عين الكاميرا: مقالات فى تاريخ السينما، ونقدها، وجمالياتها

روثمان، وليم .
عين الكاميرا: مقالات فى تاريخ السينما، ونقدها، وجمالياتها/ تأليف وليم روثمان؛ ترجمة وتقديم محسن ويفى.- ط١.- القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠.- ٢٩٦ص ؛ ٢٤سم .- (المشروع القومى للترجمة ؛ العدد ١٤٦٢)

نوال على محمد حسين
باحثة بمركز الحاسب الآلى والببليوجرافيا

المؤلف فى سطور: وليم روثمان حصل على الدكتوراه من جامعة هارفارد بدراسة بعنوان : "ثلاث مقالات فى الجماليات" وذلك عام ١٩٧٣، حاضر فى جامعة هارفارد بعد تخرجه فيها من قسم الفلسفة. واصل محاضراته فى السينما بجامعة كاليفورنيا وبيركلى وويلزلى. عمل أستاذًا مساعدًا فى دراسات السينما بجامعة نيويورك، ثم عاد إلى جامعة هارفارد حيث واصل تدريسه فى تاريخ ونقد ونظرية الفيلم من عام ١٩٧٦ حتى عام ١٩٨٤، له قبل عين الكاميرا، كتاب هتيشكوك: النظرة القاتلة (من منشورات كمبردير ج ١٩٨٢)

المترجم فى سطور: محسن ويفى ناقد سينمائى ومترجم، له الكثير من الدراسات والمقالات المؤلفة والمترجمة فى العديد من الدوريات والمجلات والصحف المصرية والعربية، وله عدة كتب منها : "عاشق فلسطين" - دراسة عن المخرج قيس الزبيدى (صندوق التنمية الثقافية)، و"عشق الأفلام" (قصة السينماتيك الفرنسى) تأليف ريتشارد رود (أكاديمية الفنون)
- قيد الطبع
- "السرد السينمائى فى أفلام داود عبد السيد"

يأتى كتاب "عين الكاميرا" استكمالا وتطويرًا للكتاب السابق، و"النظرة القاتلة" (كامبردج عام ١٩٨٢) الذى كان قراءة متعمقة لخمسة أفلام للوصول إلى فهم إبداع هيتشكوك ومكانته الخاصة فى تاريخ السينما، ويضيف روثمان عن كتابه هذا بأنه

كان بحثًا لشروط إبداع الفيلم من حيث كونه وسيطا للإبداع، وفى "عين الكاميرا" فقد وسع روثمان من مجال رؤيته سواء من حيث كم الأفلام التى يقوم بقراءتها أو مخرجى هذه الأفلام أو الأنواع السينمائية التى يحللها، كما أنه يوسع أيضًا من عدد الثيمات الأساسية التى يتناولها فى دراسته الشاملة هذه.

- وبتأمل الإبداع يعتبر "عين الكاميرا" رفقة منسجمة لهيتشكوك "النظرة القاتلة" : فهو يشتمل على مقالات عن فيلمين لهيتشكوك (دوار : المرأة المجهولة عند هيتشكوك)، (شمال عن طريق شمال غرب : الأثر الخالد من أفلام هيتشكوك)

- والكتاب يشتمل على مقالات تحاول تجديد صور واضحة لعمل عدد من مبدعى السينما الآخرين، ذائع الصيت منها: دى. دبليو. جريفيت (جريفيت ومولد الأفلام، جوديث من بثوليا، هوارد هوكس وقم ياحبيبى) شارلى شابلن (نهاية أضواء المدينة) وجان رينوار (صانع الفيلم داخل الفيلم : ثمانى حركات وقواعد لعبة رينوار و(النهر).

