نيكولاس راي..المخرج الملهم لمتمردي الموجة الجديدة

كتب عنه جون - لوك غودار "السينما انماهي نيكولاس راي". وفي هذه الأيام سنتذكر، على الاخص ، انه الرجل الذي اعطى ، قبل خمسين عاماً ، جيمس دين "وجهه" السينمائي في فلمه "جوني كيتار" ١٩٥٣ قدم راي صورة مغايرة للمراة ، من خلال الممثلة جوان كراوفورد ، فان فينا (كراوفورد) في الفلم ، والتي تظهر بمظهر رجولي ، هي صاحبة كازينو في الغرب المتوحش ، عنها يقول مدير لعبة القمار في الكازينو ((لم اشاهد امراة ابداً كما هي أكثر شبها بالرجل ، فهي تفكر وتتصرف كرجل ، حينما اراها اشعر وكأنني لست رجلا)).

ترجمة واعداد-عباس عباس

المظهر الرجولي لكراوفورد في فلم (جوني كيتار) قوض صور الرجولة المتعارف عليها في أفلام (الوسترن). وشخصية فينا وهي تتشبه بالرجل ليست بالحقيقة فكرة المخرج نفسه، انها فكرة كراوفورد. السيناريست فيليب يوردان يكشف في الكتاب الرائع لبر نارد ايسنشتز (رحلة امريكية) ١٩٩٠، بأن كراوفورد حلمت دائماً بأن تكون "نوعا من كلارك كيبل" وهذا الجانب من شخصية الممثلة استغله راي في فلمه، وهو اسلوبه في استخدام الجوانب السيكلوجية للممثل في الحياة الواقعية ليوظفها في فلمه.

عد فلم "جوني كيتار" واحداً من العلامات المميزة في تاريخ هوليوود، فالفلم، الذي يحكي عن الغرب المدمر، وهو ايضاً بمثابة تعليق على لجنة مطاردة الساحرات (مكارثي) كان بلاشك أفضل عمل من أعمال نيكولاس راي اذ كان للتقنية التي استخدمها في الفلم الفضل بتكريسه مخرجاً متميزاً، فقد صوره بطريقة السينما سكوب (الشاشة العريضة) وفيها جرب التروكولر، حيث الالوان تكون صارخة أكثر مما تبدو في الحقيقة: قمصان برتقالية فساتين خضر بسط زرق وحمر، وكل ذلك في مواجهة الذين يعتقدون بأن السينما بالالوان أكثر توافقاً مع الالوان الهادئة فيها مع الالوان العنيفة.

نيكولاس راي (١٩١١- ١٩٧٩) كان واحداً من المؤلفين- المخرجين.

اشتهر مع فلم جيمس دين "متمرد بلا سبب" ١٩٥٥ لكنه قبل هذا الفلم اصبح المخرج المفضل لدى (متمردي) الموجة الجديدة في فرنسا، حيث غدا معبود شباب (دفاتر السينما) وطالما اعتبر مخرجاً حداثويا بالنسبة لهم، وقد خص باعتبار كبير، فهو (شاعر الغسق) كما يصفه فرنسوا تريفو، وعنه يكتب غودار بانه (كل السينما ولا شيء الا السينما) ويقول ايضاً (اذا حدث انه لم يعد للسينما وجود فان نيكولاس راي بمفرده يعطي الانطباع بانه قادر على اختراعها".

ما الذي يجعل هؤلاء الاوربيين، دعاة أفلام الفن، مأخوذين بهذا النوع من الأفلام (الوسترن) التي يوصف اغلبها بالاثارة والميلودراما؟ تريفو يكتب ان فلم مثل (جوني كيتار) يملك حساسية أوروبية من خلال شخصياته القابلة للعطب، فهو لا يرى الرجل في الفلم صورة عن "الرجل الفحل" حيث يبدو حساساً ورقيقاً، خاصة فيما يتعلق بالحب، وهنا يعبر الفلم عن شيء أكثر من حقيقي.

تلك الحقيقة التي اكتشفها تريفو، قبل وقت طويل، عند راي هي التي تجعل أعمال هذا المخرج لا تنتمي الى عصر معين، فالذي يشاهد أفلامه من جديد يختبر الاسلوب والمواضيع التي مازالت راهنة في وقتنا الحاضر. كثير من أفلام راي تبدو مصادر الهام الكثير من سينمائيي اليوم، كما لو ان اعماله لا تزال تشكل جزءاً من ثقافتنا الراهنة.

لو أخذنا مثالاً من أفلامه المبكرة في مرحلة آر كي أو (شركة فلام راديو بكجر) وهو فلم (الأرض الخطرة) ١٩٥٢، فان هذا الفلم سيعد بمختلف المستويات فلما معاصراً.

