دراكولا: بين رواية برام ستوكر، وفيلم فرنسيس فورد كوبولا (دراسة في أفلمة الرواية)

د/ محمد شرقي
جامعة أحمد بن بلة - وهران1 - الجزائر

انفتحت هوليود بفضل فرنسيس فورد كوبولا على المشهد الكبير ذي التكاليف الباهظة، و وقف الجمهور على مشهدية سينمائية أكثر ضخامة و غرائبية و فنية و جمالية. و سار على نهج كوبولا أقرانه من المخرجين الذين أعطوا للفيلم الهوليودي سحره المعاصر الذي أعتمد الإبهار و قوة اللقطة و المشاهد الفانتازية، لقد عرف كوبولا كيف يربح رهانه السينمائي، و يحول أعماله السينمائية إلى أيقونات فيلمية معاصرة تدين لها هوليود بالفضل العظيم في رسم مشهد سينمائي معاصر يقارب مرحلة الاكتمال في مجال الفن السابع. إن أفلاما من مثل: العراب بأجزائه الثلاث، و القيامة الآن، و دراكولا برام ستوكر، تمثل منعطفات كبرى في مرحلة السينما المعاصرة، و تسجل كل منها أثرا سينمائيا إقتفى المخرجين أثره و راحوا ينسجون على منواله.

لم يكن ريبرتوار كوبولا السينمائي مبنيا على تجربة غائرة في الذاتية كما هو شأن بعض معاصريه من كبار المخرجين، و إنما هو انسجام و تكامل للحرف السينمائية و مهن العرض بدءا من السيناريو إلى التصاميم الشكلية، و تعاون جماعي يرفع العمل إلى قمة الجمالية. و في هذه الدراسة سنصادف مخرجا خاض في أغلب أعماله السينمائية بما فيها أفلامه الثلاثة المذكورة سالفا، تجربة أفلمة الرواية، و تعامل كثيرا مع اقتباسات روائية تجاوز فيها حدود السيناريو إلى كتابة أو إعادة كتابة الرواية فيلميا. و لأن تجربة فيلم دراكولا برام ستوكر عام 1992م تعد علامة فارقة في تجديد رؤيتنا لعالم فيلم الرعب من جهة، و علاقة الرواية بالفيلم من جهة أخرى، ارتأيت أن أقف في عند هذا الفيلم نمذجة، للوقوف على جمالية الطرح

السينمائي و المفارقة المتمثلة في الرومانسية التي أدخلها كوبولا على أفلام الرعب التي نتمثلها على حد قول آندريه بازان:" إنه شيء من الرعب المقدس الذي يدفع بنا ضمنيا نحو جحيم السينما."(1)

نظرة حول الرواية:

ارتأينا قبل الخوض في فكرة و موضوع هذه الرواية أن نعرج على فكرة مصاص الدماء Vampire ، و التي تعود إلى أساطير قديمة في ثقافات العالم، إذ ترجع جذور الفامبيرية Vampirisme و تداولها في أوربا إلى القرن الحادي عشر ميلادي، حيث كانت تتحدث عن نوع من الأحياء الأموات الذين يعودون من قبورهم ليمتصوا دماء الأحياء كي يبقوا على حياتهم و قوتهم. و في بداية القرن الثامن عشر أخذت شخصية مصاص الدماء Vampire شعبية متزايدة في أوربا الشرقية، ثم ظهرت ككلمة معتمدة- Vampire – في منجد أوكسفورد الإنجليزي عام 1934م (5) و ارتبطت هذه الأسطورة بعالم الأدب عن طريق أول رواية لمصاص دماء في التاريخ كتبها الإرلندي برام ستوكر* عام 1897م تحت عنوان: دراكولا- .Dracula.

و فكرة الرواية تختصر في كون أن الشر مهما قوي و أستفحل خطره فإنه يعود إلى الاضمحلال والتلاشي على يد الخير، و هنا أسترجع مثلنا المشهور:" لكل فرعون موسى". إن دراكولا – ليس مدع بالقوة فحسب- و إنما كائن خارق يشكل تهديدا حقيقيا لمدينة بأكملها، فهو طاعون تسلط على أناس مطمئنين بعد أن خرب ترانسيلفانيا و حاول توسيع مشروعه الشيطاني، غير أنه إنتهى على يد إنسان بسيط – فان هلسينغ- يملك علما و حكمة نهاية ضعيف لا حول له و لا قوة. لقد تغلبت قوة الحب الحقيقي ممثلة في ثنائية: جوناثان و مينا على ظلامية دراكولا الذي اختطفه الفناء من عالم الظلمات الذي كان يتبجح به على الفانين من البشر، و كانت أفعاله الدموية ضد أفراد عزل مثل: لوسي و رنفيلد سببا في فقدانه خاصية الخلود، و درس أخيرا كما درست قلعته و قصره.

إن هذه التيمة الفريدة من نوعها في عالم الأدب، دفعت بالكثير إلى الإفادة من موضوع هذه الرواية، و التي نهل منها المخرج الألماني ميرنو رائعته نوسفيراتو سمفونية الرعب عام 1922م. لقد أتاح موضوع هذا العمل الروائي للمخرج آنذاك توليد فيلم سينمائي تعبيري أثرى ريبرتوار السينما التعبيرية الألمانية، و عبر بقوة عن

مشاعر التذمر من التشوهات و الدمار و الموت المنعكسة على نفسية الفرد الألماني و التي جدت لها صدى عميقا في الفيلم الألماني الذي تطابق أحداثه رواية برام ستوكر، و كأن دراكولا قدر له أن يلعب دور الوسيط بين لحظة اللاوعي و لحظة الوعي التي تتمركز في العقل الباطن بمفهوم فوق واقعي، كان الهدف منه ذم الحرب.

شكل موضوع هذه الرواية بفكرته التي تتجاوز الخرافية إلى الغرائبية والخوارقية والعجائبية، سوريالية أدبية فنية تمتزج بعناصر الرومانسية الأدبية للقرن التاسع عشر حيث المقابر و الخرائب و الجبال و الكهوف و ضوء القمر، واندماج عناصر الطبيعة الوحشية. و قد نتجاوز هذا المفهوم على مستوى الموضوعة إلى ما بعد ميتافيزيقية فاوست، لأن دراكولا تجلى كتعبير عن كوابيس و غموض ما ورائية تنحوا اتجاه التجسيد، ورغم أن الخوارقية والغرائبية لم تستطع أن تهزم التسنين الكوني الذي عهدته الحياة في انتصار الخير على الشر، غير أن هذه الشخصية الروائية المتفردة كانت تتأهب لتفتح عالم الآداب و الفنون وعلى رأسها السينما على قاموس الرعب.

تدور أحداث هذه الرواية في عدة أمكنة حسب سير خط الحدث الروائي الرئيسي، و بما أن دراكولا مستقى من الأساطير الأوربية القديمة و الفلكلور الشعبي لأوربا الشرقية كحال أغلب الأعمال الرومانسية، فإن تعدد المكان و الزمان فيه يلقى تبريره المذهبي أدبيا. لقد أوجدت حال الانتقال بين غرب القارة و شرقها، و شرق القارة و غربها، ثم غرب القارة و شرقها مطاردة مرة أخرى، العديد من الأمكنة التي استفرد بها هذا العالم الروائي الدراكولي، حيث تتعدد المدن و الموانئ (ترنسيلفانيا، بودابست، بستريتز، غالاتز، فرستي، فارنا، نهر الدانوب، البحر الأسود، ويتبي، لندن). إن هذا التعدد المكاني يجعلنا أمام حكاية ملحمية بطلها مخلوق دموي سعى أن يوحد تواجده كمصاص دماء في شرق أوربا و غربها، إنها إرادة و زحف لعالم الظلمات الذي أراد أن يختصر الأمكنة في مكان دراكولي أكثر شساعة.

و نظرا لاتساع رقعة المكان زاد اتساع زمن هذه الملحمة الدموية، التي كان القرن الثامن عشر مسرحا زمنيا لوقوعها حسب برام ستوكر، و بما أن لندن كانت

عاصمة العالم وقتئذ، لم يجد دراكولا بدا من الوصول إلى مشارفها، و تسجيل بصمته في يومياتها. أما الزمن الفني فإنه يدخلنا إلى فضاءات زمنية أصغر تشكل زمن هذه الرواية، فهناك زمن دراكولا الشبحي المنقسم بين الحياة ليلا و الموت نهارا، و هناك يوميات شخوص لندن، و هناك زمن المطاردة الذي أقصي للأبد زمن قصر و قلعة دراكولا الدموي.

