Thaqafat Ar. Side* 8/21/05 12:09 PM Page 206

أمبرتو إيكو
واسم الوردة، والسينما

أمين صالح *

(إسم الوردة: رواية المفكر الإيطالي أمبرتو إيكو، والتي تدور في القرون الوسطى حول لغز سلسلة من الجرائم ترتكب في أحد الأديرة بشمال إيطاليا.. والرواية تحولت إلى فيلم سينمائي.. هنا ترجمة لأجزاء من حوار طويل أجري مع إيكو ونشر في مجلة Sight and Sourd).

في الوقت الحاضر، لا أذهب إلى السينما كثيراً كما كنت في السابق. التوق الشديد الذي اعتدت أن أشعر به لمشاهدة فيلمين على الأقل في اليوم قد تلاشى. وهذا حدث على مهل وعلى نحو تدريجي خلال السنوات العشرين الماضية، أو ربما يكون ذلك لأن في هذه الأيام قد أنتظر بضع سنوات قبل أن أستقبل كتاباً جديداً أو فيلماً جديداً. كان لدي صديق يقرأ كل صباح جريدة عمرها ستة شهور وكأنها صدرت حديثاً. هذا ما أفعله مع الأفلام والكتب. ربما فات صديقي بضعة أحداث هامة، لكن مع الأفلام والكتب، أعتقد أن من المهم ألا نصدر حكماً عليها في ضوء المقالات النقدية أو الإنطباعات أو على أساس الموضة والنمط السائد.

كذلك فإن استجابتي صارت بطيئة، وتفاعلي مع الأشياء لم يعد سريعاً. أبداً لا أعرف مباشرة بعد مشاهدة الفيلم ما إذا أعجبني الفيلم أم لا. أحياناً قد يستغرق هذا شهوراً.. على سبيل المثال، بعد مشاهدة فيلم انتونيوني «المغامرة» لم أستطع أن أحدد ما إذا أحببت الفيلم أم لا. فقط عندما كنت أتحدث عنه مع شخص ما، وأسرد أحداثه، لاحظت كم كان الفيلم جميلاً. على أية حال، ربما هذا لأنني جئت من بيدمونتا، أرض الإيطاليين الشماليين، البطيئين والعنيدين إلى حدٍ ما، كذلك أحتاج إلى وقت لكي أعبّر عن نفسي. لهذا السبب أجد مشقة في امتلاك رأي أو وجهة نظر بشأن سينما اليوم.

حتى أنني لا أستطيع أن أقول الكثير عن الفيلم الذي حققوه عن كتابي «إسم الوردة». أنا لا أستطيع أن أجاري كل الإستعدادات التقنية، ولا أظن أن على المؤلف أن يصبح مستغرقاً أكثر مما ينبغي في الإعداد للسيناريو المأخوذ عن أحد أعماله، خصوصاً - كما في حالتي - عندما يتألف الكتاب الأصلي من ٥٥٠ صفحة، والذي يتعيّن تصويره كفيلم إلى اختزاله. إن ذلك أشبه بجرّاح يحتاج ولده إلى إجراء عملية جراحية لكنه يكلف زميله باجرائها لأن يديه سوف ترتعشان.

لثلاث سنوات مضت كنا - أنا والمخرج جان جاك أنو - نلتقي كل شهرين أو ثلاثة. كان يأتي إلى أيطاليا أو أذهب أنا إلى باريس، ونخرج لنتناول الطعام ونتحدث على نحو متواصل لكن ليس عن الأمور التقنية بل بالأحرى عن الأفكار. إني أفضل أن أرى الفيلم وهو يشق طريقه ويخلق إتجاهه الخاص على مهل. على سبيل المثال، من بين المعالجات الـ ١٤ من السيناريو،

* روائي وقاص من البحرين.

