

فيلم -دراكولا برام ستوكر- و المقاربة الرومانسية للمخرج فرنسيس فورد كوبولا دراسة في أفلمة الرواية.

د/ محمد شرقي

جامعة وهران 1 أحمد بن بلة (الجزائر)

د/ بومسلوك خديجة

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم (الجزائر)

ملخص:

يعد فيلم دراكولا - برام ستوكر للمخرج فرانسيس فورد كوبولا من أنجح الأفلام الأمريكية التي نقلت حرفية الرواية و روحها، فقد أدمجت هذه الرواية للأيرلندي برام ستوكر ضمن مخبر كوبولا الفيلمي الذي يتميز بأسلوب سينمائي راق و متميز، إنطلاقاً من أنه أحدث ثورة في علاقة السينما بالرواية منذ فيلمه العراب ، و أخرج برفقة ثلة من أقرانه: جورج لوكاش، و بعض تلامذته: مارتن سكورسيزي، جيمس كاميرون، ستيفن سبيلبرغ، سينما هوليوود من مأزق فشل سنوات ما بعد الأستوديو إلى رحاب سينما المخرج و الإنتاج الكبير. و يأتي هذا الفيلم المنتج عام 1992م ليسجل أيقونة سينمائية أسست لما صار يعرف فيما بعد بمدرسة الرعب الرومانسية .

إن هذه النقلة النوعية التي عرفها مصاص الدماء دراكولا على يد كوبولا بعد أن كان مجرد شخصية روائية مغمورة في عالم برام ستوكر الأدبي، اعتمدت مقارنة جمالية سينمائية تسترجع فضاء الكتابة السيناريستية من جهة، و تسائل واقع الفيلم سينمائياً اعتماداً على التقنية الإخراجية و التراكم الفيلمي لدراكولا عبر تاريخية أفلام الرعب و الأفلام الكابوسية.

Résumé :

Le film Dracula - Bram Stoker- réalisé par Francis Ford Coppola est l'un des plus grands succès des films américains qui ont cité l'intégralité du roman, ce roman de l'Irlandais Bram Stoker a été incorporé au sein de laboratoire filmique de Coppola qui dispose d'un style de film raffiné et particulier . depuis son film Le Parrain qui a révolutionné la relation entre le roman et le film, ce cinéaste a sauvé avec un groupe de ses pairs: George Lucas, et certains de ses étudiants: Martin Scorsese, James Cameron, Steven Spielberg, le cinéma d' Hollywood du dilemme des années après studio au cinéma de la grande production.

Ce film produit en 1992 est une icône cinématographique qui a établi par la suite l'école de l'horreur romanesque dans le cinéma est considéré comme un changement qualitatif du paradigme défini par le vampire Dracula de Coppola après qu'il était juste un personnage fictif plongé dans le monde littéraire de Bram Stoker. Ce changement a adopté une approche esthétique cinématographique qui a rappelé l'espace du scénario d'une part, et remis en question la réalité du film selon la technique directorial et l'accumulation filmique de Dracula à travers l'historique des films d'horreur d'une autre part

Abstract:

Dracula - Bram Stoker by Francis Ford Coppola is one of the most successful American films to convey the novel's literal character and spirit .

The novel has been incorporated into the Irish Bram Stoker in the filmmaker Coppola, which is characterized by an excellent cinematic style. Since his film The Godfather, he has revolutionized the film's relationship with the novel. He has been accompanied by a number of his peers: George Lukasch and some of his students: Martin Scorsese Cameron, Steven Spielberg Hollywood Cinema From the impasse of the years after the studio to the cinema of film director and production .

The film, produced in 1992, is a cinematic icon that was later established in the School of Romance Horror. This dramatic shift by Dracula's vampire by Coppola, who was merely a fictional character in the literary world of Bram Stoker, adopted a cinematic aesthetic approach that captures the space of cinematic writing on the one hand and questions the reality of the film on the basis of the cinematic technique and film accumulation of Dracula Historical horror movies and nightmare films.

