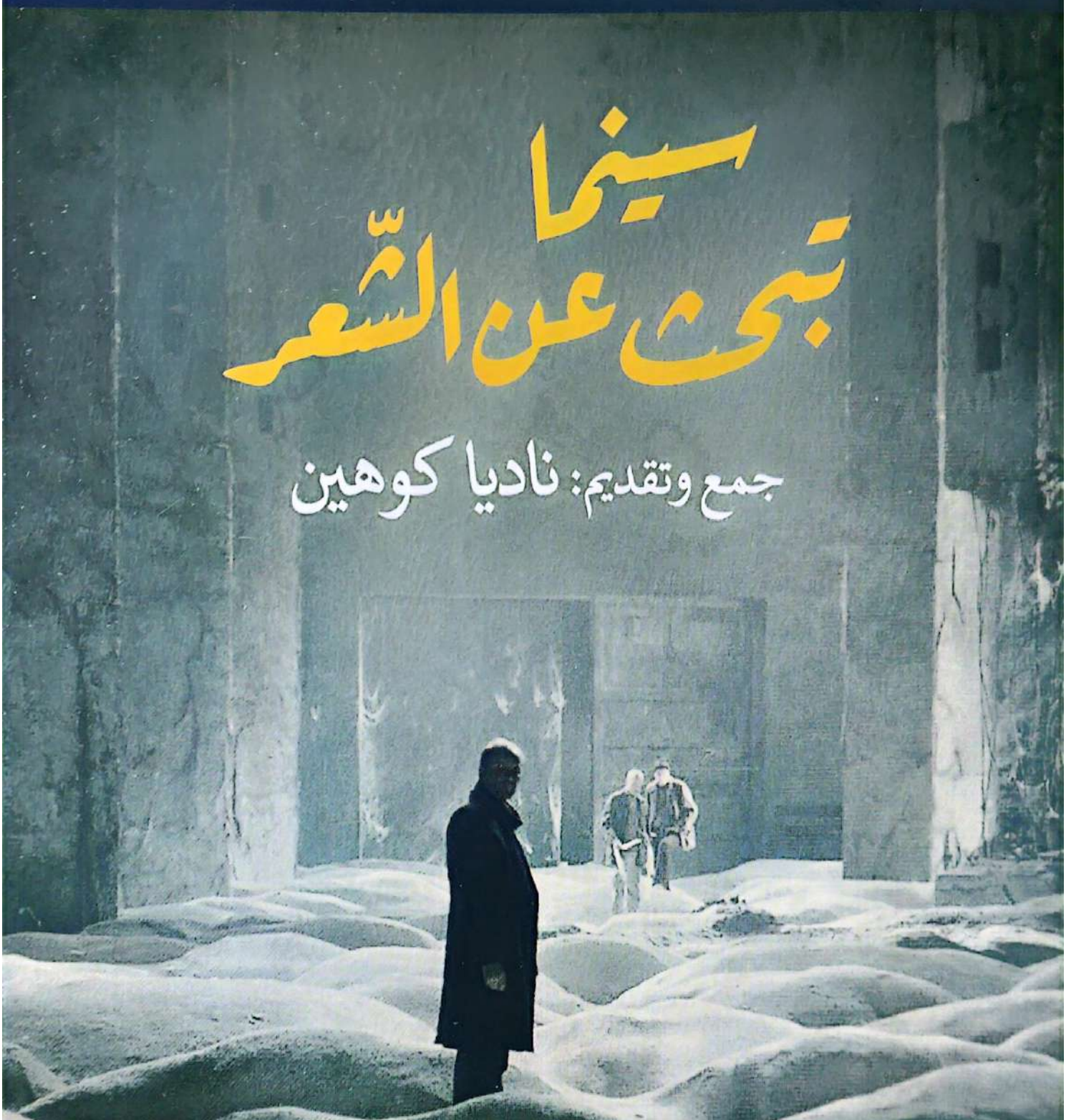
مهرجان أفلام السعودية 9th
SAUDI FILM FESTIVAL
إثراء ithra
هيئة الأفلام Film Commission

سينما تبحث عن الشّعر

جمع وتقديم: ناديا كوهين



ترجمة: معز ماجد

مراجعة وتحرير: د. أحمد القاسمي

جمعية السينما CINEMA ASSOCIATION
جسور الثقافة

سينما تبحث عن الشّعر

جمع وتقديم: ناديا كوهين

توسّعت دراسة الشعر توسّعا مربكا جعل النقاد ينشدون الشعرية في الرواية والمسرحية والرسم والعمارة والنحت والموسيقى وغير ذلك من الفنون. وفي هذا الخضمّ ظهر مبحث السينما الشعرية. وفرض نفسه على المبدعين والنقاد على حدّ سواء حتى بات اتجاها يوازي السينما السردية ويسير معها جنبا إلى جنب وبات ساحة تشتبك فيها السينما بالشعر، ويغدوان كيانا واحدا يعسر الفصل بينهما. فظهر شعراء سينمائيون أعلنوا تمرّدهم على التجارب الشائعة التي تقصر الفنّ السابع في سرد الحكايات وتوليد المغامرات. واختلفت تصوراتهم واتجاهاتهم. وتجاوز الأمر التجارب المفردة إلى تكريس مدارس تتنافس في الفوز بقصب السبق. وكما يحدث في مختلف القطاعات والفنون ظهر نقاد يواكبون التجربة، ويعملون على التصنيف والتبويب وضبط القوانين النّاظمة، ويمارسون أحيانا دور السلطة التي تبيح وتمنع وتأمر وتنهى ما استطاعت إلى ذلك سبيلا. ولكنّ مفهوم السّينما الشّعرية ظلّ غامضا يحتاج إلى البحث والقراءة.

وعلى أهمية الموضوع لم يكتب فيه العرب كتابة ذات بال، فظلت المكتبة العربية مفتقرة إلى المراجع المفيدة للباحث في المسألة، وظل الإنتاج السينمائي منشدا إلى السينما التجارية أو سينما المؤلف. وفي هذا السّياق، تأتي ترجمة الكتاب الجماعي «سينما تبحث عن الشّعر» عن الفرنسية. كأثر يجمع دراسات قيّمة، كُتبت بعد الموجة الأولى من التأليف في الموضوع، والتي قادها سينمائيون منظّرون من أمثال غودار وكوكتو وبازوليني. فعسى أن تحقّق هذه الترجمة القدر الأوفى من الأمانة، وأن تحفّز البحث في المدونة السّينمائية العربية من زاوية الشعرية، عن مقاربات جمالية مختلفة ومعاني كامنة.

د. أحمد القاسمي

ISBN: 978-603-92019-9-1
9 786039 201991
جمعية السينما
CINEMA ASSOCIATION
جسور الثقافة

سينما تبحث عن الشعر

دراسات من جمع وتقديم

ناديا كوهين

سينما تبحث عن الشعر

ترجمة: معز ماجد

تحرير ومراجعة: د. أحمد القاسمي

جسور
منشورات جسور الثقافة
Culture Bridges Publishing

عنوان الكتاب: **سينما تبحث عن الشعر**

دراسات من جمع وتقديم: **ناديا كوهين**

ترجمة: **معز ماجد**

تحرير ومراجعة: **د. أحمد القاسمي**

◎◎

ر.د.م.ك: 978-603-92019-9-1

التدقيق اللغوي: عبير الديب

الطبعة الأولى: 2023

تصميم الغلاف: عبد الفتّاح بوشندوقة

14.5 * 21.5 سم / 533 صفحة

تنضيد داخلي: سعيد البقاعي

◎◎

يصدر الكتاب ضمن السلسلة المعرفية من مهرجان أفلام السعودية

◎◎

حقوق الطبع محفوظة للناشر ©

جسور

منشورات جسور الثقافة
Culture Bridges Publishing

جسور الثقافة للنشر والتوزيع

السعودية - الخبر الشمالية -

شـــارع الأمير فيصـــل بن فهد

cbridgessa@gmail.com

@cbridges_sa

+966582223400

المحتويات

السينما والمعرفة 9

مقدمة: نادية كوهين 11

الجزء الأول

هل السّينما «الشعرية» تصنيف نقدي؟

• «الأشياء خلف الأشياء»: «رصيف السحاب»

ألكسندر ديكو 35

• السينما القصيدة: تصوّر الشعري وتقبّله في 21 فيلماً قصيراً معاصراً

جيروم دوتيل 61

• **جان لوك غودار، أو الشعرية الأخرى.. وقائع تاريخ نقدي**
سيليا جيرجيني 81

• **الشعرية حسب أنييس فاردا: لعبة كلمات وصور**
ناتالي موفري 111

الجزء الثاني

عمليات شعرية في السينما؟

• **ترقيع الافتراضي: مقاربات السينما الشعرية حسب راؤول رويز**
فيليب دي فيتا..... 147

• **الشعر دون استعارة السينما**
سمير بادر..... 173

• **الاستعارة في النّثر الشّعريّ السينمائيّ**
جون بابتيست رينو..... 195

• **التعاكس الزمني عند جان كوكتو: من الشكل الفيلمي إلى الشكل الشعري**
لويس دوبريس..... 219

• **الإيقاع والتشكّل البصري في مرآة تاركوفسكي**
ميليسا ميلودياس..... 245

الجزء الثالث

الواقع والشعري وجها لوجه

• **شعرية الواقعية الجديدة؟ الواقعية والشعرية في البيانات النقدية لـ «جماعة السينما»**

إستير هال-سايتو 273

• **شاعرية الواقع عند بيلا تار: مفارقة بالنسبة إلى المؤرخ**

ماريو أدوباتي 305

• **من أجل سينما شعرية «المادية»: السينما قصائد الراقصة لماري مينكين**

باربرا جانيكاس 327

الجزء الرابع

شعراء على الشاشة

• **قصائد دون كلمات: تصوير الشاعر والجماليات الشعرية عند سيرغي باراديانوف**

نيكول دزيوب 357

• **خطوة الشعر: شخصية أنطونيا بوتزي وشعرنة «السيرة الذاتية» في القصيدة التي تنظر إليّ (مارينا سبادا، 2009)**

كيارا توغنولوتي 379

• **ريتشارد ديندو، سينما شعرية: التفرد الجمالي للسير الذاتية**
فابيين بونينو..... 405

• **عن القصيدة الزاد: قيم الشعر في باترسون (جيم جارموش، 2016)**
ماتياس دي جونغي 433

• **«دهشة نحيلة» شاعر شاب لداميان مانيفيل (2014)**
بنيامين توماس 475

• **«من يتحمل الشّعور بأنه منسيّ»؟ و.أودن و«البريد الليلي»، الحلقة الأولى في شعر السْلام؟**
جان بيتينز..... 501

خاتمة: نادية كوهين..... 521

السينما والمعرفة

منذ انطلاقه في العام 2008م، آمن مهرجان أفلام السعوديّة، بدوره الأصيل في البناء الثقافيّ والمعرفيّ الموجّه إلى العاملين في الحقل السينمائيّ العربي، فاهتمّ بمشروعِ المعرفة ودفعِ عجلة التأليف في كافّة الحقول الخاصّة بصناعة الأفلام، وذلك من أجل الارتقاء بجميع مراحل الصناعة السينمائية. وانطلاقاً من هذا الإيمان، تبنى المهرجان الذي تنظمه جمعية السينما، بشراكة مع مركز الملك عبدالعزيز الثقافي العالمي (إثراء)، وبدعم من هيئة الأفلام في وزارة الثقافة، تبنى برنامجًا دورياً لإنتاج الكتب، بُغيَة إخراج الصناعة السينمائيّة من دائرة الكتابة غير الاحترافيّة، التي لا تقوم على أسسٍ علميّةٍ صلبةٍ، والارتقاء بها إلى مستوى المهنيّة وعمق الاختصاص، لتجاوز النقص الفادح في كتب المجال السينمائيّ، وافتقار المكتبة العربيّة إلى الكتب المتخصّصة -وإن وُجدت على استحياءٍ في بعض دور النشر- ويُرَدُّ

ذلك إلى أسبابٍ عديدةٍ، منها غياب الجهة الراعية والمختصّة، ومنها تكلفة الإصدارات المعرفيّة وما تفرضه من أعباء.

وفي هذا المضمار تأتي السلسلة المعرفيّة الصادرة عن مهرجان أفلام السعوديّة، ومن أهدافها المركزيّة كشفُ المواهب وتقديمُ أحدث الكتب الجديدة عربيًّا، ونقلُ المعرفة المختصّة في هذا المجال من مختلف اللغات الأخرى إلى اللغة العربيّة، كي تكون متاحةً بين أيدي المهتمّين بصناعة الأفلام.