Thaqafat Ar. Side* 8/21/05 12:09 PM Page 207

قرأت المعالجة ١٢ و١٣ فقط. لكن حتى في تلك الحالة كنت أبدي فقط بعض الملاحظات غير المباشرة. ذات مرة قلت بأن الطريقة التي به يترجم المخرج مشهداً ما تزيف قليلاً الأهداف والنوايا. لكن المخرج أنو شرح لي بأن تصوير مساحة المعركة التي تخيلتها سوف تزيد من نفقات الفيلم ألف مليون ليرة. ماذا كان بوسعي أن أقول؟ هل كان عليّ أن أدبّر لهم هذا المبلغ؟

كنا ننوي أن نصور الكثير من أحداث الفيلم في الا ستوديو، في روما، أما المواقع الخارجية ففي جبال أبروزي وفي أديرة جرمانية، وتحديداً في مولبورن وإبرباخ (في أحدهما - ولا أذكر أيهما - درس هيرمان هيسه اللاهوت).

جان جاك أنو قام برحلة من البرتغال إلى جنوب إيطاليا باحثاً عن مواقع للفيلم، والتقط صوراً فوتوغرافية لمبان إكليركية من الطراز الروماني - القوطي (هذا الطراز من فن العمارة كان رائجاً في أوروبا في أوائل القرون الوسطى بين عهدي فن العمارة الروماني وفن العمارة القوطي). بعدئذ جاء إلى بيتي في الريف حاملاً معه هذا المعرض الصغير من الصور الهائلة. وقد اتضح في النهاية أن أغلب تلك الأماكن كانت إما مرممة أكثر مما ينبغي أو متداعية للسقوط أكثر مما ينبغي. ثم كانت هناك مشكلة تغطية المواقع، فإذا أمطرت السماء في مكان ما لمدة أسبوعين، فإننا نحتاج إلى مواقع مجاورة في مساحة محمية لتشغيل الطاقم الفني الذي يكلف الكثير.

تخيلت «روكا دي سان ليو» كموقع خارجي رئيسي، وقد مضى أنو إلى هناك المرة تلو الأخرى لدراسة المكان وتصويره بكل درجات الضوء المختلفة: في نوفمبر مع ضباب الصباح الباكر، في الصيف عند الغروب. المناظر الخارجية كانت رائعة وجميلة لكن المكان في الداخل كان مرمماً ولم يكن هناك مكان قريب يمكن لمرء أن يصور فيه حين يكون الطقس سيئاً. وبدأنا في قبول فكرة أن التصوير في الاستوديو سيكون أريَح وأقل تكلفة. في الواقع، أعتقد أن بالإمكان تمثيل المرحلة التاريخية على نحو أفضل عن طريق إعادة الإنتاج.. خذ مداخل الكنيسة: هذه كانت ملونة، لكن اليوم نجدها بلا لون ومغطاة بما يخلفه مرور الزمن فيكسبها قيمة جمالية ويجعلها تحمل مسحة رومانتيكية، لكنها لا تنسخ ذلك الإحساس بالعصر في العام ١٥٥٥ كان هناك هذا القول المأثور: «أوروبا مكسوة بحجاب أبيض من الكنائس». هذه الكنائس صارت اليوم رمادية. إذن، بالإمكان إحراز المصداقية - بيسر أكثر - بواسطة التلفيق.

كل هذا استغرق زمناً طويلاً إضافة إلى أنهما كانتا المخرج في فقه اللغة: كان يرغب في إعادة إنتاج المرحلة التاريخية بكل تفاصيلها. أحد زملائي شكّل لجنة من الباحثين في شؤون القرون الوسطى، لكن أنو نجح في التفوق عليهم واحراجهم بالكشف عن تفاصيل لم يكونوا يعرفون عنها شيئاً.

ثمة مدرسة في فرنسا تتولى إعداد بحوث تارخية في تفاصيل الحياة اليومية آنذاك، وفيلمي مثل تحدياً كبيراً لهؤلاء الباحثين. أن تقول: «كانوا يأكلون في أطباق خشبيّة» فهذا شيء عادي، لكن عندما يرغب صانع الفيلم في معرفة الحجم الصحيح والدقيق لتلك الأطباق، فذلك شيء آخر.. أو عندما نقول: «كانوا يصلّون وجباههم تمس الأرض» فإن السؤال هو: ماذا كانوا يفعلون بمؤخراتهم؟ لا يوجد نص تاريخي، ولا لوحة تنتسب إلى تلك المرحلة، يمكن أن تجيب على مثل هذه الأسئلة.

