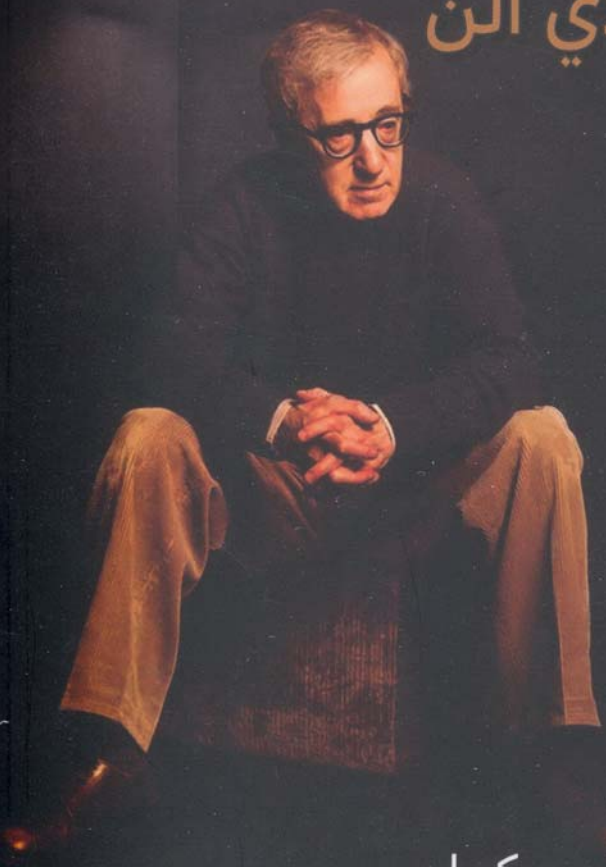
2020

30.12.2019

سيرة

وودي آلن

عن وودي آلن



إعداد: ستيج بيوركمان

ترجمة: دلال نصر الله

إعداد : ستيج بيوركمان

وودي آلن
عن
وودي آلن

ترجمة : دلال نصر الله

مذكرات

Author: **Stig Björkman** — اسم المؤلف: ستيج بيوركمان

Title: **Woody Allen on Woody Allen** — عنوان الكتاب: وودي آلن عن وودي آلن

Translated by: **Dalal M. NasrAllah** — ترجمة: دلال نصر الله

Cover Designed by: **Majed Al-Majedy** — تصميم الغلاف: ماجد الماجدي

P.C.: **Al-Mada** — الناشر: دار المدى

First Edition: **2018** — الطبعة الأولى: **2018**

جميع الحقوق محفوظة: دار المدى

Copyright © 1993, 2002 Stig Björkman

Originally published in Swedish under the title
«Woody om Allen» by Alfabeta Bokförlag AB

للإعلام والثقافة والفنون

Al-mada for media, culture and arts

بغداد: حي أبو نؤاس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141
Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141
www.almada-group.com email: info@almada-group.com
+ 964 (0) 770 2799 999
+ 964 (0) 770 8080 800
+ 964 (0) 790 1919 290

بيروت: الحمرا- شارع ليون- بناية منصور- الطابق الأول
dar@almada-group.com
+ 961 706 15017
+ 961 175 2616
+ 961 175 2617

دمشق: شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار
al-madahouse@net.sy
ص.ب: 8272
+ 963 11 232 2276
+ 963 11 232 2275
+ 963 11 232 2289

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission in writing of the publisher.

لايجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين أي مادة بطريقة الاسترجاع، أو نقله، على أي نحو، أو بأي طريقة سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية، أو بالتصوير، أو بالتسجيل أو خلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من الناشر مقدّماً.

وودي آلن

عن

وودي آلن

الفهرس

الإهداء 7
توطئة 9
البدايات 15
خذ المال واهربْ 31
جمهورية الموز 55
العبها مجدداً يا سام 65
كل ما أردتَ معرفته دائماً عن الجنس وتخشى السؤال عنه..... 73
النائم..... 83
الحب والموت 87
آني هال..... 93
دواخل..... 115
مانهاتن 129
ذكريات رومانسية..... 139
كوميديا منتصف الصيف الجنسية/ زيليغ 149
داني روز شارع برودواي..... 161
زهرة القاهرة الأرجوانية..... 165
هانا وأخواتها 171
أيّام المذياع 177

سبتمبر 187
امرأة أخرى 205
حكايات نيويورك 219
جرائم وجنح 227
أليس 245
ظلال وضباب 251
أزواج وزوجات 263
لغز جريمة مانهاتن 273
فـــاصـــل 287
رصاصات على برودواي وأفروديت العظيمة وأعمال تلفزيونية ومسرحية أخرى 293
أفروديت العظيمة 303
التلفاز، المسرح، وأنشطة أخرى 321
بلوز الرجل الجامح، تفكيك هاري، الجميع يقول: «أحبك» 327
بلوز الرجل الجامح 337
تفكيك هاري 347
شُهرة، لعنة العقرب الأخضر، اللطيف والحقير، محتالون تافهون، نهاية هوليوود 365
اللطيف والحقير 375
محتالون تافهون 385
لعنة العقرب الأخضر 389
نهاية هوليوود 395
ببليوغرافيا 399
ستيج بيوركمان 427
المترجِمة في سطور 429

الإهداء

أتقدم بجزيل الشكر لوودي آلن لعظيم الثقة التي منحني إياها وأظهرها طوال فترة عملي على هذا الكتاب، وعلى عظيم كرمه في السماح لي في التدخل في شؤونه.

وأشكر كذلك لاورين جيبسون - مساعدة وودي آلن الشخصية - على لطفها الشديد ومهاراتها في تنظيم وتأكيد مواعيد اللقاءات، وتدبير الموافقات، وأناتها على كل المشكلات العملية التي صادفتنا أثناء العمل على الجزء الأول من الكتاب. والشكر الدافئ ذاته أوجّهه لساره ألينتش والتي ساعدتني بالقدر ذاته في تقديم المعلومات والمشورة باستمرار. وأود أن أشكر كذلك بعض المقربين من **وودي آلن**: كاي تشابين، كارلو دي بالما، جاك رولنز، وجولييت تايلور، والذين تفرغوا لأحاورهم لبعض المقابلات الشخصية. كذلك أود أن أشكر سوزان إي. مورس لتقديمها الكثير من الملاحظات المنيرة وإلى كارل تيرنكويست الأصغر والذي خدمني في عرض عدد من الأفلام في مركز مانهاتن السينمائي.

وأخيراً، أتقدم بخالص الشكر لهولغر تيرا لاوريتزن لتمويلهم بحثي، حيث كان للمنحة التي استلمتها منهم الدعم الأكبر في إصدار هذا الكتاب.

ستيج بيوركمان

توطئة

كنت قد التقيت بوودي آلن مرّة واحدة قبل أن يوافق على هذا الكتاب. كان ذلك في ربيع عام 1986، عند عرض **هانا وأخواتها** في مهرجان كان السينمائي. وبما أن وودي آلن لا يحب مغادرة نيويورك، ويرفض الظهور الإعلامي المرتبط بأفلامه، لم يحضر الافتتاح. ولأن وودي آلن لم يحضر المهرجان، ذهب المهرجان إلى وودي آلن.

أسندت إدارة المهرجان مهمّة إجراء مقابلة مع وودي آلن في نيويورك للتحدث عن هذا الفيلم إلى المخرج جان لوك غودار. وحضرتُ أنا هذه المقابلة مصادفة. وحدث أني كنت أعرف المنتج الذي رتب هذا اللقاء - توم لَدي - فاختارني في الموقع كمصور فوتوغرافي. ووافق كل من آلن وغودار، شريطة أن يختار وودي بنفسه الصور التي سأستخدمها.

لقد صُوّر الفيلم في غرفة خاصة في مكتب وودي، في مركز مانهاتن السينمائي - نيويورك. لم يكن المكان مؤثّثاً. وكانت هناك أريكة هنا، وعدد من المقاعد هناك وطاولة منخفضة. وعلى أحد الجدران الممتدة رفوفٌ عليها جزء من تسجيلات وودي الموسيقية، وبيانو قديم، وشاشة عرض على جدار آخر مغطّاة بستار أسود.

استمر الحوار بين هذين المخرجين الشهيرين والخجولين لمدة ساعة. وعندما انتهى، صوَّرتُ كلّاً من آلن وغودار، ثم ناولت شريط الصور إلى وودي.

بعد ذلك، بقيت على تواصل متقطّع مع وودي حتى صيف 1991.

حينها راسلته لأقترح كتابة كتاب على شكل مقابلات تتعلق بمسيرته ككاتب، ومؤدٍّ كوميدي، وممثل، والأهم كصانع أفلام. وبعد فترة، جاءني ردُّه بصيغة ودِّية ودون مواربة: «إنَّ توقيت المقترَح غير مناسب»؛ كان وودي يجهّز فيلمه الجديد، لكنه أبقى مجال تنفيذه مفتوحاً.

وفي يناير 1992، دعيتُ إلى نيويورك لإجراء مقابلة تتعلق بفيلم **ظلال وضباب**، والذي سيعرض لأول مرّة قريباً. لقد شاهدتُ الفيلم في غرفة عرض في استديو كولومبيا السينمائي. وفي اليوم التالي قابلتُ وودي كأحد نقّاد الأفلام الذين جاؤوا من أوروبا، وأخبرتني مسؤولة الإعلام اللطيفة والجميلة أن لدي 45 دقيقة لإجراء المقابلة: «إن السيد آلن رجل مشغول للغاية!».

وعُدتُ مجدداً إلى غرفة السينما الخاصة في مكتب وودي. ولم تتغير منذ ذلك الحين؛ الغرفة الرحبة ذاتها، والمقاعد الواسعة والمريحة ذاتها، ولعل مجموعة تسجيلاته الموسيقية، والتي يستمد منها إلهامه، قد ازدادت قليلاً منذ آخر مرّة. وتحت الرفوف أكوام تسجيلات سيستخدمها في فيلمه الجديد، والذي سيطلق عليه اسم **أزواج وزوجات**. وكان وودي في وسط غرفة المونتاج.

ولعلّي قد وصلت باكراً، ولعلّ وودي هو من وصل متأخراً. وأثناء تجهيزي لجهاز التسجيل، سمعت سعلة مكتومة و«أعتذر. لقد تأخرتُ قليلاً». وصل وودي. لقد دخل الغرفة بهدوء تامّ ولم ألحظه، بدا وكأنه قد تجسّد من زاوية معتمة في الغرفة، بأسلوب مخادع يشبه الحيل التي في فيلم **أوديب يُحطم**، أو في **ظلال وضباب**، أو لعله قد خرج من الشاشة كذلك الممثل في **زهرة القاهرة الأرجوانية**.

وبدأنا الحديث عن **ظلال وضباب** تحديداً، وعن تجاربه السينمائية الأولى. ومر الوقت بسرعة. وفجأة دخلت سكرتيرة وودي لتعلمنا بانقضاء الوقت المسموح به، لكن وودي لوّح لها بيده لتنصرف. وأكملنا الحوار لنصف ساعة إضافية.

وقبل أن نفترق ذكَّرته بموضوع الكتاب، فطلب مني تأجيله إلى الصيف. وبعد الموافقة المبدئية، وصلني الردّ في بداية يونيو: بإمكان وودي التعاون لبضعة أسابيع من شهرَي يوليو وأغسطس، قبل أن ينشغل بفيلم جديد اسمه **جريمة مانهاتن الغامضة**.

وبترتيب زمني - ولكن باستطراد عفوي ودون تصوُّر مسبق - تعقَّبنا سيرة وودي المهنية. وقبل أن نبدأ، أكّدتُ لوودي أن بإمكانه رسم حدود للموضوعات التي يريدنا أن نناقشها، وبالتأكيد له حرية رفض أي سؤال لا يرغب في الإجابة عنه. لكن لم تكن هناك مشكلة إطلاقاً. كان طلب أو شرط وودي الوحيد هو أن يكون للكتاب غلافٌ جميل.

كانت أغلب اجتماعاتنا في الصباح. وكنا نجلس ونتحدث وجهاز التسجيل يعمل في زاوية الغرفة في مركز مانهاتن السينمائي، لساعتين تقريباً. وفي الوقت ذاته، كان منشغلاً بالإعداد لفيلم **جريمة مانهاتن الغامضة**.

وفي الثالث عشر من أغسطس، تَصدَّر خبر انفصال وودي آلن وميا فارو ودعوى حضانة الأبناء أغلفة المجلات والصحف وإعلام نيويورك، ونشرت تفاصيل حياة هذين الزوجين وعلاقاتهما الخاصة على الملأ بطريقة همجية. كان هذا الخبر يعني انتهاك حياة وودي آلن الخاصة إضافة إلى حياته العملية. وخشيت أن يتعثَّر إصدار هذا الكتاب، لكن التأجيل كان مؤقتاً. فبعد يومين أكمل وودي لقاءاتنا، لكننا التقينا هذه المرّة في منزله، في الشقة التي يقيم فيها بالقرب من سنترال بارك.

وبمحض مصادفة، وبينما كنا نتحدث عن **كوميديا منتصف الليل الجنسية وزيليغ** - وهما فيلمان كان يخرجهما في الوقت ذاته - تطرَّقنا إلى علاقته الطويلة بميا فارو، ومنه إلى سؤال لا مهرب منه عن بداية علاقتهما والارتباط. وكان وودي يجيب على الأسئلة بأريحية تامة ودون امتعاض.

ونظراً لظروف وودي الخاصة وانشغاله بفيلم **جريمة مانهاتن**

الغامضة، أُجبرنا على إيقاف حواراتنا، كانت استراحة مؤقته لحين الانتهاء من **هانا وأخواتها**. فعدت إلى السويد وراجعت الجزء الأول من هذه الحوارات.

واستكملنا الحوارات في يناير 1993 - على الوتيرة ذاتها، متنقِّلين بين مركز مانهاتن السينمائي ومنزله. وبعض الحوارات الطويلة والمكثَّفة، كالفصلين الذين يتحدثان عن **سبتمبر وجرائم وجنح**، أجريناهما في منزل وودي؛ لعل العزلة والهدوء قد منحا وودي التركيز والصراحة. بينما ناقشنا **أيام المذياع** في ظروف فوضوية، في مقطورة وودي، خلال أوقات الاستراحة أثناء تصوير **جريمة مانهاتن الغامضة**.

وخلال نهارات يناير تلك تمكّن وودي من متابعة تصوير الفيلم. وأكثر ما أعجبني هو ارتياحه ولطفه في العمل، حيث انعدم التوتر المعهود. بعدها، وكان وودي يحيط نفسه بفريق العمل ذاته خلف الكاميرا، كل يعرف الآخر، وكل يعرف روتين الآخر. وكان تواصلهم مع بعضهم غالباً دون كلمات؛ إشارة أو نظرة فقط.

تمكّنت من مشاهدة وودي وهو يعمل مجدداً في العام التالي، في فيلم **رصاصات على برودواي**. وذهلت لما رأيته من احترام وثقة عمياء بين الممثلين. وعندما كان وودي يوجِّههم - هذا إذا أرشدهم - فإنه يكاد أن يكون لا مرئيّاً. إن تركيزه تام أثناء التصوير، لكنه يبدو شارد الذهن بين المشاهد. وقد أكد بعض الممثلين على حقيقة أنهم لم يشعروا بأنه قد وجّههم فعلاً. ويبدو أن هذا هو سر (إخراجه). إنه يعتمد تماماً على قدرتهم في ترجمة الشخصيات على الشاشة، مما يمنحهم الحرية والمسؤولية. وبشكل عام، نلاحظ أن تعامله مبني على الثقة. وقد يفسر هذا سبب رغبة الكثير من الممثلين الجدد وانتظارهم لفرصة التعاون مع وودي آلن في فيلم ما.

والتقيت بوودي آلن مجدداً في صيف 2001 لاستكمال حواراتنا عن أفلامه وحياته. وكالعادة، كان منشغلاً للغاية، ولم يؤثِّر اضطراب

حياته الخاصة على إبداعه البتة: لقد كتب وأخرج تسعة أفلام إضافية، وعدداً من المسرحيات ومثّل في عدد من الأفلام منذ الجزء الأول من هذا الكتاب. وآخر فيلم صنعه هو **نهاية هوليوودية**، والذي سيعرض في أبريل 2002.

لعل آخر فيلم له يتسم بتراخٍ أكبر، كما لو أنه كان يوازن بينه وبين الأحداث التراجيدية في حياته بعلانية. ولم يعد إجراء مقابلة معه صعباً؛ لقد خرج من مَعزله، حتى أنه قد ذهب إلى تتويج جوائز الأوسكار ومهرجان كان السينمائي. ومع ذلك ظل كل شيء على ما عليه عندما التقينا في مركز مانهاتن السينمائي؛ الأريكة البالية ذاتها والمقاعد في المكان نفسه، حتى أننا جلسنا في الأماكن ذاتها، كما فعلنا من قبل، وودي في زاوية الأريكة وأنا في المقعد وجهاز التسجيل يتوسطنا. لقد استبدل عدداً من أفراد فريق العمل بآخرين، ويبدو أن الموظفين الجدد مخلصون في عملهم أيضاً. وعلى الأرجح هم سيرافقونه لسنوات في أعماله المقبلة. ومع آخر جملة نطقها وودي في حواراتنا في أبريل 2002، كان قد بدأ التحضيرات لما أطلق عليه «مشروع وودي آلن الربيعي»، ولربما كان مخطوط فيلمه الأحدث جاهزاً في درج مكتبه.

إن مكانة وودي آلن في عالم السينما فريدة من نوعها؛ إذ إنه يملك عقداً مع المنتجين والممولّين ينصّ على كتابة وإخراج فيلم واحد على الأقل كل عام وبحرية تامة. وهذا العقد يعني تحكّمه التام باختيار الموضوع، وكتابة السيناريو والحوار، واختيار الممثلين وفريق العمل، والتقطيع النهائي... إلى ما هنالك. وشرطهم الوحيد هو التزامه بالميزانية المخصصة للمشروع.

وودي آلن الذي تعرّفت عليه وأنا أعد هذا الكتاب لا يشبه إطلاقاً بطل فيلم **بيرسونا** الذي نعرفه في السينما. ذلك الذئب الوحيد الذي يعاني من مرض عصابي لا شفاء منه، وجل معاناته، وإثارته للشفقة ونقائصه التي يريد أن يكشفها بمتعة مازوشيّة: توهُّم المرض، والانغماس، والتردُّد،

وتخوُّفات أخرى أكيدة. وعوضاً عن ذلك البطل، وجدت رجلاً منضبطاً في عمله، وصانع قرارات، وفناناً جاداً ذا وعي وبصيرة تمكنه من صنع تأثيرات بعيدة المدى بنفسه، وهو يرفض المساومة على فنّه ورؤيته.

إن حياة وودي آلن الخاصة منطقة محمية، وعلاقاته الرسمية قد قُلِّصَت إلى أدنى درجة، باستثناء وجوده مساء كل إثنين ليعزف الكلارينت مع مجموعة من عازفي موسيقى الجاز. ورغم أن المجموعة لم تعد تذهب إلى مقهى كارليل، إلا أن موعد عزفهم لم يتغير: مساء كل إثنين ما لم يكن وودي منشغلاً في تصوير فيلم ما. إن الموسيقى هي إحدى روافد الإلهام والإبداع في حياة وودي آلن، وسنتطرق إليها في الصفحات التالية من هذا الكتاب.

ستيج بيوركمان

ستوكهولم، مايو 2002

البدايات

رجل بدين: هل تعلمت صناعة الأفلام في المدرسة؟

ساندي: لا... لا، لم أتعلم أي شيء في المدرسة. هم من تعلّموا منّي.

• **(من فيلم ذكريات رومانسية)**

ستيج بيوركمان: بما أننا سنتحدث عن مسيرتك في صناعة الأفلام، فيجب أن نستعرضها بترتيب زمني، لكن علينا أيضاً السماح بتدفق الأفكار والتنقل بين الحاضر والماضي عبر تقنية الفلاش باك أو الاسترجاع.

إن آخر أمر قمتُ به قبل مغادرة ستوكهولم هو مشاهدة بداية فيلم **أليس**. وهو فيلم أحبه للغاية، وكنت قد شاهدته عدة مرات قبل تلك المرّة. ظننت أن الفيلم سيبدأ بمشهد صباحي لـ«أليس» وزوجها والأطفال، لكن الفيلم لم يبدأ بتلك الطريقة. لقد بدأ بمشهد في حوض الأسماك يجمع بين أليس وعشيقها المستقبلي. وهذا الأمر علّمني أن ذاكرة المرء قد تخونه أحياناً، وأن عليه أن يتعامل بحذر شديد مع التفاصيل.

وودي آلن: صحيح، صحيح، فالمرء يستحضر الأفلام في ذاكرته بشكل يختلف عن الواقع.

س ب: لكن هذه الحادثة بينت نوع تدفق الأفكار في أفلامك، وحريتك الكبيرة في تكوينها. فما هو رأيك في ذلك؟

و آ: حسناً، كان الفيلم رائعاً بتلك البداية. إنه أشبه بالنثر؛ لا حدود له، لا حدود فيزيائية لما يمكنني فعله بالوقت. وهذا رائع، أمر رائع. وعلى هذا، هناك مُخرجون يفكرون بنظام سردي خطي طوال الوقت، ويصنعون أفلاماً رائعة، وهناك مُخرجون يفكرون بطريقة أقل خطية وأكثر استطراداً، وأنا أميل لفعل ذلك، أنا أميل للتنقل بين الأزمنة، ولا أفعل ذلك بتعمد، بل على نحو غريزي فقط.

س ب: وهل تكتب هذه الاستطرادات في النص؟

و آ: غالباً. تنبثق بين الحين والآخر فكرة في غرفة المونتاج أو بينما أصور الفيلم، لكن وبشكل عام يُستمَدّ ذلك من البنية الأساسية للفيلم.

س ب: لنستخدم الفلاش باك/ الاستحضار الآن... ما هي ذكرياتك الأولى عن الفيلم، وما هو أول فيلم شاهدته في حياتك؟

و آ: يصعب تذكُّره. لعلَّه **بياض الثلج** أو شيئاً من هذا القبيل. كان فيلماً من إنتاج ديزني كما أظن. يمكنني تذكر السنوات 1940، 1941، 1942 بدقّة؛ لأني صرت حينها زائراً منتظماً لدور السينما.

س ب: كنتَ في الخامسة، والسادسة، والسابعة من عمرك آنذاك...

و آ: أجل، لقد ولدت في الأول من ديسمبر من عام 1935. لقد بدؤوا باصطحابي إلى دور السينما عندما بلغت الخامسة من عمري تقريباً. وسلبت الأفلامُ لُبّي. كنت أنتمي إلى أقل فئة في الطبقة الوسطى في بروكلين، وكانت هناك 25 صالة سينما يمكن الذهاب إليها في محيط منزلي. ولذلك كنت أمضي وقتاً طويلاً فيها. كانت استديوهات الإنتاج تصنع العديد من الأفلام في كل عام، وخلال شهر يمكن للمرء أن يشاهد أفلاماً لكل من: جيمس كاغني، همفري بوغارت، غاري كوبر، فريد أستير وأفلاماً من إنتاج ديزني، وكانت غزارتها تذهلني.

س ب: صرت أنا أيضاً من روّاد السينما المنتظمين، لكني بدأت في فعل ذلك في عمر متأخر. لقد شاهدت أول فيلم وأنا في الحادية عشر

من عمري. لكن تلك الزيارة الأولى إلى صالة السينما كانت بمثابة تجلٍّ، كتجربة دينية تقريباً. كان فيلماً غنائياً من إنتاج أم جي أم، ووقعت فوراً في غرام البطلة جين بويل. بعدها صرت أشاهد الأفلام كل يوم تقريباً.

و آ: هل كان فيلم موعد مع جودي A Date with Judy؟

س ب: لا. كان فيلم باخرة فخمة Luxury liner. ألم يعارض والداك اهتمامك الكبير بالأفلام؟ ألم يحتجّا أو يحاولا منعك من مشاهدتها؟

و آ: لا، لم يفعلا. عندما كنت في ذلك العمر الصغير، كانت ابنة عمي التي تكبرني في العمر تأخذني معها إلى السينما مرّة كل أسبوع، لكن لم يمنع أهالي الحي أبناءهم من مشاهدة الأفلام. كانوا دائماً يقولون لأبنائهم إذا بدأت العطلة الصيفية: «اذهبوا والعبوا في الهواء الطلق، اذهبوا والعبوا تحت أشعة الشمس، حرّكوا أبدانكم قليلاً، اذهبوا واسبحوا». لقد انتشرت خرافات من قبيل أن الأفلام تضرُّ العينين، لم ينزعج والداي منها، ولم يحاولا إجباري على فعل أشياء أخرى. لقد كرهت فصل الصيف دوماً، كنت أكره الجو الحار والشمس. ولهذا اعتدت على الذهاب إلى صالة السينما المكيَّفة. وأحياناً، وكما تعلم، كنت أذهب إلى أربعة أو خمسة أو حتى ستة أفلام في الأسبوع الواحد أو كل يوم، وعلى حسب المال الذي كنت أملكه. كان هناك عرض مكرر دائماً، وكنت أحب ذلك! ولكن في الشتاء – في وقت المدرسة – كان الأمر مختلفاً؛ لأني كنت أذهب في نهاية الأسبوع فقط. كنت أذهب عادة أيام: السبت والأحد، وأحياناً بعد ظهيرة يوم الجمعة... بعد المدرسة.

س ب: وهل كنت تشاهد كل ما يعرض، أم أنك كنت انتقائياً؟ وهل كنت مهتماً بنوع معين من الأفلام، تصنيف معين؟

و آ: كنت أشاهد في البداية كل ما يعرض، ولكن عندما أصبحت في عمر أكبر، بدأت أميل للكوميديا الرومانسية أكثر، أي الكوميديا الراقية. وكنت أحب الإخوة ماركس كثيراً، وأفلام الجريمة الغامضة.

س ب: لا بد أن الإخوة ماركس كانوا أعقد من ناحية الذائقة على طفل صغير، ألم يكونوا كذلك؟

و آ: لطالما كان ذوقي راقياً في الكوميديا، لأني حتى عندما كنت طفلاً، لم أكن مهووساً بالكوميديا التهريجية. ولم أكن أحبّ المهرجين - على عكس فيلليني. وقد يعود هذا إلى أن مهرّجي الولايات المتحدة يختلفون اختلافاً تاماً عن مهرجي أوروبا. لم أستمتع على الإطلاق بمهرجي السيرك. ولم أستمتع بالأفلام التهريجية كثيراً. كنت منجذباً بالفطرة إلى نوع أرقى من الكوميديا. أنا أحب المخرج بريستون ستيرج، وكنت أفضل بعض ممثلي الكوميديا في الأربعينيات، أما الإخوة ماركس فكانوا في تصنيف خاص بهم؛ لأنهم كانوا شاملين رغم أنهم يشبهون المهرجين، ومع ذلك كانوا في منتهى الرقي. كانوا يملكون الفطنة والبديهة، وإلى هذا اليوم لا أستمتع كثيراً بمشاهدة لورال وهاردي. كل معارفي، وكل أصدقائي، يحبونهما لأنهم يظنون أنهما رائعَيْن، وقد حاولوا مراراً جعلي أشاهد ما فاتني من أفلامِهما. لم أكرههما، لكنهما لم يعنيا شيئاً لي، ولم أكن أحب الكوميديا الواسعة Broad Comedy.

س ب: أنا أحب فيلم **صندوق الموسيقى** The Music Box كثيراً، وأظنه تحفة فنية.

و آ: بلا شك، هناك لحظات يكونان فيها مضحكين للغاية، ولكن بشكل عام، لا تجذبني أفلام الكوميديا التهريجية الصامتة. كان شخص شابلن يثير اهتمامي، لأني وجدته رجلاً مضحكاً للغاية وماكراً ومباشراً. ولم أجد بوستن كيتون تحديداً مضحكاً؛ كانت أفلامه مضحكة... إنها تحف فنية، وفي غاية الاحترافية، وبلا تكلف، لكنه لم يضحكني كما كان شابلن يفعل. كان هناك شيء ينبعث من شابلن وهو يتجول في الشوارع، كان يمسح وجهه بلحية رجل ويركل مؤخرته. ومن وجهة نظر محايدة، إذا كنت ستنتقد حرفية الأفلام، ستجد أن أفلام كيتون تتفوق على أفلام شابلن، أما إذا كنت ستحكم عليها من ناحية إثارة العواطف والتأثير

على الجمهور، فأنا أرى أن شابلن أكثر قدرة على الإضحاك وإثارة الاهتمام. يعجبني فيلم **أضواء المدينة** City Lights أكثر من أي فيلم آخر لكيتون. وعلى الرغم من ذلك، عندما أشاهد فيلمي **إعلان الباخرة** The Steamboat Bill أو **الجنرال** The General فيمكنني أن أرى أنهما رائعَيْن، ولا جدال في ذلك. إنهما فيلمان عظيمان، وعملان من الطراز الرفيع.

س ب: هنالك ما هو قيّم في أعمال كيتون.

و آ: أجل إنها تحف فنية. تعجبي وأستمتع بها، لكني لا أستمتع بها كما أستمتع بأفلام شابلن وأدواره، والعلاقة النفسية بين الرجال والنساء الذين يتعامل معهم.

س ب: وما الذي أعجبك في أفلام الإخوة ماركس؟

و آ: إن ذكاؤهم مبهر، وسيرياليتهم وعبثهم لا يمكن تفسيرهما، وجنونهم ليس له مبرر وهو جميل. كما كانوا موهوبين بلا شك! هذا كل ما في الأمر. كان شيكو موهوباً، وكان هاربو موهوباً للغاية، أما غروتشو فكان أفضلهم. كانت لديهم مَلَكة عظيمة، هناك شيء مضحك في كل ما يفعلونه. كان هذا الشيء موجوداً فيهم، كما لو أنه جينٌ أو خلايا أو شيءٌ من هذا القبيل. لقد أجريت هذه المقارنة كثيراً: فلو أنك قد أحضرت فناناً مثل بيكاسو وطلبت منه أن يرسم أرنباً... مجرد أرنب بسيط... وجعلت أطفال الفصل يقلّدونه، فلن يستطيعوا تقليده؛ لأن هناك شيئاً مميزاً في خطوطه. ليس عليه أن يرسم ما يبهر، وليس عليه اختلاق فكرة مبدعة، فهذا الشيء المميز كامن في خطوطه هو فقط، إن إحساسه بالخط على الورق رائع. والأمر ذاته ينطبق على عازف عظيم يعزف الكمان، فبمجرد أن يبدأ العزف، ستجد أن إحساسه وموهبته في غاية الجمال، والأمر ذاته ينطبق على غروتشو أيضاً، ستشعر بما هو مميز بمجرد أن تحاوره في أمر ما، لا لأنه يتصنّع الفكاهة، ولا بسبب الموضوع الذي يتحدث به، بل هو شيء ما في نبرة صوته، ولهذا كنت معجباً كبيراً بأفلامهم التي كانت مليئة بطاقة وجنون لا يصدَّقان.

س ب: وهل كنت تكرر مشاهدة أفلامهم؟

و آ: أجل كلما عرضت بقربنا. أنا أشاهد الأفلام مراراً وتكراراً، ولا أملُّ من هكذا أفلام، ولا أملُّ من مشاهدتها عاماً تلو العام.

س ب: وهل كنت تعرف غروتشو تمام المعرفة؟

و آ: أجل، كنت أعرفه تمام المعرفة. لقد أمضيت وقتاً معقولاً معه، ووجدته في غاية اللطف. لقد قال لي الناس بالطبع إنّي في الوقت الذي تعرفت فيه عليه صار قديماً، وإنه صار مرعباً. وقد يكون هذا صحيحاً، ولا علم لي بذلك. لكني عندما التقيت به، كان لطيفاً ومليئاً بالقصص؛ وكان معجباً كبيراً بي وكنت أعشق أعماله. وهو يذكرني بطريقة ما بذلك العم الذي يلتقي به المرء في المناسبات العائلية، أو عند لم شمل الأسرة، والذي لديه الكثير من الدعابات. إن أغلب الأعمام الذين تلتقيهم ليسوا محترفين، لكنهم يقولون دائماً ما هو ساخر وممتع. كان غروتشو أشبه بذلك الشخص الذي يظهر فجأة في حفل زفاف عائلي أو في عزاء، وينسجم فوراً مع من في المكان، وغروتشو يشبه ذلك العم الذي يتكلم بأمور مضحكة ويأكل من على طاولة البوفيه دجاجاً وبعض الأرز.

س ب: في الوقت الذي تعرفت فيه على غروتشو، هل كان إخوته أحياء؟

و آ: كنت قد التقيت بهاربو، لكني لم أكن أعرف تشيكو أو الأخوَين الآخرَين - غومّو وزيبو. لقد جاء هاربو ليشاهدني مرّة أخرى وأنا أمثّل في الكباريه.

س ب: في بداية فيلم **زهرة القاهرة الأرجوانية** كانت ميا فارّو وشقيقتها تتحدثان عن الأفلام ونجوم السينما. بدا أنهما مهتمَّتان بحياة نجوم السينما في الواقع، وليس في الأفلام فقط.

س ب: هل كان لديك اهتمام مشابه بنجوم السينما عندما بدأت بمشاهدة الأفلام؟

و آ: كان اهتمامي بهم معتدلاً. كنت أتآلف مع كل ممثل في الأفلام. وعندما بلغت الثامنة أو التاسعة، لم يبق هناك أي ممثل لم أتآلف معه، لأني كنت قد شاهدت الكثير من الأفلام وكنت قد درَست مجلات السينما، لكني لم أنجذب كثيراً إلى ثرثرتها.

س ب: وهل كنت على علم بالجنود المجهولين خلف صناعة الأفلام، كالمخرجين... إلخ؟

و آ: حدث ذلك لاحقاً. عندما كبرت في العمر لأن تلك الفترة كانت وقت أبطال السينما في الولايات المتحدة تحديداً، ولم يكن لدي أدنى اهتمام بالمخرجين. صرت أدرك دورهم لاحقهم.

س ب: وبعيداً عن الأخوة ماركس، هل من ممثلين آخرين كنت تحرص على مشاهدة أفلامهم؟

و آ: أجل بالطبع، دوماً! كنت أحب فريد أستير وهمفري بوغارت وجيمس كاغني وإدوارد ج. روبنسون، وكل الذين أجمع الناس على حبّهم: جيمي ستيوارت، غاري كوبر، آلان لاد... إلى آخر القائمة. لقد أحببتهم جميعاً، وأحببت مشاهدتهم.

س ب: ومتى زاد وعيُك بأهمية المخرجين ودورهم؟

و آ: عندما كبرت وصرت في سنوات المراهقة - لم يحدث ذلك حتى صرت مراهقاً - حينها أدركت أن بعض المخرجين أفضل من غيرهم. وعندما بلغت الخامسة عشر من عمري تقريباً، افتُتحت بعض دور السينما الأجنبية في منطقتنا. لم يكن بإمكاني مشاهدة الكثير من الأفلام الأجنبية خلال الحرب، لكن فيما بعد - أي بعد الحرب - بدأت أشاهد أفلاماً تعتبر تحفاً فنية؛ لأنهم كانوا يستوردون أفضل الأفلام فقط في الولايات المتحدة، ثم أصبحت فيما بعد على وعي بالمخرجين الإيطاليين والفرنسيين وبشيء من السينما الإيطالية، وعند مرحلة ما شاهدت فيلماً لإنغمار برغمان، لكن حدث ذلك بعد فترة من الزمن.

س ب: هل تذكر اسم الفيلم؟

و آ: كان فيلم **صيف مع مونيكا**. كان فيلماً رائعاً! في غاية الروعة. شاهدت فيما بعد فيلم **الليلة العارية**. وقد أسرني جمال ذلك الفيلم، كان عظيماً، بعدها انتشرت أفلام برغمان في الولايات المتحدة: **التوت البري والختم السابع والساحر**. وكون له سمعة كبيرة في دور الفن هنا. حدث ذلك في الخمسينيات.

س ب: وما هي ردة فعلك عندما بدأت بمقارنة الأفلام الأجنبية بالأفلام التي اعتدت على مشاهدتها؟

و آ: كانت بلا شك مختلفة. لقد وقعنا أنا وأصدقائي في غرام السينما الأجنبية فوراً لأنها كانت أنضج بكثير من السينما الأمريكية. كانت السينما الأمريكية للترفيه والهرب أساساً، أما السينما الأوروبية – أو على الأقل تلك الأفلام الأوروبية التي شاهدناها هنا – فكانت أكثر مواجهة للواقع وأنضج. لم تكن السينما الأوروبية سخيفة كأفلام رعاة البقر، ولا سخيفة كفيلم يلتقي فيها الشاب بالفتاة، ثم يَفقِدها، فيعثر عليها في النهاية، ولهذا أحببناها، كانت تبهرنا... كانت تجربة رائعة وسَّعت مداركنا، وجعلتنا أكثر اهتماماً بالمخرجين وبتاريخ الأفلام أيضاً.

س ب: تقول أنت وأصدقاؤك. هل تقصد ابنة عمك التي ذكرتها سابقاً؟

و آ: لا، كانت ابنة عمي تأخذني لمشاهدة الأفلام الأمريكية عندما كنت طفلاً. لكن عندما صرت مراهقاً، صرت أذهب مع زملاء الدراسة. كنا مخلصين جداً للأفلام الأجنبية، ووجدنا الكوميديا الأجنبية خفيفة الظل.

س ب: مثل ماذا؟

و آ: أتذكر عدداً من الأفلام مثل: **عاشق التوليب** Fanfan la Tulipe وأفلام جاك تاتي الأولى، كما شاهدنا بعض الأفلام البريطانية الممتعة أيضاً، وأفلام رينيه كلير! لقد بهرت عندما شاهدت فيلم **الحرية لنا** A

nous la liberte لأول مرّة، كانت جميعها أفلاماً رائعة. لكن بلا شك، كانت الأفلام الجادة هي ما أبهرنا بالفعل - **سارق الدراجة** على سبيل المثال - كانت مشاهدته تجربة مثرية بالفعل، كما كانت أفلام جان رينوار عميقة أيضاً: **الوهم العظيم** و**قواعد اللعبة** وفيلم قصير بعنوان **حفل شمبانيا**. وفي الفترة الزمنية ذاتها، وصلتنا أفلام فيلليني. لا أتذكر مشاهدتي لأفلام برغمان الأولى، لكني أعتقد أن أسلوب برغمان قد تشكّل مع فيلم **صيف مع مونيكا**، فقبل ذلك كانت الأفلام التي يخرجها بالنسبة لي كالأفلام الأمريكية الممتازة. كانت تحمل أسلوباً مشابهاً للأفلام الأمريكية. لكن الانفصال عن أسلوبه القديم جاء مع الفيلم الذي تمثل فيه هاريت أندرسون، ثم جُرف إلى أسلوبه الشعري العظيم.

س ب: أنت تعلم أن برغمان قد بدأ مهنته في الأفلام ككاتب سيناريو. لقد كتب عن أشياء مهمة في زمنه كنوع من عبودية النص لأهم شركة إنتاج سويدية مهمة في ذلك الوقت، في بداية ومنتصف الأربعينيات. كان عليه هو وزملاؤه مشاهدة الكثير من الأفلام وكان عليهم دراسة ونسخ الأسلوب السينمائي الأمريكي في كتابة السيناريو. ولهذا يبدو هذا التأثر جلياً في أفلامه الأولى كمخرج أيضاً. لكن هل قادك اهتمامك الواضح بالأفلام في تلك الفترة للعمل على صنع الأفلام؟

و آ: لا، ولكن خطر في ذهني ذلك ذات مرّة وأنا أشاهد فيلماً عن القراصنة في طفولتي، وقد قلت لنفسي: «يا إلهي... يمكنني صنع ذلك» كنت أبلغ حينها السابعة أو الثامنة من العمر. كانت مجرد أمنية لم آخذها على محمل الجد.

س ب: وهل تذكر اسم الفيلم؟

و آ: أجل، كان فيلم **البجعة السوداء** The Black Swanمع تيرون باور، لا أعرف السبب الذي جعلني أفكر بذلك، ربما لأني كنت قد شاهدت الكثير من الأفلام في ذلك الوقت، ولعلها كانت ملونة أو ممتعة أو أكثر تشويقاً من باقي الأفلام. كنت أرغب كثيراً في أن أصبح كاتباً، بل كاتباً

سينمائياً تحديداً، ولكن لم أعرف كيفية الدخول إلى عالم الأفلام أو ما الذي يتوجب عليّ فعله. أردت فقط أن أكون كاتباً مسرحياً.

س ب: لقد بدأت الكتابة في عمر مبكر: نصوص للكوميديانات، وقصصاً قصيرة للصحف، وأشياء للتلفاز، إلخ. فمتى - في أي عمر - بدأت الكتابة؟ أعني، قبل أن ترسلها إلى أي أحد ليقرأها أو يستخدمها أو ينشرها؟

و آ: استطعت الكتابة دوماً. حتى عندما كنت طفلاً صغيراً، كنت أستطيع تأليف قصصٍ جيدة قبل أن أتعلّم القراءة. لطالما قلت إني تعلّمت الكتابة قبل القراءة. بعدها عملت ككاتب وأنا في السادسة عشر من عمري، وكنت حينها على مقاعد الدراسة. تم توظيفي لأكتب قصصاً مضحكة وممتعة، بعدها صرت أكتب للإذاعة والتلفاز وكوميديانات الكباريه، ومن ثم كتبت لنفسي ككوميديان في الكباريه، بعدها صرت أكتب نصوص الأفلام وأخرجها.

س ب: هل تجد المتعة دائماً في الكتابة أم أنك تعيش حالة من الفزع أمام الورقة البيضاء والخالية؟

و آ: أنا لا أفزع... من تلك الناحية أشعر أني مثل بيكاسو، الذي قال مرّة أنه إذا شاهد مساحة خالية، فإنه يشعر بأن عليه أن يملأها. وأنا أشعر بالشعور ذاته. لا شيء يشعرني بالفرح أكثر من فتح رزمة كبيرة من الورق الأبيض أو الأصفر، ولا أستطيع الانتظار لأملأها.

س ب: كانت كتاباتك في البداية تتكون من الدعابات والمقاطع الساخرة عن نفسك وللكوميديانات الآخرين بشكل أساسي. فمتى بدأت كتابة القصص القصيرة؟

و آ: لقد بدأت بفعل ذلك بعد إتقاني للكتابة بوقت قليل. كنت أعبث محاولاً كتابة المسرحيات، ولم أفلح، لم أكن جيداً على الإطلاق.

س ب: وما سبب في رأيك؟

و آ: لم أكن قد طوّرت من نفسي بشكل كاف، ولم أكن متعلّماً

بشكل كاف. كنت قد فُصِلت من الجامعة مبكراً. لم أكن ضعيفاً في الكتابة، لكني لم أنغمس في الأدب، ولم أكن قارئاً نهماً. احتجت إلى وقت لأهضم المسائل، ولأطالع الكثير من الكتب، ولأشاهد الكثير من المسرحيات. أما في الصيف، فكنت أكتب الفقرات التي ستعرض على المسارح، وكنت أتابع ردود فعل الجمهور. لقد تعلمت الكثير من متابعتهم. وتدريجياً - خلال فترة نضجي وتكويني - صرت أفضل.

س ب: عندما تسأل الكُتاب عن سبب إتقانهم للكتابة، فإنهم يجيبون عادة: «من خلال القراءة»، وأنهم قد تعلموا كتابة السيناريو من خلال مشاهدة الكثير من الأفلام. أما اليوم، فهناك جامعات تعلِّم صناعة الأفلام، وهناك فصول تعلِّم الكتابة الإبداعية ... إلى ما هنالك. هل تؤمن بأن التعليم الذاتي من خلال التجربة هو أفضل من تعليم المدارس، من خلال تدريب الذات في وظيفة إبداعية أو احترافية؟

و آ: بالتأكيد. إنه شأن فلسفي. يدخل في مداخل مختلفة من جسدك. فعلى سبيل المثال: كي تكون عازف جاز، عليك أن تستمع إلى الكثير والكثير من موسيقى الجاز، وهذا فعل حب، أي أنك لا تقول لنفسك حينها: سوف أسمع الجاز لأدرسه. يجب أن تستمع إليه لأنك تحبّه، وتحبّه، وتحبّه... تدريجياً ستتيقن بأن كل ما هو قيِّم ينتج من تناضح الأفكار. والأمر ذاته ينطبق على الكتابة أو إخراج الأفلام أو التمثيل. فأنت يجب أن تحب القراءة أو مشاهدة الأفلام أو الاستماع إلى الموسيقى. وعلى المنهاج ذاته - على مر السنين ودون أن تقصد ذلك - سيتسرب ما تحب إلى دمك، إلى الخلايا المكونة لجسدك... شيء من هذا القبيل. إن الدراسة التي فيها تركيز وانضباط خطأ. فعلى سبيل المثال، شاهدت بعض الممثلين يقلِّدون مارلون براندو في بداياتهم، لأنهم يحبون مشاهدة أفلامه، وعندما بدؤوا التمثيل، وجدوا أنفسهم يمثّلون كمارلون براندو. هم لم يقصدوا تقليده، لكنهم تشرّبوا أسلوبه في التمثيل. كذلك ستجد أن الأمر ذاته ينطبق على الموسيقى؛ فلو استمع شخص ما إلى تشارلي باركر،

وأصغى وأنصت إليه وأحبّه ثم عزف على الساكسفون، ستجد أن عزف هذا الشخص يشبه عزف باركر! بعدها عليه أن ينفصل عما يحب ليكوّن أسلوباً خاصاً به. لكن المسألة تأتي من التجربة الشخصية والشغوفة. فإذا أردت تعليم شخص إخراج الأفلام، فيمكنك أن تقول له «تابع الذهاب إلى دور السينما، وستتغلغل الأفلام إلى جسدك».

س ب: قلت إنك قد بدأت قراءة الأعمال الأدبية في فترة متأخرة من حياتك، فمن هم الكتاب الذين أعجبت بهم عندما بدأت المطالعة؟

و آ: لقد بدأت بقراءة إرنست هيمنغواي، وليام فوكنر، ف. سكوت فيتزجيرالد، جون شتاينباك.

س ب: متى حدث ذلك؟

و آ: لم أبدأ القراءة إلا في أواخر سنيّ المراهقة، لأني لم أكن أحبّها إطلاقاً. أنا أقرأ الآن بنهم، ولم أكن أقرأ للمتعة كثيراً. أما الآن، فأنا أقرأ؛ من المهم أن أقرأ. ويندر أن أستمتع بقراءة شيء ما من حين إلى آخر، ومع ذلك، من الجوهري أن أقرأ.

س ب: **ما الأخبار يا قطة؟** كان أوّل نص سينمائي كتبته. هل كان في كتابته شيء من المصادفة؟

و آ: أجل. كنت حينها في كباريه، فشاهدني أشخاص، وأحبّوني وقالوا: «يا إلهي! إنه يكتب نصوصه بنفسه. سيكون جيداً لو كتب نصاً سينمائياً». فعيّنوني. وكتبت هذا الفيلم، كتبت ما كنت أظنّه نصاً جيداً. لكنهم لم يملكوا أدنى فكرة عما يمكنهم أن يفعلوا به، لم يعرفوا كيفية تنفيذه. لقد حوَّلوه إلى فيلم لم يسعدني إطلاقاً. حينها أقسمت ألّا أكتب أي سيناريو آخر ما لم أكن أنا مخرج العمل.

س ب: هل كانت لديك أي فكرة عن إخراج الأفلام في تلك الفترة؟ هل أردت إخراج **ما الأخبار يا قطة؟** على سبيل المثال؟

و آ: لا. لم تكن لدي. لقد وددت ذلك من باب الدفاع عن العمل،

لأني ظننت أن لا أحد يعرف ما سيفعله بذلك الفيلم. كان المخرج كليف دونر مخرجاً جيداً، لكن لم تكن لديه السيطرة، فجميع من في الاستديو كانوا يفرضون رأيهم عليه، وكان النجوم يلحّون عليه ويجبرونه على فعل أشياء معينة. كنت لأستمتع بالعمل لولاه.

س ب: كان كليف دونر أحد أهم المخرجين الواعدين في بريطانيا في ذلك الوقت. هل شاهدتَ أيّاً من أفلامه قبل **ما الأخبار يا قطة؟**

و آ: كنت قد شاهدت فيلم **لا شيء عدا الأفضل** Nothing But the Best لقد أحببت الفيلم وأحببت شخصه. كان يبذل قصارى جهده، لكنهم كانوا يضيّقون عليه حدوده، ولم يعطوه أي حرية في التصرف.

س ب: وما الذي أثار استياءك في **ما الأخبار يا قطة؟** وماذا كنت لتفعل لتغيّره؟

و آ: لقد كتبت ما كنت أظنه غير تقليدي، فيلماً غير تجاري. لكن المنتجين أرادوه أن يكون هوليوودياً بامتياز. لقد أخذوا على عاتقهم تنفيذه بكل ما يكره المرء في أفلام هوليوود: إن أشخاصاً لا يملكون حس الفكاهة، قد قرروا ما هو مضحك وما هو غير مضحك، وكانوا يعيِّنون حَبيباتهم في الأدوار، وكانوا يكتبون الأدوار خصيصاً لتلائم النجوم - سواء أنجحت تلك الأدوار أم لم تنجح - وهذا أسوأ كابوس قد يحلم به المرء. وكانت كل فكرة إبداعية تنفّذ بشكل خاطئ، على سبيل المثال: كتبت مشهداً يوقف فيه الرجل المصعد ليمارس الحب مع امرأة. قد يكون ذلك طريفاً إذا حدث في مكتب مزحوم وسط نيويورك، لكن المنتجين بحثوا ووجدوا مكتباً في باريس وفيه مصعد فخم كما لو أنه بدلة زفاف لفندق... وفجأة اختفى حس الفكاهة. صارت فكرة إيقاف المصعد وممارسة الحب فيه هراء!

لم يفهم المنتجون النصَّ، ولا أي جزء منه، ولم يكن لي رأي في تنفيذه طبعاً. كان بإمكاني رفع صوتي فقط، وكانوا إما أن يتجاهلوني أو أن يرموني خارج موقع التصوير. ولهذا لم أحب التجربة ولم أحب الفيلم.

س ب: أنا أعلم أن حرباً صغيرة كانت مشتعلة بينك وبين المنتج تشارلز فيلدمان. ألم تحاول أنت وكليف دونر تكوين تحالف أو القيام بشيء مشابه لمحاربته والتأثير عليه؟

و آ: بلى، حاولت. لقد فعلنا كل ما في وسعنا. لكن هناك نوعان من صنّاع الأفلام: هناك من يصنع الأفلام الجادّة سواء أكان الفيلم مضحكاً أو موسيقياً أو جاداً، وهناك أشخاص يستخدمون الأفلام كأسلوب حياة؛ إنهم يمضون عاماً في لقاء الكُتّاب، والاجتماع على الغداء مع الممثلين والممثلات وإجراء اختبارات الشاشة مع الممثلات الجميلات واستغلالهن، واللقاءات الاجتماعية وإحضار ممثلين جدد إلخ... إنهم يمضون عاماً أو عامين وهم يقومون بهذه الأشياء. وعندما ينتهون من صناعة الفيلم، يتناولون العشاء مع طاقم العمل والمنتج ومع الكتّاب، كانوا يأتون بأصدقائهم ويتدخلون في عمل لا يعرفون عنه شيئاً. قد يقول المنتج: «أحتاج إلى لقطة مقربة على تلك الممثلة التي نراها أول مرّة». ثم يتجادل الجميع مع بعضهم، فيتجادل النجوم مع بعضهم بعضاً، لأنهم يظنُّون أن للممثلين الآخرين دوراً أكبر أو أكثر أهمية أو أكثر إضحاكاً، وهذا الأمر مستمرٌّ إلى الآن، وهو ليس صناعة أفلام، وقد ينجح إذا سنحت فرصة عظيمة، رغم كل الظروف، لكن 99٪ من الوقت يكون الأمر كارثياً. إنه طريقة مريعة لصنع الأفلام! إنها اجتماعية للغاية. إنها احتفال.

س ب: لقد قدّم لك فيلم **ما الأخبار يا قطة؟** أول تجربة في التمثيل. فكيف تقيِّم هذه التجربة؟

و آ: مهتزّة. لم أكن أعرف إذا كان عليّ بذل المزيد من الجهد أو تقليله. كان الأمر صعباً. ولم أكن أبحث عن أخباري في الصحف اليومية، ثم أقول: «حسناً. أنا الآن أعرف ما عليّ فعله. سأعود غداً وأفعل ذلك بشكل أفضل». لم يحدث ذلك. كنت أنال فرصة واحدة لتمثيل المشهد، ولم أنل فرصة إعادة تمثيله. ولذلك كنت أبذل ما بوسعي، لكني لم أكن واثقاً.

س ب: لا يسمح للممثلين دائماً بقراءة الصحف اليومية، لكن هل في وسعك ككاتب سيناريو أن تقرأها؟

و آ: أجل. كنت أذهب وأقرؤها، كان يسمح لي بذلك. لكني لم أحب أيا منها. كنت أقول دائماً: «هذا مريع!» وكانوا دائماً يقولون: «الزمْ الصمت!».

س ب: في فيلم **ما الأخبار يا قطة؟** كنت تمثل مع ممثلتي المفضلة، رومي شنايدر. فما هي انطباعاتك عنها كممثلة وكبطلة ثانوية؟

و آ: لقد أحببتها في أفلام أخرى، وعندما التقيت بها في **ما الأخبار يا قطة؟** كان تواصلي سطحياً معها. كانت مرحة، لكنّ مقطورتينا كانتا بعيدتين عن بعضهما. لم أكن قد مثّلت في فيلم قبل هذا الفيلم، بينما كان لها باع طويل في التمثيل. وكنت أقل منها في التجربة، ولهذا كان تواصلنا قليلاً، لكني عملي معها كان ممتعاً.

س ب: هل كانت تجربتك في فيلم **المقهى الملكي** مشابهة؟

و آ: حسناً، كنت هناك كممثل فقط. لقد عُرض عليّ مبلغ كبيراً من المال وكان الدور صغيراً. لكن مدير أعمالي قال لي: «لم لا؟ قد يكون فيلماً مهمّاً، ويضمن استمرارك في عالم السينما. وهو مربح». وهكذا سافرت إلى لندن. وكان راتبي جيداً. لكنهم لم يصوِّروا أيَّ مشهد لي طوال ستة أشهر! كنت أقيم في لندن على نفقتهم طوال هذه الأشهر الست. هذا مثال بسيط على عدم جدوى هذا المشروع.

س ب: وما الذي فعلته في لندن طوال تلك الأشهر الست؟

و آ: لقد كتبت مسرحية **لا تشرب الماء**، وتواصلت اجتماعياً، ولعبت الورق، وقامرت، وقضيت وقتاً ممتعاً في لندن. وأخيراً - بعد ستة أشهر - استدعوني لأمثّل دوري الصغير. بعدها عدت للوطن! ظننت أنه مشروع سخيف من البداية إلى النهاية، وكل ما فيه كان غباءً وهدراً للأشرطة السينمائية والمال. كان تجربة سينمائية مريعة إضافية.

س ب: بين هذين الفيلمين قمت بنوع آخر من الكتابة، كالقصص القصيرة.

و آ: أجل. لقد اعتدت على كتابة القصص القصيرة لمجلة ذا نيويوركر، وكنت أسعد بنشرها، لأن المجلة كانت في طليعة المجلات الأدبية في الولايات المتحدة، وكل من كنت أعرفهم كانوا يريدون نشر أعمالهم فيها. لقد نشروا أول قصة أرسلتها لهم.

س ب: متى حدث ذلك؟

و آ: كان في وقت فيلم **ما الأخبار يا قطة؟** في منتصف الستينيات كما أظن. لقد واصلوا نشر أعمالي، كما واصلت الكتابة لهم وكنت استمتع بذلك.

س ب: إنها القصص ذاتها التي جمعتها ثم نشرتها في كتاب؟

و آ: أجل. في **بلا ريش والانتقام.**

س ب: بعدها أخرجت فيلمك الأول والذي لم تكتبه **ماذا يحدث أيتها النمرّة ليلي؟** كان هذا فيلماً يابانيا قمت بدبلجته إلى الإنجليزية، وقد غيَّرت الحوار الأصلي تماماً؟

و آ: صحيح. كانت تلك تجربة مريعة إضافية. لقد اشترى شخص ما حقوق الفيلم الياباني، وطلب مني إضافة الكلمات على أفواه الممثلين اليابانيين. وكان أصدقائي معي، ثم ذهبنا إلى استديو الدبلجة، وشاهدنا الممثلين اليابانيين على الشاشة ودبلجنا أصواتهم إلى الإنجليزية. كان مشروعاً غبياً، غبياً وغير ناضج. وقبل أن يعرض الفيلم قاضيت المنتج لمنع عرضه. لقد أجرى بعض التغييرات المريعة عليه، وخلال السير في إجراءات القضية، عرض الفيلم ونال استحسان النُقّاد. فسحبت القضية، لأني لن أستفيد منها. لطالما اعتبرت الفيلم تافهاً. كان تمريناً غير ناضج.

س ب: هل تعرف رد فعل القائمين الأساسيين على الفيلم؟

و آ: لا. لا أعرف شيئاً عن الأمر.

خذ المال واهربْ

أوجي، رجل الفضاء: لقد استمتعنا بأفلامك.
وتحديداً أفلامك الكوميدية الأولى.

• (من فيلم **ذكريات رومانسية**)

ستيج بيوركمان: لكن على أي حال، نقلتك تلك التجربة الفاشلة إلى تجربتك الأولى في الإخراج في فيلم **خذ المال واهرب**.

وودي آلن: أجل. فمعه شعرت أن مسيرتي في صناعة الأفلام قد بدأت. وكل ما كان قبل ذلك مجرد أسباب تدعو لعدم الذهاب إلى السينما.

س ب: وما هو أصل الفيلم؟

و آ: لقد كتبت هذا الفيلم مع صديقي ميكي روز. ظننا فكرته مضحكة، فأعطيت السيناريو إلى المخرج البريطاني فال غست، لأني ظننت أنه قد يود إخراجه. كان قد أخرج الجزء الذي مثلت فيه من فيلم **المقهى الملكي**. لم أظن أن أحداً سيمنحني فرصة إخراجه. أجابني غست أنه كان يود ذلك، لكن الشركة المنتجة لم تسمح له بإخراجه، ثم أعطيت السيناريو إلى جيري لويس الذي كان مخرج كوميديا وله باع طويل في الإخراج، وكان مهتماً بإخراجه، لكن شركة الأفلام لم تسمح له أيضاً. فظل المشروع على حاله.

س ب: لقد طلبت من جيري لويس إخراجه. لا بد أنك قد شاهدت بعض أفلامه؟

و آ: لقد شاهدت أفلامه، وكان فيها لحظات مضحكة. لا أدّعي أني معجب بأفلامه لجوهرها، لكنه كان رجلاً موهوباً. ظننت أن من الرائع أن يخرج الجزء الذي أمثل فيه. في كل فيلم من أفلامه، لا يهم كم كان الفيلم سيئاً، كان هناك دائماً بعض المشاهد المتتالية الرائعة، لأنه كان موهوباً بالفطرة، ونشيطاً.

س ب: أنا أيضاً أحب أفلامه كمخرج. أظن أنه كان يمتلك موهبة بصرية عظيمة أيضاً، موهبة لتأليف وتكوين أفلامه.

و آ: أجل. كانت أفلامه جيدة، كان يملك الحرفية. لكنها كانت أفلاماً غير ناضجة بالنسبة لي، وبالمجمل كانت أعماله جيدة.

س ب: لكن تم صنع الفيلم في النهاية.

و آ: صحيح. وبعدها تأسست شركة الأفلام الجديدة هذه، بالومار بكتشرز. كانت مؤسسة صغيرة لا يوجد فيها مخرجين مشهورين. كاوا يحاولون البدء. وقد سألوني إن كان بإمكاني إخراج الفيلم بميزانية بسيطة، والتي كانت أقل من مليون دولار. فأجبتهم: «موافق»، ثم قرروا خوض التجربة معي، لأني كنت قد كتبت **ما الأخبار يا قطة؟** وللمسرح وكنت أكتب المادة التي سأمثلها في الكباريه. كنت أبدو ذكياً بالنسبة لهم، ولم أبدُ غير مسؤول وأني سأقامر بمالهم. فأجابوا بدورهم: «حسناً. سنخوض التجربة معك». ففعلوا ذلك. كانوا متنوِّرين حقاً ولم يسببوا لي المشكلات البتة. كانت لي حرية تامة في التصرف، ولم يزعجوني. كان تجربة ممتعة. ومنذ ذلك اليوم، لم أصادف أي مشكلات في السينما من ناحية التدخل في [عملي] بأي طريقة كانت.

س ب: لقد كتبت سيناريو **خذ المال واهرب** كما كتبت فيلمك التالي **جمهورية الموز**، مع ميكي روز. فمن هو؟

و آ: إنه صديق حميم من أيام الدراسة. لقد نشأنا معاً، وودرسنا في المدرسة ذاتها، ولعبنا في فريق السلة ذاته، ثم انتقل إلى كاليفورنيا. وأنا أكلمه هاتفياً مرّة أو مرتين خلال العام.

س ب: هل كان كاتباً في ذلك الوقت؟

و آ: أجل. إنه خفيف الظل، ولهذا كان التعاون معه مثمراً.

س ب: كيف تكون آلية العمل عندما تكتب الفيلم مع كاتب آخر؟ هل تجلسان معاً وتكتبان أم أن كل منكما يكتب بشكل منفصل ثم تناقشان ما كتبتماه؟

و آ: في تلك الأيام، عملنا معاً عندما كتبنا ذينك النصين. لقد انهمكنا في الكتابة على الآلة الكاتبة في الغرفة وكنا نكتب السطر تلو الآخر معاً. بعد ذلك بسنوات، كتبنا بطريقة مختلفة عندما تعاونت مع مارشال بريكمان في فيلميّ **مانهاتن** و**آني هال**. كنا قد تناقشنا أنا وهو كثيراً حتى توصَّلنا إلى الحبكة، ثم كتبنا تفاصيلها. انتهى بعدها دوره وكتبت أنا المسوّدة. ثم أريته إياها وأخبرني بملاحظاته عليها، وأخبرني بما أعجبه وبما لم يعجبه، لقد راجعناها معاً. كان الأمر أسهل من كتابة السيناريو بانفراد. كنت أنا من كتب المخطوط لأني كنت من سيتحدث عن العمل، وهذا سهَّل الأمر علي.

س ب: أفهم من ذلك أن طريقتك في كتابة السيناريو قد تغيّرت على مرّ السنوات، لكن هل هناك خطوط عامة تعتمدها في الكتابة؟ على سبيل المثال: هل تكتب بسرعة خلال عملية التركيز، أم أنك تستعرض المشروع والأفكار في رأسك لوقت طويل قبل أن تشرع في كتابة النص؟

و آ: لا، لا. أنا أكتب بسرعة كبيرة. قد تخطر اليوم فكرة في بالي، لكني لم أدوّنها، لأني منشغل في إنتاج فيلم آخر، لكني سأدوّنها إذا انتهيت من إنتاج ذلك الفيلم. يمكن أن تقول إن الفكرة قد اختمرت في رأسي. لكن، قد يحدث أحياناً أن ينتهي أحد أفلامي دون أن تكون لدي فكرة أي فيلم آخر، عندها سأذهب إلى غرفة المكتب صباحاً وأبدأ في التفكير وإجبار نفسي على العمل.

س ب: لكن هل تدوّن ملاحظات مشاريعك القادمة؟

و آ: لا. إذا فكرت بمزحة اليوم أو قصة، فسأدونها بسرعة وأرميها في درج المكتب. أما عند الكتابة، فأنا لا أدوّن الملاحظات. أفضّل كتابة السيناريو مباشرة.

س ب: إذن، ستقرّر كتابة الفكرة عندما تجد الوقت، ثم تنجز العمل في جلسة واحدة؟

و آ: أجل. فالفكرة تخطر في بالي، ثم أفكر فيها لوقت طويل، وعندما أتأكد من اكتمال عناصرها، وتطوّرها بشكل كاف، أجلس لكتابتها. لا أحب كتابة أجزاء من الفكرة أو التعريف بها أو أي شيء من هذا القبيل. أنا أكتب السيناريو [مباشرة].

س ب: هل لديك أي نصوص غير مكتملة في درج مكتبك؟

و آ: لدي عددٌ منها؛ عدد من السيناريوهات التي لا تستحق إكمال كتابتها لسبب أو لآخر.

س ب: هل تحدثت مع أي شخص متمرِّس في صناعة الأفلام طلباً للمشورة أو لتهيِّئ نفسك كمخرج قبل إخراج **خذ المال واهرب**؟

و آ: في الحقيقة، لم يخطر لي ولا لثانية واحدة أني لا أعرف ما عليّ فعله. كنت أتبع حدس أني أعرف ما يتوجب عليّ فعله. ولهذا بدا لي أن طريقة تنفيذه عنصر ثانوي. لم يكن في الأمر خدعة، كنت أعرف أن رجلاً سيدخل الغرفة، وسيسحب المسدس... إلخ. ولا يحتاج الأمر إلى أي فطنة لأعرف كيفية تنفيذ ذلك. لقد تناولت طعام الغداء مع المخرج آرثر بن، الذي لم أكن أعرفه قبل اللقاء وكان لطيفاً. حاولت حينها الحصول على أي معلومات منه، ونجحت في ذلك. لقد أمدني ببعض المعلومات، لكنها كانت من النوع العملي؛ عندما أخرج فيلمه الأول، كان قد طلب مئة لقطة إضافية. لكنه اختار عشراً منها في النهاية. فشعر بالندم، لأن شركة الإنتاج قدّمت تكاليفها ولم يستخدمها، فحاول إيجاد طريقة ليقحمها كلها في الفيلم. لكنه وكما أخبرني، أدرك أنه ليس

عليه فعل ذلك. فاستخدم عَشراً فقط وجعل التسعين الباقية مصاريف. لقد أخبرني بتفاصيل مشابهة، وتحدث معي عن تصحيح ألوان الفيلم، وتفاصيل مهمة كهذه لكن ليس بإسهاب. لم أفكر للحظة بوجود عقبة عند إخراج هذا الفيلم. آمنت أنه سيكون مضحكاً، هذا كل ما في الأمر.

س ب: ألم تناقش أي تفاصيل تقنية مع بن؟ مثل كيفية المتابعة بعد قطع مشهد بطريقة (cross out)؟

و آ: لا. لقد بدا لي أني أعرف ما يتوجَّب عليّ فعله، أني إذا أردت هذه الشخصية أن تتحدث، وبعدها تلك الشخصية، فسأعرف ما سأفعل، لأني كنت أعرف ما أريد أن أشاهده على الشاشة.

س ب: كيف كنت تختار طاقم العمل في الفيلم، على سبيل المثال: المصوِّر والطاقم التقني؟ أعني أن هذا كان فيلمك الأول، فهل اخترتهم أم اختارهم المنتج لك؟

و آ: تم اختيار الجميع، عدا عددٍ قليل من الأشخاص. لقد اخترت مصمِّم الأزياء، والمصور والمخرج الفني، وقمت بأفضل ما في وسعي في ذلك الوقت، لكني كنت أجهل أين يكمن الخلل، وسرعان ما اكتشفته، لأني طردت كلّاً من المصور ومصمم الأزياء.

س ب: وهل كتبت اسم المصور الجديد في اعتمادات الفيلم (مقدّمة الأسماء)؟

و آ: أجل. كان جيداً ومحترفاً.

س ب: هل سبقت لك مشاهدة أعماله؟

و آ: لا. لقد حدث الأمر سريعاً، بعد أن طردت المصور الأول. لم أكن قد سمعت به من قبل. عندما أنجزت الفيلم، ساخراً، أرسلت رسالة برقية إلى كارلو دي بالما، وما زال يحتفظ بها إلى هذا اليوم. لقد كتبت فيها: «هل لك أن تأتي وتصور فيلمي الأول؟» لكنه لم يستطع فعل ذلك. وبعد عشرين سنة فقط تمكنت من العمل معه.

س ب: هل شاهدت أعماله مع أنطونيوني إذن؟

و آ: أجل لقد شاهدت فيلم **انفجار**، وفيلم **صحراء حمراء**. وأحببتهما. ولأنه لم يكن متاحاً، حاولت التعامل مع مصور ياباني، كان قد عمل مع كيروساوا - لا أتذكر اسمه. وهكذا كانت طموحاتي كبيرة، لكن عندما حاولت تحقيقها، وجدت أني أتعامل مع الفاشلين فقط، وأنا مسرور لذلك. فبعد سنوات بدأت العمل مع غوردون ويليس - وهو مصور عظيم الشأن - عظيم بحق. ولو كنت قد تعاونت معه أو مع كارلو دي بالما في فيلمي الأول ما كنت لأرتكب الأخطاء وأتعلم، وما كنت لأعرف كيفية الاستفادة من خبراتهما، ولربما كنت سأخوض في سجالات معهما، لأني كنت أعرف ما أريده تماماً - هذا ما أريد وهذا ما سأحصل عليه، لقد حدث هذا في عدد من أفلامي. وهكذا، عندما تعاملت مع ويليس في فيلم **آني هال** كنت واثقاً أكثر. كان غوردون مميزاً. وكان يقول لي: «اسمع.. لا يهم إن كان المكان مظلماً هناك، ولا يمكنك رؤية شيء، سيظنون أنه لا يزال مضحكاً». فانتهزت الفرصة، وكان لدي شيء من الثقة، لأني كنت قد أنجزت أربعة أو خمسة أفلام بالفعل. أدركت فجأة بعدها، أنه ليس من الضروري تصوير المتكلِّم. لقد بدأ نضجي في الأفلام مع ويليس. كانت الأفلام التي أخرجتها قبل غوردون - كما أظن - مضحكة رغم أني بذلت فيها قصارى جهدي، لكني كنت أجهل ما كنت أفعل، كنت أتعلم فقط. وكل شيء هناك كان يعتمد على الفكاهة. سينجح الفيلم، إن كان مضحكاً، ولن ينجح إن لم يكن مضحكاً، ويمكنني أن أكون مضحكاً دائماً. كنت متحكماً بالكوميديا. إذن فكل شيء كان سببه المزحة. كانت الأفلام سلسلة من النكات. ولم تحقق حلمي إلا لاحقاً؛ عندما انتهيت من **آني هال**، وبدأت باستخدام السينما بفاعلية أفضل، بعدها تمكنت من تحسين النكات كثيراً، وحاولت إضافة بعداً أكبر للأفلام وبحثت عن قيم أخرى. وهكذا تطورت.

س ب: لكن هناك تشابه يجمع بين أفلامك الأولى. هناك على سبيل

المثال، مشاهد في **جمهورية الموز** تجمعك بلويز لاسر التي ذكرتني كثيراً بفيلم **آني هال**. لا أقصد من ناحية الحوار فقط، إن هناك قاسماً مشتركاً في تصميم المشاهد.

و آ: بالتأكيد. لأن هذه هي الأمور التي أعرفها عن الحياة. أنت تعرف الشقق، والمطاعم، ومسارات المشي. وأنا أعرف المدينة التي أقمت فيها. كان **جمهورية الموز** فيلماً آخر مضحكاً أنجزته، وكل ما فيه يخضع إلى مزحة.

س ب: كنا نتحدث عن المصور السينمائي وأهميته. أظنه أقرب طاقم العمل لك خلف الكاميرا.

و آ: بلا شك! ما هو الفيلم؟ إنه صورة، ولهذا فمن المهم جداً أن أكون على وفاق مع المصور.

س ب: لقد عملت لوقت طويل مع غوردون ويليس، بعدها عملت مع المصورين الأوروبيين حصراً.

و آ: يعتبر غوردون ويليس أحد أفضل المصورين الأمريكيين، وقد عملت معه لعشر سنوات. بعدها تباعدنا لأنه يكن متاحاً للتصوير. ثم أنجزت فيلماً مع كارلو دي بالما، وعندما انتهى تصوير الفيلم بدأ غوردون بتصوير فيلم آخر، لكني سأعمل معه مجدداً. إنه عظيم. وهكذا عملت مع دي بالما، وأنا أحب العمل معه. بعدها خضع كارلو إلى عملية في المعدة وعجز عن العمل لعامين تقريباً، فنلت فرصة العمل مع سفين نيكفيست الذي أحببت أعماله دائماً. لقد أنجزنا فيلمين ونص الفيلم معاً.

س ب: أتساءل إن كان هناك ما يجذبك في التصوير السينمائي الأوروبي، من ناحية الإضاءة.

و آ: أجل هناك. أظن أن المصورين السينمائيين الأوروبيين أفضل من الأمريكيين بشكل عام. هناك غوردون بالطبع، وقد يكون هنالك اثنان أو ثلاثة جيّدون غيره. لكن لغوردون تصنيف خاص به. أجد أن التصوير

الأوروبي للأفلام من ناحية الأسلوب الأوروبي للأفلام كان دائماً أكثر إثارة من الأفلام الأمريكية. وبشكل عام 98٪ من الأفلام الأمريكية هي أفلام تجارية. بينما الأفلام الأوروبية ذات ميزانية محدودة، ولذا عليهم استخدامها بطرق مبتكرة. كما أن لديهم احتراماً أكبر للمخرج وللفنان في الفيلم. جلّ الظاهرة الأوروبية في صنع الأفلام أكثر تفوقاً. أنا أحب أسلوب الأفلام الأوروبية كثيراً.

س ب: إن أساليب التصوير السينمائي الأوروبي بالمجمل، كما أظن هي أكثر تفوقاً فيما يخص الإضاءة. إنهم أكثر تفاعلاً مع الضوء والظل والعتمة. وفي العديد من الأفلام الأمريكية تشاهد هذا الضوء الثابت في المشهد كله، وكل الموقع مضاء.

و آ: لن تشاهد ذلك مع غوردون. إنه سيد الظلال، وسيد استخدامها. ولحسن الحظ، كان له تأثير كبير على الكثير من المصورين السينمائيين الأمريكيين. لهذا هنالك ميل الآن إلى تقدير الظل والبعد الآن. لكن لسنوات، كان الأمر كما وصفته: كل الموقع يجب أن يضاء وبثبات ويجب أن ترى كل الوجوه.

س ب: هل تتذكر أول يوم بدأ فيه تصوير **خذ المال واهرب**؟

و آ: أجل أتذكره بكل وضوح. كنت متحمساً، ولم أكن متوتراً البتة. كنت متحمساً لأسباب عدة: أولاً، لأنه كان يومي الأول. وثانياً، لأني كنت سأمثل في سجن - في سجن سان كوانتين في كاليفورنيا. إن فكرة الدخول إلى سجن كبير وشهير قد ملأتني حماساً، وبينما كنت أحلق وجهي، جرحت أنفي. إذا شاهدت مشهد السجن، في الفيلم ستشاهد الجرح على أنفي منذ الصباح الأول، لعله كان المشهد الأول في الفيلم، لم أصب ولا للحظة بالهلع، لقد فكرت أنه سيكون سهلاً. سوف أذهب إلى السجن، وأنا أعرف تماماً ما أريد أن أراه. أن تكون المزحة مضحكة، وأن تكون الكاميرا هنا. إنه حس مشترك. لكني أتذكر حماسي، وكان الأمر ممتعاً. وكانوا متعاونين جداً. لقد استمتع الجميع به.

س ب: هل تتذكر عدد المشاهد التي صورتها في اليوم الأول؟ وما مدى فعالية التصوير في اليوم الأول؟

و آ: أظنني صورت الكثير من المشاهد، لأنه كانت هناك فكرة أن المخرج الجيد يصور الكثير من المشاهد الطويلة في مكان ما، وأنه محترف ويتقن عمله. لقد صورت الكثير من اللقطات الطويلة في اليوم الأول؛ لأني لم أشعر بالأمان، ولم أعد أفعل ذلك. أنا الآن أصور مشاهد طويلة، طويلة للغاية، ولدي ثقة أكبر. قمت في تلك الأيام أيضاً بالكثير من التغطية coverage؛ كنت أعيد تصوير المشهد عدة مرات ومن زوايا مختلفة. لم أقم بذلك منذ ذلك الحين، لربما منذ عشر سنوات. وعندما عملت مع المونتير على فيلم **خذ المال واهرب**، قال: «قمْ بتصوير مشاهد طويلة دائماً، لأننا نستطيع عمل كل ما نريد هنا، في غرفة المونتاج». وهكذا في فيلمَي: **جمهورية الموز**، **وكل ما أردتَ معرفته دائماً عن الجنس وتخشى السؤال عنه**، كنت أقوم بالتغطية كل الوقت - احتياطاً. لكني توقفت عن ذلك، فالأمر صار سخيفاً بالنسبة لي.

س ب: هل كنت زوج لويز لاسر عندما أخرجت **خذ المال واهرب**؟

و آ: أجل... أظن ذلك.

س ب: لكن الممثلة الرئيسة في الفيلم كانت جانيت مارغولن. هل فكرت في إسناد البطولة النسائية للويز لاسر؟

و آ: لا، لم أفعل. لعلها لم تكن مشهورة بما يكفي لتمثيله، ولعلها لم تملك المؤهلات في الاستديو، لكنها في الفيلم! كان لديها دور صغير في نهاية الفيلم.

س ب: إن بنية الفيلم، شبه وثائقية أو ربما وثائقي مزيف، هل تم فكرت بذلك في مرحلة كتابة السيناريو؟

و آ: أجل. كنت أريد جعل الفيلم بالأبيض والأسود ليبدو كفيلم وثائقي حقيقي، وهو شيء أردته كذلك في فيلم **زيليغ**. لكن لم يتح لي

في ذلك الوقت جعله بالأبيض والأسود. لقد بذلت ما في وسعي، لكن أجل. لقد كتبت السيناريو على شكل فيلم وثائقي.

س ب: ليس من قبيل المصادفة أن يتنكّر الوالدان بهيئة غروتشو ماركس.

و آ: لقد شاهدنا هذه الأقنعة في المتجر، وكانت تبدو مضحكة، فاشترينا اثنين منها وألبسناها للممثلين.

س ب: لكن يمكن اعتبار الفيلم كمرجع طبعاً؛ إن فيلم **خذ المال واهرب** مليء بالإشارات المرجعية لأفلام أخرى.

و آ: أجل. لقد اعتدت على فعل ذلك كثيراً.

س ب: كانت شخصيات فيلمك قد تكونت بالفعل في فيلمين سابقين لم تقم بإخراجهما: **ما الأخبار يا قطة؟** و**المقهى الملكي**، وهي في هذا الفيلم أكثر تطوراً.

و آ: تبدو لي صفات أساسية لأي كوميدي، إنه جبان، ويلهث وراء النساء، وطيب القلب، لكنه تافه وأحمق ومتردد. وكل الأشياء والصفات التي رأيتها في أدوار أخرى. لدى تشارلي شابلن، أو وس فيلدس أو غروتشو ماركس الصفات ذاتها، ولكن هيئاتهم كانت مختلفة. لكن التكوين الأساسي هو ذاته كما أخبرتك.

س ب: كما فهمت، إن أحد الممثلين الكوميديين الذين تحبّهم ومعجب بهم هو بوب هوب. فما هو الدور الذي أدّاه في أفلامه وأعجبك؟

و آ: كما تعلم، فإني عندما أخبر الناس بذلك، يحسبوني مجنوناً. لكن كان هناك وقت يظهر فيه بشكل رائع في أفلامه. لم تكن أفلامه بالروعة ذاتها دائماً، لا بأس بها أحياناً، لكنه مضحك فيها دائماً. وعندما انتقل إلى التلفاز بعد سنوات، لم يعد بخفة الظل ذاتها، ولهذا هناك الكثير من الناس الذين يعرفونه من التلفاز ويقولون: «ما الذي تفكر به؟ إنه غير مضحك». لكنك إن شاهدت دوره في **مسيو بوكير** Monsiur Beacaire،

على سبيل المثال، فستجده مثيراً للضحك. هناك عدد من أفلامه التي تسمح له بإظهار موهبته المميزة في توصيل النكتة، وموهبته المميزة في الخطاب الكوميدي. كان لديه سلوك عاصف، كان رجلاً خفيف الظل ومراوغاً. تلك النوادر القصيرة إنها كالهواء، وهو يلقيها بخفة. إنه يؤديها بيسر. لكن عندما يحاول شخص آخر القيام بها، فإنه سيكون كئيباً للغاية، ستشعر أن شيئاً ما مزيف فيه. أنا أفضّل بوب هوب على غروتشو أحياناً في أفلام الطريق، لكن في أفلام مثل **مسيو بوكير** أو **العاشق العظيم** هو مضحك، وهذا يحدث عادة للكوميديين: إن أفلامهم ليست جيدة، لكنها مضحكة. ولذلك يصبح التمثيل تجارة بالنسبة لهم ليظهروا فكاهتهم، وهذا ما حدث لـ«وس فيلدز» الذي لم تكن أفلامه جيدة، لكنه بدا رائعاً فيها و«قفشاته» عظيمة. كان شابلن يملك حساً قصصياً رائعاً، وكان مهتماً بتطويره، لكن الأفلام القصيرة الصامتة الأولى كانت قصصها سخيفة. أي أنها لم تكن مثيرة للاهتمام، لكن مشاهدته كانت ممتعة.

س ب: لقد شاهدت فيلماً قديماً لـ«بوب هوب» على قناة سويدية قبل أن آتي إلى نيويورك. لا أذكر اسمه، لكنه نوع من التهكم على فيلم **النوم الكبير** The Big Sleep وأفلاماً تشبهه. أفلاماً يحلم أن يكون فيها البطل محققاً.

و آ: إن فيلم **برونيت المفضلة** My Favourite Brunette! مضحك جداً، ففيه يمسك مسدساً وتسقط الرصاصات على الأرض، ثم يضعونه في مشفى الطب النفسي.

س ب: تنطوي الكوميديا عادة على مفارقة تاريخية، ففي فيلم **مسيو بوكير** ينفذ بوب هوب دعابة معاصرة تتناسب مع السياق التاريخي الحديث.

و آ: صحيح، ولا بأس في ذلك. لقد فعل ذلك في **الأميرة والقرصان** The Princess and the Pirate وفي **بناطيل مغرية** Fancy Pants وفي أفلام أخرى من حقبته. إنه مضحك جداً في **ليلة كازانوفا الكبيرة** Casanova's

Big Night مع جوان فونتاين وباسل راثبون. وفيه مفارقة تاريخية؛ إذ إنه ينطوي على أحداث متباينة ومضحكة للغاية.

س ب: أجهل إن كان مصدرَ إلهام لك؛ فيه الكوميديا ذاتها التي في الجزء الأول من **كل ما أردتَ معرفته دائماً عن الجنس وتخشى السؤال عنه أو الحب والموت.**

و آ: أجل، بالطبع. كنت أنتمي لحقبة أقدم، ولا يزعجني ذلك البتة. إن صنعتَ نوعاً معيناً من الأفلام، وهجرت بعدها كل ما تؤمن به، فسيكون لديك قدرٌ من الخسارة والمكسب. ستجني حرية كبيرة في تنفيذ هذه الدعابات، لكنك ستخسر اندماج المشاهد في الفيلم. إن المشاهد يدرك أن هذه المواقف غير حقيقية، ولهذا تجده ينتظر الجملة المضحكة. عندما تتابع بعض الممثلين الكوميديين في وقتنا الحالي، في أفلام مثل: **الطائرة** Airplane أو **المسدس العاري** The Naked Gun، ستلاحظ أنك تتابعها انتقالاً من موقف فكاهي إلى موقف فكاهي، من دعابة إلى دعابة. وستلاحظ أنهم سيفبركون الكثير من الأمور لينجح الفيلم، ولا بأس في ذلك. إن تلك الأفلام تستحق النجاح. وعلى ذلك، في فترة ازدهار الكوميديا، إما أن تختار تناول القيم الإنسانية والتي هي أقل إضحاكاً لتجبر المشاهد على الاندماج في القصة، أو أن تكون مثيراً لضحك المشاهدين غير آبه بشيء، ومتجاهلاً اندماجهم. لقد تجاهل بوب هوب اندماج المشاهدين. أنت تعلم أن البطل لن يموت، ولهذا لن تأبه بمصيره. إنه أشبه بمشهد مطول.

س ب: وما هو رأيك في الكوميدي داني كاي، الذي مثّل في وقت ما بعد بوب هوب؟

و آ: كنت أحب داني كاي وأنا صغير في العمر، وأحببت بعض الأفلام التي مثّلها في طفولتي. وكنت مبهوراً بفيلم **حتى في الذراع** Up in Arm. لقد أصابني بمقتل عندما شاهدت أداءه الرائع فيه، كما كان جيداً في **حياة والتر السرية** The secret Life of Walter Mitty و**المهرج** The Court

Jester واطرقْ على الخشب Knock on Wood. أظنه كان جيداً في عدد قليل من الأفلام، بعدها اختفى نوعاً ما عن الشاشة. لكنك عندما تعود لمشاهدة أفلامه هذه، فستجد أنها ليست جيدة بما يكفي. كان ذا موهبة رائعة وأصيلة، ولم يكن يشبه أحداً.

س ب: كما كان يملك موهبة موسيقية رائعة.

و آ: أجل. قوّته كانت تكمن فيها أكثر من أي شيء آخر.

س ب: في فيلم وثائقي عنك من إخراج إريك لاكس، ذكرت ممثلاً كوميديا ليس معروفاً كثيراً خارج الولايات المتحدة، لكن بدا أنه كان يعني الكثير لك... إنه مورت سال. هل لك أن تخبرني شيئاً عنه وعن تأثيره عليك؟

و آ: لقد انتشرت في الولايات المتحدة ملاهٍ ليلية فيها عروض ستاند أب كوميدي، التي يقدمها مؤدون على التلفاز في بورشت - وهي منتجعات يهودية صيفية تقع في جبال كاتسكل - حيث اعتادت كل العائلات اليهودية الذهاب. وقد اعتادت تلك العائلات على استدعاء الكوميديين، الذين قدم الكثير منهم عروضاً هناك، مثل: داني كاي، سيد سيزار، وكل كوميدي قد يخطر في بالك أدّى عرضاً هناك. وبغض النظر عن مستوى أدائهم في الملاهي الليلية والتلفاز، كل أولئك الكوميديين كان لديهم نمط مشترك؛ كان عليهم أن يُطِلُّوا على الجمهور وهم يرتدون بدلة وربطة عنق، وأن يقولوا: «مساء الخير سيداتي... سادتي» ولم يكن هناك صدق في تحيّتهم. وكانوا يقولون النكات السخيفة، ويسخرون من أيزنهاور عندما كان رئيساً، ويلقون النكات عن الغولف لأن الرئيس كان يلعب هذه الرياضة. وخرج فجأة من هذا الملهى، كوميدي اسمه مورت سال. كان يرتدي بنطالاً وبلوزة ويحمل صحيفة نيويورك تايمز مطوية تحت ذراعه. وكان مهنداماً بطريقة أنيقة، وفطناً، ومليئاً بالطاقة، والمشاعر الجياشة، وصائغ عبارات استثنائي. كان يأسر الجمهور بمجرد صعوده على المسرح. ولم يفعل ذلك أحد من الذين كانوا يقولون: «سيّداتي...

سادتي». كان سال يتكلم عن الثقافة والسياسة والعلاقات بين النساء والرجال فور صعوده على المسرح، ولكن بطريقة مبتكرة ولا تشبه نكات الغولف مثلاً. كان لا يشبه أحداً! كما كان عفوياً، حتى أنه قد أثار غيرة بقية الممثلين، كانوا يقولون: «لماذا يحبّه الناس؟ إنه يتكلم فقط ولا يؤدي». كانت نكاته تنبع من تركيز أفكاره على وقع أنغام الجاز، وكان ينتقل من موضوع لآخر، كأن يتحدث عن أيزنهاور ثم يتحدث عن الأف بي أي ويذكر حادثة ما عن كاميرات المراقبة، ثم يتحدث عن جهاز الهاي فاي والنساء، بعدها يعود مجدداً إلى موضوع آيزنهاور. كانت طريقة رائعة تلائمه. لقد أخبرت إريك لاكس أنه يشبه تشارلي باركر في بدايته، كان بمثابة ثورة في عالم الجاز. وهكذا غيّر مورت سال عالم الكوميديا برمته. وظل ظاهرة لفترة من الزمن، وقد نشرت صورته على غلاف مجلة التايمز. ورغم نجاحه المنقطع النظير، إلا أن مشكلاته الشخصية قد قضت عليه في نهاية المطاف. ما من عبقري بلا مشكلات شخصية، لكن مشكلاته أثّرت عليه.

س ب: هل اختفى عن شاشة الترفيه حالياً؟

و آ: ما زال يمثل بين الحين والآخر، ولا يزال عظيماً. لكنه كان ظاهرة استثنائية قبل عدة سنوات. لا يزال رائعاً. إن عمله الآن منحصر في النوادي الليلية. ولم يعد يمثل في الأفلام. أظنه قد ظهر في فيلم أو فيلمين لدقيقة ولم يفعل شيئاً مميزاً. لكنه ذكي عظيم، عظيم مثل مارك توين.

س ب: كيف تعرّفت عليه؟ هل شاهدته وهو يؤدي؟

و آ: أرسلني شخص ما لأشاهده وهو يؤدي فقرته الكوميدية، وقلت إنه أعظم أداء شاهدته على الإطلاق.

س ب: هل ألهمك بأي طريقة، عندما بدأت العمل كمؤدٍّ كوميدي؟

و آ: بكل تأكيد. لم أكن لأكون كوميدياناً في كباريه لولاه. كنت كاتباً، ولم يكن لدي أدنى اهتمام في أن أكون مؤدياً. لكنه أثار رغبتي في أن أكون مؤدّي كوميديا عندما شاهدته. بدا وكأن الأمر يستحق القيام به،

وكأن أبوابه كانت مفتوحة. وأدركت حينها، أنه ليس من اللازم أن أكون كوميديّاً تقليديّاً، لأن بإمكاني القيام بذلك بشكل فيه أصالة أكثر. وكان في مورت سال شيء أصيل حتماً.

س ب: ماذا عن ليني بروس؟ هل شاهدته وهل أحببته؟ وهل أثّر عليك بأي شكل من الأشكال؟

و آ: لم أكن أحدَ معجبيه. أظن أنه كان جيداً جداً، لكنه لم يعنِ شيئاً لي على المستوى الشخصي. كنت أعشق مورت سال. كما كنت أعشق مايك نيكولوس وإلين ماي. بالإضافة إلى جوناثان وينترز. كان هناك ثلاثة - أربعة في الواقع - ممثلين كوميديين نوابغ. لا بأس بليني بروس. إنه نزيه، لكنه لم يكن عظيماً. وأظن أن الكثير من ممن ينتمون للطبقة المتوسطة قد شاهدوه ترقباً لكلامه البذيء - رغم أن هذا النوع من الأحاديث والعميق صراحةً كان ممنوعاً لفترة من الزمن - لقد ظنّوا أنهم يقومون بما هو ماكر عند مشاهدته، وأنهم صاروا فجأة «عارفين» ومواكبين للتطور وثوّاراً. كانوا يضحكون على كل إشاراته للماريجوانا، كما لو أنهم كانوا يعلمون ما هي ومتآلفين معه روحيّاً. وجدتُه موهوباً، ومغروراً، ومضحكاً أحياناً. أنا لا أحاول التقليل من شأنه هنا. لكنه لم يكن في مصاف الذين ذكرتهم.

س ب: لقد عملتَ كفنان في كباريه كمؤدٍّ كوميدي لعدة سنوات من حياتك قبل عملك في صناعة الأفلام. فهل كانت أدوارك الأولى في الأفلام - استمراراً للشخصية التي صنعتها لنفسك كمؤدٍّ كوميدي؟

و آ: أجل، كنت أقف وأكلم نفسي. وهو ما يقوم به كل الممثلين الكوميديين بشكل أساسي. إنهم لا يختلفون عن بوب هوب. أنا أقصد تلك الحالة من انعدام الأمان في الحياة، والقلق وعدم الثقة بالنساء، وعدم القدرة على تكوين علاقات جيدة، والخوف، والجبن - وكل الأدوار التي مثّلها تشارلي شابلن أو باستر كيتون. إنها مادة أساسية للكوميدي.

س ب: وهل كنت ترتجل في أدائك في الكباريه؟

و آ: لا. كنت أكتبها، كنت أكتب المادة وأؤدِّيها. كان ارتجالي نادراً. وقد يكون هناك شيء منه، لأن العرض مباشر. لكني كنت أستعد له بشكل أساسي.

س ب: أرغب في العودة إلى فيلمك الأول مجدداً. لقد تحدثنا باختصار عن تعاونك مع مُنْتجيْن آخرين، جاك رولنز وتشارلي جوف واللذان لا يزالان ينتجان أفلامك. يبدو هذا تعاوناً فريداً من نوعه. هل لك أن تخبرني شيئاً عن بدايته وتطوره على مر السنوات؟

و آ: كانا مديرَي أعمالي عندما بدأت العمل. كنت كاتباً وكانا مسؤولَيْن عن شؤوني المهنية. وقد أخبرتهما ذات مرّة، أني أفكر في الوقوف على المسرح مثل مورت سال وأن أصبح كوميدياً، فاستغلا الفرصة وحرصا على تحقيق رغبتي، وشجّعاني ودبّرا لي أمر الصعود على خشبة العرض.

س ب: هل تردّدت في الصعود على خشبة العرض؟

و آ: أوه، أجل. لقد شعرت بتوتر شديد. وتخوّفت قليلاً من خوض هذه التجربة، لأني كنت كاتباً لسنوات طوال. وفكرت في تكرار التجربة بعد صعودي على المسرح، ونجاحها. لقد حثّاني على الاستمرار. كنت قد أخبرتهما عدة مرات: «هذا ليس عملي». لكنهما كان يرافقاني كل ليلة إلى الكباريه ويدعماني. وقد قالا لي إن كل النجاحات ستتوالى، ما إن أخوض هذه التجربة. وكانا على حق، لقد جاءتني عروض أكثر للكتابة، وعروض للإخراج فيما بعد. إن الأداء الكوميدي يجذب الناس لك بطريقة معينة.

س ب: أين قدّمت أوّل أداء كوميدي؟

و آ: وقفت لأول مرّة على خشبة العرض في كباريه ذا بلو أنجل في نيويورك، وهو مكان مشهور للغاية. كما تعلّمت الصنعة في ذا دوبلكس، كانت تديره سيدة رائعة اسمها جين والمان، كانت تحفزني كل ليلة للوقوف على خشبة المسرح وتهدِّئ من روعي، وكان فيه مغنُّون ومواهب جديدة. لقد عملت هناك لوقت طويل دون أجر. بعدها، مثّلت في مكان يسمى ذا بِتر إند في ذا غرين فيلج، وتكونت شهرتي هناك،

وبدأ الصحفيون في التوافد، وبدأت أُعرَف ككوميديّ. وعندما بدأت في صناعة الأفلام، خطر لي أن يكون مديرا أعمالي هما المنتجان لأنها فرصة رائعة، وستحافظ على تحفّظي، كي لا أتعامل مع منتجين غرباء، فعمل كل من رولنز وجوف في الإنتاج.

س ب: هل كنت تناقشهما في أعمالك عند بداية عملك في مجال السينما؟ وهل كانا يقترحان موضوعات معينة؟

و آ: أجل. لقد اعتدت على مناقشة مادة الكباريه معهما. كنا نجلس كل ليلة ونناقشها. لقد أمضيا الكثير من الوقت وهما يكلماني، كما أمضيت وقتاً كبيراً وأنا أكلمهما. لم يقترحا أي مواضيع. أما اليوم، فلا يتوجب عليّ مناقشة مشاريعي معهما. أعني، نحن أصدقاء وزملاء عمل. ولكن الآن، وخلال العقد المنصرم، لم أعد أشعر بالحاجة لأن أسأل أي شخص عن رأيه بعد الانتهاء من صنع فيلم، فأنا أفعل ما أريد، إن كنت أريد فعله. لكن عندما يكتمل إنجاز الفيلم، أحرص دائماً على أن يشاهداه، فملاحظاتهما عليه تهمّني.

س ب: لكن هل كانا يتدخّلان في تفاصيل الأفلام في مرحلة الإنتاج؟

و آ: لا. لم يتدخلا في كتابة السيناريو بتاتاً، ولم يحدث ذلك أثناء الإنتاج! ولا حتى في فيلمي الأول، لم يتدخّلا منذ البدء. كنت أريهما السيناريو، ثم أسألهما: «هل يستحق أن يكون هذا السيناريو فيلماً. هل تعتقدان أن بإمكاني إخراجه؟» بعدها كنا نناقشه. وقد أريهما سيناريو آخر بعدها وأسألهما إن كانا يظنّان أنه جامد أو لا، لكن صرت أقل اعتماداً عليهما، ما إن تكوّنت ثقتي بنفسي وتعزّزت، لقد قال جاك رولنز مراراً إن مأساة مدير الأعمال الناجح هي أن يصبح العميل أقل اعتماداً عليه. في البداية، يكون العميل كصوص الدجاجة، لا حول له، لكن ما إن يشتد عوده ويشتهر ويصبح أغنى وتنهال عليه عروض العمل ويخوض التجارب ويصبح على ثقة بنفسه مهنيّاً، فسيقل اعتماد العميل عليه. سيكون مدير الأعمال قديم الطراز، وفي حالات عديدة سيتم الاستغناء عنه، وهذا أمر معتاد.

س ب: لكن وكما أعتقد، هناك ثقة كبيرة متبادلة بينك وبينهما، بين المنتجيْن وبينك.

و آ: أجل. هذا صحيح.

س ب: لكني علمت أنك قد مررت بمشكلة في فيلم **خذ المال واهرب** عندما وصل إلى مرحلة المونتاج. فما هي ملاحظاتك على ذلك؟

و آ: صحيح، لقد مررت بمشكلة. لقد بدأت في تقطيع الفيلم مع المنتج. وكنت أعرف ما أريده تماماً، لكني لم أكن أدرك جديّة العمل في غرفة المونتاج. ولهذا بقيت أقطّع الفيلم، إلى أن أصبح أقصر فأقصر شيئاً فشيئاً، أحذف هذا، وأحذف ذاك. في النهاية، لم يعد هناك فيلم! فقال مدير الإنتاج: «لنستدعِ رالف روزنبلم، إنه مونتير متمرّس وموهوب للغاية. لعلك تريد أن تنشط ذهنك، لأنك كنت تعمل لأشهر طوال». وجاء رالف، كان في غاية اللطف، ونظر إلى كل المشاهد التي صُوِّرت وتلك التي قُطّعت ثم قال: «إنها مشاهد عظيمة! ما الذي فعلته؟ لقد استغنيت عن كل الفكاهة الرائعة في الفيلم». فساعدني في تجاوز الأزمة. وعملت معه لعدة سنوات. لقد تعلّمت فعلاً الكثير من الأمور منه. إنه مونتير عظيم.

س ب: هل لك أن تذكر مثالاً على ذلك، أي عندما شعرت أن لا فائدة من مزحة أو دعابة. هل تستغني عنها لأن الدعابة ذاتها لن تنجح؟ أعني من ناحية وجودها في سياق الفيلم.

و آ: يقول رالف عندما ألاحظ أن مشهداً ما غير مضحك: «انظر، كل ما عليك فعله هو أن تضيف المؤثّرات الصوتية على المشهد. إنه ليس مضحكاً بالنسبة لك، لأنك لم تُضِفها. أنت تسمع صوت ضرب المصباح بعصى البلياردو. لكن إذا سمعت صوت التحطيم والموسيقى، فإن المشهد بأكمله سينبض بالحياة»، ثم أضاف صوتاً، فنبض المشهد بالحياة فجأة. كل ما في الموضوع أني لم أكن ذا خبرة. لقد واجهت عدة مواقف كهذه؛ كنت أصوّر المشهد بالطريقة التي كتبتها، وكان يقول:

«لماذا تضيّع وقتك في كل هذا؟ استخدم فقط المقطع الأول والأخير وتخلّص من الباقي. ليس علينا أن نشاهد الممثل وهو يمشي، اقتطع المشهد المطلوب فقط». لقد علّمني رالف أشياء كثيرة، أبسطها أني كنت أقوم بالمونتاج دون موسيقى نهائياً. لكنه قال: «عندما تقوم بالمونتاج، خذ عدداً من التسجيلات وضعها في جهاز التسجيل - ولا يجب أن تكون الموسيقى في ختام الفيلم - لتكن في خلفية المشهد».

س ب: إن موسيقى **خذ المال واهرب** من تأليف مارفن هاملش.

و آ: صحيح. كنت أظن أن إضافة الموسيقى ابتذال في أفلامي الأولى. فالجميع كانوا يؤلّفون موسيقى أفلامهم، فرأيت أنه الشخص المنشود لأنه موهوب للغاية، وتعاونت معه وألّف موسيقى أفلامي الأولى. بعدها بدأت أفهم أن في كل مرّة أقوم فيها بالمونتاج، عليّ أن أشغل إحدى تلك التسجيلات، وكنت أحب تلك الطريقة. كنت أحب صوت التسجيلات، وكنت أستطيع التحكم بها، وأستطيع إضافة الموسيقى بنفسي في تلك الغرفة، إن كل تسجيلاتي الموسيقية موجودة هناك. كل ما عليّ فعله هو اختيار أعظم الألحان والموسيقى في العالم. ويمكنني أن أختار أي شيء أريده. وهكذا بدأت، ولم أتوقف منذ ذلك الحين.

س ب: هل حدث وأن عجزت عن استخدام بعض الموسيقى والأغاني التي اخترتها في فيلم؟

و آ: أجل حدث ذلك لي كثيراً، لكن بعدها نحصل على شيء آخر. وأستخدم وفيما ندر الموسيقى التصويرية لأسباب خاصة. فعلى سبيل المثال كنت أريد استخدام المؤثرات الصوتية في **مانهاتن**، لأني أردت استخدام فرقة أوركسترا وكان لدي صوت معيّن في ذهني. وأيضاً في **زهرة القاهرة الأرجوانية**. ولكن - وبشكل عام - أنا لا أُكثر من استخدامها. لعلّي قد استخدمت المؤثرات الصوتية خمس مرات فقط... ست على الأغلب، في أفلامي كلها. في أحدث فيلم **أزواج وزوجات** هناك موسيقى تصويرية كما توجد في الفيلم الذي أكتبه الآن.

س ب: قلت: «الفيلم الذي أكتبه الآن». هل خطّطت للموسيقى قبل أن تبدأ بتصوير الفيلم؟

و آ: أجل، أعتقد أن لدي موسيقى ستلائم الفيلم.

س ب: أهذا لأنك تريد من خلال موسيقى معينة تحديد العاطفة المسيطرة على الفيلم أو أجزاء منه؟

و آ: أجل أحياناً أفعل ذلك، وأحياناً أعرف مسبقاً. عندما أنجزت **مانهاتن** على سبيل، كنت أعرف أني كنت سأستخدم موسيقى جيرشوين Gershwin هذه. لقد صوّرت مشاهد لا معنى لها، واكتشفت لاحقاً - عندما ركبت الموسيقى عليها -أن المزيج سيكون جيداً.

س ب: هل سبق لك استخدام الموسيقى في الموقع أثناء التصوير؟

و آ: في الموقع... لا. ما لم تكن أصواتاً مباشرة.

1 أنت تعلم أن فيلليني قد استخدم الموسيقى في الموقع عدة مرات، كي يخلق أحاسيس معينة في بعض المشاهد.

و آ: لم يستخدم فيلليني الأصوات المباشرة. لربما فعل ذلك.

س ب: هل تستخدم الأصوات مباشرة في أفلامك أم أنك تقوم بالكثير من التزامن؟

و آ: لا أقوم بالتزامن الذي سبق تسجيله أبداً. لا أقوم أبداً بما يعرف بـ(looping)، لأني لا أؤمن بجدواه. لربما فعلت ذلك مرّة أو مرتين هنا أو هناك في مسيرة حياتي المهنية، لكن وبشكل عام لا أقوم بأي تزامن مسبق.

س ب: في **خذ المال واهرب** هناك أصلاً لمسة تحليل نفسي في القصة. إن الشخصية المحورية - فيرجيل روكويل - ليس على كرسي الطبيب النفسي بعد، لكن هناك محللاً نفسياً قد استُضيف في الفيلم ليتحدث عن مشكلات وسلوك فيرجيل. لقد بدأت شخصياً في التحليل النفسي في عمر مبكر. فما هو السبب؟

و آ: لقد زرت الطبيب النفسي في عمر صغير لأني ظننت أني كنت

أعاني من مشكلات وكنت أريد معرفة إن كان بإمكاني التخلّص منها، وقد تودّدت إلى المحلّلين النفسيّين والمعالجات النفسيات على مدى السنوات اللاحقة. أنا أجد أن العلاج النفسي مُجدٍ حياناً، وغير مجد في أحايين أخرى... خليط من المشاعر متناقضة.

س ب: هل قادك اهتمامك بالتحليل النفسي إلى القراءة عنه؟ هل درست نظريات رونالد لينغ أو ديفيد كوبر أو أليس ميللر، على سبيل المثال؟

و آ: لم أهتم به كطالب علم. سيقرأ جميع الدارسين أو الداخلين لهذا الميدان كتابات فرويد حتماً. لقد قرأت بعض آثاره. لكن لم أرغب في أن أكون طبيباً على الإطلاق. أنا سعيد بكوني المريض.

س ب: ألم يكن هناك مشروع كتابي اسمه **طفل الجاز** The Jazz Baby بعد فيلم **خذ المال واهرب**، لكنه لم يبصر النور؟

و آ: بلى. كان هنالك.

س ب: ما كانت طبيعة ذلك المشروع؟ ولماذا لم يبصر النور؟

و آ: لقد وقّعت عقد عمل مع يونايتد آرتست مباشرة بعد فيلمي الأول، وقد قالوا لي: «اكتب ما تريد أن تكتبه، وافعل ما تريد أن تفعله». ولطالما كانت هذه نعمة علي. فكتبت فيلماً اسمه **طفل الجاز**، لكنّ المنتجين تفاجؤوا بعد قراءة النص؛ كانوا يتوقعون فيلماً كوميدياً مثل **خذ المال واهرب**، لكنهم وجدوا نصاً جاداً. فقالوا لي: «نحن نعلم أننا قد وقّعنا عقداً معك، وأنه يخوّلك لكتابة ما تشاء، لكننا نود إبلاغك بأن عملك هذا لم يَرُقْ لنا. لقد فاجأنا». فأجبتهم: «إن هذا هو فيلمي الأول معكم، وإن لم تحبّوه فلن أجبركم على تمويله لوجود العقد. لن أُخرج فيلماً تكرهون كل ثانية فيه وأنتم في موقع تصويره. أعيدوا السيناريو لي، وسأكتب لكم فيلماً آخر وقد يتغيّر رأيكم». فكتبت بعدها فيلم **جمهورية الموز** على عجل. لم أستغرق في كتابته وقتاً طويلاً.

س ب: هل كانت قصة **طفل الجاز** معاصرة؟

و آ: لا. كان الفيلم يغطي فترة الجاز، بشكل مميز.

س ب: هل كان الجاز من ضمن اهتماماتك الأولى؟

و آ: أجل. لقد شغفت به حباً.

س ب: متى بدأت الاستماع إلى الجاز؟ ومتى بدأت العزف على آلة موسيقية؟

و آ: لقد بدأت الاستماع إليه في طفولتي. لكن وبلا شك، كنت قد استمعت إليه قبل ذلك. كانت الموسيقى الدارجة هي موسيقى: بيني غودمان Benny Goodman، آرتي شو Artie Shaw، تومي دورسي Tommy Dorsey، وموسيقى السوينغ. لاحقاً، وفي مراهقتي - أي عندما أصبحت في الرابعة عشر أو الخامسة عشر - استمعت إلى سيدني بيشيت Sidney Bechet من أسطوانة موسيقية فأحببته كثيراً، بعدها استمعت إلى المزيد من موسيقى الجاز. لقد استمعت إلى بنك جونسون Bunk Johnson وجيلي رول مورتون Jelly Roll Morton. وسرعان ما صرت مهتماً بهذه الموسيقى. لقد ابتعت لنفسي آلة ساكسفون وحاولت العزف عليها، لكني كنت متيقناً من أني لن أتقن العزف عليها، لم أمتلك الموهبة، ومع ذلك كنت أستمتع بالعزف عليها. بعدها استبدلتها بالكلارينت، وفي هذا تطور منطقي. في البداية، كنت أعزف بمصاحبة التسجيلات الموسيقية، بعدها تمكنت من عزف أنا **الجائع** (I The Hungry)، لقد اعتدت الذهاب إلى كباريه في سان فرانسيسكو، حيث بدأ مورت سال العزف، والاستماع إلى مجموعة من عازفي الجاز. كان تورل مورفي Turl Murphy يعزف هناك، وهو عازف ترومبون متمكِّن وكانت لديه فرقة جاز تقليدية هناك. وكان يشاهدني باستمرار، فقال لي: «لماذا لا تنضم إلينا وتعزف؟»، فأخبرته أني أعزف على الكلارينت، ولست ماهراً. لكنه لم يقبل رفضي، فأصرَّ إصراراً كبيراً على انضمامي إليهم. كان لطيفاً لجعلي أعزف معهم. كان قد جعلني أشعر بالراحة وحفزني، حتى أتقنت

العزف تدريجياً. وعندما عدت إلى نيويورك شعرت بحاجتي إلى العزف مع موسيقيين آخرين. فانضممت إلى فرقة موسيقية وعزفت معهم. ونحن نعزف مع بعضنا منذ ما يزيد عن عشرين عاماً، مساء كل إثنين.

س ب: اليوم هو الإثنين... فهل ستعزف اليوم؟

و آ: بالتأكيد.

س ب: لم تعزف مساء الإثنين عندما التقينا بك في المرّة الماضية.

و آ: صحيح. فأنا أنشغل بحدث مميز، عندما أصور فيلماً، ولهذا تفوتني بعض أيام الإثنين. لعل عددها لا يتجاوز الاثني عشر مرّة.

س ب: أما زلت تعزف مع المجموعة ذاتها على مدار كل تلك الأعوام؟

و آ: غالباً. كان هناك بعض التغييرات، لأن عازفاً قد افترق عنا، وآخر قد وافته المنية. لكن أغلب الأعضاء لم يتغيّروا.

جمهورية الموز

ستيج بيوركمان: يعتبر فيلمك الثاني **جمهورية الموز** استهزاءً بالحالة الثورية في دول أمريكا اللاتينية، وقد أنتج في عام 1971، في وقت انتشار هذا النوع من الثّورات فيها، كما كان وقت الحرب الفيتنامية أيضاً. فماذا كان موقفك السياسي في ذلك الوقت، وكيف تطور وتغيّر في هذه السنوات؟ هل تعتبر نفسك سياسياً؟

وودي آلن: لا... لا أعتبر نفسي سياسياً. أنا 99 ٪ ليبرالي ديمقراطي. كنت ضد الحرب، كما كان الجميع. وبشكل عام لا أعتبر نفسي سياسياً. لقد أدرت حملات سياسيين معينين، كما يفعل المشهورون أحياناً.

س ب: ومن دعمت بهذه الحملات؟

و آ: في البداية، عندما كنت أصغر في العمر أدرت حملة أدلاي ستيفنسون وجورج ماكغوفرن ويوجين مكارثي، كما أدرت حملة ليندون جونسون عندما كان خصماً لباري غولدواتر. لقد أدرت حملة مايكل دوكاكيس، وأنا أدعم الآن أسرة كلينتون. أنا ليبرالي ديموقراطي.

