عبد الكريم قادري

سينما الشعر

جدليّة اللغة والسيميولوجيا في السينما

المتوسط

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء
منه أو تحزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من
الأشكال، دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

©منشورات المتوسط

جميع الحقوق محفوظة

منشورات المتوسط

ميلانو - إيطاليا

e-mail: info@almutawassit.org

www.almutawassit.org

تابعونا على

Almutawassitit@

منشورات المتوسط

Almutawassit

إهداء

إلى روح عمر بوشموخة
القلب يبكي قبل العين أحياناً

مدخل

"ليس هناك أكثر إصابة بالعمى، من هؤلاء الذين لا يريدون أن يروا"

جنثان سويفت Jonathan Swift (١٧٤٥-١٩٦٧)

مقدمة

جاء هذا البحث، "سينما الشعر ... جدليّة اللغة والسيميولوجيا في السينما"؛ ليُسهم في تسويد ورقة، من كتاب النقد السينمائي العربي الأبيض، أوراق فارغة، تحتاج لجهود كبيرة، وسنوات من الكتابة، لصبغ جزء منها، وتقديمها للقارئ العربي، الذي يبقى في حالتَي جوع وعطش معرفيّين كبيرين، في هذا الجانب، وحتى في جوانب أخرى؛ لأنّ رفوف مكتبة البحث، والترجمة، والتأليف، في مجال السينما، لا تزال خاوية، تبحث - دائماً - عن مَن يضيف ورقة فيها، وهكذا حسبنا بحثنا هذا، حول "سينما الشعر" الذي حلّلنا فيه النظريّة الشهيرة، التي أطلقها المُنظّر والمخرج السينمائي الإيطالي الكبير بير باولو بازوليني، والتي تناول فيها إمكانية إيجاد وخلق "لغة في السينما"، عن طريق علم العلامات - الصور، أو "السيميولوجيا"، في السينما.

وانطلاقاً من هذا البحث، قمنا - تقريباً - بدراسة جميع جوانب "اللغة في السينما"، لتقديم فهم أفضل وأوسع لهذه النظرية، وعليه؛ قمنا بتقديم نظرة شاملة، للعديد من المُكوّنات والمصطلحات التي لها صلة، بالنظرية؛ إذ كانت أولها مع الفكر الماركسي، أو ما يُطلق عليه مصطلح "علم الجمال الماركسي"، الذي انبثقت عنه الكثير من المذاهب، والنظريات، والحركات الأدبية والنقدية، أهمها البنيوية التي عنت، بالدراسات اللسانية، وعلى رأسها، "اللغة" التي تُعدّ محوراً أساسياً لها، وقد كان دي سوسير أهم الدارسين لها، كما قام هذا اللغوي، بثورة علمية، ونظرية، ناهيك عن النبوءة التي ساقها لطلبته، في إحدى المحاضرات التي ألقاها عليهم مطلع القرن العشرين، وهذا حين تحدث، وأشار، إلى علم مستقلّ، وهو علم العلامات "السيميولوجيا"، بالإضافة إلى أنه دعا إلى النظر إلى "اللغة" كروح، ومجموعة نظم "إشارية ورمزية وعلامات"، هذه الأخيرة التي تسمّى "السيميولوجيا"، بما أنها جزء من تركيبة اللغة، وتحمل أهمية أساسية، في نظرية "سينما الشعر". وقد وجدنا أنفسنا مُلزَمين بالذهاب بعيداً، من خلالها؛ حيث ذهبنا إلى أصولها، وشرحنا أبعادها، وأهميتها في تكوين الدراسات الحالية، التي بات لها حلّة جمالية جديدة، ألبست النصوص لباساً

مغايراً تماماً، وقدمت فهماً باطنياً، وظاهرياً، غير تقليدي، للمُنتج الفني والأدبي. وقد تناولها رولان بارت، بشيء من التحليل والتفسير، ودرسها، بشكل واسع، وفقاً لمتطلبات العصر الحديث، الذي تُعد فيه الصورة أحد المرتكزات المهمة والضرورية، في حياة الفرد والمجتمع؛ ليكون هذا الناقد الفرنسي أول مَن دعا إلى "التحليل السيميولوجي للصورة"، عن طريق كتابه الذي صدر سنة ١٩٦٤، والمعنون بـ"عناصر السيميولوجيا". وقد جاء قبل نظرية بازوليني، بحوالي إحدى عشرة سنة كاملة، وبعد أكثر من نصف قرن - تقريباً - من محاضرة دي سوسير. من جهة أخرى، تناولت بحث بازوليني بشيء من التحليل والمُعالجة، كما نقلت النقاشات التي دارت بين مجموعة الكتّاب ونقّاد السينما حول هذا الموضوع، أهمها التي أفرزتها كتابات كلّ من كرستيان ميتز، وبيتر وولين، وامبرتو ايكو، باعتبار - كما سبق، وأشرت - أن "السيميولوجيا" جزء من "اللغة"، ولم أكتف بهذا، بل قدمت العديد من المحطات التي مرّ بها كلّ من المخرجين الذين ضمّنهم بحث بازوليني، والذين ساق بعض أعمالهم السينمائية، كأمثلة لتفسير بعض الجوانب المظلمة والعصية عن الفهم، ويتعلق الأمر، بفيلم "الصحراء الحمراء" لميكل انجلو أنتونيوني، و"قبل الثورة" لبرناردو برتلوتشي، ومحطات جان - لوك گودار، وأنا - شخصياً، وتعميقاً للفهم - تتبعت مسار هؤلاء المخرجين الثلاثة، وقدمت دراسة مفصلة، لأبرز محطاتهم الحياتية، وأعمالهم السينمائية، ومرجعيتهم الفكرية؛ لأخرج بخلاصة عامة، كانت عبارة عن دراسة مقارنة لهم. كما دعمت هذا البحث، بدراسة تحليلية، اعتمدت فيها على التحليل السيميولوجي كدراسة تطبيقية، وهذا لمسار وفيلم المخرج الإسباني الكبير لويّ بونويل، لفيلمه "كلب أندلسي" المنتج سنة ١٩٢٩؛ إذ أشار له بازوليني، كنوع من "السينما الشعرية المُتطرفة"، ناهيك عن بعض المحطات الفكرية، والفلسفية، والفنية الأخرى، التي تناولناها في هذا البحث "سينما الشعر .... جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما"، خدمة للبحث، وإثراء له.

أن تجري بحثاً جاداً وهادفاً في العالم العربي، فمن المؤكد أن تكون هناك العديد من المشاكل والمعوقات التي تكون بمثابة حجر العثرة، لكن الإيمان بما ننجزه، ولذّة البحث التي فينا، كانتا كافيتين لتبديد هذه المشاكل، والتي سنستعرض بعضها، وهدفنا الأول في طرحها هو التنبيه لها، لزحزحتها - مستقبلاً - من طريق الباحثين، وقد كانت البداية مع النقص الفادح في المراجع، والكتب، التي تتناول السينما، وغياب البُحوث الجامعية التي تناولت نظرية "سينما الشعر" بالتحليل، حتى إني اكتشفت

بأنّ بعض نقّاد السينما العرب لهم نظرة سطحية جداً، وفي أحيان كثيرة، نظرة خاطئة لسينما الشعر، لكنّ؛ استطعنا - وبالحد المسموح، والإمكانيات المتوفرة - أن نصل لبعض البحوث المتفرقة، عن طريق المكتبة الشخصية، أو الاستعارة من بعض الزملاء من العالم العربي.

أما المشكلة الثانية؛ فقد تمثلت في العشرات من الأفلام التي كنا بحاجة لمشاهدتها، لتحليلها وإضافتها في البحث، لكنّ؛ للأسف، كان هذا صعباً جداً، في ظل خلوّها من الترجمة، أو الدبلجة، خاصة من لغتها الأم، أو عدم العثور على نسخ منها، على شبكة الإنترنت، ما حتّم علينا الرجوع إلى طرائق أخرى، من بينها الاستعانة، بالعديد من الأصدقاء المترجمين، لتقديم فهم معين، في فيلم ما، ناهيك عن استعمال العلاقات الشخصية جداً، من أجل جلب بعض الأفلام النادرة، وفي هذا الشأن، لجأت إلى أحد الأصدقاء المقرّبين، وهو موظف في مركز السينيماتيك الجزائري، والذي أمدّني ببعض الأفلام المهمة، بعد أن عجزت عن الحصول عليها، بالطرق العادية، نتيجة بيروقراطية الإدارة.

أما المشكلة الثالثة؛ فتتعلق بغياب كل أشكال الدعم، من طرف المؤسسات الثقافية، وهذا ما صعّب من عملية تحقيق هذا الكتاب، وأطال في عمره الزمني، ناهيك عن مشاكل ومعوقات أخرى.

أما من ناحية الأهمية؛ فالقارئ وحده مَن سيحكم على هذا البحث، الذي جاء ليختصر مسافات البحث في مفهوم "سينما الشعر"، وتقريبها للمتلقّي؛ حيث سيكون بمثابة المرجع الذي يمكن العودة له، كلما دعت الحاجة لذلك، ومن جهة أخرى، لا أستطيع أن أقول بأنه - أي هذا الكتاب - درّة مصونة، وجامعاً شاملاً لجوانب "اللغة في السينما"، وشرحاً مستفيضاً لنظرية بير باولو بازوليني، لكنّ؛ بمقدوري أن أقول بأنه - ربما - سيكون بوصلة، تهدي التائهين، في صحراء السؤال، وتفتح شهية الباحثين والنقّاد لتقديم كتب وبحوث أخرى، خدمة لنفس البحث، وإغناء للمكتبة العربية الفقيرة جداً، في مجال الفن السابع، كما سيسمح للمُتلقّي/القارئ العربي، بأنْ يطّلع، على جوانب عدة عن موضوع "سينما الشعر"، وما يتصل بها، من فروع اللغة السينمائية، من سيميولوجيا ومذاهب أدبية ونقدية أخرى، ناهيك عن الدراسات التحليلية والمُقارنة التي قمت بها كجانب تطبيقي، لتسهيل عملية فهم الجانب النظري المُعقّد، وكل هذا يمكن العثور عليه في هذا البحث، بدل جمعها، من عشرات الكتب، والمجلات، والصحف، والمواقع الإلكترونية؛ حيث سيستريح القارئ من هذه المشقّات، بمجرد

حصوله على كتاب " سينما الشعر ... جدلية اللغة والسيميولوجيا".

***

من المؤكد بأنّ عجلة الحداثة تتقدم، بشكل مستمر، ولا تنتظر أحداً، مُحفلة بالمعارف، والخيارات، بكل تفاصيلها، من تكنولوجيا، واقتصاد، وثقافة، وفنون، وخلافه، من الأنسجة الجوهرية التي يحتاجها الإنسان، هكذا تتقدم الدول، وتبني حضاراتها، بكل ثقة؛ لأنها خبرت الشيء، وماهيّته، قسّمته، إلى أجزاء، كل جزء يحمل مدارك معينة، بعد أن فُسّر، وشُرح علمياً، وضعت - أي الدول - لشعوبها خيارات النحت المُعرفي؛ إذ زرعت فيهم قيمة جوهرية، وإنسانية، لا تصدأ أبداً، وهي الاستمرارية، بطرح الأسئلة، والبحث عن الأجوبة، والنتيجة ستكون - حتماً - وضع الكثير من الخيارات أمام الفرد، الذي سيأخذ ما يُريده؛ إذ - مثلاً - سيقتني الحذاء الذي يعجبه، ووسيلة السفر التي تريحه، أحمر الشفاه الذي يظهر جمالها، آلة الغسيل التي تُعينها، القناة الفضائية التي تحاكي اتجاهه، المسرحية التي تروقه، الفيلم الذي يُشبع ذائقته الفنية، السينما التي تؤثّث مرجعيته الفكرية والفلسفية، وتوجّهه في الحياة، السينما التي تحترم ذكائه المعرفي، وفطرته الإنسانية، لا السينما الاستهلاكية، والتجارية، التي تكون بمثابة المُنوّم المغناطيسي، تُحاصر المتفرج/المتلقّي، في زاوية ضيقة، تزرع فيه كل الصفات السلبية، والغطرسة الاستهلاكية، تسلبُ منه الحياة، وتنفث بدالها سُمّاً ناقعاً، تتركه بعدها، خاملاً ذابلاً، لا يترك، ولا يدع، بدل السينما التي تطرح الأسئلة الذكية، وتحترم عقل الإنسان، وتسهم في نموه المعرفي، أو ما أطلق عليه مصطلح "السينما المثقفة"- وهو من المصطلحات الجديدة، عسى أن ينال حظه، في الممارسة السينمائية تداولاً وتوظيفاً، خدمة للنقد والفعل السينمائي -.

غياب الفعل السينمائي

المُشاهد العربي أصبح - تقريباً - غير مَعني بـ"السينما المثقفة"، رغم طُرق حضور هذه الأخيرة عبر الوسائط المُتعددة، لكن المشكلة تكمل في غياب "الفعل السينمائي"، الذي يقوم على أساس الكتابات النقدية المتنوعة، التثقيفية وحتى "التوجيهية"، وأقصد أن يتم تعريف المُشاهد/ المتلقّي العربي - وبشكل مستمر - بالمذاهب، والمدارس، والحركات السينمائية المختلفة، منذ تأسيسها، وإلى يومنا هذا، وهذا عن طريق كل وسائل النشر، "جريدة، مجلة، كتاب، حصص وبرامج الميديا، الورشات، المؤتمرات، وأضعف الإيمان، جداريات، "الفيس بوك"، وتغريدات "التويتر"، وخلافه، من أشكال التواصل والنشر الأخرى"، وحين أقول هذا، لا أعني بأنّه ليس هناك مَن يقومون بهذا الجهد، وهذه الخطوات، هم موجودون فعلاً، لكنّ - للأسف - ليس بمقدورهم التغيير؛ لأنّ الأمر أكبر من هذا، يجب أن يتحول الأمر إلى "فعل سينمائي"، كما سبق، وقلت، تُشارك فيه جميع الجهات، وعلى رأسها المؤسسات الحكومية والثقافية، تقف جنباً إلى جنب؛ إذ تُسطّر الاستراتجيات الثقافية، والدراسات الاستشرافية، للإحاطة بجميع الجوانب، وتحويل المشاهد/المتلقّي العربي، من السلبية والاستهلاك، إلى إنتاج الأسئلة والوعي، لحماية مكوّناته الثقافية والحضارية، والتعامل مع الأمر كأمن قومي، ولن يكون هذا، إلا إذا صُقل، وتحوّل إلى فرد، يملك الخيارات اللازمة، والمقدرة الكافية، على القيام بما يلزم؛ لأنه - كما يقول الكاتب جنثان سويفت Jonathan Swift (١٦٦٧-١٧٤٥) -: "ليس هناك أكثر إصابة بالعمى، من هؤلاء الذين لا يريدون أن يروا"[١].

السينما فنّ جميل ساحر، وسلاح فتّاك مُدمّر، وكي نستمتع بجمالها، ونعرف مدى فتكها، وجب علينا - كما سبق وأشرت - أن نفهمها، ونُحيط، بجميع جوانبها، "السينما - سواء أحببنا ذلك، أم لم نحب - هي - كما يقول مؤرخ الفنون إروين بانوفسك - التي تصوغ أكثر مما تصوغ أيّ قوة أخرى، الآراء والأذواق واللغة، والزي، والسلوك، بل حتى المظهر البدني، لجمهور، يضم أكثر من ستين، في المائة، من سكان الأرض"[٢].

العالم العربي لا يعرف عن السينما سوى المقولات الجاهزة، والمُعلّبة، التي لا تنفع العقل العربي، في شيء، لا ألوم القارئ العربي، بقدر لومي للنقّاد والمثقّفين الذين من المفترض أن يكونوا بمثابة القاطرة التي تجرّ عربات الذوق العام، بشكل عام، ومُحبّي السينما، على الخصوص، لكنهم لم يقوموا بدورهم الحضاري والثقافي، وكانوا مثل غيرهم، تجرّهم قاطرة، لا يعرفون قائدها، على طريق، لا هدف له، ولا توجُّه، اهتموا بتحليل الأفلام، بطريقتهم، وإعادة حكايتها، من جديد، مُتناسين الجانب المهم للسينما، وهي معرفة النظريّة، والإحاطة بها، وتلقينها لكل مَن يريدها، أو وضعها أمامه؛ ليفعل بها ما يشاء، وقد وقفت شخصياً على هذا الجانب عند قيامي بهذا البحث حول "سينما الشعر"؛ إذ تبيّن لي بأن معظم النقّاد، والباحثين، والمخرجين، وكل مَن لهم علاقة بالمهن السينمائية والبحث، يملكون فهماً خاطئاً "لسينما الشعر"، إلا ما ندر، وفي شكل محدود جداً، وشخصياً كنت أملك فهماً سطحياً لـ"سينما الشعر"، وسأسوق مثالاً لمحدودية هذا الفهم، من خلال ردّي المُتذاكي، على سؤال الناقد السينمائي السوري صلاح سرميني حول العلاقة بين الشعر والسينما، من خلال الحوار الذي أجراه معي، لفائدة جريدة القدس العربي؛ حيث قلت بأنّ "السينما الشعرية مصطلحٌ هلاميّ، لا يحمل شكلاً معيناً، ليس من السهل أن نشاهد فيلماً ما، ونعدّه من "السينما الشعرية"؛ لأننا لا نمتلك تعريفاً مثفقاً عليه، ونقول - على سبيل التنظير - بأنها تعالج العديد من المواضيع الصعبة، وتدور في دائرة الميتافيزيقيا، ومواضيع الموت، والحياة، وخلافه..، لا أستطيع الاقتناع بهذا التعريف، بمجرد أنه يحاكي توجّه بازوليني، أو كوكتو، أو أنّ

المخرج اليمني "حميد عقبي" بحث فيه، وقال بأن "السينما الشعرية" هكذا، شخصياً، قرأت العديد من المواضيع حول هذا التوصيف، ولم أجد ما يثير انتباهي، ويجعلني أقول بأن هذه هي المُعطيات، والعناصر التي يجب توفرّها في فيلم معين؛ كي نطلق عليه "سينما شعرية"، أصلاً، حينما بتحوّل الشعر، إلى صورةٍ نهائية، تسقط جماليته، ويتحول إلى أيّ كلام، ومن المُتعارف عليه، بأنّ الشعر هو الكلام غير العادي، أحدنا يقول: "المسافة قريبة بيننا"، لكن الشاعر يقول: "المسافة بيني، وبينك بضعَ أنا، والفاصل أنت"، كيف يمكن تحويل هذه الجملة الشعرية، إلى مشهدٍ سينمائي، ومع أنني أؤمن بأنّ أي فكرة يمكن تحويلها إلى فيلم، لكنني لا أملك اليقين الكافي بأنها "سينما شعرية"، عندما تتحول الفكرة الشعرية إلى مشهدٍ معين؛ أي إلى شكل نهائي، فلا يمكن أن تصبح شعراً؛ لأنّ محور الجمالية سقط عن النص، وهو أن الصورة الشعرية هي التي تتقارب، وتتباعد، في فهمها لدى متلقّي، وآخر، وحين أقول هذا الكلام، لم أتراجع عن فكرتي بأنّ الشعر والسينما شيء واحد تقريباً، وهذا من خلال استعمال أدوات المخيال، واستحضار الجمال، بكلّ معانيه، وأيضاً، هناك تشابك بين الفنون، عندما نرى في مشهد سينمائي الحبيب يمسك بيد حبيبته، وخلفهما صورة غابة، وكأنّ أشجارها خصائل لهذه الحبيبة، ويتصاعد الضباب، من مكانهما، وكأنهما في حياة ما بعد الموت، أو عالم برزخيّ، وعلى يمينهما، نارٌ تستعرّ، وعلى يسارهما مدى وسراب، هل نطلق على هذا المشهد "سينما شعرية"، أو "تشكيلية"؟ إن أطلقنا أحد هذين المصطلحين، نظلم الآخر، ولماذا لا نكون خلاّقين، ونطلق مصطلحاً أكثر تعبيراً، مثلاً "السينما التشعرّية"، مزجٌ بين التشكيل والشعر، أو "سينما دينية"؛ لأن الكثير من الأديان تحدثت عن ثنائية الحياة والموت، والجنة والنار، .. الحياة البرزخية؟ يكفي بأن نطلق على السينما "سينما"؛ لأنّ الكلّ يعلم بأنها جامعة، وشاملة، ومُلـمّة، بكلّ الفـنون، بعيداً عن تخصيص، يُصغّر من شأنها"[٢].

يبدو هذا الرد عادياً ومُقنعاً، إلى حد ما، بالنسبة إلى القارئ العادي، أما المُتخصص؛ سيلاحظ بأنّ هناك خلطاً واضحاً بين "سينما الشعر"، و"السينما الشعرية"، لكنّ؛ سرعان ما بددّتُ هذا الخلط، عند قيامي بهذا البحث؛ كي لا يسقط غيري في عملية فهم ناقصة، وتدعيماً لهذه الفكرة، يسرد الدكتور طه حسن الهاشمي في أثناء مشاركته، في الندوة الدولية "شعرية السرد السينمائي"، المنعقدة على هامش مهرجان الإسماعيلية، للأفلام التسجيلية، خريف عام ٢٠٠٦؛ حيث قال عن نفسه بصيغة الغائب،

"ولقد هاله تضارب الرؤى والآراء، في موضوعة شعرية السرد السينمائي، بل إن العجب يزداد عندما ترى صانعي أفلام، ونقاداً ومثقّفين، تتباعد عندهم مسافات الفهم، والتفسير، لشعرية السينما"[٤].

من هنا يتجلى - بوضوح - قصور فهمنا للنظريات السينمائية، وعدم إدراكنا وإحاطتنا بماهية السينما وعمقها، ما ساعد على اتساع الهوة بين الناص/المخرج، الناقد، الباحث، وبين النص/الفيلم، الكتاب، المقال، الدراسة، وبين المتلقّي/ الجمهور، الباحث، القارئ العادي، الطالب هوّة، يبدو أنها لن تضيق غداً، في ظل المعطيات السلبية المتوفرة، تشحذها غياب الرغبة والدعم الكافيين.

أقول بأنّ الفهم الخاطئ لنظريات السينما، ومن بينها "سينما الشعر"، وهي محور هذا البحث، قتل أفكاراً لأفلام جيّدة، كانت ستُصنَع، ولم يسمح بخلق مخرجين مستقبليين، يمكن أن يعانقوا هذه التجارب، ويُجسّدونها، في أعمالهم، كما أن الفهم الخاطئ - أيضاً - خلق أفلاماً مشوّهة، أنقصت من "سينما الشعر"، بدل أن تُضيف لها؛ إذ إنّ "هناك الكثير من مخرجي الفنّ الشعريّ السينمائي غير قادرين على خلق تلك الرموز، والمظاهر الشعرية، فيُحمّلون أفلامهم طاقة الشعر، فيقتلون الشعريّ فيها، ومعهم السينما الشعرية، هذا من ناحية، أما الجانب الآخر، والأكثر أهميةً؛ فهو عدم وجود تعريف واضح للأطر، والأسس التي تقول لنا بأنّ هذا فيلماً شعرياً، علاماتُ الهوية مُشوّشةٌ، غير واضحة المنال"[٥].

مع أن طرح المخرج العراقي باز شمعون البازي في جانبه الأول، أصاب فيه، إلى حد بعيد ، لكنّ؛ في الشق الثاني أخطأ، وهذا حين غيّب جهد عشرات العلماء، والباحثين، والنقّاد، الذين فتحوا - وعلى مدار عقود من الزمن - نقاشات مطوّلة، حول مفهوم "اللغة في السينما"، من أجل إيجاد أطر وأسس علميّة ونظرية، وتعريفات - على الأقل - اجتهادية و تقريبية لمفهوم "شعريّة الفيلم"، لكن البازي محاها، بجرة قلم، حين قال بأنّه ليس هناك وجود وتعريف واضح للأطر، والأسس التي تحدد هوية "الفيلم الشعري"، الأطر موجودة، لكنّ صنّاع السينما، في العالم العربي، لا يعرفونها؛ لأنهم لم يبحثوا عليها، لم تتملّكهم لذّة البحث والسؤال.

مرآة تاركوفسكي

الحديث عن "سينما الشعر" ذو شجون؛ إذ ينقلنا لمحطات، لم تكن لنا نية الذهاب إليها، ولو أرخينا الحبال لسفن البحث هذه، لما كان بمقدورنا وضع نهاية لهذا البحث؛ إذ هناك تداخل وترابط واضحان، بين العديد من الأشكال والأسماء، التي شكّلت وعياً فهماً، وجسّدت مفهوم "سينما الشعر"، على أكمل وجه، من بينهم المخرج الروسي الكبير أندريه تاركوفسكي andrei tarkovsky (١٩٣٢-١٩٨٦)، الذي - ورغم أهميته - لم أفرد له باباً أو فصلاً من خلال هذا البحث، وهذا لعدة أسباب، من بينها أن بازوليني لم يشر له من خلال بحثه "سينما الشعر" الذي أطلقه سنة ١٩٦٥ - وهو منطلق هذا الكتاب ومفتاحه -، وفي تلك الفترة، لم يكن أندريه يملك رصيداً كبيراً، ولم يُكرّس كمخرج كبير في السينما، أما السبب الثاني؛ فيعود إلى منهجية الكتاب ومحدوديته، ما حرمني من التعمق أكثر في هذه القامة السينمائية، لكن؛ رغم هذا، سأتطرق إلى أهم أفلامه، التي جسّدت مفهوم "سينما الشعر"، في أكمل صوره، وأتقها، وهو فيلم "مرآة"[١]، الذي كان "فيلماً كاملاً عن الذاكرة، والعالم الداخلي لشخصية من الشخصيات، وذلك بناء على الخاصية المتعلقة بالذاكرة، والذي - على أساسها - يُصنع فيلم شيق للغاية، يستحوذ على الانتباه؛ بحيث يدور حول أفكار البطل وذكرياته، وأحلامه، دون أن يظهر هو على الإطلاق"[٢].

إن الذاكرة والأحلام هي المحور الذي بنى عليه بازوليني نظريته؛ إذ كان يرى بأنها سلسلة من الصور - العلامات، وهي السمات المميزة للمشهد السينمائي حسب تعبير بازوليني الحرفي، وهو ما تجسد - فعلياً - في هذا الفيلم، الذي يعتمد على خاصية الاسترجاع، كما "أنه يستخدم الخاصية الاستثنائية للذاكرة، بقدرتها على النفاذ، إلى ما وراء الحجب التي يسدلها الزمن، وهذا ما هو إلا أحد أشكال النحت، في الزمن، مثلما أختار - أيضاً - ألا يتوقف عن مزج الزمن التاريخي الوثائقي مع الأزمنة النفسية، في كل مرحلة من حياته وذكرياته المنتقاة، وهذا - بدوره - شكل آخر، من أشكال النحت في الزمن"[٨].

شكّل فيلم "مراة" ثورة حقيقية، على جميع المستويات، وإدانة واضحة

لكل الأساليب السينمائية التقليدية؛ حيث اعتمد تاركوفسكي على حاسة التجديد فيه، معتمداً - في ذلك - على ما تختزنه ذاكرته من ألم، أفرزته العائلة، الوطن، التوجه، الإيمان، الوصاية، كل هذا أعاد تشكيله، من خلال أحلامه وذاكرته، عبر ثنائيات الحاضر والماضي، الريف والمدينة، الأمل واليأس، التلاحم والتشرذم، الحرب والسلم، القوة والضعف، ليخلق - بذلك - ملحمة سينمائية، بأتمّ معنى الكلمة، دمجها بشعرية طافحة، وانعكاس واضح لـ "سينما الشعر"؛ إذ كان تاركوفسكي يرى بأن "الشعر هو الوعي بالعالم، طريقة خاصة للاتصال بالواقع، فالشاعر يفكر بواسطة الصورة، وعن طريقها يعبّر عن رؤيته للعالم "[٩].

عكس فيلم "مرآة" وجع وحزن تاركوفسكي الدفين؛ إذ جسّد أحلامه المخزّنة من خلال هذا العمل، وجعلها تتراقص أمامه، عبر العديد من المراحل الزمنية، معتمداً - في ذلك - على تقنية الاسترجاع، وتقابل مشاهد الماضي والحاضر، دون الموازنة بينهما في المونتاج، أو بسط عملية سرد تقليدي، تجعل من تواتر الأحداث ميزة أساسية لها، لتسهيل عملية الفهم والتصاعد، كل هذا تجاوزه تاركفسكي، وترك العنان للاعتباطية، في كل شيء، دون الالتزام بما هو مكتسب، أو الانصياع للموروث. وعليه؛ فإن الكل مُتداخل في فيلم "مرآة"، "الزمن والحدث والشخصية والفعل والصورة والإيقاع المتواتر، تداخل، يشكّل بذاته بنية غنية بالمفردات والمقولات الإنسانية التي لا تظهر إلا بعد تأمل وتفكير"[١٠].

من هنا؛ جاءت الجمالية القصوى، كما أن تاركوفسكي ولّد جمالية أخرى، وكأنها تطبيق حرفي وتجسيد فعلي لنظرية بازوليني في "سينما الشعر"؛ إذ كان كل مشهد من الفيلم، يعكس قيمة تواصلية وإشارية من "اللغة"، ومن هنا؛ كانت الصورة - العلامات، حاضرة، بكل أشكالها، بعد أن سجّل تاركوفسكي" موقفاً حذراً من اللغة، ينعكس في فيلمه "المرآة"، فكما في كل أفلامه يعتمد تاركفسكي على الصورة التي تظهر بشكل لوحة فنية، وكأنّ تاركوفسكي في كاميرته، يرسم ملامح الصورة التي يريد أن يحفلها ما يريد"[١١].

وعليه؛ فإن حرص تاركوفسكي على خلق لغة موازية للألفاظ، كان واضحاً في كل مشاهد الفيلم، بعد أن كان "يستبدل باللفظة الصورة، ويستبدل بلغة الكلام لغة السينما "[٢١].

كما أن المخرج السويدي إنغمار برغمان Ernst Ingmar Bergman

(١٩١٨-٢٠٠٧)، الذي أشار له بازوليني، جسد - هو الآخر - مفهوم "سينما الشعر"، وتكمل القيمة الجمالية في أعمال هذا المخرج، في "اللغة" السينمائية التي ألبسها - تقريباً - لكل أعماله، وأصبحت - مع الوقت - خاصية، يمتاز بها، كما تبرز أهميته، من خلال "الثيمات" التي يختارها لأعماله، مثل الوحدة، والموت، والانطواء، وغيرها من هذه السلوكيات القابعة في أعماقنا، والتي لا يمكن التعبير عليها سوى عن طريق الذاكرة والأحلام، وهذا ما يدعو له بير باولو بازوليني، من خلال "سينما الشعر".

***

هوامش المدخل:

١) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة جمالية في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، ٢٠٠١، آذار، ص ١٩١.

٢) شاكر عبد الحميد، المرجع نفسه، ص ٣٥٢.

٣) صلاح سرميني، "عبد الكريم قادري: السينما الشعرية مصطلح هلامي"، جريدة القدس العربي، ٢٠١٣، ١٢ نوفمبر/تشرين الثاني.

٤) د طه حسن الهاشمي، شعرية السرد السينمائي والتركيبات الحكائية في الشكل الفلمي، مجلة الأكاديمي، العدد ٥٢، سنة ٢٠٠٩، ص ١٢٩.

٥) باز شمعون البازي، هوية الفيلم الشعري، في: صلاح سرميني (تنسيق وإشراف وكتابة) حول السينما الشعرية، (نسخة منشورة وغير مرقمة بموقع سينيماتك)، نسخة إلكترونية:

www.cinematechhaddad.com/Cinematech/Cinematech

٦)

Titre : Le Miroir
Réalisation : Andreï Tarkovski
Scénario et Dialogues : Alexandre Micharine et Andreï Tarkovski et poèmes d'Arseni Tarkovski dits par l'auteur lui-même
Production : Mosfilm
Musique : Edouard Artemiev (avec des extraits de Bach, Pergolese et Purcell)
Pays d'origine : URSS
Format : Couleurs (Technicolor)
Durée : 106 minutes (1 h 46)
Dates de sortie : avril 1975 (URSS), 18 janvier 1978 (France)

٧)

٨) أمل الجمل، اللغة السينمائية في الأدب، دراسة مقارنة بين تاركوفسكي وشريف حتاتة، دائرة الثقافة الإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ص ٩٤ و٩٥.

٩) أندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن، ترجمة أمين صالح، دار مريت، ص ١٧.

١٠) علاء الدين العالم، فيلم "المرآة" لأندريه تاركوفسكي : قراءة نقدية، مجلة دلتا نون، العدد الثاني، نوفمبر ٢٠١٤، ص ٢.

١١) علاء الدين العالم ، المرجع نفسه، ص ٣.

١٢) المرجع نفسه، ص ٣

الفصل الأول

قبل أن نتحدث عن اللغة، وصلتها بالبنيوية، لا بدّ أن نعرج على الفكر الماركسي، الذي ولّد الكثير من المدارس والاتجاهات الفنية، والأدبية، والنقدية الهامة، من بينها الشكليّة الروسية التي أحياها، وقتلها، ومن رحمها، خرجت البنيوية التي أفرزت - هي الأخرى - نقاشات "اللغة" والسيميولوجيا، وقد فتح الفكر الماركسي نقاشات حادة منذ نهاية النصف الثاني من القرن العشرين، والى غاية السبعينيات والثمانينات من القرن الواحد والعشرين، بعد أن مر على العديد من المحطات المهمة والمحورية؛ حيث كانت البدايات مع كارل ماركس الذي يُعدّ المؤسس الأول، والأب الروحي لهذا النظام العالمي، أقول بأنّ كتابات كارل ماركس الأولى كانت مقتصرة على نقد الفكر الفلسفي، لكنّه - بعد فترة - أعلن - صراحة هو وإنجلز - عن انتهاء عهد "الإيديولوجية" في فكرهما الفلسفي، وتخطي هذه المرحلة، من أجل التأسيس لعلم جديد؛ إذ يقول عن هذه الانطلاقة الجديدة، وعن نظرته لها"إن الفلاسفة قد صرفوا كل اهتماماتهم - حتى الآن - إلى تفسير العالم، على أنحاء متعددة، في حين أن بيت القصيد هو تغيّره"[1].

بعد هذا البيان، أعلن قطيعته مع الفلسفة النظرية، من أجل التمهيد لخلق علم جديد، يحل محل "الإيديولوجية الفلسفية"، التي رأى بأنها تُفسّر العالم، ولا تعمل على تغييره، وعليه؛ وهب نفسه لهذه الفكرة؛ حيث أسّس من أجلها العشرات من النظريات العلمية في الاقتصاد والسياسية والمجتمع، وقد انعكست هذه التجارب النظريّة على معظم سياسات العالم، كممارسة سياسية، تبنّت - بشكل صريح - الأفكار الماركسية، وعند الرجوع إلى هذا التراث الفكري لدى ماركس وحتى إنجلز، لا نجد أي حديث مستقل - بشكل كلي - عن الفنون والآداب، بشكل عام، وحتى إن تم العثور على هذا الحديث، وهو - في أغلب الأحيان - إشارات، لا غير، فسنجده مقروناً، بشيء آخر، يُشكّل هدفاً ما لتحقيق الفكر الماركسي، ويُمكن أن نشير - هنا - إلى مقطع من أحد رسائل إنجلز التي وردت في كتاب رامان سلدن Raman Selden، والذي تحدث فيه - بشيء من الاستفاضة - عن

النظريات الماركسية، من خلال كتابه "دليل النظرية الأدبية المعاصرة" الذي ترجمه إلى العربية جابر عصفور تحت عنوان " النظرية الأدبية المعاصرة" المنشور سنة ١٩٩٨، وقد مرّ هذا الكتاب بالعديد من المحطات الماركسية التي أسست للنظرية الأدبية الماركسية، ويرى رامان أن إنجلز أكد - من خلال الرسائل التي كتبها في تسعينيات القرن التاسع عشر، كما أشرت سابقاً - أنه كان هو وماركس ينظران إلى الفن والفلسفة، بوصفهما أشكالاً مستقلة؛ إذ يقول: "إنّه بينما كان هو وماركس ينظران - دائماً - إلى الجانب الاقتصادي، بوصفه العامل النهائي الذي يتحكّم في غيره من الجوانب، فإنهما كانا - في الوقت نفسه - ينظران إلى الفن والفلسفة، وغيرهما من أشكال الوعي، بوصفها أشكالاً، لها "استقلالها الذاتي النسبي"، وقدرتها المستقلة على تغيير حياة البشر"[٢].

لكنّ؛ جاء - فيما بعد - العديد من المفكرين الذي تبنّوا الماركسية، كأسلوب حياة، وبدؤوا في التأسيس لـ"علم جمال" ماركسي، وعلى رأس هؤلاء بليخانوف Georgi Plekhanov (١٨٥٦-١٩١٨). وقد استمد هذا العلم من خلال استقراء كتابات ومؤلفات كل من ماركس وانجلز، ومن ناحية أخرى، لا بد أن نشير بأنّ لينين Vladimir Ilyich Lenin (١٨٧٠-١٩٢٠) هو أول مَن دعا إلى ضرورة تقنين الفعل الثقافي، وحصره، في اتجاه معين، وهي "الواقعية الاشتراكية"، وهذا من خلال مقاله الشهير "تنظيم الحزب وأدب الحزب"، الذي حثّ وحرّض - من خلاله - الجهات الناشرة على ضرورة عدم إتاحة فرص النشر للذين لا ينضوون لتيّار - الواقعية؛ ليأتي- بعده - ستالين Joseph Staline (١٨٧٨-١٩٥٣)، الذي أصدر هو الآخر قراراً مُلزماً سنة ١٩٣٢، يقضي بحلّ جميع الجمعيات والرابطات الأدبية والثقافية، مع توجيههم إلى اتحاد واحد، وهو اتحاد الكُتّاب السوفياتي، وهكذا "تحدد موقف الماركسية من الأدب في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات، وذلك بتجنيده لخطة التنمية الخمسية، وحلّ جميع المنظمات الأدبية، وإدماجها، في منظمة موحدة، أعطيت لها سلطة الحزب الكاملة، لوضع أبعاد السياستين النقدية والأدبية. ومنذ ذلك الوقت، لم يُعد من الممكن التسامح في أي مظهر، يلحد في حق الماركسية، أو يحيد عنها، بأي صورة، واعتبرت السلطات الروسية ذلك انحرافاً، لا بد من القضاء عليه، ولم يكن أمام زعماء الشكلية تجاه الهجوم العنيف إلا أمرين: إما الصمت المطلق والرضا بالموت الأدبي نهائياً، وإما الاعتراف الصريح بخطئهم في التحليل الأدبي، وإعلان التوبة النصوح"[٣].

ومن هنا؛ تم دفن مبادئ "الشكلية" نهائياً، بعد أن قام رُوادها بالتخلي عنها، فيما اختار آخرون هجرة الاتحاد السوفياتي، من أجل المواصلة على دربها، مثل ياكبسون. وخير مَن صوّر هذا الموقف التاريخي، وأرّخ له، هو البيان الذي تلاه الشاعر كرزانوف سنة ١٩٣٤، من خلال مؤتمر الكتاب، وهذا بقوله: "ليس بوسع أحد - الآن - أن يُعالج مشاكل الصياغة الشعرية، أو أن يقوم بتحليل الاستعارات والصور والإيقاع دون أن يثير - على التو - رد الفعل التالي "اقبضو على هذا الشكلي"، وقد أصبحنا مهذدين جميعاً بأن نتهم بجريمة الشكلية، وأي ذكر للصورة الصوتية للشعر، أو لشكله الدلالي، لا بد أن يُقابَل بالرفض على الفور، وقد جعل بعض النقّاد من هذا الشعار ضد الشكلية صيحة الحرب التي يخفون بها جهلهم بنظرية الشعر وفنونه، وعجزهم عن الاستضاءة بروح العلوم اللغوية والنقدية"[٤].

وقد كانت كل هذه المبادرات ارتجالية أكثر منها رؤى ونظريات حقيقية، تعسفية في حقّ الكتّاب وصنّاع الفن، بشكل عام. لكنْ؛ وبعد فترة، بدأ التأسيس الفعلي لعلم جمال ماركسي، عن طريق الفيلسوف الكبير جورج لوكاش Georg Lukács (١٨٨٥-١٩٧١)، الذي قام بتغيير جذري للذهنيات التي كانت سائدة وقتها، والتي تدعو إلى دراسة المنجز الإبداعي بعيداً عن مضمونه الفلسفي والتاريخي والاجتماعي، وهذا من خلال قيامه بدراسة حول الرواية الأوربية، أصدرها في كتاب ضخم؛ حيث ربط - من خلال هذه الدراسة - بين أنساق المعيشة، وترابط المجتمع، وبين الجهات المُنتجة لهذه الأعمال، ويقصد بها المجتمعات الأوربية، وغيرها، مع إبراز الجوانب والظروف التي أُنتجت من خلالها؛ إذ أثبت أنه يجب"التسليم بأن الأفراد لا يمكن فهمهم، بمعزل عن وجودهم الاجتماعي"[٥].

وقد شكّلت هذه الدراسة المهمة ثورة حقيقية في مجال علم الجمال الماركسي؛ حيث بات يُطلق على هذا الفيلسوف المجري، بعالم اجتماع الأدب، بعد أن خرج - من خلال هذا الكتاب - بجملة من المفاهيم والقواعد الأساسية التي كانت مغيّبة تماماً على الكثيرين، كما استخلص العديد من المفاهيم والمصطلحات التي ألقت بظلالها على النظريات الأدبية والفنية، من بينها "النمط" و"الكلية" و"رؤية العالم"؛ لتتوالى - بعدها - الدراسات الأدبية والفنية، التي جعلت من علم الجمال الماركسي علماً، له أسس وأدوات معرفية معينة، أسهمت - بشكل معتبر - في تطوير الفن والأدب.

ردّت الدراسات اللسانية الاعتبار - وبشكل كبير - لمصطلح "اللغة"؛ حيث تعمّقت فيها، وسبرت أغوارها، نافضة الغبار، عن جمالياتها الدفينة؛ إذ كانت - من قبل - عبارة عن شكل ووسيلة اتصالية، لا غير. وقد شكّل هذا المفهوم الجديد حلقات نقاش بين العديد من المثقفين وعلماء اللغة، على مدى أكثر من قرن كامل، وعلى ضوئها، تم تأسيس منهج "البنيوية" الذي يُعنى بالدراسات اللسانية؛ إذ "إن موضوع الألسنية الحقيقي والوحيد إنما هو اللغة، في ذاتها، ولذاتها"[٦].

ومن بين أهم الشخصيات التي يعود لها الفضل في هذا، هو العالم اللغوي الكبير فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧-١٩١٣)، الذي تعود له الأسبقية، في ظهور هذا المنهج، في حين يرى آخرون - على قلتهم - بأن هذا المنهج ظهر قبل دي سوسير، ومن بين هؤلاء الذي يدعمون هذا الطرح رومان جاكوبسن Roman Jackobson (١٨٩٦-١٩٨٢)، لكنّ؛ من جهة أخرى، وعلى الأقل، الكل يتفق على أن رؤى دي سوسير تُعدّ القاعدة الأساسية التي قام عليها صرح "البنيوية"؛ حيث كان يرى بأنّ البنيوية هي "تنظيم، يعبّر عن تماسك العلاقات داخل ذلك النص الموحد"[٧]، في حين كان يراها عالم الاجتماع ليفي شتراوس Claude Lévi-Strauss (١٩٠٨-٢٠٠٩) بأنها "مجرد منهج، أو نسق، يمكن تطبيقه على أي نوع من الدراسات"[٨]. هذه الرؤى التي يُمكن حصرها - في الأساس - في أن دي سوسير - وفي مختلف كتاباته - ألّح على عدم النظر إلى اللغة، على أنها مجموعة من الكلمات المتوارثة جيلاً بعد جيل، بل دعا إلى النظر إلى "اللغة" كروح، ومجموعة نظم إشارية ورمزية وعلامات، وعليه فـ "إننا مضطرون للاستنتاج، بأنه من الواجب والممكن أن يدرس الشكل اللغوي، باعتباره نظاماً، بغضّ النظر عن الوظائف التي ترتبط به"[٩]، وهذا هو عمق اللغة بالنسبة له؛ إذ يراها عالماً منفرداً، و"نظاماً كلّ عناصره متماسكة؛ أي يقتضي كل شيء الآخر، بشكل متبادل، فيه كل عنصر يتحدد من خلال موقعه في الشبكة الكلية للعلاقات، وأكثر من ذلك، تحصل كل علامة مفردة على قيمتها، من خلال هذه الشبكة، من خلال حقيقية

اختلافها عن كل العلامات الأخرى للنظام ذاته"[٠١].

وعلى هذا الأساس، نسج دي سوسير عالماً كبيراً، قوامه اللغة، مُتكوّناً من العديد من العناصر والنظم، له ارتباطات، بكل شيء تقريباً، وقد أسس لعالمه هذا مجموعة من الثنائيات المتعارضة، وأهمها:

ثنائية (اللغة - الكلام)

إذ ينظر إلى قوام اللغة، على أنها "شكل، لا مادة"؛ إذ كان يُعدّ الشكل هو المُشكّل الحقيقي، للأصوات، والمعاني، والمُتصورات، على عكس المادة التي يرى بأنها هي تلك الأشياء، ومن خلال هذا الطرح، يمتزج الصوت بالمعنى؛ ليوّلد الحدث اللغوي، وهو عمق اللغة، وجوهرها، أما الكلام؛ فيراه الدكتور صلاح فضل "متعدد الأشكال، متنافر المسالك، مختلف الصيغ، تتنازع دراسته مجالات متعددة، من طبيعية وعضوية ونفسية، وينتمي إلى الدائرة الفردية والاجتماعية معاً، فإن اللغة - على العكس من ذلك - كلّ مستقلّ، في ذاته، قابل للتصنيف، فإذا ما أعطينا أولوية على وقائع الكلام، فإننا ندخل - بذلك - نظاماً طبيعياً، على مجموعة غير سواء، لا تسمح بتصنيف آخر، وعلى هذا، فاللغة نظام من الرموز المختلفة التي تشير إلى أفكار مختلفة "[١١].

في حين أنّ يمنى العيد ترى بأن "اللغة كون إيديولوجي، فضاء من العلامات، فيه وبه يتكوّن التعبير"[٢١].

ثنائية (دال - مدلول)

وهي من الثنائيات المهمة، في هذا الطرح؛ إذ "إن أيّ دال من الدوال، لا يؤدي وظيفته، بوصفه صوتاً، له دلالته المباشرة، على شيء، أو معنى ما، بل بوصفه، في جوهره، مختلفاً عن غيره من الدوال. ومعنى هذا أن معاني الكلمات تتوقف على مواقعها في الجمل، واختلافها عن غيرها"[٣١].

ثنائية (تزامن - تزّمن):

ونعني بالتزامن دراسة الكلمة عبر مختلف المراحل الزمنية التي مرت بها، بينما التزمّن، فهو دراستها، أو معالجتها، في زمن معين، أو لحظة معينة، فمثلاً حينما نريد معرفة مدلول كلمة الخاتم تزامنياً، فإننا نقوم بالتعريج على مفهوم هذه الكلمة عبر الزمن، فقد كانت - في القديم - تعني الختم، بينما تعني - اليوم - الخاتم الذي يُلبَس في الإصبع، في حين أن التزامنية تعني ما هي عليه الكلمة، في الوقت الحالي دون النظر إلى

تطورها، أو المراحل والأشواط التي قطعتها مدلولاتها.

ومن جهة أخرى، دعت "البنيوية" إلى التعامل مع النص، كمنجز مستقل بعيداً عن الكاتب، أو ما يُطلَق عليه مصطلح "موت المؤلف"، وهو تحريض على دراسة المُنتج، سواء كان أدبياً، أو فنياً، كمنجز مستقل عن صاحبه، ومن هنا؛ تم فتح الباب على الدراسات اللغوية، بحكم أنها تحوي على مجموعة من الإشارات التي تمكّن من فهمه، وعليه؛ فإنّ هذا المنهج تم إسقاطه على العديد من العلوم، في الغرب، بداية من الأدب، والمسرح، والسينما، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وغيرها من العلوم الأخرى، حتى وصلت إلى علم النفس؛ حيث تم تصنيف الشعور واللاشعور بنية لغوية، وعلى هذا الأساس، تم اعتبار أن البنية العامة للغة هي بنية لا شعورية.

