مكتبة بغداد

جان رينوار

حياتي وأفلامي

ترجمة
حسن عودة

سلسلة الفن السابع
٣٥
المؤسسة العامة للسينما
منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية

جـــان ريـــنـــوار

حيـــاتي وأفـــلامـــي

ترجمة : حسن عودة

منشـورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشـق ٢٠٠١

https://telegram.me/maktabatbaghdad

العنوان الأصلي للكتاب:

Par Jean Renoir

Ma vie et ma films

حـيـاتـي وأفـلامي = Ma Vie et Ma Films / جـان رينـوار؛
ترجمة حسن عودة. - دمشق: وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما،
٢٠٠١- ٢٨٠ص؛ ٢٤سم. - (الفن السابع؛ ٣٥).

١- ٩٢٧: رينوار، جـان ر ٢- ٨٤٨ ر ي ن ح ٣- العنوان
٤- العنوان الموازي ٥- رينوار ٦- عـودة ٧- السلسلة
مكتبة الأسد

الإيداع القانوني: ١٠٠٥/٦/٢٠٠١

الفن السابع
«٣٥»

المقدمة

كل مايتحرك فوق الشاشة هو من السينما . إن فيلماً جغرافيّاً هو من السينما بقدر ما إن فيلم «Ben Hur» هو من السينما . كذلك فإن فيلمًا لتعليم الألفباء للأطفال هو من السينما ، بقدر مايكون الإنتاج الضخم للأفلام التي تدّعي التحليل النفسي. ليست السينما ، في رأيي، سوى طريقة جديدة للطباعة، شكل من التحويل الكلي للعالم عن طريق المعرفة. إن لويس لوميير هو غوتنبرغ جديد ، ونحن ندين لاختراعه بنفس القدر من الكوارث التي ندين بها لانتشار الفكر عن طريق الكتاب.

يتوضع تاريخ السينما ، وعلى الأخص، السينما الفرنسية، خلال نصف القرن الأخير تحت عنوان: نضال المؤلف السينمائي ضد الصناعة، وأنا فخور بمشاركتي في هذا النضال الظافر. وقد جرى الاعتراف، في أيامنا هذه، بأن فيلمًا من الأفلام هو من صنع المؤلف، مثلما هو الأمر مع رواية أو لوحة فنية.

ولكن من هو مؤلف الفيلم؟ في الحقبة البطولية للسينما الأمريكية كان الممثل غالبًا هو الذي يمهر الفيلم بختمه، وتطور هذا الاتجاه، بنجاح إلى مشروع لخلق النجوم. غير أن السينما الفتيّة، في هذه السنوات الأخيرة أقرّت بفكرة أن المخرج هو مؤلف الفيلم، إنه تحوّل طيب، كما أنه ملائم تمامًا للتطور الفني والأدبي في وقتنا الراهن. ونحن نشاهد اليوم أفلامًا تحمل توقيع «تروفو»، أو «جان لوك غودار» مثلما نرى روايات تحمل توقيع «سيمينون» أو «أندريه جيد».

لقد طلب مني العديد من الأصدقاء كتابة سيرتي الذاتية، ومن المؤكد

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أن الأهمية الجديدة التي أوليت إلى المؤلف هي السبب في هذا الفضول. إذ لم يعد يكفيهم معرفة أن مؤلفًا سينمائيًا قد عبّر عن ذاته بملء حريته، بالاعتماد على كاميرته وميكروفونه. إنهم يريدون معرفة من هو هذا الفنان. بالنسبة إلي، فأنا أعتقد بأن كل كائن إنساني، سواء أكان فنانًا أم غير ذلك هو في جزء كبير منه نتاج محيطه. ولكن كبريا ءنا هو الذي يدفعنا إلى الإيمان بالفرد الفريد فينا. والحقيقة أن هذا الفرد الذي نزهو به مكوَّن من عناصر تضم صديقًا صغيراً التقيناه حين كنا في روضة الأطفال، أو من بطل رواية قرأناها، بل وحتى من كلب صيد ابن العم أوجين. نحن لانوجد من خلال ذواتنا، وإنما من خلال العناصر التي تحيط بتكويننا. وسيكون من المبالغة بالتأكيد، الزعم بأن غرسة بطاطا موضوعة في شروط ملائمة ستعطي ثمار الفريز، ولكن من المؤكد بأن ثمار البطاطا التي ستعطيها الغرسة تختلف في الطعم والشكل، بحسب التربة التي ستغذيها، والسماد الذي سيخصبها، والمناخ الذي سيلائمها، من دون أن نحسب امكانية تطعيم الغرسة، والذي سيعطيها في النتيجة النهائية ثمرة مختلفة كليًا عن أسلافها.

لن أحاول هنا وضع قاموس لجميع أفلامي، فقد تم إنجاز ذلك، بفضل المؤلف الرائع الذي كتبه اندريه بازين، والذي ليس لدي ماأضيفه عليه. ولكنني سأختار من ذكرياتي تلك التي تتعلق بكائنات إنسانية أو بأحداث، أعتقد أنها ساهمت في أن تجعل مني ماأنا عليه الآن.

- ١ -

ماك سينيت

في عهد السينما الصامتة، يمكن اعتبار معظم الأفلام أفلاماً من صنع المؤلف. وحين جاءت السينما الناطقة قضت بسرعة، عبر مضاعفتها للوسائل التقنية التي تسهل العمل، على هذا النظام البسيط جداً. وقد مثّل هذا الاختراع أيضاً خطوة نحو تقديم نسخة يكتنفها الغموض عن الواقع، أو بالأحرى عما يعتقد أنه الواقع. وسأتعرض لهذا الموضوع بإسهاب، فهو يستحق بأن نكرس له مجلدات. وقد كُرست له بالفعل مجلدات. ذلكم هو مسألة الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية.

كانت الأفلام في البداية، هي التعبير المباشر عن أحلام صانع الأفلام وكانت تحمل علامته الثابتة، بالإضافة إلى كافة العناصر المؤثرة التي ساهمت في تأليف تلك الأفلام. سواء أكانت أفلام البانتوميم الانكليزية، أم أفلام الميلو دراما الفرنسية، وقبل كل شيء، أفلام البورليسك الامريكي الممتعة.

كان السيد ماك سينيت ـ يجمع حوله ممثليه ومصوريه على الدرجات المؤدية إلى باب مكتبة، ويضع معهم خطة العمل اليومية. كان ذلك يجري في أحد الشوارع الصغيرة المنزوية في ضاحية لوس انجلوس، كان منحدر الشارع قاسياً بحيث أن السيارة كانت تتوقف أحياناً عند ذروته، ثم تعود القهقرى، وهو موقع ممتاز لفيلم من الأفلام القصيرة Court - Metrage. لم تكن البيوت في ذلك الشارع طابقية، وكانت الثياب المغسولة معلقة على الحبال في الحدائق الصغيرة الملحقةَ بالمنازل. وكانت الأرصفة مظللة بظلال هزيلة تفرشها نخلات فتيّة. لم يكن على ماك سينيت سوى أن يدير ذراع كاميرته كي يجعل مشاهدي فيلمه يغطسون

https://telegram.me/maktabatbaghdad

في حمام امريكي حقيقي. كانت إمكانياته المالية المحدودة تضطره إلى أن يستخدم أفضل استخدام امريكا الناس الصغار الذين لن نراهم فيما بعد للأسف.

يقترح أحد الممثلين المختصين بأدوار ال «COP» مشهد مطاردة. يلعب فيه عجل من عجول البحر الدور الرئيسي - كان لدى ماك سينيت عجل بحر، بالإضافة إلى مستحمات جميلات، وممثلين كوميديين توارثوا عن أسلافهم ألعاب السيرك وأدوار البورليسك - فيدلي كل واحد من هؤلاء برأيه. وتثير آراؤهم إعجاب المعلم ماك سينيت، ولكن الأفلام التي تصدر عن ذلك الاستوديو الصغير كانت بالتأكيد أفلام ماك سينيت. كان كل واحد منهم شهادة عن شخصية المنتج والمخرج ومؤلف القصة، وعن كل من يخطر لكم، مجتمعة في شخص واحد، كانوا جميعاً نتاجاً لرجل واحد، مثلما أن طبقاً شهياً هو نتاج لطباخ واحد. ومثلما أن مسرحية لبرنارد شو هي مسرحية لبرنارد شو. والأمر المهم هو أن هؤلاء الفنانين المسؤولين عن تلك النتاجات لم يكونوا يعتقدون بأنهم يصنعون تحفاً فنية. كانوا يقصون حكايات جميلة، وكل ما كانوا يريدونه هو أن يقدموا لجمهورهم بعض السرور، وكان جمهورهم، في المقابل، يقدم لهم خبزهم اليومي. لم يكن هنالك بالتأكيد - أكثر من ذلك. وحينما نتحدث عن عملهم ذاك، لا ينبغي إطلاقاً، أن يغيب عن بالنا عنصر الدين، الذي كان المتشددون منهم يمارسون طقوسه بشغف منزه عن الأغراض.

إن نوعية الجمهور الذي يعيل حياة الفنانين شرط أساسي لنوعية أي عمل فني. لقد كان جمهور ماك سينيت مثالياً: جمهوراً من العمال، مكوناً، في الجزء الأكبر منه من المهاجرين حديثًا. وكان الكثيرون منه لا يكادون يتقنون التحدث بالإنكليزية، وكانت السينما الصامتة تلائمهم. أما جمهور اليوم فهو مكوّن من أبناء ذلك الجمهور الأولي، تخرجوا من الجامعة، وهم يعيشون في عالم من الإعلانات والصحف والمجلات، ويتحركون وفقاً للشعارات التي تمليها عليهم وسائل الدعاية الأشد تأثيراً والأعلى «فنّية»، والأكثر إثارة. وتقدم لهم

مصانع الأفلام أفلاماً عن البطولة، أو عن الحب، أو - وهو الأسوأ - عن التحليل النفسي.

لقد سعيت طوال حياتي إلى صنع أفلام المؤلف، ليس ذلك عن غرور مني، بل لأن اللهوهبني توقاً إلى تحديد هويتي والتعبير عنها أمام جمهور قلّ أو كثر، لامعاً كان أو جاهلاً، متحمساً أو مستخفاً. ما يعجبني في نزعة الظهور لدى المؤلف هو أنه لا يظهر ذاته جسدياً. فالمؤلف يختفي بتواضع خلف الأبطال الذين يبثون الحياة في نتاجاته. لم يصنع الله مني بطلاً. فأنا أخاف من تلقّي الضربات وأجد من المريح لي جداً، إرسال الممثلين إلى العراك، من المكان الذي أنا فيه. وقد كان علي أن أدفع ثمن هذا الأمن الكاذب الذي أنشده. ولكن واقع أنه ليس لي أية علاقة مع الجمهور أثناء تنفيذ العمل يمنحني كل ألوان الشجاعة. إنني أمتلك كلباً حالته أشبه بحالتي، فحين يكون معي يبدو عدوانياً بنحو بطولي. إنه كلب ضئيل قميء. له قوائم متباعدة، ولكنه لا يتردد في الانقضاض على الكلاب الدانماركية الأشد ضخامة، وحين أبتعد عنه يستولي عليه الذعر ويهرع نحوي ملتجئاً بين ساقيّ.

إن الشروط التي أظهر فيها نفسي للجمهور لا أهمية لها عندي، كل ما يهمني هو أن أظهر نفسي وحسب. وأنا مستسلم بالأحرى، عن طيب خاطر، لهذا الضعف الذي تدفعني إليه الأسئلة الملحة للزملاء الشباب الذين ينظرون إلى كل ما سبق السينما الناطقة على أنه بعيد وغامض، مثل انزلاق الجبال الجليدية الهائلة في عصور ما قبل التاريخ. فنحن المؤلفين الأسلاف نحتل لدى هؤلاء مكانة مماثلة لتلك المكانة التي يمنحها الرسامون المحدثون للنقوش المرسومة على جدران كهوف لا سكو. إن المقارنة تداعب غرورنا، وتجلب لنا الرضى والارتياح، حينما نرى بأننا لم نبدد عبثًا، أفلام التصوير الخام.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

-٢-

زيارةإلى مخازن دوفاييل الكبير

لا تكون تجارب الحب العظيمة على الإطلاق معدّة مسبقاً، فأنت لم تبحث عن المرأة التي كان عليها أن تقلب حياتك. إنها إحدى صديقاتك في المدرسة الداخلية التي نويت أن تستميلها. إضافة إلى ذلك، ما من رجل على الإطلاق يستميل قلب امرأة، فالمرأة هي التي تستميل الرجل الذي وقع اختيارها عليه. ويعتمد تكتيكها على جعل رفيق المستقبل يعتقد بأنه هو الذي يدير اللعبة. وفيما بعد، وخلال الحياة الزوجية. ينقلب الوضع، وتحكم المرأة سيطرتها، وتكيّف ميول الرجل، وحتى أهواءه. إنها حقا من ضلع آدم، لذلك فإن النتائج الأكثر مأساوية لحالات الانفصال تقع على رؤوس النساء أكثر مما تقع على رؤوس الرجال، الذين يظلون، في الأساس، ورغم كل القوانين متعددي الزوجات.

يعود اتصالي الأول بالسينما إلى عام ١٨٩٧، وكان عمري ستتين تقريباً. كانت أمي قد قررت شراء خزانة خشبية بيضاء من أجل غرفة غابرييل، وغابرييل هذه، التي ستصبح في المستقبل موديلاً لرينوار(والد المؤلف) كانت ابنة عم لأمي، ولدت في إسوي، إحدى قرى بورغونيا، والواقعة على تخوم مقاطعة شامبانيا. ولدى ولادتي جاءت غابرييل لتقيم معنا، بهدف مساعدة أمي. وتركزت تلك المساعدة، على الأخص، في رعايتي واصطحابي إلى النزهة. كان عمرها حينذاك ست عشرة سنة.

لم أكن استطيع الاستغناء لحظة عن «بيبون». ذلك هو الاسم الذي كنت قد أطلقته على غابرييل. وقد جاء من محاولاتي اللامجدية في تلفظ اسم «غابرييل» بشكل صحيح. لم أكن على الإطلاق قادراً على تجاوز المقطع الأول من اسمها.

فبعد «غا» كنت أقع في التباس شديد، ويغدو الاسم «غابيبون» ثم سقطت ال«غا» وغدت غابرييل«بيبون». وبعد مرور سبع ستوات على ذلك، كان على أخي الصغير كلود أن يكمل مهمة تبسيط الاسم، وتغدو غابرييل «غا».

كان مقصد نزهتنا مخازن دوفاييل الكبيرة. وأنا الآن لا أقوم إلا بتكرار ما روته لي غابرييل، حين جاءت لتلتحق بي في هوليود، في أواخر سنوات عمرها. ولكن ذكرياتي مع ذلك، ترقى إلى أبعد من ذلك. أتذكر أن العالم في تلك الحقبة كان بالنسبة إلي منقسماً إلى شطرين: أمي من جهة، وهي تمثل الشطر الممل: تناول الحساء، الذهاب إلى الكابينه، الاستحمام في الحوض، وهو حوض من الزنك معدّ للاستحمام الصباحي. وبيبون من جهة أخرى، وتمثل الجزء البهيج: النزهة في الحديقة العامة، اللعب بأكوام الرمل، وعلى الأخص، حملي على أكتافها، وهو ماكانت ترفضه أمي رفضاً قاطعاً. في حين أن غابرييل لم يكن يسعدها إلا أن تنحني تحت ثقل جسمي الفتي. كنت طفلاً مدللاً، وكانت الحياة العائلية تحيطني بجدار واق. جدار مبطّن من الداخل بنعومة، بينما يتحرك خارجه أشخاص يثيرون الفزع في نفسي. كانت تراودني، ربما، رغبة في الانضمام إلى هؤلاء الأشخاص، وأن أصبح أنا نفسي مخيفًا، ولكن الطبيعة، للأسف، جعلت مني جبانًا رعديداً، فما إن كنت أشعر بحدوث فرجة في الجدار الواقي حتى أطلق صيحات الفزع.

في بداية نزهتنا سار كل شيء على ما يرام. أظهرت الشوارع لنا وجهًا وديعًا مسالمًا، ولم يكن قط في الأفق أي أثر لأولئك الأشرار الذين يخطفون الاطفال حين يبتعدون عن أمهاتهم. عند مدخل المخازن كان هناك سيد، يعتمر قبعة مزينة بشرائط، يبدو أنه الرئيس، وقد سألنا فيما إذا كنا نرغب في مشاهدة «السينما». كانت قبعته تشبه على نحومبهم القبعة النظامية لتلاميذ مدرسة سانت كروا، والتي كان أخي بيير قد بدأ الدراسة كتلميذ داخلي فيها، مخليًا مكانه في البيت لشخصي المزعج. بدا لي أن شخصًا يعتمر مثل هذه القبعة لا يمكنه إلا أن يكون في صف «الأخيار» أي أولئك الذين كرسوا أنفسهم لحماية قطعة الأرض الصغيرة من العالم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

التي كانت وحدها ذات أهمية فائقة، بالنسبة إلي. هكذا، إذن، وبثقة خاصة، أذنت لبييون أن تنقلني إلى الصالة التي يجري فيها العرض.

كانت مخازن دوفاييل في طليعة المخازن المتقدمة، فقد كانت الوحيدة التي تمارس البيع بالتقسيط. وكان البناء بجدرانه ذات الحجارة العريقة العملاقة، وبزجاجياته الضخمة التي تنشر ضوءها فوق صوانات الموائد المصنوعة على طريقة هنري الثاني تمنح للمحظوظين الذين يدخلون إلى معبد الأثاث هذا إحساساً بالصلابة إزاء كافة التجارب والمحن. وكانت السينما المجانية ابتكاراً جسوراً آخر في مخازن دوفاييل. أما القصة التي روتها غابرييل، فكانت موجزة وغير مزدحمة بالتفاصيل. فما إن جلسنا في مقاعدنا حتى عمت الظلمة، وأصدرت ماكينة مخيفة شعاعاً مضيئاً اخترق الظلمة على نحو يوحي بالخطر، ثم ظهر على الشاشة صور غير مفهومة، وترافق كل ذلك مع صوت بيانو، من جهة، وصوت طرقات صادرة من الماكينة الجهنمية، من جهة ثانية. حينذاك أطلقت صرخاتي المعتادة، وكان لا بد من اصطحابي إلى خارج الصالة. ولم يكن ليخطر لي بأن تلك الضجة الإيقاعية لموسيقا صليب مالطة ستغدو، فيما بعد أعذب موسيقا، بالنسبة إلي. ولم أكن ألحظ أنذاك أهمية تلك الآلة المؤلفة من الكاميرا ومن جهاز العرض، والتي لولاها لما وجدت السينما.

وهكذا فإن أول لقاءلي مع صنمي المعبود كان إخفاقاً كاملاً. وقد أسفت غابرييل لأننا تركنا مكانينا، فقد كان الفيلم يعرض نهراً عظيماً، وفي زاوية الشاشة اعتقدت غابرييل بأنها لمحت تمساحاً.

-٣-

ثوب جملي

في نوع الأطفال المدللين الذين لا يطاقون، بلغت حداً لم أكن أسمح فيه لأحد أن يمسني حين أكون بين ذراعي غابرييل، كما لو أن ميكروبًا معاديًا يحاول انتهاك أرضي. كنت أنظر إلى الشخص المتطفل برعب، وأطلق عواء حاداً ، متلفظًا بكلمات مبتورة وغير مفهومة، أعني بها: «لقد تجرأ على لمس جان».

كنت غيوراً، بنحو شنيع، على عالمي الصغير الفائق النعومة، والذي كنت أكبر فيه بصخب، وأبعد عنه كل حضور غريب. كان علي بالطبع أن أتسامح مع تطفل صبي اللحام، حين يأتي إلينا حاملاً على رأسه سلته المربّعة، ومع الفحام حين يأتي ليسلمنا أحطاب التدفئة، ومع بائع الحليب الذي يرتدي ثيابًا بيضاء تقتضيها مهنته، ومع صبي الخباز الذي كان يحمل إلينا كل صباح رقائق الخبز الساخنة المطلية بالزبدة. وكنت أتحمل أيضًا حضور الباعة المتجولين، إذ كانوا يشكلون جزءاً من مملكتي. وأتذكر الآن صيحاتهم: «كنزات، ثياب صوفية» يعلن الصوت الرنان لبائع الثياب القديمة، «قمبز للعصافير الصغيرة» يغني بائع القمبز الذي كانت لغته مقطّعة ومبتورة، على غرار لغتي حينما أنادي على غابرييل، أو أشكو إليها شيئًا، والتي كانت تبدو لي أنها اللغة الوحيدة المتمدنة. وكان بائع الخردة، بصوته المتموج الأجش «خرق، حديد خردة للبيع» يمتلك الحق أيضًا في أن يكون مواطنًا في عالم «بيبون»، وكذلك بائع البقلة، وهو ينادي «بقلة طرية، صحية للجسم». كنت أقبل بهم أثناء عبورهم القصير، ولكن لم يكن ينبغي لهم أن يتجرؤوا، بأي حال من الأحوال، ويتوجهوا بالكلام إلي. «أوه، ياللطفل الجميل» تقول عاملة الغسيل، وكنت أجيبها على هذه الملاطفة الرقيقة بركلة من قدمي.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كان والدي يحب أن يرسم شعري. كان تعلقه بخصل شعري المذهبة، والمسترسلة حتى كتفي يغرقني باليأس. ففي السادسة من عمري، وبالرغم من ارتدائي البناطيل كان العديد من الأشخاص يظنونني بنتًا. وكان الصبيان في الشارع يطاردونني بسخرياتهم، وينادونني «مادموازيل»، ويسألونني أين أضعت تنانيري. كنت أنتظر بلهفة يوم دخولي إلى مدرسة سانت كروا التي يقضي نظامها بتسريحة للشعر أكثر انسجامًا مع المثال البرجوازي. ولحسرتي الشديدة، كان والدي يؤخر باستمرار موعد دخولي إلى تلك المدرسة، والذي كان يعني لدي الوداع السعيد لذلك التزيين في شعري. وأضيف هنا أن والدي كان يستفظع «التعليم» في تلك المدرسة. كانت مدرسة سانت كروا تعجبه بسبب حدائقها الواسعة، وكانت نوعية هوائها النقي تبدو له أكثر أهمية من نوعية أساتذة الرياضيات فيها. كان تشككه بالتعليم يتبدى على النحو التالي: «في مدارس البروتستانت يغدو الطالب لوطيًا، وفي المدارس الكاثوليكية تنتشر العادة السرية، وأنا أميل إلى ذلك أكثر».

أعلن والدي ذات صباح أنه يريد إن يرسم صورة لي. شرعت في الاحتجاج، وزعمت بأن ساقي تؤلمني، ولكي أثبت ذلك صرت أتظاهر بالعرج. ولكن والدي وضع في رأسه فكرة رسمي، وكان أفراد الأسرة جميعًا حريصين على عدم تعطيل مشاريعه، فراحوا يحاولون إقناعي. وفجأة خطرت لغابرييل فكرة. كان لدي جمل كنت مولعًا به، ليس جملاً حقيقيًا بالطبع، بل دمية كبيرة بحجم اليد، لم يأتني من أفريقيا، بل من بازار في شارع امستردام القريب من محطة سانت لا زار. وبين شهقتين من شهقاتي اقترحت علي غابرييل «يتوجب عليك أن تخيط ثوبًا لجملك، فالجو بارد، والشتاء على الأبواب، وجملك بحاجة ماسة إلى ثوب ليدفئه». راقت لي الفكرة إلى حد بعيد، وجلست قبالة مسند لوحة والدي، وبدأت أخيط الثوب لجملي. وبسبب هلع رينوار من الأدوات الجارحة والواخزة، فقد أبدى للحظة قلقه، وشرع يرسم وهو يردد باستمرار: «ستقع فوق

الإبرة، وستغرز في عينك، ثم تصبح أعمى طوال حياتك». ولكن شعري في ذلك الصباح كان يتلقى بعض انعكاسات الضوء التي جذبت اهتمام رينوار، ونسي بسرعة فائقة خطر الإبر، وتاه في حواره مع نموذجه. كان يردد مراراً «من الذهب»، وفهمت بأنه يعني بذلك شعري. وشيئًا فشيئًا حل الشعور بالزهو من كوني متوجاً بالذهب محل مساوىء مهنة الموديل. وكنت بالإضافة إلى ذلك، أتمتع بامتياز المقارنة مع أولاد وزوجات الرسامين الآخرين. لم يكن رينوار يطلب مني السكون المطلق، وقد تولد لدي الانطباع بأنه كان يخشى ذلك.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

- ٤ -

ما غا نيو سك

كانت لوحات والدي التي تغطي جدران شقتنا تمثل بالنسبة إلي جزءاً لا غنى عنه من ديكور حياتي الصغيرة، وما كان من الممكن، ربما أن تكون غير ذلك. وحين كانت أمي تصطحبني في زيارة إلى جامع اللوحات كان يصدمني اكتشاف أن اللوحات التي كنت قد رأيتها في المنزل، كانت معلقة في أرض غريبة. ففي مملكة أبي، والتي هي مملكة أمي وبيبون، كانت تلك الباقات من الزهور، وأولئك العراة، وتلك المناظر الطبيعية موجودة في مكانها مثلما توجد أكرة الباب، وحاملة المظلة في مدخل البيت، ومثل الكراسي المقششة، ومصباح الغاز الذي كنا نستعمله بدل مصباح البترول لأن والدي كان يخشى من قابلية التهاب البترول.

كيف أمكن لهؤلاء الرفاق الأليفين مغادرة تلك الجنة؟ ذلك يعني أن هنالك سرقة على الأرجح. وهذا الرجل المحترم جداً، ذو العثنون المضمخ بالطيب، والذي يزعم أنه يجلس هنا لرسم صورته، ربما كان زعيم عصابة من الأشرار. كانت تلك اللوحات عناصر مملكتي، وكان تجريد جدر اننا منها يوشك أن يجر علي نتائج وبيلة. كما لو أن دست الطهي الذي كانت الخبازة، وهي إحدى موديلات أبي، تحضر لنا فيه شرائح البطاطا المقلية اللذيذة، قد سرق.

كانت الخبازة فرداً من أفراد أسرتنا. لم تكن خبازة على الإطلاق، وقد علق بها هذا الاسم بسبب علاقتها الحميمة مع أجير خباز يعمل عند فران الحي. وينتحل اسماً ملغزاً هو «تي تي»، وما من أحد كان يعرف أصل هذا الاسم المستعار. كان «تي تي» يجب إسداء الخدمات، وما إن ينتهي عمله في الفرن حتى يعود إلينا، ويستمتع بتقديم خدمات صغيرة، يقشّر الخضار، ويشحّم الأقفال، وينفض

السجاجيد، وخلال هذا الوقت كانت الخبازة تحضّر البطاطا المقلية. لم يكن في بيت والدي مختصون في الطبخ، وكان أمراً طبيعيًا بالنسبة إلينا، أن تكون الموديل هي التي تصنع البطاطا المقلية. لم يكن دست القلي، في العادة، يلعب دوراً في التكوين الفني للأولاد. ولكنه كان يتجاوز هذا الدور بالنسبة إلي.

لم أكن أشاهد لوحات والدي، ولكنني كنت أحس بحضورها. كنت متيقنًا بأنني إذا حُرمت منها فإن ذلك سيجلب كارثة وخيمة. زلزالاً أرضيًا، طوفانًا، أسرابًا من الجراد. لا بل وحتى اختفاء أبي وأمي وغابرييل من الوجود. كانت هذه الفكرة تجمد عروقي، وكان يحدث لي أن أنتظر عند باب المدخل عودة أحدهم وأنا أرتجف، وما إن يقرع جرس الباب حتى تجتاحني نوبة من نوبات غضبي المعتادة. لم أكن أتردد بحضور المحامين عني أن أبدوكريهًا، فقبل دقيقة، حين كنت وحيداً ومهجوراً، كنت أرتعش من الخوف، لقد خلقت رعديداً.

كانت مملكة أبي، مملكة مترحلة، فالبحث عن ضوء مختلف كان يدفع رينوار إلى أن يغير مسكنه في غالب الأحيان. فكنت على نحو متناوب صبيًا بورغونيًا تارة، أطوي حرف «الراء»، وباريسيًا تارة ألثغ به، وجنوبيًا تارة أخرى ألغو بهتافات صاخبة.

ثمة مكان ترك في نفسي أثراً عميقًا. إنه فيلا قريبة من مدينة غراس كان أبي قد استأجرها لقضاء شتاء عام ١٩٠٠. كام صاحب تلك الفيلا مولعًا بالنباتات الاستوائية. كانت حديقة الفيلا تبدو كما لو أنها لوحة مرسومة بريشة الرسام دوانيه روسو. ومن رؤية هذه الحديقة إلى تخيّل تلك الأماكن الاستوائية المأهولة بالأسود والنمور والأفاعي، ليس ثمة سوى خطوة واحدة.

كنت ألمح مراراً ضبًا أخضر جاء يستمتع برطوبة الحديقة. كان ذلك الحيوان الزاحف البريء يكبر في خيالي مئة مرة، فيزوّد أحلامي بتمساح جميل المنظر للغاية. كانت غابرييل مفتونة بالمشهد، وكانت مولعة بالأسود. ومادمنا صادفنا هنا تما سيح، فمن الممكن أن نصادف أسوداً أيضًا. لقد تعودت على جيرة الـ

https://telegram.me/maktabatbaghdad

«كروكو». وهو الاسم الذي أطلقناه على الضب إلي حد أنني بدأت بجمع الزواحف من الحديقة، كان لدي قفص زجاجي صنعه لي ابن صاحب الفيلا الذي كان يعمل في المنجرة، وقد امتلأ بالضبات والحفثات والسمندلات، وجعلتها تبيت في غرفتي، وكنت أحمل على الدوام، واحداً منها فوق صدري، مختبئًا تحت قميصي.

وقد أدى ذلك إلى حادثة مزعجة، لم أنسها طيلة حياتي. كنا في قطار العودة إلى باريس، غابرييل وأبي وأمي وأنا. وفي سان روفائيل انضمت إلينا انكليزية نحيفة للغاية. ومنذ أن صعدت إلى مقصورتنا لم تفارق عيناها شعري الذهبي. كانت تردد بنبرة عالية: «يالللفتاة الجميلة، ياللشعر الجميل» غير أن شهادة الإعجاب بشعري هذه أثارت لدي نوبة من نوبات غضبي المشهورة. كنت أحاول تهدئة نقمتي وأنا أكررلها «أنا ولد، أنا ولد» وعلى حين فجأة، أخرج الضب الذي كنت أصطحبه معي إلى باريس، أخرج رأسه من مخبئه. كان يرقد تحت قميص من قمصان البحارة كنت أتباهى بارتدائه. والمعروف أنه ليس هناك فتيات في سلاح البحرية. وما إن وقع نظر الانكليزية على الضب حتى أخذت تطلق صرخات ثاقبة، وحاول رينوار تهدئتها، ولكن عبثًا، فقد اندفعت نحو الممر، وعادت مع مراقب القطار الذي طلب مني الحيوان. ثم أخذه مني دون أية مداراة. كان جلد الضب غاية في الهشاشة وإمساكه بيد خشنه لا بد أن يسبب له الألم. ومن دون رحمة، رمى المراقب برفيقي الصغير من نافذة القطار، وعندئذ جلست الانكليزية مطمئنة في زاوية المقصورة، غير عابئة بشهقائي، وراحت تقرأ في الكتاب المقدس.

كانت أيام فيلا غراس بالنسبة إلي أيام إقامة مثالية، ولكنها لم تدم طويلاً، فقد كانت كثرة الأدراج في الفيلا ترهق ساقي أبي اللتين بدأ الشلل يغزوهما. وقد انحفرت تلك الإقامة عميقًا في ذاكرتي، ليس فقط بسبب الضب، ولكن بسبب جانو الأرنب. وجانو هذا كان أرنبًا حقيقيًا. وبفضل صلواتي الحارة ووعودي بأنني لن أعود إلى هيجانات غضبي، فقد نجا جانو من شروط اليخنة بالأرانب. كان يقيم

في صندوق من صناديق التعبئة في صالة الطعام، وكنا نصطحبه كل يوم ليقوم بنزهة في الجبال. كنا نضعه على الأرض، ونشكّل حلقة حوله مكونه من أبي وأمي وغابرييل والطباخة والجنائني وابن مالك الفيلا الذي زعمت غابرييل بأنه كان يغازل إحدى الجارات. وذات يوم فاجأت العاشقين في مستودع الجنائني نائمين، أحدهما فوق الآخر، وهما يصدران تأوهات كما لو أنهما مريضان. أفز عني المشهد، ووليت الفرار. وبعد لحظات وجدتهما جالسين في المطبخ يشربان قدحًا من الخمر. لم أتجرأ أن أسألهما إذا ما أصبحا في حالة أفضل، ولكن تلك التجربة جعلتني أكتشف عالمًا لم أكن أعرف عنه شيئًا حتى ذلك الحين. كانت المغازلة بالنسبة إلي مكونة من قبلات على اليد، ومن إنشاد الشعر، وكان ذلك أول كشف لي بعبثية المظاهر.

كانت فيلتنا مشادة على خاصرة تلة، وكان مطبخها واقعًا في الطابق الثاني كي يكون على مستوى الشارع، كان هذا الوضع مفيداً، بشكل خاص، لأنطوانيت الخادمة، التي كانت تخرج من المطبخ لتلحق بحبيبها، وهو رقيب بهي الطلعة يعمل في الكتيبة الألبيّة. كان الرقيب الوسيم يصطحبني في بعض الأحيان لتناول الحساء في فصيلته. وكان يضع قبعته فوق رأسي، ويسمح لي بلمس بندقيته. كان ذلك هو قمة المجد في نظري، حين يشد نابليون، بمودة، أذن واحد من رماة القنابل في جيشه. ولم تمض سوى سنة واحدة تقريبًا حتى اكتشفت دوافع للحماس تجاوزت تلك الغبطة الأولية. وبدأت أفكر في ولعي المسقبلي بجنود الامبراطورية والفرسان الملكيين. وهذا الشعور بالإعجاب، الذي لم أفلح يومًافي تحديده بوضوح ظهر لدي على شكل وجد عارم رافقه ضغط في حلقي، وتقلص في عضلات وجهي، وبدالي أن تفاحة آدم قد انتفخت حتى غدت بحجم الشمامة. كانت حالتي تلك فيزيائية أكثر مماهي روحية، كما لو أن موضوع إعجابي قد نومني مغناطيسًا. وزيادة على ما تجلى في مظهري، فإنني لم أعد أنا نفسي، بل غدوت تجسداً لشخص آخر

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ضمن غلافي الأرضي. كنت فعلاً رقيبًا في الكتيبة الألبية، مزينًا بميدالية استعمارية، يفيض من شخصي الصغير مجد مؤثّل، ونسيت حينذاك شعري الطويل، ومع ذلك فقد كنت أكره هذا الشعر إلى درجة البكاء. ولكن والدي كان يحب رسمه. وحتى ذلك الحين كان شعري قد قاوم هجماتي، فقد كنت ربما أريد أن أصير أصلع.

كنت على الدوام ممزقًا بفعل المشاعر الأكثر تناقضًا تجاه الكائنات البشرية. كانت مشاعري تجاههم تبدأ دومًا بريبة ساخطة. كنت أرى، في البداية، كافة عيوبهم، بما فيها عيوبهم الجسدية. ففي بداية علاقتي بريموند او بيرت ابن صاحب مقهى البلدة، كان له في نظري أنف دقيق جدًا، وشفاه رقيقة للغاية، وعينان صغيرتان إلى أبعد حد. وكان مجمل قسمات وجهه يشي بالخبث. أما يداه الضخمتان فكانتا يدي قاتل، وقدماه المسطحان تمنحانه مشية كريهة. ذلكم كان انطباعي الأول عن ريموند، وكان لا بد من كل إلحاح غابرييل حتى أسمح لذلك الصبي، على مضض، بأن يلمس قطاري الميكانيكي. كان عمره آنذاك خمس عشرة سنة، وعمري ست سنوات، وكان يعاملني كطفل صغير. نقطة واحدة كانت في صالحه، هي أنه لم يشر بأية إشارة إلى شعري. وبعد مرور أيام فقد أنف ريموند اوبيرت ضآلته، وصار فمه طبيعيًا، وبعد مرور ثلاثة أسابيع من مخالطتي له غدا في نظري الجمال الذكري المجسّد.

كان ريموند اوبيرت يمثل في نظري الترف الأكثر جموحًا، فوالداه وإخوته وأخواته ومنزله كانوا بالنسبة إلي رموزًا لثروة غير محدودة. كان جده مالكًا لمقهى الأصدقاء، في ماغانيوسك. وكان هذا المقهى المتواضع يجمع في الأمسيات هواة بيرنود وشامبيري فريزيت. وماغانيوسك اسم قرية مجاورة لمدينة غراس. في تلك الحقبة، كان سكان القرية من الفلاحين، ما لكين صغاراً، تعمل نساؤهم في معامل العطور. وفي المقابل، فإن الحي الذي تقوم فيه فيلتنا في غراس كان حيًا ثريًا، لا

دكاكين فيه، ولا فلاحين، ولا سكان أصلاء. كانت منازله الفخمة مؤجرة إلى غرباء عن البلدة يمضون وقتهم في نزهات غير مفهومة، وفي ألعاب غريبة، مثل لعبة التنس. كان الناس في ماغانيوسك يلعبون لعبة الكرات، ويمتطون الحمير بشكل خاص، في حين كان هناك بضع سيارات في غراس. وكان والدي يزعم بأنها تفسد جوّ الحي. وحين كان ريموند أوبيرت يمر لزيارتنا كان يطلق بضعة هتافات غير مفهومة، ما أزال حتى الآن أجهل معناها.

في وسط ماغانيوسك، وعلى بعد خطوتين من مقهى أوبيرت كان هناك منزل للإيجار يملكه أحد الفلاحين. وقد قرر والدي أن يستأجره. ففي ذلك الوسط كان والدي يجد نفسه محاطًا بكائنات إنسانية حقيقية. بأناس يرتبط قوتهم مباشرة بعملهم. يتساءل المرء، لماذا تكون مخالطة الأوساط البرجوازية مملة إلى حد بعيد. لماذا يكون زارع الكروم أو مقشش الكراسي مثيراً للاهتمام، ولماذا يكون جاره كاتب العدل مثيراً للسأم؟ إن كاتب العدل هذا أرفع ثقافة بكثير من مقشش الكراسي، لقد سافر ورأى بلدانًا. ولابد أن يكون حديثه انعكاسًا للعالم. أذكر الآن أنني كنت غالبًا ما أطرح على نفسي هذا السؤال. أما والدي فلم يكن يطرحه، ولكنه كان يُشاهد غالبًا جالسًا على رصيف مقهى الأصدقاء ينصت إلى حكايات جيرانه الذين اكتشفوا آثار فطريات في كرومهم، أو أن ابنة أحدهم تناولت القربان لأول مرة. كنت أذهب أحيانًا لألعب مع صبية الجيران، وقد سألني أحدهم، هل تدخن؟ فأجبته، معتقداً بأنه ماكر، إنني أدخن سجائر من الشوكولاته، فرد علي «آه. أنت أبله ولا شك».

كان ريموند اوبيرت يعزف على الكلارينيت، وكان والده يملك دراجة ثلاثية العجلات. وحين يكون مزاج الوالد رائقًا، كان يسمح له بأن يقوم بدورة على تلك العربة العجيبة التي مازالت مستخدمة في فرنسا. «فالملكةالصغيرة» -هكذا كان الفرنسيون يسمون الدراجة آنذاك-كان ينبغي دفع عجلاتها بشق النفس. كان السيد

https://telegram.me/maktabatbaghdad

اوبيرت يسمح لي أحيانًا بأن أتمسك بمقعد الدراجة، فيدوربي دورة. ولم يكن الثري روتشيلد حينذاك أسعد حالاً مني.

تعرفت على رواد المقهى جميعًا، وعلى كافة أفراد عائلة أوبيرت، مقهى الأصدقاء برصيفه المشرف على الشارع الكبير، والكلب ميور، والخالة نانيت التي كان والدي ينعتها بالمكمورة، كل عناصر هذا الديكور الوادع قد اتحدّت لتصنع مني واحداً منها. وحين كانت أمي تصطحبني الى باريس من أجل العودة الى المدرسة، كان يستبد بي كرب شديد، ولم يكن يخالجني الشك بأنه لم يكن مبرراً. فسلام ماغانيوسك، ودراجة والد اوبيرت، والمشية الهادئة الرزينة للفلاحين، كل ذلك لن أعود إلى رؤيته، وما من شخص سيراه بعد ذلك. فقد تغير العالم في اتجاه الأحسن أو الأسوأ، غير أن ثمة شيئًا مؤكداً، هو أن سلام العشيات قد غادر هذا العالم الذي أصبح شعاره، على ما يبدو، الهياج الذي لا طائل منه.

- ٥ -

مسرح العرائس

في حوالي السنة الخامسة من عمري جعلتني غابرييل أكتشف مسرح العرائس. وغدوت مشغوفاً بهذا اللون من العروض. وقد تبدى حماسي، فوق ذلك، على نحو حصري للغاية. إذ لم أكن أحب مسرح عرائس شامبزيليزيه الذي كانت شخصياته، بثيابها الحريرية البراقة تبدو لي تعبيراً عن ترف أنثوي. كنت أتمنى في تلك الفترة أن أغدو أحد رماة القنابل في جيش نابليون. وكنت أمتلك الكثير من هذه الرمانات مصنوعة من الرصاص بالطبع. كنت أسميها «جنود الامبراطورية» وألفظ كلمة«Soltas» بدلاً من «Soldats» والرب وحده يعلم لماذا كنت أستبدل بالدال تاء. لاشك أن حرف التاء كان يبدو لي أكثر ذكورية.

كان عرّابي هو جورج دوراند رويل، ابن أكبر تاجر للوحات، والذي ارتبط اسمه بنحو لصيق جداً بتاريخ الانطباعية. وأذكر الآن سورة الغضبْ التي كانت تجتاحني حينما كان يجلب لي في أعياد الميلاد دمية على شكل مهرج، ذات قياس طبيعي، برداء من الساتان اللامع. فهذا النسيج، في رأيي، لايمكن أن يكون مناسباً إلا للفتيات، وكنت أكره على الأخص شرائطها المزخرفة.

خلافاً لمسرح عرائس شامبزيلزيه، كان مسرح عرائس التويللري يستهويني بديكوراته الرمادية الباهته، والتي تتحرك في داخلها شخصيات ذات ألوان كامدة. حينما أحاول أن أوقظ في ذاكرتي ذكرى مباشرة من ذلك المسرح، فإنني أقرن أسلوبه بأسلوب رسوم براك أو رسوم شاردان. ومازال حتى الآن، حين أمرّ بمدينة ليون، فإن أرصفة نهر السون الذي يعبرها، بمنازلها الكالحة، وبواجهاتها الرمادية، وبالفتحات المنتظمة لنوافذها تعود بي إلى مسرح عرائس طفولتي، فمدينة

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ليون لم تقدم للعالم، ربما، سوى مسرح العرائس الليوني. وهي تستحق من أجل هديتها هذه الخلود الأبدي.

حين ولد القراقوز في القرن الثامن عشر كان يرتدي ثياب الحرفيين في زمانه. سترة رمادية، وشعراً مثبتاً خلف رأسه بشريطة سوداء: فـ«ميل هنريت» مثلاً كانت ترتدي ثياباً تخلو من الفانتازية. ويتساءل المرء كيف كان بإمكانها أن تثير مشاعر الحب لدى «الدكتور» ولدى«مّلاك الأرض» ولدى «الدركي»، وشخصيات أخرى كانت عصاها تقرعهم بلاهوادة.

كانت اللحظة التي تسبق فتح الستارة هي اللحظة الأكثر إمتاعاً وتشويقاً. كان يلوح لنا بأن قماش الستارة يهتز على وقع صوت الاوكورديون الذي يتناهى إلينا من الكواليس ثم يتبع ذلك ثلاث قرعات، على منوال مسرح الكوميدي فرانسيز، وتزعم غابرييل بأنني كنت لفرط استثارتي في تلك اللحظات، أحيي رفع الستارة بالتبول في بنطالي. وأنا أصدقها بطيب خاطر. فماأزال إلى الآن، وخلال لحظات الانتظار أمام ستارة مسرح وحين يكون العرض واعداً بالمتعة، يكتسحني تأثر وانفعال لذيذين للغاية. وقد اعترف والدي بأنه كان يحس بالإحساس ذاته أثناء افتتاح سمفونية دون جوان لموزارت. وأنا أدرك بأن مثل هذا التعبير هو العلامة الأكيدة لأي تحفة فنية. وبالنسبة إلي، فإن العمل الفني الذي يأتي في مقدمة الأعمال المدّرة للبول هو «بتروشكا» لسترافنسكي.

لقد ساهم مسرح العرائس بالتأكيد في تكويني التشكيلي. فمسرح عرائس التويللري، أواخر القرن الماضي خلّف لدي خشية من التضادات الحادة. وقد كنت أعاني من هذه التضادات في بداية عملي السينمائي، كما خلف مسرح العرائس لدي ميلاً إلى الحكايات الساذجة، وريبة عميقة فيما أُتفق على تسميته بالتحليل النفسي.

كنت في نحو التاسعة من عمري حينما حدث اللقاء التالي بيني وبين السينما. كنت تلميذاً في مدرسة سانت ماري دومونسو. كان مدير المدرسة يدعونا

جميعاً أيام الآحاد إلى عرض يقيمه في ردهة المدرسة، حيث كان يتم إغلاق مصاريع النوافذ لتوفير الظلمة الضرورية. كان العارض سيداً ذا شارب كث، مرتدياً بلوزاً رمادياً، ومعتمراً قبعة منتفخة، تبدو كما لوأنها مشدودة ببرغي إلى رأسه، ولم نكن نتخيله منفصلاً عن هذه الزائدة الملحقة برأسه. كان يثبت آلته في طرف الردهة، ويمد شاشة بيضاء في الطرف الآخر. وكان أستاذ الموسيقا ذو ربطة العنق العريضة يعزف على البيانو. لم أعد أدري إلى أي نظام تعليمي كان ينتمي آباء الكنيسة الطيبون الذين كانوا يعلمون في سانت ماري. ولكنهم كانوا يظهرون في اختيار برامجهم ميلاً إلى السريالية. وكان ذلك قبل ثلث قرن من الآن.

كان العرض الذي ننتظره دائماً على أحر من الجمر عبارة عن فيلم قصير، تمثل فيه شخصية هزلية تحمل اسم أوتومابول. كان أوتومابول يرتدي جلد معزاة، طلي شعرها بالنشاء مما يعطيها هيئة قنفذ. وكان وجهه محتجباً خلف نظارات ضخمة، فيما تكلل رأسه قبعة بهية الشكل. كانت الأفلام هي نفسها على الدوام تقريبًا، ولكننا لم نكن نكل أو نمل منها. كان أوتومابول يدخل إلى الحقل حيث توجد سيارة، فيحاول تشغيلها، ولكن محاولاته تذهب أدراج الرياح، إذ لم تكن السيارة تقبل أن تتحرك إلا حينما يصيبه هو نفسه الكلال، ويغادر اللعبة. وتترافق حركة انسحابه مع انفجارات متنوعة، ومع ارتجاجات السيارة. ثم حركة إلى الوراء حينما كان يريدها أن تذهب إلى الأمام، والعكس بالعكس. مثل تلك النتائج كانت تضع أوتومابول في عالم من السحر والأرواح، لاسيما أن الفيلم كان صامتاً، وكانت الانفجارات الأشد قوة تؤدى من خلال الأدخنة والنيران التي كانت تنبعث من السيارة. ولا أدري الآن إذا كان أوتومابول مايزال يفتنني اليوم بقدر ماكان يفتنني أيام طفولتي. وأيًا كان الأمر فإن واحدة من أمنياتي التي لم أحققها بعد هي صناعة أفلام، أو تصوير أفلام قصيرة تقوم على دعابات ميكانيكية. ولكن الحياة نسيج من الخيبات. وقد حقق بعض الزملاء الذين يثيرون إعجابي، والذين أغبطهم، ذلك الحلم، ومن بينهم ريني كلير، وماك سينيت.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

- ٦ -

فرسان الحرس الملكي

بالإضافة إلى «جنود الامبراطورية» الذين كنت أحلم بأن أكون واحداً منهم، رحت أحلم بأنني فارس من فرسان الحرس الملكي. كان لدي من العمر عشر سنوات حينما اكتشفت الكسندر دوماس، وما أزال أكتشفه إلى الآن. وهؤلاء الفرسان أعادوا الاعتبار إلى الشعر الطويل، ونحن لانتخيل ارتانيان بشعر قصير منتصب.

لم يكن الفرسان الملكيون مسألة شعر طويل، بل كانوا قبل كل شيء مسألة شرف. ولكن من دون أن يتحدثوا عنه. لقد طوفت العديد من الجهات في حياتي وأنا أقول لنفسي: «أنا لاينقصني الشرف»، «تسكعت فوق أرصفة الحي، أبحث عن يتيم لإنقاذه، عن مسافر يواجه الخطر من قبل عصابة من الأشرار، لأشتت شملهم بضربات سيفي» وكنت أردد بيني وبين نفسي جواب غوتييه دولناي بطل ميلودراما الكسندر دوماس. «برج نيسل» وهو يتحدى عصابة من قطاع الرق: «عشرة أجلاف ضد رجل شريف هم خمسة والبقية فائض». كان ذلك كل مايتعلق بمظهري الخارجي، مظهر بطولي بحركات قوية وواثقة. أما مايتعلق بداخلي، وغير بعيد عن السطح فقد بقيت رعديداً إلى أبعد حد. كان صوت الانفجارات يفزعني، وفي عيد الجمهورية، يوم ١٤ تموز كنت أهرب من صوت مفرقعات الأولاد، وأعدو إلى ملجئي في غرفتي المغلقة بإحكام.

كانت غابرييل هي التي لقنتني أسرار ديانة الميلو دراما. ولكن هذا النوع من العروض كان قد نحّي عن المسارح الأنيقة ليحل محله الدراما البسيكولوجية-أوه، يافرويد، كم من الجرائم تُرتكب باسمك - وجرى طرده من

مسارح الفودفيل والجيمناس والرونيسانس، والبورت سانت مارتين . . . الخ . كانت ميلو دراما شارع الجريمة ماتزال تستدر سيولاً من الدموع من جمهور بعض المسارح التي ظلت وفية لهذه الميلو دراما، ومن بينها مسرح المونتمارتر . وهذا المسرح الأخير الذي تعقّل وغدا منذ ذلك الحين مسرح الآتلييه كان مجاوراً لمنزلنا . كان شارع الجريمة هو الاسم الذي يشير إلى قسم من مسارح البوليفارد الكبيرة، الواقعة هناك حيث توجد الآن ساحة الجمهورية . وعلى امتداد نصف كيلو متر كانت تصطف كل مسارح باريس تقريباً . وكانت العروض الأكثر شعبية هي الميلو درامات الدامية التي تسمت باسم شارع الجريمة .

من بين المسرحيات التي كانت تخلب لبي أكثر من غيرها لابد لي أن أذكر مسرحية «الأحدب»، «هنري الثالث وبلاطه»، «برج نيسل»، «اليتيمتان»، «الصبيّان»، «ابن الشيطان أو الرجال الثلاثة الحمر» ، وعلى الأخص «جاك شيبارد أو فرسان الضباب» . وبمرافقة غابرييل كان من المحتم مشاهدة هذه المسرحية الأخيرة نصف دزينة من المراث . وفي كل مرة كانت تجرفنا الضحكات العاصفة التي تدوي في الصالة، في ختام الفصل الذي مؤداه : «أن جاك شيبارد كان قد تربى على يد عصابة من اللصوص الفتيان، ، ولم يتعلم شيئاً في حياته سوى نشل الجيوب . ولكن مصادفات الحبكة تجعل سيدة عجوزاً جليلة ذات نوايا طيبة تؤويه في بيتها . وذات يوم أرسلته ليشتري لها بعض الحاجات، وعاد جاك حاملاً بين ذراعيه أشهى الأطعمة، وحين أعاد بقية النقود للعجوز لاحظت أنه أعاد إليها مبلغاً من النقود أكبر من المبلغ الذي أعطته له» وهاهنا تعم البهجة جو الصالة، ونشارك فيها أنا وغابرييل .

كانت ديكورات «جاك شيبارد» تترك تأثيراً كبيراً في نفسي من خلال لاواقعيتها الرومانسية، وعلى الأخص أرصفة نهر التايمز، حيث كان يتم توفير المؤثرات الضبابية من خلال ستائر ساقطة من أقواس . كذلك فإن الثياب وقطع الاكسسوار، مثلها مثل الديكور، كانت تشكل جزءاً من كل، وتنتمي هي والممثلون

https://telegram.me/maktabatbaghdad

إلى عالم مختلق(بفتح اللام) حقاً. ولكنها تبرز الخاصية المطلوبة لأي تحفة فنية، وأعني بذلك وحدة العمل الفني. وأنا أدرك الآن بأن التأثير الواضح لتلك الميلو دراما على الجمهور، مردّه إلى الحوار. وأستشهد الآن بأحد الأسطر التي كانت تخلف أثرها في نفسي أكثر من غيرها. وأقتبس هنا من مسرحية «اليتيمتان». فقد كانت إحد اليتيمتين محتجزة لدى عائلة منحلة الخلق، لادين عندها ولاشرف، أي من أولئك البؤساء الذين تقتصر مهمتهم داخل المسرح على تجسيد الشر المطلق. فهم يمارسون القتل، ولايقومون بأي عمل، سوى التسول والعيش على مصائب الغير، ولكنهم لايسرقون، وذلك لأن المسرح الرومانسي كان متطهراً، أما فضائح الفسق والفجور فكانت محفوظة فيه لكبار سادة ماقبل الحرب. داخل عائلة اليتيمة كان هناك أخوان اثنان، أحدهما سيىء الخلق مثل آفة الجرب، يضرب اليتيمة، ويمنع عنها الطعام، والآخر مُقعد. متيّم باليتيمة إلى حد الجنون، ومستعد للدفاع عنها حتى ولو جازف بحياته. وحين يهدد الأخ الشرير الفتاة ينبري له الأخ الطيب، ويتناول سكينة مطبخ، ويجبر أحاه الشرير على التراجع، فيقول له الشرير، وهاهنا محل استشهادي، «لن تجرؤ على طعني»، فيجيب الأخ الطيب بعد أن يستدير إلى الجمهور، ومخاطباً الجمهور مباشرة كشاهد: «إنه يعرف أسرار روحي، ويسألني إن كنت سأجرؤ». وما إن ينطق بهذا الكلام، والذي يصدر عنه بصوت مرتعش حتى يرين على الصالة صمت شامل بضع لحظات، تحت تأثير انفعال حاد. ثم تنفجر الصالة بالتصفيق.

هانحن أولاء بعيدون عن الواقعية، وهذه الطريقة في إدخال الجمهور إلى المسرحية مباشرة تدل على جسارة الإخراج السينمائي الحديث. والواقع أنه لم يكن هناك في تلك الحقبة أي مخرج. كان هناك ممثل قدير يلتف حوله ويساعده زملاؤه الذين يستشيرهم، ويدلهم هو على المؤثرات التي ينبغي لهم الاستناد إليها، ويحثهم على أخذ مواقع مناسبة بحيث يمكن أن يلتقطوا بعضاً من أشعة النور المنبعث من

القناديل المضيئة. تلك المراقبة لجودة الأداء كانت تتسم، فوق ذلك، ببساطة طفولية. فالإضاءة الأمامية، وقناديل الغاز الموضوعة خلف الدعائم كانت توفر الإضاءة المطلوبة. ذلك أن كشافات النور الفردية الصغيرة لم تكن معروفة. لم يكن هناك عملياً مؤثرات ولاتباينات ضوئية. ومايبدو لنا اليوم كابياً ورمادياً كان كافياً جداً لأولئك المتحمسين لهذا اللون من العروض.

لقد كان ذلك المسرح يعتبر في رأي العقول الحصيفة مسرحًا مصطنعًا ومزيفًا، وقد استبدلوا به مسرحاً زعموا بأنه «حقيقي» ولكنه، في رأي مصطنع بقدر ماكان عليه المسرح الرومانتيكي.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

- ٧ -

حذاء غودفير

يعاير غالبية الناس حياتهم على معيار الحوادث، فيقولون«كان ذلك في العام الذي عبر فيه ليندبيرغ الأطلسي» أو«كان ذلك سنة المعرض» أو «كان ذلك في عام السينما الناطقة». أما أنا فأعاير حياتي من خلال الأصدقاء. فكل مرحلة من مراحل وجودي كان يسودها وجه صديق.

لاأتحدث هنا عن والدي ووالدتي، فتأثيرهما كان يفعل فعله، على الرغم من المدرسة، ومن الأعراف والتقاليد، ومن أكداس الأكاذيب التي تحيط بنا. ولاأتحدث أيضاً عن غابرييل، بيبون العزيزة التي كانت بالنسبة إلي مقياساً لكل ماكان طيّبًا. فالوطن بالنسبة إلي كان جمعاً من الغابرييلات، والجميل بالنسبة إليّ كان وجهها الصارم والذي مازلت أجده أكثر صرامة في لوحات والدي مماكان عليه في الحياة.

بعد هؤلاء كان غودفير. كنت أراه في إسّوي في كل فصول الصيف. كان والده يعمل أجيراً في أعمال الزراعة، وكان فقيراً جدًا. كان غودفير يتقاسم مع اثني عشر أخًا وأختًا، كوخًا عتيقًا من اللبن والطين. وكان الدرك، من وقت إلى آخر يحشرون أنوفهم فيه قائلين بأنهم سيسّمرون باب الكوخ بدواعي الصحة والنظافة.

كان طموح غودفير أن ينتعل زوجًا من الأحذية، لا أن يمتلكها، بل أن يتمتع ببساطة خلال بضع ساعات بشعور من الخيلاء بأنه «غني». كان يقول لي: «أطلب من والدك، إنه يحبني»، وكنت أحاول أن أشرح له بأن الأغنياء ليسوا بالضرورة مغمورين بالأوراق النقدية، فكان غودفير يعلل الأمر لي قائلاً. «إذا ماكنت غنيًا

فعلاً، فلأنك تملك فلوسًا»، وكنت أجيبه: «ليس لدي فلـوس»، فيرد: «إذا لم يكن لديك فلـوس، فلديك قطـع نقديـة صغيـرة»، وكنت أقرّ بهزيمتي.

وفي المبادلات التي كانت تتم بيننا، كنت أنا المستفيد. كان يقدم لي العديد من الهدايا، ولم أكن أقدم له شيئًا. فقد علمني غودفير مثلًا أن أصنع نقافة، وأن استخدمها في كسر ألواح الزجاج، ولكوني مفعمًا بحس الملكية فقد انحصرت مآثري بنوافذنا العائلية. وعلمني غودفير القفز فوق حاجز وسرقة دجاجات من القن دون أن ألفت الأنظار، وعليّ أن أعترف بأنه كان لابد لاستاذي أن يسلّم بفشله الذريع في هذا الميدان.

في ذات يوم، وكي لاأكون مدينًا لغودفير أحضرت له زوجًا من الأحذية، جديداً تمامًا، كانت أمي قد اشترته لي، ولم أكن قد استعملته قط. انطلق غودفير على الفور، ليعرض الحذاء في ساحة الكنيسة. وسرعان ماتطوع مواطنون فاضلون في الطلب من غودفير بأن يعيد الحذاء إلى صاحبه الشرعي. «مهما يكن» كان القريون يعلقون، «فالحذاء سيؤذي قدميه». وقد صنّفتني هذه القصة في خانة الأشخاص الغريبين في البلاد. من أمثال كلامبين الخرافي، أو بوردالو الطبال، أو الدوق الصغير الصياد في المياه العذبة.

كنا نتحادث مع غودفير بلهجة الباتو (لهجة إقليمية)، وهي لغة صعبة المسالك، لم يعد يفهمها أحد من جيل الشباب. وقد انحفرت في ذاكرتي بضع جمل منها. كان غودفير يترجمها لي باللغة المحكية.

كان غودفير ضليعًا في معرفة أسماك الزنجور، ويعرف دروبها السرية أيضًا، وحفر العشب المتموجة التي تقع الأسماك الصغيرة في قاعها مباشرة في فك الزنجور. أما الدوق الصغير، الصياد في المياه العذبة، سيد النهر بعد الله فكان يتقبل منافسة غودفير الذي كان يدلّه بين وقت وآخر على سمكة زنجور كبيرة من أجل أن يبقى في ظل عطفه ورعايته. كان غودفير يمر ببيتنا، في الصباح الباكر، لأخذي معه إلى النهر. فكان يطلق ثلاث صفرات، وينتظرني في الشارع، وكنا نهبط إلى النهر،

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ونختار قاربًا من بين القوارب المربوطة. ولم يكن في الأقفال أي سر يستعصي على غودفير. كنا نتمدد في قاع الزورق، ونتركه ينزلق مع التيار. كان ذلك بالغ الروعة. ولم يكن يضاهي روعته سوى ستارة مسرح العرائس.

كانت غابرييل مطّلعة على غزواتنا تلك، ولم تكن تتقبلها، بسبب خوفها من أن أغرق في النهر. وذات صباح استيقظت غابرييل على صفرات غودفير، التي كانت من دون شك ثاقبة أكثر من المعتاد. ومن دون أن تضيع الوقت في ارتداء تنورتها، اندفعت إلى باب الشارع، وقامت بحركات سريعة لتوقف المستكشفين كليهما. ثم أخبرت أمي، التي نظمت لنا كبسة حسب الأصول. وقبضوا علينا أخيرًا. أرسلوا غودفير إلى أهله، ولم أعد أراه أبدًا. كانت والدتي كريمة، وكان والد غودفير حريصًا على عدم انقطاع ذلك الينبوع من الإحسان.

- ٨ -

ممثل اسمه شارلو

إن الحدث الذي ترك أثره أكثر من غيره على الفرنسيين من جيلي هو الحرب العظمى الأولى. ومن المشكوك فيه أن تصمد الحضارة الغربية إزاء الجنون المعاصر. غير أنه إذا لم يتعرض نوعنا الإنساني للانقراض كليًا، وإذا وُجد بعض المؤرخين في سنوات ما قادمة فسيمكنهم تقسيم حكاية تاريخنا إلى قسمين: ماقبل عام١٩١٤، ومابعده.

لقد سجلت تلك الحرب لدي تراجعًا كبيراً في تأثير«الفرسان الملكيين» و«جنود الامبراطورية» الذي كنت خاضعاً له. ولكن القطيعة مع هذين الرمزين لم تكن، مع ذلك، سوى مؤقتة، وينبغي علي أن أعترف بأنها لم تكن قد اكتملت بعد. وبالنسبة إلي فإن تلك الحرب لقنتني أسرار عبادة الإنسان لذاته، الإنسان عارياً، متجرداً عن أسلحته الرومانتيكية. ففي مدرسة العذاب المطلق، حين تكون الأقدام في الماء، ويكون الحساء بارداً، والنوم نادر الحدوث يلاحظ المرء بأن مثلنا الاجتماعية لاتمتلك سوى القليل من القيمة. ويدرك بسرعة كبيرة بأن سريراً مريحًا بعد ابتلاع بعض من الشواء مع البطاطا المقلية أفضل من حساب كبير في البنك. إن الوطن جميل جداً، والشرف الوطني أيضاً، غير أنه بالنسبة إلى ذلك الذي انشوى في قاع الخنادق، فإن الوطن والشرف لايساوي زوج حذاء مهترئ.

لم يكن الأصدقاء الذين تعرفت عليهم أثناء الحرب يحملون السيوف، على غرار فرسان الحرس الملكي، ولايعتمرون القبعة ذات الوبر لرماة قنابل نابليون، كانت لغتهم جد بسيطة، وخالية من التشدق بالمآثر على منوال صحفيي المؤخرة. ففي قلب الخنادق لم أسمع قط كلمة«بوالو»[1] ولا، كذلك كلمة

(١) Pailu: الرجل الذي يغطي جسده شعر كثيف وهي تسمية أطلقت على الجندي الفرنسي خلال الحرب الأولى (المترجم)

https://telegram.me/maktabatbaghdad

«بوش»[1] ولكنني غالباً ماكنت أسمع، في المقابل، عبارة«رجل طيب» «نحتاج إلى ثلاثة «رجال طيبين» لمساعدة الطاهي». أما الألمان فقد سميناهم «فويتز» وشيئاً فشيئاً صرنا نسميهم «فريدولينز».

كانت إقامتي في الخنادق قد توقفت بسبب رصاصة ألمانية في ساقي، أما الجرح الذي خلّفته الرصاصة فكان لابد له أن يترك أثراً وبيلاً، إذ لم أشف منه قط. وكان عليّ أن أعرج طيلة حياتي. غير أنني، وللمفارقة، اعتبرت ذلك مفيداً لي. وذلك أن شخصاً أعرج لايرى الحياة من الزاوية ذاتها التي يراها شخص لايعرج. وقد أخرجت مع ذلك، أفلاماً بساقيّ العرجاوين، كما برأسي، وهاهي ذي نتائج ذلك الجرح الذي لم أشف منه على الإطلاق، تعيق، منذ أربع سنوات، وقد شارفت على الخامسة والسبعين، تعيق مسيرة عملي التي لم تتوقف، مثلما أرى، إلا لتبدأ من جديد.

بعد العديد من التحولات التي طرأت على وضعي العسكري، وجدت نفسي في عداد طاقم سرب القاذفات الجوية، حيث نسجت صداقة مع فني متميز، كان ابناً للبروفسور الشهير ريشيت، الحائز على جائزة نوبل في الطب بعد اكتشافه مرض فرط الحساسية. كنت ورفاقي في السرب معجبين إعجاباً أعمى بالبروفسور ريشيت، ذلك لأن أيّاً منا لم يكن لديه ادنى معرفة بمرض فرط الحساسية.

بعد عودة ريشيت من إحدى الإجازات أخبرني أنه ذهب برفقة والده لمشاهدة فيلم يمثل فيه ممثل خارق الموهبة. وزعم والده بأن ذلك العرض هو أفضل ماشاهده منذ سنوات عديدة. وقد وضع صديقي ذلك الممثل فوق مرتبة سارة برنار ولوسيان كويلتري ونجوم آخرين. واسم هذا الممثل شارلو. وقد شرح لي ريشيت بأن شارلو يعيد إلى الفن الدرامي بساطته التي أصبحت منسيّة في أيامنا. وأنه يركز على المشاعر الإنسانية الأساسية: الخوف والجوع والغيرة والفرح والحزن.

---

(١) Boehe: لقب الجندي الألماني خلال الحرب الأولى (المترجم)

ماإن حصلت على إجازة حتى توجهت إلى باريس قاصداً مشاهدة فيلم شارلو. ذهبت أولاً لمعانقة أخي الأكبر بيير الذي لم أكن قد رأيته منذ بداية الحرب. كان ذراعه قد تهشم بفعل رصاصة ألمانية، ثم سُرّح من الجيش على إثر ذلك. وقد حاول الجرّاح العبقري غوسيت أن يعيد إليه القدرة على استخدام ذراعه اليمنى استخداماً جزئياً، من خلال تطعيمها بعظم مقتطع من جزء آخر من جسمه. كان بيير شهيداً، لم يكن يشكو قط. وكان يأمل، بفضل عبقرية الجراح غوسيت في أن يتمكن من العودة إلى عمله في التمثيل. وقد رُكّب له فيما بعد جهاز خاص كي يسند ذراعه، وتعرف بيير على الحركات التي تكشف عن عاهته، فكان يتجنبها.

كان بيير قد تزوج من الممثلة فيرا سيرجين، وماإن خلعت معطفي العسكري وقبعتي حتى بادرني بيير قائلاً: «هل شاهدت شارلو؟» وأخبرته برأي البروفسور ريشيت بشارلو، فقال«ذلك لايدهشني، فالعظيم يجتذب العظيم». ذهبنا سوياً لمشاهدة فيلم قصير لشارلو كان يُعرض في سينما صغيرة هي سينما دي تيرن. والقول بأنني كنت متحمساً لايكفي البتة، فقد كنت مهتاجاً ومستثاراً إلى أبعد الحدود، بعد أن تكشفت لي عبقرية شارلو.

كان اسم«شارلو» هو الاسم الذي أطلقه الفرنسيون على شارلي شابلن، وطوال سنوات، كنت أجهل الاسم الحقيقي لمعبودي، ولكن ضابطاً اسكتلنديًا التقيت به في قطار الجنود المجازين كشف لي عن الهوية الحقيقية لشارلو، وكشف لي عن الويسكي الذي ينتجه بلده، وأحدث هذان الاكتشافان في نفسي سروراً متعادلاً.

حين أنهيت إجازتي عدت إلى وحدتي، وبُلّغت بوصول جواب الموافقة على طلبي الذي أرسلته إلى مدرسة طيران امبرتو لمتابعة دورات في قيادة الطائرات. كنت حتى ذلك الحين ملاحًا مراقبًا، ولم يكن ذلك ليمتعني على الإطلاق. كنت مغرمًا بالميكانيك، ولكن أن يطوّح بي في الأجواء شخص آخر كان يترك لدي

https://telegram.me/maktabatbaghdad

انطباعًا بأنني موضوع أمام لعبة لايجوز لي لمسها. فالألعاب ليست مثيرة للاهتمام إلا حين يمكننا تفكيكها.

في ختام تدريبي تقدمت لامتحان شهادة طيار، فكان نصيبي الفشل. كنت أزن خمسة كيلو غرامات زيادة عن الوزن المطلوب. وفرضت على نفسي، لمدة أسبوع صومًا عن الطعام والشراب، كان شاقًا بقدر ماكنت نهماً. كنت مولعاً بشرب الخمر الغالية الثمن. وماكنت لأنسى ذلك الأسبوع المشؤوم. وقد كوفئت على بطولتي واجتزت بنجاح امتحان شهادة الطيران بعد إقرار الميزان بوزني المطلوب. وتناولت عشية ذلك الامتحان، حتى التخمة كميات من مخلل الكرنب المنقوع بنبيذ ألزاسي. وقد تم تعييني في فرقة استطلاع، وبقيت فيها إلى أن ألمّ بي حادث هبوط مزعج، فأوقف عملي بالطيران، ولم يخسر الطيران الفرنسي شيئاً بتركي له، إذ لم أكن طياراً ماهراً.

بعد تعيينات عديدة مؤقتة، أرسلت إلى المؤخرة، وأبقتني مهماتي الجديدة في باريس، وتركت لي الكثير من أوقات الفراغ. لم تكن ذكرى شارلو تغادرني فشاهدت، وعاودت مشاهدة جميع أفلامه التي كانت تُعرض في باريس، دون أن يتناقص افتتاني به. ثم بدأت أهتم بأفلام أخرى، حتى غدوت من المتعصبين للسينما. كان شارلي قد هداني إلى الطريق. فكان يتفق لي أن أشاهد ثلاثة أفلام طويلة في اليوم، وكانت السينما مستعدة لاستقبالي.

في بعض الأحيان، كانت الصالة في حفلة مابعد الظهر خاوية من المتفرجين. وسأظل أذكر حفلة في سينما باريزيانا. كانت تلك الصالة مقهى يقدم فيه الغناء، وكان عدد من النجوم من أمثال سبينيلي قد وطئوا خشبة مسرحها. ذهبت إليها وقد اجتذبني فيلم أمريكي، إذ كنت أتحاشى الأفلام الفرنسية، لأنها كانت ذهنية أكثر مماينبغي. كنت وحيداً في الصالة، أو أنني كنت أعتقد ذلك، على الأقل. وبعد بضع دقائق من العرض أحسست بوجود أحد على كرسي غير بعيد عني. ومع

ذلك، ورغم شبه الظلمة التي كانت تعم الصالة كان بإمكاني ملاحظة أنني كنت المتفرج الوحيد فعلاً. نهضت عازماً على استكشاف ذلك السر، كان الفيلم يعرض في تلك اللحظة شبح سيدة مقتولة، وكان شبحها يطارد القتلة أينما ظهروا، فكانوا يفرون منه عبثاً، إلى أكثر المخابئ بعداً عن الاكتشاف. كنت أتوقع أن أجد نفسي أمام مخلوق من العالم الآخر، وبدلاً من ذلك وقعت على جرذ ضخم جالساً فوق كرسي يتابع العرض. وقد أصابه الذعر مني، فولى هاربًا، وعدت أنا إلى شبحي.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

- ٩ -

د . و . غريفيت

كانت تلك الفترة من دخولي إلى عالم السينما، قبل التقائي بكاترين هيسلينج زوجتي المستقبلية. كان قلبي خاليًا، ومهيأً تمامًا لأن يهب نفسه. وقد وهب نفسه للسينما، ولكن بوصفي متفرجًا، بالطبع. لم أكن أجرؤ حينذاك، على الزعم بأنني سأنضم إلى موكب أنصاف الآلهة الذين يشغلون الشاشات في كل سينمات العالم. كنت مولعًا بالممثلين، وعلى الأخص بالممثلات. فكنت أحلم ببيرل ويت، وبماري بيكفورد، وبليليان غيش، وبدوغلاس فيربانكز، وبوليام هارت. ولم يكن يخالجني الشك في أن الممثلين أو الممثلات، الذكور والإناث، ليسوا سوى الجنود الأحياء في الجيش الذي لايقهر للفرسان الملكيين، ولرماة القنابل الذين كانوا يعمرون خيال طفولتي. كانت الميلو دراما القديمة الممتعة قد حفرت خفيةً عن العيون، نفقاً تحت أقدام هؤلاء الظافرين، سواء أكانت مسرحيات حول قضايا إنسانية، أو كوميديات صالون، أو مسرح البوليفارد، بوجه عام. كان المسرح ذو الطموحات الأدبية قد احتل مركز الصدارة، غير أن أبطال الفروسية لم يكونوا قد اختفوا. ولم يكونوا ينتظرون سوى فرصة للعودة إلى حصنهم. وكان على السينما الامريكية أن تمنحهم هذه الفرصة. وهكذا كان الكاوبوي تجسيداً لفرسان الملك. وهذا ماحدث. وعليه، فإن ميراث شارع الجريمة هو الذي ضمن النصر للسينما توغراف أكثر مما ضمنها الانتاج الجديد.

مالبثت أن أدركت بأنه إلى جانب موهبة الممثلين، وبناهم الجسدية كان هناك شخص محرك، يرتب العناصر اللازمة للحدث، ويختار الديكورات، ويرشد الممثلين غالباً. وقد أعلمني أخي بيير بأن هذه الشخصية هي المخرج.

كان بيير ممثلاً مسرحيًا، وكان يؤدي أدواره بنجاح في إنتاجات مسرح البوليفارد، والذي كنت أبغضه. كان بيير شخصية رزينة، وكان يرى بأن على الممثل أن يؤدي أدواراً كوميدية، حتى لولم تكن الكوميديا تلائم ذوقه، وكان رأيه بالفيلم الفرنسي يتلخص في كلمتين: «الفيلم الفرنسي غير موجود». كان بيير يقول: «إن السينما لم تصنع لنا، فمتاعنا الأدبي والفني ثقيل جداً. وهو يمنعنا من السير في هذا الاتجاه. فلنترك السينما للأمريكان». ويستنتج: «إن الفن الدرامي الفرنسي هو فن برجوازي، في حين أن السينما الأمريكية سينما شعبية في جوهرها، والواقع أنني أحسد زملائي هناك، على عملهم الذي يقدمونه إلى جمهور مؤلف من مهاجرين ايرلنديين وإيطاليين لايكادون يعرفون القراءة». والحال فإن جمهور شارع الجريمة، منذ بداية القرن ١٩ كان يتشابه مع جمهور السينما الصامتة الامريكي. فقد كان يحب الأبطال، ولم يكترث بالانتاجات الواقعية عن الحياة اليومية.

بعد مرور وقت قصير شرعت أميزّ الفروق بين أساليب مختلف المخرجين للأفلام التي يجري تصويرها، وشكل ذلك حقبة جديدة من حياتي. كنت أتابع بخفقان متسارع من قلبي، أعمال غريفيت، وكان السحر الذي لايضاهى هو سحر اللقطة القريبة. وفيما بعد لم أغير رأيي هذا، ولاسيما مع اللقطات القريبة للممثلات. فقد استقرت في ذاكرتي للأبد بعض اللقطات القريبة لليليان غيش، ولماري بيكفورد، ومن ثم لغريتا غاربو، وأتاح هذا التكبير الاستمتاع بمرأى برغلة الجلد في الوجوه، كذلك فإن ارتعاشة خفيفة في الشفة تشي بشيء من الحياة الداخلية لتلك المرأة المثالية. كنت مهيّأً لالتهام الفيلم الأشد إملالاً إذا ماقدم لي لقطة قريبة جيدة لممثلة أحبها، وكان ولعي باللقطة القريبة من القوة بحيث كنت أدخل في أفلامي لقطات طويلة(لقطة مرحلة) لافائدة منها بالمرة للحدث، لأنها كانت تمنحتي إمكانية لقطة قريبة جيدة وحسب.

كانت اللقطات القريبة الأولى التي شاهدتها موجودة في أفلام غريفيت. بعد خمس وعشرين سنة كان عليّ أن أتعلمها في هوليود. فقد وجدت نفسي هناك أمام عجوز قوي يبدو دون سنه الحقيقي. جعلته حالته الروحية والجسدية الجيدة يأخذ

https://telegram.me/maktabatbaghdad

على محمل السوء إهمال الاستوديوهات له. لم تعد هوليود تريد شيئاًمنه. كانت الحقبة التجارية قد بلغت أوجها، ولم يكن لدى صناعة السينما ماتقعله مع شخص فرداني مثله. كان متأذياً من ذلك الموقف الجاحد لمدينة ساهم هو في تأسيسها. ونحن ندين له، من الناحية التقنية، و بنوع من «إعادة ابتكار» السينما، وبفصلها كلياً عن المسرح.

هذا الرؤيوي الذي صنع فناً جديداً، كان مثيراً للحزن، وكنت أفهمه تماماً. وقد قرر فريق من المنتجين الهوليوديين دعوته إلى مأدبة تقام على شرفه، وفي نهاية المأدبة، دعي، حسب التقاليد، إلى إلقاء كلمة قصيرة. وقف غريفيت، وحدّد نظره، لحظة، في وجوه السادة الجدد الذين دعوه إلى هذه الحفلة الصغيرة، ثم نطق بهذه الكلمات القليلة: «هل فيكم أحد يمكنه أن يقرضني خمسة دولارات». قال ذلك، ثم جلس، فيما انطلقت الاوركسترا تعزف لحناً مرحاً.

لقد حالفني الحظ في رؤيته عدة مرات قبل موته، إما في منزلي، حيث كان يأتي لتناول الغداء، أوفي منزل ليليان غيش التي حافظ حتى نهاية حياته على علاقة صداقة معها.

- ١٠ -

كاثرين

سعيد جداً، من يجهل كل شيء عن السينما، ويكتفي بالإعجاب بأفلام الآخرين. ذلك مريح للغاية، بشرط عدم تذوق الثمرة المحرمة. لقد جلبت لي السينما طائفة من الخيبات والمرارات، ولكن الفرح الذي أدين به إليها يفوق الشقاء الذي سببته لي. ولو أني بدأت حياتي من جديد لعملت في السينما، بالتأكيد.

التقيت بكاترين هيسلنج المستقبل خلال إجازة كنت أمضيها في كوليت، وهي إحدى أملاك والديّ في ضواحي نيس. كان اسم كاترين وقتذاك ديدي. كانت ديدي آخر هدية قدمتها والدتي إلى والدي قبل رحيلها عن الدنيا. كان والدي يحلم بموديل شقراء من أجل رسم «مستحماته» العظيمات، فلجأت أمي إلى أكاديمية الرسم في نيس، وعثرت فيها على ديدي، ثم ودعت الحياة بعد ذلك. قال الأطباء يومها إنها كانت مريضة بالسكر، ولكنني كنت على يقين بأنها ماتت بسبب الانفعالات التي اجتاحتها خلال رحلة قامت بها إلى خط الجبهة حين كنت مصاباً بجرح خطير، نقلت على أثره إلى مستشفى قريب جداً من خطوط القتال.

