

سمات السينما الشاعرية عند المخرج (أندريه تاركوفسكي)

The features of the poetic cinema by the director (Andre Tarchoviski)

Dr. Ala'a Mashdoob Abood

د. علاء مشذوب عبود^١

ملخص البحث

لا زال حتى اليوم لا يقدر البعض قيمة الصورة بالعموم والصورة السينمائية بالخصوص، حيث يحاول البعض أنساب ما يمتلكه الصورة الى غير مجالها، ناسياً أو متناسياً إن لتلك الصورة من خصائص (حركة- واقعية- شاشة عريضة- ألوان- الشخصية الوجودية- الواقعية الفنية- الدور التعبيري- وحدة المعنى- تشكيلية الصورة) ما لا يمتلكه أي وسيط تعبيرى في الفنون والآداب الأخرى، حتى أصبحت الصورة هي سيدة الثقافة اليوم فهي إذ تخاطب الإنسان البسيط في أقصى الأماكن بعداً عن متطلبات الحضارة البسيطة نجدها في الوقت نفسه تُشاهد من قبل أعتى المثقفين والمغرقين بالفلسفة والجمال بل عدت هي الأداة التي من خلالها يستطيع كل من يمتلك أدواته المنهجية الثقافية والجمالية من أن يطرح ما يريد عبرها، حتى أضحت حلاً للكثير منهم، ومن تلك المفاهيم القديمة الجديدة هي السينما الشاعرية أو الشاعرية كما يحلو للبعض تسميتها، وهي من سمات السينما ضمن اشتراطات الصورة وعجبا للبعض من أن يذهب تلك الواقعية الحلمية وحتى الانطباعية السريالية الى غيرها، في الوقت ذاته لا يعني هذا إن تلك الصورة في بداية نشأتها عدت ضمن بعض التصنيفات بأنها تنطوي تحت لواء (الفن السابع) الذي احتوى الفنون السبعة، ولكنها اليوم وفي الأمس كانت هي التي أمتلك عنوان العبقرية، في قدرتها على رسم كل ما يجول في داخل الإنسان من حلم وألم وخارجه في صراعه مع ذاته والآخر والطبيعة، من

١ - الكلية التربوية المفتوحة / كربلاء.

خلال اللوحة التشكيلية والصورة الشعرية بمعمارية ونحت عالي الجمالية يتميل كرقص البالية في محاكاته للفعل داخل الصورة السينمائية.

تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث والتي تحددت بالشكل الآتي " ما هي سمات السينما الشعرية عند المخرج أندريه تاركوفسكي " ؟ متبوعة بالأهمية أيضاً. وكانت أهداف البحث تتمثل في "الكشف عن ماهية سمات السينما الشعرية" أما حدود البحث فقد تمثلت بفلم (المرأة) كعينة قصدية. أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد ضم مبحثين، كان الأول منها هو " السينما الشعرية المصطلح والمفهوم وتناول هذا المبحث الشعرية في السينما كفن إبداعي بعد اكتمال نضج السينما (اللون والصوت)، أما المبحث الثاني فقد تناول الشعرية السينمائية في السينما عند المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي.

في الفصل الثالث والذي يضم إجراءات البحث بما فيه عينة البحث التي ضمت فلم (المرأة) المخرج الروسي (أندريه تاركوفسكي)، أما أداة البحث فكانت مؤشرات الإطار النظري، أما وحدة التحليل فكانت المشهد الفلمي كاملاً.

Abstract

Till now same do not correctly evaluate the value of the in general and the film image in particular, hence some claim that some of picture characteristics belong to something else, forgetting that the image has some special features such as, (realistic motion, wide screen, the colour of presence, artistic realism, expressive roles, unit meaning, image lineup) which are not found in any other artistic media. Because Of that the image becomes the master of culture today. It addresses the man in any place beyond the need of civilization and at the same time it is seen by the most educated people and especially those who are fond of philosophy and beauty as well as it is considered the tool through it those who have their cultural tools presents what he wants.

One these old-new concepts is the poetic cinema or poetic as some like to call. At first it is not considered as one of the seven arts bat today it is, as it was in the past, who has the ability to present all what is inside man of dreams and pain and outside him in his struggle with himself, the other, and nature through the fine painting and poetic image.

The first chapter (methodological framework) includes the problem of the study which is as follow "what are the features of poetic cinema according to the director Andrea Tarkovisky. This chapter also contains the importance of the features of the poetic cinema. This study is limited to (the woman) a film which is considered a deliberate sample. The second

chapter (theoretical background) includes two parts. The first, the poetic cinema, the term and concept. This part sheds light on the poetic cinema to the russian director Andrea Tarkovsky. The second part deals with the life of the film director. The third chapter (procedures) sheds light on the sample of the study (the woman film). The tool of the study is what is mentioned in the theoretical background and unit of analysis is the whole film.

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
ملخص البحث	١
قائمة المحتويات	٢
الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث	٣
أولاً مشكلة البحث	٣
ثانياً: أهمية البحث	٣
ثالثاً: أهداف البحث	٣
رابعاً: حدود البحث	٣
الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة	٤ - ١٥
المبحث الأول: السينما الشاعرية / المصطلح والمفهوم	٥ - ١٠
المبحث الثاني: الشاعرية السينمائية عند المخرج (أندريه تاركوفسكي)	١١ - ١٥
مؤشرات الإطار النظري	١٥
الدراسات السابقة	١٥
الفصل الثالث: إجراءات البحث	١٦ - ٢٣
أولاً: منهج البحث	١٦
ثانياً: مجتمع البحث	١٦
ثالثاً: عينة البحث	١٦
رابعاً: أداة البحث	١٦ - ١٧
خامساً: وحدة التحليل	١٧ - ٢٣
النتائج	٢٣
المصادر	٢٤

الفصل الأول – الإطار المنهجي

١. مشكلة البحث:

أن هذا العالم – عالم السينما – له من الإمكانيات القدرة الكبيرة في توظيف الأشياء بما يخدم عالم الإنسان، ويغلفها بمسحة قد تفتقر إليها الفنون الأخرى، وبما أن كل الفنون تنطلق من مفهوم واحد ألا وهو (المحاكاة) إلا أنها تختلف بتوظيف تلك المحاكاة من خلال الرؤية والتقنية المتاحة لكل وسيط تعبري لتلك الفنون، والشاعرية في السينما تحفل بمجموعة من الملامح الجمالية والتكوينية التي تنعكس من خلال الصورة المرئية ضمن توجهات صانع العمل، وبين تلك الشاعرية ورؤية صانع العمل يحاول الباحث استقراء إنجازات المخرج أندريه تاركوفسكي وتحديد سمات سينما الشاعرية، ومن هنا كانت مشكلة البحث في (ما هي سمات السينما شاعرية في أعمال المخرج أندريه تاركوفسكي).

٢. أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في الكشف عن سمات السينما الشاعرية في أعمال المخرج (أندريه تاركوفسكي) وهو بحث يركز على الشاعرية في السينما وبذلك يقدم البحث الباكورة الأولى في هذا المجال ليكون مقدمة لبحوث قادمة.

٣. أهداف البحث:

تبلور هدف البحث بالشكل الآتي: الكشف عن سمات السينما الشاعرية في أعمال المخرج (أندريه تاركوفسكي).

٤. حدود البحث:

لا يوجد في البحث حد مكاني أو زمني، كون إن عنوان البحث قد حدد الباحث بالحد الموضوعي الذي هو (سمات السينما الشاعرية في أعمال المخرج اندريه تاركوفسكي).

الفصل الثاني

المبحث الأول: السينما الشاعرية / المصطلح والمفهوم

يبلغ عمر السينما اليوم قرن ونيف وهو مقارنة بالفنون الجميلة الستة يعتبر في المهادر، ولا زال حتى اليوم يبتكر ويطور آلياته الفنية والتقنية، وكل ذلك يتم من خلال التجريب المستمر في الشكل والمضمون، بالإضافة الى قدرته الكبيرة في صهر الفنون الأخرى في بوتقته، واستعارة واحتكاك أدوات اللغة والأدب، ليس لعدم اكتمال نضجه كفن وغياب وسيطه التعبيري الذي يعطيه الاستقلالية التامة عنها، بل لقدرته على توظيف تلك الفنون والآداب داخل كيانه الفلمي " بل وينبغي عليها أن تكون أداة رائعة للشاعرية الجديدة التي لم تكن آئذ موجودة بالفعل... فعند ذلك الحين أخذ كانودو يتساءل حول دلالة وأبعاد هذا الفن الذي كان هو أول من أطلق عليه أسم (الفن السابع) كانت السينما تأتي بالنسبة الى كانودو

لتضاف الى الفنون التقليدية: الهندسة، الموسيقى، الرسم، النحت، الشعر والرقص، إنها في الوقت نفسه اندماج الفنون التشكيلية والفنون الإيقاعية اندماج العلم والفن^(٢). بمعنى إن لقدرة هذا الوسيط من إن يحوي كل وسائل تعبير الفنون الجميلة الأخرى وتوظيفها بما يخدم هدفه إذن للسينما "كوسيلة تعبير مدى تعبير غير اعتيادي. فهي تشترك مع الفنون التشكيلية في حقيقة كونها تكويناً مرئياً يسقط على سطح ذي بعدين، ومع الرقص في قدرتها على معالجة الحركة المنسقة ومع المسرح في قدرتها على خلق كثافة درامية للأحداث، ومع الموسيقى في قدرتها على التأليف في إطار الإيقاع والجمل الزمانية، كما يمكن تواجد الأغنية والآلة الموسيقية، مع الشعر في قدرتها على وضع صور الى جانب بعضها، ومع الأدب في قدرتها على الإحاطة بالتجريد المعروف في اللغة فقط - عموماً عن طريق الشريط الصوتي^(٣) وليس خافياً إنه لا يمكن لأي فن من أن يكتسب درجة التخصص إلا إذا تبلور وسيطه التعبيري " وليس من قبيل الصدفة أن تعرف فكرة السينماتوغراف لحظة ولادتها عام ١٨٩٤ في براءة الاختراع التي سجلها (بو. ج. و. ويلز) على النحو التالي " سرد القصص عن طريق عرض صور متحركة"^(٤)، تلك الصور المتحركة التي أذهلت العالم مثلما أذهلت المختصين في نفس المجال فبدأت التجريب والنظريات تتوالى في مجال هذا الوسيط التعبيري وتأثيره من خلال (السرد والشكل) خاصة بعد اكتمال نضج هذا الوسيط من (الصوت واللون) فدخلت السينما مرحلة التجريب من خلال تطبيق الرؤى المختلفة لصانعي العمل، ويلخص (غويدر اريستوركو) على النحو التالي، النقاط الخمس التي تشغل بال منظرة (السينما المتكاملة):

١. التعبير عن حركة مرتبطة بالإيقاع وحده.
٢. الإيقاع هو تطور الحركة المتشكلة من عنصر فيزيائي وعنصر عاطفي.
٣. ينبغي على العمل السينمائي أن يفرض كل جمالية خارجة عنه وأن يسعى للحصول على جماليته الخاصة.
٤. ان على الحركة السينمائية أن تكون هي حركة الحياة أو الحياة نفسها.
٥. ينبغي على العمل السينمائي ألا يقتصر على الشخصيات البشرية بل يمتد ليشمل مجال الطبيعة والحلم^(٥).