كما هو شأن العلوم والفنون الأخرى، تبنّى العديد من النقّاد والمنظّرين السينمائيين البنيوية، واعتمدوا عليها في عمليات تشريحهم للنصوص التي صار يُنظر لها بعيداً عن المؤلف، أو المخرج السينمائي، ومن هنا، تشعّب هذا التيار في عوالم الفنون والصورة، وفي هذا السياق، يرى (فكتور شكلو فسكي V.Shklovsky (١٨٩٣ - ١٩٨٤) أن "غاية الفن أن يمنحنا إحساساً بالشيء، كما يُرى، لا كما يُعرف... إن فعل الإدراك في الفن غاية، بحد ذاته ... في الفن، تجربتنا في عملية البناء هي التي تُحسَب، وليس النتاج الذي اكتمل"[٤١].

أرجع إلى الأساسيات التي قامت عليها اللغة، وهي الرمز الذي يختلف تفسيره، من شخص لآخر، وتتراوح عملية فهمه وتصنيفه، من مدرسة لأخرى، لكن؛ من جهة أخرى، الكل يتفق على عمقه، وجوهره التواصلي، وماهيته اللغوية، ومعادلة الرمز هي عبارة عن حيز مفاهيمي ومعرفي، يتركب من قاعدة "دال ومدلول"، و"هو ذلك الشيء الذي ينوب عن، أو، يمثل شيئاً آخر"[٥١].

حيث يغطي المصلح الأول فضاءات التعبير، فيما يتركز الثاني على المضامين التي يتيحها، وعليه؛ فإن علماء اللغة قاموا بتقسيم المصطلحين، إلى صورة ومادة، كما سبق وقلت، وأضيف إليها هذا التفسير لتقوية المعنى وتثبيته، لتقديم فهم أوسع لمجال الصورة والمادة، والتي يقسمها صلاح فضل إلى أربعة عناصر:

1. "مادة التعبير: وهي المادة الصوتية الأولية المنطوقة، وان كانت غير مقيدة.
2. صورة التعبير: وهي مكوّنة من القواعد النحوية التي تنظم المادة المنطوقة، أو المكتوبة.
3. مادة المضمون: وهي العناصر الفكرية والعاطفية التي تتكون من الدلالة.
4. صورة المضمون: وهي التنظيم الشكلي للمدلولات الذي يعتمد على حضور، أو غيبة الطابع الدلالي، ويلاحظ أن هذا النوع الأخير صعب الإدراك، لاستحالة فصل الدال عن المدلول، في اللغات البشرية، لكن هذا لا يمنع من أن التمييز بين الصورة والمادة يساعد الدراسات السيميولوجية، بشكل فعال، ولعل هذا التقسيم يفيد في تحديد العلاقة

بين الرموز اللغوية والسيميولوجية، ويسهل إمكانية العثور في هذه الأخيرة على نفس تلك العناصر الأربعة، فهناك - مثلاً - الدال والمدلول، في نظام المرور.."[٦١].

ويمثل الرمز جانباً مهماً في العملية اللغوية، ومُقوياً أساسياً للمعنى الاستدلالي الذي يعكس العملية البنائية العامة؛ حيث يُسهّل من عملية فهم الشفرة، بشكل أساسي، ويُقوي الصلات الداخلية والخارجية في المادة، وتشكيلها التمفصلي؛ إذ عن طريقه، يتحول المعنى الشامل إلى متتالية فهمية للأعراف المُشكلة للذاكرة المخزّنة، والمبرمجة على فرضيات معينة، ويساعد - بشكل أساسي - في تلقي الرسالة، بكل وضوح، ومن هنا؛ يتم اختزالها في المبنى التراكمي كآلية، يحسب لها التفاضل المعرفي والتفسيري، من أجل الكشف عن قيمتها، كعنصر للغة، ومغذياً للواحقها المعرفية، وعليه؛ أصبح أحد الحلول الجوهرية في خلق المعاني، وتقويتها، إذنْ؛ فإنّ "الرمز - إلى جانب قدرته على تمثل الواقع - يرتبط - بالضرورة - بإيقاعات بناء كيانه العام، كما يرتبط بفكرة التحول فيه، لكونه ينتمي إلى بنية اللغة، ويلتحم بنسيجها"[٧١].

كما هو مشكّل لقيمة جمالية كبيرة، ومُسهّل للتقارب بين الصوت والصورة، وبين الدال والمدلول، لما يحتويه من مقدرة كبيرة على التعاطي مع مساءل المعنى بكل أريحية، و"للرمز القدرة على منح اللغة مظهراً غنياً، كما يمنح المعنى توثباً ووجوداً موضوعياً، ويمنحنا انطباعاً حسياً، أو ذهنياً، بالواقع"[٨١].

ويتضح بأنّ له تلك الهالة الكبيرة في عملية اقتصاد المعنى، وتقريبه للمتلقي ككل، وكرسالة واضحة المعالم والرؤى، يتقارب فهمهما، بدرجة، تُقارب قوة وضعف الرمز، ناهيك عن جوانب الدهشة الجمالية التي يقدر على تجسيدها، من أجل توفير إمكانية التوافق الذهني الذي يعكسه التوافق السمعي البصري، بعد أن يكون قد

عبد الطريق للواقع وعمقه؛ إذ نكتشف - أيضاً - بأنه يقوم "بتجسيد الواقع بصورة مختزلة ومكثفة؛ إذ يجرّ عالم الواقع إلى الداخل؛ حيث يغلقه بالحركة الخفية للرمز داخل نسيج اللغة، ويمنعه من الظهور على السطح، وفي كل الأحوال، فإنه لا ينفصل عن الامتزاج مع الذهنية الخلاّقة للفنان، ولذلك فهو صياغة حرفية وذهنية، بشروط الواقع نفسه"[٩١].

الواقع دائماً ما يملي شروطه على البيئة المُستقبلة، والذهن المخزّن للمعارف التعليمية، أو الموروثة، كجزء مُلاصق للعلاقات البشرية، وتُراثها الممتد والمورث جيلاً بعد جيل، مع التركيز على قدرة كل فرد، أو جماعة، على تفسير الأشياء وفق منطق صحيح، تفرزه الحاجة المنتظرة، "إن الرموز لا تقوم، ولا تكشف، عن نفسها إلا داخل علاقة دلالية، تقوم على الربط بين المشبه والمشبه به، بين الحامل والفحوى، فمعنى الاستعارة يتفجّر، من خلال علاقة أفقية، تقوم على التجاور التتابعي، أو التعاقبي بين صورتين، بينما معنى الرموز الخالصة ينبثق من خلال علاقة عمودية، تقوم على المجاورة داخل الصورة الواحدة"[٠٢].

ومن جانب آخر، يرى الدكتور صلاح فضل بأنّ "هناك خاصية مهمة، تفصل بين الرموز السمعية والبصرية، بشكل حاسم، وهي اعتماد الرموز السمعية، على عنصر الزمان، كعامل جوهري، في تركيبها البنائي، سواء قام على محور التتابع، أو التعاصر، بينما نجد أن بنية الرمز البصري تجعل من الضروري تدخّل المكان، وقد نستطيع الاستغناء عن الزمان، كما يحدث في الرسم والنحت، أو تصبح هي العنصر المنظّم له، كما يحدث في الأفلام السينمائية[١٢].

المهم أنه في الحالتين كلتيهما يجمع بينها الرمز، مهما كان هذا الاختلاف الذي يعود - بدرجة أكبر - إلى القيمة المُضافة، من ناحية التتابع السمعي الذي يعتمد على الأذن كقيمة جوهرية، أو كقيمة ذهنية، في الذاكرة

المخزّنة، يتم الرجوع لها، كحاسة، لها دورها في التلقي اللغوي، أما الجانب البصري؛ فالمكان عنصر، ليس جوهرياً فقط، بل وجودياً، لا يمكن إحلاله إلى عنصر من العناصر الأخرى، أو خلقها بدونه، لكن المكان يبقى هو الفضاء المستقر الذي لا يتغير، أو يتزحزح، إلا بتغيّر العناصر المعتمدة مع المفاهيم المشكلة لنواته الأولى، أما عن عملية الاستغناء عن الزمان؛ فيخضع هذا الأمر - بدرجات متفاوتة - في كل الأشياء التي تخضع لمبدأ "اللغة"، في جميع مكوّناتها، حقاً نستطيع أن نستغني عن الزمان، كما في الرسم والنحت، لكنه سيكون حاضراً، بشكل، أو بآخر، ربما من بين أشكال الحضور هو توقيع مَن قام بفعل الرسم، في اللوحة، أو المنحوتة، مع تحديد الوقت، أو ربما يكون هذا الفعل الفني مؤفلماً عن طريق كاميرا، التي تحفظ الزمان، وتخزّنه، ومع هذا، يبقى الرمز رمزاً، مهما كان الفعل، ولا يمكن - في حال من الأحوال - أن يتم حصره بجملة من العناصر، بل يجب تركه في هيولى.

"أما النظامان الخالصان اللّذان أقيما على أساس الزمان وحاسة السمع؛ فهما اللغة المنطوقة والموسيقى، وبنيتهما - كما يقول علماء الطبيعة - متقطعة؛ إذ إنهما يتكونان من عناصر أولى مصغّرة مصطنعة، تخضع لعوامل التركيب وقوانين التآلف والتوافق، وتنقسم هذه الرموز - طبقاً لطريقة إنتاجها - إلى رموز عضوية، وأخرى آلية"[٢٢].

وهذا ما سمح بخلق مساحة شاسعة للرموز؛ كي تفرق بين الحالات، وتساعد على تثبيت الفهم، من خلال المُحاورة التي تشكلّها تركيبتها العضوية، والمناورة التي تقوم على أساسها التراكيب الأخرى، من بينها الآلية، لكن؛ من جهة ثالثة، يتخطى صلاح فضل العديد من الدوال الأخرى، المشكلة لهذا الكل المتجانس، ويبحر في ثنائية، يمكن أن تقلّل من قوة الرمز، وتبيده عن طريق الخيارات المحدودة، التي تقوم على إنقاذها الخيارات المحصورة، ومن هنا؛ يأتي التفارق، لا التآلف، والتنافر، لا التوافق،

وهي ثنائيات فهمية حينية، أكثر منها قواعدية، يمكن الرجوع لها، في حالات أخرى، ويضيف فضل "ولو طبّقنا هذا على الرموز البصرية، لوجدنا أن الإيماءات تصدر - مباشرة - عن بعض أعضاء الجسم، بينما يقتضي الرسم والنحت تدخّل الآلات والأدوات، وفي الرموز السمعية، نجد أن الكلمة والموسيقى الشفوية ينتميان إلى النوع الأول، بينما تنتمي الموسيقى الآلية للنوع الثاني، ومن الضروري التمييز بين الإنتاج الآلي للرموز، ومجرد إعادة إنتاج الرموز العضوية، بوسائل آلية، فشيوع الكلمة - من خلال الأسطوانة والتلفون والراديو - لا يغيّر من بنية القول الذي تعيده؛ لأن نظمه السيميولوجي يظل كما هو، ومع ذلك، فإن الانتشار - على نطاق أوسع في الزمان والمكان - لا بد أن يترك أثره على العلاقة بين الناطق والمستمع، وأن يؤثر - بالتالي - في تكوين الرسالة نفسها" [٣٢].

كل هذه العمليات التي يقوم صلاح فضل على ذكرها تقوم على مبادئ، تخضع في مجلها للاعتبارية الظرفية، ولا يُمكن - في حالة من الأحوال - التفصيل فيها، بحكم أنها متغيرة عبر الزمان والمكان، لكن؛ لا يمكن - في حالات أخرى - أن يتم ربطها بالأدوات المستعملة، في خلق العنصر الثالث، سواء في الأشياء المنطوقة، أو المسموعة، وهي متغيرات - كما قلت - ظرفية، لا أكثر، ولا أقل؛ إذ يمكننا أن نستغني - مثلاً - عن الأدوات التي تمكّننا من نحت، أو رسم لوحة ما؛ إذ يمكن القيام، بغيرها، لكن؛ من جهة أخرى، لا يمكن الاستغناء عن الأدوات، في خلق الموسيقى، وعليه؛ فإنها أمور تخضع لظرفية كل حالة، المهم أن "كل لغة - مهما اختلفت - ينبغي أن تحقّق وظيفة اتصالية، وتشترط لذلك أن تمتلك نظاماً من العلامات، أو الرموز التي تقوم بدور "[٤٢].

وهذا ما جعل من الرمز قوة تأويلية كبيرة، تساعد على الرؤية الضبابية، وتُعبّد الطريق أمام تتابع الأحداث، وفق نسق معيّن من الفهم، وتُبشّر، بمعنى الرسالة المُراد

تبليغها، بسلاسة، في الكثير من الأحيان، لكنّ؛ من جهة أخرى، لا يمكن أن يتم تناسي الأبعاد الأخرى التركيبية ،وحتى البنائية؛ ليتحد الكل، مثل السميولوجيا التي سنتحدث عنها بالتفصيل لاحقاً؛ ليبقى الرمز هو "المعادل، أو المكافئ المادي للأشياء والمظاهر والمفاهيم التي تعبّر عنها"[٥٢].

ويُسطّر خطاً موازياً لعملية الفهم الكلي للفيلم، من أجل أن تكون اللغة أكثر قرباً من المتلقّي، وتُزيل اللبس الحاصل، في العناصر الضبابية، كما أنه لا يمكن إغفال أنّ "السينما تعيد تشكيل أشياء الواقع حسب الحساسية الثقافية والجمالية للذي يقوم بهذا التشكيل"[٦٢].

من خلال مراعاة حساسية كل مجتمع، بحكم العادات والتقاليد الموروثة والمشكّلة لوعيهم الثقافي، والاجتماعي، والاختلاف الحاصل في كل جهة، في استعمالها للرمز، واستثماره في التواصل، وكجزء من اللغة، التي تعيد تشكيل نفسها كل مرة، وفقاً لفرضيات وظروف معيّنة، طبيعية كانت، أو عرفية.

يُعدّ الرمز جزءاً من علم العلامات "السيميولوجيا" التي يعود لها الفضل في استنباط العديد من الجماليات والرسائل في السينما؛ حيث خلقت لها فضاءات حياتية جديدة، وجعلتها أكثر حيوية ونشاطاً، مما كانت عليه؛ إذ ساعدت - عملياً، وبشكل كبير - في تطوير الفهم الكلي للرسالة، وإلقاء الضوء على الدلالات المضمرة، وجعلها مساوية للظاهر، وهذا من خلال اتباع العديد من الأسس المسيرة لهذه العملية الجمالية، ويعود فضل هذا العلم للغوي دي سوسير، الذي استشرفه خلال أحد المحاضرات التي ألقاها على طلبته بين سنتي ١٩٠٧ و ١٩٠٨؛ حيث قال من خلالها "بوسعنا أن نتصور علماً، يتخذ موضوعاً له دراسة حياة الرموز، في رحاب الحياة الاجتماعية، ويصبح هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام، ونحن نطلق عليه"السيميولوجية"، أو علم العلامات، وندرس فيه كيفية تكوّن الرموز والقوانين التي تحكمها، ولما كان هذا العلم غير موجود حتى الآن، فلا يمكننا أن نقول كيف سيصبح، لكننا نؤكد أن من حقه أن يوجد، وإن مكانه محفوظ له مسبقاً، وليس علم اللغة إلا جزءاً من هذا العلم العام، والقوانين التي سيكتشفها علم العلامات هذا، يمكن تطبيقها على علم اللغة، وبهذا يحتل مكانة محددة، في مجموعة العلوم التي تدرس الوقائع الإنسانية المختلفة"[٧٢].

كما لا يمكن - في حال من الأحوال - التغافُل عن الجهد الكبير الذي بذلته جماعة حلقة براغ[٨٢] ذات التوجّهات اللغوية والجمالية، ومن أهم ما نادت به مبدأ "الفن وطبيعته السيميولوجية"؛ إذ اعتبروا أن عملية فهم "الإستطيقا البنائية" لا يجب أن تخرج عن ثوب الرموز، أو علم العلامات، باعتبارها جزءاً، لا يتجزأ منها، وأهم مَن نادى بهذا هو الفيلسوف جان موكاروفسكي"jan makaryovskya"، وعليه؛ تم اعتبار العناصر الجمالية هي - في حد ذاتها - علامات، ولقد دعا موركاروفسكي - من خلال المحاضرة التي ألقاها في براغ سنة ١٩٣٤ - إلى "دراسة مشاكل الرمز والعلامة، ودلالة كل منهما؛ إذ إن دلالتهما تتعدى حدود الوعي الفردي، وتصبح علامة في اللحظة التي تصلح فيها للتوصيل، وينبغي تطوير علم

الرمز هذا، في كل أبعاده، وهو نفس العلم الذي أطلق عليه "سوسير" اسم السيميولوجية، وأسماه "بوهلير" "السيماتولجية"، وعلى أي حال، فلا بد من الاستفادة من اكتشافات علم الدلالة لدراسة أنواع الرموز، وتمييز خصائصها، وإذا كانت هناك مجموعة من العلوم التي تعنى بمسائل الرمز والإشارة وقضايا البنية والقيمة، وهي العلوم الإنسانية، فإن علم الجمال عليه أن يتناول الأعمال الفنية كمركز وبنية وقيمة، في الوقت نفسه"[٩٢].

بعد مرور أكثر من نصف قرن تقريباً على النبوءة التي أطلقها دي سوسير حول علم العلامات، جاء كتاب رولان بارت "roland barthe" المعنون بـ "عناصر السيميولوجيا elements de la semiologie" سنة ١٩٦٤؛ ليخلق آفاقاً أوسع لهذا العلم الحديث؛ حيث عرف على يديه انطلاقة حقيقية، بعد أن استطاع أن يُخرجه من حلقته الضيقة، وانحصاره في مجال اللغة؛ ليصل به إلى ما بات يُعرَف بالتحليل السيميولوجي للصورة، وفي هذا الباب، يقول بارت عن عناصر السيميولوجيا إنها "كل النظم الرمزية أياً كان الجوهر، أو المضمون، أيّاً كانت الحدود، الصورة، الإشارات، الأصوات النغمية، الرموز التي نجدها في الأساطير والبرتوكولات، والعروض التي نعتبرها جميعا لغات، أو على الأقل، نظاماً للمعنى"[٠٣].

ويضيف بارت الذي أظهر تمكّناً واضحاً من أدواته، وفي محاولة منه لإخراج علم العلامات من اللغة؛ إذ يقول بصريح العبارة: "اليوم الاتجاه يكون نحو السيميولوجيا علماً منفصلاً عن اللسانيات، بدراسة جميع الدلائل والشفرات (codes)، ما عدا اللغة"[١٣].

لتبدأ ثورة التحليل السيميولوجي للفن، في التوسع، بعد أن صار ينظر للصورة بطريقة مغايرة عما كانت عليه؛ إذ تحوّل النص السمعي البصري إلى كتلة من العلامات التي يجب فهمها، وتفسيرها، بطريقة علمية مؤسسة، على جملة من العناصر، التي سعى المنظّرون والنقّاد والباحثون - على مدار عقود من الزمن - للتأصيل لها، من خلال مبادئ معينة، خاصة في مجال السينما، يقول لوران جيرفيرو"laurent gervereau: "ما يهمّ السيميولوجي (الباحث في السيميولوجيا) هو معنى الصورة، ما الذي أراد أن يعبّر عنه الفنان، وما هي الرموز التي استعملها، من أجل ذلك، وبالتالي الباحث يدخل الصورة في شبكة تحليل؛ بحيث يهتمّ، بمكونات هذه الصورة، ودلالات هذه المكونات ... وعلى هذا، فالسيميولوجيون يتجاوزون - في دراستهم - ما نسيمه بـ: (الدال إلى المعنى الأولي القاعدي، إلى المدلول؛ أي المعنى الإسقاطي"[٢٣].

فتح موضوع "اللغة في السينما" نقاشات بين جملة من نقّاد السينما، ومن بينهم بيتر وولين Peter_Wollen (١٩٣٨-١٩٨٧)، وكريستيان ميتز Christian Metz (١٩٣١-١٩٩٣)، إمبرتو إيكو Umberto Eco (١٩٣٢-)، وبازوليني الذي يُعتبر محور هذه الدراسة، وغيرهم؛ حيث كانت النقاشات بينهم حادة جداً، وعلى درجات من التوافق والاختلاف، خاصة وأن السيميولوجيا في السينما هي إحدى مكوّنات لغة الفيلم، بغضّ النظر، إن كانت هناك لغة قواعدية، أم لم تكن. وفي هذا الإطار، يرى بيتر وولين أن "هناك اهتماماً متزايداً، بسيميولوجيا السينما، بالسؤال عما إذا كان من الممكن تذويب النقد السينمائي وجماليات السينما، في إقليم خاص، من علم العلامات. لقد أصبح واضحاً - على نحو متزايد - أن النظريات التقليدية في لغة الفيلم وقواعد الفيلم، والتي نمت - على نحو تلقائي عبر السنوات - تحتاج إلى إعادة استنطاق، وأن تكون متصلة بالراسخ من نظام علم اللغة"(٣٣).

فعلاً، هناك اهتمام متزايد بسميولوجيا السينما، لكن هذا الاهتمام لم ينعكس ميدانياً، وبقيت الكتابات التي تناولت هذا الجانب في السينما عصية على الفهم في الكثير من الأحيان، وأبعد أن تُجسد ميدانياً، وهذا لعدم منطقية الكثير منها، أو لتشعّبها في المجالات الأخرى، نظراً لتداخل العلوم الإنسانية، وحتى العلوم الأخرى، كالفيزياء والرياضيات والهندسة، والتي يجب فهمها - هي الأخرى - لتكوين مرجعية معرفية شاملة، تساعد على عملية الوعي الكلي؛ إذ إن المنهج البنيوي تناولها هو الآخر، بعد أن أسقط عليها نظرياته، وهنا يطلق وولين دعوة صريحة، من أجل إعادة استنطاق النظريات السينمائية التقليدية، والتفتح بها على الدراسات اللسانية التي اهتمت بنظام علم اللغة، هذا العلم الذي يعتبر الأساس الذي تفرعت منه "السيميولوجيا"، وعليه؛ فإنه كان لزاماً أن يتم الرجوع له، في كل الحالات، خاصة وأن الطبيعة التركيبية للعناصر التي سيقت من أجلها أسس اللغة، تحتّم على الذين يبحثون عن صيغة من أجل إلباس السينما ثوباً جديداً، أن يعود لها، لتحليلها، وفهمها من جديد، ويضيف وولين "إذا

كان ينبغي استخدام مفهوم "اللغة"، فلابد أن يكون استخدامه، على نحو علمي، وليس ببساطة كمجاز فضفاض، وغير دقيق، حتى وإن كان إيحائياً. الجدل الذي دار في فرنسا وإيطاليا حول أعمال رولان بارت، كريستيان ميتز، بيير باولو بازوليني، إمبرتو إيكو، يمتد في هذا الاتجاه"[٤٢].

وعليه؛ فإن عدم الرضا عن واقع النقد السينمائي والدراسات التي تناولت تحليل مفهوم "اللغة" قشورياً، وبسطحية، كما يراها وولين، وفي الكثير من الأحيان، يستعمل أصحابها مصطلحات فضفاضة، وغير مدروسة، وليس لها أي مرتكز علمي، تعود له، وهذا لبعدها عن التحليل المنطقي والعميق، وعدم الاعتماد على مبدأ العلمية، لتطويعها وفقاً لأسس معينة، ويذهب وولين إلى أبعد من هذا حين يصف النقاشات التي تم فتحها في هذا الأمر على أنها نقاشات مجازية، وغير مؤسسة، وسنعود - فيما بعد - إلى هذه النقاشات التي قادها كلّ من بير باولو بازوليني وكريستان متيز وإمبيرتو إيكو، أما رولان بارت؛ فيكفي أننا أشرنا إلى أسبقيته، في الدعوة الصريحة إلى التحليل السيميولوجي للصورة، والتي توصل - من خلالها، حسب رأي وولين - إلى "نتيجة، مفادها أن السيميولوجيا - ربما - تكون مرئية، على نحو أفضل، كرافد لعلم اللغة بدلاً من أن تكون العكس. هذا يبدو استنتاجاً يائساً. الفرع ينتهي بأن يصبح "الأكثر تعقيداً وشموليةً" إلى حد أنه يغمر الكل"[٤٣].

ومن هنا، يتضح خلاف وولين مع بارت، في هذه الخاصية، وعدم مساندته لهذا الطرح، الذي أراه قاسياً بعض الشيء، وأتفق فيه مع طرح بارت، لكنْ؛ من ناحية أخرى، أرى بأنّ وولين قد استنتج هذا من خلال تحيّزه للغة، من ناحية أنها الأساس الذي تفرع منه علم العلامات "السيميولوجيا"، كما أن وولين يرى بأن دي سوسير كان متأثراً سوسيولوجياً بأعمال إميل دوركهايم Émile Durkheim (١٨٥٨-١٩١٧)؛ حيث شدّد - كما يقول وولين - على أن العلامات يجب دراستها من وجهة نظر اجتماعية، وهي - تقريباً - نفس نظرة العالم الاجتماعي لفي شتراوس، كما أن دي سوسير شدّد في نظريته في "علم اللغة"، على الطبيعة الاعتباطية للعلامة، من خلال ثنائية الدال والمدلول؛ إذ إن الدال ليس له علاقة طبيعية مع المدلول، وهذا ما يُخالف بارت، كما سبق، وأشرت، ويواصل وولين حديثه عن المعنى في السينما، مع التخفيف من نبرته، في محاولة منه لمُلامسة نظرة بارت وفلسفته للصورة، وعلاقتها بالمعنى؛ إذ يقول: "مع ذلك، فإن تجربتنا مع السينما توحي بأن التعقيد الكبير للمعنى

يمكن التعبير عنه من خلال الصورة، بالتالي، لأخذ مثال واضح، نلاحظ أن أكثر الكتب عاديةً وتفاهة وابتذالاً يمكن أن يتحوّل إلى فيلم مشوّق جداً، مثير للاهتمام، ويحمل مغزى ودلالة. إن قراءة السيناريو هي - عادةً - تجربة غير ممتعة، وغير مثمرة فكرياً.. وعاطفياً أيضاً. المعنى الضمني لهذا، أنه ليس - فقط - النظم التي تكون "معتمدة على اعتباطية العلامة" تكون معبّرة وحافلة بالمعنى، العلامات الطبيعية لا يمكن أن تكون مرفوضة، كما تصوّر سوسير، إنه هذا المطلب، بإعادة دمج العلامة الطبيعية في السيميولوجيا، الذي قاد كريستيان ميتز؛ لأن يعلن بأن السينما هي - بالفعل - لغة، لكن؛ لغة بلا نظام شفري، إنها لغة؛ لأنها تملك نصوصاً، ثمة خطاب ذو معنى، لكن؛ بخلاف اللغة اللفظية، لا يمكن إحالة هذه اللغة، إلى شفرة كائنة"[٣٦].

ومن هنا، وكأن وولين يناقض نفسه، فمرة، يرى بأن بارت يائس بعد أن اعتبر بأن السيميولوجيا - ربما - تكون مرئية، على نحو أفضل، كرافد للغة، ومن ناحية ثانية، يرى بأن التعقيد الكبير للمعنى، يمكن التعبير عنه، من خلال الصورة، وعليه؛ فإن وولين - هو الآخر - يقف على رمال متحركة، ولا يملك رؤيا واضحة، يمكن من خلالها معرفة العلاقة بين السيميولوجيا واللغة، من جهة، ومن جهة أخرى، أيهما أكثر تعبيرية وإيصالاً للمعنى، من ناحية العلامات اللغوية التي تستند إلى مبدأ الاعتباطية، أو علامات الصورة في السينما.

وحسب رأي وولين دائماً، فإن بيرس Charles Sanders Peirce (١٨٣٩-١٩١٦) لديه طبقات مختلفة من العلامة، والتي كان يُنظر لها كأساس سيميولوجي للمنطق وعلم البلاغة، وهو تصنيف يُسمّيه بيرس بـ "الانقسام الثاني للعلامات"، ويقسمه إلى ثلاثة أقسام، وهي : دلالية وأيقونية ورمزية، أما الأولى؛ فتكون العلامة فيها مبنية على رابط وجودي بين الدال والمدلول، والثانية تكون العلامة فيها تمثل مادتها، في الدرجة الأولى، بواسطة الشبه المادي، الفيزيائي، أما الثالثة، وهي الرمزية؛ فتكون العلامة فيها اعتباطية ومشفرة. ويذهب وولين إلى أكثر من ذلك مستعرضاً شرح هذا التصنيف الذي يتقاطع مع آراء الكثير من اللغويين، ويتعارض مع اعتباطية العلاقة الدال والمدلول لدى دي سوسير؛ حيث يقول: "في الأيقونة، العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطية، بل ذات تماثل معين، على سبيل المثال، الصورة الشخصية (البورتريه) لرجل يشبه نفسه، من جهة أخرى، بإمكان الأيقونات أن تكون منقسمة إلى

شعبتين رئيسيتين: الصور والرسوم البيانية، أو التخطيطية، في حالة الصور، تكون "الخاصيات البسيطة" متشابهة، وفي حالة الرسوم البيانية، تكون "الصلات بين الأجزاء"، ثمة رسوم بيانية عديدة تتضمن معالم معبر عنها بالرموز، وبيرس أكّد هذا، نظراً لأنه المظهر الغالب الذي كان يهتم به. بشأن العلامة الدلالية، قدّم بيرس أمثلة عديدة: "أرى رجلاً ذا مشية متمايلة، أو مترنحة.. هذه دلالة محتملة على أنه بخار. أرى رجلاً متقوّس الساقين، ببنطلون من القماش القطني وحذاء نصفي من المطاط وسترة. هذه دلالات محتملة على أنه فارس (جوكي)، في سباق الخيل، أو شيء من هذا القبيل. المِزولة (الساعة الشمسية) أو الساعة تشير إلى توقيت اليوم".

أما العلامة الرمزية؛ فتراوغ الإرادة الفردية. يقول بيرس: "بإمكانك أن تدوّن كلمة "نجمة" لكن ذلك لا يجعلك خالقاً للكلمة، الأمر نفسه عندما تمحوها.. هذا لا يجعلك هادماً للكلمة. الكلمة تعيش في عقول أولئك الذين يستخدمونها"[٧٣].

لكن هذا الطرح الذي جاء به بيرس ضعيف، من جهة، وضمانته لشرح المعنى ضئيلة جداً، ولا يمكن - في حال من الأحوال - أن تكون مضمونة لدى المتلقّي، ومن هنا، تكون الرسالة المُراد توصيلها متذبذبة المعنى، وجاحدة للهدف، وهي معاكسة جداً لثنائية دي سوسير، بين الدال والمدلول، لكن؛ من جانب آخر، يمكن أن تؤدي وظيفتها السيميولوجية، إلى حدّ ما.

ويواصل وولين إبحاره في المصطلحات السيميولوجية المُستخلصة من علم اللغة، ومدى التقارب والاختلاف بين التنظير اللغوي، كعالم جامع تقريباً، وبين التنظير السيميولوجي، كجزء من هذا العالم، لكنه بدأ يتحول - هو الآخر - ككل، وعليه؛ فإن وولين يسوق رأي ميتز وموقفه من الدلالة؛ حيث يقول"على الصفة الدلالية للصورة الفوتوغرافية. كريستيان ميتز خالف هذا بجمالية، تفترض أن السينما، لكي تكون ذات معنى، لابد أن تحيل نفسها إلى نظام شفري، إلى قواعد خاصة، وأن لغة السينما يجب أن تكون رمزية، في المقام الأول"[٨٢].

ويبرز وولين الاختلاف الحاصل بين بيرس ودي سوسير، ويصفه بعبارة لطيفة، وهي عدم الانسجام؛ حيث يقول: "لقد رأينا كيف أن استخدام سوسير للرمز لا ينسجم مع استخدام بيرس. بالنسبة لبيرس، العلامة اللغوية هي رمز، بالمعنى الضيّق والعلمي. بالنسبة لسوسير، العلامة اللغوية

هي اعتباطية، في حين أن .. "إحدى ميزات الرمز هو أنه لا يكون - أبداً - اعتباطياً، على نحو كلي. هو ليس خاوياً، ذلك لأن هناك بقايا رباط طبيعي بين الدال والمدلول. إن رمز العدالة، كفتي الميزان، لا يمكن استبداله، بأي رمز آخر" [٩٣].

وفي نفس هذا الاتجاه، يرى وولين بأنّ المنتصرين للغة في السينما، والمنادين بها، قيّدوا أنفسهم، بلغات، يصفها، بالمجهرية، لا تؤدي وظيفتها التواصلية، بشكل كلي، بل هي محصورة، في زوايا معينة، ولا يمكن - في حال من الأحوال - الاعتماد عليها، هذا لعجزها. و لا يكون استخدامها إلا في قطاعات معينة، منطوية على نفسها، ولهذا انحصرت دلالتها جداً، ولا يمكن أن تؤدي وظيفتها السيميولوجية، كما ينبغي، ويعود كل هذا إلى قصر نظر السيميولوجيون الذين "وجدوا أنفسهم مقيّدين بلغات مصغّرة، مجهرية، كما في لغة إشارات المرور، لغة المراوح، نظم إشارات السفن، لغة الإيماءة بين رهبان دير "لا تراب" الصائمين عن الكلام، ضروب متنوعة من إشارات ضوئية .. وغير ذلك. هذه اللغات المصغّرة ثبت أنها حالات محدودة جداً، قادرة على ربط نطاق دلالي ضئيل جداً. العديد منها كان متطفّلاً، على لغة شفوية مناسبة"[٩٤].

ومن جهة مُغايرة تماماً ومضيئة، كان بيتر وولين يرى بأن كريستيان ميتز مُلمّ - بشكل كبير - بالنظريات اللغوية التي جاءت بها البنيوية، خاصة لدى دي سوسير، ورغم هذا فإنه - يقول بيتر - يؤيّد أطروحات أندريه بازان André Bazin (١٩١٨-١٩٥٨) التي تنتصر للواقعية، هذه الأخيرة التي لا تتفق مع المدرسة الشكلانيّة التي أتى بها الروس، رغم أنها هي أساس للبنيوية، كما أن ميتز يُنكر - بالنسبة للسينما - " إمكانية وجود أي تمييز بين "الشعر" و "النثر"[٩٤].

وهذا ما قاده - حسب بيتر - إلى خلاف صريح مع نظرية بازوليني، في إشارة منه إلى بحثه "سينما الشعر"، الذي يستند - بقوة - إلى المنهج البنيوي، "رأى ميتز هو النتيجة الحتمية لاعتقاده بأن كل الصور البصرية، حتى صور حبال أشرعة السفن وعقد تقصير تلك الحبال مزوّدة، بقدرة على التعبير (ولو أنه لا يقول ما إذا كان يعني بذلك قدرة على التعبير، بدرجة متساوية)، في حين أن الكلمات ليست كذلك، ما لم يكن يتلاعب بتحليل باليbally لقوة التعبير العفوية، في اللغة الشعبية، واللغة العامية ... إلخ (القائمة على أساس نظرية موكارفسكي، في علم الجمال)، وينقل الفجوة بين القدرة على التعبير وعدم القدرة على التعبير من بين النثر

والشعر، إلى ما بين الشفرة والرسالة"[٣٤].

وعليه؛ فإنّ وولين يستأنس برأي ميتز ونظرته إلى العلامات البصرية، ومدى قدرتها على التعبير، وهذا من خلال المثال الذي ساقه عن ربطة حبال السفن، ومن هنا، يظهر إيمان ميتز بقدرة الصورة على حمل شفرة المعنى، وتفتيتها في تتابع الصور الفيلمية للسينما، ومن ثمة قدرتها واستقلالها بلغة ظرفية معينة، يمكن - من خلالها - فهم الرسالة، وتجليها، في شكل العلامات السيميولوجية، وفي نفس الوقت، يرى وولين بأن هذا الأمر ليس كافياً؛ لأن ميتز لم يشر إن كانت للعلامات قدرة متساوية للتعبير، ومن هنا، يمكن الاستنتاج بأن متيز - هو الآخر - ينتصر للصورة على حساب اللغة المنطوقة، وبقوة الأولى على التعبيرية، وعليه؛ يمكن معرفة، وبشكل أوسع وأشمل، بأن البنيوية والسيميولوجيا تقاسما و"لبعض الوقت أرضية مشتركة في مجال علم اللغة البنيوي، وكلا المنهجين يسبق تطور تلك المساحة، وإن كانت السيميولوجيا كدراسة لنظام العلامات"[٣٤].

أما الاختلاف الكبير في هذا الموضوع؛ فقد جاء به بازوليني، الذي كان أقرب المنظّرين فهماً لسيميولوجية السينما، وفي هذا الجانب، يقول عنه نيكولز: "بيير باولو بازوليني هو وحده الذي مضى بعيداً جداً نحو نموذج مختلف، ولكن آراءه تظل متشظّية، وغير محكمة، وتُعدّ النماذج التي يطوّرها منظّرو النظم إضافة مفيدة لمحاولات بازوليني، رغم أن تطبيقها على دراسة السينما ما يزال شحيحاً، في هذه المرحلة"[٤٤].

سنتطرق في الفصل الثاني إلى نظرية بازوليني؛ إذ سنحلل بيانه الشهير حول "سينما الشعر"، كما سنقوم بدراسة تفصيلية للنماذج التوضيحية التي ساقها في نصه؛ إذ سنتتبع مُنتجها الفني، وندرسه وفق المنهج المقارن والتحليل السيميولوجي، وهذا في الفصول الأخرى.

كتب لي راسل lee russel "... ينبع الثراء الجمالي في السينما من حقيقية أنها تتضمن الأبعاد الثلاثة للعلامة، الإشارة، والأيقونية، والرمزية، والضعف البالغ عن معظم مَن يكتبون عن السينما هو أنهم يتبنّون بُعداً واحداً، من هذه الأبعاد، ويجعلونه الأساس لجمالياتهم، والبعد "الجوهري" للعلامة السينمائية، ويرفضون البعدين الآخرين، وهذا من شأنه أن يُفقر السينما "[٥٤].

وقد ساق سام روهدي هذا الرأي حول المكوّن الأساسي للعلامة في مقاله المعنون "طواطم وأفلام" الذي كتبه أوائل ١٩٦٩؛ حيث يوصي راسل

المنظّرين والنقّاد على ضرورة تبنّي هذا الموقف من العلامة، أثناء ممارستهم لفعل الكتابة، في السينما، وهي ضرورة ربط كل من الإشارية، والأيقونية، والرمزية، وتبيّنهم جميعاً، من أجل جمالية أوسع وأشمل، لفهم السينما.

من جانب آخر، يرى كريستيان ميتز بأن هناك فرقاً بين اللغة السينمائية واللغة الصوتية، ووجب البحث عنه؛ حيث يؤكد بأن في قلب أي خطاب شفاهي أشكالاً خاصة بالقدرة على التعبير، تمتلك شفرة خاصة، بنظام اللغة، وهذا ما لم يره في السينما، ما عدا العناصر اللفظية التي تأتي في الحوار، وهي الأخرى لا تملك نظام لغة، بل تستدعي النظام اللغوي، ومن جهة أخرى، يخرج ميتز بنتيجة أولية، وهي أنّه "لا شيء في السينما - إذن - يُشبه نظام اللغة؛ أي لا يوجد فيها شيء، يتضمن خصائص نظام لغة وتنظيمه الداخلي، وما يجده المرء بديلاً عن ذلك هو حالة instance، تتولى القيام، فيما يتعلق بالخطاب الكلي للفيلم، وحتى درجة محددة، بالوظيفة نفسها التي يقوم بها نظام لغة فيما يتعلق بالمعنى التام التعبيري الصوتي، والذي هو - بعبارة أخرى - ذلك النظام الذي يؤسس مستوى أولياً من الفهم، يُسمّى - غالباً - "المعنى الحرفي"، أو المغزى الحرفي، والحقيقة أنه يوجد في السينما نوع "معادل من نظام لغة "، ولكنه لا يشبه النظام اللغوي، وهذا النظام المعادل هو مبدأ القياس عن طريق الإدراك الحسي (القياسي البصري والسمعي)، الذي يتوحّد بسببه المشاهد مع الأشياء التي تظهر على الشاشة، ويدركها"[٦٤].

ويذهب ميتز أكثر من ذلك حين يعدّ أن الفيلم - في حقيقته - هو جزء من الواقع، لكنه ليس مطابقاً له؛ إذ يقول بأنه "خطاب مركّب"، وفي نفس منحى هذا الفكرة يتساءل ميتز "لكن؛ كيف يستطيع المرء أن ينتقد وَهم الواقع، إذا كان لا يؤمن بواقع هذا الوَهم"[٦٤].

وقد عارض ميتز - بشكل مباشر تقريباً - بعضاً من أطروحات بازوليني حول "سينما الشعر"، ومبدأ اللغة في السينما، كما انتقد - بشدة - الكتابات التقليدية التي كرّست العديد من المفاهيم التي تعدّ خاطئة، ومبنية على أساس وَهمي؛ إذ تم تكريسها، وهي عملية تشبيه الصورة السينمائية بالكلمة، والمشهد بالعبارة، وهنا محاولة لجعل أمر قضية اللغة في السينما مفروغاً منها، وهذا ليس صحيحاً؛ إذ يرى ميتز أن هؤلاء النقّاد والمنظّرين الذي ساهموا في هذا الخلط، لم يستفيدوا، من علم اللغة، الذي فصّل في هذا الأمر.

ويذهب إلى تفصيل وتشريح البناء الفيلمي في السينما الحديثة التي تتضمّن الصوت والصورة؛ إذ يرى بأنها تتميّز بترابط أصلي، لخمسة نماذج مادية خاصة بالدوال:

وهي الصورة، وصوت الكلام المسجّل، وصوت الموسيقى المسجّلة، الضجّة المسجّلة، وأخيراً التتبّع التصويري لمادة مكتوبة.

وقد قام بشرح دور كل عنصر من العناصر المذكورة، من أجل تقديمها كجوانب من اللغة السينمائية، "هناك - إذن - خمس أدوات مختلفة، غير أن تعدادها لا يقول لنا شيئاً - حتى الآن - حول بنيات الفيلم، ولكنّ؛ حين يدرس المرء هذه البنيات، فلابد أن يقيد نفسه بتصنيفها، كجانب من اللغة السينمائية، وهذه البنيات هي وحدها التي يرتبط وجودها الفعلي، بواحد، أو آخر، من هذه الأدوات، أو حتى بتضافراتها "[٨٤].

ومن هنا، يؤكد ميتز بأن السينما تتوفر على مجموعة من النظم الأخرى، وفي نفس الوقت، يقول بأنه لا يستطيع أن يزعم بأنه قادر على تحديدها، ولكنه يملك فكرة عن وضعها، والكيفية التي تعمل بها؛ ليخرج - بعدها - كريستيان ميتز، في نهاية هذا البحث "عن فكرة اللغة السينمائية"، والذي ألقاه - لأول مرة - كمحاضرة في باريس شهر يناير من سنة ١٩٧١، بفكرة، تفيد - بصعوبة - فهم "اللغة السينمائية"، التي رأى بأنها "ليست مفهومة بعد، وأنا شخصياً لا أفهمها حتى الآن، لكنها تبدو لي - الآن - بكونها فكرة، أقل غموضاً بقليل، عما كانت عليه منذ ثماني سنوات"[٩٤]. يقصد منذ ١٩٦٣.

رغم أن هناك اختلافاً واضحاً بين عملية فهم كلّ من كريستيان ميتز وبير باولو بازوليني للسيميولوجيا، في السينما، لطبيعة نظرة كل منها لهذا التوجّه وتباين وجهات النظر، غير أنهما يتّفقان - إلى حد ما، وبدرجات متفاوتة - على وجود لغة ما، في السينما، يُفسرها كل منهما، على طريقته؛ ليدخل طرف آخر، في هذه اللعبة التفسيرية، وهو إمبرتو إيكو، من خلال بحثه "تمفصلات الشفرة السينمائية" الذي ألقاه كمحاضرة بمهرجان بيزاو السينمائي بعد سنة من البحث الذي ألقاه بازوليني حول "سينما الشعر"، وقد أكد من خلاله جديّة وأهمية طرح كلّ من بازوليني وميتز، في مجال سيميولوجية السينما؛ حيث أعاد استقراء بحثيهما، معتمداً - في هذا - على طريق ثالث؛ حيث يرى بأن إيكو يتفق مع بازوليني في العديد من المسائل التي طرحها، وأكثرها محورية هي أن هناك لغة في السينما، في داخل

الصورة السينمائية، لا خلفها، كما يؤمن إيكو بإمكانية تأسيس لغة في السينما، وهي الفكرة التي دعا لها بازوليني، ودافع عنها، بشدة، وفي هذا الإطار، يقول إيكو عن بازوليني وفكرته: "إنه من الممكن تأسيس لغة خاصة بالسينما، ويلخ (عن حقّ في رأيي) - يقصد بازوليني - على أن هذه اللغة، لكي تمتلك مكانة لغة، لا تحتاج إلى العمل وفق التمفصل الثنائي الذي ينسبه اللغويون إلى اللغة اللفظية، بل تحتاج إلى البحث عن وحدات التمفصل الخاصة بهذه اللغة، في السينما، كما أن بازوليني يُلزم نفسه، بفكرة محل خلاف عن "واقع"، وهي العناصر الأولية للخطاب السينمائي (ذي اللغة السمعية - البصرية)، قد تكون هي الأشياء ذاتها التي تلتقطها لنا آلة التصوير، ككليات مستقلة، وبالطريقة التي يسبق بها الواقع تقليداً ما، في حين أنه - في حقيقية الأمر - يتحدث عن "سيميولوجيا ممكنة للواقع"، وعن أداء تأملي للغة، فطري، بالنسبة لسلوك الإنسان"[٠٥].

وعلى عكس المنظّرين الآخرين، خاصة اللغوي دي سوسير، فإن إيكو يلخ في هذا البحث - من الناحية الشكلية - على تكريس مصطلح "شيفرة" بدلاً من استعمال مصطلح "لغة"، ويعلّل إيكو استخدام هذا المصطلح، بحجة أنه لا يكتنفه الغموض؛ إذا ما تم وصف شفرات التواصل المختلفة، ويواصل إيكو شرحه؛ إذ يقول بأن "وينطلق البحث السيميولوجي من مبدأ أنه إذا كان يتعيّن وجود تواصل، فلابد أن يتأسس، ويُضبط بالطريقة التي ينظم بها المرسل رسالة، بالمرسل يفعل هذا طبقاً لنظام من القواعد متعارف عليه اجتماعياً (حتى على مستوى اللاوعي)، وهو النظام الذي يرتّب الشفرة"[١٥].

ويرى إيكو بأن عملية فهم الخطاب من عدمه لا يعني - مطلقاً - وجود شفرة، من عدمها، وهذا يخضع إلى مستويات من الشفرة، بالنسبة له؛ إذ تم فهم الخطاب، فهذه العملية تكمن وراءها شفرة، أما إذا كان العكس؛ فيتعين البحث عليها، ولا يعني عدم وجودها، وهذا السبب يعود - ربما - إلى ضعفها فقط، أو كما يصفها - بالتحديد - بالمؤقتة والمتلاشية إلى أجزاء من الوقت، ولكنها - في كل الأحوال - موجودة داخل هذا الخطاب.

كما يعطي إيكو حالة من الهالة والقدسية للسيميولوجيا، بوصفها - حسب تقديره - محوراً أساسياً، في ملاحقة المعرفة الخاصة بالعالم التاريخي والاجتماعي الذي نعيش فيه؛ "لأن السيميولوجيا - بوصفها للشفرات على أنها نظم للتوقعات الصحيحة في عالم العلامات - تصف نظماً متشابهة للتوقّعات، في عالم المواقف السيكولوجية تجاه طرق

التفكير المتشكّلة سلفاً، والسيميولوجيا تعرض لنا كوناً من - الأيديولوجيات، مرتباً في شفرات وشفرات فرعية - داخل كون من العلامات، وهذه الأيديولوجيات تنعكس في طرق استخدامنا للغة المتشكّلة سلفاً"[٢٥].

وحسب هذا الطرح، فإنه يعدّ أن الكون هو - في الأساس - مبنياً على مجموعة من الشفرات المتصلة ببعضها البعض، وعلى العديد من النواحي، حتى التفكير المسبق كالإدراك يراه نظاماً من علامات، حتى اللغة اللفظية يعدّها شفرة أكثر تعقيداً، لكنها - من ناحية أخرى - مصقولة.