مهرجان أفلام السعوديّة

مقدمة

نادية كوهين (Fwo/kù Leuven)

يشير النقد إلى الأفلام ذات الجماليات المختلفة بكونها «شعريّة» أو «غنائيّة» أو مبهرة مثل [قصيدة] «هايكو» أو ثريّة «بالإيقاع البصري». من ذلك، وحتى لا نقتصر على عدد قليل من المخرجين المعاصرين الذين يتم إطلاق هذه التعبيرات عليهم بانتظام، أفلام بترينس ماليك، وجيم جارموش، وغوس فان سانت أو هاياو ميازاكي.

ولئن احتلّ الشعر، بما هو جنس أدبي، مساحة ضيقة في قراءات معاصرينا، فإنه لم يختف بالمقابل، من اللغة العامة. وفيها نلاحظ أن صفة «الشعرية»، التي تشتقّ منه، تستخدم في السينما على نطاق واسع: في النّقد وعند الترويج لبعض الأفلام[1] التي تقترن، وفق

(1) تم بالفعل نشر أول دراسة عن مدونات الأحداث الصحفية في عام 2013:
Cohen Nadja, Reverseau Anne, «Qu 'est-ce qui est poétique? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma», Fixxion, n°7, 2013, p. 173-186.

الحالات، بصفات مثل «نشاز» أو «حُلمي» أو «غامضة» أو حتى «مختزلة». فتمثل مقولة ذات حدود غامضة، يصعب ضبطها. وغالبا ما يبدو الشعري، عند استخدامه لتعريف الفيلم تجربة مشتركة على نحو حدسي ولكن نادرًا ما يتم تعريفه بصرامة.

لنتذكّر بسرعة أنّ أسبابا تاريخية بلا ريب تقف وراء هذه الميوعة [الاصطلاحية] ووراء إتاحة «الشعري» التي تجعله قابلا للاستخدام في مجالات عديدة، بما في ذلك مجال السينما. والسبب الأول اشتقاقي، بكل تأكيد، بما أنّ المصطلح ينحدر من الكلمة اليونانية «poiesis» التي تشير إلى كلّ أشكال الابتكار. فبهذا المعنى يتم استخدامه لتعريف قوانين عمل فني ما، بالثراء كما عرفناه عند الشكلانيين الذين كان يحدوهم طموح لتعريف «شعرية السينما» مثلما فعلوا مع القصّ، مستخدمين المصطلح في صيغة المؤنث. ولكنّ الشعر، الذي لا ينبغي أن يتماهى مع الشعري، لا يُعرَّف بمصطلحات شكلية فحسب، وإن اقتصرنا على الإطار الأكثر خصوصية لنظام الأجناس الأدبية. أضف إلى ذلك أنه تخلّى عنها بدوره شيئا فشيئا منذ منتصف القرن التاسع عشر. فقلّص الشعراء من المعايير الشكلية (القوالب الثّابتة والأبيات) والأغراض القديمة تباعًا. ثم تحرّروا منها واستدعوا الأشياء المبتذلة التي كانت محظورة في السابق. ونهاية، كثيرا ما أفضى الشعر، قبل فقدان هذه السمات التمييزية نفسها، إلى تعريفات تتجاوز الإطار الأدبي، يمكن القول عنها إنها وجودية. وشكّل الرومانسيون من هذه الناحية علامة فارقة واضحة. ثم وسّع

السرياليون هذا التصوّر للشعرية بصفتها طريقة للإقامة في الوجود. فأضحى «الشعري» إذن يعيّن تلك الحالة التي يمكن أن تُنقل من المبدع إلى متلقي العمل الفني، فما بالك بالأحاسيس التي يمكن الشعور بها عند تأمل منظر طبيعي.

لماذا يلجأ النقاد والسينمائيون عندئذ، إلى هذا المفهوم المنفلت، الذي تصطدم كل محاولة لتعريفه بالاستحالة فيما يبدو؟ هل يجب أن نُعرض عنه، ونرى فيه تسيّبا لغويا، أو خللا في التفكير، وأكثر من ذلك، هل نجد فيه إستراتيجيّة إشهارية محضا (والأمر كذلك في بعض الأحيان) للترويج لأفلام تخرق بعض المعايير؟ يعني الأمر أن نتجاهل تكرر هذا المصطلح الذي لا يكاد يحصى، في النقد المعاصر كما في كتابات بعض السينمائيين الذين يعملون على نزع الابتذال عن المفهوم فيما يبدو[1]، ويدعو إلى تحليل هذه الخطابات التي لم تدرس الأسس النظرية والأيديولوجية التي تسندها كفاية حتى الآن، تحليلا دقيقا. لماذا نستخدم مثل هذا المصطلح لتوصيف هذا الفيلم أو ذاك؟ بماذا نشبهه؟ وماذا يعنى لنا استعمال السينما والشعر في آن،

---

(1) انظر:

Delorme Stéphane, «Poétique?», Les Cahiers du cinéma, n°682, octobre 2012. En ligne: https://www.cahiersducinema.com/produit/edito -682/,

تبدأ هذه الافتتاحية بالملاحظة التالية: «من المضحك كيف يمكن للكلمات أن تطفو على السطح عندما لا تتوقعها على الأقل. قبل بضع سنوات، لم يكن بوسعنا أن نجرؤ على استخدام كلمة «شعرية»: فهي مبتذلة للغاية وحلوة ولطيفة، عفا عليها الزمن فأعيدت قوتها البركانية إلى الماضي».

أو بالأحرى أفكار الشعر التي تنقلها مثل هذه الخطابات؟ وفضلا عن ذلك أي مساحة يمكن أن يحتلها الشعر، في معناه الحرفي، في مثل هذه السينما[1]؟

ورغم أنّ مسألة الشعر «السينمائي» شكّلت موضوع بعض الدراسات الحديثة[2]، لم تتمّ معالجة السؤال المماثل للسينما «الشعرية» إلا بشكل غير مباشر وجزئي. فقد اهتم به مختصو الأدب عمومًا باعتباره أسلوبًا للشعر خارج الكتاب[3]، فيما تناوله مؤرخو السينما من أفق بحثي[4]، مركزين على بعض السينمائيين أو على مدارس بعينها أو على تقاليد وطنية[5]. يركّز التساؤل عندئذ بطريقة مميزة على بعض

---

(1) أدت مثل هذه الأسئلة إلى ظهور الندوة التي نظمتها في الفترة من 7 إلى 9 فبراير 2019 في كي لوفن وفي المكتبة السينمائية في بروكسل تحت عنوان السينما الشعرية؟، والتي يشمل هذا المجلد غالبية التدخلات مع ثلاث مقالات إضافية.

(2) انظر على سبيل المثال الأعمال الثلاثة التالية:

Me Cabe Susan, Cinematic Modernism: M odernist Poetry and film, Cambridge University Press, 2009; Wall -Romana Christophe, Cinepoetry: Pmaginary Cinémas in French Poetry, New York, Fordham University Press, 2012; Cohen Nadja, Les Poètes modernes et le cinéma: 1910-1930, Paris, Classiques Garnier, 2013.

(3) انظر:

Hirschi Stéphane (dir.), La Poésie délivrée, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.

(4) انظر:

Dillon Steven, Derek Jarm an and lyric film: The M irror and the Sea, Austin, University of Texas Press, 2004.

(5) انظر على سبيل المثال:

Luzzi Joseph, A Cinéma of Poetry: Aesthetics of the Italian A rt Film, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014.

الوجوه المهمّة، التي تقع في الصفّ الأول شأن بيير باولو بازوليني، وهو بدوره شاعر ومؤلف دراسة مشهورة عن «سينما الشعر»[1]. وتتضمن بعض الدراسات البانورامية مدونة أكثر شمولا[2] لكنها تستبعد الاستخدامات المبتذلة لمصطلح «الشعرية». وعلى الرغم من الأهمية التي قد تكتسبها في سبيل مقاربة الظاهرة مقاربة تأليفية، فإن مسألة الشعرية في السينما لا تختزل في المدارس ولا في الطليعة التي تجعل صيغها متطرّفة.

رسم مجلدٌ من سلسلة Fabula-LhT خُصص لاستعمال صفة «الشعري» خارج المجال الأدبي[3]، وشارك فيه باحثون في السينما والأدب والدراسات الثقافية، لنفسه بغية سدّ هذه الفجوة من خلال تجميع ثلاثة أنواع من الخطابات المندرجة في إطار تقاليد متباينة ومتستجيبة لأغراض مختلفة هي كتابات السينمائيين الذين حاولوا تعريف الشعر المتأصل في فنهم، وكتابات المنظرين/ النقاد

(1) بازوليني بيير باولو، «سينما الشعر»، محاضرة ألقيت في عام 1965 في بيزارو، في:
L'Expérience hérétique, Paris, Ramsay poche, 1989, p. 15-35.

(2) انظر في المجال الفرنكفوني:
Coureau Didier (dir.), «U n cinéma de poésie», Recherches & travaux, n°84, Grenoble, ELLU G, 2014.

وفي مجال أمريكا الشمالية، العمل الطموح لـ:
Sitney, Paul Adams, The Cinéma of Poetry, New York, Oxford University Press, 2015.

(3) انظر:
Cohen Nadja, Reverseau Anne (dir.), «Un je-ne-sais-quoi de poétique», Fabula-LhT n° 18, 2017. En ligne: https://mvw.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau.html.

التي تنصف هذا الفيلم أو ذاك بـ«الشعري»، فضلا عن نصوص الاتصال الصادرة عن محترفي السينما في إطار الترويج لأفلام بعينها أو نشرها أو برمجتها.

تكشف لنا نظرة عامة أولية على هذه المدونة بعضَ الخصائص المتكررة للسينما الموسومة بـ«الشعرية»: فهي نسيج سردي فضفاض أو إيقاع فردي يميل إلى تمطيط اللقطات أو نزوع واضح للاستعارة أو بحث شكلي يتجلى من خلال بعض المعالجات التي تتغيّر بحسب العصور والمؤلفين كالضبابية والطباعة المضاعفة في عشرينيات القرن الماضي واختيار الأبيض والأسود دون أي قيود تقنية أو اقتصادية في أفلام مثل رجل ميت لجيم جارموش (1995) أو تابو للمخرج ميغيل غوميز (2012) أو الاستخدام الجمالي أو الصوفي لـ«مشاعل العدسة» عند تيرنس ماليك، على سبيل الذّكر لا الحصر. ويبدو أن مثل هذه السينما تتجلى من خلال نزعة إلى اختزال الكلام، وهو أمر يمكن إدراكه عند غاس فان سانت، كما لو أنه سعي إلى العودة إلى النقاء الأصلي المفترض للوسيط السينمائي. وتُستخدم كلمة «شعرية» أحيانًا، بطريقة أكثر تراخيا، للإشارة إلى شكل من الحضور في العالم، وإلى نظرة أحادية له، لا سيما في سينما الواقع[1]، فضلا عن الحالة التي يحاول فيها المخرج دفع متفرجه

(1) انظر:

Maury Corinne, Habiter le Monde: éloge du poétique dans le cinéma du réel, Crisnée, Yellow now, 2011.

إلى الانخراط فيه. ومع ذلك، لا تكفل أي من السمات المذكورة هنا بشكل سريع وإرشادي صرف، الطابع «الشعري» للفيلم، والذي لا يمكن اختزاله في قائمة من المجازات مسبقًا. وقد تهدد بعض المعالجات بإغراق الفيلم الشعري في ضرب من الفن الهابط، لفرط استعمالها. وهو الأمر الذي حذرنا منه تاركوفسكي في مقالة له بعنوان «البداية»[1] ويلاحظ كوكتو أيضًا أن «الكثير من العناية وعدم وجود باب مفتوح بالصدفة، أمران يخيفان الشعر الذي لا يقع بطبيعته في الشرك بسهولة»[2].

نتبيّن من خلال هذه المراجع القليلة، أن لمفهوم السينما الشعرية بَعدُ تاريخا كتب بأقلام المخرجين على نحو متدرّج، رغم أن جميعهم لم يمنح المصطلح المعنى نفسه وأنهم غالبًا ما استخدموه في جدالهم دفاعا عن رؤيتهم بصفتهم مؤلفين يواجهون السينما التجارية التي عدّوها مرتّبة أكثر ما ينبغي. ولئن لعب البعد النفعي لمصطلح «شعرية» دورًا لا يمكن إنكاره في هذه الخطابات، فإن [إلقاء] نظرة عامة سريعة على السينمائيين الذين ألحوا على المصطلح ونظّروا له يثبت مع ذلك، أنه ضروري ومفيد.

---

(1) انظر:

Tarkovski Andreï, «Le commencement», repris dans Le Temps scellé, Paris, Philippe Rey, p. 40.

(2) انظر:

Cocteau Jean, La Belle et la Bête: journal d'un film, Monaco, Editions du Rocher, 2003, p. 62.

