



فريدي

رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير

www.almadasupplements.com

العدد (5235) السنة التاسعة عشرة - الأربعاء (3) آب 2022

منازل
m a n a r a t

ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة للإعلام والثقافة والفنون



ألفريد هيتشكوك

«اعترافات هتشكوك».. سيرة نادرة عن سينمائي مثير للجدل!

يوسف الشايب

كان ألفريد هتشكوك المولود في لندن، تحديداً في 12 آب 1899، بسن الرابعة أو الخامسة من عمره، عندما أرسله والده إلى "نقطة البوليس" ببرقية قرأها الضابط المسؤول ثم أغلق بعدها باب الزنازاة لخمسة أو عشر ثوان، قبل أن يخاطبه غاضباً "هذا ما نفعله مع الأولاد الأشقياء"، إلا أنه لم يكن يتذكر حقيقة ما فعله، ولا محتوى البرقية، عندما أجرى الناقد السينمائي الفرنسي الشهير فرانسوا تروفو، والذي خرج بكتاب عنوانه "اعترافات هتشكوك" صدر بالعربية حديثاً عن الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية، ضمن "سلسلة آفاق عالمية".

الطفولة والدراسة

وكانت أسرة هتشكوك تعشق المسرح، وكان عندما تتجمع الأسرة يجلس منزويًا في أحد الأركان صامتاً مكتفياً بالملاحظة والمراقبة، وعاش حياته هكذا، كما قال، مضيقاً: "عشت وحيداً.. لعب وحدي، بل ولا أذكر أن كان لي أصدقاء.. ثم ذهبت إلى المدرسة في سن مبكرة بكلية سانت إجناتوس، وهي إحدى مدارس الجزويت بلندن في حين كانت أسرتي كاثوليكية، وهو أمر غير مألوف"، معترفاً: "ربما كانت هذه الفترة هي التي نمت عندي الإحساس بالخوف، الخوف الأخلاقي، الخوف من ارتكاب الخطأ، وهو ما حاولت تجنبه دائماً، ربما خوفاً من العقاب الجسدي، كانوا في تلك الأيام يستخدمون عصاً من المطاط الصلب للعقاب. وأعتقد أنهم ما زالوا يستخدمونها في مدارس الجزويت. ولم يكن العقاب يوقع كيفما يجب، بل كان تنفيذاً أشبه بتنفيذ حكم الإعدام، عندما تنتهي الدراسة تستدعي لمقابلة الأب الذي يدور اسمك بوقار في اللوحة مع بيان نوع العقاب الذي سيوقع عليك، بينما تقضي اليوم كله في انتظار توقيع العقوبة.

واعترف هتشكوك: كان ترتيبه الثالث أو الرابع في الفصل، ولم يحدث أن كنت أول فصلي باستثناء مرة أو مرتين.. كانوا يقولون: "إنني طفل شارد الذهن.. عادة يسأل الأطفال عن مستقبلهم عندما يكبرون، وعندما قلت: إنني أحب أن أكون مهندساً وليس شرطياً.. أخذ كلامي على محمل الجد، وأرسلتني أسرتي إلى إحدى المدارس المتخصصة، وهي مدرسة الهندسة والملاحة، حيث درست الميكانيكا، والصوتيات، والكهرباء، والملاحة.

وأضاف: في تلك الفترة عرفت شيئاً من الهندسة، ونظرية قوانين القوة والحركة والكهرباء.. كان عليّ أن أعيش فعملت في شركة "هنلي" للتلفزيون.. في نفس الوقت كنت أدرس الفن في جامعة لندن، وفي الشركة تخصصت في اللاسلكي، وأصبحت خبيراً فنياً، وأنا في التاسعة عشرة من عمري.

شغف السينما الأولى

وعبر هتشكوك في المقابلة (الكتاب)، عن شغفه المبكر في السينما، بالقول: كنت مهتماً بالسينما منذ سنوات سبقت دراستي الجامعية.. كنت أحب السينما والمسرح، وعادة ما أحرص وحدي الحفلات الأولى، وفي السادسة عشرة كنت أقرأ الصحف السينمائية.. ليست صحف الهواة بل المجلات المتخصصة، ولأنني كنت أدرس الفن في جامعة لندن فقد نقلتني الشركة إلى قسم الإعلانات حيث أتاحت لي الفرصة للرسم.

وأضاف: رغم ترددي على المسرح، فقد كنت أفضل السينما، خاصة الأفلام الأميركية، شاهدت أفلام شارلي شابلن، وغريفت، وكل أفلام ممثلي شركة "برامونت" المشهورين مثل: بستر كيتون، ودوغلاس فيربانكس، وماري بيكفورد، وكذلك الأفلام الألمانية لشركة "ديكلا بيسكوب"، وهي الشركة التي سبقت شركة "أوفا" وكان يعمل لحسابها "مورناو".

وأشار هتشكوك إلى أن فيلم "دار مود تود" (Dar Mud Tod) وهو أشهر أفلام شركة "ديكلا بيسكوب" الألمانية كان لها تأثير خاص عليه، وقال: أتذكر أن بطل الفيلم كان برنارد جوتزيك، وفيما بعد أعجبت بأفلام "مورناو" في العام



1920 كان يعرض فيلم "السيد الأمير"، وكان اسمه عندما عرض في إنكلترا "ويفلز"، أما غريفت فأذكر له بشكل خاص فيلمه "مولد أمة" و "تعصب".

من كواليس البدايات

وعن بداية عمله في السينما تاركاً شركة "هنلي"، قال هتشكوك: قرأت في إحدى الصحف التجارية أن شركة أميركية، وهي شركة "برامونت" للممثلين المشهورين ستفتح فرعاً لها في لينجتون بلندن، وتبني أستوديو هناك، بل وأعلنوا عن برنامج الإنتاج، وكان من ضمنها فيلم مأخوذ عن كتاب لا أذكر اسمه، وأثناء عملي في الشركة قرأت الكتاب ووضعت رسوماً تعبر عن العناوين، وأقصد بالعناوين الكلام الذي كان يحل محل الحوار في الأفلام الصامتة.

وفضلاً: كانت هذه العناوين ترسم في ذلك الوقت على بطاقة عنوان السرد أو الحوار مع رسم صغير.. كان شيئاً سانجاً، وكثير من الأفلام الرديئة أنقذت بتغيير الكلمات، فمثلاً لو كان الفيلم سخيفاً فإنهم يحشون فيه عناوين ضاحكة وكوميديية ومن ثم تنجح.. كان شيئاً مضحكاً، وكان بالإمكان فعل أي شيء، كان تضع نهاية الفيلم في المقدمة.. أي شيء!!

وتذكر: في العام 1922، وكنت في الثالثة والعشرين من عمري، وكنت في تلك الشركة التي كوّن لها ميشيل بالكون مع فيكتور سافيل وجون فريدمان، واشتروا حق أداء

يكرها كما أكد.

وتحدث هتشكوك عن الفتاة الألمانية التي كان من المقرر أن تلقي بنفسها في البحر، وتعذر ذلك بسبب "الحيض"، وكيف تم استبدالها بأخرى أكثر بدانة.. وفي كل مرة كان يحاول فيها البطل انتشالها تسقط منه في الماء فيضحك الجمهور الذي كان في موقع التصوير، يتفرج على ما يجري.. واعترف: كنت مرعوباً من أن تعرف فيرجينيا فالي أنه أول أفلامي، أو أننا نعانى من أزمة مالية، خاصة بعد أن رفضت معها ممثلة تراقها إنزالهما في فندق "ويستمنستر"، وأصرت على الإقامة في فندق "كلاريدج"، وبدأ التصوير، وكنا نصور مشاهد الليل في الشمس ثم نصبص الفيلم باللون الأزرق، وكان عليّ أن أسألها بعد كل لقطة عن النتيجة.

ولفت إلى أنه استفذ مقدمة أجره من الشركة البريطانية، وأموالاً إضافية أرسلت من الشركة الألمانية في المصاريف التي لم يكن يحسب حسابها، كبديل إيجار الزوارق، ومستحقات الفندق، وثمان الحمولة الزائدة في القطار، والأموال المفقودة جراء تحويل العملة الإيطالية إلى الفرنك السويسري، وركوب مواصلة أخرى إلى زيورخ جراء تأخر القطار، وقضاء ليلة غير مبرمجة في المدينة السويسرية، ومبلغ خمسة وثلاثين فرنكاً عوضاً عن حقيبة كنت أحملها ارتطمت بزجاج نافذة القطار وحطمته.. لقد حملت الحقائق كي أوفر أجرة من يقومون بذلك في المحطة.. كانت هذه أشياء حصلت من بين ما حصل في أول تصوير خارجي لي.

وختم حول الفيلم الأول له: صورت المشاهد الداخلية في ميونيخ، وعرضنا النسخة النهائية على ميشيل بالكون الذي حضر إلى لندن. كان في نهاية الفيلم مشهد يتجه فيه الشرير بعصبية إلى باتسي ويهددها بالسيف في الوقت الذي يصل فيه الطبيب ومعه مسدس، وكل ما فعلته هو أن صورته في مقدمة الصورة بينما البطة والمجنون في الخلفية، ويطلق الطبيب الرصاصة عليه فيصيبه ويعيده الصدمة إلى صوابه، ثم يلتفت إلى الطبيب، قبل أن ينهار نازفاً ويموت، إلا أن أحد المنتجين الإلمان اعترض على المشهد باعتباره "غير معقول ومليناً بالقسوة"، وفي نهاية العرض قال بالكون: إن الملفت للنظر من الناحية الفنية محاكاة الفيلم لأفلام الأميركية.. لقي الفيلم ترحاباً من الصحافة، فقد خرجت "ديلي إكسبريس" اللندنية بعنوان يصفني بالشاب ذي العقل الراجح.