ويلخّص الشفرات إلى العديد من المستويات؛ حيث يقسمها، ويصنّفها إلى شفرات الإدراك، والتمييز، والإرسال، والنغمية، والأيقونية، هذه الأخيرة يتفرّع عنها "الصورة، العلامات، الدوال "والتصويرية والذوق والإحساس، والبلاغية، ويتفرّع عن هذه أيضاً "الصور البصرية البلاغية، المقدمات البصرية البلاغية، البراهين البصرية البلاغية"، الأسلوبية، وشفرات اللاوعي.

***

هوامش الفصل الأول:

١) زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية ، مشكلة البنية، مكتبة مصر، ص ٢٠١.

٢) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء القاهرة، ١٩٩٨، ص ٥٠.

٣) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق، مصر، ط١، ١٩٩٨، ص ٣٥.

٤) المرجع نفسه، ص ٣٥ و٣٦.

٥) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٦٥ و٦٦.

٦) دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، سنة ١٩٨٦ص ٢٨٠.

٧) سمير عبد الفتاح، البنيوية، مجلة العربي الكويتية، عدد ٤١٩، ١٩٩٣ أكتوبر، ص ١٥١

٨) نفس المرجع، ص١٥١

٩) جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين، ترجمة: د.نجيب غزاوي، وزارة التعليم العالي، سورية، د. ط. ت. ص٨٨.

١٠) بريجته بارتشت، مناهج علم اللغة من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤، ص ١١٠.

١١) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، مرجع سابق، ص٢٠.

١٢) يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص ٢١.

١٣) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، آب/١٩٩٢ - ص ٢٠.

١٤) روبرت شولز ، البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ١٩٨٤، ص١٠٠.

١٥) رينيه وليك، نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١، ص ١٩٧.

١٦) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، ص ٣٠٨.

١٧) كاظم مؤنس، دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٦ص ٧٠ و٧١.

١٨) المرجع نفسه، ص٩٩.

١٩) المرجع نفسه، ص ٩٩.

٢٠) المرجع نفسه، ص١٠١.

٢١) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، ص ٣٠٩

٢٢) المرجع نفسه، ص ٣٠٩.

٢٣) المرجع نفسه، ص ٣٠٩.

٢٤) كاظم مؤنس، دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري، مرجع السابق، ص ٦١.

٢٥) لوتمان يوري، مدخل إلى سيميائية الفيلم، مطبعة عكرمة، دمشق ١٩٨٩، ص ٦.

٢٦) محمد نور الدين أفاية، الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل، مطابع عكاظ، المغرب، ١٩٨٨، ص ٤٨.

٢٧) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، مرجع سابق، ص ٣٢.

٢٨) حلقة أو مدرسة براغ École de Prague مدرسة متخصصة باللسانيات، تنسب إلى عالم اللغة السويسري فرديناند (فرديناند) دي سوسورFerdinand de Saussure. أسسها في براغ عام ١٩٢٦ عدد من علماء اللغة أمثال فاتشيك Vatchek وبوهوميل ترنكا Bohumil Trnka اللذين حضرا اجتماعاتها التأسيسية. ثم انضم إليهما كل من نيقولاي تروبتسكوي Nikolai Trubetskoy ورومان ياكوبسونRoman Jakobson اللذان شاركا في أعمال ما عُرف - آنذاك - بحلقة براغ للسانيات، فكان الأول الفكر المهيمن عليها، والثاني محرّكها الأساسي، وقد وضعا المفهومات الأساسية للتحليل الصوتي للغات الأوربية، ونشرا جزءاً كبيراً من إنتاجهما، في الأعداد التسعة الأولى من مجلة "أعمال حلقة براغ اللسانية" Travaux du Cercle Linguistique de Prague. كذلك شارك أندره مارتينه André Martinet وإميل بنفينست Emile Benveniste في أعمال هذه المدرسة.

٢٩) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، مرجع سابق، صفحة ٨٥ و٨٦.

٣٠) إيمان عفاف، دلالة الصورة الفنية دراسة تحليلية سيميوليجية، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠٤/٢٠٠٥ ص ١٣.

٣١) المرجع نفسه، ص ١٣.

٣٢) المرجع نفسه، ص ١٤.

٣٣) بيتر وولين، السيميولوجيا والسينما في لغة الفيلم، ترجمة أمين صالح، موقع عين على السينما، ٢٠١٣، ١٧ يناير: النسخة الإليكترونية :

http://www.eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=56&nwsId=197

٣٤) المرجع نفسه.

٣٥) المرجع نفسه.

٣٦) المرجع نفسه.

٣٧) المرجع نفسه.

٣٨) المرجع نفسه.

٣٩) المرجع نفسه.

٤٠) المرجع نفسه.

٤١) بيتر وولين، "السينما والسيميولوجيا، بعض نقاط التماس"، في: بيل نيكولز (محرر)، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة، الجزء الثالث، ترجمة حسن بيومي، المركز القومي للترجمة، مصر ٢٠٠٧، ص ١٩٤.

٤٢) المرجع نفسه، ص ١٩٤و ١٩٥.

٤٣) بيل نيكولز (محرر)، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة، الجزء الثالث، ترجمة حسن بيومي، المركز القومي للترجمة، مصر ٢٠٠٧، ص ١٥٥.

٤٤) سام روهدي، "طواطم وأفلام" في: بيل نيكولز (محرر)، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة، الجزء الثالث، ترجمة حسن بيومي، المركز القومي للترجمة، مصر ٢٠٠٧ ، ص ١٥٦.

٤٥) المرجع نفسه، ص١٧٠.

٤٦) كرستيان ميتز، "عن فكرة اللغة السينمائية" في: بيل نيكولز (محرر)، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة، الجزء الثالث، ترجمة حسن بيومي، المركز القومي للترجمة، مصر ٢٠٠٧، ص ٣٦١.

٤٧) المرجع نفسه، ص٣٦٣.

٤٨) المرجع نفسه، ص ٣٦٦.

٤٩) المرجع نفسه، ص ٣٧١.

٥٠) أومبرتو إيكو، "تمفصلات الشيفرة السينمائية" في: بيل نيكولز (محرر)، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة، الجزء الثالث، ترجمة حسن بيومي، المركز القومي للترجمة، مصر ٢٠٠٧، ص ٣٧٦ و٣٧٨.

٥١) المرجع نفسه، ٣٧٧.

٥٢) المرجع نفسه، ٣٧٨ و٣٧٩.

الفصل الثاني

لا يمكن أن نذهب - مُباشرة - إلى نظرية (بير بالو بازوليني Pier paolo pasolini) حول "سينما الشعر" دون أن نُعرّج على أبرز المحطات التي مر بهذا هذا المخرج العبقري، خاصة، وأنها ساهمت - بشكل كبير - في تكوين وعيه الفني، والفكري، والتزامه السياسي، وهي - بشكل من الأشكال - مرآة، انعكست على سينماه وأدبه، وأنا - هنا - بصدد الحديث عن بعض المحطات التي أحسبها مهمة وفاصلة، دون أن أنغمس في تفاصيلها، خصوصا وأنها حياة، عاشها بالعرض، ويلزمها ما يلزمها، للتطرق لها.

لقد ظلّت ذكريات الطفولة تسكن بازوليني، على الدوام، وقد أفضى - وهو في الخمسين من العمر - إلى صديقته الروائية الإيطالية داسيا ماريني Dacia Maraini (١٩٣٦) قائلاً: لقد ظللتُ أحنّ إلى طفولتي، وأعيشها، من جديد، على نحو نرجسي، إلى أن أصبحت في الثلاثين ... لقد كانت أكثر مراحل حياتي نبلاً .... كنت أحن إليها، بشكل هائل" [١].

ومن خلال هذا الإقرار، نُلاحظ تلك العلاقة الحميميّة التي كان يجدها بازوليني في مراحل الطفولة، رغم المُعاناة المتنوعة التي عايشها، في هذه المرحلة المهمة؛ حيث تزامنت ولادته مع صعود موسوليني Benito Mussolini (١٩٢٢-١٩٤٥) إلى السلطة، وهذا سنة ١٩٢٢، ورغم أنها كانت فترة قاسية، ومطبوعة بالعديد من المآسي على مستوى العديد من الجهات، غير أنه يعدّها ذكريات، تسكنه، ويحن إلى تفاصيلها، رغم الألم الذي عاشه، سواء على مستوى الأسرة، أو المجتمع، أما الأولى؛ فشكّلها والده السكير، المُساند لفاشية موسوليني؛ إذ كانت علاقتهما مضطربة، إلى أبعد حد، ولا يمكن فهمها، بشكل صحيح، على عكس والدته التي كان يراها كالملاك الحارس،؛ إذ احتوته، بحبها وحنانها، وبشكل مفرط.

أرجع إلى المكان الذي نشأ فيه؛ إذ كان له معنى جمالي وفلسفي، خصوصاً وأنه خزّان الذكريات، ومبعثها الأول، أما الحرب؛ فهي اللعنة التي حلّت عليه، وعلى العالم، وهي الخوف والرعب الذي عايشه رفقة أسرته، واكتوى بها؛ حيث وصل لهيبها إلى بولونيا التي كان يقيم بها رفقة أسرته

الصغيرة، وهذا سنة ١٩٤٣، لهذا تركها رفقة والدته وأخيه غويدو، واتجهوا إلى فريولي التي تقع شمال شرقي البندقية، هذه المنطقة الصغيرة كانت لها معزّة كبيرة عنده، خاصة، وأنها قريبة من منطقة كارساسا، التي كان يقضي الصيف فيها، هذه الأخيرة شهدت - خلال الحرب العالمية الثانية - معارك طاحنة وعنيفة، نتيجة القصف المتواصل التي تعرّضت له، من طائرات الحلفاء، بِعَدّها موقعاً استراتجياً هاماً، بها عدد كبير من سكك القطارات، وهذا ما جلب لها هذا القصف الثقيل، وبعدها بسنة، فرّ بازوليني، من تلك المنطقة، خوفاً من أن يتم القبض عليه، من طرف رجال موسوليني، ويقتادوه مثل غيره إلى الخدمة العسكرية، لجأ إلى قرية صغيرة تُدعى فيرسوتا، وهناك دخل في تجربة حياتية جديدة؛ حيث أسس مدرسة ثانية لتعليم الأطفال، بعد التي أسسها في كارساسا.

وبعد أن ألقت الحرب أوزارها، وعاد السلام إلى إيطاليا وغيرها من مدن العالم، قُتل غويدو أخو بازوليني، على يد إحدى الجماعات المتصارعة، في المنطقة، وقد كان ألم بازوليني مُضاعفاً؛ لأنه دفع به؛ كي ينضمّ، إلى المقاومة؛ ليعود والده الجوّال، من أفريقيا، بعد غياب دام أكثر من ٤ سنوات كاملة، قضاها في مخيم إنگليزي لأسرى الحرب في كينيا، عاد إلى البيت، كمدمن على الخمر، لا يفارقه، وقد شكّلت عودته مشكلة للأسرة، بعد أن خلق جواً من التوتر الدائم، خصوصاً وأن والدة بازوليني كانت لا تحبه.

انتهت الحرب، كما قلت، لكن بازوليني اختار البقاء في منطقة فيريولي؛ حيث بقى يُمارس عمله، كمدرس، ويكتب الشعر، باللهجة الفريولية؛ إذ انتصر لهذه اللهجة المحلية، التي قرّبته من آهات الفلاحين وآلامهم، ومن يومياتهم وخلفياتهم، من خصوصيات سكان الريف. وبعد فترة وجيزة، ضاعف بازوليني نشاطه، وانضم - بشكل رسمي - إلى الحزب الشيوعي، سنة ١٩٤٨، وأصبح أمين سرّ الحزب، بمنطقة جيوفاني القريبة من كارساسا، انطلق بازوليني، في نشاطه السياسي، بكل ثقة، وبدأ ينشر المقالات - بشكل منتظم - في صحف الحزب الشيوعي، مُتأثراً بالأفكار التي أتى بها أنطونيو غراميشي Antonio Gramsci (١٨٩١- ١٩٣٧) ، مؤسس الحزب الشيوعي في إيطاليا، هذا الأخير الذي يُعدّ من أهم المنظّرين للشيوعية، في كل أوربا؛ حيث كتب مجموعة كبيرة من المجلدات تحت عنوان "كراسات السجن"، ضمّن فيها كل أفكاره وآراءه السياسية، والفكرية، والاقتصادية، والفنية، وغيرها، كل هذا، وهو بين

أربعة جدران، داخل السجن الذي توفي فيه؛ حيث أدخله موسوليني، ومنع عنه الكتب والجرائد، وكل وسائل التواصل مع العالم الخارجي، ورغم حداثة سنه غير أن تلك الكتب تُعدّ مرجعاً مهماً، في جميع المجالات، وقد وجد بازوليني في هذه الشخصية مرجعية أساسية للشيوعية؛ حيث يقول: "إن أفكار غراميشي تتفق وأفكاري، وآراؤه قد أقنعتني على الفور، كما أن له دوراً أساسياً في تكويني" [٢].

ولقد شكّلت نعمة الحضور القويّ لبازوليني في الساحة السياسية والاجتماعية نقمة له؛ إذ ولّد هذا الحضورُ العداءَ، من طرف العديد، من الجهات، على رأسهم الكاثوليكيون الذين كانوا يُناصرون الديمقراطيين المسيحيين، ويقول بازوليني في هذا الشأن من خلال الرسالة التي كتبها لصديقته سيلفانا موري سنة ١٩٤٩:" إن كهنة المنطقة يشوّهون سمعتي، من منابرهم، ولكن إيماني بالشيوعية عظيم"[٣].

وعليه؛ بدأت عمليات اتهامه بالفساد والفاحشة، لكنّ؛ بعد فترة، تمت تبرئته من التهم، لعدم كفاية الأدلة حسب تقرير المحكمة. لكن هذه الخطوة كانت كافية للقضاء على نشاطه السياسي؛ حيث تم فصله من الحزب الشيوعي، ناهيك عن قرار منعه من التعليم، وقد كان لهذا القرار وقع مُؤلم وحزين على بازوليني؛ إذ كتب رسالة مؤثرة جداً، وبعث بها إلى كاتب قرار الطرد، يقول فيها: "صبيحة البارحة كادت أمي أن تصاب بالجنون، وكان أبي في حالة، يصعب وصفها، لقد سمعته يبكي، وينئ طوال الليل، إني بلا عمل، وهذا يعني أني رجعت إلى نقطة البداية، وهذا كله لمجرد أنّي شيوعي، وفي حين لم يُدهشني غدر الديمقراطيين الشيطاني، فإن لا إنسانيتكم تصيبني بالدهشة، إن عليك أن تفهم أن أي حديث عن انحراف إيديولوجي ليس حماقة، فعلى الرغم منك أظل - وسأظل شيوعياً - بأكثر معاني الكلمة أصالة، حتى البارحة كان التفكير في أنّي قد ضحّيت بحياتي وعملي، من أجل مُثل أعلى، يقوّيني، أما الآن؛ فليس لي ما يقوّيني، لقد كان من الممكن لشخص في مكاني أن ينتحر، ولكني - للأسف - يجب أن أعيش، من أجل أمي، ألهذا خنت طبقتي وما تسمّونه ثقافتي البورجوازية. .. الآن ينتقم ما خنته، على نحو مخيف وقاس للغاية، وأنا أظل وحيداً مع حزن أمي وأبي والميت" [٤].

تظهر الرسالة مدى الدمار والحزن الذي نتج عن عملية فصل بازوليني من الحزب، على خلفية قضية، برّأته فيها المحكمة، لكنّ؛ لم تكن هذه سوى البداية التي ستليها العديد من المآسي الأخرى التي لحقت به، ولم يلق

بازوليني - في هذه المحنة - أي دعم من قِبل أصدقائه السياسيين، على عكس سكان كارساسا الذين وقفوا إلى جانبه، بطريقة ما، ليدخل - بعدها - بازوليني، في أزمة بطالة خانقة؛ حيث بات يأخذ المال من والده السكّير، وفي سنة ١٩٥٠، لحق بوالدته، إلى روما؛ حيث كانت تقيم عن أحد إخوتها، بعد أن تطلّقت من والده، ويقول بازوليني عن تلك الفترة: "مع ناهية الحرب، بدأت أكثر فترات حياتي مأساوية، وفاة أخي، وحزن والدتي فوق البشري، وعودة والدي من السجن، محارباً قديماً مريضاً، سمّمته هزيمة الفاشية، مدمراً وضارباً، طاغية، لا حول له، أطاشت صوابه الخمرة الرديئة، شاعراً بحب متزايد تجاه والدتي التي لم تحبه - قط - كثيراً، وأصبحت - الآن - منشغلة، بحزنها الخاص، وقد أضيفت إلى كل هذا مشكلة حياتي وجسدي، وكما في إحدى الروايات، فإني وأمي هربنا في شتاء ١٩٤٩ إلى روما"[٥].

روما لم تكن الجنة، كانت - هي الأخرى - خراباً، من نوع آخر؛ حيث البطالة والفقر الذي يضرب أطنابه، في المجتمع، وقد كان من الصعب على بازوليني أن يجد عملاً، في هذا الوضع المُقرف، رغم اتصاله بالعديد من الجهات والمعارف، من أجل أن يؤمّنوا له عملاً، يكفيه شر السؤال؛ ليساعد - من خلاله - والدته التي باتت تشتغل كمربّية، ويضيف "لمدة سنتين؛ كنت شخصاً يائساً، بلا عمل، مثلي مثل الذين ينتهون إلى قتل أنفسهم"[٦].

بعد مرور هذه الفترة العصيبة، بدأت الأمور تتحسّن، من خلال حصوله على وظيفة معلّم في مدرسة خاصة، ورغم ضعف الراتب وبعده من مسكنه، غير أنه تحمّل مشاقّه، في سبيل والدته، التي توقفت عن العمل، كمربية، كما حصل على عمل آخر؛ إذ كلفته إحدى الجهات باختيار مقتطفات أدبية باللغة العامية، لضمها في كتاب، نجحت هذه التجربة، في النشر، لتليها مشاريع كتب أخرى، في نفس هذا النهج. وعليه بدأ بازوليني في نسج علاقات أدبية في أوساط روما، مثل علاقته مع ألبرتو مورافيا، وأتيليو بيرتلوتشي والد برناردو بيرتلوتشي، هذا الأخير الذي أصبح مُخرجاً، فيما بعد، في هذه الفترة، بدأ نجم بازوليني يظهر في سماء روما الأدبية، من خلال كتاباته الروائية، كرواية "أبناء الحياة" التي فتحت العديد من النقاشات، واتهمت بأنها رواية فاضحة، ما سمح بتكريس اسم بازوليني، في الساحة الثقافية، كشاعر وروائي كبير.

ساهم نجاح روايته المذكورة في التعريف به في السينما؛ إذ تلقّى العديد من العروض لكتابة سيناريوهات أفلام، وقد شارك العديد من

المخرجين، في ذلك، وأهم تلك الأفلام هي فيلم "ليالي كابيريا" Les Nuits de Cabiria ١٩٥٧، للمخرج الكبير فيديريكو فيلليني Federico Fellini (١٩٢٠-١٩٩٣)؛ إذ كان بازوليني مسؤولاً عن أساليب حياة الفقر، خصوصاً، وأن له تجربة طويلة، في أحياء روما الفقيرة التي كان يقطنها، وعن علاقته بالسينما وعالم الأفلام، يقول بازوليني:" كفتى، فكرت أن أصير مخرجاً، ثم نسيت ذلك، ثم جاءت الحرب، وجاءت معها أشياء أخرى كثيرة، ولكن السينما كانت رسالتي الأولى"[٧].

ويضيف - في محاولة منه لشرح مدى مُلامسة أعماله الأدبية لعوالم الفن السابع قائلاً - : " إذا أنتم أخذتم صفحات معينة من كتاب "أبناء الحياة"، فسوف تدركون سماتها التصويرية، وهذا يعني أن أعمالي الأدبية تحتوي على جرعة قوية من العناصر السينمائية ..... وإذا أنتم قارنتم بعض قصائدي ببعض اللقطات من آلامي، فلن يمكنكم إنكار التطابق، في طريقة الشعور، بالأشياء"[٨].

في سنة ١٩٦١، شهدت حياة بازوليني انطلاقة مغايرة تماماً، بعد تحقيقه أول فيلم روائي طويل، من إخراجه، وهو فيلم "أكاتون" Accattone، وقد قال المخرج برناردو بيرتلوتشي عن هذه التجربة، بحكم أنها أول معانقة له للكاميرا " فيما كنت أراقب بيير باولو، وهو يصوّر فيلم "أكاتون"، شعرت، وكأنني أشهد اختراع السينما، لقد كانت تلك هي المرة الأولى التي تناول فيها بيير باولو الكاميرا، وعالجها، كما كانت تلك هي المرة الأولى التي أثار فيها تساؤلات ومسائل متعلقة باللغة والأسلوب السينمائيين. لقد كانت لديه أفكار واضحة للغاية، فيما يتعلق بهذه النقطة، لقد كان يتوق إلى سينما مؤلفة من صور ثابتة، ومن بعض اللقطات المتنقلة، كان كمن لم يذهب إلى مدرسة، وعليه أن يخترع الكتابة"[٩].

وقد عكست أولى هذه التجارب السينمائية الوضعَ المزري وطبقة البروليتاريا التي كانت في إيطاليا بعد الحرب، وهي الطبقة التي لم تكن مرئية، بالنسبة للكثيرين، طبقة ظن الإيطاليون بأنها سُحقت مع نهاية الحرب العالمية الثانية، وانتهت مع عهد فاشية موسوليني، لكن بازوليني أشار لهذه الطبقة في فيلمه، وسلّط الضوء عليها؛ إذ يقول: "لقد انتهى الأمر بالجميع - بالنقّاد البورجوازيين وحتى بالشيوعيين - إلى إقناع أنفسهم بأن عالم البروليتاريا الدنيا لم يعد له وجود، لكن؛ ماذا عنهم؟ ماذا لي أن أفعل بهذه الملايين العشرين من البروليتاريا الدنيا؟ أأضعها في معسكر اعتقال؟ أأسفمها بالغاز؟ ما يزال هناك موقف عنصري إزاء البروليتاريا الدنيا، فكأنها

أتت من عالم، لم يعد له وجود، لقد وضع شاهد على أضرحتها، لكن هذه النفوس المسكينة تابعت البقاء"[١٠].

وكالعادة ؛ أثار الفيلم موجة من الاستياء لدى فئة واسعة، خاصة نُقّاد اليسار؛ إذ اعترضوا على الطريقة التي صوّر بها بازوليني أبطاله؛ حيث رؤوا بأن شخصيات الفيلم مُغرقة في الشهوانية، ولا أخلاقية، ومُحرّضة ومثيرة للغرائز.

يروي فيلم "أكاتون" - وهو اسم الشخصية الرئيسة في الفيلم - قصة تدور وقائعها في عوالم روما الفقيرة؛ حيث لا تهم أي طريقة في سبيل جني المال، ومن بينها طريقة أكاتون الذي يُتاجر بأجساد النساء؛ أي أنه سمسار بغاء؛ إذ يعيش على ما تجود به صديقته المومس ماداليا، التي تركت صديقها السابق الذي يشتغل - هو الآخر - في البغاء، من أجل أكاتون، بعد أن بلغت عنه للشرطة، ومن هنا، تتعرض إلى ضرب مبرح من قِبل أصدقاء السمسار، لكن؛ رغم كل هذا، لم تش به للشرطة هذه المرة التي ضغط عليها بشكل رهيب، خوفاً من عمليات انتقام ما، أما أكاتون؛ فقد تعرف على فتاة أخرى، اسمها ستيلا، ووقع في حبها، لكن؛ رغم هذا الحب، فإنه يحرّضها على البغاء، وفي الوقت نفسه، علمت ماداليا بهذا الحب، ما جعلها تفقد صوابها، وتخلق قناة اتصال مع الشرطة، هذه الأخيرة وضعته تحت المراقبة المستمرة؛ ليضيق أكاتون بهذه المراقبة الرسمية، ويتفق هو ومجموعة من أصدقائهم على القيام بعملية سرقة شاحنة، لكن الشرطة تفطنت لهم، تقع عملية مطاردة، يفز أكاتون على متن دراجة نارية، يقع حادث اصطدام مع شاحنة أخرى، ويموت على الفور.

على ضوء هذه المعادلة البسيطة في الفيلم، نسج بازوليني خيوط قصته، وأظهر - من خلالها - هذه العوالم المجهولة؛ حيث الأفعال وتصرفات الأفراد ما هي إلى نتيجة للفقر المدقع الذي يعيشونه؛ أي أن لكل فعل ردة فعل أخرى "إن مسار أكاتون "مسار اليأس والهزيمة" الذي كان من الممكن له أن يكون مقتصراً على العالم الاجتماعي، يصطبغ بشعور التصلب المأساوي، الذي يعلن عملياً عن لا جدوى الصراع الاجتماعي والسياسي"[١١].

كما يذهب الفيلم إلى فكرة الموت والحياة، خصوصاً لدى الطبقة المقهورة، التي ترى - في الكثير من الأحيان - بأن هذا الأمر ما هو سوى مصير محتوم، "إن الأحاسيس الداخلية بالموت - في الواقع - تلازم أكاتون

منذ البداية في المشهد الأول بالذات، يُناقش أكاتون وأصدقاؤه وفاة صاحبه؛ لأنه قفز إلى النهر؛ وإذ يقرر أكاتون - بعد ذلك بقليل - أن يحاول الغوص على نحو مشابه، فإنهم يبدؤون بالمزاح حول احتمال موته، ويسألونه عمّن سيرث امرأته، وعن نوع الجنازة التي يحبها، وهلم جراً. إن لتعليقاتهم نبرة رؤيوية، إنهم يقولون "نحن أناس محكوم علينا بالإخفاق، أو هذه هي نهاية العالم"[٢١].

ومن خلال هذه الفيلم، يكون بازوليني قد عبّد طريقه - بكل فخر - نحو السينما، التي سكب فيها كل قناعاته السياسية والذاتية والفكرية، وهذا النجاح سمح له بإخراج أفلام أخرى، على نفس وقع فيلم "أكاتون"، مثل فيلم "ماما روما"mamma roma ١٩٦٢.

لم يتوقف بازوليني في مساحة الإخراج السينمائي، بل تعدّاها إلى فضاءات التنظير والعلمية في السينما، من خلال كتاباته في الصحف والمجلات؛ حيث سمحت له الكتابات الأدبية بأن كُرّس كاسم، في سماء الأدب الإيطالي، أما كتاباته في السينما؛ فقد كرّسته كأحد كبار منظّري السينما عالمياً، خاصة نظرية التوجّه نحو "سينما الشعر"، والتي تطرّق فيها إلى اللغة المتبعة فيها، وفلسفة الصورة - العلامات، أو سيميولوجية الصورة.

كانت بداية هذه النقاشات العلمية حول "سينما الشعر" من خلال المحاضرة التي ألقاها بمهرجان بيزارو السينمائي سنة ١٩٦٥، وسنعود إلى هذا الموضوع الذي يُعدّ محور هذا الدراسة إلحاقاً، بشيء من التفصيل والشرح.

أقول بأن بازوليني كان مُلزماً - بشكل كبير - بالشيوعية، وبعبارة أدق، بمعلمه أنطونيو غراميشي، وعليه؛ فإنه وهب نفسه لمحاربة كل مظاهر الرأسمالية، التي لا تنعكس في الجانب الاقتصادي، وفقط، بل تعدّتها إلى الجوانب الأخرى، من بينها السينما. وعليه، فإن بازوليني يرى بأن الواقعية هي مذهب فني، يخدم - بشكل كبير - الرأسمالية. وعليه؛ فإنه أعلن عداءه الصريح لها، وقد ضم في هذه النقطة صوته لصوت المخرج الفرنسي الكبير جان لوك گودار، الذي يرى بأنها "حليفة للرأسمالية، من حيث أنها تخلق وهم الواقعية الذي يخدم في حجب حقائق الوجود الواقعية - الإيديولوجية منها والاجتماعية - عن المشاهد(لا شك في أن الواقعية السينمائية التي كانت مرتبطة بهوليود، ومن ثمة بالوجه البشع للإمبريالية

الأمريكية في فيتنام، وقد عزّزت هذه المعارضة النظرية لها)" [٣١].

أمّا بازوليني؛ فقد كانت مواقفه ولهجته متوازنة وعقلانية في نقده للرأسمالية، واقترح العديد من الطرق لمحاربتها؛ حيث يرى بأنه بإمكان المثقف أن يدرك الأشكال الفنية، ويمتلك مرجعية لها، مادام هذه الإدراك يمكّنه من معرفة بنية الرأسمالية، بالذات، هذا إن لم يكن بمقدوره أن يتدخّل - بشكل مباشر - في الحياة الثقافية والسياسية، بشكل عام، "كان دفاع بازوليني عن فنّ ما بعد سينمائي، يتعلّق بالشكل، بصفة أساسية، قد عكس اعتقاده بأن الشكل الوحيد للمقاومة الذي ما يزال مجاله مفتوحاً للكتاب والمخرجين الملتزمين، فإننا نجد له جذوراً عميقة في انجذابه طوال حياته إلى الشعر الرمزي، وهو التجسيد للرمزية الأدبية والاستبطان الذاتي. لقد ناضل بازوليني قبل أزمته السياسية في أواسط الستينيات ضد هذا الميل، وحاول أن يوازيه بالأيديولوجية"[٤١].

اهتم بازوليني، في العديد من أفلامه، بالحياة الأسطورية للشعوب، وثقافاتها المختلفة، خاصة في جانبها اللغوي؛ إذ هذه الثقافات هي الخلفية الأساسية التي بني عليها معظم نظرياته السينمائية، وحتى الأدبية والاجتماعية والسياسية، وقد اكتشف مدى الثراء الأسطوري، من خلال زيارته ورحلاته المتكررة إلى العديد من الدول، من بينها فلسطين والمغرب وإيران والهند وأفريقيا، حتى إنه نقل تلك الفضاءات، عن طريق السينما والشعر، بحكم أن بازوليني يرى بأنّ هناك صلة وثيقة بين الفنين المذكورين "إن أفلام بازوليني - التي ترجع إلى أواخر الستينات، والمتميزة بالتقاطعات الأسطورية والتضاربات التعبيرية المسرفة - تقدم دليلاً عملياً على مجمل الهموم الفنية والوجودية التي ألهمت نظرياته، وإن الوحشية والهمجية التي يجدهما في صميم السينما تؤثران، لا في "الوحش" المفترض وجوده خلف كل فيلم، وإنما في السرد ذاته - السرد المنطوي على دوافع، تنبع من لا وعي الأفراد، وماضي البشرية القديم. إن التاريخ يفسح المجال للأسطورة؛ إذ تحجب "العودة الأبدية" للديانات السابقة"[٥١].

ومن جانب آخر تماماً، وبعيداً عن السينما، كرّس بازوليني العديد من الكتابات الصحفية، من أجل محاربة البورجوازية، التي يرى بأنها مرض معد، و"مصاص دماء"، لا يرتوي حتى يرى كل ضحاياه على شاكلته "شاحبة، محزنة، بشعة، خالية من الحياة، منحرفة، فاسدة، قلقة، آثمة، ماكرة، عدوانية، إرهابية"، كل هذه الصفات جمعها بازوليني، وأطلقها على الطبقة البورجوازية، وقد عكس هذا، وسكبه، في العديد من أفلامه أيضاً،

"تيموريا Théorème ١٩٦٨" و"زريبة الخنازير porcherie ١٩٦٩" و"سالو Salò ١٩٧٥". ومن الأشياء التي تدعو للسخرية هو أن بازوليني برجوازي؛ حيث يصف نفسه قائلاً بأنه "بورجوازي، بل بورجوازي صغير، لا يعتقد أن رائحته الكريهة عطر، بل إنها العطر الوحيد في العالم، أنا - أيضاً - أتسم بالجمالية وروح الدعابة المميزين لمفكّري البورجوازية الصغيرة" [٦١].

ومن هنا، يكون بازوليني قد وجّه لنفسه نقداً ذاتياً، لكنه يصف نفسه بالبورجوازي الصغير، وهناك فرق بينها، ليذهب أكثر من ذلك، في نقد الذات "أعيش بجسدي الفاني مشاكل التاريخ، على نحو غامض. إن التاريخ هو تاريخ صراع الطبقات، إلا أنني فيما أعيش الصراع ضد البورجوازية (أي ضد ذاتي) تستهلكني البورجوازية، البورجوازية التي تقدم أساليب ووسائل الإنتاج، إن هذا التناقض غير صحي، إلا أنه من غير الممكن أن يُعاش، بطريقة أخرى"[٧١].

في سنة ١٩٦٨ شهدت العديد من الدول مظاهرات طلابية كبيرة، من بينهم طلاب إيطاليا؛ حيث وقف معظم المثقفين والمفكرين والصحفيين مع هذه المظاهرات، وأيدوها، بشكل واسع، على عكس بازوليني، الذي وقف ضدها، بحكم - وحسب رأيه طبعاً - بأن الشباب الذي قادوا هذه المظاهرات لا يملكون مرجعية سياسية ومعرفية، وتناسوا عمل ونضال الجيل الذي سبقهم من المثقفين والمفكرين، والشيوعيين الذي ناضلوا ووقفوا ضد الفاشية، وفي الوقت نفسه، وقف إلى جانب الشرطة، في هذه المظاهرات، وتبريره أن هؤلاء هم أبناء الفلاحين البسطاء، في حين أن الطلاب ينتمون إلى طبقة وسطى، تعكسها البورجوازية التي يمقتها، وسيكون - حسب رأي بازوليني كنتيجة حتيمة لنجاح هذه المظاهرات الطلابية - هي عودة لإحياء البورجوازية، كما صبّ غضبه على الإعلام العالمي الذي وقف مع الطلاب، ويفسّر بازوليني هذا الموقف بأن الإعلام - هو الآخر - بورجوازي، وقد قال معلقاً على هذه الأحداث " إنه في حين شمل النضال التفاوتات الاجتماعية أو الطبقية، فقد كانت ثورة الطلاب - ببساطة - آخر نضال للبورجوازية، ونوعاً من "حرب أهلية"، وضع فيها الطلاب "عالمهم البورجوازي، في موقف حرج، بغرض جعله مادياً" [٨١].

مع نهاية الستينيات وحتى النصف الثاني من السبعينيات، عرفت إيطاليا مشاكل سياسية واقتصادية واجتماعية كبيرة، عكستها نشوء منظمة متطرفة، تستعمل العنف كوسيلة، للوصول إلى غايتها؛ حيث بدأت في سلسلة من التفجيرات والاغتيالات والاختطافات، أما الجانب

الاقتصادي؛ فقد عكسه التضخم الكبيرة، وارتفاع أسعار البترول، أما الجانب الاجتماعي؛ فتعكسه مشكلة ازدحام المدن بعد هجرة الكثير من أبناء الجنوب إلى الشمال، وهذا ما ساهم في المشكلة الاقتصادية والسياسية وحتى الثقافية، بعد أن تبدّدت العادات والتقاليد الإيطالية، ومن هنا؛ ازدادت حيرة بازوليني، الذي ناصر جوهر الحركات المتطرفة، ورأى بأن الشيوعية بدأت تفقد عمقها، من خلال تنازلها على العديد من المبادئ الأساسية، من أجل التحالفات السياسية، وهذا ما سمح - حسب بازوليني - من خلق فاشية جديدة أسوأ بكثير من فاشية ما قبل الحرب؛ حيث يرى بأن الأخيرة لم تحارب الكنيسة، ولم تتجاوزها، على عكس الثانية المغرقة في الاستهلاكية التي أفرزتها الرأسمالية، ويجلب - مثلاً - عن ذلك من خلال أحد الصور الإشهارية، التي تروج لماركة "الجينز"، وهذا من خلال مؤخرة امرأة ، كتب عليها عبارة "مَن يحبني يتبعني"، وهي إحدى عبارات المسيح، وهذا دليل - حسب بازوليني - على تغلب قوة الاستهلاك على الكنيسة؛ ليعلق بنبرة هجومية على هذا الوضع، "إن وعي الشعب الإيطالي قد بلغ نقطة انحطاط، لا رجعة بعدها - وهو أمر، لم يحدث في الفترة الفاشية التي كان فيها السلوك منفصلاً تماماً عن الوعي ... ذلك أنه عندما سقطت فاشية الفاشيين، عاد كل شيء، إلى ما كان عليه"[٩١].

وعلى خلفية هذه التصريحات النارية لبازوليني، تلقّى العديد من الهجومات من أطراف عدة؛ حيث تم وصفه بالمفكر الرجعي، وعلى ضوء هذه الأحداث، حقّق بازوليني ثلاثة أفلام، جسد فيها كل معاني الجنس، وهي فيلم "الديكاميرون Le Décaméron ١٩٧١" و"حكايات كانتربري Les Contes de Canterbury ١٩٧٢" و" ألف ليلة وليلة Les Mille et Une Nuits ١٩٧٤". وقد وصف توظيف الجنس، في هذه الثلاثية، وبهذا الشكل بأنه " احتجاج سياسي" على المادية والعزلة التي تفرضها الرأسمالية الحديثة، ويضيف معلقاً على هذه الثلاثية "معارضة هذا التسييس، ومذهب المنفعة لدى اليساريين، وعدم واقعية الثقافة الجماهيرية، ولصنع أفلام، يُمكن العثور فيها على المعنى الوجودي للجسد، ولما هو مادي، لا الوثوب الحيوي المفقود، حاولت في ثلاثيتي - بطريقة ما ومطلقة - أن أرتكز على الوجودي ... إن هذه النقطة المتطرفة للوجود الجسدي هي الجنس ... دعوني أضيف شيئاً آخر، ليس صحيحاً أن المشاكل الجنسية غير جوهرية، بالنسبة للسياسية، لو لم تتحدث النصوص الماركسية عن الحب الحر طوال أربعين سنة؟ ماركس تكلم عن الحب ...

لكن الماركسية أعادت امتصاص تقاليد الحضارة التي ولدتها" [٠٢].

ومن هنا، يكون بازوليني قد أعطى للجنس مفهوماً فكرياً وفلسفياً، بعد أن جعل منه وسيلة لنقد الأوضاع في إيطاليا والعالم، ومحاربة مستمرة للرأسمالية والبورجوازية، ووصل به الأمر إلى توجيه انتقادات جوهرية للماركسية التي رأى بأنها حادت عن الخط الذي رسمه لها المعلم الأول كارل ماركس Karl Marx (١٨١٨-١٨٨٣) وفردريك إنجلز Friedrich Engels (١٨٢٠- ١٨٩٥)، وتعمدت - أي الشيوعية - إلى إضمار الحب الذي تحدث عنه، من خلال امتصاصها لروح الحضارة، وقد انعكست هذه الفلسفات التي آمن بها بازوليني - بشكل أكثر تطرفاً - من خلال آخر فيلم له قبل أن يتم اغتياله بأسابيع، وهو فيلم " سالوsalo" الذي يعدّه النقاد من أكثر الأفلام إقلاقاً وتطرفاً في تاريخ السينما، و يقول عنه نومي غرين: "إنه يمثل الأرجحة الأخيرة والأكثر عنفاً لنواس بازوليني الداخلي - أرجحة أدت به - أيضاً - إلى التعبير كتابة عن نبذه" [١٢].

و"سالو" هو اسم مدينة صغيرة، تقع شمال إيطاليا، أقام فيها موسوليني خلال فراره من روما أيام الحرب العالمية الثانية؛ حيث جعل من هذه البلدة الصغيرة بمثابة الجمهورية، ويضيف نومي معلقاً على هذا الفيلم "إن فيلم سالو المصقول والشبيه بالجوهرة، هو قمة حكايات بازوليني الرمزية الأسلوبية. إنه صورة زائفة، لا يعكر فيها شيء السطح الصقيل للا طبيعي واللا واقعي، لقد رأى فيه أحد النقّاد "القصيدة ما بعد الرمزية المثلى"، بينما كتب ناقد آخر، يقول " إن فيلم سالو بارد كمادة الرخام، وخالص قاطع كالماس"[٢٢].

كان العمل ثوري بأتم معنى الكلمة، عن السياسة والجسد والواقع وكل شيء، أنها رؤى فلسفية مأساوية، لما آلت إليه الأشياء، "يتناول الفيلم - بكثير من التفاصيل المزعجة والمُربكة - كل مفردات ومقومات السلطة ومثلثها الأزلي المتمثل في السياسي والعسكري ورجل الدين. لعبتها المتكررة عبر التاريخ تمكّن في قدرتها على تحويل الإنسان، عن روحه وقدراته، ومسخه؛ ليدور - بعد ذلك - في فلك السلطة، عاجزاً عن معرفة نفسه مع تضافر عناصر هذه السلطة، من سياسية ودينية واجتماعية؛ لتسحق هذه الروح، وتقضي عليها، مع التنبيه لوسائل براءتها الزائفة، المتمثلة في وسائل الدعاية والإعلام، التي تخفي بشاعتها وروحها الخربة" [٢٢].

وقد عكس الفيلم حياة بازوليني، بكل أشكالها، خصوصاً بعد أن تم ربطها بالنهاية المأساوية والواقعية التي عرفها هذا المخرج العبقري، على يد شاب منحرف مثلي، خاصة وأنه بات من المعروف عن العام والخاص، ميل بازوليني إلى الصبيان؛ أي أنه لوطي، وأنا شخصياً قد وجدت نفسي مرغماً للإشارة لهذا الشيء؛ إذ لا يمكن فهم حياته، أو أعماله بدون أن يملك المتلقي هذه المعلومة المهمة، لكن؛ من جهة أخرى، يرى المتتبع إلى مسار هذا المخرج ومواقفه السياسية، والاجتماعية، ومحاربته المستمرة لرجال الكنيسة، من خلال التصريحات النارية التي كان يدلي بها، أو يكتبها في الصحافة، أو في أفلامه، حتى إنه سنة ٢٠٠٥ أوردت العديد من التقارير بأن غيوست بيلوسي المتهم بقتل بازوليني تراجع عن اعترافه الأول، بقتل بازوليني بعد ثلاثين سنة من الجريمة، وقال بأنه قام بهذا بعد أن تم تهديده، بتصفية عائلته، بأكملها، وقال بأن مَن ارتكب الجريمة هم ثلاث أشخاص، يتكلمون اللهجة الجنوبية، ووصفوا بازوليني أثناء قتله بأنه "شيوعي قذر"، كما طالبت العديد من الجهات على ضرورة إعادة فتح التحقيق، بأكمله، على خلفية الشبهات الكبيرة التي حدثت، بمقتله، منها قيام الشرطة بغسل السيارة من بقع الدم التي كانت عليها، والتي تعود بعضها للقتلة، بعدما قاومهم بازوليني، كما أن هناك شبهة فساد كبيرة، تحوم حول معظم الجهات التي كانت على علاقة بالتحقيق.

أرجع إلى فيلم "سالو"، الذي قال عنه المخرج البرازيلي غلوبر روشا Glauber Rocha (١٩٣٨-١٩٨١) بأن "بازوليني يقول فيه الحقيقة، فهو يقول: "نعم، أنا منحرف جنسياً، الانحراف الجنسي هو الفاشية، وأنا أحب الشعائر الفاشية، أنا مخرج فيلم سالو؛ لأنه مسرح لهذا الانحراف، وشخصية فيلمي وبطلي يحب معذبيه، مثلما أحب قاتلي"[٤٢].

وهذا التفسير لم يرق لتومي غرين؛ حيث وجد بأنه مجحف في حق بازوليني، ولا يعكس حقيقته، وإنه قول مضلّل، بشكل كبير، كما أنه يُبرّر قاتل بازوليني؛ إذ تم التسليم بأن بازوليني يحب الشعائر الفاشية، ومن هنا، يكون بازوليني قد استحقّ هذه الميتة البشعة، وهو مسؤول عنها، في حين سيتم تبرئة القاتل، وهو منطق مغلوط، وقد تم - بعد هذه الحادثة - فتح نقاش حول اللوطية والعنف، وتم تسليط الضوء على هذا الجانب من حياة بازوليني، وهذا ما جعل الكاتب الفرنسي الكبير جان بول ساتر Jean-Paul Sartre(١٩٠٥-١٩٨٠) يخرج عن صمته، ويكتب مقالاً، يُطالب فيه المحكمة "بألا تحاكم بازوليني"، خاصة، وأنه إذا تم التركيز هذا الشيء،

سيتم تناسي الجريمة الحقيقية، التي ستتحول إلى هامش، وهذا ما جعل سارتر يتدخّل.

المازوخية والصوفية نقلها بازوليني - بشكل رهيب - في أفلامه، وأصبحت تشكّل نموذجاً، يُحتذى به، في السينما؛ حيث نقل همومه الحسية، وإدراكه العميق بالألم والخيانة، بكل جلاء، راعى - عبر شخصياته المتعددة - الجوانب المظلمة في حياة البشر، وفق الطريقة الفرويدية التي تجاوز مفاهيمها، في الكثير من الأحيان، حتى إن طريقة موته، وكأنه أعدّ لها مسبقاً، ونظمها وفقاً لما يريده، خاصة، وأنه كان يرنو لنوع من الشهادة، وقد قال في إحدى المرات حين راوده حلم يقظة، وهو فتى، بعد أن توخد مع المسيح على الصليب، "هذا الجسد العاري، المغطى - بالكاد - بحزام غريب على الحقوين ... أثار لدي أفكاراً، لم تكن محرمة، بشكل واضح، إلا أنني كلما نظرت إلى هذه العصابة الحريرية (كما إلى غلالة منشورة فوق هوة مقلقة) ... وجهت أحاسيسي، بسرعة، نحو التقوى والصلاة، عندما تتضح في أحلام يقظتي الرغبة في محاكاة التضحية التي قدّمها المسيح يسوع، للآخرين؛ لأن يحكم عليّ، وأقتل، على الرغم من براءتي التامة، لقد رأيت نفسي معلقاً ومسمّراً، على الصليب، لم يكن حقواي مغطيين - بالكاد - بعصابة رقيقة، وكان حول عنقي جمع غفير، يراقبني، أصبحت شهادتي العلنية - في النهاية - صورة حسية، وتدريجياً، سمرت، وجسدي عار تماماً .... بذراعين ممدودين ويدين وقدمين مسمرتين، لقد كنت عرضة للانجراف ضائعاً" [٥٢].

مع نهاية الستينيات، بدأ بازوليني، في كتابة سلسلة من المقالات النقدية الهامة، التي تتعلق - في مجملها - بموضوع اللغة في السينما، خاصة في شقّها الذي يتعلق بعلم العلامات؛ حيث كان هذا العلم غير معروف عملياً، قبل أن يأتي - فيما بعد - رولان بارت Roland Barthes (١٩١٥-١٩٨٠) ويُؤلف كتاباً، بعنوان "سيميولوجية الصورة"، لكن بازوليني أفرد له مساحات واسعة، من أجل التعريف به أكثر، وتثميناً لمقاله الشهير "سينما الشعر"، وإغناء لعناصرها، ويأتي هذا رغم الانتقادات والمعارضات القاسية التي تلقها، المهم بأنه لم يلتفت لها، وواصل بحوثه، بكل ثقة، يُفضل في ماهية العلامة/الإشارة، "وقد أصبحت طبيعة الإشارة السينمائية - في الحقيقة - مركزاً لأكثر آرائه ابتداعية وغرابة، وبمرور أعوام الستينات، أصبح بازوليني مُقتنعاً، وبشكل متزايد، لا بأن إشارات كهذه تختلف - بشكل أصلي - عن الإشارات الكلامية - أي الكلمات - وحسب، بل لأنها تتطابق، بالفعل والواقع ذاته" [٦٢].

وقد عارضه في هذا الطرح العديد من النقّاد، أشهره كريستيان ميتز، الذي اتفق معه في نقاط، وعارضه في أخرى؛ إذ إن ميتز يعدّ السينما "نظاماً لغوياً"، ولا يمكن - في حال من الأحوال - أن تكون لغة؛ لأنها تختلف عن اللغة المكتوبة، أو المحكية، لسبب بسيط، وهو أن اللغة السينمائية لا يمكن أن نجمعها، في قاموس، ناهيك على أنها بلا قواعد، كما أن "الصلة بين الشيء وتمثيله السينمائي، أو علاقته (إشارية ليست اعتباطية، كما هي الحال في اللغة المكتوبة؛ حيث كلمة منزل، والشيء الذي تشير إليه لا يشبه أحدهما الآخر"[٧٢].

