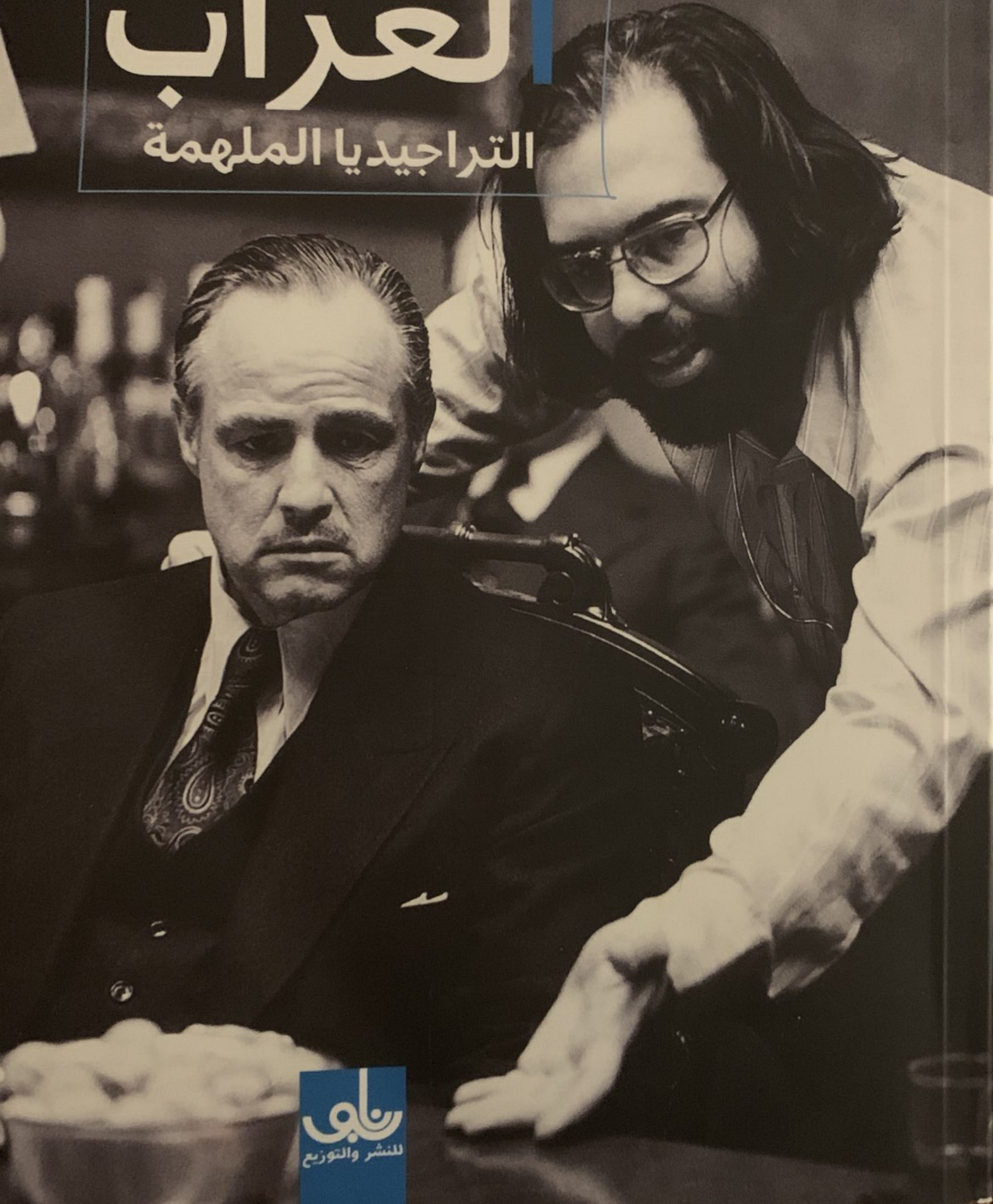


إعداد وترجمة: جلال نعيم

# العرّاب

التراجيديا الملهمه





العرب



العراق، التراجيديا الملهمه، جلال نعيم  
الطبعة الأولى ٢٠١٨

حقوق النشر والترجمة والاقتباس محفوظة لمنشورات نابو في بغداد  
Nabu Publishers

تلفون: ٠٠٩٦٤٧٨٠٤٤٢٣٦٢٩

ص.ب: ٥٠٤٧ مكتب بريد الرشيد، بغداد، العراق

E-mail: nabu2018@yahoo.com

التوزيع خارج العراق: دار التنوير

التصميم والإخراج الفني: وليد غالب

ISBN:978-614472-049-3



# العَرَابُ

التراجيديا الملهمة

تأليف

هارلان ليبو

ماريو بوزو

فرانسيس فورد كوپولا

جيرى هانسن

أنغوس فليتشر

جلال نعيم

تجارب بأقلام مبدعيها ومقالات

جمعها وترجمها: جلال نعيم

«حياتنا صعبة بما يكفي لتجعلنا بحاجة الى أبوين:  
أب بيولوجي يجلبنا للحياة، يُنشئنا ويرعانا؛ وأب  
روحي (عرّاب) ليحمينا.»

ماريو بوزو



## هذا الكتاب

(١)

إنه كتابٌ غير موجّه لقارئ مُحدّد، فهو عن الرواية كما هو عن السينما والمافيا وأمريكا وإيطاليا والأساطير والتاريخ والمجتمعات والعنف والحب كما هو عن تلك الأشياء والمشاعر الصغيرة والغامضة التي نعثر عليها في أنفسنا أحياناً دون أن نجد لها تفسيراً منطقياً مقنعاً.

شاهدتُ فيلم «العَرَّاب» في مُراهقتي أواخر الثمانينات، وكان على شريط فيديو VCR، وأدهشني تميّزه في كل شيء؛ في الموسيقى والأداء والشخصيات والحكاية كلّها، وسرعان ما أصبح أكثر فيديو أستأجره من المحل الذي فُتِح في رأس شارعنا، خاصّة بعد أن تطورت علاقتي بالفيلم بعد قراءتي للرواية الصادرة عن دار الآداب آنذاك وبت ترجمة جورج طرابيشي - المفكر الذي أغرمتُ بمعظم ما كتبه - وما أذهلني حقاً كان التكافؤ النادر بين ما عبّرت عنه الرواية بالحرف والكلمة والجملة، وما شاهدته بالفيلم والمُعبر عنه بالصورة واللقطة والمشهد، وهو نادراً ما يحدث، لذلك صار غرامي بالعَرَّاب غرامين، غرام بالرواية، وغرام آخر، وبالدرجة ذاتها، بالفيلم.

تطوّرت إنكليزيتي كثيراً بعد انتقالي للعيش في أميركا منتصف ١٩٩٩، وكان- ولا يزال طبعاً- اهتمامي باللغة ينصب على تحسّس المعنى التداولي للعبارة والمفردة والجملة أكثر من اهتمامي بمعناها القاموسي، وذلك ما ولد عندي استمتاعاً أكبر، أوسع وأعمق وأنا أعيد مشاهدة الفيلم مرّات ومرّات، ثم وأنا أعيد قراءة الرواية كما ألفها صاحبها من دون الحاجة إلى لغة وسيطة. ومع تطوّر الهواتف الذكية وتنوع واتساع تطبيقاتها لتطال كلّ شيء، عثرتُ قبل ثمانية أعوام على تطبيقات الكتب المسموعة التي سرعان ما أغرمتُ بها وبفكرة أن "تقرأ بأذنك". هكذا قرأت عشرات الكتب- إن لم أقل مئات- كما تسنّى لي إعادة قراءة كُتبي المُفضّلة، حتّى صرتُ أقرأ بلا انقطاع؛ وأنا أعمل، أسوق أو أتمشى، قبل النوم وحتى أثناءه!، فقد وجدتُ نفسي فجأة وقد أصبحتُ شهرياراً ولديّ المئات من الشهرزادات ذكوراً وإناثاً يقرأون في أذنيّ وقتما أريد.

هكذا عثرتُ- في يوم ما قبل ثلاثة أعوام أو أكثر- على تسجيل صوتي لماريو بوزو يحكي فيه تجربته في كتابة العرّاب الرواية، والعرّاب الفيلم. ولشدة ولعي بصراحته، براءته، تناقضاته وصدقه استرقت بعض الوقت وترجمت تجربته الطويلة والشيقة والثريّة لأصدقائي وأحبّتي من قرّاء العربيّة، وما أن نُشرت المادة في مجلة "الأقلام" العريقة، وقد وجدت مكاناً مميّزاً لها في العدد الذي نُشرت فيه، حتى سارعت بنشر مقتطفات منها على صفحتي في "فيسبوك". عندها كتب لي الصديق الروائي أحمد سعداوي مُعلّقاً:

"مادّة لذيذة، تصلح أن تكون مادّة مهمة في كتاب"

فأجبتّه يومها:

"إيدي على كتفك!"



ولم يطلّ وضع يدي على كتف أحمد سعداوي طويلاً، إذ وجدته قبل أشهر يتفضّل بمكالمتي ليسرّني بأنه على وشك إطلاق مشروع مكتبة ودار نشر "نابو" وحثّني على إتمام الكتاب ليصبح واحداً من أول خمسة كتب سيُعلن عنها لتصدر عن دار النشر الجديدة.

أعرف طبعاً أن أحمد سعداوي روائي وشاعر وكاتب مُبدع، فلا شكّ عندي بأنه لن يعجز عن أن يضيف إلى ذلك بأن يُصبح ناشراً مُبدعاً أيضاً.

هكذا صار عليّ أن "أتسوّق" موادّاً تليق بالرواية والفيلم وسعداوي ونابو وأن انتقي أفضل ما كُتِبَ عن العرّاب لتشكّل بمجموعها كتاباً لذيذاً ومهماً.

قلتُ "أتسوّق" لأنني طالما آمنتُ بأن نصف الترجمة تقع بالاختيار والانتقاء، تقع في: ما الذي سترجمه أولاً، قبل أن تصل إلى كيف سترجمه، خاصّة وأنت تعرف بأن ما يُصدر بالإنكليزية، وفي الولايات المتحدة وحدها، ما يزيد على ٨٠٠ ألف كتاب سنوياً، لذا فعلى المترجم أن ينتقي أفضل ما يُنتج قبل أن "يستورده" إلى لغة أخرى أو إلى لغته الأم.

ذلك ما وجدت نفسي أمامه وأنا أبحث عن المواد التي تليق بالعرّاب وتروي حكايته من ألفها إلى يائها وأنا أواجه بأطنانٍ من المصادر، إلا أن ما يسرّ مهمتي هو أنني لم أكتب غريباً الموضوع الذي أريد أن أترجم عنه، واني لم أكف عن القراءة - بالعين وبالأذن - والبحث والمتابعة والاستقصاء، وكلّما مرّ عليّ مادة مهمة أحتفظ بها ولا أفرط فيها.

عُدت إلى مُدّخراتي الخاصة فاستخرجت كتاب المخرج "فرانسيس فورد كوپولا" الذي صدر قبل عامين، وترجمت مقدمته التي حكى فيها بالتفصيل عن تجربته مع العرّاب. هكذا صار عندي تجربة الروائي "ماريو بوزو"، والمخرج والمشارك بكتابة السيناريو "كوپولا"، فصرتُ أبحث عن رؤية ناقد للفيلم، عندها عثرتُ على محاضرات في كورس درسته عن كيفية كتابة السيناريو لـ "أنغوس فليشر" قبل ثلاثة أعوام، وكانت المحاضرة الخاصة

بالعرّاب مذهلة بحق ولم أتردّد لحظة بالشروع بترجمتها.  
ما الذي بقي إذن؟

ما قبل هذه المواد الثلاثة، وما بعدها.

أردتُ فصلاً يُصبح بمثابة تمهيد يصف الأجواء التي رافقت الفيلم في  
مراحله الأولى؛ مرحلة ما بعد نشر الرواية، وقبل إنتاج الفيلم، فأوردت على  
مجموعة كتب وصلتني في اليوم التالي من أمازون، عثرتُ فيها على ضالّتي  
في الفصل الأول من كتاب هارلان ليبو "إرث العرّاب".

ولمّا لم أجد مادة مكتوبة تلبي طلبي رحّتُ أشاهد وأعيد مشاهدة عشرات  
الأفلام التسجيليّة والفديوات التي تناولت الفيلم، ولحسن حظّي عثرتُ على  
فيلم "The Godfather and The Mob"، والذي يوثق الأحداث  
كما نُقلت على شاشات التلفزيون آنذاك وبشهادة من عاشوها. فقد كانت قصّة  
يصعب تصديقها لولا تلك الوثائق الحيّة، إذ إنها تغطّي فصول الصدام الذي  
جرى ما بين رجال المافيا الحقيقيين على أرض الواقع من جهة، وبين صنّاع  
الفيلم الجهة الأخرى.

ترجمتها عن ذلك الفيلم مباشرة وأضفتُ لها الإيضاحات المطلوبة.

(٤)

وأخيراً، ولمّا عجزت عن العثور على مادة تشفي غليلي لتتّوج الفصول التي  
ترجمتها لتُصبح كتاباً متكاملًا، سمحتُ لنفسِي بكتابة الفصل الأخير مُستعيناً  
بما يملأ صندوقاً من المصادر وقد أضفت لها لمسة حيّة، وربما عراقية، وشيئاً  
من تجربتي وقراءتي للأحداث مستلهماً تجربتي الطويلة في معايشة الناس  
والأفلام والكتب.

فإلى كل أصدقائي القراء، أرجو أن تقبلوا مساهمتي بهذا الكتاب.

المترجم

## الفصل الأول

# الفيلم الذي لم يرغب بإنتاجه أحد

هارلان ليو



وُلدَ ماريو بوزو من أبوين إيطاليين ونشأ في واحد من أحياء المهاجرين في ضواحي نيويورك. كانت أمه تطمح بأن يصبح ابنها موظفاً في دائرة سكك الحديد إلا أن بوزو كان يحلم بأن يُصبح كاتباً مرموقاً: «كنت في سنّ السادسة عشرة عندما أعلنت للجميع بأنني سأصبح كاتباً عظيماً ولم يعارض أحد، واكتفى الكل بردِّ باهت بما فيهم أمي التي ظلّت صامتة دون أن تفقد صوابها، فقد ظلّت بانني أنا من فقد صوابه للحدّ الذي لا يمكن العثور على شفاء له».

دخل بوزو عالم الكتابة بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة إذ نشر قصة

قصيرة هنا وأخرى هناك إضافة إلى نشره بضعة مقالات في بعض المجلات والصحف والدوريات مما أهله لأن يعمل محرراً أدبياً يتلقى أجوره بالقطعة. وفي تلك الفترة تمكن من كتابة ونشر روايتين تلقى عنهما مبلغاً لا يزيد عن ٦٥٠٠ دولاراً فقط.

صادف أن المحرّر الذي اشتغل على تحرير روايته الثانية (The Fortunate Pilgrim) التي كانت تحكي قصة عائلة ذات أصول إيطالية تحيا في نيويورك، تضمنت حكاية عن واحدة من الشخصيات التي يتم إغرائها للعمل في المافيا من قبل دون واحدة من تلك العوائل الخمسة الشهيرة التي تُدير عمل المافيا والجريمة المنظمة في أميركا، تلك الشخصية أثارت اهتمام المحرّر الذي أخبره ذات مرّة أثناء مُراجعة نصّ روايته: "لو كانت روايتك عن هذه الشخصيات وهذا العالم فان روايتك بلا شك ستكون لها فرص أكبر بالنجاح. ولم يكن ذلك رأي المحرّر وحده.

فما أن بدأ بوزو بكتابة روايته الجديدة- عن المافيا هذه المرّة- حتى حصل على عقدٍ مع "پانتوم هاوس" لنشر الطبعة بالغليف المتين، ثم سرعان ما دخلت شركة "پارامونت ستوديويز" على الخط لتشتري حقوق أول ١٢٠ صفحة من الرواية قيد الإنجاز وقبل طباعتها ونزولها إلى الأسواق بعامين على الأقل.

وقد كان لپارامونت أسبابها..

فلم يكن لپارامونت سمعة وجاذبيّة (أم جي أم MGM) ولا مكانة "وارنر برذرز" رغم إنها ومنذ تأسيسها سنة ١٩١٢، كما كانت- إلى حين- الأغزر إنتاجاً وتنوعاً بالأفلام التي تنتجها، وكانت أكثر شركات هوليوود جنيّاً للأرباح حتى أوائل الستينات عندما أخذ موقعها يتراجع في سوق السينما للحدّ الذي حدا بملاكها الى بيعها لشركة عُرفت بتصنيع الأدوات الاحتياطية للسيارات وفي صناعة الورق سنة ١٩٦٦، ليتتهي بها الأمر بيد "تشارلس بلوهدورن" المعروف بعصبيته وغضبه المفاجئ وعناده وبأنه يمكن أن يكون خبيراً بأي

شيء آخر غير الأفلام، ليصبح مالكة الأول!

”كان الكل يرى في نفسه الأصلح والأقدر على إنتاج الأفلام“ يقول ”آل رودى“ الذي سرعان ما سيصبح المسؤول المباشر على إنتاج فيلم العراب، ثم يواصل: ”وبالنسبة لرجل مثل تشارلي فان پارامونت لا تمثل له شيئاً أكثر من دمية وجد نفسه فجأة قادراً على شرائها، وقد اشتراها.. إلا انه من الانصاف عليّ بأن أعترف بأنه قد وقع - فيما بعد - في غرامها!“

وبغض النظر عن تشارلي وحماسته لدميته، كانت پارامونت قشة في مهب الريح إذ لم تكن تدرّ أرباحاً للشركة التي اشترتها حديثاً، لذلك كثيراً ما ترددت شائعات تقول بأن پارامونت ما عادت تنفع ولم يعد باستطاعة أحد حتى إعادة بيعها باعتبارها شركة إنتاج أفلام، لذا فسيقوم مالكةا، تشارلس بلودهورن، بتفكيكها وبيعها بالقطعة!

والحقيقة أن هذه لم تكن مُعضلة شركة پارامونت ستوديووز وحدها، قدر ما كانت محنة شركات إنتاج الأفلام في هوليوود كلها. فمنذ مطلع الستينيات وهوليوود تعاني من تراجع الإيرادات والإقبال على أفلامها التي لم تعد تُقابل بذلك الإقبال والاحتراف الكبير الذي شهدته في عقود سابقة. ففي سنة ١٩٦٣، على سبيل المثال، لم تنتج ستوديوهات هوليوود كلها أكثر من ١٤٢ فيلماً، وقد انخفض رواد السينما إلى ١٨ مليون مشاهد في الأسبوع، وهو ما لم تشهده في تاريخها منذ اختراع الأفلام الناطقة. مما حدا بأحد النقاد ان يعلن ”موت هوليوود“ وأنه: ”لم يبق لنا سوى نعيها وإعلان موتها“.

وكانت تلك إشارات للمستديوهات بأن تبحث عن وسائل جديدة. وهو ما حدث.

ففي الوقت الذي كانت فيه معظم الستديوهات تشتري السيناريوهات بعد أن يتم إنجازها، أو تلجأ لما كانت ولا زالت تفعله هوليوود لحد الآن وهو أن تُعيد إنتاج أفلام سبق إنتاجها أو بأفكار تمت تجربتها سابقاً وأثبتت نجاحها، فلا تكف عن إعادة اجترارها، بينما ابتكرت پارامونت طريقة كانت جديدة في



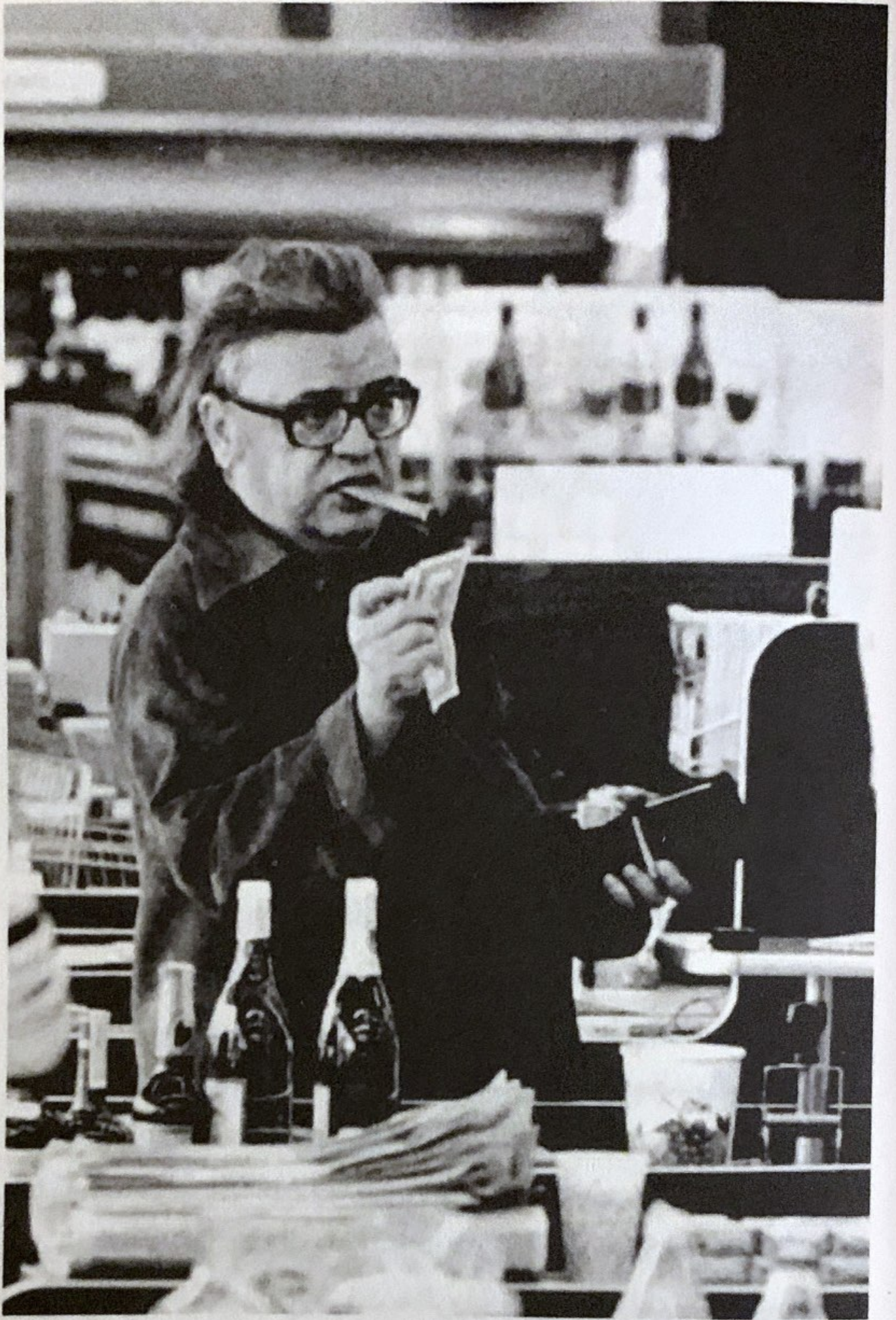
حينها، إذ راحت تبني مشاريع لأفلام جديدة وهي ما زالت بذرة في رؤوس مبتكريها، كتابها أو مبدعيها، فترعى هذه الأفكار، تطمئن عليها، وتخصّص لها دعماً مادياً وهي ما زالت في مهدها. فراحت تتفق مع بعض الكتاب، حتى وإن لم تبلور أفكارهم لتصل إلى درجة من الوضوح التي يمكن بها أن تكتب كسيناريو أو حتى مُعالجة سينمائية. وكان "بيتر بارت"، المسؤول الكبير عن الإنتاج، يرعى هذه المشاريع ويتابعها خطوة خطوة بنفسه:

"ما أقوم به هو تبني عدة مشروعات أفلام بالسنة، مشروعات تثير اهتمامي وأشعر بأنه من الممكن أن تُثمر فيلماً جديداً ومبتكراً. فألتقي بصاحب الفكرة بشكل مباشر كما يفعل منتجوا الأفلام بالضبط، لنصل معاً إلى صيغة أكثر وضوحاً لبناء القصة، والتوصل إلى الملامح الرئيسة للشخصيات التي نريد تقديمها".

وفي آذار/ مارس دخل العرّاب القائمة ليصبح أحد هذه المشاريع. وأدرج تحت عنوان "مافيا"، إذ ان الرواية ذاتها لم تتعمّد باسم "العرّاب" بعد.

"اشترينا روايتين لم تُنشر أي منهما بعد" أعلن بارت للنيويورك تايمز آنذاك: "ونحن واثقون بأنهما سرعان ما ستجدان طريقهما لتصبحا من الروايات الأكثر مبيعاً حال صدورهما، كما اننا واثقون من انهما سيكونان نواتين لفيلمين ناجحين، الأولى بعنوان مافيا، وقد اشترينا ١١٤ صفحة الأولى منها ستكون كفيلة بإنتاج فيلم ناجح عنها". وكان بارت متفائلاً جداً.





ماريو بوزو: الروائي والمقامر



بعد ثلاثة أعوام من الكتابة والبحث المتواصل، أنجز بوزو روايته الموعودة وسلم مسوداتها الى وكيله الأدبي بعد أن غير عنوانها من «مافيا» إلى العنوان الذي ستعرف بها «العرب». وما أن قبض المبلغ الذي تعاقد عليه لنشر الطبعة بالغللاف الصلب من دار بانتوم هاوس، حتى طار مع أسرته في إجازة طويلة لأوروبا حيث طاف في مدنها متنقلاً بين كازينوهاتها كفراشة وهو المقامر المدمن، حتى عاد الى أميركا ليس مفلساً فقط وإنما مديناً بما يزيد على ٢٠ ألف دولاراً، ليفاجأ بالصدى الذي أحدثته روايته في أوساط الناشرين وعالم دور النشر الذي لم يولي اهتماماً يذكر برواياته السابقة.

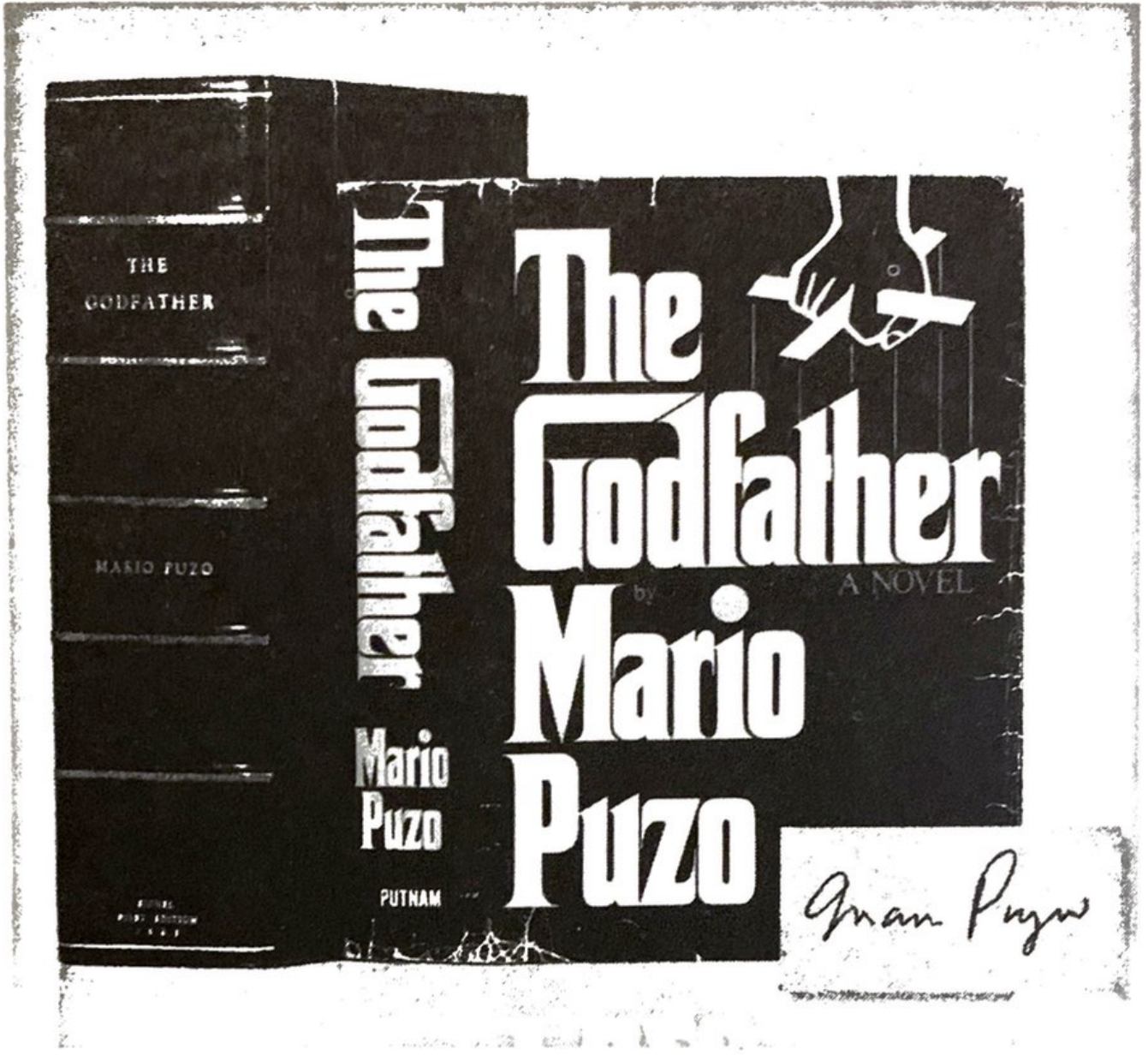
عرض وكيله الأدبي حقوق الطبعة الورقية من الرواية في مزاد سوق الناشرين، ولم يوافق على كل العروض التي قدمت له حتى وصل المبلغ المعروف الى مستوى لم تصل إليه رواية من قبل فوافق أخيراً لتباع الرواية بمبلغ ٤١٠ ألف دولار لتصبح الرواية الأعلى في تاريخ الولايات المتحدة الأميركية.

هكذا بدا كل شيء على ما يُرام؛ فالرواية في طريقها الى الطباعة ونزلت للأسواق لتحقيق أعلى المبيعات، وهي أيضاً في طريقها إلى الشاشة السحرية لتتحول الى فيلم سينمائي لولا تزامن صدور الرواية مع عرض فيلم عن المافيا جاء بعنوان «الأخوة» أو «الأخوانية» "The Brotherhood" الذي لاقى فشلاً فنياً وجماهيرياً فظيماً.