إن الأفلام الشاعرية انطوت تحت أسم السينما الطليعية، وإن اغلب هذه الأفلام تحتاج الى نحدد مفهومها حتى نستطيع أن نناقش منطق السينما الشاعرية. وحيث إن مفهوم الشاعرية لا يقتصر على السينما فقط بل يتعداه الى الفنون والآداب والتي سبقتها في قرون من التجريب مثل الفن التشكيلي والعمارة والموسيقى والمسرح والشعر... الخ، إن مصطلح التجريب الطليعي عند (إبراهيم فتحي) هو

٢ - هنري آجيل، علم جمال السينما، تر، ابراهيم العرس، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ص ١٠.
 ٣ - لوي دي جانيني، فهم السينما، تر، جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١، ص ١١.
 ٤ - يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفلم، تر، نبيل دبس، مراجعة قيس الزبيدي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١، ص ٦١.
 ٥ - هنري آجيل، علم جمال السينما، المصدر سابق، ص ١٦.

"مصطلح فرنسي عسكري الأصل، امتد ليشمل الحركة السياسية والفنية، وهو يعني في الأدب مجموعة الكتاب والشعراء الذين يكرسون جهودهم لفكرة ان الفن تجريب وثورة على التقليد، والفنانون هم قرون استشعار الجنس البشري، كما يقول "ازرا باوند" لذلك فأن عليهم واجب ان يسبقوا العصر بالتجديد في الأشكال وموضوعات تناول"^(٦).

لا مناص من القول بأن الفنون جميعاً تشتغل على كسر التقليد والجمود الذي ينتاب مجالها جميعاً، ولفرادة الوسيط التعبيري في السينما وللميزات الكبيرة التي يمتلكها من خلال الصورة نجد إن الفلم وصل الى مرحلة يعبر فيها عن نفسه، بمعنى أنه أصبح يهتم بالشكل " ان الشكل الفلمي القائم على التجريب ، يحتاج موضوعاً يتناسب معه مثلما يحتاج سرداً ينهض بهما معاً، وإلا أصبح الفلم مفتعلاً. ان موضوعه مثل "الملك لير" عندما تتحول إلى فلم سينمائي تجربي فأنها تستحق شكلاً وسرداً فلميين يتناسبان وهذه الموضوعية حقاً"^(٧)، وهذا يعني إن دراسة السينما الشاعرية تعني أن تدرس الفلم الذي أبدع اتجاهها أو أسلوباً أو مدرسة مؤثرة في جماليات الفلم، مثلما هي مؤثرة في التلقي الجماهيري، وهكذا أخذت السينما الشاعرية، الطليعية، التجريبية، تأخذ حيزاً جديداً بموازاة الفنون الجميلة ، بالرغم من إنها لم تكن أسلوباً دائماً عند المخرجين بل يتخلل بعض أفلامهم بعض اللقطات أو المشاهد الشاعرية باستثناء من تخصص في هذا المجال ومنهم (أندري تاركوفسكي) موضوع البحث. "وهكذا اندثر تأثير "كلب أندلسي" و "المدرعة بونمكين" و "المواطن كين" وأخذت لمحات بعيدة من هذه الأفلام تظهر هنا وهناك في بعض الأفلام تبدو وكأنها نوع من الحنين إلى ذلك التجريب، لكننا نستطيع القول ان التجريب الذي جاءت به السينما السوفيتية او السريالية تجمع كله في مفاهيم كلية وشمولية انتظمت في الواقعية الايطالية الجديدة مثلاً او الموجة الجديدة الفرنسية او سينما تحت الأرض، او السينما المباشرة وغيرها"^(٨).

واليوم وقد تغير شكل العالم بعد الثورة التكنولوجية في الاتصال وشيوع الفضائيات والحاسوب وألنت، والذي هو نتيجة بحث الإنسان أصلاً وتوقه الى التطور ومعرفة المجهول وكشف أسرار المستقبل، وبالتالي تغير مزاجه فهو لم يعد بعد اليوم ذلك الحالم البسيط بإيقاع رتيب، بل أصبح العنف سمته مثلما هو سمة العصر والإيقاع السريع خصيسته من خلال اختصار المسافات والذي لعبت فيه (الصورة) الدور الأكبر، حتى يكاد المتلقي وهو جالس في بيته أن يسيح على شواطئ فلوريدا وغابات الأمازون وينتقل بالطائرات الى أقصى روسيا حيث الثلوج ويرجع الى خط الاستواء ليرى الحياة البرية والافتراس الذي هو القانون فيها.

ولم يعد "مصطلح (عبقريّة الصورة) الذي كان كانودو قد أطلقه إنما يحدد السمة الشاعرية للأشياء والكائنات التي من الممكن لها أن تدخل دائرة الضوء وبشكل متميز عن طريق نمط التعبير الجديد. بهذا

٦ - ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص ١٥٩.

٧ - بان جبار الربيعي، المعالجات الفنية لعناصر التعبير الفلمي في السينما التجريبية، كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتوراه غ.م، ٢٠١٠، ص ١٤.

٨ - المصدر نفسه، ص ٢٠.

المعنى نجد أنت ديلوك ينضم الى.... (المذهب التعبيري) بوصفه مجموع عمليات الكتابة السينمائية التي تتوصل الى التعبير عن حالات الروح وعن الوقائع العاطفية. إن العناصر الأساسية لهذه الكتابة هي: الديكور، الضوء، الكثافة، والقناع (أي الممثل)^(٩)، يأتي بمردود مالي يسد تكلفة الفيلم في هذا الوقت والباحث لا يقف بالصد من رأي كانودو في عبقرية الصورة بقدر ما هو تلمين لرأيه في أهمية الصورة ودورها الكبير والمؤثر في حياة الإنسان ولكن ليس لخلق الأفلام الشاعرية فقط بقدر ما تقوم به من نقل الأحداث والوقائع الى بيته وعلى طبق من الجحان وبطريقة ساحرية.

من خلال ما تقدم فإن الأفلام الشاعرية هي ليست تلك الأفلام التي تستهوي الجماهير، وبما ان السينما ذات تكلفة مالية كبيرة فإن الكثير من تلك الأفلام التي أنتجت لم تلق الزواج المطلوب ولم تحقق قيمة التكلفة، وبالتالي فهي تمثل في أغلب الأحيان وجهة نظر صانعيها، ونجد إن تلك الأفلام لا تحدها قوانين من ناحية الوقت فنجد أن بعض الأفلام لا يتجاوز الثلاثين دقيقة بمقابل أفلام تتجاوز الساعتين، وبالرجوع الى البحث العلمي من أجل تحديد مفهوم السينما الشاعرية نجد إن (لوي دي جانيتي) يعرف الفيلم الطليعي: بقوله: "في السينما هنالك ثلاثة أصناف واسعة من الأفلام الخيالي والتسجيلي والطليعي. الطليعية تعني مقدمة الجبهة، في مقدمة الجسم الرئيسي. ("الجسم الرئيسي" في هذه الحال يعني الأفلام الروائية الطويلة التجارية) لقد سميت السينما الطليعية أسماء عدة ليست جميعها مؤدبة. في الثلاثينات والأربعينات كان المعروف هو "الفلم التجريبي" او "السينما الشاعرية" في الخمسينات كانت هذه الأفلام جزءا من "السينما المستقلة" وفي أمريكا خاصة كانت تدعى هذه السينما بمصطلح "تحت الأرض" ومنذ أوائل الستينات كان أغلب أفلام الموجة الطليعية في الولايات المتحدة يعد جزءا من السينما الأمريكية الجديدة"^(١٠).

ففي الوقت الذي يجد فيه (لوي دي جانيتي) صعوبة في تصنيف الأفلام الخيالية والأفلام الوثائقية، نجده يفتتح كتابه الذي ألفه في عام ١٩٧٤، بالقول بدأت السينما تتطور باتجاهين رئيسين هما الواقعية والانطباعية، ومن ثم يفرد فصل كامل للفلم التسجيلي ليستقر في نهاية كتابه الى إن الفلم في السينما ينقسم الى ثلاث أصناف هما: الخيالي والتسجيلي والطليعي. ولا أعرف لماذا يفرد الطليعي عن الخيالي بشقيه (الواقعي والانطباعي)، إذ إن الأسلوب في الفن هو تجسيد لشكل طريقة الرؤية والتفكير عن الحياة، وهو في نفس الوقت طريقة تعبير ضمن خلفية صانع العمل الثقافية والاجتماعية والسياسية... الخ، فهناك من يعبر عما بداخله وحوله بطريقة واقعية كما في السينما الواقعية الإيطالية وفي أفلام (امراتان)* و (سارق الدراجة)**، وهناك من يصبغها بانطباعية كما في فلم (كلب أندلسي)*** للمخرج (لويس

٩ - هنري آجيل، علم جمال السينما، مصدر سابق، ص ١٢.

١٠ - لوي دي جانيتي، فهم السينما، المصدر سابق، ص ٤٩٥ - ص ٤٩٦.

* - فلم (امراتان): إخراج: دسيكا، بطولة، صوفيا لورين، تم إنتاجه عام ١٩٦٠، حصل على اوسكار أحسن ممثلة ١٩٦١ لصوفيا لورين و جائزة أحسن ممثلة من مهرجان كان ١٩٦١ لصوفيا لورين أيضاً.

** - فلم (سارق الدراجة): إخراج دي سيكا، إنتاج ١٩٤٨.

*** - فلم (كلب أندلسي): إخراج لويس بونويل، سيناريو لويس بونويل وسلفادور دالي، إنتاج ١٩٢٩.

بيونل) والذي يعد رائد الأسلوب السريالي في السينما الانطباعية، الذي يبدأ بعمل غير معقول حيث يمسك رجل موس حلاقة ويشطر به عيني امرأة التي يحبها الى نصفين، وفي لقطات أخرى يضع صانع العمل رأس حمار على البيانو... الخ.

أما في معجم الفن السينمائية فإن الفلم الطليعي هو: " فلم جديد في نوعه، يتميز بالتعبير الجريء، يقوم به الفنان الذي يعارض الاتجاهات الجارية، ويميل الى إتباع أسلوب غير مألوف في عصره، وقد تأثر هذا النوع في بدايته بالتجريدية والتعبيرية، سواء في المضمون أو الشكل، ولقد بدأ ظهوره في فرنسا وألمانيا منذ عام ١٩١٦، وهو عبارة عن كل المحاولات والتجارب السينمائية التي ظهرت متأثرة بحركة الدادائية أو السريالية، مثل أفلام لويس ديلاك وجيرمن دولاك ومان راي وبعض أفلام كوكتو وبونويل، واليوم ظهرت في أمريكا فئة من المخرجين يهتمون بهذا النوع من الأفلام مثل ستان براكيدج وكينيت أنجر وماركوبولس وغيرهم. ومن أنواع السينما الطليعية، نوعان ازدهرا منذ الخمسينات في أوروبا وأمريكا:

١. فلم المخرج المؤلف film dauteur وهو الذي ينفرده فيه شخص واحد بابتكار الموضوع، ومعالجته سينمائيا وإخراجيه، وفي كثير من الأحيان، يقوم بتوليفه وإعداد الموسيقى التصويرية له، ويكون المسؤول الفني عن الفلم من جميع وجوهه الفنية، نسجا على منوال شابلن في أغلب أفلامه، أو روسيليني أحد مؤسسي الواقعية الجديدة، في بعض أفلامه.