فقد يعد الإبداع واحدًا من الاهتمامات الرئيسة "العين الكاميرا" تدرس مقالتان: ("الطهر والشرقى مواجهة الكاميرا" و"الرثاء وتغيير المظهر فى مواجهة الكاميرا" قراءة فى ستيلا دالاس) فى الطرق التى تغير بها الكاميرا الميلودراما المسرحية، وما يظهره هذا التعبير للفيلم، وانقطاعه الصادم عن المسرح. وتمثل "الرمل الأحمر" : صورة الشهوانى تأملا فى البعد الشهوانى لقوة الفيلم الرهيبة. يفسر مشاهد لبورتريه عائلى لألفريد جيوزبيتى. دور الكاميرا. فى سينما الحقيقة والعلاقة بين "التسجيلى" و"الخيالى". أما مقال "إعادة تقييم هوليوود: تأملات فى السينما الأمريكية الكلاسيكية" الذى يستهل هذا الكتاب مع إطلالة على تاريخ الفيلم، يحدد السؤال (بين أسئلة أخرى) ما الذى يعتبر أمريكيًا داخل فيلم أمريكى؟ والكتاب عبارة عن عدة مقالات، منها :

<u>المقالة الأولى</u>: إعادة الاعتبار لهوليوود: تأملات فى السينما الكلاسيكية الأمريكية.

تعد تجربة السينما الأمريكية فريدة تماما "منها فى إى بلد آخر، ولا تنفصل صدمة السينما عن عملية أو على الأقل عن شبح الأمركة . فى أمريكا، لا تمثل السينما بشكل عام شيئًا ما خارجيًا إنها ببساطة أمريكية. لكن ما هو الأمريكى فى السينما الأمريكية ؟ بطبيعة الحال تعد قضية أمركة الأفلام الأمريكية معقدة. الحقيقة أنه فى كل فترة لعب الأجانب أدوارا رئيسة فى إبداعها من شابلن إلى مورناو إلى لوبيتش إلى لانج، هيتشكوك، رينوار، افيولسى، سيرك ووالدر؛ كثير من معظم المخرجين المبدعين "الأمريكيين" هم ليسوابأمريكيين، على الأقل عندما بدأوا عملهم فى هوليوود. ويمتد هذا بشكل متساو إلى نجوم وكتاب سيناريو ومنتجين. حقا هناك أنواع بأسرها من السينما الأمريكية، مثل: الفيلم الأسود،

وسينما رعب الثلاثينيات (بتأثير من التعبيرية الألمانية) تبدوكلها بالكاد أمريكية.

وقد بدأ جريفيت برؤية مثالية : فقدر أمريكا أن تنقذ العالم، وقدر السينما أن تنقذ أمريكا. خلال فيلم "مولد أمة"، مع ذلك عبر بالميل تجاه الرؤية الأكثر التباسًا وقتامة من هاثورن، وبو، وملفيل

وكان ميل جريفيت له أفكار حديثة، خاصة المتعلق منها بدور المرأة، يتسع للجمع بين المتناقضات، ثم التعبير عن تكافؤ الضدين هذا فى التوتر ما بين أدواره المنمقة والأخلاقية وبين الأسرار القاتمة التى يسحر بها كاميراه. وحد جريفيت ما بين اليقين الفكتورى الذى يقضى بأنه الملائم للمرأة أن تصير مذعنة مع احترام عميق لثقافة وخيال وقوة المرأة فى أفلامه. ويا لهن من نساء رائعات جلبهن إلى السينما بالحدس! وكلما أمعنت النظر فى الرؤى الساحرة لجريفيت لليليان جيشى، ومای مارش، وبلانش سويت وأخريات، أصاب بصدمة بسبب شراهة رغبته فى النساء، وقدرته الغريبة على التماهى معهن.

مثل هذه الأفلام كفيلم حدث ذات ليلة، بكل ما فيها من كوميديا أحيت جدية جريفيت ذات الغرض الأخلاقى وعقيدته الأصيلة بأن قوة السينما الفاعلة تستطيع إيقاظ أمريكا من مخاض كابوس إلى هويتها الجديرة بها أو ربما نستطيع القول بطريقة أكثر تحديدًا : "إن الأفلام الكلاسيكية الهوليودية قد انطلقت بجريفيت كى يرتبط مباشرة بالتراتسندتالية الأمريكية للقرن التاسع عشر.

المقالة الثانية : دى. اتش. جريفيت ومولد الأفلام .