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 إعتد 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 الإكمال 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 ريبورتوار كوبولا السينمائي مبنيا على تجربة غائرة في الذاتية كما هو شأن بعض معاصريه من كبار المخرجين، و إنما هو إنسجام و تكامل للحرف السينمائية و مهن العرض بدءا من السيناريو إلى التصميم الشكليه، 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 إقتباسات روائية تجاوز فيها حدود السيناريو إلى كتابة أو إعادة كتابة الرواية فيلما. 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، إرتأيت 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 أندريه بازان: "إنه شيء من الرعب المقدس الذي يدفع بنا ضمنا نحو جحيم السينما." (1)

1- نظرة حول الرواية: إرتأينا قبل الخوض في فكرة و موضوع هذه الرواية أن نعرض 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 ليمنتصوا 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 الإيرلندي برام ستوكر* عام 1897م تحت عنوان: دراكولا - Dracula.

و فكرة الرواية تختصر في كون أن الشر مهما قوي و إستفحل خطره فإنه يعود إلى الإضم حلال و التلاشي 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 الفنانين من البشر، و كانت أفعاله الدموية ضد أفراد عزل مثل: لوسي و رنفيلد سببا في فقدانه خاصية الخلود، و درس أخيرا كما درست قلته و قصره.

إن هذه النيمة الفريدة من نوعها في عالم الأدب، دفعت بالكثير إلى الإفادة من موضوع هذه الرواية، و التي نهل منها المخرج الألماني ميرنو رانته نوسفيراتو سمفونية الرعب عام 1922م. لقد أتاح موضوع هذا العمل الروائي

للمخرج آنذاك توليد فيلم سينمائي تعبيرى أثرى ريبورتوار السينما التعبيرية الألمانية، و عبر بقوة عن مشاعر التذمر من التشوهات و الدمار و الموت المنعكسة على نفسية الفرد الألماني و التي جدد 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 و الخوارقية و العجائبية، سورالية أدبية فنية تمتاز بعناصر الرومانسية الأدبية للقرن التاسع عشر حيث المقابر و الخرائب و الجبال و الكهوف و ضوء القمر، و إندماج عناصر الطبيعة الوحشية. و قد نتجاوز هذا المفهوم على مستوى الموضوعية إلى ما بعد ميتافيزيقية **فاوست**، لأن **دراكولا** تجلى كتعبير عن كوابيس و غموض ما وراثية تحووا إتجاه التجسيد، و رغم أن الخوارقية و الغرائبية لم تستطع أن تهزم التسنين الكوني الذي عهدته الحياة في إنتصار الخير على الشر، غير أن هذه الشخصية الروائية المتفردة كانت تتأهب لتفتح عالم الآداب و الفنون و على 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 الأوروبية القديمة و الفلكلور الشعبي لأوروبا الشرقية كحال أغلب الأعمال الرومانسية، فإن تعدد المكان و الزمان فيه يلقي تبريره المذهبي أدبيا. لقد أوجدت حال الإنتقال بين غرب القارة و شرقها، و شرق القارة و غربها، ثم غرب القارة و شرقها مطاردة مرة أخرى، العديد من الأمكنة التي استقرت بها هذا العالم الروائي الدراكولي، حيث تتعدد المدن و الموانئ (**ترنسيلفانيا، بودابست، بستریتز، 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 أوروبا و غربها، إنها إرادة و زحف لعالم الظلمات الذي أراد أن يختصر الأمكنة في مكان دراكولي أكثر شساعة.

و نظرا لإتساع رقعة المكان زاد إتساع 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.

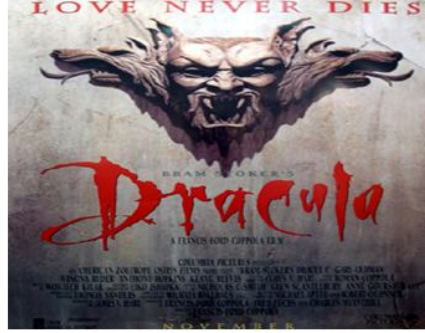
إن **دراكولا** شخصية أسطورية و خرافية، و هو تجسيد ما وراثي - إن صح هذا التعبير - لعالم شيطاني من الظلمات و قوى التدمير و الفناء. إن هذا المخلوق الذي يشبه البشر في جانبه الهبولى فقط، هو كينونة دموية تتخذ أشكالاً عدة: الذئب، الخفاش، الجرذ... و هذه المخلوقات ترمز إلى الدموية و التقزز و الرعب، و هو ظل بارد يجنح إلى الأماكن الموحشة و الغابات و الأماكن المهجورة و الرطبة و القصور و القلاع العتيقة و الغريبة. إن **دراكولا** يقف بين الشبحية و الإفتراس، 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 الإنتقال من شرق أوروبا 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، فبطوره تزداد الأجواء قتامة و عتمة، 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 الأدبية 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.

