ملاحظات في السيناريو والفكرة السينمائية

دفـــاع عـــن فنـيـــة الـفـيـلـــم

عبـــاس عبـــاس

تتعمق معرفتنا بعناصر العملية السينمائية، حينما نضع السيناريو (أو النص السينمائي) في حيز مهم، باعتباره هيكل المنجز السينمائي واساس ابداع البنية الفلمية، فهو الذي يقرر نجاح العمل ويحدد نتيجته الفكرية والفنية.

من وجهة النظر التاريخية أثبتت السينما على اساس نص، فقد تحددت اهمية النص بالنسبة للشريط السينمائي في وقت مبكر من تاريخ الفلم ورغم المحاولات التجريبية الاولى لرواد صناعة الفلم (لومبير وميلييه) التي ابتدأت بها السينما، وهي محاولات وثائقية (تصوير قطار لحظة دخوله المحطةاو خروج العمال من المعمل)، مع ذلك فان عبقرية احدهما وهو ميلييه- تجلت كما حددها سادول- في استعماله (بصورة منتظمة) في السينما وسائل المسرح،كالقصة السينمائية، والممثلين، والملابس، وتقسيم الفلم الى مشاهد وفصول.. الخ، كل هذه (المكتسبات) التي استمرت السينما بالاحتفاظ بها الى اليوم.

مع التطور المتسارع لفن السينما، تكوّن شكل السيناريو ببطء. ففي عصر الفلم الصامت كان السيناريو يسجل على شكل مجموعة من اللقطات-المقاطع القصيرة والمرقمة يُسجل في كل منها باختصار الجوانب الخارجية من عناصر المشهد، وحركات الممثلين، وبدلاً من الحوار هناك التعليقات المكتوبة التي تظهر بين اللقطات ومع الكشوفات العظيمة في مجال المونتاج للرواد العظام (غريفيت وايزنشتين وبودوفكين)، أعطيت للسيناريو اهمية اكبر في السينما الصامتة، فقد احتل المونتاج دوراً مهماً في تحديد شكل السيناريو وتكوين المشاهد الدرامية فيه واضحى السيناريو واحداً من الحلول الفنية في التكوين البصري للفلم.

مع مجيء الصوت، ودخول الفلم عصر السينما الناطقة، احتاجت السينما ان تخوض اشرس معاركها كي تؤكد استقلالها الفني امام المسرح، حيث اصبحت الافلام عبارة عن مسرحيات مصورة، واتجه مؤلفو السيناريو في بداية عهد السينما الناطقة الى وضع الجانب الصوتي (ومن ضمنه الحوار) والجانب البصري منفصلين في السيناريو، واخذت السيناريوهات تقترب اكثر فاكثر من شكل المسرحية مع هيمنة الحوار على نسيج الفلم.. وبدأ السيناريو يفقد مكانته، لان تصوير المسرحيات على الشاشة تصويراً حرفياً جعل السينما تقوم بعمل الآلة فحسب لكن السيناريو- وبفضل الافلام الفنية- اكتسب من خلال الفلم الناطق اهمية استثنائية حيث لم يقتصر على تحديد الحوار، بل في وضعه بصورة متناغمة مع المشهد وبتأثير المتغيرات الجديدة هذه، التي مرّ بها فن الفلم، تعاظم دور النص السينمائي،واصبحت نصوص الجزء الاكبر من الافلام اعداداً عن مصادر ادبية، ومن هنا نشأت اشكالية العلاقة بين الفلم والادب وهي اشكالية احتلت مساحة واسعة من الجدل الى يومنا الحاضر وهو جدل منطقي حينما نسلم بان الادب والفلم "يميلان الى حل المعضلات بصورة مختلفة، وان المحتوى الحقيقي لكل وسط خاضع للتحكم العضوي للشكل".

هكذا تحقق الطبيعة الجديدة للسيناريو نضجه، ويصبح فناً ادبياً مستقلاً.. ويغدو له كتابه المتخصصون، اضافة الى لجوء كثير من كتاب الادب الى الكتابة للسينما.

ان هذا التحول الذي شهده السيناريو، وتعاظم اهميته في صنع الافلام، طرح تساؤلات كثيرة حول جدوى الاعداد الادبي في السينما، والمصادر الادبية المهيأة اكثر من غيرها لهذه الاعداد، وتثبيت هوية السينما بوصفها فناً بعلاقتها مع الادب (الرواية بشكل خاص).