٢. السينما السرية underground وهي تلك التي شاعت بالولايات المتحدة منذ الخمسينات حتى اليوم، ومن أهم روادها آندي وار هول وهذه التسمية أطلقت على الأفلام التي تستقل عن تمويل الشركات الكبرى، وتعتمد على رأس مال ضئيل وتستخدم أفلام ١٦ و ٨ مللي في معظم الأحيان. وهي غير ملتزمة إلا بمقتضيات التعبير الحر عن فكرة سياسية أو موضوع جنسي، أو مفهوم جمالي وقد تعرف بأسم (السينما المتحررة أو المطلقة)^(١).
أما صفات الفلم الطليعي فهي:

١. الأفلام الطليعية عموما لا تعتبر جزءاً من صناعة التسلية كما هي الحال مع أغلب الأفلام الخيالية.
٢. الأفلام التجريبية يمكن أن تكون مثيرة وذكية واستفزازية.
٣. أغلبها تكون معقدة من الناحية التقنية وعسيرة على الفهم على الأقل في عرضها الأول.
٤. بعضها يستغرق ست أو ثماني ساعات بينما البعض الآخر يستغرق مجرد بعض ثوان
٥. أغلب هذه الأفلام صور بقياس ١٦ ملم وبعضهم تحول الى سوبر ٨ ملم لكي يقلل النفقات.
٦. كل أفلام الموجة الطليعية تقريباً انطباعية.
٧. الأفلام الطليعية باستثناء القلة الملحوظة لا نصوص لها عموماً.
٨. الأبنية السردية التقليدية نادرة في هذه الأفلام.

٩. إن جذور الموجة الطليعية يمكن تتبع آثارها الى الدادائية وهي حركة فنية وضعت ثقلاً كبيراً على القيم الفوضوية واللامعقولة.
١٠. السينما الطليعية تهتم بالذاتي والشخصي وفي بعض الأحيان بالأفكار والمشاعر الشديدة الخصوصية. العديد من هذه الأفلام يرتبط أكثر بالفنون التجريدية كالموسيقى والرقص والرسم أكثر منها بالدراما والقصة الخيالية.
١١. المرئيات في أغلب هذه الأفلام التجريبية تشبه اللغة الشاعرية فهي شديدة الكثافة ومنحنية ولذلك فإنها في الأغلب أعقد من أن يتم هضمها في جلسة واحدة.
١٢. العدسات والمرشحات تستخدم في هذه الأفلام بتحليل مسكر، التعريض المزدوج والمتعدد يتكرر والألوان تستخدم بشكل غير طبيعي. والمؤثرات الضوئية يمكن أن تكون مذهلة وفائضة، والمؤثرات الخاصة شائعة خاصة في الأفلام الطليعية الأمريكية^(١٢).
- وبعد أن تحددت صفات الأفلام الطليعية بقي أن نعرف كيف حدد أو قسم مؤرخو السينما عموماً السينما الطليعية وفي أي فترة زمنية ظهرت ملامحها، حيث يقسم أولئك المؤرخين السينما الى:
 ١. فترة الدادائية والسريالية وهي تقريباً من عام ١٩٢٠ حتى عام ١٩٣١. ومركزها بالدرجة الأولى برلين وباريس.
 ٢. الفترة التجريبية والشاعرية وتمتد تقريباً من عام ١٩٤٠ لغاية ١٩٥٤ ومركزها في الأغلب الولايات المتحدة.
 ٣. الفترة السرية من عام ١٩٥٤ لغاية وقتنا الحاضر وكذلك مركزها بالدرجة الأولى أمريكا^(١٣).
- إن بزوغ السينما الشاعرية على أنقاض السينما الدادائية والسريالية وتزامناً مع الحرب العالمية الثانية كلها دلائل على إن هذا النوع من الأفلام ولد في ظروف غير صحية لبزوغ نوع جديد من السينما ضمن حتمية زمنية وضرورة اجتماعية يفرضها الواقع بقدر ما هو رغبات شخصية لبعض صانعي مثل هذه الأعمال، وبالتالي فإن عصر مثل هذه الأفلام كان لابد له أن ينطفئ وهذا ليس معناه غياب الشاعرية في الأفلام، بل غياب الموجة أو الظاهرة ككل، مثلما نقول إن سينما الواقعية الرمزية قد اختفت بعد أن ظهرت ضمن موجه السينما الواقعية الايطالية، وهذا ليس معناه اختفاء الرمز في السينما، إذ إن الرمز في السينما له وظائف تعبيرية حسية وذهنية، عندما يصبح اللون مثلاً رمزاً، أو زاوية التصوير رمزاً لفكرة ما، وقد تصبح الموسيقى رمزاً لفكرة أيضاً كما في فلم (ماما روما) للمخرج (بازوليني).
- وبعد إن اتضح الصورة بالنسبة للسينما الطليعية والذي ينطوي تحتها الفلم الشاعري، وحددت خصائصها مثلما حددت الفترة التي ظهرت فيها تلك السينما (أي الطليعية) وهي محصورة بين عام ١٩٤٠ وعام ١٩٥٤، بقي أن نعرف ما هي خصائص السينما الشاعرية، فقد كانت المخرجة (ديرن)

١٢ - ينظر لوي دي جانتي، فهم السينما، فصل الطليعيون، ص ٤٩٥.

١٣ - لوي دي جانتي، فهم السينما، المصدر سابق، ص ٥٠٣.

منظرة مهمة للسينما الطليعية، لقد كتبت وتكلمت باستمرار، كانت تميز بين السينما الشاعرية والأفلام التجارية بالدرجة الأولى من خلال البناء وهي كالآتي:

١. الأفلام الشخصية مثل القصيدة الغنائية تكون تحقيقات (عمودية) لموضوع أو موقف.
٢. صانع الفلم لا يهتم بما يحدث قدر اهتمامه بما يثيره الموقف من مشاعر أو ما يعنيه.
٣. يهتم المخرج بسبر أعماق وطيات المعنى في لحظة معلومة.
٤. لا يهتم الفلم الشاعري بالحركة كما هي وإنما يهتم (بالمضمون الميتافيزيقي للحركة)
٥. الأفلام الخيالية تشبه الروايات والمسرحيات - فهي في جوهرها (أفقية التصور).
٦. مخرج الفلم السردى يستخدم الأبنية المخططة ويجب أن يقفز من موقف لآخر ومن مشاعر لآخرى. ليس لديه الوقت الكافي ليستكشف دلالات عاطفية أو فكرة معلومة إذ عليه أن يجعل فلمه (يتحرك الى أمام) باستمرار.
٧. إن صانع الفلم الشاعري يهمل الزمان والمكان في حين يجب أن يهتم المخرج السردى (على الأقل في فترته) أكثر من ملاحظة بعض الأعراف الزمانية والمكانية التي تبتز الكثير من الزمن على شاشته.
٨. أغلب الأفلام الشاعرية قصيرة بالضبط لأنه مكثف من الناحية العاطفية وأضيق أفقاً. بما أن هذه الأفلام لا تحاول أن تروي قصصاً تقليدية فإنها تتمكن من التركيز على شدة العاطفة والتي يصعب إسنادها لفترات طويلة من الزمن^(١٤).

والباحث هنا لا يناقش اشتراطات السينما الطليعية عموماً رغم تحفظاته الكثير عنها (ليست موضوع البحث) بقدر مناقشة سمات السينما الشاعرية التي شخصتها (ديرن) والتي أجد في أغلبها لا تطابق القوانين الفلمية واشتراطات السينما المعقولة، ففي النقاط (٢،٣،٤) نجد إن صانع العمل لا يهتم بالمشاهد بقدر اهتمامه بقضيته الشخصية وهذا يخالف المفهوم السينما بكونها فن جماهيري ذا صبغة عالمية، في النقطة (٧) نجد إن الفنان الشاعري يهمل الزمن، وهنا يكمن التحفظ الكبير على هذا النوع من الأفلام الشاعرية، إذ كيف للمشاهد أن يجلس أمام الشاشة السينمائية لمدة ساعتين على سبيل المثال من أجل ملاحظة فلم يناقش مسألة تمت ساعة واحدة في يوم واحد، أنه لضرب من الجنون، بالإضافة الى غياب المكان يجعل المشاهد في متاهة لا يعرف كنهها، إذ إن من أوليات السينما أن يكون الواقع الفلمي محاكي للواقع الحياتي، حتى لو كان ذلك الواقع الفلمي يفترض مكان في الحلم أو الخيال، وفي النقطة (٨) نجد أن أغلب الأفلام الشاعرية هي أفلام قصيرة، وبالتالي لا يمكن عرضها في دور السينما، وهي اقرب بذلك الى أفلام الطلبة في الأكاديميات والكليات المختصة في مجال الفنون، وفي المقابل إن ما يشفع لهذه الأفلام إنها أنتجت في غير زماننا، وبالتالي يكون حكمنا عليها في غير أوانه ؟ وبالمقابل فإن تلك التحفظات يريد الباحث أن يسحبها الى المنطق والعقل وفي هذا ربما مخالفة لسنن أولئك المخرجين من أمثال (أندريه تاركوفسكي وبازوليني وآخرون) والتي نجدها تتكرر في بعض الأفلام السينما العربية عند

داود عبد السيد (سينما المؤلف) وهذا المخرج رغم التزامه بالزمن الفلمي المتعارف عليه إلا أن الباحث يجده على خطى أولئك من حيث ذاتية أفلامه كما في (الكيت كات) والنهايات المفتوحة أو المتعددة كما نجد أن أغلب شخصياته عصابية، وكذلك فإنه يخرج أفلامه التي يؤلفها كما في فلم (رسائل البحر والصعاليك... الخ).

وفي كل ما تقدم أعلاه كيف يتسنى للباحث إحاطة (السينما الشاعرية) بتعريف شافي إذا ما أخذنا في نظر الاعتبار إن السينما كوسيلة اتصال تشترط القانون الثلاثي (المرسل - الرسالة - المتلقي) وهذا القانون نراه يتحقق في بعض الأفلام دون أخرى، "ولذا فأن الحديث عن لغة سينمائية عليا وهو ما استهدفه السينما التجريبية ليس حديثا يستهدف وضع جدول بمفردات هذه اللغة، ولا عن المعادلات الموضوعية ما بين الأشياء والتعبير عنها على الشاشة، بل ان الحديث عن لغة سينمائية عليا إنما هو حديث عن كيف يمكن ان تكون هذه اللغة ذات فرادة ترتقي عن اللغة المعتادة، أي لغة الفلم التجريبي قياساً إلى غيره من الأفلام مهما كانت مؤثرة"^(١٥). وبالتالي إذا استطعنا أن نقول إن الفلم التجريبي: هو الفلم الذي يمتلك فرادة غير مسبقة بالسرد والشكل واللغة السينمائية. فإن الباحث يميل الى تعريف الفلم ضمن السينما الشاعرية بأنه: هو الانزياح عن لغة المعيار يعمل خرق بالسائد ويمكن أن يحصل بالتعبيرية الألمانية والواقعية الايطالية والسينما الفرنسية والفلم الحديث على يد (تاركوفسكي)... الخ.

المبحث الثاني: الشاعرية السينمائية عند المخرج (أندريه تاركوفسكي)

لا مناص هنا من التوقف عند بعض الشذرات التاريخية لتضيء درب الحاضر لما يخدم بحثنا، فقد قسم أرسطو الفنون على أساس إنها تشترك في مفهوم المحاكاة، وتختلف في وسيطها التعبيري، وجعل (الشعر والموسيقى والرقص) تحت عنوان واحد أسمه الشعر الذي جوهره هو الامتداد الزمني تنطوي على أساس: "وسيلة المحاكاة، الموضوعات الخارجية التي تُحاكى (بفتح الكاف)، طريقة المحاكاة، وإن وسيلة المحاكاة الملائمة هنا هي الوزن أو الإيقاع واللفظ والنغم، وإذا اجتمع الوزن واللفظ والنغم كان الشعر الغنائي وكانت التراجيديا والكوميديا"^(١٦).