«أن تعرفه، يعني أن تحبه، أن تقول له لا، يعني أن تموت».

هذه الجملة الافتتاحية للإعلان الذي نزل في معظم والجرائد آنذاك للإعلان عن الرواية: «هذا هو الكتاب الذي لطالما سمعت عنه، الكتاب الذي يكشف المافيا من الداخل، وما يجري في عالمها السري».

توالى الإعلانات عن الرواية بدءاً من مارس / آذار ١٩٦٩، وقد أرفقت مع صورة للغللاف المُميّز الذي عُرفت به الرواية ومن ثم الفيلم، حيث اليد الخفية التي تُحرّك الدمى في مسرح العرائس.



الطبعة الأولى من رواية العراب

بعد ستة أشهر من صدورها عبرت الطبعة الأولى (بالغلاف الصلب) من رواية العراب حاجز الـ ٤٠٠ ألف دولار- وهي الطبعة الأعلى بكثير من الطبعة الورقية ذات الغلاف العادي في تقاليد النشر الغربية- محققة في ذلك نجاحاً ساحقاً بكل المقاييس، فأخذت تباع ١٥ ألف نسخة أسبوعياً إلا أن ترتيبها ظلّ الثاني في قائمة الروايات الأكثر مبيعاً بعد رواية «ماكنة الحب»، ولم تتجاوزها في المبيعات إلا في منتصف سبتمبر- أي بعد عشرين أسبوعاً من صدورها- إلا أن صعودها هذا كان بخطوة واثقة إذ ظلت متصدرة للكتب الأكثر مبيعاً على مدى ٦٧ أسبوعاً متواصلة.

إلا أن هذا النجاح المدوّي لم يقلل من منسوب القلق الذي ساور القائمين

على پارامونت ستوديو التي فتر حماسها فيما يتعلق بإنتاج فيلم مأخوذ عنها، خاصة وأنهم لم يتكلفوا مبلغاً كبيراً في شرائها، لذلك فإن عدم انتاجها لن يقود الى خسارة كبيرة وإنما العكس، فإن استثمارها في فيلم عليهم أن يصرفوا عليه بضعة ملايين أخرى من الدولارات قد يشكل تهديداً أكبر بخسارة أكثر جسامة.

هكذا وجدت الشركة نفسها بين نارين: نار ملايين القراء الذين اقتنوا الرواية وباتوا متعطشين لرؤية الشخصيات التي أحبوها فيها مجسدة على الشاشة، ونار الفشل الذريع الذي لاقاه فيلم «الأخوية The Brotherhood» الذي كانت تعتقد بأنه امتلك كل مواصفات النجاح، فقد كان من اخراج مارتن رت الذي بدا مقبولاً، وكان من بطولة مجموعة من خيرة ممثلي السينما آنذاك يقف على رأسهم كيرك دوغلاس الذي كان في أوج سحره. ورغم ذلك لم يجد الفيلم في أحد رغبة بمشاهدته وهذا يعني فيما يعنيه بأن المشاهد الأمريكي رافض أو غير راغب بمشاهدة المزيد من أفلام العصابات وأن انتاج فيلم آخر بنفس «الجونرا Genre» لن يقود لشيء أكثر من خسارة مُحققة.

هكذا رأى القائمون على پارامونت ستوديوز بأن نجاح أي فيلم عن العراب - في حال إنجازه - لن تكون أكثر من سحب بطاقة لوتو لن تربح ابداً، ولكن إهتمام بقية إستديوهات هوليوود ورغبتها بإنتاج فيلم عنها تصاعدت بوتيرة لم يسبق لها مثيل خاصة في تزامنها مع تصاعد مبيعات الرواية وتزايد الاهتمام بها، مما حدا ببضعة منتجين لأن يقدموا عروضاً مغرية لشراء حقوق الرواية من پارامونت بمبالغ ظلت تتصاعد للحد الذي جعل مدير إحدى شركات السينما يستقتل من أجل شراء تلك الحقوق مما أيقظ مسؤولي پارامونت وجعلهم يعيدوا النظر في الموضوع ومن ثم ليرضخوا أمام فكرة تحويلها الى فيلم سينمائي عسى ولعل أن يكون في هذه الرواية سحراً ما يجعل من الفيلم الذي يُصوّر عنها حصاناً رابحاً تُراهن عليه فينقذها من أزماتها.

هكذا رفع روبرت إيفانس وبرات الرواية من الرف الذي وُضعت عليه في



أواخر ١٩٦٩، وأعلنوا استئناف العمل لإنتاج فيلم مأخوذ عنها دون أن يُعلننا اسم المنتج، الكاتب أو المخرج فقد كان من المبكر الحديث عن سُنَّاط بهم هذه المهمات.

منتج پارامونت الفيلم ولكن بنوايا مُبَيَّنة سرعان ما ستكشف لاحقاً. فقد كان في نيتها أن تستثمر شهرة الرواية وجمهورها وتجذبهم لمشاهدة



روبرت إيفانس

فيلم عصابات تقليدي ولكن يحمل عنوان الرواية التي أحبوها، ولا بد من أنهم سيقبلون عليه ولو من باب الفضول لا أكثر.

ولم تتكشف هذه النوايا إلا عندما أصدر روبرت إيفانس، للعاملين تحت إمرته، تعليماته:

أولاً: أن الفيلم سيشهد بعض «التغييرات والاختلافات» عن الرواية مع الأخذ بعنوانها ذاته.

ثانياً: ستخصص له ميزانية مليوني دولار لا أكثر، وهي ميزانية رخيصة حتى بمقاييس سنة ١٩٧٠.

ثالثاً: وهو الأهم؛ سيجري نقل الأحداث من منتصف الأربعينيات - كما هو

موجود في الرواية - لجعلها تحدث في الوقت الحاضر (أي أوائل السبعينات).  
رابعاً: إسناد مهمة إنتاج الفيلم الى منتج ومخرج يتعهدان بعدم تجاوز  
الميزانية المعتمدة وألا يتجاوزانها مهما كانت الظروف.

خامساً: ألا يتجاوز وقت الفيلم ساعة وخمسة وأربعين دقيقة.

جعلت هذه القيود الإنتاجية والإبداعية مهمة العثور على منتج يرضى  
بكل هذه الشروط المُجحفَة بحق الفيلم، قبل الشروع بإنتاجه، أمراً مستحيلاً  
لذلك استغرق البحث على منتج يمتد من خريف ١٩٦٩ حتى شتاء ١٩٧٠،  
وواجه عرض الاستديو ما يشبه الإضراب والإعراض عن العمل وتبني هذا  
المشروع من قبل كل المنتجين المعروفين في الساحة، وفيهم مَنْ رفض كي  
«لا يُضطرَّ إلى تجميل عمل المافيا أو المواجهة معها»، وفيهم مَنْ اعتذر لأنه  
سيُضطر، إذا ما قبل بشروط پارامونت المجحفَة، بأن «يمزق نسيج الرواية  
التي أحبها الملايين، منذ لحظة صدورها، إرضاءً لبخل پارامونت، وإحجامها  
عن تخصيص ميزانية معقولة»، مما حدا بالشركة إلى أن تركز إلى منتج دخل  
الساحة حديثاً وليس في رصيده أكثر من مسلسل تلفزيوني كوميدي، إلا أنه  
كان المنتج الوحيد الذي أنجز العمل الذي أوكل إليه في الوقت المخطط  
لعرضه أولاً، وقد صرف أقل من الميزانية التي خُصصت للمشروع الذي  
اشتغل عليه ثانياً، وكانت تلك معجزة في تقاليد هوليوود الإنتاجية آنذاك طبعاً.  
وكان ذلك المنتج هو «ألبرت رودى» الشهير بـ«آل».

عندما سُئل آل رودى بعد أعوام من إنتاج فيلم العراب عن السر الذي حدا  
بپارامونت ستوديو لأن توكل مهمة إنتاج فيلم بهذا الحجم إلى منتج لم يكن  
في رصيده أكثر من إنتاج مسلسل تلفزيوني كوميدي بسيط، ليتحول بين ليلة  
وضحاها إلى اسطورة في عالم الإنتاج السينمائي، ردّ الرجل ببساطة:  
«لأنهم يعرفون بأنى منتج رخيص».

وجد روبرت إيثناس وبرات في آل رودى ضالّتهم، فقد أمتلك رودى  
ذكاء أولاد الشوارع وليس بطر منتجي هوليوود التقليديين. وكان رودى من



النوع الذي يعرف كيف ينال ما يريد. فالشاب الذي تخرج من جامعة جنوب كاليفورنيا، قسم الهندسة المعمارية، عمل لفترة قصيرة في اختصاصه في بناء وتشيد البنايات قبل أن يلتحق بالعمل في مكاتب تقدم استشارات تكنولوجية ومنها انتقل للعمل في مجال الإنتاج السينمائي والتلفزيوني؛ إذ عمل في شركة «وارنر بروس» لفترة قصيرة أيضاً، أنجز فيها خلال فترة تدريبه إنتاج فيلم قصير كان من إخراج صديقه «برايان هوتون» بعنوان «Wild Seed»، إلا إن نجاحه الأكبر لم يأت إلا عندما أنتج وشارك صديقه «بيرني فاين» في كتابة مسلسل «Hoga's Heroes»، وهو مسلسل كوميدي مدة كل حلقة فيه نصف ساعة عن مجموعة جنود من الحلفاء يقعون أسرى بيد الألمان وما يحدث لهم في معسكرات الاعتقال هناك. وقد نال هذا المسلسل شهرة كبيرة حال بثه في أواسط الستينات.



مارلون براندو و آلبرت رودى

شق آل رودى طريقه إلى عالم هوليوود مع هذين العاملين فقط، وكانت عيناه تشخصان نحو صناعة الأفلام: «مع النجاح الكبير الذي لقيه المسلسل، توالى عليّ المكالمات والاجتماعات في كل مكان، والكل يسألني عن أفكارى وخططى لإنجاز مشاريع جديدة.» وفي واحدة من هذه الاجتماعات تعرّف على روبرت إيفانز وبيتر برات وطرح عليهما عدة مشاريع منها

مشروع فيلم "Little Fuss and Big Halsy" الذي وافقا على انتاجه فوراً،  
"وهكذا" يقول رودى: "وجدتهم وقد خصصوا لي غرفة مكتب خاصة بي في  
پارامونت ستوديو".

وعلى تواضع ميزانية ذلك الفيلم، إلا أن رودى تمكن من استمالة روبرت  
ريدفورد ليقوم ببطولة الفيلم كما تمكن من إقناع العديد من الممثلين المهمين  
للعمل فيه، وكان يواظب على حضور التصوير بنفسه، ويتعامل بشكل مباشر  
مع الفنانين والكومبارس وكأنه واحداً منهم، ليتعرف ويشرف ويكون على علم  
بكل صغيرة وكبيرة في الفيلم ويتعلم من الجميع. هكذا تمكن من إرجاع مبلغ  
٢٠٠ ألف دولار للشركة بعد أن فاضت عن الميزانية المخصصة للعمل ككل.  
ورغم أن الفيلم لم يلاقِ نجاحاً ساحقاً، إلا انه عُرض في وقت مناسب  
ليجني ربحاً معقولاً وليحقق لرودى دفعاً جديداً خاصة وأن پارامونت منيت  
بخسائر فادحة في الفترة ذاتها فخسرت في أفلام مثل "موللي ماغواير" (الذي  
كلف انتاجه ١١ مليون دولار)، "اصبغ عربتك" (٢٠ مليون) و"عزيزتي  
ليلي" (٢٢ مليون دولار).

إلا أن انتصارات آل رودى الصغيرة هذه لم تمنع انصعاقه عندما أوكلت له  
مهمة إنتاج العراب.

"كادت سماعة الهاتف أن تسقط من يدي عندما اتصل بي إيقانس وستانلي  
جيف ليعرضاً عليّ إنتاج الفيلم" يقول رودى: "وبالطبع وافقت".  
ولكن قبل أن يوقع رودى على عقد إنتاج الفيلم كان عليه أن يتجاوز العقبة  
الكبرى؛ إذ بات لزاماً عليه أن يُقابل تشارلي بلودهورن الذي كان يُشبهه پيتر  
بارت بـ "غورنغ (نائب هتلر) في يوم نحس!".

"قضيت أياماً طويلة وأنا أعد نفسي لهذا اللقاء. حللت الكتاب ودونت  
ملاحظاتى عمّا يجدر بنا حذفه وما يستحق أن تبقى عليه من أحداث  
وشخصيات. ثم ذهبت إلى مكتبي لأقضي عطلة نهاية الأسبوع هناك وأنا  
أدون ملاحظاتي وتصوراتي عن الفيلم على الورق عليّ أثبت لبلودهورن

عبقريتي!".

"طرت إلى نيويورك لأدخل بناية شركة جي+دبليو في ضاحية كولومبس،  
لأقابل الرأس الكبير هناك وفي عقر مكتبه!

- رودي.. ماذا تريد أن تفعل بهذا الفيلم؟

قل لي بلكنته الألمانية الثقيلة، فقلت في نفسي: إذا ما شرحت لهذا الرجل  
ما خططت له بالتفصيل فاني سرعان ما سأصيب هذا الرجل بالملل، وعندها  
سأخسره إلى الأبد، لذلك نظرت إليه وقلت:

- أريد أن أصنع فيلماً هائلاً ومخيفاً عن أناس تحبهم.

- عبقري. عظيم.

اشترى الرجل الفكرة. ضرب الطاولة بقبضته قبل أن يخرج بعد أن أعلن  
لي موافقته".

كانت تلك هي الرؤية الكاريكاتورية التي عرضها رودي لرئيسه عن الفيلم،  
أما رؤيته الحقيقية

فقد عبّر عنها مرة قائلاً: "قد يصبح الفيلم عن عائلة وأفرادها المميزين  
جداً، ولكن لا بدّ وأن تتجسّد في الفيلم تلك الصورة المرعبة عن لعالم الذي  
يعيشون فيه والذي يجدر بنا عرضه بأخص صورة".

وكان ذلك شيئاً من رؤية رودي للفيلم، تلك الرؤية التي ساهمت بتحويله  
من فيلم عصابات تقليدي ورخيص إلى فيلم ملحمي.

ففي ٢٣ مارس / آذار أعلنت پارامونت بأن آل رودي سينتج الفيلم.

وكان أول ما خطر في بال رودي هو ان يتبع تحذير منتجي هوليوود  
التقليديين القائل: "إياك وأن توكل مهمة كتابة سيناريو يؤخذ عن رواية لمؤلف  
الرواية".

"تلك فكرة راسخة في أدمغة كل منتجي هوليوود" يقول رودي ثم  
يواصل: "لأنهم يعتقدون بأن من الصعب على الروائي أن يتخلّى عن العالم  
الذي خلقه أو أي جزء أو ملمح من ملامحه دون أن يُظهرها في الفيلم حتى



وإن كانت لا تصلح له“.

إلا أن شعبية الرواية كانت كاسحة للحدّ الذي لا يمكن فيه تجاهل حامل وخالق أسرارها الروائي ماريو بوزو، لذلك كان لا بد من إشراك بوزو في كتابة الفيلم، فقد بات بوزو- في ذهن ملايين القراء- هو العراب ذاته. لذلك، يقول رودي: ”كان عليّ أن ألتقي بماريو بوزو لأرى ما لديه. إلتقينا على الغداء في مطعم وقد جاء حاملاً نسخة من روايته. أخبرته بأن معظم الروائيين لا يصلون إلى هوليوود لأنه لا يهون عليهم التخلي عن عمّا دونوه في رواياتهم فهم يعتقدون بأن ما كتبوه مقدساً ولا يحق لأحد التطاول عليه أو حذف جزء منه.

رفع بوزو الكتاب بدوره وألقاه على الأرض بعيداً وقال: أنس ذلك الكتاب. سأكتب السيناريو من هنا.

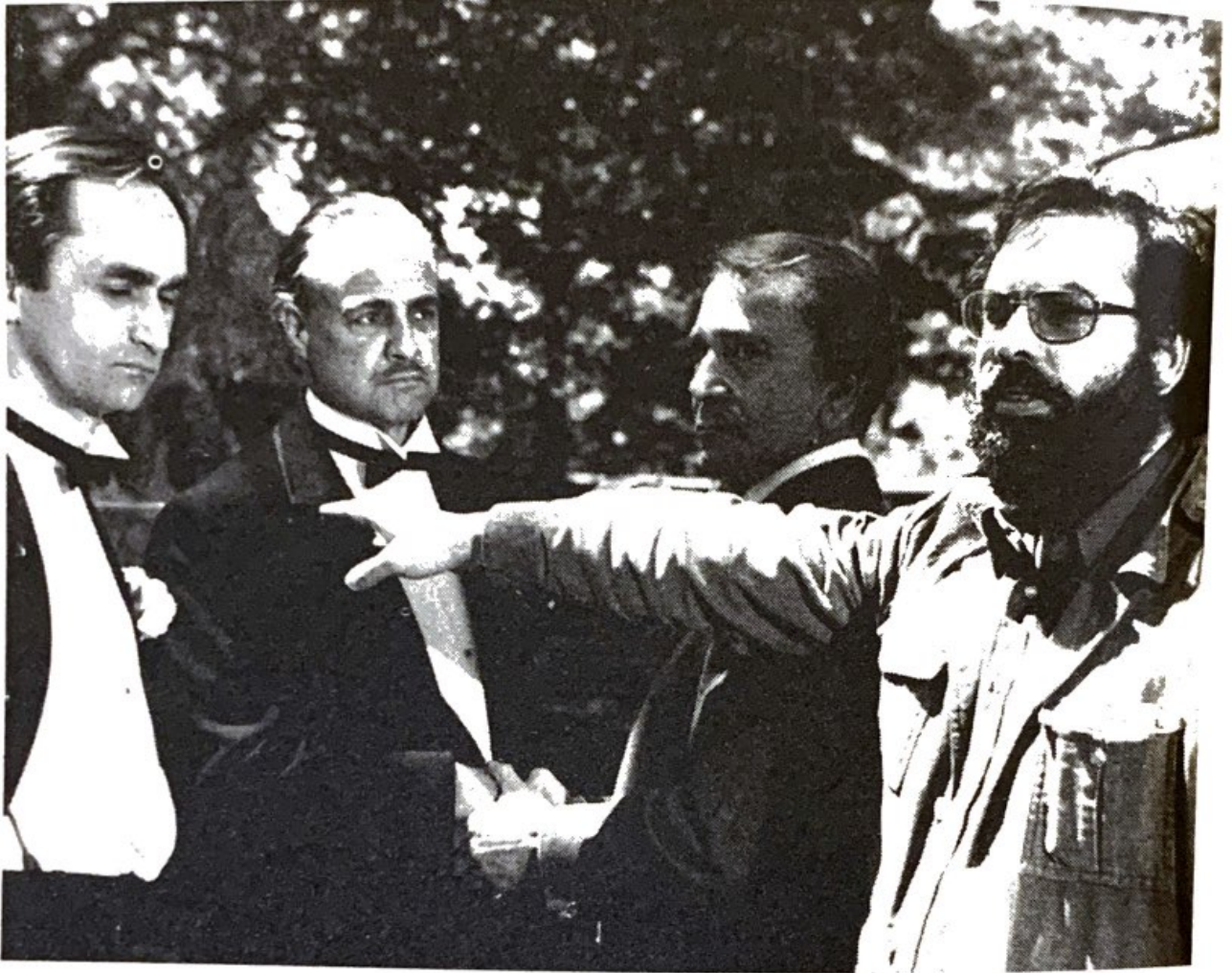
وأشار إلى رأسه فوافقت فوراً.“

بدأ بوزو عمله بكتابة سيناريو الفيلم في سابقة خطيرة إذ لم يسبق لروائي أن اشتغل أو ساهم باقتباس روايته للسينما بنفسه ولاقى الفيلم بعد إنتاجه نجاحاً يُذكر!

هكذا عثرت پارامونت على المنتج والكاتب ولم يبق لهم غير أن يعثروا عمّن يرضى بإخراجه وفقاً للشروط المجحفة التي وضعوها منذ البداية. أمضى بوزو خمسة أشهر منذ تعاقد على كتابة السيناريو دون أن تجري تسمية أحد لإخراجه. فان إصرار پارامونت على ميزانية الفيلم الفقيرة جعل المخرجين يتطّرون من الموافقة على إخراجه. إذ بدا واضحاً بأن پارامونت تنوي على عمل فيلم «اقتلهم كلهم» بسعر رخيص، لذلك رفضه ريتشارد بروك وفريد رينيمان اللذان لم يجدا فيه أكثر من مشروع فيلم تجاري عن عالم الجريمة المنظمة، والغاية من إنتاجه لا تعدو أكثر من محاولة لجني الأرباح لشركة على وشك الإفلاس.

ولم يجد فيه آخرون أي بعد اجتماعي أو أية قيمة سينمائية قد تتناسب

ورؤيتهم السينمائية أو تصوراتهم عن العالم. فرفضه المخرج اليوناني كوستا غافراس وإيليا كازان وبيتر ياتس. مما حدا بآل رودي لأن يعرض إخراج الفيلم على مخرج شاب بدأ يشق طريقه في هوليوود وقد تسلح بحلم تغيير الطريقة التي تنظر بها هوليوود الى العالم وتعكسها في أفلامها. كان اسمه فرانسيس فورد كوپولا الذي وافق على مضمض لأنه كان مفلساً وشركة الأفلام التي أسسها بصحبة صديقه وشريكه «جورج لوكاس» توشك على إعلان افلاسها وتشميع أبوابها بالشمع الأحمر.



فرانسيس فورد كوپولا



## الفصل الثاني المافيا تعترض!

جيرى هانسن



إيطاليا الصغرى

ما كان لفيلم العراب أن يُصوّر ويُعرض من دون موافقة المافيا الحقيقية على الأرض، أرض الواقع، وليس على شاشة السينما. ففي الوقت الذي كانت كاميرات كوپولا تدور لتُصور حياة عائلة دون كورليونى وتحولاتها، كانت المافيا تُطلق الرصاص على معارضيتها في نفس الشوارع التي صوّر بها الجزء الأكبر من الفيلم الذي ما كان يمكن إنتاجه لولا إتفاق پارامونت ستوديو وآل رودى مع قادة العوائل التي كانت تحكم شوارع نيويورك آنذاك.



أول ما فعله فرانسيس فورد كوپولا هو إقناع القائمين على پارامونت ستوديو بإلغاء فكرة تصوير الفيلم داخل الاستديوهات أو نقل الأحداث إلى أية مدينة أخرى لتوفير المصاريف، لأن الإبقاء عليها وتصويرها كما وردت في الرواية وكما إستلهمها خالقها الأول ماريو بوزو لا يُقدّر بثمن، لأنها المدينة الأقدّر على تجسيد الحكاية التي دوّنها والتي لا يمكن تزييفها.

استسلمت پارامونت للفكرة وعبر كوپولا أول عقبة كانت في مواجهته لإخراج الفيلم كما جاء في مخيلته، لولا أن غيوماً من نوع آخر صارت تتجمّع، وراحت تستهدف كل صنّاع الفيلم. فلم تكن نيويورك عاصمة المافيا الإيطالية في زمن العرّاب فقط (منتصف الأربعينات) وإنما كانت ذلك في زمن صناعة الفيلم أيضاً.

وكان التحدي جاداً حقاً.

فقد سبق للمافيا، بعام أو أقل، أن دعمت منظمات راحت تُطالب بحقوق الجالية الإيطالية في أميركا وترفض توصيف كل الإيطاليين باعتبارهم من رجال العصابات. وراحت هذه المنظمات تحمل شعارات على شاكلة: «لا أحد يؤدي أدوار الإيطاليين غير الإيطاليين أنفسهم»، وتشكلت من هذه المنظمات «جمعية» ضمّت هذه الحركات كلّها، وما أن نالت دعم المافيا حتى قفز تعداد أعضائها ليتجاوز المائة ألف عضو في فترة قياسية، وكان واضحاً أن المافيا التي تحكم الشارع، وتفرض الإتاوات على المحلات، الفنادق والمطاعم في معظم أحياء نيويورك، هي التي كانت تحرّكها بأصابعها المُعلنة والخفية.

لذلك ما أن تم الإعلان عن موعد البدء بتصوير فيلم العرّاب في «إيطاليا الصغرى» في نيويورك، حتى سارعت هذه الجمعية الى إعلان رفضها للفيلم وبأنها «نذرت نفسها» ونشاطها كله لإيقاف العمل به وبأنها ستقف ضده حتى يتم إلغاء فكرة إنتاجه من أساسها.

ومن المفارقات أن يكون «جو كولومبو»، زعيم إحدى أسر مافيا نيويورك



جو كولومبو

الخمسة، والذي يجري التحقيق معه في أكثر من ١٤ قضية فدرالية، هو أحد قادة وممولي هذه الحملة التي حاولت خنق الفيلم قبل ولادته. وقد اتخذ من هذه الحملة غطاءً لينفي عنه هذه الصفة أولاً، وليستعرض قوته وشعبيته أمام السلطات الحكومية ثانياً.

قرّر كولومبو أن يقاوم بكل ما أوتي من قوة أن يوقف العمل بالفيلم وحرّك الجمعية التي يساهم بتمويلها ضده. وعلى بعد ثلاثة آلاف ميل من هناك، في هوليوود، بدأت حملة إرهاب وتخويف منظمة استهدفت أولاً صاحب العلاقة الأول بالفيلم، منتج آل رودي الذي بدأ بتلقي الكثير من التهديدات عبر الهاتف، وبأن طلقات الرصاص ستثقب صدره وجمجمته إن عاجلاً أو آجلاً.

وفي أحد الأيام أبلغه رجال شرطة قدموا خصيصاً من واشنطن لتحذيره قائلين بأن كل تحركاته باتت مرصودة من قبل المافيا، وهم يطاردونهم في كل

مكان، ومن خوفه طلب أن يستخدم سيارة سكرتيرته التي لم تأخذ التهديدات على محمل الجد حتى قادت سيارته إلى بيتها ولم يحدث شيء، إلا أنها استيقظت عند الفجر على إطلاق ما لا يقل عن خزان من الرصاص أمام باب بيتها، وما أن خرجت بعد أن هدأ كل شيء حتى عثرت على سيارة آل رودى وقد تهشم زجاجها كله، وصُغت أكثر عندما عثرت على رسالة تُعدّ آل رودى بالقتل إذا لم يعدل عن تصوير الفيلم.

روبرت إيفانسن، مدير الإنتاج في شركة پارامونت تعرّض للتهديد هو وزوجته الممثلة إيلي ماغرا، وقد هدّده أحدهم عبر الهاتف فأخبره إيفانسن: «ولكنني لستُ منتج الفيلم؛ آل رودى هو المنتج؟ ليردّ عليه الصوت: «الحيّة تُقتل بقطع رأسها أولاً».

ولكن رغم التحديات انتقل آل رودى وطاقم الفيلم إلى مقرّ شركة جي+دبليو المالكة لپارامونت في نيويورك. وتواصلت التهديدات.

فقد تم التبليغ عن زرع قنابل في مكاتب الشركة وتم إخلاء البناية كلّها مرّتين على الأقل، ليعثر البوليس على قنابل زائفة مرّة، وقنبلة غير قابلة للانفجار في مرّة أخرى، فقد كان واضحاً أن الغاية من دسّها لم يكن إيقاع الضرر بقدر ما كانت الغاية إيصال رسالة مُحدّدة.

وصلت الرسالة إلا أن التهيئة للشروع بتصوير الفيلم لم تتوقف أبداً. راح كادر الإنتاج وتعاقد على تصوير بعض المشاهد في مطاعم ومحال تجارية وفنادق في «إيطاليا الصغرى»، ولكن ما أن ذهب طاقم التصوير والمخرج والممثلين حتى فوجئوا بنقض الاتفاقات والعقود التي أبرمت معهم من دون تقديم أسباب واضحة. وقد بدا واضحاً للجميع بأن المافيا كانت متنفذة في تلك الأحياء للحد الذي تُلصق فيه على أبواب وجدران وزجاج نوافذ المطاعم والمحلات علاماتها المطبوعة على مُلصقات (ستيكرز) ليصبح جلياً للجميع بأن هذا المحل محميّ من قبل هذه المافيا أو تلك



كما تفعل شركات الأمن والحماية المُرخّصة في الوقت الحاضر، وأن هذه المافيات هي التي منعت أصحاب المحلات من السماح بتصوير الفيلم في ممتلكاتهم.

أما الأكثر طرافة وتعبيراً فهو ما جرى مع المخرج فرانسيس كوپولا في تلك الأيام عندما ذهب بشاحنة مُعبأة بمعدات التصوير، وما أن نزل مع مساعده ليصورا بعض اللقطات التجريبية (Test Shots) وانشغلا بالتصوير قليلاً حتى سمعا محرّك سيارتهما يهدر وتتحرك السيّارة وتنطلق بعيداً عنهما دون أن يجروا أيّ منهما حتى على محاولة اللحاق بها.

ولم تكن تلك أكثر من جرّة أذن أخرى.

عندها أيقن آل رودى بأنهم لن يتمكنوا من تصوير فريم واحد ما لم يكف عن تجاهل سلطة المافيا، وإلا فإن مصير الفيلم والعاملين فيه سيبقى في دائرة الخطر والمراوغة مع مافيا لا حدود لسلطتها، خاصّة في الأحياء التي يرومون التصوير فيها.

فجرى ترتيب الموعد للقاء قمة مع المافيا في فندق پارك شيراتون نيويورك، وكان الاتفاق أن يقتصر اللقاء على مجموعة صغيرة من الأشخاص من كلا الطرفين.

وهو ما لم يحدث.

يقول آل رودى: "كان رجال المافيا في كل مكان، حول الفندق، عند الباب، وفي صالة الاستقبال. ثم ما أن دخلت إلى القاعة التي كان يُفترض بأن نلتقي بها لوحدنا حتى وجدت جو كولومبو مع ما لا يقل عن ٦٠٠ شخص. لقد احتلوا الفندق كله، أما أنا فكنت وحيداً".