إن دراكولا شخصية أسطورية و خرافية، و هو تجسيد ما ورائي – إن صح هذا التعبير- لعالم شيطاني من الظلمات و قوى التدمير و الفناء. إن هذا المخلوق الذي يشبه البشر في جانبه الهيولي فقط، هو كينونة دموية تتخذ أشكالا عدة: الذئب، الخفاش، الجرذ... و هذه المخلوقات ترمز إلى الدموية والتقزز و الرعب، و هو ظل بارد يجنح إلى الأماكن الموحشة و الغابات و الأماكن المهجورة و الرطبة و القصور و القلاع العتيقة و الغريبة. إن دراكولا يقف بين الشبحية والافتراس، و يجمعهما في تركيبة واحدة تجعله بطلا مفزعا و مرعبا بشكل لا نجد له مثيلا في الأدب و القصص العالميين، و لعل هذه الخصائص مجتمعة جعلت من هذه الشخصية الروائية سيدة عالم الكوابيس و الرعب في عالم الأدب و فن السينما.

يبحث دراكولا عن توسيع عالمه المظلم عبر الانتقال من شرق أوربا إلى غربها، و هو يريد توحيد القارة العجوز دمويا، و يضيف مينا من عاصمة العالم وقتها لندن إلى زوجاته من مصاصات الدماء. لقد كان الكونت المرعب شخصية الرواية الأساسي، و محورها الدراماتيكي الذي تدور حوله الأحداث، فهو مبدأ الحدث الروائي و منتهاه، فبظهوره تزداد الأجواء قتامة وعتما، و باختفائه ينتهي هذا العالم الكابوسي، و كأننا نفيق من حلم مزعج كنا نتصور بأن لا نهاية له. إن دراكولا كشخصية في تصوري يتلخص في كونه: المولود الشبحي الذي أعطى الحياة لرواية برام ستوكر، و رغم موته في النهاية إلا أنه ولد أيقونيا في عوالم الرعب الذي أعطته الحياة الأبدية في الصورة السينمائية. و هكذا فإن رواية برام ستوكر لم تكن الرواية التي بدأت و إنتهت، و لكنها كانت الحدث الذي صنع شخصية خرافية لا تنتهي.

فيلم دراكولا برام ستوكر لكوبولا 1992:

البطاقة الفنية لفيلم دراكولا برام ستوكر:

ملصقة الفيلم

الصنف:رعب

المخرج:فرانسيس فورد كوبولا

الإنتاج:فرانسيس فورد كوبولا

البطولة:غاري أولدمان، وينونا رايدر، أنتوني هوبكنز، كيانو ريفز، ريتشارد جرانت

توزيع:كولومبيا بيكتشرز

تاريخ الصدور:1992

مدة العرض:128 دقيقة

البلد:الولايات المتحدة

اللغة الأصلية:الإنجليزية

تمثل أفلام دراكولا السينمائية بمعية أفلام الفامبيرية - vampirisme عموما ذلك الجحيم السينمائي الذي نحبه و نعشقه، و نصر على مشاهدته رغم عالم الفزع و الخوف الذي يسيطر على مشهديتنا لهذا النوع من الأفلام التي تثير فضولنا، فهي ممتعة و مخيفة في آن معا، و لا نجد هنا أبلغ من وصف غيي سولومون لهذا النوع:" إن سينما الرعب تجسم و تكثف هذا العالم الكابوسي، الذي هو مخاوفنا المجردة من الدمار و الموت. فالزيارات الليلية لمصاصي الدماء، و المتناسخات المستحثة معمليا، و تشوهات الجمجمة، و جرائم القتل في الضباب، هي الصور البصرية للنوع التي قد تكون رموزا لمخاوفنا، أكثر من كونها رموزا للمصادر السيكولوجية لها هي نفسها."(2)

لقد تحول دراكولا بتعاقب المراحل السينمائية و بفضل التراكم الفيلمي إلى أيقونة خالدة في ألبوم أفلام الرعب، و تعود المتلقي لأفلام دراكولا على ذلك الكونت الغريب صاحب التابوت، ذي النابين الطويلين الذين يظهران ليلا لإمتصاص دماء البشر و يختفيان نهارا مع نوم صاحبها الذي يمتثل للسكينة في مكان مظلم بعيدا عن ضوء النهار. إن صورة دراكولا النمطية عبر تاريخ السينما جعلت منه الشخصية الفامبيرية الأولى التي تصدرت قوائم و ملصقات أفلام الرعب، و تبدى بأن هذا المخلوق الغرائبي كأنما ولد من الريبرتوار الفيلمي بهوية سينمائية، في حين أن هذا الكونت يرجع فضل تواجده السينمائي إلى الروائي الإيرلندي برام ستوكر الذي جادت قريحته الإبداعية بنسج خيوط هذه الشخصية الخرافية من الفولكلور القصصي الشعبي لأوربا الشرقية.

و إذا كان الكثير يجهل الولادة الروائية لشخصية دراكولا إلا الخاصة من أهل الأدب و الرواية، فإن صناع الفيلم- و خصوصا في هوليود- إنكبوا على تناول هذا المخلوق الخرافي سينمائيا، و هذا بفضل فيلم نوسفيراتو - Nosferatu لمخرجه الألماني فريدريك ميرنو- Freidrich Murnau** ، حيث يعتبر هذا الفيلم التعبيري بداية سلسلة طويلة من الاقتباسات السينمائية لرواية دراكولا، و فاتحة سينمائية لعشرات الأفلام التي سايرت التطور التقني و الفني لعالم الفن السابع. و يعد فيلم دراكولا ل: فرانسيس فورد كوبولا محطة سينمائية هامة في إعادة بعث هذه الشخصية في شكل مغاير لتيبولوجيا الكونت، ونقلة نوعية في التأسيس لشكل

سينمائي جديد لأفلام الرعب عرف بسينما الرعب الرومانسية، و كذا تجربة مميزة في التناول الروائي لفصول القصة حرفيا مع تغير معاكس على مستوى النمط و روح الحكاية.

ورصدا لهذا التناول الإخراجي المميز من طرف كوبولا للعاشق دراكولا، إرتأيت أن أحلل الفيلم إعتمادا على العناصر التالية:

ولادة دراكولا سينمائيا و حضوره في المشهد السينمائي الأمريكي.

موقع رواية دراكولا في مخبر الروايات المؤفلمة لـ: كوبولا .

وسائل المخرج السينمائية و تأسيس مدرسة الرعب الرومانسية في فيلم : دراكولا برام ستوكر.

ولادة دراكولا سينمائيا و حضوره في المشهد السينمائي الأمريكي:

حري بنا قبل الحديث عن حضور دراكولا في السينما الأمريكية، أن نقف عند الظهور الفيلمي الأول لهذا المسخ الذي عايش كل فترات هوليود السينمائية، و بات شخصية الرعب الأكثر عالمية على مستوى المشهدية السينمائية. و يذكر دراكولا مقترنا بالتعبيرية الألمانية قبل أن يسافر إلى أفلام هوليود مع مجموعة من المخرجين الألمان المهاجرين إلى الولايات المتحدة، و من هذا المعطى تكون ولادة دراكولا سينمائيا قد جاءت أول مرة مع فيلم نوسفيراتو لمخرجه ميرنو عام 1922م، حيث ظهر هذا الفيلم الغرائبي مع مجموعة شبيهة من الأفلام الألمانية: عيادة الدكتور كاليغاري، الغوليم، فاوست- حكاية شعبية ألمانية...

إن حزمة الأفلام المذكورة سابقا و من ضمنها نوسفيراتو تمثل أركان السينما التعبيرية الألمانية التي خرجت إلى عوالم الفيلم الألماني من رحم الحرب العالمية الأولى (1914م- 1918م)، و بما أن الأمة الألمانية خرجت ممزقة من هذه الحرب و مفككة، فإن عقدة الذنب و الفزع الذي أصاب الأفراد و الخوف من المستقبل، سمح للطبيعة بالتراجع لصالح التعبيرية في تفكيك المنظور و الأضواء و الأشكال، و يمثل هذا التوجه التشكيلي على مستوى اللقطات و اللغة البصرية للفيلم تجديدا حقيقيا،و نظرة جديدة لأسلبة عوالم التصوير في ميدان الفن السابع.