حكايات أخرى

كثيرة هي الحكايات التي اتسعت لها ما يقارب الثلاثمائة وخمسين صفحة، منها اعتبار المخرج الذي ارتبط عند الجمهور بالإثارة البوليسية والتشويق، أن فيلم "النزير" هو أول فيلم ينتمي لهتشكوك فعلاً، بينما اعتبر فيلم "حلقة الملاكمة"، وإن كان بينهما عديد الأفلام، الثاني لهتشكوك بعد النزير، متذكراً كيف قابلته الجمهور بحفاوة، في حين قال عن أول أفلامه الناطقة العام 1928 "ابتزاز": إن قصته كانت بسيطة وإنه لم يخرج كما أراد له، وتم تقديمه بنفس طريقة فيلم "النزير".. لقد قرر منتج الفيلم بعد تردد أن يكون الفيلم كله صامتاً إلا في الفصل الأخير لإعلانهم أنه ناطق بعض أجزاءه، مشدداً على أنه لم يكن ليقدّم فيلماً عن رواية "الجريمة والعقاب" لدوستوفسكي، لأنه "كي تصنع هذا النص بلغة السينما، فإن الأمر سيؤدي لك لتصنع فيلماً يستغرق ما بين ست إلى عشر ساعات من العرض، كي يكون فيلماً جيداً".

ولطالما شدد هتشكوك على ضرورة التفريق ما بين "التشويق" و"الإثارة"، وأن "الغموض نادراً ما يكون مشوقاً، بل يخلق نوعاً من حب الاستطلاع دونما عاطفة أو شعور، والشعور عنصر مهم في التشويق، وأن "تجاهل النقاد للمخرج يجعله يتوجه مباشرة لاعتراف الجمهور". يتحدث هتشكوك بعد ذلك بالكثير الكثير من التفاصيل عن أفلامه، ولكن المتعة في أن الكتاب يتعرض بالتفصيل والدراسة لهذه الأفلام من خلال حوار طويل أجراه معه تروفو الناقد والمخرج والمنتج، كعلم من أعلام ما عرف بالموجة الفرنسية الجديدة التي روجت لما سمي "سينما المؤلف"، حيث المخرج ليس مجرد حرفي وجزء من نظام فني، وهو ما كان عليه هتشكوك الذي كانت له رؤيته الفنية وعوالمه الخاصة.

عن موقع اليايين

ألفريد هيتشكوك فيلسوفاً

ندى حطيط

لا يجادل كثيرون بأن المخرج البريطاني ألفريد هيتشكوك (1899 - 1980) واحد من أسماء قليلة يمكن التداول بشأنها عندما نتحدث عن أعظم مخرجي السينما في القرن العشرين. وهو دون شك عبر 53 فيلماً عمل عليها خلال مهنة استمرت 60 عاماً يستحق وحده لقب «ملك التشويق السينمائي» لما تضمنته أفلامه الكثيرة من معالجات رائدة ما زالت إلى اليوم مرجعاً يتعلم منه السينمائيون الشباب، ووجبة لا غنى عنها لكل متذوق على مائدة الفن السابع فكانها نبض تزداد قيمته كلما تعققت.

كان هيتشكوك الذي ولد شرق لندن قد التحق بصناعة السينما وهو ابن الحادية والعشرين من عمره، فعمل في استوديو للإنتاج السينمائي لشركة أميركية كبرى، وأغرق نفسه بجد داخل كل جوانب المهنة قبل أن يمنح الفرصة لإخراج أول أعماله عام 1925. وقد صنع مبكراً أفلاماً بارزة حققت حضوراً، لكن الأوضاع الاقتصادية السيئة في بريطانيا الثلاثينيات أجبرته على قبول عرض للانتقال إلى هوليوود بالولايات المتحدة عشية الحرب العالمية الثانية. وهناك صنع مجموعة متتابعة من الأفلام التي امتازت بعمقها الفكري وبحثها بأدق خصوصيات التجربة النفسية الإنسانية العابرة للثقافات والأزمنة، ومثلت أعماله للجمهور الأميركي العادي تطبيقاً عملياً على أساليب مدرسة التحليل السايكولوجي التي بقيت لوقت قريب قبلها مساحة محصورة بالنخب والمثقفين.

وللمفارقة، فإن أفلام هذا الكبير، لا سيما في النصف الأول من تاريخه المهني الطويل، حظيت وقت ظهورها بقبول عريض من جمهور المشاهدين دون النقاد الذين لم يدركوا عبقرية طروحاته وعمقها إلا بعد ظهور أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة، ولاحقاً تيار سينما الموجة الجديدة في فرنسا الذي اعترف للرجل بفضلها وأصالة أعماله. لكن أفلامه حظيت لاحقاً باهتمام مجموعة غير متوقعة من المعجبين، وأعني بهم دارسي الفلسفة ومحبيها الذين شرع بعضهم في ترفيع قيمة الرجل إلى مكانة الفيلسوف على قدم وساق مع الأسماء الكبرى لذلك الفضاء النخبوي من أمثال ديكرات، وهيوم، وكانت، وفيتجنشتاين وغيرهم. وقد أصدر أحد

الأساتذة الأميركيين (روبرت ينال) بالفعل كتاباً بعنوان (هيتشكوك فيلسوف - 2005)، لتتالي بعده الدراسات والمطارات والمقالات المحكمة في أرفع دوريات الفلسفة العالمية حول الثيمات التي تناولها الرجل بمختلف أعماله.

وللحقيقة فإنه من دون هيتشكوك يصعب على غير المتخصص النفاذ إلى القيمة المعرفية التي قد تحملها الأعمال الأدبية والفنية المتمحورة حول الرعب من جيم دانتي، إلى لوحات فرانثيسكو غويا، وتراجيديات شكسبير، وروايات كافكا، ولاحقاً الأفلام السينمائية والمسلسلات المعاصرة، بالطبع دائماً إلى جانب ما قد تحمله من القيمة الفنية المحضنة أو الأخلاقية الأكثر وضوحاً. ولعله من خلال أعمال مثل (سايكو - 1960) و(الطيور - 1963) يصوغ أبلغ إجابة على تساؤل دائم عن معنى إقبال الجمهور على تذوق تلك الأعمال ومتابعتها، رغم أن بعضها يبدو وكأنه احتفاء بالعرف الدموي لذاته.

عند هيتشكوك فإن أدب - أو فن أو شريط - الرعب (سواء تعامل مع مخلوقات خيالية أو حتى انحرافات بشرية ممكنة وواقعية على نحو ما) يقدم للمتلقّي تجربة شك فلسفية مهمة تجاه العادي والمألوف في الحياة اليومية المعتمدة على كثير من الافتراضات المتراكمة فيما يسمى بالحسن السليم أو المشترك - أو «Common Sense»، الذي يسمح للبشر بالمضي في حياتهم من دون التوقف عند كل الاحتمالات. سينمائياً، فإن ذلك يعني حدثاً مناقضاً لذلك الحس السليم (الذي هو أصلاً ليس عقلاً بل بالملق) يكسر إيقاع حياة تبدو اعتيادية ومكررة ومفعمة بالرتابة، ويتسبب بخلق استجابات عاطفية شديدة الكثافة في لحظة المشاهدة تتراوح بين القلق والبأس والبارانويا أو مزيج منها. لكن تأثير بعضها قد يلتصق بالمتلقّي لبعض الوقت، ويلاحقه في يومياته، لا سيما وأن البشر يحتفظون بداخلهم برصيد هائل من المخاوف الوجودية ننسأه لحظياً لكنه قابل للاستعادة: الخوف من الموت، ومن المرض، ومن الموت، ومن جنون العالم من حولنا. بالطبع يدرك المتلقّي أن المادة الأدبية أو الفنية التي عرضت عليه ما هي إلا عمل من أعمال الخيال، لكن التأثير شديد الكثافة الذي يحدث نتيجة له لا يبدو أنه يزال بمجرد التعقل، وإنما بالعودة للاندماج باليومي والمألوف على نحو يسمح تدريجياً



باستعادة التوازن و«الحس السليم».

فيلمه «سايكو» الذي يحتفل بمرور 60 عاماً على إطلاقه، يعتبر اليوم بمثابة فاصل يؤرخ لسينما الرعب من قبله وبعده. ففيه تحديداً ولأول مرة في تاريخ هذا النوع من الأفلام لم يقدم هيتشكوك أي ضمانات للبشر بإمكان مواجهة الخطر مصدر الرعب أو حتى مجرد التعامل معه بفعالية على نحو يصدم المتلقّي وضعه في حالة تأمة من الشك الفلسفي لا تنتهي إلا بمحاولة الاندماج مجدداً داخل يوميات العيش. يقوم السيناريو بإثارة بارانويا حادة في الذهن عبر ما تبدو أموراً مألوفة وعادية لتتحول دون مقدمات إلى خطر داهم يمكن أن ينسب للإنسان بالهالك. ورغم فكرة وجود إنسان يبدو من النظرة العابرة عادياً، لكنه يتقلب في لحظة ما إلى وحش يهدد وجودنا ذاته، ليست بالجديدة تماماً، لكن عبقرية صياغة هيتشكوك كانت تجعل السردية المرعبة

أمراً لا يمكن استبعاده منطقياً وعقلانياً بأي شكل عن أي منا، وعلي نحو يطيح بقسوة بكل «حسنا السليم»، ويفقدنا مؤقتاً على الأقل الثقة بكل افتراضاتنا المسبقة. ورغم أن ذلك السيناريو يرسم القصة في فندق صغير بالولايات المتحدة الأميركية على طريق سفر ما، إلا أن سينوغرافيا الفيلم من أوله إلى آخره تخاطب جمهوراً بشرياً عابراً للزمان، ولا تمنح المشاهد فرصة لاستبعاد الحدث على أسس ثقافية من نوع «هذه الأمور لا تحدث في بلادنا، أو ما شابه تاركاً لذهن الأخير استكمال كثير من التفاصيل في خياله بدلاً من تقديمها له مكتملة. ويعتبر مشهد قتل الضحية بطلاة الفيلم داخل حوض الاستحمام، الذي يحدث مبكراً في بداية «سايكو» أشهر جريمة سينمائية في تاريخ الفن السابع كله، وهو رغم أنه لا يتجاوز 45 ثانية تصويرية، إلا أنه على يد ملك التشويق السينمائي استهلك أسبوعاً كاملاً من العمل، و78 موضعاً مختلفاً للكاميرا.