وكثيرا ما يُروّج للشعر الفيلمي قبل كل شيء على حساب أولوية السيناريو مقارنة بالقوى الحسّاسة للسينما. وأول مُعلّم هام في هذا الصدد هو الشاعر والمخرج وكاتب المقالات، جان إبستين، الذي جعل من السينما كشفًا صوفيًّا تقريبًا و«معجزة الحضور الفعلي»[1] واستعارة إفخارستية ستظهر بشكل مثير بعد قرن تقريبًا بقلم أوجين غرين[2] للإشارة إلى أفلام ذات جمالية مختلفة تمامًا، وحوارات مكتوبة جيدا لكنها تبرز فكرة سامية بالقدر نفسه عن السينما. ويكثر النقد اللاذع الذي وجهه إبستين للسيناريو في نصوصه التي تعود إلى عشرينيات القرن الماضي[3] دون أن يقع في التجريد، شأن بعض معاصريه ممن بحثوا عن سينما «نقية» أو «متكاملة»، وأشاروا أحيانًا إليها في مقالاتهم الفيلمية باعتبارها «سينما-قصائد». يخدمهم

---

(1) «إنها معجزة الوجود الحقيقي،/ الحياة المنبثقة/ المنفتحة مثل ثمرة رمان جميلة،/ عارية من لحائها،/ مرئية،/ بربرية/ مسرح الجلد»،
La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence, Paris, La Sirène, 1921, p.65.

(2) انظر
Green Eugène, Poétique du cinématographe, Arles, Actes Sud, 2009, p. 32.

(3) انظر على سبيل المثال
Epste in jean, Bonjour cinéma, Paris, La Sirène, 1921, reprint en fac-similé, Maeght, 1993, p .87:
«لا توجد قصص [...] هناك حالات فقط، بدون ذيل أو رأس [...] بدون مكان أو اتجاه، يمكنك النظر إليها في كل الاتجاهات [...]. إبهار، إبهار صرف، تنقل متقطع./ أحب الأفلام لا تلك التي لا يحدث فيها شيء ولكن لا يحدث شيء ذو بال».

النموذج الشعري[1] إذن، بما هو نموذج ضمن منطق أصولي عصري على نحو مثالي. وفي مقابل الروائي الذي يحرم السينما من مواردها الخاصة، يظل الشعر ذا قيمة بسبب «نقائه» المفترض[2]، ولامبالاته إزاء السرد وطابعه التلقائي الذي نظّر له مالارميه ومارسه، ثم شكلنه جاكوبسون وورثه فيما بعد.

تدعو المخرجة الأمريكية مايا ديرين بدورها، وإن انخرطت في حركة سريالية أكثر من كونها شكلانية، إلى التحرّر من السرد لفائدة «استقصاء رأسي» للّحظة، مفضلة ظهور «شيء غير مرئي، هو الشعور أو العاطفة، أو المحتوى الميتافيزيقي للحركة»[3]، خلال المؤتمر الشهير «الشعر والفيلم» عام 1953 الذي صدمت أثناءه مما عاناه الشاعر ديلان توماس من سوء فهم ومن سخرية[4].

---

(1) غالبًا ما يرتبط هذا النموذج بجداول موسيقية وتشكيلية تشترك في ضعفها لا بل في انعدام السرد منها.

(2) حول هذا السؤال، انظر:
Cohen Nadja, «Littérature pure et cinéma pur dans les années 1920: la réponse du berger à la bergère?», Arcadia, vol. 50, n°2, 2015, p .271-285.

(3) النص المكتوب لهذه الندوة متاح هنا:
http://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html.

(4) لا يُعدم ديلان توماس الإرادة السيئة. فهو يتظاهر بعدم فهم التصور «العمودي» أوان حلم مايا ديرين باستكشاف السينما ويعترف، بالنسبة إليه، أنه لم يكن متيقنا من أن مثل هذه السينما «شاعرية» مرغوب فيه حقًّا («أنا نفسي لست متأكدًا على الإطلاق من أنني أريد من هذا الشيء، فيلما شعريا»)، منظما هنا إلى موقف بعض السرياليين الفرنسيين في عشرينيات القرن الماضي المعادين للطليعة والمهتمين بالحفاظ على وضعية السينما بوصفها ترفيها شعبيا.

مرة أخرى يتعلق الأمر باختزال القصّ ونزع نمطيته، وإن بمصطلحات ولأغراض مختلفين. [كان ذلك] في المحاضرة الشهيرة التي ألقاها بازوليني في عام 1965 في مهرجان السينما الجديدة في بيزارو. وبحسب قوله، «من المحتّم أن يميل السرد في «سينما الشعر» إلى الاختفاء [...]. إن هدف «سينما الشعر» الأقصى هو كتابة قص يكون بطله الأسلوب، أكثر من الأشياء أو الحقائق»[1]. وتهدف السينما البازولينية إلى تحرير «كل ما كان فيه من اللاعقلاني، والحلمي، والأصلي والفظ» والذي كانت «سينما النثر» ستهمله. فتتحول الانباه هنا عن الحكاية لتعميق الكثافة الشّعرية. فلا يبحث الفيلم عندئذ عن الشفافية الطبيعانية، ولكنه يتميز بتفرده الشكلي وبسمك علاماته وبـ«لغة الشعر التي ينتبه فيها المرء للكاميرا»[2]، وهي الصيغة التي استعادها المخرج جان كلود بيت بعد خمسين عامًا في ما هو المخرج؟ عندما أكّد أن: «الشعر [...] يعلن عن نفسه عبر غياب واضح للسلاسة»[3]. لن ننتهي أبدًا من إحصاء مؤلفي السينما الذين يحلمون بتحرير أنفسهم من السيناريو، من أجل استكشاف «الأعمال الدرامية الرقيقة» بحرية، وفقًا لصيغة دامين مانيفيل، الذي

---

(1) انظر:

Comolli Jean-Louis, Bektolucci Bernardo, «Entretien avec Pier Paolo Pasolini», dans Pasolini cinéaste, hors-série des Cahiers du cinéma., 1981, p. 35.

(2) المرجع نفسه.

(3) انظر:

Biette Jean-Claude, Qu'est-ce qu'un cinéaste?, Paris, EO .L, 2000, p. 9. En ligne: http://wvvw.pol-editeur.com/pdf/5579.pdf.

يصعب بالفعل اختزال أفلامه إلى قصصها، فتستند إلى اختيارات شكلية فريدة (لقطات ثابتة). وعند سؤاله حول هذا الموضوع[1] اعترف المخرج الشاب بأنه يعتبر كتابة السيناريو خطوة مصطنعة وإكراها تمليه متطلبات الإنتاج. ولئن استخدم السينمائيون العداء المعلن تجاه السيناريو للدفاع عن أسبقية الأسلوب، فإن آخرين فسّروه بالرغبة في التقاط غير المتوقع أثناء التصوير واستغلال الإمكانات الشعرية لمثل هذه الحوادث أو بعض الحماقات. وبهذا المعنى، يشيد كوكتو في مذكراته الرائعة التي يحتفظ بها حول تصوير الحسناء والوحش بفضائل عمل الهواة. ويسلّم بـ«أخطائه الإملائية» التي تدعم العرضي و«منها ينبثق الشعري حسب قوله، مقدّما نفسه على أنه يجهل بعض قواعد تركيب الجملة الفيلمية. وبعد نصف قرن، سيظهر تثمين للصدفة مرة أخرى بقلم راؤول رويز عندما اعتبر، في شعرية السينما، أن:

«ما يجعل الرحلة الحقيقية فريدة من نوعها إنما هي الحوادث السحرية، وتغيرات الآراء، والاكتشافات، والعجائب التي لا يمكن تفسيرها والأزمنة الضائعة التي يتمّ العثور عليها مرة أخرى في نهاية الفيلم. بينما تأتي المتعة أثناء رحلة منظمة، من الاحترام السادي للبرنامج»[2].

---

(1) مقابلة غير منشورة أجريت في باريس مع المخرج بتاريخ 4 شباط 2019.

(2) Ruiz Raoul, Poétique du cinéma, 1995, Dijon, Les presses du réel, p. 76
ومرة أخرى، تم تأكيد الصلة بين عدم الكمال والشعر بوضوح في هذا المقتطف:

نجد هذا العداء مرّة أخرى، بقلم المخرج فيليب جراندريو الذي يصف التزامه الجسدي والغريزي في التصوير بكونه بحثا عن «كثافة شعرية لا تتناسب بشكل جيد مع سيناريو وخطة للتصوير محددين بإحكام مسبقًا. وعند قراءته، قد يغرينا بالحديث عن حركة التقاط الصورة كما نتحدث عن حركة الرسم:

«كانت الكاميرا على كتفي، وكانت عيني على المستشعر. ولما كنا بصدد التصوير، كنت مأخوذًا تمامًا بالمجال في الفيلم، مأخوذا به من حيث مادته الشعرية ومن حيث بعده المغناطيسي، مجال الرغبة، والمجال الذي يدفعنا إلى التصوير والذي نتمكّن من استكشاف الرغبة التي تتملّكنا تجاه ما هو أمامنا بطريقة غريبة»[1].

يؤكد هذا المخرج نفسه في مقابلة بثتها قناة ثقافة فرنسا، أنه يفضل [الاشتغال على] امتداد حواري لـ«مقاطع» ولـ«حركة سردية». فلا يمنع نفسه من تعديلها أثناء التصوير، حسب «رغبته». وتتوسع إدانة السيناريو هذه على مدار المقابلة [لتتحوّل إلى] إدانة للوغوس (مدعومة بإحالة على بروست) تخدم منطق الإحساس وتدافع عن

«لقد ناقشنا أنا ومارتن لانداو في كثير من الأحيان الطابع الشعري المكثف لأفلام إد وودز، وريجينالد لو بورغ، وفورد بيب وآخرين، وكلها مصنوعة في عدد قليل من الأفلام. أيام؛ شعرية، ربما، على وجه التحديد بسبب نقصها» (المرجع نفسه، ص 83. تأكيدي). أشكر فيليب دي فيتا الذي لفت انتباهي إلى هذين الاقتباسين.

(1) انظر:

Grandrieux Philippe, Hors champ, 14 octobre 1999. En ligne: http://www.horschamp.qc.ca/Emulsions/grandrieux.html

«التنفيذ السيء» مفضّلة «تعميق النوايا» ومانحة «إمكانية النّفاذ إلى الواقع»[1]. يشهد برتراند بونيلو، ضمن الارتباط نفسه بين الشعري والرغبة وعدم إدراك الكمال بما هي أنماط مميزة للنفاذ إلى «الواقع» في الزخم السينمائي وربما بشكل أكثر وضوحًا من جميع الأمثلة السابقة، على البعد الأكسيولوجي البارز في الإحالة على الشعري، تلك القيمة التي غالبًا ما تجعل المتحدث ينخرط وهو يدافع عنها، في صراع طاحن ضد خصم محصن يستوجب منه أن يستنهض كلّ قواه:

«فضلا عن الحب، تعدّ السينما، ذلك الديناصور المريض الذي يتزّين على هيئة عاهرة شابة بينما بُعثت لتكون حالمة وشاعرية وجميلة مثل جملة ديبورد، هي الشيء الوحيد، الذي يبقيني مرفوع الهامة. لذلك فأنا أعتبرها حبًا لا تقصد منه المتعة، بل هي عالم داخل العالم، نحاول أن نبنيه بسعادة تقلّ أو تكبر وفقًا لبعض القواعد الأخلاقية والجمالية. [...] تتملكني الرغبة، أنا بدوري في أن أصرخ بأنني اليوم وأكثر من أي وقت مضى، داعيا إلى سينما شعرية تنغرس في الواقع، لكنها تلامس التجريد وإلى سينما الحميمي لا المألوف وإلى سينما الكرامة والهجر والخسران ضدّ سينما الإتقان والتلاعب»[2].

---

(1) فارين مانو، «سينما وإلى آخره»، مقابلة مع Philippe Grandrieux فيليب غراندیو بث في 30 ديسمبر 2016. عبر الإنترنت:https://www.france-culture.fr/emissions/poesie-et-ainsi-de-suite/poesie-et-grand-ecran. والشاشة الكبيرة.

(2) انظر:

Bonello Bertrand, Séquences, n°205, novembre/décembre 1999. En ligne: http://derives.tv/eloge-de-lennui/.