أخبرهم آل رودى بالحقيقة، وبأن هذا الفيلم "لن يكرّر الكليشيات المعهودة عن الإيطاليين والمافيا كما درجت على إظهارها هوليوود." وضمن لهم بأن الفيلم لن يسيء للإيطاليين بشيء، وبأنه سيتضمن رجالاً فاسدين من أصول إيرلندية، يهوداً ورجال شرطة أكثر فساداً وإجراماً. ثم أضاف: "لم يقرأ

أحد فيكم السيناريو ليحكم مقدماً على ما سيجري تصويره فيه". عندها طلب جو كولومبو بأن يحصل على نسخة من السيناريو. فتعهد آل رودى بجلب نسخة منه شرط ألا يقرأها أحد غيره.

وتمّ إرجاء الاتفاق حتى قراءة كولومبو للسيناريو.

في اللقاء الثاني، كان كولومبو قد حضر فعلاً مع عدد محدود من رجاله. "وضعتُ أمامه المائة وخمس وخمسون صفحة من السيناريو وقلت له أنت الوحيد من خارج طاقم الفيلم الذي سيُسمح له بالاطلاع عليه. فالسيناريو هو من أكثر الوثائق سرّية بالنسبة لأي فيلم قبل ينزل إلى دور العرض. وضع النظارة على عينيه وراح يقرأ. مرّت لحظات فاذا به يتململ ثم يضيق ذرعاً بالقراءة. كان واضحاً بأنه من المستحيل عليه أن يقرأ مائة وخمسين وخمسين صفحة وسط ذاك الضجيج كله، وحتى لو قرأها فلن يفهم منها شيئاً. أبعث الأوراق عن عينيه ثم راح يوزعها على رجاله فصحت به ضاحكاً:

- وماذا عن اتفاقنا يا رجل؟

نظر إليّ وأمر رجاله بإرجاع صفحات السيناريو. لفّها كلّها في قبضته معاً وضرب بها الطاولة وقال وهو يوجه الكلام لرجاله:

- هل تثقون بهذا الرجل؟

فيهم من همهم وفيهم من هزّ رأسه وفيهم من ظلّ صامتاً، وسمعتُ منهم من صاح نعم. عندها اشترط بالألا يجري، في الفيلم كلّ، أي ذكر لكلمة مافيا. فوافقت، وتعهدت له ولهم بذلك واتفقنا. وعندما عدت إلى مكّتي في مقرّ الشركة أخذت السيناريو وحذفت كلمة مافيا من السيناريو. والحقيقة إنها لم تُذكر في السيناريو غير مرّة واحدة ولكني خشيت أن أقول له ذلك كي لا يتمادى ويطلب بما هو أكبر".

إنزاح هم كبير عن صدر آل رودى والعاملين في الفيلم، وظن الكل بأن كل العوائق أزيلت وأن الطريق إلى تصوير الفيلم بات ممهداً لولا الهاتف الذي رنّ في مكّتب آل رودى، وما أن رفع سماعته حتى جاءه صوت جو كولومبو

يطلب منه الحضور الى مقر الجمعية الإيطالية فوراً.

توجه رودى إلى هناك، وما أن دخل القاعة الوحيدة في الجمعية حتى ألفاها تغصّ بكاميرات وميكروفونات ومراسلي القنوات التلفزيونية الأميركية الشهيرة الخمسة آنذاك: أي بي سي، أن بي سي، سي بي أس وغيرها، وقد هيئت الأجواء لإجراء مؤتمر صحفي سرعان ما سيجري بثه على الهواء ليصل للولايات الأميركية كلها. والغاية هي: إعلان الاتفاق الذي جرى بينهما على الملأ. فبعد أن شحنت الجمعية الجالية الإيطالية على هذا الفيلم طوال تلك المدة، جعل لزاماً على المافيا أن تبرّر موافقتها على تصوير الفيلم من جهة، واستعراض لقوة وسطوة وغيره جو كولومبو على الجالية الإيطالية وسمعتها من جهة أخرى.

بدأ المؤتمر الصحفي بإعلان كولومبو عن الاتفاق الذي جرى مع پارامونت ستوديو على ألا يجري ذكر المافيا في الفيلم، ثم جاء دور آل رودى الذي أعلن عن سعادته بالاتفاق، وتعهده بأن الفيلم لن يُسيء إلى الإيطاليين الأميركيين بأي صورة من الصور. وعندما سُئل إذا ما جاء هذا الاتفاق وهذا الإعلان عنه نتيجة تهديد أو تخويف من قبل أي جهة كانت، فأجاب بالنفي، وأنه على العكس لم يجد غير التعاون والتفهم من الجالية الإيطالية وممثليها. وتكتم، كما هو متوقع، على كل وسائل التهديد والضغط والابتزاز التي تعرّض لها حتى ساعة إبرام هذا الاتفاق.

«هوليوود تُصافح المافيا الإيطالية في أميركا»، «المافيا الإيطالية تُجبر هوليوود على بلع لسانها» كانت هذه بعضاً من المانشيتات العريضة التي طلعت بها الصحف الأميركية في صباح اليوم التالي. وكان كل عنوان منها كفيل بأن يجعل أسعار أسهم جي+دبليو تنزل إلى الحضيض، وهو ما حصل، فخسرت الشركة الملايين من قيمة أسهمها في السوق. ورأى «الرأس الكبير» بولدهورن بأن آل رودى، الذي ذهب من وراء ظهره ليتفق مع المافيا من أجل فيلم هو السبب، فطرد آل رودى من وظيفته، وصار مشروع تصوير الفيلم

مُعلّقاً في الهواء من جديد!

مضت أيام، وهدأت الأجواء والصحافة وسوق الأسهم والنفوس قليلاً، فوجد كوپولا بأنه صار لزاماً عليه أن يتدخل لإعادة إحياء مشروع حلمه. فذهب إلى «الرأس الكبير» بولدهورن وأخبره بأنه لن يتمكن أحد من تصوير الفيلم من دون آل رودري واتفاقه مع المافيا. «فإذا أردت أن تُصوّر هذا الفيلم، بهذه المدينة، وبهذه الميزانية فلا بُدّ وأن تُعيد آل رودري إلى عمله».

وذلك ما أعاد آل رودري ليكمل إنتاج الفيلم.

وبدأ تصوير العرّاب.

ورأى العاملون في الفيلم بأعينهم بأن الرجال الذين كانوا يهددونهم ويتوعدونهم من أجل إيقاف الفيلم، صاروا يستغلون الفرص، وعلى رأسهم الزعيم دون كولومبو كما راحوا يسمونه، لتجري اتفاقات تأجير المطاعم وأماكن التصوير عبرهم ومن خلالهم فقط، ليفوزوا بالغنائم وهم يجمعون إتاواتهم مُقدّماً، ولا يلقون للمالكين الأصليين غير الفتات.

هكذا وجد طاقم الفيلم أنفسهم في «إيطاليا الصغرى»، مُحاطين برجال مافيا حقيقيين، من لحم ودم، ولا ينقصهم غير قبعات مافيا الأربعينات، ليدخلوا في الكادر، وتصوّرهم الكاميرات، في واقع ينسخ نفسه، وإن كان الفارق ثلاثين عاماً.



## الفصل الثالث

# حكايتي مع العرّاب: الرواية والفيلم وهوليوود!

ماريو بوزو



ما حرّضني على كتابة هذه الشهادة هو رفض «پارامونت ستوديو» أن تسمح لي بمشاهدة النسخة النهائية من فلم «العرّاب»، وعدم استشارتي أو منحني حق «القول الفصل» فيه. أكره الاعتراف بأن غروري قد وصل إلى هذا الحدّ، ولكن من يهتم حقيقة، وليذهب إلى الجحيم كلّ من يعترض، فمن منا وصل إلى درجة الكمال!

والحدث الذي سأصفه، في هذه الصفحات، هو ما دفعني لأن أتخذ قراراً أعلنت فيه عدم اشتراكي، أو قيامي بكتابة أيّ فلم، ما لم تكن لي «الكلمة الفصل» فيه، وهو ما أخبرت به وكيلتي الأدبي، وذلك يعني، فيما يعنيه طبعاً،



إبعادي الأبدي من جنة هوليوود!

ولكنني، وقبل اتخاذي هذا القرار، كنت قد كتبت سيناريو فلمين آخرين، لذا أعتقد من حقي القول، بأن كتابة السيناريو هي الصيغة الأقل إرضاء للكاتب، من بين كل أنواع الكتابة الأخرى، ولكن حالها حال الكثير من الأشياء، من الممتع القيام بها لمرة واحدة؛ فكتابة الأفلام عملية مُدوّخة ومثيرة للأعصاب، لأن القائمين عليها يعانون من جهل مُطبق في معرفة كيفية صياغة القصة، وخلق الشخصيات، وكيفية تحريكها من الداخل، ابتداء من حاجاتها، رغباتها، ودوافعها. فحتى الآن (عام ١٩٧٢) لم تتوصل هوليوود لأن ترتقي بمكانة الكاتب، ودوره في صناعة الفيلم، وإعطائه دوراً قريباً من المخرج، والمنتج، ومدير الاستديو.

### الرواية:

كتبتُ، لحدّ الآن، ثلاث روايات؛ كانت «العَرَاب» آخرها، وإن لم تكن أفضلها، فقد كتبتها بدافع الربح المادّي أو، ربّما، رغبة في مواصلة العيش لا أكثر!

كانت روايتي الأولى «The Dark Arena ١٩٥٥» (الحلبة المظلمة) قد حصلت على عروض وقراءات مهمّة تنبئ بأنني «كاتب يستحق المراقبة!» وهو ما صور لي بالطبع بأنني سرعان ما سأصبح غنياً ومشهوراً. وحققت لي دخلاً لا يزيد عن ٣٥٠٠ دولاراً. ولم أكن أعرف حينها، بأن عليّ أن أنتظر خمسة عشر عاماً لتحقيق ما حلمت به.

روايتي الثانية كانت «The Fortunate Pilgrim ١٩٦٥» (الحاج أو المهاجر المحظوظ) والتي طُبعت بعدها بعشرة أعوام، ولم أجن منها أكثر من ثلاثة آلاف دولار.

كنت أتدحرج، حينها، بسرعة مخيفة نحو هاوية لا قرار لها، رغم نيل الرواية قراءات استثنائية حقاً، فقد أطلقت عليها «النيويورك تايمز» لقب

العمل «الكلاسيكي الصغير» (Small Classic)، حتى إنني كدتُ أصدّق ذلك وبدأتُ أحب الكتاب، ولم يبقَ لي إلا القليل لأعتبره «قطعة فنيّة» نادرة، وبأنني، مخترعه، قد صرّْتُ في مصاف الأبطال الخارقين!

ولكن الدار التي نشرت فيها: «Xanthium Print»، التي تدّعي اهتمامها بالفن قبل المال، ما أن طلبت من القائمين عليها دُفعة أولى لأسند بها عيشي وأسرتي قبل أن أنجز لها كتابي القادم، حتى صار الرجل، صاحب دار النشر، كريماً جدّاً معي، طيباً، ومحترماً، فدلّني على الباب بنفسه! لم أصدّق ما رأيت. فعدت وقرأت العروض التي نشرت عن كتابي، والإيجابية منها طبعاً، وفليتها بحثاً عن سبب طرده لي:

هنالك خطأ في مكان ما!

فقد كنت مقتنعاً تماماً بروايتي المنشورتين، وأكثر قناعة بموهبتي: ”اسمع: أنا كاتب حقيقي، فنّان حقيقي، ولديّ روايتان مطبوعتان تشهدان بذلك. كتبت كل كلمة فيهما بدمي وعريقي وبشيء منّي، من دون مساعدة أو سرقة جهد أحد. ولا أصدّق بأن ناشري يرفض أن يدفع لي شيئاً لأبدأ بكتابة رواية جديدة“

”حسناً، فلنتحدث مرّة أخرى!“

أخبرتهم بفكرة روايتي القادمة، ولم يستحسنها أحد من المحرّرين. ”عمل فاشل آخر“

أعلن أحد المحرّرين بصراحة شديدة، قبل أن يواصل: ”لو أن روايتي الثانية احتوت على حكايات أوسع عن المافيا فلربما حققت بعض الرّبح“ (أحد الشخوص الثانويّة في الرواية كان زعيم مافيا!)

كنت في الخامسة والأربعين، وقد تعبت من كوني فنّاناً، إلى جانب كوني مديناً بأكثر من ٢٠ ألف دولاراً للبنوك، ولأفراد من العائلة، ولصانعي كتب، وبعض «الشاييلوكات». وكانت لحظة الحقيقة بالنسبة لي لأن «أكبر وأبيع أفضل ما عندي» كما نصح «ليني كروز» ذات مرّة!

وإذن، قلت لناشري: «حسناً، سأكتب عن المافيا، فقط أعطني مبلغاً أمشي به حالي؟»

فردّ عليّ: «ولا دولار دون أن تُريني ١٠٠ صفحة»

عندها جاريتهم قليلاً؛ فكتبت عشر صفحات، كانت مجرد مخطّطاً لكتابة الرواية، أريتها للناشر فدلّني على الباب مرّة أخرى.

من المستحيل التعبير عن الإحساس بالرفض عندما يواجهها الكاتب، شعور مدمّر، ضغط نفسي هائل، وشلل للإرادة. إلا أن هذا الرفض -رغم وحشيته- أنار الدرب أمامي، فقد كنت أحمقاً بما يكفي لأن أوّمن بأن الفن يمثل شيئاً عند الناشرين، وهو ما لا يحدث غالباً، فكلّ ما يهتمّون به هو البيع، وجمع المال. لا تظنّ بأني أمزح رجاء! فهم يديرون «بزنس»، مكوّناً من رأسمال استثماري، ولديهم موظّفين وعمّالاً وأجوراً عليهم دفعها، أما إذا ما كان هنالك «مغفل» يريد أن يخلق فناً، فعليه القيام به في وقته هو، ومن حرّ ماله.

كنتُ مؤمناً حقيقياً بالفن، في حياتي كلّها، لم أوّمن بدين أو حبّ، امرأة أو رجل، مجتمع أو فلسفة، وإنما آمنت بالفن فقط. خمسة وأربعون عاماً، وأنا لا أوّمن بغيره، فقد منحني راحة ومتعة لم يمنحني أيّها أيّ شيء آخر.

كنت أعلم، والحال هذه، بأني لن أتمكّن من كتابة رواية أخرى إذا لم يحقق كتابي القادم نجاحاً مُزلزلاً؛ وإلا سأدفع من جيبي ومن أعصابي الكثير، ودون أن أحقق شيئاً. كذلك لم أشكّ، ولو للحظة، بأني قادر على تأليف رواية تجارية ناجحة وقتما أريد. أمّا وقد أجمعت أسرتي وأصدقائي وديانتي على ضرورة قيامي بذلك، فإما أن أفعل ذلك أو أن أصمت إلى الأبد.

والآن وقد استسلمت، ورضيت بأن قدرتي المعيشي قد كتب عليّ أن أكتب رواية تجارية بالمواصفات التي طلبها ناشري. وبعد أن تنازلت عن كلي شيء أواجه بالرفض، وهل هناك أكثر إحباطاً من ذلك؟

مرّت عليّ أشهر وأنا أعمل في «Adventure Magazine» (مجلة



المغامرة)، محرراً وكاتباً غير مرتبط بدوام، يُدفع له بالقطعة، وقد كان ناشري فيها "مايكل غودمان" أفضل من أي ناشر تعاملت معه في حياتي. كنت مستعداً لنسيان الرواية، وكدتُ أعتبرها مجرد هواية غابرة اندثرت مع تقدّمي في السنّ، عندما هلّ عليّ صديق، كاتب، زارني في مكّتي؛ فكان جزءاً من تقديري لزيارته أن منحته نسخة من روايتي الثانية. ومضى أسبوع قبل أن يكرّر زيارته في مكّتي، ليعبر لي عن يقينه بأنّي كاتب عظيم؛ فعزّمته، بالمقابل، على مآدبة دسمة في مطعم ما، ورويتُ له أثناء الغداء بعضاً من حكايات وقصص المافيا التي تملأ رأسي، ثم عن مخطط روايتي، ذات الحظ العاشر، بصفحاتها العشر. فتحمّس الرجل ورتّب لي لقاءً مع ناشر "JP Butnom Sons".

تسمّر الناشر لأكثر من ساعة على كرسيّه مستمعاً لحكاياتي التي جمعتها عن المافيا قبل أن يُعلن:

"باشر بكتابتها"

وأعطاني خمسة آلاف دولار كدفعة أولى!

لم أكن أحلم، لذلك فكّرت، وأنا في طريق عودتي للبيت، بأن الناشرين ربّما، وأقول ربّما، ما زالوا، أو ما يزال بعضهم من جنس البشر!

قبضت الأتعاب، ولكن هل يصدّق أحدٌ بأنّي سأبدأ بكتابة الرواية التي وعدتُ بها؟ طبعاً لا. فقد كان في ذهني كتابة رواية أخرى، لم أكتبها ولن أكتبها الآن، لأن ثيمات الروايات تتطافر كالفتران، وكلّ منها يذهب في طريقه. ولولا أن بقيّة الأتعاب، التي كنتُ بأمسّ الحاجة إليها، لا تُدفع إلا في حال إنجاز "العرب" لما أكملتها، أو لما بدأت بكتابتها أصلاً!

كان كلّ أصدقائي من الكّتاب والمحرّرين في المجلّة ينصحونني بكتابة "العرب"، متنبئين بأنها ستكون مصدر ثروتي. وكانت خطوطها وشخصياتها واضحة في ذهني؛ لذا قرّرت البدء بكتابتها، بعد أن استقلت من عملي.

كتبتها في ثلاثة أعوام كاملة، كما كتبت خلالها ثلاث قصص شهرياً لـ "مارتن غودمان"، ودخلت في عالم كتب الأطفال، وألّفت كتاباً فيه، وحصلت

على مدح كبير في عروض الكتب في "النيويورك"، حيث عرفوا لأول مرة بأني حي، ثم عززت ذلك بأن كتبت لهم عروضاً لكتب عديدة. كذلك نشرت عدة مواد في مجلة "نيويورك تايمز سندي ماغازين"، التي لا تملأ الجيب بالذهب، وإنما تعامل جهدك باحترام وتجعل صوتك مسموعاً ومؤثراً في المجتمع الذي تحيا فيه.

المهم، كتبت في هذه الأعوام الثلاثة ما يُعادل كل ما كتبت في حياتي كلها، وباستمتاع حقيقي - سيعترض أصدقائي وأسرتي على هذه الفقرة طبعاً - وقد كانت تلك الأعوام هي أمتع سنوات حياتي.

لا أخجل من القول بأني ألفت "العرب" كلها من خيالي وبمساعدة من البحث المتواصل (Research) في الكتب والمجلات وعبر اللقاءات التي أجريتها مع كثيرين، دون أن تكون لي أدنى صلة أو قرابة، ودون أن ألتقي ولو بعنصر واحد أو زعيم واحد للمافيا في حياتي. كنت خبيراً في عالم القمار طبعاً، وهو العالم الذي أعرفه أكثر من غيره، وذاك كل شيء.

اللطف أنني التقيت - بعد شهرة الرواية طبعاً - بأناس ممن لهم ارتباطات بهذا العالم، كانوا مندهشين جداً، ورافضين التصديق بأني لم أكن على علاقة بـ "دون" أو بأحد زعماء المافيا، وما كان مهماً بالنسبة لي هو أن أجدهم وقد أحبوا الكتاب، وفيهم من اعتبره يؤرخ لشيء ما من حياتهم السرية!

المضحك بأنه في أجزاء من هذه البلاد، سمعت قصة لطيفة يتبادلها البعض، وتقول بأني تلقيت مليون دولار من المافيا لقاء تحسين صورتها بهذه الرواية، وبأني عُينت كمدير ومشرف على علاقاتها العامة!

لست على اتصال كبير بالوسط الأدبي هنا، إلا أنني سمعت بأن بعض الكتاب يُصرون على أن من المستحيل على أحد، أن يؤلف العرب، دون أن تكون له علاقات مباشرة بالمافيا. استمعت إلى ذلك، وخزنته كجزء من الرصيد المتصاعد في مديح روايتي!

أخيراً كان عليّ إتمام الرواية في تموز عام ١٩٦٨، لحاجتي لـ ١٢ ألف

دولار المتبقية في العقد، والتي لا يمكنني استلامها إلا في حال التسليم، فقد بات لزاماً عليّ أن آخذ زوجتي وأولادي إلى أوروبا؛ فعلى مدى عشرين عاماً، لم تُزر زوجتي أهلها، وقد وعدتها هذا العام بأني سأفعل المستحيل لتحقيق ذلك، وها قد حانت لحظتها، ولم أكن أملك ما يكفي، ولكن كانت لديّ حزمة من البطاقات الائتمانية، لذا احتجت لهذا المال النقدي ”١٢ ألف دولار كاش“. فسلمت مسوّدَة ”العَرَاب“ قبل إنهائها، وما زالت بحاجة إلى تعديلات كثيرة، لذا، وعند تسليمها، أوصيت الناشر ألا يُريها لأحد، كي لا يفسد ذلك حلاوتها، ولكنه لم يفعل!

استمتعت أسرتي بالرحلة إلى أوروبا. كان لديّ تلك الصكوك التي تصدرها ”أمريكان إكسبرس“ وفي كلّ منها ٥٠٠ دولاراً، مررت بمكاتبهم في لندن، نيس وإيطاليا؛ قامرت، مع أولادي، بأفخم الكازينوهات الفرنسية، على مشارف ”الريفيرا“، ولوربح أيّ منّا لتمكّننا من تسديد الـ ٢٠ ألف دولار ”لأمريكان إكسبرس“ التي استندت منها الكثير، وراحت فواتيرها تطير، عبر البريد الجوي، لتخطّ في صندوق بريد بيتي في ”لونغ آيلند“، لتذكّرنا بخسارتنا كلّنا، خاصّة أنا الذي شعرت بفشلي كأب وربّ أسرة!

سدّدت الاثني عشر ألف دولار، التي قبضتها من ناشري، ليبقي، في ذمتي، ثمانية آلاف دولار لـ ”أمريكان إكسبرس“. قد نبيع البيت في أسوأ الأحوال، أو يأخذوني للسجن. ولمّ لا، فهنالك كتاب أفضل منّي بكثير كان مأواهم السجن؛ تلك كانت هواجسي وأنا أنطلق إلى نيويورك لألتقي بوكيلتي الأديبة ”كانديدا أديناديو“، وأنا أتخيّل كيف ستسحب دفتر صكوكها، وتخطّ عليه الرقم مطلوب، أو تدسّ في جيبي، كما فعلت من قبل، واحدة من تلك الرزم التي راحت تتطير في سراب مُخيّلي. لكني، وما أن رأيت ”كانديدا“ تنطّ من وراء مكتبها حتى زفت لي الأخبار: فقد رفض ناشري عرضاً بـ ٣٧٥ ألف دولار لشراء حقوق الطبعة الورقية من ”العَرَاب“! (كنت قد أوصيته بالألا يُريها لأحد، إلا إنه ليس الوقت المناسب للشكوى الآن!) تلفنت إلى ”بيل

تود“ محرري الأدبي في دار النشر، فأخبرني بأنهم طلبوا ٤١٠ ألف دولار ثمناً لحقوقها، لأن هذا الرقم سيكون قياسياً، لم تحققه رواية من قبل!  
”هل تريد التحدث إلى “كرات هايلر؟“ وهو الشخص المعني بالمزاد والمسؤول عن التفاوض في سعر البيع.

قلت: ”طبعاً لا. فأنا أثق، وبشكل مطلق، بأي شخص لديه القدرة على رفض مبلغ ٣٧٥ ألف دولار!“

تجولنا بعدها في نيويورك. تناولنا غداء متأخراً في مطعم ما، ثم عدنا إلى المكتب لتلقى الخبر الصاعقة: فقد اشترت ”فوست“ حقوق العراب بـ ٤١٠ ألف دولار.

مررت بأصدقائي في «Adventure Magazine» لأخبرهم باستقالاتي النهائية وأزفّ لهم بشراي؛ تبادلنا الأنخاب، وأخذت طريقي بعدها متوجهاً إلى بيتي في ”لونغ آيلند“؛ توقفت لأتلفن إلى أخي أبشره. فهذا الأخ يستحق ١٠٪ من العراب؛ فهو الوحيد الذي لم يكفّ عن دعمي أبداً وطوال حياتي. كنت أتلفن له في لحظاتي الحرجة دائماً، طالباً مئات الدولارات لأدفع أقساط البيت، أحذية للأطفال أو ما شابه ذلك، وكان دائماً هناك، من أجلي. وكثيراً ما كنت أصل لبيته، طالباً أو آخذاً النقود مستقلاً تاكسي، وهو، الدائن الدائم لي، لم أره، طوال حياتي، يستقلّ تاكسي أو حتى يفكر بأخذ تاكسي، فقد كان يستخدم المواصلات العامة دائماً، سواء كانت تمطر أو تثلج، ورغم ذلك لم يعترض عليّ مرّة أو يرفض طلباً. وما من مرّة كلمته إلا وكان هناك، والآن، لأن الخبر يمسه، يُفرحه، ويفرحني بأن أخبره بأنه سيحصل على ما لا يقل عن ٢٠ ألف دولار؛ فأتصل به ولا أجده!

ثم تلفنت لأمي.

وهي تحكي بإنجليزية مكسرة، ولكنها تفهمها جيداً. فرحت أشرح لها بينما ظلت تردد:

”أربعين ألف دولار؟“



قلت: ”لا، أمي، أربعمائة ألف دولار وأضيفي إليها عشرة آلاف“  
ردّتها ثلاث مرّات قبل أن أسمعها تهمس:  
”لا تقلّ لأحد“

عدت إلى سيارتي. كان الزحام ثقيلاً أكل مني ساعتين على الطريق، وعندما دخلت البيت وجدت زوجتي مستغرقة بمشاهدة التلفزيون، والأطفال لاهين في لعبهم؛ قبلتها على خدّها، ثم قلت مشدداً على الحروف بأقصى طاقتي:  
”لن نقلق من قلّة المال بعد اليوم، فقد بعث كتابي بـ ٤١٠ ألف دولار“  
ابتسمت في وجهي وعادت لمشاهدة التلفزيون وكأن شيئاً لم يكن.

رحتُ إلى غرفة عملي لأتصل بأخوتي وأخواتي أبلغهم، رغم أنني متأكد بأنهم لن يصدّقوا، والسبب واضح: ففي كل عائلة هناك ”الچوچو“ أو ”الحمار“، وهو أحمق العائلة الذي لن يتمكّن من إعالة نفسه وأسرته طوال حياته، وبالتالي فهو بحاجة إلى عون من الآخرين دائماً، بلا ملامة أو رجاء بأن ينصلح حاله؛ كنت أنا ذلك ”الچوچو“ في عائلتنا، لذلك وددتُ إبلاغهم بأنني كسرت القاعدة، وتخلّصت من هذه الخصلة العائليّة المتأصلة!

كلّمت أختي الكبرى.  
”وصلتك الأبناء؟“ قلتُ.

فجاءني صوتها هادئاً بلا تعبير طاغ يكشف عن أي شيء، وهو ما بدأ يزعجني. يبدو أن لا أحد يظنّ بأن ما نحيّاه حدثاً استثنائياً كبيراً. كلّ حياتي ستتغيّر. لن أقلق من ناحية الفلوس مرّة أخرى، وهو ما يشبه، وإلى حدّ كبير، عدم القلق من الموت مثلاً.

”ستقبض أربعين ألف دولار إذن؟ أخبرتني أمي“

حققتُ على أمي؛ يا إلهي، بعد كل ذلك الشرح ما زالت تظنّ بأنها أربعون ألفاً فقط؟ صدّقوني حتى أعوامها الثمانين لن تشفع لها كي أسامحها على ذلك.

”لا“ قلت لأختي. ”٤١٠ ألف دولار“

عندها تلقيت ردة الفعل التي أصبو اليها. هللويًا وصراخ وضجيج وتهليل  
وصلني عبر الهاتف.

ألان بات عليّ العودة لأمي لأفرحها.

تلفنت إليها وهتفت:

”ماما، كيف لم تفهمي ما قلت؟ لقد أخبرتك، ولخمس مرّات بالعدّ، بأن  
المبلغ هو ٤١٠ ألف دولار. كيف لك أن تخطئي بهذا؟“

لفها صمت طويل قبل أن تهمس:

”لم أخطئ، ولكنني ما أردت إخبارهم بالحقيقة. قلتُ لك لا تخبر أحداً“  
أنهيت المكالمة لأخرج إلى الصالة، فاذا بزوجتي وأطفالي قد ناموا.  
توجهت إلى فراشي ونمتُ كصخرة.

في الصباح وجدتهم يتحلّقون حولي، زوجتي والأطفال:

”ماذا قلتَ لي ليلة أمس؟“ تساءلت زوجتي.

فأعدت الشرح.

لقد كانت نهاية سعيدة، ولكن يبدو ألا أحد يريد التصديق. لذا كلّمت ”بيل  
دوغ“ فأعطاني صكاً بمائة ألف دولار. سدّدت ديوني كلّها، دفعت حصّة  
وكيلي، ثم نسبة أخي، التي استحقها عن جدارة، وبعد ثلاثة أشهر اتصلت بـ  
”دوغ“، مرّة أخرى، طالباً المزيد. وقد صُدِمَ الرَّجُل:

”وماذا عن الصك الكبير الذي أخذته؟“

لم أستطع المقاومة. قلتُ في نفسي لمَ لا أعاملهم المُعاملة التي كنت  
أعامل بها مع عائلتي طوال الخمسة وأربعين عاماً السابقة؟ وهكذا تحوّلت  
من ”چوچو“ على العائلة إلى ”چوچو“ على الناشرين!

”مائة ألف دولار لن تصمد إلى الأبد يا عزيزي“

جلبت ”العَرَّاب“ لي دخلاً يزيد عن المليون دولار لحدّ الآن (عام  
١٩٧٢) وهو ما لم يجعلني غنيّاً؛ فقد أودعت منها مبلغاً لمستقبل الأطفال،  
ودفعت مبالغ كبيرة للوكلاء والمحرّرين وضرائب الدخل، وهذه كلّها قطعّت

المليون إلى أقل من النصف، والذي حالما استلمته، أو كلما أستلم شيئاً منه، حتى أصرفه بقضاء لحظات هائلة. فقد كنت أصرف المال بنفس السرعة التي يصلني بها. وما حَزَّ في نفسي، حينها، هو أنني لم أعد مديناً لأحد، أي أحد، ولا حتى بـ "سنت" أحمر!