س ب: أردت أن أطرح هذا السؤال أيضاً، لأن في أفلامك اللاحقة مثل فيلمَي **آني هال** و**مانهاتن**، أبديت ملاحظات ساخرة عن مثقفي الجناح الأيسر، وأنت تنتمي لهم.

و آ: صحيح، وهذا ما لاحظته.

س ب: في بداية فيلم **جمهورية الموز** نسمع الكثير من الملاحظات الساخرة عن التأثير الأمريكي على الدول الأخرى خاصة على دول

أمريكا اللاتينية. وبين زحام الناس الذين تجمعوا خارج مبنى البرلمان، كان هناك شخص يشق طريقه وسطهم مدعياً أنه ممثل عن التلفزيون الأمريكي.

و آ: للتلفاز في الواقع أهمية كبرى في الولايات المتحدة. لا أعلم كيف هي الأمور في الخارج، لكن تأثيره عظيم في أمريكا. نحن نرى أن حكومات أمريكا اللاتينية لم تعمل بحنكة، بينما كان للولايات المتحدة الأمريكية حكومة مستقرة نسبياً. ولذا بدا لنا عدم استقرار هذه الحكومات غريباً. إنهم يغيّرون قادتهم وسياساتهم كثيراً.

س ب: لكن لطالما كان هناك تأثير قوي ومدمِّر للولايات المتحدة على هذه الدول، على تشيلي والأرجنتين تحديداً.

و آ: أجل بلا شك. كان التأثير الأمريكي عظيماً، وصاحبه استغلال كبير في الجزء الذي تحتلّه من العالم.

س ب: في نهاية الفيلم تقريباً هناك ملاحظة ساخرة تخاطب فيها جزءاً آخر من العالم، عالمنا. يقتبس البطل مقولة لكيركاغارد فيقول: «لدى الإسكندنافيين شعور غريزي بالحالة الإنسانية»، بعدها يعلن أن اللغة الرسمية لجمهورية سان ماركو الجديدة هي اللغة السويدية. إن انجذابك الكبير للدول الإسكندنافية وتحديداً للسويد جليّ هنا.

و آ: صحيح. لطالما أحببت الدول الإسكندنافية، وتصدّرت السويد هذه القائمة، لأن اهتمامي باللغة السويدية تمتد جذوره إلى السينما السويدية أصلاً. أنا أحب ذلك الجزء من العالم، أحب طبيعته، أحب طقسه، هنالك شيء يجذبني إليه.

س ب: لقد قرأت ما كتبه ستريندبيرغ Strindberg حتماً، لكن هل أنت على اطلاع على الأدب أو الفن الإسكندنافي؟

و آ: أنا مطلع على ما اطلع الآخرون عليه: لوحات إدوارد مونيه، وموسيقى سيبيلوس أو آلان باترسون – تلك الفنون التي نعرفها. أنا أستمتع

بالثقافة الإسكندنافية، لكنا ما يصلنا هنا محدود. وأفضل وأروع وأهم ما يصلنا بالطبع هو أفلام برغمان؛ فيها أرى الحياة السويدية، ويتملكني شعور رائع عن الثقافة الإسكندنافية. أما مع [أوجست] ستريندبرغ فالأمر مختلف تماماً. قد أقرأ مسرحياته أو أذهب لمشاهدة عرض ما على المسرح - رقصة الموت، على سبيل المثال - وقد يكون عرضاً جيداً، لكني لن أشعر الجمال نفسه فيها، أما مع برغمان فيمكنني رؤية المواقع السويدية والمدن والأرياف والكنائس والناس. إنهما مختلفان.

س ب: إن فيلم **جمهورية الموز** هو أحد أكثر أفلامك تجديداً في الأسلوب. فهل شعرت بثقة أكبر كصانع أفلام هذه المرّة، وأنت تصنع فيلمك الثاني؟

و آ: أجل. لقد شعرت بثقة أكبر بالتأكيد، لكن ليس بالقدر الذي شعرت به في الفيلم الذي يسبقه. كان الانفصال الأكبر بالنسبة لي عندما صنعت فيلم **آني هال**. أجل شعرت بثقة، لأني كنت قد أنجزت فيلماً بالفعل، وكنت أعرف ما يجب عليّ فعله كي أتجنب الأخطاء التي حدثت في **خذ المال واهرب**. لقد تعلمت قاعدة ذهبية: مهما كانت سرعة المشهد، فأنت تريده بشكل أسرع في الكوميديا. هناك قصة رائعة عن... أظن عن رينيه كلير. كان إذا صوَّر فيلماً، لا يصل إلى اللقطة المناسبة إلا بعد المرّة الثالثة أو الخامسة، وكان يقول: «كان هذا عظيماً... كان الممثلون رائعون. كان كل شيء كما يجب أن يكون. لا يمكن أن تكون هناك لقطة أفضل منها. لكن الآن، وقبل أن نغادر لنصوِّرْ لقطة سريعة أخيرة». وكان يفعل ذلك فعلاً. وكان يستخدم تلك الالتقاطة الأخيرة السريعة. وأنا أتفهمه تماماً، لأنه مهما كانت سرعة تفكيرك، عندما تراه لاحقاً على الشاشة سيكون أبطأ.

س ب: أظن أن السرعة هي إحدى سمات أسلوبك، وهي بلا شك تميز أفلامك عن أفلام المخرجين الآخرين. وقد لاحظت ذلك عندما شاهدت أغلب أفلامك قبل هذه المقابلة. جميعها رائعة ومكثفة، وقصيرة بشكل مناسب. ففيلم مثل **زيليغ** على سبيل المثال مدته ساعة وربع، ومعظم

أفلامك تستهلك خمس أشرطة - مما يعني أن مدتها ساعة ونصف لكنها لا تزال مكثفة جداً في محتواها، سواء أكانت كوميدية أو جادة.

و آ: صحيح. أنا أشعر أن الأفلام يجب أن تتناسب مع الإيقاع البيولوجي لصانعها. بعض الناس تثيرهم عبارات معينة. لا أحاول تقصير أفلامي - محاولاً جعلها بأي طول مميّز - لأن بدني يشعر بأن طولها مناسب إلى هذا الحد. فكرت بهذا عندما صنعت فيلماً قصيراً مع بول مازورسكي بعنوان مشاهد من السوق، لقد شعرت أن إيقاع جسده طويل، بينما إيقاع جسد سكورسيزي أطول. لا أعني بهذا أن مدة أفلامهم غير ملائمة، لكن مزاجهم يختلف عن مزاجي.

س ب: صحيح فأفلام سكورسيزي مدتها ممتازة، حتى ولو احتاجت ست أو سبع بكرات في أغلب الأحيان.

و آ: صحيح. إن زمنها مناسب جداً وهي أفلام رائعة. إنه يحب القصة التي تستغرق ساعتين أو ساعتين وعشر دقائق. لكني أجد الفيلم الذي مدته ساعة وأربعين دقيقة طويلاً؛ لأن محفزات مشاهدته ستنفد بعد وقت معين. إن صانعي الأفلام يعكسون إيقاعهم الخاص، أو عملية الأيض الخاصة بهم.

س ب: أظن أن فيلم **هانا وأخواتها** هو أحد أطول أفلامك، وزمن الفيلم ساعة وأربعون دقيقة.

و آ: أجل أظن مدة فيلمَيّ **جرائم وجنح** و**أزواج وزوجات** تقارب ذلك. تميل سلسة القصص لأن تكون أطول، بينما تكون القصص اللاذعة أقصر. لكن أنوّه، إذا شاهدتَ أفلام الإخوة ماركس وأفلام دبليو. سي. فيلدس W. C. Fields وأفلاماً أخرى ستجدها على الأغلب أقصر من أفلامي.

س ب: في بعض أفلامك... لنأخذ فيلم **كوميديا منتصف الصيف الجنسية** أنموذجاً، تكون البداية سريعة للغاية، ويظهر جوسيه فيرار في لقطة مقربة في أول لقطة في الفيلم ثم يبدأ المشي. وهي افتتاحية فعّالة.

و آ: أظن أن الطريقة التي تَفتتح فيها الفيلم مهمّة جداً، ومرجع هذا تدريباتي في الكباريه. من المهم أن يكون كل من الافتتاح والختام بجودة معينة، أي أن لهما جودة مسرحية أو أن يكون فيهما ما يسلب لبّ المتلقي فوراً، ولهذا تبدأ كل أفلامي بطريقة غير تقليدية نوعاً ما، وإن لم تكن غير تقليدية، فإنها ستكون من نوع خاص. إن الصورة الأولى على الشاشة تهمّني.

س ب: أوافقك الرأي تماماً. يمكنك عادة أن تحدد إذا كان الفيلم جيداً أم لا من دقائقه الثلاث أو الخمس الأولى.

و آ: هذا صحيح. سينتابك شعور فوري يخبرك إن كنت بين يدين أمينتين أم لا. إن كان صانع الفيلم هذا سيرفعك أم سيهبط بك. وهذا واقع.

س ب: وليس لهذا الأمر علاقة بالكفاءة. قد يكون الفيلم في غاية البطء في بدايته أيضاً. لكن قد ينتابك شعور معين بأن صانع الفيلم هذا يعرف كيف يجذبك إلى قصته/ قصتها أو إلى عالمه الداخلي أم لا.

و آ: أجل. قد يحصل ذلك قبل أن تدركه. يحدث أن تشاهد الدقائق الأولى منه، أول مشهد أو مشهدين، وقبل أن تدرك ذلك، وقبل أن تفكر بالأمر، ستجد نفسك قد انغمست فيه. ومن المهم حدوث ذلك.

س ب: وما هو مصدر هذه الشحنة الابتدائية؟ هل هي مكتوبة أساساً في السيناريو؟

و آ: أجل. في حالتي يكون موجوداً في السيناريو. أنا أعرف ما هي الصورة الأولى في القصة، عندما أبدأ في كتابة السيناريو، وقد تتغير عند ذهابي إلى موقع التصوير، لكني أعرف اللقطة الأساسية بشكل أساسي. أما الآن، فقد أبدأ النص دون أن أعرف ما هي الصورة الأولى، لكني أتوقّف دائماً وأحاول صنع صورة جيدة. صورة تكون جاذبة.

س ب: كذلك المشهد الجاذب في فيلم **أليس**؛ والذي تكون ميا فارو بمعية جو مانتينيا في الأكواريوم. فنحن لا نملك أدنى فكرة عن معناه أو

عمّا يمثّل لبداية الفيلم، لكنه يشدّنا لمتابعة باقي الفيلم، وبعد وقت طويل يظهر مانتينيا من جديد في الفيلم.

و آ: صحيح. تعرف حينها أن شيئاً ما سيحدث: أن هذه المرأة التي تدعى أليس تحلم برجل آخر. إنها تفكر بأمر آخر. ولذلك لن تتألّم عندما تشاهد تلك المادة الإيضاحية، فأنت تعلم أن هنالك خطباً ما في مكان ما، حتى وإن بدت أليس سعيدة. وهذا الأمر يثير اهتمام المشاهد بالمادة المعروضة.

س ب: صحيح، نحن نحتفظ بهذه المشاهد كصورة ذهنية.

و آ: فعلاً.

س ب: من الأمور الممتعة في مشاهدة كل أعمالك في زمن قصير كما فعلت، هو ملاحظة التجانس العام فيها. أنا أعرف كما تعرف أنت، أن النقاد وبعض الناس قد تطرّقوا كثيراً إلى مسألة تأثُّرك بالمخرجين الآخرين والذي تعكسه في أفلامك، تأثّرات من برغمان أو فيلليني أو كيتون أو كوميديِّين آخرين. لكن حتى وإن اختلفت أعمالك كثيراً، من ناحية المضمون والأسلوب، وسواء أكانت كوميدية أم درامية، فإن هنالك تجانساً فيما بينها، لا يختلف عن تلك التي تؤلّف بين أفلام المخرج فرانسوا تريفو المتنوعة.

و آ: أنا أحب أعمال تريفو!

س ب: أعني أنه غيَّر محاور أفلامه كثيراً من فيلم لآخر. لقد قام بإخراج أفلام ذات طابع شخصي للغاية، شبه بيوغرافية، مثل سلسلة أفلامه عن أنطوان دوينل. لقد أخرج أفلام رعب، وكوميدية، وأخرى رومانسية درامية. كما أخرج أفلاماً للأطفال مثل **حافظة المال** Pocket Money والذي يذكّرني تقريباً بفيلم **أيام المذياع**. لا أقصد بهذا أنّ أفلامك تذكرني بأفلامه، لكن هنالك تشابه في أعمالكما.

و آ: لأننا صنعنا أفلاماً فيها تفاوت كبير من ناحية الموضوع؟

س ب: أجل، لكن السؤال عن الشعور أيضاً. هنالك إحساسٌ ما ينبعث من كل أعمالك. يمكنك أن تشعر بالشعور ذاته عندما تشاهد بعض أفلام تريفو بترتيب إنتاجها الزمني. لقد أبدى، مثلك، اهتماماً بالتجريب وفي تغيير الأسلوب والمواضيع.

و آ: في الواقع، أنا أحب أعماله كثيراً. كان صانع أفلام رائعاً وساخراً. ولديه عدد من الأفلام الأخّاذة. لقد قال شخص ما شيئاً يشّبه حديثنا هذا، أظنه فينسينت كانبي في صحيفة ذا نيويورك تايمز: إن بمقدوره تحديد أسماء بعض المخرجين من أعمالهم السينمائية، وبغض النظر عن موضوع الفيلم، لأن فيها شيء من عاطفته وفلسفته، شيء تغلغل في المادة المعروضة، فتشعر أن هذا الفيلم من صنعه. في حالتي، قد يعود ذلك إلى حقيقة أن صانع الفيلم هو ذاته كاتب السيناريو. وكأنه إمضاء يصعب تقليده.

س ب: لنعد إلى فيلم **جمهورية الموز** مجدداً، لقد لاحظت شيئاً من الأمان في أسلوب صنع الفيلم. كما لاحظت، شيئاً من المرح في المحاكاة الساخرة لأفلام أخرى أو صنّاع أفلام آخرين. على سبيل المثال، مونتاج المشاهد الذي يشبه أفلام الكارتون في المعسكر، أو المشاهد الرومانسية، أو المشاهد الميلودرامية بينك وبين الفتاة المتحررة، يولاندا قرب البحر.

و آ: كان همي الأكبر وهدفي الأساسي هو أن يكون فيلم **جمهورية الموز** فيلماً مضحكاً. فبعد **خذ المال واهرب** شعرت بعدم الرغبة في تكرار الأخطاء ذاتها التي ارتكبتها في فيلمي الأول. أردت أن يكون الفيلم مضحكاً وذا إيقاع سريع، فانصب تركيزي على هذا الهدف، ولهذا السبب صوَّرتُ وقمتُ بمونتاج مشاهد معيَّنة لتبدو وكأنها مشاهد في أفلام تحريك. لقد بدأت أشعر أن هنالك أفلاماً معينة يمكن أن أصنعها ويمكن أن يُطلق عليها اسم رسوم متحركة، لأن الناس فيها لا ينزفون ولا يموتون حقيقة. إنهم يتحركون بسرعة جنونية ويمزحون.

س ب: إن المبدأ الأساسي في أفلام التحريك أيضاً هو حدوث

شيء ما في البداية والمنتصف والنهاية، لكن هناك جزءٌ كبير من السرد القصصي مفقود.

و آ: هذا صحيح، وهو سردٌ لا تحتاجه.

س ب: والأمر ذاته ينطبق على المهازل التي قام بها فرانك تاشلين وجيري لويس - على سبيل المثال. لقد عملا بالذات بهذا الأسلوب غالباً. فهل تعرف المخرج تاشلين أو تحبه؟

و آ: لا أعرفه. أعني، لقد شاهدت بعض أفلامه لكنّي لمْ أحبّها.

س ب: إذن، فالمشهد الأخير في **جمهورية الموز** - مشهد المحاكمة - يبدو وكأنه من فيلم للأخوة ماركس.

و آ: هذا صحيح. حدوث هذه الأشياء مثير للضحك. كنت أحتاج تصاعداً في الكوميديا، ولم أملك المال للتعقُّب المعتاد، فأضفت مشهد المحاكمة. إنها النهاية دائماً.

س ب: إذن فنهاية الفيلم تقليدية لكنها لا تشبه أي تقليد.

و آ: صحيح.

س ب: في هذا المشهد الأخير هناك شخصية جي إدغار هوفر التي قام بأدائها ممثل أسود. ويندر أن نرى ممثلين سود في أفلامك. هنالك على سبيل المثال، رقيب أسود في فيلم **الحب والموت**، والذي يبدو في دوره مفارقة تاريخية، وهناك شخصية سوداء في فيلم **النائم**، والعاملة السوداء في فيلم **زهرة القاهرة الأرجوانية**. وبغض النظر عن هذين الدورين لا يوجد أي ممثلين سود في أفلامك، لماذا؟

و آ: أتقصد في الأدوار المحورية أم بشكل عام؟

س ب: بشكل عام. نحن لا نشاهد السود في أفلامك.

و آ: هناك شقّان للإجابة: الأول هو أن أقول: «أرسلوا إلينا عشرون ممثلاً إضافياً أو أي عدد»، فيرسلون عادة خليطاً من الأجناس. إذا كان شارعا في نيويورك، فإنهم سيرسلون إلينا خليطاً من الهيسبانك ذوي

البشرة البيضاء والسوداء، وهذا أمر نطلبه سرّاً، أعني أننا لا ندفع أجرهم بالباوند، لأنهم لأدوار معينة. أما الشق الثاني للإجابة: هو أني لست ملمّاً بالتجربة السوداء لأكتب عنها بأصالة. وأغلب شخصيات أفلامي محلّية، ومن نيويورك، ومن الطبقة الراقية، والمثقفة، والعصابيِّين. وأكاد لا أكتب إلّا عنهم؛ لأني أعرفهم حق المعرفة. لست على قدر كاف من الاطلاع على تجارب الآخرين. أنا لم أكتب مثلاً أي شيء عن الأسر الأيرلندية أو الإيطالية، لأني لا أعرف الكثير عنهم.

س ب: لقد لاحظت أيضاً، أن الممثّلين السود قد نالوا أدواراً أكثر في أفلام هوليوود في العقد الأخير. وهو أمر ينطبق على أفلام التحرّي التي يكون الشرطي فيها أبيض البشرة، وزميله أسود البشرة... بات هذا نمطاً.

و آ: صار المخرجون يميلون إلى إسناد أدوار أكثر للسود في أفلامهم. وفي فيلم **هانا وأخواتها** مثلاً، جعلت الخادمة سوداء البشرة، لأني كنت أعرف ذلك الوسط تماماً، و90٪ من عائلات تلك الفترة كانت لديهم خادمة سوداء. لقد طالتني الكثير من الانتقادات من السود الذي كتبوا إلي وقالوا: «لم تجعل أي شخص أسود البشرة يمثّل في أفلامك. وعندما قررت أن تستخدم ممثلة سوداء منحتها وظيفة حقيرة». أنا لا أفكر بطريقتهم عندما أكتب الشخصية. في حياتي السياسية - أيا كان المرشح - أنا أقف دائماً في صف كل أولئك المرشحين الذين يريدون أوضاعاً أفضل للسود، كما مشيت في مسيرة مارتن لوثر كنغ في واشنطن. لكني عندما أكتب، لا أجد تساوي الفرص مؤكداً في المجتمع. وعندما كنت أحاول رسم الصورة بدقة، بدا لي أن عائلات الطبقة الراقية في الجانب الغربي كانت بحاجة العمالة السوداء. أنا فقط أحاول تصوير الحقيقة كما عشتها، بدقة. والأمر ذاته ينطبق على تصوير العائلة اليهودية التي نشأت بين أفرادها، لقد صوّرتهم بدقّة بكل مساوئهم ومحاسنهم، وطالني الكثير من هجوم الجماعات اليهودية الذين اعتقدوا أني كنت قاسياً جداً مع اليهود أو أني قلّلت من شأنهم. إن الموضوع حساس، لكن ما يثيرني هو البحث عن الأصالة في المشهد.

العبها مجدداً يا سام

ستيج بيوركمان: إذن، فأنت كتبت ومثّلت في مسرحية **العبها مجدداً يا سام**. وأظن أن فيها كان ظهورك المسرحي الوحيد. فكيف كانت هذه التجربة؟

وودي آلن: كان تجربة ماتعة. أحببت أداء دايان كيتون وتوني روبرتس، ولقد استمعتنا بوقتنا معاً. وقد قام مخرج المسرحية جو هاردي بعمل جيد. لا يوجد عمل أسهل من أن تكون في مسرحية؛ وأعني بذلك أن لديك اليوم كله بلا انشغال ويمكنك أن تفعل ما يحلو لك به. يمكنك أن تكتب، وأن تسترخي، كل ما عليك فعله هو الذهاب للمسرح في الساعة الثامنة مساء. كنا نمشي إلى المسرح أنا وديان، لأننا كنا نعيش على مقربة منه وكان بإمكاننا الذهاب في نزهة جميلة عند برودواي. ثم الدخول دون توتر. وعندما يبدأ العرض، تكون على خشبة المسرح مع أصدقائك. ثم تُرفع الستارة، وتبدأ التمثيل، ومدة العرض كانت ساعة ونصف. وبعد ساعتين ستجد نفسك تتناول العشاء مع أصدقائك. إنها أسهل وظيفة في العالم! لذا كانت تجربة ماتعة.

س ب: ألم تجد صعوبة في كتابة مسرحية سيخرجها غيرك؟

و آ: لا. إطلاقاً. لم أرد أن أكون مخرجاً مسرحياً البتة. ولهذا لم أكترث للأمر. وكان جو هاردي رائعاً في عمله. لا أمانع أن يخرج العمل آخرون. أنا أستمتع بالتجربة.

س ب: بعد إخراج هيربرت روس للمسرحية. ألم تفكر بإخراجها سينمائياً؟

و آ: لا لم أرد تحويل **العبها مجدداً يا سام** إلى فيلم. لكن حدث أن باع مديرا أعمالي المسرحيةَ إلى السينما، وقد أسعدني ذلك. لم تكن مسرحية معروفة عندما باعوها. ولم أكن معروفاً كنجم سينمائي. فحاول المنتجون تشجيع الممثلين للعمل فيها، لكنهم لم يرغبوا بالتمثيل فيها. وفي النهاية، اشتهرت أكثر بسبب أعمالي الخاصة بي. ثم قالوا لي: «حسناً سوف نخوض التجربة معك». لقد استخدموا فريق المسرحية الأساسي، وفرحت كثيراً لأن هيرب روس سيخرجها. ولم أرد أن أخرج أنا الفيلم. قال تينيسي ويليامز قبل سنوات: «إن الكاتب ما إن ينتهي من عمل فإنه يتجاوزه، وهذا عار. يجب أن يواصل العمل حتى يرى عرضه». سيكون من الجميل أن تكتبها وأن ترميها في أدراج المكتب، انتابني هذا الشعور، حيث كتبتُ المسرحية، لقد تجاوزتها وصارت نسياً منسيّاً، ولم أرد إضاعة عام آخر في تحويلها إلى فيلم. ففكرت في تعيين شخص آخر ليقوم بهذا المهمة، وجاء شخص ما متحمّس. وأعني، كان هذا مجالاً جديداً على هيرب روس كلياً، ولا بد أن تكون تجربة ممتعة له.

س ب: لقد أنجز الفيلم في أربع سنوات بعد إنتاجه المسرحي.

و آ: وصار العمل قديماً للغاية لأعمل على تحويله إلى فيلم.

س ب: كان موضوع المسرحية حالماً، ويتناول جزءاً كبيراً من حياتنا اليومية. فما هي الأهمية التي توليها للأفلام من هذا المنظور؟ إن البطل في المسرحية - والفيلم - يحاول إسقاط الأفلام أو المواقف السينمائية على حياته الشخصية التي يعيشها.

و آ: لقد قلت سابقاً، إنه لو كان لدي أي موضوع مهم في أفلامي، فإنّه لا بدّ أن تكون له علاقة بالواقع والخيال، وهذه العلاقة تتكرر في أفلامي. أظن أن ما يهم هو أني أكره الواقع، وهذا يعود إلى فترة طفولتي، حين كنت أهرب إلى السينما باستمرار. كنت طفلاً سريع التأثر، وقد نشأت في فترة «العصر الذهبي للسينما» في وقت أنتجت فيه كل تلك الأفلام الرائعة. أتذكر عندما عُرِض فيلما **كازابلانكا** و**يانكي دودل داندي**

Yankee Doodle Dandy، وكل تلك الأفلام الأمريكية: أفلام بريستون ستيرج وكابرا... كنت أهرب دائماً إلى عالم تلك الأفلام. كنت أغادر منزلي الفقير وكل مشكلاتي المدرسية والعائلية، لأذهب إلى السينما. في السينما لديهم شقق فخمة، وهواتف بيضاء، ونساء متأنّقات، والرجال كانوا يمتلكون فطنة تتناسب مع قول ما هو مضحك، لكنهم كانوا مهندمين دائماً وكان نجوم السينما لامعين. لذلك، أعتقد أن لعشقي للسينما تأثيره الكبير عليّ. وأنا أعرف الكثير ممن هم في عمري ولم يتخلّصوا من هذا التأثير، ولديهم مشكلات في حياتهم بسببه، إنهم في - في مراحل متقدمة من حياتهم، في الخمسينيات أو الستينيات ولا يستطيعون فهم سبب هذا التأثر، ما السبب الذي جعل كل الأشياء التي آمنوا بها، وشعروا بها وتمنّوها بلا أساس على أرض الواقع، وإنه أقسى وأقبح للغاية. كنت أظن أنها حيوات واقعية، عندما كنت أجلس في صالات العرض تلك. لم أعتبرها عوالماً لا توجد إلا في الأفلام، وكنت أفكر بحياتي التي تختلف عنهم، وإقامتي في منزل حقير في بروكلين، بينما هناك الكثير من البشر الذين يعيشون في هذا الترف، ويركبون الخيول ويلتقون بنساء فاتنات ويذهبون للحفلات ليلاً. إنها حياة مختلفة. وتدعم تلك الفكرة بحقيقة أن الصحف كانت تعرض صوراً لأشخاص مختلفين وسعيدين كما في الأفلام. إنها مسألة ولع فقط ولم أقهرها قط، كما أعرف الكثير ممن لم يتعلّموا أيضاً. ويتضح ذلك في في أعمالي كلها. إن الرغبة في التحكم في الواقع، الرغبة في كتابة سيناريو للواقع وإظهار الأمور بالصورة التي تريدها. لأن ما يريده الكاتب - أو المخرج - هو خلق العالم الذي يحب العيش فيه، ويحب أزياء الممثلين فيه، وطريقة كلامهم، فيعيش أشهراً في ذلك العالم. ويسمع أولئك الأشخاص موسيقى عذبة، ويشاركهم في ذلك العالم. لذلك أشعر بالتآلف العظيم مع هذا العالم المتخيَّل، أو الخيال الذي يناقض الواقع. لا بد أنك قد قرأت مقالاً نُشر في ذا نيويورك تايمز عن سوزان سونتاغ وروايتها عاشق البركان The Volcano Lover وكان من بين ما قالته إنها عندما سلّمت كتابها للناشر، عادت للمنزل محرومة من شخصيّاتها.

س ب: صحيح أنت تخلق شخصياتك أولاً، ثم تضعها في عوالم مختلفة، فتنهي حيواتها مع آخر مشهد في الفيلم. لكن هل تأملت ما سيحدث لهم بعد عرض الفيلم؟ هل فكرت في خلق جزء آخر لأي فيلم من أفلامك، لتخبر فيه المزيد عن أحد الشخصيات في فيلم معين؟

و آ: لقد فكرت بذلك من قبل – لن أفعل مجدداً – لكن فكرت ذات مرّة كم من المثير رؤية آني هال والشخص الذي أدّيتُ دوره بعد أعوام. قد نلتقي أنا ودايان كيتون مجدداً بعد عشرين عاماً، وسيكون ذلك مثيراً للاهتمام، لأننا قد انفصلنا، لنرى كيف أصبحنا، لكنها صفعتني بمفاجأة قبل أن نجتمع. لا أريد الخوض في المسألة، لأن موضوعاً يزعجني. لم يجدر بفرانسيس كوبولا إخراج الجزء الثالث من **العرَّاب**، لأن الجزء الثاني من هذا الفيلم كان عظيماً. عندما يصنعون أجزاء من الفيلم فإنهم يقومون بذلك طمعاً بالمال، ولهذا لا أحبذ صنع جزءٍ ثانٍ من أفلامي.

س ب: يمكنني أن أفهم فكرتك في عدم تتبع حياة كل من آني هال وألفي. لكن قد يتساءل المرء أيضاً عمّا حدث لهانا وشقيقاتها.

و آ: نعم، لقد فكرت بعدد من الشخصيات في أفلامي، لكن من أجل التفكير في مواصلة الحياة معهم. أنا أفكر فيهم دائماً: ماذا حدث عند نهاية ذلك الفيلم، ما الذي سيحدث مع أولئك البشر؟ ما هو الانطباع الذي سأتركه على المشاهد؟ أنا أفكر بهذه التساؤلات.

س ب: أظنك قد التقيت بدايان كيتون لأول مرّة في مسرحية **العبها مجدداً يا سام؟**

و آ: أجل. هذا صحيح.

س ب: كيف صارت مؤثرة في حياتك؟

و آ: كان لها تأثيرٌ أكيد عليّ. فوق كل شيء، كانت تملك حدساً شفافاً غريزياً، ويمكنها أن تغني وترقص وترسم وتصور وتمثل. أعني أنها متعددة المواهب، وموهوبة في كل مجال. كما كانت مصممة

أزياء مميزة، وهي خفيفة الظل، وتتصرف على سجيتها؛ كانت لتخبر شكسبير إذا شاهدت ما لا يعجبها من أعماله. لم تكن هناك قيود. كان كل شيء واضحاً، وكان ذوقها رفيعاً، لكننا اختلفنا في مجال واحد طوال تلك السنين. كانت كيتون تحب سماع الموسيقى الدارجة - موسيقى الستينيات والسبعينيات - ولم أكن أطيق سماعها. لكن بغض النظر عن تلك المسألة، كان اختلافنا نادراً. أنا أتذكر اصطحابي لها لرؤية العرض الأول من **خذ المال واهرب** في غرفة عرض صغيرة في مكان ما. وقالت بعد مشاهدته: «أنت تعلم أنه فيلم جيد. إنه فيلم مضحك»، فعلمتُ في تلك الدقيقة، في تلك الثانية أن المشاهدين سيستمتعون به. كان رأيها ذا أهمية بالنسبة لي، لأني شعرت أنها كانت على تواصل مع شيء أعمق من الذي كنت على تواصل معه. ولهذا تواعدنا طوال تلك السنوات، وعشنا معاً، وبقينا صديقين عزيزين إلى يومنا هذا، وأنا أعتمد عليها دائماً. إنها أهم شاشة عرض لأي فيلم من أفلامي، وأحرص على مقابلتها عندما تكون في القرب.

س ب: وعلى ذلك، هل تريها الفيلم قبل انتهائه؟ في نسخته الأولى بعد المونتاج؟

و آ: سأطلب منها مشاهدته بعد أن أنتهي، إذا كانت بالقرب من المدينة. لكنها تعيش في كاليفورنيا الآن، ولهذا لا تسنح هذه الفرصة لي دائماً. لكن لرأيها أهمية كبرى لدي. سواء أأحبّت شيئاً أم لم تحبّه. لقد رأيتُ الكثير من الأشياء في الحياة عبر عينيها. كان لديها مُنَقٍّ بصري وآخر موسيقي، وكانت عقلانية. لقد اتسع أفق بصيرتي، بعد أن رأيت الكثير من الأشياء عبر عينيها. كما أثَّرتُ أنا فيها. كنتُ من نيويورك، ومتحضراً جداً. كنت أحبُّ شوارع نيويورك، والبيسبول، والجاز، والقراءة كثيراً. أما هي فكانت من كاليفورنيا، وكانت تحب الأشياء البصرية: الصور الفوتوغرافية، واللوحات، والألوان. كان لديها إحساسها بالألوان، وكان لدي إحساسي الخاص بي، وكوّن هذا تفاعلاً صحّياً بيننا على مر السنوات. لقد عرّفتها

على أمور عدة، وأريتها أفلاماً لم تشاهدها... أفلاماً اعتبرتها عظيمة، تتنوع بين أفلام برغمان إلى... أتذكر أول مرّة أريتها فيلم **شين** Shane لجورج سيفنسون، ظننتها لن تحب أفلام الويسترن العظيمة، لكنها اعتبرته فيلماً عظيماً. ومؤخراً، قبل أربعة أشهر، التقيت بها هنا وأريتها فيلم المخرج بيلي ويلدر، لم تكن قد شاهدته وهو فيلم **آص في الحفرة** Ace in the Hole. لطالما كان هذا أفضل أفلامه لدي، إنه عمل فنّي مذهل. وجعلتها تشاهده رغم فشله الذريع في الولايات المتحدة، لكنه سلب عقلها. وفي اليوم التالي شاهدنا معاً، لأول مرّة فيلم **زيادة الخير خيرين** The More the Merrier وأفلام جورج ستيفنسون مع تشارلز كوبرن، وجين آرثر، وجويل مكريا الكوميديّ الرائع. وهكذا استمر هذا التفاعل الرائع بيننا عبر السنوات. وكما قلت ذات مرّة، أنا أشعر أني أنجزت عملي السينمائي إذا أحبَّته، ولا يهمني حينها رأي أي شخص آخر. لا يهمني إن أحبَّه النُّقّاد، إن أحبه الناس، مهما حصل. يمكنك أن تقول لي الآن، هل حدث أن لم تعجب بأي فيلم؟ أجل، إنها مؤدبة، لكن يمكنني معرفة ما تفكر فيه من درجة حماستها أو كلماتها. وهذا رأيٌ يهمّني.

س ب: أظن أن دايان كيتون تريد أن تصبح صانعة أفلام أيضاً؟ لقد أخرجت بعض الأفلام القصيرة. لقد أخرجت بعض حلقات مسلسل **قمة التوأم** Twin Peaks.

و آ: أظن أن فرصة الإخراج ستتاح لها، وستكون مخرجة رائعة. قد تتوتر في البداية، لأنها ستكون غير واثقة من نفسها، لكن من بين كل المخرجين المتوترين، ستكون هي الموهبة ذاتها. إن هذا في غاية السخرية. لكنها في غاية التميز وستكون مخرجة سينمائية رائعة، لو أتيحت لها الفرصة.

س ب: هل شاهدت فيلم **الجنة** Heaven؟

و آ: أجل، شاهدته. لقد صنعت فيلماً مثيراً للاهتمام، اسمه **زهرة برية** Wildflower، صارت أفضل مؤخراً.

س ب: لقد تزوجت أو عشت مع ممثلاتك المفضلات مثل: لويز لاسر ودايان كيتون وميا فارو. فما هو تأثيرهنّ عليك أو هل ألهمنك عندما كنت تكتب أفلامك؛ عندما كنت ترسم ملامح الشخصيات الأنثوية في قصصك؟

و آ: في الواقع، أنا لم أتزوج من ميا أو دايان. أنا عشت مع دايان، ولم أعش مطلقاً مع ميا... لقد عشنا منفصلين. لقد وقفن إلى جانبي، في عدة جوانب. وأجل، كن حاضرات في ذهني بينما كنت أخلق شخصيات معينة للأفلام. وخلال هذه السنوات استحضرت ميا في ذهني لهذه الأدوار.

س ب: وكيف كنت تفكر؟ على سبيل المثال، إن مثلت ميا هذا الدور وذاك، لكنها لم تمثل هذا الدور من قبل، ولهذا سيكون من الشائق خلق هذه الشخصية أو من الممتع استخلاص صورة كهذه؟

و آ: أجل، هذا صحيح. هناك أوقات حدث فيها ذلك، كما في **داني روز شارع برودواي**. قلت لنفسي، لطالما أرادَتْ أداء هذا الدور، لكن لم تتح لها الفرصة. فكتبت قصة فيها دور ستستمع بأدائه.

س ب: هناك أدوار تخيّلتها أكثر قرباً لذائقتها وشخصيتها، مثل الدور الذي أدّت فيه دور**هانا وأخواتها**...

و آ: لا. ليس إلى هذه الدرجة. لقد واجهَت مشكلة مع ذلك الدور. كان صعباً عليها، ولم نستطع الحكم عليه، لم أستطع تحديد ما إذا كانت هانا جيدة أم لا على الإطلاق. كان من الصعب عليّ تحديد إن كانت هانا أختاً صالحة أم طالحة.

س ب: هذا هو الممتع بشخصيتها، كما أظن.

و آ: أجل... هذا صحيح. إنها مصادفة سعيدة، لأني أردت المحاولة والاستكشاف، هل كانت هانا أختاً جيدة لشقيقاتها؟ هل كانت جيدة وشخصية منعشة للقصة أم أنها كانت في منتهى الروعة؟ ولم يستطع أي منا معرفة الجواب. لذلك صارت الأمور ممتعة بهذا الشكل.

س ب: هنا مكمن التشويق كما أظن.

و آ: أجل إنه مشوق. لكنها مصادفة رائعة؛ لأني كنت أريد استكشاف إذا ما كانت هانا أختاً جيدة وحيوية في القصة أم العكس. ولم نستطع أنا ودايان كيتون تحديد ذلك. فظهرت [على الشاشة] بهذا الشكل المشوِّق.

س ب: والآن، عندما تذكر الماضي، هل كوّنت رأياً عنها؟

و آ: حسناً، بالالتفات إلى الماضي، لا أظنها جميلة. لا أجدها جميلة كما كنت قد تخيلتها، إذا نظرت إليها عن قرب.

كل ما أردتَ معرفته دائماً عن الجنس وتخشى السؤال عنه...

ستيج بيوركمان: إن أكثر موضوع ومحور تتطرق إليه في أفلامك هو الجنس. هل كان الجنس موضوعاً ممنوعاً بطريقة أو بأخرى خلال نشأتك؟

وودي آلن: أجل... بالطبع. كان يمنع الحديث عنه، حتى أن أحداً لم يجرّبه.

س ب: إذاً لهذا السبب كانت السينما مهمّة بالنسبة لك، كي ترى تطبيقه؟

و آ: لن تشاهده في سينما الولايات المتحدة. كانت النكات تطلق على السينما الأجنبية، لأنها تتقبّله بشكل مختلف عن السينما الأمريكية. إن الأمريكيين يضحكون دائماً على هذا النوع من السينما.

س ب: لكن ما هو أكثر شيء أردت أن تعرف عن الجنس خلال فترة نشأتك، وكنت تخشى السؤال عنه؟

و آ: كنت فقط أسأل إن كان موجوداً فعلاً على أرض الواقع، وعن سرعة العملية. هذا كل ما كان يشغلني فيه... أهمّيته وسهولته.

س ب: لقد ذكرت في مقدمة الفيلم أنه مقتبس من كتاب للدكتور ديفيد روبن. فعن ماذا يتحدث هذا الكتاب؟

و آ: كنت أفكر في فيلمي التالي، وكنت أجهل موضوعه. عدت إلى المنزل ذات ليلة مع دايان كيتون، بعد أن حضرنا مبارة في كرة السلة.

وذهبنا للسرير، ففتحت التلفاز للحظة، وكان هناك برنامج لهذا الطبيب الذي كتب كتاباً مشهوراً اسمه **نحن نخشى أن نسأل** We Afraid to Ask على الشاشة. كان برنامج سؤال وجواب، برنامج يفترض أن لا أحد يعرف شيئاً عن الموضوع. وكانت الأسئلة التي يسألها الناس من قبيل: «هل يمكن أن تحمل المرأة في فترة دورتها الشهرية؟» ملايين الأسئلة من كل مكان. فقلت لنفسي: «يا إلهي، سيكون هذا فيلماً مضحكاً». كان عليّ الحصول على حقوق ذلك الكتاب، والقيام ببعض التغييرات عليه. أسئلة ومن ثم تخطيط صغير أو شيء من هذا القبيل. لغاية المرح فقط. لذا طلبت ذلك من يونايتد آرتستس، فأخبروني أن الحقوق قد اشتراها إليوت غولد. لكنه لم يفعل شيئاً بها، فاتصل مكتبي بمكتبه استفساراً عن الموضوع. ثم قال: «بلى، إن أردت القيام بشيء بخصوصه، فقم بذلك، سوف نبيعك إياها لتفعل بها ما تشاء». وقد فعل ذلك، وقمت بصنع الفيلم. أنا أعلم أنّ الطبيب الذي كتب الكتاب يكره الفيلم، وأجهل السبب، لا بدّ أنه قد ظن أن الفيلم مبتذل وسخيف وأحمق. لكن كما تعلم، فالكتاب كان سخيفاً أيضاً، ولو أنه كان يهتم به حقاً، ما باعه للمنتجين. كان من الممكن أن يسقط بين يدي شخص أسوء مني. كان من الممكن صنع الفيلم من مجموعة قصص قصيرة على سبيل الترفيه.

س ب: لكن هل استخدمت أيّاً من محتويات كتابه؟

و آ: لقد استخدمت الأسئلة. فقط الأسئلة، مثل: «ما الذي يحدث خلال الإرجاز؟» لقد ورد هذا السؤال في الكتاب. فتصّورت الحيامن [الحيوانات المنويّة]. كنت أستخدم أسئلته، وأضيف إجاباتي.

س ب: في الجزء الأول، «هل مثيرات الرغبة الداخلية فعالة؟»، لديك ممثلين وممثلات بريطانيين وبريطانيات مثل: شارلوت رامبلنغ ومايكل كين ودينهولم إليوت وإيان هولم وكلير بلوم، وممثلة أخرى أحبّها كثيراً، لكنها ليست إنجليزية، بل أسترالية اسمها جودي ديفيس.

و آ: أوه أجل، أنا مغرم بها. إنها ممثلة عظيمة. إنها عبقرية! إن الأفلام

البريطانية والمجتمع المسرحي هناك عظيم ولطالما كان كذلك. لديهم تنوع هائل في المؤدِّين يفوق التنوع هنا [في الولايات المتحدة] وقد استخدمتهم في هذا الفيلم تحديداً لأني كنت أقوم بشيء شكسبيري وأردت تلك الأصالة. لكن، وبشكل عام، تنتج الولايات المتحدة، غالباً، نوعاً معيناً من النجوم الذكور. كما تعلم، رجال العصابات والفتيان الأقوياء، بينما يبرزون الرجال الواقعيين في إنجلترا، رجالاً عاديين وطبيعيين... رجالاً موقَّرين. ولهذا السبب اعتمدت على الممثلين الإنجليز عدة مرات، أي لأني لم أجد ممثلين أمريكين يؤدّون ما أردت.

س ب: ماذا عن الممثلات؟ مثل شارلوت رامبلنغ أو كلير بلوم؟

و آ: لطالما كانت شارلوت رامبلنغ ممثلتي المفضلة، ولهذا كان فيلم **ذكريات رومانسية** فرصة للعمل معها. لم أحتج إلى امرأة إنجليزية، لكنني أحببت شخصيتها، أما بالنسبة إلى كلير بلوم فكنت أريد زوجة في غاية الوقار في **جرائم وجنح**. ويسهل إيجاد نساء من هذا النوع في الولايات المتحدة. هنالك تنوع هائل من النساء أكثر مما هو عليه في الرجال. لذا ليس عليّ اللجوء إلى الإنجليزيات كثيراً.

س ب: ممثل مثل دينهولم إليوت كان يعني شيئاً مهمّاً إلى سبتمبر.

و آ: يصعب العثور على أمريكيين مثله.

س ب: لقد عملتَ مع عدد قليل من الممثلين من بلدان أخرى، مثل ماكس فون سيدو في فيلم **هانا وأخواتها** أو ماري كرستين في فيلم **ذكريات رومانسية**. ألم تفكر بالعمل مع ممثلين من دول أجنبية؟

و آ: أجل فعلت. فلا ضير في ذلك إذا كانوا ملائمين للدور، ولن أتردد البتة في العمل مع أي ممثلين أو ممثلات سويديات. ففي بعض الأحيان، لا يمكن للممثلين الأوروبيين التكلم بالإنجليزية، لكن السويديين يستطيعون ذلك. والمشكلة تزداد صعوبة مع الفرنسيين، فهم لا يتحدثون الإنجليزية، ولديهم نطقٌ أثقل. لذا فالأمر ليس سهلاً. فالسويديون يميلون للتحدث باللغة الإنجليزية بشكل جيد. لذا لن أتردد لثانية في العمل

معهم. أتمنى لو كانت لدي مادة يمكن أن تناسبهم. الأمر صعب؛ فإن صوّرت نصف هذه العائلة من الأمريكيين، فلن يكون بمقدورك حينها جعل النصف الآخر منها من السويديين أو من بعض الأصول الأوروبية.

س ب: كما تعلم، لقد تعاون إنغمار برغمان مع ممثلين من دول أخرى، مثل ليف أولمان النرويجية.

و آ: يعني، عندما يشاهد السويديون ليف أولمان في فيلم **بيرسونا** أو **شغف** هم يسمعون اللهجة النرويجية؟

س ب: أجل، إنها تتحدث السويدية بطلاقة، لكن لديها لكنة واضحة.

و آ: ومع ذلك قد تكون الشخصيات التي جسدتها من أصل نرويجي، صحيح؟

س ب: صحيح، هناك فيلمٌ واحدٌ تبدو فيه غريبة قليلاً، وهو فيلم **سوناتا الخريف**، حيث من المفترض أن تكون ابنة إنغريد برغمان الذي يتقن السويدية؟

و آ: لكن لم يمانع أحد، لم يعلّق أحد على ذلك صحيح؟ لقد واجهنا الأمر ذاته هنا في الولايات المتحدة مع الممثلين الإنجليزيين، على سبيل المثال. قد تكون هناك عائلة، والأب هو جيمس ماسون الذي يتحدث الإنجليزية. لكني أضحك على ذلك. أعني، في **جرائم وجنح** لم يعلن صراحة إن كانت كلير بلوم بريطانية، أو مايكل كين **هانا وأخواتها** من هناك؛ قد يكون مجرد شخص انتقل من لندن إلى نيويورك. لكن ستكون لدي مشكلة، إذا كانت علاقة ابن بوالده... وسيطالك الانتقاد في هذا البلد.

س ب: في الجزء الأول من **كل ما أردتَ معرفته دائماً عن الجنس وتخشى السؤال عنه** مثّلت دور البهلوان، وفي هذا استكمال لدورك السابق في عروض الفكاهة المنفردة.

و آ: أجل. بلا شك. أردت هذه التتمة.

س ب: وقمت بأداء دور البهلوان كذلك قبل عدة أعوام في فيلم **الملك لير** للمخرج جان لوك غودار أيضاً. فكيف تقيّم تجربتك؟

و آ: كانت تجربة مميزة، لأني أعشق أعمال غودار. لم أشاهد ذلك الفيلم مطلقاً. كان قد طلب مني تمثيله. كان هنا، دخل إلى هذه الغرفة وسألني إن كنت أود التمثيل في **الملك لير**. ولأجله كنت سأفعل أي شيء، لأنه إحدى القامات السينمائية. وقد أخبرني أن المهمة ستستغرق بضع ساعات في الصباح. فذهبت إلى موقع التصوير، وكان يرتدي بُرنس الاستحمام، ويمسك سيجاراً في يده، ويُخرِج الفيلم. كان أفراد طاقم عمله معدودين على الأصابع، ربما ثلاثة أشخاص تقريباً. مصوّر واحد، وفنّي صوت، وشخص ثالث. لا يمكن أن يكون أكثر أهمية. وقد طلب مني فعل أشياء محدّدة، ونفّذتها. لقد شعرت أن الفيلم سيكون سخيفاً وأنا أفعل تلك الأشياء. سيكون فيلماً أحمق. لكن قلت في نفسي إنه من صنع غودار. لقد حظيت بفرصة لقائه، ثم غادرت ولم أسمع عن الفيلم منذ ذلك الحين. لم أشاهده.

س ب: لقد شاهدت الفيلم في العام الماضي لأول مرّة. أنا معجب كبير بـ (غودار) أيضاً، لكن يجب أن أعترف بأن **الملك لير** هو أحد أغرب أفلامه غير المفهومة.

و آ: أجل، لقد صار أكثر تعقيداً بمرور السنوات، إنه تجريبي جداً.

س ب: صحيح، لكن بعض أفلامه الأخيرة في غاية الجمال، ومذهلة بصرياً، وفيها لمسة شعرية خاصة به، مثل: الموجة الجديدة Nouvelle Vague أو ذلك الذي صوّره في ألمانيا مع إيدي كونستانتين، ألمانيا سنة تسعين Germany Nine Zero.

س ب: كل ما أردتَ معرفته دائماً عن الجنس وتخشى السؤال عنه... وجدتُ اقتباساً من دورك «خطابي إلى الخريجين» تقول فيه: «نحن نعيش في مجتمع في غاية التساهل. لم تكن فيه الإباحية أبداً بهذا الاستفحال. وهذه الأفلام إضاءتها سيّئة!»، ألا تظن أن هناك نوعاً من «ازدواجية الأخلاق» فيما يخص نظرة الأمريكيين للمتعة؟

و آ: نحن عادة نشير إلى الشيء بازدواجية المعايير، إذا كان هذا الشيء

مسموحاً به للرجال، وغير مسموح به للنساء. لكن وجهة نظر الأمريكيين للمتعة غير ناضجة.

س ب: ميلٌ متزمِّت.

و آ: قطعاً.

س ب: وأظن أن هذا هو قصدك من هذا الاقتباس ومن أفلامك؟

و آ: أجل. إن الموقف يتأصّل. ورغم أنه موقف سخيف، لكننا نتأثر به.

س ب: وهل تغيّر هذا الموقف في السنوات الأخيرة؟ أعني من المستوى السطحي يمكن أن نلاحظ وجود تغييرات، أم أنه قد ظل كما هو؟

و آ: أظن أنه لا يزال موضوعاً شائكاً في كافة أرجاء الولايات المتحدة، في الدوائر الأكثر رقيّاً هنالك شيء من التطور، لكن بشكل عام لا يزال الموقف السخيف ذاته. يمكنك أن تلاحظ على سبيل المثال، كيف تنتخب الغالبيةُ رؤساءنا. يجب أن يعكس هؤلاء الرؤساء هذا النوع من الأخلاق البالية، وإلا فسيواجهون وقتاً عصيباً ليُنتَخبوا.

س ب: تدقيق المرشحين للمناصب العليا على أفراد عائلاتهم، بحثاً عن تورطهم في علاقات خارج نطاق الزواج يبدو في غاية السخف ومحبطاً في أوروبا.

و آ: هذا لأن أمريكا بلد منافق.

س ب: إن الجزء الثاني من **كل ما أردتَ معرفته دائماً عن الجنس وتخشى السؤال عنه**: «ما هو الشذوذ؟» مضحك جداً. وأظن أنك قد قدمت جين ويلدر في أفضل جزء من الفيلم. فكيف اخترته وما هو رأيك فيه كممثل؟

و آ: إنه ممثل كوميدي رائع. لم أرده أن يكون في كل الأجزاء. أردته أن يكون حاضراً في عدد قليل منها. لذلك كنت أبحث عن أفضل الممثلين للأجزاء التي لم أمثّل فيها. إنه مذهل.

س ب: وجدته أنا أيضاً عبقرياً في هذه القصة المكثفة. أمر واحد

لاحظته تحديداً، وهو توقيته/ إيقاعه الشخصي هنا. إنه يستخدم سكتات واضحة أثناء تمثيله. هل هذا أمر يخصه، أم أنك قد طلبت منه التمثيل بهذه الطريقة؟

و آ: لا إن هذا إيقاعه الخاص. لقد قال عدة مرات أنه يشعر بأنه يعمل بأسلوب أدق في الفيلم الذي عملنا به معاً أكثر مما يفعل عادة، لكني لم أطلب منه ذلك، إنه شعوره الطبيعي. لو كان لدي شخص مثل جين وايلدر ويقوم بدور مضحك، فإني سأجعله يقوم به على طريقته الخاصة به. سأبدي ملاحظتي فقط إذا رأيت أنه قد ارتكب خطأً بحقّ الشخصية أو النص. عدا ذلك لا أرى أي فائدة من تعيين ممثل عظيم مثل جين وايلدر أو جين هاكمان أو أي ممثل بمستواهما، ومن ثم الدوران حولهما وإزعاجهما. إنهما يملكان فطرة سليمة تخصّ عملهما. سيقرآن النص، ولو كان لديهما أي سؤال، فسيسألاني. غالباً هما لا يستفسران عن شيء إطلاقاً، خاصةً إنْ فَهِما المطلوب. أشعر أحياناً بعدم الحاجة لأن أخبرهما بأي شيء البتة. قد أطلب منهما التمثيل بشكل أسرع قليلاً؛ هناك مشهد على سبيل المثال، بين ماكس فون سيدو وباربرا هيرشي في **هانا وأخواتها**، وفيه مشهد جدال عنيف، فوجدت أنهما قد تدرّبا عليه دوني. وعندما شاهدتهما يمثّلانه، وجدت أن تمثيلهما أبطأ بمرّتين من المطلوب. وكل ما كان عليّ فعله في هذه الحالة هو أن أقول لهما: «يجب أن تقوما بهذا بشكل أسرع، لا يمكن أن تحتاجا كل هذا الوقت لأداء المشهد». وبشكل عام، هما يمتلكان موهبة تمثيل سليمة. كانا عظيمَيْن.

س ب: ألا تظنُّ أن هذا البطء نابع من كون ماكس سويدي الجنسية. فنحن نتصرف عادة هكذا، وتكون ردة فعلنا بطيئة قليلاً، وهما كانا معتادين على البطء في الحياة؟

و آ: يتملكني شعور بأن الممثّلَين - وكل الممثّلِين - لديهم إيقاعٌ بطيء، لأنّهم يستمتعون بما يفعلونه في ذلك الوقت. إنهم لا يدركون ذلك عند التدريب، وعندما تقوم بتصوير الفيلم، يكون الأمر أبطأ بمرّتين.

إنه مفهوم صعب. هما يظنّان أنّ المشاهدين يستمتعون بالمشاهدة، بما أنهما يستمتعان بالتمثيل. لكني سأقول إن الإيقاع الأوروبي، وبشكل عام، هو أبطأ بكثير من الإيقاع الأمريكي، كما نلاحظ في **على آخر نفس** Breathless و**المرأة هي المرأة** A Woman Is A Woman وأفلاماً أخرى.

س ب: صحيح، لقد لاحظت ذلك، إن مفهوم الممثلين عن مدة الفيلم معدوم أحياناً. وهذا ينطبق على ممثّلي المسرح تحديداً.

و آ: فعلاً، ويصعب على المخرج تقبُّل ذلك. يستغرق الممثلون عادةً وقتاً طويلاً لملاحظة البطء، لكن مع جين وايلدر، لم أواجه تلك المشكلة. لقد فهم الشخصية والدّور وأدّاه بشكل طبيعي. كانت توجيهاتي محدودة له. كانت استجابة الممثل التلقائية تهمّني. لقد شاهدت ليف أولمان ذات مساء، كانت في مقابلة. وكانت تتحدث عن مدى إزعاج مخرجين معيَّنين لها، لأنهم لا يؤدُّون واجبهم؛ كانوا مرتاحين وغير مستعدين في مكان التصوير. كانت ليف تتكلم وهي تربط ذلك بتجربتها في إخراج فيلمها الخاص. لقد تفاجأت ذات مرّة من استعداد بول مازورسكي عندما شاركته إخراج ذلك الفيلم. لقد اصطحب الممثلين إلى موقع التصوير، وتعرّف على العاملين. لقد اصطحبهم إلى كل موقع، أي إننا نشاهده قبل أن نبدأ التصوير. كان يعلم أين يريد الكاميرا. باختصار، لقد استعدّ جيداً. وسار كل شيء بسلاسة ومتعة معه. لكن أنا نقيضه تماماً؛ أنا أجد الموقع بالاستعانة بالمخرج الفني، ثم نتّفق عليه، بعدها يذهب المصوِّر إلى الموقع، ثم أتحدث معه لبضع دقائق، ونذهب إلى هناك قبل شهر، كما نذهب إلى هناك قبل أسابيع، حتى نتأكد من صحة قرارنا. بعدها لا أفكر بالفيلم مجدداً، وأخرجه من ذهني. وفي الصباح الذي أتواجد فيه في الموقع، لا يكون لدي فكرة عمّا سيتم تصويره، وبأي طريقة سأصوّر، أريده أن يكون عفوياً وتلقائياً في ذلك الوقت. فأمشي في موقع التصوير بمفردي وبرفقة المصور. وأقلّب الأفكار في ذهني، بعدها أخطط كيف سيكون الممثلون، ونضيء الموقع. حينها - وفقط

حينها - أستدعي الممثلين. وأخبرهم كيف سيتحركون في المشهد، وأين سيذهبون. دون تدقيق، بشكل عام. ثم نبدأ التصوير. وبعدها أحياناً يكون ما نصوره أولاً هو الأفضل، ولا يكون التصوير أفضل بعد ذلك. وفي بعض الأحيان، يستلزم التصوير وقتاً؛ يجب أن يعتاد الممثلون على الأمر، فتكون اللقطة الثالثة أو العاشرة هي الأفضل. لكن، لا يكون هناك تدريب أو أي إعداد مسبق إطلاقاً. بعد كتابة السيناريو - أعيد كتابته مرّة واحدة حتى أتأكّد من حسن سير الأمور - ولا أنظر في النص قبل التصوير. أنا لا أحفظ دوري، أنظر سريعاً في النص لمدة عشر دقائق قبل أن أمثل. وفي حالات نادرة جداً، وفي أغلب الأفلام، لا يكون النص بحوزتي. أنا أوزّعه على العاملين، وهم يطبعونه، فيحصل الجميع على نسخة منه، لكن ليس لدي نص يخصّني في منزلي أو في أي مكان. كلما درسته بشكل أقلّ، كان أحدث بالنسبة لي.

س ب: إذن، ما هو معدَّل اللقطات التي تصور فيها الفيلم؟ لقد اكتشفت أنه يختلف من فيلم إلى فيلم أو من موقف إلى موقف.

و آ: أحاول ألّا يكون عدد اللقطات كبيراً. ربما أربع. لكني سأسعد لو صورت لقطتين: واحدة أساسية، وأخرى إضافية احتياطاً. وهناك أوقات صورت فيها عدداً أكبر، في **داني روز شارع برودواي** صوّرت خمسة عشر لقطة في مرّة واحدة، لكن هذا أمرٌ نادر.

س ب: يعتبر الجزء الثالث من **كل ما أردتَ معرفته دائماً عن الجنس وتخشى السؤال عنه** حلقة شبه إيطالية، حيث كنت أنت ولويز لاسر تتحدثان بخليطٍ من الإيطالية والإنجليزية.

و آ: أجل، لقد تعلَّمنا ذلك من خلال الصوتيات.

س ب: بلا شك، إن هذا الجزء هو محاكاة ساخرة من الأفلام الإيطالية. هل كنت تفكر بأفلام معينة أو مخرج سينمائي معين عندما أنجزت هذه الحلقة؟

و آ: كنت أمر بمزاج أنطونيوني. فكرنا أساساً بتصوير جزء نظهر فيه

كفلاحين، وبالابتذال المعهود في أفلام فيلليني أو دي سيكا الأولى. لكن بعدها قلنا: «لم لا نجعلهما شخصين غنيَّين وراقيين باستخدام ذلك الأسلوب الإيطالي؟»، وهذا ما حدث.

س ب: على عنوان الجزء في الفيلم -المشاهد التي فيها الأرانب - وضعت أغنية جميلة من كلمات كول بورتر بعنوان لنُسِئ التصرف (Let us Misbehave). يبدو أنه أحد الموسيقيين المفضلين لديك، فموسيقاه تسمع في عدد من أفلامك.

و آ: في الحقيقة، إن كول بورتر هو المسؤول عن عناوين الأجزاء والموسيقى النهائية. وفي فيلم **أزواج وزوجات**، يمكنك أن تتأكد من إدماني لموسيقاه. في **أزواج وزوجات** (What Is This Thing Called Love) استخدمت نسخة جميلة من الأغنية، نسخة قديمة للغاية مع بيبر مايلي - وهو عازف بوق - كان قد عزف مع دوك إلنغتون وجيلي رول مورتون.

النائم

مايلز: أنا أمزح دائماً. إنه دفاع تلقائي.

• (من فيلم **النائم**)

ستيج بيوركمان: كيف جاءتك فكرة فيلم **النائم**؟

وودي آلن: حسناً، كانت لدي هذه الفكرة، وذهبت إلى يونايتد آرتستس مع فكرتي. وأخبرتهم أني أريد صنع فيلم ضخم وعالي التكلفة، ومدته أربع ساعات، سيكون كوميديا نيويوركية وفي نهاية هذه الكوميديا وبعد ساعتين، سأتجمد فجأة في آلة عالية التبريد. بعد ذلك ستكون هناك استراحة ويمكن للمشاهدين مغادرة صالة العرض لشراء الحلوى والفشار، وبعد الاستراحة سيعودون لاستكمال الجزء الثاني من الفيلم. وفي الفصل الثاني سأستيقظ، فأكون حينها في نيويورك بعد 500 عام في المستقبل. لقد أعجب المسؤولون في يونايتد أرتستس بالفكرة. لكن كتابته بهذه الطريقة مجهدة للغاية، لدرجة أني استخدمت الجزء الثاني من الفيلم فقط. فاتصلت بمارشال بريكمان وعرضت عليه مشاركتي في مشروع كتابته، فأجابني: «موافق بالتأكيد!». كتبناه معاً.

س ب: في كلمة **النائم** معنى مزدوج، أليس كذلك؟ إنها تعني كذلك فيلماً ناجحاً أيضاً؟

و آ: أجل، إنها تعني نجاحاً منقطع النظير لما لم نتوقع نجاحه. أنا لم

أفكر في هذا المعنى المزدوج. وكل ما أردته هو عنوان قصير للفيلم، مكوّن من كلمة واحدة.

س ب: إن الموسيقى في فيلم **النائم** هي من عزف فرقتك The Rascals. إنها موسيقى تمنح الفيلم حساً فكاهياً.

و آ: لقد عزفنا الأغنية. في البداية، لم أعرف أي نوع من الموسيقى يجب أن أستخدم. ثم فكرت، بما أنه المستقبل، فلن أستخدم أي موسيقى مستقبلية، لأنها ستكون غير محببة وغريبة على السمع. وبما أن الفيلم تهريجي، فسأستخدم ذلك النوع من الموسيقى. وأكثر الأمور إمتاعاً كان عزف الأغنية.

س ب: كيف تم تأليف الموسيقى وعزفها في المشاهد؟

و آ: كانت موسيقى جاز نيو أورلينز التقليدية. لقد استمعت إلى كمّ هائل من الموسيقى التي اخترت منها المناسب. لقد أهديت لنفسي مكتبة موسيقية.

س ب: لقد ظهرت دايان كيتون لأول مرّة في السينما في فيلم **النائم**. أظن أن دورها قد كتب لأجلها.

و آ: صحيح. لقد حاولت جعل باستر كيتون بطلاً في الفيلم. سيكون مرحاً ويحاول دائماً إدخالها في المتاعب. وقد أحسنَتْ أداء الدور.

س ب: ربما في هذا الفيلم خدع بصرية أكثر من باقي أفلامك. فهل تتذكر كيف كتبتها؟

و آ: في الواقع، كنت أريد صنع فيلم بأسلوب الكوميديا التهريجية، أي فيلماً بصرياً، ووجدت التجربة في الغالب سهلة؛ فـ(**النائم**) فيلم ذو ميزانية محدودة... كانت تكلفته أقل من ثلاثة ملايين دولار.

س ب: هل تجد أن صنع النوادر الفكاهية المرئية أصعب من النوادر اللفظية؟

و آ: ليس من الصعب استخلاص فكرتها. لكن تنفيذها يستغرق وقتاً أطول.

س ب: هناك مشهد تقوم فيه بالحلاقة أمام المرآة وهو يستدعي في الذاكرة بعض الفكاهات من أفلام الإخوة ماركس. فهل كانت مقصودة؟

و آ: نوعاً ما. أعني إن فكرته مختلفة، لأن هناك شخصاً آخر في المشهد أيضاً. أما النكات البصرية في الفيلم فهي مبنية على السياق المستقبلي.

الحب والموت

ستيج بيوركمان: لقد صوَّر فيلم **الحب والموت** المصور غيسيلان كلوكوت. هل صُوِّر الفيلم في فرنسا؟

وودي آلن: لقد صُوّر في فرنسا وهنغاريا، في بودابست وباريس. توجب عليّ تصوير الفيلم في الخارج لسبب جلي، ألا وهو أنه قصة أوروبية، كان المنتجون يريدون تصوير المشاهد الضخمة في هنغاريا، لأن التكلفة منخفضة جداً هناك. فسافرت إلى أوروبا. وكان لدي طاقم عمل فرنسي رائع. لقد التقيت بالكثير من المصوّرين الفرنسيين، واطّلعت على أعمالهم، فوجدت أن أعمال كلوكوت هي الأفضل. لا أتذكر أي فيلم من أفلامه شاهدت، لأني كنت قد شاهدت فيلماً واحداً من أفلامه الكثيرة.

س ب: هل كانت تلك هي المرّة الأولى التي تشرف فيها جولييت تايلور على تجارب أداء الممثلين؟

و آ: كانت جولييت تايلور مساعدة ماريون دورتي الذي اختار الممثلين منذ فيلمي الأول. وعندما ذهب ماريون إلى كاليفورنيا للعمل لمصلحة الاستديوهات، صارت جولييت هي المسؤولة، لكن لطالما عملت مع جولييت.

س ب: كيف عملتما معاً؟ هل تجتمعان ثم تطرح أسماء الممثلين والممثلات المقترحين لكل دور؟

و آ: صحيح. أنا أدعها تقرأ السيناريو، دون أن أخبرها بالكثير. وهي

تفضّل ذلك. بعدها نلتقي [في وقت آخر]، وتكون معها دائماً قائمة طويلة بأسماء الممثلين المرشَّحين لكل دور. ثم نجري مباحثات لا نهاية لها، فأقول مثلاً: «لا، أنا أكره هذا الممثل!» ثم تقترح اسماً آخر. وهكذا دواليك، وحتى نختار تدريجياً ممثلاً لكل دور.

س ب: وهل تنطبق هذه العملية على الممثلين الأساسيين والثانويين؟ ألم تختر أي ممثل أساسي بنفسك من قبل؟

و آ: لا، لا، نحن نختار كل شخص معاً.

س ب: تعود الموسيقى في هذا الفيلم لبروكوفييف.

و آ: كنت أريد استخدام موسيقى سترافينسكي. لكني وجدت أن إضافتها للمشاهد لا يجعلها مضحكة، كانت ثقيلة. إضافة إلى أنها - لكن لم يكن هذا هو السبب الرئيس - كانت موسيقى باهضة الثمن، على عكس موسيقى بروكوفييف. كان السبب الحقيقي هو أن موسيقى سترافينسكي ثقيلة جداً. فقال المونتير رالف روزينبلم: «لم لا ننسى أمر سترافينسكي؟ لم لا نجرب بروكوفييف؟» وهذا ماحدث. وسارت الأمور على خير ما يرام. كانت موسيقى بروكوفييف خفيفة، كان رجلاً ذكياً، بينما كانت موسيقى سترافينسكي غريبة ولا تناسب الفيلم.

س ب: في مكان في بداية الفيلم، سونيا (دايان كيتون) تسأل بوريس (تؤدي أنت دوره): «أليست الطبيعة مذهلة؟»، ثم تجيب: «إن الطبيعة تذهلني. إن العناكب تأكل الحشرات، والأسماك الكبيرة تأكل الأسماك الصغيرة، والنباتات تأكل النباتات. إنها أشبه بمطعم ضخم. هكذا أراها.» فما هو رأيك بالطبيعة كنقيض للحياة المتمدّنة؟ ألا يشبه موقفك منها موقف [الفيلسوف] روسّو؟

و آ: إن موقفي أعمق من ذلك، أنا أميل إلى الحياة المدنية، نتيجة للاختلاف بين الحياة المدنية والحياة الريفية، هذا النوع من الانقسام لدى الفنانين موجود منذ عدة سنوات، أعني أن دوستويفسكي كان شخصاً مدنياً، بينما كان تولستوي ريفياً بامتياز. كان تورغينيف تحديداً

ريفياً. لكن ليس لذلك علاقة بجودة العمل أو عمقه. أنا أفضل المدينة على الريف، ولا أمانع القيادة في الريف أو قضاء يوم أو اثنين فيه. لكن - في هذا السياق - كنت أعني «الطبيعة» بشكل عام، مدينة وريفاً. أي، عندما تشاهد جمالاً طبيعياً في مشهد ريفي. لكنك إذا أمعنت النظر فيه، ستجد عنفاً، وفوضى، وقتلاً، وآكلي لحوم البشر. بينما إذا نظرت إلى الصورة عن بعد، فستشاهد لوحة جميلة عن الطبيعة.

س ب: صحيح. الأمر ذاته ينطبق على حياة المدينة.

و آ: صحيح. إذا نظرت إلى المدينة، يمكنك أن تنظر إلى صورة الجمال المدني. لكنك إذا اقتربت، فسترى البكتيريا وما يحدث بين المرء ورفيقه. إنه حال مأساوي، وبشع، ومرعب.

س ب: عند مقارنة فيلم **الحب والموت** بأفلامك التالية، سنلاحظ أنه قصة مطوَّلة. وأحياناً كما في أفلامك السابقة، سنجد الحوار طريفاً. إن الحوار الذي دار بين بوريس وسونيا في العِلّية نموذج مثالي.

و آ: بالتأكيد. لطالما أردت أن تقول الشخصية التي أمثلها النكات، مثل غروتشو ماركس أو بوب هوب. ولهذا يكون هناك حوار ذكي دائماً، عوضاً عن الحوار السلوكي.

س ب: في كتابك **آثار جانبية** كتبت بضع قصص قصيرة وهي مختارات بأسلوب أدبي ساخر. وهناك قصة واحدة محدَّدة أحببتها للغاية، اسمها **المُدان**. إنها نوع من التهكم على الكتابات الوجودية الفرنسية التي على طريقة سارتر أو كامو. وهناك سمات مشابهة في **الحب والموت**.

و آ: صحيح، لكل شخص نَوَاحٍ يفضّلها للسخرية أو الهجاء أو الاستهزاء. أنا شغوف بهكذا كُتّاب وهكذا مواضيع. سيبدو كما لو أني أحاكي إنغمار، وكأنه قد صنع دون شغف.

س ب: لقد تقفّى هذا الفيلم أثرهم - محاكاة بأسلوب برغمان، [سيرجي] آيزنشتاين، ومخرجين فرنسيين معيَّنين.

و آ: بالتأكيد. لأني كنت أتعامل مع ذلك الجانب. كنت أعلم أني سأمضي وقتاً ممتعاً في ذلك العالم الفلسفي. لقد كتبت بينيلوبي جيليانت في مراجعتها للفيلم: نحن «لسنا في في عالم روسيا هنا، نحن في عالم الأدب الروسي». وهذا هو كل ما في الأمر. إنه أدب محاكاة تقريباً.

س ب: إذن، ما الذي ألهمك لكتابة هذا الفيلم؟

و آ: إنها قصة صغيرة ومثيرة للاهتمام، ربما. كنت قد انتهيت من فيلم **النائم**، والذي صوّرته في كولورادو وكاليفورنيا. وأردت صنع فيلم في مدينة نيويورك. فكتبت قصة جريمة غامضة. ولكني عندما أنهيت كتابتها، لم أرد تحويلها لفيلم، لم تبدُ حبكتُها قوية بالنسبة لي، فتركتها جانباً. بعدها انتابتني رغبة مفاجئة لعمل شيءٍ روسي، وفيه لمسة فلسفية خفيفة، فاستعرت شيئاً من تلك الحبكة، وشيئاً من الشخصيات فيها، وحولتها إلى فيلم **آني هال**. كانت الشخصيات هي: آنّي وألفي وقصة الجريمة الغامضة، وبقيت أمور كثيرة دون تغيير، عدا شطب جزئية الجريمة فيه. لكني استخدمتها في **لغز جريمة مانهاتن**.

س ب: القصة ذاتها؟

و آ: غالباً – مع تحوير قليل – لكن لا تزال نفسها تقريباً. إذن، مع فيلم **الحب والموت** فاجأت الجميع، لأن الكل كان يتوقع فيلماً في نيويورك، فيلماً نيويوركياً معاصراً. لكن صنع الفيلم كان أحد أمتع التجارب. أنا أحب تلك المدينة. كان العمل في باريس ممتعاً. لقد أحببت الفرنسيين، وأحببت الوجود في فرنسا. كانت بودابست قاسية قليلاً في ذلك الوقت بالنسبة لي، لأن الجو كان بارداً.

س ب: لقد تحدثنا عن الإحالات المرجعية التي في الفيلم من قبل. برغمان بلا شك هو مهم بالنسبة لك. لديك شخصية الموت وهو يحصد الأرواح، على سبيل المثال. لكن هناك صورة أخرى مذهلة في نهاية الفيلم، وهي تذكرني بفيلم **بيرسونا**، هناك إسقاط للضوء على دايان كيتون وجيسيكا هاربر وهذه إشارة لا يمكن أن تكون عرضية.

و آ: بالتأكيد. لقد استخدمنا كل شيء كان موجوداً في تلك الأيام. لقد استخدمنا الكتب الروسية والأفلام السويدية والأفلام الفرنسية وكافكا والوجوديين الفرنسيين. كل ما منحنا وقتاً ممتعاً، استخدمناه.

س ب: هل خطرت في بالك هذه الأشياء أثناء كتابتك للنص؟ أم أنك جمعت عناصر مختلفة لها صفات مشتركة لتدرجها في النص، في الفيلم؟

و آ: خطرت في ذهني وأنا أكتب. كل ما فعلته هو البدء في الكتابة، فانهالت الأفكار: «هذه ستكون مضحكة». وتبعت تلك الفكرة فكرةٌ أخرى...

آني هال

ألفي: إن الكون يتمدد.

• (من فيلم **آني هال**)

ستيج بيوركمان: بعدها أخرجت فيلم **آني هال**، وهو فيلم في المدينة، وقد توقع الجميع فكرته.

وودي آلن: صحيح، أنا أؤمن أنه كان نقطة تحول لي. كانت لدي الشجاعة لأهجر فكاهة وأمان الكوميديا التهريجية تماماً. قلت لنفسي: «سوف أحاول صنع فيلم عميق، لن يكون مضحكاً بالطريقة ذاتها. وقد تظهر فيه بعض القيم الأخرى، سيكون هذا مثيراً لاهتمام المشاهدين ومنعشاً لهم!!». وسارت الأمور على خير ما يرام.

س ب: إن فيلم **آني هال** - كما **النائم** - كتبته مع مارشال بريكمان. فمن هو؟ هل هو كاتب متمرس؟

و آ: لقد اعتدنا أنا ومارشال الظهور في الكباريه معاً. كان موسيقياً يعزف على آلتَي الباص والغيتار. فتصادقنا، واعتدنا على تبادل الأحاديث مع بعضنا. بعدها قررنا محاولة كتابة شيء معاً على سبيل المرح. فكتبنا، وأعجبنا ما كتبا. كنا قد كتبنا سيناريو **النائم**، ثم **آني هال**، ثم **مانهاتن** معاً. إنه يروقني. كان ولا زال صديقا لطيفاً. لقد أخرج عدة أفلام أيضاً.

س ب: كيف كانت تعاونكما؟ هل كنتما تلتقيان يوميّاً معاً لكتابة شيء ما، أم...؟

و آ: لا لم نلتق يومياً. كنا نمشي في الشوارع معاً، ونتناول الغداء والعشاء معاً. ثم نجلس في الغرفة، ونتحدث، ونتحدث، ونتحدث. بعدها، وعندما تنتهي الأحاديث، أذهب أنا وأكتب السيناريو. ثم أريه لمارشال، فيبدي ملاحظاته: «هذا يبدو رائعاً، لكن هذا المشهد ضعيف، لماذا لا نحاول هذا بدلاً من ذاك.» كان يمدُّني بوجهات نظر وأفكار جديدة. لكني كنت أشعر بأني أنا من يجب أن يكتب السيناريو؛ وعليّ الاعتراف، كنت أريد إتمام الكتابة بطريقة تريحني.

س ب: يبدأ فيلم **آني هال** بصمت مطبق، على عكس الكثير من أفلامك الأخرى، حيث تقرر مزاج الفيلم بقطعة موسيقية. فلماذا لم تستخدم الموسيقى هنا؟ هل كان ذلك لتهيِّئ المشاهدين لنوع آخر من أفلامك؟ نوع جديد من الأفلام أردت التأكيد على أهمية الحوار فيه؟

و آ: كنت في تلك الأيام لا أزال أبحث عن الأسلوب الموسيقي. لقد استخدمت الموسيقى الكلاسيكية في **الحب والموت**، أما في **النائم** عزفت الموسيقى بنفسي - أنا مع فرقتي الموسيقية. لم أكن أكيداً بعد مما أريد فعله موسيقياً، لذا كنت أحاول جعل هذا الفيلم دون موسيقى. إن الموسيقى الوحيدة في **آني هال** هي أصوات البيئة المحيطة. لا توجد فيه مؤثرات صوتية. إما أن تصدر الموسيقى من مذياع السيارة أو حفلة أو شيء من هذا القبيل. لكن لا يوجد موسيقى فيه. لا أعلم، كنت أجرب فقط، ثم أرى النتيجة. لأكون مقتصداً للغاية في استخدام الموسيقى. كنت متعنِّتاً في رأيي، ولم أهتم إن كان المشاهدون سيحبّونه أم لا. أردت فقط تنفيذ ما أرغب به، أن أصنع نقطة تحول. ولو أني صنعت الفيلم نفسه اليوم، فلعله سيكون مملوءاً بالموسيقى. هناك احتمال آخر أيضاً - أنا أتذكر أن برغمان لم يستخدم الموسيقى، وكنتُ مأخوذاً بأفلامه في تلك الأيام، لقد أخبرت نفسي: «لعله على حق فيما يخص استخدام الموسيقى». لكن انتابني شعور مختلف حيال الموسيقى على مرّ السنوات.

س ب: لقد فكرت بتأثير محتمل مختلف من برغمان على بروس آني

هال. أنت تجد هنا أن الخط المستخدم في كتابة العناوين نظيف وبسيط، وقد واصلتَ استخدامه في كل أفلامك منذ ذلك الحين.

و آ: لم ألاحظ ذلك، لم أفكر فيه. كان هدفي مختلف أساساً. لقد استخدمت عناوين جاذبة في **جمهورية الموز وكل ما أردتَ معرفته دائماً عن الجنس وتخشى السؤال عنه**، ثم قلت لنفسي، «من السخف إضاعة المال على الخطوط، إنها عادة أمريكية في غاية السخافة. سوف أحصل على أرخص الخطوط، بمجرد الإعلان عن طلبي». فانتقيت الخط الذي أحببت، ولم أغيره بعد ذلك. ما هي أهمية العناوين؟ إنها مجرد معلومات بسيطة.

س ب: صحيح. لكن استخدام العناوين صار أشبه بعلامة تجارية لأفلامك.

و آ: أجل، لقد استخدمتها في خمسة عشر فيلماً، تقريباً. ولا بأس فيها. إنها لا تكلف شيئاً البتّة. لقد خرج الأمر عن نطاق السيطرة في الولايات المتحدة. مرّ وقت خلال الستينيّات، حدد فيه المنتجون مبلغ 250.000 $ لخط بعنوان النمر الوردي. كان الخط مكوناً أساسياً في الفيلم. لا أريد أن يكون صدور فيلم من أفلامي حدثاً مهمّاً. أنا أريد فقط صنع الكثير من الأفلام وعرضها. لا أريده أن يقال: «أوه، إنه فيلم وودي آلن الجديد! لقد انتظرناه منذ عشر سنوات!» أنا أريد صنع الكثير – وهذا كل ما في الأمر! يجب أن أعمل كثيراً، ولقد عقدت اتفاقاً مع شركة الفيلم، ولذلك أنتهي من كتابة السيناريو فور سحبه من آلة الكتابة، وفي اليوم التالي أكون في الإنتاج. إن الاتفاق موجود فعلاً، ليس عليّ القلق بشأنه. وهكذا أحب إتمام الأمر. أنا لا أريد إنهاء كتابة السيناريو، وعرضه على شخص ما، لنلتقي بعدها لتناول الغداء، وبعدها أحصل على المال... إلخ.

س ب: هل شعرت، عند صنع فيلم **آني هال** أنك قد وصلت أو حصلت على الحرية التي تسمح لك بالتعبير عما ترغب به اقتصادياً وفنياً؟ ألهذا صنعت **آني هال** بالطريقة التي تشاؤها.

و آ: في الواقع، لقد حدث أمران في هذا الفيلم. أحدهما كان أني قد وصلت إلى شيء من الاستقرار الشخصي يمكّنني من وضع الفيلم الذي صنعته في الماضي، وأن أخطو خطوة للأمام نحو الأفلام الواقعية والعميقة. والأمر الآخر كان أني قد التقيت بغوردون ويليس. وكان غوردون أستاذاً مهمّاً بالنسبة لي، من الناحية التقنية. كان ساحراً تقنياً. وهو فنان عظيم أيضاً. لقد علّمني أشياء عن الكاميرا والإضاءة: كان نقطة تحول بالنسبة لي من كل ناحية. ومنذ ذلك الحين، صرت أعتبر آني هال خطوتي الأولى نحو النضج السينمائي.

س ب: كما أن تكوينه السينمائي حر.

و آ: لطالما امتلكت الحرية في الكتابة. لقد شعرت بحرية التحكم في التسلسل الزمني للفيلم، أي في بنائه.

س ب: يبدأ الفيلم فجأة وأنت تقول للجمهور طرفتين ذكيتين. إحداهما عن سيدتين كبيرتين في العمر في منتجع صحي في الجبال، فتقول إحداهما: «إن الطعام سيّئ للغاية هنا»، فتجيبها الأخرى: «صحيح، أعلم. وهناك كميات قليلة منه!». أما الطرفة الأخرى فهي إكرام لغروتشو ماركس، والتي تعيد صياغتها: «لا أريد الانضمام لأي نادٍ صحيٍّ إطلاقاً يَقبل فيه عضواً مثلي». إن هاتين الطرفتين تمنحان الفيلم لمسة من الألفة والمباشرة.

و آ: صحيح، إنهما تلخصان فكرة الفيلم. لقد شعرت فطرياً أن الفيلم الذي أخاطب فيه الجمهور مباشرة، وأتكلم فيه عن نفسي بشكل شخصي، سيثير اهتمامهم. لقد عرفت أن لدى الكثير من المشاهدين المشاعر ذاتها والمصاعب ذاتها. كنت أريد محادثتهم ومواجهتهم مباشرة.

س ب: قلت في بداية الفيلم إن البطل (ألفي سينجر) قد نشأ في بيت يقع تحت سكة قطار الألعاب في مدينة الملاهي في بروكلين. تتكرر صورة سكة الحديد هذه في عدد من أفلامك، مثل: **ذكريات رومانسية، وزهرة القاهرة الأرجوانية وأيام المذياع.**

و آ: هذا صحيح. لقد نشأت في بروكلين، ليس بقرب وليس بعيداً عن (كوني آيلند) والتي كانت حديقة ترفيهية عظيمة، حديقة ترفيهية وأسطورية. صارت جزءاً من الماضي الآن. لكني كنت قد أمضيت الكثير من الوقت فيها، واعتدت الذهاب إليها مع أصدقائي طوال الوقت. كنا نذهب للسباحة، والمشي على الممر الخشبي، يمكنك مشاهدة شيء منه في **أيام المذياع**. لقد ترعرت بالقرب من الشاطئ، وبالقرب من الماء، وعشت جزءاً من طفولتي قرب المحيط، وابتعدت عنه في الجزء الأكبر من حياتي. لكن لتلك الفترة الصغيرة من حياتي أهميتها. وهكذا بشكل أساسي، عندما كتبت آني **هال**، لم أجعل نفسي أنشأ في مدينة الملاهي، لقد جعلت نفسي أنشأ في المكان الذي نشأت فيه فعلاً، وهو على بعد أميال قليلة منه. وعندما قدنا السيارة أنا وغوردون ويليس بحثاً عن مواقع في أرجاء بروكلين، شاهدنا سكة الحديد هذه، ورأيت المنزل تحتها، وفكرت، أننا يجب أن نستخدمه، ولهذا غيّرت السكن في السيناريو إلى هذا المنزل. لقد كوّن صورة مؤثرة.

س ب: ماذا عن طفولتك المبكرة، طفولة ألفي/ وودي؟

و آ: كان ذلك دقيقاً. لقد عشت فعلاً في مكان يشبهه. لقد ارتدْتُ مدرسة فيها أساتذة لون شعرهم أزرق، وكانوا في غاية الصرامة وبغيضين.

س ب: ولربط هذه الصورة قلت: «لدي صعوبة، بعض المتاعب بين الحقيقة والخيال».

و آ: أجل. إن هذا هو الموضوع الأساسي في أفلامي. أنا أتذكر طفولتي من جوانب معينة، قد أتذكرها بشكل سيِّئ، وقد أتذكرها بشكل أفضل مما كانت عليه... يصعب عليّ تذكرها بدقة.

س ب: في فيلم آني **هال** هناك فواصل شخصية وودّية بينك وبين الشخص الآخر في الفيلم، والذي يؤدي دوره توني روبرتس. في بداية الفيلم هناك مشهد طويل تمشيان فيه معاً على جانب الطريق باتجاه الكاميرا، وهو مشهد مطول، لا قطع فيه. تصعب رؤيتكما في بداية

المشهد لأنكما في آخر الطريق، بعدها تقتربان أكثر وأكثر من الكاميرا، ثم تتبعكما الكاميرا على طول الشارع. هنالك مشاهد مشابهة في أفلام أخرى قمت بإخراجها. إنها مشاهد طويلة وأنت تجعلها تستمر بهذه الطريقة بينما الناس فيها يتحدثون. هل تحب عرض آرائك بهذه الطريقة؟

و آ: لقد انتقدني شخص ما على هذا مرّة في **مانهاتن**. لكن هكذا هي الحياة. إنها تَواصلٌ شفهي. إن الحياة المدنية عقلانية. فأنت لا تستيقظ في الصباح لتجد نفسك من فلاحي تولستوي، وهي ليست الشعائر الصامتة في العائلة في فيلم **الربيع البكر** لبرغمان.

س ب: أنا أحب هذا النوع من الشروح في المشاهد لأنها تكون في لقطة واحدة طويلة ومفصلة.

و آ: بدأت فعل ذلك في **آني هال**، بعدها أنهيت الكثير من الأفلام بعدة لقطات فقط. لذلك يمكننا أنا والمونتيرة سوزان إنهاء بعض الأفلام في أسبوع واحد فقط، بدءاً من الصفر، لأن هناك لقطات طويلة فقط. أربعون لقطة بنائية طويلة، لإنهاء الفيلم، وأغلب أفلامي الأخيرة أساسها هذا النوع من اللقطات. لقد ابتعدت عن تصوير لقطات التغطية منذ عدة سنوات. يبدو تصوير اللقطات الطويلة ممتعاً وأسرع وأقل مللاً فقط بالنسبة لي.

س ب: لقد ذكرني هذا المشهد، من ناحية بنائه ومضمونه، بفيلم **معرفة جسدية** للمخرج مايك نيكولز، وهو أيضاً نوع من كوميديا الأخلاق.

و آ: أجل، ربما. لقد شاهدت ذلك الفيلم منذ سنوات، وأظن أنه أحد أفضل أفلامه.

س ب: في فيلم **آني هال** يذهب كل من آني وألفي لمشاهدة فيلم **وجهاً لوجه** للمخرج برغمان، وأنا أفترض أن اختيارهما لهذا الفيلم لم يكن خبط عشواء، لكن ألفي رفض دخول الفيلم، لأنه كان قد بدأ.

و آ: صحيح، كان هذا المشهد الأول في جريمة الغموض. كنت أنتظر

في دار السينما، ثم تأتي آتي، ونغادر سوياً لمكان ما، رفضاً لمشاهدة فيلم برغمان بعد بدء عرضه.

س ب: ثم يدور نقاش مع رجل في الطابور خارج السينما. فيبدأ بالجدال ويقتبس شيئاً للكاتب مارشال ماكلوهان بشكل خاطئ ثم يخرج ماكلوهان من خلف ملصق دعائي ليصحح الاقتباس للرجل.

و آ: لقد اختبرت عدة أشخاص، ثم وافق ماكلوهان أخيراً على أدائه. لم يكن هو اختياري الأول. كان اختياري الأول هو فيلليني، لأن من الطبيعي وقوف الناس في طابور وحديثهم عن الأفلام، عن فيلليني. لكن فيلليني لم يرد المجيء إلى الولايات المتحدة لتمثيله، ولا بأس في ذلك. فاستعنت بمارشال ماكلوهان.

س ب: هل فكرت ببرغمان؟

و آ: لا، لم يبدُ أن بيرغمان يرغب في فعل شيء من هذا القبيل إطلاقاً. كل ما نسمعه عنه هو أنه معتزل على جزيرته فارو.

س ب: هل كنت على تواصل معه في ذلك الوقت؟

و آ: لا لم يكن لدي أي تواصل مع برغمان حتى تصوير فيلم **مانهاتن**. وقالت ليف أولمان التي التقيت بها، وتعرف مقدار حبي لبريغمان، إنه سيكون في المدينة خلال أسبوع. فاقترحت تناول العشاء معه: أنا وهي وبرغمان وزوجته. وقد أكدت لي أنه يريد لقائي أيضاً. فذهبت إلى غرفة برغمان في الفندق، وتناولنا العشاء هناك. ودارت بيننا نقاشات طويلة للغاية ومحبَّبة للقلب. لقد تحدثنا عن أمور شتى. وتفاجأت بمروره بالكثير من المشكلات التافهة مثلي، وفي الوقت ذاته تماماً. لم أتمكن من لقائه عند زيارتي الأخيرة لستوكهولم مؤخراً، لأن الأطفال كانوا برفقتي. لكننا تحدثنا على الهاتف بمكالمة طويلة، دامت ساعة أو ساعتين. إن أحاديثه مشوقة. وأجرينا عدة مكالمات هاتفية من هذا النوع، لكن لقائي الشخصي به كان مرّة واحدة فقط، في تلك الأمسية الممتعة في نيويورك. أضحكني حدوث الأمور السخيفة ذاتها مع جميع صنّاع

الأفلام، أظنّها مشكلة عالمية. قال بيرغمان لي إنه عندما يعرض فيلم جديد له، فإن المسؤولين عن الإنتاج يتّصلون به فوراً ويبلغونه: «كان العرض الأول ممتلئاً عن آخره، وتوقعنا أنه سيجني أموالاً أكثر من أي فيلم من أفلامك الأخرى»، وهذا يحدث لي أيضاً. التنبؤات المتفائلة ذاتها قبل عرض الفيلم، وبعد خمسة أيام تختفي هذه التنبؤات.

س ب: هل تنتابك مشاعر متفائلة حيال أفلامك وأنت تصنعها؟ أي عندما تنتهي من سيناريو وتبدأ العمل بإخراج الفيلم؟

و آ: تجارياً... لا. فنياً... نعم. أنا دائماً أفكر في أن الفيلم القادم الذي أقوم به سيكون رائعاً من الناحية الفنية. لكني متشائم دائماً من الناحية التجارية. عندما أنجزت أفلامي: **سبتمبر وامرأة أخرى** أو **دواخل وذكريات رومانسية**، كنت أعلم وأنا أصنعها أن لا أحد سيذهب لمشاهدتها. حتى لو أنجزتها بإتقان فني، وعملت بجد ولاقى الفيلم استحسان الجميع، كنت أعلم أنْ لن يشاهدها أحد. يمكنك أن تشعر بذلك. بينما عندما أصنع فيلماً مثل **آني هال** أو **النائم**، يمكنني أن أشعر بأني إذا قمت بعمل ناجح فسيكون هناك عدد معقول من المشاهدين.

س ب: وبلا شك، لم يمنعك هذ الإحساس من صنع الأفلام التي تريد.

و آ: لم يمنعني. إن الشيء المفاجئ هو أنه لم يمنع المنتجين. ولو أنك قلت لي ستملك المال دائماً لصنع الأفلام، فهذا ليس له علاقة بي. أنا أصنع الأفلام التي أريد، ولا أبالي إن أحبها الناس أو النقاد. أعني، أريدهم أن يحبوها. ولكن، إن لم يحبوها، فلا بأس. أنا أصنع الأفلام لمتعتي الخاصة. سيقول مسؤولو الإنتاج بعد فترة: «انظر، لقد صنعت عشرة أفلام ولقد خسرنا أموالاً طائلة». لكن لم يحدث ذلك لي حتى الآن. إنها مسألة حظ.

س ب: أمر مثير للسخرية، كما أظن أن بعض الأفلام التي ذكرتها، مثل **ذكريات رومانسية** و**سبتمبر وامرأة أخرى** هي من ضمن أفضل أعمالك. عدم إعجاب الناس بها لا يبدو غريباً، لكنها حقيقة مؤسفة.

و آ: لقد فكرت كثيراً لكن لم يكن هناك أبداً -ولا حتى نادراً - أي رابط بين أفضل عمل للمخرج وأي عمل تجاري له. **ما الأخبار يا قطة؟** حقق نجاحاً ساحقاً، رغم أني ظننته سيكون عاراً. وقد يحالفك الحظ أحياناً، فتصنع فيلماً جيداً ويذهب الناس لرؤيته. لكن وفي حالات نادرة، لست مؤهلاً للحكم على الأفلام بالجودة أو السوء. الشيء الوحيد الذي يمكنني فقط الحكم عليه هو تنفيذ الفكرة بشكل يرضيني؟ ولذلك فالفيلم الذي فضلته دوماً - وحقق ربحاً في الولايات المتحدة كلها - كان **زهرة القاهرة الأرجوانية**. كان ولا زال فيلمي المفضلك لأنه كانت لدي فكرة ونفذتها على الشاشة كما أردت. وعندما انتهيت منه، قلت: «أجل كان لدي سيناريو وفكرة - وها هو!» لقد تمكنت من التعبير عن عن نفسي بالطريقة التي أريد. ولاقى الفيلم استحسان النقاد، لكن جمهوره كان قليل العدد. لقد اقترح بعض الناس زواج سيسيليا وبطل الفيلم في النهاية، ليزيد عدد حضوره. كان هناك إحساس بعدم السعادة أو الحزن عندما هجرها في النهاية. لكن لأجل هذه الغاية صنعت الفيلم. لقد واجهت أفلام أخرى من أفلامي المصير ذاته. فيلم **زيليغ** على سبيل المثال، لاقى نجاحاً نقدياً باهراً، لكن لم يأت أحد لمشاهدته. كذلك نجح فيلم **أيام المذياع** بين وسط النقاد، ولكن لم يأت أحد لمشاهدته. وهما فيلمان في متناول اليد. وواجه ذلك داني **روز شارع برودواي** رغم أنه كوميدي وقديم الطراز. وعلى مدار السنوات قال الناس لي: «أوه، إنه أفضل أفلامك» فأبتسم وأبتسم، لكن لم يأت أحد لمشاهدته وقت عرضه في ذلك الوقت.

س ب: لا أظن أن ردة فعل الأوروبيين تشبه ردة فعل الأمريكيين.

و آ: ليست نفسها. لقد أنقذت أوروبا حياتي خلال الخمس عشرة سنة الماضية. ولولاها ما كنت قد استمررت في صناعة الأفلام. فالأفلام التي لم تنجح تجارياً في هذا البلد، جنت الربح في أوروبا، أو على الأقل حققت شيئاً ما في أوروبا، لذا فإن الخسارة كانت محدودة. لم تكن أفلامي الأولى ناجحة جداً في أوروبا - رغم أني أظن أن الفرنسيين قد

أعجبوا كثيراً بـ(**جمهورية الموز**). كان هذا الفيلم بمثابة دخول عظيم لأوروبا، ومن ثم إيطاليا مباشرة. بعدها - بفترة قصيرة - بدأت في بناء قاعدة جماهيرية أوروبية. الآن، أنا أعتمد على الجمهور الأوروبي تماماً. كان **ظلال وضباب** مثالاً جيداً. في حين لم يذهب أحد في الولايات المتحدة لمشاهدته إطلاقاً، لكن صداه إيجابياً في أوروبا.

س ب: لقد ذكرت فيلليني من قبل، وهو - بالطبع - أحد صنّاع الأفلام الذين ألهموك.

و آ: أجل. أنا أظن أن فيلمه **الشيخ الأبيض** هو أفضل كوميديا صنعت على على الإطلاق. يصعب عليّ التفكير في كوميديا يتخلّلها حوار أفضل من هذا الفيلم. أظن أن هناك فيلماً لـبريستوج ستيرج في غاية الروعة اسمه **غير المخلصة لك** Unfaithfully Yours. وهناك فيلمان فائقا الجمال للمخرج لوبيتش أيضاً: **المتجر في الزاوية** The Shop Around the Corner وهو فيلم مذهل، و**مشكلة في الجنة** Trouble in Paradise وهو فيلم مضحك للغاية. لكن من ناحية الكوميديا الحقيقية المحكية - لا أحسِبُ أفلام الإخوة ماركس لأنها فعلاً إنجاز خاص بهم. ويصعب عليّ التفكير في كوميديا أفضل من **الشيخ الأبيض**. إنه جيد كما كوميديا اليوم. ومن المفاجئ أن أحد أفضل كُتّاب السيناريو كان أنطونيوني، لن تفكر في ذلك، لأن له دور قاس.

س ب: **آني هال** مجدداً! أنت تقوم في هذا الفيلم بشيء يعتبر «محرماً» إلى درجة ما في الأفلام، ألا وهو مخاطبة المشاهدين بتعليقات على القصة والشخصيات. وفي هذا شيء من لمسة غودار أو بريشت. هناك ملامح لهذا الأسلوب في أفلامك الأولى أيضاً، لكن وجهات النظر هذه هي أكثر ما تكون ملاحظات جانبية على طريقة بوب هوب.

و آ: صحيح، مثل غروتشو أو بوب هوب. كان هذا الأسلوب يخدم تطور القصة أكثر من الفكاهة. كنت أريد لمشاهديّ أن يعيشوا القصة معي، وكان هذا الدافع لصنع الفيلم.

س ب: إن آني هال هو أحد الأفلام القليلة التي نراك فيها نشيطاً رياضياً. فهل كنت مهتماً بالرياضة أم أنك لم تعد تهتم بها بتاتاً؟

و آ: على العكس تماماً. لطالما كنت شاباً رياضياً. قد لا يعرف الناس ذلك عني، لكني رياضي ماهر. لقد نشأت وبي حب شديد للرياضة كمتفرِّج. ولهذا أنا أحب الرياضة جداً إلى هذا اليوم. قد أندب أحياناً حقيقة أن المسرح لا يمكن أن يحقق التوتر الذي يخلقه حدث رياضي مميز. أنا أحب رياضات كثيرة كمتابع الآن.

س ب: مثل ماذا؟

و آ: الكثير. كرة السلة، والبيسبول، المصارعة، والتنس، والغولف... وهناك عدد قليل من الرياضات التي لا أحبها. عندما كنت في لندن، لم يكن لدي أي مشكلة في مشاهدة رياضة الكريكيت. إنها رياضة لا يفهمها الأمريكيون، لكني كنت فوراً على اهتمام بها.

س ب: وهل تفضل مشاهدتها على التلفاز أم مباشرة؟

و آ: يعتمد هذا على مدى الاقتناع بالذهاب إلى الملعب. أنا أشاهد أغلبها على التلفاز، لأن ذلك أسهل بكثير، ولكن أذهب كثيراً إلى مباريات كرة السلة، لقد اعتدت على عدم تفويت أي بطولة. ولا أذهب إلى مباريات السلة كثيراً، ويكفي غالباً أن أشاهدها على التلفاز، لأن الذهاب إليها صعب لوجود خمسين ألف شخص وليس خمسة عشر ألف مشاهد، من الصعب الدخول والخروج من الملعب أي أن فرصة الذهاب أقل. إن كرة السلة أسهل بكثير بالنسبة لي. إنها هنا أيضاً في مانهاتن. يمكنني أن أستقل سيارة أجرة وخلال عشر دقائق أو أقل أكون هناك. يستغرق الوصول إلى - أستاد يانكي - 45 دقيقة خارجاً عبر المطار.

س ب: لكنك تذهب باستمرار لمشاهدة مباريات الرياضة المختلفة؟

و آ: أجل، يعتمد هذا على إذا كان لدي تصوير أم لا. كانت هناك أوقات ذهبت فيها مع دايان كيتون إلى مباريات كرة السلة في كل يوم تقام فيه مباراة. لم تفتنّا أي واحدة.

س ب: دايان كيتون، آني هال، هل هذا هو اسمها الحقيقي؟

و آ: أجل. إن دايان هال هو اسمها الحقيقي. لقد غيّرتْهُ إلى كيتون، وهو اسم أمها الأوسط، لأن هناك دايان هال أخرى في مجال التمثيل، ولا يمكن أن تحمل ممثلتان الاسم ذاته.

س ب: ألهذا أطلقت على الفيلم اسم آني هال؟

و آ: أجل، لقد بدا لي الاسم جيداً.

س ب: لقد تحدَّثْت من قبل عن دايان كيتون وطريقتها الخاصة جداً في التأنُّق. صار أسلوبها في اللبس في فيلم آني هال صرعة في ذلك الوقت.

و آ: أجل. كانت تلك هي طريقتها. لقد دخلت الغرفة هي ومصمّمة الأزياء في الفيلم، رث مورلي، وقالت: «أخبرها ألّا ترتدي هذا. لا يمكنها ارتداؤه. إنه لباس مجنون» فقلت لها: «دَعيها. إنها عبقرية. لنتركها لوحدها، ولترتدِ ما تريد. وإن كرهت شيئاً، فسأخبرها. عدا عن ذلك فيمكنها اختيار ثيابها بنفسها.»

س ب: هناك ملاحظة في الفيلم على طريقة لبسها، مع بناطيلها والصدرية وربطة العنق والقبعة، تقول أنت فيها: «هل نشأت في لوحة للرسام نورمان روكويل؟». هناك رسام آخر يخطر في ذهني عندما أشاهد أفلامك. إنه إدوارد هوبر.

و آ: أنا أحب هوبر بالطبع. كل الأمريكيين يحبون هوبر. إنه يمتلك لمسة حزن تعجبني.

س ب: هل من فنانين أمريكيين آخرين تشعر بتأثرك بهم؟

و آ: لا أشعر بأني تأثرت بأي فنان، لكن أحب بحق الفنانيين التجريديين التعبيريين، من أمثال: ويليام دي كوننغ وبولوك وفرانك ستيلا. وأحب كثيراً الأشياء التي قام بها آندي وارهول والكثير من الأشياء التي قام بها روشنبيرغ وياسبر جونز. أجل أنا أحب الفن الأمريكي المعاصر.

س ب: تمثل دايان كيتون بالفيلم بطريقة يمكن أن نطلق عليها «شاردة الذهن»، وتكون أحيان دفاعية قليلاً، إنها عادة بائنة في المشاهد. فهل كان هذا مقصوداً منك أم منها؟

و آ: لا. كان هذا مقصوداً منها! إن دايان تستيقظ في الصباح وتعتذر. هذه طبيعتها. إنها تطمس ذاتها كثيراً. إنها ككل الناس الأذكياء، متواضعة جداً، وتتوارى عن الأنظار كثيراً، لديها هذه الخصلة.

س ب: إذن، عندما كتبت **آني هال**، كانت في ذهنك دايان كيتون لدور البطولة؟

و آ: أجل، بلا شك! لقد فصّلت الدور لها.

س ب: بعد ليلة ألفي وآني معاً، هناك مشهد في متجر الكتب يعترف فيه ألفي أن لديه نظرة تشاؤمية عن الحياة: «إن الحياة تنقسم إلى نصفين: المريع والبائس». فهل تشترك مع ألفي في وجهة نظره؟

و آ: أوه، أجل. تعكس هذه المقولة مشاعري. كن سعيداً لأنك بائس.

س ب: إذن كيتون تشبه البطلة في الفيلم كثيراً، فهل يعكس البطل ألفي سينغر شخصيتك أيضاً؟ أيشبه شخصيتك الحقيقية؟

و آ: بشكل غريب، لا. لقد سألني الناس هذا السؤال كثيراً. قال بادي تشيفسكي قبل عدة أعوام: «إن كل الشخصيات هي الكاتب». وأجد هذا صحيحاً. لقد تآلفت كثيراً مع سيل في **أيام المذياع**، ومع الأم في **دواخل**، ومع ألفي أيضاً. أنا أجد نفسي في كل مكان، يصعب علي اختيار دور أو دورين دون باقي الأدوار، جميعها يعكس شيئاً مني. لقد تنكرت في عدة شخصيات وأحوال، وقد تختلف من ناحية الجنس أو العمر. لقد كتبت باولين كايل عن **دواخل**، وقالت إن أكثر شخصية تجسدني هي ماري بيث هرت. لكنها كانت تعتمد على طريقة ارتداء الملابس، ولم يكن هذا كل ما في الأمر. قد يكون هناك شيء من مشاعري في شخصية ماري بيث هرت وجوي. لكن مشكلة جوي أن لديها الكثير من العواطف، ولا تمتلك أدوات التعبير عنها. لقد

شعرت بالحظ لأني أمتلك شيئاً من الموهبة، ولهذا لم أواجه هذه المشكلة. إن الشخصية التي تآلفت معها كانت الأم، جيرالدين بيج.

س ب: من أي ناحية؟

و آ: لقد شعرت فقط أنها تعكسني. أنا مهووس للغاية ومتزمّت، كل شيء يجب أن يكون مثالياً وبترتيب مثالي.

س ب: هل تحتاج الحياة ترتيباً؟

و آ: أجل. كل شيء يجب أن يكون بألوان وبدرجات ناعمة، مع عدد مناسب من الأثاث. أنا دقيق للغاية.

س ب: هل كانت كولين ديوهرست - والتي تؤدي دور أم **آني هال** - اختيارك الأول في دور الأم القوية هذا؟

و آ: لم أخترها لمجرد أنها ممثلة جيدة، لكنها بدت كوالدة دايان الحقيقية. لدى أم دايان هذه المظهر المتألّق، والكلاسيكي للغاية. وامتلك كولين هذا المظهر أيضاً، وهي ممثلة رائعة.

س ب: لكن نجاح أدوار الأمهات القويات في أفلامك ليس مصادفة: جيرالدين بيج في **دواخل**، ماورين أو سوليفان في **هانا وأخواتها**، إلين ستريتش في **سبتمبر**، غوين فيردون في **أليس**.

و آ: عندما بدأت الكتابة، كنت أستطيع الكتابة فقط من وجهة نظر رجولية. وكنت أنا الرجل. كان كل موقف من وجهة نظر رجولية. لكن عند مرحلة ما - أجهل ماذا أو لماذا حدث - تبدلت هذه النظرة. وفجأة، لسبب ما، صرت أكتب من وجهة نظر نسائية بشكل أساسي. من هنا جاءت هذه الصور النسائية. إن نظرت إلى أدوار النساء التي كتبتها خلال الخمس عشرة سنة الماضية - الأمهات والأخوات في أفلام: **دواخل**، **وهانا وأخواتها**، وسبتمبر؛ الأدوار التي كتبتها من أجل دايان كيتون؛ والأدوار التي كتبتها من أجل ميا فارو، هناك نساء دائماً في الأدوار المركَّبة. لا أعرف كيف حدث ذلك أو لماذا أو متى، لكنَّ هناك ما قلَبَ الطاولة.

س ب: هل من الممكن أن هذا تأثير برغمان؟ أعني إن لديه أدواراً نسائية مستبدة في أفلامه أيضاً.

و آ: لا أعلم، لكن لا أظن ذلك. لا يبدو لي أن السبب دافعه خارجي، هو أقرب ما يكون إلى تغير في شخصيتي. قد يقول شخص ما إن برغمان يكتب أدواراً نسائية جميلة، بينما لا أفعل ذلك لأني لا أشعر بسيكلوجية النساء. لكن تغير شيء في داخلي. لعل له علاقة بالطبيبات النفسيات، ولعل له علاقة بعلاقتي الشخصية بدايان. أعني، كانت في **آني هال** أول أدوار نسائية متقنة كتبتها على الإطلاق. ومنذ ذلك الحين توالت كتابة الأدوار النسائية الجيدة، التي تكون عادة أفضل من أدوار الرجال. أظن أن أدوار النساء قد تفوقت على أدوار الرجال في فيلم **أزواج وزوجات**.

س ب: هل من الممكن أن يعود السبب لأنك مهتم بالعمل مع ممثلات محددات؟ لقد تحدثت من قبل عن صعوبة إيجاد ممثلين أمريكيين جيدين للأدوار الرجالية في أفلامك. لعلك قد وجدت في عقلك الباطن أن لممثلات معينات القدرة على جعل كتابتك للأدوار النسائية أكثر إمتاعاً؟

و آ: أظن ذلـك. لطالما أردت صنع فيلم يجمع كل ممثلاتي المفضلات. مع ميا ودايان كيتون ودايان ويست وميريل ستريب وجودي ديفيس، مثالاً لا حصراً. ولدينا بعض الممثلين الرائعين أيضاً - بلا شك - مثل: جين هاكمان أو روبرت دينيرو. لكن يجب أن تضعهما في أدوار أكثر شجاعة، لا يمكن أن تضعهما في أدوار شخصيات ضعيفة. لن يستطيعا تأديتها. الأدوار ذاتها التي اعتاد إيميل جاننغ تأديتها في ألمانيا، أوإدوارد روبنسون، أو فريدريش مارك أحياناً هنا في الولايات المتحدة. إن روبرت دي نيرو، أو جاك نيكلسون، أو جين هاكمان أو أل باتشينو - بعض الممثلين الكبار - لن يستطيعوا أداء دور ويلي لومان. إنهم شجعان للغاية، وأكثر جاذبية من المطلوب. يمكن أن يؤدي دستن هوفمان هذا الدور، رغم أنه كان شاباً نوعاً ما، سيتمكن من أدائه عندما

يبلغ الستين عاماً. لعل دستن الوحيد الذي يملك هذه الصفة. لكن هناك ممثلين إنجليز وسويديون كثر يمتلكون هذه الصفة.

س ب: كان من المثير- رغم ذلك - رؤية جين هاكمان في امرأة أخرى.

و آ: لكنه كان دوراً أكثر ذكورة. وصحيح، هو الأفضل.

س ب: لكن كان هناك شيء من الرقة في تمثيله.

و آ: أكثر من المعتاد، لأنه كان يؤدي دوراً رمانسياً ويندر أن يقوم بذلك. لكنه فحلٌ حتى هناك. لا يوجد حد فاصل لهاكمان. أتذكر أن أنه جمع الصفتين في فيلم **المحادثة** The Conversation أكثر من الممثلين الآخرين. وبإمكان جورج سكوت، وآخرين مثل: ريدفورد ونيومان القيام بذلك، لكنهما نجمان سينمائيان كبيران، وليسا في متناول اليد.

س ب: لماذا اخترت عرض ذلك الانفصال على الشاشة عندما زار كل من ألفي وآني معالجهما النفسي؟

و آ: لأني ظننت أنه من المثير معرفة كيف يحكي شخصان عن الحدث نفسه بشكل مختلف. لقد رأيت أنّ وجهة النظر ستكون مسرحية أكثر بتلك الطريقة.