لقد تم تمييز هذا البيان ذي النبرات الواضحة، منذ الجملة الأولى، عبر المبالغة، سواء من الاستعارة التمهيدية («ذلك الديناصور المريض الذي يتزّين على هيئة عاهرة شابة») والمبالغة («الشيء الوحيد الذي يبقيني مرفوع الهامة») أو فعل «صرخ». فتُظهر مثل هذه الأقوال، الذاتية على نحو كبير، بوضوح أن الإشارة إلى «الشعرية» تستعمل منطلقا لمنظومة كاملة من القيم. وهنا، بهذه المناسبة، يأخذ الشعر مكانه جنبًا إلى جنب مع العديد من المطلقات، منها «الحب» و«الأخلاق» و«الجمال» و«الحميمية» و«الكرامة»، ولهذا، يتعيّن عليه، وفقًا لبونيلو، أن يحذر من رذيلة «الإتقان» التي تفضي مباشرة إلى «التلاعب». و[هذا] إعلاء جديد من قيمة عدم الكمال والهجر باعتبارهما وعدين للنفاذ إلى الحقيقة.

أخيرًا، لئن تم تناول مسألة الشعرية بشكل عام من قبل السينمائيين من وجهة نظر المبدع، فإن البعض يتناولها من وجهة نظر المتلقي، كما هو الشأن بالنسبة إلى الشعر غالبًا في المجال الأدبي. لهذا يعتقد تاركوفسكي أن «العلاقات الشعرية تجلب المزيد من المشاعر وتجعل المشاهد أكثر نشاطًا»[1]، وأن هذا الأخير يستمد «متعة حقيقية [...] من عدم القدرة على استنفاد معنى [فيلم ما]»[2]. فينشأ العمل على الإيقاع، عند مؤلف المرآة من احتراز مفترض على المونتاج،

---

(1) انظر:

Tarkovski Andreï, Le Temps scellé, op. cit., p. 28.

(2) المرجع نفسه، ص 129.

مصحوبا برغبة في توصيل الأحاسيس والعواطف إلى المشاهد، بطريقة غير ذهنية. ولا يمكن لهذا الاحتفاء بالعمل المفتوح ولكن بالفن الصعب أيضا، إلاّ أن يذكرنا بالمواقف التي اتخذها السرياليون عندما دافعوا عن الشعر في عشرينيات القرن الماضي ضد الرواية، متهمين إياها بخنق روح التّمرد وتشجيع كسل القراء. كذلك تُفهم هذه السينما المتطلبة التي تعمل على توعية الجمهور كما الشعر، على المستوى الأخلاقي لا بل على المستوى السياسي، كما أظهرت العديد من الدراسات التي تؤكد البعد السياسي المحتمل للسينما الشعرية[1].

لذلك، لم يتوقف المرجع الشعري عن تحفيز فكر السينما، منذ بدايات ظهور الوسيط حتى يومنا هذا، ولم يَستبعد المنظرين، من مجلد بويتيكا كينو، الذي جمع في عام 1927 نصوص ستة من أعضاء أوبواز إلى مقالات دولوز عن الصورة زمنًا أو رانسيير عن الخرافة السينمائية. وإلى ذلك فقد لجأ إليها الخطاب الصحفي والترويجي أيضًا. وسيخصص هذا المجلد، إلى هذه المجموعة المتباينة، التي

(1) كما أوضح نيكول دزيوب في مقال يربط الشعر بالسياسة عند بازوليني ودولوز: دزيوب نيكول، «سينما الشعر»، أو هوية الشعري والسياسي، Fabula-LhT، عدد 18، أبريل 2017، http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html. وفي سجل آخر، يتكرر هذا الارتباط بين ما يمكن أن يكون «شعريًا» والسياسي أيضًا في افتتاحيات رئيس تحرير مجلة كراسات السينما ستيفان دي لورم، انظر بشكل خاص حول هذا الموضوع أنياس بريس، «الغنائية والسياسي في السينما: Perraîs Agnès, Lyrisme et politique en cinéma: Duras, Garrel, Godard, années 1970-1980»، أطروحة الدكتوراه التي تمت مناقشتها في 12 ديسمبر 2017. عبر الإنترنت:
https://tel.archives-ouvertes.fr/ tel-01785875/document.

تمزج بين الاستخدامات العلمية والمبتذلة، بهدف توضيح السؤال غير المدروس في كثير من الأحيان حول ما يسمى بـ «الشعرية» في الشاشة ولكن وكذلك الشعر بالمعنى الحرفي للمصطلح في السينما وتعميقه.

لهذه الغاية، سيُخصص جزء أول للنظر في صفة «شعري» ضمن الإطار النقدي والترويجي. فيتم تبنيه تارة ويتمّ ورفضه من قبل السينمائيين أنفسهم تارة أخرى، من خلال أمثلة مستقاة من رصيف الضباب، ذلك العمل الرائد لما سُمّي بـ «الواقعية الشعرية»، وقد حللّها ألكسندر ديكو، ومن قرص DVD يجمع أفلامًا قصيرة موصوفة من خلال الخطاب المرفق على أنها «سينما- قصائد»، ودرسها جيروم دوتيل، ومن بحث في أصل علامة «الشعرية» مطبق على جان لوك غودار، اقتفت أثره سيليا جيرجيني وأخيرًا من استجواب حول الشعري أجرته ناتالي موفري مع المخرجة أنييس فاردا.

وسيتناول الجزء الثاني المسألة الشائكة للمعالجة الشعرية في السينما، ولا سيما الاستعارة الفيلمية، التي درسها جان بابتيست رينو، واحترز حولها، من حيث المبدأ نفسه، السيميائي سيمير بدير. أما بالنسبة إلى لويس دوبريس فسيشتغل على قلب الشريط بما هو ممارسة شعرية عند كوكتو وسيعمل فيليب دي فيتا على الترقيع المشعرن عند راؤول رويز انطلاقا من بعض الحيل المتكررة عند السينمائي الشيلي كتلك الخاصة بالعدسة المقطوعة. أخيرًا، من خلال زاوية الإيقاع، ستتناول ميليسا ميلوداياس مرآة تاركوفسكي.

وسينظر الجزء الثالث بشكل أكثر تحديدًا في العلاقة بين الشعرية والواقعية التي تبرز عند بعض السينمائيين مثل «مجموعة السينما» التي درستها إستر هال-سايتو، أو عند بيلا تار، الذي خصص له ماريو أدوباتي مقالًا، وعند ماري مينكين كذلك، التي تعتبر أن حدث التصوير نفسه يضعنا في مواجهة مع الواقع، كما توضح باربرا جانيكاس.

سيخصص بعد ذلك الجزء الرابع والأخير لتمثيل الشعراء و/ أو الشعر اللفظي على الشاشة، وغالبًا ما يدعو إلى البحث عن شكل من أشكال الشعر المرئي. فيتقصّاه في فيلمين لسيرجيو باراديانوف، سايات نوفا/ لون القنبلة اليدوية وأشيك كيريب، وقد درسهما نيكول دزيوب، وفي[سينما] مارينا سبادا، التي حللت كيارا توغنولوتي فيلمها (2009) القصيدة التي تنظر إليّ، وفضلا عن ذلك في أفلام ريتشارد ديندو الوثائقية التي درستها فابيان بونينو. وأخيرا ستمثل صيغ ظهور الشعر اللفظي على الشاشة موضوع الدراسات الثلاثة الأخيرة من المجلد: دراسة ماتياس دي جونغي عن مدينة باترسون (جيم جارموش، 2016)، ودراسة بنيامين توماس حول الشاعر الشاب (داميان مانيفيل، 2014)، ودراسة يان بايتنز على البريد الليلي، وهو فيلم وثائقي لعام 1936 حول البريد البريطاني، تتخلله قصيدة أنشدها دبليو إتش أودن، تعدّ أصلا محتملًا انحدر منه السْلام[1].

(1) السْلام (Slam): شعر شفوي يلقى في شكل هتاف.

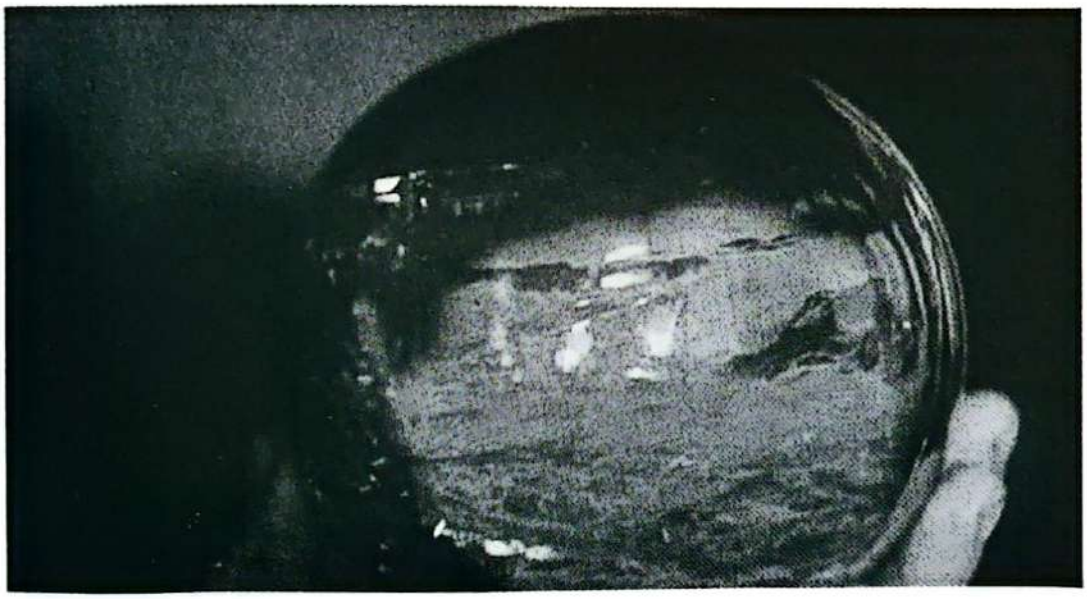
يأمل المجلد الحالي، الثري بهذه المقاربات المتعدّدة والفرضيات، في تحفيز وعي القارئ النقدي بشأن ثبات الجدول «شعري» في الخطاب حول السينما وفضلا عن ذلك بشأن المعنى الذي يمكن أن يُمنح له، في أزمنة غنائية إلى حدّ ما.

بيبليوغرافيا

- Biette Jean-Claude, Qu'est-ce qu'un cinéaste?, Paris, P.O.L, 2000, p.9. En ligne: http://www.pol-editeur.com/pdf/5579.pdf.
- Bonello Bertrand, Séquences, n°205, novembre/décembre 1999. En ligne: http://derives.tv/eloge-de-lennui/.
- Cocteau Jean, La Belle et la Bête: journal d'un film, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- Cohen Nadja, Les Poètes modernes et le cinéma: 1910-1930, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Cohen Nadja, «Littérature pure et cinéma pur dans les années 1920: la réponse du berger à la bergère ?», Arcadia, vol. 50, n° 2, 2015, p. 271-285. Cohen Nadja, Reverseau Anne, «Qu'est-ce qui est poétique? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma», Fixxion, n°7, 2013, p. 173-186.
- Cohen Nadja, Reverseau Anne (dir.), «Un je-ne-sais-quoi de poétique», Fabula-LhT n° 18, 2017. En ligne: https://www.fabula.org/lht/18/ cohen-amp-reverseau.html.
- Comolli Jean-Louis, Bertolucci Bernardo, «Entretien avec Pier Paolo Pasolini», in Pasolini cinéaste, hors-série des Cahiers du cinéma, 1981. Coureau Didier (dir.), «Un cinéma de poésie», Recherches & travaux, n° 84, Grenoble, ELLUG, 2014.
- Delorme Stéphane, «Poétique?», Les Cahiers du cinéma, n°682, octobre 2012. En ligne: https://www.cahiersducinema.com/produit/edito-682/. Dillon Steven, Derek Jarman and lyric film: The Mirror and the Sea, Austin, University of Texas Press, 2004.

- Dziub Nikol, «Le «cinéma de poésie», ou l'identité du poétique et du politique», Fabula-LhT, n°18, avril 2017, URL: http://www.fabula.org/ lht/18/dziub.html.
- Epstein Jean, La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence, Paris, La Sirène, 1921.
- Epstein Jean, Bonjour cinéma, Paris, La Sirène, 1921, reprint en facsimilé, Maeght, 1993.
- Farine Manou, «Poésie et ainsi de suite», entretien avec Philippe Grandrieux diffusé le 30 décembre 2016. En ligne: https://www.franceculture. fr/emissions/poesie-et-ainsi-de-suite/poesie-et-grand-ecran.
- Grandrieux Philippe, Hors champ, 14 octobre 1999. En ligne: http:// www.horschamp.qc.ca/Emulsions/grandrieux.html.
- Green Eugène, Poétique du cinématographe, Arles, Actes Sud, 2009. Hirschi Stéphane (dir.), La Poésie délivrée, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.
- Luzzi Joseph, A Cinema of Poetry: Aesthetics of the Italian Art Film, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.
- Maury Corinne, Habiter le Monde: éloge du poétique dans le cinéma du réel, Crisnée, Yellow now, 2011.
- Mc Cabe Susan, Cinematic Modernism: Modernist Poetry and film, Cambridge University Press, 2009.
- Pasolini Pier Paolo, «Le cinéma de poésie», conférence donnée en 1965 à Pesaro, reprise dans L'Expérience hérétique, Paris, Ramsay poche, 1989, p. 15-35.
- Perrais Agnès, «Lyrisme et politique en cinéma: Duras, Garrel, Godard, années 1970-1980», thèse de doctorat soutenue le 12 décembre 2017. En ligne: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01785875/document.
- Ruiz Raoul, Poétique du cinema, Dijon, Les presses du réel, 1995.