هل كان الرهبان الفرنسسكانيين في تلك الأيام يربون اللحى؟.. في أعمال الرسام والنحات الإيطالي جيوتو (1266-1337) هناك أفراد ملتحون وآخرو بلا لحى. لا أحد يستطيع أن يقدم لنا إجابة دقيقة. لقد اكتشفنا بأنفسنا وثيقة تعود إلى القرن ١٤ تقول بأن الفرنسسكانيين كان يتعين عليهم أن يحلقوا لحاهم مرة كل أسبوع لذا، إحصائياً، كان ذلك يعني أننا على الأرجح سوف نجد فرنسسكي ملتح وبنيديكتي حليق اللحية. وماذا عن ألوان أردية الرهبان؟

المخرج أنو كان، على نحو مدهش، مجتهد في بحثه عن الوجوه.. وجوه الممثلين. للشخصية الرئيسية هو

Thaqafat Ar. Side* 8/21/05 12:09 PM Page 208

أجرى اختبارات لأكثر من أربعين ممثلاً، ومع كل منهم دام اللقاء ساعة واحدة تقريباً. كان يريد أن يرى كيف تتفاعل أو تستجيب الأعين إلى كأس من الويسكي، وكيف هم يبدون بعد تناول الطعام. لقد أحضر العديد من الممثلين الذين شاهد أعمالهم، فقط ليخبرني عن السبب الذي جعله في النهاية لا يختارهم لأنهم لم يثيروا إعجابه. هو قلما أحب أعينهم، تعبير الأعين في حالات متعددة. ذلك هو السبب الذي جعل تصوير الفيلم يستغرق ثلاث سنوات، والذي أبعدني عن عملية تنفيذ الفيلم.. فما الذي سوف يكون متروكاً لي لرؤيته في الفيلم المنجز لو أنني تابعت كل هذا قبل إكتماله؟

أنا لست واثقاً بشأن الذهاب إلى الموقع. في الموقع، الذي يصور فيه برتولوتشي فيلمه تجد دائماً نساء جميلات. لكن هنا؟ ماذا بوسعي أن أفعل مع ثمانين راهباً؟ علاوة على ذلك، أنا لا أريد أن أتدخل في شئونهم لأنني أعرف أن أنو أمين جداً للنص، ليس فقط فيما يتعلق بالديكور والوجود لكن أيضاً في سيكولوجيا الشخصيات. هو أراد ممثلين جنسياتهم تتوافق مع جنسياتهم تتوافق مع جنسيات الأفراد في الكتاب. حين وجد صانع سروج فرنسياً أعجبه، سألني إذا كان بالإمكان للشخصية أن تكون فرنسية مع أنها لم تكن كذلك في الكتاب، وأنا لم أمانع لأن في تلك الأيام كان من الممكن أن يأتي شخص من قرية مجاورة للحدود الفرنسية. كان عليه أن يتخلى عن أمانته المفرطة للرواية، وأن يعززها على أساس سيكولوجي.

أنا لا أعتقد أن بإمكان المؤلف أن يوافق أو يعارض بسهولة عندما يرى سيناريو مأخوذاً عن رواية له. السيناريو مجرد سيناريو. وحين يضع مدير التصوير الإضاءة بطريقة تغير تأثير المشهد فإن كل شيء يتوقف على المخرج وكيفية تعامله مع وجوه الممثلين أثناء التصوير.

