هو قارئ نشط يدخل النص بالنسبة له إلى الوجود أثناء قراءته. فالقارئ يُفعل النص، الذي بدوره يؤثر في القارئ. افترض أن أحدهم سألك عما تفعل بينما كنت تقرأ. إن ستانلي فيش Stanley Fish يأمل أن تجيبه: «إنني أقرأ»، وبذلك توحي أن القراءة هي... شيء نفعه^(٢). تبدأ رواية جين أوستن كبرياء ونحيز بوحدة من أشهر الجمل في الأدب القصصي: «من الحقائق التي يقر بها الجميع أنه لا بد أن يكون الرجل العازب الذي يمتلك ثروة جيدة بحاجة إلى زوجة». وفي السينما يمكن أن تصبح الجملة عنواناً افتتاحياً أو يقرأها صوت مرافق، ومع ذلك، فهي لم تُستخدَم في أي من النسختين السينمائيتين الموزعتين في ١٩٤٠ و ٢٠٠٥. لكن القارئ المنجذب انجذاباً نشطاً قد يتوقف برهة بعد الجملة الافتتاحية، شاعراً أن المؤلفة تتكلم كمرجع عن عالم مألوف لها. كما قد يستبين القارئ لهجة لعبية في صوت المؤلفة، كما لو أن أوستن تجد هذا المجتمع مضحكاً. ولا يستطيع الفيلم أن يفعل ما تفعله الرواية أو القصة القصيرة، والعكس صحيح. لكن مع ذلك يمكننا أن نطبّق على الفيلم المعايير نفسها التي

(١) رولان بارت، *S/Z*، ترجمة ريتشارد ميلر.

Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang 1974), 4.

(٢) ستانلي فيش، هل يوجد كتاب مقرر لهذا الفصل؟ مرجوعة لجماعات المفسرة.

Stanley Fish, *Is There a Text in This Cause? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge: Harvard University Press, 1980), 22.

نستخدمها في تحليل عمل أدبي (الشكل، الإيقاع، الصور، استخدام الرمز).
بالتبع قد تكون المعايير هي نفسها، لكن المنهج مختلف. فإيقاع الفيلم يحدد
بالطريقة التي يجري مونتاجه فيها، وليس من خلال تناوب المقاطع المشددة
النيرة وغير المشددة^(*)، كما في الشعر، أو من خلال تعاقب السرد والوصف،
كما في الأدب القصصي، أو من خلال تقدم الحدث عبر الحوار، كما في
المسرحية.

والشكل في الفيلم مستقى جزئياً من الألب وجزئياً من الفنون المرئية.
والألب يعني ضمناً شيئاً مكتوباً، وبالتالي فالسيناريو قد يكون «أدبياً» بالمعنى
الأساسي جداً، لأنه نص مكتوب، ولكن نادراً ما يكون أدبياً بمعنى كونه عملاً
أدبياً كلاسيكياً. ومن جهة أخرى، قد يكون أحد الأفلام عملاً من أعمال الفن
السينمائي، لكن سيناريو ذلك الفيلم لا يمكن أن يُعتبر عملاً أدبياً. وفي الواقع،
مع أن السيناريوهات المنشورة التي كتبها إنغمار برغمان وهارولد بنتر
وودي آلن قد تشبه الألب في قراعتها (أو على الأقل تشبه المسرحيات)، فهي
ليست دائماً أدلة للأفلام الحقيقية يمكن الاعتماد عليها. وفي سيناريو برغمان
عبر الزجاج، بشكل مظلم، يجرح مارتن إصبغه الذي يبدأ بالنزف، وعذ ذلك
تبدأ زوجته كارن بمصّ الدم من الجرح. وحسب الوصف الوارد في
السيناريو: «تمصّ كارن الدم، وتظنر إليه، وتمصّ مرة أخرى، ثم فجأة
يملؤها الحماس». أما في الفيلم، فمارتن يجرح إصبغه، وتقبّلها كارن. من
المحتمل أن برغمان تصوّر المشهد بشكل مختلف حين كتبه. وحين أخرجه
قرر أن يكون الجرح بسيطاً بدلاً من مصّ الدم، وبما أنه سبق أن بيّن سلوك
كارن الغريب، أدرك أن الوقت غير مناسب للكشف عن الانقسام في شخصية
كارن. ومن المحتمل أن يتضمن الفيلم مشاهد غير موجودة في السيناريو
المنشور، وعادة يكون كذلك.

(*) هذا التناوب هو أساس الوزن في معظم الشعر المكتوب باللغة الإنجليزية، وهو بذلك
يوزي التفعيلة في الشعر العربي.
(المترجم)

السيناريو مثل نص الأوبرا المكتوب. وفي حين أن أعمال الأوبرا العظيمة قد تكون كثيرة، فلا توجد سوى قلة من النصوص الأوبرالية التي تستحق الدراسة كأعمال أدبية. وكما يحتاج نص الأوبرا إلى الموسيقى، يحتاج السيناريو إلى تصوير.

أساليب أدبية

السيناريو هو كما يعني المصطلح ضمناً مسرحية(*) - مسرحية مكتوبة نشأته. ويمكن للفيلم أن يكون له كالمسرحية مقدمة وخاتمة. في الفيلم، قد تظهر المقدمة على شكل عنوان افتتاحي أو على شكل دراما ترافق قائمة الأسماء الرئيسية أو تسبقها. ومقاطع العنوان الافتتاحي وقائمة الأسماء وما يسبق تلك القائمة هي بالطبع خاصة بالفيلم، ومع ذلك فهي مقدمات - في إحدى الحالتين، مقدمة تدخل فيها الكلمة المكتوبة، وفي الحالة الأخرى، مقدمة تعتمد على الحدث المرئي.

كما أن الفيلم يشترك مع الأدب القصصي في أساليب معينة، مثل استرجاع الماضي، والقفز إلى المستقبل، ووجهة النظر.

استرجاع الماضي

في الملحمة القديمة، كان أسلوب الاسترجاع للماضي هو طريقة الشاعر في إدخال مادة ضمن حكايته لا يمكن إضافتها بأية وسيلة أخرى. ومن قبيل المثال، تبدأ الأوديسة بعد عشر سنوات من انتهاء حرب طروادة، ولذلك فإن هوميروس يصف مغامرات أوديسيوس (أوليس) بعد الحرب بتوفير مناسبة للبطل، هي في الواقع مأدبة، حيث يمكن من أن يقصها. وفي الإنياذة يقاد فرجيل هوميروس بجعل أneas يلخص سنواته السبع في الخارج أثناء وجوده في مأدبة.

(*) بالإنجليزية screenplay التي تعني سيناريو مؤلفة من مقطعين يعنيان حرفياً «مسرحية شاشة».

(المترجم)

وكان استرجاع الماضي ولا يزال أداة مفضلة لدى المؤلفين الذين يفضلون البدء في منتصف الحدث أو الذين يفضلون العمل من الحاضر والرجوع إلى الماضي. وفي الفيلم يؤدي استرجاع الماضي - الذي يمكن إدخاله باختفاء بطيء وظهور بطيء، أو استبدال تدريجي، أو مسح، أو القطع السريع الذي يعتبر من صفات السينما المعاصرة - ثلاث وظائف أساسية، فهو يوفر معلومات لا تتوافر إلا به، أو يضع حادثاً من الماضي في صيغة درامية أثناء روايته، أو يشرح الرابط بين الماضي والحاضر حين لا يمكن لأي من الشخصيات أن يفعل ذلك.

النوع الأول من استرجاع الماضي هو الأكثر وضوحاً. على سبيل المثال: بدون مقاطع استرجاع الماضي في فيلم آسف، الرقم خطأ لا يمكننا أبداً معرفة السبب الذي جعل الزوج يخطط لقتل زوجته الثرية. ومسرحية تيتسي وليامز فجأة في الصيف الماضي ذات الفصل الواحد تنتهي بمونولوج كاترين هوللي Catherine Holly عن موت ابن عمها سباستيان Sebastian، الذي التهم لحمه الصبيان الذين كان يراودهم عن أنفسهم وربما يفسدهم. وحين كان جوزيف مانكوييتز يخطط لصنع الفيلم في عام ١٩٥٩، قرر أن يرصع مونولوج كاترين (إليزابيث تيلر Elizabeth Taylor) بلقطات لصبية يتوسلون إلى سباستيان للحصول على الطعام أثناء جلوسه في مطعم في الهواء الطلق، وللشواطئ التي كان سباستيان يتردد عليها، وكاترين في مايوه أبيض يكشف جسمها جعلها سباستيان ترتديه لجلب الاهتمام. وهذا استرجاع للماضي شديد التعقيد. أحياناً يظهر وجه كاترين وحتى فيها على يمين الإطار أثناء سردها التفاصيل الشعبية لموت ابن عمها. وأثناء قيام كاترين بهذا، يظهر ما ترويه ظهوراً تدريجياً وراءها، ويظهر وجهها في عرض مزدوج مع الصورة.

ليست جميع أمثلة استرجاع الماضي ذكريات. وفيلم العراب، الجزء الثاني هو فيلم استرجاع للماضي، لكنه ليس فيلم ذكريات، فلا أحد يتذكر الماضي، إذ لا أحد يعرف ما يكفي عنه. والغرض من هذا الجزء الثاني من العراب هو دمج حياة فيتو كورنيوني وابنه مايكل. وبما أن فيتو ميت حين يبدأ الفيلم فإن قصته تروى على شكل استرجاع للماضي. العراب، الجزء الثاني هو

إذن مثال على الاسترجاع غير الشخصي للماضي، الذي لا ينتج عن استغراق في ذكريات الماضي أو عن استنطاق أو تحقيق، بل هو دمج للماضي والحاضر تحت إشراف عقل مركزي يمكن تسميته صانع الفيلم الشامل المعرفة. وفيلم ستانلي دونن اثنان للطريق (١٩٦٧) هو مثال جيد عن الاسترجاع غير الشخصي للماضي، إذ تتخلل رحلة زوجين إلى أوروبا قُطوع تصور حوادث من رحلاتهما السابقة. ولأن الماضي والحاضر منسوجان معاً بمهارة فائقة، فإننا لا نسأل أبداً عن الشخص الذي يتذكر، أكانت الزوجة (أودري هيبورن) أو الزوج (ألبرت فيني Albert Finney).

ومع أن حالات استرجاع الماضي التذكيرية شائعة، فمن الممكن أن يكون حافظها ضعيفاً. أحياناً لا تكاد إحدى الشخصيات تكفوه بالكلمات: «يبدو وكأن البارحة هو اليوم الذي...»، حين يخفي الحاضر تدريجياً ويظهر الماضي تدريجياً أيضاً. وبعض أفضل حالات استرجاع الماضي من الذاكرة يسببها شيء معين. في فيلم كيتي فويل *Kitty Foyle* (١٩٤٠)، مثقلة كتب زجاجية فيها صورة فتاة على زلاجة هي المحفز لذكريات كيتي، وفي فيلم أنثودة بنس واحد، تطلق أسطوانة فونوغراف ذكريات امرأة عن زوجها، وفي فيلم القوة الوحشية، تسبب صورة امرأة على تقويم أن يتذكر أربعة سجناء النساء في حياتهم.

كثيراً ما تكون استرجاعات الماضي قُطوعاً سريعة. في فيلم جبل بروكباك (٢٠٠٥)، يخاطر إنيس نيل مار Ennis Del Mar (هيث لجر Heath Ledger) زوجة صديقه وعشيقه السابق جاك تويست Jack Twist (جيك غيلنهال Jake Gyllenhaal) بعد أن يعلم أن جيك ميت. وتقاطع رواية الزوجة عن موت زوجها لقطة استرجاعية تصور ما يبدو أنه حدث فعلاً، وهو أبشع جداً من روايتها.

القفز إلى المستقبل

من الأدوات التي اكتسبت شعبية بين صانعي الأفلام بدءاً من العقد السابع من القرن العشرين القفز إلى المستقبل، الذي يُعرض فيه جانب من حادثة ما قبل حدوثه. والقفز إلى المستقبل هو من الأقرباء البعيدي القرابة

للتلميح إلى المستقبل، وهو أداة أدبية فيه حادثة معينة تنذر أو تبشر بحادثة أخرى، أو تعطي إشارة ما إلى حادث سيحدث قبل حدوثه الفعلي. والسلف الحقيقي للقفز إلى المستقبل هو التوقع *prolepsis*، وهو أسلوب بلاغي يتوقع فيه المتكلم اعتراضاً حتى قبل أن يبديه أحد ويجيب عليه.

وبسبب قوة أدوات التوقع التنبؤية القوية، يمكن أن تكون درامية تماماً. في فيلم جورج ستيفنس أعظم قصة رويت على الإطلاق (١٩٦٥)، بعد أن يسلم بونتيوس بيلاي يسوع المسيح لكي يُصنَّب، يُسمع صوت من خارج آلة التصوير وهو يقول، «وقد عانى تحت حكم بونتيوس بيلاي». وهي لحظة أسرة في الفيلم: فهذا وصف لحادث تاريخي باستشهاد من «عقيدة الحواريين»، التي لم تكن قد كتبت بعد. وفي كثير من الأحيان يحتوي العنوان الرئيسي للفيلم على تلميح للمستقبل. أثناء ظهور قائمة الأسماء في فيلم المخرب، ينتقل ظل المخرب من يمين الإطار إلى مركزه. وفي فيلم تعويض مزدوج، يستعمل بيلي وايلدر الأسلوب نفسه الذي يكون فيه الشخص المظلل على عكازين، ما ينبئ بمحاولة بائع بوليصات التأمين انتحال شخصية الرجل الذي قتله والذي كان يستعمل عكازين بسبب كون رجله مكسورة.

أحياناً ما يبدو أنه قفز إلى الأمام ليس كذلك. فأتساءل مجرى قصة فيلم إتهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟ (١٩٦٩)، يتحدث الراوية (مايكل سارازين Michael Sarrazin) إلى آلة التصوير مباشرة، أم هل هو يتحدث إلى شخص لا نراه؟ في النهاية، نكتشف أنه يتحدث إلى قاضٍ يُشرح له السبب في أنه أطلق الرصاص على غلوريا Gloria (جين فوندا) بناءً على طلبها. والقفزات إلى المستقبل في يقتلون الجياد تنجح لأنها من وجهة نظر المشاهدين تقع في المستقبل، لكنها من وجهة نظر الراوية هي جزء من الماضي. ولدى الاستعادة، يتضح أن الفيلم بأكمله هو استرجاع للماضي يروي للقاضي.

ويمكن أن يكون لإحدى اللقطات تأثير القفز إلى المستقبل مع أنها في الواقع تعليق على حادثة مضت. فبعد منتصف فيلم قصة أديل هـ. (١٩٧٥)، يُدخل فرانسوا تروفو لقطة لأديل في جزيرة غويرنسي Guernsey وهي واقفة

من نفسها ثقة مجيدة أثناء استعدادها للإبحار إلى هاليفاكس لاسترجاع عواطف الملازم بنسون Pinson. ويتميز صوتها بالثقة نفسها: «هذا الشيء الذي لا يصدق - أن شابة ستسير فوق البحر، من العالم القديم إلى العالم الجديد لالتحاق بحبيبها - هذا شيء سأحققه». من الواضح أن أدل هذه مختلفة عن التي عرفناها من قبل، باعتبار أن الفيلم يبدأ بوصولها في هاليفاكس. واللقطة موضوعة كمؤشر يدل على نهاية بحث أدل غير المثمر وبداية انحدارها إلى الجنون. لو أن اللقطة ظهرت في البداية، لكانت مجرد مقدمة. ولأنها ظهرت في المكان المشار إليه، فهي تتمتع بقوة السخرية الدرامية: فأدل قامت برحلة من العالم القديم إلى العالم الجديد، لكنها كانت أيضاً رحلة من الهوس إلى انحطاطها الذي جلبته على نفسها. وفي نهاية الفيلم، يكرر تروفو اللقطة، وهذه المرة تكون ألوانها مستنزفة وتبدو كصورة فوتوغرافية قديمة. ورحلة أدل الآن هي مجرد ذكرى من الذكريات.

وجهة النظر

مثل العمل الألبني، يمكن أن يُروى الفيلم بضمير المتكلم أو بضمير الغائب. وناذر جداً هو الفيلم الذي يستخدم ضمير المتكلم ويحكيه شخص يستعمل ضمير «أنا» يبدأ الحديث منذ البداية ويستمر حتى النهاية تماماً، كما يفعل بيب Pip في رواية ديكنز Dickens توقعات كبيرة وروكنتان في رواية جان بول سارتر الغثيان. ما يحدث في الفيلم عادة هو أن ضمير «أنا» يُسمع في البداية وربما بشكل متقطع بعد ذلك. وقد يبدو الفيلم شبه الوثائقي استثناءً، باعتبار أن من الممكن له استعمال ضمير المتكلم بصورة متواصلة، لكن الراوية ليس شخصية، بل هو صوت بلا جسد. وحين يتدخل الصوت بين فترة وأخرى، فإنه يقوم بوظيفة مشابهة للاختفاء التدريجي، أي إنه يقسم الفيلم إلى كتل سردية.

يحدث شيء مماثل في فيلم أيام الراديو، الذي يروي شخص بالغ لا يظهر على الشاشة إلا وهو طفل. وإذا كان أيام الراديو يتمتع بصفة أدبية بارزة وبيدو وكأنه قصة قصيرة مصورة، فذلك لأن الرواية بضمير المتكلم تجلب الانتباه

لذفسها بصفتها حكاية. وتواجه الرواية بضمير المتكلم مشكلة مصداقية إذا روى المتكلم شيئاً لم يكن بإمكانه الاطلاع عليه. وعلى الرغم من أن أيام الراديو فيلم ممتاز، فحتى وودي آلن واجه مشكلة تفسير كيف يمكن لصبي في المدرسة الابتدائية أن يعرف ما يعرفه.

ولا يحتاج الفيلم لسرد باستعمال ضمير «أنا» كي يحقق مؤثر ضمير المتكلم، إذ يمكن للفيلم أن يستخدم آلة تصوير ذاتية، تقوم بوظيفة إحدى الشخصيات بحيث أننا ندرك وجود «أنا» و«عين»^(*). وفي أفلام الضرب والطعن بالسكاكين، حين تنظر آلة التصوير من الخارج إلى الداخل عبر إحدى النوافذ، فهي في الوقت نفسه «أنا» (المفترس) و«عين» (عين المفترس التي تصبح حين توسيعها عيننا نحن).

والصوت يمكن أن يكون ذاتياً أيضاً، فحين نسمع إحدى الشخصيات شيئاً، يصبح «أنا» يخبرنا «نحن» ما يفكر به أو يسمعه. في فيلم عربية اسمها الرغبة، نسمع بلاش صوت طليقة مسدس لا يستطيع سماعها أحد غيرها. وهي تربط الصوت بشيء لا يمكنها أن تمحيه من ذاكرتها، وهو انتحار زوجها. ونحن نسمع الطليقة لأنه أتيح لنا الاطلاع على شعورها.

ومن الضروري أن نتذكر أن السرد بالصوت المرافق لا يعني بالضرورة فيلماً مروياً بضمير المتكلم. وبما أن الصوت يذهب ويعود، يمكننا حتى أن ننسى وجود الرواية. ففي الفيلم، يوجد إما سرد بضمير المتكلم، أو بدلاً منه آلة تصوير ذاتية وصوت ذاتي. لكن السرد بضمير الغائب في الأفلام يحتاج إلى آلة تصوير شاملة المعرفة، مشابهة للرواية الشاملة المعرفة في الأدب.

الرواية الشاملة المعرفة. في الأدب القصصي، يستعمل الرواية الشاملة المعرفة بضمير غائب في روايته للقصة، ويتحرك من مكان إلى مكان ومن زمن إلى زمن ومن شخصية إلى شخصية، كاشفاً تفاصيل ومخفياً تفاصيل

(المترجم)

(*) كلمتا I (أنا) و eye (عين) لهما اللفظ نفسه.

أخرى كما يشاء^(١). والمعادل السينمائي، وهو آلة التصوير الشاملة المعرفة، تُشاهد على أفضل وجه في الأفلام ذات الحبات المتعددة التي تنتقل في الزمن إلى الأمام وإلى الخلف. وحين تكون آلة التصوير شاملة المعرفة فهي تتصرف إلى حد كبير مثل المؤلف الشامل المعرفة. آلة التصوير في فيلم ناشفيل شاملة المعرفة. فهي تترك حادثة على الطريق العام وتنتقل إلى مستشفى لتتظر إلى مغنٍ يغني الأغاني الريفية وهو يستعيد عافيته بعد انقيار عصبي. وهي تترك بيتاً خاصاً وتنتقل إلى حانة محلية، وتترك نادياً ليلياً لتنتقل إلى حافلة يسمح فيها بالتدخين، وتترك كنيسة لتنتقل إلى «مقبرة» سيارات^(*).

ويمكن للرواة ذوي المعرفة الشاملة أن يصدروا حكماً حول ما يرونه، أو أن يمتنعوا عن إصدار حكم. وهذا صحيح أيضاً عن آلة التصوير لأن شمول المعرفة لا يعني الحياد. في فيلم يوم الجراد يجلس هومر سمبسون Homer Simpson (دونالد سذرلاند Donald Sutherland) في الباحة الخلفية من بيته في هوليوود. تسقط برتقالة من غصن يراففها صوت ثمرة ناضجة. وفي الباحة فوقه تتظر امرأة إلى هذا المشهد من الهدوء الشبيه بهدوء العالم الآخر. وجهها يتصف بالنضج المفرط الذي تتصف به الثمار المتعفة. ثم تكل آلة التصوير شيئاً، لكنها بالانتقال من هومر إلى المرأة تبدي تعديها الخاص عن علاقة هوليوود مع الأشخاص الذين يتشمسون في وهج صيفها الأبدي والذين يتفسخون فيه.

وبدلاً من الانتقال جيئةً وذهاباً بين الشخصيات، يمكن للمؤلفين اختيار إحداها وجعلها «مركز الشعور»، حسب تعبير هنري جيمس. في الفيلم، تتجح طريقة «العكس» نجاحاً جيداً حين يتضمن السيناريو شخصية واقعة في شرك تخيلاتنا أو

(١) المصطلحات المستخدمة في باقي هذا الفصل مأخوذة من كتاب وين بوث، علم بيان الألب القصصي.

Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961).

(المترجم)

(*) موقع تجميع السيارات العاجزة عن العمل.

هي ضحية للعصاب الذي تعاني منه. في عطلة نهاية الأسبوع الضائعة، يأخذنا بيلى وايلدر إلى وعي دون Don (راي ميلاند) المدمن على الكحول. ونحن نشارك دون في تجاربه حتى حين يكون تصويرها موضوعياً، كما هي الحال في كثير من الأحيان. في بدايات الفيلم، يحضر دون أداء لأوبرا فردي لا تراثيات، ويشعر بحافز ملح لأن يشرب أثناء «أغنية الشرب» في الفصل الأول. يقطع وايلدر من دون إلى المسرح حيث تشرب فيوليتا وألفريدو كل منهما نخب الآخر، ثم يعود إلى دون. إلى هنا آلة التصوير موضوعية: ما يراه دون على خشبة المسرح هو ما يراه كل شخص آخر من الجمهور. لكن ليس كل شخص آخر من الجمهور مدمن مسكرات، لذلك يتيح وايلدر لآلة التصوير أن تصبح ذاتية عند هذه النقطة، حين يرى دون صورة مركبة فوق صورة المسرح تظهر فيها غرفة المعاطف التي ترك فيها معطفه الواقى من المطر، وفي أحد جيوبه زجاجة. لذلك نفهم بوضوح رغبته القوية والتأثير الذي أحدثته «أغنية الشرب» فيه.

المؤلف الضمني. في كتاب علم بيان الأدب القصصي، يصف وين بوث Wayne C. Booth نوعاً من الأدب القصصي مكتوباً على نحو لا شخصي إلى حد أنه يبدو بلا مؤلف. في قصة إرنست همنغواي القصيرة «القتلة»، يبدو أن المؤلف ألغى نفسه الفعلية وابتدع نفساً أخرى تعمل وسيطاً بين إرنست همنغواي والقصة التي تحمل اسمه. كذلك يستطيع صانعو الأفلام أن يكتبوا مشاعرهم الشخصية لمنعها من التدخل بالفيلم. ففي كثير من الأحيان، ينتج عن نفس المؤلف الثانية، أو مدخل المؤلف الضمني، فيلم لا شخصي لأن هذا المدخل لا يشجع على التدخل العاطفي وبصورة عامة لا يصل إلى مستوى عالٍ من الحدة العاطفية. باري ليندون فيلم من هذا النوع. فأولاً هو عمل ستانلي كوبريك وليس عمل مؤلف الرواية وليام ميكيس ثاكارى William Makepeace Thackeray، ولم يكتب كوبريك بإنجازه وإخراجه، بل كتب السيناريو أيضاً. ويبقى كوبريك مبتعداً عن شخصياته، لكنه لا ينأى بنفسه عنها. فمدخل المؤلف الضمني ليس تجنباً عاطفياً. وكوبريك أكثر اهتماماً بشخصياته كتجسيد لعصرهم من الاهتمام بهم ككائنات بشرية.



ضوء الشموع المشهور في فيلم باري ليندون.
صُوِّرَت جميع المشاهد الشموع بعدسة Zeiss خاصة وبنور طبيعي كلياً.

إعداد رواية ثاكاري باري ليندون للشاشة تطلب من كوبريك أن يعمل مع رواية كتبت في القرن التاسع عشر لكن أحداثها تجري في القرن السابق. لهذا السبب لا بد أن تكون النغمة فيكتورية والجو الكلاسيكية المحدث. وقد حقق كوبريك بيئة من القرن الثامن عشر بتأطير المشاهد بأسلوب لوحات تلك الحقبة - واتو ونيز وغينزبورو Watteau, Dayes, and Gainsborough - وبمزاوجتها مع مختارات من باخ وهاندل وفالدي وموزارت. كما أعاد تكوين نغمة فيكتورية باستخدام رواية من خارج آلة التصوير صوته مُتَعَالٍ على نحو مناسب.

مشاهدة باري ليندون تشبه مشاهدة لوحة. فاللوحة العظيمة تجذب المشاهد إليها، ولكن حين يصبح المشاهد وجهاً لوجه معها، فإنه بدافع فطري يخطو إلى الوراء ليرأها من مسافة كافية. ويستخدم كوبريك الأسلوب نفسه. فهو يبدأ بذقطة مقرّبة ثم يبتعد ببطء. وفيلم باري ليندون شبيه بجولة في متاحف العالم الكبرى. ووهج نور الشموع ليس السديم الدخاني المعهود في معظم الأفلام، فالعدسات المبتدعة خصيصاً لهذا الغرض تعطي نور الشموع في باري ليندون مظهر الذهب المذاب. ويندفع النور كالتوفان من نافذة ليس على شكل مخروطات أنيقة من الأنوار المسلّطة بل على شكل تنفق مفاجئ من القضة.

ولإنجاز جمال من هذا القبيل، اضطر كوبريك إلى التضحية بقدر معين من العاطفة. هناك أفلام تبدو نابعة من قلب صانعها، وكأنه يتماهى مع المادة بطريقة تجعلنا نشعر بمشاركة مماثلة. وصحيح أن هذا الشعور شعور ذاتي. لكن يجب أن نتذكر من النظر إلى فيلم ونقول: «إن صانع الفيلم يشعر شعوراً قوياً حول هذا المشروع بحيث أن النتيجة تبدو شخصية، بل وحتى نابعة من السيرة الذاتية». وضمن مجموعة أعمال هتشكوك، تبدو أفلام مثل الحبل ونوبة زعر كما لو أن آلة التصوير هي التي ابتدعتها. وتتميز أفلام أخرى مثل سبي السمعة والثقافة الخفية والدوامة - وحتى سايكو - بتعاطف خاص مع الوضع الإنساني لا يمكن كشفه إلا بعد إزالة القشرة الخارجية.

النقل إلى السينما (الفيلم المأخوذ من مصادر أخرى)

يصبح التمييز بين الفيلم والأدب ضبابياً بشكل خاص حين يكون الفيلم مأخوذاً من رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية. وهذا النقل إلى السينما يثير أكبر قدر من الانتقاد لأن العمل الأصلي يصبح المقياس الذي تقارن النسخة الفيلمية به، ومن هنا التهمة المكررة في كثير من الأحيان، «حسن، لم يكن هذا هو الكتاب [أو المسرحية]». ولا يوجد سوى جواب واحد على هذه التهمة: لم يكن ذلك هو القصد. فالنقل إلى فيلم هو نسخة، وليس النسخة. بل إن رواية أو مسرحية ما يمكن أن تلهم عدة نسخ فيلمية. أي من أفلام شبح الأوبرا هو النسخة [المرجعية] من رواية غاستو لورو Gaston Leroux شبح الأوبرا، هل هي نسخة عام ١٩٢٥ أم نسخة عام ١٩٤٣ أم نسخة عام ١٩٦٢؟ ومقارنة جورج بلوستون George Bluestone بين لوحة مرسومة تصور حدثاً تاريخياً والحدث نفسه لها صلة بموضوعنا؛ فالنقل إلى السينما «يصبح شيئاً مختلفاً بالمعنى نفسه الذي تصبح فيه لوحة تاريخية مختلفة عن الحدث التاريخي الذي توضحه»^(١).

(١) جورج بلوستون، روايات تحولت إلى أفلام.

George Bluestone, *Novels into Film* (Berkeley: University of California Press 1968), 5.

ستختلف النسخة الفيلمية دائماً عن الأصل. وإلا فما الدافع لأن يحول صانع الفيلم عملاً إلى فيلم، ولم نتوقع من المشاهدين مشاهدته إذا كانوا قد قرؤوا الكتاب أو حضروا المسرحية؟ لا بد أن تكون النسخة الفيلمية مختلفة - ولكن أي اختلاف؟ في الحالة المثالية، يجب أن تحافظ على جوهر العمل الأصلي، حتى وإن تغيرت تفاصيل الحبكة والشخصيات أو حذف، وأضيفت تفاصيل وشخصيات جديدة، أو حتى حين تكون النهاية معاكسة لنهاية الأصل. ومن جهة أخرى، يمكن للفيلم أن يتبع الأصل حرفياً ومع ذلك يفكر إلى روحه.

أحد الأفلام الذي التزم بالأصل ومع ذلك أصبح عملاً عن أعمال الفن السينمائي هو فيلم الأخوين كوين نيس بدأً لكبار السن، المأخوذ عن رواية كورماك مكارثي Cormack McCarthy، الذي تنحصر الحكاية فيه بين مقدمة وخاتمة. في المقدمة يتذكر مسؤول الأمن في بلدة في تكساس حادثة إعدام فتى في التاسعة عشرة غير نادم على أفعاله في غرفة الغاز. ولا يستطيع مسؤول الأمن فهم السبب الذي دفع الشاب إلى الاعتراف بأنه كان يخطط دائماً لقتل شخص ما. وفي الخاتمة، يتذكر مسؤول الأمن حلاً مريحاً عن والده. في النسخة الفيلمية، حافظ الأخوان كوين على الحكاية المؤطرة، وجعلها أقل إبهاماً. فالمقدمة والخاتمة تستخدمان الصوت المرافق. في المقدمة، يربط مسؤول الأمن (تومي لي جونز Tommy Lee Jones) نفسه بوالده وجدده، وكلاهما من رجال القانون (وهذا تفصيل مختلف عن الرواية). ولكن مسؤول الأمن، في نقل صادق عن الرواية، يدرك وجود «نبي دمار على قيد الحياة» في المنطقة، وهو كاره لمواجهته. ولا يواجهه. لكن آخرين يواجهونه، ما يسبب هلاكهم. وكما في الرواية، تغلف المقدمة والخاتمة حكاية عن شر لا يستطيع مسؤول الأمن استيعابه. ومن المحتمل أن الأخوين كوين كانا يأملان في فيلمهما مساعدة المشاهدين على فهم ما يسميه وليام غولدنغ William Golding في روايته ربّ الذباب «ظلمة قلب الإنسان»، أي تلك الأماكن المظلمة في داخل قاتل عديم الرحمة مثل تشيغر Chigurh (جافير باردم Javier Bardem)، الذي يحدد قذف قطعة معدنية بالنسبة له ما إذا كان شخص ما سيحيا أو سيموت. وإضافة إلى ذلك قد يتعلم المشاهدون



السيد هايد (فردريك مارش) على وشك أن يخدق آيفي (مريام هوبكز) في فيلم
روبن ماموليان للدكتور جيكل والسيد هايد (١٩٣٢) المبني بتصريف على رواية
روبرت لويس ستيفنسون التي لا توجد فيها شخصية آيفي.

أن الحاجة لا تستدعي أن تجد كل قصة حلاً. ما الذي يحدث بالضبط
لديغز، «نبي دمار الحي»؟ لا نعرف، ولكن إذا خلد البشر نفسه، فسيكون له
أنبياء دائماً.

ينبغي على صانع الفيلم أن يعتبر المصدر الأدبي مثل مخطط هندسي إما
يلتزم به أو يغير فيه تغييراً جذرياً للالتزام برؤية صانع الفيلم. وقد صورت
رواية روبرت لويس ستيفنسون القصيرة الدكتور جيكل والسيد هايد للشاشة مرات
كثيرة، ولكن ليس بالطريقة التي كتبها ستيفنسون بها. فالتقل المخلص لها سينتج
فيلمًا لا يثير الاهتمام بتاتاً، لأسباب مختلفة. فليست هناك نساء في القصة، التي
هي في الحقيقة دراسة للأشخاص البدلاء. ليس جيكل وهايد وحدهما بديلين
(هايد هو الجانب المظلم من جيكل)، بل هذا ينطبق أيضاً على رجلين آخرين
من الشخصيات هما أترسون Utterson وإنفيلد Enfield، فأترسون هو محام
محافظ مضجر، بينما إنفيلد - الذي هو «قريب بعيد القرابة» - هو العكس كلياً،

منفتح ومحب للبهجة والسرور. ولمنزل جيكل ببيله أيضاً، فالواجهة سارة، لكن الباب الخلفي، الذي يستعمله هايد، له مظهر شرير. والثالث الأخير من الرواية يتألف من رسالتين: رواية السيد لانيسون Lanyson كشاهد عيان على القوة التحويلية للعقار الذي قام جيكل بتحضيره ليحول نفسه إلى السيد هايد، و«بيان الحالة» الذي كتبه جيكل وشرح فيه أسباب تجربته الهادفة إلى فصل طبيعتي الجنس البشري.

في نسخة روبن ماموليان الفيلمية الموزعة عام ١٩٣٢، وهي أفضل النسخ، يُستبدل أترسون وإذفيلد بامرأتين: خطيبة جيكل موريبيل Muriel وعشيقة هايد آيفي. ويبقي بول Poole خادم جيكل، ويتحول كارو Carew أحد ضحايا هايد في الرواية إلى والد موريبيل. وقد أتاحت المرأة لماموليان وكتابه أن يخفوا نصاً تحتياً جنسياً: رغبة جيكل في استكشاف جانبه الجنسي، وهو ما لا يستطيعه طبيب محترم، لكنه ممكن له بصفته هايد السيئ السمعة. وهناك مغزى في أن جيكل يتناول العقار بعد أن يصادق المومس آيفي، وصورة ساقها تتدلى من جانب السرير تبقى طويلاً في ذاكرته، كما توحى بذلك الصورة المركبة للنساق فوق صورة أخرى. هل هذا مخلص للأصل؟ بكل تأكيد، باعتباره يعكس هوسه بالازدواجية، وتجاربه لفصل الطبيعتين، وعواقب حماقته، التي يقر بها هو أيضاً.

كما أن رواية ماري شيلي Mary Shelley فرانكنستاين كانت الأساس لعدد من الأفلام، أفضلها فيلم جيمس ويل James Whale فرانكنستاين (١٩٣١)، الذي يكاد ألا يكون له علاقة بالعمل الذي بُني عليه حسب ما يرد في قائمة الأسماء. كل ما بقي من الرواية هو عمليّة خلق فرانكنستاين للمخلوق، التي هي من الناحية البصرية النقطة العليا في الفيلم. لكن هناك حادثة في الفيلم لا تقل إثارة للرعب عن المقطع الوارد في الرواية، حين يقوم المخلوق بخنق وليام، أخي فرانكنستاين. في الفيلم يصادف المخلوق ماري، التي على خلاف وليام، لا تخاف منه. وتدعو ماري المخلوق للانضمام إليها في إلقاء زهور في البحيرة. وحين يجد أن الزهور تطفو، يعتقد أن ماري ستطفو أيضاً، فيلقبها في البحيرة. والرعب



المخلوق (بورييس كارلوف Boris Carloff) وماريا Maria
يلعبان لعبة تتحول إلى لعبة مميتة في فيلم فرانكنسباين (١٩٣١).

في المشهد لا يقتصر على كون ماريا تغرق، بل أيضاً في أن المخلوق يدرك هول ما فعله ويعجز عن إنقاذها. هل هذا مخلص لروح الرواية أو لحرقيتها؟ الجواب سلبي في كلتا الحالتين. ومع ذلك يبقى فيلم جيمس ويل فرانكنسباين تحفة معترف بها، وكذلك جزؤه الثاني عروس فرانكنسباين، الذي تظهر فيه ماري شيلي في المقدمة (تلعب دورها إلسا لانكستر Elsa Lanchester التي تلعب أيضاً دور العروس دون أن يذكر اسمها)، وتعطينا الانطباع بأن المخلوق الذي يفترض أنه مات في نهاية فيلم عام ١٩٣١، لم يمت فعلاً وهو جاهز للحصول على زوجة، وهذا يعني أن شركة أفلام يونيفرسال مستعدة لجزء ثانٍ وتحتاج إلى تفسير للجمهور المطّلع على الفيلم السابق.

في العقد الأخير من القرن الماضي، قرر المخرج الممثل كنيث بارناغ صنع فيلم وفي، إلى حد ما، للرواية، ولكن مع إضافة عنف ودماء لا مسوغ لها لإرضاء الذين بلغوا سن الرشد مع أفلام الطعن بالسكاكين أو «الذبح

والتقطيع». وقد أطلق على نسخته اسم فرانكنستاين ماري شيلي (١٩٩٤)، ولعب هو فيها دور فرانكنستاين وروبرت دينيرو دور المخلوق. وقد يكون بارناغ، الذي شارك في كتابة السيناريو، التزم برواية شيلي، بمعنى الإبقاء على الشخصيات الرئيسية وعلى حلقات القصة الأساسية، لكن من الصعب القول إن الفيلم مخلص لروح الرواية. ولقطات الجروح وشنق جوستين القول البريئة وبتر الأعضاء واستئصال المخلوق قلب زوجة فرانكنستاين والتلويح به أمام ناظري زوجها، والأسوأ من ذلك كله مكياج روبييرت دينيرو في دور الوحش - كل هذا كان سيفزع المؤلفة، وهو اليوم يستثير استجابتين لم تكن الرواية لتثيرهما أبداً: الضحك الهازئ وأنات الاشمئزاز.

لا تستجيب النسخة الحرفية من رواية شيلي فرانكنستاين لمتطلبات الفيلم بسهولة، لأنها رواية رسائل مروية عبر تبادل للرسائل بين قبطان وأخته حول مقابله مع فرانكنستاين والمخلوق الذي يتبع خالقه باستمرار. وروايات الرسائل مستحيلة النقل عملياً بشكلها الأصلي. وقد أدرك بارناغ هذا، ورغم إبقائه على القبطان كشخصية ثانوية، لم يكن لديه بديل سوى الاستغناء عن الرسائل.



ووبي غولديبرغ Whoopi Goldberg

في دور سيلبي في الثون الأرجواني (ستيفن سييلبرغ، ١٩٨٥).

كما كانت رواية رسائل أخرى - رواية آليس ووكر Alice Walker الثون الأرجواني - تحدياً لمن نقلها إلى الشاشة. فعلى أحد المستويات هي رواية عن التعبير الكتابي والحاجة إلى التعبير الواضح عن المشاعر التي - في حال عدم التمكن من التعبير عنها شفهيًا - ينبغي تسجيلها على الورق، وفي حال تعذر استعمالها لمخاطبة الشخص الملائم، ينبغي توجيهها إلى الله. من الواضح أنه من الصعب إعطاء هذه الفكرة شكلاً درامياً على الشاشة، ومع ذلك فالفيلم يكرر بالضبط الكلمات نفسها التي تفتتح الرواية بها: «من الأفضل عدم إخبار أحد أبداً سوى الله. فهذا سيقتل أمك». هذه الكلمات موجهة إلى سيلبي Celie، وهي فتاة سوداء في الرابعة عشرة، من قبل زوج أمها الذي اغتصبها وأخذ الطفلين اللذين ولدتهم. وبسبب منعها من الحديث عن معاناتها وعاها شخص آخر، فهي تبدأ سلسلة من الرسائل موجهة إلى الله. وهكذا فإن رواية الثون الأرجواني تتألف من رسائل سيلبي إلى الله، ورسائل أختها نيتي Nettie لها، ورسائلها إلى نيتي.

حين قرر ستيفن سيلبرغ صنع النسخة السينمائية من رواية الثون الأرجواني (١٩٨٥)، لم يكن بوسعه تجاهل أهمية الرسائل. وكان على كاتب السيناريو مينو ميچيس Menno Meyjes أن يقوم ببعض الاختيارات، منها إعطاء رسائل نيتي وظيفة سردية محضة بحيث تعطي التفاصيل التي لم تكن سيلبي على معرفة بها. وبما أن رسائل نيتي في أغلبها غير درامية، يولد سيلبرغ شيئاً من الدراما بتصويرها أثناء قراءة سيلبي لها. فأنشاء وجود سيلبي على شرفة مدخل بيتها وهي تقرأ وصف نيتي للحياة في إفريقيا، يظهر فيل في الخلفية. وحين تكون سيلبي في الكنيسة وتقرأ عن تدمير كنيسة أفريقية، تدخل جرافة عبر منبج الكنيسة التي تجلس فيها. وهذا التصوير التزامني يوحى على الأقل بتأثير اللغة على المخيلة، وهو تأثير يمثل إحدى النقاط الرئيسية في الرواية.

ويجب أن نتذكر أن الأفلام هي في الأصل ترفيه جماعي عن المشاهدين. وتمهيد «قواعد الإنتاج» لم يوارب حول كون وظيفة الفيلم «بالدرجة الأولى... الترفيه دون أي غرض صريح تعليمي أو دعائي». وفي الواقع تقوم الأفلام بكلا التعليم والدعاية، لكنها تقوم بذلك على نحو ترفيهي. وهذا يعني في كثير من الأحيان توفير نهاية متفائلة، وهو شيء قد لا نجده في رواية أو مسرحية. وحين

قرر استوديو الأخوين وارنر إنتاج نسخة سينمائية من مسرحية تيسي وليامز المثيرة للجدل عربية اسمها الرغبة، كانت نهاية الفيلم أن ستيليا تترك ستانلي بعد أن تكتشف أنه اغتصب أختها بلانش. لكن الاستوديو شعر أن المشاهدين سيريدون أن يدفع ستانلي ثمن فعلته. لكن ستيليا تبقى في بيتها في المسرحية، فمن الواضح أن ستيليا وستانلي يحتاجان أحدهما إلى الآخر، وإدخال بلانش في مصحة سيعيد زواجهما إلى ما كان عليه قبل قدومها. كذلك أصر استوديو الأخوين وارنر على نهاية متفائلة للنسخة السينمائية من مسرحية تيسي وليامز المجموعة التراجيدية (١٩٥٠)، حيث يختلف الفيلم عن المسرحية في إحيائه أن لورا Laura العرجاء (جين ويمن) سيزورها شاب آخر.

ونسخة ديفيد لين David Lean السينمائية من رواية تشارلز ديكنز توقعات كبيرة تجعل بيبي وستيليا يتعدان مسرحين معاً في نهاية الفيلم، وهذا معاكس تماماً لمقاصد ديكنز. ويخرق فيلم جون فورد عداوة الغضب النهائية الأصلية التي وضعها شتاينبك وبدلاً منها يجعل الأم في أسرة جود تطري على «الشعب» بسبب قدرته على البقاء عبر كل أزمة، بما في ذلك الركود الكبير. ومع ذلك فالغريب أن كلا الفيلمين يعكسان جوهر أصليهما مع أنهما يختاران نهايتين أكثر سعادة لمشاهدين يمكنهم قبول روح الرواية ولكن لا يمكنهم قبول الجسم الكامل الذي تسكنه تلك الروح.

حالات نقل الروايات

إحدى طرق فهم طبيعة النقل إلى السينما هي دراسة الرواية ثم النسخة السينمائية.

حالات نقل جين أوستن إلى الشاشة

ألهمت روايات جين أوستن عدة أفلام، كان بعضها وفيماً في نقله للأصل.

رواية جين أوستن إيما *Emma*، وفيلم إيمي هكرلينغ بلا أدنى فكرة (١٩٩٥)، وفيلم دوغ مكغراث إيما (١٩٩٦). شخصية العنوان في رواية جين أوستن إيما *Emma* هي البطلة إيما وودهاوس Woodhouse، وهي شابة

مهذبة لكنها مستغرقة في ذاتها وتسعى للتحكم بالآخرين، وتعيش مع والدها الأرمل في هايبري Highbury ذات التمييز الطبقي. ومكانة إيما الاجتماعية تضمن لها حياة منعمة تقضيها في معظم الوقت في التدخل بحياة الآخرين. وتقرر إيما أن تلعب دور الخاطبة لصالح هاربيت سميث Harriet Smith ذات المولد غير الثرعي المولمة بإيما والتي لا تشك في صحة أحكامها. وحين يبدي المزارع روبرت مارتن Robert Martin اهتماماً بهاربيت، لا تشجع إيما تطوّر العلاقة. بدلاً من ذلك توجه هاربيت نحو السيد إلتون Elton، الذي ينصب اهتمامه على إيما وحدها. وحين يعبر إلتون عن مشاعره الحقيقية، يأتي ذلك كصدمة لها. وفيما بعد يعثر إلتون على زوجة وتصبح إيما أكثر فهماً بعد إدراكها عواقب التدخل في حياة الأشخاص الآخرين.

والشخصية النقيضة^(*) لإيما هي شخصية السيد نايتلي Knightley (شقيق زوج أختها)، الذي يكبرها بسنة عشر عاماً ويستطيع رؤية أخطائها وتذكيرها بها. ويبدو نايتلي أبعد الأشخاص عن أن يكون زوجاً لإيما، لكن أوستن لديها معرفة أفضل. وطوال الرواية تبقى أوستن قراءها يتساعلون عن التزاوجات المحتملة. وينتهي الأمر بهاربيت - التي اختارت لها إيما إلتون وبعده فرانك تشرتشل Frank Churchill - مع الرجل الذي أرادها منذ البداية: روبرت مارتن. كما ينتهي الأمر بفرانك تشرتشل - الذي لم يبداً أنه مهتم اهتماماً خاصاً بجين فيرفاكس - بالزواج منها. ولا يبقى بعد ذلك سوى نايتلي وإيما، اللذين يختم زواجهما الرواية.

إيمي هكرلينغ، التي قامت بكتابة بلا أدنى فكرة وإخراجه - وهو نسخة من إيما ذكية على نحو غير عادي ومؤثرة بين الحين والآخر - تنقل الزمن إلى الأمام إلى العقد العاشر من القرن الماضي والمكان إلى بيفرلي

(*) الشخصية النقيضة foil هي شخصية معاكسة لشخصية أخرى، هي عادة البطل أو البطلة، وتسلط الشخصية النقيضة الضوء على صفات معينة تتصف بها الشخصية الأخرى.
(المترجم)

هينز Beverly Hills. وتتحول إيما إلى شير Cher (أليشا سيلفرستون Alicia Silverstone) التي تصغر بطلنة أوستن بخمسة أعوام ولا تزال طالبة في المرحلة الثانوية. وأبوها من Mel محام غني، يشبع هوى ابنته للملابس المصصمة من دور مشهورة وما ينتابها من فورات التسوق في شارع روديو Rodeo Drive. والدة شير مثل والدة إيما توفيت بعد فترة قصيرة من ولادتها، وعلى عكس إيما، ليس لشير أي أخت. لكن لها قريب أكبر منها قليلاً (ليس في السابعة والثلاثين، بل في حوالي العشرين) وهو بمثابة أخ لها يدعى جوش Josh، إذ أنه ابن زوجة من الثانية من زواج سابق. ومع أن من ووالدة جوش مطلقان، فإن جوش طالب في جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس وفي كثير من الأحيان يزور من وشير. وبذلك فشير وجوش يتقابلان باستمرار، مثل إيما ونايتلي. وفوق ذلك فهما، وهذا ما يؤكد السيناريو عليه، غير مرتبطين بقرابة دم. وجوش، مثل نايتلي، يرشد شير إلى جوانب القصور لديها.

وتماماً مثلما تعجز هاربيت عن فرض شخصيتها في رواية إيما، يحدث ذلك أيضاً مع تاي Tai الشخصية المعادلة لها في فيلم بلا أنفى فكرة. فالطالبة الجديدة تاي - وهي شابة خرقاء لكنها ذات خبرة جنسية - هي المرشحة المثالية لقيام شير بإجراء تغييرات عليها. وتصبح تاي من صنعها^(*)، فهما تختاران تسريحة شعرها ومكياجها وملابسها. ومثما تميل هاربيت إلى المزارع روبرت مارتن في الرواية، فإن تاي تميل إلى شخص يشبهها، وهو ترافيس Travis، مهرج الصف والمتزلج. وتماماً كما تتدخل إيما لإحباط العلاقة مع مارتن وتوجيه هاربيت نحو إلتون، تقوم شير بتوجيه تاي نحو طالب محبوب يدعى أيضاً إلتون. ويبدى إلتون في فيلم هكرلينغ اهتماماً بتاي لأنه يريد ترك انطباع جيد لدى شير، وفيما بعد يعبر عن مشاعره تجاه شير وهما في سيارة، مثلما يفعلته مثيله من القرن التاسع عشر في عربة.

(*) من الواضح أن هناك كلمة أو عبارة ناقصة في النص الأصلي، فالضمير هنا يشير إلى شخصين على الأقل، والأغلب أن المقصود ليس شير وحدها، بل هي وصديقتها بدون.

(المترجم)

وأدركت هكرلينغ أن شخصيتي أوستن جين فيرفاكس وفرانك تشرشل - الفتاة ذات الموهبة لكنها تفتقر إلى استقلال مالي ورجل ثري لكنه شخص يطلق لأهوائه العنان - لا يمكن أبداً أن تصلحا في الخلفية التي ابدعتهما. وهي لذلك تستبدلها بشخصيتين أخريين:



أليشا سيلفرستون، في دور شير الشخصية المقابلة لإيما في فيلم بلا أنفي فكرة (١٩٩٥) وستيسي داش StacyDash في دور ديون، بديلة إيبي هكرلينغ لشخصية جين فيرفاكس في رواية جين أوستن.

مري Murray وديون Dionne. مري متعصب لرجولته ويصرّ على أن ينادي ديون بعبارة «يا امرأة»، وديون نصيرة للمرأة تسخطها اللغة التي تقلل من شأن المرأة. ويصبح مري وديون انعكاسين في المرأة لجوش وشير. كل من الثنائيين عليه أن يتغير وأن يترك المفاهيم الخاطئة ويستبدلها بوعي أعمق للجوانب الفريدة في شخصية الشريك، بما فيها السلبيات.

بعد أن اختارت هكرلينغ ديون ومري (اللذين من الواضح أنهما يميلان أحدهما للآخر) كبديلين عن جين وتشرشل، لم يعد بإمكانها اقتراح وجود أي شيء بين تاي ومري. بدلاً من ذلك، ابدعت شخصية كريستيان Christian، الذي تفتن شير به. وفي مشهد يزيد من إيضاح أفكار شير إلى الرؤية

الصحيحة، يشرح لها مري أن كريستيان لوطي، مستخدماً لغة الشوارع ولغة أدبية (وهو يشير بصراحة إلى أوسكار وايلد Oscar Wilde). وتستحق هكرلينغ الثناء على أن تعليقاته لا تحتوي أي أثر للنفور من اللوطيين. ويستطيع مري - وكذلك ديون - فهم ما لا تستطيع شير فهمه.

وأي نسخة من إيما يجب أن تتضمن ثلاث مناسبات زفاف، وهذا يسبب مشكلة حين تكون البطولات الثلاث طالبات في المرحلة الثانوية. ما تفعله هكرلينغ هو أن تأخذ شخصيتين من شخصيات أوستن - مدرسة إيما الخاصة والسيد وستون Weston - اللذين تبدأ الرواية بعد زواجهما مباشرة - وتحولهما إلى مدرس ومدرسة غير متزوجين في المدرسة الثانوية. وبدافع هو في جزء منه رغبة شير في الحصول على علامات أفضل وفي جزء آخر جنونها بنزويج الآخرين، وبمساعدة من ديون، تقرب شير المدرس والمدرسة من بعضهما أكثر فأكثر إلى أن يتم المحتوم. ويحضر زفافهما الثمان والشابات الستة الذين سيحتفلون بزفافهم بعضهم إلى بعض خلال بضع سنوات.

يوفر فيلم بلا أفني فكرة مكافآت كثيرة للذين يستطيعون رؤيته كنسخة حديثة من عمل أدبي كلاسيكي تتصرف بحرية بما يحدث في الأصل ولكنها تبقى وفيه لروحه.

بعد توزيع بلا أفني فكرة بعام، وصلت إلى الشاشة نسخة من إيما تتقلها نقلاً حرفياً. وفي نقل إيما إلى الشاشة، بقي دوغ مكغراث Doug McGrath، الذي أخرج الفيلم أيضاً، وفيها لكلا روح الرواية وتفاصيلها، مستخدماً جزءاً كبيراً من لغة أوستن ومحتفظاً بطريقتها في السرد باستخدام ضمير الغائب ووجهة النظر الشاملة المعرفة. كانت أوستن حكيمة في استخدامها للمعرفة الشاملة، إذ فضلت أن تقدم أكثر ما يمكنها من الحدث من وجهة نظر إيما. وقد أدركت هكرلينغ ذلك واستعملت السرد بالصوت المرافق في فيلم بلا أفني فكرة - لكن الصوت يصدر عن شير فقط، وهي تعلق على سلوكها وتصل تدريجياً إلى مستوى ما من معرفة الذات. ويستعمل مكغراث أيضاً الصوت المرافق، ويجعله أكثر من تقليد

سينمائي، ففي معظم الحالات يأتي الصوت المرافق حين تكتب إيما (غوينيث بالترو Gwyneth Paltrow) في مذكراتها، وهذا أقرب ما يمكن لأي ناقل للرواية لاستحضار ملاحظات أوستن حول شخصياتها. وقرب نهاية الفيلم، في مشهد غير موجود في الرواية، نسمع حتى صلاة إيما الصامتة في الكنيسة.

ومكغراث، مثل أوستن، يجعل النزهة في تل بوكس Box Hill نقطة التحول. فشرشل يصر على لعبة يتقوه فيها كل شخص بملاحظة ذكية أو ملاحظتين وبتلات ملاحظات غبية. وتجيب إيما أنها في هذه المناسبة على الأقل ستكون ملاحظاتها الغبية محدودة العدد. ويدرك نايتلي الألم في كلمات إيما الذي سببته الأنسة بيتس Bates وتأييها لها على اقتارها لتقدير. عدد هذه النقطة في كلا الرواية والفيلم، تصمم إيما بدافع من ندمها على أن ترتفع في ناظري نايتلي، وهذا شيء لا يقوم به الشخص إلا إذا كان الطرف الآخر يستحق الجهد.

ومع أن كلا فيلمي بلا أنى فكرة وإيما كُتبا وأخرجا على نحو جيد، فإن رد فعل المشاهدين يعتمد إلى حد كبير على أداء الممثلين الرئيسيين. ولا يمكن لأي من شير وإيما أن تكون مجرد الفتاة الشقية المدللة المألوفة أو «بنت بابا الصغيرة»، مع أن الشخصيتين فيهما قليل من هذا وذاك. كما لا يمكن أن تكونا شريرتين. وكونهما كلتاها تتقلان من حب الذات إلى حب الآخر يعود الفضل فيه إلى الكتاب والمخرجين، وكذلك إلى موهبتي أليشا سيلفرستون وغوينيث بالترو.

فيلم جو رايت كبرياء وتحيز (٢٠٠٥). كان أول نقل سينمائي لرواية جين أوستن كبرياء وتحيز (١٨١٣) هو الإنتاج الأنيق لشركة مترو غولدوين ماير في عام ١٩٤٠، بطولة غرير غارسون ولورنس أوليفيه في دوري إليزابيث بنيت Elizabeth Bennet وفتزويليام دارسي Fitzwilliam Darcy. وتقول إليزابيث في الرواية إنها «لم تبلغ الحادية والعشرين» بعد.^(١) وفي عام

(١) جين أوستن، كبرياء وتحيز. الإشارات التالية إلى هذا الكتاب ترد ضمن النص.
Jane, Austen, *Pride and Prejudice* (New York: Signet, 1996), 143.

١٩٤٠ كانت غارسون في السابعة والثلاثين وأوليفيه في الثالثة والثلاثين. وعلى الرغم من أن سنهما لم يكن ظاهراً عليهما، فلم يكن من الممكن لغارسون قط أن نتقنا بأنها امرأة عمرها أقل من واحد وعشرين عاماً. وكان الفيلم، الذي قام بإعداده الكاتب البارز ألدوس هكسلي Aldous Huxley مع جين ميرفن Jane Murfin الأقل شهرة، وفيما للمصدر إلى حد معتدل. لكن معركة الذكاء بين إليزابيث ودارسي، اللذين ينفران أحدهما من الآخر في البداية، مقتبسة من الكتاب اقتباساً جيداً. فالشابان، اللذان لم يتعلما المرونة بعد، يلجأان إلى الملاحظات الساخرة، والتقليل أحدهما من شأن الآخر، وإظهار الصراحة المقصود منها التفوق كل منهما على الآخر، إلى أن يدركا أنهما يتجاهل كل منهما للآخر والخط من شأنه وتدنيه يمثلان انعكاساً في المرأة كل منهما للآخر، مقدر لهما أن يكونا روحين رفيقتين وفي النهاية زوجين. في بدايات الرواية، تشرح إليزابيث لدارسي مدى التشابه بينهما: «نحن كلانا من طبعة غير اجتماعية صموتة، لا نحب الكلام، إلا إذا توقعنا أن نقول شيئاً يذهل الغرفة كلها» (ص ٧٩). دارسي شخص مغرور ولديه تحيز ضد الذين من أمثال عائلة بنيت التي تنتمي إلى الطبقة المتوسطة وتقدر في كثير من الأحيان إلى الآداب الاجتماعية. وإليزابيث شابة مغرورة وشجاعة وذكية ترفض الزواج من رجل لا تحبه لمجرد تقادي وصمة العنوسة. ولكي تقوم أية علاقة في المستقبل بين إليزابيث ودارسي، لا بد لكل منهما أن يتخلى عن غروره، وأن يتخلص دارسي من تحيزه.



جونيث بالترو (إيما) وجيرمي نورثام (السيد فايتلي) Jeremy Northam (السيد فايتلي)

في فيلم إيما (١٩٩٦).



إليزابيث بنتيت والسيد دارسي كما أدى دوريهما
 حرير غارسون ولورنس أوليفيه في فيلم كيرباء وكحيز (١٩٤٠).



الثغائي نفسه من تمثيل كيرا نايتلي Keira Knightley
 وماثيو مكفادين Matthew Macfayden في نسخة عام ٢٠٠٥.

كانت نسخة ٢٠٠٥ من كبرياء ونحيز من بطولة كيرا نايتلي في دور إليزابيث وماتيو مكفادين في دور دارسي. وهذه النسخة أيضاً وفيه للأصل، تلتزم في معظمها بالحبكة، وحتى إنها في بعض الأحيان تكرر حوار أوستن أو تبدع حواراً شبيهاً بما كتبه أوستن إلى درجة أنك قد تعتقد أنه مأخوذ من الرواية مباشرة. وسننظر الآن إلى الطريقة التي تعامل بها جو رايت Joe Wright وكاتبة السيناريو ديورا موغاتش Deborah Moggach مع الأصل من خلال النقاط الرئيسية في الحكاية.

وصول السيد بنغلي إلى نذرفيلد. يبدأ الفيلم بنقطة عريضة لمشهد يديره ضوء الشمس وتسير فيه شابة وهي تقرأ في كتاب. هذه الشابة هي إليزابيث بنيت، الأخت الثانية من بين خمس أخوات عازيات، أمهن مهووسة بالعثور على أزواج أثرياء لهن. وكون إليزابيث تقرأ كتاباً ليس بلا مغزى. فمع أن عائلتها تفكر إلى نسب أصيل، هي متففة لكي تثبت نفسها في مواجهة المتبجحين الأديعاء، كما أنها تمتلك مفردات تعادل في جودتها مفردات أي ذكر متعلم. ومع اقترابها من بيتها، تسمع أمها تخبر أباه أن السيد بنغلي Bingley، وهو عازب ثري، قد استأجر عربة قريبة. وبالطبع تتصور الأم بنغلي على الفور كعريس محتمل لإحدى بناتها، والأفضل أن تكون أكبرهن: جين. والرواية تبدأ فعلاً بالسيدة بنيت وهي تخبر زوجها عن وصول السيد بنغلي. وبعد أن تثبت أوستن نقطة الانطلاق (البحث عن زوج غني)، تقدم إليزابيث وأخواتها في الفصل التالي. لكن من الواضح أن رايت وموغاتش شعرا أن دور إليزابيث المحوري يستحق ظهوراً أسبق. كما أنه يوجد تأثير سينمائي أكبر في سماع إليزابيث لأمها وهي تهدر في حديثها عن بنغلي الجديد والغني.

الحفلة الراقصة في نذرفيلد. على خلاف الحفلة الراقصة في فيلم عام ١٩٤٠، التي كانت فخمة وأرستقراطية ووفق الأصول، فإن نسخة عام ٢٠٠٥ مفعمة بالحياة، والجميع يتحركون وكأن بهجة الموسيقى تملكتهم. وحين يقترح بنغلي، الذي تأسره جين، أن يطلب صديقه دارسي من إليزابيث أن ترقص معه، يكون رد فعل دارسي مماثلاً لما جاء في الرواية، إذ يجيب على مسمع

من إليزابيث أنه يجدها «محمّكة» وحسب. وفيما بعد، حين يبدأ دارسي بإبداء اهتمام بإليزابيث، لا تكون لديها أية نية في تجاهل الإهانة، على الرغم من أنه لا توجد لديه فكرة أن كلامه قد سُمع. كانت أوستن تنوي في الأصل تسمية الرواية «انطباعات أولى»، باعتبار أن كلا إليزابيث ودارسي ضحيتان لهذه الانطباعات. وتقيم أوستن روابط متبادلة في حياة شخصياتها الرئيسية، الذين يعيش معظمهم ضمن مسافة معقولة بعضهم عن بعض. لذلك يستمر دارسي في الظهور المفاجئ، ويزداد شعوره بوجود إليزابيث كما هي حالها تجاهه. بل يكون هو في نذر فيلد Netherfield حين تقوم إليزابيث بزيارة جين، التي تلقت دعوة لزيارة العزبة، وهي دعوة تبهج السيدة بنيت، التي تصر على أن تتوجه جين إلى نذر فيلد على ظهر حصان مع أن المطر يبدو على وشك الهطول. فالسيدة بنيت تأمل أن نصاب جين بزكام، ما يجعلها تبقى في نذر فيلد لفترة من الزمن، وذلك يتيح لبينغلي أن يتعرف عليها بصورة أفضل. ومن السهل صرف النظر عن السيدة بنيت بصفحتها أما تتحكم بتصرفات بناتها إلى أن تخبر إليزابيث أنه لو كان لها خمس بنات لتصرفت بالشكل نفسه.

زيارة بمبرلي. كما في الرواية تقوم إليزابيث برفقة خالتها وزوجته بزيارة عزبة دارسي في بمبرلي Pemberley. وحين تتجول إليزابيث في قاعة اللوحات الفنية وهي تنظر إلى نسخ مقلّدة من تماثيل العصور القديمة، يفاجئها وجه دارسي المنحوت. وتوحي النظرة المختلفة للممثلة أن انطباعها الأول يذوي. وهي تلاحظ أمانة في وجهه لم تكن تعتقد بوجودها لديه.

رفض إليزابيث لكوئنز. في الرواية، يعرض السيد كوئنز Collins المغرور - الذي سيرث منزل أسرة بنيت بعد وفاة الأب - الزواج على إليزابيث، لكنه يفعل ذلك بطريقة مدقّرة تماماً. بل إنه يذكر إليزابيث أن الملكية ستؤول إليه بعد وفاة والدها، لذلك سيكون لمصلحتها أن تزوج ساكنه القادم. ومع أن إليزابيث توضح عدم اهتمامها بالعرض، فإن كوئنز مستغرق في ذاته وبليد التكبير إلى حد أنه يفترض أنها ستراجع. في القيلم، تستعمل إليزابيث لغة أقوى، وتخبره أنه لا يستطيع أي منهما إسعاد الآخر. وتصرخ إليزابيث ساخطة: «لا يمكنني القبول بك»، وتندفع خارجة من الغرفة.

اللقاء الأول مع الليدي كاترين. فور رؤية الليدي كاترين Lady Catherine - التي تؤدي دورها بتكبر مخيف جودي دنش Judi Dench - لإليزابيث، تشعر بمنافسة لخطتها جعل ابن أختها دارسي يتزوج ابنتها آن Ann. لذلك تحاول تحقير إليزابيث، ومحاولتها في الفيلم أقوى منها في الرواية. في الفيلم، الليدي كاترين هي امرأة سيئة التربيّة مغرورة بنفسها تعتمد القسوة ولا تخفي ازدراها تجاه من تعتبرهم أنى منها. فهي تقترح أن تعزف إليزابيث البيانو لمجموعة من الأشخاص، ثم تبدأ حديثاً أثناء العزف. ويدرك دارسي ما يجري، فيقف إلى جانب إليزابيث عند البيانو تعبيراً عن دعمه لها، وهو شيء لا تحتاجه إليزابيث فعلاً لأنها قادرة كلياً على تحمل إهانات الليدي كاترين.

هروب ليديا مع ويكام. تهرب ليديا Lydia أصغر بنات أسرة بنيت مع ويكام Wickham، وهو ضابط برتبة ملازم في الميليشيا. وليديا فتاة في الخامسة عشرة، تثيرها رؤية رجال بالزري العسكري. وينطلق السيد بنيت إلى لندن على أمل تقادي الفضيحة بجعلها يتزوجان زواجاً شرعياً. وبما أن ويكام في حاجة دائمة إلى المال، تعلم إليزابيث فيما بعد أن دارسي وفر له المال المطلوب، بل ودفع تكاليف الزفاف، مسترشداً باعتقاد أبيه أن على الأثرياء أن يساعدوا من هم أقل حظاً. وتذكر إليزابيث تدريجياً أن انطباعها الأول عن دارسي كان خاطئاً، والنقطات المقرّبة لوجه الممتلئة نايتلي المتوهج يشير إلى تغيير في مشاعرها.

إساءة الفهم. لا تستطيع إليزابيث التغاضي عن دور دارسي في مغادرة بنغلي المفاجئة، تماماً حين بدا أنه على وشك أن يعرض الزواج على جين. وحين يصرّح دارسي أخيراً بحبه لإليزابيث، فإنها تذكر الخطبة المجهضة. ويصلح دارسي الأمر بإعادة بنغلي إلى ندرفيلد. وفي لحظة بعيدة، نرى دارسي وهو يدرّب صديقه في بروتوكولات التودد. وعرض بنغلي الزواج على جين هو أحد أكثر لحظات الفيلم إثارة للمشاعر. في الرواية، لا نعلم أبداً ما يجري في غرفة الجلوس بين جين وبنغلي، كما لو أن أوستن اعتقدت أن عرض الزواج مسألة خاصة إلى حد يمنع سرد تفاصيلها، وأن تفجر البهجة الذي يبدو على جين وهي تخرج من الغرفة يفسر نفسه بنفسه.

عرض دارسي الزواج على إيزابيث. في الفيلم، يأتي عرض الزواج في الصباح الباكر. فاليزابيث، التي لم تتمكن من النوم، تخرج لتتمشى، ودارسي، الذي هو أيضاً لم يستطع النوم، يظهر من بين الضباب. وهذه أكثر اللحظات رومانسية في الفيلم، إذ يعترف الإثنان بحبهما، وتقبل إيزابيث يده. فبزغ الشمس ويضغط كل منهما بجبينه على جبين الآخر.

الخاتمة. تتنازل الليدي كاثرين بعد سماعها إشاعات عن احتمال خطبة بالتقدم إلى منزل عائلة بنيت. وهي تشجب إيزابيث بدغة قاسية قسوة لا تصدق، وتلفت الإنتباه إلى خلفية عائلة إيزابيث البورجوازية وإلى افتقارها شخصياً لأية مآثر. لكن إيزابيث تثبت في موقفها بينما تتجمع الدموع في عينيها، وتغادر الليدي كاثرين المكان وهي تزيد. وخلافاً للرواية، ينتهي الفيلم بليلة زفاف العاشقين، حيث يخاطب دارسي إيزابيث برقة باسم «السيدة دارسي». والفصل الأخير من الرواية يشبه نسخة مطولة من قائمة الأسماء الختامية في الأفلام، إذ تشرح أوستن فيه ما يحدث بعد الزواج. وقد يشكك الأوفياء للرواية في مشهد ليلة الزفاف، لكن رايت وموغاتش اتبعا مدخلاً رومانسياً بأكمله في نقل رواية هي نفسها رومانسية.

نقل فرجينيا وولف إلى الشاشة

رواية فرجينيا وولف السيدة دالوي (١٩٢٥) وفيلم مارلين غوريس السيدة دالوي (١٩٩٨). تطرح رواية فرجينيا وولف السيدة دالوي مشكلة لأي صانع أفلام. كيف نصنع فيلماً من رواية تصوّر يوماً في حياة امرأة تخطط لإقامة حفلة عشاء؟ في رواية وولف، الإجابة بسيطة، فحياة المرأة هي جزء من نسيج تشابك فيه حيوات أخرى غير حياتها. والجملة الافتتاحية في الرواية هي: «قررت السيدة دالوي شراء الزهور بنفسها». قرار كلاريسا دالوي هذا هو نقطة الإنطلاق للمقارنة بين ماضي كلاريسا وحاضرها، مع اختلاط الذكرى والرغبة. ومع أن كلاريسا زوجة عضو في البرلمان وأم

لابنة راشدة، فهي تعود باستمرار إلى أيام شبابها الذهبية، حين كان يخطب ودها بيتر ونش Peter Walsh، الذي كان يمكن أن يوفر لها حياة أكثر إثارة، وإن كانت أقل استقراراً.

لو أن وولف قصرت نفسها على وصف التحضيرات لحفلة عشاء، دون المد والجزر للماضي والحاضر، لكانت أنتجت قصة قصيرة نفيسة. لكن كان في ذهن وولف شيء آخر: سرد بضمير الغائب يتنقل فيه الراوية الشامل المعرفة جيئة وذهاباً بين الشخصيات، مستكشفاً شعورها، في حين يربطها في الوقت نفسه بتأملات كلاريسا في ذلك اليوم الواحد. لكن حالات المناجاة الذاتية الذهنية لدى كلاريسا تتسجم بدون أثر ظاهر مع الحكاية بحيث تظهر الرواية بأكملها وكأنها مكتوبة من وجهة نظرها، كما لو أنها هي المؤلفة.

تدسج وولف في نسج واحد في السيدة دالوي ثلاث قصص. الأولى قصة كلاريسا في الحاضر، التي وظيفتها الوحيدة في الحياة فيه هي إقامة حفلات، يكون معظم الضيوف فيها أصدقاء زوجها. والقصة الثانية التي تتشابك أوراقتها مع الأولى هي قصة ماضي كلاريسا، شبابها في بورتون Bourton حيث كان المستقبل مليئاً بالوعود لها ولصديقتها سالي ستون Sally Seton، وحين كات بيتر ونش يتودد لها، وحيث التقت مع رتشارد دالوي الذي تزوجته، ما أشعر بيتر بالأسف الشديد. والقصة الثالثة تتعلق بشخص لا تتقي كلاريسا به أبداً، رغم أن مساريهما يتقاطعان في ذلك الصباح من حزيران، لكنه مع ذلك يصبح إلى حد كبير جزءاً من حياتها. هذا الشخص هو سبتيروس وارن سميث Septimus Warren Smith، محارب قديم في الحرب العالمية الأولى يعاني من الكرب الرضّي المتولد بعد الحرب، وهو في لندن مع زوجته الإيطالية لوكريزيا («ريزيا») Lucrezia ("Rezia")، وسينتحر قبل انقضاء اليوم بالتفاز من نافذة على سور تلوّه مسامير ضخمة شائكة.



فانيسا ريدغريف Vanessa Redgrave

في دور كلاريسا دالاي في فيلم السيدة دالوي (١٩٩٠).

وتدرجياً تصل جميع القصص الثلاث إلى حل. فبيتر الذي عاد من الهدى وسالي التي أصبحت الآن الأيدي روسيتر Lady Rosseter، يأتيان إلى الحفلة، ويأتيان معها بذكريات زمن أكثر سعادة. والدكتور برانشو Bradshaw هو أيضاً أحد الضيوف، لكن إعلانه أن أحد مرضاه قد انتحر يجعل كلاريسا تفكر بنوع الشخص الذي يقوم بفعل كهذا. ويعرف القارئ أن المريض هو سبتياموس، الذي تنذر حالته العقلية المتدهورة بما سيحصل لوولف، فبعد ستة عشر عاماً من نشر رواية السيدة دالوي، وضعت وولف حجراً في جيب معطفها ودخلت في نهر أوس.

طرح ذلك السيدة دالوي إلى الشاشة مشكلات هائلة لكاتبة السيناريو أيلين آتكينز Eileen Atkins، التي هي ممثلة مسرحية وسينمائية سبق لها أن كتبت قطعة للمسرح لشخص واحد اسمها غرفة خاصة بالمرء وقامت بتمثيلها،

وهي مبنية على كتابات وولف. وقد أدركت أنكز أن الموندولوجات الذهنية القصيرة (أو المناجاة الذهنية) لا يمكن نقلها إلا باستخدام صوت مرافق. واستخدام فانيسا رديريف التي لعبت دور كلاريسا لهجة بطيئة إيقاعية جعل المناجاة تبدو وكأنها نابغة من اللاشعور. ولم تكن المشكلة الرئيسية هي مقاطع المناجاة أو استرجاعات الماضي، بل كانت إدخال حبكة سبتييموس بحيث تندمج بصرياً مع الحكمتين الآخرين.

يتم الاندماج في مقطع قائمة الأسماء، إذ يظهر عنوان يخبرنا أننا في إيطاليا عام ١٩١٨. ومكان الحدث هو أرض معركة. ينظر جندي في حفرة إلى الخارج من خلال أسلاك شائكة ويرى شخصاً يتقدم نحوه. يصرخ: 'يفانز، لا تأت، لكن الأوان قد فات. وسيستمر موت إيفانز هاجساً لا يفارق الجندي، الذي هو سبتييموس، إلى أن يعجز عن تحمل ثقل الذكرى وينتهي حياته. والآن يظهر عنوان آخر: «لندن، ١٣ حزيران ١٩٢٣». ترتيب المشهد مختلف كلياً. نحن في غرفة نوم كلاريسا دالايو المشرقة والجيدة التهوية. ومع أنها لا تتوي سوى أن تستري زهوراً لحفلة العشاء التي ستقيما، فهي ترددي ثوباً أبيضاً متعدد القطع، لونه أزرق مخضر، مع منديل رأس متطاير وقبعة ذات ريش أصفر. وأثناء نزول كلاريسا على الدرج تعيد صياغة الجملة الأولى في الرواية: «سأستري الزهور بنفسى يا لوسي Lucy». ثم تتحدث بعدها بحماسة عن الطقس الرائع الذي يمثل بشيراً بالخير بالنسبة لحفلتها. وتفكر: «ما أروع التسلية! ما أروع الغوص!» بالنسبة للسيدة دالايو «التسلية» تعبير صحيح، أما «الغوص»؟ في ماذا؟

تفهم أنكز التمييز بينهما. وتصبح عبارة «ما أروع التسلية!» الفكرة التي تفكر كلاريسا بها والتي يعبر عنها الصوت المرافق. لكن في تلك اللحظة، «الصباح - منعش وكأنه يُقدّم إلى أطفال على الشاطئ» - يعود بكلاريسا فوراً إلى شبابها حين قامت، في يوم ممائل، بفتح بابي النافذة الفرنسية واندفعت خارجة كي «تغوص» في ما سيأتي النهار به. ولكي تحقق تشابك الحاضر والماضي دون أثر ظاهر، وكي تبين أن في الفيلم إطارين زمنيين، تقطع غوريس من كلاريسا وهي تفكر «ما أروع التسلية!» في عام

١٩٢٣ إلى كلاريسا في سن أصغر وهي تصيح: «ما أروع الغوص» وتعانق النهار الجديد. ثم يتلاشى الماضي تدريجياً ويظهر محنه الحاضر، أثناء توجّه كلاريسا إلى محل الزهور. وعند هذه النقطة يكون مقطع قائمة الأسماء قد انتهى، بعد أن تم تحريك الحركات الثلاث: كلاريسا الأكبر سناً وكلاريسا الأصغر سناً وسبتياموس.