و قد حققت أفلام التعبيرية الألمانية هذا المبتغى على مستوى خطاب الفيلم بصريا، و تعدته إلى الجانب المضموني الذي عكس ذلك التشويش البصري. و كان

المخرج التعبيري الألماني فريتز لانغ***- Fritz Lang أول من تفطن مبكرا لتيمة الرعب و الفزع في أول فيلم تعبيري عيادة الدكتور كاليغاري ل: روبرت فين****- Robert Wiene عام 1919م، إذ قال لكاتبي سيناريو ذلك الفيلم كارل ماير و هانز يونوفيتش:" إن هذا النوع من التعبيرية الذي تتصورانه، مستحيل، لأنه سيخيف المشاهدين."(3) و يبدوا أن فريتز لانغ أستشف بأن هذا الفيلم كان يقترب في غايته من نوع الرعب أكثر من كونه فيلما تعبيريا ينحو نحو تفكيك المنظور، و يرجع هذا في تصوري إلى تركيز لانغ على عنصر التلقي و مشاهد القتل التي أحدثها الشاب سيزار في القصة الفيلمية.

لقد اقتربت مواضيع السينما الألمانية مع هذه الموجة التعبيرية من مواضيع الأساطير التي كان يزخر بها الأدب الرومانسي من حديث عن الشياطين و الأشباح و الإنسان الآلي، و كل الجوانب المظلمة من الحياة التي تفتح أعماق السواد و التفكك، و تحيل إلى أمور ما ورائية و تخيلية بعيدة عن العالم المرئي و المادي.(4) و وسط هذا التناول الموضوعاتي الفانتازي و المرعب، وجدت رواية دراكولا للمرة الأولى موطئ قدم في الريبرتوار السينمائي التعبيري، و عرفت أول أفلامه روائية تحت عنوان نوسفيراتو- سيمفونية الرعب للمخرج فريدريك ميرنو و الكاتب المقتبس هنريك غالين عام 1922م.

كتب الناقد بيلا بالاش- Bela Balatz عن فيلم نوسفيراتو عام 1933م:" إن الإحساس الداخلي للظواهر الخارقة نجده في الطبيعة... تخيفنا ستارة متهدلة، و بات يفتح من تلقاء نفسه، أكثر من يخيفنا رؤية الشبح. لأن المسألة كلها مجرد حدس. الجديد في هذا الفيلم، الذي مازال مجهولا، هو إغناؤه لذاته من موهبة الطبيعة الشعرية."(5) و تمثل هذه المحاولة النقدية الولى لفيلم مصاص الدماء، غض الطرف عن شخص نوسفيراتو، و التركيز على زاوية الرؤية الجمالية التعبيرية ضمن إطار البلاغة الصورية لأمور طبيعية وظفها ميرنو بتميز، في حين أغفل النمط الذي تفجر كينبوع فرخ عشرات دراكولا سينمائيا.

إن فيلم نوسفيراتو- سيمفونية الرعب يعد حجر الأساس في المخبر الفيلمي لمصاصي الدماء، حيث أطلق دراكولا التعبيري سلسلة من الاقتباسات السينمائية لرواية برام ستوكر، و لكن هذا الانتقال بين الرواية و الفيلم خرج من منطق

نوسفيراتو و رمزيته إلى فانتازيا فامبيرية - Vampirisme يلفها عالم من الرعب، و تقفبين البشر و الحيوانية، والأنسنة والافتراس في غرائبية جلبت إليها جماهير هذا النوع السينمائي في كل الحقب السينمائية. لقد كانت تجربة ميرنو التأسيسية للنوع الدراكولي مختلفة نوعا ما، إذ حاول المخرج رفقة كاتب السيناريو هنريك غالين تقديم نسخة شبيهة لحدث الرواية بعيدا عن أسماء الشخصيات و الأمكنة الواردة فيها، لأن شركة إنتاج برلين Prana GMBH لم تكن تملك حقوق الكتاب.(6)

استطاع ميرنو، رغم معوقات عدم ملكية حقوق الرواية، أن يقدم فيلمه معتمدا قصة برام ستوكر على مستوى مسار الفعل و كثير من تفاصيل الحكاية، حيث جاءت مركبات فصول و موضوع الفيلم متطابقة إلى درجة كبيرة مع الحكاية سواء من حيث الشخصيات، و كذلك بعض الأمكنة ك: ترانسيلفانيا، أو التسلسل الحدثي و الزمني. و قد حاول ميرنو تجنب عنونة فيلمه بعنوان الرواية، و فضل بدلا منها إسم نوسفيراتو الذي يعني مصاص دماء، إضافة إلى تغيير اسم الكونت من:

دراكولا إلى أورلوك، إسم العاشقين من: جوناثان و مينا إلى: هونتر و إلين، و كذلك تغيير اسم البروفيسور: فان هلسينغ إلى بيلوار- Bulwer. إن الاحتفاظ بالشخصيات الرئيسية للرواية على مستوى التركيبة السيكولوجية، جعل المتلقي يسترجع بسهولة الحدث الروائي ل: برام ستوكر، مع فوارق بسيطة لم تأثر في المسار العام للقصة، مثل تغييب لندن و استبدالها ب : فيسبورغ المدينة الألمانية، واحتراق الكونت بأشعة الشمس في غرفة إلين بعيدا عن رحلة العودة.(7)

قد تكون معالجة ميرنو للرواية قد تمت بأمانة عكست روح هذا العمل الأدبي، إلا أن أفلمتها لم تكن استنساخا، بل قدم المخرج قصته الفيلمية بتصرف أحيانا- إقصاء شخصية لوسي-، و طور معطيات و خدعا بسيطة و بليغة في مجال التصوير جعلت فيلمه يعد من روائع السينما التعبيرية، و سينما فن الرعب. و رغم أن الاقتباس كان مهنيا (لصالح صناعة الفيلم)، غير أن النقاد اعتبروا بأن نوسفيراتو نقل دراكولا إلى عالم السينما كما ورد في الرواية، و سار هذا الاعتقاد حتى ظهور فيلم دراكولا- برام ستوكر ل: كوبولا و الذي كان أكثر أمانة في نقل الرواية سينمائيا.

انتقل نوسفيراتو مع غيره من أفلام التعبيرية الألمانية إلى الولايات المتحدة، و هذا بعد أن خفت وهج هذا التيار السينمائي الألماني المولد، و الذي لم يعمر سوى بضع سنوات. و كانت أمريكا على موعد مع هجرة السينمائيين التعبيريين الألمان من أمثال: فريتز لانغ، و حتى ميرنو، و الذين قدموا إلى هوليود بإرثهم السينمائي التعبيري، و كان لزاما على هؤلاء التعبيريين الألمان أن ينخرطوا في أستوديو يونيفرسال الذي أسسه الألماني كارل ليمل عام 1912م، إذ يعزى لهذا الأستوديو تقديم أعمال سينمائية تؤسس لما عرف فيما بعد بسينما القسوة، و ذلك اعتمادا على أفلام النمساوي ستروهايم- Stroheim الذي اتسمت أفلامه بالسادية والجنس والقسوة والعنف.(8) وقد نضد هذا التوجه السينمائي (القسوة) الذي يتقاطع كثيرا مع التعبيرية إلى قاعدة جمالية (هوليدو جرمانية)، جلبت الجمهور الكبير مع بداية الثلاثينيات تجاه أفلام فانتازية اعتمدت الرعب على شاكلة الأفلام التعبيرية و أطلقت أفلاما مثل: دراكولا ل: تود برونيينغ- Tod Browning عام 1931م، فرانكشتاين ل: جيمس ويل- James Whale عام 1931م، و المومياء ل: كارل فروند- Karl Freund عام 1932م.(9)

استطاعت شركة يونيفرسال راعية أفلام الرعب في سينما هوليود أن تطلق مشروع السينما الأمريكية الفامبيرية منذ عام 1931م، اعتمادا على التصور الجرماني لهذا العالم فوق الواقعي الخارق و الذي صار يستهوي كثيرا جمهور السينما الذي ألف هذا النوع الفيلمي و لازال يقبل عليه حتى يومنا. و منذ العام 1931م داوم دراكولا حضوره في المشهد السينمائي الأمريكي، و ظهرت عدة أفلام تواصل ملحمة نوسفيراتو راسمة بذلك إيقاع سيمفونية حقيقية لرعب مصاصي الدماء الذين ظهروا في عشرات الأفلام الهوليودية، و التي من أهمها: دراكولا ل: تود برونينغ عام 1931م، و علامة مصاص الدماء لنفس المخرج عام 1935م، و دراكولا و زوجاته مصاصات الدماء ل: دان كورتيس عام 1973م، و دراكولا ل: جون بادهام عام 1974م، و دراكولا ل: كوبولا عام 1992م، و مقابلة مع مصاص دماء ل: نيل جوردان عام 1994م، و دراكولا 2000...