كان جريفيت ممثلا مجتهدًا "من كينتاكى، لا يزال شابًا"، مع شحوب أحلامه فى نجاحه ككاتب مسرحى. فى حالة يأس قبل العمل مع شركة بيوجراف الأمريكية كممثل سينما. وعندما احتاجت بيوجراف مخرجًا جديدًا تقدم جريفيت الصفوف فى الخمس سنوات التالية، الذى عمل فيها لحساب بيوجراف، قام جريفيت بإخراج خمسمائه فيلم دراسى قصير فى كل نوع خيالى ، كنز ثمين لا ينضب لطلاب السينما.

وفى عام ١٩١٣ اتخذ جريفيت خطوته المصيرية، فقد هجر بيوجراف عندما رفضت الشركة عرض judith of Bethlia فيلمه الروائى الطويل، بعدها سدد ضرباته بنفسه فقد أنتج وأخرج كذلك سلسلة من الشرائط الروائية الممتازة، وصار مديونًا بعمق فحاول جريفيت أن يستعيد استقلاله المالى. صنع عددًا من أفلامه العظيمة، بعد سنوات من نهاية الحرب العالمية الأولى. من بينها براعم مكسورة، قلب سوزى الحقيقى، الطريق للشرق، نيامى الرياح، ومع ذلك فلم يحقق مكانته وقوته فى صناعة السينما.

أفلام جريفيت لبيوجراف أثبتت هدفها النبيل : النقر على وتر القوة الرهيبة للسينما على أمل إنقاذ الأرواح أثناء مولد أمه، مع لذلك صارت رؤية جريفيت أكثر قتامة.

أما الجزء الآخر من مولد أمه، بانقلابه

الكابوسى لقيم جريفيت الباقية فى الذهن، يتوالى منذ لحظة الإحساس بالذنب.

فلا تتمكن عصابة كيوكلوكلان ذات الروح الانتقامية المنبثقة من الظلام من استعادة النظام الحق.

إذن لم تتمكن أفلام جريفيت بعد قطيعته مع بيوجراف الزعم لنفسها القدرة على الخلاص، ويعد إلهامها متواضعًا فى المساعدة فى البقاء أحياء أثناء الأوقات الحالكة أن يأتى حلم العالم البعيد حيث تستعيد البراءة عرشها المأمول

المقالة الثالثة : جوديث من بيثوليا

كان جوديث من بيثوليا (١٩١٣) الفيلم الروائى الطويل الأول لجريفيت. وقد كرس جريفيت جهدًا غير عادى وتركيزًا فى عمله حقًا، وامتنع بطريقة لا رجعة فيها عن العمل مع إدارة بيوجراف الذى سبق وأخرج لحسابها ما يزيد عن خمسمائة فيلم قصير. يشير كل شىء إلى الاستنتاج بأن جوديث بيثوليا هو الفيلم المفتاح فى حياته كمخرج. وهو بالفعل يشمل على تعقيد تكوينى يمكن تثمينه، بالإضافة إلى أنه يكثف صفة أصيلة عند جريفيت فى صنع الأفلام، ربما يحملها إلى أبعد حد أكثر من أى فيلم من أفلامه الأخرى؛ وهكذا يساعد جوديث من بيثوليا على تقديم وجهة نظر فى عمل جريفيت ككل، ومع ذلك فلم يقابل الفيلم باهتمام نقدى مستحق

المقالة الرابعة : قلب جريفيت الحقيقى.

بعد أن قطع دى. اتش. جريفيت علاقته بشركة بيوجراف الأمريكية فى أثر رغبته فى توزيعها "جوديث من بيثوليا" كفيلم روائى طويل، بين ملحميات ضخمة وأخرى أكثر تواضعًا التى أظهرته فى طرق مختلفة ومتعددة وأكثر رشاقة جاذبة (رغم أن أفلامه العظيمة مثل "مولد أمه" قد نجح كدراما مألوفة وأيضا كملحمية). من أكثر الأفلام هذه استقبلت بتواضع "قلب سوزى الحقيقى" (١٩١٩) والأكثر شهرة "البراعم المكسورة" الذى عرض فى نفس العام، وهما الأكثر جاذبية، الأكثر ثباتًا، والأكثر عشقًا. "قلب سوزى الحقيقى" يعتبر أيضًا واحدًا من أكثر معادلاته قدرة على التنبؤ بوسيط السينما.