لقد توصلت السينما خلال تاريخها الى تكوين ابعاد جمالية، واوجدت للشريط السينمائي قواعده الفنية ولغته (خصائصه السينمائية).. وهذا يفرض ملاحظة المسافة التي تفصل الفلم عن الكتاب.. بعض المعلقين يعتقد- كما كتب جانيتي- بانه اذا وصل العمل الفني ذروة قدرته التعبيرية في احد الاشكال الفنية فان الاعداد سيكون حتماً ادنى من الاصل، وطبقاً لهذا الجدل، لا يمكن لأي اعداد عن رواية "موبي ديك" مثلاً ان يضاهي الاصل- لم ينجح هيوستن في ان يكون امينا على الرواية ولا لأي رواية الامل في تجسيد فلم "المواطن كين" لويلز.. في حين يرى البعض في فن السينما بانه تطور تاريخي يكمل ما اراد الروائيون ان يتوصلوا اليه منذ القرن الماضي، وذلك بطريقة غير مباشرة "عن طريق مضاعفة الوصف وتغيير الالفاظ وتثبيت نقل وجهات النظر"- لنتذكر قراءة ويلز لرواية المحاكمة لكافكا وهذا يفسر كما نرى- نجاح الافلام التي تعتمد على مصادر ضعيفة، فلم "مولد امة" مثلاً اقتبس عن رواية رخيصة لتوماس ديكسون بعنوان "رجل القبيلة" وهو ما يبرر من وجهة اخرى- صعوبة الاعداد السينمائي عن الاعمال الادبية الكبيرة.

السينما الحديثة كما تراها ماري كلير روبار- تتجه الى ان تكون تركيبية اكثر منها مرئية، وغير مباشرة اكثر منها تصويرية.. وهذا ما يجعلنا نفكر، في ان السينما الحديثة وان استطاعت تحقيق بعض التطلعات الادبية، فهي في نفس الوقت، تتفق مع تطلعات سينمائية قديمة رجوعا نحو السينما الصافية) وهذا ما يجعلنا نميل الى رفض اعتماد السينما على الادب. من وسط هذه المعضلات، تبرز الكتابة للسينما بوصفها عملية ذات طراز خاص، تمتلك مقوماتها الفنية، تتشكل لتصبح لوناً آخر من الكتابة يحقق وهو المهم- متطلبات فن الفلم، وتبرزالفكرة بدورها عاملاً حاسماً في تحديد البعد الدرامي للفلم ومهما تكن الفكرة بسيطة فان الفلم يتناولها، ويوسعها في خط درامي، وتسهم العناصر الفلمية في تحويلها على نحو سينمائي، لا يقدم مجرد الوسيلة السينمائية، بل يبدع فناً سينمائياً.

مادة الموضوع وحدها لا يمكن ان تكون مؤشراً يعتمد عليه للنوعية في الفلم، ان على السينمائي ان يترجم موضوعه الى اشكال خاصة بوسيلته التعبيرية ووفق هذا المنظور، ستبدو رواية عظيمة مثل (الجريمة والعقاب) مجرد قصة عادية كما المح انطونيوني مرة-، فعبقرية الرواية تكمن في كيفية سردها وليس في مادة الموضوع وهذه فكرة مضادة للادب كما يعتقد جانيتي- وهي تعزز ما اوردناه سابقاً بان عدداً كبيراً من الافلام الممتازة انما اعتمدت على نصوص ضعيفة.

ومصدر الافكار في السينما يُقدم كما في اي فن- من خلال الحقيقة الواقعية للحياة، هذه الحقيقة التي لا يمكن ان "تستنفد".. ومن المناسب في هذا المجال ان نلجأ الى اراء دستويفسكي حول اقتناعه بان الافكار العميقة حقاً "تقدمها الحياة الاعتيادية (الجارية)" فمن ملاحظة تصدر عنه يقول "تتبعوا حقيقة من حقائق الحياة الواقعية، حقيقة لا تبدو بارزة جداً للوهلة الاولى، واذ كنتم تتحلون بالقدرة الكافية، واذا كانت لديكم عين تبصر، فانكم واجدون دون شك في هذه الحقيقة عمقاً لا نصادفه حتى عند شكسبير غير ان كل المسألة تتوقف على ما ياتي: في نظر من ومن الذي ستتوفر لديه هذه القوة؟ حقاً.. انه من اجل ان نلاحظ الحقيقة فقط فلا بد من فنان".. ودستويفسكي يرى بانه من اجل ان تحصل على افكار عميقة لابد من قراءة الصحف ففيها "نصادف عرضاً باكثر الحقائق واقعية واكثرها تعقيداً".. ولدى الفنان المراقب ليست القضية كما يشير دستويفسكي- قضية مادة، بل قضية عين، فان كانت هناك عين ستكون المادة حتماً موجودة "وقد ترى عين موضوعاً هناك حيث ترى عين اخرى مجرد تراكم".. فهي اذن قضية الانغمار كلية في "الحياة الجارية" والكشف فيها عن الدرامات الجديدة والعظيمة، وعن المعنى العظيم الذي لم يكن ما يماثله.