كما أن أسلوب القطع، وأحياناً الاختفاء والظهور التدريجين، من الحاضر إلى الماضي، قد أسس أيضاً وسيستمر طوال الفيلم. ومن الطبيعي التفكير بالمقاطع التي تتعلق بكلاريسا الشابة على أنها حالات استرجاع للماضي. لكن من الأصح التفكير بها على أنها اندماج الماضي والحاضر الذي تسببه حادثة أو تعليق ما. وأول شخص تقابله كلاريسا في الفيلم، كما في الرواية، هو هيو ويتبريد Hugh Whitbread، الذي يعتمد وجوده على تملق من في السلطة. وفور التقائهما يُسمع صوت يقول: «إنني لا أطيقه». والصوت لا يعود لأي من الشخصيتين، بل إلى بيتر ولش الشاب، وهو يعاتب كلاريسا الشابة أيضاً لتعاطفها مع هيو، الذي كان مضجراً حتى في شبابه. وحين يقترح بائع الزهور زهور بازللاء حنوة للمائدة، تنقل كلاريسا إلى الماضي حين كانت سالي ستون تقطع رؤوس الأزهار وتلقي بها في إناء. وبعد قيام كلاريسا بشراء ما تريد تفكر بكونها السيدة دالوي، التي تقم الحفلات، وبأنها لم تعد «كلاريسا». في تلك اللحظة، تقطع إلى كلاريسا الشابة، التي يخبرها بيتر أنها حين تكبر ستكون مضيعة رائعة.

واختيار كلاريسا لثوب للحفلة يقودها إلى حزم بقطة تظهر فيه وهي شابة في ثوب أبيض (وهو اللون الذي ترتديه كلاريسا الشابة بشكل عام) مع سالي، وهي على وشك أن تعيش «أروع تجربة في حياتها بأكملها»، حسب وصف وولف لها. إذ أن سالي وكلاريسا تقبلان إحداهما الأخرى على الشفاء، بعبء شهوانية على نحو غريب - فهي ليست عذراوية ولا جنسية، وإنما مزيج من الشينين معاً تشعر كلاريسا بعده بدوار ولكن بالنشوة أيضاً. وهذه اللحظة قصيرة الأمد في كلا الرواية والفيلم. ويشاهد بيتر القبلة، لكنه لا يعبر عن الاعتراض البادي في تعبير وجهه. وإذا كانت توجد أية حادثة في كلا الرواية

والفيلم تبين السبب في أن كلاريسا تفضل ماضياً يمكن لقبلة فيه أن تكون بريئة، رغم تيارات الرغبة التي تولدها، على حاضر تسبب فيه قبلة كهذه صدمة، فهذه هي الحادثة. وإذا كانت القبلة هي «أروع لحظة»، فلأن الفعل نفسه كان رائعاً، مطهراً من أي شيء يمكن أن يقلصه إلى مجرد هيام.

طوال الفيلم تبدي آنكنز وغوريس سعة مخيلة في ربط الحاضر بالماضي. وقرار رتشارد دالوي أن يشتري وروداً حمراء لكلاريسا يعقبه قطع إلى بيتر الشاب وقد أحضر لها وروداً بيضاء. وحين يعلم رتشارد أن بيتر - الذي يعرف أنه كان في الماضي منافسه في خطب ود كلاريسا - قد عاد من الهند، فإنه يفكر: «إذا كان بيتر ولش موجوداً في المدينة، فستعلم كلاريسا بذلك»، وفي أثناء ذلك ينتقل المشهد إلى الماضي حين أدرك رتشارد أن بيتر متيم بكلاريسا.

واتبعت آنكنز مدخلاً معقولاً إلى حبكة سبتييموس الفرعية، فقد جزأتها وقدمتها بالتقسيم، وأحياناً تجري قطوعاً متبادلة بينها وبين حادثة أخرى. على سبيل المثال، هناك مقابلة بين الغداء عند اللّيدي برتون Burton مع زيارة سبتييموس وريزيا للطبيب النفسي الدكتور برانشو. وتوضح وولف أن كلاريسا لا تقابل سبتييموس أبداً، مع أنهما يكونان في جوار محل الزهور حين تحدث سيارة صوت انفجار بسبب الاحتراق المبكر ما يرعب سبتييموس. وشعرت آنكنز وغوريس أن كلاريسا يجب أن تراه، رغم أنه لا توجد لديها أية فكرة عن هويته. في الفيلم، تنظر كلاريسا في لحظة الانفجار إلى النافذة وترى وجه سبتييموس مضغوطاً على الزجاج. ويبدو عليها وكأنها تعرفه على نحو ما، لكن من الواضح أنها لا تعرف اسمه. وكانت آنكنز تعرف أن وولف اعتقدت دائماً أن سبتييموس وكلاريسا بديلان. وهو يغوص، لكنها تبقى مرتبطة بالروتين.

سبتييموس هو في الوقت نفسه الشكل المتطرف من كلاريسا وصورة وولف في المرأة. وحين يصل برادشو وزوجته إلى الحفلة ويتحدثان عن المريض الذي انتحر، تدور أفكار كلاريسا التي نسمعها من خلال الصوت

المرافق فقط حول التأثير الذي سيتركه الخبر على الحفلة، التي كانت في الواقع تسير على ما يرام. بالنسبة لكلا ريسا، الموت مثل الضيف غير المدعو، كما تبيّن غوريس من خلال نقاط مقربة لقمي الدكتور برانشو وزوجته، وهما يرويان الخبر الذي يكاد أن يصيب كلا ريسا بالإغماء. تتوجه كلا ريسا بعد ذلك إلى غرفة أخرى، حيث تتظر من النافذة إلى سورها ذي المسامير المدببة. وكما في الرواية، نسمع نفسها الداخلية وهي تتأمل مسألة موت شخص لم تقابله قط لكنها تشعر شيئاً من القرابة الغامضة بينها وبينه، تتساءل عن فعلته وتقارن حياته كما تتصورها مع حياتها. وشيئاً فشيئاً تتوصل كلا ريسا إلى أنه سيبقى دائماً شاباً، وأن حياته التي لاتعرف عنها شيئاً ستكون ذكرى، كما هو شبابها.

وإدراكها أن الشاب انتصر بطريقة من الطرق - أنه اتخذ القرار وقام بالغوص وتوصل إلى السلام - هو الذي يتيح لها أن تعود إلى الحفلة وتستأنف دور المضيفة وتمضي بالفيلم قدماً نحو خاتمته. وقد عرفت أنكز وغوريس أن الفيلم لا يمكن أن ينتهي مثل الرواية، التي ينتظر بيتر فيها كلا ريسا لكي تعود، وأخيراً حين يراها يقول: «هذه كلا ريسا.... لأنها كانت هناك». هذا أدب، وهو أيضاً غير سينمائي.

بدلاً من ذلك هناك اختفاء تدريجي لبيتر وكلا ريسا وهما يرقصان معاً، مثل شخصين في منتصف العمر، وظهور تدريجي للقطعة جماعية لكلا ريسا وسالي وبيتر على المرج في بورتون، ينظرون وكأن المستقبل يحمل وعداً غير مقيد وأن كل يوم سيكون تسلية أو غوصاً.

رواية مايكل كينغلم الساعات وفيلم ستيفن دالدي الساعات (٢٠٠٢).
رواية مايكل كينغلم الساعات (١٩٩٨) هي نفسها مقتبسة. فما كان بإمكان كينغلم أن يكتب الساعات لولا معرفته التامة برواية السيدة دالوي وبجياة فرجينيا وولف. «الساعات» كان العنوان المؤقت لرواية وولف السيدة دالوي، التي يعتبر مرور الزمن أحد موضوعاتها. وكما هي الحال في السيدة دالوي، يجعل كينغلم الحاضر والماضي يتشابكان، ولكن بطريقة مختلفة اختلافاً كلياً.

إذ أن رواية الساعات تُروي ثلاث قصص: صراع فرجينيا وولف من أجل أن تكتب السيدة دالوي في ضاحية من ضواحي لندن عام ١٩٢٣، واستعدادات كلاريسا فون لإقامة حفل استقبال تكريماً لشاعرٍ يحتضر بسبب مرض انعدام المناعة المكتسب (الإيدز) في نيويورك عند نهاية القرن العشرين، ومحاولة لورا براون أن تقرأ السيدة دالوي في لوس أنجلوس عام ١٩٤٩، أثناء نضالها المشابه لنضال شخصية العنوان للعثور على معنى في حياتها.

تبدأ الرواية بمقدمة في عام ١٩٤١، وبالتحديد ٢٨ آذار ١٩٤٢، حين قامت فرجينيا وولف - بعد أن تركت ملاحظتين لزوجها لينارد وأختها فانيسا - بالخوض في نهر والانتحار غرقاً. والمقدمة هي بمثابة قفز إلى المستقبل لأن كينغام حدد سنة ١٩٢٣ وليس ١٩٤١ لـ وولف.

في الجزء الحديث، كلاريسا فون هي محررة كتب في نيويورك تنطلق في صباح أحد الأيام لشراء زهور لحفلة تكريم لرتشارد (الذي لا يُكشَف اسمه العائلي إلا في النهاية)، الشاعر المريض مرضاً قاتلاً ولديه حافز انتحاري، والذي يدعوها «السيدة دالوي» لأنها تشبه شخصية وولف. ورتشارد هو تجسيد لشخصية سبتيروس وهو ينتحر بالطريقة نفسها.

وفي حين أن كلاريسا ورتشارد دالوي متزوجان، فإن كلاريسا فون ورتشارد عاشقان سابقان من منتجات الثورة الجنسية التي اندلعت في العقد السابع من القرن العشرين، حين لم يكن هناك تمييز بين الجنس غير الآمن والمحمي. وتذكر كلاريسا، شخصية وولف، شبابها في بورتون حيث كان أقرب شيءٍ خبّرتَه إلى التجربة الشهوانية هو القبلة التي تبادلتها مع سالي ستون. أما كلاريسا فون فقد عاشت في علاقة عننية في ولفليت Wellfleet مع رتشارد وعشيقه لويس.

يتصور كينغام ما يمكن أن تكون عليه كلاريسا حديثة، لا تكديدها القناتيد والقواعد الأخلاقية التي كان على السيدة دالوي الالتزام بها. وقد استقرت كلاريسا الآن في علاقة مع منتجة تلفزيونية تدعى سالي لستر Lester، الواضح أن شخصيتها مرسومة على غرار ستون. كما يمكننا أن نعتبر كلاريسا، شخصية

كننغام، مزيجاً بين شخصيتي وولف: كلاريسا وريزيا زوجة سبتيروس. ويبدو أن كننغام يتخيل ما كان يمكن أن يحدث لو أن كلاريسا دالايو قبلت سبتيروس. لو حدث ذلك لأحست بروح قريبة منها، خاصة على اعتبار أن خطة وولف الأصلية كانت إنهاء الرواية بانتحار كلاريسا. وإذا كان سبتيروس وكلاريسا بديلين، فسيفهم أحدهما الآخر. لكن إذا كانت رواية الساعات أي مؤشر، فإن كلاريسا ما كانت لتستطيع منع سبتيروس من الانتحار أكثر من استطاعة كلاريسا فون منع ريتشارد من القيام بالشيء نفسه. فالصوتان اللذان قادا كلاً منهما إلى الانتحار كانا أعلى من أي صوت بشري.

يردد كننغام في الأماكن المناسبة صدى لغة وولف، أحياناً بشكل حرفي، مستخدماً أحرف مائلة، وأحياناً بالتلميح. وجملة الساعات الافتتاحية: «بقي شراء الزهور» تذكر بجملة «قررت السيدة دالايو شراء الزهور بنفسها». وقبل أن تذهب كلاريسا فون لشراء الزهور، تشعر أنها على وشك «الغوص» في مسبح. وتذكر كلاريسا كيف هرعت خارجة من باب زجاجي في ولفنيت حين كانت في الثامنة عشرة، تماماً كما فعلت كلاريسا رواية وولف في بورتون وهي في العمر نفسه. وانتهى الأمر بالسيدة دالايو أن تقطن في حي الطرف الغربي الحديث في لندن، وبكلاريسا فون في حي القرية الغربية في نيويورك.

في طريق كلاريسا فون لشراء الزهور تقابل أولاً وولتر هاردي Walter Hardy، وهو كاتب مبتذل، وتدعوه إلى حفلتها، تماماً مثلما تصانف السيدة دالايو هيو ويتبريد وتذكره بحفلتها. وولتر له عشيق معتل الصحة اسمه إيفان Evan، وهيو ويتبريد له زوجة تدعى إيفلين Evelyn في دار للرعاية. وفي محل الزهور، تسمع كلاريسا فون ضجة عالية، تماماً كما يحدث للسيدة دالايو، لكنه ليس دويماً صادراً عن سيارة كما هي الحال في رواية وولف، بل طاقم سينمائي على وشك أن يبدأ التصوير. وكما تكتب طائفة في السماء عبارة «كريمو توفى Kreemo Toffee» في السيدة دالايو، ما يعطي شيئاً من التسلية للناظرين، فإن فكرة فيلم يجري إنتاجه تثير كلاريسا.

والشخص المقابل لبيتر وُلش - الذي يعود من المهذب ليخبر السيدة دالاي أنه يحب امرأة متزوجة - هو لويس، عشيق رشارد السابق، الذي يعود من سان فرانسيسكو ليخبر كلاريسا أنه يحب طابئة. ودعوة اللدي برتون إلى الغداء الموجهة إلى رشارد دالاي، تجد صداها في الغداء الذي يدعو الممثل اللوي أوليفر سينت آيفز Oliver St. Ives سالي إليه ليثير اهتمامها بسيناريو حول بطل لوي من أبطال أفلام الحركة.

وإعادة كينغام لخلق عام ١٩٢٣ في الفصل المعنون «السيدة وولف» هو نتيجة بحث علمي واسع النطاق. ومن الطبيعي أنه يتصرف بحرية مع بعض التفاصيل، ولكن الغرض الوحيد من ذلك هو إعطاء الحكاية طابعاً درامياً أقوى. على سبيل المثال، في أيلول ١٩٢٣، كانت فرجينيا وولف الحقيقية في محطة ريشموند تنتظر أن يصل زوجها لينارد من لندن. وبسبب تعبها من العيش في عزلة، شعرت فجأة بدافع لأن تشتري تذكرة إلى لندن. وحين وصل لينارد وعلم ما فعلته فرجينيا طلبت على الفور إعادة التذكرة. لكن كينغام يصور نسخة بديلة من الحادثة. فأثناء قيام فرجينيا بالتمشي، تقرر فجأة السفر إلى لندن. «ما أروع التسلية! ما أروع الغوص!» لا يستعمل كينغام حروفاً مائلة لهاتين العبارتين، مشيراً إلى أنهما ليستا من رواية وولف بل من داخل وعيها. وهي لا تنتظر زوجها، وإنما هربت من وصايتها عليها. لكن حين تراه فرجينيا يهرع نحوها، فبدلاً من أن تشرح ما جرى وتعيد التذكرة، تحتفظ بها بكل بساطة ولا تخبر لينارد قط بما كانت قد خططت.

وقد تبدو حكاية لورا براون أصلية، لكن هي أيضاً لها جذورها في رواية السيدة دالاي وفي حياة وولف. لورا - وهو اسم أخت فرجينيا غير الحقيقية من زوجة والدها الأولى - كانت غير مستقرة ذهنياً وفي نهاية الأمر دخلت مصحة. ولورا براون لم تصل بعد إلى تلك المرحلة، لكنها تقترب منها. ففي محاولة يائسة منها لإتمام قراءة السيدة دالاي، ولكونها تعرف الكثير عن حياة المؤلفة (وخاصة انتحارها)، فإنها تفكر بالقيام بالشيء نفسه، ولذلك تنزل في فندق ومعها نسخة من الرواية، التي تقرر

قراءتها قبل أن تنتهي حياتها. وفي النهاية تعدل لورا عن الانتحار لكونها حاملاً بطفلها الثاني.

ولورا هي بديلة فرجينيا الحقيقية، أكثر حتى من كلاريسا فون، فهي امرأة متزوجة زوجها موله بها ولها ابن صغير («ريثي») لكنها لا تزال غير راضية. وحين تُسرَّ لها كيتي Kitty، إحدى جاراتها، خبر العملية الجراحية التي لا بد أن تخضع لها لإزالة ورم في جسمها، تخفف لورا عنها بالطريقة الوحيدة التي تعرفها: بقبلة وعناق. والإلهام لهذا هو القبلة التي تبادلتها كلاريسا وسالي ستون في السيدة دالوي. لكن، هناك اختلاف كبير. فلورا تمنح نفسها لكيتي، ولكن بطريقة هي في الوقت نفسه أمومية وحسية. وفي عناقهما تشعر لورا أنها تكتشف «أعماق كيتي»، وهذا شيء كان زوج كيتي ولا يزال يبحث عنه ولا يعثر عليه - والمعنى الضمني هو أنه لا يوجد رجل يستطيع ذلك أبداً. وباكتشاف لورا اعماق كيتي، يبدو أنها اكتشفت أعماقها هي، وهذا سيؤدي بها فيما بعد إلى هجران أسرتها وصياغة حياة جديدة لنفسها.

قرب نهاية الرواية، يوظف ريتشارد نفسه في نافذة شقته، كما فعل سبتياموس، وينزلق منها إلى موته. وهو يودع كلاريسا بالكلمات نفسها التي استعملتها فرجينيا وولف في رسالتها الانتحارية القصيرة إلى لينارد: «لا أعتقد أنه يمكن لشخصين أن يكونا أسعد مما كنا». وفي الفصل الأخير، الذي تقع أحداثه «عند نهاية القرن العشرين»، تصل أم ريتشارد البالغة الثمانين من العمر إلى شقة كلاريسا بعد أن يردها خبر انتحار ابنها. واسم ريتشارد الفعلي هو ريتشارد ورثغتون براون Richard Worthington Brown. وأمه هي لورا براون، التي تركت زوجها و«ريثي» بعد ولادة طفل ثان: ابنتها. والسبب هو نفسه الذي دفع فرجينيا وولف لشراء تذكرة إلى لندن في أيلول ١٩٢٣، وهو العودة إلى حياة كانت رغم مخاطرها وإغوائاتها تتيح فرصاً لـ «التسلية» و«الغوص» لا توفرها الضواحي. وبعد ولادة ابنتها، تركت أسرتها ومضت إلى حياة خاصة بها، لتصبح فيما بعد أُمينة مكتبة في كندا.



نيكول كيدمان في فيلم لساعات (٢٠٠٢)
الذي فازت عليه بجائزة الأوسكار في دور فرجينيا وولف.

ونحن نعلم من الفيلم أن زوج لورا يتوفي بسرطان الكبد، وأن سلفاً ثملاً يقتل ابنتها، وأن ريتشي يكبر ليصبح شاعراً مرموقاً، كتب أيضاً رواية شخصيتها الرئيسية امرأة تتحرر. لكن الرواية هي انتقام من أمه، التي كانت على ما يبدو النموذج له، رغم أن القلة التي قرأتها افترضت أن كلاريسا هي التي ألهمته بالشخصية. لكن قد تكون هذه طريقة كنعنام في الإيحاء بأنه لا يوجد اختلاف كبير بين فرجينيا وولف وكلاريسا فون ولورا براون، على اعتبار أن كلا منهن اختارت اختياراً حراً. فقد تأقت فرجينيا وولف إلى الغوص في الحياة، لكن جنونها دفعها إلى غوص من نوع مختلف ومأساوي. وكلاريسا فون تقبل الحياة وفق شروط هذه الحياة، وهي تعرف أنه سيأتي يوم من الأيام يشير إلى الغوص، لكن «ستتبعه أيام أخرى أكثر ظلمة وأكثر صعوبة». وغوص لورا براون هو أصعب الحالات كلها، باعتبار أنه انطوى على قطع العلاقات مع الماضي، بما فيه زوج وابن وابنة، من أجل الحفاظ على سلامتها العقلية.

على الرغم من أن الشخصيات في رواية الساعات ترتبط بالاسم وبالتالي مع رواية فرجينيا وولف ومع حياتها الخاصة أيضاً، فهي رواية تستطيع الوقوف مستقلة على قدميها كتحنفة من الأدب الروائي.

وفي نقل كاتب السيناريو نيفيد هير David Hare للرواية، حافظ على حكاية كنعنام الثلاثية، مجزئاً إياها بطريقة تناسب السينما وليس الرواية

المكتوبة. ولأن توزيع فيلم الساعات كان في عام ٢٠٠٢، فقد أُرْهِر حكايتي كلاريسا فون ولورا براون إلى عامي ٢٠٠١ و١٩٥١ على التوالي. والجزء الخاص بفرجينيا وولف (١٩٢٣، ١٩٤١) بقي على حاله دون تغيير، باعتبار أن له أصلاً في الواقع.

وللفيلم مقدمة على شكل مقطع الأسماء يبدأ كما تبدأ الرواية بانتحار فرجينيا وولف. أولاً نسمع صوت الماء المتدفق، يليه نقطة متحركة لنهر، ويظهر عنوان يبين موقع النهر: سسكس، إنجلترا، ١٩٤١. ترتدي امرأة معطفها، وتترك بيتها، وتسوق طريقها عبر منطقة مشجرة نحو النهر - نهر أوس الذي أغرقت فرجينيا وولف نفسها فيه. وعن طريق القطع المتكرر، تتداخل مع سيرها باتجاه النهر مقتطفات ينقلها الصوت المرافق من الرسالة التي كتبتها وولف إلى زوجها لينارد تعلمه فيها أنها لا تستطيع الاستمرار في الحياة. وحين تصل إلى الرصيف، تجد صخرة كبيرة وتضعها في جيب معطفها. ثم تخوض في الماء، لتغرق بعد فترة تحت السطح وبعد لحظة جسمها المغمور بالماء يظهر عنوان الفيلم: الساعات.

بعد ذلك يقطع المخرج ستيفن دالدري إلى خلفية تبدو حديثة نسبياً. يصل رجل بسيارته ويدخل منزلاً وهو يحمل باقة من الورود: «لوس أنجلوس ١٩٥١». الرجل هو دان براون، الذي لا تزال زوجته لورا نائمة. يلي ذلك مزيد من الأسماء، مع تقديم إطار زمني آخر: «رشموند، إنجلترا، ١٩٢٣»، قبل انتحار فرجينيا وولف بثمانية عشر عاماً. لينارد يتحدث مع طبيب عن حالة زوجته. ومع استمرار قائمة الأسماء، تظهر فرجينيا مستلقية في سريرها لكنها مستيقظة - وهذه طريقة حاذقة للربط بينها وبين لورا براون النائمة، فكلتاها تعانيان من فراغ متشابه.

ثم يحدث قطع مفاجئ إلى امرأة في سترة جذبية تدخل إلى شقة وتستلقي على سرير مع امرأة أخرى نصف نائمة. «مدينة نيويورك ٢٠٠١». المرأتان هما سالي لستر وكلاريسا فون. تنطلق ساعات منبهة، أو في حالة فرجينيا وولف أجراس، وتوقظ لورا وفرجينيا وكلاريسا، وهن يستعدن

لمواجهة النهار الجديد بالطقوس المعتادة: الاستحمام، الشعر، فحص الشكل من خلال المرآة. وبالمقارنة مع فرجينيا وكلايسا، تظهر لورا فاترة الهممة، مفضلة البقاء في السرير فترة أطول لقراءة رواية السيدة دالوي. خلال بضع دقائق، أصبحت ثلاث نساء نوحه ثلاثية، ومع أنهن يعشن في فترات زمنية مختلفة، فهن يشتركن في تجربة مشتركة ليوم مفرد، يبدو فيه كل شيء ذي تأثير على كل منهن وكأنه يحدث في الوقت نفسه، ما يجعلنا نعتقد أن كل امرأة منهن كانت ستهم الأخرى.

ومع انتهاء مقطع قائمة الأسماء، نرى كلايسا وهي ترمي حزمة من الزهور الميتة، ودان يضع الورود الصفراء في إناء زهور، وخاصة ترتب زهور الذرة في منزل وولف في ريتشموند. تنزل فرجينيا على السلم، مع ظهور آخر الأسماء: «إخراج ستيفن دالدي» على الشاشة، ويبدأ الفيلم الفعلي.

خلافاً لرواية كينغام بمقدمتها التي تحدثت عام ١٩٤١، يستخدم الفيلم مقدمة خاصة بالسيزما: مقطع قائمة أسماء فيه ثلاثة إطارات زمنية (أربعة، إذا أضفنا الانتحار في عام ١٩٤١) وتكشف حياة ثلاثة أشخاص أمام أعيننا. والقطوع المتبادلة التي تتربخ في مقطع قائمة الأسماء تستمر طيلة الفيلم. وحين تقرر فرجينيا أخيراً ما ستكون عليه الجملة الافتتاحية في السيدة دالوي، ينطق الجملة الصوت المرافق، وتقرأها لورا بصوت عالٍ، وتقول كلايسا: «سالي، أعتقد أنني سأشتري الزهور بذلسي».

وفي نقل الرواية إلى الشاشة، اختار ديفيد هير أن يقتصر التركيز على الشخصيات الأساسية من كتاب كينغام، وأن يحذف وولتر هاردي وأوليفر سينت آيفز والأحداث التي تتعلق بهما. ويشار إلى مشاهد وقلبيت مجرد إشارة، لكنها لا تعطى شكلاً درامياً. كذلك قام دالدي ببعض الاختيارات، واحد من أهمها هو جعل لورا وفرجينيا بنيلتين. فبالإضافة إلى اشتراكهما في الافتقار إلى تحقيق الذات، هما متشابهتان جداً، حتى في تفاصيل تتعلق بمظهرهما، مثل تسريحة الشعر، إلى درجة أن كلاً منهما تبدو مدركة لوجود الأخرى. وقرار فرجينيا أن تجعل السيدة دالوي تكفل نفسها تعقبه محاولة

لورا تحضير كعكة عيد ميلاد لزوجها. ومع أنه لا يبدو أن الحانثين مترابطان، فالرابطة موجودة حقاً. فتحضير الكعكة هي وسيلة أخرى تلهي لورا بها نفسها لتفادي مواجهة مصيرها، الذي يبدو أنه يشير باتجاه الانتحار. ما فعله هير ودالدري هو أنهما ربطا قرارين، أحدهما يتعلق بإنهاء رواية، والآخر بإنهاء حياة. لكن لا يتم تنفيذ أي منهما حسبما خطط له في الأصل، ففرجينيا تكرر عدم انتحار السيدة دالوي، ولورا ستجد طريقة أخرى للتعامل مع زواج وصل إلى طريق مسدود. وقرار فرجينيا أن تدع السيدة دالوي على قيد الحياة يتقاطع مع نزول لورا في فندق كي تقدم على الانتحار. وقبل أن تتناول لورا الحبوب التي أخرجتها يغلبها النوم بينما يبدو كأن طوفاناً قد بدأ تحت سريرها ثم غمرها، كما غمر نهر أوس فيرجينيا. في حالة لورا، هذا مجرد حلم. وتاماً كما قامت فرجينيا بالاختيار، تختار لورا أيضاً حين تستيقظ، إذ تصيح: «لا أستطيع. لا أستطيع».

تعتمد النسخة السينمائية من الساعات على الجانب البصري بقدر ما تعتمد على الشفوي لتوضح من خلال بضع صور ما لا يمكن إنجازه إلا بقراءة دقيقة للرواية. ومن المحتمل أن يتوصل أحد هواة الأفلام البوليسية إلى حقيقة أن «ريتشى» براون أصبح ريتشارد، الشاعر المصاب بانعدام المناعة المكتسب. وحين يُذكر أخيراً اسمه الكامل، ريتشارد ورتشغتون براون، قد يتساءل القارئ المدقق ما إذا كانت هذه هي الحقيقة فعلاً. في الفيلم، بعد أن تقرر لورا عدم الانتحار، تأخذ ريتشي من منزل السيدة لاتش Latch حيث تركته. وتخفف عنه بقولها: «أنت فتاي». يقطع دالدري بعد ذلك إلى لقطة لصورة زفاف فوتوغرافية بالأسود والأبيض لامرأة تبدو أنها لورا براون، وهي كذلك فعلاً. تعود آلة التصوير وتقترب من ريتشارد، الذي من الواضح أنه كان ينظر إلى صورة أمه. يمضي ريتشارد إلى النافذة ويفتح الستارة. وتوقع لقطة وجهة نظر، ونحصل عليها، ولكنها ليست للشارع في الأسفل. بدلاً من ذلك يكرر دالدري لقطة سابقة لريتشي ينادي أمه من نافذة منزل السيدة لاتش. ولن يخفق في إدراك الصلة سوى مُشاهد عديم الملاحظة.

في مرحلة باكرة من كتابة السيدة دالوي، تصوّرت وولف قبلة بين كلاريسا وامرأة أخرى، تعادل «القبلة المسحورة في حكايات الجن». وقد نجحت في ذلك في مشهد القبلة بين كلاريسا وسالي ستون. وفي فيلم بروي ثلاث قصص، ستكون هناك ثلاث قبّل، وليس قبلة واحدة. فلورا تقبل كيتي على شفيتها لأنها الطريقة الوحيدة التي تعرفها لتعزية امرأة ظهرت عليها جميع أعراض السرطان المبيضي. وهي قبلة غامضة، لأن لورا شخصية غامضة. والقبلة رزينة لكنها حسية مع ذلك، أثيرية ولكنها جسدية. وهي تقبل كيتي لتهدئة قلقها وفي الوقت نفسه لتجربة نوع من الاتحاد مع امرأة معذبة أخرى، زواجها أيضاً لا يحقق لها ذاتها.

حين تغادر فانيسا بل Bell بعد زيارة فرجينيا في رتشموند، تعانق فرجينيا أختها عناقاً متعطشاً، كما لو أنها تحاول أن تطوي فانيسا داخلها كيلا يمكن التفريق بينهما. وهي تقبلها قبلة مليئة بالعاطفة، ولكنها ليست جنسية. وبعد محنة انتحار رتشارد، تقبل كلاريسا المنهوك سالي. ومرة أخرى تكون القبلة خالية من الشهوانية، فهي علامة غير منطوقة على امتنان كلاريسا لدعم سالي وحبها لها، اللذين لم يكن باستطاعتها الاستمرار بدونهما. ومع أن كل قبلة تختلف عن الأخرى، فحافز جميعها هو الحاجة - الحاجة لمواساة شخص آخر، ولتوحيد الذات مع شخص آخر، وللتعبير عن الإخلاص لشخص آخر.

وخلالاً لرواية كنفام، التي ليس فيها سوى مقدمة، يحتوي الفيلم على خاتمة أيضاً، ما يكمل دائرته. فمرة أخرى تخوض فرجينيا في الماء، بينما نسمع صوتها يطنب من لينارد أن يتذكر أعوامها معاً، وحبهما المتبادل، وفوق كل شيء: «الساعات دائماً». وحين يغوص رأسها تحت السطح، ينتهي الفيلم.

فيلم الساعات نقل وفي بقدر ما يمكن لأي روائي أن يتمناه. والفيلم، بصفته وسيلة سمعية بصرية، يتمكن من خلال موسيقى فيليب غلاس Philip Glass أن يوفر عبارة موسيقية متكررة في الحكايات الثلاث كلها، تُسمع أول مرة حين نرى نهر أوس يتدفق بلا رحمة. والموسيقى هي سلسلة من النغمات السريعة تردد صدى الحركة الحتمية نحو المصير الشخصي لكل

من النساء. وقد سبق بحث الخطة اللونية، بألوانها البنية والزرقاء المتقاربة، لكنها هي أيضاً تساهم في توحيد ثلاث حيوات في حياة واحدة. ومثل أي نقل سينمائي ناجح، يحقق الساعات حياة جديدة على الشاشة مختلفة تماماً عن حياة الرواية على الورق.

نقل المسرحيات

مع أن المسرحيات تُكتب كي تُمثل، فهي أيضاً تطرح تحدياً لصانعي الأفلام الذين يودون نقلها بصيغة ثلاث الشاشة. فكتاب المسرحية مقيدون على نحو لا يتعرض له كتاب الرواية. الحوار هو الذي يدفع الحدث في المسرح، تساعده أية تجهيزات (المشاهد والأزياء والمكياج والإضاءة) المختارة للعرض، ويجري أداء هذا الحدث ضمن مساحة معينة مثل المدرج أو المسرح الدائري.

ولا بد للمسرحية، كي تُترجم بنجاح إلى فيلم، أن «تفتح» للشاشة، وهذا ذو أهمية خاصة بالنسبة للمسرحيات ذات المشهد الواحد، التي تعتبر كثير منها من أفضل ما قدّمه المسرح: الدعاب الصغيرة، وعربة اسمها الرغبة، وارجع يا شيبيا الصغير، ورحلة نهار طويلة إلى الليل، وغيرها. أما المسرحيات الغنائية الموسيقية مثل الملك وأنا وجيبسي، فهي تطرح مشكلات أقل بسبب تعدد مشاهدتها. ويستطيع صانعو الأفلام استعمال أساليب متنوعة من أجل «فتح» المسرحية التي تقتصر خلفية الحدث فيها على مكان واحد أو مكانين.

ويستطيع صانعو الأفلام الاستفادة من وسيلتهم بإعطاء شكل درامي أو مرئي للمادة التي لا يمكن تقديمها على المسرح إلا من خلال السرد. فأحداث مسرحية وليام إنج نزهة تجري في باحة بين منزلين في بلدة صغيرة في كانساس. ولذلك فزهة عيد العمال، التي استوحى منها العنوان والتي هي عنصر بالغ الأهمية في الحبكة، لا تُرى أبداً. وبما أن المسرحية هي تصوير درامي للطريقة التي يغير فيها وصول شخص غريب في صباح عيد العمال حياة جميع الشخصيات، فقد نقل كاتب سيناريو نسخة عام ١٩٥٥ السينمائية

أكثر مشاهد المسرحية تأثيراً إلى الذرمة نفسها، حيث تكشف الشخصيات عن طبيعتها الحقيقية وعن أعماق أفكارها. واستخدم المخرج جاشوا لوغان الذرمة لإعطاء المشاهدين تصويراً مليئاً بالحيوية لطقس تحتفل به أمريكا الريفية في نهاية الصيف.

وغور فيدال Gore Vidal - الذي نقل مسرحية تنيسي وليامز فجأة في الصيف الماضي إلى الشاشة - أضاف مشاهد جديدة، لأن المسرحية لم يكن لها سوى مشهد واحد، وهو حديقة. في المسرحية تكون كاترين هولبي قد أدخلت إلى مصحة ليونز فيو Lion's View التابعة للولاية لأنها اعتبرت مجنونة. وبجعلنا نرى كاترين (إليزابيث تيلر) في المصحة استطاع فيدال والمخرج جوزيف مانكيويتز تصوير الظروف المخيفة فيها. وبما أن الحبكة تعتمد حول ما إذا كانت ستجرى لكاترين جراحة فصيّة، فالفيلم يبدأ بعملية فصيّة تُجرى في غرفة عمليات. والأهم من ذلك انه حين تسرد إليزابيث مونولوجها عدد نروة الفيلم، الذي تروي فيه الموت البشع الذي لقيه ابن عمها سباستيان، تظهر على الشاشة تفاصيل للحادثة وللأحداث التي أدت إليها.

كما يمكن لصانعي الأفلام تصوير الرموز بحيث تتوقف عن أن تكون تجريدية. ففي عربية اسمها الرغبة، «العربية»^(*) رمزية وحقيقية في الوقت نفسه. فهي وسيلة النقل التي توصل بلانش دوبوا إلى منزل أختها، حيث تأمل الهروب من ماضٍ وسخ ومؤلم. والفيلم يمكننا من رؤية العربية، التي ترتبط من البداية ببلانش، باعتبار أنها كانت ذات أثر كبير في إحضارها إلى بيثة ستعرض فيها فيما بعد للتدمير. وفي مسرحية أخرى لتنيسي وليامز، وهي ليثة الإغوانا (١٩٦٢)^(**)، لم يكن من الممكن رؤية الإغوانا - المربوطة بحبل والموضوعة تحت شرفة المدخل - على خشبة المسرح، لكنها رمز للشخص غير الملتزم

(*) التي هي في الواقع «الترام».

(المترجم)

(**) التاريخ المذكور هنا يختلف عن ذلك الوارد بعد أسطر، والصحيح أن الفيلم يعود إلى عام ١٩٦٤، في حين أن المسرحية ظهرت في عام ١٩٦١.

(المترجم)

(وربما الفنان)، الذي يحاول المجتمع تكبيد تحركاته لأن الذين يخرجون عما هو متعارف عليه يشكلون في كثير من الأحيان تهديداً للذين أقسموا على الالتزام به. وفي حين أن رؤية الإغوانا فعلاً ليست ضرورية، فقد عرف جون هيوستون، الذي أخرج نسخة عام ١٩٦٤ الفيلمية، أن المشاهدين سيتوقعون رؤيتها، ورؤية الإغوانا - وهي حيوان لا تنطبق عليه الفكرة التقليدية عن الجمال - تسلط الضوء على النقطة التي يود وليامز إبرازها.

يمكن أيضاً «فتح» المسرحيات بنقل بعض الحوادث إلى مواقع أخرى لتحقيق التنوع. فمثلاً لم يكن لدى ثيليان هلمان خيار سوى أن تجعل قتل الشريز في مسرحيتها راقب الراين (١٩٤١) يجري في غرفة الجلوس، باعتبار أن الحدث بأكمله يجري فيها. والنسخة السينمائية لعام ١٩٤٣ تنقل جريمة القتل إلى المرآب. وفي مسرحية عربية اسمها الرغبة، تخبر بلانش ميش عن انتحار زوجها بعد أن يعودا من كازينو بحيرة القمر. أما الفيلم فيتيح لبلانش أن تخبره بذلك في الكازينو.

وفي السينما، يُستخدم الصوت المرافق لنقل مقاطع المناجاة والعبارات الجانبية^(*) في مسرحيات شكسبير، وهي الطريقة المثالية للتعبير عن أفكار الشخصية بصوت عالٍ. فيجب أن يسمع الجمهور ما تفكر الشخصية به. وفي نسخة عام ١٩٤٨ من هاملت، لجأ لورنس أوليفيه بشكل متكرر إلى الصوت المرافق لجعل هذه الدقائيد المسرحية طبيعية إلى درجة أكبر.

أحياناً حين ينقل كاتب سيناريو إحدى المسرحيات يبتدع شخصية من اسم يُذكر مجرد ذكر في المسرحية، أو يبتدع شخصية جديدة ليزواج بينها وبين شخصية موجودة في المسرحية. في فيلم ثنائي وحان، تظهر إيلي Ellie - التي يقتصر ذكرها في المسرحية على أنها المومس التي فشل نوم لي معها فشلاً

(*) العبارة الجانبية هي عبارة تدقها بها إحدى الشخصيات على المسرح بحضور شخصيات أخرى، لكن يفترض أن ذلك الشخصيات لا تسمع تعليقاتها، وقد يدير لقائل وجهه إلى أحد الجانبين حين ينطق بقوله هذا، ومن هنا جاءت التسمية. (المترجم)

ذريعاً إلى درجة أنه حاول الانتحار - كشخصية ويُصوّر اللقاء بينها وبين توم أيضاً. وفي نهاية مسرحية الثعالب الصغيرة (١٩٣٩)، تعلم ألكساندرا Alexandra أن أمها ريجينا Regina مسؤولة عن موت أبيها. وحين وُزعت نسخة عام ١٩٤١ السينمائية من المسرحية، كانت قواعد الإنتاج تتطلب نوعاً من العقاب. والنهاية الأصلية، التي تبقى ألكساندرا فيها لتُذكر ريجينا بما فعلت، قد تترك الانطباع بأن ريجينا لم تلق أي عقاب. لذلك، في الفيلم، تغادر ألكساندرا البيت مع الشاب ديفيد هيويت David Hewitt، الذي لم يكن موجوداً في المسرحية، لكنه أُدخل في الفيلم لتتضم ألكساندرا إليه، وتبقى ريجينا مع شعورها بالذنب.

لم يكن نقل جميع المسرحيات الرئيسية إلى الشاشة ناجحاً إلى الدرجة نفسها مثل عربة اسمها الرغبة ونزهة والثعالب الصغيرة.

في مسرحية مارشا نورمان Marsha Norman ذات الفصل الواحد التي فازت بجائزة بوليتزر نصحين على خير يا أمي (١٩٨٣)، تخبر ابنة أمها أنها تنوي الانتحار في تلك الليلة. وتتفرغ المسرحية بالوحدات الثلاث للمأساة الإغريقية: وحدة الحدث (حبكة رئيسية واحدة) ووحدة المكان (موقع واحد للأحداث) ووحدة الزمن (الزمن الذي تغطيه المسرحية مطابق للزمن المطلوب لأدائها). وقد بُنيت حبكة مسرحية نصحين على خير يا أمي بطريقة تحتم على أية نسخة فيلمية أن تلتزم أيضاً بهذه الوحدات. في النسخة التي أنتجت عام ١٩٨٦، جرى «فتح» طفيف للحدث، لكن ليس إلى حد كاف لمنع الصور من أن تبقى صوراً ساكنة. ونسخة بول نيومان السينمائية في عام ١٩٨٧ من مسرحية تيسي وليامز المجموعة الزجاجية عانت من مشكلات مماثلة. فبسبب احترام نيومن الشديد للنص، لم يفتح الحدث إلا بمقدار قليل جداً، والنتيجة تشبه مشاهدة مسرحية مصورة.

أهم أمثلة المسرحية المنقولة إلى السينما هو فيلم مايكل كرتيز كازابلانكا. ومن سخرية القدر أن المسرحية التي أخذ الفيلم منها، وهي الجميع يأتون إلى مقهى ريكي التي كتبها موري برنيت وجون أليسون Murray Burnett and Joan Alison، لم تشق طريقها إلى برودواي قط وقلما مُثّلت على المسرح. وحتى لو تم افتتاح

المسرحية في نيويورك، لتلقت مراجعات سيئة ثم طواها النسيان. ومن الناحية الأخرى، يعتبر كازابلانكا واحداً من أكثر الأفلام رواجاً وأعلىها اعتباراً على الإطلاق، رغم أن الحبكة لا تختلف عن حبكة مسرحية الجميع يأتون إلى مقهى ريكي. في المسرحية، ريكي بلين هو شخص منهوك وصاحب مقهى في الدار البيضاء (كازابلانكا). وذات يوم، تظهر لويس مريدث Lois Meredith امرأة كان يعرفها في الماضي مع فيكتور لازلو Victor Laszlo المقاتل التشيكي من أجل الحرية. ومع أن ريكي ولويس يستأنفان علاقتهما، يبدأ ريكي بتكوين ضمير سياسي، مدركاً أنه لا بد أن يستمر لازلو في قتال الفاشية وأنه لا بد أن تذهب لويس معه، ويتيح لهما كليهما أن يركبا الطائرة إلى تشبونة بينما يبقى هو في كازابلانكا ليقتل مصيراً غير معروف على أيدي النازيين.

وفور أن تعرف أن أصل فيلم كازابلانكا هو مسرحية، يمكنك بسهولة أن تتصور كيف ظهرت على خشبة المسرح. فأحداث الجميع يأتون إلى مقهى ريكي تجري بأكملها في المقهى الأمريكي الذي يملكه ريكي. كما أن أحداث جزء كبير من الفيلم تجري هناك في المقهى نفسه وفي شقة ريكي في الطابق العلوي. وقد «فُتح» الفيلم قليلاً (على سبيل المثال مقهى في الهواء الطلق، وسوق، ومدرج مطار، ورصيف محطة قطارات، ومخفر شرطة، واسترجاع للماضي في باريس)، لكن الفيلم يبقى وفيماً لأصله. فمسرحية الجميع يأتون إلى مقهى ريكي وفرت لكاتبها سيناريو فيلم كازابلانكا (وكانوا عدة كتاب) الشخصيات ونقاط الحبكة الرئيسية: عازف البيانو الأمريكي الأسود سام، الذي هو كاتم سر ريكي؛ والجنرال النازي ستراسر Strasser؛ وفكتور لازلو ولويس (التي يعدل اسمها إلى إلسا لأن الدور أسند إلى إنغريد برغمان السويدية المودت)؛ وأوغارتي Ugarte الذي يتاجر بالتأشيرات المسروقة والذي توفر رسائل المرور التي يؤمنها حل عقدة الفيلم؛ والزوجان البلغاريان جان وأنيانا Jan and Annina، اللذان يساعدهما ريكي على مغادرة كازابلانكا. وقد منعت قواعد الإنتاج أن تنام إلسا مع ريكي كما تفعل لويس في المسرحية. وفرضت خلفية الحرب العالمية الثانية نهاية

الفيلم: يركب لازلو وإنسا الطائرة، بينما يذهب ريك للانضمام إلى النقيب رينو Renault، الذي كان مثل ريك غير مهتم بالسياسة، لكنه يريد الآن أن يقوم بدوره لإيقاف الفاشية.

إذا بنت الحكمة متكلفة وبعيدة الاحتمال، فهي كذلك. لكن أجيالاً وقعت تحت سحر كازابلانكا، لأن أساساً أسطورياً صلباً يوجد تحت الحكمة الواهنة. وبرغم عدم وجود أسطورة محددة تصف النص التحتي، فهناك أسطورة عامة: أسطورة التجدد. ففيلم كازابلانكا يصرّ على أنه طالما استمر وجود أشخاص غير ملتزمين مثل ريك، قاندين على التغيير، فهناك أمل للعلم. وحين يتغير اللاملتزمون يتحون لأمثال فرانك لازلو أن يفعلوا ما يعجز معظمنا عنه، وهو تحويل العالم إلى مكان أفضل.



همفري بو غارت وإنغريد برغمان في دور
العاشقين الأسطوريين في فيلم كازابلانكا (١٩٤٢).

ونحن نتماهى مع ريك لأننا نحن أيضاً مهتمون بأنفسنا أكثر من اهتمامنا بالعالم، ونتماهى أيضاً مع لازلو لأننا نطمح إلى مثاليته. بل إننا نتعاطف حتى مع زبائن مقهى ريك، الذين هم شريحة حقيقية تمثل الإنسانية والذين يظهرون نوعاً من الشجاعة نحسددهم عليه. وفيما يجار الألمان بإنشاد تشيدهم، يرد الزبائن متحدين لهم بإنشاد الذئب الوطني الفرنسي (المارسييز) ويغرقون صوتهم. وحين يخبر ريك إلسا أن «مشكلة ثلاثة أشخاص صغار لاتعادل تلاً من حبوب الفاصولياء في هذا العالم المجنون»، هو يعترف أن هناك أوقاتاً لا بد فيها للاحتياجات الفردية أن تخضع لمتطلبات الخير العام. ولكن ليس هذا أي رجل يتحدث مع أي امرأة، بل هو همفري بوغارت يكلم إنغريد برغمان، أيقونة تكلم أيقونة أخرى. كل منهما هو التجسيد المثالي للشخصية: بوغارت هو الشخص الساخر الذي يحتاج للتجدد، وبرغمان المرأة التي لديها القوة لأن تجده.

لا يمكن أن يكون التأثير نفسه على الإطلاق لو أدى الدورين ممثلان آخران. لقد رشح جورج رافت لدور ريك، ورشحت آن شيريدان Ann Sheridan وميشيل مورغان Michelle Morgan وهدى لامار Hedy Lamar لدور إلسا، لكن همفري بوغارت وإنغريد برغمان يتمتعان بشخصيتين سينمائييتين قويتين بحيث أنهما حين يؤديان دوري ريك وإلسا، ينتج عن ذلك تجانس في الحضورين وفي الشخصيتين، ولذلك حين نفكر بفيلم كازابلانكا، نفكر بهمفري بوغارت وإنغريد برغمان، وليس فقط بريك بلين وإلسا لند Lund.

ومع ذلك فنحن نفكر بفيلم كازابلانكا أيضاً كفيلم أمريكي على نحو خاص، نصه التحتي هو التزام أمريكا بالدفاع عن الشعوب المضطهدة في العالم، وخاصة أثناء السنوات الأولى من الحرب العالمية الأولى حين وُزِع الفيلم. فمقهى ريك هو مصغر لأوروبا. وكانت الدار البيضاء مستعمرة فرنسية في كانون الأول ١٩٤١، الوقت الذي تجري فيه الأحداث الرئيسية، كما يظهر من قول ريك: «إذا كان هذا كانون الأول ١٩٤١ في الدار

البيضاء، فما هو الوقت في نيويورك؟» وجملة التالية: «أراهن أنهم نائمون في نيويورك، أراهن أنهم نائمون في أمريكا كلها» كانت ستجد صدى لدى مشاهدي عامي ١٩٤٢ و١٩٤٣، الذين أدركوا أنه في السابع من كانون الأول، حين قصفت اليابان بيرل هاربور، أُيقظت أمريكا من نوم انعزاليتهما وأرغمت على الاستيقاظ على حرب عالمية كانت قد بدأت قبل عامين في أوروبا ولم يكن الآن لدى أمريكا خيار سوى دخول الحرب.

وجعل دخول أمريكا الحرب من الضروري إجراء عدة تغييرات في السيناريو، بما في ذلك جنسيات الشخصيات. فعلى الرغم من أن أنغريد برغمان كانت سويدية، أصبحت شخصيتها نرويجية. ذلك لأن السويد كانت حيادية أثناء الحرب، ولم يكن في مصلحة الفيلم أن تكون زوجة المقاتل من أجل الحرية من دولة محايدة. بدلاً من ذلك، صارت إلسا نرويجية، لأن النروج وقعت في أيدي النازيين في عام ١٩٤٠، ما جعل دولتها إحدى ضحايا النازية. كما أن برغر Berger نرويجي، وهو عضو في المقاومة السرية، وهذا ما بيّنه بإطلاع لازلو على خاتم صليب لورين Lorraine الذي يحمله. وصليب لورين هو صليب فيه خط أفقي ثان فوق الخط المعروف، وكان رمز المقاومة الفرنسية.

ويمكن فهم أن يكون فيكتور لازلو مقاتلاً من أجل الحرية، فدولته، وهي تشيكوسلوفاكيا السابقة، تعرضت للاحتلال النازي عام ١٩٣٨. والرائد ستراسر، النازي، موجود في الواقع - بصفته زائراً - في «فرنسا غير المحتلة»، كما يذكره النقيب رينو بلباقه. وكان معظم المشاهدين في عامي ١٩٤٢ و١٩٤٣ سيفهمون هذه الإشارة. فعندما سقطت فرنسا في أيدي النازيين عام ١٩٤٠، وافق الرئيس الفرنسي مارشال بيتان Marshal Pétain، المتعطش لمنع احتلال كامل يذل الفرنسيين، على ترتيب احتلال الألمان بموجبه فرنسا الشمالية، وهذا يعني أكثر من نصف فرنسا، بما في ذلك باريس. وباعتبار أن الدار البيضاء كانت مستعمرة، فقد كانت جزءاً من «فرنسا غير المحتلة» - لكن مع نهاية عام ١٩٤٢، لم يعد لهذا التمييز أهمية تذكر.

ومع أن النقيب رينو هو مفوض الشرطة في ما هو نظرياً جزء من «فرنسا غير المحترقة»، فهو غير راغب في أن ينفر الرائد سقراسر بسبب الانتصارات التي حققها النازيون منذ ١٩٣٨. وهكذا فنحن لا نعرف أين يتجه ولاءه حتى النهاية. بالنسبة للشخصيات الأخرى، لا يوجد شك كبير. على سبيل المثال، لوتشتاغ Leuchtag وزوجته هما زوجان ألمانيان كبيران في السن تسعهما مغادرة الدار البيضاء إلى أمريكا، وهذا ما يبدو أيضاً على الفائل اللطيف كارل (الذي يؤدي دوره س. ز. ساكال S. Z. Sakal المحبوب، الذي هو مجرّي في الحقيقة). وضابط الشرطة تونيلي Tonelli إيطالي، ومن المحتمل أن السنيور فيراري Ferrari، صاحب البيغاء الأزرق، الذي يعرف الكثير عن السوق السوداء التي تتداول التأشيرات المسروقة، إيطالي أيضاً. ويبدو أوغارتي الذي يكسب رزقه من بيع تلك التأشيرات إسبانياً، وإذا كان كذلك فهذه طريقة ذكية للإشارة إلى إسبانيا تحت حكم فرانكو، التي برغم عدم كونها من دول المحور، كانت لديها بالتأكيد ميول فاشية. وجان وأينا براندل Brandel، المتعطشان للذهاب إلى أمريكا (وسينذهبان بفضل كرم نيك)، بلغاريان. ولا رغبة لديهما في العودة إلى دولتهما التي انضمت إلى المحور في ١٩٤١. وإيفون Yvonne - عشيقة ريك السابقة - تتأخر مع النازيين إلى أن يجعلها غناء «المارسييز» تدرك أنها كانت تتصرف مثل متعاونة فرنسية مع الألمان. وأسماء الشخصيات وحدها توحى بمقطع عرضي لأوروبا: الفروج وتشيكوسلوفاكيا وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا وبلغاريا وروسيا وبالطبع ألمانيا.

ويمثل أمريكا ريك بلين. وهو بسماحه لجان بلونديل أن يربح في الروايت يجعل من الممكن له ولزوجته مغادرة الدار البيضاء، وهو يفعل الشيء نفسه لفيكتور وإلسا بالسماح لهما باستعمال رسائل المرور. لكن إشارة الالتزام هذه غير كافية. ويقترح رينو أن يفكر ريك الآن، بعد أن أصبح مطلوباً، بالتوجه إلى فرنسا الحرة في برازفيل. وبما أن رينو أيضاً اكتسب ضميراً سياسياً، إذ أصبح وطنياً بدلاً من أن يبقى محايداً، سينضم إلى ريك، وبذلك يضيف عضوين جديدين إلى المقاومة الفرنسية، التي لم تكن تاريخياً بالضخامة

التي صورتها هوليوود للعالم. لكن الأسطورة والتاريخ كثيراً ما يفترقان، وأحياناً يختفي التاريخ في النص التحتي. ونص كازابلانكا التحتي متعدد المستويات: أوروبا في منمنمة أثناء السنوات الأولى من الحرب العالمية الثانية، ودعوة إلى الالتزام، بالإضافة إلى انتقاد للحياد والانعزالية، وتأكيد لمسؤولية أمريكا تجاه «الحشود الرابضة التي تتوق لأن تنفَس الحرية». ومقهي ريك - الذي هو ملاذ لأمثال براندل وزوجته ولازلو وزوجته في هذا العالم - لم يُطَاق عليه اسم «المقهي الأمريكي لصاحبه ريك» بسبب عدم توافر اسم أفضل.

وهكذا نرى أن الوفاء الشديد لرواية أو مسرحية لا يكفي لصنع فيلم جيد. قد يُسرَّ محبو النقاء ببقاء النص على حاله، لكن مشاهدي الأفلام يتوقعون أكثر من ذلك.

نَهْلُ الْقِصَصِ الْقَصِيرَةِ

القصص القصيرة لها سمعة سيئة من حيث صعوبة نقلها بسبب إيجازها. وحين قرر استوديو فوكس القرن العشرين أن قصص أ. هنري O. Henry ستكون مثالية للسينما، أدرك أن من الأفضل استعمال مجموعة وليس اختيار قصة واحدة وتوسيعها لتصبح فيلماً بالطول العادي لا يحمل سوى شياً ضعيفاً بالأصل. وهكذا جاء فيلم نيت أ. هنري المليء (١٩٥٢) مؤلفاً من خمس قصص مختلفة من قصص الكاتب أخرجها خمسة مخرجين مختلفين.

وتناول مخرجون آخرون التحدي بإبداع فيلم من قصة قصيرة واحدة، حتى ولو كانت لا تزيد في طولها عن بضع صفحات. هذا الإيجاز يحول دون صنع فيلم عادي الطول يكون وفيّاً للقصة الأصلية وفاء كاملاً. وأفضل النسخ السينمائية من قصص قصيرة - مثل فيلم روبرت سيودماك القذلة (١٩٤٦) وفيلم هتشوك الطيور - تتخذ من الأصل نقطة انطلاق وحسب.

قصة دافني دو موريه «الطيور» (١٩٥٢) وفيلم ألفرد هتشوك الطيور (١٩٦٣). تضمنت مجموعة دافني دو موريه قبلي مرة أخرى، أيها الغريب ثماني قصص، تشمل على قصة تدعى «الطيور». تقع أحداث القصة في

كورنويل Cornwall في أقصى الجنوب الغربي من إنجلترا، حيث أمضت دو مورييه معظم حياتها، وهي مستوحاة من تجربتين فعليتين هاجمت فيها طيور الذورس الكاتبة وكتبها، وفيما بعد هاجمت مزارعاً أثناء قيامه بالحرثة.

والقصة مروية من وجهة نظر نات هوكن Nat Hocken، وهو عامل مزرعة يعيش في جزيرة مع زوجته وطفليه. وفي أحد الأيام في أوائل كانون الأول، يلاحظ نات طيوراً تحلق فوق رأسه، لكنه لا يعيرها اهتماماً. في تلك الليلة، تتجمع هذه الطيور عند نافذته وتقر عليها، ثم تتقره حين يفتح النافذة. وتدخل الطيور من النافذة المفتوحة إلى غرفة نوم الأولاد، ويصطدم أحدها بالآخر، وتتناثر أجسادها الميتة على الأرض.

يستمر الهجوم الذي بدأ بدون استفزاز، لكن السبب الرسمي يبدو تغييراً مناخياً مفاجئاً أرسل حشوداً من الطيور إلى إنجلترا ولأن دو مورييه كتبت القصة في السنوات الأولى من الحرب الباردة، فإن أهل البلدة يتقون باللوم على الروس ويعتبرونهم سبب كارثة الطيور. بعد ذلك، تعلن حالة طوارئ في بريطانيا بعد أن تبدأ الطيور في مهاجمة القوات الجوية الملكية. يشعل مات - المعزول في بيته مع زوجته وأسرته، دون خدمة هاتية أو استقبال إذاعي - سيارته الأخيرة وينتظر. وتساءل زوجته: «ألن تفعل أمريكا شيئاً؟» وهو سؤال لا يجاب عليه ابداً، ويتساءل نات: «كم من ملايين السنين مخزونة في هذه الأذهان الصغيرة، وتعطي لها غريزة تدمير الجنس البشري بالدقة الرشيقة التي تتصف بها الآلات».

اشترى هتشكوك حقوق قصة «الطيور» بعد فترة قصيرة من نشر مجموعة قبلي مرة أخرى، أيها الغريب، لكنه لم يهتم سوى بجانبين من القصة: خلفية الأحداث الساحلية التي توحى بالعزلة، وهجمات الطيور غير المستقرّة. كان تغيير خلفية الأحداث سهلاً، وأصبح خليج بوديغا Bodega في كاليفورنيا الشمالية. أما الهجمات فكانت مسألة أخرى. ففي القديم، لا يعطى لها تفسير علمي أو سياسي، وهتشكوك لن يقبل بالعلم الزائف أو بهلع الحرب الباردة.

كان هتشوك قد انتهى نفوره من صنع سايكو، ففكر بحبكة تشبه سايكو تتضمن ابناً غير متزوج اسمه ميتش Mitch، وأمه الأرملة ليديا Lydia، ومتطفلة تدعى ملاني Melanie. وليس من قبيل الصدفة أن اسمي المرأتين ملاني وليديا يبدأان بالحرفين نفسيهما مثل الأختين في سايكو، ماريون وليلا Lila. في كلا الفيلمين تصبح رحلة في السيارة موعداً مع القدر، وتحل علاقة حقيقية بين أم وابنها محل علاقة شبحية، وتصل امرأة لتهدد تلك العلاقة.

بصرياً، ملاني (تيبي هردين Tippi Herden) وليديا (جسيكا تاندي Jessica Tandy) بديتان، ويمكن للمرء بسهولة أن يتصور ملاني كنسخة من ليديا أصغر سناً، فكلاهما سيدتان جليلتان. وكلاهما لا تستطيعان الحب. وتطارد ملاني ميتش (رود تيلر Rod Taylor) بزوجين من طيور الحب، مقدمة له رمزياً ما لا تستطيع تقديمه على نحو طبيعي. في بداية الفيلم، يبحث ميتش عن زوجين من طيور الحب ليقدّمها هدية عيد ميلاد لأخته الصغيرة كاثي Cathy. والهدية مناسبة. فكاثي بحاجة إلى كل ما يتاح لها من الحب، بسبب أنها لا تتلقى الحب من أمها ولا ترى أحاسها إلا في عطلات نهاية الأسبوع. كانت كاثي طفلة متأخرة الولادة. فقد أصيبت ليديا بعصاب خوفاً من أن تبقى وحيدة (ربما لأنها شعرت أن زوجها سيتوفى قبلها وكان شعورها صحيحاً) إلى درجة أنها أهملت أسس التخطيط الأسري وولدت كاثي بعد ميتش بحوالي عشرين سنة. كانت كاثي في السادسة حين توفي أبوها، وهي الآن قد أكملت نفوها عامها الحادي عشر، وميتش في أوائل العقد الرابع من العمر. ولا غرابة في أن كاثي تنظر إلى ميتش كأب بديل، كما لا غرابة أيضاً في أن كاثي تميل إلى ملاني، التي تبدو أقرب من ليديا لأن تكون أمها. وفي الواقع ستكون ليديا ممتعة في دور جدة كاثي. وعلى نحو مماثل، تميل ملاني إلى كاثي، التي ترى فيها نفسها كطفلة، طفلة تركت أمها العائلة حين كانت ملاني في الحادية عشرة. لكن ملاني لا تلاحظ أنها بالأسعي وراء ميتش إلى خليج بوديغا، فهي سترث أمّاً. وليديا التي خربت جميع علاقات ميتش مع النساء، واحدة تلو الواحدة، كي تحتفظ به لنفسها، لا خوف لديها من ملاني. فالطيور ستضمن أن ملاني ستوقف عن تهديد سلطنة ليديا الأمومية.

إذا نظرنا إلى الطيور كقصة رمزية، فلا سبب لتفسير الهجمات سوى أنها إظهار شيء في داخل الشخصيات. باستثناء كاثي، هم أشخاص بلا حب منهمكون في ذواتهم، ولو كانوا هم طيوراً لهاجت أدها الآخر بمخالبها، أما لو كانت كاثي طيراً فستكون طير حب.

ويتضح من نهاية الفيلم الساخرة أن ميتش وليديا وكاثي يحصلون - ولا يحصلون - على ما يريدونه. فأتساءل استعداد ميتش وكاثي وليديا، وملاني بأربطة جروحها ورضوضها، للمغادرة والتوجه إلى سان فرانسيسكو، معترفين بانتصار الطيور، تضم ليديا ملاني إلى صدرها. لأول مرة، تبدو ليديا لطيفة وسعيدة سعادة غريبة، وهي تعرف أن ملاني التي ستحتاج إلى جراحة تجميلية، إن لم نقل علاجاً نفسياً، لن تتزوج ميتش أبداً. وتجد كاثي أماً بيئلة في ملاني، لكن من النظرة إلى وجه ملاني، من الصعب تصور أن تقوم بنشاطاتها الطبيعية مرة أخرى. وحقق ميتش توقعات ليديا في أن يتصرف باعتباره «رجل العائلة»، مثل والده، بقيادتهم جميعاً إلى خارج خليج بوينغا. من الناحية الأخرى، فقد خسر كل من ميتش وكاثي: خسر ميتش قرينة محتملة وكاثي شخصية تمثل الأم. أما ليديا فقد انتصرت - بفضل الطيور.

قصة فيليب ديك «تقرير الأقلية» (١٩٥٤) وفيلم ستيفن سبيلبرغ تقرير الأقلية (٢٠٠٢). كما استعمل هتشوك الفرضية الأساسية في قصة «الطيور» وحدها ليقوم بفحصه الخاص للغز الشر، فعل سبيلبرغ الشيء نفسه إلى حد كبير حين قرر نقل قصة فيليب ديك Philip K. Dick «تقرير الأقلية» المنشورة عام ١٩٥٤ إلى الشاشة. تجري أحداث قصة ديك في نيويورك في المستقبل، حيث نجحت منظمة تدعى «قبل الجريمة» في تقليص عدد أعمال العنف من خلال معلومات تجمعها ثلاثة كائنات متحولة، أو «مسبقو إدراك»، قادرون على التنبؤ بالجرائم قبل حدوثها، ما ينتج عنه القبض على «المرتكبين» وسجنهم في معسكرات اعتقال. يجري أولاً تحليل «ثرثرة» مسبقي الإدراك ثم تدوينها على بطاقات منقبة مع اسم المجرم المحتمل وضحيقته.



بدبكتان

الشهداء المطفلة (تبيي هردن) تحضر الفطور للأم الخائفة (جسيكا تاندي) في فيلم هتشوك للعبور (١٩٦٣)، وهو إعادة صياغة كاملة لقصة دافني نو مورير القصيرة.

رئيس منظمة «قبل الجريمة» ومؤسسها توم أندرتون Tom Anderton فخور بمنظمته، ويعتقد أنه أثبتت نجاحها (رغم أن القبض على الرجال والنساء يركز إلى النية وليس إلى الفعل)، إلى أن تظهر بطاقة متقبة عليها اسم أندرتون نفسه. وقد كتب ديك قصة «تقرير الأقلية» أثناء الحرب الباردة، حين كان هناك خوف حقيقي من حرب ثالثة ضد الاتحاد السوفيتي أو حليفته الصين الشيوعية أو كليهما معاً. ويطلب ديك من القارئ أن يتصور أمريكا بعد حرب أنجلو - صينية دمّرت أجزاء شاسعة من نيويورك. والبلاد الآن في حالة سلم، والسفر بين الكواكب ممكن للذين يفضلون العيش في مكان غير الكرة الأرضية. ومع تكوين منظمة «قبل الجريمة» أصبح الجهاز العسكري بلا قوة عملياً.

ويجد أندرتون نفسه في وضع مشابه، فهو يشك في أن مساعده إد ويتور Ed Witwer لفق تهمة له، على أمل أن يُخرجه من «قبل الجريمة»

لندير المنظمة بنفسه. وحين يكتشف أندرتون أنه يوجد تقرير أقلية من أحد مسبقي الإدراك يناقض تقرير الأكثرية الذي أعده الآخرون، يصمم على العثور عليه. وحين يعثر عليه، يجد أن تقرير الأقلية يقول إن أندرتون عدل عن قراره حين اكتشف أنه سيرتكب جريمة قتل. كما يكتشف أندرتون أن كابلان Kaplan، وهو جنرال عسكري متقاعد، لديه نسخة من تقرير الأقلية وينوي قراءته في اجتماع شعبي حاشد. ويأمل كابلان أن البرهان على أن منظمة «قبل الجريمة» معرضة للخطأ سيمنحه من إعادة الجيش إلى مجده (وفيما بعد تكوين ديكتاتورية عسكرية).

وبدافع من إدراك أندرتون أن خروج التقرير سيعني نهاية منظمة «قبل الجريمة»، واعتقاده أن المنظمة خير من الفاشية، يطلق أندرتون الرصاص على كابلان ويذهب إلى منفى طوعي في كوكب آخر.

وحين قرر ستيفن سيلبرغ أن يصوّر «تقرير الأقلية» للسينما، كان العالم قد تغير تغيراً كبيراً بحيث كان من المستحيل الالتزام الدقيق بحبكة نيك ذات النص التحتي السياسي: تصميم الجهاز العسكري اليميني على استعادة السلطة التي فقدتها مع نهاية الحرب التي بشرت بتهاوي الشيوعية وحرمت الجيش من



توم كروز في دور «المجرم المتوقّع»

توم أندرتون وسمانثا مرتون في دور المرأة «المسيئة الإدراك» أغاثا، التي يمكن لتقرير الأقلية الذي كتبه أن يبرّئه، في فيلم ستيفن سيلبرغ تقرير الأقلية (٢٠٠٢).

أي دور ذي مغزى في نظام جديد. وبما أن كاتب السيناريو سكوت فرانك Scott Frank وجون كُوَين Jon Cohen قاما بتنفيذ مقاصد سيبلبرغ، فقد قلّصا قصة ديك إلى سيناريو هيكلي، يتألف من أندرتون وويتور ومسبقي الإدراك الثلاثة - وجميعهم خضعوا لتغيير كبير. وبقيت نقطة التحوّل - وهي اكتشاف أندرتون أن اثنين من مسبقي الإدراك تعرفا عليه كقاتل محتمل - مؤدية إلى مناهة من الدورط أكثر تعقيداً من قصة ديك بمراحل.

كما تغيرت خلفية الأحداث مما هي عليه في قصة ديك، من نيويورك إلى واشنطن العاصمة. ولم نعد في مستقبل سديمي، بل في سنة محددة، هي ٢٠٥٤، التي ربما هي وسيلة سيبلبرغ في الإقرار بمصدره، أي بقصة ديك المنشورة عام ١٩٥٤، موحياً بأنه لو عاش الكاتب ليرى ثورة التقنية المتقدمة في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، مع التغييرات التاريخية التي جرت منذ عام ١٩٥٤، لربما عبر عن إعجابه بالطريقة التي جعل سيبلبرغ بها قصته بها ذات معنى في القرن الحادي والعشرين.

ييدي سيبلبرغ دائماً أقصى التعاطف تجاه «الأخرين»، أكانوا كائنات فضائية كما في إي كي وايه آي، أو بشراً يميلون إلى كائنات فضائية (غريبة) لأن أسرهم «غرباء» عنهم، كما في مواجهات قريبة. وقد أعطي المسبقو الإدراك أسماء مميزة هي أغاثا وداشيل و آرثر Clarke، وربما كانت هذه طريقة سيبلبرغ في ربطهم بكاتبين كبيرين من كتاب الروايات البوليسية (أغاثا كريستي وداشيل هاميت Dashiell Hammett) وكاتب الخيال العلمي البارز آرثر كلارك Arthur C. Clarke، الذي اشترك في كتابة سيناريو ٢٠٠١: رحلة فضائية مع ستانلي كوبريك. لم يعد مسبقو الإدراك لدى سيبلبرغ يجلسون على «كراس عالية الظهر»، بل يطفون في بركة مزودة بالمغذيات، ويددون حاملين إلى أن يتصوروا جريمة ستقع. وهنا أكبر خروج عن قصة ديك، وهو خروج أصبح ضرورياً بسبب طبيعة الفيلم، التي تفضل البصري على الشفهي، وفي الوقت نفسه بسبب تقنية القرن الحادي والعشرين، التي تجعل من الممكن لمسبقي الإدراك تصور الجريمة قبل حدوثها، وليس

التعرض لها كثرثرة تحتاج لفك شيفرتها. وهكذا تستطيع أغاثا (سامانثا مورتون Samantha Morton) أن ترى جريمة عاطفية كانت ستقع لولا منظمة «قبل الجريمة».

ولم تعد أسماء المرتكبين المحتملين للجرائم مطبوعة على بطاقات متقبّبة، بل على كرات حمراء تَدنحرج على أبواب مائل، حيث يمكن التقاطها بسهولة. وفور أن يرى أندرتون الكرة التي تحمل اسمه يصبح رجلاً هارياً من العدالة.

رحلة أندرتون في الفيلم لها مضامين مرافقة أكثر ظلاماً مما في قصة ديك. وفي كثير من الأحيان تنغمر لوحة الألوان في تقرير الأقلية بضوء أزرق فولاذي، مثل فيلم ملون جفّت ظلّاله، ويبدو توم كروز في دور أندرتون بحاجة لحلق ذقنه أو لطبيب أمراض جلدية. ولم يكن كروز أقل وسامة مما هو في هذا الفيلم قط، إذ أن وجهه يبدو وجه رجل لا يستغني عن المخدرات ولا يخاف من المجازفة بدخول عالم واشنطن السفلي ليغذي عاقته.

وإدمان أندرتون يضفي عيباً على شخصيته ويجعله أكثر إنسانية. وحين نكتشف أن طفل أندرتون الوحيد شون Sean كان ضحية الاختطاف والقتل، يصبح دوره في تطبيق «قبل الجريمة» مفهوماً إلى حد أكبر، مثله في ذلك مثل الرابطة التي تتطور بين أندرتون وأغاثا، التي يمكن لتقرير الأقلية الذي أعنته أن يبرئه.

ما كان من الممكن لمخرج كرّس نفسه للقضايا الليبرالية أن يقبل النهاية التي وضعها ديك أبداً. ففي الفيلم، أثبتت مؤسسة «قبل الجريمة» نجاحاً في واشنطن، حيث انخفضت الجريمة بمعدّل ٩٠ بالمائة، إلى حد أنها على وشك التطبيق في الدولة بأكملها، ما يؤدي إلى أمريكا تقتصر فيها ممارسة حرية الإرادة على أفعال الخير، أو في أفضل الحالات على الأفعال الحيادية. وعلى الرغم من أن أحد علماء الدين في العصور الوسطى كان يعتقد أن الإنم يوجد أولاً في صيغة نية، فهناك فارق كبير بين التفكير بارتكاب جريمة أو حتى التخطيط لها، وارتكابها فعلاً. والإرادة الحرة هي شيء فريد يمتاز به البشر. لكن «قبل الجريمة» لا تعترف بهذا التمييز.

خلافاً لكاتب القصة ديك، لا يستطيع سييلبرغ السماح لمؤسسة «قبل الجريمة» أن تستمر، لأنها في الوقت نفسه خطر على الحرية وشكل من الديكتاتورية الجماعية. وفي الفيلم يكون مؤسس «قبل الجريمة» لامار برغيس Lamar Burgess (ماكس فان سايدو Max Van Sydow) قد وضع خطة مخيفة لضمان وجود المؤسسة. فمسبقو الإدراك الثلاثة كانوا أطفالاً مهجورين أخضعوا لنوع من التجارب التي حرمتهم من شخصياتهم الأصلية وجعلتهم مساوين للوسطاء الروحيين. وهم بسبب افتقارهم لأي نوع من الحياة يتمددون في بركة وكأنهم استطلالات بشرية. وكانت أغاثا، التي هي الأذكي بين مسبقي الإدراك، ابنة لمدمنة أرادت أن تستعيد ابنتها بعد اكتمال إعادة تأهيلها. وبما أن أغاثا لا تقدّر بثمن بالنسبة لمؤسسة «قبل الحرب»، فقد قتل برغيس أمها، ناسياً أن هناك سجلاً بصرياً للحادثة ضمن وعي أغاثا ويمكن تنزيله. وتقرير أغاثا هو تقرير الأقلية الذي يتضمن جريمة قتل أمها وهوية القاتل.

ويتطرق برغيس في سعيه للحفاظ على «قبل الجريمة» تطرفاً يصل به إلى تدبير اختطاف شون ابن أدرتون الوحيد وقتله. وفيما بعد، يتم تنزيل تقرير الأقلية الموجود في وعي أغاثا وتكشف أعمال برغيس الشريرة، لكن الفيلم لا ينتهي بموته (انتحاره في الواقع).

تكشف خاتمة الفيلم عن تعاطف سييلبرغ الهائل مع الآخرين - وخاصة مسبقي الإدراك. فبعد إيقاف «قبل الجريمة»، من الواضح أن مسبقي الإدراك غير قادرين على التصرف كأعضاء في المجتمع، لذلك يرسلون إلى «مكان لا يكشف عنه» - هو منزل مثل منازل القصص يستطيعون فيه تمضية أيامهم بسلام، وهذا بعيد عن أن يكون تعويضاً كافٍ عما حملوه. فكل ما حدث هو أن شكلاً من العزلة يحل محل شكل آخر. ونراهم آخر ما نراهم وهم يقرؤون كتباً، كما لو أنهم يعوضون عما فاتهم في نشاط حرموا منه حين كانوا عبيداً لتقنية منحرفة.

قصة آني برو «جبل بروكباك» (١٩٩٧) وفيلم آفغ لي جبل بروكباك (٢٠٠٥). تبدأ قصة آني برو Annie Proulx القصيرة، التي كانت مجلة النيويورك أول من نشرها، بإنيس نيل مار الذي يسكن في منزل متقل ويحضر لمغادرة المزرعة التي عمل فيها كأجير يعتني بالبقرة. لا يشعر إنيس بالكآبة، بل هو «ممتلئ بالسرور لأنه حتم بجاك تويست»^(١) وحنم اليقظة يحفز استرجاعاً للماضي يحكي عن لقاءهما الأول عام ١٩٦٣ وعلاقتهما التي استمرت عقدين من الزمن. وقد بنت برو الحكاية مثل مأساة إغريقية، إذ تتراكم الأحداث فيها باستمرار، وبعناد كما يبدو، متجهة إلى ذروة، هي موت جاك، الذي قد يكون جريمة قتل وحشية، وإدراك إنيس أن جاك سيسكن أحلامه، أحياناً على نحو سار، وأحياناً بشكل مؤلم. ويتبع الفيلم نقاط حبكة القصة الأساسية: جاك وإنيس يقودان الأغنام في جبل خيالي في ويومنغ يدعى جبل بروكباك Brokeback، وتقاؤهما الجنسي الأول بمبادرة من جاك، وعجزهما عن الاعتراف بطبيعتهما أو قبولها، إذ يصران على أنهما ليسا «شاذين»، رغم أن إنيس يعرف أن مثل هذه العلاقة في ويومنغ، التي تكره اللوطيين، قد تؤدي إلى موت بشع. ويخبر إنيس جاك عن اصطحاب أبيه له ولأخيه نيشاهدا مصير رجلين لوطيين كبيرين في السن ضربا حتى الموت بقضيب عجلات وسحبا من عضويهما حتى تحولا إلى «كتلتين دامتيتين» (١٥).

وكون هذه الحادثة تنبئية أمر ملتبس. في مقالة لاحقة، علقت برو أن اللوطيين لم يكونوا آمنين في ويومنغ حتى في لارامي أكثر المدن «استتارة» (١٣٠) في الولاية، ففي لارامي تعرض ماثيو شيبارد Matthew Shepard، وهو طالب لوطي في جامعة ويومنغ، للضرب وتترك ليموت، وهو مربوط إلى سور.

(١) آني برو ولاري مكمورتري وديانا أوسانا، جبل بروكباك: كحول القصة إلى سيناريو. الإشارات التالية إلى هذه الطبعة ترد ضمن النص.

Annie Proulx, Larry McMurtry, and Diana Ossana, *Brokeback Mountain: Story into Screenplay* (New York: Scribner, 2006).