كانت ديدي تأتي كل صباح إلى نيس بالترامواي، ماعدا أيام الآحاد. وكان ظهورها في البيت أشبه بضربة عصا سحرية. كان موت أمي قد أغرق البيت وسكانه في حزن عميق. كانت أمي، بالرغم من بدانتها هي الحيوية ذاتها، فكل ماحولها كان يشع بالضياء. وكانت دارنا في كوليت رمزاً للسعادة الهانئة مادامت أمي تتنفس فيها أنفاس الحياة. مع أمي كانت البهجة جزءاً من حياتنا، وقد أعاد وصول ديدي تلك البهجة. كانت ديدي تحب والدي حب العبادة، وكان يبادلها الشعور ذاته. في الصباح كانت تتواثب باتجاه المشغل حيث يكون رينوار في انتظارها، مهيئًا نفسه لرسمها في بوز جديد. كانت تغني بأعلى صوتها بضعة مقاطع من أغنيات الشارع الشائعة، وكان ذلك يسلب لب رينوار، الذي يزعم أن بيتًا لا يتردد فيه الغناء أشبه

https://telegram.me/maktabatbaghdad

بالقبر. وقد تزوجتُ ديدي بعد وفاة والدي، ولعب ولعنا المشترك بالسينما دوراً كبيراً في قرار ربط مصيرينا. ولم نفكر بأن تأخذ ديدي اسمًا مستعاراً إلا بعد أن قررت هي العمل في السينما. فاخترنا لها اسم كاترين هيسلنج. ولم أعد أدري لأي سبب اخترنا هذا الاسم.

كان أبي يحلم بأن يراني أعمل بالخزف، وقد أقام من أجل أخي الصغير كلود معرضًا للوحات، وأقام من أجلي مشغلاً وفرنًا داخل بناية قديمة، على بعد بضع خطوات من منزلنا. كانت ديدي، بلاريب، جزءاً من فريق العمل، فقد وجدها رينوار موهوبة جدًا، وتمنى أن يرانا نعمل سويًا في تشكيل أشياء نافعة وتزيينها. لم يكن رينوار على قناعة بالحرف التي لاتلعب«اليد» فيها أي دور، وكان يرتاب بالمثقفين: «إنهم يسممون العالم، ولايجيدون الرؤية، ولا الإصغاء، ولا اللمس» وقد انضم إلى مشروعنا، أنا وديدي، الرسام البرت أندريه وزوجته ماليك، وكان البرت اندريه يُعد ابنًا آخر لوالدي.

وفقًا لتمنيات رينوار، كنا نصنع كل شيء بأيدينا، كنا نذهب للبحث عن الصلصال في الحقول التي تبدو أرضها خصبة بنحو خاص، ونخلط ذلك الطين بالرمل الذي نحصل عليه من على ضفة ساقية. ثم تأتي عملية الخراطة. كان دولاب مخرطتنا من النموذج القديم، يدور بواسطة القدم. وكانت عملية شيّ الصلصال تتم داخل فرن على الحطب، وتستغرق كل عملية شيّ قرابة عشر ساعات، وخلال الليل، وفيما نحن نراقب الحرارة داخل الفرن عبر ثقب صغير في مدخله، كنا نستمع إلى اسطوانات موسيقية، ونأكل فطائر البيسالا، الطعام التقليدي في تلك المقاطعة، والمكون من البصل والأنشوقة وزيت الزيتون. أما المادة الرئيسية في تلك الوجبات فكانت من الخبز، خبز الريف الأسود الشهي، ومن الخمر المعصورة من كرومنا.

بعد زواجنا، عشنا أنا وديدي بضع سنوات في كوليت، وولد فيها ولدنا ألين، وهناك تعرفت على بيير شامباني، وكذلك على الكاتب باسيت الذي كان

يعيش آنذاك في نيس، والذي جعلني أكتشف دوستيوفسكي. وبفضل هاتين العبقريتين دخلت ميدانًا جديدًا. صرت أرى الأمراء من آل موشكين[1] عند كل منعطف شارع، وكانت حياة باسيت مرقشة باستشهادات من راسكو لينكوف. وكان قد سمى نفسه ديمتري تيمنًا ببطل «الإخوة كرامازف» وسمى كلبه الصغير «غروشنكا»، وهو كلب لطيف من كلاب الصيد، يجسد تمامًا الهدوء البرجوازي، ولا يعي بالمرة ما يعنيه الاسم الذي خلعه عليه سيده. كان تأثير باسيت عليّ عظيمًا، فقد كان مدخلي إلى عظمة دوستيوفسكي.

كان لابد لعشقنا للسينما من أن يقودنا حتمًا، ديدي وأنا إلى الدخول في المهنة. كانت ديدي باهرة الجمال، وكان جمالها من النوع الغريب غير المألوف. كانت تسمع من كل حدب وصوب عبارات الإطراء لجمالها، بحيث كان من الصعب أن تجهل ذلك. كنا سويًا نرتاد السينما كل يوم، وانتهينا إلى العيش في عالم خيالي من صنع الأفلام الأمريكية، وعليّ أن أضيف بأن ديدي كانت تنتمي إلى الفئة الأنثوية ذاتها التي تنتمي إليها النجمات اللواتي كنا نتابع ظهورهن على الشاشة. كانت ديدي تقلّد طرائقهن في السلوك، فكانت ترتدي ثيابًا على منوالهن، بحيث كان المارة في الشوارع يوقفونها ليسألوها إذا ماكانوا قد شاهدوها في هذا الفيلم أو ذاك، من الأفلام الأمريكية بالطبع، ذلك أننا لم نكن نقيم أي اعتبار للسينما الفرنسية. من هاهنا، وحتى الاعتقاد بأن ديدي لم يكن ينقصها سوى الظهور على الشاشة، كي تكون مقبولة ومرحبًا بها على غرار غلوريا سوانسون أو مي موراي، أو ماري بيكفورد لم يكن ثمة سوى خطوة واحدة. لذلك فقد طلبت من صديقي بيير ليستر ينغر الذي كان كاتبًا، وكانت له علاقة بعالم السينما أن يساعد زوجتي على الدخول إلى هذا العالم، كنت أنا نفسي عازمًا على أن لاأقوم بأي دور في المشروع سوى دور الممول. ذلك الدور الذي تكشّف فيما بعد عن أنه كان كارثيًا.

---

(١) من أبطال روايات دستيوفسكي.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كنت مصراً على أنني لن أضع قدمي، على طريق السينما، مكتفياً بأن أصنع من زوجتي نجمة من النجوم. وكنت عازماً في قرارة نفسي على العودة إلى مشغلي لصناعة الخزف، ماإن يتحقق هذا الهدف. وقلما روادني الشك بأنني أذا ماوضعت أصبعي في الترس فسيكون من المستحيل إفلاته. ولو أن أحداً حدثني حينذاك بأنني سأكرس كل مالي وكل طاقتي لصنع أفلام لكان أثار دهشتي فعلاً.

لم تنل القصص التي قدمها ليستر ينغر إعجاب كاترين، فما كان مني إلا أن بضتُ قصة قصيرة تعكس تماماً إعجابي الشديد تجاه الأفلام الأمريكية، وقد مثلت فيها كاترين دور الفتاة البريئة التي يطاردها أحد الشقاة، وأنا أتمنى أن لايكون قد بقي أي أثر لهذه التحفة الفنية المبتذلة. وافق البرت ديودونيه، الذي مثّل دور نابليون، في فيلم المخرج ابيل غانس، على أن يقوم بإخراج الفيلم. وكانت النتيجة فشلاً ذريعاً. فهذا الفيلم الذي سميناه، بنوع من التباهي، كاترين، لم يعرض في أي صالة من الصالات. لم يكن لدي أي مزاعم بالانتماء إلى الفن، ومع ذلك فقد أحسست بالخيبة. وأسارع إلى الاعتراف، بأن ديودونيه كان قد عمل ما في وسعه كي يبقيني في حدود المعقول، ولكن ليس هناك من هو أكثر صمماً من الذي لايريد أن يسمع.

كان شيطان الإخراج السينمائي كامناً في داخلي، وكان لابد له أن يظهر على الملأ، دون أن يكون في وسعي مقاومته. كنت في أمسّ الحاجة إلى التعبير عن نفسي، من خلال إنتاجي الخاص بي، سواء أكان آنية من خزف مقصدر، أو أفلاماً سينمائية. وهكذا قررنا أنا وكاترين الانطلاق في مغامرة جديدة، وكانت تلك المغامرة هي فيلم «فتاة المياه».

وفيما بعد، كان لابد لي من العودة بتفكيري، غالبًا، بشعور من الحنين إلى وداعة حياتنا في كوليت، تحت ظلال الزيتونات الكبيرة، وإلى الرائحة الشذية لنار الحطب المرافقة لأعمالنا الخزفية. كنت أساهر النجوم، منطوياً على نفسي. وكنا نستسلم معاً للغرق في نشوة تأمل السماوات الصافية، في حين أننا نادراً مانشاهد النجوم في باريس.

كانت السينما بالنسبة إلينا، أنا وكاترين وسيلة تعبير جديرة بأن يكون لها عالمها الخاص، لذلك فإن مهمة نشر الأعمال الأدبية أو المسرحية التي يضعها بعض المتفرجين على عاتق وسيلة التعبير هذه غير ملائمة لها. على هذا النحو، كنا نفكر آنذاك، وكنت أرى أن أداء الممثلين في الأفلام التي ظهرت في بداية السينما الفرنسية كان مغاليًا، متجهمًا ورديئًا. كان هناك استثناءات بالطبع، على غرار أفلام ابيل غانس ولويس ديللوك، وأفلام ماكس ليندر الرائعة، وأفلام لويس فوياد. وباختصار كان هناك تحف فنية، غير أن السينما السائدة، خبز الجماهير اليومي، لم تكن أكثر من تعميم لمسرح البوليفارد أو المسرح الدرامي على طريقة مسرح بورت سانت مارتين. كنا نحلم أنا وكاترين بأن نغرس في تربة فرنسا سينما متحررة من أي ارتباط مسرحي أو أدبي ونأمل في الوقت ذاته بأن يسود في الأفلام الفرنسية تمثيل من نمط التمثيل الأمريكي، يستلهم ملاحظة الطبيعة أكثر مماكان يستلهمها التمثيل الفرنسي.

كان لابد من أن أكتشف، خلال مسيرة عملي في السينما، بأن الأداء السيىء للممثلين الفرنسيين كان عامًا، وفي مجرى تجاربي في الإخراج كان لابد لي من أن أكتشف أيضًا بأنه ليس هناك أداء تمثيلي مغالى فيه، وإنما هناك ممثل يؤدي دوره أداء «خاطئًا» وآخر يؤدي دوره أداء «صحيحًا» فإذا أدى الممثل أداء صحيحًا ففي وسعه أن يسمح لنفسه بكل المبالغات. وغالبًا جدًا ما كنت أجد نفسي مفعمًا بالإعجاب إزاء أداء ممثل من الممثلين، فأنصحه بأن يمضي في أدائه إلى أبعد مدى، دون أن يخشى هبوط مستوى تمثيله.

ولكن تجاربي كانت تتركز، بشكل خاص، على الجانب التشكيلي Plastique وقد استخدمت ذلك مع كاترين هيسلينج، وكان نجاحها مذهلاً حين يخلو مماهو جديد ومستحدث. والحال، فإن الجمهور كان يتهيب الجديد ويتحاشاه، لذلك كان ينبغي جعل هذا الجمهور يبتلع ماهو جديد بحذر شديد، وإخفاؤه خلف قناع من العادي والمبتذل.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كان أداء كاترين نوعًا من الإيماء Pantomime . فقد تلقّت الكثير من دروس الرقص، وكان جسمها يمتلك مرونة حرفية عالية. وتخيلت أنا وكاترين أسلوبًا في تمثيل المشاعر يعتمد على الرقص أكثر بكثير مما يعتمد على السينما، وقد وضعنا في رأسنا، أن السينما، بغض النظر عن تقطيعات الصليب المالطي Croix de Malte[1]، ينبغي أن يكون التمثيل فيها على نحو مقطّع. كنت أعتقد أيضًا بأن تصوير الأفلام الفرنسية بالأسود والأبيض كان مخففًا للغاية، وكنت أفكر في سينما يقوم التصوير فيها على قاعدة من التضادات الحادة، وتوصلت في ذلك إلى تحديد ماكياج كاترين بصبغة بيضاء سميكة وتحويل كافة الألوان الأخرى إلى اللون الأسود. بما فيها اللونان الوردي والأحمر، بحيث كانت شفتاها وعيناها مميزتين بسواد مطلق. كنا نشاهد يوميًا مسرح الدمى المتحركة، مسرحًا ينبغي أن أقول بأنه كان في غاية التنوع. وكانت الدمى تظهر كليًا بالأسود والأبيض، وكنت أقول: «مادامت السينما مقتصرة على الأسود والأبيض. فما جدوى اللوينات الأخرى خلال التصوير؟»

أثناء تصوير فيلم«كاترين» الذي لم أكن فيه المخرج بل المنتج، لم أكن أتمالك نفسي من التدخل باستمرار في الإخراج، وكان ديودونيه بحاجة إلى صبر الملائكة حتى لايضجر مني ومن كاترين، كما قمت بمحاولات وتدخلات مع مصور فيلمنا الثاني باشيليه. كنت أعتقد بأن التكبير الهائل لتفاصيل العناصر الطبيعية يمكن أن يساعد على إدخال المتفرج في عالم من الحلم.

كان أكبر نجاح لي في هذا المضمار هو تحقيق حلم الطفولة، لقطة قريبة لضب شغل كل الشاشة، بحيث غدا بذلك تمساحًا مدهشًا. وكما تعرفون فقد كنت ضعيفًا على الدوام تجاه التماسيح، ومازال كذلك، وقد ورث ابني هذا الولع بالزواحف، والذي يعود أصله إلى غابرييل، بالتأكيد. فحين كان في الخامسة من عمره كان يدخل إلى الغرفة، في الوقت الذي يكون فيه لديّ مدعوون، وهو يحمل ضبًا في

---

(١) الصليب المالطي: هو الجزء من التركيب الآلي، في آلة العرض السينمائي الذي يعطينا حركة الفلم المقطعة. (المترجم)

كل يد، وحفنًا حول عنقه، وضفدعًا فوق شعره. وكان يزين هذه الكوميديا بالتعليق التالي: «أنا صديق الحيوانات»، ويلفظ حرف الدال بدلاً من حرف التاء في آخر كلمة الحيوانات، وهذا الالتباس بين الدالات والتاءات متوارث في عائلتنا، فقد كنت أفضل ، أنا، حرف التاء، بينما يفضل ابني حرف الدال.

والواقع أن صوري القريبة، كانت محاولة للتخلص من الواقعية الفوتوغرافية. لقد جاءت قصص الجنّيات لتنضم إلى «الفرسان الملكيين» وإلى «جنود الأمبراطورية»، وكان لابد لاكتشاف الصورة القريبة أن يقودني إلى ماظل حتى اليوم توقًا عميقًا في داخلي، ألا وهو البحث عن عناصر سحرية أخاذة في محيطي الأشد يومية وابتذالاً.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

- ١١ -

إلى البحث عن نحو

ولد فيلم «فتاة المياه» عام١٩٢٤ من جمع غريب بين كاترين هيسلينج وبين غابة فونتانبلو. كنت أمتلك منزلاً على حدود الغابة في بلدة مارلوت، ورحنا أنا وكاترين نكتشف روعة تلك المشاهد التي تكتنفها الأسرار. كانت أشجار فونتابلو بديعة المنظر، تشكل ديكوراً لعالم من اللاواقع المثير للاضطراب، وبخاصة أشجار المران، بجذوعها المستقيمة، وهي تتسامق باتجاه سقف الغابة يتخللها ضوء مشبع بالبياض.

داخل هذا الديكور صوّرت جزءاً من حلم«فتاة المياه». وقد لمحتنا ذات يوم طائفة من المتنزهين حين كنت أعلّق بيير شامبانييه من رجليه إلى غصن شجرة، فسألني أحدهم: «ماذا تصورون هنا؟»، أجبته: «نصور حلمًا»، فدهش الرجل وقال: «حلمًا؟ لِمَ لاتصورونه في السينما؟»كان الرجل غير مستوعب لاستخدام الوسائل المادية في تصوير حلم.

وللغرابة، فقد قادتني أسرار هذا الديكور الرائع إلى أن أدرك أنه كان بمستطاعي استكشافها كليًا. فبالنسبة إلى مخرج سينمائي يرغب في أن يتجشم عناء النظر إلى ماحوله، فإن كافة عناصر حياتنا تشتمل على جانب سحري خلاب، إذ يمكن لمحطة مترو أن تغدو غامضة ملفوفة بالأسرار، على غرارقصر مسكون بالأرواح، وأعتقد الآن بأنني أدرك على نحو أفضل طبيعية العلاقة بين المؤلف والجمهور، فهذا الأخير يشعر بالامتنان للمؤلف لأنه كشف له أن درج البناء هذا يمكن أن يقوده أحيانًا إلى قصر الحسناء في الغابة النائمة.

كانت قصة «فتاة المياه» مفتقرة إلى أية قيمة أدبية، وقد كتبنا أنا وليسترينغر سيناريو الفيلم مستهدفين إبراز المزايا التشكيلية لكاترين هيسلينج. وكان سحر غابة فونتابلو يقدم لنا المساعدة. أما الحبكة فكانت في المقام الثاني من اهتماماتنا إذ لم ننظر إليها إلا كذريعة من أجل تصوير لقطات ذات قيمة بصرية صرف. كنا نخالف وجهة نظر المثقفين الذين يعطون الأولوية للموضوع، ويعتبرون المحتوى على أنه الأكثر أهمية من الحاوي. إنهم معجبون مثلاً بلوحة «طوف ميدوزا» لجيريكو، ولكن لسبب باطل. إنها لوحة رائعة، غير أن قليلاً من الأشخاص يدرك بأن تلك اللوحة هي عظيمة بسبب التناغم المتوازن بين الألوان والأشكال، وأما ماتعنيه اللوحة فهو أمر ثانوي. الأمر المهم هو أن المؤلف عبر عن نفسه تمامًا فيها، وأنه تعامل مع موضوعها بنوع من التمجيد.

إن أي عمل فني لايستحق هذا الاسم إلا إذا منح جمهوره الفرصة للحاق بالمؤلف. فالنظر إلى «طوف ميدوزا» يعادل تمامًا حوارًا مع جيريكو. أما الباقي، ولاسيما عرض الموقف فهو من مجال الأدب. والأمر في الفن لايختلف عما هو في الحياة. فنحن نحب قصة لأننا نحب القاص، ولكن القصة ذاتها إذا رويت من قبل مؤلف آخر فإنها لاتقدم لنا أية إثارة. وقد لخص اندريه جيد هذا الموقف بكلمتين اثنتين: «في الفن، الشكل وحده هو المهم».

في حلم «فتاة المياه»، وفيما بعد، في حلم«بائعة الكبريت الصغيرة» اندفعت إلى العمل بقلب جذل. لقطات بالمقلوب، ظهور مفاجئ للشخصيات، حصان تمتطيه كاترين هيسلينج وهو محلق فوق السحب، وعلى الأخص، سقوط ناجح لكاترين عبر الفضاء.

تكنيكيًا، أنجزت تلك التجربتين الأخيرتين بوسائل بسيطة للغاية. لم يكن الطبع المطابق[1]. في تلك الفترة يتم في المخبر. كانت تلك اللقطات تصور مباشرة أثناء التصوير. كنت قد بنيت في بهو التصوير الكبير التابع لستوديوهات غومونت

---

(١) Surimpression ، الطبع المطابق: طبع لقطتين سالبتين على نفس الجزء من الفلم الموجب بحيث تنتج عنه صورة موجبة مركبة. تبدو فيها اللقطتان السالبتان متطابقتين. (المترجم).

https://telegram.me/maktabatbaghdad

دي بوت شومان القديمة أسطوانة من النسيج الكتاني، قطرها عشرون متراً مصبوغة في داخلها بلون أسود مطلق، وصبغت الأرضية مثلها أيضًا. كانت كاترين بثياب ناصعة البياض تمتطي جواداً أبيض أيضًا. كان عليها أن تعدو بالجواد أمام الخليفة السوداء، على مسافة كافية كي تتحاشى الظلال. كانت الكاميرا المثبتة على محور الاسطوانة فوق مصطبة دوارة تتابع العدو عبر لقطة بانورامية كاملة، وكان التصوير يتم على الشريط ذاته في زمنين اثنين، في الزمن الأول يجري تصوير كاترين وحصانها، وبعد ذلك، ودائمًا، بالكاميرا المثبتة على المدار يجري، في الزمن الثاني، تصوير خلفية من الغيوم على الشريط ذاته الذي لم يتعرض للإظهار بعد.

كنت مشغوفًا بتلك الخدع السينمائية، وبالفريق الصغير نسبيًا من هواة جمعتهم من أجل مشروعي في«تجديد» السينما الفرنسية. فالشباب يغامر دائمًا، ولا يبالي بشيء. كان المنتجان جيبوري وباشيليه وتقنيون آخرون مهنيين كبيرين، وكان معظم الممثلين من الأصدقاء، وقد تكفل صديقي بيير شامبانييه بنقل معدات التصوير، واهتمت زوجته ميمي شامبانييه وكاترين هيسلينج بالثياب.

لقد دخلت السينما بأفكار راسخة تمامًا. لم أكن مؤمنًا بأهمية موضوع الفيلم. ورغم أنني كنت أقّر بضرورته، ولكنني كنت أنكر عليه مزية التأثير على مجرى السرد. كان المثال، بالنسبة إلي، فيلمًا من دون موضوع، يقوم بالتحديد على إحساسات المخرج مترجمة إلى الجمهور عن طريق الممثلين

يستخدم هواة المسرح، للتعبير عن إعجابهم بنص مسرحي عبارة «متين البنيان». هذا البنيان الجميل كان يزعجني إلى أبعد حد، كان المهم بالنسبة إلي لقطة قريبة جيدة. والواقع أن الجمهور، من أجل أن يبتلع لقطة قريبة، كان بحاجة إلى قصة. وكنت أخضع لهذا الضرورة، ولكن على مضض. من المؤكد أنني كنت أعارض بحزم اقتباس تحفة أدبية ونقلها على الشاشة. لم نكن قط نأكل من ذلك الخبز. هذا ماكنا نقوله. كنت أومن بالارتجال على الحلبة، أو في مكان التصوير، وما أزال مقتنعًا به حتى اليوم. فالمخيلة الإنسانية باتت محدودة على نحو خطير، وهي تميل إلى أن لا تستخدم سوى كليشيهات. إن التماسّ مع الممثلين ومع

الديكور، وقطع الاكسسوار هو الذي يفتح العيون على جوانب لم نكن نتوقعها. غير أنني كنت أتهيب، وما أزال، من إعادة إنتاج الطبيعة مثلما هي عليه. واعتقدت أنه ينبغي معاينتها بشغف، وتوسيع معنى الديكور، والمنظر الطبيعي والوجه الإنساني، عبر زوايا تصوير متعددة، وعبر الإضاءة.

كنت مفتونًا بالمونتاج السريع، ففي فيلم «فتاة المياه» لم تشكل بضع لقطات أكثر من خمس صور. هاهنا يحس الجمهور المنشده بأنه تلقى لطمة على عينه. لم أكن الوحيد الذي يستخدم هذا النوع من المونتاج، فقد استخدمه ابيل غانس ببراعة في فيلم«نابليون». غير أنه لا بد لهذا النوع من المونتاج، وكذلك عمليات التصوير المحورّة، وبصورة رئيسية، من الأسفل إلى الأعلى، أن يتم في الهواء الطلق. وقد كان الروس، ومن دون أي اتفاق معهم، يستخدمونه على هذا النحو. إن المونتاج السريع ليس سوى محاولة لاستبدال التسارع في أداء المثل بالتسارع في المونتاج. فحين يجري تكرار لقطة لممثل عبر تقطيعات قصيرة، يمكن أن ينشأ لدى الجمهور انطباع مكثف. ولكن هذا النوع من المونتاج لم يستمر وقتًا طويلاً، واقتصر الآن على بضع إنتاجات توصف بالطليعية، إضافة إلى أنه مثّل بوجه محدد، صراع الصناعي ضد الطبيعي. وكان ينبغي له أن يعاود الظهور بألق جديد، بعد نصف قرن، في التلفزيون الأمريكي، من خلال عروض المنوعات. وقد كنت مضطراً فيما بعد إلى التخلي بسرعة عن هذا النوع من التجربة. كنت مشغوفًا بزوايا التصوير الغريبة. وأعتقد الآن أن أفضل زاوية هي تلك التي يتم تحديدها من خلال ارتفاع قامة انسانية ذات قدّ طبيعي. وفي حالة اللقطة القريبة ينبغي أن تكون العدسة على ارتفاع مطابق لموقع عين البطل.

فيما يخص أداء الممثلين، كان منهجي مناقضًا للمبادىء التي التزمت بتطبيقها فيما بعد. كنت أريد من الممثلين أن يقتصر دورهم على دور الأوتومات(الإنسان الآلي)، وأن لا يحملوا إلى الفيلم سوى بنيتهم الجسدية. كنت أنكر عليهم الحق في الانفعال. فما كانوا يسمونه«الإحساس» بالدور، لم يكن بالنسبة لي سوى ذريعة

https://telegram.me/maktabatbaghdad

يتخذها ممثل رديء ليقوم ببعض تكشيرات. وسأظل أذكر تدخلاتي المضحكة أثناء تصوير لقطة لكاترين، فرغم توصياتي المتكررةلها، كانت تلك الممثلة الحقيقية، حينما يغلبها التأثر بالموقف، تترك العنان لدموعها الحارة. فكنت أوقف التصوير، وأرسلها لإصلاح مكياجها. ثم أصور اللقطة من جديد بدموع غليسيرينية.

كنت مشغوفًا بالعمل في المخبر، أحب متابعة مختلف مراحل إظهار فيلمي، وقد اكتشفت بسرعة أن استخدام الكشافات الضوئية في مشهد من المشاهد النهارية المصورة في جو مكفهر يمكن أن يعطي نتائج تصوير ليلي، ذات نوعية عالية. وكان ذلك هو المنهج الذي استخدمته فيما بعد في فيلم«ليل كاريفور» وشيئًا فشيئًا كان حريًّا بالكاميرا أن تعلمني ضرورة الالتزام بالقانون المشترك لدى جميع العقلاء الذين خلد اسمهم التاريخ. وأولهم أرسطو. ألا وهو قانون الاعتدال أو الحد الوسط. وهو يتجلى بوضوح في التصوير، فالأسود المطلق لا يمكن استخدامه إلا من أجل نتائج محددة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأبيض المطلق: ذلك أن نوراً قوياً يلغي كافة الأنوار الأخرى.

كنت أرى أن العالم. وعلى الأخص السينما كانت غاصة بآلهة مزيفة. وأن مهمتي هي قلب هذه الآلهة عن عروشها، وفيما جردّت سيفي، كنت مستعداً لتكريس حياتي لتحقيق هذه المهمة. كانت الآلهة المزيفة موجودة هناك دومًا، وخلال نصف قرن من العمل في السينما ساهم ثباتي وإصراري على إنزال بعضها عن عرشه. كما ساهم في اكتشاف أن بعضًا من هذه الآلهة كان حقيقيًا جديراً بالمقام الذي هو فيه.

واحد من هذه الآلهة المزيفة، ظل كلي القوة مدة طويلة هو ما يسميه الناس«الذوق الجيد»، والذي لم يكن، في الحقيقة. سوى الذوق السقيم، فباسم هذا الذوق الجيد حكم المجتمع بالإعدام على كل مبادرة غير مألوفة من قبله. كنا أنا وأصدقائي نرفع أصواتنا بقوة لصالح«الذوق السيىء». وكان هناك تعابير أخرى

ترهق أسماعنا من أمثال: «هذا مبالغ فيه» وترجمة هذه العبارة، أن الجمهور متضايق لأنه يجد نفسه إزاء عمل يفوق مستواه.

في مقابل الخوف من المبالغة، كان هناك الإعجاب بالأداء الطبيعي المزيف وقد فبركنا أنا وليسترينغر تعبيراً يلحص بنحو جيد كافة تظاهرات هذا الطبيعي المزيف، هو«الخاناتية». فممثل المسرح الذي يعتقد بأنه مجبر على التكلم بلهجته الاقليمية كي يجعل دور الفلاح الذي يؤديه أكثر طبيعية هو خاناتي، والخمارّ الذي يرتدي بلوزاً أزرق ويعلّق في عنقه مفتاحاً مزيفاً لكهف الخمور، ويقدّم الخمر بإبريق يشبه الأباريق القديمة، هو خاناتي، والقصر المحّصن الحديث الذي يحتوي على طلاّقات لرمي الحجارة أوالسهام، والمشيّد من قبل تاجر متقاعد هو خاناتية، وصاحب اليخت الذي يظن بأنه ملزم بارتداء قبعة أميرال في البحرية حين يذهب لتناول الشراب في بار منعزل هوخاناتي، وخاصة، إن لم يكن يمتلك يختاً.

غير أن الإله المزيف الأكثر تحصناً في قلعته، والعدو رقم واحد، هو الكليشية فأنا أعبّر بواسطة كليشية عن صورةأوعن رأي أو فكرة، وتحلّ كلها محل الواقع. ثمة كليشيهات مستمرة في الوجود منذ مئات السنوات، وهاكم بعضها: العجوز الطيب، الحب الذي يقهر العقبات، الخادم المخلص، العسكري الباسل، حس الدعابة عند الإنكليز، الجنوبيون(سكان جنوب فرنسا) يرتدون ثياباً فاقعة الألوان، الغاية تبرر الوسيلة. غير أن الحياة تعلّمنابأن هناك عجائز خبيثين، وحباً يبوء بالفشل غالباً، وعسكريين جبناء للغاية، وانكليزاً مجردين من حسن الدعابه، ومعظم الجنوبين يرتدون الثياب السوداء، وليس هناك غاية تبرر القتل، وأضيف هنا بأن العاشقات في الأفلام، الشقراوات والمعطرات، لا يمثلّن إلا من بعيد العاشقات في الحياة. وبغية الامتثال للكليشيه يجري تثبيت باروكات شقراء مجعدة. ولكم راودني الأمل بأن لا ينخدع أحد بهذا الاستخدام للكليشيه، غير أن الجمهور المغذى بالأكاذيب، يتعلق بمألوفاته التي اعتاد عليها ويرضى، على نحو خاطىء بعالم جرت فبركته له.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

- ١٢ -

ألعاب تكنيكية

كان مكياج كاترين هيسلينج في أفلامنا الأولى مثالاً على عدم الثبات في قناعاتي. كان البحث عن تضادات خارقة، والرغبة في الانتقال، من دون تمهيد، من الأسود المطلق إلى الأبيض الأكثر إشراقًا قد غادراني إلى غير رجعة، يوم اكتشفت فيلم البانكروماتيك[١]. كنت قد صورت أفلامي الأولى وأنا أجهل بأن كل منتجي السينما في العالم كانوا يستعملون فيلم الأرتوكروماتيك[٢] لتصوير المناظر الداخلية، وهذا يعني شريطًا يخلو من الدرجات اللونية ويقتصر على الألوان السوداء والبيضاء المطلقة. غير أنه حالما كان يتم عبور باب الاستوديو والتواجد في الشارع، يجري الانتقال إلى فيلم البانكروماتيك الحافل بالتدرج اللوني، والذي بواسطته كانت الألوان الحمراء والزرقاء والصفراء، وكل ألوان الطيف الشمسي تتمخض عن ألوان رمادية متباينة الحدة والكثافة. كانت أجهزة الإضاءة قد ظهرت مع الخطوات الأولى للسينما وكانت مكونة على الأخص من أنابيب زئبقية تبدو قليلة الملاءمة لفيلم البانكروماتيك، غير أنه بمجرد أن يتم العمل في الخارج فإن النور الموزع من مصدر الضوء الحقيقي، أي الشمس، كان من نوعية أخرى، فقد كان يسمح بتشكل الظلال اللونية على ذلك الفيلم.

وعليه، فقد ضبطت ذوقي بسرعة لينسجم مع تصوير يبرز التدرج اللوني، وكانت انعطافتي كاملة، فقد تبينت إمكانية تصوير لقطات ذات نعومة فاتنة، لم

---

(١) Panchromatique ، بانكروماتي، صفة الفيلم الحساس لجميع الألوان المرئية في الطيف من الأزرق إلى الأحمر، والحافظ للتباين الطبيعي بين الألوان وجميع الأفلام السالبة المستخدمة في السينما حاليًا من هذا النوع. (المترجم).

(٢) Orthochromatique: صفة الفيلم الحساس لجميع الألوان ماعدا اللون الأحمر. (المترجم).

يكن يوجد للأسف أجهزة كهربائية ملائمة لاستخدام فيلم البانكروماتيك داخل الاستديو، وانقضت سنتان قبل أن تواتيني فكرة صنع تلك الأجهزة بيدي. وانضم إليّ في هذا المشروع جان تيديسكو، المشجع لسينما الطليعة، أما استديو «الفيوكولومبييه» الذي وجد الفكرة رائعة فقد اشترك معنا في هذا المشروع. في غضون تلك الفترة كنت قد أنجزت أفلام «فتاة المياه» و«نانا» و«شارلستون» و«ماركيتا». وتخليت، بسبب افتقاري إلى المال عن تمويل أفلامي الخاصة. وقد حبّذ الفكرة بحماس صديق قديم هو راليغ الذي كان يقدم لي استشارات تكنيكية. كما تحمس لها أيضاً باشيليه، كبير المصورين لدي. كانت المسألة في غاية البساطة فقد كشفت لنا تجارب أجريناها بأن فيلم البانكروماتيك حساس للنور المنبعث من لمبات عادية مرفوعة الفولت قليلاً، وكان ذلك يعني ببساطة تغذية تلك اللمبات بنحو مضبوط.

كان اعتمادي الحصري لفيلم البانكروماتيك يمثل بالنسبة إلي، خطوة نحو اللون الذي ينبغي لي استخدامه لأول مرة بعد عشرين عامًا، في فيلم «النهر». وكانت الضرورة ذاتها قد تبّدت للتقنيين في الفيلم، بحيث لم يمض وقت طويل حتى تّم استخدام فيلم البانكروماتيك في داخل الاستوديو. لم يكن هناك انتحال لهذا الاكتشاف من قبلي. ذلك أن الأفكار تنتشر انتشار الأوبئة. وهكذا فإن التضادات اللونية الحادة في فيلم الاورتو كروماتيك غدت فجأة منتمية إلى الماضي، وصنفت ضمن ذكريات حقبة الرواد، جنباً إلى جنب مع التصوير السريع بهدف الحصول على نتيجة مضحكة. كان ذلك النوع الجديد من التصوير الذي يترجم الواقع، على نحو أفضل، يفتح الباب لسيناريوهات مغايرة، ولتمثيل مختلف من قبل الممثلين، وبالتالي، لذلك الحلم الذي يراود عشاق الواقعية: حلم السينما الناطقة.

إن الاكتشافات الفنية هي، عملياً، ثمرة مباشرة للاكتشافات التقنية، والمثال على هذه الظاهرة التي أدهشتني أكثر من غيرها هو الثورة الانطباعية في الرسم. فقبل الانطباعية كان الرسامون يستخدمون الأصباغ المحفوظة داخل أوعية صغيرة.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

وكانت إمكانية نقل هذه الأوعية صعبًا لأن الألوان كانت تتطاير منها، وهو ماكان يجعل الرسم خارج المحترف غير عملي بالمرة. وحين تحققت فكرة وضع الألوان داخل أنابيب، يسهل إغلاقها بسدادة لولبية، تمكن رسامو المدرسة الفتية من نقل ألوانهم، والعمل مباشرة وسط الطبيعة.

لاريب في أن الثورة الانطباعية كانت موجودة داخل أذهان الرسامين، ولكنها لم تكن لتظهر إلى الوجود، على الأرجح بالطريقة ذاتها، لو لم يتمكن أولئك الفنانون من نقل ألوانهم إلى غابة فونتانبلو. وقد شكل استخدام فيلم البانكروماتيك، بالنسبة إلى السينما مرحلة غنية بنحو لايضاهى، فقد صورت معظم التحف الفنية التي عرضت على الشاشة بالأسود والأبيض على فيلم البانكروماتيك.

كان راليغ شريكي في قصة البانكروماتيك هذه، تقنيًا سينمائيًا بارعًا. كان انكليزيًا، قدم إلى باريس، ليعيش فترة تقاعده، وكان قد أكثر من الأسفار إلى كل مكان تقريباً، ففي هوليود عمل في تظهير الأفلام الأولى لماري بيكفورد ودوغلاس فيربانكر، وفي عام١٩١٢ عمل مندوبًا لتسويق جهاز امريكان بيوغراف، وهو عبارة عن جهاز تصوير يستعمل فيلمًا أعرض من الفيلم المستخدم في جهاز باتي. ولكي يروّج راليغ جهاز امريكان بيوغراف كان قد حصل على حقوق تصوير مباراة الملاكمة بين البطلين جيفري وجونسون، وقد عاد ذلك عليه بثروة صغيرة. وفي عشية حرب ١٩١٤ صوّر راليغ أفلامًا وثائقية عن الجيوش الألمانية والفرنسية. وكان الشريط مقسومًا، طوليًا، إلى قسمين بواسطة حجاب، بحيث كان الفرنسيون يشغلون الجزء الأيسر على الشاشة، ويشغل الألمان الجزء الأيمن، وقد ظهر الفرنسيون وهم يهاجمون ويطلقون النار نحو الجهة اليمنى، بينما ظهر الألمان وهم يهاجمون ويطلقون النار باتجاه الجهة اليسرى.

كان سبب استقرار راليغ في باريس يعود إلى رأيه في العلاقات الجنسية «فالانكليز والامريكان» كما كان يصرح«لايفقهون فيها البتة، أما هنا في باريس فيفهمونها جيداً». كان عمره حين أدلى بهذه الكلمات قد تجاوز السبعين بسنوات.

اقترح علي راليغ أن أحول مخزن الفيوكولومبييه إلى ستوديو لأفلام البانكروماتيك، وصنعنا بأيدينا مرايا عاكسة من معدن أبيض، كانت خافضات الإضاءة مناسبة لها، وكنا نتزود بالتيار الكهربائي عن طريق دينامو يدار بواسطة مولد لسيارة فارمان معطلة. أقمنا مختبر التحميض داخل مطبخ راليغ الذي كان قد صنع بنفسه، أحواضاً من الخشب، كما صنع الإطارات، وكنا نثبت الديكور فوق مسرح الفيوكولومبية بغية تصوير اللقطات الرئيسية Les Plans généraux.

كان ثمرة هذا العمل فيلم«بائعة الكبريت الصغيرة»، وهو حكاية إيمائية خفيفة، نالت قسطاً من النجاح، ظهرت فيها كاترين هيسلينج مؤثرة ورائعة، ومثلت دور بطلة حكاية آندرسن، عبر مشاهد من الرقص. كان ذلك هو حلمها، وكنت سعيداً لأنني ساعدتها على تحقيقه في هذا الفيلم، وكانت لقطاتها القريبة المنجزة من قبل فريقنا المؤلف من الهواة، في غاية الروعة.

حين بدأت العمل في فيلم«ماركيتا» كنت قد بلغت مرحلة دقيقة فيما يخص ولعي بالتجديدات التكنيكية. ركزت قاعدة لعربة الكاميرا تقلل من الهزات التي يصعب تحاشيها أثناء سيرها على القضبان، ولما لم يكن «الزوم» معروفاً، فقد استخدمت طريقة مكونة من إعداد طريق من الخشب المعاكس يصل بين ألواحه ورق زجاجي مثبت بعناية، وطليت الألواح بالشمع حتى أصبحت صقيلة ملساء. كنا نضع الكاميرا فوق العربة الحاملة التي أبدلنا دواليبها بوسائد صغيرة، وكانت النتيجة أكثر من مرضية. ففوق ذلك الطريق الزالق، كان بوسعنا دفع الكاميرا بطرف الأصبع، وقد نتجت الحركات الأكثر مفاجأة لنا حين كنا نوسع ميدان الانزلاق، بحيث كان يمكن للكاميرا أن تنزلق إلى أحد الجوانب بنحو مفاجئ، أو تدور حول نفسها، فتلتقط حركات أحد الممثلين. هذه الطريقة التي انبهر بها جان باشيليه ظلت

---

(١) Rhéostat، خافض الاضاءة: وسيلة للتحكم في شدة الإضاءة في الستوديو، وهي على شكل مقاومة كهربية. (المترجم).

https://telegram.me/maktabatbaghdad

مزدراة من قبل معظم تقنيي السينما، وربما يعود ذلك إلى كونها غير متطابقة مع جماليات ميكانيك الأدوات في الاستوديو، كما أن الاستوديوهات كانت حريصة على استخدام معداتها. أضف إلى ذلك، أن التقنيين كانوا معتادين على طريقة القضبان. وأن تلك القطعة المصنوعة من الخشب كانت تبدو لهم مضحكة.

ثمة فكرة أخرى من أفكاري تمثلت في تركيز نظام يسمح بوضع الممثلين داخل ديكورات مصغّرة، استخدمته في فيلم«بائعة الكبريت الصغيرة». وتشتمل الطريقة على تصوير الديكور المصغر من خلال مرآة، في حين كان ينبغي للممثلين أن يظلوا ثابتين في مواقع محددة مسبقًا بدقة، ثم يجري كشط الجزء المقصدر من المرآة والمطابق لتلك المواقع، ومن خلال هذه الفجوات كان الممثلون يتحركون بحجمهم الطبيعي داخل ديكور مصغر، موضوع خلف الكاميرا، ومنعكس في المرآة الموضوعة أمام الكاميرا. ففي فيلم«ماركيتا» كان الديكور المصغر يمثل مفترق طرق باربي- روشيشوات، بالإضافة إلى دعامات الميترو والقطارات العابرة فوق الجسر. من المؤكد أن جزءاً من الديكور بالقياس الطبيعي كان يثبّت خلف الممثلين، وهذا الجزء متصل بجزء الديكور المطابق في النموزج المصغر. كانت المخاطر في هذه الطريقة كامنة في أنه إذا ما تحرك أحد الممثلين على نحو يتجاوز الجزء الحقيقي من الديكور فإنه يدخل في مجال الديكور المصغر، ويجد نفسه وقد بترت ذراعه.

كان إعداد وتنفيذ هذه الخدعة السينمائية يتطلب الكثير من الدقة والتركيز، إلى حد أنني كنت غالبًا ما أقسم أن لا أعود إلى العمل بها على الإطلاق، ولكن ما كان يفاجئني كثيراً هو أن النتيجة المترتبة عليها كانت طيبة للغاية. فالممثلون لم يكونوا يخترقون الحدود المحظورة، في الوقت الذي كان يتحرك فوقهم قطار كهربائي صغير، مما يخلق الوهم بأنهم موجودون في ملتقى باربي-روشيشوارت. ثمة فائدة أخرى لهذه الطريقة، تتمثل في أمكانية تقريب أجهزة الإضاءة من الممثلين، وهو ما كان يوفر ضوءاً أكثر إشراقًا ووفرة. وقد اكتشفت فيما بعد أن المصور كارل فرويد في ألمانيا، كان قد ابتكر نظاماً مشهابهًا. كما أن إبيل غانس في

فرنسا، كان قد قام بأبحاث في هذا الجانب ، وكما ترون، فلا أثر للانتحال هنا على الإطلاق.

لقد جلبت لي إحدى انجازاتي التكنيكية أعظم الفرح، خلال تصوير وليمة في فيلم«مباراة في المدينة» عام ١٩٢٨ . جرى تصوير المدعوين إلى الوليمة الكبيرة من دون اللجوء إلى لقطات قريبة متابعة، كما إنني لم أعمد إلى تحريك عربة الكاميرا على نحو جانبي بحيث أحصل على سلسلة عديمة الجاذبية لظهور المدعوين. ولكني لجأت إلى جعل طاولة الوليمة طويلة وضيقة، بحيث بلغ طولها نحو عشرين متراً، وعرضها متر واحد، ثم بنيت فوقها جسراً مثبتًا على أربعة من دواليب دراجة وضعت الكاميرا في السطح السفلي للجسر وفي وسطه تمامًا، وحين دفعنا الجسر باتجاه مركز الطاولة، مرت العدسة تمامًا فوق رؤوس الممثلين . كان الفنيون قد وضعوا أثناء التصوير قطع الاكسسوار(محتويات المنظر)عالية جداً بحيث كانت مقطوعة الرؤوس بسبب الجزء العلوي من ذلك الجسر المتحرك. وقد حققت التجربة نجاحًا فائقًا. كانت الأفلام في تلك الفترة صامتة. وكان ذلك يجعلني أفعل شيئًا لم أكن أحبه، وقد تخليت عنه الآن، ألا وهو إعطاء تعليمات للممثلين في أثناء التصوير. وأدرك الآن أنه ما كان من الجائز جعل مهنة الممثلين صعبة جداً، بجعلهم يشاركون في مشكلات تكنيكية لا شأن لهم بها.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

١٣

الصداقـــة

ثمة عنصر ترك تأثيره، من دون ريب، على تكويني كمؤلف لفيلم «فتاة المياه» ألا وهو المياه. فأنا لا أتصور السينما من دون المياه. لقد كان في حركة الفيلم جانب ملازم أشبه شيء بجريان السواقي، وتدفق الأنهار. ذلكم هو التفسير الأخرق لإحساس داخلي. والواقع أن الصلة التي تربط بين السينما والنهر أكثر دقة وأشد قوة من أن تقبل التفسير. فحينما كنت أتمدد في قاع القارب مع غوديفير، وكانت الأغصان تلامس وجهينا كنت أحس بانفعال شبيه بالانفعال الذي أحسه اليوم حين أحضر عرضاً لفيلم يهز مشاعري. أنا أعلم أنه ليس ممكناً تفسير الأمر، ولكنني حر في الإحساس، على طريقتي، بمداعبة أوراق الأغصان فوق أرنبة أنفي. وبالنسبة إلي فإن مداعبة الأوراق، خلال نزهة نهرية، في قارب مع صديق تعادل فيلماً سينمائياً جيداً.

كان تأثير غوديفير على مصيري، قد ظهر بعد عشرين عاماً في شخص بيير شامبانييه. وبيير هذا كان أيضاً شخصاً بريئاً ساذجاً، لم يكن يشعر بالسعادة إلا حين يتاح له بأن يكرس نفسه للعمل. فخلال تصوير «فتاة المياه» كان يقوم، تقريباً، بكل شيء. كان مساعداً لي، ويمثل دوراً في الفيلم، ويقود السيارات، ويساعد المصورين، ويحمل الأمتعة على كتفيه. كان دوره الرئيسي بالنسبة إلي يتمثل في كونه هو ذاته.

كانت براءته تتضاعف من خلال حاسة استشعار لاتخطئ. فحسّ الحقيقة لديه لم يكن يفوقه شيء سوى عناده الذي يشبه عناد بغل، بغل حقيقي. حكى لي أحد أصدقائه الواقعة التالية: لم تكن خطيبة بيير هي الزوجة التي كان والده قد

اختارها له. والتي كانت من عائلة غنية، وهو مايُسمى بصفقة زواج رابحة. كان الأب شامبانييه قد حدد اختياره. وبعد حوار عاصف مع والده توجه بيير نحو شرفة الشقة الواقعة في الطابق الخامس، وتخطى بإحدى رجليه درابزين الشرفة، وأعلن ببرود بأنه سوف يقفز إلى الشارع: «مادمت لا أتمكن من العيش مع ميمي، فسأنهي حياتي فوراً، فهذا يسهل الموقف». كان مشهد ذلك الجسد الضخم وهو يتأرجح في الفراغ خارج شرفة في الطابق الخامس قد أثار انتباه المارين، وسرعان ماتجمع حشد كبير، كانت النساء تصرخ من التأثر، وتدحرجت إحداهن على الأرض، كما لو أصابتها نوبة صرع. وحينذاك انتهت على الفور معارضة زواج بيير من ميمي.

أما ولعه الشديد الثاني - كانت السينما ولعه الأول - فهو السيارة. كان بيير يملك كاراجًا، وحين كانت سيارتي العتيقة نابيير بحاجة إلى إصلاح، كنت أرسلها إليه. كانت ميمي شامبانييه تشبه فأرة سمراء صغيرة وجميلة، وهي من منطقة آجين كما تدل لهجتها. لم تكن ميمي الرقيقة تكف عن الاحتجاج ضد التدخل الدائم لشؤون الكاراج في حياتهما الخاصة، وكان ذلك عبثًا. فقد كان يتفق لزوجها، في أغلب الأحيان، أن يفكك مولّدًا فوق طاولة صالة الطعام، ويتسلى طيلة ساعات بتشغيل الصمامات بيده، وكانت ميمي تلح في مطالبته: «أفسح لي مكانًا لأضع غطاء المائدة، فقد تأخر فخذ الخروف في الفرن». وكانت تبكي أحيانًا بسبب ذلك «أنت تحب اللحم قليل النضج، وبينما نرتب الطاولة سيكون قد تفحّم» وكان بيير شامبانييه يحتضنها بين ذراعيه ويرتب قطع مولّده وأدواته بسرعة فوق الصوان.

بالنسبة إليه، كانت سيارة إتور باغاتي هي الحبر الأعظم لديانة السيارات وكان يتفق لبيير أن يتوقف أمام سيارة باغاتي ويستفسر عنها سائلاً صاحبها: «هل تسمح ياسيدي؟ أريد أن أرفع غطاء محرك سيارتك». كان الرجل يُدهش ويبحث عن جواب «ولكن، مالذي تبغيه من كشف غطاء سيارتي؟» «مشاهدتها». كان بيير طويلاً ونحيفًا. يذكّر مظهر وجهه الجانبي بمنقار نسر. كان شبيهًا بدون كيشوت. وكان صاحب السيارة يبتسم ويذعن. إذ لاينبغي معاندة المجانين. وكان بيير يفتح

https://telegram.me/maktabatbaghdad

غطاء محرك السيارة ويلامس المحرك برفق، ويتفحص الزيت الجديد، ثم يهنئ السيد على تشحيمه الجيد لدواسة الكابح، وينطلق بعد ذلك تاركًا صاحب السيارة مستثاراً بهذه المشاركة الوجدانية.

كان آل شامبانييه يمضون الصيف في منزلهم الصغير على ضفاف الغارون، وكنت أدعى لزيارتهم، وأنضم إليهم منذ بداية آب. لم أكن أريد أن أفوّت علي فرصة صيد سمك الآلوس الذي كان يصاد في الربيع، حين كانت تلك الأسماك تتجه نحو عالية النهر على شكل أسراب كبيرة لوضع بيوضها. وكانت تلك النزهات في غاية الأهمية بالنسبة إلي. كان ابن صاحب المزرعة المجاورة يمتلك شبكة عريضة يمكنها أن تسدّ شعبة كبيرة من النهر، وخلال ليلة لا قمر فيها كنا ننزل إلى الماء، فيغمرنا حتى الخصر، ونمد تلك الشبكة في طريق ممر الآلوس، ثم نسحبها وقد امتلأت بالأسماك، وفي طريق عودتنا كنا نمر على جميع أصدقائنا في الجوار، لنقدم لهم هدية من بضع سمكات طازجة. وهنا لابد لي من القول، إن سمك الآلوس من أشهى الأطعمة لدي، فهو قليل الحسك جداً، وطعمه شهي للغاية. كان لتلك النزهات طعم الثمرة المحرمة، وكنا نقوم بها في منتهى السرية، فقد كان الدرك وحراس صيد السمك متيقظين، يراقبون بانتباه مجرى النهر ويمنعون الصيد. وحين كان بيير شامبانييه يعود إلى باريس بسيارته الفورد، موديل (T) فإنه يتحدث بلهجة سكان تلك المنطقة التني علقت بلسانه، فخوراً بذلك، وهذا مثال على أهمية المحيط في حياة الإنسان.

كان بعض الأصدقاء يَعجبون من إصراري على استخدام بيير شامبانييه كممثل، كانوا يدركون حاجتي إلى أن يكون إلى جانبي إنسان «بسيط» ولكن بين حاجتي هذه وبين قبوله في هذه المهنة النبيلة كممثل كوميدي ثمة فارق. والحقيقة أنني لم أكن أجد بيير شامبانييه بسيطًا بالصورة التي أعطيتها له. كان إحساسه بالكائنات الإنسانية فريدا، وكان بوسعه أن يكشف في سلوكه عن السوقية وعن النبل أيضًا. لقد كان هو نفسه أرستقراطيًا.

ربما كان ذلك يعود إلى أنه كان مغرمًا بالكلاب إلى حد أنه اكتسب بعض خائصها. وحينما كنا نتحدث عن أحد أصحاب الكلاب، لم يكن يتلفظ مطلقًا باسم الشخص المعني، بل كان يقول: «المعلم ماكارول» أو «المعلمة دي ميرزا»، كان الحيوان هو الذي يحدد هوية صاحبه، لا العكس. وقد لاحظت الأسلوب ذاته لدى غابرييل. فقد كانت الحالة المدنيّة للكلب، بالنسبة إليها، مثلما بالنسبة إلى بيير شامبانييه، هي التي تحظى بالأهمية، أما السيد صاحب الكلب فيأتي بالمرتبة الثانية.

في عالم بيير شامبانييه لم يكن من الجائز تجاهل المرتبة الاجتماعية للكلاب، كان لكل الحيوانات، بل وحتى لكل النباتات الحق في الاعتبار ذاته. فالشخص الفظ الذي يكسر غصن شجرة مثمرة لنزع ثمرة من ثمارها هو مجرم بنفس المقدار الذي يكون عليه الشقي الذي يقتل سيدة عجوزا ليسرق حقيبة يدها. هذه المساواتية المطلقة لدى بيير شامبانييه كانت تبهرني، ومازالت تبهرني ولكن من خلال الذاكرة فقط، للأسف.

كان مشاركة بيير شامباني، في ميدان العمل الدرامي، مقتصرة بالطبع على أفلامي. لم يكن قادراً على نقل ذاته إلى ذات أخرى. ولكنه كان قادراً فقط على التحول والتبدل، مثلما شاهدنا ذلك في لهجته الجديدة الكاسكونية. وكان تحوله هذا عائداً إلى تعلّقه بما يحيط به. لم يكن تحوله قناعًا يستخدمه ممثل فوق خشبة المسرح، بل مرحلة من مراحل تطور فرديته بتأثير من محيطه.

كان ينبغي قبول بيير شامبانييه مثلما هو، أو التخلي عنه، كان يبث في الأدوار التي يؤديها أصالة لاتنكر، ولكن هذه الأصالة مع الأسف لاتلائم الشخصيات التي يعتقد أنه يمثلها. لم يكن «يمثل» في الحقيقة أيًا من الأدوار التي يؤديها، سواء أكان دور لا فلواز النفاج المتأنق في فيلم «نانا» أو جوستين كريبوا - الفلاح الخشن في فيلم «فتاة المياه». بل كان يظل بيير شامبانييه، وهذه الاستحالة في الانتقال إلى شخصية أخرى، كانت تسيء، بالتأكيد، إلى سياق الحبكة، فحينما كان يظهر على الشاشة يبدو كما لو أنه انتقل إلى أجواء حكاية أخرى. لم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

يكن يربكني هذا النوع من المشاغل، وكنت أتجاهل عن عمد كل قواعد الفن الدرامي. فما كان يهمني هو إعادة إنتاج وجوه لذاتها.

بعد كل ذلك، فإن بيير شامبانييه كان يحب السينما مثلما كنت أحبها تقريباً. وقد شكل هذا الولع المشترك رباطًا وثيقًا بيننا، على غرار الرباط الذي يجمع متعاطي المخدرات أو المنضوين إلى طائفة دينية. لم يكن ممكنًا للسينما والسيارة إلا أن يكونا ولعيْن مجردين، وكان بيير شامبانييه يجسدهما في حبه لذاته. وكان إخلاصه لي كليًا.

بعد ربع قرن، من ذلك، وأثناء تصوير فيلم «النهر» كان لابد لي أن أكتشف في الهند مشاعر ولع من هذا النوع. وربما كان ذلك هو الذي جعلني أتعلق بقوة بتلك البلاد. إن كلمة صداقة ليست كلمة ملائمة في الهند، وإنما كلمة حب. فالناس هناك إما أن يتحابوا أو يتباغضوا. أما الصداقة فتعني الانتفاع من حضور الصديق دون أي حاجة إلى الكلام. فالكلب يجلس بجوار صاحبه، ومع ذلك لايدور بينهما أي كلام. وفوق ذلك، لايوجد هناك سادة ولاخدم، خلال التبادلات العاطفية. وعلى النقيض من ذلك، فإن الصداقات في الغرب مبنية، في الأغلب، على نوع من المقايضة، فأنت تحب صديقك لأنه يساعدك في شؤونك، أو لأنه يحكي لك قصصًا مسلية، أو لأنه يعجبك.

في الهند يحدث أن يصادف المرء كائنات إنسانية تحب بعضها بعضًا دون أي سبب، وحين يزور الصديق صديقه، فإنه يدخل باحتشام إلى الحجرة التي يرتاح فيها صديقه، فيقرفص على الأرض، دون أن يفوه بكلمة ناظراً إلى الآخر وهو يعيش ساعات من حياته، ثم ينهض الزائر ويمضي شاعراً بالعزاء من تلك الزيارة.

يستسلم الكلب للموت على قبر صاحبه، ليس من قبيل الإخلاص، ولامن قبيل العرفان بالجميل، بل لأن غياب صاحبه يخلق حوله فراغًا، يستحيل عليه أن يتنفس داخله، ولكن الصداقة الهندية تتجاوز الترفع عن المصلحة. إنها حاجة فيزيائية، كما لو أن هناك بين الكائنات البشرية المتآلفة رادار خفي يقيم نظامًا من التواصل غير المدرك من قبل أدمغتنا الرياضية. وبيير شامبانييه كان يملك هذا

الرادار. كان يتفق له أن يأتي ليجلس بالقرب مني. لم نكن نكلم بعضنا، كنا نستمتع بحضورنا المشترك، مثلما يستمتع المرء بشعاع شمس الخريف، أو بالنسيم القادم من البحر.

كان لابد للقدر من أن يدمغ طلاقي لمرحلة عملي كهاوٍ في السينما بدمغة مأساوية، فبعد إنجاز فيلم «ماركيتا» الذي ظهر فيه بيير شامبانييه في دور سائق تاكسي، كان بيير قد حقق حلمه أخيراً باقتناء سيارة من نوع باغاتي، وليس أي باغاتي وإنما من موديل «بريسيا». كان همه الأول أن يصطحبني في جوله لتجريبها. وأطلق بيير سيارته بكل سرعتها فوق أحد المرتفعات التي تقطع غابة فونتابلو. كان أمامنا سيارة يتسرب منها الزيت مما جعل الطريق زلقًا، وقد زلقت سيارتنا وانعطفت انعطافًا حاداً بحيث قذفت بنا كلينا في جوف خندق. سقط بيير شامبانيي فوق كومة من الحصى وقتل فوراً. أما أنا فقد سقطت فوق منحدر معشب، ثم صحوت داخل شاحنة محملة بطرائد الصيد، كانت لرهط من الصيادين المخالفين للقوانين التي تحظر الصيد. كانوا يتجهون إلى باريس لبيع غلة صيدهم في أسواقها وحينما تحولوا عن الطريق العام لإيداعي المستشفى لم يترددوا في المجازفة بالوقوع في قبضة السلطات العامة بسبب صيدهم المخالف. وقد احتفظت لهم في أعماقي بالامتنان والعرفان بالجميل، إضافة إلى أنني أدين لهم لي بنص مسرحيتي «أورڤيت».

في مقابل بيير شامبانييه، كان بيير ليسترينغر مثالاً حيًا لما كان يسميه ديدرو في القرن الثامن عشر «الرجل الشريف»، لم يكن بيير ليسترينغر من أحب أصدقاء طفولتي وحسب، بل كان صديقًا قبل الطفولة. فقد كانت تربط بين والده ووالدي علاقات حميمة. كان ليسترينغر الأب أحدب، حتى كان يخيل إليّ بأنه تجسيد للشيطان. وكان واحداً في مجموعة هواة السحر والشعوذة الذين أسلموا أنفسهم لتجارب سحرية. كان يصف تجاربه بصوت رنان، يزيد على نحو مفارق، من غموض حكاياته، ولمرات عديدة في أثناء تلك المحادثات كانوا لاينتبهون لوجودي في إحدى زوايا المحترف، فكنت أتسمع إلى أشياء مرعبة. كان رينوار آخر من

https://telegram.me/maktabatbaghdad

يصدق هذا النوع من الهزل وكان يسخر من صديقه، وكنت أضحك منه أيضًا بعد أن أشعر بالاطمئنان. لم يكن المنطق الفرنسي الصارم لرينوار ينسجم مع هذه التظاهرات الملتاثة. وكانت تأكيدات ليسترينغر حول صحة وصدق اتصالاته بالشيطان تدفع رينوار إلى ردود فعل من النوع التالي: «كل هذا لايساوي زوجًا جيدًا من الأرداف»، ولكن رد الفعل هذا لم يكن يمثل، مع ذلك، أعماق تفكير والدي.

كان ليسترينغر الابن كاتبًا ذا موهبة خارقة، صديقًا لجان كوكتو، وكان ينتمي إلى الوسط الأدبي المرهف ذاته، وبالإضافة إلى موهبته ككاتب كان يمتلك مزية أخرى، لاريب في أنها شكلت فوزه وخسارته في آن معًا. كان بيير ليستريغر حيوانًا في جلد إنسان، وهو مالم يترك له سوى قليل من الوقت لأعماله الكتابية. كانت له بنية الحيوان. كان وجهه النبيل والعابس ينبض غالبًا بتعبير شهواني. كنت أتخيله مرتديًا جلد حيوان يطارد حوريات في ظل أعمدة معبد مهجور. كنا نستغرب أن لانرى له قدمًا متشعبة. وكان لويس جوفيه يقول عنه: لم ينل بيير النجاح الأدبي الذي يستحقه، ولكن هذا ليس مهمًا فقد وهبه الله عصا الحكمة.

كان جان جيرودو صديقًا حميمًا لليسترينغز. وكنا نجتمع غالبًا في حانات بهيجة. بيير ليسترينغر وجيرودو وجوفيه وأنا. كانت لعبتنا تتكون من ملاحظة التأير الخفي الذي يمارسه ليسترينغر على النساء. لم تكن عوالم الجان التي فتنت والده تثير اهتمامه، ولكن اتصالاته بممثلات الجنس اللطيف كانت تثير في كل مرة دهشتنا الممزوجة بالإعجاب. فمن دون أن يفوه بكلمة، أو يأتي بحركة كن «يعرفن» وجوده، ذلك أن الرجال الذين يجتذبون النساء يتحركون في الحياة، مكللين بهالة محتجبة عن الرجال الآخرين. كان دخول ليسترينغر إلى مطعم يذكّر بدخول ديك إلى قنّ للدجاج. كان أولئك السيدات يقرقن ويتلوين ثم يذبن تمامًا.

كان جيرودو وجوفيه أيضًا من جملة الأصدقاء الذي تأثرت بهم. لقد فكرت

كثيراً بجيرودو وأنا أكتب سيناريو فيلم «أصول اللعبة»، وبجوفيه وأنا أمارس أسلوب بروفاته في إيطاليا.

كان هناك بيير آخر لعب دوراً جوهرياً في تجاربي كصانع أفلام، هو بيير برونبيرجر، الذي كان ينبغي أن يصبح «شريكي» في عدد من المغامرات السينمائية. والذي سيلعب بعد ربع قرن دوراً أساسياً في بدايات سينما الطليعة الجديدة.

هذا الكائن المفعم بالخيال، والمغرَق بالمشروعات، هذا العصبي المزاج الذي ينط دون توقف على إحدى قدميه ليستقر على الأخرى، كان يعلك ورق النشاف فوق مكتبه كي يهدئ نفاد صبره (واتفق له أن التهم شيكاً)، كان يتقد، ومايزال، شغفاً جارفاً بالسينما، وكنت أتخيله يسلم نفسه لأشداق الأسود بدل أن يتخلى عن صنمه المعبود. وكان كارل كوش، وهو شريك آخر من «شركائي» يؤكد بجدية فائقة أن بيير برونبيرجر تجسيد حي لآرلكين[1]. وكان كوش على حق. فقد كانت مهمة بيير في فريقنا الصغير محاولة بيع أفلامي، وكان واحداً من القلة القليلة التي وجدت في فيلم «فتاة المياه» مزايا لابد أن تثير حماس الزبائن. ولسوء الحظ فإن تلك المزايا كانت خفية تماماً، وربما كان ذلك هو ماشجع بيير برونبيرجر على سعيه لبيع الفيلم.

في الأسبوع الذي كان الألمان يباشرون في انتخاب مستشارهم الجديد، كنا أنا وبرونبيرجر في برلين، نحاول بصعوبة بالغة تدبير تمويل لأفلامي لقد أمضيت حياتي في السعي لتدبير المال اللازم لأفلامي، ولم أفلح في ذلك إلا نادراً بفضل تدخل العناية الإلهية. لم أكن موهوباً فيما يتعلق بشؤون المال، ولم تفعل فانتارية برونبيرجر شيئاً لتعويض رعونتي، وقلة حيلتي. وكانت فكرة الذهاب إلى برلين للبحث عن المال في فترة انتخابات عام ١٩٣٣، التي كانت ستقرر مصير العالم، وستحمل هتلر إلى السلطة، كانت تلك الفكرة واحدة من أفكار آرلكين. كانت اللحظة سيئة الاختيار، ولكن آرلكين كان يشعر بأنه قادر على التخلص من الورطة بالحيل.

---

(١) آرلكين: شخصية كوميدية في الأدب الفرنسي. (المترجم).

https://telegram.me/maktabatbaghdad

١٤

لوثة السينما

يأتي الممثل حاليًا في أولية اهتماماتي، إذ أن عملي في التصوير ينطلق من الممثل، فهو الذي يراه الجمهور ويسمعه، وهو الذي سيحقق نجاحنا أو فشلنا.

في فيلم «فتاة المياه» لم أكن قد وصلت بعد إلى هذه القناعة. ما كان يهمني في تلك الفترة هو مسألة التشكيل في الفيلم، استدعيت من أجل ذلك الفيلم عدداً من الممثلين الهواة الذين كانت وجوههم تدهشني. وقد مثّل اندريه ديرين دور صاحب (الزاوية الجميلة) حانة فيلم «فتاة المياه»، ومثّل فان دورين، وهو أمريكي شاب كان يصطاف في مارلوت حيث كان لي منزل هناك دور فتى الشاشة، أما بيير ليسترينغر فقد مثل دور «الشرير» تحت اسمه الحربي بيير فيليب، وأرجو أن تصدقوا بأن هذا الشرير كان شريراً حقًا، ومثّل أخي بيير، وهو ممثل محترف دور فلاح.

لم أكن أعوّل على أن هذا الفيلم ذا الميزانية الصغيرة سيقلب السوق السينمائية. بل إنني كنت ربما سأقدمه هدية للمستثمرين الذين سيرغبون في عرضه. والحكاية البسيطة التي رويتها فيه لم يكن ممكنًا لها أن تصدم أحداً، فهي تروي تعاسات فتاة يتيمة، ابنة لأحد البحارة، تتعرض لكراهية القرويين ولاضطهاد عم لها يريد اغتصابها وكي تتخلص من مضطهديها، تفرّ إلى الغابة وتحلم هناك حلمًا. وأظن بأن ذلك الحلم هو ما أثار ريبة المستثمرين، فتاة شابة تعدو على صهوة حصان أبيض، وهذه الفتاة ذاتها محاطة بأشخاص فاسدين يروّعونها. كل هذا ليس «طبيعياً» في نظر المستثمرين. واللقطة التي صدمتهم أكثر هي التي تُظهر حبلًا يلتف حول عنق العم الشرير (ليستر ينغر)، ثم يتحول الحبل إلى أفعى، وهذا يعني، في رأيهم، معاملة الجمهور على أنه أطفال، وعلى كل حال، فقد نُبذ فيلم «فتاة المياه» بنحو جماعي من قبل ممثلي الحرفة السينمائية.

أما الفائدة الوحيدة التي استخلصتها من الفيلم فهي استشفافي بوضوح بالغ، بأنه لم يكن لي أية علاقة مع حرفة السينما مثلما هي عليه. وإذا ما أراد المرء الوصول إلى مايمكن تسميته نجاحاً في تلك الحياة فلا يجدر به الانطلاق وحيداً في تلك المعمعة، بل ينبغي عليه الانخراط ضمن فريق من الفرقاء، والويل ثم الويل للمنعزلين.

كانت ميولي وأفكاري، وماتزال، على النقيض من ميول وأفكار أولئك الذين يصوغون قوانين تلك الحرفة. اعتقدت في بادئ الأمر بأن الجمهور لايمكنه أن يظل عديم الحساسية تجاه إخلاصي الشديد، ورغبتي في أن أثير إعجابه، كل شيء كان مرهونًا بإثارة اهتمامه وهو ما كان مستحيلاً من دون دعم مالكي صالات العرض. كان جميلاً أن تصنع فيلمًا جيداً، ولكن لابد أيضًا من عرضه. كانت المشكلة إذن متمثلة في اختراق أبواب الصالات المظلمة. وبما أنني لم أكن مالكًا لإحدى الصالات. ولم يكن مالكو تلك الصالات يبالون بي، فقد كان من الخير لي أن أعتزل السينما، وأن أمارس نشاطاً في ميدان يهتم الزبائن بمبادراتي فيه. لِمَ لاأعود إذن إلى صناعة الخزف؟ لقد كان فرني هناك، دومًا، جاهزًا لاستقبالي، وربما سأستعيد مهارة أصابعي في التعامل مع الطين اللزج.

غير أن ذلك لم يكن أيضًا سوى حلم من الأحلام، فالزبائن الذين كانوا قد أظهروا اهتمامهم بنتاجاتي حين كنت أعمل بالسيراميك، إنما كان يجتذبهم اسم والدي، وكانوا يأملون أن يلعبوا على التباس الاسم، كأن يقول أحدهم «لدي فاز من صنع رينوار». كان ذلك يداعب غرورهم، وكنت مضطراً إلى القبول بحقيقة أنهم في أعماقهم لم يكونوا يحبون ماكنت أصنعه.

ومحاولة مني لكسب بعض النقود من التجارة، افتتحت دكانًا لبيع الأعمال الفنية. كان الدكان جميلاً جداً وفي موقع جيد، قريب من مادلين، وكانت الأعمال التي عرضتها فائقة الجمال، كان من بينها قطع من القماش كنت أراها رائعة، عليها رسوم ماليك زوجة البرت اندريه، وكان هذا أيضاً هو رأي مشاهدي كازينو دي

https://telegram.me/maktabatbaghdad

باريس الذي كانت ماليك قد قدمت له العديد من الرسوم فوق القماش. غير أن ذلك لم يكن رأي زبائني. لم أكن قد وُلدت تاجراً. إنها حقيقة محزنة، ولكن لايمكن نكرانها. كنت غير قادر على بيع أي شيء. ولم أكن أرى سوى مخرج واحد من ذلك الوضع، هو أن أغدو متشرداً، فقد كنا أنا وكاترين غير مهيئين لهذه المهنة الصعبة.

في تلك الحالة المعنوية كنت أعاين المستقبل مع كاترين، فلكي نكون قادرين على الاستمرار في السينما، كان يلزمنا المال، كثير من المال. ولم تكن تلك حالتنا، لذلك فإن كاترين لم تكن تجد عزاء عن حزنها. وحالما اتخذت قراري بنسيان وجود السينما نفسه، انخرطت في العمل داخل دكاني للأعمال الفنية. وفي كل الصباحات كنت أستيقظ وأنا أردد: «ليس هناك سينما، ليس هناك سينما»، ولكن كاترين، وبالعناد الرائع للمبدعين استمرت تُعد مشروعات، أما السينما التي كانت تهجس بها فلابد أن تكون أكثر اعتماداً على الرقص مما كانت عليه محاولاتنا العقيمة.

ذات يوم، وفيما كنت أتسكع من غير هدف محدد في شارع مونت بارناس التقيت بصديقي جان تيديسكو. كان قد حوّل مسرح الفيو كولومبييه إلى صالة لسينما الطليعة، ووجد وسيلة لعرض أفلام جيدة فيها وتحصيل بعض المال. كان قد جعل من صالته ملتقى لهواة السينما «الحقيقية». أخبرني تيديسكو بأنه أدخل مقطعاً من حلم «فتاة المياه» في برنامج أعدّه لعرض مقتطفات من الأفلام وقال: «عليك الحضور لمشاهدة العرض». تكدرت في البداية: فبأي حق يجري اقتطاع جزء من فيلم، على نحو تعسفي، ومن دون موافقة المؤلف؟ كنت أعتقد، ومازال، بأن أي فيلم هو كل واحد. وأن مؤلف الفيلم هو وحده صاحب الحق في تعديل الفيلم خلال المونتاج. كان تيديسكو ينصت إلى عتابي بابتسامة ملغزة، واكتفى بالقول: «مرّ، إذن مساء على الفيوكولومبييه. وستنقل إلي الأنباء عما سيجري بعد العرض» وعلى الرغم من أيماني المغلظة بأنني لن أعود لإقامة أي علاقة مع السينما، ولاحتى كمشاهد، فقد تحدثت عن هذا اللقاء مع كاترين.

استيقظ فضولنا من سباته، وفي المساء نفسه، وبعد تناول سندويشات لدى دومينيك، البقال الروسي في مونت بارناس، توجهنا أنا وكاترين نحو الفيوكولومبييه. لم يكن يخالجنا الشك بأن هذا العرض سيقرر ماتبقى من وجودنا. بدأ العرض بفيلم وثائقي ممل بما يكفي، حول محطة كهربائية. ثم أضيئت الأنوار من جديد وسط لامبالاة شاملة. كانت الصالة تبدو لنا معادية وعازمة على ألا تكترث بنا أي اكتراث، كنا متوتري الأعصاب إلى حد بعيد. ورغم أن الظلمة عمّت من جديد فإنها لم توقف محادثات الحضور إلا بصعوبة. ثم ظهر عنوان على الشاشة: «مقاطع من فيلم فتاة المياه»: وسمع عزف على البيانو لايخلو من تناغم، ثم رافقت بداية الفيلم موسيقا غاية في العذوبة، تبعها عزف ارتجالي من نوع بطولي رافق مشهد كاترين وهي تمتطي صهوة الجواد، وتتابعت الصور ببطء شديد بدا لي باعثًا على اليأس. تُرى، هل كان «المتفرجون» يحبون هذا، أم لايحبونه. وبعد مرور خمس دقائق من العرض، كانت الصالة مأخوذة تمامًا، والتهبت الأكف بالتصفيق تحيي مقاطع عديدة من الفيلم. وأحسسنا أنا وكاترين بأن قلقنا قد تلاشى، وحل محله نشوة بهيجة. وفي اللحظة التي انزلقت فيها كاترين عن ظهر الجواد، وهوت في سقوط لاقرار له انفجرت في أرجاء الصالة عاصفة تصفيق مدوية. حينما أضيئت الصالة من جديد، وأصبحت الشاشة فارغة عادت الأكف إلى التصفيق بحماسة لم يكن يشوبها أي شك، على غرار فرقعة عنيدة متواصلة. كان جان تيديسكو قد أجلسنا في وسط الصالة بحيث يمكن للجمهور أن يرانا. وقد جرى التعرّف على كاترين، وانطلقت الهتافات الحماسية بأشد مايكون الترحيب، وباندفاعة واحدة وقف جميع من في الصالة وهم يصفقون ويهتفون. وهكذا صار من المؤكد بأننا لن نتخلى عن السينما.

تمخض عن هذا الانعطاف فيلم «نانا» الذي تم تصويره عام ١٩٢٦. ولكن لماذا نانا؟ لأنني أنا وبيير ليسترينغر، بكل بساطة، معجبان برواية زولا. تحدثت مع

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كاترين التي بدأت في الحال، بطريقتها، بتقليد نانا. وفي كل يوم كانت تقدم لنا نانا جديدة. إضافة إلى ذلك، وكمشروع تجاري، فإن فيلم «نانا» ماكان ممكنًا له أن يخفق: فبمثل هذا العنوان كان لابد لنا حتمًا أن نهدم الحواجز التي كانت تفصلنا عن السينما التجارية. هذا ماكنا نعتقده. كان علي أن أستدين مبلغًا من المال لتغطية نفقات الفيلم، وهو فيلم باهظ التكاليف، ولكن ماذا يهم مادام ناجحًا في الأصل. كنا طموحين جدًا، ويسّرت لنا عائلة ليبلوند-زولا شراء حقوق اقتباس الرواية، وكانت أكثر من متعاونة معنا. وهو ماكان بالنسبة إلينا فألاً حسنًا. جرى تصوير فيلم «نانا». بإنتاج مشترك مع شركة إنتاج ألمانية، قدمت جزءاً من نفقات التصوير في ألمانيا. وكان سبب تصوير ذلك الجزء من العمل في ألمانيا هو مشاركة ممثلين ألمان في عملية توزيع الفيلم، وفي مقدمة هؤلاء ويرنر كراوس، وفاليسكا جيرت.

١٥

نـانـا

أنا مـديـن لويرنر كـراوس بأنه جـعلني أدرك أهمـيـة الممـثلين. كنت شـديد الإعجاب به، ولذلك طلبت منه أن يؤدي دور الكونت موفات في فيلم «نانا». بدأ إعجابي به منذ رأيته في فيلم «كاليجاري»، كما شاهدته في أفلام أخرى. وفي الدور الذي أداه في مسرحية «البط الوحشي» لإبسن. ماكان يعجبني فيه، مهارته التقنية أولا، واطلاعه الواسع على فن الماكياج، واستخدامه لبعض الحركات الجسدية البسيطة الخاصة. وهكذافبعد قيامه ببضع محاولات ابتكر كونت موفات، لم يعد هو ويرنر كراوس، ولكنه مع ذلك ويرنر كراوس. فيما بعد، كان ينبغي لي أن أدرك بأن تلك البراعة في تمثيل شخصيةمن الشخصيات ليست هي الأمر الجوهري في مهنة الممثل، وإذا ماكانت الدقة الظاهرية عاملاً مساعداً، فينبغي أن تظل في حدود وظيفتها كمساعد.

كان ويرنر كراوس، في تلك الفترة، في قمة مجده، وظل على ماكان عليه دائمًا، الممثل الأول باللغة الألمانية، كان يُشفق على ضعف تجربتي، ويكن لي مشاعر الصداقة، ويدرك عمق اهتماماتي. وبعد بضعة أسابيع من العمل المشترك توصلنا إلى الصراحة التامة في علاقتنا. وقد اعترف لي بأنه كان يستخدم كليشيهات أثناء تمثيله. كان قد ابتكر، على الأخص، مشية تُشاهد من الخلف. كانت تلك الأكتاف المتهدلة، وتلك الرقبة التي تحمل بؤس العالم كله تغدو بالنسبة للمتفرجين المتحمسين تعبيراً عن تعاستهم، وفي كل فيلم من أفلامه، كان لامناص من أن يجد المخرج ذريعة لإدراج هذه المشية الشهيرة. وحتى أنا نفسي، لم أمتنع عن إدخالها في فيلم «نانا». قال لي ويرنركراوس: «في بداية عملي في التمثيل،

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كنت أمشي هذه المشية بصدق كلي. ولم تكن حركات ساقيّ وانحطاط جسمي تعود إلى أنني كنت أشعر فعلاً بأوجاع الشخصية التي كنت أمثّلها. أما الآن، فإني أتخذ هذا الوضع كما لو أنني أرتدي ثيابًا قديمة.

غير أن مايتيح لي التخلص بكرامة هو أنني قد نسيت هذه الثياب القديمة، وأنني استخدمها كقطعة اكسسوار. لم يعد ذلك هو جوهر المسألة، بل ماأحس به، والذي يتبدى في ردود أفعال لست أنا المتحكم فيها». ولكن ويرنر كان يعتقد حقًا بأن المشاهدين ظلوا متأثرين ومفتونين، تحديداً، بالكليشيه. «ينتظر الجمهور من الممثل رد فعل ما ضمن ظروف محددة، فإذا لم نمنحه قطعة الكاتو هذه، فإنه يشعر بالسخط، ونغامر هكذا، بفقد الحظوة لديه». والحال، فحين نفكر بصعوبة النجاح في هذه المهنة، لايمكننا أن نلوم الممثلين والمخرجين الذي يُعدون «موادهم» ليقدموا إلى الجمهور غذاء مهضومًا تمامًا.