الشرطي جيم ويلسون (في الفلم) هو نسخة قديمة (للقدر) هاري كالاهان، الشخصية الشهيرة للممثل كلينت ايستوود .

وتماماً كما هو الامر مع هاري، على ويلسون ان يقدم تفسيرات لرؤسائه عن تصرفاته الهوجاء، وكما هاري ايضاً عليه دائماً ان يتخلى عن القضية التي يعمل بها، الامر الذي لم يكن يلائمه ابدا، فهو يغادر الى الريف ليحقق في جريمة قتل صبي صغير.

هناك يلتقي بوالد الصبي، الغاضب والمتعطش للثأر من قاتل ابنه، وهذه الشخصية هي الوجه الآخر لشخصية ويلسون، فمن خلال هذا الاب انما يرى ويلسون نفسه الى أي مدى ينحط حينما ينجر الى العنف الهائج.

انه فلم يتحدث عن الوحدة ايضاً، حينما ترغب ماري، وهي شقيقة المتهم في ملامسة وجه ويلسون، يرتد وكأنه يخشى ان تؤله .

هذا المشهد يذكرنا بفلم اخر لايستوود (حبل البهلوان) ١٩٨٤، وفيه يلعب دور شرطي قاس يؤمن بضرورة حماية المجتمع، حياته مليئة بالعنف ولا دور للنساء فيها، يلتقي طبيبة جميلة (تؤدي دورها جينيفيف موخولد)، حينما تحاول ان تكون أكثر قرباً منه بملامسة وجهه ينسحب خائفاً، تماماً كما ويلسون في (الأرض الخطرة) .

مهارة راي الفنية تتبدى من خلال (الحقيقة) التي يستخرجها من هذه القصة السوداوية في نهاية الفلم حينما يتواجه ويلسون مع والد الصبي حول القاتل يمنعه من قتله (يقف ضد العنف)، ويدع المجرم بين ايدي العدالة، المفارقة هنا كاملة . وكما في اغلب نهايات راي تسيطر الميلودراما، ويلسون وماري يقع احدهما في احضان الآخر، موسيقى! لكن النهاية السعيدة تعبر بدورها ايضاً عن معنى اعمق، وهذا يلامس جوهر مفهوم الفن عند راي، ايستز يتحدث هنا عن (العاطفة المبالغ فيها التي تتجلى بالروح الايرلندية) على أي حال الامر هو الحديث عن العاطفة، عن المشاعر، والسينما "تبقى في نهاية المطاف صوراً متحركة" كما يقول راي. ليس هناك، في كل أفلام راي، شيئ أكثر (حركة) وعاطفية من افتتاح واختتام (متمرد بلا سبب) الفلم الذي لا يزال الى هذا الوقت المثال الناصع للأفلام التي تناولت مشكلات المراهقين، وهو صورة مشهورة عن صراع الأجيال في الخمسينيات وفيه يحتل جيمس دين جزءاً رئيساً.

وبالنسبة للذين يعرفون دراما حياة هذا الممثل، فان هذا الفلم برايهم انما يحكي قصة حياته. في هذا الفلم يثبت راي بأنه مخرج قدير بادارة الممثلين، بإتاحته لهم حرية الارتجال وتشكيل عناصر الشخصية من خلال اجتهادهم الذهني، فهم في افلامه يبدون طبيعيين وهو بهذا يجعلهم يقدمون أفضل ما عندهم، وراي صديق جيمس دين وأكثر من فهمه، كان مدركا بان دين يعرف ماذا يفعل، ربما لم يكن دين في هذا الفلم المستوى نفسه كما في فلمه الأول "شرقي عدن" حينما ظهرت موهبته الابداعية في التمثيل، لكنه بين يدي راي كان له مطلق الحرية في التجريب وهنا تبلورت شخصية جيمس دين (الأسطورية) أكثر.

صراع وأزمات نفسية يبدأ بها مباشرة فلم (متمرد بلا سبب) . في المشهد الافتتاحي، وفي لحظة مرتجلة من قبل دين نفسه، يضطجع جيم (الشخصية التي يمثلها) على الرصيف ثملاً، في مشهد يملأ الشاشة، مصوراً بالسينما سكوب يبدو جسمه ضخماً ايقونيا، وبتعبير رائع على وجهه يحدق بلعبة القرد الطبال، ثم بكثير من الحنان يتناول هذه اللعبة فيغطيها بورق جريدة، لاحقاً في المشهد الختامي، تستعاد هذه اللحظة حينما تحاصر الشرطة الفيلا المهجورة التي يختبئ بها جيم وصديقاه جودي (ناتالي وود) وبلاتو (سال مينو) وحينما يقع بلاتو صريعاً، يرتمي جيم على الرصيف مقترباً من صديقه ليغطيه بجاكتته (الحمراء الشهيرة).