- Sitney Paul Adams, The Cinema of Poetry, New York, Oxford University Press, 2015.
- Tarkovski Andreï, «Le commencement», repris dans Le Temps scellé, Paris, Philippe Rey, 2014.
- Wall-Romana Christophe, Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poe- try, New York, Fordham University Press, 2012.



جان ابستين، العاصفة (1947). إطار.

الجزء الأول

هل السّينما «الشعرية» تصنيف نقدي؟

«الأشياء خلف الأشياء»

شعرية «رصيف السحب»

ألكسندر ديكو (جامعة فرجينيا للتقنية)

يمثل «رصيف السحب» عند بعض عشاق السينما واحدة من قمم السينما الفرنسية، على الأقل من تلك الفترة التي لا نزال نسمها بعصرها الذهبي. وبالفعل ينتمي هذا الفيلم إلى أحد التيارات الرائدة في ذلك العصر الذهبي، والمعروف باسم «الواقعية الشعرية»[1]. ومع ذلك، يبدو أننا مهتمون بواقعيتها أكثر بكثير من اهتمامنا ببعدها الشعري. وفضلا عن هذا كلّه فإننا نجد عدد التحليلات لتمثيلات الجنسين في الفيلم كبيرًا، كما هو الحال في تعليق بورش وسيلييه[2]،

(1) لمعرفة نشأة هذه التسمية، انظر:

Andrew Dudley, Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 11.

(2) انظر:

Burch Noël et Sellier Geneviève, The Battle of the Sexes in French Cinéma, 1930-1956, traduit par Peter Graham, Durham, Duke University Press, 2014, p. 35-53.

أو نتساءل عمّا يسمى بالبعد «الشعبوي» للفيلم في تقاطعه مع الظاهرة المضاعفة للجبهة الشعبية والفاشية في فرنسا[1]. لقد حقق هذا الفيلم نجاحًا كبيرًا حقّا، لكنه تعرّض لانتقادات شديدة من اليسار واليمين أيضًا، من رينوار نفسه أو الناقد الفاشي لوسيان ريباتيت[2]. ظاهريًّا هذا هو سبب تفضيل المعلقين الحكم على وقع الفيلم وعلى خطوطه الأيديولوجية. ويمكننا أن نرده كذلك، فيما أعتقد، إلى مسألة الشرعية السياسية-الأخلاقية. فنحن نريد للفيلم أن يكون أمرا آخر غير موضوع ترفيه، ويبدو أنّ الأسئلة ذات المنحى الأيديولوجي ترتقي بالفيلم إلى مرتبة الظاهرة الجماهيرية والدالة إذن بالنسبة إلى تطور الثقافة بشكل عام.

نتيجة هذا التمثيل النقدي للفيلم هي تهميش شبه كلّي لقطاع كبير دال منه: تركيبه ولغته البصرية والرمزية. ونطمئنّ عمومًا إلى ملاحظة أن «رصيف السحب» يتمتع «مناخ مختلف» حقيقي، حتى نستخدم كلمة آرليتي الشهيرة في فيلم فندق الشمال. يعود الجانب «الشعري» للفيلم وقبل كل شيء إلى «مناخه»، بالمعنى المباشر

---

(1) انظر على سبيل المثال:

Bâtes Robin, «Audiences On the Verge of a Fascist Breakdown: Maie Anxieties in Late 1930s French Film», Cinéma Journ al, vol. 36, no. 3, 1997, p .25-55 et Morel Jean-Paul, ««Le Cul des Brèmes» ou Renoir versus Carné-Prévert», in Aurouet Carole, Jacques Prévert qui êtes au deux, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2001, p. 36-47.

(2) انظر الملاحظة السابقة، وخاصة مقالة جون بول موريل.

للضباب والظلال الملح في الفيلم[1]. يلعب المناخ، بالمعنى الحرفي للكلمة، دورًا مهمًا في «رصيف السحب»: فلإنتاج سحاب العنوان في هذا الفيلم الذي تم تصويره في الأستوديو، تم حرق الفحم الذي لطّخ الممثلين في نهاية حصة التصوير، بحسب جوزيف هاريس[2]. لذلك لا يمكننا تجاهل الهواء نفسه، مهما كان غامضًا، حيث ينغرس هذا الفيلم. لكن مصطلح «المناخ» يمثل أيضًا، من خلال جانبه غير الدقيق، مواراة للمنطق البصري الخاص بالفيلم، الذي لا يعود إلى الغموض وإنما إلى الوضوح، وإلى المقروئية الرمزية بعيدا عن الاستدعاء المجاني للأشياء والأحداث.

يخضع الفيلم لمنطق أفلاطوني واستباقي. أفلاطوني، لأن الفيلم يدور حول مسألة المظهر ووضوحه. واستباقي، لأن الوضوح الذي تكشفه الصورة هو صورة التحول، لمستقبل لا مفر منه. فيجعل الفيلم ذاته، بفضل مقطع مهم يعلّق فيه على نفسه، من نظرية الاستباق قوة محرّكة للغته الرمزية. في ضوء هذا التعليق، يصبح كل عنصر من عناصره مقروءًا، ويشير كل مظهر إلى معنى محدّد يمكن فكّ شفرته بدلا من الإحالة على حضور طارئ. أما

---

(1) حول الضباب وعلاقته بالذاتية في «رصيف السحب»، انظر مقال:
Vaillancourt Daniel, «Du brouillard dans la machine à regard: Le Quai des Brumes», Dalhousie French Studies, n°32, automne 1995, p. 47-59.

(2) انظر:
Harriss Joseph, Jean Gabin, the Actor Who Was France, Jefferson, Caroline du Nord, McFarland, 2018, p. 79.

الضباب فيحيل من ناحيته، على المنظور الذاتي للشخصيات، وعلى حالاتهم الروحية: فبالنسبة إلى الشخصيات نفسها، يحجب الظلام فعل الختم، فرؤاها لا تسمح لها بالتنبؤ بأقدارها المكشوفة للمتفرّج الفطن. [ذلك أنّ] الفيلم مبني وفق أسلوب السخرية الدرامية: فما يتوقعه المتفرج غائب عن الشخصيات، وهذا ما يخوّل له أن يرى [الوقائع] بمنظور القدر ذاته، متجاوزا الكون السردي.

كيف يتعلّق هذا المنطق المزدوج للوضوح والغموض بالشعرية؟ لا نميل إلى مفهوم معياري للشعرية، فما هو شعري يختلف من عصر إلى آخر، بل يختلف من شاعر إلى آخر باختلاف السياقات الاجتماعية والأدبية. لكن فيلم كارنيه يعكس تصورًا محدّدا «للشعرية» يمكن إرجاعه إلى الشخصية الوصائية لستيفان مالارميه، وعبره، إلى الشعر الكلاسيكي. يستشهد نيكولا فالاتزا في كتاب جديد عن الشعر الحديث في القرن التاسع عشر، بمقطع مهم من مقدمة «السمة الصغرى للشعر الفرنسي» لثيودور دي بانفيل:

«القصيدة، ποίημα، هي إذن ما أُنجز، ولم تعد ثمة حاجة بالنتيجة، إلى القيام به، - أقصد: [هي] تركيب يكون تعبيره شديد الإطلاق، والمثالية، والقطعية، بحيث لا يمكن إجراء أي تغيير على الإطلاق فيه، دون جعله أقل جودة ودون إفقار معانيه»[1].

---

(1) انظر:

VALAZZA Nicolas, La Poésie délivrée: le livre en question du Parnasse à Mallarmé, Genève, Droz, 2018, p. 272.

يضيف فالاتزا أن «مالارميه يميل بالطبع إلى هذا التعريف» الذي يبرز الحاجة الداخلية التي تحكم القصيدة أكثر ممّا يبرز الوحدة العضوية البسيطة، بحيث يتعيّن على كل عنصر أن يُسهم في معنى الكلّ. وينشأ هوس مالارميه بالصدفة -أو بالأحرى بحلم امتلاك القدرة على استبعادها من فضاء القصيدة- من هذا التعريف البارناسي للكمال الكلاسيكي، الذي يعود بلا شك وبأشكال مختلفة، إلى أصول الشعر. [ولكن] الغموض البصري للفيلم يعقّد، من خلال الضباب، الكلاسيكية: فإن كان على القصيدة أن تخضع، موضوعيا، لهذه الضرورة الدّاخلية على نحو مثالي، فإن إدراك الموضوع يظل دائمًا معمّى، فلا يحظى القارئ بإمكانية الوصول الفوري إلى كمال القصيدة التي لا يدركها إلا في ومضات أو عبر الانعكاسات.

منطق الهروب الممنوع

تظل حركة فيلم «رصيف السحب»، على الأقل، ذات مقروئية جيّدة. يصل الفار جون، الذي يؤدي دوره جون غابين، إلى هافر على أمل الهروب من مصيره عبر الرحيل إلى أمريكا. ولكنه يقع في حب الشابة نيللي وتؤدي دورها ميشال مورغان. وتأمل بدورها في الهروب من ولي أمرها المزعج، زابل (ميشال سيمون)، صاحب متجر الهدايا التذكارية والذي يرغب فيها بالطبع. وأثناء العملية، يحمي جون نيللي من غزل شاب العصابات السمج لوسيان (بيير

براسور). وتكتشف نيللي أن وليّها زابل قد قتل صديقها السابق موريس بدافع الغيرة. وفي نوبة من الغضب القاتل، ينتهي جون بقتل زابل لحماية نيللي من محاولة اغتصاب على ما يبدو من قبل صاحب المتجر المثير للاشمئزاز. ولكن عند مغادرة المتجر، يُقتل جون بدوره على يد لوسيان. وبعد وفاته بقليل، نسمع بوق القارب الذي تخلف عنه جون بشكل مأساوي.

بالطبع يعدّ فعل «هرب» الكلمة المفتاح لهذا الوصف. فباستثناء مالك المشرب بنما (إدوارد ديلمونت)، تحاول كل شخصية في الفيلم الهروب ظاهريّا، من حالتها بطريقتها الخاصة. فالرسام ميشال كراوس (روبرت لو فيغان)، الذي التقى به بنما في المشرب، يريد الهروب من حياته الملنخولية بالانتحار (وهو ما فعله). ونيللي تريد الهروب من زابل. أما لوسيان [فيريد الهروب] من حالة الخزي المعجز الدائمة.

ولسوء الحظ، لا يستطيع جون الهروب من المصير الذي يلاحقه. فماضيه بصفته جنديا استعماريا يظل يعاود الظهور في كل حين. ففي بداية الفيلم يوقف سيارة، للوصول إلى هافر. وظل يمسك عجلة القيادة، على طول الطريق، لمنع سائق الشاحنة من دهس كلب صغير. على الفور يبدأ الكلب في متابعته على مدار الفيلم. وفي البداية أيضا، ترافق الموسيقى المنذرة بالشؤم مشهدا لحبل إرساء. وتصل الكاميرا في حركة بانورامية إلى الحبل انطلاقا من قوس القارب الراسي، إلى... نيللي وجون، الجالسين في نهاية الرصيف. ونحو نهاية الفيلم، نجد

المؤثر البصريّ ذاته، عبر كلب صغير، مربوط بسلسلة في مقصورة سفينة جون نفسه. وفي وسط الفيلم، بالضبط عند 43 دقيقة و10 ثوانٍ، تلاحق لقطة بانورامية حبلا، فنراه مربوطًا بصندوق ثقيل ينزل برفق، ثم يوضع أخيرًا خلف جون مباشرةً. بيّنٌ أنه الحبل ذاته، [وأنّ] عبء الماضي نفسه، يظهر مرة أخرى في مكان آخر في شكل حجر ثقيل يحل مجازيًّا محل جسد جون. وينتحر ميشال كراوس الرسام غرقا في البحر تاركا عند بنما، جواز سفره وملابسه المدنية لجون الذي يترك بدوره مسرورًا، زيّ الجندي الاستعماري عند بنما. ثم نرى الأخير وهو يطوي الزي الرسمي بعناية حول هذا الحجر، حيث تتوقف الكاميرا مؤقتًا.