يكمن الخلاص بالنسبة إلى المؤلف المخلص لمهنته، وللممثل المخلص في تقديم واجهة ظاهرية مقبولة من الجميع. بحيث أن ماهو جوهري يظل محتجبًا، ولايتم اكتشافه إلا من المشاهد الأريب تحديداً. وغالبًا مايجهل المؤلف نفسه المغزى العميق لفيلمه، والمثال على هذه الظاهرة هو فيلم «الوهم الكبير» الذي استقبل بحرارة من تجار السينما، ومن الجمهور، بعد أن تشكلت لديهم قناعة بأن الفيلم يدور حول الهرب من السجن، وفيما بعد، جرى اكتشاف الموضوع الرئيسي للفيلم، أعني مسألة العلاقات الإنسانية، وأصبح مقبولاً بدوره، ولكن طريق النجاح كان مفتوحًا للفيلم، وكانت التصريحات الأقل أورثوكسية التي رصّعت الفيلم بها هي التي أثارت تصفيق المتفرجين الأقل حساسية. ذلكم هو الرياء بعينه. وإني لأعترف بذلك، غير أننا إذا ماأردنا أن نجعل الجمهور يبتلع بعض الحقائق، فعلينا تغليفها ببهارج تقليدية مألوفة لديه. وتلك هي الحال في بعض أصناف الكاتو الهندية التي تكون اللقمة الأولى منها ذات مذاق حلو مستطاب، ومأأن تنهش لقمة أخرى حتى تكون قد ابتلعت كمية من الفلفل الحاد تجعلك تقفز عاليًا في الفضاء.

ليست الجودة العالية لأي عمل فني شأنًا إراديًا، تقرره إرادة الفنان. إن أي مؤلف من المؤلفين حين ينجز تحفة فنية، فإنه ينجزها بصورة لاإرادية ومع ذلك فإن كثيراً من الأشخاص يعتقدون أن بوسعهم أن يقرروا مسبقًا نوعية عمل. إن أحدنا لايقول: «سأنجز تحفة فنية»، بل يقول بالأحرى، فيما لو قال ذلك: لدي فرصة لأنجز عملاً فنيًا لاقيمة له. ذلك أن التحفة الفنية تنبثق من تلقاء ذاتها، ومن عمل يُعتبر في الأصل عملاً تجاريًا بحتًا. أنا لاأذهب إلى حد الزعم بأن التحفة الفنية لاتصدر إلا عن فكرة تجارية دنيئة. إنها بالطبع تصدر عن حماسة متأججة لدى المؤلف. وهذا المؤلف، في ميدان السينما، يمكن أن يكون الممثل، أو الكاتب، أو المخرج. وأنا أعتقد شخصيًا، بأنه ينبغي أن يكون المخرج، فهو الوحيد الذي يمكنه أن يقولب الفيلم، من خلال جبله لكافة العناصر، على غرار نحات يجبل الصلصال. لقد استدعيت إلي في فيلم «نانا» ممثلين وتقنيين من ذوي المواهب الرفيعة لمساعدتي في العمل، غير أنني، ومثلما تعلمت أن أفعل في فيلم «فتاة المياه»، فما من حركة، أو تعبير، أو قطعة غنائية إلا وناقشتها مع الجميع. ثم اخترتها في النهاية.

كان فيلم «نانا» مشروعًا أحمق. فقد بلغت موازنة الفيلم مليونًا من الفرنكات من دون حساب المساعدة الألمانية. وهو ماكان يمثل مبلغًا هائلاً في تلك الفترة. كان كلود اوتانت لارا، آنذاك يعمل معي كمهندس للديكور، وقد أحاط إخراجي بإطار حافل بالأبهة الهابطة، حيث امتزجت الأصالة بالفانتازيا. وغالبًا ماأسأل نفسي، ما إذا كان ذلك الفيلم قد أنتج قبل أوانه. لقد تم تصوير «نانا» بالأسود والأبيض، وهو فيلم يتطلب الألوان، ومادمنا على صعيد التأسف، فقد كان يتطلب الصوت الناطق أيضًا. كان التناقض فيه بين بذخ البطلة وبين لغتها قد انضاف إلى طابعه الباروكي. غير أننا لن ننقاد طويلاً لمشاعر الأسف غير المفيدة. من الناحية التجارية، فشل فيلم «نانا» فشلاً ذريعًا، وكان سبب الفشل عائداً إلى شخصية كاترين هيسلينج. لقد تحدثت سابقًا عن سمة الأسلبة في أدائها. وفي فيلم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

«نانا» دفعت تلك المزية إلى مداها. لم تكن كاترين امرأة، بل دمية متحركة بخيطان. وأنا أستخدم هذه العبارة على صعيد المديح، ولكن وا أسفاه من أجلنا. فالجمهور لم يطق مثل هذا النقل للشخصية. والمتفرجون يريدون أن يتمكنوا من القول، فيما هم خارجون من العرض: «ياله من مشهد حقيقي، يالروعته» دون أن يخالجهم أي شك بأن تلك الواقعية في التفاصيل، تخفي، بوجه عام، زيفًا في المشاعر.

كان عرض «نانا» صاخبًا، وكنت قد أعددت له فيضًا هائلاً من الدعاية. كان العديد من اللوحات الإعلانية التي تبرز كاترين هيسلينج تغطي جدران باريس، وأعلنت الصحف عن الحدث بضجيج عالٍ. كنت قد استأجرت صالة الطاحونة الحمراء الواسعة. واستأجرت معها فرقة الأوركسترا العامة فيها. كانت الصالة غاصة بالحضور، وكان الجمهور منقسمًا إلى فئتين اثنتين متعاديتين. من جهة، فئة السينما الكلاسيكية التي من دون أن أعلم لماذا، كانت تعتبرني «ثوريًا كريهًا»، ومن جهة أخرى، فئة السينما الطليعية التي من دون أن أعلم لماذا، كانت تعتبرني مجددًا جريئًا. بدأ العرض وسط صفير حاد وصرخات حيوانية، قطعها تصفيق حار. وشرع بعض أشخاص يتشاجرون ويتبادلون الشتائم، وأطلقت زوجة المخرج الأكثر شهرة في تلك الفترة عديداً من صيحات التحريض الحادة. «إنهم ألمان، إنه فيلم ألماني، ليسقط الألمان». لقد كان هذا العرض ملخصًا لما كان ينبغي أن تكون عليه قصة عملي في السينما: أن يكون مصيراً منحصراً بين نقيضين أبعد مايكون التناقض، فأفراد جمهوري، إما أن يكونوا معارضين للغاية أو متحمسين للغاية، وليس ثمة وسط معقول بينهما. ومع ذلك فقد امتاز هذا النوع من الجمهور بأنه لم يكن لامباليًا.

كنت أعتقد بأن هذا الاستقبال لفيلمي ينبئ عن أن الصالات ستزدحم لدى عرضه فيها، غير أن ظني خاب. وقد تأكدت من ذلك لأنني ضيّعت مليونًا من الفرنكات. وقد اجتذب فيلم «نانا» بعض الأنصار لكاترين هيسلينج، وربما لي أنا

ولكن الجمهور العريض لم يتعاطف معه. وكان العاملون في مهنة السينما أقل تعاطفًا أيضًا.

ومع مجازفة التعرض للاتهام بأنني برجوازي كريه، لايسعني أن أمنع نفسي من تقسيم مسيرة عملي في السينما إلى مرحلتين، جوهر كل منهما مادي صرف: الأولى هي التي كنت أدفع المال فيها لأصنع أفلامًا، والثانية هي التي صار يُدفع لي فيها. كان الجزء الأساسي من ثروتي يتكون من لوحات ورثتها عن والدي. وقد أفضت تجاربي السينمائية إلى اختفاء تلك اللوحات التي كانت جزءًا لايتجزأ مني وكان ذلك كما لو أن المحاورة بيني وبين والدي قد انقطعت إلى الأبد. كانت كل خطوة تخطوها كاترين، أو أخطوها أنا في مهنة السينما مصحوبة بتضحية تعتصر قلبي. كنت أمضي نهاراتي أجترّ عاري، وكلما بعت لوحة من اللوحات شعرت بأنني اقترفت خيانة. وخلال الليالي الطويلة، كنت أذرع أرض منزلي في مارلوت، والذي كانت جدرانه تتعرى من لوحاتها يوما بعد يوم، ولكن بنحو محتّم. كنت قد احتفظت بالإطارات، وقد بدت كفوهات مفتوحة على عالمٍ معادٍ، ولم أشعر، في أي يوم من الأيام، بأنني كنت مشدوداً إلى ذاكرة والدي مثلما شعرت آنذاك. لم يكن قد بقي لدي إلا بضع لوحات. وذات يوم طلبت من كاترين أن تتبعني إلى الصالون. لم أعد أعرف مالذي حصل بالضبط، كل مايمكنني قوله بأننا شعرنا ونحن وقوف أمام الإطارات الفارغة بأننا يتيمان من دون ملجأ. قررنا التخلي عن السينما، والاحتفاظ، بأي ثمن، بما بقي لنا من أعمال والدي. غير أن ذلك كان بعد فوات الأوان، فقد كان يتوجب علي تسديد الفواتير الأخيرة لفيلم «نانا».

بعد مرور أيام، تلقيت مكالمة من زوجة أخي ماري لويز ايريب التي قامت بتأسيس شركة سينمائية، كانت مشروعاتها تجارية، بوجه الحصر، وقد تلقت دعما من موزع أفلام معروف ومن عدد من الصالات. عرضت عليّ إخراج فيلم عنوانه «ماركيتا». كان ليسترينغر قد كتب له السيناريو، مكدسًا فيه الكليشيهات

https://telegram.me/maktabatbaghdad

والترهات، ونزع فيه إلى التهكم الساخر. ساورتني الحيرة طوال النهار والليل، وحين استيقظت في صباح اليوم التالي، درست مجمل الوضع بمنطق صارم. كان إخراج فيلم «ماركيتا» يمثل بالنسبة إلي اختراق الحدود التي رسمتها لنفسي والدخول في السينما التجارية، وهو مايعني الدخول إلى السينما التي يقوم فيها المنتجون والموزعون بتعديل سيناريوهاتها، ويختارون لها الممثلين، وينصبون أنفسهم أوصياء على مايزعمون أنه ذوق الجمهور، والذي ليس هو في الحقيقة سوى ذوقهم الخاص. فالذوق الحقيقي للجمهور غير معروف لأحد، وهو سيظل لغزاً، ولو كان هذا الذوق معروفًا لكانت المهنة في غاية السهولة. كان تصوير «ماركيتا» يعني التخلي عن عمل فيلم على منوال كتابة قصيدة أو تأليف سوناتا. أجل، ولكن الأمر يتعلق بالبقاء على قيد الحياة، فالأجر الذي سأحصل عليه سيساهم في إخراجي من الوضع الصعب. وهكذا قبلت العرض أخيراً، منتقلاً، على هذا النحو، من صف سينما الطليعة إلى صف الصناعة السينمائية.

امتاز فيلم «ماركيتا» بميزة أخرى مهمة للغاية بالنسبة لي، فقد كان الفيلم الأول الذي صورته من دون كاترين، وكان أول إنجاز لي أعمل فيه من أجل نجاحي الخاص، وليس من أجل نجاح رفيقتي. إن هذا الاستذكار لبدايات عملي يقودني إلى أن أطرح على نفسي السؤال التالي: «هل من الممكن النجاح من دون خيانة»؟ كان شيطان السينما يقبع في داخلي، ولم تمض بضعة أسابيع خلف الكاميرا حتى تفتحت وساوسي مدفوعة بسيل جارف من مشاغلي الجديدة.

وفي الوقت الذي تلقيت فيه عرض تصوير فيلم «ماركيتا» تلقيت عرضاً آخر كان الأقل توقعًا بالنسبة إلي. فمدام ريجينا صاحبة العديد من بيوت المتعة في وسط فرنسا، كان واحد منها باذخًا في مدينة نيس، كانت قد شاهدت مشهد الحلم في فيلم «فتاة المياه»، وتحدثت عنه طويلاً مع ليسترينغر الذي كانت تعرفه. وقد اقترحت علي تصوير عدة أفلام لصالح مؤسساتها، وعرضت أمامنا بضعة أفلام كان قد نفذها لها سينمائي من نيس، أقل مايقال فيها أنها كانت مفتقرة جداً إلى

الإثارة الجنسية. ومع أن ميدان الإثارة الجنسية بلا حدود، فإن هذه الأفلام لم تتجاوز مستوى الدعاية، وكان عنوان أفضل فيلم فيها، أو بالأحرى، الأقل سوءاً، «البارون» وهو يعرض مغامرات شهوانية لبارون يدخل في رهان مع سيدتين لتلبية شبقهما، ولكنهما لايكفان عن طلب المزيد لكسب الرهان، وقد سألت السيدة ريجينا، كيف استطاعت أن تجد رجلاً مناسباً بمثل هذه الطاقة من النعوظ، فأجابتني بأن البارون كان يستخدم ببراعة بدائل من كاوتشوك، وماكان يجعل للفيلم جانباً هزلياً هو أن البارون لم يكن يخلع في أية لحظة معطفه الطويل، وربطة عنقه العريضة الواقية، وقبعة التشريفات التي يعتمرها. وبالتعاون مع ليسترينغر، ركبّنا العديد من القصص الأكثر جرأة. كنا نحلم باقتباس من الماركيز دوساد، وكانت المدام ريجينا مثقفة ممتازة، وكانت تتابع محاولاتنا المتعثرة، غير أنه كان ينبغي علي البدء بعملي في فيلم «ماركيتا» والتخلي عن الماركيز دوساد.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

١٦
جاك بيكر

قبل المضي شوطًا أبعد في استحضار ذكرياتي، لابد لي من الحديث عن مساعدي جاك بيكر. لقد رحل عن الدنيا، ولست بقادر على التعود على فكرة رحيله. فيا جاك بيكر، أيها الأخ والابن، ليس بمقدوري القبول بأنك تتعفن الآن في أحد القبور، ولكنني أفضل الاعتقاد بأنك تنتظرني في إحدى زوايا العالم الآخر، متهيئًا لتصور معي فيلمًا آخر.

حينما جاء جاك بيكر للقاء بي، كان مايزال فتى، أو بالأحرى شابًا صغيراً. وكان يمثل، بنحو جلي، كل مالا أطيقه: البرجوازية الكبيرة الفرنسية، ثقافة البارات، ممارسة الرياضات الثقيلة، وحين حككت عنه القشرة الخارجية وجدت أمامي كائنًا مدهشًا. متوقد المشاعر، كان حماسه للأفلام التي أحبها، ولاسيما لفيلم «جريد» لستروهيم وموقفه، بوجه خاص، إزاء الأشخاص الآخرين، يزيل من داخلي نهائيًا الانطباع بأنه كان نفّاجًا متظاهراً بما ليس فيه. كان يحب الناس جميعًا، لاحبًا نظريًا عامًا، بل حبًا مباشراً وعلى نحو فردي، ولم يكن يحمل أية أفكار مسبقة في نسجه، لصداقاته، فقد كان يرتبط بعامل سباكة مثلما يرتبط بكاتب مشهور.

كنت قد تعرفت عليه عن طريق بول سيزان ابن الرسام رينيه سيزان. وكانت زوجة بول ابنة لجورج ريفير، صديق طفولة والدي، ومؤلف كتاب «رينوار وأصدقاؤه». كان رينيه سيزان قد فقد والدته منذ صغره، فتربى فترة من الوقت في أحضان والدتي. وأنا أسرد هذه التفاصيل لألقي الضوء على الجو العائلي الذي كان جاك بيكر ينغمس فيه بين فترة وأخرى. كان آل سيزان يملكون في مارلوت، حيث

كنت أقيم أنا وكاترين منزلاً قديمًا في غاية الجمال، وكان يطلق عليه اسم منزل «نيكوتيير»، لأنه كان عائداً إلى جان نيكوت، الذي أدخل التبغ إلى فرنسا.

تُعدّ أيام الآحاد في «النيكوتيير» من أعذب ذكرياتي، كانت ألين، وجان بيير سيزان مايزالان طفلين، وعليّ القول بأنه حال احتكاكنا ببول ورينيه سيزان كنا جميعًا نغدو أطفالاً. كان بول سيزان، مايزال يبدو، وهو على عتبة الشيخوخة، أشبه بارلكين بريشة والده. كان حسير النظر مثل خلد، يتمتع بقوة جسدية خارقة. وكان مظهره أشبه بمظهر هرقل حامل الأثقال الجاثم فوق نصب شارع روشيشوارت. وفي نهاية مابعد الظهيرة، حين يكون الطعام قد تم هضمه وتمثله، كنا نتناول الشراب تحت ظل أشجار الكستناء. وكان المدعوون، الكثيرو العدد دائمًا، فيما هم يحتسون أقداح النبيذ الأبيض ينظمون ألعاب الكرات، ولعبة البرميل. وكان بول يبدي خلال اللعب خراقة لاتجارى. وخلال ذلك الوقت كان الأطفال، يفرغون كؤوس المدعوين، فيما كان رينيه يغرق في الضحك لمرآهم.

كان بول سيزان يترأس هذا النوع من بلاط الملك النجاشي الذي تتناوب فيه الألعاب البريئة، والنقاشات الفلسفية، والمغامرات المطبخية، والحكايات الممراحة. وكانت نهايات النهار لدى سيزان، في مارلوت، تنقضي تحت شعار الحرية المطلقة، وحسبما أذكر، فقد كانت تلك الأوقات تمثل نوعًا من الأعياد البهيجة الخاصة ببرجوازية مثقفة.

وبالعودة إلى جاك بيكر، فقد كان يتابع بحماس تجاربي السينمائية، كنت مقتنعًا بأن ولهه بالسينما يظل بالنسبة إليه أفلاطونيًا. فهو لم يكن يجد الوسيلة للخلاص من مصيره كصانع بطاريات ذي شأن. كان في العشرين من عمره، متمتعًا برشاقة طبيعية. وكان يفهم في «الموضة» ويستطيع أن يتوافق معها بشخصيته. ولست أتكلم عن الثياب فقط، بل عن تلك الطريقة في التفكير والسلوك والجلوس ودفع النقود لصبي المقهى الذي يقدم الشراب الرائج للمجموعة

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الصغيرة من الأشخاص «العارفين». وكان يمارس كل الحركات الطقوسية للحياة، بعشر سنوات زيادة على عمره.

أثناء العمل في فيلم «الوهم الكبير» كنا أنا وجاك، قد قررنا العيش معًا. فقد تجاوزت صداقتنا إطار الصداقات العادية. وإذا كان مظهرنا الجسدي يستبعد كل شبهة من ذلك النوع، فإن العقول الفاسدة كان بمستطاعها الاعتقاد بأن علاقتنا ليست بعيدة عن المغامرة الغرامية. ولماذا لا فأنا أؤمن، كل الإيمان بالصداقات المشبوبة العاطفة، والمجردة من كل تورط جنسي. ففي فيلم «الوهم الكبير» لم تكن مغامرة روفنستين - بولديو سوى قصة حب، كان مقدراً لاجتماعنا تحت سقف واحد أن يدوم ثماني سنوات، ثم فرقت بيننا الحرب العالمية الثانية. وحينما عدت إلى فرنسا كان جاك بيكر مخرجًا سينمائيًا عظيمًا، وقد تابع طريقه، مثلما تابعت طريقي، وكان يملك موهبة مُقنعة، مثلما كان هو ذاته مقنعًا. وسيظل فيلمه «القبعة الذهبية» تحفة فنية من تحف الشاشة السينمائية.

وبمعزل عن الأفلام، كنا أنا وجاك بيكر نحب الأشياء ذاتها، سيارات السباق، شفرات الأمان الأمريكية، وعلى الأخص موسيقا الجاز. كان بيكر قد توظف في سن الثامنة عشرة، في شركة جنرال ترانس اتلانتيك، كي يتمكن من الذهاب إلى نيويورك لزيارة البعض من آلهته المعبودة في الجاز، وعلى رأسهم دوك ايلنغتون.

وبطريق المصادفة، تعرف جاك بيكر على عازف البيانو، دوسيت، الذي سعى، بالتعاون مع وينر إلى وضع الأسس لجاز فرنسي. وكان دوسيت قد أسمع جاك شريطًا مسجلاً لجاز أمريكي ضم موسيقى لعدد من موسيقيي شيكاغو، تجمعوا تحت اسم «موند - سيتي - بلوبيرد. وقد استولى الحماس على جاك إلى حد أنه استعار الشريط، وهرع إلى كاترين ليسمعها إياه. في ذلك المساء، وفيما كنت عائداً إلى البيت وجدت زوجتي وجاك جالسين على الأرض إلى جانب مسجل خفيف، غارقين في سيل من الأصوات الأكثر حدة، وغير المتوقعة بالمرة. كان رد فعلي الأول، السخط على ذلك الشريط الذي سيؤخر غدائي، ثم مالبثت أن وقعت تحت تأثير غرابة تلك الموسيقا، التي تذكرنا بحيوانات الغابة العذراء.

كانت صرخاتها تذكّر بنباتات وحشية عملاقة، وزهور ذات ألوان صارخة. ثم ماتلبث الغرابة أن تخلي المكان للحياة العصرية. وقد غدا هذا الشريط، بالنسبة إلي تجسيداً لشيكاغو، المدينة الكبرى التي صدر عنها، أنا لاأقصد شيكاغو الحقيقية، بالطبع، وإنما شيكاغو القصص البوليسية، والغواني ذات التنانير الداخلية القصيرة، والأضواء الساطعة التي تغمر الواجهات الخشبية للنوادي الليلية السرية، وبكلمتين اثنتين: شيكاغو التي كان يمكن لشاب فرنسي من شباب ما بعد الحرب العظمى أن يتخيلها.

كنا نخرج أنا وكاترين برفقة جاك بيكر في كل المساءات تقريباً، وقد قدمنا في إحدى المرات، إلى راقص زنجي من نيويورك، اسمه جوني هيجن، جاء إلى باريس في جولة، ثم قرر أن لايعود إلى بلده. فقد كانت باريس في تلك الفترة جنة الأشخاص الملونين.

بعد إخفاق فيلم «نانا» وبمثابة وداع نهائي للسينما، سمحت لنفسي باستخدام العديد من الشرائط الخام المتبقية من ذلك الفيلم لتصوير فيلم قصير بعنوان «من دون التزام». تجري قصة الفيلم في المستقبل، وهي لم تكن سوى ذريعة لرقصة مشتركة بين كاترين وجون هيجن. وفكرة الفيلم ذات بساطة شديدة: عالم أسود قادم من كوكب آخر لزيارة الأرض، في إثر حرب كواكبية، يندثر فيها كوكبنا، ينزل العالم بالقرب من عمود موري، وهو الأثر الوحيد القائم في تلك البيداء. وتكتشف وجوده امرأة متوحشة، ولعدم معرفتها بلغته، فإنها تعبر عن نفسها بالرقص، وفي النهاية، ينطلق العالم نحو كوكبه مصطحباً المرأة المتوحشة.

هذا الفيلم الذي سمي «شارلستون» لم يكن مكتملاً. وقد أسفت لذلك كثيراً فبضعة الأمتار التي بقيت منه بدت مدهشة، وكانت كاترين فيها متألقة، وللغرابة، فإن هذا الفيلم، أو هذه القطعة من الفيلم التي كانت من أفلام سينما الطليعة، على نحو متعمد، والتي وُلدت من حماسي للجاز استقبل من الصحافة استقبالاً طيباً، ومع ذلك فإن تلك الشهادات المؤيدة لم تفتح لي أبواب صالات العرض.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كانت باريس قد استقبلت استعراض الجاز الزنجي الذي جاءت به إلينا جوزيفين باكر. وقد انتشر أعضاء الفريق، بعد عرضهم أمام السفراء، أو في مسارح الشمبزيليزيه، في بعض الحانات الليلية في باريس، وأمتعوا رواد هذه الحانات، والذين كنا في عدادهم بقطعهم الموسيقية الأكثر نموذجية. ولا أعتقد بأنهم كانوا يعملون من أجل المال، فقد كان الجاز ديانة تبشيرية، وأنا أشعر بالسعادة لأنني عشت في تلك الحقبة التي كان عباقرة الجاز يكشفون عن أنفسهم. بعد خروجنا من علب الليل كنا نعود أنا وكاترين إلى البيت، وبرفقتنا دائماً جاك بيكر، ونحن ثملون بأداء ريل نيكول وديك النغتون. أما بطلنا فكان لويس أرمسترونغ ساتشمو، وكان آنذاك، في ريعان الشباب، ترافقه أوركسترا مؤلفة من نصف دزينة من الموسيقيين، وقد قام بجولة في أنحاء فرنسا، ولكنه لم يحقق في باريس النجاح الذي كنا نؤمله. وكان مردّ ذلك بالتأكيد، إلى اختياره لمسرح الشامب زيليزيه، بينما كان عشاقه يرغبون في مكان أقل رسمية.

كنت متشوقًا لمعرفة نوع الاستقبال الذي لقيه ساتشمو من قبل سكان المقاطعات. ولدى وصولي إلى مارسيليا، كان أول شيء رأيته هو اللوحات التي تعلن عن عروض لويس ارمسترونغ ساتشمو في القصر البلوري. وهذا المسرح هو عبارة عن صالة هائلة الأبعاد. بالإضافة إلى ذلك، لم أكن أتخيل أن جمهور مارسيليا قادر على هضم مثل هذا النوع من الموسيقا، ولكنني كنت على خطأ، فما رأيته كان نصراً حقيقيًا. ففي اليوم الأول كانت الصالة مجللة بالزينات، وفي اليوم التالي لم تعد تتسع لروادها. كان الحضور المهتاج يهتف لفنان يقدم نوعًا جديداً كل الجدة من الفن. ويعزف لهم موسيقا لم تألفها آذانهم قط. وقد عرفت أخيراً سبب هذا النجاح، فقد انبثق الجاز من أورليان الجديدة، وهي ميناء مثل مرسيليا، عامرة بعناصر مألوفة في كل الموانئ. فهذا الاشتراك في الأذواق يتجاوز البحر المتوسط، ويتجاوز خليج المكسيك، وأنا على يقين بأن عاملاً في شحن السفن وتفريغها من ميناء فلادفوستك يمتلك العديد من النقاط المشتركة مع زميله العامل في نابولي أو في ميناء الاسكندرية.

١٧

برلين - تأثيرات أخرى

أنا واحد من رجال ١٩١٤، مقاتل قديم، مثل العديد من معاصريّ. متأثر بالروح الألمانية، أدين للألمان بالكثير، أدين لهم بكارل كوسن الذي لولاه لما ظهر إلى الوجود فيلم «الوهم الكبير».

وألمانيا بالنسبة إلي، كرنفال من المدن الرينانية، برجوازيون صارمون يتقلبّون في حمأة الفحش والفسوق الأشد همجية، فذلك بالنسبة إليهم هو الكرنفال، إحدى الكليشيهات. وألمانيا أيضًا هي ثلاثية غرينوولد في كولمار، في مقابل فانتازيات نيتشه الشيطانية، وذلك هو نقيض الكليشيه. لقد كانت ألمانيا، بالنسبة إلي، وماتزال، لغزًا آسرًا، تركتني واجهتها الظاهرية أحدس خلفها حياة زاخرة وسرية.

أفادتني إقامتي القصيرة في برلين في التعرف على الفريد فليشتهايم، تاجر اللوحات الشهير والفنان والكاتب الذي كانت شخصيته تحيرني. قرعت باب معرضه وقدمت نفسي إلى شاب ذي هيئة متخنثة بنحو غريب، مرتديًا لباس سائق. وخيّل إلي أنه ساع مكلف بفتح الباب. وقد جعلني أكرر اسمي أمامه مرات عدة. ولكنه كان يرمقني بنظرة متشككة، وطلب مني الانتظار، ثم اختفى في أعماق المعرض. وعرفت فيما بعد بأنه أعلن عن قدومي بالعبارات التالية: «هناك شخص بالباب يزعم أنه رينوار، وفي المرة القادمة سيكون ولاشك رمبرانت». بعد انتهاء محنتي مع الحارس الملتبس وجدت نفسي أمام رب الدار، وبدا لي بجسده الطويل الناحل، وبأنفه كأنف النسر نوعًا من بيير شامبانييه يهودي. كان يخوض في حديث مع زائر أدهشني مظهره المفرط في الأدب والاحتشام. كان ذلك الزائر هو الرسام بول كلي. وكان هذا اللقاء مع كلي، وحده، يبرر رحلتي إلى برلين.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

تركت بيير برونبرجر لدعوات الغداء مع موزعي الأفلام، وانطلقت مع صديقيّ الجديدين، كان فليشتهايم يعمل في مجلة كمير سنشنيث، المجلة الهجائية الذائعة الصيت، التي تنتمي إلى الأسلوب الساخر الذي كان قد اكتسح العالم. ولن أستطيع أن أوضح طبيعة هذه المجلة إلا بأن أصف إحدى صفحاتها: على يسار الصفحة صورة فوتوغرافية تظهر استعراضًا لجنود الحرس البروسي. الجنود، ببزاتهم الملطخة بالدم، يقدمون السلاح للكابتن، متصلبين مثل دمى ميكانيكية. على يمين الصفحة صورة فوتوغرافية تظهر استعراضًا لوصفاء فندق أدون. هم أيضًا بثيابهم الملطخة بالدم، يبرزون مظهرًا ليس أقل عسكرية من الجنود الحقيقيين.

كان فيلشتهايم مطلعًا على الجوانب الغريبة والشاذة للمدينة الكبيرة. ويمكن القول بأن التسليتين الدارجتين أكثر من غيرهما في برلين مابين الحربين هما الملاكمة واللواط. كانت سادوم وعامورة قد بعثتا من رمادهما، ولاأستطيع أن أمنع نفسي من وصف إحدى الأمسيات في الكساندر بلاتز غروس بالهوس. كانت أمسية فريدة، ليس بسبب الأحداث التي دارت فيها، بل بسبب خلوها من الأحداث. صالة واسعة الأبعاد، مزدحمة بجمهور ملتحم الأجساد من الراقصين الذكور والإناث، ولدى النظر إليهم عن كثب يلاحظ الناظر أن الإناث لسن سوى ذكور متنكرين بأزياء نسائية. وماكان يثير البلبلة هو مظهرهم النسائي المكتمل، كنت أعرف علبًا ليلية للواطيين في باريس، كان روادها يظهرون بثياب نسائية مثيرة، وبمكياجات مغالية. أما هنا في برلين فلاشيء من هذا. فالسيد كان بالتأكيد موظفًا صغيراً أو رئيس عمال في أحد المعامل، و«السيدة» ربما كانت بائعة في أحد المخازن، تمثل نموذجًا لبرجوازية صغيرة حقيقية، مظهرها محتشم، بثوب طويل إلى حد كاف، لتتحاشى إبراز ساقيها بشكل غير لائق. وليس ثمة ماكياج على الوجه.

جلسنا على طاولة، وانضم إلينا بعد قليل زوج من هؤلاء الراقصين تحدثنا عن المطر، وعن الجو الرائق، وعن الاستعراض الفاحش في الأدميرال بالاس،

وأبدت «السيدة» تعجبها: «تصوروا، فتيات مكشوفات الصدر حتى السرة». ولمسنا لدى هذين الزوجين الفريدين حرصًا شديدًا على النظام واللياقة. وقد زادتني تلك الأمسية قناعة بما كنت أعرفه سابقًا عن الألمان: لقد أفقدت الهزيمة هذا الشعب توازنه، وهو مايشكل خطرًا حقيقيًا. كان كبرياء الشعب الألماني قد جرح في الصميم، والأمر المؤكد أن البرلينيين كانوا يخفون مرارتهم تحت قناع من اللامبالاة الكاملة، وكانت الروح البرلينية تخفي بحرص قنوطها الشديد خلف نزعة تهكمية ساخرة. كانت برلين تربة خصبة ينمو فيها الأفضل والأسوأ. أما الأفضل فكان رسمًا مثل رسم بول كلي، أو مسرحًا مثل مسرح بريخت، وأفلامًا مثل «كاليغاري» و«شارع بلا فرح» و«نوسفيراتو»، وأما الأسوأ فكان الفجور المؤنث والمذكر الذي انغمس فيه الجميع حتى وصل إلى ممثلي البرجوازية البروسية المتزمتة.

لقد أفسدت الهزيمة ألمانيا، ولكن ليس أكثر مما أفسد النصر المزعوم فرنسا. لقد أدركت الآن بأن الأمم، سواء أكانت منتصرة أم مهزومة لاتتخلص من الانحطاط الذي تولّده الحروب. فالحروب تدمر في بضعة أشهر مابنته ثقافة عريقة خلال قرون. «أنت لن تقتل أحدًا قط» تلك وصية تمثل أحد المبادئ التي يحترمها الجميع، وما أن تندلع الحرب حتى يصبح المبدأ السائد فوراً أن تقتل قريبك لأنه ينتمي إلى جماعة إنسانية مغايرة لجماعتك. وهذا التحول في القيم الأخلاقية أصاب الشبيبة. والأمر الخطير هو أن العمر الذي يظهر فيه السلوك السيء ينخفض يومًا بعد يوم، حتى إنه وبعد بضعة حروب، سيشمل الأطفال. أنا لست ضد الفسق الصبياني، ولكنني أفكر في السأم المرعب الذي يترصد عشاق المتع قبل الأوان، عندما يرتقون إلى سن النضج، ولن يكون لديهم مايكتشفونه، ويالها من تعاسة.

انتخب الألمان هتلر، وقررت البقاء في برلين، متصوراً بأنني سأكون شاهداً على أحداث تاريخية. وكنت بالفعل شاهداً على حدث تاريخي شنيع، فقد شاهدت بعض الشبان الرياضيين، بقمصانهم الزرقاء يجبرون عجوزًا يهودية على

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الجثو على ركبتيها، ولحس بلاط الرصيف بلسانها، معلنين بأن هذا العمل هو الوحيد الذي ينبغي أن يُترك لليهود. رجوت برونبرجر (وهو يهودي) أن يرحل قبلي إلى باريس قبل أن تطرأ عمليات تفتيش محتملة في مثل هذه الظروف تجعل عودته مستحيلة. ولكن برونبرجر رفض بشدة الفرار من برلين، وتبدى هياجه العصبي عبر عدد من التحديات الأشد حمقًا. كنت أراه منغرسًا بشخصه الصغير المميز بوضوح أمام حشد كبير من النازيين بأزيائهم المعروفة، يحييهم بإحدى يديه التحية الهتلرية، ويغطي أنفه بيده الأخرى. ذلك التهريج البطولي بدا لي عبثياً، فدفعت ببرونبرجر بالقوة تقريباً إلى إحدى المقصورات في قطار ميتروبا، وهاتفني في اليوم التالي يخبرني عن وصوله إلى شاطئ السلامة. وبعد مرور أيام، قررت أنا أيضًا العودة إلى باريس.

طبعت المصادفة نهاية إقامتي في برلين بطابع تراجيكوميدي. كنت أستقل سيارة تاكسي يقودها سائق برليني عجوز، والسائقون البرلينيون من نمط خاص، فهم يخلقون لديك انطباعًا بأنهم سيحاكمونك قبل أن يوافقوا على نقلك بسيارتهم. وتعبر لغتهم الجذابة عن عزمهم بألا يدهشهم أحد أيًا كان. لم يتوقف سائقي عن التذمر طوال الطريق، ولكي يبلغ المكان الذي حددته. فإن الطريق المباشر والأقرب بالنسبة له، كان يمر من ساحة المستشارية، وهذا يعني، أمام مقر مستشار ألمانيا الجديد، أدولف هتلر. وجدنا الساحة محاطة بالحرس، وقد شكلوا شريطًا حاجزًا للموجات المندفعة من جماهير هستيرية محتشدة في الشوارع المجاورة. أراد أحد الحراس أن يوقف سيارتي عند مدخل الساحة، ولكن سائقي الذي غضب، حين رأى نفسه يتلقى الأوامر، ضغط بقوة على مسرّع السيارة، ودلف إلى الساحة الخاوية باعتزاز، دون أن يهتم بتعليمات الحرس.

وفي اللحظة التي وصلت فيها سيارتي أمام حاجز مدخل القصر، كانت سيارة مرسيدس ضخمة مكشوفة تخرج من المدخل، ولفت نظري شخصية باللباس العسكري تقف إلى جانب السائق لم أستطع التعرف عليها، إنها أدولف

هتلر، ومن دون أن يبدي سائقي أية دهشة، فقد أبقى سيارته على مستوى واحد مع سيارة الفوهرر، وتابعنا تقدمنا ونحن نسير متوازيين على بعد أمتار بين سيارتينا، وكل ذلك وسط هتافات راعدة صادرة عن الجماهير التي كان هتلر يحييها بالتحية النازية. كانت بعض النسوة جاثيات على طريق السيارة، وكان رجال يبكون من التأثر والانفعال. وبدت تلك التظاهرات وكأنها موجهة لي، لم أكن مطمئناً في الواقع، فالجنرالات الذين كانوا يشغلون المقعد الخلفي في المرسيدس كانوا يرمقونني بنظرات متشككة، وخمنت بأنهم يتبادلون الافتراضات حول هويتي، وقد توصلوا بالتأكيد إلى أنني كنت صحفياً مكلفًا بمهمة من دوائر أخرى. أما هتلر فكان أكثر انشغالاً بتمارينه على تحية الجماهير من أن يلتفت إلى هذا التفصيل التافه. كان سائقي رابط الجأش تمامًا. ولم يكن يعير أي التفاته إلى الرجل العظيم، وفي النهاية، وأمام أحد المفارق اتخذت سيارة هتلر طريقها يساراً واتجهت سيارتنا إلى اليمين.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

١٨

هل السينما فن؟

«هل السينما فن؟» وجوابي هو «مالذي يمكن لك أن تصنع منها». اعمل أفلامًا، أو اعمل حدائق، فكلاهما فن بنفس المقدار الذي تكون عليه قصيدة لفيرلين أو لوحة لديلاكروا. فإذا كانت أفلامك أو أعمالك الحدائقية جيدة، فأنت تمارس فن صنع الحدائق أو فن السينما. وتكون بذلك فنانًا. إن صانع الحلوى الذي ينجح في صنع فطيرة بالكريما هو فنان والفلاح الذي لم يستخدم المكننة بعد، يصنع عملاً فنيًا حين يشق بمحراثه ثلمًا في الأرض. ليس الفن مهنة من المهن، إنه الطريقة التي تمارس بها مهنة، وهو الطريقة التي تمارس بها أي نشاط انساني، وهكذا فإنني اقترح عليكم هذا التعريف للفن: إنه «العمل» فالفن الشعري هو فن عمل القصائد، وفن الحب هو فن عمل الحب.

لم يكن والدي يحدثني قط عن الفن، فهو لم يكن يطيق هذه الكلمة. وإذا ما أراد أولاده الاشتغال بالرسم أو بالمسرح أو بالموسيقا، فقد كانوا أحراراً، ولكن لم يكن ينبغي بحال من الأحوال دفعهم إلى ذلك. ينبغي أن تكون الرغبة في رسم لوحة على درجة من القوة بحيث يكون من المستحيل كبحها. وكان يقول عن موزارت الذي كان يحبه حب العبادة: «لقد ألّف موزارت الموسيقا لأنه لم يكن يستطيع مقاومة الحاجة إلى تأليفها» وكان يضيف «كانت الحاجة تستولي عليه كما لو أنها رغبة بالتبول». وكان والدي يعتقد بأن اختيار وسيلة التعبير أمر ثانوي. فلو أن موزارت لم يؤلف الموسيقا لكان كتب أشعاراً، أو زرع حدائق.

كان تأثير والدي عليّ أكيداً، ولكنه تجلى، على الأخص، في كل التفاصيل الدقيقة لحياتي اليومية. وأنا أعتقد بأن تأثيرات كائن على آخر لايمكن في الواقع

تحديدها . فهي تتبدى في رائحة الجسد، وفي لون الشعر، وفي المشية، وبخاصة في ذلك الرادار اللامرئي، وغير القابل للتحليل الذي أؤمن به جيداً، والذي تستعصي آثاره على كل تفسير علمي .

وعلى الرغم من عدم رغبة والدي في التأثير على أبنائه، فقد أثّر فينا تأثيراً كليًا، من خلال لوحاته التي كانت تغطي جدران منزلنا . وتعودنا على أن نعتبر رسمه هو الرسم الوحيد الممكن . ولاأذكر أن رينوار أدلى بما كان من الممكن اعتباره نصيحة معلم إلى تلاميذه . إلا في مرة واحدة، خلال حديث له مع صديقه الرسام الشاب البرت اندريه . «ينبغي أن تملأ لوحتك» قال رينوار . «فاللوحات الجيدة، والروايات الجيدة، والاوبرات الجيدة تفجر حدودها التي يحددها لها الموضوع» وحين علّق البرت اندريه بأن ثمة لوحات جميلة جداً، بمساحات فارغة، ولاسيما لدى رسامي بداية النهضة الايطالية، ردّ رينوار بأن ماكان يعتبره البرث اندريه فراغًا، هو في الحقيقة يمور بالحياة بنفس القدر الذي تمور به الأجزاء الحافلة بالحركة ظاهريًا . إن فترة صمت في الموسيقا يمكن أن تكون مصّوتة بقدر ماتكون عليه لازمات عشر قطع موسيقية عسكرية .

هذه القاعدة حول المحتوى المنحصر داخل الحاوي كانت ربما إحدى النصائح النادرة حول النظام الفني، التي قدمها والدي بنحو غير مباشر، وكنت مندهشاً بأن دماغي الذي كان محشواً بالترهات عن «جنود الامبراطورية» وعن «الفرسان الملكيين» كان قد سجلها بين تلافيفه .

أمضيت حياتي محاولاً أن أحدد التأثير الذي مارسه أبي علي، قافزاً من المراحل التي سعيت فيها جاهداً لأتملص من ذلك التأثير إلى المراحل التي كنت أتخم ذهني بصيغ اعتقدت بأنها صادرة عنه . وفي بدايات عملي في السينما، كابدت عناء كبيراً كي أسلك طريقًا معاكسًا للموقف الأبوي . والعجيب في الأمر أن الأفلام التي ظننت بأنني تجنبت فيها جماليات رينوار، فإن تأثير هذه الجماليات كان هو الأكثر وضوحًا . وأنا أقول جماليات لأنني لاأجد كلمة أخرى، إذ أن والدي

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كان يمجها، والمقصود هو تلك الفلسفة التي كان يمارسها في الحياة مثلما يمارسها في الرسم. كان والدي يعتبر بأن العالم هو كل لايتجزأ، مكوّن من قطع يندمج بعضها في البعض الآخر، وتوازن العالم مرتبط بكل قطعة منها.

هذا الاعتقاد عن وحدة العالم كان مترجماً لدى رينوار عبر الاحترام والحب لكل ماهو حي، فحينما كان يتنزه في الحقول، كان يسلم نفسه، فيما هو يسير لرقصة عجيبة، من أجل غاية واحدة، هي أن لايسحق بقدمه نملة أو غرسة هندباء. كان يعتقد بأن سحق نملة واحدة يعادل تدمير التوازن في امبراطورية عظمى. إن إيماني اللاواعي بنفاذ بصيرة رينوار هو الذي دفعني دفعاً نحو الكائنات التي يسميها العالم «بسيطة» ولكنها تحتفظ بقسط من الحكمة الأبدية، كبيير شامبانييه، على سبيل المثال.

على الصعيد العملي، فإن ذلك الاعتقاد بالتوازن الشامل لدى رينوار كان يترجم من خلال حبه للتناسب. كان يستشهد بالبانثيون، ذلك المعبد الاغريقي الذي جعلت منه نسبه الكاملة أعظم آثار العالم. وعلى النقيض منه، كان يرى في قوس النصر المنصوب في الشامبزيليزيه واحداً من الآثار الفاشلة: مسخ مشوه ذو بطن هائل جاثم على قوائم هزيلة. في حين أن قوس النصر في كاروسيل نال رضاه كلياً، بقوائمه الضخمة الجيدة التي تعلوها جبهة صغيرة لاعقلانية.

١٩

من السينما الصامته إلى السينما الناطقة

بعد فيلم «ماركيتا» الذي لم يحرك الأمواج الراكدة، ولكنه عاد بالنقود، أيقنت بأنني دخلت المهنة دخولاً لارجعة عنة. وياله من ضلال. فالأفلام الثلاثة التي صورتها على التوالي كانت ممولة من أموال خاصة، ولم يكن للصناعة السينمائية أية علاقة بها. في حالتي تلك، كانت المهنة الأقدم في التاريخ هي التي جاءت مرات عديدة لنجدتي. وأعني بها مهنة الدعارة. فمن أجل إثارة إعجاب عشيقة كان ممولون يجهلون كل شيء عن السينما يندفعون في المغامرة. كان هذا الحل في البداية يصدمني ويكدرني، وشيئاً فشيئاً صرت أجده طبيعياً بل وجديراً بالاحترام. كان لذلك الأسلوب حسنة واحدة: ففي كل الأحوال، ليس ثمة سبب يجعل عشيقة أحد الأغنياء أقل براعة في التمثيل من الممثلين المحترفين في الانتاج السينمائي.

مامن موضوع من موضوعات تلك الأفلام كان من اختياري. ولكن ينبغي علي القول إنه بعد أسابيع من العمل على سيناريوهاتهم، كنت أعدّلها، وأشتغل فيها بحماس. ومرة أخرى وجدت نفسي إزاء حقيقة ساطعة مفادها، أن الموضوع في الفن أقل أهمية من التنفيذ. وقد أنعم عليّ فيلم «الكسول»، المصور عام ١٩٢٨ والمقتبس من ملهاة عسكرية بمكافأة ملكية، فقد عرفني على ميشيل سيمون.

جعلني فيلم «الكسول» أيضاً أفكر بالممثلة اللذيذة التي لعبت دوراً صغيراً في ذلك الفيلم. كانت تنعم بالحظوة لدى عشاق عديدين بالغي الثراء، وفي كل صباح، وفيما هي تعبر باب الاستوديو كان الحاجب يستوقفها، وقد أثار فضوله وفرة الحلي التي تتزين بها، والتي كانت تحبها. «من الذي أعطاك هذا؟» كان

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الحاجب يسألها مشيراً إلى حلية ماسية كبيرة. وكان لدى الممثلة جواب بسيط يحيّر الحاجب المتطفل الذي كان يتوقع أن يسمع اسماً طناناً. «إنه أرتور». تجيبه بابتسامة. وفي اليوم التالي يكون السؤال عن عقد من اللآلى: «من أعطاك هذا العقد؟»، «إنه أرتور». وفي كل يوم كان الحاجب يسأل عن حلية جديدة، وتكون ثمرة لسخاء أرتور. وحين بلغت الدهشة ذروتها لدى الحاجب، سألها يوماً، «ولكن، من هو هذا الأرتور؟» فأجابت الممثلة «إنه كسّي».

كان يتبين لي بجلاء، يوماً بعد يوم، أن أي مخرج سينمائي لايختار موضوعاته إلا إذا كانت شهرته مسلماً بها من قبل تجار السينما. ومع أنني، وعن طيب خاطر، كنت أصور أفلاماً بناء على التوصيات، فقد كنت مع ذلك شاعراً بالخيبة لعدم تمكني من تصوير ما في ذهني. بعد فيلم «ماركينا» رحت أسعى للعثور على منتج من أجل تصوير قصة عزيزة على ليسترينغر وعلي أنا. تلك القصة، المعنونة «بيلوت» كانت تنقلنا إلى الجنة عبر آلة النقود. كان الإله الأب يتجلى فيها معتمراً قبعة مستديرة منتفخة، حيث كان يبدو فخوراً للغاية. عبثاً عرضنا هذا المشروع على منتجي السينما الطليعية، فلم يقتنع به أحد منهم. ولست أذكر هذا الإخفاق الذي هو واحد من إخفاقات عديدة أخرى كي أمثل دور الشهيد. وعلى كل حال. فربما كان مشروع «بيلوت» خيبة لي، ولكنني أفكر بالمخرجين من الشباب المبتدئين الذين يوجد بينهم بالتأكيد من يعمر ذهنه بالأفكار، ولكنه لا يملك أية وسيلة لكسر أبواب القلعة. ما أعجب هذا النظام الذي يحصر حق التعبير عن الذات بمن يملك حساباً في البنك، أو قريباً ذا نفوذ. كانت إنتاجاتي الشخصية فشلاً ماليًا ذريعًا. غير أن مواردي أتاحت لي مع ذلك إنجاز فيلم «فتاة المياه»، وفيلم «نانا» وإذا لم تجلب لي هذه الأفلام الشرف ولا المال، فإنها كانت، على الأقل، قد لفتت إلي الأنتظار. ذلك أنني بفضلها كلفت بإخراج فيلم «ماركيتا».

كان عام ١٩٢٩، عام وصول الغول الذي كان لابد له من أن يحدث انقلاباً في مهنة السينما، وأعني به الصوت الناطق. وقد استقبلت الابتكار الجديد بحماس

وأدركت على الفور كل ما يمكن استخلاصه من استخدام الصوت. أليس موضوع أي خلق فني هو معرفة الإنسان. والصوت، أليس هو التعبير الأكثر مباشرة عن شخصية الكائن الإنساني؟ وبدأت الاتصال بالعديد من المنتجين، عارضًا عليهم مشروع فيلم مقتبس من رواية لفوشارديير بعنوان «الكلبة»، ولكن مساعيّ باءت كلها بالفشل. كان يؤخذ عليّ هذه المرة، بأن الفيلم الذي صورته قبل عامين، وهو فيلم «مسابقة في المدينة» كلف مالاً كثيراً. كنت قد استخدمت في هذا الفيلم ديكورات باذخة، وثيابًا براقة، واستفدت من مشاركة مدرسة الخيالة في سومير ومن مئات الخيول. وباختصار، من بذخ مسرف جرى تقييمه بأنه لايتماشى مع السينما الناطقة. وبغض النظر عن ذلك البذخ فإن التصوير الناطق تكشف عن بطء شديد. والحال، فإن الزمن، في السينما، مثلما في أي صناعة هو الذي يُبهظ الميزانية أكثر من أي شيء آخر.

لم أكن في أي يوم من الأيام أكتم قلة ثقتي برجال المسرح. والحال، فإن السينما في غضون تلك الفترة الانتقالية لم تكن تثق إلا برجال المسرح. كان اسلوبهم يتبدى لي أقل ملاءمة في السينما الناطقه منه في السينما الصامتة. والواقع أن الناس يتوهمون بأن العنصر المهم في فيلم ناطق هو الحوار. لست أنكر بالطبع أهمية الحوار، ولكنه ليس سوى جزء من «الصوت»، وفي رأيي، فإن تنهيدة، أو صرير باب، أو وقع خطوات على البلاط يمكن أن تفصح عن أشياء بقدر ما يفصح عنها الحوار.

في «الكلبة» كنت أرى إمكانية خلق مواقف مثيرة بخصوص كاترين هيسلينج وميشيل سيمون. كنت أرى، على الأخص، فرصة بناء مشهد درامي حول أغنية من أغاني الشارع التي كنت هائماً بها. وكنت غالبًا ما استخدم هذه الوسيلة من أجل خلق موقف داخل الفيلم. ففيلم «الوهم الكبير» يدين بأسلوبه جزئيًا إلى لحن «السفينة الضائعة» التي كان فريسني يعزفها على الفلوت، بثياب ضابط من الخيالة. وفي فيلم «توني» ساهمت الأغنيات البيامونية والكورسيكية، بقوة، في إعطاء

https://telegram.me/maktabatbaghdad

نكهة عذبة للفيلم. وفي فيلم «البهيمة الإنسانية» كانت أغنية «قلب نينون الصغير» ذات أهمية جوهرية.

كان الحدث السعيد الذي منحني الأمل بإنجاز فيلم «الكلبة» هو وصول بيير برونبرجر إلى منصب مساعد المدير في ستوديوهات بيلانكورت. وحينما بلغني الخبر، قفزت إلى الهاتف فشرح لي برونبرجر بأن لديه شريكاً. وأنه حتى مع موافقة هذا الشريك، لم يكن ليستطيع أن يندفع في إنتاج فيلم بهذه الأهمية من دون موافقة كافة الشركاء الماليين، وأكد لي رغبته بأن يهيىء لي فرصة تصوير «الكلبة». كان إخلاصه جلياً، ولكنه كان حريصًا على الاحتفاظ بموقعه. وكنت أفهمه. كان شريكه روجر ريشيبي، وهو ابن المستثمر الكبير ريشيبي الأب، يملك عدداً كبيراً من الصالات، ولا سيما في مقاطعة مرسيليا. وكان لديه أيضًا بكرة فيلم تصور سباقًا للثيران. فإذا مابدا له الفيلم الذي يُعرض في الصالة مملاً أدخل ضمنه بكرته، فيغدو الفيلم للحظات سباقًا للثيران، في مفاجأة كبيرة للمتفرجين الذين لم يعودوا يفقهون شيئاً عن القصة. كانت الشراكة بين روجر ريشيبي وبرونبرجر قد جعلت من ستوديوهات بيلا نكورت مشروعاً مهمًا. وكان الشريك المالي الرئيسي الذي اجتذبه برونبرجر هو السيد مونتو الذي كان يملك ماركة أكثر الأحذية شهرة في فرنسا.

أعتذر لكم لأنني أسهبت في الحديث حول ظروف ولادة فيلم «الكلبة» غير أن هذا الفيلم كان لابد له أن يسجل بالنسبة إليّ انعطافًا. وأنا أعتقد بأنه قربّني من أسلوب في العمل، سميته «الواقعة الشعرية». والواقع أنه على الرغم من أن الاستثمار التجاري للفيلم كان مفجعًا، فإن الجمهور والنقاد انتهوا إلى الإحساس بأنني ضحيت بقناعاتي على مذبح الحقيقة الخارجية بقدر ما بدت تلك الحقيقة الخارجية دعمًا قويًا للحقيقة الداخلية.

غير أنني قبل الحديث عن تصوير فيلم «الكلبة» أود أن أطلعكم على العصي

التي وجدتها في دواليبي. بدأ ذلك بنوع من الامتحان لي في مقطع محدد لإثبات أن بإمكاني أن أكون مخرجًا سينمائيًا مقتصداً في أمور المال. وقد اتخذ الامتحان شكل إخراج فيلم طويل مقتبس من ملهاة لفايدو بعنوان «إعطاء مسهل للطفل».

خلال تصوير هذا الفيلم ساهم وجود مساعد للصوت هو جوزيف دي بريتانييه والذي سيشارك في كافة أفلامي الفرنسية تقريبًا في المستقبل، مساهمة فعالة في تكويني السينمائي. فقد نقل إلي إيمانه بالصوت الأصيل (الصادر عن مصدره بالذات). واستخدمت فعلاً، بالتعاون معه الحد الأدنى للصوت المبَّدل (الصادر عن غير مصدره). ومنذئذ، لم أغير رأيي قط. فأنا أعتبر الدوبلاج. أعني محاولة تقريب صوتين من بعضهما فيما بعد التصوير. فضيحة شائنة. ولو أننا عشنا في القرن الثاني عشر لشهدنا أنصار الدوبلاج يُحرقون أحياء في الساحات العامة بسبب هرطقتهم. فالدوبلاج هو المعادل للإيمان بثنائية الروح.

في فيلم «الكلبة» لم يكن لدي متر واحد من سلك التسجيل المزدوج Fil doublé. وحين كنا نصور في الشارع كنا نحرص على تخفيف الضجة المصاحبة بمساعدة أغطية وحشايا. وقمنا بوضع ميكروفون داخل كشاف الإضاءة. كان هوتيكس مدير شركة وسترن الكتريك يتابع تصويري باهتمام بالغ، وانتهى إلى أن وضع يديه في العجين. معتقداً بأن تجربتي هذه يمكن لها أن تساهم في توسيع إمكانيات السينما الناطقة. في تلك الفترة لم يكن لدينا فكرة عن تسجيل الصوت الخارجي، وعلى الأخص في داخل مدينة، حيث يعلو الصخب والضجيج، ويوشك أن يعيق الحوار. والحال، أنني لم أكن راغباً في تصوير مشاهد الشارع داخل الاستوديو. كنت أريد الأستناد إلى الحقيقة الواقعية المتمثلة في العمارات الحقيقية والشوارع المبلطة الحقيقية، وحركة السير الحقيقية، وأذكر الآن أننا صورنا ساقية يسيل ماؤها أمام أحد المنازل الذي كنت استخدمه كخلفية لمشهد مهم. كان صوت الخرير في المكروفون أشبه بصوت سيل هادر. وينبغي أن لاننسى بأننا في

https://telegram.me/maktabatbaghdad

تلك الفترة، لم نكن نستفيد من المكروفونات الاتجاهية Microphones Dirction-nels. وقد صورت المشهد بلقطة قريبة للساقيةالتي كان خريرها مبرراً ومفهومًا، على هذا النحو، كان جوزيف بريتانييه منبهراً بمشاركته في تلك التجربة، وحتى كعامل بسيط يحمل ذراع المكروفون، وكان حماسه يملأ نفسي بالفرح. وكان ذلك بداية صداقة ماتزال مستمرة إلى الآن.

تجاوزت بنجاح امتحان فيلم «إعطاء مسهل للطفل». فبمعاونة مساعديّ بيير بريفيرت وكلود هايمان كتبت السيناريو خلال أسبوع، وصورت الفيلم خلال أسبوع أيضًا. وصدر الفيلم بعد ثلاثة أسابيع من بداية التصوير، عن شركة غومونت بالاس، وربح الكثير من النقود. لم أخرج من الاختبار منتصراً وحسب، ولكنني بدوت متوجًا بهالة الفنان المجدّد. وكما يشير عنوان الفيلم، فإن الحدث في فيلم «إعطاء مسهل للطفل» يدور في وسط للمراحيض. كانت طرادة الماء تنسكب عدة مرات خلال الفيلم مكتسبة أهمية موسيقا مرافقة. ولشدة انشغالي بالواقعية استخدمت طرادة ماء حقيقية في مرحاض حقيقي داخل الاستوديو، وكانت النتيجة هدير شلال أذهل ممثلي شركة الانتاج، ورفعني عندهم إلى مرتبة رجل عظيم. ذلكم برهان إضافي على أنه ليس من الضروري السعي لتوجيه المصير، فالعناية الإلهية تعرف أفضل مما نعرف نحن. وقد حدثتكم عن الغبطة التي غمرتني وأنا أصور مع ميشيل سيمون، وأضيف إليها غبطتي باكتشاف فرنا نديل. لم يكن العاملون في الاستوديو يعتقدون بإمكانية استخدام هذا الوجه العجيب. كانوا يقارنونه بوجه حصان وكان لابد من إصرار برونبرجر لفرض بقاء فرناندیل في العمل.

بعد أن شعر الممتحنون بالرضى عن عملي وافقوا على إنتاج فيلم «الكلبة» كان ذلك في عام ١٩٣١، وعلمت فيما بعد بأن تدخل السيد مونتو، بتحريض من برونبرجر كان حاسمًا. لم أكن مع ذلك قد انتهيت من كافة مشكلاتي. فدور المرأة

كان ملائماً كل الملاءمة لكاترين. ولكن الممثلة جاني ماريز كانت قد وقّعت عقداً مع استوديو بيلا نكورت، وكان من الطبيعي أن يسند إليها الدور. كما أن كاترين، كانت تحديداً، من نوع الممثلات اللواتي لم يكن بمقدورهن اكتساب إعجاب ريشيبي. تخليت إذن عن كاترين، ووافقت على جاني ماريز. وقد حددت هذه الخيانة من جانبي نهاية حياتنا الزوجية. لم يكن بوسع كاترين أن تهضم خيبة الأمل هذه، وعرضت عليها بأن أضحي، وأتخلى عن إخراج فيلم «الكلبة» فرفضت كاترين على أمل أن أصرّ على إسناد الدور لها. ولكنني لم أصر على ذلك. تلكم كانت نهاية مغامرة كان ينبغي لها ربما أن تؤول إلى نهاية سعيدة، ولكن السينما أثبتت لنا أنها إلهة قاسية.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٢٠

الكلبة

كان الممثلون الرئيسيون في فيلم «الكلبة»: ميشيل سيمون، جاني ماريز وجورج فلامان. وبدا الثلاثة جميعهم رائعين، ودفعوا بالواقعية شوطاً بعيداً إلى حد أنهم عاشوا في حياتهم الخاصة مغامرة أشبه بحياة أبطال الفيلم. اقتبست تلك القصة المحزنة من رواية لمؤلف يُعد من فئة الكتاب الهزليين. وقد توقع العديد من الأشخاص حولي، وعلى رأسهم روجر ريشيبي أن يروا في الفيلم دعابة وهزلاً. ولكن، يالها من خيبة أمل. تدور القصة باختصار حول سقوط موظف تجاري، يختلس من صندوق معلمه كي يلبي متطلبات مومس صغيرة. ويكتشف تجار اللوحات لدى هذا الموظف، وكان رساماً هاوياً، شيئاً من الموهبة. ولكنه كان يعطي كل النقود التي يحصل عليها للفتاة التي كان قوادها لا يرتوي ظمؤه إلى المال. يكتشف الموظف أخيراً هذا القواد، فيطعن عشيقته بقطاعة ورق. فيوقف القواد على أنه القاتل، ويتهم بقتل المومس ثم يشنق، فيما القاتل الحقيقي يغدو متشرداً.

كان الممثلون الرئيسيون مفتونين بالأدوار المسندة إليهم، إلى حد أنهم انتهوا إلى الشعور بمشاعر شخصيات القصة. كان ميشيل سيمون الذي يؤدي دور الموظف التجاري عاشقاً بالفعل لجاني ماريز، التي كانت هي بدورها قد سقطت في أحضان فلامان الذي كان يمثل دور القواد. ومن أجل هذا الدور الأخير كنت قد اخترت ممثلاً هاوياً مدهشاً، كان لشدة تردده إلى «الوسط» قد تعلم لغته وسلوكه. ولكني لاأذهب إلى القول بأن فلامان كان يقوّد على جاني ماريز، بعيداً عن العمل، ولكنه جعلها تتخلى عن عشيق ثري كان راعياً لها، وكان تأثير ذلك العشيق في الأوساط

السينمائية والمسرحية قد ساعدها إلى حد كبير في مهنتها السينمائية. كان فلامان قد أخضع جاني ماريز لسلطانه عبر وسائل استقاها من أفضل تقاليد الرومانتيكية. كان يعرّيها، ويجعلها تستلقي عارية فوق ديوان فيما يجثو هو أسفل الديوان، ويمضي ساعات على هذا النحو« دون أن يمسها». « أنت تفهم، ياصديقي. أنا لا أفعل شيئاً. سوى النظر إليها. أنظر إليها بخشوع، ولكنني لا ألمسها. وبعد ساعة يمكنني أن أجعل منها ما أشاء، دون أن ألمسها. وذلك هو المهم».

كانت جاني ماريز ابنة لبرجوازي ذي شأن، تربت في أحد الأديرة، وقبل أن نصور الفيلم. كنت قد دربتها على إتقان دورها، ولم يكن لديها ماتؤاخذ عليه سوى لهجتها المميزة جداً. كنت أحاول أن أجعلها تتلو نصها دون أن تصل بين الكلمات وكانت النتيجة ممتازة.

أما بالنسبة إلى جريمة القتل الواردة في الفيلم، فقد استبدلتها الأقدار بحادث مهلك في الحياة. ففلامان المسحور بإمكانية أن يصبح «نجماً» كان قد اشترى سيارة أمريكية ضخمة، وهو لا يكاد يلمّ بقيادتها، وحين انتهى تصوير الفيلم، اصطحب جاني ماريز بسيارته، فتعرض لحادث، انتهى بموت الفتاة. وقد شعر ميشيل سيمون بصدمة موجعة إلى حد أنه أغمي عليه أثناء دفنها. وكان من الضروري إسناده وهو يخطو بضع خطوات حول القبر. خلال عملي في السينما صادفت عدداً من الممثلين كانوا يعيشون أدوارهم، ولكنّ أياً منهم لم يدفع البيراندياللية[1] إلى هذا الحد. لم يعد ميشيل سيمون هو نفسه، بل السيد ليغراند، الموظف التجاري. فليغراند وحده كان يمكنه أن ينجح في القيام بدور مماثل.

في بداية مهنته السينمائية كان ميشيل سيمون محاطاً بالأساطير. فقد حظي باهتمام خاص بسبب ألعابه الجنسية الأكثر خروجاً على التقاليد. لم يكن يدافع عن نفسه إزاء ما يثار حوله. وأنا أعتقد، أيضاً، بأن الإشاعات التي تدور حوله كانت تضحكه وتسليه. كان ميشيل سيمون، ببعد نظر نادر، يدين بلادة عصرنا وذوقه

(١) نسبة إلى المؤلف المسرحي بيراندياللو. (المترجم)

https://telegram.me/maktabatbaghdad

السيىء. كان يؤمن قبل كل شيء بالأغذية الطبيعية، وقد لفتّ نظره إلى أن الجبن المخمر، في أيامنا هذه لم يعد فيه أثر لسرفات الذباب والديدان، ففي فترة شبابي، حين كنا ننسى قطعة من الجبن البقري الدسم، نكون متأكدين بأننا سنجدها في اليوم التالي تعج بالديدان. لقد اختفت الديدان الآن من على قشرةالجبن بعد حفظها عبر مواد كيمياوية تضاف إلى الحليب. وكان ميشيل سيمون يتأسف على أيام سرفات الديدان، « لم يكن علينا سوى أن نكشط القشرة، ونرفع الدويبات». كانت حكاية السرفات تلك، بالنسبة إليه، رمزاً للحقبة الجديدة التي ضحت بالنوعية في سبيل الرفاهية. وحين كان أحد يلمّح إلى فجوره المزعوم، كان يجيب« لم يعد ثمة فوق سطح هذه الأرض إلا شيء واحد ينبض بالحياة، هو بظر المرأة». كان يعشق الحيوانات، ولا سيما القردة، وكان البعض يزعم بأنه يقيم علاقات جنسية مع إحدى إناث القردة. كان لدي شكوك حول صحة ما ينسب إلى ميشيل سيمون من نزوات وأهواء. وعلى كل حال، فإنني، فيما يخص أنثى القردة أشهد على طهارة تلك العلاقة بينه وبينها. إنها الحاجة إلى الحب. حب مؤثر نقي تماماً.

انتهى تصوير الفيلم، وجرت عملية المونتاج من دون أي حادث. وبدا بيير برونبرجر الذي كان يتابع التصوير عن كثب في غاية الافتتان. كان يتوقع كوميديا، وحينما اكتمل الفيلم صعقته المفاجأة، وتصور أن بإمكانه إصلاح الفيلم على طريقته، من خلال المونتاج، فطلب من المخرج فيجو بأن يقوم بهذه المهمة، وحين علم فيجو بأنني لم أكن موافقاً رفض القيام بذلك، فعهد ريشيبي حينئذ بالفيلم إلى السيدة الجسورة باتشيف. كنت أرفع صوتي محتجًا، ولكن عبثًا. « هذا من أجل مصلحتك» كان يقول لي الشهود على عملية السطو. «إنها بضعة أشهر، سيجري التدخل فيها بفيلمك. ما يلزمنا الآن كي نجعل منه تحفة فنية هو العودة قليلاً إلى الخلف، نظرة جديدة». هذه الدعابة عن النظرة الجديدة سمعتها مراراً، ولم تكن سوى تورية تهدف إلى جعل مؤلف فيلم يبتلع عملية التلاعب بفيلمه.

في اليوم الذي تلا القرار القاضي بسرقة فيلمي، توجهت إلى الاستديو

محاولاً تسوية الأمور، فوجدت مدخل المؤسسة محروساً من قبل حارسين، وقد شرحا لي أن مهمتهما تقضي بمنعي من الدخول. حاولت عبثًا الأحتجاج، واستدعاء برونبرجر، وريشيبي، وكافة أصحاب الشأن، ولكن دون جدوى. كانت صالة المونتاج الخاصة بي محظورة عليّ، وكان مصير فيلمي بين يدي شخص حاذق من دون شك، ولكنه يجهل كل شيء عن المسألة. وخلال ثلاثة أيام بلياليها كنت أذهب إلى بارات مونتمارتر، عازمًا، على نحو رومانطيقي، أن أجد السلوان عن طريق الغرق في الكحول. وقد خلصني من ذلك الوضع مخرج شاب هو إيف الليغري، قادني إلى برونبرجر الذي نصحني باللجوء إلى السيد مونتو، وحصل لي منه على موعد. استقبلني مونتو في منزله الريفي، بحضور الفاتنة اللذيذة بيرث دو لو نغبري الشهيرة في كل باريس بصدرها المثالي. ولدى وصفي للتعاسات التي سببها لي فيلم «الكلبة» غضبت بيرث، وطلبت من صديقها أن يبلغ ريشيبي على الفور أوامره بتركي أنجز فيلمي مثلما أشاء. وأستطرد هنا قليلاً لأقول، بأنني التقيت بمونتو ورفيقته فيما بعد، في ظروف مختلفة للغاية. كان ذلك في كان، خلال الحرب العالمية الثانية. ولكون مونتو يهودياً فقد كان معرّضًا لخطر شديد، ولم تشأ بيرث لونغبري أن تتخلى عنه، وظلت إلى جانبه بكل وفاء.

جرى عرض فيلم «الكلبة» في قصر روشيشوارت. وقد طلب جاك بيكر الذي كان يؤدي خدمته العسكرية، مأذونية كي يحضر العرض. وحالما عادت الأنوار إلى الصالة وجدتني أمام ضابط صف في سلاح الخيالة، أشعرني وجهه المتشنج بالخوف من أن يكون قد أصيب بنوبة عصبية، وعرفت أنه جاك بيكر، وعهدت به إلى فالنتين تيسيه التي كانت تشهق باكية دون أن تخفي ذلك، فقد كانت متأثرة بالفيلم أيضًا. قلت لها: «اهتمي بجاك. لقد أصيب بنوع من التشنج في الوجه» ولكن فالنتين تيسيه كانت تعانقني وتعاود عناقي. كذلك فإن أخي بيير الذي كان، في العادة، متزنًا في التعبير عن عواطفه، جعل يكرر لي بصوت مرتعش:

https://telegram.me/maktabatbaghdad

«ذلك جميل جداً ياجان، إنه جميل جداً». وحين عاد الهدوء أخيراً إلى جاك بيكر قال لي: «سأكون مطلق السراح من الخدمة العسكرية مدة شهرين. وابتداء من اليوم، سأقرع بابك كل يوم. سأنكد حياتك حتى تتخذني مساعداً لك».

كانت قيادة أركاني في تصوير فيلم «الكلبة» من النوعية الممتازة: كلود هايمان، بيير شواب، واللذيذ بيير بريفيت، الشخصية التي كانت تبدو خارجة من «حلم ليلة صيف» لشكسبير. كان أخوه جاك يأتي غالباً ليرانا وليساعدنا في الاحتفاظ بالمزاج الساخر اللازم لمشروعنا. تلكم كانت الأيام الجميلة لمجموعة «اوكتوبر». كانت السريالية متألقة بنضارتها الفتية. فكنا نحلم بتأسيس جمعية للمبادرة المجانية، هدفها، بالتجديد، مكافأة الأعمال اللامجدية. فمن يضع النار، على سبيل المثال، في منزل جاره الذي لم يسيء إليه أية إساءة يكون مكافأً. ومن يغطس، بالمقابل، في نهر السين كي ينقذ كلباً يكون معاقباً. ومن يوقف السيارات في الشارع كي يمرر عجوزاً يكون معاقبًا، غير أن الذي سيوقف السيارات ذاتها في الشارع ذاته كي لا يترك أحداً يمر يكون مكافأً. هذه الطريقة في المكافأة ستجلب سلاماً شاملاً. فالجرائم تقترف، بوجه عام، بهدف محدد، والحروب تشن بهدف الاستيلاء. احذفوا النفع من هذه الأعمال، نملك السلام على الأرض، ماعدا لبعض الضالين.

رغم النجاح الذي صادفه عرض فيلم «الكلبة» كان ريشيبي متشككًا. فقرر أن يختبر الوضع في إحدى مدن المقاطعات. وقد اختار مدينة نانسي حيث تلعب السياسة دوراً خفيًا. كانت بعض مجموعات اليمين المتطرف، ومنها جماعة «صليب النار» تعتقد بأنه فيلم ثوري. وقد سألت نفسي عن السبب. ربما وجدوا في الفيلم بعض الشتائم للمؤسسات القضائية. وهكذا فقد استقبل عرض الفيلم في نانسي بضجيج هائل، في كل مرة. بقرقعات المقاعد، وبالصفير الحاد، وبإلاعلان أن هذه الجلبة ستستمر ما لم يجر سحب فيلمي من الشاشة. تلكم كانت نهاية آمالي السينمائية. وكان عليّ، مرة أخرى، أن أفكر بمغادرة المهنة، فقد فقدت ثقتي

بنفسي. ومهما يكن الأمر، فربما كان هؤلاء المشاهدون وهؤلاء النقاد على حق. ربما كنت مخطئًا في إصراري. غير أنه، ولحسن الحظ، ومثلما قال الشاعر جورج فوريست، إن لله إصبعًا، ولا بد لهذه الإصبع من أن تربك أعدائي.

كنت قد عقدت صداقة مع أحد المستثمرين، يدعى ستريتزكي، التقيت به عند مارسيل بانيول. كان يهودياً روسيًا مولعًا بالسينما. كانت قوته العضلية قد أثارت لدى مارسيل بانيول الاهتمام به. كان قادراً على رفع مطرقة بيطري وإسقاطها فوق قطعة نقود موضوعة فوق جذمة، موقفًا المطرقة على بعد ميلمترات من قطعة النقود. كان، فيما سبق مجنداً برتبة عريف في سلاح البحرية التركية، وكان مارسيل بانيول يقول عنه: «إن رجلاً خدم في البحرية التركية يفهم بالضرورة، في الأفلام». كانت حياته سلسلة من الصعود والهبوط، ولم يكن يخشى أن يضيف إلى خيباته خيبة أخرى إضافية.

بدأ بافتتاح صالة صغيرة في إحدى الضواحي البعيدة. وكان يعرض فيها أفلاماً خارجة عن المألوف، من تلك التي يرتاب فيها القائمون على التوزيع التجاري المعتاد. وخلال فترة متاعبي مع فيلم «الكلبة» كان يدير نصف دزينة من الصالات، منها صالة فخمة جداً في بياريتز. طلب مني الإذن بعرض فيلمي، فقد كان يحب جداً كل ما أعمله واقترح على ريشيبي عرضه في صالته الفخمة في بياريتز، وباشر بإعداد دعاية غير مألوفة للإعلان عن عرض الفيلم، وذلك على شكل ملاحظات على صفحات الصحف. وعبر الإعلانات. ينصح فيها العائلات بعدم الذهاب لمشاهدة الفيلم. منبهًا إلى أن هذا العرض الفظيع ليس مناسبًا لأصحاب القلوب الحساسة. في اليوم الأول أغلقت الصالة أبوابها أمام الحشود. وظل الفيلم بعد ذلك يعرض طوال أسابيع عدة، وهو شيء لم نكن تألفه صالة بياريتز. وقد نبه هذا النجاح إدارة الكوليزي في باريس، فاقترحت على ريشيبي عرض الفيلم، فحقق نجاحاً عظيمًا، واستمر عرضه بنجاح ساحق فترة قياسية.

كنت أتصور أنه بعد النجاح الذي حققه فيلم «الكلبة» فإن طريقي ربما

https://telegram.me/maktabatbaghdad

سيكون مفروشًا بالزنابق والزهور. ولكن ذلك لم يكن صحيحًا بالمرة. فقد كان الصخب الشنيع الذي استقبل به الفيلم في نانسي قد صنفني في فئة المخرجين المثيرين للجدل، بالإضافة إلى ذلك، كنت آتي بأفكاري وقصصي معي، في حين أن المنتجين كانوا يحرصون على فرض أفكارهم وقصصهم، وأنا أكرر الآن، وسأكرر مرارًا بأن تجار السينما يعتقدون بأنهم يعرفون ذوق الجمهور حق المعرفة، والواقع أنهم كانوا لايفقهون شيئًا عن هذا الذوق. ولا أنا أيضًا كنت أعرف شيئًا عنه. ويكمن سوء الفهم في أن معظم الناس يعتقدون بأن ما يباع ليس سوى قصة، والحال فإن مايباع هو شخصية المؤلف والممثلين. يعتقد المؤلف بأن القصة تسمح له بالتعبير عن ذاته، ويعتقد التاجر، من جانبه، بأن القصة التي يختارها هي التي تجتذب حشود المتفرجين، وأنا أقصد في حديثي هنا مؤلفين مخلصين وتجارًا ليسوا أقل إخلاصًا. وهكذا فإن الوسيلة الوحيدة لصنع أفلام هي الرضوخ لوجهة نظر الممولين، فإذا كانت شخصية المخرج قوية بما فيه الكفاية فإنها ستهيمن على مجمل العمليات، وستجعل من المخرج ما ينبغي أن يكون عليه، أعني مؤلف الفيلم الحقيقي.

إن إيمان تجار السينما بعصمتهم تعيد إلى ذهني حكاية طريفة تعبر عن هذا الوضع أفضل تعبير. فقد كنت على موعد مع منتج من أصل ألماني لمناقشة مشروع فيلم. كان ذلك المنتج سمينًا للغاية، فيلاً حقيقيًا، بالإضافة إلى ذلك، كانت لهجته قاطعة كحد السكين. جلسنا في مكتبه. وكان مرتاحًا، وكنت أنا مرتاحًا استجمع أفكاري، وماكدت أفتح فمي لأبدأ بالكلام حتى قاطعني قائلاً « لديك سمعة بأنك تريد إخراج أفلام للمثقفين». «هذا الزبون - يعني المثقف - لايدفع النقود، وإذا ما أردنا أن نجمع المال فعلينا أن ننال إعجاب الفتيات الطائشات» وحين ركز في مقعده المئة كيلوغرام من الشحم واللحم قال بلهجته الفريدة: « والآن، هيا، أنا أصغي إليك» ثم أضاف بابتسامة مغوية« أنا... فتاة طائشة».

● أنا مدين لميشيل سيمون بفيلمي التالي. كنا نعتقد، كلانا، بأن مسرحية فوشوا «بودو، ينقذ من الفرق» تزودنا بإلهام رائع لتصوير فيلم. وقبل كل شيء،

فإن مابدا لي بديهيًا، هو امكانية إسناد دور بودو إلى ميشيل سيمون، فهذا الدور الذي يمثل متشرداً عصيًا على التكيف كان مصممًا لممثل يتمتع بموهبة خارقة. وبفضل سمعة ميشيل سيمون، فإن تمويل الفيلم يمكن أن يكون مضمونًا. وقد فاق نجاح الفيلم كل تمنياتنا، إذ كان رد فعل الجمهور مزيجًا من الضحك والغضب. فقد أعلن بودو عن الحركة الهيبية قبل ظهورها بوقت طويل. ماذا أقول، لقد كان بودو هيبيًا كاملاً، ففي أحد المشاهد كان يمسح حذاءه الموحل بغطاء السرير المصنوع من الساتان الأبيض، وكان المتفرجون، ولا سيما النساء يطلقون صرخات غضب، ولكنهم سرعان ما يتما لكون أنفسهم بفعل دعابة الموقف والممثلين.

تمشيًا مع عادتي، أدخلت تغييرات على القصة الأصلية، وقد حمل فوشوا ذلك على محمل السوء، وهددني بسحب اسمه من الإعلان عن الفيلم، وبعد مضي ثلاثين عامًا على ذلك، وفيما كان فوشوا حاضراً في عرض لفيلم «بودو» فوجيء، لحسن الحظ بالاستقبال الحماسي للفيلم من قبل الجمهور، فقد أصعدوه إلى خشبة المسرح، وحيوه بحرارة، وأنسته هنافات الترحيب عدم أمانتي في اقتباس قصته.

بعد فترة من البطالة اللا إرادية. والتي لم تكن الأولى ولا الأخيرة خضعت من جديد لإغواء إنتاج فيلم بالاعتماد على نفسي بالذات. حصلت على النقود من مصادر خاصة، لا علاقة لها بالصناعة السينمائية. أما موضوع الفيلم فكان مستوحى من رواية مدهشة من روايات صديقي سيمنون بعنوان: «ليلة الكاريفور». كان جاك بيكر مديراً للإنتاج، وابن أخي كلود رينوار مساعداً للمصور، وميمي شامبانييه سكرتيرة للإخراج، وجوزيف دي بريتانييه مهندساً للصوت. كنا جميعاً أصدقاء وكان أخي بيير يمثل الدور الرئيسي، ولم يكن حوله سوى ممثلين هواة، ماعدا بعض الممثلين من أصدقائي. كان الفريق يضم الموسيقي جان جيهري، والرسام دينيمون، والناقد السينمائي جان ميتري، والمؤلف الدرامي ميشيل دوران. كان طموحي أن أجعل السر الغامض في القصة، عبر الصورة، غاية في

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الغموض. ونويت أن أخضع الحبكة للظروف الجوية. كانت رواية سيمنون قد وصفت، بنحو رائع، اكفهرار الجو في ملتقى الطرق ذاك، والواقع على بعد خمسين كيلو متراً من باريس. ولم أتصور بأنه يوجد فوق سطح الأرض مكان أكثر قبضاً للنفس من ذلك الموقع. فبضعة المنازل تلك، الضائعة في محيط من الضباب والمطر والوحل، كانت موصوفة في الرواية وصفًا رائعًا، حتى لكأنها مرسومة بريشة فالمينيك.