يتزوج كلا الرجلين. جاك يتزوج لورين Laureen التي تنتمي إلى عائلة ثرية نسبياً، ويقفل حموه من شأنه. وإينيس، المحتاج دائماً إلى المال، يتزوج ألما Alma ويصبح أباً لابنتين. وتتقضي أربع سنوات قبل أن يلتقي الرجلان من جديد، إذ يوقف جاك شاحنته الصغيرة خارج شقة إينيس، ويقبلان أحدهما الآخر بحرارة شديدة، دون أن يدركا أن ألما تراقبهما. ويستأنفان علاقتهما، فيذهبان معاً في رحلات لصيد السمك، لكنهما لا يحضران أية أسماك حين يعودان. وهي علاقة غريبة، فهما ليسا عاشقين حقاً، إذ يسكنان في ولايتين مختلفتين: جاك في تكساس وإينيس في ويومنغ. وربما يمارسان الجنس حين يتقابلان، لكن



هيث ليدجر Heath Ledger و جاك جايلاهال Jake Gyllenhaal
في دور عاشقين يسترقان الحب وتنتهي علاقتهما نهايةً مأساوية
في فيلم أنغ لي جبل بروكباك (٢٠٠٥).

ذلك لا يحدث كثيراً لا في القصة ولا في الفيلم. وفيما بعد تتفصل إما عن إينيس بالطلاق، وفي أثناء ذلك تدفع حاجة جاك للجنس للقيام برحلات إلى المكسيك. ويشعر إينيس بالقرع والخوف لسماع مصارحة جاك له، فهو يخاف أن الأمر قد ينتهي بجاك مثل الرجال اللوطيين الذي قُتلوا بوحشية. وحين يرسل بطاقة بريدية إلى جاك وتعود إليه وقد طبعت عليها كلمة «متوفى»، يخبر نورين، التي تخبره أن جاك مات في حادثة غريبة حين انفجرت عجلة كان يضخ الهواء فيها ودفعت الجزء الحديدي الذي صدم وجهه وأفقده الوعي. وحين وصل أشخاص لمساعدته، كان قد غرق في دمه. هذه هي على الأقل النسخة التي تروىها نورين، وقد تكون النسخة الرسمية. ويشم إينيس رائحة تغطية على جريمة: «كلا ... لقد نالوا منه بحديد العجلة» (٢٣). ومن الواضح أن نورين كانت على علم بعلاقة زوجها وإينيس، لكنها لا تستطيع أن تصرح بذلك. ويشعر إينيس بكراهيتها له من صوتها «البارد كالتلج» (٢٤).

حين يزور إينيس والذي جاك، أملاً أن يوافقا على جلب رماده إلى جبل بروكباك، يحدث والد جاك بإينيس وعلى وجهه «تعبير غاضب عارف» (٢٤). لكن أمه تقترح أن يصعد إينيس إلى غرفة جاك، وهناك يجد إينيس قميصه ذا المربعات الذي كان جاك قد سرقه داخل قميص جاك الأزرق الملطخ بالدم من الرعاف الذي تعرض جاك له حين كانا يتصارعان فوق جبل بروكباك - «القميصان مثل جلدنين، أحدهما داخل الآخر: اثنان في واحد» (٢٦).

تنتهي القصة حيث بدأت: في المنزل المتحرك حيث تطارد الأحلام إينيس، ويستيقظ منها أحياناً «بشعور بالأسى، وأحياناً بالشعور القديم بالبهجة والانطلاق» (٢٨).

الفيلم وفي للقصة إلى درجة غير عادية، وحتى يستخدم بعض الحوار الذي كتبه برو. وقد أضيفت بعض الشخصيات كما قد توقع من

فيلم طوله ١٣٤ دقيقة. فهناك امرأة كانت من معارف نورين في الجامعة تدعى لاشون Lashawn، التي يسأل زوجها راندال Randall جاك بحذر إن كان يود الذهاب معه إلى كوخه في يوم ما. وبالطريقة التي يؤدي بها ديفيد هاربور David Harbour دور راندال، هذه الدعوة أقرب إلى إيماءة جنسية. وحين تصف نورين موت جاك لإنيس، يحدث قطع سريع جداً يظهر رجلاً يُضربٌ بحديد عجلة سيارة. يحافظ سيناريو لاري مكمترري - ديانا أوسانا Diana Osana - Larry McMurtry على الالتباس في القصة الأصلية، الذي يوحى بقوة، بدون أن يقول صراحة، بأن جاك مات ميتة الشخصين اللوطيين الكبيرين في السن. ويمتلك والد نورين ما يكفي من الثروة والنفوذ لكتّم الحقيقة لتستبدل برواية غريبة بما يكفي لأن تحوز على التصديق.

ينتهي الفيلم نهاية مختلفة عن القصة. فإنيس يزور والدي جاك، ومرة أخرى يكون الأب عدائياً، ويبدو عليه أنه يعرف الحقيقة لكنه لايجرؤ على الجهر بها. والأم - التي تؤدي دورها روبرتا ماكسويل Roberta Maxwell أداء لا ينسى - أكثر تعاطفاً حتى من نظيرتها في القصة. وحين يعثر جاك على السترتين، الواحدة داخل الأخرى، ينزل بهما إلى الدور السفلي. ودون أن يتكلم، تفهم السيدة تويست أنه يريدتهما، فتأخذهما ببساطة وتضعهما في كيس ورقي وتناولته لإنيس قائلة: «عد وزرنا مرة أخرى». إن أم جاك تفهم علاقة ابنها مع إنيس التي كانت أبعد من نطاق استيعاب الأب.

ينتهي الفيلم بلقطة للقميصين، وهما هذه المرة معكوسان، إذ أن إنيس يضع قميصه فوق قميص جاك، كما لو أن هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن لإنيس أن يحقق فيها نوع الاتحاد الذي عرفاه على جبل بروكباك، وهو الجبل الذي يظهر على بطاقة بريدية مثبتة على باب الخزانة من الداخل. في القصة، إنيس هو الذي يشتري البطاقة. وحين ينظر إليها مرة أخرى في الفيلم، وقد غلبته العاطفة التي يعجز عن التعبير عنها بالكلمات،

يغلق باب الخزانة وينظر من النافذة إلى مشهد خال من الجمال، وهذا تشبيه بليغ لمجتمع عاجز عن فهم الذين يحافظون على وفائهم لطبيعتهم رغم العواقب.

من الناحية البصرية، الفيلم شديد البراعة، مع أنه ليس فيلم لوحات مثل باري ليندون أو فيلم تيرنس مالِك أيام العجزة (١٩٧٨). وتتميز لقطات جبل بروكباك بالجاذبية المروعة في نقاط فورد لوادي مونيومنت Monument، ولكن مع اختلاف. فجاذبية بروكباك قادمة: «جمال رهيب»، كما كان بيتس Yeats يقول. وهناك شيء يكاد أن يكون شيطانياً في شكله غير المنتظم الذي يبدو كقطعة منحوتة لم تكمل، وربما ذلك شيء تمدته الطبيعة. ونحن نفضل الأشياء المنحوتة جيداً على العديمة الشكل، لكننا لانرى سوى المثم والعديم التناظر في بروكباك. ويمكن للمرء أن يتخيل أن وادي مونيومنت تسكنه آلهة، بينما يبدو بروكباك، من جهة أخرى، منزلاً لآلهة الظلام.

والألوان ليست ألوان فورد، فلوحة ألوان آفغ لي، كما أوضح رودني ستينغ إيدجكوم Rodney Stenning Edgecombe، تتألف من الأحمر (لون ذكوري يوحى بالقوة) والأزرق (أنثوي) والأرجواني: «اللون الثانوي الناتج عن اختلاطهما» (المتضمن الذكورة والأدوية معاً - على سبيل المثال قميص جاك الأرجواني).^(١) والقميص الملطخ بالدم الذي يجده إيس في خزانة جاك لونه أزرق، ما يوحى بدور جاك في علاقتهما. واللون الأحمر، ومعه الأحمر والأبيض، هو لون علامة شركة حمي جاك للمعدات الزراعية. ولورين التي تعمل أيضاً في شركة أبيها تظهر في قميص أحمر وأبيض. وشاحنة جاك حمراء وبيضاء، وجرار الشركة الذي يقوده جاك أحمر وأبيض. وحين يخبر إيس لورين بعد أن تصله البطاقة البريدية المعادة، تكون قد أصبحت شقراء ذات

(١) رودني ستينغ إيدجكوم، «التصميم الشكلي لفيلم جبل بروكباك».

Rodney Stenning Edgecombe, "The Formal Design of Brokeback Mountain,"

Film Criticism (Spring 2007), 3.

مظهر بارد وصوت خال من الانفعال - صورة جديدة لتتناسب مع دورها الجديد كربة للأسرة ولعبة دور أكبر - كما نفترض - في شركة أبيها. كما أننا نلاحظ أحمر الشفاه القاني بلون الدم الذي يضيف عليّ فيها مظهراً لامعاً. لم يترك لي أي شيء للصدفة، فقد أعد كل شيء إعداداً دقيقاً.

لسوء الحظ، أطلق على جبل بروكباك اسم «فيلم الكابوي للوطينين». لكن الفيلم يُفهم على أفضل وجه ضمن سياق كتاب ليزلي فيدلر Leslie Fielder الحب والموت في الرواية الأمريكية (١٩٦٠)، الذي يطرح فيدلر فيه مقولة إن متفيل Melville وكوبر Cooper وتوين Twain صوروا الصداقة الذكورية في أقصى أشكالها. لكن ما إن تدخل امرأة هذا المعقل الحصين من الصداقة الذكورية، حتى تصبح المتطفلة القاتمة، عاجزة عن فهم أن الرابطة التي تربط الرجال معاً أقوى من الرابطة التي توحد الرجل والمرأة. لكن الفرق هو أن إنيس وجاك - على خلاف الشخصيات في الأدب الروائي الأمريكي في القرن التاسع عشر - يفعلان ما لا يفعله هك وجيم^(*) ولا يمكن أن يفعله، ما يجعلهما بقيامهما بذلك يدمران الأسطورة. وقد ذهبت برو إلى أبعد مما ذهب إليه غور فيدال Gore Vidal في روايته المدينة والعمود (١٩٤٨)، التي عالجت أيضاً صداقة رجلين. في النسخة المنقحة لعام ١٩٦٥، حين يرتكب أحد الرجلين الإثم النهائي، المتمثل في الزواج والأبوة، يقوم الآخر باغتصابه. ومصير جاك تويست لا يختلف كثيراً. فهو يتلقى العقوبة لانحرافه عن الوضع السوي، وضع العلاقة مع الجنس الآخر، في حين يُعاقب بوب فورد، Bob Ford، الشخصية في رواية فيدال لتقويضه الأسطورة التي يقوم عليها الحب الذكوري، أكان مثالياً أو جسدياً - أسطورة مدينة فاضلة يمكن فيها للرجال أن يستمتع أحدهم بالآخر دون أن يضطروا لتقديم حساب عن أفعالهم.

إن جبل بروكباك فيلم عميق جداً فيه مستويات متعددة من المعنى، جميعها تستحق الاستكشاف.

(*) Huck and Jim هما الشخصيتان الرئيسيتان في رواية مارك توين مغامرات هك وجيم (الترجم)

طبيعة كتابة السيناريو

كما رأينا، النقل الناجح إلى الشاشة هو نتيجة كتابة السيناريو الماهرة. وكتابة السيناريو هي فن بحد ذاته. وقد حاول كتاب بارزون مثل وليام فوكنر وف. سكوت فترزجالد F. Scott Fitzgerald الكتابة للشاشة، لكن ما أنتجوه يهت بالمقارنة مع كتاباتهم الروائية والقصصية. وكانت سيناريوهات فترزجالد إما تحتوي حواراً وجد الممثلون استخدامه مستحيلاً أو كانت محشوة بالوصف إلى درجة أن الحاجة استدعت نقلهما بشكل جنري. لقد كانت موهبة فترزجالد تكمن في الألب القصصي والروائي، حيث يمكنه أن يسرد ويصف دون إضفاء صبغة درامية، ولا تكمن في كتابة السيناريو، حيث يتوجب عليه أن يكتب الحافز لأن يروي كل شيء بالكلمات وأن يترك شيئاً من المرجعية لآلة التصوير.

يطور السيناريو المثالي الحبكة بطريقتين: شفويًا من خلال الحوار، وبصريًا من خلال الحدث. وإذا كان السيناريو حواراً بأكمله، فلن يكون هناك فرق بينه وبين المسرحية. فلا بد لكتاب السيناريو أن يتصوروا الحدث بصريًا وهم يكتبونه. وحين يكون المرئي أكثر تأثيراً من الشفهي، ينبغي على الكاتب أن يكتب رغبته بالاعتماد على الحوار، وأن يشير بدلاً من ذلك إلى كيفية جعل الحدث بصريًا.

يمتاز فيلم جوليا بسيناريو متقّف - أي أنه جيد الكتابة ومنفّذ بذكاء - كتبه ألفن سارجنت Alvin Sargent، ومع ذلك توجد أجزاء لا حوار فيها على الإطلاق. فسارجنت يعرف متى تكون اللغة ضرورية لتطوير الحبكة، ومتى تكون الصور هي الضرورية. مثلاً، المشهد الذي تشاهد فيه ليليان عرضاً لمسرحية هاملت، حيث الحوار أساسي. وهكذا ينتج عن ذلك تباين إضافي: العنف المسرحي اللغوي والعنف الحقيقي اللغوي.

ومع أن من الواضح أن المقصود بالسيناريو هو أن يكون بصريًا، فإن نتائج التصوير المرئي قد لا تكون بالوضوح نفسه. وإحدى هذه النتائج هو نوع اللغة التي يكتب بها السيناريو. ويتوقع المشاهدون أن يكون كلا حوار الشخصيات والصورة المصوّرة واقعيين. في الحياة الواقعية نشير إلى أحد الأشياء ونقول عنه «هذا» أو «ذلك». في الأفلام، يمكن أن يكون لاسم الإشارة عائد بصري، بحيث أن «هذا» أو «ذلك» هي شيء يراه المشاهدون.

حين ترى إلين Ellen (كلوديت كولبرت) البطانية التي استعملها بيتر Peter (كلارك غيبل) لتكون حاجزاً بين سريريهما في فيلم حدث ذات ليلة، نقول: «هذا يجعل كل شيء صحيحاً»، وهي تنظر باتجاه البطانية. النظرة هي التي تجعل القواعد اللغوية والجملة صحيحة أيضاً. ومن المحتمل أن يكتب كاتب السيناريو الذي لا يفكر بصرياً: «بما أنك وضعت بطانية، فهذا يجعل كل شيء صحيحاً». هذا حوار مسرحي، وهو ينزع لأن يكون أكثر دقة وأفضل قواعدياً من الحوار السينمائي، وهو أيضاً حوار قد ينفر المشاهدين.

في كثير من الأحيان، يكون الحوار السينمائي مبتوراً - أي إنه يكثر أن تترك الجمل بلا نهاية، والحديث مجزأ. لهذا السبب اللغة السينمائية أقرب إلى المحادثة الفعلية من أي نوع من أنواع الحوار، بما في ذلك الحوار في أكثر أنواع المسرح واقعية. ولنأخذ كمثال عن الحوار في المسرح جَمَل نيك Nick في مسرحية ليليان هلمان الحقيقية الخريفية: «هؤلاء أصدقائي القدامى. وأعتقد أنه كلما كبر المرء في السن ازدادت ضرورة أن تمدّ يدك نحو الكروم القديمة الثابتة التي عرفتها حين كنت شاباً وتتيح لها أن تقودك إلى جذور الأشياء ذات الأهمية». وعلى الرغم من أن المفروض أن تبدو هذه الجمل طنانة، فإنها تبدو ضعف ذلك لو صوّرت ونطقت في لقطة مقرّبة أو حتى في لقطة متوسطة. بل إن المشاهدين قد يضحكون. ولم تتقل الحقيقة الخريفية إلى السينما قط، بالرغم من أنها تعتبر أفضل مسرحيات هيلمان. ومع ذلك لو أنها نُقلت، وقرر كاتب السيناريو الإبقاء على هذه الجمل، فسيكون من الضروري تغييرها إلى شيء من هذا القبيل: «هؤلاء أصدقائي القدامى. يمكنك أن تسميها الكروم التي تعينني إلى جذوري».

حوار الأفلام أقرب إلى المحادثة التي يتبادلها بوتش وسدانس في فيلم بوتش كاسيدي وفتي السدانس التي كتبها كاتب السيناريو وليام غولدمان
William Goldman:

بوتش : منذ متى تعتقد أننا نراقب؟

سدانس : فترة

بوتش : كم سيمضي من الوقت قبل أن يبدووا مطاردتنا؟

سدانس : فترة إضافية.

يوكس : ما الذي يجعلك دائماً كثير الكلام؟
سدانس : ولدت ثرثاراً^(*).

ولتقدير الطريقة التي يقتصد بها كاتب السيناريو في اللغة، قارن الحوار في رواية مع الحوار في الفيلم المبني عليها. في كثير من الأحيان يستخدم كاتب السيناريو حواراً من الرواية إذا كان هذا الحوار مناسباً. لكن الحوار المحكي ليس بالضرورة الحوار المكتوب نفسه، فيجب جعل حوار الفيلم متماسماً مع إقاع حديث البشر. في كلتا رواية ريموند تشاندلر Raymond Chandler التوم الكبير والنسخة السينمائية لعام ١٩٤٦ التي أخرجها هوارد هوكس وكتبها وليام فوكسر ولي براكيث Leigh Brackett وجول فرثمان Jules Furthman، يطلب الجنرال سترنووود Sternwood من مارنو المحقق السري معلومات عنه. وهذا ما يقوله مارنو في الرواية:

أنا في الثالثة والثلاثين، ودخلت الجامعة مرة ويمكنني أن أتكلم بالانجليزية إذا استدعت الحاجة. لكن لا توجد حاجة كبيرة لها في مجال عملي. عملت لصالح السيد وايلد Wilde المدعي العام في المقاطعة. وكبير المحققين لديه، وهو رجل يدعى أولز Ohls، خابرنى وأخبرني أنك تريد رؤيتي. وأنا غير متزوج لأنني لا أحب زوجات رجال الشرطة.

قارن هذا مع إجابة مارنو في الفيلم:

أنا في الثامنة والثلاثين، ودخلت الجامعة مرة. ما زلت أستطيع أن أتكلم بالانجليزية إذا استدعت الحاجة لها في مجال عملي. عملت لصالح مكتب المدعي العام في المقاطعة. وكبير المحققين لديه، برني أولز Ohls هو الذي أرسل ليخبرني أنك تريد رؤيتي. وأنا غير متزوج.

(*) قد يكون من الأفضل تصوّر هذا الحوار بالعامية لتقدير كيفية تأثيره على المشاهد المتابع للفيلم بلغته الأصلية. (المترجم)

بما أن همفري بوغارت هو الذي قام بدور مارلو، كان من الضروري تعديل سن الشخصية من ثلاثة وثلاثين إلى ثمانية وثلاثين. لكن الاختلاف الحقيقي هو الإيجاز في الحوار السينمائي، الذي يعطي المعلومات نفسها التي توفرها الرواية لكن باختصار أكبر.

والاقتصاد في اللغة الذي هو لب كتابة السيناريو ليس الشيء نفسه مثل الحذف، الذي تحذف فيه كلمات من أجل التوازن والتناظر. الحذف بلاغي أكثر مما هو درامي، ومصطنع أكثر مما هو واقعي. في مشهد من نسخة إليا كازان عام ١٩٧٦ من رواية ف. سكوت فيتزجيرالد غير المكتملة آخر مئوك المال، يشاهد المنتج مونرو ستار Monroe Stahr (روبرت دينيرو) النسخ الأولى من مشاهد فيلم شديد التعقيد من أفلام العقد الرابع من القرن العشرين، يقول البطل فيها للبطل: «أحبك»، وتجب: «وأنا أيضاً»^(*). يستشيط ستار غضباً: «وأنا أيضاً!» من يتكلم على هذا النحو؟ في الواقع كلوديوس Claudius في هامنت واحد ممن يتكلمون على هذا النحو: «وهو إلى إنجلترا معك»^(*). لكن ذلك حوار مسرحي، وبالتحديد حوار مسرح إليزابيثي. وفوق ذلك لم يكن أحد يستعمل هذه اللغة في إنجلترا العصر الإليزابيثي.

يتكلم الناس بخيوط وبكلمات وبعبارات تُجَمَع معاً في بناء لغوي منظوم كالعقد، إلى حد كبير مثلما يتحدث نف في تعويض مزدوج - يتكلمون بوحدات فكرية، حيث تولّد الأفكار إيقاعها الخاص وقواعدها النحوية الخاصة. ننظر إلى المشهد في تعويض مزدوج حين يقابل نف فيليس لأول مرة، فالحوار الذي كتبه بيلى وايندر وريمود نساندر مشحون بقيارات ضمنية من التلميح الجنسي:

(*) جواب البطله يستعمل الحذف المستعمل بالإنجليزية، خاصة في اللغة الأدبية، حيث تحذف الكلمة المكررة، والترجمة الأقرب للأصل لجواب البطله هو: «وأنا أدت». (أي: وأنا أحبك أدت). (المترجم)

(*) أي «وهو سيراقبك إلى إنجلترا».

(المترجم)

فيليس: يوجد حد للسرعة القصوى في هذه الولاية يا سيدِ نف، ٤٥ ميلاً في الساعة.

نف : ما السرعة التي كنت أسير بها، حضرة الضابط؟

فيليس: حوالي تسعين.

نف : ما رأيك أن تنزلي من على دراجتك وتكتبي لي مخالفة.

فيليس: ما رأيك أن أوجه لك هذه المرة تحذيراً فقط.

فيليس: ما رأيك في ألا يفلح.

نف : ما رأيك في أن أضربك بشدة على مفاصل أصابعك.

نف : ما رأيك في أن انفجر بالبكاء وأضع رأسي على كتفك.

فيليس: ما رأيك في أن تضعه على كتف زوجي.

نف : هذا سيمزقه.

أحياناً يتكون حديث شخصيات الأفلام من عبارات موجزة حكيمة، لكنها حكم الأفلام وليست حكم المسرح. وهي لا تُنسى لأنها تكثف فكرة معقدة في عبارة يسهل تذكرها لأنه من الطبيعي للشخصية أن يقولها وليست مجرد مناسبة للكاتب كي يستعرض ذكاءه. في نهاية فيلم الآن أيها المسافر (١٩٤٢)، تقول شارلوت Charotte (بيتي ديفيس) لجري Jerry (بول هنريد Paul Henreid): «يا جيري، لا تجعلنا نطلب القمر. قدينا النجوم». باستخدام الصور (القمر، النجوم) التي يفهما كل شخص، تلخص بدقة منهلة رغبة الجنس البشري الدائمة في الوصول إلى أبعد مما يستطيع. لكن ما نقوله شارلوت مناسب للظروف، فشارلوت سعيدة لمجرد أنها ستقوى العناية بابنة جيري، رغم أن جيري سيتوقف عن أن يكون حبيبها.

حكم الأفلام ليست حكم المسرح، التي نخبرنا عن موهبة الكاتب اللغوية أكثر مما نخبرنا عن دوافع الشخصية أو نفسياتها. في مسرحية أوسكار وايلد أهمية أن يكون المرء صادقاً، عبارة اللندي براكنل Bracknell: «التردد من أي نوع هو علامة الاختفاء الذهني لدى الصغار والضعف الجسدي لدى الكبار» هي حكمة مسرحية لأن وظيفتها ليس أن تكون جزءاً من الحوار بقدر ما هي

تعبير عن ظُرف وايند وسرعة بديهته. وفي حين يمكن لنا أن نستمتع بذلك الظرف، فإننا نشعر بأننا نسمع المؤلف، لا الشخصية.

في فيلم كل شيء عن إيف، حين تقول مارغو تشانغ (بيتي ديفيس): «اربطوا أحزمة مقاعدكم، فهذه ستكون ليلة مليئة بالمطبات»، فهي تحاكي ساخرة الكليشيه المستخدمة في الطائرات: «اربطوا أحزمة مقاعدكم، فهذه ستكون رحلة مليئة بالمطبات». وعبارة مارغو ليست طريقة في التعبير بل هي تعديل على تعبير موضوع من قبل. وعلى خلاف حكم أوسكار وايند - التي يمكن الاستشهاد بها خارج سياقها وتبقى ظريفة وذكية، فعبارة مارغو «اربطوا أحزمة مقاعدكم» هي خاتمة مقطع معين. فبعد أن تكون مارغو قد عرفت أن إيف منافسة لها، تُقرط في الشراب في إحدى الحفلات ويزداد سوء مزاجها باستمرار. وبعد أن تجرع كأس مارتيني أخرى، تندفع عبر الغرفة، وتلتفت، وتقول عبارتها، وتخرج خروجاً فحماً. وآلة التصوير التي تتابعها طيلة الوقت، تخرج بحق معها. ولو كانت عبارة «اربطوا أحزمة مقاعدكم» جملة تُسدل عليها الستارة، لما كان لها تأثير كبير، أما كعبارة تسبق الخروج في فيلم، فهي مثالية، وخاصة على اعتبار أداء بيتي ديفيس الاستغزالي الذي يصعب نسيانه.

وكما تختلف حكمة الفيلم عن حكمة المسرح، فإن المونولوج السينمائي - وهو الحديث المطول الذي تكشف فيه إحدى الشخصيات معلومات هامة - يختلف عن المونولوج المسرحي. وفي فيلم كل شيء عن إيف، تتحدث إيف (آن باكستر) في مونولوج عن طفولتها الكئيبة وزواجها المأساوي، مستغلة تعاطف مستمعيها الخمسة. وحتى لو أن جوزيف مانكوييتز لم يخرج بنفسه السيناريو الذي كتبه، فالمخرج لا خيار لديه سوى أن يقطع ليظهر السامعين عند بعض الجمل، حين تخاطب إيف سامعيها إما بالاسم أو تشير إلى شيء يتعلق بهم يستدعي منهم أن يستجيبوا. هناك حوالي سبعة قطوع أثناء مونولوج إيف، لكنها طبيعية إلى حد أنه حين تنتهي إيف من كلامها، يشعر المشاهدون وكأنهم استمعوا إلى مونولوج، في حين أنهم في الحقيقة شاهدوا مشهداً. على خشبة

المسرح لا يمكن لحديث إيف أن يكون مونولوجاً حقيقياً، باعتبار أن إيف تطرح على مستمعيها أسئلة بلاغية لا تنتظر جواباً أو تبدي إشارات تدعوي رد فعل منهم، وتتطلب ردود الفعل هذه لقطات مقربة. لا يوجد أي شك في الفيلم أن أحد المستمعين قد تأثر، وآخر على وشك البكاء، وثالثاً يصغي بانتباه، ورابعاً مهتم، وخامساً يشعر بشيء من الشك لكنه يفتنع في النهاية^(*). ومن المهم أن نرى - وأن نرى بوضوح - رد فعل كل مستمع، باعتبار أن إيف تكسب كلاً منهم إلى صفها بحكاية محتتها - وهي بالمناسبة حكاية مخترعة.

أفضل تقدير للسيناريو، بحكم طبيعته، هو ما يتكون بعد أن يرى المرء تنفيذه على الشاشة. وأكثر ما يُذكر من فيلم باتون *Patton* (1970) هو المونولوج الافتتاحي الذي يلقيه باتون (جورج سكوت George C. Scott)، ولكن إذا نظرنا إليه ببساطة كمونولوج، فهو ليس بمستوى مونولوجات المسرح العظيمة مثل الذي يلقيه هيكى Hickey في مسرحية يوجين أونيل قوم رجل الجيد أو مونولوج بلانش في مسرحية عربية اسمها الرغبة. ولكن إذا حاولت أثناء قراءتك له أن تتخيل باتون يكبر بازدياد مع ازدياد فظاعته، وهو ما يحدث على الشاشة، فإنك تستطيع تقدير كيف تُرجمت الكلمات إلى صور. فباتون يتطور من شكل ضئيل خلفه علم أمريكي ضخم إلى وجه يملأ الشاشة ثم إلى شكل ضئيل مرة أخرى. وهذا مثل مراقبة 'الأنا' ينفخ نفسه ثم يخرج الهواء منه.

تستطيع الرواية أن تعطي عدة مئات من الصفحات دون أن تلتزم بقانون صارم، ويقسم النص إلى فصول أو ما يعادلها. وتتطلب كتابة المسرحية تقسيمها إلى فصول، وإن استدعت الضرورة إلى مشاهد. وإذا تغيرت خلفية الأحداث في رواية، فيمكن الإشارة إلى ذلك بعبارة واحدة («في تلك الأثناء، في لندن...»)، وفي المسرحية يشار إلى تغيير الموقع بتغيير الفصل أو المشهد، كما في مسرحية ليليان هلمان الريح الباحثة: الفصل الأول،

(*) الترجمة هنا توحي بأن المستمعين جميعهم من الذكور، مع أن من المحتمل جداً أن يكونوا من الجنسين. لكن الوسيلة الوحيدة كي يعرف المترجم جنس كل واحد منهم هي مشاهدة الفيلم، وهو شيء غير متوفر بسهولة.
(المترجم)

المشهد الأول، غرفة الجلوس في منزل أسرة هازن Hazen، في واشنطن العاصمة؛ المشهد الثاني، غرفة في الفندق الكبير Grand Hootel في روما. في السيناريو، بناء الحكاية وتصميم تغييرات المشاهد مسألة أكثر تعقيداً.

يتبع السيناريو صيغة معينة. يبدأ كل سيناريو محترف (وليس دائماً السيناريوهات المنشورة) بالكلمتين نفسيهما (تكتبان بالإنجليزية بأحرف كبيرة): ظهور تدريجي. ظهور تدريجي لماذا؟ افترض أنك تريد الظهور التدريجي لكوخ في غابة. تلك ستكون لقطتك الأولى. وكيفية كتابتك له يتوقف على ما إذا كنت تكتب سيناريو تأملي - سيناريو لم تحصل بشأنه على التزام أكيد من أحد الاستوديوهات - أو سيناريو تصوير، وهو السيناريو الذي يُعدّ للتصوير. في سيناريو التصوير، توضع أرقام اللقطات والمشاهد. حتى الآن ما جاء في السيناريو هو ظهور تدريجي لكوخ في غابة. لكن هذا التوجيه ليس كافياً، فاللقطات يجب أن توصف من حيث المكان (داخلي أو خارجي) والزمان (نهار أو ليلي). إذن، قد يكون الافتتاح غير الكامل هو:

ظهور تدريجي:

١- داخلي - كوخ - ليلي

ما الذي يجري في الكوخ؟ افترض أن اللقطة الأولى ستصوّر إلسي Elsie البطلة، وهي تقف قلقة عند النافذة، تنتظر عودة زوجها. كيف سيتم إظهارها؟ ما هو حجم صورتها: لقطة مقربة أم بعيدة أم متوسطة؟ اللقطة المقربة ضرورية لإظهار القلق. كيف سيرف المشاهدون أنها تنتظر زوجها؟ سيستخدم صوت مرافق للكشف عن أفكارها. في كتابة السيناريو تستعمل بالإنجليزية الحروف الكبيرة في كتابة أسماء الشخصيات والتسميات (إلسي، حشد)، وحركات آلة التصوير (حركة دائرية إلى)، والانتقالات (استبدال وانتقال إلى)، وكلمة «صوت» (صوت ضحك)، وبعض المؤثرات (مؤثرات خاصة، مؤثرات صوتية). وهكذا يمكن أن يبدأ سيناريو التصوير كما يلي:

ظهور تدريجي:

١ - داخلي - كوخ - ليبي

لقطة مقربة لإلسي وهي تكف قلقة عند نافذة. توجد عاصفة قوية في الخارج.

إلسي (صوت مرافق)

قال جون إنه سيعود عند حلول المساء، لكن منتصف الليل اقترب.
ربي الكريم، ليس الآن ... أرجوك، ليس الآن.
لكي يظهر جون، يبدأ كاتب السيناريو لقطة جديدة.

١ - خارجي - غابة في ولاية مين - ليبي

لقطة بعيدة جداً لجون وهو يمشي مجهداً عبر الثلج. اقتراب بطيء
لإظهار الوجه، عليه آثار الطقس لكنه واثق بالنفس.

كتابة السيناريو هي فن يميل تاريخ الأفلام لتجاهله، ربما لأن السيناريو يأتي قبل الفيلم، بينما ينصب التركيز على تطور الفيلم كوسيلة، ونظام الاستوديوهات والنجوم الذين خرجوا منه، ودور المخرج في عملية صنع الفيلم. ومع أن معظم الأفلام الروائية تبدأ بسيناريو، فإن السيناريو يتراجع إلى الخلفية أثناء تحوله من نص كلامي إلى نص بصري، بحيث أنه حين يكتمل الفيلم تكون الكلمات قد ترجمت إلى صور. وهكذا لا يربط مشاهدو الأفلام الحوار بالكاتب، بل بالمثلين الذين ينطقون الأدوار، أو بالمشاهد التي يجري الحوار فيها. ومن المفهوم أن ينزعج الكتاب حين يعلن عن الفيلم بعبارة «فيلم من صنع» يليها اسم المخرج، أو «أحد أفلام» ثم اسم المخرج، بينما تأتي أسماءهم في النهاية، وتكون عادة بحروف أصغر حجماً. ومع ذلك، فأبي شخص مهتم بالأفلام اهتماماً جدياً سيبحث دائماً عن اسم كاتب السيناريو في قائمة الأسماء. وفهم دور كاتب السيناريو هو جزء عضوي من فهم الوسيلة السينمائية، الذي يعتبر السيناريو فيها هو مخطط البناء الذي يُبنى.

أحد أفضل طرق شرح طبيعة كتابة السيناريو ترد في رواية ف. سكوت فترزجالد غير المكتملة آخر ملوك المال (١٩٤١) حين يصف المنتج السينمائي مونرو ستار - الذي استلهمت شخصيته من المنتج الأسطوري إرفينغ ثولبرغ Irving Thalberg في مترو غولدوين ماير العملية لكاتب يؤمن بتفوق الكلمة المكتوبة، وبالتالي فرأيه في الأفلام منخفض. ويطرح ستار عليه مشهداً ليفكر به. تدخل كاتبة اختزال غرفة وتخلع قفازها، ثم تفرغ محتويات حقيبة يدها، التي تتألف من قطعتين معدنيتين من قبة عشرة سنتات وقطعة خمسة سنتات وعلبة ثقلب فيها عود واحد. ثم تضع قفازها في المدفأة، التي هي على وشك أن تسعلها بعود الثقاب، حين يرن الهاتف. تجيب عليه وتقول مشددة على كلامها: «لم يكن لدي قفاز أسود في حياي». وهي مرة أخرى على وشك إشعال عود الثقاب، حين تلاحظ فجأة وجود رجل في المكتب يراقبها.

يقع هذا على الكاتب موقع السحر، وهو مليء بالفضول حول ما سيحدث بعد ذلك. يجيب ستار: «لا أدري... أنا أصنع الأفلام فقط». ويبين ستار للكاتب أنه لا يوجد في المشهد سوى جملة واحدة من الحوار، وهي فوق ذلك سيئة، وأن كاتب السيناريو الحقيقي يمكن أن ينقحها. بعد ذلك، يسأل الكاتب عن قطعة الخمسة سنتات التي تركت على طاولة المكتب. في البداية يقرّ ستار أنه لا يعرف سبب وجودها، ثم يضيف: «نعم، تذكرت - السننات الخمسة هي من أجل السينما». وسر كتابة السيناريو هو معرفة أجزاء الحكمة التي يمكن روايتها دون أية كلمات والأجزاء التي تحتاج إلى حوار. وكما علق جون هوارد لوسون، الفيلم وسيلة سمعية بصرية، تتطلب من كاتب السيناريو أن يفكر على أساس كلا الكلمة المنطوقة والصورة البصرية.

الفصل التاسع

تحليل الفيلم

يوفر الفيلم تجربة لا تتوافر في أي مكان آخر. فمن الممكن للفيلم أن يبلور عاطفة أو فكرة بتحويلها إلى صورة بصرية. وحين تستخدم اللغة، تندمج الكلمات مع الصور بحيث يتعذر التفريق بينها. وحين نشاهد فيلم كازابلانكا، فإن جملة مثل: «ها أنا أنظر إليك يا فتاتي» سترتبط إلى الأبد بالمتكلم همفري بوغارت، وبالمخاطبة إنغريد برجمان. وستذكر النظرة في أعينهما.

حين نتذكر الأفلام، تظهر لنا على شكل صور، يرافقها أحياناً الصوت أو الكلمات أو الموسيقى. وتصبح هذه الصور - مع الصوت أو الموسيقى أو بدونهما - المحك الذي نميل إلى تعريف طبيعة الفيلم من خلاله. ولا بد من تحليل الأفلام على أساس هذه الطبيعة وحدها. بعبارة أخرى، الأفلام أعمال ما كان يمكن لها أن توجد، أو ما كان لها أن تصل إلى مستواها من الجودة والامتياز، في أية وسيلة أخرى.

أحياناً يبدو مشهد معين أنه يحتوي على جوهر الفيلم. ومن أمثلة ذلك أن نهاية فيلم الرجل الثالث تصور تصويراً مؤثراً إحدى اللحظات، مستخدمة فقط الصورة والصوت، الحصريين الأساسيين في صنع الأفلام. تسير أنا Anna (أليدا فالي Alida Valli) على طريق في فيينا تنطيه أوراق الشجر المتساقطة: وجهها بلا تعبير ونظرتها ثابتة. يستد هولمي مارتنز Holly Martins (جوزيف كوتن Joseph Cotton) إلى عربة ويشعل سيجارة، منتظراً ما يدل على أنها لاحظته. وبينما تسقط أوراق الخريف وكأنها رذاذ صامت، تتحرك أنا إلى

خارج الإطار، وإلى خارج حياة مارتنز، دون أن تصدر عنها ولو نظرة سريعة في اتجاهه. ويصغر مارتنز في الحجم بازدياد، إلى أن يصبح لا شيء سوى شكل بسيط على جانب الطريق، مستعد للاختفاء مثل نخان سيجارته. هذه النهاية تحقق ما لا يستطيع تحقيقه سوى الأفلام. فلا توجد أية كلمة حوار، وبدلاً من ذلك يسمع عزف آلة موسيقية كالكثون «لحن الرجل الثالث» المشهور عزفاً منفرداً بحزن مكبوت.

وتوفّر رؤيا أيزاك بورغ Isak Borg الختامية في فيلم برغمان الفراولة البرية لحظة سينمائية جميلة أخرى. في هذا المشهد، سارا Sara، حبيبة أيزاك في صباه، تكوده عبر مرج إلى خليج صغير. في الطرف الآخر من الخليج يرى أيزاك أمه وهي تحيك بينما يصطاد أبوه السمك، ويبدو أنه يلتقي بعض النجاح، فالصنارة قد بدأت تتحني فوق الماء. يلوّحان لابنهما ويبادلها الابتسام. وتتصف رؤيا أيزاك لأبويه بنسيج لوحة انطباعية. ولا يتصف تركيب اللقطة بالكمال فحسب، لكنها أيضاً تحتوي على جوهر الموضوع: الأبدية التي تعطي شكلاً مائياً ليس كحالة لا نتجمد فيها مثل أشكال في رسم جداري، وإنما نذوب على نحو غير ملحوظ، بالطريقة التي يلين فيها الربيع متحولاً إلى صيف، أو ينضج فيها الصيف متحولاً إلى خريف.



نهاية فيلم الرجل الثالث (١٩٤٩)

تسير فيها أنا (أليدا فالي) مارة بمارتنز (جوزيف كوتن) بدون أنفي إيماءة نحوه.

ثم هناك دخول التائبين النادمين وهم يضرِبون أنفسهم بالسوط في فيلم برغمان الخدم السابع، وتبادل إطلاق الرصاص في قاعة المرايا عند ذروة قيام أورسون ويلز السيدة القادمة من سنغهاي، وذروة فيلم كينغ كونغ حين يعبر كونغ عن سخطه على الطائرات التي تطلق النار عليه، ووجه أنتوان دوانل Antoine Doinel الذي كان مفعماً بالحياة وقد تجمد في صورة على بطاقة هوية عند نهاية فيلم أنتونيوني الكسوف (١٩٦٢)، واندماج وجهي امرأتين في فيلم برغمان شخصية، والقائمة بلا نهاية. من الطبيعي الحديث عن الأفلام على أساس مشاهد لا تتسى، لكن المشاهد جزء من كل، وهي حقيقة ننزع إلى نسيانها حين نخصص مشاهد معينة للنظر فيها. وحين يحلل المشاهدون الأفلام، عليهم أن يسألوا ما إذا كان يمكن للحظة معينة في فيلم أن تبلور تجربة الفيلم بأكملها. أو هل يوجد عمل من الأعمال يلخص بمجمه - وليس بجزء منه - فن السينما؟

سننظر إلى بضعة أعمال تستحق فعلاً أن تصنف كفن سينمائي. ومع أنها جميعاً نصوص ثرية، فيها مشاهد عديدة يمكن تحليلها كل بمفرده، فسوف نخصص كل فيلم ككل ونستفيد من المواضيع التي تمت مناقشتها في الفصول السابقة لتحليل الخيارات التي اختارها صانعو الأفلام من أجل تحقيق رؤيتهم.

الثور الهائج (مارتن سكورسيز ١٩٨٠)

مهارة مارتن سكورسيز في استعمال الأسود والأبيض والإيقاع واللوحات الداخلية والموسيقى تجعل الثور الهائج تحفة بحد ذاته مع أنه يُرجع صدى أفلام من عقود سابقة.

تبدأ قائمة الأسماء بالفواصل الموسيقي لأوبرا ماسكاني Mascagni الفروسية الريفية (كافثيريا رستيكانا)، وهي موسيقى مريحة للأعصاب وهائلة ترد في الأوبرا في منتصف الطريق بين الخيانة والزنى والقتل. قائمة الأسماء ملونة، ويظهر عنوان الفيلم باللون الأحمر الصارخ. أثناء ظهور الأسماء، يُشاهد ملاكم في رداء ذي قنسوة يتهادى برشاقة وهو يصعد إلى الحلبة

بالحركة البطيئة. ويدفعنا مزيج موسيقى ماسكاني الصافية والمشهد الغريب
 للملاكم في الحلبة الخالية مما عداه والذي يتحرك بسرعة الدمى لأن نتساءل
 ما إذا كان هذا هو الثور الهائج الذي يشير إليه العنوان. وإذا كنا نعرف أن
 الفيلم مبني على حياة جيك لا موتا Jake La Motta (روبرت دينيرو) الذي
 خسر لقب بطل العالم في الوزن المتوسط لصالح شوغر راي روبنسون
 Sugar Ray Robinson عام ١٩٥١ (والذي أيضاً عُرف بعنفه وسوء طبعه)،
 قد نتساءل عن السبب الذي دفع سكورسيز لإبداع قائمة أسماء يغلب عليهما
 طابع الخُلم وأرفقها بموسيقى هانئة هدوءاً مماثلاً.



روبرت دينيرو في دور بطل الوزن المتوسط جيك لا موتا
 في فيلم الثور الهائج (١٩٨٠).

من المحتمل أن أي شخص تعدّم كيفية قراءة العناصر البصرية والربط
 بينها وبين الموسيقى التصويرية المرافقة سيشعر أن سكورسيز يطّلب من
 المشاهد أن يشعر بشيء من التعاطف مع شخصية العنوان، كما قد يشعر تجاه
 ثور كان هائجاً وأصبحت حركته الآن أضعف من أن تشكل خطراً.

لكن الجو المثير للمشاعر يدوي حين يبدأ الفيلم. فالنور لا يهيج فقط، بل إن حالات هياجه تظهر بالأسود والأبيض، وبسرعة لا تسجم مع قائمة الأسماء، التي تبدو بليدة بالمقارنة. ولا بد أن الذين توقعوا فيلم سيرة حياة ملوناً ومثيراً للعواطف والدموع فوجئوا بالتغيير إلى الأسود والأبيض وباللقطات الافتتاحية التي تصور قبضات تضرب ووجوه تتمزق. لقد قام سكورسيز بأربعة اختيارات فنية: أن يروي قصة لا موتا بالأسود والأبيض، على طريقة تصوير أفلام الملاكمة العظيمة في الماضي: جسد وروح (١٩٤٧) والخطة المنيرة، والبطل (١٩٤٩)؛ وأن يستشهد كنص تحتي بفيلم على الواجهة الألمانية، الذي تمثل الملاكمة فيه موضوعاً هاماً؛ وأن يوفر إطاراً زمنياً متسلسلاً وتاريخياً من خلال لوحات تقدم كل مقطع: «نيويورك ١٩٦٤» و«البرونكس ١٩٤١» و«لا موتا ضد روبنسون ١٩٤٣»؛ وأخيراً أن يستخدم أداة تأطير، بانأ بلا موتا ومنتهياً به، الذي أصبح الآن يقدم «نمرة» في نادٍ ليلى معتمداً على شهرته السابقة، ويتدرب على مونولوج في غرفة ملاپسه. وكل شيء آخر - حياة لا موتا كملاكم بدءاً بعام ١٩٤١ - ينحصر بين المقدمة والخاتمة، مثل مجموعة من الكتب بين سنانين.

يتطلب تجزيء الحدث تدوعاً في الإيقاع، ما يطرح مشكلات، باعتبار أن على سكورسيز أن ينتقل بحركة مكوكية بين أوجه حياة لاموتا: المهنية والعائلية والاجتماعية. ويمكن أن يكون لا موتا عنيفاً في البيت وفي النادي كما هو في الحلبة. والاضطراب الذي يحدث في المقطع الأول، والذي يتضمن قتالاً دامياً وكذلك شغباً بين المتفرجين، يبدو أنه انحسر في بداية المقطع الثاني، الذي تجري حوادثه في البرونكس، حيث يعيش لا موتا وزوجته الأولى. لكن سرعان ما نكتشف أن الشيء الوحيد المختلف هو الإيقاع. فجدال حول طريقة إعداد شريحة من اللحم يجعل لاموتا يغضب غضباً عارماً إلى حد أنه يكاد أن يصب جام غضبه على المطبخ. العنف هو العنف، والمناسبة تحدد الأسلوب الذي يتم به التعبير عن هذا العنف.

ويذوّع سكورسيز - بمساعدة فنية المونتاج الممتازة ثلما سكورنيكر
Thelma Schoonmaker - الإيقاع بنجاح يصل إلى أذه لا يوجد مشهدين
متطابقان، أينما كانت خلفية الأحداث فيهما. حين يرى لا موتا فيكي Vicky
(كاثي موريارتي Cathy Moriarty)، التي ستصبح عما قريب زوجته الثانية،
تكون في المسيح المحلي، وتبدو مثل صورة فانتة مما كان يعنق على الجدار
في العقد الخامس من القرن العشرين. وتتباطأ السرعة بينما يثبت لا موتا
نظره عليها. وهي تلفت انتباه رجال آخرين، وينقل سكورسيز جو نوادي
الرجال بجعلنا نسمع الرجال وهم يتحدثون. ولا تفعل فيكي سوى أن تحرك
شفتيها، فبالنسبة للرجال هي مجرد شيء. وهم لا يسمعونها لأنهم لا يفكرون
بالنساء على أنهم كائنات بشرية. والمفترض أن تكون النساء صامتات، وإذا
عبرن عن ما يفكرن به، تهني صفة على الوجه المحانثة.

وفي حين أن الثور الهائج يبدو صريحا من الناحية الجنسية، فإن
المشاهد الغرامية بين لا موتا وفيكي تبدو مطهرة. هي تتصرف كإنسان آلي،
تطبع قبلات على وجهه وصدره وتنزع قطعاً من الملابس حسبما يُطلب منها.
لكن لا توجد عاطفة حقيقية، والشهوة تقتصر على لا موتا، وهي قصيرة
الأجل. ولأن لديه مباراة قريبة، يبرّد نفسه بأن يفرغ إبريقاً من الماء المثلج
داخل سرواله. من الواضح أن هذا عالم رجال، فهناك مودة بين الرجال -
الذين يتعانقون ويتبادلون القبل بحرية - أكبر جداً مما يوجد بين الرجال
والنساء. وحين يأتي جيك وفيكي إلى شقته لأول مرة، يستخدم سكورسيز
لقطة ثلاثية^(*)، لتوضيح التسلسل الهرمي للحب لدى لا موتا. فلا موتا على
يسار الإطار وفيكي على يمينه يقفان بحيث يظهران بصورة جانبية إلى
جانب طاولة الزينة، الموضوع عليها صورة للا موتا وأخيه جوي Joey
(جو بيشي Joe Pesci). وتظهر الصورة بينهما، مثلما تكف الرابطة بين
الأخوين بعد زواجهما.

(المترجم)

(*) أي لقطة تظهر ثلاثة أشخاص.

يكثر سكورسيز من استعمال الحركة البطيئة، ولكن ليس لكي يجزئ المباراة ويصورها لكمة بعد لكمة، كما قد يتوقع المرء في فيلم ملاكمة. فاستعمال الحركة البطيئة في مقاطع الملاكمة يهدف بصورة أولية لأن يعكس وجهة نظر الملاكم، الذي يفقد تركيزه بعد الجولة الأولى إلى درجة أن الأشياء تتوقف عن الظهور أو التحرك على نحو طبيعي. لكن سكورسيز يستعمل الحركة البطيئة خارج الحلبة أيضاً. حين يرى لا موتا فيكي في النادي، يبدو وكأن بصره قد تغير مؤقتاً وهي تتحول إلى فتاة ذهبية من نسج خياله، تتحرك بإيقاع يختلف عن إيقاع عالم الواقع. ويحدث هذا مرة أخرى في ملهى الكوباكابانا Copacabana حين تلمح فيكي أصدقاء قدامى وتشرق طريقها إلى طاولتهم.

ويطرح تقسيم الحكاية إلى أجزاء مجموعة أخرى من المشكلات، فبغض النظر عن مدى تنوع الإيقاع، هناك أحداث لا بد من حذفها أو تقصيرها. وسكورسيز يفعل كلا الشئين. فمعظم الفترة بين ١٩٤٤ و ١٩٤٧ تنتقل إلى مونتاج من الصور الساكنة من مباريات لا موتا وإلى أفلام منزلية تصور زواجه وزواج أخيه. لكن كون هذه الأفلام ملونة يشير إلى أن سكورسيز يحاول الإحياء ببعض التغييرات التي حدثت في الوسائل الإعلامية في الفترة من ١٩٤١ إلى ١٩٦٤، مثل ظهور الأفلام المنزلية الملونة.

والانتقال القصير إلى الألوان ليس وليد الصدفة. وكذلك الأمر بالنسبة لمقاطع لاحقة تجري أحداثها في العقد السادس يظهر فيها جهاز تلفزيون في منزل لا موتا. وكون الجهاز لا يعمل لا يخلو من مغزى. لقد انتهت أيام جيك في حلبة الملاكمة، وكذلك فإن الأحداث الرياضية التي لم تكن متوافرة في الماضي إلا عبر الإذاعة، يمكن الآن رؤيتها من قبل أي شخص بمقدوره أن يشتري جهاز تلفزيون. وجيك قادر على شراء جهاز، لكن التلفزيون لن يكون وسيلته المفضلة أبداً، وكان هذا واضحاً في عام ١٩٥١ حين رآه المشاهدون يخسر لقبه لصالح شوغر راي روبنسون.

يمتلك سكورسيز معرفة مذهلة بتاريخ السينما، كما هو حال سينبرغ وودي آلن. أحياناً يشير إلى أفلام من الماضي باستحضار صورة من ذلك

الماضي، فبيكي ترتدي عمامة بيضاء ومايوه أبيض من قطعتين، بحيث تبدو مثل لانا ترنر في ساعي البريد يقرع الجرس مرتين دائماً. في حالات أخرى يشير إشارة مباشرة: مقطع تيري (مارلون براندو) الشهير في على الواجهة المائية، الذي يؤنب فيه أخاه لجعله يشترك في قتال، وبذلك يخسر فرصته في أن يصبح أحد المتنافسين، قائلاً: «كان يمكن أن أكون شخصاً له قيمة. كان يمكن أن أكون منافساً».

في نهاية الفيلم، يجلس لا موتا، المرشح للعمل الترفيهي، في غرفة ملابسه يحدق في المرأة وهو يتدرب على ما سيقوله. وهو لا يفكر بتيري أو تشارلي، بل بأخيه جوي، الذي انقطعت صلته به حين اتهم جوي في لحظة من الغيرة بأنه يخونه مع فيكي. في كلا فيلمي على الواجهة المائية والثور الهائج، كان الأخوان صورتني مرآة، هما في الوقت نفسه مماثلان للأصل ونقيضان له. وبذلك يصبح على الواجهة المائية نصاً تحتياً لفيلم الثور الهائج، وهو فيلم آخر عن أخوين لم يرَ أحدهما في الآخر ما كان يجب أن يراه، ولذلك لم يستطيعا سوى أن يرتبطا أحدهما بالآخر بأكثر الطرق بدائية.

لا يطلب سكورسيز منا أن نتعاطف مع جيك لا موتا، بل يطلب منا أن نراه كما نرى أي شخصية رئيسية تعرضت لسقوط مأساوي. ومن المؤكد أنه لا يمكن إعفاء أي من الشخصيات المأساوية الكلاسيكية (أوديب، هاملت، لير، عطيل) من اللوم. وبصراحة لا يود المرء أن يكون قريباً منهم لفترة طويلة، على اعتبار ميلهم الشديد إلى الغضب العارم. لكن سقوط لا موتا حقيقي في سياق الثور الهائج بقدر ما هو سقوط عطيل حقيقي في سياق مسرحية شكسبير.

واللوحة الختامية هي مقطف من إنجيل القديس يوحنا. بعد أن يشفي يسوع رجلاً وُلِدَ أعمى، يستدعي الفريسيون الرجل مرة أخرى، مصرين أن بصره عاد إليه على يد أحد الخاطئين. ويجب الرجل إنه لا يعرف ما إذا كان يسوع من الخاطئين، ولا يعرف سوى أنه كان أعمى في الماضي والآن يمكنه أن يرى.

اللوحة الثانية هي إهداء: «لذكرى المدرس هيج مودوغيان Haig R. Momooogian، ٢٣ أيار ١٩١٦ - ٢٨ أيار ١٩٨٠، مع الحب والمودة،

مارتي». هذه إشارة شخصية إلى أستاذ في جامعة نيويورك درّس سكورسيز. ومن المحتمل أن مونوغيان شجّع سكورسيز على البحث عن خصال في شخصية لا موتا، أو شخص مثله، لا يلاحظها الآخرون. وإذا تركنا الإهداء جانباً، فإن اللوحة الختامية توحى بأن فيلم الثور الهائج قد يفتح أعين الذين لا يتوقعون العثور على شخصيات مأساوية إلا في الأعمال الكلاسيكية وليس في الحياة اليومية. من المحتمل أن يقول الواحد منهم، كما قال الرجل الذي كان أعشى: «الآن يمكنني أن أرى».

حين تؤخذ بالاعتبار تنوعات المزاج ودرجات اللون والإيقاع، واستخدام الأغاني الرائجة كموسيقى خلفية، وتصوير الأنواع المتغيرة عدد الشعب الأمريكي خلال فترة عشرين سنة، واللوحات الداخلية التي تحدد الزمان والمكان، ولوحة النهاية التي تحت المشاهد على رؤية الكائنات البشرية ككل قبل الحكم عليهم - فإنه لا يمكن تصور الثور الهائج في أي شكل غير الفيلم.

التمر الجاثم، الثنين المخبأ (أنغ لي ٢٠٠٣)

يعود النجاح الفني لفيلم التمر الجاثم، الثنين المخبأ إلى قدرة أنغ لي على مزج أجناس فيلمية وأفكار متنوعة، مألوفة من قبل المشاهدين الغربيين، ضمن خلفية دخيلة يرونها غريبة وآسرة في الوقت نفسه. تجري أحداث التمر الجاثم، الثنين المخبأ في الصين في القرن التاسع عشر، ويوحى بأنه فيلم من أفلام هونغ كونغ عن الرياضات القتالية، فالشخصيات تسير فوق الجدران وتصارع أثناء قفزها وتنزلق فوق قسم الأشجار متحديّة الجاذبية الأرضية ومحاكاة الواقع، لكنها في الوقت نفسه تبهر العين برشاقها الشبيهة برقص الباليه.

مثمًا يطلق على فيلم المرأة أحياناً اسم «الفيلم الباكي»، تتردد كثيراً تسمية الفيلم الذي يصور الرياضات القتالية «فيلم العيدان واللكمات»، ما يوحي أنه ليس سوى استعراض للأعمال البطولية والحركات والجسارة. لكن لم يزل قط أي فيلم عن الرياضات القتالية مديحاً من النقاد من النوع الذي حصل عليه فيلم التمر الجاثم: أربع جوائز أكاديمية (أوسكارات) (أفضل فيلم أجنبي وموسيقى تصويرية

وإدارة فنية وتصوير سينمائي). ومن الأسباب الأخرى في تقدير الفيلم تقديراً عالياً إلى هذا الحد هو أن مقاطع الرياضة القتالية جزء لا يتجزأ من الحكمة، وليست مجرد قتال جرى التدريب على حركاته كالتدريب على الرقص. وأنغ لي مخرج جاد لم يجد صعوبة في التأقلم مع طريقة صنع الأفلام في هوليوود. وهو ذو طريقة خاصة في إضفاء الطابع الهوليوودي على مانتة، فهو ينسج أفكاراً من الأجناس المتنوعة يمكن التعرف عليها على نطاق العالم.



جن (جانغ زيي Zhang Ziyi) و«المصير الأزرق»
في فيلم أنغ لي للنمر لجانم، التدين لمخبأ (٢٠٠٣).

على سبيل المثال، يشبه النمر الجثم فيلم الغرب الأمريكي في أوجه كثيرة. فحين يقود لو Lo («السحابة القاتمة») غارة على قافلة، فهو يُصوّر على ظهر حصان على قمة هضبة، وهذه صيغة مألوفة في أفلام الغرب الأمريكية تشير إلى بدء هجوم للهنود الأمريكيين. وهو يقود أتباعه بصرخة إلى أسفل الهضبة ويقود حصانه موازياً للعبية التي تحمل جن (جانغ زيي) ويستولي على مشطها. وبما أن جن نفسها بارعة في الرياضات القتالية، فهي لا تتصرف مثل راكبة نموذجية أثناء هجوم للهنود الأمريكيين، وهي ليست السيدة مألوري في فيلم عربية

الركاب، التي تنلّو صلواتها بينما يتطاير الرصاص من حولها. وبما أن المشط هو إرث متوارث، فإن جن تمنطي حصاناً كي تستعيده، لكنها تقع في غرام اللص. والأرض التي تقطعها في مطاردة لو تبدو مثل وادي مونيومنت كما صوره جون فورد أو كمنظر تكليدي في الجنوب الغربي تغطيه التربة الحمراء والصخور والهضاب المستوية.

حين تصل جن إلى مخفر حدودي، تواجه الذوعية المقيّنة نفسها التي يواجهها الكثيرون من أبطال فيلم الغرب الأمريكي. لكنها ليست دستري (فيلم دستري ينطلق على جواده مرة أخرى)، الذي يجعله خنوعه في البداية موضعاً للسخرية والتهكم. أما جن فلا تتحمل الأغياء. وهي مثل شين في فيلم شين لا تستخف بعبارات الازدراء، وتردّ حين تواجه بالعداء، فتدفع المجرمين ليضطدموا بالحاجز ويقعوا على الأرض في الأسفل. والمقطع بأكمله يذكر بشجار في غرفة إحدى الحانات، وهو شيء يتكرر حدوثه لا في أفلام الغرب الأمريكي فقط بل في أنواع أخرى من الأفلام أيضاً، ومنها على سبيل المثال الفيلم الغنائي الموسيقي شارع وبّس والفيلم الرومانسي حتى نهاية الزمن وفيلم السلالة العائلية العملاق.

كما أن الثمر الجاثم هو قصة حب أيضاً، يظهر التباين بين العلاقة الروحية المشؤومة بين لي مو باي Li Mu Bai (تشاو يون فلت Chow Yun-Fat) ويو شو لاين Yu Shu Lien (ميشيل يوه Michelle Yeoh) والعلاقة الجسدية بوضوح بين جن وقاطع الطرق الصحراوي لو. كانت شو لاين مخطوبة لمقاتل ودان Wudan، قتلته عدوة من أعداء لي. وللحفاظ على ذكراه، يتمتع لي وشو لاين عن التعبير عن مشاعرهما الصادقة أحدهما تجاه الآخر، رغم أن عيونهما تحكي قصة مختلفة. وتتوق جن، وهي ابنة مسؤول حكومي، إلى حياة مليئة بالمغامرة من النوع الذي قرأت عنه في الروايات التي تقائل فيها النساء إلى جانب الرجال. ولو يتيمّ وجد القبول ضمن عصابة، مع أنه يتوق إلى حياة محترمة. تتوّج حبكة لي وشو لاين الثانوية بموت لي، لكن حل حبكة جن ولو لا تقبل تفسيراً بهذه السهولة.

ومع أن التمر الجاثم أقل إبهاماً في النظرة الاسترجاعية مما بدا عليه عند مشاهدته الأولى، فهو من نوع الأفلام التي تُفحص على أفضل وجه على أساس مواضعها، على اعتبار أنه يضم الكثير من عناصر الأجناس والعناصر الأسطورية.

أحد هذه المواضيع هو «عودة البطل». فالفيلم يبدأ بوصول لي، الذي لا يصور بأسلوب منمّق مثل وصول إيثان في بداية فيلم الباحثون. كان لي - الذي هو من أبطال فنون الرياضة القتالية المشهورين - في ودان، وهو منتج جبلي مماثل لمونسالفات Monsalvat حيث كان فرسان الكأس المقدسة، في أسطورة الكأس، يعيشون حياة شبيهة بحياة الرهبان. كان لي يسعى إلى التور، الذي لا يمكن أن يأتي إلا مع توقف الشهوة. يذكرنا لي بالمقاتلين المتقاعدين في فيلم المقاتل بالمسدس وفيلم غير مغفور، اللذين لا يستطيعان الهرب من ماضيهما، أو بشخصيات من أفلام الجريمة، مثل روي إيرل في أعالي سيبيرا، الذي يحاول أن يعيش حياة استقامة إلى أن يصبح احتمال القيام بمهمة أخيرة مغزياً إلى درجة لا يمكن تجاهلها. لي أيضاً يود أن يضع الماضي وراءه، لكن لا بد له من الانتقام لمقتل معلمه على يدي جيد فوكس Jade Fox.

يستكشف التمر الجاثم أيضاً موضوع «البحث الذي ينتهي بالإخفاق والحب الذي لن يتحقق أبداً». فقد أخفق لي في العثور على التور الذي بحث عنه. ومعلمه لم يخبره قط عن «المكان المظلم» الذي سيواجهه، وهو ليله المعتم الخاص بالروح. ولا يمكنه الوصول إلى السلام الداخلي الذي يسعى إليه لأنه لم يتغلب على رغبته في شو لاين. وهو يشرح الوضع لها: «هناك شيء لا يمكنني أن أفلته». هذا «الشيء» هو شو لاين نفسها. وفي فيلمي الباحثون وشين يوجد حب بين رجل وامرأة لا يجد التعبير عنه. في الباحثون، إيثان مغرم بمارتا Martha زوجة أخيه، وهي مغرمة به. لكن لا يستطيع أي منهما التعبير عن ذلك شفهيًا، وإيثان يطبع قبلة عفيفة على جبهة مارتا، وهي تطوي سترته بحنان كما تطوي المرء قطعة من الملابس لها مكانة خاصة. وفي شين، يكبت شين وماريون شعورهما أحدهما تجاه الآخر ويتصافحان حين يودع أحدهما الآخر.

كما أن الفيلم يستغل موضوع «الطنسم» أيضاً. فلي في صراع بين التخلي عن حياة المقاتل والانتقام لجريمة قتل معلمه، الذي سمّته جيد فوكس. وهو يخطط أن يترك سيفه - «المصير الأخضر» الذي طالما قطرت منه الدماء - مع صديقه سير تي Sir Te.

والسيف هو من الأشياء الطقوسية التي تشترك بها أساطير كثيرة. ففي الأساطير الاسكندنافية، يمتلك فري Frey، إله ثمار الأرض، سيفاً سحرياً يستطيع أن يدمر العدو. في كثير من الأحيان يحمل السيف اسماً. في رباعية رتشارد فاغنر خاتم التيبثغ^(*)، السيف الذي غرزه وتان Wotan في شجرة دردار لا يمكن لأي شخص أن يسحبه سوى سيغموند Siegmund، الذي يسمى السيف نثغ Nuthung («ضروري»). وفي تراث قصة الملك آرثر، يبرهن آرثر أنه من سلالة ملكية بسحب سيف من الصخر، وحين يتحطم السيف في إحدى المعارك، تعطي «سيدة البحيرة» آرثر السيف إكسكالبير Excalibur. وفي رواية ج. ر. ر. تولكين J. R. R. Tolkien المخلوق الصغير^(**) (الذي صورّ للسينما عام ٢٠٠١ باسم سيد الخواتم: زمالة الخاتم)، يذبح بيلبو Bilbo العنكبوت العملاق بسيفه، الذي يسميه بعد ذلك «اللسعة».

سرقة السيف هي نقطة هامة في حبكة فيلم النمر الجاثم، نجد فيها جن غير مدركة لأهمية «المصير الأخضر». وسرقتها للسيف هي عمل يدل على الجرأة، أهمته أحلامها في أن تصبح مقاتلة مثل لي وشو لاين. كما أن السرقة هي الشكل الذي تعتق جن به نفسها من مجتمع فيه زواجها المتفق عليه مسبقاً هو ضمانه لوظيفة أبيها.

وسرقة الطنسم شائعة أيضاً في الأساطير. فسقوط طروادة هو شيء أذرت به سرقة البالاديوم Palladium، الذي هو تمثال قديم للإلهة بالاس أثينا Pallas Athena. وفي أوبرا فاغنر باريسيفال Parsifal المأخوذة من أسطورة

(*) Nibelungs عرق من الأقزام الذين يعيشون تحت الأرض ويكفزون الثفاس. (المترجم)

(**) The Hobbit مخلوق صغير يشبه الإنسان من نسج خيال تولكين. (المترجم)

الكأس المقدسة، يستولي الساحر الشرير كلنغسور Klingsor على الرمح الذي اخترق جانب المسيح أثناء صلبه، وينجح بارسيفال البريء في إعادة الرمح إلى فرسان الكأس المقدسة وشفاء ملك الكأس أمفورتاس Amfortas، الذي كان يعاني من جرح أصابه به كلنغسور. وكان كلنغسور، الذي طمح في الماضي لأن يكون من فرسان الكأس لكنه رُفِض، يعرف أهمية الرمح، الذي لا يستطيع الفرسان بدونه أن يعملوا كجماعة.

و«المعركة بين الخير والشر» هي موضوع شائع يتضمنه الفيلم. فجيد فوكس، مربية جن ذات الشهرة السيئة، سرقت دليل ودان آملة في إتقان محدوياته. وبقيت جيد فوكس، التي لا يمكن لها أبداً أن تطمح لتُكَلِّ ودان، عضواً في غيانغ هو Gianf Hu، وهم جماعة من متقني الرياضات القتالية الذين يصورهم الفيلم بشيء من التبسيط كأعضاء في عالم الإجرام السفلي الذين يتبنون فلسفة «أقتل أو أقتل». وتتقن جن الدليل بدافع تصميمها على الوصول إلى أعلى شكل ممكن من الفردية، ما يسبب أن تدرك جيد فوكس أن ربيبتها قد سبقتها. ومن الصعب تخيل الانقسام بين ودان وغيانغ هو على أساس السيناريو المؤلف في فيلم الغرب الأمريكي الذي يضع البطل ضد الشرير.

ويستخدم الثمر الجاثم أيضاً فكرة «معركة الروح». وتاماً كما نقائل الملاك الطيب والسيء للحصول على روح فاوست في مسرحية مارلو Marlowe الدكتور فاوست *Dr. Faustus*، كذلك يناقش لو وجيد فوكس من أجل جن. فلي يلاحظ احتمال أن تصبح جن من مقاتلي ودان، ما يجعلها الأنثى الأولى بينهم. وهو يعرف أن جن تفكر لأبسط أشكال التهور. والرياضات القتالية تعني بالنسبة لها التحرر: مهرب من عالمها المضجر إلى مجال المغامرة الجدية. وتخطر ببال المرء باربرا ورث Barbara Worth (مارغريت لوكوود Margret Lockwood) التي تتنكر في فيلم السيدة الشريرة (١٩٤٥) في زي قاطع طرق، وتسرق العابرين لكي تسدد ديون القمار المستحقة عليها، ثم يجعلها دورها الجديد في حالة من الإثارة (حيث إنه إعفاء من لعب دور الزوجة لزوج ممل) تدفعها لاعتناقه اعتناقاً نابعاً من القلب.

لكن جن لا ترغب في إلزام نفسها بنظام ودان، فهي تشعر أن ذلك سيقيدها استقلالها. صحيح أنها توقفت على جيد فوكس، لكنها لا تزال خاضعة لتأثيرها. ومع ذلك، إذا استمرت جن في الطريق المتهور الذي اختارته لنفسها، فلن تكون أفضل من قطاع الطرق الذين تتألف منهم عصابة غيانغ هو، سوى أن مهاراتها ستكون أعلى من مهاراتهم.

يتضمن النمر الجاثم أيضاً «مقاطعة حفلة زفاف». إذ أن جن ترفض لو مع أنها مغرمة به، فهي تعرف أن خلفيتيها مختلفتان إلى حد لا يسمح بأي شيء سوى علاقة غرامية قصيرة في الصحراء. ولو يعترض موكب الزفاف بالتوسل إليها أن تذهب معه إلى الصحراء. ويخطر ببال المرء طقس الزفاف في رواية شارلوت برونتي Charlotte Bronte جين إير *Jane Eyre*، الذي يكشف فيه ضيف غير مدعو أن العريس متزوج، وأوبرا دونيزتي Donizetti لوتسا من لامرمور *Lucia del Lammermoor*، التي يقاطع فيها حبيب العروس الزواج الذي رتبته لها أخوها المخادع.

بالإضافة إلى ذلك، يُدخِل أنغ لي موضوع «موت البطل». تماماً مثلما يصفي البطل والشريير حسابهما في فيلم الغرب الأمريكي التقليدي، يتوجب على لي مواجهة جيد فوكس، التي تفكر إلى مهارات محاربي ودان الحقيقيين، لذلك تستعمل إبرة مسمومة لقتل لي. ومشهد الموت - الذي يذكر بالأعمال التي يموت فيها العاشق في حضن حبيبته أو بجانبها، أو العاشقة في حضن حبيبها أو بجانبه - يعطي شو لاين الفرصة الوحيدة للتعبير عن حبها الحقيقي للي. ويذكر المرء موت تريستان Tristan بينما تحنضنه إيزولد Isolde في أوبرا فاغنر تريستان وإيزولد، وموت أنتوني في حضن كليوباترا في مسرحية شكسبير أنتوني وكليوباترا، ووقوع عطيل فوق جثة ديمونا في مسرحية عطيل لشكسبير أو في نسخة فردي الأوبرالية منها. وأحياناً ينعكس الوضع، فالبطل يعترف بحبه للبطلنة وهي تحتضر، كما في فيلم كاميل *Camille* (١٩٣٧)، أو يودعها الوداع الكبير لأن رجولته تمنعه من التعبير عن مشاعره الحقيقية، كما في فيلم حساب المواقع.

في العادة تصل الأساطير إلى حل، قد يكون سعيداً وقد لا يكون. وفي وقت سابق كان لو قد روى لجن مثلاً قديماً: «القلب الصائق يجعل الأماني تتحقق»، وهو يروي قصة شاب ألقى بنفسه من فوق جبل من أجل أن يستعيد والذاه صحتها. وقد تحققت الأمنية، لكن الابن لم يرجع قط. وحين تسأل جن لو ما هو حلمه، يقول إنه أن يكون معها في الصحراء. وفي صورة من النقاء الكبير، تنفخ جن من الجبل، وتطفو في الفضاء. هل هي تحاول أن تصل إلى السكينة التي يسعى لي إليها؟ أم إنها موهوبة إلى درجة أن تحلق في الهواء، مثل الشاب في القصة، كي تتحقق أمنية لو؟ لكن الشاب لم يرجع قط. هل تشعر جن شعوراً مختلفاً تجاه لو، الذي صدته في السابق، وهي تعلم أن حبهما بلا جدوى مثل حب لي وشو لاين، ولكن سبب ذلك في حالتها هو الوضع الطبقي وليس الشرف؟ هل فعل جن هو من نوع التضحية للتكفير عن موت لي؟ فهي مسؤولة مسؤولة غير مباشرة عن موته، إذ لو لم تكن ضجرة ومنغمسة في ذاتها بحيث أنها فور سماعها بسيف «المصير الأخضر» قررت أن تسرقه، لما كان لي وجد نفسه في وضع يضطره للمطالبة بإعادته. ولو أنها اختارت الطريق الذي عرضه لي عليها، وهو نظام ودان الذي يجمع البسالة الخارجية والانضباط الداخلي، لأصبحت أول أنثى بين مقاتلي ودان.

يبقى التقييم بلا حل في النهاية، وقد يسوق المتفائلون حجة أن الحب يهزم كل شيء. وقد تكون استجابة الواقعيين أن حكاية الشاب الرمزية لا تنطبق على الوضع، لأن أمنية لو ليست لصالح شخص آخر بل لصالحه هو وحين. ولكي تكتمل المقارنة بين هذا الوضع ووضع الشاب، فإن أي شخص يقفز من الجبل لا يعود أبداً. كما أن الشخص الواقعي سيعتبر التمر الجاتم دراسة في التباين بين المقدس والندوي: الحب الروحي والحب الجسدي، اللذين لا يمكن لأحدهما أن يقدم على أنه الحب المثالي (الذي هو مزيج من الاثنين). فالتطرف الأول انتهى بموت رجل لم يتمكن من القيام بشيء تجاه الحب الذي شعر به لامرأة، والتطرف الثاني انتهى بفعل دافعه ملتبس (إما افتداءً للنفس أو تضحية بالنفس) تقوم به امرأة اتبعت طريقاً في الحياة دون طريق آخر وتحل معضنتها بالقفز في الفراغ.

الراكب (مايكل أنجلو أنتونيوني ١٩٧٥) ومخبأة (مايكل هانكه ٢٠٠٥)

هذان عملان يستحيل تنفيذهما في أية وسيلة غير السينما. وهما لا يُفقدان بالطريقة التقليدية أو الكلاسيكية، لكن صلاحية البنية الدائرية لا تقل عن صلاحية البنية الخطية.

ينتهي كلا الراكب ومخبأة نهايات هي إما مستفزة، إذا كنت من محبذَي النقاء وتؤمن أن الحدث الذي يبدأ يجب أن يصل إلى حل، أو مثيرة، إذا كنت من هواة أحجيات الصور التي تأتي ناقصة بعض القطع، مع افتراض أنك ستوفرها بنفسك.

الراكب هو ظاهرياً فيلم عن الهوية المنتحلة، وهذا نوع من الأفلام يمكن أن يكون تنكراً فكهياً (مثل الرئيسي والثانوي والبعض يفضلونه صاحباً وتونسي)، أو وسيلة لحفظ ماء الوجه (فيلم فرانك كابرأ سيدة ليوم واحد، الذي تدعي فيه «أبل آني Apple Annie» أنها سيدة عظيمة ثلثا تكتشف ابنتها التي تعلمت في أحد الأوبرا أنها ليست سوى بائعة نقاج)، أو وسيلة للبقاء (المطابق للأصل، ١٩٦٤) الذي تقتل فيه امرأة (بيتي ليفيس في دور مزدوج) أختها التوأم وتكاد أن تنجح في إقناع الجميع أنها هي الأخت. وينتج التنكر عدة احتمالات: (١) نهاية سعيدة أو قتل، بل وربما الموت، أو (٢) هجران المدعي لعائلته وأصدقائه كي يعيش حياة جديدة باسم مختلف، أو (٣) ينتحل المدعي عن دون قصد هوية شخص له علاقة بنشاط سري، وهذا هو الوضع الذي يصوره فيلم الراكب. والعمل السينمائي أو الأدبي الذي يدور حول تنكر أو نفاق أو خداع، أو التفاعل بين الوهم والواقع (مثل رواية سيرفانتس Cervantes دون كيشوت، ومسرحية براندلو Pirandello ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ومسرحية جينيه Genet الشرفه، ومسرحية أنوي Anouih مسافر بلا مناع) هو ضمناً عمل معرفي، بمعنى أنه معني بقدرتنا على معرفة الواقع والتميز بين الحقيقي والخادع.

يبدأ فيلم الراكب في مكان ما في شمال أفريقيا، حيث يحاول الصحفي البريطاني الولادة والأمريكي الثقافة ليفيد لوك David Locke (جاك نيكلسون) الاتصال ببعض قادة المقاتلين الذين يشنون حرب عصابات لصنع فيلم وثائقي

تلفزيوني. وحين يعجز عن تحديد مكانهم، يعود إلى غرفته في الفندق ليكتشف أن رجل الأعمال روبرتسون Robertson الذي يشغل الغرفة المجاورة مات بفعل أزمة قلبية. في الفيلم الهوليوودي النمونجي تُسَمَّع في مثل هذا الموقف نغمة مرعدة في الموسيقى التصويرية ترافق نقطة مقربة لوجه لوك الذي تبدو عليه الصدمة. لكن كل ما يفعله لوك، ذو العواطف الباردة، هو أن يقلب الجثة ويجلس على السرير. ويقوم بتقليب دفتر مواعيد روبرتسون، فيلاحظ أنه سيُقبل امرأة تدعى نيزي Daisy في فندق المجد Hotel de la Gloria في أوسونا، إسبانيا. ومع أن البنود الأخرى في الدفتر تبدو واعدة، فإن أفتونيو يعود باستمرار إلى الموعد في فندق المجد.