يفتتح فيلم "قلب سوزى الحقيقى" بعبارة: "هل الحياة الحقيقية ممتعة" ؟... وإن كل أحداثه مأخوذة من حياة حقيقية، ثم يلى ذلك إهداء إلى المرأة التى تعانى من ساعات الانتظار المؤسية من أجل حب لن يأتى أبدًا. يستقيم زعم الفيلم بواقعية أحداثه بإقراره بأن حكايته منبثقة عن سيناريو رومانى، كما تتضح من خلال حيوات نساء ذات قلوب حقيقية (على نحو بلاغى، يشملهن جريفيت من بين الحضور) اللاتى لن يفوز انتظارهن المؤسى بمثل ما ستفوز به سوزى. حقًا لقد كوفئت سوزى بطريقة مزدوجة : فقد أتى أخيرًا وليام للتعرف عليها، وهى طول

الوقت معروفة من قبل جريفيت، وهكذا يبدأ الفيلم بالإعلان عن واقعيته حتى يكون واقعيًا على نحو مصدق، وذلك حتى يتحول، ويجب أن نقول بسبب الوسيط السينمائى .

فى معظم أفلامه يكتب جريفيت على الأقل بعض العناوين بكلمات منمقة، مزخرفة التى تعلن أن تلك العبارات مصوغة "فى سمو" مثل العناوين ترفض القول بأن مبدع الفيلم هو إنسان، تنكر المشاعر الإنسانية والترابطات التى تعبر بها وتكشف كاميرا جريفيت ببلاغة فائقة فى قلب سوزى الحقيقى، ليس هناك صراع بين كاميرا وصوت سرد: فعناوين جريفيت تعلن أنه لا يختلف بكل الطرق الضرورية عن الناس الذين يقيمون داخل عالم فيلمه.

المقالة الخامسة : نهاية أضواء المدينة

وصل شارلى شابلن وباستير كيتون، المبدعان العظيمان فى كوميديا السينما الصامتة، إلى طرفى النقيض فى استراتيجتيهما لاكتشاف الكوميديا ضمن شروط السينما. وبضربة الحظ السعيدة يعد شابلن، كممثل معبرا "على نحو ممتاز، بينما كيتون مشهورًا" له بعدم تعبيرته (على نحو أكثر دقة، للحدود الصارمة التى يضع نفسه فيها بالنسبة للتعبيرات التى يسمح لنفسه بها) دائمًا ما يبدو شابلن مؤديا وينحنى لجمهور يعشقه، بينما يبدو كيتون على نحو مميز غير واع يظهر للجمهور، فهو يكرس نفسه لشخصية كوميدية جادة بطبيعته لا تقترب وفيها براءة، تماما مثل بطل كافكا وبشكل خاص، هو لا يبتسم أبدًا"؛ لأنه لا يجد شيئا مضحكًا. على العكس، فشابلن على الشاشة يضحك غالبًا وعلى نحو متكرر يأتى ضحكه صريحًا أمام الكاميرا. كيتون تقريبًا لايعلن أبدًا، أوحتى يعبر، يتمنى، بينما دائمًا ما يعتبر عواطف شابلن معلنة، رغم أن شابلن، على عكس كيتون، هو أيضًا سيد للخداع، مغو. فيلميًا، تعد أساليبهما مختلفة أيضا. فالطريقة التى يتبدى بها العالم ضرورية فى أفلام كيتون، ولا تجدها فى أفلام شابلن. فشابلن الممثل هو فى مركز عالمه، بينما كيتون هو فى الخارج ينظر إلى الداخل.

يعالج كيتون نكاته مع الكاميرا، بينما شابلن كممثل يفعل ذلك عبر أدائه.

المقالة السادسة : رماد أحمر : الصورة الشهوانية على الشاشة.