كان حماسي للجو الذي نجح سيمنون في خلقه قد أنساني مرة أخرى، تأكيداتي حول خطر اقتباس فيلم من عمل أدبي. استأجرنا أحد المنازل الفارغة في مفرق الطرق ذاك، وجعلنا منه مسكنًا لنا. كان قسم من فريق العمل ينام فوق الأرض داخل الحجرة الرئيسية التي كنا نتناول طعامنا فيها. وحين يصبح الليل بهيمًا حافلاً بالأسرار، وفقًا لمرادنا كنا نوقظ النائمين ونذهب للتصوير. كنا على بعد خمسين كيلو متراً من باريس نعيش حياة أشبه بحياة مستثمرين في بلد ناء. وبخصوص السر الغامض فقد تجاوزت النتائج توقعاتنا، وزاد بضياع بكرتين اثنتين من شرائط التصوير. وعلى هذا النحو غدا الفيلم مستغلقًا على الفهم حتى من مؤلفه ذاته. نجح المصوّر. مارسيل لوسيان في التقاط صور لتأثيرات الضباب الاستيهامية. وكان الممثلون الهواة منهم، وغير الهواة متهيجين بسبب هذا المفرق المشؤوم. وانتهى بهم الأمر إلى أن تماهوا مع الديكور، فكانوا يمثلون أدوارهم «مكتنفين بالغموض» على نحو لن يستطيعوا أداءه في الاستوديو المريح. وظل فيلم «ليلة الكاريفور» تجربة جنونية تمامًا، لايمكنني التفكير بها من دون شعور بالحنين. ففي أيامنا هذه، حيث غدا كل شيء منظمًا للغاية لن يكون بالامكان القيام بذلك.

بفضل ميلي الشديد إلى العمل مع رفاق أثيرين، عرفت غالبًا نشوة الصداقة الحميمة خلال كل فيلم من أفلامي. ففي أثناء تصوير فيلم «مدام بوڤاري» عام ١٩٣٣ كانت الحياة المشتركة في المدينة النورماندية الصغيرة من مقاطعة ليون- لا- فوريه قد أنستنا مشاغلنا اليومية المعتادة. كانت «عائلتنا» تضم في عدادها أخي

بيير، وكانت فالنتين تيسيه مثل أخت لي. كنا نتحلق كل مساء حول غاستون غاللِيمار، أحد الشركاء الماليين في الفيلم، وكان في عداد العائلة جاك بيكر ولافيڤان، كانت تسليتنا الرئيسية مستوحاة من كتاب «أفراح الأسطول» للكاتب كورتيلين وتدعى لعبة «الليفوترو» كنا نلعبها أثناء وجبات الطعام. وحين نكون جالسين جميعًا حول الطاولة. وتتكون اللعبة من وضع فوطة على الطاولة وطويها لتصبح على شكل عضو الذكر الجنسي. والقاعدة تنص على البقاء صامتين بكل خشوع حول ذلك الرمز. وأول من يبدي إشارة خاطئة كان يعاقب بثلاث ضربات من «الليفوترو»على أصابعه، ترافقها الكلمات التالية «رأيناك تقوم بإشارة إلى جارتك. لقد شتمت السيد ليفوترو، وهي غلطة تستحق عليها العقاب، أو الصفح» وكان المذنب يحتج قائلاً «أنا احتج. إذ لم يكن. بإمكاني شتم السيد لوفوترو، لأنني كنت مشغولاً بتقطيع دجاجتي». وكان احتجاجه يعرض على التصويت. وفي حالة إقرار الإدانة يتضاعف عقابه أضعافًا. كانت تلك الألعاب البريئة تهيئنا لأعمال الغد بنحو أفضل من الألعاب الجافة أو المعقدة.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٢١

مارسيل بانيول

على سطح هذه الأرض نمط نادر من البشر يتمتع، في آن معًا، بموهبة التجارة، وموهبة فن المشاهد التمثيلية. وشارلي شابلن هو أحد نماذجه العبقرية، وبمستوى تمويلي أكثر تواضعاً يمكن ذكر السويدي انغمار برغمان. لقد نجح هذا الأخير في تصوير أفلام من اختياره، وفي الصمود، بفضل نظام يبدو لي محكمًا تمامًا. فهو يعمل بالتعاون مع المسرح الملكي في ستوكهولم، وفي الشتاء، حين يكون الجو غير ملائم للتصوير، يعمل في المسرح، وفي الصيف، حينما يغدو الجو رائعًا يصور أفلامًا. أما ممثلوه فيجري تسديد أجورهم من المسرح ومن الأفلام التي يؤدون فيها أدواراً، في آن معًا. وهذا الأسلوب في الانتاج أسلوب اقتصادي على نحو رائع، فحينما تكون أفلامه باللغة السويدية فإن انتشارها محدود بالطبع، ولكن هذا الظرف يحد أيضًا من أجور ممثليه، أما الممثلون الذين يتكلمون الانكليزية فبإمكانهم وحدهم أن يمنحوا أنفسهم، على غير العادة، ترف العمل مع الأمريكيين.

وفي فرنسا، نجح مؤلف موهوب للغاية، في خلق نظام فعال تمامًا لنشر أفلامه. هو مارسيل بانيول. لم يحدّ بانيول نفسه بالحدود الجغرافية وحسب، على طريقة برغمان، بل وبالحدود التاريخية، فـ «أفلام مارسيل بانيول» تعمل على منوال إحدى مشاغل القرون الوسطى. وخلال الفترة التي كنت أشتغل فيها بفيلمي «توني» كنت أراه غالبًا. وكان يستخدم معدائي الكهربائية الخاصة بستوديو الفيو كولومبييه. كان بانيول يستقبل في بيته الريفي فنييه وممثليه وعماله، مثلما كان يفعل معلم نجار من معلمي القرن الخامس عشر. كان لديه ستوديو للتصوير في

مارسيليا. وقد استأجرت حينما كنت أصور أحد أفلامي، منزلاً غير بعيد عن ذلك الأستوديو. وكنت أنضم إلى فريق عمله لنشترك في مباريات مثيرة بالكرات الخشبية. وكنا نتبادل خدمات عينية، فكنت أدير، عند الحاجة بعض مشاهد التصوير لفيلم من أفلامه، وكان هو يساعدني في بعض مسائل الحوار. وكان لبانيول هيئته الادارية المكلفة بتوزيع أفلامه، وصالة في مرسيليا. وقد طارت شهرته بعد فيلمي «ماريوس» و « فاني» مما أتاح له تلك الاستقلالية. أما نجاحه التجاري فكان يعتمد على مواهبه الخاصة في شؤون التجارة والمال. بحيث سارت أموره سيراً حسنًا.

كان مارسيل بانيول يعتبر أن النساء لا يصلحن إلا لإنجاب الأطفال. وليس لهن وظيفة أخرى على الإطلاق. وقد قرر أن ينجب ولداً، وأن يكون هذا الولد أشقر. فبدأ البحث عن أم شقراء، بهدف الزواج منها. وقد نصحه صديقه ليون فولتيرا. صاحب كازينو دي باريس. ومسرح المنوعات الأكثر رواجًا بعد الحرب، ومسرح باريس وصالة مخصصة للمسرح الجاد، نصحه باختيار«راقصة ملهى» من راقصاته الانكليزيات العاملات في مؤسسته. كان مارسيل بانيول وفولتيرا يذهبان في كل أمسية للقيام بجولة في كازينو دي باريس، حيث كانت «راقصات الملهى» يعملن هناك. وكانا يناقشان مزايا المرشحات اللا واعيات بما يدور حولهن. ففي إحدى الأمسيات يقع اختيارهن على الراقصة رقم ٣، وفي أمسية أخرى على الرقم ١. وفي النهاية اتخذا قرارهما، وقام مارسيل بانيول بزيارة المرشحة. فوافقت على الفور، وقد غمرها الفخر لفكرة أن تصبح مدام مارسيل بانيول. وقد التقيتها مرات عديدة. كانت امرأة ساحرة، ولكنها كانت تنتظر من الحياة أفضل من وظيفة منجبة للأطفال، كان احتجاجها لا واعيًا، وقد انحبت له ابنًا أسمر.

كان ليون فولتيرا يحب بانيول حب العبادة. ولا بد من القول إنه بفضل فيلمي«ماريوس» و«فاني» فإن صالته المسماة مسرح باريس والملحقة بالكازينو عبر ممر يفصلها عنه، لم تكن تفرغ من الجمهور. وكان فولتيرا أيضًا مالكًا لحديقة

https://telegram.me/maktabatbaghdad

لونابارك، حديقة الملاهي لابورت ميو. وبمناسبة العروض الأولى لمسرح باريس دعا فولتيرا إلى اجتماع لعجائب لونابارك. وهكذا أمكن رؤية شخصية باريسية مشهورة بين رجل في غاية الهزال وامرأة ذات لحية. ولم يكن السبب الذي حدا بفولتيرا لعقد هذا الاجتماع المتسم بالاختلاف والتنوع، من قبيل الدعاية، بل كان بادرة صداقة تجاه موظفيه المخلصين.

من المستحيل الحديث عن مارسيل بانيول من دون التعرض للشخصية القوية لريمو. فهذا الممثل الذي قد يكون أعظم الممثلين الفرنسيين خلال القرن كان مقتصراً على مسائل محدودة. فكل ماتعلمه من السينما، هو أن اللقطات القريبة تظهر جميع تفاصيل وجه الممثل. وخلال التصوير كان لاينفك يسأل المصور: «التقط لي صورة قريبة». كنت أحبه، وأعتقد أنه كان يكن لي شعوراً بالصداقة. كان يستشعر في قراره نفسه بأن تلك المزية المحمودة من قبل الناس، أي الذكاء تترافق غالبًا مع نقص في السذاجة، وعليه فقد كان يمثل دون أي تفكير في الأدوار التي يسندها إليه بانيول، معتمداً على غريزته، وعلى مهارة المؤلف الفائقة.

إن الاعتقاد بغباء الممثلين شائع شيوعًا واسعًا. ولكن هذه الأفكار العامة ليست مستندة إلى أي أساس، فالذكاء موزع على الممثلين مثلما هو موزع على البشر الآخرين. وفيما يخص الممثلين، فإن الموهبة، لا بل العبقرية ليست مرتبطة بالعامل الثقافي، فقد عرفت ممثلين يمتلكون ذهنًا متفتحًا، ولكنهم ما إن يدخلوا في مشهد حتى يصبحوا مثيرين للرثاء. لم تكن تلك حالة جوفيه الذي كان مفعمًا بالموهبة وبالذكاء في آن معًا. كان جوفيه يتفحص أدواره، كلمة كلمة، ويستطيع استخلاص المعنى الكامن في النص. كانت شهرته ترتكز على ابتكارات متواصلة، وكان جيرودو، في الغالب، يغير النص بعد الأداء الجديد الذي يقدمه جوفيه.

لم يكن بانيول نفسه يؤمن إلا بالحوار، وكان على حق في ذلك، فقد كانت تلك الوسيلة خادمًا أمينًا لعبقريته. ولكن تصوري كان دائمًا على النقيض من تصوره. أنا أومن بالحوار أيضًا، ولكن ليس باعتباره وسيلة لتفسير الموقف، بل

كجزء مكمل للمشهد. لأفرض أن علي تصوير مشهد من مشاهد الحب، وكانت الممثلة ملائمة لدورها تمامًا، جميلة وموهوبة، وكان شريكها بهي الطلعة، غير أن من الأفضل أن يكون هذا الشريك عذبًا ودودًا، وهذا يعني إعطاء الجمهور فكرة عن العاطفة التي تهز أعماقهما. ليس في المسرح سوى وسيلة واحدة للوصول إلى مشاركة الجمهور، ألا وهي إيجاد كلمات خالدة تعبر عن الرغبات المتأججة لدى الشريكين. أما في السينما، فبفضل اللقطة القريبة تنعدم الحاجة إلى تفسير الموقف بالكلمات. فبرغلة الجلد، وبريق العينيين، وترطّب الفم تبوح بذلك أكثر من خطبة مسهبة. إن معظم الحوارات في الفيلم تبدو مضافة إلى الفيلم كي تساعد في جلاء الموضوع. وهذا عبارة عن تصور خاطىء، فالحوار يشكل مع الموضوع جسداً واحداً، كاشفًا عن الفرد. ذلك أن الموضوع الحقيقي هو هذا الفرد الذي يساهم الحوار والصورة والموقف والديكور والطقس والإضاءة في الكشف عنه. فالعالم عبارة عن كل.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٢٢

الجبهة الشعبية

غمرتني الدهشة، عشية الحرب العالمية الثانية من القبول الذي لاقته ظاهرة هتلر، من قبل العديد من الأشخاص الطيبين، وغير القادرين، هم أنفسهم على إيذاء بعوضة. والحقيقة أنهم يتكلون على هتلر لتخليصهم من حشرات يعتبرونها مؤذية، مثل تأخر القطارات عن مواعيدها، وإضرابات العاملين في الغاز والكهرباء والبريد، والقمامة، وعمال التلفون الفنيين، وعمال المناجم. وكانت حجتهم الأولى والأخيرة هي: «في ألمانيا تصل القطارات في مواعيدها، وليس هناك شخص يقوم بإضراب».

إن انقسام الناس إلى فاشيين وشيوعيين لم يكن يعني شيئًا البتة، فالفاشيون، مثلهم مثل الشيوعيين يؤمنون بالتقدم، وأنصار هؤلاء وهؤلاء يتمنون بناء مجتمع قائم على التكنولوجيا. وفي موسكو، مثلما في نيويورك، فإن الإله الكلي القوة هو هذه التكنولوجيا. غير أن على المرء، في الأحوال العصيبة للغاية أن يتخذ موقفًا بالفعل. وإذا كان لابد من ذلك، ووجدت نفسي في موقف حرج فسيكون موقفي إلى جانب الشيوعيين، لأن أنصار هذا المذهب، كما بدا لي، يمتلكون مفهومًا عن الكائن الإنساني أكثر جدارة بالاحترام. غير أن التقدم، بالنسبة لي، وهذا ماأعلنته، وأعلنه الآن، وسأظل أعلنه، هو العدو الحقيقي، ليس بسبب أنه لايسير بنجاح، كما يشكو أنصار التقدم، بل لأنه، بالتحديد يسير قدمًا. ليس لأن الطائرات تتعرض لبعض الحوادث الخطرة، بل لأنها تقلع وتهبط في موعدها المحدد، ولأنها مريحة. فهذا التقدم يمتاز بالخطورة لأنه يعتمد على تكنولوجيا خالية من العيوب. وكان من شأن نجاحه أن قلب قواعد حياتنا. وأجبر الإنسان على

العيش ضمن أبعاد لم يكن قد خُلق لأجلها. هذا إذا ترك لنا ذلك العدو الوقت للتكيف معه. ولكن لا، فما نكاد نصل إلى نوع من الاستقرار حتى يظهر ابتكار جديد، فيضع كل شيء موضع التساؤل.

صورت فيلم «جريمة السيد لانج» فلاقى الفيلم نجاحاً فائقًا. وجعلني هذا الفيلم مصنفًا في عداد السينمائيين اليساريين، ذلك لأن الفيلم، تناول مسألة التعاونيات العمالية. والتي هي الآن تنظيم معترف به كليًا من قبل الأوساط الأكثر رأسمالية. وطلب مني الحزب الشيوعي الفرنسي عام ١٩٣٥ تصوير فيلمين دعائيين. وهو ماأقبلت عليه بفرح غامر. كنت مؤمنًا بأن على كل إنسان شريف أن ينخرط في القتال ضد النازية، وبما أنني كنت صانع أفلام، فقد كانت إمكانيتي الوحيدة في الاشتراك في هذا القتال، هي صنع أفلام لهذه الغاية. كنت واهماً بقدرة السينما، ففيلم «الوهم الكبير» رغم نجاحه، لم يوقف الحرب العالمية الثانية، ولكنني قلت لنفسي إن كثيراً من الأوهام الكبيرة ومن مقالات الصحف، ومن الكتب، والمظاهرات، يمكن أن تؤثر في مسار الأحداث.

وضعني فيلم «الحياة لنا» في علاقة مع كائنات إنسانية مسكونة بالحب الخالص للطبقة العاملة. كنت مؤمنًا، وسأظل، بالطبقة العاملة. وكنت أرى في وصولها إلى السلطة بلسمًا محتملاً لأنانيتنا المدمرة. والآن، وفي نصف الكرة الأرضية الذي وُجدت فيه بالصدفة، وحيث تعيش الأمم «المتقدمة اقتصاديًا» لم يعد ثمة طبقة عاملة. فقد اضمحل، مع الازدهار المادي نوع من نقاوة الروح، ذلك أن مسماراً يطرد الآخر. فبعد أن انتقع العامل بنوع من الحياة البرجوازية، غدا برجوازيًا، أما البروليتاري الحقيقي، فلم يعد موجوداً إلا في البلدان النامية. فالكادح البرازيلي هو برليتاري، بينما العامل في شركة جنرال موتورز لم يعد كذلك.

كان مناضلو اليسار أيام تصوير فيلم «الحياة لنا» نزيهين بإخلاص. لقد كانوا فرنسيين بكل عيوب وفضائل الفرنسيين. لم يكونوا يتمتعون إطلاقًا بذلك الجانب

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الصوفي الروسي. ولا ذلك الكلام المفخّم للاتين. كانوا واقعيين سمحين، صحيح أن ميولهم كانت تختلف عن غيرهم، ولكنهم ظلوا فرنسيين. كنت أشعر بالارتياح معهم، وأحب الأغاني التي كانوا يحبونها، والخمر الأحمر نفسه وقد جمعتني المصادفة ذات يوم بفريقين عماليين مختلفين، حدث ذلك في فينسين خلال اجتماع مناوىء للهتلرية.

من جهة كان هناك فريق عمالي من النجارين، رجال بشوارب كثيفة، يتباهون في تلك المناسبة، بثياب الحرفة التقليدية، ومن جهة أخرى فريق من عاملات شابات يعملن في المختبر. كان الفريق المذكر والفريق المؤنث يتحاوران حول أهداف الثورة. قال أحد النجارين: «سأستفيد من الثورة بالذهاب إلى أقبية الأغنياء لأفرغ في جوفي بضع زجاجات من الخمر الجيد، ولكني لن أمس لوحاتهم الفنية، وأدوات مطبخهم الفضية. وردت إحدى العاملات الشابات من الفريق الآخر، مغتاظة من ذلك المنطق: «بأي حق سنحل محل البرجوازيين، إذا كان ذلك من أجل تقليدهم في تهتكهم وفجورهم. إنما أرغب في الثورة من أجل الارتقاء بالشرط الإنساني. من أجل أن نجعل الإنسان كائنًا أكثر نبلاً، وأكثر عطاء، وهو مالا يمكن أن يفعله المجتمع الرجعي».

قام بتصوير الجزء الأكبر من فيلم «الحياة لنا» والذي كنت مشرفًا على إخراجه أصدقائي من المساعدين والفنيين. أشرفت على إخراج مقاطع منه، ولم أقم بعملية المونتاج. أما فيلم «المارسيليز» فقد أتاح لي التعبير عن حبي للفرنسيين وهذا الفيلم يدين بظهوره إلى أسلوب يختلف عن كل تقليد متبع. فقد جرى الإعلان عن اكتتاب لإنتاج الفيلم: وكل من يشتري بطاقة اكتتاب يحق له حضور العرض مجانًا. وقد نجحت هذه الطريقة في تمويل الفيلم، وهو ما يثبت أن بالإمكان إنتاج أفلام عن طريق الاكتتاب، بشرط أن لا يتوقع أحد أنه بذلك سيصبح مليونيراً.

في فيلم «المارسيليز» رويت قصة مسيرة المتطوعين المارسيليين إلى باريس، واستيلائهم على التويلري، الذي وضع حداً للنظام الملكي، وفي إطار هذا

الاستحضار للتاريخ ، أظهرت كيف كانت تجري حياة بعض أبطال تلك الدراما . انتقلنا من لويس الخامس عشر إلى روديرير ، ومن الملكة إلى عاملة صغيرة ومن القصر إلى الشارع .

وأنا أدين لهذين الفيلمين بالعيش في عقل الجبهة الشعبية . لقد كانت برهة من الزمن ، اعتقد الفرنسيون فيها حقًا بأنهم سيحبون بعضهم بعضًا . وشعرنا بأننا محمولين فوق موجة من الجود والأريحية .

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٢٣

الروح والأدب

لقد أكد فيلما «نزهة خلوية» و« عالم البؤساء» على نحو واضح ماكنت أفكر فيه بخصوص العلاقة بين السيناريو والتصوير. فقد تميزت هذه العلاقة، في أفلامي بالافتقار إلى الأمانة الظاهرية. ثمة عالم واسع بين اللقطة والنتيجة الحاصلة، ومع ذلك فإن عدم أمانتي ليست سوى سطحية، ذلك لأنني أعتقد بأنني بقيت دائماً أميناً للروح العام للنص.

وحسبما أرى فإن السيناريو هو أداة يجري تغييرها أولاً بأول مع تقدمنا باتجاه غاية محددة هي التي لايجوز تغييرها. وهذه الغاية تكون في أعماق سريرة المؤلف وفي لاوعيه على الأغلب. غير أنه بافتقاده لهذه الغاية تبقى النتيجة سطحية. يكتشف مؤلف الفيلم طباع الشخصيات بأن يجعلها تتحدث، ويكتشف الجو العام المحيط بالحدث فيما هو يبني الديكورات ويختار المناظر الخارجية، ولا يظهر يقينه الداخلي إلا مع مرور الوقت، ومن خلال صانعي الفيلم، بوجه عام، من الممثلين والتقنيين، وعناصر الطبيعة، أو أشغال مصمم الديكور، ينبغي أن نخضع للقانون الثابت للجوهر الذي لايتكشف إلا أولاً بأول، وحينذاك يشرع الموضوع في الظهور.

ليس مخرج الفيلم خالقاً وإنما قابلة، وتتمثل مهنته في توليد الممثل ولداً لم يكن هذا الممثل يرتاب بوجوده في بطنه. أما الأداة التي يستخدمها المولِّد من أجل إنجاز مهمته فهي معرفة الوسط المحيط والخضوع لقوة هذا الوسط. إن كل كائن إنساني يحمل في داخله يقيناً، هو أشبه بدين فطري لاشعوري، وكل عمل يقوم به أحدنا يستمد قيمته من الدرجة التي نكون قادرين على تجسيد هذا اليقين فيها.

وهذا الكنز الثمين يظل لدى البعض مجهولاً، مختنقًا تحت كومة من الأكاذيب التي تبطن وجودنا والأمر المهم هو أن هذا اللجوء من قبل المؤلف إلى حقيقته الداخلية لايمنع بأي حال من الأحوال معاونيه من أن يكتشفوا حقيقتهم الداخلية، بل إنه يساعدهم على اكتشافها.

كم من مرة، اكتشفت وأنا أصور مشهداً من المشاهد، أمام ديكور جرى اعتماده وإقراره، بأن ذلك الديكور لايتلاءم مطلقًا مع الموقف. وحين نصل إلى البلاتوه صباحاً، حيث سنشرع في تصوير مرحلة من الفيلم، نقع على اكتشافات غير سارة. ذلك أننا حينما نصمم، في المكتب، ذلك الديكور، لا نتخيل أن مثل هذ الباب سيأخذ أهمية كبيرة، ولا يخطر لنا أن اجتياز هذا الديكور الكبير جداً سيتطلب من الممثلين سيراً لانهاية له. ولا يتحمله الجمهور. ينبغي إذن إما بناء ديكور أصغر، أو إغناء عملية اجتيازه بحوار أو بحركات إضافية. والصعوبة هنا. تتمثل في أن هذا الحوار أو هذه الحركات الإضافية ينبغي أن تكون ذات قيمة درامية، وأن تتماشى مع بقية الموقف. إن عملية الضبط والإحكام. هذه تكون مثمرة في كثير من الحالات، وتفتح ذهن المؤلف على آفاق لم تكن تخطر له على بال.

كنت قد شرعت في تصوير فيلم مقتبس عن قصة لموباسان، بعنوان «نزهة خلوية» كان ينبغي أن يكون فيلمًا قصيراً. وقد جاء فعلاً كذلك، إذ بلغت مدته خمسين دقيقة. ولكن هذا الفيلم كان مقتبسًا من موضوع له من الأهمية مالمواضيع الأفلام الطويلة. فهو يدور حول قصة حب خائب، تعقبه حياة متعثرة، وهذا يصلح موضوعاً لرواية كبيرة. لقد كان موباسان يروي لنا في صفحات قليلة كل ماهو جوهري. وكان نقل هذا الجوهري في رواية كبيرة إلى الشاشة هو ما كان يستهويني.

من أجل تصوير الفيلم، نزلنا على ضفاف اللوانغ، على بعد بضعة كيلو مترات من مارلوت. وقد ذكرتني تلك الإقامة ببداياتي الأولى. فها هنا كنت قد

https://telegram.me/maktabatbaghdad

صورت فيلم «فتاة المياه». صممت سيناريو الفيلم بما يتلاءم مع جو صاخ. فحينما كنت أكتبه كنت أتخيل لقطات غارقة في ضوء الشمس، وكان هناك أيضاً بضع لقطات كنا سنختلسها بين غمامتين ولكن الرياح غيرت وجهتها، واحتجبت الشمس نحت نقاب كثيف من الغيوم، مما اضطرنا إلى تصوير جزء كبير من الفيلم تحت أمطار غزيرة. كان علينا، إما أن نتخلى عن الفيلم أو أن نبدل السيناريو. ولكن الموضوع كان أثيراً جداً لدي، بحيث لا يمكنني أن استغني عنه. وغيرت السيناريو، وتجلى ذلك عن فائدة للفيلم، فالتهديد الذي أوحت به العاصفة منح الدراما بعداً جديداً، وحين انتهى التصوير، كان برونبرجر، منتج الفيلم في غاية الرضى، على النتائج التي حققناها، بحيث اقترح علي تحويل هذا الفيلم القصير إلى فيلم روائي طويل، غير أنني لم أوافق على اقتراحه، فقد كان ذلك يعني الذهاب بعكس روح موباسان، وبعكس روح السيناريو الذي كتبته. وحين جرى استشارة جاك بريفير انحاز إلى رأيي. كان علي أن أترك الفيلم لأتفرغ لتصوير فيلم «الحضيض» فتركته بين يدي مارغريت، فنية المونتاج، ورفيقة عملي، ثم نشبت الحرب، وارتحلت إلى أمريكا، وقد انجزت مارغريت مونتاج الفيلم وحدها وقام برونبرجر بعرض وتوزيع الفيلم بعد سبات دام عشر سنوات. وتبدى له، كما بلغني، بأنه كان من المستحيل جعله فيلما روائيًا طويلاً.

قمت بتصوير فيلم «الحضيض» لصالح شركة إنتاج آلباتروس التي كان يديرها الكساندر كامينكا. وقد كان ذلك على جانب كبير من الأهمية بالنسبة إلي، فقد كنت من المعجبين المتحمسين بالأفلام التي صورتها هذه الشركة. وخلال فترة تصويري لفيلم «الحضيض» تحول المشروع الذي بدأه كامينكا إلى مؤسسة للإنتاج. وبسبب الافتقار إلى المال لم ينجح كامينكا في الحفاظ على الجانب الحرفي في مشروعه، وهو أحد المشاريع النادرة التي يمكن مقارنتها بمشروع بانيول أو بمشروع بيرغمان. كان كامينكا يعمل مثل زملائه الفرنسيين والألمان بالاعتماد على البنوك، ولم يفقد مع ذلك شيئاً من حبه للسينما، وبرز كمنتج من الطراز الأول.

كان هناك في البداية سيناريو لفيلم «الحضيض» من تأليف زيميائين وكومبانيز ولكنني لم أكن قادراً على تنفيذ خطة رسمها شخص اخر غيري. وافقت على كافة الأفكار، والاقتراحات شريطة أن تولد من خلال عمل مشترك، وأخطرت بذلك كامينكا الذي كان مثل الجميع يشك بمواهبي ككاتب. ومع أنني كنت أكتب سيناريوهات أفلامي، وحقق بعضها نجاحًا، فقد كنت مصنفًا «كمخرج سينمائي». وهذه البطاقة الحصرية كانت تبدو راسخة لا يمكن إلغاؤها. ذلك أن أي مخرج سينمائي ليس مختصًا بكتابة السيناريوهات. ولكي أطمئن كامينكا اقترحت عليه أن يضم إلي شارل سباك مخرج فيلم «المهرجان البطولي». وكنت أرغب في العمل معه، فوافق كامينكا على ذلك، وأعددنا أنا وسباك سيناريو كان مختلفًا عن النص الأصلي لمسرحية غوركي، وعرضناه على غوركي بغية موافقته، فأجاب برسالة وجهها إلى كامينكا أعرب له فيها عن قناعته بحرية الاقتباس الحر، وأقر عملنا بكامله.

خلال التصوير، كان اكتشافي للممثلين لابد له أن يقودني إلى إدخال تغييرات أخرى على السيناريو. اكتشفت جان غوبين. وكان اكتشافي له مهمًا للغاية. أما جوقيه الذي كنت قد اكتشفته سابقًا في المسرح، فقد اكتشفني هو، وساعدني في ذلك الجلاء الدائم للموضوع الذي سأسميه منهجي، وإن كنت أخاف دومًا من كل منهج. كان غوبين في ذروة التعبير عن ذاته والإفصاح عن مكنوناتها، حين لا يرفع صوته. كان هذا الممثل العظيم يحصل على أعظم النتائج بأبسط الوسائل. كنت أصمم له، بنحو خاص، مشاهد يمكن لها أن تكون مهموسة. ولم يكن لدينا أي شك بأن أسلوبًا كهذا سيكتسح جميع الممثلين. بحيث سيزيد عدد الممثلين الهامسين ازديادًا مطردًا. ولكن النتائج لم تكن دومًا ناجحة. ففي حين كانت ارتعاشة خفيفة في وجه غوبين العصي على التأثر تفصح عن أكثر المشاعر احتدامًا، كان على ممثل اخر أن يصرخ بملء صوته كي يتوصل إلى النتيجة ذاتها. لقد كانت رقّة جفن من جان غوبين تثير الاضطراب لدى الجمهور.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

لمرات عديدة، حينما كان يتاح لي، كنت أجري البروفة باللغة الإيطالية، وهو أسلوب كان ميشيل سيمون ولويس جوفيه قد هدياني إليه. ويتلخص هذا الأسلوب بجمع ممثلي مشهد من المشاهد التي تجري تجربتها حول طاولة، وجعلهم يقرؤون النص باللغة الإيطالية مع الامتناع عن إبداء أي تعبير، وحتى تكون القراءة مجدية ينبغي أيضًا أن تكون قراءة سطحية على غرار قراءة دليل الهاتف. بهذه الطريقة يحفظ كل ممثل دوره، دون أن يبدي أي رد فعل قبل أن يتحرى إمكانات كل جملة وكل كلمة، وكل حركة. كان الممثلون الذين يعطون شكلاً لدورهم حين يقرؤونه معرضين للوقوع في الكليشيه. فقد كان ينبغي أن يكون كل جزء من مسرحية أو فيلم ابداعًا أصيلاً ومتفردًا. أما العمل المستعجل فيؤدي إلى السير في الدروب المطروقة. ينبغي لهذه الممثلة، على سبيل المثال، أن تؤدي دور أم في حضور جثة ولدها. ثمة احتمالات عديدة، بأن تكون طريقة تعبيرها عن ألمها منسوخة عما شاهدته سابقًا. حيث تذكّر صرخاتها ودموعها بالصرخات والدموع التي كانت قد أطلقتها هي ذاتها، أو ممثلات أخريات. ها نحن أولاء مجتمعون سويًا، الممثلون والمخرج وقد انخرطنا بقراءة رتيبة للنص، مرتين أو ثلاثًا أو عشرين مرة إذا كان ذلك ضروريًا وفجأة، وخلال القراءة الرتيبة للنص تلوح للمخرج شرارة منبعثة، تحققت النتيجة إذن، وانطلاقًا منها يكون للممثل فرصة للوصول إلى أداء أصيل للدور. ذلكم أشبه بالسحر، وهو نادرًا ما يفشل. وفي المحصلة، فإن مايعنيه ذلك، مرة أخرى، هو تأثير المحيط على الفنان. وقد يكون المحيط هنا هو النص، وفي حالة أخرى المكياج أو الديكور أو الثياب، وبكلمة واحدة، فأنا أعتقد بأن الخلق الفني هو عملية جابذة قبل أن تصبح نابذة، ولا تكون نابذة إلا حينما يتشرب الفنان عناصر دوره بحيث يمكنه أن يسمح لنفسه بأن يعرض ذاته.

لقد قال لي ويرنر كراوس، بأن الممثل البارع الذي يستخدم كليشيهات يحقق من دون شك نجاحًا فوريًا. نظرًا لرضى الجمهور حين يجد نفسه فوق أرض

مألوفة. وعليه. فإن الأصالة والنجاح في رأيي عنصران غريبان عن بعضهما. غير أن الأصالة، فيما أعتقد ستتجلى في النهاية، على الرغم من المظاهر الخادعة، كذلك فإن المجد الرخيص سيؤول عاجلاً إلى النسيان. إن الناس لا يعرفون سارة برنار إلا لأن هناك في باريس مسرح باسمها، وقد كان والدي يصفها حين كانت تمثل بأنها أشبه بمعزاة، من يتذكر اليوم لوك أوليفييه ميرسون، رسام عصره، المغمور بالألقاب والميداليات؟في حين أن تأملات فان كوخ تشكل أحد بواعث الإيمان بالحياة الأبدية، وهو لم يبع لوحة واحدة من لوحاته خلال حياته. إن اعتراف الجمهور بالقيم الجديدة، ووضعها في مكانها اللائق بها يحتاج غالبًا إلى زمن، والمجد الحقيقي هو الذي يتحقق بعد وفاة صاحبه.

ثمة في كل فيلم ناجح، مشهد يمكن أن يعزى إليه ذلك النجاح. ومن المستحيل أن نحدد مسبقًا أي المشاهد سيكون ذلك المشهد. ذلكم أشبه بمفتاح يفتح قفلاً محكم الإغلاق. فهذا المفتاح يمكن أن يكون صدئًا، أو سيىء الصنع. ليس ذلك مهمًا، فهو الذي سيفتح لي ذلك الباب. ومن دون أن يخطر على بال المؤلف أي خاطر، فإن ذلك المفتاح يتيح للجمهور الاقتراب من شخصيات الفيلم. بحيث تغدو تلك الشخصيات بفضله مفعمة بالحياة، بل ومألوفة. وبدلاً من أن تكون حركاتها وأحاديثها غير مثيرة للاهتمام فإنها تفتن المتفرجين الذين يتلهفون إلى أن يعرفوا أكثر عنها.

في فيلم «الحضيض»، فإن المشهد الذي يدور حوله الحديث، أي المشهد المفتاح. هو ذلك الذي سميته «مشهد الحلزون» وهو مؤلف من نوع من الاعتراف أدلى به البارون، الذي مثل دوره لويس جوفيه، إلى بيبل الذي مثل دوره جان غوبين، وهذا الأخير الذي كان عاشقًا، يعرب عن أمله في الخروج من الحضيض، وفي إخراج تلك التي يحبها منه. وهو يقرر أيضًا ترك مهنته الحالية، مهنة السرقة «كان والدي لصًا، وولُدت أنا لصًا» هذا مايقوله بيبل، فيرد عليه البارون باستعراض مجمل لوجوده بأسره، فيلخص قصة حياته، محدداً مختلف مراحلها،

https://telegram.me/maktabatbaghdad

من خلال تبديلات ثيابه في كل مرحلة. لقد كان البارون ماصنعت منه ثيابه المختلفة خلال حياته. وفيما كان البارون ماض في الحديث فإنه يلمح حلزونًا يتسلق ساق عشبة، فيأخذه ويضعه فوق إصبعه ويجعله يتسلق عليه. لقد شهدت عدة عروض لفيلم «الحضيض» أمام الجمهور، ولم يخب ذلك المشهد قط. فحينما يبدأ الحلزون في التسلق على إصبع جوفيه يخيم على الصالة جو من الصمت والاسترخاء، كنت أحس بتلك الكتلة من المتفرجين وهي تتابع بلهفة حركات الحلزون. وكان البارون يغدو بالنسبة إليها أليفًا، كما أنها كانت تتماهى مع غابين كي تنصت إلى قصة البارون.

٢٤

الممثل والحقيقة

أنا أحمل تجاه أفلامي نفس العقلية التي كان يحملها بارون فيلم «الحضيض» تجاه مختلف الثياب التي كان يرتديها خلال حياته. فهذه الأفلام هي ما صنعتُه خلال حياتي، كما انني ما صنعتْه مني تلك الأفلام. كان فيلم «الحضيض» هو فيلمي التاسع عشر. وبعد اثنتي عشرة سنة من التجارب، من الخيبات والنجاحات أحسست بأنني بدأت أتفهم مشكلات مهنتي السينمائية. كنت أيضاً قد مثلت دوراً ثانوياً في فيلم لبابست، ودوراً آخر في فيلم «القلنسوة الحمراء الصغيرة»، وفي فيلم «الصغيرة ليلي» لكافالكانتي، ومثلت أدواراً في أفلامي. فأنا أرى من الضروري للمخرج أن يقوم ببعض التدخلات العابرة في الجانب الآخر من الكاميرا. ولا أنسى أن بعضًا من كبار المخرجين بدؤوا كممثلين. كنت أدرك ما ينبغي أن يكون عليه طريقي: بأن أدع نفسي تغرق فيما يحيط بي، ذلك أن مشهد الحياة أغنى ألف مرة من أبدع ابتكارات ذهننا، وأكثرها جاذبية وسحراً.

وقد تعلمت بأن الطريقة الوحيدة لإبراز شخصية مخرج هي مساعدة معاونيه على التعبير عن شخصيتهم. وإنني لأفكر في ذلك الولع لدى كثير من المخرجين في التعلق بالكاميرا، وفي تركيز الكادر. وأتساءل لِمَ لا يتركون للمصور متعة الابتكار؟. يجدر بالمخرج أن يلم بمهنته إلى درجة كافية كي يحدد كادر اللقطة، ويعرف ببساطة رقم العدسة، والمسافة بين تلك العدسة وبين الموضوع، ولكن مهمتنا، نحن المخرجين، ليست إعادة إنتاج رامبراندت، بل أن نضع بصمتنا على كافة عناصر التصوير.

أنا أعارض المنهج الذي يقوم فيه المخرج بتمثيل الدور ثم يقول للممثل: «ها

https://telegram.me/maktabatbaghdad

قد رأيت جيداً، عليك الآن أن تفعل الشيء نفسه». فإذا ما كان الممثلون مطيعين للمخرج فستكون النتيجة فيلمًا، تبدو كل أدواره مؤداة من قبل ممثل واحد. أي رتابة أشد من تلك الرتابة؟ من دون التحدث عن الموقف المضحك للسيد المتكرش والمجرد، ربما، من أية موهبة في التمثيل، وهو يلغم مشهداً من مشاهد الحب مخصصًا لممثلة شابة في الثامنة عشرة من عمرها، قائلاً لها: «قلديني»، وفوق ذلك كله فإن مثل هذا المخرج لا يمنح الممثل أية فرصة للتعبير عن شخصيته.

ثمة عبارة استخدمتها غالبًا حتى غدت مشهورة لدى الممثلين من جيلي. فحين يقدم لي ممثل أثناء البروفة تمثيلاً اعتقده خاطئًا، لا أقول له مطلقًا: «هذا سيىء» أو «أنت على خطأ»، ولكنني أقول له: «هذا رائع، تصورك عظيم عن هذا الدور، ولكنني أود أن تكرر المشهد، من أجل ضبط بعض النقاط التفصيلية، لاغير. ويقرأ الممثل المشهد ثانية، فأجعله يلاحظ بعض التفكك الواضح، أو ألفت انتباهه إلى إمكانية التأثير في الجمهور بشكل أفضل، من خلال إعطائه أهمية أقل لهذه النقطة أو تلك. وشيئًا فشيئًا، ولكثرة البروفات، أتغلب على مقاومة الممثل، وأحصل منه، ليس على ما سيكون تمثيلي أنا بالذات، ولكن على ما يكون بالنسبة إليه، كما أعتقد، التمثيل الملائم للمشهد المكرر. وأعلم تمام العلم بأنني حققت النتيجة المرجوة حينما يقتنع الممثل بأن التعديل الذي جرى على تلك البروفات نبع منه هو، وحينما يصرح بعد ذلك، وهو يذكر تعديلاتي، فيقول: «لقد أشرت على رينوار أن يغير هذا وهذا، ووافق على ذلك، ونجح المشهد نجاحًا فائقًا»

وسأذكر الآن رأيًا يتعلق بي، أفتخر به، جاء على لسان ليلي واتييه الفنان الدرامي المعروف، فقد أوصاه أحدهم بممثل، مؤكداً له بأنه كان قد مثّل دوراً في أحد أفلام رينوار، وكان ممثلاً ممتازًا، فرد ليلي واتييه قائلاً: «إن رينوار يجعل من خزانة ممثلاً»

غالبًا ما كنت أعهد إلى ممثلين بأدوار خارج ميدان تخصصهم كليًا. وقد أظهر هذا النهج فشلاً تجاريًا، غير أنه قدم لي من الوجهة الفنية نتائج طيبة، هذا

الاستخدام للممثل في نوع من التمثيل يخالف النوع الذي اعتاد عليه كان يسحرني، فقد كان يعطي لتمثيله تنوعاً غير معروف من قبله في ميدان تمثيله المعتاد، ويتيح له أن يستعيد شيئاً من الألق الذي يجعل أداء الممثلين المبتدئين أخاذاً إلى أبعد حد، كما إنني أعتقد بأنه ينبغي قبل البت في توزيع أدوار فيلم على الممثلين التفكير في استخدام ممثلين هزليين في أدوار أخرى مختلفة. فقد حقق لي ذلك نجاحاً فائقاً في فيلم «البهيمة الإنسانية». كان المنتجون، خضوعاً منهم للتقاليد، يفكرون في اسناد دور سيفيرين إلى جينا مانيز، الممثلة التراجيدية العظيمة، وقد نبهتهم إلى أن الجمهور سيعرف مقدماً، بمثل هذا الأداء، بأنه سيشهد دراما مريعة، واقترحت عليهم الممثلة سيمون سيمون التي ستجعل الجمهور عبر بروفيليها الصيني اللذيذ يتوقع كثيراً من الأشياء، ولكن ليس في ميدان التراجيديا. وقد اقتنع المنتجون باقتراحي. فمنحنا ذلك سيفيرين لا تُنسى.

ومثلما قال باسكال: ليس هناك ما يثير اهتمام الإنسان سوى شيء واحد، هو الانسان. لذلك ينبغي أن يكون كل ما يحيط بالممثل خاضعاً لهذه الغاية، غاية وضع الجمهور في اتصال مع الكائن الإنساني. يمكن للديكور أن يساهم في ذلك إلى حد كبير، ليس من خلال الإيهام الذي يقدمه للمتفرج، بل من خلال التأثير الذي يمكن أن يمارسه على الممثل. وهذا صحيح، بوجه خاص، في حالات التصوير خارج الاستوديو. بالنسبة إلى الجمهور فإن تصويراً مكبّراً سيكون وافياً بالغرض. أما بالنسبة للممثل فإن التأثير مختلف تماماً. في فيلم «الوهم الكبير» كنت قد صورت مشهداً في ممر جبلي موحل. كان جان غوبين ودواليو يمثلان مقطعاً من مقاطع الهروب. كان البرد قاسياً، وتلطخت ثيابهما بالوحل، وبلغ منهما الإعياء مبلغاً فظيعاً. كنت فخوراً بهذا المشهد الذي سبق أن كتبته في السيناريو، غير أننا حين بدأنا بروفاته عجز الممثلون، للأسف، عن التلفظ بأية كلمة من نصهم، بعد أن شُلّت ألسنتهم تحت وطأة التجربة الجسدية القاسية التي أخضعتهم لها. ولذا كان لابد من التخلي عن مشهدي الذي كنت أعلق عليه أهمية كبيرة. ومن أجل التفكير في الموقف التجأنا إلى منزل ضائع في تلك البيداء القاحلة. وبعد حوار قصير اقترح

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أحدنا، لم أعد أذكر اسمه أن نستبدل بالنص الذي كتبته عن ذلك المشهد، أغنية «السفينة الصغيرة» مغناة بتعبيرات مختلفة، وقد زوّدت تلك الأغنية المشهد السابق بالصوت، ومنحت للهروب جواً رمزيًا. . وكانت النتائج باهرة. فالديكور حقق غرضه، والجميع فازوا بالمطلوب. ليس هناك في السينما ديكور جميل، ولا تصوير بديع، ولا ممثل عظيم، ولا إخراج سينمائي عبقري، يمكن أن يوجد وحده، بل إن كافة هذه العناصر تتضافر مجتمعة في كل واحد.

في فيلم «البهيمة الإنسانية»، فإن اللقطات المصورة لغابين وكاريت فوق قاطرة حقيقية، أعطت نتائج ممتازة. ولم ألجأ في تلك المشاهد المصورة فوق تلك القاطرة، سوى مرة واحدة إلى اللقطات الزجاجية الشفافة Transparence. وذلك في اللقطة التي تصور غابين وهو ينتحر، ملقيًا بنفسه من أعلى المقطورة، في الوقت الذي كان فيه القطار يجري بسرعته القصوى. لم يكن بوسعي، بالطبع، الطلب من غابين بأن يقفز من قاطرة حقيقية. كان يمازحني قائلاً: «من الأفضل أن أظل حيًا، فقد يمتلئ الشريط بالصور داخل الكاميرا، ولا يبقى فيه متسع للقطة الأخيرة، وحينذاك لابد لي من أن أبدأ من جديد، إذا لم أمت». وقد اقتصر الأمر على القفز من قاطرة كارتونية، والسقوط فوق طبقة سميكة من الفرش الوثيرة.

إضافة الى ذلك كان التصوير المباشر لمشاهد السكة الحديدية خطراً للغاية كانت شركة S.N.C.F قد أعارتنا قطعة من خط حديدي بطول عشرة كيلو مترات تقريباً، لذا كان بمقدورنا أن نسيّر القطار وأن نوقفه كما نشاء. وقد قطرنا خلف القاطرة شاحنة مسطحة، وضعنا فوقها مولدنا الكهربائي الذي يزودنا بالإضاءة. وخلف هذه الشاحنة قطرنا شاحنة أخرى عادية، استخدمناها كصالة للمكياج وكموئل للراحة، يرتاده الممثلون في الفترات ما بين مشاهدهم. وحين اتخذت القرار بالتصوير رغم كل تلك العقبات الكأداء وجدت نفسي في مواجهة معارضة حامية. ولكني واصلت بثبات قناعتي بالتأثير الذي يمارسه الديكور على الممثلين، وانتصرت لحسن الحظ، إذ أن غابين وكاريت لم يكونا في أي يوم من الأيام كائنين

حقيقيين أمام اللقطة الشفافة، بمثل هذه الدرجة. وكانت ضجة القاطرات تجبرهما على التواصل فيما بينهما بالإشارات.

كان المصوران هما كورت كوران وابن اخي كلود رينوار. كان كورت كوران رجلاً ضئيلاً جافًا وخفيفًا، من وزن الريشة فعلاً، وكان يعرّض نفسه لأن تقتلعه الريح العنيفة التي كانت تعصف بالاستوديو النقال. كان عليّ، في العديد من المرات، أن أمسكه بين ذراعيّ خشية أن يكنسه تيار الريح الجارف. وكان كلود قد ثبّت شاحنة صغيرة بمحاذاة القاطرة، وركّز نفسه فوقها مع جهاز التصوير. كان الجهاز مرتفعًا قليلاً فوق حافة الشاحنة، وقد اصطدم بمدخل النفق فطوّح به بعيداً. ولكن كلود كان قد ثبت نفسه بقوة، وخرج سالمًا معافى.

لم يفعل فيلم «البهيمة الإنسانية» شيئًا سوى تأكيد رغبتي في الواقعية الشعرية. فكتلة فولاذ المقطورة، غدت في مخيلتي البساط الطائر في الحكايات الشرقية. لقد ساعدني زولا بقوة، وهو في أعماق قبره. ودعمني في تلك الخطة المثالية. فروايته حافلة بمقاطع عذبة من الشعر الشعبي. وأنا أستشهد هنا بهذا المقطع: «سيفيرين وجاك لاتييه تواعدا على اللقاء في حديقة باتنيول، كان ذلك هو لقاؤهما الأول. كان جاك منفعلاً تمامًا إلى حد أنه لم يتمكن من التلفظ بكلمة واحدة. وبابتسامة رقيقة قالت له سيفيرين: «لا تنظر إلي هكذا، أنت سترهق عينيك» ليس هذا شيئًا عظيمًا، ولكن كان ينبغي التفكير فيه. فهذا الشعر، شكّل البيئة المحيطة بالقاطرات وبخطوط مرآب السكة الحديدية، وبنفثات البخار، التي زودني بها هذا الشعر، أو بالأحرى زود بها الممثلين، ووضعهم في داخل دورهم بنحو أفضل من كافة الشروح والتفسيرات.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٢٥
البرت بينكيفيتش

حينما أفكر في المساعي اللامجدية التي ملأت حياتي، أصاب أنا نفسي بالدهشة. كم من التنازلات المذلة، وكم من الابتسامات المجانية، وكم من الجحودات، وعلى الأخص، كم من الوقت الضائع. أنا مخرج سينمائي سريع، ولو أنني، بدلاً من أن أستهلك نفسي في زيارات غير مثمرة، قمت باستخدام هذا الوقت في إنجاز أفلام لكنت قد أنجزت، بالتأكيد، دزينة منها بالإضافة إلى ما قدمته من أفلام. وأنا مخرج اقتصادي أيضًا. غير أن ذلك لا يعنيهم البتة. فالبنوك هي التي تدفع المال، والجمهور هو الذي يموّل البنوك. ثمة كلمة يرطن بها المنتجون فقدت كل معنى لها هي كلمة «تجاري». فهذا الفيلم تحفة فنية، أثارت إعجاب الجمهور، خلال بضعة عروض له في صالات ثانوية، ولكن مؤسسات التوزيع تهمله داخل خزانة لأنه ليس «تجاريًا». هذا لا يعني بأنه لا يدر مالاً، بل إنه ينتمي إلى نوع لا يعجب تجار الأفلام. وحتى بعد أن حقق فيلم «الوهم الكبير» ثروة لمنتجه، كان من الصعب علي أن أجد المال لتغطية مشروعاتي الشخصية، لأنني لم أكن، ولن أكون في يوم من الأيام «تجاريًا».

لابد لفيلم «تجاري» من أن يقدم عددًا معينًا من الممثلين النجوم. وعليه، لا يجري اختيار الممثلين لأن الدور مناسب لهم، بل ببساطة، تبعًا لأهمية اسمهم على لوحة الإعلان. إذ لن يكون هناك أي تردد في إسناد دور مصارع إلى ممثل نحيل غاية النحول، شريطة أن يمتلك هذا الممثل النحيل «اسمًا». كذلك ينبغي لفيلم «تجاري» أن يكون بالألوان وعلى شاشة عريضة. وبوجه خاص، مثلما قلت سابقًا، عليه أن يتخذ ألف احتياط في عدم إدخال أي جديد. وهذه القاعدة تنطبق

كذلك على ميادين أخرى خارج السينما. الجمهور كسول، وعلينا أن نتملق كسله، وعندها نمسك بمفاتيح النجاح. إن موريس شيفالييه فنان تجاري، إن كان هناك فنانون تجاريون، وقد قال لي يومًا: إنه لا يقدم، قط، دفعة واحدة، أغنية جديدة، فهو يضع قبلها ويضع بعدها أغنيات أثبتت نجاحها. ذلك أن جمهوره كان يصغي إلى أغنيته الجديدة دون حماس، ولا تدب فيه الحيوية إلا حين يسمع «فالنتين» أو «لويز» اللتين قدمتا له وأعيد تقديمهما منذ سنين.

تنص القاعدة الذهبية لفيلم «تجاري» على أنه لايجوز له على الأخص أن يفاجئ الجمهور على نحو آخر غير فيزيائي (جسدي). يمكن لهذا الفيلم أن ينتزع من الجمهور صرخات الهلع أمام ركام من القتل والحوادث العنيفة، ولكن عليه أن يتحاشى وضع الجمهور أمام مشكلات تتطلب كد الذهن. «لاتنس أن عمر الجمهور لا يتجاوز الثانية عشرة» قال لي ذات يوم أحد المنتجين. ذلكم هو الرأي الحقيقي للغالبية من المنتجين. ولحسن الحظ فإن هناك استثناءات.. ومن دون هؤلاء فلن يكون هناك، على الأرجح. أفلام جيدة. وقد أتيح لي أنا شخصيًا، عدة مرات، متعة التعاون مع منتجين قدموا لي ثمرة تجربتهم الغنية، أود أن أذكر منهم دافيد لوين الذي أدين له بفيلم «رجل الجنوب» والكسندر كامينكا الذي أدين له بفيلم «الحضيض».

وأنا أعتقد بأنه لايمكن لعرض فني، أو لفيلم، أو لمسرحية أن يبلغ مستوى معينًا إلا إذا تعاون مؤلفه مع الجمهور. ينبغي أن يتمكن أي عرض سينمائي أو مسرحي من أن يفسر، بطريقته، كافة المواقف، وبوجه خاص، المغزى العام للعمل الفني. إن المتفرج كائن إنساني قادر على التفكير، وبالتالي فهو قادر على الابتكار. وبوصفه كائنًا إنسانيًا فإنه ينجذب إلى أدنى جهد، وبوصفه، أيضًا، كائنًا إنسانيًا، فإنه مفعم بالفضول. وبخصوص وضعي كمؤلف -مخرج- فإن مقاربتي تجاه المتفرج هي مقاربتي ذاتها تجاه الممثل. يكفي أن يُترك له باب مفتوح، وأن يُرد إلى ذاته من خلال تفسير شخصي من قبله للموقف. ولمشاعر أبطال الفيلم. وحينما

https://telegram.me/maktabatbaghdad

لا يتيح له الموقف ذاته ذلك التنوع في الاستخلاصات يمكن للمؤلف أن يلجأ إلى إدخال مكيدة ساذجة في النص بحيث يدرك المتفرج الأكثر محدودية بأن الأمر لا يعدو أن يكون دعوة إلى التخيل. طرطوف يعتقل من قبل الذين نالوا عفو الملك. قليل من المتفرجين يقبلون بهذه الخاتمة، ولكن البعض يعتقد بأن طرطوف سيعود ظافراً للإقامة في قصر المنعِم عليه. ويعتقد آخرون بأنه سيخرج من السجن ليهاجم ضحية جديدة. وبوجه عام، فإن خاتمة نص مسرحي لا تسمح بهذا التنوع من الاستنتاجات، غير أن المتفرج يمكن أن يجد داخل مشاعر الكائنات الإنسانية التي بعث الممثلون فيها الحياة غذاء لمخيلته، ويغدو بهذا النحو مساعداً للمؤلف.

يمكن لحكاية المساعي التي بذلتها للبحث عن تمويل فيلم «الوهم الكبير» أن تكون موضوعًا لفيلم. فقد حملت مخطوطة نص الفيلم من مكان إلى آخر طيلة ثلاث سنوات، وزرت مكاتب المنتجين الفرنسيين والأجانب قاطبة، التقليديين منهم والطليعيين، ولولا تدخل جان غابين فإن أيًا منهم لم يكن ليقدم على تلك المخاطرة. رافقني غابين في العديد من مساعي البحث، وعثر أخيراً على ممول وافق على إنتاج الفيلم بناء على الثقة العميقة التي كان يوليها لجان غابين.

رأيتني جالسًا مرة أخرى، أنا وجان غابين وشارل سباك مساعدي في إعداد السيناريو على ديوان عتيق كانت نوابضه قد برزت من خلال الشقوق المتعددة في قماشه. كنا ننتظر في مكتب قذر معفر بالغبار قرار المنتج الذي كان صوته يصل إلينا في كل مرة ينفتح فيها الباب المبطن والمنجد الذي يفصلنا عن مكتبه المجاور. كان البرت بينكيفيتش، صديقي البرت الذي كنت أجهل دومًا مهامه المحددة، يقودنا في ذلك الكهف، ومن دونه لن يظهر إلى النور فيلم «الوهم الكبير». كان البرت يقوم بدور المكوك في المفاوضات بين مكتب المعلم الكبير وبين أريكتنا المثيرة للرثاء، ساعيًا للحصول على تنازلات من الطرفين تفضي إلى اتفاق. عرض علينا رأي المعلم بأن ذلك المشهد الذي يدور في قصر سيكلف نفقات باهظة وأن مزرعة عادية ينبغي أن تكون كافية له. وما إن نقل إلينا ألبرت ذلك الاقتراح حتى عاد إلى الجانب الآخر من الحاجز حاملاً رفضنا. وفي النهاية وافقنا على مخيم عسكري يحتوي على خلفية لمعسكرين اثنين. وفي كل مرة كان يعود فيها البرت إلينا كان يقول لنا

بأن المعلم يريد أن يتأكد من أنه لن يكون هناك قصر، وحينما اعتقدنا أخيراً بأننا كسبنا الجولة برزت مسألة الأواني الفضية لتفسد كل شيء. وقد تعهدت في النهاية بالاكتفاء بغلاف رقيق من المعدن المفضفض.

كان البرت بينكيفيتش مفاوضاً بالولادة، يعرف كيف يعطي لكل فريق من الفريقين المتفاوضين فكرة أنه انتزع من الخصم تنازلات مهمة. والواقع أن البرت شوش علينا الأمور فقد كانت التنازلات التي حصلنا عليها ضئيلة الأهمية. أما التنازلات المهمة المطلوبة فقد جرى تغطيتها باعتبارات لا طائل منها.

كان البرت يهودياً من النمط الأسمر السمين، وكان يمتلك نظرة بالغة التأثير في نفس من يحاوره. وحنما كان يتوسل شيئاً من أحد، كانت الدموع تغشي عينيه. فكان من المستحيل مقاومته. كان ابناً لمهندس اشترك في تشييد آبار النفط العائدة لعائلة روتشيلد في رومانيا. وقد استقدم البارون روتشيلد الذي كان يتبنى السيد بينكيفيتش الأب، استقدم الصغير ألبرت إلى باريس وأسكنه في فندقه الخاص. وكان ينوي أن يجعل منه حاخاماً، ولكن ألبرت لم يكن يريد ذلك. كان له من العمر خمسة عشر عاماً حينذاك، وكان شيطان التجارة يتأكله، وفي ليلة من الليالي، وكان الوضع قد أصبح فوق احتماله قفز فوق الجدار الذي يحيط بالحديقة الفخمة التابعة للفندق الضخم الخاص بروتشيلد، وانطلق إلى عباب المجهول. كان يتقن كافة المهن التي تمارس في الشارع وكانت كل الأعمال تناسبه، شرط أن تتم خارج فندق روتشيلد. باع الحبال عند مدخل محطة الشمال، والألعاب الميكانيكية على أرصفة الشوارع الخارجية. وقد احتفظ من دراساته الربانية بتفتح ذهني حقيقي. أما لغته التي كانت خليطاً من الأرغة، لغة العامة مع بعض الاستقامة النحوية، فكانت عجيبة من العجائب. كان لديه هوس بالتورية، واللعب بالكلمات السهلة. وقد قدم لي في فيلم «الوهم الكبير» كثيراً من الأشياء، ولكن على الأخص لغة الشخصية التي يؤديها مفسّرة من كاريت..

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٢٦

الماديلون

قدم لي فيلم «الوهم الكبير» مزية عظيمة تتمثل في الإقلاع عن التهيب من تأثير تحفة أدبية على الفيلم. لم يكن لمشروع الفيلم أي عنوان، ولم تحضرني فكرة اقتراح عنوان له، أي «الوهم الكبير»، إلا بعد أن انتهى الفيلم، واكتمل إخراجه وترجمته. لم يكن المنتج متحمساً لهذا العنوان، ولكنه وافق لعدم توفر ما هو أفضل منه.

قصتي كان قصة هروب عادية، وأؤكد بأنه كلما كان موضوع فيلم من الأفلام عادياً كلما أتاح لمؤلف الفيلم إمكانية الإبداع. ولا أعني بصفة العادية ما يعنيه المنتجون، فهم يعنون بالعادية عدم صدم الجمهور، أما أنا فأعني بها وضع مخطط بسيط يتيح إمكانية الابتكار.

كان غيظي من الطريقة التي يتم بها معالجة معظم مواضيع الحرب هو أحد الأسباب التي دفعتني إلى تصوير تلك القصة. تصوروا إذن: الحرب، البطولة، الاندفاع، الجندي الفرنسي الشجاع، الألمان، الخنادق. وكلها ذرائع لاستخدام الكليشيهات الأكثر مدعاة للرثاء. كانت قصص «الفرسان الملكيين» و«جنود الامبراطورية» قد نالت رضى الجمهور، وغالت في محاباته، وباستثناء فيلم «في الغرب، لاشيء جديد» لم أقع على فيلم يمنحني صورة قريبة من الحقيقة للمقاتلين. فإما أن يجري الغرق في الدراما، وعدم الخروج من الوحل، وهو ما كان مبالغاً فيه في النهاية، وإما أن الحرب كانت تغدو ديكوراً لأبرويت عن بطل ذي صورة أسطورية، فالبقال المقدام الذي يرتدي زياً عسكرياً لا يطيق ارتداءه، يشرع في التحدث بلغة بطولية -واقعية. مبتكرة كلياً من مخيلة كتاب المؤخرة. كانت

حفلات العروض المسرحية أمام الجيوش إحدى ابتكارات المؤخرة الأكثر إثارة للضحك والسخرية لدى الرجال الطيبين» (أي المقاتلين). رويت في مكان آخر قصة نجمة الأوبرا التي جاءت لتغني أغنية «الماديلون» مرتدية زيًا فانتازيًا لعاملة كانتين. كانت النجمة مكتنزة اللحم، وكانت مواطن الفتنة والإثارة من جسمها مشدودة بمشد محكم، وقد أثار ظهورها على الفور بعض صيحات الاستحسان. كانت تنورتها المخططة والملونة بألوان عدة -قصيرة، تكشف عن جزء كبير من فخذيها.

كانت أغنية «الماديلون» انتصاراً يبعث عن الزهو للمؤخرة، وبالرغم من شعبيتها الساحقة لم تكن تروق لذوق «الرجال الطيبين» الذين كانوا يفضلون الأغنيات العاطفية التي كانت تُغنى في بداية القرن. . على غرار «كان ذلك ملك البوهيميين» أو «استمعوا إلى تيك تاك الطاحونة» أو «تلك هي المرأة ذات الحلي»، وعلى الأخص «إنه عام ثلاثة وتسعين في باريس» والتي كانت تفجر سيولاً من الدموع، والتي تروي حكاية ارستقراطي شاب كان عائداً إلى باريس في غمرة أحداث الثورة عام ١٧٩٣ كي يرى الفتاة التي يحبها، ودفع به إلى المقصلة. وتنتهي الأغنية بذلك البوح المؤثر:

أزدري الجلاد سانسون

فعمله كان نصف عمل

لأن حبي لك يا ليزون

أفقدني، قبل ذلك، رأسي

كان كل ذلك مفعماً بالجلال. ولكن نجاح قصة هذا الاستقراطي الذي أعدمه اليعاقبة كان غير مفهوم، خاصة وأن معظم عناصر فريق اليعاقبة كانوا من الفوضويين. كان المغني الهاوي يصدح بتلك المقاطع مفجراً المشاعر النبيلة. على

https://telegram.me/maktabatbaghdad

النقيض من ذلك، كان نجاح مغنية الأوبرا من طراز مختلف تماماً، فقد كان يستند، تحديداً، على عنصر واحد هو الجنس. والحال، فإن الجنس كان مايزال موضوعًا للهز ل والمزاح لدى الفرنسيين في تلك الفترة.

كان لمغنية الأوبرا صوت قوي. يعلو على صيحات المزاح والسخرية وعلى الصفير وكانت تطلق مقاطع أغنيتها بطاقة لا تُكبح، وكان ثمة صوت ينطلق من الصفوف الخلفية يغطي على صوت المغنية هاتفاً «Au claque». وقد راقت صيغة التعجب هذه للحضور فانفجرت الهتافات من ناحية تردد هذه العبارة. وأنهت المغنية «الماديلون» في غمار هدير صاخب تطلقه آلاف الحناجر «Au claque» (معناها في تلك الفترة: إلى الماخور». وحين أسدل الستار سألت المغنية الكولونيل، ما الذي كانت تعنيه تلك العبارة، فأجاب: «إنها صيحة التجمع لدى فوجنا»، «جميل جداً» أجابت المغنية «وأنا سأتبناها لتكون صيحتي الخاصة للاجتماع».

ثمة قصة كانت تخلب ألباب أدباء المؤخرة هي قصة الواقعة الشهيرة التي عنوانها: «نهوضًا أيها الموتى»، كان يجري تمثيلها باستمرار تقريباً على أنها المأثرة البطولية للضابط الذي يحث رجاله المثخنين بالجراح على تنفيذ المهمة الأخيرة ضد الأسلاك الشائكة الألمانية. كانت قصة «نهوضًا أيها الموتى» نكتة معروفة جيداً من جنود الجيش الفرنسي جميعًا، يعود تاريخها إلى ما قبل الحرب. وكان يجري تطبيق النكتة على الجنود الكسالى الذي يتقاعسون عن النهوض من سريرهم صباحًا. أما تحويل تلك النكتة الشائعة في ثكنات الجيش إلى قصة بطولية سامية، فهو نموذج للذهنية الوطنية المتزمنة التي كانت المؤخرة تحملها وتحافظ عليها.

إذا كان من الممكن أن نضع بطاقة تعريف لأولئك الجنود المقاتلين، فسأقول بأن مقاتلي الحرب العظمى كانوا فوضويين كليًا، كانوا يسخرون من كل شيء، ولم يعودوا مؤمنين بالأفكار العظيمة، فتدمير الكاتدرائيات جعلهم فاقدي الحس والعواطف. ولم يكونوا على الاطلاق يؤمنون بالمقولة القائلة بأنهم يحاربون من

أجل الحرية. كانوا يسخرون حتى من الموت، معتقدين بأن هذه الحياة لا تستحق عبء عيشها. وقد وصلوا في تفكيرهم ذاك إلى حد الثمالة. ولكن الأمر الأكثر مدعاة للعجب. هو أنهم بالرغم من هذه الربيبة المطلقة كانوا يقاتلون بصورة جيدة. كانوا عالقين داخل المسننات، ولا يعرفون وسيلة للخروج منها.

في فيلم «الوهم الكبير» اخترت وسطًا استثنائيًا. ففي داخل الطائرة كان المقاتلون ينامون في الأسرة، ويأكلون جلوسًا حول الطاولة. لم يكن ثمة شيء له علاقة بوحل الخنادق، وبالطعام المرشوش بالطين والتراب الذي تنثره القنابل المتفجرة، كان الطيارون محظوظين، متمتعين ببعض الامتيازات. كانوا يعرفون ذلك، ويعرفون أيضًا بأنهم ليسوا هم الذين سيزيلون هذا التفاوت الهائل مع غيرهم من المقاتلين.

قدت شخصياتي، بعد ذلك، إلى مخيمات الأسرى، وها هنا أيضًا، كانت حياتهم خاصة. الترف الكبير في مقابل شروط الحياة القاسية لجندي المشاة. لم يكن في نيتي أن أصور بؤس هذا الأخير. فموضوعي الرئيسي في الفيلم لم يكن كذلك. لقد كان موضوعي الرئيسي هو احدى الغايات التي سعيت من أجلها دائمًا، ومنذ أن بدأت أصنع أفلامًا، ألا وهي جمع البشر والتقاؤهم.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٢٧

الرائحة المسكرة لزيت الخروع

في فيلم «الوهم الكبير» تبدى كل شيء غريبًا منذ البداية. بدءًا بالطريقة التي تجلى لي فيها موضوع الفيلم. ولفهم الموقف بنحو أفضل يجدر بي العودة إلى الزمن الذي جعلني الجرح الذي أصابني عام ١٩١٥، حينما كنت طيارًا مطاردًا في طائرة ألبين، ملحقًا، بعد بضع تنقلات، بطاقم السرب C64.

كانت المهمات الموكولة إلى هذا السرب ذات طبيعة متنوعة. كان سربًا عسكريًا وهذا يعني أنه سرب لكل المهمات. كان منوطًا بنا تأمين مراقبة الخطوط الألمانية الموجودة ضمن قطاع طيراننا، وكنا نزوّد قسم الخرائط بصور للمواقع المعادية، كما كنا أيضًا تحت تصرف أولئك السادة في هيئة الأركان حينما كانت تراودهم الرغبة بتقطبية صغيرة ترافقها دائمًا غارة في سماء العدو. كان قائد سربنا فتى متسيبًا بطبيعته، فكان يقرر على هواه مهمات لم تكلفه بها رئاسة الأركان. تلك المحاولات للخلاص من سأم الحياة داخل أكواخنا مع مخزون لا ينضب من البطاطا، لم تكن دومًا ذات نتائج سارة.

أذكر الآن بوضوح الغارة الأخيرة من تلك الغارات. كنا نحتفل بميلاد أحد رفاقنا، ونتجرع كؤوسًا من شمبانيا طبيعية ليست رديئة، حصلنا عليها من الكرامين المقيمين في القطاع. كان الجو ملبدًا بالغيوم، وهو ما أوحى لأحدنا بفكرة مفادها، أنه إذا ما جرى الآن الاختباء بين الغيوم، والاستفادة من فسحات الصحو العابرة، فسيكون بمستطاعنا، من غير مخاطرة، إفساد عملية الهضم لدى الألمان برشقة

رصاص صغيرة. اخترنا كهدف لقصفنا قرية فرنسية كبيرة محتلة من قبل قيادة أركان الفرقة الألمانية. أخطرنا الفنيين بمهمتنا، وبعد وقت قصير كان نصف دزينة من طائرات الكودرون ذات المحركين مستعداً للإقلاع. انطلقنا لاصطياد الألمان، بقلب خليّ تمامًا، كأننا ذاهبون إلى صيد الأرانب. لقد قلبت الحرب العقول عاليًا سافلاً إلى حد أننا كنا نجد تلك الغارات المشينة مقبولة تمامًا. والآن فإن ذكرى تلك الأفعال الفظيعة تثير في نفسي الغثيان، ربما لأنني عشتها وكنت أنفر منها كليًا.

أفدنا من فرجة بين غيمتين، وغطسنا بطائراتنا على مركز القرية المعنيّة. كان الألمان قد أقاموا نظامًا دفاعيًا مضاداً للطائرات محكمًا نسبيًا، وسرعان ما وجدت نفسي محتجزاً داخل سور من القنابل، ولم يبق لدي سوى قليل من الوقت كي أدخل في عباب إحدى الغيمات. خلصت إلى قرار بإطلاق بضع رشقات من رشاشي نحو كتبة رئاسة الأركان الذين كانوا يتراكضون نحو الملاجئ. كنا نحمل في أعماقنا كراهية للكتبة الذين يحظون بامتيازات، ويعيشون حياة مرفهة نسبيًا بالمقارنة مع حياة المقاتلين. وكنا نشعر ببعض التعاطف مع المقاتلين الألمان الذين كانوا يعانون مثلما نعاني. كان هؤلاء أخوتنا في الانتماء الطبقي، أما الكتبة فكانوا من طبقة جنود المؤخرة الآمنين.

هوت طائرة قائد سربنا نحو الأرض، واشتعلت فيها النيران، ولم أصر على المتابعة واتجهت صوب موقعنا. كلفت تلك الغارة الحمقاء ليس فقط حياة قائد سربنا، بل وحياة مساعده الشاب الذي كنا نعتبره أفضل ملاح في السرب. وهو ما دفع قيادة أركاننا إلى وضع حد لهذا النوع من النزوات. وكلفتنا أيضًا فقدان طائرة كودرون ثنائية المحركات. كانت تلك الطائرات مدهشة فعلاً، ولكنها كانت قد أتمت خدمتها، إذ كان بإمكان طائرات الفوكر الألمانية، ومن دون أي مخاطرة، أن تضع نفسها خارج زاوية رميها، وتسقطها بكل.

كنت مولعًا بكودروني العجوز، كانت تلك الطائرة هي آخر الطائرات المصنوعة بأسرها من الخشب. كان انعطافها يتم من خلال برم أجنحتها. حتى لتعيد

https://telegram.me/maktabatbaghdad

إلى الذاكرة صورة الطائرات الورقية. وكان ينبعث منها رائحة مسكرة لزيت الخروع. كان هذا الزيت الممتاز يستخدم في تزييت محركها الرحوي، وقد استمرت خدمة هذه المحركات على طائرات النيوبورت المطاردة، وعلى طائرات كودرون الاستطلاعية. كنا نخرج من قلب الطائرة بعد جولة من الطيران يقطر الزيت من ثيابنا. كانت المحركات الرحوية من طراز جينوم رون أو كليريجي -بلين تمثل بالنسبة إلي رمزاً للملاحة الجوية. وكنت أنظر بشيء من الاحتقار إلى الطائرات التي تسّيرها محركات من ذوات الأزمنة الأربعة. كنت أراها صالحة لتشغيل سيارة تاكسي. وهكذا، فبفضل كودروني تعرفت على الشخصية التي كانت ستغدو بطل فيلم «الوهم الكبير»، ألا وهي شخصية المساعد بيسارد.

كنت مدعواً ذات صباح إلى مكتب القائد العام، فقدم لي شخصاً من قيادة الأركان مكلفاً بمهمة ميدانية، على الطبيعة، لم يتنازل بشرحها لي. كان الرجل نقيباً في سلاح الخيالة وكان مجمل شخصيته يوحي «بشيء ما غير محدد» يجعل من هؤلاء الفرسان كائنات على حدة. أخذنا مواقعنا داخل الطائرة، وكان علي أن أقوم بمحاولتين للإقلاع بعد انزعاجي في المرة الأولى من تحليق كتحليق الحجل. أعطاني مسافري التعليمات الضرورية حول النقطة التي يريد مراقبتها. ومر كل شيء بسلام حتى اللحظة التي ظهرت لنا فيها طائرة فوكر ألمانية مطاردة. فأعطيت إشارة إلى النقيب المستطلع بأنني سأقوم بنصف دورة. ولكنه لم يكن يريد أن يسمع شيئاً. كان الملاح والضابط المستطلع جالسين داخل كودروني خلف بعضهما، وحالما حلقت الطائرة غدا من المستحيل عليهما تقريباً التفاهم أو التواصل. قامت طائرة الفوكر بهجوم مطلقة رشقة رصاص خطاط باتجاه طائرتي، فالتفتّ نحو مسافري، وسألته، بإشارة مني، إذا لم تكن هذه الرشقة مقنعة له، ولكن ما من فائدة. كان رابط الجأش إلى آخر حد. قمت باستدارة على الجناح ووضعت، لبضعة ثوان، طائرة الفوكر ضمن زاوية مرماي، ثم أطلقت زخة من الرصاص باتجاهها ولكنني أخطأتها.

وبدت الفوكر، وكأنها تلعب بنا، وثبت باتجاهنا، وتجاوزتنا ثم أعادت الكرة وبدا كما لو أنها طائر سنونو تهاجم فيلاً. وأقسمت أغلظ الأيمان، إذا ما تخلصت من هذه الورطة بأن أقدم طلبًا للانتقال إلى العمل على طائرة مطاردة، على الرغم من أن مهنة القنص تبدو لي خالية من الفتنة تمامًا. في تلك اللحظة ظهر بطل ثالث قادم من السماء-عرفت فيه إحدى طائرات سرب المطاردة الفرنسي في قطاعنا. كان ذلك السرب مكونًا حسب تعبيرنا من «راقصين رشيقين» وهو ما يعني بلغة أخرى من طيارين مزهوين بأنفسهم، فطائراتهم النيوبورت ذات المحرك من طراز رون كانت قد استبدلت بطائرات السباد -هسبانو- سويزا من آخر طراز.

لم يطل الوقت كثيراً، فقد انقضت السباد على الفوكر من الخلف وأطلقت عليها رشقة من رشاشها، ثم صعدت إلى الأعلى لتجدد هجومها، وتركني تحليقها العمودي مذهولاً ومفعمًا بالإعجاب، فقد بدت وكأنها تتسلق السماء. أثناء ذلك نفثت الفوكر دخانًا أسود ثم هوت مدومة لتتفجر فوق ضلع هضبة مشرفة على كنيسة، وتعلقت عيناي، للحظات بتفاصيل الكنيسة، ولم أستطع أن أمنع نفسي من أن أعزو وصول منقذنا في الوقت المناسب إلى تدخل بعض القديسين.

جرى الاحتفال بهذا الانتصار بغداء مع الشمبانيا في مطعم الضباط الخاص بنا. لم تكن تلك هي المأثرة الوحيدة للمساعد بيسارد، فهو أحد ألمع مطاردينا في الطيران الفرنسي. كنت معجبًا به إلى حد الوله. فبالإضافة إلى أنه أنقذ حياتي، كان يمثل لي النموذج الكامل لضابط الصف في سلاح الخيالة، في فترة ما قبل حرب ١٩١٤. وقد ظل، فوق ذلك، مخلصاً لزي ما قبل الحرب. كان مما يبعث السرور في نفسي أن أتأمله مشدودًا داخل قميص أسود، يعلو سروالاً أحمر قانيًا. وقد أصبحنا أنا وبيسارد صديقين حميمين. كنت أمضي معه ساعات أستمع إليه وهو يروي ذكرياته مع الخيول التي امتطاها. وفي أحد الأيام، تلقى سربي أمراً بتغيير موقعه، وغاب بيسارد بعد ذلك عن عالمي.

التقيت به عام ١٩٣٤ في مارتيغ، حيث كنت أقيم هناك، لتصوير فيلم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

«توني». كان هناك بالقرب من مارتيغ حقل شاسع للتدريب على الطيران. كان مدرسة ومركزاً للتجارب في آن معاً. كان طيارو المركز قد لاحظوا فريقنا الصغير، وحينما كنا نصور خارج الاستوديو، وهو ما كان يجري غالبًا تقريبًا، كانوا يغطسون بطائراتهم فوق رؤوسنا. وغدا فضولهم عقبة كأداء في طريق تطبيق نظرياتي حول أصالة الصوت. اقترح علي بييرغو منتج الفيلم القيام بزيارة إلى الضابط المسؤول عن المركز، والطلب منه، إن كان ذلك ممكنًا أن يرسل طياريه إلى مكان آخر. واصطحبنا ضابط الخدمة إلى نقيب طيار قادنا بنفسه إلى مكتب الجنرال القائد. وما كدت ألمح هذه الشخصية المهمة حتى تكوّن لدي شعور بأنني رأيته في مكان ما.

لقد كان المساعد بيسارد بعينه. كان قد حصل على نجوم جنرال، وفقد شاربه. اتخذ الجنرال بيسارد الإجراءات الضرورية لكي أتمكن من تصوير فيلمي، من دون أن يصاب بالصمم أفراد فريقي بسبب هدير الطائرات التدريبية. واعتدنا أنا وهو على أن نتناول الغداء معًا في كل مرة نكون فيها متحررين من العمل. وخلال تلك اللقاءات روى لي مغامراته خلال الحرب. كان قد سقط بطيارته سبع مرات بنيران مدفعية الألمان، وفي المرات السبع كان يفلح في الفرار من قبضتهم. وبدت لي قصة هروباته مادة مناسبة لفيلم مغامرات. سجلت بعض التفاصيل التي كانت تبدو لي الأكثر نموذجية، ورتبت تلك الأوراق في ملفاتي، عازمًا على أن أصنع منها فيلمًا.