وحين يلاحظ لوك شبحاً في المظهر بينه وبين روبرتسون، يقرر أن ينتحل شخصيته وجدول تنقلاته، بدون أن يدرك في هذه المرحلة أن روبرتسون مهرب سلاح للثوار في العالم الثالث. يسافر لوك بالطائرة إلى لندن، ومنها إلى ميونيخ لمعرفة محتويات الخزانة رقم ٥٨، ليجد أنها تحتوي على حقيبة ذات سحاب فيها طلبات لتسليم أسلحة وقنابل يدوية. ويقترّب منه في المطار رجلان من جبهة التحرير المتحدة، أحدهما أبيض والثاني أسود أمريكي. يشكره الأسود الأمريكي على الأسلحة. ولا بد أن لوك يكون قد أدرك الآن طبيعة مهنة روبرتسون. لكن الإحساس بالمغامرة وإغراء المجهول يدفعانه للمتابعة. ويتحتم عليه أن يكمل جدول تنقلات روبرتسون. يسافر بعد ذلك بالطائرة إلى برشلونة حيث يقابل فتاة بلا اسم (ماريا شنيدر Maria Schneider)، تصبح رفيقته في السفر. ومثل الكاهنة العرافة في ملحمة فرجيل الإنعلاء، التي تخبر إنياس ما عليه أن يفعله قبل أن تنزل به إلى العالم السفلي، تكون الفتاة رفيقة لوك ودليله وضميره، وتحذره على الحفاظ على موعد روبرتسون في أوسونا. لكنه موعد مع الموت.

في تلك الأثناء، حين تتسلم زوجة لوك (جني روناكر Jenny Runacre) حاجيات زوجها «المتوفي»، بما فيها جواز سفره وعليه صورة روبرتسون، تتحول إلى محقق سري وتتصل بالشرطة. وبمجرد النظر إلى راشيل لوك، التي تؤدي روناكر دورها بعدم اكتراث شديد البرودة، تتكون لدينا فكرة عما

يحاول زوجها الهروب منه: حياة من الامتثال، يعتبر التعبير الصاخب عن البهجة فيها خروج عن النياقة. وهناك استرجاع للماضي تظهر فيه باحة منزل لوك الخلفية، وهو يحرق أوراق الشجر، ويتصرف كما يتصرف أطفال يحيطون بنار أشعلوها في الهواء الطلق. تنتظر راشيل إليه وتساءله ما إذا كان مجنوناً. يصيح: «نعم». لذلك لا نستغرب كثيراً أن ينتهز الفرصة ليصبح شخصاً خرج على القانون وغازل الخطر. لكن الفارق بين روبرتسون ولوك هو أن روبرتسون ينظر إلى ثوار العالم الثالث كمصدر للدخل، بينما يراهم لوك مادة تصلح لفيلم. وبدلاً من أن يصنع فيلماً وثائقياً، يفضل لوك أن يصنع فيلماً من أفلام الطريق مليئاً بالإثارة ويلعب دور البطولة فيه. ومشاهدو الأفلام الذين يذكرون نيكلسون من فيلم الطريق المثالي الراكب الممأني (١٩٦٩)، قد يتساءلون ما إذا كانت نهاية لوك ستشبه نهاية شخصية نيكلسون في الفيلم السابق.



ديفيد لوك / روبرتسون (جاك نيكلسون) والفتاة (ماريا شنابير)
في فندق المجد في فيلم مايكلا أنجلو أنتونيوني الراكب (١٩٧٥).

حين يعلم لوك من الفتاة أن زوجته موجودة في برشلونة وتأمل أن تتصل بروبرتسون لتخبره أنه معرض للخطر، يسأل لوك: «خطر من ماذا؟» لا يصدر الجواب عن الفتاة بل على شكل قطع إلى صليب على جانب الطريق. ولا يترك غياب التزام بين الصوت والصورة أي شك في أن مصير روبرتسون هو الآن مصير لوك، وهو الموت. إلى هنا تترايط عناصر الحكمة، ويتصف الفيلم بصفات فيلم إثارة حقيقي. لكن أنتونيوني ليس صانع أفلام تجارية. ولم يكن المقصود أن يكون الراكب فيلماً لعامة الجمهور قط، مع أن نيكلسون هو النجم واجتذب اسمه بالتأكيد مشاهدي الأفلام المطلعين على عمله، وخاصة خصس قطع سهنة (١٩٧٠) والمعرفة الجنسية (١٩٧١) وتسايفلون. ومن المحتمل أن نهاية الفيلم أزعت الكثيرين أو على الأقل حيرتهم.

يصل لوك والفتاة - بعد تعرضهما لمشكلات تخص السيارة ومطاردة الشرطة لهما - إلى بلدة في جنوب اسبانيا الشوارع فيها مبيضة بتأثير الشمس وتبدو البيوت البيضاء بياض الطباشير وكأنها ستذوب وتشكل مسحوقاً مترسباً إذا استند أي شخص إليها. والمغامرة التي بدأت في الحرارة الجافة في أفريقيا تنتهي في الحرارة البيضاء في اسبانيا. يرسل لوك الفتاة إلى طنجة، ويخبرها أنه سيذاقها هناك بعد ثلاثة أيام. لكن الفتاة تعرف بأمر اللقاء مع ديزي (من الواضح أن هذا اسم حركي) وتحدث لوك أن يحافظ عليه. ولا تذهب هي إلى طنجة، بل إلى فندق المجد، كما لو أنها تريد التأكد أنه سيحافظ على مواعده. ثم تغادر. وغرفة روبنسون مماثلة لغرفته السابقة في أفريقيا. هل يوحى أنتونيوني بالتكرار؟ هل إحدى الغرفتين كانت إشارة مسبقة إلى الأخرى؟ في الغرفة في أفريقيا، مات شخص، فهل سيحدث الشيء نفسه في فندق المجد؟

يكاد ما يحدث عند هذه النقطة أن يتحدى الوصف. يضطجع لوك فوق السرير. ونحن لن نراه مرة أخرى. لكن آلة التصوير تبقى في الغرفة كمتفرج عند نافذة، نراقب ما يجري في الساحة. وفي لحظة بعيدة جداً، تتوقف سيارة بيضاء صغيرة توجد على سطحها لافتة إعلانية (تعلن عن شيء ما من المستحيل تحديد ما هو). ندخل الفتاة إلى الساحة، حيث يوجد رجل كبير في السن، ومعه صبي وكلب. فجأة نلاحظ أن آلة التصوير قد اقتربت أكثر من

حماية النافذة المعدنية. تصل إلى داخل الساحة سيارة أكبر جداً من الأولى، ويخرج منها الرجلان المنتميان إلى جبهة التحرير المتحدة. يبقى أحدهما في الخارج ويقرب من الفتاة، ويدخل الثاني إلى الفندق، وهو الأمريكي الأسود. يفتح باب غرفة لوك، وتصدر أصوات مبهمة. وقد حَقَّقَت آلة التصوير - التي يمكنها أن تُرِينَا ما يجري بين لوك والرجل - بعض التقدّم في محاولتها الوصول إلى النافذة. لكن الحماية المعدنية المشابكة لا تزال تواجهنا، وتسجننا نحن وآلة التصوير بين قضبانها. ثم تبدأ القضبان بالاختفاء إلى أن يبقى قضبان فقط يفصلان أحدهما عن الآخر مثل لوحين منزلقين، ويكشفان الساحة.

أصبحت آلة التصوير حرة، ونحن أحراراً معها. لكن ما هو الشيء الذي تحررنا منه؟ تحررنا لنخمن ما يحدث، أو ما قد حدث، في غرفة الفندق؟ لقد تحول الإحباط الناتج عن عدم الوجود في الساحة خارج الغرفة إلى إحباط بسبب وجودنا في الساحة بينما نفضل أن نعود إلى الغرفة. تصل سيارة شرطة فيها شرطيان، أحدهما يطلب من سائق السيارة البيضاء أن يخرج من الساحة. تصل سيارة شرطة ثانية فيها زوجة لوك ومُنْتَجِه التلفزيوني، ويدخل كلاهما الفندق. لكن آلة التصوير تصر على عنادها ووثومها ولا تراقبهما. فبعد أن تحررت آلة التصوير، لن تدخل مرة أخرى إلى فندق المجد، رغم أننا نريد منها الدخول للإجابة على كل أسئلتنا. هل قتل الأمريكي الأسود لوك بسبب إخفاقه في تسليم المدافع المضادة للطائرات؟ هل اكتشف أن لوك ليس روبرتسون؟ ومن هي ديزي؟ مثل مسترقي السمع، نحوم آلة التصوير حول النافذة، نتلصص على راشيل لوك والمنتج ومدير الفندق والفتاة وهم يدنقون بالشخص الموجود على السرير. يسأل مدير الفندق راشيل إن كانت تعرف الرجل المستلقي على السرير، فتجيب: «لَمْ أعرفه في حياتي قط»، وهو جواب مناسب، على اعتبار أنها لاتعرف سوى ديفيد لوك، وحتى معرفتها به كانت سطحية. يسأل المدير الفتاة السؤال نفسه، فتجيب بالإيجاب، باعتبارها تعرف ديفيد لوك / روبرتسون.

تغيب الشمس في أوسونا، ويعزف غيتار لحناً مهتئاً. يصطبغ فندق المجد بألوان المساء، ويسير الرجل الكبير في السن الذي شاهدناه في الساحة متمهلاً على الطريق الترابي، والكلب يتبعه. الهدوء هو هدوء مسرح الصوت، ومشهد

التصوير، الذي كان رمزياً بكل تفاصيله بما فيها التراب الناعم، أصبح الآن مشابهاً لشيء مقتطع من فيلم موسيقي غنائي أحدثه في أمريكا اللاتينية، مثل فيلمي فنسنت منبلي يونندا والقص والقرصان، حيث ستبدو الفنادق الرمزية المظهر خارج مكانها الطبيعي. والموسيقى رخيمة إلى حد أنها تكاد أن نتحدثنا أن نخرج من دار السينما في أية حالة سوى حالة الصفاء والسكون. كما نتحدثنا السماء أن نجد شيئاً قزمياً في هذه الشرائح من اللون الزهري أو من الظلام في السماء الزرقاء. في الختام تمر الأسماء عبر الشاشة بينما تبدأ أضواء المنازل بالظهور ببطء. وفي آخر سبع دقائق من الفيلم، يعبر أنتونيوني تعبيراً جلياً عن نظرية عن الأفلام من خلال آلة التصوير وحدها. والمقطع هو إجابته على السؤال الأبدي: هل يمكن لنا على الإطلاق أن نسجل ما نراه وما نخبره بدقة تامة؟ ليس بالكلمات التي هي غائمة وغير دقيقة، ولكن ربما بآلة التصوير بصور مشرقة ودقيقة. لكن أنتونيوني يقول إن الفيلم محدود أيضاً. فالواقع يراوغ حتى آلة التصوير، التي في كثير من الأحيان يكون بصرها أكثر مدعاة للثقة من بصرنا. في حماقتنا، نعتقد أننا كلما اقتربنا أكثر من شيء ما، استطعنا إدراك طبيعته بشكل أفضل، بينما في واقع الأمر يزداد الشيء إبهاماً مع ازدياد اقترابنا منه.

يبين المقطع الختامي باقتصاد رائع موقف أنتونيوني من قدرة المعرفة لدى الإنسان. ففي وقت أسبق التقطت آلة التصوير منظر سيارة بيضاء صغيرة على سطحها لافتة يتعذر تمييزها. وفي نهاية الفيلم، تعود السيارة، لكن اللافتة هذه المرة أكثر وضوحاً. فنحن نستطيع أن نميز على الأقل كلمة واحدة هي «الأندلس». لا يجب أن يأتي كوننا في جنوب إسبانيا كمفاجأة لنا بعد كل هذه المنازل المطلية بالأبيض والقرى الكثيبة كآبة القبور. تذكر أيضاً أن آخر لقطة من الفيلم هي لرجل يمشي على الطريق ومعه كلبه، الذي هو حرفياً كلب أندلسي.

كان أول أفلام لويس بونويل Luis Nuñuel هو كلاب أندلسي (١٩٢٨)، وكان بلا حبكة على الإطلاق، ويتألف من سلسلة من الصور الشبيهة بالأحلام، وتأتي أكبر صدمة منها حين تظهر عين امرأة وهي تقطع بموسى. وتلخيص ما يجري في هذا الفيلم المؤلف من سبع عشرة دقيقة سيكون مثل

تلخيص محتويات حلم. يمكن لنا أن نحاول أن نصف بالكلمات ما جرى في صور، لكننا في هذه الحالة سنعطي حلماً شكلاً لم يكن شكله قط أي نعطيهِ شكلاً كلامياً. وانحناءة أنتونيوني لبونويل الحاذقة على نحو لا يصدق هي في تفجيرهِ لأسطورة الموضوعية. الحقيقة هي مثل كلب ألدنسي، وهو فيلم لاتجري حوائثه في الألدنس ولا علاقة له بأي كلب.

من غير المعروف ما إذا كان هناك أي تأثير على مايكل هانكه - الذي كتب وأخرج فيلم مخبأة، الذي صوت له نقاد شيكاغو ولوس أنجلوس وسان فرانسيسكو كأفضل فيلم أجنبي لعام ٢٠٠٥ - من فيلم الراكب أم لا. لكن النهايات التي تستخدم اللقطات البعيدة جداً واللقطات الطويلة زمنياً مشابهة لذلك الفيلم في غياب النهاية القاطعة.

يبدأ فيلم مخبأة بقطعة طويلة زمنياً لشارع باريس هادئ. يسير رجل في طريقه وتغادر امرأة منزلاً ملاصقاً لمنازل جيرانه، نعلم أنه منزل عائلة لوران Laurents، المؤلفة من جورج (دانيال أوتوي Daniel Auteuil) وهو مقدم برنامج تلفزيوني للثرثرة عن الكتب، وزوجته آن Anne (جوليت بينوش Juliette Binoche) التي تعمل في مجال النشر، وابنتهما الصغير بيرو Pierrot.



دانيال أوتوي وجوليت بينوش في فيلم مخبأة (٢٠٠٥)

في نور زوجين يدركان كندرجياً أهما تحت المراية من قبل شخص له علاقة بماضي الزوج.

يمر شخص على دراجة، بعدها نكون في غرفة جلوس عائلة لوران، حيث يشاهد الزوجان شريط فيديو مدته ساعتان يصور شارعهما، وكان أحدهم قد ترك الشريط عند بابهما في كيس من البلاستيك. ويتوصل الزوجان إلى نتيجة أنهما إما تحت المراقبة أو ضحيتان لنكتة عملية. وذكرك أن اللقطة الافتتاحية هي الشريط. لكن المزيد من الأشرطة للشوارع نفسه تستمر في الوصول. وفي المرة الثانية يُدخَل هانكه لقطة ليست جزءاً من الشريط، بل يُقصد بها أن يراها مشاهد الفيلم وحده، وهي لقطة نصبي سريعة بحيث يمكن أن تفوتك لو تشتت انتباهك للحظة. هل الصبي هو المنذب؟ وأين هو؟ أمام منزل عائلة لوران؟ في شارع جانبي؟ أو ربما في مكان آخر؟ قد يكون هذا دليلاً كاذباً. يتطلب فيلم مخبأه التركيز لأن تفسير الوضع الابتدائي يُعطى بالتأسيط.

فيلم مخبأه هو مثل الراكب، فيلم أحجية صورة تركيبية، يتوقع منا هانكه فيه أن نقدّم القطع الناقصة، أو بالأحرى بعضها. ولا تأتي مع الأحجية تعليمات حول كيفية تجميعها. يصل شريط آخر، ومرة أخرى يقم هانكه لقطة نصبي غير موجودة على الشريط. في هذه المرة توجد بقع من الدم على ذقن الصبي، ويصاحب الشريط رسم بدائي لشخص رأسه مدور وجسمه مرسوم كخطوط مع تيار أحمر يتدفق من فمه دم. هل للرسم أية علاقة بعائلة لوران؟ من أين أتى الدم على ذقن الصبي؟ يخاطر أحد الأشخاص أن لوران، وهو حريص على التحدث مع زوجها لكنه يرفض أن يعطيها اسمه. هل هو الصبي؟ ثم تصل بطاقة بريدية عليها الرسم الطفولي نفسه. ومرة أخرى نرى الصبي، ووجهه مدمى. وبعد هذه اللقطة تظهر لقطة ليدك عنقه مغطى الدم. هل تلتخ الصبي بالدم حين قطع رأس الديك؟ ومن الذي استخدم القياس؟ الصبي؟

الشريط التالي لا يظهر شارع عائلة لوران بل المنزل الريفى في العزبة الذي نشأ جورج فيه. هناك شخص ما يعرف أشياء عن طفولة جورج، هل هو الصبي الذي كنا نراه؟ يبدو أن ذلك غير محتمل، باعتبار أن جورج في أوائل العقد السادس من العمر ولا يعود إلى العزبة إلا ليزور أمه المريضة. بالطبع يمكن أن يكون الصبي قد استقى معلومات عن ماضي جورج من أحد عمال المزرعة، وربما من أحد الأقارب.

في مقابلة مذهلة، يقطع هانكه من حفلة كوكتيل أدبية إلى صبي يقطع رأس ديك يتقلب بعد ذلك على الأرض. يمسك الصبي الذي تلتخ وجهه بالدم الفأس كسلاح ويقترّب من صبي آخر يبدو وقد تحجر من الخوف. بعدها يحدث قطع إلى جورج وهو يتلوى في سريره، وقد فقد شعوره بما حوله مثل الديك المقطوع الرأس. إنه يعاني من كابوس له علاقة بما شاهناه قبل قليل. الصبي الذي يحمل الفأس أسمر البشرة، فهل كان الصبي الأبيض هو جورج في صغره؟ إذا كان ذلك صحيحاً، فمن هو الصبي الآخر؟ ابن أحد العمال؟ الصبيان لا يختلفان كثيراً في السن. الآن أصبح من الواضح على الأقل أن الشخص المرسوم بالخطوط والدم يخرج من فمه والذي أتى رسمه مع الأشرطة وقتل الديك مترابطان بشكل من الأشكال.

يصل شريط جديد، لكنه يصوّر موقفاً مختلفاً، وهو الشقة د ٤٧ في شارع لينين. ويصمّم جورج - الذي يدرك أن هناك شخصاً خبيراً حول ماضيه - على معرفة سبب محاصرته هو وزوجته بهذه الأشرطة، التي أدت إلى ضغط هائل على زواجهما وكانت أن تودى به إلى نقطة الانفصال.

حين يصل جورج إلى الشقة، يستقبله رجل أسمر البشرة يعرف بأمر عزبة العائلة والصحة المعتلة لوالدة جورج. تدريجياً تبدأ ملامح الأحجية بالوضوح لكنها لن تكتمل أبداً. الرجل الأسمر هو ماجد، الذي عمل والداه في عزبة عائلة لوران. وكانت والدة جورج تميل إلى ماجد ميلاً شديداً وخططت لتبنيه بعد أن اختفى والداه في ١٧ تشرين الأول ١٩٦١. في عام ١٩٥٤ كانت الجزائر المستعمرة الفرنسية قد دخلت في صراع من أجل الاستقلال دام ثمانية أعوام. وفي ١٧ تشرين الأول ١٩٦١، دعت جبهة التحرير الوطني إلى مظاهرة سلمية في باريس، على الرغم من منع التجوال الذي فرضه مفوض الشرطة موريس بابون Maurice Papoon. وقد اشترك والدا ماجد في المظاهرة، التي انتهت بمنبحة. ومن المحتمل أن جثتيهما ألقيتا في نهر السين مع جثث حوالي مائتي متظاهر آخر. ولم يكن لدى الجزائر خيار آخر سوى اللجوء إلى الحرب المفتوحة، وتحقق الاستقلال أخيراً عام ١٩٦٢.

لا نطلع على جميع هذه المعلومات من لوحة افتتاحية أو من حوار تفسيري للوضع. وحتى هانكه أقر أنه أثناء نموه لم يكن قد سمع بمظاهرة السابع عشر من تشرين الأول. لكنه حين سمع بها، شعر أنها يجب أن تصبح جزءاً من الفيلم الذي كان يتشأ في مخيلته. والفيلم هو بالطبع مخبأة.

آخر شريط يلقاه جورج هو المحادثة التي أجراها مع ماجد في شقته، ما يشير إلى وجود آلة تصوير مخبأة. يأتي جورج بالشرطة إلى الشقة، فيستقبلهم شاب وحده. ولا تستطيع الشرطة التحقيق في تهديد لا وجود له. أخيراً، يتلقى جورج مكالمة هاتفية من ماجد. وحين يصل جورج إلى الشقة، يزعم ماجد أنه لا يعرف شيئاً عن الأشرطة، وهو شيء يستدعي الشك (لكن كثيراً ما تكون الحقيقة كذلك). كيف كان بالإمكان ألا يعرف أن آلة التصوير قد وضعت في الشقة؟ أم هل وضعها ابنه بدون أن يكون الأب على علم بذلك؟ فجأة يشق ماجد عنقه (أي عنق ماجد نفسه) أمام جورج ما يجعل الدم يندفع إلى الجدار. دم من الديك ودم من ماجد. دائرة كاملة - تقريباً. هناك استرجاع أخير للماضي، نقطة شديدة البعد وهي كذلك نقطة طويلة زمنياً. وتبدو وكأنها أيضاً نقطة وجهة نظر، إذ يبدو أن شخصاً ما، ربما يكون جورج وهو في سن السادسة، يشاهد ما يحدث. تصل سيارة إلى أمام المنزل الريفي. تخرج امرأة من السيارة وتدخل البيت، ثم تظهر ومعها حقيبة ملابس. يُخرج شخصان (قد يكونان والدي جورج) صبيّاً، يندفع مبتعداً عنهما نحو الحظيرة. قبل أن يصل إليها، يُمسك ويدفع بخشونة إلى داخل السيارة. ويقر جورج أنه في طفولته كان يشعر بالسخط تجاه المحبة التي تغدقها أمه على ماجد. وحين علم أنها تتوي أن تتبناه، اخترع قصة أن ماجد قطع رأس ديك وهدهد بالفأس، رغم أن والد جورج طلب من ماجد أن يقتل الديك لأنه صار كثير الإزعاج. ومن الممكن أن الصبي جورج، الذي كان في السادسة عام ١٩٦١، لم يعلم بأمر المذبحة، لكنه عرف أن ماجد منافس له. وهكذا سببت كلمة طفل عمره ست سنوات إرسال ماجد إلى ميتم.

هذا كله واضح. اللقطة الختامية، التي هي مرة أخرى لقطة شديدة البعد وطويلة زمنياً أقل وضوحاً. لا يوجد حوار، بل الصوت الصادر عن البيثة. الأمهات والآباء ينتظرون خروج أولادهم من مدرسة بييرو، وبييرو أحد آخر الأطفال الذين يخرجون. وقد سبق أن حضر جورج لاصطحاب ابنه إلى المنزل مرة واحدة فقط، ولم تكن إلا بعد أن بدأ يتلقى الأشرطة. على يسار الإطار يظهر ابن ماجد، الذي سبق لنا رؤيته في أكثر من مناسبة، وبييرو، ومن الواضح انهما يتحدثان معاً. ونحن لا نسمع شيئاً، ومعظم الكلام يأتي من الابن. ولا يبدو بييرو خائفاً. يغادر الابن ويعود بييرو فيصعد الدرج، ومن الواضح أنه يريد التحدث مع أحد رفاقه. تبدأ قائمة الأسماء الختامية، وتبقى لدينا فجوة في الأحجية المصورة المعقدة هذه، التي لا يتشابك إلا عدد قليل من قطعها.

قد يقول أحد المثقّلين إن اللقطة تتنبأ بفجر نظام جديد - صداقة ناشئة بين الابنين توحى بأنهما قد يحققا ما عجز أبواهما عن تحقيقه، وهو قبول الآخر. لكن لا يبدو هذا هو قصد هانكه، فالكتب المخرج يعي سوء النية أثناء الانتفاضة الجزائرية إلى درجة كبيرة جداً لا تسمح له أن يوحي أن الصغار يمكنهم النجاح حيث فشل الأكبر منهم. وعلاوة على ذلك، ففي أواخر تشرين الأول ٢٠٠٥، وصلت الاضطرابات العنصرية في فرنسا إلى الذروة حين هرب صبيّان - هما ابنا مهاجرين من شمال أفريقيا - من الشرطة والتجأ إلى محطة كهرباء، حيث سقطا بالصدفة فوق محول وصعقا بالكهرباء. وأطلق الحدث أعمال شغب واسعة الانتشار في أرجاء فرنسا وفورة إحراق للسيارات. وتلت ذلك عشرون ليلة من الشغب في مدن مثل مارسيليا وروان وبورنو وتولوز وليون. ولهذا السبب من المحتمل أن علينا أن ننسى القراءة المتفائلة ونركز على المسائل التي يطرحها الفيلم ولها علاقة بالحبكة. هل علينا أن نفترض أنه سبق لبييرو وابن ماجد أن التقيا من قبل؟ إذا كان الأمر كذلك، هل اللقطة الأخيرة هي استرجاع للماضي مثل اللقطة الشديدة البعد التي تصور إخراج ماجد بالقوة من المزرعة؟ هل سيصبح بييرو الضحية التالية لمضايقات الابن؟ لم يكن بييرو قط قريباً من والديه. لسبب من الأسباب، هو يعلم أن أمه

إما نقيم علاقة مع رب العمل الذي تعمل لديه، أو أنها أسست ارتباطاً وثيقاً معه – ومن المحتمل أن الاحتمال الثاني هو الصحيح لأن ما اعتقدت أن لوران أنه زواج مستقر يتعرض الآن لتهديد من شخص لم تقابلته قط، وهو شخص أظهر جانباً من زوجها لم تكن تعلم بوجوده بتاتاً. كيف علم بييرو بأمر أمه وبييرو؟ من ابن ماجد؟ وإذا كان ذلك صحيحاً فكيف سمع به؟

اللقطة الأولى هي شريط مراقبة. وما الأمر بالنسبة للقطعة الأخيرة؟ إذا كان ذلك شريط مراقبة أيضاً، فهذا يوحي أن الأشرطة ستستمر، وهذه المرة ستمحور حول بييرو. إذا كانت شريطاً، فمن الذي صورّه؟ ليس ابن ماجد. صديق متعاطف؟ جزائري آخر؟ سأل بونتيوس بيلات يسوع المسيح: «ما هي الحقيقة» (إنجيل يوحنا: ١٨، ٨٨)، والمسيح رفض الإجابة. ويتركنا فيلم مخبّأة مع السؤال نفسه، الذي لا نجد له جواباً عند هانكه.

مناهة بان (غويلرموديل تورو ٢٠٠٦)

ريج فيلم مناهة بان ثلاث جوائز أكاديمية (أوسكرات) عن التصوير السينمائي والإدارة الفنية والمكياج، واختير بالتصويت كأفضل فيلم أجنبي في مهرجان بالم سبرينغز السينمائي العالمي، وكذلك من قبل نقاد سان فرانسيسكو ونقاد منطقة واشنطن العاصمة. وهو يقطع جيئة وذهاباً وبشكل كامل الالتحام بين عالمين: الواقعي والأسطوري. حتى قبل اللوحة الافتتاحية «اسبانيا ١٩٤٤»، نسمع صوت تنفس مجهّد يوحي أن شخصاً على وشك أن يلفظ أذفاسه الأخيرة. يصدر هذا التنفس عن فتاة صغيرة، مغمورة بدور أبيض فيه مسحة من الزرقاء، ويبدو أنها تحتضر. ويخبرنا صوت عن أميرة من مملكة تحت سطح الأرض تاقّت إلى عالم من السماء الزرقاء ونور الشمس. وقد هربت من مملكتها ودخلت عالم البشر، حيث مُحيت جميع ذكريات حياتها السابقة. ومخلوقة من البشر، أصيبت الأميرة بأمراض متنوعة وماتت بعد فترة. لكن أباه الملك لم يتخل بعد عن الأمل في أنها ستعود، في جسد آخر وفي زمن آخر.

لكن ما علاقة هذه القصة الخرافية بفيلم تجري حوائثه في اسبانيا بعد ثمانى سنوات من انتهاء الحرب الأهلية الاسبانية؟ فى تلك الفترة، سعى أنصار الجنرال فرانكو - القوميون - إلى الحفاظ على اسبانيا كملكه وهزموا الموالين، الذين حلموا بجمهورية اسبانية. وتقول لوحة افتتاحية إن بعض الموالين لم يتخلوا عن قضيتهم والتزموا بتقويض الديكتاتورية التي أسسها فرانكو. وهم مثل رجال روبن هود Robin Hood المرحين يقطنون فى غابة قرب مركز عسكري حدودي تحت إمرة النقيب فيدال Vidal. وقد صدرت تعليمات إلى فيدال، وهو من أتباع فرانكو المخلصين، بأن يبىد المتمردين، المصممين بدورهم على تخليص المنطقة من فيدال وجنوده.

هذا إذن هو عالم الواقع، عالم من العنف (بعضه مصور بالتفصيل): تعذيب وبتر أعضاء وموت. وهو أيضاً العالم الذي تدخله أوفيليا Ofelia الصغيرة حين ترافق أمها كارمن Carmen، المتزوجة الآن من النقيب فيدال والحامل بطفله إلى المركز العسكري. تشعر أوفيليا بالسخط تجاه زوج أمها، فهي تبقى وفيه لذكرى أبيها الذي كان خياطاً قتل فى الحرب الأهلية (وربما كان موالياً). وأوفيليا مهووسة بالقصص الخرافية، وهذا يضابق أمها ويحزنها فهي تعتقد أن هذه القمص هي تشتيت غير صحي عن حقائق الحياة.

وقور وصولهما إلى الحامية، يحيى فيدال كارمن بلمس بطنها، كما لو أنه من ممتلكاته، إذ أنه على قناعة بأنها تحمل صبياً سيحافظ على اسم العائلة. وتهرب أوفيليا - التي لا تعترف بفيدال كأب لها - إلى غار يحكمه شكل طوطمي حجري فقدت إحدى عينيه. وهي تجد قطعة حجر على الأرض وتدخلها فى تجويف العين. تخرج حشرة شبيهة بالزيز من فم الشكل وينبت لها جناحان، وتبدو مثل إحدى جنيات كتبها القصصية. تكونها الجنية إلى متاهة، لونها بني كلون الأرض وكهرماني. لكن مرسيدس Mercedes مدبرة منزل فيدال تقطع زيارة أوفيليا الأولى للمتاهة. أخو مرسيدس، بندو Pedro - هو قائد الثوار، وهي متعاطفة مع قضيتهم، وكذلك الدكتور اللطيف فريرو Ferreiro، الذي يزورهم بالمضادات الحيوية. وبعد أن أطر نيل تورو الحدث ضمن فترة تاريخية

محددة (١٩٤٤)، في وقت قريب من غزو نورماندي)، يصبح حراً في خلق عالم مواز، عالم أوفيليا الموجودة داخل الزمن وخارجه.

وتشمل المواضيع الأسطورية التي توحد الفيلم مايلي:

المناهة. أشهر مناهة في الأساطير هي المناهة التي صممها ديدالوس Daedalus لعائلة المينوتور Minotaur، وهم سلالة باسيفاي Pasiphae زوجة الملك ماينوس Minos، سلالة بشعة نصف الفرد منها إنسان ونصفه الآخر ثور. لكن المناهة لها دلالات رمزية أيضاً. ففي كتاب الأم العظيمة، يوحى إريك نيومان Erich Neumann أن المناهة يمكن أن ترمز إلى الموت والبعث، وكذلك إلى الدخول الطقوسي (في جماعة أو قبيلة أو منظمة). وفي رواية أندريه جيد André Gide ثيسوس Theseus، ترمز المناهة إلى إغراء المجهول، فهي مكان غريب وجميل إلى حد أن من يدخله لا يود مغادرته. كما يوجد خطر في أن المرء قد يضيع في المناهة بحيث يستحيل أن يعثر على طريق الخروج. في الأسطورة الإغريقية، قبل أن يدخل ثيسوس المناهة ليقتل المينوتور، تزوّده أرياني Ariadne بكرة من الخيطان يمكنه أن يستخدمها لمعرفة طريق الخروج. وفي فيلم مناهة بان تلتحم جميع هذه المعاني. فالمناهة تجذب اهتمام أوفيليا لأنها تستحضر خلفية مألوفة لها من الحكايات الخرافية. لكن المناهة هي أيضاً المكان الذي ستعرض فيه للاختبار. ونحن نكتشف أن أوفيليا هي تجسيد للأميرة التي هجرت مملكتها وانتقلت إلى عالم البشر. وإذا كان لها أن تعود إلى مملكتها، يجب أن «تولد من جديد» من خلال الخضوع لسلسلة من الاختبارات لإثبات جدارتها.

لا يوجد مينوتور في مناهة ديل تورو، بل مخلوق يسمى نفسه «فون»^(*). وكان الاسم الأصلي الذي أطلقه ديل تورو على فيلمه هو مناهة الفون. لكن ربما أن الدافع وراء العنوان الذي اختير للجماهير المتحدثة بالإنجليزية

(*) Faun إله من آلهة الحقول والقطعان في الأساطير الرومانية، وهو مخلوق يشبه رجلاً صغير الحجم له رجلان خلفيتان وذيل وأذنان وقرن مثل الماعز. (المترجم)



شخصية العنوان

في فيلم غويلرمو ديل تورو محاكاة بان (٢٠٠٦).

هو أن معرفتهم بالإله بان أفضل من معرفتهم بالفون. وفونوس Faunus الذي هو إله للغابات يعده الرعاة ويعتبر النظير الروماني لإله الطبيعة الإغريقي بان. والفون في فيلم ديل تورو هو مخلوق ماكر، يتزلف إلى أوفيليا، التي يخاطبها على أنها الأميرة مونا Moanna. ولا يبدو أن أوفيليا تستغرب اللقب، وهي في الواقع ستطلق ذلك الاسم فيما بعد على نفسها.

الاختبارات الثلاثة. كان القدامى يعتقدون أن الآلهة تسعد بالأرقام المفردة، مثل الثلاثة ومضاعفتها (الآلهات الثلاث المتقاسمات على النخلة الذهبية، وآلهات الحسن الثالث، وآلهة جبل أولمب التسعة، ومهمات هرقل الاثنتا عشرة). وفي العهد الجديد الإغريقي، توجد ثلاث فضائل كبرى (العقيدة والأمل والإحسان)، اثنتا عشر حوارياً، وثلاثة أيام بين صلب يسوع المسيح وبعثه. وفي الإنجيل العبري، ذُكر عن أيام يونس الثلاثة ولياليه الثلاث في بطن الحوت. وفي استخدامات السحر، يؤكد برونو بيتلهايم Bruno Beetelheim على تكرار ورود الرقم ثلاثة في الحكايات الخرافية (الخنازير الصغار الثلاثة، وسندريلا وأختها غير الشقيقتين، وتلبية ثلاث أمنيات). ومع أن بيتلهايم يربط الثلاثي الشائع في

الأساطير والحكايات الخرافية مع ما يذكره فرويد عن «الأنا» و«الأنا اللاشعورية» و«الأنا العظمى»، فمن الممكن للمرء أن يقول إنها تعكس أيضاً دورة الحياة (ولادة، نمو، موت). واتسجماً مع المضامين الأسطورية للقيلم، تُكلف أوفيليا بمهمات ثلاث. أولاً عليها أن تلقي ثلاثة أحجار في فم ضفدع عملاق مستقر في جذور شجرة تين قاربت الموت.

حين قابلت أوفيليا القون، كانت المتأهة مغمورة بنور أبيض فيه شيء من الزرقة. لكنها حين تزحف عبر فجوة في شجرة التين للعثور على الضفدع، يستخدم ذيل تورو ألوان الأرض. هذا الضفدع مخلوق كريبه، وبعد أن تلقي أوفيليا الأحجار في فمه، يتقيأ مادة طينية مليئة بالبق تحتوي على مفتاح ذهبي. وترشدها جنية في عودتها إلى المتأهة، حيث يعدّ القون اختبارها التالي، الذي يتكون من حظر واحد: على أوفيليا ألا تأكل أي شيء.

فعل العصيان. بعض أمثلة العصيان الكلاسيكية تشمل أكل الفاكهة المحرّمة في سفر التكوين، وقيام بانديورا Pandora بفتح الصندوق الذي يحتوي كل شرور العالم، ونظرة أورفيوس المحرّمة إلى الورا ليرى يوردياسي Eurydice وهو يخرجها من العالم السفلي (هيدس Hades)، وعصيان بروميثيوس لزوس بإعطاء النار للبشر. يعطي القون أوفيليا قطعة من الطباشير يتيح لها أن توجد باباً على أي جدار في منزلها. كما أنها أعطيت ساعة رمزية مع تحذير بأن عليها أن تعود قبل أن تسقط آخر ذرة من الرمل. والباب الذي تصنعه يدخلها إلى قاعة ذات أعمدة فيها مدفأة وسقف عليه رسوم جصية وطاولة مآدب ملأى بالطيبات. عند رأس الطاولة يجلس «الرجل الشاحب»، وهو رجل بلا ملابس، جسمه متهدل وعيناه في راحتي يديه، وقد يرمز إلى الرجل البعيع في الأسطورة، وهو نوع من الغيلان يثير خوفاً أكبر لأنه بلا اسم (من أمثلة ذوي الأسماء المينوتور، وبرياروس Briarres ذو المائة يد، وهاربيز Harpies التي نصفها طير ونصفها امرأة، والفرغونة ميدوسا the Gorgon Medusa التي تحوّل نظرتها البشر إلى حجر). تتجاهل أوفيليا الجنيات اللواتي يطرن حولها لتحذيرها حين يقع بصرها على طبق من

الفاكهة فيه عناقيد من العنب، وتأكل حبة عنب، ثم حبة أخرى. ويدرنا عصيانها بأسطورة برسيفوني Persephone الإغريقية (بروسرينا في الأساطير الرومانية)، التي اختطفها هيدس إله العالم السفلي ونزل بها إلى مملكته. يأمر زوس هيدس بإطلاق سراحها شريطة ألا تكون قد أكلت شيئاً. لكن هيدس يقنع برسيفوني بأكل أربع حبات رمان، ما يحتم عليها أن تمضي أربعة شهور كل عام في هيدس.

يندفع «الرجل الشاحب» نحو أوفيليا، مثل أحد وحوش الأفلام وهو يطارد البطلة. ومع أنها تهرب عبر الباب السحري، فإن الفون يذكرها أنها أخفقت في الاختبار. ويتطفل الآن عالم الواقع على عالم الأسطورة. فكارمن تموت أثناء الولادة، لكنها تنجب ابناً لفيدال.

الاختبار الأخير. يعطي الفون لأوفيليا فرصة أخيرة. بما أن لأوفيليا الآن أخ رضيع، يأمرها الفون أن تأتي به إلى المتاهة. ويطارد فيدال أوفيليا، إذ ليس لديه أي استعداد لأن يفقد سليله الوحيد. وكلا فيدال والفون مهتمان بالرضيع لسببين مختلفين: فيدال يريد وريثاً، والفون يريد أن يتأكد إلى أي مدى ستمضي أوفيليا لضمان حياة أخيها بعد أن تعلم أن المراد به هو أن يكون قريباً بشرياً. ترفض أوفيليا، رغم أن هذا يعني أنها لن تستطيع بعد الآن العودة إلى مملكتها الأسطورية. يطلق فيدال النار على أوفيليا، وفي المقابل يطلق بدرو النار عليه. ومع موت أوفيليا البشرية، يكرر نيل تورو النقطة البيضاء المشربة بالزرقة نفسها التي تصور الفتاة التي رأيناها في البداية والتي نعرف الآن أنها أوفيليا. وهكذا فإن نقطة البداية كانت في الحقيقة قفراً إلى المستقبل.

العودة / التمجيد. تموت أوفيليا في ليلة اكتمال البدر، تماماً في الوقت المناسب للعودة إلى مملكتها. ومع أنها أكلت العنب، فقد نجحت في الاختبار الحاسم ورفضت أن تسلّم أياها لفيدال أو للفون. والطفل الآن عند مرسيدس، التي زفترض أنها ستشئه بحيث لا يعرف أبداً بأمر أبيه.

فور موت أوفيليا ينتقل ديل تورو إلى مجموعة ألوان من الأحمر والذهبي. يأمر الملك أوفيليا: «انهضي يا ابنتي!» وتمثل أمامه، وهي الآن في سكرة حمراء، مثل ذات الوشاح الأحمر Little Red Riding Hood، وحذاء أحمر، مثل دوروثي في ساحر أوز. لقد عادت الأميرة مونا الآن واستقبلت بالتصفيق الحاد من جمهور المشاهدين. نحن لم نر الملك من قبل، لكن الملكة هي كارمن، وقد تحولت الآن وأصبحت متألقة في ملابسها الملكية. من المحتمل أن ديل تورو يوحي أن ولادة كارمن من جديد في ملكة لبنتها هي مكافأته بسبب معاناتها على سطح الأرض. والمشهد النهائي مغمور بالنور الذهبي، الذي يمثل لوناً جديداً تماماً. ونسمع الخاتمة من صوت ما يخبرنا أن الأميرة عادت إلى مملكتها، وحكمت قروناً طويلة، وكانت محبوبة بين أفراد شعبها، ولم «تترك أثراً للفترة التي قضتها على الأرض إلا للذين يعرفون أين يبحثون».

يذكرنا فيلم مناهة بان بالذاكرة العرقية التي توجد في الأساطير والحكايات الخرافية، إذا قمنا فقط بالبحث واستخراج المعاني الدفينة في حكاياتها التي تبدو بسيطة. كما أن الفيلم هو رد فعل ديل تورو على حرب يفضل الكثيرون من الإسبانيين حتى الآن عدم البحث فيها. لكن الحاجة إلى الأسطورة والقصة الخرافية ترقى فوق الزمن. ومناهة بان ليس فيلماً سياسياً، بل إن النقيب فيدال ليس شريفاً. فعلى الرغم من أنه يشك في أن مرسيديس متواطئة مع المتمردين، لا يطلب سوى أن يعرف ابنه تاريخ موته من الساعة التي ورثها عن أبيه، الذي أراد له الشيء نفسه. لكن المتمردين لن يحققوا طلب فيدال، ومن المفترض أن مرسيديس ستتولى تربية الطفل.

يعطي ديل تورو صيغة درامية للتفاعل بين الأسطورة والواقع، ويجمعها معاً في النهاية بأكثر الطرق التي يستطيعها تأثيراً، فأوفيليا الحاملة تضحي بحياتها لكي تمنع أن يكون الطفل الحديث الولادة قرباناً يضحي به أو أن يربيه شخص فاشي مثل أبيه. وهكذا تموت لأنها تمارس إرادتها الحرة بطريقة توحدتها مع الملايين الذين فضّلوا الموت على الاستسلام.

تحليل الأفلام

تلخيصاً لما سبق، إذا كان هناك فيلم تعتقد أنه يجسد كل ما يجب أن يكون الفيلم عليه، اسأل الأسئلة التالية:

- ما الأساليب الفنية التي استخدمها صانع الفيلم ليؤكد الشعور بفيلم مكتمل وليس مجرد مجموعة مشاهد؟
- هل كان من الممكن أن يكون أي شيء غير فيلم - رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية مثلاً - ويبقى مؤثراً إلى الدرجة نفسها، أم إن الفيلم هو الوسيلة التي وصل بها إلى مستواه من الامتياز؟
- ما مقدار الجزء من الفيلم الذي يروى من خلال الصور أو حركة آلة التصوير، دون اللجوء إلى الحوار؟
- هل استخدام الفيلم يعمق القصة التي تروى أو يجعلها؟
- هل تعمل آلة التصوير والسيناريو معاً، كل منهما يؤدي أفضل ما يمكنه عمله، بحيث أن الكلمة والصور تكونان حليفين لا عدوتين؟
- ما هو النص التحتي (أو الحكاية التحتية)؟ هل يثري الفيلم؟

البحث عن إجابات على هذه الأسئلة سيتيح لك أن تحلل فيلماً ما، بينما يجعل تجربتك في مشاهدة الأفلام أكثر معنى. إن صانعي الأفلام يجهدون لاستعمال وسيلتهم لخلق مؤثرات لا يمكن تحقيقها في أي شكل آخر. وإذا بقي فيلم على مستوى سطحي كلياً، مع عناصر بصرية تتسجم مع هذا المستوى، ويمكن استيعاب كل ما يقدمه من خلال مشاهدته مرة واحدة، فهو ليس سوى تسلية. فن الفيلم لا يستنفد نفسه في مشاهدة واحدة. واستخدام عين تحليلية يمكنك من العودة إلى الأفلام المرة تلو المرة، وتطوير فهم لهذا الشكل الفني وتقدير له.

الفصل العاشر

نظرية الأفلام ونقدها

معظم النقد من أرسطو إلى جون درايدن John Dryden هو في الحقيقة نظرية للأدب. وقد يصاب الطلاب الذين يقرؤون فن الشعر لأرسطو لأول مرة بخيبة الأمل إذا كانوا يتوقعون تحليلاً مفصلاً للمأساة الإغريقية. ففي فن الشعر كان أرسطو يمارس النقد التشريعي. كان يطرح مبادئ معينة (الفن باعتباره تقليداً، الحكمة كروح، البطل المأساوي كشخص في منتصف الطريق بين الخير الكامل والفساد المطلق) ويؤسس تصنيفات وتمييزات معينة (الحكمة البسيطة مقابل الحكمة المعقدة، أنواع الإدراك). لكنه لم يكن يشرح نصاً أو يستكشف مستويات المعنى فيه.

وفي رسالة حول [الأدب] السامي، يحلل لونغينوس Longinus إحدى قصائد سافو Sappho، لكن معظم العمل التشريعي أيضاً: كيفية تحقيق السمو، وكيفية عدم تحقيقه، وما هي عناصر السمو التي يمكن تعلمها، وما هي العناصر الفطرية. ويتجاهل هوراس Horace أيضاً في الفن الشعري النقد العملي، وكذلك السير فيليب سيدني Sir Philip Sidney في دفاع عن الشعر، الذي هو كما يدل عنوانه دفاع عن الفن وليس تفسيراً له.

والنقد الوصفي، أي تحليل عمل أدبي، حديث نسبياً، بدأ عام 1688 بمقالة جون درايدن مقالة حول الشعر الدرامي، وهو ليس شديد النجاح في مهمته. كان درايدن أكثر من رائع حين تبنى قضية المسرحية الإنجليزية، لكنه قاصر حين حاول تحليل مسرحية إنجليزية معينة، وهي مسرحية بن جونسون

Ben Jonson المرأة الصامئة. وبدأ نوع النقد الذي اعتاد معظمنا عليه والذي يفحص عملاً من الأعمال بالتفصيل - مثل فحص صورة بعد الأخرى في إحدى القصائد - مع النقاد الجدد (جون كرو رانسوم John Crowe Ransom وكليث بروكس Cleanth Brooks وروبرت بن وارن Robert Penn Warren وآخرون) الذين ركزوا بشكل كامل تقريباً على العمل، متجاهلين المحيط التاريخي الذي خرج العمل منه، وكذلك سيرة حياة المؤلف.

كما كان نقد الأفلام في بداياته نظرياً أيضاً وعكس الفرضيات الأساسية للنقد الأدبي، أي بالتحديد أن نقد وسيلة ما يتطلب معرفة بما يمكن لها أن تفعله وما لا يمكنها فعله، وأن الحصول على هذه المعرفة يتم من خلال النظرية.

تاريخ نقد الأفلام

لم يتأخر نقد الأفلام كثيراً عن ظهور الأفلام نفسها. وعبر السنين ساهم في فهمنا للأفلام الروس والنحويون والمدافعون والواقعيون والإبداعيون ودارسو الأساطير ودارسو الإشارات والرموز والنقاد المناصرون للمرأة والنقاد العقائديون ومنظرو الاستقبال والمراجعون.

الروس

في الحقيقة، بدأ النقد السينمائي في روسيا بعد ثورة عام ١٩١٧. قبل ذلك الوقت، كان هناك مراجعون في الصحف. وفي عام ١٩١٥ نشر فاشيل ليندسي Vachel Lindsay كتاب فن الصور المتحركة وفي العام التالي ظهر كتاب هوغو منستربرغ Hugo Munsterberg التمثيلية المصورة: دراسة نفسية. لكن لم يحاول أي صانع للأفلام أن يشرح طبيعة فنه إلى أن بدأ ليف كليشوف Lev Kuleshov بالكتابة عام ١٩١٧. وفي ورشة كليشوف الشهيرة في كلية السينما الحكومية في موسكو - التي كان من طلابها ف. إ. بدوفكين V. I. Pudovkin وداوم فيها لفترة قصيرة سيرجي أيزنشتاين - أجرى كليشوف تجارب متنوعة في المونتاج، الذي عرفه مرة بأنه «وصل اللقطات

بترتيب محدد مسبقاً»، ومرة أخرى بأنه «تأوب اللقطات»، ومرة ثالثة بأنه «ترتيب المادة السينمائية». ولإظهار الكيفية التي يمكن فيها للمونتاج أن يغير وجه الواقع الموضوعي، يجري كليشوف قطعاً متبادلاً بين وجه ممثل خال من التعبير وثلاث لقطات: (١) سلطانية حساء، و(٢) امرأة في تابوت، و(٣) بنت صغيرة معها لعبة على شكل دب. وقد تعجب المشاهدون من «موهبة الممثل المتعددة» في التعبير عن (١) الجوع و(٢) الحزن لموت أمه و(٣) البهجة لرؤية ابنته.

سار بدوفكين على خطوات معلمه. كان يجلّ كليشوف إجلالاً كبيراً، وبالغ حين زعم أنه بينما يصنع الآخرون الأفلام، فإن كليشوف يصنع التصوير السينمائي. ولم يكن كليشوف معصوماً، ومع أن جزءاً كبيراً من نظريته لا يزال ذا قيمة، فإن بعضها مضلل. واعتقاده أن اللقطة تعادل الكلمة أدى إلى سوء فهم لما يمكن للقطة أن تقوله وما لا يمكنها أن تقوله. ومقارنته للجملة بالمقطع يحدد المقطع بإيصال المعلومات التي يمكن للجملة أن تعبر عنها فقط. ورأيه في أن الطريقة التي يجنّع الفيلم بها هي أهم مما يعنيه تعادل الاعتقاد الخاطئ بأن الشكل أكثر أهمية من المحتوى.

ومما يُحسب لكليشوف أنه انتقد الطريقة التي صور بها المخرجون الروس المشاهد. وقارن كليشوف، الذي كان شديد الإعجاب بالأفلام الأمريكية، بين «المونتاج السريع» الأمريكي و«المونتاج البطيء» الروسي. وتصوّر مشهد انتحار، يجلس فيه رجل مكتئب إلى طاولة مكتبه ويخرج مسدساً من الدرج ويضغط على الزناد. المخرج الأمريكي يجزئ المشهد بنفسه إلى مكونات: لقطة مقربة لوجه الرجل المعنّب، ولقطة ليدته وهي تمدد إلى الدرج، ولقطة مقربة جداً لعينيّه، وأخيراً إطلاق النار من المسدس. أما المخرج الروسي فيصوّر المشهد وكأنه يجري على خشبة المسرح.

ما عناه كليشوف بكلمة «مونتاج» في هذا المثال ليس سوى أسلوب القطع والتركيب الذي أوصله د. و. غريفيث إلى الكمال. لذلك حين قال كليشوف إن

تطوير المونتاج تم في أمريكا، كان يقول الحقيقة. واستمر بدوفكين في استكشاف دلالات المونتاج، الذي كان لا يزال في هذه المرحلة يعني القطع والوصل. وقد طرح مقولة أن أساس الفن السينمائي هو المونتاج (القطع والوصل) وأن الفيلم لا «يصور» بل «يبني» من قطع من الأشرطة الفيلمية. وكان مما يثير اهتمام بدوفكين ما يحدث حين تجمع نقطتان مختلفتان ضمن السياق السردي نفسه. على سبيل المثال، في فيلم هنري كينغ Henry King ديفيد المقبول (١٩٢١) يدخل متشرد إلى منزل، ويرى قطعة صغيرة، وعلى الفور يريد أن يذفها بحجر. يقرأ بدوفكين المشهد على هذا النحو: متشرد + قطعة = شخص سادي.

اعتبر أيزنشتاين أن بدوفكين جانب الصواب، فالمقصود باللقطات هو أن تتصادم وليس أن تتجمع معاً. بالنسبة لأيزنشتاين ثم يعد المونتاج مسألة جمع اللقطات أو جعلها تتناوب، بل جعلها تتصادم إحداها مع الأخرى: ثعلب + رجل أعمال = مكر. وفي ديفيد المقبول، حين يقطع كينغ من المتشرد إلى القطعة، فإن كلا المتشرد والقطعة هما جزءان من المشهد نفسه، وفي فيلم إضراب (١٩٢٥) يضع أيزنشتاين وجه الرجل إلى جانب صورة ثعلب، والثعلب ليس جزءاً عضواً من المشهد كما هي القطعة في ديفيد المقبول. بالنسبة لكينغ القطعة شخصية، وبالنسبة لأيزنشتاين الثعلب هو صورة مجازية.

النحويون

مع دخول مصطلحات جديدة - مثل المونتاج والاستبدال التدريجي والماسح - في مفردات السينما، أصبحت التعريفات ضرورية لشرح وظائفها. في عام ١٩٣٥، نشر ريموند سبوتيسوود Raymond Spottiswoode نحو الأفلام، وكان الغرض منه «جعل لغة الفيلم وقواعده اللغوية دقيقة إلى أقصى حد ممكن»^(١). انتقد سبوتيسوود بعض الطرق التي يعبر الفيلم فيها عن نفسه.

(١) ريموند سبوتيسوود قواعد الأفلام: تحليل أسلوب الأفلام.

Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique* (Berkeley: University of California Press, 1969), 29.

ولم يكن يحذ المساح كثيراً لأن المساح، على خلاف القطع، الذي لا يمكن ملاحظته، يجنب الانتباه لنفسه. وهو يعتقد أنه في حين يمكن تبرير المواسح، فهي بصورة عامة تتدخل بإيقاع الفيلم لأنها تتناقل فوق الجسر بين اللقطات وتغيّر المزاج العام للمشاهد. ومع أن كتاب نحو الأفلام يمثل محاولة جادة لتحليل أساليب الفيلم الفنية، فإن جزءاً كبيراً منه لم يعد يتماشى مع معايير اليوم. فحن لم نعد نتكلم عن «لوحات الأسماء»، وما كان في الماضي هو «الكتابة الشريطية» أصبح الآن «الترجمة المكتوبة» أو «الكتابة السفلية».

المدافعون

جمع سبوتيسوود دراسة للمصطلحات الفيلمية مع دفاع عن الوسيلة، قائلاً إن الأفلام قد تصبح فناً، وذلك فقط إذا أصبحت أولاً جزءاً من ثقافة الأمة، وأن على النقاد أن يساعدوا الفيلم على تطوير شخصية قومية. وتاماً مثلما دافع السير فيليب سيدني عن الشعر قبل ٣٥٠ عاماً ضد «كارهي الشعراء»، الذين كانوا ينظرون إليه على أنه أدنى منزلة من التاريخ والفلسفة، فقد دافع سبوتيسوود عن الفيلم ضد المقللين من شأنه، الذين أطلقوا على مشاهدي الأفلام لقب «حمقى السيلينويد». لكن قليلاً من الأصوات المدافعة عن صانعي الأفلام لها فصاحة رودولف آرنهايم في الفيلم بصفته فناً:

لا يبين [صانع الأفلام] العالم كما يظهر موضوعياً، بل ذاتياً أيضاً. وهو يخلق عوالم واقعية جديدة يمكن للأشياء فيها أن تتضاعف، ويدير حركاتها وأفعالها إلى الوراء، ويشوهها، ويبطنها أو يسرعها... وهو ينفخ الحياة في الحجر ويطلب منه أن يتحرك. ومن مساحة فوضوية بلا حدود يخلق صوراً... تعادل في ذاتيتها وتركيبها المعقد الرسم^(١).

بالنسبة لآرنهايم، كون التصوير الفوتوغرافي محدوداً هو بالضبط ما يجعل الفيلم فناً. فلأن التصوير عاجز عن إعادة إنتاج الموضوع إنتاجاً كاملاً،

(١) رودولف آرنهايم، الفيلم بصفته فناً.

يتوقف عن أن يكون مجرد نسخة من الواقع. الفيلم هو فن الوهم الجزئي، الوهم نفسه الذي يوجد على خشبة المسرح، حيث نتقبل غرفة ليس لها سوى ثلاثة جدران. وفي الفيلم الصامت، نتقبل شخصيات نتكلم لكن لا يمكن سماعها، وفي أفلام الأسود والأبيض، نتجاهل غياب الألوان.

ولأن الفيلم قادر على التشويه فهو ليس وسيطة واقعية بشكل كامل. وبالنسبة للشكاكين الذين يعتقدون أن آلة التصوير تعيد إنتاج الموضوع كما هو، يشرح آرنهايم أن قدرة آلة التصوير على تناول الموضوع من زوايا مختلفة وغير عادية تؤد مؤثرات توجد عادة في اللوحات العظيمة: «يبدأ الفن حيث تتوقف إعادة الإنتاج الآلية»^(١). ولم يكن لدى آرنهايم شك في أن الفيلم فن.

الواقعيون

بما أن نقاد الأفلام الأوائل بنوا نظرياتهم على الفيلم الصامت، فقد كانوا أكثر تعاطفاً مع المونتاج من النقاد الذين بلغوا سن الرشد مع الأفلام الناطقة. الصوت أتى بالحوار المنطوق، وفور أن تعلمت الأفلام الكلام، لم تعد طيبة كما كانت في عصرها الصامت. والمونتاج الروسي لم يكن مناسباً تماماً للفيلم الروائي الناطق، الذي قد يفسد المزج فيه بين وجه سعيد ونهر مذفق الاستمرارية الدرامية أو يدمر الشبه بالواقع.

وقد كتب أندريه بازان، الذي كانت وفاته المبكرة عام ١٩٥٨ خسارة لا تعوض للنقد السينمائي: «توجد حالات يكون المونتاج فيها أبعد ما يكون عن جوهر السينما، إذ يكون إنكاراً له»^(٢). ما أزعج بازان بالنسبة للمونتاج هو عجزه عن تقديم أكثر من صورة محدودة للواقع، كثيراً ما

(١) المصدر نفسه، ٥٧.

(٢) أندريه بازان، ما هي السينما؟

André Bazin, *What Is Cinema?* Vol. 1, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), 50.

تكون مشوهة. ميّز بازان بين تراثين في الفيلم: المونتاج وترتيب اللقطات، أو القُطْع مقابل اللقطة الطويلة زمنياً. وترتيب المشهد هو ما تبناه، ومخرجو ترتيب المشهد، مثل جان رنوار ووليام وايلر وأورسون ويلز كانوا المفضلين لديه.

ومع أننا بحثنا ترتيب المشهد في الفصل الثالث، فمن المجدي مراجعة معنى العبارة التي أصبحت الآن متجذرة في قاموس الأفلام. من المستحيل تعريف ترتيب المشهد بالدقة والإيجاز نفسيهما التي نعرف بها «الاستبدال التدريجي» و«الماسح». التعبير الفرنسي، المأخوذ من المسرح، صعب التعريف فهو يعني ترتيب مشهد الفيلم بنفس الإحساس بالأناقة والتفاصيل نفسها التي يضيفها المخرج (مُرتّب المشاهد) المسرحي على مسرحيته، بالمعنى الذي يُعدّ فيه المخرج السينمائي «مسرح» أحداثه، فيحدد أماكن الممثلين ضمن الإطار، ويتأكد من ارتدائهم الملابس المناسبة للفترة وللشخصيات، ويعمل مع مدير التصوير ومصمم الإنتاج ليخلق الأسلوب البصري المناسب. ترتيب المشهد هو النتيجة: اندماج جميع عناصر صنع الفيلم، من التمثيل والمكياج إلى تركيب اللقطات، في كل متكامل لإنتاج أقرب تمثيل ممكن للحياة الواقعية.

المخرجون الذين يعملون ضمن تراث ترتيب المشهد يحققون درجة أعلى من الواقعية بتصوير مشاهد معينة بقطعات طويلة زمنياً. وتسدّي بداية فيلم أورسون ويلز ثمسة من الشر قوتها من كونها لقطة متحركة (تتبعية) بلا أية مقاطع. وكانت اللقطة الطويلة زمنياً ظاهرة ظهوراً خاصاً في فيلم أفضل سنوات حياتنا، وهو فيلم طوله ١٧٢ دقيقة بمعدل ١٩٠ لقطة في الساعة، بينما متوسط الأفلام هو بين ٣٠٠ و ٤٠٠ لقطة في الساعة. وقد صور وايلر عدة مشاهد بدون قطع واحد، مصوراً الحدث ورد الفعل في اللقطة نفسها. وكان بازان محقاً في إعجابه بالنهاية الشهيرة: زفاق ويلما Wilma (كاثي أودونل Cathy O'Donell) وهومر (هارولد رسل Harold Russell). جميع الشخصيات الرئيسية حاضرة: آل وميلي ستيفنسون Al and Milly Stephenson (فردريك مارش وميرنا لوي

(Myrna Loy)، وابنتهما بغي Peggy (تيريزا رايت) وفرد بري Fred Derry (دانا أندروز Dana Andrews)، اشبين هومر. يتبادل فرد وبغي الحب، لكن عجزه عن العثور على عمل منعهما من الزواج حتى الآن. وبينما يتعاهد هومر وويلما، يلتفت فرد باتجاه بغي، الواقعة مع والديه. في تلك اللحظة، يدخل وايلر الجميع ضمن الإطار. وتبدو وعود العريسين وكأنها تنطبق أيضاً على فرد وبغي، والنتيجة هي توهم زفاف مزدوج. والقطع في أية نقطة خلال المشهد كان سيدمر ذلك التوهم.

ومشهد آخر حاز على مديح بازان هو المشهد الذي فيه يكلم فرد بغي هاتفياً لإنهاء علاقتهما. فرد وآل ستيفنسون وهومر موجودون في حانة، حيث يعزف هومر على البيانو. وفي حركة لا تتقطع، تنتقل آلة التصوير من البيانو إلى حجيرة الهاتف، وتتوقف فقط لإلقاء نظرة سريعة على آل. كان من الممكن لمخرج آخر أن يقطع اللقطة عدة مرات أو أن يتيح لنا سماع المحادثة بين فرد وبغي. وكون وايلر امتنع عن فعل هذا أو ذاك يدعم نظرية بازان أنه لم يوجد مقلدون لوايلر، بل أتباع فقط.

أراد بازان أن يشمل الفيلم أكبر قدر ممكن من الواقع، لكن لا يمكن لترتيب المشهد أن ينتج الواقعية بحد ذاته، فهو بحاجة إلى البؤرة العميقة، وهي أسلوب تكون فيه مقدمة المشهد وخلفيته ضمن تركيز البؤرة في الوقت نفسه. وهكذا فإن ترتيب المشهد والبؤرة العميقة حليفان. والبؤرة العميقة ثلاث مزايا أخرى بالنسبة لبازان، فهي تقرب المشاهدين من الصورة، وهي تتحدى المشاهد فكرياً أكثر من تحدي المونتاج له، الذي يتلاعب بالمشاهدين ويقضي على حريتهم في الاختيار بجعلهم لا يشاهدون سوى ما يريده المخرج على خلاف البؤرة العميقة التي تقدم للمشاهدين الصورة الكاملة، التي يتاح لهم أن يختاروا منها جزءاً فقط، مثل المقدمة، وتسمح بالالتباس، الذي هو ضروري ضرورة مطلقة للأعمال الفنية، بينما يقلص المونتاج المشهد إلى معنى واحد.



في الاكظة الطويلة زمنياً المشهورة من فيلم أفضل سنوات حياتنا (١٩٤٦)،
يُدخل وليام وايلر جميع الشخصيات الرئيسية في إطار زفاف
هومر (هارولد رسل) وويلما (كاثي أونودل).

لم يعبر بازان قط عن نظريته عن الأفلام في عمل نقدي ذي نطاق
كامل، بل فقط على شكل مقالات. لكن كان من الواضح أنه كان يتحرك نحو
علم جمال واقعي. وقد تركت أفلام الواقعية الإيطالية المحدثة التي ظهرت بعد
الحرب العالمية الثانية انطباعاً قوياً لدى بازان، مثل فيلمي روبرتو روسليني
Roberto Rossellini المدينة المفتوحة (١٩٤٥) وبيزان *Paisan* (١٩٤٦)، وفيلم
فيتوريو دي سिका Vittorio De Sica سارق الدراجة. وقد رأى أن هذه الأفلام
تبدى الاحترام نفسه للواقعية الذي تبديه الثورة العميقة. الواقعية المحدثة
والثورة العميقة لهما الغرض نفسه: الحفاظ على الواقع سليماً. في فيلم من
أفلام الواقعية المحدثة، يستحيل وجود مونتاج أيزنشتاين، فلا شيء يمكن
إضافته للواقع الموجود. ولا بد للقطع من أن يتبع السيناريو، الذي لا يستطيع
تحمل المقابلات (وضع اللقطات بعضها قبالة البعض).

في البداية، واقعية الفيلم هي ما جعل مناهضيه يعتبرونه نسخة من
الطبيعة. وبالنسبة لسغفريد كراكور Sigfried Kracauer قدرة الفيلم على

الاستحواذ على الواقع هي ليست إعاقة بأية حال، بل هي مصدر قوته الأكبر. وكما أن أرسطو بحث في فن الشعر طبيعة الفن قبل أن ينتقل إلى طبيعة المأساة، فإن كراكور استهل كتابه نظرية الفيلم ببحث الفيلم نفسه، بل ببحث والده: التصوير الفوتوغرافي.

ولا يبدي كراكور استعداداً لاعتبار التصوير فناً للسبب نفسه الذي يجعله غير مستعد لتسمية الفيلم فناً، فالمصور يفتكر إلى الحرية في أن يخلق رؤياه الداخلية الخاصة. وكلا المصور وصانع الأفلام يعتمدان على العالم المادي أكثر من الرسام أو الشاعر. وفي الفن تختفي مادة الطبيعة الخام، أما في الفيلم فهي تبقى.

تردد كراكور في رفع الفيلم إلى شكل من أشكال الفن هو نتيجة حتمية لاعتقاده أن الفيلم مهياً أكثر من أية وسيلة أخرى لتسجيل الواقع المادي. وبالتالي، يجب أن يبقى الفيلم على سطح الحقيقة، وحين يحاول خرق السطح، يفقد صفته السينمائية. وقد عارض باركر تايلر Parker Tyler نظرية كراكور بتبيان أن الفيلم نجح في استكشاف مواضيع مثل انقسام الشخصية (مثل فيلم برغان شخصية) واستحالة اليقين (مثل فيلم أنتونيوني تكبير الصورة، ١٩٦٦) بالانتقال من السطح إلى مجالات الوعي الإنساني، حيث كانت آلة التصوير فيما سبق تخاف الدخول. ومن المحتمل أن كراكور كان سينفق مع تايلر لكنه بعد ذلك سيضيف أن فيلمي «شخصية وتكبير الصورة ليسا سينمائيين»، وهذا لا يعني أنهما فيلمان أننى منزلة (بل العكس تماماً) لكنهما يتعاملان مع شكل من الواقع يناسب الرواية أكثر من الفيلم. موقف كراكور كلاسيكي مائة بالمائة، وهو أن كل شكل يصل إلى أعلى مرحلة من تطوره حين يحقق ما لا يمكن لأي شكل آخر تحقيقه.

بالنسبة لكراكور الأفلام إما سينمائية أو غير سينمائية. وكلما ازداد انعكاس العالم المادي فيها، ازدادت سينمائيتهما، وفور أن تتخلى عن الواقع المادي وتتوجه إلى الواقع الروحي فإنها تصبح أقل سينمائية. لذلك فهو يقول إن الفيلم التاريخي لاسينمائي بطبيعته لأنه إعادة إنتاج مصطنعة لعصر مضى، وفيلم الخيال (الفانتازيا) لاسينمائي، لأنه يصور عالماً آخر، والنقل عن الأدب لاسينمائي، لأنه

في الرواية أو المسرحية لا تقتصر الأهمية على العالم المادي، فهناك عالم الشخصيات الداخلي الذي نجد آلة التصوير صعوبة في دخوله.

لأن الفيلم تطور من التصوير الفوتوغرافي، فهو يشترك مع تلك الوسيلة في أربع صفات: انجذاب إلى الواقع غير المعد للتصوير، وميل إلى التصادفي والعشوائي، وشعور بعدم وجود نهاية، وتفضيل لما هو غير محدد. وهناك صفة خامسة يختص بها الفيلم وحده، وهي القدرة على الاستحواذ على تدفق الحياة المفتوح كما يظهر في تيار المواقف والحوادث التي يتكون الوجود الإنساني منها. إن كراكور لا يقول إن الفيلم يجب أن يمتنع بتاتاً عن محاولة إعداد الواقع أو إنه يجب أن يعالج موضوعات مثل مقابلات الصدفة والأحداث التي لا يمكن التنبؤ بها. بل هو يعني فقط أن الفيلم يفضل الطبيعة في حالتها الخام ويقاوم المصطنع، لذلك فإن الفيلم يقاوم أن يكون مشابهاً للمسرحية. وكما رأينا، تصوير فيلم من وجهة نظر مشاهد جالس على مقعد في الصالة يختلف كلياً عن تصويره من وجهة نظر عين آلة التصوير، التي يمكن أن تنظر إلى الأعلى والأسفل وحونها وإلى فوق وتحت وخلف ما تراه. ومن الطبيعي أن التصوير الفوتوغرافي يجذب التصادفي، فبعض أكثر الصور التي التقطت رسوخاً في الذاكرة كانت نتيجة وجود المصور في المكان الصحيح في الوقت الصحيح.

ليست آلة التصوير مضطرة إلى تسجيل كل ما يمر أمام عدستها لكي يميل الفيلم إلى ما هو تصادفي. فكراكور يعني أن الكثير من الأفلام تنطوي على أشياء حدثت بالصدفة في الشوارع وفي أراضي الغرب الصخرية الجافة وعلى ظهر السفن وفي المطارات ومحطات القطار وقاعات الفنادق وغيرها. ويميل الفيلم إلى ما لا نهاية له لأن الواقع المادي هو كما يبدو بلا نهاية، وهكذا فتعبير المشهد في الفيلم قد يكون تغييراً للقارة. وعلى صانع الأفلام أن يتعلم كيف يبني جسوراً عبر مسافات شاسعة بإبداع انتقالات مثل الخروج والدخول التدريجين والاستبدال التدريجي.

والفيلم غير محدد لأن الواقع المادي غير محدد. والمقابلة بين وجه ضاحك ونهر متدفق تستدعي رد الفعل نفسه في كل أنحاء العالم. لكن ما

القول في وجبة الفراولة البرية والحليب التي تقدمها Mia للفارس في فيلم الختم السابع؟ ثم يزور برعمان الواقع بجعل الفراولة والحليب شيئاً مختلفاً عما هما عليه في الحقيقة. لكن سياق الفيلم يغيّر الفراولة والحليب من طعام نزهة إلى وجبة قربان مقدس، كما أنه يغيّر من يأكلون الوجبة فيصبحون من المتناولين للقربان. وعدم تحديد الواقع هو أحد أمجاد الفيلم، وذلك في أنه يمكن للشيء أن يكون نفسه وأن يكون رمزاً في الوقت نفسه. والفراولة والحليب لا يتوقفان أبداً عن أن يكونا ما هما عليه في الواقع: وسيلة للتغذية. ويحدد المشهد نوع هذه التغذية: روحية كما هي جسدية.

وقرب نهاية كتاب نظرية الفيلم، يقتر كراكور روح نظريته باستخدام أسطورة برسيسوس Perseus وميدوسا: لأن رؤية رأس ميدوسا تحول الأشخاص إلى حجر، تحذر الإلهة أثينا بيرسيسوس ألا ينظر إليه نظرة مباشرة، بل فقط إلى انعكاسه على درعه:

من بين جميع الوسائل الموجودة السينما وحدها تحمل مرآة للطبيعة. ومن هنا اعتمادنا عليها للحصول على انعكاس لأحداث كانت ستحولنا إلى حجر لو تعرضنا لها في عالم الواقع. وشاشة السينما هي الدرع المصقول^(١).

من هنا العنوان الكامل: نظرية الفيلم: إعناق الواقع المادي. إذن كيف يعنى الفيلم الواقع المادي؟ إن كون كراكور يتحدث عن حمل مرآة للطبيعة – وهي فوق ذلك مرآة مصقولة – هو بحد ذاته ما يعطينا الجواب. فالمرآة المصقولة لا تعطي انعكاساً للكون المادي كما هو، بل كشيء أفضل مما هو، وهذا الانعكاس حقيقي مثل ما نراه من حولنا، لكنه أفضل منه. كيف يمكن للفن أن يقلد الطبيعة ويحسنها؟ لا يعطينا أرسطو أي جواب. كيف يمكن للفيلم أن يعكس الواقع ويعتقه؟ لا يعطينا كراكور أي جواب. للحصول على جواب لا بد لنا من فحص أعمال فنانين عرفوا سر العمل ضمن الكون المادي دون أن يغوصوا في أحواله.

(١) سغفريد كراكور، نظرية الفيلم: إعناق الواقع المادي.

Sigfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press / Galaxy books, 1965), 305.

الإبداعيون

برزت ظاهرة جماعات المعجبين بالمرشح في أواخر العقد السادس من القرن العشرين، ما نتج عنه فيض من الكتب عن المبدعين الكبار وعن الذين ليسوا كباراً بالدرجة نفسها. وفي الوقت الحاضر يوجد كتاب أو جزء من كتاب أو بند في دائرة معارف أو رسالة عن كل مخرج ساهم مساهمة ما في فن الفيلم، حتى ولو كان مجرد إخراج فيلم من إنتاج استوديو ريببلك ومن أفلام الغرب الأمريكي بحيوية وأسلوب متميز، كما فعل جوزيف كين Joseph Kane. وقد تكون المساهمة ثورية كما في حالة د. و. غريفيث، أو ثلثوية كما في حالة إدغار أولمر. ولكن إذا كان يمكن أن توجد دراسات لمؤلفين ثانويين، فيمكن أن توجد دراسات لمخرجين ثانويين. وكلمة «ثانوي» لا تعني «ضئيل الجودة»، فقد لا تكون مساهمة مخرج في الأفلام كبيرة الحجم، ومع ذلك تبقى جديرة بالملاحظة. ومن المحتمل أن هنري كينغ لم يؤثر في مخرجين كثيرين، لكن تصويره للبلدات الصغيرة الأمريكية بارز بسبب صدقه وبساطته.

كما رأينا في الفصل السابع، ليست الإبداعية سوى إحدى طرق النظر إلى فيلم ما. وهي تزود أولئك الذين يحتاجون «مقبضاً» - إن صح التعبير - يستخدمونه كي يمسكوا الفيلم به. ومن المؤكد أنه من الأسهل التعامل مع عمل مؤلفه معروف من عمل مجهول المؤلف، فذلك يعطي إحساساً بالتحكم والاطمئنان من بين أشياء أخرى. وعلى الرغم من أن الجميع يعرفون أن شكسبير كتب هامنت وتشارلز ديكنز كتب توقعات كبيرة فنحن ما زلنا نتكلم عن «مسرحية شكسبير هامنت» و«رواية ديكنز توقعات كبيرة». ولكي نتمكن من أن نقول «فيلم هتشوك سايكو» يعني أننا يمكن أن نتناول سايكو بالطريقة نفسها التي نتناول بها هامنت، فكما أن المدارس الأنبي يستطيع أن يبحث هامنت ضمن السياق الأوسع الذي تشكله مسرحيات شكسبير، يمكننا تناول سايكو ضمن سياق عمل هتشوك بدلاً من مشاهدته على أنه مجرد فيلم رعب آخر أو على أنه النموذج الأصلي لأفلام الضرب والطعن بالسكاكين الحديثة.

بالطبع هناك جوانب سلبية في الإبداعية. إذ لا يمكن تطبيق المدخل الإبداعي بشكل أحادي الجانب. فأتباع المدرسة الإبداعية الثابتون لا يرون غموضاً في أن يكتبوا «فيلم وليام بودين William Baudine بيلا لوغوسي تقابل غوريلا من بروكلين (١٩٥٢)»، في حين أن المناهضين للإبداعية سيعتبرون مثل هذا التوصيف مدعاة للضحك وواحداً من أسباب نبذ الإبداعية.

تستطيع الإبداعية أن تعلمنا شيئاً عن الطريقة التي يكرر المخرجون فيها التركيبات والتأطيرات وأنواع معينة من اللقطات. وحب فرانك كابرا للأجراس - الذي يتراوح من قرع الأجراس في الأفق المفقود (١٩٣٧) إلى جرس شجرة عيد الميلاد في إتها حياة رفعة قاده إلى استعمال الجرس كشعار لشركته الإنتاجية، أفلام الحرية، التي تم تعمّر طويلاً. ولا شك في أن كابرا ربط الأجراس بروح الحرية وبشعور بالبهجة. وقد تكون لقطات هتشكوك العالية، أو لقطات عين السماء، أثراً متبقياً من كاثوليكيته الرومانية، أو محاولة فقط للإيحاء بحضور غير مرئي شامل القوة يحدث من عنياه في عالمنا. على أية حال، اللقطة العالية هي أداة مفضلة لدى هتشكوك، مثل حال الارتفاع لدى د. و. غريفيث، والتأطير المزدوج لدى جون فورد، واللقطات الطويلة زمنياً لدى إدغار أولمر. وإذا كان بإمكان الكتّاب الذين يتبعون التراث الإبداعي تعميق فهمنا لأسلوب المخرج، فقد خدموا الفيلم خدمة جيدة. ولكن الإبداعية ليست سوى طريقة في تناول الفيلم، وبصورة خاصة تناول أفلام مخرجين مختارين.