فلسفياً، فإن أعمالاً مثل «سايكو» - وأيضاً فيلم هيتشكوك اللاحق «الطيور» الذي يطرح سيناريو موازياً لثيمة «سايكو»، إنما هذه المرة عبر تحول طيور عادية فجأة إلى حيوانات قاتلة بلا عسيرة على نحو ما) يقدم دروساً معرفية ثمينة للمشاهد: أقلها اكتساب نوع من الواقعية في التعامل مع اعتقاداتنا اليقينية (بشأن الأفراد أو التصورات الجماعية أو حتى البيئة الفيزيائية من حولنا)، كما إمكانية الاستمرار بالمحاولة وبذل الجهد رغم غياب حالة التيقن التام من النتيجة، وكذلك عدم الوقوع في فخ المنطق البارد لحسابات المخاطر جميعها ذات الوقت على نحو يتسبب للإنسان بالشلل والعجز عن اتخاذ اتجاه ما، وهذه كلها مهارات معرفية ثمينة تحتاج لخبرة عملية كي تتسرب إلى الوعي، يوفرها هيتشكوك لمشاهديه دون حاجة خوض مخاطرات فعلية.

لقد كان ألفريد هيتشكوك مخرجاً استثنائياً قد لا يتكرر في تاريخ السينما، ولذا تتسبب أعماله وأهنية طازجة مهما من عليها تقادم الوقت. إذ قلماً تجمع أقاليم الحرفية المهنية للعمل الفني، مع ذلك الفهم العميق للسايكولوجيا البشرية والقدرة على تقديم طروحات وروى فلسفية بشأنها، كما اجتمعت في تجربته السينمائية الشاهقة. هذا رجل مكانته محفوظة مع ديكرات، وهيوم وكافكا وكامو، وإن كتب بغير أدواتهم.

عن الشرق الأوسط

هتشكوك وفيلمه الحبل.. لماذا لم يحظ بالكتابة عنه؟

ترجمة: أحمد فاضل

قد يبدو ألفريد هتشكوك خياراً صعباً حين نمر على أفلامه منذ عام 1958 حتى عام 1963، «الدوار» و«شمالاً إلى الشمال الغربي» و«سايكو» و«الطيور»، وهي أفلام يعرفها الجميع تقريباً، لكننا سنتوقف لنلق نظرة قريبة على فيلم آخر رائع له هو «الحبل» الذي يكاد يكون الوحيد الذي لم يتوقف عنده النقد السينمائي تحليلاً ورؤية، الفيلم عرض عام 1948، وهو من أكثر تجاربه روعة كسر من خلاله قواعد كثيرة كانت السينما قد توارثتها عن كثير من المخرجين وصناعها، منها كيفية صناعة فيلم ناجح بأقل التكاليف، وتخليه عن اللقطات غير المتقطعة لصالح اللقطة الواحدة والمستمرة، حيث صوّرت أكثر مشاهد الفيلم داخل شقة في نيويورك.

يبدأ الفيلم بقيام رجلان أحدهما براندون (جون دال) وفيليب (فارلي جرانجر) بخنق صديق لهما بالحبل منذ أن كانا في المدرسة سوية ويديع ديغيد، لم يطلعنا الفيلم بداية سبب قيامهما بقتل صديقهما بهذه الطريقة البشعة، وهي إحدى الطرق الإخراجية الصادمة لهتشكوك في جعل المتفرج، يعيش لحظات مشاهدته للفيلم بالتعرف على سبب حدوث هذه الجريمة المروعة، وبعد مفارقتها الحياة قاما بوضعه داخل صندوق كبير يستخدم في حفظ الكتب، وغطوا الصندوق بغطاء مفرش المائدة لاستخدامه كطاولة تقديم في الحفلة، يحضر والد الرجل



نفس الاسم لمؤلفها باتريك هاميلتون، كانت تعرض منذ عام 1929 وكتب السيناريو له آرثر لورنتس، الغريب في فيلمه هذا أن هتشكوك حاول الحفاظ على الأجواء المسرحية نفسها ونقلها إلى الشاشة الكبيرة وفق حركة أبطاله داخل شقة وكأنها إحدى ديكرات المشهد المسرحي، وبتكرار المشاهد المصاحبة للفيلم نكتشف أنها واحدة من أفضل الأماكن للحصول على شعور هتشكوك،

الميت (سيدريك هارديك) والعمة (كونستانس كولبير) وصديقتها (جوان تشاندلر)، إلى جانب روبرت (جيمس ستوارت)، الجميع يشاركون أجواء الاحتفال بحميمية ظاهرة، لكنهم يفتقدون المجني عليه، وعندما يحدث السؤال عنه تتكشف رويداً رويداً خيوط الجريمة. كان هذا هو الفيلم الثالث من بين خمسة أفلام صورها هتشكوك منذ عام 1930، استناداً مسرحية كانت تحمل

باعتباره سيداً في تقنية مثل هذه الأفلام، إنه يريد إضافة بصمة جديدة من بصماته الرائعة للمشاهد السينمائي - الإخراجي خاصة - وبالطريقة التي نقلها من المسرح إلى السينما بنفس روحيتها.

وقد تلغسنا تحرراً ووضوحاً من القيود التقنية التي تحفل بها غالبية الأفلام، بما فيها أفلامه السابقة واللاحقة، وطبلة 80 دقيقة وهي المدة التي استغرقها عرض الفيلم، وجدنا الكاميرات تعمل براحة تامة ولم تغادر مكانها إلا قليلاً، كما نشاهد تدافع الكاميرا للقطات المقربة، ووقوفها على مدبرة المنزل (إيديث إيفانسون) التي تزيل الشموع ومفرش المائدة من خزائن الكتب التي يكون جسم ديغيد مخفياً فيها، وبمجرد اختيار جانب معين من الشقة، سيؤدي قطع اللقطة من الجانب المقابل إلى إرباك المشاهدين للحظات، فلا توجد سوى حالات قليلة عندما تتخطى الكاميرا ذلك الخط في الفيلم بمهارة، عندما يكون روبرت على وشك اكتشافه دوافع الجريمة والمجرمين.

«الحبل» هو أول فيلم ملون لهتشكوك، وكأنه اقترب من لوحة فنان إنطباعي أو تأثري عندما وضع خلفية للنافذة التي تطل على مدينة نيويورك، هي صورة فوتوغرافية بانورامية صورها كاترينا من غروب الشمس، أعطت انطباعاً مؤثراً لاشتغالات هذا المخرج الرائع الذي لم يتخل عن مشهديات المسرح وهو ينقل صورته السينمائية عن صحيفة نيويورك تايمز وسبق لهذه المادة أن نشرت في المدى بترجمة الراحل أحمد فاضل

ألفرد هيتشكوك.. «سيد» سينما الرعب يخاف من البيض!

مهدي زلزلي

اعتبر كلام أطباء النفس عن زوال الخوف بمجرد اكتشاف مصدره كلاماً كاذباً.

كيف طارد الخوف ألفرد هيتشكوك حتى مماته؟ يقول أطباء النفس: إذا استطعت اقتفاء أثر الخوف واكتشاف مصدره فإنه يزول. كل كلامهم هذا كذب، لأنني لا زلت أخاف! بكلماته القليلة هذه، لمحاوره ديك كافيت مقدم البرامج الأميركي الشهير، في برنامج «ديك كافيت شو» عام 1972، يضع صانع أفلام الرعب الأول في العالم ألفريد هيتشكوك سره بين أيدي متابعيه. العلاقة مع الخوف بدأت مبكراً في حياة «سيد التشويق»، وتحديدًا منذ صرخت به أمه «بو» حين كان عمره ثلاثة أشهر، فروعته. «كل الأمهات يفعلن ذلك، وهكذا اكتسب خصلة الخوف»، يقول لمحاوره.

ولعل استحسان هذه الحادثة لا يعود كونه نوعاً من السخرية السوداء التي يتقنها هيتشكوك جيداً، أو رسالة للأمهات كي يتوقفن عن ممارسة أساليب خاطئة في تاديب أطفالهن. أمّا الحادثة التي يمكن أن تصلح أكثر كنقطة انطلاق لاستكشاف طفولة ذلك الصبي حسن التصرف - والذي يقضي معظم وقته بمفرده قارئاً للكتب لأنه لا يمتلك أصدقاء - وتلمس أثرها في تكوينه النفسي وفي الخط الفني الذي اختاره لنفسه لاحقاً، فهو الفعل الشائن الذي أقدم عليه والده ويليام المعروف بقسوته وصرامته حين أرسله إلى مركز الشرطة بعد خطأ صغير اقترقه، وهو لم يتعد الخامسة من عمره، مع توصية من كلمات قليلة كتبها على قطعة صغيرة من الورق، لتكون نتيجتها خمس دقائق في الزنزانة وعمراً كاملاً من الخوف.

«هذا ما نفعله بالأولاد الأشقياء»، قال له الشرطي يومها. ولكن الولد سيكبر، من دون أن يغير ذلك شيئاً W في خوفه الدائم من رجال الشرطة وكراهيته الكبيرة لهم كما سيقول لتوم سنايدر - في مقابلة أخرى - بعد 70 عاماً. هذا الخوف سيمرّ من ممارسة أنشطة عادية مثل قيادة السيارة تجنباً لاحتمال توقيفه وتسطير مخالفة بحقّه من قبل رجال الشرطة.