أحببتُ المال الذي جنيته من كتابة «العَرَّاب»، ولكنني لم أتألف مع الشَّهرة أبداً؛ فقد وجدتُ فيها ما يُثير الضيق، ولا أكثر، لم أحب الحفلات أبداً، وبحياتي لم أطق التحدُّث إلى أكثر من شخصين أو ثلاثة، في أسوأ الأحوال، وفي وقتٍ واحد. لا أحب المقابلات، ولا التقاط الصور. سُئلت مرّة:

«لَمْ لا تريد الظهور في برنامج اليوم The Today Show؟»

فقلت: «لا، لن أحب ذلك»

«وكيف عرفتَ بأنك لن تُحبه وأنت لم تجربَه؟»

كلام منطقيّ. تجربته، وسرعان ما كرهته أكثر!

ليست حالة مرضيّة، ولا أظنّها كذلك، ليست عاهة أيضاً، ولكنها عمليّة غير مريحة؛ أنظر إلى أي كاتب يظهر على شاشة التلفزيون وسترى: يبدو أبلهاً. أحمقاً، لأنه يظهر في وسيلة إعلام غير صالحة له. أن تُجري لقاء مع شخص لا تعرفه، ولا يعرفك، وبالتأكيد لم يقرأ لك شيئاً، وعليك التظاهر بأن هنالك عناصر مشتركة بينكما؟ أيّ رياء هذا. ثمّ فجأة يُقولك ما لا تريده، ما لا تريد التصريح به، وتُصبح مسؤولاً عمّا قلت! ربما لم أقله بهذا المعنى، أو ذاك، ولكن مَنْ يصدّق؟ الآن عليك أن تُدافع عن نفسك، وفي دفاعك تجد أن الكلّ قد انفضوا عنك!

ليست المشكلة في الآخرين، إنما فيّ أنا، فالغريب، إن أيّ شخصٍ غريب، يثير عندي ارتباكاً عصبياً غريباً. وأظنّ بأن ذلك ينطبق على الكثيرين.

المهم، أقلعت عن اللقاءات والحوارات. وأشكر الرب لأن ناشري لم يجبرني على تلك الجولات المضيئة، في المدن الصغيرة والكبيرة، والذهاب إلى القرى للترويج للكتاب؛ فقد صارت رواية «العَرَّاب» الأكثر مبيعاً في



الولايات المتحدة، وتصدرت لائحة النيويورك تايمز لـ ٦٧ أسبوعاً، ثم صارت الرواية رقم واحد في بريطانيا، فرنسا وألمانيا، وبلدان عديدة أخرى؛ ثم تُرجمت إلى ١٧ ثم ١٩ لغة، قبل أن أتوقف عن العدّ.

وهكذا صرتُ محبوباً من الجميع، حتى أن زوجتي تصرّ على أن أرافقها للسوبر ماركت القريب، وابنتي تعرّفني على صديقاتها، ابني يأخذني معه لتدريبات كرة القدم، حتى انفجرت مرّة في وجوههم قائلاً:

”ألا ترون بأني أجلس لكتابة رواية أمّ المائة ألف دولار!“

فينظرون إلى كلهم بوجوم، قبل أن ننفجر ضاحكين!

حصل الكتاب على عروض وقراءات أكثر إيجابية مما توقعت، وتمنيت لو تسنى لي كتابته بشكل أفضل.

أحببت الكتاب، أحببت حيويته، والطاقة المبتوثة فيه؛ وما زلت أحسّ بأبني ككتبته بمستوى أدنى كثيراً من الموهبة التي أشعر بامتلاكها.

### الفيلم:

سبق لي أن قرأت الكثير ما كُتب عن هوليوود، وما حدث لكتاب مثل «سكوت فيتزجيرالد» و«ناتانيال ويست» وغيرهم معها، والحقيقة إنني كانت لي تجربة سابقة مع أحد منتجيهما؛ ففي العام الماضي اتصل بي وكيلي الأدبي ليخبرني بضرورة لقاء «جون فورمان» الذي عُرف بإنتاجه معظم أفلام «بول نيومان» آنذاك؛ كنت أسكن على بُعد خمسين ميلاً في الضواحي، وأكره ما أكره الذهاب إلى نيويورك، إلا أن وكيلي أصرّ، وأكد بأن الرجل قد أحبّ روايتي الثانية «The Fortunate Pilgrim» وإنه مصرّ على تحويلها إلى فلم سينمائي، كما أكد لي مكانة الرجل، وكلمته في هوليوود، لذا صار لزاماً عليّ أن أقوم بتلك الرحلة وألاً أفوّت هذه الفرصة الذهبية.

وذلك ما فعلته، وكانت تلك، بالنسبة لي، تجربة استحققت ذلك العناء وأكثر، فقد كان «جون فورمان» حيويّاً ومتحمّساً، قضى ثلاث ساعات وهو يصف



مارلون براندو ١٩٧١

لي كيف أحبّ الرواية، وما أحبّه فيها، وأشار إلى أجمل المقاطع، وحقى لي عن كل ما كان مهمّاً فيها بشكل مُدهش، وأكّد عزمه على تحويلها إلى فلم. وكان الفيلم. هناك، يأكل ويشرب ويتحدّث معنا، وكان هو، بلا أدنى شكّ، في الطريق إلى إنتاجه، حتى أنه، وقبل أن أخرج، أكّد بأنه سيتصل بوكيلي غداً، وسيرتبّ معه الأوراق المطلوبة للبدء بإنتاجه، ومن يومها لم يسمع منه أحد! لذلك لم أكن مهتمّاً، بما يكفي، بما ستفعله هوليوود بـ "العَرّاب" كفلم، ولم يكن لديّ أدنى استعداد للمساهمة في كتابته، حتى جاء ذلك اليوم الذي قرأت فيه، في صحيفة ما، بأن "دونني توماس" سيأخذ دور "العَرّاب" مما أثار فزعني، فلطالما ظننتُ بأن "مارلون براندو" هو الممثل المطلوب، والممثل الوحيد المناسب للعب هذا الدور. وذلك ما دفعني لكتابة رسالة إلى "براندو"، أوصلها له صديق مشترك بيننا، وكان "براندو" من اللّطف بما يكفي لأن يتلفن لي، ونتحدّث قليلاً؛ لم يكن قد قرأ الرواية، إلا إنه أخبرني بأن ليس هناك ستوديو سيرضى بمنحه الدور ما لم يُصرّ مخرج قويّ ومؤثر على

اختياره. كان "براندو"، عبر الهاتف، لطيفاً جداً، ولكنه أيضاً، لم يستقتل من أجل الحصول على الدور، وكان ذلك كل شيء.

ما لم أكن أعرفه، حينها، أن «پارامونت ستوديو» قد غصت النظر تماماً عن إنتاج الفيلم بعد أن منيت بخسارة كبيرة، في تلك الأيام، بصناعتها لفلم بعنوان «الأخوية» «The Brotherhood» وهو عن المافيا أيضاً، ولم يُعجَب به أحد، لا النقاد ولا الجمهور؛ وعندما شاهدته تصوّرت بأن «پارامونت ستوديو» استغلت المائة صفحة من الرواية، التي استلموها مني في وقت مبكر - قبل نشر الرواية - وأعطتها لأحد «المحوّرين» ليخرجوا منها بهذا المسخ الذي أسندوا الدور الرئيس فيه لـ «كيرك دوغلاس» الذي لم يكفّ عن تقبيل الأطفال طوال الفيلم، لكي يبدو زعيم مافيا محبوباً في أعين الجمهور، قبل أن يُقتل على يد أخيه الذي يريد أن يحتلّ منصبه ومكانته!

لم أغضب طبعاً لأن «پارامونت» نصبت عليّ، فلم يكن لديّ أدنى اعتراض على عمل «المحوّرين» فقد كنتُ واحداً منهم، وياما فعلتها طوال عملي في مختلف المجلّات، وياما سرقت قصصاً رائجة لأحوّرها وأنشرها بما يصبّ في مساهمتي بزيادة مبيعات المجلّة، أما ما استفزني هنا، فهو ذلك الغباء الفظيع الذي طغى على الفيلم، وكيف شوّه المفهوم العام للقصة، والذي توجّ بذلك الفهم الخاطيء للمافيا وعوالمها. وما لم أعرفه حينها، أن الكارثة الماليّة التي منيت بها الشركة المُنتجة، قد ولّدت ذلك الاعتقاد بأن أفلام المافيا لا سوق لها، وغير مرغوب بمشاهدتها، وإنها لا تحقق أرباحاً، حتى ترسخ هذا الفهم الذي لم يدحضه شيء غير تصاعد مبيعات رواية «العراب»، التي كان الإقبال على شرائها مُذهلاً بما لم يشهد له مثيلاً في تاريخ الرواية برمته. فقد ظلّت مُعلّقة على رأس لائحة أكثر الكتب مبيعاً في «النيويورك تايمز» لسبعة وستين أسبوعاً متتالية، مما أقنع اللاعبين بملايين هوليوود بضرورة تحويلها إلى فلم.

هكذا جاء «آل رودي»، أحد منتجي «پارامونت» الكبار، إلى نيويورك،



ليلتقي بوكيلي الأدبي، ويخبره بعزم "پارامونت" على إنتاج الفيلم، وإنها خصّصت المال اللازم لذلك، وطلب منه بأن أشارك في كتابته، إلا انه أضاف أيضاً بأن ميزانية الفيلم متدنية جداً، وإنهم لن يدفعوا المبلغ الذي رأته كافيًا لي لكتابة السيناريو، فرفضت عرضه.

وبعد فترة، حصلوا على مبالغ أكبر لتمويل الفيلم، ووعدوني بنسبة من الأرباح فوافقت على أن ألتقيه على الغداء في مطعم "نيويوركي".  
وذلك ما كان.

كان "آل رودي" طويلًا وأنيقًا، بمسحة نيويوركية بهيئة، وكان لطيفًا إلى حدّ دفعني لإعادة النظر بعرضه، ووعد بأني سأقضي أوقاتًا ممتعة إذا ما ذهبت إلى كاليفورنيا. فوافقت على كتابة السيناريو.

عندها لامني الكثير من أصدقائي الروائيين، إذ تركت مشاريعي الروائية لأتجه للكتابة للسينما، رغم عدم ميلي للعمل فيها، وعدم رغبتني بالدخول في عوالمها وأسواقها؛ فأنا أعشق كتابة الروايات، ولديّ أكثر من مشروع روائي قيد الكتابة؛ إلا إنني عندما كنت فقيرًا أمارس الكتابة اليومية في بيتي، تورّطت بأن وعدت زوجتي ولآلاف المرّات، بأني إذا ما فعلتها وحققت أي نجاح مادّي، فإنها ستخلص منّ تواجدي طوال الوقت في البيت، وأني سأستأجر مكتباً أخصّصه للكتابة. فقد كانت زوجتي تكره أن تراني في طريقها طول اليوم، وخاصة أثناء النهار، ففي الوقت الذي يذهب فيه الكلّ إلى وظائفهم، أقبع أنا في البيت دائماً، أثير الفوضى في المطبخ وفي الصالة وفي كل مكان، وأنا أتجوّل بطول البيت وعرضه، شاتماً الجميع كلّما خرجت من غرفة الكتابة، خاصة على أطفالي وهم يتعاركون. كنت مزعجاً جداً للكلّ. والأدهى أن زوجتي لم تجدني متلبساً بالكتابة أبداً، وتدّعي بأنها ولا مرّة رأنتني أطبع على آلتني الكاتبة؛ وبأني لم أطبع، طوال أعوامي الثلاثة الأخيرة، حرفاً واحداً، وإنما قضيت معظم الوقت منظر حاً على الأريكة أدبج أحداث الرواية وأكتبها وأعيد كتابتها في ذهني فقط!

ما علينا، فما دام الرجل يُربط من لسانه، وما دام نجاح "العَرَّاب" كان فظيماً لهذه الدرجة، فقد صار لزاماً عليّ الإيفاء بوعدتي، وأن أخرج من البيت، وفعلاً خرجت؛ فقد استأجرت شقة جميلة، صغيرة ومرتبّة، وسافرت: سافرت إلى لندن، جرّبت الريفييرا الفرنسيّة، بورتوريكو ولاس فيغاس، شغلت سكرتيرات واشترت أجهزة تسهّل عليّ الكتابة، ولكن شيئاً لم يحدث! لم أنجز شيئاً واحداً؛ فقد كنتُ بحاجة لصراخ الأطفال وعراكهم، بحاجة لزوجتي وهي تقاطعني لتريني الستائر الجديدة التي عادت بها للبيت. كنت بحاجة لمشاوير التسوّق بالسوبرماركت، فقد طرأت عليّ بالي أفضل الأفكار وأنا أفرغ عربات تسوّق الخضار مع زوجتي. والآن، أما وقد حلّت اللعنة، ولم تعد لي قدرة على العودة إلى البيت، أو الكتابة بعيداً عنه، فلأهرب إذن، ولأذهب هوليوود هذه المرّة. ومَن يكره!

لم يكن الاتفاق سيئاً طبعاً، ٥٠٠ دولار نظيفة تُدفع في بداية كلّ أسبوع، إضافة إلى نسبة اثنين ونصف بالمائة من الأرباح الصافية. كان اتفاقاً عادلاً إذن، خاصّة وإن ميزانية الفيلم لم تكن تتعدّى المليون دولار، ظننته اتفاقاً عادلاً حتى اكتشفت بأن حجز جناح في "فندق بيفرلي هيلز" يكلف ٥٠٠ دولار بالأُسبوع: طارت الدولارات التي أتلقاها أسبوعياً من الاستديو إذن! أما نسبة الأرباح، أرباحي الإثنين ونصف بالمائة، فقد عرفت بأن لا قيمة لها، خاصّة إذا لم يلاقِ الفيلم نجاحاً جماهيرياً مُدوّياً ليكون بمستوى نجاح "قصة حب"؛ ثمّ أن طريقة الإستوديوهات بالحساب "تشفط" أكبر نسبة أرباح كانت، فلديهم "آينشتاينات" يعرفون كيف يفلسون شركاءهم حتى آخر سنت يمكن أن يُدفع! فإذا ما كانت ميزانية الفيلم أربعة ملايين، مثلاً، فهم يضيفون إليها مليوناً آخر للدعاية مقدّماً، لترتفع كلفة الفيلم الافتراضية، وتُخصم تلك الكلفة من الأرباح!

مرّة أخرى، ولكيلا نجعل هوليوود تبدو أقل نزاهة من الناشرين أقول: بأن "لانسربوكس" تجعل هوليوود إزاءها أصدق من "ديوجين" (الحامل

فانوسه في رابعة النهار بحثاً عن إنسان صادق!) فهي تدّعي بأنها لم تبع أكثر من مليوني نسخة من روايتي الثانية، ولم تدفع لي أكثر من ثلاثين بالمائة من الأرباح. ليس لديّ ما أعترض عليه طبعاً، ففي أميركا لا أحد يحاسب أيّ نوع من "البنس" بالنصب على أحد؛ ثم ياليتها توقفت عند ذلك، فقد أنزلت، بعد ذلك بفترة، طبعة ورقية من كتاب عنوانه: "العراة" «The Godmother»! عندها عرفت بأنه مهما قيل عن هوليوود، ودرجات انحطاطها، فأنها لن تصل إلى هذا الحدّ من سفالة الناشرين!

وحاشا هوليوود، فقد جاءت الطعنة التالية من إيطاليا هذه المرّة، ومن ممثلي المفضّل «فيتوريو دي سيكا» الذي مثل فلما جاء تحت عنوان «ابن العراب»؛ لذلك لم أعد إلى لوم هوليوود بشيء، فقد كان فلمهم، وليس فلمي، وهذا ما بدأت باستيعابه شيئاً فشيئاً، لذا لن أخرج مشاعري وأصيب نفسي بالوساوس، فلم أكن أكثر من أيّ موظّف مُستخدم عندهم!

لذلك وجدتُ في كاليفورنيا جائزتي الحقيقية، كاليفورنيا بدفء شمسها، بعدوبة هوائها، وبساعاتها المليئة بملاعب التنس (اللّعبة التي اكتشفتها وشُغفت بها متأخراً؛ لعبة صحّية، رشيقة وأنيقة!) أما فندق بيفرلي هيلز، فقد كان بالنسبة لي أعظم فندق بالعالم، بطوابقه الثلاثة وحدائقه المُستوحاة من الجنة والمحاطة بالبارات من كلّ جانب، بالهواء الطلق. و«آلس أولميديا» المتواجد دائماً في ملاعب التنس، وهو يسمّيني البطل، طبعاً كان يُطلق ذلك على الكلّ، ولكن ما الضرر في ذلك؟

لذلك قضيت أسبوعيّ الأولين في لعب التنس وزيارة أصدقائي الذين سبقوني بالانتقال من نيويورك، كذلك حضرت عدّة اجتماعات مع «روبرت إيثناس» - أكبر منتج في پارامونت - والذي قرأت عنه مرّة في مجلة «لايف» التي صورته وحشاً يمشي على قدمين، ولم أجده كذلك، فقد كان بسيطاً وتلقائياً جداً، وأحببته لسبب وحيد: فقد كُنّا خمسة، نحضر اجتماعاً في مكتبه، عندما تلقّى مكالمة خاصّة على الهاتف، فكان علينا أن نحشر أنفسنا،



نحن الأربعة، في خزانة الملابس الملحقة بمكتبه، بينما يأتي «لوي دي مير» ليحشرنا أكثر، ويغلق الباب دوننا، كي لا نسمع حرفاً مما يقوله «إيفانس»!  
كان «إيفانس» صريحاً ومباشراً، يعبر عن رأيه ببراعة طفل، بصدق ووضوح يجعل أسوأ نقد يوجه لأحد يبدو وكأنه غزلاً لطيفاً! ولكيلا يبدو كلامي هذا تملقاً فلي أن أضيف بأنه كان بخيلاً بإعطاء أحد من السيجار الكوبي الذي يدخنه، ممّا أجبرني على التسلل إلى مكتبه، ولأكثر من مرّة، لأسرق سيجاراً أو اثنين!

كان أول اجتماع لنا مثمراً جداً، حضره «آل رودي»، المنتج والمسؤول المباشر على إنتاج «العراب» و«بيتر بارت» و«جاك بالارد»، الذي كان يجعل فرائص المخرجين والمنتجين ترتعد لأن ميزانيات أفلامهم تعتمد على كلمة منه! أدار «إيفانس» الاجتماع وافتتحه موجهاً كلامه ليّ، قائلاً بأن هذا سيكون أهم فلم تنتجه «پارامونت»، وسيكون الفيلم الذي سينقذها من الإفلاس المحقق، والإخفاقات المتكرّرة، وسيجلب لها النجاح الباهر.

لطالما أحببت هذا النوع من التصريحات، لأنها تجعلني أشعر بقيمتي وأهميتي أكثر، وتحرضني على العمل بطاقة مضاعفة. لم أكن طبعاً أريد إنقاذ «پارامونت»، فقد سبق لفلم «قصة حب» أن أنقذها، ولكن من يهتم، فقد كان حديثه عظيماً ومؤثراً حتى وصلنا إلى توزيع الأدوار، واختيار الممثلين، فاقترحت «مارلون براندو» لدور «دون كورليون» فارتسمت على مٌحيّاهم تلك الابتسامات الصفراء وشعرت بأن أسهمي قد انخفضت إلى النصف، ثم اقترح «آل رودي» «روبرت ريدفورد» لدور «مايكل» لتتخفّض أسهمه عندي إلى النصف. عبّرت عن رأيي برفض «ريدفورد» وفوجئت بهم يتفقون معي في الرأي؛ ثم ظلّ الأمر معلقاً باختيار المخرج حتى يتم إنجاز السيناريو، فالمخرجون يحبّون أن يقرأون السيناريو قبل أن يوقعوا، لذلك أقنعتهم بأنني جئت من أجل هذه المهمة، وسأكرّس كل وقتي وجهدي لإنجازها، وما عليهم سوى الانتظار ليروا قدراتي السحرية مُسطرة على الورق!

جرى ذلك في مكاتب پارامونت الرئيسيّة، لذلك عندما عدنا، ذلك المساء،  
«آل رودى» وأنا، إلى مكاتبنا بالاستديو، كنّا مشحونين كجنديين عادا إلى  
جبهتهما بعد استراحة طويلة:

«افعل ما شئت بالسيناريو، فأنت الكاتب أولاً وأخيراً»  
قال لي «آل رودى» وأنا أشرب من مشروباته، وأدخن من سيجاره، قبل أن  
يوصل:

«ولكن اكسب بي معروفًا وافتتح الفيلم بمشهد غرامى بين مايكل وصديقه  
«كاي»  
فقلت له:

«لا يُمكن، هذا لا يتطابق والموضوعة الرئيسيّة للفلم»  
كان «آل رودى» بسيطاً كأى إنسان عادى تعثر عليه في شوارع نيويورك،  
وهذا ما أحببته فيه.

«مُجرّد فكرة، جرّبها ولن تخسر شيئاً، فسيكون بإمكاننا قطعها في أى  
مرحلة من مراحل الفيلم»

صعدت إلى مكتبي وراجعت العقد، وتأكدت بأن من صلاحيات المنتج  
أن يفرض على كاتب السيناريو «وجهات نظره» «الخاصّة» في كيفية كتابة  
الفيلم بالشكل الذي يراه مناسباً. وكانت الصيغة القانونيّة واضحة تماماً ولا  
لبس فيها:

هل أهتم؟ طبعاً لا.

كتبت ما أراده وطرت به إلى مكتبه، والغريب إنه أحبّ المشهد، فأحببت  
الرجل أكثر، فقد أحبّ ما كتبت، وهذا كلّ ما أريد: أن يُحبّ أحدٌ ما أكتبه!  
هكذا قضيت الأيام التالية لاعباً التنس، ثمّ قضيت أسبوعين أو أكثر وأنا  
أعب التنس، حتّى اشتقت إلى أسرتي، فذهبت إلى نيويورك لأسبوعين أو  
ثلاثة، وقد حافظ «آل رودى» على كلمته، وظلّ يصرف لي الخمسمائة دولار  
الأسبوعية حتى وأنا هناك. كتبت شيئاً في بيتي ثمّ وأنا في طريق عودتي إلى

«لوس أنجلس» مررت بـ «لاس فيغاس» لأخسر ما إدخرته في الأسبوعين الماضيين بلعب القمار هناك، والحياة ما زالت زاهية!

وظلت «الحياة زاهية» من نيسان وحتى آب؛ لم أكتب الكثير إلا أنني لم أجد أحداً قلقاً، أو متسائلاً، لم يُجبرني أحد على الجلوس والكتابة، ولا أحد يدري أين أنا أصلاً، ومتى عدتُ، ومتى ذهبت. كانت أشهراً لذيدة، بدت لي وكأنها شهر عسل متواصل، والحب في كل مكان.

كنت أستمتع بالنظر إلى الممثلات الطموحات، وهنّ يتنقلن على مكاتب المنتجين، طمعاً بالحصول على دور ما، في فلم ما، وكان ٩٩٩ من كل ١٠٠٠ فلم، لا يجري إنتاجها، ورغم ذلك تجد المنتجين يستقبلون الممثلين المُقترحين، ويقومون معهم بـ «بروفات» لا تنتهي، يناقشون السيناريوهات، ويرسمون ملامح الأدوار، وكيفية تأديتها إلى ما لا نهاية.

أما العصريّات، فكنت أقضي معظمها في مكتب «آل رودى»، نشرب الويسكي وندخن السيجار، وكانت تلك أمتع أوقاتي في اليوم. وما أثار استغرابي مرّة، عندما وجدت «آل رودى» يحكي عبر الهاتف، وفي الوقت نفسه، يضرب بأصابعه على الآلة الطابعة. وسمعتة بأذني وهو يخبر محدّثه بأنه الآن، والآن فقط، أجرى «تعديلاً مصيرياً» على السيناريو الذي بين يديه، وإنه ربط أحداثه كلها، بعضها ببعض، وطلب من محدّثه أن يبقى على الهاتف معه، لأنه سينتهي منه بعد دقائق، ليقرأ له ما كتب، وما أجرى من التغييرات على السيناريو الذي يعمل عليه!

لطالما أثار إعجابي ذلك النوع من الناس الذين بإمكانهم عمل شيئين في وقت واحد. ولكن هذا كان شيئاً مغايراً تماماً. لا أريدُ هنا أن أمدح الكتاب، وأقلل من شأن المنتجين، ولكنني لن أتمكن من فعل ذلك أبداً. لذا تركت السيناريو أكثر من مرّة وذهبت لألعب التنس، لأجعله يختمر في داخلي قبل أن ينزلق على الورق.

تقرأ أحياناً، تسمع أو تشاهد؛ كيف أعاد النجم السينمائي الفلاني كتابة



حوار أو مشهد، كيف قام المخرج، أو المُنتج الفلاني، بـ «إعادة إحياء سيناريو ما»، فعندما يحمل مخرج، أو نجم سينما، أو منتج قلماً، يظنّ بأن الكلمات تخرج من القلم؛ ليس ذلك غباءً، وإنما هو نوع من البراءة الفادحة، فليس لديهم فهمٌ عن كيف تجري عمليّة الكتابة، عمليّة الخلق، لذلك ليس على الكتاب أن يغضبوا بقدر ما عليهم أن يغادروا هذا العالم غير آسفين، وأعني عالم إنتاج الأفلام وصناعتها!

شيء آخر أزعجني، فقد صادف أن بدأ «بيتر بارت» يلخّ عليّ لتسليم السيناريو في الوقت الذي استأجرت به بيتاً لأسرتي في «ماليبو»، ذلك الصيف، بينما كنت أحيأ أقصى حالات الجدّية بالعمل، وأقضي وقتاً طويلاً بالكتابة، محاولاً تعويض تلك الأشهر التي قضيتها أدور حول نفسي متنقلاً في هوليوود وعوالمها الغريبة دون أن أنجز شيئاً. كان لديّ سكرتيرة تطبع ما أكتبه، وكنت متعمّقا جداً بأجواء السيناريو، مستغرقاً فيه إلى حدّ تجاوزت فيه موعد تسليم مسودته الأولى، وذلك ما أثار غضبهم عليّ.

إلا أن «بارت»، وطوال الأشهر التي قضيتها معه، قربه، وأمام عينيه، صار خبيراً بمعرفة كيفية قضائي للوقت عبثاً.

قلت «آخر الأسبوع».

وطبعاً جاء آخر الأسبوع ولم أكن مستعدّاً، لذا أصرّ عليّ استلامه بأسرع ما يمكن وأندرنني بذلك.

كان هنالك فصل أخير لطالما شعرتُ بأن عليّ العمل فيه أكثر. أعيد كتابته وأضبطه من عدة نواح، ولكن «بارت»، الذي لم يكن صعب المراس إلى هذا الحدّ أبداً، أصرّ عليّ استلامه كما هو؛ فقد كان كريماً معي يوماً، أما الآن فقد تغيّر كلّ شيء، عندها قلتُ لنفسي: ولم أهتمّ أنا؟ فليس الفيلم، في آخر الأمر، فلمي، إنه فلمهم. فطلبت من السكرتيرة أن تطبع كلّ ما كتبتّه كما هو، بلا إعادة كتابة أو تغيير حرف واحد. لبست بعدها شورت السباحة، ولأوّل مرّة منذ أن أجرنا البيت، علي شاطئ «ماليبو»، ألقيت نفسي في مياه المحيط الهادي؛

سأستمع الآن بسباحة خرافية مُترفة، لأول مرّة في حياتي كلّها!  
وصلهم السيناريو في اليوم التالي وأحبّوه، كلّهم أحبّوه، وطبعاً وفقاً لصيغة  
عقدي معهم كان عليّ أن أجري إعادة كتابة له، كما صار لزاماً عليهم الآن  
إسناده إلى مخرج، كان ذلك في آب ١٩٧٠، عندما شرعتُ بإعادة كتابة  
السيناريو الذي عُرض على أكثر من مخرج مشهور، ولم يوافق أحد منهم على  
إخراجه لأسباب أخلاقيّة، بالنسبة للبعض، قائلين بأنه يمجد عصابات المافيا  
ويبرزها بصورة بعيدة عن حقيقتها في الواقع.

«كوستا غافراس» أحبّ السيناريو لأنه كما قال: «يكشف قبح الرأسماليّة  
وبشاعتها» ولكنه، هو الآخر، رفضه فيما بعد لأنه «أكثر أمريكيّة مما يطيق»  
وهو «غريب عن أميركا»!

حتى جاءت فكرة «بارت» باختيار «فرانسيس فورد كوپولا» لإخراج الفيلم.  
أولاً لأنه من جذور إيطاليّة، وثانياً لشبابه، إلا أن دماغي الخبيث، وحدسي  
الشكّاك، لم يقنعا بهذه الأسباب، فاعتقدت بأنهم أسندوا له إخراج الفيلم  
لأنه كان شاباً، في الثانية والثلاثين من عمره، وبنوء ظهره بحمل جريرة فشل  
فلمين سابقين، أخرجهما ولم يلاقيا نجاحاً يُذكر؛ مما يعني بأنه سيكون تحت  
رحمتهم، يُملون عليه ما يريدون، خاصّة وإن الميزانيّة المخصّصة للفلم، حتى  
ذلك الوقت، لم تكن تتعدى مليونيّ دولار، قبل أن يرفعوها إلى ستّة ملايين  
بعد ذلك.

عندما أخبرني «بارت» باختيار «كوپولا» لم أكن قد التقيت الرجل بعد،  
ولكني سمعت عنه، وقد كان معروفاً بقدرته الفائقة على كتابة السيناريو، وهو  
سرعان ما تأكد بحصوله على أوسكار أحسن سيناريو عن فلم «پاتون» الذي  
ساهم في كتابته.

صار اتفاقي مع كوپولا، بناء على ما أقترحه، أن نكتب بشكل منفصل. أنا  
أكتب قسماً وأعطيه له، وهو يكتب قسماً آخر، ويعطيني إياه أراجعه وهكذا،  
وعندما اقترحت أن نكتبه سوياً نظر في عينيّ وقال: «لا». عندها عرفت بأنه

مخرج موهوب.

وقد نال «كوپولا» نصف حقوق كتابة السيناريو بجدارة. وبإمكاني هنا، أن ألوّمه على أغلب المشاهد والحوارات السيئة في الفيلم، رغم إننا لم نختلف أبداً على شيء أثناء كتابته.