2- فيلم دراكولا برام ستوكر لكوبولا 1992:

البطاقة الفنية لفيلم دراكولا برام ستوكر:



ملصقة الفيلم

الصف: زرع

المخرج: فرانسيس فورد كوبولا

الإنتاج: فرانسيس فورد كوبولا

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

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 مشهديننا 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 التناسخات 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 يمثل للسكنينة 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 الريبورتوار 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 لأوروبا الشرقية.

و إذا كان الكثير يجهل الولادة الروائية لشخصية دراكولا إلا الخاصة من أهل الأدب و الرواية، فإن صناع الفيلم- و خصوصا في هوليدود- 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 الإقتباسات السينمائية لرواية دراكولا، و فاتحة سينمائية لعشرات الأفلام التي سابت 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 لتيولوجيا الكونت، و نقلة 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.

و رسدا لهذا التناول الإخراجي المميز من طرف كوبولا للعاشق دراكولا، إرتأيت أن أحلل الفيلم إعتادا على العناصر التالية:

- أ- ولادة دراكولا سينمائيا و حضوره في المشهد السينمائي الأمريكي.
- ب- موقع رواية دراكولا في مخبر الروايات المؤلمة ل: كوبولا .
- ت- وسائل المخرج السينمائية و تأسيس مدرسة الرعب الرومانسية في فيلم : دراكولا برام ستوكر.
- أ- 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 عاش كل فترات هوليدود السينمائية، و بات شخصية الرعب الأكثر عالمية على مستوى المشهدية السينمائية. و يذكر دراكولا مقترنا بالتعبيرية الألمانية قبل أن يسافر إلى أفلام هوليدود 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 الفرع 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 تظن مبكرا لتيمة الرعب و الفرع في أول فيلم تعبيري عيادة الدكتور كاليغاري ل: روبرت فين**** - Robert Wiene عام 1919م، إذ قال لكاتب سيناريو ذلك الفيلم كارل ماير و هانز يونوفيتش: "إن هذا النوع من التعبيرية الذي نتصوره، مستحيل، لأنه سيخيف المشاهدين". (3) و بيدوا أن فريتز لانغ إستشف بأن هذا الفيلم كان يقترب في غايته من نوع الرعب أكثر من كونه فيلما تعبيرا 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 والأشباح والإنسان الآلي، و كل الجوانب المظلمة من الحياة التي تفتح أعماق السواد والتفكك، و تحيل إلى أمور ما وراثية و تخيلية بعيدة عن العالم المرئي و المادي. (4) و وسط هذا التناول الموضوعاتي الفانتازي و المرعب، وجدت رواية **دراكولا** للمرة الأولى موطن قدم في الريبورتوار 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 مجهولاً، هو إغناؤه لذاته من موهبة الطبيعة الشعرية." (5) و تمثل هذه المحاولة النقدية الولي لفيلم مصاص الدماء، غض الطرف عن شخص **نوسفيراتو**، و التركيز على زاوية الرؤية الجمالية التعبيرية ضمن إطار البلاغة الصورية لأمو طبيعية وظفها **ميرنو** بتميز، في حين أغفل النمط الذي تفجر كينبوع فرخ عشرات **دراكولا** سينمائياً.

إن فيلم **نوسفيراتو - سيمفونية الرعب** يعد حجر الأساس في المخبر الفيلمي لمصاصي الدماء، حيث أطلق **دراكولا** التعبيري سلسلة من الإقتباسات السينمائية لرواية **برام ستوكر**، و لكن هذا الإنتقال بين الرواية و الفيلم خرج من منطلق **نوسفيراتو** و رمزيته إلى فانتازيا **فامبيرية - Vampirisme** يلفها عالم من الرعب، و تقفين البشر و الحيوانية، و الأنسنة و الإقتراس في غرائبية جلبت إليها جماهير هذا النوع السينمائي في كل الحقب السينمائية. لقد كانت تجربة **ميرنو** التأسيسية للنوع **الدراكولي** مختلفة نوعاً ما، إذ حاول المخرج رفقة كاتب السيناريو **هنريك غالين** تقديم نسخة شبيهة لحدث الرواية بعيداً عن أسماء الشخصيات و الأمكنة الواردة فيها، لأن شركة إنتاج **برلين Prana GMBH** لم تكن تملك تملك حقوق الكتاب. (6)