دارسو الأساطير

كان باركر تايلر أول ناقد سينمائي يفهم حجم الطابع الأسطوري للأفلام. في كتاب هنوسة هوليوود (١٩٧٠)، يشرح تايلر الفترة الاستثنائية التي تتمتع بها نجومات مثل غريتا غاربو Greta Garbo ومارلين ديتريش، فقد كانت تلك النجمات نساء غامضات، سيدات شبيحيات، آلهات قمر مثل ديانا. وعدم إمكانية الوصول إليهن جعلهن أكثر جاذبية مما هن في الحقيقة. وإذا حدث وأحببن رجلاً، فهن يحببنه في الأسطورة فقط حيث لا يضطرن

للاستسلام أبداً. وحتى إذا تغلب رجل على مقاومتهن، فلا يمكننا أن نصدق أن هاته الآلهات يمكنها أن تمنحه أكثر من حب الحكايات الخرافية.

بالنسبة لتايلر، حتى رسوم ميكي ماوس المتحركة لها دعابات أسطورية. فمشاهدو الأفلام الأذكى يتفرون على فأر يتحرك دون أن يشعروا بإهانة لذكائهم لأنهم فطرياً يلاحظون أسطورة ما، نسفاً عاماً من التجربة، خفف الرسوم المتحركة. وقد وجد تايلر أن هذه الأسطورة هي أسطورة فرانكنستاين، المبنية على أسطورة أقدم منها، وهي أسطورة الفنان الذي يخلق إنساناً من مادة جامدة (من أمثلة ذلك بروموثيوس الذي صنع الإنسان من التراب، وبيغماليون Pygmalion الذي نحت غالاطيا Galatea من الرخام). ونحن نفهم فطرياً أن ميكي ماوس من إبداع أحد الأشخاص. وقد ذكر تايلر وجوه شبه أخرى بين ميكي ماوس ووحش فرانكنستاين: فكلاهما مخلوقان لهما صبغة آلية، وكلاهما منتج مصنع، ميكي منتج مصنع ديزني والوحش منتج مخبر فرانكنستاين، وكلاهما يطيعان مبدعيهما. كما يوجد اختلاف بينهما، ففي رواية فرانكنستاين ينقلب الوحش ضد صانعه، لكن ميكي يبقى دائماً قارئاً محبوباً.

ونحن نتماهى مع ضحايا الظلم في الرسوم المتحركة لأنها تواجه المشكلات نفسها التي نواجهها. ونفسى أنها بط وقران وخنازير ونفكر بها وكأنها بشر، تواجه العقبات نفسها والإحباطات نفسها. ومع ذلك - كما يسأل تايلر - أليس هذا هو الوضع نفسه في أفلام رجال العصابات؟ ألسنا نشعر بشعور أمثال قيصر الصغير ونيانجر وبوني وكلايد؟ الكثيرون من مشاهدي الأفلام يعتبرون رجال العصابات أهلاً للتعاطف لأسباب مختلفة: رجال العصابات أشخاص غير ملتزمين، يهزؤون بالأخلاق، وحياتهم مشوقة، وهم في صعود إلى الأعلى، وغالباً يبدؤون في القاع بجرائم صغيرة ويصعدون سلم الشهرة المشبوهة إلى سرقات المصارف وحمامات الدم. وتميل هوليوود إلى إضفاء صبغة إنسانية على رجال العصابات الذين تصورهم، وفي رأي باركر، إضفاء الصبغة الإنسانية هو تمجيد لهم. وما يثير الاهتمام أن تايلر لا يميز بين

سوبرمان ورجل العصابة. فمن أعطى سوبرمان الحق في أن يتولى أمر القاذون بنفسه؟ هو ليس سوى مراسل صحيفة، وليس رجل شرطة. لكننا نغض النظر حين يدخل كلارك حجيرة هاتف ويخرج منها بصفته سوبرمان.

في كتاب السحر والأسطورة في الأفلام (١٩٤٧)، تابع تايلر استكشاف الطرق التي يشاهد الوعي الأفلام بها وبيان أننا نتقبل بعض الأفعال في فيلم ما ولا نتحملها في الحياة الواقعية. الألم الجسدي لا يكون فكاهياً أبداً، لكننا نضحك حين يتزحلق ممثل فكاهي على قشرة موز أو حين يُقذَف وجهه بفطيرة. ولا نضحك لأننا ساديون، فالفكاهيون يعطوننا الحق في أن نضحك بأن يصبحوا أكباش فداء لأجلنا ويتحملوا الإهانات نيابة عنا. وهذا هو الشيء نفسه بالنسبة للفكاهيين الذين يشوهون وجوههم ويهزؤون من أنفسهم، فهم يضحكون على أنفسهم أولاً من أجل أن نضحك معهم. لكننا إذا قرأنا أفعالهم قراءة صحيحة، فإن المهرجين ذوي الوجوه المطاطية يطربون في الواقع استحساننا وحبنا. هم يذلون أنفسهم كي ينالوا تصفيقتنا.

ورأى تايلر نجوم العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين على أنهم آلهة وآلهات. ولأن الشائسة جعلتهم من الخالدين، فلا يمكن لهم أن يموتوا، بل يخضعون لموت طقوسي. النجم لا يمكن أن يموت أبداً، لأن الألوهية تجعل الموت مستحيلًا. والاهتمام العام تقريباً بأفلام الماضي يدعم نظرية تايلر. وسيعيش همفري بوغارت طالما أن أفلامه تعرض. ومشاهدة بوغارت في كازابلانكا هي مشاهدة رجل في أوج حياته، وليس رجلاً مات بالسرطان عام ١٩٥٧. في فيلم ريتشارد بروكس Richard Brooks النهاية السعيدة (١٩٦٩)، يتهم زوج البطلة زوجته بالتكاسل كلما عرض كازابلانكا على شاشة التلفزيون. وحين يذكرها أن جميع الممثلين في عداد الأموات، تجيبه أن همفري بوغارت وبيتر لوري Peter Lorre وسيدني غرينسريت Sidney Greenstreet وكلود رينز أحياء أكثر من أي منهما.

يتوقع تايلر في نظريته عن السائرة في نومها نقداً مناصراً للمرأة متطرفاً للأفلام. ويطرح في كتاب هلوسة هوليوود أن نجماً معينات مثل غريتا غاربو

ودوروثي لامور Dorothy Lamour ومارلين ديريتش (ويمكننا الآن إضافة مارلين مونرو) يصدورن وكأنهن تحت تأثير التتويم المغناطيسي، وفي أعينهن نظرة السائر في نومه التي تجعلهن سليليات، وهن بذلك يمثلن تمثيلاً دقيقاً نوع الأنثى التي يشتبهها الذكر باعتبار أنها تتيج له السيطرة عليها التي لا يمكنه الوصول إليها على أي نحو آخر. ^(١) وبالطبع مدى الصدق الذي تمنحه لنظرية تايلر يعتمد على ما تراه أنت في الأفلام التي تظهر هذه النجمات فيها.

دارسو الإشارات والرموز

تشدد دراسة الإشارات على الطريقة التي يبث الفيلم بها معناه من خلال إشارات ورموز^(٢). ومدخلها مشابه لمدخل نقاد الأسطورة، الذين يبحثون عن أنساق عامة ومواضيع مستوحاة من نماذج أصلية. ودراسة الإشارات والرموز هي الجانب النظري من المدرسة البنيوية، التي ليست حقلاً جديداً من حقول المعرفة بقدر ما هي مدخل جديد إلى حقول أقدم مثل اللغويات وعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) والتحليل النفسي والبلاغة. وهكذا فإن البنيويين ينجذبون دائماً إلى الأسطورة، لأن الأساطير هي البنى الأولى، أو الرسائل الأولى للحضارة.

لكن الأساطير مشفرة، وهي أنساق خفية، «أصوات من خارج خشبة المسرح» كما كان من المحتمل أن يسميها الناقد الأدبي الفرنسي رولان بارت

(١) باركر تايلر، هنوسة هوليوود.

Parker Tyler, *The Hollywood Hallucination* (New York: Simon & Schuster, 1970).

(٢) واحدة من أفضل الدراسات العامة لعلم الإشارات هي كتاب كاجا سيلفرمان، موضوع دراسة الإشارات. وحول الإشارات في الأفلام ارجع إلى ج. ندلي أندرو: *لنظريات الرئيسية للأفلام: مقدمة*. ويتضح أيضاً بعدد مجلة كولاج إنغش *College English* (تشرين الأول، ١٩٧٥).

Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (New York: Oxford University Press, 1983).

J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction* (New York: Oxford University Press, 1976).

Roland Barthes. ويحاول البنيوي أن يأتي بالصوت من الكواليس إلى مركز خشبة المسرح. وتبقى الأساطير مشفرة إلى أن تصبح شفافة، وعذندذ ينبذها المجتمع معتبراً أنها كليشيهات. والسبب في أن الأساطير كانت قوى توحيدية في المجتمعات القديمة هو أنها قاومت فك التفسير. وفي حالات متكررة، كانت تظهر في شكل ثنائي، عاكسة الثنائيات في الطبيعة (الروح والمادة، الذكر والأنثى، الحياة والموت) وفي الحضارة (مدني وريفي، الزواج من الأقارب والزواج من الأبعاد، الحرية والسجن). والأساطير العظيمة ثنائية القطب على نحو لا ينضب، وهي تقاوم أية محاولة لتقليصها إلى معنى واحد. والتعكس يكمن في قلب الأساطير الإغريقية، وهذا أحد الأسباب في أن تفسيرها يُعاد باستمرار. على سبيل المثال، تجسد أسطورة أوديب حالات قطبية المعرفة / الجهل، والزوجة / الأم، والنظام / النظام الجديد، والعقلانية / التصوف، والبصر / العمى. الأساطير من هذا النوع لا تموت لأنها قائمة على نقائص طبيعية وليست مصطنعة.

أصبحت دراسة الإشارات من التقاليع السائدة، وهي تُدرّس الآن في الجامعات وفي مراكز تعليم الكبار. ومقررات دراسة الإشارات لعامة الناس تُعَدُّ الطلاب كيف يفسرون الإشارات التي تواجههم في الحياة اليومية، مثل لغة الجسم وإعلانات الملابس.

ويرى رولان بارت في مجموعة مقالاته المعنونة أساطير (١٩٧٢) الإشارات في كل مكان. فتسريحة شعر رجل أو امرأة يمكن أن تحدد الطبقة والفئة التي ينتميان إليها. وإذا استخدمنا مثلاً واضحاً، نجد أن شعر الشخصيات المهتّب في فيلم جوزيف مانكيويتز يوثيوس فيسر (١٩٥٣) هو إشارة إلى كونها من الرومان. وتزخر المصارعة المحترفة بالإشارات. فالمصارع ذو الجسم السمين المتهدل يرسل رسائل معينة للمشاهد: إثارة الاشمئزاز والقسوة والجبن. إذ أن جسم المصارع يحدد طريقة تصرفه في الحلبة. وتقايد المصارعة، مثل قفل الذراع ولوي الساق، كلها محاكاة للمأساة. وتاماً كما أن القناع في المأساة هو صورة مبالغ بها للأوجه البشري، فكذلك

المصارعة هي صورة مبالغ بها عن المعاناة الإنسانية. والخصم الذي يستلقي على ظهره وذراعه ممدودتان هو شخص مصدوب. في المصارعة، الهزيمة هي الحضيض في المذلة البشرية: الصنّب.

وحتى مستحضرات غسيلنا نتحدث إلينا، حسب قول بارت، الذي تأتي أمثلكه من الإعلانات التلفزيونية في أواخر العقد السابع وأوائل الثامن من القرن العشرين. فمستحضرات الغسيل المضاف إليها الكلور تدّعي أنها كاملة، ومثل النار تشق ممراً عبر الأوساخ وتقتضي عليها. والمساحيق أكثر انفتائية، فهي تحرر الأوساخ. ومن جهة أخرى المستحضرات الرغوية عديمة الفائدة، فهي أشياء كمالية، رشيقة وغير مادية، تعادل في كونها غير عملية الاستحمام برغوة الصابون.

وإذا كانت مستحضرات الغسيل تتكلم فكذلك الطعام. يتحدث السمك والبطاطا عن الحنين إلى الماضي، عن البريطانيين وما تحملوه خلال القصف الجوي، وتحدث شرائح اللحم عن الفحولة، وإذا قُدمت شبيهة نبتة تسبح في الدم، تتحدث عن طعام للآلهة يولد قوة مثل قوتهم. في فيلم جاك تورنير التجريبية الخطرة (١٩٤٤)، تطلب امرأة على متن قطار شريحة لحم لرجل لأنها تفترض أن شريحة اللحم وجبة رجال.

تبدو دراسة الإشارات سطحيًا سهلة الفهم. فهناك المؤشر (نقل خاتماً ذهبياً) والمشار إليه (الزواج)، وهناك دلالة تحتفظ الكلمة من خلالها بمعانيها الحرفية («أشعل النار») ومعنى ضمني تكتسب منه معانٍ إضافية («التهمة نار العاطفة»)، وهناك اللغة، وهي النظام اللغوي الذي يمكن أن يكون كلامياً (الإنجليزية، الألمانية، إلخ.) أو لাকلامياً (لغة لعبة البوكر، لغة تدريب الطيور الجارحة، إلخ.)، وهناك الكلام، وهو الممارسة الفعلية للنظام اللغوي.

تبدأ المشكلات حين يبدأ المرء بتطبيق هذه المصطلحات على الفيلم. في الفيلم، ماهي المؤشرات؟ وهل يمكن للفيلم أن يكون له دلالة ومعنى ضمني، أم تصبح الدلالة في الفيلم معنى ضمناً؟ هل الفيلم نظام لغوي؟ بالنسبة إلى

كريستيان مِتْر - أشهر دارسي الإشارات في الفيلم - الفيلم ليس لغة . (١) في اللغة تكتسب الكلمة معنى جديداً بإضافة حرف واحد - مثل إضافة الياء أو الذون لكلمة «حب». لكن لا توجد في الفيلم كلمات. ومِتْر يرفض - وهو محق - نظرية «اللغة تعادل الكلمة» ويقارن اللقطة بالجملة. مثل الطفل الموهوب، تخطي الفيلم أقسام الكلام وانتقل إلى صف أعلى. لكن إذا كان الفيلم يخلو من أقسام الكلام، إذن ليست له قواعد نحوية. ونحن نعلم أن جملة «رأيت الرجل» تحتوي خطأً نحوياً في العربية الفصحى، ولكن أين تكمن الأخطاء القواعدية في الفيلم؟ استعمال استبدال تدريجي بدل القطع؟

ومن الاختلافات الأخرى أن الكلمات تحتوي على مسافة بين المؤشر والمشار إليه. ومن الممكن تقسيم كلمة «الحنن» إلى المؤشر (الصوت: ال - حَز - ن) والمشار إليه (الشعور بالتعاسة). لكن في الفيلم لا يمكن فصل المشار إليه عن المؤشر. ففي الفيلم الحزن ليس حزناً، بل هو طفل يبكي أو رجل ينتحب، أو سكرتيرة أمريكية تجلس وحيدة في مقهى في الهواء الطلق في مدينة البندقية تراقب المارة. في الفيلم، ليس الحزن فكرة أو مفهوماً، بل هو وضع أو موقف (عائلة حزينة) أو صفة لشخص ما (رجل حزين). وللسبب نفسه لا يوجد تمييز بين الدلالة والمعنى الضمني في الفيلم. فالفيلم يعطي دلالة ومعنى ضمنياً في الوقت نفسه. حين يرفع أيزاك بورغ Isak Borg كأساً من النبيذ في فيلم برغمان الفراولة البرية، فهو أيزاك بورغ الذي يتناول في تلك اللحظة الغداء مع كَنْتِه وبعض الشباب ممن يسافرون بالركوب مع الآخرين، وهو أيضاً أيزاك بورغ الذي يمثل القسيس الذي يشرف على قداس تناول العشاء الرباني ولا يرفع كأساً عادياً بل كأس القربان.

يزعم مِتْر أن الفيلم «شبه» اللغة لأنه وسيلة تخاطب. لكن كيف يعمل كوسيلة التخاطب؟ بطريقتين: من حيث تركيب الوحدات المكوّنة الأولى ومن

(١) كريستيان مِتْر، لغة الأفلام: دراسة للإشارات في السينما.

Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), 105.



جري (بول هنريد)

في فيلم الآن أيتها المسافر (١٩٤٢)

يشعل سيجارة شارلوت فيل (بتي ديفيس)،

التي ينتهي بها الأمر أن تكون أماً بديلة لابنته، دون أن تصبح زوجته.

حيث النماذج. الوحدة المكوّنة الأولى هي وحدة علاقة حقيقية، وهكذا فإن علاقات الوحدات المكوّنة تنتج حين تتبع الوحدات في بيان ما أو الوحدات في سلسلة فيلمية إحداها الأخرى بالترتيب. وحين نحلل الطريقة التي تترايط فيها الحبكات الثانوية في فيلم ناشفيل، أو نتتبع صعود شخصية مثل ميلدرد بيرس في الفيلم الذي يحمل اسمها من زوجة إلى صاحبة مطعم، فإننا نتناول الفيلم على أساس تركيب الوحدات المكوّنة الأولى.

والتمودج هو وحدة علاقة محتملة، وهكذا فإن علاقات النماذج هي ترافقية وليست متسلسلة. فهي غير معنية بترتيب الروابط في السلسلة بل بالمعاني التي نقرنها بها. وإذا قرناً سريكو في الفيلم الذي يحمل اسمه بيسوع المسيح، أو قرناً الجنون الذي اندلع عند العرض الأول في هوليوود في فيلم

يوم الجراد باندلاع الحرب العالمية الثانية، فإننا نتناول الفيلم على أساس النموذج. ولأن علاقات النماذج مستقلة عن الترتيب الذي تحدث الأحداث به، يمكن لها أن توجد بين مشاهد تحدث في أوقات مختلفة ضمن الفيلم. فحين يتوجه شين على فرسه للانقمام عند نهاية فيلم جورج ستيفنس شين يجب أن تذكرنا حركاته الأفقية بالظهور الأول للمقاتل ويلسون الذي أيضاً سار على حصانه أفقياً عبر الإطار، لكن حركة شين تتعاكس أيضاً مع الطريقة التي يهبط فيها إلى الوادي في بداية الفيلم. وإذا قرنا الهبوط بشيء إيجابي (الرغبة في الإصلاح) والحركة الأفقية بشيء سلبي (الرغبة في القتل)، نكون قد أجرينا رابطة نماذج.

ولا يكفي أن يقوم عالم الإشارات ببساطة بعزل علاقات الوحدات المكوّنة الأولى وعلاقات النماذج، فالفيلم يبث رسائله من خلال رموز يستخدمها صانع الفيلم ولا بد لعالم الإشارات أن يعيد تركيبها. هناك جميع أنواع الرموز: رموز الملابس والإضاءة وغير ذلك. في بعض أفلام الغرب الأمريكية المبسّطة، قد نكتشف أن الملابس البيضاء والسوداء تعني البطل والشهير، وفي غيرها من أفلام الغرب، قد يؤدي رمز الملابس إلى رموز في طبيعة الأرض، التي يصبح فيها المؤشر (وادي مونيومنت) هو المشار إليه (أمريكا مصغرة).

ورموز المواصلات بالذات لها فائدة في اكتشاف مقاصد المخرج. فقد رأى كارل ريز أن السيارة هي مركبة لها ارتباطات بالموت في فيلم إيسادورا *Isadora* (١٩٦٨)، وفي فيلم اثنان للطريق كل سيارة يسافر الزوجان فيها تدل على مرحلة معينة من زواجهما. وفي فيلم الجامع (١٩٥٤) كانت الدراجة النارية تجسيدا للفحولة الفجة والفاشية والجنس المكبوت، ولكن في فيلم الراكب المئاني تمثل الدراجة أمريكا الشابة المتحررة من الأوهام في أواخر العقد السابع من القرن العشرين. سكان المدن الأثرياء الذين يتبعون آخر التقلبات في العقد التاسع لا يستخدمون الدراجات النارية في تنقلاتهم، بل ينتقلون في

أرجاء البلاد في بيوت متنقلة في ضائعون في أمريكا (١٩٨٥)، الذي يأتي فيه ذكر الراكب المدائي بتسجيل شديد يصبح العقد السابع معه هو المسطرة التي يقاس العقد التاسع بها.

وفي العقدين الرابع والخامس كانت السجارة هي تجسيد للحكمة ومجارة العصر: همفري بوغارت في معطف مطر وقبعة عريضة الحافة وسجارة بين شفتيه، بيتي ديفيس تلوح بسجارتها وكأنها صولجان. ومشهد الكثيرين جداً من النجوم وهم يدخنون، بحيث أصبحت السجارة جزءاً من ملابس المرء، نُثرت في عدد لا يحصى من مشاهدي الأفلام الذين تبناوا هذه العادة. وبدا أن نفخ دوائر دخانية أو جعل تيار من الدخان يخرج من المنخرين أمر بديع.

وفيلم فنانة المطيعة من الأفلام القليلة التي لا تمثل السجارة فيها أحد الأشياء المساعدة فقط، بل هي علامة على الانتماء إلى مجموعة معينة. والفيلم هو إعادة صياغة للمسرحية الشهيرة الصفحة الأولى التي يلجأ فيها رئيس تحرير صحيفة يدعى والتر برنز Walter Burns لجميع أنواع الحيل الخبيثة ليمنع أفضل مراسليه هيلدي جونسون Hildy Johnson من الزواج. وفي فيلم فنانة المطيعة، حول هوارد هوكس هيلدي الذكر في المسرحية إلى امرأة (تلعب دورها روزالند رسل) بالاسم نفسه. ومع أن هيلدي في فيلم هوكس تصر على أنها تريد التخلي عن العمل الصحفي والزواج من بائع بوليصات تأمين، فإن والتر يعرف عكس ذلك. ويستخدم هوكس طرقاً كثيرة ليوضح أن هيلدي تنتمي إلى عالم والتر: على سبيل المثال ملابسها المخططة التي تبدو فيها أقرب إلى «الرجل الصحفي» (وهذا اسم تطلقه على نفسها) منها إلى صحفية أنثى. لكن السجارة هي علامة انتماء آخر. فحين يكون والتر وهيلدي وخطيبها بروس Bruce في مطعم، تستمر هيلدي وولتر في نفخ دخان سجائرها في وجهه، ما يزعجه بشكل واضح. وحين تجري هيلدي مقابلة مع سجين، تقدّم له سجارة، لكنه يرفضها. فالسجين لا ينتمي إلى عالم الصحافة، الذي تعتبر السجارة فيه شارة مميزة أو بطاقة صحفية.

أحياناً لا تكون الرموز سهلة الفك. فكلما ارتدت مارلين نيتريش بذلة سهرة رجالية في أحد الأفلام - كما تفعل في فيلمي مراكش وفينوس الشفراء، اللذين أخرجهما جوزيف فون ستيرنبرغ - كان المشاهدون في العقد الرابع من القرن العشرين ينتشدهون لرؤية امرأة مغرية بهذا الشكل في ملابس رجل. هنا استخدام لرمز ملابس، لكن ما ذا يعني؟ في فيلم مراكش المعنى هو أن شكلاً من نزع الأنثوية قد حصل تصبح نيتريش بموجبه جوهر المرأة الهوليوودية (مغرية، منتبهة من تحت الرماد) مزودة بزخارف الرجل الهوليوودي (كيس، مقدام). وهكذا فثخصية نيتريش في بذلة السهرة الرجالية تصبح مختنئة.

والنقاد المتأثرون بدراسة الإشارات يستخدمون مفردات متخصصة. فهم على سبيل المثال لا يفكرون بحكاية الفيلم على أساس الحكمة فقط. بل يميزون بين الحكمة والقصة السينمائية diegesis والخطاب. الحكمة، أو الأسطورة كما سماها أرسطو في فن الشعر، هي الترتيب المنظم للأحداث على أساس بداية ووسط ونهاية. والقصة السينمائية هي القصة المروية، مجسدة كل شيء يتصل بها بغض النظر عن مقدار ما يظهر منه على الشاشة. فالحفلة في فيلم سيء السمعة تستمر طيلة المساء، لكنها لا تستغرق على الشاشة أكثر من عشر دقائق. وهكذا هناك فرق بين زمن الحفلة في القصة السينمائية (المساء بطوله) وزمنها في الفيلم (عشر دقائق). والخطاب هو الطريقة التي تصل القصة بها إلى الجمهور. فالقصة تشمل ما يصور درامياً بالإضافة لما هو مضمّن، وهي مبنية على سيناريو وضعه فريق جزأً الحدث إلى أنظمة رموز مختلفة (رموز الألوان، رموز الملابس، رموز الإضاءة، رموز السلوك)، وهي نتيجة تفاعل بين «أنا» و«أنت»، بين من يحكي القصة (صانع الفيلم) ومن يتلقاها (المشاهد)، وهي نتيجة قرارات اتخذت قبل الإنتاج وأثناءه وبعده. وهكذا فإن العنوان الرئيسي وقائمة الأسماء الختامية هي جزء أكيد من خطاب الفيلم، بينما المقطع الذي يرافق قائمة الأسماء، والذي هو حدث مرئي، هو جزء من الحكمة (بنية الفيلم) ومن القصة السينمائية (عالم الفيلم).



مارلين ديتريش تبدو كخنتى في فيلم فيدوس التشفراء (١٩٣٢).

في حين أن دارسي الإشارات بينوا مدى تعقيد حكاية الفيلم، على المرء أن يتذكر أن من الممكن تماماً كتابة نقد لفيلم من الأفلام دون اللجوء إلى التعبيرات الدارجة في النقد. وإذا فهمت فكرة أرسطو عن الحكمة فهماً صحيحاً، فهي تنطبق على حكاية الفيلم بمقدار انطباقها على الحكاية الأدبية. وقد كتب أرسطو: «الحبكة هي بنية الأحداث». لاحظ أنه لا يسمي الحكاية خط القصة، كما يفعل الكثيرون، بل مظهر خط القصة والشكل الذي تأخذه. بالنسبة لأرسطو، الحكمة هي روح العمل، هي مصدر حياته. انزع الحكمة من عمل قصصي أو روائي تجد أنه لم يعد عملاً قصصياً أو روائياً، وانزعها من فيلم روائي تجد أنه لم يعد فيلماً روائياً. الروح هي البنية، هي الانسجام الذي يتوفر حين تعمل جميع الأجزاء معاً. وحين تفهم الحكمة على أنها الذواة التي تتجمع حولها الأحداث والشخصيات والموضوع ومشهد التصوير، وأنها المصدر الذي تستقي جميع هذه الأشياء حياتها منه، يمكن رؤيتها على أنها روح العمل وأنها شيء متميز تماماً عن خط القصة، الذي هو جزء جسي.

و دراسة الإشارات بالنسبة للفيلم تعادل ما تمثله اللغويات بالنسبة للأدب. فمعرفة اللغويات تساعد على قراءة الأدب المكتوب بنهجة محلية أو على تفسير الشعر، باعتبار أن الشعراء يبتدعون كلمات جديدة ويستخدمون كلمات قديمة بطرق تثير الدهشة. لكن من الممكن تحليل الأدب بنجاح تام دون استعمال مصطلحات اللغويات. وعلى نحو مماثل، يمكن أن تعزز دراسة الإشارات فهماً لفيلم ما بكشف طريقة عمل الإشارات والرموز فيه، لكن من الممكن بحث الفيلم بحثاً ذكياً بدون اللجوء إلى مفردات دراسة الإشارات.

النقد المناصر للمرأة

النقد السيغمائي المناصر للمرأة - الذي تشمل ممارساته لورا ملكي وجونيا لساج وآنيث كون وإ. آن كابلان(*) - مدين لعمل عالم النفس الفرنسي جاك لاكان Jacques Lacan، وخاصة نظريته في مرحلة المرأة من التطور. والنظرية باختصار تزعم أن الصورة التي يراها الطفل في المرأة تؤدّد مشاعر متضاربة. فالطفل ينجذب إلى الصورة لأنها صورة مثالية، لكنه أيضاً ينفّر منها لأن الحقيقي لا يمكن أن يكون المثالي أبداً، والمثالي هو غير الحقيقي. ويبدو أن نظام الاستوديوهات الهوليوودية - الذي هو صناعة أوجدها الذكور وسيطر عليها الذكور - لم يتجاوز قط مرحلة المرأة، حسب قول أنصار المرأة المتطرفين. وفي الفيلم الكلاسيكي المنتج في هوليوود، جعل الفصل بين الحقيقي والمثالي المرأة شيئاً مختلفاً، جعلها المفعول وليس الفاعل. على وجه التحديد، كانت المرأة مفعول فعل التحديق الصادر عن الرجل، كانت شيئاً معروضاً أو مشهداً مصوراً على أساس جسدي (صدر، رجلان، فم، مؤخرة) وبتصوير مكسّر (لقطات مقربة، لقطات بالغة القرب). ويرجع إضفاء صبغة مثالية على المرأة (عدسة ناعمة، إضاءة أمامية، عدسات ملطخة بالفازلين أو مغطاة بالشاش لإعطاء إشراقاً للوجه) إلى

(*) تهجئة هذه الأسماء بالأحرف اللاتينية هي:

الخوف من الخصي. كان الأمر كما لو أن الذكر قد عقد صفقة مع الأنثى: إذا لم تحرمه من طاقته فسوف يمجّد صورتها. وبهذا الشكل يبقى الكون متمحوراً حول الرجل، ويسيطر عليه رمز الفحولة المذكّرة، صورة عضو الذكر، التي هي مؤشر حسب قول لاكان. تمثّل صورة العضو الذكري قوة الذكر وحضوره، مقابل عجز الأنثى وغيابها. وبما أن الأنثى تفنّقر إلى العضو الذي يعتمد المؤشر عليه، فهي تذلّ على الغياب: غياب القوة والسلطة والكلام. والكلام يتمحور حول الذكر، وهو امتياز مقصور عليه، بينما عدم الكلام هو حال المرأة. وهكذا حتى حين تتكلم النساء، يكنّ سلبيات، وقد يكون الأصح استعمال المبني للمجهول بالنسبة لهن^(*).

ومع أن أفلام المرأة في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين وضعت المرأة في مركز الحدث، فكثير من أنصار حقوق المرأة يجادلون أنه على الرغم من دور المرأة المحوري، فالذكر هو الذي يبدأ حركة الحبكة. فيلم التصر المظلم، وهو من أفلام المرأة الرئيسية، هو في الظاهر قصة قبول جوديث تراهيرن بالموت نتيجة إصابتها بسرطان الدماغ. إذ بعد أن يشخص الدكتور ستيل Steele جراح الأعصاب حالة جوديث فهي تقبل مترددة الخضوع للجراحة. وفيما بعد تقع في غرام الطبيب الذي لا يستطيع تحمّل إخبارها أن العملية لم تكن ناجحة وحالتها ميؤوس منها. وتعلم جوديث الحقيقة حين تشاهد بالصدفة سجلها الطبي. وبدافع من مرارتها تصب جام غضبها على ستيل، وتتغمس في الشفقة على الذات وفي الشراب، لكنها تلجأ إليه أخيراً، وتتوسل إليه أن يغفر لها. يمكن للمرأة أن يسأل: ما الذي سيغفره لها؟ هي التي ستموت، وليس هو. بل إن جوديث تذهب إلى شقته وتعتري أنها كانت «حمقاء». لكن تلك الزيارة تؤدي إلى زواجها من ستيل، الذي لا يمكن حل الحبكة بدونه. وجوديث تعرف أن العمى سيسبق الموت. وحين تنقذ بصرها فجأة، لاتخبر ستيل بذلك، إذ هو مضطر للتوجه إلى اجتماع طبي

(المترجم)

(*) كلمة passive تعني سلبى وتعني مبني للمجهول.

مهم، لكنها تساعده في حزم أمتعته وتتصرف بشكل طبيعي أثناء ذلك. ونهاية التصرف القائم لم تكن ممكنة بدون شخصية ستيل، فزواج جوديث منه هو الذي يعطيها الشجاعة لا لتواجه الموت فقط، بل لتواجهه وحيدة.

ومثل جميع النظريات لا يمكن البرهنة على نظرية التحور حول الرجل ونظرية مرحلة المرأة برهاناً علمياً. نتيجة لذلك، يمكن أن يراها المرء إما غريبتين أو محتملتين. ويمكن للمرء أيضاً أن يطرح مقولة أن النساء يُصوَّرن كآلهات تحيط بهن هالة يحرم الرجال منها لأن هوليوود كانت تدرك أن النساء القاتنات يحققن «شباك تذاكر جيد». فالنساء يحبن رؤية أنفسهن على الشاشة، والرجال يحبون رؤية النساء على الشاشة. وحين يسعد مشاهدو الأفلام من الجنسين، تزدهر الاستوديوهات.

ومع ذلك لا يمكن تجاهل تأرجح هوليوود في موقفها من النساء. وكما تقول لورا ملكي في مقالتها الرشيمية «المتعة البصرية والسينما الروائية»: «تقف المرأة في الثقافة الأبوية في وضع الآخر بالنسبة للرجل»^(١). وتمضي ملكي لتقول إن الذكر، المدرب على عدم التحديق بنفسه (ما يجعله مفعولاً)، يجعل المرأة هي مفعول التحديق: تحديق الذكر. وفي فيلم ارقصي أيها الفتاة، ارقصي (١٩٤٠)، توضح دوروثي أرزرن Dorothy Arzner - وهي مخرجة في حقل يسيطر عليه الرجال - إيضاحاً رائعاً الطريقة التي تعمل بها النظرة المحدقة في مقطع دار البرامج المذوعة الهزلية باستعمال لقطات مقربة لرجال يرمقون ببنز Bubbles (لوسيل بول Lucille Ball) بنظرات غرامية وهي تتمايل. يدعم هذا المقطع نظرية ملكي أن المتوقع أن يكون الذكر هو الفاعل وليس المتلقي، وهو بالتالي يسند دور التلقي أو الدور السلبي للأنتشي (المفعول). وفي مجال صنع الأفلام هذا التحويل يترك الذكر حراً في أن

(١) لورا ملكي، «المتعة البصرية والسينما الروائية» في نظرية الأفلام وتقديمها.

Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Film Theory and Criticism*, 5th ed., ed. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1999), 834.

يتحكم بالحدث، ويتيح له أن يكون أكمل من الأنثى المعرضة للتحديق. والشاشة تحل عندئذ محل المرأة، تماماً كما يُدرك «الأنا» المثالي في لحظة إدراك أمام المرأة، يُدرك المثل الأعلى المؤنث على المرأة - الشاشة. لكنه مثل أعلى أبدعه الرجل، الذي نظر في المرأة ولم ير نفسه فقط، بل المرأة أيضاً وصورها بشكل يتناسب مع صورته. وبالنسبة للأفلام، صحيح أن الله خلق العالم لكن الرجل هو الذي خلق المرأة.

قلنا يخضع الذكر للتحديق. لكن في فيلم آلة التجوم تبين جانين باسنجر كيف أن الممثل تايرون باور، الذي تصفه بأنه ليس وسيماً فقط بل هو «جميل»، خضع لعملية التحديق، «في إضاءة أثيرية وبتصوير حساس، كان باور الرمز الجنسي المذكر الأقصى في زمانه... وله حشود من المعجبين المفذونين، ذكوراً وإناثاً»^(١).

في العقد الرابع وأوائل الخامس من القرن العشرين، كان باور يُصوّر إلى حد كبير مثلما تصوّر النساء. وحين تكون المرأة موضع تحديق الرجل، فهي تلقى العناية الكاملة: ترتدي ملابس رائعة ويسرّح شعرها تسريحة خالية من أي نقص أو عيب. ويُغمّر وجهها بإنارة نزيل جميع النواقص. وتحوّل اللقطة المقربة وجهها إلى لوحة. المرأة كنجمة سينمائية هي «الأخر» كمثل أعلى، والمثل الأعلى يجب أن يعطى صفات مثالية. ولكن الآخر هو أيضاً «ليس أنا»، وفي عالم محوره الرجل ما هو «ليس أنا» هو ليس ذكراً. وبما أن المرأة ليست ذكراً ففي كثير من الأحيان يخصص لها وضع ثانوي في الإطار. في أفلام الغرب الأمريكي، هي في حالات متكررة خلف البطل، تقوم بخدمته أو تقف في الخلفية ويبدو عليها الرعب بينما يتولى هو منازلة الشرير. وحين يركب البطل جواده ويبتعد في النهاية، تصبح هي جزءاً من المشهد الطبيعي في اللقطة البعيدة جداً التي تختتم الفيلم.

(١) جانين باسنجر، آلة النجوم.

ونظرية ملّفي، مثل أية نظرية أخرى، صعبة البرهان. فسيقول الرجال إنهم معنيون بصورتهم مثل النساء، ويضيفون أنهم يعبرون عن ذلك بطريقة مختلفة: يحلقون ذقونهم ويسرحون شعورهم ويشدون العقدة في ربطات أعناقهم. لكن ملّفي لا تتحدث عن الهدام الجيد، بل عن المرحلة المعروفة باسم «لحظة المرأة» وانعكاسها في الفيلم. في الفيلم الهوليوودي النموذجي، الذكر هو بصورة عامة من يتحكم بالحكاية. في فيلم الدوامه، تخضع الحكبة لتحكم سكوتي، ونحن نرى ما يراه، وحين يحوّل جوذي إلى مادلين نرى ما يريد أن يراه. وكأنه لا توجد وجهة نظر لجودي - أو في الواقع وجهة نظر لمادلين الحقيقية، أو إن وجدت، فهي لا تستحق الأخذ بعين الاعتبار. بل إن مادلين الحقيقية ليست حتى من الشخصيات، والمرة الوحيدة التي نلمحها فيها - وهي ليست سوى لمحة سريعة، تأتي حين ينقي الستر جثتها من برج الأجراس.

بما أن هوليوود كانت تقليدياً مملكة أبوية، لا تصل فيها سوى قلة من النساء إلى مراكز في الإدارة التنفيذية، فإن أنصار حقوق المرأة يتساءلون ما إذا كان تصوير النساء سيختلف في أفلام المرأة لو أن الإخراج - وفي الحالة المثالية كتابة السيناريو - تولته أُنثى. كان من بين المخرجين بعض المخرجين الذكور (من أمثال جورج كيوكر ووليام غولدنغ وإرفينغ رابر Irving Rapper) عرفوا بأنهم «مخرجو المرأة» بسبب قدرتهم على صنع أفلام تستطيع المشاهدات أن يتماهين معها. وقد يكون فيلم كيوكر كاميل وفيلم غولدنغ التصر المظلم وفيلم رابر الآن أيها المسافر أعمالاً كلاسيكية، لكنها ترسخ صورة المرأة التي تعاني، مخلوقة لها خصال القديسين عليها أن تتحمل العنف وتضع سعادة حبيبها قبل سعادتها. وإذا تطلب السيناريو منها أن تموت، فإنها تموت ميتة نبيلة.

أفضل ما يمكن للمرأة فعله في مقارنة الذكور والإناث من المخرجين هو النظر إلى نسختين سينمائييتين من المصدر نفسه، إحداهما من إخراج امرأة والأخرى من إخراج رجل. فقد صوّرت مسرحية جورج كيلي George Kelly زوجة كريغ الحائزة على جائزة بوليتزر مرتين، في عام ١٩٣٦ وعام ١٩٥٠.



[الصورة أعلاه] : جون بولز John Boles وروزالند رسل في دور كريغ وزوجته في
النسخة الأولى من مسرحية جورج كيلبي زوجة كريغ (١٩٣٦) من
إخراج دوروثي آرثر.

[الصورة أسفله]: كريغ وزوجته مرة أخرى: وندل كوري Wendell Corey وجون
كروفورد، وهي في تسريحة شعر مترمكة وتتردي أساور كالأصفاذ في
النسخة الثانية هاربيت كريغ (١٩٥٠) من إخراج فنسنت شومان.

والشخصية التي تحمل المسرحية اسمها هي هاربيت كريغ، التي لديها هوس في
جعل بيتها واجهة نظيفة لا عيب فيها، لكن لا حياة فيها أيضاً، وذلك ينفر كل
من حولها، بمن فيهم زوجها، والتر، الذي يتركها في النهاية. وقد نقيت
المسرحية شعبية هائلة بين النساء اللواتي تعاطفن مع هاربيت، التي بدأت
حاجتها إلى الأمن والاطمئنان حين هجر والدها عائلته، وهذا يترك لأم هاربيت
تسديد رهن البيت وإعالة ابنتها.

بقي عنوان المسرحية عنواناً للفيلم الأول: زوجة كريغ (١٩٣٦) الذي أخرجته دوروثي آرزنر، التي كانت معروفة في صناعة السينما بأنها «مخرجة أفلام نسائية» لأن فكرة وجود امرأة خذف آلة التصوير لم تكن مأدوفة، رغم وجود عدة مخرجات قبلها. كما أن كتابة السيناريو كانت من قبل امرأة، هي ماري مكول الابنة Mary McCall Jr. كانت النتيجة هي صورة متعاطفة لامرأة مصممة على تفادي مصير أمها إلى حد يعرضها للمصير نفسه، والفرق هو أن هاربيت تركت في بيت ليس عليه رهن. وقد بنت مكول السيناريو بشكل يجعل الشخصيات الأخرى تترك المنزل كل اثنين معاً، إلى أن تبقى هاربيت وحيدة تماماً. وأدت روزالند رسل دور هاربيت بشكل جعل المشاهد يشفق عليها بدلاً من أن يزدريها، خاصة في النهاية، حين تعلم بعد أن هجرها الجميع بوفاة أختها.

وعلى الرغم من أن النسخة الثانية، وهي فيلم هاربيت كريغ تصرفت إلى درجة كبيرة بمسرحية كيللي، لكن الموضوع الأساسي - وهو امرأة تعطي قيمة لمنزلها أكبر مما تعطيه لزوجها - بقي على حاله. في هذه النسخة كان المخرج من الذكور: فنسنت شيرمان Vincent Sherman، المتخصص في الميلودراما، وكانت نجمة الفيلم جون كروفورد، التي أبدعت في أدوار المرأة الصلبة في آرائها، وكتبت السيناريو آن فروليك Ann Froelich وجيمس غن James Gunn. وكان من الصعب تصور أن تبدي فروليك تعاطفاً مع هاربيت، وهي المعروفة جيداً بتعاطفها مع الاشتراكية، إذ أن هاربيت أسوأ جوانب الرأسمالية. وحتى لو أراد الكاتبان إعطاء صبغة إنسانية لهاربيت، كان عليهما مواجهة شخصية كروفورد، المرأة الصلبة كالفولاذ التي شقت بكفاحها طريقها إلى القمة، وهي تتوي أن تبقى فوقها. وهاربيت كما صورتها كروفورد تتدخل بخطط ابنة عمها الزوجية، وتكاد تنجح في إقناع رب عمل والتر أن زوجها أعجز من أن يتحمل مسؤولية إرساله إلى اليابان (حيث لا تستطيع مرافقته)، وترفض بيرود عرض الصداقة الذي تعرضه جارتها في السكن حتى بعد أن يتركها الجميع. وتحصل هاربيت على ما تستحقه:



الأب والابن والدراجة ذات الدور الحاسم
في فيلم فيكتوريو دي سيكا سارق الدراجة (١٩٤٧).

منزل فارغ. وبوجود سيناريو يجعل من الصعب مشاركة هاربيت في مشاعرها، ووجود نجمة مثل كروفورد تجعل تلك المشاركة مستحيلة، لم يكن من الممكن لأي مخرج، ذكر أم أنثى، أن يكسب المتفرجين إلى صف هاربيت. وحتى لو أمكن إقناع أرزغر - التي تركت السينما عام ١٩٤٣ - بأن تخرج هاربيت كريغ، لما أمكنها بأي حال أن تتجزأ ما أنجزته في زوجة كريغ، حيث تمتعت بميزة سيناريو مكول وتمثيل رسل الحاذق.

ولا يمكن للمرء أن يستنتج أكثر من أن السيناريو والمادة والممثلين وبصورة خاصة رؤية المخرج للمادة تحدد جميعها كيفية تصوير الجنسين على الشاشة.

النقد العقائدي

هذا النوع من النقد ليس بسيطاً، إذ أنه يفسر الفيلم على أنه انعكاس لعقيدة صانعه. إذا كنت تعرف أن المخرج الإيطالي غيلو بونتكورفو Gillo Pontecorvo

شيوعي ملتزم، فربما تريد أن تتناول فيلمه الطريق الأزرق العريض (١٩٥٧)، على أساس نظرته إلى الرأسمالية كقوة تحرم الإنسان من إنسانيته. وفي حين أن تطرف بونتكورفو واضح جداً في الفيلم، فهو ليس سوى أحد جوانب منه. والشيء نفسه صحيح عن ماركسية سيزار زافاتيني Cesare Zavattini، الذي كتب القصة الأصلية التي أصبحت أساس فيلم فيتوريو دي سیکا سارق الدراجة، وهو فيلم صوّر التأثير المدمر لسرقة دراجة على زوج وأب. ونحن نستطيع أن نفهم بوضوح أزمة الأب، باعتبار أن عمله يعتمد على الدراجة. لكن يُتوقع منا أيضاً أن نفهم اللص، الذي وصل إلى ضلقة شديدة إلى حد أنه سرق من شخص لا يفضل عنه في وضعه إلا قليلاً.

المنتج الهوليوودي ليس بهذا التطرف، ومع ذلك من الصحيح أن أفلاماً كثيرة من أفلام هوليوود لها نص تحتي سياسي بل وفلسفة سياسية أيضاً. ومن الواضح أن الأفلام التي تمجدّ بناء الإمبراطوريات (بيتسبرغ، ١٩٤٢؛ حب أمريكي، ١٩٤٤)، والأمريكيين الذين يصنعون أنفسهم بأنفسهم (شرقي عدن؛ لوسي غالانت *Lucy Gallant*، ١٩٥٥؛ العلاق)، والأفراد الجلفين (رأس النافورة، ١٩٤٩) مؤيدة للرأسمالية. وفيلم ليو مكاري Leo McCary ابني جون (١٩٥٢) مناهض للشيوعية على نحو مكشوف، ويعكس كراهية المخرج للشيوعية باعتبارها قوة غادرة تغري المفكرين الأمريكيين من أمثال شخصية العنوان.

هناك صعوبة أكبر في تصنيف بعض الأفلام الأخرى. فمن المؤكد أن فيلم بيلي وايلدر الثنفة ليس مناهضاً للرأسمالية، مع أنه يتناول الطريقة التي يستغل بها كبار المسؤولين التنفيذيين من هم تحت سلطتهم.

وفيلم جوزيف مانكيويتز لا مخرج (١٩٥٠) - أحد أول الأفلام التي تعالج صراحة التمييز العرقي في أمريكا - هو عمل مخرج ليبرالي لكنه ليس يسارياً. وفيلم سبيلبرغ قائمة سننذر مناهض للقائمية لكنه ليس يسارياً. وملحمة وارن بيتي الحمر، التي يستغرق عرضها ثلاث ساعات والتي تدور حول الشيوعي الأمريكي جون ريد John Reed وتشكل الثورة الروسية خلفية لأحداثها، تعطي صورة متعاطفة مع الراديكالية الأمريكية، لكن نظرتها لمنهج

الشيوعية الروسي قائمة. ومع أنك لا تستطيع تجاهل الموقف العقائدي في فيلم ما، من الخطأ أن تبني مناقشتك له بأكملها على هذا الموقف. وإذا وجدت نفسك تمضي وقتاً أطول في تناول العقيدة من تناولك للبنية، فإما أن يكون الفيلم عملاً سياسياً - وإذا كان كذلك فهو مجرد دعاية - أو أن الموقف العقائدي لصانع الفيلم استأثر باهتمامك إلى حد جعلك تتجاهل شكله الروائي.

تحليل الفيلم على أساس سياسته أو سياسة صانعه لا يعدو أن يكون أحد أنواع النقد العقائدي. وفي الطبعة نفسها من كتاب نظرية الأفلام ونقدها التي ظهرت فيها مقالة لورا ملفي، توجد مقالة «العقيدة والجنس الفيلمي والمبدع» لروبن وود Robin Wood. وتبين هذه المقالة مدى التعقيد الذي يمكن أن يبلغه هذا النوع من النقد. ففيلم كإبراهيم حياة رائعة وفيلم هتشكوك ظل من الشك هما اثنان من الأفلام التي تحوز على أكبر قدر من الاحترام في السينما الأمريكية. وسطحياً يبدو أنه يمكن أن يكونا أي شيء غير الفيلم العقائدي. فيبدو أن فيلم إبراهيم حياة راحة يدور حول بلدة أمريكية تمثل النموذج الأصلي، وهي بنفورد فولز Bedford Falls. ومع ذلك، فهناك ثلاثة أحياء بصورها الفيلم: بيلى بارك Bailey Park المسمى باسم مؤسس شركة البناء والقروض، الذي يحصل فيه المحتاجون على المساعدة، لأن عائلة بيلى تؤمن بمساعدة الناس بعضهم بعضاً؛ وعلى مقربة منه يقع حي بوترسفيل Pottersville، موطن بوتر الشبيه بالنعول الذي يريد أن يخضع بنفورد فولز بأكملها لسيطرته، وهو ما كان يمكن له أن يحققه لولا وجود شركة للبناء والقروض؛ والحي الثالث هو بنفورد فولز كما كان يمكن لها أن تكون لو أن بوتر حقق ما يريد، وهذا ما يتعلمه جورج بيلى (جيمس ستيوارت) حين يحاول الانتحار وينقذه ملاك (هنري ترافرز Henry Travers)، الذي يطلع عن الحال الذي ستكون البداية عليه لو أنه (أي جورج) لم يولد. كانت بنفورد فولز ستتخذ مظهر مسرح أحداث فيلم أسود، حيث الإضاءة القاسية ستفصح الجانب الشرير من كل شخص، وهو كل ما يبقى في غياب البر والمحبة. هذه هي بنفورد فولز التي كان بوتر سيخلقها، والتي ستكون شاهداً على انعدام إنسانيته. إن فيلم إبراهيم حياة رائعة ليس بطاقة حب (فالنتاين) موجهة إلى أمريكا، بالرغم من تكرار عرضه في التلفزيون في فترة عيد الميلاد. بل هو يقترح أن هناك أمريكا يجب أن نصبو إليها، والتي

تمثل بدفور فولز مصغراً لها، مقابل أمريكا التي ستكون النتيجة لو أن أمثال بوترز في البلاد أعادوا تشكيلها في صورتهم.

يذكرنا وود أيضاً بوجود ثلاثة عوالم متميزة أحدها عن الآخر في فيلم ظل من الثلج، مع أن الفيلم هو دراسة في الازدواجية (البدائل) التي هي من مواضيع هتشكوك المفضلة. البديلان الرئيسيان (وهما دائماً الحضور في الفيلم) هما خال وابنة أخته، يشتركان في الاسم نفسه: تشارلي. الخال تشارلي (جوزيف كوتن) هو سفاح يرتكب سلسلة من جرائم القتل ويتصيد الأرامل الثريات، وتشارلي الصغيرة (تيريزا رايت) هي التي تكتشف ماضيه الإجرامي. في بداية الفيلم، يكون الخال تشارلي مختبئاً في نزلٍ وضع في حي من أحياء فيلادلفيا الفقيرة. وثلاً يكون موضعاً للثك، يقوم بزيارة لأخته التي لا تذك في أمره والقاطنة في سانتا روزا بولاية كاليفورنيا. تبدو سانتا روزا، مثل بدفورد فولز، بذرة ريفية رعوية، لكنها مثل الخال تشارلي، لها جانبها المظلم أيضاً، الذي يظهر في مقطع تيل تو (حتى الثانية) Til Two. فحين يدرك الخال تشارلي أن ابنة أخيه قد اكتشفت هويته وأنه «قاتل الأرامل المرحات»، يغويها بالذهاب معه إلى حانة تيل تو، التي تأتي بصورة مباشرة من الفيلم الأسود، خافثة الإضاءة ومغرية على نحو رخيص. تتهادى نادلة إلى المشهد، وهي إحدى زميلات تشارلي الصغيرة في المدرسة سابقاً، وتشعر النادلة بصدمة لرؤيتها في هذه الحانة. هل يريد هتشكوك أن يوحي أن تيل تو كان سيصبح الشيء الطبيعي في سانتا روزا لو بقي الخال تشارلي في الصورة، يصيب المجتمع بعدوى نزعته العدمية؟ هل يمثل الخال تشارلي، الذي يعتقد أن «الحياة جحيم» النازيين الذين كانوا يحولون العالم إلى جحيم في عام ١٩٤٣، الذي شهد توزيع فيلم ظل من الثلج، والذين لو انتصروا نقلصوا العالم إلى كابوس من الأفلام السوداء؟ مع أن هتشكوك لم يكن صانع أفلام سياسياً، فقد كان يؤمن دائماً أن لا شيء هو في حقيقته كما يبدو في الظاهر، بما في ذلك الأشخاص والدول. وأمريكا هي أشياء كثيرة، هي شبيهة بمنزل هنري جيكل في رواية ستيفنسون الدكتور جيكل والسيد هايد، الذي له باب خلفي يؤدي إلى عالم مختلف تماماً.

من السهل تناول الفيلم من خلال موقف صانعه السياسي. والأكثر صعوبة هو العثور على التوتر العقائدي الذي يوجّه الفيلم وحلّه ومنحه تركيباً معقداً يتحدى التسميات السياسية.

نظرية التلقي

كيف «يتلقى» المشاهدون الفيلم بمعنى الاستجابة له؟ هذا هو السؤال الذي حاول الإجابة عليه ممارسو نظرية التلقي، من أمثال جانيت ستيفر Janet Staiger وتيموثي كوريجان Timothy Corrigan ومiriam Hansen. وحسب ما جاء في كتاب جانيت ستيفر المشاهدون الضالّون: ممارسة تلقي الفيلم، التلقي مسألة معقدة، باعتبار أن طريقة استجابة شخص ما لأحد الأفلام أو تفسيره له تعتمد على عدد من العناصر، منها:

١- نوع الفيلم: أساسه الحركة، أساسه الحكمة، منتج من منتجات هوليوود، فيلم عالمي مع ترجمة كتابية، حكاية ذات بداية ووسط ونهاية ولها خاتمة، حكاية ذات نهاية سائبة تترك لدى المشاهد أسئلة حول ما تؤول إليه الحكمة أو حول مصير الشخصيات.

٢- طريقة العرض: دار سينما، فصل دراسي، شريط، قرص فيديو رقمي، محطة تلفزيونية تابعة لإحدى الشبكات، محطة تلفزيونية بالاشتراك.

٣- طبيعة المشاهد: ذو معرفة ومتعاون، لا ينتقد ولا يهتم، منتبه وهادئ، مشاكس وثرثار.

٤- تركيبة جمهور المشاهدين: متجانسون عرقياً / من أعراق مختلفة - على سبيل المثال جمهور أغلبه من السود مع قلة من البيض يحضر فيلماً عن حياة الأمريكيين الأفارقة؛ جمهور أغلبه من البيض مع قلة من السود يحضر فيلماً لا يظهر فيه أي شخص من الأمريكيين الأفارقة على الإطلاق؛ باختصار أن يكون المرء عضواً في أقلية من بين مشاهدي فيلم موجّه إلى الأكثرية، أو العكس.

٥- مستوى الدماهي: المدى الذي لا يستطيع المشاهدون ضمنه التمييز بين المشاهدين وعلاقتهم بعضهم مع بعض ومع الحكمة فحسب، ولكن أيضاً مدى استطاعتهم أن يروا أنفسهم وأشخاصاً آخرين في الشخصيات.

٦- المنظور العقائدي: أحد أنصار حقوق المرأة في فيلم توجيهه ذكوري وفيه تكليل من شأن النساء أو معاملتهن كأذهن لا يصلحن إلا للجنس؛ اشتراكي يشاهد فيلماً يمجد الرأسمالية أو رأسمالي في فيلم يتعاطف مع القضايا اليسارية؛ جمهور متجانس سياسياً في فيلم ينسجم انسجاماً كاملاً مع معتقداتهم.

٧- الاعتبارات الجمالية: جماهير من المشاهدين الذين لديهم إحساس بترتيب المشهد ويقدرّون الاستخدام الفني للإضاءة والألوان وقادرون على رؤية كيف تعمل هذه العناصر في الفيلم، حتى لو كانت الحكاية ضبابية ومشوشة؛ جماهير من المشاهدين المطلعين على أعمال مخرج معين ويشاهدون آثاراً أسلوبية أو تكراراً في المواضيع في أحدث أفلامه؛ مرتادو السينما الذين يعتبرون الأسلوب الفني للفيلم أكثر أهمية من الحكمة.

٨- استراتيجيات التسويق: الإعلانات في الصحف والدعايات الإذاعية والتلفزيونية والمشاهد المأخوذة من الفيلم التي يمكن أن تؤثر على استجابة المشاهدين استجابة إيجابية إذا وجد ترابط بين الاستراتيجية ونوع الفيلم الذي شجّع الجمهور على توقعه، أو في الحالة السلبية، إذا كانت العلاقة غائبة ويشعر الجمهور أنه تعرّض للغش. وعلى الرغم من أن الفنان كان مثلاً ممتازاً على صنع الأفلام التجارية، فقد استفاد من إعلان مثير لا يحتوي إلا على نص شديد الإيجاز: عبارة «الفيلم المرعب من الرواية رقم ١ على قائمة الأكثر مبيعاً» سبقت العنوان الفنان، الذي تلتته جملة: «كانت هي الأولى». بعدها تأتي الصورة: «هي» سباحة، قد تكون عارية، تكمن تحتها سكة قرش ذات أسنان مثلمة، وعيناها الشبيهتان بالخرز مرفوعتان وكأنهما تنظران إلى السباحة. الإعلان يعد بالجنس (القليل منه) والرعب (الكثير) ضمن صيغة فيلم تصنيفه PG. وتوحي إيرادات شبكات التذاكر أنه لم يخب أمل الكثيرين من

المشاهدين. وإذا كان فيلم أنا ونفسي وأيرين، الذي هو أحد مساهمات صيف عام ٢٠٠٠ للملهاة الصادمة حقق أرباحاً أقل من هناك نسيء عن ماري، قد يكون السبب هو صورة جيم كاري Jim Carey المغنّلة على نحو ذكي في الإعلان، التي وعدت بفيلم آخر من نوع إيس فنورا: حين ندعوك الطبيعة (١٩٩٥) أو ربما فيلم مثيل لفيلم اسعراض نرومان تصنيفه R.



الإعلان الشهير لفيلم ستيفن سبيلبرغ الفكّان (١٩٧٥) الذي وعد - ووفى بالوعد - شيئاً من الجنس والكثير من مشاعر الخوف.

مع ازدياد تنوع جمهور السينما، فالاحتمال ضعيف بأن توجد في المستقبل نظرية شاملة حول تلقّي الأفلام، بل مزيد من الدراسات، من خلال كلا علم الاجتماع وعلم النفس، حول استجابة المُشاهد. وكما لاحظت جانيت ستيفر بذكاء بالغ، هناك بالإضافة إلى المُشاهد المُطنّع والمتعاون «المُشاهد الضال»، الذي يقوم بما هو غير متوقع ولا تؤثر فيه التسلسلات الهرمية أو

المعايير التي يضعها الأكاديميون (والذي قد يعتقد فعلاً أن العمل الهزلي كفيلم أفضل من مناهة غرفة الجلوس. وبدلاً من أن يتماهى المشاهد الضال مع البطل يقوم بإعادة توزيع، أو ربما إعادة تصوير، الفيلم في مخيلته، جاعلاً من الشرير الشخصية الرئيسية الحقيقية. ومن المحتمل أن مُشاهداً من هذا النوع يخوض تجربة الفيلم على مستوى أعمق بكثير من النخبة المتقفة.

المراجعون

مراجع الأفلام ليس بالضرورة ناقدًا سينمائيًا، ولا يمكن اعتبار سوى قلة من المراجعين نقاداً إذا كنا نعني أن الناقد هو الشخص الذي يمثل أكثر المداخل حدة في البصيرة. وإذا طبقنا معايير ألكساندر بوب Alexander Pope على المراجعين المعاصرين، لن يكون أكثر من قلة منهم نقاداً أكفاء. فقد توقع بوب من الناقد أن يعرف كل شيء عن العمل الذي يقوم بتقييمه:

أنت الذي تود أن يسير حكمك في المسار الصحيح،
عليك أن تعرف جيداً الشخصية الصحيحة لكل كاتب قديم:
حكايته وموضوعه ونطاقه في كل صفحة،
دينه وبلده والصفة المميزة لعصره، وبدون
هذه الأمور كلها حاضرة في الوقت نفسه أمام عينيك،
يمكن لك إثارة اعتراضات لا قيمة لها، لكنك لن تتقد أبداً.

- مقالة عن لنقد (١: ١١٨ - ١٢٣)

يكتب مراجعو الأفلام للصحف والمجلات أو يقدمون مراجعاتهم في التلفزيون والإذاعة. مراجعة الأفلام إذن هي فرع من الصحافة المنشورة والمبتوثة. والأفلام هي شكل من الأخبار، لذلك يجب تغطيتها. السؤال هو: من يقوم بذلك؟ في الحالة المثالية شخص لديه معرفة بالأفلام. ولكن كثيراً ما يحدث أن يكون مراجع الأفلام في صحيفة محلية هو مراسل كُف عسوائياً بالعمود السينمائي. ومن جهة أخرى، يمكن أن يكون لدى صحيفة كبرى عدة

مراجعين يعرفون الأفلام ولديهم رؤية كاملة تنعكس في مراجعاتهم. ويمكنهم ربط الفيلم الذي يقومون بمراجعته مع أفلام أخرى من نوعه، ومع أعمال المخرج أو النجوم السابقة، ومع سيناريوهات الكاتب السابقة. ومراجعاتهم ليست بطاقات حب (فانتازين) مرصعة بالصيغ التفضيلية، بل يقدمون حكماً مدروساً وموزوناً على الفيلم، بحيث أنهم إذا استعملوا كلمات مثل «أعظم» أو «أحسن»، فنحن نعرف أنهم لا يبالغون.

والنقاد التلفزيونيون فصيحة خاصة، فبدافع أنهم محددين أحياناً بدقة واحدة من الزمن على الهواء، يضطرون للتذكي لمنع المشاهد من تغيير القناة. وهكذا إذا بنى المرء معرفته بالأفلام على النقد السينمائي الذي يتلقاه من التلفزيون، فإنه يقصر النقد على جمل مفردة وعبارات متذككية. وإذا نظرت إلى إعلانات الأفلام في الصحف، فستجد عبارات مديح ممن يُدعون نقاداً في مجلات تهتم بوسائل الترفيه وفي الصحف الأهل مكانة أو على شبكات تلفزيون الاشتراك، التي تؤدي وظيفة الترويج للترفيه الشعبي. لذلك يمكن للنقاد المحترمين أن يقسوا في نقدهم لفيلم ما، لكن سيتمكن الموزعون من العثور على كلمات وعبارات تبدو إيجابية: («بلا عيب»، «مفعم بالطاقة»، «مضحك جداً»، «مبهج»، «استحسان كامل») للاستعمل في إعلان يملأ صفحة كاملة.

أفضل نقاد الأفلام - مدل ستانلي كوفمان Stanley Kauffman وديفيد دنبي David Denby وأنتوني لين Anthony Lane - يكتبون للمجلات. وهم في الأساس كتاب مقالات يكتبون كتابات تأملية، ولا تنشر مراجعاتهم أبداً في اليوم الذي يبدأ فيه عرض الفيلم. وعلى أي شخص يحتاج إلى إرشاد حول فيلم نهاية الأسبوع أن يعتمد على نقاد الصحف أو التلفزيون. ويمكن أن تظهر مراجعة المجلة بعد عدة أسابيع من افتتاح الفيلم. ويقرأ المرء نقد ديفيد دنبي في مجلة النيويوركر ليس ليقرر أي فيلم سيشاهد، بل ليتابع عملاً عقلياً: ناقد يحاول أن يعالج ما خبره ويأمل أن يشاركه فيه القراء الذين يكون بعضهم قد شاهدوا الفيلم ويريدون مقارنة رد فعلهم برد فعله.

تعود مراجعة الأفلام في أمريكا إلى بداية القرن العشرين، حين كان القراء يتعطشون للمراجعات إلى حد أنهم كانوا يقبلون ملخصات الحبكة والكتابات الساذجة عن عجائب الأشرطة الفيلمية. وبحلول عام ١٩٠٤، كانت صحيفة فيلادلفيا إنكويرر *Philadelphia Inquirer* تراجع الأفلام، وكانت مراجعتها لفيلم سرقة القطار الكبرى سطحية («يوجد مقدار كبير من إطلاق الرصاص»)، لكنها كانت بداية على الأقل. وبحلول عام ١٩٠٦ كانت أولى مجلات السينما قد تأسست. وعام ١٩٠٩، نشرت صحيفة نيويورك نايمز أول مراجعة سينمائية لها، وكانت تلك المراجعة غير جادة وموضوعها فيلم د. و. غريفيث بيبا يمر، ومنذ ذلك الحين أصبحت مراجعة الأفلام مادة منتظمة في تلك الصحيفة. وبسبب عدم وجود مواصفات محددة لمراجعة الأفلام، كان بإمكان أي شخص أن يكتب عنها، وكثيراً ما كان ذلك يحدث فعلاً. وقد كتب فرانك وودز Frank Woods الذي يعمل في مجال الإعلان في صحيفة مرآة نيويورك الدرامية *New York Drammatic Mirror*، عموداً سينمائياً في ذلك الصحيفة تحت الاسم المستعار «المُشاهد» من ١٩٠٨ إلى ١٩١٢، ثم انطلق ليصبح من كبار كتاب السيناريو.

كان أول كاتب يحقق شهرة على مستوى البلاد لمراجعته للأفلام هو جيمس أغي James Agee، الذي كان يراجع الأفلام بين عامي ١٩٤١ و١٩٤٨ لكننا مجلتي نايمز والأمة (ذ نيشن *The Nation*). وبالإضافة إلى كونه ناقدًا، كان أغي كاتب رواية وشاعراً وكاتب سيناريوهات، لذلك كانت مراجعاته تتصف بلهجة أدبية لا توجد عادة في الأعمدة السينمائية. أحياناً كان أغي قاسياً، لكنه بصورة عامة كان أميناً ويعتبر نفسه هاوياً يتحدث مع قرائه.

ووفاء أغي في سن الخامسة والأربعين حرّمته من تطوير نظرية عن الفيلم تطويراً كاملاً، لكنه أوضح بالخطوط العريضة، وليس بالتفصيل، كيف يجب أن يكون الناقد. ويتضح من مراجعته لفيلم مايكل كرتيز مهمة إلى موسكو - الذي صنّع حين كنت روسيا حليفة لأمريكا - أنه شعر بأهمية الفيلم، ليس كفن بل كدعاية مؤيدة للСовет. ومع أن فيلم مهمة إلى موسكو

برر محاكمات ستالين التطهيرية، فإن تبريرات الفيلم لم تؤثر بأعني، الذي كتب بدلاً من ذلك:

لست مؤهلاً للحديث عن المحاكمات. وقد أكون مؤهلاً للحديث عن التزييفات السطحية، ولكنني غير قادر على إبداء رأي منطقي حول المسألة الحاسمة، وهي ما إذا كان تروتسكي والقرنسكيون لهم علاقة بألمانيا واليابان بغرض إسقاط الحكومة وتجزئة البلاد أم لا. وأنا لا أصدق ذلك ولا أكذبه. (١)

يتخيل المرء أن أعني سيكون من نوع النقاد الذين يمكنهم تناول الفيلم وفق شروطه الخاصة، مهما كانت تلك الشروط سياسية. والتهمة التي يوجهها إلى فيلم مهمة إلى موسكو بأنه يسعى لإرضاء المشاهدين هي أشد إدانة من خمس فقرات من القذح. لم يكن أعني من نوع النقاد الذين يسعون لإرضاء التحيزات، بل كان شخصاً يؤمن أن القراء يتمتعون بالفترة الصحيحة ولا يحتاجون إلا للإرشاد المناسب لاستخراجها منهم.

والسؤال عما إذا كان أعني سيتبع المدرسة الإبداعية ليس سهلاً. فقد كان بالتأكيد مدركاً لدور المخرج، كما هو واضح من مراجعته لفيلم برستون سترجيس حيوا البطل الفاتح (١٩٤٤). كانت أم سترجيس من الأحرار ومنحت ابنها حياة ساحرة: مدارس خاصة واطلاع مبكر على الأوبرا والمسرح والباليه. وكان أبوه الذي رباه مليونيراً عملياً من شيكاغو. ورأى أعني أن سترجيس رجل ممزق بين حب أمه للفنون وحب أبيه بالتنشئة لكسب النقود. وكان سترجيس يتأرجح دائماً بين الفن والترفيه الشعبي، ويميل نحو الثاني أكثر من ميله للأول. وقد أدرك أعني أنه يقوم بشيء غير عادي حين يستدعي حياة المخرج كخلفية للفيلم، وبذلك يعطي لمحة عن ما كان سيكون عليه لو أنه أصبح ناقداً.

(١) جيمس أعني، كتابات أعني عن مراجعة الأفلام وتعليقات من جيمس أعني.

James Agee, *Agee on Film Reviews and Comments by James Agee* (New York: Grosset & Dunlap, 1969), 39.

كما أن أعني لم يخف من التعبير عن إعجابه بأفلام الدرجة الثانية. ولا بد أنه كان يعرف أن أفلام المنتج فال لوتون ستصبح أعمالاً كلاسيكية في المستقبل، فقد امتدح لعدة الأشخاص الهررة والشباب يجمع، الذي هو أيضاً من إنتاج لوتون، وصنّفهما أفضل «الأفلام الروائية» لعام ١٩٤٤. كذلك كتب نقداً إيجابياً لفيلم روبرت سيودماك السيدة الشبح (١٩٤٤)، الذي يعتبر الآن نموذجاً للفيلم الأسود.

ومن المراجعين المهمين أيضاً بوسلي كراوثر Bosley Crowther^(١). فمن بين جميع المراجعين في الصحف في حقبة كان هو الأثقل وزناً لأنه كان يكتب من ١٩٤٠ إلى ١٩٦٧ لصحيفة نيويورك تايمز. وبما أن مراجعات كراوثر كانت في أعلى الصحف مكانة في أمريكا، فإنه لم يضع وقته فيما اعتبره «خرقة». وفي حين أن أعني رأى في أفلام فال لوتون أكثر من خوف محسوب، لم ير كراوثر فيها أي شيء. وقد شعر أن الأشخاص الهررة «متكلف ومكتشف»، ومع أنه وجد أن لعدة الأشخاص الهررة يتمتع بالحساسية، فهو لم يصل إلى قائمته بأحسن عشرة أفلام.

كان كراوثر يخاطب في كتاباته الشخص الشاذ عن المجموع والمعرف باسم قارئ نيويورك تايمز، وهو إنسان متفك لكنه ليس متحدثاً، محافظ لكنه لا يحرق الكتب، ليبرالي بدون أن يؤيد كل قضية ويعتبرها محقة، مؤمن بالقيم الإنسانية دون أن يكون مفرط العاطفة داعم العينين. وكان كراوثر نفسه يتمتع بهذه الصفات. وحين أدان فيلق الحشمة الوطني فيلم روبرتو روسيليني المعجزة (١٩٤٨) معتبراً إياه إهانة للولادة من العذراء، مدحه كراوثر ووصفه بأنه عمل فني. لكن في العقد السابع من القرن العشرين بدأ نفوذه يذوي. كانت الأفلام تتغير، وكذلك جماهير

(١) للاطلاع على مسيرة كراوثر المهنية ارجع إلى فراك بيفر، بوسلي كراوثر: ناقد الأقدام الاجتماعي.

Frank E. Beaver, *Bosley Crowther: Social Critic of the Film* (New York: Arno Press, 1974).

المشاهدين. وأحد آخر المراجعات التي كتبها كراوثر قبل تقاعده كانت عن بوني وكلايد. لم ترد في المراجعة إشارة إلى الأحكام العاقلة التي كان قادراً على إطلاقها. وفي إخفاقه في رؤية الفيلم كتعليق على فترة الكساد الكبير، وصمه بأنه رخيص وثافه ويشوّهه العنف.

عرّف دوايت مكدونالد Dwight McDonald، الذي كرّس أكثر من أربعين عاماً لمراجعة الأفلام، مفهوم الناقد السينمائي: يحكم الناقد على جودة الفيلم، ويبرهن على نوعيته ويقارنه بغيره من الأفلام ليعطيه مكانه المناسب ضمن تاريخ الأفلام^(١).

من الطبيعي ألا يستطيع جميع النقاد تحقيق معايير مكدونالد. لكن بولين كيل استطاعت ذلك.

جمعت بولين كيل أفضل نقدها في كتاب بصورة دائمة: ٣٠ عاماً من الأفلام. ولأنها تنمأهي مع مشاهد الأفلام، أرغمت في بعض الأحيان على تبني موقف المتساوي مع ذلك المشاهد، بل والمناهض للمثقفين. وكانت دائماً تتحسّر على طريقة تدريس الفيلم في الجامعات، زاعمة أن المدخل المبالغ في أكاديميته سيقتل الأفلام (التي كانت تفضل تسميتها movies، التي هي اختصار لعبارة الصور المتحركة، لأن الأمريكيين لا يستخدمون أبداً كلمة film بل movie حين يتحدثون عن الذهاب إلى السينما). كانت تحقّر الادعاء وتدافع عن الأفلام الأمريكية، لكنها لم تكن مغالية في أمريكيتها، بل ببساطة شعرت أن تلك الأفلام تقترب مما يجب على الأفلام أن تفعله أكثر من الأفلام الأوروبية. ومع أنها نظرت بازدراء إلى المدرسة الإبداعية، فقد كان لها مخرجون مفضلون، منهم روبرت أولتمان وسام بكنباه. صحيح أن كيل كانت تكتب لمجلة النيويورك، لكن لا يوجد أي إطناب في أسلوبها، بل توجد حدة نكاء يمكن أن تفسر علاقتها الطويلة مع تلك المجلة.

(١) دوايت مكدونالد، دوايت مكدونالد يتحدث عن الأفلام.

Dwight Macdonald, *Dwight Macdonald on Movies* (Englewood Cliffs, N. J.:

Prentice-Hall, 1969), 471.

كانت كيل دائماً تتخذ وضعية «واحد من الناس»، من خلال مخاطبة القارئ مباشرة بضمير المخاطب (أنت). وكان ديفيد دنبي، الذي أقر دائماً بتأثير كيل، يتحدث إلى القارئ مباشرة. وفي نهاية مراجعته في مجلة النيويوركر لفيلم أنتوني منغيلا Anthony Minghella الجبل البارد (٢٠٠٣) كتب: «إما أن تغلق [الفيلم] أو تمضي معه إلى نهاية الطريق وتخرج وأنت تشعر بأنك مهزوز وفي الوقت نفسه سعيد سعادة جامحة».

وعلى الرغم من ذكاء كيل الشديد، كان من المحتمل أن تخطئ، فلا يوجد ناقد معصوم. وعلينا أن نتذكر أن تولستوي رفض اعتبار شكسبير كاتباً كلاسيكياً، وأن ت. س. إيوت أبدى تعليقاً مبالغاً فيها حين ادعى أن ملحمة فرجيل الإنيادة هي العمل الكلاسيكي الحقيقي الوحيد في الأدب الغربي. كذلك كان يمكن لكي أن تبالغ حين تشعر شعوراً قوياً تجاه أحد الأفلام، ففي إحدى المرات قارنت الليلة التي اختتم فيها فيلم آخر ناتغو في باريس مهرجان نيويورك السينمائي لعام ١٩٧٢ بليلة افتتاح باليه إيغور سترافنسكي Igor Stravensky طقس الربيع، وأطلقت على كل من التاريخين لقب علامة فارقة تاريخية. ولأنها استنكرت المدرسة الإبداعية، فقد جهمت لتكذيب أن أورسون ويلز هو مبدع المواطن كين في مقالتها «رفع كين»، التي نشرت أول مرة في النيويوركر وبعد ذلك كمقدمة في كتاب المواطن كين. وأظهر النقد اللاحق، وعلى نحو خاص ما كتبه روبرت كارينغر Robert Carringer، أن كيل لم تكن محقة تماماً في إعطاء الفضل كله في السيناريو إلى هيرمان مانكيويتز Herman J. Mankiewicz. من المؤكد أن كيل كانت لها نقاطها العمياء، فهي إما أخفقت أو رفضت أن ترى كيف فرض ويلز شخصيته على فيلم المواطن كين بالاستفادة من خبرته المسرحية والإذاعية (وخاصة الحوار المتداخل والجسور الموسيقية) لمزج أفضل ما في الوسيلتين في الفيلم.

ويذكر لكي أن لها على الأقل قسفتها في الأفلام، فهي في رأيها شكل فني موجه للشعب. ومشاهدو الأفلام يكرهون الزيف، ويفضون الأفلام العادية على السينما الفنية، ويريدون إبقاء التظير في حده الأدنى، ولا يتحملون رؤية قيمهم تصبح موضع هزاء. وهكذا كان رد فعل كيل سلبياً تجاه فيلم

برتقالة ميكانيكية، لأنه طرح فكرة أن قدرة الإنسان على الشر لا تتضب. ولم يكن يمكن لكيل أن تقبل ذلك وهي التي تؤمن بالناس (أو على الأقل بمرتابي الأفلام). بناء عليه، اتهمت مخرج الفيلم ستانلي كوبريك بأنه «يتملق المجرمين بين المشاهدين»^(١).