وباختلاف مفهوم المحاكاة بين أفلاطون وأرسطو، حيث رأى الأول أنه يجب أن نحكي المثل العليا مثل (العدل، الحق، الخير، الوجود...) وليس لنا غرض من محاكاة أشياء موجودة أصلاً في الواقع وهي بالتالي فهي محاكاة المحاكاة. بينما رأى أرسطو أنه يجب أن نحكي الواقع من خلال إعادة صياغته برؤية الإنسان ذاته " فجعل المحاكاة محاكاة لا للأشياء المحسة - بل للشخصيات والانفعالات والأفعال، أعني أن محاكاة الفن للحقيقة عنده لا تكون محاكاة للعالم المحسوس، بل تكون محاكاة لدنيا الحياة العقلية

١٥ - بان جبار الربيعي، المعالجات الفنية لعناصر التعبير الفلمي في السينما التجريبية، المصدر سابق، ص ٤٢.

١٦ - ينظر أرسطوطاليس، في الشعر، تر، ابي بشر متى بن يونس القنائي، حققه، شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص هـ - ص و.

داخل الإنسان^(١٧). من خلال تجسيد الفعل عياناً على خشبة المسرح، حيث كانت تكتب كل النصوص المسرحية بلغة الشعر وتمثل كذلك، وكانت أغلب تلك النصوص تمثل الملاحم والأساطير التي تتداول بين الناس وهي التي حفظت للمجتمعات إرثها الإنساني ولأرسطو قول مشهور عن الشعر والتاريخ يقرر به: أن الشعر أسمى من التاريخ منزلة فلسفية وأخطر مضموناً، وذلك لأن أقوال الشعر أقرب في طبيعتها الى طبيعة الأحكام الكلية، على حين أن أقوال التاريخ تحيى عن أحداث جزئية فردية ذلك إن الشعر لا يستهدف أن يصور كائناً مفرداً، بل يستهدف أن يقدم صورة جديدة تتجسد فيها حقيقة كلية... (ضرورة الحدث)... تجعل مصير الإنسان نتيجة لازمة عن شخصيته وطرائق سلوكه^(١٨)

ومن هذه المقارنة التي ينصف فيها (أرسطو) الشعر على التاريخ ويعلو ذاته لم يكن نابعاً من فراغ أو تعصب له دون أن يكون لهذا (الفن) من ضروب في جذر التاريخ والإنسانية، فمنذ أن عرف الإنسان اللغة وسما بها لتمثيل الأشياء السامية كان يتمثلها شعراً لأنه " مصدر وأساس اللغة والفن والتاريخ والكينونة والزمن والحقيقة. أنه التأسيس الأول والإنشاء الأول وتحديد المكان الأول والتسمية الأولى. أنه يخلق وينتج التفكير. لا شيء له وجود خارج الشعر، ومعنى دقيق، لا وجود لـ(خارج الشعر)، بل حتى (اللاشيء) نفسه لا وجود له خارج الشعر، إن فكرة سجن اللغة التي وصلتنا عن طريق الشعر لا مهرب منها، إن الوجود نص خالص من البداية الى النهاية^(١٩)

من هنا يبدأ مبحثنا الثاني في مفهوم الشعر والشعرية وكيفية تجسدها، فالوزن هو المعيار الذي ينتظم فيه الشعر والذي يسمى القافية، والسؤال هل بقيت هذه القافية ومثلها الوزن على حاله ؟ والجواب أكيد كلا. لقد طرأ عليه تغيرات عدة نتيجة ضرورة اجتماعية ولغوية فتحوّلت قصيدة الشعر بعد أن كانت عمودية الى قصيدة الشعر الحر ومن ثم الى قصيدة النثر وصولاً الى النثر الشعري وبالنسبة للفظ والمقصود به (الشكل) فهو كذلك إذ لم يكن للشعر أن يتغير بإطاره العام دون أن يكون تغيير في الشكل حتى نكاد نرى في بعض القصائد هناك رسومات تتخلل الأبيات الشعرية ومثلها بعض الترسيمات الأكاديمية، أو بعض النقاط والنجوم... الخ

وبالتالي فإن النغم تلقائياً لم يبق على حاله هو الآخر، ولكونه جزء من التركيبية التي أشتراطها أرسطو، فإنه هو الآخر قد أصابه التغيير، فلم يعد في أغلب قصائد النثر الحديثة له من وجود، ما يعني إن التركيب الرئيس الذي وضعه أرسطو لم يعد له من وجود أصلاً. وهذا ينطبق على اشتراطات الشعر العربي أيضاً، فهناك الكثير من الحتميات الحياتية تنوجد ضمن الصيرورة تاريخية في كل المجتمعات.

إذن هذه الولادة جاءت لتلي متطلبات الحياة ولتكون اللغة وسطية بين الفصحى والعامية، وربما كانت (سوزان برنار) هي الداعية الأولى لهذا الموضوع في كتابها (قصيدة النثر من بودليير الى أيامنا) والذي

١٧ - المصدر نفسه، ص و.

١٨ - ارسطوطاليس، في الشعر، مصدر سابق، ص ز.

١٩ - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، العدد(٢٣٢)، ١٩٩٨، ص ٣٠٣.

وجهت أنظار الشعراء باتجاه قصيدة النثر إلا إن العامل الأقوى كان هو كسر القيود والمعوقات التي أشترتها الشعر " فبقدر ما كانت الهوة سحيقة بين الشعر والنثر الفني من الناحية النظرية قديماً، أصبحت ضيقة جداً في العهود المتأخرة، حتى إن النظريات النقدية الحديثة تحاول في بعض مفاهيمها الجديدة إزالة الحواجز بين الصناعتين، فإذا الشعر نثر إذا كان نظماً، وإذا النثر شعراً إذا كان مشبوعاً بالصور مثقلاً بالرؤى الشفافة محملاً على أجنحة الألفاظ ذات الخصوصيات الشعرية " (٢٠) وفي هذا يقول (علي جواد الطاهر) والذي اعتبر قصائد (حسين مردان) النثرية شعراً وبعض مقالاته لأنها احتوت على درجة ما من الشعرية " هذا النثر المركز شعراً آخر في روحه إذا آمننا بأن الشعر روح أولاً، تجدد فيه وعبر به، وصور، وسيجده من يتأمله جديراً بالدرس، وليس من ذنب حسين مردان إن أخفق الآخرون في قصيدة النثر، لنهم جاءوا إليه ناثرين، ولم يأتوا كما أتى شاعرين " (٢١) ثم تجلت تلك الشعرية بوضوح في الرواية، كما في رواية (زوربا) ورواية (الساعة الخامسة والعشرون) ومثلها مسرحية (تشيخوف)... الخ، هكذا ظهر مفهوم (الشعرية) ليست قاصرة على الشعر، بل هي تشكل عنصراً مهماً من عناصر الرواية والمسرحية والسينما والقصة وحتى النقد، وبالتالي ظل التأكيد على هذه اللغة (أي اللغة الشعرية) من خلال الصور، الخيال، التكثيف، الرمز، بل وحتى الأسطورة.

من كل ما تقدم يؤكد الباحث على ان الشاعرية لم تكن حاجة كمالية أختلقها صانعي الأفلام مثلما لم تكن حاجة اجتماعية، بل كانت ضرورة فكرية وجمالية وجدت من قبل صانعي العمل في البحث عن كل جديد، مثلما هي كانت ضرورة حتمية فرضتها ظروف الوسيط التعبيري للسينما بعد أن استهلكت أكثر أشكالها وأصبحت شبه نمطية، كذلك فإن التطور الذي حظي به الإنسان والوعي الذي أمتلكه يحتاج الى أن تسايره كل الفنون ومن ضمنها السينما " حيث يعد الفلم من أكثر الفنون تأثراً وامتصاصاً لمحمل التغيرات المعرفية والاجتماعية، فضلاً عن قدرته على تقديم هذه التغيرات والتحويلات بشكل أكثر تميزاً من الفنون الأخرى " (٢٢) ولكن هل هذا التعميم يخدم البحث العلمي، وبالتالي لابد من معرفة تلك القدرة في امتصاص التغيرات المحيطة والقدرة على تقديمها.

إن الوسيط التعبيري يمتلك مجموعة من السمات لا يمتلكها أي وسيط في الفنون الأخرى يستطيع صانع العمل من خلال هذه الخصائص تطويع كل ما يحيط بالإنسان من الخارج مثلما يستطيع أن يصور كلما يعتلج داخل الذات البشرية، ففي فلم (Inception) * نلاحظ أنه يعالج الفكرة التي أقام عليها العالم (سيغموند فرويد) نظريته في التحليل النفسي من خلال الطبقات الثلاثة (الأنا والأنا الأعلى والهو) وكل ذلك من خلال الصورة، " إن لبنية السينما قدرات سعوية أكبر، فالصورة هنا هي قبل أي شيء

٢٠ - أنظر: عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين الى أين، بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٦، ص ٢٦.

٢١ - علي جواد الطاهر، من يفرك الصدأ، بغداد، دار الشؤون العامة، ١٩٨٧، ص ٢٤١.

٢٢ - علاء عبد العزيز، ما بعد الحداثة والسينما، دمشق، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١، ص ١١

* - فلم (Inception): إخراج كريستوفر نولان سيناريو وكتابة، كريستوفر نولان موسيقى تصوير، هانس زيمر بطولة، ليوناردو ديكابريو، ماريون كوتيلارد، الين باج، إنتاج ٢٠١٠.

صورة مرئية مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالجانب الحسي بالطبقة السفلى من الوعي بل ومن اللا شعور فبوسعها أن تؤثر تأثير الأسطورة والموسيقى، فتثير ردود الفعل الفيزيولوجية والقطعية: ويقبل صانعوا الأساطير المعاصرين برغبة كبيرة على استخدام السينما للتحكم بوعي الجماهير^(٢٣). فالبنى المزدوجة والمتداخلة تشكل فيها الحدث الدرامي تشكلاً داخلياً تعكس طبيعة تداخلات الحركة الاجتماعية لمجتمع ما، "إن كيان العمل المرئي إنما ينطلق من استخدام مبدع لأدوات ووسائل التعبير - التصوير - في مقدمتها، يضاف لذلك بنية المعنى، فنحن ننشد إحالات جمالية ودرامية تشكل مدخلا للبناء الشعري في الفيلم، الذي لا بد أن يدرك ما تم انتقاؤه من المشهد المعاش، بمعنى ما تم تأطيره واقتطاعه من السياق الحياتي، ولذا سنكون أمام أهداف جمالية ودرامية تحكم هذا البناء الشعري للفيلم"^(٢٤)، فلم يعد المتلقي يقنع بما هو رابض على سطح الخطاب، بل أنه يبحث في العمق عما يود أن يقوله الفيلم السينمائي وهو يجد في عملية بحثه عن المعنى في هذا الفيلم أو ذاك لذة ونشوة تخلقها عملية تشكيل المعنى الذي يتحقق من خلال قدرة المتلقي على إحداث شبكة من التواصل بينه وبين خطاب الفيلم السينمائي والتي تقوم على أساس فك الشفرات الأسلوبية والتمفصلات الجمالية التي تحرك متن النص وبناء العميقة "وإذ يوافق بازوليني كلية على اقتراح (ايكن باوم) بأن لغة الفيلم تشبه (حديثاً داخلياً) أكثر مما تشبه (كلمات مسموعة) فإنه يبدأ مقالته بتبيين سبب وأساليب اختلاف علامات اللغة السينمائية - التي يسميها im-signs أو signs أو imsigns اشتقاقاً من علامات الصورة-image-signs عن علامات اللغة الشفهية أي الكلمات فأولاً يقول بازوليني: الإشارات أو العلامات البصرية أي الصور السينمائية لا حدود لها فهي خلافاً للكلمات لا يمكن تصنيفها في معجم. إن جذور الإشارات السينمائية ليست في الحديث المنطقي العقلاني بل في الذاكرة والحلم كلما حاولنا تذكر شيء ما تمر بتفكيرنا سلسلة من الصور المميزة. إن هذه السلسلة المرتبطة، بوضوح بلاوعينا تماثل أيضاً الأحلام التي تتألف بشكل مشابه من سيالة حرة من الصور المقسمة بتحويلات مفاجئة بالتكثيف وإحلال شيء محل شيء آخر وبلاستعارة"^(٢٥).