تسير كل هذه الرموز في الاتجاه نفسه، فتظهر ارتباط جون بماضيه، وبمصيره القاتل. وقلّما نجد صورة في الفيلم لا تحمل هذا النوع من الدلالة الحتمية. ولنأخذ مثالًا أقل وضوحًا، ذلك الذي حيّرني طويلا. يرفع السكير الودود كار فيتيل الزجاجة إلى شفتيه عند وصوله حيث بنما. فيوقفه على الفور، لأن الأمر يتعلّق بزجاجة تشتمل على نموذج للقارب. لكن جوناثان دريسكيل يؤكد بوجاهة، أن هذا القارب المسجون يمثل بدوره رمزا للهروب المستحيل. فكأنما النموذج مسجون في الزجاجة[1]. ولكن ماذا تعني حركة كار

(1) انظر:

Driskell Jonathan, Marcel Carné, Manchester, Manchester University Press, 2016, p. 32.

فيتيل، الذي يحاول أن يشرب القارب المسجون، إن جاز التعبير؟ يأمل كار فيتيل في التحرّر من وضعية التشرد عبر النوم بملاءات بيضاء حقيقية، في أحد الفنادق. وفي هذه الملاءات البيضاء بالفعل شيء من شراع القارب، كما لو أنها كانت تُلمع إلى مالارميه. فكار فيتيل يجني المال من بيع الكحول المسروق. ولكن ينتهي به الأمر، عندما يذهب إلى الحانة ليطلب غرفة، بإنفاق كل أمواله ليشرب. فيمثل الشراب في آن هروبه الدائم وسجنه، الذي هو الإدمان. لذلك من المنطقي تمامًا بالنسبة إليه أن يحاول شرب شعار رحلته، ذلك القارب المحبوس في الزجاجة، الذي يرمز إلى عدم القدرة على الهروب كذلك. إن الرغبة في الهروب، باختصار، هي أيضًا نوع من السجن لهؤلاء الشخصيات الواقعين في أفخاخ القدر.

ومع ذلك، ينتهي الأمر بكار فيتيل إلى العثور على سعاته في ملاءاته البيضاء، مصرّحا للنادل: «لست عطشا، أنا نعس!» إنه الشخصية الأسعد في الحكاية. فميشال كراوس، شأنه شأن جون، لا يمكنه الهروب إلا بالموت. فهو، في كثير من النواحي، نسخة محرّفة من جون. فجون وهذا استباق جديد، تقمّص هويته من خلال ملابسه وجواز سفره، غير مدرك فيما يبدو لفأل انتحال هوية شخص غارق. ويكرّر جون لاحقًا، بعض الملاحظات التي قالها ميشال، لما اعتقد طبيب السفينة أنه رسام. ولهذا التكرار تأثير مزدوج يتمثل في تأكيد هذه الأقوال بشدة، والإصرار على حقيقة أن كراوس وجون هما قرينان رمزيان.

الاستباق

ما هي كلمات ميشال كراوس الرسام الانتحاري؟ يقول ميشال في خطبة طويلة حزينة: «بشكل عام، أرسم أشياء مخفية وراء الأشياء... على سبيل المثال، إذا رأيت سباحًا، أعتقد على الفور أنه سيغرق، لذلك أرسم شخصًا غارقا». فيتنبأ ميشال بكلّ تأكيد، بوفاته غرقا. ولكن الأهم من ذلك، أنه يرسم كل شيء بشكل استباقي، ملقيا كل «شيء» في مستقبل قاتل. ومن الواضح أن الفيلم يعيد إنتاج المنطق الاستباقي نفسه باستمرار، متكررًا ومضاعفًا مرات ومرات. فلا يكفّ عرضه للأشياء والرموز الملموسة عن إعلان مصير جون وبقية الشخصيات، طبقة تلو أخرى.

يبقى الدم على يدي زابل، قاتل موريس الرمزَ الأكثر شفافية على الإطلاق. فهذا الدم يشير على الفور إلى ذنب الشخصية. وليس هذا استباقا ولكنه علامة بسيطة وحقيقة واضحة للعيان. ومع ذلك، فإن خطاب زابل يقدم عديد الفؤول عن مصيره المحزن. فقد تحدث، عندما وصل عند بنما، عن «الأيدي البيضاء النظيفة» للأطباء، بينما «كانوا يغمسون أيديهم الجميلة في الدماء طوال اليوم المقدس»، مُلمعا بلا شك، إلى الدم الذي لطّخه عندما قام بتقطيع جسد موريس. وعندما أخبر بنما زابل أن لديه «رأسًا لا يحبه»، أجاب: «[نجد] الرأس أمرا هيّنا حينما نفكر فيه... لا يساوي الكثير... فرأسي أنا مثلا لا يعجب أيّ كان». وعندما ينظر في المرآة، يلاحظ أن رأسه «يروق له مع ذلك»، وأن «وجود هذا الرأس أفضل

من عدم وجود رأس أصلا». فكلام زابل مثقل بالتلميحات إلى مقتل موريس: والقاتل يعرف بشكل مباشر قيمة رأس منفصل عن الجسد. إنه مهووس بفكرة ضرب الأعناق. لكن تكرار «الرأس»، رأسه ورأس موريس، يشكل أيضًا استباقا وإعلانا للذروة. أخيرًا، اعترف زابل، أثناء اعتدائه على نيللي، أنه قتل موريس لأنه كان يعتقد أن «رأسه» يسعدها، ثم أنه (زابل) يحبّها كأنه روميو بـ«رأس ذي لحية زرقاء»، وأخيرًا أن رؤيته لرأسه «ترعبه أحيانًا». لقد كان زابل قد أكّد «أن تمتلك هذا الرأس أفضل من ألاّ تمتلك رأسا أصلا». ولكنه سيُحرم حرفيًّا من رأسه في نهاية الفيلم، مسحوقا بقالب طوب في يدي جون. فمصير زابل كان يُعلن في خطابه.

يبدو بنما استثناءً لقاعدة المصير المأساوي في البداية. ولكن النظرة الفاحصة تجعله مثالًا آخر للهروب الممنوع. فهذه الشخصية تبدو الوحيدة التي لم تعرف مكروها حقًّا في الفيلم: لقد استقر على شيء من الجمود الظاهري. فيقول، عندما يدخل عند بنما، عليك أن تترك في الخارج كل شيء يتحدث عن «سوء الأحوال الجوية»، وخاصة الضباب. وتحقيقًا لهذه الغاية، قام بنما بتثبيت البارومتر لضمان طقس جيد دائمًا، مما يجعل المشرب مكانًا رائقا، وملجأ صغيرًا للسعادة الكاملة (لنذكر بسرعة أن الحدث يقع في هذه المدينة ذات الاسم الرمزي، هافر). ولسوء حظ بنما، فإن تقاعده كان أقل أمانًا ممّا بدا للوهلة الأولى. فزابل الرهيب، الحارس ذو رغبات سفاح القربى وقاتل موريس سيصل، عند بنما، جارّا وراءه لوسيان

ورجلين من أتباعه: ويعقب ذلك تبادل لإطلاق النّار. وعندما غادر لوسيان وأتباعه أخيرًا، وجد بنما زابل أمام نافذة المشرب، وحين لمس العارضة، انتبه إلى الدم على يده، ثم إلى الدم على يدي زابل. من الواضح إذن أن تلطخ يديه بالدماء يعني أنّه مذنب، مثل زابل. لكن ماذا تعني الدماء على يدي بنما، على المستوى الرمزي إذن؟

الانسحاب المستحيل والملاذ الغامض

بعد مرور بعض الوقت، يجد ميشال كراوس نفسه وحيدًا مع بنما الذي يعزف على غيتارته بشرود. فيعلن عن نيته في الانتحار صراحة. وهو ما يردّ عليه بنما دون أحساس تام، «ماذا تريدني أن أقول لك؟». يغطس ميشال في البحر ويخرج بنما بعد لحظات ويلوح له بذراعيه للفت انتباهه. تبدو اللقطة صادمة: فبدلًا من إظهار البحر وغرق ميشال، تصوّر الكاميرا بنما الذي يظهر مواجهها المتفرّج، بالكامل صارخا «ميشال! لا ترتكب حماقات! هل يجدي ذلك نفعا؟». لكنه يصل متأخرا جدا، فقد غرق ميشال بعد. ويعود بنما إلى الحانة شاكيا من «الضباب القذر». لماذا تركّز الكاميرا على بنما بدلا من تصوير ميشال وهو يغرق؟ حتى وإن منع إنتاج الأستوديو مشهد «البحر» (الذي لم يكن مرئيًّا في الأستوديو بالطبع)، فإن هذا الإصرار يرقى إلى الفحص عن وضع بنما لا ميشال. ويتعلّق الأمر بالتساؤل حول تورّطه المحتمل.

يصرّ كارني بشدة على تقاعس بنما، وعلى هذا الجمود، بل غياب التأثّر. ربما تلطخت يدا بنما بدوره، بالدماء، كما يوحي المشهد الذي يظهر فيه زابل على عتبة الباب. وربما يكون بنما هنا ضحية لرفضه سماع كلمات ميشال، إن جاز التعبير، الناتجة عن «الطقس السيئ» الذي يرفض هو دخوله إلى مشربه. وعندما أخبره ميشال أن الجو ضبابي، أجاب بارتياب: «ماذا تقول؟». فهو حبيس جنته الوهمية، بمعنى ما، غير قادر على سماع صرخات النجدة من الغريق المستقبلي. ويستمر هذا الانزواء في الزمن الجميل المتخيّل حتى الانتحار، الذي لم يعد بوسع بنما تجاهله. ثم يدخل سوء الأحوال الجوية أو «الضباب القذر» كما يسميه بنما، عنده أخيرًا إثر الانتحار، رغم كل جهوده لإبعاده عن جزيرته. في النهاية، لم يستطع بنما الفرار بدوره. ينتهي مكانه الشاعري الكاذب ملوثا بالدم والموت، كما لو أنه تعرّض إلى ضرب من العدوى. فيشكل الجمود والانسحاب في «رصيف السحب»، هروبًا مستحيلًا آخر.

يعاود محفّز الملاذ الخفيّ كارل فيتال مرّة أخرى. فيبدو كأنه الشخصية الوحيدة السعيدة حقًّا في الفيلم: فهل ينجح بعد كل هذا، في التحرّر أخيرًا من إدمان الكحول بما يكفي للنوم في «ملاءاته البيضاء الحقيقية»؟ لكن الفيلم يعرض سخرية أخيرة حول هذا الموضوع. ففي لحظة وفاة جون، برصاصة في ظهره، يُطلق البوق صوت رحيل القارب الذي كان على جون أن يركبه إلى فنزويلا. وفي انقلاب مفاجئ، نرى كارت فيتال، ينهض فجأة من غفوته،

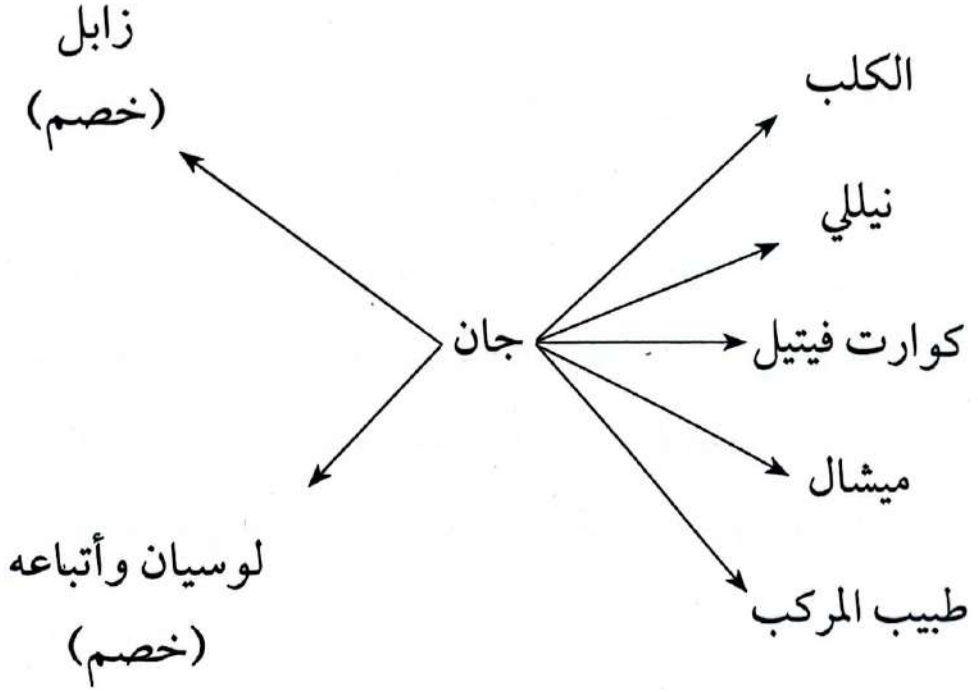
فيكافح للحظة بملاءاته ويغطي رأسه بلا جدوى، منزعجًا من ضجيج القارب. تمامًا مثل بنما في ملجئه الزائف، لم تستطع الملاءات البيضاء حماية كارت فيتال من مضايقات العالم الخارجي.