إستطاع **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 الحداثي و الزمني. و قد حاول **ميرنو** تجنب عنونة فيلمه بعنوان الرواية، و فضل بدلاً منها إسم **نوسفيراتو** الذي يعني **مصاص دماء**، إضافة إلى تغيير إسم الكونت من:

دراكولا إلى **أورلوك**، إسم العاشقين من: **جوناثان و مينا** إلى: **هونتر و إلين**، و كذلك تغيير إسم البروفيسور: **فان هلسينغ** إلى **بيبلور - Bulwer**. إن الإحتفاظ بالشخصيات الرئيسية للرواية على مستوى التركيبية السيكولوجية، جعل المتلقي يسترجع بسهولة الحدث الروائي ل: **برام ستوكر**، مع فوارق بسيطة لم تأثر في المسار العام للقصة، مثل تخييب **لندن** و إستبدالها ب: **فيسبورغ** المدينة الألمانية، و إحتراق **الكونت** بأشعة الشمس غرفة **إلين** بعيداً عن رحلة العودة. (7) قد تكون معالجة **ميرنو** للرواية قد تمت بأمانة عكست روح هذا العمل الأدبي، إلا أن أفلمتها لم تكن إستساخا، بل قدم المخرج قصته الفيلمية بتصرف أحياناً - 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 الإقتباس كان مهنياً (صالح صناعة الفيلم)، غير أن النقد إعتبروا بأن **نوسفيراتو** نقل **دراكولا** إلى عالم السينما كما ورد في الرواية، و سار هذا الإعتقاد حتى ظهور فيلم **دراكولا - برام ستوكر** ل: **كوبولا** و الذي كان أكثر أمانة في نقل الرواية سينمائياً.

إنتقل **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 هوليفود 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 إعتقادا على أفلام النمساوي ستروهايم - Stroheim الذي إتسمت أفلامه بالسادية و الجنس و القسوة و العنف. (8) و قد نضد هذا التوجه السينمائي (القسوة) الذي يتقاطع كثيرا مع التعبيرية إلى قاعدة جمالية (هوليدو جرمانية)، جلبت الجمهور الكبير مع بداية الثلاثينيات إتجاه أفلام فانتازية إعتمدت الرعب على شاكلة الأفلام التعبيرية و أطلقت أفلاما مثل: دراكولا ل: تود برونينغ - Tod Browning عام 1931م، فرانكشتاين ل: جيمس ويل - James Whale عام 1931م، و المومياء ل: كارل فروند - Karl Freund عام 1932م. (9)

إستطاعت شركة يونيفرسال راعية أفلام الرعب في سينما هوليفود أن تطلق مشروع السينما الأمريكية الفامبيرية منذ عام 1931م، إعتقادا على التصور الجرمانى لهذا العالم فوق الواقعي الخارق و الذي صار يستهوي كثيرا جمهور 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 الهوليدوية، 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: كويولا 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 تنوع هذا النمط الذي عرف عدة تحولات، و هذا بسبب تغير نظرة المخرجين لهذا الكائن الخرافي. فقد إعتمدت 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)



صورة 2



صورة 1

إن تيبولوجيا دراكولا بعد فيلم نوسفيراتو و قبل فيلم دراكولا ل: كويولا ، 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 4

صورة 3



صورة 5

و دام هذا التتميط 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 هوليفود، و تغير المشهدية السينمائية بفعل تطور الأنواع الفلمية، كان صناع سينما دراكولا أن يخرجوا نمطهم من الجمود، خصوصا بعد أن تكرر النموذج إلى درجة أنه قارب الإعتيادية. 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 مفرعا إيحائيا. فالمسوخ 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 إنتظرت مخرجا كبيرا من حجم كوبولا لتتجدد، حيث لم يغير هذا المخرج النمط الدراكولي فقط، بل أرسى بفيلمه دراكولا- برام ستوكر عام 1992م أسس مدرسة الرعب الرومانسية. لقد إستقر الأمر في هذا النوع أخيرا على نمط من مصاصي الدماء أكثر وسامة (أنظر صورة1)، و أكثر إنسانية و شبا بالبشر في إندفاع و سمو عواطفهم (أنظر صورة2)، إضافة إلى عدم إحتجابهم عن النور (أنظر صورة3).