فتح دراكولا شهية عديد من المخرجين الذين تناولوه باقتباسات مختلفة، و من زوايا و رؤى إخراجية ساهمت في تنويع هذا النمط الذي عرف عدة تحولات، و

هذا بسبب تغير نظرة المخرجين لهذا الكائن الخرافي. فقد اعتمدت أفلام دراكولا بداية على صورة مصاص دماء كلاسيكي يرجع فيه المؤلف إلى كثير من تفاصيل القصة و الحدث على حساب النمط، و ذلك لأن عنصر الإدهاش حين ظهور هذا النوع كان يطال مسار أحداث هذا الكائن و طبيعته، و هذا ما لمسناه في فيلم نوسفيراتو حيث لم يتم تجسيد النمط بشكله المثالي المرعب.(أنظر صورة1+ صورة2)

صورة1

صورة 2

إن تيبولوجيا دراكولا بعد فيلم نوسفيراتو و قبل فيلم دراكولا ل: كوبولا ، تركزت على ترسيخ و تجسيد النمط في شكل مثالي أدخله إلى قمة عالم الرعب، حيث العمل على التفاصيل، إذ صار مصاص الدماء الكائن السينمائي الأكثر رعبا في تاريخ السينما، و هذا بفضل المؤثرات الشكلية و الخاصة التي شملت النمط (أنظر صورة 3+4+5).

صورة 3

صورة 4

صورة 5

ودام هذا التنميط الدراكولي عشرات السنين يتحكم في أفلام مصاصي الدماء، حيث يظهر دراكولا دائما بردائه الأسود الخفاشي، و وجهه الشاحب البارد الذي يجسد الموت و أنيابه الحادة التي تقطر دما. و لكن مع تطور الصناعة السينمائية في هوليود، و تغير المشهدية السينمائية بفعل تطور الأنواع الفيلمية، كان صناع سينما دراكولا أن يخرجوا نمطهم من الجمود، خصوصا بعد أن تكرر النموذج إلى درجة أنه قارب الاعتيادية. يعبر غيي سولومون عن هذا الخلل في النوع بقوله: " ...مهما يكن من أمر، فإن تجسيد الأمور المرعبة يمثل تحديا رئيسيا لصناع

الأفلام...و إذ أريد لفيلم الرعب النجاح، يجب توجيه بعض العناية نحو الإبقاء على الشيء المرعب مفزعا إيحائيا. فالمسخ بمجرد أن يرى لمرة واحدة يصبح سريعا أقرب لجزء من بيئة الفيلم، و أقل سطوة بالتالي. ثم إن ظهوره المادي المحض لن يدوم طويلا."(10)

و إذا كان هذا حال النمط في فيلم رعب، فما أدراك بنمط يتكرر في عدة أفلام لعصور سينمائية متعاقبة. صار إلزاميا على المخرجين أن يبحثوا عن روح أخرى للفيلم الدراكولي، هذه الروح التي انتظرت مخرجا كبيرا من حجم كوبولا لتتجسد، حيث لم يغير هذا المخرج النمط الدراكولي فقط، بل أرسى بفيلمه دراكولا- برام ستوكر عام 1992م أسس مدرسة الرعب الرومانسية. لقد استقر الأمر في هذا النوع أخيرا على نمط من مصاصي الدماء أكثر وسامة (أنظر صورة1)، و أكثر إنسانية و شبها بالبشر في اندفاع و سمو عواطفهم (أنظر صورة2)، إضافة إلى عدم احتجابهم عن النور(أنظر صورة3).

صورة 1

صورة 2

صورة3

يبدو أن كوبولا قدم رومانسية في نوع الرعب، و عزف إخراجا و إبداعا بعيدا عن رعب نوسفيراتو الذي قدمه في الابتداء ميرنو، و هكذا قدم لعالم الفن السابع تنميطا فامبيريا جديدا و مختلفا صار هو السائد فيلميا في راهننا السينمائي.

ب موقع رواية دراكولا في مخبر الروايات المؤفلمة ل: كوبولا:

يقول ستيفان ديلوم عن بداية كوبولا مع المجد السينمائي:"... عندما بلغ الثانية والثلاثين خلال تصوير العراب في عام 1971، ساد موقع تصوير الفيلم ذات يوم نوع من الفوضى، فما كان من كوبولا إلا أن إنسحب بهدوء و إختبأ في دورة المياه، لكنه شعر بالخوف عندما تناهى إلى مسامعه حديث يدور بين عديد من صغار الفنيين يتهكمون على عدم كفاءته و يتوقعون استبداله بمخرج آخر كي يتابع تصوير الفيلم. و لا بد أنه تساءل في قرارة نفسه عن السبب الذي جعله يوافق على اقتباس رواية لم يجد فيها أصلا ما يثير اهتمامه، لأن كوبولا أثر تصوير سيناريوهات من تأليفه شخصيا مثل مخرجي الموجة الجديدة في السينما الفرنسية الذين بثوا الحياة في سينما الحرس القديم ... و مع ذلك تغلب الشاب كوبولا على جميع الصعوبات التي اعترضت طريقه، و حل المشكلات التي واجهته خلال عملية التصوير، و ربط بذلك اسمه بفيلم لم يبث حياة جديدة في سينما هوليود فحسب، بل سيظل خالدا في تاريخ السينما كتحفة فنية استثنائية في روعتها."(11)

و بعد مرور عشرين سنة عن هذه التجربة الفريدة التي ولدت مخرجا من حجم كوبولا، وجد هذا الأخير نفسه في مواجهة موضوع دراكولا، و لكن بنضج سينمائي كبير جدا و عبقرية فذة اكتسبها بعد فيلمه العراب 1. و يبدو من عنوان الفيلم دراكولا- برام ستوكر الذي كتبه جيم هارت عن الرواية الأصلية، أن هذه التجربة السينمائية لم تكن لتغري فضول كثير من المخرجين الذين عرضت عليهم، و من بينهم جون كاربنتر صاحب فيلم مصاصي الدماء- Vampier's ، و ذلك لأن العودة إلى العمل الأصلي لن تفيدهم في شيء حسب اعتقادهم، و لأن الجمهور ليس في حاجة إلى عمل أدبي ثانوي الأهمية.(12) و كانت موافقة كوبولا على إنجاز الفيلم لصالح أستوديو كولومبيا بيكتشرز-Columbia Pictures تعد مغامرة حقيقية في مجال تلقي فيلم الرعب، إذ انتظر النقاد و جمهور هوليود مفاجأة هذا المخرج المتميز بعد أن تمنع الكثيرون عن خوض هذه التجربة.

كتب كوبولا في أحد مذكراته المنشورة في مجلة إسقاطات سينمائية الصادرة عام 1994م:" من أهم و أحلى ذكرياتي هي المتعة التي كنت أجدها في الذهاب مع أخي إلى السينما لمشاهدة أفلام الرعب."(13) و هذه الوقفة تؤكد بأن اختيار كوبولا لهذه التجربة و هو في عمر يزيد عن الخمسين إنما جاءت تلبية لحاجة إبداعية تصورها في إطار هذا النوع من الأفلام، و يقول ديلورم عن هذه المحطة الإخراجية:"...لاشك أن فيلم دراكولا روى تعطش كوبولا إلى نزعة الرعب الغرائبي التي بدأت خيوطها من القلعة في فيلم ديمنتيا 13 بمنزل مايكل على ضفاف بحيرة تاهو في العراب2 و وصولا إلى المزرعة الفرنسية في القيامة الآن. و من أجل إعداد الترتيبات الفنية اللازمة لتصوير فيلمه الجديد لم يكتف كوبولا بمراجعة جميع الاقتباسات السينمائية المتعلقة ب: دراكولا فحسب، بل شاهد عن كثب أيضا المواطن كين 1941 و أجراس منتصف الليل 1965 للمخرج أورسون ويلز إضافة إلى المخرج سيرغي إيزنشتاين في إيفان الرهيب بجزأيه... "(14)

إن كوبولا استحضر في هذا الفيلم زبدة تجاربه الفيلمية ليقدم دراكولا مختلفا تماما عن التجارب والاقتباسات السابقة، و كان مدعوما في ذلك بتذوقه الأدبي الروائي الرفيع، و تجربته في كتابة السيناريو. لقد كان هذا المخرج يجيد التعامل مع السيناريو الفيلمي، بل يتفوق في ذلك على عديد من كبار المخرجين من أقرانه، لأنه كان كاتب سيناريو مميز، و من أهم أعماله: هذه الملكية مدانة، للمخرج سيدني بولاك، و هل باريس تحترق؟ ل: رونيه كليمان، و باتون ل: فرانكلين-ج- شافنر، و كاتسبي العظيم ل: جاك كلايتون.(15) وقد أغنت هذه الكتابات السيناريستية مشواره في المجال الأدبي للفيلم، و الذي كان يدرك جيدا مجاهيله انطلاقا من أن أروع أعماله قامت على أرضيات روائية.