إن خصائص الصورة واللغة التي يحاول بازوليني تعريفها ضمن محددتين لا تخضع لقوانين اللغة الطبيعية القائمة في المعاجم وتفسيراتها، لكونها بنية متحولة باستمرار ظلت تتقلب داخل العقل الإنساني وانتقلت منه إلى الجدران والأقمشة والورق وصولاً إلى الشريط السينمائي وبالتالي فقد حوت كل ذلك الخزائن من اللاوعي في الحقيقة والحلم، ومن ثم يثير بازوليني المسألة النظرية الثانية الهامة للسينما الشاعرية بالقول "هل هناك معادل سينمائي لما هو معروف في الأدب الحديث بـ(الحديث الحر غير المباشر)، يجب على ذلك (جيل دولز) في كتابه (الصورة - الحركة) بالقول: "ثمة شخصية تتصرف على الشاشة ومن المفترض إنها تشاهد العالم بطريقة من الطرق كذلك فإن الكاميرا تشاهد الشخصية وتشاهد عالمها من وجهة نظر

٢٣ - المصدر نفسه، ص ٣٨٨.

٢٤ - طاهر عبد مسلم، الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٥، ص ١٨.

٢٥ - نومي غرين، بيرباولو بازوليني السينما كبديعة، المصدر سابق، ص ١٤٠.

أخرى إنها تفكر تعكس تنقل وجهة نظر الشخصية. يقول بازوليني: إن المؤلف السينمائي يستبدل برؤية للعالم من قبل شخص عصابي رؤيته الخاصة المسكونة بالنزعة الجمالية من المفيد بالواقع أن تكون شخصية عصائية لكي تعبر بنحو أفضل عن الولادة الشاقة لذات ما في العالم^(٢٦)، وربما هذه إحدى الصفات التي تمتاز بها السينما الشاعرية، فقد استطاعوا أن يقتبسوا أكثر أعمالهم من الروايات، ويندر أن عدّ سيناريو مسبقاً لتلك الأعمال، بالإضافة إلى إن الرواية تسرد عن طريق الشخصيات فإن الصورة تسرد عن طريق الأشياء والأشخاص، وتجسد الفعل من خلال ذلك الكم الهائل من الصور المتحركة التي تطابق العقل البشري ليس من الناحية البصرية والعقلية، بل ومن الناحية النفسية أيضاً حتى تكاد تكون صنواً له، ثم تتجاوز ذلك التطابق إلى رؤية جديدة في داخلها وتنعكس هذه الازدواجية والتي أطلق عليها (بازوليني) (ذاتية غير مباشرة حرة)، فالكاميرا لم تعد تنقل لنا ما يدور أمامها حسب، بل عادة اليوم لتنتقل لنا الإحساس بالأشياء من خلال حصرها داخل الكادر ثم الغور في أعماقها ثم مغادرته.

لقد استطاعت الكاميرا أن ترسم لنا تكوينات خاصة في الفضاء المفتوح في الغابات والسهول ما يثير البهجة والسعادة مثلما يثير الرغبة في الحياة من خلال إظهار جمال المكان، من خلال المناظر العامة القصصية من قبل صانع العمل، كذلك فإن اللقطات البعيدة والتي تحدد الموقع الجغرافي للمشاهدين، فإنها في نفس الوقت تخرج لنا صورة بصيغة جمالية، ففي فلم (المريض الانكليزي) المشفوع بالمناظر العامة واللقطات البعيدة نرى ذلك التيه في الصحراء، ومثله المناظر الجميلة في الكنيسة والأهم في كل ذلك هو إن هذه المناظر الطبيعية نراها تتوفر بكثرة داخل الأفلام الشاعرية والتي يقسمها جون آلتون لأهميتها كما يلي:

١. مناظر الطبيعة الجميلة المقصود بها إظهار جمال المكان.
 ٢. اللقطات البعيدة التي تحدد الموقع الجغرافي للنظارة، وفي نفس الوقت نهتم فيها بجمال الصورة.
 ٣. اللقطات البعيدة أو المناظر العامة التي يجري فيها التمثيل وكل ما عدا التمثيل يكون ثانوياً من حيث الأهمية.
 ٤. المناظر الشاعرية في الطبيعة حيث الجمال هو العنصر الأساسي المطلوب إبرازه.
 ٥. مناظر مواقف الرهبة، والتي يظهر فيها الغموض أو الشعور بالخطر^(٢٧).
- وكذلك في فلم (الحب في زمن الكوليرا) حيث الأنهار هي رافد الحياة والغابات سمة البساطة والألفة، حتى تضفي على الفلم تلك السحرية الواقعية من خلال تغليفها بتلك المناظر العامة والطبيعية، بالإضافة إلى شخصياتها العصائية، إذ ينذر أن نرى شخص ينتظر حبيبته لأكثر من ثلاثين سنة وهو مضرب عن الزواج بانتظار موت غريمه (زوج حبيبته) حتى إذا ما سمع جرس الكنيسة يدق، ذهب إليها ليقول (كنت

٢٦ - جيل دولز، الصورة - الحركة، تر، حسن عوده، دمشق، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٧، ص ١٠٦.

٢٧ - جون آلتون، الرسم بالنور، تر، ثريا حمدان، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب، ت، ص ٢٤٢ - ٢٤٣.

أنتظر هذا اليوم لأكثر من ثلاثين عام) ثم يعرض عليها الزواج، كل تلك المناظر البعيدة كان يتخللها بعض التكوينات المختارة بدقة من قبل صانع العمل لإظهار الوضع النفسي والدرامي والجمالي للشخص "إن شعيرة التكوين السينمائي عند (الآن كاستي) تقوم على ان الأساس في الفلم كبناء شعري هو الوصول الى (كينونة اللقطة) بوصفها وحدة بنائية فهي نتاج لاستخدام مبدع للتصوير كوسيلة من وسائل التعبير الفلمي وامتزاج ذلك بنسق المعنى الذي يتدفق به البناء الدرامي. ولا بد من معرفة الهدف من وراء السعي لشعيرة التكوين. يذهب (كاستي) الى ان هناك عنصرين متفقاً عليهما وهما: التأثير الجمالي الذي هو التأثير الكلي والشامل والإطار المتكامل الذي يتحرك في فضاء البناء الفلمي والتأثير الدرامي الذي هو أداة التواصل من قبل المتلقي"^(٢٨).

وبالرغم إن تلك الشاعرية والتكوينات التي يسعى الى تكوينها صانعي الفلم، تمتاز بكونها لغة عالمية يفهمها الجميع، إلا إنها تصطبغ بصبغة شخصية، حيث يقوم صانع العمل بخلق قواعد خاصة به حتى يكاد يكون أسلوب خاص به. وهي في نفس الوقت مؤثر بالمشاهد وتخلق عنده اندماج يصل الى حد التماهي "إن التأثير البالغ للعمل الدرامي الذي يدفع بالمشاهد الى التأثير وفاعلية المشاركة هو مؤشر البنية الشاعرية العميقة، القدرة على صنع صور تعبيرية عميقة موازية تحقق ذلك الانجذاب"^(٢٩)، وبالمستوى نفسه تعمل البنية السمعية على خلق وانصهار ذلك التأثير المعروض على الشاشة بدججه مع الصوت، سواء أكان عن طريق الحوار المباشر، أو الداخلي، أو صوت من خارج الكادر، أو عن طريق الموسيقى "من الطبيعي أنه ينبغي على السينما ان تنحو مباشرة باتجاه الحلم والمخيلة. السينما شاعرية في جوهرها. بيد أن هذه الشاعرية لا يمكنها أن تعبر عن نفسها كلياً إلا عبر وعيها لتأخيها مع الشاعرية الموسيقية"^(٣٠).

مؤشرات الإطار النظري

١. السينما الشاعرية هي السينما التي تنزاح عن التقليد من خلال تقديمها بأسلوب خاص يتمثل باستخدام عناصر اللغة السينمائية والتكوين بطريقة جديدة، كاستخدام الأشياء والأشخاص بطريقة غريبة.
٢. إن صانع الفلم الشاعري يهمل الزمان والمكان ويهتم بما يثيره الموقف من مشاعر.
٣. تعبر السينما الشاعرية عن ذاتية المؤلف، لذلك فهي لا تروي قصصاً تقليدية، بل هي أقرب الى النزعة الذاتية وبالتالي فهي أفلام جمالية.

٢٨ - alan casty: the dramatic art of the film. Faber and faber -london -1990,pp.65

٢٩ - طاهر عبد مسلم، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، مصدر سابق، ص ٢٩.

٣٠ - هنري آجيل، علم جمال السينما، مصدر سابق، ص ٣٧.

الدراسات السابقة

السينما الشاعرية بالخصوص والمخرج الروسي (أندريه تاركوفسكي) بالعموم، وكلاهما تحت عنوان (سمات السينما الشاعرية عند المخرج أندريه تاركوفسكي) لم يدرس أبداً، ولكن الباحث وجد بعض الدراسات التي تهتم بالسينما بالعموم تتطرق الى خصائصها، ومن ثم تتطرق الى السينما الطليعية وبالقدر الضئيل الى السينما الشاعرية كشذرات مضيئة عند هذا المخرج أو ذاك.

في أطروحة الدكتوراه للباحثة (بان جبار الربيعي) والموسومة (المعالجات الفنية لعناصر التعبير الفلمي في السينما التجريبية) والتي درست الفلم السينمائي منذ أن أكتمل وسيطه التعبيري بمعنى إنها استتنت (الفلم الصامت والفلم الأبيض والأسود وكذلك الفلم القصير) كانت قد تطرقت الى السينما التجريبية ومن ضمنها الفلم الطليعي، ولكن بشكل بسيط جداً الى الفلم الشاعري) وكان أهداف بحثها يتمثل في الكشف عن ماهية التجريب والمنطق الذي تتحرك فيه كعرف فلمي متجسد على الشاشة، وكذلك تبيان التجريب في السينما والفنون المجاورة. وما عدا ذلك لم يجد الباحث من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه تتطرق لموضوعه.

في ما يخص البحوث فقد نشر الأستاذ الدكتور طه الهاشمي بحث تحت عنوان (شعرية السرد) حاول أن يزيل اللبس الموجود حول مصطلح (الشعرية) من خلال تفريقه بين السينما الشعرية التي تنتمي الى الشعر كنوع إبداعي له خصائصه، وبين السينما الشعرية التي تترسم خطى الشعرية كمنهج أدبي، وقد وجد الباحث أن هذا البحث بعيد كل البعد عن موضوع بحثه الموسوم (السينما الشاعرية عند المخرج أندريه تاركوفسكي).

الفصل الثالث – إجراءات البحث

أولاً: منهج البحث:

يعد منهج دراسة الحالة من أفضل المناهج البحثية في مثل هذا البحث، لأنه يتيح للباحث الوقوف على أغلب تفاصيل الفلم، مثلما يبيح له فصل العناصر الفلمية بغية بحثها، وبالتالي يجد الباحث ضرورة اعتماد هذا المنهج في القراءة والمشاهدة لتحليل العينة حتى يستطيع الباحث الخروج بنتائج هي عبارة بحثه مثلما يخرج باستنتاجات وتوصيات للباحثين من بعده في هذا المجال.