في أفلام راي يأخذ الموضوع شكله الواضح، تتحدد اللحظات الصافية (الحقيقية) من البراءة والامل في عالم مظلم، عالم مليء بالعنف والمأساة، ولعل هذا تجسد بشكل أفضل منذ فلمه الأول (انهم يعيشون في الليل) ١٩٤٨، وفيه يلعب فارلي كرنجر وكاثي اودونيل دور سارقي بنوك وهم في هروب دائم من العدالة، الامل في هذا الفلم هو في الشعور بالهرب، كنجي (اودونيل) الحامل تتأرجح على حافة الموت، حينما تعثر عليهم الشرطة، يقتل بويي (كرنجر) تحتضنه كيجي قائلة : (انا احبك) اللحظة الصافية تتلاشى ويهبط الظلام .

لعل هذا هو الذي جعل تريفو وغودار قريبين من هذا المخرج، هذا الخلط بين الميلودراما والكارثية، هذا المزج بين العبث والجنس والموت، فهذه هي الإمكانية التي يملكها سينمائي "هو الاغرب بين السينمائيين في حداثته".

من المكتبة السينمائية

سينمائيون بلا حدود

عرض محمد حمودي

ضمن سلسلة الفن السابع السورية كتاب (سينمائيون بلا حدود) للناقد بندر عبد الحميد يتناول فيه اثر عدد من المخرجين الذين اغنوا السينما بتجارب خاصة، وتركوا تأثيراً واضاحاً على السينما وانماط الحياة وتجاوزوا حدود بلادهم اكتشافاً وتأثيراً، ولعل هتشكوك واحد منهم من "تشريح الجريمة الى تشريح الفيلم" واكتسب حوار سينمائي طويل بين فرانسوا (١٩٣٢- ١٩٨٤) والفريد هتشكوك (١٨٩٩- ١٩٨٠) اهمية خاصة في ادبيات السينما العالمية لاسباب متعددة، منها انه جرى بين مخرجين سينمائيين لكل منهما تجربته الخاصة كما يمثل هذا الحوار نموذجاً لحوار بين ثقافتين مختلفتين في الجذور والفروع، امتد الى خمسمائة سؤال وجواب بمثابة عملية تشريح دقيقة لتجربة فنية خاصة جداً في تاريخ السينما. ارتبط اسم هيتشكوك باول فيلم بريطاني ناطق (ابتزاز) ١٩٢٩ بينما تجربته الفريدة في هوليود ١٩٤٠ابتدأت بفيلم (اريبيكا) بعد تخليه عن مشروع غرق السفينة العملاقة (تيتانيك) ,١٩١٢

روبير بريسون تيار متفرد في السينما العالمية تكمن خصوصية تجربة بريسون (١٩٠٧- ١٩٩٩) في نزوعه الدائم الى الابتعاد بالسينما عن المسرح عبر التعامل مع ممثلين غير محترفين والتركيز على التفاصيل الدقيقة، ويحرص بريسون على توظيف الصمت مع حركة المشهد، وهو بذلك يصر على البحث عن السينما الخالصة ويرفض الحبكة التقليدية ويعدها خدعة روائية ويختار ممثليه من غير المحترفين فيقاوم فكرة التمثيل لانها من ادوات المسرح، ولانها تطمس الطبائع البشرية الاصيلة. تنحصر افلامه بعدد قليل مقارنة بمعاصريه وأبناء جيله. "ملائكة الشوارع" ١٩٤٣، "مذكرات قس ريفي" ١٩٥١ "رجل هرب" ١٩٥٦، "نشال ١٩٥٩ "النقود" آخر افلامه المقتبس عن رواية "القيمة المسروقة".

فيليني (١٩٢٠- ١٩٩٣): الاحلام هي الحقيقة الوحيدة، فهي تشكل نوعاً من أدب الاعتراف النادر وتتجاوز ما كتبه اكثر النقاد في تحليل افلامه، والبحث عن علاقتها بمفردات حياته الشخصية وأحلامه بشكل خاص، فانها مفتوحة عمقاً واتساعاً على شريط حياته، وهناك شخصيات كرتونية وشخصيات حية اخرى كانت تداعب مخيلة فيليني، منها شخصية "بوباي" البحار المغامر ثم شخصية فلاش غوردون، وبدأ يتسلل الى اضواء السينما كاتباً ومخرجاً وممثلاً.