الشعور: ضعف قاتل

لماذا يلاحق القدر هذه الشخصيات؟ فلِكار فيتيل إدمانُه على الكحول، ولميشال تشاؤمُه الذي يؤدي به إلى الانتحار. أما بالنسبة إلى نيللي، فإن الرجال، وخاصة لوسيان وزابل، يشتهونها. ولكن لئن ظل جون يعاني من ماضيه العنيف بصفته حامل جوقة الشرف، فإن الفيلم يترك أسباب معاندة الأقدار له معلّقة. ويبدو أنه يوحي بأنّ الكون قاسٍ بلا سبب، أو أنّه يعاند أفضلنا، عند الاقتضاء، بشكل خاص.

ويمثّل الكلب الذي أنقذه جون بالطبع رمزا لهذه القسوة القدرية. وتمثل الشخصيات الأخرى المرتبطة بجون العديد من صور الكلب الضال (فهل أنّ كلبا مّا يوجد داخل موريس، صديق نيللي الذي قُتل على يد زابل، ما يفسر سبب نباح الكلب آليا أمام زابل؟)، كما توضح عديد اللقطات. يجد كار فيتيل، الرجل التائه، المدمن على الكحول، الذي يتخبط في التدهور، على الفور في جون الصديق، ويساعده على الاختباء خلف الباب ليتجنب الشرطة عند مرورها. وتظهر الكاميرا بعد ذلك مباشرة، كار فيتيل في لقطة كبيرة أولًا، ثم تُظهر الكلب على النحو نفسه. وعندما يلتقي جون بنيللي

عند بنما، تصر الكاميرا على أن نظرة نيللي ونظرة الكلب توجّهان معا إلى جون: فتعطش نيللي للحب يعكس جوع الكلب الصغير. عندما نرسم علاقة الشخصيات بيانيا ندرك التوازي بين هؤلاء الذين يظهرون الإحسان تجاه جون، ويتبعونه، ويحبونه ويحمونه:



لا يظهر هناك بنما: تلك الشخصية المحايدة نسبيًّا على الرغم من كراهيتها لوسيان وزابل. فهي يحمل عبقرية المكان الذي يحمل اسمها. ومع ذلك، يمكننا استبدال اسم جون باسم بنما، لأن بنما (المشرب) يمكن أن يمثل مكانا مجازيا من المنظور الذاتي لجون، الذي لا يبحث، بشكل ما، إلا عن ملاذ آمن وعن مكان يحتمي فيه من الأرواح التي تهاجمه، طيبة كانت أو شريرة.

تنجذب الأرواح الطيبة مثل الكلب أو نيللي أو الطبيب الموجود على متن المركب أو ميشال إلى جون مثل المغناطيس غير

المرئي. وميشال نفسه يدرك محنته الخاصة في جون، من الواضح أن البورتريه الرجل في الضباب التي قدمها ميشال يمكن أن تكون بورتريه الخاص. فتتعرف هذه الشخصيات على طيبة جون، مثل الكلب الذي كان قد أنقذه. ومن مفارقات الفيلم أن التعلّق الخيّر للأرواح الطيبة يرمز إلى الحتم المعاند، كما لو أن طيبة جون نفسه هي التي جعلته يُهزم.

وجون، في الواقع، عاطفي بحق. يبدأ في تناول الطعام في مقصورة بنما الخلفية، وينتبه إلى نيللي عند النافذة مرتدية معطفها الشفاف الواقي من المطر[1]. فيلقي خطابًا محبطًا عن الحب: «النساء، هؤلاء يشكّلن حلبة سباق، إنهن عاطفيات مثل حمامة بطاقة بريدية. [...] لا يمكن لرجل وامرأة التوافق. فهما لا يتكلمان اللغة نفسها. ولا يملكان المفردات ذاتها». فتجيب نيللي، «هل تعتقد ذلك حقًّا؟ [...] فما تقوله،- الحب». فتحتج بما أنّ الرجل والمرأة يمكن أن يتحابّا. وبعد لحظات قليلة، يظهر لوسيان وزابل عند باب المشرب، كما لو كانا يشيران بشكل مجازي إلى الاضطراب العاطفي الذي أصاب جون بفعل لقائه مع نيللي. عندما يستأنف هذان الأخيران محادثتهما، يأتي دور جون ليسأل إن كانت نيللي تؤمن بالحب حقًّا: «هل تعتقدين فيما قلته منذ حين؟ - ماذا؟ - الحب». يبرز تناظر الردود أن جون

(1) عن ميشيل مورغان ومعطف المطر هذا، انظر:
Driskell Jonathan, «The Female «Metaphysical» Body in Poetic Realist Film», Studies in French Cinéma, vol. 8, no. 1, 2008, p. 57-73.

يؤمن بدوره بالحب تمامًا مثل نيللي، على عكس ما يوحي خطابه المحبط. وتدور غالبية هذا المشهد حول المشاعر والحب في الظلام. فقد خفض بنما الفانوس بسبب تبادل الرصاص بينه وبين لوسيان ليقارن جون الغرفة بـ«سراديب الموتى». فتعكس هذه العتمة الظلام الذي يغمر تصوّر جون لذاته: إنه لا يفهم بعد طبيعته العاطفية.

هذه العاطفة بالذات هي التي أودت بحياة جون. فقد كان يتعلق بالكائنات، لأنّه غير قادر على ترك مسافة دونها. ففي بداية الفيلم، يسأل كار فيتيل جون عما إذا كان قد وجد بالفعل «سيده»، فيجيب جون: «ليس بعد». لكن «ليس بعد» هذه تشكل استباقا جديدًا، لأنه سيجد سيده في هذا الحب الذي سيحول دونه والانصراف في الوقت المناسب، ويوجب عليه حماية نيللي من «الوصي» النذل زابل، ويبقيه لفترة كافية لتنتهي بحتفه. فيمثل الجانب العاطفي للشخصية ضعفًا مميتًا يعكس قلقًا بشأن الفحولة، وهو قلق شائع في ذلك الوقت، كما يوضح روبن باتس[1]. ويربط خطاب جون، عندما يلتقي بنيللي، العاطفة بالأنوثة، لكن هذه السمة «الأنثوية» هي التي كانت توجه أعمال جون. فيوحي «رصيف السحب» بأن العالم القاسي والعنيد لا يترك مجالًا للمشاعر. لأن القدر لا يمكن أن يضرب سوى أولئك الذين سمحوا لأنفسهم بالاستسلام للحب وأولئك الذين يريدون حماية الآخرين أو إنقاذهم.

---

(١) انظر بيتس روبين، مقال مذكور.

لقد تبني جون خطابا محبطًا إزاء السمة العاطفية ليستسلم إليها سريعا. وهذا يكشف أنه يظل، في جانب منه، غامضًا تجاه نفسه وأنه لا يعي طبيعته العاطفية الخاصّة. فالعمى يميّز جيدا هذا الجندي البائس. ولمّا يعطيه بنما متعلقات ميشال بعد انتحاره، يبدو مبتهجا للغاية، غافلا تماما عن موقف بنما المتجهم الذي لا يهتزّ بسرعة عادة، ويظل، بما أنه لم يكن يعرف مصير ميشال، غير مدرك للفأل السيء: فهو يرتدي ملابس رجل غارق كما لو أنه [يفعل ذلك] ليلقى مصيره الحتمي نفسه.

ضباب العمى والفنان الذي يرى بوضوح

يمثل الضباب رمزا للعمى السائد أمام المصير المحتوم. فلا يظهر للمتفرّج وإنما لـ[جون]. لكن الرسالة الكونية للفيلم تتمثل في تأكيد عمانا المشترك أمام معنى الأشياء. فتفضي الفلسفة التراجيدية بميشال إلى أن يرى، كما المتفرج، ما «وراء» الأشياء، حدّ وضعيتها باعتبارها رمزا، وهذا الرمز يحدد دائمًا مصير الموت المشترك. فيلعن الوضوحُ ميشال: فحينما يرغب بنما في إلغاء سوء الأحوال الجوية من خلال تجاهله، يصر ميشال على تأكيده للواقع: «أقول الأشياء كما هي، وأقول إن البحر سيّئ وأن الضباب كثيف وأن هذا كله جيّد. فأنا أسبح بشكل سيّئ للغاية ومع ذلك أشعر أنني سأسبح لأبعد مسافة ممكنة».

لاحظ إدوارد بارون تورك أن ميشال كراوس يحمل اسمًا

يستحضر بشكل مباشر التهديد الألماني: ففي الاسم ذاته، هناك حقيقة ربما كانت فرنسا في ذلك الوقت تخشى مواجهتها، أي الحرب التي على الأبواب[1]. من خلال هذا التلميح الرقيق للاسم، عاودت سياسة تلك المرحلة الظهور. ومع ذلك، فإن المنطق الجندري لعاطفية جون يؤكد جانبًا آخر من جوانب الشخصية، هو الجانب الأيقوني للبرولوتاري الطوباوي، وهذه السمة تشمل عديد الشخصيات التي تقمّصها جون غابين. نعرف جيدًا عمليات القلب غير المحبّبة التي لجأ إليها جون رينوار، فأشار إلى الفيلم بـ«مؤخرة الأبراميس»[2]، ووصفه بأنه رائع (كان يفكر في شخصية زابل، التي وجد فيها كثيرون شخصيةً معادية للسامية مقنعةً[3]؟). من جانبه، أدان اليمين الفاشي ما اعتبره انهزامية الفيلم، وتصويره لشخصيات يُفترض أنها محبطة مثل كار فيتيل أو زابل[4]. وتبدو البيئة البروليتارية من خلال البطل جون، ممجَّدة تمامًا في الفيلم.

---

(1) انظر:

Turk Edward Baron, Cbild of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age oj'French Cinéma, Cambridge, Massachussetts, Harvard University Press, 1989, p. 103

(2) بريماس (نوع من الأسماك ومن دلالاتها في الاستعمالات الفرنسية الجارية التي تتوافق مع سياق الجملة في النصّ: الكناية عن المومس) ولاحظ الجناس الذي يحاول أن يوجد طباقا ما بين العنوان الأصلي للفيلم والعنوان الذي يقترحه جون رونار (Cul des Brèmes) والعنوان الأصلي للفيلم (Quai des Brumes) المراجع.

(3) انظر على سبيل المثال:

Pithon Rémy, «Le Ju if à l'écran en France vers la fin des années trente», Vingtième siècle, n°18, 1988, p. 95-96.

(4) راجع مقالات روبن بيتس وجون بول موريل.

فيظل كار فيتيل نفسه، رغم إدمانه للكحول المحزن، شخصية نقدرها لأنّها تؤمن ببهجة الحياة، بينما يمثل زابل، المخلوقَ المنحرف والنذل، «وأم أربعة وأربعين» وفقًا لجون، والبرجوازيّ الساقط والمنافق. فالفيلم إذن يحط من قيمة البرجوازية، من خلال زابل، لصالح الطبقة العاملة.

الملاحظة نفسها تنطبق على لوسيان، رجل العصابات الصغير في هافر الذي أهانه جون مرتين بصفعه. من الناحية البصرية، مثلت السيارة، بصفتها علامة على الانتماء إلى بيئة مميزة، الشيء المرتبط باستمرار بلوسيان. ففي المشهدين حين يصفعه جون، يكون مصحوبًا إما بسيارة أو برسوم كاريكاتورية لسيارة على شكل عربة ممتصة للصدمات (زد على ذلك، فإن هذين المشهدين يحدثان في زمنين من الفيلم متناظرين تقريبًا، وهذا مؤشر جديد على صرامة بنائه). يؤكد زابل فضلا عن ذلك، أن لوسيان ينحدر، إن جاز التعبير، من عائلة برجوازية جيدة. وهنا تحطّ الشخصيّة من قيمة البرجوازية مرة أخرى بشدة: فما يميز لوسيان قبل كل شيء إنما هو الجبن، فهو غير قادر على مواجهة جون مباشرة، فيقتله برصاصة غادرة في الظهر. ويعزّز افتقارُه الواضح للرجولة، الذي «يتضخّم» آليا عند مواجهة جون، ذكوريةَ الفيلم إلى حد ما. (والفاشية إذن، إذا ما ملنا إلى الحشو السهل؟) فمن بين المشاكل الأيديولوجية، إلى جانب العاطفة الأنثوية لجون، غياب تلك الفضيلة الذكورية العظيمة التي هي الشجاعة.