ليذهب بازوليني أكثر من ذلك، وكأنه يرد على ميتز، في هذا الشأن، في محاولة منه لتوسيع فكرة اللغة، في السينما؛ حيث يقول: "إن كون السينما لغة، يجعلنا نوسع مفهوماً عن اللغة، فهي ليست نظاماً رمزياً اعتباطياً وتقليدياً، وليست لها لوحة مفاتيح وضعية، يمكن تحريك إشاراتها، كما لو كانت أجراس بافلوف، إشارات تستدعي الواقع تماماً، مثلما يستدعي جرس بافلوف الجبن، بالذات، بالنسبة للفأر الصغير، مسيلاً لعابه، لا

تستدعي السينما الواقع، كما تفعل اللغة الأدبية، ولا تقلّد الواقع كالرسم والمسرح، إن السينما تقوم بنسخ الواقع صوتاً وصورة، ما الذي تفعله، إذا بنسخها للواقع غير التعبير عن الواقع بالواقع " [٨٢].

وقد حلّل الكاتب الفرنسي الذي ينتمي إلى جيل ما بعد البنيوية جيل ديلوز Gilles Deleuze(١٩٢٥-١٩٩٥) نظريات بازوليني، بعمق كبير، خاصة في الشقّ المتعلق بعلم العلامات، أو اللغة في السينما، مع العلم أن ديلوز من أهم مَن كتبوا في النظرية السينمائية، ولديه كتابان مهمان، وهما "الصورة - الحركة" ١٩٨٣، و"الصورة - الزمن" ١٩٨٥؛ حيث يعلق على مسألة العلامات/الإشارات في السينما؛ إذ يقول "فالسينما هي نفسها تطبيق عملي للصورة، ونظرياتها يجب أن يتم خلقها من قِبل الفلسفة، كتطبيق عملي مفاهيمي، فليس هناك تحديد فني، سواء أكان تطبيقاً، تحليلاً نفسياً، لغوياً، أو انعكاسياً، كافياً لتشكيل مفاهيم السينما، بالذات" [٩٢].

كما يعدّ ديلوز بأن هناك قصر نظر، في عمليات فهم نظريات بازوليني، وسطحية كبيرة في تفسيرها "إن ما لم يفهمه نقّاد بازوليني هو دراسته عن الشروط التمهيدية؛ أي الشروط الضرورية التي تؤلّف "السينما"، وهل كانت السينما لا توجد في الواقع خارج فيلم معين؟ فالشيء - عملياً - لا يمكن أن يكون إلا الشيء المشار إليه، في الصورة، في حين أن الصورة وجودية، وتشير إلى الرموز، وأن فرضية بازوليني بأجمعها تفقد معناها بإغفال المرء هذه الدراسة للشروط، وإذا صحّت المقارنة الفلسفية هنا، فإن بإمكاننا القول بأن بازوليني بعد - كانتيpost-kantian- (حيث الشروط الضرورية هي شروط الواقع بالذات)، في حين يظل ميتز وأتباعه كانتيين (حيث الشروط الضرورية تتفكّك إلى الفعل بالذات" [٠٣].

ويرى نومي غرين naomi greene مؤلف كتاب "بير باولو بازوليني ... السينما كبدعة Pier paolo pasolini...cinema as heresy "والذي ترجمته الدكتورة سميرة بريك المنشورة سنة ٢٠٠١، بأن هناك علاقة تشاركية في العديد من الأشياء بين ديلوز وبازوليني، وهي نزعة كل منهما إلى ما وراء الطبيعة وعلم الوجود، ويعطي كل واحد فيها أهمية للصورة على حساب السرد، في تحليل الفيلم، كما يؤكدان "على الأحاسيس والوعي والعمليات اللاواعية التي تثيرها الخواص المادية والحسية لهذه الصور، وإن ديلوز الذي يردّد مفهوم بازوليني عن "علم إشارة الواقع" وقناعته بأن السينما تكشف لنا العالم، ويقترح علينا أن نقرأ الصور؛ إذ "نقرأ" العالم، وهو يؤكد على الخاصية الـ "اختلاسية" للسينما الحديثة

التي تميز "المشاهدة" للمصادقة على التمثيل" [١٣].

ويرى نومي غرين بأن بازوليني لا يرغب في فصل السينما عن عالم المادة والحضور البدائي، واللامفاهيمي الذي يؤلف أساسها الوجودي؛ إذ يطلب - كما يقول - توسيع تعريف اللغة؛ ليحط الرحال - بعدها - إلى أهم الرؤى التي أتى بها بازوليني، وأشهرها، وهي نظريته حول "سينما الشعر" التي يقول عنها غرين بأنها "تثير أسئلة صعبة، تتعلق بطبيعة "سينما الشعر"، بالذات، وبعلاقة الفيلم باللاوعي ومشكلة الحديث غير المباشر الحر، أصبحت أمراً ثانوياً بعد أن انشغل بازوليني بموضوع "علم إشارات الواقع". في الوقت نفسه، تحتوي هذه المقالة البدئية على ما هو - بالتأكيد - أكثر تحليلات بازوليني الاجتماعية اللغوية براعة وإيماء، فيما يتعلق بالأفلام العصرية وصناعي الأفلام"[٢٣].

ويُرجح غرين بأن تكون المرجعية المعرفية التي اعتمد عليها بازوليني، من خلال بحثه في سينما الشعر، إلى تأثره بالشكلانيين الروس، خاصة وأنه أشرف شخصياً على سلسلة من الكتب المترجمة المختارة من كتاباتهم حول السينما، ومن بينها مقالتان، يرى بأنهما تحملان أهمية كبيرة، واحدة لبوريس أيكن باوم، بعنوان "معضلات أسلوبية الفيلم السينمائي"؛ حيث يقارب صاحب هذه المقالة بين المونولوج الداخلي الذي يعكس، ويذكّر باللغة البدائية، ومقال ثان، بعنوان "الشعر والنثر في السينما" لـ فيكتور سولوفسكي، يثير فيه قضية، في غاية الأهمية، وهي التمييز بين النثر السينمائي والشعر، وعندما سنتطرق إلى مقالة "سينما الشعر" لبازوليني، سنجد بأن هناك العديد من العناصر التي تناولها في مبحثه حول المونولوج الداخلي، في تشكيل السينما، ودراسته العميقة التي قسم فيها السينما إلى قسمين، سينما الشعر وسينما النثر.

يكون السينمائي الكبير بيير باولو بازوليني (Pier Paolo Pasolini)، من خلال المُداخلة التي ألقاها، في مهرجان السينما الجديدة الأول في (بيزارو) سنة ١٩٦٥، حول "سينما الشعر"، قد أسس لمدرسة جديدة، في السينما؛ حيث أبرز في هذا البحث أهم معالمهما وأسسها، وخصائصها الفنية والتقنية التي تتبعها، كانت هذه المداخلة بمثابة بيان ورافد لتوجُّهه الجديد، الذي جاء مدروساً، بعناية فائقة، ومُلماً بتفاصيله، استعرض - من خلاله - أهم مميزات "سينما الشعر"، والعراقيل التي يمكن أن تكون بمثابة حجرة عثرة، تقف في وجه السينما، بشكل عام؛ حيث يرى بأنّ اللغة الأدبية تملك زاداً لُغوياً ومعرفياً، وعرفاً منتشراً بين كل مَن يتكلمون بها، على عكس السينما التي لا تملك هذه الخاصية، ومن ثمة، فهي تملك لغة مراوغة، لا تحقق المُبتغى المرجو منها، وهذا لعدم امتلاكها لغة، تضمن لها تواصلاً فورياً، "تبدو اللغات السينمائية غير مؤسسة، على أي شيء مثل هذا، وفيما يتعلق بأساسها الفعلي، فهي لا تتضمن لغة، هدفها الأول هو التواصل، وبالتالي؛ تبدو اللغات الأدبية، على الفور، وفي الممارسة، كشيء متميّز عن الأداة الخالصة والبسيطة التي تحقّق التواصل"[٣٣]؛ حيث يرى بأنّ المجتمعات تتواصل فيما بينها بالكلمات التي توارثتها جيلاً بعد جيل، لا بالصور، ومن هنا؛ يرى بأن هناك حاجة لظهور لغة، تعتمد في مكوّناتها على الصورة، وهذا الظهور يعتمد - في مجمله - على مجموعة من الموروثات البصرية التي يمكن - من خلالها - صناعة نسق معين، يمكّن المتلقّي/الجمهور، من فهم حقيقي لغايات وأسس هذه اللغة الجديدة/ القديمة نسبياً، وهذا صعب عملياً، ولا يتحقق بين ليلة وضحاها، بل هو مشروع مستقبل، بأكمله، لكنْ؛ في الوقت نفسه، يُناقض طرحه هذا، ويبرز عيوبه؛ إذ، وحسب منطقه، فإن الأمر يمسّ بعقيدة السينما، وجوهرها، وإذا ما تحقق نظام العلامات هذا، فيمكن أن تتحوّل - من خلالها - السينما إلى مسخ؛ أي إلى فنّ هجين، لا يملك روحاً، تُمكّنه من الاستمرارية والعيش؛ إذ اعتمد على سلسلة من العلامات التي يراها عديمة المعنى، "الناس يتواصلون بالكلمات، لا بالصورة، وهذا هو السبب في ضرورة ظهور لغة خاصة للصورة، كتجريد خالص واصطناعي"[٤٢]. لكنه بعد أن جعل المتلقّي

لهذا الطرح يطمئن، فاجأه مباشرة بنقيضه، وما يمكن أن تكون عليه السينما، في حالة كان الأمر صحيحاً، وكأنه لا يريد مراوغة متلقّيه، يضع الأمر على الوجهين، من أجل فهم أكثر، وإحاطة شاملة، بكل التفاصيل، بعيداً على التجميل الذي يقتل النظرية؛ إذ يقول: "وإذا كان هذا الاستنتاج صحيحاً، كما ينبغي أن يكون، فإن السينما - من حيث الجوهر - لا يمكن أن توجد، أو أنها - في أقل تقدير - قد تكون - فقط - مسخاً، وسلسلة من العلامات عديمة المعنى، وتتصور السيميولوجيا نظم علامات، على نحو محايد، فهي تتحدث - مثلاً - عن نظم علامات لغوية، ولأن هذه النظم موجودة، ولكن ذلك - في واقع الأمر - لا يستبعد، في أي حال الإمكانية النظرية لنظم علامات أخرى"(٥٣).

في الموضوع نفسه، يفترض بازوليني بأن هناك إمكانية لخلق نظام علامات، يعتمد على الإيماءات، كوسيلة لتواصل الإنسان، ويرى في هذا بأنّ هناك كلمات لفظية، تأتي - دائماً - مصحوبة بإيماءة ما؛ كي تصل إلى معنى معين، ويمكن بنفس تلك الكلمات وبتغيير الإيماءة أن يتبدل المعنى تماماً، وعليه؛ يمكن أن يتم خلق نظام علامات بالإيماءات فقط، على غرار فئة "الصم والبكم"؛ إذ تم اعتبارها علامات بصرية، يمكن اعتمادها كلغة، وهذا بالاعتماد على النماذج الأصلية بصورة طبيعية حسب تعبيره.

هذا ويعي بازوليني جيداً بأن المتلقي/المُشاهد يملك زاداً من المعرفة بالإشارة، اكتسبها عبر السنوات التي عاشها؛ حيث صار لديه خزّان من الصور، اكتسبها من محيطه وبيئته وواقعه، وكل صورة منها تحمل وعياً وواقعاً ما، يمكن قراءته بسهولة، خاصة وأنّ كل إشارة تُفسر لحظة حياتية معينة، وهي ما أطلق عليه "الواقع المقروء بصرياً"، وقد دعّم هذا الطرح، بأمثلة بسيطة، لكنها قوية، إلى حد كبير، تُساعد على إيصال الفكرة وتيسير الفهم، "... وواقع السير منفرداً في الشارع، حتى وآذاننا مسدودة، يشكّل حواراً مستمراً بيننا وبين بيئة، تعبّر عن نفسها، بتوسط الصورة التي تكوّنها، ملامح وجوه المارة، إيماءاتهم، علاماتهم، أفعالهم، صمتهم، استجاباتهم الجماعية، الناس الذين ينظرون إلى الضوء الأحمر حول حادث عابر في الشارع، أو حول نصب، أو مبنى تذكاري، علاوة على علامات المرور، ومؤشرات عقارب الساعة، ولوحات تسجيل حركات المصاعد، وملتقى الطرق الدائري الذي يتخذ فيه السير وجهة واحدة، ضد اتجاه عقارب الساعة، كل تلك الأشياء - في مجملها - محملة بالمعاني، وتعبّر عن خطاب أعجم، بوجودها الفعلي"(٦٣).

من خلال هذا المثال المأخوذ من الحياة اليومية والواقع المُعاش، أراد بازوليني أن يثبت بأن هناك لغة متكوّنة من الصور المشتركة بين الناس، يمكن أن تُشكّل فهماً واحداً، لفئة واسعة، وقد أطلق عليها تسمية "الخطاب الأعجم"، وهي - فعلاً - كذلك، نظراً إلى واقعيتها وابتعادها الفعلي على أي "لفظ" لإيصال معناها، وحسب المثال - وبتبسيطه أكثر - بإمكاننا أن نفهم ما يفكر فيه المارة، عن طريق وجوههم، يمكن أن نرى أحدهم يبكي، فنعرف بأنه محزون، أو مجروح، وتتداخل في أذهاننا العديد من الصور حسب كمية الدموع؛ إذا كان الشخص قد فقد عزيزاً عليه، أو خانته حبيبته، أو خسر أمواله، كما يمكن أن نفهم من وجه شخص آخر، عن طريق ابتسامته، على الأقل، بأنه سعيد، بشكل ما، مهما كان السبب، فالنتيجة واحدة، أما الناس الذين ينظرون إلى الضوء الأحمر؛ فيشكّل فهماً واحداً، لهذه الصورة، وهي إشارة يجب التوقف عندها، مهما كان الأمر، تجاوزها يشكّل خطراً كبيراً، ربما يساوي الموت، هذا الأخير يمكن أن يكون تفكيراً مشتركاً بينهم، وكذلك بالنسبة للنظر إلى النصب التذكاري لشخص ما؛ إذ يمكن أن نعرف صاحبه، من خلال شكل التمثال، أو التسمية أسفله، كل الذين ينظرون له لديهم هذا الفهم نفسه، وكل واحد فيهم يعرف بأن البقية يعرفون ما يعرفه، وهكذا تدور عجلة هذه الخطابات الصورية العجماء والمقروءة بالصورة.

هو عالم الذاكرة والأحلام، بالتعبير الدقيق لبازوليني، التي يعتمد على مبدأ التذكر، ويراها سلسلة من "صور - علامات"، وهي انعكاس واضح، للواقع، ويمكن أن تفسّر على أساس أنها مشهد سينمائي، لديها من المكوّنات الأساسية لتحقيق هذا المبدأ، "تكون الأحلام سلسلة من صور - علامات، لها كل السمات المميزة للمشهد السينمائي، اللقطات القريبة، اللقطات البعيدة، .... إلخ " (٧٢).

أراد بازوليني أن يثبت بأنّ الأحلام التي نراها غالباً - ونحن في حالة اللاوعي، والتذكّر الذي يعكس مشاهد ذهنية لدينا - تحمل كل الخصائص السينمائية التقنية وحتى الجوهرية، وقد أصاب - بشكل كبير - في هذا؛ إذ بإمكان أي فرد أن يجرّب، وسيرى مدى ملامسة هذا الطرح لهذا الواقع/ الخيالي. وفي سياق آخر، يرى بأن "وسائل التواصل الشعري، أو الفلسفي مُنجزة من قبلُ، إلى أبعد حد، وتُشكّل - بحق - نظاماً معقداً من الوجهة التاريخية، وصل إلى حالة النضج، فإن وسائل التواصل البصري على مستوى اللغة السينمائية، تعتبر أعجمية، وغريزية، والحق أن الإيماءات

والواقع المحيط، هما - إلى حد كبير، مثل الأحلام وآليات الذاكرة - يعتبران نظاماً إنسانياً، بالفعل، أو على الأقل، على حدود الإنسانية، وهو - على أي حال - نظام قبل قواعدي، وحتى قبل تشكيلي (الأحلام ظاهرة لاوعي، باعتبارها آليات مقوية للذاكرة، والإيماءة علامة أساسية تماماً.. إلخ" [٨٢].

وعليه؛ فإن التاريخ عامل مهم، في تكوين آليات التواصل الشعري والفلسفي، من خلال القاموس اللغوي المكتسب عبر المراحل الزمنية المختلفة. ومن هنا، سهل عملية الكتابة لدى كل الفنون التي تعتمد على مبدأ التواصل عن طريق "اللفظ"، أو "الكتابة"، مثل الشعر، بحكم أنه أقدم الفنون، تليها تدوين مختلف الكتابات التي تعكس اهتمام كل حضارة، أو جيل، من الدين والطب والملاحم والفكر والفلسفة، وخلافه من الأشياء الأخرى التي تعتمد على مبدأ اللغة الكتابية. ومن هنا، كان لديها قاموس من الكلمات والمعاني التي يمكن الاعتماد عليها، في التواصل، لكن السينما - بحكم أنها فن حديث نسبياً - فإن قاموسها اللغوي البصري لم يتشكل بعد، ويبقى بعيداً كل البعد عن هذا التشكل. وعليه، فإن لغتها التواصلية أعجمية وغريزية حسب تعبير بازوليني، ومن هنا، جاءت الإيماءات التي يستعملها الإنسان، في حياته اليومية، ملامسة - بشكل واسع - للأحلام وآليات الذاكرة، ليأتي الفرق بين الكاتب الذي يعتمد على قاموسه اللغوي الجاهز، ومَن يبتكر؛ ليخلق نظاماً علاماتياً جديداً، على عكس صانع الأفلام الذي يرى بازوليني بأن عمله أكثر تعقيداً؛ لأنه لا يملك قاموساً جاهزاً، يلجأ إليه، بل احتمالات، بغير حدود، لكنه يتلامس مع الكاتب في الجوهر، "ليس لدى المؤلف في السينما قاموس، بل احتمالات، بغير حدود، وهو لا يأخذ علاماته، وعلامات صوره، من صورة ما، أو حقيبة ما، بل من هيولى؛ حيث يوجد - فقط - تواصل آلي، أو فني، في حالة إمكانية، ذات ظلال. وهكذا يوصف عمل صانع الأفلام" [٩٣].

ليخرج بازوليني، بنتيجة أولية، مفادها بأن المادة التي ينتجها الكاتب ما هي سوى اكتشاف جمالي، أما صانع الأفلام؛ فاكتشافه - بالدرجة الأولى - لغوي، ثم جمالي.

من ناحية أخرى، يتحدث بنبرة أشبه بالحسرة، حين يُلامس هشاشة السينما، ويرجع هذا حسبه إلى العلامات التي تُعدّ بمثابة قاعدة للسينما، وهي جزء - حسب تعبيره - من عالم يُستنزف زمنياً، في كل مرة؛ حيث يرى بأن السينما لا تقدر على شرح وتعليل ديكورات معينة، يمكن وضعها في الفيلم كعلامات، خاصة القديمة منها؛ إذ يرى - على سبيل المثال - بأن

ملابس الثلاثينيات وعربات الأربعينيات لا يمكن للفيلم - من خلال حيزه الزماني، ولغة تواصله - أن يُقدم دراسة تعليلية لأصلها، كما هو الحال بالنسبة للكاتب الذي يستعمل لغة الكلام؛ إذ بالنسبة له هذا الأمر سهل جداً، وبمقدوره أن يقدم شرحاً وافياً؛ لأن الكلمة التي يستعملها لها ثقل تاريخي، وتراث ثقافي غني، وقاعدة ارتكاز متينة، تضرب بجذورها في أعماق الأرض؛ ليعود بالقارئ - مرة أخرى - إلى ما سبق ذكره، حول الصورة، أو الصورة / العلامات غير المصنفة في قاموس، التي يرى بأنها تصلح بأن تكون قاموساً مشتركاً، ويضرب لنا مثلاً بمشهد عجلات قطار تدور بين سحب من البخار، بحكم أن هذا المشهد ينتمي إلى ذاكرتنا البصرية المشتركة، ويضيف بأن مشهد القطار عندما يسير في الصحراء يروي لنا العديد من القيم التقديرية للفرد والمجتمع؛ إذ يقول: "إلى أي مدى يعتبر عمل الإنسان مثيراً للمشاعر، وإلى أي مدى تعتبر قوة المجتمع الصناعي عظيمة، ومن ثم؛ قوة الرأسمالية، في أن تضيف - بهذه الطريقة - مساحات جديدة قابلة للاستغلال، كما أنها - في الوقت ذاته - تروي للبعض منا أن المهندس إنسان، يستخدم مواهبه، وهو - رغم كل شيء - ينجز عمله، بشرف، لمنفعة المجتمع الذي يصبح على ما هو عليه، حتى لو كان مستفيدوه يحدّدون هوياتهم به .. إلخ" [٤٠].

يحاول بازوليني - كل مرة - الرجوع إلى العلامات لترسيخها في ذهن المتلقّي، وهذا من خلال إبحاره في اتجاهات عدة، بواسطة مقاربته حول "سينما الشعر"، ثم يعود بسفينة علاماته المُخزّنة في الذاكرة - التي يعتبرها كتراث مشترك - إلى نفس ميناء الانطلاق؛ ليعاود الحديث عنها، ويستعين بأمثلة أخرى، تكون - في الكثير من الأحيان - مَشهديّة، تتوفر فيها كل عناصر السينما؛ ليضمن غرس فكرته، في أعماق المتلقي؛ لتصبح - هي الأخرى - علامة ما.

في هذا السياق نفسه - دائماً - يُلح على ضرورة إعطاء مساحة حرة لصانع الفيلم؛ كي يسير على طريق ما هو قبل قواعدي في الأشياء، بنفس الحرية التي تُنسب إلى أسلوب الشاعر، وهذا بعد أن تمتع - هو الآخر - بفضاء حر، ضمنته له حقوق حرة ما قبل قواعدية في العلامات اللغوية المنطوقة؛ أي "الكلام"، ليخلص قوله بأن لغة السينما هي - جوهرياً - "لغة الشعر".

ليُسافر بنا - مرة أخرى - إلى مفهوم آخر للسينما، والذي أطلق عليه "لغة النثر"، وبهذا يكون قد جعل للسينما بابين، أحدهما يؤدي إلى "لغة الشعر"،

والثاني إلى "لغة النثر"، أو بعبارة أخرى، "لغة النثر القصصي" الذي يراه نثراً متميزاً وغامضاً تماماً، وكل باب فيهما يستند إلى مجموعة من العناصر الشكلانيّة والجوهرية، في تكوينها، ومن خلالها، يوضح أهم الأسباب التي جعلت السينما تُنتهَك، وهذا في رحلة البحث عن هوية للسينما، كمولود جديد، ونوع من التعبير. وعليه؛ تم اتخاذها كوسيلة للهروب من الواقع، لكسب فئة واسعة، من المستهلكين، خاصة وأن السينما - كتقنية جديدة - أصبحت الأكثر تأثيراً وانتشاراً، من الوسائط التقنية الأخرى، وهو من الأسباب التي "انتهكت" من أجلها، بحسب تعبير بازوليني، ويضيف: "كان - علاوة على ذلك، وبالأحرى - قابلاً للتنبؤ، ولا يمكن تجنّبه، كل شيء فيها - والذي كان عقلانياً، وفنياً، وأولياً، وهمجياً - حافظ على هذا الجانب من الوعي، وجرى استغلاله، كعامل لا وعي خاص، بالصدمة والسحر، وعلى أكتاف هذا المسخ المنوّم، بطبيعته" [١٤].

ومن خلال كل هذا، يرى بازوليني بأنه تم خلق عرف سردي كامل، "أجاز مقارنات نقدية، عديمة الجدوى، على نحو مخيّب للأمل، بالمسرح والرواية، ولا شك في أن هذا العرف السردي يحيل - بالقياس إلى لغة التواصل النثرية المكتوبة، ولكنه يشترك - مع هذه اللغة - في جانب خارجي فقط - الأساليب التوضيحية والمنطقية، بينما يفتقر إلى أحد العناصر الأساسية والجوهرية في "لغة النثر"، وهو العنصر العقلاني، وهذا العرف السردي يعتمد على سينما غامضة وجنينية "سينما أدنى"، تسترخي، انطلاقاً من الطبيعة الفعلية للسينما، خلف كل فيلم تجاري، حتى لو كان لطيفاً، حتى - وعلى الأصح - لو كان فيلماً ناضجاً، اجتماعياً وجمالياً "[٢٤].

ليطرُق - بعدها - بازوليني طرقاً خفيفاً، على باب الشعريّة، كمرحلة أولى، قبل أن يتعمّق فيها، ويتعرض إلى عناصر التأسيس؛ إذ يرى بأنها تنبع من "الذاتية"، هذه الأخيرة هي تركيب غير مكتمل من الصور - العلامات من الذاكرة والأحلام، يعتبرها النماذج الأصلية اللغوية للصور - العلامات، صور التواصل مع النفس، مع الأنا التي تسكننا، ونُخبئ خلفها تراكمات، من الخير والشرّ، من الحبّ والكره، وكل تفسير للألفاظ المذكورة وغيرها يُحيل إلى عديد من المشاهد التي تُشكّل عناصر السينما، كما سبق، وقلنا، بالإضافة إلى الأشياء المشتركة مع الآخرين، وهي - بالمجمل - أسس مباشرة، للذاتيّة، بعدها يطرح بازوليني مجموعة من الأسئلة المهمة والمحورية التي تعكس جوهر بحثه، وهو كيف يمكن لـ "لغة الشعر" أن تُفسر نظرياً وعملياً، في السينما؟ وهل "لغة الشعر" ممكنة في السينما؟

وهل تقنية الخطاب الحرّ غير المباشر ممكنة في السينما؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة المهمة يُجيز بازوليني لنفسه تجاوز الحقل الذي يعتبره ضيقاً للسينما؛ كي يستفيد من الخيارات التي تطرحها السينما والأدب، في الوقت نفسه، والذي يكفله له وضعه الخاص حسب تعبيره الحرفي، ويقصد به - ربما - تجربته الواسعة في الأدب، بحكم أنه محسوب، على الأدباء، كونه شاعراً وروائياً قبل أن يتحول إلى سينمائي ومنظّر لهذا الفن. من هنا، يأتي تفسيره للخطاب الحرّ غير المباشر في الأدب؛ حيث يرى بأن الشاعر أو الكاتب - على العموم، لكي يكون خطابه حراً غير مباشر - يجب أن يُلم بألسنة مجتمعه المتعدد؛ حيث يمكن أن يستعير ألسنة كل شخصية من شخصياته، ويعطيها حواراً، يُلائم وضعها الاجتماعي والبيئي والأسري والخلفية الثقافية. بالمجمل كل شخصية لديها قاموسها الخاص، وطريقة تفكيرها، ومرجعيتها الثقافية، ووعيها الاجتماعي، على نحو يعتبره محاكاة، بكل ما تعنيه هذه الكلمة، ليضرب مثلاً بدانتي[٣٤] ، الذي يرى بأنه جسّد ما يعتبره خطاباً حراً غير مباشر، في نصوصه، بعد أن "استخدم مصطلحات، على نحو يتسم، بالمحاكاة، يكاد المرء ألا يتصور أنها مألوفة لديه، تنتمي إلى قاموس الوسط الاجتماعي لشخصياته، تعبيرات من لغة وروايات غرام العصر المتملقة على لساني باولو وفرانشيسكا، وكلمات فجة على ألسنة متسكّعي المدينة ... واستخدام الخطاب الحر غير المباشر، اتسم - بطبيعة الحال، في البداية - بالنزعة الطبيعية، مثل ذلك الاستخدام الشعري الخاص بالألفاظ المهجورة في فرجيا (verga) ، ثم تطور - بعدئذ - إلى أدب الشكّ المهول، وأعني أدب القرن التاسع عشر، المكوّن - أساساً - من خطابات، أُعيد إحياؤها"[٤٤].

في النهاية، أشار بازوليني إلى أن المؤلف يتغلغل - تماماً - في روح شخصياته، التي يرى بأنه يتبنّى منها، ليس السيكولوجيا فقط، بل اللغة أيضاً، وقد جسّد بازوليني هذا الطرح حرفياً، في رواياته وأفلامه؛ إذ كانت شخصياته انعكاساً واضحاً للبيئة التي تعيش فيها، كما في فيلمه الأول "أكاتون"، وهذا ما جعل العديد من المخرجين يستعينون به، في أفلامهم، من أجل أن يضبط حوارات الشخصيات والبيئة المحيطة بهم؛ ليرحل - بعدها - إلى مرحلة أخرى، تتعلق بالمونولوج الداخلي، الذي يتم إعادة إحيائه من طرف المؤلف، عن طريق الشخصية؛ إذ يرى بازوليني بأن لغة هذه الشخصية "يمكن أن تكون هي ذاتها بالنسبة للشخصية والمؤلف، ورسم الشخصية السيكولوجي والموضوعي لا يعتبر في هذه الحالة واقعاً خاصاً، باللغة، بل واقعاً خاصاً، بالأسلوب، في حين أن الخطاب الحرّ غير

المباشر أكثر طبيعية؛ لأنه - بالفعل - خطاب مباشر، بدون علامات اقتباس، ويتطلب - بالتالي - استخدام لغة الشخصية"[٥٤].

لينتقل - بعدها - إلى الخطاب المباشر، في السينما، والذي يراه بأنه يتفق مع "اللقطات الذاتية"، التي يُقصد بها في القاموس السينمائي (المشهد الذي يتم من خلاله رؤية المحيط الخارجي أو الكادر بعيون الشخصية في المشهد)، ويضرب بازوليني مثلاً من خلال فيلم "مصّاص الدماء" (vampire)، لداريل؛ إذ تم تصوير العالم، من خلال الجثة من الأسفل، أو كما تراه الجثة من على تابوت، وهو ينقل." بالضبط كما لا يملك الكُتّاب دائماً وعياً تقنياً دقيقاً، بعملية كتلك العملية الخاصة، بالخطاب الحر غير المباشر، فإن المخرجين هم كذلك، وحتى الآن يخلقون شروطاً أسلوبية لهذه العملية، بغير وعي تماماً، أو بوعي تقريبي جداً"[٦٤].

أما الخطاب "الذاتي الحر غير المباشر"؛ فإن لديه سمة مميزة وأساسية حسب تعبير بازوليني؛ إذ ليست لديه طبيعة لغوية، بل يملك خاصية، تعكسها طريقة العمل، أو ما يسمّيه ميزة ذات طبيعة أسلوبية، يرى بأنها مرنة جداً، في السينما، هذه الأخيرة تبقى نسبية، تختلف، من صانع لآخر، وهذا من خلال إعطاء مساحة أوسع لحركة سينمائية محرّرة من الأعراف السينمائية التي كُرّست منذ اكتشاف السينما، ومع الوقت، أصبحت تقليداً، وجب الرجوع إليه كل مرة؛ ليخلص إلى القول بأن الخطاب "الذاتي الحر غير المباشر" هو الذي يملك الأدوات الكاملة لهذا التغيير، وكسر المُكتسبات السابقة، بطريقة، لا تخلو من الإبداع والجمال، كما أنه يُرسّخ - بالأساس - لعرف محتمل، أطلق عليه "لغة شعر تقنية" في السينما؛ ليذهب بازوليني أبعد من ذلك، ويجلب لنا نماذج تطبيقية، لمخرجين كبار، وهم " أنتونيوني، وبيرتولتشي، وگودار"، وستكون لنا وقفة مع كل مخرج منهم، في أحد فصول هذا الكتاب، من أجل تقديم فهم أوسع وأشمل لخاصية كل مخرج، مع تحليل البعض من محطات حياته، وأسلوبه السينمائي، وخلفيته السياسية، ومرجعيته الفكرية، وأدبياته الحياتية.

أرجع إلى بازوليني الذي يرى في فيلم "الصحراء الحمراء" للمخرج أنتونيوني العديد من المشاهد التي تحتوي على الشعرية، من بينها أحد المشاهد الذي صور من خلاله المخرج المذكور أزهار البنفسج الاثنتين أو الثلاث التي جعلها في مقدمة المنظر، وأخرجها عن بُؤرة العدسة، وهذا أثناء دخول الشخصيتين منزل العصابي[٧٤]، إلا أنّه تم التركيز على الأزهار، وإظهارها، بشكل كلي عندما همّا بالخروج، وهنا جسّد حسب بازوليني

(فكرة الشكل). أما التجسيد الفعلي لنظرية "ذاتية حرة غير مباشرة"، وهو من أكثر العناصر التي تجسّد "لغة الشعر" في السينما حسب بحث بازوليني؛ إذ يجسد لنا مشهداً آخر، يُحاكي لنا المفهوم المذكور، من خلال مشهد الحلم الذي صوّره أنتونيوني بعد قيامه بتنقيات دقيقة للألوان؛ كي تحاكي فاعلية المشهد، من خلال تقنية، تذكر الشواطئ الرملية الاستوائية، وقد جُسّد هذا عن طريق "ذاتية حرة غير مباشرة"، وحسب بازوليني دائماً، فإن جوهر الفيلم هو نزعة شكلية ذات مغزى عميق؛ ليعدد - بعدها - القيم الجمالية، ويُحددها كالتالي:

1. "المتابعة الدقيقة لوجهتي نظر مختلفتين، بالكاد، كل عن الأخرى حول الشيء ذاته؛ أي تتابع لقطتين، تؤطّران الجزء نفسه، من الواقع، أولاً من قريب، ثم من جانب أبعد قليلاً، أو بتعبير آخر، أولاً وجهاً لوجه، وبعدئذ؛ بميل بسيط، أو بتعبير آخر وأخير، وببساطة تامة، على الخط المستقيم ذاته، ولكن؛ بعدستين مختلفتين، ومن هنا، ينشأ إلحاح، يصبح استحواذياً، كأنه أسطورة الجمال الخالص للأشياء، الجمال المستقل، بذاته، والمعذب.

2. التقنية التي تضمن شخصيات تدخل الصورة (الإطار)، وتخرج منها، وبهذا يصبح المونتاج بطريقة استحواذية - أحياناً - تتابعاً لسلسلة من الصور - سوف أسمّيها إخبارية - تدخل فيها الشخصيات، وبذلك يبدو العالم كأنه منظّم بأسطورة جمال تصوّري خالص، تغزوه الشخصيات، وهذا حقيقي، ولكن؛ حينما يكون خاضعاً لقاعدة هذا الجمال بدلاً من انتهاك حرمته بوجوده."[٨٤].

وعليه، يفسر بازوليني السبب الحقيقي وراء جمالية فيلم أنتونيوني، وهذا من خلال ضبط الأخير للإطار الاستحواذي، وتفوّق النزعة الشكلية التي يراها بازوليني كأسطورة محررة، ومن ثم؛ الشعرية التي وُلدت من خلال ظرف أسلوبي، عن طريق مفهوم "الذاتي الحر غير

المباشر" الذي يقول عنه بازوليني بأنه يتطابق مع الفيلم، بكامله، بعد النظر للعالم من عيون بطلته العصابية، وقد نال الفيلم إعجاباً كبيراً من قِبل بازوليني، من خلال تطابق الوصول إلى المغزى الذي يسعى له عن طريق بحثه "لغة الشعر"؛ إذ يقول: "بفضل هذه التقنية الأسلوبية، قدم لنا أنتونيوني فيلمه الأكثر أصالة، ونجح - أخيراً - في تمثيل العالم مرئياً، من خلال عيونه الخاصة؛ لأنه أحلّ - وبالكامل - رؤية امرأة مريضة للعالم محل رؤيته الخاصة، المُولّهة بنزعة جمالية، وهو إحلال، يبرره التماثل الممكن بين الرؤيتين، ولكن؛ حتى إذا أدخل جزءاً ما من الاعتباطية، في هذا الإحلال، فلن يستطيع أحد الاعتراض على ذلك، ومن الواضح أن "الذاتي الحر غير المباشر" ذريعة، يستخدمها أنتونيوني، ربما على نحو اعتباطي تماماً، للحصول على الحرية الشعرية الأعظم" [٩٤].

في حين يرى أن شكلانية بيرتولوتشي تصويرية، بشكل أقل، وملتصقة بالواقع مقارنة بأنتونيوني، هذا الأخير يعتمد - في إطاره - على عدم تداخل المجاز في الواقع، كما أنه يقسم الإطار، بمواضع كثيرة جداً، وعلى نحو مستقل وغامض، تقارب الصور، على عكس بيرتولوتشي الذي لا يبتعد عن الواقع المحدد، ويلتصق به، وهذا حسب تقنية لغة شعرية، اتبعتها الأفلام الكلاسيكية، من شارلي شابلن[٥٠] حتى برجمان[١٥] بحسب بازوليني دائماً، كما أن بيرتولوتشي - أيضاً في فيلمه "قبل الثورة "اعتمد عملياً على أسلوبية " ذاتية حرة غير مباشرة"؛ إذ يقول عنها بازوليني "بأنها قائمة على الحالة الذهنية المهيمنة على الشخصية الرئيسة، العمة الشابة العصابية، وبينما يوجد عند أنتونيوني إحلال تام لرؤية المرأة المريضة محل رؤية المؤلف (ذات الشكلانية الخفاوية) فإن هذا الإحلال لا يحدث عند بيرتولوتشي، وما يوجد هو تلوّث، يجمع بين رؤية المرأة العصابية للعالم ورؤية المؤلف، وهما رؤيتان متشابهتان حتماً، لكن؛ من الصعب فهمهما، لكونهما ممزوجتين، بإحكام،

وتتضمنان الأسلوب ذاته"[٣٥].

ويواصل بازوليني إبراز الحالات الجمالية للفيلم التي يؤيّد توجّهه التنظيري العام، أين يرى فيه مشاهد عدة مشبعة، بلحظات التعبير، خاصة من الجانب الشكلاني والتقني، وهو - في المجمل - الأسلوب الذي اتبعه بيرتولوتشي، وهذا باشتغاله الجيد على الإطار "الكادر"، خاصة وأن الأخير هو ما يراه ويستوعبه المتلقي/ المشاهد، ناهيك عن اهتمامه بالمونتاج الذي بات - هو الآخر - عملية جمالية مستقلة، بحكم سيطرته على خط الفيلم، وضبطه على مقاس ذهني وتسلسلي جمالي، يمكن تلخيصه بالمونتاج الإيقاعي، بالإضافة إلى أن رؤية المخرج، تعكسها واقعية بنيوية، يرى بازوليني بأنها مستمدة من عند المخرج روسيلليني[٣٥]،الذي يتبنى - هو الآخر - الواقعية الجديدة التي جسدها في معظم أفلامه، ناهيك عن حضور الواقعية الأسطورية، وقد نتج عن هذا تقنية غير مألوفة، في فيلم "قبل الثورة" عكسها تجديد على مستوى اللقطة الممتدة، وإيقاع المونتاج؛ ليستخلص بازوليني نتيجة عامة، من خلال تجربة بيرتولوتشي، مفادها أن هناك حضوراً ملفتاً للمؤلف الذي نال حرية، لا حدود لها، ليأتي ملفتاً، يعكس لحظة ذاتية مجردة وقليلة التجربة، وهذا ما يمكن تصنيفه في خانة "ذاتية حرة غير مباشرة".

ينتقل - بعدها - بازوليني إلى شخصية سينمائية أخرى، يمثلها جون لوك گودار، من خلال الإحاطة بعوالمه السينمائية، وبصمته الفنية، التي تكوّنت نتيجة تجارب حياتية مختلفة، ما نتج عنها بصمة خشنة، وإلى حد ما، مبتذلة، بحسب تعبير بازوليني، ترجع إلى البيئة التي يعيش فيها، والتي تعكسها باريس، "المرثاة بالنسبة له غير قابلة للتصور، وربما لأنه يعيش في باريس، فإنه لا يمكن أن يتأثر بتلك العاطفة الريفية والساذجة" [٤٥].

من هنا، يكون بازوليني قد شرح واقع گودار ، ووضع الأسباب التي تولّدت - من خلالها - بصمته السينمائية،

وكأنه يقول بأن البيئة لها دور محوري، في تشكّل وعي ومرجعية المخرج، وهو ما سينعكس - حتماً - في عمله؛ إذ يقول"وگودار لم يُحدد لنفسه واجباً أخلاقياً، وهو يشعر بحاجة إلى ارتباط ماركسي (ذلك التاريخ القديم)، ولا إلى وعي أكاديمي أحمق (ذلك الوعي الذي يعتبر سطحياً بالنسبة إلى الريفيين) وحيويته لا تعرف القيود، ولا أشكال التواضع، ولا الوساوس، إنها قوة عقلية، تعيد تشكيل العالم طبقاً لمعياره، الذي يعد معياراً ساخراً" [٥٥].

من هنا، تظهر جوانب گودار الفنية والمستقلة من العديد من الجوانب، بعد أن فكّ ارتباطه، بالكلاسيكية، وابتعد عن الأكاديمية الجافة، شقّ لنفسه طريقاً جديداً، محملاً بالمفاجآت الفنية السارة، وهذا ما شكّل نسقاً معيناً وشعرية "ذات طبيعة مرتبطة بالوجود (أنطولوجية)، اسمها السينما، ونزعته الشكلية - بالتالي - سمة تقنية، وشعرية بحكم طبيعتها الفعلية، وكل شيء تحزكه وتثبته آلة التصوير هو شي جميل، وهذا هو الرجوع التقني - ومن ثمة الشعري - للواقع، وگودار كذلك، وبطبيعة الحال، يلعب اللعبة المعتادة، إنه يحتاج إلى "ذهنية مسيطرة" على الشخصية الرئيسة، لترسيخ حريته التقنية، حالة عصابية وفضائحية مهيمنة، في علاقته بالواقع"[٦٥].

كما يرى بازوليني بأنّ أبطال گودار في أفلامه يشبهونه تقريباً، فهم مرضى، وفي الوقت نفسه، غير خاضعين للعلاج، ومفعمون بالحيوية، وعليه، فإنهم - حسب بازوليني دائماً - يجسدون معياراً لنموذج (أنثروبولوجي) جديد، "حتى هواجسهم تعد سمة مميزة لعلاقتهم بالعالم، الارتباط الاستحواذي بتفصيلة أو إيماءة (حيث تصبح التقنية السينمائية مفيدة، بل حتى أفضل من التقنية الأدبية، وتستطيع أن تدفع تلك المواقف إلى الحد الأقصى)، ولكن هذا الإلحاح على شكل واحد لا يتجاوز الدوام الذي يمكنه احتمالية للقطة، فلا توجد عن گودار إعجاب يقارب العبادة للشيء كشكل (مثل الحال عند أنطونيوني)، ولا عبادة للشيء كرمز لعالم مفتقد(

مثلما عن بيرتلوتشي) ليس عند گودار عبادة، وهو يضع كل شيء، على مستوى واحد من المساواة" [٧٥].

شكّلت تجربة گودار السينمائية استقلالية كبيرة، بالنسبة لمن سبقه من المخرجين؛ حيث يستنتج بازوليني بأن معظم الشخصيات، في أفلامه، تقف خلف مفهوم "الذاتيات الحرة غير المباشرة".

"سينما الشعر" - إذاً - هي أسلوب حر وغير تقليدي، وهي موجودة قبل حتى أن يحصرها بازوليني، من خلال نظريته، وقد اعترف - هو شخصياً بهذا، والدليل أنه جلب العديد من الأمثلة من مختلف السينمات والحقب، وحلّل العديد من التجارب؛ ليخلُص إلى نتيجة عامة، مفادها بأن أكثر الأفلام التي تلقى ترحيباً معهوداً هي أفلام "ذاتية حرة غير مباشرة"؛ لأنها تضمن مساحات شاسعة من الحرية؛ لأن أصحابها يملكون أسلوباً، هو إلهام أكثر منه شيء آخر" سينما الشعر هي - من ثم، وفي الواقع - قائمة أساساً على الممارسة الأسلوبية، بوصفها إلهاماً، وهو - في معظم الحالات، وبصدق - إلهام شعري، وهذا يزيل كل شبهة غموض عن دور الذريعة، وهي تلك الذريعة الخاصة بـ "الذاتي الحر غير المباشر"[٨٥].

ليطرح - بعدها - سؤالاً في غاية الأهمية، وهو ماذا يعني كل هذا ؟ وفي الوقت نفسه، يحاول الإجابة، بترسيخ فكرته، وتفصيلها، وبلورتها "إنه يعني العرف التقني - الأسلوبي الشائع يكون كياناً متحركاً، فيما يتعلق بتشكّله؛ أي سينما لغة الشعر، هذه اللغة تميل إلى الظهور من الآن فصاعداً، على نحو تعاقبي، فيما يتعلق بلغة سرد سينمائي، تعاقبية، ومقرّر لها أن تتأكد، على نحو متزايد، كما يحدث في الأنساق الأدبية"[٩٥].

كما أنه يرى بأن سينما "لغة الشعر" هي عُرف، قام على مجموعة من الوحدات الأسلوبية السينمائية الصغرى، التي "شُكّلت طبيعياً تقريباً، من خلال السمات المميزة السيكولوجية غير القياسية للشخصيات المختارة

كذرائع، أو الأفضل أنها شكّلت، بواسطة رؤية مؤلف للعالم، شكلية في المقام الأول"[٦٠].

هذا ويعود - بعدها - ليتحدث بإيجاز وعمق، عن كل من تجربة أنتونيوني وبيرتولوتشي وگودار، أين يقول عن الأول بأن "شكليته إخبارية"، والثاني "رثائية"، والثالث "تقنية"، وكلها تمتلك رؤى داخلية خاصة، نتجت عنها لغة مميزة، بعد أن تم توظيف التقنية والأسلوبية جنباً إلى جنب، وهي جوانب شكلية، بالأساس، و رأى بازوليني بأنها وحدات أسلوبية سينمائية صغرى، تصنف كلبنة تأسيس، لكنها بلا معايير، ومن جانب آخر، يرى بأنها "تتوافق كلها مع إجراءات نموذجية، في التعبير السينمائي، وهي تعتبر حقائق لغوية، تتطلب - من ثم - تعبيرات لغوية خاصة، تحصيها حتى تكون بمثابة إيجاز لـ"علم عروض" محتمل غير مُشفر بعد، وفي حالة حمل، ولكن قواعده توجد - الآن - كامنة (من باريس إلى روما، ومن براغ إلى برازيليا)"[٦١].

بعدها يطرح بازوليني طريقتين تقنيتين جداً مهمتين، في السينما، ولكل واحد منها روّاد وأتباع، الأولى، وهي "جعل آلة التصوير محسوسة"، بوصفها سينما الشعر، من الناحية المعيارية، لكنه يرى بأن هذا الأمر مبتذل، على نحو ما، وفي المقابل، هناك الطريقة الثانية، وهي "جعل آلة التصوير غير محسوسة "، وهو أمر، يراه بازوليني مبدأ أساسياً، لصانعي الأفلام المثقفين حتى نهاية الستينيات، وهذا ما يخلق لغتين سينمائيتين مختلفتين، ومع أن بازوليني متعصّب، للطريقة الأولى، لكنه لا يسقط عظمة العديد من الأفلام التي اتبعت الطريقة الثانية، التي تدعو إلى "جعل آلة التصوير غير محسوسة" يعني أنك لا تشعر بها، وقد وصف - من خلالها - أعمال شارلي شابلن وميزوجوشي[٦٢]، أو برجمان، وهي أعمال، تحمل خاصية مشتركة، تظلها "آلة تصوير غير محسوسة"، وقد وصف بازوليني أعمالهم، بالقصائد السينمائية العظيمة، مع أنهم - حسب مفهومه - لم يصوّروا أفلامهم طبقاً

لطريقة "لغة سينما الشعر" التي تحتمي بطريقة "جعل آلة التصوير محسوسة".

لذا؛ من ناحية أخرى، يرى بازوليني بأن شعرهم "يكمن في مكان آخر غير اللغة التي ينظر إليها كتقنية لغوية، وحقيقة أن المرء لا يشعر بآلة التصوير عندهم تعني أن اللغة كانت ملتحمة، بالمعاني، بوضع نفسها، في خدمتها، وأنها كانت شفافة، إلى حد الكمال، ولم تركب نفسها فوق الوقائع ـ ولم تسئ إليها بتشويهات دلالية مجنونة - المعاني الفعلية التي تُعزى إلى لغة، تُقدم كوعي تقني - أسلوبي متواصل "[٣٦].