كتبت بولين كيل في الحقيقة مقالات مراجعة. وطريقتها هي إعادة بناء الفيلم، مدخلة انطباعاتها الخاصة ومقارنات مع أفلام أخرى، وفي حالات متكررة مقارنات مع أشكال أخرى من الفن. ويدعي الذين لا يحبون كيل أنها بإعادة بناء الفيلم تخلق نقيضاً له لا يشبه الأصل إلا قليلاً. وإذا قامت كيل بهذا فعلاً، ولم يكن ذلك كثير الحدوث، فإن القراء اطلعوا على الأقل على صورة شعاعية لأفكارها مكنتهم من أن يخبروا ما كان يدور في ذهنها حين شاهدت الفيلم وفيما بعد حين كانت تكتب عنه. من المحتمل ألا نستطيع رؤية كل فيلم نقرأ عنه. وما يستطيع المراجعون بصفتهم نقاداً أن يفعلوه هو الإيحاء بالكيفية التي يحتمل أن يكون رد فعلنا عليها أثناء الفيلم وأثناء التفكير به. وقد وفرت بولين كيل هذه الخبرة البديلة بصورة أفضل من كثير من زملائها.

النقد العملي: تفسير المواطن كين

إذا كان الأدب القصصي منزلاً له نوافذ كثيرة، كما قال هنري جيمس، فالنقد إذن منزل له أبواب كثيرة، لكل مفتاحه الخاص به. ولا توجد مدرسة من النقد الأدبي تمتلك احتكاراً للتفسير، وكل منها يقدم طريقته الخاصة في الوصول إلى العمل. يركز «النقد الجديد» على النص، ويضع النقد التاريخي النص ضمن زمانه، ويضعه النقد المتمحور حول سيرة المؤلف ضمن سياق حياة ذلك المؤلف، أما النقد الماركسي فيضعه ضمن إطار الصراع الطبقي، ويضعه النقد التحليلي النفسي ضمن نشاط اللاوعي، والنقد الأسطوري ضمن الأحلام العامة للجنس البشري.

(١) بولين كيل، التعمق أكثر في الأفلام.

يتضح أن النقد هو فن تطبيقي من خلال الطرق المتنوعة التي يمكن للمؤرخ السينمائي وتابع المدرسة الإبداعية والناقد الأسطوري والمؤرخ الاجتماعي أن يفسروا بها فيلم المواطن كين.

المؤرخ السينمائي

تاريخ فيلم المواطن كين مليء بعدد كبير من التفاصيل غير الحقيقية ونصف الحقيقة إلى درجة أن الكشف عن الحقيقة المتعلقة بالفيلم يعادل في تعقيده محاولة الصحفي تومبسون حل أحجية «برعم وردة». من التفاصيل غير الحقيقية الافتراض الرائج أن استوديو آر كيه أو كان في حالة من عدم الاستقرار المالي جعلت رئيسه جورج شيفر George J. Schaffer يتوود إلى أورسون ويلز الذي كان الصبي المعجزة في المسرح والإذاعة لاستقدامه إلى هوليوود على أمل أن يحقق المعجزات للاستوديو. في «تاريخ شركة أفلام آر كيه أو راديو المتحدة: ١٩٢٨ - ١٩٤٢»، بين ريتشارد جويل Richard B. Jewell أنه في عام ١٩٤٠، السنة التي وقع فيها الاستوديو العقد مع ويلز، كانت أحواله المالية جيدة^(١). إضافة إلى ذلك، كان للاستوديو تراث بالتعاقد مع شخصيات مسرحية مثل كاثرين هيبورن وجورج غرشوين والمخرج غارسون كانين Garson Kanin، لذلك فتعاقد الاستوديو مع ويلز لم يكن مخالفاً لسياسته، وإن كان إعطاؤه حق النسخة الأخيرة مخالفاً لسياسة هوليوود بشكل عام.

ومع أنه قد لا يعرف المرء أبداً من هو صاحب الفكرة - ويلز أو هيرمان مانكيويتز - في صنع فيلم مستوحى من حياة ملك المال العامل في مجال الصحافة وليام راندولف هيرست William Randolph Hearst، إلا أن الأفلام عن صعود أصحاب مشاريع اقتصادية من كونهم نكرة إلى

(١) ريتشارد جويل، «تاريخ شركة أفلام آر كيه أو راديو المتحدة: ١٩٢٨ - ١٩٤٢».

Richard B. Jewell, "A History of RKO Radio Pictures, Incorporated, 1928-1942" (Ph. D. diss. University of Southern California Press, 1978)

الشيعة لم تكن شيئاً غير مألوف. وبما أن مانكيويتز، الذي كتب المسودتين الأوليين من المواطن كين (الذي أطلق عليه في البداية اسم أمريكي)، كان يكتب للسينما منذ عام ١٩٢٦، فمن المحتمل جداً أن يكون قد تأثر بالسيناريو الذي كتبه برستون سترجيس لفيلم القوة والمجد (١٩٣٣)، الذي تناول قصة أحد أقطاب السكة الحديدية الشبيهة بكين. وتوماس غارنر Thomas Garner (سينسر تريسبي) في القوة والمجد شخصية محيرة مثل صاحب زانادو (أي كين). وإضافة إلى ذلك، توجد نقاط التقاء بين الفيلمين: موضوع هوراشيو ألغر^(*)، ومقاطع استرجاع الماضي التي تلي موت رجل المال، وانتهاكات التسلسل الزمني، ومشاعر الإعجاب والازدراء المتطرفة التي يثيرها كلا الرجلين.

لكن مانكيويتز لم يكن مسؤولاً مسؤولية تامة عن سيناريو الفيلم الذي أصبح المواطن كين. ومقالة بولين كيل «رفع كين»، مخطئة بهذا الصدد^(١). ففي محاولة لإعادة تسليط الأضواء على مانكيويتز، الذي طغى ويلز عليه، قللت كيل من مساهمة ويلز إلى درجة التشكيك بأصالتها. وما يجد نقاد آخرون طابع ويلز عليه، تعزوه هي إلى التصوير الذي قام به غريغ تولاند Gregg Toland. وتدعونا كيل لمقارنة المواطن كين مع الحب المجنون (١٩٣٥)، وهو فيلم عن طبيب مجنون من بطولة بيتر لوري ومن تصوير تولاند، ويتميز بجوانب معينة يشترك فيها مع فيلم المواطن كين: مشاهد التصوير في أماكن مظلمة ومخيفة، والشبه الجسدي بين لوري الأصنع وويلز الأصنع في المشاهد الختامية من المواطن كين، والغرف الكهفية الشكل، بل وحتى البغاء الأبيض.

(*) Horatio Alger كاتب روائي أمريكي غزير الإنتاج من القرن التاسع عشر، كان يكتب للقراء في سن المراهقة، وكثير من رواياته عن صبي ينهض من الفقر. (المترجم)
(١) بولين كيل، «رفع كين»، كتاب المواطن كين.

Pauline Kael, "Raising Kane," *The Citizen Kane Book* (Boston: Little Brown, 1971), 1 - 84.

وقد نُسخَتِ مقالة «رفع كين» التي أثارت الجدل منذ نشرها بما بدا أنه العمل الحاسم حول الموضوع، وهو كتاب روبرت كارينجر Robert L. Carringer صنع المواطن كين. وبناء عليه نحن نعرف الآن أن «مانكيويتز... كتب المسودتين الأوليين. وكانت مساهماته الرئيسية هي إطار القصة، ومجموعة من الشخصيات، وعدد من المشاهد المفردة، وجزء جيد من الحوار.... وأضاف ويلز تألق الحكاية، وحدة الذكاء البصرية والمنطوقة، والسيولة في الأسلوب، ولمسات أصلية مذهلة مثل مونتاجات الصحف ومشهد مائدة الفطور»^(١). وعلى خلاف كيل التي مجتد مانكيويتز على حساب ويلز، كارينجر على استعداد كامل للاعتراف بأن مانكيويتز أسهم إسهاماً «ذا أهمية جوهرية»، لكن بسبب ما يعرفه عن تكوين الفيلم، فهو لا يستطيع أن يعزو الفضل في السيناريو له وحده.



مثلة الورق الزجاجية في فيلم كاتي فوبن (١٩٤٠) التي يحتمل أنها ألهمت الممثلة في المواطن كين.

كما أن كارينجر لا يستطيع القبول باستمرار أسطورة أن غرغ دولاند هو الذي قرر كيفية تصوير المواطن كين. فكارينجر يبرهن أن ويلز وتولاند

(١) روبرت كارينجر، صنع للمواطن كين.

Robert L. Carringer, *The Making of Citizen Kane* (Berkeley: University of California Press, 1985), 35.

كانا على اتفاق تام حول كيفية تصوير الفيلم، الذي أراداه ألا يشابه أيًا من أفلام هوليوود، بل أن يعرض الأساليب التي أبدع تولاند فيها (زاوية منخفضة، بؤرة عميقة، تصوير عالي التباين، وغير ذلك). والبؤرة العميقة والنقطة الطويلة زمنياً وندرة اللقطات المقربة تخدم غرض ويلز أيضاً. ويذبغي ألا ينسى المرء أبداً أن ويلز أتى إلى السينما من المسرح، ولهذا فإن البؤرة العميقة واللقطات الطويلة زمنياً ستجعلانه أقرب ما يمكن له أن يكون إلى تكرار العمل المسرحي. ولأن ممثلي المسرح يبرزون أكثر من ممثلي الأفلام، فإن كثرة اللقطات المقربة ستكشف افتقارهم إلى الخبرة السينمائية. كما يجب ألا ينسى المرء بناتاً أن الأدوار الرئيسية كانت من نصيب أعضاء في مسرح ويلز المدعو ميركوري Mercury. وأخيراً يجب أن نتذكر أيضاً أنه كان لمسرح ميركوري مسلسل إذاعي أسبوعي اسمه مسرح ميركوري على الهواء، كان ويلز هو مضيفه وكان له حضور متكرر فيه. ويتضمن فيلم المواطن كين أمثلة من إحدى أدوات المسرحية الإذاعية، وهي التداخل الاستبدالي، الذي تبدأ إحدى الشخصيات فيه جملة في مكان ما وينتهيها شخص آخر في مكان آخر.

وعلى الرغم من أن المواطن كين لا يُربط دائماً باستوديو آر كيه أو، لكنه أحد منتجات الاستوديو. وفي الواقع، أُعطي فيلم أنتجه تلفزيون الاثتراك عن صنع المواطن كين عنواناً هو آر كيه أو ٢٨١ (١٩٩٩)، وكان عنواناً مناسباً، لأن هذا كان رقم الفيلم الإنتاجي. بل إن كارينغر يوضح أن مقالة الورق الزجاجية، التي لها أهمية قصوى في الحبكة، ليست مختلفة جداً عن مثيلتها التي ظهرت في فيلم أسبق من أفلام آر كيه أو، وهو كيني فويل. في كلا الفيلمين، تحتوي المقالة على مشهد تلجي يستحضر ذكريات من زمن الطفولة. وبما أن الممثلين من صنع إدارة ممتلكات آر كيه أو، فمن المستبعد أن تكون فكرة المقالة قد خطرت لمانكوييتز أو مانكوييتز / ويلز دون اطلاع مسبق على كيني فويل.

إن معرفة تاريخ إنتاج الفيلم تمكن المرء من الحديث عن الفيلم وهو يعرف ما يقول. وبدون هذه المعرفة، يغامر بأن يعزو لأفراد الفضل في مساهمات هي في الواقع لغيرهم.



وجوه كين الثلاثة

كين الجمهوري وعلى جانيه ليلاند ناقد المسرحي (جوزيف كوتن) وبرنستاين مدير تحريره (يفريدت سلون).

ناقد المدرسة الإبداعية

مثل كثير من الأفلام الأولى، يتضمن فيلم المواطن كين المواضيع والمشاكل الرئيسية للمخرج. هنا نجد تأرجح موقف ويلز تجاه الثروة واقتنانه بالفساد، وعالم ويلز مليء بالمذوك، وهم رجال أكبر من الحياة: كين، وبانيستر Bannister من فيلم السيدة القادمة من شنغهاي، وجورج أركادين George Arkadin من فيلم السيد أركادين (١٩٥٥)، ونسخهم الأخرى في أفلام المخرج الشكسبيرية (ماكيبث، ١٩٤٨، وعطيل، ١٩٥٢، وأجراس في منتصف الليل، ١٩٦٦).

وتتخذ الثروة أشكالاً مختلفة في أفلام ويلز: كزاندو (منزل كين) في المواطن كين، وقصر عائلة أمبرسون في أفراد عائلة أمبرسون الرائعون، واليخت في السيدة القادمة من شنغهاي، والقلعة في سان نيرسو في السيد

أركاين، وبلاط هنري الرابع في أجراس في منتصف الليل. وفي المقابل تظهر صور للأقدارة: نُزّل ماري كين، والنُّزْل الذي يلجأ إليه جورج والعمة فاني Fanny في أفراد عائلة أمبرسون الرابعون، والفندق المكسيكي الرخيص القدر في لُمسة من التُّسر، وشقة ك في المحاكمة (١٩٦٣).

هناك أشياء صناعية معينة مرتبطة بويلز تصف شخصيات الأغنياء والفاشين والمنتنيين: المرايا (المواطن كين، ماكبث، المحاكمة)، والممرات (المواطن كين، السيدة القادمة من سنغهاي، عطيل)، والسلاالم (المواطن كين، أفراد عائلة أمبرسون الرابعون)، والسيارات التي يقودها سائقون (المواطن كين)، والطائرات الخاصة (السيد أركاين).

ومن مواضيع ويلز الأخرى موضوع يمكن تسميته 'حرب العوالم'. فالعالم غير العادي ينتهك حرمة العالم العادي، والتصادفي واللاعقلاني يواجهان المستقر والمنتظم. في المواطن كين، تتخلى سوزان ألكساندر Susan Alexander (دوروثي كمنغور Dorothy Comingore) عن وجود آمن ولكنه ناه لتدخل عالم كين المتوتر، الذي من الواضح أنها لا تنتمي إليه. وفي أفلام ويلز الأخرى، ينعكس العالمان بطرق مختلفة: السيارة تواجه الحصان والعربة في أفراد عائلة أمبرسون الرابعون، وتدخل النازية الفوضى في بلدة هاندة في ولاية كونتيكت في فيلم الغريب (١٩٤٦)، ويتعرض بحار أيرلندي لعالم الأغنياء الكسول ولكنه يمتهن القتل في السيدة القادمة من سنغهاي، ويُلقي بزوجين عاדיين في عالم كالكوابيس مليء بالمخدرات والعنف في لُمسة من التُّسر، ويتعرف الرجل الصغير على البيروقراطية الفاشية في المحاكمة. وحتى في السلسلة التكميلية تصادم العوالم: عالم ماكبث وعالم زوجته، وعالم ماكبث وعالم ماكذف Macduff (فيلم ماكبث)، عالم عطيل وعالم نيدمونه، وعالم عطيل وعالم إيغور (فيلم عطيل)، وعالم فولستاف وعالم هنري، وعالم فولستاف وعالم هال (فيلم أجراس في منتصف الليل).



كين الديمقراطية يلعب نور رجل الشعب.

تموت الشخصية التي تمثل الملك في أفلام وينز كما تعيش: بأسلوب راقٍ: نراعا كين مطويان فوق صدره على نحو مهيب، وتابوت عظيم مرفوع إلى الأعلى، وهنري الرابع يلقي حذفه على عرشه. وحتى الشرير في أفلام وينز يمضي بأسلوب فخم: من قمة برج (الغريب)، وفي متأهة من المرابا (السيدة القادمة من سنغهاي)، وبالقفز في الفضاء (السيد أركادين).

وبصفة المواطن كين فيلم وينز الأول، فهو يمثل بداية أسلوب وينز، الذي يستمر في إظهار نفسه بصرياً (لقطات طويلة زمنياً، انقسام إلى نور وظلام، تكرر صور المرابا والتلج) وسمعياً (الحوار المتداخل، التداخل الاستبدالي) في أفلامه اللاحقة. واللافتة التي تستغرق ثلاث دقائق في بداية فيلم نمسة من الثندر لها أصولها في حركة آلة التصوير إلى أعلى بوابة زانادو في بداية المواطن كين، وفي ارتفاع آلة التصوير إلى أعلى اللافتة الإعلانية التي تعلن عن ظهور سوزان ألكساندر كين في إل رانشو El Rancho وانتقالها إلى السماء خلف اللافتة ثم تصويرها من الأعلى إلى الأسفل لسوزان

وهي تجلس إلى طاولة. وصورة كين المتعددة المنعكسة في ألواح مرايا الممر فيها توقع للصور المتعددة لإلسا وبانيستر في ذروة فيلم السيدة القادمة من شنغهاي. ويستمر موقف ويلز الملتبس تجاه النور (مصدر المعرفة وعلامة على غيابها؛ رمز البراءة والوهم وأيضاً وهج الواقع) في أفلامه. وسوزان - التي هي دراسة باللون الأبيض بشعرها الأشقر وبشرتها البيضاء المتألقة - هي رمز للبراءة المستغلة. والنور الذي يفيض على وجهها يجعلها أكثر إثارة للشفقة، ويفعل الشيء نفسه النور الذي يخبئ وجه إيزابيل Isabel ذات القدر المشؤوم في أفراد عائلة أمبرسون الراحون. وفي الوقت نفسه يسخر النور الذي يضيء مزيداً من المساواة على وجه إلسا وبانيستر - القاسية أصلاً (والشعراء) - من رمز البراءة بسبب شدته.

تتشارك أفلام ويلز الأخرى مع فيلم المواطن كين في البدء بالظلمة أو الظلام النصفى (السيدة القادمة من شنغهاي، الغريب، ماكبت، لمسة من الشر). فمن الممكن أن يوحي الظلام بانسحاب يشبه الوجود في الرحم (زنادو الخافت الإضاءة)، وكذلك يكون لا تضيئه الرحمة أو العناية الإلهية (السيدة القادمة من شنغهاي، لمسة من الشر).

من أجل الوصول إلى تقدير صادق لفيلم المواطن كين، لا بد للمرء أن يعرف أنه، بصفته أول تعبير عن أسلوب ويلز البصري والسمعي، يتنبأ بالمواضيع والأساليب الفنية التي تتكرر في أفلامه اللاحقة.

الناقد الأسطوري

كل شخصية رئيسية في المواطن كين هي تجسيد لشخصية أسطورية. كين نفسه شبيه بزوس. فوالدة زوس - الذي لم ينعم بطفولة قط - تنقله برشاقة إلى جزيرة كريت، كي لا يتمكن والده الشرير كرونوس من التهامه كما فعل بأطفاله الآخرين. وقد حُرِم شارلز فوستر كين من الصبا الطبيعي أيضاً. فحين كان طفلاً، عهنت به أمه إلى وني أمر لكي يتمتع الطفل بأسلوب حياة لا تستطيع هي توفيره له بتاتاً.

لم يتزوج زوس وكين زوجاً سعيداً. فصحيح أن زواج زوس من هيرا Hera تم على جبل الأولمب، لكنه لم ينعم بالهدوء. ولم يكن زواج كين من الحسنة الأرستقراطية الهادئة إميلي نورتون Emily Norton (روث ورويك Ruth Warwick) مختلفاً. وباعتبار أن إميلي ابنة أخ (أو أخت) لأحد رؤساء الجمهورية، كانت أعلى من زوجها منزلة اجتماعية، وبينت ذلك بتصرفاتها. لذلك صار كين يبحث عن الحب في مكان آخر، ووجده لفترة وجيزة مع سوزان ألكساندر، وهي مغنية طموحة، لكنها بلا موهبة. وبحث زوس أيضاً عن نساء أخريات، لكنه قلما ظهر لهن على حاله، بل كان يتخذ أشكالاً أخرى (ثوراً أو بجة أو زوجاً بعيداً عن الحرب). كذلك يخبئ كين نفسه بالتخفيف من أهميته حين يصف عمله لسوزان: «أنا أدير صحيفتين. وما الوضع بالنسبة لك؟» وحين يحاول كين أن يجعل من سوزان نجمة أوبرا، فإنه يخرج من دور زوس ويدخل في دور بيغماليون Pygmalion. لكنه يصبح بيغماليون معكوساً، إذ أن النحات بيغماليون وقع في غرام ما أبدعه هو بنفسه والذي تُفخ فيه الحياة نتيجة معجزة. ويقلب كين الأسطورة، ما يجعل كين نقيض بيغماليون، إذ يشكل دمية لنفسه من امرأة حية.

وقد استبدل زوس طغيان أبيه بالحكم المتنور لآلهة جبل الأولمب. كما أن على كين أن يحارب أباه البديل (أي ولي أمره تاتشر Thatcher) الذي يجسد أسوأ خصال الطبقة المنعّمة. وحين يسأل تاتشر كين عما كان يحب أن يكون، يجيب كين: «كل شيء تكرهه». وفي الواقع، كين يحارب كرونوس باستمرار بشكل أو بآخر: تاتشر الهرم صاحب صحيفة إكوايرر، التي يستولي كين عليها؛ ورئيسه السياسي جيم غتيس Jim Gettys. وحين لا يكون في صدام مع كرونوس، فهو يقاوم بروميثيوس في شخص ليلاند (جوزيف كوتن)، الذي يراه على حقيقته: «أنت لا تهتم بشيء سوى نفسك».

في نهاية المطاف، أصبح زوس كرونوس آخر: متسلطاً ومعانياً للبشر وحقوداً وخائفاً من أن تُنزع السلطة منه وفي الختام منعزلاً. وكين يزداد تدريجياً شبيهاً بتاتشر - كرونوس أكثر فأكثر، فعلى الرغم من أنه يريد أن يفيد الإنسانية، تفسده الثروة إلى حد يمنعه من تحقيق ذلك. في ملحمة الإلياذة،

يتكرر لجوء زوس، التعب من الشجار بين آلهة أولمب، إلى أعلى قمة في جبل أيدا Ida، وكين، الذي تزول أوهامه نتيجة هزيمته السياسية وفشل صداقته وإخفاق سوزان كنجمة أوبرا، يلجأ إلى زاندوا ليكون في عزلة.

لدى النظر إلى فيلم المواطن كين كأسطورة تزداد عالميته ظهوراً مما يحدث حين يُدرس الفيلم كعمل تاريخي أو كعمل مخرج مبدع.



كين الإمبراطوري كسيد لقصر زانادو.

المؤرخ الاجتماعي

كما علق ميكافيلي في كتابه الأمير، نصف شؤوننا يحكمه الحظ (fortuna)، والنصف الآخر يحكمه الجهد الشخصي (virtù). كانت صدفة محضة أن ماري كين (أغنيس مورهد Agnes Moorehead)، وهي صاحبة نُزُل، تملك «عرق كولورادو» The Colorado Lode. فأحد النزلاء العاجز عن دفع الأجر أعطها سند ملكية مدخل منجم مهجور تبين فيما بعد أنه ثالث أغنى مناجم الذهب في العالم. وحين يضع الحظ شيئاً في طريقنا، لا بد للجهد الشخصي أن يتولى الأمر من هناك. ولسوء الحظ، لا يتجه جهد ماري كين

الشخصي الوجيه الصحيحة، فكونها زوجة لرجل فاشل، لا تريد لابنها أن يصبح نسخة عن أبيه. لذلك تعهد بالنصي إلى والتر تاتشر، وهو شخصية بارزة من رجال المال، وبقيامها بذلك، تحرم تشارلز من طفولة طبيعية لكي يستمتع بحياة مناسبة لمليونير.

يمكن للحلم الأمريكي أن يتحول إلى كابوس. يحاول تشارلز فوستر كين في البداية أن يعتق نفسه. وحين يتولى رئاسة صحيفة النيويورك إكسپوزر، يبدأ بفضح الاتحادات الاحتكارية وأصحاب الأملاك في الأحياء الفقيرة. ويقول لولي أمره: «هذا واجبي، وسأطلعك على سر، هو أيضاً مصدر سروري، وهو أن أعمل على ألا يتعرض الأشخاص المجدون في العمل في هذا المجتمع للسرقة التامة من قبل قطع من القراصنة المجانين بحب المال!»

كين هو باحث عن الفضائح صاحب مبادئ. كما أنه يرفض أن يدير الصحيفة وكأنها مشروعه التجاري الخاص. بل إنه يكتب إعلان مبادئ، يعد فيه قراءه بجريدة صادقة. لكن أثناء قيامه بكتابته يكون وجهه مغفلاً بالظلام. من الواضح أن كين شخص لا سبيل إلى إصلاحه.

لاخلاص لكين لأنه وريث لإيمان أمه بأن قوة المال الشرائية لا تتضب. وكما اشترت له أمه حياة منعمة، فإن كين يشتري لزوجته الثانية مهنة في الأوبرا ودار أوبرا أيضاً، وبذلك يرغمها على لعب دور لا موهبة لديها للعبه، وهو عملياً يفعل بها ما كانت أمه ستفعله لو كانت تملك ثروة كين. كل ما يحتاج كين أن يسمعه هو أن أم سوزان أرادت لابنتها أن تكون مغنية أوبرا، كي يبدأ مسار سوزان الفني على الفور، متجاهلاً حقيقة أنها لن تكون أبداً أكثر من هاوية. وبما أن سوزان أصبحت شخصية مشهورة، فإن كين يتوقع منها أن تتقبل النقد القاسي. وحين يكون ليلاند ثملاً إلى حد يمنعه من إنهاء مراجعته لأداء سوزان، يتولى كين الموضوع بنفسه ويكتب تقريراً سلبياً من النوع الذي كان يمكن لجديديا (*) Jedidiah أن يكتبه، مراجعة تنتهي

(*) اسم الابن الثاني للثبي سليمان.

(المترجم)

بكلمة «ضعيف». وبعد فشل كين في السياسة وفي إدارة الأوبرا حيث زوجته هي عميلته الوحيدة، ينسحب إلى بنائه المقرب البهيج^(*) على ساحل خليج فلوريدا.

من هو تشارلز فوستر كين؟ بعد موته تطلق الصحافة عليه لقب «البلوتوقراطي»^(**) ويسميه ولي أمره بأنه شيوعي، ويصفه الدهماء في يونيو سكوير (ساحة الاتحاد) بأنه فاشي. إضافة إلى ذلك، هناك نظرة كين لنفسه: «أنا الآن وكنت دائماً وسوف أكون دائماً شيئاً واحداً: مواطناً أمريكياً».

الفكرة الشعبية عن كين بتشوشها وتناقضها ليست مختلفة عن الفكرة الشعبية عن أمريكا: الجمهورية التي نتعهد بالولاء لها، والديمقراطية التي ندعيها لأنفسنا، والإمبراطورية التي يراها الناس فينا. وجوه أمريكا الثلاثة تصبح وجوه كين الثلاثة. هو أولاً رئيس التحرير الجمهوري الذي يفوض ممثليه بالسلطة، ثم هو القائد الديمقراطي الذي يعد في إعلانه للمبادئ أن يكون مدافعاً عن حقوق الإنسان، وأخيراً هو الإمبريالي (الإمبراطوري)، أصنع ويرتدي ثوباً، عاهل شرقي يعيش في روعة زانادو. ويرغمنا فيلم المواطن كين على مشاهدة تحول الدولة من خلال تحول رجل واحد.

وفي حين أن كل تفسير صحيح فيما يمضي إليه، يمكن للمرء أن يكتب بسهولة مقالة تجمعها جميعاً بإيراد تفاصيل عن تاريخ إنتاج الفيلم، مبيناً كيف أن أسلوب المواطن كين البصري يتكرر في أفلام كين الأخرى، ويربط النموذج الأصلي لحبكة الفيلم بالأساطير المعروفة، ويذكر تأرجحه حول مجتمع يشجع تناول التحول من الأسماك إلى النفائس ويضع القيم المادية قبل القيم الروحية.

(*) الإشارة هنا هي إلى زانادو، قصر كين، المسمى باسم قصر قبلاي خان في مصينة كوليرج الشهيرة، حيث يصف الشاعر القصر بأنه بناء مقرب للمتعة والسرور. (المترجم)

(**) البلوتوقراطية plutocracy هي النظام الذي يكون الحكم أو السلطة فيه في أيدي أكثر الناس ثراء. (المترجم)

إرشادات لنقد الأفلام

لا توجد طريقة واحدة فقط لنقد الأفلام. وبعد أن أمضى دوايت مكدونالد حياته في مراجعة الأفلام، تساءل ما إذا كانت المعايير التي كانت تخدمه ما زالت صالحة. وبما أن إرشادات مكدونالد هي من بين الأفضل التي يمكن أن يقدمها لنا ناقد معاصر، فمن المجدي تكرارها هذا. وهي تمثل طرفاً في تناول الفيلم، لكنها ليست قوانين صارمة لا يمكن تخطيها. لهذا السبب ستوجد استثناءات، وبعض الإرشادات قد لا تنطبق على فيلم معين، ومكدونالد أول من يقر بذلك. ومع ذلك، من الأسهل التعامل مع الاستثناءات في وجود معايير نموذجية تقاس بها من عدم وجود معايير على الإطلاق. ويُلخّص المقتطف التالي من كتاب مكدونالد دوايت مكدونالد يتحدث عن الأفلام إرشاداته تلخيصاً جيداً ودقيقاً.

إنني أعرف شيئاً عن السينما بعد أربعين عاماً، وبصفتي ناقدًا بالفطرة، فإنني أعرف ما يعجبني وسبب إعجابي به. لكن لا يمكنني شرح ذلك السبب إلا على أساس العمل المعين الذي يجري النظر فيه، وفي هذا المجال، أتحدث بغزارة كافية. أما النظرية العامة والنظرة الأشمل والصورة المتكاملة (العشائلت) فهي تمتع عليّ دائماً. وهذه الفجوة في درعي النقدي كانت موجودة دائماً، أكانت تسمّى خصلة خاصة أو - إذا كان المرء أقلّ عطفاً - إخفاقاً شخصياً، فهي بكل تأكيد لم تكن غائبة قط.

لكن الناس، وخاصة طلاب الجامعة المتعطشين للتأكد، يطلبون مني باستمرار القواعد والمبادئ والمعايير التي أستخدمها بالحكم على الأفلام، وهو طلب عادل لا يمكنني أبداً أن أفكر بالإجابة عليه. وقبل سنوات، دفعني حافز قوي، لكنني نسيته الآن، لتسجيل بعض الإرشادات على الورق. وكانت النتيجة، التي لم تنشر حتى الآن لأسباب ستوضح، هي:

- ١- هل الشخصيات منسجمة مع نفسها، وبالأحرى هل توجد شخصيات على الإطلاق؟
- ٢- هل يعكس الفيلم الحياة بصدق؟
- ٣- هل التصوير كئيبي، أم هو متكيف مع الفيلم المعني، وبالتالي فهو أصيل؟
- ٤- هل تتسجم الأجزاء معاً، وهل يعني مجموعها شيئاً ما، وهل يتأسس إيقاع معين بحيث يكون للفيلم شكل ومظهر وذروة مما يبني التوتر ثم يفجره؟
- ٥- هل يوجد عقل خفي للفيلم، هل هناك شعور بأن ذهناً مفرداً قد فرض رؤيته الخاصة على مادة الفيلم؟

السؤالان الأخيران يضعان الخطوط العريضة لنوع غامض من المعنى، والسؤال الثالث سليم، وإن كان بديهيًا. لكنني لا أستطيع تبرير وجود السؤالين الأول والثاني على الإطلاق، فضلاً عن احتلالهما موقع البداية. فكثير من الأفلام التي أعجبت بها «لا تعكس الحياة بصدق» إلا بإجهااد هذا التعبير القابل للتوسع إلى حدود تتخطى الاستعمال الطبيعي: براعم مكسورة، أطفال الجنة، صفر في السوك، كالديغاري، عند الموافقة، فيلم أيزنشتاين يقان الرهيب. وبعضها لا توجد فيها «شخصيات» على الإطلاق، منسجمة أو غير منسجمة: بوتكين، مسودع أسلحة، أكتوبر، عدم التحمل، مارينباد، أورفيوس، أولمبيا^(*). وتحتل الأعمال الهزلية لتشابن وكيون ولوبيتش والأخوة ماركس وو. ك. فيلنز مكاناً وسطاً. فمن الصحيح أنهم ذوو «شخصيات» منسجمة وأنهم «انعكاس حقيقي للحياة»، لكن الانسجام متطرف دائماً وأحياناً إكراهي ومفرط (فيلنز وغروتشو ماركس وبستر كيتون Buster Keaton)، والحقيقة مجردة. هم باختصار منمقون إلى درجة عالية... ما يجعلهم

(*) من الواضح أن مكونالد يورد عناوين معظم الأفلام بشكل مختصر. (المترجم)

باستمرار يطفون إلى الأعلى، من أرض صلبة إلى سماء الفن، أمام
عيني المندهشتين والمسرورتين^(١).

إذا كانت الفلسفة تبدأ بالتعجب، كما يقول أفلاطون، فانشيء نفسه ينطبق
على نقد الأفلام أيضاً، فهو يبدأ بشعور بالدهشة من قدرة الصور على التحرك
والرغبة في تفسير كيف يمكن للصور المتحركة أن تكون عملاً فنياً. ومع أنك
تعرف أنه لا توجد معجزة تحرك الصور، فلا تفقد أبداً ذلك الشعور الطفولي
بالتعجب الذي شعرت به حين رأيت فيلمك الأول. ولاحظ أنه حين يُطلب منك
الكتابة عن فيلم، فأنت تشارك في فن قديم، فن النقد، الذي يعود إلى القرن
الرابع قبل الحقبة المسيحية.

فكر بالأجزاء في علاقتها مع الكل. وهذا ما حاول كتاب تشريح الأفلام
القيام به: الانطلاق من مكونات الفيلم الروائي نحو الفيلم الكامل، ثم أخيراً إلى
طرق لتفسير الفيلم. وبغض النظر عما إذا كنت ستحترف نقد الأفلام أو
ستكون مشاهد أفلام فقط، تذكر أن العمل الفني يتميز بالأمانة والاكتمال. الفيلم
هو كل، وحتى حين نتناوله بالتكسيط لا يفقد أمانته، رغم أنه قد تصعب
ملاحظة هذه الأمانة إلا إذا أعيد تجميع الأجزاء.

وقد استشهدتُ بألكساندر بوب في مكان سابق من هذا الفصل لأن
بوب - الذي لم يكن قد بلغ العشرين حين كتب قصيدته مقالة عن النقد -
صاغ مبادئ لا تزال صالحة. وكما يمكن لك أن تتوقع، كان لديه أيضاً ما
يقوله حول التركيز على الكل، وليس على الأجزاء:

ليست الشفة أو العين هي ما نسميه الجمال،
وإنما القوة المشتركة والنتيجة الكاملة للكل.

- مقالة عن النقد (٢: ٤٥ - ٤٦)

بغض النظر عن نوع الناقد الذي ستصبحه وأنواع النقاد الذين تقرأهم،
اربط مدخلك ومدخلهم إلى كل فيلم كعمل فني (كما هو مأمول) كلي.

(١) مكدونالد، دوايت مكدونالد يتحدث عن الأفلام، ix-x.

الملحق ١

قائمة بالأفلام الواردة في النص ومخرجيها

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بلغة الأصيلة	المخرج	عنوان الفيلم بالعربية
<i>12 Angry Men (1957)</i>	Sidney Lumet	١٢ رجلاً غاضبون سيدني لومت
<i>20,000 Years in Sing Sing (1932)</i>	Michael Curtiz	٢٠٠٠٠ سنة في سينغ سينغ مايكل كرتيز
<i>2001: A Space Odyssey (1968)</i>	Stanley Kubrick	٢٠٠١: رحلة فضائية ستانلي كوبريك
<i>48 Hrs. (1982)</i>	Walter Hill	٤٨ ساعة وولتر هيل
<i>8 1/2 (1963)</i>	Federico Fellini	8 1/2 فدريكو فيليني
<i>8 Miles (2002)</i>	Curtis Hanson	٨ أميال كرتيس هانسون
<i>Smiles of a Summer Night (1955)</i>	Ingmar Bergman	ابتسامات ليلة صيفية إنغمار برغمان
<i>Apache (1954)</i>	Robert Aldrich	أباتشي روبرت ألدريش
<i>Abraham Lincoln (1930)</i>	D. W. Griffith	أبراهام لينكون د. و. غريفيث
<i>Son of Frankenstein (1939)</i>	Rowland V. Lee	ابن فرانكسكاين رولاند لي
<i>Dracula's Daughter (1936)</i>	Lambert Hillier	ابنة دراكيولا لامبرت هيلير
<i>My Son John (1952)</i>	Leo McCary	ابني جون ليو مكاري
<i>Abbot and Costello Meet Frankenstein (1948)</i>	Charles Barton	آبوت وكوستيلو يقابلان فرانكسكاين تشارلز بارتون
<i>Follow the Boys (1944)</i>	Edward Sutherland	اتبع الفتيان إدوارد سثرلاند
<i>It came from Outer Space (1953)</i>	Jack Arnold	أتت من الفضاء الخارجي جاك أرنولد
<i>It came from Beneath the Sea (1953)</i>	Robert Gordon	أتت من تحت البحر روبرت غوردن

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Two Rode Together</i> (1961)	John Ford	جون فورد	ثان برافا على جوايهما
<i>Two for the Road</i> (1967)	Stanley Donen	ستانلي دونن	أثنان لتطريق
<i>Contact</i> (1979)	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	احكاك
<i>One Flew over the Cuckoo's Nest</i> (1975)	Miloš Forman	ميلوس فورمان	أدهما طار فوق عش الوقواق
<i>Lady Be Good</i> (1941)	Norman Z. McLeod	نورمان مكلاود	نصني انصرف زنها لسيده
<i>Thank Your Lucky Stars</i> (1943)	David Butler	ديفيد بولر	احمد الله على حظك السيده
<i>Dumb and Dumber</i> (1994)	Peter Farrelly and Bobby Farrelly	بيتر وبوبي فارلي	أحمق وأكثر حمقاً
<i>The Last of the Mohicans</i> (1992)	Michael Mann	مايكل مان	آخر الموهيكان
<i>The Last Picture Show</i> (1971)	Peter Bogdanovich	بيتر بوجدانوفتش	آخر عرض سينمائي
<i>Last Train from Gun Hill</i> (1956)	John Syrges	جون سيجرجس	آخر قطار من شن هين
<i>The Last Tycoon</i> (1976)	Elia Kazan	إليا كازان	آخر ملوك اذمان
<i>The Others</i> (2001)	Alejandro Amenábar	ألياندرو أمندابار	الآخرون
<i>The Perils of Pauline</i> (1947)	George Marshall	جورج مارشال	أخطار بولين
<i>The Brotherhood</i> (1968)	Martin Ritt	مارتن ريت	الأخوة
<i>Ed Wood</i> (1994)	Tim Burton	تيم بركتون	إد وود
<i>Blackboard Jungle</i> (1955)	Richard Brooks	ريتشارد بروكس	أدغان كاعة الصف
<i>Edward Scissorhands</i> (1990)	Tim Burton	تيم بركتون	إدوارد ذو اليدين المنقصين
<i>Badlands</i> (1973)	Terrence Malick	تيرنس مالك	الأراضي الرديئة
<i>Four Weddings and a Funeral</i> (1994)	Mike Newell	مايك نويل	أربع حفلات زفاف وجنازة
<i>The 400 Blows</i> (1959)	François Truffaut	فرانسوا تروفو	الأربعمئة ضربة

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Come Back, Little Sheba</i> (1952)	Daniel Mann	دانيال مان	ارجع يا شيبا الصغير
<i>The Spanish Earth</i> (1937)	Joris Ivens	خوريس أفنز	الأرض الإسبانية
<i>Dance, Girl, Dance</i> (1940)	Dorothy Arzner	دوروثي آرزنر	أرقصي أيها النساء، أرقصي
<i>Armaan</i> (2003)	Honey Irani	هوني إيراني	أرمان
<i>The Merry Widow</i> (19234)	Ernst Lubitsch	إرنست لوبيتش	الأرملة الطروب
<i>The Merry Widow</i> (1925)	Eric von Stroheim	إريك فون ستروهايم	الأرملة الطروب
<i>Arrowsmith</i> (1931)	John Ford	جون فورد	أروسميث
<i>Modern Times</i> (1936)	Charlie Chaplin	تشارلي تشابلن	الأرملة الحديثة
<i>Blind Husbands</i> (1918)	Eric von Stroheim	إريك فون ستروهايم	أزواج عميان
<i>Husbands and Wives</i> (1992)	Woody Allen	وودي آلن	أزواج وزوجات
<i>Two Weeks in Another Town</i> (1962)	Vincente Minnelli	فينسنت مينيلي	أسبوعان في بلدة أخرى
<i>Paramount on Parade</i> (1930)	Edmund Goulding & Others	إدموند غولدينغ وآخرون	استعراض بارامونت
<i>The Truman Show</i> (1998)	Peter Weir	بيتر وير	استعراض ترومان
<i>Easter Parade</i> (1948)	Charles Walters	تشارلز ولترز	استعراض عيد الفصح
<i>They Were Expendable</i> (1945)	John Ford	جون فورد	الاستثناء عنهم كان ممكناً
<i>Sorry, Wrong Number</i> (1948)	Anatole Litvak	أناتول ليتفاك	آسف، الرقم خطأ
<i>Lions for Lambs</i> (2007)	Robert Redford	روبرت ردفورد	أسود مقابل حملان
<i>Cat People</i> (1942)	Jacque Tourneur	جاك تورنير	الأشخاص المنهرة
<i>Good Fellas</i> (1990)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	أشخاص طبيون
<i>Things to Come</i> (1936)	William Cameron Merzies	وليام كاميرن ميرزيس	الأشياء القادمة

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بقده الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Casualties of War</i> (1989)	Brian De Palma	بريان دي بالما	إصابات الحرب
<i>The Black Dahlia</i> (2006)	Brian De Palma	بريان دي بالما	الأضحايا السوداء
<i>Strike</i> (1925)	Sergei Eisenstein	سيرجي أيزنشتاين	إضراب
<i>Les Enfants du Paradis (Children of Paradise)</i> (1945)	Marcel Carné	مارسيل كارنيه	أطفال الجنة
<i>Atlantic</i> (1925)	Ewald André Dupont	إوالد أندريه دوبن	الأطلسي
<i>I Shot Jesse James</i> (1949)	Samuel Fuller	سامويل فولر	أطلقت اثنان على جيسي جيس
<i>The Matrix Reloaded</i> (2003)	Larry and Andrew Wachowski	لاري و أندرو واتشوسكي	إعادة شحن المصفوفة
<i>High Sierra</i> (1941)	Raoul Walsh	راول والش	أعالي سيرا
<i>The Shawshank Redemption</i> (1994)	Frank Darabont	فرانك دارابونت	إعتاق شوشتانك
<i>Meet John Doe</i> (1941)	Frank Capra	فرانك كاپرا	أعرفك بجون دو
<i>The Hurricane</i> (1937)	John Ford	جون فورد	الإعصار
<i>The Greatest Story Ever Told</i> (1965)	George Stevens	جورج ستيفنس	أعظم قصة رويت على الإطلاق
<i>The Flags of the Fathers</i> (2006)	Clint Eastwood	كلينت إيستوود	أعلام أبنا
<i>The Last Temptation of Christ</i> (1988)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	الإغراء الأخير للمسيح
<i>Song of the South</i> (1946)	Willard Jackson, Harve Foster	ويلارد جاكسون وهارف فوستر	أغنية الجنوب
<i>The Song of Bernadette</i> (1943)	Henry King	هنري كينغ	أغنية برناديت
<i>Song of Russia</i> (1943)	Gregory Ratoff	غريغوري راتوف	أغنية روسيا
<i>The Seduction of Joe Tynan</i> (1979)	Jerry Schatzberg	جيري شارتزبرغ	إغواء جو تينان
<i>Avanti!</i> (1972)	Billy Wilder	بيلي ويلدر	أفانتي!

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>The Magnificent Ambersons</i> (1942)	Orson Welles	أورسون ويلز	أفراد عائلة أمبرسون الرائعون
<i>Mighty Aphrodite</i> (1995)	Woody Allen	وودي آلن	أفروديتي الجبارة
<i>Buddy Buddy</i> (1981)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	أفضل الأصدقاء
<i>The Best Years of Our Lives</i> (1946)	William Wyler	وليام وايلر	أفضل سنوات حياتنا
<i>Lost Horizon</i> (1937)	Frank Capra	فرانك كاپرا	الأفق المفقود
<i>Kill Bill</i> (2003)	Quentin Tarantino	كوينتن تارنتينو	افكن بيل
<i>Closer</i> (2004)	Mike Nichols	مايك نيكولز	أقرب
<i>Take a Letter, Darling</i> (1942)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسن	اكتبي رسالة يا عزيزتي
<i>October</i> (1927)	Sergei Eisenstein	سيرجي أيزنشتاين	أكتوبر
<i>The Passions of the Christ</i> (2004)	Mel Gibson	ميل غيبسون	آلام المسيح
<i>The Time Machine</i> (1960)	George Pal	جورج بال	آلة الزمن
<i>Alvarez Kelly</i> (1966)	Edward Dmytryk	إدوارد ديمترك	ألفاريز كيلي
<i>Colors</i> (1988)	Dennis Hopper	دنيس هوبر	ألوان
<i>Till Clouds Roll By</i> (1946)	Richard Whorf	ريتشارد ورف	إني أن تكسرب انغوم
<i>Alice Doesn't Live Here Anymore</i> (1974)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	آليس لم تعد تسكن هنا
<i>Alice et Martin</i> (1998)	André Téchiné	أندريه تيكينيه	آليس ومارتن
<i>Forever Amber</i> (1937)	Otto Preminger	أوتو برمنجر	أمير إني الأبد
<i>Inland Empire</i> (2006)	David Lynch	ديفيد لينش	الإمبراطورية الداخلية
<i>Empire of the Sun</i> (1987)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	إمبراطورية الشمس
<i>Possession</i> (2002)	Neil LaBute	نيل لا بوت	امتلاك
<i>Another Woman</i> (1988)	Woody Allen	وودي آلن	امرأة أخرى

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بقده الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Woman of the Year</i> (1942)	George Stevens	جورج ستيفنس	امرأة العام
<i>Pretty Woman</i> (1999)	Gary Marshall	غاري مارشال	امرأة حقوة
<i>A Woman of Affairs</i> (1928)	Clarence Brown	كلارنس براون	امرأة ذات علاقات
<i>An Unmarried Woman</i> (1978)	Paul Mazursky	بول مازورسكي	امرأة غير متزوجة
<i>Une femme douce</i> (1969)	Robert Bresson	روبير برسون	امرأة لطيفة
<i>A Woman of Distinction</i> (1950)	Edward Buzzell	إدوارد بزل	امرأة متميزة
<i>An American in Paris</i> (1951)	Vincente Minnelli	فنسنت مينيلي	أمريكي في باريس
<i>Amistad</i> (1997)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	أمسك
<i>Catch Me if You Can</i> (2002)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	أمسك بي إن استطعت
<i>The Student Prince</i> (1954)	Richard Thorpe	ريتشارد ثورب	الأمير الطالب
<i>Now Voyager</i> (1942)	Irving Rapper	إيرفينغ رابنر	الآن أيها المسافر
<i>Anne of the Thousand Days</i> (1969)	Charles Jarrott	تشارلز جاروت	آن ذات الألف يوم
<i>I Am a Fugitive from a Chain Gang</i> (1932)	Mervyn LeRoy	مرفين ليروي	أنا هارب من مجموعة سجناء
<i>Me, Myself & Irene</i> (2000)	Bobby and Peter Farrelly	بيتر وبيوبي فارلي	أنا ونفسي وأيرين
<i>You Were Never Lovelier</i> (1942)	William A. Seiter	وليام سيتر	أنت فاتنة أكثر من أي وقت مضى
<i>Revenge of the Creature</i> (1955)	Jack Arnold	جاك أرنولد	انتقام الكائن
<i>Indiana Jones and the Last Crusade</i> (1984)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	إنديانا جونز والحملة الأخيرة
<i>Indiana Jones and Temple of Doom</i> (1989)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	إنديانا جونز ومعبد انهلاك
<i>Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull</i> (2008)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	إنديانا جونز ومملكة الجمجمة البلقورية

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بقده الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Little Miss Sunshine</i> (2006)	Valerie Farris	فاليري فارس	الآنسة إشراق الصغيرة
<i>Penny Serenade</i> (1941)	George Stevens	جورج ستيفنس	أشبهوا ببنس واحد
<i>Look Who's Talking</i> (1989)	Amy Heckerling	إيمي هكرلينغ	انظر من يكلمك
<i>Saving Private Ryan</i> (1998)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	إنقاذ المجدد ريان
<i>It's a Wonderful Life</i> (1946)	Frank Capra	فرانك كابرا	إنها حياة رائعة
<i>Arise, My Love</i> (1940)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسن	انهضي يا حبيبتي
<i>They Shoot Horses, Don't They</i> (1969)	Sydney Pollack	سيدني بولاك	إنهم يشكون انجباء، أليس كذلك؟
<i>Fall of the Roman Empire</i> (1964)	Anthony Mann	أنتوني مان	انهيار الإمبراطورية الرومانية
<i>I Confess</i> (1953)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	إني أعترف
<i>Hello, Dolly</i> (1969)	Gene Kelly	جين كيلي	أهلاً يا دولي!
<i>Hard Times</i> (1975)	Walter Hill	وولتر هيل	أوقات عصيبة
<i>Hold Back the Dawn</i> (1941)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسن	أوقف دُوم الصباح
<i>Olympia</i> (1938)	Leni Riefenstahl	ليني ريفنستال	أولمبيا
<i>Oleanna</i> (1994)	David Mamet	ديفيد ماميت	أوليانا
<i>E. T.: The Extra-Terrestrial</i> (1982)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	إي تي: القادم من خارج الأرض
<i>Anywhere but Here</i> (1999)	Wayne Wang	وين وانغ	أي مكان إلا هنا
<i>Days of Heaven</i> (1978)	Terrence Malick	تيرنس مالك	أيام الجنة
<i>Three Days of Condor</i> (1975)	Sydney Pollack	سيدني بولاك	أيام التنس الثلاثة
<i>Radio Days</i> (1987)	Woody Allen	وودي آلن	أيام الراديو
<i>Rent</i> (2005)	Chris Columbus	كريس كولومبس	الإيجار
<i>Irma la Douce</i> (1963)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	يرما اللطيفة

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Ace Ventura: Where Nature Calls</i> (1995)	Steve Oedekerk	ستيف أويدكرك	يس فنورا: حين تدعوك طبيعة
<i>Isadora</i> (1968)	Karel Reisz	كارل ريز	إيسادورا
<i>Ivan the Terrible</i> (1944)	Sergei Eisenstein	سيرجي أيزنشتاين	إيفان الراهب
<i>September</i> (1987)	Woody Allen	وودي آلن	أيلول
<i>Emma</i> (1996)	Doug McGrath	دوغ مكغراث	إيما
<i>A.I. Artificial Intelligence</i> (2001)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	إيه آي: الذكاء الاصطناعي
<i>Pat and Mike</i> (1952)	George Cukor	جورج كيوكر	بات و ميك
<i>Bataan</i> (1943)	Tay Garnett	تاي غارنت	باتان
<i>Patton</i> (1970)	Franklin Schaffner	فرانكلين شافنر	باتون
<i>The Searcher</i> (1956)	John Ford	جون فورد	الباحثون
<i>Barry Lyndon</i> (1975)	Stanley Kubrick	ستانلي كوبريك	باري ليندون
<i>Bambi</i> (1942)	David Hand	ديفيد هاند	بامبي
<i>The Big Broadcast</i> (1932)	Frank Tuttle	فرانك تكل	البيث الكبير
<i>The Big Broadcast of 1936</i> (1936)	Norman Toraug	نورمان توروغ	البيث الكبير لعام ١٩٣٦
<i>The Big Broadcast of 1937</i> (1937)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسن	البيث الكبير لعام ١٩٣٧
<i>The Big Broadcast of 1938</i> (1938)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسن	البيث الكبير لعام ١٩٣٨
<i>Searching for Debra Winger</i> (2002)	Rosanna Arquette	روزانا أركيت	البيث عن دبرا وينغر
<i>Sea of Grass</i> (1947)	Eli Kazan	إليا كازان	بحر من العشب
<i>Lake Placid</i> (1999)	Steve Miner	ستيف ماينر	البحيرة الهادئة
<i>Beginning of the End</i> (1957)	Bert I. Gordon	برت غوردون	بداية النهاية
<i>In Cold Blood</i> (1967)			

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بتمه الأصليه	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Demon Seed</i> (1977)	Donald Cammell	دونالد كامل	بذرة الشيطان
<i>Broken Blossoms</i> (1919)	D. W. Griffith	د. و. غريفيث	البراعم المنكسرة
<i>A Clockwork Orange</i> (1971)	Stanley Kubrick	ستانلي كوبريك	برنكاة آنية
<i>Against All Odds</i> (1984)	Taylor Hackford	تيلر هلكفورد	برغم كل الاحتمال
<i>The Truman Show</i> (1998)	Peter Weir	بيتر وير	برنامج ترومان
<i>Priscilla, Queen of the Desert</i> (1994)	Stephen Elliott	سكين إليوت	بريسلا، ملكة التصحراء
<i>Brigadoon</i> (1954)	Vincente Mirmelli	فنسنت ميري	بريغادون
<i>The Fortune Cookie</i> (1966)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	بسكوية الحظ
<i>Postcards from the Edge</i> (1990)	Mike Nichols	مايك نيكولز	بطاقات بريدية من الحدائق
<i>Champion</i> (1949)	Mark Robson	مارك روبسون	البطان
<i>Spellbound</i> (2002)	Jeffery Blitz	جيفري بلتزر	بطن الشهباء
<i>Some Like It Hot</i> (1959)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	انبعض يفضلونه صاحباً
<i>Far from Heaven</i> (2002)	Todd Haynes	تود هينز	بعيد عن السماء
<i>Clueless</i> (1995)	Amy Hickerling	ايمي هكرلينغ	بلا أدنى فكرة
<i>Pleasantville</i> (1998)	Gary Ross	غاري روس	بليزن تينين
<i>Ben-Hur</i> (1959)	William Wyler	وليام وايلر	بن هور
<i>Beau Geste</i> (1939)	William A. Wellman	وليام ولمان	بو جيسيت
<i>Butch Cassidy and the Sundance Kid</i> (1969)	George Roy Hill	جورج روي هيل	بوتش كاسيدي وفنسى انسانس
<i>Potemkin</i> (19)	Sergei Eisenstein	سيرجي ايزنشتاين	بوتمكين
<i>Volver (Return)</i> (2006)	Pedro Almodóvar	پدرو ألمودوفار	بوتير
<i>Bonnie and Clyde</i> (1967)	Arthur Perm	آرثر بن	بوني وكلايد
<i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> (1937)	Ben Sharpsteen	بن شارپستين	بياض الثلج والأقزام سبعة

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بقده الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Pippa Passes</i> (1909)	D. W. Griffith	د. و. غريفيث	بيبا يمر
<i>O. Henry's Full House</i> (1952)	Henry Hathaway, Jean Negulesco, Henry Koster, Howard Hawks, Henry King	هنري هاتواي وجان نغلسكو وهنري كوستر وهوارد هوكس وهنري كينج	بيت أ. هنري المثير
<i>A Doll's House</i> (1973)	Patrick Garland	باتريك غارلاند	بيت الدمية
<i>House of Wax</i> (1953)	André de Toth	أندريه ديكتوث	بيت الشمع
<i>Nation Lampoon's Animal House</i> (1978)	John Landis	جون لانديس	بيت حيوانات مجنة انهجاء الوطني
<i>Pittsburgh</i> (1942)	Lewis Seiler	لويس سيلر	بينسبرغ
<i>Pearl Harbor</i> (2001)	Michael Bay	مايكل باي	بيرل هاربر
<i>Paisan</i> (1946)	Roberto Rossellini	روبرتو روسليني	بيزان
<i>Peggy Sue Got Married</i> (1986)	Francis Ford Coppola	فرانسيس فورد كوبولا	بيغي سو تزوجت
<i>Becket</i> (1964)	Peter Glenville	بيتر غلفيل	بيكيت
<i>Bella Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla</i> (1952)	William Baudine	وليام بودين	بيلا لوجوسي تكافئ غوريل من بروكلين
<i>While You Were Sleeping</i> (1995)	John Turteltaub	جون تورتلتوب	بينما كنت نذما
<i>Pinocchio</i> (1940)	Ben Sharpsteen, Hamilton Luske	بن شاربستين، هاملتون أسك	بينوكيو
<i>Shine</i> (1996)	Scott Hicks	سكوت هيكس	شادق
<i>The Last Tango in Paris</i> (1972)	Bernardo Bertolucci	برناردو برتولوتشي	التانغو الأخير في باريس
<i>Experiment Perilous</i> (1944)	Jacque Tourneur	جاك تورنير	التجربة الخطرة
<i>Intolerance</i> (1916)	D. W. Griffith	د. و. غريفيث	التسامح
<i>Sous les toits de Paris</i> (<i>Under the Roof's of Paris</i>) (1930)	René Clair	رينيه كلير	سدت سطوح باريس

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Under Capricorn</i> (1949)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	سُدت مدار الجدي
<i>Detour</i> (1946)	Edgar G. Uimer	إدغار أولمر	سُويئة
<i>Detour</i> (1992)	Wade Williams	ويد وليامز	سُويئة
<i>Remember Pearl Harbor</i> (1942)	Joseph Santley	جوزيف سنكلي	تذكروا بيرل هاربر
<i>Frequency</i> (2000)	Gregory Hobbit	غريغوري هوبيت	التردد
<i>I Married a Monster from Outer Space</i> (1958)	Gene Fowler, Jr.	جين فاوولر الابن	تزوجت وحشاً من الفضاء الخارجي
<i>Chaplin</i> (1992)	Richard Attenborough	ريتشارد أتنبورو	تشارلين
<i>Charlie and the Chocolate Factory</i> (2005)	Tim Burton	تيم برتون	تشارلي ومصنع الشوكولاته
<i>Chinatown</i> (1974)	Roman Polanski	رومان بولانسكي	تسايتاناون (البلد الصيني)
<i>night, Mother</i> (1986)	Tom Moore	توم مور	تصبحين علي خير يا أمي
<i>Monkey Business</i> (1931)	Norman Z. McLeod	نورمان مكلاود	تصرفات مصادفة
<i>Capturing the Friedmans</i> (2002)	Andrew Jarecki	أندرو جركي	تصوير عائنة فريدمان
<i>Meet Nero Wolfe</i> (1936)	Herbert Biberman	هربرت بليبرمان	تعرف علي نيرو وولف
<i>Double Indemnity</i> (1944)	Billy Wilder	بيلي ويلدر	سُويض مزدوج
<i>Deconstructing Harry</i> (1997)	Woody Allen	وودي آلن	تفكيك هاري
<i>Criss Cross</i> (1949)	Robert Siodmak	روبرت سيونماك	تقاطع
<i>Crossfire</i> (1947)	Edward Dmytryk	إدوارد دمتريك	تقاطع اقيان
<i>The Minority Report</i> (2002)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	تقرير الأقلية
<i>Blow-Up</i> (1966)	Michelangelo Antonioni	مابكلأنجلو أنتونيوني	تكبير الصورة
<i>The Caine Mutiny</i> (1954)	Edward Dmytryk	إدوارد دمتريك	تمرد كين
<i>Prelude to War</i> (1942)	Frank Capra	فرانك كابرا	تمهيد للحرب

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Bringing Up Baby</i> (1938)	Howard Hawks	هوارد هوكس	تشنه انظف
<i>Tootsie</i> (1982)	Sidney Pollack	سيندي بولاك	توني
<i>Tora! Tora! Tora!</i> (1970)	Richard Fleischer, Kinji Fukasaku, and Toshio Masuda	ريتشارد فليشر، وكينجي فوكاسكو وتوشيو ماسودا	تورا! تورا! تورا!
<i>Great Expectations</i> (1946)	David Lean	ديفيد لين	توقعات كبيرة
<i>Rebel without a Cause</i> (1955)	Nicholas Ray	نيكولاس راي	ثان بلا قضية
<i>The Little Foxes</i> (1941)	William Wyler	وليام وايلر	انتعاب الصغار
<i>Three Little Girls in Blue</i> (1946)	H. Bruce Hamberston	ه. بروس هامبرستون	ثلاث بنات صغار في ملابس زرقاء
<i>Three Blind Mice</i> (2008)	Matthew Newton	ماتيو نيوتون	ثلاث فئران عمياء
<i>Three Little Words</i> (1950)	Richard Thorpe	ريتشارد ثورب	ثلاث كلمات قصيرة
<i>Three Came Home</i> (1950)	Jean Negulesco	جان نغلسكو	ثلاثة عادوا إلى الوطن
<i>Three Kings</i> (1999)	David O. Russell	ديفيد رسل	ثلاثة ملوك
<i>And Then There Were None</i> (1945)	René Clair	رينيه كلير	ثم ثم بعد هناك أحد
<i>Raging Bull</i> (1980)			

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بقده الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Brokeback Mountain</i> (2005)	Ang Lee	آنغ لي	جين بروكباك
<i>The Towering Inferno</i> (1974)	John Guillermin	جون غولرمن	انجيم انجيف
<i>Crimes and Dismenances</i> (1998)	Woody Allen	وودي آلن	جرائم وجنح
<i>Dial M for Murder</i> (1954)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	جريمة فنك عبر الهاتف
<i>Murder on the Orient Express</i> (1974)	Sidney Lumet	سيدني لوميت	جريمة فنك على قطار انشرق السريع
<i>Murder, My Sweet</i> (1944)	Edward Dmytryk	إدوارد دمتريك	جريمة فنك يا حكوتي
<i>Jezebel</i> (1938)	William Wyler	وليام ويلر	جزيبين
<i>Coney Island</i> (1943)	Walter Lang	ولتر لانغ	جزيرة كوني
<i>Live Flesh</i> (1998)	Pedro Almodóvar	پدرو ألمودوفار	انجسد احي
<i>Body and Soul</i> (1947)	Robert Rossen	روبرت روسن	جسد وروح
<i>The Bridge on the River Kwai</i> (1957)	David Lean	ديفيد لين	انجسر على نهر كواي
<i>Greed</i> (1924)	Eric von Stroheim	إريك فون ستروهايم	انجشع
<i>All the President's Men</i> (1976)	Alan J. Pakula	ألان باكولا	جميع رجال الرئيس
<i>All the King's Men</i> (2006)	Steven Zaillian	ستيفن زاليان	جميع رجال ادمك
<i>All That Heaven Allows</i> (1955)	Douglas Sirk	دوغلاس سيرك	جميع ما نسمح به انسماء
<i>California Suite</i> (1978)	Herbert Ross	هربرت روس	جناح كاثي فورنيا
<i>Soldier Blue</i> (1970)	Ralph Nelson	رالف نلسون	انجدي الأزرق
<i>Equus</i> (1977)	Sidney Lumet	سيدني لوميت	جواد
<i>Silk Stockings</i> (1957)	Rouben Mamoulian	روبن ماموليان	جورب حريري
<i>Jules and Jim</i> (1961)	François Truffaut	فرانسوا تروفو	جون وجيم
<i>On the Town</i> (1949)	Gene Kelly & Stanley Donen	جين كيلي وستانلي دونن	جودة اسماع في المدينة

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Julia</i> (1977)	Fred Zinnemann	فرد زينمان	جوليا
<i>Juliet of the Spirits</i> (1965)	Federico Fellini	فدريكو فيليني	جوليت الأشباح
<i>Juno</i> (2007)	Jason Reitman	جيسون ريتمان	جونو
<i>Johnny Guitar</i> (1954)	Nicholas Ray	نيكولاس راي	جونى غيتار
<i>Gypsy</i> (1962)	Mervyn LeRoy	مرفين ليروي	جيبسي
<i>Gigi</i> (1958)	Vincente Minnelli	فنسنت مينلي	جيجي
<i>Geronimo: An American Legend</i> (1993)	Walter Hill	ولتر هيل	جيرونيمو: أسطورة أمريكية
<i>Jane Eyre</i> (1944)	Robert Stevenson	روبرت ستيڤنسون	جين إير
<i>Keeper of the Flame</i> (1943)	George Cukor	جورج كيوكر	حارس الشعلة
<i>The Lone Ranger</i> (1956)	Stuart Heisler	ستوارت هيسلر	حارس نقابة لمحبي للوحدة
<i>The Sixth Sense</i> (1999)	M. Night Shyamalan	م. نايت شيملان	الاحاسة السادسة
<i>Edge of Darkness</i> (1943)	Lewis Milestone	لويس ميلستون	حافة الظلام
<i>Porky's</i> (1982)	Bob Clark	بوب كلارك	حانة بوركي
<i>Mad Love</i> (1935)	Karl Freund	كارل فروند	الاحب المجنون
<i>An American Romance</i> (1944)	King Vidor	كينغ فيدور	حب أمريكي
<i>Love Among the Ruins</i> (1975)	George Cukor	جورج كيوكر	حب بين الخراب
<i>Love Is a Many Splendored Thing</i> (1955)	Henry King	هنري كينغ	الاحب شيء شيء مثير بأشواق
<i>Love in the Afternoon</i> (1957)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	حب عند العصر
<i>The Strange Love of Martha Ivers</i> (1946)	Lewis Milestone	لويس ميلستون	حب مارثا أيفرز الغريب
<i>Rope</i> (1948)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	الاحب
<i>Rope of Sand</i> (1949)	William Dieterle	وليام ديترل	حين من الزمن
<i>Caged</i> (1950)	John Cromwell	جون كرومويل	حبيسة

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Till the End of Time</i> (1946)	Edward Dmytryk	إدوارد ديمتريك	حتى نهاية الزمن
<i>The Painted Veil</i> (2006)	John Curran	جون كوران	الاحجاب المظني
<i>The Constant Gardener</i> (2005)	Ferrando Meirelles	فرناندو ميريليس	الاحداث في اللطم
<i>If Happened One Night</i> (1934)	Frank Capra	فرانك كابرا	حدث ذات ليلة
<i>Pillow Talk</i> (1960)	Michael Gordon	مايكل غوردون	حديث ائو سادة
<i>Jurassic Park</i> (1993)	Steven Spielberg	ستيڤن سبيلبيرغ	الاحديقة الجوراسية
<i>The Red Shoes</i> (1948)	Michael Powell	مايكل باول	الاحذاء الأحمر
<i>Lust Caution</i> (2007)	Ang Lee	آنغ لي	حذر الشهوة
<i>Fixed Bayonets</i> (1951)	Samuel Fuller	سامويل فولر	الاحراب الممبنة
<i>White Heat</i> (1949)	Raoul Walsh	راول وولش	الاحرارة البيضاء
<i>Body Heat</i> (1981)	Robert Rossen	روبرت روسن	حرارة الجسم
<i>The Big Heat</i> (1953)	Fritz Lang	فريتز لانغ	الاحرارة الكبرى
<i>Watch on the Rhine</i> (1943)	Herman Shumlin	هرمان شوملين	حراسة فوق نهر الراين
<i>War of the Worlds</i> (1953)	Byron Haskins	بايرون هاسكنز	حرب العوالم
<i>War of the Worlds</i> (2005)	Steven Spielberg	ستيڤن سبيلبيرغ	حرب العوالم
<i>Star Wars</i> (1977)	George Lucas	جورج لوكاس	حرب النجوم
<i>Sweet Liberty</i> (1986)	Alan Alda	ألان ألدان	الحرية الحثوة
<i>Duck Soup</i> (1933)	Leo McCarey	ليو مكاري	حساء البط
<i>Dead Reckoning</i> (1947)	John Cromwell	جون كرومويل	حساب الموقع
<i>American Beauty</i> (1999)	Sam Mendes	سام مندس	حساء أمريكية
<i>Beauty and the Beast</i> (1991)	Gary Trousdale, Kirk Wise	غاري كراوسدول وكيرك وايز	الحساء والوحش
<i>Apache Fort</i> (1948)	John Ford	جون فورد	حصن أباشي

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>The Awful Truth</i> (1937)	Leo McCarey	ليو مكاري	الحقيقة المرة
<i>An Inconvenient Truth</i> (2006)	Al Gore	آل غور	حقيقة غير مريحة
<i>The Seven Year Itch</i> (1955)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	حكاية السبع سنوات
<i>Bitter Sweet</i> (1940)	Giuseppe De Santis	غوسبيبي دي سانيس	حنو مر
<i>Sweet and Lowdown</i> (1999)	Woody Allen	وودي آلن	حنو ومنحرف
<i>The Night Porter</i> (1974)	Liliana Cavani	ليليانا كافاني	الحنان القبيح
<i>Reds</i> (1981)	Warren Beatty	وارن بيتي	الاحمر
<i>The Little Mermaid</i> (1988)	John Musker, Ron Clements	جون مسكر ورون كلمنتس	حورية الماء الصغيرة
<i>About Schmidt</i> (2002)	Alexander Payne	ألكسندر بين	حون شميت
<i>La dolce vita</i> (1960)	Federico Fellini	فدريكو فيليني	الحياة الحثوث
<i>Easy Living</i> (1937)	Mitchell Leisen	ميتشيل ليسن	الحياة السهلة
<i>The Private Life of Sherlock Holmes</i> (1970)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	حياة شرلوك هولمز الخاصة
<i>My Life</i> (1993)	Bruce Joel Rubin	بروس جويل روبن	حياتي
<i>When Willie Comes Marching Home</i> (1950)	John Ford	جون فورد	حين يأتي ويبي إلى بيته
<i>Hail the Conquering Hero</i> (1944)	Preston Sturges	برستون سترجيس	حيوا البطل المفلج
<i>Superbad</i> (2007)	Greg Mottola	غريغ موتولا	خارق في السوء
<i>Los Angeles Confidential</i> (1997)	Curtis Hanson	كورتيس هانسون	خاص من نوس أنجلس
<i>Unfaithful</i> 2002	Adrian Lyne	أدريان لاين	خائنة
<i>The Seventh Seal</i> (1957)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	الحكم السابع
<i>The Hustle</i> (1975)	Robert Aldrich	روبرت ألدريش	الخداع
<i>Cheyenne Autumn</i> (1964)	John Ford	جون فورد	خريف الأشليين
<i>The Cabinet of Dr. Caligari</i> (1919)	Robert Wiene	روبرت واين	خزانة الدكتور كاليغاري

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>The Set-Up</i> (1949)	Robert Wise	روبرت وايز	الخطوة المدبرة
<i>Family Plot</i> (1976)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	خطوة عذبية
<i>The 39 Steps</i> (1935)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	الخطوات التسع والثلاثون
<i>The Unbearable Lightness of Being</i> (1988)	Phillip Laufman	فيليب كوفمان	خفة الوجود التي لا تحتمل
<i>Cape Fear</i> (1991)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	خروج الخوف
<i>Cape Fear</i> (1962)	J. Lee Thompson	ج. لي تومپسون	خروج الخوف
<i>Five Easy Pieces</i> (1970)	Bob Rafelson	بوب رافلسون	خمس قطع سهوة
<i>Five</i> (1951)	ArchOboler	آرتش أوبولر	خمسة
<i>Five Graves to Cairo</i> (1943)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	خمسة قبور إلى القاهرة
<i>The Steel Helmet</i> (1951)	Samuel Fuller	سامويل فولر	الخوذة اذقو لاذية
<i>Stage Fright</i> (1950)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	الخوف من خشبة المسرح
<i>Nickelodeon</i> (1976)	Peter Bogdanovich	بيتر بوجدانوفتش	دار السينما
<i>Broadway Denny Rose</i> (1984)	Woody Allen	وودي آلن	داني روز نجم بروواي
<i>Destry Rides Again</i> (1939)	George Marshall	جورج مارشال	دستري ينطلق عني جواده مرة أخرى
<i>Invitation to the Dance</i> (1956)	Gene Kelly	جين كيلي	دعوة إلى الرقص
<i>The Shop Around the Corner</i> (1940)	Ernst Lubitsch	إرنست لوبيتش	الذئب يواقع عني اثروية
<i>Dr. Jekyll and Mr. Hide</i> (1932)	Rouben Mamoulian	روبن ماموليان	الدكتور جيكل والسيد هايد
<i>Dr. Zhivago</i> (1965)	David Lean	ديفيد لين	الدكتور زيفاجو
<i>Dr. Cyclops</i> (1940)	Ernest B. Schoedack	إرنست شوونساك	الدكتور سيليكوبس
<i>Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb</i> (1964)	Stanley Kubrick	ستانلي كوبريك	الدكتور سترينجلاف، أو: كيف تعلمت أن أتوقف عن التفكير وأحب القنبلة
<i>The Amazing Dr. Clitterhouse</i> (1938)	Anatole Litvak	أناتول ليتفاك	الدكتور كلينر هانس تمدهن

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بتمه الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>A Prairie Home Companion</i> (2006)	Robert Altman	روبرت أولتمان	دنين بيت المروج
<i>Vertigo</i> (1958)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	الذوايمة
<i>Carousel</i> (1956)	Henry King	هنري كينغ	دوايمة النخيل
<i>Tolable David</i> (1921)	Henry King	هنري كينغ	ديفيد المقيون
<i>The Corn Is Green</i> (1945)	Irving Rapper	إرفنج رابنر	الأذرة خضراء
<i>The Corn Is Green</i> (1979)	George Cukor	جورج كيوكر	الأذرة خضراء
<i>High Noon</i> (1952)	Fred Zinnemann	فرد زينمان	نروة الظهيرة
<i>Stardust Memories</i> (1980)	Woody Allen	وودي آلن	ذكريات النجوم العجسي
<i>Gone with the Wind</i> (1939)	Victor Fleming	فكتور فلينغ	ذهب مع الريح
<i>Bluebeard</i> (1944)	Edgar G. Ulmer	إدغار ألمر	نو الكهية الزرقاء
<i>Wild at Heart</i> (1990)	David Lynch	ديفيد لينش	نو كذب جامع
<i>Scarface</i> (1932)	Howard Hawks	هوارد هوكس	نو نذبة الوجه
<i>Rhapsody in Blue</i> (1945)	Irving Rapper	إرفنج رابنر	رابسودي باتون الأرق
<i>Ratatouille</i> (2007)	Brad Bird, Jan Pinkava	براد بيرد وجان بنكافا	راتاتوي
<i>The Departed</i> (2006)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	الراحدون
<i>The Fountainhead</i> (1949)	King Vidor	كينغ فيدور	رأس الفؤورة
<i>The Good Shepherd</i> (2006)	Robert De Nero	روبرت دينيرو	الراعي الاصناع
<i>Dancer in the Dark</i> (2000)	Lars von Trier	لارس فون تريير	رائصة في الظلام
<i>The Passenger</i> (1975)	Michelangelo Antonioni	ميكلانجلو أنتونيوني	الراكب
<i>Easy Rider</i> (1969)	Dennis Hopper	دنيس هوبر	الراكب المسائي
<i>Rebecca</i> (1940)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	رييكا
<i>X-Men</i> (2000)	Bryan Singer	بريان سينغر	رجال إكس
<i>Dead Men Don't Wear Plaid</i> (1982)	Carl Reiner	كارل راينر	الرجال المينون لا يرتدون ملابس ذك نفوس مريضة

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>The Man from Laramie</i> (1955)	Anthony Mann	أنتوني مان	الرجل الآتي من لارامي
<i>Hollow Men</i> (2000)	Paul Verhoeven	بول فراهوفن	الرجل الأجوف
<i>The Third Man</i> (1949)	Carol Reed	كارول ريد	الرجل الثالث
<i>Inside Man</i> (2006)	Spike Lee	سبايك لي	رجل الداخل
<i>The Man Who Shot Liberty Valance</i> (1962)	John Ford	جون فورد	الرجل الذي أطلق اقرار عنى ثيبرسي فالانس
<i>The Man Who Knew Too Much</i> (1956)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	الرجل الذي عرف أكثر مما ينبغي
<i>The Man Who Wasn't There</i> (2001)	Joel and Ethan Coen	جويل وإيثان كوين	الرجل الذي لم يكن هناك
<i>The Wolf Man</i> (1941)	George Wagner	جورج واغنر	الرجل الذئب
<i>The Gangster</i> (1947)	Gordon Wiles	غوردون وايلز	رجل العصابات
<i>Man of the West</i> (1958)	Anthony Man	أنتوني مان	رجل الغرب
<i>The Westerner</i> (1940)	William Wyler	وليام وايلر	الرجل الغربي
<i>The Man from Colorado</i> (1948)	Henry Levin	هنري ليفن	الرجل القادم من كولورادو
<i>Little Big Man</i> (1970)	Arthur Perm	آرثر بن	الرجل الكبير الصغير
<i>The Thin Man</i> (1934)	W. S. Van Dyke	و. س. فان دايك	الرجل التحيف
<i>The Quiet Man</i> (1952)	John Ford	جون فورد	الرجل الهادئ
<i>Batman</i> (1989)	Tim Burton	تيم برتون	الرجل النوطوط
<i>My Man Godfrey</i> (1936)	Gregory La Cava	غريغوري لا كافا	رجلي غوغري
<i>Sullivan's Travels</i> (1941)	Preston Sturges	برستون سترجيس	رحلات سوليفان
<i>A Trip to the Moon</i> (1902)	Georges Méliès	جورج ميلي	رحلة إلى القمر
<i>Journey for Margaret</i> (1942)	Woody Van Dyke	وودي فان دايك	رحلة من أجل مارغريت
<i>Long Day's Journey into Night</i> (1962)	Sidney Lumet	سيدني لوميت	رحلة نهار طويلة إلى الليل