وقد سنحت لي الفرصة فيما بعد في التحدث بشأنها مع شارل سباك الذي تحمس لهذا الموضوع وساعدني في وضع مخطط أولي لما غدا بعد العديد من التعديلات، فيلم «الوهم الكبير» وكانت معظم هذه التغييرات مدينة لقامة من القامات العالية هي إيرك فون ستروهيم.

٢٨

إنه جزء من كل

جرى النظر إلى فيلم «توني» على أنه المبشر بأفلام الواقعية الجديدة للمدرسة الإيطالية. ولا أعتقد أن ذلك صحيح. فالأفلام الإيطالية تؤلف انتاجات درامية عظيمة، بينما حاولت ما وسعني بأن لا يكون فيلم «توني» دراميًا. لقد أعطيت لفلاحة بسيطة، نفاجئها وهي تغسل غسيلها، من الأهمية، ماأعطيته لبطل القصة. كانت تتنازع ذهني نوازع شتى، وبدا لي، من جهة، بأن عدة لقطات قريبة، مختارة بدقة، تشكل وسيلة لمعالجة شخصياتي بأسلوب مجرد بالغ التجريد، كما أن استخدام العناصر الطبيعية، من جهة أخرى، تتيح لي بلوغ واقعية منقولة بأقل قدر ممكن.

والآن، وبعد أن مضى الزمن، وصرت أرى الأشياء بنحو أكثر صحة، إلى حد ما، أعتقد أن بإمكاني القول بأن السمة التي وسمت فيلم توني هي غياب النجم. ليس فقط النجم -الممثل، بل والنجم -الديكور، وحتى النجم -الموقف. كان طموحي هو أن أعطي الانطباع بأن لدي كاميرا ومسجلاً للصوت مخبأين في جيوبي، وأنني سأسجل كل ما يقع تحت نظري. وبالرغم من مراتبية العمل فقد فرضت مع ذلك إطاراً معيناً. ليس فيلم «توني» فيلمًا وثائقيًا، ولكنه عبارة عن واقعة، قصة حب حقيقية حدثت فعلاً في مارتيغ رواها صديق لي هو جاك مورتييه، مفوض البوليس آنذاك، ونقلتها إلى الشاشة بصعوبة فائقة.

ثمة فارق آخر بين فيلم «توني» وبين الواقعية الإيطالية، تمثل في استخدامي للصوت بطريقة مختلفة. فأنا مولع بأصالة الصوت، أفضل صوتًا رديئًا من الناحية التقنية، ولكنه مسجل في وقت واحد مع الصورة، على صوت خال من العيوب

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ولكنه مضاف إلى الصورة فيما بعد. لم يكن لدى الإيطاليين أي اهتمام بالصوت، فهم يدبلجون كل شيء. وأنا أذكر زيارة قمت بها لروسيلليني حينما كان يصور فيلم «بايزا». كان الممثل الذي وضعه روسيلليني في المشهد يرجوه بإلحاح أن يعطيه النص، وكان روسيللني يجيبه: «قل أي شيء»، «على كل حال سأغير الحوار في المونتاج». كان ذلك أشبه بالمزاح، ولكنه ذو دلالة، ورغم هذه الفارق بين فيلمي وبين الواقعية الإيطالية فلم امتنع عن الاعجاب بشغف بالغ بالإخراجات الإيطالية. وإذا ما استخدم روسيلليني ودي سيكا الصوت المفبرك فإن الأثر الانفعالي والعاطفي الذي يصدر عن أفلامهم ليس أقل أصالة وعمقًا، مع ذلك. في فيلم «تونى» لم تكن ضجة القطار الواصل إلى محطة مارتيغ ضجة حقيقية صادرة عن قطار وحسب، بل كانت هي ضجة القطار ذاته الذي يشاهد على الشاشة. وبالمقابل فإن الصوت المصطنع كلياً في فيلم «روما مدينة مفتوحة» لروسيلليني ليس إلا نوعاً من الصوت المصاحب لواحد من أعظم الإخراجات في تاريخ السينما.

لقد حدد فيلم «تونى» الذي جرى تصويره بأبسط الوسائل نهاية أحلامي في الواقعية التي طالما تشبثت بها. وقد رأيت في هذا الفيلم الهزيمة الكاملة للفرسان الملكيين ولأبطال الميلودراما. كم كنت أخدع نفسي، فبينما كنت أعتقد بأنني أصور مغامرة محزنة مستمدة من الحياة الحقيقية، كنت أروي، في الواقع، وبالرغم عني، قصة حب شاعرية ومؤثرة.

جرى تصوير كل مشاهد الفيلم إما خارج الاستوديو، وضمن مشاهد خارجية أو ضمن مشاهد داخلية واقعية. أما الممثلون فقد كانوا ما عدا الهواة منهم من أبناء منطقة الميدي الذين كانت لهجتهم الجنوبية أصيلة أصالة مشاهد مارتيغ الطبيعية، والتي كنا نستخدمها كركيزة للفيلم. وبدا لي، لأول مرة في حياتي، أن عناصر السيناريو الذي كتبته كانت تتكامل من الناحية الطبيعية، ليس عبر الحبكة إطلاقًا، وإنما عبر نوع من التوازن الطبيعي.

كان لابد لفيلم «تونى» من أن يسرّع في القطيعة بيني وبين مفهوم «الفرد

-الملك» لم يعد أطيق عالمًا يشكل موطنًا لأفراد لا تربط بينهم أية رابطة. فمشكلة الحياة ليست كامنة في انعزال الأفراد عن بعضهم خشية تقاسم ذلك الكنز، كنز الأنا، الأنا المطلق، بل في توحيدهم واندماجهم. وبدأت في هذا الفيلم أشعر بأهمية الوحدة. كنت معجبًا دومًا باللقطة القريبة، وما أزال معجبًا بها. وكما قلت من قبل، فإن اللقطات القريبة لممثلات هوليود الجميلات هي التي دفعتني، في الجزء الأكبر منها، لأن أصنع أفلامًا سينمائية. غير أن العديد من اللقطات القريبة للوجوه التي تملأ الشاشة كليًا تعبر عن عزلة الفرد. وأحد أسباب هذه العزلة يكمن بوجه عام، في أن هذه اللقطات القريبة لا تصور العاشقين معًا، بل تصور أحدهما بعد الآخر. فلنأخذ مثالاً من مشهد حب مضطرم بين رجل وامرأة. فعلى الشاشة، وعبر المونتاج فإن الاثنين يكونان مجتمعين فيزيائيًا، ولكن اللقطات القريبة للمرأة ليست مصورة في الوقت الذي صورت فيه اللقطات القريبة للرجل، وهذا عائد لأسباب تقنية، إضاءة، صوت، زوايا التصوير. والحال فإن هذه العناصر التقنية كافة، تكون ملاحظة من قبل الاثنين، الرجل والمرأة، وكل واحد منهما على الأخص يحس بها. وفي رأيي، فإن مشهد حب، مثله مثل أي مشهد آخر، ينبغي تصويره بتصوير بطليه مجتمعين. ينبغي عليهما أن ينسيا بأن هناك كاميرا، ومخرج وميكروفون، وكشاف إضاءة. ففي فيلم «توني» ركزت جهودي على تصوير لقطات بانورامية تربط بنحو واضح الشخصيات فيما بينها، وتربطها مع المحيط الذي يكتنفها.

وقد قادني ذلك إلى اختبارات عديدة للعدسات، واستخلصت من هذه الاختبارات قناعة أكيدة بأنه ليس هناك معجزة فيما يتعلق بالنواحي البصرية، فإما أن يجري استخدام عدسة شديدة الانفتاح، وهو ما يعطي مزيداً من الإنارة، ولكن على حساب الأعماق التي تغدو ضبابية، أو أن العدسات المستخدمة تسمح بتحقيق الوضوح في الخلفيات ولكن هذه العدسات تكون أقل ألقًا وتحتاج إلى إضاءة أكثر. ومنذ اللحظة التي وقعت فيها على هذا الاكتشاف لأهمية الوحدة بين عناصر

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الصورة وأجزائها سعيت إلى أن لا أصور مطلقاً أي مشهد دون أن أعززه بحركة في الخلفية أكثر أو أقل ارتباطاً بالحدث، سيندهش البعض لأنني لم ألجأ إلى تغييرات في بؤرة العدسة. أنا لا أحب ذلك، فهذه التبدلات في المسافة بين المقدمات والخلفيات تبدو لي مصطنعة.

كان لدي اهتمام آخر، وما يزال، هو التهرب من تقطيع التصوير وتوزيعه على لقطات عديدة، فأنا أعتمد، ومن خلال لقطات ذات أطوال أكبر على إعطاء الممثل إمكانية توضيح تقدمه الخاص خلال أدائه للحوار. تلكم هي الطريقة الوحيدة، بالنسبة إلي، للوصول إلى تمثيل صادق. ثمة وسيلتان للحصول على لقطات ذات طول أكبر، فمن الممكن التخلي عن اللقطات القريبة، واستخدام اللقطات المتوسطة بأكبر قدر ممكن، لا بل واللقطات العامة. ولكن الجمهور يكون حينئذ بعيداً عن الممثلين، ولا يتمكن من متابعة تعابير وجوههم بسبب المسافة بينهم وبين الكاميرا، أما الوسيلة الأخرى التي تبدو لي أكثر نجاعة فتعتمد على تصوير الممثلين بلقطة قريبة، ومن ثم متابعة حركاتهم من دون انقطاع، ولكن هذا يتطلب مهارة فائقة من جانب المصور. والنتيجة هنا أحياناً تبعث على الحماس. إن هذه المتابعة للموضوع من جانب الكاميرا منحتني بعضاً من أعمق الانفعالات التي شعرت بها طيلة حياتي، سواء في أفلامي، أو في أفلام مخرجين آخرين.

ربما كان فيلم «الوهم الكبير» هو الفيلم الذي طبقت فيه هذا المنهج الأخير، بأكبر قدر من السعادة. من المؤكد أن هذه التقنية، كي تغدو كاملة، لابد لها من أن تكون غير ملحوظة -مثل أي تقنية مستخدمة في مكان آخر. إذ لا ينبغي للمتفرج أن يلاحظ بأن الكاميرا تقوم برقصة باليه حقيقية، فيما هي تنتقل ببراعة من ممثل إلى الآخر، ومن قطعة إكسسوار إلى الأخرى. إن لقطة من هذا النوع، ناجحة فعلاً، ينبغي لها أن تكون حدثاً في حد ذاته، من دون إغفال الخلفيات بالطبع، كما أنه من الصعوبة وضعها موضع التطبيق، لاسيما أن الحلبة تكون مزدحمة بمعدات الإضاءة.

قمت بتصوير لقطتين في فيلم «الوهم الكبير» وفقًا لهذا المنهج. لقطة وجبة الطعام في غرفة السجناء في المعسكر الأول، حيث كانت الكاميرا تداعب عناصر المشهد، ولم تقطع اتصالها بالمشهد إلا في نهاية التصوير، ولقطة إنشاد المارسيليز في مسرح السجناء حيث بدأت هذه اللقطة فوق غابين واتجهت إلى قلب مشهد المسرح الصغير، وانتهت أخيراً على المتفرجين بعد أن صورت كافة العناصر المهمة عبر لقطة بانورامية بزاوية ١٨٠°. أما المصور الذي أدين له بهذه اللقطات فهو ابن أخي كلود رينوار، الذي كان حيويًا مثل سمكة سلور، ولم يتردد مطلقًا إزاء أية حركة بهلوانية مطلوبة.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٢٩

الواقعية في فيلم «الوهم الكبير»

إليكم المثال الذي استخدمه غالبًا، كي أشرح موقفي تجاه المسألة الجوهرية التي تدور حول التوازي بين الحقيقة الداخلية للممثل وبين الحقيقة الخارجية، ثمة ممثل طُلب منه أداء دور صياد سمك. ولأنه مسكون بها جس الواقعية، فقد قرر عدم اللجوء إلى المكياج. وعليه فسيذهب للإقامة في مرفأ بريتوني، وسيشترك في رحلات لصيد السمك في عمق البحر، مرتديًا ثياب صياد حقيقي، وسيلوّح نسيم المحيط المالح سحنته فعلاً. وحينما نلتقي هذا الممثل في الشارع لا نلمح أي فرق بينه وبين صيادي المنطقة. بعد هذا الاستعداد البالغ الدقة، يقوم هذا الممثل بأداء دوره، حيث يجري تصوير بعض المشاهد في بريتانيا فوق قارب حقيقي، كذلك فإن المخرج لا يضع ممثلاً بديلاً عنه في مشهد هبوب عاصفة حقيقية. وغير أن ممثلنا إذا ما كان يفتقر إلى الموهبة، فسيظهر ممثلاً فاشلاً، وسيظهر أيضًا أن عناصر الطبيعة المتعددة حول هذا الكائن المصطنع تلفت الانتباه إلى زيفه بنحو أفضل.

لنفترض الآن بالمقابل بأن شاري شابلن سيؤدي دور البحار، وأن التصوير سيجري في الاستوديو أمام لوحة مرسومة. إن شابلن لن يتجشم عناء ارتداء الزي الأصلي للبحار، بل سنراه مرتديًا سترته المعتادة، معتمرًا قبعته المدورة، منتعلاً حذاءه الضخم، لاعبًا بعصاه. وبعد بضع دقائق على الشاشة، سنتقبل زيه الفانتازي، وسنغدو مقتنعين بأن بحارًا حقيقيًا يتحرك أمام أعيننا.

هذه المسألة التي تدور حول الحقيقة الخارجية أو الداخلية تمثل حكاية المشهد التمثيلي بأسرها. لقد بلغ القرن التاسع عشر، بدرامته البرجوازية ذروة الحقيقة الخارجية ونحن الآن على أهبة الخروج من هذا المنحى. وها هي كوميديا الـ Dell'Arte تعود دون إبطاء.

في بداية حياتي السينمائية، لم أكن أهتم إلا بما هو صناعي، وبعدئذ، وكما شرحت ذلك بمناسبة الحديث عن فيلم البانكروماتيك، دخلت في مرحلة الواقعية المطلقة، وأنا أعتقد الآن أن من المستحيل فصل الواقعية عن بعض المعالجة والتعديل، سواء على المشهد أو على الشاشة. في فيلم «نانا» استطعت ممارسة عبادتي للفانتازيا الجامحة للعناصر الواقعية بحيث أن كل ما هو عجيب ومستبعد في الواقع تجاوز مخيلة أفضل المختصين بالديكور. كانت كاترين قد ذهبت لتستشير صحف الموضة في تلك الفترة، في متحف الفنون التزيينية. وكنا أنا وليسترينغر مقتنعين بأن كلود اوتان -لارا، على الرغم من موهبته كان بعيداً عن الفانتازيا الجامحة في تصميم الأثواب الحقيقية آنذاك. غير أنني كنت هنا على خطأ، فأثواب «نانا» نفّرت الجمهور بقدر ما نفرته تقريباً شخصية الممثلة. ففي هذا الميدان، مثلما في سائر الميادين، يطلب الجمهور شيئاً من التعديل، إذ يمكن للحقيقة أن تصدم الجمهور، وعلي أن أعترف بأنني لم ألتزم، إطلاقاً بقبول درس «نانا» بكامله.

في فيلم «الوهم الكبير» كنت ما أزال مهتماً جداً بالواقعية، وقد ذهبت في ذلك إلى حد الطلب من غابين ارتداء سترة طيار كنت قد احتفظت بها بعد تسريحي من سلاح الطيران، ولم أتردد في الوقت ذاته من تعزيز بعض النقاط، بطريقة فانتازية، من أجل زيادة التأثير الناتج، على غرار الزي الذي ظهر به ستروهيم، على سبيل المثال. كان دور ستروهيم الزهيد، في البداية، قد تضاعف عشرة أضعاف، لأنني كنت أخشى من أن تفقد شخصيته وزنها في مقابل كتلة غابين وفرونزي. كل شيء في الفن، مثلما في الحياة هو مسألة توازن. والمسألة الأساسية تكمن في المحافظة على توازن كفتي الميزان في مستوى واحد. لذلك فقد تصرفت بصدد زي ستروهيم تماشياً مع نظرياتي الواقعية في ذلك الوقت. كان هيئة ستروهيم هيئة طيار أصيل ولكن مع شيء من الثراء البراق الذي لم يكن معهوداً لدى قائد معسكر للأسرى خلال الحرب العظمى. كنت في حاجة إلى هذا الثراء التمثيلي كي أوازن الكم الهائل من البساطة لدى الأسرى الفرنسيين. و على الرغم من المظاهر الواقعية

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الجلية في فيلم «الوهم الكبير» فإنه يقدم أمثلة على الأسلبة Stylisation التي قادتنا نحو الفانتازيا. وأنا أدين بهذا الانفتاح على الاستيهام، في الجزء الأكبر منه إلى ستروهيم، وإنني لأعترف بفضله، بعمق، فيما يتعلق بذلك. والواقع أنني عاجز عن انجاز فيلم جيد إذا لم أغرقه، بنحو أكثر أو أقل بالرؤى الاستيهامية الأخاذة.

يقودني استذكار هذا الفيلم إلى فترة سعيدة بنحو خاص من حياتي السينمائية، فقد تمكنت من جعل صديقي كارل كوش يتكفل بالعناية بأصالة الجزء الألماني من الفيلم. كان كارل كوش متزوجًا من لوث رينيجر، التي كانت هي نفسها، مؤلفة لروائع من أفلام الظلال الصينية. وحينما كانت تحفتها الفنية «الأمير اشميد» تعرض في باريس، تعرفنا أنا وكاترين هيسلينج عليها. وغدونا بعد ذلك أصدقاء حميمين. واشتركنا معًا في مغامرات سينمائية عديدة.

خاض كارل كوش حرب عام ١٩١٤ برتبة كابتن في سلاح مدفعية الجيش الألماني، وفي عام ١٩١٦، قاد بطارية مضادة للطائرات في قطاع ريمس «كان قطاعًا جيدًا»، قال لي كوش، «لم يكن هناك سوى شيء واحد نأخذه على هذا القطاع، هو الغارات المتواصلة لأسراب الطيارات الفرنسية القاذفة». والحال، إنني في عام ١٩١٦ كنت ربانًا في أحد أسراب الاستطلاع في القطاع ذاته، وكان هذا السرب هدفًا لبطارية المدفعية الألمانية المضادة التي سببت للسرب الكثير من المضايقات، وقد استنتجت أنا وكوش بأن ذكرياته تتعلق ببطاريته وبسربي. لقد خضنا إذن الحرب معًا. وكان ذلك من الأشياء التي قربت بيننا. كنا نحارب في معسكرين متعاديين. وهذا ليس سوى تفصيل، ولدى التفكير بذلك، فإنه يبدو لي برهانًا إضافيًا لصالح نظريتي حول تقسيم العالم عبر حدود أفقية، وليس تقسيمه إلى حجرات مغلقة عبر حدود عمودية.

٣٠

نزاعات صغيرة -«الوهم الكبير»

كانت المهنة الحقيقية لكارل كوش هي الفلسفة، وقادته هذه المهنة إلى البقاء طالبًا أبديًا، ولكنه لم يجهل أي شيء في ميدان السينما، وعلى الأخص فيما يسمى بالتقنية السينمائية. كان قد صمم بيده، وجهز استوديو زوجته لوت رينيجر، وفي داخل هذا الاستوديو كانت تتم أعقد عمليات التصوير لأفلام سيدة الظلال لوت رينيجر.

كانت الدراسة التي تثير اهتمام كوش هي دراسة الفن الروماني، وكان يتطلع دومًا إلى زيارة الكنائس الرومانية في منطقة سينتونج. كانت تلك البقعة من الأرض على ما يبدو أحد أهم مراكز الفن الديني في القرن العاشر والحادي عشر. حيث شكلت الكنائس الصغيرة، وكنائس القرى نماذج للنقاوة الخالصة، ولكن كان ينبغي اكتشافها أولاً. والواقع أنه بعد تلك الحقبة الزمنية، فإن الجماهير المندفعة صوب الكاتدرائيات في المدن الكبرى، شرعت في هجرة جماعية من الريف نحو المدينة. وهكذا فقد تجردت المعابد الريفية المتواضعة من وظائفها، وعراها الإهمال وغدت مستودعات للحصيد، أو اصطبلات للمواشي.

فيما كنا عائدين أنا وكوش من ميدي دي فرانس، مجتازين بالسيارة المنظر الجميل لبوجولي، رجاني أن أنعطف بالسيارة قليلاً عن الطريق، لمشاهدة نصب داخل كنيسة رومانية. توقفنا أمام كنيسة عدت عليها عوادي الزمن، كان سقفها المرمم حديثًا يظهر الحمرة الوقحة لقطع القرميد. لم يكن في رأس كوش سوى ذلك النصب، فدخل إلى الكنيسة، واتجه دون تردد، وهو يتعثر بالمقاعد وبكراسي الصلاة نحو تمثال القديس جوزيف حاملاً خروفًا بين يديه، وتلقيت منه المحاضرة

https://telegram.me/maktabatbaghdad

التي كنت أشتهيها، فقد كانت مؤثرة جداً، وقادني طوال ساعة كاملة في الخط السلالي لآن وبوجو، ولكن ما أدهشني أكثر هو اليقين الذي كان يحمله كوش فيما يتعلق بوجود النصب، والذي من خلاله عثر عليه فوراً دون أن يكون قد رآه من قبل.

أشرف كوش خلال فترة قصيرة من حياته على روضة للأطفال. كان مشهداً مذهلاً رؤية هذا السيد الوقور ما شيًا على يديه ورجليه، وهو يبني مع تلاميذه الصغار نموذجًا لحصن فوق أرض ممهدة في ناحية من الحديقة. كان يزعم بأن هذه اللعبة تخلق فضولاً في ذهن الأطفال في سن الخامسة أكثر مما تخلقه الدمى المصنوعة. كان كوش يشرح للأطفال سبب وجود الخنادق المحيطة بالحصن، وأبراج القلعة، ثم ينبطح على الأرض ويدير معركة هجومية يشترك فيها جنود من الدمى، وحينما يهطل المطر ويشتت ذلك الهجوم، كان ينتهز الفرصة ليؤكد قناعته للأطفال حول تأثير الظواهر الجوية على الشؤون الأرضية.

شاهدته مرة يشرح للأطفال ظاهرة تكون الوديان في المناطق الجبلية، وذلك بمساعدة مرش للماء، كان يسكب ماءه فوق كومة من الرمل. وقد لعب كوم الرمل دوراً عظيمًا في المنهج التربوي لدى صديقي. كان كوش عقلاً شاملاً على غرار فلاسفة القرن الثامن عشر تقريبًا. كان صديقًا لبريخت، وبفضله حظيت بالتعرف على هذا الشاعر العظيم، والفنان المنطقي. هذا المعلم البنّاء. كانت العروض الأولى لمسرحيته (أوبرا كات سو) قد عرضت بنجاح كبير.

كانت لقاءاتي ببريخت تجري غالبًا في مسكني في مودون. وكان هذا الديكور يشكل إطاراً ممتازاً لخطط بريخت. فقد اقتطع ذلك المنزل من بقايا دير قديم تهدم إبان الثورة. كان بريخت يصطحب معه سكرتيرته، ولم تكن تلك الشابة البرلينية تحمل معها آلة كاتبة، بل واحداً من تلك الاوكورديونات الصغيرة السداسية الشكل، والتي كانت تسمى «كونسيرتينا» كما أعتقد. وكان هانس ايزلر وكورت ويل، ولوت لينيا ينضمون إلينا. كان بريخت يطلب مني أن أغني له أغنيات فرنسية

ولكن غنائي كان سيئًا، ولم يكن لدي صوت، ومع ذلك فلم يكن بريخت يتضايق مطلقًا وكانت سكرتيرته ترافق غنائي بموسيقاها على آلة الكونسيرتينا وعلى هذا النحو ولدت ألحان عديدة حققت نجاحات عالمية.

كان هناك تشابه بين ذهن بريخت وذهن كوش، فقد كان الاثنان كلاهما يتقاسمان الشغف نفسه تجاه الحقائق الحاملة للتناقض، غير أنهما كانا من الناحية الجسدية على طرفي نقيض. كان بريخت ألمانيًا نحيلاً ميالاً إلى الزهد والتقشف، وكان كوش ألمانيًا سمينًا مغرمًا بالرفاهية، نهمًا، وحتى ذواقة (وقد علمني طريقة إعداد شواء جيد للحم بقري أمام لهب النار)، مرهفًا حتى أطراف أظافره، لا مباليًا بالسياسة ولكنه قادر على خوض قتال من أجل سمفونية أو لوحة فنية جميلة. كان بإمكان كوش الوديع المسالم أن ينفجر في غضب وحشي. كان بريخت يفتخر بكونه ولد في اوغسبورغ المدينة التي يزعم أنها من أصل سلتي، بينما كان كوش رينانيًا نقيًا، وهذا يعني أنه كان جرمانيًا. وكان الاثنان متفقين على إدانة الأفعال المشؤومة للبروسيين. فهؤلاء البروسيون، من سكان الشمال، كانوا، على حد قولهما، مولعين بالكذب، سادرين في غيهم، يدفعون العالم إلى الكوارث.

أثناء تصوير فيلم «الوهم الكبير» نزل فريق العمل في فندق صغير مجاور للحصن. كان صاحب الفندق كرامًا، في الوقت ذاته، وكان يسقينا من خمر أبيض سائغ الشراب بنحو خاص. ولكنه خمر غدار. وكان كوش يوجه اللوم إلى ستروهيم على اللباس الفخم الذي ترتديه الممثلة التي تؤدي دور ممرضة ستروهيم. وقد تفاقمت الخصومة بينهما. وفيما كان ستروهيم يدافع عن حق الفنان في شيء من التعديل وحرية التصرف، كان كوش يذكّره بأنه لم يكن قد خاض الحرب، وليس عليه إلا أن يصمت، وحين استولى الحنق على ستروهيم رد عليه، واصفًا إياه بأنه برجوازي صغير. كانت تلك الشتيمة مجانية، لأن كوش كان ارستقراطيًا حقيقيًا في أعماق روحه، وهمّ كوش بالأخذ بخناق ستروهيم، ولكن هذا الأخير أوقفه بحركة مقتبسة من أبطال أفلامه، ثم نهض واتجه نحو الباب، ولما كان كوش

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ساخطًا فقد قذفه بقدحه الزجاجي، ولكن القدح تأخر بضع ثوان عن بلوغ هدفه وارتطم بالباب الذي كان ستروهيم قد اختفى خلفه؛ وتناثر إلى شظايا، وعلى الفور تقريبًا، انفتح الباب وظهر ستروهيم مبتسمًا بروح من المزاح اللطيف، كان يحمل بيده قدحًا آخر قدمه إلى كوش الذي سيطر عليه الذهول والمفاجأة، وخرج من الغرفة ليأخذ نفسًا عميقًا، وقد غلب عليه الاضطراب بسبب ذلك الحادث الذي أظهر البريق الخادع لعالم ستروهيم. كان ما جرى قد بلبله بقدر ما، كان ستروهيم إلهه.

وجدنا كوش بعد وقت قليل ساقطًا في حفرة يبحث عن نظارتيه، وهو يدب على قوائمه الأربع في الثلج، وتصالح المتخاصمان بمساعدة قدح من الخمر الأبيض، وتم دفن السبب العميق للخصام. والواقع أن السبب يعود إلى أن ستروهيم كان يرفض أن ينظر أحد إلى العالم خلافًا للصورة التي صنعها له هو، هذا التشبه بالإله كان يجعل العلاقة معه مرهقة للغاية.

ولإكمال صورة ايريك فون ستروهيم، من المفيد، كما أعتقد التوكيد على سذاجته، فالشخصية المثالية التي كان يسعى جهده لمحاكاتها، من الممكن ربما أن تكون قد ولدت من مخيلة ولد في الثانية عشرة من عمره لقد كانت تلك الشخصية تجسيداً مثيراً للفارس الملكي، على الرغم من أن هذه المقارنة لم تنل استحسانه.

ربما كان المركيز دوساد هو الشخصية التي كان ستروهيم يرغب بمحاكاتها. كان يحلم ببذخ بلا حدود، بنساء فاسقات، بأن يجلد النساء بسوطه، بمآثر جنسية، بمجالس قصف وعربدة وفجور. وفي ذات مساء، كان في زيارتنا للعشاء في بيتنا بنيويورك خلال الحرب العظمى الثانية. قدمت له زوجتي ديدو قدحا من الويسكي، وفيما كانت تصب الويسكي في قدحه، أوقفها بإشارة منه، بالإشارة ذاتها التي قام بها حين مد يده بالقدح إلى كارل كوش: «لا، لا» قال لها، وهو يوقفها، «الزجاجة» -فوضعت ديدو الزجاجة بالقرب منه وانصرفت لتهتم بغريفيت الذي احتل الطرف الآخر من الطاولة. كنت آمل أن تدور بين هذين المعلمين العظيمين من معلمي السينما محاورة مثيرة، لاسيما وأن ستروهيم كان قد

عمل مغ غريفيث كممثل، كما يقول البعض، أو كمساعد له كما يقول آخرون ولكنهما تجاهلا بعضهما، وتجاهلا السينما. وفجأة لاحظت ديدو أن وجه ستروهيم قد علاه الشحوب: كان ذلك بتأثير الويسكي. فعلى الرغم من أحلامه بأنه كان شاربًا عظيمًا، فقد كان لا يحتمل الشراب بالمرة. لم يكن أمام ديدو سوى أن تجره إلى التواليت. ثمة تفصيل مضحك يتعلق بستروهيم هو أنه كان يتكلم الألمانية بصعوبة فائقة. فكان من الضروري أن يدرس نصوصه مثل طالب مدرسة يدرس نصًا بلغة أجنبية. رغم كل ذلك، ظل ستروهيم في نظر العالم أجمع المثال الكامل للمحارب الألماني، وقد تفوقت عبقريته على النسخة الحرفية للواقع.

حينما بدأنا تصوير فيلم «الوهم الكبير» ظهر ستروهيم كشخص لا يطاق، تجادلنا طويلاً بشأن مشهد البداية الذي يدور داخل الكوخ الألماني، ورفض أن يفهم بأنني لن أشرك في هذا المشهد بضع عاهرات من النمط الڤيني (نسبة إلى ڤيينا)، كنت حزينًا للغاية، فقد وضعني إعجابي الكلي بهذا الإنسان العظيم في موقف لا يحتمل. وإذا ما كنت أعمل في السينما، فقد كان ذلك جزئيًا بسبب حماسي لأعمال هذا المولف العظيم. ففيلمه «غريد» كان بالنسبة إلي راية خفاقة للمهنة التي أعمل بها. والحال، فإن صنمي المعبود كان أمامي، كان ممثلاً في فيلمي، وبدلاً من أن يكون العرّاف الذي ينبئني بالحقيقة، اكتشفت فيه كائنًا غارقًا في كليشيهات صبيانية. كنت أدرك جيداً أن تلك الكليشيهات تغدو بين يديه لمحات عبقرية، فالذوق الفاسد غالبًا ما يكون منبعًا للإلهام لدى بعض الفنانين، فسيزان وفان كوخ لم يكونا يتمتعان بذوق سيلم.

لقد هزني هذا الخصام مع ستروهيم من الأعماق، إلى حد أنني انخرطت بالبكاء. وصدم ستروهيم ببكائي إلى درجة أنه هو نفسه لم يتمالك دموعه، ووقعنا بين ذراعي بعضنا في عناق حار مبللين ثيابنا بالدموع، سترتي التي اشتريتها من محلات «ماتلو الصغير» وقميصه هو، قميص قيادة الجيش الامبراطوري الألماني. وقلت له: إن إعجابي بموهبته من القوة بحيث أنني أفضّل أن أترك له إخراج الفيلم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

بدل أن أدخل معه في خصام جديد، وقد أفضى هذا العرض إلى نوبة جديدة من انهمار الدموع. وأقسم لي ستروهيم بأنه سيتبع من الآن فصاعداً تعليماتي بطاعة كطاعة العبيد لأسيادهم، ثم بدأ دوره.

وإليكم ما أعرفه عن بدايات ايريك فون ستروهيم. وأنا أدين بهذه المعلومات لصديقي كارل ليمل، ابن مؤسس استوديوهات انيفرسال، كان كارل في العشرين من عمره حينما قرر والده أن يعتزل العمل وأن يجعل من ابنه السيد لهذا المشروع الجبار. أنتج كارل العديد من التحف الفنية السينمائية، من بينها «في الغرب لاشيء جديد» وفيلم «BACK Street»، وقد أعلن ذات يوم بأن السينما لم تعد تهمه وغادرها دون تفكير بالعودة إليها، كان يرى -ولكنه كان على خطأ- بأن الطبيعة لم تخلقه ليكون رب عمل ناجحاً. وقد عزم على أن يكرس نشاطه لأعمال لا جدوى منها، وعكف على ممارسات تخلو من أية قيمة، مثل سباق الخيول، والنساء، والميسر، وهكذا تبددت تقريباً كل الأموال التي تجمعت من استوديو انيفرسال. وقد تعرفت على كارل حينما كان مريضاً، مضطراً إلى ملازمة السرير وقادتنا أحاديثنا البريئة إلى شؤون بعيدة عن العمل. حدثته عن حواراتي مع بيير شامبانييه، وحدثني عن ستروهيم. لقد تخلى كارل ليمل، بكل طيبة خاطر عن ثروة من أكبر ثروات العالم، لأنه كان إنساناً نقياً. وهو بتنازله عن قوته لم يتصرف بسبب نقص في ذكائه، بل ينبغي أن يكون قد وُهب حكمة فائقة كي يتخلى في الوقت الملائم؛ عن مراكمة الثروات الدنيوية.

في فترة بدايات ستروهيم، حينما كان ما يزال مغموراً تماماً. كان يريد أن يصنع أفلاماً كمخرج سينمائي، وبانتظار ذلك، ومن أجل أن يعيل نفسه، عمل كممثل، مؤدياً أدواراً صغيرة حينما كان يجدها. وذات يوم قرر أن يعرض خططه على كارل ليمل، وحينما لم يجده في مكتبه بستوديوهات سان فرناندو، اتخذ طريقه نحو بيته. كان ليمل يقيم حينذاك في حي سيكامور أفينو في هوليود على مسافة لا تقل عن عشرة أميال من الاستوديو. ولأن ستروهيم كان لا يملك أجرة

الباص الذي يقلّه إلى هناك، فقد سلك الطريق ماشيًا. كان كارل ليمل الابن في الثانية عشرة من عمره آنذاك، وكان هو الذي فتح له الباب. كان ستروهيم مشرفًا على الموت من شدة العطش، فقدم له الفتى كارل زجاجة كوكاكولا، وظهر الأب، بدوره، بعد قليل، فشرح له ستروهيم بأنه يرغب بشدة بأن يصور له فيلمًا يكون فيه ممثلاً ومخرجًا. تأثر ليمل من روح العناد والثقة التي أبداها زائره، وخلافًا لكل ما هو معقول كلف ليمل ذلك الشاب المغمور بالعمل، وكان فيلم «Blind Hus-bands» هو الإخراج الأول الذي قام به ستروهيم، ولحسن الحظ فقد حقق نجاحًا. غير أن الفيلم الذي كان ينبغي أن يكلف ٢٥٠٠٠ دولار، كلف ١٠٠٠٠٠ دولار. لقد تبدى ستروهيم منذ بداياته متلافًا للمال، مستبدًا وعبقريًا. وقد كان فيلمه الثالث «Foolish Wive» مدمرًا، بحيث قرر ليمل أن يستخدم كلفته غير المعقولة كدعاية للفيلم. فقد وضعت لوحة الكترونية في تايم سكار في نيويورك تبين للمارة ساعة بعد ساعة تصاعد النفقات، ولكن الفيلم حقق في المحصلة أرباحًا هائلة، وغدت شهرة ستروهيم خرافية. أما فيلمه الرابع «Merry Go Round» فقد انتزع من يده بصورة تعسفية بعد أسابيع من التصوير، وكان السبب دائمًا هو النفقات الباهظة.

توفي ستروهيم عام ١٩٥٧ في منزله الريفي قرب باريس. كانت هوليود قد أغلقت أبوابها في وجهه. وكان سبب هذا النبذ بالطبع الحشية من التكاليف الخيالية التي كان يستهلكها كل فيلم من أفلامه. غير أن ثمة حقيقة أيضًا، هي أن ستروهيم كان عبقريًا حقًا، لم يكن قد خلق من أجل سطحية السينما البيروقراطية، وقد أنهى بقية حياته، كممثل في الأفلام الفرنسية. وقبل أيام من موته قدمت له الحكومة الفرنسية الهدية التي كان يحلم بها طيلة حياته، فقد تم تقليده وسام الشرف. كانت جنازته تليق بتلك الشخصية الخارقة، وكان نعشه المصنوع من الخشب المحفور والمطعم من الضخامة بحيث كان لابد من توسيع الطريق التي كان تقوده إلى الكنيسة الصغيرة. كان يتقدم الموكب المؤلف من مشاهير السينما الفرنسيين مجموعة

https://telegram.me/maktabatbaghdad

من موسيقيي الغجر يعزفون فالسات ڤيينيّة. وكان جاك بيكر يتبع النعش حاملاً وسام الفقيد الراقد فوق أريكة من الحرير الأبيض. وقد فوجئت الأبقار المحجوزة داخل الأسوار الشائكة للحقول المحيطة بهذا المشهد غير المألوف، فتجمعت بحذاء السور، وخرجت من الأحواش الأولى.

كان جاك بيكر يريد إلقاء كلمة، ولكنه كان متأثراً جداً، وامتزجت كلماته بشهقات النحيب، ولم أتمكن من مرافقة إيريك فون ستروهيم إلى مثواه الأخير، فقد كنت محتجزاً في امريكا لتصوير أحد الأفلام. ولا أشك في أن ستروهيم يقبل تماماً بمثل هذا العذر.

٣١

١٩٣٩، قواعد اللغة

أمضيت إحدى السهرات أستمع إلى أسطوانات موسيقية، وانتهى بي الأمر بعد مضي وقت إلى إنجاز فيلم. ليس بمستطاعي طبعاً القول بأن موسيقيا الباروك الفرنسية التي استمعت إليها في تلك السهرة هي التي ألهمتني فيلم «قواعد اللعبة» ولكنها ساهمت في حفز الرغبة لدي بتصوير شخصيات تتحرك وفقاً لروح تلك الموسيقا، غير أني لم أعتمد عليها سوى في البداية، وهي لم ترافق الفيلم إلا في ديباجته Générique. وهكذا بدأت فترة من حياتي غدا فيها الرفاق اليوميون لي هم كوبيري ورامو، وكل الذين **ألفوا الموسيقا** من لوللي إلى غريتري. ويوماً بعد يوم اتخذت فكرتي جسداً لها وتفتحت مغالق الموضوع أمام عيوني، وبعد مرور أيام، عشتها مع إيقاعات الباروك، توضحت حدود الموضوع أكثر فأكثر.

كنت أفكر ببعض أصدقائي الذين كانت المغامرات الغرامية تبدو مبرراً لوجودهم. كما كان يقول ليسترينغر «إذا أردت وصف الحقيقة، فضع في رأسك، بالتأكيد، أن العالم ليس ركاماً من الفوضى. ولايفكر الناس فيه إلا بشيء واحد. هو القُبل. أما أولئك الذين يفكرون بشيء آخر فهم القبيحون، وهم يغرقون في المياه العكرة للعواطف». مامن شك في أن ليسترينغر كان يتحدث عن نفسه، ولكن تفكيره أثّر فيّ، إلى حد أنني قررت أن أنقل إلى وقتنا الحالي شخصيات ترمز إلى هذا الموضوع الذي مايزال في طي الإهمال، وهكذا ارتسمت معالم القصة، ولكن ليس إلى الحد الذي يجعلني اعتمد نوعاً سينمائياً محدداً.

كنت أفتقر إلى إطار مناسب للموضوع، وقد زودتني مدينة سولونيو بالوسط المناسب، الذي كان على الممثلين أن يعثروا فيه على حقيقية شخصياتهم. كانت

https://telegram.me/maktabatbaghdad

سحب ضبابها تردني إلى الأيام الجميلة لطفولتي، حينما كنت أذهب مع غابرييل إلى مسرح فونتمارتر، لننتشي بـ «جاك شيبارد، أو بفرسان الضباب». مامن شيء أكثر غموضاً من ذلك المنظر المنبثق من الضباب، فلو أن طلقات بندقية انطلقت وسط هذا القطن الحقيقي لكان صوتها مخففاً. هوذا ديكور كامل لحكاية من حكايات اندرسن[1]. حتى أن المرء حين يجلس على ضفة مستنقع من المستنقعات المنتشرة في هذه المنطقة، يتوقع أن يرى نيراناً خرافية، أو يرى ملك المستنقع بشخصه. كانت سولونيو منطقة مستنقعية بكاملها، مكرسة للصيد. والواقع أنني أنفر من الصيد، وأعتبره ممارسة حافلة بقسوة لاتغتفر، وحين وضعت قصتي داخل تلك السحائب الملبدة، أعطيت لنفسي الفرصة لوصف رحلة من رحلات الصيد. كانت كل تلك العناصر تختلط داخل رأسي وتحثني على أن أجد قصة استخدمها فيها.

كنت أنوي منذ البداية أن أصور قصة «نزوات ماريانا» منقولة إلى زمننا، كانت تلك القصة قصة الخطأ المأساوي. فعاشق ماريانا يُحسب خطأ على أنه شخص آخر ويُصرع في كمين. لم أحاول أن أحدد الحبكة بدقة، لذلك فقد أحطتها بالعديد من العناصر المتنوعة، بحيث لاتعود القصة بحد ذاتها أكثر من نسيج للفيلم. ثمة عنصر مهم هو الصدق العاطفي لدى كريستين بطلة الدراما، والواقع أن مؤلفي الأفلام أو الكتب، بوجه عام، هم من البشر، وهم يروون قصص البشر، أما أنا فأحب أن أروي قصص النساء. هناك عنصر مهم آخر هو نزاهة جوريو، الضحية، الذي حين سعى إلى الدخول في عالم ساقط ملوث، لم يكن عالمه، فقد خرق قواعد اللعبة. في أثناء التصوير كنت موزعاً بين رغبتي في أن أضفي على القصة جو الكوميديا، وبين أن أقص حكاية تراجيدية. أما ثمرة شكوكي فقد كانت الفيلم مثلما هو عليه. كنت أمر بلحظات من التثبيط المطلق، ولكنني بعد أن أرى الطريقة التي يترجم بها الممثلون أفكاري يتأجج حماسي. كان ترددي ملحوظاً

---

(١) أندرسن: كاتب دينماركي (١٨٠٥-١٨٧٥) مؤلف حكايات للأطفال. (المترجم).

ضمن سياق القصة، وفي أداء الممثلين. وكنت أفكر في مراوغات كريستين، وقد أدت هذا الدور نورا غريغور التي كانت أميرة ستارمبورغ وكان زوجها الأمير ستهيرمبيرت نمساوياً. كانا قد أسسا في بلدهما حزباً فلاحياً مناهضاً للهتلرية، وصوت له فلاحو منطقته في الانتخابات، ولكن موجة الهتلرية كان لابد لها أن تكنسه مع من كنست.

كنت قد تعرفت عليهما قبل وقت قليل من فيلم «قواعد اللعبة». كان هو وزوجته يعيشان حالة من البلبلة. فقد كان كل مايؤمنان به ينهار أمام أعينهما. كان من الممكن كتابة رواية حول الحالة الروحية لهؤلاء المنفيين. واكتفيت من مظهر نورا غريغور ومن سيمائها الجانبي «العصفوري» البريء، في بناء شخصيةكريستين. انطلقت مرة أخرى من المناظر الخارجية كي أتوصل إلى خلق شخصية أو تأليف حبكة، وأنا أعتذر عن إلحاحي على هذه النقطة، ولكنني في اللحظة التي كان يتوجب علي أن أقبل فيها التخلي عن صنع أفلام، كانت قوة هذا المبدأ تفرض نفسها علي أكثر من أي وقت مضى. ذلك أنني انطلقت دوماً من الوسط المحيط، كي أتوصل إلى ذاتي. غير أنني أشعر بالتقدير والإعجاب للفنانين الذين ينطلقون من الاتجاه المعاكس. إن الفن التجريدي يستجيب لمقتضيات عصرنا، ولكنني ظللت شخصياً رجلاً من رجال القرن التاسع عشر، محتاجاً إلى الملاحظة كنقطة للانطلاق. كان والدي يضمر الشك تجاه المخيلة، وكان يقول: «حين ترسم ورقة شجرة دون أن تنطلق من نموذج معين، فأنت تغامر في الوقوع في الرتابة، لأن مخيلتك لن تزودك إلا ببعض النماذج لأوراق الشجرة. بينما تقدم الطبيعة الملايين من هذه النماذج، وكلها على الشجرة ذاتها. ليس ثمة ورقتا شجر متشابهتين. والفنان الذي يرسم يتوصل هو ذاتها بسرعة إلى تبيّن ذلك».

لايمكن معرفة مايكون عليه فيلم من الأفلام إلا بعد إنجاز مونتاجه. وعليه فمنذ العروض الأولى لفيلم «قواعد اللعبة» شعرت بأنني نهب للشكوك. إنه فيلم عن الحرب، ومع ذلك فمامن تلميح إلى الحرب قد ورد فيه. وتحت المظهر الناعم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

والوديع للقصة ثمة هجوم عنيف على بنية مجتمعنا ذاتها. وفوق ذلك، كنت أرغب منذ البداية أن أقدم للجمهور ليس عملاً من أعمال سينما الطليعة، بل فيلماً صغيراً عادياً. كان الناس يدخلون إلى السينما بنيّة الترويح عن أنفسهم ونسيان همومهم. ولكن لاشيء من هذا. فقد غصتُ بهم في أعماق مشكلاتهم الخاصة. كانت نذر الحرب البادية في الأفق قد جعلتهم شديدي الحساسية. صورت كائنات إنسانية لطيفة ومحببّة، ولكني قدمت لهم مجتمعاً متحللاً تفوح منه روائح العفونة. كانوا مهزومين مسبقاً، مثلهم مثل الأمير ستارمبورغ ورفاقه المهزومين. وقد تعرف المتفرجون على الأمير وصحبه في الفيلم، لابل إنهم والحق يقال، تعرفوا على أنفسهم هم. والحال، فإن الأشخاص الذين ينتحرون لايحبون أن يقدموا على الانتحار أمام شهود.

كان ذهولي مطبقاً حين تبدى ذلك الفيلم الذي أردته أن يكون محببّا لجمهور المتفرجين، تبدى، على عكس ذلك لدى غالبية هؤلاء المتفرجين. كانت الخيبة مدويّة. فقد استُقبل الفيلم بنوع من الكراهية. وعلى الرغم من تعليقات بعض النقاد التقريظية فإن الجمهور قد اعتبر الفيلم إهانة شخصية. لم يكن في الأمر سحر فأعدائي لم يكونوا بعيدين عن ذلك الإخفاق الذي منيت به. كنت أجد في كل عرض للفيلم ذريعة تجعل الجمهور يتوحد في رفضه للفيلم. حاولت إنقاذ الفيلم بتقصيره، ورحت في البداية أقطع المشاهد التي كنت أؤدي فيها دوراً طويلاً جداً، كما لو أنني كنت أحس بالعار بعد فشل الفيلم من ظهوري على الشاشة. ولكن عبثاً. وهكذا تم سحب الفيلم من التداول بعد أن جرى تقييمه على أنه «مفسد للأخلاق».

طُرحت العديد من التفسيرات لذلك الموقف الرافض. أما من جهتي، فأنا أعزو رد فعل المتفرجين إلى صدقي. كنت قد أخضعت ذلك الفيلم إلى التأثيرات الأشد قوة التي تعرضت لها خلال فترة طفولتي، والحال فإنني أمضيت فترة طفولتي بالقرب من والديّ، ومن غابرييل. كان هؤلاء كائنات غير قادرة على أن لاتميز الحقيقة خلف الأقنعة. ولك١٥٩ي أستخدم كلمة شعبية من معجم المفردات

الحديثة فإن إقامتي مع عائلتي كانت «كشفاً للخداع والأضاليل». نحن مخدوعون، يُمارس علينا الخداع. وقد أتيحت الفرصة لي منذ فترة يفاعتي أن أتعلم التعرف على المخاتلة والخداع. وفي فيلم «قواعد اللعبة» قدمت كشفي للجمهور، والناس لاتحب ذلك، لأنه يقلق راحتهم بمعرفة الحقيقة. بعد مضي ربع قرن، ألقيت محاضرة في هارفارد، في سينما مجاورة للجامعة، كان يعرض فيها فيلم «قواعد اللعبة»، وحين ظهرت على المنصة، انطلق هتاف حماسي. كان جمهور طلابي يهتف مردداً «قواعد اللعبة» ومنذ ذلك الحين، فإن شهرة الفيلم ماعتمت تنتشر وتتعاظم. وماكان يبدو مهيناً عام ١٩٣٩ غدا استبصاراً وبعد نظر.

بقي أن أقول أنه بعد فشل فيلم «قواعد اللعبة» لدى عرضه في فرنسا، استولى علي الاكتئاب إلى حد أنني قررت أحد أمرين: إما أن أعتزل السينما أو أن أغادر فرنسا.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٣٢

أضجرتني سقوفهم

تدخلت العناية الإلهية، وقررت الاحتمال الثاني. نشبت حرب عام ١٩٣٩، خطوة أخرى نحو الاندثار النهائي. ولدى إعلان التعبئة العامة، بحثت عن شرائط رتبتي القديمة، رتبة الملازم الأول، وجرى فرزي إلى قسم السينما العسكرية، ورحت خلال حربي المسلية، أصور جنوداً يتشاءبون من الضجر. وطوال خدمتي تلك لم أصادف سوى حادثة واحدة قطعت رتابة تلك الحرب التي لاقتال فيها.

كان فريقي مؤلفاً من مصور، ومساعده، ومهندس صوت مع مساعده أيضاً، وكان يتنقل في شاحنة مجهزة بالمعدات، فيما كنت أسبقه في سيارة صغيرة. كان فريقنا ظاهراً لكل عين مبصرة، وكانت هيئته تشي تماماً بأنه فريق سينمائي. تلقيت في أحد الأيام أمراً بالذهاب لتصوير تلاميذ مدرسة في إحدى القرى الواقعة على الجبهة. وقد ضللت طريق القرية، ووجدت نفسي فجأة محاطاً بالألمان من جميع الجهات. لم يكن خط الجبهة في ذلك القطاع محدداً بوضوح، فاخترقت الخطوط الألمانية دون أن أنتبه إلى ذلك. اقترب منا ضابط صف ألماني تنم هيئته عن الفضول والرغبة بالتسلية. حييته فرد التحية، ولم ألبث أن أحاطت بي ثلة من الألمان لايبدو عليهم أنهم قد تفاجؤوا أيضاً. وقد انفرجت أسارير هؤلاء الألمان الذين كانوا غارقين في السأم، مثلما كنا غارقين فيه أيضاً في مواقعنا، ورسموا على وجوههم ابتسامة أكثر بشراً وطلاقة من أي شخص يلتقي بفريق سينمائي يصور فيلماً، ودفع البعض منهم طرافة الموقف إلى أبعد مدى، فشرعوا يقلدون بحركات إيمائية حركة المصور، وهو يكبس زر كاميرته. حييت ضابط الصف مرة ثانية، وقمت بنصف دورة، وعدت أدراجي مع فريقي إلى الخطوط الفرنسية.

إحدى حسنات عطالتنا عن العمل، كانت اكتشاف كاتدرائية ستراسبورغ. كنت معادياً للسياحة طوال حياتي، وكان يكفي أن يصنّف أحد الآثار التاريخية في دليل سياحي على أنه «فائق الأهمية» حتى أنفر من مشاهدته. وقد حدد صديقي ليسترينغر هذه الحالة المزاجية بنحو جيد، متخذاً كمثال حدائق الفرساي في فصل الخريف، بأوراقها الصفر الذابلة المتناثرة فوق ممرات الحديقة، قائلاً: «إن فكرة أنّ آلاف الأغبياء يذهلون عن أنفسهم وهم يشاهدون هذا المنظر يجعله منفراً بالنسبة إليّ».

حينما كنت أصور فيلم «النهر» في الهند، نظم أصدقائي رحلة لزيارة معبد تاج محل. كنا، بالضبط، في الفترة التي يكتمل فيها بدر السماء، وكان «ينبغي» مشاهدة تاج محل، والقمر بدر. وقد رفضت المشاركة في الرحلة، وقضيت السهرة في حانة إيطالية في نيودلهي، وانسجاماً مع العقلية التي أحملها لم أشاهد مطلقاً ذلك الأثر التاريخي الهندي.

أما بخصوص كاتدرائية ستراسبورغ، فأنتم تذكرون، ولاشك، ولع صديقي بيير شامبانييه بسيارة بيغاتي. كنا نذهب مراراً إلى مصنع سيارات بيغاتي الواقع في مولسهايم في الألزاس على بعد عشرة كيلو مترات من ستراسبورغ. وبانتظار تجهيز سيارتنا كنا نمضي نهارنا في أحد المقاهي نحتسي البيرة الممزوجة بأقداح صغيرة من عصير الخوخ، ولم يخطر ببالنا قط زيارة الكاتدرائية. ولكنني خلال الحرب، كُلّفت مع فريقي بتصوير هذا الأثر التاريخي. ولدى مشاهدتي للكاتدرائية أفعمت بالإعجاب، وبدأت أشك بعقليتي المتنفجة التي غدت قاعدة من قواعد سلوكي.

لم يكن الإيطاليون قد دخلوا الحرب بعد، وكانت الحكومة الفرنسية مستعدة لفعل أي شيء من أجل حياد هؤلاء الجيران المتذبذبين، فكانت توليهم جل اهتمامها. وحدث أن موسوليني شاهد فيلم «الوهم الكبير» فطلب استدعاء مخرج الفيلم ليلقي دروساً في الإخراج السينمائي في السبيرومانتال في روما. لم تكن

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الحكومة الفرنسية راغبة في رفض أي طلب لموسوليتي، وكانت لفرط احتفائها به تعلق آمالاً على الاحتفاظ به على الحياد، لم يكن الدوتشي قد دخل الحرب، وكان عليّ كعسكري أن أطيع الأوامر. لم أكن أعرف إيطاليا، كما أن ديدو، التي كانت سكرتيرتي في تلك الفترة، رغبت في مرافقتي، وكان ذلك ميسراً لها، لأنها برازيلية، أي أنها من بلد محايد، ورافقنا كوش أيضاً في تلك الرحلة.

كانت الإقامة في روما، بالنسبة إلينا، كشفاً عظيماً. وماتزال كذلك حتى الآن. فقد ظلت تلك المدينة، رغم كثرة السائحين، مشهداً يأخذ بالألباب. بدأت إلقاء الدروس في السبيرومانتال، وتصوير فيلم «لاتوسكا». كانت الحرب المسلية في فرنسا متواصلة، ولم تؤثر أدنى تأثير على حياتنا في روما. غير أننا صحونا مذعورين من هذا الحلم الجميل. كان ثمة علامات على أمور تنذر بالسوء، لاحظها ميشيل سيمون الذي كان يؤدي دور سكاربيا في فيلم «لاتوسكا». كان لميشيل سيمون غرامان رومانيان: غرام بالرسوم التي تغطي أسقف القصور، وآخر بالمقاعد المبثوثة في مواخير المدينة. وخلال الأمسيات كان يقصد واحداً من تلك المواخير، ويجري حوارات طويلة مع الفتيات المقيمات فيها، ويعرض عليهن صوراً لنقوش الأسقف التي يصورها. وفي ذات مساء، وجد سيمون مقعده المعتاد، في أحد المواخير، مشغولاً من قبل مدنيين يتحدثون بالألمانية. وحين طلب من مديرة المنزل أن تخلي له مقعده، رفضت بشدة، وهي ترتعد هلعاً. فغضب ميشيل سيمون وعاد إلى منزله لينام، وفي الصباح حكى لي الحادثة مستخلصاً بصوته المعروف. «لقد أضجرتني سقوفهم».

كان الألمان يوطدون غزوهم للمدينة الخالدة، وكان منهجهم بسيطاً غاية البساطة. كانت الصحيفة الإيطالية الوحيدة المحابية لفرنسا هي صحيفة الفاتيكان «أوسرفاتور رومانو». وقد جنّد النازيون زعران المدينة من النشالين والقوادين والعصابات الليلية، وكلفوا هذا الجيش العرمرم بمراقبة أكشاك الصحف التي تبيع «الاوسرفاتور رومانو». وحين يقترب أحد المارة ويطلب تلك الصحيفة تنهال

عليه، على الفور، ضربات العصي الغليظة. وخلال أربع وعشرين ساعة غدت كل صحيفة تُظهر أدنى حد من الحياد، نصيرة للتحالف مع الألمان. وقد تلقيت نصيبي من هذه الكوميديا، فما إن طلبت «الاوسرفاتور رومانو»، في أحد المطاعم، حتى أُشبعت ضرباً، حسب الأصول. وكنت سأخرج من جلدي لو لم أتذرع باسم موسوليني، الذي كان هو من طلب قدومي، في الأساس، إلى سجن الأشغال الشاقة هذا. وقد نصحني السفير الفرنسي الذي رويت له الحادثة بالانسلال من روما في أول قطار. أما ديدو، التي كانت محمية بجواز سفرها البرازيلي، فقد بقيت هناك بضعة أيام أخرى. كانت تريد استرجاع نسخة «الوهم الكبير» وإيداع بضع أوراق في سفارة البرازيل.

أبدى سائق التاكسي شجاعة نادرة فيما كان يُقل ديدو إلى السفارة، فقد خرق المرسوم الصادر حديثاً والذي يحظر استخدام السيارات من قبل السيدات. أوقفت السيارة في عرض الطريق من قبل جمهور كثيف كان ينتظر موسوليني، وأحاط مواطنون فضلاء بسيارة ديدو، عازمين على انتزاع السيارة من هذا النموذج المتمرد للجنس اللطيف، ولكن ظهور الدوتشي على شرفة البالازو فينيتو أنقذها. كان الدوتشي يعلن للشعب الإيطالي بأن إيطاليا ستقاتل منذ اليوم إلى جانب ألمانيا. وافتتح خطابه بحركة واسعة "A chi il mundo" وصاح الجمهور بصراخ هذياني: "A noi, a noi"، وضحكت ديدو، وهي تتذكر هذا الهتاف الجدير بأفضل تقاليد المسرح الإيطالي، ولكنه كان في زمانه أقل مدعاة إلى الضحك.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٣٣

الرحيل

بعد مغادرتي روما، بقي كوش وميشيل سيمون لتصوير فيلم «لاتوسكا» كان ميشيل سيمون محمياً بجواز سفره السويسري، وكان كوش أحد الرعايا الألمان، ولاخوف عليه سوى أن يستدعوه إلى الجندية. كان وداعي لمساعديّ مفعماً بالأسى، وحين ودعت لوتشينو فيسكونتي كنت آسفاً أشد الأسف لكل الأشياء التي كان بإمكاننا أن نعملها معاً ولم نعملها، إنني أدين له بفهم هذا العالم الإيطالي المرهف الحساسية. كان لوتشينو قد ساعدني في عدة أفلام، ومنها فيلم «الريف»، ورغم مشاعر الصداقة التي كان توحد بيننا، لم نلتق ثانية. تلكم هي الحياة.

بالإضافة إلى الأحداث السياسية، فإن ماكدّرني أشد الكدر، هو أنني لم أكد أبدأ بتصوير فيلم «لاتوسكا» حتى غادرت روما. وبناء على طلبي، فإن كوش الذي كان قد ساعدني في كتابة السيناريو، وعرف جيداً طرائقي في التصوير، حل محلي. ويبدو أن فيلم «لاتوسكا» كان رائعاً. ولكنه فيلم لكوش وليس لي. ولم أشاهده قط، لحسن الحظ، وكما تعلمون، فإنني أشعر بالسعادة لذلك.

حالما انتهى تصوير الفيلم، توجب على كوش العودة إلى برلين، وقد ظل فيها حتى اللحظة التي حاقت الهزيمة بألمانيا. حينئذ جرى تعبئة كافة الرجال الأصحاء للدفاع عن المدينة ضد المهاجمين الروس، وأُلحق كوش الذي كان قد شارف على الخمسين من عمره بفوج من رماة البازوكا. ومثله مثل زملائه المجندين لم يكن كوش يجيد استخدام هذا السلاح الغريب. أُلبس رجال فوجه بزات قديمة كان يرتديها عناصر الحرس الوطني عام ١٨٧٠، وأوكل إليهم مهمة الدفاع عن غابة صغيرة من أشجار البتولا تقع على مشارف المدينة. كان يقود العمليات ضابط من

ضباط الأقاليم برتبة نقيب، وقد وزع رجاله خلف الأشجار بعد أن ألقى عليهم بعض الكلمات المشجعة: «اقتلوهم حتى آخر رجل، ينبغي للروس أن لايموا». وعلى الرغم من تشجيعات الضابط فإن أولئك الجنود الهواة تشاوروا فيما بينهم، وقرروا الفرار.

جنحت الدرب بكوش إلى قرية كانت محتلة للتو، من قبل الروس. كان هؤلاء يجمعون في الساحة العامة كل من كانت له هيئة عسكرية، وحالما عثر كوش على ضابط صف روسي يتكلم الألمانية، حاول إقناعه بأنه ينبغي اعتبار بزته بزة عسكرية، على الرغم من أنها قديمة ولاغية، وخليق به أن يستفيد من المزية الخاصة بالعسكريين بعدم إعدامهم بالرصاص. وانقطع حواره مع صف الضابط بوصول سيارة تقل امرأة مرتدية بزة ضابط روسي. نحّى كوش الألمان المتحلقين حوله، وهرع صوب المرأة، وتهلل وجهه للمفاجأة السعيدة، وقال لها: «ألا تذكرين أننا التقينا في باريس؟» وبانت الدهشة على وجه المرأة، فهي لم تكن رأته بالطبع، فسألته بألمانيةسليمة تماماً: «مع من كنا؟». تردد كوش بضع لحظات، ثم نطق بالاسم الذي كان يبدو له الأكثر بعداً عن الأذن الروسية، قائلاً: «مع ليسترينغير» وانفرجت أسارير السيدة الروسية، وأصدرت أوامرها بإطلاق سراحه... ذلك المقدس ليسترينغير!

تمكنت ديدو من اللحاق بآخر قطار يصل من إيطاليا إلى فرنسا. كان ذلك القطار، بالطبع، فارغاً من الركاب، وكان يشتغل على الخط لأنهم نسوا فقط إلغاء رحلاته. وقد أثار وجود هذه المسافرة الوحيدة في القطار مخيلة الإيطاليين. وفي المحطة الحدودية فينتيميل جاء الموظفون ليشاهدوا، بشيء من الفضول هذه البطلة التي لم تتهيب من مغادرة ايطاليا الوادعة لتقذف بنفسها إلى جحيم الحرب. «في باريس ستجدين «التيديشي» (المحتلين الألمان). وحاولت ديدو أن تبين لهم بأن التيديشي موجودون في كل مكان في إيطاليا، ولكنهم هزوا أكتافهم استخفافاً بملاحظتها هذه. وواقع الأمر أن الإيطاليين اعتادوا، منذ ألفي عام، على أن يكونوا

https://telegram.me/maktabatbaghdad

محتلّين من قبل غير هم من الشعوب، ولكن ذلك كان عديم الأهمية بالنسبة لهم، ذلك أنهم، في النهاية، هم من كانوا يحتلون محتلّيهم. لقد خضعت إيطاليا، سياسياً، لمحتليها، ولكنها فرضت عليهم، عملياً، أخلاقها وعاداتها. فمهندسوها، وفنانوها، وبناؤوها كانوا يحتلون أرض الغزاة، ليس بطلقات المدافع، ولكن عبر الأعمال الفنية، بل وعبر الأشياء العادية المألوفة.

تخلصت ديدو بصعوبة من دفق العواطف الحارة التي أظهرها الإيطاليون نحوها، وكان بعضهم يبكي، مردداً أمامها: «لاتذهبي، مايزال بإمكانك الاختيار، أما إذا اجتزت الحدود فسيكون الأوان قد فات، بسبب «التيديشي». لم تجد ديدو في باريس سواي، كنت منشغلاً باستئجار سيارة بغية اللحاق بولدي آلين الذي كان في عداد فوج المقاتلين المكلفين بإيقاف زحف الألمان عند أبواب باريس ولدهشتي الكبيرة، لم أصادف أية صعوبة لدى شركة بيجو في تأجيري سيارة، فقد كان الموظف الذي تعاملت معه يعتقد، على الأرجح، بأن هذه الحرب هي مجرد شأن من الشؤون العادية، ولاتختلف إطلاقاً عن الأعمال اليومية المألوفة لأية مؤسسة كبرى. لقد كان العالم دوماً مقسوماً انقساماً أفقياً.

وجدت في شقتي رسالة تفيد بأنه يمكنني الوصول إلى آلين بواسطة شخص مدني لديه دراجة نارية. وبحسب الإشارات التي تضمنتها الرسالة اكتشفت موقع ولدي في إحدى الضواحي. كان محاطا بنحو خمسين فارساً دون خيول، ولكنهم يمتلكون شاحنة. كان آلين برتبة ضابط صف، وكان على عاتقه مسؤولية إعالة الجنود الخمسين، بعد أن توارى الضباط عن الأنظار. كانت ديدو برفقتي، وقد أفطرنا على إحدى المعلبات المحفوظة، جالسين على مقعد من مقاعد حديقة صغيرة، كان من الممكن للرسام، أوتريللو أن يرسمها. وعلى حين فجأة ظهر ضابط من ضباط الأركان العامة يحمل أوامر تنص على التجمع في مكان أبعد إلى الخلف. وغرق آلين في ضوضاء العملية، بينما قررت أنا وديدو البحث عن ملجأ لدى آل سيزان في مارلوت.

وجدنا آل سيزان يجهزون ترتيبات النزوح نحو الجنوب. وغدونا أنا وديدو في عداد النازحين، وفي سيارة البيجو ذات الثلاثة مقاعد، من نوع «تريفل» والتي استأجرتها، جلسنا أنا وبول رينيه سيزان في الأمام، وكنت أنا الذي يقود، وجلس في الخلف ديدو وجان بيير سيزان وزوجته مارجوري، كان جان - بيير سوزان قد تزوج مارجوري لأنها يهودية، وكان ثمة إشاعة تفيد بأن الفتيات اليهوديات المتزوجات من مسيحيين لايرسلن إلى معسكرات الاعتقال النازية. كان لعربتنا الصغيرة هيئة عجيبة بسبب لوحات سيزان المحزومة في خلفية البيجو. وكان الناس لايفهمون لماذا كنا نجشم أنفسنا عناء إنقاذ سواتر خشبية.

وصلنا، على هذا النحو، إلى كروز، دون أن نكابد إلا من بعض القصف الخفيف من قنابل الطائرات الإيطالية. وخطر لنا أن الألمان ربما احتلوا بوردو، فقررنا أن نحط رحالنا في إحدى الضيع الواقعة في وسط فرنسا، والنائية عن الطريق. واستقبلتا أهل القرية بأذرع مفتوحة. كانوا فخورين بلاجئيهم، فقد كان حضورنا بينهم يرفع من مكانتهم ويثير حسد القرى المجاورة.

غالباً ماتراود ذاكرتنا، أنا وديدو، تلك الأيام التي قضيناها في مزرعة الأب أنطوان. لقد عشنا فيها حالة أقرب إلى السعادة الكاملة. كنا نذهب، خلال النهار، على دراجة هوائية للتزود بمؤونتنا. كان الأب أنطوان قد خصص لنا مستودعاً للحصيد يتكوم فيه التبن والقش، وعلقنا على جدرانه لوحات سيزان، كان المشهد أخاذاً، فقد كانت اللوحات معروضة بطريقة غير متوقعة بالمرة. كان بول سيزان مفتوناً للغاية بتلك الجدران المبنية من حجارة غير مقصبة، وبتلك المعالف المفروشة ببقايا وجبة حمارة الملاك. وقد وفرت تلك الآلات الزراعية للوحات سيزان خلفية تلائمها كل الملائمة. ولم يحدث أن عرضت أعمال فنان مقاطعة إيكس آن بروفانس، في أي يوم من الأيام، أمام خلفية تتمتع بمثل هذا الثراء الأصيل. وحين يهبط الليل على مخزن الحصيد، كنا نهوّم صامتين في جو من السلام الشامل، تشيعه التحف الفنية. كانت مصابيحنا البترولية توزع إضاءة مثالية، وكان لهيبها

https://telegram.me/maktabatbaghdad

المتراقص مع أرق النسمات يمنحنا انطباعاً بأن شخصيات اللوحات كانت شخصيات حية، تتبادل الحديث. كانت حمارة مضيفنا تبيت في حظيرة مجاورة، وحين سألنا الأب انطوان: «ماذا تسمي حمارتك؟» أجابنا بنبرة صافية: «حين تكون لطيفة أسميها مينيون، وحين لاتكون كذلك أسميها بوريّك».

لم تكشف الكوارث الفادحة عن نتائجها المدمرة إلا قليلاً قليلاً. كانت إدارة الـ «PTT» رغم الاجتياح النازي، وانشطار فرنسا إلى قسمين، تعمل بصورة طبيعية تقريباً. وقد تمكنتُ من إرسال برقية إلى صديق لي في باريس أخبره فيها عن المكان الذي كنت فيه، فكان جوابه رسالة من أمريكا، مرسلة من مؤلف فيلم «نانوك»، صديقي روبيرت فلا هيرتي، يطلب مني أن أتقدم إلى القنصلية في نيس، حيث كانت تنتظرني فيزا دخول إلى الولايات المتحدة. فقد قدر فلاهيرتي بأن موقفي المعادي للنازية يعرضني للخطر، ذلك أن فيلم «جريمة السيد لانج» وفيلم «المارسلييز» وفيلم «الحياة لنا»، بالإضافة إلى العديد من المقالات المنشورة في الصحف، إن لم تكن قد حركت الجماهير، فإنها أراقت، على الأقل، الكثير من الحبر. كان عليّ أن أنتظر عدة أشهر كي أحصل على فيزا خروج من السلطات الفرنسية، وقد أمضيت هذا الوقت عند أخي كلود، في دارتنا الواقعة في كوليت، والتي كان كلود قد ورثها.

ماأقنعني بقبول الهبةالأمريكية هو زيارة قام بها فرنسيان إلى كوليت يعملان في خدمة المنظمات الثقافية النازية. وقد عرضا علي العمل في إطار فرنسا الجديدة، مؤكدين لي بأنني سأستفيد من كافة الوسائل المتاحة لتصوير أفلام أختارها بنفسي. وكان برفقتهما سيدة روسية جميلة، من نمط النساء المغامرات في الروايات البوليسية. كانت تعبد هيلر كما لو أنه إله حي، وحين تتحدث عن الفوهرر كان جسدها يرتعش.

لقد حانت إذن لحظة الاختفاء عن الأنظار، وفي مارسيليا انطلقنا أنا وديدو في سفينة متجهة إلى الجزائر، ثم إلى المغرب فليشبونه، وأمضينا أسابيع طويلة من

الانتظار خلال مراحل مختلفة من الرحلة. وفي ليشبونه وجدنا مكانين على سفينة أمريكية. وكانت المفاجأة السعيدة بالنسبة لي حين اكتشفت أن رفيقي في القمرة لم يكن سوى سانت اكسوبيري. وطوال الرحلة خضنا في حوارات ممتعة حول فكرتي القديمة عن تأثير البيئة على الأفراد، وكان سانت اكسوبيري مقتنعاً بذلك، ويفعل كل شيء للإفلات من هذا التأثير، إلى حد أنه رفض أن يتعلم الانكليزية، قائلاً إنه كان، من قبل، يجد مشقة كبيرة في معرفة الفرنسية. لم أكن في تلك الفترة أتكلم الانكليزية، فكنت أنا وسانت اكسوبيري نعتمد على المترجم الذي وضعه القدر في طريقنا. ألا وهو ديدو التي لم يعد بإمكانها الابتعاد عن أي منا.

في نيويورك، كان روبيرت فلاهيرتي في انتظارنا على رصيف الميناء، واندفعت إليه ديدو تعانقه، فقد كانت دوماً تحبه حب العبادة، ثم ضمني إلى صدره، بكل ما في صداقته من حرارة. ذلكم شيء آخر، عناق بوب فلاهيرتي، فهذا الرجل كان مصنوعاً من الحب الخالص، لذا فإنه كان يحس بإحساس الشخصيات التي يمثلها في أفلامه. كان يحبها، وهذا كل شيء. كان فلاهيرتي يحب ديدو، ويحبني أنا أيضاً، وحينما نكون معاً، نشعر بأننا في عالم مجرد من الماديات، فهموم الحياة، وتكديرات الذهن، وضغوط المال تختفي من عالم روبيرت فلاهيرتي المصنوع من الحب، إذ لامكان لها فيه. وقعت عينا فلاهيرتي فجأة على قبعة اللبد التي كنت أعتمرها. كان الفرنسيون في تلك الفترة يغطون رؤوسهم بقبعات صغيرة بينما كانت قبعات الأمريكيين ذات حافات عريضة. حدق فلاهيرتي بقبعتي، وبحركة من الدعابة رفعها عن رأسي وألقى بها في النهر، ثم حمل قبعته ووضعها على رأسي.

وفي غمرة فرحه بوصولنا سالمين ضاعف فلاهيرتي من كرمه وأريحيته. وكان مما يبعث على التأثر، بوجه خاص، أنه كان أبعد مايكون عن الثراء، ولكن العناية الإلهية، لحسن الحظ طالما هرعت لنجدته، وأنقذته في اللحظة الأخيرة من الإفلاس. دعانا، في اليوم الثاني لوصولنا إلى وجبة إفطار صغيرة، في فندق

https://telegram.me/maktabatbaghdad

مشهور بوجبات إفطاره، يسمى فندق لافاييت، ووُضع أمامنا موكب من الأطعمة والحلوى والنبيذ الفرنسي. وفندق لافاييت هذا يعود تاريخ بنائه إلى القرن الثامن عشر ولكنه الآن لم يعد قائماً بعد أن قدّر عمال الإطفاء أنه مكان غير آمن. كان ذلك الفندق من الأمكنة التي تترك أثرها في النفس لشدة قدمها، وكان خليقًا أن أبيت فيه، فيما بعد، مفضلاً جنة ديدان الخشب هذه على أمجاد الفنادق الأكثر حداثة. كان لدى بوب شغف بالفنادق القديمة، وكان يحتفظ هو نفسه، بشقة في فندق شيلزا، حيث أقام مارك توين، فيما مضى.

منذ الأيام الأولى، تولد لدينا الانطباع بأن الأمريكيين يعيشون في الماضي، في ماض حديث جداً، حيث كان شهود هذا الماضي يراعون طقوسه بعناية فائقة. ففندق رويالتون، الذي أنزلنا فيه صديقي ريشمونت، كان يعود بناؤه إلى نصف قرن، وكان عامل المصعد فيه زنجياً عجوزاً متهدماً. كان يتحادث، برفع الكلفة، مع الناقد الشهير جورج جان ناتان، ومع شروود اندرسون. وهذا الأخير كنت قد قرأت أعماله المترجمة إلى الفرنسية، وأعجبت بها أيما إعجاب. وقد أرسل لي بطاقة ترحيب رقيقة، وكان يرغب في استقبالنا بنفسه في مكتبه، ولكنه غادر نيويورك يوم وصولنا إليها. وكان يأمل، مثلما كنت أنا أيضاً، بأن تحين بعد أجل، فرصة للقائنا، ولكن تلك الفرصة لم تتحقق على الإطلاق.

حرص بوب فلاهيرتي على اصطحابنا إلى واشنطن، قبل أن نغادر الشرق الأمريكي باتجاه هوليود. وهو ماكان يعني بنظر النيويوركيين الانتقال من الحضارة نحو البربرية. وسافر معنا الأصدقاء القريبون والبعيدون الذين تعرفنا إليهم. وفي واشنطون قادنا جميعاً إلى مطعم كبير من مطاعم المدينة. وقد جمعت الوليمة أكثر من عشرين شخصاً. ولدى دفع حساب المطعم تبين لفلاهيرتي بأن مامعه من المال لايكفي لتسديد الحساب. وماذا يهم؟ وقّع باسمه على الفاتورة، وخرج مرافقاً بانحناءات من قبل صاحب المطعم. وقد أعطتنا هذه الرحلة لمحة نموذجية من أسلوب فلاهيرتي، وشعوراً أولياً بسخاء الأمريكيين.

٣٤

بداية الإقامة بين الهنود الحمر

وصلنا إلى نيويورك في ٣١ كانون أول من عام ١٩٤٠ . وفي تلك الليلة، ليلة القديس سلفستر كان في مشهد الشارع مايروع الفرنسيين الواصلين حديثاً. فأضواء التايم سكار التي بهرت أبصارنا، عقب حالة التعتيم التي عشناها في المدن الأوروبية كانت تثير ذهولنا. وماذا يقال عن الشوارع التي تعج بالسيارات والمشاة، على نقيض الشوارع المقفرة في مدننا الرازحة تحت التعتيم الشامل. كنا نسير فوق بحر من قصاصات الأوراق. وقد أوضح لنا مواطن بأن لدى السكرتيرات النيويوركيات عادة مألوفة للإعلان عن نهاية العام هي تمزيق الروزنامات وإلقاء قطع الأوراق الممزقة من نوافذ ناطحات السحاب. وكانت مكبرات الصوت تطلق زعيقها أمام المسارح بغية جذب الجمهور إليها.

قررنا، أنا وديدو، أن نستكشف هذه المدينة المدهشة. فبعد بضعة أيام، أوقفنا سيارة تاكسي، وطلبنا من سائقها أن يسير بنا «كيفما اتفق» في أنحاء المدينة، ولكن السائق، بلهجته الايرلندية الصافية، أقنعنا بالعدول عما عزمنا عليه، وقال: «أنتم فرنسيون، ولابد أنكم لاتملكون المال الكثير. غداً هو يوم عطلتي، وسآتي إلى فندقكم، سيراً على قدمي، ونقوم سوياً بجولة في المدينة بالمترو الفضائي (توقف العمل بالمترو الفضائي في هذه الأيام). إنها رحلة رائعة، الناس في بيوتهم ينهمكون بالطبخ، وحلق ذقونهم، وارتداء ملابسهم، ولايعيرون اهتماماً إلى المترو الفضائي». وافقنا على اقتراح ذلك الرجل الرائع وتعرفنا برفقته على نيويورك من علٍ. وبعد انتهاء النزهة أصر الرجل على دعوتنا إلى بيته لتناول وجبة من يخنة خروف من إعداد زوجته. وسألته ديدو عن سبب سخائه الغامر نحونا، فأجابها:

https://telegram.me/maktabatbaghdad

«بسبب لهجتكم. أنتما فرنسيان. وأنا إيرلندي، فنحن جميعاً كاثوليك، ويجب أن نتعاضد».

ماكدنا نهبط فوق الأرض الأمريكية حتى وضعنا القدر أمام حقيقة لايعيها الأمريكيون إلا بصعوبة. أعني أنه لم يكن هناك أمريكا واحدة. بل هناك أمريكات بقدر ماهناك إثنيات. ذلك أن هذه الجماعات الإثنية، المنتشرة في الجهات الأربع من الأرض الأمريكية بقيت، مع ذلك، متجانسة. لقد أكدت هذه الحقيقة الناصعة نظريتي في انقسام العالم أفقياً إلى كيانات ثقافية أو دينية أو اقتصاد ية، أو غير ذلك، ولكن ليس إلى كيانات جغرافية. فالولايات المتحدة، أو بالأحرى، كانت الولايات المتحدة عبارة عن نادٍ للأوروبيين الساخطين، ولو سألت مواطناً في الولايات المتحدة، قبل زمن ليس بالبعيد، عن جنسيته، لأجابك، في تسع حالات من عشر، بأنه إيرلندي أو سيسيلي أو يهودي. أما الآن، فإن الحرب، للأسف، خلقت لديهم وعياً قومياً، أعني عمودياً.