س ب: إن **آني هال** غني بالأحداث، وذو إيقاع سريع، إنه مكثف وغني من هذه الناحية. هنالك - على سبيل المثال - مشهد يتشاجر فيه آني وألفي في الشارع، ثم يقطع المشهد إلى إلفي وهو يغسل الصحون، ويستمر صوت الشجار في خلفية المشهد، ثم تدخل آني الكادر فجأة في هذا الموقع الجديد، فنكون في موقف جديد. هل تتذكر هذا؟

و آ: لا أتذكره بوضوح، لأني لا أشاهد أفلامي. لكني أتذكر هذا الأسلوب. لقد حاولت جعل الحدث أكثر عمقاً، كي يكون في ذهن ألفي متسع من الوقت للتفكير في الموقف. لقد جربت هذه الطريقة مرتين في فيلمين، وفي **ذكريات رومانسية** كل شيء يحدث في العقل، وأي شيء قد يحدث فيه. لقد جربت ذلك لأول مرّة في **آني هال**.

س ب: يعبر ألفي الحاضر بذكريات وتجارب الماضي طوال الوقت، مما يمنح الفيلم طابعاً ارتجالياً، وأعتقد أن هذا كان قصدك من الأساس أيضاً.

و آ: طبعاً، لأن ما أحبه بالأفلام هو أنه يمكنني فعل ما يحلو لي. إنه شعور حرّ تماماً.

س ب: يزور ألفي لوس أنجلوس ليلتقي بصديقه روب (يمثل دوره توني روبرتس) الذي أصبح الآن نجماً تلفزيونياً. فيزوران الاستديو في محطة التلفاز، ويشاهد ألفي صديقه وهو يضيف ضحكات مصطنعة على مسلسل فكاهي. وفي جزء ما عند نهاية الفيلم، يقول: «لوس أنجلوس تثير اشمئزازي». فما هي وجة نظرك في تلك المدينة وصناعة الأفلام فيها؟

و آ: في الواقع، إن صناعة الأفلام هناك ليست عظيمة بلا شك، لأن السينما هناك يطغى عليها صنع أفلام ذات تكلفة عالية جداً، والأفلام التجارية، والقليل من الأفلام جيدة المضمون تنتج هناك. إنها موجَّهة للسوق العام والشباب، لذلك فمعظم الأفلام التي تنتج هناك هي قمامة. إن الأشخاص الجيدين يكافحون فيها دائماً لينتجوا أعمالهم بشكل مناسب، لكن لا بأس بلوس أنجلوس. كل ما هنالك هو أنها لا تصبو لذائقتي. يظن الناس أني أكرهها، لكن هذا ليس صحيحاً تماماً. لدي الكثير من الأصدقاء هناك، ولكني لا أحب ضوءها... لا أحب أشعة الشمس، ولا أحب تباعد الأماكن والحاجة لاستخدام السيارة في كل مكان. إنها مدينة لا تجمع الأجناس البشرية، التي أجدها في باريس أو ستوكهولم أو كوبنهاجن أو نيويورك. إنها مقسمة إلى ضواحي، وهذا لا يشعرني بالراحة. أنا أحب الخروج من منزلي لأجد المدينة محيطة بي، ولأجد أرصفة يمكنني المشي عليها، ومتاجر وأماكن للذهاب إليها. ما إن تعتاد على نيويورك أو باريس أو مكان يشبههما، سيصعب عليك الاعتياد على مكان يشبه لوس أنجلوس، لذلك أنا أسخر منها دائماً. إضافة إلى أنّ صناعة التلفاز والأفلام هناك يغلب عليهما الجشع،

والاستغلال المالي. إن الأشياء السيئة تنتج في كل مكان طبعاً، لكن كثيراً مما يدور هناك سببه اللهاث وراء المال، والشهرة وأشياء من هذا القبيل.

س ب: تقول جولييت لويس في **أزواج وزوجات**: «إن الحياة لا تحاكي الفن، إنها تحاكي التلفاز السّيء».

و آ: أجل، أظن هذا صحيحاً.

س ب: هل تظن أن هذا النوع من المدن الذي لا يجمع الناس يصنع تلك الأفلام؟ إن لوس أنجلوس مدينة غير حميمة ويبدو أن الناس يعيشون حياة مصطنعة فيها؟

و آ: أجل. أظن أن هناك عدداً قليلاً من صناع الأفلام الجادين في مجال صنع الأفلام في الولايات المتحدة. يقوم المخرجون الآخرون بما يمكن أن نطلق عليه «مشاريع»، ويستغرقون وقتاً طويلاً في صنعها، ويسبقها عدد كبير من اللقاءات، وغداءات وعشاءات العمل، واجتماعات مع الكُتاب والمخرجين والممثلين. إن حياتهم تتمحور حول مراسم تسبق الإنتاج. وأخيراً بعد جهد جاهد يصنعون الفيلم، ويكون عادةً هراءً تجارياً. هناك عدد قليل من صناع الأفلام الجادين الذين يحاولون صنع أفلام مثيرة، ويخوضون الصعاب وهدفهم الأساسي ليس الربح المادي.

س ب: حسناً، بعض أهم المخرجين المعاصرين، والموهوبين، والمثيرين للاهتمام يعيشون فعلاً في أماكن أخرى غير لوس أنجلوس، ويسردون حكايات عن هذه الأماكن، مثل: مارتن سكورسيزي الذي يقيم في نيويورك، أو غوس فان سانت والذي يصنع أفلاماً في بورتلاند، أو ديڤيد مامت في شيكاغو. إن مخرجاً مثل باري ليفنسون قد بدأ صانعاً للأفلام عن تلك القرية، وهي قريته الأم.

و آ: صحيح، وفرانسيس كوبولا يعمل في سان فرانسيسكو. إن أفلام هؤلاء الأشخاص هي أقرب ما تكون لصنع يدوي يخالف الشعور المُصطَنَع الذي ينتابك من الأفلام التي تصنع في كاليفورنيا. ليس طوال

الوقت، ولكن غالباً. وبلا شك، كان جون كازافيتس استثناءً، لكنه هو الآخر يواجه تحدياً كبيراً ليصنع أفلامه.

س ب: كيف اخترت المغني بول سيمون ليمثل دوراً في آني هال؟

و آ: كنت أبحث عن وجه جديد. شخص جذاب لم يمثّل كثيراً. وأظن أن مارشال بريكمان هو من اختار بول سيمون لهذا الدور، واستحسنت الفكرة.

س ب: خلال الزيارة إلى لوس أنجلوس، يقول ألفي: «إنهم فقط يعطون الكثير من الجوائز، لا أصدق ذلك. إن أعظم طاغية فاشي هو أدولف هتلر!» لقد فاز فيلم **آني هال** ببضع جوائز أوسكار. فما هو رأيك بجوائز الأكاديمية، والجوائز الأخرى؟

و آ: يصعب تخيل وجود مسابقة بين الكتب أو الأفلام أو الأعمال الفنية. من يحق له تقرير الأفضل؟ يبدو وكأن القائمين على صناعة الأفلام يلتقون بطريقة فخمة، ليقولوا: «هذه هي الأفلام التي فضّلناها خلال هذا العام! وسوف نصوّت جميعاً لهذه الأفلام الخمسة». إن الأفلام المرشحة ليست أفضل الأفلام، لأنها متنوعة، وكل في مجال مختلف. إن جوائز الأكاديمية قذرة، لأن الناس يضغطون عليك لتصوِّت لهم ولأصدقائهم. والمرشحون يقومون بحملة والإعلانات تحجز. لا يوجد أفضل فيلم لهذا العام، ولا يوجد نزاهة أو مصداقية.

س ب: لكن من الواضح أن لها أهمية كبرى في مجال صناعة الأفلام.

و آ: تجارياً، أجل. لكنها أهمية تجارية عابرة. سيفوز الممثل بالجائزة ويلمع نجمه لعام واحد. ثم سيمثل في فيلم آخر، ولن يلقى هذا الفيلم استحساناً... عندها سينتهي أمره! وسيخفت نجمه.

س ب: يندر أن نجد فيلماً من أفلامك في مهرجان أجنبي. فهل اخترت ذلك؟

و آ: قد أعرضها أحياناً في المهرجانات، لكن لم يحدث أن تقدّمت بها

لمسابقة. لا أشعر أني أريد أن أتنافس فيها. فهي لم تصنع لغاية التنافس، لقد صنعت لأجل الناس سواء أأعجبتهم أم لا. وعلى ذلك، أنا أسعد لإرسالها إلى مهرجانات مثل كان أو البندقية ومهرجانات أخرى، لكن لم يسبق لي حضور أي منها، لأنها صارت مسيّسة للغاية، وهذا الحال يشبه ما يحدث في الأولمبياد. ما بدأ كفكرة جيدة ونقية، صار فرصة للاستغلال.

س ب: ينتهي فيلم **آني هال** بموجز لعلاقة البطلين. فلماذا اخترت هذه النهاية؟

و آ: لأني فكرت مع المنتج رالف روزنبلم بأفضل طريقة لختم الفيلم. وشعرنا بأن من الأفضل عقده، وإعادته إلى نقطة بدايته. وهذا ما حدث. لكن هذه إضافة حدثت فيما بعد، لم تكن في السيناريو. في الواقع، كان في السيناريو جريمة غامضة الذي صار فيلم **آني هال**.

س ب: لكنك أنهيت الفيلم بشكل جميل في ثلاثين ثانية من مشاهد الشوارع الخالية.

و آ: صحيح. بعد أن انفصلنا أنا وآني عن بعضنا.

س ب: هل تتذكر لماذا أردت هذه النهاية للفيلم؟

و آ: كنت أصور ذلك المشهد مع دايان كيتون، وعندما تصوِّر في مواقع طبيعية كالشارع وعندما أصنع لقطة ذات أهمية بالغة في الفيلم مثل مشهد الختام، فسأحاول الوصول إلى أنسب نهاية تكون مرضية وعاطفية ودرامية. وقد بدا لي هنا - بما أن كل ما كنت أملكه هو الشارع والمقهى الصغير - هو جعل كل من آني وألفي يختفيان، وجعل السيارات تتدفق في الشارع. كان حدسي بأن ذلك صواب. لقد شعرت أنه سيجذب انتباه المشاهدين، ويغرقهم في العاطفة. وعندما شاهدت المشهد لاحقاً مع الموسيقى، بدا مناسباً فتركته على حاله.

س ب: لقد شاهدنا في **آني هال** بعض الممثلين لأول مرّة، وقد

اشتهروا فيما بعد، منهم: سيغورني ويفر، والتي رأيناها من بعيد، كحبيبة ألفي الجديدة خارج دار السينما، أما الممثل الآخر فهو جيف غولديلوم والذي ظهر فيها حفل هوليوود. وهذا يذكرني بممثل آخر مثّل في فيلم **جمهورية الموز** - وربما لأول مرّة في الأفلام كلها - وهو ممثل صار لاحقاً في غاية الشهرة ومحبوباً، إنه سلفستر ستالون. أليس هو المجرم في قطار النفق؟ هل هو محض صدفة أن يبدأ هؤلاء الممثلون بأدوار صغيرة في أفلامك؟

و آ: لقد اخترت سيغورني فور ما إن رأيتها، أما سلفستر ستالون، فكان شأنه مختلفاً تماماً. كنت أريد رجلين خشنين، فجاءني رجلان، أحدهما سلفستر. فنظرت إليهما وقلت: «لستما من أريد، فأنتما لا تبدوان خطيرَي المظهر». لكنهما أجابا قائلين: «لا... رجاءً، أعطنا فرصة! دعنا نغيّر ثيابنا، دعنا نغيّر تصفيف شعرنا. رجاءً!» فوافقت على طلبهما. وبعد مضي خمس دقائق، عادا، وكان رائعين. لن أنسى ذلك، لأن بصيرتي أعانتني في ذلك اليوم، وقد ظهرا لي بالطريقة الصحيحة.

س ب: أعتقد أن ذلك كان دوره الأول على الإطلاق.

و آ: لا بدّ أنه كان كذلك. عندما تشاهد عرض ذلك الفيلم في المدن الصغيرة الآن، ستجدهم يقولون فيلم **جمهورية الموز** مع وودي آلن وسلفستر ستالون.

دواخل

ألفي: أنتِ تعلمين أني... أنا مهووس بالموت، إنه موضوع كبير يشغلي، صحيح؟

آني: صحيح؟

ألفي: إن نظرتي متشائمة للحياة. يجب أن تعرفي هذا عني إذا كنا سنخرج معاً. أنا أشعر أن الحياة تنقسم إلى الفظيع والبائس. سيكون الفظيع... لا أعلم... كالأمور الحتمية والمكفوفين والمقعدين...

آني: أجل.

ألفي: لا أعرف كيف سيعبرون الحياة. إنهم يذهلونني... كما تعرفين، والبائس هو كل شخص آخر. هذا كل ما في الأمر. إذن فعندما تعبرين الحياة، يجب أن تشكري نعمة أنكِ بائسة، لأنك... محظوظة جداً... لتكوني بائسة جداً.

آني: أوف.

• **(من فيلم آني هال)**

ستيج بيوركمان: أعتقد أنك قد استغرقت وقتاً طويلاً في التخطيط لفيلم **دواخل**. فهل واجهت معارضة أو صعوبات، لأنه كان فيلماً جادّاً ودرامياً؟

وودي آلن: من المنتجين؟ لا. كنت أعمل لمصلحة أشخاص تنويريين وليبراليين. كان آرثر كرِم رئيس يونايتد آرتيستس في ذلك الوقت. كل ما قاله: «لقد صنعت أفلاماً مضحكة، وأنت تشعر الآن أنك تريد محاولة القيام بشيء آخر. لقد نجحتَ بذلك. فابدأ!»

س ب: لعل نجاح فيلم **آني هال** وجوائز الأوسكار قد ساهمت في ذلك؟

و آ: صحيح. لقد سمحوا لي بصنع الفيلم، ففعلت. كان نجاحاً نقدياً أيضاً. لقد افتتح عرضه، وكان من ضمن الحضور بعض النقاد الذين أحبّوه حبّاً جمّاً. لكنها كانت المرّة الأولى التي أحصل فيها على هذا الكم الهائل من النقد السلبي.

س ب: ما هو السبب باعتقادك؟ هل لأن **دواخل** كان مغامرة غير متوقعة؟ أن تصنع فيلماً مأساوياً؟

و آ: أجل، لقد صدم الناس وأحبطوا للغاية، لأني قد مزقت عقدي معهم، أي اتفاقي الضمني معهم. واتجهت لهذا النوع من الدراما. وعلى أي حال، إنه نوع لا يحبذه الأمريكيون على أي حال. كما تعلم، فالمأساة السائدة في الولايات المتحدة تتبع النمط التلفزيوني، أي نوع المسلسلات التي تعالج القضايا الاجتماعية. لم يكن **دواخل** نوعاً معتاداً من المأساة. لذلك لم ينزعج الناس فقط من الكوميدي المحبوب، بل من تعلّله بتجريب هذا النوع من الدراما أيضاً. لقد شعر بعضهم أن هناك رزانة فيه، وهو ما أحبه في الأفلام. ثم دعنا لا ننسى، أن تلك كانت تجربتي الأولى في الدراما، لذلك لم يسعفني افتقاري للمهارة والتجربة. أنا لا أدعي أن **دواخل** هو تحفة شكسبيرية. كان فيلمي الأول، لكنهم لم يتساهلوا معي، ومنهم من اتهمني بالجشع المالي.

س ب: ما كانت ردة فعلك نحوهم؟

و آ: كنت أريد صنع ذلك الفيلم، وكان أفضل ما صنعت في ذلك الوقت. كنت أريد البدء بصنع الأفلام الدرامية، ولم أرد العمل فيها

معظم الوقت، لكني. كنت أريد أن أكون جزءاً من إنتاج أي فيلم. ولم أرد الانطلاق بهمة فاترة. ولم أرغب في صنع شيء من المأساة، أو لمأساة معتادة، أو مأساة تجارية. أردت الصعود إلى أعلى نوع من المأساة. ولو فشلت، فقد فشلت، ولا بأس في ذلك. وإذا نجحت فسيكون الفيلم في غاية الأهمية. ولا أقول إني نجحت في صنعه، لكن طموحي كان عالياً. لقد شعرت بالأسف على من لم يتقبّله، وعلى النقد السلبي الذي طاله.

س ب: هل أحبطتك أو جرحتك ردة الفعل هذا في ذلك الوقت؟

و آ: لقد شعرت أنها عار.

س ب: هل تقرأ عادة المراجعات التي تكتب عن أفلامك؟

و آ: لا. لقد اعتدت على قراءتها جميعاً على الدوام، عندما عرضت أفلامي الأربعة أو الخمسة الأولى. ظننت أنه يتوجب عليّ ذلك، وأن عليّ إيجاد الاقتباسات للدعاية إلى ما هنالك. بعدها بدأت أفكر أنه كلما كانت معرفتي أقل برأي الناس، فسأشعر بشعور أفضل. يجب أن أقحم أنفي في صميم عملي فقط، وصنع الأفلام التي أريدها أن تعرض. وإذا أحبها الناس فهذا عظيم! وإذا كتب بعض الصحفيين: «إن هذا عمل عبقري!» وهذا لا يعني أني عبقري، كما لا يعني أني أحمق أيضاً، إذا كتبوا أني أحمق. أنا أنسى ما يقوله الناس! لقد أخبرت العاملين في الاستديو: «لا تهاتفوني لتخبروني عمن سيحضر الفيلم وعن عدد المشاهدين. أنا لا أهتم!» وهذا ما فعلته لعدة سنوات. ينتهي الفيلم، ما إن أنتهي منه، ثم أودعه. أتذكر أنه في عرض فيلم **مانهاتن** لم أكن في نيويورك أصلاً. والجانب السلبي لهذا هو أنك لا تشعر باكتمال إنجازك، الشعور النهائي. ومن المخرجين من ينهون أفلامهم، فيقرؤون المراجعات، ثم يحتفلون. إن صناعة الأفلام بالنسبة لي أشبه بتناول البسكويت؛ أنا أنتهي من فيلم وأنتقل للآخر فوراً.

س ب: أنا أفترض وجود مقربين منك ينقلون إليك الانطباعات والمشاعر. لقد حدثتني من قبل عن دايان كيتون وأهمية آرائها بالنسبة لك. لكني أعتقد أن هناك آخرين تثق بهم وتعتمد عليهم بالمنزلة ذاتها؟

و آ: أجل، وهذا يحدث قبل عرض الفيلم عادة.

س ب: إذن - في هذه الأيام - لقد بدأت العمل بالفعل على فيلم جديد.

و آ: أجل. هذا ما يحدث معي طوال الوقت. حتى أني أفكر بفيلمي الجديد، عندما يكون لدي بعض الفراغ أثناء التصوير. أنا أفكر بالفعل بما سيكون عمله ممتعاً. أنا شغوف بعملي. ولا يهمني قبول الناس الفوري له، أما الجوائز فستأتي بشكل تلقائي، كما الأجر المادي.

س ب: يبدأ فيلم **دواخل** بشكل جميل وموحي بلقطة لمنزلٍ خالٍ على الشاطئ وغرف الفيلّا، وهذا يمنح المشاهد وقتاً للتفكير. إن هذه اللقطة تشبه اللقطات في الأفلام الصامتة.

و آ: أجل. كنت أريد إيقاعاً معيناً في البداية.

س ب: فيما بعد - عندما بدأت مشاهد التمثيل - شاهدنا مشهداً للأخوات قرب النافذة. وينتهي الفيلم بمشهد مشابه للأخوات قرب النافذة أيضاً. هاتان الصورتان التوأمان توفران للفيلم بناءً ناقص المقطع. لقد أخرج غوردون ويليس فيلماً أسماه **نوافذ Windows**.

س ب: بعدها شاهدنا صورة غير متوقعة للقس إي. جي. مارشال قرب نافذة مكتبه، وظهره يواجهنا مما يمنح إحساساً موجزاً للقصة. في أي مرحلة قررت أن تضيفه للفيلم؟

و آ: جاء ذلك المشهد متأخراً في الفيلم. كنت أنا والمُمنتج رالف روزنبلم في غرفة المونتاج، نظرنا إلى اللّقطة، وقلنا: «ألن يكون من المثير إلصاقه بالبداية؟ قد يعطينا تأثيراً مثيراً».

س ب: هل تتذكر السبب؟ هل كان لسبب نفسي... أم...؟

و آ: جعلت الفيلم يبدأ ببداية مثيرة لسبب ما. أتذكر أننا عندما فكّرنا في ذلك، قلنا فقط إن المشهد سيكون عظيماً لو شغل التقطيع الثالث أو الرابع من الفيلم. وضعناه هناك وشاهدنا البداية بعدها، فقلنا: «حسناً. ماذا سيضيف هذا المشهد للفيلم هنا؟»، لكننا فيما بعد وجدنا أنّه لا

توجد مشكلة، فتركناه في مكانه. لقد حدث لي ذلك في أفلام أخرى، حيث يتعلّق مشهدٌ ما بمشهد آخر فيتم تحريكه إلى مكان آخر. تخطر هذه الفكرة بشكل مفاجئ لي؛ قد تخطر وأنا أمشي في الشارع، أو بينما أقوم بعملية المونتاج، فتدخل ترتيبات كهذه فجأة إلى ذهني. وهي عظيمة. إنها تمنح العمل جوهراً إضافياً، لأنها عفوية.

س ب: يدور جزء كبير من القصة حول الأم - إيف. حتى لو لم تكن في المشهد، فإن وجودها في حياة وأفعال الآخرين حاضر بقوة. فزوجها - آرثر - يقول عنها: «لقد خَلقت عالماً ونحن موجودون فيه... كل شيء فيه في مكانه، وفي تجانس. إنه بهي وعظيم... إنه أشبه بقصر جليدي».

و آ: نعم، إنها شخصية محورية بلا شك.

س ب: إنها أم مستبدة، وقد نجحت شخصيات الأمهات القويات في الكثير من أفلامك. فلماذا تشغلن حيزاً مهمّاً في أفلامك؟ هل تظنها ظاهرة تخص أمريكا؟

و آ: لا. فالآباء شخصيات درامية أمريكية قوية أيضاً. كل ما هنالك أني صرت أرتاح في السنوات الأخيرة في كتابة الأدوار النسائية. فظهرت الأمهات بشكل واضح في أفلامي. أنا لا أمانع كتابة فيلم عن أب مستبد.

س ب: هل كانت والدتك ذات شخصية قوية أيضاً؟

و آ: لم تكن. إنها على قيد الحياة. إنها مصدر سعد، وأنا على علاقة جيدة معها. وكل من والديّ يعيش على مقربة مني. بإمكانك أن تقول إنها كانت إما تقليديّة للغاية. لعلها كانت صارمة قليلاً، لكنها أنيسة بشكل أساسي.

س ب: تجسد جيرالدين بيج شخصية الأم هنا في **دواخل**.

و آ: كانت في ذلك الوقت أعظم ممثلة في ذلك العمر. وبدت ملائمة لهذا الدور. إنها ديناميكية ومعبرة وأنيقة. وبشكل عام، أنا أحب طرح الثقة بالممثلين؛ عندما يقوم الممثل/ الممثلة بشيء جيد وذو معنى،

فسأوجه الكاميرا عليه دون أن أزعجه. وكانت جيرالدين بيج بذلك من أولئك الممثلات، شخص يجب أن نثق به.

س ب: إنه محيط يخصها، وهو مهم للغاية ويعكس شخصيتها بشكل كبير.

و آ: أرادت أن تمتلك شخصية جيرالدين بيج كل ما هو متجانس وهادئ، وفي منزلها عدد مناسب من الأثاث، عندما ينفصل عنها ذلك الرجل الفقير الذي كان يعيش معها لسنوات مؤخراً، ويختار زوجة مختلفة تماماً... زوجة أكثر حيوية. لقد شعرتُ أن الابنة جوي والتي تؤدي دورها ماري بيث هرت في أشد كرب، لأنها لا تمتلك أي موهبة. كانت مفعمة بالعواطف، لكنها لم تمتلك وسيلة لتعبر عنها. إنها ضحية تلك الأم الفظيعة. لقد تملَّكني شعور بفرح ما عندما ماتت الأم في النهاية ونالت جوي قبلة الحياة من أم أخرى، حينها ولدَت من جديد وأنه سيكون هناك أمل أكثر لها في المستقبل.

س ب: هناك مشهد تخاطب فيه جوي زوجة أبيها الجديدة بيرل فتقول دون وعي: «أمي»، ثم تجيبها بيرل: («نعم». لقد قلتي «أمي»، وأنا قلت «نعم»). هذا بالطبع يسلط الضوء على النهاية.

و آ: صحيح. عند تلك المرحلة تصبح بيرل هي الأم.

س ب: لقد قدمت شخصية ماورين ستابليتون بصورة مشرقة طوال الوقت. فهي كانت ترتدي فستاناً أحمرَ قانٍ عندما تلتقي بالأسرة لأول مرّة، مثلاً.

و آ: صحيح. إنها تحب تناول اللحم المقدَّد وتقوم بالخدع السحرية وأشياء من هذا القبيل. بإمكاني الآن إعادة تصويره ليكون أفضل.

س ب: إذن فأنت غير راض عنه؟

و آ: أنا غير راض عنه. أعني أني كنت لأقوم بأمور مختلفة من الناحية التقنية فقط، من وجهة نظر بنائية. ومن حدس الكاتب، كنت لأقدم ظهور ماورين ستابليتون في القصة، كنت لأجد طريقة لأفعل ذلك.

س ب: لقد أعلن الأب عن انفصاله عن العائلة بأريحية وهو على مائدة الإفطار. فلماذا اخترت هذه المواجهة العنيفة بينه وبين كل أفراد العائلة في الوقت ذاته؟

و آ: كنت قد سمعت بحادثة مشابهة، حيث أخبر رب الأسرة أسرته على طاولة الفطور، وبشكل لطيف، وبطريقة نبيلة جداً، أنه قد قرر مغادرتهم. فتركت الأم الطاولة وذهبت إلى غرفتها وانتحرت. لا أريد أخذ القصة في الفيلم إلى ذلك البعد. لكني أحاكي الحادثة.

س ب: إنها تذكّرني بافتتاحية **أزواج وزوجات**، حيث يقوم زوجان سالي وجاك، وبشكل عملي، بإعلام الأصدقاء بأنهما سينفصلان. والمثير هنا بالطبع هو رد فعل جودي بالطبع.

و آ: في ذلك الفيلم حاولت أن أجعل الشخصيات تواجه نفسها باستمرار، فتقول شيئاً ما، لكنها تفعل نقيضه. أو أن تدعي الشعور بشيء ما، لكنك تدرك أنها لا تشعر به.

س ب: إن معظم شخصيات **دواخل** مثقفة. فالأخوات وأزواجهن - بغض النظر عن الأخت الصغرى والتي هي ممثلة مسلسلات أو مسرحيات اجتماعية. ولديهم آراء واضطرابات عصابية مختلفة. هل فكرت بأن هذا أمرٌ تقليديٌّ لدى مثقّفي نيويورك؟

و آ: لا. وأنا لم أفكر في أن هذا كفيلم نيويوركي. كنت مهتماً برمزية القصة أكثر. إنها أمور تحدث ميتافيزيقياً. وأعني، لم أحدد أن الموقع هو نيويورك بأي طريقة تستغل المدينة. كنت أريد أن أكون في مملكتي الوعي واللاوعي.

س ب: لقد تحدثنا عن ماورين ستابليتون وطلّتها البهية. هناك مشهد في الفيلم في كنيسة تشاهد جيرالدين بيج وهي تسحق الكثير من الشموع الحمراء. هل وجدت أن هذا تصرف رمزي تحاول فيه سحق النساء الأخريات في حياتها؟

و آ: لا. كان ذلك مجرد دلالة على حزن عميق. لم أجده يتعدى حزنها العاطفي.

س ب: في **دواخل** هناك ثلاث أخوات، وكذلك في فيلم **هانا وأخواتها** فهل هذا محض صدفة، أم أنك مهتم بالعائلات الكبيرة وعلاقات أفرادها ببعضهم بعضاً.

و آ: أجل. أنا مهتم بالعلاقات التي تكون بين النساء. لم أستطع الانتظار حتى أشاهد فيلم **المجموعة** The Group مع سيدني لوميت، كنت أترقب مشاهدته. أحببت أيضاً **همسات ودموع** للسبب ذاته. أنا أحب علاقة المرأة بالمرأة.

إذن فهي قد تكون علاقات متنوعة، صداقات وقرابات؟

و آ: أجل. قد يكنَّ مجرد صديقات، لكن العلاقة بين الأخوات تثير اهتمامي أيضاً.

س ب: في فيلم دواخل تكون الأخت الوسطى جوي هي الشخصية الأعقد. فلماذا اخترت ماري بيث هرت لهذا الدور؟

و آ: لقد عرَّفتني جولييت تايلور عليها. وفور دخولها إلى الغرفة، وفور أن رأيتها، كانت تماماً كما تخيَّلتها. إنها ممثلة رائعة.

س ب: لقد ذكرت من قبل أن الكثير من النقاد قد رأوها كأناك الأخرى في الفيلم. فلماذا؟

و آ: ربما لأنها ارتدت ملابس تشبه ملابسي: سترة صوف وبناطيل رمادية، أشياء أرتديها غالباً. لا أرى سبباً آخر.

س ب: أيضاً، هي وبشكل كبير مركز الفعل. عندما يتم تقديم بيرل على سبيل المثال، تركّز كثيراً من الانتباه على جوي.

و آ: صحيح. لأنها تنافسية.

س ب: كانت جوي «المفضلة لدى الأب» والآن صار يفضل امرأة أخرى.

و آ: أجل، لكن بيرل هي أنفاس الربيع في الفيلم. إنها تمثل النشاط والحياة والحيوية. ثم يتضح أن بيرل هي من تنقذ جوي. لقد أنقذتها من الماء في النهاية، وأعطتها قبلة الحياة.

س ب: وهل تظن أن حياة جوي قد تغيرت بعد هذه الحادثة؟

و آ: لنأمل ذلك. أظن أن لديها فرصة. أما الأختين، فأظن أنهما قد ذهبتا بعيداً. إحداهما ممثلة متصنِّعة، والأخرى فنانة باردة تختفي خلف موهبتها. وجوي حقيقية، ليست لديها موهبة فذّة، لكنها تملك مشاعر إنسانية. وكانت جوي لتكون أفضل حالاً، لو كانت لديها أمٌّ مختلفة. إن الأخوات يفتقدن المشاعر الدافئة. إذن، أجل، أظنها ستحصل على أم جديدة في النهاية، وهذه الأم ستحدث فارقاً في حياتها.

س ب: صارت بيرل تنتقد حياة أسرتها أيضاً. فخلال النقاش عن المسرحية الجزائرية على طاولة العشاء، كانت ملاحظاتها مباشرة جداً وبسيطة.

و آ: أجل، إنها سوقية للغاية. إن ابنها يرسم تلك الرسومات المريعة في لاس فيغاس، أولئك المهرِّجون بالبنفسجي والأسود. لكنها تعترف طواعية أيضاً بأن هذه اللوحات قمامة. إنها سوقية لكنها على قيد الحياة، وطبيعية، وفي منتهى الواقعية. والآخرون يفوقونها غطرسة.

س ب: كان فيلم **دواخل** هو أول فيلم لا يكون فيه لك دور. فهل فكرت بالتمثيل فيه؟ أعني أنه كان بإمكانك تمثيل الأدوار التي مثلها ريتشارد جوردن أو سام واترسون

و آ: لا، لم أفكر في ذلك ولا لثانية.

س ب: أهذا بسبب طبيعة الفيلم؟

و آ: أجل. لأني كوميدي، ممثل كوميدي ولا أعرف إن كنت أستطيع القيام بهكذا دور. أظن أن المشاهدين كانوا ليضحكوا فور رؤيتي. لكن لم يخطر في بالي التمثيل فيه.

س ب: لا توجد أي موسيقى في **دواخل**. وبدلاً منها هناك مؤثرات صوتية من الطبيعة: صوت أمواج، وصوت رياح... إلخ.

و آ: مجدداً، كنت في تلك الفترة، قد خرجت من **آني هال**، حين لم أكن متأكداً بعد من الاتجاه الموسيقي الذي أريد استخدامه. لذلك لم أستخدم أي موسيقى في **آني هال**، ولم أفعل ذلك في **دواخل**. عند تلك المرحلة، كنت في مرحلة انتقالية من تأليف الموسيقى إلى استخدام تسجيلات موسيقية تخصُّني. وبما أن هذا الفيلم جادّ، فلن يحتاج أي موسيقى. لكن هناك بيئة حيوية فيه.

س ب: إن مشهد انتحار الأم أشبه بالحلم. قد يتساءل المرء إن كان الانتحار حقيقة أم حلماً نشاهده؟

و آ: أردته حقيقياً، لكني أردت أن تكون حالتها العقلية مغيّبة. لقد انتحرت بالفعل، لكني أردت أيضاً أن نفهم حالتها العاطفية في ذلك الوقت.

س ب: لقد تحدثنا عن جوي، لكن ريناتا - وهي الأخت الكبرى التي قامت بأداء دورها دايان كيتون - في غاية التعقيد أيضاً. في مرحلة ما تعبر عن قلقها من أن تصبح كأمها. تبدو مستقرة جداً في الفيلم، وجوي تحبها حبّاً جمّاً وتتطلّع لأن تصبح مثلها، لكن ريناتا ليست من نعتقد.

و آ: لا إنها موهوبة، لكنها أنانية أيضاً كوالدتها. وموهبتها ليست نعمة تعوّضها عن فقدان حنان الأم كما يظن الناس.

س ب: لكن ما هو رأيك فيها؟ هل هي أخت إيجابية ولطيفة، أم أنها ليست لطيفة، خاصة عند مقارنتها بـ(جوي)؟

و آ: إن ريناتا محظوظة، لأن لديها موهبتها وتملك ما لا تملكه جوي؛ أي وسيلة للتعبير عن كل الآلام التي تعتصر قلبها، لكنها أنانية. إن الفنانين أنانيون عادة. إنهم يحتاجون إلى وقت ينعزلون فيه، ويحتاجون الانضباط، لكنهم ليسوا لطيفين مع الآخرين. وقد توصّلت ريناتا إلى

إدراك حقيقة أن فنها لن ينقذها، وهذا يزعجها. أنا أشعر أحياناً أن الفن هو ديدن المثقف، ومن الفنانين مع يظن أن الفن سينقذهم، أنهم سوف يخلّدون من خلال فنّهم، وسيعيشون من خلال فنهم. لكن في الحقيقة لن ينقذك فنّك. لطالما كان الفن ترفيهاً للمثقّفين. إن موتزارت ورامبرانت وشكسبير مرفّهون على مستوى عال. إنه مستوى يستدعي أعظم شعور بالإثارة، والتحفيز، والإنجاز للأشخاص الحسّاسين والمثقفين. لكنه لا ينقذ الفنان. أعني، لم يستفد شكسبير من استمرار مسرحياته بعد وفاته. كان من الأفضل لو أنه قد ظل على قيد الحياة ونُسيَت مسرحياته.

س ب: هل تشعر أن هذا يعارضك إلى حد كبير، الحاجة إلى العزلة والانسحاب عن الآخرين؟

و آ: حسناً، ليست لدي هذه المشكلة، لأني منعزل. لكني شعرت بالمشكلة ذاتها التي شعرت بها ريناتا: عندما تكون أصغر في السن، تقول لنفسك سوف أكون فناناً، وسوف ينقذني الفن. لعلك لن تفكر بهذه الكلمات تحديداً، لكن الفكرة موجودة بطريقة ما. في فيلم **ذكريات رومانسية** استخدمت مصطلح ميلانخوليا فرعون 'Ozymandias Melancholia'. وهو مصطلح ابتكرته ليصف هذه الحالة بدقة: إدراك الفنان لحقيقة أن أعمالك الفنية لن تنقذك، ولن تعني شيئاً بعد فترة من الزمن. وفي النهاية، سيفنى الكون. إذن، حتى أعمال شكسبير، وكل أعمال بيتهوفن ستختفي. لقد اختبرتَ ذلك وريناتا اختبرته، شعور «ما قيمة هذا».

س ب: في الفيلم، تقول ريناتا لجوي: «إن الكون مرهف للغاية، إنه يستلزم العزلة». فهل تشاركها وجهة النظر هذه؟

و آ: لقد كتبت لها تلك الجملة، لأني أردتها أن تكون أنانية. لكني لا أوافقها على ذلك؛ لأن الكون ليس رقيقاً. أظن أن الفنانين قد يكونون مرهفي الحس على سبيل المثال، كافكا - على سبيل المثال - لم يكن يطيق سماع أي إزعاج. بينما كان هناك فنانون يبحثون عن الفوضى مثل فيلليني، الذي كان يحيط به مئات الأشخاص طوال الوقت، وبهذه الطريقة

كان ينتج أعمالاً فنية جميلة. إن الأمر مختلف. لكن ريناتا كانت حساسة، لأنها أنانية ولا تهتم بجُوِي، ولا تهتم بزوجها. إنها تهتم بنفسها فقط.

س ب: لكنها معذبة طوال الوقت. أنا أفكر في حلمها، الحلم بأغصان الشجرة المتشابكة.

و آ: أجل. لكنها تخاف من نفسها فقط، من حقيقة أنها فانية. هنا تظهر وجهة نظري في الطبيعة؛ أنك عندما تنظر عن قرب للطبيعة، لن تجدها صديقتك، في باطن الطبيعة تنافس قاتل ومفترس. لذا تشاهد ريناتا هذه الأحلام عن الطبيعة، وهي ترى حقيقتها، وحقيقة الحياة، وأن فنها لن ينقذها... ولن يحميها. لاحقاً، تتكلم ريناتا مع أختها، عن أفلام فلين القديمة، والتي يعاد عرضها على التلفاز، حيث يكون هناك شعور زائف بالخلود، بينما في الواقع هذه الأفلام، وظهور فلين فيها لا يعني شيئاً. لقد قلت دعابة سابقاً مفادُها: «أنا لا أهتم بالعيش في قلوب بني آدم، أنا أفضل أن أعيش في شقتي!» وهذا هو شعوري الحقيقي نحو الحياة. وهذا موضوع متكرر في دواخل. ما نتكلم عنه حقيقة هو مأساة الزوال، التقدم في العمر والفناء. إنه شعور مريع، ومن المريع أن يتأمله البشر، لكنهم لا يتأملونه. ولذلك تجد بعضهم يتعمّق في الديانات، ويمارسون كل الطقوس عدا تأمل الفناء. إنهم يحاولون حظره بكل السبل. لكن حظره مستحيل. وعندما تكتشف صعوبة حظره، ستسلك الطريق الذي سلكته ريناتا، وتحاول التعبير عن مشاعرك عن طريق كتابة الشعر. لكن إن لم تكن محظوظاً، إن كنت شخصاً مثل جوي، فلن تجد نفسك البتّة. لكن حتى إنسانة مثل ريناتا - وهي أكثر حظاً من جوي -ستصل في وقت ما إلى استنتاج أن الفن لن ينقذها. سوف تفنى كباقي البشر، حتى لو قُرِأت قصائدها من الآن وإلى ألف عام مقبل.

س ب: إن الخوف من الفناء موضوع متكرر في أفلامك. ألهذا السبب تخاطب بأفلامك الناس بكافة أعمارهم، ودون أن تستثني كبار السن؟

و آ: لا يوجد أي خوف غير الخوف من النهاية الحتمية. كل خوف

آخر، وكل المشكلات الأخرى يمكن أن نتعامل معها. يمكننا التعامل مع: الوحدة، والحاجة إلى الحب، والافتقار إلى الموهبة، والعوز، وكل شيء آخر... لديك أصدقاء سيمدّون يد العون لك، ولديك أطباء سيحاولون معالجتك. لكن الفناء هو كل ما في الأمر. أنا أؤمن بشدة بالأفكار الواردة في كتاب **إنكار الموت**، للكاتب إرنست بيكر الذي نصحت دايان كيتون به في **آني هال**، لأنه أكثر الكتب اهتماماً بموضوع الموت.

مانهاتن

أيساك: «الفصل الأول: كان متيَّماً بمدينة نيويورك. كان يقدس كل أجزائها». لا، لتكن: «كان يقدس كل جزء من أجزائها. والآن... لا يهمّه أي فصل هو. كانت لا تزال مدينة وُجِدت بالأبيض والأسود وتنبض بألحان جورج جيرشوِن العظيمة». آه، سأبدأ الآن من جديد. «الفصل الأول. كان عاطفياً للغاية نحو **مانهاتن**، كما مع أي شيء آخر. لقد ترعرع وهو يشاهد نشاط الناس البالغ والازدحام».

«بالنسبة له، كانت نيويورك تعني النساء الجميلات، وفتيان الشوارع الأذكياء والذين بدا أنهم يعرفون كل زواياها». لا... سخيف، سخيف جداً ولا يروق لي... أعني، دعني أحاول جعله أكثر بلاغة: «الفصل الأول: كان متيَّماً بمدينة نيويورك. بالنسبة له، كانت مجازاً لانحلال الثقافة المعاصرة. انعدام النزاهة لدى الأفراد، جعلهم يسلكون أقصر السبل ليحوّلوا مدينة أحلامهم بسرعة فائقة إلـى...». لا، سيكون وعظيّاً جداً. أعني، كما تعرف... لنواجه الأمر، أنا أريد بيع كتبي هنا.

«الفصل الأول: كان متيَّماً بمدينة نيويورك، رغم أنها كانت مجازاً عن انحلال الثقافة المعاصرة. من الصعب أن توجد في مجتمع قلَّتْ حساسيته بسبب المخدرات، والموسيقى الصاخبة». «الفصل الأول: كان... قويّاً ورومانسيّاً مثل المدينة التي يحبّها. خلف نظارته السوداء يخفي قوة الوشق الجنسية». أنا أحب هذا. «كانت نيويورك مدينته، وستكون كذلك دائماً».

• (من فيلم **مانهاتن**)

ستيج بيوركمان: لماذا اخترت تصوير فيلم **مانهاتن** بالشاشة العريضة، وبالأبيض والأسود؟

وودي آلن: كنا نتناول العشاء ذات ليلة - أنا وغوردون ويليس - وقلنا إنه سيكون من الممتع العمل بالأبيض والأسود، وسيكون من الممتع العمل في لقطات مشوَّهة، في شاشة عريضة حقيقية. كنا نتحدث عن كيف أنهم قد قاموا بكل أفلام الحروب تلك بالدبابات والطائرات، ثم فكرنا أنه سيكون من الشائق إنجاز فيلم كهذا. فبدأت التفكير بالموضوع، ثم كتبت **مانهاتن** وقلت هكذا يجب أن نصنع الفيلم؛ سيمنحنا شيئين: سوف يمنحنا منظراً عظيماً لمدينة نيويورك - والتي تكاد تكون إحدى شخصيات الفيلم، وسوف يمنحنا تجربة المشكلات الممتعة المصاحبة لتصوير فيلم كهذا.

س ب: يدّعي الشخص الذي تقوم بدوره بالفيلم (آيساك) أنه لا يستطيع العمل في أي مكان آخر عدا نيويورك. كثير من الناس يظنون أن هذا ينطبق عليك أيضاً. فهل هذا صحيح أم أنه مجرد إشاعة؟

و آ: في الواقع، جزء من هذا صحيح. أعني، إن هذا يعتمد على المكان الآخر وفترة مكوثي فيه. فلو كان مدينة كبيرة مثل باريس أو لندن أو ستوكهولم، أي مكاناً جامعاً للأجناس البشرية، فسأفكر حينها بالإقامة هناك لبعض الوقت، لكني أفضل نيويورك أكثر.

س ب: هل تستطيع التفكير بتصوير أفلامك في مكان آخر غير نيويورك؟

و آ: يمكنني أن أفكر بالذهاب إلى أوروبا لصنع فيلم. لن أمانع ذلك، لو كانت القصة تسمح بذلك.

س ب: إن بداية فيلم **مانهاتن** جميلة جداً ومونتاج الصور يعبر عن حبّ المدينة بالتأكيد. ينتهي هذا العرض بصورة لعلامة نيون تعود لمطعم إلين. فهل هذا أحد الأماكن التي تفضّلها؟

و آ: ذهبت إلى هذا المطعم كثيراً، لعدة سنوات.

س ب: وهل تم تصوير **مانهاتن** في موقع واحد بما في ذلك المواقع الداخلية أيضاً؟

و آ: في مكان واحد، أجل.

س ب: يخبر آيساك صديقه بيل (مايكل مورفي) في البداية: «لا تطلب النصح منّي عندما يتعلق الأمر بالعلاقات النسائية، يجب أن أنال جائزة أوغسطين ستريندبرغ!». لديك شخصيات تواجه الإشكالية ذاتها في أفلامك. أول شخصية في فيلم **خذ المال واهرب** على سبيل المثال، هي الشخصية المحورية (فيرجيل)، الذي يقول: «أنا أتوتر عندما أكون برفقة النساء. فلدي ميل للخجل». فهل تظن أن هذه الإشكالية شائعة؟

و آ: لا، ليس بالضرورة. رأيت فقط أن الشخصية التي سأؤديها تعاني بهذه الطريقة. إنها إحدى الجوانب التي قد تضحك الجمهور، لكن لا يجب تعميمها على الجميع. أنا أكيد من أنها تتحدث عن بعض الناس. لكنها تتحدث بالتأكيد عن الشخصية التي يسهل عليّ تمثيلها.

س ب: فيما بعد في الفيلم، عندما يذهب آيساك للتسوق مع صاحبته تريسي (ماريل هيمنغواي) يقول: «أنا قديم الطراز. لا أؤمن بالعلاقات خارج إطار الزواج. أنا أظن أن الناس يجب أن يتزوجوا لمدى الحياة، مثل الحمام أو الكاثوليكيين». فهل تشاطر شخصيتك في الفيلم الرأي؟

و آ: أجل. أظن أن هذا مثالي. بالتأكيد أؤيده، رغم أن تحقيقه صعب. إن هذا ما يصبو إليه الجميع؛ علاقة عميقة ومستمرّة ودائمة مع شخص آخر من الجنس الآخر، لكن الكلام أسهل من الفعل. سيكون المرء محظوظاً لو تحقق له ذلك.

س ب: تبدو الأخلاق الأمريكية صارمة جداً فيما يخص مسألة الإخلاص. وهذا انطباعي من زيارة الولايات المتحدة ومن مشاهدة أفلامك، أي علاقة خارج الزواج ستبدو أمراً كارثياً، لكننا نتعامل مع هذه

العلاقات بشكل مختلف في أوروبا. لن تؤدي دائماً إلى النتائج الكارثية ذاتها. فهل تظن أن لهذا علاقة بالأخلاقيات الأمريكية؟

و آ: صحيح. أظن أن ظاهرة إقامة علاقة بين الرجل والمرأة أو أن تكون للرجل عشيقة موجودة في أوروبا، لكنها ظاهرة مغضوب عليها هنا، ولذلك يحاول المرء هنا الإخلاص في زواجه. وهذا كل ما في الأمر. الأمر صعب، لكننا نحاول.

س ب: في الأوساط الأمريكية الأكثر برجوازية، يبدو أيضاً أن الناس يتزوّجون في عمرٍ أقل، عندما يكونون في الثامنة عشر، التاسعة عشر، العشرين. وأنا أظن أن هذا ناشئ عن الالتزام ذاته؛ لأنه لا يجب أن تعيشا معاً ما لم تكونا زوجين.

و آ: أجل. هذا هو الحلم الأمريكي. فالحلم الأمريكي هو أن تكبر في العمر وتلتقي بامرأة، وتقع في حبها، ثم تتزوجان، وتربيان الأطفال وتكونا مخلصين لبعضكما. هذا هو الحلم الأمريكي من ناحية العلاقات. وبلا شك، لا يسمح الواقع بتحققه دائماً.

س ب: هناك مشهد يزور فيه آيساك شقة زوجته السابقة. فيذهب لأخذ ابنه الصغير، أظن. ثم يتشاجر آيساك وميريل ستريب. هذا مشهد منظم جداً، وطويل جداً مصمّم بدقة... حيث تسمح فيه للممثِّلين بالخروج من الإطار أحياناً والاختفاء عن البصر. فهل تتذكر كيف أعددت ونظمت هذا المشهد؟

و آ: لقد اعتدنا أنا وغوردون التفكير بطرق تمكن الممثلين من الابتعاد عن الكاميرا، والدخول للمشهد مرّة أخرى، أي يخرجون ويدخلون للكادر باستمرار. وهذا ما فعلناه مع ميريل ستريب في ذلك الوقت. أنا أتذكر متعة تنفيذه. إنها ممثلة رائعة، وكان العمل بتلك الطريقة ممتعاً. واستخدمنا ذلك الأسلوب في الكثير من الأفلام الأخرى.

س ب: صحيح، أنا أتذكر مشهداً نُظِّم بالطريقة ذاتها بينك وبين توني روبرتس في **كوميديا منتصف الصيف الجنسية**، حيث اتبعت هذا

الأسلوب لإضفاء تأثير كوميدي. كنت تذهب لإحضار السلالم، فتختفي من الكادر وتعود إليه مجدداً.

و آ: أجل لقد استخدمنا هذا الأسلوب باستمرار. لقد بدأناه أولاً في **آني هال** ـ في المشهد الذي يتم فيه تقسيم الكتب قبل مغادرة المنزل. كان كل من آني وألفي يتجادلان، ثم خرجتُ من الكادر لإحضار بعض الكتب، ولم يعد هناك أحد في اللقطة! بعد ذلك بدأنا العبث بهذا النوع من التمثيل كثيراً، وفي الكثير من الأفلام. وفي فيلم **أزواج وزوجات** كانت الكاميرا تصارع الحياة لتحافظ على الممثلين في إطار واحد.

س ب: متى قررت تنظيم مشهد كهذا؟ هل حدث ذلك في موقع التصوير أم أنك فكرت به مسبقا؟

و آ: في الموقع تماماً.

س ب: أنت مغرم بتصوير اللقطات الواسعة في فيلم **مانهاتن**. فعلى سبيل المثال ذلك المشهد الجميل مع دايان كيتون قرب الجسر فجراً. أعتقد أن هذا المشهد قد استخدم للملصق الإعلاني عن الفيلم أيضاً.

و آ: صحيح. أنا أجد أن اللقطات الواسعة تضفي حالة خاصة.

س ب: بما أننا نتحدث عن البنية السينمائية، أود أن أناقشك في المشاهد التي في المبنى.

و آ: لقد بنينا جزءاً من المبنى. إنه ثلاثة أرباع مبنى حقيقي. لقد صنعنا بعض الأشياء بأنفسنا.

س ب: لقد تم تصوير الأجزاء بشكل جميل للغاية وبحذر شديد.

و آ: صحيح. إنها عصرية للغاية.

س ب: ماذا تفعل بعد أن تحدد إطار المشهد؟ وفي ماذا تناقش المصور؟ وهل يختلف نقاشك من مصور إلى آخر؟

و آ: لا يختلف نقاشي من مصور إلى آخر، لكن يتم التخطيط لكل شيء من وجهة النظر تلك. فلو استمر التتابع بشكل عصري، فسينظر كل منا إلى الكاميرا بثبات، ونصعد إلى الممثلين ونحركهم وننظر إلى الكاميرا مجدداً،

ونعيد الترتيب. إنها عملية تعاونية بحتة. كل ما في الأمر أنها تحتاج إلى وقت أطول وعملٍ مضنٍ. لكن سيتم الأمر بالطريقة ذاتها سواء مع سفين نيكفيست أو مع كارلو دي بالما أو مع غوردون ويليس. عادة، أنا أفضل العمل من خلال الذهاب للموقع مع المصور ودون ممثلين. فننظر حولنا ثم أقول له: «ماذا لو جئت بالممثلين إلى هنا، وجعلتهم يمثلون هنا؟ فيقوم المصور بأعمال الإضاءة العامة. ثم أحضر الممثلين، وأريهم أين أريدهم أن يقفوا، وكيف يجب أن تكون حركتهم. ليكون المصور أكثر دقة، ثم نبدأ التصوير.

س ب: هل يكون لديك بديل سينمائي لتذهب وتتأكد من مواقعك في المشهد، عندما تمثل في مشهد ما؟

و آ: أجل، بالتأكيد.

س ب: لقد ظهر ممثل في أدوار كومبارس في أفلامك لأول مرّة، إنه واليس شاون، والذي يؤدي دور طليق ماري (دايان كيتون). لقد تعرفت عليه للتو من فيلم **عشائي مع أندري** My Dinner With Andre للمخرجة لويس مال. فكيف اخترته لهذا الدور؟

و آ: لقد تعاونت معه لعدة سنوات. إنه رائع، ممثل رائع. كما تعلم [في المشهد] تحدثني ميريل ستريب طوال الوقت عن زوجها السابق وفحولته. لذلك أردت إحضار شخص لن تتخيل أبداً شكله. تقول جولييت تايلور: «لقد عرفت الشخص فقط! فهل تعرف والاس شون؟»، فأجبتها قائلاً: «لا.» فأحضرته إلي، وفور أن شاهدته، قلت: «بالتأكيد. إنه رائع».

س ب: ألم تقابله من قبل؟ إنه مسرحي أيضاً، أليس كذلك؟

و آ: بلى. لقد قابلته. لكن لم أشاهده في أي عمل. أجهل إذا كان قد أنجز أي مسرحية في ذلك الوقت. لكنه جاء إلي، وكان رائعاً. إنه ممثل موهوب بالفطرة. بعدها مثّل في **أيام المذياع وظلال وضباب**. سأتعاون معه دائماً إن سنحت الفرصة.

س ب: يقول آيساك في لحظة ما: «لا يمكن أن أرضى بحل وسط. لا يمكن أن أغض الطرف. هل يعبّر دورك عن مشاعر تشبه مشاعرك هنا؟»

و آ: يصعب إيجاد حل يرضي كل الأطراف في الحياة. إن حبّة التسوية يصعب بلعها.

س ب: لقد سمعت، أو قرأت أنك لم تكن راضياً أو لم تسعد بفيلم **مانهاتن**...

و آ: عندما أنهيته؟ أجل، لا ترضيني أفلامي أبداً عندما أنتهي منها. كما يحدث دائماً. وفي هذا الفيلم خاب ظنّي كثيراً لدرجة أني أردته ألا يعرض. أردت أن طلب من المنتجين في يونايتد آرتستس عدم عرضه، كنت أريد أن أعرض عليهم صنع فيلم آخر ودون أي مقابل، إذا تخلّصوا منه.

س ب: ما الذي أحزنك فيه؟

و آ: لا أعلم. لقد عملت عليه لوقت طويل، ولم يعجبني. وقد حدث هذا لي في عدد من أفلامي.

س ب: ألا ترضى عن أفلامك عند الانتهاء من صنعها؟ ألا ينتابك شعور «لقد أنجزت المهمة أو أغلبها»؟

و آ: حدث هذا فقط في فيلم **زهرة القاهرة الأرجوانية**. وهو أقرب شعور بالرضى وصلت إليه. وبعد ذلك الفيلم قلت: «أجل، أظنني قد أنجزته بطريقة صحيحة كما أريد».

س ب: ماذا عن **أزواج وزوجات**؟

و آ: كان هذا الفيلم أحد الأفلام التي أرضتني أيضاً. هناك بعض الأشياء التي يمكن كتابتها بشكل أفضل. لكن لا يمكنني العودة بالزمن وتحسينها. لكن بشكل عام هو أحد الأفلام التي أرضتني.

س ب: عندما تحدثنا عن فيلم **دواخل**، ذكرت أنه أحد الأفلام التي تفكر بإعادة تصويرها.

و آ: صحيح. كان من الممكن صنعه بشكل أفضل.

س ب: من أي ناحية؟ من ناحية المضمون أو التكوين السينمائي؟

و آ: كلاهما. كنت لأجعل الصور أكثر انسيابية. أظن أن الطريقة التي اخترت بها الصور مع غوردون ويليس ساهمت بالشعور بالفتور فيه،

وهو أمر يمكنني تحسينه. سأجعله أكثر إمتاعاً للمشاهدين. وكما قلت، كنت لأجعل ماورين ستابليتون تظهر في وقت أبكر في الحبكة. أظن أني كنت متحفظاً قليلاً. كانت لدي مشكلة مضحكة على مدار السنوات، وهي أن تلك الأفلام التي أحببتها حبّاً جمّاً هي أفلام أجنبية وفيها ترجمة يمكنني من فهمها. وعندما أكتب الحوار لأفلام معينة، أكتبها تقريباً بطريقة تشبه ترجمة الأفلام عوضاً عن الأحاديث المنطوقة. إنها مشكلة غريبة وصغيرة. لذلك أظنني كنت أقلّ صرامة في حوارات فيلم دواخل. كنت لأجعله باللّهجة المحلية وأقل أدبية.

س ب: هل تجد أن الفيلم مشوش للغاية عندما تشاهده مجدداً؟

و آ: أنا لا أشاهده، لكني شعرت أنه كان مشوشاً أكثر مما ينبغي.

س ب: ما قلته عن إضافة النص في الفيلم مضحك. هل تظن أنه أحد الأسباب التي زادت من شعبية أفلامك في أوروبا والولايات المتحدة؟ أننا نقرأ الفيلم ويصلنا الحوار بطريقتين مختلفتين؟ أعني، أننا نسمع ونفهم الحوار، لأن معظم الناس يتحدثون ويفهمون الإنجليزية، لكن يصلنا النص المكتوب أيضاً.

و آ: إنها ممتعة. أنا أعلم أن إضافة النص في الفيلم تساعد بعض صناع الأفلام الأجنبيين هنا. يصعب فهم التمثيل أحياناً إن كان بلغة أجنبية.

س ب: بمناسبة الحديث عن الأفلام الأجنبية وصنّاع الأفلام، ما هو رأيك في إيتّوري سكولا؟ إنه صانع أفلام يحرص على إضافة الحوار أيضاً، وقد أنجز أفلامه بشكل جيد في ذلك الوقت.

و آ: لقد شاهدت بعض أفلامه. إنها معقَّدة، من الأسهل صنع فيلم دون إضافة الحوار. لقد اعتاد الناس أن يقولوا لي: «إن الكوميديين اليوم في الأفلام الكوميدية اليوم، يتحدثون كثيراً وهذا سهل. وقبل عدة سنوات لم يكن لديهم صوت. وكان الأمر أسهل». إن الفرق يشبه الاختلاف بين الدامة والشطرنج. ومن السهل صنع فيلم دون إضافة الحوار إليه بمراحل، ومن السهل جعله بالأبيض والأسود. كل ما عليك فعله هو

مشاهدة أفلام شابلن وباستر كيتون، ستجد أن هناك عدداً قليلاً جداً من الكوميديين الذين يتقنون الكلام في الأفلام الملونة على مدار السنوات. إن أعظم الكوميديين هم في الأفلام الصامتة، يليهم المجموعة الثانية من الكوميديين المتكلمين في أفلام الأبيض والأسود، لكن ما إن وصلنا إلى عصر الألوان، صار العثور على كوميديين عظماء صعباً.

س ب: أي المخرجين - أمريكيين أو أجانب - هم الأفضل برأيك في خلق الحوارات في الأفلام؟

و آ: هناك بعض المخرجين - وأفلامهم ليست بالضرورة عظيمة - الجيدين في الحوارات، جوزيف مانكويكس أحدهم. كان الحوار في فيلم **كل ما يتعلق بحوّاء** All About Eve رائع. سينمائياً، وجدته فيلماً تقليديّاً، لكن حواراته مليئة بالفطنة والذكاء. وإذا فكرت بالحوار من ناحية أدبية، فإن **كل ما يتعلق بحوّاء** هو مثال جيد. أما إذا فكرت بالحوار كوسيلة يعكس فيها مشاعر أشخاص حقيقيين، ولكن بحوارات تافهة فأفلام مارتن سكورسيزي رائعة. إنها تعمل على خلق أشخاص يتحدثون بهذه الطريقة. لذلك فالأمر يعتمد على الوظيفة التي تستخدم فيها الحوار. لا يمكن حفظ الحوارات في أفلام سكورسيزي لذكائها وعمقها، لكنها رائعة في أداء وظيفتها.

س ب: إنها نوع من التكوين.

و آ: أجل، وهو رائع. إن الحوار في **كل ما يتعلق بحوّاء** ليس واقعيّاً، لكن جميل بطريقته. وفي فيلم غير مخلصة لك للمخرج بريستون ستيرج بعض الحوارات المميزة أيضاً. وهناك بعض الحوارات الجيدة في فيلم للمخرج هاوكس اسمه **النوم الكبير** The Big Sleep. وفي أفلام برغمان عادة حوارات في غاية الجمال، في كل أفلامه.

س ب: ماذا عن جان رينوار؟

و آ: أوه. أجل. إن حوار قواعد اللعبة عظيم، لعله الأفضل.

س ب: هل تعاونت لأول مرّة مع سوزان مورس - المونتيرة - في **مانهاتن**؟

و آ: أجل، أظن ذلك. كانت مساعدة رالف روزينبلم، لذلك كنت قد عملت معها من قبل. لكن عندما توقفنا أنا ورالف عن العمل مع بعضنا، هاتفتني وقالت إنها تود التعاون معي، فقلت: «لا بأس». ونحن نعمل معاً منذ ذلك الحين.

س ب: وهل تكون حاضراً دائماً عند مونتاج أفلامك؟

و آ: أجل. منذ أول يوم صنعت فيه فيلماً. إن المونتاج جزء من صناعة الفيلم. إنه في غاية الأهمية كأهمية وجودي لتصوير الفيلم. وجودي ضروري.

س ب: في نهاية فيلم **مانهاتن** يتكلم آيساك في جهاز تسجيل ويذكر الأشياء التي تستحق العيش لأجلها. لقد زوّدته ببعض الأمثلة: حسناً، أولاً، غروتشو ماركس... الحركة الثانية من سيمفونية جوبيتور. لويس آرمسترونغ وأغنية بطاطا البلوز (Potato Blues). والأفلام السويدية طبعاً. العاطفة والتربية L'Education Sentimentale للروائي غوستاف فلوبير. فرانك سيناترا، مارلون براندو، لوحة التفاحة الرائعة لسيزان The Fantastic apple of Cezanne. السلطعون في مطعم (سم وو). فهل توصي بهذه الإبداعات أيضاً؟

و آ: يمكنني إعداد قائمة أطول بالتأكيد، لكن ستكون هذه التوصيات في قائمتي بلا شك.

س ب: الآن، هل تريد إضافة أي أشخاص أو ظواهر أو قطع فنية، أو أي شيء؟

و آ: طبعاً، يمكنني إعداد قائمة طويلة بالأشياء التي أحبها. إن المطعم الصيني الذي ذكرته في التوصيات لم يعد موجوداً.

س ب: هل تريد إضافة مطاعم أخرى؟ هل ترتاد الكثير من المطاعم أم أن لديك مكاناً واحد أو مكانين تفضلهما؟

و آ: كلاهما. أنا أرتاد الكثير من المطاعم عادة، لكني أمضي وقتي في المطاعم نفسها التي أرتادها دائماً. مثل مطعم إلين. أنا أتناول طعامي خارج المنزل كثيراً، ولهذا أذهب إلى الكثير من الأماكن المختلفة.

ذكريات رومانسية

ساندي: لا أريد صنع أفلام مضحكة من الآن فصاعداً.

لا يمكنهم أن يجبروني على كتابتها. أنا... كما تعلم، لا أشعر

بأني مضحك. أنا أتمعّن في العالم، وكل ما أراه هو معاناة الإنسان.

المدير: لن تبيع معاناة الإنسان التذاكر في مدينة كنساس.

ساندي: أوه!

المدير: إنهم يريدون القهقهات في كنساس. كانوا يعملون في حقول القمح طوال اليوم.

• **(من فيلم ذكريات رومانسية)**

ستيج بيوركمان: كان **ذكريات رومانسية** نوعاً من التجلي بالنسبة لي عندما شاهدته مجدداً مؤخراً. لم أكن قد شاهدته منذ عدة سنوات، لكني كنت مدهوشاً وتأثّرت به وأحببته كثيراً. كان بالتأكيد فيلماً ذو تأثير كبير علي.

وودي آلن: إنه أحد أفلامي المفضلة. كان أحد أفلامي التي انتُقِدَت بشدة في الولايات المتحدة. أجهل رأيهم في أوروبا، لكنهم انتقدوه هنا بالتأكيد. إنه أحد أفلامي المفضلة.

س ب: ما سبب الانتقاد؟ ألِأسلوبه، أم لمضمونه... أم لكليهما؟

و آ: لا لأسلوبه، بل لمضمونه. لقد ظنوا أن البطل الرئيس هو أنا! كانوا يعتقدون أنه أنا وليس شخصية متخيَّلة، وأني كنت أعبر عن كرهي للمشاهدين. ولم يكن هذا هدف الفيلم طبعاً. كان الفيلم يتحدث عن شخصية تواجه شيئاً من الانهيار، وعلى الرغم من نجاحه ووصوله إلى مرحلة سيئة من حياته، إلا أنهم قالوا: «إذن، فأنت تظن أن النقّاد والمشاهدين ليسوا جيّدين». لكني نفيت ذلك، وأخبرتهم أني لست البطل. كان الانتقاد ليكون أقل حدة، لو أني جعلت دستن هوفمان أو أي ممثل آخر في دور البطولة، إنه مجرّد تخمين طبعاً.

س ب: لكن أليس عدم تفريق النقاد أو المشاهدين بينك وبين شخصية معينة في الفيلم خطراً على أفلامك؟

و آ: أجل هذا غير ناضج. يمكن أن أفهم أن أتفهم تفكير فئة من الناس بهذه الطريقة، لكن النقّاد الحصيفين والمشاهدين الأكثر رقيّاً يجب أن يفكّروا بشكل مختلف. كان الناس يذهبون إلى كلارك غيبيل ويتشاجرون معه قائلين: «اسمع، هل تظن أنك قوي...». كانوا لا يفرّقون بينه وبين الشخصية التي يؤدي دورها. كما كان الناس يظنون همفري بوغارت قويّاً ذا بأس أيضاً، عندما كان في الواقع رجلاً متعلماً. أنت تعلم، لم أكن أبداً الشخصية التي أديت دورها. وشارلي شابلن لم يكن أبداً المشرَّد أو أيّاً من شخصيات أفلامه، وجيري لويس ليس الشخصية التي يجسّدها في أفلامه. هناك بعض الحالات المشابهة، لكن ساندي ليس أنا. ورغم ذلك، أظن أن **ذكريات رومانسية** سوف يُشاهَد على مر الأعوام، وستكون مقاومته أقل.

س ب: يقول المنتج في بداية الفيلم، معلِّقاً على مخرج الفيلم الذي تؤدي دوره: «ممَّ يعاني؟ ألا يعلم هذا الإنسان أن لديه أعظم هبة يمكن أن يمتلكها أي شخص؟ موهبة إثارة الضحك؟» هل أضيفَ هذا السطر إلى الفيلم كرد فعل على استقبال فيلم **دواخل**؟ هل تلقيت رد الفعل

ذاته الذي تلقيته في فيلم **دواخل**؛ أن عليك الالتصاق بالكوميديا، وعدم إقتحام المجالات الأخرى؟

و آ: تلقيت ردة الفعل تلك. قال كثير من الناس: «لماذا تريد فيلماً مثل **دواخل**، وأنت بإمكانك صنع هذا النوع من الأفلام؟»، كما تلقيت كلاما مشابهاً عن فيلمَيَّ **سبتمبر** و**امرأة أخرى**. قالوا: «إن كان بإمكانك صنع فيلم مثل **هانا وأخواتها**، فلماذا تصنع فيلماً مثل **سبتمبر**؟». لا أستطيع الإجابة عن هكذا أسئلة.

س ب: هل لك أن تخبرني شيئاً عن جزئية بداية الفيلم، الحلم الذي فيه قطارين ومسافرون. إنه يذكّرني بمشهد الحلم في بداية فيلم **8 ½ ثمانية ونصف** لفيلليني إلى حد ما.

و آ: لو قارنت بين الحلمين، فستلاحظ اختلافاً في المضمون. فكما ترى، أحدهما حلم والآخر هو جزء من فيلم. في فيلم فيلليني الأمر شخصي أكثر، إنه حلم. وفي ذلك الحلم يشعر بالاختناق، وأن حياته على المحك، لأنه عالق في الزحام، ويريد الخروج والطيران، ثم يعود للأرض بسبب المحاسب والناس، وهذا حلم. أما فيلمي فله علاقة بشعور يهيمن على الممثل، لأنه شخص فاشل محكوم عليه بحياة سيئة مع فشلة آخرين، بينما هناك قطار آخر وفيه آخرون، ويذهب بالاتجاه المعاكس. وهذا القطار مليء بالناس الذين يمضون وقتاً متعاً، إنهم أغنياء وجميلون. بينما هو على قطار فيه أشخاص متجهّمون. فيرغب بالصعود على القطار الآخر مع السعداء. وسيجادل المحاسب، لكنه لن يتمكن من مغادرته. وفي النهاية سيسقط القطاران في القمامة ذاتها. كان في مشهدي استعارة فلسفية، بينما كان ثمانية ونصف وصفاً لحال بطل الفيلم.

س ب: لكن لا يزال هناك لمسة فيلليني في فيلمك. أعلم أنك تحترم بل معجب بفيلليني.

و آ: أوه، بلا شك! طبعاً. أنا أحب أفلامه. هناك مجموعة من صنّاع

الأفلام الذين أحبّهم. رينوار هو أحدهم. كيروساوا هو أحدهم، برغمان طبعاً. وفيلليني في القائمة معهم. إنه عظيم.

س ب: هل تعني أن فيلم **ذكريات رومانسية** هو فيلم يناقش الحقيقة كندٌّ للواقع؟

و آ: هذا هو الجانب الأول فيه، لكن ما أردت إبرازه بشكل أساسي - كما أفعل في الكثير من أفلامي - هو علاقة الإنسان بفنائه. إن هذا الشخص الذي يبدو ثريّاً ومُساقاً وناجحاً ... إلى ما هنالك، في شقته في بداية الفيلم، وتحضر له المدبّرة المنزلية ذلك الأرنب الميت. فينظر إليه ويتذكر أنه هالك أيضاً. ثم تدور أحداث الفيلم في ذهنه. وفجأة يكون في نهاية الأسبوع الذي يستعرض حياته، فنبدأ في التعرف على شخصيته، وحياته، وصديقاته، وأخته، ووالديه، ومشكلته. وفي نهاية الفيلم، يصور أكثر المعجبين به. لكنه لن يموت. ويقول - كما أتذكر - إنه مستعد لمقايضة جائزة الأوسكار التي فاز بها بدقيقة أخرى في الحياة. مجدداً، كان موضوعاً فلسفياً من وجهة نظره. وهذا ما كنت مهتمّاً بصنعه.

س ب: هل احتجت إلى وقت أطول لصنع الفيلم، نظراً لأهميته مقارنة بمجمل أعمالك، ونظراً لأهميته الشخصية لك.

و آ: احتاج الفيلم وقتاً طويلاً لتصويره. لقد استلزمنا ستة أشهر لتصويره. كأننا كنا نصور للأبد. كان فيلماً معقّداً، لأنه كان في غاية الدقّة، ولأننا أعدنا تصوير بعض مشاهده، كما واجهتنا مشكلات الطقس. كان صنع **ذكريات رومانسية** صعباً.

س ب: إضافة إلى تصويره في عدة مواقع.

و آ: صحيح. وتم بناء بعض المواقع.

س ب: أظن أن المبنى الذي يشبه المنتجع حيث أقيم المهرجان كان موقعاً حقيقياً؟

و آ: إنه كنيسة. لقد أخذناها، وغيّرنا خارجها. وبنينا داخلها. كان الموقع الداخلي عبارة عن استديو.

س ب: يقول ساندي في بداية الفيلم: «أنا لا أريد صنع أي أفلام كوميدية من الآن فصاعداً. لا يمكنهم إجباري على ذلك. أنا لا اشعر بأني مضحك. أنظر حولي في العالم، وكل ما أراه هو معاناة الإنسان».

و آ: صحيح. كان هذا مهمّاً لبطل الفيلم. لكنه لم يكن أنا. لم أمر بهذا الشعور شخصياً. كنت أشعر بأني أريد صنع الأفلام الكوميدية، لكني رغبت في صنع أفلام أكثر عمقاً أحياناً. لقد اعتقد المشاهدون أني لا أريد صنع أي كوميديا. أنت تعلم، لقد فسّروا كل ما في الفيلم حَرفيّاً.

س ب: يتلقى ساندي في الفيلم بين الحين والآخر نصيحة أو تأنيب من أشخاص مختلفين عمّا ينبغي عليه فعله وما عليه تجنبه، وما هو نوع الأفلام التي يجب أن يصنعها من معجبيه، ومن النقاد، ومن رجال الشرطة، حتى من الرجل الفضائي الذي يقول: «نحن نستمتع بأفلامك، خاصة أفلامك الأولى المضحكة...»

و آ: أجل، لقد تلقى هذا النوع من التعليقات عن أفلامه الأولى، لكنه يشعر بأنها مجرد إلهاء، توافه وتشتيت للانتباه. وبلا شك، أنا أسمع هذه الملاحظات باستمرار أيضاً، لكن ليس إلى درجة مبالغ بها كما في الفيلم.

س ب: في شقة ساندي غرفة جلوس كبيرة المساحة. لقد شاهدنا هذا الموقع عدة مرات في الفيلم: كنا قد شاهدناه أول مرّة، وأحد جدرانه مزين بصورة عملاقة عليها صورة فوتوغرافية لـ(The Song My Incident)، ثم شاهدنا بصورة عملاقة لغروتشو ماركس على جداره، والآن نشاهده وعلى الجدار صورة من فيتنام. فما هو رأيك في اختيار الصور وعلاقتها بالبطل وحياته؟

و آ: إن شقته تمثل حالته الذهنية. واعتماداً على المرحلة التي يمر بها في حياته، يمكن أن ترى انعكاسها على الجدار. لذا يكون لديه في بداية الفيلم هوس بمعاناة الإنسان وتأنيب الضمير، تأنيب بسبب ثرائه، وتأنيب لمنصبه، ونجاحه. وعند استحضار ذكرى سابقة يكون في وقت أسعد

من حياته مع شارلوت رمبلنغ، وهو عصر غروتشو السعيد. أظن أنه فيما بعد هناك صورة لويس آرمسترونغ، أليس كذلك؟

و آ: أجل كانت هنالك. إنها مجرد انعكاس لحالته الذهنية. (رنّ الهاتف. فذهب وودي للإجابة).

س ب: وأنت تجيب المتصل سمعتك تقول «وودي آلن». فهل فكرت باستخدام اسمك الحقيقي؟ أو هل يناديك أصحابك وأقاربك به؟

و آ: لا! ولا حتى والديّ. لأن اسمي قد تغيّر منذ عدة سنوات. منذ أربعين عاماً.

س ب: يبدو عند مشاهدة **ذكريات رومانسية** أنك تميل لاستخدام التقنية. فهل شعرت بذلك وأنت تصنع الفيلم؟

و آ: لقد شعرت بأني مسيطر عليها. شعرت أنها كانت نقطة تحول بالنسبة لي - كما قلت - مع صنع **آني هال** والتعاون مع غوردون ويليس. ومنذ ذلك الوقت صار بإمكاني استخدامها كيف أشاء.

س ب: لقد شعرت بذلك الشعور في **ذكريات رومانسية**. لكني لاحظته هنا بشكل أكبر مما في **آني هال**.

و آ: أجل. إن أسلوب الفيلم هو جزء من المضمون أيضاً. لكني انتُقدت كثيراً على ذلك الفيلم. لم يكن ذا شعبية في الولايات المتحدة. لقد ولّد كراهية وبغضاً.

س ب: هل تظن أن السبب يعود إلى أن المشاهدين والنّقاد لم يكونوا مستعدين لاستقبال هذا النوع من أفلامك، أم...؟

و آ: هناك احتمالان: إما أنك مخطئ، وإما أني مخطئ. هذا كل ما أستطيع قوله. كنت أظن أنه فيلم ماتع. كانت أغلب الملاحظات تمقته بشدة. لكني أظن أن رأيهم قد تغيَّر.

س ب: الآن - وعند تأمل الماضي - اثني عشر، ثلاثة عشر عاماً قد انقضت، يمكن أن يقول المرء إنهم كانوا مخطئين.

و آ: أظن أن من شاهدوه، وكانوا قد شاهدوا وأحبوا أفلامي من قبل، سيشاهدونه الآن باسترخاء أكبر. وسيقولون: «إنه فيلم مشوّق». سيكون من الفضول معرفة رأيهم. لكن حتى في فيلم **زهرة القاهرة الأرجوانية**، الذي كان أحد أفضل أفلامي، قال لي الجميع عنه: «بلا شك... إنه فيلمك المفضل، لأنه لا أحد قد أحبه. إنك تحمي طفلك، حتى لو كان أعمى أو شيئاً من هذا القبيل»، وكنت أجيبهم دائماً: «لا. أنا أظن إنه أفضل عمل صنعته كصانع أفلام». كان هذا شعوري نحوه، وليس لذلك علاقة. كل ما قيل عنه أو عن الأفلام أخرى... لن يثبته إلا الوقت. ما له قيمة سيبقى، وما ليس له قيمة سيفنى.

س ب: لو لم تكن في موقع صانع الأفلام، ولو لم تتمتع بالحرية المالية التي يمنحك إياها المنتجون الذين يثقون بك، كان من الممكن أن يكون استقبال فيلم **ذكريات رومانسية** تجربة سيئة. إن مهنة صانع الأفلام قد تتأثر سلباً عند عدم وجود أي استجابة نقدية أو مردود مادّي.

و آ: أجل، لأني تلقيت ردَّتَي فعل سلبيتيين معاً في **دواخل** و**ذكريات رومانسية**. لكني أجد أنَّ هناك عاملان قد ساعداني: أني لم أكن في العالم التجاري وقد شعر الناس بذلك، وقالوا: «إنه يحاول. إنه يحاول تجاوز قدراته. إنه لا يصنع فيلماً تقليدياً أو فيلماً آمناً. حسناً. لقد أخفق، لكن لننتظر محاولته القادمة». احتمال آخر، لعله يكون أكثر أهمية؛ أنا أصنع أفلاماً كثيرة، لأني لا أحفل بالنجاحات أو الخسارات الفردية. لقد صنعت **دواخل** وصنعت **ذكريات رومانسية**، وقبل أن يُعرضا كنت أعمل على أمر آخر. قد يحقق الفيلم نجاحاً ساحقاً كما في **مانهاتن** أو **هانا وأخواتها**، لا يهمني ذلك. لقد حاولت ألّا تكون أفلامي حدثاً مهمّاً. أنا أريد أن أعمل فقط، هذا كل ما في الأمر. أنا أعرض الفيلم ليشاهده الناس، وينشغلوا به. أتمنى أن أتمتع بحياة طويلة وصحّية حتى أتمكن من العمل طوال الوقت، وحتى أستطيع النظر إلى وقت قد مضى فأقول: «لقد صنعت خمسين فيلماً، وكان بعضها جيداً. وكان بعضها رديئاً،

وكان بعضها مضحكاً...» كل ما هنالك أني لا أريد الدخول في حالة مرّ بها الكثير من زملائي، حيث يصنعون فيلماً واحداً كل عدة سنوات، ويكون هذا الفيلم حدثاً مهمّاً. ولهذا أُحبّ برغمان؛ كان يعمل بصمت على الجزيرة وكان يصنع أفلاماً صغيرة، ثم تعرض. بعدها يبدأ العمل على فيلم آخر. كما تعلم... كان العمل مهمّاً. ليس نجاحاً أو خسارة نهائية أو نقداً. ما يهم هو أن عملك هو جزءٌ من حياتك اليومية ويمكنك أن تعيش بنزاهة. يمكنك، كما في حالتي، أن تفعل الأشياء الأخرى التي تودُّ القيام بها في الوقت ذاته. أنا أحب عزف الموسيقى، وأحب رؤية أبنائي، وأحب الذهاب إلى المطاعم، وأحب المشي ومتابعة المباريات. عندما تعمل في الوقت ذاته، ستحظى بوقت ممتع. إنها حياة متكاملة.

س ب: لقد عانى العديد من صُنّاع الأفلام من ردّات فعل مشابهة؛ من الكراهية وسوء الفهم. وبالرغم من ذلك - لاحقاً - أعيد تقييم أعمالهم. وقد حدث ذلك لبرغمان أيضاً، وتكرَّر معه الأمر كثيراً. وأحد أعظم أعماله وهو عمل له قيمة كبيرة بالنسبة له: **نشارة الخشب والزينة**،الذي نال استقبالاً فاتراً للغاية في السويد عندما عرض لأول مرّة. لقد كتب الناقد في أهم صحيفة يومية في ستوكهولم، على سبيل المثال: «أنا أرفض مشاهدة آخر قيء للسيد برغمان». كان نقده قاسياً ولئيماً. وما زال السيد برغمان يتذكّره، كلمة... كلمة. لا بد أنه كان مغبوناً في ذلك الوقت، لأن فيلم **نشارة الخشب والزينة** كان تجربة مهمّة بالنسبة له.

و آ: إنه مذهل. إنه فيلم عظيم.

س ب: لقد مضى دهر جميل على فيلم **ذكريات رومانسية**. وكأنه لم يهرم، وكأن الفيلم صندوق صيني يكشف المزيد من الأسرار كلما شاهدته. هل تظن أن من الواجب إعادة مشاهدة الفيلم أكثر من مرّة؟ وأن هذا هو السبب الذي جعله يتلقّى انتقادات سلبية؟

و آ: لا، أظن أن رد الفعل كان شخصياً. لقد ظن المشاهدون أني كنت أستغفلهم في الفيلم. بأن المشاهدين والنقّاد حمقى. فغضبوا لأني

أدّيت دور (ساندي) مخرج الفيلم، فقلت إنهم أغبياء إذا أحبوا أي فيلم كوميدي. ولو كنت أظن ذلك فعلاً - ولكني لا أظن ذلك - فسأكون ذكياً ألّا أقول ذلك في فيلم.

س ب: في الفيلم، تقول شخصية أخرى لساندي: «إن الكوميديا حقد. إنها غضب. ما الذي يقوله الكوميدي عندما يحقق مزاحه غايته؟»، «لقد قتلت ذلك الجمهور»... «لقد قتلتهم»... «لقد صرخوا»... «لقد حطمتهم».

و آ: حسناً تلك ليست ملاحظتي. إنها ملاحظة عامة قد لاحظها الناس منذ مئات السنين. وهي صحيحة. هناك حقد.

س ب: لدى توني روبرتس دور صغير في **ذكريات رومانسية**. في أفلامك منذ السبعينيات هناك اثنان يمكن أن نطلق عليهم «ممثّلين مفضّلين» - شخصية مساندة يمكن أن يثق بها البطل - وكانا إما توني روبرتس أو مايكل ميرفي. فهل هما أصدقاؤك على الصعيد الشخصي؟

و آ: أجل، رغم أني لا ألتقي بـميرفي كثيراً، لأنه لا يقيم في نيويورك. أما توني روبرتس - فصحيح - هو صديقي. أنا أحب العمل مع الأصدقاء ومع من أحب، لأني أمضي الوقت برفقتهم.

س ب: ماذا عن شارلوت رامبلنغ...

و آ: إنها مقدسة! ممثلة رائعة.

س ب: هناك مشهد ماتع عند قرب انتهاء الفيلم، عندما تعاني شخصيتها في الفيلم (دوري) من انهيار عصبي، عندها ركزت الكاميرا على وجهها فقط، وعلى اعترافاتها، وأفكارها، ومشاعرها، فسلطت الضوء على نصف وجهها فقط. تذكرني هذه الطريقة بفيلم **أزواج وزوجات** بطريقة ما بشخصيتها الممزقة. فكيف توصلت إلى تنظيم وتنفيذ هذا المشهد بهذه الطريقة؟

و آ: لقد أعجبتني اللوحات التكعيبية دائماً، وفكرت أنه سيكون من المثير للاهتمام لو أن شخصاً كان يعاني من انهيار عصبي، فجعلت الانتقال المفاجئ لهذا المشهد بهذه الطريقة. وبدا أن هذا هو المشهد الأنسب له.

س ب: هل تم تصوير الفيلم في أجزاء قصيرة، وسبق التجهيز للمشهد، أم أن الفيلم قد صُور بلقطات طويلة وقُطِّع لاحقاً في غرفة المونتاج؟

و آ: كلاهما. لقد صوَّرت بعض اللقطات الطويلة، ثم أضفت بعض التحسينات لأحظى بالتأثير المطلوب. وأظنه كان مشهداً جيداً بالنسبة لها. لقد أبلت بلاءً حسناً.

س ب: هل فكرت بأدوار أخرى لها في أي من أفلامك الجديدة؟

و آ: كان لدي تواصل معها، لكن ليس في أي منها اقتراحات مؤكدة. إنها إنجليزية ويجب أن تصورها بطريقة صحيحة. كانت ملائمة لذلك الدور. أعني، إنها جميلة جداً وجذّابة ومثيرة للاهتمام. لديها صفة عصابية مشوقة. لا أتذكر الآن من اقترح التعاون معها، أنا أم غيري، لكن التعاون معها كانت فكرة سديدة ومثالية.

س ب: ماذا عن ماري-كرستين باراولت؟ أظنك قد شاهدتَّها في Cousin, Cousine.

و آ: صحيح. فكرت أنه من الممتع العمل معها. أحببتها كثيراً في Cousin, Cousine. كانت صفاتها تناقض شارلوت. كانت متواضعة وصلبة، ولم يلفت انتباهي أحد في الولايات المتحدة من تلك الناحية، وهي من امتلكتهما في ذلك الوقت.

كوميديا منتصف الصيف الجنسية /زيليغ

زيليغ: من الآمن... أن تكون مثل الآخرين.
إيودوراً: هل تريد أن تكون آمنا؟
زيليغ: أريد أن أكون محبوباً.

• (من فيلم زيليغ)

وودي آلن: لقد صنعت فيلمين في وقت واحد: **زيليغ** و**كوميديا منتصف الصيف الجنسية** وصورتهما في الوقت ذاته.

ستيج بيوركمان: هل لأن **زيليغ** كان يحتاج وقتاً أكبر لإنهائه؟

و آ: لا، لقد أنهيت سيناريو **زيليغ**، وبينما كانوا يحدّدون الميزانية ويقومون بترتيبات تسبق الإنتاج، لم يكن لدي ما أفعله، وكنت في المنزل وفكرت: «ألن يكون من الممتع تصوير فيلم قصير صيفي؟». فكتبت السيناريو في أسبوعين. مجرد قصة بسيطة، في يوم ريفي على سبيل الترفيه. وقلت: «ما الفرق؟». وفعلت ذلك.

س ب: كيف تابعت العملين؟ هل كنت تعمل بالتوازي عليهما؟

و آ: كنت أتنقل أحياناً من أحدهما إلى الآخر، لكني قمت بمعظم العمل في **كوميديا منتصف الصيف الجنسية** أولاً، بسبب الطقس. لكن **زيليغ** متداخلاً فيه. أعني، صورتهما في الوقت ذاته، وحددت مواقع التصوير لهما في الوقت ذاته، وكانا جاهزين للتصوير في الوقت ذاته.

أنجزت جزءاً كبيراً من **كوميديا منتصف الصيف الجنسية** ومن ثم أنجزت **زيليغ**، كنت أتنقل بينهما هكذا. لم يأت أحد لمشاهدة **كوميديا منتصف الصيف الجنسية**. قال أحد النقاد الذين يحبّون أفلامي كثيراً إنه الفيلم الوحيد الرديء الذي صنعته.

س ب: من هو؟

و آ: ريتشارد شيكيل من صحيفة التايمز. لكني أردت أن أكون خفيفاً. أردت فقط فاصلاً صغيراً يتخلّله بعض الضحك. أنا لا أقول إنه فيلم عظيم أبداً، لكن وبشكل عام لا أحد يهتم بهذا النوع هنا في الولايات المتحدة. لا أجد فيه بأساً. وقضيت وقتاً ممتعاً في صنعه. أردت أن أنجز للوطن ما أنجزته لنيويورك في فيلم **مانهاتن**. أردت أن أبرز جمالها.

س ب: صحيح. إن تصوير غوردون ليس فخماً جداً. لديه بريق معيّن.

و آ: لقد تحدّثت كثيراً عن الألوان. كنا نريد التصوير في أكثر الأيام جمالاً في البلد التي يمكن أن تخطر في بالك. لقد صنعنا أفضل ما بوسعنا. وكان كل شيء يتضمن في ذلك. لقد حرصنا أن يكون الضوء رائعاً طوال الوقت وكانت تلك الشمس في المكان المناسب. وأخيراً، عند انتهاء الفصل لونّا كلَّ الأوراق بالأخضر.

س ب: يمكن اعتبار الفيلم نوعاً من كوميديا السلوكيات. ألهذا أردت تصوير فيلم يعود إلى فترة تاريخية؟

و آ: شيء من هذا القبيل، أجل. فكّرت فقط: «ألن يكون من الجميل صنع شيء من هذا القبيل من بداية القرن، نحو ذلك الوقت، 1910 تقريباً، وجعله جميلاً؟ ذات مساء مع أشخاص يلعبون تنس الريشة ويصطادون الفراشات.» كنت أظنه جيداً عندما كتبته، وكنت أظنّه جيداً عندما صنعته. لكن لم يتم تقدير ذلك أبداً. هذا الفيلم، وفيلم **سبتمبر** هما أكبر أفلامي كارثةً مالية.

س ب: إن موسيقى مندلسون تحدد مزاج الفيلم. فهل اخترت الموسيقى قبل أم بعد إنهاء الفيلم؟

و آ: قبل. أنا أعرف كل موسيقى مندلسون، وكان هذا نوع الموسيقى التي كنت أفكر فيها. جمال خفيف، لكن الناس لا يحبّونني مرتدياً البدلة. إنهم يظنون أن فيَّ صفة معاصرة جداً؛ نيويوركيّ جداً وفي غاية التمدُّن. وهذا كان هذا ضربة ضد الفيلم. ودستن هوفمان لم يكن يؤدي دوره. لعل ذلك كان يحسِّن منه. لكن بالنسبة لي كان ما أردت فعله تماماً. أردته أن يكون قطعة سكاكر، قطعة حلوى أو شيء ما.

س ب: لقد ذكرت دستن هوفمان، كما ذكرته من قبل. فهل فكرت بالعمل معه؟

و آ: لطالما فكرت، أن كل الأجزاء التي أستطيع أن أمثلها، يمكنه أن يمثلها، وربما أفضل بكثير.

س ب: لكن ألم تحاول جعله يمثل في أي من أفلامك؟

و آ: لا. إنه غير متوفر. إنه يعمل لقاء أجرٍ كبير جداً جداً، ونحن لا نملكه. ولديه دائماً مشاريع منشغلٌ فيها.

س ب: أنت تعمل هنا مع جوسيه فيرار وهو عقلاني نوعاً ما في الفيلم. خلال درسه في بداية الفيلم يقول: «لا شيء حقيقي عدا التجربة». إنّه يذكّرني تقريباً بـ(غنر بيورنستاراند) في أفلام برغمان.

و آ: أجل طبعاً، يمكن أن أرى التشابه. إنه عقلاني تماماً ولا يؤمن بالأشباح أو الأرواح أو أي شيء. وفي النهاية يصبح واحداً.

س ب: وهي أيضاً المرّة الأولى التي تظهر فيها ميا فارو في فيلم من أفلامك. فهل كنت تعرفها من قبل؟ أم أنك كنت تتعرّف عليها خلال صنع هذا الفيلم؟

و آ: كنت أعرفها من قبل. بدأت مواعدتها خلال ذكريات رومانسية.

س ب: لقد مثلت في أدوار مختلفة في أفلامك. فما هي الصفات التي تميزها كممثلة.

و آ: إنها ممثلة جيدة. يمكنها أن تؤدي العديد من الأدوار. ولديها تنوع

رائع في شخصيتها. يمكنها أن تؤدي الأدوار الجادة، يمكنها أن تؤدي الأدوار الكوميدية. وهي جذابة فوتوفرافيا أيضاً، جميلة جداً على الشاشة. إنها ممثلة واقعية جيدة، مقارنة بامرأة مثل دايان كيتون وهي كوميدية عظيمة، ولديها شخصية ثابتة، شخصية قوية. وهي لا تتغير، لكنها عظيمة. مثل كاثرن هيبورن. إن ميا مختلفة تماماً طوال الوقت. ولديها تنوع كبير للأدوار المختلفة. وستؤدي الدور مهما كان غريباً وفيه تحدٍّ.

س ب: هل كانت هذه الصفة تلهمك أثناء كتابة قصصك؟ قد تخلق دوراً مختلفاً تماماً لها، وقد يكون هذا نقطة انطلاق لقصة جديدة؟

و آ: حسناً، لم تمنحني الشخصية الشرارة الأولى لبدء كتابة قصة إطلاقاً. أقرب مثال يمكنني التفكير فيه هو **داني روز شارع برودواي**، لكن حتى في ذلك الوقت وجدت الشخصية التي ستمثلها في القصة. لكني كنت أقول أحياناً: «لدي قصة عظيمة لأكتبها، مثل **أيام المذياع**. أريد أن أصنع فيلماً عن الأيام الجميلة والحنونة للمذياع، عندما كنت صبيّاً وكبرت وكان المذياع ضروريّاً». وتساءلت: «من ستمثل فيه؟»، فأجبت: «لم لا يكون ذلك النوع من الأشياء التي تحبّها، فتاة شقراء وبلهاء؟». ثم طوّرت شخصيتها وغيرت تلك القصة قليلاً، وكتبت أشياء لها.

س ب: هل خلقت دور دايان كيتون الذي في **أيام المذياع** لأسباب مشابهة؟

و آ: حسناً، إن دايان صديقة مقرَّبة جداً مني. وكانت بالقرب فسألتها إن كانت تريد القيام بأي شيء في الفيلم، غناء أغنية أو شيء ما. فأجابت: «طبعاً!».

س ب: أين صُوّر فيلم **كوميديا منتصف الصيف الجنسية**؟

و آ: في مكان يدعى بوكانتينو هيلز، على بعد أربعين دقيقة من هنا.

س ب: المنزل، هل كان جاهزاً أم تم بناؤه للفيلم؟

و آ: تم بناؤه. لقد اخترته من مجلة، وقلت: «ابنوا هذا!» كما كان التصوير الداخلي في المنزل. لقد بنينا منزلاً كاملاً.

س ب: أما زال موجوداً حتى الآن؟

و آ: اشتراه شخص ما. كان عليهم بالطبع القيام بالكثير من التحسينات فيه، لأننا لم نلتزم بمعايير البناء عندما بنيناه. لكن الشركة باعته لشخص ما، فدعّمه وحوّله إلى منزل.

س ب: كنت تعمل على **زيليغ** في الوقت ذاته. أريد أن أسألك عن الأسماء. كيف تختار أسماء شخصياتك، فالأسماء قد تحدد أو تأثر على شخصيات القصة.

و آ: صحيح، إنها صفة غريبة فيَّ. تهمّني أسماء الشخصيات المحورية، وليست الثانوية. أنا أحاول تسمية الشخصيات الرئيسة قبل أن أبدأ بأي شيء. يهمّني دائماً اختيار أسمائها. أما الشخصيات الأخرى فأحاول اختيار أقصر الأسماء لها؛ لأطبعها بشكل أسرع.

س ب: هل لك أن تضرب لنا مثالاً؟

و آ: هذا يعتمد على حدسي. إنه أمر عاطفي تماماً. أشعر أن بعض الأسماء مناسب وبعضها غير مناسب. لكن يهمني اختيار الأسماء بعناية، وأن تسعدني قبل البدء في كتابة السيناريو.

س ب: هل تفكر ملياً في الاسم الذي ستختاره لنفسك؟

و آ: أحياناً. وأحياناً أختاره بسهولة، أما في أحيان أخرى فلا يناسب أي اسم فأستغرق وقتاً. أحب أن يكون اسمي في الفيلم خفيفاً. وبشكل عام، يسهل نطق أسمائي: ألفي، غيكي، غابي، ساندي. إنها أسماء خفيفة ومحلية.

س ب: من أين جئت باسم **زيليغ**؟

و آ: لقد جاء على لساني بينما كنت أكتب. أسميت الشخصية ليونارد زيليغ فقط، وبدا اسماً رائعاً. لكن لم يخطر في بالي اختيار **زيليغ** كعنوان للفيلم. حدث ذلك بعد وقت طويل، بعد تفكير مليّ. كانت لدينا عناوين طويلة للفيلم، عناوين اختيرت للأفلام من قبل. كان أحدها بيجاما القط The Cat's Pyjamas، لأنه تعبير يعود إلى العشرينيات والثلاثينيات. وعندما يكون شيء ما رائعاً بحق نقول إنه «بيجاما القط!». **والرجل المتغير** The

Changing Man كان عنواناً أصلياً. وهو الآن عنوان فيلم داخل الفيلم. حتى أننا فكرنا بعنوان: مشكلات الهوية وعلاقتها باضطرابات الشخصية.

س ب: ثم أطلقت على الشخصية الرئيسة اسم إيودورا فليتشر، وأعتقد أنه كان اسماً حقيقياً لمعلّمتك في المدرسة.

و آ: كانت مديرة المدرسة، أجل. لقد اخترت ذلك الاسم لأنه كان اسماً جميلاً. أردت استخدام ذلك الاسم دائماً. إنه اسم أمريكي جداً ويناسب تلك الفترة. إن عدد اللواتي يحملن اسم إيودورا قليل جداً الآن. ويحدث أنها كانت امرأة فظيعة، لكن اسمها كان رائعاً.

س ب: هل لك أن تخبرني عن أصداء افتتاح عرض فيلم **زيليغ**؟

و آ: أجل. كنت جالساً هنا، في هذا المكان تحديداً [غرفة وودي آلن للعمل في المنزل]، وكنت أفكر بصنع فيلم عن شخص متغيّر الشخصية باستمرار ليتلاءم مع محيطه. إنه يتوق لأن يحبَّه الجميع لدرجة تغيير شخصيته لتناسب أي جماعة من الناس يكون بينهم. ثم فكرت أنه من الجميل رؤية التغيرات الجسمانية. إنه يصبح بشخصية من يرافقه، ثم فكرت أنه سيكون من المشوق عرضه على أنه ظاهرة عالمية وأن قصته يجب أن تسرد بطريقة وثائقية، كما لو أنه كان شخصية عالمية. وهكذا تشكل الفيلم. كان إنجازه شاقّاً وصعباً، لكن إنجازه ممتع.

س ب: أجل يمكن أن أتخيل ذلك. لكن كيف استقبل الجمهور قصة **زيليغ**؟ هل كتبت التعليق أولاً ثم حاولت البحث وإعادة بناء مادة الفيلم الوثائقي الضرورية للقصة، أم أنك كونت قصة الفيلم شيئاً فشيئاً، مستلهماً الأفكار من المادة الوثائقية التي جمعتها؟

و آ: كنت قد كتبت السيناريو كاملاً أولاً، ثم شاهدت عدداً مهولاً من الأفلام الوثائقية وغيّرته حسب المعطيات الجديدة، واستمرت العملية لبضع سنوات، استلزمني جمع المادة وقتاً طويلاً. وكان لدي أشخاص كانوا يذهبون ويبحثون لأجلي؛ أشخاص من قسم التحرير كانوا يجدونها ويمضون الساعات في مشاهدتها.

س ب: أعتقد أنك قد استخدمت كل حيل المونتاج لخلق أسلوب انفصال المشاهد في الفيلم.

و آ: عدد قليل من الحيل. لقد حصلنا على عدسات قديمة تعود لعام 1920، وكاميرات قديمة، وعدة صوتيات قديمة. لقد حاولنا الحصول على كل أنواع المعدّات التي كانت موجودة في تلك الفترة. وصوّرناه بنوع الضوء نفسه الذي امتلكوه في ذلك الوقت. لقد صنعنا أضواء متقطّعة، حتى يكون فيلمنا مثل الأفلام القديمة. كما وضعنا خدوشاً على شريط الفيلم. لم نرغب في المغالاة في صنعه؛ فصنعناه بشكل طبيعي قدر المستطاع. وكان هناك بعض حيل التصوير، حيث وضعت في الصور القديمة. لم نقم بالكثير من الحيل. مجرّد حيلتين أو ثلاث حيل في الفيلم كله. وكان التصوير غالباً فوتوغرافياً منطقياً.

س ب: هل كان ذلك الجزء الأصعب، عندما كان عليك التحرك في تلك الصور القديمة المتحركة؟

و آ: أجل، كان صعباً من الناحية التقنية. لكن غوردون ويليس عبقري، وتمكّن من معرفة الإضاءة التي استخدموها في الأفلام الأصلية، وعدّل الإضاءة لتناسب الاستديو مقابل الشاشة، ثم أحضرني إلى هناك. لكننا بشكل أغلب صنعنا مشاهدنا بأنفسنا.

س ب: كم استغرق الإنتاج الفعلي؟ أظن التصوير قد استغرق وقتاً طويلاً؟

و آ: ليس التصوير، كان التصوير سهلاً. لكن المونتاج وما بعد التصوير استغرق وقتاً طويلاً. أنت تعلم، قد يحدث أن نصوّر مشهداً فيعبر ممثل ما، فيقول المصوّر: «أوه، لا، ليس الآن! عد إلى هنا!» والممثل لا يعلم ما حدث فيعود أدراجه. لكنه بدا رائعاً على الشاشة. لأن الممثل قد تفاجأ وتوتر لبرهة. لم نحذّر أي ممثل من أي شيء. واستخدمنا الهواة لأدوار التكلم طوال الوقت. فينتابك شعور واقعي. وهم لا يبدون كالممثلين أبداً. وهذا ينطبق على أولئك الذين قابلناهم، وعلى الذين يتحدثون على الشاشة.

س ب: مثل إيودورا وهي عجوز؟

و آ: أجل، إنها ممثلة هاوية. لقد بدت مثل ميا. تشبهها إلى حد غريب.

س ب: في أي مرحلة من مراحل الإنتاج جاءتك فكرة مقابلة المثقفين المعاصرين المشهورين والإعلاميين، مثل: سوزان سونتاغ، وسول بيللو، وبرونو بيتيلهيم، وفي أي مرحلة استدعيتهم؟

و آ: كنا قد احتجنا إلى بعض المقابلات ونحن مستمرّون في العمل. وكنا نتأقلم مع مشاغلهم. كنت محظوظاً جداً لمقابلة سول بيللو، ومحظوظاً جداً لمقابلة سوزان سونتاغ.

س ب: كيف اخترت هؤلاء الأشخاص؟

و آ: كانوا مناسبين للفيلم. أردت أن يكون فيه عِتَقاً من الوزن الثقافي والجدية وهيبة المثقّفين. لذلك طلبت عدداً من الأشخاص، والذين رحّبوا بالفكرة.

س ب: هل طلبت مثقفين آخرين لكنهم اعتذروا، وتمنَّيت لو أنهم كانوا في الفيلم؟

و آ: غاربو فقط. لقد كتبت إليها رسالة. لكنها لم تجبني. كنت أتمنى موافقة جاك ديمبسي، لكنه كان مريضاً للغاية.

س ب: هل التقيت بغاربو؟

و آ: لقد شاهدتها مرّة في الشارع، لكني لم أهتم بها شخصياً. لا بأس بها، لم أتأثر بهالتها، لربما كنت صغيراً عندما بدأت الاهتمام بالأفلام. وقد لمع نجمها قبل جيلي.

س ب: لكنها كانت الشخصية الوحيدة التي تمثل الحقبة الذهبية للأفلام الصامتة التي أردتها أن تمثل في زيليغ؟

و آ: لا. لقد قابلت ليليان جيش، لكني لم أتعاون معها، لأني لم أحب الطريقة التي آلت إليها الأمور. كانت في المجال السينمائي منذ بداية السينما. هذا مذهل. إنها امتداد حقيقي لتاريخ السينما كله.

س ب: لقد وجهت رسالة شكر إلى د. إيودورا فليتشر وإلى المصوّر بول ديغور. كان هذا بالتأكيد لجعل الفيلم الوثائقي الزائف أكثر إقناعاً؟

و آ: صحيح.

س ب: بدأ الفيلم في عام 1928، وهو عصر الجاز. فهل تظن أن الكثير من الناس - بين الحربين وفي بداية الفترة النازية - يشاركون **زيليغ** مشكلته ورغبته في الاندماج، وأن يكون محبوباً؟

و آ: **أنا** أظن أنها مشكلة عالمية وأزلية. يتمتع كثير من الناس بالنزاهة، لكن كثيراً غيرهم يفتقرون إليها فأصبحوا من يرافقون. فإن كانوا مع أشخاص ذوي رأي معين، فإنهم يتبنون هذا الرأي.

س ب: هل تم تصوير مشاهد رقصة الحرباء حديثاً؟

و آ: أجل. لقد صنعنا بأنفسنا كل شيء في الفيلم تقريباً، عدا الأشياء القديمة والواضحة. وكل ما هو متعلق بالحرباء من صنعنا.

س ب: في كل المشاهد تركيب عبقري عند مقارنته بمشاهد من الأفلام الوثائقية الحقيقية.

و آ: أجل، كنا حذرين جداً في ذلك الشأن. عندما يصنع الناس أفلاماً وثائقية عادة، فإنهم يبالغون. أردناه أن يكون واقعيّاً للغاية. ولم نستخدم أي مشهد لم نشعر بأنه أصيل.

س ب: هل واجهت أي صعوبات مع العمل عند صنعه؟ عادة هناك إشكالية عند العمل على أفلام الأبيض والأسود في وقتنا الحاضر.

و آ: نحن نملك معملاً يخصّنا. ومنذ سنوات، عندما صوَّرنا **مانهاتن**، طلبنا منهم بناء مختبر للأبيض والأسود، فبنوه لـفيلم **مانهاتن** فقط. وعبر السنوات ومنذ ذلك الحين، استخدمته خمس مرات. لذلك لدي مكان رائع لأفلام الأبيض والأسود الآن.

س ب: أنت محظوظ؛ ذلك لأن الكثير من الناس الذين كانوا يعملون في معامل الأبيض والأسود قد فارقوا الحياة أو تقاعدوا، وهناك عدد قليل من الناس الذين يملكون هذه الخبرة.

و آ: هذا صحيح، من الصعب العثور على تقنيين بارعين. ولسنوات عدة بعد **مانهاتن**، كان المصوّرون من جميع أنحاء العالم يتّصلون

بـ(غوردون ويليس) ويستفسرون منه عن مكان إنجاز الأبيض والأسود. لكن هناك معمل صغير في نيويورك يقوم بذلك.

س ب: هل يحاكي الفيلم الخيالي الذي في الفيلم الرجل المتغير أي فيلم من تلك الفترة؟

و آ: لا، إنه كأي فيلم قد تشاهده في أواخر الثلاثينيات أو الأربعينيات. كنت وغوردون نعرف أي أسلوب نريد أن نحاكي. لقد شاهدنا الكثير من هذه الأفلام في حياتنا.

س ب: في أفلامك هناك لمسة - وليس في فيلم زيليغ فقط - تأثر قوية بأفلام أخرى أو بمخرجين آخرين. لقد أطلق بعض النقاد في فرنسا على هذه الظاهرة مصطلح متلازمة زيليغ (Zelig syndrome)، فهل سمعت بها؟

و آ: لم أسمع بها. لكنه أمر شائق. أتفهَّمه، وأقدِّره.

س ب: إن المقابلة مع السيدة فليتشر العجوز مضحكة وساخرة. إنها تجيب باستمرار بإجابات لا يريدها المذيع لأسئلته التقليدية. فهل كان هذا من ناحية ما، تعقيباً منك على تصرف وموقف الكثير من مذيعي التلفاز المترفّع تجاه ضحاياهم في المقابلة؟

و آ: حسناً، لقد كانت شخصية مضحكة. واعتقدت أن تلك طريقة رائعة لاستغلالها. لكنك بالتأكيد تعتمد دائماً على مسار المقابلة، بالطريقة التقليدية، هنا كانت بالطبع إنسانة صعبة.

س ب: يقول سول بيللو عند قرب الانتهاء من الفيلم: «أراد شيء فيه الظهور في المجتمع والتماهي - وقد أتاحت الفاشية لزيليغ هذه الفرصة». فهل ترى أن زيليغ تعقيب على الفاشية أم الناس الذين تحت التأثير الفاشي؟

و آ: بالتأكيد، أنا أظن أن النتيجة الأسمى لاستغناء المرء عن شخصيته وشعوره هو ليكون قادراً على التماهي لأسباب وقائية، كما تفعل الحرباء بتغيير ألوانها، وأتت مادة رائعة لتقودها القوى الفاشية المقنعة. وهو ما اعتمدت عليه تماماً.

س ب: هل كانت هذه فكرة ضمنية عندما بدأت كتابة نص زيليغ؟

و آ: أجل، كانت أحد محاور الفيلم الأساسية. لقد تلقى الفيلم استجابة نقدية إيجابية هنا، لكن مضمون الفيلم لم يقيّم حتى الآن بطريقة صحيحة في الولايات المتحدة، لأن الجميع كانوا يركّزون على النواحي التقنية، وتحدثوا عنها طوال الوقت. وكل ما قيل بحق الفيلم كان مرجعه الجانب التقني. بالنسبة لي، كانت التقنية جيدة. أعني، كان من الممتع تطبيقها، وكانت إنجازاً صغيراً، لكن مضمون الفيلم هو ما يهمّني.

س ب: هل ترى سمات مشتركة في السياسة الأمريكية في الآونة الأخيرة أو في وقت صنع الفيلم؟

و آ: من ناحية التلون؟ حسناً، أنا أظن أنها خصلة شخصية في حياة كل منا. لقد بدأت في حياة زيليغ عندما قال إنه قد قرأ رواية موبي ديك. وأنت تلاحظ هذه العادة لدى الناس. حيث يسأل شخص ما: «هل قرأت هذا أو ذاك؟»، فيجيب الآخر: «أجل، بالطبع»، حتى لو لم يقرأه لأنهم يريدون من الطرف الآخر أن يحبهم وأن ينتموا للجماعة. أردت أن أعقّب في الفيلم على خطر محدق من هجر الشخص لذاته الحقيقية، في الجهد الذي يبذله ليحبه الآخرون، وليس خلق مشكلة، ليندمج، وحيثما يؤدي ذلك بالمرء في الحياة في كل ناحية، وحيثما يؤدي ذلك على المستوى السياسي. إنه يؤدي إلى إعلان الخضوع ومجاراته استسلاماً لإرادة الشخصية الأقوى ومتطلّباتها وحاجاتها.

س ب: هل تظن أنه من الصعب على متوسط البشر هنا في الولايات المتحدة - بهذا النوع من التركيب الاقتصادي، والسياسي، والاجتماعي الموجود - التعبير عن أرائهم بحرية؟

و آ: نحن أحرار هنا من الناحية القانونية. هناك قدر هائل من الحرية الرائعة. المشكلة هي أنك ستخضع لطائلة الضغط الاجتماعي. فعلى سبيل المثال، كان من القانوني لأي شخص أن أن يكون شيوعياً في الخمسينيات. لكن إذا تجرأ شخص ما ولمّح إلى أنه متعاطف مع

الشيوعيين فسينبذ نبذاً تامّاً. إذن ورغم أننا نعيش في منطوق القانون، إلا أن روح التسامح ليست عظيمة هنا.