رماد أحمر، عرضته شركة أخوان وارنر عام ١٩٣٢، وقام بإخراجه فيكتور فليمنج. يبدأ الفيلم بنوع من الافتتاحية حيث يقدم فيها شخصية كلارك جيبل وتؤسس للمكان : جيبل ملاحظ فى مزرعة مطاط ضخمة بعد سفر طويل وشاق من سايجون Saigon (بدهشة ينطقها الكل فى الفيلم say-gon) رياح موسمية على وشك الهبوب. يشعر جيبل بالغيظ لأن أشجارًا كثيرة قد اقتلعت وهى صغيرة للغاية أو المطاط الجيد لا يمكن أن يصنع من مثل هذه الأشجار. وفيلم "رماد أحمر" أنتج قبل

عامين من تقوية نظام الأستديو الصارمة عام ١٩٣٤؛ لذا فهو لا يحتاج إلى أن يتملص مما ينتجه سواء بعلاقة جنسية أو لا.

على عكس مثلا، ما حدث فى فيلم كازابلانكا فى القطع الشهير إلى برج المطار.

فى هذا الفيلم هناك مفهومان مختلفان للأنوثة يظهرهما فيلم "رماد أحمر". الأول يتجسد فى علاقة جيبل وأستور : أنوثة كعاطفة شرسة، عاصفة ثائرة تهب من قبل طبيعة عنيفة، كل الحيوانات التى تظهر أو يشار إليها الفيلم النمر المتوثب كعاطفة أستور المشبوبة بداخلها "والببغاء الأكثر كوميدية، والنعاج" أى تستدعى هذا المفهوم للأنوثة كشىء حيوانى، والرياح الموسمية والمشار إليها بـ هى she وهى علاقة جيبل بعاطفة أستور.

أما المفهوم الثانى : متجسد فى علاقة جيبل- هرلو يعتبر الفكرة النقيضة للأنوثة كلهو نقى مرح، لعب أطفال برىء غير ملوث بالرغبة، يبدو مقنعا للتأمل أن التعزيز الصارم لنظام الاستديو عام ١٩٣٤، قد أخمد تصوير الأنوثة كعاطفة شرسة فى الأفلام الهوليودية ومعها أى تمثيل واضح للرغبة الجنسية.

لا تمثل الأنوثة داخل الفيلم فحسب، بطبيعة الحال، فالأفلام ذاتها حسية، تستحث بصياغات متداخلة المشاهد جنسيا أو بنحو شبيه بالجنس (التصنيف الأخير يقصد به تسجيل الصلات الحميمية بين الشهوانية والعنف فى السينما).

يعد فهم الطرق التى تشحن بها الأفلام بشهوانية وطرق هذه الصياغات الشهوانية التى ربما تستغل من قبل المشاهدين (على سبيل المثال، كمادة لخيالات شهوية خاصة، هى نفسها وتتنوع وتندمج داخل أشكال حياة المشاهدين)

نقول يعد فهم هذا أمرًا ضروريا لأى دور تكميلى للسينما سواء لمؤسسة اجتماعية أو منظور تطوير صياغاتها المختلفة.

المقالة السابعة : الشر والفضيلة أمام الكاميرا.

يعد الشر ملازمًا لرؤية هيتشكوك، لكنه ينبثق من ويعبر بالكامل عن حلم إنسانى للفرار من الشروط الحقيقية للوجود الإنسانى. تعتبر الكاميرا كمثال حقيقى فحسب للشر، لكن الميلودراما المسرحية تتطلب أن يعلن شر عن نفسه بالكامل فى قالب إنسانى. فالأشرار فى الميلودراما من خلق قوة خفية، بينما فى الأفلام، هم جزئيًا من خلق الكاميرا.

فالشر، مفهومًا كقوة خفية بعيدًا عن الكائنات الإنسانية وإبداعاتها لا واقعية له فى مواجهة الكاميرا. ما أحاول الإيحاء به، عندما أخوض فى هذه المياه العميقة، هو أن السينما لم تقوض فحسب الميلودراما المسرحية بل قدمت أيضا طريقة خاصة لفهم محركها. بطبيعة الحال للميلودراما رؤية مناقضة تمنح بدورها تأويلها الخاص للسينما

- وتأويلها ليس محركا للسينما، وأنما من طبيعتها الخاصة. سينما هى شر.