"أيليا كازان" :التصعيد نحو الذروة أضاف للسينما الامريكية نكهة خاصة من خلال تطعيمها باعمال أدبية من اهم اعمال الكتاب المعاصرين في الرواية والمسرحية، ويعتبر من اهم المجددين في حركة السينما الامريكية في الأربعينيات والخمسينيات. قدم نحو عشرين فيلماً من روائع السينما العالمية، منها "عربة اسمها الرغبة"، "جبهة الماء" ، "شرق عدن"، "الاتفاقية"، "القتلة"، "روعة العشب" يحاول كازان تصعيد كل مشهد داخل الفيلم نحو الذروة، حتى لو كان هذا المشهد في دقيقة واحدة.

"مورناو" رائد افلام الرعب والاسطورة متعدد المواهب جعلت منه أفلامه مخرجاً خاصاً فهو يحب الأعمال الأدبية، مما اعطاه معرفة دقيقة بتقنية عمل الآلات وقد سبق وان درس تاريخ الفن. وقدم اعمالاً سينمائية من روائع الافلام الصامته منها: دكتور جايكل ومستر هايدو نزهة في الليل.

"تروفو" سينما الثقافة والمتعة (١٩٣٢- ١٩٨٤) من اوائل رواد هذه الموجة وقد جاء من مجلة كراسات السينما الى الاخراج السينمائي، بعد ان كان ناقداً في تلك المجلة بتشجيع من الناقد السينمائي الفرنسي اندريه بازان.

"ورسون ويلز" الكاميرا في مواجهة الفساد "١٩١٥- ١٩٨٥" جاء الى السينما بعد ان حقق نجاحات مبكرة في الاذاعة والمسرح وكان اهتمامه بالفن واضحاً منذ الطفولة. ويعتبر مخرجاً الاكثر تأثيراً على المخرجين السينمائيين في الولايات المتحدة والعالم بأجيالهم المختلفة.

"انطونيوني" الوجه الاخر للواقعية الايطالية، احد اعمدة الواقعية في السينما الايطالية التي برزت بعد الحرب العالمية الثانية. من مواليد فبراير ١٩١٢، اول افلامه الروائية "حكاية حب" ١٩٥٠ ,

"جون فورد" شخصيات في حالة خطر دائم "١٨٩٥- ١٩٧٣" مهندس افلام الغرب الامريكي الكاوبوي والافلام الحربية.

"بوريس أيفنس" الكاميرا في الجبهات الملتهبة ١٩١١فيلمه الاول "السهام الملتهبة" كان افراد عائلته هم ابطال الفيلم وعندها اصبح من اهم السينمائيين التسجيليين الرواد.

"برغمان" تحديد الايقاع اولاً. أحد اعمدة الفن السابع في العالم منفرداً بتجربة غنية وخاصة، تشبه مدرسة فنية متكاملة. مخرج غير عادي، يعرف ما يريد، والاسلوب الذي يحقق به الهدف.

"شارل باته" نابوليون السينما تعود الاصول التاريخية الى شركة باته التي ادارها شارل باته (١٨٦٣- ١٩٥٧) فهي عملية تطوير السينما الفرنسية وترسيخ قواعدها الصناعية والفنية.

فيلم كوني معي
عن الامل والعزلة والمصير

متابعة جودت جالي

أشتهر أريك كو في أوربا قبل سبع سنوات عندما أصبح فيلمه الطويل الثاني (١٢ طابقا) عام ١٩٩٧(فيلمه الأول مي بوك مان عام ١٩٩٥) هو الفيلم السنغافوري الأول الذي يجري عرضه ضمن الأختيار الرسمي في مهرجان كان ، وقد أختير من جديد في المهرجان في شهر آيار وهذه المرة ضمن مسابقة المخرجين . فيلم (كوني معي) يلفت النظر الى قدرة أريك كو على أستحضار شخصيات مفتتة وحكايات متشظية لاموحد بينها سوى الفيلم. وهكذا تتجاور في (كوني معي) أربع قصص ، قصة البقال العجوز الذي يعيش وحيدا مع خيال زوجته التي يرفض الأعتراف بأختفائها ، وقصة عميل أمني بدين وشره يعشق شابة تعمل في المسكن نفسه ويحاول أن يكتب لها رسالة وقصة مراهقتين متحابتين تتحول حلاوة قصتهما الى المرارة حين تغادر أحداهما الأخرى فجأة لتعيش قصة أخرى تاركة صديقتها في أشد حالات الأضطراب ، تنضم الى هذه العناصر الثلاثة ذات الطبيعة الخيالية الأدبية والتي تدور خالية تقريبا من الحوار حكاية رابعة ذات طبيعة وثائقية تلعب دورا مركزيا في الفيلم . تيريزا شان أمرأة صماء عمياء تعهد بمخطوطة سيرة ذاتية الى الباحث الأجتماعي الذي يعنى بأمرها .