أنا والمخرج أنو تحدثنا كثيراً عن سيكولوجيا الشخصيات، لكن ليس هيناً دائماً التعبير في الفيلم عن أمور موصوفة أو مرسومة على الصفحة، أمور قد يفهمها القارئ آلياً. خذ المشهد الذي يصور امرأة شابة وهي على وشك أن تُعدم حرقاً. في الرواية، لا يبدو على الراهب الشاب أنه يوجّه الكثير من الاهتمام إلى هذا الحدث، مع أنه يعرفها ومارس الجنس معها. بوسع القارئ أن يفهم موقف هذا الراهب الشاب المنتمي إلى عائلة أرستقراطية، والذي - بالنسبة إليه - فكرة الإتصال الجسدي هي غير عادية تماماً.. القارئ قد يفهم سبب عدم تدخل هذا الراهب وعدم محاولته لفعل أي شيء حيال ذلك، لكن في الفيلم.. المتفرج هنا يفتقد عنصر التماهي والتطابق.

لهذا فقد اقترحت مشهداً - وهذه هي إضافتي الوحيدة لما هو موجود في الكتاب - والذي فيه يقوم الراهب والشابة بمحاولة أخيرة للتكلم مع بعضهما البعض. هو يتحدث إليها باللغة اللاتينية وهي ترد عليه باللهجة المحلية كما كانت منطوقة في ذلك الوقت (والتي يقيناً سوف يعيّن هويتها فقهاء اللغة من بين الجمهور) ويصبح جلياً على الفور بأنه لا يمكن أن يكون هناك أي اتصال حقيقي بينهما. الاختلاف اللغوي يظهر اختلاف وتشعب العوالم. إنهما ينتسبان إلى عالمين مختلفين.. تماماً كما ينتسب الكتاب والفيلم إلى عالمين مختلفين.

لم أفكر أبداً في تحقيق فيلم سنمائي. لكن، ينبغي أن أضيف، حتى قبل يومين من الشروع في كتابه «اسم الوردة» لم أفكر أبداً في كتابه رواية. ربما حين أبلغ الثمانين من العمر سوف أخرج فيلماً... مع أنني أعرف جيداً أن هذا سوف لا يحدث على الإطلاق. وهذا لا يعني أنني لا أملك خبرة، فقد عملت في التلفزيون في ميلانو من 1954 إلى 1959. كنت موظفاً لكنني كنت أتابع بانتباه المخرجين في الاستوديو وفي المواقع الخارجية. ومع أن ذلك كان في الماضي البعيد إلا أنني فهمت أن هذه المهنة ليست مهنتي فأنا نافد الصبر، قليل الاحتمال إلى حدٍ بعيد، كما أكره الوقت الساكن حيث لا شيء لديك لتفعله.

احتمال أن تكون في الموقع في الساعة الثانية بعد الظهر، وأن تضطر للانتظار حتى الثامنة مساءً لأنك تحتاج إلى غراب أسود لكنهم أرسلوا إليك غراباً

Thaqafat Ar. Side* 8/21/05 12:09 PM Page 209

رمادياً.. هذا سوف يدفعني حتماً إلى الجنون.. ولسوف أغيّر الفيلم وأجعل الغرب أسداً لو مرّ هذا الأسد قربنا. وللسبب ذاته، أجد صيد الأسماك عاملاً مهدئاً للروح، لكن إذا تعيّن على أن أجلس هناك ساعات فأظن أنني سوف أباشر بتفجير الأسماك بالدينميت. عندما أكتب، أخلق إيقاعي الخاص مع الورق والآلة الكاتبة، لكنني لا أظن أن اخراج الأفلام، أو حتى المسرحيات، شيء جذاب أو فاتن بالنسبة لي.

من ناحية أخرى، أنا أؤمن فعلاً بأن كتابتي بصرية تماماً، حتى عندما أتعامل مع أفكار ومفاهيم مجردة. كل مقالاتي مليئة بالرسوم. ذكريات كلها بصرية على مستوى التداعي. في المدرسة كنت مولعاً برسم الديناصورات.. وحتى يومنا أرسم الكثير من الديناصورات روايتي لم تبدأ، لم أباشر كتابتها، إلا بعد أن أمضيت سنة وأنا أحقق رسومات تتصل بها. حتى حين أقوم بالتدريس فإنني لا أستطيع أن أؤدي عملي بدون وجود سبورة، إذ يتعيّن علي أن أرسم شيئاً.. حتى لو كان مجرد خط مستقيم. تلاميذي قد يجهلون ما يمثله ذلك الخط، لكنه أساسي وجوهري بالنسبة لي. حتى بالنسبة لفيلسوف، الحدس الخالص يسبق استعمال الأدوات المطلقة كلها. التوجيه البصري نحو العالم يسبق دائماً التركيب اللفظي. إنه لا يهم ما إذا المرئيات هي فعلاً هناك أم توجد فقط في المخيلة.