في الطائرة التي أقلتنا إلى هيوليود، محطتنا النهائية، حاولنا أنا وديدو أن نتخيل ما الذي ينتظرنا هناك. رأيت نفسي في الحلم متربعاً في تلك الجنة. جنباً إلى جنب، مع غريفيت وشارلي شابلن ولوبيتش، ومع كل قديسي ديانة السينما العالمية. كانت هوليود التي كنا نتخيلها هي هوليود القديمة بالطبع، وكنت في غاية التأثر من فكرة أنني سألمس بأصابعي المخلوقات المجردة التي عمرت السينما فيما مضى. تلك السينما التي أحببتها كثيراً. ومازلت أحبها بشغف، بالرغم من أنني كنت على بيّنة من أنها تنتمي الآن إلى عالم الأشباح. وتخيلت نفسي ألتقي مع الممثلة التي كان لها، ربما، أكبر تأثير على زوجتي السابقة، كاترين هيسلينج. الممثلة ماي موراي، الدمية المصنوعة من الساتان، والتي كان مصورها يستخدم حول وجهها حجاباً من الغاز شفيفاً وعذباً للغاية. وكان خليقاً أن يكتفي من ذلك بما يناله من الفرح الغامر. كم من المحاولات قد بُذلت، للظفر بمثل هذه الضبابية الحسية الشهوانية، وبهذا التصوير بمواجهة ضوء الشمس، ومواجهة هالاتها

المشعة. كانت مشيتها الأثيرية، وحركات أجفانها المستعارة تلامس الذوق المتحجر. مامن شيء حقيقي لدى هذا المخلوق الاصطناعي، بنحو بالغ الفتنة. لقد كانت التعبير المجسد عن المرأة المثالية، ملكة متوجة لعالم سحري.

من المؤكد أن جمهور اليوم لايستسيغ ذلك النوع من التمثيل، فالذوق الذي ولّدته الواقعية أجهز على ذوق عالم الجن والسحر. ذلك أن السينما الحديثة، كي تستمر على قيد الحياة، كانت بحاجة إلى أن تنغمس في لب الحقيقة الواقعية. ويالها من خسارة لاتعوض، كذلك فإن المرأة- الولد ظهرت تحت مختلف المظاهر الخارجية، وبدلاً من أن تنبثق من قلب موجة من الدانتيل الأزرق، ظهرت بالبكيني وهي تمارس التزلج على الماء. وقد كنت أفضل المرأة الأولى. فالرجال والنساء يفقدون الآن الكثير وهم يؤدون أدوارهم بسهولة ودون إعداد. فقليل من غمرض الأسرار في السينما، بل في الحياة، لن يضر شيئًا.

ثمة بطلة أخرى كنت آمل أن أتعرف عليها هي غلوريا سوانسون، فقد كانت بالنسبة إلي رمزاً للمرأة الأمريكيّة. كانت تعبر بروعة فائقة عن ذلك الترف الذي كان الأوربيون يعتقدون أنه وقف على كل أمريكي، وحين كنت أشهد عرض فيلم «علامة زورو» لم أكن أشك في أن كل هؤلاء الأشخاص الذين يحيطون بدوغلاس فيربانكز يمتلكون ثلاث سيارات لكل منهم، وفيلا في هوليود، بكل مافيها من ألوان الرفاهية ومنزلاً في الريف، كنت أجهل أن هوليود هي أبعد مكان عن الريف. ثمة صور ممثلات أخريات ساعدتنا، أنا وديدو، على قطع رتابة السفر الطويل بالطائرة بين نيويورك ولوس أنجلوس: ليليان غيش، الضحية المثيرة للحزن في فيلم «الزنبقة المحطمة»، حيث كان من المستحيل الوصول الى هوليود دون التفكير بهذا الفيلم، وماري بيكفورد، بألاعيبها الصبيانية المحببة...

ولكن الطائرة اقتربت من المدينة، وطرد انتظار الاصطدام بالواقع كافة الذكريات، وقد كان بمقدورنا، على الرغم من ظلمة الليل، أن نرى من خلال كوة الطائرة بأننا محلقون فوق جبل. والجانب الهزلي من حكايتي هو أنني سكنت في

https://telegram.me/maktabatbaghdad

هوليود في الحي ذاته الذي تسكنه ماي موراي وغلوريا سوانسون، ولكنني لم ألتق بهذه ولابتلك، وربما كان السبب عائداً إلى خشيتي من أن لا أجد الواقع مطابقاً للأسطورة، أو بسبب الخوف من أن لا أفهمها جيداً لأنني كنت أتكلم الانكليزية بصعوبة بالغة. وكان خليقاً بمحادثتي أن تفتقر إلى الحماس. غير أننا التقينا، مراراً، بليليان غيش، تلك المرأة التي لم يكن أحد يضاهيها بالشباب والفتنة، ولكنها كانت من عصر آخر، ولم يعد يُسند إليها أدوار مثيرة. وقد اشترينا قطعة أرض إلى جانب المنزل الذي تسكنه، آملين بأن نحظى بالكثير من السرور من تلك الجيرة. ولكن، للأسف، كان عليها أن تسافر نحو الشرق، ولم نعد إلى اللقاء بها قط.

التقينا مراراً بممثلة أخرى في بداية إقامتنا هي ماري بيكفورد. وكم دهشت لرؤيتها تحتسي أقداحاً كبيرة من الماء، وقد أجابتني «اطمئن، إنه جن». والتقينا فيما بعد بالعديد من النجوم، من بينهم شارل راي وماي مارش.

كانت الطائرة تواصل تحليقها فوق الجبال، والعلامات الوحيدة على وجود حياة في دياجير ذلك الليل هي أضواء صغيرة متفرقة، تشير، بلا ريب، إلى وجود منازل مبعثرة هنا وهناك. وفجأة بهر أبصارنا بريق أضواء ساطعة، كنا نحلق فوق ضواحي هوليود، وكان المشهد أشبه بنهر من الماس يتدفق تحت أقدامنا. كانت كافة المدن في أيامنا الماضية تقدم مشهداً مماثلاً لليل، غير أن ذلك كان نادراً في تلك الفترة. إلى أبعد حد. وقد بدت لنا تلك الإضاءة الساطعة للمدينة رمزاً لهوليود الظافرة. وحين هبطت الطائرة أخيراً، وجدنا سيارة ليموزين في انتظارنا.

كنا نتحرق شوقًا لرؤية مركز المدينة، فرحنا نحملق بأبصارنا محاولين أن نلتقط، أثناء عبورنا إشارة ما، تعطينا فكرة عن الأمكنة التي كنا سنعيش فيها. وماكنا شاهدناه من الجو كنهر من الماس كان في الواقع شارعاً يخترق إحدى ضواحي المدينة محفوفاً على الجانبين بمحطات الوقود والمتاجر الفسيحة. ومررنا بشوارع أخرى أشبه بسلسلة من حجرات الاستحمام. وكان ثمة منصة يباع فوقها عصير البرتقال، مزينة ببرتقالة ضخمة.

انطلقنا في صباح الغد لاستكشاف المدينة. ذهبنا إلى المسرح الصيني. وبدا لنا خالياً من البريق والإثارة، وحاولنا البحث عن تفصيل يثير الإعجاب في هذه المدينة المخيبة للأمل. كنا جائعين فدخلنا محلاً يبيع شطائر السجق، اتخذ شكل شطيرة هائلة بغية جذب الزبائن.

كنت قد أبرمت عقداً مع شركة فوكس، ووجدت نفسي مفتوناً براتبي الذي، لم يداخلني ريب، لشدة سذاجتي، بأنه سيصلني بانتظام حتى نهاية حياتي. لم أتردد في استئجار بيت جميل جداً. كان من الاتساع بحيث يتيح لنا استقبال العديد من الأصدقاء وكان هؤلاء الأصدقاء نقاط ضوء في محيط حافل بالغموض والتشوش، فقد كنت أغوص في عالم جديد منفتح جداً في ظاهره، ولكنه في الواقع مفعم بالأسرار على غرار قبيلة من قبائل السيوكس الهندية.

كتب سانت اكسوبيري، في بيتنا، روايته «طيران الليل» وحين كنا نتناول فطورنا في الصباح نجده جالساً إلى الطاولة يتناول عشاءه. كان يعمل طوال الليل، وحين تجمعنا الصدفة معاً كان يسلينا بحيله في ألعاب الورق. فقد كانت له في ذلك مهارة احترافية.

وكي ينجز كتابة روايته، كان يستخدم سكرتيرة لم يكن يراها مطلقاً. كان يسجل مايمليه على شرائط تسجيل. وبالنسبة إلى سكرتيرته فإن هذا المعلم الذي ينام حينما تستيقظ هي كان محاطاً بهالة من الأسرار. كانت تحاول بأي ثمن أن تلتقيه، وقد تحول فضولها إلى عشق. كنا نصادفها هائمة مثل شبح، متجولة داخل الممرات. ومن حين لآخر كانت تصاب بنوبة عصبية، وهو ماكان يخلع عليها نوعاً من الواقعية.

كان ثمة مشروع عزيز عليّ وعلى سانت اكسوبيري، هو أن نُخرج إلى الشاشة روايته «أرض البشر»، ولم ير المشروع النور ولكنه حقق نتيجة مفيدة: فقد اكتشفنا بأننا ولُدنا لنكون خيراً من أصدقائنا ومن شركائنا في المهنة. قابلنا واحداً من الوكلاء الكبار في هوليود، راغبين أن نعهد إليه بالمشروع. استقبلنا في مكتبه الفخم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

من الطراز الجيورجي الأصيل، وقدم لنا سيكاراً، وبحسب طقوس الأقوياء في هذا العالم. بدأ في الاستقرار براحة فوق مقعده الوثير، واضعاً قدميه على الطاولة، وتوجه إلى سانت اكسوبيري بلهجة المتفضل، وسأله: «هل أنت كاتب؟» واحتج سانت اكسوبيري قائلاً: «لقد سألت نفسي هذا السؤال، ولكن مهنتي الحقيقية ربان طائرة». واعتقد الوكيل أن الأمر لايعدو أن يكون مهزلة فأنّبني بلطف قائلاً بأنه ليس لديه وقت يضيعه، ثم أعطى، على الفور، أمراً إلى سكرتيرته بأن تُدخل الزبون التالي. ولكنه شعر بشيء من وخز الضمير، ولم يرغب في أن نخرج من مكتبه مزعوجين، فقدم لنا قدحاً. كانت خزانة الشراب محجوبة خلف مكتبة مزيفة حيث كانت أغلفة الكتب مجردة من محتوياتها، مخفية خلفها زجاجات الشراب الأكثر تنوعاً. وبابتسامة معبرة عن الإعجاب بالنفس سألنا: «ماذا تظنون في هذا؟ إن مهندس الديكور الذي صمم هذه الخزانة هو من أوربا. ايطالي على ماأعتقد، إلا إذا كان برتغالياً». وفي المصعد أدلى سانت اكسوبيري بهذا التعليق: «هذا فظيع».

حينما كنت أصور في جورجيا، المشاهد الخارجية لفيلم «المستنقعات» جاء فلاهيرتي إلى هوليود لبعض شؤونه، وأقام عندي مع أخيه الشاب دافيد. وقد أصر على أن يفتح أبواب منزلنا للجميع، فوافقت على ذلك بحماس، وأتيح لي، فيما بعد، أن ألتقي بأورسون ويلز خلال تصوير فيلم "Party"، ولدهشتي البالغة وصف لي منزلي بالتفصيل، وظهر لي أنه كان يعرفه، لأنه كان غالباً ما يُدعى من قبل بوب فلاهيرتي. كنت قد شاهدت فيلمه «المواطن كين»، وكانت تلك العلاقة غير المباشرة معه تسعدني جداً. وكان جوريس ايفانس ضيفي أيضاً. كانت زوجته فنيّة المونتاج في أفلام بوب فلاهيرتي. وكان دافيد فلاهيرتي يساعدني في مراسلاتي بالانكليزية، وفي كل مساء كان يجلس إلى طاولة الطعام ويطلق نكتته ذاتها: «سنتعشى الآن في سيروس». وسيروس هذه كانت علبة ليل على أحدث طراز. كان خادمانا هاري وغراس يحاولان عبثاً انقاذ خزانة شرابنا، وكانا يدافعان

عن مصالحنا بإخلاص يستحق التقدير، بقدر ماكانا يستحقان التقدير لأنهما لم يكونا يشربان. كان هاري يمتلك سيارة جديدة جداً تثير إعجابي. وكان امتلاكه للسيارة في رأينا، علامة على فعالية الديمقراطية الأمريكية. كان يغيب عن بالنا أن الأوضاع الكارثية تحيق بالجماهير الغفيرة من الأمريكيين، وأن هاري وغراس لم يكونا على الإطلاق يمثلان البروليتاريا السوداء. كان النظام الأمريكي يعتمد جزئياً على الاهتمام بالواجهة الظاهرية، فالأحياء الثرية هي أكثر تفاخرية منها في أي بلد آخر. كانت هذه الأحياء تشكل مكياجاً بارعاً لبؤس الأحياء البائسة، كذلك فإن غلاف المجلات الأمريكية تغيّب عن الذهن صورة الوجوه الحقيقية للمواطنين اللامتميزين.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٣٥

المستنقعات

استقبلتني شركة فوكس بأذرع مفتوحة، وكنت، بوجه خاص، متأثراً بالمودّة التي أبداها نحوي جون فورد. كنت من المتحمسين لأفلامه. وقد قادني إلى زاوية من الاستوديو وقال لي بالفرنسية «عزيزي جان، لاتنس مطلقاً ما سأقوله لك: «الممثلون خراء». وكان بالطبع يتحدث عن الممثلين الرديئين.

وفهمت، بسرعة فائقة، أن فوكس تتوقع مني أن لا أتبع طرائقي الشخصية في العمل، بل أن أتكيف مع الطرائق الهوليودية. وقد تعبت وأنا أكرر لزانوك كبير المديرين في الشركة، بأنه إذا كان يطلب مني أفلاماً كتلك التي اعتاد على صنعها فلماذا طلبني لأحل محل واحد من أولئك الذين كانوا يزودونه، بكل سهولة، بالبضاعة التي اعتاد عليها، ففي ميدانهم لن أكون سوى مقلد خامل، أما في ميداني فربما سيكون بوسعي أن أقدم شيئًا جديداً.

أجابني زانوك بأنه يضع في حسبانه أن يعهد إلي بتنفيذ موضوعات فرنسية. وهو بالتحديد ما لم أكن أرغب به. وارتعدت فرقًا من فكرة إدارة مشاهد مع رقباء من شرطة المدينة. ذوي الشوارب، الذين يضعون الجاكيت على أكتافهم، ويبرزون عثوناً في ذقونهم، داخل ديكور اصطناعي لتلة مونتمارتر أولتيراسات شوارع باريس. وذات يوم كنت أثرثر مع رينيه كلير الذي كان يعيش الوضع ذاته في هوليود، فعلق قائلاً: «إنهم هنود حمر» وكان يعني «المدراء التنفيذيين». «ينقصهم الريش فوق رؤوسهم. وبغض النظر عن ذلك، فهم هنود حمر». كان هذا التفكير يأخذ مغزاه الكامل في فم هذا الممثل النموذجي للبرجوازية الكبيرة الفرنسية.

أقنعت زانوك، ولكن ليس من دون مشقة، بأن يعهد إليّ بإدارة موضوع أمريكي صرف. وكان ذلك هو موضوع فيلم «المستنقعات» الذي تم تصويره عام ١٩٤١. وقد أعد السيناريو دودلي نيكول، كاتب السيناريو العظيم الذي يدين له جون فورد بفيلم «المخبر»، وذلك نقلاً عن رواية لفيرين بل. تتحدث قصة الفيلم عن رجل يُتهم ظلماً بجريمة قتل، فيلجأ إلى مستنقعات أو كفنوك، ويتمكن من العيش هناك عدة سنوات. ثم تتم معرفة مكان وجوده، ولكن أحداً لا يجرؤ على النفاذ إلى ذلك المجال المعادي الذي اختاره كمخبأ. ولكن الشاب المغرم بابنة المتهم ينطلق للبحث عنه مع كلبه الذي كان يعبده، فيعثر عليه بالصدفة. حين تكون براءته قد ظهرت. وتكمن مزية هذه الدراما في شخصية أبطالها، بالتحديد وقد كنت مسحوراً بتلك الشخصيات البدائية.

كانت بيئة فيلم «المستنقعات» من القوة والتأثير بحيث كان من الحماقة إهمالها. فقد تمثلت في مستنقعات أو كفنوك الممتدة بين أراضي فلوريدا و جورجيا. وكان من غير المجدي نقل هذا الواقع عبر ديكور مصطنع. بل إن أي فني للديكور لن يسعه نقل هذا الواقع بمثل ماصاغته الطبيعة. ولكن زانوك لم يكن يرى ضرورة التصوير في مواقع الحدث ذاتها. وكان أحد مساعديه يقول لي: «أنا لاأفهم عنادك. سآخذك في زيارة للاستوديو، وسترى بنفسك الديكورات التي استطعنا صنعها. لقد صورنا في الاستوديو أفلاماً تجري أحداثها في باريس، وفي فيينا، وفي مدن صغيرة أمريكية. ولم يشك أي شخص مطلقاً بدقة الديكورات. هل تظن بأننا دفعنا كل هذه التكاليف كي نذهب للتصوير في إحدى قرى جورجيا؟». وقد مضيت في إصراري إلى حد أن زانوك تكهن بأنه سيأتي يوم يجوب فيه فريقنا الهوليودي أرجاء العالم بحثاً عن الأصالة. وقد أقنعته حجتي، وأرسلني لتصوير المشاهد الخارجية للفيلم في جورجيا. وهكذا سافرنا إلى بلدة «ديب سوث». كنت أتكلم الانكليزية أفضل قليلاً من سانت اكسوبيري، وكانت ديدو هي مترجمي. حططنا الرحال في بلدة صغيرة ساحرة في منطقة وايكروس. وبدا سكانها تجاهنا

https://telegram.me/maktabatbaghdad

مفعمين بالإرادة الطيبة. وصورنا مشاهد الفيلم دون وقوع أي حادث. لم يسافر معنا من الممثلين سوى دانا اندراوس وحدها، وبدلاً من النجمين وافق زانوك على ممثلين مغمورين لأداء الدورين الرئيسيين. وكان علينا إيجاد ممثلين بديلين في موقع التصوير. كانت لهجتي وأخطائي في اللغة الانكليزية تثير ضحكات فريق العمل، وفي أحد أيام التصوير كنت أعطي تعليمات لفتاة محلية تعمل بديلة لآن باكستر، كانت تقف على الطرف الآخر من ضفة النهر، وكان عليها أن تصعد إلى قارب. بدت الفتاة خلال البروفة خائفة ومتعجلة. كنت أصيح لها من فوق ساعد النهر "Miss, Wait, a Litle" (أي انتظري قليلاً) لافظاً بدلاً عن "wait" (انتظري). wet (تبولي). وسألت الفتاة دانا اندراوس، وهي مذهولة: «هل يريد فعلاً أن أتبول»، فأجابت الممثلة الأولى بسذاجة مغلوطة: «هؤلاء المخرجون الأجانب لديهم أحياناً أفكار مضحكة».

كنا بحاجة إلى دب، من أجل أحد مشاهد الفيلم. وقد سمعت أحدهم يتحدث عن دب داجن يخص أحد التجار في قرية مجاورة. وقصة هذا الدب تستحق عناء سردها. فقبل سنوات خلت، كانت زوجة التاجر قد ولدت فتاة صغيرة بهية الطلعة، ولكنها كانت فريسة لنوبات من الصرع. وبعد عرضها على جميع أطباء المنطقة دون أي طائل، قرر الأب التوجه إلى طبيب أرواح هندي يقيم في المنطقة، فوصف الهندي العجوز الدواء التالي: «حاولوا أن تحصلوا على دب رضيع، وعليكم أن تربوه مع الفتاة الصغيرة. وسيزول الصرع». كان مايزال هناك دببة تعيش في مستنقعات أوكفنوك. وقد تم تطبيق العلاج الذي وصفه الطبيب الهندي، وشفيت الفتاة فعلاً. ومنذ ذلك الحين بقي الدب عند العائلة، وكان مشهوراً بنهمه الشديد إلى الطعام. كنا ننقله بشاحنة صغيرة، وفي كل مرة، حين كنا نمر من أمام مخزن لبيع الأيس كريم كان يطلق همهمة صاخبة، فكان علينا أن نتوقف لنقدم له البوظة ولشدة خيبة صاحب الدب فإن دبه لم يظهر في الفيلم. ففي عشية اليوم الذي كان علينا تصوير المشهد رغب صاحبه أن يعرض دبه العزيز بأبهى

صورة، فاصطحبه إلى الحلاق الذي تفنن في حلاقته، فغدا دبّنا أشبه بكلب مجزوز الشعر، وبات علينا أن نستغني عن مساعدته.

كانت منطقة اوكفنوك في تلك الفترة موئلاً للحيوانات المتوحشة الأكثر إثارة للاهتمام. تخيلوا غابة منبثقة من قلب مياه سوداء مكللة بدانتيل من الطحالب الاسبنيولية. كنا ننتقل بقارب ذي مجذاف واحد ينزلق بين جذوع الأشجار الهائلة. كانت التماسيح والسلاحف العملاقة ترافق عبورنا، وصيحات العصافير المبحوحة تزودنا بجوقة صوتية مصاحبة. وأثناء تحديدي للمواقع كان يتبعنا تمساح صغير فضولي. لم نكن نرى، في البداية، سوى عين خارجة من الماء. ثم أنس لنا الحيوان فأخرج رأسه. ولدى أدنى حركة من جانبنا كان يغطس بسرعة فائقة. كانت عينه الصغيرة تعاود الظهور من الجهة الأخرى. للقارب. وقد شاهدنا دباً أسمر يقف فوق جذع ساقط لشجرة ضخمة. وأمكننا الاقتراب منه، واقتربنا أيضًا بشيء من التحوط من بلشونات حمراء. كما لاحت لنا من بعيد فهود سوداء.

على ضفتي النهر قامت حوانيت تعيش على بيع فراء حيوانات المستنقع. لذلك فإن الأنواع الأكثر ندرة منها كانت بسبيلها إلى الانقراض. وقد عمدت الحكومة الأمريكية إلى إعلان منطقة المستنقعات محمية وطنية، وبحكمة بالغة أسندت مركز مسؤول المحمية إلى صياد كثير المخالفات، معروف في المنطقة، فكان تحوله جذرياً. وبدا أكثر فعالية مما لو كان موظفًا نظاميًا، وأنا وديدو ندين لهذا الرجل اللطيف والمثقف بالتعرف على مشروب البوربون، المشروب الوطني في الجنوب. ففي ذات مساء دار بيننا حديث مستفيض عن الفرق بين الويسكي التجاري وبين الويسكي المهرب (أي البوربون) وسألناه، كيف يمكننا الحصول على شيء منه، فأنكر أية معرفة له بذلك. كان المقطرّون المخالفون يحيطون أنفسهم بجو من الحذر الشديد حتى لايكتشفهم رجال الحكومة، وذهب بنا الحديث إلى قصة امرأة خارقة كانت تدعى «ملكة أوكفنوك»، أفلحت خلال زمن طويل في مراقبة وضبط الصيد في المستنقعات. وفجأة نهض مضيفنا وأشار إلينا أن نتبعه، وصلنا

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أمام مستودع كان بابه موصداً بالأقفال. وحين فتح مضيفنا الباب لفحتنا رائحة كحول قوية كادت أن تقلبنا على قفانا.

لن أنسى على الإطلاق زيارة قمنا بها إلى منزل كان يمثل أفضل طراز لمنازل الجنوب، واقع على حدود المستنقع، كانت الطريق المفضية إليه تخترق أمواجاً من أشجار النخيل القزمة. وفي مدخل الطريق وقع نظرنا على فتاة صغيرة حافية القدمين، يستر جسمها ثوب قطني ممزق، تلعب بلا شيء. كانت شديدة الشقرة وكان لون بشرتها نصف العارية ورودياً مثل دراق جورجيا. حين لمحتنا، جرت نحو المنزل، فتوقفنا قليلاً، وبعد لحظة عادت تتبعها فتاتان أكبر عمراً، وبأثواب رثة أيضًا، فأبدينا لهن رغبتنا بزيارة المنزل. قالت إحداهن بأنها تعتقد أن ذلك ممكن، ربما لأن لكنتي فرنسية، ولأنني لاأبدو كواحد من أولئك الزعران الذين يجرون وراء الفتيات في المدينة، ثم يتخلون عنهن بعد مدة. وعادت الفتاة إلى المنزل، وبقينا نحن تحت المراقبة الطفولية للفتاتين الأخريين اللتين كانتا تقرقان وهما تنظران إلينا. عادت الفتاة، وطلبت منا الانتظار، لأن جدتها تريد أن ترتدي ثوباً لائقًا من أجل استقبالنا. انتظرنا نصف ساعة، ثم ظهرت فتاة أخرى في نهاية الطريق، وأعلنت لنا بأن الجدة جاهزة لاستقبالنا. كان المنزل محاطًا برواق مفتوح، مزين بأذناب أفاعٍ مجففة من ذات الأجراس. وسرت في جسمي رعشة، وأنا أفكر في كل أولئك الفتيات اللواتي يتنقلن حافيات فوق الأرض الخطرة. وخمنت إحدى الفتيات مايجول في ذهني وقالت «ليس هذا بقليل هنا، ولكننا لم نعد نعير اهتمامًا له. إنها تشبه التماسيح». وكنت سأرد عليها لولا أن ظهرت السيدة العجوز فقطع ظهورها تنفسي. تخيلوا عجوزاً عجفاء أشبه بالمومياء، ترتدي ثوب سهرة أسود، مبرّق، يكشف عن العنق والكتفين. ومع ذلك فما من أحد منا شعر برغبة في الضحك، فقد كان للعجوز هيئة ملكة. انحنت لنا باحترام، ودنت منا إحدى الفتيات تحمل ابريقًا من الويسكي. قمت ببضع مجاملات حول جمال هذه الأمكنة. وكانت مجاملات صادقة.

كان المنزل، وكل مابداخله مصنوعاً من الخشب، وحتى المداخن كانت من الأخشاب المغطاة بطبقة من الطين الصلصالي لتحميها من النار. وكان حوض الماء من الخشب أيضاً، وكذلك جميع محتويات البيت من الأطباق والمقاعد وأدوات الطبخ كانت من الخشب المصنوع باليد. ولاحظت أن الإضاءة كانت تصدر من مصباح بترولي. فقد رفضت العجوز مغادرة منزلها، ولم تر قط، نوراً كهربائيًا.

وفتنني المشهد، ليس فقط بغرابة أمكنته، ولكن أيضًا بهذه المرأة العجوز المحاطة بباقة من الفتيات الجميلات البهيات الطلعة، على غرار ملكة محاطة بوصيفات الشرف. بقينا قرابة ساعة، ثم استأذنا بالانصراف. كنت قد أبديت ملاحظة لربة المنزل بأن هناك غرفة في المنزل لم نزرها. كان باب تلك الغرفة مغلقًا بإحكام، ولم أكن على خطأ بإبداء فضولي. ردت العجوز على ملاحظتي: «إنها غرفة أخي. لقد نام هنا، وهاقد مرت ثلاثون سنة منذ أن نام، وذلك على إثر حب يائس. لقد رحلت الفتاة التي كان يحبها إلى أطلنطا وأصبحت مومسًا. وأراد أخي أن يقتل الفتى الذي اختطفها، ولكن والداه منعاه من ذلك. وهكذا نام في غرفته، وماعاد إلى الاستيقاظ أبدًا».

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٣٦

مرة أخرى، تنقلب الأمور

حينما انتهى تصوير فيلم «المستنقعات» أدركت بأن الفيلم لم يعد يخصني. كنت قد تلقيت إخطاراً بذلك بصدد أحد المشاهد، فقد كنت أراه من زاوية لم تألفها الستوديوهات الهوليودية. لم يكن المشهد يثير إعجاب مجمع الحكماء برئاسة زانوك، الذي كان يشاهد كل مساء «النتاج اليومي». وهو الاسم الذي كان يطلق على الجزء الذي يجري تصويره يومياً من الفيلم. كان الحدث في ذلك المشهد يدور حول مشاجرة بين أب وابنه، فصورت المشهد بكامله بلقطةمتحركة، وفقاً لمبدئي في جمع كافة عناصر الموقف بلقطة واحدة. وقد فعل أورسون ويلز الشيء ذاته في فيلمه الرائع «المواطن كين» ولكن اورسون ويلز كان مايزال بعيداً عن أن بشكل مدرسة، وكان لابد من انقضاء عشرين عاماً حتى تتحول الدهشة تجاهه إلى إعجاب. وبأخذ كل شيء بالاعتبار تخليت عن طريقتي في تصوير تلك الخصومة العائلية، ووافقت على تصويرها بعدة لقطات، وكان ذلك أول تنازل لي في هوليود.

في المساء ذاته، جرى إبلاغي بأنني لن أواصل تصوير فيلم «المستنقعات» وسيُعهد بإدارته إلى شخص آخر. لم تكن المسألة متعلقة بالمشهد المتنازع عليه وهو ماأدهشني جداً، ولكن زوال حظوتي كان له سبب آخر، مثلما أطلعني على ذلك أحد معاوني الإنتاج. فقد كان السبب المزعوم هو بطئي بالعمل الذي جعلني أتجاوز ميزانية الفيلم. كان الرجل حزيناً بصدق وهو يطلعني على ذلك، واقترح علي التدخل لدى كبير المديرين، وإلقاء تبعة التأخر على عاتق رئيس المصورين، وسيكون هو المذنب. وعلى الرغم من أنني لم أولد بطلاً مثلما بينت مراراً. فإن هذا

الأسلوب للتخلص من المأزق يزعجني أشد الإزعاج. كلمت المعاون بلهجة متعالية جداً، وأجبت على اقتراحه بأنني كنت فعلاً، بطيئاً، وأتحمل كافة النتائج المترتبة على هذا البطء. وقررت عدم التفوه بكلمة واحدة حول هذا الموضوع، فقد كنت أعتبر نفسي بحق مخرجاً سريعاً في العمل، وأنجزت فيلم «الحضيض» في ٢٥ يوماً، ومثله فيلم «جريمة السيد لانج»، كما أن هذا التجلي الفظ لأسلوب الستوديوهات الحقيقي، أسلوب الدكتاتورية، فتح لي الآفاق المغلقة، بحيث أدركت أنني لم أكن قد حططت الرحال عند ماي موراي، وإنما في مملكة الأب اوبو، وكانت روح بطل الفريد جاري هي الظافرة. (الأب اوبو: شخصية ابتدعها الفريد جاري الكاتب الفرنسي (١٨٧٣- ١٩٠٧) وتمثل كاريكاتيراً مضحكاً للبلادة البرجوازية، وللوحشية الإنسانية).

كنا في نهاية النهار، فودعت التقنيين والعمال والممثلين الذين كانوا في بهو التصوير، وعدت إلى بيتي في حالة قصوى من القنوط. وفي منتصف الليل رن جرس الهاتف، وكان المتحدث هو زانوك. كان قد عرض بآلته مقاطع من فيلم «المستنقعات» ورأى أنني قمت بعمل جيد، ويمكنني بالتالي أن أستأنف إدارة الفيلم. أخرجني الأب أوبو من فتحة النجاة، وكانت إعادة اعتباري سريعة بقدر فقدان حظوتي، وفي اليوم الثاني، في الساعة التاسعة تماماً، دخلت إلى بهو التصوير. كان فريق العمل بأسره مجتمعاً أمام الديكور، وأكثر من خمسين من ممثلي الكومبارس. وبدت هيئتهم لي غريبة وغير مألوفة: فبدلاً من الهمسات المعتادة فيما بينهم، كانوا صامتين كأسماك الشبوط. تقدمت نحو المصور لأسأله عن سبب هذا الصمت المريب، وباندفاعة حماسية واحدة صفق الحشد لي بحرارة بالغة.

كان العدو الأخطر بالنسبة لي، في هوليود هو الذوق المزيف للإدارة. وأنا أتذكّر الآن الجلسات التي عقدت لإعداد ميزانية فيلم «المستنقعات». كنا- هنا أيضاً، تحت رحمة الأب أوبو، كان الممثل المالي في إدارة الإنتاج يعمل كل مافي

https://telegram.me/maktabatbaghdad

وسعه لتقليص النفقات. كان يفاوض على عدد العربات والأدوات والحيوانات... الخ.. كان يقول لي: «لاشك أن في مزرعتك دواجن، فكم دجاجة ترغب أن يكون في المزرعة». كنت أفكر لحظة وأجيب: «دجاجة واحدة» ولاعتياده الدائم على المساومة ظن أنه لم يفهمني جيداً، فأعاد السؤال: «أريد أن تخبرني كم دجاجة ترغب أن يكون في مزرعتك؟» وأجبته: «قلت لك واحدة». فقال: «ذلك مستحيل، مزرعة فيها دجاجة واحدة، هذا غير ممكن». وحين كنت أصر كان يأخذ الأمر على محمل المزاح، ويذعن مضطراً، فيعطيني خمس دجاجات، ثم تتواصل الجلسة.

كانت التعارضات بيني وبين رجال الإدارة مبعث سرور لكل من في الاستوديو، وانضافت انكليزيتي الرديئة إلى تصريحاتي غير المتوقعة. وحين سألني أحد المختصين بالعلاقات العامة، عن انطباعاتي حول عملي في الاستوديو. أجبته بأعلى قدر من الرصانة بأنني كنت سعيداً بإنجاز فيلم للسنتوري فوكس. (سنتوري: كتيبة مقاتلين مؤلفة من مئة مقاتل). وقد انتشرت عبارتي في أرجاء الستوديو، وأكسبتني لقب المرح البشوش. أما ماكان الأكثر إزعاجاً بالنسبة إلي فهو أنني لم أكن سيد مونتاجي. لقد تسامحوا معي في الحضور داخل صالة المونتاج، ولكن المونتاج النهائي كان من عمل زانوك، أو أحد مساعديه، وقد كان هذا المونتاج، مع ذلك، رائعاً، بل ربما كان أكثر حدقاً مما لو كنت عملته بنفسي، ولكنه لم يكن مونتاجي. والحال فإن هذا الجزء من عمل أي فيلم هو إحدى أكثر أدوات المؤلف فعالية، كي يخلع على العمل أسلوبه الخاص. ولكن مفهوم «مؤلف الفيلم» كان قد هجر هوليود بعد وفاة لوبيتش. والواقع أن مهنة المخرج السينمائي في أمريكا تتألف في الأعم الأغلب من استخدام مقعد مريح يسند عليه ظهره، ثم يسجل اسمه على الفيلم، فيما يكرر الممثلون المشهد بمساعدة مكرِّر، ويقوم مدير التصوير بتهيئة الأضواء، ويقوم فني الديكور بتصميم الديكورات. والامتياز الوحيد الذي يتمتع به المخرج يقتصر أحياناً على إمكانية التلفظ بكلمة «آكشن»، لكي يأمر ببدء التصوير، والتلفظ بكلمة «ستوب» لكي يوقفه.

كان ثمة نجم من نجوم السينما الصامتة يعمل كواحد من المساعدين الذين كان زانوك يحب أن يظلوا حوله. وكان، لسوء الحظ، يعاني من التهاب مزمن في الحنجرة، وهو ماأغلق في وجهه أبواب السينما الناطقة. وحين كان زانوك يتغيب، كان الممثل السابق يحل محله في مشاهدة عروض النتاجات اليومية للأفلام التي كان يجري تصويرها. وقد كان ذلك الاجتماع ذو المظهر البريء، لمشاهدة النتاجات اليومية محنة وبيلة يمكنها أن تقرر مصير المخرج. كان هناك قرابة عشرين قاضياً يشهدون تلك العروض. وفي إحدى الجلسات المسائية التي غاب عنها زانوك، جرى أمام الحضور عرض نتاج التصوير اليومي لفيلم توراتي لأحد أصدقائي من المخرجين كان يصوره في بهو تصوير آخر، حينما كنت أصور المشاهد الداخلية لفيلم «المستنقعات». كان هناك لقطة يعتمد عليها صديقي المخرج، ويضع عليها رهانه، وحين أضيئت الأنوار عبّر القضاة الحاضرون عن حماسهم لتلك اللقطة، وشدوا على يدي المخرج، وربتوا على ظهره، وتنبؤوا له بالنجاح الباهر. ونهض الممثل السابق، الذي ولد في أسرة من لاعبي السيرك، ويتكلم لغتهم أحياناً، فاحتضن المخرج إلى صدره، وعيناه مخضلتان بالدموع وراح يردد أمام المخرج: «لقطتك هذه، بوم بوم». وعبارة بوم بوم هذه تعود، في الأصل، إلى المهرج ميدرانو، وتشكل، بحد ذاتها، اصطلاحاً عالمياً، وهي تعني: هذا جميل، وتعني أيضاً هذا قبيح، هذا متوسط أو هذا رائع. ومن الممكن تداول هذه النعوت في هذا المقام أو ذاك. حين عاد زانوك في اليوم التالي، وشاهد اللقطة الشهيرة. ظل صامتًا في البداية، ثم أعلن أخيراً حكمه على اللقطة: «لقطة رديئة جداً»، وعلى الفور انفض المعجبون باللقطة عن المخرج، خلسة، فالتفت زانوك إلى الممثل السابق قائلاً: «ما الذي تراه أنت فيها؟» فأجاب الممثل: «أنا، رأيي أن هذه اللقطة. . .» ثم أطلق البوم بوم الأشد مأتمية في سلم البوم بومات.

في طرازه، كان زانوك نوعاً من العبقرية، وقد وجد الوسيلة لاستخدام طرائق صناعية، مانحاً للأفلام التي أنتجها نوعية لايمكن تجاهلها. وستظل بعض

https://telegram.me/maktabatbaghdad

إنتاجاته تمثل مراحل أساسية في مهنتنا. إنه واحد من أقطاب السينما النادرين الذي أنجز أعماله بنفسه. وغالباً جداً ماأنقذ أفلاماً متدنية المستوى من خلال خبرته في المونتاج. أما مأساتي، فقد ظلت هي نفسها، وستظل هي نفسها دائماً. فالمتاعب التي لقيتها في هوليود تعود إلى أن المهنة التي حاولت ممارستها لاعلاقة لها مع صناعة الفيلم. لم يكن بمستطاعي على الإطلاق النظر إلى السينما من جانبها الصناعي. يتصور ثالبو هوليود أن عيب صناعة الأفلام يكمن في الحرص بأي ثمن على جمع المال. فلفرط الامتثال لرغبات الجمهور يجري السقوط في الضعف والركاكة. ثمة ماهو صحيح في هذا الكلام، غير أن إغراء الكسب ليس هو الأسوأ في الأمر.

يكمن الخطر الحقيقي، في رأيي، في الحب الأعمى لما يُزعم أنه الكمال. فلتحقيق هذا الكمال يجري مضاعفة عدد أصحاب المواهب. بحيث ينبغي أن يكون الفيلم مقتبساً من تحفة أدبية، ويكون السيناريو مكتوباً ومراجعاً من قبل نصف دزينة من كبار كتاب السيناريو، ويكون المخرج أيضًا واحداً من مشاهير المخرجين. ويكون الممثلون بأسرهم نجوماً، ويكون فني التوليف هو الأكثر شهرة ورواجاً في المدينة. وحين يضع الأستوديو كل هذه الأوراق في يده يكون واثقًا بأن ضربته لن تخيب. إذ كيف يمكن لمثل هذا العدد الكبير من العباقرة أن ينتجوا عملاً فنيًا رديئًا؟ ومع ذلك فإن الإخفاق هو مايحدث غالبًا. أما عذر هذه الإخفاقات فيكون أحيانًا- وبفضل الدعاية الفعالة- أن هذه الأفلام الرديئة عادت بالكثير من النقود، ويحدث أحيانًا أن بعضًا من هذه النتاجات يكون جيداً حقًا، من باب المصادفة السعيدة، أو بفضل الجاذبية القوية للممثلين أو راهنية موضوع الفيلم.

يتم إنجاز فيلم عظيم في هوليود على غرار تقسيم شمامة إلى حزوز منفصلة أي على النقيض من إيماني بوحدة الفيلم. وهذا يعني تجزئة العمل، ثم مراكمة الأسماء اللامعة. ولاتقتصر مقولة «نجم» على الممثلين: فهناك كتاب- نجوم،

ومصورون - نجوم وفنيو ديكور - نجوم، وكل واحد من هؤلاء يعمل من دون صلة ملموسة مع الآخرين، ولأن هؤلاء النجوم معزولون داخل حصونهم الخاصة بهم فقد كان عليهم الدفاع عن أنفسهم ضد تدخل العدو المشترك بالنسبة إليهم، أي المنتج، لذلك فإن كلًا منهم يحاول أن يلعب دور المغنية الأولى في الأوبرا. وعلى الأخص، المصورون، فهؤلاء الأخيرون هم، حقاً، الأولاد المدللون للإنتاج الهوليودي. إنهم يستغلّون الجهل السائد فيما يتعلق بمسائل تركيز الكادر، والإضاءة. ويظل مخرج الفيلم هو كبش المحرقة، فهو بالذات من يُجعل مسؤولاً البطء في العمل، والذي يعود في حقيقة الأمر إلى نزوات المصور.

إن هوس الكمال أو الخلو من العيوب يعيث الفساد في كل مكان. فالصناعة تتحدث عن السيارات الكاملة، وتكون النتيجة رتابة كاملة، ويكون الديكور الذي يحيط بنا، بوجه عام، من قلة التنوع بحيث يبعث الملل في النفوس، ويدافع المهندسون وفنيو الديكور عن عدم مسؤوليتهم عن النتائج، لأن الأشياء التي يقدمونها لنا متنوعة. ففي شارع امريكي مثلاً، نجد، ظاهرياً، كل ماهو مطلوب لإرضاء ذوقنا الفانتازي. منزلك من الطراز الريفي الفرنسي، بينما المنزل المجاور من الطراز المكسيكي، وفي الجانب الآخر ثمة منزل من الطراز الانكليزي الجديد. قليل من الأشخاص هم الذين يخطر لهم، في الواقع أن الرتابة تكمن في تطابق التفاصيل وليس في التصور العام للشيء. فزجاج النوافذ برمته، هو نفسه في كل النوافذ، وهو نتاج الآلة نفسها، ومقابض الأبواب هي ذاتها. والأرضية الخشبية مكونة من قطع متماثلة من الخشب، والمسامير والبراغي التي تثبت جدران البناء هي بمجموعها متماثلة الحجم والشكل. وكل هذه الأشياء كاملة.

يحرمنا التقدم من البصمة الخرقاء، أحياناً، التي يخلّفها العامل على الباب الذي صنعه. وفيما مضى، كنا، في كل مرة، نجتاز ذلك الباب، ينعقد حوار قصير بيننا وبين ذلك العامل. ولكن كيف نشعر بالسرور من الحوار مع المنشار الآلي الذي يصنع الباب إياه. إن العمل بالآلة يبلّد الإنسان، والعمل باليد يمنحه نبلاً وشرفًا.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

والمنتجات التي تخرج من يد الصانع، لا من الآلة، تزيد الحياة ثراء. فكل عمل مصنوع باليد أشبه برسالة من صانعه، والحياة تمور في داخله. تُرى ماالأهمية التي يكتسيها نقش مرسوم على طبق، موزع على نسخ متماثلة، وحتى لو كان هذا الرسم تحفة فنية بريشة فنان كبير. إن رتابة تكراره تولّد الكآبة. في حين أن التنوع والعيوب في المواعين البدائية تبعث على البهجة. إنني أعزو، دون تردد، موجة السأم التي تجتاح العالم إلى رتابة الديكور الكامل الذي نتحرك داخله. وماينقذنا في السينما، هو أننا بقليل من الصبر، لابل من الحب، يمكننا أن نصل إلى ذلك الكائن المعقد، بنحو ساحر، والذي يسمى الإنسان، وذلك بحكّ القليل من المكياجات الدارجة، وقلقلة الإضاءات المعتادة. إنني أحلم بسينما حرفية (المعتمدة على الأعمال الحرفية والفنية التي يصنعها الإنسان الفني) يعبّر فيها المؤلف عن نفسه مباشرة، مثلما يعبر الكاتب عن نفسه من خلال كتبه، أو الرسام من خلال لوحاته. وهذا الحلم يتحقق بين وقت وآخر، ذلك أن بعض مؤلفي الأفلام يخلّفون بصماتهم على أعمالهم.

إن شارلي شابلن يظل، في رأيي، معلم المعلمين، ومؤلف المؤلفين، ففي أفلامه، يفعل كل شيء بيده، السيناريو والإخراج والإنتاج والتمثيل، وحتى الموسيقا. على هذا النحو نكون بعيدين عن تقسيم الشمامة إلى حزوز منفصلة. ليست أفلام شابلن نماذج للوحدة الشاملة وحسب، بل إن كل أعماله هي عمل واحد، حتى ليمكننا القول، على نحو ظاهر التناقض، بأن شابلن لم يصنع سوى فيلم واحد، وأن كل جانب من جوانب هذا الفيلم الوحيد ليس سوى شهادة مختلفة عن عقيدة دينية واحدة.

ومع مراعاة المسافة بيني وبينه، فإنني أشعر بأوثق صلات القرابة معه، فشابلن هو إله اللاعنف الذي أعتبر نفسي واحداً من حواريه، ومن الصعوبة بمكان أن نجد ناقداً لمجتمعنا أكثر حدة منه. وهو، مع ذلك، لايقتنص، ولايستنبط قصصه بمساعدة المسدس، ولكنه يقدم لنا «ضحية» لاتظل على قيد الحياة إلا بمعجزة،

وبفضل خفة لاتضاهى. لقد استعدت موضوعته الوحيدة هذه في فيلم «النهر» فالمحارب المشوه، بسبب الحرب، يسأل الخلاسية الملونة ميلاي، بلهفة، ماذا عليه أن يفعل للخروج من وضعه الخاطىء فتجيبه «امتثل للواقع». إن شابلن يؤكد هنا أنانية الناس ونقائصهم، وهو على غرار المسيحيين الأوائل يمتثل بكل هدوء. وهذا الامتثال يترك أثره العميق على الجمهور، ويحيد به عن الحلول العنفية. ليس ثمة دماء مسفوكة في أفلامه. وأنا مقتنع بأن موجة العنف المعاصرة تعود في جزء منها إلى أن الناس حُرموا، منذ أكثر من عشرين سنة، من أفلام شابلن.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٣٧

الميل إلى التنكر

في عام ١٩٤٣، كنت أُعد فيلم «هذه الأرض لي» بالتعاون مع دودلي نيكول لصالح شركة R.K.O. تدور أحداث الفيلم أثناء الاحتلال النازي لباريس، وتحكي قصة الصراع الداخلي الذي عاشه معلم مدرسة، تولاه الفزع الشديد لوجود الألمان، ثم غدا بطلاً، على الرغم من نيته بأنه لن يورط نفسه فيما يجري. وقد لعب شارل لوغتون، على نحو رائع، دور معلم المدرسة.

حددنا أنا ودودلي نيكول موقع أحد المشاهد المهمة التي تدور بين قومندان ألماني، وبين المعلم الفرنسي في أحد شوارع مدينة صغيرة. كان على كلا الرجلين أن يسيرا فوق رصيف اسمنتي، بحيث تجسد الضجة الصادرة عن خطوات كل منهما فوق الاسمنت الفرق بين الشخصيتين. ولدهشتي الشديدة وجدت الرصيف الذي كان على الممثلين أن يسيرا فوقه مغطى بمادة شبيهة بالاسمنت، مصنوعة من كرتون مرن. وقد ناضل صديقي القديم لورييه، مدير الديكور، من دون طائل، ليحصل على رصيف اسمنتي حقيقي، ولكن مهندسي الصوت عارضوا ذلك لأنهم كان يخشون أن تختلط الجلبة الحقيقية للخطوات فوق الرصيف بالحوار، وتطغى عليه. وحاولت أن أشرح لهم بأن هذه الضجة الناتجة عن وقع الجزمة العسكرية والمتناقضة مع وقع الحذاء المرن للمعلم، هي إحدى العناصر المهمة في المشهد. وأكدت بوجه خاص، على نقطة مفادها: أن الممثلين حين يتكلمون مع سماع وقع خطواتهم فسيؤدون الدور على نحو مختلف فيما لو ساروا فوق أرض خرساء، ولكن كلامي لم يسفر عن أي نتيجة عملية. وأوضحوا لي بأنهم سيقومون، خلال الدوبلاج، بمطابقة حركة الخطوات مع جلبة يمكنهم التحكم بها.

جعلتني هذه الحادثة ألمس، عن كثب، جوهر الفرق في الميول بين الفرنسيين والامريكيين. فالفرنسيون يتمتعون بميل شديد إلى كل ماهو طبيعي، بينما يعبد الأمريكيون كل ماهو صنعي. غير أن هذا الانقسام لايمكن تعميمه بالطبع، لأن كل فنان عظيم يكون واقعياً وشاعراً في آن معاً. وقد أنتج الأمريكيون فولكنر، وأنتج الفرنسيون جان جيرودو.

ابتكر الأمريكيون فتاة الغلاف، ذلك الكائن اللاواقعي، وتحمسوا للمكياج الى الحدود القصوى للبهرجة المصطنعة. والواقع أن كل كائن انساني في أي زمان ومكان هو ممثل إلى حد ما، ويحبّ أن يقدم للعالم نسخة محسّنة عن ذاته. ولكن هذا النزوع الطبيعي مدفوع لدى الأمريكيين إلى حد التنكر. فحينما وصلنا أنا وزوجتي إلى بالم سبرينغ للقيام بنزهة في فندق يرتاده كبار البرجوازيين اعتقدنا، للحظة، أننا ضللنا المكان المقصود، كنا محاطين برجال لهم زي «الشريف» وآخرين لهم زي الخارجين على القانون. كان أولئك الرجال الطيبون، المتنكرون على هذا النحو، يمارسون تسلية ممتعة، وقد خلنا بأن القوم كانوا يصورون فيلماً، نحن الذين كنا نظن أنفسنا ذاهبين في إجازة. وفي أيامنا هذه، ليس من النادر رؤية مشهد مماثل في أي مكان من أوربا، فعجلة التقدم تمضي قدماً.

تحدثت سابقاً عن رتابة الشوارع الأمريكية، بالرغم من التباين الظاهري في المباني. لقد غدا الميل إلى المكياج محموماً في فن العمارة. فهذا الحصن المنيع، الذي تذهلنا سماكة جدرانه هو في الواقع نوع من علبة ذات جدران مجوفة. ثمة طبقة من الجبس تخفي في داخلها الورق المقطرن، وشبكة الأسلاك اللذين يشكلان العناصر الأساسية في هذه الجدران. ثمة مشهد آخر يذهل الأوربيين هو نقل منزل برمته من مكان إلى مكان. فالقصر الإقطاعي أو المنزل الاسبانيولي يتم نشرهما بالمنشار إلى عدة قطع ثم تطوف تلك القطع شوارع المدينة نحو موقع جديد. ولابد من القول بأن علب الكبريت الضخمة هذه تتحمل الصدمات جيداً، وتصل سليمة إلى هدفها المقصود، ويمكنها، إذا ماحدثت هزة أرضية، أن ترتعش قليلاً دون أن تتكبد أية خسائر. كما أنها تتقبل بسهولة كافة التعديلات.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

إن الميل إلى التنكر يهيىء الأمريكيين سلفاً لمهنة الممثل، فهم ممثلون بالولادة. وليس هناك ماهو أسهل من قيادة حشد من ممثلي الكومبارس الامريكيين. وهم ليسوا أفضل من الفرنسيين، ولكنهم ينخرطون في العمل بسرعة خارقة. في فرنسا لايتخلى ممثلو الكومبارس والممثلون الرئيسيون عن شخصياتهم الحقيقية بسرعة، فهم يسعون إلى فهم دورهم بارغام المخرج على أن يشرح بوضوح مايريده. وهو مايؤدي أحياناً إلى نتائج مشؤومة. فمن هو المخرج الذي يمكنه التباهي بأنه يعرف بدقة مايريد.

أنا أحب الممثلين، وأعتبرهم أبطال المهنة وشهداءها. إن ممارسة هذه المهنة تجعل من المستحيل على صاحبها أن يعيش حياة طبيعية، وعلى الأخص بالنسبة إلى النساء. ولإثبات ذلك يكفي التذكير بعدد المنتحرات من الممثلات. فحين لايحققن نجاحاً يغدو سبب يأسهن مفهوماً، ولكن يحدث أن المنتحرات هن، على الأخص، من فئة النجمات الناجحات. إنهن يملكن كل شيء، المجد، والمال، وتزلف الرجال، وهن مع ذلك، أشد تعاسة من أية ممثلة كومبارس تبحث عن دور ثانوي. من الممكن أن يكون أحد أسباب هذه المجزرة، إحساس الممثلة بأنه يجري النظر إليها على أنها شيء وليس على أنها كائن إنساني.

أما الرجال من الممثلين فإن أحد أسباب سوداويتهم يعود إلى القلق من أن «هذا لن يستمر» فالعديد من النجوم الذكور يتولاهم الفزع من فكرة أنه سيكون عليهم ذات يوم أن يمثلوا أدواراً ثانوية بعد أن كانوا قد تصدروا لوحة الإعلان طوال سنوات. والممثل الذي يغدو ضحية هذا التدهور لا يعود يجرؤ على الذهاب إلى حلاقه المعتاد، ففي الحياة المسرحية والسينمائية الأمريكية يحظى الحلاق بأهمية فائقة، وهو يعد نوعاً من رأسمال النجاح.

إن هذا التقلقل في أوضاع الممثلين يجعل منهم أحياناً كائنات كريهة. فالمخرج يرتعد أمامهم، والمساعدون لايجرؤون على أن يوجهوا لهم كلمة. وهم يقضون الزمن الفاصل بين فترات التصوير المديدة في كرفاناتهم، يلعبون الورق، أو

يحلون الكلمات المتقاطعة، ولايزعجون أنفسهم بمساعدة مدير التصوير في تركيز الإضاءة: يجري، أثناء البروفات، إرسال ممثل بديل مكانهم. وفي اللحظة الأخيرة، حين يكون كل شيء جاهزاً في بهو التصوير، يتجاسر المخرج على التوسل إلى النجم كي يأتي للتصوير. وبكثير من التثاؤب والاحتجاج وإطلاق عبارات التذمر يجر الممثل العظيم نفسه جراً إلى موقع التصوير، وكي يهبط على درج الكارافانه، فإنه يأخذ بذراع المخرج، ويستند بكل ثقله عليه. ولدى رؤية هذا المخلوق الرخو يتبادر إلى الذهن أنه يمشي في رواق أحد المستشفيات بعد خروجه من عملية جراحية. لقد كان كليفورد اوديت يصف النجوم بـ «العجزة» وأنا أنصح كل مخرج متدرب بأن يعمل ممثلاً خلال فترة من الزمن، لأن ذلك يتيح له أن يدرك بأن خلف هذا الموقف الذي لايطاق يكمن قلق مأساوي. فمواجهة الجمهور أو مواجهة آلات التصوير شيء رهيب. هناك، على الأخص، عدسة الكاميرا. تلك العدسة المقدسة التي تحكم عليك مثل عين مجردة من الإنسانية، وليس من المدهش أنه بعد الخروج من هذا الاختبار ينزع الممثل إلى أن يكون صعب المراس.

كان فيلم «المستنقعات» أول لقاء لي مع الممثلين الأمريكيين. وكان ذلك بداية محبة بريئة، ذكرتني بحكاية محبتي للممثلين الفرنسيين. تعلقت في بداية التصوير بالنجمة آن باكستر، بوجه خاص. كان تمثيلها وشخصيتها يذكراني بجاني ماريز في فيلم «الكلبة». ليس ثمة علاقة بين الفلمين. ولكنها كانت، وفي دور مختلف كلياً، تسيطر على الموقف دون أن يبدو عليها ذلك. وقد واجهت الصعوبات بطريقة غير مباشرة. وغني عن القول أنني استخدمت طريقة البروفات باللغة الإيطالية. وكانت هذه القراءات المشتركة، وغير المجدية في الظاهر هي التي جعلتني أتهم «بالبطء» بالعمل. لقد عزز فيلم «المستنقعات» إيماني القديم بأن العالم منقسم أفقياً. فعلى غرار النجارين والبيطريين، فإن الممثلين هم أنفسهم في كل مكان.

بشهور من المرح، وجدت في الستوديوهات الأمريكية عادات كنت أظن أنها

https://telegram.me/maktabatbaghdad

وقف على الستوديوهات الفرنسية. أفكر الآن، مثلاً، ببخاخة بودرة الأرز التي يستخدمها فني المكياج. فحالما يكون المشهد جاهزاً للتصوير. وتكون الأضواء مسلّطة. ويكون الممثل الذي سيتم التقاط صورة قريبة له متوتر الأعصاب، ولايبقى للمخرج سوى أن يطلق الكلمة المعروفة «اكسيون»، في تلك اللحظة بالضبط، يدخل فني المكياج إلى قلب الحلقة المقدسة، فيدنو من الممثل، ويشرع في بخ وجهه بالبودرة، وكان ذلك يدغدغه، فيعطس، ويفسد الموقف بكامله. لم يعد الممثل في جو المشهد، ولذا ينبغي البدء من جديد لإعادته إليه. هناك أيضاً، ولكن بدرجة أقل، سكرتيرة الإخراج وعلاقتها بربطات العنق، لاأعلم لماذا كانت كل سكرتيرات الإخراج مغرمات بتعديل ربطات العنق. وهذا التعديل يحدث في اللحظة التي سيبدأ فيها الممثل مشهده. لقد أوهمتني تلك العادات التي كانت تغيظني أنني داخل ستوديو فرنسي أو إيطالي. فالحماقة هي أيضاً عالمية. ثمة عادة كنت أظنها خاصة بالستوديوهات الأمريكية هي إيقاف العمل حينما تكون النجمة في فترة الدورة الشهرية، وحالما ينشر أحد المساعدين الخبر، بأسلوب محتشم، يتوقف كل شيء، ولاأدري إذا كان هذا الاحترام لقوانين الطبيعة مايزال شائعاً حتى الآن، إذ أن عملي في شركة فوكس يعود إلى ثلاثين سنة تقريباً.

كان مصوري في فيلم «المستنقعات» لوسيان بالارد من أصل هندي، وكان يرغب في أن أقوم بزيارة بلد أجداده. وذات صباح توقفنا أمام كوخ تشير لافتته إلى أنه مطعم. استقبلنا رجل عجوز تبدو عليه سيماء الوقار. قطع عمله في إصلاح أحد الإطارات، ونهض ليبحث عن زوجته. كان مصوري قد وعدني بأننا سنجد في هذه الأمكنة أفضل شرائح من بيض الخنزير في العالم. وظهرت المعلمة ومن دون أن تسأل عن طلبنا بدأت بتحضير البيض على موقد يعمل على الغاز. كانت عجوزاً صغيرة فاتنة، ولابد أنها كانت باهرة الجمال. تذوقنا البيض المشهور، وكان شهياً، وقال لي الرجل متباهياً: «بدأت نيللي حياتها كعاملة مطبخ في سافوي، في لندن، وكان الطباخون يعجبون جداً بإعدادها لبيض الخنزير، حتى أنهم تركوا لها، ذات صباح، تحضيره لأمير الغال.

وفي طريق العودة، روى لي مصوري حكاية نيللي. لقد التقت بزوجها في نيويورك حيث كان كلاهما مستخدمين في مطابخ والدورف استوريا. وكان الرباط الذي وحّدهما هو حبهما للهواء الطلق. وحين لم يعودا يحتملان جو المدينة الملوث، قررا ذات يوم السفر إلى الغرب. اشتريا سيارة فورد، وحملا فقط، الثياب الضرورية، وانطلقا نحو الغرب، غير أنهما وفي كل مدينة يمكنهما الحصول على وظيفة فيها كانا يصطدمان بالواقع المر: ففي كل مكان كانت المدينة تبتلع الريف بحيث أنه بعد وقت لن يعود هناك سوى بيوت. جربوا فنادق الدرجة الثانية الواقعة على امتداد الطريق، ولكن شهرة البيض الذي تطهوه نيللي كان ينتشر في جميع الجهات، ثم تقام أكواخ أخرى، ولايعود هناك أثر للريف.

وفي ذات يوم كان عليهم أن يتوقفوا ليملؤوا مبرد السيارة بالماء في مكان مقفر تمامًا، إلى حد أنه تولد لديهم الانطباع بأنهم فوق القمر. «هنا» قال زوج نيللي، ثم اشترى قطعة من الأرض نبتت فوقها شجرات تنبئ بوجود نبع ماء. ثم بنيا لنفسيهما مطعمًا. وعبر نوافذ ذلك الكوخ الوحيد كان يمكن للزوجين الاستمتاع برؤية المناظر العذراء. لم يكن يُشاهد أحد حولهما، ولكن بيضات نيللي جذبت الزبائن. وكان زوجها قد احتاط للمستقبل فاشترى الأرض المجاورة. وتلك الأرض التي حصل عليها ببضعة دولارات تعادل الآن ثروة. ولكنهما قاوما إغراء المال، وظل المكان حولهما عراء.

وبدهشة عميقة سألت مصوري إن كان لديه فكرة عما يمكن أن يعلل مثل هذا الحب الذي يكنّه الزوجان للعزلة، فأجاب: «هذا بسيط جداً. إنهما يحبان بعضهما دومًا. وحينما نحب فإننا نود أن نفعل ذلك دون شهود».

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٣٨

شارل لوغتون

لحقت بنا غابرييل إلى هوليود مع زوجها الرسام الأمريكي كونارد سلارد وابنها جان. كانت الهدنة قد وقّعت بين المتحاربين، حينما غادرنا فرنسا، ولكن سلارد لم يشأ اتخاذ قرار الرحيل، فصفته كمواطن أمريكي جعلت وضعه مريحاً، غير أنه قرر الالتحاق بالولايات المتحدة عندما أرغمته الأحداث. وكانت آخر مرة رأيته فيها فوق الأرض الفرنسية في قرية كايني. كانت ذكرى رينوار (الأب) الذي كان سلارد يحبه حب العبادة قد جعلت من هذه القرية وطناً جديداً لهذا البوهيمي الأبدي.

كانت غابرييل معبودة الجميع في تلك القرية. السكان المحليون في أعالي كايني، غوديت الرسام، نيقولاي البقال، شارل المخبول المدعو «شيطان»، كانوا جميعاً يعتبرونها واحدة منهم. كانت تحرص دوماً على إعداد طاولة مفتوحة. وكان يؤم منزلها عند الظهيرة، في كل الأيام ضيوف عديدون يجلسون إلى طاولة الطعام من دون أية كلفة، حتى ليخال المرء أن هذا المكان الواقع وسط أوربا التي كانت يومها منذورة للمذابح، ليس سوى واحة وادعة، وليس ذلك لأن حوارات الضيوف كان لها مزاعم ثقافية، بل إنها على العكس من ذلك، كلما كانت بسيطة وساذجة، كلما كان نجاحها أكبر.

حين نزل سلارد وغابرييل وجان في هوليود أقاموا عندما، في منزلنا الجميل على الطراز الأمريكي. كنت أصر، بوجه خاص، على العيش ضمن إطار أمريكي أصيل، فما دمت في أمريكا، فقد كنت راغباً بالعيش على الطريقة الأمريكية. كان سلارد المتحدر من عائلة قديمة في انكلترا الجديدة أكثر شعوراً بالغربة من غابرييل.

فموهبتها في أن تتشرب كل ماحولها، وأن يتشربها كل ماحولها. لعبت دوراً في كاليفورنيا مثلما في أي مكان آخر. وبسرعة فائقة صار لها حلقة من المعجبين. كانوا من الجيران، وعلى الأخص، من الشباب، من عمال المبيعات المتنقلين ومن عمال إصلاح شبكات المياه المنزلية. لم يكن هؤلاء يتكلمون الفرنسية، ورفضت غابرييل أن تتعلم كلمة انكليزية واحدة، ومع ذلك، كان مستمعوها يصغون إليها بأكبر قدر من الاهتمام. والتعبير الوحيد الذي حفظته من الانكليزية هو "sit up"، وقد علقت على ذلك بأن الناس يخاطبون الكلاب على هذا النحو لتتصرف بشكل حسن. وكانت تستعمله لتعني به «اجلس، أرجوك». وحين كان أحد يلفت نظرها إلى أن هذه العبارة تعني عكس ذلك، تجيبه، ليس لذلك أية أهمية. والواقع أن الناس من حولها كانوا يفهمون جيداً ماكانت تريد قوله. كانت العلاقة مع هذه الشخصية الساحرة تكفيهم.

من بين العادات التي جلبتها غابرييل معها من فرنسا، عادة قرع كؤوس الخمر، وفي المرة الأولى التي استخدمتها غابرييل مع الساعي، لم يفهم ماذا تريد، وتدخل سلارد الذي لم يكن، هو نفسه، يشرب الخمر إطلاقاً، وشرح الموقف للساعي الذي تبنى بسرعة هذه العادة المحببة. وقد ماتت غابرييل في هوليود. تلك البورغونية التي نقلت معها بورغونيا، ترتاح الآن في مقبرة عائلة زوجها.

رغم تقدم سنها كانت غابرييل ذات حيوية خارقة. كانت أقوى من حوادث الحياة، ولو كان لديها أدنى قدر من المكر لاندفعت وراء أهوائها. فبالنسبة لها كما بالنسبة إلى الفرنسيين ماقبل الرومانسية كانت المغامرات الغرامية، على الأخص، موضوعاً للحديث. ولو كانت غابرييل مهتمة بذلك لوقع اختيارها على شارل لوغتون الذي كان يأتي غالبًا لزيارتنا. وقد سمّته غابرييل «القط الضخم» وكان هو فخوراً بذلك. ويتصنع المواء كي يكون منسجمًا مع تلك الشخصية. كنا نعيش في جو من الألفة الخالصة. وكان شارل لوغتون وغابرييل شاهدين على زواجنا أنا وديدو.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كان لشارل لوغتون، في الحياة مظهر طفل، ولكن هذا الطفل، وبحسب الضرورة، كان بإمكانه أن يغدو عالمًا ملهمًا مثلما رأيناه في فيلم «غاليلو». وحين يُظهر بطنه الضامر يعطي الانطباع بأنه نبي متقشف، تضنيه وطأة رسالته. وخارج مهنة السينما، كان يحب الزهور، وكانت لديه في حديقته نباتات الفوشيا التي كان يعتني بها، بحنو كبير.

كان لدينا العديد من الأسباب لنصغي إليه. كان هاويًا عظيمًا للوحات، وكان يملك من بين لوحات أخرى لوحة «قرار باريس» الرائعة التي رسمها والدي. كان قد حصل عليها في نيويورك من تاجر اللوحات جورج كيللر. وقد روى لي جورج كيللر ظروف تلك الصفقة. كان شارل لوغتون يرغب في اقتناء لوحة لرينوار، فطلب من كيللر بأن يعرض عليه بضع لوحات لرينوار، فبدأ هذا الأخير بعرض لوحة صغيرة جداً، كان سعرها زهيداً. ولكن اللوحة صغيرة جداً. فأخرج له كيللر لوحة «قرار باريس» وهي لوحة ذات حجم كبير، بل هي كبيرة جدًا تقريبًا بالنسبة لشخص واحد، فقد كان سعرها يتصاعد مع اتساع أبعاد هذا العمل الفني، مما يثبط عزيمة شارل لوغتون. وفي كل الأيام التي تلت كان شارل لوغتون يقوم بجولة في معرض اللوحات، ويطلب من كيللر أن يريه اللوحة ذاتها مرة ثانية. كان يضطجع مرارًا أمام اللوحة، ويظل متمدداً على الأرض طوال ساعة كاملة، ومن ثم ينطلق وهو ينفث الزفرات. وفي النهاية اشترى اللوحة. بالنسبة إلى شخص آخر فإن هذا الموقف يمكن أن يكون من قبيل التظارف. ولكنه لم يكن كذلك مطلقًا بالنسبة إلى شارل لوغتون، فقد كان معجبًا بصدق بتلك اللوحة.

كان لوغتون يدخل بيسر وسهولة في موضوعات الأدوار التي تهيئها له مهنته، إلى درجة أن أقل انقطاع عن العمل كان يسبب له ألمًا عميقًا. كان لدينا، أنا وديدو، كلبان كنا مغرمين بهما، من الكلاب الألمانية القصيرة القوائم. وحينما نمر في الشارع كان الأشخاص يستخفون بالكلبين مطلقين عليهما اسمي جورينغ وغوبيل لأن الأول كان أشقر وسمينًا، والثاني أسمر ونحيفًا. وكان ذلك يغيظ

غابرييل التي كانت ترى تلك المقارنة مهينة للكلبين. كان شارل لوغتون يمر علينا غالبًا لمناقشة بعض الخصوصيات المتعلقة بدوره. وينسى نفسه أحيانًا فيلقي خطبة مطولة. وكانت خطبته تنقطع بنباح صاخب من كلبينا المتحمسين. وكان ذلك يسبب له إزعاجًا حقيقيًا. فكان يكرههما بشدة. وكانت هناك أيضًا ساعة جدارية دقاقة تعذّبه بصوتها وكان قرع دقاتها الحادة يخرجه من بيت صديقه الحميم. وكان لتلك الساعة ذوق سيىء، فقد كانت تدق الساعة الواحدة مرتين. والحال، فقد كانت اجتماعاتنا تنعقد عند الظهيرة.

في فيلم «هذه الأرض لي» كان على شارل لوغتون أداء مشهد يشاهد فيه من خلف قضبان سجنه، الألمان وهم يجمعون الرهائن ويسوقونهم إلى ساحة الإعدام رميًا بالرصاص. كان بين الرهائن مدير مدرسته البروفيسور سوريل. وكان عليه ببساطة أن يصيح باسم صديقه، على أمل أن يسمعه، ويكون نداؤه هذا الوداع الأخير. كررنا اللقطة عشر مرات دون أن نفلح، وقد شارف النهار على نهايته وبقيت لقطة السجن اللقطة الوحيدة التي لم نصورها في ذلك المشهد.

كان شارل لوغتون يعاند في تكرار اللقطة قائلاً: «ولكنني لاأرى البرفسور سوريل، فكيف يمكنني مناداته؟» وكنت أعلم بأن من غير المفيد أن أغضب. فقلت له: «كيف لاترى البروفسور سوريل؟ ولكنه هناك». قال: «أين هو؟» قلت: «داخل مخيلتك». وعلى الفور، ولدهشتي الشديدة أعلن بأنه جاهز للتصوير. وكانت النتيجة رائعة.

احتفلنا بهذا الانتصار بكأس من الويسكي داخل الكارافانة، وفيما كان يرتشف قدحه روي لي حادثاً وقع له في لندن حينما كان يؤدي دور الامبراطور نيرون، في فيلم ذي إخراج ضخم. كان عليه أن يهبط درج قصره. ولكي يصل إلى قمة الدرج كان عليه أن يتسلق مصطبة صغيرة بواسطة سلم. أعلن، في البداية، بأنه كان دائخًا. وهو ماكان صحيحاً. ثم قال بأنه «لايحضره الإلهام». وضع المخرج مقعداً فوق المصطبة وأشار عليه أن يرتاح عليه بضع دقائق. ولكن المحاولة

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الثانية لم تثمر. وطوال ذلك الوقت، كان جميع أعضاء الفريق، الممثلون والتقنيون والكومبارس ينتظرون. وفي النهاية، وبعد دزينة من المحاولات على الأقل، أعلن بصوت جدير بنيرون: «أنا الآن ملهم» وصاح عامل كهربائي صغير بلهجة كوكنية (لهجة أفقر أحياء لندن) «لاتمزح»، وانفجر الجميع بالضحك، وانهار الموقف، وتوجب إعادة التصوير في اليوم التالي.

وضع شارل لوغتون على عاتقه أن يعرفني بشكسبير الذي لم أكن أعرفه إلا بصورة سطحية. كان يؤدي أمامي وأمام ديدو أدوار الشخصيات الشكسبيرية التي كنا نجهلها. وكان جهلنا يزعجه، ويرى من الضروري سد هذه الثغرة. وقد أدى جميع الأدوار متخذًا صوتًا حادًا في مسرحية «ترويض النمرة» وصوتًا خفيضًا في دور ياغو، وهكذا بالنسبة لكافة الأدوار. وإنني لأرجو الآن، بأن يصله، وهو في أعلى جنان الممثلين، حيث يرتاح بالتأكيد، حرارة عرفاننا بالجميل.

٣٩

دودلي نيكول

كان صديقنا الأول في هوليود هو دودلي نيكول، كاتب سيناريو فيلم «المستنقعات» كان فارسًا لا يقبل الظلم، ومن هنا كانت نزاعاته الدائمة مع «التنفيذيين». التقيت به في مكتب أحد هؤلاء الأقطاب وهو يصغي إلى النصائح التي يزجيها له: «ما ينقص سيناريوهك هو مشاهد الحب القديمة الجيدة: ضفة النهر، الأشجار والزهور، ارتماء الفتاة بين ذراعي عاشقها المغرم، وكل هذا بالطبع تحت الشعاع الرومانتيكي للقمر». كان دودلي نيكول وهو يصغي إلى هذا التعداد لعناصر مشهد الحب يحمر من الغيظ حتى يغدو لونه قرمزيًا. ثم ينهض ببطء على كرسيه، ويدير ظهره لمحدثه، قائلاً، ببساطة: «لقد طلع القمر». ثم يجرّني خارج المكتب.

كان تعاوني الثاني مع دودلي نيكول في فيلم «هذه الأرض لي» وقصة الفيلم تهدف إلى إثبات أن مهنة المواطن في بلد محتل ليست سهلة مثلما يتصورونها، في هوليود عام ١٩٤٣. كانت القصص البطولية التي يتشدق بها المهاجرون الفرنسيون تبدو لي رخيصة وخالية من الذوق. وكان مركز المقاومة، بالنسبة لهؤلاء المهاجرين إلى هوليود هو مقهى «الممثلين» الذي كان يملكه المخرج برستون ستورجيس، وكان ستورجيس مضرب المثل بكرمه، يغمض عينيه عن الحساب غير المدفوع. كم من الحملات الظافرة كان يجردها هؤلاء المهاجرون ضد حكومة فيشي، انطلاقًا من مقهى «سونسيت ستريب». فالبطولة على بعد عشرة آلاف كيلومتر سهلة المنال. إن بطل «هذه الأرض لي» الذي أدى دوره شارل لوغتون مواطن خواف رعدد إلى أبعد حد، قد تملّكه الذعر من الألمان، وهو على حق تمامًا، على عكس المقاومين الكاليفورنيين. فقد حاول ألا يفطن إليه أحد، ولكنه عرّض نفسه للمجازفة بإنقاذ

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أحد رجال المقاومة، وهو ما سيؤدي به إلى الإعدام رميًا بالرصاص من قبل الألمان. فهو بطل بالرغم من جبنه، والأبطال الحقيقيون يكونون متواضعين.

تم تصوير ذلك الفيلم في وقت قياسي، ولاقى قبولاً حسنًا من صالات العرض. كنت أعتقد أن هذا النجاح سيساعدنا على نيل الموافقة على إعداد قصص أخرى، وكان أحد مشاريعنا تصوير فيلم «سارن»، بالاقتباس عن رواية لماري ويب، وبإشراك النجمة انغريد برغمان. كانت انغريد برغمان مغرمة بالموضوع، وإذا اشتركت في الفيلم، فإن أي ستوديو سيموّله، ولكنها كانت مرتبطة بعقد مع دافيد سيلزنيك الذي كان عازمًا على تصوير فيلم «جان دارك» معها. وكان يفكر بي كمخرج للفيلم. كان سيلزنيك منتجًا عظيمًا، وكنت مفتونًا بفكرة العمل معه، ولكن ليس في فيلم عن «جان دارك»، فقد كانت ذاكرتي تختزن كل لقطة من الفيلم الرائع «جان دارك» لدرير، ولم أكن لأجترىء على اقتفاء خطوات زميلي النابغ. ولم يكن سيلزنيك يرغب بالمجازفة بنجمته المتألقة في دور فتاة محطمة بملامح أرنب. وعلى الرغم من أنني لم أنجز فيلم «سارن»، فقد منحني شيئًا أثمن من الفيلم هو صداقتي مع انجريد برغمان ورفيقها في العمل روث روبيرت، ذلك الإنسان الرائع. وقد كشف هذا التوسيع لحلقتي العائلية عن صمود أمام المحن، صمود مايزال مستمرًا، ولن يتوقف إلا مع اختفاء أعضاء الجماعة.

كنا نحلم أنا ودودلي أيضًا بإنجاز نسخة جديدة لفيلم «الحضيض»، بحيث يدور الحدث في لوس انجلوس، بالاستناد إلى التناقض بين المباني الجديدة، والمنازل المنهارة في الحقبة الفكتورية. ولكن هذا المشروع أيضًا، لم ير النور على الإطلاق، وقد صُدم دودلي لذلك، إذ كان يشعر نحوي بصداقة حارة، وكان الشعور متبادلاً. وربما كان بوسعنا أن نضيف بضعة أفلام جيدة إلى قائمة الأفلام الهوليودية. ما لم يكن دودلي يعرفه، هو ميلي الشديد إلى القصص التي لا يعيرها المنتجون أي اهتمام على الإطلاق. ذلك هو ما حدث لي في فرنسا، وما بدأ يحدث لي في أمريكا، فقد أخفقت مشاريعي في نيل موافقة المنتجين لأسباب عملية، في الظاهر، إما لأن النجم الذي ينبغي أن يلعب الدور الرئيسي لم يكن حرًا، أو لأن الموزعين كانوا يرون بأن القصص من النموذج الذي نقترحه تتجاوز ما هو دارج.

كانت حواراتنا الأولى مع المنتجين جيدة، وبعد ذلك، وبعد التمعن والتفكير كانت تخامرهم الشكوك، وفي النهاية، وبعد مقابلات عديدة كانوا يعلنون لي بأن قصتي ليست «تجارية»، وهي أغنية كنت أعرفها حق المعرفة، ولم يكن هناك من وسيلة لإقناعهم، وعلى الرغم من النقود التي كانت تدرها أفلامي فإنني لم أكن «تجاريًا». لقد كان ما نُقش على جبيني أسوأ من وشم.

لم أكن أريد أن يضيع دودلي وقته مع رفيق يوشك أن يصير مثل كرة الحديد الثقيلة التي يربطونها إلى أرجل المحكومين. كنت أحثه على أن يخرج بنفسه فيلمًا حول سيستركيني. وكان ذلك أحد مشاريعه القديمة، بالاستناد إلى روزاليند روسيل التي كانت ترغب في أداء هذا الدور. كانت سيستركيني شخصية جذابة ومثيرة، وكانت تقطع دروب الحياة كمن يذهب إلى معركة، وفوق رأسها دائمًا قبعة هائلة الحجم مزينة بالريش، تذكّر بأصولها الاسترالية. كانت طريقتها في معالجة شلل الأطفال تعتبر من قبيل الشعوذة بالنسبة إلى الطب الارثوذكسي. فقد كانت تلك الطريقة تعتمد ببساطة على لف الأعضاء المصابة بخرق ساخنة وجافة. وكان ذلك يترافق مع معالجات أخرى.

رافقت دودلي إلى مدينة مينابوليس حيث كانت تقوم عيادة سيستركيني، وذلك لمساعدته على إعداد الفيلم، وقد حضرنا اجتماعًا حافلاً بالمتناقضات، حيث دعت سيستركيني مئات الأطباء من المجاهرين بالعداء لها. كانت الأسئلة تنهمر عليها كالمطر، وكانت سيستركيني تجيب عنها بحمية بطولية. ثم حسمت جلسة النقاش بالحادثة التالية: عرضت كيني على شاشة صوراً مكبرة لأعضاء فتى مصاب بالشلل. ثم طرحت السؤال التالي: هل تعتقدون بأن هذا المريض يمكن أن يشفى؟ وأجاب المجتمعون بالإجماع بأن ذلك مستحيل. حينذاك انفتح الباب وظهر فتى تبدو عليه علائم القوة والشجاعة، وصرح بأنه هو المريض المعني. وإزاء حالة عدم التصديق العامة قدمت سيستركيني أدلة لا تدحض. وقد أجاب الشاب على كافة الأسئلة التي طرحت عليه. وسأله طبيب عن المهنة التي يعمل بها، فأجابه بأنه سائق شاحنة، ثم أوضح: من الحجم الثقيل.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٤٠

رحلة إلى المدينة

كل مدينة، كل مكان جغرافي له لون خاص به، فمدينة نيويورك الآن ذات لون رمادي شاحب. وقبل بيرل هاربور (معركة تحطم فيها الاسطول الأمريكي البحري من قبل اليابانيين) كان لونها أخضر داكنًا. فأروقة المنازل، وحجرات الفنادق، وواجهات المخازن كانت تُظهر، في الغالب، ذلك الاخضرار الذي يعطي الانطباع بالانسحاق الذي يحسه المرء داخل تلك المتروبول. على هذه الواجهة الظاهرية كانت نيويورك تبدو متألقة بنحو صارخ، أما خلفيتها فكانت على الأغلب، غارقة في أوحال البؤس. ثمة رمز صادم بأسلوبه النيويوركي، هو شارع ٤٧، تعرض مخازنه المغشاة بالغبار، في واجهاتها الزجاجية، حليًا ماسية تساوي ألوفًا من الدولارات. وتخترقه تيارات هوائية جارفة. وعلى غرار كل المدن الأمريكية فنيويورك مقطّعة إلى كتل بحيث أن تصالب المعابر التي تفصل تلك الكتل تطلق العنان للرياح العنيفة التي لا يصد اندفاعها شيء. وغالبًا ما يشاهد المرء أشخاصًا يهرعون إلى صيدلية لانتزاع ذرات الغبار من أعينهم. وبالإضافة إلى الصحف القديمة التي تطوح بها الريح في كل مكان، فإن الغبار المتراكم في صندوق القمامة الهائل ذاك تذروه الرياح مختلطًا بالسخام الذي تلفظه مداخن المصانع المحيطة بالمدينة.