وحان الآن التحول إلى الفضيلة أو البراءة وكيف لها أن تتوضح – أو تعلن لنفسها فى الأفلام. فى فيلم "قصة فيلادلفيا" نفسه بالرعم أن الكاميرا من القوة بحيث تكشف عن فضيلة أو براءة فى موضوع إنسانى بالمشاركة فى جعله مرئيا فى الكوميديات التى قام كافيل بدراستها، فإن قدرة الكاميرا على الكشف عن "الذات اللامرئيه" قد مكن الرومانسية من احتواء تهديد الميلودراما. تكتشف كوميديات الزواج، مثل قصص هيتشكوك المثيرة فى الكاميرا- الأداة السينمائية للشر- الوسائل لتقويض الميلودراما المسرحية، لأن الميلودراما تتطلب الاعتراف بأن هناك أشخاصا يقوم تصنيفهم على الخير أو الشر المطلق، على كائنات إنسانية يعرفون هويتهم الأخلاقية ويتملكون القدرة على تسميتها.

المقالة الثامنة: قراءة فى ستيلا دالاس

ستيلا دالاس هو من بين هذه الأفلام التى يروى قصة امرأة عليها أن تختار بين السعى إلى سعادتها الخاصة وبين سعادة ابنتها. النسخة الأصلية - لفيلم – كان حياة الذى أخرجه عام ١٩٣٤ جون ستال - هو نسخة معاصرة بصراحة لهذا النمط حيث تضحى البطلة بحبها من أجل سعادة ابنتها. على العكس فى ذلك فى ستيلا دالاس فمن أجل سعادة ابنتها تمنع البطلة إبنتها عن تقديم تضحية غالية مساوية، لو فهمت الأمومة على أنها أعلى ما تتحقق للمرأة. لكن كلا الفيلمين يؤكد على وجوب تضحية بطلة بسعادتها الشخصية من أجل شىء ما.

هذه المطالبة بأن هناك أشياء أكثر أهمية من سعادة امرأة، نثيرا أمرا، فلماذا تبدو لنا مثل هذه الأفلام غير شافية، وحتى كريهه، لماذا تبدو مشتملة على شىء ما خطأ ليس فقط على المستوى الجمالى وإنما أيضًا أخلاقيًا. لم أتوقف على نحو واضح، فى ملاحظاتى عن ستيلا دالاس. عند هذا النفور الأخلاقى، لكن جزئيا تعد قراءتى له استجابة له. من المفترض عموما أن أفلاما من قبيل ستيلا دالاس تمجد إذعان امرأة لنظام هو على نحو مجحف يحرمها من حقها العادل فى السعى للسعادة. على هؤلاء البطلات أن يقبلن بمعاناتهن بإيحاءات تطبعهن كنبيلات، وقصد بإيماءات تضحياتهن الذاتية أن تستثير عواطفنا. وقصد أن نؤكد مشاركتنا مع جميع من يقربها.

المقالة التاسعة: دوار: المرأة المجهولة عند هيتشكوك.

كى تقرأ فيلما لهيتشكوك معناه أن تفهم أن هيتشكوك هو الأكثر مجهولية كما أنه الأكثر شعبية بين صناع الأفلام. فأفلامه تعد تأملات فى المجهول. (أولا) تنتج عن وتتجه إلى شرط المجهول، لايجد دوار تساميا، ولا اتصالا نموذجيا أو زواجا أو وجودًا إنسانيًا متحققًا على الأرض، فمع كل خلاص هناك

الهلاك الأبدى، وهيتشكوك نفسه هالك، وليس آمنًا، ومع ذلك فأفلام هيتشكوك هى أيضا تظاهرات عن إمكانية معرفة الكائنات الإنسانية، ومع أنه كى تستقبل درس هيتشكوك، كى تعرف هيتشكوك عبر أفلامه. معناه أن تسلم نفسك للمجهول، لا أن تتسامى بها.كى تفحص العلاقة بين سينما هيتشكوك وميلودراما المرأة المجهولة وكوميديا الزواج (ثانية)، فمن الضرورى أن تفصل الدور الرئيس الذى تؤديه شخصية المبدع فى فيلم مثل دوار. هل أفلام مثل دوار التى تروى قصة مبدع تكون نوعا متلائما مع دراسات كافيل أو ربما مجموعة متلألئة من الأنواع (ربما يكتشف كل إبداع حقيقى قضية الخاصة) أم هل هذه الأفلام متعذر الوصول إليها من مفهوم النوع، وهل يتجاوز حدوده، كأداة نقدية؟