س ب: في فيلم **زيليغ** موسيقى لهيمان، كما ساهم في أفلام أخرى. فمن هو، وكيف تعاونت معه؟

و آ: إنه عازف جاز رائع وملحن ومجتهد يقيم في نيويورك، إنه عازف بيانو عبقري. ومتى ما احتجت إلى خدمات خاصة، أتصل به. لقد احتجت في هذا الفيلم إلى أغاني خاصة مكتوبة وترتيبات خاصة تتعلق بأغنية الحرباء وقد فعل ذلك. احتجت في فيلم **زيليغ** إلى ألحان وموسيقى خاصة تناسب الأسلوب الوثائقي وقد نفذ المطلوب. وهو يملك الحدس ذاته الذي أملكه. إنه مهيأ أساساً للجاز، ويحب ويعرف كل أنواع الأغاني التي أحبها. وعندما أحتاج إليه ليكتب نوع الأغاني التي كان كول بورتر Cole Porter يكتبها أو نوع ترتيبات الجاز مع بول وايتمان Paul Whiteman أو جيلي رول مورتون Jelly Roll Morton فإنه يفعل ذلك. إن ديك هيمان يعرف تلك الشفرة.

س ب: والكلمات؟

و آ: كلماته أيضاً. أما عناوين الأغاني هي عناويني.

س ب: هناك أغنية في الفيلم اسمها «أيام الحرباء» والتي غنتها ماي كويستل والتي تظهر لاحقاً في دور أمك في فيلم **أوديب يحطم**.

و آ: أدت هيلين كين - وهي فتاة من العشرينيات - صوت ماي كويستل في الأغنية. كما أدت أيضاً صوت شخصية الرسوم المتحركة بيتي بوب. واستخدمناها للسبب ذاته.

س ب: ألهذا اخترتها لدور أمك في **حكايات نيويورك**؟

و آ: لا، إطلاقاً! لم أقابلها أصلاً في ذلك الوقت. لقد ذهبَتْ إلى غرفة التسجيل وسجلتها. لا، لقد دخلت مع الكثير من النساء الكبيرات في العمر عندما كنا نمثّل **أوديب يحطم**، وبدت عظيمة.

داني روز شارع برودواي

مورتي (كوميدي): لقد ظننت أنها قصة مضحكة إنها فظيعة!

ساندي (كوميدي): ماذا تريدني أن أفعل؟ إنها ليست حياتي.

• **(من فيلم داني روز شارع برودواي)**

ستيج بيوركمان: عند أي مرحلة قررت استخدام البنية السينمائية التي في هذا الفيلم، أولئك الرجال الذين في الحانة وهم يتكلمون عن داني روز وفنانيه؟

وودي آلن: منذ البداية. منذ سنوات، لقد اعتدنا على القيام بذلك طوال الوقت عندما كنتُ «كوميديان» في النادي... اعتدنا على الذهاب إلى أحد مطاعم الوجبات الخفيفة في برودواي والحي السابع والجلوس لساعات والاسترخاء بعد العرض وتناول بعض الطعام والحديث وسرد القصص. كان الناس يحبون سرد القصص كثيراً.

س ب: إن أحد الرجال في المطعم هو المنتج الذي تتعامل معه كما يبدو - جاك رولينز. فهل هو أحد الشخصيات المحورية التي تحب الحكايات؟

و آ: لا، إنه أحد الأشخاص الهادئين. إنه يضيف ويقول أشياء محددة. لكنه كان مُقيماً مشهوراً جداً في تلك المطاعم. كان يجلس هناك لساعات ويتحدث عن أداء العروض.

س ب: وكنت تجلس معه عندما كنت ستاند - أب كوميدي؟

و آ: أجل. أنا وكل أولئك الأعضاء في مجموعة في داني روز شارع برودواي، جميعهم حقيقيون وجميع الكوميديين الحاليين أو السابقين قد قاموا بذلك.

س ب: وكانوا أصدقاءك؟

و آ: أجل، أصدقاء ومعارف. لقد تعرفت عليهم جميعاً، وعملت مع بعضهم، وتحدثت مع بعضهم.

س ب: من هي الشخصية المحركة والدافعة لسرد القصة عن داني روز؟

و آ: أظنه ساندي بارون. إنه ستاند - أب كوميدي وممثل موهوب للغاية، لقد مثل في عدة أفلام.

س ب: في داني روز شارع برودواي تفوّق لتعدّد فنّانيه: «قبل أن تصعد على خشبة العرض، ذكر نفسك بثلاث كلمات: نجم - ضحكة - قوة».

و آ: سمعت ممثلاً كوميدياً يقول ذلك قبل عدة سنوات.

س ب: لاحقاً، يقول داني: «إذا كنت سأبدو قديم الطراز، وهذا يعني أني سأبدو مثل السيد كاي والسيد بوب هوب أو السيد ميلتون بيرلي... إذن، فأنا قديم الطراز!» لقد ذكرتَ بوب هوب وداني كي، فما هو رأيك بميلتون بيرلي؟

و آ: إذا شاهدتَ ميلتون شخصياً على مر السنوات في ملهى ليلي، ستجده مضحكاً للغاية. إن لديه ميلاً للتحرر الكبير على التلفاز وفي الكوميديا التي يقدمها. أنت تعرف... بناطيله الفضفاضة وتهريجه وطقم أسنانه المتساقط. حر للغاية. لكنك إذا شاهدته يمثل في نادٍ ليلي، فإنك ستكوِّن انطباعاً شخصياً عنه. إنه موهوب للغاية، وهذا سبب نجوميته لمدة 55-60 عاماً في مجال العروض. كان نجماً شاباً مع ظهور التلفاز في الولايات المتحدة.

س ب: لقد التقيتَ بميلتون بيرلي في بعض المناسبات عندما كنت في بداية شبابك، أليس كذلك؟ فهل له تأثير عليك؟

و آ: لا، لم يؤثر عليّ إطلاقاً. كان مجرد عملاق في الكوميديا الأمريكية عند ميلاد عصر التلفاز.

س ب: لقد استخدمت أماكن مجهولة من نيويورك في فيلم **داني روز شارع برودواي** لكن فيه أماكن مألوفة أيضاً، فكيف وجدت مواقع تصوير الفيلم؟

و آ: في منتهى السهولة؛ ذلك لأننا لم نكن نبحث عن أماكن جميلة ورومانسية معينة. لقد استخدمنا فقط كل الأماكن الأصيلة التي قد يوجد فيها شخص مثل داني روز: المطاعم والشوارع... إلخ.

س ب: يبدو المستودع وشخصيات المهرجان في الفيلم كمكان في فيلم رعب كلاسيكي.

و آ: لقد حاولنا إيجاد مكان يناسب مطاردة - وفكرنا بذلك بصرياً - حيث يكون امتلاكهم لموكب من العوّامات ممتعاً. عندها خطرت في بالي فكرة استخدام الهيليوم - لتغيير حدة أصواتنا - تستحق التجربة، وهذا ما جعل المشهد مضحكاً.

س ب: ترتدي ميا فارو النظارات الشمسية طوال الفيلم. وكانت المرّة الوحيدة التي شاهدتها دون النظارات قصيرة جداً - في مرايا دورة المياه.

و آ: كان دوراً يتطلب شجاعتها، لأن كان عليها تمثيل فيلم كامل دون استخدام عينيها، وفي هذا صعوبة. لكنها أدته بشكل رائع، لكن هذه صفة شكلية في الفيلم وفي مصلحتها.

س ب: عندما تقرر أن شخصية ما ستكون بهذه الشكل، فهل تكون فكرتك أم إنها فكرة وليدة من اقتراح للممثلة أو الممثل؟

و آ: يكون هذا النوع من الأمور من بنات أفكاري عادة. قد يقترحه شخص ما، ومن ثم آخذ باقتراحه. لكن بالنسبة لدور ميا هنا، فلقد اختبرناه؛ لقد قامت بتجربة الثياب. واختبرناها مع النظارات ودونها، فبدت عظيمة دونها، لأنها لما خلعتها بدت أقل تأثيراً، ولم تكن صورتها مفعمة بالحيوية على الشاشة.

س ب: وهذا الشاب المذهل، نك أبولو فورتي، الذي يؤدي دور الهزلي في لو كانوفا، فمن هو؟ وكيف عثرت عليه؟

و آ: لقد بحثت بين مليون مغنٍ - أولئك المشهورين والمغمورين - ولم أعثر على الشخص المناسب لهذا الدور، فتسلل اليأس إلينا. ثم ذهبت جولييت تايلور إلى محل تسجيلات واشترت كل ما تستطيع شراءه من التسجيلات. وفجأة، شاهدت صورة نيك أبولو فورتي على أحد الأغلفة. وهكذا عثرنا عليه. كان يقيم مكان ما في كونيتيكت - في بلدة صغيرة - ويغني في مكان صغير. بعدها جاء إلى نيويورك، واختبرته. وبعد أن تأملت في كل الذين اختبرتهم لهذا الدور، وجدته أفضلهم.

س ب: كيف اختبرته؟ فهو ليس ممثلاً.

و آ: لقد مثل دوراً صغيراً وصوّرناه.

س ب: من سيناريو **داني روز شارع برودواي؟**

و آ: أظن ذلك.

س ب: هل كان العمل معه سلساً، بحكم عدم امتلاكه للخبرة في مجال التمثيل؟

و آ: كان التعامل معه سهلاً في مشهد واحد. كان لطيفاً وودوداً. لكن كانت هناك مرّات اضطررت فيها إلى إعادة التصوير خمسين مرّة. لأنه لم يفهم المطلوب. لكنه كان جيّداً بشكل عام.

زهرة القاهرة الأرجوانية

«يريد الأحياء أن تكون حيواتهم خيالاً، ويريد المُتخيّلون أن تكون حيواتهم حقيقية».

• (من فيلم **زهرة القاهرة الأرجوانية**)

ستيج بيوركمان: لا بد أنك قد شاهدت **شارلوك الأصغر** للمخرج باستر كيتون. هل كان لهذا الفيلم أي تأثير على فيلم **زهرة القاهرة الأرجوانية**؟

وودي آلن: دعني أوضح هذا: لم يكن له أي تأثير إطلاقاً. لقد شاهدت **شارلوك الأصغر** قبل عدة سنوات. وأظن أني قد أخبرتك: أن باستر كيتون قد أخرج أفلاماً في غاية الروعة، لكنه ليس المخرج المفضل لدي. جاء مشهد الخروج من الشاشة بعد فترة طويلة من التمعّن. لقد كتبت القصة اعتماداً على ما يلي فقط: أن امرأة تحلم بخروج الممثل من الشاشة، فتقع في غرامه، ثم يظهر الممثل الحقيقي، فتجبر على الاختيار بين الحقيقي والخيالي. ولن تختار الممثل الخيالي طبعاً؛ لأن ذلك سيقودها إلى الجنون، ولهذا كان عليها اختيار الممثل الحقيقي. وعندما اختارت الحقيقي، تعرضت للإساءة. بهذه البساطة. أما باقي الأحداث فقط أضيفت لاحقاً أثناء الكتابة. لعلي شاهدت فيلم باستر كيتون قبل 25 عاماً، ولا علاقة له بقصتي. إن مسار الفكرة كلها مختلف تماماً. حقيقة، كان الخروج من الشاشة بعد تفكير مليّ. وأساساً، كانت شخصية توم باكستر ستكون في حياتها فقط.

س ب: هل احتجت وقتاً أطول لكتابة هذا الفيلم؟

و آ: لا. كنت قد كتبت نصف الفيلم ولم أستطع إكماله، فوضعت السيناريو جانباً، وبدأت كتابة فيلم آخر، ثم عدت إليه لاحقاً. بعد أن توصلت إلى فكرة أن ما سيجعله ينجح كفيلم هو إدخال ممثل حقيقي إلى القصة. وهذه الإضافة منحتني تطوراً للقصة كلها.

س ب: أظنك قد استمتعت بصنع الفيلم في داخل الفيلم في **زهرة القاهرة الأرجوانية**.

و آ: أجل، استمتعت بصنعه. كان أشبه بالأفلام التي شاهدتها في طفولتي والتي أطلق عليها اسم كوميديا الشمبانيا (Champagne comedies) – وهي تلك الأفلام الكوميدية التي تعود لحقبة الثلاثينيات والأربعينيات، والتي يكون فيها أولئك الممثلون الرومانسيون الذين يرتدون البدلة، ويرتادون النوادي الليلية الفخمة، ويعيشون في شقق في البنايات العالية، ويشربون الشمبانيا طوال الوقت.

س ب: وبلا شك، إن اختيارك لهذه الحقبة الزمنية ليس محضَ عشواء؟

و آ: صحيح. لقد ساعدتني هذه الحقبة على تجريده أكثر؛ لأن الأحداث ستكون أقل تأثيراً لو وقعت في يومنا هذا.

س ب: ستيفاني فارو التي مثلت دور أخت ميا في الفيلم، هل هي ممثلة أيضاً، أم أنك قد اخترتها لأنها أخت ميا على أرض الواقع؟

و آ: كانت تدعم ميا كثيراً، لكنها لم تكن جادّة في موضوع التمثيل، لأنها امتلكت القليل من موهبة العائلة.

س ب: قال الكاتب السويدي والفائز بجائزة نوبل هاري مارتيسون – والذي كتب عن الأفلام أحياناً – عن صالات السينما: «إنها صوامع لجبناء الحياة». فما هو رأيك في هذا الوصف؟

و آ: أريد أن أقول إنه وصف دقيق للغاية. ورغم أنه مجرد تعريف، إلا أنه أحد وظائف السينما حتماً. وفي حالتي هو مؤكد، وأنا أؤيده تأييداً

تاماً. إن إحدى متع الذهاب إلى السينما هو الابتعاد عن الوقائع القاسية في الحياة.

س ب: هل ينطبق تعريفه هذا على تجربتك مع السينما؟

و آ: ينطبق تماماً. لقد عشت في بروكلين، وفي أيام الصيف الحارة والباعثة على الكسل تلك، عندما كان الجو رطباً ولم يكن باستطاعتي التنقل، ولم يمتلك أي شخص ما يفعله، كانت هناك آلاف من دور السينما حولنا، وكنا ندخلها لقاء 25 سنتاً. وفجأة يصبح الجو بارداً ومكيَّفاً ومظلماً، وتتوفر الحلوى والفشار. قد أجلس لمشاهدة فيلمين: فيمكنني أن أشاهد القراصنة وأكون حينها في عرض البحر، ثم أكون داخل منزل شقة في مانهاتن مع أشخاص وسيمين. وفي اليوم التالي يمكنني الذهاب إلى دار عرض أخرى، فأكون وسط معركة مع النازيين، وفي العرض الثاني أكون مع الإخوة ماركس. كان الأمر ممتعاً للغاية، للغاية! إن السينما أعظم أنواع التحنُّط والمسكِّنات التي يمكن للمرء أن يفكّر فيها.

س ب: هل تظن أن من شأن الأفلام التي تعرض على التلفاز تأدية الوظيفة ذاتها؟

و آ: إلى حد ما. إن أفلام التلفاز تجربة مختلفة، لأنها تفتقر إلى الطقوس. كان من الممتع الدخول في مكان ضخم ومظلم وفيه ثريات؛ لأن فيه سمة معينة. تعزلك عن العالم الخارجي عزلاً تاماً. أما في منزلك، فهاتفك سيرن بينما تشاهد التلفاز، وهناك أضواء في المنزل. ليس هناك شبه، لكن لا بأس بهذه الأفلام. هناك أفلام أكون قد شاهدتها من قبل، ولكني... أشاهدها على أي حال.

س ب: كما يقول البطل الذي تفضّله، توم باكستر: «في عالمي يكون الناس متجانسين. ويمكنك الاعتماد عليهم». إننا نشاهد عالماً متناغماً.

و آ: صحيح.

س ب: كيف اخترت فان جونسون؟ إنه الممثل الوحيد في الفيلم داخل الفيلم.

و آ: صحيح. لم أكن أبحث عن اسم لامع. كنت فقط أبحث عن الشخص المناسب لذلك الدور، ثم اقترح شخص ما اسمه، وبدا ملائما للدور. لم يكن قد مثّل في أيّ فيلم منذ وقت من الزمن.

س ب: أظن أن فيلم **زهرة القاهرة الأرجوانية** هو قصة عن البراءة.

و آ: إن حياة سيسيليا بريئة تماماً، والشخص الذي يخرج من الشاشة - توم باكستر - بريء أيضاً، وكذلك الفتيات في الأخوية اللاتي يحرّكهن نقاؤهن، لكن البراءة خيال. لا يمكننا العيش بهذا النوع من البراءة.

س ب: كانت تلك هي المرّة الأولى التي تتعاون فيها مع دايان ويست. إنها تلعب دور العاهرة الطيبة - إيما - في الأخوية. فكيف اخترتها ولأي الأسباب صارت فيما بعد عضوة في «مجموعة الممثّلين المفضّلين» لديك؟

و آ: لقد دخلت مكتبي - غرفة المونتاج - في يوم ما بصحبة ممثلات أخريات، وفور أن رأيتها، أنارت الغرفة! كان فيها شيء رائع فور دخولها للغرفة فأدركت أن عليّ التعاون معها.

س ب: وما هي أبرز صفاتها كممثلة؟

و آ: هي إحدى أعظم الممثلات في أمريكا. ولا أقول هذا كنوع من التعميم أو لمجرد أنه قول لطيف. كل ما هنالك هو أنها أعظم ممثلة لدينا، بكلا المقياسَيْن الكوميدي والتراجيدي. إنها ممثلة عظيمة.

س ب: أوافقك الرأي. إنها تشعّ بدفء شخصي جداً وإنساني في كل أدوارها الرئيسة والثانوية.

و آ: في كل الأدوار. إنها عبقرية. لم تشأ العمل كثيراً في السنوات الأخيرة، لأنها كانت قد تبنّت طفلين وأمضت معظم وقتها معهما.

س ب: هل شاهدتها على خشبة المسرح؟

و آ: أجل إنها رائعة على خشبة المسرح أيضاً. إنها طبيعية.

س ب: من إحدى الجزئيات الجميلة والباعثة على الحنين في الفيلم هو مشهد حلول الليل على القرية...

و آ: أجل. تعود فكرته لفيلم من أفلام طفولتي، فكرة تقليدية للغاية. فكما تعلم، أنّي وغوردون ويليس - وهو من صور الفيلم - قد ترعرعنا ونحن نشاهد هذا النوع من الأفلام. إنها أشبه بحليب الأم لنا، لذلك لم نكن بحاجة إلى البحث عن أفلام لتنفيذ هذا الجزء. يمكننا أن نجلس معاً وخلال ثانيتين سنفكر بشيء مشابه.

هانا وأخواتها

«لقد مررنا جميعاً بأوقات رائعة».

• (اقتباس من **هانا وأخواتها**)

«المعرفة الوحيدة التي قد يكتسبها الإنسان عن الحياة هي أنّ لا معنى لها» – تولستوي.

• (اقتباس من **هانا وأخواتها**)

ستيج بيوركمان: لقد صوّر كارلو دي بالما فيلم **هانا وأخواتها**، وهو أول عمل يجمعكما معاً. فهل اختلف هذا التعاون عن تعاونك السابق مع غوردون ويليس؟

وودي آلن: كان غوردون يصور فيلماً آخر عندما هممت بتصوير **هانا وأخواتها**. وقد استغرق تصوير فيلمه وقتاً طويلاً، وكان علينا بدء التصوير، لم نستطع الانتظار. ولهذا، احتجت إلى التعاون مع شخص آخر. ولطالما كان كارلو مصوِّري المفضَّل، كما أخبرتك سابقاً. كان متاحاً وجاء إلى الولايات المتحدة. تحدثنا كثيراً. كان التّعاون مختلفاً من ناحية واحدة فقط. كلاهما مصور رائع. امتلك غوردون مهارة تقنية أفضل، بينما امتلك كارلو أسلوباً أوروبياً من ناحية الحركة والتنقل. كان غوردون ليكون عظيماً مع المخرج جون فورد؛ فأفلامه الرائعة ذات

طابع أمريكي. يكمن الاختلاف الوحيد في أني عندما بدأت العمل مع غوردون، كنت أعرف القليل عن التصوير. وكان غوردون عبقرياً وثقّفني. لذا أدين له دائماً بالفضل. وعندما بدأت العمل مع كارلو، كنت أكثر نضجاً وأعرف ما أريد، وكوّنت أسلوباً سينمائياً يخصّني، في حين أنّي كنت أتعلم مع غوردون. الأمر أشبه بمغادرة منزل والديك؛ لقد كبرتَ الآن وستخرج للقيام بأمور تخصّك. وفي تلك الفترة، كنت قد بدأت فعلاً بصنع أفلام - بما يمكن أن تطلق عليه الأسلوب الأوروبي، ولذلك لاءمني العمل معه بشكل رائع.

س ب: هل نظرت في الكاميرا بالقدر ذاته الذي نظرت به فيها مع غوردون ويليس؟

و آ: أجل، كان عليّ فعل ذلك. لأني لا أستطيع إلا فعل ذلك. أنا أنظر دائماً في الكاميرا.

س ب: لماذا أضفت نصوصاً إلى الأجزاء؟

و آ: لطالما أردت استخدام ذلك. لقد جربتها واختبرتها ذات يوم في هذا الفيلم. وقد جعلت الفيلم يبدو ممتعاً، ففكرت: «هذا ما سوف أفعله».

س ب: يذكرني هذا بالروايات الإنجليزية الكلاسيكية، مثل روايات [هنري] فيلدينغ أو ديكينز.

و آ: صحيح. كان هذا قصدي.

س ب: يخصص كل جزء بطريقة ما لأحد الأبطال الرئيسيين.

و آ: أجل، إلى حد ما. لم أخطط لهذا مسبقاً. لقد جاءتني الفكرة وتبلورت خلال صنع الفيلم.

س ب: في بداية الفيلم - مشهد عشاء عيد الشكر - شعور بالارتجال. فهل كنت تهدف إلى خلق جو من الألفة مع المشاهدين؟

و آ: أجل، لكنه لم يكن مرتجلاً، كان مكتوباً. لكن في استخدامه كنت أريد منح انطباع أننا فقط في المنزل مع العائلة. كنّ ممثلات جيدات، وعرفن كيف يضفن على المشهد هذا الانطباع.

س ب: كم احتجت من الوقت لتصور مشهداً كهذا؟ أنا أقصد مشهد العشاء كاملاً.

و آ: حسب ما أتذكر بضعة أيام، ربما ثلاثة أيام... أربعة أيام، شيئاً من هذا القبيل.

س ب: ظننتك احتجت وقتاً أطول، نظراً إلى عدد الشخصيات في المشهد.

و آ: صحيح، أنا أكره العمل مع كثير من الممثلين، إنه أمر ممل. قد يحبه بعض الناس، لكنّي لا أطيق توجيه عدد كبير منهم. إنّه أمر معقّد؛ فهناك الكثير من الناس الذين يجب أن تعتمد عليهم، ويجب أن يمثّل كلٌّ منهم بشكل جيّد. إنّه عمل شاق، وأنا كسول.

س ب: هذا هو الفيلم الأول الذي تخلق فيه لوحة لجماعة من الناس. لوحة لا يمكن أن تحدد فيها من هو البطل الرئيس في القصة.

و آ: صحيح. إنّه موحّد. أنا أحب تلك الروايات، وأحب تلك الكتب، مثل آنا **كارنينا**، حيث تعرف فيها قليلاً عن قصة كل شخص، قليلاً من قصة شخص هنا، وقليلاً من قصة آخر هناك، ثم تعود مجدداً للشّخص الأول، وتعود بعدها للشّخص الثّاني... أحب ذلك النّسق الموحّد، وأردت تجريبه. واستخدمته منذ ذلك الحين عدّة مرات.

س ب: تعتبر قصة **هانا وأخواتها** قصة متمدنة جداً، لكن فيها طابع تشيخوفي... ليس فقط لأن فيها ثلاث أخوات.

و آ: أنا أحب تشيخوف حتماً. لا شك في ذلك. إنّه أحد الكتاب الذين أفضّلهم. أنا مجنون بتشيخوف. ولم أعرف أحد لا يحبّه! قد لا يحب النّاس تولستوي. وهناك أشخاصاً أعرفهم لا يحبون دوستويفسكي، ولا يحبون بروست أو كافكا، أو جويس أو ت. س. إليوت. لكني لم أقابل شخصاً لم يعشق تشيخوف.

س ب: في الفيلم اقتباس من تولستوي، وقد استخدمته كعنوان لفصل في الفيلم: «المعرفة الوحيدة التي قد يكتسبها الإنسان عن الحياة

هي أنّ لا معنى لها». هل يعتبر هذا الاقتباس نقطة مغادرة من الفيلم؟ وهل تظن أن هانا توافق على هذا الاقتباس أم ترفضه؟

و آ: لم تكن نقطة مغادرة لـ«هانا»، لكنّه بالتأكيد محور قصتي، موضوع المناقشة. كنت لأؤكد على هذا الهدف، لو امتلكت الصّبر، لكنّي اقتطعت قليلاً من الفيلم، وكثّفت نهايته قليلاً.

س ب: من أي ناحية تقصد؟

و آ: لقد أحكمت عقد نهاية الفيلم بطريقة منظّمة للغاية. كنت يجب أن أكون أقل سعادة مما كنت عليه في نهاية الفيلم.

س ب: أنت تقصد أنه كان عليك أن تمنح مساحة مفتوحة أكبر لمصائر الشخصيات المختلفة؟

و آ: أجل، كان عليّ جعلها مفتوحة بشكل أكبر، وليست محسومة. إنّه شيء تعلّمته خلال فترة نشأتي ومن الأفلام الأمريكية: محاولة الوصول إلى حلٍّ مُرضٍ. قد لا يكون حلّاً سعيداً، لكنّه مُرضٍ بطريقة ما. وكلّما زادت خبرتي، جعلت النهاية مفتوحة أكثر.

س ب: تمثل جولي كافنر دور مساعدة ميكي في الفيلم. فكيف وجدتها؟ إنها أيضاً ضمن مجموعتك المفضّلة من الممثلات.

و آ: كنت قد شاهدتها على التلفاز قبل عدة أعوام، ووجدتها خفيفة الظل، ثم انقطعت أخبارها تماماً. فيما بعد، اقترح شخص ما اسمها. فقلت: «أجل، ستكون جولي كافنر عظيمة في هذا الدور. لطالما رأيت أنها رائعة». ثم تعاونت معها – وكانت رائعة بالفعل.

س ب: لقد ظهر سام واترسون باستمرار أيضاً في أفلامك.

و آ: أجل. إنّه يروق لي. إنّه رجل عادي، وليس رجل عصابات أو مفتول العضلات. مجرّد رجل.

س ب: إنّه يمثل دور المعماري في الفيلم، وكان يُري دايان ويست وكاري فيشر المباني التي يفضلها في نيويورك. فهل تحب هذي البنايات أيضاً؟

و آ: أجل، أنا أحب بعضها كثيراً. لدي اهتمام بالبناء العمراني في نيويورك، وأنا حانق جداً على البنايات الجديدة التي شُيّدت دون اعتبار للمحيط الذي شيّدت فيه.

أيّام المذياع

ستيج بيوركمان: ما مدى ارتباط فيلم **أيام المذياع** بفترة طفولتك؟

وودي آلن: فيه أشياء تعود لفترة طفولتي وفيه أشياء ليست كذلك. لكنّ جزءاً كبيراً منه مبني على نظرة مبالغ فيها عن طفولتي. أعني، لقد عشت مع عائلة عدد أفرادها كبير ويقيمون في منزل واحد: الأجداد والعمّات والأعمام. وفي مرحلة معيّنة من طفولتي كنت أعيش في منزل مقابل البحر تماماً. في بيتش لاونج، لكن لم أُرد قطع كل تلك المسافة إليه لتصوير الفيلم. فعلاً، كثيرٌ من الأشياء التي شاهدتَها في الفيلم قد حدث على أرض الواقع. كانت علاقتي بالمدرسة هكذا، وعلاقتي بالمذياع هكذا، والأمر ذاته مع المدرسة العِبريّة. اعتدنا الذهاب إلى الشاطئ والبحث عن الطائرات والقوارب الألمانية. وكانت لدي عمّة تُكوِّن دائماً علاقات خاطئة ولم تتمكّن من الزواج... لم تتزوّج أبداً، وكان لدينا أولئك الجيران الشيوعيّون. جزء كبير من الفيلم كان حقيقياً. لقد ذهبت إلى نيويورك إلى إذاعة أوتومات وإلى برامجها. كان ابن عمي يعيش معنا، وكان لدينا خط هاتف كنّا نسترق السّمع به على الجيران. لقد حدثت كل تلك الأمور.

س ب: هل استغرقت وقتاً طويلاً في التّخطيط لقصّة **أيّام المذياع**؟

و آ: نبعت قصّة الفيلم من فكرة أنّي أردت اختيار مجموعة من الأغاني التي شكّلت أهمية بالنّسبة لي، وكل أغنية من تلك الأغاني لها ذكرى. بعدها بدأت هذه الفكرة في التطوّر: كم كان المذياع مهمّاً بالنّسبة لي في فترة نشأتي؟ وكم بدا مهمّاً وجذّابا للجميع.

س ب: هل اخترت إذن الأغاني قبل أن تشرع في كتابة سيناريو الفيلم؟

و آ: أجل، فعلت ذلك.

س ب: هل ناقشت هذا الجزء من العمل مع ديك هايمان - الملحن - أيضاً؟

و آ: لا، ليس ذلك الجزء. كل ما احتجته من ديك هو بعض التّرتيبات للأغاني. وأردته أن يخلق موسيقى للإعلان غير حقيقية وأشياء من هذا القبيل. لكن أنا من اختار الأغاني بشكل أساسي وهي تعود لفترة طفولتي. أغانٍ كانت مهمّة بالنّسبة لي.

س ب: لقد استخدمت أغنية واحدة لتبدو كأغنية محوريّة، وهي أغنية **سبتمبر** (September Song). لقد استخدمتها للرّبط بين مشاهد الواجهة البحرية.

و آ: صحيح. لأنها كانت أغنية مشهورة آنذاك. واعتبرها كثير من الأمريكيين أفضل أغنية أمريكيّة شعبيّة كتبت على الإطلاق. ولعلها كذلك.

س ب: هل اخترتها لكلماتها فقط أم بسبب جودة لحنها؟

و آ: لكل منهما. كانت أغنية مهيمنة على الذائقة عندما كنت صبياً، وكان الجميع يغنّيها باستمرار.

س ب: هل اخترت أن تكون الرّاوي في الفيلم، لأنّ قصّة **أيّام المذياع** قريبة منك ومن ذكريات طفولتك؟

و آ: أجل، شعرت أنّي من يجب أن يتحدث عنه.

س ب: لقد أتاح ذلك لك فرصة عظيمة وأنت تكتب السيناريو أيضاً.

و آ: أجل، بشكل كبير.

س ب: إنه سيناريو في غاية التّفصيل، نظراً إلى كل العناصر التّي فيه: العائلة، والمدرسة، وأحداث الراديو، وشخوصه...

و آ: إن فيلماً مثل **أيام المذياع** يستعرض مشكلة محددة. «ماذا يحدث بعد ذلك؟» عندما لا يكون لديك قصة، عندما تتعامل مع مادة قصصيّة، تكمن الحيلة في أنّك يجب أن تحافظ على إيقاع كل شيء وعلى أسلوب

خاص به. لذا عليك أن تعمل بشكل متقن للغاية لتصنع فيلماً كهذا، وأن تحرص على أنّ القصص التي تربطها بالمشاهدين فترة ساعة، أو ساعة ونصف في الفيلم لن تصيبهم بالملل... لأنهم سيجدون أنفسهم منتعشين ويضحكون. إنّه فيلم صعب بلا حبكة روائية معتادة.

س ب: بمقارنة هذا السيناريو بغيره، هل كتبته بطريقة مختلفة؟

و آ: لا، كتبته كما هو على الأغلب. لكنّي غيّرت بعض الأمور أثناء التصوير. فعلى سبيل المثال: مشهد البداية الذي فيه سارقان وهما يسرقان المنزل، كان أساساً في جزء متأخر من الفيلم. لكنّي قلت لنفسي أنّه سيكون آسراً لو وضعته في بداية الفيلم، فآثرت تقديم المشهد.

س ب: هل اخترت القيام بذلك أثناء مونتاج **أيّام المذياع**؟

و آ: أجل، أنا أشعر دائماً بوجوب ذلك في الفيلم، أنت تكتبه كل لحظة. أنت تكتب السيناريو، وتعيد كتابته وتغيّره، وأنت تختار الممثلين. تعيد كتابته وتغيّره، عندما ترى مواقع التصوير، إلى ما هنالك. **آني هال** هو نموذجي الكلاسيكي، عندما جعلت والدي قائد سيارة أجرة يقيم في حي فلاش بوش في بروكلين، ويجول بسيارته بحثاً عن المواقع، شاهدنا المنزل تحت سكة الحديد. لذلك غيّرت فوراً موقع الفيلم. كما غيرت السيناريو من جديد وأنا أختار الممثلين، وغيّرته وأنا أبحث عن مواقع التّصوير. وقد أغيّر السيناريو لأني فكّرت بشيء جديد كلياً، أو لأنّ المنتج قد يخبرني أحياناً أننا لا نستطيع تحمّل تكلفة شيء معين بطريقتي، فأغير السيناريو أثناء إعداد الموقع، وقد أغيره في مونتاج الفيلم. ليس لدي مشكلة في ذلك على الإطلاق. يسعدني أن آخذ مشهداً كان من المفروض أن يكون المشهد العشرين، وألصقه ليكون المشهد الأول. الفيلم يتطوّر على الدّوام.

س ب: هل كان والدك سائق سيارة أجرة في الواقع؟ لأن والد بطل الشّخصيّة الرّئيسة في **أيام المذياع** له الوظيفة ذاتها؟

و آ: أجل، كان كذلك.

س ب: كيف وجدت الصّبي، سيث غرين - الذي يمثل دور البطولة

ويمثّل دور الأنا الأخرى لك - في الفيلم؟ هل اختبرت الكثير من الأطفال الممثلين أو غير الممثلين؟

و آ: جولييت تايلور متمكّنة جداً في كل شيء يخص الممثلين: في برودواي، وفي الفيلم، وفي المذياع، في التّلفاز. إنّها تقترح دائماً قائمة أسماء جميلة لكل دور، قد أعرف بعضهم، وقد لا أعرف البعض الآخر. سيث كان من بين الأطفال الذين اقترحت أسماءهم، وعندما دخل، وجدته ممثّلاً بالفطرة بشكل جلي.

س ب: هل قمت بأي اختبارات إضافيّة معه؟

و آ: لا، يندر أن أختبر الناس أمام الكاميرا. يمكنني تحديدهم مباشرة. كان جيّداً دون أي اختبارات. كان طفلاً لامعاً وفطناً.

س ب: أَوَجَـدْتَ التّعامل مع الممثلين الأطفال أصعب مقارنة بالممثلين الكبار؟

و آ: أجل، من ناحية صعوبة إيجاد ممثلين صغار جيّدين.

س ب: لكن هل تعمل بطريقة مختلفة مع أولئك الممثّلين الصّغار؟ هل تستخدم منهجاً مختلفاً؟

و آ: لا، أنا فقط أستخدم مجموعة حِيَلي لأجعلهم يفعلون ما أريد، وكان لدي حظ جيد في العمل مع أطفال ماهرين. مررت بتجربة سابقة فاشلة في العمل مع شاب لم يعطني الأداء الذي أردته، كان دوراً جميلاً، لكن ذلك الشاب اختزله بشكل كبير. عندما تراه على الشاشة، ستجد أنه نصف ما كتب، لا أريد أن أذكر اسم الفيلم أو أي دور كان. أنا أمقت إهانة ذلك الشاب، لكن مررت بتلك التّجربة.

س ب: بغض النّظر عن **أيام المذياع**، اهتمامك أساساً، يتمحور حول أدوار الرّاشدين. هناك أطفال في بعض أفلامك، لكنهم يبقون دائماً خارج خطوط القصة الرئيسة، كما في: **هانا وأخواتها، أليس، أزواج وزوجات**. فهل هذا لأسباب عمليّة أم أنك تجد أن تعريف المشاهد بهم لن يخدم القصّة؟

و آ: أنا أعرضهم متى احتجت إليهم. لكن بما أنهم لا يخدمون أحداث

القصّة، فلا أعوّل عليهم. إنهم في القصّة. المشاهد يعرف هذا. على سبيل المثال: أليس لديها أطفال. ستشاهدهم، في السرير، وفي الحضانة، لكنهم لا يتطوّرون دراماياً في قصّة أليس.

س ب: يوفر هذا المزيج من الممثّلين المشهورين والمغمورين شعوراً بالعفويّة والحيويّة في التّمثيل. فكيف اخترت الممثّلين لهذا الفيلم؟

و آ: فكرت بفيلم **أيّام المذياع** على أنّه فيلم رسوم متحركة أساساً. فاخترت الممثلين بما يتوافق مع سمة الرّسوم. إذا تمعّنت في عمتي ووالدي ووالدتي وأستاذ المدرسة وجَدّيَّ في الفيلم، فستجد أنهم مبالغات كرتونية لحيوات الأشخاص الحقيقين في حياتي.

س ب: هل استغرق إيجاد الممثلين الملائمين للأدوار وقتاً طويلاً؟

و آ: أجل. القيام بتجارب أطلق عليها: تجارب أداء الرّسوم المتحرّكة، في هذا الفيلم أو في **ذكريات رومانسيّة**، استغرق وقتاً طويلاً. قد أحصل أحياناً على وجوه عظيمة، لكنهم لا يمثّلون بشكل جيد رغم هيأتهم الرائعة وتوقي لتوظيفهم. لذا يستغرق اختيار هذا النوع من الشخصيات وقتاً طويلاً. أما في فيلم **أزواج وزوجات** فقد ذهبتُ إلى جولييت تايلور، وسلّمتها النّص السّينمائي، وقلت لها: «سنمثّل أنا وميا، وأود أن تقوم جودي ديفيس أو دايان ويست بباقي الأدوار النّسائية». هنا لن يستغرق اختيار الممثلين وقتاً يذكر. إلا إذا كان هناك دور غريب، كالفتاة التي مع سيدني بولاك. احتجنا وقتاً طويلاً لنعثر على الفتاة المناسبة للدّور. لكن ذلك النّوع من اختيار الممثلين مضمون. اختيار الممثلين للرسوم المتحركة هو الأصعب.

س ب: أقصد أنّ ليسيت أنتوني، والتي مثلت ذلك الدّور كانت أجنبية.

و آ: أوه أجل، كانت لديها لكنة إنجليزية في غاية الجمال.

س ب: هل كان التحكم بهذا الخليط من الرّاشدين والممثلين الأقل شهرة مع المشهورين - كما في **أيّام المذياع** - أكثر صعوبة من تعاونك مع الممثّلين المتمكنين في هذه الأدوار؟

و آ: لا لم يكن صعباً. فقد يكون المغمورون أو من لم يسبق لهم

التمثيل أفضل من المتمكنّين. كان لدي مجموعة من الممثلين المتمكنين الذين أمضوا جُلّ حياتهم في تمثيل أدوار ثانوية، لأنّ أداءهم متواضع، ليسوا مقنعين. عندما يكون لدي شخص طبيعي وناضج، فسيكون أفضل في اللحظة التي يتكلّم فيها.

س ب: هل لك أن تذكر لنا مثلاً على تلك المواهب بالفطرة؟

و آ: أجل، نيك أبولو فورتي في **داني روز شارع برودواي**، المغنّي. لم يكن قد مثّل من قبل في حياته، كان مجرّد مغنٍّ في نادٍ ليليّ. لكنّه كان أفضل من أي ممثل اختبرته لذلك الدور. لقد امتلك الموهبة غريزياً. كما أنّ التّمثيل على الشّاشة يختلف تماماً عن التّمثيل على المسرح. أي إذا كان لديك دور شخص طبيعي، وبدا الممثل طبيعياً فيه، فهذا كل ما تحتاجه.

س ب: لكن ألم يكن عليك توجيههم بطريقة مختلفة؟

و آ: لا، هم عادة جيّديون. إنّ توجيه الممثّلين، يعني إعاقة عملهم بإتقان وإرباكهم. يعتمد 90 ٪ من الإخراج عادة على التهدئة من روع الممثّلين.

س ب: هل احتوى سيناريو **أيّام المذياع** الأساسي على محتوى أكبر من الذي شاهدناه في الفيلم؟

و آ: أجل، كان أكبر بكثير. لم أتمكن من تصوير بعض المشاهد، كما صوّرت بعض المشاهد ولم أستخدمها. لكن كانت هناك عوامل أكثر اختلافاً، ومذياع أكثر. لقد قمت ببحث مختصر عن تاريخ الراديو وأجهزة المذياع الأولى والهوائيات القديمة. لكن لم أتمكن من الاحتفاظ بها طويلاً في الفيلم، لأني شعرت مادّته دسمة.

س ب: لقد شاهدت في مادة الصورة الثابتة بعض المشاهد مع سالي في المحطة في **قبلة الوداع** لشبان مختلفين في الخدمة العسكرية. أعتقد أن ذلك كان جزءاً من (مهنتها) والتي اقتطعت من الفيلم.

و آ: أجل، هذا صحيح. لم أستخدم ذلك الجزء. لكن هذا يحدث لي كثيراً، حيث أصوّر مشاهد ولا أستخدمها، لأني أكتشف لاحقاً أني لا أحتاجها. ويصعب تصوّر ذلك عندما تضع اللقطات إلى جانب بعضها. مجدداً، يصعب

الاحتفاظ بالفيلم ما لم تكن لديك حبكة. على سبيل المثال: من الأفلام التي أفضّلها **أماركود** Amarcord، وبنيته السينمائية تخلو من الحبكة.

س ب: صحيح، فيلم **أيام المذياع** فيه نكهة فيللينية. فهل ألهمك فيلليني في هذا الفيلم بأي شكل من الأشكال؟

و آ: لا، ليس حقاً. كان مصدر الإلهام هو رغبتي في صنع ذكرى لكل أغنية تعود إلى فترة طفولتي. تكوّنت الفكرة بهذه الطريقة. وعندما بدأت كتابة الذكريات المتعلّقة بالأغاني، خطر في بالي إلهام للمشاهد الأخرى... الجزء الذي يمكن أن يقوي ويدعم هذه الذكريات. ولو أني صنعت **أيام المذياع** بإتقان أكبر، لأضفت فيه 25 أغنية مختلفة ووصفت ما يخطر في ذهني عندما أسمعها.

س ب: هل لك أن تذكر لنا مثالاً على أغنية محددة أدت إلى تشكل موقف أو مشهد في الفيلم.

و آ: حسناً، سأفكر بتلك الأغاني التي سمعتها في شبابي، أغنية كارمن ميراندا Carmen Miranda، على سبيل المثال. وأتذكر كيف أن ابن عمي قد رقص على تلك الأغنية طوال الوقت، وأتذكر إيماءاته، وقبعته المزخرفة. إذن - وبطريقة ما - قمت بإعادة بناء هذه الذكريات، أو انطباعي عنها. وكما عرفت، لهذه الأغنيات ذكريات بالنسبة لي. كانت أغان حقيقية لذكريات حقيقية. لكنها ذكرياتي الحقيقية التي تخصّني.

س ب: هناك عدد كبير من موسيقى غلين ميللر في **أيّام المذياع**.

و آ: بالتأكيد. كانت غلين ميللر من عمالقة طفولتي.

س ب: من الأجزاء المؤثّرة هو عزفك لحن 'In The Mood' ونحن نرى العمة بي تدخل المنزل برفقة شاب، الرجل المنحرف.

و آ: المشهد الذي في المطبخ؟ أعتقد أنها أغنية تومي دورسي بعنوان **أن أصبح عاطفيّاً نحوك** 'Getting Sentimental Over You'، وكانت أغنيّة متصدّرة في طفولتي. واعَدتْ عمّتي رجلاً فترة من الزّمان، وكانت تظنّه رجلاً نبيلاً وعذباً ولطيفاً - وكان كذلك فعلاً - لكنّه كان منحرفاً أيضاً.

س ب: في المشهد الأوّل، نشاهد العمّة مع أحد أصدقائها وهي تتزلّج، ثم تعلق هي وذلك الصديق في الضّباب، ويسمعون نسخة مشهورة من أغاني أورسون ويلز وهي **حرب العوالم** 'The War of The Worlds' في مذياع السيارة. فكيف خطرت لك فكرة هذا المشهد.

و آ: كنت صغيراً في العمر قليلاً على هذا العمل، لكن والديّ أخبراني عن الحادثة. لذا اخترعت هذه القصص، لكن بدا لي أنها قد حدثت فعلاً. وأردت أن أضفي جوّاً من الرعب على هذه الحادثة، محيط تتعذر فيه الرؤية بوضوح، وقد ساهم الاستديو في صنع تلك الحالة. مثل **ظلال وضباب**، حيث ساهم الضّباب في الاستديو في المشاهد الخارجية.

س ب: ذلك الرّجل الذي يؤدّي دور الصديق الآخر للعمة، ذلك الرجل الذي يأخذها هي وجو الصغير إلى قاعة إذاعة الموسيقى، يبدو جلياً أنه واحدٌ من طاقم العمل - مهندس الصوت. فكيف اخترته لهذا الدّور؟

و آ: صحيح، لا يزال يعمل معي، جيمي سابات. أتذكر أني ذهبت لتناول الغداء مع توم ريلي، المخرج المساعد، وأخبرته أني أواجه صعوبة في العثور على شخص ذي مظهر مضحك ليصطحب دايان ويست إلى قاعة إذاعة الموسيقى. فقال: «لماذا لا تستخدم جيمي سابات؟»، ووجدت اقتراحه عبقرياً. فطلبت من جيمي التمثيل، ووافق...

س ب: أظن أن تعليقك: «هذا أشبه بدخول الجنّة. لن أجد شيئاً بهذا الجمال» له ارتباط مباشر بذكرى تعود لطفولتك؟

و آ: أجل، طبعاً.

س ب: هل كان القصد من ابتكارك لشخصية سالي هو كتابة دور مخصص لـ«ميا فارو».

و آ: أجل، لم توجد تلك الشخصية في السّيناريو عند البداية. فأجرينا بعض الاختبارات، أو بعض المشاهد في اليوم الأول مع تصويرها، حيث جرّبنا عدداً من الأصوات والأشياء. وفيما بعد، عندما شاهدت أيُّهم كان مضحكاً، بدأنا بتطوير الشخصية لأجلها.

س ب: هناك مشهد قصير لـ«سالي»، وهي في صف التمثيل. كانت تجلس في آخر الغرفة، قرب النافذة، وخارج النّافذة هناك لافتة نيون مضيئة. أظنها فكرتك.

و آ: أجل. لقد رفعنا اللّافتة بأنفسنا. كان هنالك كثير من تلك العلامات في ذلك الوقت. بدلاً من الجلوس والنظر إلى نافذة خالية، كانت أجمل. وقد أضافت شعورا أعمق بتلك الفترة الزّمنية.

س ب: لقد صُوّر جزءٌ من فيلم **أيام المذياع** في الاستديو، وجزء منه في موقع خارجي. فما هي فوائد العمل في الاستديو، وهل تؤيده؟ وما هي سلبياته؟

و آ: إنّ العمل في الاستديو أكثر إمتاعاً. يكون لدي سيطرة أكبر، وهو هادئ. ولن يكون عليّ السّفر إلى أي مكان. وسيكون لدي غرفة لتبديل الملابس. ويمكنني تأسيس قاعدة ثابتة. العثرة الأولى هي أنّه باهظ الثمن، والعثرة الثّانية هي أنّي إذا كنت أصوّر نوعاً معيناً من الأفلام، فلن يكون الاستديو أصيلاً، لا صفة حقيقية فيه.

س ب: لكن أليس من الإيجابيات قدرتك على خلق العالم الذي تريده وتحتاجه للفيلم بدقة؟

و آ: أجل، أكون مسيطراً على كل شيء. الاستديو رائع.

س ب: ألا يضيف العمل مع الطاقم والممثلين في الاستديو جوّاً من الألفة؟

و آ: الألفة موجودة مع طاقم العمل في كل الأحوال. لا، سأجيب بلا على السؤال. ولا يهتم الممثلون أيضاً. إنه متناغم حقاً، رائع للتّحكم الدّقيق، ولنوع محدّد من الأفلام هو رائع.

س ب: لم نتحدّث كثيراً عن عائلتك، لكني أعلم أنّ لديك أختاً. هل كان لها دورٌ مؤثّر في حياتك؟

و آ: أجل. نحن قريبان من بعضنا. إنها تصغرني بثمانية أعوام. لطالما كانت إنسانة رائعة، وما زلت على مودّة معها إلى هذا اليوم.

س ب: لقد أنهيت فيلم **أيّام المذياع** بطريقة مأساويّة للغاية، بحادثة فتاة التي سقطت في البئر.

و آ: صحيح. لقد حدث ذلك في الواقع. كانت حادثة شهيرة في الولايات المتحدة، وكانت العائلات تتقرّب من بعضها حول المذياع، وهم يصغون إلى مصير تلك الفتاة الصّغيرة والمسكينة التي ماتت. لكن الفيلم لا ينتهي بهذا الجزء. إنّه ينتهي بفرح وتفاؤل

س ب: هذا صحيح، لكن قيلت هذه الحادثة عند قرب انتهاء الفيلم. فيمَ كنت تفكر وأنت تكتب هذه الحادثة؟

و آ: حدث ذلك لعدة أسباب: لأظهر علاقتي بوالدي، ولأظهر أمراً تقليدياً ساد في زمن المذياع. فأنت لا تسمع الأشياء المضحكة والتّافهة والمباريات والمسابقات فقط على المذياع. إنه ينقل إليك أيضاً الأحداث المأساوية. كان المذياع جزءاً من حياة كل شخص أيضاً. كنت مراهقاً عندما سمعت إعلان هذه الأخبار المحزنة.

س ب: ينتهي فيلم **أيام المذياع** بحفل في نيويورك - احتفالاً ببدء عام 1944، فجعلت دايان كيتون في الملهى الليلي تغني **ستكون لطيفاً لو عدت للوطن** 'You'd Be So Nice to Come Home To' للمغني كول بورتر.

و آ: صحيح، كانت إحدى أغنيات طفولتي المهمّة؛ مهمّة خلال فترة الحرب. وكنت أريد أن أتأكد من قوة الأغنية بما أن دايان كان لها دور صغير واحد في الفيلم.

سبتمبر

ستيج بيوركمان: يمكن وصف فيلم سبتمبر على أنه 'Kammerspiel' من مسرحيات الغرفة الواحدة(*). فما الذي جعلك تعطي الفيلم هذا الشكل تحديداً؟ هل كانت القصّة هي ما جعلت المكان صغيراً أو كالمسرحيات ذات الغرف الصغيرة أم أنك كنت مهتماً ببناء نوع من البناء المسرحي الصّارم للفيلم؟

وودي آلن: كنت قد اعتدت على الذهاب إلى منزل ميا الرّيفي، ولطالما ظننت أنه موقع رائع لتصوير فيلم. فحاولت التّفكير بقصّة تدور أحداثها هناك. لكن عندما جاءتني الفكرة وكتبتها، كان فصل الصيف قد انتهى؛ ولم نستطع استخدام المكان لحلول الشتاء، وعودة أفراد أسرتها لمنزلهم. فقلت لنفسي: لماذا لا أصوّر كل الفيلم في مكان داخلي مزيَّف، في استديو؟ وهذا ما فعلناه.

س ب: وهل يشبه الموقع منزل ميا فارو الرّيفي أيضاً؟

و آ: نوعاً ما، لأن منزلها في الريف أكبر وأكثر انفتاحاً، أعني أن سانتو لوكواستو - مصمّم الإنتاج - ذهب إلى المنزل وعاينه. لطالما أردت إخراج مسرحية أو فيلم عن أم تحب التزيُّن لكنها تتورط مع رجل عصابة فتقتله، وتتحمل الابنة وزر الجريمة، وهكذا تكونّت القصة.

س ب: الأساس الدّرامي للقصة - قصة القتل - هل ألهمتك إياها حادثة لانا ترنر-شيريل كرين، التي طعنت صديق أمها قبل عدة سنوات؟

---

*- مسرحية يمثلها عدد صغير من الممثلين في موقع صغير - المترجمة.

و آ: لم تلهمني، كنت على علم بها، لكنها كانت قد حدثت قبل سنوات طوال. ربما ألهمتني قليلاً، لكن ليس كثيراً. مجدداً، صنعت حبكة، كان أصلها إيجاد فكرة ستنجح في ذلك المنزل الريفي.

س ب: وكيف اخترت عنوان سبتمبر للفيلم؟

و آ: لقد عانينا لاختيار العنوان. ثم شعرنا أن سبتمبر مناسب، لأن الأحداث قد وقعت في بداية شهر سبتمبر، وهو شهر يمثل خريف حياة النّاس، كل ما هنالك أنّه بدا ملائماً.

س ب: لكن في جزء ما، عند قرب انتهاء الفيلم تقول إحدى الشخصيات: «سينتهي شهر أغسطس قريباً»، لذلك ظننت أنّ استخدامك للعنوان هو إيحاء بالمستقبل أيضاً.

و آ: لا، لا، إنهم يمضون نحو المستقبل. كانوا يقتربون من شهر سبتمبر، لكن ليس بطريقة إيجابية. هم لن يدخلوا في شتاء حيواتهم، بل في خريف أعمارهم.

س ب: كما في أغنية سبتمبر 'September Song' التي استخدمتها أحياناً في أفلامك.

و آ: أجل، فيها الإيحاء ذاته. لكن فيلم سبتمبر كان كارثة كبيرة. لم يتم الاحتفاء به ولم يأتِ أحد لمشاهدته.

س ب: هذا غريب، لأني أظنّه أحد أفضل أفلامك. لقد تحدّثت مع المصور كارلو دي بالما أمس، وقال إن فيلم سبتمبر هو أفضل فيلم صوّره معك.

و آ: لقد قام بجهد جميل... فيه عمل مذهل.

س ب: أنا أعلم أنّ إنتاج سبتمبر كان خاصاً. هل لك أن تخبرني عن قصّة النسختين من الفيلم؟ فكما فهمت، أنك قد صنعت نسخة أولى من الفيلم، مع ممثلين آخرين في بعض الأجزاء، ولم ترض عن تلك النسخة. ثم صنعت النسخة الثّانية منه والتي عرضت في دور السينما.

و آ: أجل، هذا صحيح. لقد أكملت النسخة الأولى، قمت بمونتاجها وكل شيء. أنت تعلم، أنا دائماً أعيد التصوير في أفلامي. وقد تكون إعادة قصيرة. في **أزواج وزوجات**، كان لدي يومان من إعادة التصوير. وفي أحايين أخرى كنت أعيد التّصوير في شهر - خمسة أسابيع من إعادة التّصوير- بجهد هائل من إعادة التّصوير أحياناً. عندما أنهيت سبتمبر ووضعت المشاهد مع بعضها، شعرت بوجوب القيام بالكثير من إعادة التصوير.

س ب: ما هي الأسباب؟

و آ: أنت تعلم أن والدة ميا الحقيقيّة - ماورين أوسوليفان - قد مثلت دور والدة ميا في الفيلم. ولم يرضني تمثيلها. وكان تشارلز ديرنغ ممثلاً رائعاً لقد مثل دور جارهما، لكني شعرت أني أسأت اختياره، وأن من الأفضل أن أجعل دينهولم إليوت في ذلك الدور، فقلت لنفسي: «حسناً، طالما أني سأعيد التصوير لأربعة أسابيع، فلماذا لا أعيد تصوير كل شيء وأقوم به بشكل جيد؟ كان الموقع جاهزاً، وليس عليّ الذهاب إلى 25 موقعاً، كما كان عدد الممثلين قليلاً، وكان الفيلم كمسرحيات الغرف ذات المساحة الصغيرة. وفكرت: «لماذا لا أصنعه بشكل صحيح؟ سوف أجرّب أداء ممثلين مختلفين. وسوف آتي بممثلة أخرى لدور الأم. سوف أستبدله بدينهولم إليوت، إلخ». لطالما لدي مشكلة مع دور البطل المحوري. كان كريستوفر واكن هو أول شخص استخدمته، وهو ممثل عظيم، لكنه لم يكن ملائماً للدور. لا يمكنني تفسير ذلك بدقة، بشكل صحيح. كان جذّاباً بشكل لافت، ليس مفتول العضلات، لكنه جذّاب بطريقة ما. ثم عيّنت سام شيبارد وأنا أحبّه كثيراً، لكن تمثيله ليس مشوّقاً. كان يمثل ليضاعف أمواله فقط؛ حتى يتمكن من كتابة مسرحياته، لذلك لم يكن مشوّقاً. لكني أحبّه. كان رجلاً جيداً. لكن عندما أعدت تصوير الفيلم، شعرت أنه لا يمكنني أن أطلب منه تصوير الفيلم مجدداً، ولأنه لن يرغب بالقيام بذلك.

س ب: فهمت، إذن فقد بدأت الفيلم بكريستوفر واكن، ثم جعلت سام شيبرد في الدور، لقد مثل كلاهما في النّسخة الأولى؟

و آ: كانا في النسخة الأولى. ومن ثم طلبت من سام واترسون تمثيله في النسخة الثانية، وكان اختياره صواباً، لم يكن سام متاحاً عندما صورت النسخة الأولى؛ لأنه كان يمثل في مسلسل تلفزيوني قصير أو شيء من هذا القبيل.

س ب: لكنه كان حاضراً في ذهنك منذ البدء لهذا الدّور؟

و آ: أجل، أعني، لم يكن سام بالضرورة، لكنه لاءم الشخصية.

س ب: هل أعدت تصوير النسخة الثانية كما فعلت تماماً بالنسخة الأولى؟

و آ: أجل، لكنني صححت تلك الأخطاء، التي تمكنت من مشاهدتها في المسوّدة الأولى. وقد نالت النسخة الثانية استحساني عندما انتهيت منها. لم أظن أنه سيكون فيلماً ذائع الصيت، كنت أعلم أنه لن يكون عملاً تجارياً، لكن، حصلت على بعض الدعم في الفيلم من ريتشارد شيكيل في مجلة التايمز. لا أعلم شيئاً عن أوروبا، لكنه لم يرق لهم هنا في أمريكا. لم يهتموا به هنا، سواء أكان جيداً أم سيئاً. مقارنة - أو لا أعني مقارنة، لأن فيلمه أكثر عظمة - بفيلم **العم فانيا** للمخرج أندريه كونتشالوفسكي. هذه أفضل نسخة شاهدتها من فيلم العم فانيا. لا أظن أنك ستحصل على تجسيد أفضل للمسرحية، يمثل سيرجي بوندارشوك دور الطّبيب، لقد مثله بشكل رائع. وعُرض هنا ولم يذهب أحد لرؤيته! وأعني لا أحد فعلاً! لقد شاهدناه أنا ودايان كيتون وكنا الوحيدين في صالة العرض. وعرض لأسبوع واحد تقريباً. كنت أعلم أن **سبتمبر** في ذلك التصنيف، لكنه لن يكون بمستوى **العم فانيا**. لأن الأخير نص أدبي خالد وكونتشالوفسكي قد قام بدور رائع فيه. فقلت لنفسي: «إذا كان **العم فانيا** هناك في هذا التّصنيف، فإن فيلمي سيكون هنا [يستخدم وودي إشارة تدل على مستويين مختلفين من الجودة والتقدير ليقارن بين الفيلمين] ولن يأتِ أحد لمشاهدته!»

س ب: في سبتمبر سمة تشيخوفية جليّة أيضاً.

و آ: إنه في التصنيف ذاته، أجل. إنه يحاول استدعاء الجو العام ذاته. لكن هناك عدد من الأفلام التي صنعتها وكنت أعلم أنها لن تتمتع بشعبية هنا ظننت أنها ستتمتع بشعبية نقدية، ربما، لكنه لن يسلب ألباب عدد كبير من المشاهدين. كان من بينها: **ذكريات رومانسية**، **سبتمبر** كان الثاني. وبعدها **ظلال وضباب**. كنت أعلم أن لا أحد سيهتم بمشاهدة هذه الأفلام الثلاثة هنا. لقد عُرض **سبتمبر** في سينما باريس لعدة أشهر. كان من حضروه قليلون ومن خارج البلدة... وكان له قبول في بعض كليّات المدن الصغيرة، أما في المدن الكبيرة فكان الحضور قليلاً! ولم يعرض في أغلب صالات السينما في الولايات المتحدة.

س ب: إذن، ما الذي حدث للنسخة الأولى من الفيلم هل احتفظت بها؟

و آ: لم أحتفظ بها. لقد انتهى أمرها.

س ب: هناك بعض الروابط بين **سبتمبر** و**دواخل**، كما أظن. لكلا الفيلمين مقدمة متشابهة، على سبيل المثال. كلاهما يبدأ بمشهد غرف خالية، رغم أن أسلوب تصوير كل منهما مختلف. في فيلم **دواخل** كان للمشاهد الافتتاحية شكل الصّور الفوتوغرافية الثّابتة، أمّا في **سبتمبر** فالكاميرا كانت تتحرك، وتتجوّل في المنزل.

و آ: كنت أعمل مع غوردون ويليس عندما صورت فيلم **دواخل**، وكنا دائماً نتجادل - أو نتناقش - عن الكادر والبنية السينمائية. اعتاد غوردون أن يخبرني عن تصوُّره السينمائي، وكان ينهاني دائماً، قائلاً: «لا، يجب أن نقوم بهذا بهذه الطريقة. صدقني، ثقْ بي سيبدو أفضل إن قمنا به بهذه الطريقة». وكنت أعارضه أحياناً، لكنه كان يبيّن لي الصواب ويطلب مني أن أثق به وبآرائه. وقد فعلت، أطعته في عدد من القرارات. لكن عندما توقفت عن العمل معه، سلكت اتجاهاً مختلفاً تماماً. في كل أفلامي الآن لقطات طويلة، يسهل عليّ العمل بهذه الطريقة، ومن

الصعب عليّ العمل من خلال تصوير لقطات قصيرة. لم أرتحْ للعمل بتلك الطريقة.

س ب: أظن أن اللّقطات الأولى في الفيلم، حيث تستكشف الكاميرا المنزل ببطء، بينما كنا نتكلم في فرنسا بين دايان ويست ودينهولم إليوت في البعيد، جميلة جداً. وهي أيضاً تهيِّئ الجو العام وسرعة الفيلم.

و آ: أوافقك في أنها تهيِّئ الجو العام، ولكن لا تعرّفنا بالمنزل، كما في دواخل. إن المنزل هو أشبه بشخصية في هذا الفيلم، كان مصدر الإلهام الأساسي للسيناريو. أردتك أن تراه، كما أردتك أن ترى المنزل في دواخل الذي كانت البطلة الرئيسة فيه الأم مصمّمة ديكور أيضاً، ولذلك هناك أهمية كبرى للمنزل. لكن في سبتمبر هناك أيضاً بعض التساؤلات عن بيع البيت، ولهذا كان المنزل شخصية مهمة بالنسبة لي.

س ب: إذن ما الذي حدث مع مصمم الإنتاج - سان لوكواستو - بعد تشييد المنزل؟ وما كان نوع النقاشات بينكما قبل تصميمه؟

و آ: كانت نقاشات مهمّة - بما أن كل أحداث الفيلم تقع في المنزل - لعرض الكثير من وجهات النظر التي كانت مشوقة. كنت أريد رؤية العمق طوال الوقت، وكنت أريد الغرف صغيرة ومعزولة عن بعضها. وأردت ألواناً دافئة للمنزل، كان ذلك مهمّاً بالنسبة لي. قد يكون دافئاً وعائلياً، لكن المفتاح الأساسي هو أني أردت سانتو أن يوفر الزوايا الكافية لي، كي لا نشعر بالملل أو نختنق. أردنا في البدء إضاءته كي نتمكن من الرؤية من خلال النوافذ، كانت لدينا خلفيات. لكني لم أحبّها كثيراً، ولهذا غيرناها.

س ب: الخلفيات ليست ضرورية أيضاً. أنا أفكر على سبيل المثال، في المشهد بعد اتصال دايان ويست بزوجها، فتذهب للباب الأمامي، وتتردّد عند عتبة الباب فنشعر بأن هناك من يقف في الخارج. وهنا نجد أن سام واترسون ينتظرها. يمر المشهد بجمال دون أن نرى داخل المنزل.

و آ: أجل. كان لدينا حشائش وأشجار قد جلبناها إلى الاستديو، لكننا لم نستخدمها لأنها لم تبدُ جيدة عندما استخدمناها في المرّة الأولى.

س ب: لقد عملت أكثر على الصّوت، والذي يسهم في تصاعد الجو العام في كافة النّواحي.

و آ: أجل، لكن ذلك لم يكن صعباً للغاية. لكن، أجل، وضعنا صوت صرصار الليل ورياح...

س ب: لقد وضعتم الضّفادع والريح.

و آ: صحيح.

س ب: عندما ذكرت التّشابه بين **سبتمبر** و**دواخل**، فكرت أيضاً ببعض التّشابه بين الشّخوص. لين (ميا فارو) في فيلم **سبتمبر** تشترك في بعض الصّفات مع شخصيّة جوي (ماري بيث هرت) في **دواخل**. كلتاهما تتأمّلان احتمال عرض التصوير، وكلتاهما تفكّران بالإنجاب.

و آ: صحيح. إن أكثر الأمور مأساوية بالنسبة لي، وأتعس صفة قد يمتلكها الإنسان هي أن تكون لديه مشاعر عميقة نحو الحياة: عن الوجود والحب والدين، دون امتلاك موهبة أو وسيلة التعبير المناسبة عنها. إنّه شعور مقيت بالنسبة لي. أعني، إذا عانى شخص ما، وكان ذلك الشخص شاعراً، فإنه أو إنها سيتمكنان من التعبير عن الألم من خلال كتابة الشعر. لكن هناك أشخاصٌ أذكياء وحسّاسون يلاقون الويلات، ولا يمتلكون ملَكة التعبير عن مشاعرهم أو ما شابه، وهم على دراية بافتقارهم للموهبة. هذا أمر محزن للغاية.

س ب: هل ترى أن الأطفال سيكونون بديلاً عن الوالدتين؟ لأن كلتا الشخصيتين تعبّران عن رغبتهما بالإنجاب إما لإدراك نفسيهما بطريقة ما أو من خلال إنجاب طفل.

و آ: في إنجاب الأطفال تسوية للنّاس. قد يمنح الطفل قيمة لحياة المرأة أو الرجل أو معنى جزئي أو تام، كي يتمكنا من تحمل المزيد من الآلام في الحياة، على سبيل المثال، في فيلم **عربة اسمها الرغبة** A Streetcar Named Desire حقيقة أن ستيلا ستنجب طفلاً تؤلم بلانش

للغاية، لأن إنجاب طفل هو أمر إيجابي للغاية في الحياة وكان سيسهم بشيء ما أو بقدر كبير في تجاوزها لمعاناتها الشخصية.

س ب: أحد الأفلام التي تخطر في البال مقارنة بفيلم **سبتمبر** هو فيلم برغمان **سوناتا الخريف**. فما هو رأيك في ذلك؟

و آ: إنه أحد الأفلام التي لا أفضلها لبرغمان. أنا أحب جميع أفلامه، وفيلم مثل **سوناتا الخريف** قد يكون من أفضل من أفلامه، لكني لا أجده كذلك.

س ب: وهو لا يفضله أيضاً.

و آ: لا أظنه الأسوأ، ففيه مشاهد عظيمة، كتلك اللحظة عند البيانو بين إنغريد برغمان وليف أولمان. إنه مشهد مفعم بالمشاعر ومؤثر على الشاشة. عدا عن هذا المشهد، أنا أحب أفلامه التي تشبه مسرحيات الغرف.

س ب: لقد ناقشنا أنا وبرغمان فيلماً مؤخراً، وقال إنّ صنعه لـ«**سوناتا الخريف**» خاطئ تماماً. كان لديه بالأساس مفهومٌ شِعري أكثر للفيلم، على نمط **بيرسونا/ قناع**. لكنه هجر الفكرة وجعله أكثر واقعية، لكنه نادم على ذلك الآن. ثم أراد صنع الفيلم ببنية **سوناتا الخريف** نفسها، بتغير الأمزجة من خلال تلك القطعة الموسيقية، لكنه هجر الفكرة أيضاً، ولذلك هو ينظر للفيلم الآن بنظرة نقدية أكثر. لكن بالنسبة لي هناك تشابهات صاعقة بين **سبتمبر** و**سوناتا الخريف**: هناك شخصيتا أُمَّين تحبّان التأنُّق، وشخصيَّتا موهوبتَين في مجال معين، كلتاهما فنّانتان؛ إحداهما ممثلة والأخرى عازفة بيانو، ثم هناك ابنتان غير قادرتين على إدارة حياتَيهما.

و آ: هذا مثير للاهتمام؛ لطالما شعرت بتشابه بين **سوناتا الخريف** و**داخل**، ربما لأنهما عُرِضا في الوقت ذاته. لدرجة أن إنغريد برغمان قد دخلت مرتدية فستاناً أحمر. وكلا الفيلمين يحكي قصّة أمّ وابنتها، وفيهما أمٌّ تقدّر الجمال ولكنها فاترة الأعصاب.

س ب: لكن الأم التي في فيلمك مختلفة. صحيح، إنها مغرورة جداً، لكنها تعبّر عن دفء مشاعرها وتفهُّمها لابنتها.

و آ: لا، إنها ليست باردة، هي مغرورة فقط.

س ب: كيف اخترت إلين ستريتش لذلك الدور؟ وجدتُها بارعة فيه.

و آ: أوافقك الرأي، كانت عظيمة فيه. لقد اخترت أمّ ميا لأن ميا قد أخبرتني طوال الوقت أن أمَّها تتمتع بهذه الصفات: إنها كانت مضحكة وتحبّ التأنُّق. وكنت أعرف أمَّها، وكانت فعلاً كذلك. لكن لم يكن أداؤها متمكّنا بما يكفي عندما مثّلت. ولهذا أردت ممثلة فيها هذه الصفات عندما أعدت تصوير الفيلم. كنت قد شاهدت شيئاً مثّلت فيه إلين سترتش على التلفاز، فاخترتها.

س ب: لقد مثّلت إلين في قليل من الأفلام خلال السنوات الأخيرة. لا أتذكر أني قد رأيتها في أي شيء منذ فيلم **عناية إلهية** Providence للمخرج آلان رينيه، حيث كانت مبهرة جداً أيضاً.

و آ: صحيح. لقد قامت بالكثير من الأعمال المسرحية وبعض الأعمال التلفزيونية. إنها عظيمة وأريد التعاون مرّة أخرى معها.

س ب: لقد تحدّثنا عن بنية الفيلم قليلاً. أريد أن نتناول مشهداً آخر من الفيلم لنناقشه. هناك مشهد بين دايان ويست ودينهولم إليوت عند طاولة المسبح، وهو مشهد طويل ومصمَّم بدقّة وبشكل رائع. هل تتذكّر كيف أعددتم هذا المشهد وكيف مثّلوه؟

و آ: حسناً، كانت المشكلة - وهي موجودة في الكثير من الأفلام الأخرى - في إبقاء الفيلم ممتعاً دون الانكفاء بالطريقة التقليدية لدمج المشاهد مع بعضها. (وودي يطقطق أصابعه ليرسم نمط مونتاج تقليدي للغاية، القطع المتصالب). في الأفلام الأكثر واقعية، عندما تقوم بتصميم حركة الكاميرا، لا يمكن للممثلين المشي بالطريقة الطبيعية كما في حياتهم اليومية. عليهم المشي بسرعة معينة والظهور في الوقت

المناسب أمام الكاميرا. وهذا يتطلب قدراً معيناً من تصميم الحركة، كي يكون البوح بما يفعله الممثلون والكاميرا على حد سواء. كي لا تكون أهدافهما متعارضة؛ كأن يكون أداء الممثل شِعريا بينما تكون حركة الكاميرا بطيئة أو في غاية السرعة. يجب أن تلائم حركة الكاميرا مزاج المشهد. ما نفعله عادة هو أننا نتقابل أنا والمصور بشكل جاد ونستغرق وقتاً طويلاً للتخطيط له. لكننا عندما نصوره، نصور المشهد بأكمله، والنتيجة تستحق العناء. ليس علينا العودة والتغطية أو التصوير بلقطة تقريبية أو أي شيء. وإحدى الحيل هي محاولة جعل الممثلين يتحدثون بشكل طبيعي، ويتحركون في مواقع مختلفة، في لقطة متوسطة، بلقطة مقربة وبلقطة طويلة في أوقات مختلفة، كي لا تضطر إلى القطع للقطة تقريبية. إنه عمل دؤوب. وفي هذا المشهد، جلسنا حول طاولة المسبح، أنا ودايان ودينهولم إليوت، وجعلتهم يتحركون حول المكان وحرّكت الكاميرا حول المكان. قد تقوم بغلطة وتصحّحها وقد تظهر مشكلات جديدة، لكن تدريجياً ستتحسن الأمور.

س ب: كم من الوقت يستغرق تصوير مشهد كهذا؟

و آ: عدة ساعات للتّغطية، تصميم المشهد، ولا يشكل تصويره أي مشكلة، لأن الممثلين رائعين؛ فدينهولم إليوت ودايان ويست عبقريَّين ومتمرِّسَين جداً.

س ب: عندما خطَّطتَ لبنية سبتمبر، هل كانت فكرتك أن يُعبِّر التكوين بطريقة ما عن مضمون الفيلم أيضاً؟

و آ: أجل، لطالما أردت الحصول على شكل ما لعكس مضمون الفيلم. أنت تعلم، عندما تكتب قصة قصيرة أو رواية، تستغرق الجمل الأولى فيها وقتاً طويلاً. لكن بعدها - من الجملة الأولى - كل شيء يكتب بإسهاب، وتعكس الجملة الثانية الجملة التي تسبقها في الإيقاع، وفي أمور أخرى. والأمر ذاته ينطبق على الفيلم. في سبتمبر، عندما تتحرك الكاميرا ببطء نحو الناس في المشهد الأول، فإنك تجبر نفسك كمشاهد

على إيقاع وأسلوب معين، وإن حدث لاحقاً أن فعلتُ شيئاً خاطئاً، فإنك ستعلم فوراً أني مخطئ، لأن المضمون لا يتوافق مع ما صوّرته.

س ب: صحيح. يمكنك أن تشاهد الشيء ذاته في **دواخل** ومشاهد الصور الافتتاحية التي تشبه (الحياة الثابتة)، أو في **أزواج وزوجات** والكاميرا الطائشة التي تنظر للأعلى من عدّة التلفاز، ومن ثم تحاول اللحاق بالأشخاص الذين يتحرّكون حول الشقة.

و آ: أجل، هناك فعلاً شعور بالتوتر في ذلك الهجوم. أنت تجبر نفسك عليه، ثم يجب أن تتّبع ذلك في كل المشاهد، وإلا فستشعر بالسوء حيال معالجة المشاهد، ستعلم أنك تقوم بخطأ.

س ب: تتحرك الكاميرا في **سبتمبر** بحذر نحو الممثلين، ويتحرك الممثلون بتروٍّ نحو بعضهم، لأن كل شخصية تحب الشخص الخطأ، وفي هذا سمة تشيخوفيّة أيضاً.

و آ: هذا صحيح، إنها حتماً من تشيخوف، لأن ما لدينا هنا هو مجموعة من الناس، في متوسط أعمارهم وفي منزل ريفي ولديهم أحلام لم تتحقق وعواطف لم يعبّروا عنها وملامح حزينة.

س ب: إن أحد الأشياء التي أحبّها في سبتمبر - وهو أمر نادر في الأفلام - هو الحبُّ الذي يُعبّر عنه بين كبار السن. في الأفلام - وخاصة في الأفلام الأمريكية - يكون الحب بعد - لنقل - الأربعين قبيحاً نوعاً ما، أو على الأقل هو شيء لا يجب الحديث عنه وعدم إظهاره. لكن المَشاهد التي بين إلين سويتش وجاك واردن في الفيلم لطيفة وخالية من الحزن ومليئة بالحب وصريحة لأبعد مدى. إنها تعلن بشكل واضح أنهما سيمارسان الحب مع بعضهما وأنهما سيستمتعان به، والأمر ذاته ينطبق على الأزواج العجائز في بعض الأفلام، مثل إي جي مارشال وماورين ستابليتون في **دواخل**، أو ماورين أوسليفان ولويد نولان في **هانا وأخواتها**.

و آ: أجل، وفي **امرأة أخرى**. هذا شيء من النقد الذي وصلني عن

الفيلم، ليس من الصحافة بل من مرتادي السينما. لقد ظنّوا أن تلك الشخصيات كانت كبيرة في السن على مواجهة تلك الأزمات، لكني لا أرى الأمر بهذه الطريقة، فأنا أعرف أشخاصاً لديهم هذا النوع من المشكلات وفي ذلك العمر. أردت أن تكون الأم في سبتمبر سطحية وأنانية. لكن حتى في عمرها هذا، هي تتأنّق وتظنّ نفسها جميلة وأنثى وجذّابة، وما يزعج ابنتها هو أن الأم تجذب رجالاً أثرياء. فحبيبها ليس عضواً في عصابة أو مقامراً أو ممثّلاً. فتتساءل الابنة لين: «يا إلهي، لماذا لا يرون جوهرها؟ إنه رجل ذكي ومثقّف، إنه فيزيائي. يجب أن يعرف بشكل أفضل - عندما يرى أمي - أنها سطحية وخاوية، ومهووسة بجمالها الخارجي» لكن حتى الرجال الأثرياء قد انجذبوا إليها.

س ب: لقد وفّرت لها أيضاً بعض الخطوط الجميلة حتى تتمكن من التعبير عنها بنفسها. في نهاية الفيلم، على سبيل المثال، تجعلها تقول: «إن الجحيم هو التقدُّم في العمر، خاصة إذا كنت تشعر بأنك في الحادية والعشرين من العمر من الداخل!» أو «إن هناك شيئاً ما مفقود، وأنت تدرك أنه مستقبلك».

و آ: صحيح. وهذا هو المحزن في المسألة.

س ب: في **دواخل** لدى جوي أمٌّ باردة وصارمة، وهي بطريقة ما كانت السبب خلف حزنها وتعقيد حياتها. هنا، توفر أم لين لابنتها التشجيع وتمنحها قليلاً من الاهتمام والعناية، لكن لين ما زالت غير سعيدة وغير منجزة. فهل هناك علاج للآباء؟

و آ: صحيح، كانت أم لين قد دمَّرتْها عبر السنوات. وكانت لين تحبّ والدها حبّاً جمّاً، ولم تستطع أمها تجاهل ذلك. لقد عاشت لين طفولة مأساوية. وقد ادّعت أنها قتلت أحدهم في حادث، فقط لتجعل أمها تصاب باضطراب. ولم تمنعها أمُّها من فعل ذلك. إذن لم تكن أمّها لطيفة مؤخّراً، وهي تجهل ذلك. إنها سطحية. إنهن أمهات موهوبات وجميلات لكن لديهن تأثير مدمِّر على بناتهن. والبنات سيخسرن على

كل الأصعدة، بينما ستحصل الأمهات على الرجال الجيّدين والاهتمام، ومع ذلك تجدهن فظّات لا مباليات وغير كريمات.

س ب: لكن لا يزال لديك شيء من الشفقة على الأم في سبتمبر؟

و آ: أجل، لدي. لأنها لا تعي هذا كله. إنها لا تتصرّف بمكر. كل ما هنالك هو أنها تفعل ما تفعله، لأنها لا تفعل ما هو أفضل. وتمثيل إلين ستريتش يساعد، لأنها امرأة لبيبة.

س ب: أظن أنك مغرم بالمواقف المحرجة في الأفلام كهذا. أنا أفكر في مشهد يجمع بين دايان ويست وسام واترسون وهما يقبّلان بعضهما في المخزن.

و آ: أجل، إنها أداة درامية قديمة. لكنها فعّالة للغاية. وكان هذا موقفاً محرجاً لأن لين كانت تستعرض المنزل مع المشترين المحتملين. كانت تلك طريقة مريعة لاكتشاف أو لنقل تأكيد الحقيقة. إنها أدوات درامية أساسية.

س ب: انضمت دايان ويست إلى «مجموعتك من الممثلين». هل أخذت باعتبارك الدور الذي مثّلَتْه عندما كتبتَ سيناريو سبتمبر؟

و آ: إنها إحدى الممثلات العظيمات، لربما كانت في بالي. لا يمكنني التذكر، لعلها كانت كذلك. أنا أمنح ميا دائماً الاعتبار الأول، لكني أمنح الاعتبار الأعلى لـ«دايان ويست» وبلا شك إلى دايان كيتون أيضاً. قد تهاتفني أي منهما في أي وقت، قائلة: «أريد أن أكون في فيلمك القادم!» فيتحتّم عليّ دائماً تغيير شيء ما لتكون في الفيلم. كلتاهما عظيمتان.

س ب: هل حدث وأن قالتا، أو قال ممثلون آخرون: «أريد أن أكون في فيلمك القادم» ولم يكن لديك شخصية تناسبهم، فاضطررت إلى تغيير شيء في النص ليمثلوا فيه؟

و آ: غالباً، هن يخبرنني مسبقاً. لم يحدث أن صنعت فيلماً مع دايان ويست ودايان كيتون وجودي ديفيس، ثلاثتهن معاً. أظن أن جودي

ستحب الانضمام إليهما. في تلك الحالة سأستخدم أهمّ ثلاث ممثلات على الساحة في تلك الفترة. وسيكون شيئاً عظيماً!

س ب: إذن هل تظن أن قصة قد تتشكل من هذه الفكرة؟

و آ: أجل، أظن أن ذلك ممكن جداً. يمكن أن أفكر بشيء ما بهذه الطريقة.

س ب: لقد قرأت مقابلة مع جودي ديفيس في مجلة كرّاسات السينما، قالت فيها أن دورها في أزواج وزوجات كان أهم وأفضل دور لهم في فيلم أمريكي.

و آ: إنها لا تصدَّق! كانت عظيمة ما إن رأيتها. لكن ليس لذلك أي علاقة بي أو بفيلمي. أينما وضعتها، في فيلم أسترالي أو في فيلم بارتون فينك Barton Finnk، فإن جودي ديفيس ستبقى عظيمة. والأمر ذاته ينطبق على دايان ويست، فإن كانت في فيلم خفيف مثل أُبوّة Parenthood أو أيّ فيلم آخر فإنها ستزيده وقاراً، أو دايان كيتون، يمكنها أن تكون في فيلم تجاري مثل جلجلة طفل Baby Boom، لكنها ستجعل الفيلم مشرقاً. إن المخرجين يظهرون بشكل جيد عندما يكون لديهم أسلحة كهذه.

س ب: هوارد - الجار - والذي يؤدي دوره دينهولم إليوت، هو أحد الشخصيات وهو يحب لين. وعند قرب انتهاء الفيلم، تسأله لين: «كيف ستصل للمنزل؟»، فيجيبها: «بنفس الطريقة كل يوم، وأنا أفكر فيكِ». في النسخة الأولى من الفيلم كان تشارلز ديرنغ يمثل هذا الدور، ثم استخدمت إليوت. فما هي أبرز صفاته كممثل؟

و آ: كان ديرنغ عظيماً، يجب أن أقول هذا. كنت أظنه رائعاً، لكني ظننت أني أسأت اختياره. لم أشعر أنه مناسب للدور، لكنه قام بعمل هائل فيه. وأنت تعلم أني استخدمت دينهولم إليوت - الفيزيائي، عشيق الأم. لكن ما إن رأيته يمثل، قلت لنفسي: «أوه، لا، لقد أخطأت، سيكون من الأفضل لو أنه كان الجار، وأحضر ممثلاً آخر لدور الفيزيائي». لطالما أردت العمل مع دينهولم إليوت. أظن أنه كان ممثلاً عظيماً. وكنت بالفعل أريد استخدامه

في دور الأب في دواخل. لكني لم أرد أباً إنجليزياً. وقال مدير أعماله إن بمقدوره التحدُّث بلكنة أمريكية بطلاقة. وكانت الطريقة الوحيدة للوصول إلى دينهولم إليوت هي من خلال الاتصال بحانة معينة في إيبيزا في وقت محدَّد من النهار، لينادوه ويجيب على الهاتف. فهاتفته هناك. حدث هذا قبل سنوات طوال. فاتصلت بالحانة وطلبت منهم التحدث مع دينهولم إليوت. فأحضروه. وتحدثنا، وكان يبدو إنجليزياً جداً. فسألته عبر الهاتف، إن كان بإمكانه تقليد اللكنة الأمريكية. فقال: «أجل.» فأخبرته أني أريد سماعها بأي طريقة لأحكم عليها. فقال إنه يستطيع غناء أغنية أطفال (Hickory Dickory Dock, the Mouse Ran Up the Clock)، فكنت على الهاتف، واستمعت إليه وهو في إيبيزا في حانة، وهو يغني (هيفوري ديكوري كلوك) محاولاً أن يبدو كأمريكي (... The Mouse ... Ran Up the Clock). لكنه بدا إنجليزياً تماماً بالنسبة لي. فقلت له: «حسناً، دعني أفكر في ذلك». فلم أستخدمه، لأنه بدا إنجليزياً. لطالما أردت تعويضه عن هذا الدور. وعندما سنحت لي الفرصة، تعاونت معه. كان رائعاً وعظيماً.

س ب: المشاهد التي فيها أضواء خفيفة مثيرة للذكريات وجميلة.

و آ: أجل، أجل. لقد تفوّق كارلو على نفسه هناك. لقد أبلى بلاء حسناً.

س ب: هل كانت إضاءة طبيعية، أقصد ضوء شموع؟

و آ: كان هناك القليل منها.

س ب: في هذا المشهد هناك عاصفة ممطرة، وقد صارت مهمة جداً للحبكة وللممثلين والقصة. لقد استخدمت المطر في مواقف مهمة في الكثير من أفلامك. فهل تحب المطر والأجواء الماطرة؟

و آ: أنا أحب المطر!

س ب: إن المطر عنصر مهم في بعض أفلامك.

و آ: عندما نتفحص الموقع أحياناً يقولون لي: «انظر، بإمكاننا استخدام المطر هنا، لكننا سنستغرق كل الصبّاح لملئ المشهد كله

بالآلات، لبعض كلمات سيقولها الممثل هنا ... فهل يستحق العناء؟ في بداية **أيام المذياع** أظهر أين نشأت، قرب المحيط والشاطئ في أكثر الأيام كآبة. إن أمواج المحيط تتكسّر على الشاطئ. وأنا أقول - الرّاوي - ببراءة: كان مكان نشأتي في غاية الجمال». والمشاهدون يضحكون. لكني كنت جاداً. إنه جميل بالنسبة لي. ولذلك، أصوّر خارجاً إذا كان الجو غائماً. إذا شاهدت أفلامي على مدار السنوات، لن تشاهد مشاهد مشمسة للغاية، إنها رمادية دائماً. ستظن أنها تمطر في نيويورك كما لندن. لأنها رمادية وكئيبة في نيويورك. أنا أحب فكرة المطر. وبلا شك، يعتبر تنفيذ الأمطار الاصطناعية مرهقاً للغاية، إنه هراء. لكني أريد هذا الجو الماطر في أفلامي. إنها تمطر في **هانا وأخواتها، أيام المذياع، جرائم وجنح وجريمة مانهاتن الغامضة**. إنه يضفي عليها جمالاً. وقد أطلقت على الفتاة اسم مطر (رين) في **أزواج وزوجات** لأنه اسم رائع.

س ب: هل تعرف أي امرأة بهذا الاسم؟

و آ: لقد عرفت رين واحدة في حياتي. كانت هناك مغنّية بهذا الاسم قبل وقت طويل، قبل ثلاثين عاماً.

س ب: وفي **أليس** هناك عدد من المشاهد المهمّة الماطرة. على سبيل المثال، المشهد في شقّة عازف الجاز. كان المطر ينهمر بقوة على السقف الزجاجي.

و آ: صحيح. أرغب في صنع فيلم كلما اجتمع فيه البطل والبطلة، تمطر. عندما يلتقيان، عندما يخرجان معاً.

س ب: هل تعتقد أن للمطر تأثير نفسي على الناس بشكل عام؟

و آ: أوه، أجل! عندما أستيقظ من النوم صباحاً وأنظر عبر النافذة، إن كان الجو غائماً، فأنا بخير. (الطقس غائم ورمادي في هذه اللحظة من خلال نوافذ غرفة المعيشة البانورامية في منزل وودي) فكلما كان الطقس غائماً، كانت المشاهد أفضل، لا بأس إذا كان مشعّاً ومشمساً، لكن لدي صعوبة في التعامل مع النهار، إنه نقيضٌ لما أحب أن أشعر به.

س ب: هل تواجه مشكلة في العمل، في الكتابة على سبيل المثال، لو كان يوماً مشمساً جداً؟

و آ: لن أواجه أزمة كتابة. لكن ستكون لدي مشكلة في أن أكون سعيداً. إن كنتُ أكتب، فسأستمر في الكتابة. لكن لو استطعت التحكم بالطقس، لكنت أود الاستمتاع بستة أيام غائمة في الأسبوع مقابل يوم مشمس واحد... ربما اثنان، لكن أفضل يوماً واحداً، لمجرد التفريق بين الطقسيْن فقط. ولذلك تكون أفلامي رومانسية إذا كان الجو ممطراً. إن المزاج مهم.

س ب: هل من المحتمل لأن المطر يمنحك شيئاً من الاستعجال؛ إذ يتحرك الناس عادة بشكل أكبر في الجو الممطر وربما عليهم أن يتخذوا قرارات أسرع بسببه؟

و آ: لا أعلم. أنا أظن أنه يعطيني نوعاً من الحميمية دائماً. إن الناس يتقوقعون في منازلهم عندما تمطر. إنهم يبحثون عن المأوى... الهدوء داخل المنازل. إنهم يجرون من الخارج إلى الداخل ليحموا أنفسهم. إنهم يتجهون إلى داخله، ويتحركون داخله. إن هذا الشعور يرتبط بالمحيط لديّ... بماء المحيط. لقد صورت مشاهد قرب المحيط في عدد من الأفلام، مثل: **آني هال ودواخل** أو **جرائم وجنح**، فيها أجواء غائمة أبحث عنها. لم يحدث أن صوّرت مشاهد جميلة للمحيط والشمس مشرقة، والشيء الوحيد الذي أقوم به عندما تكون هناك الشمس والمحيط معاً، سوف أصور المحيط عند قرب غروب الشمس لوجود الشفق الأحمر في السماء. أنا أجد أن المطر يُقرّب الناس من بعضهم. عندما تمطر السماء في سبتمبر سيتحتم على الناس فجأة البقاء داخل منزلهم، سيكونون معاً، فيصبحون أكثر حميمية. إن المطر يهيِّئ الظروف لحصول أشياء حميمية كالوقوع في الحب أو التشارك. إنه يؤثر في مزاجهم نوعاً ما. بالطريقة نفسها، أعتقد، أنك إذا كنت في غرفة نوم مع امرأة للقيام بالحب وكانت الأضواء منارة، هذا جو عادي. لكنك إذا

أطفأت الأنوار، واستخدمت إضاءة خفيفة، فإن الجو يصبح رومانسيا أكثر. والأمر ذاته ينطبق على أشعة الشمس. فلو أنك حجبتها، فإن الجو سيصبح مزاجياً، وتقليدياً أكثر، وستميل للاعتراف والتعبير عن مشاعرك العميقة بشكل أكبر.

س ب: إذن، فالمطر قد ساعد أليس من هذه الناحية. لربما لم تمارس الحب مع جو، لو لم تمطر.

و آ: صحيح، كانت هناك لحظتان في فيلم **أليس**. عندما التقته، كان المطر ينهمر. وعندما ذهبا إلى المدرسة، كان لديهم جميعاً مظلّات، وفي ذلك **شي** محبب للقلب، ومن ثم، عندما تكون في السرير معه، فإن المطر لا يزال منهمراً على النوافذ. إنه أمر مهم بالنسبة لي. وكما قلت – أنا أعرف صعوبة تنفيذه – لكن أود صنع الفيلم تكون فيه شخصيتان معاً، وتمطر دائماً عندما يكونان معاً.

س ب: وعلى ذلك، أنت تحب فيلم **الغناء في المطر** Singin' in the Rain؟

و آ: أنا أحب **الغناء في المطر! إنه** فيلم رائع. أنا أحب أيضاً بداية فيلم **راشومون** Rashomon، عندما يكون هناك عاصفة مطر سيئة، ويجلسون جميعاً هناك في المأوى...

س ب: ويبدؤون في سرد حكاية.

و آ: وأحب المطر المتساقط في **الحياة حلوة** La Dolce Vita. أنت تعلم، إنه ينهمر فجأة، بينما هم يشهدون معجزة. إنه مشهد شاعري.

امرأة أخرى

ماريون: خمسون. ما كنت أظن أني سأبلغ الثلاثين عاماً. أخبرني الجميع أني سأفعل. ثم أخبروني أني سأدهس في حادث عند الأربعين. لكنهم كانوا مخطئين. لم أهتم، ثم قالوا إني سأصاب بورم عندما أبلغ الخمسين. كانوا على حق. سأقول الحق. لم أستعد توازني منذ بلوغي الخمسين.

هوب: خمسون ليس عمراً كبيراً.

ماريون: أنا أعلم أنه ليس عمراً كبيراً، ولكن... تدرك فجأة أين أنت.

• (من فيلم **امرأة أخرى**)

ستيج بيوركمان: إن فيلم **امرأة أخرى** هو فيلمك الأول مع المصوّر السينمائي سفين نيكفيست. فما هي أهم صفاته؟

وودي آلن: أنا أجد سفين أحد أفضل المصورين العظماء المعدودين على الأصابع في العالم، وأعظم ما فيه هو أنه يشعر بعمله. يمكنني دائماً محاولة تحليل صفات المصور العظيم؛ شخص مضيء للغاية مثل كارلو دي بالما، وشخص آخر مظلم للغاية مثل غوردون ويليس.. لكل منهما فلسفة تخصه في عمله. أحدهما يحب تحريك الكاميرا كثيراً، والآخر لا يحب تحريكها. لكن - في النهاية - ما يهم هو الإحساس، وسفين يجلب

العاطفة لعمله. أقصد أنّ أعماله مع برغمان استثنائية. وفيلم **بيرسونا** هو قطعة فنية جميلة وشعرية للغاية حتى في تصويرها السينمائي ففيلم **همسات ودموع** Cries and Whispers و**فاني وألكسندر** Fanny and Alexander جميلان. جميع أفلامه جميلة، لكن هذه الأفلام الثلاثة تحديداً ممتعة.

س ب: ما الذي يعجبك تحديداً في تصويره السينمائي؟

و آ: حسناً، إنها جماليات تصويره الفوتوغرافي. كما يمكنك تقطيعها والتحدث عن الإضاءة والتكوين وحركة الكاميرا، يستحيل تحديد العناصر التي تميزه، فالكثير من المصورين يقومون بتكوينات جيدة إضافة للإضاءة، لكن تبقى هناك عناصر لا يمكن تحديدها. إنها، كمثل قول: الذي يجعل شارلي شابلن مضحكاً دون باقي الكوميديين؟ كل ما هنالك، أن سفين يمتلك هذه الموهبة الداخلية. سيلتقط صورة ما، وستكون الصورة رائعة، والأمر ذاته ينطبق على كارلو. إنه تأثير غير ملموس يملكه بعض الناس. وسفين يملكه.

س ب: كان سفين أحد أهم من تعاونت معهم في **امرأة أخرى**. وكان التعاون الآخر مع جينا رولاندس. بالنسبة لي، هي والقصة وجهان لعملة واحدة. من الصعب التفكير في الفيلم بتمثيل أي ممثلة أخرى. فهل كتبت النص وهي في اعتبارك؟

و آ: لم أكتبه وهي في اعتباري، لكنها كانت اختياري الأول لهذا الدور. لقد طلبت منها تمثيل دور الأم في سبتمبر أولاً. لكنها لم تظن أن بمقدرتها ذلك الدور. لم تعتقد أنها تمتلك حب التأنق والتزين، ثم خافت من عدم تعاوني المستقبلي بسبب رفضها لذلك الدور. يظن الممثلون أحياناً أن المخرجين سيغضبون منهم إن لم يرغبوا في التمثيل في أفلامهم. لكن هذا - طبعاً - سخيف، ولذلك طلبت منها التمثيل في **امرأة أخرى**، ووافقت. إنها أيضاً إحدى أعظم الممثلات. إن تملك موهبة عظيمة وذات خبرة كبيرة.

س ب: ما هو أساس القصة؟

و آ: قصته مشوّقة. قبل كتابة قصة امرأة أخرى بعدّة سنوات، كنت قد بدأت التفكير بفيلم كوميدي تكون أحداثه في شقة وعبر فتحة التدفئة سأسمع أحداثاً تقع في الشّقة المجاورة. سأسمع طبيباً نفسياً يعالج مرضاه، وسيبدأ بمعالجة امرأة وستسهب في سرد تفاصيل خاصة عن حياتها، ثم سأنظر خارج النافذة، لأني أسمعها وهي تتحدث، وأشاهد أنها جميلة. فأنزل مسرعاً للأسفل وقد عزمت على الالتقاء بها، أنا أعرف تماماً ما تتمناه وتريده في الرجل، فأجعل من نفسي ذلك الشخص. لقد فكرت بتلك الفكرة لبرهة. واحتفظت بها لبعض الوقت. ثم قلت لنفسي يوماً ما: «ألن يكون من الممتع استخدام تلك الفكرة لفيلم درامي؟ مع امرأة صوتها عالٍ في شقة الجيران. لكن أي امرأة عساها تكون؟» ففكرت: «ماذا لو كانت امرأة مثقفة جداً، لكنها تكبت مشاعرها؟ ثم تكتشف أنّ زوجها يقيم علاقة، وأنّ أخاها وأصدقاءها لا يحبّونها فعلاً. كانت لتكون معلّمة فلسفة، لكنها عزلت نفسها. ثم تصل أخيراً إلى مرحلة في حياتها، تعجز فيها عن متابعة الحياة بالأسلوب ذاته. لقد بدأت الأصوات تنتقل عبر الجدران حرفياً، أصوات اضطراب بدأت بالخروج من الجدران لتتحدث معها. وهكذا بدأت القصة.

س ب: أنت لم تكتب فكرة كوميدية تعود فكرتها لك؟

و آ: لا.

س ب: هل تستوحي أفكارك من التنصّت على النّاس أو دراستهم واختلاق القصص عنهم؟

و آ: لا، إما أنّها تأتي عبر مصادفة تامّة وعفوية أو عبر الجلوس لتخيُّل القصة. سأفعل ذلك يوم الثلاثاء القادم. سوف أجلس في غرفة، هذا اليوم مع من يشاركني الكتابة بغاية اللهو. أنا أكتب نصوصي عادة لوحدي، لكن يحدث وبشكل نادر أن أحب التعاون، في ذلك كسر للجمود. أجلس في غرفة، ربما هذه الغرفة، وأبدأ بقول: «يا لها من فكرة جيدة؟»، ثم أبدأ بخلق فكرة من الصفر.

س ب: وماذا سيحدث بعدها؟ هل ستدخل شخصية في عقلك أم أن موقفاً ما هو ما سيمنحك أساس فكرة ما؟

و آ: قد يكون أي منهما. على سبيل المثال، عندما كتبت **داني روز شارع برودواي**، كنت أعلم أن ميا تريد تمثيل الشخصية، مما ساعدني في إيجاد طباع الشخصية، في **أيام المذياع** كانت الحافز هو تلك الأغاني التي أردت استخدامها بطريقة ما، أما في **امرأة أخرى** كانت تلك الأصوات التي تنتقل عبر الجدار. إن محفّز الفكرة مختلف دائماً.

س ب: أتذكر أن هناك شخصيات أخرى إلى جانب تينا فيتال في فيلم **داني روز شارع برودواي** والتي دخلت بطريقة مشابهة إلى مخيلتك وطلبت اهتمامك، ثم طلبت منك أن تحدد ملامحها أكثر؟

و آ: بالتأكيد، إن شخصاً مثل **زيليغ** كان مُلحّاً. لطالما لاحظت هذا؛ أن هناك أشخاصاً يغيّرون شخصياتهم، وأذواقهم وأهواءهم، اعتماداً على رفاقهم. وإذا حاورتهم، وعلى المستوى البسيط، قائلاً مثلاً: «لقد شاهدت هذا الفيلم وكرهته. فما هو رأيك؟»، سيجيبك قائلاً: «صحيح، لم يكن مثيراً للاهتمام». وبعد ساعة عندما يكون بمعيّة شخص آخر، سيقول الأخير: «أنا أحب هذا الفيلم. إنه فيلم مضحك»، وسيجيبه: «صحيح، لدي بعض التحفّظات عليه، لكنه فيلم مضحك للغاية!». إن **زيليغ** يتغيّر ليتأقلم. وقد يصبح معقداً وخطراً، وبالتالي كانت هناك شخصية هي التي بدأت قصة هذا الفيلم كله.

س ب: في بداية فيلم **امرأة أخرى**، تقول ماريون (جينا رولاندس): «إذا طلب مني أي شخص تقويم حياتي في الخمسين، فسأحافظ على نفسي، على المستويين الخاص والمعنوي، ولن أخوض في التفاصيل. لا لأني أخاف الكشف عن الجوانب المظلمة في نفسي، لكن لطالما شعرت أن المرء يجب أن يترك الأشياء على ما هي عليه، إذا كانت تتقدم دون مشكلات». كنت في عمر ماريون نفسه عندما صنعت الفيلم. فهل شعرت بالحاجة لتقويم حياتك عند هذه المرحلة أيضاً؟

و آ: أنا لم أقوّم حياتي إطلاقاً! لقد أبقيت نفسي منهمكاً في العمل دائماً. كل ما أفعله هو العمل، وكانت فلسفتي دائماً هي أني لو بقيت أعمل فقط، وركّزت على عملي فقط، فإن كل شيء آخر سيصب في مكان واحد. ليس للأمر علاقة بجني الكثير من المال من عدمه أو إذا كانت الأفلام ناجحة أم فاشلة. إذا انصبّ تفكيرك على عملك، وحاولت وحافظت عليه وضعت أهدافاً لطموحاتك وسعيت للوصول إليها، فإن الباقي غير مهم. ستجد أن - بمجرد فعلك لذلك - كل الأزمات ستصب في مكان آخر. لهذا واجهت أزمة كبيرة في صنع **لغز جريمة مانهاتن**، لأني وجدت أنه لا يلبي طموحي. كان متساهلاً تماماً، شيئاً من المتعة.

س ب: أشعرت بالندم آنذاك؟

و آ: أوه، أجل. لقد تركت الفيلم جانباً لاثنى عشر عاماً.

س ب: ندم من أي ناحية؟ هل أسفت على نفسك أم أسفت على حرمان المشاهدين أو النقاد منه؟

و آ: كلاهما. لقد شعرت بالندم على نفسي لأني قد أضعت سنوات عدة على شيء ممتع بلا أهمية. قد يكون عملياً لكنه بلا فائدة، وأحاول جعله مهمّاً. وقد يفشل العمل، لكني أبقى أحاول. أنا أريد أن أحاول. ولا أمانع لو أني أغامر ولم ينجح. هذا شأن مختلف. إذا شعرت أني بذلت جهدي في فيلم، فإن طموحي سيكون عالياً، حتى وإن حاولت، وفشلت... لا بأس في ذلك، لكن إذا شعرت أن سقف طموحاتي لم يكن مرتفعاً، فعندها لن يكون هناك مفرٌّ من الندم، حتى لو نجح الفيلم.

س ب: لكنك صنعت الفيلم لغاية الترفيه.

و آ: أجل، فيلماً للهروب. وأظنه قد نجح على هذا المستوى، لكن لم يكن عليّ فعله لهذا السبب. كان أشبه بـ(إجازة) من صنع الأفلام.

س ب: بلا شك، عند مشاهدة امرأة أخرى، فإن فيلماً لبرغمان مثل

التّوت البرّي يحضر في الذهن. في أفلام برغمان أيضاً استكشاف للإنسان الأعزل والمتبلّد بشكل كبير. فهل رأيت يوماً رابطاً بين الفيلميْن؟

و آ: لم ألاحظ ذلك. لكن يمكنني ملاحظته عندما ذكرته. إن **التّوت البرّي** فيلم عظيم، فيلم في منتهى الروعة، ولذلك لم ألاحظ.

س ب: لقد تحدثنا عن (أفلام الطُّرق)، **والتّوت البرّي** هو نوعاً ما نسخة برغمان لأفلام الطرق، ويمكن تعريف **امرأة أخرى** على أنه فيلم طريق أيضاً، رحلة نحو العقل والروح بطريقة التوّت البرّي نفسها.

و آ: إن هذا ممتع... أجل، بلا شك. إنه رحلة نحو العقل. بلا شك، أعني، هذا ما أردت أن يكون عليه الفيلم.

س ب: في الفيلم بناءٌ حر أيضاً. لقد سمحت لنفسك وللفيلم أيضاً بحرية سلوك أي اتجاه؛ استخدمت ذكريات ماريون، وأحلامها، وتجربتها السابقة لتستمر في القصة. فهل ابتكرت هذا الأسلوب أثناء التصوير أو عندما بدأت مونتاج الفيلم؟

و آ: من الضروري أن يسلك هذا الاتجاه، لأن حبكة الفيلم مُحكمة، ومع ذلك لم يكن فيلماً ناجحاً. وجده النّاس فيلماً جامداً.

س ب: أَلِأن في البطلة شيء من البرود؟

و آ: ربما، ولعله خطئي أكثر.

س ب: إن هذه ظاهرة مثير للاهتمام جداً. عندما تكون لديك شخصية محورية كهذه، ويحدث أن تكون باردة أو سلبية الشخصية، ويميل الناس إلى التصرف بلؤم نحوها، خاصة عندما تكون تلك الشخصية – مثل ماريون هنا – شخصية قوية وقيادية. كل شيء في الفيلم يدور حولها. وعندما لا تكون هذه الشخصية إيجابية، فإن المشاهدين ستكون لديهم صعوبات في متابعة الأحداث، إن عملية التآلف مؤلمة.

و آ: أجل، أظن أن ذلك يهمني أيضاً. يصعب الإشفاق على الشخصيات عند عقلَنتِها – كما فعلتُ هنا وفي **دواخل وسبتمبر**. أما في

جرائم وجنح أو أزواج وزوجات، حين تكون الشخصيات أكثر عنفاً، فإننا نكون قادرين على متابعة قصتهم، لأنهم أدفأ.

س ب: أحد أفلام هيتشكوك المفضلة عندي هو فيلم **الدُّوار** Vertigo، والذي لم يكن مشاهدوه كثر وقت عرضه. وأنا أظن أن أحد أسباب ذلك هو أن الدور الذي مثل فيه جيمس ستيوارت لم يكن إيجابياً. وإلى أبعد مدى، سعى هيتشكوك إلى التآلف بين الأبطال الرئيسيين والمشاهدين.

و آ: هذا ممتع، لأن المشاهدين يحبون أفلامه وأبطاله عادةً.

س ب: هذا صحيح، لكن شخصية جيمس ستيوارت هنا شخص مهووس، ومهووس بطريق مَرَضية جداً. لا أحد يرغب في أن يكون هذا الشرطي المهووس الذي يؤدّي دوره. ولهذا يعتبر فيلم **الدُّوار** أحد إخفاقات هيتشكوك التجارية عند إصداره.

و آ: لا بأس بـ (**الدوار**). ليس فيلمي المفضل لهيتشكوك. أنا أفضل **ظل الشك** Shadow of a Doubt و**سيِّئ السمعة** Notorious و**غرباء في القطار** Strangers on a Train بكثير. لكني لا أوافق المخرج تريفو فيما قاله بأن هذه الأفلام هي ذات معنى أو غنيّة بمحتواها. أنا أجدها أفلاماً ترفيهية. ونجحت في إيصال ما يريده المخرج.

س ب: لاحظت ردة فعل مشابهة نحو فيلم **خلف المصاريع** Behind Shutters، حيث يكون البطل شخصاً لا تريد أن تتعاطف معه، لكنه مع ذلك شخص تعريفي.

و آ: أجل، لكن رغم ذلك فـإرلان جوزيفسون ممثل دافئ. وأنا أرى جينا مشهورة هنا. كان لدي نجاح أكبر مع كل أفلامي الدرامية أكثر في أوروبا. أجهل السبب، لكن لعل متوسط عدد الأفراد في أوروبا قد نشؤوا باهتمام أكبر بهذا النوع من الأدب والأفلام.

س ب: أوافقك الرأي. معظم الأدباء الأمريكيين لم يُقرَؤوا بشكل جيد، ومتوسط عدد الأمريكيين لا يبدون مهتمين أيضاً بالأدب الأمريكي

المعاصر. ومع ذلك هناك عدد كبير من الكتاب المثيرين للاهتمام، مثل ريموند كارفر، بول أوستر، ريتشارد فورد، توبياس وولف، آن بيتي وآخرون.

و آ: صحيح، لكن قُرّاءهم قليلون. كنت قد قرأت شيئاً من الخيال المعاصر، رغم أني لا أقرأ كثيراً الآن. ويمكنني مقارنته بالأفلام الكلاسيكية. لقد تحدثت إلى طلاب جامعة لم يشاهدوا فيلم **المواطن كين** أو أفلام برغمان الأولى: **الختم السابع** و**التوت البري**. إنهم يجهلونها تماماً. ولم يسمعوا أبداً بعناوين مثل **عبر زجاج مظلم** Through a Glass Darkly أو **ضوء الشتاء** Winter Light والأمر ذاته ينطبق على أفلام فيلليني أو تريفو أو غودار. هناك كليّة مؤثرة لنقد الأفلام في الولايات المتحدة وذات شعبية، ولا أظنها جيدة، وهناك عدد من النقاد. أفضل الأعمال بشكل عام هي الأوروبية، لكن تطغى عليها شهرة الأفلام الهابطة. لن أذكر أسماء، لكن هناك عدداً من صنّاع الأفلام الذين يصنعون أفلاماً مشهورة، وهي أفلام ممتعة، لكنها ليست عميقة. أنا أعرف ناقداً كان قاسياً جداً، جداً على برغمان. ليس سلبياً دائماً، لكن كان على برغمان معايشة المستوى المطلوب، والأمر ذاته ينطبق على فيلليني، بينما نجد أن بعض صُنّاع الأفلام الهابطة الأمريكيين معبودون فوق الخيال.

س ب: ذكرت أنك لم تشعر بأي حاجة لأن تعيد تقييم وتقويم حياتك، كما فعلت ماريون في **امرأة أخرى**. فهل هذا حالك دائماً.

و آ: أجل، لقد علمت ذلك عندما كنت في آواخر سنيّ المراهقة؛ أن المُلهيات ستكون موجودة دائماً. وإذا شعرتُ أن شيئاً يلهيني عن العمل ويقلّل من جهدي المبذول فيه فإنّه سيكون خداعاً لذاتي. ولتجنب الوقوع في طقوس الكتابة وإضاعة الوقت، يجب أن أكون في ميدان العمل... والعمل فقط. إن الفن، بشكل عام، استعراض مهارات، وهو مليء بالقيل والقال. وعندما تسمع أقاويل أولئك الناس ستظنهم عباقرة للوهلة الأولى - وهم على حق - لكن في النهاية هي مسألة «من يستطيع تنفيذ الأمر؟» هذا هو المهم. وغير ذلك لا يهم.

س ب: تتنقل ماريون في امـرأة أخرى بين الواقع، الذكريات والأحلام. أود أن أسمع تعقيبك على جزئية الحلم في الفيلم فهي معبّرة وخيالية جداً.

و آ: شعرت أني مجرد أن أكون داخل عقل الشخصية، فإن أي شيء سيكون ممكناً. ولهذا ما إن بدأتُ بالقسم المبكر من الفيلم، ذلك الصوت الذي ينتقل عبر الجدران، عرفتُ أن الفيلم لن يكون حقيقياً، ثم شعرتُ بحرية التصرف. شعرت أن مفتاح الفكرة هو جعل ميا تصارح جينا رولاندس. كانت ميا بمثابة التجسيد الداخلي لذات جينا.