وهكذا أصبح لدينا سيناريو جاهزاً للتصوير؛ انتهت الأوقات الحلوة إذن، ودخل الجميع على الخط: نجوم سينما، وكلاء ممثلين، مدراء ستديوهات، منتجون، ومنتجون مساعدون، كتاب أغاني، وكلّ ما أنزل على الأرض من بشر!

الآن تأكدت بأن الفيلم ليس فلمي، إنه فلم هؤلاء جميعاً، فلمنا جميعاً، وكلّ واحد منهم يتساءل: من سيؤدي دور «الدون كورليونوني»؟

تذكرت ما أخبرني به «براندو»، فأوصلته، في ظهيرة ما، إلى «كوپولا»؛ الذي أصغى إليّ جيداً قبل أن يعلن إعجابه بالفكرة، رغم معرفته بعدم موافقة الجميع على اختيار «براندو» للدور؛ فقد توقع «البعض» بأن «براندو» سيجلب معه الكثير من المشاكل الشخصية، وآخر قال بأنه لا يُساعد «في شبّاك التذاكر»، وغير مرغوب به جماهيرياً، وابتدع آخرون ملايين الأسباب الأخرى ضده.

كان «كوپولا» سميناً جداً، ذا فكّ عريض، ووجه سعيد ضاحك دائماً، وما لم أعرفه، بأن وراء كلّ ذلك يختبئ مخرج عنيد، يعرف كيف ينال ما يريد، صارع كثيراً حتى جاء بـ «مارلون براندو» الذي لم يتسبّب ولا حتى بمشكلة واحدة!

جاء بعدها اختيار الممثلين الآخرين. يأتي الممثلون إلى «كوپولا»، يستخرجون كلّ بهلوانياتهم بلا حياء، عليهم يتركون أثراً ما على المخرج يتذكّرهم فيه ولو بلمحة. جلستُ أتفرّج على بعض هذه المقابلات؛ كان «كوپولا» هادئاً ومهذباً، قياساً بكثير من المخرجين غيره، ولكنه بدالي قاسياً أيضاً بعدم إظهاره أيّ انطباع لهم، كان وجهه أخرساً تماماً، ولا ينطق بشيء! ولعلّ ذلك ما نفرني من حضور هذه الجلسات بعدها؛ فقد كان المتقدمون



يتجرّدون من كل كرامة، من كلّ احترام للنفس، علّهم يحصلون على الدور، عندها فكّرت بأن علينا أن نسامحهم، على وحشيتهم وغبائهم، إذا ما صعد نجمهم، وارتفعت أسهم شهرتهم!

وظلّت تلك قناعتي لأيام، حتّى جاءت اللّحظة التي اقتحمت فيها إحدى الممثّلات الأستوديو، وراحت تتحدّث مع كلّ من يصادفها، قبل أن تصل إليّ لتطلب منّي تزكيتها، لتلعب دوراً ما:

«أيّ دور؟» قلت لها.

فنظرت في عينيّ وقالت:

«أپيلونيا»

و«أپيلونيا» هي الفتاة الإيطالية القحّ، خارقة الجمال، التي تصرع «مايكل» ليقع في حبّها من أول نظرة. فنظرتُ إليها وعرفت بأن الممثّلات والممثّلين عصابة من المجانين!

ولأثبت لكم ذلك أكثر، أضيف هذه الحادثة: فقد تلقّيتُ مكالمة هاتفية من «سو مندرز»، التي لم أكن أعلم بأنها وكيلة أعمال شهيرة لكثير من الفنّانين، عزمّني على الغداء في مطعم، فاعتذرت لانشغالي، ولكنها ألحّت، فسألتها عمّا تريد لتخبرني بأنها وكيلة أعمال «رود ستايغر»، الذي طلب منها أن تعمل من أجل أن تحصل له على دور في الفيلم. قلت لها بأني، وبوصفي كاتباً للفلم، لا سلطة لي على أحد، وعليها التحدّث إلى المخرج أو أحد المنتجين. قالت: «لا» ساطعة، وإنها «تريد التحدّث إليّ أولاً» فسألتها: «أيّ دور تطلبه لـ «ستايغر»؟» واندهشت وضحكت حين سمعتها تقول: «دور مايكل»! ولأنني لم أمسك نفسي من الضحك، فقد تناهى إلى سمعي مرّجلاً غضبها وهو يفور على الطرف الآخر من الهاتف. قالت بأنها: «مجرّد ناقل لأمنية أحد زبائننا، لا أكثر» فاعتذرت على ضحكتي وأخبرتها بأن «ستايغر» ممثّل لا بأس به، ولكن مهما وُضع له من مكياج، لن يبدو عمره أقلّ من أربعين عاماً، بينما على من يؤدي دور «مايكل»، أن يبدو أقلّ من خمسة وعشرين عاماً!



جيمس كان أو «سوني كورليونى»

فجأة انتقل كل شيء إلى «نيويورك»، وراح «كوپولا» يُجرب الممثلين أمام الكاميرات، ومشكلتنا الكبرى هي في البحث عمّن سيؤدّي دور «مايكل»، الدور الأهمّ في الفيلم كلّهُ.

في تجربة أدائه للدور، كان «جيمس كان» مناسباً جداً، فقد بدا أمام الكاميرا وكأنه «مايكل» حقاً، ثم، وفي تجربته بأداء دور «سوني» (ابن العراب البكر) كان مناسباً أيضاً، ثم إنه كان مناسباً جداً لتأدية دور «هايغن» أيضاً! يا إلهي؛ فلهذا الممثل القدرة على لعب الأدوار الثلاثة معاً، ثم، وفجأة، تبخّرت الأدوار كلّها منه، فقد جرّب «كوپولا» «روبرت دوفال» وأسند له دور «هايغن»، وممثل آخر جرّب ونجح بتأدية دور «سوني»، وظلّ الكلّ مُحتراراً فيما إذا كان «جيمس كان» الأقدر على تأدية دور «مايكل»؟

وظلّ الوضع كذلك حتى ظهر اسم «آل باتشينو» على الساحة، وقد كان «باتشينو» قد أدّى دوراً ناجحاً جداً في مسرحية عُرضت في «برودواي»، ولكن

لم يره أحد يؤدي دوراً في فلم من قبل.

جرّبه «كوپولا» بتأدية بعض الأدوار اقتبسها من أفلام إيطالية مختلفة، فأحبت أداءه إلى حدّ دفعني لكتابة رسالة سلّمتها إلى «كوپولا» أوصيه بإسناد دور «مايكل» إليه، رغم بعض التحفظات: فقد كان «باتشينو» قصيراً جداً، وإيطالياً جداً، بينما كان «مايكل» يمثّل الشاب الأميركيّ في العائلة.

تجنّب «كوپولا» تحفظاتي وأعلن أكثر من مرّة: «الممثل ممثّل» وجرّبه مرّة أخرى. فدارت الكاميرات و«باتشينو» صافن بوجهها لا يعرف ما يقول، لم يحفظ المسكين دوره، فراح يرتجل، ويقول ما يمكن أن يخطر في باله! لم يكن قد فهم دوره على الإطلاق، فبدأ سيئاً جداً. رُحت لـ «كوپولا» وقلت له: «أعطني الرسالة»

«أي رسالة؟» قال «كوپولا».

«الرسالة التي طلبت فيها منك بأن يؤدي «باتشينو» دور مايكل»  
فهزّ «كوپولا» رأسه: «انتظر قليلاً»

جرّبوا «باتشينو» اليوم بطوله، درّبوه وعلموه كيف يواجه الكاميرا، كيف يُبعد عينيه عنها، كيف يتجاهل ما حوله ويتقمّص الدور، ولكنه ظلّ واقفاً في المنتصف كالأهبل!

استمر ذلك لأكثر من شهر، وتمّ تصويره ليُعرض على المنتجين في «پارامونت» ستوديو.

اعتدت، في ذلك الوقت، على مثل هذه الممارسات حتى فاض بي ولم أعد أطيقها، وأخذت أشفق على المنتجين والعاملين بالسينما وهم يقضون ساعات طويلة ومملّة، لمشاهدة وتمحيص تجارب أداء هذا الممثل لهذا الدور أو ذاك، وصرتُ أقدر صبرهم.

أدهشني كيف كان يبدو المشهد جيّداً، والأداء عظيماً في الواقع، وبارداً وميتاً على الشاشة!

وفي أحد المشاهد كان على «مايكل» أن يودّع «كاي»، حبيبته في الفيلم،



على ظهر سفينة، وكان «كوپولا» من كتب المشهد، وعند مراجعتي له حذفت  
فقرة تقبيل «مايكل» ليد «كاي» في نهايته، ووافق «كوپولا» دون أن يعترض  
بحرف. ولكنني فوجئت بأن أغلب الممثلين، في تجاربهم لأداء دور «مايكل»  
كانوا ينتهون بتقبيل يدها، وبينما وقفتُ مندهشاً، التفت لي «كوپولا» وقال  
مُداعباً:

«أنظر ماريو؛ لم أطلب من أحد عمل ذلك، ولكن ها أنت تراهم كلهم وهم  
يقبلون يدها دون أن يطلب ذلك منهم أحد!»

فأجبتهُ مُستفزاً: «طبعاً، فهم مُجرّد ممثلين، وليسوا رجال مافيا!»  
ولم يكن استفزازي قادماً من فراغ، فلطالما شعرتُ بأن «كوپولا» قد لطفَ  
من سلوك معظم الشخصيات في الفيلم أثناء الكتابة!  
مازلنا حائرين، ولم يقتنع أحد بأداء «آل باتشينو» غير «كوپولا» الذي ظلَّ  
يُجادل مُدافعاً عنه، إلى الحدّ الذي دفع «إيثان» - وهو الرأس الكبيرة في  
«پارامونت» - لأن يقول له:

«تأكد بأنك الوحيد على هذا الرأي يا فرانسيس!»

وكانت تلك ألطف «لا» أسمعها في حياتي.

كان علينا مواصلة الصيد بحثاً عمّن سيؤدي دور «مايكل». أُجريت تجارب  
أداء لعشرات آخرين ولم يكن فيهم «مايكل»! حتى وصل الأمر إلى فكرة  
تأجيل إنتاج الفيلم إلى أن يظهر «المايكل» المناسب؛ في حين بقي «كوپولا»  
المُصرّ الوحيد على «آل باتشينو» ولم يُعد لي رسالتي أبداً!  
كان عليّ الذهاب لأسرتي لمدة أسبوع أو أكثر، وما أن عدتُ حتى وجدتُ  
كلّ شيء وقد تغيّر: فقد أسندَ الدور إلى «باتشينو» ليلعب دور «مايكل»،  
و«جيمي كان» لدور سوني كورليونو، وتغيّرات كثيرة أخرى.

واصلوا دفع ٥٠٠ دولار لي حتى بعد إنهائي كتابة السيناريو، مع «كوپولا»  
طبعاً، فقد صرت مستشاراً في الفيلم، وهو ما لم يستهوني حقاً؛ فصناعة الأفلام  
عملية طويلة ومملة بشكل لا يُطاق، وقد قضينا يومين مثلاً، لتصوير رجال

عصابات يخرجون من بيت ما، لينطلقوا بسيارة مسرعة، لذلك استقلت!  
كان التصوير يجري هنا وهناك، وهو ما لم أطق متابعته، ومعرفة إلى أين  
وصلوا. لم يكن الفيلم فلمي، فلماذا أهتم!  
وبعد ستة أشهر كان الفيلم في الصناديق، باستثناء الجزء المتعلق بـ  
«صقلية»، والذي ترك للأخير. عندها عادت المكالمات تهلّ على تلفون بيتي:  
كان «إيفانس» يريد أن يعرف إن كانت مشاهد «صقلية» ضرورية في الفيلم،  
وخيّبت أمله عندما قلت «نعم» قوية، وحاسمة، بدلاً من أن أقول «لا»، كما  
كان يشتهي!

«بيتر بارت» تلفن لي، وسألني إن كانت ضرورية حقاً؟ فقلت: «نعم»  
قاطعة.

بعدها اتصلت بـ «كوپولا» الذي لم أندش عندما وجدته يوافقني الرأي  
تماماً، على عكس أهل المال الذين استثقلوا الصرف عليها في الوقت الذي  
يسهل حذفها وتجاوزها. ولا أدعي لنفسي أيّ فضلٍ بالإبقاء عليها وتصويرها  
وضمّنها للفلم، فقد كانوا هم أصحاب المال والقرار والفيلم، وما عليّ سوى  
أن أعلن امتناني لأنهم أصغوا للعناصر الخلاقة للفلم، وصوّروها أخيراً،  
لتصبح أعذب ما فيه!

أما وقد انتهى تصوير الفيلم، فقد أصبح أميلاً طويلاً من الأشرطة الجاهزة،  
يختار منها المخرج ما يُريد، ثم يأتي بعده المنتجون ليقطّعوا ما يريدون،  
للخروج بالنسخة النهائية للفلم، والتي طالما اعتقدت بأن مونتاج الفيلم،  
يجدر به أن يكون من مهام عمل الكاتب، فهو أقرب للمسودة النهائية لكتاب،  
لذلك وددتُ حقاً لو كنت في غرفة المونتاج أثناء تقطيعه.

شاهدت صيغتين غير نهائيّتين للفلم، وقلت ما قلتُ.  
ورغم معرفتي بأن الفيلم ليس فلمي، إلا أن إحساساً ما بعدم الرضا ظلّ  
يطاردني، فقد أردتُ مشاهدة النسخة النهائية من الفيلم؛ طلبت ذلك من  
«إيفانس» فردّ عليّ أن: «لا، ليس الآن».

«بيتر بارت»: «لا، ليس الآن».

والسرّ وراء ذلك: إنهم لا يُريدون أحداً، خارج حلقتهم الضيقة، أن يطلع على النسخة النهائية للفلم، بينما أنا لم أطلب الكثير، فقط طلبت ثلاثين ثانية إضافية ينتهي بها الفيلم، وفيها نرى «كاي» وهي توقد الشموع في كنيسة متضرّعة من الربّ أن يُنقذ روح «مايكل»، ولكنّي كنتُ وحيداً في ذلك، ولم يكن الفيلم فلمي طبعاً!

عموماً، كان الفيلم رائعاً، تمنيتُ وأنا أشاهده لو كان السيناريو بمستوى أداء ممثليه؛ فـ «مارلون براندو» كان خلّاباً، كذلك «روبرت دوفال» و«ريتشارد كاستيليانو»، وكان لثلاثتهم حظّ كبير بكسب جائزة أوسكار عن أدائه.

أما الثروة الحقيقية التي تجسّدت في الفيلم، فكانت «آل باتشينو»، الذي جسّد كلّ ما تمنيتُ تجسيده بشخصيّة «مايكل»؛ لم أصدّق عيني وأنا أشاهده، كان أدائه متكاملًا كقطعة فنيّة نادرة. ومن فرحتي بأدائه رحّت أتجوّل في أرجاء «پارامونت» مُعلنًا أسفي على خطأ الظنّ به، وفداحة تقييمي له، أثناء تجربة أدائه للدور، حتى أمسك بي «آل رودري»؛ أخذني جانباً ونفخ في أذني: «اسمع، إذا ما توقفت عن الدوران على الجميع، لتخبرهم بخطئك بتقييم أداء باتشينو في البداية، فإن أحداً لن يدري بذلك. كيف سيمكنك أن تصبح منتجاً وأنت على هذا الحال؟»

وبينما كان ذلك يجري، كانت الحوارات والمقابلات على أشدها؛ تُنشر أو تُعرض هنا وهناك، وتثير ما تثير. فقد أجرى «آل رودري» مقابلة مع صحيفة تصدر في «نيو جيرسي» صوّرنني فيها وكأنني وحش يسعى!  
«فرانسيس كوپولا»، في مقابلة أجرتها معه مجلة نيويوركيّة، وضعنا فيها، أنا وروايتي، في الحضيض!

لم أنزعج من الكثير منها، فقد كنت قريباً من هذا العالم، وأعرف كيف تُلوى أعناق الوقائع والتصريحات لفبركة قصة مثيرة للاهتمام، ولم أهتمّ لذلك حقاً، فقد حدث شيءٌ معي أيضاً، فعندما اضطررت للردّ على مقابلة عبر الهاتف،



حتى بدت، حال نشرها، وكأنها ردّاً عدوانياً على «آل رودى» و«كوپولا»، رغم  
أنى لم أكن قد عنيتُ ذلك بتاتاً!

المهم، إننى لم أكن معنياً بما يُنشر، ولم أقرأ غير ما وصلنى منه. والأهم،  
أن على الروائي أن يقنع، وهو في طريقه إلى هوليوود، في حال تحويل روايته  
إلى فلم، بأن الفيلم -أكرّر ذلك- لن يكون فلمه، وهذا هو الأمر برمته وبأقصى  
حدّ ممكن من البساطة والوضوح.

ولعلّ ذلك لا يُخفي حقيقة أخرى، وهي إنه لو أعطيت لي صلاحيةً مُطلقة  
بعمل الفيلم، لكنّ قد دمّرتَه تماماً؛ فإخراج فلم هو عمل مستقلّ بذاته،  
التمثيل كذلك، وكلّ مراحل الإنتاج؛ وكلّها تتطلّب موهبة خاصة، ومعرفة  
مختلفة، وحساسيّة من نوع ما. فهؤلاء الذين يصوغون حياتهم اليوميّة، وقد  
التفتّ عليها ملايين الأميال من الأشرطة الفيلميّة، لا بُدّ وإنهم يعرفون أكثر من  
غيرهم كيفيّة تشغيلها، مزجها وتشكيلها، وبثّ روح فنّ حقيقيّ فيها.

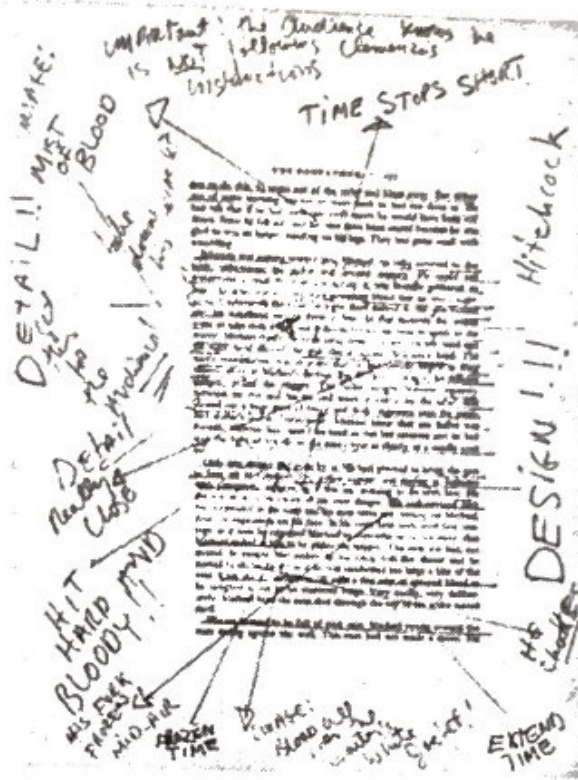
مُقابلة واحدة، عليّ الاعتراف الآن، بأنها قد أحزنتني، عندما قال «كوپولا»  
بأنه «وافق على إخراج العراب لكي يجني بعض المال، لينتج بنفسه الأفلام  
التي يتمنى هو، بشكل شخصيّ، عملها بشكل مستقلّ، وبعيداً عمّا يتطلّبه  
السوق وما تطلبه الاستديوهات. ما أحزنتني حقّاً، إنه كان ذكياً بما يكفي لأن  
يفرز ذلك، وهو ابن الثانية والثلاثين، بينما كلّفني أكثر من خمسة وأربعين عاماً  
لأفرزه، وأنتهي بكتابة رواية «العراب»، ليتسنى لي كتابة الروايات الأخرى،  
الروايات التي أتمنى كتابتها، بعيداً عن مُتطلبات السوق والناشرين.

المهم إننى قضيتُ أوقاتاً لذيذة دون أن أبذل الكثير من الجهد، فكتابة  
السيناريو لا تتطلّب جهد كتابة رواية. صحّتي تحسّنت كثيراً، على شمس  
كاليفورنيا ولعب التنس في ملاعبها، ثم إننى تعلّمت الدرس الأثمن في حياتي  
كلّها، والذي لن أملّ من تكراره وهو: أن الفيلم ليس فلمي، أما الرواية فهي لي  
وحدى؛ روايتي أنا، ولن أسمح لناشر، أيّ ناشر ومهما كان، أن يضيف فارزة  
إليها!

## الفصل الرابع

# دفتر ملاحظاتي عن العراب

فرانسس فورد كوپولا



حدث ذلك في ظهيرة يوم ما من سنة ١٩٦٩. كنت أحياء مع زوجتي وولدي الصغيرين في سان فرانسيسكو عندما تصفحت طبعة يوم الأحد من صحيفة النيويورك تايمز ليستوقفني اعلان عن قرب صدور كتاب بغلاف أسود ارتفعت فيه لوحة تخطيطية ليد تحرك خيوط مجموعة من الدمى كالتي تستخدم في مسرح العرائس، وقد حمل الكتاب عنوان «العراب» (الأب الروحي) لماريو بوزو. أثار الكتاب اهتمامي وخطر في بالي أن ماريو بوزو يمكن أن يكون كاتباً أكاديمياً يتناول مفهوم السلطة عند ميكافيللي في كتابه، أو قد يكون واحداً من كتاب الرواية الأوروبية الطليعية التي انطلقت من فرنسا وشاعت في أوروبا آنذاك متأثرة بأعمال آلان روب غرييه، وكان ذلك هو الطراز الأدبي الذي كان يستهويني آنذاك. وسواءً هذا أو ذاك فإن لوحة الغلاف كانت تشير الى طبيعة

السلطة ولا بد وأن الكتاب كان يتمحور حولها.

وكان من الغريب ألا يتوقف حبل المصادفات عند ذلك؛ فقد لحقته مصادفتان أخريان تتمحوران حول الموضوع ذاته في ذلك اليوم. تمثلت الأولى بوصول منتجيين إثنيين من پارامونت ستوديو إلى سان فرانسيسكو ليشهدا على تصوير بعض المشاهد من فيلم قيد الإنتاج كان بعنوان "Little Fauss and Big Halsy"، فوجدت من اللطف أن أذهب لتحيتهما ما دام قد وصلا إلى مدينتي قادمين من نيويورك. وما ان انتهيت من لقائهما السريع حتى توجهت إلى بيتي لأجد المصادفة الثالثة بانتظاري؛ فقبل أن أدخل باب البيت سمعت الهاتف يرن ثم سمعت زوجتي وهي ترد على المكالمة وهي تنظر إليّ عبر زجاج غرفة الضيوف ثم سمعتها وهي تناديني قائلة بأن مارلون براندو على الهاتف يطلبني. كانت تلك هي المرة الأولى في حياتي التي أحكي فيها مع براندو الذي اتصل ليعتذر عن قيامه بالدور الذي عرضته عليه في الفيلم الذي كتبه وكنت على وشك العمل على إخراجه وكان بعنوان "المحادثة".

هكذا تجمعت، في ظهيرة ذلك الأحد، ثلاثة عوامل تزامنت كل منها على حدة لتغيّر حياتي. فقد كان المنتجين هما "آل رودري" و"غراي فريديريكسون" اللذان سرعان ما ستوكل لهما مهمة إنتاج فيلم العراب، ومارلون براندو، بالطبع، الذي سيلعب دور الأب "دون فيتو كورليونوني".

لم تمض سوى أسابيع قليلة عندما اتصل بي "بيتر پارت" ليخبرني باحتمالية ترشيحي لإخراج فيلم العراب، وبأنهم سيرسلون لي نسخة من الكتاب - الذي لم ينزل الى السوق بعد - إذا ما تحقق ذلك لقراءته، وذلك ما أثار فضولي وجعلني أذرع ممرات "مكتبة مل فاللي العامة لأنتقي منها ثلاثة كتب عن المافيا الأميركية، ومن قراءة هذه الكتب الثلاثة تشكّل تصوري عن الحروب والصراعات التي خاضتها عوائل المافيا فيما بينها، كذلك عرفت الكثير عن العرابين الحقيقيين، الذين لم أكن أعرف مدى صلتهم بزعيم المافيا الذي صورّه ماريو بوزو في روايته التي لم أقرأها بعد.



كانت كتباً بالغة الأهمية؛ فقد حكى واحدٌ منها عن ”جوزف فالانتشي“، والآخر عن ”فيتو جينيزي“، وكلاهما دارت حولهما الشبهات باستلهام بوزو عرابه من شخصيتهما، وأظن الآن بأنه استلهم شخصية دون كورليونوني من الإثنين معاً ومزج بينهما ولكنه أخذ من شخصية فيتو جينيزي الحقيقية أكثر.



فيتو جينيزي في جلسة استماع أمام الكونغرس سنة ١٩٥٨

ورغم ان الفرصة لم تتح لي لقراءة الرواية حتى ذلك الوقت، وجدت نفسي أمام عرض مغرٍ من پارامونت ستوديو، بعد ذلك بأسابيع، لإعادة كتابة سيناريو الفيلم وإخراجه. وأظن بأن پارامونت عهدت إلي هاتين المهمتين لعدّة أسباب منها أن فيلمي (١٩٦٩) ”The Rain People“ أوصل إلى الشركة فكرة أنني قادر على رسم مشاهد جادة ومؤثرة درامياً وفي الوقت ذاته غير مكلفة إنتاجياً، ثمّ أنني كنت قد ثبتت إسمي في هوليوود بكوني كاتب سيناريو ناجحاً من كتابتي لفيلم ”پاتون“ مما عزّز ثقتهم بقدرتي على كتابة السيناريو بشكل جيد، هذا إضافة إلى أنني أنحدر من أصول إيطالية وهذا قد يُجنبهم الكثير من المشاكل واللوم إذا ما أظهرنا صورة الإيطاليين في الفيلم بكون معظمهم من رجال المافيا والعصابات، لذلك سيكون ربط اسمي بالمشروع كله عنصراً

مُخَفَّفًا في حال سُنت أي حملة ضده.

والغريب أنني وجدت نفسي في لب المشروع دون أن تسمح لي الفرصة لأن اقرأ الرواية بعد، لذلك ما أن وصلتني الرواية حتى شرعت بقراءتها بلهفة ولكني لم أتمكن من إنهاؤها. فقد جاءت ردّة فعلي الأولى، حال قراءتي لها، بشعور هو مزيج من الدهشة والفرع، فلم يكن فيها أي شيء مما تخيلته.

كانت الرواية تتمحور حول قصة الحب ما بين لوسي مانسيني، التي كانت على علاقة سابقة بسوني كورليون، والطبيب الذي أجرى لها عملية جراحية لتضييق وتجميل مهبلها! لذلك كنت ميّالاً لرفض المشروع برمته لعدم تناسبه مع ذائقتي الشخصية ورؤيتي للأفلام التي كنت أتمنى صنعها. ولكن ليس للشحاذين حق الاختيار كما يقولون، فقد كنت أباً لطفلين والثالث في الطريق، وكنت غارقاً بالديون التي كنتُ اعتبرها دية أدفعها لتحقيق أحلامي بإنتاج أفلام صغيرة، فنية ومستقلة وقليلة الكلفة. وكان ذلك هو السر وراء تأسيس شركة American Zoetropes مع صديقي وشريكي العبقري جورج لوكاس الذي أخبرني بضرورة قبولي لعرض بارامونت خاصّة وأنا كنا نؤجل إعلان إفلاس شركتنا، وأن شريف الحي يهددنا بين الحين والآخر بأنه سيقفل باب الشركة بسلاسل حديدية إذا ما تأخرنا بدفع إيجار مكتب الشركة. فقبلت عرض بارامونت وما أدهشني هو أن ١٢ من مخرجي الصف الأول في تلك الحقبة كانوا من رأيي، وسبق لهم أن رفضوا المشروع، ومنهم طبعاً إيليا كازان الذي كان من أعظم مخرجي السينما حتى ذلك الوقت.

هكذا صار إخراجي للفيلم أمراً لا مفرّ منه، وذلك ما أجبرني على العودة لقراءة الرواية مرّة أخرى وبحذر أكبر هذه المرّة، وقلم الرصاص لا يُغادر أصابعي.

وفي تلك القراءة عثرتُ على الكنز الذي لم أجده في قراءتي الأولى للرواية.

قدحت في ذهني الفكرة بأن الرواية تحكي قصة الرأسمالية الأميركية عبر



رواية حكاية عن ملك جبار له ثلاثة أبناء:

الأكبر (سوني) أخذ منه ولعه بالسلطة وقسوتها.

الثاني (ألفريدو) أخذ منه سماحة طبعه وما يشبه طبيعة الطفل في براءته

وخوفه.

أما الثالث (مايكل) فقد ورث ذكاءه، دهاءه، وبرودة أعصابه.

هكذا بدت لي الرواية فجأة عن رحلة صعود مايكل إلى السلطة، فرحتُ

أبحث عن التفاصيل التي تدعم هذه الثيمة، دون أن تفارق بالي المعلومات

التاريخية التي ترسبت في ذهني بعد قراءتي لتلك الكتب القيّمة عن تلك

المرحلة. عندها عدت لاستخدام التكنيكات التي اعتدت على القيام بها كلما

خطر في بالي تبني رواية أو كتاب ما لتحويله الى فيلم. فشغلت قلم الرصاص

وكتبت على ورق الرواية انطباعاتي الأولى وملاحظاتي وما بدا لي مهماً فيها

حتى غصت الرواية بالملاحظات ولم يبق فراغ لم أضع تصوراتي عليه، فقررت

أن أصنع "دفتر أو سجل التوجيهات والملاحظات Prompt Book".

فعندما كنت طالب كليّة، أدرس المسرح، كان من الأشياء الكثيرة التي

تعلمتها هو كيفية صنع "دفتر توجيهات" مما يستعمله المخرج المنفذ أثناء

العرض المسرحي، وفيه خطة العمل كلها، من لحظة فتح الستارة وحتى

إغلاقها. وفيها التوجيهات الكاملة من إضاءة ومؤثرات صوتية وصورية، منها

يعرف متى يُشغل هذه المعزوفة أو الموسيقى التصويرية أو تلك، ومنها يعرف

متى يقوم بالإظلام الكامل أو الجزئي وقد صُفت جنباً الى جنب مع الحوار

وحرركات الممثلين لكي يجري استخدامها بالدقة المطلوبة وفي الوقت

المحدد تماماً.