ان غوغول - يعتقد الباحث كوزينوف- اول من سار في هذا الطريق، الذي قطع فيه دستويفسكي خطوات عملاقة فيما بعد وقد اطلق دستويفسكي على غوغول اسم الشيطان الذي "صنع لنا مأساة فظيعة من معطف يفقده موظف"... بعد ذلك بقرن وفي مجال فن الفلم سيضع لنا "شيطان" الواقعية الايطالية الجديدة "جيزار زفاتيني" مأساة لا تقل فظاعة عن دراجة يفقدها عامل.

هذا الامر يعبر لنا عن الافكار العظيمة التي يمكن ان تخرج عن تفصيلة تافهة، فقط لو توفرت "عين الفنان".

وقد تجلت ثورة الواقعية الايطالية الجديدة بالتزامها بهذه الطريقة الفنية في الابداع السينمائي بشأن الفكرة، فمن الممكن خلق فلم كبير من فكرة بسيطة.. لذا فقد ارست هذه المدرسة دعائم الحل البصري للفلم وكرست اهمية العناصر السينمائية مجتمعة في تشكيل العرض المؤثر، واكدت على الجانب البصري وهو روح السينما- في عملية الابداع في فن الفلم.

كما ان هذه المدرسة مهدت.. كما نحسب لاتجاه السينما نحو فكرة "سينما المؤلف" (التي تميل الى اعطاء المخرج الاهمية الاكبر من خلال كتابة افلامه او مساهمته بها)، والتي اعتبرت المعالجة الفلمية هي المهمة في الحكم على قيمة الفلم وليس موضوعه، اذ كلما كان الموضوع صغيراً كما يرى كلود شابرول- استطاع المخرج ان يقدم "معالجة كبيرة" وان المواضيع المتواضعة هي الاغنى من ناحية الامكانية الفنية وهذا يحدث فقط حين تتوفر الموهبة الاخراجية التي يتحدث عنها ميخائيل روم- لدى المخرج، الذي يمتلك مخيلة حية ملموسة وغنية، والقادر على استخدام التفاصيل، والاهم من ذلك الذي لا يفتقر الى الحس الدرامي الحاد.. حين تتوفر مثل هذه الموهبة، فان اي فكرة سيكون لها محتوي تأثيري مهم ودورها في تشكيل الفلم الجيد.

خلال هذا الاستعراض السريع لتطور الكتابة للسينما، وما ينبغي ان تكتسب هذه العملية من خصوصية ضمن الفهم الشامل لكيان فن الفلم، باعتباره فناً مستقلاً..نبشر مع "استروك" بعصر السينما الجديد، الذي سيتاح لها فيه ان تصبح وسيلة للكتابة، تكون على مهارة ومرونة اللغة المكتوبة..وسوف "لا يكون اي مجال محظوراً عليها".. فالمدى التعبيري الفريد لهذا الفن المتجدد يجعل من السينما قادرة على تصوير الواقع مهما كان لا متناهياً وحتى تجاوزه، وكل التأملات البشرية والأفكار والنظرة الى العالم، باتت اليوم في وضع لا يجعل اي شيء غير السينما قادراً على الاحاطة بها.. اذ تبقى السينما كما يصفها بازوليني- هي "المشهد اللامتناهي".

كـلاكـيـت

عن "كان" والحضور العربي

علاء المفـــرجـي

تساءل الناقد السينمائي ابراهيم العريس عن عدد الافلام المصرية التي ارسلها اصحابها الى لجنة اختيار الافلام التي ستعرض في مهرجان كان السينمائي الذي ستنطلق فعالياته هذا الشهر، ان كان في المسابقة الرسمية أو في المسابقات الاخرى الموازية.. ووجد الاجابة المختصرة في ان التظاهرات الاساسية- وكما هي العادة في كل مهرجان- لا تتضمن اسم اي فيلم عربي.