صورة 1



صورة 3



صورة 2

يبدو أن كوبولا قدم رومانسية في نوع الرعب، و عزف إخراجا و إبداعا بعيدا عن رعب نوسفيراتو الذي قدمه في الإبتداء 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 المؤلفة ل: كوبولا:

يقول ستيفان ديلوم عن بداية كوبولا مع المجد السينمائي: "... عندما بلغ الثانية و الثلاثين 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 يتهمون على عدم كفاءته و يتوقعون إستبداله بمخرج آخر كي يتابع تصوير الفيلم. و لا بد أنه تساعل في قرارة نفسه عن السبب الذي جعله يوافق على إقتباس رواية لم يجد فيها أصلا ما يثير إهتمامه، 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 إعترضت طريقه، و حل المشكلات التي واجهته خلال عملية التصوير، و ربط بذلك إسمه بفيلم لم يبيت حياة جديدة في سينما هوليوود فحسب، بل سيظل خالدا في تاريخ السينما كتحفة فنية إستثنائية 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 إكتسبها 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 لتعري فضول كثير من المخرجين الذين عرضت عليهم، و من بينهم جون كارينتر صاحب فيلم مصاصي الدماء - Vampir's ، و ذلك لأن العودة إلى العمل الأصلي لن تفيدهم في شيء حسب إعتقادهم، 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 إنتظر النقاد و جمهور هوليوود 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 إختيار 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 **العرباب 2** و وصولا إلى المزرعة الفرنسية في **القيامة الآن**. و من أجل إعداد الترتيبات الفنية اللازمة لتصوير فيلمه الجديد لم يكتف **كوبولا** بمراجعة جميع الإقتباسات 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** جزأيه... (14)

إن **كوبولا** إستحضر في هذا الفيلم زبدة تجاربه الفيلمية ليقدّم **دراكولا** مختلفا تماما عن التجارب و الإقتباسات 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 **سيني بولاك**، و **هل باريس تحترق؟** ل: **رونيه كليمان**، و **باتون** ل: **فرانكلين-ج- شافنر**، و **كاتسبي العظيم** ل: **جاك كلايتون**. (15) و قد أغنت هذه الكتابات السينمائية مشواره في المجال الأدبي للفيلم، و الذي كان يدرك جيدا مجاهيله إنطلاقا 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 الغربية على أفلمة الرواية بشكل قل نظيره في تاريخ السينما العالمية، و ليس أدل على ذلك من أفلامه الكبيرة الثلاث: **العرباب**، 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، إستطاع **كوبولا** أن ينقلها إلى عالم الفيلم وفق تصوره السينمائي، و بطرق مختلفة جعلت أسلوبه المطواع يتكيف مع معطيات أفلمة كل رواية.

في فيلمه **العرباب** 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 مدلولاً آخر لم يكن مؤلفها يتصوره. يقول **ماريو بوزو** عن روايته **العرباب 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 طبع الإنقياد إلى رجل **هوليوود** الأول وقتها، حيث قدم فيلما رائعا حقق مشهده غير مسبوق حينها، و عوض أن يعرض واقع و حياة العصابات إنطلاقا من مرجعيته الإيطالية كما تمت **برامونت** راح يعطي قراءة مختلفة للرواية. إن **العرباب** 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 و مراكز 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 إلتباسا أخلاقيا، جزءا من الروح الإنسانية إذا تبادت أبعد من المعقول في إتجاه ما. حققت فيلما سوررياليا تماما و مسرحيا. ليس من لقطه وثائقية واحدة في فيلمي.