وعليه، فإن بازوليني يخرج من تلك الدائرة الضيقة التي تحدد سينما "لغة الشعر"، ويرخي حبل نظريته قليلاً؛ بحيث أقرّ بأنّ الصفة الشعرية للأفلام الكلاسيكية، لم تكن - أبداً - واقعاً متعلقاً، بلغة شعريّة، على وجه التخصيص، لكن شعرها كان داخلياً، أما لغتها؛ فلم تكن "لغة شعر"، بالتالي أعاد شد الحبل من جديد، خصوصاً وأن بدايته ونهايته عنده، ومن ثمة، يصنف تلك الأفلام الكلاسيكية على أنها لم تكن شعراً، بل قصصاً؛ أي سينما قصصية، ولغتها "لغة النثر" حسب تقسيمه، وقبل أن يطرح هذه الفكرة يجلب مشهداً من هذه السينما الكلاسيكية، من فيلم "أضواء المدينة" (city lights) ، فالمشهد "بين شارلي شابلن وبطل كالمعتاد هو أقوى منه بكثير، الكوميديا المدهشة في رقصة شارلي خطواته القصيرة التي تنقله قليلاً هنا وهناك، متناسقة، ولا جدوى، غامرة ومضحكة، بصورة، لا تقاوَم، حسناً، هنا كانت آلة التصوير ثابتة، وتلتقط مباشرة كل لقطة بعيدة، ولم يشعر المرء بها، أو مرة ثانية، دعونا نتذكر إحدى الإنتاجات الأخيرة لسينما الشعر الكلاسيكية، عين الشيطان، (the devil s eye)، لبرجمان، حين غادر دون جوان وبابلو هيل بعد ثلاثة قرون، وشاهدا العالم، من جديد، ظهور العالم - ذلك الشيء الرائع - صور بلقطة للبطلين تجاه خلفية لبلد، في زمن الربيع بزّي، إلى حد ما،

وبلقطة، أو لقطتين قريبتين جداً - عاديتين، ولقطة بعيدة لباروناما سويدية، جميلة بصورة غامرة بتفاهتها الشفافة والمتواضعة، كانت آلة التصوير ثابتة، وضبط إطار هذه الصورة، بطريقة عادية تماماً، ولم يشعر المرء بها " [٤٦].

ومن هنا، يفسر بازوليني الشعور بآلة التصوير، لأسباب يراها وجيهة، وهناك بديل تقني، يتمثل في العدسات المختلفة؛ حيث يقول بازوليني بأن إساءة استخدام عدسة "الزوم"، أو المزج بين لقطة وأخرى، تصوير صعود الأشياء، ونزولها، تقريب الصورة حتى الملامسة، وقطع الاستمرار، كلها أسباب، يرى بازوليني بأنها جاءت من أجل كسر القواعد، "كل هذه الشفرة التقنية الكاملة أنتجت - تقريباً - بسبب عدم تحمل القواعد، والحاجة إلى حرية فريدة، واستفزازية، وذائقة للفوضى، أصيلة وممتعة ومتعددة الأشكال، ولكنها أصبحت قانوناً على الفور، وتراثاً عروضياً ولغوياً، يهم كل السينمات، في العالم، في ذات الوقت " [٥٦].

من هنا، يرى بازوليني أهمية المشروع الثقافي الذي طرحه، والمتعلق بـ "سينما الشعر"، والذي يراه بمثابة المَخرج السينمائي الحديث المناسب، خاصة وأنه محمّل بكتلة من الإصلاحات الملائمة، ويُضيف بأنّ هذا المشروع يُمكن أن يكون لا معنى له، ما لم يطرح الأسئلة المناسبة، من طرف المرء، الذي يدعوه - من أجل الجدوى الثقافية - أن يقوم بمقارنة هذه الظاهرة، بالوضع السياسي، والاجتماعي، والثقافي، كأنه يقصد بأن مشروع "سينما الشعر" يتجاوز الأعراف الثقافية، إلى قطاعات أخرى، وليس من الملاءمة أن نطرح هذه المقارنة الآن، خوفاً من الخروج، على محور الموضوع.

أرجع لمشروع بازوليني الثقافي السينمائي، الذي عقب فيه على ما ذكرنا بإظهار قوة السينما كأثر الفنون انتشاراً، وهذا من خلال تفوّقها على الأدب، وحتى إنها كانت سبّاقة زمانياً للمبررات الاجتماعية والسياسية التي

ميزت الأدب لفترة قصيرة، فيما بعد؛ ليذهب - مرة أخرى - إلى المدارس السينمائية، وعلاقتها، بوجهات نظر السياسيين وآرائهم المختلفة، متحدثاً عن الواقعية الجديدة، من خلال فيلم "روما مدينة مفتوحة"؛ حيث يرى بأنها ألقت "بظلالها على كل الواقعية الجديدة، في الأدب الإيطالي، في سنوات ما بعد الحرب، في جزء من الخمسينيات، وألقت الأفلام الشعرية الرمزية الجديدة، أو الشكلية الجديدة لفيلليني، أو انطنيوني، بظلالها على إحياء الطليعة الجديدة الإيطالية، وانقراض الواقعية الجديدة، وقد سبقت الموجة الجديدة اتجاه النظرة، بتألق، معلنة علاماتها الأولى، وتعد السينما الجديدة لبعض الجمهوريين الاشتراكيين البيان الأساسي الأكثر لفتاً للنظر والخاص، بإعادة التنبيه إلى الاهتمام، في هذه البلدان، بنزعة شكلية لأصل فيلم الغرب western، كموضوع غير مقبول، في القرن العشرين .. إلخ "[٦٦].

ويرى الأمل في عرف "لغة شعر في السينما"، من أجل استعادة قوية وشاملة للشكلية كنتاج نموذجي وعادي، للرأسمالية الجديدة حسب تعبيره، لكنه - في الوقت نفسه، يبقي الباب مشرعاً قليلاً للبديل، ويرجع هذا - حسب تعبيره - إلى أخلاقياته الماركسية، لكنه - في الأخيرة، وفي نهاية هذا البحث - يخرج بجملة من النقاط، يوجزها في ما يلي :

1. "ينشأ عرف سينما الشعر التقني - الأسلوبي في مناخ أبحاث الشكلية الجديدة، ويتوافق مع الإلهام الأسلوبي واللغوي، الذي يصبح - من جديد - شائعاً في الإنتاج الأدبي.
2. استعمال "الذاتي الحر غير المباشر"، في سينما الشعر هو - فقط - ذريعة، تمكن المؤلف من الحديث، بصورة غير مباشرة - من خلال بعض أعذار

السرد - بصيغة المتكلم، وبالتالي فإن اللغة المستخدمة في المونولوجات الداخلية الشخصية - الذريعة هي لغة "ضمير المتكلم" الذي يرى العالم وفق إيحاء لا عقلاني، بالضرورة، الذي لكي يعبّر عن نفسه لابد - من ثم - أن يلجأ إلى الوسائل الأكثر إشراقاً، للتعبير في "لغة الشعر".

3. الشخصية - الذرائع يمكن أن تختار، فحسب، من الدائرة الثقافية الخاصة بالمؤلف، ولهذا فهي مشابهة له، بثقافتها، ولغتها، وسيكولوجيتها، الأزهار الفاتنة للطبقة البورجوازية، وإذا تصادف أن نُسبت إلى عالم اجتماعي آخر، فإنها تجمل دائماً، وتستوعب عن طريق مقولات الشذوذ، أو العصاب، أو الحساسية المفرطة، والطبقة البورجوازية ذاتها - إجمالاً - حتى في السينما، تتوحّد، من جديد مع كل البشرية، في طبقة متبادلة، لا منطقية.

كل هذا يُنسب إلى الاتجاه العام لاسترداد الثقافة البرجوازية المنطقة التي خسرتها في المعركة مع الماركسية، وثورتها المحتملة، كما أن هذا جانباً، من حركة التطور الفخيمة - التي سوف نسفيها أنثروبولوجية - للبرجوازية، على امتداد اتجاه "ثورة داخلية" للرأسمالية؛ أي رأسمالية جديدة، تشك في بنياتها الخاصة،

وتعدلها، وفي المسألة التي تهمّنا، تُنسب - من جديد - إلى الشعراء وظيفة إنسانية كاذبة، الأسطورة والإدراك التقني للشكل"[٧٦].

هوامش الفصل الثاني:

١) نومي غرين، بير بالو بازوليني السينما كبدعة، ترجمة وتحقيق سميرة بريك، وزارة الثقافة السورية، سلسلة الفن السابع، ٢٠٠١، ص ٤.

٢) المرجع نفسه، ص ١٦.

٣) المرجع نفسه، ص ١٦.

٤) المرجع نفسه، ص١٧.

٥) نفس المرجع، ص ١٧.

٦) المرجع نفسه، ص ١٧ و١٨.

٧) المرجع نفسه، ص ٣٢.

٨) المرجع نفسه، ص ٣٢.

٩) المرجع نفسه، ص ٢٨.

١٠) المرجع نفسه، ص ٢٨.

١١) المرجع نفسه، ص ٢٣ و٣٣.

١٢) المرجع نفسه، ص ٣٣.

١٣) المرجع نفسه، ص ١٢٠.

١٤) المرجع نفسه، ص ١٢٨.

١٥) المرجع نفسه، ص ١٥٩.

١٦) المرجع نفسه، ص ١٩٣ و١٩٤.

١٧) المرجع نفسه، ص ١٩٤.

١٨) المرجع نفسه، ص ٢١٧.

١٩) المرجع نفسه، ص ٢٢٣.

٢٠) المرجع نفسه، ص ٢٢٧ و٢٢٨.

٢١) المرجع نفسه، ص ٢٤٣.

٢٢) المرجع نفسه، ص ٢٤٥ و٢٤٦.

٢٣) محمد عبد الرحيم، مرايا السلطة وألعابها في "سالو" بازوليني، موقع عين على السينما، ٢٠١١، ١٨ سبتمبر

النسخة الإلكترونية :

http://www.eyeoncinema.net/Details aspx?secid=31&nwsId=337

٢٤) نومي غريك، السينما كبدعة، المرجع السابق، صفحة ٢٦٩ و٢٧٠.

٢٥) المرجع نفسه، ص ٢٧١ و٢٧٢.

٢٦) المرجع نفسه، ص ١٢٥.

٢٧) المرجع نفسه، ص ١٢٥.

٢٨) المرجع نفسه، ص ١٢٦.

٢٩) المرجع نفسه، ص١٣٦.

٣٠) المرجع نفسه، ص ١٣٦.

٣١) المرجع نفسه، ص ١٣٧.

٣٢) المرجع نفسه، ص ١٣٨.

٣٣) بير بالو بازوليني، "سينما الشعر، في: بيل نيكولز (محرر)، أفلام

ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة ج ٣، النظريات، تر : حسين بيومي، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٨، القاهرة، ص٢٩٢ .

٣٤) المرجع نفسه، ص ٢٩٣.

٣٥) المرجع نفسه، ص ٢٩٣.

٣٦) المرجع نفسه، ص ٢٩٣ و٢٩٤.

٣٧) المرجع نفسه، ص ٢٩٤.

٣٨) المرجع نفسه، ص ٢٩٤ و٢٩٥.

٣٩) المرجع نفسه، ص٢٩٦.

٤٠) المرجع نفسه، ص٢٩٧.

٤١) المرجع نفسه، ص ٢٩٩.

٤٢) المرجع نفسه، ص ٢٩٩ .

٤٣) دانتي أليغييري Dante Alighieri (١٢٦٥-١٣٢١)، ويُعرف - عادة - باسم دانتي، وهو شاعر إيطالي، من فلورنسا، أعظم أعماله: الكوميديا الإلهية، من ثلاثة أقسام، وهي الجحيم، المطهر والفردوس. يعدّ البيان الأدبي الأعظم الذي أنتجه أوروبا أثناء العصور الوسطى، وقاعدة اللغة الإيطالية الحديثة. فهي واحدة من الأعمال الرئيسة لعملية الانتقال من العصور الوسطى، إلى عصر نهضة الفكر. وتُعدّ تحفة من الأدب الإيطالي، وواحدة من قمم الآداب العالمية، ومعروف عن دانتي في الأدب الإيطالي بالشاعر الأعلى، ويسمّى - أيضاً - دانتي "أبو اللغة" الإيطالية.

٤٤) بير باولو بازوليني، "سينما الشعر"، أفلام ومناهج، المرجع السابق، ص ٣٠٢ و٣٠٣.

٤٥) المرجع نفسه، ص ٣٠٣.

٤٦)المرجع نفسه، ص ٣٠٤.

٤٧) العصاب (Neurosis) هو نوع من أنواع الخوف الذي يؤدي إلى اضطراب في الشخصية، وفي الاتزان النفسي. وهو اضطراب عصبي وظيفي غير مصحوب بتغير بنيوي، في الجهاز العصبي، ترافقه - في كثير من الأحيان - أعراض هستيريا، وحصر نفسي، وهواجس مختلفة. مريض العصاب لا يعاني من الهلوسة أو من فقدان الصلة مع الواقع. سلوك الأشخاص الذين يعانون من العصاب هو سلوك عادي وطبيعي (سلوك مقبول ضمن المعايير الاجتماعية السائدة). والعصاب هو مرض، كغيره من الأمراض؛ إذ لدى كثير من الناس انطباع (بأن الإرادة يمكنها التغلب على العصاب)، وهذا خطأ، بصورة مطلقة. وثمة اعتقاد (بأن المصاب بالعصاب شخص، يفتقر للطاقة؛ لأنه غير قادر أن يشفي نفسه بنفسه)، وهذا خطأ؛ لأن العقل أو الإرادة لا يستطيعان شفاء شيء ما لاشعوري، لا يبلغه هذا العقل، أو هذه الإرادة.

٤٨) بير باولو بازوليني ، سينما الشعر، مرجع سابق، ص٣٠٧ و٣٠٨.

٤٩) المرجع نفسه، ص ٣٠٨.

٥٠) لسير تشارلز سبنسر تشابلن Sir Charles Spencer Chaplin (١٨٨٩-١٩٧٧) ممثل كوميدي إنگليزي ومخرج أفلام صامتة؛ حيث كان أشهر نجوم الأفلام في العالم قبل نهاية الحرب العالمية الأولى. كان يستعمل تشابلن الإيماء والتهريج والعديد من الروتينيات الكوميديا المرئية، وقد استمر بالنجاح حتى في عصر السينما الناطقة، بالرغم من تراجع عدد أفلامه سنوياً بداية من نهاية عشرينات القرن العشرين. إن أشهر أدواره هو الصعلوك، وهو أول دور، قام به مع استديوهات كيستون في فيلم أطفال يتسابقون في فينيس سنة ١٩١٤، والفيلم القصير عشرون دقيقة من الحب. وبعد ذلك، فقد قام بكتابة وإخراج معظم أفلامه، كان تشابلن من أكثر الشخصيات إبداعاً وتأثيراً في عصر الأفلام الصامتة، كان متأثراً بسابقيه من الفنانين، ممثل الأفلام الصامتة الفرنسية ماكس لیندر، الذي أهدى له واحد من أفلامه. لقد أمضى ٧٥ سنة من حياته، في مجال الترفيه، منذ العصر الفكتوري حتى وفاته عن عمر، يناهز الـ٨٨ عاماً. شملت حياته الخاصة والعامة رفيعة المستوى كلاً من التملق والجدل. اضطر تشابلن للبقاء في أوروبا طول الفترة المكارثية في بداية خمسينات القرن العشرين.

٥١) إنجمان بريجمان Ingmar Bergman (١٩١٨- ٢٠٠٧) مخرج سينمائي سويدي أخرج حوالي ٥٠ فيلماً روائياً طويلاً للسينما، ويمكن اعتبار

أكثرها أهمية: "الختم السابع" (١٩٥٧)، و"الفراولة البرية" (١٩٥٧)، وثلاثيته المشهورة "من خلال زجاج معتم" (١٩٦١)، و"ضوء الشتاء" (١٩٦٢)، و"الصمت" (١٩٦٣)، "برسونا" أو "القناع" (١٩٦٦)، وفيلمه الملون الأول "صرخات و همسات"(١٩٧٢)، رشح لتسع جوائز أوسكار، إضافة للعديد من الجوائز العالمية، واشتهرت أفلامه بالنظرة الفلسفية، والاهتمام بالحوار الفلسفي والتعمق داخل الجوانب النفسية لشخصيات الفيلم.

٥٢)بير بالو بازوليني، مرجع سابق، ص ٣٠٩.

٥٣) روبرتو روسيليني Roberto Rossellini (١٩٠٦ – ١٩٧٧)، مخرج إيطالي، وأحد أهم مؤسسي الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية. حقق عام ١٩٤١ أول فيلم روائي طويل "السفينة البيضاء". وقد تجلت بداية هذا الاتجاه الواقعي الجديد في فيلمه الشهير "روما مدينة مفتوحة" (١٩٤٥) الذي عده النقاد ثاني أجمل أفلامه بعد"باييزا" .

٥٤)بير باولو بازوليني، "سينما الشعر"،مرجع سابق ، ص٣١٠.

٥٥) المرجع نفسه، ص ٣١٠.

٥٦) المرجع نفسه، ص ٣١٠.

٥٧) المرجع نفسه، ص ٣١٠ و٣١١.

٥٨) المرجع نفسه، ٣١٢.

٥٩) المرجع نفسه، ص ٣١٢.

٦٠) المرجع نفسه، ص ٣١٢.

٦١) المرجع نفسه، ص ٣١٢.

٦٢) كنجي ميزوجوشي Kenji Mizoguchi (١٨٩٨- ١٩٥٦) من أهم مخرجي اليابان، عمل في العديد من المهن السينمائية، كممثل ومؤلف ومنتج ومخرج، حقّق العديد من الأفلام التي تركت بصمتها العالمية، أهم أعماله "همس الربيع للدمية الورقية".

٦٣) بير باولو بازوليني، "سينما الشعر"، مرجع سابق، ص ٣١٣.

٦٤) المرجع نفسه، ٣١٣.

٦٥) المرجع نفسه، ص ٣١٤ .

٦٦) المرجع نفسه، ص٣١٥ .

٦٧) المرجع نفسه، ص ٣١٥ و٣١٦ .

الفصل الثالث

عايش ميكل إنجلو أنتونيوني " Michelangelo Antonioni"(١٩١٢-٢٠٠٧) أهم المُنعرجات التي مر بها الشعب الإيطالي، والعالم بأسره، منها أجواء الحرب العالمية الثانية، وما نتج عنها من مشاهد دامية، عكستها وحشية وطموح هتلر Adolf Hitler (١٨٨٩- ١٩٤٥) للسيطرة على العالم، بأبشع الوسائل، وأقساها، وامتداد نفوذه إلى إيطاليا، كدولة محور، عن طريق فاشية موسوليني، الذي يدقّ عنق كلّ مَن يحيد، عن رأيه، واضطراب العالم كله كان شاهداً على صعود هؤلاء، ونزولهم المدوي، وعايش مرحلة التفاف العالم في خندقي الشيوعية[١] والرأسمالية[٢]، تأثّرت مشاعره التي نشأت معه، وهو طفل، من كل هذا، وواجه حقيقة العالم وسباقه المُستميت، من أجل الاستحواذ والتملّك. عرف بأنّ هناك خيراً وشراً، جمالاً وقبحاً، جمالاً تمثله الطفولة التي عاشها، من خلال أنامله التي تعلّم بها الرسم والعزف، على آلة الكمان، وهو في التاسعة من العمر؛ حيث لم ير في هذه الطفولة سوى الحب والرعاية، وفي هذا الجانب، يقول عن نفسه، وعن أسرته التي سايرت طموحه، وشجّعته "طفولتي سعيدة، وأمي كانت امرأة ذكية ودافئة المشاعر، وكانت عاملة في أيام الشباب، أما أبي؛ فقد كان رجلاً صالحاً هو الآخر، وُلد في عائلة، تنتمي للطبقة العاملة، ونجح في الاستحواذ، على وضع مريح، من خلال الدورات التدريبية الليلية، والعمل الشاق، لقد أطلق والدي ووالدتي لي العنان لفعل ما أرغب فيه"[٣].

عرف حقيقة هذا العالم وزيفه، وشعاراته التي تفسّر على معنيين، ظاهري وباطني، حقيقي وكاذب، تولّدت في شخصيته أحاسيس بالنقيضين، ترك - بعدها - بلدة فراري Ferrari، التي وُلد بها في إيطاليا، وتنقل إلى روما، ودرس الاقتصاد في إحدى جامعاتها، ومن ثمة عُيّن موظفاً في أحد البنوك، لكن طموحه كان في الفنّ، لذا؛ عاود الدراسة في أحد معاهد السينما، ليبدأ مرحلة أخرى مع الصورة، لكنْ؛ من خلال كتابة النقد السينمائي، وبعد فترة، جمعته علاقة تواصل مع المخرج الكبير روبرتو روسيليني Roberto Rossellini (١٩٠٦-١٩٧٦)، وهذا سنة ١٩٤٢، ثمّ تعرف على طموح هذا الشاب، ورؤاه الفنية للسينما، مما أشركه في

كتابة سيناريو فيلم "رجوع الطيار" Un pilota ritorna ، كما عمل مساعد مخرج مع إنريكو فولكجينوني Enrico Fulchignoni في فيلم I due Foscari.، وبعدها سافر إلى فرنسا. من هنا بدأ أنتونيوني حياته السينمائية، بعد أن ساعده روسيليني، في وضع قدمه فيها، لكنْ؛ مع تجارب قليلة، لم تكن لترضي طموحه الفني، وحلمه في الفن السابع الذي ترك من أجله وظيفته في المصرف. وبعد فترة، دخل في تجربة أخرى حين سافر إلى فرنسا سنة ١٩٤٣؛ حيث عمل مساعداً مع المخرج الفرنسي مارسيل كارنيه Marcel Carné (١٩٠٦-١٩٩٦)، من خلال فيلم "زوّار الليل" Les visiteurs du soir، لكن المساعدة وحدها لم تكن طموحاً لدى أنتونيوني، ولا وسيلة كافية للتعبير عما يختلج صدره من أفكار حول السينما، لذا؛ دخل في تجارب أخرى، في مجال صناعة الأفلام القصيرة، التي بدأها بفيلم Gente del Po ، أفلام تندرج في إطار الواقعية الجديدة[٤]؛ حيث تلامس - بواقعيتها الطافحة - الفيلم الوثائقي، لكنها تبقى تجربة ناقصة، والتي أكملها من خلال توقيعه لإخراج أول أفلامه الروائية، بعد أكثر من سبع سنوات على البداية، لكنْ؛ هذه المرة لم يكن تابعاً لأحد، ولم يكن مضطراً أن يعطي رأيه بطريقة مجانية دون أن يكون له الفضل، وهذا عن طريق فيلم "حكاية قصة حب" Story of a Love Affair، ١٩٥٠، ومع أن الفيلم كان عادياً وقتها، غير أنه كشف عن ميلاد مخرج جديد في السينما، يحمل بصمة وتوجهاً فنياً في الواقعية، تلتها - بعده - العديد من الأعمال، "الخاسرون" The Vanquished ١٩٥٢، "السيدة دون أزهار الكاميليا" The Lady Without ١٩٥٣، "الصديقات" The Girlfriends ١٩٥٥، "الاحتجاج" The Outcry ١٩٥٦، "المغامرة" The Adventure ١٩٦٠، وتصنّف هذه الأعمال في بوتقة السينما الإيطالية الواقعية،" فهذه السينما لا تبدو أنها تقول شيئاً، أو بالأحرى هي تقول، ولكنْ؛ بهمس، ومن دون دراما صاخبة. تقول الأشياء من خلال جوّانية أصحابها، ومن خلال شعورهم الطاغي، بوحدتهم. والجمهور - حتى النخبوي منه - لم يكن معتاداً على مثل هذا الخطاب السينمائي الجديد"[٥].

كرّس من خلالها المخرج ميكل أنجلو أنتونيوني بصمته الإخراجية ببراعة، والمتمثلة في اللقطة الطويلة، وعدم ترابط المشاهد، وكسر خيط السرد وتصاعد الأحداث، والمونتاج الاعتباطي؛ إذ يمكن لهذا المخرج أن يقطع لقطة ما من مشهده، وهي في أوج حالاتها، كما أنه لا يهتم بالحالات الانفعالية لشخصياته، ولا يحترم مبادئ تغيير حالتها النفسية وفقاً لكل حالة وموقف للأحداث، و"كل أفلام انطونيوني تتحدث عن فقدان

وخسارة وألم، وجميعها تحكي عن أناس، يهيمون على وجوههم، ويبحثون عن ملاذ، و"هوية "وخلاص ينتشلهم من حيرتهم ووحدتهم وغربتهم حتى داخل جلودهم. لا أحد - كما يقول كيروساوا - استطاع أن يصور العواطف والمشاعر الإنسانية بمثل هذه الرهافة والحساسية والشاعرية والشفافية التي تتسلل تحت الجلد؛ لتحرك فينا عواطفنا، وتؤثر في أعتى القلوب غلظة، وتجعل شعر رأسك يقف، ويشيب، من هول وبشاعة تلك "الهوة" التي تكاد تبتلعنا، في عالمنا المعاصر، بعبثيته وحروبه وأزماته وتلوّثه وبشاعته"[٦].

سنة ١٩٦٤ دخل انطنيوني تجربة سينمائية جديدة، من خلال فيلمه "الصحراء الحمراء Red Desert"[٧] الذي صنّفه بير باولو بازوليني كفيلم، يندرج ضمن "لغة الشعر"، وهو من الأسباب التي جعلتنا نتعرض لهذه الشخصية السينمائية بشيء من التفصيل، في هذا البحث، وهذا ما سنفعله مع كل من بيرتلوتشي وگودار ولويّ بونويل، من أجل تقوية بحث "لغة الشعر"، وتوسيع مدارك الفهم.

فيلم "الصحراء الحمراء" شكّل وعياً جمالياً وفنياً لدى هذا المخرج، خاصة وأنه استعمل الألوان في الفيلم لأول مرة، بعدما كانت أفلامه وأعمال غيره محصورة في الأبيض والأسود، وقد كان "أول فيلم بيئي بالمعنى الحديث، في إطار أفلام البيئة التي صارت - الآن - نوعاً من أفلام النوع (مثل الوسترن وأفلام الخيال العلمي، إلخ) وكان أنطونيوني أول مَن نبّه إلى تلك الأخطار المحدقة بنا، بسبب تلوث البيئة في العصر الصناعي الجديد، بكل تناقضاته وتشوّهاته وسمومه وسوءاته"[٨].

من هنا، كان الفيلم بمثابة الطريق الجديد في السينما، عكسته التقنيات المتبعة، واشتغال كبير، على الشكل الذي ولّد شعرية طافحة "وقد وظّف اللون في الفيلم توظيفاً درامياً رائعاً، وغيّر في درجات الصورة السينمائية، بما يلاءم حالة شخصياته النفسية"[٩].

وهذا بعد أن اتبع انطنيوني مفهوم "الذاتي الحر غير المباشر"، أحد الركائز التي تعكس "سينما الشعر"، كما انعكست الألوان كحقيقة نفعية معبّرة عن عمق الفكرة، بشكل كبير، بعد أن "وظّف أنطونيوني الألوان في الفيلم وفق مشاريع أبطاله، وبخاصة جوليانا؛ حيث إن المتجر الوحيد في حي المصنع ملوّن باللون الأزرق والأخضر الباهت الذي يعكس الحالة النفسية للبطلة واللون الأحمر والأصفر لون الصحراء والنار المنبعثة من

فوهات المصنع والمختلطة بالدخان الأسود المنبعث من تشغيل المصنع، وهو الجو العام، إلا أنه يتسامى إلى الباهت، وتمتزج الألوان إلى الرمادي الداكن، وهو إحساس البطلة، ووجهة نظرها عندما تكون وحيدة"[١٠].

ومن ناحية أخرى، تمتد فكرة الفيلم إلى مساحات أوسع من الألم والرؤى الوجودية الباهتة، التي تعكس عمق الوجع، والمحيط المتهاوي، والبيئة التي لم تعد تقول شيئا، و"واضح - هنا - أننا أمام فيلم هفه الرئيس، من خلال شخصياته، ولا سيما من خلاص شخصية جوليانا - أن يتحدث عن هذا العالم الذي نعيش فيه، والذي يتطور يوماً بعد يوم من الناحية المادية، ولكن؛ من دون أن يكون التطور الروحي والعاطفي فيه موازياً لذلك التطور. إنه فيلم يرصد - من خلال جوليانا والعالم الغريب المحيط بها - حكاية عالم، بات شديد القسوة، ولكن؛ أيضاً، بات من الغباء؛ بحيث لم يعد في وسعه أن يشاهد الكون الذي خلقه. ومن هنا، حتى وإن كانت شخصية جوليانا تبدو ملتبسة، وكالمصاب بمس، سنلاحظ في سياق الفيلم، وموقعها منه، أنها الوحيدة التي تأمل "بالشفاء" طالما أنها الوحيدة التي تعي حقيقة هذا العالم، والتي تشعر في عمق أعماقها، بالاستلاب الذي يجابهنا العالم به" [١١].

ليحصل هذا الفيلم على جائزة الأسد الذهبي، بمهرجان البندقية السينمائي سنة ١٩٦٤.

وبعدها بسنتين، دخل أنتونيوني تجربة سينمائية جديدة، من خلال فيلم "اللقطة المكبرة Blowup" سنة ١٩٦٦، الذي واكب - من خلاله - سينما "الموجة الجديدة" - سنتحدث عنها بشيء من التفصيل فيما بعد - ليحاكي تجارب السينمائيين الشباب، ويكسر قاعدة السرد السائد، بعدما كانت تقنية التقليد سائدة في كل سينمات العالم، الفيلم المذكور تم تصويره في بريطانيا، يحكي قصة مصوّر شاب، يشتغل على الموضة، في معارض الأزياء، وعن طريق الصدفة، يكون المصوّر قد صوّر جريمة، يتصاعد الصراع، وتتوسع القصة عبر الحادث المذكور؛ إذ "كان اللافت في "بلو أب" أنه فيلم عصري، يصلح للمشاهدة، في أي وقت رغم مرور الزمن، وبينما يحمل الفيلم رسالة، مفادها صعوبة الوصول إلى الحقيقة الموضوعية، يجمع النقّاد على أن المضمون هو تصوير الصعوبة التي يواجهها أي إنسان يحاول أن يستوعب معنى وجوهر الحقيقة الموضوعية"،[١٢].

حقّق الفيلم - رغم بساطة القصة - نجاحاً كبيراً، بعد أن أبان مخرجه

عن أدوات عمل جديدة، "واعتبر النقّاد الفيلم نوعاً من التفكير، في إمكانية عكس الحقيقة الموضوعية، من خلال الصورة الفوتوغرافية، أو من خلال السينما نفسها؛ أي أن الفيلم يضع قدرة السينما على تقديم الحقيقة موضع التساؤل؛ حيث تتوالى أحداث الفيلم؛ لتخدم ذلك الاتجاه، فالمصوّر يكبّر الصور التي التقطها للمرأة والرجل، ليبدو في خلفية الصورة ما يوحي بأنه جثة، ومع مزيد من التكبيرات، يزداد الغموض والحيرة كالتي تعاني منها النفس البشرية، في الوصول إلى الحقيقة"[٣١].

وقد نال - هو الآخر - السعفة الذهبية، بمهرجان كان السينمائي سنة ١٩٦٧.

لم تمر هذه النجاحات مرور الكرام على هوليود، التي أغرته؛ ليسافر لها، ويبدأ مرحلة سينمائية جديدة فيها، وهناك اشتغل على تجارب متفاوتة، عكستها أفلام"المهنة مخبرProfession reporter ١٩٧٥، وقد سبق هذا الفيلم تجربة أخرى، من خلال "زابريسكس بوينت Zabriskie Point، هذا الأخير ورغم أنه لم يحقق نجاحاً تجارياً، غير أنه كان مثقلاً بالرؤى، وتجري قصته "بصحراء زابريسكي، وتدور أحداث الفيلم في لوس أنجلوس عندما يشترك الشاب مارك في اجتماع، ولكنه لا يقتنع بالحوار الذي يدور، وأيضاً يلاحظ أنه مثار شك، من حرس الجامعة؛ حيث قُتل أحد الحراس، وتحوم الشبهة نحو مارك الذي يشعر بتتبع الحراس له، فيهرب خارج المدينة حتى يصل إلى مطار قريب، ويسرق طائرة، ويتجه بها نحو صحراء زابريسكي، وفي الوقت نفسه، تتجه الفتاة داريا إلى الصحراء، بسيارتها القديمة، يلتقي الاثنان، ويصلان إلى نقطة زابريسكي، ويحدث بينهما انسجام وسط الصحراء، وهو وادي الموت المليء بمجموعة الهيبيز الذين يعيشون بطريقة بوهيمية وسط الصحراء"[٤١].

هذا الفضاء المفتوح الذي تمثّله الصحراء، يعكس - إلى حد ما - أطروحات أنتونيوني الفكرية والفلسفية، من الحياة العصرية وتوسعها ونموها المُتسارع، على حساب البيئة والإنسان؛ حيث تجري هذه القصة في الفضاء الموحش الخالي، بجزء من الولايات المتحدة الأمريكية، رمز الرأسمالية العمياء، التي لا تؤمن سوى بالتطور وجني المال، على حساب روح الإنسان، كجوهر للحياة، بشكل عام؛ لتتواصل قصة الفيلم؛ إذ "تنضم إليهم داريا، وفي نفس الوقت، يبحث رجال البوليس عن مارك، للاشتباه في جريمة القتل، لكن داريا تتصدى لرجال البوليس، وتطلق عليهم النار دفاعاً عن صديقها مارك. يسترع مارك بعض الوقت مع الهيبيز، إلا أنه

يواصل رحلته بالطائرة المسروقة إلى لوس أنجيلوس بعد أن أعاد طلاء الطائرة، لتغيير معالمها، وعند هبوطه في المطار، يكون البوليس في انتظاره ويقتلونه، في الحال، وتعلم داريا من الراديو بمقتله، وهي في سيارتها متجهة إلى بلدة فونيكس؛ حيث يقطن رجل الأعمال الذي يخطط لبناء فيلات سياحية، وهذا ضد رغبة جماعة الهيبيز" [٥١].

من هنا تتجلى الفكرة الفلسفية، وهي ترك المجرم الحقيقي الذي لا يحفل سوى بجمع المال، وعدّه، والتركيز - بكامل القوة - عن شرير، صُنع من الوهم؛ لتتصاعد أحداث القصة؛ حيث "وفجأة نرى تفجيراً ضخماً في فيلا ألين، ويعاد عدة مرات، وداريا تتجه بسيارتها القديمة مبتعدة عن المكان .. نهاية مفتوحة للفيلم، تعبّر عن تمرد الشباب في ذلك الوقت، والرأسمالية التي لا ترحم في سبيل المال، لا يهم أن تعتدي على الطبيعة والحياة الفطرية، وتحويلها إلى مبانٍ خرسانية وباردة، لا حياة فيها"[٦١].

تلوث الفضاء الوحيد الذي وجد فيه الهيبيين أنفسهم، للاختلاء بذواتهم، في هذه الصحراء الفترامية الأطراف، غير أن يد الإنسان لحقت بهم، ولوثت جزأهم الوحيد الذي أخذوه لأرواحهم التي تطوق إلى الحرية والانعتاق، الحرية الحقيقية غير تلك المزيفة والمصبوغة بالدولارات، التي يجنيها رجال المال، و هنا ترك أنتونيوني نهاية الفيلم مفتوحة؛ كي يتم طرح الأسئلة الصحيحة "وسببها هو التحول من التركيز في العمل السينمائي من المجتمع، إلى التركيز على العلاقة التي تربط الشخصيات بعضها ببعض، بكل تعقيداتها، وهي شخصيات لا تتصرف وفق النموذج الدرامي؛ لأن المخرج أنتونيوني يمقت الخط الدرامي التقليدي، ويأبى التسليم بأن قوانين الدراما القديمة مازالت سارية المفعول، بل ظهرت لنا هذه الشخصيات، بكل تناقضاتها وتقلباتها العاطفية الفجائية" [٧١].

كما قلت الفيلم لم يحقق نجاحاً تجارياً، وهو هَمّ هوليود الأول، لكنه عكس مرحلة جيدة من السينما الجادة، بعد فترة، لم يتعود المخرج الإيطالي ميكل أنجلوا أنتونيوني على الحياة في الولايات المتحدة الأمريكية، وعاد إلى بلده إيطاليا، وهناك جدّد عهده بالسينما والحركات الفكرية التي توازيها، وتعتمد عليها؛ ليخرج فيلماً جديداً، بعنوان "تحديد هوية امرأة" Identification d'une femme ١٩٨٢ ، بعدها جافاه الحظ؛ إذ أصابته جلطة، والتي حالت دون أن يُواصل مشواره السينمائي، والذي توقف عن ممارسته مرغماً لمدة تزيد عن عشرة سنوات؛ ليتجدد الحلم من جديد، وهذا سنة ١٩٩٥، من خلال تقديمه فيلم "وراء الغمام" Par-delà

les nuages؛ ليوقع آخر فيلم في حياته السينمائية سنة ٢٠٠٢، من خلال فيلم "إيروس" Eros.

وهب أنتونيوني حياته كلها للإخراج والسينما، وعن هذه المهنة، يقول: "إن مشكلة المخرج تنحصر في أنه يتعيّن عليه أن يمسك بالواقع - للحظة - قبل أن يتجلى، ويكتشف في نفسه، ثم تقدم هذه الحركة، وهذا المظهر، وهذا الحدث بوصفه إدراكاً جديداً لهذا الواقع، فهذا الذي يقدمه المخرج ليس صوتاً - سواء أكان هذا الصوت متمثلاً في كلمات أو ضوضاء أو موسيقى، وهو ليس ضرورة، سواء أكانت هذه الصورة متمثلة في منظر، أو تعبير، أو حركة، بل هو كل متكامل، لا يقبل التجزئة"[٨١].

كانت حياة أنتونيوني حافلة بالإنجازات والرؤى، ومُفعمة بالسينما الحقيقية، وقد كلّل هذا المسار، من خلال نيله أهم الجوائز العالمية، من بينها الدب الذهبي، بالبندقية، عن فيلم "الصحراء الحمراء"، والسعفة الذهبية بـ "كان" عن فيلم "اللقطة المكبرة"، وجائزة لجنة التحكيم، وأوسكار قدمته له أكاديمية فنون وعلوم الصورة المتحركة ١٩٩٥ عن مجمل الأعمال، والأسد الذهبي - مرة أخرى - عن مجمل الأعمال، بمهرجان البندقية سنة ١٩٩٧.

بالانتقال إلى مسار بيرتلوتشي، وجب علينا طرح الأسئلة التالية، هل يستطيع الفنان أن يتنبأ بمصيره...؟ وما هو أقصى حد، يمكن - من خلاله - فصل الواقع عن الخيال..؟ وما الذي يملكه المخرج من أدوات جمالية، يُجابه بها الجمال، ويُطوّعه.. ليقف معه الند للند؟ هي أسئلة، وأخرى تتعلق بالإنسان وجوهره، يكون قد تعرّض لها المخرج الإيطالي الكبير برناردو بيرتلوتشي Bernardo Bertolucci (١٩١٤)، في العديد من أعماله السينمائية، عن قصد، أو غير قصد، المهم أنه انتصر للإنسان المقهور، ودافع عما رآه صواباً ونافعاً للسينما، من حيّزه الجغرافي الواسع، وآلياته التي تعكسها السينما ككل متكامل، بوصفها أكثر الوسائل تأثيراً بالعقول، ورؤاه الفنية العميقة و"إذا ما تأملنا تاريخ السينما، فقد نلاحظ أن المؤثرين فيه أصحاب رؤى عميقة، تحكمها خلفيات فلسفية صلبة، تنطلق من معرفة واسعة بتاريخ الفكر والفن والإنسانيين، لذلك أثروا - بشكل عميق - في التحولات السينمائية الكبرى ممارسة وتنظيراً، بل إننا حين نشاهد أفلامهم، ونقرأ كتاباتهم، أو حواراتهم، نكتشف انسجام الرؤية، وندرك حجم الإضافة"[٤١].

ومن المؤكد بأن بيرتلوتشي واحد من هؤلاء الذي صنعوا مجد السينما العالمية، من خلال الرؤى التي دافع عنها ميدانياً، وبصفة عملية، وجعلها بأسلوب سينمائي، كان فيها الخلاّق، لا المُتبع: "في أغلب أفلامه، يتحاشى بيرتولوتشي الانزلاق صوب البروباغندا السياسية، بقدر ما ينحاز إلى التأمل في الأحداث والشخوص، وما يفرده حولها، من أجواء، تعبّر عن مواقف بليغة، في أسلوبية، تلتزم المشهديات والمجاميع الضخمة"[٥٠].

وهنا نطرح سؤالاً مهماً حول الأسباب والبيئة التي ولّدت هذه الشخصية الثقافية، وفي أي ظلّ تبلورت هذه الأفكار الجامحة، وإلى أيّ مدى ساهمت الأسرة والمحيط في تكوين وعيه الفني، وقناعته السياسية، وبعد تتبعنا لحياته ومساره، وجدنا بأن لوالده أتيليو بيرتلوتشي حضوراً في زرع هذه الثقافة والأفكار، خاصة وأنه كان شاعراً وناقداً سينمائياً، وصديقاً للمخرج الكبير بير باولو بازوليني، الذي يُعدّ الأب الروحي لبرناردو

بيرتلوتشي ومُعينه الأول، في دخول عالم الفن السابع؛ حيث تعرف عليه، وهو في الثانية عشر من العمر؛ إذ كان صديقاً لوالده إتيليو، يجمعهما الشعر وهَمّ الكتابة والثقافة والسينما، كما أنهم كانوا يقطنون، بنفس العمارة، ومن هنا، كانت الانطلاقة إلى عوالم السينما؛ حيث حمل بيرتلوتشي الكاميرا مبكراً، يصوّر بها ما يجده مميزاً؛ كي يرضي هوايته وشغفه الأول، بالموازاة مع هذا، كان يكتب الشعر، وقد وجد فيه بازوليني بذرة مشروع سينمائي، فهو ذو رؤية ثاقبة، وجاهزيّة رغم حداثة سنه؛ ليقرر إدخاله في تجربة، يكون فيها مساعد مخرج، وهذا في فيلم "أكاتوني Accattone" ١٩٦١، والمحطة الثانية لبرتلوتشي كانت في تحقيقه لأول فيلم روائي كمخرج، والذي كتب نصه كلّ من بازوليني وبيرتلوتشي، بعنوان "الموت La commare secca"١٩٦٢، لكن بيرتلوشي لم يحس بالاستقلالية اللازمة في هذا الفيلم، الذي كان بازوليني حاضر فيه، بشكل، أو بآخر، فيقوم - فيما بعد - بالتنكر لهذا الفيلم، بطريقة، أو بأخرى، لإحساسه بأنه لا يُمثله، ولا يحمل بصمته، ثم جاء - فيما بعد - فيلم "قبل الثورة"[١٢] Before the Revolution ١٩٦٤، الذي كان بمثابة نبوءة حقيقية لهذا المخرج؛ أي عكس هذا العمل نضجه الحقيقي، وقد صنّفه بازوليني في بحثه "سينما الشعر"، كأحد الأفلام المهمة التي عكست هذا التوجّه، قائلاً بأنّه اعتمد فيه على أسلوبية "ذاتية حرة غير مباشرة"، قائمة على الحالة الذهنية المهيمنة على الشخصية الرئيسة؛ إذ إن هذا الأمر كان كافياً - حسب بازولني - كي يتم إدراج هذا العمل على أنه فيلم "سينما الشعر"، غير أن "المهم في "قبل الثورة" هو الصورة التي رسم بها الفيلم سمات المجتمع المثقف الإيطالي، ولا سيما البورجوازي المتنوّر منه، خلال السنوات الأولى من عقد الستينات، يوم كانت الثورات الراديكالية على الأبواب، وكانت ثورات الشباب والمثقفين وعداً حقيقياً"[٢٢].

نقل بيرتلوتشي من خلاله الخوف وأحاسيس اللاأمن التي كان يُحس بها معظم الإيطاليين، وغيرهم، وجسّده ميدانياً، من خلال الشخصيات المنهكة والمتعبة، والأحداث التي تجري، وعن طريق هذا الفيلم، ينقل جزءاً منه، إن لم نقل ينقل كل تفاصيل حياته، وهنا نفتح قوساً، ونقول، هل فيلم "قبل الثورة" يعكس سينما المؤلف، بما أنه انعكاس للذات والحلم، وهذا تحليل، نؤجّله إلى موضع آخر، أو بحث منفصل، عن سينما المؤلف. بالعودة إلى أجواء الفيلم، عن طريق الشخصية الرئيسة، ممثلة في فابرزيو الذي يعشق السينما حتى الجنون، متشبعاً بأفكار ورؤى، يكون قد زرعها فيه أستاذ الفلسفة، وكلها حول الفكر اليساري المستمد من الماركسية. من هنا،

تتولد ثورته الداخلية، من خلال التفكير الجيد في الوجود، والهروب من هذا الواقع المزيف، إلى قاعات السينما، تقوده تلك الأفكار، كمرحلة أولية، إلى فك خطوبته، من كليليا التي لم يخترها قلبه، و المتحذرة من عائلة راقية، بل كان في هذه الزيجة ضحية لتسوية ما، لكن؛ في المقابل، نشأت علاقة حب بينه وبين خالة كليليا، التي كانت - هي الأخرى - تعاني من الأمراض النفسية والعصبية؛ لتكون هذه العلاقة - بالنسبة لها - سفينة نجاة، انتشلتها من أمواج الخوف والوحدة والكبت الذي كانت تعانيه، لكن؛ في الأخير، يتشوّش فكره، وتضيع رؤاه، فلم يعد يدري ما الذي سيفعله، ترك عشيقته جينا، وعاد إلى خطيبته كليليا، كأنه مرغم مرة أخرى، يهيم وسط دائرة من الوجودية، وصراع الطبقات، وسط هذه العاصفة من الحياة الاجتماعية والسياسية، يتخبّط وعي فابرزيو، الذي ينصاع، ويتراجع عن أفكاره الثورية، بعد أن ينصاع للظروف الجديدة."كان أول فيلم ينتقد الفكر الثوري المزيف، من الداخل، لا من الخارج. وكان مثل هذا الانتقاد نوعاً من الهرطقة في ذلك الحين. لذا؛ يبدو واضحاً أن المخرج تعمّد أن يجعل بطله بورجوازياً؛ كي يبدو نقده غير خارق للمحظورات الثورية، في ذلك الحين"[٣٢].

يمكن أن نكتشف - ببساطة - بأن فابريزيو في الفيلم هو انعكاس واضح ومتطابق - إلى حد ما - مع قناعة وحياة المخرج برناردو بيرتلوتشي، وعندما نضفي مقارنة بسيطة، نكتشف ما يلي:

أجواء الفيلم تجري في المنطقة نفسها التي كان يقطن فيها بيرتلوتشي؛ أي بمدينة بارما الإيطالية سنة ١٩٦٢.

تقارب سن فابيرزيو وبيرتلوتشي.

لديهما الأفكار الشيوعية نفسها، والحب الجنوني للسينما.

هذا من الناحية الخارجية لكليهما، أما بالنظر إلى جوانب أخرى؛ فبيرتلوتشي وحده مَن يعرف مدى التطابق، خاصة وأنه مَن كتب النص، كما أن الكثير من الكتّاب، أو المخرجين، يعبّرون - دائماً، أو في معظم الأحيان - على ذاتهم، في التجارب الأولى؛ لتكون - بعدها - الانطلاقة إلى عوالم الخيال، وهذا ليس عيباً، بل العيب في عدم القدرة على التعبير عن الأنا وهواجسها، لذا؛ كان بيرتلوتشي يمسك جيداً، بزمام أفلامه، ويُجيد التعبير عن رؤاه، بطريقة ذكية "غير أن هذا يجب ألا يدفعنا إلى الاعتقاد، بأن سينما برتولوتشي كانت سينما أفكار دائماً. فهي - أيضاً - كانت - ولا

تزال - سينما ملحمية، وشاعرية"[٤٢].