مثل هذه التساؤلات تطرح مع اقتراب انعقاد كل دورة لهذا المهرجان فقد اصبح غياب السينما العربية وعبر ٥٩ دورة لهذه التظاهرة، ظاهرة يجب التوقف عندها.

فالمشاركة في مهرجان سينمائي، مثل مهرجان كان، امتياز تحرص كل سينمات العالم على الظفر به، وهو كاف لمنح الفيلم والسينما التي يمثلها شهادة التفوق الفني، اما الفوز في احدى جوائزه فهو كفيل بدخوله تاريخ الفن السابع من اوسع ابوابه.. فقد غدا هذا المهرجان وعبر اكثر من نصف قرن احد اهم المهرجانات السينمائية، ان لم يكن اهمها على الاطلاق، للشروط الصعبة التي يجب توافرها في الافلام المرشحة للمشاركة وهي شروط تتعلق بالقيمة الفنية والفكرية.. وايضاً للفرص الممنوحة من تعدد مسابقاته، والسوق السينمائية المصاحبة.. والاهم من كل ذلك انه يمثل الخلاصة للمتطور والجديد في عالم الفن السابع.. ويكفي ان نذكر ان السينما الاسيوية والافريقية مثلاً دخلت عالم المجد والشهرة والمهرجانات العالمية الاخرى من بوابة "كان".

وان كنا نتحدث عن محدودية الحضور السينمائي العربي في هذه التظاهرة السينمائية فاننا نشير بشكل خاص الى السينما المصرية، صاحبة التاريخ الاطول والتجربة الاكبر.. حيث لم تستطع هذه السينما وعلى امتداد تاريخها ان تتمثل بشكل حقيقي في هذا المهرجان، هذا اذا استثنينا التكريم الذي حظي به المخرج يوسف شاهين نهاية التسعينيات من قبل ادارة المهرجان عن مجمل اعماله في وقت كان فيلمه (المصير) يعرض خارج مسابقاته.

والاغرب من هذا ان الحضور السينمائي العربي في هذه التظاهرة، على ندرته كان من سينمات عربية لا تملك تاريخ وتجربة السينما المصرية.. نشير بشكل خاص الى عدد من المخرجين الفلسطينيين الذين كان لهم حضور فاعل ومهم في عدد من دورات هذا المهرجان، مثال ميشيل خليفي ورشيد مشهراوي واخيراً ايليا سليمان صاحب الانجاز المتميز في هذا المهرجان، من خلال فيلمه المهم (يد المهية) الذي فاز قبل ثلاثة اعوام بجائزة لجنة التحكيم الكبرى.. وهو يشارك في دورة هذا العام كأحد اعضاء لجنة التحكيم.

الغياب الواضح للسينما المصرية في هذا المهرجان، لخصه المخرج علي بدرخان خلال الحديث معه في اسبوع المدى الثقافي الذي اختتم مؤخراً، بان الامر يتعلق باعادة نظر في الانتاج السينمائي المصري، والذي من شأنه ان يسهّل اطلالة السينما المصرية على المهرجانات العالمية وهو امر يحتمل الكثير من التفاصيل.

بدء العد التنازلي لمهرجان الفيلم العربي في روتردام

اعداد: عبد العليم البناء

بدأ العد التنازلي لانعقاد الدورة السادسة لمهرجان الفيلم العربي الذي سيقام بين الثلاثين من ايار الحالي والرابع من حزيران المقبل حيث سيحتضن مجمع (سيسراما) الواقع في قلب العاصمة الاقتصادية الهولندية (روتردام) حيث سيلتقي محبو الفن السابع عددا كبيراً من الافلام العربية الجديدة المنتجة داخل وخارج العالم العربي فضلاً عن عدد كبير من النجوم السينمائيين والمخرجين والنقاد والصحفيين وجهت لهم الدعوة من ادارة المهرجان وسيحلون ضيوفاً على المدينة والمهرجان وهم من هولندا واوربا والدول العربية من امثال الممثل المصري فتحي عبد الوهاب والممثلة المصرية منة شلبي والممثلة التونسية هند صبري وغيرهم..