تحت هذه الطبقة الكثيفة من الأوضار تمور نشاطات ثقافية متألقة. فنيويورك هي العاصمة العالمية للعروض الفنية. ادخلوا إلى تلك المباني الكبيرة التي تجاور التايم سكوير، فستجدون في كل طابق من طوابقها، وخلف كل باب أشخاصًا منهمكين في إعداد عرض من العروض. وكلاء تجاريون، ممثلون، موزعون،

منتجون موسيقيون ودعائيون يحتشدون داخل المصاعد. وفي حين أن برودواي تمثل مركز صناعة العروض، فإن هوليود هي النهاية القصوى للنجاح المادي. ففي هوليود يسكّون النقود التي تُكسب في نيويورك. ذلك أن المكاتب الإدارية لشركات الإنتاج الكبرى تقوم في نيويورك باستمرار. لقد جاء مواطنو تايم سكوير، في الغالب من الحي اليهودي في أسفل المدينة، وانطلقوا في البداية بمسرح منوعات (موزيك هال) صغير، مخصص لزبائن محليين، كانوا قد قدموا من برلين وفيينا وبوخارست، وفارصوفيا، بجيوب خاوية ولكن أدمغتهم مملوءة. ونقلوا معهم حس فكاهة فريد للغاية ناجمًا عن الاقتلاع من الجذور. كان هدف دعاباتهم في أول الأمر شخصياتهم ذاتها. ومن هنا بالذات، رفضوا الرحيل بالاتجاه المعاكس، واكتسحوا العالم بأرجائه، حتى ليمكن القول بأن برو دواي، وعبر صناعة عروضها، هي ثمرة العقل اليهودي القادم من أوربا الوسطى.

تنطلق الأفكار في سماء نيويورك، وتتغير التيارات. فالحياة الفكرية هنا في غاية الكثافة. يتحرك الناس في نيويورك بسرعة لأنهم على عجلة من أمرهم دومًا. وتلكم هي حضارة المنافسة، أي الوصول إلى الهدف قبل الجار، أيًا كان ذلك الهدف. فأمريكا هي بلد الكسب والإثراء. ولكن من حسن حظ الأمريكيين فإن هناك ثغرات في هذا النظام الصارم، وإحدى الثغرات الرئيسية هي حاجة الأمريكيين إلى التحدث عن أنفسهم إلى الآخرين: فأنت تذهب لشراء طوابع بريدية، وما أن تنطق بكلمتين حتى يلاحظ الموظف القابع خلف الكوة بأن لهجتك غريبة، فيسألك: «من أي بلد أتيت؟» فتجيبه: «من فرنسا» فيرد: «جدتي كانت فرنسية». ويبدو الإغراء قويًا جدًا فيستسلم له الموظف ويقدم لك حينئذ سلالة عائلته كاملة... ويطرح عليك بالمقابل كمية من الأسئلة عن سلالة عائلتك. وخلال ذلك الوقت يشكل الزبائن خلفك طابوراً طويلاً، والمشهد ذاته يتكرر لدى بائع السكائر أو صبي المطعم.

بالنسبة إلى الأمريكيين فإن التحدث مع الغرباء هو ترياق حياتهم المحكمة

https://telegram.me/maktabatbaghdad

التنظيم للغاية. وثمة شيء مؤكد، هو أن الأشخاص الأرفع شأنًا الذين تعرفت عليهم مغرمون جداً بنيويورك، وإحدى تعليقاتهم التي يكررونها دومًا: «أأنت تقيم في كاليفورنيا؟ كيف يمكنك تحمّل ذلك؟» ويغيب عن أذهانهم بأن نيويورك بغبارها وأقذارها، ونفثات البخار التي تطلقها محطات التدفئة البلدية في وسط الشوارع، والتي تدفعك إلى الاعتقاد بأنك في جحيم تحت الأرض، أن نيويورك هذه تشبه، بنحو من الأنحاء، عملاقًا هائلاً على وشك الانفجار. ومن الممكن أن نضيف إلى هذه اللوحة القليلة الجاذبية عصابات اللصوص التي عاودت نشاطها، وهجماتهم الليلية التي لا تقل عن هجماتهم النهارية، وانتشار المخدرات، والاضطرابات الراديكالية، ورغم ذلك فإن النيويوركيين يصرون على الاعتقاد بأن نيويورك هي المكان الوحيد الذي يمكن العيش فيه.

في عام ١٩٤٤ عرض عليّ المكتب الأمريكي للإعلام الحربي الذهاب إلى نيويورك للاشتراك في إنتاج فيلم «تحية إلى فرنسا»، وهو فيلم مكرس للقوات الأمريكية التي كان عليها النزول في فرنسا. كان المقصود أن نُظهر للجنود الأمريكيين بأن الفرنسيين لا يعتمرون جميعًا القبعات الباسكية، وأن الفرنسيات لسن بمجموعهن خفيفات. وحسبما أعلم فإن هذا الفيلم لم يعرض إطلاقًا، ولكنه أتاح لي فرصة اللقاء مع النجمة اللذيذة أنابيلا، والتعرف على نجمي المسرح الخارقين غارسون كانين، وروث غودرون، وعلى النجم المسرحي بورجيس ميريديث أيضًا ويمكنني القول إنني قضيت مع بورجيس وقتًا ممتعًا للغاية. وفتح لنا، أنا وديدو أبواب عالم المسرح النيويوركي. كان قد تزوج من بوليت غودار زوجة شابلن السابقة، وبعد سنتين كان علي أن أقود بورجيس وبوليت في فيلم «يوميات خادمة».

مع بوليت استعدنا، من جديد، تلك الفتاة السوقية التي شاهدناها في فيلم «الأزمنة الحديثة» مع شابلن. والفرق الوحيد بين بوليت «يوميات خادمة» وبوليت «الأزمنة الحديثة» هو أن الأسمال الرثة قد استبدلت بثياب بالغة الأناقة والذوق.

وعلى الرغم من انقطاع التواصل فيما بيننا لسنوات عديدة، فإن صداقتنا ظلت وطيده. فقد كانت هذه المرأة الجميلة تتحلى بنباهة عالية، ولايُملّ من الجلوس معها على الإطلاق. وقد سألتها مرة، كيف أمكن لشابلن أن يكون أحمق إلى هذا الحد فيترك مثل هذه اللعبة النارية تفلت من يديه، فأجابتني بأن شابلن لم يكن هو الذي تركها، بل إنها هي التي تركت شابلن، والسبب، في رأيها، أنه كان يحتفظ بكل فكاهته لأفلامه، أما حياته فكانت تخلو تمامًا من الدعابة والمرح. كان لديهما منزل كبير يعيشان فيه. منزل ذو أبهة احتفالية على النمط الانكليزي، ولكنه كان قبراً حقيقيًا، كما تقول. ففي داخل هذا البيت لم يكن ثمة لوحة فنية واحدة، أما التحف الفنية الوحيدة فكانت عبارة عن شخصيات خزفية انكليزية حبيسة داخل خزانتهما الزجاجية. من ناحية أخرى، كان من الصعب جداً احتمال أصحاب النبوغ. ومن المرهق للغاية مواصلة العيش داخل الدوائر الرفيعة لفكر شريك استثنائي، فالمرء بحاجة إلى أن ينغمس في حياة وسطية طيبة ومتماسكة، فذلك أدعى إلى الراحة. لم يكن زواجها من بورجيس ليعني أن هذا الرجل الرائع يعاني من النقص والعيوب، أو أنه أقل من شابلن، ولكن بوليت عرفت الترياق الشافي، فهي لا تعاشر إلا الرجال العظماء، ولكنها تغيرهم في الغالب.

في الحال وضعت بوليت ديدو تحت رعايتها، وشرعت تقوم بدور المترجمة لها في الحياة الأمريكية. وقد سألتْ ديدو مرة: «هل تملكين شيئًا من الحلي» فاعترفت ديدو بأنها لا تملك أية قطعة منها ذات قيمة، فأنبّتها بوليت برقة قائلةً: «حريّ بأي امرأة أن تملك حليًا، وحين يدب الخلاف بينها وبين الرجل الذي يظن أنه سيد حياتها، فإنها تضع الحلي في حقيبتها، وتذهب. فالحلي شيء صغير، شيء يسهل نقله، شيء يخبّأ بسهولة». كانت ديدو تصغي إليها بانتباه، ولم يكن يلوح عليها الاقتناع بهذه النصائح المتعلقة بالاحتياطات الزوجية. لم تكن الحلي بالنسبة لبوليت ضمانة وحسب، بل كانت سلاحًا أيضًا. فمن كان يتهمها بأنها شيوعية تجيبه ملوحة بعقدها وحجارة ماسها في وجهه.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

في الأمسيات، كنا نخرج للقاء مارلين ديتريش وجان غابين اللذين كانا يعيشان معًا. كانت مارلين تغني أغاني وطنية فرنسية في الحانات الليلية الخاصة بالمتعة، وكانت تنهي غناءها دومًا بنشيد المارسيليز. وكان غابين يعتبر ذلك من قبيل الحماقة. فكانا يشتبكان في خصام صاخب. كان يناديها«يابروسيتّي» فتجيبه لامسة جبينه بيدها مخاطبة إياه بصوت فاتر: «ماأحبه فيك هو أن رأسك هذا فارغ تمامًا. لاشيء في هذه الجمجمة، لا شيء إطلاقًا، وأنا أحب ذلك». ولم يكن غابين يكترث مطلقًا بهذه الشتيمة الشائعة كثيراً في أوساط الممثلين.

كانت مارلين نجمة متألقة حقًا، ليس فقط على المسرح، بل وفي الحياة أيضًا كانت ربة منزل ممتازة، تعد بنفسها أشهى الأطباق، وكانت متفوقة بإعداد محشي الملفوف. وفي مقابل ذلك كانت مغرمة بشهادات الإعجاب بمهارتها المطبخية، والتي كنا نغمرها بها. وفي الحانة الليلية التي تغني بها، طلبت من ديدو ذات مساء، أن ترافقها إلى التواليت. وقد دهشت ديدو لهذه الحاجة الملحة وفهمت بسرعة أخيراً بأن مارلين تريد بكل بساطة من ديدو أن تبدي إعجابها بساقيها. كانت تصطحب ديدو معها بحجة حمايتها من هجمات النساء المعجبات والمندفعات خلفها. وكان ذلك ببساطة طقسًا شائعًا. ومع ذلك، فلابد من القول بأن عبادة ساقي مارلين مبررة تمامًا.

٤١

فيديل، أو حب الفن

تتوجت إقامتنا في نيويورك بزيارة إلى مؤسسة بارن في فيلادلفيا، والتي كانت تعرض لجمهور منتخَب، مئة وخمسين لوحة لرينوار من بين أكثر لوحاته أهمية، ومئة لوحة لسيزان.

كان الدكتور بارن شخصية مثيرة للجدل، ولا يقوم وصفي له هنا على التزام الجانب الواقعي في شخصيته، بل على فانتازية بعض الجوانب المتعلقة به. كان هو مخترع المرهم المطهر المعجزة أرجيرول، وقد زُعم بأن سبب اختراع هذا المرهم يعود إلى رغبة الدكتور بارن في معالجة نفسه من داء السيلان الذي علق به. وأنتم تقدّرون، ولاشك أهمية هذا الاكتشاف خلال فترة حرب ١٩١٤، حين كان البنسلين ما يزال مجهولاً. وكان الدكتور بارن قد ضم إلى مشروعه طبيبين زنجيين. أما سبب اهتمامه بالفن فكان يعود إلى وطنيته. كان يعبد وطنه فرنسا، ويعتقد أن الشيء الوحيد الذي كان ينقصه هو الثقافة الفنية، ويعتبر بأن المظهرين الأكثر أهمية للحضارة الإنسانية، هما: مدرسة الرسم الفرنسية والموسيقا الدينية للسود الأمريكيين.

لقد أنشأ مؤسسة بارن، وجعل منها مركزاً ثقافيًا لا يُقبل فيها إلا الطلاب اللامعون وحدهم. وكان يزعم أن المؤسسة تعلّم كل شيء، حتى مهنة التفرج والاستماع. كان يقول: لكي نفهم موزارت جيداً، فإن معرفة القليل عن البيانو، وتحليل شيء من موسيقا هذا الفنان العظيم يساعدان على ذلك. ولايتم هذا إلابالتجربة الشخصية. ولكي نفهم الرسم لابد من أن نحاول بأنفسنا الرسم بالألوان المائية.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كانت مجموعته من الآثار الفنية محفوظة داخل بناءمشاد من حجر مستورد من فرنسا «بلد نهضة الفنون التشكيلية» ولم يكن مسموحًا بزيارة هذا المعرض الاستثنائي إلا للأشخاص المدفوعين بعشقهم للفن وليس بفضول لا طائل منه. ويروى عنه أنه كان يدرس طلبات الزوار ويجيب عنها بواسطة كلبه فيديل.

وإليكم الظروف التي غدا فيها فيديل سكرتيراً لمعلمه. فقد كان الدكتور بارن يزور مقاطعة بريتاني التي كان متعلقًا بها، وفي قرية من قرى الصيادين البائسة اقترب منه كلب جائع، نال منه الجوع، ثم تبعه حتى الفندق الذي كان سيتناول فيه غداءه. وكانت الهبة التي قدمها للكلب من بقايا حساء السمك ثمينة للغاية في نظر الكلب المتشرد. وفي السنة التالية عاد بارن إلى القرية ذاتها، وكان الكلب ينتظره بالقرب من الطاولة ذاتها. وقبيل عودته إلى أمريكا، كانت ذكرى الكلب الذي تعرف عليه بعد سنة من الغياب قد تركت أثرًا في نفسه، فكتب إلى جورج كيللر الذي كان، في تلك الفترة، في باريس، طالبًا منه العثور على فيديل والقدوم به إليه. سُرّ الصياد، صاحب الكلب سروراً بالغًا لحصوله على قليل من النقود ثمنًا لكلبه، وفي باريس أشرف جورج كيللر على تنظيفه وتنقيته من البراغيث، ثم سافر فيديل إلى أمريكا في قمرة من قمرات الدرجة الأولى.

وهذه بضع مقتطفات من رسائل فيديل إلى الراغبين بزيارة المعرض، مثلما رواها لي شخص لم يكن يحب بارن. وأنا أدونها هنا، بالرغم مما يكمن خلفها من سوء النية لأنها تعكس أهمية هذه الشخصية الكلبية التي كانت مرتبتها ترقى إلى مرتبة أنصار النهضة.

رسالة إلى السيدة X من سلالة العائلة الشهيرة من أصحاب البنوك، ومالكي السفن، ومتعهدي إنشاء السكك الحديدية:

سيدتي

تلقيت رسالتك التي تطلبين فيها السماح لك بزيارة مؤسسة معلمي. للأسف

يا سيدتي . فحين كان معلمي شابًا فقيراً ، تلقى العناية في مستشفى أقامته عائلتكم . وعلى إثر علاقة حميمة مع إحدى ممرضاتكم أصابه مرض الزهري . وهذه الذكرى لم تمح حتى الآن ، وهو يرى نفسه مضطراً إلى رفض طلبكم بالدخول إلى مؤسسته .

رسالة إلى السيد Y . ناشر كبير ، ومالك لعدد من الصحف

سيدي العزيز

تشرفت بتلقي طلبكم بزيارة مؤسسة معلمي . للأسف ، فأنتم معروفون بملاحقة الفتيان الصغار الذين يقومون بالخدمة في مصاعدكم . وليس لدى معلمي أي اعتراض على الشذوذ الجنسي ، ولكنه يرى أن انشغالكم هذا يستغرق صاحبه تمامًا ، ولا يسمح له بممارسة نشاط ثقافي آخر . وفي المحصلة ، فهو يرى نفسه مضطراً إلى الطلب منكم أن تعدلوا عن هذه الزيارة .

أقام الدكتور بارن مؤسسته فوق بقعة أرض كان قد اشتراها في ميريون ، إحدى ضواحي فيلادلفيا الأنيقة . وقسّم هذه القطعة إلى أجزاء ، واحتفظ لنفسه بأجملها . أما مشترو بقية القطع فكانوا أشخاصًا من عليّة مجتمع فيلادلفيا . وقد أحاط بارن عملية بيع تلك الحصص بتقييدات كانت تبدو غريبة ، فمثلاً : يُحظر نصب زينات في أعياد الميلاد ، يراها الدكتور بارن قبيحة ، فإذا كانت مرسومة بريشة ماتيس فستكون مقبولة بكل سرور . وبالمقابل فإن جيرانه لم يكن بمقدورهم التعود على مشاهدة العديد من الزائرين السود الذين كانوا يجتمعون عنده . وقد قدموا له عريضة يطلبون فيها أن يحظر على الأشخاص الملونين المرور في الشوارع التي تفصل بين حصصهم الأنيقة من الأرض ، فأجابهم مهدداً بتحويل مؤسسته إلى مستشفى مخصص لهؤلاء الملونين . ومن وقت إلى آخر ، كان يجمع تلاميذه السود ، ويطلب منهم أن يغنّوه «أغانيهم الروحية» أمام لوحة «لاعبي الورق» لسيزان .

https://telegram.me/maktabatbaghdad

وسأروي لكم الآن حكاية الحادثة المزعجة التي حدثت لسيد وسيدة من المجتمع الراقي، كانا قد حصلا على إذن بزيارة المؤسسة. فقد استقبلهما لدى الباب خادم يقوم بغسل البلاط. وفيما تجاهلا وجود الخادم سمحا لنفسيهما بأن يعبرا بصراحة عن ذوقهما الشخصي، ولم يكتما أنهما يجدان السيدة سيزان قبيحة. وعاريات رينوار سمينات جداً، وبينما هما في ذلك إذ نهض الخادم فجأة، بقامته المديدة، وصرخ بهما بصوت يرتجف من الغضب «اخرجا من هنا». ثم لاحقهما إلى الباب. لقد كان بارن نفسه هو الذي يرغب بمراقبة صراحة زواره على هذا النحو.

لم يكن بارن في الواقع غريب الأطوار مثلما كان يوحي بذلك مظهره. لقد كان ببساطة راهباً من رهبان الفن، كرس حياته من أجله، وكل إهانة موجهة للفن هي إهانة موجهة لديانته. لقد أحببت الدكتور بارن، ولدي سبب وجيه لذلك، فقد كان هو الوحيد في هذا العالم الذي جمع أعمالي الخزفية.

٤٢

عشق الجنوب

اشترينا، أنا وديدو، منزلاً في حي، كان أنيقًا فيما مضى، كان له من العمر خمسون عامًا، أي أنه بُني في فترة ما قبل التاريخ بالنسبة إلى هوليود. كانت له حديقة واسعة بما فيه الكفاية، موشاة بفيض زاخر من الورود؛ وسقيفة خلفية محتمية في ظل شجرة توت ضخمة تتدلى أغصانها مثل صفصافة باكية. وفي الطرف الآخر من الحديقة تنتصب شجرة أفوكاتييه عملاقة، لا تعطي ثمارًا، فأغصانها الممتدة كانت تمتص النسغ كله. وفوق المرآب كان هناك شقة صغيرة مريحة. تصلح لمبيت الأصدقاء العابرين.

كانت نجمة السينما الصامتة اغنيس ايريس، وقبل بلوغها الشهرة، قد بنت هذا المنزل على الطراز الأمريكي القديم، جزء من الخشب، وجزء من الجص، لذا فقد كان موقعًا تاريخيًا. ثم انضم فالنتينو، معبود النساء في العالم إلى محبوبته الغالية، سيدة المنزل. بينما شغل صديقهما روي داكري الشقة الصغيرة فوق المرآب. وقد نقل إلي هذه المعلومات التفصيلية المخرج السينمائي روبيرت فلوري الذي عاش تاريخ هوليود بأسره، ومنذ بدايته. لقد تلاشت ذكرى أولئك العشاق الرومانتيكيين، تلاشت اليوم تقريبًا، ولم يبق منها سوى ما تقوم به بعض السيدات العجائز، إذ يأتين في كل عام. في ذكرى وفاة فالنتينو ليضعن باقة زهور على قبره. اسألوا أي فتى في الخامسة عشرة من عمره عن فالنتينو، فإن هناك أكثر من احتمال بأنه لا يعرف عنه شيئًا. لقد مرت خمسون سنة حين كانت ملايين النساء مستعدة للموت من أجله. فيا لهشاشة المجد السينمائي.

جاءت غابرييل وأسرتها لتقيم بالقرب منا، في منزل، يبدو منزلنا، بالمقارنة

https://telegram.me/maktabatbaghdad

معه أثراً تاريخياً. كان سلارد زوج غابرييل معجباً بمنزلنا أيما إعجاب. وكان يعثر فيه على تفاصيل تعيده إلى طفولته، النوافذ ذان المزالق، السقف القرميدي، وعلى الأخص، رائحة الخشب. كان يرى بأن الأمريكيين بناؤون سيئون، ولكنهم نجارون ممتازون. كانت أمريكا طفولته تقيم في بيوت من الخشب. وكان هذا النوع من البناء يعطي للبلاد طرازاً ما قبل كلاسيكي عابقًا بالسحر. وحين أحاول تحديد انطباعي عن هذه المنازل-الدمى، فإن الصفة التي تخطر لي هي «مؤثّرة في النفس».

كانت المنازل من الطراز الفيكتوري، بوجه خاص، هي التي تؤثر في نفسي بديكوراتها، وبأبراجها الصغيرة، وتيجان أعمدتها، وبلكوناتها المزخرفة، والتي لاينبغي التفكير بالوقوف فوقها، وإلا فإن المرء سيجد نفسه في الشارع. وكان ثمة منازل عائدة إلي الفترة ذاتها، أي إلى بداية القرن، ذات أعمدة خشبية على الطراز الدوري. ولكن أيًا كان أسلوب أبنية الأجداد الأمريكيين فإن هذه المباني تؤلف سمفونية من الخشب. وأذكر الآن صالة رقص، في لوس انجلوس، محاطة من جميع جهاتها بأعمدة يونانية، على منوال كنيسة مادلين في باريس. ولكن في حين أن كنيسة مادلين ثقيلة ومفتوحة على الأفق، فإن الأبنية الأمريكية من هذا الطراز تبدو لخفتّها وكأنها مصنوعة من الورق. ليس ثمة سوى بلد واحد كان يمجّد الخشب بهذا القدر من الحماسة، هو روسيا.

خلف منزلينا، لم تكن الحديقتان مفصولتين إلا بحاجز خفيف. وقد أزلنا جزءاً منه بحيث توحدت الحديقتان مشكلتين حديقة واحدة كبيرة جداً. كانت غابرييل وديدو يجتازان باستمرار تلك الحدود المثالية التي تذكرني بحدود جيرودو الفاصلة ما بين فرنسا وألمانيا (جان جيرودو: كاتب فرنسي ١٨٨٢-١٩٤٤. وذكر الحدود جاء في روايته سغفريد) مثلما جاء في الفصل الأخير من روايته سيغفريد». ولن أنس على الاطلاق ميشيل سيمون الذي أدى دور رجل الجمارك في فيلم «سيغفريد».

كانت حياة المهاجرين في هوليود تنتظم حول مراكز صغيرة ذات طابع

قومي. فالفرنسيون مع الفرنسيين حول شارل بوير، والألمان مع الألمان حول ليون فوختوانجروثمة مركز آخر كان يلمّ قحاطة السينما الأوربية حول الأخوين هاكيم. وقد تعرفت على الأخوين هاكيم حينما كنت أصور فيلم «البهيمة الإنسانية» لحسابهما. كان الأخوان هاكيم قد فتحا أبواب منزلهما للجميع. وحين يدق أحد بابهما يكون متأكداً من أن وجوهاً باسمة ستكون في استقباله. وقد التقينا عندهما برينيه كليـر، وجوليان ديفيفييه، وجاك دوفال مؤلف فيلم «توفاريتش»، وكذلك بيير لازاريف حينما كان ماراً بهوليود، وكان هناك أيضاً المنتج الروسي لوكاسيفيتش وزوجته زيتا حينما كانا يخونان وسطهما الروسي. كنا نتناول المشروبات الفرنسية، ونستمع إلى ديسكات فرنسية، وكانت ألعاب الورق تدور في وسط الحديقة.

في ذات صباح، قرع روبيرت هاكيم بابي، وقد جاء ليعرض علي إخراج فيلم مقتبس من رواية جورج سيسيون بيري"Hold Autumn in your Hand" كنت عاطلاً عن العمل مرة أخرى، فوافقت بكل سروروطلبت منه أيضاً أن يحصل لي لا على الرواية فقط، بل وعلى السيناريو الذي كان قد اقتبسه هيغو بتلر. كان هاكيم يعلم جيداً بأنني سأستخدم ذلك السيناريو كلوح الغاطس الذي يُقفز منه إلى الماء. وكان هيغو بتلر الذي حدثوه عني كمخرج محتمل للفيلم، يحب فيلمي «الوهم الكبير» ومستعداً للموافقة على اقتراحي بشأن السيناريو الذي كتبه. يا له من فيلم مقدس، فيلم «الوهم الكبير» فأنا أدين له، على الأرجح، بشهرتي، وأدين له أيضاً بمواقف من سوء الفهم تجاهي. ولو أنني قبلت تصوير نسخ مزيفة عن «الوهم الكبير» لكنت ربما جنيت ثروة.

وإليكم بكلمتين حكاية فيلم «رجل الجنوب». إنها حكاية عامل زراعي شاب، أرهقه العمل لحساب الغير، فحاول أن يؤسس عملاً لحسابه، واستصلح أرضاً بوراً. كان عليه أن يناضل ضد سوء نوايا جاره، وضد مرض ابنه الذي سقط مريضاً مشرفاً على الخطر. وحين أفلح أخيراً في إنتاج محصول وفير من القطن.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

هبت عاصفة عاتية ودمرت ذلك المحصول. ولكن رجلنا لن يتراجع، وسيظل مثابراً على العمل بأرضه، والبدء بالمغامرة من جديد. غير أن هذه الأحداث تعطي فكرة غامضة عن الموضوع، إذ يكمن خلف هذا النسيج الموضوع الحقيقي، ألاوهو سوء التغذية لدى الفلاحين. فقد أصيب الطفل الصغير بداء الحصاف، وكم كانت دهشة والديه حين شفي الطفل بعد أن حمله الطبيب على تناول الخضار وشرب الحليب.

ما كان يغريني في هذه القصة هو، بالتحديد، أنها لم تكن قصه، بل سلسلة انطباعات عميقة. اتساع المشهد الطبيعي، نقاء مشاعر البطل، الحرارة، الجوع، أماالشخصيات، فلفرط ما تعيش حياة مقصورة على الحاجات المادية المباشرة فقد وصلت إلى حد أنها لم يعد يساورها أي مشاغل روحية. كان السيناريو الذي أعده بتلر ممتازاً، ولكنه، برأيي، لم يكن يعطي فكرة واضحة عما في الموضوع من عظمة رصينة. ويمنح الشخصية الرئيسية كثيراً من الأهمية. والحال، فقد كنت استشف حكاية لن يكون فيها سوى أبطال، حكاية كان كل عنصر من عناصرها يؤدي وظيفته بدقة، كانت الأشياء والبشر والحيوانات والطبيعة فيها مجتمعة على تمجيد عظيم للإله.

كان هيغو بتلر معي، لاعبًا شريفًا جداً، فقد تأثر بحماسي لموضوع الفيلم واقترح أن ينسحب ليتركه لي وحدي. وفي تلك المناسبة بدأت أشعر بالتقدير للمنتج دافيد لوين الذي كان هاكيم قد استمزج رأيه، ولكنني كنت أخشى أن يعدل عن تمويل الفيلم إذا ما جرى الاستغناء عن اسم بتلر وعن خبرته. وحين التقيته لأول مرة فُتنت به. وكان لنا، نحن كلانا، صديق مشترك هو البرت لواين، فتحدثنا عنه طويلاً وعن قوة جاذبيته للجنس اللطيف. ثم اقترحت عليه بأن يعهد بإخراج الفيلم، بدلاً عني، إلى مخرج اورثوذكسي، كي يتحاشى التعقيدات. وقد تأثر من اقتراحي، وأجابني بأن تصوري للسيناريو كان مع ذلك يعجبه، وطلب مني أن أعيد كتابته بطريقتي. شرعت في العمل بمساعدة سكريترتي باولا سالنسون،

ونصائح فولكنر. وكان لتأثير هذا الكاتب العبقري، بكل تأكيد، أهمية عظيمة في نجاح هذا الفيلم. الذي تم تصويره عام ١٩٤٥، وما يزال حتى الآن، يعرض في جميع بلدان العالم. وقد سمح لي دافيد لوين أن أضم إلى فريقي، مساعدي القديم أوجين لورييه كمدير للديكور. ولوسيان اندريوت كمصور.

وسأروى لكم الان كيف وصل لوسيان اندريوت إلى الولايات المتحدة. كانت السينما الفرنسية قبل حرب ١٩١٤ تمتلك سوقًا رائجة، فقد كانت أفلامها المسلسلة تعرض في أبعد البلدان عن فرنسا. ومن بين تلك الأفلام كان فيلم «بروتا» الذي كانت نجمته لاعبة اكروبات في السيرك. وقرر مجموعة من رجال الأعمال الأمريكيين استقدام الفنانين الرئيسيين في إنجاح فيلم «بروتا» إلى نيويورك، ليصوروا فيها «مسلسلات أمريكية». كان أكثر هؤلاء المهاجرين شهرة، مخرج فيلم «بروتا» الذي ندين له بفيلم «أسرار نيويورك». أما بروتا نفسها، بطلة الفيلم فقد رفضت مغادرة فرنسا، وجرى استبدالها بالممثلة بيرل ويت المعروفة من قبل هواة السينما، وسمت نفسها باسم دورها، هيلين دوج. وطلبت بروتا من الأمريكيين استخدام أخيها الصغير لوسيان اندريوت، الذي كان يعمل كمساعد مصور، ويرغب في رؤية أمريكا. وصل لوسيان إلى نيويورك مصطحبًا معه قاربه الرياضي الصغير الذي كان يستخدمه فوق مياه المارن. ولكنه لم يجد، في نيويورك، الوقت الكافي لاستخدامه. وحين تعاقد مع هوليود فكر بأن قاربه سيكون له حظ أوفر في لوس انجلوس: ألم يشاهد بأم عينه الخرائط وهي تشير إلى نهر لوس انجلوس. وراح يتخيل نفسه على ضفاف المارن حيث الحانات الريفية على جانبي النهر، تتصاعد منها ألحان الاوكورديون. وفي هوليود شرع لوسيان في البحث عما يسمى نهر لوس انجلوس، وحين عثر عليه وجده جافًا تمامًا، ولم يجد فيه غير الحصى.

كان فيلم «رجل الجنوب» يمثل بالنسبة لي فرصة الانتشال من الغرق، وكانت عودتي إلى الصناعة الأمريكية مرهونة بنجاح هذا الفيلم. وقد قلت سابقًا، وأقول الآن، بأن هوليود فتحت أبوابها لي، وأجرؤ، حتى على القول بأن هوليود

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أحبّتني، وما تزال تحبني حتى الآن، أكثر من ذي قبل، بعد أن أبعدتني صحتي المتدهورة عن أي عمل فعّال. لقد أحبتني هوليود مثلما تحب فتاة صغيرة دمية من الدمى، بشرط أن تتمكن من تبديل ثيابها كي يتلاءم اللون مع شعرها. كان حلمي أن تتبناني أخيراً، هوليود، دون أن ترغمني على العدول عن تصوراتي الخاصة. لقد كان من الممكن لفيلم «رجل الجنوب» أن يكون تجسيداً لأمنيتي في إدارة مشروع متواضع للأفلام التجريبية، بنفقات قليلة، يُنتخب فيه الممثلون من المبتدئين. ومن الممثلين الذين غادرهم النجاح. كنت على يقين، من أنني سأكتشف بين وقت وآخر، وعبر هذه الأفلام الاقتصادية موهبة، يعود استثمارها بمردود أكبر بكثير من النفقات التي كلفتها تجاربي المتواضعة. كان سبب ارتيابي بالنجوم أنهم أشبه بطيور البط ذات الريش الكثيم، ومهما سكبنا عليها من دلاء الماء الكبيرة، فإنها تخرج جافة تماماً.

بعد الكثير من التردد، وافق جويل مك كري على دور «رجل الجنوب»، ولكنه احتفظ بموافقته النهائية إلى ما بعد قراءته للنسخة الأخيرة من السيناريو وحينما رضخنا لقراره، طبقًا للاتفاق، لم يعجبه السيناريو على الإطلاق، وأبلغ دافيد لوين باستنكافه عن العمل. كان على شركة اونيتيد ارتيسيت أن تقوم بتوزيع الفيلم، ومثله مثل كافة الأفلام المستقلة، كان توزيعه منوطًا بالتمويل حيث يقدم الموزع ضمانة مالية للبنك تسمح باقتراض جزء كبير من ميزانية الفيلم من البنك نفسه. ولكن فيلم «رجل الجنوب» لم يكن يثير اهتمامًا خاصًا لدى اونيتيد ارتيست. وما كان يثير اهتمامهم هو امكانية وضع اسم جويل ماك كري بحروف كهربائية فوق مداخل صالاتهم. وأخطروا دافيد لوين بأنهم تخلوا عن المشروع. عرضت مرة أخرى على دافيد لوين أن أنسحب من العمل، وكنت صادقًا في رغبتي بأن لا أسبب أي إحراج لهذا الرجل الذي كان قد هيمن عليّ ببساطته التي كان يتعامل، من خلالها، مع مشكلات السينما. لم يكن دافيد لوين يحب أن يعكر نفسه لأدنى سبب، فقد كان يحتفظ بانفجارات غضبه للمواقف التي تستحق منه

ذلك، فأخطر، ببساطة شركة أونيتيد أرتيست بأنه سيسحب كل أفلامه من مؤسستهم إذا لم يؤمّنوا توزيعاً لائقاً لفيلم «رجل الجنوب»، فرضخوا لتهديده، أما التعديل الذي اقترحوه فكان على العنوان، إذ أن عنوان الرواية الأصلي لم يكن يبدو لهم عنوانًا تجاريًا.

كان علينا العثور على نجم آخر، ولكن هؤلاء النجوم كانوا لايُطالون، فطلبت من دافيد لوين أن ينسى فكرة النجم، وأن نتوجه للبحث عن ممثل جيد، ولدهشة الجميع، اقترحت الممثل زاشاري سكوت، وهو ممثل مختص بأدوار الغانغستر. كان زاشاري جنوبيًا، وكنت متأكداً بأننا سنحصل، من خلاله على لهجة جنوبية أصيلة. وكان هناك سبب آخر، هو قناعتي التي ذكرتها سابقًا بضرورة تغيير استخدام الممثلين من دور إلى دور. فوافقني دافيد لوين، وأقلع فيلم «رجل الجنوب» في أفضل الشروط.

كانت فكرتي الأولى هي الذهاب للتصوير في قرية من قرى تكساس، حيث وُلدت القصة، ولكن وسائل النقل، في زمن الحرب، كانت محجوزة للجيش، وكان من المستحيل إرسال فريقنا إلى هناك. اخترنا موقعًا للتصوير في أحد حقول القطن القريبة من ضيعة صغيرة من ضياع ماديرا، على ضفة نهر سان جوكين، وكان الموقع مثاليًا، كان يكفي لمصورنا لورييه إعادة بناء كوخ متهدم والتصوير في الأوان المناسب، أي حينما تكون حقول القطن متفتحة الأزهار. كانت تلك المنطقة من كلفورنيا موطن استقرار لمستوطنة روسية كبيرة، ينتمي أفرادها، إن لم أكن مخطئًا، إلى طائفة الدوخوبوريين. كانت تلك الطائفة قد تعرضت لاضطهاد القيصر الروسي فهاجر أفرادها إلى سواحل كاليفورنيا، وذلك قبل الهجمة الثانية للانكلوسكسونيين. كان هؤلاء الروس منقسمين إلى فريقين القدماء والمحدثون. كان القدماء يرفضون قص لحاهم وشعرهم. وإعادة خلق الكائن الإنساني من خلال التصوير. وكانت سلطتهم واسعة إلى درجة أن الوجوه الحليقة كانت نادرة، وأجهزة التصوير الفوتوغرافي غير موجودة بالمرة. كان مشهداً مسليًا رؤية ملتحين

https://telegram.me/maktabatbaghdad

يقودون شاحنات قوية مكشوفةبشعورهم المسترسلة، وهي تطير في الريح مثل بيرق مرفوف. كان الجيش بحاجة إلى القطن، وكان لدى أصحابنا الدوخوبوريين ما يشترون بأثمانه سيارات الكاديلاك. إن عرض اللحى هذا صار يثير دهشة أقل في أيامنا، ولكنه، في تلك الحقبة كان باعثًا على الدهشة.

كان صاحب حقل القطن الذي استأجرنا حقله من فريق القدماء، وبعد توقيع العقد بمدة، طلب منا بعض الإيضاحات، وعلم بأننا كنا ننوي تصوير ممثلين. وبصرامة المتدين المحافظ على أركان دينه، أراد أن يلغي العقد. والحال، فإن حقله هذا كان الوحيد الذي وجدناه مناسبًا لأحداث الفيلم. فرفضنا طلبه، وهدده مدير الإنتاج بطلب تعويض كبير جدًا. ثم تمت تسوية المسألة بشراء الحقل منه، مع وعد ببيعه له بعد التصوير. وخلال فترة التصوير أقمنا قرية من الخيام، زرعناها على حافة حقلنا. وكانت تلك الخيام مريحة للغاية. كنا نعمل جيدًا، ونأكل جيدًا، وقد نسينا الحرب التي كانت تدور رحاها. كنا نعرض كل مساء «نتاجنا اليومي» وكان السكان الروس يأتون لمشاهدة عرضنا. وبعد العرض، كانوا يمتعوننا بمعزوفات روسية تقليدية، وبألحان مكسيكية. وكان دافيد لوين يتصدر هذه الأفراح الريفية، وهكذا فقد تم تصوير تلك القصة الكيئيبة، ضمن جو من الحبور الصافي.

٤٣
الحياة والموت

كانت شركة مترو غولدين ماير مملكة قائمة بذاتها، وقد زعم المطلعون بأن ميزانيتها تعادل ثلاثة أضعاف ميزانية البرتغال. أما اليوم فقد أقفرت أروقتها، وأتت العفونة على ديكوراتها وزخارفها، وغدا كل ما يمكن نقله منها موضوعاً لصفقات أسطورية من البيع بالمزاد. كان المرء، في أيام مجدها الغابر، يدخل إليها في سن الفتيان الذين يذهبون إلى الخدمة العسكرية في فرنسا، ويبقى فيها، مجتازاً، ترقيات مختلفة، إلى أن يبلغ سن التقاعد، كان يتزوج فيها، ويموت فيها، ويعيش عمره فيها، وهو مطمئن للغاية بأنه جزء من كتلة راسخة كالجبال. كانت الشركة عائلة واسعة، ينضم إليها الأعضاء تحت جناح آبائها الشرعيين وغير الشرعيين، من «التنفيذيين». وليس لدي أي مأخذ على العمل كعائلة، على النقيض من ذلك، فذلكم ما يعطي لأي مشروع أسلوباً خاصاً به. وقد تمثل أسلوب المترو جزئياً في أن كل فرد فيها كان يعيش مستقلاً عن غيره. هناك استثناءات بالطبع، غير أن قوة هذا التكتل كان يمتص الأفراد ويتمثلهم بسرعة فائقة. وكان هذا العالم الصغير مسرحاً للعديد من المآسي، فالانتحارات، والانهيارات العصبية، والموت بالإدمان على الكحول كانت متواترة فيه.

عند مدخل المترو، وعلى الرصيف نفسه، كان يقوم مشروع تجاري خاص بدفن الموتى. وفي أمريكا، تأخذ مراكز الدفن هذه على عاتقها شؤون الأشخاص منذ أن يلفظوا آخر أنفاسهم، وتستقبل هذه التجارة سيلاً من الزائرين في ثياب الحداد لاعلاقة لهم، من قريب أو بعيد بمصنع الأحلام الذي تحتضنه جدران المترو غولدين ماير. كانت تلك الجيرة تزعج «التنفيذيين» في المترو. فقاموا بعدة

https://telegram.me/maktabatbaghdad

محاولات لشراء حانوت دفان الموتى، باءت جميعها بالفشل. وقد بدا لي هذا الجوار رمزاً معبراً لأكبر شركات الإنتاج السينمائي في العالم. ولسوء الحظ أو لحسن الحظ، فإني لم أدخل حرم حديقة الأيائل هذه إلا زائراً.

كان البرت لواين واحداً من منتجي المترو، ولكنه، من الناحية الروحية، كان بعيداً كل البعد عن هذه الشركة، وينبغي القول بأنه كان بالنسبة لهذه الامبراطورية كواحد من ممثلي بلاط الصين. فقد كان يدهش مواطنيها بشهاداته العالية. كان عمله، في البدايه، كاتب نص لفيلم من إخراج كينغ فيدور، ثم اجتاز بسرعة المسافة التي تفصله عن موقع المنتج. كان صغيراً، صغيراً جداً، شديد الاعتناء بشكله، مثل دمية، وكانت ثيابه التي يخيطها لدى أفضل خياط في لندن تمتاز بالرصانة الانكليزية. ولكن ربطات عنقه الباذخة، وحدها، هي التي كانت تضعه في قلب أمريكا، وفي وسط هوليود، وفي بيئة المترو. كان وجهه يشي بمكر غير متوقع، فكان يتظاهر بالصمم، ويخلّص نفسه، أثناء المناقشات الأكثر صعوبة بفضل عدّته الصغيرة التي كان يضبطها باستمرار. وحين كان يحضر جلسة لإدارة المترو يظل بعيداً عن مجرى الحوار، ويعتصم خلف ابتسامة توحي بالموافقة، بحيث أن محاوريه كانوا يعتقدون بأنه موافق تماماً على وجهة نظرهم. كان قد نأى بنفسه عن مخاطر التلوث، ولم يغمس يده في طعام المترو، إلا ما كان منه نظيفاً وأصيلاً. وقد أنتج أفلاماً في غاية الجمال، وأشرف بنفسه على الفيلم الرائع، «صورة دوريان غراي». كان شغوفاً بالسينما، ويتمتع بأسلوب خاص به، يعطي للحوار أهمية أولية.

غير أن ما كان يستقطب اهتمامه، في الحياة، بنحو خاص، هو السوريالية. كان يذهب مراراً إلي باريس ليلتقي بإيلوار وبريتون، والأخوين بريفير، وبول غرينولت ودوهاميل. وكان ماكس ارنست ومان راي ضيفيه الدائمين في هوليود، كانت ميللي لواين، زوجة البرت، ربة منزل رائعة. ولم أتذوق في حياتي شواء أشهى مما كانت تعده ميللي في مطبخها. وكان آل لواين يجمعون أيضاً

تحفًا ولقى أثرية ما قبل كولومبية، وكل ما كان يتعلق بالفنون البدائية، بوجه عام. وفي منزلهم، في سانتا مونيكا كانت السهرات غنية بالأحاديث المناوئة لما كان سائداً من أعراف وتقاليد. وحين كان الحديث يغدو خصوصيًا جداً، كان هربرت ستوهارد وهو أحد مؤلفي اوبريت «روز ماري» ينهض إلى البيانو، ويعزف لنا مقطوعات تنحو منحى التقاليد السريالية.

كانت الخالة بيتا، والدة البرت لواين، ملكة المنزل. وكان ابنها يدين لها بموقعه في هذا العالم. كانت ابنة لأبوين فقيرين من المهاجرين اليهود الروس، حطت رحلها في نيويورك قبل خمسين سنة مضت. ولكي تربي ولديها عملت خادمة في إحدى مقاهي بروكلين، ولفرط ما ضيّقت على نفسها نجحت في إرسالهما إلى الجامعة، وقد تخرج البرت منها حائزاً على شهادة الدكتوراه، وعلى صداقة زميل له في الدراسة هو دافيد لوين. وأقنعة دافيد بترك عمله في التعليم والدخول في شركة مترو غولدين ماير. لم تكن الخالة بيتا مسرورة بمهنة ولدها. كان المفهوم الأمريكي للنجاح غريبًا بالنسبة لها. وقد وافقت على زواج البرت من ميللي، ابنة أختها. وكانت كلما اقتضت الحاجة تعيد ابنها إلى سبيل الرشاد، كما لو أنه فتى صغير. كانت الخالة بيتا تضفي على المنزل جواً من النبل، وكان ضيوف آل لواين يكنّون لها شعوراً من الإعجاب، ويحبون الإصغاء إلى حكاياتها. كانت صورتها توحي لي بإحدى لوحات شاغال.

كان البرت لواين يجد صعوبة في مغادرة نيويورك التي ترعرع فيها، وكانت هوليود تبدو له مدينة ريفية، من العبث جني الملايين منها. كانت، بالنسبة إليه نوعًا من مدينة مائية، نوعًا من مونت كارلو أو بادن بادن. وبما أن أعماله في المترو قد ضمنت له حياة مريحة فقد قرر العودة إلى مدينته العزيزة نيويورك. وحين ذهبنا أنا وديدو إلى باريس مررنا بنيويورك، لغاية وحيدة هي رؤية لواين. نزلنا في فندق قريب من شقته، وغرقنا طوال أسبوع في حوارات شيقة. ولكن واأسفاه. فالإنسان يفكر والرب هو الذي يقدّر. فحين بدأ البرت يحتل موقعًا ثقافيًا رفيعًا

https://telegram.me/maktabatbaghdad

بدأت ميللي بمصارعة مرض عضال أودى بحياتها. وبعد موتها حاول البرت أن يجد العزاء عن فقدها. فكان يدعو العديد من الأصدقاء، ويتظاهر بأنه شغوف أكثر من أي وقت مضى بالحوارات المجردة. ولم يكن يوقف هذا النشاط المصطنع إلا لكي يذهب إلى المقبرة، وليغوص في ذكرياته أمام قبر ميللي. ولم يلبث ألبرت أن رحل بدوره عن هذه الدنيا، وحيداً، أو ما يشبه الوحيد. لم تكن هذه الوحدة مفاجئة له، فقد كان يكرر على الدوام أن التجمعات الأكثر احتشاداً ليست أكثر من وحدة مقنّعة. وبعد موت لواين لم نضع قدمنا قط في نيويورك.

٤٤

امرأة على الشاطىء

لم تبارحني طوال عام ١٩٤٦ فكرة تصوير أفلام ذات ميزانية صغيرة، لاعلاقة لها بأفلام "B.Pictures" . وهذه التسمية كانت تطلقها هوليود على الأفلام المصورة على حلقات متسلسلة خلال بضعة أيام، والتي كانت موضوعاتها بسيطة، ولا تتطلب إعداداً بالغ التدقيق، وتكون ديكوراتها متماثلة في الأعم الأغلب. كانت مثل هذه الإنتاجات تغذي السوق بأفلام الويسترن وأفلام الجريمة، ولكن هوليود الانتاج الكبير كانت تتجاهلها، لذا فقد شكلت عالمًا خاصًا بها. كانت هذه الأفلام تُصور في ستوديوهات مختلفة، وترفض أي بحث معمق يتطلب وقتًا من الزمن. وقد أخذ التلفزيون على عاتقه، اليوم، انتاج أفلام "B.Pectures" .

غير أنني حين أتحدث عن الانتاجات ذات الميزانية الصغيرة، فأنا أعني أفلامًا محكمة الصنع، شأنها شأن الأفلام ذات الميزانيات الكبيرة، تعتمد توفيراتها على الأجور الرئيسية: أجور المنتج والمخرج والكاتب والنجوم، وتعتمد أيضًا على طرائقي المعتادة في تقطيع النص الفني بحيث تحتوي اللقطة الواحدة على عناصر عدة لقطات وهو ما يجعل التصوير أكثر سرعة إلى حد كبير. وقد جرى النظر في فكرتي من قبل منتج كبير هو جاك كروس، يرتبط بعقد مع شركةR.K.O، وتحاورنا مراراً حول هذا المشروع عن الأفلام ذات الميزانية الصغيرة، ولكن شركةR.K.O كانت بحاجة إلينا من أجل إنتاج فيلم كبير أتولى أنا إدارته، أما نجمته فكانت جوان بينيت. أعجبني موضوع الفيلم، وشعرت بالحماس لفكرة التصوير مع هذه الممثلة. وكان ما أقنعني تمام الإقناع إمكانية أن أعهد بدور البطولة إلى ممثل كنت

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أحبه، هوروبيرت ريان. كان فيلم «رجل الجنوب» قد استقبل استقبالاً حسناً في الصالات، وكرسني كمخرج ناجح. كان مقرراً أن أكتب سيناريو الفيلم مع كروس، ولكن كروس مات، فورثت مسؤولية الفيلم. وبدا لي موته هذا فألاً مشؤوماً. ولم يخطىء حدسي مطلقاً.

انطلقت مفعماً بشعور من التفاؤل منحني يقيناً بأن هذا الفيلم سيسير من دون أية مشكلات. غير أن رواية ميشيل ويلسون"Non Too Blind" التي كان سيناريو «امرأة على الشاطىء» مقتبساً منها لم تكن بالبساطة التي كنت أتصورها فالموضوع الذي تعالجه الرواية هو وحدة الإنسان، التي هي إحدى هموم عصرنا الكبرى حيث أن عدد الناس الذين تصدمهم حضارتنا الالية يزدادون من يوم إلى آخر، ويسعون للإفلات من القطيع. وبقدر الغنى الذي يتمتع به موضوع الوحدة بقدر ما يبدو هذا الموضوع غير موجود في الواقع، ذلك أن هذا الفراغ مغمور بالأشباح، التي هي أشباح ماضينا. وهي شديدة القوة، بل إنها من القوة بحيث أنها تصوغ حاضرنا على صورتها.

ثمة صنف من البشر متوحدون حقيقيون، ولكنهم نادرون، فهؤلاء الذين يولدون متوحدين يفلحون في الانزواء داخل عالم يبنونه بأنفسهم كليًا. أما غالبية المتوحدين فلا ينتمون إلى هذه الفئة إلا ظاهريًا. فقدولُد هؤلاء ليكونوا جزءاً من العالم المحيط بهم، غير أنهم، وبسبب حادث أليم، على وجه العموم، غدوا متوحدين. وهم يلقون عنتًا بسبب استمرار عزلتهم. وإذا ما صمدوا داخل أسوارهذه العزلة فسيكون ذلك، بوجه عام، لقاء ثمن باهظ يشكل مأساة أليمة. ومأساة العزلة بالنسبة للفنان هي فصل من التراجيديا التي نكون نحن جميعًا الممثلين فيها، والتي لا ينتهي تمثيل أدوارها إلا بدخولنا إلى عالم الأبدية. إن الفنان، هو، بكل بساطة إنسان يتمتع بموهبة جعل انفعالاته الداخلية مرئية بوضوح، والفن هو تجسيد لحلم داخلي ولا واعٍ تقريبًا.

لقد شكل فيلم «امرأة على الشاطىء» الموضوع المثالي لمعالجة دراما وحدة

الإنسان فقد كانت بساطته تسمح بكافة التطويرات. وكانت أفعال الأبطال الثلاثة مجردة من كل ما هو مثير، فقد كانت تحدث ضمن مناظر خاوية، وبأسلوب تجريدي تمامًا. لقد كان هذا الموضوع نقيضًا لكل ما كنت أسعى نحوه حتى ذلك الوقت، في السينما. ففي جميع أفلامي السابقة بذلت كل ما في وسعي لأجعل علاقة الفرد بمحيطه مرئية ومحسوسة. وكلما كنت أتقدم في السن كنت أنادي بهذه الحقيقة التي تحمل السلوان والعزاء، وهي أن العالم واحد، وها أنذا أندفع في دراسة شخصيات همها الوحيد هو إغلاق الباب أمام هذه الظاهرة المحسوسة التي تُسمى الحياة. لقد كان ذلك خطأً من جانبي وأنا أعلله بالعزلة النسبية التي سببتها لي معرفتي المحدودة بلغة حياتي الجديدة.

كانت الدراما التي أعيشها متمثلة في التعديل التي طرأ على عناصر حياتي القديمة. فقد جعلتني سفرتي الأولى إلى فرنسا بعد الحرب ألاحظ أن الاحتلال الألماني قد ضاعف الريبة التقليدية لدى الفرنسيين بكل ما هو أجنبي. ولاحظت أيضًا أن التغير الأكبر طرأ على أصدقائي الحميمين. فالعديد من أصدقائي السينمائيين عملوا تحت إشراف المحتلين الألمان. هل كانوا على خطأ أم على صواب؟ كانوا يشعرون بالحاجة إلى أن يعللوا لي ذلك، والحال، أنني لا أحب أن أحاكم الناس وأخشى أيضًا أن يحاكمني الناس. لأن الحرية في الكلام هي شرط كل حوار حقيقي. غير أن الفرنسيين كانوا ما يزالون معتادين على أن تكون حركاتهم وأقوالهم خاضعة للمراقبة. وقد عوّدتهم تلك المراقبة على العيش في جو من انعدام الثقة الشامل. لم تكن المظاهر قد تغيرت، فقد كانت الضحكات أكثر صفاء، ربما، ولكنها لم تعد ضحكاتهم. ومرة أخرى، فإن الجو المحيط كان قد ترك بصماته بوضوح. كانت فرنسا مختلفة، وكنت أنا نفسي مختلفًا. كنا نشعر أنا وفرنسا مثلما يشعر زوجان هرمان التقيا بعد طول غياب. هما يحبان بعضهما، ولكنهما يريان عيوبهما. ولم يكونا يريانهافي بداية علاقتهما.

كان من الطبيعي أن أبحث عن موضوعات لا علاقة لها بوطن لم يعد هو

https://telegram.me/maktabatbaghdad

نفسه. كنت أخشى كما أخشى الطاعون تلك الصور العذبة لفرنسا ما قبل الحرب. وكنت أفضل أن أصور الفراغ على أن أصور الذقون المدببة للسينمائيين الفرنسيين. ولكن الفراغ لا يقدم دعامة صلبة. وأدركت كم كان بناء فيلمي هشًا. كنت أحاول تعديل القصة خلال التصوير، وقد غاص بي ذلك في لجة من فوضى السيناريو، كانت نتيجتها فيلمًا أعتقد أنه مثير، ولكنه من الغموض بحيث لا يصلح كثيراً لإثارة إعجاب الجمهور. ومع ذلك فقد تألقت فيه جوان بينيه أكثر من أي وقت مضى، في دورها الشبحي. وكان شارل بيكفورد مؤثراً للغاية في محاولاته لقهر الخواء وجعلنا الممثل الرائع روبيرت ريان ببراعته الفائقة نشاركه قلقه وحصره النفسي. وكتب الملحن هانس. كي يسترعي الانتباه إلى عزلة الأفراد، توليفة موسيقية شكلت طباقًا موازيًا في الفيلم، مستخدمًا موهبته المعروفة. وفي المحصلة، فإن فيلم «امرأة على الشاطىء» كان فيلمًا من أفلام سينما الطليعة سبق زمنه بربع قرن، ولكنه لم يلق أي نجاح لدى المتفرجين الأمريكيين. وما كان أكثر خطورة من ذلك أنه لم يعجب مديرى استوديو R.K.O.

كنت قد وقعت فيلمين مع تلك الشركة. وبعد مرور بضعة أيام على انجاز الفيلم، جاءني وكيلي المعتمد لدى الشركة، وأخطرني بأن R.K.O تعرض علي استرجاع عقدها معي لقاء مبلغ محدد. ولكوني لست مناضلاً عنيداً قبلت العرض، وكان هذا «كل شيء» ولكني أقول كل شيء بالمعنى الحرفي للكلمة. فقد خُدد فشل فيلم «امرأة على الشاطىء» نهاية مغامرتي الهوليودية. لم يكن يجدر بي إطلاقًا أن أصور في ستوديو أمريكي، وليس ذلك بسبب فشل فيلم «امرأة على الشاطىء» فحسب. فزانوك الذي كان خبيراً بالمخرجين، شرح يوماً حالتي أمام جمع من الأشخاص العاملين في السينما. وكان تقييمه لي آنذاك من قبيل الإطراء. ولا أتردد في ذكره الآن، فقد قال: «رينوار لديه الكثير من الموهبة، ولكنه ليس منّا».

٤٥

النهر

ذات يوم، وبمحض الصدفة تماماً، قرأت في صحيفة النيويوركر نقداً لكتاب أثار فضولي. كان النقد يدور حول رواية «النهر» للكاتب الإنكليزي رومر غودن. وقد اعتبر الناقد أن هذا الكتاب هو أحد أفضل الروايات المنشورة بعد الحرب. اشتريت الكتاب وبُهرت به، ليس فقط بسبب السحر الذي تبثه الرواية بين سطورها، بل وبسبب ما ظهر لي من أن بإمكان تلك الرواية أن تُلهم بفيلم عظيم جداً، يمكنه أن يكون مقبولاً من الصناعة الهوليودية: أطفال ضمن محيط رومانسي، اكتشاف الحب من قبل فتيات صغيرات، موت فتى صغير مولع جداً بالأفاعي. الاعتزاز البليد جداً لعائلة إنكليزية تعيش في الهند مثل خوخة على شجرة دراق، وبنحو خاص، الهند، برقصاتها وعاداتها الغريبة. كل ذلك كان يبدو لي مطمئناً، بسبب حياديته.

ولاقتناعي بأن بين يدي موضوعاً سيفتح لي أبواب الستوديوهات من جديد، طلبت من وكيلي أن يعقد اتفاقًا حول الحقوق السينمائية لـ «النهر». أراد وكيلي أن يصرفني عن المضي في هذه المغامرة قائلاً: «الهند! أنا لا أحبذ ذلك إلا مع الفيلة، وصيد النمور. هل لديك صيد للنمور في السيناريو؟». ورغم غياب هذه الورقة الرابحة طلبت منه أن يعرض «النهر» على مختلف الستوديوهات. وفي كل الأحوال، أن يبرم اتفاقًا، وجال بي على عدد من المنتجين الذين من المحتمل أن يثير هذا الموضوع الغريب اهتمامهم، وكان الجواب هو نفسه: «الهند! من دون فيلة، ومن دون صيد نمور، ليست الهند». وأشرفت على اليأس، وكدت أصرف النظر

https://telegram.me/maktabatbaghdad

عن الموضوع حين تلقيت زيارة أحد تجار بيرفيرلي هيل، وقد صرح بأنه يرغب في إنتاج فيلم «النهر». كان ذلك عام ١٩٤٩.

كان كينيث مك ايلدوني تاجراً للأزهار. وكان عاشقًا للسينما، وعاشقًا للهند أيضاً، وكان يعمل على تلبية عشقيه كليهما بنشاط منقطع النظير. وقد أقام العديد من العلاقات السينمائية، عن طريق زوجته اللطيفة، ميلفينا بومفري التي كانت على علاقة وثيقة مع النجمة المتألقة وبطلة السباحة استر ويليامز. كان كينيث مك ايلدوني، خلال الحرب الثانية موظفاً في مكتب امريكان اير فورس في الهند، وقد أتاح له موقعه هناك تأدية بعض الخدمات الصغيرة لشخصيات هندية مرموقة. وفي مقابل ذلك طلب من هؤلاء تمويل فيلم عن الهند يقوم هو بإنتاجه. كانت العملية مجزية بالنسبة إليهم، فبدلاً من أن يخرجوا رؤوس أموال من البلاد، وهو ما كان محظوراً، ليس هناك ما يمنعهم من أن يصدّروا فيلمًا يعود عليهم بالمال من الخارج.

الشيء الوحيد الذي كان ناقصاً هو موضوع الفيلم. كان مك ايلدوني مولعاً بصيد الفيلة، ولكن ذلك لم يكن كافيًا لخلق قصة. وقد التقى، خلال إحدى الأمسيات في نيويورك، بصديقة حميمة لنهرو، فأشركها بهمومه، فاهتمت بالمسألة، وقدمت له النصيحة التالية: إن إنتاج فيلم عن الهند يروق كثيراً لنهرو ولغيره من أصحاب الشأن، ولكن ينبغي الابتعاد عن الموضوعات الهندية الصرف، لأن الهنود لا يعتقدون بأن الأجانب يمكنهم أن يعالجوا مشكلات الهند على نحو ملائم، ونصحته أيضًا بأن يقرأ رواية «النهر» لرومر غودن التي تقدم مزية جيدة، هي وقوع أحداثها داخل الهند، ولكنها تحكي عن أسرة إنكليزية. قرأ مك ايلدوني رواية «النهر» فبدت لها مفتقرة إلى صيد الفيلة. ولكنه لم يفقد الأمل بتوظيف هذه الواقعة المثيرة ضمن رواية «النهر» العذبة والبسيطة. وقد أخبره الناشر بأن شخصًا يدعى جان رينوار وقع اختياره على هذه القصة ليجعلها موضوعًا لفيلم. فاتصل بي وعرض علي إخراج الفيلم، فوافقته ولكن على أربعة شروط: أن يهيىء لي رحلة

للتعرف إلى الهند، وأن أكتب السيناريو بالتعاون مع المؤلف، وأن لا يكون في الفيلم صيد للفيلة، وأن يكون لي، في النهاية، الكلمة الأخيرة في المونتاج. فوافق مك ايلدوني على شروطي. وقد حاول تصوير مشهد لصيد الفيلة الأثير عنده بالتوازي مع تصويري لفيلم «النهر» ولكنه فشل في ذلك. فارتأى أن يستعيض عن هذه الرغبة الملحة بمشهد لتاج محل.

تعرفنا، أنا وديدو، على مؤلف القصة رومر غودن، فقد رتب لنا مك ايلدوني المتحمس للمشروع، والذي تمكن من إيقافه على رجليه، رتب لنا لقاء مع غودن في فندق التاميز. ومنذ ذلك اليوم أصبحنا أنا وديدو ورومر غودن أصدقاء حميمين. وجاء للإقامة معنا في هوليود منذ الخطوة الأولى لإعداد السيناريو. وبعد رحلتنا الأولى إلى الهند، ذهبنا أنا وديدو إلى إنكلترا، لكتابة النسخة الثانية من السيناريو، مستفيدين مما اطلعنا عليه في الهند أثناء تلك الرحلة، ومن زيارتنا للأماكن التي انقضت فيها طفولة رومر غودن في إنكلترا.

كان أهم ما اطلعت عليه، أثناء تلك الرحلة إلى الهند، هو معرفتي السبب الحقيقي الكامن وراء سخط الهنود على الإنكليز، لم يكن هذا السبب هو احتلال الإنكليز لبلادهم، بل لجهل هؤلاء الإنكليز بهم. فالإنكليز ينظرون إلى الهنود كما لو كانوا كائنات شفافة، ليست من لحم ودم ومشاعر، والحال إن الهنود متعطشون إلى العلاقات الإنسانية، وإلى الإحساس بالدفء الإنساني الحي، لقد تأثرت بهؤلاء الهنود غاية التأثر، بمشهد أدراج معابدهم المفضية إلى النهر، بمشية نسائهم الرشيقة وهن ملفوفات بالساري، وشغفت بما اكتشفته في رقصهم وموسيقاهم، رغم قلته، وبحاجتهم الملحة إلى العلاقة الإنسانية. وما خلب لبي، بوجه خاص، كصانع أفلام، هو أنني كنت أرى في ألوان الهند موتيفات (أفكار، موضوعات، نماذج) مذهلة لتطبيقها على نظرياتي في الأفلام الملونة. فقد كنت أتطلع، منذ سنوات، إلى إنجاز فيلم ملون. وأنا أعتقد، مع ذلك، بأن الأسود والأبيض يساهم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

بقوة في صناعة سينما المشهد، فهو يستفيد من مزية عدم قدرته على أن يكون واقعياً. فالحياة الخارجية ملونة، شئنا ذلك أم أبينا.

كان المبدأ الأساسي الذي ينبغي علي مراعاته في استخدام اللون هو تحاشي التأثيرات المفتعلة في المختبر. فالمسألة بالنسبة إلي تتمثل بمجملها بوضع منظر أو ديكور أمام الكاميرا مثلما هو بالضبط، لدى إعداد المشهد، وبكلام آخر، دون مرشحات (قطع زجاجية رمادية أو ملونة توضع أمام عدسة الكاميرا)، ودون أصباغ مضافة بعد التصوير. وثمة مبدأ ثان يتمثل في تجنب المناظر ذات الفروقات اللونية المعقدة، أثناء التصوير الخارجي للفيلم. ذلك أن عيننا هي آلة متفوقة جداً على أكثر العدسات اكتمالاً، ونحن نشعر بالضيق مع ذلك حين نعرضها إلى الفروقات اللونية التي تقدمها لنا الطبيعة أما العين الصناعية المصممة من قبل الإنسان، أي الكمرة فهي لن تقدم لنا نتائج مرضيه إلا إذا جنّبناها المشكلات العويصة والمعقدة. فمناظر جزيرة ليل دوفرانس تشتمل على عشرات الآلاف من اللوينات المختلطة، بحيث أن الكاميرا البائسة تضيع فيها، ولا تقدم لنا سوى ترجمة مشوشة لها. وعلى النقيض من ذلك، فإن نباتات المنطقة الإستوائية تقدم تشكيلة محدودة من الألوان. فالنباتات الخضراء هي خضراء بالفعل، والحمراء هي حمراء فعلاً. لذلك فإن البنغال، مثله مثل الكثير من البلدان الإستوائية ملائم كل الملاءمة للتصوير بالألوان. فالألوان هناك ليست فاقعة وليست مختلطة أيضاً. فاللون الأخضر والأحمر في العلم الهندي مختلفان عن الألوان الخضراء والحمراء في أعلام الأمم الأخرى.

خلال تصوير فيلم «النهر» كنا نلاحق أنصاف اللوينات، وكان مصورنا لورييه يذهب حتى إعادة تخضير العشب في مشهد من المشاهد. لم يكن يفلت من ملاحظتنا أي شيء. المنازل والستائر والأثاث والثياب... بالنسبة إلى هذه الأخيرة فقد كان تصويرها مهمة سهلة للغاية. إذ أن الهنود يؤثرون الثياب البيضاء. وهذا

اللون بسيط على نحو مثالي. ولكن النهر نفسه أفلت من ملاحظتنا، وكنا أيضاً نضبط مقدمات المشاهد بالقياس إلى خلفياتها.

كان فيلم «النهر» نوعاً من تقرير يدور حول حياة أسرة إنكليزية في البنغال. لم يكن في القصة بداية ولا نهاية. كان الفيلم أشبه باقتطاع قطعة من حياة جماعة إنسانية دون السعي إلى جعلها قصة. كان الإطار هو الذي يحدد أبعاد الموضوع، وكانت المسألة الأساسية بالنسبة إلي هي أن يكون ذلك الإطار أصيلاً.

كنت أعرف الهند من خلال بضعة كتب جيدة، غير أنه كان ينقصني الاتصال بالبشر الأحياء، وقد هرعت العناية الإلهية لنجدتي مرة أخرى.

فحين وصلنا إلى الهند، لنبدأ التصوير. طلب ابن أخي كلود، بإلحاح، من منتج الفيلم تجهيزنا بمعدات كهربائية متحركة، وفي مقدمتها مولد كهربائي وكشافات إضاءة، وقرر مك إيلدوني شراءها من لندن، آملاً أن يبيعها بعد إنجاز الفيلم. ولكن المركب الذي حمل هذه المعدات تلقى أمراً بإنزالها على أحد أرصفة مرفأ لندن. واستبدالها بشحنة أسلحة مرسلة إلى الهند الصينية. كنا آنذاك في فترة اشتداد وطيس الحرب الفرنسية - الهندوصينية، وكانت تجارة السلاح مزدهرة بين لندن وكلكوتا. وقد التقيت في كلكوتا بشابين من كاييني، قريتي في فرنسا كانا قد اشتريا طائرة، وجمعا ثروة من تجارة السلاح غير الشرعية. لم تكن طائرتهم تحتوي على آلات الملاحة الجوية الضرورية للمسافات الطويلة، وقد قالا لي: «ليس ثمة مجال للخطأ، ليس علينا سوى متابعة سلسلة هملايا، وحين نصل فوق دلتا الغانج نعرف أننا قد وصلنا الهدف»، ولم أعرف مطلقاً ما إذا كانت تلك الأسلحة متجهة إلى الفرنسيين أم إلى الهندوصينيين.

وهكذا كان على مك ايلدوني انتظار شهرين كاملين قبل أن يعثر على قارب يقبل بنقل شيء آخر غير الرشاشات. وهو ما أتاح لي أن أقوم بمرافقة رومر غودن بزيارة طويلة للأماكن التي يخترقها «النهر»، وانتفعت أيضاً من وجود أخته الشابة نانسي، المتزوجة من إنكليزي، كان قد وجد الوسائل اللازمة لتصنيع دواء ضد

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الملاريا. كانت نانسي فارسة ممتازة، غير أن طموحها، لسوء الحظ كان يدفعها إلى محاولة القفز بحصانها فوق حواجز أعلى فأعلى. وقد أمضت، بالتالي، فترة طويلة من حياتها ملفوفة بالجبس. كانت تتكلم البنغالية بطلاقة تامة، وتصغي إلى الحكايات التي يقصها البنغاليون، ثم ترويها لنا، كانت تشرح لنا بوضوح أشياء عن الروح الهندوسية، وأنا أقول هندوسية لأنني لا أعتقد بأن هذه النادرة التي سأرويها تلائم العقل المحمدي (الإسلامي): فقد اتهُم أحد الخدم الهندوس بسرقة كنزة صوفية. ووُجدت الكنزة، فوق ذلك، في الكوخ الذي يسكنه. دافع الخادم عن نفسه إزاء تهمة السرقة، ولأن سيده لم يكن يصدق إنكاره للسرقة، قال له الخادم: «الأمر بسيط جداً، فطالما أنك لا تصدقني فسأموت بعد خمسة عشر يوماً». وقد مات فعلاً دون أن يكون بالإمكان تفسير السبب الفيزيقي لموته ذاك.

وثمة طرفة أخرى، أكثر مرحاً، لحسن الحظ، كشفت لي عن جانب آخر من تلك الروح الهندوسية: فقد روى لي الحاكم الفرنسي لمدينة شاندير ناغور، وهي مدينة صغيرة، واقعة على ضفاف نهر أوغلي، ومن ضواحي كلكوتا، وكانت ما تزال ملكية فرنسية، وفيها حاكم فرنسي. روى لي هذا الدبلوماسي الشاب، أنه في بداية تسلمه لوظيفته، أي قبل أشهر من لقائنا، واجه حركة عصيان وتمرد من قبل المنبوذين (أخفض الطبقات في السلم الطبقي في الهند). وكان سبب هذا العصيان بناء مرحاض مع طرادة مياه في قصر الحاكم. وقبل هذا البناء كان أحد المنبوذين مكلفاً بإفراغ سطول الماء في المرحاض القديم. وكان هذا العمل حكراً على أفراد هذه الطبقة. وقد ألغى بناء المرحاض الجديد امتياز ذلك المنبوذ، مما سبب ذلك التمرد الذي طوق فيه المنبوذون القصر، وخشي أصحابه من أحداث عنف أسوأ. وكان الحاكم يتحلى بالفطنة والبداهة، فضمن للمنبوذ إياه، وحده، الحق بسحب ذراع طرادة المياه.

غير أن الذين ساعدوني أكثر في فهم الهند كانوا من الأعضاء الهنود في فريق عملي، وعلى الأخص مساعدي هاري داس غوبتا الذي أدخلني إلى عائلته. كانت

تلك العائلة نموذجًا للبرجوازية الهندية المتنورة، وكانت تضم أساتذة ومحامين وأطباء وموظفين، وأصحاب مهن ليبرالية. كما أن العديد من فتياتها تخرجن من جامعة شانتينكيتان. تلك المدرسة التي أسسها طاغور والتي نجحت في المحافظة على روح التقاليد الهندية، مع قيامها بتعليم ما هو جوهري في الثقافة الغربية. وقد حققت نجاحاً باهراً، كما ظل اسم طاغور مرتبطاً بالتطور الثقافي للبنغال الذي يدين لطاغور بموقعه في الرصيد الثقافي للهند.

أما اسم غوبتا فكان منتشراً أوسع انتشار في الهند، وعلى الأخص، في دولة بيهار، شمالي كلكوتا. وهو اسم عائلة من الأباطرة الذين تركوا للعالم هديتين ثمينتين: مجموعة من التماثيل الرائعة، والتي هي، في رأيي، أفضل المنحوتات الهندية، والسينيور هارتا غوتاما المعروف باسم بوذا. وها هو ذا غوبتا آخر، اسمه رام سين غوبتا، لا يمث بقرابة إلى مساعدي هاري غوبتا، قد أصبح واحداً من مصورينا. أما الماشينيست (المناول، الذي يحرك الكلاكيت) فقد أظهر حيوية مدهشة. كان ينقل لمبات الإضاءة قبل أن يستوعب الكهربائيون إشارات كلود، وكان يحزر ما يجول برأس كلود من أفكار ونوايا. كانت هيئته الجسمانية تسحرنا. كان طويلاً أهيف، يرتدي دوهتي أنيقًا. وبعد نهاية التجارب، سألناه عن مهنته، وعلمنا منه بأنه مصور ماهر وأنه تطوع بعمل المانشينيست كي تتاح له الفرصة لتقديم خدماته لنا، وقام كلود باختباره، فأظهر مهارة في التصوير، فاتخذه كلود كمصور.

تعرفنا في بيناري، المدنية المقدسة على الراقصة رادها، كنا قد التقينا بزوجها المستقبلي ريموند بورنييه في بيت الملحق الثقافي الفرنسي في كلكوتا، كريستين بوسينيك الذي طلب مني إلقاء محاضرة على طلاب المدرسة الفرنسية، ودعانا ريموند لقضاء أعياد الميلاد في قصره في بيناري على نهر الغانج. كان ريموند مغرمًا بالهند، حتى أنه كان عازمًا على اعتناق الهندوسية. كان يربط شعره على شكل ذنب حصان، مقلداً الهندوس، ولكن ماحال بينه وبين ذلك أنه لم يكن مولوداً في

https://telegram.me/maktabatbaghdad

طبقــة راقــية، لذلك لن يتمكن أن يكون مقبولاً إلا كواحد في طبقة المنبوذين. وقد التقيــت في بيته بألين دانيلو، المؤرخ الموسيقي الذي كان على دراية واسعة جداً بالهند.

عرّفتنا رادها بالرقصات المسماة «كاتاكالي» وعرفتنا، بوجه عام، بموسيقا مقاطعة مدراس التي تسكن فيها، فقد كان والدها مديراً لمعهد الثيوصوفية. وبعد قضاء ثلاثة أو أربعة أيام برفقة رادها تحمسنا أنا وكلود لشخصيتها، وعرضنا عليها القيام بدور ميلاني. وقد تخوف مك ايلدوني، أول الأمر، من هذا الاختيار الذي بدا له أقرب إلى الجنون، إذ كان من الصعب على الغربيين استيعاب جمال رادها، اصطحبناه إلى حفلة رقص ترقص فيها رادها، وكان لديه الحق في تحفظاته. جرت هذه التمهيدات في قصر ريموند بورنييه. تحت أنظار ودودة لطائر ضخم، هو طائر كراكي نهم جداً يسمونه سيفون.

كان علينا البحث عن فتاة صغيرة لأداء دور هاريت. تلك الشخصية التي ستحمل على كاهلها ثقل الفيلم. كانت نجمات هوليود خارج الإمكانيات المالية لمك ايلدوني، فطلب مني العثور على فتاة صغيرة من بين صفوف التلميذات. ووضع إعلاناً في الصحف، فتقدمت أكثر من مئة مرشحة. وقد طبقّت عليهن منهجي القديم في الاختيار، وهو أن أجعل المرشحة للدور تقرأ نصاً دون تمثيل. كانت قراءة مقــال من الصحيفة تفي بالغــرض أكثر من قصيدة لشكسبير. وبعد عدة جلســات تصفيــة كانت الفائزة بالمسابقة هي باتريسيا والكر، ابنة موظف في الصناعة المحلية.

كان مظهر باتريسيا، وسلوكها ولهجتها نفس مظهر وسلوك ولهجة فتاة إنكليزية مولودة ومترعرعة في الهند. لقد كانت، من الناحية الجسمانية، مثالية لأداء الدور. كان اختيار ممثلة غير محترفة للدور الرئيسي يُعد تضحية من أجل ماأسميه الحقيقة الخارجية. وقد جرّنا أيضاً إلى اختيار توم برن لدور القبطان جون. كانت هذه الشخصية الرومانية قد فقدت إحدى ساقيها أثناء الحرب، ورفضت أن

تستخذي لهذه العاهة الجسمانية. وكنت قد التقيت من أجل هذا الدور بالعديد من ممثلي هوليود، ووجدت عرجهم مفرطًا جدًا، وقابلت الممثل مارلون براندو، ولكن مخاوفي معه كانت من نوع آخر. كانت قوة براندو في ذروتها إبان تلك الفترة، حتى أنه كان يحوّل الفيلم بحضوره وحده. وقد عدلت آسفًا عن التعاون مع هذا الممثل الكبير، وقررت أن أسنده إلى توم برن الذي فقد ساقه أثناء الحرب.

وهكذا، فقد علق الأصبع في المسنن. وكان قرار إسناد دور هاربيت إلى فتاة صغيرة تحاكي الدور، بدلاً من بناء الدور مع ممثلة فتيّة، قد قاد فيلم «النهر» إلى تقديم الولاء للحقيقة الخارجية. غير أن الحقيقة الخارجية في الهند تنبع، لحسن الحظ، من العادي والمألوف. كان لديّ عامل ديكور عبقري قام بتصميم إطار الحياة اليومية. كان ينبغي بالطبع إجادة الاختيار. وكان لورييه بالفعل يجيد الاختيار. فكان يقودني باستمرار ليضعني إزاء عناصر، بالرغم من أنها واقعية بإطلاق، فقد كانت تبدو مبنيّة بناءً.

كان هناك دليل آخر، وهو أن اللقطات المأخوذة للناس، لم يكن هؤلاء يهيئون أنفسهم لها. وهكذا فإن فيلم «النهر» الذي كان يبدو أنه واحد من أكثر أفلامي تحضيراً وإعداداً، كان، في الحقيقة، أكثرها قربًا إلى الحقيقة، فلو لم يكن لدينا قصة تستند إلى عناصر ثابتة، كالطفولة، أو الحب، أو الموت، لكان الفيلم فيلمًا وثائقيًا.

أقمنا في فيلا على ضفة النهر، حيث صورتُ، تقريبًا، كامل الفيلم. كانت تلك الفيلا لعائلة مهراجا رحل عنها، حينما غادرت امبراطورة الهند الملكة فكتوريا كلكوتا، ونقلت عرش الامبراطورية إلى نيو دلهي. وفي إحدى الحجرات كان رومر غودن، يعمل، كيفما اتفق، على هضم العناصر الجديدة التي كانت تستجد، ويترجمها بلغته الرشيقة جدًا. وفي داخل الفيلا كان الممثلون الفتيان المكلفون بأداء دور الأولاد، يرقصون وينشدون الأشعار. وقد جاءت النتائج ممتازة. فممثلونا الفتيان لم يبد عليهم أي مظهر للارتباك أو الخرق.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

لقد عزز ذلك النجاح من أفكاري المتعلقة بالممثلين اللا محترفين. ولأجل تحقيق النجاح معهم ينبغي، على الأخص، أن لا نجعلهم أول الأمر يشتغلون على الأدوار المخصصة لهم، ذلك أنهم سيواجهون عثرات الخراقة، وعثرات فقدان البراءة. والمقصود، ببساطة، تعويدهم على قراءة سطور من دون تلعثم، وبعد المرحلة الأولى، نجعلهم يشتغلون على نصوص الفيلم، ولكن باللغة الإيطالية، ومن دون تمثيل.