س ب: صحيح، لقد أسستَ روابط كثيرة بين الشخصيتين. هناك - على سبيل المثال - مرحلة تقول فيها هوب (ميا فارو) لمعالجها النفسي: «هناك لحظات أسائل فيها نفسي إذا كنت قد قمت بالاختيارات الصائبة في الحياة». ثم يكون هناك قطع مباشر إلى كادر يجمع كلّاً من جينا رولاندس وجين هاكمان. ويدور حوار في الحفل بينهم، وهو حوار قوي ومؤثر.

و آ: أجل، لأن ماريون لم تقم بالاختيارات الصائبة في حياتها. لقد قامت باختيارات آمنة، واختيارات لا عاطفة فيها. ولم تكن هذه الاختيارات صحيحة بتاتاً.

س ب: أتظنها قامت بتخمين اختياراتها أيضاً؟

و آ: لا. أنا أظن أنها قامت باختيارات آمنة، لكنها ليست تخمينات. كان التخمين ليكون اختياراً إذا كانت تجهل حقيقة أين ستمضي. لكنها قامت باختيارات آمنة فقط. أعني، إيان هولم كان اختياراً آمناً: وهو طبيب، ورجل مؤسس، وآمن، وشخص بلا تقلّبات مثلها. لكن جين هاكمان ليس كذلك. إنه دافئ، وفظ، ووسيم. لكن هوب جعلتها في هذه اللقاءات تواجه نفسها والآخرين. ظنت ماريون أنها شاهدت هوب على الطريق وأنها ستلحق بها ولكنها ستلتقي بشخص آخر من ماضيها. شخصية ميا الحقيقة قادت ماريون دائماً للعثور على المفقود.

س ب: هل تتذكر كيف كونت جزئية الحلم، من أين جئت بعناصر حلمها، المشاهد في المسرح، الاستجواب، الصراع مع الزوج الأول؟

و آ: لا أتذكر المصدر بدقة. قد يكون أي إلهام خطر لي في ذلك الوقت. كنت أعلم، على سبيل المثال، أن بعض الأحلام يجب أن تحدث في المسرح. وصديقتها كانت ممثلة أيضاً. كنت أريد تمرير هذه المعلومة بطريقة مسرحية. لقد ظننت أنها كانت طريقة ممتعة جمالياً لفعلها بدلاً من من فعلها عن طريق التذكر المعتاد.

س ب: عندما تكون ماريون في عملها، هناك عدد اللقطات المقرّبة المفاجئة لـ«جينا رولاندس». أنت عادة بخيل جداً في اللقطات المقرّبة في أفلامك. فما هو رأيك بها ومتى وكيف يجب أن تستعمل؟

و آ: قد أستخدمها في الأفلام الدرامية. وفي الأفلام الكوميدية بشكل أكبر. أحب استخدامها باقتصاد أكثر، لأني لا أظنها ممتعة جداً. الأمر مختلف في الأفلام الدرامية، لأنها تخلق ثقلاً معيناً، وستكون مجازفة. لكنها عظيمة لإضفاء تأثيرات معينة. لكن في الأفلام الحركية، فيلم مثل **آني هال** أو **زهرة القاهرة الأرجوانية** أو **أزواج وزوجات** - أيّاً منها - لا حاجة للقطات مقربة. سيكون فيها تصنُّع. أعني، إن برغمان يستخدمها بطريقة مسرحية. وهي بلا شك عبقرية، لأنه قد طور لغة يمكن أن تنقل الحالة النفسية الداخلية للمشاهدين. لقد ذكر هذا عندما راجعت كتابه **الفانوس السحري** Laterna Magica، فعندما تنقل الاهتمام من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي، فستجد أن برغمان قد طور قاعدة نحوية في السينما، ومفردات ليعبّر عن هذه الصراعات الداخلية بعبقرية. وجزء من هذه القاعدة النحوية هو اللقطات المقرّبة بطريقة لم تستخدم من قبل. لقطة مقربة وثابت وطويلة للغاية. لكن تأثيرها ليس ثابتاً إطلاقاً، ذلك لأنه مشوّق ومنصهر في عبقريته، وهذا جزء من تقنيّته. أشعر عند استخدام اللقطات المقربة على عكسه. أنا أشعر أنك تصبح فجأة على علم بأنك في فيلم عند استخدامها. لقد استخدمها برغمان في مواقف

درامية شعرية. ولكن بشكل نادر، نادر جداً. من المضحك أن برغمان قد قال مرّة في مقابلة إنه شعر في مرحلة ما أن استخدام الموسيقى في الأفلام هو عمل بربري. كانت تلك هي الكلمة التي استخدمها. لكني أشعر بأن استخدام الموسيقى في الأفلام أداة مهمة جداً، جداً، لدرجة أنه لا يمكن أن أعمل دونها. كما الإضاءة والصوت. لكن الاستخدام المبالغ فيه للقطات المقرّبة هو عمل بربري، برأيي، ما لم يكن هو من استخدمها. ولن تكون كذلك إن كانت من صنع الآخرين، ومن صنعي، لأني لست ماهراً - إن التحكم فيها صعب. قد تبدو هذه اللقطات حلّاً سهلاً للمخرجين المبتدئين، وأنها في منتهى العاطفية. الأمر أشبه بكاتب يجعل شخصياته تنتحر أو تتحدث بلغة حمقاء بتكلّف لتكون درامية أو قوية. أو لتظهر الكثير من الدم بتكلف لتكون قويّاً. إنها قاسية تفتقر إلى البراعة. صعب... لا أظن أن لدي أي لقطات مقرّبة في **لغز جريمة مانهاتن**. ولا أظنها توجد في **أزواج وزوجات** أو **هانا وأخواتها** أيضاً. إن مايكل كين، أعرف، قد حذّر جينا رولاندس بعد **هانا وأخواتها** أني لم أقم بأي لقطات تقريبية. ثم بدت متفاجئة، عندما قمت ببعض الكلوز أب لها في **امرأة أخرى**. إنها تملك وجهاً جيداً ومعبّرا أيضاً.

س ب: لديك هذا الأسطورة في عالم المسرح والفيلم الأمريكي - منتج **ميركري والمواطن كين** للمخرج أورسون ويليس - إنه يؤدي دور والد ماريون، جون هاوسمان. لا بد أن هذا كان آخر أدواره.

و آ: أجل، إنه رائع، ودود جداً ومن الجميل العمل معه. إنه غريب، لكن هناك عدد من الممثلين الذين تُوفّوا بعد فترة قصيرة من التمثيل في أفلامي. هاوسمان هو أحدهم. ليويد نولمان، الأب في **هانا وأخواتها** هو الآخر.

س ب: عندما تزور ماريون منزل والدها، فإنها تجد كتاب الشعر المفضل لدى أمها، وهو كتاب للشاعر ريلكه. فتقتبس بضعة أبيات من قصيدة «النمر»: «لأنه لا يوجد مكان تختفي فيه هنا، يجب أن تغير

حياتك». لقد اقتبست من أشعار ريلكه في مناسبات أخرى في أفلامك. فهل هو أحد شعرائك المفضلين؟

و آ: أنا أحب ريلكه كثيراً، أجل. إنه شاعر أحب أفكاره.

س ب: من أي ناحية؟

و آ: لأنه كان مهتماً بالأشياء الوجودية، كان شاعراً وفيلسوفاً. إنه ليس أحد شعرائي المفضلين، بل هو أفضل من أحبهم. أما شاعري الأول بلا منازع فهو ييتس، لا يزال يدهشني. وبلا شك ت. س. إليوت، بسبب ما يكتب عنه وأسلوب كتابته. وأنا أحب إيميلي ديكينسون أيضاً، كانت أول شاعرة أستمتع بقصائدها.

س ب: هل قرأت ما كتبتْ في شبابك؟

و آ: أجل، وكانت أول من قرأت لها وفهمتها وأحببتها. يليهم إي كامينجز ويجب أن أحبه لأنه في غاية الذكاء، ووليام كارلوس ويليامز. وريلكه - بالطبع - هو أحدهم، لكني لم أقرأ كتاباته إلا مترجمة. لكن ييتس هو الأول بالنسبة لي كما قلت. من الصعب التفكير - بعد شكسبير وميلتون - بشخص كتب بإنجليزية أفضل من ييتس، إنه هناك في القمة معهم.

س ب: في إحدى جزئيات الحلم استخدمت موسيقى إيريك ساتي Erik Satie فهل تحبه؟

و آ: أجل. مجدداً، إنها ليست أفضل مقطوعة موسيقية بالنسبة لي، لكني أحبه. وقد استخدمت قطعة جميلة من موسيقاه، شيء من مقطوعة **جيمنوبيديا** 'Gymnopedies'. لأنها ملائمة. أنا أستمع إلى موسيقاه أحياناً، ولكن ليس كثيراً. لدي الكثير من الموسيقيين المفضلين غير ساتي في العالم الكلاسيكي. وبشكل طبيعي، أنا أحب أولئك الملحِّنين الذين يحبّهم أغلب الناس، من مثل: موتزارت وبيتهوفن، وأحب مالر كثيراً، وسيبيليوس أكثر.

س ب: هناك لوحة فنية ذات أهمية أيضاً في الفيلم أيضاً، لوحة اسمها

«الأمل» للفنان غوستاف كليمت فكيف اخترت اللوحة للفيلم؟ هل مصادفة أم أنه فنان تقدّر فنه؟

و آ: كل ما هنالك أنها بدت مناسبة، كان فيها شعور يناسب الفيلم. بعدها اكتشفنا ولاحظنا أن عنوان اللوحة هو «الأمل»، وشخصية ميا في الفيلم تحمل اسم هوب (الأمل). لن تسمع هذه الملاحظة في الفيلم، لكنك يمكنك ملاحظتها عند نهاية الفيلم. لقد بدت اللوحة ملائمة. بما أن جينا قد مثلت دور البروفيسورة في الفلسفة الألمانية، كنت أحاول إيجاد شخصٍ مناسبٍ كفنان.

س ب: وللوحة رابط بصري بشخصية ميا فارو أيضاً، بما إن المرأة في اللوحة حامل.

و آ: أجل هذا صحيح.

حكايات نيويورك

ستيج بيوركمان: إن فيلمك في **حكايات نيويورك**، وعنوانه **أوديب يحطم** Oedipus Wrecks، كوميدي بامتياز. لقد صنعت هذا الفارس القصير مباشرة بعد فيلم **امرأة أخرى**. هل كان هذا اختياراً واعياً، أي القفز إلى شيء أخف بعد فيلم درامي، مقاطعة الدراما بتشتيت كوميدي تماماً؟

وودي آلن: عادة، تريد فقط العمل على أمر مختلف تماماً، بعد العمل على أمر ما لوقت طويل. وهذا ما حدث.

س ب: لقد سمعت أو قرأت في مكان ما أن الفكرة الأساسية لـ«**حكايات نيويورك**» تعود لك.

و آ: إلى حد ما فقط. لقد تحدثت عنها مع منتجي، روبرت غرينهت، فظن أنها ستكون فكرة جيدة، بحيث نجعل ثلاثة مخرجين يخرجون عملاً واحداً لكل منهم جزء فيه. ولقد اقترح أولاً أن نكون أنا ومارتن سكورسيزي - الذي عمل لمرّة - وستيفن سبيلبيرغ يجب أن يكون في المشروع. لقد تمكّن من جمعنا معاً، فوافقنا على المشروع، وجدناه فكرة مذهلة. بعدها تعذر على سبيلبيرغ إتمام المشروع، فأحضروا فرانسيس كوبولا بدلاً منه. كان مشروعاً سهلاً، لأنه كانت لدي فكرة مضحكة. كما تعلم، لا مشكلة.

س ب: كيف دخل فرانسيس كوبولا في المشروع. إنه ليس من نيويورك. ألم تكن تلك فكرة المشروع منذ البداية قائمة على أن يكون المخرجون من نيويورك؟

و آ: في الواقع لم يكن اسم المشروع **حكايات نيويورك** فكرتي أو فكرتنا. كان هذا مجرد اسم المشروع للشركة، ديزني، بعدها أعجبهم

العنوان، فاستخدموه. لم أحبّذ العنوان أنا أيضاً، لأني شعرت أنه محدود. لكن كان جيداً كغيره.

س ب: صحيح، كوبولا لم يحصر جزأه بنيويورك أيضاً. لقد استمدّ قصته من أثينا في النهاية.

و آ: حقيقة، لم أشاهد الفيلم. لأني لا أذهب لمشاهدة أفلامي بعد الانتهاء منها، لذا حرمت من مشاهدة الجزأين اللذين أخرجهما سكورسيزي وكوبولا. لقد شاهدت أفلامهما الأخرى، وأجدهما مخرجين رائعين. لكني لم أشاهد هذين الجزأين، لأني لم أُرِدْ مشاهدة حلقتي.

س ب: يمكنك الآن مشاهدة أفلامهما على الفيديو، وصولاً إلى حلقتك.

و آ: نعم، بسهولة. لأن حلقتي في النهاية.

س ب: إن اسم الشخصيتين اللتين تؤدّيانها أنت وميا فارو: شيلدون وليزا. ومن الواضح أنهما اسمان لشخصيتين أخريين في فيلمك **كل ما أردتَ معرفته دائماً عن الجنس وتخشى السؤال عنه**... واللتين اقتطعتهما من الفيلم. لا أعرف إن كان ذلك الجزء قد صُوِّر أم لا.

و آ: أوه، أجل... هذا صحيح! لقد صُوّر. كان مشهداً يجمعني بلويز لاسر، زوجتي السابقة. كنا أنا وهي في شبكة عنكبوت عملاقة. وقامت هي بأداء دور الأرملة السوداء، وأنا قمت بأداء دور العنكبوت الذكر، وبعد الجنس قتلتني بطريقة ما، والتهمتني. كان فكرة جيدة، لكني لم أتمكّن من تطبيقها، فاقتطعتها من الفيلم.

س ب: هل تتذكر سبب استخدامك لهذين الاسمين، شيلدون وليزا، شخصيات **أوديب يحطم**؟

و آ: لا، لكن عندما أطبع السيناريو، أحاول عادة اختيار أسماء قصيرة للجميع، لأني لا أريد الطباعة كثيراً.

س ب: يبدو أن في **أوديب يحطم** ولاءٌ إلى حد ما لاهتمامك بالحيل السحرية في طفولتك.

و آ: هناك ناقدة أفلام أمريكية، اسمها دايان جيكوبس وهي إحدى الناقدات اللامعات، لقد كتبت كتاباً بعنوان **سحر وودي آلن** ... كُتِبَ كأطروحة تبحث في الحيل السحرية في أفلامي. لقد لاحظت وجودها في أفلام أخرى، من مثل: **أوديب يحطم وامرأة أخرى**، وفي **زيليغ** وفي مسرحيتي، **المصباح العائم** The Floating Light Bulb، والتي كانت عن ساحر. وبالطبع **زهرة القاهرة الأرجوانية**. لقد أبرزت أن الحيل والخدع السحرية تظهر باستمرار في أفلامي. لقد كتبت هذه الأطروحة، وكانت مصيبة. لقد تمكَّنَتْ من تحديد موضوع السحر مراراً وتكراراً. وبلا شك، يبدو السحر واضحاً في **أوديب يحطم**.

س ب: وهل كنت تهوى ممارسة الحيل السحرية في صغرك؟

و آ: أجل لقد مارستها ودرستها، وأدّيتها أمام عائلتي وأصدقائي.

س ب: هل كنت بارعاً فيها؟

و آ: أجل، ما زال بإمكاني القيام بها. كنت أتمرن لساعات طوال، وأياماً كثيرة، وسنوات عديدة. وما يزال بإمكاني القيام بجميع أنواع الحيل بالبطاقات وخدع العملات النقدية وأشياء مشابهة.

س ب: في بعض الصور خلف الكاميرا في عدة أفلام، كنت أراك وميا تلعبان الشطرنج بين التصوير. فهل أنت مهتم بالشطرنج أيضاً؟

و آ: حسناً، يمكنني لعب الشطرنج. لست بارعاً فيه. أنا لاعب شطرنج غير محترف. لكنني أحب اللعبة، وأحب مشاهدتها. لا ألعب بشكل كافٍ، لذا أخسر الجولة. قبل عدة سنوات – ثمان أو عشر سنوات – كنت أفضل بكثير عندما كنت ألعب الشطرنج أكثر. أما الآن، فأنا لا ألعب كما في السابق، وقد نسيت بسرعة الكثير من أساسياتها. لكني أحب هذه اللعبة.

س ب: لديك الكثير من شخصيات الأمهات في أفلامك السابقة. هل كان **أوديب يحطم** محاولة لتحطيم شخصية الأم بضربة واحدة ونهائياً بطريقة كوميدية؟

و آ: كنت أجلس في هذه الغرفة في يوم ما، وأستمع إلى تسجيل

لسيدني بيشيت، وكن أنظر خارجاً إلى السماء، فقلت لنفسي: «يا إلهي، أنا مشتاق إلى سيدني كثيراً. سيكون من الدرامي والرائع، لو استطعت رؤية شخصيته الضخمة يعزف هناك. وجهه الأسمر الممتلئ وعازف الساكسفون». إن موسيقاه رائعة، وأكاد أستطيع تخيُّله وهو يعزف. ولازمتني هذه الصورة. ثم قلت لنفسي: «ألن يكون من الممتع، لو أنها كانت أمي، بصورة كبيرة...» لكن عليَّ إحضارها إلى هنا. ثم جاءتني فكرة التحدث معها عن عروض الحيل السحرية. كانت تختفي وتظهر في السماء. في قصتي الأساسية، انزعج كل شخص منها في نيويورك. لقد ظنُّوا في البداية أن الموضوع لطيف، لكن عندما أدركوا ما كنت أفعله لسنوات، أزعجوني أنا وصديقتي، ثم لجأت إلى بصّارة والوقوع في حبها.

س ب: إن مقدمة (goy)، شخص ليس يهودياً، في عائلة يهودية، إن هذا إهانة كبيرة لقواعد العائلة اليهودية؟

و آ: كان من الواجب أن أتزوج فتاة يهودية، لكن هذا التقليد لم يعد إلزاميا مع مر السنوات. لكنه أحد المنفِّرات من الأديان؛ حرصك السخيف على عدم زواج ابنك من دين معين... غباء. أنا أظن أن ذلك مبالغ فيه. والدين اليهودي ليس أقلّ ذنباً من الأديان الأخرى.

س ب: إذن، عندما كنت شاباً وبدأت بالمواعدة، توقَّعَ أفراد عائلتك أن تواعد فتاة يهودية؟

و آ: أجل، لكن لم يشكل ذلك بالنسبة لي مشكلة لسبب مهم: لم أهتم بما يفكرون به، ولم يكن رأيهم يشكل أهمية بالنسبة لي بطريقة أو بأخرى. لكني نشأت مصادفة في حي يهودي وجدت فيه كل من حولي يهوداً. فكنا نلتقي فقط بالفتيات اليهوديات. لن يزعجني إطلاقاً لو أني قد وقعت في حب فتاة نبيلة أو فتاة سوداء أو فتاة صينية. كل تلك المستحبَّات والمنهيات في الأديان تتأرجح لدي بين المضحك والمهين.

س ب: هل سبب لك تصوير شخصية الأم في السماء أي مشكلات؟

و آ: آه لقد سبب لي! ربما لم يسبب لـ«سفين نيكفيست»... لكننا أحضرنا

خبيراً ليخبرنا عن طريقة العمل فنياً. وقد فعلنا ذلك. كان ممتعاً، وقد صور سفين المشهد بشكل صحيح، لكن حدث ذلك في وقت طويل. أنت تعلم، أن تصغير حجم الأم بطريقة صحيحة عقَبة؛ لأني لا أستطيع تحمل تكاليف المؤثرات الخاصة. طيران ميا وأليك بالدوين في **أليس**، والأم في السماء هنا، والروح الصغيرة في نهاية كوميديا منتصف منتصف الصيف الجنسية، مشكلة. عادة من يبرع في مثل هذه الأمور التقنية - ستيفين سبيلبيرغ أو جورج لوكاس - يملك ميزانية ضخمة ويقوم باختبارات. إنهم ينفقون المال على التجارب حتى ينجحوا، أكثر مما أنفق على نصف فيلمي. ثم تكون نتيجتهم جميلة. لكني لا أملك المال للقيام به بشكل صحيح، ولهذا أقوم بما هو منخفض التكاليف. لو كان لدينا المال لإحضار أفضل طاقم عمل وأفضل الكاميرات الحديثة في ذلك المشهد مع ميا وأليك بالدوين في **أليس**، لصنعنا شيئاً يشبه سوبرمان، لصنعت المشهد بإتقان. لكنه كان تجربة قاسية ولم يستغرق تصويرها وقتاً طويلاً! وأنهيناه بتقطيع ثلاث أو أربع لقطات، لقطات احتجنا يوماً كاملاً لتصويرها.

س ب: هل تجد أن استعمال التقنيات الحديثة باعث على السأم ومضيِّع للوقت؟

و آ: أجده مملّاً للغاية! الآن - سأعترف - كان العمل لينجز بسلاسة أكبر لو كنت قد عملت مع غوردون ويليس، فبالإضافة لكونه فنّاناً هو ساحر تقني. لكن لعله ليس كذلك، لأن غوردون قد صوّر **كوميديا منتصف الصيف الجنسية**. والاعتماد على معمل خارجي طلباً للمساعدة صعبٌ للغاية.

س ب: لكن المؤثرات كانت فعالة في **أليس**.

و آ: لكنك رأيت فقط نهاية كل شيء. بعد عمل متعب وشاق، حصلنا أخيراً على كاميرا فيها حاسوب. كانت العملية برمَّتها صعبة للغاية.

س ب: هل أردت اقتطاع مشاهد أخرى في **أليس** لأسباب تقنية؟

و آ: أجل. فعلى سبيل المثال، عندما قمنا بالمشهد مع الجندي الألماني في **أيام المذياع** كان طول القارب ياردة واحدة فقط. واستلزم إنجازه

وقتاً طويلاً. كان صعباً. وأخيراً، في النهاية، كان الحل الوحيد هو إعادة التصوير، إنه الحل الوحيد لأجعله يبدو صحيحاً، هو أن أضع منظاراً ثنائياً معدنياً حوله. ولم أكن أريد منظاراً ثنائياً. أردت الصبي أن ينظر – ويشاهد القارب. لكن كان عليّ العودة وتصوير الفتى مجدداً وإعطاءه المنظار. فتمكنت بهذه الطريقة من إخفاء أخطاء كثيرة. أنا أكره المؤثرات الخاصة.

س ب: أريد أن أكلّمك عن سيدتين ضئيلتي الحجم في الفيلم، ماي كويستل وجسي كيوسيان، واللتين قامتا بدور أم شيلدون وعمّتها. كانت ماي كويتسل، كما أعلم، هي الفتاة التي أدّت صوتَ شخصيّة بيتي بوب في فيلم الكرتون **الفتاة بيتي بوب** 'Betty Boop Girl'، كما غنّت أغنية من أغاني **زيليغ**، لكن كيف اخترتهما لهذين الدورين؟

و آ: في الحقيقة، لقد جربت جولييت تايلور تمثيل كل امرأة يهودية تقريباً في البلدة. لقد ذهبت إلى منازل العجائز القديمة، كما ذهبت إلى مجموعات التمثيل. وأخيراً، بعد أن شاهدت ثلاثين ممثلة تقريباً، دخلت ماي كويستل لعمل روتيني [يطقطق وودي إصبعه] ما إن رأيتهما، وما إن قرأت الدور، بدت مناسبة تماماً. لن أجد أفضل منها. حتى أنها تشبه أمي. أما جيسي كيوسيان، فهي قصة أخرى. قبل عدة سنوات، كانت تدرّسني الأحياء! كانت سيدة ضئيلة البنية، وكنا ننسج النكات عنها. لم يكن باستطاعتك رؤيتها من خلف مكتب الأحياء. كانت معلّمة صغيرة وصغيرة الحجم. لقد درَّستني لفصل دراسي واحد، ولم أقل لها كلمة واحدة في الفصل. بعدها تخرّجت ولم أقابلها مطلقاً... لخمسة وثلاثين عاماً. وفي يوم ما، قالت لي جولييت تايلور: «لقد جاءت إلى مكتبي سيدة ضئيلة الحجم ورائعة، تقيم في منازل المتقاعدين العجائز. وهي تقول إنها تعرفك من المدرسة. إنها تقول إنها أستاذة الأحياء». فقلت: «السيدة كيوسيان؟»، فحصلت على الدور. كان كل من في الموقع يناديها جيسي، لكن ما زلت أناديها السيدة كيوسيان، لأني قد تعرفت عليها بهذه الطريقة.

س ب: هل كانت لديها أي تجربة في التمثيل؟

و آ: لا، مطلقاً.

س ب: إذن، ما سبب زيارتها لجولييت تايلور؟

و آ: حسناً، إن جيسي كيوسيان امرأة مشرقة ومثقفة. إنها تمضي جل وقتها بالذهاب إلى معارض الفن و الحفلات الموسيقية. لقد تقاعدت، وقد قرأت في إعلان في سكن المتقاعدين، أنهم يبحثون عن سيدة كبيرة في العمر لأدوار صغيرة في فيلم. فجاءت لأنها مهتمّة. ومنذ ذلك الحين قامت بتمثيل فيلم آخر وبعض الإعلانات التجارية.

س ب: وكيف كانت تعاملك عندما عملتما معاً؟ هل كنت ما تزال ذلك الطالب في المدرسة؟

و آ: لا، كانت مشرقة بشكل مذهل كعادتها. لم تكن قد مثّلت في حياتها، لكنها كانت تسأل أسئلة من قبيل: «هل ستقوم الشخصية بهذا؟ أم أن من الأفضل أن تقوم به بهذا الطريقة؟» إنه تحليل بيّن.

جرائم وجنح

والد جودا: إن عيني الرب تراقبنا باستمرار.

• (من فيلم **جرائم وجنح**)

ستيج بيوركمان: نبأني أنك كتبت النص لفيلم **جرائم وجنح** خلال رحلة إلى أوروبا. فهل هذا صحيح؟

وودي آلن: صحيح، لكن تذكّر دائماً ما قلتُه لك ذلك اليوم: إن العمل الحقيقي الصعب يكمن في التجهيز للعمل، وما إن ينتهي تجهيز العمل، فإن الباقي سيكون سهلاً. يمكن أن أكتب في أي مكان. كنت قد حجزت غرفة في فندق، وباستخدام أدواتهم المكتبية كتبت بضع صفحات، وفيما بعد انتقلت إلى قرية أخرى واشتريت المزيد من أدوات القرطاسية وأكملت الكتابة. وبهذه الطريقة تماماً كتبت السيناريو. كان العمل الشاقّ قبل السفر.

س ب: إن **جرائم وجنح** هو - كما أظن - فيلم ثري من نواحٍ مختلفة. في نواحٍ معينة يسترجع أدب العصر الرومانطيقي، وقد كافحت لكسر الجمود الذي كان موجوداً بين الأنواع المختلفة. يعبّر هذا الفيلم عن نواحٍ أخرى: درامية، وكوميدية، وكوميديا السلوك، كلها في الوقت ذاته.

و آ: أجل، هناك أفلام معينة من أفلامي أطلق عليها تسمية «روايات في أفلام»، و**جرائم وجنح** هو أحدها، لأن فيه عدد من الشخصيات المتقاطعة وعدد من القصص التي تحدث في الوقت ذاته. وبعض هذه

الحكايات قد يكون كوميديّاً، بينما بعض القصص الأخرى فلسفية أكثر والحيلة تكمن في جعل كل القصص على السطح في الوقت ذاته، حتى يمكنك تتبعها والاندماج فيها جميعاً دون أن تشعر بالملل.

س ب: وهل هذا أمر تفضله، وتبحث عنه دائماً في الأدب أيضاً؟

و آ: أجل، بالتأكيد وأفضل مثال عليه هو روايات تولستوي. وهي رائعة من ناحية بنائها وتنفيذها.

س ب: لقد عرّف أحدهم الأدب الرومانطيقي بخليط من الفوضى والشبق، وهذا التعريف يحدد ملامح فيلمك بطريقة ما.

و آ: صحيح، يمكنني ملاحظة ذلك، (الفوضى والشبق)... أنا أجد هذا الخليط في **هانا وأخواتها** و**جرائم وجنح**. لكنها أدوات أساسية لمن يعمل في الدراما. وإما أن تكون الفوضى مشوقة أو ممتعة والشبق يزيدها روعة. ولذلك فإن التكوين عظيم. إذا كانت لديك فوضى فقط، فسيكون لديك لو كان لديك مهزلة، أظن. وإذا كان لديك شبق فقط، فلا أعرف ماذا سيكون لديك. لكن الخليط سيكون صائباً كما أعتقد.

س ب: **جرائم وجنح** يمكن أن يعتبر على أنه فيلم وجودي أيضاً، لأنه يتناول هذه المواضيع الوجودية والكونية عن موقفنا من الحياة والعالم.

و آ: صحيح، وهذا هو المحور الممتع بالنسبة لي. إن الفلسفة المعاصرة صعبة التطبيق من الناحية الدرامية. كانت هناك فترة ظهرت فيها المواضيع الوجودية بسبب كيركاغارد ودويستويفسكي وتلك المواضيع كانت مادة طبيعية للدراما. ولهذا فإن الأفكار الوجودية في الأدب والدراما رائعة وممتعة. لكن تحويل لغة الفلسفة إلى دراما - على سبيل المثال - ليس ممتعاً.

س ب: عندما كتبت ملامح شخصية الفيلسوف لويس ليفي في الفيلم، هل جسدتها على شخص معروف؟

و آ: سؤال مثير للاهتمام. لقد تحدث الناس معي عن بريمو ليفي، لأن

الاسمين متشابهان لكنه لم يلهمني، على الإطلاق. لقد فكرت مليّاً بصنع فيلم وجوديّ وفيه جريمة غامضة بسبب انتحار أستاذ جامعيّ، وأثبتُ من خلاّل فلسفته، أنه لم ينتحر أبداً، وأن الانتحار لم يكن خياراً في حياته نظراً إلى حياته الثقافية الحافلة. وهكذا أثبتُ أنها جريمة قتل. وهذا ما أثار اهتمامي في كتابة شيء عن حياة شخص لا يُعقَل أنه يريد الانتحار.

س ب: عندما شاهدت الفيلم لأول مرّة، راودني شعور بأن هذا الجزء من الفيلم كان فيلماً وثائقياً، وأن لويس ليفي هو شخص حقيقي بالفعل.

و آ: إنه شخص حقيقي من ناحية ما. الرجل الذي يمثل دور المحلل نفسي.

س ب: لقد ذكرت ذلك اليوم كتاباً لي وكان مهمّاً بالنسبة لك، كتاب **إنكار الموت** The Denial of Death للكاتب إرنست بيكر. يبدو أن لهذا الموضوع أو النقاش أهمية عظيمة لديك.

و آ: أوه، أجل مهمّ.

س ب: وخاصة أنّه في **جرائم وجنح** يهيمن موضوع الموت.

و آ: أجل، إن الموت مرحلة مهمة في الكون. موضوع أخلاقي بلا شك.

س ب: لقد اعتمدت على هذا الموضوع من قبل أيضاً. إنه موضوع تناولته في مسرحية قصيرة كتبتها بعنوان **الموت يطرق** Death Knocks وهي مسرحية من فصل واحد عن الموت، وهي كذلك أساس **ظلال وضباب**.

و آ: أجل. إن الموت موضوع أساسي. لقد صنع برغمان عملاً عن الموت بعنوان **الختم السابع**. ولطالما تمنّيت أن أخلق الاستنباطات الصحيحة التي سأتمكن من خلالها من التعبير عن ملاحظاتي عنه. لكني لم أتمكن من ابتداع فكرة متقنة كالتي وردت في فيلمه، ولا أظن أن بإمكانك ذلك. أنا أؤمن أنه قد أنجز فيلماً درامياً رائعاً. وأقرب ما توصلت إليه بشأن هذا الموضوع هو في **ظلال وضباب**، لكن فكرته ليست رائعة كفكرة بيرغمان. إنه المناسب. إنه عظيم.

س ب: هل تحتاج استعارة؟ هنا في **جرائم وجنح** تتناول الموضوع بطريقة جادة جداً ودون الحاجة إلى أي استعارة.

و آ: صحيح، إنها قصة واقعية؛ ولكن، كما تعلم، أحب أن تكون لي نظرة شعرية فيه بطريقة ما. أود أن أكون قادراً على نقلها عبر الشعر بدلاً من النثر. فعلى الشاشة، إما أن ينفذ الشعر، وإما أن ينفذ النثر. وعادة يمكنك أن تلاحظ الفرق، بوضوح. إن فيلمَيْ: **بيرسونا** و**الختم السابع** شعريان، بينما أفلام المخرج جون هيوستن نثر من نوع رائع. وفي حالات نادرة، قد تحصل على فيلم يبدو أساسه نثراً، ولكن يتبين لك لاحقاً أنه شعر، مثل **سارق الدراجة**. إنه يبدو في غاية الواقعية، لكنه أعمق من ذلك. لا أظن أنه فيلم حقيقي لجان رينوار. ولا أظن أن فيلمَي: **الوهم العظيم** أو **قواعد اللعبة** شعريَّان. أنا أجدهما واقعيَّين ورائعَين. إنهما عظيمان، نثرٌ عظيم، كما يكون النثر عظيماً في أفلام هيوستون. لكن برغمان يتعامل مع الشعر بكثرة، أحاول أن أتذكر أيّ من أفلامه ليس شعريّاً، هذا إذا كان هناك فيلم غير شعري أصلاً.

س ب: مشاهد من فيلم زواج، على سبيل المثال.

و آ: أجل، هذه فكرة. وعدد من تلك الأفلام الأولى كانت تشبه أفلام هوليوود الجيدة؛ أعني أن أفلامه الكوميدية والرومانسية الأولى بدت كأساس للأفلام التي من الممكن أن تصنع في هوليوود. لكنها أفضل منها!

س ب: أجل، إن **صيف مع مونيكا** نثري، ولكن الفيلم الذي صنعه بعده بعام، **نشارة الخشب والزينة**، هو شعر أصلاً.

و آ: حتى فيلم **نشارة الخشب والزينة** يبدأ بطريقة شعرية قليلاً. حتماً في بداية ونهاية الفيلم. إنه ليس واقعيّاً. إنه ينتقل على مستوى مختلف قليلاً. ومن ثم تحصل على أعمال شعرية تعود له.

س ب: إذن، ترغب في التعامل مع الموت مرّة أخرى بطريقة شعرية؟

و آ: كنت أحاول ذلك مع **ظلال وضباب**، ولكن... أجل، أودُّ ذلك.

لأنَّ ما يُعرَف بالمواضيع الوجودية - وقد صارت عبارة مستهلكة بالنسبة لي - هي المواضيع الوحيدة التي تستحق تناولها. وعندما يتعامل المخرج مع مواضيع أخرى فإنه لا يصبو للهدف الأسمى. قد يهدف لتناول بعض المواضيع الفكاهية، لكن لن أجدها عميقة بالنسبة لي. ولا أظن أن هناك هدفاً أعمق من المواضيع الوجودية والروحية. ولعل هذا هو السبب الذي يجعلني أعتبر الروائيين الرُّوس أعظم الروائيين. ورغم أن فلوبير - على سبيل المثال - كاتب أكثر مهارة من دوستويفسكي أو تولستوي، إلا أن أعماله الروائية لن تتفوق على أعمالهما. يتجنب الناس عادة أحكام التقييم القطعي، لكني أصدرها لأهميتها؛ تكاد تكون فرضاً. يمكن أن يقول المرء: «أنا أقدِّر فلوبير أكثر من كافكا أو ستاندال أكثر من تولستوي». لكني لا أفعل. شخصياً لا أفعل. أنا فقط أشعر أنك إن كنت تعمل على قدراتك العالية وتهدف إلى مادة قيِّمة للغاية. فإنك ستكوِّن مملكة الوجودية والروحانية بالنسبة لي. ومن العظيم تناولهما بشكلٍ واقعي. لكن الشكل الشعري يجذبني أكثر. فعلى سبيل المثال: إن فيلماً مثل دم بارد Cold Blood مليء بالمحتوى الوجودي الطبيعي، فتلك القرية الصغيرة التي تجد فجأة هذا القتل الوحشي. ثم تتغير حياة الجميع. لقد صنع هذا الفيلم بشكل حقيقي، وقصته مذهلة في الرواية، ومذهلة للغاية على الشاشة أيضاً. لكن سأقدّرها أكثر لو جسّدت بطريقة شعرية. بالنسبة لي، سيكون تحويل رواية **المحاكمة** The Trial إلى فيلم ممتعاً، لأنك ستتعامل حينها مع مشاعر في منتهى العمق والخصوصية، ستتعامل مع نوايا وأفكار بطريقة شعرية، وهذا مُغرٍ.

س ب: لقد ذكرتُ الأدب الرومانطيقي مقارنة بـ **(جرائم وجنح)**. في مسرحية ووردزوورث - **الحدود** The Borderes ابتدع ما يمكن أن نطلق عليه أول إنسان وجودي، وهو رجل صنع من خلال حاجاته فردانيَّته وميزانَه الأخلاقي الخاصَّين به. يمثل جودا في فيلمك هذا الشخص.

و آ: بالتأكيد. إن لديه مجموعة قيم، وهي قيم تخصّه. ونحن نعيش في عالم لا يوجد فيه من يعاقبك، إن لم تعاقب نفسك. إن جودا هو شخص

يقوم بما يبرر أفعاله عندما يتوجب عليه ذلك. وينجو بفعلته! ويعيش حياة رائعة بعد ذلك. ولو لم يخترْ أن يعاقب نفسه، لكان قد نجا بنفسه. وهذا ينطبق على النقاش الذي حدث على طاولة العشاء في منزل والديّ جودا، عندما كانوا يتحدّثون عن النازيين. كنا نعرف من فاز بالحرب، ولو أننا كنا نجهل من ربحها، فإن التاريخ قد يصنع بطريقة مختلفة.

س ب: لماذا اخترت اسم جودا (يهوذا)؟

و آ: لأني ظننته اسماً إنجيليا، وفيه حكمة. إنه اسمٌ يوحي بالقيمة العالية والحكمة. لقد نصّب نفسه أباً في القصة، وكنت أريد ذلك(*).

س ب: نلاحظ في جرائم وجنح الثقافة اليهودية بطريقة علنية أكثر من باقي أفلامك.

و آ: حسناً، إن مشكلة جودا وصِلته بالتعاليم والمبادئ الدينية مهمّة جداً، والدين الوحيد الذي أشعر أن بإمكاني الكتابة عنه بدقة هو الدين اليهودي. أنا لا أعرف شيئاً عن تفاصيل المسيحية.

س ب: لقد صعقني شيء واحد في الفيلم، وهو المحاورة بين جودا والرّابي، عندما ناقش جودا معه مقتل دولوريس. لماذا لم يتصرف الرّابي بحزم أكبر مع هذه الأفكار.

و آ: هل تقصد المشهد في المكتب وقت العاصفة الرعدية؟

س ب: أجل.

و آ: لأن الرّابي لا يوجد فعلاً هناك. إنه موجود في عقل جودا فقط إنه يستخدم الرابي ليخلق حواراً في عقله.

س ب: من المواضيع المحورية في الفيلم... البصر والبصيرة. لم يصبح الرابي أعمى فقط، بل شاهدنا دولوريس تصبح عمياء تماماً من

---

*- يهوذا الإسخرطي: هو أحد تلاميذ المسيح الاثني عشر. وبحسب الأناجيل القانونية هو التلميذ الذي خان المسيح وسلّمه لليهود. بعدها ندم على فعلته، وقتل نفسه - المترجمة.

خلال القتل. وفي المشهد الذي يذهب فيه الرابي إلى شقتها ليجدها ميتة، تقوم بلقطة مقربة مركزة على وجهها، فيغلق عينيها. إن العينين أو الرؤية قد تمت مناقشتها عبر أحداث الفيلم. فهل كان هذا محوراً يهمك في الفيلم؟

و آ: حسناً، كانت العينان استعارة في القصة. كان جودا طبيب عيون يعالج بيد، ولكن على استعداد ليقتل باليد الاخرى. وهو ضعيف البصر. أعني، أن بصره جيد، لكن بصيرته، وبصيرته الأخلاقية ليست سليمة. لقد عمي الرابي عن الأشياء الأخرى، عن وقائع الحياة. ومن ناحية أخرى، يمكنه أن ينتصر عليها لأن لديه مادة روحانية. إن **جرائم وجنح** هو عن الناس الذين لا يرون... إنهم لا يرون أنفسهم كما يراهم الآخرون. وكانت هذه استعارة قوية في الفيلم.

س ب: صحيح، ثم نشاهد شخصيتك في الفيلم، كليف، صانع الأفلام الوثائقية، الذي يشاهد العالم من خلال عدسات كاميرته. والأمر ذاته ينطبق على أخيه من أبيه، ليستر، حتى لو لم نره يعمل خلف الكاميرا.

و آ: صحيح. ويجهل ليستر وجهة نظر كليف فيه في نهاية الفيلم. إنه يتخيل أني أراه بشكل مختلف، لكنه يُرى عبر كاميرَتي.

س ب: لقد سلطت الضوء على هذا المحور طوال الفيلم. فعلى سبيل المثال، بعد فترة قصيرة من مشهد القتل، هناك فلاش باك مع جودا ودولوريس، حيث تقول له: «لطالما قالت لي أمي أن العينين هما مفتاح للروح. فما هو رأيك؟» فيجيبها أنه لا يصدق ذلك.

و آ: صحيح.

س ب: عندما يكون لديك موضوع صلب ومتكرر في قصة، ما هو مدى وعيك به وأنت تكتب السيناريو؟ هل تزرعه في النص السينمائي بوعي، أم أنه يبرز نفسه لك وأنت تكتب؟

و آ: إنه فطري. أنا لا أدوّن الملاحظات، سأشعر وأنا أكتب السيناريو،

بالوقت المناسب لظهور الموضوع على السطح مجدداً. ومتى شعرت أن من المناسب أن يظهر على السطح، سأكتب تفاصيله.

س ب: لكن هل شعرت أثناء كتابتك للسيناريو بوجوب أن يكون موضوع (البصر) أساسياً في الفيلم؟

و آ: كنت أعلم أني يجب أن أستخدم الأعين، بالتأكيد. عندما شرعت في كتابة القصة، جعلت جودا طبيب عيون. وفيما بعد عندما كان يستلم جائزته في أول الفيلم وكنت أكتب الخطاب له، خطر في ذهني أنه بوجوب ذكرهما في الحفل حاولت اللعب على هذه الكناية.

س ب: لقد اخترت مارتن لاندو ليقوم بدور جودا، ووجدته رائعاً. ورغم أنه ممثل محترف، إلا أنه لم يكن بطلاً سينمائياً طبقاً لمعايير هوليوود. ورغم أنه مثّل أدواراً مساندة كبيرة ومهمة، أدواراً مهمة بعد فترة قصيرة من تمثيله في **جرائم وجنح** وفيلم بعنوان **تكر: الرجل وحلمه** Tucker للمخرج فرانسيس كوبولا. فلماذا اخترت مارتن لاندو لهذا الدور؟

و آ: لم يكن لدي أحد لهذا الدور. من الصعب أن تجد في أمريكا مثل هؤلاء الممثلين الموجودين في المسرح الإنجليزي. أنا فقط لم أجد أي شخص مناسب لدور جودا. ووجدت مارتن لاندو ممتازاً في فيلم **تكر: الرجل وحلمه** Tucker. وكأن كوبولا قد نقّب عنه وانتشله بصعوبة، أما فرانسيس وهو مخرج جيد قد جاء بأداء رائع مع مارتن لاندو. إن مارتن ممثل موهوب، وامتلك فرانسيس البصيرة ليراه. ولهذا يُعتبر فرانسيس هو من وضعه على خارطة السينما. لم أقم بأي دور طلائعي معه. كل ما هنالك أني رأيته في فيلم فرانسيس، وأحببته، وأذهلني. وأوصت به جولييت تايلور. ثم سافرنا أنا وجولييت إليه في قريته، على أساس عرض دور الأخ عليه، دورجيري أورباخ. فجعلناه يقرأ الحوار، وقبل بالدور. بعدها فكّرنا باختباره للدور الآخر، بينما كان في نيويورك، ولم يكن لدينا أحدٌ ليمثّله بعد. فطلبنا من مارتن أن يقرأ الدور الآخر. وبدا أسعد، وقال إنه يودُّ أن يؤدّي ذلك الدور: «إن فيه أبعاداً». فقرأه، وكان طبيعياً دون

تصنُّع. إنه أمر مثير للاهتمام؛ فمن بين جميع الممثلين الذين عملت معهم، وجدت أنه يمنح حواري التعبير الذي كنت أريد أن أسمعه. إنَّ لكنته محلية وتعبيراته، والعُرب صحيحة تماماً. وهكذا كان هو الأفضل من بين جميع من قرأ الحوار [وودي يطقطق أصابعه]. لم يخطئ أبداً في تمثيل أي جملة. لقد عملت مع بعض الممثلين الرائعين، لكنه كان يؤدي السطور تماماً كما كتبتها. وأحد أهم أسباب هذا الإتقان هو أنه قد جاء من حيٍّ في بروكلين، قريباً من مسكني. فنشأ كما نشأت، محاطاً بأناس يتحدّثون بتلك الطريقة. لقد فهم بشكل فطري. الفرق الدقيق يسري في عروقه. لذلك كان العمل معه سهلاً.

س ب: ماذا عن أنجليكا هيوستن؟ في فيلم **لغز جريمة مانهاتن**، كان عملها الثاني معك، ولكن في **جرائم وجنح** مثّلت معك أول دور.

و آ: كنت أريد امرأة مثيرة للاهتمام وكبيرة في السن. وبلا شك فأنجليكا هي من ممثلاتنا العظيمات، لكن لم أظن أنها تريد تمثيل هذا الدور. لأنه دور صغير جداً، وفيه ستقتل الشخصية. لكنها قالت إنها تريد تمثيله. وبلا شك كانت عظيمة فيه، وقد أدّت الدور أفضل بمئة مرّة من أي ممثلة كان من الممكن أن تقوم به. علاوة على أنها مناسبة للدور، خاصة بشَعرها المرفوع للأعلى عندما تعود من شراء الخضار. إن كلّاً من تصرفاتها وحجمها مناسب، وكان لديها ما يكفي من الجنون والغضب. لم أجد من هي أفضل منها.

س ب: أظن أن بعض أفضل مشاهد الفيلم هي تلك التي بين مارتن لاندو وأنجليكا هيوستن، في شقة دولوريس. لقد مثّلاه بشكل رائع رغم صغر حجم الشقة، ووجوب تقليل حركتيهما كثيراً. فهل كان هذا موقعاً حقيقياً؟ وهل تتذكر كيف تم إعداد هذه المشاهد وتمثيلها؟

و آ: أجل، إنها شقة حقيقية. على مدار السنوات، لأني كنت أقوم بتصوير تلك اللقطات الطويلة، اكتشفت عن طريق الخبرة كيفية صنع تلك المشاهد لتبدو مقنعة، وتعلّمت ما يجب أن أقلق بشأنه، وما يجب

ألّا أقلق بشأنه. تكمن الحيلة في إبقاء الحركة مستمرّة بطريقة صحيحة، في إبقاء الكاميرا والممثلين في تحرك، والتأكد من أن الممثل - أو الممثلين - ستتم مشاهدتهم بطريقة صحيحة وفي الوقت المناسب. هناك أوقات يجب ألّا يرى فيها الممثل أو الممثلة، ولا يجدر بك القلق حينئذ. ويجب أن تشعر بالوقت المناسب لتوجيه الكاميرا على ممثّل ما، وعند أهم الحوارات، أكثر السطور تأثيراً. ولن تحتاج أحياناً إلى توجيه الكاميرا عليهم، وتجد أن حواراتهم مؤثرة كذلك. يجب أن تتأكد من حركة الكاميرا بحيث تنسّق دخول وخروج الممثلين من اللقطات المقرّبة واللقطات العريضة في الوقت المناسب. يستغرق تمثيل تلك المشاهد عادة وقتاً طويلاً، لكني أصور بهذه الطريقة. أنا أذهب إلى الموقع في الصباح، ولا أسمح للممثلين بالدخول إليه. ونجهّز أنا وكارلو المشهد، ثم يقوم بأمور الإضاءة العامة. ثم أُدخِل الممثلين، وأبيّن لهم أين أريدهم أن يمشوا. قد نرتكب بعض الأخطاء. لكننا في النهاية، وبعد وقت طويل، سنصوّر اللقطة. بعدها سنصور الكثير من الصفحات معاً، كي لا نضيّع وقتاً طويلاً في هذه العملية. مرّت أوقات مع سفين وكارلو وغوردون ويليس، كنا نعمل ونعمل ونعمل فيها طوال اليوم، دون تصوير أي شيء حتى الخامسة مساءً، يوم كامل كنا نقضيه في التخطيط. ثم نصوّر لعشر دقائق بعد الخامسة مساءً. وهذا يعتبر يوم عمل محترم من وجهة نظر الإنتاج.

س ب: هل تحب إعداد المشاهد في مواقع محدودة المساحة كهذا الموقع؟ لقد شاهدتك وأنت تعمل مع أنجليكا هيوستن بطريقة مشابهة، شقة صغيرة المساحة. في الواقع، كان من المستحيل البقاء فيها، لأنها صغيرة. هل تجد نفسك هناك في تحدٍّ للعمل في هذه المواقع المحدودة؟

و آ: لا. ليس تحدٍّ، لكني أحب الأصالة فهي تهمّني. لو كان للشخصيات شقة صغيرة، فأنا سأوفر لهم شقة صغيرة. سأوفر لهم شقة أظنهم سيسكنون فيها. لقد اشتكى كارلو من ذلك، لكن لا يمكنني تغير

ذلك. وفي حالات نادرة عندما أختار موقعاً، يأتي كارلو معترضاً: «لا، لا يمكنني التصوير هنا. سيكون سيئاً»، فلا أصور في الشقة، ثم نحاول العثور على شقة أخرى صغيرة، ربما شقة فيها شرفة حيث يمكنه أن يضع إضاءته. لكن بشكل عام، جميعهم، غوردون وسفين وكارلو جيّدون في التصوير في المساحات الصغيرة.

س ب: من المشاهد الآسرة في الفيلم، تلك المشاهد التي تلي مقتل دولوريس. هناك عدد من اللقطات التي تركّز على جودا، حين يكون وحيداً في دورة المياه في منزله، وهو يدرس وجهه في مرآة الحمام، ومشاهد أخرى. فهل تتذكر فيما كنت تفكر عند مونتاج هذه المشاهد؟

و آ: كان شعوري أنّه ما إن يتصل به أخوه ليخبره أن الوثيقة قد حُرِّرَت، فإن جودا سيَعبُر عتبةً في حياته لا عودة منها. في البداية يأخذ الأمر بالتوارد على ذهنه، فيقابله بمزيج من الراحة واللعب معاً. وعندما يجلس هناك مع جماعة من الناس، يكون كما لو أنه في عالم مختلف. إنهم جميعاً يتحدثون عن أشياء سطحية، بينما يشعر أن عليه العودة إلى شقة عشيقته، وعندما يذهب إليها سيصاب بالتوتر والخوف، وسيحاول إخفاء كل دليل. لكن ما أثار اهتمامي هو ما يجول في ذهنه في ذلك الوقت. كنت مهتماً بعقله فقط.

س ب: صحيح، فأنت تمنح نفسك الوقت هنا، كما تمنح جودا الوقت ليكون معنا من خلال هذه التجربة، ليشاركنا حالته الذهنية. كأغلب أفلامك، **جرائم وجنح** يسرد بإيقاع سريع، لكنك تتيح لنفسك ولجودا التوقف في السرد.

و آ: صحيح، لأنها لحظة ذات معنى كبير. من المهم أن نوقف تدفق الرواية لنتأملها لبرهة. إن صراعه الداخلي مهم جداً، لأن نقل الملكية التي هو مسؤول عنها جسيمة جداً.

س ب: تحدثنا عن استخدام اللقطات المقربة على جينا رولاندس في **امرأة أخرى**. وقمت بالأمر ذاته مع مارتن لاندو في هذا الفيلم أيضاً.

و آ: صحيح، لأن صراع مارتن الكبير، يشبه مثل صراع جينا تماماً، في داخلهما. وأفضل ما يمكنني فعله هو تقريب الكاميرا منهما.

س ب: هل تتذكر كيف جاءتك فكرة تصميم مشهد جودا عندما يجد دولوريس مقتولة على الأرض؟ إنه منظَّم بشكل كبير. تبدأ فيه بلقطة مقربة على وجهه، ثم تتحرك الكاميرا لأسفل جسده، ونحن نتبعها على الأرض، إلى لقطة مقربة من وجهها، ثم يجلس وتعود الكاميرا لتقريب آخر من وجهه.

و آ: أنا أتذكر ذلك جيداً. أردت أن يستمر التدفق في المشهد، لأني شعرت أن حركة الكاميرا تلك يجب أن تكون حركة شعرية، يجب أن تعكس اللحظة، وألا يكسر إيقاعها. إنها حركة تقربك من حالته الذهنية.

س ب: كيف اخترت موسيقى مشهد القتل؟ لقد استخدمت عزفاً رباعياً لشوبرت هناك.

و آ: صحيح، بالطريقة ذاتها التي اخترت فيها موسيقى **مانهاتن**. لقد أحببت تلك القطعة الموسيقية لسنوات عدة. وقبل أن أكتب قصة **جرائم وجنح** قلت لنفسي: «يا لها من قطعة موسيقية جميلة، نقيض التفاؤل والاستبشار». لذا عندما فكرت بقطعة موسيقية لتلك الجريمة، عادت رباعية شوبرت إلي، وشعرت أنها ملائمة فوراً. ثم عدت إلى السيناريو وغيّرت أحد الحوارات لأُضَمِّن مقطوعة شوبرت فيها، ولهذا هناك علاقة.

س ب: تصل الموسيقى إلى تصاعد درامي، عندما تفتح دولوريس الباب الأمامي لتدخل إلى منزلها.

و آ: صحيح، إن الأوتار مليئة بالتوتر. إنها قطعة موسيقية جميلة!

س ب: ومن المحاور المتكررة في الفيلم أيضاً هو مسألة المال. فعلى سبيل المثال، هناك تهديد وابتزاز دولوريس، ومناقشة دفع المال للقاتل المستأجر. وحقيقة أن شخصيتك، كليف، فقير جداً وليستر ثري. فما هو موقفك من المال؟ هل أنت كريم أم أنك تجد صعوبة في الاستغناء عنه؟

و آ: أنا لا أفكر بالمال أبداً. أنا في غاية السخاء ولا أفكر به، أنا أفكر فقط في عملي. أعني، لن أصنع فيلماً أو أكتب نصاً طمعاً في المال. وإن جاء شخص ما وطلب مني التمثيل في فيلم وعرض عليّ مبلغاً طائلاً وهو فيلم سخيف، فسوف أمثّل فيه. لا يهمّني ذلك. لكن في أعمالي الخاصة، لن أفعل شيئاً البتّة لأجل المال. إحدى أفكار الفيلم كانت أني أريد أن أسخر من النجاح ممثلاً بالمال، والشهرة، وعوائد الحياة المادية. فلا يكفي أن تكون ذا قلب طيب وأن تصبو للعلياء. إن المجتمع يؤتي ثماره للناجحين. وحقيقة أن ليستر أحمق لا تهمّ، لأنه ناجح. ولأنه ناجح، يطلبونه ليلقي المحاضرات في الجامعات، ولمنحه الجوائز. والنساء مثل هالي (ميا فارو) معجبات به. أما كليف، فالناس غير مهتمّين بنواياه الحسنة. في الواقع، عندما أنتهي من فيلم، يمكن أن أقول للناس: «لكن انظروا، كانت مقاصدي جيدة!» لن يهتمّوا. أولئك التافهون هم رابحون. والربح يعني الشهرة والمال والنجاح المادي.

س ب: في بداية الفيلم ليستر من خلال عيني كليف؛ نراه مهرّجاً وحديثَ نعمة وغير محترف. لكنك تحاول لاحقاً تغيير وجهة نظرنا عنه، لتظهر الجوانب الإيجابية فيه. فعلى سبيل المثال في المشهد على طاولة العشاء، يبدأ كليف باقتباس أبيات من قصيدة لإيميلي ديكنسون، ثم يكمل ليستر أبياتها.

و آ: صحيح، لأنه ليس أحمقاً. هؤلاء الذين يشبهون ليستر في العالم، هم ليسوا سَكنة كهوف وأغبياء فازوا باليانصيب أو شيئاً من هذا القبيل. إنهم مثقفون ومتعلمون، لكن قيمهم سطحية. إنهم يأخذون أنفسهم على محمل الجد. والجزء المحزن في الفيلم هو أن كل شخص يأخذ ليستر على محمل الجد. لكنه ليس شخصاً سيئاً.

س ب: إن قصيدة إيميلي ديكنسون التي يقتبسون منها هي عن الموت أيضاً. وأظن أن ذلك ليس مصادفة؟

و آ: إنها «لأنّي لم أستطع التوقف للموت، توقف هو بلطف لأجلي»، أتقصدها؟ طبعاً، إنها قصيدة رائعة. لقد استخدمت تلك القصيدة في

سبتمبر أيضاً، لكني اقتطعتها. لقد اقتبستها شخصية سام واترسون، أقصد أن سام ليس هو من اقتبسها، لقد اقتبسها كريستوفر ولكن في النسخة الأولى من الفيلم، قبل أن يمثّل سام الدور.

س ب: لقد استخدمت أجزاء من أفلام أخرى في **جرائم وجنح** لتعطي ملاحظات أكثر من المعتاد مقارنة بأفلامك الأخرى. فعلى سبيل المثال، تُظهر مشهداً من فيلم هيتشكوك **السيد والسيدة سميث** Mr and Mrs Smith، وهو مشهد بينكارول لومبارد وروبرت مونتغومري، حيث يتشاجران، فتقول له إنها قد منحته أفضل سنوات عمرها. ويحدث هذا تماماً بعد شجار بين مارتن لاندو وأنجليكا هيوستن. وفيما بعد لديك مشهد القتل، إنه يقول...

و آ: أجل، هناك ارتباطات مباشرة، لأن أحد مواضيع الفيلم هو الاختلاف بين الواقع والخيال. هناك حياة حقيقية وحياة خيالية. لا تعني الطموحات العالية أي شيء في الواقع، ما يهم هو النجاح. من الناس من يقتل، وينجو بفعلته ولا يعاقب. أما الصالحون فيصابون بالعمى. لكن هناك أيضاً حياة خيالية يعيشها الناس ويهربون إليها طوال الوقت، وهي توضع كضدٍّ للحياة الواقعية. يمكن أن تغني Betty Hutton عن 'Murder, He Says' (القتل) على الشاشة، لكنها في نهاية المطاف هي عملية قتل حقيقية. هناك اختلاف مؤكد بين حياتنا الخيالية وحياتنا الواقعية، لسوء الحظ.

س ب: أنت تناقش هذا في النهاية. أنت تقوم بالرب في المشهد بينك وبين مارتن لاندو، عندما تلتقيان في حفل الزفاف. هو يخبرك عن شخص ما يخطط لجريمة قتل رائعة، ثم تسأله أنت: «حبكة فيلم؟»، فيخبرك إنها ليست حبكة فيلم بل شيء سيحدث لصديقته. فتختم هذا النقاش بصرياً من خلال الفيلم من خلال مقاطع الفيلم.

و آ: صحيح. لأن حقيقة المسألة تكمن في ميلي للتفكير فيه على أنه عالم خيالي، لكنه في الواقع عالم حقيقي. يمكن أن تتحدث شخصيتي عنها من ناحية الأفلام. وهكذا أشياء لا تحدث في الحقيقية. لكنها تحدث.

س ب: يشاهد كليف وابنةُ أخيه أفلاماً في سينما شارع بليكر، والتي لم تعد موجودة على أرض الواقع، مع الأسف. فهل كنتِ تحب هذه السينما؟

و آ: أجل، كنت أحبها، ولسببين: أولاً، لأسباب سينمائية. كانت صالة عرض ذات منظر رائع، كان فيها مظهر حقيقي. ثانياً، كانت عروض أفلامهم رائعة على مدار كل تلك السنوات؛ اعتدت الذهاب إلى سينما شارع بليكر، لأنها كانت أحد الأماكن التي يمكن أن أشاهد فيها... أنطونيوني، تريفو، أورسون ويليس ومخرجين من أمثالهم.

س ب: يشير كليف في الفيلم إلى أنه يشعر بنوع من المسؤولية نحو ابنة أخيه وأنه قد وعد والدها عندما كان مريضاً، بتوفير أفضل تعليم لها بقدر استطاعته. أيعني هذا أفلام السينما بالنسبة لك؟

و آ: أجل، بالنسبة لي... لا يعني التعليم الأفضل المنهج الأكاديمي بالضرورة. هناك أشياء أخرى لنتعلمها. ومن بين تلك الأشياء التعليم الثقافي، ثقافة الأفلام، وإتقان الصيد، ولعب البيسبول أيضاً.

س ب: ينصح كليف ابنة أخيه بعدم طاعة ما يقوله أساتذتها في المدرسة، نظراً لهيئتهم.

و آ: بلا شك. لأنهم يتكلمون، ويتكلمون، ويتكلمون، ويتكلمون، وعندما تراهم - أولئك الذي درّسوني في المدرسة - كانوا ذوي مظهر لئيم، ومؤسف، وحزين، ويشعرون بالمرارة. لقد نظرت إليهم، وعرفت كيف تبدو حياتهم.

س ب: أحد تلك الأشياء التي نوقشت في الفيلم أيضاً هو العلاقة بين الجنسين. عند مرحلة معينة يعرض كليف جزءاً من مقابلة مع فيلسوف في الفيلم، لويس ليفي، لهالي (ميا فارو). فيقول: «ما نصبو إليه عند الوقوع في الحب هو تناقض غريب جداً. وهذا التناقض يتكون من حقيقة أننا قد وقعنا في الحب، أننا كنا نسعى للوثوق بمَن كنا منجذبين لهم ونحن أطفال، ثم علينا أن نحاول أن نعود للماضي وفي الوقت ذاته ولتصحيحه». فهل هذا رأيك أيضاً؟

و آ: أجل، أنا أؤمن بذلك. إننا نقضي جل الحياة ونحن نتمنى العودة للماضي لنصلح مشكلاتنا.

س ب: من الشخصيات المهمة في الفيلم، بلا شك، هو الرّابي... (بن). إنه يقول في مكان ما: «لا يمكنني الاستمرار في الحياة، ما لم أشعر بكل قلبي بتكوين أخلاقي له معنى حقيقي والتسامح شيء من القوة العليا».

و آ: صحيح، هذا هو شعوري الحقيقي نحو (بن)، ومن ناحية أخرى، إنه أعمى حتى قبل أن يفقد بصره. إنه أعمى لأنه لم ير العالم الحقيقي. لكنه مبارك ومحظوظ لأن يملك أفضل هبة يمكن أن يمتلكها أي شخص. لديه إيمان ديني حقيقي. وليس مصطنعاً. إنه يؤمن بعمق ما يقوله. ولذلك حتى في أصعب أزمة تجده بخير؛ يفقد بصره، ولا يزال محباً للعالم والجميع يحبه ويحب ابنته. يملك والد (جودا) هذا الإيمان، ويملكه (بن) أيضاً. لديهم إيمان بوجود الرب، إيمان حقيقي. لكن ككاتب، أجد أن (بن) كان أعمى قبل أن يصبح أعمى، لأنه لم يرَ ما هو حقيقي في العالم. لكنه محظوظ بسذاجته.

س ب: كل هذا يأتي من خلال أداء سام واترسون أيضاً.

و آ: أجل، لأنه ممثل لطيف أيضاً.

س ب: ألهذا أردت أن تنهي الفيلم بلقطة له، على (بن) وهو يراقص ابنته في حفل زفافها؟

و آ: أجل، لأني ظننت أنه أحد الأشخاص الذين انتصروا في الفيلم. لقد خسر كليف، وبقي ليستر أحمقاً، أما جودا فقد فر من جريمته، وانتحر البروفيسور ليفي. كانت الحياة شاقة جداً على الجميع، وقد واجهوا جميعاً أوقاتاً عصيبة، لكن (بن) هو الرابح، لأني أظن أن الشيء الوحيد، أو أفضل شيء، يعطيك الفرصة للانتصار في الحياة هو الإيمان الديني. حتى أنه يتفوق على الحب الدنيوي بين الرجل والمرأة، لأنه حتى لو كان حبّهما قوياً ورائعاً، فسيأتي الموت ليفرّق بينهما. عندها لن

يتبقّى إلا المضمون الروحي. إذن، ما لم يكن لديك إيمان عميق، ستجد خوض الحياة صعباً. و(بن) هو الوحيد الذي اجتازها، مع أنه لم يفهم حقيقة الحياة. يمكن أن يجادل المرء فيقول إنه يفهم الحياة بعمق أكثر من الآخرين. لكني لا أظنه قد فعل ذلك. ولهذا أردته أن يصبح كفيفاً. لقد وجدت أن إيمانه أعمى، لقد انتصر لأنه غضّ الطرف عن الواقع.

س ب: ماذا عن تديُّنك؟ هل هو معتدل؟

و آ: بل أسوأ! أظن أن الكون لا يبالي إطلاقاً! لقد تحدثت حنّا أرندت عن تفاهة الشر. إن الكون تافه أيضاً. ولأنه تافه، فهو شرير. إنه ليس شيطانياً شريراً، بل هو شرير تافه، إن عدم مبالاته شر. ولو أنك مشيت في الشارع ورأيت الجوعى والمشردين، ولم تأبه بهم، فأنت شرير أيضاً. إن عدم المبالاة ترادف الشر أيضاً.

س ب: يقول لويس ليفي أيضاً: «الكون مكان شديد البرودة. ونحن نستثمر مشاعرنا فيه».

و آ: صحيح، لذلك نحن نخلق عالماً زائفاً لأنفسنا، ونحيط ذلك العالم المزيف بنا. ويمكن أن نلاحظ ذلك في الرياضة. فعلى سبيل المثال، هم يخلقون عالم كرة القدم، فتضيع فيه، ثم تهتم لأشياء لا معنى لها، من يسجل أكبر عدد من الأهداف، إلخ. يندمج بعض الناس فيه، بينما الآخرون سيجنون المال من وراء المشاهدين المندمجين. ألوف مؤلَّفة تتابع المباراة، وهم يحسبون النصر مهمّاً. ولكن في الحقيقة، لو أنك قد تراجعت خطوة للوراء لثانية، ستجد أن ليس للفائز أهمية. وبنفس الطريقة نحن نخلق لأنفسنا عالماً - في الواقع - لا يعني شيئاً بتاتاً، وعندما تعود خطوة للوراء. ستلاحظ ذلك. لكن من المهم أن نخلق شعوراً بالمعنى.

س ب: لقد ذكرت المشردين، لكن عندما تمشي في شوارع نيويورك ستجد أنها ممتلئة عن آخرها بعدد صادم منهم، الحال أشبه بزيارة دول العالم الثالث. هل تظن أن الولايات المتحدة والأمريكيين قد أصبحوا لا مبالين فيما يخص السياسات الاجتماعية والقيم الإنسانية؟

و آ: أجهل إن كانت أمريكا غير مبالية أكثر من أي بلد آخر. لا، لن ينجح الأمر كطبيعة وطنية. هناك الكثير من الأمريكيين غير المبالين، وهناك الكثير من هم يتحملون المسؤولية، ويمزقهم حال الناس في الصومال أو المشردين. إن أمريكا، متوازنة، كانت بلداً معطاءً على مرّ السنين بطرق متعددة. هناك بعض الأمور المريعة، لكن كل تلك الأمور تتوازن في النهاية. كل بلد، كل قوة وطنية، قد ارتكبت أشياء صالحة وطالحة. أنا لا أظن أن هناك بلداً أسوأ من الآخر. ما لم نكن نتكلم عن الفاشية، وهي مرض، لا حركة سياسية.

س ب: هل تعتقد أن جودا تمكّن من حل إشكاليته الأخلاقية في نهاية فيلم **جرائم وجنح**؟

و آ: حلّها؟ لا! إنها ليس معضلة أخلاقية عويصة بالنسبة له. ما إن اقترح أخوه قتل دولوريس، كان رد فعله الأول نمطياً أملته عليه مكانته الاجتماعية، لكن حتى بعد دقائق، وقبل أن يغادر أخوه، قال موافقاً: «حسناً، أنت تعلم، لربما عليّ أن أفكّر بالموضوع». وكل ذلك التفكير صار عقلنة للجريمة ليتمكن من تنفيذها. جودا ليس في مشكلة كبيرة، وأي مأزق يقع فيه، سيمنطقه ليفعل ما يريد. وقد ارتكب الجريمة وفرّ هارباً. لقد شعر بالتوتر مرتين بعد ذلك، بضع دقائق سيئة، وهذا كل ما في الأمر. لقد غادر الحفل مع زوجته الجميلة، وابنته ستتزوج قريباً، وأحواله على خير ما يرام. لذلك اختار ألا يعاقب نفسه، ولن يعاقبه أي شخص. إن الشرّ يُعاقبك فقط، إذا ألقي القبض عليك. إنه شخص سيِّئ، لكنه بخير.

س ب: ما هو تقييمك لفيلم **جرائم وجنح** مقارنة بأعمالك الأخرى؟

و آ: أظنّه أحد أفضل أفلامي. وأجده أحد الأفلام الناجحة، لأني شعرت أن فيه شيئاً من مادة لتهضم، وقد صور الاهتمام الثقافي والفلسفي الذي كان لدي بخصوص هذا الموضوع بطريقة ترفيهية منطقية. لقد جمع بين الطرافة والتوتر. وبشكل عام، شعرت ببعض الإيجابية حياله.

أليس

د. يانغ: الحرية فكرة مرعبة.

• (من فيلم **أليس**)

ستيج بيوركمان: لا أظن أن التشابه بين اسم الفيلم والبطلة أليس مصادفة.

وودي آلن: إنه كذلك، نوع من الإحساس. ليس له علاقة بـ(**أليس في بلاد العجائب**). أليس شابة غنية وذات اسم أنجلوساكسوني. وهو ليس اسماً يهودياً، أو اسماً إيطالياً، أو اسماً عرقياً. أردت أن تكون شخصية (أليس تيت) امرأة غنية، وشقراء، وأنيقة. كان بإمكاني اختيار اسم آخر بسهولة، ليزلي تيت أو اسماً آخر، عندها سأسمي الفيلم ليزلي.

س ب: هل عرفت الشخصيات الرئيسة في **أليس**، أسرة تيت وأصدقائها، في حياتك الواقعية؟ لأن **أليس** بالطبع هو تهكّم من أفراد الطبقة العليا وبيئتهم.

و آ: أنا أعيش في محيط مشابه. أنا أعيش في شقّة في فيفث أفنيو، وأعيش أيضاً في الناحية الغربية الراقية من نيويورك. عندما كنت أوصل أبنائي إلى المدرسة، كنت أذهب إلى هناك في صباح شتوي بارد، في الوقت الذي تُحضر به الأمهات الأخريات أبناءهن للمدرسة، وكنت أشاهد الأمهات ما يقارب خمسة عشر أمّاً هناك وهن يرتدين معاطف

فخمة، إنهن يعشن حياة آمنة ولديهن منازل في كونيكتكت أو هامبتون، وهن يمضين نهاراتهن في التسوق وتناول الغداء، وبين الحين والآخر قد تنضم إحداهن إلى مشروع مع فنانين أو كتاب أو سياسيين، لكن هذا أمر مصطنع تماماً. أنا لا أكره هؤلاء الناس. لديهم نمط حياة معين، وأجده ممتعاً. لكن أظن أنه من الأفضل لو ركزن على أمور أخرى، وبعضهن يفعل ذلك. هناك الكثير من النساء اللاتي يمضين وقتهن في جمع التبرعات. لا، أنا لا أكرههم. أظنهم مضحكين. إنهم أغنياء. ويقومون ببعض الأشياء المضحكة والسطحية.

س ب: لكنك أردت إيقاظ أليس بطريقة ما.

و آ: أجل. لقد رأيت أن امرأة مثل أليس ستكون محور قصة مضحكة. لأن كل هؤلاء النساء منشغلات دائمات في علاجات الإبر الصينية والتغذية والمساج والتجميل وشد الوجه وأشياء من هذا القبيل، ولهذا سيكون من الكوميدي لو ذهبت أليس لعلاج بالإبر الصينية. وبعدها انقلبت حياتها رأساً على عقب، لأن ألمها ليس جسدياً، بل هو كل شيء عاطفي.

س ب: وأردت أن توقظها من خلال أحلامها، ورحلاتها للخيال؟

و آ: أجل، أنا أريدها أن ترى حياتها بشكل مختلف. أن تعثر على حياة مختلفة.

س ب: عرضت الكثير من الأفلام الأمريكية في الآونة الأخيرة اهتماماً متزايداً بالظواهر غير الطبيعية، كالأشباح، إن الأشخاص الذين يتمكنون من عيش حياتهم مرّة أخرى، الأشخاص الذين يعيدون إحياء شبابهم إلى ما هنالك.

و آ: حسناً، لم يعد هناك من هو متديِّن، والناس باتوا يبحثون عن الروحانيات. إنهم يربطون هذه الظواهر بالتحليل النفسي، وبالوخز بالإبر، بالتغذية، بالطعام الصحي. إن الناس يحتاجون إلى شيءٍ في حياتهم الخاصة؛ شيءٍ يؤمنون به. وهناك الكثير من الأشياء التي تخدم هذا الهدف. وهكذا وصلت إلى فكرة هذا الفيلم.

س ب: لكن هناك إعادة إحياء لنوع محدد من الأفلام، نوع كان رائجاً خلال الحرب العالمية الثانية، في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات، أفلام مثل **ساحرة تزوجتها** A Witch I Married أو **يمكن للجنة الانتظار** Heaven Can Wait إلى ما هنالك. الآن، وخلال الجزء الأخير من الثمانينيّات، عاد هذا النوع من الأفلام مجدداً إلى الواجهة. فهل ترى أي رابط بين السياسة والحالة الاجتماعية في هذين العقدين؟

و آ: إنها مسألة هروب فقط. في الفترات السابقة أراد الناس الهروب من فظاعة الحرب، وكانت حياتهم الروحانية خاوية. لم أكن مهتماً بذلك عندما صنعت **أليس**. كنت مهتماً بنوع واحد من النساء وفي قلب حياتها رأساً على عقب. إن **أليس** هي النسخة الكوميدية من **امرأة أخرى**. ومن خلال السحر، في **امرأة أخرى**، سمعت ماريون وهي الشخصية المحورية أصواتاً من خلال الجدار، وتمكنت هذه الأصوات من تغيير حياتها. وفي هذه القصة هناك أسلوب كوميدي. وذات نوع من النساء ستغير حياتها، بطريقة مختلفة، ولكن للهدف ذاته.

س ب: هل تظن أن في هذا الجزء تحدٍّ لـ«ميا فارو»؟

و آ: لا، لقد أحبّت الدّور، وأدّته بطريقة رائعة. كانت عظيمة! لقد جسّدت الشخصية بإتقان. لم نكن لنحظى بتصوير أفضل. كان دور **أليس** مناسباً لها.

س ب: كيف انضم ويليام هرت إلى ممثلي الفيلم؟

و آ: كنت أبحث عن زوج أشقر وأنجلوساكسوني ويعمل في البنك. لم أظن أن بإمكانه تمثيل الدور. كنت أظن أنه سيقرأ النص ويقول: «إنها شخصية غير محبّذة، والدور صغير جداً. ولا يسعني القيام بشيء». لكن لم يحدث هذا، لقد مثّله وكان عظيماً. كان العمل معه مرحاً، وقد قام بدور عظيم.

س ب: أوافقك الرأي. كان هناك مشهد يجمعها في غرفة النوم، وفيه تسأل أليس زوجها إن كان قد خانها. فينفي ذلك، ثم يشعر أن عليه أن

يسألها السؤال ذاته. فيسألها بابتسامة ساخرة متعجرفة تكشف الكثير عن شخصيته.

و آ: أجل إنه ممثل حذر مع هذه التفاصيل.

س ب: إن **أليس** يتحدث عن الحرية، عن تحرير المرأة. لكن كما قال الطبيب الصيني: «إن الحرية فكرة مخيفة».

و آ: إن هذه حقيقة قديمة يؤمن بها المفكّرون الوجوديّون. ولا غبار في ذلك، عندما تكون حرّاً فإن ذلك مرعب.

س ب: كنت أفكّر في دوره مقارنة بدور جابي في **أزواج وزوجات**، عندما يؤكّد لزوجته مقولة «التغيير هو الموت».

و آ: أجل، إن التغيير موت. وهذا رأيي. أنا ضد التغيير. لأن التغيير يرادف التقدم في العمر والحياة، وهو تدمير للنظام القديم. يمكنك أن تقول إنها الآن في محطة معينة من حياتها ولا تريد شيئاً غيره، لأنها تريد تدمير النظام القديم. ولكن في النهاية، أجد أن التغيير ليس صاحبي. إنه كالطبيعة، قد تصاحبني أحياناً وقد تعاديني في أحياناً أخرى. وبلا شك، يتوق الذين يعيشون في الفقر والبؤس إلى التغيير. لكنها عندما ينالون مبتغاهم والتغيير الذي يريدون، فإن التغيير سيكون صاحبهم لبعض الوقت، غير أنه لن يكون كذلك بعد حين. إن التغيير صديق كالطقس المعتدل، صديقٌ مؤقت.

س ب: ولكن في حالة أليس لا بد أن التغيير يعني الحياة، ألا تظن ذلك؟

و آ: أجل، لا بأس بتغيير مؤقت بالنسبة لها. ولكن التغيير الجذري لن يجعلها سعيدة مع مرور السنوات. سيكبر أبناؤها وسيخرجون للعالم. وستتقدم في العمر، ولن تسعد بهذا التغيير. ولو تمكنت من تحقيق أمانيها فستكون كقصيدة غنائية على جرّة قديمة، ستتقدم في العمر ولن تبقى كما هي. لسوف تريد أن تبقى كما كانت في عمر معين.

س ب: لكن أين سيكون ذلك؟ لقد فهمت أنها لا تريد البقاء كما هي في بداية الفيلم؟

و آ: لا، لكن في النهاية سوف تصل لشيء ما. هذا صحيح، إنها لا تريد البقاء هناك. إنها تريد التغيير. وبما أنها قد تغيرت، فسوف تحيا كما أظنّ، لكن تلك الحياة سوف تتغير وعندما تتغير ستواجه عند مرحلة ما نهاية سوداوية جداً، جداً، وسوف تقول: «انظر، سوف أتقبل أي شيء الآن. يسرّني أن أعود إلى زوجي (ويليام هرت). يسرني أن أفعل أي شيء تريده. لا أريد هذا التغيير النهائي».

س ب: إن التغير الذي أصاب أليس بعد فنجان الأعشاب الأول في عيادة د. يانغ ممتع جداً، عندما تبدأ بإغواء شخصية جو مانتينيا في الحضانة.

و آ: أجل، لقد لقد أدّت ميا هذا المشهد بعظمة.

س ب: كيف اخترت جو مانتينيا في دور العشيق؟ هل شاهدته في أي من أفلام أو مسرحيات المخرج ديفيد مامت؟

و آ: أجل لقد لقد شاهدته في فيلم **قبعة غلين روس** Glengarry Glen Ross. كما شاهدته في فيلم المخرج مامت الأول، والذي أحببته كثيراً: **منزل الألعاب** House of Games.

س ب: لقد شاهدت **أوليانا** Oleanna لمامت، وأظن أنه أفضل كاتب مسرحيات أمريكي في هذا الوقت. أنا أحبه كمخرج أيضاً. فهل شاهدت الكثير من أعماله؟

و آ: لم أشاهد كل أعماله، ولكني أستمتع بها. أنا أحب منجزاته وأحب أفلامه. كان **منزل الألعاب** رائعاً بلا شك بكل تأكيد. لقد استمتعت بفيلمه مع دون أميتشي **الأشياء تتغير** Things Change. وأحببت نسخة الفيلم من Glengarry Glen Ross. وبشكل عام، أنا أراه إضافة كبيرة.

س ب: إنه يكتب بطريقة تختلف عنك تماماً. إن حواراته تبدو تقريباً

صفّاً من عبارات ذكية قصيرة، حتى لو وضعت مع بعضها في خطابات طويلة. سيكون هناك عبارات قصيرة وذكية، وسكتات، ثم جملة قصيرة أخرى، وتوقف، وهكذا.

و آ: صحيح. إن كتابته موسيقية. إنها كتابة في غاية الشعرية. إنه يكتب خطاباته بإيقاع كبير.

س ب: لقد تحدثنا بالفعل قليلاً عن تقنية كتابة جزئية الحلم، بربطها بـ(**حكايات نيويورك**). لذلك أودُّ الحديث عن الموسيقى في هذه المشاهد. موسيقى المشهد الذي يظهر فيه حبيب أليس القديم (إيدي)، على سبيل المثال. إنها في غاية الجمال، رداء **أليس الأزرق** 'Alice Blue Gown'؟

و آ: لا إنها أغنية أنا أتذكّرك 'I Remember You' مع ستغ. إنها جميلة جداً، إنها قطعة موسيقية في غاية الجمال. وأعذب الموسيقى تُسمع عندما يظهر (إيدي)، بالتأكيد. إن رداء **أليس الأزرق** جميلة جداً أيضاً، وهي موسيقى فالس، وتعزف عندما تفكر أليس بأختها (بليث دانر). إنها باعثة على الحنين.

ظلال وضباب

المهرج: نحن لسنا كباقي الناس؛ إننا فنانون، ومع الموهبة العظيمة تأتي المسؤولية.

• (من فيلم **ظلال وضباب**)

ستيج بيوركمان: كعادة أفلامك الجديدة، يقدم فيلم **ظلال وضباب** تجربة غير متوقعة تماماً.

وودي آلن: إنها غير متوقعة، صحيح. كان صنع الفيلم ممتعاً، لقد استمتعت بالعمل فيه كثيراً.

س ب: متى وكيف جاءتك فكرة الفيلم؟

و آ: كنت قد كتبت مسرحية صغيرة من فصل واحد بموضوع مشابه. وعلى مدار السنوات قلت لنفسي أن فيلماً ممتعاً سيصنع منها، لكن يجب أن يكون بالأبيض والأسود. وفكرت، أين يمكنني صنعه؟ يجب أن أسافر إلى أوروبا لصنعه. ثم فكرت في صنعه في استديو أفلام. وهكذا بدأت بتطبيقها.

س ب: ما كان اسم المسرحية؟

و آ: كان اسمها **الموت** Death. كنت قد كتبت ثلاث مسرحيات من فصل واحد إحداها **الجنس** Sex والأخرى **الإله والموت** God and Death.

س ب: هل تم تمثيلها بشكل جيد؟

و آ: أجل، لقد تم تمثيلها. لكني لم أشاهد العرض مطلقاً.

س ب: وما هو الشيء المشترك في هذه المسرحية مع **ظلال وضباب**؟

و آ: الموضوع الأساسي هو الاستيقاظ من النوم عند منتصف الليل، ويذهب للشارع، وينضم إلى مجموعة تحاول الحفاظ على أمان على المدينة وتبحث عن قاتل، ثم يقع في الفخ أكثر كلما تقدَّم الليل. كان هذا في المسرحية، هذا هو الموضوع.

س ب: ذكرتني قصة الفيلم – بل شخصيتك في الفيلم، كلايمان – برواية ألمانية اسمها **أيها الرجل الصغير ماذا الآن؟** (Kleiner Mann, was nun?) للكاتب هانس فالّادا. إنها تصوير لمتوسط الألمانيين في المجتمع الألماني في وقت معين.

و آ: لا أعرف هذه الرواية. كل ما هنالك أني شعرت أن استعارة الاستيقاظ من النوم عند منتصف الليل والذهاب للشارع لمواجهة هذه الأحداث الدرامية ستكون جيدة. كما شعرت لو أني تمكّنت من جعل الفيلم يتخذ معنى – ترفيهي وممتع ومخيف – للناس. إن هناك الكثير من النتائج التي يمكن استنباطها منه، بعضها نفسي، وبعضها فلسفي، بعضها اجتماعي. لأن تلك كانت الفكرة.

س ب: ما أحببته أيضاً في الفيلم هو مزجك للمأساة بالملهاة.

و آ: هذا ما كنت أعبث به منذ فترة، محاولة صنع أفلام كوميدية فيها بعدٌ جاد وآخر تراجيدي. وهذا ليس بالأمر الهيِّن بالنسبة لي.

س ب: وما هو سبب ذلك برأيك؟

و آ: لماذا لم يكن سهلاً؟ لأن من الصعب إيجاد توازن في قصة لتكون ممتعة وتراجيدية أو مثيرة للشفقة أيضاً. يتطلب ذلك الكثير من المهارة؛ قد يحاول مخرج ما، وسيخشى مخرج آخر من الإخفاق، ومن ثم قد ينجح وينجزه.

س ب: أجدك قد حقّقت ذلك في الفيلم، لأن هناك شعوراً بعدم

الراحة منذ البدء وينتابنا تساؤل أين ستقود القصة. يستلزم الأمر وقتاً – طويلاً إلى الجزء الثاني من الفيلم – قبل أن نتمكن من إيجاد نمط تشترك فيه أحداث الفيلم. لقد بنيت أيضاً نمطاً مشابهاً في التصوير، تنفيذ كل مشهد على حدة. وأظن أنك قد خططت لهذا قبل البدء بتصوير الفيلم.

و آ: صحيح، لقد ظننا أن مضمون كل مشهد سوف يحدِّد شكله. إن الشيء الذي يجمعها كان استمرار الضباب والظل طوال الليل. ثم كانت هناك الاستراحة في الماخور في بعض الأحيان. مناسبة دافئة ليأوي المرء إلى الداخل.

س ب: فعلى سبيل المثال، مشهد كيت نيلنغتون – والتي تؤدي دور خطيبة كلايمان، نراها فقط عن بعد من نافذة. لقد صُوّر المشهد كله في لقطة دائرية طويلة، تبدأ وهي في النافذة وتمرّ نزولاً إليه وإلى ميا فارو في الشارع.

و آ: أجل، من المتعمّد أن يمثل شخص مبهم دوركايت محاسب كلايمان الحياة البرجوازية غير الضارة؛ ومحاولته للزواج من امرأة لا تحبّه حقاً وسوف تحبه فقط إذا حصلت على عرض في العمل. إنها صوت أعلى بالنسبة له هناك في الظلام.

س ب: لكن الكثير من المشاهد صُمّمت بهذه الطريقة. إنها على وتيرة واحدة، كما لو أنها قد صورت بقطعة واحدة، دون أي تقطيع بتاتاً.

و آ: لا أقطع الكثير عادة بأي حال من الأحوال. وإذا عدتَ إلى **أليس** أو **جرائم وجنح** ستجد أني قمت بتقطيع أقل بكثير، لنقل، في أفلامي الستة الأخيرة. من الصعب أن أجبر نفسي على التقطيع. أجهل السبب، يصعب عليّ التفكير بالتقطيع وأنا أصوّر. قد أفكر الآن بفكرة يكون فيها التقطيع أساسياً، ولكن وبشكل عام، إنه ليس إيقاع جسدي.

س ب: هل من أسباب محددة خلف هذا الموقف من التقطيع؟ أخلاقية، على سبيل المثال؟ أنا أفكر بالممثلين الذين سيشعرون بأمان أكبر في أعمالهم عندما تطبق هذا الأسلوب.

و آ: أجل، أظن عدم التقطيع جيّد للممثلين، لأنه لن يكون عليهم إعادة التصوير مرّة ومرتين، ومرّة أخرى من زاوية ثالثة.

س ب: صحيح، وأنت بذلك ستمنحهم شعوراً بالأمان، لأنهم سيعرفون أن ما يؤدّونه في مشهد معين، سيعرض لاحقاً على الشاشة.

و آ: صحيح. إنهم ليسوا تحت رحمة تغيير أدائهم عند المونتاج. لكنهم يتذمّرون من أن عليهم حفظ كل تلك الأسطر. ذلك هو الجزء الذي لا يحبّونه. لكنهم يحبّون فكرة إنهاء كل شيء عند انتهاء التصوير. قد يكون من سبع إلى عشر صفحات من السيناريو، لكن العمل ينتهي بعدها. عندما يُعيّن الممثلون في أفلامي، يتم إعلامهم دوماً بأنهم سوف يعودون لإعادة التصوير. هكذا أعمل. أنا أعيد التصوير مرّة، مرتين، ثلاث مرات، خمس مرات، الفيلم بأكمله، ويوافقون على ذلك جميعاً. هذا من الجانب السلبي. أما من الناحية الإيجابية، فيتم إخبارهم أنهم لن يعودوا أبداً للقيام بأي عمل مزامنة لاحقة أبداً.

س ب: هل هناك اعتبارات أو أفكار كهذه قد أقنعتك أو كونت مشاهدك بهذه الطريقة؟ أم أن هناك أفكاراً أخرى - أسباباً تقنية على سبيل المثال - وراء اختيارك للقطات ملتبسة المعنى والمعقدة أيضاً؟

و آ: لقد شعرت بذلك عاطفياً. لا أرى سبباً للتقطيع. لا حاجة لذلك. عدا فيما ندر من الوقت في الفيلم، أشعر أنه لا يمكن إجراء المسألة بأي طريقة أخرى غير التقطيع. وعدا ذلك، يندر أن أشعر أنه يجب أن يخضع للتقطيع.

س ب: إن **ظلال وضباب** يذكّرني بمخرج أفلام صامتة أحبّه كثيراً واسمه أف دبليو مورناو.

و آ: بالفعل، كان مورناو أستاذاً. بهذه الفكرة المحددة يميل المرء إلى التعبيرية الألمانية تلقائياً، لأن فكرة تنفيذها في أجواء معاصرة ليست صحيحة؛ إنها تتطلب موقعاً في قرية أوروبية، لأنها ليست فكرة أمريكية، ولا نجد فيها إيقاع ونسق الفكرة الأمريكية، ولن تقع الأحداث بالطريقة ذاتها في أمريكا. ولهذا عندما أفكر بـ**ظلال وضباب** والشخصيات

المتوعّدة والخروج ليلاً، أميل للتفكير بأولئك الأساتذة الألمان الذين عملوا بشكل متكرر مع هذا النوع من الأجواء، أولئك الذين صنعوا أفلامهم في الاستديو.

س ب: لكن أجواء الفيلم تذكرنا كثيراً بأفلام مورناو أكثر من أفلام فرتز لانغ والتي تقارن بها بعض المدن.

و آ: أجل، لعل فيه أسلوب أكثر شعرية، وفريتز لانغ ذو شهرة واسعة، أما مورناو فأسلوبه أكثر تجانساً.

س ب: أجل، أحياناً أتذكر فيلمه **شروق الشمس** Sunrise.

و آ: **شروق الشمس** أجل. إنه ممتع للغاية.

س ب: يرتبط **ظلال وضباب** ارتباطاً وثيقاً بالمكان، وله أسلوب وبناء موحيين. إنه مبني على صف من اللقطات الطويلة للغاية والمتعمدة. وعندما تنفذ هذه المشاهد الأكثر تعقيداً، فإلى أي حد تناقشها مع كارلو دي بالما؟ هل تصغي إلى أفكاره أم أن لديك أفكاراً ثابتة وتصورات لا تتغير فيما يخص تصوير المشاهد على حدة بنفسك؟

و آ: نحن نناقشها مسبقاً، ونناقش بتفصيل بسيط كيف يجب أن يكون التأثير حسب المشهد. لنقل إن في **ظلال وضباب** مشهداً على أرضية سيرك. فنناقش بكل وضوح أنه سيكون لدينا أضواء ساخنة تنبعث من تحت الأشياء، بشكل غير طبيعي، وأننا سنهتم، وأننا لن نرى وجهاً هنا، بل «سلوت» هناك ... إلخ. يتم بشكل جيد كما سيحدث.

س ب: هناك أيضاً إضاءة خلفية ساطعة في **ظلال وضباب**.

و آ: أجل، لأنك تحصل على منظر غير واقعي وشعري عندما يكون هناك ضوء خلف الضباب.

س ب: أكانت هذه فكرتك، أم فكرة كارلو دي بالما؟

و آ: قبل تصوير الفيلم قمنا بنصف الاختبارات. لقد ذهبنا إلى الموقع وجربنا الكثير من الإضاءات. لقد جرّبنا الإضاءة الطبيعية، وجربنا فيلماً آخر، كما جربنا الإضاءة الخلفية، وجربنا الإضاءة الخافتة للغاية في

بعض الأنحاء. وعندما شاهدنا نتائج الاختبارات، توصّلنا إلى نتيجة أن من الأفضل التصوير بشكل غير طبيعي وبإضاءة درامية.

س ب: أجل، هناك مشهد درامي جداً تتم فيه مطاردتك والجري بمحاذاة سورٍ طويل جداً...

و آ: أجل، كان بإمكاننا استخدام إضاءة بتلك الطبيعية، لكن من الممتع أكثر تنفيذها بشكل درامي. وبما أننا كنا نعمل في موقع ولا شيء حقيقي فيه، شعرنا بجواز أن تكون الإضاءة هكذا.

س ب: ألم تكن هناك مواقع حقيقية في الفيلم؟

و آ: لا. لقد تم بناء كل شيء. لم نذهب للشارع أبداً، كنا في الاستديو دائماً. إن مصمِّم المشاهد ساندرو لوكواستو عبقري جداً. وبلا شك أن الأبيض والأسود، والضباب قد ساهما كثيراً. وعندما انتهى الموقع لم يكن لدينا فكرة إن كان بعد أسبوع من التصوير لكنا استخدمنا الموقع كله وفكّرنا: «أوه، يا إلهي، نحن بحاجة إلى عشرة مواقع كهذه! لا يمكننا إنجاز هذا الفيلم». لكنا اكتشفنا أنّ بمقدورنا إنجاز الفيلم بأكمله في موقع واحد وعبر التحرك المعقول حول الأشياء.

س ب: هل كان الاستديو كبيراً، استديو كوفمان أستوريا الذي صوّرت فيه الفيلم؟

و آ: أجل، إنه استديو ذو مساحة جيدة.

س ب: أودّ الحديث عن الممثّلين. يبدو لي أنه من الضروري أن يكون لديك شيء من الفضول عن الممثلين. فأنت تعمل مع ممثلين جديدين تماماً عليك. في **ظلال وضباب**، على سبيل المثال، هناك: جون مالكوفيتش وجودي فوستر وكاثي بيتس وليلي توملن وكيت نيليغان وجون كوزاك. فهل هذا تعبير عن رغبتك للعمل مع مواهب وأمزجة جديدة تماماً.

و آ: لا، لم أتعمّد فعل ذلك. فقط تساءلنا: «من سيكون الأنسب لهذا الدور؟» ثم قرّرنا من هو الأنسب، بعدها نحاول التواصل مع من وقع

اختيارنا عليه لنتعامل معه. تغافلنا عن مكانتهم العملية. لا يهمّني إذا كانوا مغمورين تماماً، أو مشهورين للغاية. يهمّنا أن يناسبوا الدور. وحدث أن هاتفتني جودي فوستر، قائلة: «أريد تمثيل دور في أحد أفلامك». فنظرنا في السيناريو ثم قلت: «حسناً، إن الدور الوحيد الذي لدي بإمكانك تمثيله هو دور في سكن الفتيات». فهاتفتها وأخبرتها أنه لثلاثة أو أربعة أيام فقط، ثم قالت: «مثالي، لأن هذا كل ما أريد فعله». وهكذا، سيتصل بعض الأشخاص مبدين رغبتهم في العمل، وفي أحايين أخرى، نجري تجربة أداء لاختيار من هو الأنسب للدَّور دون أي اعتبار لأي شيء آخر.

س ب: إن المشاهد التي في سكن الفتيات مضحكة للغاية. لقد أحببت على وجه الخصوص ذلك المشهد على الطاولة، حيث تصور المشهد كاملاً بلقطة واحدة طويلة بكاميرا تدور تماماً، بغض النظر إن كانت الشخصيات التي في الصورة تتحدّث أم لا.

و آ: صحيح، لأن هذا لا يهم. ما يهم هو المحادثة والمحيط الذي تشعر به عندما تدخل الماخور. إنها أحاديث مفعمة بالحيوية وفيه أشخاص يتحدثون ويأكلون، على عكس الشارع المظلم والبارد والقذر.

س ب: لقد أخبرتني قليلاً عن عملك مع الممثلين. لكني أتساءل، ألا تقابلهم مطلقاً قبل الإنتاج؟ لتناول الغداء أو العشاء معهم مثلاً لمناقشة الأمر؟

و آ: لا، أنا لا أفعل ذلك مطلقاً، لأني لست اجتماعياً من هذه الناحية.

س ب: لكن، يمكنك مقابلتهم هنا أو في مكتبك أو...

و آ: لا، أنا أحاول تجنب ذلك. إذا كانوا لدور عادي، فسأعطيهم السيناريو كاملاً ليقرأوه، ثم سيهاتفوني قائلين: «لقد أحببت الفيلم، وأودُّ تمثيل ذلك الدَّور»، فأقول: «عظيم!». وقد يكون لديهم سؤال أو اثنين، وعادة لا يكون لديهم أي سؤال. فأقول له/ لها: «أراك في موقع التصوير». ثم يأتون في أول يوم للتصوير دون تدريبات أو شيءٍ من هذا القبيل. وفي الموقع ذلك الصباح أذهب إلى المشهد. وبعد أن يقوموا

بتمثيله مرّة أو مرتين، أبدأ العمل معهم قليلاً. لكني أحب المحاولات العذراوية الأولى ليكون تمثيلهم دون منع أو توجيه مني.

س ب: ألا يفترض على الممثلين تمثيل مشاهدهم، أو أن يقرؤوا أدوارهم في المزاج الصحيح وبالتعبيرات المناسبة عندما تجرّب الكاميرا؟

و آ: صحيح، لكنّي أخبرهم ألّا يفعلوا الكثير ونحن نجرب الكاميرا. وأحاول أن أبقيهم بلا انشغال تماماً، كي لا يقوموا بأي شيء دقيق للغاية. أنا لا أحب التمرُّن. أنا أجهّز الكاميرات حتى قبل أن يأتوا إلى الموقع. وبينما يكونون في غرفة التبديل نجهّز أنا وكارلو لتصوير اللقطات. عندما يأتي الممثلون إلى الموقع أقول لهم: «تعالوا هنا واذهبوا إلى هناك ثم امشوا هنا وخذوا الشراب واذهب إلى هناك». وهذا كل ما يفعلونه، هذا هو التدريب الوحيد الذين نحصل عليه. وأول مرّة أسمع فيها الحوار هي عندما نصوّر المشهد. وأحياناً تكون تلك اللقطة هي الأفضل على الإطلاق.

س ب: وماذا تفعل إذا شعر الممثل بعدم الراحة وهو يقوم بأمر معين؟

و آ: أوه، لا أجعله يفعله. أنا أقول للممثلين دائماً: «لا تشعر أبداً أن السيناريو الذي أعطيتك إياه مطلق، وإذا شعرت بأن أمراً ما لا يريحك، غيّره! لك حرية التصرف».

س ب: لكن عندما تصنع كوميديا خالصة، حيث تكون الجمل مهمّة فيها، حينها - أعتقد - لن تسمح للممثلين بكثير من التغييرات.

و آ: صحيح، لكنهم حينها لن يميلوا إلى التغيير. عندما تعين ممثلاً كوميدياً، ستجد أنه يعرف عادةً مكان الفكاهة، وحينها سيحافظ عليها. عندما أعمل في فيلم كوميدي أحرص على الحفاظ على الحس الفكاهي. وهذا ما سيفعله الممثلون الكوميديّون.

س ب: إن الشخص الذي تؤدي دوره في **ظلال وضباب** يشبه كثيراً شخصيات أخرى أدّيتها في أفلامك الحديثة. أي أن كلايمان يعيش في عالم متخيَّل في عام 1920 تقريباً، لكنه يشبه كثيراً شخصيات مثّلتها سابقاً على الشاشة.

و آ: صحيح. لا أظن أن بإمكاني تمثيل أي شيء آخر. أنا ممثل من نوع معين، وهذا ما أود فعله.

س ب: لكنك مثلت أدواراً أخرى لمخرجين آخرين، مثل **الواجهة** Front للمخرج مارتن رِت.

و آ: أجل، وهو لا يختلف كثيراً عما أفعله.

س ب: في بداية فيلم **المُهرج** The Clown يقول جون مالكوفيتش: «نحن لسنا كباقي الناس؛ إننا فنانون، ومع الموهبة العظيمة تأتي المسؤولية». فهل توافق على ذلك؟

و آ: أظن أنّ جزءاً من هذا غطرسة، فالفنان لا يعدّ نفسه كالآخرين، ويعتبر نفسه مختلفاً وأعلى منهم. أنا لا أؤيد فكرة أن الفنان فوق أي شخص، ولا أعتقد أن في الفنان سمة مميزة، فامتلاك الموهبة ليس إنجازاً، إنها نعمة من الرب. لكن المسؤولية تأتي مع الموهبة. كما لو كنت غنياً.

س ب: هناك جملة في الفيلم تقول فيها: «إن الليل شعور حر». هل هي عبارة مهمة لك في الفيلم؟

و آ: أجل، إنها استعارة للفيلم، إذا خرجت ليلاً، فسينتابك شعور بتلاشي الحضارة؛ لأن كل المحلّات مغلقة، وكل شيء مظلم وهو شعور مختلف. ستبدأ بإدراك أن المدينة اعتقادٌ إنسانيّ متشابك وما هو حقيقي هو أنك تعيش على كوكب. طبيعته وحشية، والحضارة تحميك وتمكنك من الكذب على نفسك عن الحياة في أنها من صنع الإنسان ومفروضة عليك.

س ب: يمكن تفسير المدينة وديكور الفيلم كاعتراض على الفوضى الداخلية وكبت الشخصية المحورية. فعلى سبيل المثال، في المشهد الذي يواجه فيه كل من (كلاينمان) و(إرمي) رب عملهما. يحصرون جميعاً في الوادي الميت حرفياً. ويصبح الديكور وصفاً للموقف.

و آ: صحيح، الحالة العاطفية، لطالما فكرت أن هذا مهمٌّ في الأفلام: الموقع، والجو البيئي، والعودة كبعد **ذكريات رومانسية**. في الواقع، في

كل مرّة أكون فيها في شقّتي في نيويورك، أغيّر ورق الجدران. كان من المفترض أن تكون تابعة لحالتي العقلية. هذا جانب مهم من شخصيتي: كأن العالم الحقيقي مجرّد انعكاس لحالة المرء الداخلية.

س ب: إن الفكرة في **ظلال وضباب** واضحة جداً، وكنت بلا شك قادراً على تنفيذها لأن كل الموقع مشيّد في استديو. لكن كيف طوّرت الديكور الداخلي للفكرة؟ كيف عملت مع مصمّم الإنتاج، ساندرو لوكواستو؟

و آ: لقد جلسنا وتحدثنا عن كل مشهد وما أردنا فعله في كل منها، ثم رسم بعض الأشياء والنماذج. ولو كان تصميم الاستديو بسيطاً، حينها سنتناقش ونذهب إلى الموقع. لكن **ظلال وضباب** استلزم تخطيطاً مفصلاً.

س ب: هل انضم إليك كارلو دي بالما عند هذه المرحلة من الإعداد المسبق قبل الإنتاج أيضاً؟

و آ: أجل، كان كارلو معنا منذ بدء الاجتماع الأول. وكان دائماً يقول: «لا تفعل ذلك، لأن بإمكاني تسليط الضوء عليه»، أو أشياء من هذا القبيل.

س ب: تبدأ مشاريعك عادة وهي «غير معنونة». هل حدث أن اخترت اسم الفيلم قبل تصويره؟

و آ: أجل، فيما ندر. فعلى سبيل المثال، كان **هانا وأخواتها** عنواناً قد اخترته منذ اليوم الأول، ومنذ الدقيقة التي بدأت التصوير فيها. ولا يحدث هذا عادة، بالرغم من ذلك. لا يوجد سبب واضح عدا أني لا أستطيع التفكير بعنوان. وعادة أستشير الآخرين، وأقصد: الممنتج والمصور ومصمّمة الأزياء... فنجتمع وقد يقترح شخص ما عنواناً، ونرفضه قائلين: «لا، هذا يبدو مريعاً أو وهذا مأساوي للغاية، وهذا تافه جداً». وفي النهاية سنتوصل إلى عنوان. وهذا يحدث عادة عندما يُقطَّع الفيلم ويمكننا مشاهدته.

س ب: إن اختيارك للموسيقى مهمّ جداً كالعادة، وفي منتهى الدقة. فكيف اخترت موسيقى هذا الفيلم؟

و آ: لم أكن أعرف ماذا سأفعل بشأن الموسيقى هنا في **ظلال**

وضباب. لقد استمعت إلى بعض الموسيقى الكلاسيكية، لكنها كانت مرتفعة الثمن. واستمعت إلى إيدفارد غريغ عند مرحلة ما، ولم أحصل على ما أريد، وبعد انتهاء تصوير الفيلم شغّلت قطعة موسيقية لكورت ويل وبدت ملائمة جداً. فشغّلت معزوفة بعد الأخرى، حتى كوّنت نَسَقاً موسيقياً، وصنعنا الفيلم كلّه باستخدامها.

س ب: لم أكن قد استمعت إلى تسجيلات موسيقية له من قبل. إن الموسيقى من بيئة معينة وخاصة.

و آ: صحيح، لأننا قد استخدمنا مادة موسيقية تعود لفترة معينة. كنّا بحاجة إلى العديد من التسجيلات. فأرسلنا شخصاً وعاد بكل ما استطاع أن يجده.

أزواج وزوجات

ستيج بيوركمان: إن **أزواج وزوجات** مشروع جريء من نواح عدّة. أنا أحبّه كثيراً لتجاسره، ولأجل مباشرته وسطحه الهائج والخام. كيف تم استقبال هذا الفيلم؟ وعند أي مرحلة قرّرت صنعه بالطريقة التي صنعته فيها؟

وودي آلن: لطالما فكّرت أن كثيراً من الوقت قد أهدر والكثير قد قد كُرس لإبراز جمال الأفلام والإتقان والدقة. فقلت لنفسي: «لماذا لا أصنع أفلاماً يكون المضمون فيها هو المهم. أمسك الكاميرا، وانس منصات التصوير السينمائي، فقط أمسك الكاميرا وافعل ما بوسعك. ثم، لا تأبه بتصحيح الألوان، ولا تأبه بمزجها كثيراً، ولا تأبه بكل هذه الأمور الدقيقة وانظر فقط لما سيحصل، اقتطع، عندما تشعر بوجوب التقطيع. ولا تقلق بشأن أنه سيقف... أو أي شيء. افعل فقط ما تريد، وانس كل شيء إلا مضمون الفيلم». وهذا ما فعلته.

س ب: أتظن أن المرء يجب أن يصل إلى هذه المرحلة في مهنته، خاصة مع خبرتك التي اكتسبتها بعد ما يزيد عن العشرين فيلماً بقليل، أن تتمكن من العمل بهذه الطريقة؟ أن تجرؤ على العمل بهذه الطريقة، أن تتجاهل كل «الأسس» المتّفق عليها لصنع الأفلام؟ أن تحصل على تأكيد أن هذه الطريقة من صنع الأفلام ليست فقط ممكنة ولكن أيضاً فعّالة؟

و آ: أجل، أنا أظنك تريد قدراً معيّناً من الثقة. إن الثقة التي تكتسبها من التجربة تخوّلك للقيام بالكثير من الأشياء التي ما كنت لتقوم بها في

أي فيلم. أنت تميل لأن تصبح أجرأ، لأنه بمرور السنوات ستشعر بأنك متحكّم بما تفعل. وعندما صنعت أول أفلامي كنت أميل لذلك - وأنا أعرف أشخاصاً ينطبق عليهم هذا - كما أخبرتك - للقيام بالكثير من التغطية وحماية نفسي بطرق عديدة. ومن ثم، وبمرور الزمن، تصبح أكثر دراية، وأكثر تمرساً ثم تتجاهلها وتدع أحاسيسك تعمل بحرية أكبر دون كثير من القلق على التفاصيل.

س ب: ما هو رد فعل كارلو دي بالما عندما ناقشت معه أسلوب التصوير الجديد هذا قبل التصوير؟

و آ: كان مهتماً، لأنه يحب دائماً أن يوجد ما هو ممتع ومثمر من ناحية التصوير.

س ب: هل كان عمله أسهل من نواح معينة في هذا الفيلم؟ هل أمضى الوقت ذاته على الإضاءة للمشاهد، على سبيل المثال؟ أم أنه كان أقل حذراً بخصوص إضاءة المشاهد؟

و آ: أجل، كان أسهل، لأنه كان يضيء ناحية معينة بأكملها. ثم قلت للممثلين، اذهبوا أينما شئتم، امشوا في أي مكان تريدون، امشوا في الظلام، امشوا في النور، أدّوا المشهد بالطريقة التي تحلو لكم، لستم مجبرين على تمثيله بالطريقة ذاتها بعد إعادة تصوير اللقطة، افعلوا فقط ما تريدون. وأخبرت المصور، صور ما تستطيع تصويره! وإن فاتك شيء، فارجع وصوره. وإن فاتك مرّة أخرى، فارجع إليه مرّة أخرى. جد طريقك بنفسك. ولم نقم بأي تدريبات على الكاميرا أو أي شيء. كنا ندخل، وكان يمسك الكاميرا وكنا نصور المشهد، وكان يبذل قصارى جده. كنت أتساءل بعد الفيلم، إذا كان الأمر يستحق عناء محاولة صنع الأفلام بالطريقة المعتادة القديمة، لأن الأمر أسرع بهذه الطريقة، وكل ما يهم هو النتيجة النهائية. كنت أحاول صنع أفلام بهذا الأسلوب، لأنها أسرع وغير مكلفة وتفي بالمطلوب.

س ب: هل كان هذا تصويراً سريعاً أيضاً؟ مقارنة بأفلامك الماضية؟

و آ: أسرع، أجل. وهي المرّة الأولى منذ سنوات - منذ سنوات،

عقود – التي أنجز فيها الفيلم بأقل من الميزانية المرصودة له. كان أسرع وأقل تكلفة.

س ب: هل كان هناك الكثير من إعادة التصوير في هذا الفيلم؟

و آ: لثلاثة أيام. أنا عادة أعيد التصوير لأسابيع وأسابيع. أنت تعلم، وأستغرق أحياناً شهراً من إعادة التصوير. لطالما كنت أشهَرَ من يعيد التصوير. أما في هذا الفيلم فأعدت التصوير في ثلاثة أيام.

س ب: كيف توصلت إلى هذا الأسلوب في فيلمك؟ إن الأسلوب متجانس مع موضوع وقصة الفيلم. **أزواج وزوجات** عبارة عن العلاقات والحيوات المضطربة ولذا فإن الأسلوب هو الآخر...

و آ:... يكمِّل القصة. لكني أظن أنه يمكنك أن تقول ذلك عن الكثير من القصص. سينجح الأسلوب مع قصص كثيرة. نتيجة لحقيقة أنه يبدو مناسباً لها. لكنه مناسب أيضاً للكثير من الأفلام التي صنعتها.