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Bitter Rice</i> (1984)	Giuseppe De Santis	غويسبي دي سانتيس	الرز اذمر
<i>The Letter</i> (1940)	William Wyler	وليام وايلر	الرسالة
<i>A Letter to Three Wives</i> (1949)	Joseph L. Mankiewicz	جوزيف مانكوييتز	رسالة إني ثلاث زوجات
<i>Letter from an Unknown Woman</i> (1948)	Max Ophüls	ماكس أوفلس	رسالة من امرأة مجهولة
<i>The Amityville Horror</i> (1979)	Stuart Rosenberg	ستوارت روزنبرغ	رعب أميتيفيل
<i>Human Desire</i> (1954)	Fritz Lang	فريتز لانغ	الرغبة البشرية
<i>He Ran All the Way</i> (1951)	John Berry	جون بيري	ركض طول الطريق
<i>The Sands of Iwo Jima</i> (1949)	Allan Dwan	ألان دون	رمان إيو جيما
<i>Broken Lance</i> (1954)	Edward Dmytryk	إدوارد دمترك	الرمح المكسور
<i>Pulp Fiction</i> (1994)	Quentin Tarantino	كوينتن تارانتينو	الروايات الرخيصة
<i>Poltergeist</i> (1982)	Tobe Hooper	توب هوبر	الروح المؤمنة (بونتر غيست)
<i>The Spirit of St. Louis</i> (1957)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	روح سينت لويس
<i>Rooster Cogburn</i> (1975)	Stuart Miller	ستوارت ميلر	روسر كوغبيرن
<i>Roxie Hart</i> (1942)	William Wellman	وليام ولمان	روكسي هارت
<i>Apocalypse Now</i> (1979)	Francis Ford Coppola	فرانسيس فورد كوبولا	الرويا الآن
<i>Searching Wind</i> (1946)	William Dieterle	وليام ديترل	الريح الباحثة
<i>Horse Feathers</i> (1932)	Norman Z. McLeod	نورمان مكلاود	ريش الحصان
<i>Rio Grande</i> (1950)	John Ford	جون فورد	ريو غراند
<i>The Major and the Minor</i> (1942)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	الرائسي والثانوي
<i>Monsoon Wedding</i> (2002)	Mira Nair	ميرا نير	زفاف الريح الموسمية
<i>Betsy's Wedding</i> (1990)	Alan Alda	ألان أدا	زفاف بيسي

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Foolish Wives</i> (1922)	Eric von Stroheim	إريك فون ستروهايم	زوجات حمقوات
<i>Stepmom</i> (1998)	Chris Columbus	كريس كولومبس	زوجة الأب
<i>The Bishop's Wife</i> (1947)	Henry Koster	هنري كوستر	زوجة انظران
<i>The Preacher's Wife</i> (1996)	Penny Marshall	بني مارشال	زوجة انواعظ
<i>Craig's Wife</i> (1936)	Dorothy Arzner	دوروثي آرزنر	زوجة كريغ
<i>The Two Mrs. Carrolls</i> (1947)	Peter Godfrey	بيتر غودفري	زوجتا السيدة كارول
<i>Zigfeld Follies</i> (1946)	Vincente Minnelli	فينسنت مينيلي	زيغفيلد فوليز
<i>Zelig</i> (1983)	Woody Allen	وودي آلن	زيغ
<i>Sabrina</i> (1954)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	سابرينا
<i>Berkeley Square</i> (1933)	Frank Lloyd	فرانك لويد	ساحة بيركني
<i>The Wiz</i> (1978)	Sidney Lumet	سيدني لوميت	الساحر
<i>The Wizard of Oz</i> (1939)	Victor Fleming	فكتور فليمينغ	ساحر أوز
<i>Gentlemen Prefer Blondes</i> (1953)	Howard Hawks	هوارد هوكس	لسادة يفضلون الشراوات
<i>Saraband</i>	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	ساراباند
<i>The Bicycle Thief</i> (1947)	Vittorio De Sica	فيكتور دي سيكا	سارق الدراجة
<i>The Hours</i> (2002)	Stephen D aldry	سكين دالديري	الساكات
<i>The Children's Hour</i> (1962)	William Wyler	وليام وايلر	ساعة الأطفال
<i>Hour of the Wolf</i> (1968)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	ساعة الذئب
<i>The Postman Always Rings Twice</i> (1946)	Tay Garnett	تاي غارنيت	ساعي البريد يقرع الجرس مرتين دائما
<i>The Driver</i> (1978)	Walter Hill	وولتر هيل	السائق
<i>Taxi Driver</i> (1976)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	سائق التاكسي
<i>Psycho</i> (1960)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	سايكو
<i>Psycho</i> (1998)	Gus Van Sant	غس فان سانت	سايكو

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بقده الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Psycho III</i> (1986)	Anthony Perkins	أنثوني پركنز	سايكو، الجزء الثالث
<i>Psycho II</i> (1983)	Richard Franklin	ريتشارد فرانكلين	سايكو، الجزء الثاني
<i>Psycho IV: The Beginning</i> (1990)	Mick Garris	ميك غاريس	سايكو، الجزء الرابع
<i>Seven Brides for Seven Brothers</i> (1954)	Stanley Donen	ستانلي دونن	سبع عرائس لسبعة إخوة
<i>Seven</i> (1995)	David Fincher	ديفيد فينشر	سبعة
<i>Scoop</i> (2006)	Woody Allen	وودي آلن	سبق صحفي
<i>Full Metal Jacket</i> (1987)	Stanley Kubrick	ستانلي كوبريك	سنة كنها معدنية
<i>Stella Dallas</i> (1937)	King Vidor	كينغ فيدور	ستيل دالاس
<i>Caught</i> (1949)	Max Ophüls	ماكس أوفلس	سجينة
<i>Paid in Full</i> (1950)	William Dieterle	وليام ديترل	سند بادكامن
<i>Serpico</i> (1973)	Sidney Lumet	سيندي لومت	سربيكو
<i>The Great Train Robbery</i> (1903)	E. S. Porter	إ. س. بورتر	سرقة القطار الكبرى
<i>Blazing Saddles</i> (1974)	Mel Brooks	ميل بروكس	السروج المضحكة
<i>Bed and Board</i> (1970)	François Truffaut	فرانسوا تروفو	السرير والطعام
<i>The Quick and the Dead</i> (1995)	Sam Raimi	سام ريمي	السرعيون والتموتى
<i>Flying Down to Rio</i> (1933)	Thornton Freeland	ثورنتون فريلاندا	السفر بالطائرة إلى ريو
<i>Show Boat</i> (1933)	James Whale	جيمس ويل	سفينة الاستعراضات
<i>Russian Ark</i> (2003)	Alexander Sokurov	ألكساندر سوكوروف	السفينة الروسية
<i>The Haunting</i> (1963)	Robert Wise	روبرت وايز	سكن الأشباح
<i>The Haunting</i> (1999)	Jan De Bont	جان دي بونت	سكن الأشباح
<i>The Spiral Staircase</i> (1945)	Robert Siodmak	روبرت سيدنماك	السلم اللولبي
<i>Sleepy Hollow</i>	Tim Burton	تيم برتون	سليبي هولو
<i>My Reputation</i> (1946)	Curtis Burnhardt	كرتيس برنهاردت	سمعة

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Big Fish</i> (2003)	Tim Burton	تيم برتون	سمكة كبيرة
<i>The Broken Arrow</i> (1950)	Delmer Daves	دلمر ديفز	الأسهم المكسور
<i>Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street</i> (2007)	Tim Burton	تيم برتون	سويني تود: الحلاق الشرطي في شارع فليت
<i>The Kid Stays in the Picture</i> (2002)	Nanette Burstein, Brett Morgen	نانيت برسكين وبريت مورغن	سبيكي التود في الفيلم
<i>Mr. Arkadin</i> (1955)	Orson Welles	أورسون ويلز	السيد أركادين
<i>The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring</i> (2001)	Peter Jackson	بيتر جاكسون	سيد الخواتم: زماعة الذخيم
<i>Wagon Master</i> (1950)	John Ford	جون فورد	سيد الغربيات
<i>Mr. Deeds Goes to Town</i> (1936)	Frank Capra	فرانك كاپرا	السيد ديدز يذهب إلى المدنية
<i>Mr. Skiffington</i> (1944)	Vincent Sherman	فينسنت شرمان	السيد سكفينغتون
<i>Mr. Smith Goes to Washington</i> (1939)	Frank Capra	فرانك كاپرا	السيد سميث يذهب إلى واشنطن
<i>Lady in the Dark</i> (1944)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسن	السيده التي يذفها الظلام
<i>The Lady Eve</i> (1941)	Perston Sturges	برستون سترجيس	السيده إيف
<i>Mrs. Dalloway</i> (1998)	Marleen Gorris	مارلين غوريس	السيده دالوي
<i>Mrs. Doubtfire</i> (1993)	Chris Columbus	كريس كولومبس	السيده داوتفاير
<i>Lady in White</i> (1988)	Frank Laloggia	فرانك لالوجيا	سيده ذات الرداء الأبيض
<i>Phantom Lady</i> (1944)	Robert Siodmak	روبرت سيونماك	السيده الشبح
<i>The Wicked Lady</i> (1945)	Leslie Arliss	ليزلي آريس	السيده الشريرة
<i>Lady in the Lake</i> (1946)	Robert Montgomery	روبرت مونتغمري	السيده في البحيرة
<i>The Lady from Shanghai</i> (1948)	Orson Welles	أورسون ويلز	سيده القادمة من شنغهاي
<i>The Lady Is Willing</i> (1942)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسن	السيده مسكدة

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Mrs. Miniver</i> (1942)	William Wyler	وليام وايلر	انسيده مينيفر
<i>The Lady and the Monster</i> (1944)	George Sherman	جورج شرمان	انسيده واوحدش
<i>Sicko</i> (2007)	Michael Moore	مايكل مور	سيكو
<i>Sylvia Scarlett</i> (1935)	George Cukor	جورج كيوكر	سيدفيا سكارفت
<i>Notorious</i> (1946)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	سيى انسمعة
<i>The Bad and the Beautiful</i> (1952)	Vincente Minnelli	فنست مينيلى	انسينون وانجميون
<i>Youth Runs Wild</i>	Mark Robson	مارك روبسون	انشاب انجام
<i>Dream Street</i> (1921)	D. W. Griffith	د. و. غريفيث	شارع الأحلام
<i>42nd Street</i> (1933)	Lloyd Bacon	لويد بيكون	تشارع اثنى والأربعون
<i>Back Street</i> (1932)	John M. Stahl	جون ستال	انشارع الخنفي
<i>Back Street</i> (1941)	Robert Stevenson	روبرت ستيڤنسون	انشارع الخنفي
<i>Scarlet Street</i> (1945)	Fritz Lang	فريتز لانغ	انشارع انقرمزي
<i>Sunset Boulevard</i> (1950)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	شارع سنسبت
<i>Wabash Avenue</i> (1950)	Henry Koster	هنري كوستر	شارع وياش
<i>Witness for the Prosecution</i> (1957)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	شاهدة تلامعاء
<i>Tea and Sympathy</i> (1956)	Vincente Minnelli	فنست مينيلى	شاي وحنان
<i>Ghost</i> (1990)	Jerry Zucker	جيرى زكر	شبح
<i>The Phantom of the Opera</i> (1925)	Rupert Julian	روبرت جوليان	شبح الأوبرا
<i>Phantom of Rue Morgue</i> (1954)	Roy Del Ruth	روي دل روث	شبح شارع مورغ
<i>The Net</i> (1995)	Irwin Winkler	إرون وينكلر	انشبكة
<i>Network</i> (1976)	Sidney Lumet	سينثي لومت	شبكة تلفزيونية
<i>Rumble in the Bronx</i> (1996)	Stanley Tong	ستانلي تونغ	سجار في سوارع البرونكس
<i>Persona</i> (1966)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	شخصية

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بقده الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Celebrity</i> (1998)	Woody Allen	وودي آلن	شخصية مشهورة
<i>East of Eden</i> (1955)	Elia Kazan	إليا كازان	شرفي عدن
<i>Pitfall</i> (1948)	André De Toth	أندريه ديوتوث	الذئب
<i>Riot in Cell Block 11</i> (1954)	Don Siegel	دون سيغل	شغب في كتبة الزنازين ١١
<i>The Apartment</i> (1960)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	الذئبة
<i>Suspicion</i> (1941)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	الذئب
<i>Shakespeare in Love</i> (1998)	John Madden	جون مادن	شكسبير عاشقاً
<i>Mulholland Falls</i> (1996)	Lee Tamahori	لي تاماهوري	شلالات منهل لاند
<i>North by Northwest</i> (1959)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	شمال - شمال غربي
<i>Mean Streets</i> (1973)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	شوارع ثيمة
<i>The Thing</i> (1951)	Christian Nyby	كريستيان نيباي	الذئب
<i>A Funny Thing Happened on the Way to the Forum</i> (1966)	Richard Lester	ريتشارد لستر	شيء مضحك حدث على الطريق إلى الساحة العامة
<i>One True Thing</i> (1998)	Carl Franklin	كارل فرانكلين	شيء واحد صحيح
<i>Bwana Devil</i> (1952)	Arch Oboler	آرثور أوبولر	شيطان يوانا
<i>The Devil Wears Prada</i> (2006)	David Frankel	ديفيد فرانكل	الذئبان يرتدي برادا
<i>Time Code</i> (2000)	Mike Figgis	مايك فيغيس	الذئبة الزمنية
<i>Chicago</i> (2002)	Rob Marshall	روب مارشال	شيكاغو
<i>Shane</i>	George Stevens	جورج ستيفنس	شين
<i>The Deer Hunter</i> (1978)	Michael Cimino	مايكل كيمينو	صده القزلان
<i>Boys Don't Cry</i> (1999)	Kimberly Pierce	كمبرلي بيرس	الذئبان لا يكون
<i>Sahara</i> (1943)	Zultan Korda	زلتان كوردا	صحاري
<i>Duel in the Sun</i>	King Vidor	كينغ فيدور	صراع تحت الشمس

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Cries and Whispers</i> (1972)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	صرخات وهسبات
<i>Scream</i> (1996)	Wes Craven	وس كريغن	صرخة
<i>Scream 2</i> (1997)	Wes Craven	وس كريغن	صرخة ٢
<i>Scream 3</i> (2000)	Wes Craven	وس كريغن	صرخة ٣
<i>Cry Havoc</i> (1943)	Richard Thorpe	ريتشارد ثورب	صرخة الثمار
<i>Cry of the City</i> (1948)	Robert Siodmak	روبرت سيونماك	صرخة المدينة
<i>A Chorus Line</i> (1985)	Richard Atterborough	ريتشارد أتجورو	صاف من الراقصين
<i>The Front Page</i> (1974)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	الصفحة الأولى
<i>Zéro du conduite</i> (1933)	Jean Vigo	جان فيغو	صفر في السطوك
<i>Raw Deal</i> (1948)	Anthony Mann	أنثوني مان	صفقة ظلام
<i>The French Connection</i> (1971)	William Friedkin	وليام فريكين	الصفقة الفرنسية
<i>Silence of the Lambs</i> (1991)	Jonathan Demme	جوناثان دم	صمت الحملان
<i>The Fugitive Kind</i> (1959)	Sidney Lumet	سيدني لوميت	نصف نهارب من عدالة
<i>The Sound of Music</i> (1965)	Robert Wise	روبرت وايز	صوت ادموسيقى
<i>The Portrait of a Lady</i> (1966)	Jane Campion	جين كامبيون	صورة سيدة
<i>Lost in Translation</i> (2003)	Sofia Coppola	سوفيا كوبولا	ضاح في الترجمة
<i>Lost in America</i> (1985)	Albert Brooks	ألبرت بروكس	ضاهون في أمريكا
<i>Adam's Rib</i> (1949)	George Cukor	جورج كوكور	ضنع آدم
<i>Moulin Rouge</i> (2001)	Baz Luhrmann	باز لومان	اطاحونة ادمراء
<i>The Exorcist</i> (1973)	William Friedkin	وليام فريكين	طارد الأرواح الشريرة
<i>The Golden Bowl</i> (2001)	James Ivory	جيمس إيفوري	اطاس اذهمية
<i>The Freshman</i> (1990)	Andrew Bergman	أندرو برغمان	طائب السنة الأولى
<i>The Sea Gull</i> (1968)	Sidney Lumet	سيدني لوميت	طائر اتورس

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بتمه الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Reckless</i> (1935)	Victor Fleming	فكتور فلمنج	طاشدة
<i>Drums Along the Mohawk</i> (1939)	John Ford	جون فورد	طيون عبر نهر الموهوك
<i>La strada</i> (1954)	Federico Fellini	فدريكو فيليني	الطريق
<i>The Wide Blue Road</i> (1957)	Gillo Pontecorvo	جيلو بونتكورفو	الطريق الأزرق العريض
<i>Dead End</i> (1937)	William Wyler	وليام وايلر	طريق مسدود
<i>The Road to Utopia</i> (1946)	Hal Walker	هال ووكر	طريق إلى المدينة الفاضلة
<i>The Road to Perdition</i> (2002)	Sam Mendes	سام مندس	الطريق إلى الهلاك
<i>The Road to Singapore</i> (1940)	Victor Schertzinger	فكتور شرتزinger	الطريق إلى سنغافورة
<i>The Road to Morocco</i> (1942)	David Butler	ديفيد بتلر	الطريق إلى مراکش
<i>Rosemary's Baby</i> (1968)	Roman Polanski	رومان بولانسكي	طفن روز ماري
<i>It's Always Fair Weather</i> (1955)	Gene Kelly & Stanley Donen	جين كيلي وستانلي دونن	انطقس معش دئماً
<i>Crossfire</i> (1947)	Edward Dmytryk	إدوارد ديمتريك	طذقات نارية من جهات مختلفة
<i>The Aviator</i> (2004)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	الطيار
<i>The Birds</i> (1963)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	الطيور
<i>Thunder Birds</i> (1942)	William Wellman	وليام ولمان	طيور البرق
<i>Shadow of a Doubt</i> (1943)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	ظل من الشك
<i>Shadows and Fog</i> (1992)	Woody Allen	وودي آلن	ظلال وضباب
<i>Shame</i> (1968)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	الذعر
<i>The Pianist</i> (2002)	Roman Polanski	رومان بولانسكي	عازفة البيانو
<i>The Perfect Storm</i> (2000)	Wolfgang Petersen	ولفغانغ بيترسن	العاصفة الكامنة
<i>Ice Storm</i> (1997)	Ang Lee	أنغ لي	عاصفة جليدية
<i>The Passion of Anna</i> (1969)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	عاطفة أنا

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Waterworld</i> (1995)	Kevin Reynolds	كيفين رينولدز	عالم الماء
<i>The Lost World: Jurassic Park</i> (1997)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	العالم المفقود: الحديقة الجوراسية
<i>The Old Maid</i> (1939)	Edmund Goulding	إدموند غولدنج	العريس
<i>The Barkleys of Broadway</i> (1949)	Charles Walters	تشارلز ولترز	عائدة باركلي في بروهواي
<i>The Simpsons Movie</i> (2007)	David Silverman	ديفيد سيلفرمان	عائدة سمبسون: الفيلم
<i>Last Year in Marinbad</i> (1961)	Alain Resnais	ألان رينيه	انعام الماضي في مارينباد
<i>Terms of Endearment</i> (1983)	James L. Brooks	جيمس بروكس	عبارات الحب
<i>Through a Glass, Darkly</i> (1961)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	عبر الزجاج، بشكل مظلم
<i>Across the Pacific</i> (1942)	John Huston	جون هيوستون	عبر المحيط الهادي
<i>The Public Enemy</i> (1931)	William Wellman	وليام ولمان	عدو الشعب
<i>The Godfather</i> (1972)	Francis Ford Coppola	فرانسيس فورد كوپولا	العراب
<i>The Godfather II</i> (1974)	Francis Ford Coppola	فرانسيس فورد كوپولا	العراب: الجزء الثاني
<i>The Godfather III</i> (1990)	Francis Ford Coppola	فرانسيس فورد كوپولا	العراب: الجزء الثالث
<i>A Streetcar Named Desire</i> (1951)	Elia Kazan	إليا كازان	عربة اسمها الرغبة
<i>Stagecoach</i> (1939)	John Ford	جون فورد	عربة المسافرين
<i>Silver Streak</i> (1976)	Arthur Hiller	آرثر هيلر	عرق من الفضة
<i>The Band Wagon</i> (1953)	Vincente Minnelli	فينسنت مينلي	عربة الموسيقى
<i>Corpse Bride</i> (2005)	Tim Burton	تيم برتون	العروس الميتة
<i>The Runaway Bride</i> (1999)	Gary Marshall	غاري مارشال	العروس الهاربة
<i>The Bride of Frankenstein</i> (1935)	James Whale	جيمس ويل	عروس فرانكستين

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بتمه الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>True Grit</i> (1969)	Henry Hathaway	هنري هاثاوي	الزهر الصادق
<i>Darling</i> (1965)	John Schlesinger	جون شلسنجر	العزيزة
<i>My Darling Clementine</i> (1946)	John Ford	جون فورد	عزيزتي كلمنتين
<i>The Roaring Twenties</i> (1939)	Raoul Walsh	راول وولش	العشرينات الصاخبة
<i>The Gangs of new York</i> (2002)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	عصابات نيويورك
<i>The Age of Innocence</i> (1934)	Phillip Moeller	فيليب مولر	عصر البراعة
<i>The Age of Innocence</i> (1993)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	عصر البراعة
<i>Dog Day Afternoon</i> (1975)	Sidney Lumet	سيدني لومت	عصر يوم صيفي حار
<i>My Little Chickadee</i> (1940)	Edward Cline	إدوارد كلاين	عصفورتي الصغيرة
<i>Holiday</i> (1938)	George Cukor	جورج كوكور	عطلة
<i>The Lost Weekend</i> (1945)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	عطلة نهاية الأسبوع الضائعة
<i>Othello</i> (1952)	Orson Welles	أورسون ويلز	عظيم
<i>The Maltese Falcon</i> (1941)	John Huston	جون هيوستون	الثقاب المالطي
<i>September Affair</i> (1950)	William Dieterle	وليام ديترل	علاقة في أيلول
<i>Sign of the Cross</i> (1932)	Cecil B. De Mille	سيسيل دي ميل	علامة الصليب
<i>On the Beach</i> (1959)	Stanley Kramer	ستانلي كرامر	عنى النشاطي
<i>On the Waterfront</i> (1954)	Elia Kazan	إليا كازان	عنى التواجهة الإنسانية
<i>Charlie's Aunt</i> (1941)	Archie Mayo	أرشي مايو	عمة تشارلي
<i>Good Night, and Good Luck</i> (2005)	George Clooney	جورج كلوني	عمت مساءً وحفظاً سجوداً
<i>Giant</i> (1956)	George Stevens	جورج ستيفنس	العلاق
<i>The Hulk</i> (2003)	Ang Lee	أنغ لي	العلاق اللذين الحركة
<i>The Grapes of Wrath</i> (1940)	John Ford	جون فورد	عناقيد الغضب

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Twelve O'Clock High</i> (1949)	Henry King	هنري كينغ	عند الساعة الثانية عشرة في الأعلى
<i>On Approval</i> (1944)	Clive Brook	كلايف بروك	عند الموافقة
<i>Tarantula</i> (1955)	Jack Arnold	جاك أرنولد	انحكيبونة الثعبانية
<i>Address Unknown</i> (1944)	William Cameron Menzies	وليام كامبرون منزيس	الغواص غير معروف
<i>The Return of the Native</i> (1994)	Jack Gold	جاك غولد	عودة ابن البلد
<i>Return of the Jedi</i> (1983)	Richard Marquand	ريتشارد ماركاند	عودة الجداي
<i>Batman Returns</i> (1992)	Tim Burton	تيم برتون	عودة الرجل الخوطوط
<i>Back to the Future</i> (1985)	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	العودة إلى المستقبل
<i>Back to the Future II</i> (1989)	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	العودة إلى المستقبل ، الجزء ٢
<i>Back to the Future III</i> (1990)	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	العودة إلى المستقبل، الجزء ٣
<i>Coming Home</i> (1978)	Hal Ashby	هال أشبي	العودة إلى الوطن
<i>Halloween</i> (1978)	John Carpenter	جون كاربنتر	عيد جميع القديسين
<i>Eyes Wide Shut</i> (1999)	Stanley Kubrick	ستانلي كوبريك	عينان مغمضتان بقوة
<i>The Asphalt Jungle</i> (1950)	John Huston	جون هيوستون	غابة الإسفدات
<i>Uzana's Raid</i> (1972)	Robert Aldrich	روبرت ألدريش	غارة أوتزانا
<i>Wild Wild West</i> (1999)	Barry Sornenfeld	باري سورتفيلد	الغرب النجم النجم
<i>Strangers When We Meet</i> (1960)	Richard Quine	ريتشارد كوين	غرباء حين نلتقي
<i>The Stranger</i> (1946)	Orson Welles	أورسون ويلز	الغريب
<i>A Stranger Knocks</i> (1965)	Johan Jacobsen	يوهان جيكوبسن	غريب يدق الباب
<i>Strangers on a Train</i> (1951)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	غريبان في قطار
<i>Raiders of the Lost Ark</i> (1981)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	غزاة الكابوت المفقود

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Invasion of the Body Snatchers</i> (1956)	Don Siegel	دون سيغل	غزو خاطفي الأجساد
<i>The Grifters</i> (1990)	Stephen Frears	ستيفن فريزرز	الغشاشون
<i>Crash Dive</i> (1943)	Archie Mayo	أرشبي مايو	الغطس الخاطف
<i>Singin' in the Rain</i> (1952)	Stanley Donen, Gene Kelly	ستانلي دونن وجين كيلي	الغناء تحت المطر
<i>Unforgiven</i> (1992)	Clint Eastwood	كلينت إيستوود	غير مغفور
<i>Gilda</i> (1946)	Charles Vidor	تشارلز فيدور	غيلدا
<i>Pale Rider</i> (1985)	Clint Eastwood	كلينت إيستوود	الفراس الشاحب
<i>The Emperor's Waltz</i> (1948)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	فانس الإمبراطور
<i>Valkyrie</i> (2008)	Bryan Singer	بريان سنغر	فالكييري
<i>Fantasia</i> (1940)	Ben Sharpsteen	بن شاربستين	فانتازيا
<i>The Petty Girl</i> (1950)	Henry Levin	هنري ليفن	انفساء الشاهة
<i>Girl with a Pearl Earring</i> (2003)	Peter Webber	بيتر وبر	فتاة ذات قرط ثؤلوي
<i>The Country Girl</i> (1954)	George Seaton	جورج سيتون	انفساء الريفية
<i>Cover Girl</i> (1944)	Charles Vidor	تشارلز فيدور	فتاة الغلاف
<i>His Girl Friday</i> (1940)	Howard Hawks	هوارد هوكس	فتاة المطبخ
<i>The Winslow Boy</i> (1999)	David Mamet	ديفيد ماميت	فتى عائلة وينسلو
<i>Dreamgirls</i> (2006)	Bill Condon	بيل كوندون	فتيات الأحلام
<i>Suddenly Last Summer</i> (1959)	Joseph L. Mankiewicz	جوزيف مانكيويتر	فجأة في الصيف الماضي
<i>Red Dawn</i> (1984)	John Milius	جون مليوس	انفجر الأحمر
<i>The Naked Dawn</i> (1955)	Edgar G. Ulmer	إدغار ألمر	انفجر العاري
<i>Frankenstein</i> (1931)	James Whale	جيمس ويل	فرانكسباين
<i>Young Frankenstein</i> (1974)	Mel Brooks	ميل بروكس	فرانكسباين الصغير

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Mary Shelley's Frankenstein (1994)</i>	Kenneth Branagh	كينيث براناغ	فرانتسكين مارى شيلى
<i>Frankenstein Meets the Wolf Man (1943)</i>	Ray William Neill	راي وليام نيل	فرانتسكين يقابن الرجل الذئب
<i>Wild Strawberries (1957)</i>	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	الفراولة البرية
<i>Band Wagon (1953)</i>	Vincente Minnelli	فنسنت مينلي	الفرفرة الرائجة
<i>The Four Seasons (1981)</i>	Alan Alda	ألان ألد	الفصول الأربعة
<i>Platoon (1986)</i>	Oliver Stone	أوليفر ستون	الفصيلة
<i>An American Pie (1999)</i>	Paul Weitz	بول ويتز	فطيرة أمريكية
<i>Jaws (1975)</i>	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	الذئبان
<i>Victor / Victoria (1982)</i>	Blake Edwards	بليك إدواردز	فكتور / فكتوريا
<i>Holiday Inn (1942)</i>	Mark Sandrich	مارك ساندريتش	فندق العطلة
<i>Forrest Gump (1994)</i>	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	فورست غمب
<i>Taking Woodstock (2009)</i>	Ang Lee	أنغ لي	الفوز بيوودسوك
<i>In the Land of Women (2007)</i>	Jon Kasdan	جون كاسدان	في أرض النساء
<i>In the Good Old Summertime (1949)</i>	Robert Z. Leonard	روبرت لينارد	في زمن الصيف القديم الجميل
<i>In the Company of Men (1979)</i>	Neil LaBute	نيل لابتوت	في صحبة الرجال
<i>In the Mood for Love (2001)</i>	Wong Kar-wai	ونغ كار واي	في مزاج مناسب للحب
<i>Dressed to Kill (1978)</i>	Brian De Palma	بريان دي بالما	في ملابس الذك
<i>Fedora (1979)</i>	Billy Wilder	بيلي ويلدر	فيدورا
<i>Viridiana (1961)</i>	Luis Buñuel	لويس بونويل	فيرديانا
<i>The Lonely Villa (1909)</i>	D. W. Griffith	د. و. غريفيث	الفيلة الوحيدة
<i>The Big Picture (1989)</i>	Christopher Guest	كريستوفر غيست	الفيلم الكبير
<i>Elonde Venus (1932)</i>	Josef von Sternberg	جوزيف فون سترنبرغ	فينوس الشرقاء

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Meet Me in St. Louis</i> (1944)	Vincente Mirmelli	فنسنت ميري	فانتسي في سانت لويس
<i>Natural Born Killers</i> (1994)	Oliver Stone	أوليفر ستون	فانلان بالقطرة
<i>The New Centurions</i> (1972)	Richard Fleischer	ريتشارد فليشر	فأدة ائمة الجدد
<i>The Uninvited</i> (1944)	Lewis Allen	لويس آلن	انفاهمون بدون دعوة
<i>Bombadier</i> (1943)	Richard Wallace	ريتشارد والاس	فأذف انفان
<i>Lifeboat</i> (1944)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	فأرب لتجاء
<i>Schindler's List</i> (1993)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	فأمة شندلر
<i>To Catch a Thief</i> (1955)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	انقبض عني نص
<i>The Green Berets</i> (1968)	John Wayne, Ray Kellogg	جون واين وراي كلوغ	انقبعات انخضراء
<i>Before the Devil Knows You're Dead</i> (2007)	Sidney Lumet	سيدني لوميت	فإن أن يعرف الشيطان أنك ميت
<i>Stolen Kisses</i> (1968)	François Truffaut	فرانسوا تروفو	فبلا مسروقة
<i>French Kiss</i> (1995)	Lawrence Kasdan	لورنس كاسدان	فبذة فرنسية
<i>Kiss Me, Stupid</i> (1964)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	فبتي ليها انغي
<i>The Killers</i> (1946)	Robert Siodmak	روبرت سيونماك	انفكة
<i>Burnt Offerings</i> (1976)	Dan Curtis	دان كرئيس	انفرايين المحروقة
<i>The Pirate</i> (1948)	Vincente Mirmelli	فنسنت ميري	انفرصان
<i>Kismet</i> (1955)	Vincente Mirmelli	فنسنت ميري	فسمه
<i>The Story of Adele H.</i> (1975)	François Truffaut	فرانسوا تروفو	فصة أدين هـ.
<i>West Side Story</i> (1961)	Jerome Robbins, Robert Wise	جيروم روبنز وروبرت وايز	فصة انغي انغربي
<i>The Palm Beach Story</i> (1942)	Preston Sturges	برستون سترجيس	فصة بام بيتش
<i>The Jolson Story</i> (1946)	Alfred E. Green	ألفرد غرين	فصة جولدسون

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>The Philadelphia Story</i> (1940)	George Cukor	جورج كوكور	قصة فيلادلفيا
<i>A Tale of Two Cities</i> (1935)	Jack Conway	جاك كونواي	قصة ميتينين
<i>A Foreign Affair</i> (1948)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	قضية أجنبية
<i>Terror Train</i> (1979)	Roger Spottiswoode	روجر سبوتيسوود	قطار الرعب
<i>3:10 to Yuma</i> (1957)	Delmer Davis	دلمر ديفيس	قطار الثالثة وعشر نذوق إني يوما
<i>3:10 to Yuma</i> (2007)	James Mangold	جيمس مانغولد	قطار الثالثة وعشر نذوق إني يوما
<i>Shanghai Express</i> (1932)	Josef von Sternberg	جوزيف فون سترنبرغ	قطار شانغهاي السريع
<i>The Sugarland Express</i> (1974)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	قطار شوغر لاند السريع
<i>The Blob</i> (1958)	Irving S. Yeaworth, Jr.	إرفنج ياورث الابن	انقطة
<i>Cats</i> (1998)	David Mallet	ديفيد ماليت	انقطة
<i>Tell It to the Judge</i> (1949)	Norman Foster	نورمان فوستر	قن هذا للأخضية
<i>The Purple Heart</i> (1944)	Lewis Milestone	لويس ميلستون	القلب الأرجواني
<i>A Mighty Heart</i> (2007)	Michael Winterbottom	مايكل وينتر بوتوم	قذب قوي
<i>Moon over Miami</i> (1941)	Walter Lang	ولتر لانغ	قمر فوق ميامي
<i>Brute Force</i> (1947)	Jules Dassin	جول داسين	القوة الوحشية
<i>The Power and the Glory</i> (1933)	William K. Howard	وليام هوارد	القوة والامجد
<i>Little Caesar</i> (1930)	Mervyn LeRoy	ميرفن ليروي	قيصر الصغير
<i>Capote</i> (2005)	Bennett Miller	بنيت ميلر	كابوتي
<i>A Nightmare on Elm Street</i> (1984)	Wes Craven	وس كريفن	كابوس في شارع إلم
<i>Kitty Foyle</i> (1940)	Sam Wood	سام وود	كيتي فويل
<i>Carrie</i> (1976)	Brian De Palma	بريان دي بالما	كاري

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بقده الأصيلة	المخرج	عنوان الفيلم بالعربية
<i>Casablanca</i> (1942)	Michael Curtiz	مايكل كرتيز
<i>Casino</i> (1995)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز
<i>He Walked by Night</i> (1948)	Alfred L. Werker	ألفرد وركر
<i>She Wore a Yellow Ribbon</i> (1949)	John Ford	جون فورد
<i>The Creature from the Black Lagoon</i> (1954)	Jack Arnold	جاك أرنولد
<i>Pride and Prejudice</i> (2005)	Joe Wright	جو رايت
<i>Pride and Prejudice</i> (1940)	Robert Leonard	روبرت ليفارد
<i>The Great Lie</i> (1941)	Edmund Goulding	إدموند غولدنج
<i>Balls of Fury</i> (2007)	Ben Garant	بن غارانت
<i>Ball of Fire</i> (1941)	Howard Hawks	هوارد هوكس
<i>Inglourious Basterds</i> (2009)	Quentin Tarantino	كوتن تارتينو
<i>Eclipse</i> (1962)	Michelangelo Antonioni	مايكل أنجلو أنتونوني
<i>All About My Mother</i> (1999)	Pedro Almodóvar	بدرو ألمودوفار
<i>All About Eve</i> (1950)	Joseph L. Mankiewicz	جوزيف مانكيويتر
<i>All Quiet on the Western Front</i> (1930)	Lewis Milestone	لويس مايلستون
<i>Reservoir Dogs</i> (1992)	Quentin Tarantino	كوتن تارتينو
<i>Un chien Andalou (An Andalusian Dog)</i> (1928)	Luis Buñuel	لويس بونويل
<i>They All Kissed the Bride</i> (1942)	Alexander Hall	ألكسندر هول
<i>Everyone Says I Love You</i> (1996)	Woody Allen	وودي آلن
<i>How Green Was My Valley</i> (1941)	John Ford	جون فورد

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>The Treasure of Sierra Madre</i> (1948)	John Huston	جون هيوستون	كنز سييرا مادريه
<i>Kundun</i> (1997)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	كوندن
<i>Coney Island</i> (1943)	Walter Lang	ولتر لانغ	كوني لاند
<i>Key Largo</i> (1948)	John Huston	جون هيوستون	كي لازغو
<i>Boomerang!</i> (1947)	Elia Kazan	إليا كازان	البعيد امرئ
<i>How to Marry a Millionaire</i> (1953)	Jean Negulesco	جان نيفلسكو	كيف تتزوجين مليونيراً
<i>King Kong</i> (1933)	Merian C. Cooper, Ernest H. Schoedsack	مريان كوبر وإرنست شودسك	كينغ كونغ
<i>No Sad Songs for Me</i> (1950)	Rudolph Maté	رودولف ماتيه	لا أغان حزينة من أجلي
<i>No Reservations</i> (2007)	Scott Hicks	سكوت هيكس	لا تحفظات
<i>No End in Sight</i> (2007)	Charles Ferguson	تشارلز فرغسون	لا تتوح أية نهاية في الأفق
<i>Nothing Sacred</i> (1937)	William Wellman	وليام ولمان	لا شيء مقدس
<i>No Way Out</i> (1950)	Joseph L. Mankiewicz	جوزيف مانكيويتر	لا مخرج
<i>There's No Business Like Show Business</i> (1954)	Walter Lang	ولتر لانغ	لا يوجد عمل مثل العمل الفني
<i>Lacombe, Lucien</i> (1974)	Louis Malle	لويس مال	لاكومب، لوسيان
<i>You've Got Mail</i> (1998)	Nora Ephron	نورا إفران	ذديك بريده
<i>The Sting</i> (1973)	George Roy Hill	جورج روي هيل	الخدعة
<i>Larceny, Inc.</i> (1942)	Lloyd Bacon	لويد بيكون	التصويبة، المهدودة
<i>The Crying Game</i> (1992)	Neil Jordan	نيل جوردان	لعبة الشكاه
<i>The Curse of the Cat People</i> (1944)	Gunther von Fritsch and Robert Wise	غنثر فون فريتش وروبرت وايز	لعنة الأشخاص الثوررة
<i>The Mummy's Curse</i> (1944)	Leslie Goodwins	ليزلي غودوينز	لعنة المومياء

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بتمه الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>The Curse of Frankenstein</i> (1957)	Terence Fisher	كيرنس فيشر	لعنة فرانكنستين
<i>Manhattan Murder Mystery</i> (1933)	Woody Allen	وودي آلن	نقز جريمة في مانهاتن
<i>Of Mice and Men</i> (1939)	Lewis Milestone	لويس مايلستون	تدفنران والرجال
<i>A Touch of Evil</i> (1998)	Orson Welles	أورسون ويلز	دمسة من القشر
<i>The Shining</i> (1980)	Stanley Kubrick	ستانلي كوبريك	الشمعان
<i>Anous la liberté</i> (1931)	René Clair	رينيه كلير	تتا احرية
<i>Lawrence of Arabia</i> (1962)	David Lean	ديفيد لين	لورنس الجزيرة العربية
<i>Lucy Gallant</i> (1955)	Robert Parrish	روبرت باريش	لوسي غالانت
<i>The Color Purple</i> (1985)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	انثون الأرجواني
<i>The Color of Money</i> (1986)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	لون القفود
<i>No Country for Old Men</i> (2007)	Joel and Ethan Coen	جويل وإيثان كوين	ليس بدءا لكبار لاسن
<i>Down with Love</i> (2003)	Peyton Reed	بيثون ريد	ليسقط الحب
<i>Night of the Hunter</i> (1955)	Charles Laughton	تشارلز لوتون	ليلة الاصيد
<i>The Night of the Iguana</i> (1964)	John Huston	جون هيوستون	ليلة الإغوانا
<i>Prom Night</i> (2008)	Nelson McCormick	نلسون مكورميك	ليلة حفنة المسخرجين
<i>A Night at the Opera</i> (1935)	Sam Wood	سام وود	ليلة في الأوبرا
<i>A Night in Casablanca</i> (1946)	Archie Mayo	آرشي مايو	ليلة في اذار البيضاء
<i>Tonight and Every Night</i> (1945)	Victor Saville	فكتور سافيل	الليلة وكل ليلة
<i>M</i> (1931)	فريتز لانغ	م	
<i>What Lies Beneath</i> (2000)	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	ما يكمن في الأسفل
<i>They Died with Their Boots On</i> (1941)	Raoul Walsh	راول وولش	مانوا وهم يلبسون أحذيةهم
<i>Mostly Martha</i> (2001)	Sandra Netelbeck	ساندرا نتلك	مارثا في الغلاب

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بقده الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Margot at the Wedding</i> (2007)	Noah Baumbach	نواه بومباك	مارغوت في حفل الزفاف
<i>Marnie</i> (1964)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	مارني
<i>Mary, Queen of Scots</i> (1971)	Charles Jarron	تشارلز جارون	ماري ملكة الاسكتلنديين
<i>Naughty Marietta</i> (1935)	W. S. Van Dyke	و. س. فان دايك	مارييتا ادمشاكسة
<i>M*A*S*H</i> (1970)	Robert Altman	روبرت أولتمان	م*ا*ش
<i>Macbeth</i> (1948)	Orson Welles	أورسون ويلز	ماكبت
<i>Malcolm X</i> (1992)	Spike Lee	سبايك لي	مالكولم إكس
<i>Manhattan</i> (1979)	Woody Allen	وودي آلن	مانهاتن
<i>I Died a Thousand Times</i> (1955)	Stuart Heisler	ستوارت هيسلر	ميت مائة مرة
<i>Pan's Labyrinth</i> (2006)	Guillermo del Toro	غويلرمو ديل تورو	مساهة بان
<i>The Bravados</i> (1958)	Henry King	هنري كينغ	المتبحرون بالثجاعة
<i>Transformers</i> (2007)	Michael Bay	مايكل باي	المتحولات
<i>The Prowler</i> (1951)	Joseph Losey	جوزيف لوسي	المتسلق
<i>The Accused</i> (1949)	William Dieterle	وليام ديكرول	المتهمون
<i>Medium Cool</i> (1969)	Haskell Wexler	هاسكل وكسلر	متوسط البرودة
<i>Hairspray</i> (2007)	Adam Shankman	آدم شانكمان	متبت الشعر
<i>High Society</i> (1956)	Charles Walters	تشارلز ولترز	المتجمع الرافي
<i>The Glass Menagerie</i> (1950)	Irving Rapper	إرفنج رابر	المتجموعة الزجاجية
<i>The Glass Menagerie</i> (1987)	Paul Newn an	بول نيومان	المتجموعة الزجاجية
<i>Gun Crazy</i> (1949)	Joseph H. Lewis	جوزيف لويس	مجنون الامسدسات
<i>Beloved</i> (1998)	Jonathan Demme	جوناثان ديم	محبوبة
<i>Small Time Crooks</i> (2000)	Woody Allen	وودي آلن	محلون على نطاق ضيق
<i>South Pacific</i> (1958)	Jashua Logan	جاشوا لوغان	المتحيط الهادي الجنوبي

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Caché</i> (2005)	Michael Haneke	مايكل هانكه	مخبأ
<i>Saboteur</i> (1942)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	الدمغوب
<i>The Giant Claw</i> (1957)	Fred S. Sears	فرد سيرز	الدمغوب العملاق
<i>Blue Velvet</i> (1986)	David Lynch	ديفيد لينش	الدمغوب الأزرق
<i>Aerial Gunner</i> (1943)	William H. Pine	وليام باين	الدمغوب الجوي
<i>The Locket</i> (1946)	John Brahm	جون برايم	الدمغوب
<i>The Naked City</i> (1948)	Jules Dassin	جول داسين	الدمغوب العارية
<i>Metropolis</i> (1926)	Fritz Lang	فريتز لانغ	الدمغوب الكبرى
<i>Dark City</i> (1950)	William Dieterle	وليام ديترل	الدمغوب المظلمة
<i>Open City</i> (1945)	Roberto Rossellini	روبرتو روسيليني	الدمغوب المفتوحة
<i>St. Valentine's Day Massacre</i> (1967)	Roger Corman	روجر كورمان	مذبحة عيد القديس فالنتين
<i>Guadalcanal Diary</i> (1943)	Lewis Seiler	لويس سيلر	مذكرات غوادالكانال
<i>A Bill of Divorcement</i> (1932)	George Cukor	جورج كيوكر	مذكرة طلاق
<i>The Woman on the Beach</i> (1947)	Jean Renoir	جان رينوار	المرأة على الشاطئ
<i>The Woman in the Window</i> (1944)	Fritz Lang	فريتز لانغ	المرأة في النافذة
<i>Foreign Correspondent</i> (1940)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	المراسل الأجنبية
<i>Morocco</i> (1930)	Josef von Sternberg	جوزيف فون سترنبرغ	مراكش
<i>The First Time</i> (1952)	Frank Tashlin	فراك تاشلين	المرأة الأولى
<i>Time After Time</i> (1979)	Nicholas Meyer	نيكولاس ماير	مرءة تلو المرءة
<i>Wuthering Heights</i> (1939)	William Wyler	وليام ويلر	مرتفعات ووترنج
<i>Hello Frisco, Hello</i> (1943)	H. Bruce Hum berstone	ه. بروس همبرستون	مرحباً يا فيريكو، مرحباً
<i>Bend Like Beckham</i> (2002)	Gurinder Chadha	غريندر شادا	مُرزها من بيكام

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>World Trade Center</i> (2006)	Oliver Stone	أوليفر ستون	مركز التجارة العالمي
<i>The English Patient</i> (1996)	Anthony Minghella	أنثوني منغيلا	المرضى الإنجليزي
<i>Arsenal</i> (1928)	Alexander Dovzhenko	ألكسندر دوفزنكو	مسودع أسنحة
<i>Shoeshine</i> (1964)	Vittorio De Sica	فيتوريو دي سيكا	مسح الأحذية
<i>Bewitched</i> (2005)	Nora Ephron	نورا إفران	مسحور
<i>Summer Stock</i> (1950)	Charles Walters	تشارلز ولترز	مسرحيات الصيف
<i>Trouble in Paradise</i> (1932)	Ernst Lubitsch	إرنست لوبيتش	مشاكل في الجنة
<i>Scenes from a Marriage</i> (1973)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	مشاهد من زواج
<i>Spellbound</i> (1945)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	التمشيد
<i>The Trouble with Harry</i> (1955)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	التمشيد مع هاري
<i>View from the Bridge</i> (1961)	Sidney Lumet	سيندي لوميت	مشهد من على الجسر
<i>A Walk in the Sun</i> (1945)	Lewis Milestone	لويس ميلستون	مشوار في الشمس
<i>I Walked with a Zombie</i> (1943)	Jacque Tourneur	جاك تورنير	مشيت مع زومبي
<i>Gladiator</i> (2000)	Ridley Scott	ريدلي سكوت	الامصارع
<i>The Matrix</i> (1999)	Larry and Andrew Wachowski	لاري وأندرو ووتشوسكي	المتصوفة
<i>Dead Ringer</i> (1946)	Paul Henreid	بول هنريد	المتطابق للأصن
<i>Pursued</i> (1947)	Raoul Walsh	راول وولش	مطاره
<i>Blade Runner</i> (1982)	Ridley Scott	ريدلي سكوت	مطاره المسخ الاصطناعي
<i>The Umbrellas of Cherbourg</i>	Jacques Demy	جاك ديمي	مظلات شيربورغ
<i>Stalag 17</i> (1953)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	التمسك ١٧
<i>The Miracle</i> (1948)	Roberto Rossellini	روبرتو روسيليني	التمعجزة
<i>Miracle in the Rain</i> (1956)	Rudolph Maté	رودولف ماتيه	معجزة تحت المطر

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>A Miracle on 34th Street</i> (1947)	George Seaton	جورج سيتون	معجزة في الشارع الرابع والثلاثين
<i>Carnal Knowledge</i> (1971)	Mike Nichols	مايك نيكولز	المعرفة الجسدية
<i>An Old Acquaintance</i> (1943)	Vincent Sherman	فينسنت شرمان	معرفة قديمة
<i>The Battle of Algiers</i> (1966)	Gillo Pontecorvo	غيلو بونتكورفو	معركة الجزائر
<i>L'Aventura</i>	Michelangelo Antonioni	مايكل أنجلو أنتونونيوني	المغامرة
<i>The Poseidon Adventure</i> (1972)	Ronald Neame	رونالد نيم	مغامرة التورنادو
<i>Stage Struck</i> (1958)	Sidney Lumet	سيدني لومت	مغرم بالمسرح
<i>Jackass: : The Movie</i> (2002)	Jeff Tremaine	جيف تريمين	المتفعل: الفيلم
<i>The Interview</i> (2007)	Steve Buscemi	ستيف بوسكيمي	المقابضة
<i>The Gunfighter</i> (1950)	Henry King	هنري كينغ	المقاتل بالبنادق
<i>The Warriors</i> (1979)	ولتر هيل	المقاتلون	
<i>Raintree County</i> (1957)	Edward Dmytryk	إدوارد ديمترك	مقاطعة رينترى
<i>Stage Door Canteen</i> (1943)	Frank Borzage	فرانك بورزاج	مقصف باب المسرح
<i>Hollywood Canteen</i> (1944)	Delmer Davis	دلمر ديفيس	مقصف هوليوود
<i>A Phone Call from a Stranger</i> (1952)	Jean Negulesco	جان نغلسكو	مكالمة هاتفية من غريب
<i>A Place in the Sun</i> (1951)	George Stevens	جورج ستيفنس	مكان تحت الشمس
<i>A Summer Place</i> (1959)	Delmer Davis	دلمر ديفيس	مكان صيفي
<i>McCabe & Mrs. Miller</i> (1971)	Robert Altman	روبرت ألتمان	مكعب والسيدة ميلر
<i>Blue Angel</i> (1930)	Josef von Sternberg	جوزيف فون ستيرنبرغ	الملك الأزرق
<i>Angels with Dirty Faces</i> (1938)	Michael Curtiz	مايكل كرتيز	ملائكة مَسخدة الوجوه

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Brewster Millions</i> (1930)	Walter Hill	ولتر هيل	ملايين بروسر
<i>The File of Thelma Jordan</i> (1950)	Robert Siodmak	روبرت سيونماك	مفق ثلما جوردان
<i>The King of Comedy</i> (1983)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	ملك الفكاهة
<i>The Vagabond King</i> (1956)	Michael Curtiz	مايكل كرتيز	ملك لامشربين
<i>King and Country</i> (1964)	Joseph Losey	جوزيف لوسي	الملك والذئبة
<i>The King and I</i> (1956)	Walter Lang	ولتر لانغ	الملك وأنا
<i>The African Queen</i> (1951)	John Huston	جون هيوستون	الملكة الإفريقية
<i>A Midsummer Night's Sex Comedy</i> (1982)	Woody Allen	وودي آلن	متهاة جنسية في ليلة منصّف اذصيف
<i>Dishonored</i> (1931)	Josef von Sternberg	جوزيف فون ستربرغ	مكوث اسمعة
<i>The Player</i> (1992)	Robert Altman	روبرت ألتمان	الدمس
<i>Shock Corridor</i> (1963)	Samuel Fuller	سامويل فولر	ممر الصدمة
<i>Dark Passage</i> (1949)	Delmer Davis	دلمر ديفيس	ممر مظلم
<i>Paths of Glory</i> (1957)	Stanley Kubrick	ستانلي كوبريك	ممرات الدمج
<i>Who Framed Roger Rabbit</i> (1988)	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	من الذي ذفق التهمة للأرنب روجر
<i>Out of the Past</i> (1947)	Jacque Tourneur	جاك تورنير	من الماضي
<i>*batteries not included</i> (1987)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	*المنسج لا يشتمن على البطاريات
<i>The Producers</i> (2005)	Susan Strom an	سوزان سترومان	المنتجون
<i>Midnight</i> (1939)	Mitchell Leisen	ميتشل ليسن	منصّف الليل
<i>The House on 92nd Street</i> (1945)	Peter Yates	بيتر ياتس	المنزل في الشارع ٩٢
<i>The House on Carroll Street</i> (1988)	Henry Hathaway	هنري هاثاواي	المنزل في شارع كارول

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Colorado Territory</i> (1949)	Raoul Walsh	راول والش	منطقة كولورادو
<i>Gold Diggers of 1933</i> (1933)	Mervyn LeRoy	ميرفن ليروي	المنقبون عن الذهب في عام ١٩٣٣
<i>Gold Diggers of 1935</i> (1935)	Busby Berkeley	بزي بيركلي	المنقبون عن الذهب في عام ١٩٣٥
<i>Breathless</i> (1959)	Jean-Luc Godard	جان لوك غودار	منقطع الأنفاس
<i>The Untouchable</i> (1987)	Brian De Palma	بريان دي بالما	المنقبون على الكتمس
<i>Cast Away</i> (2000)	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	مهجور على جزيرة
<i>The Naked Spur</i>	Anthony Mann	أنثوني مان	التمهاز الغاري
<i>Mission to Moscow</i> (1943)	Michael Curtiz	مايكل كرتيز	مهمة إلى موسكو
<i>Close Encounters of the Third Kind</i> (1977)	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	مواجهات قريبة من النوع الثالث
<i>Brief Encounter</i> (1946)	David Lean	ديفيد لين	مواجهة قصيرة
<i>Citizen Kane</i> (1941)	Orson Welles	أورسون ويلز	المدواظن كين
<i>Death Becomes Her</i> (1992)	Robert Zemeckis	روبرت زميكيس	الموت ملثم لها
<i>The Dead</i> (1987)	John Huston	جون هيوستون	المدوى
<i>Mo' Better Blues</i> (1990)	Spike Lee	سبايك لي	موسيقى بلوز أكثر وأفضل
<i>Birth of a Nation</i> (1915)	D. W. Griffith	د. و. غريفيث	موثد أمة
<i>A Star Is Born</i> (1937)	William A. Wellman	وليام ولمان	موثد نجمة
<i>A Star Is Born</i> (1954)	George Cukor	جورج كيوكر	موثد نجمة
<i>A Star Is Born</i> (1976)	Frank Pierson	فرانك بيرسون	موثد نجمة
<i>Ace in the Hole / The Big Carnival</i> (1951)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	موهبة مخبأة / الكرنفال الكبير
<i>Fatal Attraction</i> (1987)	Adrian Lyne	أدريان لاين	ميتل فانت

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بقده الأصيلة	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Mildred Pierce</i>	Michael Curtiz	مايكل كرتيز	ميتلرد بيرس
<i>Melinda and Melinda (2004)</i>	Woody Allen	وودي أن	ميتلدا وميتلدا
<i>Munich (2005)</i>	Steven Spielberg	ستيفن سبيلبرغ	ميونيخ
<i>The Waitress (2007)</i>	Adrienne Shelly	أدريين اشلي	انتدانة
<i>The Jane Austen Book Club (2007)</i>	Robin Swicord	روبين سويكورد	نادي كيب جين أوسن
<i>Nashville (1975)</i>	Robert Altman	روبرت أولتمان	ناشفيلين
<i>Rear Window (1954)</i>	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	انتدانة الخفية
<i>Sleep, My Love (1948)</i>	Douglas Sirk	دوغلاس سيرك	نامي يا حبيبي
<i>The North Star (1943)</i>	Lewis Milestone	لويس ميلستون	انتجمة انشمالية
<i>The Tin Star (1957)</i>	Anthony Mann	أنثوني مان	انتجمة انقصديرية
<i>So Proudly We Hail (1943)</i>	Mark Sandrich	مارك ساندريتش	ترحب بكل فخر
<i>Picnic (1955)</i>	Joshua Logan	جوشوا لوغان	نزهة
<i>The Women (1939)</i>	George Cukor	جورج كيوكر	انتساء
<i>Little Women (1933)</i>	George Cukor	جورج كيوكر	نساء صغيرات
<i>Little Women (1994)</i>	Gillian Armstrong	غيليان أرمسترونغ	نساء صغيرات
<i>Women in Cages (1971)</i>	Gerardo de León	جيرارد ودي ليون	نساء في أقفاص
<i>Redacted (2007)</i>	Brian De Palma	بريان دي بالما	نسخة منقذة
<i>Dark Victory (1939)</i>	Edmund Goulding	إدموند غولدينغ	انتصر المنظم
<i>Match Point (2005)</i>	Woody Allen	وودي أن	نقطة امتعان
<i>Crouching Tiger, Hidden Dragon (2003)</i>	Ang Lee	أنغ لي	التمر الجام، الثنين انمخبنا
<i>Day for Night (1973)</i>	François Truffaut	فرانسوا تروفو	نهار بدن الثين
<i>The Happy Ending (1969)</i>	Richard Brooks	ريتشارد بروكس	انتهاية لاسعيدة
<i>Hollywood Ending (2002)</i>	Woody Allen	وودي أن	نهاية هوليوودية

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بقده الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Red River</i> (1948)	Howard Hawks	هوارد هوكس	النهر الأحمر
<i>Mystic River</i> (2003)	Clint Eastwood	كلنت إيستوود	نهر ميسيك
<i>Frenzy</i> (1972)	Alfred Hitchcock	ألفرد هتشكوك	نوبية جنون
<i>Eternal Sunshine of the Spotless Mind</i> (2004)	Michel Gondry	مايكل غوندرى	نور الشمس انخاند انساطع من انفق انطاهر
<i>Nora Prentiss</i> (1947)	Vincent Sherman	فنسنت شرمان	نورا بريتنس
<i>The Big Sleep</i> (1946)	Howard Hawks	هوارد هوكس	النوم الكبير
<i>Ninotchka</i> (1939)	Ernst Lubitsch	إرنست لوبيتش	نينوتشكا
<i>New York, New York</i> (1977)	Martin Scorsese	مارتن سكورسيز	نيويورك نيويورك
<i>Dirty Harry</i> (1971)	Don Siegel	دون سيغل	هاري القذر
<i>Harriet Craig</i> (1950)	Vincent Sherman	فنسنت شرمان	هاريت كريغ
<i>Hamlet</i> (1990)	Franco Zaffirelli	فرانكو زافيريلي	هامت
<i>Hamlet</i> (1996)	Kenneth Branagh	كينيث برانغ	هامت
<i>Hamlet</i> (1948)	Laurence Olivier	لورنس أوليفيه	هامت
<i>Hannah and Sisters</i> (1986)	Woody Allen	وودي آلن	هانا وأخواتها
<i>Escape from Alcatraz</i> (1979)	Don Siegel	دون سيغل	هروب من ألكاتراز
<i>Wag the Dog</i> (1997)	Barry Levinson	باري ليفنسون	هز الكلب
<i>Notting Hill</i> (1999)	Roger Michell	روجر ميشل	هضبة نوتنج
<i>Them!</i> (1954)	Gordon Douglas	غوردون دوغلاس	هم!
<i>There's Something About Mary</i> (1999)	Peter and Bobby Farrelly	بيتر وبوبي فارلي	هناك شيء عن ماري
<i>He Got Game</i> (1998)	Spike Lee	سبايك لي	هو ممك في القعب
<i>These Three</i> (1936)	William Wyler	وليام ويلر	هؤلاء الثلاثة
<i>Hiroshima Mon Amour</i> (1959)	Alain Resnais	ألان رينيه	هيروشيما يلحبيبي
<i>Hilda Crane</i> (1956)	Phillip Durn	فيليب دن	هيدا كرين

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بترجمته الأصلية	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>Hennessey</i> (1975)	Don Sharp	دون شارب	هينسي
<i>(The Front)</i>			الواجهة
<i>One, Two, Three</i> (1961)	Billy Wilder	بيلي وايلدر	واحد، اثنان، ثلاثة
<i>And Now, Tomorrow</i> (1976)	Martin Ritt	مارتن ريت	والآن الغد
<i>Father of the Bride</i> (1950)	Vincente Minnelli	فينسنت مينيلي	واحد العروس
<i>Face to Face</i> (1976)	Ingmar Bergman	إنغمار برغمان	وجهاً لوجه
<i>New Faces</i> (1954)	Harry Horner	هاري هورنر	وجوه جديدة
<i>The Three Faces of Eve</i> (1957)	Nunnally Johnson.	ننالي جونسون	وجوه إيف الثلاثة
<i>The Purple Rose of Cairo</i> (1985)	Woody Allen	وودي آلن	وردة القاهرة الأرجوانية
<i>The Rose Tattoo</i> (1955)	Daniel Mann	دانيال مان	وشم الوردة
<i>The Patriot</i> (2000)	Roland Emmerich	رولاند إيمريش	الوطنى
<i>Sanshine State</i> (2002)	John Sayles	جون سيلز	ولاية الشمس المشرفة
<i>Moonstruck</i> (1987)	Norman Jewison	نورمان جويسون	انتهانة
<i>Wyatt Earp</i> (1994)	Lawrence Kasdan	لورنس كاسدان	ويات إيرب
<i>O Brother, Where Art Thou?</i> (2000)	Joel and Ethan Coen	جويل وإيثان كوين	يا أخي، أين أنت؟
<i>Black Hand</i> (1950)	Richard Thorpe	ريتشارد ثورب	اليد السوداء
<i>He Dances with Wolves</i> (1990)	Kevin Costner	كيفن كوستنر	يرقص مع الذئاب
<i>Yolanda and the Thief</i>	Vincente Minnelli	فينسنت مينيلي	يولاندا والصوص
<i>Julius Caesar</i> (1953)	Joseph L. Mankiewicz	جوزيف مانكفيويز	يوليوس قيصر
<i>Day of the Locust</i> (1975)	John Schlesinger	جون شلسنجر	يوم الجراد
<i>Friday the 13th</i> (1980)	Sean S. Cunningham	شون كينغهام	يوم الجمعة الثالث عشر من الشهر
<i>The Day the Earth Caught Fire</i> (1961)	Val Guest	فال غيست	اليوم الذي اشتعلت فيه التيران بالأرض

عنوان الفيلم بالإنجليزية أو بتمه الأصليه	المخرج		عنوان الفيلم بالعربية
<i>The Day the Earth Stood Still</i> (1951)	Robert Wise	روبرت وايز	اليوم الذي توقفت فيه الأرض عن الحركة
<i>A Day at the Races</i> (1937)	Sam Wood	سام وود	يوم في سباق الخيل
<i>United 93</i> (2006)	Paul Greengrass	بول غرينغراس	يونايته ٩٣

الملحق ٢

الكتابة عن الفيلم من منظور الطالب

إذا طُلب منك أن تكتب عن الفيلم، اقتصر على موضوع محدد. لا تكتب عن «أفلام ألفرد هتشكوك»، فهذا موضوع لكتاب. اختر بدلاً من ذلك فيلماً معيناً أو جانباً من ذلك الفيلم. لنستخدم سايكو مثلاً. إليك بعض الموضوعات المحتملة.

البدائل في سايكو

كما سبق أن رأينا، كان هتشكوك مفتوناً بالبدائل: الشخصيات التي تعتبر مرايا أو صوراً معاكسة. وبالإضافة إلى فيلم ظل من الشك الذي يزخر بالبدائل، توجد أفلام أخرى الازدواجية ظاهرة فيها. على سبيل المثال، لاحظ أحد كبار دارسي هتشكوك كثرة البدائل في فيلم غريبان في قطار: «مقطعان من كرة التنس تُظهران بديلين متلائمين؛ أبوان محترمان يتمنعان بالنفوذ لكنهما بعيدان... مقطعان على دوامة خيول، امرأتان تضع كل منهما نظارة، وهما ميريام هينز Miriam Haines وباربرا مورتون Barbara Morton [باتريشيا هتشكوك Patricia Hitchcock ابنة المخرج]، وكأسان مزدوجتان من الويسكي، وصبيان يصاحبان ميريام في موعدها، والتوقيع المتمثل بظهور [هتشكوك] مع بديل لشكله: كمان ضخمة». ويمكن أن نضيف لهذه القائمة ولاعة غاي Guy التي نُقش عليها مضربا التنس المتقاطعان، وملعب التنس باعتباره «بديلين» طبيعيين (الملعب الأمامي والملعب الخلفي)، وجريمة قتل في بقعة محددة في مدينة ألعاب محددة لأزواج من الأشخاص، وجمليتي الحوار المتطابقتين الافتتاحية والختامية^(١). إذا كان فيلماً ظل من الشك وغريبان في قطار مألوفين بالنسبة لك، يمكنك أن تبدأ مناقشة مخصصة لافتتان هتشكوك بالبدائل، مع أمثلة من كلا هذين الفيلمين.

(١) دونالد سبوتو، فن ألفرد هتشكوك: خمسون سنة من أفلامه.

Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures* (New York: Doubleday / Anchor rev. ed., 1972), 192.

في فيلم سايكو، يمثل نورمان بيبس (أنتوني باركنز) وأمه التي لا ترى (إلا كجثة مدفنة) بديلين. فحين وجد نورمان أمه مع عشيقها في السرير، سمّمها كليهما، وجعل الأمر يبدو وكأن أمه سمت عشيقها ثم أنهت حياتها بنفسها. وبعد ذلك أخرج جثة أمه من قبرها وعاد بها إلى منزلها الفيكتوري. يعاقب نورمان أمه لممارستها الجنس، ثم يعاقب نفسه بارتداء ملابس مثل ملابس أمه في كل مرة يقتل فيها امرأة. وحين تظهر ضحية من هذا النوع، يصبح نورمان الجسد الذي تسكنه أمه، التي تنفعه روحها إلى قتل المرأة تماماً مثلما قتلها. ويظن المرء أن السيدة بيبس (لا يوجد ذكر لزوج لها) ربّت نورمان على النظر للجنس كإثم. وحين يكتشف أن أمه ارتكبت الإثم الأكبر، يجعلها تدفع ثمن ذلك.

كما أن نورمان وضحيته ماريون كرين (جانيت لي) بديلان أيضاً. ماريون، مثل نورمان، لها سر خاص بها، إذ أنها فرت ومعها مبلغ أربعين ألف دولار يفترض أن تودع في المصرف، لكي تستطيع هي وحبيبها سام لوميس (جون غافن John Gavin) أن يبدأ حياة جديدة معاً. وبسبب عاصفة مطرية شديدة تمنع الرؤية تتوقف ماريون عند فندق بيبس، الذي يمتلكه نورمان. يعامل نورمان ماريون بمودة ويتصرف وكأنه يفهم مشكلتها، رغم أنه لا يعرف ما هي. والصور التي يستخدمها كل منهما ذات دلالات، فحين يعلق نورمان قائلاً «كل واحد منا واقع في مصيدته الخاصة»، تجيب ماريون: «أحياناً نسير إلى هذه المصائد بإرادتنا». ويشعر نورمان بأقتراب روي منها. وحين يعلق: «كلانا نصاب ببعض الجنون أحياناً، ألم يحدث هذا لك؟» تفهم ماريون قوله، رغم أن جنونها يختلف عن جنونه، وتجيب: «أحياناً مرة واحدة تكفي». ومحادثة ماريون مع نورمان تجعلها تترك أن عليها العودة إلى فينيكس، «مسرح الجريمة»، وإما تودع المبلغ في المصرف أو تعيده إلى رئيسها. ومن الطريف أن ماريون تستخدم صورة «المصيدة» التي ذكرها نورمان لتشرح قرارها: «لقد دخلت في مصيدة في المكان الذي كنت فيه، وأود أن أعود وأخرج نفسي منها». لسوء الحظ، لا تتوفر الفرصة لها أبداً للتخلص من ورطتها. فروح السيدة بيبس قد سيطرت مرة أخرى على ابنها، ولا يطول بقاء ماريون في هذا العالم.

تحويل الرواية إلى فيلم

يمكنك أيضاً مقارنة الفيلم بمصدره الأدبي، الذي هو رواية روبرت بلوك Robert Bloch سايكو (1959). في الرواية يرى نورمان نفسه على أنه «نورما Norma» حين يتفحص شخصية أمه. ويمكنك أن تقارن الطريقة التي يصور بها كل من بلوك وهتشكوك

زيارة محقق شركة التأمين أريوغاست لمنزل أسرة بييس. ففي الفيلم، أثناء صعود أريوغاست السلم، تندفع نورما / الأم من غرفتها ومعها سكين جزار، وتطعنه طعنات متكررة. وتبدو نورما / الأم وكأنها جثة. أما نورما في رواية بلوك، فهي أكثر أنوثة بعدة مراحل. وحين يدق أريوغاست الباب، تهرع نورما، قبل أن تدخله، بارتداء ثوب متعصن، وتطلي وجنتيها بالحمرة، وتترلق على السلم مثل حسناء من الجنوب.

في الفيلم، يظن المرء أن السيدة بييس، رغم وصفها بأنها «امرأة مشتبهة كثيرة المتطلبات»، كانت شديدة الأنوثة أو تخيلت أنها كذلك. وفي كلا الرواية والفيلم تروى ليلا بيت أسرة بييس على أمل أن تعرف شيئاً عن مكان وجود ماريون. وهي لا تعثر على أية معلومات عن ماريون، لكنها تستدج أشياء كثيرة عن السيدة بييس وابنها من غرفتي نومهما. في الرواية توصف غرفة نوم السيدة بييس بأنها مكان يعود إلى عصر تمانيل نرسدن الصغيرة وطاولات الزينة الفاخرة. غطاء السرير مطرز باليد، وفي الخزانة تورات قصيرة تعيد المرء إلى العقد الثالث من القرن العشرين، ما يوحي باحتمال أن السيدة بييس كانت مستهجرة في ملابسها. كما كان لديها ولع بالكتبات ومناويل الرأس التي كانت تغليتها سائنة. بل هناك أيضاً بعض الشالات، التي من المحتمل أنها كانت ترتديها حين تتخذ شخصية الأرملة بييس.

يوجد في الفيلم مشهد مشابه يكشف أن السيدة بييس كانت امرأة ذات ذوق فيكتوري. وفي غرفة نومها ذات الستائر توجد مغسلة من البورسلين ومدفأة جدار وطاولة زينة. وتوجد بعض الأثواب في الخزانة ذات صبغة أنثوية شديدة، مرتبة بعناية على تعليقات ملابس. ويتصف السرير بصفة حسية، فهو ألس ومغطى بالأطلس، ويبدو المكان المثالي للجنس غير الشرعي الراقى في أسلوبه. كما يوجد تكور على السرير يوحي أن أحد شاغليه أمضى وقتاً أطول وهو مضطجع مما أمضاه وهو معكئ في جلسته. لكن كما نعلم فيما بعد، سرق نورمان جثمان أمه وعالجه كيميائياً وكان يحركه هنا وهناك أثناء النهار ومن المحتمل أنه كان يضعه على السرير في الليل.

في كلا الرواية والفيلم، تدخل ليلا غرفة نوم نورمان. الغرفتان مختلفتان جداً. في الرواية توجد لدى نورمان مجموعة غريبة من الكتب: عن علم الكون، ومسائل السحر والتنجيم، والصفوية، وفلسفة معرفة أسرار الطبيعة ومعرفة الله، وكتاب دي ساد de Sade جوسيين *Justice*، ورف كامل من المطبوعات الإباحية. لكن هتشكوك يصور لنا غرفة من نوع مختلف، غرفة شاب حساس. وفي الرواية يزن نورمان أكثر من ٩٠ كيلوغراماً، ويسرّ برؤية نفسه عارياً، ويحب المسكرات، ويستمتع بالقراءة عن طرق

التعذيب البدائية. وباستثناء أرتب محشو قد يكون هو ما ألهم اهتمام نورمان بالاحتياط، فإن غرفته في الفيلم توحى بمستوى معين من النضج: كتب ذات أغلفة جلدية وفونوغراف مع أسطوانة إيرونيكا لييتوفن على قرصه المستدير. ومع أننا لا نرى السيدة بيكس ولا نورمان في مراهقته، فإن غرفتيهما تروداننا بلمحة عن عالميهما.

السيدة بيكس التي لا نراها والأمهات المريعات في أفلام هتشكوك

من الممكن لك أن تضع السيدة بيكس ضمن تراث «الأم المريعة»، وهو المصطلح الذي أطلقه كارل يانغ على الجانب المظلم من النموذج الأصلي للأنتى، الذي لا يمثل الأم الراحية، بل مسببة الموت والخراب. وكان هتشكوك مفتوناً بالأم المريعة، التي تقوم في أكثر أشكالها تطرفاً بالتهام صغارها. خذ على سبيل المثال نورما نيوتون Norma Newton في فيلم ظل من اشك، التي تفوق قوة ارتباطها بأخيها قوة ارتباطها بزوجها وأولادها، ومدام سباستيان Madame Sebastian في سيء السمعة، التي تغار من أية امرأة يهتم ابنها بها، ووالدة برونو - المعروفة فقط باسم السيدة أنتوني (مكتماً تعرف والدة نورمان باسم السيدة بيكس) - المشغوفة بابنها والتي تعتني بأظافره وترسم صورة للكديس فرانسيس Francis، وهي صورة بشعة ومضحكة تسبب لبرونو حالة من الهستيريا لأنها تذكره بوالده. وقد سبق أن قرأت عن ليديا في فيلم لظهور (ص ٣١٤-٣١٥) وكيف تنجح في توفيق جميع علاقات ابنها العاطفية. وأخيراً في فيلم مارني، لدينا برنيس Bernice والدة مارني التي نكتشف في النهاية أنها كانت مومساً. لقد زرعت برنيس في مارني احتقار الجسد ما جعل نفوراً من الجنس ينمو لدى مارني، في حين أن برنيس اعتكفت الدين وأصبحت حديمة العاطفة وبعيبة. ومن أجل أن تشتري مارني حب أمها، تحولت إلى لصة تعمل تحت عدد من الأسماء المستعارة. وينكشف سر برنيس الرهيب في النهاية حين تُرغم مارني على استعادة تجربة تعرضت لها حين كانت في الخامسة ودفنتها حتى الآن في أعماق اللاوعي، وهي الليلة التي انحنى فوقها أحد زبائن أمها في ملابسه الداخلية وهي في سريرها، ما أدى إلى مأساة أصابت مارني ذات الأعوام الخمسة برضوض نفسية جعلتها ضحية لرأي أمها الملتوي حيال الجنس.

تاريخ إنجاج سايكو

افترض أنك تعرف أن سايكو كان في الأصل من توزيع شركة بارامونت. ثم قمت بجولة استوديو يونيفرسال في لوس أنجلوس ورأيت واجهة بيت أسرة بيكس التي استخدمت في الفيلم. قد تتساءل كيف انتهى الأمر بمشهد تصويري من بارامونت في

يونيفرسال. وإذا كنت على اطلاع على أفلام هتشكوك الرئيسية، قد تتساءل أيضاً عن السبب في أنه أدب فيلم شمال - شمال غربي (مكرو غولدين ماير، ١٩٥٩) بفيلم بالأسود والأبيض مثل سايكو (بارامونت، ١٩٦٠). فقد صُوِّر فيلم شمال - شمال غربي بالألوان، وكذلك أفلام لاناؤذا الخلفية والقبض على نص والمشكلة مع هاري والرجل الذي عرف أكثر مما ينبغي. وازدان فيلم شمال - شمال غربي بنجمين كبيرين: كاري غرانت وإيفا ماري سينت. وضم فيلم سايكو ممثلين ممتازين (أنتوني بيركنز وجانيت لي وفيرا ماينز وجون غافن) لكن لم يكن اسم أي منهم كافياً وحده ليبيع الفيلم. كما أن «مظهر» الفيلم كان مختلفاً أيضاً عن أفلام هتشكوك الأخرى في استوديو بارامونت. كانت تكلفة فيلم سايكو، باعتباره بالأسود والأبيض، ضئيلة نسبياً (٨٠٠٠٠٠ دولار)، وهو بصرياً يتصف بالبساطة المعهودة في سلسلة هتشكوك التلفزيونية: ألفرد هتشكوك يقدّم باختصار، حين عائد استوديو بارامونت حول إنتاج سايكو بحجة أن جميع المسارح الصوتية مشغولة، كان رد هتشكوك أن من الممكن تصوير الفيلم لدى يونيفرسال، حيث يجري تصوير ألفرد هتشكوك يقدّم (ومن هنا «المظهر» البسيط) وباستخدام طقمه الخاص. كل ما طلبه هو أن يقوم استوديو بارامونت بتوزيع الفيلم، بل إنه وافق على التخلي عن أجر المخرج عن ستين بالمائة من نسخة الفيلم السليبية. ووافقت شركة بارامونت، معتقدة أن الفيلم سيشل. لكنه أصبح أشهر أفلام هتشكوك، وآخر أفلامه لحساب بارامونت. بعدها انتقل إلى يونيفرسال، حيث أمضى ما تبقى من مساره المهني. كما أنه حول حقوقه في فيلم سايكو إلى أسهم في شركة الموسيقى الأمريكية MCA، التي كانت آنذاك الشركة الأم ليونيفرسال. وهكذا فإن فيلم سايكو هو في الحقيقة من أفلام يونيفرسال، بالرغم من أنه كان في الأصل من توزيع بارامونت. إذا كنت مهتماً بكتابة بحث عن تاريخ إنتاج سايكو، فعليك مراجعة كتاب السيرة الذي كتبه دونالد سبونو بعنوان الجانب المظلم من العبقرية: حياة ألفرد هتشكوك (Boston: Little Brown, 1938)، وكتاب برنارد ديك مدينة الأعلام: صنع أفلام يونيفرسال وإعادة صنعها Bernard F. Dick, *City of Dreams: The Making and Remaking of Universal Pictures* (Lexington: University of Kentucky Press, 1997)، وكتاب ديك منغصة: موت أفلام بارامونت وولادة هوليوود الشركات Bernard F. Dick, *Engulfed: The Death of Paramount Pictures and the Birth of Corporate Hollywood* (Lexington: University Press of Kentucky, 2001).

تذكر أنه إذا كان الأدب القصصي والروائي يبتأ حديد النواخذ، فكذلك الفيلم. ابحث عن المنظر الخاص بك.