إذا رجعنا إلى مخبر كوبولا الفيلمي و المرتبط بالرواية، فإننا نجد بأن هذا المخرج قد ربط عبقريته بقدرته الغريبة على أفلمة الرواية بشكل قل نظيره في تاريخ السينما العالمية، و ليس أدل على ذلك من أفلامه الكبيرة الثلاث: العراب، و القيامة الآن، و دراكولا – برام ستوكر، فكل منها تمثل محطة إبداعية مميزة في تاريخ الفن السابع، و نقلة سينمائية شهد لها النقاد و السينمائيون بالتجديد و الإبداع المتفرد. و لقد كانت هذه الأفلام الثلاث عبارة عن رؤى إخراجية لأعمال روائية، استطاع

كوبولا أن ينقلها إلى عالم الفيلم وفق تصوره السينمائي، و بطرق مختلفة جعلت أسلوبه المطواع يتكييف مع معطيات أفلمة كل رواية.

في فيلمه العراب و المقتبس عن رواية ماريو بوزو، حاول كوبولا أن يصور أمريكا من الداخل حيث تتصارع زمر السياسة و المصالح أكثر من كونها صراعا للعصابات،و أعطى للحدث الروائي في فيلمه مدلولا آخر لم يكن مؤلفها يتصوره. يقول ماريو بوزو عن روايته العراب أو الأب الروحي :" كتبت ثلاث روايات هي: ميدان التنافس الأسود عام 1955، و السائح المحظوظ عام 1985، ثم الأب الروحي عام 1969. و في رأيي أن الأب الروحي ليست أحسن رواياتي، فقد كتبتها من أجل الحصول على المال. "(16) و هذا التعريف من لدن المؤلف جاء بعد أن ظل كتابه الأول في السوق الأمريكي لمدة 22 أسبوعا، و جنى أرباح مبيعاته التي قدرت ب: 11 مليون نسخة، بعد أن ترجم إلى أكثر من 20 لغة.(17)

و علق كوبولا عن فيلمه بعد نجاحه قائلا:" ...إنه كناية عن أمريكا و تكوينها، بالمعنى الشكسبيري للكلمة."(18) لقد غير كوبولا تماما وجهة هذا الفيلم، بعد أن كانت خطة أستوديو برامونت ترمي إلى نقل هذه الرواية الرائجة إلى الشاشة الكبيرة بميزانية قليلة التكلفة: 2,5 مليون دولار.(19) و لكن هذا المخرج الأمريكي من أصل إيطالي تحول من مخرج سهل و طيع الانقياد إلى رجل هوليود الأول وقتها، حيث قدم فيلما رائعا حقق مشهدية غير مسبوقة حينها، و عوض أن يعرض واقع و حياة العصابات انطلاقا من مرجعيته الإيطالية كما تمنت برامونت راح يعطي قراءة مختلفة للرواية. إن العراب لم تظهر في الفيلم كرواية تتحدث عن العصابات و المافيا كما هو حال أفلام الثلاثينيات، بل لم يستخدم المخرج كلمة مافيا مطلقا في الفيلم، و إنما قدم قراءة رمزية للرواية جعلتها تحكي عن صراع الزمر ومراكز الثروة و السلطة في أمريكا. لقد صنع كوبولا فيلما رمزيا يتحدث عن السلطة و الخلافة، و قلب موازين الفكرة و الموضوع في رواية ماريو بوزو .

يقول كوبولا عن فيلمه الكبير القيامة الآن :" الفيلم يتناول التباسا أخلاقيا، جزءا من الروح الإنسانية إذا تمادت أبعد من المعقول في إتجاه ما. حققت فيلما سوريباليا تماما ومسرحيا. ليس من لقطة وثائقية واحدة في فيلمي. أردت كل مشهد أنشودة سوريالية. استعملنا الدخان الأحمر و البرتقالي لتنبيه المشاهد أنه أمام فيلم

لا يعبأ بالواقعية، فكلما حدث توغل في الأدغال حدث مثله في فيتنام الروح."(20) هكذا تملص كوبولا من أحداث الرواية الأصلية في قلب الظلمات للكاتب الإنجليزي من أصل بولندي جوزيف كونراد كي يصنع فيلمه الرمزي، هذه الرواية التي دارت أحداثها في الكونغو خلال القرن التاسع عشر نقل المخرج أحداثها إلى فيتنام بتعديل منه و مساعدة السيناريست جون ميليوس، حيث تم الاحتفاظ بشخصيتين: ويلارد صاحب المهمة السرية، وكورتيز الضابط الذي سيقضي عليه ويلارد.(21)

إن تغيير مكان الحدث الروائي (الكونغو) في اتجاه (فيتنام)، و الاحتفاظ بشخصيتين فقط، جعل الحدث الفيلمي يتملص من الواقعية و ينحو نحو الرمزية، هذه الرمزية التي تعمقت في الفيلم حتى بات و كأنه قطعة مسرحية من مختبر مسرح القسوة ل: أنتونان آرطو. لقد دخل كوبولا إلى عالم دموي للحرب يقترب من البدائية و يتجاوز حتى حرب فيتنام، أو كما قال هو:" ...إن الفيلم ليس عن فيتنام، بل إنه فيتنام نفسها."(22) و ينبغي الإشارة في هذا السياق بأن المخرج أهمل الرواية الأصلية تماما ليضع حدثا موازيا في مكان سينمائي يشعرك بالوحدة و العزلة و الطقس الدموي، و لا أجد لوصف هذا الفيلم الظاهرة أفضل من قول ديلورم :"... لذلك ينبغي الحكم على القيامة الآن في هذا السياق، أي كفيلم كوارثي يقدم مشاهد حركية عن كوارث و نكبات مفجعة تحدث بصورة متتالية من دون حبكة مترابطة منطقيا، و هذا ما جعله فيلما ضخما و نال شعبية واسعة كما كان الحال بالنسبة للعراب في نمط الأفلام الميلودرامية."(23)

في عام 1992م كانت الشاشة الفضية على موعد كبير آخر مع كوبولا في فيلمه دراكولا- برام ستوكر، و قد حط هذا المخرج الرحال عند رائعة برام ستوكر،و التي لم يستطع أستوديو كولومبيا بيكتشرز أن يقنع بها أي مخرج، حيث رأوا فيها مشقة لإعادة اقتباس استهلك سينمائيا عبر عشرات الأفلام. إلا أن كوبولا أستطاع أن يفك شفرة التمايز بين قصة فيلمه و باقي أفلام دراكولا، حيث قبل بسيناريو جيم هارت، واستجمع تجربته و حنكته السينمائيتين من أجل تقديم فيلم جديد عن دراكولا روحا، و بنفس الحدث الروائي الذي فر منه كبار المخرجين.

و قد حقق هذا الفيلم بعد خروجه إلى قاعات السينما نجاحا منقطع النظير، حيث جمع حينها عائدات قدرت ب: 200 مليون دولار، و تأكدت شركة كولومبيا

بأنها أحسنت الاختيار عندما جلبت للفيلم عبقريا في الإخراج السينمائي بعد أن رفض عرضها مخرجون مختصون في فيلم الرعب. و لم يكن هذا النجاح ليشمل شباك التذاكر فقط، بل تعداه إلى القيمة الفنية و النقدية لهذا الفيلم الذي غير شكل و محتوى الفيلم الفامبيري عموما، و أسس لمدرسة الرعب الرومانسية التي شملت بالتعديل الأنماط الكلاسيكية لشخصيات مثل: دراكولا، المستذئب، و حتى الآليين والمسوخ ك: فرانكشتاين.