يصبح دفتر الملاحظات هذا، أثناء التنفيذ، المرجع الأساسي في كل شيء،

فهو الكتاب المقدّس الذي عليك تتبع كل ملاحظة وكل همسة وضعتها فيه

بعد أن أشبعها بحثاً وتفكيراً، لأنك لن تتمكن من نيل الصفاء الذهني ثانية في

خضم وقت التنفيذ ومئات العاملين يتطلعون إليك بانتظار إشارة منك تدلهم



على ما يجدر بهم عمله!

قضيت ساعات طويلة لإعداد هذا الدفتر، قبل أن أجلس وأضع الرواية أمامي لأستل منها الصفحات وأختار ما يصلح منها للفيلم وأطوّعه بما يتناسب ورؤيتي له، جرّدت الكتاب من غلافه وفتحت الصفحات من الظهر ورحتُ أقص وألصق الصفحات على الدفتر. استغرقني ذلك العمل طويلاً ولكنني كنت واثقاً من جدوى ما أفعله لأقلل نسبة الهفوات أثناء التنفيذ، إضافة الى انه سيصبح الخزان الكبير لكل ما سيخطر في بالي عمله في الفيلم وكيفية عمله.

أطلقت عليه اسم "دفتر ملاحظات العراب"، طبعت ذلك على آلي الطابعة ولصقته على أول صفحة فيه ثم كتبت التالي: "إذا عثرت على هذا الدفتر فأرجو منك إرساله على هذا العنوان وستكون هناك جائزة قيّمة بانتظارك!" فقد خفت على كمية الآراء الأفكار والملاحظات التي سأدونها فيه، والتي لن تكون موجودة في الرواية أو في السيناريو.

أخذت الدفتر العملاق ووضعت في الحقيبة البنية الغامقة التي اشتريتها خصيصاً له. حملت طابعتي "الأوليقيتي لیترا ۲۲" وحزمة أوراق لأطبع عليها وذهبت الى كافتيريا "پريسته" في "نورث بيج" سان فرانسيسكو. هناك جلستُ بعد ظهيرة ذلك اليوم لأنكب بالعمل على مشروعني.

واظبت على الذهاب إلى هناك يومياً تقريباً ولأسابيع عديدة. أجلس في ركنٍ قرب دليل التلفزيونات في مكان شبه معزول هناك، أنظر الى الناس وهم يدخلون ويخرجون، وراسي محنيّ على صفحتاتي. أحببت ذلك كثيراً، فقد كنت أتهدج حلمي الخاص وأنا في قلب الضجيج الإيطالي اللذيذ، فقد كان معظم الزبائن من الايطاليين الذي اعتادوا على الصياح كعادتهم وهم يتبادلون الأحاديث اليومية بين بعضهم البعض. ولم يعد الأمر من مرور فتاة جميلة تخطر غير بعيد عني فأرفع رأسي لأنظر إليها قبل أن أعود للغوص مجدداً لأضيع في دوامة أوراقني ودفترني.

قسّمت الرواية في دفترتي إلى خمسة فصول، ثم قسّمت هذه الفصول إلى ٥٠ مقطعاً أو مشهداً، وكان هذا تقسيماً في المسار الذي اخترته للفيلم، وهو لا يتطابق طبعاً مع المسار الذي اختطه ماريو في بناء فصول روايته. كنت أتبع الحدث حتى نهايته، حتى يكتمل المشهد.

بترت حكاية لوسي مانسيني وطبيها، وقصة حبهما كلها، ولم اعد للوراء لسرد تاريخ حكاية "جونني فونتائين" مع هوليوود واكتفيت بما يجري من احداثها بتزامنهما مع الأحداث أخرى. أحببت قصة دون فيتو كورليونوني في طفولته في صقلية ومن ثم شبابه وهجرته الى أميركا، ولكنني قدّرت صعوبة تنفيذها خاصة وانني خضت حرباً ضد منتجي پارامونت باصراري على إبقاء زمن الأحداث في الأربعينات، وعلى أن يبقى مكانها وأماكن تصويرها في نيويورك، بينما كانوا مصرّين على تتبع السيناريو الذي لا أعرف من كتبه، والذي رفض ماريو المساهمة في كتابته، والذي جعل الأحداث تجري في السبعينات (حتى أنهم أدخلوا بعض الهيبيز كشخصيات فيه)، كما كانوا يريدون تصويره في سانت لويس تخفيضاً للميزانية والنفقات! إلا انني كنت مصرّاً على نيويورك فقد كانت نيويورك عندي واحداً من أهم الكاركترات في الفيلم، وكذلك طبعاً أصريت على أن يتم استحضار حقبة الأربعينات بكل غناها. ولا شك بأن هذين العاملين سیرفعان كلفة إنتاج الفيلم، لذلك مسحت فكرة تصوير حياة الدون المبكرة من بالي، كما مسحتها من الفيلم رغم غرامي بهذه الحكاية.

هكذا استبعدت أكثر من ثلثي الرواية، وأمسكت بما بقي لي منها وقلت لنفسي:

"هذا هو الجزء الذي الشغل عليه!"

وبدا عملي الفعلي بأن وضعت صفحة فارغة في مقدمة كل مشهد من المشاهد الخمسين التي رتبته، وأخذت أسطر ملاحظاتي عليها وفقاً للتبويب التالي:

١. نبذة مختصرة عن المشهد.

٢. الزمن والتوقيت.

٣. أسلوب التصوير ونبرته.

٤. جوهر المشهد.

٥. المزالق التي يجب عليّ تجنبها.

في النبذة المختصرة عن كل مشهد كتبت وصف الحدث وما يجري داخل المشهد من أفعال مثلاً: يعود مايكل الى البيت ويحكي مع أبيه عن الماضي وهو يأكل الپاستا... الخ.

أما عن الزمن فقد كنت أكتب سطرأ واحداً أو مجموعة اسطر أضمنها ما يمكن أن نغني به المشهد من لمسات ترجع الى ذلك العصر وتلك الحقبة، فقد أوليت اهتماماً خاصاً لنيويورك في الأربعينات، خاصة بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية وتأثيراتها، فقد كان يمكن أن تذهب الى محطة الباصات لتجد بأن نصفها من الذين جندوا في الحرب، ثم ان أميركا في الأربعينات كان لها ستايلها الخاص وهنالك الكثير من المظاهر التي يجدر عرضها في فيلم يفترض بأنه يصور تلك الحقبة، وهذه من الأشياء التي تعطي مصداقية أكثر للفيلم، ومن جهة أخرى تترك انطباعاً طيباً عند المشاهد.

عنصر آخر كان عليّ الاهتمام به بشكل أكبر لكوني مخرج الفيلم، وهو عنصر الصورة. وتيرة واسلوب تصوير كل مشهد فيه بما يتناسب مع هذا المشهد بشكل خاص، والفيلم بشكل عام. كيف سأعامل مع العناصر البصرية التي بثتها الرواية ومن ثم السيناريو؟ وكيف يمكن إثراؤها بشكل أكبر؟

كنت أتخيل كل مشهد وأدوّن أفكارى عن كيفية تصويره. ما نوع الانفعال المراد إيصاله للمشاهد؟ كان من الواضح مثلاً أن العنصر البصري في مشهد زفاف ابنة الدون في بداية الفيلم قد اخذ مني وقتاً طويلاً وصفحات كثيرة لوصفه وتصميمه، وقد ساهم جهد عائلتي التي كانت تأخذني معها لحفلات أعراس بعض اقاربنا من ذوي الأصول الإيطالية عندما كنت طفلاً والكثير منه



بان في ذلك المشهد. والحقيقة أن قريحة ذاكرتي انفتحت فسطرت ملاحظات كثيرة، واضفت تفاصيل ولمسات وجدت طريقها للفيلم وأظن بأنها أغنت بعض مشاهده إن لم نقل معظمها.

أما في "جوهر المشهد"، أو الغاية من هذا المشهد فأعترف بأني استوحيت من الفصل الرائع في كتاب "توني كونر" "مخرجون في إخراجهم" "Directors on Directing"، والذي ذكر فيه الطريقة التي كتب فيها إيليا كازان ما كان يفكر به عن الغاية من كل مشهد قبل تصوير فيلمه "عربة أسرها الرغبة". يعتقد كازان بأن كل مشهد، في أي فيلم، عليه أن يؤدي وظيفة ما وإلا فليس هنالك من داع للإبقاء عليه. فكان يختزل الغاية من المشهد بكلمة أو بكلمتين، فإذا لم يحقق المشهد تلك الغاية حذفه أو طوره حتى يوصل ما وُجدَ من أجله أساساً.

أما في المزالق، فكنت أتخيل أسوأ ما يمكن أن افعله وأنبه نفسي للمخاطر التي عليّ أن أتجنبها أثناء التصوير والتي قد أنزلق إليها بكل بساطة ومن دون أن أشعر. باختصار؛ كل الأشياء التي يمكن ان تجعلني أصرخ أثناء مشاهدة الفيلم عند رؤيتها: "يا إلهي.. لا لا!"

ما أن انتهيت من كل ذلك حتى عدت الى الرواية، مرّة أخرى، وراجعت كل شيء من جديد، واضعاً لمسة هنا وملاحظة هناك مثل: "رشة دم هنا"، "أضرب بوحشية هنا" أو أي من الأشياء التي كانت تتوارد على خاطري وأنا أتخيل المشاهد مصوّرة في ذهني أثناء إعادة قراءتي للرواية. دونت ملاحظات كثيرة، ووضعت لمسات أكثر، وفي الحقيقة أن كل ذلك جاء من ثراء ما وجدته في رواية بوزو ذاتها. وكلما زادت ملاحظاتي على مشهد ما عرفتُ بأن هذا المشهد له أهمية خاصّة لذلك فهو بحاجة إلى عناية خاصّة أيضاً.

وكان مشهد قتل مايكل لسولاتسو واحداً من أهمها طبعاً وأكثرها امتلاء بالعلامات. كان من أهم المشاهد على الإطلاق، ليس بالنسبة للفيلم فقط، وإنما بالنسبة لآل باتشينو لأنه المشهد الذي أثبت جدارته كممثل كبير فيه،

المشهد الذي غير وجهات نظر المنتجين في پارامونت ستوديو، وجعلهم يراجعون أنفسهم لأول مرة، ويعتقدون بأني لم أكن مجنوناً عندما كنت الوحيد الذي راهن عليه للعب هذا الدور منذ البداية!

وما لم أتوقع حدوثه آنذاك، هو هذا التأثير الخارق للحوارات اللذيذة التي وضعها ماريو على لسان شخصياته، وكيف حفظها الناس وصاروا يردّدونها مثل «قدّم له عرضاً لا يمكنه أن يرفضه»، هذه الجملة التي خطفها ماريو من أمه، فقد أخبرني بأنه استلهم جزءاً كبيراً من شخصية العراب من شخصية والدته، فقد كانت امرأة عملية جداً ولديها القدرة على صياغة عبارات وجمل نافذة، بالغة التأثير، ويصعب نسيانها.

والحقيقة الأخرى هي أن لا علاقة لماريو بالماфия، وقد استلهم روايته كلها من البحث في الكتب والمصادر ومن قراءة «أوراق فالانتشي»، وإنه لا يتحدث الإيطالية أصلاً، أما اسم البطل الرئيسي «دون كورليونوني» فيُظهر عدم دراية ماريو بالكثير، فلا يمكن لأي إيطالي أن يُطلق عليه لقب «دون كورليونوني»، يمكن ان يُصبح «دون فيتو» على اسمه الأول، أما على اسم مدينته أو اسمه الأخير فهذا ما لا يفعله الإيطاليون عادة. وذلك ما لم يكن يعرفه ماريو فألفه بنفسه ليصبح معروفاً للعالم كلّه كما ألفه هو لا كما كان يمكن أن يكون! ولكن مُجرّد معرفة الملايين، بهذا الدون، تُعبّر عن موهبة ماريو وعمقها، ولا شيء سواها.

لولا قلقي وخوفي العميقين من هذا العمل الملحمي لما لجأت لصنع دفتر العراب، فقد كنت مرعوباً وأنا في طريقي للتحضير له، خاصّة أثناء كتابتي للسيناريو، ومن ثم تنفيذ أو اخراج ما هو مكتوب. فقد كان من السهل عليّ معرفة وتمييز الأداء الجيد من السيء، وحتى لو عبر عليّ أثناء التصوير فيمكنني إصلاحه أو التغطية عليه فيما بعد، أما إذا كان الخطأ بالكتابة، فهذا هو الخطأ الذي لا رادّ له، الخطأ الذي لا يمكن إصلاحه، وذلك ما كان يخيفني. فلطالما فكرت بأني لو اشتغلت على القصة، ووضعتها في سياق أو خطة

ما، ربما لنعمت بالنوم ليلاً، ولربما كنت أقنعت نفسي بأن ذلك سيكون مرضياً بما يكفي لإخراج السيناريو وتحويله الى فيلم لائق، ولكنني كنت أتطلع الى عمل أفضل. وكنت قلقاً وما دفتر العراب إلا ردّ على هذا القلق الذي لم ينته إلا بعد أن انتهيت من انجاز دفتر ملاحظاتي ففترّغت بعده لكتابة السيناريو.

اشتغلت على السيناريو دون أن أغادر سان فرانسيسكو، وكلما أنجزت مجموعة من المشاهد بعثتها لماريو في نيويورك ليراجعها. كان ماريو يجري تغييراته أحياناً أو يكتب لي باقتضاب: «عظيم» ويكتفي بذلك. أرسلت له مرة المقطع الخاص بكليمنزا عندما يقول: «تريد عمل الصاص؟ تأخذ الصوصج وتحميه على النار بدون دهن حتى يحمرّ قليلاً، ثم تضع عليه الثوم» فكتب لي: «فرانسيس: رجال المافيا لا يحمّرون أي شيء عند طبخهم، إنهم يقلونه بالدهن».

كان كثيراً ما يخرج بأفكار جديدة ووجهات نظر مختلفة. وكان تعاوننا طيباً ومثمراً.

تجمعت مواهب كثيرة وخلاقة في مكان واحد وفي زمان واحد لتخلق هذا الفيلم الذي أردت له أن يصبح واحداً من كلاسيكات السينما منذ البداية ليصبح إرثاً حقيقياً وثنيناً لي ولعائلي وللسينما ذاتها. وذلك ما تحقق بفضل هذا التجمع الخارق للموهوبين الذين ساهموا في صناعته وقدموا أروع ما فيهم له. وما لا يمكن أبداً انكاره هو أن العراب كان من خلق ماريو بوزو، من روعة خياله وقدرته على الكتابة.

ما أن عُرض الفيلم حتى وجدنا أنفسنا وقد أصبحنا نجوماً، وفي واحدة من الحفلات مررت بمجموعة من الرجال الذين بدوا لي وكأنهم خرجوا تَوّاً من أحد مشاهد الفيلم. وقفوا يحيون الفيلم ويحيونني، ثم اقترب مني أحدهم وقال لي بلهجة إيطاليّة نيوجيرسي الأقحاح ليذكّرني بماريو:

«تذكّر بأنك لم تصنعه، وإنما هو الذي صنعك!»

شكراً ماريو!



## الفصل الخامس

### العَرَّاب: التراجيديا المُلهمة

أنغوس فليشر

كان مُخططاً لفيلم العَرَّاب أن يوضع في خانة أفلام العصابات الرخيصة، ولكن انتهى به الأمر أن يقود ثورة سينمائية لم تشهد هوليوود مثلها من قبل، فقد كانت السيناريوهات الأولية التي وُضعت للفيلم ذات أسس باهتة ومليئة بالكليشيات التي جعلت ١٢ من المخرجين الكبار يأنفون عن إخراجه؛ وذلك ما دفع پارامونت ستوديو لأن توكل إخراجه الى مخرج شاب امتلاً رأسه بالأفكار الجديدة، مُخرج متمرد حدسَ بأن الأوان قد آن لتحطيم الشغل التقليدي والسطحي الذي دأبت عليه هوليوود، وصار من الحتمي تحديثها. وكان الوقت ملائماً جداً.

فقد كان نظام هوليوود القديم، الذي نجح في صنع أفلام مثل «كازابلانكا»، قد وصل الى طريق مسدود، مما أدخل هوليوود في أزمة فنيّة حادّة، إذ كان كل المنتجين والعاملين في السينما يشعرون بالهوّة الآخذة في الاتساع ما بين أفلام هوليوود والمُشاهد المُعاصر، خاصّة من الجيل الذي عاش مظاهرات الشباب في أواخر الستينيات؛ الجيل الذي اعلن رفضه للوضع القائم كله بما فيه أفلام هوليوود، فاستنفذ القائمون على الإنتاج السينمائي كل محاولاتهم لجذبه لقطع التذاكر والدخول لمشاهدة أفلامها وجربوا كل أنواع الأفلام الغنائيّة والملحميّة، أفلام الأكشن والميلودراما، ولكن بلا جدوى.

هكذا عاشت هوليوود تحت وطأة الإحساس بالتهديد بالإفلاس المادي بعد الإفلاس الفني والإبداعي. وذلك ما فتح الطريق للمخرج الشاب «فرانسيس فورد كوپولا» الذي صوّب أنظاره لاستلهاام تجارب السينما الأوروبية التي

كانت غنيّة فنياً آنذاك، وسرق منها ابتكارين أساسيين، ليوظفهما في فيلمه:  
الواقعية الإيطاليّة وموجة السينما الفرنسيّة الجديدة أو ما أطلق عليها بـ  
«السينما الطليعيّة».

استبعدَ كوپولا أولاً أجواء هوليوود المُصطنعة والتصوير بالپلاتوهات  
وداخل الاستديوهات، وأستعاض عنها بالتصوير في الأماكن الطبيعيّة  
ليضفي على أجواء الفيلم لمسات واقعيّة. ثم استبعد الوضوح الزائد بتصوير  
المشاهد وتخلّى عن اللقطات الكبيرة والزوم إن مُفضلاً عليها رسم هالة على  
الشخصيات وتوظيف الظلال التي أضفت شيئاً من الغموض طغت على  
الطريقة التي صُوّر بها الفيلم كله.

وذلك ما فعله أيضاً في مُعالجته للسيناريو؛ إذ أبقى على الغموض والهالة  
التي بثّها ماريو بوزو في شخص روايته، ولم يحاول المسّ بتعدد الطبقات  
والمستويات التي اشتغل عليها بوزو وأبقى على تعقيداتها كما هي في الرواية،  
وكما هي في الواقع أصلاً، بل وعزّز ذلك الغموض وعمّق في تلك المستويات  
على الضد مما كانت تفعله هوليوود في نهجها الدائم، إذ كانت توغل في  
تبسيط تلك الشخصيات والأحداث حتى تصل الى تسطيحها.

أما تأثيرات السينما الفرنسيّة الجديدة فقد بانت واضحة على طريقة إخراجه  
للمشاهد، إذ تبدو بعض المشاهد وكأنها لوحات حيّة، كلاسيكيّة ومرسومة  
رسماً وقد ركّز فيها على الأضواء والظلال وبثّ فيها ألواناً بنسب مميزة لتخلق  
انطباعات محدّدة عند المشاهد ليضمن تأثيره غير المباشر على ذهن المشاهد  
سواءً بشكل واع أو غير واع. وهو ما فعله في تناوله للقصة ذاتها، فقد استثمر  
الكثير من كثافتها، تداخلها وغموضها، لكي لا يستقرّ ذهن المشاهد على  
انتقاء معنى واحد وإنما حزمة من المعاني المتضاربة، وهو ما قاد، بالنتيجة،  
الى أن أذهلت المشاهد وأبهجته، ذلك المُشاهد الذي رأى في آخر الأمر  
حكاية عائلة مرسومة بأبعاد واقعية من جهة، ومركّبة نفسياً ومتداخلة عاطفياً  
من جهة أخرى، تجربة أعطت نكهة مختلفة لعالمه الخارجي؛ تجربة كشفت

بُعداً إنسانياً جديداً لم يكن يتصوّر بأن هوليوود قادرة على الإمساك به، قادرة على حدسه، ملامسته أو قادرة حتى على مجرد التطرق إليه.

كان ذلك، بالنسبة للسينما الأميركية في أوائل السبعينات، فتحاً جديداً، إلا إنه في الحقيقة لم يكن جديداً على التراث الإنساني، فقد نهل ماريو بوزو من الأصل، أو من أصول التراجيديا التي أبدعها أجداده الرومان (الإيطاليون الآن) والإغريق؛ إذ أعاد العرّاب صناعة التراجيديات القديمة، وألبسها قبّعات وسلوكيات عصابات المافيا ذات الأصول الإيطالية في أميركا الأربعينات والخمسينات، فأهدى الجمهور نسختهم الأميركية من هاملت أو أوديب. والنتيجة كانت نجاحاً باهراً.

فسرعان ما أصبح العرّاب الفيلم الأكثر إقبالاً في تاريخ السينما، متجاوزاً في ذلك «ذهب مع الريح» و«صوت الموسيقى»، وقد حجز مكانه كواحد من كلاسيكيات السينما العالمية الأكثر قرباً من المشاهد في موسيقاه، في «أفيهاته»، وفي تقليد حركات أبطاله.

ولتلّمس العناصر التراجيدية في فيلم العرّاب، سنبدأ بقراءته من النهاية؛ أو بالأحرى من المشهد الأخير من جزئه الأول، فهو الجزء الذي تكتمل فيه كل عناصر التراجيديا الإغريقية التي وصل الفيلم الى ذروتها عندما ينجح «مايكل» (آل باتشينو) باعتلاء عرش أبيه الذي لم يكن يرغب باعتلائه على الإطلاق.

يبدأ المشهد بوصول خبر مقتل زوج أخت مايكل ويتناهى الى سمع «كاي» (دايان كيتون) بأن زوجها مايكل هو الذي أمر بتصفيته، فتذهب لتستفسر منه لتبيّن صحّة الخبر، إلا أن مايكل يأمرها بأن تكفّ عن سؤاله عمّا يفعله أو ما يقوم به لإدارة أعماله وأعمال العائلة، ثم يفقد أعصابه عليها عندما تلحّ عليه بالسؤال. يغادرها ليدخل غرفة نرى من فتحة بابها رجال أبيه يصطفون في طابور ليقبلوا يده ويعلنوا ولاءهم له، الواحد بعد الآخر، وهم يخاطبونه باسم والده «دون كورليونى»، نراهم من فتحة الباب وهم يفعلون ذلك، حيث تقف كاي فاغرة فمها دهشة، غير مُصدّقة لما تراه، إذ ترى مايكل وقد بدا ظلام



الغرفة يلفه، قبل أن يتقدم أحد تابعيه ليغلق عليه الباب دونها، يغلق عليه الباب  
ليدخل في مملكة عالمه السرية.

هكذا جعلت السلطة من مايكل نوعاً من إله، إله وثني يعبدته أتباعه من أبناء  
الجالية الإيطالية في أميركا وكأنهم بذلك يُحيون تقاليد أجدادهم الرومان  
الذين سبق لهم وأن انحدروا من تلك البلاد قبل قرون طويلة. إن الرومان  
يؤمنون بأن الرجل الذي يمتلك سلطة كسلطة القيصر من حقه أن يعتبر نفسه  
إلهاً، وإن أعظم الآلهة في الوثنيين الروماني لم يكن إلهاً أميناً، كريماً وصادقاً،  
وإنما كان جوبيتير إله العنف والغزوات، الإله الذي يأخذ ما يرغب به ويريد



جوبيتير في الميثولوجيا الرومانية

بالقتل والاعتصاب، ولا يهتمّ بأن يُعامل زوجته بالحسنى أو أن يكون صريحاً ومخلصاً لها، فهو يعتبر أن الكذب والخداع هما جزء لا يتجزأ من إلهيته، لأنه أولاً وأخيراً صاحب أكبر سلطة على وجه الأرض فمن بإمكانه مساءلته؟ ولماذا عليه أن يشرح أو يفسر أو يبرّر أو يقنع أي أحد وهو الوحيد القادر على وضع الدساتير ونقضها، الوحيد القادر على تحقيق العدل كما يراه وليس كما قد يراه أي أحد غيره، وهو الوحيد القادر على منح الثواب وفرض العقاب أو العفو عنه ونسيانه وكأنه شيئاً لم يكن!

أما كيف كان ينظر الرومان إلى آلهتهم، فهو ما نطلق عليه اليوم «ذروة التراجيديا» أو قمتها "The Tragic Sublime"، وهي تتحقق بامتزاج الرعب بالتأمل؛ إنه ذلك الإحساس الذي يداهملك وأنت تقف على قمة الجبل وقرب حافته، بينما تبدأ أعمدة الظلام السود بالهبوط كستائر حديدية لتجلى كل شيء من حولك فتشعر بالاندهال من الطبيعة واتساعها، من قوتها وجبروتها، وتحسّ بضآلتك إزاءها، ذلك هو شعور الرومان وهم يلمحون جوپيتر وهو يصارع العواصف التي تهب نحوه؛ هكذا ينظرون إلى إلهيته الهابة من وراء الغيوم الهادرة، يرونها في البرق المتصاعد منه وهو يصدّه ليسفر عن نفسه لهم وهو بكامل جبروته.

وهذا هو الإحساس الذي نلتقطه ونحن نرى نهاية العراب، الشعور الذي يداخلنا ونحن نلمح هالة غير إنسانية تهبط على مايكل لتحيله إلى كائن آخر، كائن قطع صلته بنا، كائن أقرب إلى الإله الذي يمد يده ليقبلها مريدوه وكأنه استسلم لقدره حتى أنه لم يعترض عندما عزلوه عن زوجته وعنا فهو منذ تلك اللحظة بات حيساً خلف جدران سلطته.

والسؤال هو: كيف تمكن السيناريو من إيصالنا إلى هنا؟ إلى هذه اللحظة التي لا تبتعد ستيماً واحداً عن سياق أحداثها؟ كيف صاغ ومن ثمّ ملأ رؤوسنا وأقنعا بهذا الحس الملحمي الذي أوصلنا إلى ذروة التراجيديا أو قمتها دون أن نعرف؟



لقد بدأ الفيلم بتعريفنا بعالم القصة قبل أن يُدخلنا في خضمها. فذلك العالم الذي شاهدناه في بداية العراب هو ذاته العالم الذي شاهدناه في نهايته. فواحدة من أهم خصائص الحكاية التراجيدية أن عالم القصة هو الذي يغلب البطل، لذلك كثيراً ما يُحيلنا المشهد الأخير إلى المشهد الأول. وهكذا، فكما انتهى فيلم العراب ليصل الى قمة التراجيديا، فإنه في الحقيقة سبق له وأن انطلق منها والفرق هو في تغيير البطل في تلك الرحلة التي تقوده للتحويل من الضد الى الضد. ففي هذا العالم نجد رجلاً واحداً هو القانون، هو العدالة وهو الرحمة، لذلك فأن دوره الحقيقي لا يكمن في ذاته وإنما في عالم القصة التراجيدية وضروراتها.



بوناسيرا

وللتعرّف على دور هذه التراجيديا نجد أن أول وجه نلاقه في عالم العراب هو وجه الحانوتي «بوناسيرا» الذي جاء الى العراب لاجئاً يطلب القصاص ممن اعتدوا على ابنته. ولكن لماذا نرى بوناسيرا فقط، وهو الشخصية الثانوية، في اللقطات الأولى من الفيلم ولا نرى «دون فيتو كورليونى» (مارلون براندو) الحاضر معه منذ البداية في نفس المشهد؟  
لماذا يُفتح الفيلم بشخصية ثانوية؟



لنفس السبب الذي ينتهي فيه الفيلم بغلق الباب على مايكل بعد أن يتلعه ظلام الغرفة. لأن أفضل طريقة لتسريب الشعور بالقدسية تأتي بإخفاء الإله عن الأنظار. فكلما نظرنا إلى شيء أو أحد بشكل مباشر، نكون قد خبرنا ملامحه وتفاصيله فتزاح هالة القدسية والغموض عنه، وكلما تكاثفت الظلال على أحد كلما تصاعدت قدرته على الإلهام.

خفف السيناريو فيما بعد من هذه الهالة حالما حقق مراده منها، وتابعا بوناسيرا وهو يروي حكايته عن خيبة أمله بالحلم الأميركي الذي تبين له بأنه مجرد كذبة، فبعدها منح بوناسيرا ابنته الوحيدة حريتها لأن تسلك سلوك الأميركيات بحسب نمط الحياة الذي اختارته، عوملت بالمقابل كأبي حيوان، استبيحت واغتصبت وأهينت من صديقها الأمريكي وشلته دون أن ينصفها القانون، وها هو قد جاء الآن إلى دون فيتو كورليونى، في ليلة زفاف ابنة الدون، ليطلب منه تحقيق العدالة.

تؤسس حكاية بوناسيرا لقصة عالم العراب، وتدخلنا فيه دفعة واحدة. فهذا هو العالم الذي فشلت فيه الديموقراطية الجديدة، كما فشلت فيه القديمة من قبل، فرغم أننا كلنا نودّ لو آمنّا بالطبيعة الإيجابية والمسالمة للإنسان؛ كلنا نودّ لو نؤمن بأن هذا الانسان يستحق أن يحيا بحرية، إلا أن النتيجة بالواقع كانت كابوساً، فبلا قوة غاشمة تحمي هذا الإنسان من سطوة غرائزه، سينحدر الى حيوان أو ما هو في مصاف الحيوان. لذلك، ولوضع الأمور في نصابها، بات لزاماً علينا التخلي عن قوانين الديموقراطية الأمريكية، لنحل محلها سلطة العراب، الأب الروحي، وأن نسلّم بالعودة إلى تلك الأيام التي كنا نمنح فيها ثقتنا لرجل قوي قادر على حمايتنا، رجل هو بمثابة القيصر / الإله القادر على حماية حقوقنا، أو استعادتها إذا ما سُلبت منّا.

وتلك هي حكاية «عالم العراب».

إنه عالم مظلم، حيث الناس وحوش بطبيعتهم وطبائعهم، لذلك ما علينا غير أن نلجأ الى الوحش الأقوى فيهم، أو أن نحتمي بسلطة أقوى وحش

يمكننا العثور عليه. وهو في ذلك يشترك مع الكثير من الأفلام التي تدور حول الطبيعة البشرية، ومن وجهة نظر الرومان خاصة، حيث تبدو بطبيعتنا حيوانات ضالّة، عنيفة ودمويّة، ضائعة ولا خلاص لنا من طبيعتنا المدمّرة هذه إلا أن نصطفى رجلاً جباراً نلقي عليه صفة الإله ابن الإله، والذي نذره الرب ليصبح أبانا الروحي!