التوثيق

توجد طرق متنوعة لتوثيق مصادر. هذا الكتاب^(١) يستخدم صيغة دليل شيكاغو في الأسلوب، الذي يتضمن أرقاماً مرتفعة قليلاً ضمن النص تشير إلى الهوامش وقائمة مرقمة للمصادر (الهوامش) في النهاية. وإذا كنت تستخدم هذه الصيغة فإن هوامشك الواردة في النهاية يجب أن تأتي على صفحة (أو صفحات) منفصلة^(٢) في نهاية بحثك، ثم تتبعها قائمة للمراجع. لاحظ أن هذا الكتاب لا يحتوي على قائمة بالمراجع، لكنها يجب أن تستخدم في البحث الجامعي.

في قائمة المراجع تُرَكَّبُ الأسماء هجائياً حسب الاسم الأخير. مثال على ذلك: ديك، برنارد. نشرح الأرقام. ترجمة محمد منير الأصبحي. دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٣.

وإذا كنت تستخدم بمقالة، يرد العنوان ضمن أقواس مزدوجة. ارجع إلى الهوامش في نهاية الفصل ١، التي تشمل على مقالة كتبها شيلا نايار:

نايار، شيلا. «أحلام، دارما، السيدة داوتفاير». مجلة الفيلم والتلفزيون الشيعيين. (صيف ٢٠٠٣): ٧٣ - ٨٢.

إذا كنت تدرس متقراً بدرسه أحد أعضاء قسم اللغة الإنجليزية أو قسم العلوم الإنسانية، قد يطلب منك توثيق مصادر باستخدام صيغة رابطة اللغات الحديثة MLA. وهذه هي أسهل الصيغ. فهي تتألف من توثيق بين أقواس ضمن النص وقائمة «الأعمال المستشهد بها» التي تعادل في الواقع قائمة المراجع. نفترض أنك تكتب عن البدائل في أعمال هتشوك وأردت الاستشهاد بـدونالد سوتو دون أن تقتبس كلماته حرفياً. باستخدام صيغة رابطة اللغات الحديثة، تكتب: «بيروز فيلم ظل من اشك لما فيه من أرواح وبدائل (سبوتو ١٢٠)». ولكي يعرف قارئك المصدر، طيه الرجوع إلى قائمة «الأعمال المستشهد بها» والبحث تحت حرف السين، حيث سيجد:

(١) من الواضح أن الكلام عن التوثيق يخص الأصل الإنجليزي والكتبات بلغة الإنجليزية، لكنني في ترجمة اتبعت النموذج لولرد في الأصل بالنقطة الممكّة. وبما أن لتوثيق باللغة العربية يتبع في كثير من الأحيان نماذج أجنبية، قد ترجمت القسم الخاص بالتوثيق كما هو، أملاً أن يكون في هذا فائدة لتحاشي الإهمالات التي نجدها في بعض أساليب التوثيق باللغة العربية، حيث يغفل مكان نشر وسنك واسم الناشر جميعها أو بعضها، أو يرد ذكرها عشوائياً. (المترجم)

(٢) لا يستخدم المؤلف في هذا الكتاب صفحات منفصلة للهوامش في كتابه، وقد اتبعت مثاله في الترجمة، كما أن الهوامش لا ترد في نهاية الكتاب، بل في نهاية كل فصل. (المترجم)

سبوتو، دونالد. فن ألفرد هتشكوك: خمسون سنة من أفلامه. الطبعة الثانية. نيويورك: دبلداي / أنكور. ١٩٩٢.

وإذا كنت تريد الاستشهاد بسوتو حرفياً، قد تقول: «بين دونالد سوتو أنه في فيلم ظل من اشك يُراكم هتشكوك عدداً من الأزواج والبدائل (١٢٠)». إذ أنك إذا ذكرت اسم المؤلف في جملة، لا تحتاج إلا إلى إضافة الصفحة أو الصفحات بين أقواس. والقارئ لا يزال يعرف أن عليه البحث تحت حرف السين للعثور على المصدر.

وإذا كان هذا الكتاب يستخدم في قسم اتصالات أو دراسات وسائل الإعلام، قد يصير مدرسك على صيغة «رابطة علم النفس الأمريكية»، المعروفة أحياناً باسم «المؤلف، التاريخ». على سبيل المثال: «بيرز فيلم ظل من اشك لما فيه من أزواج وبدائل (سبوتو، ١٩٩٢، ١٢٠)». وإذا ذكرت اسم المؤلف، فسأقول: «كما يقول سبوتو (١٩٩٢)، يبرز فيلم ظل من اشك لما فيه من أزواج وبدائل». وأقول الشيء نفسه إذا أردت الاستشهاد بسوتو حرفياً: «كما يقول دونالد سوتو (١٩٩٢) في فيلم ظل من اشك يُراكم هتشكوك عدداً من الأزواج والبدائل (ص ١٢٠)». وإذا كنت تستخدم صيغة «رابطة علم النفس الأمريكية» استخدم في نهاية بحثك العنوان: «مراجع». وهنا أيضاً تتبع الترتيب الأبجدي، لكنك تستخدم الصيغة التالية:

سبوتو، دونالد. (١٩٩٢). فن ألفرد هتشكوك: خمسون سنة من أفلامه. الطبعة الثانية. نيويورك: دبلداي / أنكور.

لكن تذكر أنه يمكنك عملياً الاستشهاد بأي مصدر: كتب ومقالات في الصحف الأسبوعية والشهرية والفصلية وأفلام وبرامج تلفزيونية ومراجعات ومصادر من الشبكة (الإنترنت) وغيرها. وإذا كنت في شك حول كيفية توثيق مصدر ما، فأفضل خيار لك هو الرجوع إلى أحدث طبعة من كتاب ديانا هاكر مرجع الكاتب Diana Hacker, *A Writer's Reference* (New York: Bedford / St. Martin's). وحين تتعلم أسس التوثيق، تصبح الكتابة عن الأفلام أقل مشقة وأكثر متعة. على الأقل ستكون لديك قناعة بأنك جمعت بين نظراتك الناقبة ونظرات دارسي الأفلام الذين اخترتهم وبيدت أنك مرجعاً في الأفلام بطريقة الخاصة.

بحث أحد الطلاب كعينة

الفن ضد العنف في برتقالة ألوية

ديفيد غولدسون

نال فيلم ستانلي كوبريك المقتبس من رواية أنتوني بרגس Anthony Burgess جائزة نقاد نيويورك السينمائيين لأفضل فيلم في عام ١٩٧١. وقد كُتبي الفيلم الكثير من المديح بسبب صفاته الجمالية بذكر ما تكناه على المسائل الأخلاقية التي يطرحها. وقد أدخل كوبريك موسيقى من مؤلفات موسيقية مختلفة في لحظات حاسمة من الفيلم لتسليط الضوء على التوترات والالتباسات التي أراد إيضاحها. فاستخدم موسيقى روسيني وبينيهوفن (التي تلمح أحلام الكس بالأذى والخراب) كخلفية للعنف اللاعقلاني الذي يرتكبه الكس وأصدقائه.

حين يتناول الكس وعصبته مع عصابة منافسة، يكتسب عنف كئنا المجموعتين جمالاً منحرفاً من خلال تصميم الحركات المنمق والموسيقى من أوبرا روسيني «الغراب اللص». ونتيجة لذلك يصطرح في المشاهد لنوم القتال مع جمال التصوير، وينخلون في تجربة الإحساس بالالتباس وحدم اليقين. وهذا متعمد من قبل كوبريك، فهي محاولة لتغريب المشاهدين عن ضحايا المواجهات. وربما كان يستعمل هذا التوتر لشرح تنوع الطبيعة البشرية وتناقضاتها. ففي حين أن المجتمع قد يدين أعمال العنف، يوجد مع ذلك جانب عدواني فطري من طبيعة الإنسان. لذلك يستعيد استخدام كوبريك للموسيقى هذه النزعة في اللاوعي عند المشاهدين، مسبباً بذلك غياباً لليقين الأخلاقي.

ولذلك لا نعرف ما إذا كان علينا أن نغني مع الكس على موسيقى «أرقص تحت المطر»، وننذف أقدامنا حسب الإيقاع مع قدمه، أو أن نشمتر من قسوته. بل إن كوبريك لديه من اللطف ما يجعله يذكرنا في النهاية باقتادنا إلى اليقين، إذ يترك موسيقى «أرقص تحت المطر» ترن في أذاننا لترغمنا على الاختيار بين أن نتذكر حين كيبي بخطواته الخفيفة وهو يرقص بين برك ماء المطر أو قدمي الكس العنيتين وهو يدوس على ضحاياها.

وما يؤثر الاهتمام أن كوبريك يلعب بموقفنا من الكس بالطريقة نفسها. ففي البداية يستثير ازديارنا ونحن نشاهد قسوة الكس العديم الرحمة، ثم تعاطفنا حين يتعرض للخيانة وللصلب الروحي، وختاماً شعورنا بعدم اليقين حين «ينهض» من جديد. وقد نكره استخدامه «العنف المفرط»، لكن سحر لهجته الإليزابيثية الذي لا يمكن إنكاره وحبه لـ «لنفيغ فان»^(١) تمنعنا من نبذه كلياً. فألكس هو صورة متدناقضة: بربري متحضر، وربما هذا ما يتهما كوبريك جميعاً به.

ينضح الفيلم بالفنقة الجمالية. وكما كتب أحد النقاد: «يستخدم السيد كوبريك باستمرار ... عدسة واسعة الزاوية لتشويه العلاقات المكانية ضمن المشاهد»، ويقول إن المخرج يقصد فصل الأشخاص والصور عن البيئة والتشديد على الفروق بينها (كأنبي ١٩٣). إن كوبريك يخلق منذ البداية جواً سيراليماً شبيهاً بالأحلام. فأولاً، يطالنا وجه ألكس (تحيط بإحدى عينيه رموش مستعارة)، ثم نستوعب البيئة. ومن المحتمل أن كوبريك استخدم هذا الأسلوب الفني الشبيه بالحلم ليمثل الرؤيا التي تحفزها المخدرات لدى ألكس وعصابته أثناء وجودهم في مقهى الطيب. ويعود كوبريك إلى أسلوب واقعي حين لا يكون أفراد العصابة تحت تأثير المخدرات - على سبيل المثال، أثناء النهار أو حين إرسال ألكس إلى السجن.

إذا نظرنا إلى الفيلم نظرة سطحية نجده مستقبلياً، لكنه في الحقيقة نقد للمجتمع المعاصر. صحيح أن هناك طابعاً مستقبلياً في الملابس والخلفيات، لكن كوبريك يرفض أن يريح المشاهدين بالإحياء أن الأحداث تنتمي إلى المستقبل البعيد.

وأخر جملة يقولها ألكس: نعم، لقد شفيت! تسخر من العلاج الذي وصفه المجتمع له. لقد عاد ألكس إلى شخصيته القديمة بمساعدة الأشخاص أنفسهم الذين حاولوا تكمير روحه وحرينه في الاختيار. وهذا إعتاق ساخر لألكس، الذي نهض وهوى ونهض من جديد في عالم ليس أقل مرضاً منه. بناء عليه، يستحيل على مجتمع كهذا أن يقدم الخلاص لألكس. وبالتالي، حين يحلم مرة أخرى بالاختصاب والعنف بمرافقة سيمفونية بيتهوفن التاسعة، فإننا نتقبل كونه قد عاد إلى وضعه «الطبيعي». وببساطة تامة لم يكن من المجدي أن نتوقع من سبب حالته، وهو المجتمع، أن يكون أيضاً علاجه.

الأعمال المستشهد بها^(١)

برتقالة آتية. إخراج ستانلي كوبريك. مع مالكولم ماكداول وباتريك ماغي وأدرين كوري. الأخوان وارنر. ١٩٧١.

كأنبي، فنسنت. «فيلم 'برتقالة آتية' يدهر الدواس والذهن». مراجعة لفيلم برتقالة آتية. مراجعة الأفلام في نيو يورك تايمز (١٩٧١-١٩٧٢). نيو يورك: دار نشر نيو يورك تايمز وأرمو، ١٩٧٣. ١٩٣.

(١) باعتبار أن الغرض من ذكر المصادر هنا هو إيضاح طريقة كتابة المراجع، فقد نقلتها بأكملها إلى اللغة العربية. أما في نص الكتاب، حيث يحتاج القارئ الذي يود الرجوع إلى المصادر إلى بيانات النشر بلغتها الأصلية، فلم أجد حاجة إلى كتابتها بالعربية. (المترجم)

الملحق ٣

المصادر على الشبكة (الإنترنت) وتوثيقها

استئجار أشرطة الفيديو وأقراص الفيديو الرقمية وشراؤها

إذا كنت مهتماً بشراء أشرطة الفيديو وأقراص الفيديو الرقمية أو استئجارها، فعليك الرجوع إلى آخر طبعة من كتاب لُونارد مولتن لنيل الأفلام والفيديو Leonard Maltin, *Movie & Video Guide* (New York: Signet) الذي يجري تحديثه سنوياً ويشتمل على قائمة كاملة بمصادر الشراء عن طريق البريد. واثنان من أفضل هذه المصادر هما فيديو اختيار النقاد www.ccvideo.com والسطيحات www.facets.org. ومن المصادر الأخرى أفلام بلا حدود (هاتف 1-800-4668437)^(١) أو www.moviesunlimited.com أو نتفلكس Netflix.

مواقع الشبكة

متلماً يتوقف نشر الكتب، فمن الممكن لمواقع الشبكة أن تختفي. أحدث مواقع الشبكة وأكثرها صلة بالأفلام مدرجة الآن في www.digital-librarian.com/movies.html. ومن المواقع الأخرى موقع يزهو بأنه يحتوي على ٢٥٠٠٠ رابط، وهو www.cinemedia.org. وحين تبحث في الشبكة، فإنك تمضي وقتاً أقل إذا كان لديك هدف محدد في ذهنك. على سبيل المثال:

التصنيف

لم تكن التصنيفات الحالية (G, PG, PG-13, R) والتصنيف النادر الاستعمال (NC-17) موجودة قبل عام ١٩٦٨. ومن منتصف العقد الرابع إلى منتصف السادس

(١) هذا رقم هاتف مجاني قد لا يعمل إلا في الولايات المتحدة. (المترجم)

من القرن العشرين، كانت التصنيفات الوحيدة التي تتمتع بشيء من الأهمية هي تصنيفات فيلق الحشمة الوطني، الذي تأسس عام ١٩٣٤، والذي كان مرتبطاً بالكنيسة الكاثوليكية الرومانية. وقد صنف الفيلق الأفلام في عدة فئات: «تأريدهام»، و«الكبار»، و«اعتراض أخلاقي بالنسبة لجميع المشاهدين على بعض الأجزاء»، و«مشجوب». وعلى الرغم من أن صناعة السينما نظرت إلى تلك الفئات نظرة جدية، إلا أن الفيلق لم يكن من أذرع هذه الصناعة.

أما الفئات الحالية فقد حددتها رابطة الأفلام الأمريكية. ويعتبر بعض المشاهدين أن هذه الفئات نسبية. وقد تود أن ترجع إلى www.filmratings.com، وهو موقع يحاول أن يكون موضوعياً قدر الإمكان بالنسبة للجنس والعنف. وإذا كانت العبارة المستخدمة لا تقتصر على كلمة «عنف» أو «جنس»، بل هي «عنف مصور بالتفصيل» أو «جنس مفرط»، فقد تود أن تفكر أكثر من مرة إذا كان لديك طفل أو أخ أو أخت أصغر منك ممن لديهم حساسية شديدة. ففكر أيضاً بالدخول إلى موقع www.critics.com، الذي يحتوي على مراجعات محددة تماماً حول مقدار البذاءة والجنس والعنف الموجود في فيلم جديد.

الأفلام الجديدة

يمكنك دائماً البحث عن كلمة مفتاحية للعثور على موقع أحد الأفلام على الشبكة، لكن في كثير من الأحيان يمكنك أن تخمن عنوان الموقع باستعمال بضع حيل بسيطة، فعادة موقع الفيلم هو عنوانه مع بعض التعديل. وبالنسبة لبعض الأفلام لا تحتاج لأكثر من العنوان متبوعاً بـ .com، مثل فيلم الجدة تورينو *Gran Torino* (٢٠٠٨) (Grantorino.com)، ولكن بالنسبة لأفلام أخرى، مثل فيلم شك *Doubt* (٢٠٠٨)، لا بد أن تذكر العنوان متبوعاً بكلمة الفيلم (the film أو the movie) (مثل Doubtthemovie.com). كما أن بعض الأفلام الأخرى تتطلب ذكر اسم الاستوديو أو الموزع. فلموقع فيلم المصارع *The Wrestler* (٢٠٠٨)، ادخل إلى www.FoxSearchlight.com. وللمواقع الجديدة، ابحث في إعلانات الأفلام في ملحق صحيفة نيويورك تايمز «الفن وأوقات الفراغ» الذي يصدر يوم الأحد.

عناوين الاسدويوهات على الشبكة

http://disney.go.com	ديزني
http://universalstudios.com	يونيفرسال
www.warnerbros.com	الأخوان وارنر
www.mgmua.com	مغرو غولدين ماير / يونايكيد آرئيسس
http://foxmovies.com	فوكس القرن العشرين
www.paramount.com	پارامونت
http://sonypictures.com	سوني (كولومبيا)
www.miramx.com	ميرماكس
www.lonestar-movie.com	كاسل روك Castle Rock
www.fine-line-features.com	فاين لاين فيتشرز Fine Line Features
www.foxsearchlight.com	فوكس سيرتشارليت

الممثلون والمشاركون والمراجعات

قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت (www.imbd.com) هي مكان جيد للبدء فيه، رغم أنها ليست مكتملة كما يتمناها المرء. ومن الملامح البارزة ما نجده تحت عنوان «جوائز ومراجعات Awards and Reviews». انقر على «مراجعات خارجية external reviews» ثم على «أعظم الأفلام - تحليل شامل لأفلام الولايات المتحدة The Greatest classic». إذا كان هذا ما تسعى إليه، فسنتكشف تحليلاً للأفلام الكلاسيكية يتناولها عملياً لقطه بعد لقطه، بالإضافة إلى مقتطفات من الحوار. بالطبع حتى هذه التحليلات التفصيلية لا يمكن أن تحل محل تجربة القول الفعلية. وقد نود أن نقارن التحليل بالقول بعد أن نشاهده لئلا نرى ما إذا كان الكاتب قد أخطأ في أي تفصيل. كما أن قاعدة بيانات الأفلام على الإنترنت ستحقق المتابعة بسبب قسم التعليقات فيها، ففيه نجد ردود فعل تتراوح بين الواسع الاطلاع وعديم المعرفة. ودليل جميع الأفلام (www.allmovie.com) يتضمن بعض الملامح الشبيهة بقاعدة بيانات الأفلام.

أحد المراجع الأخرى موقع أكاديمية فنون الأفلام وعلومها (AMPAS) على الشبكة، وهو www.oscars.org. بالنقر على «بحث Search» في هذا الموقع ستطبع

الوصول إلى كمية واسعة من المعلومات عن أشياء عديدة منها مركز فيربانكس Fairbanks لدراسة الأفلام، وهو مركز هام لموارد البحث السينمائي، والمحاضرات وحلقات البحث التي ترعاها الأكاديمية، وجوائز الطلاب وزمالات كتابة السيناريو.

وإذا احتجت إلى معلومة هامة لم تعثر عليها على الشبكة، يمكنك الكتابة إلى خدمة المعلومات في أكاديمية فنون الأفلام وعلومها (NFIS) أو الاتصال بها على العنوان:

Fairbanks Center for Motion Picture Study, 333 S. La Cinega Boulevard, Beverly Hills, CA 90211-1972.

أو رقم الهاتف (001-310-247-3000). كما يمكنك زيارة مركز فيربانكس في بيفرلي هيلز.

مكتبة الكونغرس

ادخل إلى <http://leweb.loc.gov/film> للوصول إلى موقع مجلس الحفاظ على الأفلام القومي، حيث ستكتشف روابط إلى سجل الأفلام القومي، وأكاديمية فنون الأفلام وعلومها، ومعهد الأفلام الأمريكي، ومعهد الأفلام البريطاني، وسندانس Sundance ومهرجانات سينمائية أخرى، ومئات من المنظمات الأخرى التي لها علاقة بالأفلام.

مواقع المخرجين

يترصد عدد المخرجين الذين لهم مواقع. ويمكنك دائماً البحث باستخدام اسم المخرج كمختصر شبكي URL، مثل www.woodyallen.com. وباستعمال طريقة محررات البحث أو imdb.com يمكنك أن تقرر بشكل دقيق الجانب الذي تود التركيز عليه من حياة المخرج (سيرة حياته أو أحد أفلامه أو مقابلة معه على الشبكة أو مقالة).

توثيق الموارد الشبكية

تذكر أنه لا بد من توثيق المواد المأخوذة من الإنترنت حين تستعمل في بحث أو في مقال نقدي.

لنفترض أنك تكتب بحثاً عن كلينك إيستود وتعرف أن برنامجاً عنه ظهر في «الخدمة الإذاعية الحكومية» PBS ضمن سلسلة الأساتذة الأمريكيون. اذهب إلى محرك بحث، وكتب «الأساتذة الأمريكيون American Masters» ثم حدد مكان كلينك إيستود:

Eastwood, Clint. وحين تتقر على الاسم تكشف المقالة الرئيسية التي كتبها ديفيد كير David Kehr بعنوان «إيستوود الأسود»، وتقرر أن تستعملها في بحثك. وبغض النظر عما إذا كنت ستقتبس حرفياً من نص كير أو ستجد صياغة أفكاره بكلماتك، لا بد أن تقرأ بمصدرك وتورد معلومات مثل اسم المؤلف وعنوان المقال والعنوان الإلكتروني وتاريخ دخوك إلى الموقع. إذا دخلت الموقع بتاريخ ٢ كانون الثاني ٢٠٠٩، وكنت تتبع دليل أسلوب رابطة اللغات المعاصرة، فتوثيقك يجب أن يظهر على النحو التالي في قائمة «الأعمال المستشهد بها»:

كير، ديفيد. «إيستوود الأسود». مقالة بارزة. الأمانة الأمريكية. الخدمة الإذاعية الحكومية. ٢ كانون الثاني ٢٠٠٩.

<http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/eastwood.c.html>.

وفي الأحوال العادية، ستذكر تاريخ إذاعة البرنامج عن إيستوود أو على الأقل العام الذي عرض فيه. لكن الموقع الشبكي لا يذكر هذه المعلومة. ومن إحدى التواحي، ليس ذلك ضرورياً، باعتبار أنك لا تقتبس من البرنامج، ولكن من المقالة غير المؤرخة التي نتجت عن البرنامج وتشرت على الشبكة.

توثيق مصادر شبكة الإنترنت هو في بعض الجوانب أكثر تعقيداً من توثيق الكتب والمقالات، لكنه لا يقل أهمية. تأكد من استخدام دليل حديث للمراجع يصف كيفية وصف مختصرات الشبكة والموارد الإلكترونية.

مسرد بالمصطلحات السينمائية

الإبداعية (نظرية المبدع): النظرية التي تعتبر المخرج هو العقل المركزي وراء الفيلم ويستحق مكانة مؤلف (مبدع) وصاحب الفيلم (مثل فيلم ألفرد هتشكوك سابقو). وقد اتضح أن النظرية موضع جدل شديد، مع أنه يمكن تبريرها حين تطبيقها على عمل مبدعين من أمثال بيلي ويلدر وجوزيف مانكوييتز وجون فورد وهتشكوك وغيرهم، ممن لديهم القدرة على ترك طابعهم الخاص في أفلامهم.

الاستبدال الشكلي: هو استبدال شيء بأخر يشبهه في الشكل (مثلاً استبدال شكل راقصة باليه موجود على صندوق موسيقي بفكرة صغيرة ترتدي ملابس الباليه).

الاستبدال: انتقال فيه إخفاء تدريجي لإحدى اللقطات وظهور تدريجي للقطعة أخرى، وأحياناً تتداخل اللقطات (وهذا يسمى الاستبدال المتداخل).

الاستدارة: لقطة تدور آلة التصوير فيها أفقياً على محور ثابت. وهي ليست تماماً لقطة متحركة لأن آلة التصوير لا تنتقل من مكانها، بل يتحرك رأسها فقط استرجاع الماضي: قطعة من الفيلم قصيرة أو مطولة تصور تصويراً درامياً ما حدث في الماضي.

الأسطورة: حكاية تتحدى الزمن تعبر عن حقائق عامة عن الحياة والموت والقدر والطبيعة وعن ما هو مقدس وما هو بشري.

الإسقاط الخنفي المصغر: أسلوب تسقط فيه أحداث حية (وليس ممثلين أحياء) على شاشة، يوجد أمامها مشهد تصوير مناسب القياسات مع نماذج لأشكال (مثل شكل نصفي لكنغ كونغ) تتناسب حركتها مع الأحداث الحية من خلال التصوير الممبّت.

الإضاءة الخافتة: نتيجة نسبة التباين الشديد بين النور الأساسي والنور المشبع. وتنتج عن ذلك صور مظلمة ومظلمة مثالية لأفلام الرعب وتفيلم الأسود.

إضاءة انقضاء الأضواء: الخطة المتعارف عليها في الإضاءة التي تستخدم الأتوار الخنفي والأساسي والمشبّع.

الإطار الممبّت: شكل من التصوير بلا حركة، تصبح الصورة السينمائية فيه صورة فوتوغرافية ثابتة.

الإطار: (١) صورة مقربة على شريط فيلمي؛ (٢) الأطراف التي تحتوي بداخلها الصورة المصورة كما لو أنها صورة فوتوغرافية موضوعة ضمن إطار.

آلة التصوير الأذائية: أسلوب يحل فيه المشاهد محل الشخصية، فيمر بالتجربة التي يمر الشخصية بها، انظر أيضاً نقطة وجهة النظر.

آلة لتصوير المتحركة: مصطلح عام يطلق على آلة التصوير حين تكون في وضع متحرك.

آلة لتصوير المحمولة باليد: التصوير بآلة محمولة إما ممسوكة باليد أو مربوطة بالمصور. الإنارة الجانبية: الإنارة من أحد جانبي الموضوع المصور، ما يجعل نصفه مفاراً والنصف الآخر في الظل.

الإنارة السفلية: إنارة أكثر انخفاضاً من الموضوع المراد تصويره، ما يترك جزءاً منه في الظل.

الإنارة العلوية: إنارة من فوق الموضوع المصور يمكنها أن تنتج تأثيراً متوهجاً.

الإنارة القوية: الإنارة التي تنتج درجة السطوع نفسها في الصورة بأكملها (وهي مثالية في الفيلم الغنائي الموسيقي وفيلم الملهة) وتنتج عن التباين الخفيف بين النور الأساسي والنور المنسبع.

الإنكاج: المرحلة الأولى من صنع الفيلم، وذلها التوزيع والعرض، وبدل المصطلح على كل شيء له علاقة بصنع الفيلم قبل خضوعه للمونتاج.

الإنكافال: وسيلة تستخدم للوصول بين مشهدين، مثل الاختفاء التدريجي والظهور التدريجي والاستبدال والماسح وانفتاح وانغلاق الحدقة.

الانعكاس: المحاولة الواجحة والمعتمدة من قبل كاتب الرواية أو المسرحية أو صانع الأفلام لاقت الانتباه إلى عمله بصفتة رواية أو مسرحية أو فيلماً، بحيث لنا نقرأ رواية عن كتابة الرواية أو نشاهد مسرحية عن المسرح أو فيلماً عن السينما. فرواية سارتر تغتبان تتناول العملية المعقدة المطلوبة لإبداع رواية، وتستدعي مسرحية جان أنوي أنيقونني الانتباه لنفسها باعتبارها نسخة حديثة من المأساة التي كتبها سوفوكليس، ويوضح فيلم وودي ألن ورده لقاهرة الأرجوانية أنه يدور حول الأفلام باعتبارها «حلم في ضوء النهار».

انفتاح الحدقة / انغلاق الحدقة: تزداد الصورة المحصورة ضمن دائرة اسعاعاً إلى أن تملأ الإطار (انفتاح الحدقة)، وتبدو اللقطة وكأنها تتغلق بينما تنقلص الصورة إلى دائرة ثم تختفي من الشاشة (انغلاق الحدقة).

الإيقاع: تغيير السرعة (بطيئة / سريعة)، والضوء (ساطع / معتم) واللون (تنوعات في لوحة ألوان صانع الفيلم).

الأيقنة: إعادة خلق صورة بشكل يجعلها تستدعي تمثيلاً صورياً تقليدياً أو مألوفاً، مثل لوحة أو تمثال مشهورين.

البؤرة السطحية: تقديم الجزء الأمامي من المشهد بوضوح وحينه أكبر من الخلفية، وهذا المصطلح هو عكس البؤرة العميقة.

البؤرة العميقة: نوع من التصوير تكون فيه مقدمة المشهد ووسطه وخلفيته ظاهرة كلها بوضوح. بونيوود: هو المصطلح الذي يطلق على السينما الشعبية المصنوعة في ممباي في الهند، التي تشيع فيها المقاطع الموسيقية.

التأطير المحكم: حصر الصورة، التي تكون عادة إحدى الشخصيات، ضمن خطوط الإطار للإيحاء بالوقوع في فخ.

التأطير: عملية تشكيل اللقطة بعد أن يكون المخرج قد قرر شكلها البصري.

تحريك البؤرة: نقل التركيز من إحدى الشخصيات أو من منطقة ما ضمن اللقطة إلى شخصية أو منطقة أخرى بحيث تصبح الأولى غير واضحة، إلى أن يحين الوقت ليعود الجزء غير الواضح إلى التركيز.

ترتيب المشهد: هذا المصطلح هو مصطلح فرنسي mise-en-scène مسرحي يعني وضع الإنتاج على خشبة المسرح. وفي الأفلام، ترتيب المشهد يعني تصوير لقطة أو مقطع باستخدام الانتباه إلى التفاصيل نفسه الذي يسبغها المخرج المسرحي على إنتاجه (مشهد التصوير والإضاءة والملابس والمكياج ووضع الشخصيات في مكانها ضمن الإطار، الخ.).

الترجمة المكتوبة: الكتابة التي تظهر في أسفل الشاشة وتوفر معلومات مثل الترجمة من لغة أجنبية. انظر للتوحات الكتابية.

تشكيل لقطة / التشكيل: عملية التخطيط لللقطة أو سلسلة من اللقطات كما يخطط الفنان تفاصيل لوحة، مع انتباه شديد لأمر مثل الإضاءة واللون وزوايا آلة التصوير والعلاقات المكانية.

التصاميم المكتوبة والمصورة: أي مزيج من الكتابة والصورة، مثل العنوان الرئيسي للفيلم. التصنيفات (نظام تصنيف الأفلام): نظام لتصنيف الأفلام أحدثته رابطة الأفلام الأمريكية في عام ١٩٦٨ بعد أن أصبح من الواضح أن قواعد الإنتاج قد فاتها الزمن. والفئات التي تختلف كثيراً عن تلك التي شملها نظام التصنيف في عام ١٩٦٨ هي الآن: G (عامة المشاهدين) وPG-13 (إرشاد الآباء والأمهات للأطفال الذين لم يبلغوا الثالثة عشرة) وR (محدد للمشاهدين في السابعة عشرة فما فوق إلا لمن كان بصحبة شخص بالغ) وNC-17 (ممنوع على الأطفال دون السابعة عشرة). وفئة R تثير المشكلات بشكل خاص، على اعتبار أن أفلاماً مثل قادمة سنغندر وإفاندا لمجند ربان صُنفت ضمن فئة R.

تصوير التباين التمهيد: التباين الحاد بين المناطق المظلمة والمظلمة في الصورة. في التقبلم
الأسود: صورة بيضاء على خلفية سوداء.

التصوير المقيمت: نوع من التصوير الذي يستخدم كثيراً في الرسوم المتحركة، تتعامل فيه
آلة التصوير مع كل إطار على حدة، لكي يصبح من الممكن تعديل الأشياء بين
الإطارات ما «بعث الحياة» فيها.

التقطيعة: تغيير شكل الإطار لكي يمكن له أن يتخذ شكلاً معيناً (مثل ثقب المفتاح أو ثقب
التلصص). ويعتبر الإطار مغطى حين يغلف السواد كل شيء باستثناء الشكل الذي
ستظهر الصورة فيه.

التدوين: إضافة الألوان بمساعدة الحاسوب على الأفلام المصورة بالأسود والأبيض، بدون
مواصفة صانع الفيلم، الذي يكون عادة متوقى.

التفصلي: إدخال إشارات ضمن العمل إلى أعمال أخرى، ويكون ذلك في كثير من الأحيان
إقراراً بالتأثر، أو تحية إكبار، أو الإجابة على فنانين سابقين. وفيلم بريان دي بالما
استحوذ هو تقدير لفيلم هتشكوك للوامة، كما أن فيلم بيتر بوجدانوفتش آخر عرض
سبنمائي هو تحية إكبار لفيلم هورلد هوكس لنهر الأحمر.

التدوين الأدبي: إشارات باكرة لأحداث ستجري فيما بعد.

التوزيع: المرحلة الثانية من صنع الفيلم التي تلي الإنتاج، وهي تتطوي على الأسلوب الذي
يستخدم لتسويق الفيلم وعرضه.

تبار الوعي: تدفق الأفكار والتذكريات والتداعيات الواعية واللاشعورية داخل ذهن الشخصية.

الجنس: شكل أدبي أو نوع من الأفلام تصبح فيه العناصر المتكررة كالأفكار والتقاليد
الأسلوبية والشخصيات ووسائل الحكمة مألوقة إلى حد أن العمل أو الفيلم يوضع
ضمن فئة معينة، كالمأساة أو الملهاة أو الشعر الوجداني في الأدب، أو ملهاة
الغريبي الأطوار أو فيلم الرعب أو الخيال العلمي في السينما.

الحبكة: البنية الروائية للعمل، وهي ليست خط القصة بل ترتيب وتنظيم حلقات الأحداث
التي يتألف العمل منها.

حقّ النسخة النهائية: حقّ المخرج الذي يمنحه له الاستوديو أو شركة الإنتاج بأن يؤرّج
الفيلم بالشكل الذي أراد المخرج أن يراه المشاهدون به على الشاشة. ويجب عدم
خطأ هذا المصطلح مع «نسخة القنان»، وهي اتفاقية يجري التفاوض عليها مع
الاستوديو وتمنح المخرج لستقلالاً ذاتياً في المونتاج، في حين أنها تضيف في
الوقت نفسه شروطاً كثيرة بحيث لا تطبق إلا على الأفلام التي تجتاز امتحان
المشاهدين. انظر أيضاً نسخة النهائية.

الحكاية لأحكيبة: هي انص التحدي للفيلم الذي يتألف من كافة التدايعات التي تحدث أثناء مشاهدة الفيلم (على سبيل المثال الربط بين الشخصيات وبعض النماذج الأسطورية والنماذج الأولية، أو الربط بين الممثلين وأدوارهم السابقة أو بينهم وبين ممثلين آخرين يشتركون معهم في صفات معينة، وما إلى ذلك).

الحوار المدخل: (١) الحوار الذي تتكلم فيه الشخصيات، أحدهم فوق كلام الآخر، والمفترض أن الغرض من ذلك مقدار أكبر من الواقعية؛ (٢) الحوار الذي يستمر من مشهد إلى المشهد التالي.

الخروج التدريجي / الدخول التدريجي: إما أن تختفي الصورة وتصبح الشاشة سوداء (الخروج التدريجي) أو تتكون خارجه من شاشة مظلمة (الدخول التدريجي).

الخطاب: هو في اللغويات ودراسة الإشارات الحديث كتعبير شخصي، إما بشكل كلامي أو غير كلامي، وهو في الفيلم الطريقة التي يصل بها الفيلم إلى المشاهدين، بما في ذلك جميع الاستراتيجيات الروائية المستعملة، أكادف مرئية أو مضمّنة

دراسة الإشارات: دراسة الإشارات والرموز لتحديد معناها، وخاصة في مسائل مثل الطعام واللون والحركات الإيمائية واللباس واللغة الجسدية.

الدلالة: المعنى الحرفي للكلمة، وفي الفيلم هي الصورة دون معناها الرمزي أو الضمني (الملابس البيضاء باعتبارها نوعاً من اللباس وليس باعتبارها علامة فارس أبيض).

الدوران ذو الخفيف: استدارة سريعة على نحو غير عادي، تؤدي أحياناً إلى ضبابية مؤقتة. لراوية الشامل المعرفة: أسلوب في رواية لحكاية يستخدم ضمير الغائب، ولراوية فيه يعرف كل شيء عن الحبكة والشخصيات، بما في ذلك رغباتهم اللاشعورية وأفكارهم الدفينة.

الزاحفة: الأسماء أو العناوين أو اللوحات الكتابية التي تتحرك من أسفل الشاشة إلى الأعلى، وأحياناً بالعكس، وهي معروفة أيضاً باسم اللوحة الكتابية المتحركة.

زمن العرض: الطول الحقيقي للزمن بالساعات والدقائق (مثل ٨٠ دقيقة، أو ساعتين، أو خمس دقائق).

زمن الفيلم: تقليص الزمن أو تمديده، وفق عرض المخرج (مثل تقليل أو تطويل الزمن الذي يجري فيه الحدث).

التزويم: يخلق صانع الفيلم وهماً بالحركة باستخدام عنسة تستطيع تغيير طولها لمحرفي للدخول إلى مشهد (تزويم للدخول) أو الخروج منه (تزويم للخروج).

ستيديكام: آلة تصوير مربوطة على جسم المصور تمكنه من التحرك بسهولة داخل مناطق لا يمكن لعدة آلة التصوير أن تصل إليها وخارج هذه المناطق وحولها.

لسيفاريو القأملني: سيناريو مكتوب دون التزام من الاستوديو ويقدمه كاتبه دون أي ضمانات لبيعه.

سيناريو التصوير: سيناريو معدّ للتصوير، المشاهد فيه مرّمة ومحددة من حيث كونها داخلية أو خارجية، ليلية أو نهارية، ومن حيث المكان، كما يشار إلى موضع آلة التصوير، وتحدّد الإنكفالات، ويلتزم السيناريو بالمسافات المناسبة.

الشعار: علامة الاستونيو التجارية (أسد مترو غولدين ماير والكرة الأرضية الخاصة بيونيفرسال).

صوت الرسالة: هو الصوت المرافق لقراءة رسالة أو كتابتها.

الصوت السنطوي: رواية الأحداث من قبل راوية شامل المعرفة خارج الشاشة.

الصوت الفعلي: صوت من مصدر يمكن معرفته موجود على الشاشة أو خارجها.

الصوت الممدّاخل: الصوت الذي يستمر من مشهد إلى المشهد التالي أو يتوقع مشهداً جديداً بالبدء عند نهاية المشهد السابق. انظر أيضاً حوار الممدّاخل.

الصوت المرافق: السرد من خارج آلة التصوير من قبل إما إحدى الشخصيات أو معلق.

الصوت الممّعتى: صوت صادر عن مصدر خارج المشهد الفعلي، مثل الموسيقى الخلفية.

انطون المحرقى: المسافة بين مركز العدسة والنقطة التي تتركز الصورة فيها مقاسة بالمليمترات.

العبارة الموسيقية المنكورة: جملة موسيقية متكررة ترتبط بإحدى الشخصيات أو الموضوعات.

العدسة الواسعة الزاوية: عدسة ذات طول محرقى قصير. ومع أن من الممكن لاقطة الماخونة على هذا النحو أن تعطي منظراً أوسع ومعلومات بصرية أكثر، فهي أيضاً تجعل مقدمة الصورة وكل ما فيها من أشياء تبدو أكبر من الخلفية على نحو غير طبيعي.

عدم الاتزان: الصوت المرتبط ربطاً مجازياً أو سياقياً مع الصورة التالية التي نراها (مثل الأم التي تقادي طفلها في فيلم م، وتلك تلك لقطات لأشياء مختلفة، ولكن لا تظهر الطفلة، فهي ميتة).

العرض: المرحلة الثالثة من صنع الفيلم، بعد الإنتاج والتوزيع، وهي تشير إلى عرض الفيلم في دار سينما أو مدرّج.

العنوان الرئيسي: عنوان الفيلم وقائمة الأسماء الافتتاحية، ويكون هذا العنوان في أحيان كثيرة مصمماً تصديماً إبداعياً ويشكل إبداعاً قنياً بحد ذاته.

الفنى الأفضل: مساعد الناظر (كبير الفنيين الكهربائيين).

الفيلم الأسود: المصطلح مأخوذ من اللغة الفرنسية film noir ويعني фильماً ذا مظهر واضح الظلمة يتصف بالإضاءة الخافتة، والتصوير الشديد التباين، والشوارع المبللة بالمطر، ولافتات النيون الوامضة، والحانات المليئة بالدخان، وبهو الكوكيتيل ذي المرآيا، وغرف الجلوس التي لا تزورها الشمس، والنساء المغويات، والذكور الذين يسهل اصطيداهم.

الفيلم الثلاثي الأبعاد: نوع من الأفلام ظهر في منتصف العقد السادس من القرن العشرين يعطي للمشاهدين شعوراً بالعمق، ولكن هذا لا يحدث إلا إذا وضعت نظارات خاصة، وهذا أمر ضروري، فبدون النظارات سيكون الفيلم - المصور بعنستين - سلسلة من الصور المتداخلة والضبابية.

فيلم الدرجة الثانية (أو الفيلم ذو الميزانية المنخفضة): الفيلم الثاني الذي تكون تكاليف صنعه أقل (حرف B في التسمية الإنجليزية B-movie يرمز إلى الميزانية المقتصدة) الذي كان يعرض مع فيلم آخر أثناء سنوات الاستوديوهات (١٩٣٠ - ١٩٦٠)، حيث كانت دور سينما كثيرة تعرض فيلمين معاً. ويعترف النقاد اليوم ببعض أفلام الدرجة الثانية على أنها تحف رائعة (مثل الأشخاص الهررة، مشبب مع زومبي، كويته).

الفيلم الروائي: فيلم حركته مخترعة. ويطلق عليه أيضاً اسم الفيلم القصصي وفيلم القصة. فيلم السيرة: فيلم يحكي سيرة حياة أحد الأشخاص، مثل فيلم سبارك لي مانوئم إكس (١٩٩٢).

الفيلم العائلي: كان يطلق عليه في السابق اسم «الفيلم الأجنبي»، وهو الفيلم الذي تتجه أية دولة غير الولايات المتحدة.

فيلم القصة: نظير للفيلم الروائي.

الفيلم المجموعة: فيلم طويل يتألف من (١) عدة أفلام أو مشاهد قصيرة مكتملة بحد ذاتها ومنقولة عن قصص قصيرة (بيت أ. هنري للممثل، ثلاثي، رباعية)، (٢) حكايات متداخلة ذات موضوع مشترك (حكايات مانهاكن، لجسد والخبان)، أو مقتطفات من

أفلام مختلفة (مثل المقاطع الموسيقية في فيلمي مترو غولديون ماير هذه هي التسببه، وهذه هي التسببه ٢).

الفيلم المستقل: (١) فيلم مصنوع دون ارتباط بأي استوديو؛ (٢) فيلم من صنع منتج تكون وحدة إنتاجه موجودة داخل أحد الاستوديوهات، ويقدم الاستوديو شكلاً من أشكال التمويل ويتولى توزيع الفيلم؛ (٣) فيلم توزعه وحدة متخصصة في أحد الاستوديوهات، مثل أفلام سوني الكلاسيكية، وفوكس سيرشلايت، وأفلام بارامونت الكلاسيكية.

الفيلم المعد للعرض السينمائي: فيلم مصنوع للعرض في دور السينما.

الفيلم الوثائقي: فيلم غير روائي.

الفيلم شبه الوثائقي: فيلم روائي مستقى من الواقع ويجري تصويره وتمثيله بطريقة تشبه كلا الفيلم الروائي والفيلم الوثائقي.

قائمة الأسماء الختامية: قائمة في آخر الفيلم تضم عملياً جميع الأشخاص الذين لهم علاقة بالإنتاج، من التجوم إلى المسؤول عن خدمة توفير الطعام.

قائمة الأسماء: أسماء العاملين المبدعين في الفيلم (الممثلون والكاتب ومصمم الإنتاج ومصمم الملابس ومدير التصوير وفني المونتاج والمنتج والمخرج) التي تظهر عادة - ولكن ليس دائماً - في بداية الفيلم كجزء من العنوان الرئيسي.

القسم المخصص: وحدة داخل استوديو كبير (مثل أفلام فوكس الطويلة في يونيفرسال) توزع أفلاماً من صنع شركات إنتاج مستقلة.

القصة السينمائية: diegesis هي الكلمة اليونانية التي تعني «الحكاية» ويستخدمها الأكاديميون لتعني عالم الفيلم، الذي يشمل الأحداث التي تظهر على الشاشة والتي لا تظهر وأحداث الماضي التي لم تصور تصويراً نرامياً.

قطع الدبابين: انتقال من لقطة إلى أخرى مختلفة عن الأولى اختلافاً جذرياً بحيث أنها تلتفت الانتباه إلى التفاوت بينهما.

القطع التقاطعي: الانتقال جيئةً وذهاباً بين حدثين متزامنين، لكنهما لا يجريان بالضرورة - بل من النادر أن يجريا - في المكان نفسه. ويطلق عليه أيضاً اسم قطع التوازي.

القطع الشكلي: هو قطع من شيء إلى آخر يشبهه في الشكل (مثلاً من عجلة سيارة متحركة إلى قرص طاولة روليت وهو يدور).

قَطْع القفز: انتقال مفاجئ من موقع ما أو من إطار زمني إلى آخر، عادة لتحقيق تأثير معين ولكن في كثير من الأحيان بسبب المونتاج الضعيف.

القطع المباشر: الانتقال الفوري من لقطة إلى اللقطة التالية.

القطع المتداخل: شديده — انقطع للتقاطعي فيما عدا أنه في المتداخل ينتج عن الانتقال جيئة وذهاباً من موقع إلى آخر مشهداً كاملاً (مثال على ذلك محاولة تخريب عملية إنزال البارجة إلى الماء في فيلم المخرب).

القطع المتوازي: هو انتقال من لقطة إلى أخرى تجري حوادثها في الوقت نفسه. انظر أيضاً القطع للتقاطعي.

قطع لمطابقة: هو انتقال من إحدى اللقطات إلى لقطة أخرى مرتبطة بها من حيث السياق، لكنها في كثير من الأحيان تتميز عنها من حيث الزمان والمكان، ويتم هذا الانتقال بسلسلة شديدة بحيث لا يحدث أي انقطاع في الاستمرارية.

القطع^(١): (١) ربط لقطتين منفصلتين بحيث تحل الثانية محل الأولى، (٢) المفصل الذي يصل بين لقطتين، (٣) إشارة المخرج («قطع!») لوقف تصوير أحد المشاهد.

القفز إلى الأمام: لقطة أو سلسلة من اللقطات تصور حادثاً سيجري عند نقطة معينة من الفيلم لكنها ليست اللقطة التي تظهر فيها هذه اللقطة أو السلسلة.

قواعد الإنتاج (قواعد إنتاج الأفلام): سياسة تنظيمية ذاتية أحدثت في عام ١٩٣٠ استجابة لضغط الجمهور من أجل «إصلاح الشاشة» واستبدلت في عام ١٩٦٨ بنظام التصنيف. وكان المحتوى واللغة غير المقبولين على الشاشة يشتملان على العري واللواط وتناول المخدرات والابتذال والبذاءة والتجديف. وحذرت القواعد من الرق الأبيض (البغاء القسري) والعلاقات بين الأعراق. وتطلبت القواعد أن لا تؤدي الجريمة إلى الكسب وألا يبرش الزنى. ولا يمكن الإشارة إلى الاغتصاب والإغواء بسوى الإيحاء.

(١) نستخدم الكلمة الإنجليزية cut بالمعاني المبينة أعلاه وأيضاً بمعنى نسخة الفيلم، لذلك ترجمت لمصطلح الإنجليزي إلى العربية بمصطلحين منفصلين هما **لقطع** و**نسخة**. (المرجع)

الكناية^(١): استبدال مصطلح بآخر حين يكون بينهما علاقة وثيقة («التاج» بدلاً من «الأسرة المالكة»).

النقطة / النقطة المعاكسة: الانتقال جينة وذهاباً بين شخصيتين لقاءً محادثاً بينهما بحيث يظهر رد فعل كل منهما.

نقطة الأذنين: نقطة تظهر شخصيتين.

النقطة البعيدة جداً: نقطة تكون آلة التصوير فيها بعيدة عن الموضوع المصور بحيث تكون النتيجة منظرًا عريضاً بانورامياً.

النقطة البعيدة: نقطة تظهر آلة التصوير فيها بعيدة عن الموضوع المصور (الشخص بأكمله مع شيء من الخلفية). وتعرف أيضاً باسم النقطة الكاملة.

النقطة الأساسية: (١) هي بصورة عامة نقطة بعيدة تعرف بموقع ما، مثل نقطة لخط السماء في مدينة نيويورك؛ (٢) نقطة بعيدة (على سبيل المثال عائلة مجتمعة) تصبح أساساً لقطات أقرب تبين المكونات المختلفة (أعضاء من عائلة كل بمفرده).

نقطة الثلاثة: نقطة تظهر ثلاث شخصيات.

نقطة الحدفة: نقطة تكون الصورة فيها محصورة ضمن دائرة، مع أن بعض اللقطات المستطيلة وذات الشكل المعيني تقع ضمن هذه الفئة.

نقطة الرافعة: نقطة تؤخذ بالآلة التصوير المركبة على رافعة (وهي نراع آلي متصل بعربة آلة التصوير، يشبه كطاق الكرز الذي تستخدمه طواقم المرافق)، ما يمكن آلة التصوير من التحرك حرَكَات إلى الأعلى والأسفل والجانبين.

نقطة الزاوية المرفوعة: نقطة توضع آلة التصوير فيها فوق الشيء الذي يجري تصويره.

النقطة السائرة: نقطة متحركة، هي في الأصل نقطة تكون آلة التصوير فيها فوق سكة، لكن المصطلح الآن يطلق على كل نقطة تؤخذ حين تكون آلة التصوير على أي نوع من العربات أو الآليات المتحركة مثل عربة آلة التصوير أو الرافعة أو السيارة أو للشاحنة، بل حتى حين تكون مريوطة بشخص ما (مثل ذلك آلة سكينكام).

(١) Metonymy المصطلح الإنجليزي في الأصل يستخدم للتعبير عن استخدام جزء للتعبير عن الكل، لكنه أصبح الآن يستعمل بشكل أكثر عمومية كما في التعريف الوارد هنا، (المنزجم)

النقطة الطويلة زمنياً؛ لقطة تستمر على الأقل دقيقة واحدة، مع أنه توجد أمثلة عن لقطات استمرت إلى حد عشر دقائق (على سبيل المثال اللقطات الثماني التي يبلغ طول كل منها عشر دقائق أو ما يقارب ذلك في فيلم هتشوك الحين). انظر أيضاً لمقطع.

النقطة العائدية: لقطة توضع آلة التصوير فيها في مكان أعلى من الشيء المصور.

لقطة العين الإلهية: لقطة مأخوذة من فوق الشيء الذي يجري تصويره، وتدعى أحياناً «لقطة عين الطائر». انظر نقطة الزاوية المرتفعة.

النقطة القريبة: لقطة تظهر الرأس والكتفين على خلاف اللقطة المقربة، التي تشبهها كثيراً إلى درجة أن المصطلحين يعتبران مترادفين.

النقطة الكاملة: انظر للنقطة البعيدة.

النقطة المائلة: لقطة تدور آلة التصوير فيها على محورها عمودياً.

النقطة المائلة: لقطة من زاوية، تنتج عنها صورة غير متناظرة مائلة إلى أحد الطرفين للإيحاء بوجود شيء خاطئ، وهي تُعرف أيضاً باسم لقطة الزاوية الهولندية.

النقطة المتوسطة: لقطة وسط بين اللقطتين المقربة والبعيدة (من الخصر إلى الأعلى).

لقطة المقربة المتوسطة: لقطة وسط بين اللقطتين المقربة والمتوسطة (من الصدر إلى الرأس).

النقطة المقربة جداً: لقطة تكون آلة التصوير فيها قريبة من الموضوع المصور بحيث لا تسجل سوى جزء منه، مثل لعين أو العلامة التي تحمل الأحرف الأولى من الاسم.

النقطة المقربة: المعنى الحرفي هو أن آلة التصوير تكون قريبة من الشيء المصور أو تبدو كذلك (مثل لقطة لرأس شخص).

النقطة المنخفضة الزاوية: لقطة تصور فيها آلة التصوير الشيء المراد تصويره من الأسفل إلى الأعلى، وهذا يجعل ذلك الشيء يبدو أكبر مما هو في الواقع.

النقطة الموضوعية: ماتراه آلة التصوير وليس ما تراه إحدى الشخصيات.

لقطة عين الطائر: انظر نقطة العين الإلهية.

لقطة مركبة: لقطة متحركة مصورة من فوق عربة (منصة بعجلات أو عربة صغيرة).

النقطة من فوق الكتف: لقطة توضع آلة التصوير فيها في موضع أعلى من كتف إحدى الشخصيات، وتكون عادة وراءها، وتظهر ما تراه أو من تراه. وهي تستخدم كثيراً أثناء محادثة بين شخصين.

لقطة وجهة النظر: (١) لقطة من وجهة نظر الشخصية، أي ما تراه تلك الشخصية؛ (٢) لقطة تمثل ما تخبره الشخصية، في حلم يقظة أو ذكرى أو حلم، بحيث أننا نصبح في تلك اللحظة نحن الشخصية. انظر أيضاً أداة التصوير الذاتية.

اللقطة: ما يتم تسجيله بألة التصوير أثناء عملها باستمرار ودون مقاطعة. وباللغة الإنجليزية تسعمل كلمتا shot و take للإشارة إلى اللقطة، والكلماتان مدمتان، لكن أحياناً تكرر اللقطة عدة مرات للوصول إلى النتيجة المطلوبة، وفي هذه الحالة تستخدم كلمة take.

النوحت الكتابية الختامية: نص يظهر في نهاية الفيلم وينقل للمشاهدين معلومات هامة، مثل مصير الشخصيات.

النوحت الكتابية اداخنية: النص الكتابي الذي يظهر على الشاشة بين الحين والآخر ليوفر نوعاً ما من المعلومات، وهذا أسلوب شائع في الفيلم الصامت. انظر للنوحت الكتابية.

النوحت الكتابية: أي نص كتابي في الفيلم.

النوحة الكتابية الافتتاحية: النص الكتابي الذي يظهر في بداية الفيلم ويعطي بعض المعلومات عن خلفية الأحداث.

النوحة الكتابية المتحركة: انظر لتزاحفة.

الماسح: انتقال يظهر فيه خط يتحرك عمودياً أو أفقياً أو محورياً عبر الشاشة ويسبب اختفاء لقطة أو إغلاقها وظهور لقطة أخرى. كما يمكن أن تظهر الماسح على شكل ساعات أو مراوح أو لولب.

المبدع: هو في الأصل الكلمة لفرنسية التي تعني «المؤلف»، وهو مصطلح يطلق على مخرجين مثل هتشكوك وفورد وويلز، الذين تكون أفلامهم متميزة إلى حد أنها تعتبر «مؤلفة» ومصممة وفقاً لذلك (فيلم جون فورد عربة لركاب، فيلم أورسون ويلز المواطن كين).

المخرج: الشخص الذي يعتبر في نهاية المطاف مسؤولاً عن تصوير السيناريو، مع أن العملية الفعلية لصنع الفيلم هي جهد تعاوني.

المدير الفني: في الأصل الشخص المسؤول عن تصميم مشاهد التصوير وبنائها حسب السيناريو وتفسيرات المخرج له. وحالياً هو الشخص الذي يعمل تحت رئاسة مصمم الإنتاج (المشرف على الإنتاج) المسؤول عن «مظهر» الفيلم.

المدير: الشخص الذي يشرف على كل شيء - في الغالب الأدوات المساعدة - باستثناء ما يقع ضمن اختصاص الناظر.

مرحلة ما بعد الإنتاج: المرحلة التي تلي اكتمال الفيلم، بما في ذلك للمونتاج وإضافة الانكفالات والمؤثرات البصرية والموسيقى.

المشهد: مجموعة من اللقطات تشكل جزءاً من مقطع وليست كافية بحد ذاتها.

مصمم الإنتاج (المشرف على الإنتاج): الشخص المسؤول عن «مظهر» الفيلم كما يحدده السيناريو ورؤية المخرج له.

المعنى الضمني: المعنى المجازي للكلمة («التهمته الكراهية») أو - في الأفلام - للصورة (الانعكاس المتكرر تكراراً لامتناهياً لخليفة إيف في نهاية فيلم كل شيء عن إيف، ما يوحي أنه سيوجد دائماً كادمون جدد ينتظرون ليحلوا محل النجوم).

المقاطع المنغاة: اللقطات التي تحذف من النسخة النهائية لكنها أحياناً تظهر مع قائمة الأسماء النهائية.

المقطع الترابطي: مقطع في الفيلم يقوم فيه شيء معين أو سلسلة من الأشياء بدور الصورة الموحدّة، مثل زجاجة الشمبانيا في فيلم سيء السمعة.

المقطع الخطي ذو الفجوات: مقطع من الفيلم حذفت منه بضعة روابط على افتراض أن يقوم المشاهدون بتوفيرها.

المقطع الخطي: مقطع من الفيلم تجمع اللقطات فيه كي تكون جزءاً من الفيلم له بداية ووسط ونهاية، وهو غير كامل بحد ذاته لكن فيه قدر معين من المعنى حين يخرج عن سياقه (مثلاً مقطع الحمام في فيلم سابكو).

المقطع تسابقي لقائمة الأسماء: جزء من الفيلم يظهر قبل ظهور قائمة الأسماء وفي كثير من الأحيان يتضمن معلومات شديدة الأهمية لفهم الحبكة.

مقطع قائمة الأسماء: مقطع روائي من الفيلم يظهر أثناء ظهور قائمة الأسماء، وغالباً ما يقوم بوظيفة تمهيد أو يعطي معلومات ضرورية لفهم الحبكة.

المقطع: جزء من الفيلم يحمل كبراً معيّن من المعنى حين يعرض كمقطف (مثل مقطع الحمام الشهير في فيلم سابكو).

المُدقَّطات: أفلام مستقلة الصنع سدت حوز الاستوديوهات عليها من أجل توزيعها.

ملهاة انغريبي الأطوار: نوع من الملهاة الرومانسية يتميز بالحوار السريع البديهة والشخصيات الغريبة الأطوار، وبحبكة أساسها المعركة بين الجنسين، وبنهاية سعيدة يتغلب فيها الحب على العوائق المتمثلة في الطبقة الاجتماعية والمهنة.

المدنح: الشخص الذي «يجمع كل شيء معاً» (الممثلين والكاتب والمخرج وما إلى ذلك) ويشرف على الإنتاج بأكمله من بدايته حتى اكتماله، وفي بعض الأحيان يشرف على تسويق الفيلم، ويتأكد من أن لا يتجاوز الفيلم الميزانية المخصصة له.

المؤثرات البصرية (المؤثرات الخاصة): مؤثرات تنتج عن عمليات بصرية وآلية (ميكانيكية) خاصة (الماسح والاستبدال وتثبيت الصورة والتقطعة والتصوير المثبت والإسقاط الخلفي للمصغر، الخ).

المؤثرات الخاصة: فطر لمؤثرات بصرية.

الموجة الجديدة (الموجة الفرنسية الجديدة ، *la nouvelle vogue*): موجة في السينما الفرنسية بدأت في أواخر العقد السادس من القرن العشرين، حين أصبح نقاد سينمائيون من أمثال فرانسوا تروفو وجان لوك غودار وكلود شابرو مخرجين، وقطعوا صلاتهم مع الماضي، واستخدموا الإرتجال، وصوروا في المواقع الحقيقية (شوارع، حانات، شقق)، وتعمدوا توجيه تحيات إكبار لمخرجيهم الأمريكيين المفضلين من خلال استحضار أفلامهم، ورفعوا منزلة المخرج من ناظر إلى مبدع أو مؤلف بديل لفيلمه.

مونتاج الكنايع: ترتيب اللقطات وفقاً لتصوّر المخرج للمادة، ما يؤدي إلى تدفق طبيعي للحدث وإلى حبكة ذات بداية ووسط ونهاية.

المونتاج التركيبي: (١) المونتاج بمعنى تجميع اللقطات لتكوين الفيلم الكامل؛ (٢) المقطع المونتاجي التركيبي هو سلسلة من اللقطات تظهر في تتابع سريع؛ (٣) سلسلة من اللقطات ترتبط بعضها ببعض من خلال الاستبدال والماسح لتقليص الزمن، الذي كثيراً ما يشار إليه باستخدام عناوين الصحف أو أوراق التقويم التي تستبدل إحداها بالأخرى (ويعرف أيضاً باسم «المونتاج الأمريكي»).

المونتاج: ترتيب اللقطات بطريقة تولد بنية الفيلم الروائية والإيقاعية والتغمية، بحيث يتوافر تنوع في الصورة والحجم والمزاج واللون والفسيح والسرعة.

أدناظر: كبير الفنيين الكهربائيين.

نسبة الصورة: نسبة عرض الصورة إلى ارتفاعها، وكانت سابقاً ٤ إلى ٣ أو ١،٣٣ إلى ١ (ما ينتج عنه صورة عرضها يزيد عن الارتفاع بمقدار الثلث تقريباً)، وهي الآن حوالي ١ إلى ١،٨٥.

النسخة الأولى: نسخة باكراً من الفيلم كما صدمه المخرج، لكنها غير جاهزة للتوزيع بعد. نسخة المخرج: الفيلم بالصورة التي رآها المخرج.

النسخة النهائية: النسخة التي يراها المشاهدون، باستثناء بعض التوليف الدقيق الذي يجرى في اللحظة الأخيرة، ويكون بصورة عامة في المدرج الصوتي. وحق النسخة النهائية الذي هو هدف جميع صانعي الأفلام صعب المنال في بنية هوليوود المعاصرة القائمة على الشركات.

النسخة: نسخة من الفيلم (النسخة الأولى، نسخة المخرج، النسخة النهائية).

النص الكلي: انظر الحكاية الكليّة.

النموذج: في دراسة الإشارات هو وحدة علاقة محتملة، وعلاقات لنماذج هي تريبطية وليست متسلسلة، وهي معنية بالمعنى وليس بالترتيب (مثل ربط مشهد من العف الروائي مع حادثة تاريخية أدت إلى إراقة ماثلة للدماغ).

النور الأساسي: المصدر الأول للإضاءة، وعادة يكون أعلى من الموضوع المصور أو إلى جانبه.

النور الخفي: نور يوضع أعلى من الشيء المراد تصويره وخافته لخلق إحساس بالعمق.

النور المشمّع: هو نور مساعد يوضع قبالة النور الأساسي، الذي يفتقرن معه للتخلص من الظلال والخروج بصورة متناغمة.

النواقع الافتراضي: بيئة تشبيعية ينتجها الحاسوب، يمكن لمن يدخل إليها تغييرها كما يشاء.

المحتويات

الصفحة

٧	تمهيد
١٠	شكر وتقدير

الفصل الأول

١١	فهم الوسيلة
١٣	الفيلم كفن هجين
١٤	إبداع فيلم روائي
١٦	الفيلم الروائي
١٩	العلاقات الزمانية المكانية
٢١	تزامن الأحداث في الأعمال القصصية والمسرحية
٢٢	زمن الفيلم
٢٥	أنواع الوسيلة
٢٥	الفيلم المستقل
٣٣	الفيلم العالمي
٤١	فحص نص فلمي

الفصل الثاني

٤٥	التصاميم المكتوبة والمصورة، والصوت
٤٦	التصاميم المكتوبة والمصورة
٤٦	الشعار

العناوين الرئيسية، وقائمة الأسماء، والمشاهد السائدة	
للأسماء، والمقاطع شبه المستقلة، وقائمة الأسماء الختامية ...	٥٠
الأبحاث الكتابية في البداية وفي النهاية	٥٩
الأبحاث الداخلية	٦٤
الترجمة المكتوبة	٦٧
استعمالات أخرى للكلمة المطبوعة	٦٨
الصوت	٧٠
الصدوت الفعلي والصدوت المعنوي	٧٣
التزامن وغياب التزامن	٧٥
التداخل	٧٧
السرد باستخدام الصدوت المرافق	٨٠
الراويّة «أنا»	٨٢
الصدوت السلطوي	٨٥
صوت الرسالة	٨٦
الصدوت الشخصي	٨٨
الصدوت المكرر	٨٩
الصدوت الصادر عن آلة	٩١

الفصل الثالث

الضيلم والمكان وترتيب المشهد	٩٣
النقطة	٩٣
أنواع النقاطات	٩٤
النقاطات المقربة والنقاطات البعيدة	٩٥
نقاطات الزاوية العليا والزاوية المنخفضة	٩٩
آلة التصوير الذاتية	١٠١

١٠٥	النقطة المتحركة
١١١	الترويم والتثيبت
١١٣	جمع النقاط معاً: المقطع
١١٤	المقطع الخطي
١١٧	المقطع الترابطي
١١٨	مقطع المونتاغ
١١٩	من نقطة إلى نقطة
١٢٠	القطوع
١٢٣	الانتقالات
١٢٣	الاختفاء
١٢٥	الاستبدال
١٢٨	الاستبدال الشكلي
١٣٠	الماسح
١٣٢	الحدقة
١٣٦	تجميع النقاط
١٣٦	نظرية أيزنشتاين في المونتاغ التركيبي
١٣٨	مونتاغ التتابع
١٣٨	الإيقاع
١٤٠	الوقت
١٤٠	المكان
١٤١	الدبرة
١٤١	الموضوع
١٤٢	دور فني المونتاغ
١٤٦	ترتيب المشهد

الفصل الرابع

تجميل الصورة

١٦٥ الألوان والإضاءة والمؤثرات البصرية
١٦٥ تلوين الصورة
١٦٥ الفيلم الأسود والأبيض
١٦٩ الفيلم الملون
١٧٧ الأسلوب البصري لفيلم الساعات
١٧٩ التلوين
١٨٣ إضاءة الصورة
١٨٨ المؤثرات الخاصة (SFX) / المؤثرات البصرية (VFX)

الفصل الخامس

١٩٥ الأجناس الفيلمية
٢٠٠ الفيلم الموسيقي الغنائي
٢١٨ فيلم الغرب الأمريكي
٢٣٢ فيلم الجريمة
٢٤٠ الفيلم الأسود
٢٤٨ الفيلم الحربي
٢٥٤ أفلام الملهاء
٢٥٥ ملهء الغريبي الأطوار
٢٦٠ الملهاء الهزلية
٢٦٧ الملهاء الساخرة
٢٦٨ الفيلم الانعكاسي

٢٨٦	فيلم المرأة
٢٩٥	الفيلم الوثائقي
٣٠٤	فيلم الرعب
٣١٢	فيلم الخيال العلمي
٣٢١	فهم الأجناس

الفصل السادس

٣٢٣	النص التحتي للفيلم
٣٢٧	الروابط الأسطورية
٣٣٠	أسطورة التحول في فيلم جاك تورنير الأشخاص الهرة (١٩٤٢)
٣٣٢	أسطورة المخلص في فيلم جورج ستيفنس شين (١٩٥٣)
٣٣٧	أسطورة حرب العوالم في ثلاثية المصنوفة للأخوين واتشوسكي
٣٤١	التداعيات البصرية / الأيقونية
٣٤٣	هفري بوغارت بصفقة أيقونة في فيلم راول وولش أعالي سبير (١٩٤١)
٣٤٦	أل باتينو في دور مثيل للمسيح في فيلم ميدي لوميت سريكو (١٩٧٣)
٣٤٨	جاك فيكسون كروح طليقة ولويز فلتشر كسيدة مترعمة في فيلم مايوس فريمان أحدها طار فوق عش لوقوا (١٩٧٥)
٣٥٠	باربرا سكاتوريك كمارلين ديتريش في فيلم يطي وإلدر تعويض مزدوج (١٩٤٤)
٣٥٠	التداعيات الفكرية
٣٥٣	التاريخ بالتلميح
٣٥٧	تاريخ السينما بالتلميح
		إعادة صنع فيلم أصلي: الدكان الواقع على الزاوية (مترو، ١٩٤٠)،
		وفي زمن الصيف القديم الجميل (مترو، ١٩٤٩)، ولدك يريد
٣٦١	(الأخوان ولرر، ١٩٨٩)
٣٦٨	التداعيات الموسيقية

الفصل السابع

٣٧٩ مخرج الأفلام	٣٧٩
٣٧٩ الإبداعية	٣٨٠
٣٨٠ بدايات الإبداعية	٣٨٤
٣٨٤ الجدال حول الإبداعية	٣٨٧
٣٨٧ التعاون	٣٩٢
٣٩٢ الأنوع	٣٩٨
٣٩٨ التكرار	٣٩٩
٣٩٩ الاستشهادات	٤٠١
٤٠١ الاستعارات	٤٠٢
٤٠٢ مقابلة مع بيبي وايندر	٤١٤
٤١٤ ثلاثة مخرجين يتحدثون عن الإخراج	٤١٤
٤١٤ إدوارد نمترك (عن الإخراج للشاشة)	٤١٧
٤١٧ سيدني لومت (عن صنع الأفلام)	٤٢١
٤٢١ ديفيد ماميت (عن إخراج الفيلم)	

الفصل الثامن

٤٢٥ الضيلم والأدب	٤٢٨
٤٢٨ أساليب أدبية	٤٢٨
٤٢٨ استرجاع الماضي	٤٣٠
٤٣٠ القفز إلى المستقبل	٤٣٢
٤٣٢ وجهة النظر	٤٣٣
٤٣٣ الراوية الشامل المعرفة	٤٣٥
٤٣٥ المؤلف الضمني	

٤٣٧	التقل إلى السينما
٤٤٤	حالات نقل الروايات
٤٤٤	حالات نقل جين أوستن إلى الشاشة
		رواية جين أوستن إيما، و فيلم إيمي هكرلينغ بلا أدنى فكرة، و فيلم
٤٤٤	دوغ مكغراث إيما
٤٤٩	فيلم جو رايت كبرياء ونحيز
٤٥٥	نقل فرجينيا وولف إلى الشاشة
٤٥٥	رواية فرجينيا وولف السيدة دالوي و فيلم مارلين خوريس السيدة دالوي ...
٤٦١	رواية مايكل كندغام لساعات و فيلم ستيفن دالدي لساعات
٤٧١	نقل المسرحيات
٤٨٠	نقل القصص القصيرة
٤٨٠	قصة دافني دو موريه «الطيور» و فيلم ألفرد هتشوك الطيور
٤٨٣	قصة فيليب ديك «تقرير الأقلية» و فيلم ستيفن سيلبرغ تقرير الأقلية
٤٨٩	قصة آني برو «جبل بروكباك» و فيلم أنغ لي جبل بروكباك
٤٩٥	طبيعة كتابة السيناريو

الفصل التاسع

٥٠٥	تحليل الضيلم
٥٠٧	الثور الهائج (ماردن سكورسيز ١٩٨٠)
٥١٣	التمر الجاتم، الننين المخبأ (أنغ لي ٢٠٠٣)
٥٢١	الراكب (مايكل أنتونوني ١٩٧٥) و مخبأة (مايكل هاتكه ٢٠٠٥)
٥٣٢	مناهة بان (غويلرمو نيل نورو ٢٠٠٦)
٥٣٩	تحليل الأفلام

الفصل العاشر

٥٤١ نظرية الأفلام ونقدها
٥٤٢ تاريخ نقد الأفلام
٥٤٢ الروس
٥٤٤ النحويون
٥٤٥ المدافعون
٥٤٦ الواقعيون
٥٥٣ الإبداعيون
٥٥٤ دارسو الأساطير
٥٥٧ دارسو الإشارات والرموز
٥٦٦ النقد المناصر للمرأة
٥٧٣ النقد العقائدي
٥٧٧ نظرية الطقّي
٥٨٠ المراجعون
٥٨٧ النقد العملي: تفسير المواطن كين
٥٨٨ المؤرخ السينمائي
٥٩٢ ناقد المدرسة الإبداعية
٥٩٥ الناقد الأسطوري
٥٩٧ المؤرخ الاجتماعي
٦٠٠ إرشادات لنقد الأفلام

الملحق - ١ -

٦٠٣ قائمة بالأفلام الواردة في النص ومخرجيها
-----	---

المُدْحَق - ٢ -

- ٦٥٠ الكُتَابَةُ عَنِ الْفَيْدَمِ مِنْ مَنْظُورِ الطَّائِبِ
- ٦٥٠ الْبِدَائِلُ فِي سَايَكُو
- ٦٥١ تَحْوِيلُ الرِّوَايَةِ إِلَى فَيْلِمٍ
- ٦٥٣ السِّينَةُ يَبْدُسُ الْكُفَى لَا تَرَاهَا وَالْأَمَهَاتُ الْمَرِيَعَاتُ فِي أَفْلَامِ هَشْكُوكِ
- ٦٥٣ تَارِيخُ إِنتَاجِ سَايَكُو
- ٦٥٥ التَّوْثِيقُ
- ٦٥٦ بَحْثُ أَحَدِ الطَّلَابِ كَعِيْنَةً
- ٦٥٦ الْفَنُّ ضِدَّ الْعَدْفِ فِي بَرْتَقَالَةِ آئِيَّةِ

المُدْحَق - ٣ -

- ٦٥٩ الْمَصَادِرُ عَلَى الشَّبَكَةِ (الْإِنْتَرْنِت) وَتَوْثِيقُهَا
- ٦٥٩ اسْتِنْدَاجُ أَسْرَطَةِ الْفَيْدِيُو وَأَفْرَاصِ الْفَيْدِيُو الرَّقْمِيَّةِ وَتَسْرَؤُهَا
- ٦٥٩ مَوَاقِعُ الشَّبَكَةِ
- ٦٥٩ التَّصْنِيفُ
- ٦٦٠ الْأَفْلَامُ الْجَدِيدَةُ
- ٦٦١ عَنَاوِينُ الْإِسْتُوْدِيُوَهَاتِ عَلَى الشَّبَكَةِ
- ٦٦١ الْمَمْتَلُونُ وَالْمَشَارِكُونُ وَالْمَرَاجِعَاتُ
- ٦٦٢ مَكْتَبَةُ الْكُونْغْرَسِ
- ٦٦٢ مَوَاقِعُ الْمَخْرَجِينِ
- ٦٦٢ تَوْثِيقُ الْمَوَارِدِ الشَّبَكِيَّةِ
- ٦٦٤ مَسْرُدُ بَائِمَصْطَلْحَاتِ السِّيْدِمَائِيَّةِ

الطبعة الأولى / ٢٠١٣ م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

عن الكتاب

كتاب تشريح الأفلام هو كتاب دراسي مختصر غير باهظ التكلفة وخلال من التعابير والمصطلحات الخاصة التي يستخدمها أهل المهنة. وهو يقدم أساساً متيناً للأمر الجوهري الخاصة بالأفلام مع تقديم أمثلة ثرية من الماضي والحاضر. والكتاب مصمم ليستخدم في مقررات الفيلم باعتباره أدباً، ومقدمة للفيلم، في أسام اللغة الانجليزية والسينما والاتصالات، لذلك يغطي جميع عناصر الفيلم الجوهري، من الجنس الفيلمي والأداء والمونتاج إلى الموسيقى والصوت والسرد. ومدخل تسهيل الدراسة الذي يتبعه كتاب تشريح الأفلام يجعله مثالياً للمستحقين في هذا الحقل الدراسي.

وتوفر الطبعة السادسة ملامح جديدة ستساعد الطلاب في دراسته وفي تذكره للمعلومات، كما تشمل جزءاً جديداً حول الكتابة عن الأفلام وتغطية أوسع لأحدث النزعات في المشاهد، مثل الفيديو الرقمي واليوتيوب وغيرها من الموارد الشبكية الإلكترونية، بالإضافة إلى المزيد عن الأفلام العالمية والأفلام التي تصنعها المرأة، وتغطية عميقة للأفلام الحديثة.

شهادات في كتاب تشريح الأفلام

أحب كتاب تشريح الأفلام، فهو يوفر استكشافاً شاملاً لدراسة الفيلم كفن، وهو واضح وموجز بحيث لا يفرق الطالب في بحر من المعلومات، لكن في الوقت نفسه يقدم الكتاب الأرضية الضرورية لما يحتاج الطلاب معرفته كي يصبحوا أكفاء في تحليل السينما.

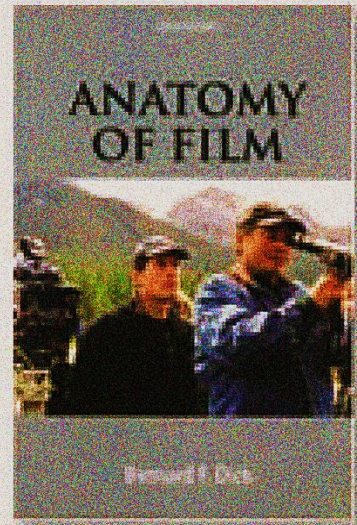
جولي غوستافسون
جامعة هامبوري

يقول ديك جميع الأشياء الصحيحة، والكتاب سهل القراءة جداً، وفيه تغطية كاملة، وكتابته ممتازة.

ديفيد بوبونكي
جامعة ولاية ميشيغان، مانكاتو

تشريح الأفلام كتاب دراسي مثالي للطلاب الذين يدوروا لتوهم الدراسة في حقل الأفلام.

دانيال لنتون
جامعة ميشيغان



المجلس السوري
للكتاب



جمهورية
السعودية

www.syrbook.gov.sy

E-mail: syrbook.dg@gmail.com

هاتف: ٢٢١١٦١١

مناخ الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣م

سعر النسخة ٥٠٠ ل.س أو ما يعادلها