و تمثلت قوة هذا الفيلم في أنه حافظ على أحداث رواية برام ستوكر بحذافيرها أكثر من أي أفلمة لهذه الرواية من جهة، و تغيير النمط الكلاسيكي المرعب ل: دراكولا نحو نمط يتموقع بين افتراسيته الموروثة من أصل الرواية و تاريخه السينمائي، و رهافة حس و رومانسية عاشق من جهة أخرى. أدرك كوبولا بأنه سيحقق نقلة نوعية إذا أعطى لخطاب الحكاية مضمونا رمزيا، و هو دأبه في أغلب أفلامه. و لكن هذه المرة بخلاف القيامة الآن، آثر أن ينقل أحداث الرواية بأمانة شكلا و مضمونا، و هذا ما تم بالفعل، و لكن المخرج رسم لوحة سينمائية تتقاسمها شعرية رومانسية ممزوجة برعب و عنف.

إن المتلقي الذي تعود على صورة مصاص الدماء الكلاسيكي، وجد نفسه في هذا الفيلم أمام دراكولا العاشق الذي يدافع بقوة عن حبيبته (زوجته)، و أمام تدفق شاعري يصدر عن كائن مرعب لم يعهده مشهديا على هذا الشكل. و تحقق هذا بفضل وسائل كوبولا السينمائية التي رسمت هذه المقطوعة الفيلمية التي يصفها محمد الأحمد بما يلي: " في فيلم دراكولا برام ستوكر يعتمد كوبولا الأسطورة و الرمز لغة خافية لما يريد التعبير عنه ممهدا لذلك أسلوبية تعبيره العالية التي تقف وراءها إمكانيته الإبداعية الواضحة مشكلة قصيدة شعرية سينمائية حنونة بقدر ما هي عنيفة و مرعبة.."(24)

ج-وسائل المخرج السينمائية و تأسيس مدرسة الرعب الرومانسية في فيلم دراكولا- برام ستوكر:

كتب فرانسيس فورد كوبولا هذه السطور في مفكرته عام 1991م أثناء الإعداد لتصوير فيلمه دراكولا – برام ستوكر:

" قد يصبح المرء باردا متلبدا مع مرور الزمن..

قد يتجاوز المرء حدود الزمن...
قد يتسنى للمرء أن يسبق الزمن...
و قد يتخلف المرء عن مواكبة الزمن...
و لكن لا يمكن للمرء أن يحيا بلا زمن...
فالزمن لا يعرف التريث و لا ينتظر أحد."(25)

إن هذه العبارات الواردة في مفكرة كوبولا في شكل شعري، تعبر بحق عن تصور هذا المخرج لشخصية دراكولا التي حققها في فيلمه المتميز الذي غير صورة هذا النمط المرعب، و عانق بها عالم الرومانسية. و إن حاول ديلورم ربط هذه العبارات الشاعرية بشخص كوبولا في مساره الإبداعي، فإني أرى غير ذلك، انطلاقا من أن هذه الكلمات كانت نتيجة المخاض العسير لولادة دراكولا الجديد كما رآه كوبولا. و نحس من هذه العبارات برودة دراكولا التي اكتسبها مع مرور الزمن باعتباره فقد دفء العمر بعد أن تجاوز حدود الزمنية، و راح يسابق و يواكب أزمنة أخرى سجنه فيها حبه الذي رفض القدرية، و اختار ظلامية التحدي الإلهي واقفا في وجه القدر، و هذا التمدد الزمني أرهقه في زمن آخر حيث شبيهة زوجته و حبه الضائع حوصر برجال زمن آخر، و لم يجد سوى الموت مخلصا له من برودة الأزمنة المتعاقبة، ليجد الخلاص في حبه القديم قبل قرون بعيدا عن زمن غير زمنه .

لقد وظف كوبولا أسلوبه السينمائي المتفرد و الطيع الذي يلائم كل موضوع سينمائي يتناوله في توليد دراكولا الجديد، واستغل كثيرا أكاديميته و ثقافته السينمائيتين في رسم لوحة فنية رائعة ل: دراكولا في فيلمه و الذي استهوى جمهور و نقاد الفن السابع، و هذا بفضل رؤيته الثاقبة في موضوع الرواية و تعديل حكايتها رغم الأمانة الحرفية في نقلها، و كذا أسلوبه الإخراجي المتميز، حيث وظف في تصورنا محورين في التناول الأدبي و التقني للرواية و الفيلم نعرضها تحليلا كما يلي:

1 – قال أندريه بازان: " قال هيتشكوك مرات عديدة، و ليس لي فحسب، إن ما يهتم به هو، فقط، الطريقة التي يروي بها الحكاية."(26) و أتصور بأن هذه المقولة للمخرج العالمي المتضلع في أفلام الرعب و البسيكودراما، تنطبق تماما على مخرج كبير من طراز كوبولا و في نفس النوع، حيث أن الفارق الجوهري في التناول الفيلمي

لرواية برام ستوكر بين كوبولا و الأفلام التي سبقته كان في طريقة رواية هذه الحكاية. حيث تحول النمط دراكولا أو الشكل إلى جوهر الحكاية نفسها في فيلم كوبولا عكس الأفلام التي عهدها جمهور السينما، بل تجاوزت حرفيتها وأمانتها في نقل الأحداث فيلم نوسفيراتو الذي كان يعتبر الفيلم الأكثر أمانة في أفلمة هذه الرواية.

رفع كوبولا تحديه بتقديم دراكولا جديد في أحداث الرواية بحرفيتها، وهو القائل: " لماذا نعيد ما كنا رأيناه قبل. " (27) وهنا مكمن التجديد في القصة الفيلمية، إذ كنا نتتبع دراكولا محبا وعاشقا ومخيفا في أحداث رواية برام ستوكر بحذافيرها، وقد انعكس هذا النمط الجديد في أحداث الرواية، وازداد ترسخا رغم أن الفيلم حمل عنونة مطابقة للرواية دراكولا برام ستوكر. وقد استطاع كوبولا تقديم جديده في النمط بفضل تبنيه فكرة السيناريست جيم هارت حول الشخصية الحقيقية ل: دراكولا، حيث قام بمقدمة تمهيدية لفيلمه بعد أن تأكد من وجود هذا الشخص تاريخيا.

و دراكولا هو : أمير والاكيا (1431 – 1476) ب: رومانيا، واسمه : فلاد الثالث، المشهور بلقب دراكوليا (ينظر صورة1)، و هو ابن فلاد الثاني دراكول العضو البارز في التنظيم السري التنين الذي أسسه الإمبراطور الروماني المقدس زيغموند بالتعاون مع ملوك و أمراء أوروبا دفاعا عن المسيحية من المد الإسلامي العثماني(28)

صورة (1)

و كلمة (drac) التي تعني التنين مشتقة من الكلمة اللاتينية (Draco)، و كلمة ul هي الابن، فدراكول هي : ابن التنين، ثم تحولت الكلمة إلى شيطان في اللغة الرومانية الحديثة. و لعل تحول هذه الكلمة إلى شيطان مرجعه شخصية هذا

الأمير الذي اشتهر باسم المخوزق، إذ يروى بأنه في حربه مع الأتراك قام بنصب جثتهم أحياء فوق الخوازيق، و قتل عشرات الآلاف منهم بهذه الطريقة البشعة، و لكنه انتهى برأسه مخوزقا في تركيا لدى السلطان محمد الفاتح الذي ألح على طلب رأسه بعد أن خان العثمانيين الذين تربى في عرشهم. و قد نسجت حول دراكوليا حكايات و أساطير ارتبطت بتاريخه الدموي الفعلي، حيث اشتهر بأنه كان يشوي آلاف الأطفال و يأمر أمهاتهم بأكلهم، و كان يقطع أثداء النساء و يشويهم، ثم يعدمهم جميعا بالخازوق. (29)

و كانت مقدمة كوبولا التمهيدية للفيلم (5 دقائق و 30 ثانية) تتحدث عن هذه الشخصية التاريخية، حيث صوره المخرج بمعية السيناريست كبطل قومي خرج لحرب الأتراك ذودا عن شعبه، تاركا وراءه زوجته و حبيبته (إليزابيت) دفاعا عن الصليب المتكسر تحت ضربات الجيش التركي (أنظر اللقطة1).