ثانياً: مجتمع البحث

إن مجتمع البحث كان قد حدد مسبقاً من خلال عنوان البحث وحدوده، ولذلك فلقد تم بحث الأفلام الخاصة بالمخرج (أندريه تاركوفسكي) داخل الإطار النظري، واختيار فلم (المرأة) كمجتمع للبحث لما يراه الباحث في هذا الفلم من توفر لكل اشتراطات الفلم من سرد وشكل وعناصر اللغة السينمائية والتي كلها توسم الفلم بلمسة شاعرية وهذا هو غاية البحث.

ثالثاً: عينة البحث

- أختار الباحث فلم (المرأة) لأنه يلي متطلبات البحث. إضافة الى الأسباب الآتية:
١. يمثل فلم (المرأة) منعطفاً في السرد السينمائي، فهو من أكثر أفلامه تعقيداً لجهة الأفكار والبناء الدرامي. البطل (ألكسي) لا يظهر على الشاشة، لكننا نسمع صوته، ونرى يده مرة واحدة فقط. هنا الحياة مغبّشة ومبهمة، كما لو أنّها مقطع من رواية مارسيل بروس "البحث عن الزمن المفقود"، الفقدان إذاً هو مركز عمل (تاركوفسكي) وأفلامه تتمحور حول استعادة الزمن المنهوب وتسجيله.
 ٢. استخدم المخرج (تاركوفسكي) لمقطوعات شعرية لوالده في الفلم كما أنه تفنن في نقل المؤثرات البصرية لأرقى مراتب الابداع وروح الفنان الحقيقي.
 ٣. الفلم هو انعكاس داخلي عن ما يجري امام أعيننا وما نؤمن به داخل عقولنا انعكاس المرأة هو انعكاس لذاتنا الأخرى التي تحرسنا وتقوم على اشغال ضمائرنا باستمرار، فلم عظيم للغاية تحفة فنية خالده وقطعة فنية نادرة.
 ٤. فلم (المرأة) يناقش ثلاثة أجيال.. جيل الطفل وجيل الرواي وجيل والده، وهي أجيال ما قبل الحرب وخلالها وما بعدها على صعيد الوطن. لكن لا وضوح عام أو فروقات زمنية بين سرد الأحداث، الأمر الذي يجعل القارئ في حيرة شديدة مع مشاهدة الفيلم للمرة الأولى إلى أن يحذف العامل الزمني التسلسلي، فتأخذ الأحداث عندها اتجاه الحلم أو الذكريات، فنحن خلال ذكرياتنا وأحلامنا لا نتذكر الأمور بتسلسلها الزمني ولا نحلم بالشخص متفرقة حسب الزمن.

رابعاً: أداة البحث

ان أداة البحث هي المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وقد وضعت بأيدي الخبراء* الذين اطلعوا عليها، وبعد التداول معهم تم الاستقرار على المؤشرات الآتية:

مؤشرات الإطار النظري

١. السينما الشاعرية هي السينما التي تنزاح عن التقليد من خلال تقديمها بأسلوب خاص يتمثل باستخدام عناصر اللغة السينمائية والتكوين بطريقة جديدة، كاستخدام الأشياء والأشخاص بطريقة غريبة.
٢. إن صانع الفلم الشاعري يهمل الزمان والمكان ويهتم بما يثيره الموقف من مشاعر.

* - تكونت لجنة الخبراء الذين أقرؤا مؤشرات الإطار النظري من السادة:

١- أ.د عقيل مهدي. كلية الفنون الجميلة. جامعة بغداد
٢- أ.د علي حسين صفوك. كلية الفنون الجميلة. جامعة بغداد
٣- أ.م. د متي عبو بولص. كلية الفنون الجميلة. جامعة بغداد
٤- أ.م. د محمد عبد الجبار. كلية الفنون الجميلة. جامعة بغداد
٥- أ.م. د طارق الجبوري. كلية الفنون الجميلة. كلية الفنون الجميلة

٣. تعبر السينما الشاعرية عن ذاتية المؤلف، لذلك فهي لا تروي قصصاً تقليدية، بل هي أقرب الى النزعة الذاتية وبالتالي فهي أفلام جمالية.

خامساً: وحدة التحليل

كانت وحدة التحليل الأساسية هي المشهد الفلمي الكامل الذي يتفق والمؤشر المعني به، وإذا كان الحديث شاملاً أحياناً للقصّة الفلمية أو الفلم ككل أو بعض اللقطات، فإنها عرضية لان الباحث قام بدراسة المشهد كما هو متبع في التحليل الفلمي.

تحليل العينة الفلمية على ضوء المؤشرات

فلم (المرأة - ١٩٧٤): سيناريو: الكساندر مشيرين واندري تاركوفسكي، أخرج: اندري تاركوفسكي، تصوير: غيورغي ريديريغ، الإخراج الفني: أندري تاركوفسكي، موسيقى: ادوارد ارتيميف، مهندس الصوت: سيمون ليفيدوف الأدوار: في دور الأم وناتاليا مرغاريتا يترخوفا، أ. دانيلتسيف، ل. ناركوفسكايا، أ. ديميدوفا، أ. سولونيتسين، ن. غرينكو، ت. اوغورودنيكوف، يو. ياكوفسكي، بو سفينيتيكوف، ت. ريشيتنيكوف، قراءة النص: أ. سموكتوفسكي، أشعار لارسيني تاركوفسكي، تعزف في الفلم موسيقى: لا. س. باخ، بير غوليزي، بيرسل.

فلم (المرأة - ١٩٧٤)

القصّة هي عبارة عن تداعيات لأُم وولديها وهي تتذكر قسوة زوجها عليها، وشعور ذلك الزوج بالذنب اتجاه أمه ومن ثم اتجاهها، هي أقرب الى الإنثيالات الشخصية منها الى قصة التي فيها حبكة حقيقية بغض النظر عن طريقة سردها وشكلها، أما بطل الفلم فله ثلاث مراحل الأولى هي الطفولة المبكرة، والثانية هي مرحلة النضج والتناثر من الآخرين والثالثة عندما لا يستطيع العيش مع الآخرين فيموت ليكون آخر ما قاله إن الملاك في شكل الشجيرة المحترقة قد ظهر للنبي موسى الذي قاد شعبه عبر البحر - لماذا لم يظهر لي شيء مثل هذا، أردت أن أكون سعيداً؟

١. السينما الشاعرية هي السينما التي تنزاح عن التقليد من خلال تقديمها بأسلوب خاص يتمثل باستخدام عناصر اللغة السينمائية والتكوين بطريقة جديدة، كاستخدام الأشياء والأشخاص بطريقة غريبة.

يبدو أن استخدام أدوات السينما ابتداءً من عناصرها ومروراً بالسرد والشكل الفلمين، وكل ما يدخل في علاقة تجاور وتداخل، لا تميز ذلك الفنان سوى أنه يندرج في خانة من اشتغلوا في مجال السينما دون أن يكون له أثر، لكن ما يميز الأفلام الشاعرية للمخرج (أندريه تاركوفسكي) في أنه أستطاع أن يخط لنفسه سبيل يختلف عن الآخرين، من خلال نظريته للدين والحياة والعلاقات التي تربط الإنسان مع كل منهما، ومع ذاته، وحيث أن الولوج لعالم الفن يختلف عن باقي المجالات الأخرى، في أنه يستطيع أن يلج الى الآخر من خلال ذاته، كون الفن هو لغة يحاول الناس بواسطته أن ينفذ أحدهما الى الآخر، وأن يخبر أحدهما الآخر عن نفسه، وأن يستحوذ كل منهما على تجربة الآخر، بل أن أغلب أفلام هذا المخرج

ترتقي الى مستوى الفلسفة في طرحها للمواضيع ومناقشتها، إذ أن تصورنا للدين كمجموعة معتقدات تصب في النهاية من أجل الله ذلك الخالق الكبير نتقبلها من خلال تقبلنا للصور الذهنية التي ترسمها الكتب المقدسة كالجنة والنار والثواب والعقاب وما الى ذلك من مبادئ، ولكن تحويل تلك الصور وذلك الوجود الإنساني الى صور متحركة يبدو أنها هي مفرق الطرق التي تميز بها مخرجنا (أندريه تاركوفسكي) موضوع البحث.

فقد عمد هذا المخرج ومن خلال فلمه (المرأة) الى قذف المشاهد في وسط تساؤلات ليس لها من نهاية عن ذلك الذنب الذي يؤنب البطل داخل نفسه وزوجته، فقد كان البطل في هذا الفلم ضعيفاً وأنايا وغير قادر على منح الحب النزيه حتى لأقرب الناس له، ويبرر ذلك بمعاناته الروحية التي قاسى منها في حياته، ولكن الفلم في بدايته، وقبل ظهور الأسماء يبدأ بشاب يتجاوز العشرين من عمره في عيادة الطبيب من أجل علاجه من التأتته تسأله الطبيبة عن أسمه فيجيب أنه: يوري جاري من مدينة خاركوف ويدرس في المدرسة التقنية، وبعد علاج طبيعي، يتخلص من التأتته، ويتكلم بشكل طبيعي.

ومثل هكذا أفلام يصعب تفريغ الصورة على شكل سيناريو أو لقطات لذلك حاول الباحث ومن أجل التحليل الأكاديمي العلمي أن يفرغ الصور كما بدت من أجل مناقشتها وتحليلها وصولاً الى ذلك الشكل الخاص والأسلوب الذي تميز به وتفرد عن الآخرين به.

يبدأ الفلم بصوت من خارج الكادر يحدد الأب القادم الى الدار، إذا انعطف حول النبتة في وسط الحقل المفتوح من غيره، ثم تدخل الأم الى البيت (الكوخ) فيعود الصوت من جديد يقرأ صوت من خارج الكادر ليقرأ ترتيلة شعرية من الحكم، وهي تنظر الى أبنائها فيأتي الصوت بالآتي:

إننا احتفلنا بكل لحظة للقائنا، كأنها لحظة عيد ظهور الرب، وكنا وحيدين في الدنيا كلها، وكنت أكثر خفة وأكثر نشاطاً من جناح الطير، وكنوبة دوار.

فأنت تهبطين بالسلم وتقوديني عبر نبتة عطر اليلج الرطبة. الى أراضيكي التي تقع وراء زجاج المرأة. عندما حل الليل.

منيت برحمة، وافتتحت أبواب المحراب، وكان العري يشرق في الظلام، وتمايل بصورة بطيئة. وعندما صحت من النوم قلت: لتكويني مباركة ! وكنت على علم إن بركاتي جسيمة: لأنك تغطين في نوم عميق، وكى يلامس جفنيك زرقة الكون.

كان يناسب عطر زهرة اليلاج من الطاولة، وكان جفنيك الزرقاوين هادئين ويدك كانت دافئة. وداخل كرة من الكرستال كانت تنبض الأنهر. وتنفس الجبال دخاناً وتبلج البحار. وكانت الكرة من الكرستال على كفك. وأنت نائمة على العرش. يا ربي العادل ! أنك كنت لي.

أنك قد أفقت وغيّرت قاموس الإنسانية العادية، وامتلأ الحديث بالقوة. وانكشفت كلمة أنت عن معناها الجديد بمعنى ملك. حتى الأشياء العادية كالطست والإبريق وهذا لما كانت تقف بيننا كجرس مياه مطبقة وجامدة.