هذا ما أثبتته الكثير من الدراسات والبحوث التي تناولت أعماله، خاصة بازوليني الذي سبق، وأن أشرنا إليه، كما كان بيرتلوتشي يعرف جيداً كيف يدافع عن فلسفته، من خلال زرع أفكاره، بطريقة فنية، وكمثال على ذلك التصريح الشهير الذي أثار من خلاله نقده لهوليود والولايات المتحدة الأمريكية، وهو التصريح الذي نقله الفيلم الوثائقي الإيطالي "بيرتلوتشي عن بيرتلوتشي" للمخرجين لوكا جوادا جنينوا وولتر فاسانو، والذي عرض أول مرة بمهرجان البندقية سنة ٢٠١٣، وقد تناول الفيلم تفاصيل أعمال وحياة بيرتلوتشي، على لسان المعني، وبالاعتماد على الأرشيف الفيلمي؛ حيث قال في أحد التعليقات عن فيلمه "١٩٠٠" المنتج سنة ١٩٧٦، فيما معناه بأنه مغتبط؛ لأنه حصل على ملايين الدولارات، من بعض المنتجين الحمقى، في هوليوود؛ لكي يصنع بها أكبر علم أحمر، عرفته السينما في تاريخها، مع حرصه الدائم على الجمالية، وتجديد التقنية؛ إذ يلاحظ بأن القضايا التي يتناولها في أفلامه معظمها قضايا سياسية فكرية، يجيد تخبئتها وراء القصص الاجتماعية، أو يتناولها - بشكل مباشر - دون مواراتها، وهنا "يمكننا أن نفهم كيف أن سينما برتولوتشي هي - في نهاية الأمر - سينما راهنة، ومعاصرة جداً"[٥٢].

بالإضافة إلى أن أعماله نقلت هموم الفرد الإيطالي، بشكل خاص، والأوروبي - بشكل عام - بما تقتضيه الفترة الزمنية ومتطلباتها؛ حيث "حاولت أفلام الستينات مع أنتونيوني والموجة الفرنسية الجديدة والواقعية الإيطالية الجديدة، التخلص - بالتدريج - من الذاتية، وذلك عبر تقديمها لشخوص محبطة، لا نعرف شيئاً، عن ماضيها، لا يبشّرها المستقبل، بالأمل، ولا تتسم بأيّ اتساق"٢٦. لمعرفتها الجيدة، بمتطلبات الراهن والمستقبل، وأولويات المطالب الشكلية والعميقة، ما جعله "يُعد فناناً سينمائياً أوروبياً، بالمعنى الثقافي للكلمة؛ أي أنه من النماذج السينمائية التي تعبّر من خلال أفلامها عن الوعي الثقافي الأوروبي والنظرة لمحيطه المباشر، في إيطاليا التي تقع في قلب أوروبا[٧٢].

فقد كان يدرك جيداً بأن العمل يجب أن يكون متكاملاً ومتقناً، يستند إلى أساسيات متينة، مُشرعة أبوابها ونوافذها على الجمال العظيم، فـ "عندما جاء إلى السينما في الستينيات، كان يرى أن الفيلم يجب أن يكون مثل القصيدة، ولكنه أدرك خطأه فيما بعد!"[٨٢].
ولكن؛ كيف أدرك الخطأ، هل المعايير تغيّرت، أو أن السينما يجب أن تكون

أكبر من قصيدة، فلم يعد يؤمن، بالجدوى الفنية وقوة التغيير التي تقدر عليها السينما، وبالتالي"أدرك أنه سينمائي فقط، وليس من الممكن أن يصبح مناضلاً سياسياً، وأن الفيلم لا يمكنه أن يغيّر الحكومة، ولا أن يتحكّم في نتائج الانتخابات، وأنه أصبح عندما يصنع أفلامه، فإنه لا يفكر في الجمهور، وليس معنى هذا أنه لا يحترم الجمهور، بل يفكر - فقط - فيما يودّ التعبير عنه، ما يريد استخراجه من الممثلين، ووضعه على الشاشة.[٢٩]

تأثر بيرتلوتشي، في العديد، من أعماله، بالعديد من السينمائيين العالميين، من بينهم جان - لوك گودار، الذي كان يرى فيه قامة سينمائية، يجب احترامها وتبجيلها فنياً، وانعكس هذا من خلال وصفه البليغ له، بعد أن ألّهه؛ حيث يقول: "لم أتكلم عن ذلك طوال عدة سنوات، لكن غودار كان معلّمي المخلص، هل فهمت؟ اعتدت الظن بأن هناك كانت سينما قبل غودار وسينما بعده – مثل قبل المسيح وبعده"[٣٠].

ويروي بيرتلوتشي حادثة طريفة ومُربكة، حدثت له مع هذا المخرج، سنة ١٩٧٠، بأحد قاعات السينما بباريس، حين دعاه؛ ليحضر معه العرض الأول لفيلمه الجديد "الممتثل" The Conformist، وهو فيلم مأخوذ عن عمل للروائي الشهير ألبرتو مورافيا Alberto Moravia (١٩٠٧-١٩٩٠) ، حضر گودار العرض، وعند الانتهاء منه، لم يقل أي شيء، وسلّمه ورقة، وانصرف إلى حال سبيله، كتب عليها التالي" يجب أن نكافح ضد الفردية والرأسمالية"[١٣].

تقول الصحفية في حوارها "سألتُ بيرتولوتشي عن سبب عدم رغبة غودار بفيلم "الممتثل"، فهو - برغم كل شيء - فحص حاد فعال للعقلية الفاشية، فأجاب:" لقد تخليت عن الفترة التي إذا أصبحت فيها قادراً على الاتصال، فسوف تعد مذنباً، بينما لم يتخلّ هو عنها. ربما كان هناك سبب آخر لعدم رغبة غودار بالفيلم. ففيه يسأل "كليريسي" عن رقم هاتف أستاذه المغدور، وعنوانه:" كان الرقم هو رقم جان لوك غودار، والعنوان كان شارع "سان جاك" تستطيع أن ترى بأني كنت الممتثل الذي يرغب في قتل المتطرف، أو الراديكالي".[٣٢]

على الرغم من ملاحظة گودار غير أن الفيلم ألهم العديد من المخرجين العالميين، وتحول إلى طريقة عمل متبعة، ويضيف "فرانسس فورد كوبولا ومارتن سكورسيزي وستيفن سبيلبرغ كلهم أخبروني بأن فيلم "الممتثل" هو المؤثر الأول فيهم". فما الذي وجدوه ملهماً في الفيلم؟ بناؤه المعقد أو

المركب، والاسترجاعات (الفلاش باك)[٣٣].

يتناول فيلم "الممتثل" قضية في غاية الأهمية، قبل الحرب العالمية الثانية، إبان حكم موسوليني، من خلال شخصية مارسيلو كليريسي، وهو شاب مثقف، في الثلاثين من العمر، يتعرض إلى القمع من طرف رجالات الفاشية؛ حيث يتم الضغط عليه بقوة من أجل أن يقبل بمهمة، تتمحور حول السفر إلى باريس، لقتل أستاذ فلسفة منشق، يقبل مارسيلو بهذه المهمة، رغبة منه بإطفاء لهيب ماض مؤلم، يحرق صدره، ويتعلق هذا الماضي، بمحاولة التحرش به جنسياً عندما كان مراهقاً، من طرف سائق طاكسي، ومن هنا، تأتي محاولته؛ كي يكون فاشياً، ومحاولته؛ كي ينتقم بالطريقة التي يراها مناسبة.

نقل الفيلم مستويات عدة من التراتبية النفسية السيكولوجية، وهذا عن طريق حفريات النفس البشرية المتعددة، واعتماده على التحليل النفسي الفرويدي، للوصول إلى غايات ما؛ إذ "يتحرك المخرج الايطالي بيرناردو بيرتولوتشي - في مجمل أفلامه - عبر جنسانية جديدة، ويمتلك نواصي خطابات إيروتيكية مفرطة متناثرة، تعبّر عن تفاعل الأجساد عبر شبكة التطرف والتشرذم؛ حيث يكون لكل فعل جسدي، أو لحظة خطابها الخاص بها، وتتسع اللغة الجسدية، إلى لسانية ممتدة عبر ذوات فردانية، تبحث عن الهروب من العصر الفيكتوري، أو الخطاب الديني، سواء المسيحية، في سلوك الاعتراف، أو أديان أخرى، تعبر عن أن الجسد محلّ للخطيئة[٤٣].

وهذا كي يجعل من عملية التواصل الجنسي المباشرة في أعماله مبررة دراماتياً، على غرار فيلمه "رقصة التانغو الأخيرة Le Dernier Tango à Paris١٩٧٢" ؛ إذ كانت الجوانب الاجتماعية والخلفيات النفسية متباعدة ومتقاربة وحاضرة، لها ما يبرزها؛ كي تولد عمليات تواصلية عميقة بين هذه المشاهد والمتلقي/الجمهور، تحاكيه، وتخرج ما فيه من مكبوتات جنسية عميقة، تحيل إلى الماضي، أو تلطف الحاضر والمستقبل؛ حيث "يرفع بيرتولوتشي من مكانة الجسد إلى أعلى مراتبها؛ ليغضب الجسد عن كل شيء، عن الاستهلاكية الرأسمالية، عن الخطابات المضادة لحرية الجسد، عن حفريات الذات المضطربة والخائفة من الجسد"[٥٣].

حتى مشاهد الجسد العاري، والتواصل الحسي والفيزيائي لها جمالية قصوى، يربطها بالأحداث النفسية، تلبية لغايات اللحظة، وامتداد للوعي

الثلاثي، النص ... الفيلم/ الناص ... المخرج/ المتلقي ... الجمهور، ومن هنا، تتحرر العملية، بشكل شامل؛ لتجد متسعاً من الحب والتلاصق المعبر تعبيراً عن الحكمة والوعد، "فالرؤية الفوكونية تتجلى في بصريات بيرتولوتشي دائماً، خاصة رؤية فوكو حول بيولوجيا الجسد، وثلاثية الذاتوية والمعرفة والسلطة، يفزعنا هذا المخرج عن ذواتنا حرة، تفعل ما تريده؛ لكي تشعر بالخلاص"[٦٣]، خلاص الجسد، خلاص الحب، خلاص الخلاص، وكسر الحواجز والنظرة الدونية للجسد، الذي يعتبر - في الأساس - محوراً للإنسانية، لا يجب - في حال من الأحوال - التغاضي عنه، لكن الأديان والحضارات والمجتمعات صنعت حواجز لتبجيله وحمايته من الابتذال، ومع مرور الوقت، ازدادت تلك الحواجز، وابتعدت عن الخط والهدف الذي رُسم لها، ومن هنا، جاءت محاولة بيرتلوتشي لإعادة هذه الجمالية العميقة "فكل حركة جسدية في فليمية هذا المخرج تصنع خطابها الخاص بها، وتحفر في حفريات الجسد؛ لتحدث قطيعات إيروتيكية مع الخطاب التقليدي للجسد"[٧٣]؛ ليُثبت بأن الجسد هو فلسفة وفكر، هو تحرر من الكبت، والخطابات الجاهزة، والاتهامات المُفبركة، وكل إنسان في أعماقه جسد عار، يسكنه، جسد يتلذذ به، ويتمناه، ونحن "نلاحظ - على الأقل - أن هناك فرقاً نظرياً في المشهدية لدى المخرج حول المتعة والشهوة؛ حيث يصبح خطاب الشهوة خطاباً أعلى، يملك ناصية التحرر من الخطابات المضادة للجسد، وتصبح المتعة واللذة عينية ثانوية، تخفي خطاباتها"[٨٣].

لكنها خطابات تتجلّى، في أشكال عدة، في نظرة، لمسة، أو مُداعبة عابرة، أو في صوت دافئ، وهو الجمال الجلي والواضح، و"أخيراً بيرتولوتشي هو أسطورة تحرر الجسد من كل شيء، والدفاع عنه، بأشكال ما بعد حداثية فوضوية متحرّرة، من كل قيد"[٩٣].

نعود - مرة أخرى - إلى العلاقة التي كانت تجمع بيرناردو بيرتلوتشي الابن، بأتيليو بيرتلوتشي الأب، وهي علاقة متشابكة ومتينة؛ حيث يقول بيرتلوتشي في هذا الشأن: "أدركت أن صنع فيلم هو وسيلتي لقتل أبي. وبطريقة ما، فإني أصنع الأفلام من أجل - كيف لي أن أقول؟ - المتعة في الذنب. لقد قتلته، في لحظة معينة. وكان على أبي أن يقبل بأنه قد قتل كل فيلم. والرسالة المسلية التي كان قد أعطانياها في إحدى المرات كانت :"لقد قتلتني عدة مرات، من دون أن تذهب للسجن".[٤٠]

اعترف بيرتلوتشي - أكثر من مرة - بحضور أبيه فيه، والذي أهداه في سنة

الـ١٤ إحدى القصائد مع توقيع إهداء "إلى ب. مع كاميرا حجم ٨ ملم"، ما مكّنه من تقنية الكاميرا مبكراً، وزرع فيه الشغف، ويضيف مسترسلاً في وصف والده "كان يحب كل أفلامي، لسبب بسيط؛ شعر كأنه هو الذي صنعها. كان يهوى دميته التي هي أنا؛ لأني كنت ماهراً في صنع أفلامه. كان يظن أنه علّمني كل شيء. وهذا صحيح"[١٤].

قبل أن نلج عوالم جان - لوك گودار Jean-Luc Godard (١٩٣٠-) السينمائية والفلسفية والسياسية، لا بد أن نُعرّج - أولاً - على أهم حركة سينمائية في فرنسا، وهي "الموجة الجديدة La Nouvelle Vague"، التي كان گودار أحد أعمدتها، بعد أن تشبع بأفكارها، وأهدافها، وطريقة صناعتها للسينما، ووجد بأنها تتناسب معه، إلى حد بعيد، وتحاكي متطلباته الفنية والتقنية، خاصة وأن "القرن العشرين شهد هجوماً، على الفن التقليدي، وعلى علم الجمال الذي مهد الأسس لفن ثوري، لم يتعزّز ويتماسك بعد. ومن المحتمل أن هذا التماسك لا يمكن له أن يحدث، على نحو مستقل، وبمعزل عن حركة المجتمع وحركة السياسة، فالحالة البطولية الأولى للحركة الطليعية في الفنون، تزامنت - برغم كل شيء - مع الحالة السياسية التي قادت من ١٩٠٥ إلى ثورة أكتوبر ١٩١٧. ولذا؛ جاءت أفلام گودار مرتبطة بالاحتدام السياسي الذي بلغ ذروته في أوروبا، في مايو ١٩٦٨".[٤٢]

وقد جاءت "الموجة الجديدة" التي لا يمكن أن نفصلها عن الأوضاع السياسية والاقتصادية والثقافية والمجتمعية للبلاد، كنتيجة أساسية ومحاكاة مباشرة لنفسية وطموحات الشاب الفرنسي، الذي ضاق ذرعاً بالموروث والتقليد الذي لم يعد يلبي حاجياته، لهذا بات يبحث عن كل جديد، يُحرّره من الماضي دون أن يتخلى عنه، ويرسم طريقاً للمستقبل، أما عن أصل التسمية وسببها؛ فيرجع إلى "الصحفية Françoise Giroud في مجلة "الأكسبريس" الفرنسية، حول الشباب الفرنسي في عام ١٩٥٧ في تحقيق، استهدف ثمانية ملايين من الشباب والشابات الفرنسيين ممن تقع أعمارهم بين ١٨ و٢٠ عاماً حول فكرة تعاقب الأجيال؛ حيث توصلت إلى نتيجة أن المجتمع الفرنسي يتغير، وأن طموحات الشباب الفرنسي أصبحت مختلفة عن الأجيال السابقة، معلنة بأن (الموجة الجديدة) آتية دون شك"[٤٣].

وقد انعكس هذا الطموح على مجموعة من الشباب الذي يعشقون السينما وعوالمها، لكنهم لا يجيدون الدعم لصناعة أفلامهم وإبراز مواهبهم،

بحكم الأوضاع الاقتصادية المتردية، وهيمنة السينما الكلاسيكية، على الساحة، وما تقوم به الأخيرة من ضخ أغلفة مالية ضخمة لصنع أفلامها، وهذا ما لا يساعد على تطوير السينما، والدفع بها إلى الأمام، وعلى ضوء هذه المعطيات، تلقّف السينمائيون الشباب تعبير "الموجة الجديدة"، وأطلقوه على حركتهم الثورية، التي يدعون - من خلالها - إلى ضرورة كسر العادات السينمائية التقليدية، التي تعتمد على الاستديوهات الكبيرة، والأغلفة المالية الضخمة، والممثلين النجوم، والعديد من التقنيين، والتوجه إلى الطبيعة، والمساحات المفتوحة، وعدم الاعتماد على النجوم أصحاب التكلفة المرتفعة، وكسر طريقة السرد الدرامي التقليدية، وإبداع شكل متحرر، من خلال الذهاب إلى مواضيع جديدة غير مطروقة، وقد ساعد في هذا ظهور المُعدات التقنية الجديدة، عكستها الكاميرات المحمولة التي تصوّر الصوت متزامناً مع الصورة، ما يقطع الطريق أمام أصحاب الاستديوهات الذين يُملون على صنّاع السينما طريقة العمل، ويتدخّلون، في كل كبيرة وصغيرة.

-١-

جاء الوعي والشغف الكبيرين بالسينما، عن طريق الاستعداد النفسي والإيمان بالموهبة، ناهيك عن ظهور المجلات السينمائية، التي انطلقت في تخصيص مساحات وصفحات لمناقشة الأفلام التي تنجز وتعرض النظريات السينمائية بعد الحرب العالمة الأولى، من بينها مجلات (الشاشة الفرنسية (L'Ecran Francai ، و(المطالعة السينمائية (Revue du Cinema؛ لتنتقل الحماسة - بعدها - إلى تأسيس النوادي السينمائية، أكبرها وأشهرها نادي (السينماتاك الفرنسي Cinematheque Française) الذي تأسس سنة ١٩٤٨؛ حيث تحول هذا النادي إلى قبلة لعرض مختلف الأفلام، التي تُجري عليها مناقشات عدة، من طرف روّادها، بالإضافة إلى التعليمية والتكوين اللذين كانت تقدمهما لكل محبّي صنّاع السينما.

انطلاقاً من هذه الفضاءات تعلّم جان - لوك گودار السينما، وشرب تقنياتها، وترك من أجلها التدريس في "السوربون"، بالإضافة إلى صديقه (فرونسوا ترفو Francois Truffaut)، وفي سنة ١٩٥١، تأسست المجلة العريقة (كراسات السينما (Cahiers du Cinema، والتي ضمّت العديد من الأقلام المهمة، من بينهم (أندريه بازين Andre Bazin) الذي يُعدّ الأب الروحي للموجة الجديدة، (جاك ريفيت Jacques Rivette)، (إريك

روميير Eric Rohmer)، ترفو، گودار، وغيرهم.

بدأت مرحلة الكتابات النقدية، وطرح الأفكار والرؤى التي تدعو إلى "الموجة الجديدة"، وقد كانت أولى المقالات التي هاجمت السينما الكلاسيكية - بشكل مباشر - تعود إلى ترفو، ففي "عام ١٩٥٣ كتب Truffaut مقالة في الـCahiers بعنوان (ميل حتمي في السينما الفرنسية)، شجب فيه هذا التقليد، بشكل كبير، وقال إن التصوير في الاستوديو هو موضة قديمة، وغير مثيرة، وأن هذا الأسلوب ليس بصرياً، بما فيه الكفاية، وقد أخّر Bazin إطلاق المقالة لمدة عام خوفاً من أن يفقدوا قرّاءهم، ومن أن يغضبوا المنتجين الذين هاجموهم .. وعندما تم نشره، سبّب انقساماً بين مؤيد ومخالف، الأمر الذي جلب للمجلة السمعة السيئة والشهرة، على حد سواء، الأمر الذي قدم فرصة لهؤلاء الشباب، إلى إعلان أفضلياتهم، وتطوير نظرياتهم"[٧١].

وكانت رؤى ترفو لا تدعو إلى القطيعة المباشرة والكلية مع الماضي الكلاسيكي للسينما، بل كان طرحه عقلانياً، إلى أبعد حد، داعياً إلى الاستفادة من أدواتها لخدمة الحركة، مع روح التجديد والتغيير، "وقد أثبت تروفو أن المخرج ليس عليه أن يتخذ موقفاً عنيفاً من أدوات السينما التقليدية، بل عليه أن لا يستعملها في دلالتها التقليدية"[٧٤].

يجب أن نذكر بأن حركة "الموجة الجديدة" تأثرت - بشكل كبير - بحركة "الواقعية الجديدة" الإيطالية، التي بدأها كل من روسيللني ودي سيكا وآخرون؛ حيث كان هؤلاء "يذهبون إلى الشارع؛ ليلهمهم الأفكار، ويستخدمون الممثلين غير المعروفين، وغير المحترفين، في المواقع الحقيقية .. فيقلّلون من تكاليف الأفلام، وتكلّفتها.. يستخدمون الكاميرات المحمولة .. مما جعلهم يتفادون تدخلات الاستوديو وطلبات المنتجين، ويظهرون الصور أكثر شخصانية .. كل هذا كان دروساً فعلية للمتموجين الجدد"[٧٤].

وهكذا اتسعت دائرة الإدراك لديهم، وتتوسّع محاور النقاش؛ لتصل إلى ما أطلق عليه ترفو سياسية المخرج، (la politique des auteurs)، وهي فكرة تتمحور حول "أن أفضل المخرجين هم من لهم أسلوب مميز، بالإضافة إلى ثوابت، نجدها في أفلامهم، وهذه النظرة الفردية الإبداعية هي من يجعل المخرج المؤلف والخلاّق الحقيقي للفيلم"[٧٥].

وقد انعكس هذا الطرح عملياً في مجمل أعمال ترفو السينمائية؛ إذ كان

"السينمائي الوحيد - تقريباً - من جيل الموجة الجديدة الفرنسية، الذي استطاع الاستمرار في صناعة سينما ذاتية، تحمل - دوماً - بصمات شخصيته، فهو لم يحاول قلب اللغة السينمائية، بل استخدمها بالطريقة المثلى دون أن يفاضل بين الإخراج والقصة، أنه لا يزال يؤيد "سياسة المؤلف"، لكن؛ دون الابتعاد عن فكرة العرض"[٨٤].

لهذا جاءت أعماله تمزج بين أدوات الكلاسيكية ورؤى الحداثة، مع إظهار الذاتية، بشكل مفرط وطاغ، دون أن يتم إغفال الفنية والخلق، كمرتكز أساسي، ولهذا "فقد ظل أسلوب تروفو يميل أكثر إلى كلاسيكية جديدة مشوبة بالرومانسية ، ولم تحمل أفلامه تجديدات ثورية ، فهو على الرغم من إعجابه بأبحاث گودار الجمالية الجريئة ، لم يحاول - أبداً - تقليدها، أو التأثر بها، بل ومن رأيه أن السينما هي أن تخلق شيئاً جديداً - تماماً - لم يسبق لأحد خلقه قبلك، شيئاً يشبه الإناء، ترتب فيه أفكارك مثل باقة الأزهار، كانت فلسفة تروفو هي عدم الترابط، فهو يحاول - دائماً - أن يقدم للمتفرج ما يختلف عن توقعاته"[٩٤].

وعلى ضوء هذه الأفكار الجديدة التي كانت كراسات السينما تحملها بين أوراقها، اتسع مجال مقرؤيتها، وتعدى الحدود الفرنسية والأوروبية، ووصل إلى صنّاع السينما في هوليود، الذين وجدوا في أفكار هؤلاء الشباب تجديداً حقيقياً، ومن جهة أخرى، ولّدت كراهية كبيرة، من طرف فئة صناع السينما الكلاسكيين بفرنسا وغيرها لهذه الحركة وشبابها.

-٢-

بعد فترة من الكتابات النقدية، خلُص هؤلاء إلى نتيجة، مفادها بأن الكتابات - وحدها - لا تكفي لتغيير واقع السينما، وبدؤوا في عمليات إنتاج وإخراج الأفلام الروائية القصيرة والوثائقية، بحكم ميزانيتها المنخفضة، ومن جهة أخرى، تكون كمرحلة أولية لصناعة الأفلام الروائية، وعليها أسس ترفو شركة أفلام خاصة، سمّاها "أفلام المدرب"، التي أنتج من خلالها سنة ١٩٥٧ الفيلم القصير صنّاع الشر (Les Mistons)، الذي يعد نجاحاً معتبراً، وقد استعملت عائداته المادية في صناعة فيلم آخر، وهذا بجعل گودار مساعداً، وعنوان الفيلم حكاية المياه (Une histoire d'eau).

وكي نكون منصفين أكثر، فإن أول فيلم طويل لحركة "الموجة الجديدة" كان من توقيع المخرج روجر فديم Roger Vadim، سنة ١٩٥٦،

والمعنون بـ "وخلق الله المرأة" Et Dieu Crea La Femme، وقد كان فديم هو من كتب نصه، معتمداً على دور البطولة الذي قامت به برجيت باردو (Brigitte Bardot) ذات الـ٢٢ سنة، والتي ستصبح زوجته، فيما بعد، وتكمن أهمية الفيلم في تكلفته البسيطة، ناهيك على أن صناعته تمت وفقاً لشروط ورؤى المخرج؛ ليكون هذا العمل بمثابة منارة للعديد من عشاق الفن السابع، ومعتنقي أفكار الموجة الجديدة.

ومن أهم الأفلام الروائية الطويلة التي منحت شهرة واسعة لحركة الموجة الجديدة، ونم تناولها وتدارسها وصناعة الأفلام وفقاً لأسسها ونظرياتها هو فيلم ٤٠٠ ضربة (Les Quatre Cents Coups)، للمخرج ترفو؛ حيث شارك الفيلم في المسابقة الرسمية، بمهرجان كان السينمائي سنة ١٩٥٩، وتحصل على جائزة أحسن مخرج سينمائي، ومن هنا، تم فتح النقاش عالمياً عن أهمية هذه الحركة في صناعة السينما، وهذا بعد أن حقّق ما كان يدعو إليه منذ سنوات، عن طريق النظرية، إلى شكل ميداني وعملي، وفي هذا الشأن، يقول نزار عز الدين في كتابه الموجة الفرنسية الجديدة "إنه دون شك، لمن العسير التحدث عن الروائع! وأعلم - مسبقاً - أن مجرد الكتابة عن مثل هذه التحفة الفنية الخالدة لن يفيها حقها .. وأهمية هذا العمل لا تكمن - فقط - في أنه الانطلاقة الكبرى والحقيقية للموجة الجديدة التي ضربت بها بدل الضربة ٤٠٠ ضربة، بل لأن Truffaut استند استناداً جوهرياً فيه إلى أحداث من طفولته، وكان انتقالته الرسمية من النقد والجدل إلى شهرة عالم الإخراج، حاملاً فيه أفكاره الخاصة التي عبّر عنها مسبقاً في أقواله (الفيلم يشبه مخرجه)، و(هوامش التفصيلات)"[٥٠].

وهكذا فإن شباب الموجة الجديدة أثبتوا قدراتهم الكبيرة، في مجال صناعة السينما، بعد أن جسدوا رؤاهم النقدية التي ألهبوا بها صفحات كراسات السينما، ونجحوا في هذا المسعى بعد سلسلة النجاحات الكبيرة التي بدأها ترفو، كما أخرسوا بعض الأصوات التي كانت تقول بأن أطروحاتهم مجرد أوهام، لا يمكنها أن تتجسد ميدانياً، وأنها مجرد حماسة شباب، وقطار السينما سيسير رغم تشويشهم عليه، لكن، سرعان ما أسكتوا تلك الأصوات نهائياً، وأقنعوهم بأن حركة الموجة الجديدة تحمل أفكاراً حقيقية، يجب الرجوع لها؛ إذ إنها باتت منطقية جداً، ونحن "نرى أن الأفكار الرئيسية التي تبناها مخرجو الموجة الجديدة، هي أن ما يقوله مضمون الفيلم لا يجوز النظر إليه منفصلاً عن الكيفية السينمائية التي

يقدم من خلالها؛ أي أن التأثير النهائي للمضمون يتوقف - إلى حد كبير - على كيفية استخدام المفردات السينمائية الملائمة له"[١٥].

الحركات والمدارس السينمائية مترابطة، إلى حد كبير، ولا يمكن الحديث على واحدة دون الإشارة إلى الأخرى، كحالنا في هذا البحث الذي خصصناه لتحليل وشرح الحركة التي دعا إليها بازوليني، من خلال بحثه الشهير حول "سينما الشعر"، وقد تحدث عن أسس هذه الحركة وميزاتها، وأشار فيها إلى بعض المخرجين الذين تجسدت في أعمالهم، من بينهم أنتونيوني وبيرتلوتشي وگودار، وقد تحدثنا عن الأول، وشرحنا فيلمه الصحراء الحمراء، كذلك فعلنا مع الفيلم الثاني "قبل الثورة"، أما الثالث، وهو جان - لوك گودار؛ فقد تحدث عنه بازوليني، بكثير من الإسهاب، ولم يشر لأي عمل من أفلامه، كما فعل مع أنتونيوني وبيرتلوتشي، كأنه تحريض خفي منه لدراسة جميع أعماله، وتتبعها بشكل موسع، لذا؛ كان لزاما علينا النحت في أسلوبية جان - لوك گودار، وإبراز مسبّبات تكوين وظهور هذه القامة السينمائية المُؤثرة؛ إذ توجب علينا الرجوع إلى "الموجة الجديدة" والحديث عنها، بحكم أنه أحد مؤسسيها، و بسبب التزامه العميق بأفكارها، إلى غاية كتابة هذا البحث، كما أننا تتبعنا آخر أفلامه "وداعا للغة" الذي أُنتج سنة ٢٠١٤.

كانت ولادة جان - لوك السينمائية متزامنة مع نجاحات فيلم صديقه ترفو، "٤٠٠ ضربة"، وهي السنة التي شهدت الولادة السينمائية الفعلية لجان - لوك گودار، بعد سنوات من التمثيل، وإخراج الأفلام القصيرة والوثائقية والكتابات النقدية الجادة.

على آخر نفس

في السنة التي تحضل فيها ترفو على جائزة أحسن مخرج بمهرجان "كان" السينمائي سنة ١٩٥٩، قابل هناك أحد المنتجين، الذي قدم له صديقه گودار، هذا الأخير اقترح على المنتج العديد من المواضيع التي تصلح كمشاريع لأفلام، ومن بينها فكرة صديقه ترفو الذي استوحاها من إحدى الجرائد، تردد المنتج، في بادئ الأمر، فلم يكن يريد المجازفة مع گودار الذي لم يكن معروفاً، لذا؛ وضع العديد من الشروط من أجل الدخول في هذه المغامرة، من بينها مشاركة بعض الأفراد من الموجة الجديدة الذين لديهم تجارب في صناعة السينما، ومعرفون نسبياً، من بينهم كلود شبرول Claude Chabrol كمستشار فني، أما ترفو؛ فهو مَن كتب النص؛ ليخرج أول عمل روائي لجان - لوك گودار بعنوان "على آخر نفس" À Bout de Souffle سنة ١٩٦٠.

يحكي فيلم "على آخر نفس"، وفي ترجمة أخرى "اللاهث" قصة في غاية البساطة، لكنها معقدة ومُتشابكة، بطلها شاب، يحاول التحرر من القيود الاجتماعية التي ألجمت طموحه وحركاته نحو التحرر؛ حيث يتعرف على فتاة أمريكية لديها نفس هذه الهواجس الداخلية، وتعيش - تقريباً - بنفس الأسلوب، ومن هنا، نشأت بينهما هذه العلاقة التي يصعب تفسيرها؛ لتدور الأحداث على هذه الشاكلة؛ حيث تحس بأن الفيلم لا يحمل أي رسالة اجتماعية، أو أخلاقية، يمكن - من خلالها - فهم رسالة المخرج الذي يبدو أنه لا يريد أن يكون واعظاً، أو حكيماً، بل ترك حبال القصة تسير من غير هدى، لعلمه بأنها في يده، كما أنه لا يمكن أن تعثر على أي عمق، يعكس الشخصيتين، حتى إنه - في نهاية الفيلم - تقوم الشابة بخيانته، دون أن يلتزم گودار بوصفه مخرجاً، أو ترفو ككتاب للنص أن يقدما تفسيراً لهذا النفور، وسبب لهذه الخيانة، ومن ناحية التقنية "فقد أوجد گودار في هذا الفيلم أسلوباً جديداً لمخاطبة المتفرج المعاصر، أسلوباً يجمع بين الاختزال والإيجاز وصفة المتحدث المتمكّن الذي يستطيع أن يرتجل كلمة لمستمعيه، بل إنه يجنح - أساساً - إلى كسر إيهام المتفرّج، بالواقع، وذلك عن طريق نسف فكرة الخط الروائي، وإحباط

شغف المتفرج، بالحكاية، ومنعه من الاستسلام للحبكة القصصية، والانقياد لها، ومنعه من الذهاب نحو الشاشة والاندماج في الحدث، بل ودفعه إلى التأمل والمشاركة الذهنية في فك رموز ما يراه" [٣٥].

لقد كان هذا الفيلم بمثابة بطاقة صفراء، في وجه السينما الكلاسيكية، خاصة وأنه عمل على نقل رؤى "الموجة الجديد"، وإثبات آخر، على قوتها، واستعدادها الكامل لخوض تجارب جديدة وصناعة ثورية في الفن السابع، بمقاييس تقنية وجمالية جديدة، وهي التي نقلها "على آخر نفس"، بكل مكوناته، من ناحية الشكل والمونتاج والفكرة. "وما يلفت النظر في هذا الفيلم هو أسلوب گودار الجديد، في كسر الأسلوب السينمائي التقليدي، فالفيلم مليء، بالمفاجآت، بكافة أنواعها، وبأشكال جديدة، يتلاعب بها گودار خلال الفيلم؛ ليبحث - دائماً - عن عكس ما يتوقّعه المتفرج، فمثلاً؛ إذا تبادر إلى ذهن المتفرج أنه سمع صوت طلقة نارية، وترسّب عنده هذا الإحساس، فسرعان ما يفاجئه گودار بأن الصوت لم يكن إلا ارتطام مقدمة سيارة، بخلفية أخرى"[٣٥]. لكسر أفق التوقع المنتظر، ولتعويد المتلقي/ الجمهور على أسلوب جديد في السينما، يرضي جميع أطراف المعادلة، من خلال عمليات البحث عن الباطن، وملامسة المميز العميق، ولن يكون هذا سهلاً، لكن؛ في المقابل، لن يكون مستحيلاً، خاصة وأن أصعب ما في العملية قد حدث، وهي البداية التي يلامس بها الواقع، بعد أن ترك القوقعة، وتخلى عن لفظة "لو". إنها السينما في أجمل صورها، فيلم " على آخر نفس" هو انتصار للفكرة على التقنية، والتجديد على التعود، بالنسبة لگودار، إنها صناعة المستقبل، بكل ما تحمل الكلمة، بل عملية استباقية له، فقبل أن يلفظهم الحاضر "قام بتثوير شكل الفيلم السينمائي، وحرره من القيود التي ظلت من المسلمات، في لغة السينما، من خلال إعادة كتابة قواعد السرد والتتابع والصوت والتصوير السينمائي، كما تحدى الأساليب التقليدية، في إنتاج السينما الروائية، وتوزيعها وعرضها، في محاولة لتقويض قواعد السينما الهوليودية، واستحداث نوع جديد من السينما"[٤٥].

"على عكس نظيرتها الأمريكية التي تناول مخرجوها قضية الحرب في فيتنام، فإن السينما الفرنسية ظلت - عموماً - متخوفة من موضوع حرب التحرير؛ حيث إن الأفلام التي تجرّأ مخرجوها على تناولها تعد على أصابع اليد، ويكمن السبب الرئيس في الرقابة التي سلّطتها الجهات المشرفة على قطاع السينما في فرنسا، على كافة الأشرطة، (وثائقية كانت أو روائية)" (٥٥).

وهنا جاء فيلم گودار الثاني (الجندي الصغير Petit Soldat Le)، في محاولة منه لكسر جدار الصمت هذا، خاصة وأنه من معتنقي الفكر الحر، عكسته قصة الفيلم، الذي لم يسلم من الرقابة؛ حيث تم منع عرضه لمدة ثلاثة سنوات، وتعرض من خلاله المخرج إلى انتقادات كبيرة، من جميع الأوساط تقريباً، حتى اليسارية؛ إذ يتناول الفيلم الأحداث أثناء اندلاع الثورة الجزائرية سنة ١٩٥٤، يروي الفيلم عن قصة تمرد جندي فرنسي، وذهابه إلى سويسرا، وهناك التقت به مجموعة، تنتمي إلى اليمين المتطرف، وكلّفته باغتيال صحفي سويسري متعاطف مع الثورة الجزائرية، مع العلم أن الفيلم لم ينتصر إلى أيّ جهة كانت، بل صوّر الأوضاع، كما هي، أوضاع يعكسها تشوّش الجندي برنو المتمرد، الذي فرّ من أزيز الرصاص ودوي القنابل إلى فضاءات سويسرا، لكنه وقع - هناك - بين فكّي المخابرات الفرنسية واليمين المتطرف، ورجال جبهة التحرير الوطني، ليقع - هو الآخر - في حيرة من أمره، بعد أن كُلّف بقتل باليغودا المتعاطف مع القضية الجزائرية، لكنه - في المقابل - يحدث أمر، يغيّر مجرى أحداث الخوف والرعب السائد، وهذا حين يلتقي فيرونيكا، وتقع بينها علاقة حب، هذه الأخيرة تعمل هي - أيضاً - لصالح جبهة التحرير الوطنية الجزائرية، التي تقبض على برونو بعد أن قرّر السفر إلى البرازيل رفقة فيرونيكا، يتم تعذيبه من طرف الثوار، غير أنه يجد طريقاً للهرب، لكن؛ هذه المرة يتشجّع، من أجل قتل باليغودا بعد أن عقد صفقة مع الفرنسيين لتسهيل سفره إلى البرازيل، لكن؛ تتغيّر المُعادلة مرة أخرى؛ حيث يتم اكتشاف بأن فيرونيكا تعمل لصالح الجبهة، وهنا تقع - هي الأخرى - تحت طائلة

التعذيب القاسي؛ لتلقى مصرعها تحت أيدي جلاديها.

نقل الفيلم مستويات عدة من التجديد، رغم أن النقّاد - وقتها - لم يتفطّنوا لجماليته، من شدة ما لحق صاحبه گودار، من هجومات شرسة، من عدة أطراف، وصلت إلى حد وصول عشرات الرسائل التي تهدّده، بالقتل، ناهيك عن مطالبة السلطات - وقتها - بنزع الجنسية الفرنسية عنه، لكنّ؛ من جهة أخرى، نقل فيلم "الجندي الصغير" فكّر گودار الفلسفي، ويساريته الطافحة، مع ذكر أنه الفيلم الروائي الثاني؛ إذ لا تزال شعلة كسر البُنى المورثة تتّقد فيه، وخطوط النص وخاصيتها الكلاسيكية قناعة، يجب تخطّيها، ونلاحظ "في أفلام گودار الأولى، البنية السردية والدرامية مسلّم بها جدلاً، لكن الشخصيات في الأفلام تستجوب بعضها البعض، بشأن الشفرات التي تستخدمها، في ما يتصل بمصادر سوء الفهم وعدم الإدراك، بعد ذلك، وفيما مسيرته تستمر، هو يبدأ - أكثر فأكثر - في استجواب، ليس الاتصال الخاص بالعلاقات بين الشخصيات، بل الاتصال الذي يمثله الفيلم نفسه. وأخيراً، هو بدأ يرى إلى صنع الفيلم، ليس كتوصيل على الإطلاق، بل كإنتاج نص، فيه معضلات صنع الفيلم نفسها، تكون مطروحة. هذا مظهر سياسي لسينما گودار، تماماً كما الجدل والتضمين السياسي، على نحو صريح".[٥٦]

يُعدّ فيلم (عاشت حياتها Vivre Sa Vie) تجربة أخرى، تشكّل وعي گودار التطبيقي في مجال صناعة الأفلام، خاصة وأنه الفيلم الروائي الطويل الرابع، بعد "على آخر نفس"، و"الجندي الصغير"، و"المرأة هي المرأة"، وقد وضع گودار في هذا الفيلم - كعاداته دائماً - مستويات عدة من التجريب السينمائي والتجديد، خاصة على مستوى المونتاج الذي كان - تقريباً - غائباً في الفيلم، بعد أن تم الاعتماد على أسلوب الفصول في المسرح، ناهيك على أنه كسر - مرة أخرى - الخط الدرامي المعروف، هذا من الناحية التقنية، أما من الناحية الفلسفية؛ فقد جاء النص مشبعاً بالأسئلة الوجودية التي كان ينادي بها الكاتب الكبير جون بول سارتر، بعد أن صور شوارع باريس على حقيقتها، الشوارع التي تتاجر في الجسد النسوي، وتنهشه، أقول بأن النص كان غنياً بالأحداث والأفكار التي كانت تنادي بها فرنسا، وقد امتلك فيلم "عاشت حياتها" مقدرة حقيقية على تجسيد المفاهيم الفلسفية، عن طريق الصورة والمواقف؛ ليكون مرآة حقيقية لمخرجه؛ حيث يمكنك أن تجد "وجودية گودار بوجوه سارترية متعددة، ستجد عبثية گودار، برؤى عبثية ألبير كامي، أيضا ستجد نسوية گودار بـ نسوية سيمون دي بوفوار، هذا المثلث ينصهر في فيلمية گودار."[٧٥] كل هذه المفاهيم عكستها المومس "نانا" الشخصية الرئيسية، في العمل، في مغامراتها ورحلاتها، بداية من المتجر الذي كانت تعمل فيه، وحلم حياتها يحفر في أعماقها، من أجل أن تصبح ممثلة، ليحيد هذا الحلم، أو يجبرها على المشي على طرق الشوك، وتواصل مغامرتها الحياتية، من عملها كبائعة، إلى عملها كمومس، تبيع جسدها لكل مَن يدفع، وهنا اكتسبت رؤيتها، بعد أن عايشت، وخبرت مختلف المواقف الإنسانية، عن طريق عوالم بيع الجسد والمتاجرة فيه، الذي دخلت فيه مكرهة ومرغمة لإرضاء الماضي والحاضر، الماضي وتوابع الحلم، والحاضر وتوابع العيش. إنه فيلم يُعرّي المجتمع، ويفضحه، من خلال تسليط الضوء على هذه المومس، التي تم وضعها في الدائرة الفرويدية، لتقديم فهم أفضل للتصرفات، وتبريرها نفسياً، وقد اتبع گودار هذه الثورية التجديدية على مستوى التقنية، ما أدى إلى بروز نوع من التعالي المبرر، وفهم سوسيلوجي

للنفس البشرية، ولهذا جاء "المونتاج جافاً وعنيفاً وحاداً، بشكل مذهل، وبالمثل الحوار والتصوير وكل شيء، خشن وجاف، وهذا لا يعني أن الفيلم ليس مبهراً، أو جميلاً، ولكن هذه الخشونة، ليست إلا تجسيداً لفلسفة گودار، في انهيار الوجودية الفرنسية والمجتمع الفرنسي، بشكل تدريجي وجذري وعنيف، إلى أبعد حد"[٨٥].

ومن هنا، يبرز هذا المخرج تميّزه على مستوى التجديد، ويثبت بأن طريقة العمل التي تدعو لها "الموجة الجديدة" هي - في مجملها - ثورة على كل شيء، عن طريق الفلسفة والأفكار التي كان يصعب تجسيدها سينمائياً "وبهذا ينقل گودار السينما إلى الفلسفة نقلاً بصرياً متبنياً خطاباً فلسفياً خاصاً بفكره داخل المشهدية"[٩٥].

ومما لا شك فيه أنه رغم الإمكانيات البسيطة التي استخدمها الفيلم، غير أن گودار استطاع مراوغة الواقع لصالحه، ونسج علاقة تشاركية معه، قام - من خلالها - بخلق نص عميق وجوهري.

يقول بيتر والين واصفاً گودار "أكثر من أيّ مخرج آخر، گودار أدرك الإمكانيات الرائعة للسينما، بوصفها وسطاً للاتصال والتعبير. على يديه، كما في علامة بيرس المثالية، أصبحت السينما مزيجاً متساوياً - تقريباً - للرمزي والأيقوني والدلالي. أفلامه تمتلك المعنى المفاهيمي، الجمال التصويري، والحقيقة الوثائقية. بالتالي لم يكن مفاجئاً انتشار تأثيره بين المخرجين عبر العالم"[٦٠].

فكل أفلام گودار - تقريباً - جاءت مثيرة للجدل والنقاش، على مستوى العالم، خصوصاً وأنه كل مرة يُفاجئ المتلقي/المشاهد، وحتى المنظرين والباحثين في السينما، بطريقة عمله، من ناحية الأسلوب أو المواضيع التي يطرحها، ففي فيلم "بيير المجنون" Pierrot le fou ١٩٦٤، تنقل شخصية فرديناند غريفون التشتت الفكري والنفسي لدى الفرد والمجتمع؛ حيث يقرر البحث عن السعادة والحلم، ويُطالب بحق العيش، في هذه الحياة، العيش وما يتطلبه من آليات لتحقيق هذه الغاية، بعد أن يتم التخلي عنه في التلفزيون، يقرر غريفون ترك أولاده والرحيل مع إحدى الفتيات اللواتي كانت تجمعه بها علاقة سابقة، وهي ماريان رينوار، في اتجاه الجنوب الفرنسي، وعلى الطريق، تجري الكثير من الأحداث، كل واحدة فيها يروى قصة منفصلة، ويحمل رسالة إلى العالم، يتم التورط في قضايا عدة، من بينها السرقة وتهريب الأسلحة، كما يدين الفيلم - بشكل مباشر، في أحد

هذه المشاهد الذي نقله بطل الفيلم مع شريكته ماريان - حادث سرقة سيّاح من الولايات المتحدة الأمريكية، أين يتم السخرية من احتلال هذه الأخيرة للفيتنام، ويواصل الفيلم نقل هذه المشاهد التي تسخر وتدين كل شيء، الفن والسياسة والمجتمع والحياة؛ لتأتي نهاية الفيلم صادمة ومدهشة وغير متوقعة تماماً، وهذا أثناء قتل فرديناند غريفون صديقته ماريان التي شاركته المغامرة، مع أخيها المزعوم؛ ليلحق بها بعد أن يفجّر نفسه، بمادة الديناميت.

نقل گودار العديد من مواقفه السياسية، والفكرية، والجمالية، في أفلامه، بطرائق مختلفة، في كل مرة، ويصعب تحديد فيلم عن آخر، لذا؛ سأتناولها جُزافاً بعد أن تطرقت - فيما سبق - إلى بعضها، لأهميتها التاريخية والفنية، وسأمرّ عليها لماماً؛ لأختم بآخر أفلامه التي حقّقها سنة ٢٠١٤، أقول بأن كل واحد من تلك الأفلام أثار جملة من النقاشات العالمية، من بينها - أيضاً - فيلم "موسيقانا Notre musique ٢٠٠٤"، الذي قسّمه گودار، إلى ثلاثة فصول، كل فصل يحمل عنواناً خاصاً "الجحيم"، "الطهارة"، "الجنة"، نقل عن طريق كل فصل مآسي البشرية عبر العديد من العصور، نتيجة لاستعمالهم لغة الحروب، ولقد اعتمد - في مجمله - على الأرشيف الفوتوغرافي والفيلمي، في هذا الأمر، من صور حية ومصوّرة، عن طريق السينما، بالأبيض والأسود، بالألوان، المهم أنّه استطاع نقل معاناة الإنسان جرّاء الحروب العصرية؛ ليكون الفيلم عبارة عن تحفة فنية جديدة، على جميع المستويات، يعرض المسألة، ويُدينها، يُبسط الموضوع، ويُعمّقه، كان الفيلم، بمثابة الرؤية المتشابكة التي تأتي في الحلم، نقلها للواقع، بحرفية كبيرة، وقد كان "كل ذلك يجري بلغة ومفردات سينمائية، تتجاوز - إلى حد بعيد - الرؤية التقليدية التي درجت على تقديمها السينما السائدة المُطّعمة، بمشاهد القتل والدمار، وإنما - هنا - عبر ملازمة الكاميرا لأفراد، هم من الشخصيات التي تحمل معاناتها، في ترحالها المتواصل، جراء تلك الحروب، وما علق في ذاكرتهم، من تعابير، تفضي إلى قبس من الإبداع؛ بحيث يتجاوز وقعها على المتلقي مناظر الألم والقسوة والقتل والدمار، وكل ما تخلّفه الحرب، من ويلات على أرض الواقع ووجدان البشر"[١٦].