س ب: أي الأفلام برأيك؟

و آ: كنت أستطيع إنجاز **ظلال وضباب** بهذه الطريقة، لو كنت أريد ذلك. وكنت أستطيع صنع **أليس** بهذه الطريقة. أي فيلم من أفلامي. لكن ما ينفر منه المشاهدين عاطفياً، وروحياً، هو مضمون الفيلم، والشخصيات. إن تكوين الفيلم بسيط، شيء وظيفي. يمكن أن يتغير في أسلوبه، مثل المِعمار الباروكي أو القوطي، وهو الشيء الوحيد فقط الذي سيلامس المشاهدين أو يجعلهم يتفكرون أو شيئاً ما. ويمكن أن تحقق ذلك بأسلوب التصوير هذا.

س ب: هل في سيناريو **أزواج وزوجات** مجال للارتجال، أم أن الممثلين كانوا ينفذون السيناريو المكتوب قبل الفيلم بحذافيره؟

و آ: لا يوجد فيه ارتجال. كان هناك سيناريو، وقد نفذوه بحذافيره.

س ب: في الفيلم أيضاً شخصية المحقق في حيوات الشخصيات. أظنه كان موجوداً في السيناريو أيضاً؟

و آ: جل، كنت أفكر أن هؤلاء الناس كانوا يعيشون حيواتهم والكاميرا تصورهم، ويمكنهم فعل ما يحلو لهم. وعندما أرغب منهم أن يتحدثوا عن مشاعر حيال أحداث حياتهم، فإنهم سيتحدثون بكل بساطة. لم يكن عليّ القيام بتنازلات لأي شكليات.

س ب: ومن هو المحقق في ذهنك، المذيع في الفيلم؟

و آ: لم أفكر به. المشاهدون فقط. إنها طريقة ملائمة ليعبر الآخرون عن أنفسهم.

س ب: هل كانت كل هذه الاعترافات السرية التي تذكرها شخصيات الفيلم مكتوبة في السيناريو؟ ألم تكن أفكاراً يعبر عنها الممثلون بأي طريقة؟

و آ: ليست أفكارهم، لقد كُتبت كلها في الفيلم. أعني، قد يضيف الممثلون كلمات هنا وهناك ليبدو الحوار مستخدماً في الحياة اليومية. هذا كل ما في الأمر. كله مكتوب.

س ب: كانت العلاقات في أزواج وزوجات أكثر عنفاً من من أفلامك السابقة. ليس فقط من ناحية التمثيل، تحديداً، في حالة جودي ديفيس وسيدني بولاك.

و آ: أجل إنه أكثر عنفاً وغاضب.

س ب: إن من أكثر المشاهد مأساوية هو مكالمة سالي مع زوجها في منزل عشيقها مغني الأوبرا. إنه محرج ومفاجئ ومأساوي بالقدر ذاته وفيه كوميديا سوداء. لقد أدّته جودي ديفيس بإتقان.

و آ: أكيد، أنا أعرف هذا النوع من المواقف، لأني مررت بموقف مشابه... حين يتصل شخص لقول شيء ما. ولعل جودي ديفيس أفضل ممثلة في العالم اليوم.

س ب: كان الممثل الذي أدّى دور عشيقها وجهاً جديداً علي.

و آ: إنه ممثل أيرلندي. لقد مثل في عدد من الأفلام. كان أحدها مع

دايان كيتون، **الأم الصالحة** The Good Mother. إن فيه خليط من الرجولة والذكاء. إنه ممثل رائع وهو «شخص حقيقي». ليس فيه أي تصنّع أبداً، إنه أصيل في كل إشارة وفي كل كلمة.

س ب: لماذا اخترت سيدني بولاك لدور الزوج؟

و آ: كنت أفكر في شخص يناسب هذا الدور، رجل في ذلك العمر. ففكرت باسمه عندما كنت أناقش اختيار الممثلين مع جولييت تايلور. فحضر لمقابلتي، وكان لطيفاً. لقد قرأ الدور. وقلت لنفسي، يا إلهي أتمنى أن يتمكن من قراءته بشكل صحيح، لأني سأكون محرجاً إن لم يقرأه بشكل جيد ولن أتعامل معه. ثم قرأه، ورأيت من القراءة الأولى أنه كان طبيعياً للغاية وجيداً. كان عظيماً.

س ب: لم أفكر بذلك بهذه الطريقة عندما رأيتك تمثل أفلامك السابقة من قبل - ربما بسبب المذيع الخفي في الفيلم - لكن بشكل ما كنت على علم هنا بدورك المزدوج كمخرج وممثل في **أزواج وزوجات** أكثر من أفلامك السابقة. هل لك أن تخبرني عن شعورك وأنت «تُخرج» لنفسك في أفلامك؟ هل من مشكلات في هذه العملية؟

و آ: لا. لا مشكلات فيها. إنه تعبير خاطئ. أعني، أنا لا أخرج نفسي. أنا من كتب السيناريو، وأنا أعرف المطلوب مني، فأنفذه. ليس عليّ إخراج نفسي البتة.

س ب: إذن فهو شعور داخلي فيك؟ أنت تعرف متى يتوجب عليك تصوير لقطة أخرى، وتعرف متى يكون أداؤك صحيحاً؟

و آ: أجل إنه شعور داخلي. إنه شعور جيد، جيد أغلب الأوقات. يندر أن أضلّ. بل العكس يحدث. لا يكون الشعور جيداً عندما تقوم به أحياناً، لكنه أفضل مما قد ظننت لاحقاً. هذا يحدث.

س ب: هناك مشهد في الفيلم بينك وبين فتاة شابة - دين - تؤدي دورها جولييت لويس، حيث تمشي في سنترال بارك وأنت تناقشها

في الكُتّاب الروسيِّين. وتتحدث عن تولستوي وتورغينوف، ثم تصف دويستويفسكي وصفاً متحمساً، بأنه «وجبة دسمة من الفيتامينات مضافاً إليها زيت بذرة الحنطة». أنت تشير إلى دستويفسكي بين الحين والآخر في أفلامك، وفي بعض أفلامك ملامح روائية وجودة «دوستويفسكية»، كما في: **أزواج وزوجات ومانهاتن وهانا وأخواتها وجرائم وجنح**. يبدو أن بين هذه الأفلام رابطاً معيناً.

و آ: حسناً، لا أظن أن **مانهاتن** يندرج في التصنيف ذاته مع الأفلام التي ذكرتها، لأنه أكثر رومانسية، فيه قدرٌ من الحنين والعاطفة بطريقة ما. لكن **جرائم وجنح** و**هانا وأخواتها** هما مظلمان حتماً. أنا أحب أيضاً الأفكار الروائية، بشكل عام. فهي تحفزني دائما، وأحب العمل بطريقة روائية على الشاشة. وأشعر بها عندما أكتب الفيلم. إنه شيء متعلق بأسلوبه الروائي الذي أحبه، ومع ذلك أنا أبتعد بين الحين والآخر، لكن يبدو أني عدت إليه في فيلم مثل **أليس**. أنا أحب الناس الصادقين والمواقف الحقيقية وتعرية الحياة البشرية. يمكنك أن تفعل في الرواية ما تفعله في الفيلم والعكس صحيح. إنهما متقاربان من بعضهما في البُنية. رغم أنهما ليسا على خشبة العرض ذاتها.

س ب: عندما تكتب سيناريو فيلم مثل **أزواج وزوجات** أو **جرائم وجنح** أو**هانا وأخواتها** هل تقوم بتحديد النمط العام للشخصيات أم أن الدراما تتطور مع تغيّر علاقاتهم إلخ؟

و آ: هذا أمر فطري بالنسبة لي. أفكر فيه لبعض الوقت وأحصل على فكرة عامة عن مجرياته. أحب أن أفكر لبعض الوقت لأتأكد من أني لن أبدأ الكتابة بكل طاقتي ثم أتوقف بعد عشر صفحات. عندما أدرك أن هناك مساحة للتطور، تكون مسودتي الأولى استكشافاً. أكتبها وأرى إلى أين سأذهب بالفكرة، وأجهل عادة إلى أين ستمضي فأقوّمها فوراً، ثم تنتهي عملية الكتابة. بعدها أقوم ببعض التصويبات، وأسلّمها للمنتج الخاص ليبدأ بحساب الميزانية ويبدأ بالإنتاج.

س ب: في مشهد سيارة الأجرة بينك وبين جولييت لويس - (رين)، تذكر ملاحظاتها على رواية (جابي). لقد ابتعدت عن التقدير العلني والصريح للكتاب وذكرت ملاحظة أكثر نقديه عنه. فهل تجد أن هذه عادة شائعة بين النقاد أو دارسي الفن أو حتى الأصدقاء؟ أي أنهم سيذكرون رأيهم الإيجابي، وسيغيرون تدريجياً وجهة نظرهم الأساسية.

و آ: أجل. إن مشاعر الناس تتغير، وهم ليسوا صريحين دائماً معك. لقد حدث ذلك لي في حياتي حين أحب شخص ما فيلماً من أفلامي بينما لم يحبه آخرون. إنهم يفقدون الثقة بأحكامهم الأولى بعد حين، ويبدون آراء أكثر نقدية.

س ب: في مشهد سيارة الأجرة اخترت أن تركز الصورة على جولييت لويس وأن تستخدم القطع القافز jump cut بدلاً من القطع المتقاطع cross cut للشخصية الأخرى - شخصيتك أنت. فهل تم تقطيع أجزاء من الحوار أيضاً بهذه الطريقة؟

و آ: أجل لقد اقتطعت بعض الأشياء. كان ذلك أصعب مشهد في الفيلم تنفيذاً. لقد بدونا بشعين ونحن معاً في سيار الأجرة، وبدت اللقطة الجانبية أفضل من اللقطة الأمامية، كنت بشعاً، فالعدسة كانت تشوّه أنفي، فحاولت القيام بإشارات، حاولت القيام بكل شيء، لكننا لم ننجح. ثم قلت لنفسي: «إنها تبدو جميلة. فلماذا لا أركز الكاميرا عليها فقط؟» حينذاك بدا المشهد مشوّقاً.

س ب: أوافقك الرأي. طريقة ليكون المشاهد في محلك ويختبر شعور الشخصية التي تؤديها.

و آ: إن جولييت لويس ممثلة رائعة.

س ب: هل تود التعاون معها مجدداً؟ كما رغبت سابقاً في التعاون مع دايان كيتون ووديان ويست وجودي ديفيس؟

و آ: أودُّ حتماً. أكيد. إنها عظيمة.

س ب: لقد استخدمت تقنية القطع المتقاطع في الفيلم لدرجة إتاحة لمحة صغيرة جداً من الممثلين، وانتقلت فوراً إلى المشهد الذي يليه. فعلى سبيل المثال في بداية **أزواج وزوجات**، نشاهد مشهداً قصيراً مع ميا فارو في الشقة. لعل المشهد قد استغرق ثوانٍ معدودات، ثم انتقلت إلى مشهد حواري تتحرك فيه قليلاً من المكان الذي كانت تقف فيه من قبل. فهل حدث ذلك بقصد المحافظة على الشعور ذاته في المشاهد طوال الفيلم؟

و آ: أجل، لجعله أكثر اضطراباً. إنه ما كنا نتحدث عنه سابقاً، أكثر تنافراً. كالفرق بين سترافينسكي وبروكوفييف. أردته أن يكون غير متناغم أكثر لأن الحالة الداخلية والعاطفية والعقلية للشخصيات متنافرة. أردت المشاهد أن يشعر بشيء من التعرّج، بشعور قلق، وعصابي وغير مستقر.

س ب: هل تظن أن ذلك كان ليكون مستحيلاً لو أننا لم نشاهد ونعايش غودار وأفلامه السابقة؟

و آ: إن صانع أفلام مثل غودار قد اخترع عدة أدوات سينمائية رائعة. من الصعب أن أدعي أني فكرت بها يوماً ما. لقد أضاف إضافات غنية وأسهم إسهامات رائعة في المجال السينمائي. أنت تعلم، قد تنجز شيئاً ويكون محفزاً وممتعاً، لكنّ منبعه الأساسي هو حصيلتك الثقافية من أدب الأفلام أو دلالتها. أنا أتحدث عن نفسي، لكن أحياناً أقوم بأشياء في الأفلام ليس لها أي ارتباط بأي شخص آخر، وأحياناً يكون منبعها الأساسيات التي منحني إياها صنّاع الأفلام. لذا أنا لا أعلم حقيقة إجابة السؤال، لكني أحب كثيراً إسهامات غودار في السينما.

س ب: أجل، وهكذا أفعل. أعني، لقد استمر غودار بطريقته، وصنع أفلامه المقترحة بإقدام اعتباراً من ذلك اليوم، من هذا الفيلم، من هذه الطريقة في صنع الأفلام الممكنة أيضاً، والمسموح بها الآن.

و آ: صحيح. لعله الشخص الأصيل الذي صنع مضموناً مهمّاً وفعل ما يريده هو، ووضع فيه ما يريد. لذا أظن فعلاً أنه كان مساهماً جيداً.

س ب: عندما تشاهد **أزواج وزوجات** هناك في الواقع فيلم أتذكره

لبرغمان. والشيء الوحيد الذي يشترك فيه هذان الفيلمان هو أسلوب التحرّي، التهجّم على المشاهدين. إنه أحد الأفلام الألمانية التي أفضلها، من **حياة الدّمى المتحركة** From the Life of the Marionettes، فيه أيضاً هذه الصفة من التحرّي العميق في حياة الناس المجهولين.

و آ: أجل. إنه فيلم ممتع. لم أشاهده منذ فترة. شاهدته عند صدوره. لم يعرض كثيراً هنا، ولم يكن نجاحاً تجارياً قط. يجب أن أشاهده مجدداً. إنه فيلم رائع.

س ب: إن الإشكاليات والمشكلات التي يتعرض لها الزوجان وتنكشف يتشارك بها الكثير من الناس اليوم. هناك قدر كبير من التمييز المحتمل في قصتك عن جودي وغابي وسالي وجاك.

و آ: أجل، إنها شائعة. لقد لاحظت ذلك من حولي.

و آ: هناك رابط صغير ومضحك بين **هانا وأخواتها وأزواج وزوجات:** العلاقة بين شخصيات دايان ويست وكاري فيشر الجماد الرومانسي المشترك، إن المعماري الذي يؤدي دوره سام واترسون، وذلك الذي بين ميا فارو وجودي ديفيس المنتج الذي يؤدي دوره ليام نيسون.

و آ: أجل، أنا أشاهد ذلك كشيء مشترك يفعله الناس. شخص يحب سيّدة ويورّطها مع صاحبه. لكني لا أعرف ما يتمنون الحصول عليه.

س ب: لعله اختبار سريع. في **أزواج وزوجات** تحضر صديقتها سالي لتتأكد إذا كان مايكل من النوع الرومانسي الذي تخيلته أن يكون أم لا.

و آ: وإلا كانت لتقوم بذلك بنفسها، لكنها لا تقوى على ذلك. فتتعالى وتفعله لصديقها.

س ب: هل تظن أن الطريقة السرّية التي يتصرف بها كل من غابي وجودي نحو بعضهما البعض شائعة بين الأزواج؟ أنا أفكر في إخفاء إنجازاتهما. إنها لا تريد أن تريه أعمالها، وهو يعطي روايته **لامرأة أخرى** لتقرأها.

و آ: أظن أن ذلك يحدث. هناك نواح خاصة أو هناك أشياء خاصة تحمل بين طياتها شيئاً من العار معهم أو بعض الاضطهاد أو بعض الندم الذي لا يريد الشخص مشاركته مع أقرب شخص له. وهو ينمو.

س ب: لماذا أردت أن ترينا أجزاء رواية غابي بصرياً وتمثيلها في مشاهد حقيقية؟ لماذا لم تدعه يقرأ الأجزاء لنا؟

و آ: أردتك أن تعرف شيئاً من ملاحظاته بشكل واضح من نواح معينة من العلاقات بين المرأة والرجل. ظننت أنها طريقة لفعله، بدلاً من أن أجعله يقرأها فقط. ستكون ممتعة للمشاهد. وممتعة لهم، استراحة قليلاً، لتوضيح مشاعر معينة كان غابي يملكها فقط لدى العلاقات.

س ب: متى بدأت العمل على مونتاج **أزواج وزوجات**، هل تكلمت عنها وناقشت هذه التقنية الحديثة مسبقاً، هذا الأسلوب الجديد مع المُمنتجة، سوزان مورس؟

و آ: أجل، لقد كتبته في السيناريو. لقد وضحت في الوصف أننا سنقطع حيث نريد، كنا سنقفز فقط ولن نكترث لأمر آخر.

س ب: وهل وجَـدَتْ العمل بهذه الطريقة غير التقليدية مشوقاً وممتعاً؟

و آ: أجل، لقد أحبَّتْها، وحظينا بوقت ممتع. استمتع الجميع - من وجهة نظر فيزيائية، ومن وجهة نظر تقنية - بالفيلم أكثر من أي شيء آخر. كما أحبه الممثلون. لم يصابوا بالقَفْلة، ولم يفكروا في حركتهم. كان بإمكانهم فعل ما يريدون. وهذا الأمر أفضل للجميع.

لغز جريمة مانهاتن

لاري: أنا أتراجع عمّا قلته... إنّ الحياة تحاكي الفن.

• (من فيلم **لغز جريمة مانهاتن**)

ستيج بيوركمان: إن **لغز جريمة مانهاتن** فيلم عن جريمة قتل...

وودي آلن: أجل، وكان مجرد تجربة مرحة لي، إجازة. راودتني فكرة صنع جريمة قتل غامضة منذ وقت طويل. وفي الواقع، كان **آني هال** جريمة قتل أصلاً. ولكن خلال إعادة كتابة السيناريو المتعددة هُجِر هذا العنصر. أنا أعشق هذا النوع من القصص. لكن كانت هذه المرّة الأولى التي أستكشف فيها كتابة جريمة كاملة.

س ب: هل ترتبط القصة في **لغز جريمة مانهاتن** بأفكارك الأساسية منذ كتابة **آني هال**، محكمة الحبكة والمؤامرة؟

و آ: أجل، وأنا أشعر أنها كانت مأخذاً غير طموح. لعله فيلم متواضع، ولكن بالنسبة لي، أَشْبه بمنح نفسي جائزةً صغيرة. تدليع فقط. إنه شيء لطالما أردته. لقد شعرت أني قد صنعت، لا أعرف، ربما اثنين وعشرين أو ثلاثة وعشرين فيلماً، وأردت استغلال الوقت في هذه السنة لصنع هذا المشروع الصغير على سبيل المتعة، كتحلية أو ما شابه، وليس وجبة أساسية. وأنا سعيد بخوضها، لأنها كانت تجربة ممتعة.

س ب: هل تعتبر الفكرة مقتطفاً من هذا النوع من الكتابة؟

و آ: لا، إنها فكرة بسيطة وعادية لجريمة قتل كنت أفكر فيها وكتبتها مع مارشال بريكمان. حيث كنت أريد صنعها بشكل كوميدي أيضاً، لم أرد أن يكون فيلم قتل جاد. أظنه ترفيهي خفيف ولطيف.

س ب: لكن هل أنت مهتم بهذا النوع - قصة التحرّي، جريمة القتل - في الأدب والأفلام؟

و آ: كان هناك نوعان من جرائم القتل، كما أظن: نوع تستخدم فيه الجريمة كمنصة أو استعارة لقصة أعمق - مثل **ماكبث**، **والجريمة والعقاب** - حيث تكون جريمة القتل مجرد وسيلة تمكن الكاتب من مناقشة الأفكار الفلسفية والعميقة للغاية، وهناك جريمة قتل ممتعة ومتواضعة وبسيطة تماماً، والتي إما أن تكون جادة أو سطحية، لكنها لا تهدف لأي شيء عميق أو عظيم. وبلا شك، يحب الجميع النوع الأول، لأنها أعمال عظيمة ومهمة، يعبّر فيها الكاتب عن العالم وعن الناس من خلال القتل أو إزهاق الأرواح. وأقرب مثال - وليس بالمستوى ذاته تماماً - سيكون فيلم **جرائم وجنح**، حيث تستخدم الجريمة كجدال أخلاقي. أما في **لغز جريمة مانهاتن** فهو ليس كذلك. إنها جريمة سطحية وماتعة. لا أدَّعي أنها متعة خالصة. لا بأس بها ولها مكانتها، فعلى سبيل المثال: فيلم **كسارة البندق** The Nutcracker للمخرج جورج بالانشين. إنه كوميدي وخفيف حصراً، لكنه رائع. وهناك مكانة مهمة جداً لهذا النوع من الأفلام، لكن لا أريد أن تكون لي أي أوهام عن الفيلم. أنت تعلم، يشاهد الكثير من الناس أفلام هيتشكوك ويقرؤون الكثير من الأشياء فيها. لا أنتمي إلى هذه المدرسة. أنا أظن أن هيتشكوك نفسه لم ينوِ صنع أي شيء مهم البتة، وأفلامه ليست مهمّة فعلاً. أي أنّها مبهِجة، ولكن ليست جادّة. وهذا هو الاتجاه الذي أردته في الفيلم. أردته أن يكون ترفيهاً خفيفاً.

س ب: هل تقرأ قصص التحرّي؟

و آ: لا يوجد قصص جيدة. وأفضل قصة جريمة غامضة قرأتها في حياتي كانت **قبلة قبل الموت** A Kiss Before Dying للكاتب إرا ليفين. لقد حوّلوها إلى فيلمين، ولم يكن أيٌّ منها جيّد، على عكس الكتاب. لم أقرأ في الواقع الكثير مما أعجبني حقيقةً. لكن تلك الرواية كانت الأفضل. كما أظن أن فيلم **تعويض مزدوج** Double Indimnity كان رائعاً. إنه فيلم كلاسيكي أمريكي هائل، كما أنّ **دم بارد** Cold Blood - رواية ترومان كابوتي - فيه سردٌ مذهل وآسر للغاية. وبشكل عام أنا أحب أفلام الجريمة والتحرّي، لكن هناك أيضاً عددٌ قليلٌ جيّد منها. وأجد **الصّقر المالطي** The Maltese Falcon رائعاً. و**تعويض مزدوج** Double Indemnity في القمة. لن تجد ما هو أفضل منه. أنا أحب أيضاً فيلم **قتل السّيارة النائمة** The Sleeping-Car Murder للمخرج كوستا غافراس، كان فيلماً جيداً. وعدد من أفلام ألفريد هيتشكوك طبعاً، هناك عدد من أفلامه التي أجدها مميزة.

س ب: عندما تقابلنا قبل تصوير **لغز جريمة مانهاتن**، طلبتَ مشاهدة فيلمين في غرفة العرض الخاصة بك: **الحيّ الصيني** Chinatown و**التّسخين العالي** The Big Heat هل لأنهما مهمَّين أم لتهيِّئ نفسك قبل التصوير أو لاهتمامك الخالص بهما؟

و آ: كنت قد شاهدتهما من قبل، وبالمناسبة لم أتمكن من مشاهدة **التسخين العالي**، لم يتمكنوا من الحصول على نسخة منه. لكني شاهدت **الحي الصيني**، إنه عمل ممتع وذو سيناريو مثير للاهتمام وبلا شك رومان بولانسكي مخرج رائع وجاك نيكلسون ممثل عبقري.

س ب: لكنك لم تكن أبداً معجباً بأولئك الكتاب الكلاسيكيين لقصص التحرّي مثل رايموند تشاندلر أو داشيل هاميت أو جيمس أم كاين؟

و آ: لا. أعني أنهم جميعاً قادرون على الكتابة وجميعهم كتّاب جيّدون، لكني لا أحب قراءة أعمالهم. لا أتذكر أي كُتّاب أحبُّ قراءة

أعمالهم. لكن لدي دائماً ما نطلق عليه هنا (junk tooth) على **الرجل الهزيل** The Thin Man وأفلام من هذا القبيل. ولا أجد فيلم الرجل الهزيل جيداً، لكن لدي تقبُّل لهذا النوع من القمامة. هناك أيضاً فيلم **العاشق العظيم** The Great Lover ويمثل فيه كل من رولاند يونغ وروندا فليمنغ، وهو كوميديا واسعة جداً، لكنه أيضاً جريمة قتل رائعة، إنه نقطة ضعفي.

س ب: في الفيلم الجديد هناك دور مهم لدايان كيتون مجدّداً. كيف كانت تجربة العمل معها من جديد؟

و آ: إن دايان في مقام أعظم الممثلات الكوميديات على الشاشة. أظنّها في القمة. وأفضل امرأتين في الكوميديا هما: دايان كيتون وجودي هولديداي. إن العمل ممتع دوماً مع ديان. إنها صديقة مقربة، وتخرج أفضل ما في الجميع، وهي تملك شخصية تنير المشروع كله ومليئة بالإيجابية.

س ب: هل تظن أن دورها في **لغز جريمة مانهاتن** قد منحها فرصاً أكثر لتظهر مواهبها كممثلة كوميدية أكثر من أدوارها في أفلامك السابقة؟

و آ: لا، لأني كنت قد كتبت الدور أساساً لِميا، بالشكل الذي تحبّ تأديته. ميا تحب القيام بالأشياء المضحكة، لكنها ليست كوميدية واسعة كما ديان. ولهذا جعلت دايان هذا الدور أكثر إضحاكاً مما كتبت.

س ب: لكنك هل غيّرت في الشخصية كي تلائمها وتلائم شخصيتها أكثر؟

و آ: لا، لم أستطع فعل ذلك. كنت لأفعل ذلك في نصٍّ عادي، لكني لم أتمكّن من ذلك هنا لأنها جريمة قتل محبوكة بدقة، ويصعب إجراء تغييرات كبيرة فيها.

س ب: ما صعقني عندما شاهدتك تعمل على المواقع هو خفّتك والتي انعكست على كل موقع العمل. كان هذا مذهلاً، نظراً إلى كل ما

حدث لك في حياتك الخاصة بين أغسطس 1992 والآن، يناير 1993. أليس الفصل بين عملك وحياتك الخاصة صعباً؟

و آ: حسناً، من المضحك أن في كل الوقت الذي عرفتك فيه وتناقشنا فيه كان الاضطراب مستمراً. ولكن لا، ليس صعباً. إنهما منفصلين. كنت أظن أنه من المهم والصحي لي في هذا الوقت أن أركّز على عملي. وأنا عامل جيد، عامل منضبط.

س ب: في مشهد خلف خشبة العرض في المسرح، حيث يُحتفظ بدايان كيتون كرهينة، تقول عند إنقاذها: «أنا أتراجع عمّا قلته... إنّ الحياة تحاكي الفن». وكأن قولك هذا جملة رئيسة.

و آ: صحيح، كانت جملة رئيسة. وفي بداية الفيلم تشير شخصية دايان كيتون إلى أن الحياة تحاكي الفن. وكنت أجيبها أن الحياة لسوء الحظ تحاكي الفن. إن الحياة لا تحاكي الحياة. وهذا جدال خضناه، لكن نهاية الفيلم تؤكد على أن الحياة تحاكي الفن.

س ب: يستدعي هذا جملة قيلت في **أزواج وزوجات**، حيث تقول الفتاة الشابة رين: «إن الحياة لا تحاكي الفن، إنها تحاكي التلفاز الرخيص».

و آ: أجل، هذا صحيح. إنّ هذا صحيح أيضاً.

س ب: لقد عملت غالباً مع الأشخاص المقربين أنفسهم لوقت طويلاً جداً. كاي تشابين - فتاة السيناريو -على سبيل المثال، لقد عملت معك منذ **آني هال**. وأغلب الآخرين في المهام الأساسية تعاونت معهم من عشرة إلى خمسة عشر عاماً، مثل: مصمم الإنتاج سانتو لوكواستو، والمُمَنتجة سوزان إي مورس، والمنتجين روبرت غرينهت وتوماس ريلي، ومصمم الأزياء جفري كيرلاند. هل لك أن تخبرني كيف تعاملوا معك، ولِمَ أردت مواصلة العمل معهم؟

و آ: من المهمّ أن يكون لدي طاقم العمل ذاته، كما لدى أي مخرج

آخر. فلو تعاملت مع شخص جديد في كل فيلم، سيكون العمل الشاق مضاعفاً. لقد تعاملت مع كل منهم مصادفة؛ كاي تشابين كان قد انضم وأنا أصور آني هال، وجفري كيرلاند قد جاء كمساعد سانتو لوكواستو منذ فترة، ولم يكن هناك سبب لاستبدال أي شخص. إذا قام أي شخص في المجموعة بعمله بشكل جيد، فإنه ينتقل معي تلقائياً إلى الفيلم التالي. والأمر ذاته ينطبق على سوزان مورس، والتي عملت معي منذ سنوات، لقد عملنا معاً أولاً في مانهاتن، ولا أرى سبباً يحول دون هذا التعاون. صرت ودوداً مع بعضهم، وبلا شك لن أمانع إن لم أحبهم شخصياً، لكنها علاقة عمل بشكل أساسي. فكّرت في هذا ذلك اليوم! - في فترة مسيرتي المهنية - على مدار السنوات - منهنّ من أنجبت، ومنهم من مات، ومنهم من تزوج، ومنهم من تطلّق. إنّ كمّ الحيوات التي تبدّلت ونحن نصنع هذه الأفلام مذهل جداً.

س ب: لا بد أن بعض الأشخاص صاروا وكأنهم من أسرتك، على ما أعتقد؟

و آ: بطريقة ما أجل، إنك تمضي وقتاً مكثّفاً، ومقرَّباً معهم عندما تصنع الفيلم. أنت تراهم كل يوم منذ الصباح الباكر وحتى وقت متأخر من الليل، شهراً تلو الشهر تلو الشهر. ولو أنك قد عملت في مكتب أو مكان مشابه، فسترى زملاءك، ولكن بشكل أقلّ.

س ب: هل تجد أن في وسعك كمخرج - وبهذا المعنى مدير - أن تصبح أباً للمجموعة على المستوى النفسي؟ وإن حدث ذلك، فهل من الصعب التحكم بذلك؟

و آ: أنا أظن أن المكانة الوظيفية متباينة. من ناحية أظنها أبوية، ومن ناحية أخرى أنا غير قادر على ربط شريط حذائي بإحكام ما لم يساعدوني. وكلاهما صحيح. أعني، حدث أن كان والدي مريضاً في فلوريدا، وسافرت معه، وعندما عدت وجدت فريق العمل متفاجئاً لأني سافرت لوحدي، فسألوني: «هل تعني أنك قد ذهبت إلى المطار

بنفسك؟»، فأجبتهم: «أجل، لقد سافرت إلى أغلب العالم لوحدي». لكنهم لم يصدّقوني. كان أمراً مذهلاً بالنسبة لهم: إنهم يعتبروني «عالِماً أحمق» يمكنه صنع الأفلام، لكنه غير مؤهل لأيّ مجالٍ آخر.

س ب: لقد وضّح شخص ما أن مهنة صنع الأفلام المحترفة هي إحدى أصعب المهن بشكل عام، لأن على صانع الأفلام إصدار الكثير من القرارات المختلفة خلال اليوم الواحد. قال إن متوسط عدد القرارات المهمّة التي يصدرها الشخص العادي في اليوم هو بين الخمسة والعشرة قرارات، ولكن صانع الأفلام يتجاوز هذا العدد.

و آ: لا شك في ذلك. لقد تم توضيح ذلك في فيلم تريفو أيضاً **نهار لأجل لَيل** Day for Night، فالجميع يوجّه لك أسئلة لتجيب عليها: الممثلون ومهندسو الموقع ومصمّمو الأزياء والمصوِّر. إنها قرارات لانهائية.

س ب: إذن، هل تجد عملية صناعة الفيلم مجهدة ومتعبة؟

و آ: لا. ليست مجهدة. هذه هي طبيعة العمل. فأنا لا أقول لنفسي: «أوه، يا إلهي! قرارات، قرارات!» هكذا هي صناعة الأفلام. أنا لا أعزلها في تفكيري بهذه الطريقة.

س ب: هل تشعر بالراحة عندما ينتهي التصوير ويقترب إنهاء المونتاج أيضاً؟ أم أنك تشعر بالحزن، عندما تغادر الموقع والممثلين وطاقم العمل في اليوم الأخير؟

و آ: لا، أشعر بالراحة، ولكن هناك دائماً لحظة قليلة من الانفصال، لأني عملت لأشهرٍ قرب هؤلاء الأشخاص ومن ثم [وودي يطقطق إصبعه] لن أراهم مجدداً إلا بعد وقت طويل.

س ب: لكنك تعرف أنك سترى أغلبهم مجدداً خلال ما يقارب الستة أشهر، عندما تبدأ فيلماً جديداً.

و آ: صحيح.

س ب: كم من الوقت يمضي كارلو دي بالما في نيويورك؟ عندما تنهي مسودة العمل، هل يأتي فوراً إلى نيويورك وتبدآن مناقشة الفيلم الجديد؟

و آ: قد يفعل أي شيء. هو عادة يأخذ إجازة ويسترخي كل فترة، كل بضعة سنوات، بين الفيلم والآخر...

س ب: لقد أخبرتني سابقاً أنك ستبدأ العمل على السيناريو الجديد يوم الثلاثاء القادم. فكيف تتم عملية الكتابة؟ هل تجلس كل يوم في ساعات معينة بما يشبه الساعات المكتبية والعمل؟

و آ: نعم، أجلس كل يوم وأكتب. أنا أستيقظ عادة باكراً. وآتي إلى هنا لتناول الإفطار. ثم أعمل عادة لوحدي - وفيما ندر تكون كتابة مشتركة - أو أذهب إلى الغرفة الخلفية أو أجلس في تلك الغرفة (غرفة معيشة وودي) وأبدأ التفكير. أستيقظ ثم أجلس خارج الشرفة، بعدها أتنزّه حول المنزل ثم أصعد وأستحم فأعود للأسفل وأفكّر. وأفكّر وأفكّر. وبعد جهد جاهد، يحدث شيء ما أخيراً. إن الأشخاص الذين لا يستطيعون القيام بهذا - وهم أغلب الناس - لا يمكنهم فهم فعل التخيُّل. لذلك هم يظنون أن كل فيلم أصنعه، هو سيرتي الذاتية، أغلبهم يظن فقط - ولا أقول هذا امتعاضاً - أن قصصي وأفكاري مبنية على الواقع دوماً. ولهذا عليّ أن أوضح لهم: إن **آني هال** لم يكن عنّي، وأنّ **مانهاتن** لم يكن عنّي، وأنّ **أزواج وزوجات** لم يكن عنّي. كان سيناريو **أزواج وزوجات** مُتخيّلاً تماماً. لقد أنهيت كتابة النص السينمائي قبل أن يكتب أي شيء في الصحف بوقت طويل، وليس له علاقة بالحادثة. لقد ناولت النص إلى ميا، وأخبرتها: «هل تريدين تمثيل أي شخصية فيه؟ هل تريدين تمثيل دور جودي أم سالي؟»، فأجابت: «لا أعرف. سوف أفكر بالأمر». وأخيراً، اختارت ما تريد، كان بإمكانها اختيار الدور الآخر بيسر. أنا أمنحها دوماً حرية اختيار الشخصية التي تفضل تمثيلها في السيناريو. لم يكن سيرة ذاتية إطلاقاً. لم أعرف أي شيء عن شخصية سيدني بولاك

أو شخصية جودي ديفيس. كنت أصنع هذه الشخصيات كلما انغمست في الكتابة، لم أكن أعرف شابة مثل جولييت لويس، ولم أقابل أيّ شابة تشبهها. أعني، كنت أعرف فتاة شابة، ولكن هذه الشخصية لا تمثّلها. وفي الحقيقة لا أعرف إذا كانت هناك امرأة مثلها موجودة. لقد واجهت وقتاً صعباً في تمثيل الدور، لأن ذلك النوع من الشخصيات قد لا يكون موجوداً في الحياة الواقعية، كان متخيّلاً، ولم يكن لعلاقتي الشخصية بميا أي رابط بذلك، لا يوجد تشابه. لقد تخيّلت هذه الأشياء في هذه الغرفة أو على هذا الشرفة. إنها متخيَّلة فقط. لقد ظن الناس أن آني هال ومانهاتن سيرتان ذاتيتان، لكني في الواقع كنت قد كتبتهما مع مارشال بريكمان، وكان لديه الكثير من الإضافات عليهما. فسيرة مَن إذن؟ سيرته أم سيرتي؟ إن هذا سخيف.

س ب: عندما تبدأ بكتابة سيناريو جديد، هل تعمل عندها لساعات معتادة، كل يوم؟ كأي ساعات مكتبية أخرى؟

و آ: أجل أنا أعمل كل يوم. وحتى لو لم أفكر بذلك، ما إن أبدأ حتى يطهو عقلي الباطن. لكني أقول لنفسي: «حسناً، أنا الآن منهك، سوف أرتاح لبعض الوقت، سوف أعزف بالكلارينت الذي يخصّني أو أشاهد فيلماً أو شيئاً ما»، إن عقلي الباطن يفكّر، حتى لو لم أفكر في الكتابة بوعي.

س ب: لكن هل تكتب طوال اليوم أيضاً؟ أم أن لك «ساعات للكتابة»؟

وآ: الكتابة أمر سهل. يمكنني أن أحتفل في اليوم الذي ستبدأ الكتابة الفعلية فيه، لأن في ذلك اليوم سينتهي كل شيء، في اليوم الذي أبعد فيه قلمي عن الورقة، ينتهي كل شيء. لأن كل العذاب قد انتهى قبل ذلك، فتكون كتابة السيناريو عملية ماتعة تماماً، وأنا أكتبه بسرعة، أكون سريعاً بقدر استطاعتي عندما أكتب، لأن العمل انتهى. وفيما ندر أذهب إلى مناسبة خاصة، لكن يندر حدوث ذلك. ويمكنني أن أكتب في أي مكان،

وتحت أي ظرف؛ لقد كتبت في غرف الفنادق، وكتبت جالساً على الرصيف. لقد كتبت مشاهد من أفلامي على أظرف رسائل. لا أحتاج إلى كل هذا الهراء الذي رأيت كتّاباً مزيفين يفعلونه، فهم لا يكتبون إلا إذا توفرت لهم أوراق بيضاء جميلة وأقلام ومبراة. ليس لدي شيء من هذا، ولا أهتم بأي منها. يمكن أكتب شيئاً، ثم أطبع الصفحات اللاحقة التالية، وقد أكتب التالي على فاتورة المصبغة، لن يكون النص كاملاً للآخرين، لكنه كامل بالنسبة لي. إن الكتابة متعة صرفة بالنسبة لي. أنا أحب الكتابة. إنها حسية وشيقة وهي نشاط ثقافي ماتع. عند التمعّن في عملية الكتابة أجد الوجع والصعوبة في التخطيط للحكبة.

س ب: هل تعيش هذا العذاب في كل مرّة؟ لكل مشروع؟

و آ: غالباً هو العذاب ذاته، ولكن بين الحين والآخر تكون هناك فكرة لا يمكنني الإمساك بها. فأركنها جانباً شيئاً من الوقت، ثم أعود إليها بعد نحو السنتين، وأصنع فيلماً منها. وهكذا فإن عملية التفكير تكون قد استهلكت وقتاً طويلاً، لكن معظم الأفكار لا يحتاج إلى هذا الوقت الطويل.

س ب: ماذا ستقول عندها، سأكتب لبضع أسابيع أو أكثر؟

و آ: أجل، في السيناريو القادم سوف أتعامل مع كاتب، ولعلي سأمضي الأسبوع الأول أو الأسبوعين التاليين فيما أطلق عليه عادة اسم «أحاديث حرّة»، وسنتحدث في أي موضوع. سنتساءل: هل يجب أن نصنع فيلماً عن آكلي لحوم البشر؟ هل علينا أن نصنع فيلماً عن الطائرات؟ فيلماً أبيض وأسود، فيلماً صامتا؟ ولن نستقر على أي موضوع منها، ثم ستتبلور فكرة ما ويكون فيها شيءٌ من التشويق، ستلتصق في المخيلة، فنعود إليها بضع مرات، لأنها قد منحتنا شعوراً رائعاً، ثم نبدأ في تطويرها.

س ب: ستعمل مع كاتب مساعد هذه المرّة. فهل هو شخص جديد عليك؟

و آ: إن اسمه دوغ ماكغراث وهو كاتب. لقد شاهدت بعض أعماله الصغيرة وأحببتها، كما أنّه مؤدٍّ. وفي حوارنا الاجتماعي وجدته لبيباً

وألمعياً. كل ما هنالك هو أني فكرت بأني قد كتبت الكثير من النصوص السينمائية لوحدي وسيكون من الممتع البدء في كتابة مشتركة. ولو أنه هاتفني، وقال لي معتذراً: «اسمع، عليّ السفر إلى أوروبا لأمر ما، لا أستطيع فعل هذا»، فسأبدأ في كتابة السيناريو. لكن ظننت أن من الممتع أن نرى إن كان تناضح الأفكار سيمنحنا شيئاً مميزاً أو مختلفاً. وتعاونت مع ميكي روز. لقد نشأنا معاً، كان زميل دراسة ونحن صديقين منذ الطفولة. وما زلنا صديقين، لكنه يقيم الآن في كاليفورنيا، فلا أراه كثيراً هذه الأيام لكننا نتحدث عبر الهاتف. لقد أنجزت **خذ المال واهرب** و**جمهورية الموز** معه. كما تعاملت في الكثير من الأفلام مع مارشال بريكمان الذي يعيش مقابل الحديقة مباشرة، في أحد البرجين العاليين هناك (يشير وودي إلى المبنى خارجاً). ونحن أصدقاء منذ أيام النادي الليلي، في منتصف العشرينيات من عمري. أنا أحب الكتابة معه بين الحين والآخر، لأنه كاتب جيد ومضحك كثيراً ونحن نستمتع بوقتينا معاً. إنها تجربة ممتعة، فنحن نعبر الشارع، ونتناول العشاء معاً. أما الآن فأنا أستمتع بالأمسيات الاجتماعية مع زميل آخر. لقد أنهى قبل فترة **ولدوا بالأمس** Born Yesterday لشركة ديزني. وهو الآن سعيد ومتحمّس بعد إنجاز هذه المهمّة، لكن لا أظن أن إعادة صنع الأفلام فكرة جيدة، لأني أجد أن فيلم **ولدوا بالأمس** أفضل فيلم كوميدي أمريكي وقد كتب أساساً للمسرح، ونسخة الفيلم التي تمثل فيها جودي هوليداي كانت ممثلة كوميدية من الطراز الرفيع.

س ب: لقد أحببت جودي هوليداي كثيراً وأظن أن ميلاني غريفيث ممثلة كوميدية جيدة أيضاً.

وآ: أوه بلا شك. إنها عظيمة! لكن حدث فقط أن هناك عدداً من الأفلام – لنقل **ذهب مع الريح** Gone With the Wind – لا يمكنك أن تفصلها عن ممثليها الأساسيين. وبمعجزة ما لن تحصل على أي ممثلة أروع وأفضل من جودي هوليداي وبروديريك كرافورد في **ولدوا بالأمس**. لك

أن تجوب العالم بحثاً عن ممثلين عظماء ليمثلوا دور ستانلي كوالسكي، لكنهم لن يمثلوه كما مثله مارلون براندو؛ لأن مارلون قد تقمّص تلك الشخصية البولندية تماماً، لقد مثل أنتوني كوين هذا الدور في وقت ما، كان ممثلاً عظيماً فعلاً وأدّاه بشكل رائع، لكنه كان لا يزال مختلفاً عن تجسيد براندو له. ولن تحصل على تجسيد أفضل لدور ريت بتلر من كلارك غابل، ولا تجسيد أفضل لدور سكارلت من فيفيان لي. بإمكانك صنع الفيلم من جديد مع ممثل أفضل من كلارك غابل بكثير - لم أجده ممثلاً عظيماً - لكنه لن يكون بالروعة ذاتها. وفيلم **ولدوا بالأمس** هو أحد تلك الأفلام التي أشعر أنه لا يجب إعادة صنعها. لا أقصد أن نسخته الفيلم الأولى كانت رائعة الإخراج، لأنّ فيها تلاعباً بالقصة، لكن هذا لا يهم، فهي مسرحية كوميدية رائعة والكيمياء بين هؤلاء الممثلين الثلاثة جودي هوليداي وبرودريك كرافورد ووليام هولدن عظيمة.

س ب: قلت إنك تستخدم قلم الرصاص أحياناً والآلة الكاتبة أحياناً أخرى. ألم تتحول إلى استخدام معالج الكلمات على الكمبيوتر؟

و آ: أجهل إذا كنت سأفعل ذلك. ما زلت أعمل على الآلة الكاتبة المتنقلة نفسها التي حصلت عليها وأنا في السادسة عشر من عمري. كنت قد اشتريها بأربعين دولاراً. إنها آلة كتابة ألمانية، من نوع أولمبيا. وتبدو بالحالة التي صنعها فيها الألمان، وقلت للرجل حين اشتريتها إنّ الأربعين دولاراً مبلغٌ كبير بالنسبة لي، «فهل ستغيّره؟» فأجابني: «أنا أعدك أنها ستبقى حتى بعد وفاتنا»، وكان صادق الوعد. أنا أستخدمتها منذ أن كنت في السادسة عشر من عمري، أي منذ أربعين عاماً. وكل كلمة أكتبها، أطبعها على تلك الآلة. إنها آلة رائعة. لقد شاهدت معالجات الكلمة، لكن لا أظنني سأستخدم أحدها.

س ب: بعدها، عندما تنهي كتابة سيناريو، هل تتركه جانباً لفترة من الوقت ثم تعيد كتابته، أي كيف تكمل العملية؟

و آ: أنا أعمل فوراً، ما إن أنهي طباعة القصة، لأنها حالة طائشة كثيراً،

ثم أطبع نسخة أوضَح، وأراجعها سريعاً بقلم رصاص. وأقوم بذلك في بضعة أيام فقط، بعدها أقوم بطباعتها سريعاً لتكون أنظف ثم أسلّمها للإنتاج فوراً. أنا لا أضيع دقيقة بحثاً عن المال أو ما شابه. وهكذا، ما إن أسحب السيناريو من الآلة الكاتبة [وودي يطقطق أصابعه] أسلّم السيناريو فوراً إلى المنتج روبرت غرينهت، بعدها سيهاتفني طبعاً، قائلاً: «سوف يكلّف هذا الفيلم نصف مليون دولاراً لصنعه ونحن لا نملك إلا إثني عشر أو ثلاثة عشر». لكني كنت منتبهاً لهذه المسألة، قد يقول: «يجب أن نخفض ميزانية الفيلم. يجب أن نقتطع نصف مليون منه بطريقة ما. هل ستصمد القصة دونها؟ هل من الممكن تصوير خمسة مشاهد للقطارات بدلاً من عشرة؟» وهكذا نقوم ببعض المساومات.

س ب: لكنك تقوم بإعادة كتابة واحدة للسيناريو، بينما تنقّحه؟

و آ: أجل، هذا كل ما في الأمر. ثم لا أنظر إلى السيناريو مجدَّداً.

س ب: وأنت لا تريه لآخرين عدا المنتج روبرت غرينهت؟ لتأخذ آراءهم؟

و آ: (صمت طويل) أنا أريه عادة إلى ميا أو دايان كيتون أو إن كنت أعرف الممثل الآخر فيه. لكن لا أريه لأحد؛ صرت أكثر اعتماداً على نفسي بمرور السنوات. صنعتُ أفلاماً كثيرة، وكنت أتسلل إلى آخر السينما لأستمع إلى ردّات الفعل وأقوم بالتغييرات والتقطيع وفقاً لذلك. عندما يكون لدي عرض أقصر، أعرض الأفلام في غرفة العرض الخاصة بي، لدي شاشتان كبيرتان، وعندما أنتهي من مونتاج الفيلم، أدعو أختي وبعض الأصدقاء لمشاهدته، وعند انتهاء عرضه، أسألهم: «هل هناك ما تريدون قوله؟ أي شيء لم تفهموه أو أي شيء يجب أن أعرفه؟» وقد يقولون ما أعجبهم وما لم يعجبهم، أو أن يكون هناك بعض المشاهد التي كانت غير واضحة أو غير مفهومة، فآخذ ملاحظاتهم بعين الاعتبار. لكن بشكل أساسي، عندما أعرض فيلماً لهم، أكون قد انتهيت منه بنسبة ٪99.

س ب: إن موقفك الإنتاجي فريد من نوعه تماماً. لديك حرية تامة

في كتابة الأفلام التي تريدها، ولصنع الأفلام التي تريدها - وعلى الأقل فيلماً واحداً كل عام. أليس هناك حدّ لخيالك، أو تقنين لأفكارك أو التكاليف؟ هل من مشاريع كنت قد ركنتها لهذا السبب؟

و آ: لربما إلى حد معين. على سبيل المثال، لطالما أردت صنع فيلم عن الجاز. وأظن أن بإمكاني صنع واحد. لكن الفكرة التي لدي مرتفعةً التكاليف للغاية. ولهذا تخلّيت عن الفكرة. كان سيكون فيلماً قديماً جداً ويبدأ من نيو أورلينز القديمة إلى شيكاغو ونيويورك وباريس. أنت تعلم، إنه مشروع ضخم من ناحية الأزياء، وإعادة تصميم الأشياء. سيكون رائعاً، لكن لا يمكنني صنعه بتكلفة متواضعة.

س ب: هل كتبت السيناريو فعلاً؟

و آ: لا، لم أكتبه. لم أقض وقتي في كتابته لهذا السبب، لأني يجب أن أجمع مبلغاً طائلاً له. قد أجد الفرصة ذات يوم وأحصل على المال، عندها سأكتبه وأنفّذه.

س ب: أي مرحلة ترضيك في صناعة الفيلم؟

و آ: بعد اختيار الممثلين والمونتاج، تصبح عملية صنع الفيلم أصعب وأصعب عليّ، لأني أبتعد أكثر وأكثر عن الفكرة الأولى. عندما ينتهي صنع الفيلم، أنظر إليه وأنا محبط ولا أحبه كثيراً، وأتذكر أني قبل عام كنت جالساً في الغرفة وكانت لدي فكرة ذلك الفيلم والتي كانت في غاية الجمال. وبعدها، وتدريجياً تبدأ المعركة الشرسة في الكتابة واختيار الممثلين والتصوير والمونتاج والمكساج. كنت أريد التخلص من الفيلم. لم أعد أرغب في مشاهدته مرّة أخرى. إن الحصول على الفكرة هو الجزء الرائع. فعندما أبدأ بفيلم، تكون لديَّ مخططات عظيمة وأهداف وطموحات عالية، لكن ما إن أبدأ مونتاج الفيلم، سأتمنى فقط أن تتناسب عناصره مع بعضها بطريقة ما، أن أجعله يتنفس فقط. إن صنع فيلم أشبه بمعركة كبيرة. لكن حقيقة وجود صراع تساعدني؛ أنا أفضل أن أتصارع مع الأفلام على أن أتصارع مع أشياء أخرى.

فاصل

ستيج بيوركمان: لقد دارت محادثات الجزء الأول من هذا الكتاب في أكثر الفترات حرجاً في حياتك - الانفصال عن ميا فارو، وكل تبِعات تلك العلاقة. أتذكّر أن خبر الانفصال قد نشر في صحيفة الخميس صباحاً، وكنا قد حدّدنا موعداً للقاء في اليوم التالي - في ذلك الخميس - هاتفتني مساعدتك لورين غيبسون لتبلغني بإلغاء اللقاء، وهو ما توقّعت حدوثه. لكنها هاتفتني مجدداً في اليوم ذاته متسائلة إن كنت أستطيع مقابلتك في يوم السبت، وفي منزلك بدلاً من المكتب كما اعتدنا. فالتقينا صباح السبت، وبدا أنك لم تتزعزع تقريباً بإنهاء بالعلاقة، صعقتني قدرتك على فصل حياتك المهنية عن حياتك الخاصة وفي الوقت ذاته.

وودي آلن: صحيح، ليس لأحدهما علاقة بالآخر. كان أحدهما أمراً قانونياً قد وضعته بين أيدي المحامين، لأني لست مؤهلاً للتعامل مع هذا النوع من الأشياء. وبلا شك، كانوا يهاتفوني بين الحين والآخر ليسألوا بعض الأسئلة، لكني كنت حرّاً لأعمل. لم تزعجني مسألة الانفصال لدرجة حرماني من الاستمرار في عملي. وخلال كل ذلك الوقت الذي كانت الصحف تتناول فيه أمر العلاقة، كنت منتجاً. لقد أنجزت بضعة أفلام، وكنت أعزف الجاز مع فرقتي كل إثنين.

س ب: لكن لا بد من أن كل كتابات التنظير التي تتعلق بعلاقتك بميا فارو قد أثّرت فيك بطريقة ما؟

و آ: لم أقرأ شيئاً مطلقاً مما كتب عني. لقد اكتشفت منذ سنوات - قبل سنوات طوال - أن أفضل طريقة للعمل هي ألّا تقرأ أو تشاهد نفسك على التلفاز، وكأني كنت أتجنّب المخاطر طوال الوقت. لم أقرأ مراجعات أعمالي البتة، ولم أقرأ المقالات التي كتبت عني. وبلا شك إذا طلبتَ منّي مراجعة هذا الكتاب فسأفعل، لكن خلال تلك الفترة استمررتُ في العمل، ولم أشاهد نفسي على التلفاز على الإطلاق. أنت تعلم أني عندما بدأت في صنع الأفلام، كان يُكتَب عنّي طوال الوقت. من الناس من أَحبَّ أعمالي ومنهم من لم يحبّها، ولم يعنِ ذلك شيئاً كما لم يضف لي شيئاً؛ ولو أجمع الناس على حب عمل لي فهذا لا يعني أن الناس سيُقبلون على مشاهدته، وإن لم يحبه أحد، فهذا لا يعني أن العمل كان سيئاً - رغم أنه يشير عادة إلى أن الناس لن يشاهدوه. ولهذا توقفت عن قراءة ما يكتب عني منذ سنوات - ثلاثون عاماً أو يزيد.

س ب: إذا كنت لا تتأثر برأي الناس في حياتك الخاصة بما أنهم مهتمون بها، فهل تأثرت حياتك المهنية بأي شكل من الأشكال؟

و آ: لا، لقد صنعت أفلامي تماماً كما اعتدت أن أصنعها دائماً. لقد صنعت **لغز جريمة مانهاتن** هنا في نيويورك، وصنعت **رصاصات على برودواي** بعده مباشرة... لم يكن الانفصال مهمّاً بالنسبة لي، لم يؤثّر على أي منّا بأي طريقة. قد تتردد بعض الآقاويل الآن في مؤسسات الإنتاج والتوزيع - عن أهليّتي أو مصداقيّتي - لكن ليس لي علم بها. قد يقول أحدهم: «يا إلهي، ماذا سنفعل؟» لكنهم لم يفعلوا، ولم يستدعني أحد قط قائلاً: «نحن لا نريد صنع هذا الفيلم، ولربما من الأفضل أن ننتظر قليلاً قبل صنع فيلمك التالي». لا شيء من هذا القبيل حدث، ولم يسألني أحد في الشارع أي سؤال عما حدث أو إذا كنت في مقابلة في مهرجان، لكن حقيقة أني لم أكسب حضانة أبنائي؛ كانت مسألة ثقيلة، لكن يمكن تسويتها في المحاكم.

س ب: في النسخة الأولى من الكتاب، ناقشنا أفلامك بترتيب زمني. وبغرابة في صباح يوم السبت ذاك، عندما أكملنا لقاءاتنا مجدداً، كان الفيلم الذي علينا التمعُّن فيه هو كوميديا منتصف الصيف الجنسية، وهو فيلمك الأول مع ميا فارو. كنتَ قد تحدثتَ عنها كممثلة وأثنيت على مواهبها وقدراتها تماماً كما كنت تتحدث عن الممثلات الآخريات اللاتي عملت معهن من قبل. أنا أجد هذا مثيراً للإعجاب.

و آ: إنها ممثلة جيدة، وأجد أن هوليوود قد قلّلت من تقديرها، وأرجع ذلك إلى حقيقة أنها قد نشأت في هوليوود مع ممثلة هوليودية قديرة كوالدتها ومخرج هوليوودي كوالدها. لذلك شعرت دائماً أنها لم تَنَلْ ما تستحق كممثلة. لم يكن لدي أي مشكلة معها كممثلة أبداً. كانت مشكلاتنا شخصية تماماً، وكان العمل سهلاً معها على المستوى المهني. كانت مبدعة ومتعددة القدرات، كان يجب أن تقوم بكوميديا واسعة. لدي الملاحظات الإيجابية فقط لأقولها عنها كممثل. لطالما رأيت أنها قد أهملت من ناحية التقدير. وأظن أن هذا نتيجة لخلفيّتها وشهرتها المبكرة كما قلت - ليس كممثلة بل كشخصية عامة، كفتاة هوليوود «الملكة». وبلا شك، كزوجة فرانك سيناترا الشابة، كانت هناك ملاحظة على أنها تنتمي لمشاهد معينة في هوليوود، التافهة نوعاً ما وليست الجادّة فعلاً، وربما لأنها كانت في غاية الجمال، لم تؤخذ على محمل الجد - بالطريقة نفسها التي نالت فيها (تيوزداي وِلْد) مكانتها. إنها ممثلة أخرى جيدة لم تنل التقدير الذي تستحقه. من الناس من يعاني لأسباب تافهة؛ لعل السبب يعود إلى أن اسم (تيوزداي وِلْد) الذي يستدعي دلالة مضحكة في الذهن. إن لدينا ممثلاً رائعاً في أمريكا اسمه (رِب تورن). لطالما كان مذهلاً، في الأفلام وعلى المسرح، لكن اسمه لم يكن ملائماً؛ كان عليه أن يحارب ضد اسمه، وأن يثبت أنه لم يكن من أولئك الأشخاص الذين يحملون اسماً هوليوديا سخيفاً. وفي النهاية، أُخذ على محمل الجد بفضل موهبته تماماً. لكن كان قد واجه

أوقاتاً عصيبة، لأن الناس كانوا يحكمون عليه من اسمه، دون أن يدركوا أنه ممثل رائع ومتنوع القدرات. إن أغرب الأشياء قد تُغيّر رأي العموم.

س ب: كنت تخطط لتصوير **لغز جريمة مانهاتن** في ذلك الوقت، وأفهم أنك قد كتبت السيناريو وميا فارو في ذهنك في دورالبطولة.

و آ: صحيح، كانت ستكون في الفيلم، لكن انهار كل شيء. فاستدعيت دايان كيتون وطلبت منها تمثيل الدور. فأجابت بالقبول: «بالتأكيد».

س ب: تقول الشائعات إن ميا فارو قد أصرّت على تمثيل الدور...

و آ: لا لم تفعل، كان ذلك استعداداً قانونياً فقط، لأننا كنّا تحت تلك الظروف. أعني، كان من الصعب تخيُّلنا ونحن نعمل معاً في تلك الفترة. لكن كان بإمكاني العمل معها في ذلك الفيلم. وبعد عدة سنوات - عندما كنت أختار الممثلين لفيلم **أفروديت العظيمة** - جلستُ في هذه الغرفة مع جولييت تايلور المسؤولة عن اختيار الممثلين، وكنا نناقش دور هيلينا بونهام كارتر، فقلت: «ماذا عن ميا؟ ستكون رائعة!»، فقال جميع من في الغرفة: «لا، إن عيّنتها فسوف نغادر! أنّى لك أن تفكر بفكرة كهذه؟ إنها فكرة مجنونة! لقد مررتما بإجراءات قانونية مريعة!»، فقلت مستدركا: «صحيح، لكنها ستكون جيدة في هذا الدور، ولعلها ترغب في العمل، وسوف أكون المخرج، وستكون متمكّنة، وسيذهب كلانا إلى منزله بعد العمل، ليس علينا أن نذهب للعشاء بعد ذلك، سوف نعمل معاً فقط». لكن لم يوافق أحد. كان بإمكاني تمثيل **لغز جريمة مانهاتن** معها، رغم أنها لم تكن فكرة جيدة قانونياً - كانت ستقوّض موقفي القانوني. وفي الوقت ذاته أراد محاموها التأكيد على رغبتها في تمثيل الدور للمحافظة على موقفها القانوني فيما يتعلق بالبنود والمبلغ المتفق عليه في هذا العقد. وبالطبع، لم تكن رغبتها في تمثيل الدور صادقة في ذلك الوقت.

س ب: هل تظن أن ميا فارو كانت لتقبل بالدور في **أفروديت العظيمة** لو أنه عرض عليها؟ هذا سؤال افتراضي طبعاً.

و آ: لا أعلم. إن لدي موقفاً يختلف عن الكثير من الناس بخصوص هذه المسائل. لقد عرضتُ أدواراً على أشخاص في فترة من حياتي على أشخاص كانوا يعلنون صراحة بأنهم ضدي، ولم يهمّني ذلك. كنت أشعر بأن شخصاً ما يلائم الدور دون اهتمام بتوجُّهه السياسي أو دينه أو شعوره نحوي، لا أظن أن بينهما علاقة. لا مشكلة إن كانوا قادرين على إنجاز المهمة. أنا لا أكن الضغينة لأي شخص طالما أن بإمكانه إنجاز المهمة. أجهل إذا كانت ميا تشاركني هذا الرأي، لعلها تشاركني. إن لديها مخطط درامي وشخصي، ولعلها قالت: «بلى، ولم لا؟ لماذا لا أمثل معه؟ يمكنني تمثيله. إنه عمل قانوني وله مردود مادي. سوف أقول: صباح الخير، وسوف أؤدي عملي، ثم سأقول تصبحون على خير. وهذا كل ما في الأمر!» ولعلها قد قالت لنفسها: «هل هو مجنون؟! لن أقترب منه لمسافة بطول عشرة أقدام!» ولو قالت جولييت تايلور في ذلك الاجتماع: «إن تمثيلها جيّد» فسآمرهم بمهاتفة ميا فوراً.

س ب: ذكرتَ أنك قد مثلت مع ممثلين كان لديهم موقف سلبي نحوك. فهل سبَّب لك ذلك المشكلات، أو أجبرك على العمل معهم بطريقة تختلف عن طريقة توجيهك للممثلين الذين تنسجم معهم؟

و آ: لا، أنا بعيد إلى حد ما عند الإخراج عن الممثلين. لقد قال أحد الممثلين في لقاء عن العمل معي: «إنه لا يتحدث معي إطلاقاً. كل ما يقوله: صباح الخير. هل شربت قهوتك؟ وكان هذا آخر ما قاله لي!» وهذا صحيح. هذا ما أفعله مع الجميع. أحيِّيهم عندها أراهم في الصباح. ثم نعمل معاً. وعندما ينتهي العمل أقول «تصبحون على خير». وهذا كل شيء. أنا لا أذهب عادة لتناول الغداء أو العشاء مع الممثلين، وإذا كان لديهم استفسار فسأجيبهم، وإذا أرادوا أمراً خاصاً فسأساعدهم.

س ب: لقد زرتُ موقعين للتصوير، **لغز جريمة مانهاتن ورصاصات على بـرودواي**. وهالني تواصلك مع الممثلين وقت الاستراحات. أتذكر تحديداً في **رصاصات على برودواي** عندما كنت تصور مشهداً

في شقة رئيس العصابة مع جون كوزاك وجاك واردن وجنيفر تيلي وجو فيتيريللي. كان مشهداً فيه حوار غني، ومفعم بالجدال، لكنك بين اللقطتين غادرت تاركاً الممثلين لوحدهم، وجلست في زاوية أخرى من الغرفة، إما لوحدك أو مع فتاة السيناريو كاي تشابين، وقبل اللقطة التالية، زوّدت الممثلين بمعلومات إضافية، تتعلق باقتراحات لتعطي الحوار أساساً صلداً وإيقاعاً أسرع. وإيقاعاً أسرع، ثم صوّرت لقطة أخرى، وغادرت من جديد عندما انتهت.

و آ: صحيح، يندر أن يكون لدي ما أقوله للممثلين، ما لم يكن هنا تصويب ما. إن أغلب الممثلين والممثلات الذين أعمل معهم رائعين ورائعات، وهم يؤدّون أدوارهم بشكل جميل. لا أرغب في إزعاجهم كل ثانيتين. ولو كانت هناك مشكلة، أو كانوا بطيئي الأداء أو أنهم عاطفيون للغاية، فسأخبرهم حينها. لكني لا أفعل ذلك كثيراً، ليس عليّ التدخل في أدائهم؛ لأن فطرة الممثلين الذين أتعامل معهم جيّدة غالباً.

س ب: مقارنة ببرغمان: لعلك قد شاهدت صوراً له وهو يخرج. ستجده في أغلب هذه الصور جالساً على أريكة كالتي تجلس أنت عليها الآن، وبجانبه ممثلة يطوقها بذراعه.

و آ: أنا أعرف أنه شجيّ وعاطفيّ للغاية.

س ب: يبدو أنه يريح الممثلين بهذا الأسلوب.

و آ: أنا أعرف ذلك من أشخاص كانوا قد شاهدوه وهو يعمل؛ يجلس إلى جانب ممثل آخر ويحاوره بشكل شخصي، وهذه صفة رائعة. وأنا أكيد من استجابة الممثلين له. أعني، لا بد أنهم يستجيبون، لأن الأداء الذي يحصل عليه منهم رائع جداً، إنه يشعرهم بإبداعم.

س ب: لربما يجعله هذا التصرف في مكانة الأب.

و آ: أجل، إن يشعر بحب حقيقي نحو الممثلين... مشاركة وجدانية صادقة.

رصاصات على برودواي وأفروديت العظيمة
وأعمال تلفزيونية ومسرحية أخرى

ديفيد: أنا فنان ولن أغيّر كلمة واحدة في مسرحيّتي!

• (من فيلم رصاصات على برودواي)

ستيج بيوركمان: في النّسخة السّابقة من هذا الكتاب، تحدثنا عن مشروع سينمائي كنت ستبدأ به بعد **لغز جريمة مانهاتن**، وقلت إنك ستتعاون مع دوغلاس مكغراث، لم تكن الفكرة قد تبلورت بعد في ذهنك، لكن تبيّن أنك لا تريد أن تكتبها لوحدك. فلماذا قررت كتابتها مع شخص آخر؟ ولماذا اخترت مكغراث؟

وودي آلن: إنه صديق حميم، بالقدر نفسه الذي لصداقتي مع مارشال بريكمان. وبين الحين والآخر - كل ستة أو سبعة أفلام - أملّ من الكتابة لوحدي. أعني، بعد كتابة السيناريو، عاماً تلو العام، يكون التجديد ضرورياً، فأقول لنفسي: «لماذا لا أعطي نفسي جائزة صغيرة وأستدعي أحد أصدقائي الذين أحب قضاء الوقت معهم، لأتعاون معه؟»، عندها ستصبح تجربة أكثر متعة. سنجلس في الغرفة معاً، وسنتنزّه، ونذهب لتناول العشاء، سنتحدّث عن المشروع، ولن أكون وحيداً. لذلك يحدث بين الفينة والأخرى أن أمنح نفسي هذه الجائزة، وهذه إحدى تلك المرات.

س ب: هل ناقشت معه مشاريع أخرى محتملة إلى جانب **رصاصات على برودواي**؟

و آ: لقد عرضتُ على دوغ قائمة بالأفكار لأرى أيّاً منها سيحبّ أكثر. وقد أحبَّ **رصاصات على برودواي** للغاية. كانت فكرة هذا الفيلم هي أقل فكرة فضّلتُها، كنت سأختار فكرة أخرى، لكن دوغ قال: «لا، لا، لقد تعاملت مع هذه الأفكار من قبل. إن هذه الفكرة مختلفة وكمُشاهد سأرغب حتماً في مشاهدة هذا الفيلم». فتعاونت معه، وبدأنا المناقشات، ثم تكوَّنت القصة.

س ب: لكن ما سبب كونه أقل الأفكار تشويقاً في ذلك الوقت؟

و آ: لأني ظننت أن فكرة رئيس العصابة، الذي يريد أن يجعل حبيبته في عرض مسرحي، غير أصيلة. وما وجدته أصيلاً هو اليد المساعدة للرئيس، عضو العصابة الشاب، الذي تبيَّن أنه كاتب موهوب أكثر من كاتب المسرحية نفسه. عندما تكوّنت فكرة أن المجرم سيمتلك النص وسيقتل الفتاة، أدركت أن هناك شيئاً ما في القصة، فباشرنا كتابتها. قيل إنك لن تعرف من هو الفنّان الحقيقي، والعلاقة بين المسرحي والمجرم كانت مبنية على العاطفة المتبادلة، شغف بالفن. هذا ما قيل لي.

س ب: قلت إنك قد اقترحت لماكغراث أربعة أو خمسة مشاريع أخرى. فهل حوّلت أيّا من هذه الأفكار إلى فيلم على الشاشة؟

و آ: أجل، **محتالون تافهون ولعنة العقرب الأخضر** كانا على رأس هذه القائمة؛ وجدتهما مسلِّيَين ويجب تنفيذهما.

س ب: (شاز بالميستري) الذي يؤدي دور عضو العصابة چيچ، هو كاتب أيضاً. هل أنت مطَّلِع على أعماله السينمائية؟

و آ: لا، لم يمثل فيلمه الأول في ذلك الوقت، ولم أسمع شيئاً عنه. قالت جولييت تايلور فقط: «أريدك أن تلتقي بشاز بالمستري، لأنه قد يكون جيداً جداً لهذا الدور». فقلت: «حسناً»، ثم دخل إلى الغرفة، وما

إن رأيته، حتى قلت لنفسي: «إنه من كنت أفكر فيه وأنا أكتب الدّور». ليس هناك من هو أفضل منه.

س ب: لقد قال السطر الأول من المسرحية ديفيد شاين، حين أخبر الوكيل أنه يرفض تغيير سطر واحد في مسرحيته. بعدها - وتدريجياً - كان عليه الرضوخ للمجرم وللمنتج وللممثلين... إلخ. هل تتقبل الآراء من أشخاص يعملون في أفلامك؟ هل يحاولون بأي شكل من الأشكال التأثير على عملك؟

و آ: أجل، من لا أحد ومن الجميع. لا أحد يرى النص. أنا لا أعطيه لأي أحد ليقرأه ويخبرني برأيه فيه أو على أي شيء. أنا أسلّم السيناريو للإنتاج بمجرد أن أنتهي منه. أنا أكتب السيناريو الذي أريد ولا أحد يحاول التأثير عليّ البتة - لا المنتج ولا من يختار الممثلين ولا المصوِّر ولا أحد. ولكن في الموقع، عندما أصوِّر الفيلم، يملي الجميع عليّ آرائهم: فتاة السيناريو ومساعدة المخرج وجاذب التركيز focus puller، يساهم الجميع بتعليقاتهم. «إن تلك الدعابة غير مضحكة، يجب أن تذكر هذه المزحة بدلاً تلك» أو «لا يبدو هذا حقيقياً!» لكل شخص رأيه، وأنا أصغي إليهم جميعاً، وقد يكونون على حق وقد لا يكونون. لكن لا أحد يأتي ليقترح تغييرات جادة في السيناريو. إنهم يشعرون بأني قد أنجزت عدداً كافياً من الأفلام لأعرف ما أريد.

س ب: أنا أظن أن العلاقة بين ديفيد وچيچ هي الجانب الأهم في الفيلم، لأنها تتطور دوماً بطريقة إيجابية للغاية، من الاشتباه الابتدائي والحسد إلى الشعور بالمودة والاحترام.

و آ: بالتأكيد، كانت لُبّ القصة - تطوُّر سيرة چيچ في المسرحية بشيء يسيرٍ من الاقتراحات أولاً، والمشاركة في الكتابة، والبدء باستخدام كلمة «مسرحيّتنا»، إلى استخدام كلمة «مسرحيتي»، فالاستعداد للقتل من أجلها.

س ب: يمثل جون كوزاك أدواراً تشبه أدواراً كنت قد مثّلتها في أفلام سابقة.

و آ: كنت لأمثل هذا الدور لو كنت أصغر عمراً. فيه جزء يمكن

أن أمثّله، لكن كوزاك اختيار أفضل. إنه ممثل رائع ويسهل تصديق أنه مثقّف. لقد تعاملت معه عدة مرات وأود التعامل معه مرّة أخرى. ومهما كان السيناريو جيداً أم لا، سيكون الفيلم رائعاً لوجود كوزاك فيه. إنه يمتلك تلك الصفة المميزة.

س ب: يقول أحد الأشخاص في الفيلم الماركسي شيلدون فليندور: «إن الفنان يخلق كينونته الأخلاقية». إلى أي درجة ستدافع عن أفكارك عند مواجهة المنتجين أو الممولين؟

و آ: كان عليّ الدفاع عن أفكاري بشدة عندما كنت في ريعان الشباب. كان دفاعاً لا أمل يرجى منه أحياناً. عندما أنجزت فيلمي الأول **ما الأخبار يا قطة؟** دافعت عن أفكاري دفاعاً مستميتاً، لكني خسرت، لأني لم أمتلك القوة، لم يكن لدفاعي فائدة أو عاقبة.

س ب: يبدو أن لكل الشخصيات في **رصاصات على برودواي** أحلاماً وطموحات؛ فديفيد يريد أن يُعرف كفنان وأن يكون ناجحاً، أما هيلين سينكلير، فتريد أن تستعيد مجدها السابق، لكن أحلاماً أقل وأكثر مفاجأة تُكتشف أيضاً، كما أفصح چيچ عن حلمه لديفيد في صالة البلياردو: «لطالما أردت أن أرقص. هل رأيت جورج رافت يرقص ذات مرّة؟» لذلك يبدو أن الطموحات هي ما يربط جميع الشخصيات في الفيلم.

و آ: بلا شك، فمن الجميل الكتابة عن الشخصيات الطموحة، لأنها تجعل الفيلم نشيطاً.

س ب: تدور أحداث **رصاصات على برودواي** في أواخر العشرينيّات. فهل تستمتع بصنع أفلام عن الفترات الزمنية؟

و آ: أجل، لا أحد يستمتع بها، لأنها مرتفعة التكاليف، لكني أستمتع بها، لأن في نيويورك ثلاثة عقود عظيمة هي: العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات. كانت هناك موسيقى عظيمة وسيارات فارهة وملاهٍ ليلية فخمة والمسارح والأزياء والعصابات والجنود والبحارة. كان وقتاً عظيماً وبهيجاً. كان كل شيء فيه فاتناً؛ فالجميع كانوا يدخنون السجائر

ويتأنقون لتناول طعام العشاء وللذهاب إلى الملاهي الليلية. كانوا في منتهى الرُّقي. وهكذا أحب أن تدور أحداث أفلامي في تلك السنوات أحياناً. إنها فترة مرحة.

س ب: لكن هناك جانباً آخر لتلك الفترة، لأنها فترة عَنْونت فترة الكساد، والتي أظهرتها في فيلم **زهرة القاهرة الأرجوانية**.

و آ: أجل، تُعرف فترة الثلاثينيّات بذلك، لكن كان الجميع يعيشون برقيّ في العشرينيات وفي الأربعينيات. حتى عندما بدأت الحرب، كان الناس لا يزالون يعيشون برُقيّ، لكن خلال سنوات الكساد، صاروا عاطلين عن العمل، ولم يملكوا المال، وكان البلد يشهد وقتاً عصيباً. ولهذا السبب كان العموم يبحث عن مَهْرب. لقد أحبوا مشاهدة الأفلام وسماع الحكايات ومشاهدة مسرحيات عن أولئك الأشخاص في برودواي والذين يعيشون في شقق فخمة في نيويورك. كان مسرح نيويورك في الثلاثينيات مزدهراً. أعني، لا بد أن مئات المسرحيات كانت تعرض فيه في الليلة الواحدة. في جميع أرجاء مدينة نيويورك، مسرحية تلو المسرحية. وكل المَسْرحيين المهمين ينتمون لتلك الحقبة، من مثل: أوجين آونيل وثورتون وايلدر وكليفورد أوديت وغيرهم.

س ب: هل تمنيت العيش في تلك الفترة في شبابك؟

و آ: لا، لأنهم لم يملكوا البِنسلين والكثير من الأشياء الأخرى التي صرت أعتمد عليها. لكني أحب صناعة الأفلام عن تلك الفترة، وأتمنى لو تصبح نيويورك مكاناً أكثر رسمية وأناقة، مثلما كنت أشاهد كاثرين هيبورن وسبنسر تريسي كمحاميَيْن في فيلم **فتق أسرة آدم** Adam's Rib وهما عائدين للعشاء في شقتهما، فيصعد تريسي ويلبس بدلة رسمية. أنت تعلم، كان من الممتع حضور افتتاح مسرحية في برودواي، لأنك سترى سيارات ليموزين، وسيكون هناك مشاهير من مسرح نيويورك، وهم يرتدون البدل الرسمية، وسيكون هناك احتفال بعد العرض. أقصد أن عرض المسرحية كان حدثاً حقيقياً، كان فيه شعور احتفالي، وميزة

خاصة. لكنه لم يعد كذلك. إن عرض المسرحية اليوم شأن عملي للغاية، سيفتتح العرض، وسيقيمون احتفالاً سخيفاً في مطعم مترف في مكان ما، وسيرتدي الجميع الجينز وفانيلة بكمّين قصيرين، ولن يوجد بهاء حقيقي. حتى التأنق الخارجي ليس له معنى، من المؤسف انعدام الجاذبية أيضاً.

س ب: إنك تنقل هذا الشعور أيضاً في أيام المذياع.

و آ: أنا أقل الناس رسمية. لكن مع ذلك، أظن تأنق الناس لتناول العشاء جميلاً، لم تكن العروض المسرحية تبدأ في الساعة 7:30، بل كانت تبدأ في 8:40 كي تتمكن من تناول شيء وتشاهد العرض، ثم تخرج في 11:15 مساء وتتناول عشاءً متأخراً وقد يكون هناك عرض آخر أو مجرد عشاء. ثم ستعود للمنزل وقد قضيت يوماً حافلاً. ما حدث بعدها هو أن المدينة صارت مليئة بأمور سيئة ومرتعاً للجريمة والمخدرات، وصار الناس يخشون الخروج من منازلهم، وبدؤوا في النزوح من نيويورك، فعاش مرتادو المسارح في كونيتكت أو لونغ آيلاند أو ضواحيهما. وصاروا ولا يريدون انتهاء العروض المسرحية في الساعة 11:15 ليستقلوا القطار. إنهم يريدون الذهاب إلى منازلهم في وقت أبكر لأن لديهم رحلة طويلة. ولهذا صار جدول العروض أبكر وأقل سحراً.

س ب: أنت تتجنب التصوير في الاستديو عادة، لأنك تفضّل المواقع الحقيقية. لذلك أظن أن صنع فيلم عن فترة زمنية محددة يعني الكثير من المشكلات، لربما ليس لك، لكن للعاملين في الفيلم؟

و آ: على سانتو لوكواستو - مصمّم الإنتاج - حلّ مشكلة الموقع، فهو كان يعرف أننا لا نملك ميزانية كبيرة، ولا نستطيع تحمّل تكاليف تشييد ملاهٍ ليلية ومسارح وشقق فخمة، فذهب بحثاً عن المواقع المطابقة تماماً أو المشابهة لها إلى حد كبير، وبعدها نضيف قليلاً من الإنارة هنا وشيء ما هناك، وفجأة يبدو الموقع جيداً. إن نيويورك مليئةٌ بالمفاجآت. أعني، لقد صنعت ثلاثين فيلماً تقريباً وما زلت أذهل عندما أذهب إلى أماكن

غير مألوفة تلبي حاجتنا. كان تصوير فيلم **اللطيف والحقير في شيكاغو** ونيويورك وكاليفورنيا وعلى الطريق عبر الريف، صوّرته غالباً على بعد ثلاثين مربع سكني من منزلي.

س ب: هل ألهمتك أماكن معينة في أفلامك؟

و آ: أجل، قد أشاهد أحياناً شيئاً يمنحني فكرة. أتذكر أني كنت أمر ذات مرّة مع دوغ مكغراث، وقد أراني مبنى فيه مخمرّة لصنع النبيذ في سرداب، وكانت البراميل الكبيرة لا تزال هناك. فشعرت بوجوب كتابة مشهد فيه يوماً ما. وقد أشاهد شارعاً جميلاً في نيويورك، وعندما أكتب السيناريو في المنزل أتخيل الناس يمشون فيه.

س ب: إذن، أنت تكتب ملاحظة عن الشارع أو المكان الذي زرته؟

و آ: أنا أكتب ملاحظة ووصفاً لسانتو ليعاينه.

س ب: هل تحفظ بهذه المواقع في ذاكرتك للمشاريع المستقبلية إذا لم تلائم الفيلم الحالي؟

و آ: أوه، أجل. جاء سانتو مرّة باقتراح، فقال: «لقد شاهدت اليوم مبنىً رائعاً. لن نحتاجه الآن، لكن يجب أن تمر به عندما تتنزه في الأسبوع القادم لتلقي نظرة عليه. قد يناسب الدور الأول منه مشهد الدخول في شقة فالينتي في **رصاصات على برودواي**. إنه فندق ذا إيديسون في برودواي. يمكننا أن نضيف بضعة مصابيح له»، فقلت: «لم لا؟». وكان الموقع جميلاً للغاية. لقد بدا عظيماً. أشياء كهذه تحدث طول الوقت. لم نبن شيئاً لفيلم **رصاصات على برودواي**. لقد وجدنا كل الأماكن، قمنا بإضافة الكثير، فوضعنا جداراً مزيفاً هنا، ونافذة مزيفة هناك... إلخ.

س ب: كان أداء دايان ويست في **رصاصات على برودواي** دالاً على تميُّزها الألمعي.

و آ: إنها ممثلة عظيمة.

س ب: هل كتبت دور دايان ويست وهي في بالك، أم أنها نالت الدور في مرحلة لاحقة.

و آ: إنها صديقتي. بينما كنت أعمل على السيناريو هاتفتني وقالت: «أريد فعلاً أن أكون في فيلمك القادم. أنا لست منشغلة في الوقت الراهن، ولست مرتبطة بأي عروض، ولن أكون في كاليفورنيا»، فأجبتها قائلاً: «لا بأس، هذا عظيم بالنسبة لي». لاحقاً، عندما ناولتها السيناريو وأخبرتها عن الدور، قالت: «لا أستطيع تمثيله. إنه لا يناسبني». لكني قلت: «بلى يمكنكِ تمثيله»، فجادلتها قليلاً ثم أقنعتها. وعندما بدأنا التصوير مثلتُ الدور أمامها في وقت التدريبات، وهو أمر لا أفعله عادة مع الممثلين، لكن توجّب عليّ تمثيل بضعة سطور أمامها لأعرِّفها بمستوى الأداء الذي أريد. كان ذلك كل ما في الأمر، وكانت رائعة عندما فهمَتْه.

س ب: أنا أوافقك، لكن بلا شك هذا الدور يختلف اختلافاً كبيراً عن أدوارها السابقة.

و آ: صحيح. إن دايان ممثلة متنوعة القدرات، ويمكنها فعل أي شيء. الآن، أنا أعرف دايان معرفة شخصية، وأعرف قدراتها كممثلة. قد يختبر مخرج آخر ممثلات أخريات، ليختار ممثلة كأنها مغنية أو تمتلك مظهراً أقسى، مع أن هناك الكثير من الممثلين والممثلات القادرين على فعل أشياء رائعة لكن تتح لهم الفرصة، لأن المنتجين لا يدركون مدى قدراتهم.

س ب: إن تكرار الأدوار يشكل معضلة في الأفلام الأمريكية، حتى أن الممثلين لا يستطيعون دائماً التهرب من الأدوار التي مثّلوها.

و آ: هذا صحيح، لأن الأفلام الأمريكية ميثولوجية. قد يعطي المنتج الدور لشخص مثل جون واين، لأنه بطل أسطوري، وقد شاهده مراراً وتكراراً في النوع ذاته من الأفلام. لعله قد عمل في مئات الأفلام، لكن الناس لم يسأموا من سماع الأشياء ذاتها منه وفعل الأشياء ذاتها منه للمرّة المئة، هذه هي الأفلام الأمريكية بشكل عام، إنها إعادة إحياء للأساطير، فالآلهة اليونانية قد تمثّلها بيتي ديفيس أو همفري بوغارت أو كلارك غابل، إنهم على أتم الاستعداد لإعادة تجسيد الأساطير. إن دستن هوفمان مثلاً لا يعتبر ممثلاً أسطوريا، إنه ببساطة ممثل عظيم، ويندر

العثور على ممثل يمكنه تمثيل جميع الأدوار مثله. عادة هناك الكثير من المال والكثير من التملّق ليؤدي المرء دور شخصية أسطورية.

س ب: ولعل هؤلاء الممثلين الأسطوريين لا يجرؤون على التخلي عن مكانتهم، والمخاطرة بها وبشهرتهم.

و آ: كلا الأمرين. فبعض الممثلين لديه الاستعداد لمحاولة تمثيل دور آخر، لكنهم لن يستطيعوا كسب ثقة الجمهور، بينما البعض الآخر سيقلق من تجريب أدوار أخرى، لأنهم قد وصلوا لقمة النجاح الباهر. لعلهم يريدون الكفّ عن تمثيل هذه الأدوار، لكنهم لا يفعلون.

أفروديت العظيمة

الكورال اليوناني: من بين كل نقاط ضعف الإنسان، الهوس هو الأخطر.

• **(من فيلم أفروديت العظيمة)**

المهرج: أنا أعرف رأيي في هذا تماماً، لكنّي لا أستطيع إيجاد الكلمات للتعبير عنه. لربما إذا سَكَرت يمكنني الرقص من أجلك.

• **(من فيلم ظلال وضباب)**

ستيج بيوركمان: من الشخصيات الأسطورية الأخرى، مارلين مونرو. هل كانت تعني أي شيء لك في فترة نشأتك وعندما بدأت الذهاب إلى السينما؟

وودي آلن: كنت صغيراً عندما شقّت مارلين طريقها إلى الشاشة، وكانت جاذبيتها طاغية لسبب سحري معين. كان لديها تلك الصفة التي لا يمكن تحديدها عند بعض الناس، جاذبية شديدة. كممثلة أشعر أن قدراتها لم تُكتَشَف. لقد بدت في عدة مناسبات هادئة للغاية وواعدة، لكن ليست كافية لتكون متمكّنة. أعني، إنا لست ممَّن أُخِذوا بتمثيلها؛ لقد شاهدت مسرحيتها الكوميدية وشعرت أنها تملك إمكانية عظيمة

في التمثيل. كانت هناك بعض اللحظات المميزة، لكن من الواضح أن مشكلاتها الشخصية قد منعت لمعان نجمها في التمثيل. ولو أنها كانت مستقرة نفسياً - بعد سنوات من العمل الشاق، والذي بدت قادرة على فعله - لكانت قد طوّرت موهبتها للحد الأقصى. لكن لم نتمكن من استخلاص ذلك منها. عرفنا لمحة من الأشياء الجيدة عنها، لكنها لم تكن كافية. لقد أحببتها رغم ذلك في بعض الأفلام.

س ب: أفلام مثل ماذا ...؟

و آ: كانت رائعة في فيلم مبني على مسرحية ويليام إنج بعنوان **محطة الحافلة** Bus Stop، وكانت خفيفة الظل في **بعضهم يحبها حارة** Some Like It Hot للمخرج والممثل بيلي وايلدر.

س ب: بلا شك، لقد علِقت في نظام الاستديو ذاك في الخمسينيات. وكانت تستلم دفعات شهرية ولم تجمع الكثير من المال حتى وقت متأخر من حياتها، حينها صارت مستقلة وأمكنها اختيار أدوارها بنفسها.

و آ: كان من الصعب عليّ أن أرى أبعد من الجنس، لأني إذا كنت سأختار الممثلات، وكان من بينهن مارلين مونرو، فسيكون القرار صعباً، خاصة في فيلم حديث. أعني، لن أتمكن من إخفاء جاذبيتها الطاغية في فيلم حقبة معينة، لكنها بشكل واقعي لن تكون في متناول اليد. كانت في غاية الجمال، ولذلك لن يكون من السهل اختبارها وقبولها في دور لن تكون جاذبيتها الجنسية عاملاً فيه. أعتقد لو أني لم أقتنع بتمثيلها في دور ما، فيمكنني التخلي عن الفكرة وكتابة دور خاص لها لأعطيها فرصة التمثيل على الأقل. كان لديها ماضٍ مضطرب، وجذابة جداً للرجال، وكانت تحاول إثبات وجودها في نظام لم يتح لها الفرصة، لأن الرجال صاروا مأخوذين بها بين عشية وضحاها، هذا صعب.

س ب: كما قلت، رغم ذلك، لقد حاولتْ بالفعل. لقد ذهبت إلى نيويورك لمدة سنة ودرست مع لي ستراسبيرغ. كانت لديها طموحات.

و آ: كان قلبها في المكان المناسب. كل ما في الأمر أنه كانت لديها

فوضى عاطفية ولم تتح لها الفرصة أن ترينا فعلاً قدراتها. امرأة أكثر توازناً، في مكانتها، كان من الممكن أن نراها بشكل أفضل. لأن كان هناك أشخاص، ممثلين وممثلات، عرفناهم بشيء واحد، ثم لأنهم كانوا طموحين ويعملون بجد وموهوبين وأكثر اتزاناً، صاروا قادرين على إظهار الكثير مما لديهم. كلينت إستوود على سبيل المثال. كان يُظَنّ: «يا إلهي، إنه فقط وسيم وممثل أفلام رعاة بقر»، لكنه أكثر من ذلك بكثير. كان قادراً على أن يرينا أن بإمكانه أن يقوم بالكثير.

س ب: أنا منحازٌ قليلاً لمارلين، سنكمل حديثنا عن **أفروديت العظيمة**. لو كانت مارلين مونرو حيّة اليوم، هل تظن أن بإمكانها أخذ دور ميرا سورفينو في الفيلم؟

و آ: بالتأكيد، لو كانت شابة بما يكفي. أجل ولا شك في ذلك. أن تظنها موسماً بذلك الجمال الطاغي والجاذبية - يعني بالتأكيد أنها كانت لتكون عاهرة غنية. أعني، كانت لتكون نجمة صف أول. ولكن كانت لتؤدّي ذلك الدور، لأنها كانت تملك عينين واسعتين، شعور ساذج مضحك. لقد أثبتت ذلك، حتى في مسيرتها المهنية القصيرة. لكني كنت محظوظاً بالحصول على ميرا، يجب أن أذكر ذلك؛ من الصعب العثور على أيّ ممثلة لذلك الدور.

س ب: كيف عثرت عليها؟ كان دورها الأول في بطولة فيلم **أليس** كذلك؟

و آ: أجل، كان دورها الأول الضخم. لقد اختبرت نساء كثيرات لذلك الفيلم - أمريكيات وأوروبيات أيضاً - لكني لم أعثر على واحدة. وفجأة ذُكر اسمها، كانت جولييت تايلور تعرف أنها ممثلة جيدة. لقد التقينا بها من قبل لأمر ما، كانت هنا لتقرأ دوراً لفيلم آخر، دور لم تكن مناسبة له. لكن كان بإمكاننا أن نعرف من قراءتها أنها ممثلة جيدة، ثم حدث أن كنا في لندن في فندق دورچستر، وطلبنا منها الحضور وقراءة الدور الجديد. إن ميرا هي إحدى تلك الممثلات اللاتي يتقمصّن الشخصية

في حياتهن الواقعية. ولذلك ارتدت فستاناً مبتذلاً وجاءت إلى الفندق. لقد تفاجأتُ من السماح لها بالصعود إلى غرفتي، لكنها بدت مذهلة، وملائمة للدور تماماً. كانت ترتدي الملابس المناسبة، لقد انجرفت في تجسيد الشخصية، وكانت تملك لغة الجسد المناسبة، ثم قرأت الدور بشكل جميل.

س ب: هل قرأته بذلك الصوت الحاد الرائع الذي استخدمته في الفيلم؟

و آ: لا أتذكر. لكن الصوت كان من ابتكارها تماماً، وقد طوّرته بنفسها قبل التصوير. أعني، لم أخبرها أو أقترح عليها استخدام ذلك الصوت، لقد حددت ملامح ذلك الدور بما رأته مناسباً، كالمعتاد، لقد شعرت أن وظيفتي هي إيقافها لو شعرت أنها ترتكب غلطة مريعة فقط. لقد بدت رائعة. إنها ممثلة متألقة وجادة وموهوبة، فحاولت عدم العبث معها. كان لديها عدد من الاحتياجات، لم ترد أن يتم تصويرها من هذه الجهة أو تلك، وقبلت ما أرادت بصدر رحب، لأن ذلك جعلها سعيدة. لم أهتم إن كان الطلب مصدر إزعاج. كانت تستحق تحقيقه لها، كانت لها احتياجات مضحكة: كألواح الحلوى ذات التغذية الكاملة تلك. وأحياناً، قبل أن نمثل دوراً معاً بينما ننتظر الإضافات أو تجهيز الكاميرا - عشرين أو ثلاثين ثانية قبل أن يبدأ التصوير - تبدأ في الحديث معي وكأنها الشخصية، كانت تختلقه نظرياً قبل المشهد، وكنت أنظر إليها كما لو كانت مجنونة وأقول: «ماذا؟». كانت تتعلّم بهذه الطريقة، والنتائج تتحدّث عن نفسها.

س ب: إذن كنت تقف فقط هناك وتفكر: «إن هذه ليست سطوري؟»

و آ: كنت أقول لنفسي: «يا إلهي، أتمنى أنها لا تتوقع مني أن أجيب عليها بشخصيتي». كنت محرجاً. لكنها كانت جيدة جداً في ذلك. كانت تؤدي دورها بإتقان أمام وجهي الأبله. وكما تعلم، فهي قد مثلت دور مارلين مونرو على التلفاز. إذن فأجل، كانت مارلين لتؤدي ذلك الدور. لقد استمتعت بالعمل مع ميرا، وهي قد ساهمت إسهاماً كبيراً في الفيلم.

س ب: لقد ذكرت بالأمس تلك اللحظة التي شاهدت فيها شاز بالمينتيري وهو يدخل إلى هذه الغرفة، لقد قلت: «ها هو شخصيتي!» عندما تكون لديك هذه القراءات والاختبارات لاختيار الممثلين، هل يقرؤون أجزاء من السيناريو الذي سوف تصوره؟

و آ: أجل.

س ب: هل تسجل أداء الممثلين أيضاً؟

و آ: لا، عندما يأتون إلى هنا أختبئ في الزاوية، ثم تطلب جولييت تايلور منهم القراءة، بينما أشاهد. كل ما أريد أن أراه هو إحساسهم في تلك الشخصية. أنا أعلم أنهم لن يؤدّوها دوراً نهائياً، أو حتى أداءً جيداً، أريد فقط أن أرى إذا كانت فطرتهم حقيقية. إن هذا مهمّ للغاية. يدخل الكثير من الممثلين والممثلات إلى هذه الغرفة فنجلس ونتحدث، كما نفعل الآن أنا وأنت، ثم أعرض عليهم الدور، فيتقمّصون الشخصية فجأة، ويبدؤون في التحدث كما يفعل أي إنسان، فأقول لهم: «فقط اقرؤوا الأسطر بالطريقة التي تكلّموني بها، كما يتحدث البشر». وإن أخطؤوا في ذلك بعدها لا أتعاون معهم عادة، لأني سأشعر أن فطرتهم زائفة. أنا أعرف فوراً متى يكون المرء حقيقياً وصادقاً، وهذا كل ما أحتاج إلى معرفته. أنا أقوم بقراءات قصيرة جداً معهم، أعني صفحة واحدة فقط لأكوّن رأياً عنهم.

س ب: هل يستعدون مسبقاً أم أنهم يحصلون على هذه الصفحة منك خلال الجلسة؟

و آ: إنهم يحصلون عليها هنا. إن كانوا يبدون كما أريد، فسأسألهم إذا كان بإمكانهم قراءة صفحة وإن قالوا تقريباً: «بالطبع». عندها نعطيهم الصفحة ونقول: «طالعوها في الغرفة المجاورة ودعونا نعرف رأيكم عندما تعودون إلى هنا لقراءتها». فيدرسونها لدقيقتين أو خمس دقائق أو ربع الساعة. ويحاول بعض الممثلين والممثلات حفظها بشكل زائد عن الحاجة، وهذا غير ضروري إطلاقاً، وقد يجعلهم يزلّون ويخفقون.

نحن لا نريد منهم قراءة الدور بشكل متقن، نريد فقط أن نشعر بهم، لكنهم لا يعرفون هذا. إنهم مخلوقات فقيرة تبحث وظيفة، ويريدونها بشدة، وأحاول الترفُّق بهم بقدر المستطاع، لأني أعرف أني لا أستطيع فعل ما يفعلونه. إن المرور بهذه التجربة كابوس؛ الدخول إلى غرفة مليئة بغرباء ويقول أحدهم: «اقرأ هذا». إنهم يريدون الوظيفة، وأنت تعرف أنه أمر مزعج، لذلك أحاول تعيينهم جميعاً دون أن يقرؤوا النص بقدر استطاعتي. لكن يتوجب عليهم القراءة أحياناً.

س ب: لقد ذكرت أنك التقيت بميرا سورفينو في لندن، وأنا أعرف أنك قد ذهبت إلى هناك للترويج لفيلم **لغز جريمة مانهاتن**. أظن أن هذا كان شيئاً جديداً عليك، لأن سفرك للترويج عن أفلامك نادر. فهل كان هذا مطلب جديد من شركة الإنتاج الجديدة؟

و آ: لا، لا. كان دافعي شخصي. إن الناس يطلبون مني دائماً الذهاب إلى أوروبا والقيام بجولات، وهذا أمر كنت أقاومه دوماً، لأني لا أحب السفر والعيش في الفنادق ولا أحب الطيران. لكن سون-يي تحبه وأنا أريدها أن تقضي وقتاً ممتعاً، لذلك أذهب إلى باريس لبضعة أيام - على سبيل المثال - أو إلى لندن لبضعة أيام أو إلى إيطاليا وإسبانيا، وهي تستمتع بالسفر كثيراً، إنها تقضي وقتاً لطيفاً وتشاهد معالم المدينة بينما يجرون المقابلات معي. ولأن سون- يي تستمتع بالسفر إلى أوروبا بين الحين والآخر للسياحة، صرت أقوم بالمقابلات هنا، فأقول لهم: «هل لك أن ترسل الصحفي إلى نيويورك، أو هل من الممكن أن أجريها عبر الهاتف؟» لأني لا أحب أن أعكّر صفو حياتي. أنا أعزف في مقهى كارليل كل إثنين مساءً، ولا أحب إزعاج فرقة الجاز الخاصة بي.

س ب: لكني فهمت أن بعد رحلتك هذه إلى أوروبا، ذهبت إلى آيرلندا لرؤية ابنك؟

و آ: لا بد أن هذا كان قبل سبع سنوات. كان في آيرلندا، وكنت ذاهباً إلى أوروبا في جولة سياحية إلى آيرلندا. أنا أحبها كثيراً، وأجدها

جميلة. كما في كل أسفاري، أنا أحب تلك الأماكن لبعض الوقت. يصعب عليّ الاعتياد على قضاء وقت طويل في أحد تلك الأماكن، لكن يمكنني قضاء فترة طويلة في باريس، لأنها تشبه نيويورك؛ إنها مليئة بكل الأشياء التي أنا معتاد عليها: الإزعاج والازدحام والمطاعم والمعارض الفنية والمحلات والمسارح والمباريات... أنا أحب فينيسيا كثيراً أيضاً، لكن يصعب عليّ قضاء وقت طويل هناك، لأنها مدينة مختلفة، رغم أنها مدينة تبعث على الاسترخاء، وأنا أحبها فعلاً. متى ما ذهبتُ إلى أوروبا أحرص دائماً على زيارت فينيسيا لبضعة أيام على الأقل، لأنها مكان رائع.

س ب: لقد ذهبت إلى صقلية من أجل **أفروديت العظيمة**، إلى سايراكوز، لتصور في مسرح مدرّج هناك. فهل سبق لك زيارتها؟

و آ: كنت قد أرسلت إلى أوروبا للترويج لفيلم **جمهورية الموز** قبل عدة سنوات. وكان من بين الأماكن التي ذهبت إليها مهرجان تاورمينا للأفلام، وكان في منطقة جميلة. وعندما خططنا لتصوير **أفروديت العظيمة** ذهب سانتو لوكواستو إلى أوروبا بحثاً عن أماكن للتصوير، وكان من بين الأماكن التي اقترحها تاورمينا. فقرّرت التصوير هناك، لأنها مكان رائع، ولأنها في إيطاليا، وأنا أحب إيطاليا.

س ب: كيف جاءتك فكرة الكورال اليوناني الذي تفتتح فيه الفيلم ويظهر في فترات مختلفة من الفيلم لاحقاً؟

و آ: لطالما أردت استخدام الكورال الإغريقي وتقنيات المسرح الإغريقي في فيلم معاصر. كنت قد فكرت باستخدامه في أفلام قبله، ولكن عندما جاءتني الفكرة - قصة طفل متبنّى ومجهول الوالدين - كان دوري هو أن أتبنّى طفلاً لا تعرف أمه شيئاً عنه، وأمه تحمل طفلي الذي لا أعرف عنه شيئاً - فقلت لنفسي: «يا إلهي، إن فيه سخرية من القدر». ثم فكرت: «هذا هو الفيلم الذي سأستخدم فيه الكورال الإغريقي»، لذلك جمعت الفكرتين معاً، وعينت غراتشيل دانييل لتصمّم رقصات

الكورال وهي من قامت بالأرقام الموسيقية في فيلم **رصاصات على برودواي** وقالت للجميع لاحقاً: «أنا أحبكم». وكانت تجربة ممتعة.

س ب: القدر عنصر مشترك في الدراما الإغريقية، وهو كذلك مهم للغاية في هذه الكوميديا.

و آ: إن القدر، أو المصير، يفوق الإنسان. ستظن أنه متحكِّم في حياتك تحكُّماً تاماً، لكن هذا ليس ما يحدث. إنه يحدث بدرجة دقيقة، والقَدَر يتحكّم بحياتك بدرجة أكبر وأهمّ. في الفيلم، أظن تولّي زمام حياتك وإدارتها، وأظنني كنت أبحث عن الحقيقة، ولكن في النهاية أفقد السيطرة تماماً على الأمور. ابني لديها، وأنا أجهل ذلك. لا أحد منّا مسيطر على قدره في الواقع. نحن نحب التباهي بالسيطرة، وهذا غير صحيح - ولسنا على مقربة من تلك السيطرة.

س ب: إن الموسيقى مهمة دائماً في أفلامك، وأنت تختار موسيقى أفلامك الأكثر بإتقان. لقد بدأت **أفروديت العظيمة** بمعزوفة غير أمريكية، أغنية يونانية بعنوان **نيومينوريا** 'Neominoria'. فهل استمعت إلى الكثير من الموسيقى قبل أن تختارها؟ ولماذا اخترتها؟

و آ: لقد بدت ملائمة. فيها شعور يلائم الفيلم تماماً - المحيط الصحيح - تبدأ الحكاية في اليونان، ثم تكون هناك نقلة سريعة إلى مطعم في نيويورك - وهو مطعم على بعد مربع سكني واحد من هناك، في Lexington Avenue - حيث أضع رقم رودجرز وهارت، 'Manhattan'. لكني أردت في البداية أن يكون الجو العام يونانياً وأردت إظهار المسرح المدرَّج والكورال في موقع يلائمه، ولم أذهب إلى السينما عند عرضه لأعرف رأي الناس فيه.

س ب: من مقدمة الكورال الإغريقي، تقطع المشهد مباشرة إلى المطعم وإلى الجملة التي تقول فيه هيلينا بونهام-كارتر: «ليني، أنا أريد طفلاً!» وبلا شك، هذا هو محور الفيلم كله. الطفل - الطفل المتبنى - إنه محور القصة. وهذه الجملة الافتتاحية تسلّط الضوء فوراً على الطفل.

و آ: أنا أحب ذلك. كانت لدي بداية مشابهة في **رصاصات على برودواي** أيضاً. إن جملة جون كوزاك الأولى هي: «أنا فنان». وفي **نهاية هوليوود** فيه بداية مشابهة ومباشرة. لأني أريد الدخول مباشرة إلى الفيلم، إنه فيلم كوميدي، ولهذا دخلت إليه من تلك الجملة تحديداً.

س ب: أنا أحب هذه المباشرة، لأن في كثير من الأفلام يجب التعريف بالشخصيات؛ بأسمائهم وأين يعيشون، وأحياناً يريد المخرج أو الكاتب منا أن نعرف وظائفهم قبل أن تبدأ قصة الفيلم...

و آ: وظائفُهم، وأسماؤهم، وكلُّ ما تتيسّر معرفته، لكن ما هو مهم للمشاهد هو التركيز على الهدف وتطلّعات الفيلم.

س ب: لاحقاً، هناك مشهد تكون فيه شخصيتك على الهاتف مع زوجته فنسمعه يقول: «إن الجواب هو لا»، ونحن على دراية بالسؤال المطروح. ثم تقطع ونرى شخصيتك تحمل طفلاً صغيراً بين ذراعيك. إنك تظهر هنا الكثير من المباشرة والمهنية في المونتاج.

و آ: إنها أمور تحدث في الحياة، أيضاً، حيث تصرّ تماماً على فعل واحد، لكن القدر أو الحظ يتدخل. ولو نظرت إلى فيلم مثل **هانا وأخواتها** - على سبيل المثال - فستجد مشهداً يقول فيه مايكل كين لنفسه: «لا تفعل شيئاً الآن، انتظر حتى يوم الإثنين، ستكون هناك أوقات أفضل. لا تقبلها الآن، استرخِ فقط وافعل ذلك يوم الإثنين، سيكون ذلك رائعاً». ثم تدخل المرأة التي يعشقها ويمسك بها على الفور. لأننا نريد شيئاً واحداً، لكن عواطفنا تختلف تماماً عن عقولنا.

س ب: بغض النظر عن **أيام المذياع** - ولاحقاً **تفكيك هاري** - إن **أفروديت العظيمة** هو أحد أفلامك القليلة التي يكون فيها لطفل دورٌ محوري ومهم. لقد ظهر الأطفال في بعض أفلامك. لكن يتم إقصاؤهم فيما بعد.

و آ: هذا صحيح، لم يكونوا ممثلين مهمّين.

س ب: كنا نسمعهم فقط في غرفة الأطفال أو عندما تكون هناك مربية تعتني بهم. ولكن في كل فيلم ذكر آنفا، كان الطفل ذا شخصية مهمة، وكان لديه شيء من المساحة للتمثيل.

و آ: صحيح.

س ب: أنا أظن أن إلهام القصة جاءك من حقيقة أن لديك طفلاً متبنًّى أيضاً؟

و آ: لا، لقد خطرت لي الفكرة قبل سنوات من مشاهدة ميا وهي تتبنّى أطفالاً، وكانت تتبنّى الكثير من الأطفال، كما نعلم جميعاً. وكنت أتساءل: «من هي أم هذا الطفل؟ من هو والد ذاك الطفل؟»، ثم فكّرت بأفكار كوميدية عن التبنّي، لأن ذلك كان جزءاً كبيراً من حياتها. وكنت أقول لنفسي: «إذن هي تتبنّى طفلاً والطفل رائع وساحر واستثنائي، ولا بد من وجود أم وأب لهذا الطفل، فمن هي الأم؟ ومن هو الأب؟». ظننت أن تناول تلك الفكرة في فيلم سيجعله مضحكاً. ومجدداً، عندما بدأت التفكير بها في **أفروديت العظيمة** لم يكن للقصة علاقة بتبنّي الأطفال، بل كانت لميا العلاقة بذلك.

س ب: هل تجد أن توجيه الطفل متعب، أم أنك تتعامل بطريقة معينة؟

و آ: أجل، يصعب عليّ ذلك. هنالك مخرجون تعاملهم مذهل مع الأطفال الممثّلين. لست أحدهم. لطالما واجهت مشكلة الحصول على الأداء المطلوب من الممثلين الأطفال. أنا أجد ذلك صعباً علي. واجهت مشكلة في **أيام المذياع**. لم يكن الأطفال سيئين في الفيلم، بل كانوا رائعين، لكن الحصول على الأداء الذي أردت كان عملية صعبة، فأنجزنا الفيلم عبر التخلص من الكثير من المشاهد الجيّدة. لكن الممثلين الأطفال لم يستطيعوا النجاح في المهمة. ولقد حدث لي الأمر ذاته في عدد من الأفلام التي صنعتها - حتى في أفلام كان الأطفال يؤدّون فيها أدواراً صغيرة. كان عليّ اقتطاع مشاهد مضحكة، لأن الأطفال لم يستطيعوا تأديتها. وحاولت إعادة تصويرها، وجرّبت كل طريقة للإقناع

لجعل الأطفال يؤدّونها بالطريقة الصحيحة. لكن لم أتمكّن من ذلك. ومع ذلك، هناك مخرجون يستخلصون أداءً جيداً من الأطفال يشبه أداء الممثلين الراشدين. لا أعرف كيف يفعلون ذلك.

س ب: هل تحاول خداعهم لينفّذوا ما تريد؟

و آ: أنا أحاول فعل أي شيء؛ أحاول التحدث معهم بكلمات تناسب سنّهم، وأحاول جعلهم يرتجلون، وأحاول توجيههم، وأحاول ضرب الأمثلة لهم، فأريهم كيفية تمثيل المشهد. أنا أفعل أي شيء يفعله شخص ذو حدس - وأفعل الشيء ذاته مع الممثل الذي لا يفهم المطلوب. لقد جرّبت كل ما تتخيله، وفي النهاية قررت الاكتفاء بالقدر الذي يستطيعون تمثيله.

س ب: قد تستبدل أحياناً ممثلاً ما في أفلامك، وتتعامل مع ممثل آخر للدور ذاته، ولا بد أن استبدال الطفل أصعب؟

و آ: أجل إنه صعب مع الطفل الممثِّل، لكني قمت بذلك حتى مع الممثلين الأطفال. فعلى سبيل المثال في مشهدي الفصل الدراسي في فيلمَي **آني هال** و**أيام المذياع** حيث استخدمت عدداً من الأطفال الممثلين. فلو أني جربت كل طرق الإقناع في العالم، ولم أستطع جعلهم يفعلون ما يجب فعله، فسوف أختار أطفالاً آخرين. قد يكون طفلاً إضافياً، لكن سيؤدّي بشكل أفضل.

س ب: كيف تختار الأطفال الممثلين؟ هل تجعلهم يقرؤون، أم أنك تجلس إليهم وتتحدث معهم فقط؟

و آ: إنهم يأتون إلى هناك وتكون عادة لديهم تجربة سابقة في التمثيل. ثم أطلب منهم القراءة، وعادة يكون هؤلاء الأطفال قد حفظوا الدور مع والديهم؛ يكونون قد حفظوا كل إحساس، حتى عندما يقولون: «يا إلهي!» أسمعهم ينطقون الجملة بطريقة تمثيلية صريحة: «يا إلهي!!!»، فأحاول جعلهم يؤدّونها بشكل طبيعي أكثر. إنه أمر صعب، ويندر أن أنجح فيه.

س ب: أظن أن جولييت تايلور تملك قائمة بأسماء الممثلين الأطفال المحترفين؟

و آ: أجل، طبعاً، ونحن نستخدم عادة أطفالاً محترفين. وطبعاً، لم يكن الاختلاف كبيراً بين الطفل الممثل المحترف وغير المحترف. لا أقصد بالطفل المحترف طفلاً قد مثل في عشرين فيلماً، قد يمثل الطفل المحترف في فيلم أو فيلمين، ويندر أن أحصل على طفل ماهر، لكن حتى الأطفال الجيّدين يواجهون وقتاً صعباً مع جملهم الكوميدية.

س ب: يمكن أن أتخيل ذلك. لا يفهم معظم الأطفال التهكّم. لا يمكنهم تحمُّله.