واقندينا في اتجاه غير معروف وانشقت مدن أماننا كسراب تم إنشاءها بطرق سحرية. وكان النعناع ينبسط تحت إقدامنا ، فكانت الطيور تشاركنا في الطريق، وكانت الأسماك تتصاعد في النهر، وانفضت السموات في عيوننا عندما لاحقنا مصيرنا كمجنون مع شفرة بيده. انتهى

وبالرغم من إن ترجمت أي شعر من لغة الى لغة يفقده خصوصيته وخاصة الشعرية والمعنى حتى يبدو كأنه مفكك إلا أننا نجد ذلك الحوار الفلسفي لازال يعتصر داخل النص ويطرح نفس الأسئلة التي أراد الإجابة عليها صانع النص، إن هذا الحوار الذي يدخل من قلب الشاشة وربما من ذات الأم، أو من روح المخرج ليقترح المشاهد بترنيمة حوارية بين القائل ومن يستمع وربما مع الأم ذاتها أو هو أقرب الى حوار داخلي يريد المخرج إسماعنا إياه، أن هذا الحوار الشعري ينقل المشاهد الى حيث العالم الآخر حيث الأسماك تتصاعد في النهر، والطيور تشارك الآخرين في طرقات، أن (أندريه تاركوفسكي) هنا منحاز الى السينما دون أن يكون موضوعي في طرحه لتلك الأفكار التي يحملها، لذلك نجده يميل الى الصورة أكثر مما يميل الى الأفعال داخل الصورة، وهذه ميزة قليلاً ما تجدها عند الآخرين.

وبعد ذلك يحدث حريق في كوخ المخزن الحشائش. كان ذلك الصوت من خارج الكادر يتدفق مثل المياه من فوق شلال والأم تبكي حتى إذا ما انتهى وسكت بدأت أصوات الحيوانات كالكلاب والقطط. طفل يفز من نومه فتتحول الصورة الى أبيض وأسود، وتهب ريح على الأشجار مصحوبة بصوت صغير والطفل يقول بابا، ثم ينهض من فراشه، قطع الأب يسقط الماء على رأس زوجته — زوجته ترفع رأسها من الطست وقد غطى شعرها وجهها، ثم يبدأ السقف بالتساقط وينزل الماء من السقف على الجدران، ثم صورة الجدة التي سوف نراها في آخر الفيلم، ينتهي الحلم أو الرؤيا التي تداعت من خلال الأم وهي تقف في ركن الغرفة تنظر الى أبنيتها.

أن أفلام (أندريه تاركوفسكي) أقرب الى التداعيات منه الى أفلام حتى الحديثة منها والتي تتفرد سواء بالشكل أو التي تنطوي تحت (تيار الوعي) أو حتى بالقصة التي تسردها، فهي أفلام شعرية، بلمسة روحانية عرفانية هائمة في ملكوت الكون، وتحمل الخطيئة الكبرى دون البشرية، من أجل إنقاذها، يقول (أندريه تاركوفسكي) عن هذا الفيلم " لقد كان العالم بالنسبة لي مرتبط بأمي، لم أدرك هذا عندما كانت على قيد الحياة، لكنها عندما ماتت، أدركت الأمر فجأة وبوضوح شديد، لقد أخرجت الفيلم (المرأة) وكانت أمي لا تزال على قيد الحياة، وقد خيل اليّ أنني أتحدث عن نفسي في هذا الفيلم، لكنه كان وكما أتضح لي فيما بعد، مكرساً لحياة أمي، وأزيد على هذا القول هو أن الروح الإنسانية المعذبة والمليئة بالخيالات لا يمكن أن تكون إلا بهذا الشكل الهائم والغريب عن ملكوت الدنيا.

من السمات الأكثر بروزاً في الفيلم هو التداخل الغرائبي للأحلام مع الواقع، فعندما تعود الأم بالتداخل مع ذلك الصوت الذي ينشد شعراً تتحول الشاشة بعده الى الأبيض والأسود ونجد زوجها يسكب الماء على رأسها وهي منحنية داخل الطست ومن ثم يبدأ المطر يتساقط داخل الغرفة وربما هذه من الميزات الأخرى التي تميز أفلامه عن الآخرين، أما المرأة والتي إختص هذا الفيلم بها فنجدها في كل تفاصيل الفيلم، فمرة تدخل الأم في حوار مع زوجها من خلال المرأة ومرة تدخل في حوار مع نفسها

ومثلها أبنها الذي يجلس صامتاً أمامها دون أن ينبس ببنت شفة، إن الأشياء عند هذا المخرج تكتسب درجة إنسانية عالية عندما تكون جزء من الحدث مرةً ومرةً عندما تكون هي الحدث ذاته، فكثيراً ما نرى الطبيعية ومن خلال الرياح تتحرك، وتصدر أصوات لذلك يغلف على أفلامه المناظر الخارجية.

كذلك من السمات التي برزت في هذا الفلم هو تداخل ودمج بعض المشاهد التسجيلية التي حدثت في الماضي، ولكن المخرج أستطاع أن يوظفها لتكون جزء من الحاضر والتي هي خصيصة رئيسة للصورة السينمائية في كونها تشتغل في (الحاضر)، وليس من قبيل الصدفة أن نجده يدرج بعض الأحداث الأسبانية، من خلال القصف العنيف للسكان الآمنين ومن ثم هرع الأطفال الى الملاجئ، مقرونًا ذلك ببعض المناطيد ورجال يقودونها، ومن ثم هجرة بعض الأسبان الى روسيا واقتراحهم بهم ومن ثم تكوين أسر فيها حتى أنه في أحد المشاهد نجد أحدهم يفزع مهولاً نحو أحدهم وهي ترقص الرقصة الأسبانية الفلكلورية المشهورة ومن ثم تؤدي بعض الحركات الخاطئة بأن يصفعها على وجهها، مطالباً إياها بأن تتقن حركاتها.

ومن ثم يتم استعراض الوحشية البشرية من خلال الانفجار الكبير في اليابان أثناء الحرب العالمية الثانية في (هيروشيما وناكازاكي) ، مروراً بالصين، وبعض اللوحات التشكيلية.

أن الفلم بغرائبيته وتداخله يقدم مشكلة عانتها أغلب البشرية وهي غربة الذات والمكان، أنها غربة الوطن والتي تمثلت ابتداءً بالزوج ومن ثم من خلال الصور الوثائقية للأسبان ومن ثم اليابان وصولاً الى السعادة الحقيقية الى يقولها في النهاية الأب "إن الملاك في شكل الشجيرة المحترقة قد ظهر للنبي موسى الذي قاد شعبه عبر البحر — لماذا لم يظهر لي شيء مثل هذا، أردت أن أكون سعيداً ؟

٢. إن صانع الفلم الشعري يهمل الزمان والمكان ويهتم بما يثيره الموقف من مشاعر.

لربما يتعجب القارئ من هذا القول وهو كيف بصانع العمل من أن له أن يهمل الزمان والمكان، وحيث إن المقصود هنا بالزمان ليس هو ذلك الصباح أو المساء، ومثله المكان في أن يكون داخل بيت أو شركة أو في ريف، وإنما المقصود بإهمال الزمان والمكان هنا هو غياب الزمن الدرامي الذي يتحدد بلحظة نشوء الفعل وتطوره وصولاً الى الذروة ومن ثم يتهاوى وصولاً الى النهاية ومثله المكان.

والمخرج (أندريه تاركوفسكي) يعتمد الى عدم الاهتمام بقيام دراما أرسطية قائمة على الاشتراطات التي حددها وكذلك التطورات التي لحقت بها من بعد ذلك، فهو يؤسس له عالم خاص وبقوانين فنية خاصة همها الوحيد هو تسجيل التجربة الإنسانية، بكل ما يحيطها من شقاء وصعوبات، وإذ تجد ذلك جلياً في أفلامه المحدودة التي أخرجها على مدى حياته القصيرة، فهو يوغل بهذه الذاتية فيعمد الى تسجيل تجاربه الشخصية التي عاناها طيلة الفترة التي كان يستطيع فيها أن يعبر عن ذاته، وقد انعكس ذلك جلياً في فلم (المرأة) ففي اتصال بين الابن والأم يقول: الابن: لقد شاهدتك في الحلم، في أي زمن غادرنا أبي.

الأم: في عام ١٩٣٥... لماذا تريد أن تعرف هذا.

الابن: ومتى أحترق مخزن الحشائش المجففة.

الأم: في نفس العام....لقد توفيت ليزا.

الابن: من هي.

الأم: التي كانت تعمل معي في المطبعة.

الابن: متى حصل ذلك.

الأم: الآن في الساعة السابعة.

في هذا النموذج البسيط من الحوار نجد إن الزمن يتداخل ويتداوى منذ عام ١٩٣٥ وحتى تاريخ إنتاج الفيلم، ومثله في مشهد آخر وبعد أن يسلط المخرج الكاميرا على ألبوم صور للفنان اليوناردو دافنشي ، وبعد أن تخرج الأم من الدار توصي أبنها أن لا يعيث بالأغراض، وما أن يغلق الباب خلفها ويرجع الى الداخل يجد إن هناك امرأة جالسة على المائدة وإن هناك خادمة وقد جلبت لها القهوة، فتحدث معه وتطلب منه ان يجلب كتاب من المكتبة في الرف الثالث ويقرأ من حيث توجد الإشارة فيقرأ: عن أخلاقية الناس قال روسو: إن انقسام الكنيسة قد عزلنا عن أوروبا ولم نشاركها في الأحداث العظيمة التي غزتها لكنه كتب علينا بشكل خاص إن روسيا بالرغم من رحابتها الواسعة قد ابتلعت الغزو المنغولي، لم يجرأ التتار أن يجتازوا حدودنا الغربية، وانسحبوا الى بواديهم وتم إنقاذ الحضارة المسيحية ومن أجل إحراز ذلك الهدف كنا مضطرين أن نحتفظ بشكل خاص بشيء من الحياة التي وإن أبقينا مسيحيين إلا أنه جعلت منا غرباء عن العالم المسيحي، أما بالنسبة لضعفنا التاريخي فلا يمكنني أن أتفق معك ألا تجد شيئاً هاماً في أوضاع روسيا الراهنة، ما الذي سيدهش المؤرخ في المستقبل على الرغم من تعلقي الصميم بالقيصر، أنا بعيداً من أن أبتهج بكل ما أراه من حولي، بكوني أديباً أنني متهيج ومتأذ لكنني أقسم لك أنني ما أردت أن أبدل وطني لقاء أي شيء في الدنيا أو أن يكون له تاريخ آخر ما عدا تاريخ أجدادنا أي التاريخ الذي منحه لنا ربنا المقتطف من رسالة بوشكين الى تشاغايف ١٩/١٠/١٨٣٦.

وبعد أن يتم القراءة، يذهب ليفتح الباب بطلب من المرأة التي وجدها داخل البيت - يفتح الباب فيجد أمامه امرأة تقول أنا آسفة يبدو أنني قد توهمت - يرجع الى الداخل فيجد إن المرأة وقد اختفت ثم ينظر الى المائدة فيجد بقايا قطرات ماء عليها.