هي أفلام وأخرى نقل گودار، من خلالها الجوهر الإنساني، وطرح فيها الأسئلة العميقة.

أثبت جان - لوك گودار - من خلال آخر أفلامه "وداعاً للغة Adieu au Langage ٢٠١٤"، رغم تقدمه في السن (٨٣ سنة) - بأنه من دعاة التجديد في الأشكال السينمائية، وأن هذا الأمر قناعة راسخة في ذهنه رغم مرور أكثر من نصف قرن على طرحه لهذه الأفكار، عن طريق "الموجة الجديدة"، ومن خلال كتاباته النقدية على صفحات كراسات السينما، أو تحققيها ميدانياً، كمخرج، فقد استعمل في الفيلم تقنية "٣ دي" المبهرة والساحرة، والتي تستعمل - عادة خاصة من طرف هوليود - من أجل إبهار المتلقي، والسيطرة عليه، لكن گودار استعملها في فيلمه؛ كي يخلق علاقة تشاركية معه، وفي نفس الوقت، "بجعل الأشياء "صعبة" على المتفرج، بهذه الطريقة، وبوضع حدّ لتدفّق أفلامه، أجبر گودار المتفرج على استجواب نفسه، بشأن كيفية النظر إلى الأفلام، سواء كمستهلك سلبي، يحكم على خارج العمل، مسلّماً بالشفرة التي يختارها المخرج، أم داخل العمل كمشارك في الحوار"[٦٣].

وهكذا جاء "وداعاً للغة"؛ كي يُحاور المتلقي، ويدفعه إلى التفكير، في ما وصل إليه، وما وصلت إليه البشرية، وهذا عن طريق قصة بسيطة، فيها ثلاث أبطال، كلب وشاب، تجمعه علاقة غرامية مع امرأة متزوجة، فقد جاء الفيلم حزيناً حسب تعبير الناقد أمير العمري "حزين؛ لأنه يعلق بحزن عن الحالة التي وصل إليها الإنسان، في عالم اليوم، عجزه عن التواصل، ضيقه بالآخر، تبريره لانعزاله، وقوفه على هامش ما يحدث في البنية العليا في المجتمع؛ أي على مستوى السلطة"[٦٣].

لكن؛ كيف جاء كل هذا؟ هل فقدنا روحية التواصل العادي؟ أين اللغة؟ أين النقاش؟ أين الكلام؟ كيف نحل مشاكلنا؟ كيف نعيد ترتيب حياتنا وكوكبنا؟ كل هذه المواقف نقلتها الشخصيات المذكورة، بمساعدة المناظر والمشاهدة المفتوحة والمعبرة، ذات الدلالات الرمزية، والتي نقلت "تعقيدات الحياة اليومية بين رجل وامرأة؛ بحيث يصبح التخاطب مع كلب أسهل وأكثر يسراً من التخاطب مع بعضهما البعض"[٦٤].

وكيف يمكن تفسير هذا التخاطب الذي يتم من خلاله التركيز على

الحوارات السياسية وويلات الحروب، ألم يبق شيء، يتم تناوله؟ أين الحديث عن الجمال والحب والحلم؟ تهشمت كلها في هذا العصر الذي تم من خلاله مزج الحقيقة بالخيال، لم يعد العالم كما عرفه وخبره گودار في سنواته السابقة، "إنه فيلم عن الموت والأفول والتلاشي والعجز عن التواصل، عن السينما البديعة التي كانت والتي لم يعد يشاهدها أحد، عن الفنان عندما يرثي لنفسه، عن العالم الذي أصبح التخاطب فيه شبه منعدم، ولم يعد هناك مجال سوى لصحبة الكلاب"[٥٦].

المناظر التي نقلها الفيلم ترمز إلى الحياة والمستقبل والأمل، وشكّل حضورها عملية مقارنة كبيرة، وهذا ما تعكسه رمزية "الماء/البحيرة، والهواء/ تحرك أوراق الشجر، والاخضرار/ الأشجار، والمساحات الشاسعة/ فسحة الأمل لبناء حياة جديدة"، ويقابلها - في ذلك - المدينة، وما تحمله من دلالات الفوضى والتقدم والموت والتلوث واللاجدوى، "فگودار كشف ما وصلت إليه الحضارة الأوروبية من "جمود"، وهو ينتهك تلك النزعة المركزية الثقافية الأوروبية، ويسخر منها (هم لا يعرفون - أصلاً - مفهوم أفريقيا)، يشير إلى تفشّي الأفكار الشمولية (التخلص من البطالة، بالقتل مثلاً!)، وإلى تلك "الجمهورية الشمولية" التي أصبحت تملك السلطة المطلقة، يتشكّك في فكرة المساواة، يرى موت اللغة، وربما - أيضاً - عجز الصورة عن رؤية المستقبل. ويظل الفيلم - رغم صعوبته - عملاً بصرياً وذهنياً ممتعاً، وتجربة أخرى تضاف إلى تجارب گودار .. ذلك المتمرد الأكبر في السينما المعاصرة.

ورغم ما في الفيلم من نزعة تشاؤمية عدمية، إلا أن گودار يتفاءل، بالطفولة، بالأجيال القادمة، فهو يضع الأطفال، في بؤرة الفيلم قرب نهايته، ورغم رفض المرأة للأطفال، وتفضيلها الكلب، إلا أن الفيلم ينتهي على أصوات الأطفال"[٦٦].

وكعادته - دائماً - يُظهر گودار، من خلال هذا العمل ميله الدائم إلى الفكر الفلسفي، وإظهار المسائل التي يفشل الآخر، في إظهارها، رغم توفر الإمكانيات الكبيرة، ونهله الدائم من الرؤى التي تُعنى بجوهر الإنسان، وهذا ما يميزه "عن زملائه من السينمائيين المرموقين، في أنه مغرم بدور الفيلسوف، ويرى السينما كأداة معرفية، ومجهر على العالم"[٧٦].

يمكن - من خلالها - توصيل الأفكار، واستعمالها، كوسيلة لمحاربة الأفكار الهدامة والهيمنة المطلقة؛ ليخرج بنتيجة مهمة حول هذا العمل، وهي أن "فيلم "وداعاً للغة" هو قصة حب بأسئلة؛ حب كوني تحديداً، الكل

يلعب هناك، واللغة تريد اللعب - أيضاً - باسترجاعتها الخاصة: القواميس والفلسفات والمجازات. لكن الكلب روكسي له رأي آخر؛ روكسي يحدد المعنى، بخطواته التائهة بين البلدة والغابة"[٨٦].

وعليه؛ فإننا نكتشف - ككل مرة، في أي عمل من أفلام گودار - بأنه لا يكلّ، ولا يملّ، من التجديد، سواء على مستوى التقنية، أو الفكرة، وقد أعاد تثبيت الفكرة - مرة أخرى - في هذا العمل، الذي رآه البعض بأنه - ربما - تكون نبوءة من المخرج، نقل - من خلالها - رؤاه للعالم الجديد، الذي سايره بتقنيته الجديدة، مبرزاً العلاقة الجدلية بين أداة التواصل والتخاطب في السينما، علاقتها مع الصورة، بشكل شامل؛ إذ "هناك احتكاك جدلي كبير بين اللغة والصورة، هناك إدارة حاذقة للغموض، ويبدو أن اختيار غودار لتقنية" 3D " له مبرر في ذاك الاحتكاك. هناك مقاطع في الفيلم، استخدم فيها غودار التشويش البصري عامداً لتوصيف الاحتكاك الوجودي القلق بين الكلمة والصورة"[٨٦].

لعب گودار - تقريباً - على جميع مستويات الفيلم وآليات السينما، ومع تجديده المستمر، فقد حاول - أكثر من مرة - خلق طرق توزيع جديدة، يكسر - من خلالها - احتكار الموزّعين الكبار الذي يبحثون عن الربحية، لا غير، والبحث لتخصيص أوقات معينة لعرض الأفلام، لعلمه، بمدى انعكاسها لفهم المنتوج، بطريقة، لا تجعل منه انفصاماً، بقدر ما يكون للأمر علاقة تشاركية بين الفيلم والمتلقي؛ إذ "إن توقعات المتفرج الجمالية تلعب دوراً هاماً في ما نلحظه على الصورة الفيلمية، وتتعلق ماهية الفيلم بالأوقات التي يعرض فيها الفيلم، ولذلك تختلف بعض السمات، كلما اختلف المتفرجون، وكذلك في الانفصام، وعدم الاندماج الذي حقّقه گودار – مثلاً - مكاناً وزماناً وفعلاً درامياً"[٨٧].

لا يمكن - بحال من الأحوال - تقديم فهم جيد لطريقة عمل گودار، وهذا من جميع النواحي؛ إذ إنه يجيد صنع المفاجأة دائماً، بواسطة تلاعبه الجمالي بالكاميرا، التي يؤنسنها، ويجعلها تفكر وتحس مثلها مثل الإنسان، "فلا تتحرك كاميرا گودار داخل مكان الفيلم، بل تدور هنا وهناك، وخارج المكان محومة حول أشياء، لا فيما بينها، ويكون المكان - غالباً مسطحاً وضحلاً ومحدوداً"[٨٧].

المهم في عملية گودار الفنية أنه استطاع أن يُحدث ثورة حقيقية، على مستوى السينما، وقد كان "أكثر المجددين تطرفاً في السينما المعاصرة. إن

مداه الطرازي رفيع واسع، بشكل، لا يصدَّق، ويشمل - وغالبا ضمن نفس الفيلم - أساليب السينما التسجيلية، إضافة إلى أكثر مبالغات السينما الطليعية بذخاً"[٣٧].

تجارب كل من أنتونيوني، وبيرتلوتشي، وگودار أنساق سينمائية مختلفة، اختلفت وتلاقت في مسائل متعددة، في التقنية والعمق السينمائيين المتبعين في تجربة كل مخرج فيهم، عكستها روح الخلق، كسر التقليد والتبعية الفنية، الانعتاق والبحث عن التجديد، بالإضافة إلى القناعات السياسية والفكرية التي يؤمنون بها، والمُغذّية لذهنيتهم، ناهيك عن امتلاك كل فرد بينهم مرجعية ثقافية، ومعرفية قوية، في الفنون الأخرى غير السينما، أو حتى تمكّنهم من كل الفنون تقريباً، سواء ممارسة، أو عن طريق الذوق والإحاطة، وكي يتم استخراج هذا التشابه، والاختلاف، لجأنا إلى المنهج المقارن، لمعرفة "وإقامة البراهين، وتقرير المفاهيم ... فالمقارنة تمكّن من دراسة الفروق والاختلافات، ومن تحديد جوانب التشابه والاختلاف بين الظواهر، المقارنة تجعلنا نتأمل الظواهر بعمق انطلاقاً من إبراز الأصول المشتركة، أو القرابة التكوينية بينهما"[٣٧].

إذ قمنا ببسط الظروف والبيئة التي تكون فيها كل وفرد، وعرضنا أهم الأسباب التي شكّلت وعيهم السينمائي والثقافي، كما قمنا بالتركيز على بعض من أعمالهم، خصوصاً تلك التي تناولها، وأشار لها بير باولو بازوليني في بحثه "سينما الشعر"، من أجل فهم أكثر لهذه الدراسة، ولا يمكن أن نقول بأننا تناولنا جميع جوانب ومحطات الشخصيات السينمائية المذكورة، عن طريق أوراق البحث المحدودة، والتي جاءت - فقط - لتسلّط الضوء على نقاط وجوانب معينة، إغناء للبحث، وتقوية له؛ إذ إن تجربة كل من أنتونيوني، وبيرتلوتشي، وگودار أكبر من أن يحتويها فصل، أو كتاب، وعادة، يتكون وعي كل إنسان نتيجة للعديد من الأسباب والمعطيات التي تدخل فيها الأسرة والبيئة والمجتمع، وعليه، يتكون الوعي الثقافي، من خلال هذا الفضاء، فمثلاً وجد بيرتلوتشي كل الرعاية والتشجيع اللازمين، من قِبل والده إيتليو الشاعر والناقد، ووجّه اهتمامه وحبه وشغفه بالسينما لابنه، الذي يبدو أنه شرب - هو الآخر - من معين السينما مُبكراً، وهذا - أيضاً - ما حدث مع ميكل أنجلو أنتونيوني، الذي وجد - هو الآخر - الرعاية والتفهم من أسرته التي شجّعته على السير وراء

حدسه، وموهبته، لهذا كان تخلّيه عن الوظيفة في البنك يسيراً، أما جان - لوك گودار؛ فقد اتبع - هو الآخر - حدس الفنان فيه، وترك وظيفة التدريس، في إحدى أعرق الجامعات العالمية، وهي السوربون، وغامر بمستقبله، من أجل عوالم السينما، والانتصار للفكرة. من هنا، تحدى كل فرد فيهم واقعه، وترك ما في يده، من أجل شيء، يراه الآخرون بعيد المنال، لكنهم اقتربوا من عوالمهم، وحققوا أحلامهم، وعانقوها.

ومن هنا، نطرح الأسئلة التالية، ماذا لو وقفت العائلة في وجه أنتونيوني، وأرغمته على البقاء في وظيفته، وعائلة بيرتلوتشي صمّمت على تعاطي ابنها أيّ مهنة غير الفن والسينما، وگودار واصل التدريس في الجامعة؟! النتيجة ستكون مخيبة، عالم بدون أنتونيوني الذي سيموت خلف المكتب، وبيرتلوتشي سيكون - ربما - شاعراً مغموراً، وگودار متقاعداً من الجامعة، وخلاصة النتيجة، لن تكون هناك أفلام مثل "الصحراء الحمراء"، أو "قبل الثورة"، أو "على آخر نفس"، لن تكون هناك سينما خلاّقة، وسينما جديدة ومستقلة، وأنساق، يتم العودة إليها، وأسلوب يستشهد به بازوليني، من خلال بحثه "سينما الشعر"، وأكيد لن يكون هذا البحث.

أرجع، وأقول بأن المُقارنة هي روح وفن أيضاً، يمكن - من خلالها - أن نسبر عمق الأشياء، وجوهرها، ونكتشف الطُرق المتبعة، ومدى صلتها، بالنجاح والتميّز، وبعد تتبع محطات كل فرد، خلصنا إلى ما يلي:

أولاً: المرجعيّة الثقافية

مارس أنتونيوني، في صغره، العديد من الهوايات، من بينها الرسم، والعزف على آلة الكمان الموسيقية. بعدها، كانت بدايته مع كتابة النقد السينمائي، في إحدى المجلات الإيطالية، أما بيرتلوتشي؛ فكان - هو الآخر - ينظم الشعر، ويكتب النقد السينمائي، أما گودار؛ فقد بدأ - أيضاً - مشواره السينمائي، بكتابة النقد السينمائي، في مجلة كراسات السينما. وعليه، فإن ثلاثتهم مارسوا فعل الكتابة والنقد وهوايات أخرى، في بدايتهم، وعملية النقد تلزم صاحبها بأن يمتلك مرجعية ثقافية، وفكرية، في مختلف الفنون، وبالأخص، في مجال السينما، والإحاطة بتقنياتها، ومدارسها، ومناهجها، وسياقها التاريخي، لذا؛ تمكنوا من السينما، عن طريق النقد.

ثانياً: التراتُبية

آمن كل فرد منهم بتراتُبية الأشياء، أنتونيوني دخل عالم السينما بعد

أن أشركه روسيليني، في كتابة سيناريو "رجوع الطيار". بعدها، عمل كمساعد مخرج لإنريكو فولكجينوني Enrico Fulchignoni، في فيلم بعنوان I due Foscari (١٩٤٢)، أما بيرتلوتشي؛ فقد اشتغل - هو الآخر - مساعد مخرج مع بازوليني، في فيلم "أكاتوني"، و گودار اشتغل - أيضاً - في أفلام وثائقية وقصيرة. بعدها، كانت بدايته الفعلية كمساعد مخرج لترفو في فيلم "حكاية المياه". وعليه، فإن كل مخرج من هؤلاء ارتقوا سلم السينما، بشكل طبيعي، بعد أن وجد كل واحد فيهم مَن يُساعده في وضع أول خطوة، في الفن السابع.

ثالثاً: القناعات السياسية

تشبع كل فرد منهم بالمواقف اليسارية، والفكر الشيوعي، بالتصريح، أو التلميح، وتجسد - بشكل أكبر - في أعمالهم السينمائية، وبشكل ملاحظ لدى بيرتلوتشي، الذي قال في ما معناه بأنه صنع بدولارات هوليود أكبر علم أحمر، وهي إشارة واضحة للشيوعية، كما استمد هذا الفكر من عند گودار، وهو الآخر كان معادياً للرأسمالية، ومناصراً للشيوعية، كمنهج حياة؛ وقد يكون نقل هذا إلى برتلوتشي، حين سلّمه في باريس أثناء عرض فيلمه "المحتال" قُصاصة، كتب عليها ملاحظة واحدة؛ وهي "يجب أن نكافح ضد الفردية والرأسمالية"[٤٧].

رابعاً: الخوف والترقب

عايش كل مخرج منهم أجواء الحرب، رغم تفاوت أعمارهم، أنتونيوني وُلد سنة (١٩١٢)، وبيرتلوتشي سنة (١٩٤١)، أما گودار؛ فقد وُلد سنة (١٩٣٠)، ومن هنا، خبر كل واحد فيهم شعور الخوف والترقب، شعور الخراب والدمار، شعور التوجس من المستقبل والضبابية التي تكتنفه، أو الحسرة على ما آل إليه العالم قبل الحرب، وبعدها، وتهشم المفاهيم والشعارات الرنانة فوق السياسات الجديدة، التي ولدت حروباً ثانوية أخرى، ربما تكون قتيل لحروب أوسع وأقذر.

خامساً: "سينما الشعر"

وهذه النتيجة خلص لها بازوليني الذي صنف شعرية ميكل أنجلو أنتونيوني بأنها شعرية شكلية إخبارية، أما برناردو بيرتلوتشي؛ فقد قال عنها بأنها شعرية رثائية، ووصف شعرية جان - لوك گودار، بالشعرية التقنية، وثلاثتهم يشتركون في أن أعمالهم - بغض النظر على سلبيتها - في "سينما الشعر".

هوامش الفصل الثالث:

١) مصطلح يشير إلى مجموعة أفكار في التنظيم السياسي والمجتمعي مبنية على الملكية المشتركة لوسائل الإنتاج في الاقتصاد؛ تؤدي بحسب منظريها لإنهاء الطبقية الاجتماعية، ولتغير مجتمعي يؤدي لانتفاء الحاجة للمال ومنظومة الدولة. والشيوعيون من الأفراد والأحزاب هم المتبنون لهذه النظريات والحركات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الساعية، للوصول لذلك النظام الاجتماعي. نشأت الشيوعية كنظرية سياسية في نهايات القرن الثامن عشر ضمن الفكر الاشتراكي، ويعدّ الفيلسوف الألماني كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣) أبرز منظّريها.

٢) نظام اقتصادي، تكون فيه وسائل الإنتاج - بشكل عام - مملوكة ملكية خاصة، أو مملوكة لشركات، وحيث يكون التوزيع والإنتاج وتحديد الأسعار محكوم بالسوق الحر، والعرض والطلب، ويحقّ للملاك أن يحتفظوا بالأرباح، أو يعيدوا استثمارها.

٣) يوسف شيخو، أنطونيوني .. عين أدمنت اغتصاب العذارى، موقع الأوان، ٢٠١١، أغسطس.

النسخة الإلكترونية:
http://www.alawan.org/article10208.html

٤) حركة ثقافية سينمائية، ظهرت في إيطاليا في الأربعينات (١٩٤٢-١٩٦١) في فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها. وتعتمد على التصوير المباشر والبسيط لمعاناة الطبقات الفقيرة، في المجتمع. وتتميز الواقعية الجديدة بميزتين رئيستين: الأولى هي التصوير الخارجي في الشوارع والأسواق والتجمعات السكنية الفقيرة، بصورة، تقرّب إلى الأفلام الوثائقية، والميزة الثانية هي استعانة مخرجي هذ الحركة - دائماً - بممثلين غير محترفين للقيام بالأدوار الرئيسة في أفلامهم. وكانت حياة الفقر والبطالة الشديدة التي خيّمت على إيطاليا بعد انتهاء الحرب هي الملهم لظهور هذه الحركة، بصورتها المميزة. وتطورت على يد مجموعة من النقّاد السينمائيين الذي كانوا يعملون، في مجلة السينما. ويعدّ كل من روبرتو روسيليني ولتشينو فيسكونتي وفيتوريو دي سيكا من روّاد هذه الحركة. وتأثر كتّاب الواقعية الجديدة كثيراً بالمذهب الواقعي الفرنسي وتقنيات العين السينمائية لدزيجا فيرتوف والواقعية الفرنسية السوداء. وكانت تهدف إلى عكس الواقع، كما هو؛ حيث كانت تهدف إلى تقديم السينما داخل الإطار الاجتماعي القادر على تمثيل الحرب، وذروتها.

وتستمد الواقعية الجديدة أهميتها من أنها تركت أثاراً كبيرة وواضحة على المخرجين والسينمائيين، في العالم كله، وسرعان ما تأثر الجميع بهذه الحركة، وخرجت الكاميرات إلى الشارع بعد أن كانت حبيسة الاستوديو طوال سنوات عديدة.

٥) إبراهيم العريس، "الصحراء الحمراء" لأنتونيوني مصانع وامرأة وضباب وصمت، جريدة الحياة السعودية، عدد ١٦١٩٥ سنة ٢٠٠٧، ٧ سبتمبر.

٦) صلاح هاشم، أنتونيوني: مغامرة الحداثة، موقع سينما إيزيس، ٢٠٠٧، ٢ سبتمر/أغسطس.

النسخة الإلكترونية:
http://cinemaisis.blogspot.com/2007/09/blog-post.html

٧)

Red Desert

Original Italian film poster

Directed by	Michelangelo Antonioni
Produced by	Angelo Rizzoli وAntonio Cervi
Written by	Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra
Starring	Monica Vitti, Richard Harris
Music by	Giovanni Fusco, Vittorio Gelmetti, Carlo Savina
Cinematography	Carlo Di Palma
Edited by	Eraldo Da Roma
Distributed by	(Rizzoli (USA
Release dates	September 1964 (premiere at 4

(.VFF) - 8 February 1965 (U.S

Running time	minutes 120
Country	Italy/France
Language	Italian

٨) صلاح هاشم، أنتونيوني مغامرة الحداثة، مرجع سابق.

٩) منى النمرسي، المخرج الإيطالي ميكل أنجلو أنتونيوني من المخرجين المهمين، جريدة المدينة، ٢٠١٢، ١٤ أذار.

١٠) المرجع نفسه.

١١) إبراهيم العريس، الصحراء الحمراء، المرجع السابق.

١٢) رهام جودة، ميكل أنجلو انطنيوني .. "تكبير" اللحظة و"فلسفتها"، ثم تقديمها، في صورة مبهرة، جريدة المصري اليوم، ٢٠٠٧، ٤ أغسطس، عدد١١٤٨.

١٣) المرجع نفسه.

١٤) المرجع نفسه.

١٥) المرجع نفسه.

١٦) المرجع نفسه.

١٧) عبد الله السعداوي، أنتونيوني خلخلت السرد الفلمي، الوقت البحرينية، ٢٠٠٧، ٢٢ سبتمبر.

١٨) ينظر، عبد الله سعداوي، المرجع نفسه.

١٩) محمد اشويكة، السينما المغربية، تحرير الذاكرة ... تحرير العين، سليكي أخوين، طنجة المغرب، سنة ٢٠١٣، ط ١، ص ١.

٢٠) ناجح حسن، المخرج الإيطالي بيرتولوتشي: مزيج الشعر والأدب والسينما، موقع ستار تايمز، ٢٠١١، جوان/يونيو النسخة الإلكترونية: : http://www.startimes.com/f.aspx?t=28292283

٢١)

La commare secca	

Bernardo Bertolucci	Directed by
Antonio Cervi	Produced by
Bernardo Bertolucci, Sergio Citti, Pier Paolo Pasolini	Written by
Marisa Solinas, Allen Midgette, Giancarlo De Rosa, Alfredo Leggi	Starring
Piero Piccioni, Carlo Rustichelli	Music by
Giovanni Narzisi	Cinematography
Nino Baragli	Edited by
September 19, 1962	Release dates
minutes 88	Running time
Italy	Country
Italian	Language

٢٢) إبراهيم العريس، قبل الثورة - لبرتولوتشي : ثورة البورجوازي وآلامه، الحياة ، ٢٠١١، ٢٩ أفريل

٢٣) المرجع نفسه.

٢٤) المرجع نفسه.

٢٥) المرجع نفسه.

٢٦) محمد أشويكة، السينما المغربية، ص ١٤، المرجع السابق.

٢٧) أمير العمري، بورتريه مبهر لعبقرية سينمائية، موقع الجزيرة الوثائقية، ٢٠١٣، ٣١ أكتوبر/تشرين الأول، النسخة الإلكترونية:

http://doc.aljazeera.net/followup/2013/10/20131 03183742869.html

٢٨) المرجع نفسه.

٢٩) المرجع نفسه.

٣٠) حواره، ستيوارت جفرز، برناردو بيرتلوتشي: أفلامي كانت وسيلة أقتل بها أبي، ترجمة، نجاح الجبيلي، جريدة المدى العراقية، ٢٠٠٩، ١٠ آذار.

٣١) المرجع نفسه.

٣٢) المرجع نفسه.

٣٣) المرجع نفسه.

٣٤) محمد الغريب، فلسفة السينما: بين گودار وبريسون وبيرتولوتشي، موقع عين على السينما، ٢٠١٤ أكتوبر/تشرين الثاني

النسخة الإلكترونية:
http://www.eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=38&nwsId=1959

٣٥) المرجع نفسه.

٣٦) المرجع نفسه.

٣٧) المرجع نفسه.

٣٨) المرجع نفسه.

٣٩) المرجع نفسه.

٤٠) حاوره، ستيوارت جفرز، برناردو بيتلوتسي، المرجع السابق.

٤١) المرجع نفسه.

٤٢) بيترو الين، السيميولوجيا والسينما في لغة الفيلم، ترجمة أمين صالح، موقع عين على السينما، ٢٠١٣، ١٧ يناير.

النسخة الإلكترونية :
http://www.eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=56&nwsId=197

٤٣) نزار عز الدين، الموجة الفرنسية الجديدة .. موجة غيرت السينما، ٤ على ٤، مجلة السينما، ٢٠١٣، أغسطس.

النسخة الإلكترونية :
https://filmmagazine.wordpress.com/2013/08/24/f

٤٤) المرجع نفسه.

٤٥) واقعية الصورة في مواجهة المونتاج، حركة الموجة الجديدة، موقع ستار تايمز، ٢٠١٠، أكتوبر

النسخة الإلكترونية: http://www.startimes.com/f.aspx?t=25775690

٤٦) نزار عز الدين، الموجة الفرنسية الجديدة، المرجع السابق.

٤٧) واقعية الصورة في مواجهة المونتاج، مرجع سابق.

٤٨) المرجع نفسه.

٤٩) المرجع نفسه.

٥٠) نزار عز الدين، الموجة الفرنسية الجديدة، مرجع سابق.

٥١) واقعية الصورة في مواجهة المونتاج، مرجع سابق.

٥٢) المرجع نفسه.

٥٣) المرجع نفسه.

٥٤) روفي جاسون انكني، جون لوك گودار، ترجمة ممدوح شلبي، موقع ممدوح شلبي، ٢٠١٠، أكتوبر، النسخة الإلكترونية: http://mamdoughshalaby2.blogspot.com/2013/05/blog-post.html

٥٥) عدة شنتوف، السينما الجزائرية وحرب التحرير، أبجديات للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ٢٠١٣، ص ٧١.

٥٦) بيتر والين، السيميولوجيا والسينما في لغة الفيلم، ترجمة أمين صالح، موقع عين على السينما، ٢٠١٣، يناير. النسخة الإلكترونية:

http://eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=56&nwsId=197

٥٧) محمد الغريب، فلسفة السينما: بين جودار وبريسون وبيرتلوتشي، موقع عين على السينما.

٥٨) محمد الغريب، فلسفة السينما بين گودار وبريسون وبيرتلوتشي،

عين على السينما ٢٠١٤، أكتوبر،

النسخة الإلكترونية:
http://www.eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=38&nwsId=1959

٥٩) المرجع نفسه

٦٠) بيترو الين، السيميولوجيا والسينما في لغة الفيلم، مرجع سابق.

٦١) ناجح حسن، موسيقانا لغودار، بلاغة الوثيقة، موقع الجزيرة الوثائقية، ٢٠٠٩، أفريل.

النسخة الإلكترونية:
http://doc.aljazeera.net/followup/2009/04/200942211104088948.htm

٦٢) بيتر وولين، السيميولوجيا والسينما في لغة الفيلم، مرجع سابق.

٦٣) أمير العمري، "وداعا للغة"، تحفة جان لوك گودار، موقع الجزيرة الوثائقية، ٢٠١٤، ٠٥ يونيو. النسخة الإلكترونية :

http://doc.aljazeera.net/cinema/2014/06/20146582253877958.html

٦٤) المرجع نفسه.

٦٥) المرجع نفسه.

٦٦) المرجع نفسه.

٦٧) شرف الزغل، وداعا للغة، حفريات غودار بين الصفر والمالانهاية، موقع لغو، ٢٠١٥، يناير

النسخة الإلكترونية : النسخة الإلكترونية:
http://www.laghoo.com/2015/01/وداعاً - للغة - حفريات - غودار - بين.

٦٨) المرجع نفسه.

٦٩) المرجع نفسه.

٧٠) عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، "دراسة في جماليات السينما"الكتاب الجديد، ليبيا، سنة ٢٠٠١ـ ط ١ ، صفحة.١٨٣

٧١) ألان كاسبيار، التذوق السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص٧٦

٧٢) لوي دي جانتي، فهم السينما، ٩ اتجاهات طليعية، ترجمة جعفر علي، المكتبة السينمائية، مطبعة تينهل مراكش، المغرب، ١٩٩٣، ص ٥٠.

٧٣) أمل الجمل، اللغة السينمائية في الأدب، دراسة مقارنة بين تاركوفسكي وشريف حتاتة، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٤، ص١٧.

٧٤) حاوره، ستيوارت جفرز، برناردو بيرتلوتشي:أفلامي كانت وسيلة أقتل بها أبي، تر نجاح الجبلي، موقع صوتك، ٢٠٠٩، نوفمبر/تشرين الثاني. النسخة الإلكترونية:

http://www.sawtakonline.com/forum/showthread.php?70199

"بونويل يعزف على السينما مثلما كان باخ يعزف على آلة الأزغُن"

جان- لوك گودار

يقول بازوليني بأن هناك "حالات متطرفة، تكون فيها الصفة الشعرية للسينما واضحة تماماً، وفيلم "كلب أندلسي" مثلاً، ممتثل على نحو فاضح، لرغبة في التعبير المجرد، ولكن؛ لتحقيق ذلك تعيّن على بونويل اللجوء إلى كافة الوسائل الوصفية، في السريالية"[١]. هذه الحركة التي كانت بمثابة ظهير للجنون تقريباً، للعقل اللاواعي فينا، للعمق والحرية، كانت ثورة على كل الموروثات، وهدماً كلياً للتقاليد، والنظريات الفكرية والفنية المعروفة، جاءت السريالية؛ كي تحرر الكلمات، والألوان، والصوت، والموسيقى، من تراكمات الماضي، من الالتزام، والقوانين المجحفة، والمُقيدة للفن، جاءت من أجل أن يلامس الفنان حقاً مُنتجه الإبداعي بكل تلقائية، بدون أي حسيب، أو رقيب ذاتي، أو خارجي. ومن هنا، جاء منتج لوّي بونويل Luis Buñuel (١٩٠٠-١٩٨٣) السينمائي "كلب أندلسيUn chien andalou ١٩٢٩"؛ ليُعمّق مفاهيم هذه الحركة؛ إذ قام بتجسيدها في هذا الفيلم أكثر من أيّ فنان آخر، وقد رآه بازوليني كحالة سينمائية متطرفة، بعد أن جعل من الصفة الشعرية واضحة تماماً. وعليه، فإن هذا الفيلم يعكس نظرة بازوليني إلى "سينما الشعر"، لكن؛ بشكل نسبي، على عكس هذا الفيلم الذي كانت شعريته طافحة، بشكل مبالغ فيه، بعد أن لجأ صاحبه إلى العديد من الآليات الوصفية، والتعبيرية، التي أتاحتها السريالية لمريديها، وهنا يرى بازوليني بأن المنتجات الأدبية للشعراء، والكتّاب، واللوحات التشكيلية، والفنية، والتصويرية، خصوصاً الزيتية منها، التي تبنّى أصحابها هذه الحركة كأسلوب، ومرجعية لهم، لم يقدروا أن يقدموا ما قدمه فيلم "كلب أندلسي" للسريالية، ولا يمكن أن يتم مقارنة أيّ منتج به في تلك الفترة، لكن؛ من ناحية أخرى، يرى بأن تضخّم الشعرية في هذا الفيلم مبالغ فيها، لكنه في الوقت نفسه، يراه ملائماً للشعرية السريالية؛ حيث "لا بد للمرء أن يذكر أن الفيلم كمنتج سريالي، فيلم من الطراز الأول، والقليل من الأعمال الأدبية ولوحات التصوير الزيتي لهذه الحركة، يمكن أن يُقارن به، وبقدر ما تفسد صفة الشعرية بتضخم ساذج في المضمون ملائم للشعرية السريالية التي تسيء إلى النقاء التعبيري، للكلمات، أو الألوان "[٢].

إلا أنه بالرغم من أن هذا يسيء - حسب تعبير بازوليني - إلى النقاء التعبيري التي تضمّنها المنتجات الأدبية والفنية الأخرى، غير أن الصورة السينمائية التي تعكس الأحلام والذاكرة اللاواعية تبرز - من جهة أخرى - الصفاء، فـ "نقاء الصورة السينمائية لم يعد يعوقه، وإنما يمجّده مضمون سريالي، بسبب الطبيعة الفنية حقاً للأحلام وللذاكرة اللاواعية التي تكتشفها السريالية في السينما."[٣]

هذا من الأشياء التي حذدها بازوليني في "سينما الشعر"، التي يُسميها "الذاتي الحر غير المباشر"، ويوصي بها، بشدة، وهذا ما جسّده بونويل فيلم "كلب أندلسي"، بشكل واسع.

كانت العديد من الأعمال التي أخرجها بونويل بعد الفيلم المذكور الذي تعاون في كتابته مع الرسام الكبير سلفادور دالي Salvador Dalí (١٩٠٤-١٩٨٩)، ناضجة بالرؤى السريالية، خاصة فيلمه الموالي الذي كتبه هو الآخر، بالتعاون مع دالي، وهو "العصر الذهبي L'Âge d'or ١٩٣٠" الذي تمّت مصادرته من قِبل النظام الفرنسي، بعد عروض أولية؛ إذ يحمل - هو الآخر - مدلولات سريالية ونقدية للعديد من الجهات، "ففي أفلامه، ذات الحس السوريالي، الهجائي، الساخر، نجد نقداً عنيفاً للقيم البورجوازية والدينية والعائلية، ولمؤسسات الدولة، من خلال رؤية ثورية، تتحد فيها النظرة الماركسية والفرويدية، موظفاً المخيلة السوريالية والدعابة التهكمية"[٤] .

-١-

ساهم احتكاك لويس بونويل، بالعديد من القامات الأدبية، والفكرية، والفنية، في تكوين وعيه، خاصة في إسبانيا حينما كان طالباً في إحدى جامعاتها، ويقول عن تلك الفترة من حياته "في ذلك الوقت، في سكن الطلبة، كوّنت صداقات حميمة مع مجموعة من الفنانين الشبان الذين كان لهم تأثير قوي، في تشكيل ميولي، مثل: الشاعر فدريكو غارثيا لوركا، الرسام سلفادور دالي، الشاعر والناقد مورينو فيلا.. وغيرهم٥.

وطوال إقامته في بيت الطلاب، رفقة أصدقائه المذكورين في تلك الفترة، تكوّن وعيه الفني، والسياسي، والفكري، واقتنع مع شريكه دالي بالسريالية كقيمة فنية وأسلوب حياة، على عكس صديقه لوركا الذي اختار طريقاً آخر. وهنا يقول بونويل في الحوار الذي أجري معه، ونشر في "كراسات السينما" شهر يونيه سنة ١٩٥٤، "السوريالية علمتني أن للحياة مغزى أخلاقياً، لا يمكن تجاهله. عبر السوريالية، اكتشفت - أيضاً، وللمرة

الأولى - بأن الإنسان ليس حراً. كنت أعتقد بأن حريتنا مطلقة، لكنني وجدت في السوريالية نظاماً، ينبغي أن يُتبع. ذلك كان أحد الدروس العظيمة التي تعلمتها في حياتي. خطوة مدهشة وشعرية. ماذا تعني التجربة السوريالية، بالنسبة لي؟ إنها تعني شيئاً واحداً: التضامن الجماعي" [٦].

من خلال هذا التصريح، نكتشف مدى تمسك بونويل بالسريالية، رغم مرور أكثر من ٢٥ سنة، كحد فاصل بين فيلم "كلب أندلسي" وتصريحه؛ إذ لم تكن - قط - السريالية موضة عابرة، في مساره، بل هي المسار، بعينه، قيمة حياتية، وهدف سام له، خاصة وأنها تستثمر في الإنسان وطبيعته؛ حيث إن "الإنسان - من وجهة نظر بونويل - كائن، يصر على إنكار طبيعته الحيوانية، خالقاً مجموعة من القوانين، أو القواعد، أو المبادئ التي لا تؤدي إلا إلى مضاعفة عبثيته، وتكثيف اضطهاده. بونويل لا يقيم حاجزاً، من أي نوع، بين الوهم والواقع، بين التلميح المباشر والتشبيهات الأخرى. أفلامه مبنية على المواجهات القاسية بين الواقع والوهم، الأوجه الإيجابية والسلبية، الجانب الصحيح والجانب الخاطئ من الظاهرة نفسها الموضوعة على مسار التعارض والتصادم، من أجل الاقتراب أكثر من حقيقة الشيء"[٧].

-٢-

وقد حاول عبر مساره العامر بالأفلام والمنجزات السينمائية ألا يحفل أعماله ما لا تطيق، وأن لا يقولها ويقول ما لم نقله، أو يقله؛ إذ يصرح "لم أرغب - قط - في إثبات شيء، في أفلامي. السينما التعليمية، أو السياسية، لا تثير اهتمامي. لا أحد - في الواقع - يستطيع أن يثهمني، بشيء، لكنهم - دائماً - يجدون معانٍ ومدلولات مزدوجة، في أعمالي"[٨].

ودائماً ما يسبق النقّاد، ويستبق تفسيراتهم الجاهزة، حين يعترف بلا أخلاقية أفلامه، وكيف يتحصل على الفكرة التي يبني عليها عمله، وهذا عن طريق النظر، لا غير، النظرة وحدها من يبني عليها أسئلته، فهم "يقولون إن أفلامي عنيفة وهذامة؛ أي لا أخلاقية، أنا لا أختار الموضوع أولاً - الخير، العذرية، الوحشية - ثم أقيد شخصياتي بالمشاكل. ليس لديّ أجوبة مسبقة. أنا أنظر .. والنظر إحدى سبل السؤال" [٩].

كما أنه يفسر ويصحح بعض المفاهيم والأخطاء التي لزمته فترة طويلة، وهذا بقوله، "هناك من يقول بأنني قاس ومنحرف، أنا على العكس

تماماً، أسخر من الأصنام، والشعائر التي تسبّب القسوة والانحراف، أنا أكره العنف، والبورنوغرافيا، في شبابي، كانت السوريالية من أكثر الحركات الفنية عنفاً، كنا نستخدم العنف كسلاح ضد ما هو مؤسس، لكن؛ الآن من الصعب أن تفعل ذلك؛ لأن المجتمع نفسه صار أكثر عنفاً" [١٠].

-٣-

جسّد بونويل العديد من المشاهد الجنسية، في أعماله، خاصة التي طبعت بداياته الأولى، وقد كانت أكثرها تطرفاً في فيلم "العصر الذهبي" الذي سبق، وأن أشرنا إليه، وهو يبزر ذلك بقوله "أنا أؤمن بالإيروسية المحتشمة، تستطيع أن تعزو ذلك إلى تربيتي اليسوعية، اللذّة الجنسية - بالنسبة لي - مرتبطة - على نحو مباشر - بفكرة الخطيئة، ولا توجد إلا في سياق ديني" [١١].

-٤-

أما عن اشتغاله على الرموز في أفلامه؛ فيقول بأنها رموز اعتباطية، ولا يملك أي قصدية في زرعها وتكريسها ضمن أعماله. ومن هنا، تسقط الكثير من الدراسات التي شرحت الرمز في أعمال بونويل كأنّه تراتبية منطقية مفتعلة؛ إذ يمكن دراسة هذه الرموز كفعل لا عقلاني، لا غير ، "في حوار له مع المخرج فرانسوا تروفو، قال بونويل: "ربما أقدّم بعض العناصر اللاعقلانية، تحت ستار حلم ما، لكنني لا أقدّم - عن قصد - أشياء رمزية، على الإطلاق" [١٢].

وفي الحوار نفسه، الذي أجراه معه هذا المخرج الفرنسي الذي يعدّ أحد أهم النقّاد والمخرجين السينمائيين الذي يدعون إلى القطيعة مع الماضي السينمائي، وكسر التقليدية؛ إذ كان من أنصار ومؤسسي "الموجة الجديدة"، أقول بأن موقف بونويل من الواقعية الجديدة التي كانت - هي الأخرى - في أوجها، في ايطاليا وقت ظهورها، كان موقفاً سلبياً؛ إذ يرى بأنها تفتقد إلى الشعرية، ويمكن تفسير آلياتها ظاهرياً، دون الذهاب إلى الباطن، ومن هنا يتم إسقاط الكثير من الجماليات التي يمكن أن يخلقها التأويل والغموض، وهذا ما لا توفّره هذه الحركة السينمائية، "الواقعية الجديدة، في السينما الإيطالية، أدخلت عناصر قليلة لإثراء لغة التعبير السينمائي، إن واقعها ناقص، تقليدي، ومنطقي. بينما الشعر، والغموض، وكل ما من شأنه أن يتمّم ويوسّع الواقع، هو مفقود كلياً في هذه الأعمال، بالنسبة لأي واقعي، هذه الكأس مجرد كأس، ولا شيء آخر. هو يراها، وهي

تُملأ بالنبيذ، ثم تؤخذ إلى المطبخ؛ كي يغسلها الخادم، أو ربما يكسرها، الأمر الذي سيؤدي إلى طرده، أو عدم طرده، هكذا، لكن هذه الكأس نفسها، التي يراها عدة أشخاص مختلفين، يمكن أن تكون أشياء كثيرة ومختلفة؛ لأن كل شخص يسكب جرعة معينة من المشاعر الذاتية، فيما ينظر إليه .. ذلك لأن أحداً لا يرى الأشياء، كما هي، وإنما حسب ما تمليه رغباته وحالته الذهنية، أنا أناضل، من أجل السينما التي سوف تجعلني أرى هذا النوع من الكأس؛ لأن هذه السينما سوف تمنحني رؤية شاملة عن الواقع، وتوسع معرفتي بالأشياء والناس، وتكشف لي عالم المجهول المدهش، وكل ما لا يمكن العثور عليه في صحيفة، أو في شارع".[٣١]

-٥-

يرى بونويل بأنّ هناك جمالية كبيرة في الغموض، ولا يمكن - بحال من الأحوال - الاستغناء عنه، في أي منتج فني، ولكنْ؛ للأسف، كان يرى بأن هذه الخاصية الجمالية مفقودة، وهي عملية تشاركية، ساهمت فيها العديد من الأطراف والجهات، فكرستها بقوة، وأصبح لوناً سائداً، بعد أن تمّ فرضه على المتلقي، ويُحمّل كل المسؤولية للمؤلفين، والمخرجين والمنتجين، الذي تحالفوا فيما بينهم لقتل هذه الجمالية، رغم أهميتها "الغموض، ذلك العنصر الجوهري، في أي عمل فني، هو - بشكل عام - مفتقد في الأفلام. المؤلفون والمخرجون والمنتجون يبذلون جهداً عظيماً، من أجل عدم تعكير صفو أمننا وطمأنينتنا، مصرين على أن تظل نافذة الشاشة المدهشة مغلقةً، بإحكام، في وجه عالم الشعر المحرّر"[٤١].

ويذهب أكثر من ذلك حين يصف تلك الأعمال التي تعرض بـ"المبتذلة"، التي تكرر نفسها، يرى بأنّ وظيفة السينما ليست نقل أوجاعنا وآلامنا، ليست مرآة عاكسة للواقع، السينما هي تلك الروح الشعرية التي تقاتل من أجل أن تبرز في السينما، هي بحاجة أن تُوظف في الأفلام، كي يجد المتلقي/الجمهور شيئاً، يتحدث عنه، ويتخاصم فيه، وكل فرد يفسر بالطريقة التي يراها، كل مشاهد يخرج من قاعة السينما محملاً بكمّ من الأسئلة والفهم المختلف، وتتوسع سبل الإدراك، وتطفو القيمة الجمالية للغموض، كل فرد يحمل فهماً ما، مختلفاً عن الآخر، أما الفهم الحقيقي والصحيح؛ فيحتفظ به صانع الفيلم في نفسه، كي لا يقتل عمله، هكذا كان يرى بونويل الغموض، ولكنهم كانوا "يفضلون جعل الشاشة تعكس موضوعات، تشكّل استمراراً طبيعياً لحياتنا اليومية، وأن يكرّروا، آلاف المرات، الدراما المبتذلة نفسها، وجعلنا ننسى الساعات المشحونة بالوجع

والضجر في عملنا اليومي. لكنْ؛ في كل الأفلام، الجيدة، أو السيئة، وعلى الرغم من نوايا صانعي الفيلم، تكمن روح شعرية، تناضل من أجل البروز إلى السطح، والكشف عن نفسها" [٥١].

كان يؤمن بأن السينما هي الباطن، هي عوالمنا الأخرى التي لا نراها، ونسعى - دائماً - لفهمها، وملامستها، هي الفضاء الموازي، فضاء الأحلام والكوابيس والرؤى، فضاء الأسئلة العميقة، والدراية الناقصة، والافتراضات، هي ما لا نراه، ولا نمسه، بل نؤمن به، في أعماقنا، ونحس به دائماً، كان بونويل مقتنعاً بأنّ السينما أوجدت؛ كي تنقل وتفسّر للعالم هذه الماورائيات Paranormologie، التي نقل جزءاً منها الشعر، ولكنْ؛ في نفس الوقت، يتحسّر على أن السينما لم تلعب هذا الدور، وعالجت القشور، فحسب رأيه، قد "تم اختراع السينما، كما يبدو لي، من أجل التعبير عن حياة ما دون الوعي، التي جذورها تتغلغل، على نحو عميق جداً في الشعر، لكنها لم تُستغل - أبداً - لتحقيق هذه الغاية" [٦١].

-٦-

على عكس بير باولو بازوليني، كان بونويل يشجّع على جعل وجود الكاميرا غير محسوس، بل يذهب أكثر من ذلك؛ إذ يحاول في أفلامه أن يجعل كل التقنيات المستعملة غير محسوسة؛ لأنه يرى بأنه في حالة تمّ اكتشاف الكاميرا أو كانت التقنية محسوسة، هذا الأمر سيضعف الفيلم، ومن ناحية أخرى، يكره البهرجة الزائدة، والاستعراضات المقحمة، ويكره "التحايل والتلاعب، أكره التقنية الاستعراضية. حضور الكاميرا لا يجب أن يكون محسوساً. عندما أبدأ في رؤية التكنيك، في فيلم ما، وبشكل مفرط، فإنني أكف عن الاهتمام به. في أفلامي، أحاول - دائماً - أن أجعل التكنيك غير محسوس .. ما إن يكشف عن نفسه حتى يصبح الفيلم باهتاً وضعيفاً" [٧١].

وهي من الأمور التي لا يؤمن بها بازوليني في بحثه حول "سينما الشعر"؛ إذ كان يرى بأن الكاميرا يجب أن تكون محسوسة، من أجل عدم إدخال المتلقي في دائرة الوهم، وهو أمر دعا إليه بقوة لخلق فاصل بين السينما والمتلقي/الجمهور، كما أن سينما الشعر - حسب رأي بازوليني - يجب أن تكسب خاصية الكاميرا المتحركة، أو المحسوسة، في العمل؛ كي تكتسب شاعريتها ورمزيتها الجمالية.