أردت كل مشهد أنشودة سوربالية. استعملنا الدخان الأحمر و البرتقالي لتبنيه 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 ميلبوس، حيث تم الإحتفاظ بشخصيتين: ويلارد صاحب المهمة السرية، و كورتيز الضابط الذي سيقضي عليه ويلارد. (21)

إن تغيير مكان الحدث الروائي (الكونغو) في اتجاه (فيتنام)، و الإحتفاظ بشخصيتين فقط، جعل الحدث الفيلمي يملص 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 يشعر بالوحدة و العزلة و الطقس الدموي، و لا أجد لوصف هذا الفيلم الظاهرة أفضل من قول ديورم: "... لذلك ينبغي الحكم على القيامة الآن في هذا السياق، أي كفيلم كوارثي يقدم مشاهد حركية عن كوارث و نكبات مفاجئة تحدث بصورة متتالية من دون حبكة مترابطة منطقيا، و هذا ما جعله فيلما ضخما و نال شعبية واسعة كما كان الحال بالنسبة للعراق في نمط الأفلام الميلودرامية." (23)

في عام 1992م كانت الشاشة الفضية على موعد كبير آخر مع كوبولا في فيلمه دراكولا- برام ستوكر، و قد حظ هذا المخرج الرحال عند رائعة برام ستوكر، و التي لم يستطع أستوديو كولومبيا بيكتشرز أن يقنع بها أي مخرج، حيث رأوا فيها مشقة لإعادة إقتباس إستهلك سينمائيا عبر عشرات الأفلام. إلا أن كوبولا إستطاع أن يفك شفرة التمايز بين قصة فيلمه و باقي أفلام دراكولا، حيث قبل سيناريو جيم هارت، و إستجمع 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 بأها أحسنت الإختيار عندما جلبت للفيلم عبقرية في الإخراج السينمائي بعد أن رفض عرضها مخرجون مختصون في فيلم الرعب. و لم يكن هذا النجاح ليضم شباك التذاكر فقط، بل تعداه إلى القيمة الفنية و النقدية لهذا الفيلم الذي غير شكل و محتوى الفيلم الفامبيرري عموما، و أسس لمدرسة الرعب الرومانسية التي شملت بالتعديل الأنماط الكلاسيكية لشخصيات مثل: دراكولا، المستنذب، و حتى الآليين و المسوخ 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 إفتراسته 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، أثر 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 مشهيدا 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 فكرته 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 مقالة 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 ديولوج ربط هذه العبارات الشعرية بشخص كوبولا في مساره الإبداعي، فإني أرى غير ذلك، إنطلاقا 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 بإعتباره فقد دفء العمر بعد أن تجاوز حدود الزمنية، و راح يسابق و يواكب أزمنة أخرى سجنه فيها حبه الذي رفض القدرية، و إختار ظلامية التحدي الإلهي واقفا في وجه القدر، و هذا التمدد الزمني أرقه 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 الطبع الذي يلائم كل موضوع سينمائي يتناوله في توليد دراكولا الجديد، و إستغل كثيرا أكاديميته و ثقافته السينمائيين في رسم لوحة فنية رائعة ل: دراكولا في فيلمه و الذي إستهوى 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 كمايلي:

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 الجوهرية 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 و أمانتها 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، و هو القائل: " لماذا نعيد ما كنا رأيناها قبل." (27) و هنا ممكن التجديد في القصة الفيلمية، إذ كنا نتنبع دراكولا محبا و عاشقا و مخيفا في أحداث رواية برام ستوكر بحذافيرها، و قد إنعكس هذا النمط الجديد في أحداث الرواية، و إزداد ترسخا رغم أن الفيلم حمل عنوانه

مطابقة للرواية **دراكولا برام ستوكر**. و قد إستطاع **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**، و إسمه : **فلاذ الثالث**، المشهور بلقب **دراكوليا** (ينظر صورة1)، و هو **إبن فلاذ الثاني دراكول** العضو البارز في التنظيم السري **التنين** الذي أسسه الإمبراطور الروماني المقدس **زيغمووند** 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 الإبن، **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 إشتهر بإسم **المخوزق**، إذ يروى بأنه في حربه مع الأتراك قام بنصب جثثهم أحياء فوق **الخوازيق**، و قتل عشرات الآلاف منهم بهذه الطريقة البشعة، و لكنه إنتهى 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 إرتبطت بتاريخه الدموي الفعلي، حيث إشتهر بأنه كان يشوي آلاف الأطفال و يأمر أمهاتهم بأكلهم، و كان يقطع أثناء 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 صورته المخرج بمعية السيناريست **كبتل قومي** خرج لحرب الأتراك نوذا عن شعبه، تاركا وراءه زوجته و حبيبته (**إليزابيت**) دفاعا عن الصليب المتكسر تحت ضربات الجيش التركي (أنظر اللقطة1).