يقول كو بأنه كان يتمنى منذ زمن طويل أخراج فيلم تدور ثيماته حول الأمل والعزلة والمصير وأستنطاق حالة الحب ولكنه لم يوفق وقتها وبقي يصارع أفكاره على صفحة بيضاء ، وأتت اللحظة التي يترقب على مائدة عشاء حيث ألتقى بتيريزا شان وهي أمرأة صماء عمياء دفعته الى أن يكتب ماتمنى ويقف خلف الكاميرا ، أمرأة مميزة كرست وجودها لخدمة الآخرين وعملت لسنوات في مدرسة للصم والبكم . عرفت أنه سينمائي فأقترحت عليه أن يخرج فيلما عن الأمل وعرض هو عليها بالمقابل أن تمثل دورها بنفسها فقبلت ولكنها بعد سنة فهمت أنه لم يكتب سطرا واحدا من السيناريو فبادرت الى توفير المادة له ليشرع بالكتابة وبهذا كانت تيريزا الشخصية الحقيقية الوحيدة في الفيلم . بطريقة ملغزة وغاية في الأبهام أصبحت تيريزا صماء وهي تشاهد مع أبيها حفلا موسيقيا في الهواء الطلق وسال الدم من أذنيها ، ولم يقلق الأمر والديها الفقيرين ، ثم حين أصبحت في الرابعة عشرة فقدت بصرها أيضا . حين كان الوالدان يذهبان الى العمل يربطانها بالسرير لكي لاتؤذي نفسها ، وعن طريق المصادفة ومن خلال النافذة المفتوحة شاهدتها أمرأة محسنة تأتي عادة الى هذا الحي الفقير لمساعدة كبار السن فألتقت أبويها وأقنعتهما بضرورة منح الفرصة لها لتتعلم . وقد تعلمت سريعا لدرجة أن أستاذا أميركيا أبدى أعجابه بها ، وأصبحت أستاذة معروفة في الولايات المتحدة وأستحقت أكتساب الجنسية الأميركية ولكنها فضلت العودة الى بلدها ومساعدة من هم معاقين على شاكلتها . هكذا نقلت تيريزا درسها في الحياة الى الفيلم .

هذه الحكاية البناءة والمقلقة معا تبين كيف أن هذه المرأة التي تملك الشجاعة المثالية تتوصل الى أتقان اللغة الأنجليزية رغم عوقها المزدوج ، تظهر في الفيلم تحت شكل عناوين ثانوية . هذه الخصوصية السردية لاسيما وأنها مثيرة للأضطراب تنمو بواسطة عجز مزدوج يجعل من المستحيل كل مشاركة في المشهد السينمائي وتحيل الى الخرس الذي يميز الحكايات الأخرى والى قرار المخرج السينمائي تلافي النقص بأستخدام التراسل الخطي (سي أم سي ، كوريل) ، رسالة، والى معاناة يستحيل وصفها للعزلة الفعالة في النفس والتي تؤثر في كل شخصية من شخصيات فيلمه .

أسلوب سام في الأيحاء بأن فراق كائن عزيز يؤدي الى أنهيار حواسي للروابط بيننا وبين العالم عن طريق تطبيق هذا الفشل للوظائف الأساسية .. صمم الذين يغادرون وخرس الذين يبقون وعمى في هؤلاء وهؤلاء ، كل هذه تملي على الوسط السينماتوغرافي المتحول بهذا القدر أو ذاك سطحا كتابيا . هذه الجدليةالتجريبية للكتابة والصورة تناظرها جدلية مقاربة صورية (لقطات قريبة للوجوه) ومباعدة (لقطات شاملة للمدينة)، وجدلية بين الخيال الأدبي والوثائقي . ربما كانت هذه الجدلية الثانية هي الأضعف في الفيلم بينما الحكاية ، جسد تيريزا وحضورها يلعبان دورا طاغيا بحيث أن عناصر الخيال الأدبي لاتستطيع أبدا الأرتفاع أليه ، أنعدام التكامل هذا بين اللقطات يؤثر بالنتيجة في المعابر التي مدها المخرج بين شخصية وشخصية. مع شبه التحفظ هذا يبقى (كوني معي) فيلما جديرا بالمشاهدة حقا.