إن كل هذا مدعاة للاستفهام والتساؤل، عن هذا التداخل الكبير بين الزمان ووقوعه في آن واحد، مع تداخل الغرباء داخل المكان الأليف ومن ثم القيام برحلة سياحية في بطون التاريخ يبدأ منذ غزو المغول قبل أكثر من (٨٠٠) عام الى أوروبا ومن ثم روسيا وانسحابه منه لكبر مساحتها، والرجوع الى اللحظة الآنية عندما يرن جرس الهاتف ويكلمه والده من الجهة الثانية عن الحب فتتراءى أمامه حبيبة والده، بل حتى المكان الذي ظل يحن له الأب ويشتاق له هو المكان الضمني الذي كان يحلم به وكونه في الخيال، كون إن طفولته قاسية، كل ذلك جعل من تلك الأمكنة والأزمنة موجودة في الخيال وليس الواقع. في أحد المشاهد، نجد الأب وهو جالس قرب زوجته واضعاً يده عليها، ومن ثم يختفي وتصعد الأم الى الأعلى فيخرج طائر أبيض من الجهة اليسرى فوقها ومن ثم يختفي، إن هذا التداخل بين الواقع والحلم وبين الوعي والخيال لا يترك مجال شك عن إن قيمة الزمان والمكان تكاد تكون معدومة فالمخرج يسلط

جلَّ جهده على الأفعال الإنسانية، التي تضرب بالإنسان وتخطمه، في مشهد آخر وهو الأخير وبعد أن تهب ريح فتحرك الأشجار الصغيرة والحشائش، - لقطة للطفل وهو يفتح الباب - صوت من خارج الكادر يستمر بقراءة الشعر - ريح تهب الى داخل البيت فترفع الشراشف الى الأعلى - ثم تنعكس صورة الطفل في المرآة وهو يحمل بيده أبريق حليب. نفس الطفل يسبح في الماء بالاتجاه المعاكس من الكاميرا والأم تنشر الملابس على حبل في وسط الغابة - تدخل الكاميرا الى البيت ثم تخرج من الشباك الى حيث الأم وأبنها الثاني - وإذا بها الجدة - قطع الى الطبيب والأم والجدة - يقول الطبيب ماتت فجأة أمه وزوجته وطفله... بل يوجد الضمير والذكرى.. ثم لقطة عامة وطويلة الى الغابة الشاسعة - نزولا الى الأم وزجها صوت الموسيقى يعزف بقوة - ثم الجدة - ثم لقطة لبعض الأشجار الساقطة - بئر ضحل فيه بعض الأغراض المتروكة - لقطة للأم وزوجها وهو يسألها هل تريد ولد أم فتاة ثم الجدة وأحفادها الاثنين - ثم لقطة الأم واقفة بقرب عمود كهرباء وحدها في الفضاء المفتوح صوت الطفل كأنه طرزان يصيح - لقطة للجدة وهي تأخذ أحفادها - لقطة لجذوع الأشجار.... انتهى. إن هذا التداخل الذي يبعث الارتباك والحيرة لدى المشاهد هو في نفس الوقت يصبغ مثل هكذا أعمال، بصبغة جمالية، وشعرية، إن تلك الأصوات من خارج الكادر تندفق مثل المياه من فوق شلال معجونة بدموع الأمهات وصياح الحيوانات بالتوازي مع (أشعار لارسيني تاركوفسكي) مع الموسيقى للمؤلف (باخ). كلها تجتمع لتعزف لنا سمفونية الحياة ولكن من خلال أنين المخرج (أندريه تاركوفسكي).

٣. تعبر السينما الشعرية عن ذاتية المؤلف، لذلك فهي لا تروي قصصاً تقليدية، بل هي أقرب الى النزعة الذاتية وبالتالي فهي أفلام جمالية.

إن الأفلام السبعة التي أخرجها (أندريه تاركوفسكي) أزعج أنها تمثل المراحل النفسية والصراع الذي عاشه هذا المخرج في فترة حياته حتى الأشعار التي كانت تتلى داخله كانت من تأليف والده (أرسيني تاركوفسكي)، ففي الفلم (المرآة) يصور المخرج ذكرياته الباطنة وتصوراته عن العالم الخارجي المحيط به والعالم الداخلي الذي يعتلج فيه مستعيناً بأشعار والده والتي تواكب الفلم كله لتعطيه إيقاعاً فلسفياً خاصاً به: لست أخشى لا من الهواجس والوشاية ولا من السم، لست أهرب، فلا وجود للموت في هذا العالم، كل شيء أبدي أبدي، لا يجب أن نخشى الموت لا في السابعة ولا في السبعين. توجد فقط حقيقة ونور، لا ظلام في هذا العالم، ونحن الآن جميعاً على الشاطئ البحري، وأنا أحد الذين يختارون شباكهم.

ولا يخفى على المطلعين على حياة هذا المخرج (أندريه تاركوفسكي) يجده متأثراً بشكل كبير بشخص المخرج (لويس بونويل) صاحب فلم (الكلب الأندلسي) وحيث أفلام الأخير هي كانت ضد السائد ورغم من ان السينما كانت في بواكير نشأتها إلا أن أفلامه بقت عالقة في ذهن السينمائي، ومثله المخرج موضوع البحث نجد أن فلمه (المرآة) وفي بعض الترجمات الأخرى (المرايا) هو أقرب للسريالي منه الى الواقعي، كونه يعرض مختلف المراحل التي مر بها المخرج مشحوناً بالذكريات والهواجس والأوهام الغامضة،

بل إن في أغلب أفلامه نجد هناك ركائز تكاد تكون ثابتة وهي عناصر الطبيعة (الماء والهواء والتراب والنار) والتي بمجموعها تكون لنا لحناً خالداً في الذاكرة الانسانية، وإذ تتغلف هذه العناصر بروحية هذا المخرج إلا أننا نجدها في الأصول الأولى للفلسفة اليونانية، ومع ذلك فهي تأخذ لنا منحى جديد من خلال الصورة السينمائية لتعبر عن ذاتية المؤلف وما يعتصر في داخله.

وفي فلم (المرأة) يقدم المخرج لنا علاقات متقابلة غير متوازية ممزوجة بالتاريخ من خلال الأرشيف، والكوارث الإنسانية التي تحققت بسبب جشعه ولكن من خلال منظوره الشخصي مقرون بالشعور بالذنب.

إن النار الملتهبة داخله هي في الحقيقة ذلك الضمير المتقد في جوهر الإنسانية، والذي يحاول أن يعكسه الى الخارج، في ذات الوقت يحاول المخرج ومن خلال هذه الصورة السينمائية التي امتلكت ناصيتها من أن تتوازي مع ذلك الإبداع الذي يتمخض داخله، وإذ يعتمد الباحث الى بعض الصور لأنه في بعض الأحيان تقف الكلمات عاجزة عن التعبير لما يريد قوله المخرج ذلك ما قاله المثل الصيني (الصورة تعادل ألف كلمة) ومن ثم تبعه أهل الحداثة بالقول (الصورة تعادل مليون كلمة)، إن اللوعة الإنسانية التي تستعر داخل هذا المخرج ربما نتيجة لتنشئته القاسية وربما للظروف المحيطة به جعلت منه كومة رماد ليس أمامه سوى الصورة السينمائية ليعبر عما يؤرقه، ويقلق إنسانيته، ونجد كذلك ومن خلال الذاتية المعرقة داخل الفلم التماهي بين الشخصيتين، الأم وزوجته والأم والدته، فكثيراً ما تتداخل هذه الشخصيتين حتى يجد المشاهد من الصعوبة التفريق بينهما، مثلما يستعير المخرج بعض التشابهات في الشخصيات فإنه يترك الكثير من الأسئلة دون جواب ففي المشهد قبل الأخير ودون أن تظهر صورة الأب وهو على فراش الموت في عيادة الطبيب، وقد أمسك (فرخ عصفور) صغير مع بعض الغثيان الأخير بقوله كنت أريد أن أكون سعيداً، يقتزن ذلك بالرجوع من جديد للأم مع زوجها في الفضاء الفسيح داخل الغابة في بداية زواجهما وهو يسألها: تريدين فتاة أم ولد، ترفع رأسها الأم فتجد أن أم زوجها وقد اقتادت أولادها الى المجهول.

إن الفلم هو أقرب الى مجموع الصور المتقاطعة منه الى الفلم الطبيعي، حيث يرتقي الى الفن السينمائي الخالص، الذي يصب كل ما في داخله نحو الصورة السينمائية الخالصة، وإذ يسخر المخرج هذه الإمكانيات من أجل تصوير ذاتياته فإنه قد أنجب لنا مجموعة من الأفلام النادرة التي صعب أن تعاد من جديد، في ذات الوقت هناك حضور لمجموعة القيم الكلية التي حاول أن يناقشها في كل أفلامه، فمفهوم (الحب والعدل والخير والحياة والحلم...) كلها مفاهيم تجدها في تلك الأفلام.

في فلم (المرأة) نجد الأم تعمل في مطبعة (مصححة) للأخطاء الإملائية، في أحد المرات تشعر أن هناك مطبوع سيدخل مرحلة الطباعة دون أن تؤشر وتصحح الأخطاء الإملائية فتهرع الى المطبعة في وسط المطر حيث الشوارع فارغة، وصولاً الى المطبعة ومن ثم الى دولايب الكتب لتجده وقد صححته ولكنها قد نسيت ذلك، ومثله الصراع الذي يعيشه زوجها وعقدة الشعور بالذنب مع والدته، إن موضوع الصراع داخل الفلم لا تكمن بين هذه العائلة والآخرين أو العالم ولكن الصراع يكمن بين ذوات

الشخصيات نفسها من خلال حملها للألم الإنساني ككل وهو البحث عن السعادة، إن الإنسان بالنسبة لتاركوفسكي هو الكائن الأكثر تعقيداً في الحياة، ومحاولة المخرج اكتشاف قدرته على التحمل وتمتعه بالأيمان واليقين وهل لديه الرغبة في الحياة أو لا.

النتائج

١. عدت الطبيعة المنبع الرئيس لتوالي الصور ذات الطبيعة الشاعرية من خلال واقعيتها الطبيعية، كالمطر داخل الأماكن المغلقة والماء والبحر والنار والمرأة والحلم والحيوانات وهي ميزات ثابتة داخل الفيلم.
٢. عُدد إحساس صانع العمل هو الدليل الأول في دمج تلك المشاعر وحركة الكاميرا في رصد الأشياء والأشخاص، ومن خلال خصائص الوسيط التعبيري للسينما يعمل المخرج (أندريه تاركوفسكي) على خلق نمطية خاصة به.
٣. تغلف الفيلم الشاعري عند المخرج (أندريه تاركوفسكي) بالزرعة الذاتية وبالتالي فهو فلم جمالي ما يعني إنه لا يلقي رواجاً عند الجمهور.
٤. ناقش الفيلم الشاعري عند المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي الكليات مثل (الوجود، العدل، الميعاد، الخير... الخ)
٥. النظرة السوداوية والنهاية المساوية لبطل الفيلم في فلمه.

قائمة المصادر

١. آجيل هنري ، علم جمال السينما، تر، ابراهيم العرس، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠.
٢. ارستوطاليس، في الشعر، تر، ابي بشر متى بن يونس القنائي، حققه، شكري محمد عياد، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧.
٣. آلتون جون، الرسم بالنور، تر، ثريا حمدان، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب، ت.
٤. جانيتي لوي دي، فهم السينما، تر، جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.
٥. حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، العدد (٢٣٢)، ١٩٩٨.
٦. دولز جيل، الصورة - الحركة، تر، حسن عودة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٧.
٧. الربيعي بان جبار، المعالجات الفنية لعناصر التعبير الفلمي في السينما التجريبية، كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتوراه غ.م ، ٢٠١٠.
٨. الطاهر علي جواد، من يفرك الصدأ، بغداد، دار الشؤون العامة، ١٩٨٧.

٩. عبد العزيز علاء، ما بعد الحداثة والسينما، دمشق، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١.
١٠. عبد مسلم طاهر، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٥.
١١. غرين نومي ، بييرباولو بازوليني السينما كبديعة، تر، سميرة بريك، دمشق، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١.
١٢. فتحي ابراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، القاهرة، دار شقيقات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.
١٣. لوتمان يوري ، مدخل إلى سيميائية الفلم، تر، نبيل دبس، مراجعة قيس الزبيدي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١.
١٤. مرتاض عبد الملك، النص الأدبي من أين الى أين، بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٦.
١٥. مرسي احمد كامل مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.
١٦. alan casty: the dramatic art of the film. Faber and faber -london -1990,pp.65.