-٧-

ومن جهة أخرى، يقلل بونويل من وعي النقّاد، الذين باتوا - حسب تعبيره - يمتلكون نظرة سطحية، بعد أن التهمتهم عجلة الاستهلاكية، وتم تمييع الثقافة بالإجمال، وهذا بعد أن قرنها بالقوة العسكرية والاقتصادية، في الأخير، جانبت هذه الرؤى قناعات كل من بازوليني نفسه، وحتى أنتونيوني وبيرتلوتشي وگودار وبريجمان، فـ "النقاد يقارونني بالرسام جويا. هذه نظرة سطحية جداً. النقّاد يتحدثون عن جويا؛ لأنهم يتجاهلون أولئك العظام الذين أنجبتهم أسبانيا. الثقافة، لسوء الحظ، أصبحت غير منفصلة عن القوة الاقتصادية والعسكرية. الدولة القوية صارت قادرة على فرض ثقافتها، ونشرها عالمياً. فنانون من الدرجة الثانية، مثل إرنست همنجواي، شهرتهم جاءت نتيجة القوة الأمريكية. أما أسبانيا؛ فإن ضعفها يعني تجاهلاً عالمياً لأدبها المدهش" [٨١].

رغم أن نظرة بونويل - في هذه الفقرة - كانت قاصرة على أسبانيا وحدها، على الأقل، في المعنى الضيق، لكنّه - في المعنى الشامل - كان يعي جيداً بأن قوة الدولة تبني طريقاً لمثقفيها، وكأنه يحذّر الدول الضعيفة كي لا تذعن إلى الأسماء التي يتم خلقها، وتلميعها، هي أسماء تقف خلفها آلة دعاية كبيرة، تُبشّر برؤى إيديولوجية معينة، وبمعنى آخر، كان يقول بأن هناك العديد من الأسماء العظيمة في الفن والسينما والثقافة، لم تجد طريقها للشهرة، أو العالمية، أو يتم تناولها، في الإعلام، لا لشيء سوى لأسباب، تعود إلى القوة والضعف.

لوي بونويل كان ضد فكرة تحليل وتفسير أفلامه، كما سبق وأن أشرت؛ إذ كان يسخر "وهو يقرأ بعض المقالات التي تتناول فيلمه بالتحليل، وخصوصاً تلك التي تستقي من علم النفس، ومن فرط اللهاث خلف شرح وتفسير وفهم كل شيء، فإننا ننتهي بأن نخطئ الحمولة الحقيقية للفيلم الذي لم يكن يشتمل على غاية أخرى غير خلق موجات صادمة، من خلال الصورة في عقل المتفرج الذي ينبغي لاستيهاماته من خلال الفيلم، أن تتاخم الوعي، وتتيح في التزام تام، بأكثر الأشكال الأرسطية قدماً، وهو فعل التطهير؛ أي إيقاظ الوحوش السابتة، وتطهير الرغبات"[٩١].

غير أننا سنتجرأ، ونقوم بتحليل فيلم "كلب أندلسي"، وفق المنهج السميائي والنفسي، خاصة، وأنه عمل يجمل الكثير من الدلالات الفنية، والتاريخية، والحداثية، ويمتلك علامات معينة، تُغري بالتحليل، ناهيك على أن هذا العمل الذي أشار إليه بازوليني في بحثه، واستشهد به، وهو السبب الأول الذي حرضّنا؛ كي نقوم بحفريات معرفية، ومساريّة حول المخرج والفيلم؛ إذ ستخدم هذه الحفرية، وبأشكال متعددة بحثنا حول "سينما الشعر"، كما ذكرنا آنفاً، وبما أن دالي هو شريك أساسي في صناعة هذا الفيلم، فسنكتفي بالإشارة إلى أفكاره، ورؤاه حول السوريالية، ونظرته إلى الفن، على العموم، ومن المعلوم عن دالي بأنه أنشأ "نظرية "البارانويا النقدية"؛ حيث ينادي بأن ينمي المرء نوعاً من الفصام الحقيقي، بينما يحتفظ بعقله منضبطاً، في مؤخر رأسه، وقال بإمكان ممارسة هذا في الشعر والفن، بل وفي الحياة اليومية أيضاً، وكان يوظف في فنه بعض التقنيات، بالإضافة إلى بُعد الحلم غير الواقعي الذي يخلق شخصيات لوحاته الغريبة، قائلاً "هي صور من واقع يد الأحلام، من قبيل البشر الخارجين من الأدراج، الزرافات المحترقة، الساعات السائلة، كأنها من شمع ذائب"[٩٢].

قبل أن ننتقل إلى مشاهد الفيلم، لا بد أن نشير بأن عنوان الفيلم " كلب أندلسي" لا يحمل أي تفسير منطقي من الناحية الظاهرية، في العمل، لكنه - في المقابل - يرى البعض أنه يحمل إشارة عنصرية لصديقه، والذي صار

عدواً له، فيما بعد، وهو فيديركو غارسيا لوركا Federico García Lorca (١٨٩٨-١٩٣٦)، بحكم أن الأخير يتحدّر من منطقة الجنوب، بأسبانيا التي يطلقون عليها "الأندلس"، وعادة يتم إطلاق كلمة "كلب" على من يتحدّر من هذه المنطقة، التي كانت كحصن أخير للعرب المسلمين قبل أن يتم طردهم نهائياً منها، وقد أطلق على هذا المكان جرف الكلاب، و"يمكننا أن نفترض - في هذا السياق - أنه بالنسبة لأهل مدريد الذين درجوا على السخرية من الأندلسيين الوافدين على مدريد، من أجل الدراسة، بوصفهم بالكلاب الأندلسية، فإن الأندلس ظلت - بالنسبة لهم - الأندلس العربية، وسكانها أولئك الذين نعتهم القشتاليون قبل قرون بالكلاب"[١٢].

وقد كان الأمر بالنسبة للوي بونويل الذي يتحدّر من أراغون Aragon، وسلفادور دالي الذي يتحدّر من كاتالونيا Cataluña ، ولوركا الذي كان يتحدّر من الأندلس، في بادئ الأمر كان مجرد مزحة، يتم إطلاقها على صديقهم، لكن الأمر تحول إلى عنصرية حقيقية بعد أن صار عدواً، وهو أمر يلزمه أكثر من فصل لشرحه، والتطرق له، والدليل على هذه العداوة هي سهر بونويل على التفريق بين لوركا ودالي، وهذا ما تثبته رسالة بونويل التي أرسلها من باريس إلى دالي، بعد أن سافر لوركا، إلى أمريكا؛ حيث يقول في مقطع منها "لم يمر فيديريكو ابن العاهرة من هنا، لكنني أحطت علماً بمغامراته اللوطية الجديدة، ابن العاهرة والكلب الأندلسي"[٢٢].

ومن هنا، يمكن على الأقل، أخذ فكرة شاملة على عنوان الفيلم .

مفتتح[٢٣]

كان يا مكان...

شرفة ليلاً.

رجل يقف جنب نافذة، يشحذ موسى. يتطلع إلى السماء، فيرى سحابة تتحرك نحو قمر بدر. وبينما تمر السحابة عبر وجه القمر، تقطع شفرة الموسى عين امرأة شابة.

نهاية المفتتح

أول "كادر" سينمائي في الفيلم هي لقطة مقربة لعملية شحذ لشفرة حلاقة، أداة تعكس العنف، والقوة، والسيطرة، والحسم، وعملية الشحذ هي استعداد مسبق، وترصد لممارسة هذا العنف، أما ساعة اليد؛ فهي دليل على عقلانية الرجل، يدعمه هدوء وسكينة، تؤكدهما السيجارة التي كانت على

شفتيه، ولتكريس هذا الاستعداد النفسي والجسدي يقوم بتجربة الشفرة على أظفر أصبع اليد، ليرى مدى حدتها؛ ليخرج - بعدها - إلى الشرفة؛ حيث القمر بدر، وما يحمله اكتمال القمر من أساطير متنوعة لدى مختلف الحضارات المتعاقبة؛ إذ لكل حضارة طقس معين، تتعامل من خلاله مع هذه الدورة الفلكية الطبيعية، بعدها، وفي هدوء تام، واستسلام واضح، من طرف المرأة التي تشاركه ربما هذا العنف، والطقس المتوحش، وبدون مقاومة منها، يقوم بشق إحدى عينيها، بعد أن مرّ خيط سحاب على البدر، وهي عملية محاكاة للمشهد. ومن هنا، يتم ربط الطبيعة كمصدر إلهام لممارسة هذا "العنف اللذيذ"، إن صح التعبير، كما يتم طرح التساؤل التالي، مَن الجاني والجلاد في هذا المشهد؟ هل الرجل كمُمارس للعنف؟ أو المرأة التي تبدو مستسلمة، أو محرّضة عليه؟ أو البدر "الطبيعة" كمصدر إلهام؟ فإن "إظهار هذا الفعل العنيف بلقطة كبيرة، يُحدث صدمة نفسية، للمتفرج، ثم يربط هذا الفعل، بلقطة لسحاب، يسير باتجاه القمر، ويخترقه، فهل يريد المخرج القول بأن العنف والقسوة هي واقع إنساني اكتسبه من الطبيعة؟ هل الطبيعة هي مصدر العنف والوحشية؟ هل الإنسان كائن وحشي هو مَن نقل هذا العنف للطبيعة؟ هل الإنسان كائن متوحش بطبيعته، ولا يمكن تعديل هذا السلوك؟ بونويل في اللقطة الأولى يؤسس لنوع جديد لرؤية الفن السينمائي، فتدمير عين فتاة جميلة، ما هي إلا استعارة تدعونا لرؤية هذا الفن، كفن ساحر"[٤٢].

بعد ثمانية سنوات

شارع مقفر والدنيا تمطر.

"يبدو رجل مرتدياً بدلة رمادية داكنة، وهو يركب دراجة، رأسه وظهره ومنطقة العانة مزيّنة بكشكشة من كتان أبيض، علبة مستطيلة بشرائط سوداء وبيضاء مائلة مربوطة إلى صدره، بحزام. يبدل الرجل قدميه، بصورة آلية، من دون أن يمسك مقودي الدراجة، بينما ترتاح يداه، على ركبتيه.

يُرى الشخص من الوراء مائلاً على فخذيه، بلقطة متوسطة، بظهره إلى الكاميرا.

يتحرك الشخص ناحية الكاميرا حتى تبدو العلبة المربوطة في لقطة مقربة."

ما هي الدلالة الجمالية التي يوفرها هذا المشهد؛ حيث الرجل يرتدي

ملابس غريبة عن مجتمعه وبيئته، يضع في وسطه علبة، وهو فرح مُغتبط، ومرتاح، وهذا ما تعكسه طريقة قيادته للدراجة، الشارع الخالي يرمز إلى خوف الناس من المطر "الطبيعة"، وهروبهم المستمر من الجمال؟ هذا المشهد يحرّض على كسر العادي، والتحرر من التقاليد، والاستمتاع بالجمال ومحدوديته، دراجة هوائية، ولباس مميز، ومطر، وشارع خالي، هل يكفي هذا؛ ليكون الرجل سعيداً، وهل يكتمل تفسيرا هذا المشهد دون مواصلة المشهد الذي يليه؛ ليتم الربط بينهما.

"غرفة عادية بالدور الثالث، في الشارع نفسه، امرأة شابة، تلبس رداء، بألوان فاقعة، تجلس بمنتصف الغرفة منتبهة، وهي تقرأ كتابا، يتشتت انتباهها فجأة عن القراءة، تنصت بفضول، قبل أن تُحرر نفسها من الكتاب، بأن تلقيه نحو أقرب أريكة، يظل الكتاب مفتوحاً مع نسخة من لوحة فيرمير "المطرّزة" على إحدى الصفحات المقلوبة لأعلى."

تقتنع المرأة الشابة - الآن - أن شيئاً غريباً يحدث: فتنهض، وبنصف دورة، تسير بخطو سريع، إلى النافذة.

يعكس الكتاب رمزية طافحة، كأداة معرفية، وثقافية، وترفيهية، ويمكن أن نحكم على أي شخص نراه يحمل هذه الأداة المعرفية بأنه مثقف، خاصة إذا كان منتبهاً ومركزاً، كحالة المرأة في المشهد، وفي الوقت نفسه، نتساءل عن عنوان هذا الكتاب، وما الذي يتحدث عنه؛ إذ حاول المخرج أن يقول من خلال هذا المشهد - الذي عكس ما سبق ذكره - أن أفق توقعاتنا قد خابت، عندما رأينا صفحة الكتاب الذي تركته مفتوحاً، وهي تعكس لوحة "المطرزة" لفيرمير. ومن هنا، يكون بونويل قد مارس لعبة التظليل على المتلقي، وكأنه أراد أن يقول بأننا لا يمكن - في حال من الأحوال - أن نحكم على الأشياء من ظاهرها، القشور وحدها تبقى قشوراً، بل يجب أن نسعى للعمق؛ كي نحكم على الأشياء، ومن جهة أخرى، ربما كان يقصد بأنه ليست الكلمات وحدها مَن تعبّر على الأشياء، بل اللوحات أيضاً، يمكننا أن نقرأ لوحة "المطرزة"، ونفهم منها أشياء، ليس بمقدور الكاتب أن يبثها لنا، عن طريق الكتاب.

وفي المشهد نفسه، نتساءل عن الكيفية التي عرفت من خلالها المرأة قدوم الرجل؛ حيث تركت ما في يدها، وذهبت - مباشرة - إلى الشرفة، هل سمعت صخب الدراجة؟ هل ناداها؟ وهل أحست بحضوره بقلبها، بأعماقها، باللاوعي فيها؟ هل كانت على موعد ومعرفة به؟ هل نداء الروح، وعوالم

الأحلام هو من خلق هذا الموعد؟

"الشخص الذي ذكرناه - من قبل - توقّف في هذه اللحظة، تحت الشارع. بدون أن يطرح أدنى مقاومة، ومن غير كسل، ينزل بالدراجة في مصرف، وسط كومة من الطين.

تسرع المرأة الشابة، للنزول على السلالم، وتبدو مستاءة غاضبة، ثم تخرج للشارع.

لقطة مقرّبة للشخص وأطراف مترامية أرضاً، بتعبير جامد، وضعه شبيه بلحظة سقوطه.

تخرج الشابة من المنزل، وتلقي بنفسها على راكب الدراجة، فتقبله بجنون في فمه، وعينه وأنفه.

يصبح المطر أغزر، حدّ أنه يلطّخ المشهد السابق.

تذوب شرائط العلبة المربوطة، بسبب المطر. تتجهّز اليدان، بمفتاح صغير لفتح العلبة، وتنزع ربطة العنق الملفوفة، بورق الشفاف، يؤخذ في الحسبان أن المطر والعلبة والورق الشفاف وربطة العنق ستبدي كلها الشرائط الماثلة، بقياساتها المتفاوتة وحدها".

البالوعة هي الفضاء الذي يصرف مياه المطر والمياه الملوثة، والرجل كان يقود دراجة بكل أريحية وانسجام، وما إن وصل إلى البالوعة حتى سقط عليها، هل كل مقدراً عليه هذا، وهل وجب قرن مصيره بمصير المطر الذي يتساقط هو الآخر، ويُصرف من البالوعة، وهل كانت بداية الرجل عبارة عن تبخره كالماء، وسقط من السماء مع المطر، فكان مصيره الصرف؟

الغرفة نفسها

"تقف المرأة الشابة جنب الفراش، تتطلع في قطع الملابس تلك التي أبلاها الشخص - الكشكشة، العلبة والياقة المنشاة، بربطة العنق السوداء السادة - موضوعة كلها كأن شخصاً على الفراش أبلاها. تقرر المرأة الشابة - أخيراً - التقاط الياقة، وتنتزع ربطة العنق السادة؛ لتضعها محلها مع تلك المقلمة التي أخرجتها توأ من العلبة، ترجعها للمحل نفسه، ثم تجلس جنب الفراش، بوضعية شخص، يراقب ميتاً من عل.

(ملاحظة: الفراش، أو بالأحرى مفرش السرير والمخدة مجعدة قليلاً،

ومتهدلة، كأن جسماً بشرياً، كان راقداً هناك فعلاً).

تحس المرأة أن أحداً يقف خلفها، فتستدير؛ لترى مَن هو. دون أدنى مفاجأة، ترى الشخص، وهو - الآن - من غير كمالياته السابقة، لكنه يتطلع منتبهاً إلى شيء، براحته اليمنى. ويفضح هذا الاستغراق الكبير سر القلق الكبير".

أهم عنصر في هذا المشهد هو العلبة، التي ترمز إلى السر، والثراء، والحب، والأشياء الثمينة؛ إذ يمكن أن نخبئ فيها الرسائل التي تصلنا، أو أموالنا، الحلي والمجوهرات، الوثائق المهمة، وغيرها، لكن؛ لا يمكن أن تكون ربطة العنق بهذه الأهمية حتى ندسها في هذه العلبة، التي كان يرتديها الرجل، على هيئة ربطة عنق، وعليه؛ فإنها تعكس مدى أهمية ربط العنق، في تلك الفترة، تعكس ثقافة الشخص وبيئته، وحتى بورجوازيته وتمدنه؛ إذ لدينا - هنا - دلالة ظاهرية، ولكن بونويل أراد كسر هذا، من خلال جعل الرجل صاحب الدراجة يرتدي العلبة، على شكل ربط عنق خاصة، وأن لديها نفس الألوان، من أجل كسر هذا الاعتقاد، واستصغار ربطة العنق التي كانت مخبأة، بإحكام داخل العلبة، لكن المرأة - بعد أن سقطت، وأعادت تشكيل الأشياء على السرير، كما سبق وقلنا - أخرجت ربطة العنق. ومن هنا، عاد الرجل مرة أخرى، وكأنها بعد أن فتحت العلبة، وأخرجت منها ربطة العنق، لم تعد هناك أي أسرار، عاد الرجل مرة أخرى، لكن؛ بدون أشيائه، ولا يرتدي ربطة عنق، كيف عاد الرجل؟ هل هو طقس افتراضي تعمدت المرأة فعله؛ ليعود؟

تدنو المرأة لترى - بدورها - ما يضعه في يده. لقطة مقربة لليد، وسطها زاخر، بنمل، يخرج مزدحماً من ثقب أسود.

عودته كانت محفلة بالأسئلة والغرابة، يبحلق في كف يده التي يخرج منها النمل، هل هو ميت أو متعفن؟ هل المرأة تتخيل؟ أم أن الاثنين في العالم الموازي، في العالم الآخر، هي، بعد ما فُعل بعينها بشفرة الحلاقة، وهو بعد أن سقط في بالوعة صرفة المياه؟ النمل يخرج من وسط راحة يده، وهما يتأملانه، باستغراب، وبدون خوف، وكأنه أمر دائم الحدوث.

"نقترب من شعر إبط امرأة شابة، تسترخي على الرمل، في شاطئ مشمس. نقترب من قنفد بحري، تترقرق أشواكه طفيفاً. نقترب من رأس المرأة الشابة بلقطة من فوق الرأس قوية في إطار زهرة سوسن، تتفتح زهرة السوسن؛ لتكشف المرأة الشابة ضمن حشد من الناس، يحاولون

تحطيم حاجز الشرطة.

تمسك المرأة الشابة بمنتصف هذه الدائرة عصا، وتحاول التقاط يد مقطوعة. يقترب منها شرطي، يؤنّبها، بشدة، ثم يميل؛ ليلتقط اليد، ويلفّها، في حرص؛ ليضعها في العلبة التي كان يحملها راكب الدراجة، يسلّمها للمرأة الشابة، ثم يُحييها، بطريقة عسكرية ريثما هي تشكره.

بينما يسلمها الشرطي العلبة، يغلبها انفعال فوق العادة، يعزلها على كل ما حولها. كأنها مأسورة ضمن أصداء موسيقى دينية بعيدة، قد تكون موسيقى، سمعتها في بواكير طفولتها.

لدى تشيع فضولهم، يبدأ المارة التفرق، في جميع الاتجاهات.

سيرى هذا المشهد الشخصان اللذان تركناهما في غرفة الطابق الثالث. فنراهما بين ألواح نافذة الشرفة التي تتضح بنهاية المشهد الموصوف أعلاه، حين يُسلم الشرطي العلبة للمرأة الشابة، يظهر بالشرفة الشخصان مغلوبين بالانفعال نفسه، حدّ الدمع أيضاً، يتمايل رأسهما كمَن يتبع إيقاع تلك الموسيقى غير المحسوس".

يصعب حلّ وربط شعر إبط المرأة على الشاطئ، بالقنفد وشعر رأسها المُحمل هو الآخر بالأسرار؛ ليحيلنا - مباشرة - إلى المكان الذي سقط فيه الرجل صاحب الدراجة؛ حيث الفضول يعصر الناس، من أجل التعرف إلى اليد المقطوعة، يد مَن تلك؟ ومن أين جاءت؟ هل الرجل الذي كانت يده تزخر بالنمل قطعها ورماها من الشرفة؟ في حين نمت له يد جديدة، حتى إنه كان يُراقب تهافت الناس على اليد، وتقليبها من طرف المرأة؛ ليحملها الشرطي، ويضعها في العلبة مرة أخرى، العلبة التي تستوطنها الأسرار، تضمها المرأة، بكل حب وسعادة، وتهيم حباً بها وسط الطريق، غير عابئة بالمخاطر التي تحيط بها من قبل السيارات المسرعة، والرجل والمرأة يُشاهدان كل هذا من النافذة، وكأنها متفقان جداً على ما يحصل، أو هما مَن صنعاه.

"يتطلع الرجل إلى المرأة الشابة بإيماء مَن يقول: "أرأيت؟ ألم أخبرك بهذا؟" فتخفض بصرها ثانية نحو المرأة الشابة التي في الشارع، وقد صارت وحدها الآن تماماً، وكأنها مسمّرة على البقعة، في حالة من الكبت الكلي؛ تمرّ العربات من حولها بسرعات خاطفة، وفجأة تصدمها إحدى هذه العربات، فتُخلفها هناك مشوهة، بشكل مرعب".

لكنها تلقى مصرعها على الطريق، وكأن تلك اليد جاءت من عالم الأموات؛ لتنشر الموت بين الأحياء، أو كانت حاملة لنداء خفي من اللاوعي فينا، لتتواصل بين العالمين.

"يمضي الرجل حينذاك، بحسم رجل، يعرف حقوقه جيداً، إلى رفيقته. ولدى تحديقها مباشرة في عينيها، بشكل فاسق، يقبض على ثدييها، من فستانها. لقطة مقربة لليدين المتلذذتين فوق الثديين، يبدوان عاريين، بينما يختفي الفستان. تعبير مفزع عن عذاب مميت، بوجه الرجل، ثم يسيل لعاب مشوب بالدم من فمه، ينقط فوق الثديين العاريين للمرأة الشابة".

يعكس هذا المشهد اللذة الجنسية، وهي "أن تتبع رغبتك معناه أن تصطدم بعقبات كأداء ومستحيلة، كما يعني - أيضاً - أن تجر خلفك أفكاراً شريرة وعفنة"[٥٢].

حيث يتحول الرجل أمام جسد المرأة ومفاتنها إلى شخص غير طبيعي، "فالإيروسية موجودة، بشكل ملح، ولكن؛ في صيغة استيهام؛ بحكم أن اليدين اللتين تدعكان وتعبثان بالنهدين والمؤخرة، تلتصقان - في البداية - بفستان المرأة التي تعمد - بفعل مؤثر سينمائي - إلى التمويه؛ كي تبرز جسدها العاري، بشكل خاطف"[٦٠].

لكنه قادر على فعل أي شيء، في سبيل إرضاء شهوته، لكن خياله الجامح يجعل منهما مرئيتين.

"يختفي الثديان؛ ليستحيلا فخذين، يواصل الرجل جسهما. يتغير تعبير وجهه. تفور عيناه، بالغل والشهوة، فمه الذي كان مفتوحاً على اتساعه، يُغلق - الآن - كمن زمّه بالعضلة العاصرة.

تتحرك المرأة الشابة عائدة لمنتصف الغرفة، يتبعها الرجل، وهو لا يزال، بالوضع نفسه.

تقوم - فجأة - بحركة قوية، تقطع احتضانه لها، فتحرر نفسها، من تمهيداته الغرامية.

يزم الرجل فمه مُغضباً".

ينقل هذا المشهد مدى الكبت الجنسي الذي وصل له الرجل، من خلال تلك التصرفات والتخيلات، حتى إن ملامح وجهه تغيرت، بمجرد أن لامس

مفاتن المرأة، تحول إلى شخص آخر، وهنا يرى بونويل "أن الكبت الجنسي، يولد عنفاً، بل شبقاً جنسياً، والسبب هو سطوة البرجوازية، وهيمنتها، التي سلخت الإنسان، من إنسانيته، وحرمته من حرية المتعة الجنسية، بفرض نظم واستغلال الدين، وهيمنته، بينما تعيش الطبقة البرجوازية ورجال الدين حياة مليئة، بالملذات، تعيش بقية الطبقات حياة الحرمان، من وجهة نظر بونويل الحرية الجنسية، مطلب أساسي، للتحرر الفكري والسياسي والاجتماعي"[٧٢].

"تدرك أن مشهداً عنيفاً، أو مزعجاً، على وشك الحدوث. تستعيد الحركة، خطوة بعد خطوة، حتى تبلغ ركن الغرفة؛ حيث تتخذ وضعاً خلف طاولة صغيرة.

متخذاً ملامح شرير بميلودراما، يتطلع الرجل حوله، من أجل شيء، أو اخر، يرى عند قدميه طرف حبل، فيلتقطه بيده اليمنى، تتلقس يده اليسرى - أيضاً - حبلاً مماثلاً.

تترقب المرأة الشابة في رعب، وهي ملتصقة بالحائط حيلة مهاجمتها.

يتقدم الأخير ناحيتها، وهو يسحب - بجهد بالغ - ما كان متصلاً وراءه بالحبلين.

نرى أمام أعيننا على الشاشة أشياء عابرة: فلّين أولاً، ثم بطيخة، ثم أخوين من المدارس المسيحية، وفي النهاية، بيانوين ضخمين رائعين، البيانوان محملان بجثتي حمارين متعفّنتين، بأرجلهما، بذيلهما، بمؤخرتهما، بالبراز المسكوب على الصندوقين، بينما يمرّ البيانوين أمام عدسات الكاميرا، يُرى رأس حمار كبير عابراً فوق المفاتيح.

وبينما يشد الرجل هذه الحمولة، بصعوبة بالغة، ينجذب يائساً نحو المرأة الشابة، فينخبط بالكراسي والطاولات ولمبة السقف، إلخ. تنحشر مؤخرة الحمار، في كل شيء، ترتطم لمبة معلقة من السقف، بعظمة مجردة، وتظل تهتز حتى نهاية المشهد"

أظن بأن هذا المشهد من أقوى مشاهد الفيلم، بعد المشهد الأول؛ حيث فقع عين المرأة؛ لأنه يحمل العديد من الدلالات الكبيرة حول الكبت الجنسي والشهوة، الرجل يقاوم بشراسة، من أجل المرأة، لكنها تتمنع، وترفض، لا يجد سبيلاً لها، ويبدأ في البحث عن حلول؛ حيث يجد أمامه حبلاً، يحمله، ويبدأ في الجر، يجرّ بيانوين فوقهما حمار، ومن يتضح بأن

الرجل يجز ماضيه؛ حيث البيانوان يحملان رمزية البورجوازية التي كبّلت مستقبله، ويجر أخوين من المدارس المسيحية، وهي إدانة أخرى للكنيسة، وتعاليمها، للمعتقد للتربية والتعليم، وهي كلها أشياء ولّدت هذا العنف، والكبت الجنسي، لكن الرجل لا يزال يسعى لبلوغ المرأة.

"حين يكون الرجل على وشك بلوغ المرأة الشابة، تراوغه، بنطة، ثم تهرب، يترك مهاجمها الحبلين، ويبدأ ملاحقتها. تفتح المرأة الشابة باباً، وتختفي في الغرفة المجاورة، لكن؛ من غير السرعة الكافية؛ لأن تغلق الباب خلفها، فتمسك يد الرجل، بالرسغ في المدخل، وتأسره.

المرأة الشابة داخل الغرفة الأخرى، تضغط الباب، بشدة أقوى، وتنظر إلى اليد التي تتوجّع من ألم، بحركة بسيطة، بينما يعاود النمل ظهوراً محتشداً على الباب.

تُدير المرأة الشابة رأسها بعيداً نحو منتصف الغرفة الجديدة، وهي مطابقة للغرفة السابقة، وعند إضاءة النور، تمنح نظرة مختلفة، فترى .. رجلاً، تمدّد على الفراش، هو الرجل نفسه ذو اليد الممسكة بالباب، يلبس شيئاً، بكشكشة، مع العلبة التي ترتاح على صدره، ولا يبدي أدنى حركة، لكنه راقد هناك، عيناه مفتوحتان، على وسعهما، تعبير وجهه الخرافي كمَن يقول: "هناك شيء فوق العادة، وعلى وشك الحدوث الآن فعلاً".

لكن؛ هذه المرة الرجل يرتدي ربطة العنق التي كانت في العلبة، وعلى السرير نفسه، الذي كانت فيه الأشياء، هل هي تداخل أحلام ورؤى؟ وهل هي لعبة من لعب السوريالية؟ وهل هناك ما يجمعها؟ أكيد بأن هناك خيوطاً ما.

قرب الثالثة صباحاً

"يُرى شخص جديد من الوراء على الرصيف، توقف توأ جنب باب مدخل الشقة، يرنّ جرس الشقة؛ حيث تدور الأحداث. لا نرى الجرس، ولا المدقة الكهربية، لكن محلها فوق الباب، ثقبان تمز من خلالهما يدان، ترجّان كأس هزّاز كوكتيل فضياً، أداؤهما لحظي، كما بالأفلام العادية، حتى يضغط أحد زر جرس الباب.

يحدق الرجل الراقد بالفراش أعلاه.

تمضي المرأة الشابة، فتفتح الباب.

يمضي الوافد الجديد - مباشرة - نحو الفراش، آمراً الرجل بغطرسة أن ينهض، يمتثل الرجل على مضض حتى يضطر الآخر أن يمسكه من الياقة المكشكشة مجبراً إياه للوقوف على قدميه.

ولدى تمزيقه كشكشة قميصه واحدة بعد أخرى، يلقي بها الوافد الجديد من النافذة، تتبع العلبة الجولة نفسها، وكذلك الشرائط، التي يحاول الرجل يائساً أن ينقذها من الكارثة، ويؤدي هذا بالوافد الجديد إلى معاقبة الرجل بأن يجعله يمضي، فيقف بوجهه ناحية أحد الحوائط.

سيؤدي الوافد الجديد هذا كله، وظهره مستدير تماماً ناحية الكاميرا. يستدير في هذه اللحظة للمرة الأولى؛ كي يذهب، ويبحث عن شيء في الجانب الآخر من الغرفة."

وكأن هذا الوافد الجديد الذي يرتدي بدلة كاملة من الحذاء إلى القبعة، أراد أن يحارب الرجل على السرير؛ كي يخضعه إلى منطقه وجبروته، يجبره على التمسك بلباسه، بعد أن نزع منه الألبسة الغريبة والحقيبة، ورماهم من النافذة، ومن خلال رميهم، يكون قد تخلص من الحداثة، وبقي محافظاً على التقاليد التي تفرضها البورجوازية، بأشكالها المتعددة والكنيسة.

من ستة عشر عاماً

"يصبح التصوير لدى هذه النقطة غائماً، يتحرك الوافد الجديد، بحركة بطيئة، ونرى ملامحه مطابقة لملامح الآخر، فهما واحد، وهما الشخص نفسه، لكن؛ لوجه الحقيقة، يبدو الوافد الجديد أكثر شباباً وأشد كآبة، كما كان الاخر من سنين، أعقبت.

يمضي الوافد الجديد ناحية ظهر الغرفة، تتبعه الكاميرا، فتجعله، بمنتصف لقطة مقربة.

طاولة المدرسة التي يتجه إليها شخصنا، تدخل إطار الصورة، على طاولة المدرسة كتابان، إضافة إلى أشياء مدرسية منوعة، موضعها ومعناها الأخلاقي محددان بعناية.

يلتقط الوافد الجديد الكتابين، ويستدير؛ ليذهب منضماً إلى الرجل الآخر، ولدى هذه النقطة يعود كل شيء إلى طبيعته، فيختفي الضباب والحركة البطيئة.

لدى وصوله للرجل، يقوم الوافد الجديد بتوجيهه؛ كي يمد ذراعيه بوضعية الصليب، واضعاً كتاباً، في كل يد، ويأمره أن يظل هكذا نوعاً من العقاب.

استحالت تعبيرات الشخص المُعاقب الآن متحمّسة، وغدّارة، ثم تحول؛ ليواجه الوافد الجديد، وتحوّل الكتابان اللذان كان يمسكهما إلى غدّارتين.

يتطلع فيه الوافد الجديد، برقة، وهو تعبير، يتضح أكثر من كل لحظة عابرة.

أما الآخر؛ فيهدد الوافد الجديد بمسدسيه غاصباً إياه أن يرفع يديه لأعلى، غير ملتفت إلى إذعان الأخير؛ ثم يطلق النار عليه من المسدسين كليهما، لقطة مقربة متوسطة للوافد الجديد، وهو يرتمي جريحاً، إلى حدّ مميت، تتلوى ملامحه في عذاب (يستأنف غموض الصورة، ثم تبدو سقطة الوافد الجديد، بحركة بطيئة، بطريقة أشد وضوحاً مما سبق)".

يبدأ هذا المشهد بجملة إيضاحية "قبل ١٦ سنة مضت"، وكأنه عرض للأسباب التي جعلت الأحداث هكذا في المشهد الماضي، لكن؛ في هذا المشهد هو انعكاس للتعليم، بما تحمله الكُتب والأدوات المدرسية، على الطاولة، من رمزية تكوينية، وبينة لماهية الفرد، كتأثير مباشر على تصرفاته وثقافته، لكن؛ في الوقت نفسه، لا يزال مضرب كرة التنس والمثلث والقبعة معلقين على الجدار، كما كانوا قبل ١٦ سنة، العودة إلى الماضي مع الحفاظ على كل معانيه ومعالمه؛ حيث يقوم الوافد الجديد بتسليم الكتابين للرجل، الذي يبقى واقفاً على شكل صليب، هل هي إدانة أخرى للمدرسة المسيحية، التي تكبت المشاعر وتحول الفرد إلى عنيف من خلال التراكمات؟ ومن هنا، يأتي التفسير بأن يتحول الكتابان في يد الرجل، إلى مسدسين، إلى آلتي قتل ودمار، تقضي على الوافد الجديد، الذي سيقوم، كما الفينيق، من جديد، وفي شكل مغاير، كلما بقيت الظروف على حالها، لكن؛ من الناحية الأخرى، وفي موضوع الزمن "يبسط الفيلم - إذن - تنافراً مضاعفاً. لوحات تؤشّر على زمن الحكاية: ثماني سنوات لاحقاً، قبل ستة عشر عاماً، حوالي الساعة الثالثة، في فصل الربيع. غير أن هاته الإشارات لا تمارس أيّ تأثير على الشخصيات، ولا تحتفظ بأية صلة بالديكور. يتعلق الأمر بلوحات مقحمة، بشكل اعتباطي بين الفقرات. ويشير المؤلفان - من خلال ذلك - إلى حقيقة أنهما يسخران من الزمن؛ بحكم أنه مفهوم، لا وجود له"[٨٢].

وهي لعبة أخرى من لعب بونويل المتعددة؛ حيث"نرى الرجل الجريح عن بعد، وهو يسقط، وهو - عموماً - لم يعد داخل الغرفة، بل في حديقة، تجلس بجانبه امرأة ساكنة، بكتفين عاريتين، وتُرى من الخلف، وهي تميل طفيفاً إلى الأمام، بينما يسقط الرجل الجريح، يحاول أن يمسك كتفيها، ويداعبهما، تستدير إحدى يديه، فتنهمز ناحيته هو، أما الأخرى؛ فتمس برقة جلد الكتفين العاري، ثم يسقط في النهاية أرضاً.

منظر من بعيد، عدد من المارة، وعديد من حراس الحديقة يندفعون لنجدته، يقيمونه بين أذرعتهم، ثم يحملونه بعيداً عبر غابة الشجر.

يخبو النور بطيئاً، ثم ...".

هو ربط آخر بالشهوة والجنس، عندما يسقط الرجل، وفي آخر أنفاسه، يحاول ملامسة كتف المرأة في الحديقة، أمام الجميع، أمام الطبيعة، وكأنه يقول بأنه سيكون طبيعياً في آخر لحظة من حياته؛ حيث لا شيء سوى الموت، مع مقارنته باللذة والشهوة التي لم تكن المرأة سبباً في كبتها، والدليل لا مبالاتها، من خلال المشهد، بملامسة الرجل أمام العامة، كما يحرّض المشهد إلى ممارسة كل فرد حقّه، في إرضاء رغباته، دون أن يبالي، بالناس، وبمَن يحيطون به.

كما جعل المخرج من كل روّاد الحديقة حوالي ٦ أشخاص، يرتدون بدلات رسمية مع ربطات عنق، وكأنه يدين - مرة أخرى - هذه الفئة، التي حملت جثة الرجل، وتوجه به إلى الغابة، ربما أراد بونويل القول بأن أدوات هؤلاء هي التي جعلت هذا الرجل يموت، وها هم يحملون جثته، وهي مقارنة فلسفية/ مجتمعية في الوقت نفسه.

"نعود إلى الغرفة ذاتها. باب. هو نفسه الذي أمسك باليد من قبل، يُفتح - الآن - ببطء، تظهر المرأة الشابة التي تعرفنا إليها سابقاً، تُغلق خلفها الباب، ثم تُحدق، بانتباه بالغ، في الحائط المواجه؛ حيث يقف القاتل.

لم يعد الرجل هناك، الحائط عار، من دون أثاث، أو ديكور، تعطي المرأة الشابة ملمحاً من الغيظ، ونفاد الصبر.

يُرى الحائط من جديد، بمنتصف بقعة سوداء صغيرة.

ولدى رأيتها أقرب، تبدو البقعة الصغيرة كأنها الموت، برأس فراشة.

لقطة مقرّبة للفراشة.

رأس الموت على جناحي الفراشة يملأ الشاشة كلها. الرجل الذي كان يلبس قميصاً بكشكشة، يخرج - فجأة - للعيان، بلقطة متوسطة، يرفع يده مسرعاً نحو فمه، كمَن فقد أسنانه.

ترمقه المرأة الشابة، بازدراء.

حينما يبعد الرجل يده، نرى فمه، وقد اختفى.

تبدو المرأة الشابة كأنها تقول له "طيب، وماذا بعد؟"ثم تلمس شفتيها، بإصبع روج.

نرى رأس الرجل من جديد. يبدأ الشعر الاستنبات حين كان فمه."

مقارنة الموت بالفراشة المحلقة، التي يمكنها الطيران في أي اتجاه تشاء؛ ليخرج الرجل من جديد، وكأنه يقول للمرأة نعم، لن أتحدث بعد الآن، سأرى، وفقط، لن أوجه أيّ انتقادات، والدليل هو أنني سأغلق فمي؛ كي لا يتكلم مرة أخرى، لكنه عندما يغلق فمه، سيمحى الهدف الذي خلق من أجله، وهو الكلام؛ ليستحيل إبط فيه الشعر.

"لدى رؤيتها هذا، تخنق المرأة صرخة، ثم تفحص إبطها بسرعة، وكان عندئذ عارياً تماماً، فتُطلع لسانها باحتقار إليه، ثم تلقي شالاً على كتفيها، ويفتح الباب القريب منها، تمضي إلى الغرفة المجاورة، وكانت عبارة عن شاطئ واسع.

ينتظرها شخص ثالث قرب حافة الماء، يحيي كل منهما الآخر، بود بالغ، ثم يتسكعان معاً على طول خط المياه.

لقطة لأرجلهما والموج يتحظم عن أقدامهما.

تتبعهما الكاميرا، بلقطة ناعمة، يجرف الموج إلى الشط، برقة، الشرائط، ثم العلبة المقلمة، متبوعة بالقميص المكشكش، والدراجة أخيراً، تدوم هذه اللقطة لحظة أطول من دون أن ينجرف شيء آخر إلى الشط."

تخرج المرأة من الغرفة إلى الشاطئ؛ حيث تجد حبيبها، في انتظارها؛ إذ يبدو أنها تأخرت عليه، بعد أن أراها الساعة، لكنها تزيل غضبه، بلمسات وقبلات حارة، ويسيران في حب واضح، على الشاطئ، وبينما هما كذلك، يجدان العلبة والكتان المكشكش، وهي حاجيات تعود إلى الرجل صاحب الدراجة، بعد أن لفظها البحر، من هنا، تتبين هذه اللعبة التي نسج خيوطها بونويل وصديقه دالي.

"يواصلان عملهما على الشط، يشحبان قليلاً فقليلاً من المنظر، بينما تظهر بالسماء الكلمات التالية:

في الربيع

كل شيء تغير

نرى - الآن - صحراء بلا نهاية، نرى الرجل والمرأة الشابة في المنتصف، يغطسان في الرمال إلى أعلى صدريهما، يعشى بصرهما، ملابسهما يرثى لها، تفترسهما الشمس وحشود من الحشرات.

لقطة النهاية

من المؤكد أن الفيلم هو عبارة عن أحلام متداخلة، كل مشهد فيها يحيل إلى آخر، وغير مترابط، بشكل ظاهري، لكن يحكمها خيط رمزي متشابك، وغير مرئي، و هو أيقونة الفعل وردة الفعل، وقد بُني السيناريو على أساس حلمين منفصلين، واحد لبونويل؛ حيث رأى فيه شفرة حلاقة، تشقّ عين المرأة، والثاني حلم آخر لصديقه دالي الذي رأى يداً يخرج من وسطها النمل، وعلى أساس هذين الحلمين، تم بناء هذه التحفة الفنية الخالدة، لكن؛ من جهة أخرى، يملك الفيلم العديد من التحليلات، التي يتم فيها الاعتماد على أسلوب العلامات، كما يمكن تفسير أحداث وتصرفات أبطال الفيلم نفسياً، من أجل القبض على جزء من الحقيقية، رغم أن الفيلم مكوّن من "مجموعة من الأحلام والكوابيس المزعجة، تم تصويرها بأسلوب غامض ومبهم، الصور في هذا الفيلم لا تخضع لقواعد فنية، أو جمالية، ومن الصعب تأطيرها، وشرح معانيها، أو استخدام المنطق لفك شفرات هذا الجنون. كان الهدف إحداث صدمة عنيفة بداخل المشاهد، وإدخاله في متاهة الجنون"[٦٢].

أنا شخصياً أرى بأن الدلالة في الفيلم هي اللادلالة، والترابط يكمن في اللاترابط، بعد أن تم توليد معاني منفصلة ومتينة في الوقت عينه، فـ "الفيلم هو أشبه بحلم، تنقل من مشهد إلى آخر، من دون وجود أية علاقة ربط، التلاعب بالصورة، وإيقاعها، إحداث نوع من التشويه المتعمد للصورة، بل تدميرها. أحياناً الصورة في هذا الفيلم تأتي مباشرة، عفوية، جمالها ناتج عن الاختيار العشوائي والفوضوي، كل صورة ولقطة تمّ اكتشافها مصادفة، لهدم أي دلالة، أو معنى محدد"[٦٣].

لكن؛ من ناحية أخرى، يمكن كشف أعماق كاتبي السيناريو، من خلال

هذا الفيلم المعبر فعلاً عن باطن كل واحد فيهما؛ إذ كان بمثابة إعادة تشكيل للاوعي، من ناحية فنية، ومحاولة تأكيد انتماء كل منهما للسريالية، وقد حاول المخرج - أيضاً - أن يرسم طريقاً لفن غير التي سُطرت له سابقاً؛ حيث كان يعتبر وسيلة من وسائل الوعظ والإرشاد، فـ "الفن - هنا - ليس وسيلة لإلقاء مواعظ اجتماعية، أو أخلاقية، الفن - هنا - وسيلة لتوثيق القلق الإنساني، ومحاولة لهدم وتدمير الخوف بداخل روح الفنان والمتفرج. الصورة السينمائية هدفها كشف المجهول، والبحث عن اللامرئي، وهي وسيلة للتعبير"[٣١].

ولقد كانت هذه التجربة - حقاً - إيذاناً حقيقياً بنهاية فترة، ودخول أخرى، في عملية فهم الفن، بعد أن احتوى في متنه بياناً شاملاً وعملياً للفكر الحر، كما كانت لـ "الفيلم محاولة لتدمير قيم فكرية وروحية وفنية سائدة"[٣٢].

وقد نجح في هذا نجاحاً باهراً، على العديد من المستويات، بعد أن جسد "بحق عمق أزمة وعي المثقف والفنان المبدع، في تلك الفترة من تاريخ دول أوروبا، بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى فيه أوزارها، في البحث عن شكل جديد، للتعبير، في خضم ثورة هائلة على الأشكال والمضامين القديمة، والبحث عن أشكال ومضامين جديدة"[٣٣].

هوامش الفصل الرابع:

١) بير باولو بازوليني، سيما الشعر،في: بيل نيكولز (محرر)، أفلام ومناهج، نصوص نقدية ونظرية مختارة ج ٣، النظريات، تر : حسين بيومي، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٨، القاهرة، ص ٣٠١.

٢) المرجع نفسه، ص٣٠١

٣) المرجع نفسه، ص ٣٠١

٤) لوي بونويل، ذلك العبقري الذي جعل الفيلم كقصيدة شعر، اعداد وترجمة أمين صالح، موقع عين على السينما، ٢٠١٣ ١٥ يناير،

النسخة الإلكترونية :

http://www.eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=56&nwsId=1008

٥) المرجع نفسه.

٦) المرجع نفسه.

٧) المرجع نفسه.

٨) المرجع نفسه.

٩) المرجع نفسه.

١٠) المرجع نفسه.

١١) المرجع نفسه.

١٢) المرجع نفسه.

١٣) المرجع نفسه.

١٤) المرجع نفسه.

١٥) المرجع نفسه.

١٦) المرجع نفسه.

١٧) المرجع نفسه.

١٨) المرجع نفسه.

١٩) ألبير بن سوسان، الشاعر اعتبر فيلم صديقيه "الكلب الأندلسي" تعريضاً به: الصراع الخفي بين لوركا ودالي وبونويل، ترجمة وتقديم عبد المنعم الشنتوف، القدس العربي (لندن) ٤ سبتمبر ٢٠١٣.

٢٠) لويس بونويل وسلفادور دالي، سيناريو الفيلم الطليعي "كلب أندلسي"، ترجمة وتقديم محمد عيد إبراهيم، مجلة نزوى، العدد ٧٥(سلطة عمان) يوليو ٢٠١٣، ص ١٧٠.

٢١) المرجع السابق، ألبير بن سوسان، الشاعر اعتبر فيلم صديقيه "الكلب الأندلسي". صفحة..

٢٢) المرجع نفسه.

٢٣) ،. لويس بونويل وسلفادور دالي، سيناريو الفيلم الطليعي "كلب أندلسي"، مرجع سابق، ص ١٧٠و١٧١و١٧٢و١٧٣و١٧٤و١٧٥.

٢٤) حميد عقبي، الشعر في السينما..فيلم "كلب أندلسي" نموذجاً، صحيفة المثقف الإلكترونية، ٢٠٠٩، العدد ١٢٤١، ٢٩ نوفمبر ، النسخة الالكترونية:

http://almothaqaf.com/index.php/qadaya2009/8027.html

٢٥) ألبير بن سوسان، المرجع السابق.

٢٦) بيل نيكولز، أفلام ومناهج، مرجع سابق.

٢٧) حميد عقبي، الشعر في السينما، فيلم كلب أندلسي نموذجاً.

٢٨) ألبير بن سوسان، المرجع السابق.

٢٩) حميد عقبي، الشعر في السينما، المرجع السابق.

٣٠) المرجع نفسه.

٣١) المرجع نفسه.

٣٢) المرجع نفسه.

٣٣) قاسم علوان، بونويل رائد السينما السريالية: الحب والحياة والموت في فيلم روح ليونارا، موقع الحوار المتمدن، العدد ١٤٢٤، ٢٠٠٣ جانفي/يناير

النسخة الإلكترونية:

http://www.ahewar.org/DEBAT/show.art.asp?aid=54309