حدث آخر سيرتبط بصمته على الطفل ألفريد، وهو استيقاظه يوماً من غفوة ليجد أن والديه قد غادرا المنزل لفترة وجيزة، ولم يبق معه أحد في المنزل سوى الخادمة.

والكن

أسباب

الخوف

عند

ألفرد

هيتشكوك (1899 - 1980) لم تبق رهينة المنزل وحده، فمع بلوغه عامه الـ 11، سترسله عائلته إلى كلية «سانت أغناطيوس» اليسوعية الشهيرة بالانضباط في لندن، حيث يستخدم الكهنة في نهاية كل يوم عصا مطاطية صلبة في ضرب الأولاد المشاغبين. وسيقول ألفريد في ما بعد إن هذا المكان هو الذي طوّره فيه إحساسه بالخوف. «الخوف ليس من الصعب فهمه. بعد كل شيء، ألم نخف جميعاً ونحن أطفال؟» يسأل هيتشكوك، فلا يعدم القارئ بعد كل هذا جواباً.

أسباب إضافية للخوف.. من بينها البيض! حين أصبح هيتشكوك في الخامسة عشرة من عمره، توفي والده عن 52 عاماً بعد معاناة مع المرض، فاضطر إلى العمل لإعالة نفسه ووالدته، مع مواصلة دروسه الليلية في تاريخ الفن والرسم والاقتصاد والعلوم السياسية. وفي العام 1942 توفيت والدته عن 79 عاماً وكان متعلقاً بها ومعجباً بشخصيتها، وبعدها بأربعة أشهر توفي شقيقه وليام بجرعة زائدة عن 52 عاماً، ما أصابه بالحزن وجعله يأخذ نظامه الغذائي على محمل الجد بمساعدة طبيب، في محاولة لتأخير موته، وهو الذي كان يعاني من زيادة في الوزن وألما في الظهر وعادات سيئة في الأكل والشرب.

في العام 1945، كان استخدامه البصري للبيورانيوم كجهاز مؤامرة قد تسبّب بوضعه تحت المراقبة لفترة وجيزة من قبل مكتب الفيدرالي. أني له أن يعلم أن استشارته أصدقاءه في معهد كاليفورنيا

للتكنولوجيا حول فكرة خيال علمي في آذار/مارس، سيتم ربطها مع الواقع المجمع الذي تمخض عنه شهر آب/أغسطس من العام نفسه مع تفجير قنبلتين ذريتين في هيروشيما وناغازاكي اليابانيتين؟

وفي العام 1958 تم تشخيص إصابة زوجته ألما بالسرطان، فكان يسرق الوقت من تصوير فيلمه «أقصى الشمال الغربي» لزيارتها في المستشفى، حيث خضعت لعملية جراحية تعافت بعدها ببطء متحملة الكثير من الآلام، ولكنه صار يتخيل للمرة الأولى الحياة من دونها، فبات لديه أسباب إضافية للخوف.

حتى البيض، هذا الغذاء الشهى المليء بالفوائد للإنسان، ليس سوى سبب آخر للخوف عند هيتشكوك، إذ يقول في إحدى مقابلاته: «أنا أخاف من البيض، هذا الشيء المستدير الأبيض، بل أسوأ من الخوف. هل سبق لك أن رأيت شيئاً أكثر إثارة للاشمئزاز منه وهو يكسر ويسكب السائل الأصفر؟ صفار البيض أصفر مقرن. أنا لم أتدوّقه أبداً».

متعة الاستيقاظ من الكابوس «منهم المتعة. نفس المتعة التي يحصلون عليها عندما يستيقظون من كابوس». تلخص هذه العبارة علاقة هيتشكوك بالجمهور، فهو مع كل ما يزرعه في نفوسهم من خوف، لا يعتبر نفسه قاسياً، بل مانحاً للمتعة التي تتولد في النهاية من تذكر أن كل هذا الخوف ليس حقيقياً، ليعود الواقع أكثر جمالاً في عين المشاهد بعد شارة الختام.

ولعل طفولة هيتشكوك، وما تلاها من مراحل حياته، أرخت بثقلها على أفلامه، فمن بين أفلامه الـ 53، ثمة 11 فيلماً تدور حول بطل مطارد وخائف ومتوتر بسبب اتهامه بجريمة لم يرتكبها مجرد خطأ في الهوية. يجد هذا الشخص العادي نفسه في وضع خطير، فيتوفر للجمهور إحساس أكبر بالتشويق، ويسهل عليه التماهي مع البطل أكثر مما كان الأخير مذنباً بالفعل.

وليس بعيداً عن طفولته ونكرياته السيئة مع الشرطة، يصور هيتشكوك الأشرار والقناتلة كساحرين ووديين، فيجبر المشاهد على التماهي معهم أكثر من الشخصيات التي يراها استبدادية كالسياسيين ورجال الشرطة. ولكن هيتشكوك نفسه متهم بالاستبداد في علاقته مع الممثلين، بعد أن وصل إلى حد وصفهم بالمشية، وحين أراد التخفيف من وقع تصريحه، نفى أن يكون قد أطلق عليهم هذه الصفة، مؤكداً أن ما قاله هو فقط أنهم يجب أن يعاملوا كالمشية.. بطريقة لطيفة طبعاً!

وتعود مشكلة هيتشكوك مع الممثلين إلى كونه يرى أن

عليهم التركيز على أدائهم وعدم التدخل بالسيناريو، وتركه للمخرج وكتائب السيناريو، حيث يعلق على حديث أحد الممثلين معه حول ضرورة الارتجال وعدم التقيد بالنص الحرفي بالقول «هذا ليس تمثيلاً... هذه كتابة».

وعلى الرغم من سمعته كمخرج يكره الممثلين، فإن معظم الممثلين الذين عملوا معه قدموا عروضاً رائعة، وقد عُرف عنه استخدام نفس الممثلين في أعماله مراراً وتكراراً، مثل كاري جرات وجيمس ستوارت (4 مرات) وأنغريد بيرغمان وجريس كيلي (3 مرات)، وقد قال عنه جيمس ماسون إنه ينظر إلى الممثلين كـ «دعائم متحركة»، وجزء من إعداد الفيلم، وهو القائل في إحدى مقابلاته: «إن الشرط الأساسي للممثل هو القدرة على فعل أي شيء بشكل جيد، وهو ليس بأية حال من الأحوال سهلاً كما يبدو».

وكذلك كان موضوع تصويره للمرأة محل نقاش أكاديمي مستفيض، فالمرأة في أفلامه «تعرضت للإذلال» بحسب بعض النقاد، بعد حصرها في نفس الصفات دائماً، فهي الواشية والساحرة والمتشرّدة والشريفة والأم الشيطانية، وهي غالباً شقراء ومسجونة في أزياء توابك الموضحة، وفاتنة للرجال، ودائماً تعاقب في النهاية.

وليس أدل على عظمة الجهد الفني الذي بذله هيتشكوك ومدى إخلاصه لمهنته، من مشهد القتل الشهير في حوض الاستحمام في فيلمه «سايكو» (1960) الذي يعد أشهر جريمة سينمائية استغرقت 45 ثانية على الشاشة، لكن تصويرها استغرق أسبوعاً كاملاً، و78 زاوية مختلفة للكاميرا، وهو ما جعل الفيلم رغم مرور أكثر من 60 عاماً على إنطلاقه، يشكل حتى اليوم فاصلاً يؤرخ لسينما الرعب، الأكثر إثارة للصدمة من بين أفلام الرعب في العالم.

ورغم وفاة هيتشكوك عام 1980 وإحراق جثته ونثر رمادها فوق المحيط الهادئ وفقاً لوصيته، لا يزال «سايكو» موقعه أكثر من 50 فيلماً آخر عنواناً لسينما الرعب التي صار لها أب روحي ينسب إليه كل عمل متقن، فيقال إنه «هيتشكوكي»!

10 تواريخ من حياة هيتشكوك:
13 آب/أغسطس 1899: ولادته في ليتونستون - إسكس في إنكلترا.

12 كانون الأول/ديسمبر 1914: وفاة والده عن 52 عاماً بسبب انتفاخ الرئة وأمراض الكلى.

1 حزيران/يونيو 1919: تعيينه محرراً ومديراً للأعمال في منشورات «هنلي تلغراف» وتكليفه برسم إعلانات الكابلات الكهربائية، وهي الوظيفة التي كانت خطواته الأولى نحو السينما.

2 كانون الأول/ديسمبر 1926: زواجه من كاتبة السيناريو الإنكليزية الأميركية ألما ريفيل.

31 أيار/مايو 1927: تحول ألما من البروتستانتية إلى الكاثوليكية بإصرار من والدة هيتشكوك، وتعميدها.

7 تموز/يوليو 1928: ولادة ابنته الوحيدة باتريسيا.

26 أيلول/سبتمبر 1942: وفاة والدته عن 79 عاماً.

4 كانون الثاني/يناير 1943: وفاة شقيقه وليام بجرعة زائدة عن 52 عاماً.

16 آذار/مارس 1980: آخر ظهور علني له في حفل تسليم جائزة «معهد الفيلم الأميركي».