لقطة 1 - 50 ح 1-

و بعد محاربتة الباسلة باسم الرب و المسيحية دفاعا عن شعبه و دينه، عاد إلى قلعتة ليجد زوجته و حبيبته قد إنتحرت 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 و الكنيسة، و رفض قدره في مشهدية **فاوستية** دموية تتحدى القدرية و الرب، إذ دخل في هستيريا ضد الرب و طعن بسيفه عقد الصليب الذي تقطر دما شربه **دراكولا** كناية عن التحالف مع الدموية و الشيطان و اللافناء الأرضي (أنظر اللقطات 1 +

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



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. (أنظر اللقطة 1)



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 إيليزابيث في صورة مينا التي تشبهها طوال أحداث الفيلم . يقول ستيفان ديلورم عن هذا النداعي 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 للمتلفي 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 إلتقاء دراكولا في صورة الإنسان المتحضر و لقائه ب: مينا على أساس أنها إليزابيث الحبيبة (أنظر اللقطة 2+1).



لقطة 2-20:11ثا ج 2-



لقطة 1-34:31ثا ج 2-

لقد إستطاع دراكولا الذي أعده كوبولا أن يطفوا على سطح الحدث الروائي، و أن يدخل مينا إلى عالمه بواسطة قواه الماورائية، و أن يعيش قصة حب عذري عظيم إسترجع به حبه الضائع و المنتحر قبل أربع قرون قد مضت. و كانت نهاية هذا الحب العظيم هي موت دراكولا الذي طلب من مينا أن تقطع رأسه في الأخير ليتخلص من عذاب اللافناء، و يلحق بحبيبته في أيقونة كنسية (أنظر اللقطة 3) أعادت الدفاء بينه و بين الرب، و خلصته من برائن الإلحاد و برودة الحياة الدراكولية. و بهذا الشكل إستطاع كوبولا أن يغير دراكولا من سمفونية الرعب التي رسمها ميرنو، و اقتفى أثرها المخرجون من بعده، إلى سمفونية الحب و العشق و الرومانسية و هو ما أثر في نوع أفلام الرعب التي إقتقت أثره.



لقطة 3-18:18ثا ج 4-

2- عرف كوبولا بأسلولة 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 قالب 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 إختلس النظر إلى صورة **مينا** قائلاً: "الإنسان الأكثر حفا على هذه الأرض هو الذي يعثر على الحب الحقيقي." و مع مشهد الحب الجسدي الذي يجمع بين **دراكولا** و **مينا** يزداد العنصر الرومانسي ترسخاً أثناء عض مصاص الدماء للفتاة و استرجاعه لصورة حبيبته **إليزابيث**، 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 بعيداً 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 **غارني أولدمان** Gary Oldman الذي أدى دور مصاص الدماء بقوله: "...لم أعبه بشكل شيطاني، إنه شخص مقطوع الأوصال و ممزق عاطفياً." (33) و انتقل هذا المد الرومانسي الذي اجتاحت أول فيلم رعب في تاريخ السينما إلى حدود الصورة متخطياً المضمون، و قد عمل المخرج على تذكية هذا الإحساس و الشعور شكلاً بلقطات الحنين السينمائي التي أرجعنا إلى بدايات فن السينما (ابتداء من 1742ثا)، و هذا عن طريق تقنية بصرية قديمة طالما إستخدمها المخرجان: **إدوين بورتر** و **غريفيث** (ينظر: لقطة 1) هي القناع القزحي الذي تكشف عن صورة لمدينة **لندن** عام 1897م.



لقطة 1-13-د-ج 2

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 - بعيداً عن شبحيته- و هو يسأل **مينا** في شوارع **لندن**: "أريد أن أرى السينما توغراف أحد عجائب العالم المتحضر." لقد استحضر المخرج نهاية القرن 19م رابطاً زمن ظهور السينما توغراف 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 قديماً (ينظر لقطة 2)، و يمد جسراً بين ولادة الفيلم و ولادة مصاص الدماء **دراكولا** في دلالة على التزامن، و كأن فن السينما أرخ ل: **دراكولا**.