وتتضمن هذه الدورة عدة فعاليات في مقدمتها اسبوع الصقر الذي يستمر من الثلاثين من أيار الحالي وحتى الرابع من حزيران المقبل ويقام في مجمع (سيسراما) ويشتمل على عرض الافلام المشاركة في مسابقة الافلام الروائية الطويلة ومسابقة الافلام الروائية القصيرة ومسابقة الافلام الوثائقية الطويلة والافلام الوثائقية القصيرة بالاضافة الى اربعة برامج خاصة، وافلام من اجل السلام وتكريم سينمائيين عرب (المخرج التونسي الناصر خمير) و (الفنان المصري صلاح مرعي)، وقافلة السينما العربية-الاوربية: اعمال اوربية من اخراج عربي ونحن في عيون الاخرين، وافلام غربية عن قضايا عربية.

وستجري وقائع حفل الافتتاح في الثلاثين من آيار الحالي ابتداء من الساعة الخامسة عصراً بينما يبدأ عرض فيلم الافتتاح الساعة السابعة والنصف مساء.. في حين ستحتضن دار الثقافة (آرمينيس كيرك) غير بعيد عن مجمع (سيسراما) و(بارك اوتيل) الفندق الذي سيقيم به ضيوف المهرجان اربع ندوات ستعالج قضايا السينما العربية المستقرة والمهاجرة معاً حيث تقرر أن يستهل البرنامج اليومي للمهرجان ابتداء من يومه الثاني الساعة الحادية عشرة صباحاً وعلى الشكل الاتي: ٣١/آيار ندوة عن (تجارب سينمائيين اوربيين من اصل عربي) و١/حزيران ندوة عن (الصراع العربي الاسرائيلي من خلال السينما) و٢/حزيران ندوة (افلام من اجل الاصلاح: تجربة الناصر خمير) و٣/حزيران ندوة (مسلمون تحت المجهر: السينما الغربية وقضايا الشرق الاوسط).

وشكل المهرجان لجنتين للتحكيم احدهما لمسابقة الافلام الروائية الطويلة والقصيرة ويرأسها جورج سلاوز وتضم في عضويتها ناصر خمير وسميرة عبد العزيز وبيلندافان ديخراف واسماعيل فروخيو.. اما اللجنة الثانية فهي لمسابقة الافلام الوثائقية الطويلة والقصيرة برئاسة بوب فيسر (مخرج ومنتج هولندي) وعضوية هدى ابراهيم (ناقدة لبنانية) ومصطفى الحسناوي (مخرج تونسي).

ويتوقع منظمو المهرجان اقبال جمهور كبير من مختلف الجنسيات والخلفيات على العروض والفعاليات على غرار الدورات السابقة لا سيما الدورة الخامسة التي شهدت مشاركة واسعة كان من بينها فيلم عدي رشيد (غير صالح) الذي يعد اول فيلم روائي عراقي يتم انتاجه بعد ربيع بغداد في التاسع من نيسان عام ٢٠٠٣ ليصبح الرقم (١٠٠) في سلسلة الافلام الروائية العراقية التي ابتدأت بفيلم (ابن الشرق) عام ١٩٤٦ وانتهت بفيلم (افترض نفسك سعيداً) لعبد الهادي الراوي عام ١٩٩٤ .

المكتبة السينمائية

فـرانسـوا تـروفـو

عرض: المدى الثقافي

أصبح فرانسوا تروفو خلال مهنته التي امتدت زهاء ٢٥ سنة -انجز خلالها ٢١ فيلماً روائياً طويلاً- من اكثر صناع الافلام الفرنسيين شعبية في زمنه كما ذاع صيته ولاقى اعجاباً كبيراً في الولايات المتحدة وبريطانيا واليابان فاق الاعجاب الذي ناله في بلده الام، كما اعتبره الامريكيون انه يمثل السينما الفرنسية بوجه عام.

بهذه الكلمات يستهل ديفيد نيكولس كتابه (فرانسوا تروفو) الذي اصدرته المؤسسة العامة للسينما السورية مترجماً من قبل السيد علام خضر ضمن سلسلته المعروفة (الفن السابع).. فتروفو حسب (مايلوس فورمان) قد جسد السينما الفرنسية في نظر عشاق السينما الامريكيين تماماً كما كان (فديريكو فيلليني) بالنسبة اليهم يمثل السينما الايطالية و (انغمار بيرغمان) يمثل السينما الاسكندنافية.. فقد مثل (تروفو بالنسبة للشباب الامريكي انموذجاً مثالياً للحرية والثقافة والاستقلالية خصوصاً بعد عام ١٩٧٤ حين نال فيلمه (ليلة امريكية) جائزة الاوسكار كأحسن فيلم اجنبي وحقق نجاحاً باهراً في شباك التذاكر.. لكن واقع الامر لم يكن ورديا ومشرقاً بهذه الصورة لأن نجاحه خارج حدود فرنسا بدا يسيرا مع ان مهنته السينمائية عانت صروف الدهر من حالات اليأس والابتهاج ولم تعرف الاستقرار الا في السنوات القليلة الاخيرة قبل ان يفارق الحياة مبكراً وبشكل تراجيدي عام ١٩٨٤ عن عمر ناهز الثالثة والخمسين حيث حقق في افلامه الثلاثة الاخيرة (المترو الاخير ١٩٨٠) و(امرأة في الجوار ١٩٨١) و(اخيراً جاء يوم الاحد ١٩٨٣) مسيرة متواصلة من النجاحات الفنية والمالية الباهرة.