و آ: لا يستوعبون الفكاهة في ذلك، وأنا أتفهَّم ذلك، لأن المزحة تكون في طبقة الصوت. يمكنهم أن يقلّدوني، لكن لن ينبع التمثيل من داخلهم، ستشعر بأن الطفل لم يمثل الجملة لأنه - لأنها - لم يفهمه. إنهم يفعلون ما أقول لهم بحذافيره.

س ب: من اللحظات المرحة في الفيلم هي استعراضك للحياة الزوجية اليومية لزوجين في الجزء الأول منه. إن في ذلك نوعاً من الحميمية والمباشرة واللتان أجدهما عنصرَين مهمَّين للغاية في الكوميديا.

و آ: لم يكن ذلك صعباً. أعني، إن هيلينا ممثلة رائعة، وكان من السهل تطوير هذه العلاقة من خلال فكرة الإنجاب. كان هناك قبس من الصراع أو التخوف البسيط، لأن هيلينا كانت تؤدي الدور بلكنة أمريكية. لا أعرف كيف يفعل الممثلون البريطانيون ذلك، وهي لم تتكلم بلهجة أمريكية فقط بل كان تمثيلها عظيماً أيضاً.

س ب: أنت تميل للممثلين والممثلات الأمريكيين، أليس كذلك؟

و آ: إن لديهم عادة رائعة. ويمكنهم تأدية أدوار الناس العاديين. إن أغلب الأمريكيين يميلون إلى الجاذبية والجمال. يمكن تمثيل أدوار

رعاة البقر أو العصابات أو الشبان الوسيمين. كل ما هنالك هو أنه من الصعب إيجاد رجال عاديين كالذين تراهم في المكاتب. عندما تشاهد فيلماً سويديا، على سبيل المثال مع إرلاند جوسفسون، ستجده كأي رجل عادي قد يكون محامياً أو محاسباً، إنه ليس رجلاً يحمل مسدساً، وليس رجلاً خشناً، ولا جذّاباً للغاية. إنه مجرّد رجل قد يؤدي دور والدي أو والدك، ونحن لا نمتلك هذا النوع من الممثلين هنا. لم نحتج ممثلين مثله إطلاقاً، لأن أفلامنا عن الأساطير، ولهذا نحتاج دائماً إلى المحاربين، أشخاص أكبر من الحياة. لكن في إنجلترا هذا النوع من الممثلين الذين يمكن تصديق أنهم رجال عاديون، ممثلين مثل: ألبرت فيني أو مايكل كين أو إيان هولم أو أنتوني هوبكينز. ولذلك أستخدم أشخاصاً بريطانيين، كما تعلم. إن تريسي أولمان ممثلة كوميدية عظيمة، عظيمة بالفعل، ويمكنها تمثيل الأدوار الأمريكية بلهجة أمريكية متقنة وبلا أي صعوبة، لا أعرف كيف تفعل ذلك.

س ب: من المنعش رؤية هيلينا بونهام-كارتر بعيداً عن أفلام جيمس أيفوري إلى هذا الوصف للحياة الأمريكية اليومية.

و آ: يعتبر **نادي القتال** Fight Club من أفضل أفلامها. كانت عظيمة فيه ورائعة. لقد بيّنت فيه أنها مليئة بالمفاجآت.

س ب: بما أننا نتناقش في الممثلين الذين بإمكانهم تمثيل أدوار الرجال العاديين والمتوسطين، أظنك قد وجدت ممثلاً آخر لفيلمك القادم، يقول الجميع «أنا أحبك» وأعني إدوارد نورتن. سيكون أحد أدواره الأولى، لكنه ممثل ذو قدرة مميزة.

و آ: كان يحاول مقاومة تمثيل أدوار البطولة، لأنه ليس ممثلاً تجارياً كالنجم براد بيت في **نادي القتال**. لكنه بالفعل أحد أفضل الممثلين وأنا معجب بالاتجاه الذي سلكه. كان يسلك الطريق الفني. لم أكن قد سمعت به قبل أن يدخل هذه الغرفة ويقرأ الدور، وكنت مذهولاً. لقد قلت لنفسي: «هذا الفتى عظيم بحق»، فعيّنته فوراً. لم أسأل حتى إن كان

بإمكانه الغناء أو لا. لم أهتم كثيراً، كنت فقط أريده. كنت سأجعله يغني حتى لو كان يغني بشكل سيِّئ كما أغني. لكن تبين أن بإمكانه الغناء، ولديه تنوع في الأداء!

س ب: لنعد إلى **أفروديت العظيمة**، إلى البيئة التي صنعتها في بداية الفيلم، على الجدار في شقة الزوجين علقت هناك لوحة فائقة الجمال، إنها لوحة لغرفة نصف مظلّلة وفيها نافذة كبيرة الحجم تسمح بدخول أشعة الشمس، وفيها أيضاً كرسيين خشبيين وطاولة. إن هذه الغرفة التي في اللوحة تناقض منزل الزوجين الأنيق تماماً. فهل تختار دعائم كاللوحات لأفلامك عادة؟

و آ: أحياناً؛ يعتمد الأمر على الموقف. هناك مرات يعرف فيها سانتو لوكواستو ماذا سيضع على الجدار، وهناك مرات سيقول فيها لي: «ماذا ستعلّق الشخصيات على الجدران؟»، وقد يضيف قائلاً: «أنا أفترض أن هذه الشخصية ستعلق لوحات لماتيس على جدران منزلها»، وقد أجيبه: «أجل، أنت على حق» أو قد أقول: «صور فوتوغرافية فقط». في **لعنة العقرب الأخضر** اقترح سانتو تزيين جدران المكتب برؤوس حيوان الموظ وقرون الوعلان، لأن هواية البطل الصيد، لم أفكر في ذلك قط، فاستحسنت الفكرة، فزينها بتلك الطريقة ولم يبالغ في التزيين. ولهذا كان الجواب أحياناً، لكن هناك مرات لا يزين فيها الغرفة، لتتناسب مع عدم قول أي شيء عنها - قد تكون هناك لوحة بدرجة داكنة وغالية لربما للفنان ليفرانتز كلين أو مجرد ملصق. إنه يستمد الوحي من الشخصيات.

س ب: كيف هو اهتمامك الشخصي بالفن؟ هل تذهب إلى المعارض؟ هل لديك أي فنانين مفضّلين؟

و آ: بالتأكيد، لدي الكثير من الفنانيين المفضلين. في الفن المعاصر أحببت الفنانيين المعتدلين دائماً. أنا أحب كثيراً سي تومبلي وريتشارد سيرا. كذلك أحب الفنانيين ذاتهم الذين أجْمَعَ الناسُ على حبِّهم مثل: مارك روثكو - بالتأكيد - وجاكسون بولوك. وإن عدت لفترة أقدم،

ستجدني أحب أيضاً الفنانيين ذاتهم الذين أجْمَعَ الناسُ على حبِّهم، لكني أستمتع بالفن الذي تقدمه ثلاث مدارس: أنا أحب التعبيرية الألمانية للغاية، وأحب ما يطلق عليه «فنانو حقبة آشكان الأمريكية»، إنهم أمريكيو القرن العشرين الذين بنوا متوسط المشاهد مثل: قطار الأنفاق، الأفنية الخلفية، والمواقع النثرية. وبلا شك، كأي شخص آخر أنا مجنون بالانطباعية الفرنسية، لأني أجدها تعبّر عن أعلى مراحل المتعة الخالصة. أنا أحبهم جميعاً، لكن من بين أولئك الفنّانيين، أنا مجنون على وجه الخصوص بپيسارو، لأن لوحاته باريسية تماماً، وأتمنى لو أنه كان في نيويورك ليرسمها بتلك الطريقة؛ فهو قد صوّر روعة باريس بسماء رمادية وماطرة، وعلى الشوارع عرباتٌ تجرُّها الخيول. وهكذا أنا مجنون بكثير من الفنانين، وكثيرٌ منهم معاصرون. وأنا أحصل على الإلهام من الفنانين التشكيليَّين الذكيَّين جيم دين وإدوارد روشا. ولو قُدر لي امتلاك أي لوحة، فسأفضّل امتلاك لوحة للعاصمة باريس، ولن أرفض لوحات سيزان أو بيير بونرد.

س ب: ألا تشتري اللوحات الفنية؟ ألست من هواة جمعها؟

و آ: لدي أشياء قليلة في منزلي. لدي لوحة جميلة للغاية للفنان نولد بالألوان المائية، ولدي لوحة رائعة بالحبر للرسام أوسكار كوكوشكا، وأملك عدداً آخر من اللوحات الجميلة: لدي لوحة جميلة للغاية لإلسوورث كيلي، ولوحة لروشنبيرغ، ولوحة لإدوارد روشا. ولكن وكما تعلم، سيكون شراء اللوحات الفنية على نحو يرضيني باهظ الثمن. ولو فتحت تلك القنينة وخرج الجني، فلن يعجبه هوسي. سأفلس بسهولة وأنا أملأ منزلي باللوحات، ولا أرغب بذلك.

س ب: وبمناسبة الحديث عن الديكور والفن، يمكننا أن ننتقل سريعاً إلى شقة جودي - أو لوسي أو أيا كان اسمها - شخصية ميرا سورفينو، لأنها تمتلك أيضاً مجموعة فنية في منزلها.

و آ: أجل، بلا شك. وهي تبالغ في تجميعها. كنت أعرف في الحياة

الحقيقية شخصاً مثلها، كان يفعل المستحيل لإرضاء المحافظين، لكنه لم يكن مضحكاً مثل ميرا. لقد وجد سانتو تلك الأشياء وشاهدناها جميعاً، ووافقنا على أنّ تأثيرها سيكون مفاجئاً. والمفارقة الأخرى هي أنها أساساً محافظة، ولديها صور فوتوغرافية لجون كينيدي ومادونا. لقد وجدنا أن ذوقها السيِّئ سيكون طريفاً.

س ب: مما عرفناه عنها، أنها شقراء بلهاء أخرى. لكن الطريقة التي تؤدي فيها ميرا سورفينو الشخصية، جعلتها عماد الفيلم. أظن أن تلك فكرتك أيضاً، فمتى اخترعت الشخصية؟

و آ: صحيح. شخصيتها ضعيفة، ولكن في النهاية ستقوّم نفسها إذا أمضى شخص ما قليلاً من الوقت معها. لست أنا من سيغيّرها. ففي الفيلم، سأحاول لكنها تأبى إلا أن تكون فتاة بلهاء وبضاعة جنسية. إن تغيير شخصيتها سيأتي من المسرح الإغريقي (مَدَدٌ غيبي أو قوّة غيبية) – deux ex machina، إنها الوسيلة الوحيدة لتنقذ شخصاً تحبه، أنت تحتاج إلى قوة من السماء لتنقذها، وهذا ما حدث معها. أي أن موضوع الفيلم يتمحور حول فكرة: لا يمكنك التحكم بالقدر، إنه مسألة حظ؛ أعني، إن ميرا ستقود، ولكن ستهبط هليكوبتر بجانب سيارتها فجأة، لأن الطيار سيواجه مشكلة في المحرك. وهذا مَدَدٌ غيبيّ مثالي، وبعدها ستقع في حب الطيار وسيغير حياتها. سأحاول في الفيلم تنوير بصيرته، لكن لن أفلح في ذلك. إن إنقاذها، مسألة حظ غالباً.

س ب: بطريقة ما هي تعكس رأيك في العائلة البرجوازية التي تقدمها في الفيلم. إنهم أذكياء وساخرون ويوجهون هذه السخرية نحو بعضهم البعض. وجودي لا تدرك سخريتهم منها.

و آ: صحيح، وفي النهاية سوف تعيش في ثراء فاحش مع الشخص الذي تزوجته، وسوف تصبح حياتها الجديدة أفضل من حياتها السابقة، حتماً. أنا لا أنتقد الحياة البرجوازية لأن كثيراً من أصدقائي من هذه الطبقة. لكني أعرف أن الطبقة المتوسطة – كما شعر تولستوي – هي من تضمن

استمرارية العالم. وهناك الصالح والطالح في كل الطبقات الاجتماعية؛ ففي العائلات البرجوازية أشخاص في غاية اللطف والنزاهة، وهناك أشخاص جشعين وتافهين. لكني معجب بالطبقة الوسطى كثيراً، ولا يعجبني مزاجهم الفنّي، فأنا أظن أن المزاج الفني هبة تعتمد على الحظ الجيد. ولا أملك انطباعاً جيداً عن الطبقات الأدنى، لأني أظنهم مليئون بالجهل والكبرياء. قد لا يمتلك أفراد الطبقة الوسطى المهارات المطلوبة للصعود أو الدهاء المالي، لكنهم لطيفون عادة، وأجد أن الفنانين منهم هم الأكثر سلبية، إنهم ينتقدون بترفع، ولأنهم ولدوا بموهبة ما ولديهم الإصرار على العمل اليومي يحاولون إنقاذ العالم بفنهم، لكن هذا عبث.

س ب: ماذا عن الطبقة الأرستقراطية هنا في أمريكا؟

و آ: حسناً، إن المجتمع ليس لحكم الطبقات الاجتماعية، لأن الولايات المتحدة ديمقراطية بغالبية متوسطة. صارت الطبقة العليا في أمريكا هدفاً غير عادل للامتعاض. إنهم ليسوا أسوأ من الطبقة الوسطى أو الطبقة الدنيا، ومن بينهم أشخاص كريمون ونزيهون، وآخرون أوغاد. إن الغضب ينصبُّ عليهم جميعاً لمجرد امتلاكهم لثروة هائلة، وهذا ليس صواباً. إذا كنت تذكر فيلم **التيتانيك**، ستجد أن الأغنياء قد تصرّفوا بشكل رائع؛ كانوا في منتهى التنظيم، والشجاعة. وفي النهاية لا يجب تعميم الآراء عن أي طبقة أو أي وظيفة. هناك أشخاص لطيفون في كل الطبقات، مخرجوا أفلام في منتهى اللطف، ورجال شرطة لطيفون، وأطباء أسنان لطيفون. إن الاستثناء موجود في كل فئة. وبلا شك هنالك الكثير من السيئين. إن القيمة المستفادة هي أن: في كل فئة هناك الصالح والطالح.

س ب: إن الهوس مكوِّن فعال أيضاً عند بناء الكوميديا. وليني، شخصيتك في **أفروديت العظيمة** شخصٌ مهووس للغاية. فيحذِّره قائد الكورال الإغريقي، قائلاً: «من بين كل نقاط ضعف الإنسان، الهوس هو الأخطر».

و آ: صحيح، إن الهوس هو الأخطر، لكنه صفة ثابتة في الكوميدي؛

إن الكوميدي مهووس دائماً، قد يكون مهووساً في حب فتاة، أو مهووساً بشيء مرعب، أو مهووساً بمشروعه، وهذا يجعل الفيلم مضحكاً. إن الهوس مبالغة طريفة لما يجب أن يكون طبيعياً. ويمكنك أن تلاحظه عند تشيخوف، إنه ليس مرحاً، لكن هزلي. إنها فكاهة الهوس في **العم فانيا**. إن الشخصيات تصبح في غاية الهوس مما يجعلها كوميدية؛ ورغم معاناتهم نضحك، لأن هوسهم يبدو لنا مبالغاً فيه. لعلك لم تشاهد في السويد مسلسل **العرسان** The Honeymooners. لقد فارق جاكي غليسون الحياة، لكن قدّم في المسلسل دور شخصٍ مهووس بالثراء، فامتلك أهدافاً عظيمة ليغيّر حياته. كل ذلك الهوس كان مضحكاً، وبلا شك كانت زوجته ذات شخصية أكثر رزانة في المسلسل. كانت تقول: «إن هذا جنون. سوف يدمّر كل العائلة»، لكنه لم يأبه واستمر بهوسه.

س ب: إن هذه صفة عظيمة في العديد من الشخصيات في أفلامك السابقة.

و آ: بالتأكيد، بالتأكيد. في **رصاصات على برودواي** كان المسرحي مهووساً بصورته الفنية، والمجرم مهووساً بالمسرحية لدرجة قتله للممثلة. تأتي الكوميديا أسرع، إذا ما جعلت الشخصيات تبالغ على نحو قابل للتصديق. لأن مشاهدتها حينئذٍ ستكون ممتعة. أنت تعلم: «لن أفعل ذلك البتة، لكني أفهم ميله إلى هذا التطرف تماماً».

س ب: أنت تمثل دور صحفي رياضي في **أفروديت العظيمة**. وأنا أعلم أنك تحب مشاهدة المباريات الرياضية، والبيسبول على وجه الخصوص. فمن هو فريقك المفضل؟ نيويورك ميتس أم اليانكيز؟

و آ: الأمر يختلف من موسم إلى موسم. حالياً أنا أفضل اليانكيز. فالميتس مملّون للغاية. إنهم يمرّون بعام صعب، ولهذا مشاهدتهم تبعث على السأم، بينما مشاهدة اليانكيز ممتعة.

التلفاز، المسرح، وأنشطة أخرى

س ب: إنتاجك غزير هذه الفترة. لقد أخرجت مسرحيتك **لا تشرب الماء** للتلفاز، وظهرت في برنامج **فتيان الشمس** The Sunshine Boys لنيل سيمون، وكتبت مسرحية **سنترال بارك ويست** Central Park West. فكيف أقحمت نفسك في كل هذه الأنشطة في آنٍ واحد؟

و آ: لقد سنحت لي الفرص. وبمحض مصادفة طُلب مني قبول **فتيان الشمس** The Sunshine Boys مع بيتر فالك، وسئلت إذا كنت أريد إخراج **لا تشرب الماء** للتلفاز. أنا أحاول دائماً كتابة شيء للمسرح متى توفر لي وقت فراغ، على أن يكون نصاً جيداً. أمّا **سنترال بارك ويست** فهي مسرحية من فصل واحد فقط، وكانت كتابتها ممتعة. ولدي الطاقة الإنتاجية ذاتها الآن. لقد أنهيت فيلمين لم يعرضا بعد، كما كتبت مسرحيتين من فصل واحد ومسرحية كاملة. وخلال أيام سوف أبدأ بمسرحية أخرى. إذن، أنا أكتب باستمرار. لا أعرف من سينتج المسرحيات التي أكتبها. إن كانت مونودراما، أنتظر حتى يطلب مني شخص ما تمثيلها. أنا حذر للغاية فيما يخص مسرحياتي الكاملة، سأكملها إذا وجدت فكرة مميزة. يسهل عليّ كتابة إحدى المسرحيات الكوميدية التجارية تلك، لكني أريد كتابة شيء أكثر تشويقاً، وهو أمر أصعب عليّ. لكن سأرغب في إخراج المسرحية، إذا كانت جيدة.

س ب: إذن ماذا تفعل بهذه المسرحيات ما إن تنتهي من كتابتها؟ هل تعرضها على وكيل؟

و آ: إذا كنت أريد إنتاجها، فسأسلّمها للمنتجين وأتابع العمل، أما إذا كنت غير أكيد منها، فسأتركها في الدرج. في حالة مسرحية الفصل الواحد، ما يحدث عادة هو أن يتصل شخص ما ويقول: «نحن بحاجة إلى مسرحية من فصل واحد. لدينا اثنتين أخريين». إن كنت قد جمعت ما يكفي من مسرحيات الفصل الواحد، فقد أضم مسرحية من مسرحياتي إلى أمسيات المونودراما. إن في مسرحية الفصل الواحد شيء من الترفيه البسيط، لذلك تجدني مهتماً أكثر بالمسرحيات الكاملة.

س ب: كانت مسرحية سنترال بارك ويست مساهمة منك في مشروع أطلق عليه التمثيل يتحدى الموت Death Defying Acts، وهو كذلك كتاب يتحدث عن ديفيد ماميت وإلين ماي. فهل كنت منخرطاً بأي شكل من الأشكال في الإنتاج؟

و آ: كنت في غاية القلق بينما كان يتم إخراجه، وكان عليّ إجراء الكثير والكثير من التصويبات. وإذا كان عليّ إعادة كتابته مجدداً، فسوف أخرجه بنفسي. أنا أفضل أن يخرج شخص آخر مسرحياتي. ليس لدي تجربة إخراج في المسرح. لكني أود فعل ذلك، إن كانت الظروف ملائمة.

س ب: قلتَ «تصويبات». فهل هي تغييرات في الحوار؟

و آ: أجل، ويندرج في ذلك أن إخراجه لم يلائم المحتوى. كنت أريد أن يلائم التمثيل المضمون. وكانت هناك مواضع سريعة، وأخرى بطيئة. لم أشعر أن المسرحية بين يدين أمينتين.

س ب: هل أسعدتك النتائج في النهاية؟

و آ: كانت ليلة ناجحة، ولا بأس بها في نهاية المطاف. أعني أنها أنجزت، لكني أبديت الكثير من الإصرار والإلحاح لتسير بشكل صحيح. كنت أريد إعادة كتابتها منذ عرضها بعد الافتتاح. أظن أن بإمكاني كتابة بعض المواضع بشكل أفضل، سأقوم بذلك يوم ما. سأكتب مسرحية أو مسرحيتين لتعرضا في أمسية لمسرحيات الفصل الواحد أو ما شابه.

س ب: لم تندمج في النسخة الأولى من **لا تشرب الماء**، لماذا؟

و آ: كنت مندفعاً كثيراً، وفي ريعان الشباب. فكتبت المسرحية فقط. وكانت تجربتي الأولى في المسرح، ورغم أن المسرحية نجحت، إلا أني وجدتها تجربة مريعة.

س ب: هل شاهدت النسخة الأولى من مسرحيتك؟ مع جاكي غليسون في الدور ذاته الذي مثّلته في نسختك؟

و آ: أجل، فعلت. كان الفيلم كارثة، إحراجاً. رغم أن غليسون كان رائعاً في المسلسل التلفزيوني Honeymooners.

س ب: هل توجّب عليك إعادة كتابة المسرحية عندما أخرجتها للتلفاز؟

و آ: أجل، ولكن ليس كثيراً. كنت قد أدخلت القليل من التحسينات. وأظن أن هذا أفضل إنتاج من **لا تشرب الماء**. كنت قادراً على الإشراف عليه، وعلى الأقل كان بإمكاني الحصول على ما أردت. كانت مكتوبة لكسب القليل من المال.

س ب: أظن أن الراوي الذي يعلّق عل الأحداث بين الحين والآخر هو إضافة؟

و آ: لا، لا. كان للقسيس وظيفة الراوي في الفيلم الأساسي.

س ب: لقد عملت مع أغلب أعضاء فريقك التقني في **لا تشرب الماء**: كارلو دي بالما وسانتو لوكواستو وآخرون. هل وجدت صعوبة في ذلك؟ لا أظن أنّ من الشائع إحضار طاقم العمل الخاص بك للمسرحيات التلفزيونية؟

و آ: في الواقع، كنت قد تعاونت مع طاقم مجموعتي كله، وكانوا مستعدين للعمل دون أجر، على سبيل المرح.

س ب: كم استغرق التصوير؟

و آ: قرابة الأسبوعين فقط، لكن صورت معظمه في لقطات طويلة، مما ساعدنا.

س ب: وهل استمتعت بالتجربة؟

و آ: بالتأكيد. لقد صورناه في السفارة الأوكرانية، وهي على بعد ثلاثة مربعات سكنية من مكان إقامتي. كنت أستيقظ صباحاً ثم أمشي إلى هناك، وكنا نصور في الداخل وكان مسيطراً على المكان. وأحببت العمل مع جولي كافنر، التي أدت دور زوجتي في الفيلم.

س ب: إن قصة هذه العائلة الأمريكية، والتر وماريون هولاندر من نيوجرسي في رحلة سياحية خلف Iron Curtain الذين هم مجبرون على البحث عن ملجأ في السفارة الأمريكية، هي أساس إبداعي لمسرحية أساسها الضحك. لقد نجحوا في السيطرة على السفارة وخلق الفوضى.

و آ: كانت لدي هذه الفكرة منذ ثلاثين عاماً تقريباً، عندما كانت هذه الأمور شائعة. فعلى سبيل المثال، عَلِقَ راهب في إحدى دول الستار الحديدي، في سفارة هنغاريا تحديداً، ولم يتمكن من الخروج. ففكرت، بذهاب والدي إلى أوروبا والوقوع في هذا المأزق، أي كابوس سيعيشه مَن في السفارة. فكتبت هذه المسرحية، وكانت مسرحية سخيفة وقصيرة، لكنها كانت ناجحة.

س ب: لا تبدو نسختك التلفزيونية مؤرَّخة على الإطلاق، حتى الأحداث التي من المفترض أن تقع أحداثها في الستينيّات، خلال الحرب الباردة وعصر خروتشوف.

و آ: لقد تحملتُ عبئاً كبيراً لتكون الأحداث في الفترة الصحيحة. في الدقائق الأولى المسرحية سيدرك المشاهد أننا قد عدنا بالزمن إلى الوراء إلى عصر كانت فيه العلاقات بين الدولتين - الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي - مريعة، ومن الضروري توضيح معنى الإدراج في القائمة السوداء للمشاهد.

س ب: من العوامل المثيرة للضحك، تلك الشجارات المستمرّة بين الزوجين هولاندر. تكون هذه الشجارات بين الناس مثل أضحوكة ابن

السفير. هل تظن أن من المؤثر حدوث هذا النوع من التبادل حيث تكون المشادّات؟

و آ: بالتأكيد، إن الوقع أكبر بلا شك. لقد كتبت **لا تشرب الماء** عندما كنت في ريعان الشباب وتحت تأثير الكاتبين: جورج كوفمان وموس هارت العظيمَين. لقد كتبا هذا النوع من المسرحيات، رغم أنهما كانا أفضل بكثير فيها.

س ب: في **لا تشرب الماء** تنوع ممتع من الممثلين. لقد بدا أن الراهب توم ديلوز قد اختفى من مشاهد الفيلم بشكل ما.

و آ: ستراه على الشاشة بين الحين والآخر. إنه مثير للضحك بشكل كبير. مرَّت أوقات كان عليّ كتم الضحك فيها.

س ب: يساهم ميشيل جي فوكس ببعض الإرشادات الفكاهية كابنٍ للسفير. ويندر أن تراه في أدوار كهذه.

و آ: كنت محظوظاً في العمل معه. لقد ظنَّ أن تمثيل هذا الدور سيكون ممتعاً.

س ب: مهما حدث **لفتيان الشمس** The Sunshine Boys فإن المسرحية بالكاد قد عرضت على التلفاز.

و آ: ليس لدي أدنى فكرة. لقد هاتفوني وسألوا إن كنت أريد الحصول على مبلغ مهم من المال جرّاء العمل لأسبوعين في نيويورك - أكثر مما أجني من أفلامي. كانت مسرحية نيل سيمون هذه، وكانت ستكون مع بيتر فولك وهو ممثل رائع. فقلت: «بالتأكيد، أودُّ القيام بذلك. أعني، يبدو كل شيء رائعاً». فذهبت ونفّذتُها. ولا أعرف ماذا حصل في النهاية. لم أشاهدها البتة.

س ب: لقد ظهرت في عدد من الأفلام التي (ليست لك) كفيلم الرسوم المتحركة **آنتز** Antz وفيلم **تجميع الأجزاء** Picking up the Pieces. فلماذا ظهرت فيهما؟

و آ: كان آنتز من تفضيل جيفري كاتزينبيرغ. أما **تجميع الأجزاء** فكان عرضاً مالياً مغرياً.

س ب: يتعامل فيلم **تجميع الأجزاء** مع الموت كثيراً، وهو موضوع كنتَ قد تعاملت معه كثيراً في أعمالك. وأكثر المشاهد إثارة للاهتمام في رأيي هو عندما تزور الزوجة الميتة (تؤدي دورها شارون ستون) زوجها تكس الجزار - شخصيتك - فتتكلم عن هذه «الزيادة» التي تنتظرنا على الجانب الآخر...

و آ: آه - هههه.

س ب: لكن الفيلم قد خيّب الآمال بشكل عام، فهل كان السيناريو الأساسي أفضل؟

و آ: أعتقد أن الفيلم كان سينجح لو أنه صنع في إسبانيا أو إيطاليا. أي، كان معركة طاحنة لعدد من الممثلين الموهوبين.

بلوز الرجل الجامح، تفكيك هاري، الجميع يقول: «أحبك»

ستيج بيوركمان: ماذا حدث لعلاقتك بالأفلام الغنائية؟

وودي آلن: لطالما أردت صنع أفلام غنائية - وليس فيلماً واحداً فقط، ولكني لم أفعل، لأني لم أرد تنفيذه بطريقة عادية، ففكرت بصنع فيلم غنائي يغنّي فيه الجميع - سواء أكانوا يستطيعون الغناء أم لا. ويرقصون فيه - سواء أرقصوا أم لا. والتقنية فيه ليست مهمة، لأني أردت أصواتاً غير مدرَّبة. فكتبت السيناريو، واستخدمت الأغاني التي أعرفها في فيلم **الجميع يقول: «أحبك»**.

س ب: هل أعدت كتابة بعض الأغاني أم أنها هي الأصلية؟

و آ: في كل حالة اخترت أغنية ستساعدني في المضي بالقصة قدماً. لم يكن هذا صعباً، فهناك آلاف الأغاني الرائعة في الخارج، وأنا أعرف الكثير منها. قمت بالاختيار فقط، وكان فعل ذلك ممتعاً.

س ب: وبلا شك كنت قد شاهدت الكثير من الأفلام الغنائية الكلاسيكية التي أنتجتها استديوهات أم جي أم وغيرها؟

و آ: أظنني شاهدتها كلها.

س ب: وأيّها تفضل؟

و آ: أفضل فيلم غنائي في رأيي هو الغناء **تحت المطر** Singin' in the Rain، يليه **قابلني في سانت لويس** Meet Me in St Louis، كما أنّ جيجي

Gigi رائع وفي منتهى الرّقي. وكانت نسخة الفيلم من **سيدتي الجميلة** My Fair Lady **وعربة الفرقة الموسيقية** The Band Wagon جميلة أيضاً. **كان في القرية** On the Town مليئاً بالأفكار والإلهام، ويليها أفلام غنائية مثل **أمريكي في باريس** An American in Paris **وشباب ودمى** Guys and Dolls، وهما فيلمان غنائياً جيدان ولكنهما ليسا عظيمين، وبدا **رجل الموسيقى** The Music Man عظيماً على خشبة المسرح، لكن نسخة الفيلم منه لم تكن عظيمة، بعدها تندرج أفلام غنائية بالأبيض والأسود وهي آثار صغيرة وساحرة من عصرهم وفيها موسيقى رائعة، وأعني أفلام فرد أستير تحديداً.

س ب: ما الذي أعجبك تحديداً في هذه الأفلام الغنائية؟

و آ: كل الأفلام التي ذكرتها فيها حوارات جيدة، وهذا أمر يهمني، وكلماتها وموسيقاها رائعة وأصيلة كما في **سيدتي الجميلة** أو جيجي أو الأغاني الكلاسيكية مثل الغناء **تحت المطر**، وتصميم الرقصات ممتع ويحرّكك ويجعلك تنخرط في القصة منذ البداية وحتى النهاية، وتلك الأفلام مثيرة للضحك عندما يجب أن تكون مضحكة وساخرة. ستكون بين أيدٍ أمينة طوال الوقت عند مشاهدتك لها. **قابلني في سانت لويس** فيلم فريد نوعاً ما، لأنه أمريكي بطريقة ما. إنه من عصر محدد وهو يصور الغناء في أمريكا تحديداً، إنه فريد من نوعه وعظيم، ومستمد من كتاب عظيم، أما **شباب ودمى** فمستمد من كتاب وأغانٍ عظيمة. إنه فيلم غنائي رائع، ولكنه ليس عظيماً، لأن المخرج لم يمتلك لمسة فِنسنت مينيلي أو جورج كوكور.

س ب: هل تذهب لمشاهدة الأفلام الغنائية في برودواي؟

و آ: لا أشاهد أيّاً منها الآن.

س ب: ولكنك كنت تشاهدها قبل ذلك؟

و آ: أجل، بالتأكيد. لم أذكر **قصة الحيّ الغربي** West Side Story، والذي يتضمّن على كلمات وموسيقى مذهلة، لم أستسغ الكتاب

كثيراً، ولم أحبّ **روميو وجولييت** Romeo and Juliet إطلاقاً. إنها أقل المسرحيات التي أفضّلها لشكسبير، هناك أيضاً موسيقى وكلمات رائعة في **غجري** Gypsy.

س ب: ما هو رأيك في الأفلام الغنائية الأكثر حداثة والتي فيها رقصات أكثر مثل أعمال بوبي فوس؟

و آ: أنا أحب أعمال بوبي فوس، وجدته عظيماً. كان مخرجاً ومصمم رقصات رائع، ومع ذلك لم أحب الأفلام الغنائية الحديثة. إن **كباريه** Cabaret فيلم رائع، لكنه لا يحتوي على الصفة التي أبحث عنها في الأفلام الغنائية، إنه جاد قليلاً، لكنه لا يزال فيلماً عظيماً. كان **أوليفر** Oliver فيلماً رائعاً بكل المقاييس. كان إخراجه جميلاً، وفيه موسيقى عذبة، وكارول ريد هو أحد المخرجين المفضلين لدي. أنا معجب بالأفلام الغنائية مثل: **كباريه** Cabaret **وأوليفر** Oliver **وعازف الكمان على السّقف** Fiddler on the Roof، لأنها نماذج لأعمال عظيمة بكل من عمل فيها، لكنها لا تأسر قلبي كالأفلام الغنائية الأخرى. إنها مسألة ذوق بشكل بحت، فقد يقول شخص ما: «إنها تماماً كتلك التي أحب، وأنا لا أحب الأفلام الغنائية التي تحبها». أنا أحب الأفلام الغنائية التي فيها شيء من السطحية، وهذه السطحية غير موجودة في تلك الأفلام، ليس من الضرورة أن تكون مضحكة. على سبيل المثال: أنا لا أجد **جيجي** Gigi مضحكاً. إنه رائع، وكلماته راقية وألحانه تقارب ذائقتي.

س ب: هل شاهدت فيلمَيْ جاك ديمي الغنائيَّين اللذين بعنوان: **مظلات شيربورغ** The Umbrellas of Cherbourg، **وشابات روشفور** The Young Girls of Rochefort؟

و آ: أجل، لقد قدَّم فيلمَين غنائيَّين من نوع مختلف تماماً، وقد أحببتهم حقاً. لكن ما أحبه أكثر هو الأفلام الغنائية الأمريكية قديمة الطراز، والتي لم نعد نراها على المسارح الآن، لأن الأسلوب الموسيقي قد تغيَّر، ومع تغيُّر الأسلوب الموسيقي، انتهى عصر الموسيقى التي أحب.

س ب: هل كتبت السيناريو أولاً، ثم حددت نوع الموسيقى التي ستستخدمها في فيلم **الجميع يقول: «أحبك»**؟

و آ: كنت أتوقف عن الكتابة وأفكر: «أفضل وجود موسيقى هنا. أي موسيقى أفضل هنا؟»، وإن لم أستطع التفكير بموسيقى فآخذ كتابي وأطالعه بحثاً عن أغنية قديمة أحببتُها، ثم أدرجها في السيناريو.

س ب: عندما تقول «كتابي»، هل لديك قائمة موسيقية؟

و آ: ترسل شركات الموسيقى عادة كتباً بأغانيها، أو قد تكون مجرد أغانٍ دارجة في كل عام، فأقلّب هذه الكتيّبات. قد أبدأ بعام 1920 وأطالعه حتى عام 1955، ثم أتوقف.

س ب: وهل حصلت على حقوق كل الموسيقى التي استخدمتها، أو أردت تغييرها؟

و آ: لقد حصلنا على حقوق كل الأغاني. كان ذلك صعباً للغاية. يمكنك أن تنال الحقوق عملياً إذا دفعت. الشخص الوحيد الذي كان الحصول على أغانيه صعباً هو إرفنغ بيرلنغ، لكنك ستحصل على أغانيه أيضاً إذا دفعت.

س ب: ألم يخطر لك تقديم الأغاني بالطريقة نفسها في **آني هال**؟

و آ: أجل لقد فكرت بذلك عدة مرات، قبل سنوات في السبعينيات عندما تعاونت مع مارشال بريكمان في أفلام مثل: **آني هال ومانهاتن**، قلت له: «لماذا لا نصنع فيلماً يتكلّم فيه الناس ثم يبدؤون بالغناء فجأة؟ أي نغنّي الأغنية فقط وهي في القصة، لكن دون تكاليف إنتاج عالية. نقول القصة في حوار وأغاني متقطعة». لقد وجد الفكرة ممكنة، لكننا لم نأخذها على محمل الجد.

س ب: في أفلام هوليوود الكلاسيكية الغنائية التي من إخراج فِنسنت مينيلي أو ستانلي دونين أو جورج كوكور تكون حركة الكاميرا نشيطة كما الراقصين، لكن في فيلم **الجميع يقول: «أحبك»** الغنائي

يلاحظ أن حركة الكاميرا أقل. فهل تعمدت أن تكون حركتها بسيطة منذ البداية؟

و آ: أجن عندما يقطعون مشهد باليه أو رقص في فيلم أو على التلفاز. أحب أن يكون التصوير من مقدمة المسرح، كما لو كنت مشاهداً أشاهد رقصة على مسرح. أنا لا أحب تقسيم المُشاهدة إلى أجزاء، فجأة أكون إلى جانب الراقص، ثم أنظر إلى المسرح، ثم ينتقلون إلى قدمي الراقصة. لا أحب ذلك. أنا أحب أن أشاهد الراقصات يرقصن، ولا أريد أن أشاهد القدمين، أو الوجوه عن قرب، أريد أن أرى الشخص كاملاً، بالطريقة التي شاهدت فيها فريد أستاير أو تشارلي شابلن. ولهذا أقسمت عندما صنعت هذا الفيلم الغنائي، أني سأعد الكاميرا وأجعل الناس يرقصون - كما فعل شارلي شابلن أو باستر كيتون - وألّا أحاول أن أكون نجماً في عمل الكاميرا. سيفسد ذلك متعة الناس. لذلك قمت بحركة معتدلة للغاية في حركة الكاميرا، بوضوح وطوال الوقت، وتبعا لذلك صوّرتها بسرعة. كان الناس يقولون لي: «ستحتاج عدة أيام لتصوّر هذه الأغاني»، لكن لم يحدث ذلك، احتجت إلى بضع ساعات. أنا أجهّز الكاميرا، ثم أصوّر، وهذا كل ما في الأمر. لم أغيّر موقع الكاميرا إلا فيما ندر، لكن عندما غيّرتها، قمت بذلك بطريقة سهلة للغاية. كنت فقط أقطع من جانب الموقع إلى الجانب الآخر.

س ب: كما في مشهد محل المجوهرات، أو المشهد الغنائي في المشفى، حيث صوَّرتَ من زاويتَين مختلفتين فقط؟

و آ: صحيح. كان هناك تقطيع مخفي تماماً عدة مرات، لكني لم أرد القيام بأي تقطيع لإضافة تأثير. لا أحب التقطيع للتأثير بأي حال. أنا أحب التقطيع عندما يكون التقطيع لازماً، لعل هذا مصدره كوني مخرجاً كوميدياً أساساً. فكل عملية المونتاج لا تساعد الكوميديا الخاصة بك؛ إذا نظرت إلى أعظم الكوميديّين: لوبيتش وشابلن وكيتون فستجد بساطة في الأسلوب. وأنت تحتاج إلى البساطة لأن كل تقطيع صغير، كل تغيُّر

في الزاوية، كل زيادة سيكون لها تأثير على الدعابة.. ويجب التضحية بكل شيء لتنجح المزحة. لكن عندما تكون قد أخرجت عدداً من أفلام الكوميديا، حينها ستقول لنفسك: «أوه أنا أريد الإخراج قليلاً، أريد أن أشعر بالكاميرا وأن أستمتع بعملي كما فعل مارتن سكورسيزي». لكن إذا أخرجت كوميديا كتلك، فستقحم نفسك في المتاعب فقط. أعني، إذا ضحك الجمهور بأي نوع من الإخراج فأنت محظوظ.

س ب: أوافقك الرأي. في أفلام شابلن وكيتون والإخوة ماركس أو حتى في أفلام جيري لويس مثل **خادم الفندق** The Bellboy أو **المبعوث** The Errand Boy فإن أكثر المشاهد الكوميدية نجاحاً هي تلك التي صورت كمجموعة، أما في اللحظة التي تبدأ التقطيع إلى التقريب على وجوه الممثلين، فإنك تفسد الدعابة.

و آ: بالفعل، ينقطع الإيقاع ثم يقطع الانتباه. إن ذلك صعب على المخرج الذي يريد الاستمتاع بلقطات مقرّبة. إن شخصاً مثل برغمان، وهو أستاذ اللقطات المقرّبة فمن خلال التركيز على الممثلين فقط يمكنه خلق صور مليئة بالمشاعر. لكنك ميت لا محالة، إذا فعلت ذلك في الكوميديا.

س ب: يختتم الفيلم بأغنية جميلة للغاية تجمعك أنت وغولدي هاون. فكيف وجدت المشهد؟

و آ: كنت أريد الاستفادة من جمال باريس، وضفة نهر السين تلك هي إحدى أجمل المواقع في المدينة، فأحضر كارلو دي بالما خمسة آلاف ضوء حول النهر وحول الكنيسة وفي كل مكان لك أن تتخيله. ومجدداً لم تكن الأغنية معقدة. استلزمنا ساعة أو ثلاث ساعات لتصويره، وأديناه بالأسلاك.

س ب: إذن فليس هناك مؤثرات خاصة في المشهد؟

و آ: لا. لقد احتجنا سبع أو ثماني لقطات، وهذا كل ما في الأمر. لا أستطيع تذكُّر إن كان هناك أيُّ تقطيع، قد يكون هناك تقطيعٌ واحد عندما

ركضت غولدي وقفزت. لقد استخدمنا كاميرتين طوال المشهد وحاولنا جعله بسيطاً قدر المستطاع.

س ب: كيف جاءتك فكرة المشهد؟

و آ: كنت أريد من الأغاني أن تعبّر عن الموسيقى: كالرجل الميت، والشبح الذي كان يرقص، أو الناس الذين يغنّون في شوارع نيويورك، أو المانيكانات خلف النوافذ. لذلك احتجت إلى فكرة من نوع آخر في الأغنية التي تجمعنا أنا وغولدي. وجدت أن رميها للأعلى لتحلّق في الهواء عظيماً. لم نعرف كيفيّة تنفيذ الفكرة، حتى أدركنا أخيراً أن أفضل طريقة هي عبر استخدام الأسلاك. ولَعلّي سأستخدم المؤثّرات الخاصة، إذا كنت سأعيد تصوير المشهد اليوم. يحتمل ذلك. لكني لست على وفاق مع المؤثرات الخاصة. لا لأني لا أحبّها؛ أجدها عظيمة عندما تساعدك على سرد القصة. لكن معظم الناس يستخدمونها كغاية بحد ذاتها، ولا أفهم ذلك، لأنها تشعرني بالملل. وبشكل عام لا أستسيغها كثيراً، لأنها غالية، ولا أستطيع تحمل تكلفتها. ويُنفّذ أغلبها في كاليفورنيا، لذا علينا إرسال شخص لرؤية الفيلم ومن ثم نتحدث عنه بعد عودته من هناك. وبعد ستة أسابيع سيرونا نتيجة غير مرضية، ثم سنعيد الفيلم إليهم مجدداً؛ وسينتهون بعد بضعة أشهر وهذا سيكلفنا مبلغاً طائلاً. لذلك أفضل عدم استخدامها. إنها كمثل أولئك الأشخاص الذين يشعرون أنهم مجبرون على صنع عمل مميز باستخدام الكاميرا الثابتة، إنها - كما تعلمت وأنا أوافق الشخص الذي أخبرني - أداة تساعد على سرد الحكاية، ولا يجب أن تكون غاية بحد ذاتها. لكن المخرجين يستخدمونها للاستعراض أمام المشاهدين بقدرتهم على ابتداع لقطة معقدة. رغم أن لا أحد يهتم بذلك، إن المشاهدين مهتمون باللقطة المهمة في القصة، عدا ذلك غير مهم.

س ب: هناك نوع من المنافسة المستمرّة بين المخرجين حول من يمكنه صنع أطول لقطة بكاميرا ثابتة. لقد خاض كل من سكورسيزي وبريان دي بالما المعارك مع الكاميرا الثابتة.

و آ: إن مارتي ألبرت صوّر بالكاميرا مشهداً طويل جدّاً في **Good Fellas** كان مكملاً للّقطة كما أعتقد لكن أراد الجميع تقليدها ما إن نفّذها. كان هناك أيضاً لقطة ثابتة جداً وخرافية في بداية **ليالٍ راقصة Boogie Nights** للمخرج بول توماس أندرسون. كانت لقطة رائعة.

س ب: هل استغرقت وقتاً أطول في تصوير المشاهد الغنائية في شوارع نيويورك وباريس والبندقية؟

و آ: لا، لم يكن هناك من مشكلة كبيرة. صورنا أغلب المشاهد في نيويورك. وذهبنا إلى فينيسيا لأسبوع ولباريس لأسبوع آخر. وكما تعلم، هما المدينتان اللتان أفضل الذهاب إليهما، لذا كان الأمر بسيطاً، ولم يكن صنع الفيلم صعباً. كان لغاية المرح فقط.

س ب: أنا أعلم أن السيناريو الأصلي كان يحتوي على حوارات أكثر بكثير، وأن التقطيعات المبكرة للفيلم كانت كثيرة، كما شاهدت أيضاً أسماء بعض الممثلين الذين كانوا سيمثلون في الفيلم، لكنك اقتطعت أدوارهم لاحقاً.

و آ: هذا صحيح. لقد لعبت ليف تايلر دور صديقة ابن آلان ألدا، وكانت جيدة في ذلك الدور، لكن كان عليّ اقتطاع قدرٍ معيَّن من الأشياء، لأن الفيلم كان قد تعدَّى الساعة والنصف بكثير.

س ب: هل اقتطعت بعض المشاهد الغنائية أيضاً؟

و آ: أجل، أغنيتَين. إحداهما مع تريسي أولمان - لقد لعبت دور زوجة ألدا الأولى، وكانت لديها أغنية، لكن كان عليها اقتطاعها، كان الأمر مؤسفا لأنها كانت عظيمة. وكانت هناك أغنية رائعة مع ألان ألدا وغولدي هاون التي لم أرد أن أخسرها حقيقةً، لكن كان عليّ فعل ذلك.

س ب: ما كان موقعها في الفيلم؟

و آ: لقد غنّيا معاً وهما ينتظران عودته لتناول العشاء في المنزل، كذلك كانت هناك أغنية في حانة نوعاً ما يتخلّلها بعض الرقص، ويتذكر فيها الأب كيف قابل زوجته في العشرينيّات. وكان يجب اقتطاعها أيضاً.

س ب: عندما تقوم بذلك النوع من الاقتطاع - والذي كان عليك فعله أيضاً في أفلام أخرى - فهل تفعل ذلك بندم، أم أن شعوراً عقلانياً ينتابك بأن ذلك في مصلحة الفيلم؟

و آ: يكون اقتطاع مشهد بالنسبة لي بمثابة استئصال ورم. أعني، أني أجده قتلاً رحيماً. إنه عظيم وممتع. ومن منظور أبعد، أجد أن عدم ضم تلك المشاهد للفيلم عار. لكن عندما تكون وجهاً لوجه مع الفيلم، وتريد الانتهاء من تنفيذه، فإنك تقتطع، وفجأة يشبه الأمر إزالة ثقل عن ظهرك. إنها عملية مذهلة.

س ب: لكني أظن أن الكثير من المخرجين يواجهون صعوبة في ذلك.

و آ: صعوبة في اختيار مشهد ما؟ لا أعرف لماذا! أعني، أود التفكير في أنهم سيجلسون في موقع تصوير فيلمهم وهم يقولون: «يا إلهي إنه بطيء كالسلحفاة». عندها ستكون إحدى أعظم النِّعَم أن يقول أحدهم لنفسه: «تخلَّصْ من ذلك!» ولن يعرف أحد الفرق، وستزيد سرعة الفيلم مرَّتين.

س ب: هناك الآن مشاهد مقتطعة من الأفلام، يحاول المخرجون إعادتها للأفلام، كما في: **عدّاء الحافة** Blade Runner أو **القيامة الآن** Apocalypse Now أو **طارد الأرواح الشريرة** The Exorcist.

و آ: لم أواجه تلك المشكلة، لأن المشهد الذي يُحذَف لن يسترجع، ولا أحتفظ بشيء للأقراص المرنة. إن المشهد يختفي للأبد، ما إن أقتطعه.

س ب: لديك مجموعة رائعة من الممثلين والممثلات في الفيلم. هل قال أي منهم أي شيء عن مطلب الغناء؟ هل تردّد بعضهم؟ أو خافوا من الغناء؟

و آ: أجل، كانت دريو باريمور مذعورة، وكان عليّ إحضار بديلة لتغنّي بدلاً منها، وبينما قال الجميع: «لا يمكنني الغناء، لكن إذا أردتني

أن أغنّي فسأفعل ذلك»، كانت هي الوحيدة التي قالت: «لا يمكنني الغناء ولا أريد الغناء. لا يمكنني فعل ذلك».

س ب: هل حاولَت الغناء؟

و آ: لا، لم أرد أن أصعّب الأمور عليها، فأحضرنا صديقة زوجتي لتغنّي بدلاً منها.

س ب: كيف وجدت غناءك في الفيلم؟

و آ: كانت تجربة صعبة، لأني لم أحسن الغناء.

س ب: وهل تحب الرقص؟ هل تفعل ذلك على الملأ؟

و آ: أنا لا أرقص البتة. لقد شعرت بالإحراج، لكني ممثل والدّور يتطلّب ذلك.

س ب: ومع ذلك، أظن أن تجربة صنع **الجميع يقول: «أحبك»** بالمجمل كانت ممتعة؟

و آ: أجل، كان صنعه سهلاً. لقد تم تصويره في الحي الذي أسكن فيه، ولم يكن فيلماً صعباً.

بلوز الرجل الجامح

س ب: إن **بلوز الرجل الجامح** فيلم وثائقي من إخراج باربرا كوبل عن جولتك في أوروبا مع فرقة الجاز التي تعزف فيها. وفي بداية الفيلم تقول: «يمكنني أن أعيش حياتي في نيويورك، والذهاب من مواقع تصوير الأفلام إلى المسرح والسينما، إلى ماديسون سكوير غاردن. لم ينتبني شعور بوجوب الابتعاد في عطلة نهاية الأسبوع». فلماذا ذهبت في هذه الجولة الموسيقية؟

و آ: هذا سؤال جيد. كنت أتحدث إلى عازف آلة البانجو في الفرقة عن الجولة، بطريقة سطحية للغاية. تكلّمنا عن الموضوع لنرى إن كان هناك أي اهتمام فيه. لم أتوقع أن يكون هناك اهتمام البتة، ووجدنا فجأة أن كل التذاكر قد بيعت في دور الموسيقى والأوبرا في كل أنحاء أوروبا. فقلنا: «قد تكون تجربة ممتعة. سوف نعزف في برشلونة، ولندن، وباريس، وفيينا»، ثم قال جين دومانيان: «لماذا لا نصنع فيلماً عن الجولة؟»

س ب: إذن، كانت هذه فكرة إيدي ديفيس منذ البداية؟ لم يكن هناك طلب من أي شخص في أوروبا أساساً؟

و آ: لم يكن هناك طلب من أي شخص في أوروبا. كان مجرد موضوع أسهبنا في الحديث عنه.

س ب: لقد تحدثت في بداية الفيلم عن حياتك في نيويورك. فكيف يكون يومك العادي عندما لا تكون منشغلاً؟

و آ: أنا عادة أكتب. أستيقظ في الصباح وأتمرّن، ثم أتناول طعام

الإفطار، وألعب مع أطفالي قليلاً، وبعدها أدخل غرفتي وأكتب، وأخرج منها عند موعد الغداء، فأتناول الغداء مع زوجتي والأطفال. وفي المساء - إذا سارت الكتابة على ما يرام - أعود للغرفة عادة وأكتب المزيد، بعدها أعزف الكلارينت، وأتنزّه مع زوجتي، وألعب مع الأطفال. هذا ما أفعله غالباً. وقد نخرج مع الأصدقاء للعشاء، أو قد أبقى في المنزل للعشاء. وعادة نذهب خارجاً. ثم نعود للمنزل ونشاهد نهاية مباراة بيسبول أو شيء ما، ونخلد للنوم. إنها حياة خالية من الأحداث المهمّة.

س ب: هل تعني أنها في غاية الانضباط؟

و آ: لا أشعر بالانضباط. إن الشيء الوحيد الذي أشعر بالانضباط فيه هو التمرُّن على عزف الكلارينت. التمرُّن، إنه أمر يتطلب الالتزام، لكن الكتابة لا تتطلب أي التزام بالنسبة لي.

س ب: إذن فأنت تعزف الكلارينت يومياً؟ فكم تتمرن؟

و آ: أنا أتمرن لخمس وأربعين دقيقة تقريباً، إذا كنت لا أعزف شيئاً مميزاً، للمحافظة على الشعور العام والثقة. أما إذا كنت سأذهب في جولة موسيقية أو ما شابه، فإني أتمرن لوقت أطول - ساعة أو ساعة ونصف يومياً في الأسابيع التي تسبق السفر.

س ب: أنا لست موسيقياً. هل هذا تدريب للموسيقى الحقيقة، أم أنه مجرد تدريب للتقنية والتنفس إلى ما هنالك؟

و آ: أجل، للجسد. إنه تدريب للشفاه والأصابع. لا أستطيع التنفُّس؛ لم أتعلَّم التنفس بشكل صحيح على الإطلاق، ولهذا هو تدريب للشفاه والأصابع.

س ب: إذن، أيامك تتشابه سواء أكنت تعمل أم لا، والذي يختلف عندما لا تعمل هو أنك تكتب؟

و آ: صحيح، وإلا فأنا أستيقظ صباحاً وأذهب للتصوير. أنا أستيقظ قبل التصوير باكراً، وأتمرن، ثم أحتاج دائماً إلى نصف ساعة أو خمسٍ

وأربعين دقيقة خلال اليوم عندما أتمرن على الكلارينت، وعندما ينقضي اليوم، أعود للمنزل وأتناول العشاء مع الأسرة والأصدقاء، لكني أكون متعباً عندها، وغالباً ما أندسّ في الفراش باكراً وأشاهد مباراة بيسبول أو كرة سلة أو ما شابه لنصف ساعة، ثم أنام.

س ب: هلّا أخبرتني عن بداية فرقة الجاز؟ كيف التقيت بإيدي ديفيس وعزفت معه؟

و آ: كنت أعزف الجاز مع فرقة لثلاثين أو خمسة وثلاثين عاماً، والتقيت بإيدي في شيكاغو، وكنا نجلس مع الفرقة، ثم التقينا مجدَّداً في نيويورك بعد عشر سنوات. وقال لي: «هل تتذكر أننا عزفنا الجاز معاً في شيكاغو؟»، فأجبته قائلاً: «أجل، أتذكر»، بعدها، بدأنا العزف معاً في نيويورك، وانحلّت الفرقة التي كنت أعزف معها لسنوات طوال عندما غير مايكل بعض العازفين، كوّن إيدي الآن فرقته التي أعزف معها في كافيه كارليل.

س ب: ما الذي تمنحك إياه الموسيقى؟ وأقصد كلّاً من الموسيقى التي تعزفها بنفسك والتي تستمع إليها.

و آ: أنا معجب كبير بالجاز، وأحب جميع أنواعه. أنا أحب الموسيقى الكلاسيكية والأوبرا أيضاً. لكني أفضل جاز نيو أورلينز، لسبب يتعذّر تفسيره. وأحب عزفه، ولحسن الحظ هو قطعة موسيقية بسيطة، لا أعزفها بإتقان، لكن عزفها سهل.

س ب: تقول في الفيلم إن الشكوك قد ساورتك إزاء تقدير الجمهور الأوروبي لموسيقى جاز نيو أورلينز، لأنه أمريكي.

و آ: لطالما فاجأني بشكل عام أن موسيقى الجاز بشكل عام - الجاز المعاصر - له تقدير أكبر في أوروبا واليابان وجنوب أمريكا أكثر من الولايات المتحدة، حيث ولد أصلاً. قد يرجع السبب إلى أن ما هو مستورد فيه توقيع أفضل. لكن لطالما مرّ الجاز في أمريكا بوقت صعب، وخاصة جاز نيو أورلينز. وقليل من الناس مهتمون به.

س ب: هل اعتدت الذهاب إلى The Blue Note ونوادي الجاز الأخرى عندما كنت أصغر في العمر؟

و آ: أجل، عندما كبرت كنت أذهب دائماً لسماع الجاز. دائماً! لا يمضي أسبوع إلا وأنا أذهب لمكان ما لسماع الجاز. ثم، وبينما أكبر، لم أعد أسمع جاز أورلينز. لقد تلاشى. لكني ذهبت للاستماع إلى العازفين الحديثين - Thelonius Monk وJohn Coltrane وMiles Davis وكل أولئك الأشخاص. وذهبت إلى The Blue Note وThe Half Note وThe Five Spot وكل تلك الأماكن في البلدة التي كانت تعزف الجاز وسمعت جميع من عزف على مر السنوات. لكني بقيت الأكثر إخلاصاً لموسيقى Jelly Roll Morton وKing Oliver وW. C. Hndy.

س ب: هل هناك من تفضلهم من بين عازفي الجاز الحديث؟

و آ: أحب الذين أجمَعَ الجميع على حبّهم. أنا أحب ثيلونوس مونك. وبلا شك أحببت أشخاصاً مثل تشارلي باركو، وجون كولترين، وأورنيت كولمان. كانوا جميعاً رائعين. لكن مَن كان يتربّع على عرش القائمة دائماً هو بد بويل Bud Powell. لطالما شعرت لو كانت لدي موهبة أي شخص في العام غير موهبتي، فأودّ أن تكون لدي موهبته. كان «سوبريم» (لا يُعلَى عليه). كان يمتلك كل شيء كموسيقي بالنسبة إلي.

س ب: ما الذي تُحبّه تحديداً في موسيقى بد بويل وعزفه؟

و آ: أنا أحبه للسبب ذاته الذي أُحب لأجله برغمان، وللسبب ذاته الذي أحب لأجله مارثا غراهام. إن بد بويل تراجيدي، وكل ما يعزفه مليء بالمشاعر، مليء بالعبقرية. إن إيقاعه لا يصدق. وتقنيّته فائقة. ومشاعره مرهفة للغاية. لكن كل هذا منصهر في نظرة سوداوية للحياة. لذا يمكنه أن يعزف أغنية مثل **على قوس قزح** 'Over the Rainbow' التي غنّتها جودي غارلاند في **ساحرة أوز** The Wizard of Oz وهي مليئة بالبدايات الـ«نيوروتك» (العُصابيّة النفسية) والنهايات والظلال. هذا هو بد بويل وهذه شخصيته. إنه فنان أشعر بتواصل معه، بالطريقة نفسها التي

أشاهد بها أفلام برغمان أو أعمال مارثا غراهام. ستشعر بعمق مواهبهم، بعقليتهم. إن بد يمتلك هذا، بينما عازف بيانو رائع مثل ثيلونوس مونك أو إيرول غارنر خفيفٌ جداً. إن فن إيرول غارنر أشبه بتحلية، وهو رائع. أما ثيلونيوس مونك، والذي كان عبقرياً فذ، فكان أيضاً مليئاً بالخفّة وحسّ الدعابة. على عكس بد الذي كان غامضاً، وكل ما يعزفه جدّي وغامض، ومع ذلك فهو مليء بالعاطفة والحزن. كان ببساطة موهبة عظيمة، عظيمة.

س ب: اللّمسة المأساوية، هل كانت أيضاً هناك عندما شاهدته يعزف؟

و آ: لم أشاهده وهو يعزف أبداً. لقد شاهدت مونك يعزف بضع مرات، لكن لم أشاهد بد يعزف. عندما كان في باريس، كنت في نيويورك. وعندما ذهبت إلى باريس كان في نيويورك. لم يكن في في صحة عقلية جيدة، لكن من أشرف على إعادة تأهيله والذي كان أيضاً عازف بيانو قد أخبرني أن في كل مرّة يلمس فيها بد البيانو ويعزف على بعض الأوتار كان شعوره مختلفاً تماماً. فجأة بدا الأمر وكأنك في كاتدرائية.

س ب: أي تسجيل أو أي الأغاني التي عزفها تحب أكثر وتوصي بها؟

و آ: بد بويل مذهل في Blue Note بجزئيها الأول والثاني.

س ب: أما زلت تستمع إلى تسجيلات الجاز في المنزل؟

و آ: أجل، ما زلت أستمع إلى عازفي الجاز الأسطوريين، من مثل: رباعي الجاز المعاصر The Modern Jazz Quartet، وأغلب ما أسمعه لا يزال إما كلاسيكياً أو من نيو أورلينز - عندما يكون لدي وقت فراغ. وفي أغلب الأحيان أستمع إلى سيدني بيشيت ولويس أرمسترونغ.

س ب: هل وجدت صعوبة في تقبُّل وجود طاقم تصوير الفيلم الوثائقي حولك طوال الوقت خلال جولتك الأوروبية؟

و آ: لا، لأن باربرا كوبل عبقرية فيما تفعله، فبعد دقيقتين اختفت،

ولم تتدخَّل إطلاقاً فيما لا يعنيها خلال الأسبوعين أو الثلاثة أسابيع التي قضيناها هناك.

س ب: هل شاهدت أيّاً من أفلامها الوثائقية السابقة قبل أن توافق على هذا الفيلم التسجيلي؟

و آ: شاهدت شيئاً منها: **ريف هارلان، الولايات المتحدة الأمريكية** Harlan Country, U.S.A. وبلا شك، فيلمها الذي عن محمد عليّ وبضعة أفلام أخرى. إنها إحدى أفضل صنّاع الأفلام الوثائقية، وأظن حقيقة أنها قد حولت رحلة مملّة إلى رحلة ممتعة ومشوّقة للناس في **بلوز الرجل الجامح**. وهذا تكريم تامٌّ لها. إنها لم تتصنّع شيئاً، هذه فطرتها.

س ب: من المشاهد الطريفة في الفيلم زيارتك لفينيسيا، لم تُحَطْ بفريق التصوير فقط، بل وبمطاردي المشاهير من الصحفيين الإيطاليين «بباراتزي» أيضاً؛ فوجودك في إيطاليا ظاهرة استثنائية.

و آ: كانوا يلحقون بنا في أرجاء إيطاليا، وصرت أفضّل التحدّث معهم. أخجل وأبتعد عنهم في البداية، لكني اكتشفت بعد مرور السنوات أني لو جعلتهم يصوّرون ما يريدون، فسيكونون لطيفين، سيلتقطون الصور ويرحلون.

س ب: من الطريف استخدام باربرا كوبل لموسيقى نينو روتا، ومشاهدتك برفقة سون-يي مع عمدة فينيسيا أشبه بمشهد في فيلم لفيلليني.

و آ: صحيح، كنّا ذاهبين لنعزف خارج المسرح.

س ب: كان هذا لافينيس - دار أوبرا جميلة، وقد احترقت عندما كنت أتجول في فينيسيا، كنت مذهولاً، لقد تلاشت تماماً، وحاولت أن أقدِّم يد العون، كواحد من الكثيرين لإعادة بنائها، لكن لا أظنهم قد أعادوا بناءها. كانت هناك تدخّلات سياسية، ولم يُرِد الجميع ذلك.

س ب: لقد قلت إن الناس في فينيسيا لا يذهبون لمشاهدة أفلامك، ومع ذلك هم يلحقون بك بكاميراتهم.

و آ: أجد ذلك صحيحاً دائماً. فإذا خرجت معي في شوارع نيويورك، ستأخذ انطباعاً أن أفلامي تباع تذاكرها في صالات السينما وأن الجميع يسارعون لرؤية أفلامي، لكن هذا ليس صحيحاً. ولو تنزهتُ مشياً من منزلي إلى بارك أفنيو، فبعد مربع سكني واحد سيوقفني شخص ما، وبعد مربعين سكنيين سيفعل آخر الأمر ذاته، أو قد يصرخ شخص ما من سيارته، فتقول لنفسك: «يا إلهي، يبدو أن الجميع يحبّوني!»، لكنهم لا يأتون لمشاهدة أفلامي.

س ب: ألا يزعجك تعرُّف الناس عليك طوال الوقت هنا في نيويورك؟

و آ: أنا لا أحب ذلك، لكنه لا يزعجني البتة. إن الناس لطفاء. أعني، إنهم يقولون لي بشكلٍ عام: «أنت عظيم»، أو «أنا أحب أفلامك». لن يقول أي شخص أمراً سيئاً إطلاقاً. وإن لم يحبك أي شخص، فهم سيتجاهلونك عادة. إن من يتحدثون معي غالباً هم من يتمنّون الخير لي، وتعلّمت أن أقول لهم: «شكراً» عندما كنت أصغر عمراً وأقلّ شهرة. إن الكتابة هي من أعظم النِّعم التي امتلكْت. كنت قد اعتدت على المشي طويلاً حول المدينة والتفكير، لأَحْبك مسرحيّاتي، وأفلامي، وأفكاري، لم يعد بإمكاني فعل ذلك.

س ب: أنت لا تجرؤ على الجلوس الآن...

و آ: لا أستطيع الجلوس. لكن حتى وأنا أمشي، لا أستطيع التركيز. إن الناس يكلموني دائماً. وأحياناً، إن كنت غير محظوظ، يأتي شخص إلى جانبي ويقول لي: «أو، أهلاً، أنت أفضل صانع أفلام أعرفه، وأنت رائع». ويمشون إلى جانبي، ويريدون أن يكونوا لطفاء، ولا أريد أن أكون فظّاً معهم. إنهم لا يعرفون كيف يقولون: «أنا أحب أفلامك» ثم يمضون في طريقهم.

س ب: إذن فأنت لا تتمشّى بين مكتبك ومنزلك كثيراً؟

و آ: أنا أحب المشي، لكن فقط برفقة شخص ما. أنا أمشي إذا كانت

سون-يي معي أو مع أحد أصدقائي. أودُّ لو أني كنت قادراً على المشي إلى المنزل لأُحْبك الفصل الثاني من مسرحيتي الجديدة أو أفكر في السيناريو الجديد. لكني لا أستطيع لأن كثيراً من الناس سيتعرفون علي. ولو - على سبيل المثال - مشت مادونا تلك المسافة من هنا، فلن تتمكن من القيام بذلك، لأن عشرة آلاف شخص سيزعجونها، أما أنا فسيزعجني ثمانية أو عشرة أشخاص. لكن سيبقى ذهني مشتتاً.

س ب: قُدِّمت لك جائزة عن مجمل أعمالك في فينيسيا. فما الذي تعنيه الجوائز لك أو ما الذي تمثّله لك؟

و آ: أنا أعرف أن القائمين على مهرجان فينيسيا السينمائي كانوا صادقين بشأنها، لأني لم أذهب لاستلامها؛ إن لدي سياسة عدم قبول أي جائزة تشترط حضوري الشخصي. يهاتفني الكثير من الأشخاص لتسليمي جوائز، لكنهم يشترطون حضوري لاستلامها، ولذلك لا أقبلها إطلاقاً. هنا أشعر بصدقهم. أرادوا أن يسلّموني جائزة ذات مرّة، فاعتذرت قائلاً: «لا يمكنني الحضور»، فأجابوني: «لا بأس، ما زلنا سنعطيك الجائزة»، لكني دائماً أقول لنفسي إنّي لا أستحقّها، يمكن أن أفكر بالعشرات من الأشخاص الذين يستحقون الحصول على هذه الجائزة بدلاً مني. لكن بعض الجوائز تعبير عن شغف، أكثر من شكر على تحقيق إنجاز. وعلى مدار السنوات أنجزت الكثير من الأفلام، التي أحبها بعض الأشخاص ويريدون التعبير عن مودتهم وشغفهم، لكن ما زلت أشعر أن حصولي على جائزة مزحة.

س ب: لقد تحدثنا في مرحلة ما عن جوائز الأكاديمية فضربت المثل بخوسيه فيرار ومارلون براندو كمثال. لقد رُشِّحَ كلٌّ منهما لفئة أفضل ممثل في 1951 عن فيلمَيْ: **سيرانو دي برجراك** Cyrano de Bergerac و**عربة اسمها الرغبة** Streetcar Named Desire. وفاز فيرار بالجائزة.

و آ: كنت يافعاً في ذلك الوقت، لكن كان بإمكاني رؤية أن هناك خطأ، لأني كنت قد شاهدت الفيلمين. وقد غيَّر مارلون براندو تاريخ التمثيل في

العالم بأدائه. لكن عندما كبرت في السن، والآن وأنا أكبر في العمر بكثير، يمكنني أن أفهم ما يحصل في تلك الجوائز. إن الإعلانات والأموال التي تُصرف ليست علامة كرم، إنها علامة ترويج إعلامي جيد للفيلم.

س ب: أنت تحتفظ بالكثير من الجوائز والهدايا في منزل والدَيك. هل كانا مبهورين بها وبمسيرتك المهنية؟

و آ: أجل، ولكن ليس لحد الإعجاب بها. كانا حكيمَين.

س ب: كيف كانت علاقتك بوالديك على مدار السنوات؟

و آ: جيدة جداً. لقد توفّيا، توفي والدي عن عمر يناهز 100 عاماً، ووالدتي عن عمر يناهز 95 عاماً.

س ب: قلت في نهاية **بلوز الرجل الجامح**: «أنا أحب صنع أفلام تشبه التي شاهدتها في فترة نشأتي».

و آ: أجل، قالت لي سيدني بولاك ذلك ذات مرّة عندما كنا نعمل في فيلم **أزواج وزوجات**، وشعرت بالأمر ذاته، كما أخبرني ستيفن سبيلبيرغ الشيء ذاته ذات مرّة، حتى برغمان قال للمخرج فيكتور سيوستروم: «أنت تصنع الأفلام التي تحب أن تشاهدها». إنه أمرٌ طبيعي.

تفكيك هاري

لوسي: كيف استطعت كتابة ذلك الكتاب، ها؟ هل أنت أناني؟

أنت متمركز حول ذاتك ولا تبالي بمن تدمّرهم. لقد كتبت قصتنا كلها!

بكل حذافيرها. لقد أبعدتني عن أختي، وهجرني مارفن. لقد غادر.

هاري: لم تكن القصة عنّا تماماً.

لوسي: لا تستغفلني، أيها المنحط! من تحسبني؟ إحدى مذيعات

برامج الحوارات المتخلّفات؟ لقد مررت بذلك كله معك. وأعرف قصدك.

• **(من فيلم تفكيك هاري)**

س ب: لقدذكرت للتو فيكتور سيوستروم وإنغمار برغمان، وعندما نشاهد **تفكيك هاري** يخطر في ذهننا فيلم **التوت البري**. إنهما قصتان مختلفتان تماماً، لكن هناك شيء مشترك بين الفيلمين.

و آ: أظن أن رأيك صحيح، رغم أني لم أفكر بذلك عندما صنعت الفيلم. إن السبب الوحيد الذي جعلني أصنع **تفكيك هاري** هو أني أردت صنع فيلم أكون فيه كاتباً وأعرض ما أكتب، ومن خلال إلقاء النظر

على ما كتبت ستتعرف عل شخصيّتي. كان ذلك الشيء الوحيد الذي في ذهني وأنا أكتب القصة. لم يكن فيلماً عن سيرتي الذاتية. كان مجرد فكرة لأتمكن من كتابة ست قصص قصيرة، ثم أشاهدها منعكسة في الشخصية.

س ب: أطلقت على البطل اسم هاري بلوك 'Harry Block'، وهو كاتب يعاني من قفلة الكاتب، لذا فالاسم يعطينا لمحة عنه.

و آ: أجل، هذا صحيح.

س ب: لكن فيما بعد نلاحظ أن الشخصية التي أدى دورها فيكتور سيوستروم في **التوت البري** اسمه 'Isak Borg' ويشير اسمه الأول إلى الثلج أما بورغ فيعني القلعة بالسويدية. ويمكن أن يُعرَّف كروح متجمدة في قلعة معزولة، وغير قادر على إظهار مشاعره الحقيقية، لذلك يبدو أن هناك مصادفة في منح هاتَين الشخصيتين اسمين مناسبين الدور.

و آ: هذا صحيح، فهاري بلوك شخص يعاني من قفلة الكاتب.

س ب: إن **تفكيك هاري** هو أحد أغنى أفلامك، أجده غنيّاً بالأفكار. إنه نشط للغاية وذو إيقاع سريع، وليس فقط في القفزات المفاجئة من الحقيقة إلى الخيال، بل وأيضاً من الحياة الحقيقية إلى المتخيَّلة. وهذا ينعكس أيضاً في مونتاج الفيلم التائه أو الغريب. فكيف جاءتك فكرة تكرار لقطة معينة بين اعتمادات الأسماء في بداية الفيلم؟

و آ: كما قلت سالفاً، كنت قد فكرت بقصة عن كاتب نتعرّف عليه من خلال سلسة قصص في الفيلم. ثم كان عليّ أن أعطيه حياة، والتي حاولت صنعها لتلائم أفكاره والقصص المختلفة التي كانت لدي، وكانت أفكار القصص هذه لدي قبل أن أكتب الفيلم. لذلك بنيتها على الأغلب من القصص.

س ب: كيف جاءتك فكرة التقطيع السريع في بداية الفيلم، عندما غادرت جودي ديفيس السيارة؟

و آ: لقد قمت بذلك من قبل في **أزواج وزوجات**. أحياناً، إن كنت أتعامل مع شخصية عصبية للغاية، فأحب التقطيع العصبي. أحب أن يكون التقطيع حرّاً أو غير متماثل وغير متوازن. وهكذا أقطّع متى أردت التقطيع، وأجعله يتحرك بسرعة أكبر، وأقفز متى ما أردت القفز. لأني أشعر، بما أني أتعامل مع هذا النوع من الناس، فسيكون ذلك النوع من الإيقاع مقبولاً تماماً. كنت أعلم مسبقاً بينما كنت أصور ذلك الجزء أني كنت سأقفز باللقطات، لذلك لم يكن لدي أي مشكلة. كانت لدي حرية كبيرة في التصوير، لأني كنت أعرف أنه لم يكن عليّ أن أضع نفسي في موقع لجعل اللقطات تناسب أي شيء. كنت أقتطع متى شئت، وأجعل الكاميرا تتحرك بالعصبية ذاتها.

س ب: لقد لاحظت في مقدمة الأسماء أنك قد غيّرت تعاملك مع بعض الأشخاص من طاقم العمل. فمصمّم الأزياء جيفري كرلاند على سبيل المثال، لم يعد في المجموعة.

و آ: كان قد انتقل إلى كاليفورنيا، ولديه طفلان. وقد قرّر هو وزوجته أن الوقت قد حان بالنسبة لهما للإقامة في منزل. إنه يعيش ويعمل هناك. ما زلت أتحدّث إليه، لقد التقيت به عندما ذهبت إلى كاليفورنيا في الأسبوع المنصرم.

س ب: يبدأ الفيلم بالشخصية الخيالية الأولى - كين - وهو الأنا الأخر لهاري في الفيلم، ويؤدّي دورها ريتشارد بينجامين. ويذكرني هذا بفيلم فيليب روث **شكوى بورتنوي** Portnoy's Complaint، وفيه يؤدي بينجامين دور البطولة. إن روث كاتب أيضاً ويتناول العادات اليهودية في رواياته، وهي بيوغرافية للغاية، وفيها إيحاءات جنسية عميقة. فهل هذه الروابط محض مصادفة؟

و آ: لقد حدث أن اخترنا ريتشارد بينجامين. إنه ممثل أعرفه منذ سنوات، وهو موهوب للغاية، ظننت أنه سيبدو مضحكاً وهو يمثل هذا الدور، وكان كذلك فعلاً. يصعب عليّ التحدث عن فيليب روث.

أظن أنه كاتب مذهل، ورائع، وعبقري. عند التمعُّن في تفكيره وعمله، لا يمكن أن أقارن عملي بعمله. لا أملك التعمق في اليهودية مثله. إن تأملاته أكثر عمقاً وأغنى. أنا كوميدي، وأصنع الكوميديا لجمهور حي. إنّ تناول المسائل اليهودية يحقق متعة أسرع. إنه أكثر تفوقاً في هذه المسائل، مثل سول بيلو. بالنسبة لي هو أشبه بكوميدي يستخدم التعبير الطنان ليحقق أسرع الضحكات.

س ب: لقد قلت للتو أن لا شيء في الفيلم يحكي سيرتك الذاتية. أعلم أنك طالما أنكرت هذه التهمة عندما يطرح السؤال بخصوص أفلامك. لكن لا بد أن شيئاً ما في القصة يخصّك؟

و آ: إن ما يتعلق بي هو بعض المشاعر فقط. إن شخصيات الفيلم يهودية بدلاً من أن تكون كاثوليكية أو بروتستانية. أنا أعرف أن بعض الناس لا زالوا يظنون أن الشخصية هي أنا، لأني كاتبها، لكني لم أعد أهتم بذلك. أعني، لقد أنكرته، والناس لا يريدون تصديق كلامي. ولا بأس في ذلك. شخصياً، أنا لم أعانِ من قفلة الكاتب، وأنا لا أجلس في المنزل وأشرب الكحول، وليس ثمّة حتى نساءٌ يَزُرْنَ منزلي، وليس من اضطراب في زواجي، إن حياتي لا تشبه شخصيّتي في الفيلم. لن أكون أبداً شخصاً يقود شخصاً لمكان ما ليتمّ تكريمه، ولم أتخيل أو أملك الشجاعة لأختطف ابني وآخذه معي. لست بطل القصة.

س ب: يبدو أن جودي ديفيس توافق مزاجك في التمثيل. فأنت تستخدمها عادة في الأدوار التي تشبه هذا الدور؟

و آ: في الواقع، هي إحدى الممثلات اللاتي أفضلهن. إنها خفيفة الظل ويمكنها أن تؤدي الدور بشكل رائع. بمقدورها القيام بأي شيء بتميز، ويصعب إيجاد ممثلات يمكنهن القيام بما تفعله بتفوق. إنها إحدى مختلّات الأعصاب المفضّلات.

س ب: أنت تعثر مع سان لوكواستو على أماكن يشعر المرء أن العيش فيها ممكن. في أحد المشاهد الأولى هناك مشهد شجار بينك

وبين جودي ديفيس في شقتك، وتبدو متآلفاً للغاية ومرتاحاً في المكان. فعلى سبيل المثال، نراك تذهب خلف عمود وتسحب قنينة ويسكي. ليس بالأمر المهم، لكنها تمنح المشاهد إحساساً بأن هذا الرجل يعيش في هذه الشقة فعلاً، إنه يعرف أن هناك قنينة ويسكي. عندما تمثل في فيلم من أفلامك ويقترح عليك موقع ما، فهل تتجوّل في المكان لتحيط به علماً قبل أن تمثّل فيه؟

و آ: أجل، أتجول عادة في المكان بينما نجهز الموقع للتصوير. وستعرف مباشرة أنها شقة تقليدية للغاية. لقد عشت في عدد من الشقق التي تشبهها، وزرت الكثير مثلها، وهكذا تبدو الحياة في نيويورك، وهكذا يعيش الناس.

س ب: هل يتأقلم الممثلون الآخرون مع الموقع بالطريقة نفسها؟

و آ: أنا أترك ذلك لهم. لهم حرية التجوّل في الموقع والنظر إليه ليشعروا به إذا أرادوا فعل ذلك. وإن لم يريدوا، فليسوا مجبرين. أعني، لا يهمني تأقلمهم طالما أنهم يؤدّون المطلوب. عندما يأتون للموقع، أكون قد جهّزت الكاميرا. ولذلك أقول لهم: «ادخلوا، امشوا هناك، ضع الكتاب هناك، واذهب إلى هناك، وارم هذه الكتب عن الطاولة. وأخبرني إذا واجهت مشكلةً في فعل ذلك». وإنَ لم يخبروني، فهذا يعني أن الأمور على خير ما يرام.

س ب: تواصل في المشهد ذاته المونتاج المباغت؛ حيث نراك واقفاً إلى جانب هذا العمود، وتشرب قدح الويكسي، ثم تقطع اللقطة إلى جودي ديفيس وتكون في الموقع ذاته تماماً. لعلك قمت بهذه الخطوة قبل عشر سنوات، كانت هذه الخطوة لتكون محرَّمة تماماً وضد أسس المونتاج العادية قبل عشرين عاماً.

و آ: لقد قمتُ بالأمر ذاته في أزواج وزوجات أيضاً، لأن بإمكاني فعل ذلك. ولا بأس إن كان يخدم المشهد والشخصية.

س ب: بمرور السنوات صرت تتعامل مع التقنيات الحديثة أكثر

فأكثر. فهل تلاحظ أي تطور في أسلوبك وموقفك، أي الطريقة التي تحرر فيها المشاهد؟

و آ: ما زلت أشعر بالشعور ذاته: أنّ المضمون هو الذي يحدد الشكل. إن الأمر الوحيد الذي يهمّني هو سرد القصة بشكل فعّال، وهذا يؤرّقني طوال الوقت. بما أني أتعامل مع الكوميديا باستمرار، فأنا لا أقتل متعة السينما، ولهذا يجب أن أكون صارماً وبسيطاً للغاية. أنا أتمنى لو أنني أستطيع تجربة الكثير منها. ولذلك أحب الأفلام التي مثل **تفكيك هاري**؛ إنه كوميدي وفيه مضمون مهم. ليس عليّ أن أفعل كل شيء لمجرد الضحك. إنه يحررني لأعمل بالطريقة التي أشاء. ومع ذلك، لم أستطع القيام بذلك النوع من الاقتطاع، لأنه كان سيدمر القصة. يمكنني أن أقوم به في تصوير حياة شخصيتي الحقيقية. ولكن لو قمت بذلك النوع من التقطيع في القصة مع روبن ويليامز، أو في القصة مع والدي، أو في القصة معي كفتى صغير في السن، فإن ذلك سيدمّر الكوميديا. سيعزز الجزء الدرامي، وسيدمر الكوميدي.

س ب: بعض الذكريات أو القصص التي يكتبها هاري - كالقصة الأولى، والتي فيها يباغت الموت ميندال بيرنباومان - يذكّرني بقصصك الأولى التي نشرت في كتابَيْ **الانتقام** Getting Even و**أعراض جانبية** Side Effects.

و آ: صحيح، وتلك القصص - قصص قصيرة قد تكتب أيضاً على شكل كتابات نثرية قصيرة. هذا ما كنت أقصده. أردت هاري أن يكون كاتب قصص قصيرة نثرية.

س ب: كيف استطعت أن تجعل روبي ويليامز خارج دائرة التركيز تماماً، في قصة «الممثل»؟

و آ: كنت أريد القيام بذلك منذ وقت طويل، وشعرت أن هذه هي الفرصة الملائمة. كانت بتلك البساطة تماماً. ذهبت للموقع عدة مرات، وكنت أسمع المصوِّرين يصرخون: «إنه أغبش!» فقلت لنفسي:

ما المشكلة إذا كان الممثل أغبش؟ ماذا لو لم تكن هناك مشكلة مع الكاميرا، والمشكلة في الممثل؟ هناك رجل يفقد تركيزه في الحياة.

س ب: في دور زوجتك الأولى صورت كرستي ألي في تجارب الأداء، ولم أرها جيدة إلا في هذا الفيلم.

و آ: أجل، إنها رائعة. كنت محظوظاً بالتعاون معها. كنت قد شاهدتها على التلفاز، وهي خفيفة الظل، وممثلة موهوبة جداً. كان لديها دور مضحك لتؤديه، وقد أدته بإتقان. كنت أريد الناس مثاليين في خيال هاري، وأكثر جاذبية. وهكذا كانت ديمي مور التي تؤدي دور زوجة الكاتب الأولى في قصصه القصيرة، ممثلة أكثر جاذبية من كرستي ألي. كنت أريد تجسيد فكرة الكاتب عن المرأة بواقعية من خلال كرستي ألي.

س ب: تقول شخصية ديمي مور في مرحلة ما: «هناك قيمة في العادات، وهناك معنى وجمال حقيقي في اليهودية». تطرقت إلى التقاليد اليهودية بطرق مختلفة طوال الفيلم، وأيضاً في المشاهد التي تجمع أخت هاري وصهره. فما هو موقفك من اليهودية والعادات اليهودية؟

و آ: لقد نشأت في عائلة يهودية، لكني لست شخصاً متديناً. ليس لدي أدنى اهتمام بالديانات، بما فيها اليهودية. أنا أجد أن كل الديانات سخيفة وغير مرضية وغير صادقة تماماً. أنا لا أؤمن بوجود فرق بين اليهوديين وغير اليهوديين، ولو كنت على جزيرة مهجورة ومعك طفلين ينتمي كل منهما لديانة مختلفة، فلا أظن أن بإمكانك التفريق بينهما. إن الديانات ابتداع إنساني وأنا لست صغيراً، لكني أعتبر العادات أمراً خفيفاً وممتعاً، كعادة الذهاب إلى المسرح أو المباريات، عادات محددة وليست دوغمائية أو جامدة، بل هي ممتعة وغير مفروضة.

س ب: كما يقول هاري في مشهد له مع أخته: «إن التقاليد وهم مستمر».

و آ: صحيح.

س ب: لقد تحدثنا بإيجاز من قبل عن فيليب روث. فهل تفضّل كتّاباً آخرين؟ أمريكين وغير أمريكيين، لمن تقرأ وتتقفّى أخبارَ مَن؟

و آ: من أدباء جيلي سأقول إن سول بيللو هو الكاتب الأهم. وفيليب روث كاتب مهم للغاية أيضاً. كذلك أفضل كُتّاباً قدماء، مثل: فلوبير وكافكا وغيرهم. لكن سأقول إن بيللو وروث هما الكاتبان المعاصران المفضّلان لدي. وبلا شك، كأي شخص آخر، أحب سالينجر.

س ب: ما الذي يعجبك في بيللو وروث؟

و آ: كلاهما كاتب لامع، وهما مضحكان للغاية. إنّ صوت الكاتب يُسمَع من خلال أعماله دائماً. إنهما متألقان بشكل مبهر، وذكيّان.

س ب: هل تجد الوقت لقراءة الروايات، خاصة مع الجهد الذي تبذله؟

و آ: أنا أقرأ الروايات الواقعية على الأغلب، وأقرأ قدراً معيناً من الخيال أيضاً. وأجل، أجد الوقت للقراءة، ليس بالقدر الذي يرضيني، لكني أملك الوقت.

س ب: في مشهد قصير من فيلم **تفكيك هاري**، ارتديتَ فانلّة بكُمَّين قصيرين فيها ثقب كبير. هل كان ذلك مصادفة أم أنه من متطلبات الدور؟

و آ: من متطلبات الدور بالتأكيد. أنا أحب ارتداء ملابسي الخاصة عندما أمثل في فيلم، لأن ذلك يشعرني بالارتياح. وفي الفيلم، ظننت أن شخصيته ستنعكس من ملابسه إذا زارته المومس في منزله.

س ب: إنه غير مبالٍ. المومس - كوكي - هي إحدى الشخصيات السوداء النادرة في أفلامك، ولكن لها أهم دور. فلماذا عدد الشخصيات داكنة البشرة قليلٌ في أفلامك؟

و آ: إنهم ليسوا أقل شأناً من أي شخص في أفلامي. يذكر الناس ذلك كثيراً، لكن إذا اطّلعت على أفلام مخرجين آخرين - لا أريد أن أذكر أسماء - فستجد الأمر ذاته. إن المخرجين يصنعون أفلاماً عمّا يعرفونه.

أنا أعرف كيف كانت عائلتي، وأعرف كيف كان الناس في الحي الذي عشت فيه، وأعرف ماذا يحدث مع الذين أتعامل معهم يومياً، وهذا ما أكتب عنه. لم أفكر في الموضوع إطلاقاً. أنا أختار الممثلين بناءً على رؤيتي للشخصيات. ولو كانت الشخصية سوداء، فسأختار ممثلاً أسود. لقد سألني الناس، على سبيل المثال في فيلم **هانا وأخواتها** عن سبب اختيار خادمة سوداء؟ لكنك تعرف أن 90٪ من العاملات لدى تلك الطبقة هنّ داكنات البشرة. وأي شخص ليس معجباً بشخصي أو لا يحب أفلامي، سيظن أن لدي وجهة نظر دونية في ذوي البشرة الداكنة أو أني أقلّل من شأنهم، لكن هذا لم يحدث، ولم يخطر في بالي إطلاقاً. أنا لا أفكر بالمداراة الاجتماعية أو تساوي الفرص عندما أختار الممثلين. أنا أختار الذي أجده يلائم الدور. وما إن خرج الجني من القمم وذكر شخص ما هذه الملاحظة، حتى تم تعميمها على كل أفلامي. ومجدداً، أنا أرفض ذكر أسماء مخرجين آخرين، ورغم أن الأمر ذاته ينطبق عليهم. إلا أن أحداً لم يقل ذلك عنهم. وما زال الناس يسألونني عن سبب عدم وجود السود في أفلامي. وإجابتي الوحيدة على سؤالهم هي: «أنا أختار من أظنّه ملائماً للدور». ولو أني اخترت شخصاً أسود، فيجب أن يكون لدي تنوّع عِرقي، وسأختار الهيسبانك والصينيين واليابانيين والكوريين أيضاً. كل الفكرة هي ضد الفن وسخيفة.

س ب: هذا صحيح. وكما تقول فبعض النقاد يتمسكون بهذه الآراء، بهذه الأشياء، كما لو أنها ضدك. فهل تقرأ ما يكتب عن أفلامك؟

و آ: أنا لا أقرأ أي مراجعات. يجب أن أطرح كل أنواع وجهات النظر جانباً. هناك نقّاد ينتقدون بإيجابية، وهناك نقاد محايدون، وآخرون سلبيون؛ وإذا جعلت ناقداً سلبياً يشاهد فيلمي فإنه سيرى مواطن النقص مهما كان الفيلم جيداً، وإذا جعلت ناقداً إيجابياً يشاهد أسوأ فيلم لي فإنه سيجد أشياء لطيفة ليكتبها، أما إذا جعلت شخصاً محايداً يشاهد فيلمي فإنه سيحكم عليه وفقاً لعواطفه، لأنه لم يكوّن أي شعور سلبي أو إيجابي

نحوي. وهكذا، أنا لا أقرأ ما يكتبه النقّاد. وليس في ذلك انتقاص من شأنهم، بل لكي لا تشوّشني أفكارُهم المتعارضة.

س ب: لكن هل لك علم بما قاله نقّاد معيَّنون وبآرائهم؟

و آ: أنا على دراية بأشياء معينة كانت قد قيلت قبل سنوات. أنا لا أقرأ انتقاداتهم، لكنها أقاويل الناس التي تصلني؛ فمن الناس من يظنّ أني لا أتعاون مع عدد كاف من الممثلين السود في أفلامي، ومنهم من يجدني نرجسياً في أفلامي. لقد كُتِب عني ثلاثون كتاباً تقريباً، وباستثناء مراجعة كتابك وكتاب إريك لاكس، لم أقرأ كتب الآخرين البتة، ولم أطالع أي مراجعة عن فيلم من فلامي أو أي مقال عني منذ خمس وعشرين عاماً. كنت أحرص على قراءة كل ما يكتب عني في فترة من فترات حياتي، حيث كنت أذهب إلى يونايتد آرتستس بعد صدور كتابي الأول، لأن لديهم أكواماً من المراجعات، وكان أغلبها جيداً. لكني قلت لنفسي بعد فترة: «إن هذا جنون. أنا أقرأ مراجعة في صحيفة كنساس، ومراجعة تخالفها في الرأي في صحيفة ديترويت...»، فوجدت أن من الأفضل تجنّب قراءة المراجعات. لقد تعلّمت درساً واحداً وأنا في مقتبل العمر. إذا أشغلت نفسك في عملك وأتقنت صنعه، ولم تصرف انتباهك عنه لألم أو لمتعة أو مراجعة أو ملهاة، فإن كل شيء سيهتم بنفسه. أنا أُراكم الأفكار على مدار السنوات، وإنْ كان لديّ أيُّ شيءٍ ذي معنى لأقوله للناس، فهو في أفلامي. أنا لا أفكّر في المال؛ وفي كثير من المرات وعلى مدار السنوات، أعدت أجري كاملاً لشركة الإنتاج، بسبب خمسة أو عشرة أيام إضافية من التصوير، وكنت أعمل أحياناً عاماً كاملاً دون أجر. لقد تعلّمت أن المال يأتي بمجرد عدم التفكير به، والتركيز في العمل فقط. طَلّق نفسك من العالم الخارجي واعمل فقط. لطالما كانت لدي عقلية انعزالية وعِلّة، لكن بالمقابل وجدت تعويضاً جيداً، خاصة وأنّي كاتب. أنا أحب العزلة وأحب العمل بمفردي دون مشاركة أحد. قد يصنع مخرج آخر فيلماً باستمتاع، وسيعرض هذا الفيلم بمجرد الانتهاء منه وستكون

هناك ليلة افتتاح يعقبها احتفال، وسيستمتع المخرج بقراءة المراجعات، ثم سيذهب إلى مهرجان سينمائي ويحصل على الاعتراف بمنجزه. إن المخرجين يستمتعون بهذه التفاصيل عادة. وهذا لا يعني أنهم سطحيّون، لكني لا أجد ذلك ممتعاً؛ أنا أبدأ العمل في مشروع آخر، بمجرد الانتهاء من العمل الحالي. أنا أستمتع بالمقدرة على الإنتاج والعمل والبعد عن النقد، سواء أكان إيجابياً أم لا. ومع ذلك، أنا لا أحظى بالبعد الإنساني الذي يصاحب كوني صانع أفلام. أعني، هناك شيء جميل في الاندماج بالجنس البشري والاستمتاع بكل تلك التفاعلات، لكني لا أذهب لتناول العشاء مع طاقم العمل، ولا أتحدث معهم كثيراً، ولا أخالطهم اجتماعياً، ولا أجد في ذلك حرجاً إطلاقاً. قد يصطحب آخرون هيلين هنت أو تشارليز ثيرون أو شون بين لتناول العشاء والتودُّد إليهم، وهذا لا ينطبق عليّ. إن طريقتي في التفاعل الاجتماعي ليست أفضل من الآخرين بالتأكيد، هذه شخصيتي بكل بساطة. إذا كان هناك تمويل مالي مخصص لي في هذا العام، ليساعدني في صنع فيلم دون اهتمام بالعائد، فهذا يعني وجود تمويل دائم في العام الذي يليه والأعوام التالية ... أنا أصنع الأفلام التي أريد، ولن أهتم لثانية بمجيء أحدهم لمشاهدتها. لم تعد هذه المسألة تشغلني، لأن لا يد لي فيها. ولست مستعداً لتغيير أفلامي لأجلهم. إنهم يجعلون المرضى يصنعون سلالاً ويلوّنون بأيديهم في المصحّات العقلية، وهذا يسهم في علاجهم العام، وأنا أصنع الأفلام للسبب ذاته. لقد وجدت المكافآت على هذه الأفلام محبطة وغير مرضية دوماً. على صانع الأفلام الحقيقي أن يستمتع بعمله؛ وأنا أسعد بعرض الفيلم على أصدقائي المقرَّبين عند الانتهاء منه في هذه الغرفة، وقبل ذلك، استمتعت في صنع وخلق وحَبْك أفكاره. وعلى الصعيد السياسي، كان عليّ ادّعاء الاهتمام برأي العموم، وفي الحقيقة لم أكن مهتماً برأي أحد. ولم أكن لأروِّج أفلامي لولا شعوري بالمسؤولية تجاه الذين استثمروا أموالهم فيها، ستفطر قلوبهم لو صنعت الفيلم وقلت لهم: «مع السلامة». ولذلك أقوم بأمور معينة - ليست كثيرة - لمساعدتهم.

س ب: تعبيراً عن العرفان؟

و آ: أجل، بالضبط. لأنهم كانوا لطفاء معي وأريد مبادلتهم اللطف. لكني في الواقع لا أكترث. سيعرض **لعنة العقرب الأخضر** غداً، وبالنسبة لي صار نسياً منسيّاً. لم أعد مهتماً به. لقد أنهيت في الواقع فيلماً غيره، وأنا أعمل الآن على مشروع غيرهما. أتذكر إني كنت في السيارة مع مارشال بريكمان في نيويورك لمشاهدة صفوف الناس خلف السينما في مساء عرض فيلم النائم، وكنا فخورَين ومدهوشَين، وقال: «يا إلهي، انظر إلى هذا! إنها العاشرة من مساء السبت وطابور الناس ممتد إلى الزاوية. كم هذا مذهل!»، ثم قلت: «ماذا سنفعل الآن؟»، كان لا يزال علينا تناول العشاء في مكان ما، والعودة للمنزل والخلود للنوم. لن تتغير حياتك بمجرد عرض فيلم. أعترف أنها لن تتغير وجودياً، بالطريقة التي أتمنى.

س ب: أنت في موقع تحسد عليه دون أدنى شك؛ لقد أنهيت فيلماً آخر، وكتبت مسرحية، وخططت لمشروعات جديدة، بينما هناك صنّاع أفلام قد صنعوا فيلماً واحداً ولا يوجد فيلم آخر في عقدهم. ولذلك حضورهم ضروري عند افتتاح الفيلم، فتوفير الحضور الإعلامي للفيلم بات مطلباً أساسياً.

و آ: لقد واجهت ذلك في البداية. أعني، يجب أن يمرّ أي مخرج بتلك التجربة. ولو فشل فيلمي الأول والثاني والثالث، فسأتيقن من نهايتي.

س ب: يبدو موقعك على أي حال حكيماً.

و آ: إنه يبقيني حكيماً صحيح، ... أتذكر مرّة عندما كنت في بوسطن في مسرحيتي **العبها مجدداً يا سام**. كنا قد تدربنا كثيراً قبل ليلة الافتتاح. وبدا أن الجمهور قد أحبّها. كانوا في غاية السعادة، وخرج طاقم العمل بعدها للاحتفال، أما أنا فذهبت إلى غرفتي في الفندق مباشرة وبدأت بكتابة شيء لمجلة ذا نيويوركر. حينها صارت المسرحية في خبر كان. كل ما أردته هو أن تقف المسرحية على قدميها وتعرض، لأن متعتي تكمن في فعل الشيء. لقد ناقشت برغمان في هذا الموضوع ذات مرّة، فأنا وهو قد

مررنا بالتجربة ذاتها. لقد هاتفني شخص ما من شركة الإنتاج بعد العرض، وقال: «حسناً، لقد بيعت تذاكر العرض الأول كاملة، ونحن نتوقع عائداً بتسعين مليون دولار». لكن توقعاتهم تغيرت بعد يومين وأخبرونا بإيقاف العروض ووجوب مغادرة المسرح، لأن عدد المشاهدين غير كافٍ. ولهذا يسألني الموظفون في شركات الإنتاج دائماً: «أين ستكون خلال العطلة؟» لأن أغلب الأفلام يفتتح عرضها في يوم الجمعة. «هل لنا أن نحصل على رقم منزلك؟ سنبقيك على اطّلاع بالمجموع الإجمالي؟»، لكني لست مهتماً بالعائد المالي. أنا لا أرغب باستلام اتصال كل بضعة ساعات، ليبلغوني بهذه المعلومات، لقد هاتفوني مرّة قائلين: «أنت تعرف أن فيلم **محتالون تافهون** قد حقق مليوني دولار، وهذا شهر يوليو ونهاية الأسبوع، بينما حققت الأفلام الأخرى أربعة ملايين دولار وفي اليوم نفسه حقق هذا الفيلم هذا المبلغ أو ذاك». هذا الموضوع يزعجني ومخيِّب للآمال. ثم جلسوا هنا في هذه الغرفة، وقالوا: «لقد افتتح الفيلم. وكانت أغلب المراجعات رائعة. وكان الحضور في ضحك مستمر. وقال مالك السينما إن هذا كله رائع. لكن لم يشاهده كثيرون».

س ب: هل اخترت اسم **تفكيك هاري** في مرحلة مبكرة؟

و آ: أجل، كان العنوان الوحيد، وقد فكرت به في وقت مبكر.

س ب: إن اللغة المستخدمة في **تفكيك هاري** وفي **شُهرة** أيضاً نوعاً ما سوقية وأكثر بذاءة من أفلامك السابقة، فهل تظن أن هذا ناتج عن العام في اللغة والحالة الاجتماعية الآن، أم أنه كان ضرورياً لهذين الفيلمين فقط؟

و آ: كان ضروريا لهذين الفيلمين. لن تلاحظ شيئاً من ذلك إطلاقاً في **محتالون تافهون** أو **لعنة العقرب الأخضر** أو **نهاية هوليوود**، إنها مجرد تتمة لمضمون الفيلم. أما مضمون **أفروديت العظيمة** و**تفكيك هاري** و**شُهرة** فقد تطلب ذلك. لَعلّي كتبت بهذا الأسلوب لأنه كان يثير اهتمامي في ذلك الوقت. لكن ليس له وجود في أفلامي الثلاثة اللاحقة.

س ب: لكن هل تظن أن اللغة المستخدمة يومياً قد تغيرت من هذه الناحية بشكل عام؟

و آ: لو تغيّر أي شيء، فقد تغيّر للأفضل. أنا موافق تماماً على الاستخدام المفتوح للغة. إن الكونتشن بالنسبة لي «القذر» أو «فلغر» لغة لا تعني أي شيء. هناك أشخاص يستخدمون اللغة أيضاً وأشخاص لا يستخدمونها. هناك فيلم وثائقي جميل صنعه أَخَوان اسمه **سمسار أمريكي** American Pimp، وفيه يقابلان الكثير من سماسرة الفاحشة السود. إنها لغة جميلة للغاية، إنها لغة الشارع، وهي ملفوظة بشكل جميل. لم تكن لتسمعها في التلفاز من قبل بسبب مشكلات الرقابة الغبية في تلك الأيام. ومن ناحية أخرى، أنت ترى كل هؤلاء الكوميديين على التلفاز وهم يمشون على خشبة العرض، وهم فقط يتفوهون بما نطلق عليه عبارات سوقية، لكن هذه العبارات الممنوعة تصبح كطفل مشاغب، يحاول أن يبدو مضحكاً بين أيديهم. وهذا رائع. إن استخدام أي لغة، وأي كلمات، سيكون جميلاً إذا قالها الشخص المناسب.

س ب: وبالطبع لأغاني الراب والهيب هوب تأثيرها على لغتنا؛ لقد أصبحت اللغة اليومية أكثر بذاءة وتخيّلاً.

و آ: إنها مبتكرة، أجل. وهذا جيد عندما تكون الأغاني جيدة. نحن نظن الكثير من الأغاني الدارجة - وليست فقط الحديثة، بل تلك التي كانت دارجة قبل ثلاثين عاماً تقريباً أيضاً - شعراً. وفي الواقع هي ليست كذلك. إنها مجرد قمامة. لكن الناس لا يعرفون ما هو أرقى منها ويحسبونها شعراً. إنها مجرد استخدام سيِّئ للّغة. وهذا الاستخدام ليس محدوداً بهذا الجيل. فالأغاني التي كانت دارجة في فترة طفولتي مريعة، إن تلك الأغاني أشبه بما نطلق عليه «العصر الذهبي» للسينما في الولايات المتحدة. لكننا إذا تمعّنا في سنوات الثلاثينيات والأربعينيات، سنجد أن التي تصدّرت شباك التذاكر كانت

سيئة للغاية. كانت كما التلفاز المنحط، قمامة من صنع الاستديوهات، غبية ولا يمكن تمييزها. وبين الفينة والأخرى، قد نشاهد فيلماً جيداً بسبب مخرج متميّز أو بفعل الحظ. لكن عند تتأمّل آلاف الأفلام التي صنعت، نجد أن فرصة صنع فيلم جيد نادرة. لا أظن أن ذلك هو العصر الذهبي للسينما. أنا أجد أن الممثلين الذين حصلنا عليهم بعد «العصر الذهبي»، مثل براندو ودينيرو وهوفمان ونيكلسون وباتشينو، قد تفوَّقوا على الممثلين الذين سبقوهم. وأن مخرجين من مثل: مارتن سكورسيزي وفرانسيس كوبولا وروبرت ألتمان جيدون من كل النواحي تماماً مثل ويليام ويلر وجورج ستيفنس وجون فورد، وأحياناً أفضل. إن الثلاثينيات والأربعينيات عصر رومانسي، وأنا أحب ذلك؛ لن نجد تلك العلاقة بين نجوم الفيلم والناس كما في تلك الأيام إطلاقاً، ولن تكون لدينا مجدداً شخصيات أسطورية كتلك التي مثّلها كلارك غابل وهمفري بوغارت، لكن ممثلاً مثل كاري غرانتو الذي يملك شخصية رائعة، ليس جيداً بقدر بعض ممثلي اليوم، مقارنة ببراد بت أو إدوارد نورتن أو ليناردو دي كابريو مثلاً. إن غاري غرانت وهمفري بوغارت كانا ذَوَي شخصيّتين رائعتين محبَّب مشاهدتهما، لكنهما وبلا شك ليسا أفضل من ممثلي اليوم.

س ب: بالعودة إلى **تفكيك هاري** - بعض أصوات النقاد، وخاصة الناقدات، قد شعرن بكره للنساء لدى هاري، في موقفه تجاه الشخصيات النسائية. فهل كنت على وعي بذلك كله؟

و آ: لم أكن أعي ذلك، لكن ما كنت لأقول إنه كاره للنساء. كنت سأقول إنه شخصية عُصابية لديها المشكلة ذاتها مع الرجال كما النساء. والرجال في الفيلم تم تصويرهم بسخافة كما النساء. ولكن لو كنت مخطئاً وكان كارهاً للنساء فعلاً، كنت سأقول: «وماذا في ذلك؟» أعني، إنها شخصية متخيَّلة، وقد يكون أحدُ شخصيات هاري بلوك كارهاً للنساء. لربما لديه مشكلة مع النساء أو غاضب نحوهم أو لا يحبهم في

قرارة نفسه، ولكن ماذا في ذلك؟ إنه أمر مشوق بالنسبة لي. لكن لم أكن لأفكر في أنه كارهٌ للنساء، لأنه لا يواجه أي متاعب مع الجنس الآخر غير التي يواجهها أغلب الرجال مع النساء أو النساء مع الرجال.

س ب: من الأمور الجميلة في الفيلم هو سردك الحر تماماً للقصة. كما في المشهد الذي يواجه فيه هاري شخصيته المتخيلة. كيف جئت بفكرة المواجهة بين الشخصيات المتخيَّلة والشخصيات الحقيقية؟

و آ: لطالما كان هذا في مخزوني الذهني لسبب ما. إن هذا المزيج من الشخصيات الحقيقية والمتخيَّلة ظهر في **زهرة القاهرة الأرجوانية** وأيضاً في قصتي القصيرة **حادثة كوجيلماس** The Kugelmass Episode. ولسبب ما وجدت هذا التفاعل مثيراً للاهتمام، وهذا أصل في عملي بين الحين والآخر. أنا أجده مشوّقاً تحديداً لشخصية مبدعة مثل هاري.

س ب: أين صوّرت مشهد الجحيم وكيف جاءتك فكرته؟

و آ: لقد أخبرت سانتو لوكواستو أني أريد الجحيم الذي تصوَّرَه بيليني أو جيوتو أو أحد أولئك الرسامين الذين رسموا الكوميديا الإلهية. لكن سانتو والمنتج عادا إليّ وطلباً مني عدم التفكير بالجحيم والتفكير بمفهوم أكثر حداثة، لأن فكرتي كانت عالية التكاليف. ولكن لا، كنت أريد الجحيم الكلاسيكي الذي فيه نار حفر كبريت وأشخاص مكبّلين إلى الجدران. ولذلك صنعه سانتو. ذهبنا إلى أرموري في نيوجرسي، وبنى أفضل ما في مقدرته.

س ب: هل كان تَتِمَّة ممتعة؟ هل أخذت وقتاً طويلاً؟

و آ: لقد أخذت وقتاً طويلاً لبنائها ولتكون صحيحة، لكن لم تأخذ وقتاً طويلاً في تصويرها. لا شيء في الواقع يأخذ مني وقتاً طويلاً لتصويره، لأني لست بإتقان ومهووس. ولو كنت ستانلي كوبريك فقط لاستغرق مني شهرين لتصويره، لكنه استغرق مني بضعة أيام فقط، لأني لست ملزم به. ولو نجح التأثير في الإضحاك، فأنا بخير. ليس عليّ أن أذهب لما هو أبعد من ذلك، بينما كوبريك أو فيسكونتي يعملان بإمعان

على التفاصيل. أنا أظن جزءاً مما يقدمانه في شخصياتهما هو بناء هذه التفاصيل، وأنت مأخوذ بها، بطريقة إيجابية. لكن لدي لمسة أخف. أنا أريد أن أشاهد الجحيم ثم أصل لخفة الظل ومنها أنطلق.

س ب: نهاية الفيلم، عندما يواجه هاري كل شخصياته المتخيَّلة، جميلة جداً. يقول هاري: «أنا أحبكم جميعاً، حقيقةً. لقد منحتموني بعض أسعد لحظات حياتي، حتى أنكم قد أنقذتموني أحياناً. لقد علّمتموني أشياء في الواقع وأنا ممتنّ للغاية». هل هو في الواقع هكذا؟ هل تظن أن الفن قد يعمل منقذاً للحياة بطريقة ما؟

و آ: أجل، أنا أظن أنه قد يكون منقذ حياة. أجده بلا فائدة كظاهرة اجتماعية. تكمن قيمته في أنه يرفّه. أنا أجد أن الفنان لا يقارَن بالتمرِّد - والفنان لا يعمل كمحرِّك للتغير الاجتماعي بطريقة مهمة. أعني، قد يسهم الفنان قليلاً، لكن لن تُفتَقَد مساهمتُه لو لم تكن هناك. لكن الثوريّ، ذلك الرجل الذي يشعل النار في نفسه أو يقطع ذراعيه، يسهم كثيراً في ذلك الجانب.

س ب: كان هاري ملحداً. فهل أنت كذلك؟

و آ: أنا (لاأدريّ). لكن أظن أن من الممكن للشخص النزيه أن يمر بلحظات يتعذر تفسيرها، حيث يشعر فيها بأن الكون على وشك شيء ما أو أن هناك شيئاً ما يفوق الوجود، وهكذا لديه تجربة دينية أصيلة، غير متحققة بالكهنة أو الرابي أو رجال الكهنوت. أنا أحترم ذلك. وقد يحدث ذلك مع الفن. قد ينتابني شعور إثر قطعة موسيقية أو كتاب له معنى كبير بالنسبة لي، ويدخلني في فترة سيئة أو فترة مأساوية. أو قد يقول شخص ما: «كانت لدي طفولة مريعة، ولولا شعر إيميلي ديكنسون، لما مررت بها أبداً». هنا أشعر أن للفن مساهمة ملموسة يقوم بها. وكما قلت سابقاً، صناعة السلال، نسج الفن، شيء ينقذ الحياة. إنه عمل؛ إنه يساعد. لكن بالمعنى الاجتماعي العام، لا أظن أنه يعني الكثير. كل المسرحيات والأفلام عن العلاقات العرقية، ويجمع البيض والسود إلى ما هنالك، إن

هذا له يقوم بدور كبير كالذي تقوم بع مجموعة صغيرة من السود الذين يقولون: «لا نتحمل هذا بعد الآن. سوف نقاطع متجركم، أو نحرقه». ثم ينفَّذُ لهم ما يريدون.