من هنا يبدأ العراب، وهنا ينتهي أيضاً، مجسّداً هذه السلطة التراجيدية ومضخّماً إيّاها بعض الشيء، فهو إنما يُحشد الإشارات لهذه التراجيديا الملحمية ليوصلها إلى ذروتها مصوّراً التاريخ الذي يعيد نفسه. ولكن أن يبدأ الفيلم بنفس العالم الذي ينتهي به لا يعني بأن لا شيء هناك يحدث ما بين البداية والنهاية، فما أن يُرسي السيناريو أسس هذا العالم حتى يُقدم لنا بطله التراجيدي الذي يرفضه، يزدريه، ويقف على الضد منه، وذلك البطل التراجيدي هو مايكل (آل باتشينو) بالطبع.

فمايكل هو ابن دون فيتو كورليونو الذي وُلد من لحمه ودمه وجيناته، ولكن بدلاً من أن يُقدّم لنا الفيلم مايكل بوصفه ابن أبيه، ارتأى أن يُعرفنا على مايكل، بحذر شديد، بوصفه الابن اللا منتمي، الابن الخارج عن سياق العائلة والذي يقف أحياناً ضد أعمال عائلته وسلوكياتها.

أول إشارة تأتي في الفيلم عن مايكل عندما ينتهي الأب من حوارهِ مع بوناسيرا في المشهد الافتتاحي، فيخرج إلى الحديقة لينضم إلى العائلة التي تصطف أمام كاميرا مصوّر محترف لتلقط صورة تذكاريّة تؤرخ لم شمل العائلة في تلك الليلة التاريخية، ليلة عرس ابنة الدون الوحيدة، فيلاحظ الدون عدم وجود مايكل، عندها يأمر الدون بتأجيل التقاط الصورة بإشارة من يده:

«ليس بدون مايكل»

مما يعكس مكانة مايكل، وأهميته، بالنسبة لأبيه على الأقل. فلماذا أراد السيناريو أن يبيّن لنا بأن مايكل كان ولداً عاقاً لعائلته إذن، ثم يصوّر لنا مايكل وقد جاء إلى حفل زفاف أخته وهو بكامل قيافته العسكرية مرتدياً بدلة المارينز



الرسمية وعلى صدره وسام استحقاق ناله تكريماً لبطولته في واحدة من الحروب التي خاضها على الأقل؟

سيبدو ارتداء مايكل للبدلة العسكرية شيئاً عابراً لولا إشارتها الحاسمة إلى أن ولاء مايكل ليس لعائلته، ولا لأبيه، وإنما للبلاد التي وُلد وتربى فيها، وذلك بحد ذاته يمثل تحدياً سافراً لسلطة الدون التي تعرض نفسها بديلاً عن هذه الدولة. وموقف مايكل هذا يذكرنا بالديموقراطيين الأوائل في أثينا القديمة، عندما شنوا حروباً على الارستوقراطيين الذين ورثوا ثروتهم وألقابهم من سلالاتهم، فطالب الديموقراطيون بتأسيس دولة مستقلة عن سلطة النبلاء، تقوم على حرية المواطنة وأن تحفظ كرامته من بطشهم. ففي تلك الديموقراطية يصبح الكلّ أخوة وأخوات بالمواطنة وليس بصلة الدم وبغض النظر عن الأسرة أو السلالة التي ينحدرون منها.

إلا ان الصراع ما بين الولاء للعائلة والولاء للدم معضلة لم يجز حلّها لذلك تناولها الكثير من الكتاب والفنانين في أعمالهم وما «أنتيغونا» إلا نموذجاً واحداً من نماذجها.



وقد وُضعت المواجهة التراجيدية ما بين الولاء للعائلة والولاء للبلاد الديموقراطية في الفيلم بتجسيدها الكامل عبر تاريخ مايكل العسكري. فتطوع مايكل وانضمامه لسلاح المارينز يعني أنه منح ولاءه لديموقراطية البلاد، فغامر بحياته من أجل ما هو أكبر من أسرته، خاض الحرب جنبا إلى جنب مع أناس لا صلة دم له بهم وقد لا يلتقي بهم ثانية أبداً، فما جمعه معهم هو المبدأ وليس الروابط العائلية. لذلك فان حمله لهذا التاريخ العسكري يمثل التهديد الأخطر على سلطة والده. لذلك فان مجيء مايكل، الى حفل زفاف أخته، مرتدياً بدلة المارينز ومتأبطاً ذراع أميركية بيضاء، لا تمت للعائلة بصلة، كان التعبير الأكبر والأعمق عن تمرده، وكأنه بذلك يبصق على سلطة تلك العائلة ويعلن احتقاره لها. وبالتالي فان جلّ ما يخشاه هو أن يضطر يوماً لأن يسقط رهينة لهذه السلطة، والأدهى طبعاً فيما لو حلّ محل أبيه وأصبح دوناً آخر، وهو ما سيحدث في العرّاب بالطبع، لأنه تراجيديا وفي التراجيديا يحدث أقسى ما يخشاه البطل، تسوقه في ذلك سلطة القدر، الظروف، أو العالم الذي يحيا فيه؛ العالم الخارجي المناقض تماماً لعالمه الداخلي، وذلك هو جوهر الصراع الذي تقودنا لها التراجيديا لتوصلنا إلى واحدة من ذروتاتها.

لذلك يعزل مايكل نفسه عن العائلة وهو يروي لـ كاي بعض الحكايات الصغيرة عن أبيه ونشاطات أسرته لينهي حكايته قائلاً:

«هذه عائلتي، وليس أنا»

ولكن كيف تمكن السيناريو من تحويل مايكل من «تلك عائلتي وليس أنا» إلى دون كورليونني جديد في النهاية تحت أنظار كاي وانظارنا؟ حقق ذلك باستخدامه أكثر الروابط بدائية: رابطة الدم، ثم عزّزها بالرغبة والحاجة إلى الانتقام، فلا شيء يمكن أن يلمّ شمل عائلة مثلما يفعل الانتقام، وعندما يمسّ أحد عائلتك فلربما ترد له الصاع صاعين، وتفعل ما هو أفظع به وبعائلته، ذلك ما يُسمونه في العرف الإنساني عدالة، وذلك ما طلبه بوناسيرا في مشهد الفيلم الافتتاحي، فقد أطلق القاضي (ممثّل الدولة الديموقراطية وحاميها) سراح

الشبان الذين اعتدوا على ابنته لفساده، وجاء يتضرّع لدون كورليونى لكي يحقق له العدالة التي عجزت أعتى الديموقراطيات عن تحقيقها له.

ذلك ما جعل العالم في العرّاب يبدو معكوساً، فبدلاً من أن يبّد نظام الدولة، ويقطع صلة الدم وأواصرها، ويكسر حلقة الانتقام المغلقة، يحدث العكس، إذ تعجز الدولة - بسبب فسادها - فلا يبقى لبوناسيرا، ومن ثم لمايكل، غير أن يعود إلى الأسرة كملجأ أخير، ليحقق له دون فيتو كورليونى العدالة التي طلبها وتمناها، كما ينتهي مايكل بالقبول بتسلّم سلطة الأب ويتلبّس أهاب ألوهيته.

أقنعنا الفيلم بهذا التحوّل عبر مسار طويل، قادنا فيه لنحيا تحولاته كلها خطوة خطوة، ومع كل خطوة كنا نرى مايكل ينفصل عن ذاته أكثر فأكثر، فرأيناه وهو يبتعد عن قيمه، قيم المجتمع الأميركي الديموقراطي، القائم على سلطة القانون، لينجر إلى لعنة الانتقام الملتصقة برابطة الدم.

ولأنه ليس هنالك انتقام من دون ضحية، لذلك ينتقي أن يكون الأب هو الضحية.

كيف تجعل من زعيم مافيا ضحية؟ يجري ذلك ببساطة عندما تُعرّف المشاهد على عدو أكثر بشاعة منه. هكذا عرّفنا العرّاب على تاجر الكوكايين، وجعل دون كورليونى يرفض التعامل معه، ويقف معارضاً لتنفيذ مشروعه، فيتحوّل في أعيننا إلى بطل، ولا تكتمل البطولة بلا تضحية، لذلك يأتي مشهد إطلاق النار عليه وتقافز حبّات البرتقال من حوله ثم تهاويه على سيارته قبل أن يسقط على الأرض مُضرباً بدمه ليكسب أعلى درجات تعاطفنا معه.

ثم يتعرّز احساسنا بجسامة تضحيته عندما يتعرض للخيانة وهو راقد على فراشه في المستشفى، إذ يُفاجأ مايكل وهو يجده وحيداً عندما يذهب ليزوره في المستشفى، ويكتشف بأن ضابط الشرطة المرتشي قد أمر كل رجاله بمغادرة المستشفى وترك الدون وحيداً فيها ليتسنى لشريكه تاجر الكوكايين بأن يرسل رجالاً لقتله والتخلص منه نهائياً، وكاد ذلك أن يتحقق لولا وصول مايكل إلى موقع الجريمة التي كانت على وشك الوقوع في اللحظة الأخيرة،

تلك اللحظة التي ستساهم هي الأخرى في سوقه لقدرة التراجيدي الذي شهدناه في المشهد الأخير.

يخفي مايكل والده في غرفة أخرى، ثم يطلب من «أنزو» أن يُرعب أي أحد يتقرب من المستشفى بإيهامه بأنه يحمل تحت معطفه مسدساً. هكذا يقفان بباب المستشفى متظاهرين بأنهما يحملان سلاحاً لم يكن غير قبضاتهما المشدودة في جيبى معطفيهما. والعبقرية في هذا المشهد بأن مايكل لم يُصبح أحد رجال عصابة أبيه، وإنما تظاهر بأنه كذلك بتقمّصه لدور رجل العصابات دون أن يخون ضميره الأميركي، فهو لم يكن يفعل أي شيء خارج عن القانون، لم يعتد على أحد، وبالعكس فهو هنا يصحح ما فعله ضابط الشرطة الفاسد، المرثسي، الذي ترك الدون المصاب برصاصات قاتلة وحيداً في مقابل عدم تعاونه ووقوفه في وجه «سولوتسو» تاجر الكوكايين لأنه يخشى على مستقبل الأطفال إذا ما استسهلوا تعاطيه لو سهل لهم أمور توزيعه. فقد كان مايكل في المكان المناسب، وفي التوقيت المناسب ليدافع عن أبيه كما دافع عن بلاده من قبل، ولكن بقبضة فارغة هذه المرة.

بهذه الخطوة، وما تبعها من ضرب الشرطي الفاسد له وكسره فكه وتطافر بضعة أسنان من فمه، ينغرز مايكل أكثر فأكثر في رمل عائلته الذي يأخذ بابتلاعه لتتوالى محرّضات الانتقام وتتكالب على رأسه الواحدة بعد الأخرى؛ فيفقد زوجته الصقلية الجميلة التي تلقى مصرعها وهي تشغل سيارته وكأنها فدته بروحها إذ كان هو المقصود بعملية الاغتيال، يفقد أخاه الأكبر «سوني» الذي يقتل في سيارته شرّ قتلة، ليأتي رده أخيراً وبعد عودته إلى أميركا وقد تعمّد بالدم، وليعلن بسلوكه بأن العين بالعين والسن بالسن، وقد آنت لحظة انتقامه من كل أعداء أسرته.

ولكن المنتصر الحقيقي هنا لم يكن مايكل، وإنما العالم الخارجي الذي ما زال يكرهه، بل وتضاعف كرهه له، لأنه دمر في طريقه مايكل الذي كان، بطل المارينز المؤمن بالبلاد وديموقراطيتها، العالم الذي لم يحوله إلى إله على



نمط أبيه فقط، وإنما حوله إلى إله أكثر شراسة وقسوة منه، وهو في ذلك يؤدي دوراً خارجاً عن إرادته، دوراً لم يختره وإنما ساقه قدره التراجيدي إليه خاصّة بعد مقتل أخيه الكبير سوني كورليونني (جيمس كان)، وعدم صلاحية أخيه الأكبر منه «فريدو كورليونني» (جون كازالي) بسبب تكوينه النفسي والعصبي. لذلك لم يبق من يقع على كاهله حمل الأسرة وأعمالها وارتباطاتها أحد غيره. إنها تراجيديا موعلة بكلاسيكيّتها، تراجيديا «مات الملك، عاش الملك»، تراجيديا «عاش الزعيم» الذي لن يختلف كثيراً عمّن سبقه.

## الفصل السادس

# نصف قرن من العرّاب

جلال نعيم

«لم أعمل فيلماً بجودة العرّاب، إنني لم أحلم أو أطمح أو أجرب أن أصنع فيلماً مثله.»

«ستيفن سبيلبرغ»

سارع مُدراء پارامونت ستوديوز للتخطيط لصناعة الجزء الثاني من العرّاب قبل أشهر من إنجاز الفيلم الأول وعرضه، إذ تعاقدوا مع بوزو لكتابة الجزء الثاني، وانتظروا كوپولا الذي كان مشغولاً بتصوير المشاهد المتبقية من الفيلم في صقلية حيث فرّ مايكل، وما أن عاد في أواخر آب/ أغسطس حتى هرعوا لمُفاتيحه بالمشروع، إلا أنه تحجّج بانشغاله بمرحلة ما بعد إنتاج الفيلم الذي بين يديه أولاً، وذلك ما أثار قلقهم.

وظلّ احتمال عمل كوپولا على الجزء الثاني مُعلّقاً.

الوحيد الذي أعلن رفضه القاطع كان آل رودري، المُنتج الذي أنهكته الصعوبات التي واجهته لإنتاج الفيلم خاصّة معاناته مع (الهؤلاء) كما أطلق عليهم مرّة، ويعني (الماфия على الأرض وليس ماфия الفيلم طبعاً) إذ قال:

«لقد كنت محظوظاً بما يكفي لأن أعبر كل تلك المواجهات والصعوبات وأن أكسب ودّ وثقة الجميع وأن اخرج دون أن أغض أي طرف من الأطراف حتى نهاية المشوار. لذلك عندما طلب مني روبرت إيفانسن العمل في

السلسلة قلت له: اشتغلوها بدوني. فلم يكن لديّ الرغبة بالتعامل مع هؤلاء  
مرة أخرى!»

ولم يذكرهم بالاسم طبعاً!

أمضى آل رودى العام الذي تلا انجاز الفيلم الأول متنقلاً من بلد إلى آخر  
قائداً الحملة الترويجية للفيلم، فقد كان - بلا شك - واحداً من الفرسان الثلاثة  
للفيلم ومن صنّاعه بعد بوزو وكوپولا.

وخلال السنوات التي تلت إنتاج فيلم العراب أنتج ما يزيد عن الثلاثين  
فيلمًا منها "The Longest Yard" (١٩٧٤) و "Million Dollar Baby"  
(٢٠٠٤) الذي رُشح لأكثر من جائزة أوسكار وحصل على جائزة أفضل فيلم  
وأفضل مخرج لكلينت ايستوود.

ما زال يحيا في نيويورك وقد بلغ الثامنة والتسعين في مارس / آذار من هذه  
السنة ٢٠١٨.

قبل يوم افتتاحه في ١٤ مارس / آذار ١٩٧٢ في نيويورك سيتي، حقق  
العراب - الذي لم تتعدّ كلفة إنتاجه ٦٢ مليون دولار - ١٥ مليون دولار من  
إيجاره لأكثر من ٤٠٠ دار سينما في أميركا فقط، كما حطّم أرقاماً قياسية  
بحجم الإقبال على مشاهدته داخل أميركا وخارجها، وفي الأسبوع الأول من  
عرضه ارتفعت أسهم الشركة المالكة لپارامونت من ٧٧ سنت للسهم الواحد  
إلى ثلاثة دولارات وثلاثون سنتاً للسهم.

واستقبل الفيلم بحفاوة يندر أن تتكرّر مع أيّ فيلم آخر عبر التاريخ من قبل  
الجمهور والنقاد والعاملين في حقل السينما على حدّ سواء، وما زال مُحافظاً  
على مكانته تلك لحدّ الآن.

رُشح الفيلم لسبع جوائز أوسكار ونال خمسة منها في سابقة تاريخية هي  
الأخرى، خاصّة وأن الجوائز لم تكن بالعدد الذي وصلت إليه الآن، إذ كانت  
أقل وأكثر محدودية.

حصل مارلون براندو على جائزة أفضل ممثل إلا انه قاطع الجائزة وأرسل



ممثلة وناشطة من سكان أميركا الأصليين لاستلامها عنه مع رسالة يُعلن بها شجبه للصورة التي تعاملت بها هوليوود وأظهرت فيها الهنود الحمر. أما آل باتشينو فقط قاطع حفل الأوسكار هو الآخر ولكن لسبب آخر؛ فقد رُشح لنيل الأوسكار لأفضل ممثل مساعد وليس لدور البطل!. أعلن روبرت آيفانس في أواخر نيسان/ أبريل، أي بعد أكثر من شهر من عرض الفيلم، عن رغبته بأن يتولى كوپولا العمل في الجزء الثاني من الفيلم قائلاً: «أنني حقيقة أريده أن يعمل في الفيلم ولكن يبدو بأن مشاريعاً أخرى تمنعه.»

والحقيقة أن تلك الفترة كانت أكثر مراحل حياة كوپولا غزارة وثراء إذ سارع حال انتهائه من العراب لكتابة سيناريو مأخوذ عن رواية سكوت فيتزجيرالد «غاتسبي العظيم»، ثم أنتج وأخرج الفيلم الذي سبق وأن كتب السيناريو له بنفسه قبل أن ينشغل بالعراب وكان بعنوان «المُحادثة» "The Conversation" أدى جين هاكمان دور البطولة فيه، ثم أنه كان المنتج المنفذ لفيلم شريكه ورفيق مشواره جورج لوكاس "American Graffiti" الذي سرعان ما أصبح من أعلى الأفلام جنيماً للأرباح في سنة ١٩٧٣. كما أخرج مسرحية نويل كوارد "حيوات خاصة Private Lives" إضافة إلى إخراج النسخة الأوبرالية من مسرحية "زيارة السيدة العجوز".

أكدت الأرباح التي بدأت پارامونت تجنيها من الفيلم بما لم يسبق له مثيل، بأن الفيلم الناجح فنياً ناجح تجارياً، أو أن النجاح التجاري صار يُفترض به أن يكون مقبولاً فنياً على الأقل، وذلك ما زاد تمسكهم بكوپولا وأن يتشبثوا بصنّاع العمل الأصليين لأنهم الوحيدين الذين بإمكانهم أن يصنعوا تحفة فنية تُرضي الجمهور الذي ما عادوا يفهمونه فقاطع منتجاتهم السينمائية من قبل، وها هم صنّاع هذا الفيلم قد توصلوا لخلطة سحرية جديدة أعادت صلة السينما بجمهورها، وصارت تدرّ عليهم أرباحها من جديد بعد يأس، فلم لا يستثمرونها ويستثمرون في صنّاعها؟



ولم يكن قبول ماريو بوزو كافياً.

كما لم يكن رفض آل رودى ذا أهمية، خاصة وأنهم يعون هذه المرة بأن ميزانية الفيلم الجديد ستكون مرتفعة جداً، إلا أن وارداته ستكون مضمونة ولكن بشرط: أن يكون فرانسيس كوپولا على رأس المشروع. لذا صار عليهم استمالة كوپولا للعمل بأي ثمن.

وكان كوپولا، من جانبه، يشعر بأنه قد أهين كثيراً من قبل الشركة ككاتب سيناريو ومخرج وفنان، وما زالت الطريقة التي عومل بها طرية في ذاكرته ولا يُعقل بأن يرضى بأن يُسلم رقبته لهم هذه المرة، وبعد كل هذا النجاح المُتحقق والمُرتقب، ويعود للعمل معهم وكأن شيئاً لم يكن!

لم يذكر كوپولا بالفصل الخاص به بأنه واجه رفضاً قاطعاً وشروطاً مجحفة بحقه وحق براندو لقاء الموافقة على تأدية الأخير دور فيتو كورليونى، إذ رفض رئيس پارامونت ستوديو ستانلى جاف حتى مجرد الحديث عن مشاركة براندو بالفيلم، وعندما واجهه كوپولا معلناً بأن لا أحد يصلح لتأدية الدور غير براندو كاد ستانلى أن يطرده من العمل بالفيلم. يقول كوپولا: "تمددت على أرض مكتبه كالمحتضر وقلتُ كيف لي أن أحترم نفسي كمخرج وأنت ترفض حتى السماح لي بنطق اسم الممثل الذي أريد منه أن يؤدي أهم دور في الفيلم!"  
عندها تساهل رئيس شركة پارامونت قليلاً ووضع ثلاثة شروط لعمل براندو في الفيلم:

أولاً: أن يؤدي الدور بالمجان. (فقد سبق لبراندو أن تعامل بنزق ولا أبالية واستهتار كلف الشركة أموالاً طائلة في أفلام لم تسدّد كلفة إنتاجها، كما كان يلوي ذراع الشركات المنتجة حال التعاقد معه فيطرد من يشاء ويتلاعب بالسيناريو وفق ما يريد.

ثانياً: أن يقوم بتجربة أداء ليثبت جدارته بتأدية الدور.  
وثالثاً: ألا يؤخر العمل في الفيلم ساعة واحدة، وأن يودع مبلغ خمسة ملايين دولار من ماله الخاص لضمان تنفيذ هذه الشروط!

لذلك سارع كوپولا بعرض تجربة أداء براندو لعرضها على "الرأس الكبيرة" بلودهورن، مالك الشركة، الذي أخذ بأداء براندو فأعطى كوپولا الضوء الأخضر للتعاقد مع براندو مما أسقط مُعظم الشروط. ورغم ذلك انتهى الأمر بأن يتلقى براندو ١٢٠ ألف دولار فقط على واحد من أهم الأدوار التي مثلت في تاريخ السينما!

مارلون براندوا الذي لا يُصدّق: كما هو في الواقع (سنة ١٩٧٣، وكما هو في «العرب» في العام الذي سبقه.

ويبدو أن براندو سرعان ما ردّ لكوپولا فضله إذ حيكت مؤامرة لطرده كوپولا وآل باتشينو في الربع الأول من العمل في الفيلم إذ ادّعى العاملون على مونتاج الفيلم بأن كوپولا لم يصوّر لقطات كافية ولا ثقة للخروج بنسخة نهائية مقبولة، إذ لم يُصوّر لقطات قريبة وواضحة، وكانت الظلمة تكتنف مُعظم المشاهد. كان ذلك أشبه بانقلاب أبيض، لو تحقّق لأختلف أسلوب الفيلم تماماً ولما أصبح العرب الذي نعرفه. وكاد ذلك الانقلاب أن ينجح لولا تمسّك مارلون براندو بكوپولا وباتشينو، وتهديده بالانسحاب من العمل إذا ما جرى طردهما، مما دفع بوب برات لمراجعة المشاهد التي تم إنجازها وإجازتها.

ولكن ذلك لم يمنع أجواء الريبة والشك التي خلفت أكثر من جرح في نفس كوپولا وخرج منها منتصراً، وما نجاح الفيلم نقدياً وتجارياً إلا شهادة على انتصاره.

وكان كوپولا يعي قيمة ما أنجزه، والذي حوّل كل من ساهم فيه الى نجم، تتجه نحوه الأنظار، فكيف وهو الخالق الرئيسي له؟

دخلت پارامونت في مفاوضات مع كوپولا وفي ذهن مدراءها أن يضعوا أمامه صكاً مفتوحاً. وعندما سألوه: ما هو الثمن الذي تطلبه لعمل الجزء الثاني من الفيلم أجابهم:

«دعوني أخبركم ما هو الثمن الذي أطلبه منكم لكي أوافق على العمل على الجزء الثاني من الفيلم» قال لهم كوپولا: «أن تكفلوا لي حرية أن أفعل ما اشاء»



وكما أشاء في الفيلم. هذا هو ثمني». وكان له ما أراد.

وكانت تلك بمثابة الشرارة. فقد لقن الفيلم الأول من العراب هوليوود درساً مفاده أن المخرج والكاتب هما صنّاع الفيلم الحقيقيين وليس مدراء الاستديوهات والمنتجين.

ذلك ما حدث في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية إذ دُمّرت الآلة الإنتاجية لصناعة الأفلام بفعل الحرب، ومع ذلك صنع المخرجون أفلاماً بلا ميزانية ولا استديوهات، بل وبلا ممثلين محترفين أصلاً كما فعل فيتوريو دي سيكا في «سارق الدراجة» (١٩٤٨) الذي أنجب الواقعية الإيطالية، واقعية فيسكونتي، روسليني، فليني، وأنطونيوني وغيرهم. وذلك أيضاً ما حدث في فرنسا في الموجة السينمائية الجديدة على يد جان لوك غودار، فرانسوا تروفو وكلود شابرول، وقد آن الأوان لهوليوود أن تعترف بأن الموجة قد وصلتها أخيراً، فها هم مجموعة من المخرجين الشباب، معظمهم درس السينما وتعلّم تقنياتها ومدارسها وموجاتها، تاريخها وتحولاتها، ثم أن هؤلاء المخرجين هم الأقرب إلى الجمهور الحالي، الجمهور المعاصر الذي خرج من فوضى الستينات، ثوراتها وصرعاتها وتمرداتها. فما لم تكن استديوهات هوليوود استوعبته، وما لم تتمكن من مجاراته بما يزيد على عقد كامل، هو أن المشاهد قد تغير خاصة بعد أن شهد على شاشات التلفزيون مقتل رئيس الولايات المتحدة (جون كينيدي) في بثّ حي على الشاشة الفضية، ورأوا بأعينهم السيدة الأولى تزحف على ظهر السيارة التي اغتيل بها زوجها بحثاً عن مخبأ من عين القناص الذي يراها ولا تراه. وما تبع ذلك من اغتيال (مالكولم أكس) ١٩٦٥ (مارتن لوثر كينغ جونيور) والمرشح للرئاسة (روبرت كينيدي) في العام ذاته ١٩٦٨، بينما كانت هوليوود مُنشغلة بتصوير أفلام موسيقية وملحمية عن أبطال اسطوريين!

صار الواقع الأميركي، الذي يُطل عليه المشاهد من شاشة التلفزيون، أكثر

إثارة وغموضاً، فصار لزاماً على السينما أن تلامس هذا الواقع ولا تنأى بعيداً عنه، وإنما على العكس، صار لزاماً عليها أن تستثمره، وتدخل كعنصر مؤثر فيه كما فعلت الصحافة آنذاك التي وسّعت دورها عبر تغطيتها للحركات المناهضة لحرب فيتنام، احتجاجات السود ومطالبتهم بالحقوق المدنية، وتمردات الشباب التي مثلت امتداداً لقريناتها في فرنسا وأوروبا فيما عُرف «بالثورة الاجتماعية لتدمير البنى التقليدية للمجتمع» آنذاك.

فقد دخلت أميركا في أكثر من نفق، وأن الأوان لسينماها أن تساهم في رحلة البحث في الضمير الأميركي، رحلة اكتشاف ذاتها، كيف تشكّلت، وما هو دور العنف فيها، وما هي العناصر التي ساهمت في تكوين جيناتها وشخصيتها. كما كشف العراب «لتجّار هوليوود» بأن هنالك أرباحاً يمكن وضع ما يفيض منها في البنوك من السينما كفن - وهو الذي طالما كانت تتطير منه - وأن الكاتب البائس والمخرج أشعث الشعر، غريب الأطوار، هما صنّاع الفيلم الحقيقيون، وهم من يمكن أن يصنعوا لهم أفلاماً بتكاليف أقل وأرباح أكثر، وليس المنتجون بحقائبهم السامسونيات وبدلاتهم الأنيقة، وبميزانيات الأفلام الخرافية التي يتبنون إنتاجها فلا تحقق مردوداً كافياً لما صُرفت عليها من أموال. ذلك ما جعل الأستديوهات تضع ثقتها بمارتن سكورسيزي، وودي آلن، برايان دي پالما، ميلوش فورمان، رومان پولانسكي، أوليفر ستون، مايكل شيمينو، وغيرهم في الموجة التي أطلق عليها: هوليوود الجديدة The New Hollywood وقد كان للعراب ولكوپولا دوراً هاماً في "كسب" هذه الثقة كما سيكون له دور آخر في "نزاعها" فيما بعد!

تحقق لكوپولا ما أراد، فمُنح الضوء الأخضر والصلاحيات المطلقة بكل ما يتعلق بالفيلم، ووقع العقد لكتابة العمل (بصحبة بوزو) ولإنتاجه وإخراجه. فما الذي سيفعله بكل هذه السلطة المطلقة على عمل يرثونوا إليه الملايين من القراء والمشاهدين وصنّاع السينما على حدّ سواء؟

"كنتُ مأخوذاً بفكرة فيلم أحقق من خلاله الانتقال الحرّ في الزمن" يقول

كوپولا: "فيلم أتمكن فيه من تقديم الحكاية باتجاهين: ما يحدث الآن وفيما بعد؛ أي أحداثاً تجري في الحاضر ولا ندري ما الذي تخبئه لنا في المستقبل، تتزامن مع ما جرى في الماضي؛ كيف كانت حياة فيتو كورليونوني في صقلية، وما جرى له في إيطاليا، وصولاً إلى هجرته إلى أميركا وتأسيسه لعائلته الصغيرة (الزوجة والأبناء)، وعائلته الكبيرة بعد خوضه في عالم الجريمة المنظمة. أي إننا سنشاهد العائلة في مراحل تأسيسها (على يد الأب)، ومن ثم قيادة الابن (مايكل كورليونوني) بحملته العنيفة لتفكيكها تمهيداً لغسل أموالها، وشرعنة ثرواتها بتحويلها من الأعمال السرية إلى الاستثمارات الشرعية والمعلنة وإن تحقق ذلك بوسائل غير شرعية."

وكان ذلك تحديه الأكبر.

وقد عارض الكثيرون هذه الفكرة، ولولا شرط كوپولا على پارامونت بأن يصنع الفيلم وفق رؤيته الخاصة دون تدخل من أحد لما سمحوا له بعمل ذلك. وقد تلقى كوپولا تحذيرات حتى من المخرجين السينمائيين من أصدقائه وأقرانه وأقرب المقرّبين منه. فقد كانت تلك مغامرة لم يجرؤ مخرج في هوليوود على القيام بها قبل كوپولا في ذلك الحين. فيذكر مثلاً "صديقي جورج لوكاس حذرنى مرّة: فرانسيس؛ لديك هنا فيلمان ولا مفرّ لك غير التخلّص من أحدهما، لا يمكن بأي شكل من الأشكال جمع هذين الفيلمين معاً في فيلم واحد. إلا أن شعوراً داخلياً كان يهتف بي قائلاً بأنني لو نجحت في ذلك لحققت فيلماً رائعاً".