لقطة 2-20:3-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 يبنى بثقافة المخرج السينمائية الغزيرة. و يظهر بأن **كوبولا** كان مسيطرا على أدواته التعبيرية في مجال الصورة إلى درجة التكثيف حيث يقلد صورة **دراكولا** الشبح و انعكاس ظله على الحائط في مقاربة دلالية مع ظل الدوق **أورلوك** في فيلم **نوسفيراتو لميرنو** عام 1921م (لقطة 1+2 مدمجة)، و يذهب إلى إسترجاع شخصية **الغوليم GOLEM** ***** عندما يتخذ **دراكولا** شكلا هيواليا يوحي بالولادة و الخلق و هو إشارة إلى فيلم **غوليم للمخرج بول فيغنر** ***** عام 1920م (لقطة 3)، و يختم هذا الإسترجاع الأتمونجي للشخصيات الفامبيرية بالمستندب على ضوء القمر (لقطة 4) في تجميع تاريخي لأهم النماذج الفامبيرية في تاريخ السينما.



لقطة 2-فيلم نوسفيراتو لميرنو-



لقطة 1-14:14-ج1



لقطة 4-10:48-ج2



لقطة 3-5:41-ج2

يوصل **كوبولا** تنوع أسلوبه في الفيلم بشكل لا يجارى باحثا عن بلاغة بصرية مميزة عبر الصورة، و التي تجلت في انفتاح على الصورة في الثقافات الأخرى ممثلة في لوحة خيال الظل المعروف في الثقافتين: الصينية و التركية، إذ إستعان المخرج في البداية بهذه الصورة من ألعاب الدمى و المسرح المصور ليصور قتال **دراكولا** الشرس للأتراك و أسلوبه في الخازوق (لقطة 1). ثم إستعان أيضا بالثقافة اليابانية في تصميم لباس **دراكولا** و طريقة حلاقته (لقطة 2+3)، حيث رجع إلى أصل التسمية (إبن التتين-dracula) في محاولة لمركزة جذور هذا المخلوق الأسطوري الشرق آسيوي dragon الذي ارتبط باسم مصاص الدماء، و هذه المتأقفة البصرية-إن جاز هذا التعبير- أوكل تصميمها لعضوة فريق العمل اليابانية **أيكو إيشيوكا** ***** Eiko Ishioka.



لقطة 1-2:20:20 ج-1



لقطة 4-4:14:20 ج-1

لقطة 3-10:4:20 ج-1

يقول ديلورم: "يتجلى الفرق بين دراكولا برام ستوكر و الأفلام الأخرى المشابهة لهذه الأسطورة في أسلوب كوبولا الذي جعل بطل فيلمه يذوب في ديكرات التصوير (بتصميم غريت لويس) و إكسائه بأزياء لافتة (للمصممة اليابانية إيكو إشيوكا) تطغى على شخصه بحيث ينتقل كيانه إلى مجرد ظل طويل جدا أو غول يتسلق جدراننا لا نهاية لها. و بعكس الجمود الرهيب الذي يتصف به عادة سلوك الكونت دراكولا." (34) لقد ذاب دراكولا في هذا الفيلم وسط أسلوب كوبولا التصويري، و الذي 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 رحت رهانها في أفلمة الرواية حرفيا بروح أخرى تنشُد 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 (لقطة 1) ترينا موضوعات الإنسانية الكبرى و هوسها: الحب، الحرب، الرعب، بعيون كوبولا المنقرء، و الذي صارت العينين بمثابة إمضاء مخرج في أفلامه الكبرى.



لقطة 11-19:11 ج-1

الهامش:

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

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

**فريدريك ميرنو: (1888-1931) مخرج سينمائي ألماني إشتغل بالمرح 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 1922م، 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 صناعات الأفلام الذين ينتمون للمدرسة التعبيرية الألمانية في السينما.

**** روبرت فين Robert Wiene (1873-1938) مخرج سينمائي ألماني 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: أندريه بازان، سينما القسوة، ص 19.

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

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

10- ستيفان ديورم، 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 اتجاهات 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 ديورم، 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 ديورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 53.

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

24- ستيفان ديورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 142-143.

25- أندري 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 ديورم، فرانسيس فورد كوبولا، ص 122.

- 31- ينظر : ستيفان ديورم، 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 فيغندر: 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 ديورم، فرنسيس فورد كوبولا، ص 119.
- 35-