س ب: ينتهي الفيلم بمفتاح إيجابي، عندما يبدأ هاري بكتابة: «ملاحظات لرواية. إمكانية افتتاح: يقود (رفكن) وجوداً مجزَّءاً ومتنافرَ المعاني. لقد توصل منذ أمد بعيد إلى هذه الحقيقة: جميع الناس يعرفون الحقيقة ذاتها، تتكون حياتنا من تنافر. إلا أن كتابته كانت هادئة، كتابته التي قامت بطرق كثيرة، بإنقاذ حياته». يمكنك أن تقارن هذا بنهاية فيلم **مانهاتن**، حيث تفكر شخصيتك باحتمالات ومتع الحياة. سيستمر الفنان في عمله...

و آ: إن هذا أكثر جدية من **مانهاتن**. ليس **مانهاتن** فقط ملوَّناً، بل ملغزاً بالرومانسية. أما هذا فليس كذلك. إنه أكثر كآبة، ويمكنك أن تقول لأن من بين الأشياء التي يقولها هاري في النهاية، أن الجميع يعرف الحقيقة ذاتها: «تتكون حياتنا من كيفية اختيارنا لمسخها». وهذا قول في غاية التشاؤم. جميعنا يعرف الحقيقة ذاتها. كل شخص يضع سبباً مختلفاً لها، ويخلق التشويش الذهني الخاصة به، محاولاً أن يمسخ الواقع بحيث يتعايش معه، لأن الحقيقة التي نعرفها جميعاً ليست جميلة للغاية. إنها فكرة لم يتم التعبير عنها في **مانهاتن**.

س ب: هل تشعر أن **تفكيك هاري** له أهمية أكبر بالنسبة لك، أكثر أهمية من أفلامك الأخرى من هذه الفترة الأخيرة من صناعتك للأفلام؟

و آ: ليس أهم من **أزواج وزوجات**. هناك عدد من الأفلام التي أحب القيام بها. إنها تقع في تصنيف الأفلام الكوميدية، لكن فيها جِدٌّ خفيف. لكني استمتعت أيضاً بتنفيذ الفيلم الغنائي **ولغز جريمة مانهاتن ومحتالون تافهون**. هناك طيف هائل من الأفلام التي أستمتع بالقيام بها. وقد أعلق أحياناً في نوع واحد منها لعدة سنوات. لكن **تفكيك هاري** يقع في تصنيف الكوميدية الأكثر جدّية.

شُهرة، لعنة العقرب الأخضر، اللطيف والحقير، محتالون تافهون، نهاية هوليوود

لي: بلغت الأربعين للتو. لا أريد بلوغ الخمسين لأكتشف أني قد قِست حياتي الحقيرة بملعقة قهوة.

• (من فيلم شُهرة)

ستيج بيوركمان: شُهرة هو الفيلم الوحيد الذي قرأت فيه السيناريو قبل تصويره، بينما ترجمته للسويدية لسفين نيكفيست. ما صعقني بعد مشاهدة الفيلم بعد الانتهاء منه هو مدى قربه من السيناريو الأصلي، لأنك أحياناً خلال نقاشاتنا قلت إنك قد أعطيت الممثلين مساحة كافية من الحرية في تعاملهم مع النص. لكن شُهرة مخلص للحوار الذي كتبته. قد يتخيل المرء أيضاً من السيناريو المكتوب أن بعض المشاهد قد جاءت بترتيب مغاير، ومع ذلك فالفيلم متّسم بالاحترام خلال البناء واستمرارية السيناريو. فهل هذه الحالة دائماً أن ينتهي الفيلم قريباً جداً من السيناريو الأصلي؟

وودي آلن: لا، أحياناً لا يكون قريباً. لكن شُهرة كان قريباً. لعل من بين الأسباب التي أدت إلى ذلك هو أن كينيث برانغ قد أدى دور البطولة ولست أنا. ولو كنت قد مثّلته، فلعلّي كنت سأكون طائشاً بدوري. كان محترماً بالنسبة له. لا يدرك الناس عادة أني حذر من ناحية البناء. يعتقدون أن هناك ارتخاء في أغلب أفلامي. كان الناس يقولون، عندما كنت أصنع

الأفلام في البداية - **خذ المال واهرب** و**جمهورية الموز** - «إنهما فيلمان مجنونان! قد يصبح آلن هذا مخرجاً أفضل إذا تعلّم فقط التكوين». هم لم يدركوا أنها أفلام ذات بنية قوية. أنا أتذكر أن هيربرت روس، عندما كان يخرج **العبها مجدداً يا سام**، أراد إضافة بعض الأشياء، فقلت له: «تفضّل». ثم ناداني قائلاً: «كان عليّ إرجاع هذه اللقطات مجدداً، لأني لم أفهم ما هو بناء القصة». وهكذا عندما تتخيل هذه المشاهد فقد تنتج بترتيب مختلف، قد تجد أنها لم تعد جيدة كما لو كانت في ترتيب مختلف. إن الفيلم الذي يبدو قصصياً أو بأجزاء ليس جيداً. لكن هناك تكوين حقيقي فيها.

س ب: هناك استثناءات في **شُهرة**. أحدها ليس مهمّاً. عندما تذهب روبن (جودي ديفيس) لتأخذ النصح والتدريب في الجنس المتقدم. في السيناريو كانت هناك بعض المشاهد التي تتعلق بذلك، وليس فقط مومس واحدة، لكن أظن ثلاث أو أربع. لقد ذهبت روبن أولاً إلى الأولى ثم إلى أخرى، ثم كان هناك مشهد فيه مجموعة نساء.

و آ: كان طويلاً، طويلاً جداً بكل تلك المشاهد. لكني من صوّرها جميعاً.

س ب: لكن المشهد الآخر المفقود كان مهمّاً للغاية، أظن. كان مشهداً في نهاية الفيلم عندما يدعى لي، شخصيتك، إلى منزل مارت مورس، أحد زملائه في الدراسة السابقين، الذي قابلناه في مشهد لمّ الشمل في المدرسة. يريد مورس أن يكلّم (لي) عن قلب الإنسان. إنه يشعر بالمرارة جداً. ويقول إنه وزوجته «معلّمان يدرسان عن الإنسانية، ومكتئبان لانعدام الإنسانية المستمر». إنه يعبر عن يأس من ثقافة قد أصبحت شيئاً فشيئاً رخيصة، لا شيء، وشريرة. اتفقا على الانتحار، فقتلت نفسها بالرصاص قبل ثلاث ساعات وهي مستلقية وميتة في شقتهما. وهو لا يجرؤ الآن على الالتزام بالاتفاق. والسؤال الذي يسأله (لي) هو: ماذا عليّ أن أفعل؟

و آ: لقد صورت فعلاً ذلك المشهد، لكن ليس بالطريقة الصحيحة. لكن ذلك مشهد أخطط له لبعض الوقت، إما في فيلم آخر، أو كجزء من التصميم، أو بشكل ما. لا أتخلص من ذلك الآن، لأني أظن أنه مشهد جيد.

س ب: إنه كذلك. إنه مريع، لكنه مفعم بالمشاعر، ويصيبك بالإزعاج حقاً.

و آ: لقد توقف الفيلم من أجله. كان مشهداً طويلاً للغاية. كان يوقف التدفق، ولذلك اقتطعته. كانت فذلكة جيدة.

س ب: أجل ولقد ظننت أن هذا المشهد يؤدي دور المصحّح الأخلاقي لما كنت ترسمه في مكان آخر خلال الفيلم.

و آ: أجل، عندما كتبت السيناريو، شعرت أن المشهد سيكون جيداً هناك. لكن عندما عرضت شُهرة هنا، شعرت أن الفيلم كان يتحرك ويتحرك ويتحرك، ثم توقف فجأة عندما ظهر هذا المشهد. كان طويلاً للغاية، ولم أتحمّله.

س ب: لماذا اخترت تصوير شُهرة بالأبيض والأسود؟

و آ: أحب بين الفينة والأخرى تصوير فيلم بالأبيض والأسود، لأني أحب التصوير الفوتوغرافي الأبيض والأسود. أجده جميلاً. عندما أصور شوارع نيويورك بالأبيض والأسود، تبدو جيدة. كل ما هنالك أني شعرت بأني لم أصنع فيلماً بالأبيض والأسود منذ سنوات طويلة، وأردت ذلك. لقد شعرت أنه سيبدو جيداً.

س ب: أليس لأنك أردت أن تمنح الفيلم شخصية أو مظهراً وثائقياً؟

و آ: لا، كان اختياراً جمالياً أكثر من كونه ثقافياً.

س ب: بلا شك، فيلم آخر يخطر في الذهن عند مشاهدة شُهرة هو فيلم فيلليني **الحياة حلوة** La Dolce Vita.

و آ: أنا محظوظ لذلك.

س ب: لكن هل بإمكانك رؤية التشابه؟ إن الشخصية الرئيسة صحفي

ويمر بأحداث مشابهة مع نساء يلتقيهن ونساء يحاول إغواءهن. ويذكرنا مشهد الانتحار المفقود بمشهد في **الحياة حلوة** مع الكاتب المثقف (ألين كوني) الذي انتحر بعد مناقشة لا معنى الوجود.

و آ: لم أفكر حقيقة بفيلم فيلليني عندما صنعت فيلمي. لعل من الاختلافات هو أني أساساً صانع أفلام كوميدية. ولذلك، حتى لو كان لدى فيلليني إحساس كوميدي رائع، فإن **الحياة حلوة** فيلم جادٌّ جداً. ويمكنه أن يتوقف عند هذا النوع من المشاهد ولن تمانع ذلك. لكني أسرع. ولو استخدمت سرعة أقل، فقد لا أتمكن من صنع مشهد كهذا. كنت قد بدأت بسرعة محدّدة، مستمرّة في الفيلم لا أستطيع إيقافها.

س ب: لكن فيلم فيلليني هو أيضاً تعليق على الحياة في أجزاء محددة من قرى محددة في أوروبا - وليس فقط في إيطاليا - وتلك الفترة، أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات. أليس ذلك ما يريد **شُهرة** أن يصوره أيضاً، ليعطي نوعاً من المنظر المشابه لنيويورك في أواخر التسعينيات؟

و آ: كان دافعي الأساسي لصنع الفيلم هو التوعية عن ظاهرة الشُّهرة، في نيويورك والولايات المتحدة بشكل عام. بدا لي أن الجميع مشهورون. كل طبيب، وكل كاهن - كان الجميع مشهورون. كان الطهاة مشهورون - وكذلك العاهرات. نحن نعيش في ثقافة مليئة بالشهرة والأشخاص المنعّمين. ولذلك أردت صنع فيلم يظهر مختلف المشاهير وكيف تنتقل هذه المرأة (روبن) من كونها ربّة منزل ومعلّمة مدرسة إلى مشهورة. كان تلك فكرتي الوحيدة في الفيلم: أن أصور للناس ثقافة الشهرة. ليس ذكاءً، فقط لتوثيق ظاهرة في تلك المرحلة، أن كل شخص لديه ميل لمشهور وكان ذلك يعني الكثير. هذا كل ما سعيت لفعله. وأجهل مدى نجاحي، لكني حاولت.

س ب: بوضوح يحتفل المجتمع المعاصر بهذا النوع من المشهورين كما في المسلسلات الاجتماعية، كتلك التي لها دور في مسلسل وتصبح مشهورة بين ليلة وضحاها دون أن تظهر أي شيء يستحق الاحتفال،

والتي يمكن أن تعتبر كرسمة لآندي وارهول التي فيها خطوطه الشهيرة عن شهرة الجميع لخمسة عشر دقيقة...

و آ: في شُهرة، هناك مشهد تتحدث فيه أم (جو مونتينيا) عن بعض الرهائن، وهي تقول: «ماذا فعلوا؟ هل أسروا؟ أين المشاهير؟» لقد خرجوا فأُسروا، إنه أمر سيِّئ، وفجأة يطلقون أسماءهم على المدارس؟ أنا أظن أن سطور آندي وارهول عن الدقائق الخمسة عشر للشهرة تبدو صحيحة، لكن ليس تماماً. تكمن حقيقة المسألة في أن هناك الكثير والكثير منهم، وفي الواقع هناك مئتا مليون أمريكي وعدد قليل جداً، جداً، جداً من الذين سيصبحون مشاهير. ليس الجميع. لذلك هو مطلوب، نادر ومثالي، حالة معظّمة. لكن صورة المشهور وكأنها ثقافة.

س ب: في بداية الفيلم هناك مشهد بين البطلين الرئيسَين، الزوج روبن والزوجة لي، وهما يتشاجران في السيارة. لقد أخبرها أنه يريد الطلاق، فأصيبت بالصدمة وغضبت. لقد اقترحتَ في السيناريو - في المشهد الذي يليه - أن يكون اختفاؤهما في السنترال بارك أو في الميناء أو في دهليز في تريبيكا أو في سوق اللحم. فكيف حسمت اختيارك؟

و آ: هذه هي فائدة أن تكون كاتباً ومخرجاً للفيلم معاً. عندما يكون عليك التعامل مع سيناريو شخص آخر، فإن كاتب السيناريو يكون دقيقاً جداً في هذه الأمور. أما أنا فلا. أكتب ملاحظة فقط لنفسي، ثم أجلس هنا مع سانتو وأناقش السيناريو ومكان مشهد محدد. هل صورنا الكثير من المشاهد في سنترال بارك؟ سانتو - أو أي شخص آخر - قد يقول: «أنا أعرف موقعاً رائعاً لم تستخدمه، في تريبيكا» أو «ربما يشاهدان الألعاب النارية في هارلم». أنا أهِبُ الإحساسَ العام فقط. وعندما لا أفعل، فحتى الأماكن أكتبها بدقة، فقط أكتب اسمها، لكنهم يغيّرونها عشر مرات.

س ب: لكن أظنّك تستكشف الأماكن مع المصوّر السينمائي؟

و آ: بالتأكيد. لكني قررت أنا وسانتو زيارة المواقع قبل المصوّر

السينمائي، ثم نريه المواقع، وبعدها سيخبرنا إذا كان يحبها أم لا، وإذا وجد أنه لا يستطيع القيام بعمل جيد في مواقع محددة، فسنستبعدها.

س ب: إن قصة طريقَي روبن ولي المختلفَين بعد انفصالهما ساخرة جداً. بالنسبة إلى لي، وهو عمليّ، فإن الدرب يكون للأسفل بثبات، ولعدم الأمان وعدم استقرار روبن فإن الأمر على العكس تماماً. ولكن في لقاءاتهما الأخيرة في الليلة المفتوحة للفيلم في داخل الفيلم في نهاية شُهرة، فإنّ هناك نوعاً من التسوية. ولذلك ينتهي الفيلم بملاحظة إيجابية جداً.

و آ: صحيح. إن لقاءهما الأول بعد الطلاق هو أيضاً في عرض الفيلم، وروبن مرتعبة ومذعورة. وقد التقيا الآن بعد عام تقريباً، وهناك اختلاف تام في سلوكهما. هي لم تعد متوترة أو خائفة. إنها متزوجة وسعيدة، وقد أصبحت نوعاً ما مشهورة وهي مستعدة، متوازنة عند لقائه. لم تعد هدفاً سهلاً ويختفي تحت الطاولة، كما فعلت في المناسبة السابقة. أردت أن أبرز ذلك - أن أُظهر تطورها، وثقتها بنفسها.

س ب: إن لمّ شمل الدراسة جزء مضحك جداً. هل حدث أن حضرت أي لمّ شمل دراسي؟

و آ: لا، أنا متأكد أنه سيكون محبطاً جداً.

س ب: يبدو أن دافع (لي) الرئيس للذهاب إلى لمّ الشمل هو لإظهار أهميته ونجاحه، وليحصل على شيء من الاعتراف من زملائه السابقين.

و آ: هذا عادة دافع الناس في تلك المناسبة. أنت تحب أن تذهب، تحب أن تقارن مكانتك في الحياة - في حياتك المهنية وفي حياتك العاطفية. إن كانت لديك بعض الإنجازات، فيجب أن تتباهى بها قليلاً. لا أظن الناس سيذهبون إلى هذه المناسبات عند شعورهم بعدم الإنجاز. إنهم يميلون عادة إلى الشعور الإيجابي.

س ب: لعلهم يأملون أنهم سيكونون أكثر نجاحاً من الآخرين؟

و آ: أجل، تماماً. للمقارنة.

س ب: كيف اخترت كينيث برانه للدور الرئيس؟

و آ: كنت كبيراً في العمر على هذا الدور. لذلك احتجت إلى ممثل أكثر شباباً وموهوب والذي قد يكون أيضاً مضحكاً، وعددهم قليل. لكن كينيث هو المطلوب. كان قلقي الوحيد هو إن كان بإمكانه القيام بالدور بلهجة أمريكية. وبالتأكيد يمكنه ذلك، فاستعنت به.

س ب: يمكنني أن أعجب به كممثل، لكنه ينتمي إلى تقاليد التمثيل البريطانية والتي تظهر نتائج رائعة على المسرح لكن يصعب هضمها في الأفلام أكثر. لورنس أوليفير، هو بالطبع، أقدم ممثل لهذا النمط في التمثيل. إن تصويرهم خالٍ دائماً من العيوب، لكني أشعر عند مشاهدتهم غالباً أن هناك ظل يقف إلى جانب الممثل ويقول: «انظر، ألست أمثل هذا الدور بشكل جيّد؟».

و آ: أنا أشعر بذلك أحياناً أيضاً. لكني لا أشعر به مع كينيث، أو مع ممثلين مثل ألبرت فيني أو إيان هولم. أشعر به أحياناً مع أوليفير، وأحياناً مع ممثلين من الجيل السابق مثل جيلغود أو ريتشاردسون أو أوليفير، لأنهم ينتمون إلى جيل كان في إظهار التقنية الضخمة التي في المشاهد شيء من المتعة. ولا أجد أن هذا هو الحال مع كينيث أبداً. إن كينيث رجل عادي جداً، شخص من الشارع، شخص من حانة. وهو حتماً يفتقر إلى هيئة رجل العصابات الذي يتمتع به جاك نيكلسون وروبرت دي نيرو، وهو نوع الممثلين الذين أبحث عنهم دائماً، يمكن تصديق أنه شخص حقيقي، وليس من رعاة البقر أو بطل. إنه مُقْنِع تماماً، وفي حالته بعاطفة استثنائية من الفكاهة. لطالما كنت معجباً كبيراً به، وأنا أظن أنه - مثل فيني وبعض هؤلاء الممثلين الآخرين - قد هربوا من ذلك الشيء الرسمي الذي تتحدثون عنه والذي تغلغل إلى الممثلين الإنجليز الأكبر سناً.

س ب: أليك غوينس ممثل آخر من جيل أقدم وقد مثّل في عدة أفلام مذهلة في وقت مبكر من حياته المهنية. فهل تشعر بأي رابط معه؟

و آ: أجده ممثلاً محترفاً، ولديه بعض التقنيات الظاهرة أيضاً. لم يكن مجرد رجل عادي. وكان عظيماً بحق في Tunes of Glory، وهو يؤدي دور الجندي الاسكتلندي. يمكن أن يقارن ذلك بأي أداء عظيم لأي ممثل آخر. وجدته عظيماً، ممثلاً عظيماً، دون ك. في الأدوار الكوميدية أو التراجيدية. كان مثل أوليفير أو غيلغود.

و آ: كانت فكرة من؟ أن يمثل ويتحدث كينيث برطانة بالطريقة التي تقوم بها أنت في أفلامك دائماً؟ أكانت تلك فكرتك؟

و آ: إنها ترجمته للدور. كانت هناك أوقاتٌ قد تحدّثنا عنها، فقلت: «أنت تخاطر باتهام الناس لك بتقليدي»، لكن لم يبدو أن ذلك يزعجه. كان يرى الدور بهذه الطريقة، وهكذا أراد أن يترجمه. ولا بأس في ذلك. أعني، ما كنت لأجادل ممثلاً في قامته، إن كان يرتاح لأداء الدور بتلك الطريقة. ولم يزعجني ذلك. لن يزعجني طالما أنه يلعب الدور بطريقة مقنعة. شعرت أنه كان محطّ انتقاد الناس الذين لم يحبّوا الفيلم والذين لم يفهموا سبب كرههم. كانوا يبحثون عن سبب ليمقتوه. وكانوا يظنّون أني يجب أن أمثل الدور، بدلاً من أن يحاول كينيث تمثيلي. لكني كنت أخبر كينيث دائماً أنه كان يؤدّيني بشكل أفضل مما كنت سأفعل على الإطلاق.

س ب: إن أول شخصية أنثوية نقابلها في الفيلم هي النجمة نيكول، والتي تلعب دورها ميلاني غريفيث، وهي ممثلة أُفضّلها منذ أول أداء لها في فيلم **الليل يتقدم** Night Moves. فهل كانت اختيارك الأول لهذا الدور؟

و آ: كانت بلا شك على لائحة الأشخاص الذين قالت جولييت إنهم سيكونون عظيمين. لقد ذكرت جولييت اسمها إلى جانب أشخاص آخرين. لا أتذكر إن كنّا قد اخترناها فوراً، لكننا على الأرجح قد اخترناها فوراً، لأنها تلائم الدور تماماً. وسعدت لقبولها تمثّل الدور.

س ب: هل فكرت بها من قبل؟ لقد فكرت مراراً في أنها يجب أن تمثل في فيلم من أفلامك؟

و آ: لقد فعلت. أظن أنني قد فكرت بها لفيلم **أفروديت العظيمة**، لكن لم أظن أنها تلائم الدور تماماً. لكنها كانت رائعة. يمكنها أن تمثل الأدوار الكوميدية وهي ممثلة مقنعة للغاية. أنا أحببتها في **فتاة عاملة** Working Girl للمخرج مايك نيكولاس كثيراً، وكذلك في **الليل يتقدم**. لطالما ظننت أنها ممثلة قوية جداً، وجميلة، وجذّابة، وموهوبة للغاية.

س ب: يؤدي دور الموسيقي الشاب ليوناردو ديكابريو، وقد مثل هذا الدور قبل أن تبدأ هيستيريا **تيتانيك**. فهل شاهدته في أي فيلم من قبل؟

و آ: أجل، كنت قد شاهدته في **غرفة مارفن** Marvin's Room مع دايان كيتون وميريل ستريب. وكان ممثلاً رائعاً هناك. فاختبرته دون قيمة لشهرته، لأنه لم يكن ذا اسم مميز عندما اختبرته. اختبرته لأنني ظننته ملائماً للدَّور. وأنا أظن أنه ممثل أستاذ أصيل. لا أظن أنه مجرد ممثل شاب وجذاب سوف تبرد همته. إذا كان جاداً في عمله، فسيستمر في كونه عظيماً.

س ب: تخاطر الحياة الحديثة في جعل صناعة الأفلام أقلّ تعبيراً وسينمائية. أنا أفكر في مشهد عندما يقوم فرانك جانسين، والذي يلعب دور صديق السيدة الجديد للدور الرئيس، برمي مخطوطه الكتابي في النهر. إن كُتّاب اليوم ليس لديهم مخطوطات، مجرَّد ملفّات على سطح الكمبيوتر. والجميع تقريباً لديهم هواتف محمولة. فهل تظن أن الحياة الحديثة بهذه الطريقة تجعل صنع بعض أجزاء الفيلم مملّة؟

و آ: سوف تقودك مجموعة القصص الخاصة بها. لكني كاتب يكتب حصراً على الآلة الكاتبة، لذلك جعلت لكينيث آلة كاتبة. لكن حتماً سيكون في الحياة الحقيقية حاسوب أو ما شابه.

س ب: أم أن كل ما عليها فعله هو رمي الحاسوب في الشارع.

و آ: كانت لتقوم بأمرٍ متطرّف لتحطّمه، أجل.

س ب: كان هذا فيلم سفين نيكفيست الأخير معك. فهلّا عقّبت على تعاونك معه، وليس فقط في شُهرة، بل في أفلامكما السابقة معاً.

و آ: لا شك في ذلك - الجميع يعلم - أن سفين هو أحد أفضل المصوِّرين السينمائيين، وكنت محظوظاً لتعاملي معه. لقد عملت حقاً مع أفضل المصوّرين من أمثال: غوردون ويليس وكارلو دي بالما وسفين. ولم يختلف تعاوني مع سفين عن تعاوني مع المصوِّرين الآخرين. إنَّه يقرأ السيناريو، وإن كان لديه أي استفسار، فنذهب إليه. لكن عادة، كما مع الممثّل، إنه إحساس عام. إننا نعلم ما يجب فعله. أُعدّ عادةً اللقطة، ثم يرى المصوِّر ما أعددته. وإذا لاحظ مشكلة أو شيئاً يكرهه شخصياً فيها، فقد يقترح بعض التغييرات. أو سيقول: «عظيم، أنا أحب هذه اللقطة»، ثم ينيرها. لطالما تناقشنا قبل بدء التصوير عن الإضاءة والصورة، وكيف يجب أن يكون توازن الألوان والإضاءة. ثم نمعن النظر في التفاصيل، هنا في هذه الغرفة، معاً. وفوق ذلك، نتفقّد الإضاءة، ونناقشها. ونقوم بالتصحيحات. ويحدث هذا عادة في الأسبوع الأول من التصوير. ثم يعرض.

س ب: هل اخترت سفين لتصوير شُهرة لأن الفيلم كان بالأبيض والأسود، وسفين أستاذ فيما يخص التصوير بالأبيض والأسود؟

و آ: لا. إنه بلا شك أحد أعظم المصورين بالأبيض والأسود. لكني كنت قد عملت مع كارلو دي بالما لعدة سنوات، ولم يرد كالما السفر من روما كل عام. كان يريد إجازة لبعض السنوات، من التساهل. وأنا متأكد من أني أريد التعامل معه مجدداً، لكنه أراد بعض السنوات من البعد عن نيويورك، لذلك كان عليّ البحث عن مصوّر آخر، وكما كنت قد عملت مع سفين من قبل وكان متوفّراً وكان فيلماً بالأبيض والأسود، فهاتفته. ولو كان فيلماً ملوّناً فكنت على الأرجح سأهاتفه، لأننا انسجمنا في العمل معاً.

اللطيف والحقير

الفتاة: لم أقابل أي شخص يكبت مشاعره.
إميت: إن مشاعري تخرج في موسيقاي.
الفتاة: ربما إذا سمحت لمشاعرك بالخروج في الحياة الحقيقية، فحينها ستكون موسيقاك أفضل.

• **(من فيلم اللطيف والحقير)**

س ب: عندما أنهينا الجزء الأول من هذا الكتاب، ذكرت بعض المشاريع التي لديك وأردتَها أن تختمر لبعض الوقت. كان أحدها مشروعاً كبيراً وظننت أنه سيكون عالي التكاليف أطلقت عليه **طفل الجاز** The Jazz Baby. فهل أوصلك أي جزء من هذا المشروع إلى **اللطيف والحقير**؟

و آ: أجل، إن اللطيف والحقير هو إعادة كتابة **طفل الجاز**، وهو فيلم سأؤدّي فيه دور البطولة.

س ب: هل ستعزف الكلارينت؟

و آ: لا، كنت سآخذ دروساً في الغيتار. لكني أعدت كتابة السيناريو وجعلتها آلة لـ«شون بين» و«سمانثا مورتون».

س ب: هل كان (شون بين) في خاطرك وأنت تكتب السيناريو؟

و آ: لا، لم يكن. لقد أعدت كتابته، ثم تحدّثنا أنا وجولييت تايلور عن

الأشخاص الذين قد يكونون مناسبين للدور. فكّرنا بجوني ديب، لكنه كان مشغولاً في ذلك الوقت. ثم ذكرت (شون). وسيكون شون حتماً حسّياً، لكني سمعت دائماً من أن التعامل معه صعب، ولن أحب ذلك شخصياً حقيقةً. لكن لا خلاف في أنه شخص مذهل، ممثّل فذّ. فأجريت بعض المكالمات الهاتفية مع بعض الأشخاص، بعض المخرجين: «كيف هو العمل مع شون؟» فأجابوا: «كان لطيفاً للغاية معنا، ممثّل جيد في الموقع، وعملي للغاية». فقابلته وأحببته وكانت تجربتي في العمل معه لطيفة. إنه رجل لطيف وممثّل عبقري. لقد بذل قصارى جهده، وتحمّل المسؤولية وقام ببعض المساهمات بنفسه. لم أواجه مشكلة من أي نوع معه. لقد طلب مني مؤخّراً أن أخرج وأصنع كاميو في فيلم سيخرجه. سيكون عملاً مدّته أسبوع واحد فقط. وسأقوم بذلك، لأني أحبّه. أؤمن به كصانع أفلام. أظنه جادّاً جداً.

س ب: هل شاهدت أيّاً من الأفلام التي أخرجها؟

و آ: أجل، بضعة أفلام. وأظن أن آخر فيلم أخرجه **الرّهين** The Pledge جيد.

س ب: هل يستطيع عزف الغيتار؟

و آ: لم يعزف الغيتار من قبل. لقد أعطيناه دروساً في العزف عليه. جعلنا شخصاً يسافر معه، والشخص الذي عزف الغيتار في الفيلم قد أعطاه الدروس.

س ب: لقد تعاملت هنا مع مصوّر جديد (زاو في)، فكيف اخترته؟ هل شاهدت عمله مع زانغ ييمو Zhang Yimou؟

و آ: أجل، لقد شاهدت **ارفع الفانوس الأحمر** Raise the Red Lantern وبعض الأفلام الأخرى من إخراج ييمو وهي جميلة جداً ورائعة. لقد أظهر زاو أن مستقبله باهر، وهو مصوّر رائع. إنه لا يتحدث أي كلمة إنجليزية. يجب أن يكون مترجمه معه، لكن لم يزعجني ذلك. لقد تعاملت معه في ثلاثة أفلام تباعاً الآن.

س ب: قبل أسماء المقدمة في **اللطيف والحقير**، هناك عرض تقديمي قصير لـ(إيميت راي) مكتوبة [«إيميت راي: عازف غيتار جاز معروف قليلاً وقد ازدهر لفترة وجيزة في الثلاثينيات...»] لتجعلنا نصدق أنه شخصية من واقع الحياة. ثم تكون في مقدمة صف خبراء من الجاز الذين يعلقون على حياته ومسيرته المهنية. إن وجهة النظر التوثيقية المفترضة هذه تمنحك حرية كبيرة في بناء القصة.

و آ: أجل، إنها تفعل. أنا أحب هذه القصص المرتخية البُنية، والتي هي محكمة أحياناً. إنها تمنحني الفرصة لتطوير الأفكار التي أنا مهتم بها وليس فقط الالتصاق بمسار الحبكة.

س ب: أكان هذا البناء موجود فعلاً في **طفل الجاز**؟ أم أنه قد تطور خلال إعادة الكتابة؟

و آ: لا، لقد كان هذا البناء موجود فعلاً في السيناريو الأصلي.

س ب: (إيميت راي) لص مريض ومهووس بالسرقة، وليس شخصاً حسّاساً. هل تظن أن من الصعب بناء قصة محورها شخص قد يتآلف المشاهدين معه بشكل أقل؟

و آ: إنه أصعب بكثير، لأن على المشاهدين التآلف مع الشخصية بشكل ما. وإن وجدوا أن الشخصية كريهة، فذلك صعب، لأنك لن تأبه لما سيحصل له. لذلك كنت أعتمد كثيراً على عبقرية شون لجعل الناس مهتمّين. لأنه يجلب مع الأداء شيئاً من الشخصية، نظرة وحديث محدَّدين، طريقة لجعل الشخصية أكثر تعقيداً، يمكن فهمها.

س ب: تخبر إحدى الشخصيات النسائية إيميت أنها لم تلتقِ أبداً برجلٍ قد أقفل على مشاعره مثله. فكانت إجابته المباشرة: «إن مشاعري تخرج عندما أعزف» فهل تظن أنها إشكالية مثاليّة للفنان؟

و آ: لا، لا أظن ذلك. أظن أن تلك كانت جملة ملائمة، لربما أسوأ جملة في الفيلم [يضحك]. لا أظن أن هناك أيّ تعميم يمكنك أن تقوم به

بخصوص هذه الأمور. هناك فنانون مفعمون بالعواطف، وهناك فنانون غير منضبطين بالمرّة. وهناك فنانون يعملون من التاسعة إلى الخامسة. وهناك فنانون مسؤولون عن عائلة، مثل برامز. وهناك فنانون إباحيون، مثل غاوغون أو تشارلي باركر. لا توجد معادلة ثابتة لذلك.

س ب: في الفتاة الشابة، هاتي (سامانثا مورتون)، قدّمت شخصية بكماء وصمّاء، وهو أمر غير عادي لامرأة في أفلامك. فكيف جئت بفكرة فتاة لا تتكلم في الفيلم؟

و آ: في البدء فكّرت في أن أجعلها صمّاء، كي يتمكن إيميت من عزف الموسيقى الجميلة، ولكن لا تتمكن من سماعها. لكن ذلك كان سيؤدي إلى تعقيدات كثيرة. ما أردت صنعه هو شخصية مثل هاربو ماركس، شخص محبوب للغاية يجسد كل الأشياء العذبة التي لم تكن في إيميت. ولذلك أردت أن تكون معاقة، فلا تسمع منها شيئاً. امرأة تلائمه. يمكنه أن يتكلم ويتكلم عن نفسه، وهي ستستمتع وستستمتع وستستمع وتظن أنه شخص رائع.

س ب: كيف وقع اختيارك على سامانثا مورتون؟

و آ: لقد أعطتني جولييت تايلور تسجيلات فيديو لممثلات مختلفات، وما إن رأيت سامانثا، في فيلم أبيض وأسود قصير، مثّلتْه في إنجلترا، قلت: «أظنها المطلوبة. أودُّ مقابلتها». فجاءت، وقابلتها، وأخبرتها أني أريدها أن تمثل الدور مثل هاربو ماركس. فقالت: «من هو هاربو ماركس؟»، فأدركت صغر عمرها. ثم أخبرتها عنه، وكانت لطيفة للغاية. فعادت وشاهدت أفلامه.

س ب: تشارك سامانثا مورتون ذلك اللطف مع هاربو في تجسيدها. وهي أيضاً تذكّرني بممثلة مثل إدنا بيورفيانس.

و آ: أجل، إنها تلك البطلة التشابلينية. تملك سامنثا ذلك فطرياً. وشخصيتها هاتي، لديها تلك الشخصية كممثلة أفلام صامتة أيضاً.

س ب: كان كلّ من شون بين وسامانثا مورتون قد رُشِّح لجوائز الأكاديمي على أدائهما، كما ترشّح ممثلون آخرون في أفلامك. وعدد لا بأس به قد فاز بالأوسكار، مثل دايان كيتون ودايان ويست، ميرا سورفينو، مايكل كين وآخرون. فما السر في إخراجك الذي جعلهم يفوزون؟

و آ: لا يوجد سر. إنها أعين الناس فقط. أعني، ليس مفخرة أن أعينهم قد وقعت على شون بين وجعلوه يترشّح لجوائز الأكاديمي. يجب أن يتأهّل عملياً كل عام. والأمر ذاته ينطبق على ممثلين عملت معهم - مايكل كين أو دايان ويست أو جيرالدين بيج، ماورين ستابليتون، ميريل ستريب - جميعهم ممثلون رائعون. الأمر سهل. أنا أعيّن شخصاً مثل جودي ديفيس، وبلا شك ستتأهل. إن كنت تعمل مع أشخاص جيدين، ولا تدمّرهم، فسيكونون جيدين. إذا اخترنا عشوائياً فيلم **جرائم وجنح**. من لديّ فيه؟ لديّ مارت لاندو، وهو ممثل رهيب. أنجليكا هيوستن، وهي عظيمة. أو ميا أو ألان ألدا، وهما ممثلتان رائعتان. جميعهم سيمثلون تمثيلاً رائعاً، لأنهم جيّدون.

س ب: يتحدث إيميت خلال الفيلم عن جانغو رينهارت خلال الفيلم، فيقول في مرحلة ما: «لا أستطيع الاستماع إليه دون أن أبكي». فهل هناك صُنّاع أفلام يبكون عند مشاهدة الأفلام؟

و آ: هناك دائماً ما يجعلني أذرف الدموع، أجزاء محددة منها وفي النهاية بلا شك. لا يمكن أن أشاهد سارق الدراجة أو نهاية **المواطن كين** أو نهاية **الختم السابع** دون دموع في عيني. في هذه الأفلام دائماً أداءٌ عاطفيّ.

س ب: ما هو رأيك بـ(جانغو رينهارت) وموسيقاه؟

و آ: كان عبقرياً. أحتفظ بكل تسجيلاته، وكنت أستمع له طوال حياتي. إنه في مصافّ العظماء من أمثال لويس أرمسترونغ وسيدني بيشيت، والعظيم، العظيم فيرتسو من الجاز الأقدم.

س ب: صُوّر **اللطيف والحقير** قرب شيكاغو وكاليفورنيا. لكن هل صُوّر فيهما؟

و آ: لا، لقد صُوّر كل شيء هنا في نيويورك على بعد أربع وخمسين دقيقة من محلّ إقامتي. حتى استديو هوليوود صُوّر هنا.

س ب: وفي النهاية تدخل بلانش (أوما ثورمان) حياة إيميت: هذه الفتاة الغنية والمدَّللة، والتي سرعان ما ستصبح زوجته. إنها تريد أن تصبح كاتبة وهي ملاحِظة دقيقة للحياة، تدوِّن ملاحظاتها طوال الوقت، وتدرس إيميت، وتعقِّب على مظهره وعاداته. فهل تظن أن صانع الأفلام ملاحِظٌ للحياة، أو يجب أن يكون؟

و آ: أظن أنك تلقائياً ستملك مشاعر حيال الحياة؛ أعني، هناك صنّاع أفلام يصنعون أفلاماً بتفاصيل كالتي فيها. وهناك صناع أفلام آخرون يصنعون أفلاماً رائعة دون تفاصيل، لكنهم متأمِّلون للحياة. قد لا يكونون ملاحِظين بصرياً، ولكن ثقافياً هم ملاحظون لعملية الحياة، ولديهم ما يقولونه بهذا الشأن. أنا أظن حقاً أن أي فنان، أي فنان أفلام، يعطيك إحساس-وعي. عندما أتكلم عن صناع الأفلام، أقصد الجادِّين منهم فقط. وليس أولئك الذين في الأفلام التي تفتتح كل أسبوع في الولايات المتحدة، أفلام هوليوود هذه المستعدة لتقبّل الثروة. ليس لدي أدنى اهتمام فيها، ولا أشاهدها، لا أهتم بها ولا آخذها على محمل الجد.

س ب: هل حدث أن استلهمت أفكارك من مشاهدة الآخرين أو التّنصت على المحادثات؟ هل يمكنك، على سبيل المثال، تخيل أنك يمكن أن تشاهدهم في مطعم؟

و آ: أجل، طبعاً.

س ب: هل لك أن تعطينا مثالاً لشيء مثل ذلك الذي قادك قدماً، ربما إلى مشهد في أحد أفلامك؟

و آ: أنا أشاهد دائماً. دون وعي، لكني أحب دائماً أن أشاهد الناس في الشارع وفي المطاعم، وأتخيل دائماً قصصاً عنهم. اعتدت على رؤية امرأة كل صباح عندما أخرج لتناول الإفطار، عند السابعة تقريباً، عندما تكون المدينة هادئة، لربما عائدة إلى منزلها، وهي متأنّقة.

س ب: مرتدية ملابس السهرة؟

و آ: أجل. وقد ظننت أن ذلك سيكون بداية رائعة للفيلم. كانت تتّجه بوضوح إلى منزلها، ربما من منزل حبيبها، لا أعرف. ثم ألحق بها لبضعة مربعات سكنية. لقد شاهدت امرأة جذّابة تبتاع الطعام في السوق، فقلت لنفسي: «يا لها من طريقة مشوّقة لمقابلة شخص ما». خطرت في بالي هذه الملاحظة عدة مرات. سأكون في المنزل في يوم صيفي كهذا اليوم، وستكون نهاية الأسبوع، مثل يوم السبت، وسيرحل الجميع للبلدة، وستكون المدينة خالية. وسأكون في المنزل للعمل، فأريد إحضار البيرة أو الشطائر أو شيء ما. ولذلك سأغادر المنزل متّجهاً إلى المتجر. فأمشي مسافة مربع سكني واحد، فتكون هناك سيدة، تبتاع شيئاً أيضاً. كما لو أننا الوحيدان في مدينة نيويورك. كل أصحابنا، الجميع غادروا. وأشاهدها، وهي جميلة، فأتبعها لبضع مربعات سكنية. وألاحظ أنها دخلت منزلاً. فأنظر سريعا إلى أجراس الأبواب، وهناك خمسة أبواب. فأتصل بكل اسم، فتجيب. حينها أقول: «أنا الرجل الذي كان يبتاع شطائر اللحم بجانبك في المتجر، هل تريدين الخروج لتناول الغداء أو شيء ما؟». فتجيب: «لقد أكلت شطيرتي تواً»، فأقول: «لقد أكلتِها سريعاً، لقد ابتعتها توّاً. هل تريدين الذهاب إلى السينما أو مكان ما؟». لاحظت هذه الفكرة، فكتبت هذا المشهد في **أفروديت العظيمة**. وهكذا التقيت بهيلينا بونهام-كارتر في الفيلم. أصوّر المشهد، كله، على رنين أجراس الأبواب وأناديها، وكل شيء كان مبنياً على تلك التجربة - أعني، تجربة متخيَّلة. لكن استغرق ذلك وقتاً طويلاً في الفيلم، كان عليّ تقطيعه. لم يكن عليّ إظهار الكثير من ماضي هيلينا وماضيَّ. لقد تعلمت هذا عندما جمعت الفيلم. لكن هذا مثال فقط. لقد تخيلت أمورا أخرى كثيرة.

س ب: هل تقتطع عادة الكثير من أفلامك؟

و آ: أجل. يُتوقَّع التقطيع الأول عادة عند الساعتين، وهو ليس النسخة الأخيرة. إن النسخة الأخيرة قريبة عادة من ساعة ونصف، ساعة وخمس

وثلاثون دقيقة، ساعة وأربع وخمسون بحد أقصى. لأنك تقتطع، وتقتطع، وتقتطع وينتهي النهار وتكون قد اقتطعت ما يقارب دقيقة ونصف تقريباً. أنا أقتطع، كما أخبرك، جزءاً كبيراً من المادة. بلا شك، تكمن الحيلة في مقدرتك على توقّع ذلك وعدم صرف المال على تصوير هذه المشاهد، لكن فعل ذلك صعب.

س ب: كان هذا سؤالي التالي. هل قال لك أي منتج: «أنت تقتطع دائماً مشاهد عديدة من أفلامك. ألا يمكنك فعل ذلك في السيناريو؟»

و آ: لا. لم يطلبوا ذلك. لكن اقترحوا أن أسدي خدمة لنفسي. وسيكون لدي مال أكثر لإعادة تصوير أجزاء من الفيلم لاحقاً. وكل ما أستطيع قوله هو أن الكلام أسهل من الفعل. لأن المشاهد بدت جيدة بالنسبة لي على الورقة المطبوعة. وبدت أفضل بكثير عندما صوّرتها أو بعد أن وضعتها في الفيلم. كل ما هنالك أنك تشاهد تدفُّق المَشاهد، فتلاحظ قصّة مختلفة. ويصعب الشعور بالتدفق، لأن هذا المشهد أبدى عدة مرات ميلاً لاستطرادات جيدة... وتبقى في الفيلم. إن ما يجب أن يعرفه المنتجون وما هو حقيقة لا تطاق عن صناعة الأفلام أنها ليس علماً دقيقاً. قد تكون صنعت فيلماً واحداً أو ثلاثين فيلماً، ولا يزال ليس العلم نفسه. ليس لدي مشكلة في التقطيع، رغم ذلك. لست من أولئك المخرجين الذين يواجهون صعوبة في التخلي أن موادّهم، أنا أتخلّص منها بسهولة.

س ب: في نهاية **اللطيف والحقير** هناك مشهد مضحك في محطة البنزين، حيث تعرض ثلاث نسخ للحادثة. وتعلّق أنت والرّواة الآخرين عليها. بلا شك، إن بناء الفيلم بأسلوب وثائقي يسمح لك أن تكون عاملاً حرّاً في تصويره. وأظن أنك تحب هذا النوع من سرد القصة أيضاً، حيث تكون الحقيقة والأسطورة مجبولتان معاً.

و آ: سار الأمر على ما يرام في هذه القصة، لأن هناك أساطير كثيرة عن موسيقيِّي الجاز. أنت تسمع قصصاً كثيرة. تسمع هذا الرأي عن أحداث معيَّنة، أو ذلك الرأي للشيء نفسه. لذلك أردت أن أضمّ ذلك البناء في

الفيلم، حيث يكون هناك أكثر من وجهة نظر عن القصة نفسها. إن هذا تاريخ شائع جداً في الجاز. الكثير من التاريخ الشفهي.

س ب: في نهاية الفيلم هناك مشهد جميل عندما يشاهد إيميت هاتي لآخر مرّة. كان يتفاخر بنفسه طوال الفيلم، ويقترح أن يجتمعا معاً مرّة أخرى. وفي خطابه الأخير الطويل تبقى الكاميرا عليه طوال الوقت، لكن ينتاب المرء شعور بوجودها هناك. فهل صوّرت هذا المشهد بطريقة أخرى؟ هل صوّرت لقطات لها وهي تستمع أيضاً؟ كي تسنح لك الفرصة للقطع المتقاطع، إن دعت الحاجة، أم أنك تلعب بشكل آمن؟

و آ: لقد ذهبت إلى هناك لتصويره، وكنت سأظهر إيميت في لقطة وهايتي في لقطة أخرى، ثم قررت لاحقاً ما أريد. لكن شون كان رائعاً. لقد صُوِّرَ المشهد كاملاً في لقطة واحدة. وهكذا عندما انتهيت، قلت: «من السخف فعل ذلك. لن أفعل أفضل من ذلك». فتساءلت عما إذا كنت يجب أن أصوّر سامانثا أيضاً. فقلت لنفسي: «قد أفعل ذلك أيضاً، لأن النور جيد. لكني لا أدري إن كنت سأقطعه لاحقاً، لأنها لقطة فاتنة جداً». فصوّرت اللقطة، وعندما كنا نحرّر الفيلم، قطعت عدة مرات منها، لكني اكتشفت أني لا أحتاج إلى تلك اللقطات في النهاية. كان الموقع كله بصورة معبّرة منعكساً على شون.

س ب: هل تحب المجازفة عندما تكون متأكداً من كيفية تصوير المشهد؟ أم إنك تصور بعض المشاهد الإضافية أيضاً؟

و آ: لا أحتاج ذلك. فيما ندر بينما أصور شيئاً في غاية التعقيد، وعندما لا أشعر بالأمان، أقول: «لنقتطع من ذلك الفيلم أو نرتكز على سبيل الاحتياط». ولكن عندما يكون من الواضح أني أملكه أو لا شك لدي في ذهني، لا أبحث عن الخيارات السهلة.

س ب: في **اللطيف والحقير** عملت مع محررة جديدة، أليسا ليبستلر. لما يزيد عن عشرين عاماً كنت قد عملت مع سوزان أ. مورس. فكيف غيّرت تعاونك معها؟

و آ: إن سوزان مورس محرّرة رائعة، امرأة رائعة. لكن عندما استولى سويتلاند على شركة الإنتاج، كانت هناك الكثير من الصرامة المالية التي فرضها، ولم ترتح سوزان معهم. فشعرت أن الأمر لا يستحق عناءها بعد قليل من الأفلام، لذلك لم ترد البقاء معنا. ما زلنا صديقَين.

محتالون تافهون

س ب: كيف جاءتك فكرة محتالون تافهون؟

و آ: قرأت عن أشخاص يملكون متجراً يجاور محل مجوهرات، وقد خطّطوا لجريمة مكتملة الأركان. لقد حفروا نفقاً بين المتجرين، لكن أُلقي القبض عليهم أثناء الحفر. لذلك لدي هؤلاء الأشخاص الذين يخطّطون لسرقة كبيرة، فيشترون لأنفسهم متجراً. وبالطبع، يتم استخدام هذا المتجر لأمر آخر، كان عليهم أن يبيعوا شيئاً ما. فجعلتهم يبيعون البسكويت. وظننت أنه سيكون مضحكاً لو أن المتجر سيكون أفضل من السرقة. انبثق بخفة بعد ذلك.

س ب: هنا من جديد قصة كلاسيكية لـ«النجاح والفشل»، لشخصية أو أسرة.

و آ: أجل، تماماً.

س ب: وهذا يمنحك الفرصة لإخراج نظرة كوميدية عن مختلف طبقات المجتمع. فهل كان هذا في بالك عندما كتبت القصة؟

و آ: أجل، كان لدي نصف القصة فقط. ما الذي سيحدث عندما يصبحون ناجحين؟ قلت لنفسي: «يا إلهي، سيبدأ عندها المرح، لأنه سيكون هناك حينها صراعٌ طبقي حقيقي. لديك هؤلاء الأشخاص من الطبقة السفلى الذين سيصبحون فجأة من أصحاب الأموال، وذلك سيؤثّر عليهم». وقد منحني هذا تصوّراً للقصة.

س ب: إنها كأفلام ماركس، الإخوة ماركس، حيث يقتحم غروتشو ويهاجم الناس الذين تمثّلهم مارغريت دومونت.

و آ: أجل.

س ب: إن طموحات فرينتشي (تريسي أولمان) واقعية وسطحية في آن واحد؛ حاجتها للتعلم وتوقها لأن تكون شيئاً، امرأة تنتمي إلى جزء أهم من المجتمع. لكن هل تظن أن الحل الوحيد لها هو العودة إلى الحياة ذاتها التي عاشتها قبل أن تصبح ثرية؟

و آ: يجب أن تتحاشى التغيير الجذري. يجب أن تكون حياتها مزيجاً لطيفاً منهما. وهذه نصيحتي لرابحي اليانصيب.

س ب: ألا ترى في ذلك هزيمة لها؟

و آ: ليس عندما يُفعَل بعقلانية. كانت طائشة قليلاً، لكن الدّافع القوي كان جيداً.

س ب: في **محتالون تافهون** والفيلم الذي يليه، **لعنة العقرب الأخضر**، تهجر ما يطلق عليه شخصية «وودي آلن» لأكثر من دور. فهل هذا من قبيل المصادفة، أم أنك قد شعرت أنك تريد الهرب منه لبعض الوقت؟

و آ: لا، إن ذلك من قبيل المصادفة فقط. في **نهاية هوليوود**، أعود فوراً للشخصية التي اعتدت تمثيلها. وعندما مثّلت **خذ المال واهرب** كان عليّ لعب دور سارق البنك، شخصية من الطبقة الدنيا. أيّاً ما يتطلّبه السيناريو، أفعله حسب قدراتي البسيطة.

س ب: من الشخصيّات المضحكة للغاية في الفيلم (كوزين ماي)، وقد أدت دورها إلين ماي. لم أشاهدها تمثل منذ وقت طويل. فكيف اخترتها؟

و آ: لطالما أحببتها. وقد عرضت عليها دوراً في **خذ المال واهرب**، فيلمي الأول، لكنها لم ترد التمثيل. لطالما كانت امرأة مضحكة للغاية، وقد كانت تتهرب على مدار السنوات. من الصعب إرغامها على فعل شيء. وفي هذه الحالة، أرسلت السيناريو إليها وخلال يومين، أجابتني قائلة: «أجل، أودّ تمثيله». وهكذا كان ممتعاً. أعني، لم أواجه مشكلة على الإطلاق، وهي بلا شك كانت عظيمة.

س ب: هل كنت تعرفها في الوقت الذي بدأت فيه كستاند أب كوميدي، وهي كانت تمثل **مساءات مع نيكولوس وماي** Evenings with Nicholos and May إلى جانب مايك نيكولوس؟

و آ: عرفتهما عندما ظهرا معاً على الشاشة. كنت أعرفهما نوعاً ما على مر العقود. قليلاً، وليس عن قرب، ولكن أجل، لقد رأيتهما عندما جاءا إلى نيويورك. كانا قد قدما من شيكاغو، كما تعلم. كان لدينا مدير الأعمال نفسه، جاك رولينز. لقد اكتشفهما. وما إن أحضرهما إلى نيويورك، شاهدهما العالم. اعتدت على رؤيتهما في مكتب رولينز وجوف، واعتدت على رؤيتهما في البلدة. لقد تقاطعت دروبنا عدة مرات.

س ب: هل تشاهد أو تسمع ممثلي الستاند أب كوميدي اليوم؟ وإن كانت إجابتك نعم، فما هو رأيك بهم؟

و آ: جميعهم أفضل، ومضحكون أكثر، مما كنت عليه.

س ب: هل تظن أن هناك فَرقاً في المواقف والدعابات بين الكوميديين الذكور والإناث؟

و آ: حسناً، إن الإناث يُقلّدن الذكور عدا في حالة تريسي أولمان وإلين ماي وقلة من الأخريات.

س ب: يذكّرني **محتالون تافهون** إلى حد ما بـ**(داني روز شارع برودواي)**. الممثلان نفساهما في كلا الفيلمين.

و آ: إن الممثلين في **محتالون تافهون** أقل واقعية. أشبه بالرسوم المتحركة.

س ب: هناك مشهدان جميلان صُوِّرا عند غروب الشمس، أحدهما على السقف يظهرك أنت وتريسي أولمان، أما الآخر فيظهرك أنت وإلين ماي. فكيف تم تصويرهما؟

و آ: تم تصويرهما عند المغرب، وعلى عجل.

لعنة العقرب الأخضر

ستقع علينا ستارة الحقيقة البشعة.

• (من فيلم **لعنة العقرب الأخضر**)

س ب: لقد شاهدت **لعنة العقرب الأخضر** عندما افتتح هنا في نيويورك، واستمتعت به كثيراً.

و آ: أين شاهدته؟

س ب: داون تاون، في سينما ليو في سكند أفنيو، شارع 31.

و آ: في أي وقت؟

س ب: الرابعة والربع.

و آ: هل كان هناك مشاهدون؟

س ب: كان كانت القاعة نصف ممتلئة.

و آ: يوم السبت أم الأحد؟

س ب: يوم الجمعة. غادرتك في الثالثة بعد لقائنا، وذهبت مباشرة لمشاهدة الفيلم عصراً.

و آ: وهل كانوا يضحكون؟

س ب: أجل، كانوا يضحكون كثيراً، كثيراً. في الفيلم حوارٌ لاذعٌ للغاية.

و آ: وهذا ما كان عليه الفيلم.

س ب: أظن أيضاً، أن فيه صفة كوميدية للغاية.

و آ: صحيح، حتى العنوان، بأكمله. هذا ما أردت في البداية، الأرقام، كما في 1940، أردت أسلوب كتاب مصوّر، وكبير، وليس أسلوباً واقعياً.

س ب: لقد ذكّرني بفيلم آخر، فيلم قلّل ديك تريسي من تقديره. إن أسلوبه مختلف تماماً، لكن هناك علاقة.

و آ: بالتأكيد، لأن كلاهما من أفلام الكتب المصوّرة بالقبعات، والمعاطف، والسجائر، وكل الدعائم. على الرغم من أن ديك تريسي أكثر تجديداً.

س ب: لقد ذكرني أيضاً بقصص، خاصة في **أيام المذياع**.

و آ: أجل، إن فيه ذلك النوع من العنوان، وذلك الحوار. وقد وقعت أحداثه في عصر كان الناس يدخنون فيه السجائر ويقودون للأماكن ليلاً ليسرقوا المجوهرات، ثم يعودون إلى منازلهم ليجدوا فتيات جميلات في انتظارهم. أشياء من هذا القبيل، ليست من واقع الحياة، ولكن من الأفلام القديمة ومن الكتب المصوّرة.

س ب: إن فيلم **لعنة العقرب الأخضر** يذكّرنا أيضاً بفيلم بوب هوب **برونيت المفضلة لديّ** My Favourite Brunette، حيث تمثل هوب شخصية المحقّق مصادفة. فرضيّاً لديه دور مهم هناك أيضاً. لقد تحدث مرّة عن كون بوب هوب موهبة تمّ تجاهلها.

و آ: لم أقل تمّ تجاهلها، لم يتم تقديره فقط، عند أخذ مهارته بعين الاعتبار. كانت أفلامه لا عيبَ فيها، لكن لطالما كان رائعاً للغاية.

س ب: تقول شخصية ما في الفيلم عند مرحلة ما: «إن ستارة الحقيقة البشعة، ستسقط علينا قريباً».

و آ: لك أن ترى شخصيّتي الحقيقيّة في تلك الجملة. تكمن الحقيقة في أننا لا نعيش في غيبوبة طوال الوقت، حيث نرى الأشياء بجمال. إن الحقيقة تعود، وهي ليست سارّة كثيراً.

س ب: إن التنويم المغناطيسي هو طريقة أخرى لإنتاج المتخيَّلات. من خلال منوِّم مغناطيسي في الفيلم تحصل على شعور بـ «فيلم داخل فيلم».

و آ: صحيح، تحصل على واقع جديد.

س ب: لقد أظهرت اهتماماً بأفلام أخرى، مثل: **أوديب يحطم**. وقد ظهر أيضاً في مسرحيتك The Floating Lightball. فهل فكرت في تحويل ذلك إلى فيلم؟

و آ: لا، لم أفكر في أي شيء على الإطلاق. لقد كتبته لمركز لينكولن، على سبيل المرح. كانت فكرة صغيرة، ولم أفعل شيئاً بخصوصها.

س ب: يعتبر **لعنة العقرب الأخضر** مزيجاً كوميدياً من أفلام النوار- الإجرامية والكوميديا الحمقاء. وبالعودة إلى ذلك النوع من الأفلام في الأربعينيات، فهل لديك أفلام تفضلها منها؟

و آ: مثير للاهتمام بشكل كاف، لم أحب الكوميديا الحمقاء البتّة - عدا التفاعل بين الرجل والمرأة اللذان كره أحدهما الآخر، ولكن جَرح أحدهما الآخر في نهاية الفيلم، رغم أنه لن تعرف أبداً كيف حدث ذلك، لأن كل كلمة خرجت من فمهما كانت إهانة للآخر. وقد تكرَّر هذا في أفلام كلوديت كولبرت، في أفلام روزالِيند رَسل، أو في أفلام روبرت مونتغومري، ويليام بويل، كارول لومبارد، كاثرن هبورن أو سبنسر تريسي. اعتدت على أن أراهم جميعاً على الدوام. ذلك الجزء من الكوميديا كنت أحبه. أحببت ذلك التداخل. كان لافتاً عادةً. إن أغلب أفلام النوار ليست ممتازة، كما أعتقد. وبلا شك، يعتبر فيلم **تعويض مزدوج** Double Indemnity تحفة فنية. لا أعتبر ذلك فيلم نوار، لأن أعلى بكثير من أفلام النوار. إن أفضل أفلام النوار لعلها للمخرج جاك تورنير؛ فيلم **خارجاً من الماضي** Out of the Past مع روبيرت ميتم وجين غرير. إنه فيلم جميل. لكني أكره فقط لحظات معينة في أغلب أفلام النوار، لحظات خاصة. إنها أفلام من الدرجة الثانية.

س ب: لقد ذكرت بيلي وايلدر. أظن بينكما شيئاً مشتركاً، مزجكما للتراجيديا الجادة والكوميديا الخفيفة. فهل تحب أفلاماً أخرى له؟

و آ: **آص في الحفرة** Ace in the Hole جميل جداً. أنا أحد المعجبين به.

س ب: بالتأكيد هناك الكثير من التفاعل الشفهي بينك وبين هيلين هنت طوال **لعنة العقرب الأخضر**.

و آ: أجل، ذلك ما كنت أسعى إليه.

س ب: كيف تكتب حوارات كهذه؟ هل تكتبها عادة في جلسة واحدة أم أنك تتركها لبعض الوقت وتعود إليها بين الحين والآخر.

و آ: أكتبها في جلسة واحدة. لكن ذلك صعب، لأن الجملة الواحدة يجب أن تنبثق من الجملة التي تسبقها، وتتفوق عليها.

س ب: أحياناً هل تكتب جملة مضحكة بعدها تحاول إقحامها في الحوار؟ أم أنها تنبثق فجأة وأنت تكتب الحوار؟

و آ: إنها تأتي بشكل طبيعي. ويندر أن أفكر فيها مسبقاً، لأنها ستكون إقحاماً سيئاً.

س ب: هذا فيلمك الثالث مع (زاو في) كمصور سينمائي، وكلٌّ من **لعنة العقرب الأخضر واللطيف والحقير** غنيّ جداً في محتواه. فهل جعلته يشاهد أفلام أمريكية تعود إلى فترة الثلاثينيات والأربعينيات قبل إنتاج هذين الفيلمين؟

و آ: لا. كنت قد أخبرته فقط بما أريد. عندما يعطى مصوِّر مثل زاو في أو سفين نيكفيست أو غوردون ويليس فيلم فترة، يكونون عظماء. يعمل الجميع بشكل عظيم على أفلام الفترات المعيَّنة. تصبح مصمّمة الأزياء عظيمة. ومصمِّم الإنتاج، مثل سانتو، يحبُّه. ويصبح المصوِّر رائعاً. تكمن المشكلة في تناول فيلم أحداثه معاصرة. سيكون عليهم جعل هذه الغرفة والملابس عظيمة. ثم تخرج إلى الشارع حيث أماكن توقف وسيارات الأجرة والشاحنات وحافلات القمامة، وداخل التلفاز

تكون هناك عدّة التلفاز. يصعب جعلها شعرية وجميلة. لكن الجميع يتحمّس عندما تعطي من تتعاون معهم فيلم فترة زمنية. يزهر مصمِّم الأزياء كالورود، وهذا ما يحدث مع المصوِّر أيضاً. لذلك كان زاو في متحمِّساً لأن فيلمين من الأفلام الثلاثة كانا أفلام فترة محددة.

س ب: لم يكن لديك ما تفسّره بشأن الخلفية الأمريكية للقصص؟

و آ: لا، لقد أخبرته عن محتواها؛ أنّ **لعنة العقرب الأخضر** كان قصة تحرٍّ كوميدية، وقد فهم ذلك. ولو أني قد جعلت الفيلم بالأبيض والأسود، لربما كنت قد أريته بعض الصور. لكني أردت الفيلم ملوَّناً، وإضاءته. لقد عرف ما أريد من تصويره لـ«**اللطيف والحقير**». كانت هناك الكثير من الأخطاء في الفيلم الذي قمنا به، وقد تعلّم ما أريده. لكن كانت هناك مرّات قد أراني فيها مشهداً ما، وكنت أقول: «هذا ليس صحيحاً، هناك أنوار كثيرة. يبدو المكان كمطار». كان يخشى أن أقول: «معتم جداً، معتم جداً، لا أستطيع رؤية شيء!» لكني ظللت أقول: «لا، لا، إنها إضاءة ساطعة!» ثم يفهم المقصد. ولذلك عرف كل شيء في **لعنة العقرب الأخضر**. لقد تواصلنا من خلال مترجم فوري، لكن لم تكن هنا أي مشكلة. بعدها لم نحتج المترجم. فأنت تستخدم الجمل ذاتها تقريباً كل مرّة، بما أننا نتكلم حصراً عن التصوير والإضاءة. ولذلك بعد، لنقل، أول شهر من التصوير كل يوم، عرف. لو قلت «هذه إضاءة كثيرة»، كانت يعرف ما أقصد ولن يحتاج إلى المترجم.

س ب: هل تظن أنك ستعمل معه مجدداً؟

و آ: وآ: وقتاً طويلاً. لم أستطع العمل معه في **نهاية هوليوود**. لقد عملت مع وديغو فون شولتزيندروف Wedigo von Schultzendroff، وهو مصور سينمائي ألماني وأحبّه كثيراً. إنه يعمل هنا قليلاً، ولكن على الأغلب في ألمانيا. لم أستطع الاتفاق مع الذين اعتدت العمل معهم، فساعدني في هذا.

س ب: لقد قدمت شركة دريم ووركس آخر فيلمين لك. فهل لها علاقة بإنتاج الفيلمين؟

و آ: لا، إن دريم ووركس هي الموزِّع فقط. لقد أنتجت **لعنة العقرب الأخضر** و**محتالون تافهون** شركة الإنتاج الخاصة بي.

س ب: ومنتجة **لعنة العقرب الأخضر** هي أختك، (ليتي أرونسون). لقد عملت على عدد من أفلامك السابقة كمنتج منفذ. فكيف دخلت عالم الأفلام؟

و آ: كانت تعمل في متحف التلفاز والإذاعة، ثم صارت مهتمة في مشاهدة الأفلام من ناحية الإدارة المالية. لقد عملت في شركة سويت لاند لوقت قصير وتعلّمت التوزيع وبيع الأفلام في أوروبا وكل مسائل الإنتاج. لذلك عندما توقفت سويتلاند عن إنتاج الأفلام، انتقلت إلى شركة الإنتاج الخاصة بي. لذلك فهي تتعامل مع دريم ووركس وأوروبا.

س ب: هل تشعر بالارتياح للعمل معها أكثر من المنتجين الباقين؟

و آ: هي ليست منتجة بالمعنى المعروف. إنها في هذا المجال. لم يكن لدي منتج بالمعنى المعتاد. أنا من يقرر ما يخص المشروع. وأنا من يقرر السيناريو. لا أحد يعرف ما هو السيناريو. وأنا من يقرر من سأستخدم فيه، وأي نوع من الأفلام سيكون. لا يوجد «إنتاج» للقيام به. إنه عمل يجب أن ينجز. ولذلك أشعر بالارتياح التام معها وهي تنجز العمل. وبلا شك، تعلّمت خلال السنوات أن أكون مرتاحاً مع كل شخص أعمل معه. لكني في غاية الراحة مع (ليتي)، لأنها تعرف كيف تقوم بالعمل، ولأنها من العائلة، فأنا أعرف أنها مخلصة تماماً.

نهاية هوليوود

ألفي: لا أريد العيش في مجتمع تكون فيه المنفعة الثقافية الوحيدة هي أن تنعطف يميناً عندما تكون الإشارة الضوئية حمراء.

• **(من فيلم آني هال)**

ذلك لأن مخرج الفيلم الذي يعيش في نيويورك عُصابي.
أنت تبدو ذا تنوع محدود.

• (اقتُبِسَت من وودي آلن من الإعلام
عن نهاية هوليوود)

س ب: كيف جاءتك فكرة مخرج أعمى؟

و آ: لا أتذكر.

س ب: هل لأفلامك التي أنتجتها في هوليوود شيء من الإلهام في هذه الفكرة؟

و آ: بل على العكس تماماً. إن أفلام هوليوود الأخيرة عبث لا يُلهِم.

س ب: إن أداءك المفعم بالحيوية في الجزء الأول من الفيلم يمنحه إيقاعاً سريعاً للغاية ومؤثّراً، بشخصيتك المتغيرة وتغيّر المزاج الفجائي.

هل لك أن تقول إن هناك رابط بين هذا الأداء وتجاربك الأولى كممثل ستاند أب كوميدي؟

و آ: لا أستطيع قول ذلك. لقد مثّلته كما كتب وكما بدا منطقياً.

س ب: عندما تلفّظت بذلك الثوَران المزاجي، هل حدث لك أن يفقد الممثل المساعد (على سبيل المثال: تيا ليوني في مشهد في كافيه كارليل) التحكّمَ ويبدأ بالضحك؟

و آ: لا يحدث ذلك على الإطلاق.

س ب: إن المحور الأساسي في أفلامك هو الصراع بين العقلانية واللاعقلانية. قد يصنع المخرجون الآخرون نقاطاً أكثر كوميدية من استكشاف السلوك اللاعقلاني. لكن يبدو أنك تريد أن تحقق الدعابات من دراسات السلوك العقلاني الذي قد يصبح مبهماً أحياناً...

و آ: أنا متأصل في الواقعية. حتى عندما أكون سريالياً لا أريد الانفصال عن الواقع.

س ب: إن الحوار الحيوي للغاية يعمل تقريباً ككاميرا محمولة شفهية. ولذلك توقعت في المشاهد كلاماً أقل وتحركاً أكثر للكاميرا للمجاراة ولمتابعة السرعة. لكن أغلب المشاهد صوّرت في لقطات طويلة للغاية وأكثر ثباتاً. هل لذلك علاقة بحقيقة أنك كنت تعمل مع مصوّر جديد، والذي ربما لم يعتد حتى الآن على لغتك السينمائية؟

و آ: في عالم الكوميديا - **نهاية هوليوود** كلاسيكي في بنائه، وقد يكون من صنع شابلن أو كيتون - البساطة مهمّة. وكل شيء آخر يعكّر الكوميديا.

س ب: هل جاءتك أي أفكار من المصوِّر الصيني ومترجمه من تجاربك في العمل مع زاو في في أفلامك السابقة؟

و آ: أجل. كان لدينا مترجم في تلك الأفلام وكان الأمر ممتعاً.

س ب: تلفظ شخصية جورج هاملتون كلمة مؤلف «أوتور»، لكن

فال واكسمان Val Waxman وأفلامه قد طالها نقد لاذع من النقاد في فرنسا. هل هذا نوع من التقدير متأخر القبول من تلقي النقاد والمشاهدين في كل أرجاء أوروبا لعملك؟

و آ: لا. كنت أحاول اجتذاب منتجي هوليوود كما اختبرتهم. هناك نسبة صغيرة مقارنة بذلك الاحترام الثقافي الذي يُمنح للأفلام في أوروبا.

س ب: إن جورج هاملتون بالنسبة لهوليوود: بطل الفيلم، زير النساء. هل جعلته هذه الصفات هو الاختيار المناسب للفيلم؟

و آ: أجل. إضافة إلى أنه ممثل جيد وخفيف الظل ومبدع.

س ب: إن تريت وليام اختيار غير متوقع لممثل. فكيف اخترته؟

و آ: لقد بدا اختباراً صائباً. ولطالما أحببته كممثّل.

س ب: كانت تيا ليوني لتكون ممثلة مثالية لهيتشكوك، كما أظن؛ بمظهرها الأشقر وثقتها بنفسها.

و آ: لا يمكنني التفكير بمخرج لن يحبّها. إنها متعدّدة المواهب.

س ب: منذ **تفكيك هاري** تكوّنت أعمالك بشكل أساسي من الكوميديا الخفيفة أو الأكثر مهزلة-ملهاة. فهل تظن أنك ستعود إلى الدراما النفسية أو ما شابه يوماً ما؟ هل تودّ ذلك؟

و آ: إن من قبيل المصادفة عملي على عدد من الأعمال الكوميدية الخفيفة تباعاً. أنا أصلاً في مسار مختلف.

س ب: لقد أخرجت في عام 2001 فيلماً قصيراً بعنوان Sounds From a Town I Love، والذي عرض على التلفاز أولاً. فكيف جاءت هذه التجربة؟

و آ: كانت تجربة لجمع التمويل، فيلم مدّته خمسُ دقائق لمساء تجمع فيه التبرعات بعد 11 سبتمبر، والذي ساهمت فيه بالتعاون مع آخرين.

س ب: لماذا اخترت الظهور في حفل أكاديمي أووردز في مارس 2002؟

و آ: لمساعدة نيويورك فقط. كانوا يكرمون أفلام نيويورك وكنت مستعداً لمدّ يد العون، للمدينة.

س ب: ثم اخترت الذهاب إلى كان في مايو 2002 لعرض **نهاية هوليوود** الذي افتتح عرضه رسمياً في المهرجان.

و آ: أجل، كان رد جميل للفرنسيين لسنوات من الدعم والشغف.

س ب: تبو أكثر انفتاحاً في حياتك الآن. تسافر أكثر. وصرت متاحاً للناس الذين يريدون مناقشة أعمالك معك. أنا أعلم أنك لا تريد مناقشة حياتك الخاصة، لكن هل تظن أن الحياة التي تعيشها مع سون-يي وأطفالك قد أثرت عليك لتكون بهذا الانفتاح؟

و آ: فقط إلى حدّ أن سون-يي تحب السفر، وأنا أحب إسعادها.

ببليوغرافيا

من إخراج وودي آلن:

1969

Take the Money and Run

إنتاج: تشارلز جوف، جاك غروس بيرغ

سيناريو: وودي آن، ميكي روز

التصوير السينمائي: ليستر شورت

مونتاج: بول جوردان، رون كاليش

مستشار المونتاج: رالف روزينبليم

موسيقى مارفن هاملش

مساعد الإنتاج: ستانلي آكرمان

تمثيل: وودي آلن (فرجيل ستاركويل)، جانيت مارغولن (لويز)، مارسيل هلير (فرتز)، جاكلين هايد (الآنسة بلير)، لوني شابمان (جاك)، جان ميرلين (آل)، إثل سوكولو (أم ستاركويل)، هنري ليف (والد ستاركويل)، دون فريزر (الطبيب النفسي)، نيت جيكبسون (القاضي)، لويز لاسر (كاي لويس)، جاكسون بيك (الرّاوي).

1971

Bananas

إنتاج: تشارلز جوف، جاك غروس بيرغ
سيناريو: وودي آن، ميكي روز
التصوير السينمائي: أندريو كوستيميان
تصميم الإنتاج: إد ويستين
مونتاج: بول جوردان، رون كاليش
مستشار المونتاج: فريد غالو
موسيقى مارفن هاملش
مساعد الإنتاج: ستانلي آكرمان
تمثيل: وودي آلن (فيلدينغ ميلش)، لويز لاسر (نانسي)، كارلوس مونتالبان (إسبوسيتو)، ميغل سواريز (لويز)، ديفيد أورتيز (سانشيز)، رينيه إنركيز (دياز)، جاك أكسلرود (أرويو)، شارلوت ري (السيدة ميلش)، دان فريزر (الراهب)، دورثي فوكس (جي. إدغار هوفر)، سلفستر ستالفون (رجل العصابة).

1972

Everything You Always Wanted to Know About Sex

(But Were Afraid to Ask)

إنتاج: تشارلز جوف، جاك غروس بيرغ
سيناريو: وودي آلن مقتسباً من كتاب للطبيب ديفيد روبن
التصوير السينمائي: ديفيد والش
مونتاج: إريك ألبرستون
مستشار المونتاج: رالف روزينبليم
موسيقى: مندل لوي

الجزء 1: وودي آلن (البهلواني)، لين ردغريف (الملكة)، أنتوني كايل (الملك). الجزء 2: جين وايلدر (د. دوغلاس روس)، إلاين غيفتوس (السيدة آن روس)، تيتوس فانديس (ستافروس ميلوس). الجزء 3: وودي آلن (فابريزيو)، لويز لاسر (جينا). الجزء الرابع: لو جاكوبي (سام واترمان)، سيدني ميلر (جورج). الجزء 5: جاك بيري، توني هولت، روبرت لويس، باميلا ميسون، ريجس فيلبن، دون شوي، توم ماك (لاعب كرة القدم). الجزء 6: وودي آلن (فيكتور شاكابوبولس)، هيذر ماكري (هيلين لاسي)، جون كارادين (د. برناردو). الجزء 7: وودي آلن، توني راندال، برت رينولد، إرن فليمنغ، ستانلي آدمز، روبرت والدن.

1973

Sleeper

إنتاج: تشارلز جوف، جاك غروس بيرغ

سيناريو: وودي آلن، مارشال بركمان

التصوير السينمائي: ديفيد والش

مونتاج: جويل شوماخر

مستشار المونتاج: رالف روزينبليم

موسيقى: وودي آلن برفقة فرقة برزرفيشن هال جاز وأوركسترا نيوأورلينز

تمثيل: وودي آلن (مايلز مونرو)، دايان كيتون (لونا شلوسر)، جون بك (إرنو وبندت)، ماري جورج (د. ميلك)، دون كيفر (د. تريون)، جون ماكليام (د. آغون)، بارلت روبنسون (د. أورفا)، كريس فوربس (راينر كريبس)، ماريا سمول (د. نيرو)، بيتر هوبس (د. دين)، سوزان ميلر (إلين بوغريبن)، لو بيكيتي (أستاذ المراسم).

1975

Love and Death

إنتاج: تشارلز جوف، مارتن بول
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: غيسلين كلوكويت
أزياء: غلاديس دو سيغونزاك
المحرران: بول جوردان، رون كاليش
موسيقى سيرجيك بروكوفييف
مساعد الإنتاج: ستانلي آكرمان
تمثيل: وودي آلن (بورس)، دايان كيتون (سونيا)، أولغا جورج-بكون (الكونتيسة ألكسانروفا)، جسيكا هاربر (نتاشا)، جاك لينوار (كرابوتكن)، جيمس تولكن (نابوليون)، ألفريد لتر الثالث (بورس الشاب)، لليولد باتيسا (دون فرانسيسكو)، فرانك أدو (الجراح)، هارولد غولد (الكونت أنطون)، سميث (والد نيكولاي، جورج أديت (نيهامكن العجوز).

1977

Annie Hall

إنتاج: تشارلز جوف، روبرت غرين هت
سيناريو: وودي آلن، مارشال بريكمان
التصوير السينمائي: غوردون ويليس
أزياء: روث مورلي
مونتاج: رالف روزنبلم
موسيقى: 'A Hard', 'It had to be You', 'Seems like Old Times'
'Way to Go', Sleepy Lagoon

وودي آلن (ألفي سينغر)، دايان كيتون (آني هال)، توني روبرتس (روب)، كارول كين (أليسون)، بول سيمون (توني لاسي)، شيلي دوفال (بام)، جين مارغولين (روبن)، كولين ديوهرست (والدة آني)، كريستوفر والكن (دوان هال)، دونالد سيمنغتون (والد آني)، هيلين لودلام (جدة آن)، موردیشاي لاونر (ليو، والد ألفي)، جوان نيومان (والدة ألفي)، جوناثن مونك (ألفي بعمر 9)، روث فولنر (عمة ألفي)، مارتن روزنبلات (عم ألفي)، هي أنزل (جوي نيكولوس)، مارشال ماكلوهان (مارشال ماكلوهان).

1978

Interiors

إنتاج: تشارلز جوف
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: غوردون ويليس
أزياء: جويل شوماخر
المحرّر: رالف روزنبلم
موسيقى:

تمثيل: كرستن غرفن (فلين)، ماري بيث هرت (جوي)، رتشارد جوردان (فريدريك)، دايان كيتون (ريناتا)، مارشال (آرثر) جيرالد بيج (إيف)، ماورين ستابليتون (بيرل)، سام واترسون (مايك)، مسي هوب (جوي الشاب)، كيري دفي (ريناتا الشابة)، نانسي كولنز (فلين الشابة)، بيني غاستون (إيف الشابة)، روجر موردن (آرثر الشاب).

1979

Manhattan

إنتاج: تشارلز جوف، روبرت غرين هت

سيناريو: وودي آلن، مارشال بريكمان
التصوير السينمائي: غوردون ويليس
أزياء: أبرت، رالف لورين
مونتاج: سوزان مورس
موسيقى جورج جيرشوين: 'Rhapsody in Blu', 'Love Is Sweeping the Country', 'Land of the Gay Caballero', 'Sweet and Low Down', I've Got a Crush on You', 'Do-Do-Do', 'Snowderful', 'Oh, Lady Be Good', Strike Up the Band', Embraceable You', Someone to Watch over Me', 'He Loves and She Loves', 'But Not for Me'.
تمثيل: وودي آلن (آيزاك ديفيس)، دايان كيتون (ماري ويلك)، ميشيل مورفي (بيل)، ماريل هيمنغواي (تريسي)، ميريل ستريب (جيل)، آن بايرن (إيميلي)، كارن لودويغ (كوني)، واليس شاون (جيريميا)، ميشيل أودونوغ (دينيس).

1980

Stardust Memories

إنتاج: روبرت غرينهت، جاك رولنز وتشارلز جوف
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: غوردون ويليس
أزياء: سانتو لوكواستو
مونتاج: سوزان مورس
موسيقى: ديك هايمن: 'Tropical Mood Meringue', 'I'll See You in My Dream', 'Tickletoe', 'Three Little Words', 'Brazil', 'Palesteena', 'Body and Soul', 'Night on Bold Mountain', 'If Dreams Come True', ''One O'Clock Jump', 'Sugar', 'Sweet Georgia Brown',

تمثيل: وودي آلن (ساندي بيتس)، شارلوت رامبلنغ (دوريس)، جيسيكا هاربر (ديـزي)، ماري-كريستين بارولت (إيزوبل)، توني روبرت (توني)، دانييل ستيرن (ممثل)، أمي رايت (شيلي)، هيلين هانفت (فيفيان أوركين)، جون روثمان (جاك أبيل)، آن دي سالفو (دوبي، أخت ساندي)، جوان نيومان (والدة سساندي)، كين شابين (والد ساندي)، ليوناردو شيمينو (طبيب ساندي)، لويز لاسر (سكرتيرة ساندي)، روبرت مونك (ساندي الشاب، شارون ستون (فتاة على القطار)، آندي ألبيك، روبرت فريدمان، دوغلاس أيرلند، جاك رولنز، لارين نيومان (مخرج شركة الأفلام)، هوارد كيسيل (مدير ساندي)، ماكس ليفيت (طبيب ساندي)، رينيه ليبين، سول لوميتا (محاسب ساندي)، إرفنغ ميتزمان (محامي ساندي)، دوروثي ليون (طباخ ساندي).

1982

A Midsummer Night's Sex Comedy

إنتاج: روبرت غرينهت، تشارلز جوف

سيناريو: وودي آلن

التصوير السينمائي: غوردون ويليس

أزياء: سانتو لوكواستو

مونتاج: سوازان مورس

تجارب الأداء: جولييت تايلور.

موسيقى: فيليكس مينديلسون

تمثيل: وودي آلن (أندريو هوبز)، ميا فارو (أريل وينموث)، خوسيه فيرار (ليوبولد)، جولي هاغارتي (دولسي فورد)، توني روبرتس (د. ماكوسل جوردن)، ماري ستينبرغن (أدريان هوبر).

1983

Zeling

إنتاج: روبرت غرينهت، تشارلز جوف، وجاك رولينز
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: غوردون ويليس
المؤثرات البصرية: جويل هينك وستوارت روبرتسون
رسوم متحركة: ستيفن بلاستريك، شركة كمبيوتر أوبتكلز.
أزياء: سانتو لوكواستو
مونتاج: سوزان مورس.
موسيقى ديك هيمن: 'I've Got a Feeling I'm Falling', 'I'm Sitting on Top of thee World', 'Ain't We Got Fun', 'Sunny Side Up', 'I'll Get By', 'I Love My Baby, My Baby Loves Me', Runnin' Wild', 'A Sailboat in the Moonlight', 'Charleston', 'Chicago, That Toddlin' Town', 'Five Foot Two, Eye of Blue', 'Anchors Aweigh'

تمثيل: وودي آلن (ليونارد زيلينغ)، ميا فارو (د. إيودوراً فليتشر)، جون روثمان (بول ديغو)، جون بكووتر (د. سيندل)، مارفن شاتينوفر، ستانلي سفيردلو، بول نيفينس (د. برسكي) هوارد إرسكن، ستيفاني فارو (أخت ميريل)، إلين غارينسون (د. فليتشر العجوز)، شيرمان لود (بول ديغو العجوز)، إليزابيت روثشايلد (بيتيلهاهم العجوزة)، البروفيسور جون مورتون بلم.

1987

Radio Days

إنتاج: روبرت غرينهت، تشارلز جوف، وجاك رولينز
سيناريو: وودي آلن

التصوير السينمائي: كارلو دي بالما
مصمم الإنتاج: سانتو لوكواستو
الأزياء: جيفري كرلاند
مونتاج: سوزان مورس

موسيقى: 'Flight of the Bumblebee'- Rimsky-Korsakov, 'Dancing in the Dark', 'Chinatown, My Chinatown', 'Let's All sing Like the Birdies Sing', 'I Double Dare You', 'You're Getting to be a Habit with Me', 'September Song', 'Body and Soul', 'In the Mood', 'Radio Show Times', 'Carioca', 'Tico, Tico', 'La Cumparsita', 'Frenesi', 'All or Nothing at All', 'The Donkey Serenade', 'South American Way', 'Maizy Doats', 'If You Are But a Dream', 'Begin the Beguine', Opus One', 'You and I', 'Paper Doll', 'Pistol Packin' Mama', 'If I didn't Care', 'Schloff Mein Kind', 'I Don't Want to Walk Without You', 'Remember Pearl Harbor', 'Babalu', 'They're Either Too Young or Too Old', 'That Old Feeling', 'Lullaby of Broadway', 'American Patrol', 'Take the A-Train', 'The White Cliffs of Dover', 'Goodbye', 'I'm Getting Sentimental Over You', 'You'll Never Know', 'One, Two, Three, Kick', 'Just One of Those Things', 'You'd Be 'So Nice to Come Home To', 'Night and Day

تمثيل: سيث غرين (جو)، جولي كافنر (والدة جو، تس)، مايكل تكر (والدجو، وايت)، داني أيلو (روكو)، جف دانييلز (بيف باكستر)، توني روبرتس، دايان كيتون (مونيكا تشارلز)، ويلس شون (المنتقم المقنع)، جولي كرنتز (آرين)، ديفيد واريلو (روجر)، هي أنزل (السيد والدبوم)، جودث مالينا (السيدة والدبوم)، وودي آلن (الرّاوي).

1988

Another Woman

إنتاج: روبرت غرينهت، تشارلز جوف، وجاك رولينز
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: سفين نيكفيست
مصمم الإنتاج: سانتو لوكواستو
الأزياء: جيفري كرلاند
مونتاج: سوزان مورس
موسيقى: ''Gymnopedie no. 3' by Erik Satie, 'Bilbao Song' by Kurt Weill, 'Suit for cello in D minor' by Bach, 'Equatorial by Edgard Varese, 'Perdido', 'You'd Be So 'Symphony no. 4 by Mahler, 'Smiles', 'On the Sunny Side of the Street', 'Sonata for 'cello and piano, not 2 & 3' by Back, 'Roses of Picardy

تمثيل: جينا رولانس (ماريون بوست)، ميا فارو (هوب)، بليث دانر (ليديا)، ساندي دينيس (كلير)، جين هاكمان (لاري لويس)، إيان هولم (د. كينث بوست)، جون هاوسمان (واد ماريون)، هاريس يولن (بول)، فيليب بوسكو (سام)، بتي بكلي (كاثي)، مارثا بليمبتون (لاورا)، جوش هاملتون (حبيب لاورا)، مارغريت ماركس (ماريون الشابة)، ديفيد أوغدن ستير (والد ماريون الشاب).

1989

(New York Stories) Oedipus Wrecks

إنتاج: روبرت غرينهت، تشارلز جوف، وجاك رولينز
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: سفين نيكفيست
المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو

الأزياء: جيفري كرلاند

مونتاج: سوزان مورس

موسيقى: 'In a Persian Market', 'I'll Be Seeing You', 'I've Found a New Baby', 'All the Things You Are', 'June in January'

تمثيل: وودي آلن (شيلدون)، ميا فارو (ليزا)، ماي كويستل (الأم)، جولي كافنر (تريفا)، جسي كيوسيان (العمة سيل)، جورج شيندلر (الساحر شاندو)، مارفن تشاتنوفر (الطبيب النفسي)، إد كوش (عمدة نيويورك).

1989

Crimes and Misdemeanors

إنتاج: روبرت غرينهت، تشارلز جوف، وجاك رولينز

سيناريو: وودي آلن

التصوير السينمائي: سفين نيكفيست

المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو

الأزياء: جيفري كرلاند

مونتاج: سوزان مورس

موسيقى: 'Taking a Chance on Love', 'Dancing on the Ceiling', 'Rosaline', 'I Know That You Know', 'English suite no. 2 by Bach, 'Home Cooking', 'Sweet Georgia Brown', 'I've Got You', 'This Year's Kisses', 'All I Do Is Dream of You', 'String Quartet no. 15 in G major' by Schubert, 'Murder He Says', 'Beautiful Love', 'Great Day', 'Star Eyes', 'Because', 'Crazy Rhythm', 'I'll See You Again', 'Cuban Mambo', 'Polkadots and Moonbeams', 'I'll Be Seeing You'

تمثيل: آلان ألدا (ليستر)، وودي آلن (كليف ستيرن)، كلير بلوم (ميريام روزينثال)، ميا فارو (هالي ريد)، جوانا غليسون (ويندي ستيرن)، أنجليكا هوستن (دولوريس بيلي)، مارتن لاندو (جودا روزنثال)، جيري أورباخ (جاك روزنثال)، سام واترسون (الرّاباي)، مارتن برغمان (البروفيسور لويس ليفي)، جيني نيكولوس (جيني)، ستيفاني روث (شارون روزنثال)، أنا برغر (العمة ماري)، غريس زمرمان (ابنة الرّاباي)، داريل هانا (ليزا كروسبي).

1990

Alice

إنتاج: روبرت غرينهت، تشارلز جوف، وجاك رولينز
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: كارلو دي بالما
المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو
الأزياء: جيفري كرلاند
مونتاج: سوزان مورس
موسيقى: 'Limehouse Blues', 'Breezin' Along with the Breeze', 'I Dream Too Much', 'Moonglow', 'La Cumparsita', 'The Courier', 'World Music', 'Caravan', 'I Remember You', 'Moonlight Becomes You', 'The Way You Look Tonight', 'Alice Blue Gown', Bach's 'Violin Concerto no. 1 in A major', 'Darn That Dream', 'Southern Comfort', 'Mack the Knife', 'Flight of the Foo Birds', 'Will You Still Be Mine?', 'O Tannenbaum'

تمثيل: ميا فارو (أليس)، أليك بالدوين (إد)، بليث دانر (دوروثي)، جودي ديفيس (فيكي)، ويليام هرت (دوغ)، كي لوك (د. يانغ)، جو مانتينيا (جو روفالو)، بيرنادت بيترز (ميوز)، سيبيل سبرد (نانسي بريل)،

غوين فيردون (والدة أليس)، باتريك أونيل (والد أليس)، روبن بارتلت (نينا)، جولي كافنر (مصممة ديكور)، كارولين آرون (سو)، ديفيد سبيلبرغ (كن).

1992

Shadows and Fog

إنتاج: روبرت غرينهت، تشارلز جوف، وجاك رولينز
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: كارلو دي بالما
المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو
الأزياء: جيفري كرلاند
مونتاج: سوزان مورس
موسيقى Kurt Weil, from The Threepenny Opera
تمثيل: وودي آلن (كلينمان)، ميا فارو (إرمي)، جون مالكوفيتش (المهرج)، مادونا (ماري)، دونالد بليزانس (الطبيب)، كاثي بيتس، وجودي فوستر، وليلي توملن (العاهرات)، جون كوساك (جاك)، كيت نيليغان (إيف)، جولي كافنر (ألما)، فريد غوين (الملاحق)، كينيث مارس (الساحر)، ديفيد أوغدن ستيرس، واليس شون (سيمون كار)، فيليب بوسكو (السيد باولسن)، مايكل كيربي (القاتل).

1992

Husbands and Wives

إنتاج: روبرت غرينهت، تشارلز جوف، وجاك رولينز
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: كارلو دي بالما

المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو
الأزياء: جيفري كرلاند
مونتاج: سوزان مورس
موسيقى: 'What Is This Thing Called Love', Mahler's 9th Symphony, 'That Old Feeling', 'Top Hat, White Tie and Tails', ''Makin' Whopee', 'The Song Is You

تمثيل: وودي آلن (غابي روث)، جودي ديفيس (سالي)، ميا فارو (جودي روث)، جولييت لويس (رين)، ليام نيسون (مايكل)، سيدني بولوك (جاك)، ليزيت أنتوني (سام)، بليث دانر (والدة رين)، رون ريفكن (طبيب رين النفسي)، بينو شميدت (زوج جودي السابق)، جيفري كرلاند (المذيع).

1993

Manhattan Murder Mystery

إنتاج: روبرت غرينهت، تشارلز جوف، وجاك رولينز
سيناريو: وودي آلن، مارشال بريكمان
التصوير السينمائي: كارلو دي بالما
المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو
الأزياء: جيفري كرلاند
مونتاج: سوزان مورس
موسيقى: 'I Happen to Like New York', 'The Best Things in Life Are Free', 'The Flying Dutchman' by Wagner, 'Take Five', 'I'm in the Mood for Love', 'The Big Noise from Winnetka', 'Out of Nowhere', 'Have You Met Miss Jones', overture to ''Guys and Dolls', 'Sing, Sing, Sing', 'Misty

تمثيل: وودي آلن (لاري ليبتون)، دايان كيتون (كارول ليبتون)، ألان

ألدا (تيد)، أنجليكا هوستن (مارسيا فوكس)، جيري أدلر (بول هاوس)، لين كوهين (ليليان هاوس)، رون ريفكن (سي)، جوي بيهار (مارلين، ميلاني نورس (هيلين موس)، مارج ردموند (السيدة دالتون)، زاك براف (نيك ليبتون).

1994

Bullets Over Broadway

إنتاج: روبرت غرينهت
سيناريو: وودي آلن، دوغلاس مكراث
التصوير السينمائي: كارلو دي بالما
المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو
مونتاج: سوزان مورس
تمثيل: جون كوساك (ديفيد شين)، جاك واردن (جوليان ماركس، روكو)، شاز بالمنتيري (چيچ)، جو فيتيريللي (نيك فالنتي)، بول هيرمان (ميتر دي)، جنيفر تيلي (أوليفر نيل)، روب رينر (شيلدون فلندر)، ستيسي نيلكين (ريتا)، دايان ويست (هيلين سينكلير).

1995

Mighty Aphrodite

إنتاج: روبرت غرينهت
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: كارلو دي بالما
المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو
موسيقى: ديك هايمن
مونتاج: سوزان مورس

تمثيل: وودي آلن (ليني)، هيلينا بونهام-كارتر (أرماندا)، ستيفن راندازو (بد)، جي. سميث-كاميرون، ميرا سورفينو (ليندا آش، جودي كام)، مايكل رابابورت (كيفن)، دانييل فيرلاند (كاساندرا)، جيفري كرلاند (أويدبس)، أوليمبيا دوكاكيس (إيوكاستس).

1996

'Everyone Says 'I Love You

إنتاج: روبرت غرينهت
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: كارلو دي بالما
المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو
الأزياء: جيفري كرلاند
مونتاج: سوزان مورس
موسيقى ديك هايمن

تمثيل: إدوارد نورتون (هولدن)، دريو باريمور (سكايلار)، ألان ألدا (بوب)، غولدي هاون (ستيفي)، جوليا روبرتس (فون)، وودي آلن (جو)، تيم روث (تشارلز فيري)، باربارا هولاندر (كلير)، جون غريفن (جيفري فاندرموست)، إتزهاك برلمان.

1997

Deconstructing Harry

إنتاج: جين دومانيان
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: كارلو دي بالما
المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو

الأزياء: سوزي بينزينغر

مونتاج: سوزان مورس

تمثيل: وودي آلن (هاري بلوك)، جودي ديفيس (لوسي)، إليزابيث شو (فاي)، رتشارد بنجامين (كين)، جوليا لويز-دريفوس (ليزلي)، كيرستي ألي (جوان)، بوب بالابان (رتشارد)، هازل غودمان (كوكي)، ديمي مور (هيلين)، توبي ماغوير (هارفي ستيرن).

1998

Celebrity

إنتاج: جين دومانيان

سيناريو: وودي آلن

التصوير السينمائي: سفين نيكفيست

مصمم الإنتاج: سانتو لوكواستو

مونتاج: سوزان مورس

موسيقى: 'You Oughta Be in Pictures', 'Kumbayah', 'Fascination', 'I Got Rhythm', 'Will You Still Be Mine', 'Lullaby of Birdland', 'On a Slow Boat to China', 'Cocktails For Two', ''Soon', 'For All We Know

تمثيل: هانك أزاريا (ديفيد)، كينيث برانغ (لي سيمون)، جودي ديفس (روبن سيمون)، ليوناردو ديكابريو (براندون دارو)، ميلاني غريفث (نيكول أوليفر)، فامك جانسن (بوني)، ميشيل لارنر (د. لوبوس)، جو مانتينيا (توني كارديلا)، فيمونا ريدر (نولا)، دونالد ترامب (ذاته)، تشارليز ثيرون (عارضة أزياء).

1999

Sweet and Lowdown

إنتاج: جين دومانيان
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: زاو في
المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو
مونتاج: أليسا ليبستلر

موسيقى: The Dick Hyman group play: 'I'll See You in My Dreams', 'Sweet Georgia Brown', 'Unfaithful Woman', 'Wrap Your Troubles in Dreams (and Dream Your Troubles Away)', 'Old-Fashioned Love', 'Limehouse Blues/Mystery Pacific', 'Just a Gigolo', '3 am Blues', 'All of Me/The Peanut Vendor','It Don't Mean a Thing (if it Ain't Got That Swing)', 'Shine', 'I'm Forever BlowingBubbles', 'There'll Be Some Changes Made'; Benny Bergan and His Orchestra: Caravan' av Ellington, Sidney Becht 'and Noble Sissie's Swingsters, 'Viber Mad

تمثيل: شون بين (إيميت راي)، سامانثا مورتون (هيتي)، وودي آلن (ذاته)، بن دنكان (ذاته)، دانييل أوكرينت (أي. بيكمان، دان موران)، توني دارو (بن). كريستوفر باور (أيس)، كونستانس شولمان (هيزل)، كيلي أوفربي (أيرس)، داريل ألان ريد (دون)، أوما ثورمان (بلانش).

2000

Small Time Crooks

إنتاج: جين دومانيان
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: زاو في

المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو
الأزياء: جيفري كرلاند
مونتاج: سوزان مكيب
التقطيع: أليسا ليبستلر

موسيقى: 'With Plenty of Money and You', 'Stompin' at the Savoy', 'Could It Be Me?', 'Music Makers', Voices of Spring waltzes 'Frühlingstimmen' op. 410' av J. Strauss, 'Tequila', 'Cocktails for Two', 'The Modern Dance', 'Prelude in B Minor, op. 32, no. 10' by Rachmaninov, 'Mountain Greenery', 'Fascination', 'Zelda's Theme', 'Saraband from suite no. 2 violoncello in D minor' av J. S. Bach, 'This Could Be the Start of Something Big', 'Lester Lanin Cha-Cha', 'Just In Time', 'Old Devil Moon', 'The Hukilau Song', 'Steady, Steady'

تمثيل: وودي آلن (راي وينكلر)، كارولين ساكسون (بائع الحلوى)، تريسي أولمان، مايكل رابابورت (ديني دويل)، توني دارو (تومي بيل)، سام جوزيفر، جون لوفيتز، لورنس هوارد ليفي، برايان ماركنسون، إلين ماي (ماي سلون).

2001

The Curse of the Jade Scorpion

إنتاج: ليتي أرونسون، تشارلز جوف
سيناريو: وودي آلن
التصوير السينمائي: زاو في
المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو
الأزياء: سوزان مكيب
التقطيع: أليسا ليبستلر

موسيقى: 'Sophisticated Lady', Two Sleepy People', 'Tuxedo Junction', 'How High the Moon', 'In a Persian Market', 'Flatbush 'Flanagan', 'Sunrise Serenade

تمثيل: وودي آلن (سي. برجز)، هيلين هنت (بيتي آن فيتزجيرالد)، تشارليز ثيرون (لاورا كينسنغتون)، دان أكرويد (كرس ماغرودر)، إليزابيث بركلي (جيل)، كايلي فيرنوف (روزي)، جون شوك (ميز)، جون تورمي (سام)، بريان ماركنسون (آل)، ماوريس سوننبرغ، جون دومنيان، بيتر غيرتي (نيد).

2002

Hollywood Ending

إنتاج: ليتي أرونسون، هيلين روبن، ستيفان تينينبوم

سيناريو: وودي آلن

التصوير السينمائي: فيديغو فون شولتزيندروف

المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو

الأزياء: ميليسا توث

مونتاج: أليسا ليبستلر

تمثيل: وودي آلن (فال واكسمان)، جورج هاملتون (إد)، تيا ليوني (إيلي)، ديبرا مسنغ (لوري)، مارك ريدل (آل)، تريت ويليامز (هال)، تيفاني-أمبر ثيسن (شارون بيتس)، أنتوني أركن، بارني تشينغ (المترجم).

2003

Anything Else

إنتاج: ليتي أرونسون، هيلين روبن، ستيفان تينينبوم

سيناريو: وودي آلن

التصوير السينمائي: داريوس كوندجي

المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو

الأزياء: لاورا جين شانون

مونتاج: أليسا ليبستلر

تمثيل: وودي آلن (ديفيد دوبل)، جيسون بيغس(جيري فالك)، كرستينا ريتشي (أماندا)، فيشر ستيفنس (المدير)، أنتوني أركن، داني دي فيتو (هارفي)، كادي ستريكلاند (بروك)، جيمي فالون (بوب)، ستوكارد تشانغ (باولا).

2004

Melinda and Melinda

إنتاج: ليتي أرونسون

سيناريو: وودي آلن

التصوير السينمائي: فيلموس زيغموند

مصمم الموقع: سانتو لوكواستو

الأزياء: جودي رسكن

مونتاج: أليسا ليبستلر

تمثيل: ول فارل، فينسا شاو، رادا ميتشل، جوني لي ميلر، شيويتل إيوفر، كلوي سيفنجي، جوش برولن، أماندا بيت.

من إخراج آخرين:

1965

What's New, Pussycat?

إخراج: كليف دونر

سيناريو: وودي آلن

تمثيل: وودي آلن (فيكتور شاكابوبولس)، بيتر سيلر، بيتر أوتوول، رومي شنايدر، كابوتشيني، باولا برينتس، أورسولا أندرس، إدرا غيل.

1966

What's Up, Tiger Lily?

إخراج: سنكيتشي تانيغوتشي

سيناريو ودبلجة: وودي آلن، فرانك بكستن، لين ماكسويل، لويس لاسيت، ميكي روز، جولي بينيت، بريانا ويلسون

إنتاج: هنري سابرستاين، وودي آلن

مونتاج: رتشارد كرون

موسيقى Jack Lewis & songs from The Lovin' Spoonful

تمثيل: تاتسويا ميهاشي (فل موكويتز)، مي هانا (تيري ياكي)، أكيكو واكايابايشي (سوكي ياكي)، تادو ناكامورا (شيبرد وونغ)، سوسومو كوروب (وينغ فات)، شينا لي (راقصة)

1967

Casino Royale

إخراج: جون هيوستن، كين هيوز، فال غست، روبرت بارش، جوزف مكغراث

سيناريو ودبلجة: وودي آلن، فرانك بكستن، لين ماكسويل، لويس لاسيت، ميكي روز، جولي بينيت، بريانا ويلسون

تمثيل: وودي آلن (جيمي بوند)، بيتر سيلر، أورسولا أندرس، ديفيد نيفين، أورسون ويليس، جوانا بيتيت، ديبورا كر، داليا ليفي، ويليام هولدن، تشارلز بوير، جون هيوستن، جورج رافت، جين-بول بلموندو، باربارا بوشيت، جاكلين بيست.

1969

Don't Drink the Water

إنتاج: تشارلز جوف

إخراج هوارد مورس

سيناريو: آر آلن، هارفي بولك اقتباسا من مسرحية كتبها وودي آلن

تمثيل: جاكي غليسون، إيستل بارسون، جوان ديلاني.

1972

Play It Again, Sam

إنتاج: آرثر جيكوب، تشارلز جوف

إخراج: هيربرت روس

سيناريو: وودي آلن اقتباسا من مسرحيته

التصوير السينمائي: أوين رويزمان

مونتاج: ماريون روثمان

موسيقى بيلي غولدنبرغ

تمثيل: وودي آلن (آلن فيلكس)، دايان كيتون (ليندا كريستي)، توني روبرتس، جيري لاسي، سوزان أنسباش، جنيفر سالت، جوي بانغ، فيفا.

1976

The Front

إنتاج: مارتن رت، روبرت غرينهت، تشارلز جوف

إخراج: مارتن رت
تمثيل: ووي آلن (هوارد برنس)، زيرو موستل، هيرشل برناردي، ميشيل مورفي، أندريا ماركوفيتشي

1987

King Lear

سيناريو وإخراج: جان لوك غودار
تمثيل: وودي آلن (البهلواني، السيد ألين)، نورمان ميلر، برغس ميريديث، مولي رينغوالد

1991

Scenes From a Mall

سيناريو وإخراج: بول مازوركي
تمثيل: وودي آلن (نيك فايفر)، بريتو ميدلر (ديبورا فينغولد-فايفر)، بيل إيروين، دارن فايرستون، ريبيكا نيكلس، بول مازورسكي

1997

Wild Man Blues

إخراج: باربارا كوبل
إنتاج: جي. بيوكيو، جين دومانيان
تصوير: توم هرويتز
تقطيع: لورنس سيلك
ووودي آلن بشخصه، ليتي أرنسون (أخت وودي)، سون-يي بريفن (زوجته)، دان باريت (عازف الترومبون)، غريغ كوهين (عازف الباس)، إدي ديفس (قائد الفرقة، البانجو)، سينثيا سير (بيانو)، ستيفن شيشتر (بذاته)، سيمون واتنهال (بذاته).

1998

Antz

إخراج: إريك دارنل، تيم جونسون
سيناريو: تود ألكوت، كريس ويتز، بول ويتز
إنتاج: براد لويس، آرون وارنر، باتي ووتون
مونتاج: ستان ويب
موسيقى: هاري غريغسون-ويليامز، جون بويل
أصوات: وودي آلن، دان أكرويد، آن بانكروفت، جين كرتن، داني كلوفر، جين هاكمان، جنيفر لوبيز، سلفستر ستالون، شارون ستون، كريستوفر والكن.

The Impostors

إخراج: ستانلي توكي
سيناريو: ستانلي توكي
إنتاج: بيث ألكسندر، ستانلي توكي
التصوير السينمائي: كين كيلش
مونتاج: سوزي إلمنغر
تمثيل: أوليفر بلات، ستانلي توكي، والكر جونز، جسيكا والكنغ، ديفيد ليبمان، إي. كير، جورج غودا، ويليام هيل، ألفردمولينا، ميشيل إمرسون، وودي آلن (مخرج مسرحي).

2000

Picking Up the Pieces

إخراج: ألفونسو أراو
سيناريو: بيل ويلسون
إنتاج: بول ساندبيرغ
التصوير السينمائي فيتوريو ستورارو

تمثيل: أوودي آلن (تكس كولي)، أنجليكا أراغون (دولوريس)، ألفونسو آرو (د. أماندو)، برايان بروفي (مراسل سي أن أن)، بتي كارفالو (جوانا)، إنريكيو كاستيلو (غراسينيتو)، جورج كيرفيرا، أونيل كامبتون، ماريا غراتسيا (ديزي).

Company Man

إخراج وسيناريو: بيتر أسكن، دوغلاس مكغراث

إنتاج: غي إيست، ريك ليد، جون بينوتي، جيمس ستوتكدوبل

التصوير السينمائي: رسل بويد

المنتج المنفذ: جين مسكي

موسيقى: ديفيد نيسم لورنس

تمثيل: بول غيلفويل، جيفري جونز، ريثل بين، هاريت كوبل، دوغلاس مكغراث، سيغورني ويفر، تيري بيفر، شون دوغان، غرانت والدن، نيثان دين، وودي آلن (لوثر).

Cyberworld (رسوم متحركة)

إخراج: كولن ديفس، إلين ديسبن

سيناريو: هيو موراي، تشارلز روبن، ستيفن هوبن

إنتاج: ستيفن هوبن، هيو موراي

تمثيل: جينا ألفمان، مات فريور، روبرت سميث، ديف فولي، وودي آلن، سلفستر ستالفون، شارون ستون

من إنتاج وودي آلن للتلفاز:

1994

Don't Drink the Water

مسرحية للتلفاز: وودي آلن، اقتباسا من مسرحيته
إنتاج روبرت غرينهت
تصوير كارلو دي بالما
تقطيع: سوزان مورس
المنتج المنفذ: سانتو لوكواستو
أزياء: سوزي بين زينغر
مونتاج: سوزان مورس
تمثيل: إد هيرلي (الراوي)، جوزف سومر (السفير ماجي)، روبرت ستانتون (السيد برنز)، إدوارد هيرمن (السيد كيلروي)، روزماري مورفي (الآنسة برتشارد)، ميشيل فوكس (أكسل ماجي)، وودي آلن (والتر هولاندر)، جولي كافنر (ماريون هولاندر، مايم بياليك (سوزان هولاندر))، إد فان نيز (حاجب السفارة)، سكيب روز (حاجب السفارة)، ليوند أشر (شرطي)، ستاس كميك (شرطي).

2001

Sounds From a Town I Love

إخراج: وودي آلن
سيناريو: وودي آلن
تصوير كارلو دي بالما
بمشاركة: مارشال بريكمان، غريفن دون، هازل غودمان، بيبي نيويرث، توني روبرتس، سيليا ويستون.

ظهور آخر لوودي آلن:

1999

Light Keeps Me Company (وثائقي)

إخراج: كارل غوستاف نيكفست
إنتاج: غوردن نيكفيست، كارل غوستاف نيكفست
كتابة: ميشيل ليزيلوسكي، كارل كوغستاف نيكفست
بمشاركة: وودي آلن، بيبي أندرسون، هاريت أندرسون، رتشارد أتنبورو، بيرنيلا أوغست، إنغمار بيرغمان، توماس بولم، ميلاني غريفث.

2001

Last Laugh (للتلفاز)

إخراج: جيف مازولا
كتابة: دينيس هامل
إنتاج: أندريو كاراس
تصوير سينمائي: مايكل غرين
مونتاج: جوردان موكريسكي
موسيقى: روبرت سانتا

ري غارفي، فينسنت باستور، توني دارو، سالي ويلر، داني أيلو، وودي آلن، جاكي مارتلنغ، جيف ماتزولا، لورين مازولا، كولن كوين.

ستيج بيوركمان

كاتب ومخرج وناقد سويدي. ولد في 2 أكتوبر 1932
أخرج ما يزيد عن خمسة عشر فيلماً.

من كتبه:

وودي آلن عن وودي آلن 2005

من أفلامه:

جورجيا، جورجيا 1972

الجدار الأبيض 1975

إنغريد بيرغمان: بكلماتها

المترجِمة في سطور

- دلال مصطفى نصر الله 1987
- عملت في مجال ترجمة الأفلام والأوبِّرات الإيطالية.

من ترجماتها:

ناسك في باريس - إيتالو كالفينو	2017
الملاك إزميرالدا - دون ديليلو	2018
امتلاك سر البهجة - أليس ووكر	2018
وودي آلن عن وودي آلن - ستيج بيوركمان	2018
امرأة - سيبيلا أليرامو	

وودي آلن عن وودي آلن هو تصوير لصانع أفلام صريح ويسلط الضوء على حياته. في سلسلة من المقابلات النادرة والعميقة. يشاركنا آلن في هذا الكتاب بذكرياته وآرائه عن عدد كبير من المواضيع. الأفلام التي شاهدها منذ طفولته في بروكلين، قصص عن عالم صناعة الأفلام، نقاشات حول أفلامه المفضلة، الممثلات اللاتي أهمنه، المصورون السينمائيون العظماء، عشقه للجاز، ولعه بنيويورك. إن الحوارات الواردة في وودي آلن عن وودي آلن تكشف عن تأثيرات الأوساط الخارجية على انتقائه البصري، وتقرّبه من معجبيه بكل تعقيده الهش، أكثر من ذي قبل.

«وودي آلن عن وودي آلن هو أفضل كتاب نشر على الإطلاق عن صناعته للأفلام... هذا الكتاب يجب أن يكون على رأس قائمة الكتب التي سيقرؤها معجبوه» - هوليوود ريبورتر.

«ظهر آلن كعامل ملتزم، بعيد كل البعد عن إطار شخصيته - عصبي مثير للشفقة - سيسعد هذا الكتاب ويدعم معجبيه» - بيلشرز ويكلي.

«تمعُّن آلن في مسيرته المهنية ليس مفاجئاً... إن الحوارا

ISBN 978-9933604141