يواصل كوپولا ليربط الوثائق ما بين الفيلمين كما يراهما: "مع نهاية الفيلم الأول لم أشعر بأن حكاية العراب قد اكتملت أبداً، فهذه المرّة خطّطت فعلاً لأن أدمر هذه العائلة عن الشكل الذي رأيناه فيها سابقاً. إلا أنني أردت تدميرها بشكل أكثر عمقاً وإيحاءً بتفكيكها من الداخل. في الحقيقة انني أردت أن أعاقب مايكل، بشكل يمكن تحسّسه ولكن يصعب تمييزه، لذلك جعلته يشيخ مبكراً كمن أصيب بداء السفلس، حاله في ذلك حال دوريان غراي في



رواية أوسكار وايلد الشهيرة. داء مايكل، ومأزقه الخطير هو العائلة التي ورث تاريخها الإجرامي كله، ذلك هو مأزقه الذي لا يُحسدُ عليه.

”عندما شارفنا على نهاية الفيلم الأول وجدنا مايكل، ذلك الشاب الوسيم، الواعد، المثالي بنظرته الثاقبة، ذلك الرجل الموهوب الذي يُفترض بأنه ينتظره مستقبل مشرق في هذا العالم، وقد تحوّل إلى شخص بارد، انطوائي، وحش كاسر، عاجز عن الحب، أقفل على نفسه حتى عن أقرب الناس إليه: زوجته. هل قدمناه بما يكفي كل هذه التوصيفات في الفيلم الأول؟ لا أظن، لذلك لن يكون الفيلم القادم مُلحقاً بالفيلم الأول، وإنما يجعله امتداداً صادقاً له.

”وكما سبق لي أن قلت مراراً بأني لا أعتبر العراب يحكي عن عائلة من المافيا بقدر ما يحكي عن أي سُلالة ملكية في العصور الوسطى، أو كما يحكي عن عائلة كينيدي أو روتشيلد، يحكي عن سُلالة عائلة وقد انسقت مع ضرورات العصر والبلد الذي تحيا فيه وقوانينهما.

كما إنه عن السلطة وكيفية تداولها.

عمل بوزو مع كوپولا كل على حدة ولكن بانسجام تام لكتابة الفيلم - كما فعلا في الفيلم الأول، وقد استعانا بالرواية الأصلية - فيما يتعلق بحياة فيتو كورليونى خاصة - وأضافوا الكثير للجزء الخاص بالابن (مايكل) كاستثمار أموال الأسرة في كوبا، خيانة أخيه الفريدو، وتحقيقات الكونغرس الأمريكي مع مايكل وأعضاء أسر المافيا التي تم استيحاءها من بعض الوقائع التي جرت في ١٩٥٨-١٩٥٩، أما الفلاش باك (أحداث الماضي) فقد غطت محطات من حياة الأب في الربع الأول من القرن العشرين.

ما أن انتهى بوزو وكوپولا من كتابة السيناريو حتى تولد السؤال لدى كل من قرأه أو سمع به: من سيؤدي دور فيتو كورليونى الشاب؟

ليجيب كوپولا دون أن تطرف له عين: ”روبرت دي نيرو طبعاً!

يقول كوپولا: ”عندما كنتُ أهياً لكتابة الفيلم الثاني كان يتراءى لي وجه روبرت دي نيرو ولا أحد غيره. فهو الأقرب لفيتو كورليونى، ليس مقارنة أو

لوجه شبه ما بينه وبين براندو، وإنما هو يشبه الشخصية تماماً، فقد بدا لي دي نيرو واحداً من عائلة كورليونى، فلم لا يكون الأب في شبابه مثلاً؟“  
وقّع كوپولا العقد مع دي نيرو دون أن يُرشح أو يفكر بمنافس له، وحتى دون اختبار أداء، وهو ما لم يفعله كوپولا حتى مع مارلون براندو في الفيلم الأول!

ولعلّ من غرائب الأقدار أن دي نيرو سبق له وأن خضع لتجارب أداء ثلاث شخصيات في العراب الأول: شخصية مايكل، وراحت لآل باتشينو، شخصية سوني كورليونى، وذهبت إلى جيمس كان، وشخصية پولي غاتو (السائق الذي يخون دون كورليونى مما يمهد لعملية محاولة اغتياله) وراحت لممثل مغمور.

ولو قُيِّض لدي نيرو أن يلعب أيّ من هذه الشخصيات، لما توفرت له الفرصة للعب واحدٍ من أكثر الأدوار المهمة في حياته.

هكذا تجمّع العمالقة الثلاثة في فيلم واحد: دي نيرو، باتشينو وروح مارلون براندو التي كانت ذكراه تطوف في معظم مشاهد الفيلم. براندو الذي كان، حتى آخر لحظة، يُتوقع ظهوره ليشارك بتأدية المشهد الأخير في الفيلم حين يلتئم شمل العائلة كما كانت قبل تشتتها، يوم كان معظم أفرادها في ريعان شبابهم، وقد هياأوا حفلة عيد ميلاد مفاجئة للاحتفال بأبيهم. ولمّا تبين بأن مارلون براندو لن يحضر لتجسيد المشهد أبداً حوّر كوپولا المشهد إذ جعل أحدهم يهتف موحياً بحضور الأب، ليتقاطر الأبناء خارجين لاستقباله، بينما يبقى مايكل جالساً أمام طاولة الطعام وحيداً يعبّ الأنفاس من دخان سيجارته. ذلك ما أكد الإحساس الدائم بحضور الأب، العراب الأكبر، الشبح الذي ترسّخ بهيئة مارلون براندو وحشرات صوته وأدائه الذي لا يمكن نسيانه أو محوه من ذاكرة مشاهديه.

بدأ تصوير الفيلم في أواخر ١٩٧٣، واستمر حتى النصف الأول من ١٩٧٤ لكي يصبح جاهزاً للعرض في الوقت الذي أعلن عنه: عطلة أعياد الميلاد.

ومضى كل شيء كما خطط له ولم يبقَ لموعد العرض الأول في نيويورك غير اسبوعين عندما تلقى العاملون في الفيلم الأنباء السيئة. فقد عُرض الفيلم على جمهور تم انتقاؤه ليُمثل معظم شرائح المجتمع في عرض تجريبي في سان دييغو بكاليفورنيا، وأعلن غضبه واستياءه وعدم رضاه على الفيلم أثناء وحال الانتهاء من مشاهدته. أما السبب الجوهرى فكان: الانتقالات السريعة في الزمن التي قطعت جبل المُشاهدة قبل أن يغوص المشاهدون ويتماهوا مع الحدث والشخصيات. كان القطع مزعجاً ومتكرراً بما يزيد على العشرين مرة مما أثقل على المشاهدين وشتت انتباههم.

سرعان ما دعا بوب آيفانس لتشكيل خلية أزمة بقيادة كوپولا، لتلافي المشكلة. واستقرّ الرأي على تقليل عدد الانتقالات بما لا يخلّ أو يؤثر على وحدة الأحداث والمشاهد. هكذا وبدلاً من الاحتفال بإنجاز فيلمه، عاد كوپولا إلى غرفة المونتاج وتمكن من تقليل عدد الانتقالات إلى ١١ انتقاله طويلة، وأربع انتقالات قصيرة أقرب للفلاش.

وصارت تلك هي النسخة المُعتمدة التي عُرضت في صالات السينما بدءاً من ديسمبر ١٩٧٤، النسخة التي نالت سبع جوائز أوسكار، ثلاثة منها، على الأقل، راحت لكوپولا ومنها جائزة أفضل سيناريو (تقاسمها مع بوزو)، وأفضل مخرج، وجائزة أفضل فيلم طبعاً.

سُئل كوپولا عن شعوره الآن، بعد أن أنجز الجزء الثاني من العراب، فكان رده: «لولا الجزء الثاني لبقى العراب الأول نصف فيلم!»

وذلك ما يثير السؤال الآن، فإذا ما اكتمل العراب بهذين الفيلمين، فهل هنالك ضرورة حقيقية ومُلحّة لصنع جزء ثالث منه؟

لا يُمكن الإجابة على هذا السؤال دون تتبّع السيرة الشخصية والإبداعية لفرانسيس فورد كوپولا ذاته وما آلت إليه سينما المخرج بـ «طبعتها» الأميركية. ولعلّ في الكيفية التي صنع فيها كوپولا فيلمه القادم «القيامة الآن» حكاية تستحق أن تُروى.



في جلسة ضمت كوپولا، ستيفن سيلبرغ، جورج لوكاس وصديقهما الرابع الكاتب والمخرج السينمائي جون ميلوس اقترحوا على الأخير أن يكتب سيناريو مأخوذاً من رواية جوزيف كونراد الشهيرة «قلب الظلام» بعد تحويل أحداثها لتجري أثناء حرب فيتنام. كانوا يعرفون غرام ميلوس بالرواية التي قرأها في مراهقته ومحاولته استلهاها لكتابة سيناريو أيام الجامعة. كتب ميلوس السيناريو مستوحياً ما تبقى في نفسه بعد قراءته للرواية في مراهقته دون أن يعود إلى قراءتها مرة أخرى:

«هكذا كتبت السيناريو وكأني أستوحي أجواءها ليس من الكتاب ذاته وإنما من حلم».

أكملته بعد أشهر وسلمه لكوپولا الذي اشتراه بـ ١٥ ألف دولار واتفقا أن يدفع له ١٠ آلاف أخرى حال الموافقة على النسخة النهائية منه، على أمل أن يخرج سيلبرغ، ولكن سيلبرغ انشغل بتصوير فيلمه «جوس» آنذاك، فعرضه كوپولا على لوكاس ليخرجه، إلا ان لوكاس اعتذر لأنه وقع عقداً لتصوير «حرب الكواكب Star Wars». أعلن كوپولا للوكاس استهجانته:

«ترك سيناريو عظيم كهذا عن حرب فيتنام لتخرج فيلماً خرافياً للأطفال!»

هكذا، في تحدٍ مع صديقيه، قرر كوپولا أن يتولى إخراج الفيلم بنفسه. اختار كوپولا غابة فيلپينية نائية لتشابهها مع غابات فيتنام (تبعد سبع ساعات بالطائرة عن العاصمة مانيلا) لتصبح الموقع الرئيسي للتصوير وما أن شيدوا بعض المباني المطلوبة حتى مرّت عاصفة لا تدمر ما بنوه فقط، وإنما لتدمر أشجار الغابة ذاتها، فقرروا نقل التصوير إلى مناطق أبعد.

تعرّض مارتن شين، بطل الفيلم، إلى نوبة قلبية بسبب صعوبة الطقس وطول ساعات التصوير وإعادة تصوير المشاهد ذاتها، أقعدته في المستشفى لسته أشهر.

وبينما كان طاقم التصوير والعاملين في الفيلم هناك، سُرقت روايتهم من الخزانة قبل استلامها بساعات.

وفي إحدى الليالي، دخلت إيلانور كوپولا، زوجة المخرج عليه قادمة من سان فرانسيسكو لتمسك زوجها مُتلبساً في علاقة مع إحدى مساعداًته، مما أوقف التصوير عدّة مرّات ليتفرّغ لطلب مغفرتها.

ثم حلّت كارثة أخرى عندما وصل مارلون براندو الى موقع التصوير ليكتشف كوپولا بأن وزن براندو قد تضاعف مرّتين على الأقل ولم يُعد صالحاً للدور الذي تلقى عنه أعلى أجر لممثل في دور مساعد بالتاريخ.

أطلقت صحف النميمة على براندو لقب: الولاية الأميركية الثالثة والخمسون "كناية عن وزنه!

وكان العقد الذي أبرمّ معه للتمثيل في هذا الفيلم من أكثر العقود غرابة، إذ نصّ عقده على أن يتلقّى أجراً قدره مليون دولاراً أسبوعياً!

لم يمثل براندو أدواراً مهمّة ورئيّسيّة بعدها، وظلّ أدائه لدور فيتو كورليونى هو العلامة الأكثر تميّزاً في تاريخه، حتى وفاته سنة ٢٠٠٤

حلاً لكل هذه الاشكاليات اضطر كوپولا أن يقتصر على تصوير وجه براندو فقط، وجعله يرتدي ملابس سوداء، ويصوّر في الظلمة فقط، ليستعين ببديل عند تصوير جسمه كاملاً.

مع كلّ ذلك قفزت ميزانية الفيلم من ستة ملايين إلى ٣١ مليون دولاراً وكوپولا ضائع يبحث عن نهاية للفيلم الذي أعيدت كتابته أكثر من ١٧ مرّة. تلك النهاية التي خطرت على باله بالصدفة أثناء قراءته لكتاب فريزر «الغصن الذهبي» بينما كان على متن إحدى الطائرات عائداً إلى سان فرانسيسكو. وقد استوحاها من ذكر فريزر لبعض القبائل البدائية التي تؤمن بأن من يقتل ملكها أو معبودها يحل محله وعليهم أن يتبعون قاتله، فإن لم يكن قوياً بما يكفي، وعلى حق لما تمكّن من قتله وهزيمته أساساً.

عُرض الفيلم في الخامس عشر من آب/ أغسطس ١٩٧٩ ونال إعجاب النقاد واستحسان المغرمين بالسينما، ولكنه أفقد ستديوهات السينما الثقة ليس بسينما فرانسيس فورد كوپولا فقط، وإنما بسينما المخرج بشكل عام.

لا يمكن هنا اغفال دور مايكل شيمينو بنزع هذه الثقة، فبعد أن أذهل الجميع: جمهوراً ونقاداً ومنتجين في فيلمه «صائد الغزلان» ١٩٧٨، قاد شيمينو أكبر كارثة حلت على سينما المخرج في أميركا بما عُرف عنه باستهتاره عندما كان يصل إلى موقع التصوير غير قادر على الوقوف لكثرة ما تناوله من حشيش، فيظل يدور حول نفسه آمراً ببناء ستديو مختلف عما أمر به من قبل لأنه لا لم يعد يتناسب مع ما يراه الآن، يُعيد تصوير المشاهد بلا داع وإلى ما لا نهاية. حتى قفزت ميزانية الفيلم من ١١ مليون إلى ٤٤ مليون دولار، على فيلم «بوابة الجنة Heaven's Gate» الذي دقّ آخر مسمار في نعش "سينما المخرج" في أميركا في تلك الحقبة.

سجّل "القيامة الآن" نهاية عصر كوپولا الذهبي، إذ سرعان ما مني بخسارة فادحة عند إنتاجه وإخراجه فيلمه الذي جاء بعده "واحد من القلب" ١٩٨٢ الذي تجاوزت ميزانيته ٢٦ مليون دولار منها الملايين من الدولارات التي صرفها على ستديوهات بناها على حسابه على أن أمل أن يستقلّ تماماً عن هوليوود وستديوهاتها، ويحقق حلمه بالاستقلال التام عنها كما خطّط عندما كان في ريعان شبابه، فيستثمرها بتصوير أفلامه القادمة ويوسع بها شركته "زويتروپ Zoetrope". إلا أن الفيلم لم يحقق إيرادات أكثر من ٦٣٦ ألف دولار فقط.

فأضطر لبيع شركته والأراضي المحيطة بها لئسدد بعضاً من الديون التي ظلّت معلقة في رقبته، وجاهد بالعمل لمدة ست سنوات، ظلّ خلالها ينهض ليكبو، وينجح فنياً في فيلم (كما حدث مع "نادي القطن" الذي شاركه بوزو في كتابته) ليفشل تجارياً، وصعقه مقتل ابنه جيان-كارلو كوپولا في حادث مروّع أثناء سباق للزوارق سنة ١٩٨٦، وهو لم يتجاوز الثانية والعشرين من عمره، وبعد ذلك بعامين وافق على قبول عرض پارامونت بعمل فيلم جديد عن العرّاب يكتبه برفقة زميله، خالق العرّاب الأول، ماريو بوزو.

ولم يكن لديهما الكثير لإضافته، فقد اكتمل العرّاب بالفيلم الثاني، لذلك



بدا الفيلم الأخير الذي عُرض في ٢٠ ديسمبر ١٩٩٠ - باسم العرّاب (٣) أكثر من صفته، أكثر من ملامحه وميزاته. وقد أعترف كوپولا لاحقاً، بالشريط الصوتي الذي أرفق بالفيلم عند نزوله على DVD بأنه لولا خسارته الفادحة والديون التي خرج بها نتيجة إنتاجه "واحد من القلب" قبل ثمانية أعوام من ذلك لما أنتج الجزء الجديد. وإنهما -كوپولا وبوزو- إقترحا على پارامونت ستديو بأن يكون عنوانه "موت مايكل كورليوني" ليفصلانه عن العرّاب الأول والثاني ولكنهما لم يلقيا أذناً صاغية من الشركة التي كانت تريد أن تضمن أرباحها بربط هذا الفيلم الغريب والتائه مع العرّاب الأولي الذي ما زال أصداء نجاحه تطرق الأسماع، وما زال حياً رغم تغير الواقع والسينما وتتابع الأجيال. كلف الفيلم ٥٤ مليوناً وجلب ١٣٦ مليوناً. رُشح لسبع جوائز أوسكار ولم ينل أي منها. وأرجع الكثير من النقاد فشله بسبب إسناد دور رئيسي، دور ماري كورليوني إلى ابنة كوپولا صوفيا بعد استبعاد كل من: جوليا روبرتس، مادونا ووينونا وايدر.

سيوظف كوپولا حادثة مقتل ابنه جيو في الفيلم الذي أخرجه سنة ٢٠١١، ولعلّه أعاد صياغة المشهد ما قبل الأخير في هذا الفيلم "العرّاب ٣" وجعل ابنته، صوفيا كوپولا، تُصاب برصاصة كانت تستهدف أبيها في الفيلم "آل باتيشنو" أو مايكل كورليوني، ليُعبّر بها عن مصابه، خاصّة في صرخة باتيشنو التي استطالت بلا صوت وكأنها صرخة كوپولا وهو يتلقّى نبأ مقتل ابنه جيان-كارلو كما لو جرى في الواقع.

والملاحظة أن كوپولا قد وظّف أكثر من قريب له في الأفلام التي أخرجها: فقد مثلت شقيقته (تاليا شير) دور ابنة دون كورليوني في الأفلام الثلاثة. ساهم والده (كارماين كوپولا) بوضع موسيقى العرّاب منذ الفيلم الأول. كما أعطى فرصتين لابن أخيه (نيكولاس كوپولا) للتمثيل في أفلام أخرى له حتى ثبت قدميه ونصحته بتغيير اسمه، كي لا يُحسب عليه، فعُرف فيما بعد باسم (نيكولاس كايج). ولكن الطامة الكبرى جاءت مع (صوفيا كوپولا) التي

سرعان ما فازت على دورها هذا بجائزتين Golden Raspberry Award: جائزة أسوأ ممثلة مساعدة، وجائزة أسوأ ممثلة واعدة.

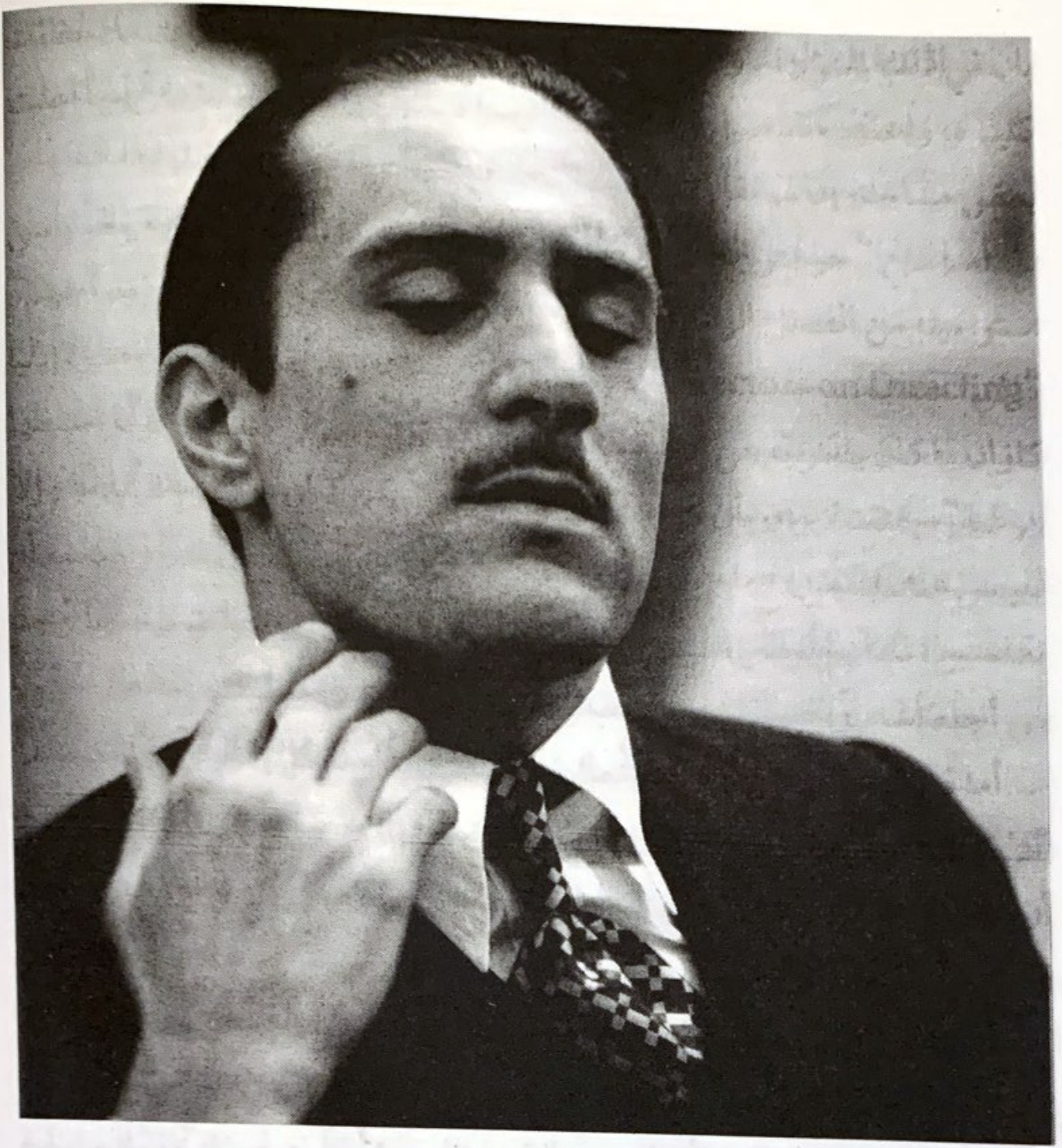
وهذا ما يدفع للاعتقاد بأن ثيمة العرّاب القائمة على تغليب "العائلة" على "الوطن" قد أثرت في كوبولا للحد الذي صار فيه يُغلب "العائلة" على "الفن".

وإذا ما عدنا مرّة أخرى إلى ثيمة العرّاب الرئيسية: تغليب "العائلة" على "الوطن"، والسعي لتحقيق مصالح "العائلة" حتى لو كانت ضد مصلحة "الوطن"، فسنلاحظ بأن العرّاب لم يكن يساير جوهر حركات التمرد التي ظهرت في الستينات وتواصلت حتى مطلع السبعينيات - ومنها ظاهرة الهيبيز طبعاً - إذ كانت انطلاقتها وشعاراتها كلها للتخلّص من كل أشكال السلطة، سلطة العائلة وسلطة الدول، لذا فإن العرّاب - من هذا المنظور - كان يمشي عكس التيار آنذاك، إلا إنه بالتالي خرج هو المنتصر. فها هي سلطات الأوطان، بل الأوطان ذاتها، تتفسّخ الواحدة بعد الأخرى لتنتصر سلطة العائلة والقبيلة والطائفة واللون والأقلية على حساب السلطة التي كانت تُمسك بزمام الجميع تحت سمائها!

ولعلّ من المفارقات التي كشفها العرّاب مثلاً: أن صدام حسين أعلن أكثر من مرّة، في أكثر من لقاء مع شبكات تلفزيون أميركية بأن العرّاب هو فيلمه المفضّل، دون أن يُشير للزاوية التي جعلته يُفضل هذا الفيلم. هل لأنه تعامل معه باعتباره مشاهداً عادياً أم لأنه طرح إشكالية "العائلة/الوطن"؟ أم لأنه - أي صدام - لم يكن يُعاني من معضلة مايكل كورليونسي التي خيّرتة إما العائلة أو الوطن، فاختر العائلة وراح يدفع ثمن خياراته، بينما وجد صدام الحل ببساطة شديدة ومن زمان، منذ أن توجّج نفسه "ربّاً للعائلة" التي تملك "الوطن" بناسه وأشجاره وأنهاره وكلّ ما فيه!

واصل كوبولا مشواره السينمائي، وأخرج ما يربو على الستة أفلام، كان آخرها "نظرة أوروبية من بعيد Distant Vision" (٢٠١٥) جرّب فيه ما أسماه





”سينما الواقع“ وهي أقرب ما يكون إلى ”تلفزيون الواقع“. أما ماريو بوزو فقد وفى بوعده الذي قطعه في تجربته التي دونها سنة ١٩٧٢، عن كيفية كتابته للعرّاب (الرواية والفيلم)، والتي ترجمناها في هذا الكتاب، وصار يُقلّل من ظهوره الإعلامي ويرفض حتى الترويج لرواياته الخمسة التي نشرها بعد العرّاب، وقد سبّح بعضها في فضاء غير بعيد عنها. لم يحتفظ بوعده بعدم خوض تجربة الكتابة للسينما، إذ كتب وشارك بكتابة أكثر من فيلم غير العرّاب بأجزائه الثلاثة و”نادي القطن“ الذي أشرنا



إليه مع كوپولا، ومنها سلسلة أفلام سوپرمان الشهيرة بأجزائه الثلاثة. أما نبوءته بأنه لن يتمكن من كتابة رواية بحجم وقيمة وحيوية العراب فقد تحققت، إذ لم تصل أي من رواياته لما وصلت إليه العراب رغم تحوّل بعضها إلى أفلام ومسلسلات تلفزيونية.

توفي بوزو إثر نوبة قلبية في ٢ تموز/ يوليو ١٩٩٩ في الثامنة والسبعين من العمر، وقد اعترف قبل أشهر من وفاته، في لقاء نادر مع لاري كينغ، بأنه كان شديد التأثر بديستوفسكي عندما كتب العراب، فصاغ عائلة كورليونى كما صاغ ديستوفسكي عائلة "الأخوة كارامازوف":

الأب القوي الشخصية، الابن المتهوّر، الابن المتأمل (المتفلسف)، والابن طيب القلب. أما الابن الرابع فهو الابن المُتبنّى الذي يصبح بمثابة خادم للعائلة.



وفوق كلّ شيء، بدت مفارقة العراب الكبرى على رجال المافيا الحقيقيين على أرض الواقع بعد مشاهدتهم للفيلم الأول إذ صاروا يقلّدون مافيا الفيلم، أصواتهم ملابسهم وحركاتهم، وأخذوا يستعرون تقاليدهم من الفيلم بتقبيل أيدي زعمائهم التي صارت طقوساً شبه مُلزّمة في عملية تكشف التفاعل ما بين الواقع والسينما، والسينما والواقع، وكأنهم يحققون مقولة الدبلوماسي والمؤرخ الفرنسي "أليكس دي توكيفيلي" الذي وصف الأمريكان في القرن التاسع عشر قائلاً:

"أن الخيال بالنسبة لهم مجرد حقائق ما عليهم غير أن ينتظروا حدوثها". وقد حدثت واحدة منها على الأقل، كما في رواية وفيلم العراب، وما عليك سوى التلفّت من حولك، وأنت تتجوّل في شوارع نيويورك، لترأها أو تشعر بوجودها حتى بعد خمسين عاماً من تاريخ تخيلها.

## الفهرست

- ٧ المقدمة ————— المترجم
- ١١ الفيلم الذي لم يرغب بإنتاجه أحد ————— هارلان ليو
- ٢٦ المافيا تعترض! ————— جيرى هانسن
- ٣٤ حكايتي مع العرّاب ————— ماريو بوزو
- ٦٢ دفتر ملاحظاتي عن العرّاب ————— فرانسيس فورد كوپولا
- ٧٥ العرّاب: التراجيديا الملهمة ————— أنغوس فليتشر
- ٨٨ نصف قرن من العرّاب ————— جلال نعيم



# العَرَاب

## التراجيديا الملهمه

كان مخططاً لفيلم العَرَاب أن يوضع في خانة أفلام العصابات الرخيصة، ولكن انتهى به الأمر أن يقود ثورة سينمائية لم تشهد هوليوود مثلها من قبل.  
«أنغوس فليتشر»

في هذا الكتاب قصة شيقه ومؤثرة تستحق أن تروى، توازي قصة «العَرَاب» روايةً وفيلمًا. إنها قصة الأفراد الذين اشتركوا في صناعة هذه التجربة الكبيرة. وهي قصة نستحق، نحن، كقرّاء أن نطلع عليها ونقرأها، من خلال أقلام الأساسيين في هذه التجربة الكبيرة؛ مؤلف الرواية، المشارك في كتابة السيناريو، والمخرج والمنتج، الأوضاع والمفارقات التي وجد أعضاء هذا الفريق أنفسهم فيها، الى حدود الكوميديا السوداء. وكيف تحوّلت وتطوّرت هذه التجربة وما عنته بالنسبة للمشاركين فيها. فصول هذا الكتاب تستحق التوقف والتأمل لكمّ الأحداث التي تحمل بعداً رمزياً وتاريخياً. وقد بذل معدّ الكتاب ومترجمه والمشارك في التأليف «جلال نعيم» جهداً واضحاً في منحنا صورة بانورامية شاملة عن العراب وأبطاله والظروف المحيطة بواحدٍ من الأفلام التي تعتبر اليوم من إيقونات السينما العالمية الخالدة.

الناشر

أن تبدأ.. هذا كل ما لديك

ISBN: 978-614-472-049-3



9 786144 720493

باني  
للنشر والتوزيع