29 نيسان/أبريل 1980: وفاته في منزله في بيل إير. أشهر 10 أفلام لهيتشكوك:

ريببكا (1940)

سبيء السمعة (1946)

حبل (1948)

غرباء في قطار (1951)

النافذة الخلفية (1954)

الرجل الذي عرف أكثر من اللازم (1956)

الدوار (1958)

أقصى الشمال الغربي (1959)

سايكو (1960)

الطيور (1963)

عن الميادين



من إصدارات المدى.. هيتشكوك ملك التشويق وخلق الرعب لدى المشاهد

قحطان جاسم جواد

رسوم يمكن أن توضح العناوين الفرعية للحوار (في زمن السينما الصامتة) وعندما ذهبت إلى الشركة (شغلوني) فورا. ثم صرت رئيسا لقسم العناوين. وقد قلبت برسوماتي كل تصورات الشركة رأسا على عقب؛ وبذلك نجحنا نجاحا باهرا وحصدت الشركة أرباحا طائلة. ونجاحي قادمي أيضا للعمل مع المنتج ميشيل بالكون كمساعد مخرج وقدمدت لهم نص مسرحي (امراة لا امراة) فدهشوا كثيرا.

– فرانسوا تروفو.. أي أفلامك هو الأول؟

– هيتشكوك.. فيلم القاطن هو الفيلم الهيتشكوكي الحقيقي الأول. وقد واجهتني مشكلة في كيفية تحويل نجم محبوب من الناس إلى قاتل ومنتقم! وكان البطل هو إيفور نوفيلير. وهو أول فيلم قدمت فيه أفكاره الخاصة في شكل بصري.

– برفو.. في فيلم المأخوذ فكرت تتركز حول تنفيذ فيلم هذياني؟

– هيتشكوك.. نعم.. فالرواية مأخوذة عن رواية (الدكتور ادوارد) الملبو درامية وفيها قصة يرويه احد المجانين إلى مجنون آخر.. كان الجميع في الفيلم مجانين. وكانت فكرتي عقلانية

لأنني أردت أن أقدم فيلما بموجب التحليل النفسي، لذلك أرسلت إلى سلفا دور دالي ليرسم لنا رسومات توضيحية تساعد على إبراز الشكل البصري. وقد نجح دالي في تقديم ما أريد ورسم لنا أشياء غريبة بحيث يصعب تقديمها من خلال التمثيل. كما مشهد تمثال يفرق نملا تتسرب من الشقوق وتذب فوق التمثال. ثم تظهر في الفيلم الجريد رغان مغطاة بالنملا؛ كنت أتمنى أن أصور خارج الاستديو لإعطاء مصداقية أكثر لكن المنتج رفض فصورته في داخل الاستديو ومع ذلك نجحنا!

– برفو.. ماذا نقصد بالاتجاه إلى ما سبقت تجربته؟

– هيتشكوك.. اقصد العودة إلى ما مستقر برسوخ هنك.. ويتعين عمل ذلك في كل مرة تجد نفسك فيها ضائعا للحظة أو في كل مرة تستولي البلبلة والحيرة عليك.

– برفو.. فيلم غريبان في قطار كيف اخترته؟

– هيتشكوك.. الرواية أنا اخترتها ووفرت لها مادة جيدة لعملية وتعاونت فيها مع ريمون تشاندلر كاتبها، ولأن العمل لم يكن جيدا لجأت إلى سزينزي أو رمونده ونجحنا في الاهتمام بقواعد العمل السينمائي. وهي قواعد الإثارة والترقب. وانكر أن سلزنيك قال ذات مرة أنني الوحيد الذي يثق بي لإخراج أفلامه. ويوم عملت معه تدمر مني وقال أن أفلامي أحجية لا تفهم وأشبه بكلمات مقطاعة.. والسبب في ذلك هو أنني أصور في أفلامي أجزاء صغيرة. ولم يكن جمعها سهلا بدوني. ولا يمكن تركيب الفيلم إلا حسب ما ركبته في رأسي! مثلا تصوير الإقدام باتجاه وعكسه بطريقة الـ (تريفلينغ) أي لقطة مصاحبة.. متابعة. ثم اللقطات الخاصة بالقضبان الحديدية. فهي تتلاقى معا وتتباع. وذلك رمزي بعض

حوار طويل أجراه السينمائي (فرانسوا برفو) مع مخرج الرعب المعروف (هيتشكوك) حيث وجه له 500 سؤال على مدى أربع سنوات ونشرها في عام 1967. وهي تتناول تجربة هيتشكوك من كل جوانبها في خمسين فيلما.

وقد اعتاد الأمريكيون أن ينظروا إلى أعمال هيتشكوك من زوايا سطحية كمادة للتسلية، ويسمونه (هيتش)، بينما رواد الموجة الفرنسية السينمائية الجديدة يسمونه المسيو هيتشكوك، ويعتبرونه معلما فذا ورائدا عبقريا. وهم الذين اكتشفوه واحتفلوا به وأصدروا عنه الدراسات المميزة والكتب المهمة. ومن قبله اكتشف الفرنسيون فوكنر قبل أن يفهمه الأمريكيون، وقبل فوزه بنوبل الآداب.

حوار هيتشكوك نشر في كتاب ضخيم يقع في 331 صفحة من القطع الكبير وترجمه للعربية عبد الله عويشق وحسن عودة، وصدر عن دار المدى للثقافة والنشر.

يقول المؤلف برفو (الذي أجرى الحوار مع هيتشكوك) أن الفكرة السلبية لتلقي أمريكا اتجاه هيتشكوك ولغته بان أفلامه بلا فحوى، كانت تثير في الحماس للاقتراب من هذا المخرج الكبير الذي لا يضاهاه بعقريته سوى سلفادور دالي. وأظن أنه كان ضحية لتلقي أمريكا الذين كانوا يكتبون نقدهم على نحو ساخر وهزلي اتجاه هيتشكوك. لكن عندما شاهدت أفلامه وجدت أن هناك تفكيرا عميقا ومغزى كبيرا لديه، ربما يختلف عن الكثير من أبناء جيله في أمريكا وخارجها. لذا قررت أن أخوض تجربة معقدة معه من خلال حوار سينمائي طويل يتابع جميع أفلامه. وقد جرى الحوار في عام 1962 ونشر في عام 1967. أي أضيفت أربع سنوات في حوار معي.

حينما ننظر بانتباه إلى أعمال هيتشكوك منذ أفلامه الصامتة في انكلترا حتى أفلامه الملونة في هوليوود تتبين فيها عددا من الأسئلة. لابد لكل سينمائي أن يطرحها على نفسه، وليس ألقها كيف تعبر عن نفسك بطريقة بصرية – مرئية – خالصة؟.

تضمن حوار برفو عدة محاور هي:

1. الظروف المحيطة بولادة كل فيلم
2. إعداد السيناريو وبناءؤه
3. مشكلات الإخراج الخاصة بكل فيلم
4. تقديره الشخصي للنتيجة التجارية والفنية لكل فيلم نسبة إلى الأمل المعقود عليها.

في 13 آب 1962 وصلنا إلى هوليوود (يقول برفو) أنا وصديقتي هيلين سكوت. وفي كل صباح كان هيتشكوك يمر علينا في فندق بيفرلي هيلز، ويصحبنا إلى مكتبه في ستديو يونيفرسال. وكنا نزود بميكروفون صغير مثبت فوق ربطة العنق. كما أن مهندسا للصوت كان في الغرفة المجاورة يسجل حديثنا. وبدأ الحديث يوميا من الساعة التاسعة صباحا ولغاية السادسة مساء. وحتى في أثناء تناول الطعام كنا نتحدث!

هيتشكوك هو الرجل الذي صور الخوف (الرعب) في أفلامه أفضل من أي مخرج آخر في العالم. وهو نفسه فزع هيباب. وان نجاحه يعود إلى هذا الملمح في شخصيته؛ ولان هناك منتج فني وممثلين وفريق عمل فني كبير كان يطمح هيتشكوك لان يجعل جميع النجوم تتمنى أن تعمل تحت إمرته وقيادته. كذلك سعى إلى إغواء الجمهور وتخويفه ودفعه إلى أن يعثر من داخل نفسه مع كل الانفعالات الطفولية القوية، انطلاقا من إثارة الترقب والتشويق لدى المشاهد. وبدأ الحوار:

– برفو يسأل... حدثنا عن فترة منزل السينما؟

– هيتشكوك: قرأت في صحيفة أن شركة فاموس بلير باتشرت في فتح فرع لها في لندن وكانت تريد إنتاج فيلم مقتبس عن رواية ما. فقررت تلك الرواية ورسمت عدة

نبحث عن نساء من الدنيا.. سيدات حقيقيات سيصبحن في غرفة النوم بدعارة موسم. المسكينة مارلين موترو كان وجهها يعلن عن الجنس في كل نقطة منه، مثل بريجيت باردو وذلك لايبدي رهفا نبيها! في حين ان الجنس يجب أن لا يعلن سافرا كما عند النساء الانكليزيات والسويديات!

وعلق هيتشكوك حول سؤال برفو عن النورس الذي يجتاز الشاشة ليصيب الاطفائي في رأسه؟ فقال:..

– كان نورسا حيا أطلق من مصطبة عالية جدا خارج إطار لقطة التصوير، ومدربا للذهاب من مكان إلى آخر مارا بالضبط من فوق رأس الرجل الاطفائي. أما الرجل فهو اختصاص بالحركات أو بهلوان حركات خطيرة. وقد بالغ في رد فعله كي يقنعنا بان النورس ضربه! وبخصوص الأصوات المصاحبة لمشهد الطيور وهي تهجم المنزل في فيلم الطيور قال هيتشكوك:..

عند تصويري هذا المشهد من الخارج، مع الشخصيات التي جمدها الرعب داخل المنزل. تمثلت الصعوبة في الحصول على ردود أفعال من الممثلين لا شيء. إذ لم يكن لدينا بعد لا أصوات خفق الأجنحة ولا صرخات النورس. لذا استحضرت عددًا طبا إلى جلسة التصوير، وميكروفون ومكبر صوت. وفي كل مرة كانت الشخصيات تؤدي فيها مشهد الجزع المطبق على الصدر. كان القرع على الطبل يساعد الممثلين في إبداء رد الفعل. بعد ذلك طلبت من (برنار هرمان) أن يتولى مراجعة الصوت والإشراف عليه للفيلم كاملا. حيث استطاع أن يضبط جوقة الموسيقيين وإلا تهم المرافقة بحيث كأنها تصدر اصواتا وليس موسيقى. وهو ما حدث في الفيلم كاملا.. أي هناك أصوات وليس موسيقى!