ثمة ذكرى هندوسية أخرى حول شافات الإضاءة الكربونية التي جئنا بها من لندن. فقد كانت سبباً في إحداث إصابات فظيعة في الإيدي. لم يكن الكهربائيون الهنود معتادين على مثل هذه الأجهزة الثقيلة جداً، وكانوا حين ينقلونها يجهلون كيفية إدارة مفتاح إطفائها. وقد علق بعض أعضاء الفريق، ومنهم واحد براهماني، بأن هذه الحوادث ربما كان سببها الإهمال الذي كنا نبديه للإلهة كالي. كانت هذه الإلهة تلعب دوراً في غاية الأهمية في حياة الهندوس، وفي كلكوتا على الأخص. فهي التي أسست المدينة، وهي زوجة الإله سيفا، الإله الثاني في الثالوث الهندوسي. إنها ربة الخلق والتدمير معاً. وبالنسبة إلى الهندوس، ليس هناك خلق من دون تدمير. كانت كالي ممثَّلة باللون الأسود الفاحم، وهي تمد لسانها القرمزي حتى ركبتها، وهذه الحركة تعني: «إنني آسفة»، فهي تعتذر عن قتلها لزوجها. وقد نصح أعضاء الفريق بأن نقيم احتفالاً دينيًا صغيراً «بوجا» تقدمة لهذه الإلهة. ثم أقاموا هذه البوجا، وقمت بتصويرها، في الصالة الكبيرة للفيلا.

تتألف البوجا من إحضار تمثال للإلهة كالي، مصنوع من الطين اللزج، إلى مكان الاحتفال وخلال بضع ثوان يغدو التمثال هو الإلهة نفسها. وهذا التجسد مصاحب برقصات وبخور، وفي آخر الليل يلقى بتمثال الإلهة كالي في النهر، فيعود الغضار إلى حالته الأولى، وتكون الإلهة، من دون ريب، قد رضيت عن التجلات التي قدّمناها لها. لأنه لم يعد هناك أياد تلسعها نار كشافات الإضاءة.

شعرنا بكثير من العناء، أنا وديدو، في تدبير وضعنا بعد الانتهاء من تصوير

الفيلم وقدمت لنا رادها المساعدة، بعد أن غدت واحدة من أفضل أصدقائنا. وقد اصطحبتنا في زيارة إلى المعهد الثيوصوفي في آديار، حيث عشنا وجوداً براهمانياً، ترك فينا أطيب الأثر. ليس ثمة لحم، ولا سكائر، ولا كحول، كانت ديدو تغش بنحو شنيع، فتتوارى داخل التواليت كي تدخن سيكارة. وقد خلفت فينا آديار صوراً من الصفاء الديني.

وثمة صور أخرى، أقل رهبانية، حملناها، من العروض الفنية التقليدية، ففي مدراس حضرنا حفلة لمغن وملحن موسيقي شهير. كان المسرح مكتظاً على غرار سينما الأحياء، وحين رفعت الستارة عن الفنان استقبله الجمهور بعاصفة مرعدة من التصفيق. جثا الفنان في وسط المسرح أمام ديكور يمثل حديقة من نوع فرساي. كان نصف رأسه حليقاً والنصف الآخر مغطى بشعر طويل. وقد بُهرنا بجماله ونبله، على الرغم من حلاقته الغريبة عن أعين الغربيين. كان موسيقيوه الستة يحيطون به ويجثون على الأرض مثله، ومن وقت إلى آخر كان أحدهم يصدر صوتاً من آلته، فيبادر الآخرون إلى ضبط آلالتهم عليه.

ما إن هدأت عاصفة التصفيق وصيحات التحية حتى أصدر المغني من حنجرته بضع أصوات لحنية هامسة، ثم توقف. وتوجه إلى الجمهور، وقال ببساطة، على غرار شارل لوغتون «لم يحضرني الإلهام». وبعد بعض همسات معبرة عن الخيبة، انصرف الجمهور إلى التهام قطع صغيرة من الكاتو، كان البائعون يتجولون بها. وحاول الفنان ثلاث أو أربع مرات أن ينطلق في الغناء، . ولكنه لم يفلح مطلقاً، فتوقف، واعتذر، وشرب قليلاً من الشاي، وأكل بضع قطع صغيرة من الكاتو مع أفراد الاوركسترا. وقد قيل لي بأن البحث عن الإلهام يستمر أحياناً عدة أيام وعدة ليالٍ. لم يكن الزبائن الأغنياء الذين يكلفون موسيقيين بمناسبة العيد يُعاملون بنحو أفضل، فإذا لم يشعر المغني أو الموسيقي بهبوط الإلهام عليه، فما من قوة يمكن أن تحثه على الغناء. ولحسن الحظ فإن مغنينا أعلن بعد أسبوع أن الإلهام قد هبط عليه، وبدأ بالغناء. وكان غناؤه في غاية الروعة. لم نكن، أنا وديدو، نفهم كلمة واحدة من لغة التاميل، ومع ذلك، فقد غمرنا تأثر طاغ لا حد له.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٤٦

كليفورد أوديت

لا يمكنني القول بأنني وديدو قد التقينا بكليفورد أوديت. إنه هو الذي غزانا، دعانا ذات يوم إلى إحدى «جلساته الحميمة». كان يحب أن يجمع في بيته فريق مسرح التياتر غروب الذين غادروا نيويورك على أمل أن يعملوا في هوليود. كان التيار غروب قد أحدث ثورة في المسرح الأمريكي حين أدخل إليه واقعية لم تكن معروفة حتى ذلك الوقت. وقد شارك كليفورد اوديت في هذه الحركة حين كتب لها مسرحية «Wating for Lefty». ولا قت مسرحياته اللاحقة نجاحًا باهرًا. كان كليفورد يتمتع بإعجاب كبير من قبل كافة الأشخاص الذين لهم علاقة بالمسرح، من قريب أو من بعيد، وما لاريب فيه أن ما حققته أعماله كان أكثر من نجاح عابر. فقد خلقت تجديداً في الأسلوب الدرامي. كان العديد من النيويوركيين يلتقون في مجالسه الحميمة الخاصة. وكان التعبير «إنه من العائلة» ينطبق تمامًا على علاقات كليفورد وعلى كل من كان له علاقة بمسرح التياتر غروب من أمثال ستراسبورغ، ولي ادلر، وجون غارفيلد . . . الخ، وحول هذه النواة انضاف أشخاص هوليوديون مختارون بدقة، مثل: شارلي شابلن، وهانس إيزلر، وجاشا هيلفتز. أما صديقاه الأكثر قربًا منه، فهما، بالإضافة إلى ستراسبورغ، داني كاي، وكاري غرانت.

لم أكن أرغب بالظهور في مجلس كليفورد بسبب متاعبي المهنية، وأجبت أنا وديدو، على دعوته تلفونيًا بأننا مشغولون، وبعد أسبوع تلفن لي مؤكداً بأنه يرغب في أن يجمعنا مع شابلن، وكان عرضه هذا كمن يعرض على ناسك ورع اللقاء مع الإله الآب. واتفق آنذاك أننا كنا مشغولين فعلاً. وذات يوم سمعت قرعًا على

الباب، فذهبت لأفتحه، ووجدت نفسي وجهًا لوجه مع رجل ملتفّ بمعطف واقٍ من المطر، على الرغم من أن الجو غير ممطر، وشعره الكث المسترسل يحيط بعينين تحدقان بي بمكر: «أخيراً أمسكت بكم» بادرني بالقول، واستأنف: «أنتم لا ترغبون برؤيتي، ولكني أقسمت، ليس فقط. على أن نلتقي، بل على أن نغدو أصدقاء». كان يعرفني، ولكن عن طريق غير مباشر، في مصح للمجانين. فقد كان مهتمًا جداً بمؤسسة لمعالجة الاضطرابات العقلية، وكان الأطباء في هذه المؤسسة يمثلون فيها مسرحياته ويعرضون أفلامي أمام نزلائهم من المرضى الذين كانوا يحبون ذلك كثيراً. كنت على ما يبدو السينمائي المفضل لدى هؤلاء التعساء.

ذهبنا، بالطبع، إلى بيته، تلبية لدعوته الثالثة. كان شابلن حاضراً، فشعرت لدى رؤيته بتأثر عميق للغاية. بحيث لم أجد ما أقوله سوى سخافات، وأحس شابلن بتأثري، فزايد عليّ بالتحدث عن الأحوال الجوية. وقد أتيح لي، بعد ذلك أن ألتقي به مراراً وكذلك بزوجته أونا. باللهدية الرائعة، ذلك اللقاء مع شابلن.

أصبحنا أنا وكليفورد أفضل صديقين في العالم، ولكن هذه النتيجة لم تكن كافية بالنسبة إليه، فقد جعلني أقرأ مسرحياته. وكان ذلك كشفًا عظيمًا بالنسبة إلي. لم تكن تلك المسرحيات وثائقية، أو إذا كانت كذلك، فليست الوثائقية سوى قشرة واقية. لم تكن دقة تصوير الشخصيات، ونصاعة اللغة هما الأكثر أهمية فيها وإنما ذلك الشعر القوي العميق القانط، والذي تفيض منه مرارة الأسى. وأنا لا أتحدث هنا عن الجانب المهني في حياة كليفورد، ولكنني أود فقط أن أذكر بأن فتى المسرح هذا كان أيضًا مخرجًا سينمائيًا لامعًا. وفيلمه «None but the Lonely Hart» مع كاري غرانت، بحسب رأيي المتواضع، تحفة فنية. كذلك فإنني سأضرب صفحًا عن همومه السياسية، فهو مثل كل الأشخاص الشرفاء في زمنه، كان ضحية لوسواس العداء للشيوعية.

آخر أمسية لنا مع كليفورد كانت بالغة الأثر، بنحو خاص. كانت زوجته بيتي وأم ولديه قد اختفت من حياته. وواصل كليفورد جلساته الحميمة، ولكن

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الحيوية والمرح فارقها. كان الزمن يمر، وكان يملؤه بمساع لإنجاز فيلم عن موزارت أقوده أنا بنفسي. كان كليفورد يعبد الموسيقا، ويضع موزارت فوق كل شيء. كم من المرات اجتمعنا، أنا وديدو، وأربعة أو خمسة أصدقاء حول طبق بفتيك كان يشويه بنفسه، في حديقته. وذات مساء، أعلن لنا بأنه سيمضي ثمان وأربعين ساعة في مستشفى لإجراء فحوصات. كان طبيبه يعتقد بأن لديه اضطرابات معدية بسيطة، ولكن قراره كان أكثر احتراساً، إذ أرسله، لإجراء فحص دقيق في المستشفى. كان عليه الدخول إلى المستشفى بعد أسبوع، وعشية دخوله إلى المستشفى استضافنا أنا وديدو. لآخر مرة، في حديقته.

لم يكن قد دعا أحداً غيرنا. كان الوقت صيفًا، وكان الليل رائقًا للغاية. نصب كليفورد في تلك الليلة كشافات ضوئية حولت الحديقة إلى ديكور لقصة من قصص الجنيّات. واتخذت ابنته نورا، البالغة من العمر خمسة عشر ربيعاً، مجلسها بالقرب منا. وتولى والت، ابنه البالغ اثني عشر عامًا من عمره، القيام بخدمتنا. لم يكن ثمة شخص آخر في تلك الحديقة سوى موزارت ونحن. مجموعة من الأصدقاء مجتمعون في ظرف احتفالي، دون أن يتعمدوا ذلك. ومن غير أن يتكهن أحد منا بذلك الظرف. لم نكن ننطق بكلمة تقريبًا. وبدا لنا أن موزارت كان يقول كل ما يمكن أن يقال. نادراً ما أحسست، بمثل هذا الوضوح، بما يمكن تسميته دفق المودة الخالصة. كان ثمة غياب لأي تبرير عقلي إزاء هذا الإحساس الغامر. كان ذلك بالأحرى، أشبه بتشرب روحي لشخص محبوب.

في صباح اليوم التالي هتفنا ليكليفورد، لنتمنى له إقامة غير مضجرة في المستشفى وتصنّعنا لهجة مازحة. ولكن ذلك النوع من القلق الذي ضغط على حنجرتنا، خلال تلك الأمسية مع موزارت لم يفارقنا. وفي اليوم الثاني قمنا بزيارته في المستشفى، فأخبرنا أن الأطباء قرروا إجراء عملية جراحية ضرورية لأمعائه الغليظة. وعرفنا، في الحال، مجرى الأمور، مثلما تجري دائمًا تقريبًا. فحين يدخل المرء باب المستشفى، فإنه ما يزال يصدق ما يقوله له الأطباء. وهم مع ذلك

يكنّون نوايا طيبة، ومقتنعون بأن العملية ستجعل من المريض إنسانًا آخر. وبالفعل فإن المريض يغدو، بوجه عام، إنسانًا آخر إن كانت حالة الجثة ما تزال حالة إنسانية.

لم يكن لدى كليفورد ذرة من وهم. وقد أظهر أصدقاؤه، بعد أن أخطروا بمرضه شهادة حية على مودتهم الخالصة له. وخلال الأحاديث التي كانت تدور في الممر القريب من غرفته كان يُشار إلى أن وضعه في تحسن، وأن حرارته انخفضت إلى الحد الطبيعي. ولكن الأمور بدأت تنهار بعد اليوم الثاني. كان لا بد من إجراء عملية أخرى لكيلفورد. كنا نراه باستمرار، أنا وديدو، خلال تلك الأيام الأخيرة من حياته. نتابع الحوار الأخرس الذي دار في الحديقة. والذي شرّفه موزارث. وبين وقت وآخر كان كليفورد يتمكن من الكلام. كانت أنابيب بلاستيكية تخرج من أنفه وفمه، وكان جسده مثقّبًا بالإبر. كان يعلم حق العلم بأن كل ذلك من دون جدوى. ولكنه كان يلعب اللعبة. فالموت يطول الجميع بلااستثناء، ولدى اقترابه يجري تعديل سلّم القيم. فما كان يبدو لنا مهمًا يتحول إلى المرتبة الثانية، وما كان يبدو لنا تافهًا يغدو في المقدمة.

كنت على يقين من أن شخصيات مسرحيات كليفورد كانت تحيط بسريره في المستشفى، وتؤمّن انتقاله إلى دار الخلود. كان كليفورد يحب الخمرة، وعلى الأخص، خمرة بوردو. وقد طلب منا أن ننقل إلى بيتنا الزجاجات الجيدة التي كانت تعمر قبوه، ولم نفعل ذلك مطلقًا. كنا نريد أن نتحاشى أية حركة تبدو كأنها إشارة إلى الموت، وقد مات قانعًا بأننا كنا سنتذوق خمرة زجاجاته التي كان قد اختارها بعناية فائقة. وفي اليوم الأخير، طلب إحضار زجاجة من النبيذ الجيد، وملأ ثلاثة كؤوس، ثم طلب نزع الأنابيب من أمعائه. بلل شفاهه بقدحه. أما أنا وديدو فأفرغنا الزجاجة حتى آخر قطرة فيها. وكان كليفورد يبتسم وهو يرنو إلينا.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٤٧

الانتصار المصطنع للحقيقة الداخلية

مثلما تحدثت في بداية هذا الكتاب، دخلت مهنة السينما، وأنا عازم على أن أتحاشى نقل الأعمال الأدبية أو المسرحية إلى الشاشة، ولكن انقلابي كان كاملاً. وعلى أي حال، فإن ما يهمنا في اقتباس الأعمال الأدبية، ليس إمكانية العثور على العمل الأصلي داخل العمل الفيلمي، وإنما ردّ فعل مؤلف الفيلم، أو استجابته إزاء العمل الأصلي. إذ يمكن لهذه الاستجابة أن تفضي إلى نتائج، تبدو لا علاقة لها مع العمل الأصلي. إن الإعجاب بلوحة فنية لا يحدث بسبب أمانتها للموديل، فما يُطلب من الموديل هو فتح الباب أمام مخيلة الفنان. هذه التوضيح المجمل ليس كافياً. ذلك أنه حين تكون الأشياء معقدة، فإن الفنان إذا تركز وعيه على أهميته الذاتية، فإن النتيجة النهائية لعمله، بالتأكيد تكون تجسيداً لخيلائه وغروره. فالفنان الحقيقي يؤمن بأن مهمته لا تتعدى نسخ الموديل، وهو لا يرتاب، خلال عمله، في أنه بصدد إعادة خلق الموديل، سواء أكان هذا الموديل شيئًا أو كائنًا إنسانيًا أو فكرة.

أقسمت أغلظ الأيمان بعد فيلم «نانا» بأن لا أعود مطلقًا إلى نقل رواية إلى الشاشة. وحنثت بقسمي، وباللا وفاء ذاته صرت مغرمًا بالديكور الصنعي بعد ماكنت متعصبًا جداً للديكور الطبيعي. وأنا أعرف الآن السبب لهذا اللا وفاء. وهو أنني مستبد فظيع. لقد قلت أنني كنت عبارة عن قابلة والواقع أنني كنت عشر قابلات، عشرين قابلة، عدداً من القابلات بقدر ما كان هناك من عناصر الفيلم. كنت أريد من الممثل، فيما هو يعتقد بأنه سيد نفسه، أن يكون، في الواقع. عبداً لي، دون أن يعي. وفي مقابل ذلك، كنت أسحب من تمثيله لحظات باهرة. وحينذاك فإن الجنين الذي يرى النور ينتزع من والديه هتافات الإعجاب.

كنت أمارس استبدادي في كافة المجالات، بدءاً من الديكور، وانتهاء بأقل قطع الاكسسوار أهمية. مروراً بالموسيقا والصوت، وزوايا الكادراج.

وكان الأمر مع المصور مثلما كان مع الممثلين، ففي حين كنت أصر على أن يكون المصور سيد عمله في تحديد إطار الصورة (الكادراج)، كنت أقوم أنا بتحديد الكادراج، مثلما أشاء، ولكن دون أن أطلب منه ذلك مباشرة، بحيث يظل مقتنعاً بأنه هو الذي حدّد زاوية التصوير. وفي ظل هذه الحرية الخاضعة للتأثير، كان الرجال يقدمون أفضل ما لديهم، ويظل الباب مفتوحاً للنقاش. كنت أقترب أكثر فأكثر من نظام مثالي للتصوير مكوّن من تصوير فيلم على غرار كتابة رواية. ذلك أن مؤلف الفيلم يستلهم العناصر المحيطة به، فهو يمتصها ويتشربها. وقد أتاح لي هذا المنهج بأن يكون لدي ممثلون وفنيو ديكور، ومصورن، وبوجه عام تقنيون وعاملون يحرصون على أن ينفذوا أفكاراً لا تعنيهم كثيراً، ولكن البحث، خلال التنفيذ كان يغدو، بالنسبة إليهم مشوقًا، بحد ذاته.

يطرح الفيلم بالألوان مشكلات فوتوغرافية أقل من الفيلم بالأسود والأبيض. لقد ساهم فيلم البانشروماتيك في تلطيف التباينات، ثم جاءت الألوان لتنجز هذه المهمة. مع الأسود والأبيض، وحتى مع البانشروماتيك ثمة مخاطرة بأن تصبح الألوان البيضاء ناصعة كالجبس، وأن تصبح الألوان السوداء فاحمة كالسيراج. ومع اللون صار من السهل تحاشي خطر هذه التضادات. تنحصر المشكلة في توزيع الضوء الضروري على الطبقة الحساسة للفيلم، واختيار جزء من الطبيعة يكون على درجة من البساطة كي يأخذ شكلاً مركبًا. والحل المثالي لمشكلة اللون هو تجنب تلك الطبيعة كليًا، أي الحقيقة الخارجية، والعمل فقط من خلال الديكور، وهو ما كان عليّ أن أقوم به في أفلامي القادمة. فالحقيقة الداخلية تكمن، على الأغلب، خلف وسط صنعي محكم.

في أفلام «العربة الذهبية»، و «إيلينا والرجال» و «فرنش كانكان» كانت

https://telegram.me/maktabatbaghdad

شخصياتي أقرب إلى ما يمكن وصفه بشخصيات يُستبعد وجودها في الواقع ولا يُصدّق أحد أنها موجودة فعلاً. من الممكن أن تكون الشخصية مُستبعدة الوجود ولكن حقيقية. كذلك فإن الحقيقة الواقعية هي في الأغلب مستبعدة الوجود أولاتُصدق. اذهبوا إذن، واجلسوا على رصيف مقهى، وستدهشون لمنظر المارين «الحقيقيين». كائنات لن يتمكن أي مراقب من تحملها، مثل لعبة حقيقية لقلب الدمى. ما من فنان، على الأرجح، ستكون لديه الجرأة على نسخ هذه الرؤوس دون تعديل مواضعها، وخلال إعادته خلقها يجعلها إما أكثر متجهًا أو أكثر قبولاً، أما تصويرها البسيط فلا يترجم حقيقتها الواقعية.

لم استخدم في هذه الأفلام الثلاثة سوى ديكورات داخل الاستوديو، ولكني وشيّتها ببعض مشاهد تفصيلية أصيلة. ففي فيلم «العربة الذهبية»، على سبيل المثال. كانت عملية غسل قدمي الحاكم خلال الاستقبال الصباحي، تفصيلاً يقود المشاهد نحو حقيقة ظاهرة التناقض.

في فيلم «إيلينا والرجال» الذي تم تصويره عام ١٩٥٦ خارج الاستوديو، لم يكن الحدث ذو المظهر المصطنع يتلاءم جيداً مع الديكور الطبيعي والواقعي. فالألوان الحمراء والزرقاء تتواجه فيه من دون انتقال. وقد صور كلود رينوار لقطات لمشاهد عاصفة قادتنا مباشرة إلى إنتاج صور أشبه بمصورات الأطفال. أما انجريد برغمان التي مثلت الدور الرئيسي فقد تخلّت عن عبقريتها المعتادة وقدمت لنا شخصية يستبعد المشاهد وجودها ولا يصدق أنها شخصية حقيقية، بقدر ماكانت الديكورات كذلك.

وفي فيلم «العربة الذهبية» يقع الحدث في غضون القرن الثامن عشر، والعنصر الرئيسي فيه هو عربة اصطحبها حاكم البيرو معه في زيارة له إلى أوربا. وقد تمنت خليلته أن تجنح به العربة وبالممثلة النجمة في فرقة دك آراث الكوميدية التي كانت تقوم بجولة والتي أهدى إليها الحاكم العربة، وهو ما أشعل ثورة في

القصر، ورتبت الممثلة المعنية لابيريكول الأمور لتهدي العربة إلى أسقف ليما. كان مساعدي الرئيسي في هذا الفيلم المرحوم انتونيو فيفالدي، فقد كتبتُ السيناريو على موسيقا هذا الملحّن العظيم، ووجهتني حاسته الدرامية، وعقله نحو حلول ناجعة، مقدمة لي كل ما هو أفضل في الفن المسرحي الإيطالي.

وقد مثل شخصية لا بيريكول الممثلة آنا ماغناني. وحين أكون أعمل مع ممثلة برجوازية، فإن فيلمي يخاطر بالسقوط في التصنع، ولكن هذا الخطر مع ماغناني كان بعيداً جداً عما يمكن تسميته بالواقعية، فقد كان نجاحها في هذا الدور جليًا، ودفعتني بتمثيلها الرائع إلى أن أعالج الفيلم كما لو أنه فيلم مرح وإضحاك. كما قدمت لي ورقة رابحة أخرى تتمثل في نبلها، فهذه المرأة المعتادة على تمثيل أدوار نساء من الشعب تمزقهن أهواؤهن وانفعالاتهن، كانت منسجمة تمامًا في دور من يحوك بمهارة دسائس البلاط.

كانت ساعات العمل تبدأ في الظهيرة وتنتهي في الساعة الثامنة مساء. ولكن ماغناني في البداية، لم تكن تظهر مطلقًا قبل الساعة الثانية ظهراً. وشرحت لها بأن هذا التأخير مكلف للإنتاج، ولكنها كانت تسخر من الإنتاج سخرية مرة، وأوضحت لها بأن تأخرها لم يكن سلوكًا لطيفًا بالنسبة لزملائها الذين كانوا يصلون إلى التصوير في الوقت المحدد، ولكن عبثًا. وفي النهاية أخذتها إلى جانب منعزل وأعلنت لها بأنني أفضّل العدول عن الفيلم من أن أجعل الآخرين جميعهم ينتظرون وقد تأثرت من تهديدي، ووعدتني أن تصل منذ الآن في الوقت المحدد، ولم تخلف بوعدها.

كان لي شأن آخر مع ماغناني وهو محاولة إقناعها بقضاء لياليها في سريرها، وليس في الكباريهات. كانت تأتيني في الصباح مهدودة من التعب، وقد ظهرت انتفاخات حول عينيها، عاجزة عن تذكر سطر واحد من النص. كان ابن أخي كلود يتجهم، ويقرر تصويرها في تلك الحالة. ولكنها كانت تبدأ في الشكوى، معلنة

https://telegram.me/maktabatbaghdad

بأنها لن تقبل وهي ترتجف تحت دثارها الفضفاض، مدخنة سيجارة إثر سيجارة. وكنت أصر على أن تدع نفسها لعاملي المكياج، وأن تعمل على تكرير البروفة داخل الديكور. وأطلب من كلود إضاءة الديكور مؤقتاً، فقد كانت بحاجة إلى أن تشعر بحرارة المصابيح. وبعد انقضاء خمس دقائق كانت الانتفاخات حول عينيها تختفي، وكان صوتها يصدح بوضوح، وكأنها عادت عشر سنوات من عمرها إلى الوراء. وصارت لابيريكول.

ثمة عادة إيطالية، معيقة جداً للعمل هي استقبال النجوم لزائرين لهم على الحلبة أثناء التصوير. وكان عشقي للصوت الواضح يجعلني لا أطيق حضور هؤلاء الزائرين الثرثارين. فوجهت ملاحظة بشأن ذلك إلى ماغناني. وفي اليوم نفسه جاءت قريبة لها، من جهة الأب، لزيارتها مع موكب من المرافقات. وماكدت أطلب من هؤلاء المعجبات أن يصمتن حتى اندفعت ماغناني نحوهن، مثل جنّية، وصرخت بهن: «إلى خارج الاستوديو! إلى الخارج أيتها الأميرات». وهربت الزائرات مذعورات، واستطعنا أن نعود إلى العمل في جو من الهدوء لم يحدث مثله، على الإطلاق، في ستوديو روماني.

أحب فيلم «فرنش كانكان» لأنه منحني الفرصة للعودة إلى العمل مع غابين. كان هذا الممثل بالنسبة إلي عودة إلى الماضي. ها قد عثرت على رفيق عملي في فيلم «الحضيض» و«الوهم الكبير» و «البهيمة الإنسانية»، وشكرت السينما التي يسّرت لي هذا اللقاء. أنا أحب جان غابين، وهو يحبني، ومع ذلك، فنحن لانعرف بعضنا حق المعرفة. إنه يجهل كل ما يتعلق بحياتي، وأنا أجهل كل ما يتصل بحياته. كانت علاقتنا مهنية صرفاً. ولكن لدي انطباع بأن أذواقه في الحياة قريبة من أذواقي، تقريباً. فنحن نجد بعضنا في المطاعم نفسها دون أي تشاور بيننا. وحينما كنا نعمل معًا لم نكن بحاجة إلى حوار طويل لتحليل الموقف. لم نكن بحاجة، تقريبًا، إلى سيناريو كي نجد الموقف الصحيح. لقد ولد غابين ممثلاً،

مثلما ولدت أنا مؤلفًا سينمائيًا. ومع ذلك، فنحن مختلفان من الناحية الستراتيجية. كان غابين قويًا يفرض آراءه دون جهد. وكنت أنا، على العكس، أضاعف من تحوطاتي الشفوية، وأحاول الإقناع، ذلك أنني، ومثلما قلت في بداية الكتاب، جبان، رعديد يملؤني الخوف من أن تفلت مني حماقة كبيرة تجعلني عرضة للسخرية من الممثلين. ولكن هذا الخوف كان يزول حين أعمل مع غابين، وذلك لسبب بسيط، هو أننا كنا نفكر بالطريقة ذاتها. ولو أنني كنت ممثلًا لتمنيت أن ألعب الأدوار التي لعبها هو وأنا أعتقد، متسلحًا باعتدادي بنفسي، بأنني لو مثلت أدواره فلن أكون ممثلا سيئًا. ومنذ الفترة التي ظهر في نفسي ولع بالألعاب التكنيكية، فإن أحد أحلامي الأكثر استحواذًا هي أن أكون ممثلاً، ولكن الآلهة، لحسن الحظ لم تدرج هذه الأمنية في سجل قدري. فالممثلون، ما عدا نفر قليل منهم، ليسوا سعيدين. وغابين واحد من هؤلاء المستثنين. وأنا واثق بأنه يواجه مشكلات الحياة بنفس القوة الهادئة التي يستنفرها حين ينفذ إلى أسرار الدور.

لم يكن غابين واحداً من أولئك الممثلين القلقين الذين تحدثت عنهم سابقًا، ففي الفترات التي تفصل بين عمليات التصوير، لم يكن بحاجة إلى أن يخلد إلى الصمت في غرفته. وفي أثناء فيلم «فرنش كانكان» كان يملأ وقت انتظاره ب تعليم ديدو وصفات مطبخية: «هل تعرفين طهو الأرنب مع الخردل؟ خذي ملعقة من مرق خردل دجون. . . » ثم يقطع شرحه ليذهب إلى التصوير، مؤديًا مشهده ببراعة فائقة، ويعود بعد ذلك ليستأنف وصفته من النقطة التي توقف عندها بالضبط، منتقلاً من دوره إلى الأرنب بالخردل دون أية صعوبة.

استوحينا فيلم «فرنش كانكان» من حياة زيغلر، مؤلف «الطاحونة الحمراء»، وإلى جانب غابين المتزن جداً كان لدينا امرأة قوية هي النجمة المكسيكية العظيمة ماريا فيليكس. كانت تهيمن بقامتها العالية على الموقف، وتهيمن، بوجه خاص، على فرانسواز ارنول التي كانت تؤدي دور منافستها على قلب غابين. ولُدت ماريا في قبيلة هندية خرج منها أشخاص مشهورون بطول قامتهم وبقوتهم الجسدية

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الخارقة. فحين تضغط ماريا على أيديكم فإن ذراعكم يتوقف عن الحركة بقية اليوم. وهي تعزو قوتها إلى نمط غذائها، فهي تتغذى، حصراً، على البفتيك المشوي قليلاً على النار، وعلى الجزر النيئ. كانت فرانسواز ارنول تبدو إلى جانبها مثل يعسوب. وحين صورنا مشهداً لشد الشعر بينها وبين منافستها ماريا خدشت فرانسواز ارنول بسوارها ماريا فيليكس، بصورة لا إرادية، وعندها تحول الصراع بينهما إلى معركة حقيقية. وفاجأت ماريا فيليكس الغاضبة فرانسواز ارنول بصفعة قوية على وجهها، ولكنها أخطأتها، لحسن الحظ، فلوت عنقها بشدة، ودافعت فرانسواز عن نفسها بشكل يثير الإعجاب، بضربات من يديها ورجليها، ولكن ماريا رفعتها في الهواء، وخفنا أن تحطم لها جذعها. وفيما كان المصورون جاهزين لتصوير المشهد، تمكنت من إيقاف الشجار قبل أن يصبح من الضروري استدعاء سيارة إسعاف.

٤٨

أضواء المسرح

فيما يبذل التقنيون السينمائيون كل ما في وسعهم حرصاً على اتقان عملهم، ويضعون تحت تصرف المخرج النتائج الأكثر اكتمالاً، من دون أن ينفجر دماغه، بغية الحصول عليها، يتعرض المخرج لفقدان إلهامه الخلاق، وهو ما يعني الوجود قبل التفكير. إذ لا بد له من أن يلوث يديه بالمواد قبل أن يلج ميدان التفكير. أما المعرفة التقنية من قبل المخرج فتقدم له فائدة واحدة، هي تحريض البحث وتعميقه والحال، فإن البحث وحده هو الإبداع. وقد ألحت علي رغبة في البحث داخل ميدان جديد بالنسبة إلي، هو المسرح.

في عام ١٩٥٤ جاءني فيليب ديشارتر وجان سيرج، وطلبا مني أن أقوم بإخراج مسرحي لمسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير. بغية عرضها في ميدان آرلز. كانت مناسبة هذا العرض المسرحي الوحيد في هذه الحلبة الفسيحة والمفتوحة هي الاحتفال بالذكرى الألفية الثانية لتأسيس المدينة من قبل يوليوس قيصر. خلافاً لليونانيين، كان شكسبير يعرض مسرحياته في مسارح صغيرة نسبياً. وغالباً ما كانت خشبة المسرح تتقدم لتحتل وسط الصالة. أضف إلى ذلك، البطانة الطبيعية للصوت المتشكلة من جمهور النظارة. وعليه، فيمكننا أن نستنتج بأن ويل العظيم وفرقته كانوا يؤدون أدوارهم المسرحية دون أن يكونوا مجبرين على رفع أصواتهم. اتفقنا مع مؤسسة فيليب على نصب خمسين ميكرفوناً في أماكن متفرقة من الميدان، بحيث أنه، أياً كان المكان الذي يتوجب على الممثل أن يتكلم فيه، كان هناك ميكرفون يتلقى أخفض آهة من آهاته. وقادتني هذه الميزات الخاصة بالميدان إلى اتخاذ قرار آخر هو عدم تكليف ممثلين تراجيديين مسرحيين، معتادين على النطق بصوت جهير، بل ممثلين سينمائيين، لم تكن تقنية الميكرفون غريبة عنهم.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كان بول موريس الذي سيؤدي دور بروتوس ممثلاً قديراً. وكنت واثقًا من غنى موهبته وتلونها. بالإضافة إلى ذلك، كان له بروفيل (مظهر) روماني من أيام الجمهورية. وكان له مزية أخرى. هي أنه كان ضابط صف في خيالة المدفعية، وفارسًا ممتازًا. وهو بكل ذلك يعطي مدخلاً فروسيًا لبروتوس، مقبولاً من آلاف المشاهدين الذين قدموا لحضور العرض. وكنت قد عبأت سكان المدينة ليلعبوا دور الجمهور الروماني. كان السكان في مقاطعة ميدي دوفرانس يتعاطون السياسة، وقد أوضحت لهؤلاء الممثلين الثانويين الهواة المغزى الدقيق للموقف، وهو ما جعلهم متشوقين للمشاركة والقيام بدورهم كجمهور روماني، كما لو كانوا يشهدون اجتماعًا انتخابيًا معاصرًا.

في مساء العرض، اجتمعنا أنا والممثلين في الصالة الكبيرة لفندقنا. وكانت حشود المتفرجين، في الخارج، تتوجه صوب حلبة الميدان. كنا نشعر برهبة شديدة ولم يكن لدينا الوقت للقيام ببروفة نهائية. أخطرني بعض الممثلين بأنه نسي دوره كليًا، وشكا باريدي الذي كان يمثل دور فاسكا من أن دثاره الروماني كان طويلاً جدًا، بحيث يتعثر بأذياله، ويجعله يعرج. كانت ريح الهلع تهب فوق رؤوس أعضاء الفريق، وقال أحدهم بأنه يتمنى لو كان لديه هدوء الشرقيين، وسألني آخر فيما إذا كنت قد واجهت جمهورًا كهذا الجمهور في الهند، وقد دفعني ذلك لأن أشرح لهم ما هو جوهري في الديانة الهندوسية، تحدثت لهم عن البراهما، سيد الآلهة، وعن شيفا إله الخلق والتدمير، وعن نقيضه الأنثوي الإلهي كالي، وعن كريشنا الإله الحامي للبشر، وعن محبوبته رادها، حارسة القطعان، كان الجميع ينصتون إلي وينسون قلقهم، وما إن حانت اللحظة المحددة حتى كان أفراد الفريق جميعهم، تقريبًا يحسون بالطمأنينة.

طرأ خلل على النظام الصوتي في اللحظة التي كان علينا فيها إن نفتتح العرض بالسمفونية الخامسة لبتهوفن، سمفونية القدر، فهذه السمفونية تنطبق على

قدر بروتوس، ولكنها، في الحقيقة تنطبق على قدر بتهوفن. كانت الموسيقا الوحيدة التي تصل إلى أسماعنا هي ضجيج المتفرجين الخائبين. وفي النهاية، ثم إصلاح الخلل في النظام الصوتي، وبدأت السمفونية الخامسة نضالها اليائس ضد السخط الشعبي. وفي اللحظة التي كان على الممثلين أن يدخلوا إلى الحلبة، أعطيت نصيحة إلى باريدي - فاسكا أن يعرج بردائه الطويل، مثلما كان يفعل في الفندق. ولج الموكب أخيراً إلى الحلبة المعادية. كنت أتصور الحلبة على أنها سيرك، وأن المشاهدين أسود غاضبة. ومشى باريدي، كما هو مقرر على أطراف دثاره الطويل الفضفاض وراح يتعثر به ويعرج. كان رد الفعل الأول على مرآه صمت شامل قصير، أعقبه، مباشرة، تقريبًا، عاصفة عاتية من الضحك. لقد كسبنا الجمهور إذن.

من مزايا الحلبات اليونانية هذه، أنها مبنية من الحجر، ولا يُخشى من انتشار النار فيها. فلكي نمثل حريق روما، أرسلنا شبانًا رياضيين من سكان المدينة، فسكبوا البنزين في نقاط محددة من الحلبة، وأشعلوا فيه النار وفي نهاية العرض، كان فرسان الجيش الروماني قد تجمعوا حول جثمان بروتوس وتم تنفيذ هذه الحركة في جو من الظلمة العاتمة، وحينما أضيئت الأنوار من جديد، ظهر الحراس الكامارجيون، أمام الجمهور، مرتدين الزي الروماني، أما جنود المشاة فكانوا يحيطون بمنصة النعش. كان مشهد هؤلاء الجنود المصطفين بنظام كامل قد رفع درجة الحماس لدى النظارة، فدوى التصفيق بلا انقطاع. كان علي أن أتقدم لتحية الجمهور. وكان على بول موريس المحصور داخل النعش أن ينتظر توقف هتافات التحية كي يتحرك. وحين كنا نلتقي فيما بعد، كنا نتذكر هذه الليلة الآرليزية الشائقة (نسبة إلى ميدان آرلز).

أما مغامرتي المسرحية الثانية، فأنا أدين بها إلى ليزلي كارون، تعرفت على ليزلي، منذ زمن طويل، دون أن أعرفها، فقد حدث لقاؤنا الأول على رصيف

https://telegram.me/maktabatbaghdad

محطة فيكتوريا، في لندن. ذلك الصرح المعدني الذي هو صورة أمينة للملكة التي تحمل اسمه.

فوق أحد المقاعد في نهاية الرصيف، كان ثمة فتاة صغيرة جالسة برفقة سيدة. كانت تراقبنا بطرف عينها، وتحاول، باحتشام، لفت أنظارنا إليها. وشعرنا أن الفتاة كانت تراقبنا بنوع من البراءة الماكرة. كانت عيناها المحاطتان بشعرها الطويل المتهدل توحي بنظرات، كمن يراقب من مرقب. وفكرت ديدو، مباشرة، بأن هذه الفتاة المجهولة ستكون ملائمة تمامًا لدور هاريت في فيلم «النهر» الذي كنت بصدد إعداده. طلبت من ديدو أن تذهب للتحدث مع السيدة التي ترافقها، ولكن القطار تحرك، وتوجب علينا أن نصعد إلى مقصوراتنا. حاولت، في القطار، أن أرى الفتاة، ولكن أبواب المقصورات كانت تغلق طوال الليل. وفي اليوم التالي، وصلنا إلى محطة الشمال. كان هناك جمهور حاشد حال بيني وبين رؤية الفتاة، ولم أتمكن سوى من مشاهدة شعرها الطويل ضائعًا في زحمة المسافرين.

حدث لقاؤنا الثاني، بعد مضي سنوات، في لوس انجلوس، في منزل الرسام بيير سيكارد. كان آل سيكارد قد دعونا إلى منزلهم مع راقصي باليه رولاند بوتيت. وأول ما وقعت عليه عيناي هو الفتاة الصغيرة التي شاهدتها في محطة فيكتوريا. كانت الفتاة الصغيرة، قد غدت بعد سنوات فتاة شابة. كانت جالسة، بنفس الطريقة التي كانت تجلس فيها في المحطة قبل سنوات، مختبئة خلف شعرها، ولم أستطع إلا أن أتعرف عليها. وتعرفت في الوقت نفسه علي «ليلي» الراقصة في فرقة «امريكي في باريس». وتقاربنا مع ليزلي كارون، في ذلك اللقاء، في بيت الرسام سيكارد، كما لو كنا أصدقاء قدماء، ولاحظت آنذاك بأنه تشبه قطة. وبعد مضي زمن صادفناها، أنا وديدو، على رصيف تايم سكوير في نيويورك، بينما كنا ننتظر شخصًا، لا أتذكره الآن، تحت مطر غزير. كان لها، هذه المرة، هيئة قطة

مبللة . وكان هذا النوع من اللقاء نموذجًا لكافة لقاءاتي بليزلي، فقد كان لها دومًا مظهر من يبحث عن شيء .

لم تكن ليزلي كارون تشبه قطة وحسب، بل كانت تذكرني بفتاة صغيرة، رأيتها في بيت الصيادين الذين كانوا قد رفعوني من الطريق، عقب الحادث الذي جرى لي مع بيير شامبانييه . لم يكن بوسعي التردد، فمع عودتي إلى ذكرياتي في غابة مونتانبلو، كتبت مسرحية «اورفيت»، وطلبت من ليزلي كارون أن تلعب الدور الرئيسي، فأعجبتها المسرحية ووافقت .

في عام ١٩٥٥، وافق جان درا كانت، مدير مسرح النهضة على إنتاج مسرحية «اورفيت» . وبدأنا البروفات في الحال، وقد جرت، في البداية، في شقتي في مونتماثر، ومن ثم على خشبة المسرح، وباللغة الإيطالية، تحديداً، لقد أعطاني هذا المنهج نتائج طيبة في السينما، كما أنه ما يزال هو الأفضل على خشبة المسرح، باستثناء أن النصوص، في السينما، تكون قصيرة ومقطعة، بحيث يعاني الممثل صعوبة في متابعة حوارات قصيرة، لا تستمر سوى بضع كلمات . أما على خشبة المسرح فإن النص غير المقطّع يعطي الوقت اللازم للممثل للتعرف على الشخصية التي سيلعب دورها . إنه لعمل مثير أن نراقب ولادة تلك الشخصية لدى الممثل . ولكن رتابة تلك البروفات، كانت تترك أثرها خفية، ليس على الممثلين وحدهم، بل وعلى المخرج أيضًا .

«اورفيت» هو اسم الشخصية الرئيسية في المسرحية، كما أنه اسم أفعى غير سامة تعيش في حدائق الخضار البقولية، حيث تتغذى على الحشرات . وقد سماها البستانيون الأفعى الزجاجية، بسبب هشاشتها، لأنها تنكسر مثل الزجاج، أما دفاعها الوحيد فهو حيويتها المفرطة، فما أن يقترب أحد منها حتى تغوص داخل العشب وتختفي . وفلاحو ايسوي، قرية طفولتي، حين يتحدثون عن طفل حيوي نشيط يقولون إن «مثل أورفيت» .

https://telegram.me/maktabatbaghdad

دخلت ليزلي إلى الدور بحماس من يعتنق ديناً جديداً، وكانت بعض ردود أفعالها توحي كثيراً بأصلها البرجوازي. وبعد عدة بروفات، أدركتُ بأن المشكلة الوحيدة بالنسبة إليها هي أن تنسى تربية مدرسة الدير الراقية التي تخرجت منها. كان بول موريس في دوره ككاتب ملتصق بالواقع الحقيقي، يشكل تضاداً مع الشخصيات التي ابتكرتها مخيلته. وكانت الغابة تشكل إطاراً لمسرحية الجن هذه، وتنبثق أشجارها في بعض مقاطع المسرحية داخل الديكور الذي صممه واكفيتش، لقد كان عملاً أقرب إلى الجنون، ومع ذلك أثار إعجاب الجمهور.

كان فيلم «وصية الدكتور كوردلييه» عملًا تجريبيًا تمخض عن عملي في المسرح، وقد دفعني يقيني بأن التصوير المتقطّع يفسد أداء الممثل، إلى تجريب نظام للتصوير يمكّن الممثل بأن يتدرج في تكوينه للشخصية. ففي التصوير التقليدي المعتاد ما يكاد الممثل يدخل في جلد شخصيته حتى يتدخل المخرج وينهي التصوير. وسيتوجب عند ذلك، على الممثل أن يبذل مجهوداً كبيراً ليستأنف بناء الشخصية. كذلك فإن المعدات السينمائية، وفي مقدمتها طول بكرات الأفلام لايسمح بالتصوير من دون انقطاعات. إن هيتشكوك هو الأكثر قربًا من هذه التقنية في فيلمه «الحبل»، إذ ليس في هذا الفيلم أي قطع في التصوير إلا في نهاية كل بكرة. كنت أقل طموحًا منه في فيلم «وصية الدكتور كوردلييه»، إذ اكتفيت بتحاشي القطع إلا في نهاية كل مشهد. كنت، بوجه عام، أصور بثلاث كمرات أو أربع كي أومّن اللقطات القريبة المطلوبة، وحدث أنني استخدمت، حتى ثماني كمرات تعمل في وقت واحد، كانت المونتوز «فنية المونتاج» ومساعدوها على شفا الجنون. ولكن الممثلين، في المقابل، كانوا منشرحين. كانوا يعتبرون تجربتي على أنها انتصار على الكلمة الخبيثة الآمرة «اقطع». لقد كان فيلم «وصية الدكتور كوردلييه» اقتباساً لرواية ستيفنسون «الدكتور جايكل والمسترهايد» مسقطًا على عصرنا. وقد لعب جان لوي بارو هذا الدور المزدوج، مثل راقص. ولكي يتحول من جايكل إلى هايد لم يكن يستعمل أي مكياج، وقد اكتفى، بخصوص الاكسسوار بطقم أسنان

وبباروكة شعر أشعث، وهذا الفيلم المصور دفعة واحدة، تقريبًا، أتاح لكوزما تأليف موسيقى مرافقة، بإلهام واحد. وقد أوضحت وحدة هذا العمل تصوري عن وحدة العالم، أي فكرتي الأزلية الراسخة.

صورتُ فيلمًا آخر بالأسلوب ذاته، هو فيلم «غداء على العشب» وأنجزت تصويره كليًا، تقريبًا، في أراضي دي كوليت، عام ١٩٥٩. كان الحبور يغمرني وأنا أضع فوق فيلمي الخام شجرات الزيتون التي كان أبي قد رسمها مرات ومرات. وقد جاء هذا الفيلم مثل حمّام من النقاء والتفاؤل. كنا نعتقد، خلال التصوير، بأن كل الأشياء تحولت إلى حيوانات أو حوريات. وقد خطت كاثرين روفيل أولى خطواتها في التمثيل في هذا الفيلم. ووضع بول موريس كل قوته في دور كوميدي هادىء. وبعد هذه التجربة تخليت عن تلك الطريقة في التصوير لتجار شرائط الآفلام.

حاولت في هذا الكتاب إعطاء فكرة عن مختلف أعمالي. ولم أذكر سوى تلك الأعمال التي حددت مراحل زمنية في حياتي كصانع أفلام. ولكي أنهي هذا الاستدعاء لذكرياتي، كمخرج خارج الموضة، سأذكر آخر عمل لي، هو «المسرح الصغير لجان رينوار». كنت قد صورته للتلفزيون عام ١٩٥٩، بعد سبع سنين من البطالة القسرية، وعرضت فيه آرائي اليقينية وشكوكي، وفي الحلقات الأربع التي يتألف منها الفيلم انتقلت من الحقيقة الواقعية إلى الحقيقة المصطنعة، والعكس بالعكس. ففي الحلقة الأولى أظهرتُ أهمية الحلم لدى متشردين محرومين من كل شيء، وعالجت هذه الحلقة المصورة بكاملها في الستوديو. بروح واقعية صنعية، وعالجت الحلقة الثانية. بعنوان «المسّاحة الكهربائية» على غرار أوبرا، وهي تحكي عن حب مدنس بين امرأة برجوازية مودرن وبين مساحتها الكهربائية، وما أن ألقى زوجها بالآلة المعبودة من النافذة حتى قررت المرأة اللحاق بها إلى الموت، وألقت بنفسها من النافذة. وفي الحلقة الثالثة يقودنا جان مورو، بضع لحظات، خارج

https://telegram.me/maktabatbaghdad

قرننا، قرن التقدم، أما الحلقة الرابعة والأخيرة، فجاءت بأسلوب واقعي مدقق، وقد جرى تصويرها خارج الاستوديو، وضمن ديكورات طبيعية، وهي تصور زوجًا مخدوعًا يرفض أن يترك عشيق زوجته ليرحل، وهو أفضل صديق له، ولكن العشيق نادم على خيانته.

واقعية وديكورات طبيعية، أو واقعية وديكورات صنعية، ففي أفلامي المسماة «واقعية»، كفيلم «الكلبة» أو «البهيمة الإنسانية» استخدمت الحقيقة الخارجية، وتبنّيت مظاهر صنعية كليًا لأفلام أخرى، مثل: «بائعة الكبريت الصغيرة» أو «العربة الذهبية». لقد أمضيت عمري أجرب أساليب متنوعة، وهذا التنوع يتلخص فيما يلي: إنه يعكس مختلف محاولاتي للوصول إلى الحقيقة الداخلية، وهي الحقيقة الوحيدة بالنسبة إلي.

٤٩

موت القومية

يطرح علي جميع أصدقائي الفرنسيين السؤال نفسه: «لماذا اخترت الحياة في أمريكا؟ أنت فرنسي، ومحتاج إلى وسطك الفرنسي». وجوابي هو: إن وسطي الذي جعلني مثلما أنا هو السينما، فأنا مواطن سينمائي.

مع قدوم وسائل الاتصال الجديدة عدنا إلى الانقسامات الأفقية، كما حدث في العصور الوسطى، حين كانت اللغة اللاتينية والديانة المسيحية توحدان الغرب ديانتنا اليوم هي البنك، ولاتينيتنا هي الدعاية، وشعارنا هو المردود الذي يسمح بإنتاج أكثر. وحينما تغدو السوق العالمية مشبعة فإن حربًا ستنشب لكسب زبائن جدد. لم يعد هدف الحروب هو الغزو وإنما البناء. ففوق الخرائب المحترقة للباغودات (معابد صينية ذات أدوار متعددة)، سيتم تشييد ناطحات السحاب.

أتخيل مكالمة سرية جداً بين زعيم الاتحاد السوفييتي ورئيس الولايات المتحدة، تكون على هذا النحو: الرئيس الأمريكي: «أرجو أن تشنّ علينا هجومًا عسكريًا يا زميلي العزيز، فجاهزية جيوشنا انخفضت بطريقة مقلقة». الزعيم الروسي: «والأمر عندنا كذلك. إنهم يقلصون من إنتاج آخر صواريخ xyx. ولكن ذلك لن يدوم طويلاً، ينبغي بالفعل عمل شيء آخر». الأمريكي: «أليس هناك طريقة لإشعال حروب صغيرة؟ فذلك ينقذ صناعة الأسلحة». تبدو هذه المحاورة المتخيلة كما لو أنها هذر، ولكن الأمور لا بد لها أن تجري على هذا النحو تقريبًا.

لقد ساعدتني الهند، وساعدني الهنود على التخلص من آخر آثار الروح القومية، بعد أن أمضيت هناك عامين، لا يمكن نسيانهما. فمنذ وصولنا إلى دوم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

-دوم، مطار كلكوتا، وحتى قبل أن نهبط سلم الطائرة، وجدنا نفسينا، أنا وديدو محاطين بما يقرب من عشرين شاباً يستقبلوننا بحرارة هزت قلوبنا، وأدخلنا واحد منهم إلى بيته. واستقبلتنا والدته، وهي أرملة، بحفاوة بالغة، جرباً على التقاليد الهندية. ثم توارت في أعماق المطبخ. لم تعد عادة حرق الأرامل موجودة في الهند، وبقيت المحرقة الجنائزية مقصورة على الميت وحده، ولكن زوجته الباقية على قيد الحياة. لا تعود إلى الخروج من بيتها، ولا تعود إلى الظهور على أحد، قط، وتعيش حياة قريبة قدر الإمكان، من الموت، وتظل كذلك حتى اليوم الذي تموت فيه هي بدورها. وتستفيد من محرقتها الخاصة بها. لقد كان تضحية عظيمة، من جانب هذه السيدة، حين استقبلتنا هي شخصياً. نادراً ما يدخل الأجانب إلى المنزل، في الهند. والحال، فإن هؤلاء لم يقبلونا في بيوتهم وحسب، بل ودللونا كما يدللون أطفالاً عائدين من رحلة طويلة. كنا مسبوقين بقول موجلي في «كتاب الغابة»: «نحن من الدم نفسه، أنت وأنا». وهذا الدم المشترك الذي جعل منا أخوة، من العائلة نفسها، كان هو السينما.

حينما يجد فلاح فرنسي نفسه على طاولة الغداء نفسها التي يجلس عليها رأسمالي فرنسي لا يجد هذين الفرنسيين أي كلام يتبادلانه، وما يهم أحدهما لايهم الآخر. من قريب أو بعيد. ولكن إذا تخيلنا لقاءً بين مزارعنا الفرنسي وبين مزارع صيني، فسيكون لديهما ركام من الأشياء ليتحدثا حوله. لقد لاحقني هذا الموضوع المتعلق باجتماع الناس من خلال المهنة أو من خلال المصلحة المشتركة، طيلة حياتي، وما يزال يلاحقني. إنه موضوع فيلم «الوهم الكبير». وهو يرد، أكثر أو أقل، في كل فيلم من أفلامي.

لقد كانت الأمة، مثلما نعرفها، من ابتكار الثورة الفرنسية، وتحول الناس من رعايا بسطاء إلى رتبة مواطن. وقد انهارت النظم القديمة ببطء، فهيكل الامبراطورية الرومانية ظل صامداً، قروناً، بعد اختفاء آخر الأباطرة. لذلك

ستنقضي سنوات طويلة قبل أن يكفّ نجار إيطالي عن اعتبار نفسه مواطنًا إيطاليًا، ليعلن: «إنني مواطن النجارة». ونحن ما نزال بعيدين جدًا عن الزمن الذي يقبل فيه كل فرد بمفهوم مواطن عالمي. لقد غدت الأمة مثل بيت متصدع، ولكننا ما نزال نحب هذا البيت، ونفضله على مسكننا الأكثر حداثة.

لقد كانت الأمة شيئًا مقبولاً ومستحبّا حين كانت الحدود تسمح بحماية التقاليد واللغات المختلفة. لم يكن العالم حينذاك يُظهر هذه الوحدة التي نسير نحوها بخطا ثابتة. فعما قريب سندور حول العالم حتى دون أن نلاحظ ذلك. وتهبط بنا الطائرة في مطار مشابه للمطار الذي غادرناه، وغرفة الفندق هي نفسها، وقائمة الطعام في أي مطعم ستكون هي ذاتها في أي مطعم من مطاعم العالم. فلماذا، إذن، لا ننظم جولات حول العالم من دون توقف؟ كأن ننطلق من نيويورك ونهبط في نيويورك، وستنقضي الرحلة في مشاهدة فيلم.

كانت الأمة شيئًا مستحبًا. كانت واجهة بقال في زاوية الشارع، لهجة محلية لبائع فحم، رائحة القلي المتصاعدة من بيت بواب العمارة. كانت أغنية الرسام تنطلق من عمارة لتصلنا عبر آوراق أشجار الكستناء. كانت شعر المرأة المحبوبة، مداعبة حيوان أليف. كانت الأمة مستحبة. ولكنها، لسوء الحظ، على وشك أن تموت، ولا يمكن إحياء الموتى.

نحن ننسى، على الأخص، بأنه خلال محاولتنا لأن نعيش عالم طفولتنا من جديد، بأن إطار هذا العالم يتحول باستمرار، ومع هذا الإطار، تتحول الروح أيضًا، وبعد بضع سنوات نعود إلى الأماكن التي عشنا فيها فترة فتوتنا، فلا نعرفها. لذلك، كان علينا، من أجل سلامنا الروحي أن نحاول اللجوء إلى سحر الذكريات. سلامنا اليوم هو الغوص بقوة في جحيم العالم الجديد، العالم المقسوم أفقيًا، العالم القائم على المنفعة، العالم الخالي من الشغف، والخالي من الحنين. علينا أن ننسى خمارة ماغانيوسك. وهل ثمة فرص للبحث من جديد، عن هذه

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الواحة في مكان آخر. لا طائل من ذلك، فقد اختفت تلك الخمارة تحت جبال من الإسمنت. لا ينبغي للمرء على الإطلاق أن ينفصل عن كائن محبوب، لأنه، بعد غياب طويل، يكون هناك شخص آخر غير الذي كان.

في اللحظة التي سأقول فيها وداعًا لعالم طفولتي، أفكر في غابربيل. إنها أكثر من أثر فيّ. فأنا أدين لها بمسرح العرائس، وبمسرح مونتمارتر، أدين لها بفهم أن لا واقعية تلك العروض يسرت لي دراسة الحياة الواقعية. لقد علمتني رؤية الوجوه عبر الأقنعة، وأن أكتشف الجبن والنذالة خلف الهذر الفارغ. لقد منحتني الخوف من الكليشيه.

وداعي إلى عالم طفولتي، يمكن أن يصاغ بكلمتين: «انتظريني ياغابرييل».

جان رينوار

بقلم: فرانسوا تروفو

ليس ما أسجله الآن نتيجة استفتاء، وإنما هو شعور شخصي: «إن جان رينوار هو أعظم سينمائي في العالم». وهذا الشعور الشخصي راود العديد من السينمائيين الآخرين أيضاً، بالإضافة إلى ذلك، أليس جان رينوار سينمائي مشاعر شخصية؟

إن التقسيم المعتاد للأفلام إلى درامية وكوميدية ليس له من معنى إذا ما فكرنا بأفلام جان رينوار التي كانت بمجموعها كوميديات درامية.

يعتقد بعض السينمائيين، بأنه ينبغي عليهم، فيما هم يعملون، أن يضعوا أنفسهم «في مكان» المنتج، ويعتقد آخرون، «في مكان» الجمهور، أما جان رينوار فإنه يعطي الانطباع دوماً بأنه يضع نفسه «في مكان» شخصياته، ولذلك فقد تمكن أن يعطي لجان غابين، ومارسيل داليو، وجوليان كاريث، ولوي جوفيه، وبيير رينوار، وجول بيري، وميشيل سيمون أدوارهم الأجمل، دون نسيان العديد من الممثلات اللواتي سيرد ذكرهن لاحقاً في هذا العرض.

من بين الخمسة والثلاثين فيلماً التي أنجزها جان رينوار، فإن خمسة عشر فيلماً منها على الأقل مقتبسة من أعمال أدبية مؤلفة سابقاً: لاندرسون، وفوشارديه وسيمنون، ورينيه فوشوا، وفلوبير، وغوركي، وميربو، ورمر غودن، وجاك بيريّت، ومع ذلك، فنحن نجد، في كل فيلم، بالضرورة، جان رينوار، نبرته،

https://telegram.me/maktabatbaghdad

موسيقاه، أسلوبه، دون أن يخون على الإطلاق مؤلف الرواية الأصلي. . ذلك لأن رينوار، بكل بساطة، يتشرب كل شيء يستوعب كل شيء، يهتم بكل شيء.

إن حبنا لعمل جان رينوار بمجموعه -وأنا أتكلم باسم أصدقائي في «دفاتر السينما»- يدفعنا إلى الحديث عن «العصمة من الخطأ» وهو ما يغيظ هواة التحف الفنية، أولئك الذين يتطلبون أن يتوفر في أي فيلم وحدة وترابطاً بين النوايا والتنفيذ، وهو مالم يكن جان رينوار في الحقيقة، يبحث عنه على الإطلاق، كل شيء يجري كما لو أن رينوار حرص جل وقته على أن يتجنب إنجاز تحفة فنية لكي يقدم عملاً نصف مرتجل، غير مكتمل عن عمد، «مفتوحاً»، بحيث يمكن لكل مشاهد أن يكمله، أن يعلق عليه، كما يشاء أن يراه من هذا الجانب أو ذاك.

وعلى غرار انجمار برغمان وجان -لوك غودار اللذين تميزا بخصب موهبتهما، فإن كل فيلم من أفلام رينوار كان يحدد لحظة من فكره، لذا فإن مجموع أفلامه تشكل عمله الواحد، ومن هنا ضرورة عرض جميع أفلامه في مهرجان واحد من أجل تقييمها بصورة أفضل، مثلما يعرض رسام أمام الجمهور العديد من لوحاته القديمة والجديدة، أي العديد من مراحل تطور فنه، في كل مرة يعرض فيها أعماله.

غالباً ما اعترف رينوار، كم كان قابلاً للتأثر، أعني التأثر بسينمائيين آخرين: ستروهيم، شابلن، منتجي أفلامه، أصدقائه، الكتاب الذين اقتبس عنهم، ممثليه، وبفضل هذا التبادل المتواصل للتأثير ولُدت الخمسة والثلاثون فيلماً، الطبيعية والحيّة، المتواضعة والصادقة، البسيطة مثل صباح الخير. لهذا فإن فكرة «العصمة عن الخطأ»، التي تنطبق على عمله، البعيد عن التصنع، لاتبدو لي مغالية سواء أكان الفيلم فيلماً يتلمس طريقه، مثل «ليلة اللقاء» أو فيلماً بالغ النضج مثل فيلم «العربة الذهبية».

تتميز أفلامه الثلاثة الأولى بنقطة مشتركة هي أن بطلها الرئيسي كان ميشيل سيمون، الذي كان، على الأرجح، أفضل ممثل عند جان رينوار: «وجهه المثير

للدهشة أشبه بقناع التراجيديا القديمة». ولدى رؤية فيلم «الكلبة» (١٩٣١) سيكون بوسعكم التأكد من صحة هذا الحكم. غير أنه في فيلم «بودو ينقذ من الغرق» (١٩٣٢) سيتوضح لكم كيف يمكن لميشيل سيمون نفسه أن يرتفع بالكوميدي إلى حد الإعجاز. فكل الصفات التي تستثير الضحك يمكن أن تكون مجتمعة في بودو: هزلي مهرج، ساخر، مثير للدهشة. موضوعة بودو هي موضوعة التشرد، غواية الانتقال من طبقة إلى أخرى، أهمية ما هو طبيعي. وشخصية بودو هي شخصية هيبي قبل ابتكار لفظة الهيبية: ومع أن الفيلم مقتبس من مسرحية هزلية خفيفة وعادية فإن نجاحه، مع ذلك، كان خارقاً جداً.

حينما باشر جان رينوار تصوير فيلم توني عام ١٩٣٤، كان قد جرّب نفسه في السينما الطبيعية «حياة من غير فرح»، وفي السينما الرومانتيكية «نانا». وفي سينما البورليسك «شارلستون»، والتاريخية «المباراة». في الوقت ذاته انهمكت السينما الفرنسية في الأفلام البسيكولوجية (أفلام التحليل النفسي» هذا التحليل النفسي الذي أدار له رينوار ظهره، طوال عمره.

يمثل فيلم «توني» في مسار رينوار السينمائي فيلماً محورياً. إنه انطلاقة في اتجاه آخر مغاير تماماً، وذلك قبل أن يبتكر السينمائيون الإيطاليون الواقعية الجديدة بعشر سنوات، أي، السرد القصصي المهتم بالتفاصيل، ليس لحدث، وإنما لواقعة حقيقية، بلهجة موضوعية، ومن دون رفع الصوت إطلاقاً. فالشخصيات تتناول قدحاً من الخمر، أو تموت، بالطريقة ذاتها، أعني أن رينوار يعرضها لنا بالطريقة ذاتها، من دون أن يحشد الفصاحة والغنائية والتراجيديا. إن فيلم «توني» هو الحياة مثلما تجري دون زيادة أو نقصان.

أما فيلم «الريف» فهو فيلم الأحاسيس الخالصة. كل غرسة عشب تدغدغ وجه

https://telegram.me/maktabatbaghdad

المتفرج، وقد اقتبسه رينور من قصة لموباسان، وقدم لنا خمساً وأربعين دقيقة من النثر الشعري، حيث الحقيقة، في بعض لحظات الفيلم، تثير فينا الرعدة.

* * *

انبنى فيلم «الوهم الكبير» الذي هو أقل أفلام رينوار إثارة للخلاف. على فكرة انقسام العالم أفقياً، من خلال التآلف والتناغم، وليس عمودياً، من خلال الحدود الفاصلة وإذا ما بدا أن الحرب العالمية الثانية، وعلى الأخص ظاهرة معسكرات الاعتقال الألمانية، قد ألغيا فكرة رينوار، فإن المحاولات «الأوربية» الحالية تُظهر أن قوة تلك الفكرة كانت تسيطر على روح مؤتمر ميونيخ. ومع أن فيلم «الوهم الكبير»، هو فيلم مرحلة تاريخية مثله مثل فيلم «المارسيليز» فقد مورست فيه حرب ذات طابع شريف، حرب من دون قنابل ذرية، ومن دون تعذيب.

وإذا كان فيلم «الوهم الكبير» قد لاقى ترحيباً حماسياً على الفور وفي كل أنحاء العالم، فذلك عائد، ربما، إلى أن رينوار صور الفيلم وهو في الثالثة والأربعين من عمره، أي في سن مناسب لسن جمهوره فقبل فيلم «الوهم الكبير» كانت أفلام رينوار تبدو أفلاماً فتوية (لمرحلة الفتوة والصبا) وعدوانية -فظة جارحة.

صوّر رينوار فيلم «البهيمة الإنسانية» عام ١٩٣٨. وهو يحكي قصة نائب رئيس محطة للقطارات اسمه روبو (فرديناد لادو)، اشتبك، ذات مرة في نزاع مع أحد رؤسائه، وخاف أن يجري صرفه عن العمل بسبب هذا النزاع. فطلب من زوجته الشابة سيفيرين «سيمون سيمون» أن تتوسط له لدى أحد «أرباب العمل الكبار»، وهو عرّاب غامض، كانت تعرفه في فترة مراهقتها، ولكن أمها كانت تعرفه عن قرب. وحينما عادت سيفيرين إلى البيت، وقد سوّت الأمور، حزر زوجها ما هو الثمن الذي دفعته زوجته لتسوية القضية، وغدا مجنوناً من الغيرة، ورتب مكيدة كانت نتيجتها أنه قتل العراب تحت أنظار سيفيرين داخل القطار الذاهب بين باريس والهافر.

داخل القطار. كان الزوجان القاتلان قد لوحظا، لحظة تنفيذ الجريمة، من قبل جاك لانتييه (جان غابين)، وهو موظف في السكك الحديدية. وخلال التحقيق الجنائي، أرسل روبو زوجته سيفيرين لتطمئن على سكوت لانتييه، وعدم شهادته بما رأى. وبنحو طبيعي تماماً غدا هذان الاثنان عشيقين. وما أن علم لانتييه الحقيقة كاملة، حتى أعربت له سيفيرين عن رغبتها بأن يقوم بقتل روبو الذي أصبحت حياتها الزوجية معه مستحيلة بعد قتله لرب العمل. ولم يتمكن لانتييه من قتل روبو، ولكنه في إحدى نوبات الغضب المجنون قام بخنق سيفيرين، ثم لاذ بالفرار في اليوم الثاني الذي كانت فيه مناوبته كرئيس للميكانيكيين في القطار.

يبدو من الواضح أن الموضوع الذي طرقه رينوار في هذا الفيلم وفي بعض أفلامه الأخرى هو: زوج عجوز، زوجة شابة، وعشيق. «الكلبة، البهيمة الإنسانية، امرأة على الشاطئ..»

أما فيلم «قواعد اللعبة (١٩٣٩) فهو قبلة عشاق السينما. فيلم الأفلام، الأكثر إثارة للنفور والكراهية لدى عرضه، والأعلى تقديراً فيما بعد، حتى إنه غدا تجسيداً للنجاح التجاري الحقيقي منذ عرضه الثالث. في داخل هذه «الدراما المرحة» خلط رينوار كتلة من الأفكار العامة، والأفكار الخاصة، وعبّر، بوجه خاص عن حبه الكبير للنساء.. ومع فيلم سيتيزين كان لويلز، فإن فيلم قواعد اللعبة أيقظ، بالتأكيد، أكبر كمية من الميول والنزعات والمواهب لدى المخرجين السينمائيين. وحين يشاهد المرء هذا الفيلم يحس بشعور عميق جداً من التعاطف. أعني أنه بدل أن نشاهد فيلماً منجزاً ومكتملاً، يلبي فضولنا، يتولد لدينا الانطباع بأننا نشهد فيلماً ما يزال قيد التصوير. ويخيّل إلينا أننا نرى رينوار يقوم بإعداد كل هذا في اللحظة ذاتها التي يجري فيها عرض الفيلم، حتى ليكاد المشاهد يقول لنفسه:

https://telegram.me/maktabatbaghdad

«عجباً، سأعود غداً لأرى إذا كانت الأشياء ستجري بالطريقة ذاتها». وهكذا فلدى مشاهدتنا مراراً فيلم «قواعد اللعبة» نشعر بأننا نمضي أفضل أمسياتنا خلال العام.

لدى فشل الفيلم في البداية، جرى اقتطاع ربع ساعة منه بناء على طلب المستثمرين، ثم منعت السلطات عرضه كفيلم مفسد لأخلاق الفرنسيين. كان ذلك. عشية إعلان الحرب، وكان رينوار، على الأرجح، محبطاً جداً، وسافر إلى هوليود، ليصور هناك خمسة أفلام خلال ثماني سنوات، كان آخرها «امرأة على الشاطئ» (١٩٤٦). وهو فيلم في غاية الطرافة، والإثارة. ولكننا لانجد فيه، الصفات الأكثر تمجيداً في أفلام رينوار الفرنسية، كالألفة الحميمة، والغرائبية، ولنقل، الانسانية. فقد تعمد رينوار، كما يبدو، أن يتكيف مع هوليود، وأن يصور فيها فيلماً أمريكياً بالكامل.

الفرق الكبير بين أفلام رينوار الأوربية وأفلامه الهوليودية يتمثل في أن أفلامه الفرنسية، هي أولاً، أفلام شخصيات، في حين أن الأفلام الأمريكية هي أولاً أفلام مواقف. في فرنسا يقام الاعتبار إلى حد بعيد، لما هو محتمل، وللتحليل النفسي وهو ما تحاشاه الأمريكيون، مفضلين معالجة الموقف بقوة، ودون أي انحراف، بدءاً من نقطة الانطلاق. إن فيلماً أمريكياً، لايكون، في نهاية المطاف سوى شريط سيلوليد بطول الفي متر يتتابع أمام أعيننا، ويتيح لنا إمكانية مقارنته بمسافة محددة. وفي حين أن فيلماً فرنسياً يتقدم مثل عربة على طول طريق شديد الوعورة، فإن فيلماً أمريكياً يسير مثل قطار فوق قضبان سكة الحديد. لقد كان فيلم «أمرأة على الشاطئ» فيلم قطار، وهو ما أراده جان رينوار إنه فيلم عن الجنس، عن الحب الجسدي، عن الرغبة. وقد جرى التعبير عن كل هذا من دون صورة عري واحدة، ومع ذلك يمكننا القول بأن جوان بينيه كانت تطفح بالشهوانية، وكانت

مثيرة جنسياً. ما أحبه في فيلم «امرأة على الشاطئ» هو أننا نشاهد فيه فيلمين، في الوقت ذاته، فالحوار داخل الفيلم لا يتطرق، بالمرة، إلى الحب، ولكن الشخصيات تتبادل العبارات الملاطفة، والمهذبة. ليس الجوهري إذن هو الحوار الذي يدور بين الشخصيات، وإنما النظرات التي تتبادلها، والتي تعبر عن أشياء تشوبها البلبلة والغموض، ومع ذلك فهي محددة واضحة.

فيلم «العربة الذهبية» (١٩٥٢) هو أحد الأفلام -المفاتيح في عمل رينوار مادام يجمع في داخله موضوعات العديد من أفلامه الأخرى، وعلى الأخص موضوع الإخلاص في الحب، وموضوع النزوع إلى الفن. إنه فيلم مبني على منوال «لعبة العلب» التي يتراكب بعضها داخل البعض الآخر. فيلم عن المسرح داخل المسرح.

هذا الفيلم الذي ناله من النقاد ومن الجمهور الكثير من الظلم، هو، ربما، التحفة الفنية لجان رينوار. إنه، على كل حال، الفيلم الأكثر نبلاً، والأكثر رهافة في كل أعمال رينوار على الإطلاق، ونحن نجد فيه العفوية، إلى جانب إبداع رينوار ما قبل الحرب، مقترناً بصرامة رينوار الامريكي، كل ما فيه أصيل ودمث، لطيف وطازج. إنه فيلم الحركات والأوضاع، حيث يختلط المسرح والحياة في حدث معلق بين الطابق الأرضي والطابق الأول في قصر من القصور. آنا ماغناني هي النجمة الرائعة في هذا الفيلم البالغ الرشاقة، حيث اللون، والإيقاع، والمونتاج، والممثلون، يرقون إلى مستوى شريط صوتي يأخذ فيه فيفالدي نصيب الأسد

حدد فيلم «فرانش كانكان» (١٩٥٥) عودة رينوار إلى الستوديوهات الفرنسية، وهو يدور حول حياة دانغلارد الذي أسس الطاحونة الحمراء، وخلق الفرانش كانكان. كرس دانغلارد حياته في الموزيك هال (مسرح المنوعات)، لاكتشاف

https://telegram.me/maktabatbaghdad

المواهب، راقصات، مغنيات، وجعلهن نجوماً، ولكنه يغدو لفترة من الزمن، معشوقاً من قبلهن، ثم يتكشفن عن غيورات، مهووسات بامتلاكه، ذوات نزوات، ولكن دانغلارد لايرتبط بأيٍ منهن، فهو قد تزوج الموزيك -هال، ولايهمه أي شيء سوى النجاح، وجمهوره.

ذلك العشق للمهنة، والتعلق بالفنانات الشابات اللواتي يكتشفهن ويظهر مواهبهن هو مغزى حياته الوحيد.

أما فيلم «ايلينا والرجال» (١٩٥٦) فهو رينوار في أبهى صوره. وقد جمع الفيلم جاك جوانو الرائع الى جانب انجريد برغمان، وجان ماري الى جانب ميل فيري، ونحن نرى في فيلم «ايلينا والرجال» تجسيداً للمثال الذي سعى إليه جان رينوار: فنحن نعثر على روح الأوائل، وعلى عبقرية الرواد العظام للسينما: ماك سينيت، لاري سيمون، بيكارت، وشارلي شابلن، ومع فيلم «ايلينا والرجال» تعود السينما الى أصولها، ورينوار الى مرحلة الصبا.

يهاجم البعض، بغباء فيلم «الحب» لروسيلليني، بأنه «ينبغي على الممثل أن يخضع للعمل، وليس العمل للممثل». ومنذ فيلم «حياة بلا مرح» الذي هو فيلم عن خاتم خطبة مقدم إلى كاترين هبسلينج يجري تصنيف كل أفلام رينوار. خطأ، بنحو يتعارض مع القول السابق. غير أنه بالنسبة إلى جاني ماريز، وفالنتين، وتيسييه، ونادیا سيبيريسكايا، وسيلڤيا بايتي، وسيمون سيمون، ونورا غريغور وآن باكستر، وجوان بانيه وبوليت غودار وآنا ماغناني وانجريد برغمان، فإن جان رينوار صنع أفلاماً مخضعاً عمله فيها لهؤلاء الممثلات. وكانت تلك الأفلام من بين أجمل الأفلام في تاريخ السينما.

لم يصور جان رينوار مواقف ولكن، بالأحرى، -وأنا أدعوكم هنا إلى استذكار

معرض المسرحيات الجوال الذي يسمى «القصر الزجاجي» -شخصيات تبحث عن الخروج من هذا القصر، وتصطدم بواجهات الحقيقة الواقعية. لم يصور جان رينوار أفكاراً، بل رجالاً ونساءً لديهم تلك الأفكار. ولتكن أفكارهم غريبة أو وهمية، فهم لايدعوننا الى اعتناقها ولا تصنيفها، ولكن، ببساطة، إلى احترامها.

حينما يبدو لنا شخص ما مضحكاً. بسبب إصراره على فرض صورة احتفالية لشخصه ووجوده. سواء أكان سياسياً أو فناناً مصاباً بداء العظمة، فنحن نقول أنه نسي الطفل الرضيع المغرغر الذي كانه داخل سريره، والشيخ التالف المحشرج الذي سيكونه في سرير الموت، ومن الواضح أن عمل رينوار السينمائي لم ينس قط ذلك الإنسان المجرَّد، المدعّم «بالوهم الكبير» للحياة الاجتماعية. الانسان، دون زيادة أو نقصان.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الفهرس

المقدمة	٣
١- ماك سينيت	٥
٢- زيارة إلى مخازن دوفاييل الكبير	٨
٣- ثوب جملي	١١
٤- ماغانيوسك	١٤
٥- مسرح العرائس	٢١
٦- فرسان الحرس الملكي	٢٤
٧- حذاء غودفير	٢٨
٨- ممثل اسمه شارلو	٣١
٩- د. و. غريفت	٣٦
١٠- كاثرين	٣٩
١١- إلى البحث نحو	٤٦
١٢- ألعاب تكنيكية	٥٢
١٣- الصداقة	٥٨
١٤- لوثة السينما	٦٦

https://telegram.me/maktabatbaghdad

١٥- نـانـا ٧١
١٦- جاك بيكر ٧٨
١٧- برلين- تأثيرات أخرى ٨٣
١٨- هل السينما فن؟ ٨٨
١٩- من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة ٩١
٢٠- الكلبة ٩٨
٢١- مارسيل بانيول ١٠٨
٢٢- الجبهة الشعبية ١١٢
٢٣- الروح والأدب ١١٦
٢٤- الممثل والحقيقة ١٢٣
٢٥- البرت نينكيفتش ١٢٨
٢٦- الماديلون ١٣٢
٢٧- الرائحة المسكرة لزيت الخروع ١٣٦
٢٨- أنه جزء من كل ١٤١
٢٩- الواقعية في فيلم «الوهم الكبير» ١٤٦
٣٠- نزعات صغيرة «الوهم الكبير» ١٤٩
٣١- ١٩٣٩، قواعد اللعبة ١٥٧
٣٢- أضجرتني سقوفهم ١٦٢
٣٣- الرحيل ١٦٦
٣٤- بداية الإقامة بين الهنود الحمر ١٧٣

٣٥- المستنقعات ١٨٠
٣٦- مرة أخرى، تنقلب الأمور ١٨٦
٣٧- الميل إلى التنكر ١٩٤
٣٨- شارل لوغتون ٢٠٠
٣٩- دودلي نيكول ٢٠٥
٤٠- رحلة إلى المدينة ٢٠٨
٤١- فيديل، أو حب الفن ٢١٣
٤٢- عشق الجنوب ٢١٧
٤٣-الحياة والموت ٢٢٥
٤٤- امرأة على الشاطىء ٢٢٩
٤٥- النهر ٢٣٣
٤٦- كليفورد أوديت ٢٤٤
٤٧-الانتصار المصطنع للحقيقة الداخلية ٢٤٨
٤٨-أضواء المسرح ٢٥٥
٤٩-موت القومية ٢٦٣
جان رينوار بقلم فرانسوا تروفو ٢٦٧

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٣٠٠٠ط١ / ٦ / ٢٠٠١

مكتبة بغداد

لقد طلب مني العديد من الأصدقاء كتابة سيرتي الذاتية، ومن المؤكد أن الأهمية الجديدة التي أوليت إلى المؤلف هي السبب في هذا الفضول إذ لم يعد يكفيهم معرفة أن مؤلفاً سينمائياً قد عبّر عن ذاته بملء حريته.

سأختار من ذكرياتي تلك التي تتعلق بكائنات إنسانية أو بأحداث، أعتقد أنها ساهمت في أن تجعل مني ما أنا عليه الآن.

مطابع وزارة الثقافة
دمشق - ٢٠٠١

سعر النسخة داخل القطر
١٥٠ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل
٣٠٠ ل.س

https://telegram.me/maktabatbaghdad