المقالة العاشرة : النهر

فيلم "النهر" مثل فيلم تونى لرينوار، وفيلم جريفيت "قلب سوزى"، النص من قبله يبدأ بادعاء أن قصته هى حرفيًا حقيقية، إنها قد حدثت بالفعل .لكن فى تأمل ـ فيلم - النهر، كما فى الفلسفة الهندية الكلاسيكية، ما يحدث بالفعل لا يمكن عزله عما يتم الحلم به، ما يتم تخيله، ما يتم تذكره، ما يتم تمثيله على المسرح، أو فى هذه الحالة، ما يتم عرضه على شاشة السينما.

فالحد ما بين الخيال والواقع مثل الحد بين الهند والغرب، هو نفسه من خلق الخيال الإنسانى. ومما ينطوى على تناقض، إن هذا يعنى أن لا شىء يصير أو يكون أكثر واقعية للكائنات الإنسانية يتحدى النهر ويسجل بحرفية الفانتازيا (التى تعود إلى جريفيت وشابلن وإلى سينما رينوار الأولى نفسها) أن وسيط الفيلم ليس عائقا. ويتسع للفانتازيا داخل كل محمول بالرؤية الميتافيزقية – رؤية هى من نبت الهند الخاص، لكنها دائمًا فى القلب من سينما رينوار. فالواقع وهم، والوهم حقيقة، والزعم يعكس ذلك هو "الوهم الكبير". تعد هذه الفكرة من التعاليم الهندية إنه ما أخذه النهر من الهند لكنه أيضًا ما أحضره رينوار فى مواجهته مع الهند، إنه إدراك رينوار الخاص أيضًا. يعد النهر وسيط رينوار فى توحده مع الهند. إنه أيضًا توسطه عبر ما يفصله عن الهنود، ما يجعله الكائن المميز الذى هو عليه فى التوسط خلال الدرس الهندى. فإن التميز هو التعبير عن التوحد فيه يكتشف رينوار حضارته الخاصة، حضارة الغرب، كموضوعه الخاص، وهنا فإن ما تلى النهر هو تأملات متألقة للثقافة الأوروبية فى أفلام العربة الذهبية، كان – كان الفرنسية إلينا والرجال Elena et Hommes أخيرًا" :

الكتاب رغم تسلسل قراءته للأفلام من ناحية التاريخ منذ العشرينيات وحتى منتصف الستينيات، ورغم أنه يعطى أهمية لهذا التسلسل وللعوامل المطورة للسينما كمنتج – بمعنى ما – تكنولوجى، فإن الكتاب

لا يعد تأريخًا للسينما بقدر ما يعد دراسة فى جماليات الأفلام كوسائط سينمائية عبر قراءة متأنية لبعض الأفلام – ولمخرجى هذه الأفلام – التى تعد – من وجهه نظره الخاصة – محطات مهمة فى تطوير السينما والكشف عن لغتها الخاصة وأساليب المخرجين المختلفين فى إثراء هذه السينما وتطويرها أيضًا مما منح أفلام كلاسيكية ليس بالمعنى الاصطلاحى العام، وإنما بالمعنى الجمالى السينمائى الخاص الذى يأتى عبر الخبرة الخاصة فى قراءة هذه الأفلام - منحها عطرًا ورحيقًا خاصًا نابعين منها ومن التوليف المتطور لمشاهدها السينمائية الخاصة كاشفة من الأفق العظيم للفيلم كوسيط سينمائى وقدراته المتجددة فى طرح أسئلة الوجود الإنسانى الكبيرة بخصوصية وإلهام كبيرين.