– وحول سؤال رافو هل تعتبر نفسك فنانا كاثوليكيًا؟ يقول هيتشكوك:..

– أنا انتسب إلى أسرة كاثوليكية وكذلك زوجتي منذ قبل زواجنا. ونشأت في بيئة دينية صارمة. وفي بعض أفلامي صورت، وربما هي مصادفة، في كنيسة كاثوليكية بسبب وجود موصفات احتاجها في أفلامي مثل جرس قديم وبرج وهي بالأصل من أفكار المؤلف قبل أن تكون من إرادتي.

أخيرا يقول برفو عن سينما هيتشكوك:..

في بداية الستينات كان هيتشكوك يشعر بأسف لافتقاده للنجوم، إذ كان بحاجة أكثر من غيره من المخرجين إلى أولئك النجوم، بسبب انه لا يمارس سينما شخصيات إنما سينما مواقف. كان شديد النفور من المشاهد التي لا نفع منها، تلك التي يمكن بسهولة اقتطاعها عند تركيب الفيلم. انه لم يكن رجل الاستطرادات ولا التفاصيل الصغيرة التي تعطي (النكهة الواقعية). ولا نرى أبدا في أفلامه ممثلا يشرع بحركة لا فائدة منها، كان يمر بيده على رأسه أو أن يعطس. وإذا ما صورت لقطة له بالطول كاملا بما في ذلك القدمين فإنه يتعين إلا تشوب قامته شائبة وإذا قطعت الصورة عند الصدر فان يدي الممثل يجب إلا تظهر بأي حال أسفل الإطار.

ولذلك فان انطباع الحياة الحية في أفلام هيتشكوك إنما حملتها إلى هذه الأفلام في معظم الأحيان الشخصية التي نحتها الممثل لنفسه في أفلام صورت مع مخرجين آخرين. فجييس سنيوارت حمل معه إلى سينما هيتشكوك حرارة جون فورد، وكاري كرانتي إلى بالجادبية التي تحققت له في ملهاة الخيانة الزوجية التي درج على تمثيلها.



(النافذة الخلفية) لهيتشكوك: المتلصص والكاميرا والجريمة شبه الكاملة

إبراهيم العريس

»

الحياة-هل التلصص (على الآخرين من دون علمهم) جزء من طبيعة الإنسان؟ مفكرون كبار وباحثون في علم الاجتماع وعلم النفس انكبوا على هذا السؤال منذ زمن طويل... ووصل بعضهم إلى استنتاجات يتعلق بعضها بمدلولات تلقى جماهير عريضة للأدب وشتى أنواع الفنون باعتبار أن جزءاً منها يتعلق بالتلصص إلى التلصص... إلى دخول حياة الآخرين. وإذا كان هذا الكلام ينطبق على شتى أنواع الفنون، فإنه في الحقيقة ينطبق على فن السينما في شكل خاص، حيث، باكراً، أدرك المتعاطون مع هذا الفن أن جزءاً مما يجذب المتفرجين إلى الصالات العتمة، إنما هو رغبة دفينية لديهم في التفرج على كيف تدور الحياة - أو ما يشبهها - لدى الناس الآخرين.

»

ولعل فنان التشويق الأكبر ألفريد هيتشكوك، كان واحداً من كبار مبدعي الفن السابع الذين أدركوا هذا البعد واشتغلوا عليه، نظرياً وعلمياً، من دون أن يكون الوحيد في هذا المجال. وهو ليس الوحيد، بالتأكيد، إذ أن تاريخ السينما امتلأ بفنانين لعبوا على موضوع التلصص، ومنهم مايكل باول، وكريستوف كيسلوفسكي، وجون بورمان، ممن جعلوا التلصص، ليس فقط في خلفية أفلامهم، بل موضوعها الأساسي («المتلصص» لباول، «حكاية حب قصيرة» و«ثلاثة ألوان: أحمر» لكيسلوفسكي، وخصوصاً «لبو الأخير» لبورمان)، بيد أن هذا القول لن يحول بيننا وبين اعتبار فيلم «النافذة الخلفية» لهيتشكوك، الفيلم / العلامة في حيز علاقة فن السينما بالتلصص (مع أن أفلاماً أخرى كثيرة لهيتشكوك تدخل في الإطار نفسه). ذلك أن «النافذة الخلفية» هو أولاً وأخيراً، فيلم عن هذه الممارسة الإنسانية: عن نظرة المتلصص (البصائر)، عن عجزه، عن محاولته ليس فقط التفرج على حياة الآخرين، بل التدخل فيها أيضاً (وهو تقريبا ما يعالجه بورمان وكيسلوفسكي وباول نفسه، في أفلامهم التي أشرنا إليها).

في «النافذة الخلفية»، لدينا مصور صحافي (جيف) جيمس ستيوارت، مهنته تقوم أصلاً على «مشاهدة» لحظات من حياة الآخرين واصطيادها بكاميراه. أما الآن فإنه، إذ كسرت فحذه، قعيد بيته... وها هو يمضي جل وقته جالساً خلف نافذة في شقته تطل على شقق جيرانه في المبنى الذي يقطنه. ولأن القعود طال به، ولأن خطيبته لا تتمكن من زيارته إلا في ساعات محددة، وكذلك تفعل خادمته، لا يكون أمامه لتزجية الوقت إلا أن يجلس في الظل أو في العتمة، أو من وراء النافذة ويراقب، بفضول وشغف أول الأمر، ثم بعد ذلك بقلق. فإذا كان جيف قد راح يرصد في البداية نماذج من الجيران (راقصة تتدرب كل يوم، عازف موسيقى يحاول أن يؤلف، فتاة وحيدة تعاني وحدتها، سيدة وكلبها، زوجان شابان يعيشان شهر العسل، وزوجان عجوزان يتناحran كل يوم) يبدأ صاحبنا بعيش مأسى جيرانه واحباطاتهم، وأحياناً فرحهم أيضاً... وكان يمكن لهذه اللعبة أن تستمر طويلاً،

لولا ثنائي آخر يلاحظ جيف أن فريده، الرجل والمرأة، يتناجران كل يوم وفي شكل يصل حد العنف أحياناً. ويهتم جيف، خصوصاً بهذين الزوجين، ليتحول اهتمامه انشغالا وقلقا حين تختفي المرأة ذات يوم، ولا يعود في المنزل سوى الرجل نفسه. ومن القلق إلى الظن، خطوة واحدة يقطعها جيف في وحدته وتقول له إن الرجل قد قتل زوجته ودفنها في مكان ما. طبعاً حين يسر جيف باعتقاده هذا لخطيبته لا تصدقه. تعتبرها هلوسات عقل ذي خيال، نتيجة لقعدته وحيداً... لكن الخطيبه (غريس كيلي) تبدأ، تدريجياً، بالاعتقاد أن جيف قد يكون على حق... ثم تستمرى اللعبة وتخوض المجازفة حين يطلب منها جيف أن تتسلل إلى شقة «القاتل» لكي تعثر على دليل قاطع يؤكد حدوث الجريمة. وتفعل المرأة وتحصل، وسط مجازفة مرعبة مشوقة، على الدليل... ولكن في وقت كان في «القاتل» قد أدرك ما يحكيه جاره المصور وما يشته به. وهكذا، يجتاز الفناء الفاصل بين الشقق، ويتسلل إلى شقة جيف الذي إذ يباغت به، يدافع عن نفسه بواسطة... الكاميرا، إذ يجابهه بضوئها الساطع ما يقضي على القاتل ويوقعه بين يدي العدالة، بينما يخرج جيف من مغامرته وقد كسرت فحذه الأخرى. ما أمامنا في هذا الفيلم، وبحسب وصف فرانسوا تروفو (الذي كان مطلعاً في شكل مفصل على سينما هيتشكوك، ووضع كتاباً حوارياً بينهما)، ما أمامنا حكاية مشوقة،

ومشاهد مسلية، وبعد فلسفي سيكولوجي، وشريط حول وحدة الإنسان ناهيك بأزمة الثنائي. ولم يكن هذا كله عفوياً لدى هيتشكوك الذي دائماً ما عالج مثل هذه المواضيع في أفلامه، وحسبنا أن نشاهد أفلاماً مثل «مارني» و«اطلب م. للجريمة» و«العصافير» للتيقن من هذا. ولكن إذا كان هيتشكوك قد وزع موضوعاته الأثيرة تلك على هذه الأفلام، متفرقة، فإنه، في شكل أو آخر، جمعها معا في «النافذة الخلفية» حتى وإن بدا الفيلم في ظاهره خارج هذا السياق. ذلك أن هذا الفيلم، هو قبل أي شيء آخر، فيلم عن السينما، وعن علاقة الإنسان بالسينما. وهيتشكوك نفسه لم يفته أن يوضح هذا الأمر في الكثير من الأحاديث التي أدلى بها حول «النافذة الخلفية»، قائلاً إن لعبة تماء تقوم بالضرورة بين المتفرج على الفيلم، وبين جيف كـ «متفرج» على ما يدور في المبنى المواجه له، والذي يتحول هنا، إلى ما يشبه شاشة سينمائية عريضة تعرض مشاهد من الحياة. وتاماً كما أن متفرج السينما تخامره غالباً رغبة ما في أن يدخل إلى الشاشة ليعيش حياة شخصياتها عن قرب ومن الداخل، كذلك فإن ثمة رغبة أساسية تساور جيف وهو في جلسته تلك (متفرجاً/ عاجزاً / راصداً / مخترعاً للحكايات)، في أن ينتقل إلى الجانب الأخرى: إلى شاشة الحياة الكبيرة، ليعيش مندمجاً، تلك الحيوانات التي يعيشها هنا من قعدته متفرجاً لا أكثر. وهو إذ يتمكن من ذلك، أخيراً، وإن بالواسطة - من طريق دفع خطيبته إلى دخول