لقطة1 -50ثا ج1-

و بعد محاربته الباسلة باسم الرب و المسيحية دفاعا عن شعبه و دينية، عاد إلى قلعته ليجد زوجته وحبيبته قد انتحرت بعد أن دس لها أحد الأتراك رسالة تفيد بأن زوجها قد قتل. و كان لهذا الحادث وقعه الشديد على قلب دراكولا، فبعد أن قرأ رسالة حبيبته التي تعده فيها باللقاء في الجنة، ثار ضد الرب والكنيسة، و رفض قدره في مشهدية فاوستية دموية تتحدى القدرية و الرب، إذ دخل في هيستيريا ضد الرب وطعن بسيفه عقد الصليب الذي تقطر دما شربه دراكولا كناية عن التحالف مع الدموية والشيطان واللافناء الأرضي (أنظراللقطات

1 + 2 + 3). و يقول كوبولا عن هذا التحول: " أصل دراكولا في الدم المسكوب من على الصليب الذي ضربه بالسيف و تحدى الرب. " (30)

لقطة1-5د21ثا ج1-

لقطة 2 -7د10ثا ج1-

لقطة 3 -8د1ثا ج1-

دامت هذه المقدمة التمهيدية زهاء ست دقائق، نضد المخرج عبرها لفكرة و موضوع فيلمه الذي سيستحضر عبر طول أحداث الرواية، و فصل بين المقدمة و الفيلم بصورة لبداية أحداث الرواية. (ينظر اللقطة 1)

لقطة 1-8د16ثا ج1-

و هكذا سيعمل المتلقي خلال ساعتين من أحداث الفيلم على تفسير الحدث الروائي من منطلق معطيات المقدمة التمهيدية، هذه المقدمة التاريخية التي جاءت بمفصل عن أحداث الفيلم، ستتحكم في النمط دراكولا، حيث سيتحول إلى ذلك العاشق الذي يرى صورة حبيبته إيليزابيت في صورة مينا التي تشبهها طوال أحداث الفيلم . يقول ستيفان ديلورم عن هذا التداعي القادم من المقدمة التمهيدية مع رفضه لرومانسية النوع : " ... فإن رومانسية فيلم دراكولا المتمثلة بقصة الحب بعد الموت تشكل إحدى نقاط ضعفه، و مع ذلك فإن الشيء الذي يسير القصة هو السعي وراء الحب حيث يلتقي الكونت دراكولا (الذي ينقسم كيانه بالتساوي بين الإغواء و الوحشية) مجددا بزوجته عبر فاصل زمني طويل يمتد إلى عدة قرون ... " (31)

إن ما اعتبره ديلورم نقطة ضعف الفيلم، كان هو نقطة قوة النوع كله (فيلم الرعب) في إعادة تشكيل دراكولا و قرائنه من الأنماط الأخرى، إذ لم تقدم سينما الرعب قبل هذا الفيلم تجديدا في النوع و الشكل بهذا المستوى الكبير، و الذي سمح للمتلقي بإعادة تركيب أنماط أفلام الرعب من أفق جديد فيه كثير من الإنسانية و الرومانسية بعيدا عن التناول الكلاسيكي المرعب الذي وقف عند حدود النمط المفزع و المخيف.

ترجع قصة المقدمة التمهيدية التي صنعت شخصية (دراكولا) العاشق لتعمم على مجموع أحداث الرواية، فالأحداث سردت كما كتبها برام ستوكر، غير أن السيناريست و بتوجيه من كوبولا أوجد مساحات ضمن هذا الحدث الروائي

لإدخال مشاهد التقاء دراكولا في صورة الإنسان المتحضر و لقائه ب: مينا على أساس أنها إليزابيث الحبيبة (أنظر اللقطة 1+2) .

لقطة 1-34د31ثا ج2-

لقطة 2-20د11ثا ج2-

لقد استطاع دراكولا الذي أعده كوبولا أن يطفوا على سطح الحدث الروائي، وأن يدخل مينا إلى عالمه بواسطة قواه الماورائية، و أن يعيشا قصة حب عذري عظيم استرجع به حبه الضائع و المنتحر قبل أربع قرون قد مضت. وكانت نهاية هذا الحب العظيم هي موت دراكولا الذي طلب من مينا أن تقطع رأسه في الأخير ليتخلص من عذاب اللا فناء، ويلحق بحبيبته في أيقونة كنسية (أنظر اللقطة 3) أعادت الدفء بينه و بين الرب، و خلصته من براثن الإلحاد وبرودة الحياة الدراكولية. و بهذا الشكل استطاع كوبولا أن يغير دراكولا من سمفونية الرعب التي رسمها ميرنو، و اقتفى أثرها المخرجون من بعده، إلى سمفونية الحب والعشق والرومانسية و هو ما أثر في نوع أفلام الرعب التي اقتفت أثره.

لقطة 3-18د18ثا ج4-

2- عرف كوبولا بأسلوبه الإخراجي المتميز و المتفرد، و على عكس كثير من المخرجين الذين ينشدون الأسلوب في المقام الأول مثل: سكورسيزي ، فإن كوبولا كان يختار أسلوبه وفقا للموضوع إلى درجة أن المتفرج لا يستطيع أن يتعرف على أسلوبه من مجرد بضع لقطات.(32) و هذه البراعة الفنية ساعدته كثيرا في تجديد القالب الذي يصب فيه موضوعات أفلامه، و هذا بفضل فريق العمل و الفنيين الذين كان يشتغل معهم، و الذين كانوا يجدون حرية أكبر في مشاركته أفكاره، و العمل على تجسيد تصوره السينمائي.

إن الشحنة الرومانسية التي طبعت الصورة في الفيلم لم تكن لتتجسد لولا الحوارات المعدلة مع السيناريست جيم هارت، و الذي قدم حوارات شاعرية غرامية وسط عالم الرعب، فهاهو دراكولا مع بداية الفيلم يخاطب جوناثان عندما اختلس النظر إلى صورة مينا قائلا: "الإنسان الأكثر حظا على هذه الأرض هو الذي يعثر على الحب الحقيقي." و مع مشهد الحب الجسدي الذي يجمع بين دراكولا و مينا يزداد العنصر الرومانسي ترسخا أثناء عض مصاص الدماء للفتاة و استرجاعه لصورة حبيبته إليزابيت، و هذا عن طريق حوارات سوداوية في شكل شاعري:

دراكولا: سيكون محكوم عليك بالمسير في ظل الموت إلى الأبد، أحبك إلى درجة أنني سأحكم عليك بهذا الأمر.

مينا: خذني بعيدا عن هذا الموت.

و يبدو أن إدارة الممثل في هذا الفيلم تجاوزت أجواء الرعب التقليدية ليعانق فريق العمل أجواء دراكولا كوبولا، و يندمج الممثلون في مناخ رعب رومانسي جديد عبر عنه الممثل غاري أولدمان Gary Oldman الذي أدى دور مصاص الدماء بقوله: "....لم ألعبه بشكل شيطاني، إنه شخص مقطع الأوصال و ممزق عاطفيا. " (33)

و انتقل هذا المد الرومانسي الذي اجتاح أول فيلم رعب في تاريخ السينما إلى حدود الصورة متخطيا المضمون، و قد عمل المخرج على تذكية هذا الإحساس و الشعور شكلا بلقطات الحنين السينمائي التي أرجعتنا إلى بدايات فن السينما (ابتدء من :42د7ثا)، و هذا عن طريق تقنية بصرية قديمة طالما استخدمها المخرجان: إدوين بورتر و غريفيث (ينظر:لقطة1) هي القناع القزحي الذي تكشف عن صورة لمدينة لندن عام 1897م.

لقطة1-13د-ج2

إن أسلوب تصوير السينما الصامتة استرجع بأكمله عبر لقطات متحفية جعلتنا ننظر إلى السينما داخل السينما، وسط منظر للعربات و الشوارع بسرعة الأفلام القديمة، لنلتقي دراكولا في شكل رجل أنيق و متحضر- بعيدا عن شبحيته - و هو يسأل مينا في شوارع لندن: "أريد أن أرى السينماتوغراف أحد عجائب العالم المتحضر." لقد استحضر المخرج نهاية القرن 19م رابطا زمن ظهور السينماتوغراف 1895م بزمن الرواية 1897م من جهة، و زمن دراكولا بالزمن السينمائي من جهة أخرى. و استغل هذا الإسترجاع الزمني ليربطنا بقاعة عرض سينمائي آنذاك و هي تعرض فيلم وصول القطار إلى المحطة (لوميير) على جمهور من الواقفين كما كان يحصل في منتديات النيكل قديما (ينظر لقطة2)، و يمد جسرا بين ولادة الفيلم و ولادة مصاص الدماء دراكولا في دلالة على التزامن، و كأن فن السينما أرخ ل: دراكولا.