حتى غياب العنصر البصري أو السمعي يمكن أن يكون ضرباً من الحافز البصري أو السمعي. هذا له علاقة بالتوقع وكيف نحن نحققه. ثمة أشياء نتوقع من الفيلم أو الرواية أو القصيدة أن تجعلها مرئية، وإذا هي لم يتم استحضارها لنا، فإننا نفتقدها. لكننا جميعاً نعلم أن هناك مؤلفين يستطيعون جعلنا نرى أشياءً دون عرضها أو اظهارها حقاً، ربما بطريقة أقوى من أولئك المؤلفين الذين يعرضونها. خذ المثال من مانزوني: الطريق التي بها يعرض راهبة مونزا. هو يقول: «أنا لا أريد أن تحدث عن الحب، ثمة الكثير منه في العالم.».

وبطريقة ما، لأسباب ايديولوجية ودينية، هو لم يتحدث صراحة. لكن في النهاية، فإن ما يرويه هو قصة والتي يمكن لشخص مثل ديديرو، أو مخرج سينمائي معاصر، أن يبني عليها حدثاً حسياً مثيراً جداً. قصص لا نهائية عن الجنس والإنحراف يكثفها أو يوجزها مانزوني في فقرة ترد عادة هكذا: «الفتاة التعيسة درب قائلة...» والقارئ، من هذه الفقرة، يفهم كل شيء، ويقدم صورة الخاصة. تلك هي قدرة مانزوني على سرد قصة ضخمة دون أن يقول شيئاً من الناحية العملية.

والآن خذ السينما، لنقل أفلام جون فورد.. في ذلك تكمن قوته أيضاً: إنه يروي قصة ضخمة دون أن يجعلها بادية للعيان. بالطبع ليس هناك ما هو أكثر إثارة من رؤية جون واين وهو يقع على الأرض في Gunfight at o.k. Corral (إطلاق نار في أوكي كورال) وبعدئذ يقضي على خصومه الواحد بعد الآخر. لكن في أفلام جون فورد أنت لا ترى أشياء كهذه.. كل ما تراه هو انتظار طويل في حانة، والكثير من المشاهد الدائرة بعيداً عن المركز. المبارزة هي متوترة ودرامية أكثر لكونها غير مرئية. هذه هي إمكانيات الصمت وتجديد فورد كان في إدخال الصمت كطريقة للتعامل مع مشهد مثل مبارزة في الغرب الأمريكي، والتي أصبحت كليشية سينمائي.

إنه ليس قانوناً ذهبياً بالطبع: لا يتعيّن عليك أن تلتزم الصمت بشأن القصة إن أردت أن تسردها بأفضل الطرق الممكنة.. ثمة تطرّف في كلا الاتجاهين. معركة واترلو، كما رواها ستندال، هي عملياً مكبوحة تماماً، فيما عدا بعض الآراء غير المترابطة. لكن واترلو، كما رواها فيكتور هوجو في البؤساء، هي موجودة هناك كلها وبالتفصيل، كما لو أن الكاميرا تصورها من هليكوتبر. المعركتان موظفتان بشكل جميل: هوجو يتكلم كثيراً وستندال يتكلم قليلاً. بعض الأشياء ربما من الأفضل الحديث عنها، وبعضها من الأفضل التزام الصمت بشأنها. لكن من الجلي أن الصمت وسيلة جمالية تماماً كما النقيض: الكلام والوسيلة فعالة جداً.■