شقة القاتل - فإن الأمر يبدو مثل دخول مخرج الفيلم، نيابة عن متفرجيه إلى داخل مشاهده وأحداثه. بل أكثر من هذا: عندما تحدث تلك النقلة، ها هو جيف يتحول هو نفسه إلى مشاهد سينمائي، فيما يتحول القاتل إلى متفرج يتطلع إلى التسلسل إليه. وهو بالفعل يتسلل، ولكن ليصطدم بالعنصر الأساس في اللعبة السينمائية: الضوء. فضوء كاميرا جيف، هو الذي يدافع عن جيف ويدفع عنه أذى القاتل. وواضح أن كل هذا، على رغم واقعيته ومنطقيته يحمل من الرمز ما يحمل. ويبقى أن الفريد هيتشكوك (1899 - 1980)، في هذا الفيلم المقتبس أصلاً عن رواية لويليام إيريش، عرف كيف يشتغل فيلمه كما كان يحلم منذ زمن بعيد: وسط ديكور وحيد، يصبح فيه المكان بطلاً من أبطال الفيلم، وسجاناً للشخصيات... وهو ما كان فعله نفسه في فيلم سابق له، يعتبر في مجاله تحفة سينمائية من الناحية التقنية وهو فيلم «الحبل» الذي لا يكتفي بأن يدور في ديكور واحد، بل أنه كله يتألف من لقطة واحدة. ولم يكن هذا الإبداع المتفرد والتجريبي، استثنائياً في حياة هيتشكوك، الإنكليزي الأصل، الذي أبدع للسينما الأميركية والسينما العالمية أكثر من خمسين فيلماً معظمها علامات في تاريخ الفن السابع، ومنها «بساكو» و«فرنزي» و«إني أعترف» و«غريبان في قطار» و«نزل جامايكا» و«ريبيكا» و«دوخان» وعشرات غيرها. من أرشيف جريدة الحياة





manarat

www.almadasupplements.com

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير

عزى ليرى

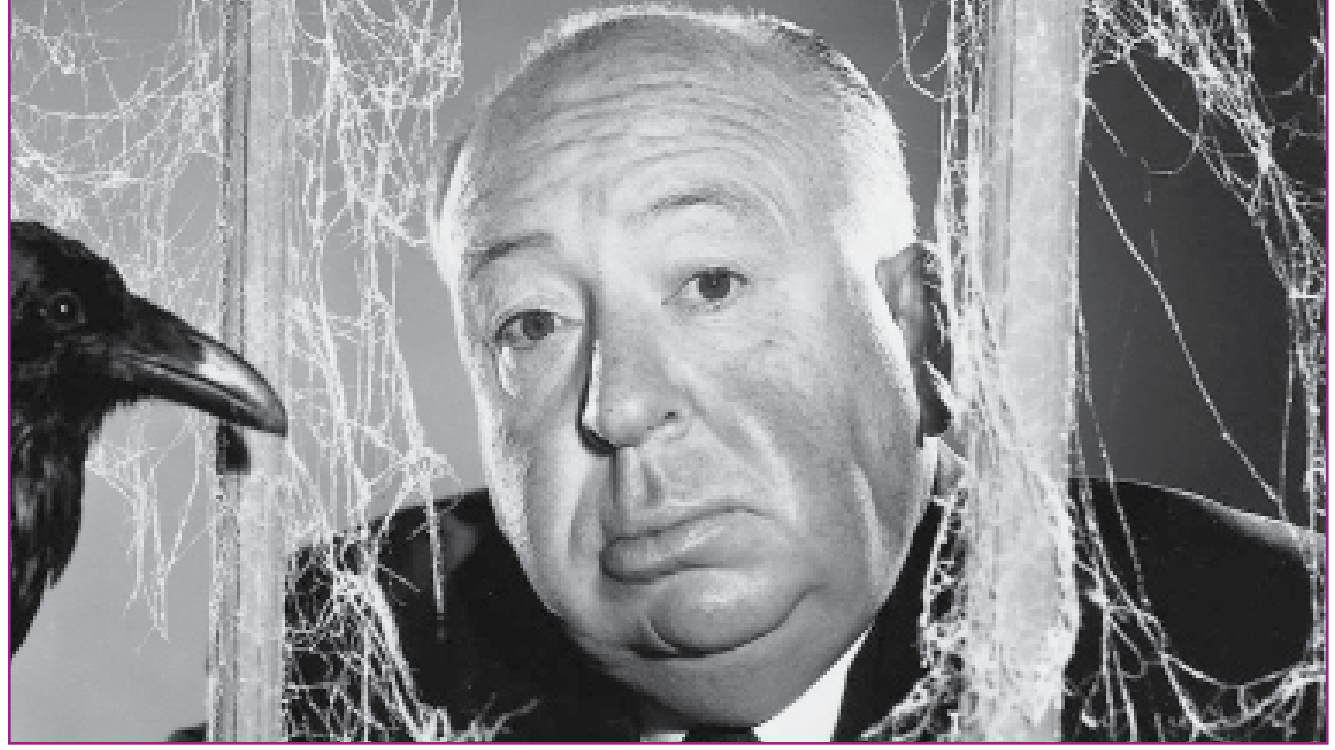


رئيس التحرير التنفيذي
علي حسين

سكرتير التحرير
رفعة عبد الرزاق



طبعت بمطابع مؤسسة (إم) للإعلام
والثقافة والفنون



الألغاز المحيرة للسيد هيتشكوك

أعماله وفرت اللغز غير المفبرك فحولت المشاهد إلى شريك

محمد رضا

من البداية من قتله، وبلى أين تم إخفاء الجثة. السؤال البديل هو كيف سينجح البروفيسور جيمس ستوارت في تأكيد شكوكه. في «غريبان في القطار» (1951) يبدأ بالكشف عن كل ما سبزه: رجل يفرض على آخر ارتكاب جريمة قتل: «دائما يبحثون عن الدافع. لكن إذا قتلت امرأتك التي لا أعرفها وقتلت أنت امرأتى (أمه) فلن يكتشف البوليس ما حدث». بذلك يتحول السؤال إلى ما الذي سيحدث تبعاً لهذا الاتفاق.

وكم كان مثيراً أن نشاهد، مع جيمس ستوارت وغريس كيلي في «نافذة خلفية» (1954) الجريمة ترتكب أمامنا: رايموند بار يقتل زوجته. طار الغموض. حط التشويق الناتج من رغبنا في متابعة ما الذي سيحدث من بعد.

وعندما تصل جانبتي لي إلى ذلك الفندق المنزوي بعيداً عن الطريق السريع في «سايكو» (1960) لا يمهله هيتشكوك إلا يضع دقائق قبل أن نرى القاتل يقتحم حجرتها ويخلص منها. ماذا ترك هيتشكوك بعد ذلك ولماذا لم يلجأ إلى منهج أغانا كريستي الروائي القائم على «من القاتل»؟

هذا المنهج المطروح هو أكثر من تفعيلة بديلة. عبر ذلك وحده يستطيع هيتشكوك (إلى اليوم) وضع المشاهد في موضع غير مريح. جعله بصباحاً وجعل منه شاهداً على ما يقع. يتمثل ذلك على أفضل وجه في «سايكو» و«نافذة خلفية» بين ما نكرناه.

في «سايكو» لن يتمحور البحث عما حدث للشخصية التي لعبتها جانبتي لي لأننا شاهدنا مقتلها بعين مفتوحة على آخرها (تبعاً لطريقة تصويره وتوليفه المشاهد). نحن نعلم أكثر من شقيقتها التي جاءت تحت عنفها وأكثر من التجري الذي استجاب لشكوك شقيقتها (ودفع حياته ثمناً لذلك). نعلم كل شيء، ومع ذلك لا يتركنا الفيلم لحظة من دون تشويق (إلا في الدقيقة الأخيرة تماماً).

«نافذة خلفية» ليس، بدوره، عن اختفاء الجثة، بل عن قيام زوجها بقتلها. هذا واضح. جيمس ستوارت مصور صحافي يلزم منزله بعدما كسر ساقه. تسليته الوحيدة (لم يكن هناك كومبيوتر آنذاك) هي مراقبة صف المباني وساكنيها من النافذة الخلفية. التشويق أت من أننا نعلم أن شكوكه حقيقية ونشارك البصيرة وننتسأل عما سيحدث له إذا ما اكتشف القاتل إنه كان يراقبه. خطر محتم

أفلام هيتشكوك مليئة دوماً بالمخاطر. هناك خطر على حياة الجميع حتى في فيلم غير مبني على التشويق

من البداية من قتله، وبلى أين تم إخفاء الجثة. السؤال البديل هو كيف سينجح البروفيسور جيمس ستوارت في تأكيد شكوكه. في «غريبان في القطار» (1951) يبدأ بالكشف عن كل ما سبزه: رجل يفرض على آخر ارتكاب جريمة قتل: «دائما يبحثون عن الدافع. لكن إذا قتلت امرأتك التي لا أعرفها وقتلت أنت امرأتى (أمه) فلن يكتشف البوليس ما حدث». بذلك يتحول السؤال إلى ما الذي سيحدث تبعاً لهذا الاتفاق.

وكم كان مثيراً أن نشاهد، مع جيمس ستوارت وغريس كيلي في «نافذة خلفية» (1954) الجريمة ترتكب أمامنا: رايموند بار يقتل زوجته. طار الغموض. حط التشويق الناتج من رغبنا في متابعة ما الذي سيحدث من بعد.