لقطة2-20د3ثا-ج2

يقول كوبولا: "قمت بهذا الفيلم بمساعدة تاريخ السينما."(32)، و إنا نلمس بجلاء أثر هذا التأريخ السينمائي لنماذج الرعب في لقطات الفيلم، و هو ما ينبئ بثقافة المخرج السينمائية الغزيرة. و يظهر بأن كوبولا كان مسيطرا على أدواته التعبيرية في مجال الصورة إلى درجة التكثيف حيث نجده يقلد صورة دراكولا الشبح و انعكاس ظله على الحائط في مقاربة دلالية مع ظل الدوق أورلوك في فيلم

نوسفيراتو لميرنو عام 1921م (لقطة1+2 مدمجة)، و يذهب إلى استرجاع شخصية الغوليم GOLEM***** عندما يتخذ دراكولا شكلا هيوليا يوحي بالولادة و الخلق و هو إشارة إلى فيلم غوليم للمخرج بول فيغنر****** عام 1920م (لقطة3)، و يختم هذا الاسترجاع ألأنموذجي للشخصيات الفامبيرية بالمستذئب على ضوء القمر(لقطة4)في تجميع تاريخي لأهم النماذج الفامبيرية في تاريخ السينما.

لقطة1-14د14ثا-ج1

لقطة2-فيلم نوسفيراتو لميرنو-

لقطة3-5د41ثا-ج2

لقطة4- 10د48ثا-ج2

يواصل كوبولا تنويع أسلوبه في الفيلم بشكل لا يجارى باحثا عن بلاغة بصرية مميزة عبر الصورة، والتي تجلت في انفتاح على الصورة في الثقافات الأخرى ممثلة في

لوحة خيال الظل المعروف في الثقافتين: الصينية والتركية، إذ استعان المخرج في البداية بهذه الصورة من ألعاب الدمى والمسرح المصور ليصور قتال دراكولا الشرس للأتراك وأسلوبه في الخازوق (لقطة1). ثم استعان أيضا بالثقافة اليابانية في تصميم لباس دراكولا و طريقة حلاقته(لقطة2+3)، حيث رجع إلى أصل التسمية (ابن التنين -dracula) في محاولة لمركزة جذور هذا المخلوق الأسطوري الشرق آسيوي dragon الذي ارتبط باسم مصاص الدماء، و هذه المثاقفة البصرية - إن جاز هذا التعبير- أوكل تصميمها لعضو فريق العمل اليابانية أيكو إيشيوكا******* Eiko Ishioka.

لقطة1-2د20ثا-ج1

لقطة3-10د4ثا-ج1

لقطة4-14د20ثا-ج1

يقول ديلورم:" يتجلى الفرق بين دراكولا برام ستوكر و الأفلام الأخرى المشابهة لهذه الأسطورة في أسلوب كوبولا الذي جعل بطل فيلمه يذوب في ديكورات التصوير (بتصميم غريت لويس) وإكسائه بأزياء لافتة (للمصممة اليابانية إيكو إشيوكا) تطغى على شخصه بحيث يتقلص كيانه إلى مجرد ظل طويل جدا أو غول يتسلق جدرانا لا نهاية لها. وبعكس الجمود الرهيب الذي يتصف به عادة سلوك الكونت دراكولا."(34) لقد ذاب دراكولا في هذا الفيلم وسط أسلوب كوبولا التصويري، والذي اختار أن يراقب بعيني المبدع تراجع الرعب الكلاسيكي في فيلمه لصالح ولادة رومانسية جديدة يكون بطلها دراكولا الإنسان العاشق لا مصاص دماء. و هذه العيون التي رصدت دراكولا المغرم بحبيبته ربحت رهانها في أفلمة الرواية حرفيا بروح أخرى تنشد الإبداع و الحب، فمنذ فيلمه معركة وراء الشمس عام 1963م (النسخة الأمريكية) و الذي جسد فيه المخرج عينا بلا وجه، صارت هذه العيون التي ظهرت في فيلم العراب كذلك و في فيلم دراكولا (لقطة1) ترينا موضوعات الإنسانية الكبرى و هوسها: الحب، الحرب، الرعب، بعيون كوبولا المتفرد، و الذي صارت العينين بمثابة إمضاء مخرج في أفلامه الكبرى.

لقطة 1-11د19ثا-ج1

الهامش:

*برام ستوكر Bram Stoker :(1847-1912) روائي وكاتب قصة قصيرة أيرلندي، أشتهر بروايته دراكولا.

1- ستانلي جيي سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، ص 160.

**فريديريك ميرنو:(1888- 1931) مخرج سينمائي ألماني إشتغل بالمسرح في البداية ثم تحول إلى ميدان السينما، و يعد أحد مخرجي السينما التعبيرية، و أول من وضع دراكولا على قاطرة التناول السينمائي، من أهم أفلامه: القلعة المسكونة عام 1921م، نوسفيراتو 1922ن، خطيبات الدوق الكبير عام 1923م، فاوست- حكايا شعبية ألمانية عام 1926م.

*** **فريتز لانغ** Fritz Lang: (1890-1976) مخرج وكاتب سيناريو وممثل ومنتج نمساوي أمريكي يعد واحداً من ألمع صناع الأفلام الذين ينتمون للمدرسة التعبيرية الألمانية في السينما.

**** روبرت فين Robert Wiene: (1873-1938)مخرج سينمائي ألمائي من رواد السينما التعبيرية.

2 - هانس غونتر بفلاوم، كلاسيكيات السينما الألمانية الصامتة، تر: عمار أحمد حامد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005، ص 11.

3- ينظر: م ن، ص 13.

4- م س، ص 51.

5- ينظر: م ن، ص 49.

6- ينظر: فيلم **نوسفيراتو** لميرنو.

7- ينظر: آندريه بازان، سينما القسوة، ص 19.

8- Voir : Cinémaction, Les grandes écoles esthétiques, n°55, Corlet, France 1990, p 144.

9- ستانلي غيي سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، ص 163.

10- ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، تر: محمد علام خضر، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2012، ص 5.

11- ينظر: مجلة سينما، عدد 22، جانفي 2004، ص 75.

12- م س، ص 119.

13- م س، ص 118- 119.

14- محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، ص 222.

15- سمير فريد، مخرجون و إتجاهات في السينما الأمريكية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2009، ص 21.

16- ينظر: م ن، ص 21.
17- إبراهيم العريس، السينما، التاريخ و العالم، ص 190.
18- ينظر: ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 28.
19- محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، ص 218- 219.
20- ينظر: إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة، ص 252.
21- محمود الزواوي، روائع السينما، الأهلية، الأردن، ط1، 2006، ص 143.
22- ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 53.
23- محمد الأحمد، السينما تجدد شبابها، ص 222.
24- ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 142- 143.
25- آندري بازان، سينما القسوة، ص 147.
26- ينظر: الفيلم الوثائقي: دراكولا: الإنسان، الأسطورة و الملحمة.
27- Voir : -ar.wikipedia.org/wiki/.
28- ar.wikipedia.org/wiki/.
29- ينظر: الفيلم الوثائقي: دراكولا: الإنسان، الأسطورة و الملحمة.
30- ستيفان ديلورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 122.
31- ينظر: ستيفان ديلورم، فرنسيس فورد كوبولا، ص 141.
32- ينظر: الفيلم الوثائقي: دراكولا: الإنسان، الأسطورة و الملحمة.
33- ينظر: الفيلم الوثائقي، دراكولا: الإنسان، الأسطورة و الملحمة.

*****الغوليم: يعني بالعبرية شيء لا شكل له، و هو مخلوق من طين صنه حبر يهودي مستعينا بالسحر.

*******بول فيغنر: أحد مخرجي و رواد التعبيرية الألمانية في السينما.

********إيكو إيشيوكا: (1938-2012) مصممة يابانية درست التصميم في طوكيو ، و صممت ملصقة فيلم القيامة الآن، و اشتهرت بتصاميمها في أفلام الرعب.

34- ستيفان ديلورم، فرنسيس فورد كوبولا، ص 119.