وعندما نال الفيلم الروائي الاول لتروفو (الضربات الاربعمائة) جائزة أفضل مخرج في مهرجان كان عام ١٩٥٩ أي بعد عام واحد من منع تروفو الناقد حسب ديفيد نيكولس- دخول هذا المهرجان ورد حينها على ذلك بنشر كتابات عديدة منها : (مهرجان كان.. احدى عشرة سنة من المكائد السياسية والفضائح الدعائية) اعتبر الجميع بأن فيلم تروفوكان دلالة على ان (الموجة الجديدة) التي كان تروفو اضافة الى غيره أحد فرسانها قد انتصرت ونصبت تروفو زعيماً لها.. وقد نظر العالم الى جماعة (دفاتر السينما) بمن فيهم تروفو وشابرول وجاك دونول فالكروزيه وجان لوك غودار وجاك ريفيت وايريك رومر على انهم نواة (الموجة الجديدة).. ولم يكف تروفو الناقد والسينمائي أبداً عن الدفاع عن تلك الموجة ومد يد العون لزملائه بدءاً بأيام المجد ولغاية الستينيات باستثناء غودار- والسبعينيات أما من الناحية الفنية فقد صمد تروفو منذ البداية كشخصية غير نموذجية (للموجة الجديدة) تماماً كمادرك الناقدون المعادون الشيء ذاته.

يستعرض هذا الكتاب السنين الاولى من حياة تروفو ومسيرته نحو صناعة الافلام مكرساً فصلاً لمسيرته النقدية وكتابته لصالح المجلة النقدية (دفاتر السينما) منذ عام ١٩٥٣ وكيف أصبح اكثر نقادها تعنتاً وتشبثاً بالرأي مما اكسب المجلة هويتها الخاصة وسمعتها الهجومية في النقد واصبحت آراؤه محط الانظار من خلال نشرها وتميزه بالصراحة والحديث المباشر حول جوهر الموضوع دن تكلف أو موارية وكانت النتيجة ان كتابات تروفو شقت طريقها الى القراء بشكل اقوى وغالباً ما تميزت مقالاته بسداد الرأي حين تجسدت لاحقاً في مهنته المستقبلية في صنع الافلام فقد كان تروفو يقوم دون دراسة بتحديد نمط الافلام التي أراد صنعها بنفسه من خلال نقد اعمال الاخرين.. ولهذا انفرد تروفو تقريباً بوضع اساس النقد في مجلة (دفاتر السينما) واطلق على هذا النمط من النقد عبارة (سياسة المبدعين) او (سياسة المؤلفين) والتي تبدلت فيما بعد الى كلمة (نظرية) بدلاً من (سياسة) باعتبار ان المسؤولية الاخيرة عن اي فيلم يتحملها المخرج الذي ينبغي ان يبقى صادقاً مع فيلمه وجمهوره وبالتالي مع نفسه.. وغالباً ما وصف تروفو وحسب المؤلف ايضا- بأنه (فيلسوف مبادئ اخلاق السينما) وهو وصف صحيح بالنظر الى ارائه الاخلاقية الرفيعة حول ماهية السينما ولهذا على الصعيد الشخصي اكتسبت افلام تروفو واعماله النقدية وجهة نظر اخلاقية حول العلاقة بين الفيلم والمشاهدين.. ومع ذلك فان افلامه لا تملي على المشاهدين أياً من خواطره في المسائل الاخلاقية ولا تحتوي على المواعظ او اثارة عواطف الجمهور بغرض استمالته لأهداف معينة.. اخيراً الكتاب يوفر رؤيا شاملة لابداعات تروفو في النقد والاخراج السينمائي لاغنى عنها وعبر ٢٢٤ صفحة من الحجم المتوسط اختتمها بتقديم تاريخ شامل عن افلام فرانسوا تروفو.