وعندما تصل جانبتي لي إلى ذلك الفندق المنزوي بعيداً عن الطريق السريع في «سايكو» (1960) لا يمهله هيتشكوك إلا يضع دقائق قبل أن نرى القاتل يقتحم حجرتها ويخلص منها. ماذا ترك هيتشكوك بعد ذلك ولماذا لم يلجأ إلى منهج أغانا كريستي الروائي القائم على «من القاتل»؟

هذا المنهج المطروح هو أكثر من تفعيلة بديلة. عبر ذلك وحده يستطيع هيتشكوك (إلى اليوم) وضع المشاهد في موضع غير مريح. جعله بصباحاً وجعل منه شاهداً على ما يقع. يتمثل ذلك على أفضل وجه في «سايكو» و«نافذة خلفية» بين ما نكرناه.

في «سايكو» لن يتمحور البحث عما حدث للشخصية التي لعبتها جانبتي لي لأننا شاهدنا مقتلها بعين مفتوحة على آخرها (تبعاً لطريقة تصويره وتوليفه المشاهد). نحن نعلم أكثر من شقيقتها التي جاءت تحت عنفها وأكثر من التجري الذي استجاب لشكوك شقيقتها (ودفع حياته ثمناً لذلك). نعلم كل شيء، ومع ذلك لا يتركنا الفيلم لحظة من دون تشويق (إلا في الدقيقة الأخيرة تماماً).

«نافذة خلفية» ليس، بدوره، عن اختفاء الجثة، بل عن قيام زوجها بقتلها. هذا واضح. جيمس ستوارت مصور صحافي يلزم منزله بعدما كسر ساقه. تسليته الوحيدة (لم يكن هناك كومبيوتر آنذاك) هي مراقبة صف المباني وساكنيها من النافذة الخلفية. التشويق أت من أننا نعلم أن شكوكه حقيقية ونشارك البصيرة وننتسأل عما سيحدث له إذا ما اكتشف القاتل إنه كان يراقبه. خطر محتم

أفلام هيتشكوك مليئة دوماً بالمخاطر. هناك خطر على حياة الجميع حتى في فيلم غير مبني على التشويق

هناك كتاب جديد صدر في الشهر الماضي بعنوان «بطلات هيتشكوك» يتناول المرأة في أفلام هذا المخرج الكبير: فيرا مايلز، جانيت لي، تيبى هيدرن، غريس كيلي، إنغريد برغمان وسواهن. الكتاب يحد ذاته ليس حدثاً، ولو أن قراءته ملهمة، لكن الحدث هو أن كتاباً آخر رقمه مجهول، لكنه يُضاف إلى مئات الكتب قبله، صدر عن هذا المخرج الذي ترك وراءه 54 فيلماً كلها تستدعي الاهتمام وغالبها جيد بامتياز.

خذ، على سبيل المثال: «الطيور» و«سايكو» و«شمال شمالي غرب» و«فريغو» (وهي من بين أعماله في أواخر خمسينات وحتى منتصف ستينات القرن الماضي)، فتجدها منفردة عن كل ما حققه أي مخرج آخر على كثرتهم. أكثر من ذلك، نجد هيتشكوك منذ أفلامه الأولى في أواخر العشرينات يبرهن على فديته وتميزه. حتى «المستاجر» (1927) و«ابنزان» (1929) و«الرقم 17» (1932) تجد جنور الأسلوب الهيتشكوكي الفريد من اختيار موضوعاته إلى كيفية معالجتها وبث الحياة الخاصة فيها ولها، موجودة. لاحقاً في الثلاثينات طورها إلى كلاسيكيات مبهرة، من بينها «الرجل الذي عرف أكثر من اللازم» (1934) و«الدرجات الـ39» (1938) و«السيدة تختفي» (1938) تجد أن الرجل توسع في مداركه حول الكيفية التي يريد بها السيطرة على حواس مشاهديه عبر شخصياته كما عبر أحداث أفلامه ودائماً من خلال معالجة مختلفة لحد التميز.

بعيداً عن الأفعال وهناك خطوط مشتركة كثيرة بين أفلامه. هيتشكوك كان حريصاً على توفير اللغز غير المفبرك أو المفتعل. على عكس كثيرين سواه، لم يتعامل والغموض من منطلق إخفاء الإجابة عن التساؤلات الكثيرة التي تترى بها أفلامه. لم ير ضرورة لتأخير الكشف عن أسباب ما يدور. لم يواكب الآخرين الذين يحافظون على سر ما حتى الفصل الأخير من الأحداث لضمان فعل التشويق لدى المشاهدين.

«حبل» (1948) ليس عن لغز اختفاء طالب، بل تعرف

عن الشرق الأوسط

في ذكرى سيد الرعب

علاء المبرجي

مرت قبل أيام ذكرى رحيل احد اهم اساطين السينما الفريد هيتشكوكالذي صاغ اجمل التحف السينمائية خلال خمسين عاما من مسيرته.

و الفريد هيتشكوك في السينما بمنزلة مواطنه شكسبير في الأدب، فعلى مدى اكثر من قرن من عمر هذا الفن لم يكرس سينمائيا على قمة هرم الإبداع السينمائي كما هيتشكوك الذي اقتحم قلعة السينما هوليوود، وهو الإنكليزي ليحتل مع منجزه قائمة الأهم سينمائيا.

شخصية بهذا الحجم لا بد أن يثار السؤال عن جدارة معالجتها سينمائيا بالدرجة التي تحيط بها وبمنجزها الإبداعي المهم، وهو السؤال الذي يطرح قبل مشاهدة فيلم جرفازي، أو بصياغة أخرى كيف لفيلم ان يقتفي اثر تشكل عبقرية سينمائية فذة كالتي كان عليها هيتشكوك.

المخرج ساشا جرفازي يعي خطورة هذه المهمة، فكان ان تعاطى معها بذكاء يحسب له عندما اختار محطة مهمة في حياة عبقرية السينما هذه، وهو الوقت الذي سبق تنفيذ فيلمه (سايكو) الذي يعد انعطافة مهمة في سيرته الإبداعية، الفيلم الذي يعده النقاد احد اهم كلاسيكات السينما.

ويبدو ان صعوبة المهمة في سرد شخصية هيتشكوك والإحاطة بتاريخها المهني والحياتي، دفعت المخرجين الى التقاط تفاصيل من حياته لمعالجتها سينميا وهو تضمنه الفيلم التلفزيوني الوثائقي المعنون «الفتاة» والذي تزامن إطلاقه مع فيلم جرفازي (هيتشكوك).

الفيلم يتناول علاقة المخرج العبقرى ببطلته فيلميه (الطيور و مارني) «تبيي هيدرن» وهي الممثلة التي اشتغل عليها هيتشكوك كبديل للشقراء الفاتنة غريس كيللي، والفيلم المعد ايضا عن كتاب لدونالدو سبوتو، يتناول تجربة العمل في فيلم الطيور ولكن من زاوية علاقة هيتشكوك بالممثلة تبيي هيدرن التي اتسمت بالتعقيد من جهة ممارسة شتى أنواع

الضغوط عليها من قبله بسبب رفضها العاطفي له، انطلاقا من تعامله مع بطلات أفلامه وحب التملك والاستحواذ التي عرف بها. وعبر عن غضبه منها ان مارس معها كل أنواع الضغط وحتى السادية، حيث عرضها لمهاجمة الطيور بتكرار إعادة المشهد لأكثر من مرة.

وفي هذا الفيلم كما في فيلم جرفازي يقف المشاهد عند تحليل للحالة النفسية التي كان يعيشها هيتشكوك وعلاقته وبالأخص ببطلات أفلامه.

الفيلم إذن استعادة لمرحلة مهمة ومفصلية من السيرة الإبداعية لهذا المخرج، وهي فترة تنفيذه لفيلمه الأهم «سايكو» منتصف العام 1959 وحتى عرضه في الصالات الأميركية نهاية العام 1960، فبعد ان قرأ كتاب «روبرت بلوتش» الذي يحمل العنوان نفسه، يجد هيتشكوك فيه موضوعا لفيلمه القادم. وعلى الرغم من عدم الحماس الذي قوبل فيه حتى من زوجته التي وجدت في الرواية موضوعا مستهلكا ومطروقا وغير مثير، إلا أن تصوير هيتشكوك للرواية بشكلها الفيلمي أجج

حماسته لتنفيذها فيلما، وهو الحماس الذي سيكون سلاحه في مواجهة تحديات إنجاز هذا الفيلم، ابتداء من الفطور الذي ووجه فيه من قبل الحاضرين المؤتمر الصحفي، مروراً برفض شركة بارامونت إنتاج الفيلم وليس انتهاء بشروط شركة التوزيع، وليس انتهاء بالمشاكل التي صادفت العمل به.

المحور الأساس في الفيلم كما يبدو للوهلة الأولى هو علاقة المخرج الكبير مع زوجته الما ريفي، وهي العلاقة التي اكتنفها الشك والتباس القصد من جهة، وعلاقته مع بطلات أفلامه وعقدة الشقراوات التي تثير غيرة الزوجة، وايضا الشك الذي يراود هيتشكوك نفسه من علاقة زوجته مع احد كتاب السيناريو ثم الدور الذي تلعبه الزوجة في إنجاز الفيلم ونجاحه المدوي من جهة أخرى. وبموازاة هذا المحور هناك محور آخر يتعلق كما أسلفنا بتفاصيل تنفيذ هذا الفيلم التي يختزل طريقة هيتشكوك في العمل لإنجاز الأغلب من أفلامه، وهو المحور الذي يفتتح على محاور جانبية أخرى لكنها مهمة في سياق عرض الأحداث.