تأخذ نيللي الطريق المعاكس لطريق لوسيان. ففي حين يؤول تبجح لوسيان سريعا إلى الجبن بعد صفعات جون، تنزع هي إلى الشجاعة المكتسبة أخيرًا. هذا هو القوس الأساسي للشخصية. فقد أظهرت في بداية الفيلم، وحينما كانت عند بنما أنها تخشى زابل أكثر من خطر الموت بالأسلحة النارية. وفي نهايته، وفي المشهد الأخير مع زابل تعلن أنها لم تعد تخافه. ويثير هذا الأمر شجاعة متجددة فيها مثلما توقظ هي العاطفة في جون، وإن لم يتم تمثيل هذه الشجاعة بوضوح على أنها ذكورية لنيللي. فتظل خاصّة فتاة تواجه محنة وفقًا للشفرات السينمائية. لذلك العصر.

لقد تمّ تحليل ظاهرة تبلور المخاوف والرغبات السياسية والجنسية في الثلاثينيات بشكل جيّد من قبل العديد من النقاد، ونحن نفهم جيدًا الطموح الشعبي للفيلم، الذي يتم تحديده غالبًا من خلال ملاحظة ليون موسيناك: «السينما شعبية أو لا تكون!»[1]. وكما أشار دودلي أندرو[2] فإننا نعلم أن الواقعية الشعرية كانت تطمح إلى التحكيك الأدبي. لكن هذه التطلعات -نحو تحكيك العمل الفني ومنحه النبل بالمعنى الكامل من ناحية، [والتوجه] إلى جمهور شعبي من ناحية أخرى- تمثل اتجاهات معاكسة ومتوترة.

---

(1) انظر:

Moussinac Léon, Naissance du cinéma, Paris, J. Povoiozky, 1925, p. 10.

(2) انظر:

Andrew Dudley, op. cit., p.7.

فقد أُنتقدت الواقعية الشعرية أحيانًا لكونها «طنانة في طموحها» الثقافي[1]. بحسب أندرو. لقد استند «رصيف السحب» إلى رواية بيير ماك أورلان التي تحمل العنوان، لكن جورج سادول يطلق مزحة حول الكتاب، مفسرا أن الشخصيات، «ألقت خطابات بوهيمي سكان مونمارتر، أو بالأحرى مثقفي سان جيرمان دي بري»[2]. ربما كان سادول يستهدف الفيلم قليلاً في هذه المزحة، كما لو أنه يشير إلى أن بعده «البوهيمي» هو بدوره واجهة، غير أصيلة، وإلى أن هذا الجانب يخفي خطابًا فكريًّا وخطابًا برجوازيًّا من الدرجة الأولى.

ما الذي يجب أن نستخلصه من الموقف نصف المثقف ونصف الشائع في «رصيف السحب»؟ تشف النخبوية الفكرية في الفيلم قبل كل شيء من خلال شخصية ميشال، الأكثر تشاؤمًا على الإطلاق - كما لو أن جانبه الفكري يقوده إلى هذا التشاؤم على وجه التحديد. فلديه الكثير من المال، ولكننا لا نعرف شيئا عن

---

(1) Andrew Dudley, op. cit., p.16، أترجم. ووفقًا لأندرو، فإن الواقعية الشعرية «تم تكريسها من خلال تقدير شكلي بحت قضى على العمل الذي ربما قامت به هذه السينما في سياقها الاجتماعي». ليس هذا هو الحال بالتأكيد مع «رصيف السحب»، لأن التحليل السياسي والاجتماعي يهيمن إلى حد كبير على الخطاب النقدي في هذا الفيلم، بينما لا يوجد تقريبًا تحليل رسمي متعمق له. أشك بقوة في أن الدور الاجتماعي والسياسي للواقعية الشعرية ككل مفهوم بشكل أفضل بكثير من بعدها الشكلي. غالبًا ما يتم اختزال هذا المصطلح في مصطلح واحد «المناخ».

(2) انظر:

Sadoul Georges, Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours, Paris, Flammarion, 1949, p. 282.

وضعيته: فيبدو أنه، بصفته فنانا، يوجد خارج المنطق الطبقي الذي ينظم الشخصيات الأخرى[1]. وهذه هي، بطريقة ما وضعية المخرج نفسه التي يحلم بها. فتجد وضعية الفنان، خارج التصنيف الطبقي الاجتماعي صدى في وضعية الوضوح المطلق للمخرج، الذي تتطابق رؤيته مع مجريات الأقدار. فيظل الفنان/ المخرج في جميع الأحوال وجها في الخلف، من وراء الاجتماعي ومن وراء عالم السرد.

خلاصة

بين غموض المخرج ووضوحه ووضوحه المطلق أو حتمية القدر من جهة، والعتمة التي تتخبّط فيها الشخصية من جهة أخرى تُرسم صورة الفيلم المزدوج إذن. فيستمتع المتفرّج بحالتي العمى والوضوح على حدٍ سواء: ويرى نفسه في جون المسكين الضائع بقدر ما يقرأه في وضوح الرموز. فتشبه لعبة الوضوح والعمى بشكل غريب مصطلح «الواقعية الشعرية» المكرّس. ووفقًا لدودلي أندرو، «تتكون الواقعية الشعرية من مصطلحين من «مصطلحات الفن» الأكثر غموضًا التي يطبقها النقاد على السينما في مطالبتهم

(1) إن هذا الموقف الحالم للفنان خارج الطبقات الاجتماعية هو وهم أيديولوجي بالطبع. يُكتسب التعليم الفني عن طريق الامتياز والفنان هو جزء من النخبة المثقفة - أي تقريبا من البرجوازية. ومع ذلك، فإن فكرة الفنان غير الطبقي كثيرة التكرار في تاريخ السينما والأدب.

بالدقة»[1]. ومع ذلك، وبطريقة معينة، يدور «رصيف السحب» بالكامل حول التفاعل بين الشفافية والظلام، وأكثر من ذلك بين الحساسية الشعرية لجون والواقعية التراجيدية لميشال. فيتردد صدى «الواقعية الشعرية» إلى حدّ ما بالطريقة نفسها التي تتناقض فيها الألوان في الرسم كالجلاء والقتامة، وهو المصطلح الذي يصف جيدا جودة صور مارسيل كارني المشبعة بالظلال والنتوءات.

من الناحية الشعرية، إذا كان الوضوح الرمزي، ينتمي إلى بعض الكلاسيكيات التي ذكرها بانفيل وافترضها مالارميه على سبيل المثال، فماذا نفعل بالغموض والتعمية في هذه الحالة؟ ينتمي الضوء والوضوح إلى القسم «الواقعي»، والشديد التشاؤم بالنتيجة، من الواقعية الشعرية. ويظلّ هناك القسم الشعري حصريا، ورمزه الضباب مرة ثانية. فيستحضر جون في بداية «رصيف السحاب»، ضباب تجربته بصفته جنديا استعماريا. يجيبه سائق الشاحنة، «لا يوجد ضباب في تونكين!» لكن جون يعترض [مؤكدا] وجود الكثير من الضباب هناك، في تونكين - في رأس الجندي. وهذا يعمل على تحديد موقع الضباب بشكل حازم ضمن الموضوع: يمثل ضباب «رصيف السحب» على الأقل الضباب المادي لهافر مثل ضباب «في رأس» كل موضوع يواجه مصيره.

---

(1) أندرو دودلي، مصدر سابق، ص9.

يردد العالم الخارجي -ولنقل المناظر الطبيعية- صدى الحالة الداخلية. ويعسر تجنب الإحالة على «البحيرة» الامارتينية وعلى جميع الأمثلة الرومانسية لتأمل منظر طبيعي تم إنشاؤه على صورة العوالم الباطنة. فضلا عن ذلك يمكن القول أن «رصيف السحب» يجمع بين الذاتية الرومانسية والبناء الموضوعي الذي يدعم القراءة الكلاسيكية. وهذه الطريقة في مشاركة الأشياء تبرر أكثر بكثير، فيما يبدو، هذا التناقض في «الواقعية الشعرية» باعتباره اقترانًا مجديا بشكل خاص للواقعية الكلاسيكية، المضيئة والواضحة في مواجهة البرودة اللاإنسانية للواقع، والرومانسية المؤلمة التي تختبر بشكل كامل غموض التجربة الذاتيّة، حيث يسود الأمل - وبالتالي الشعر.

ينبع الفيلم كله، بمعنى ما، من الصور الأولى، من لافتة طريق معروضة بشكل عابر حيث نقرأ اسم «لوهافر». لكن هذه اللوحة تبدو مثل شاهدة القبر. إنها صورة إعلانية وقالب يختزل الفيلم بأسره. ومع ذلك، يوجد في شاهدة القبر هذه شعر الأمل أيضًا. فقد يحقق جون رغبته بطريقة ما. وفي لحظة موت البطل، قد يقطع الكلب الصغير الحبل الذي يبقيه مقيدًا في مقصورة السفينة. وتمامًا مثل الكلب، الشبيه الآخر للبطل المسكين، تمكن جون بالفعل من الفرار: إلى الموت، على وجه التحديد، نحو ملاذ منيع حقًّا هذه المرة.

بيبليوغرافيا

- Andrew Dudley, Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- Bates Robin, «Audiences On the Verge of a Fascist Breakdown: Male Anxieties in Late 1930s French Film», Cinema Journal, vol. 36, n° 3, 1997, p. 25-55.
- Burch Noël et Sellier Geneviève, The Battle of the Sexes in French Cinema, 1930-1956, traduit par Peter Graham, Durham, Duke University Press, 2014.
- Driskell Jonathan, Marcel Carné, Manchester, Manchester University Press, 2016.
- Driskell Jonathan, «The Female «Metaphysical» Body in Poetic Realist Film», Studies in French Cinema, vol. 8, n° 1, 2008, p. 57-73.
- Harriss Joseph, Jean Gabin, the Actor Who Was France, Jefferson, Caroline du Nord, McFarland, 2018.
- Morel Jean-Paul, ««Le Cul des Brèmes» ou Renoir versus Carné-Prévert», in Aurouet Carole, Jacques Prévert qui êtes au cieux, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2001.
- Moussinac Léon, Naissance du cinema, Paris, J. Povolozky, 1925.
- Pithon Rémy, «Le Juif à l'écran en France vers la fin des années trente», Vingtième siècle, n° 18, 1988, p. 89-100.
- Sadoul Georges, Histoire du cinema mondial des origines à nos jours, Paris, Flammarion, 1949.

- Turk Edward Baron, Child of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989.
- Vaillancourt Daniel, «Du brouillard dans la machine à regard: Le Quai des Brumes», Dalhousie French Studies, n° 32, automne 1995, p. 47-59. Valazza Nicolas, La Poésie délivrée: le livre en question du Parnasse à Mal- larmé, Genève, Droz, 2018.

السينما القصيدة

تصوّر الشعريّ وتقبّله في 21 فيلما قصيرا معاصرا

جيروم دوتيل (جامعة جان مونيه سانت إتيان)

«محكوم على السينما بأن تكون شعرية. لا يمكنها إلّا أن تكون كذلك. يمكن تجاهل هذا الجانب من طبيعتها. لكن الشعر سيبقى دائمًا هنا، في متناول اليد؟»[1].

راؤول رويز

قدّم إيمانويل راديتسكي، المعروف باسم مان راي أكثر، سنة 1926، فيلم إيماك باكيا[2] مضيفًا إليه، بين قوسين، العنوان الفرعي

(1) انظر:

Ruiz Raoul, Poétique du cinéma 2, Paris, Éditions Dis Voir, 2006, p. 21.

(2) هذا العنوان مأخوذ من تعبير قديم في لغة الباسك يعني «اتركني وشأني». لمزيد من التفاصيل، يرجى الرجوع إلى الإشعار المخصص لمان راي:

Man Ray (p. 268-274) in Bouhours Jean-Michel, L'Art du mouvement (Collection cinématographique du Musée National d'Art Moderne), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

«سينما قصيدة». ولا يمكن لهذه العبارة التي تُركت غير معرّفة، لقوة تركيبها وبساطته الأولية، أن تظل مفردة. وهكذا تمّ استعمالها مرة أخرى من قبل روجر جيلبرت-لوكومت، في مقال سنة 1933، «السينما، شكل الفكر»[1]، على سبيل المثال، فتمّ إطلاق المصطلح في حاشية، مرفقة بلفظ مبتكَر آخر، يكشف عن المواقف النظرية للعضو السابق في «اللعبة الكبرى»، هو «سينما السحر». ثم تمت إعادة اختراع العبارة: فاقترح بيير ألفيري، في بداية القرن، تعريفًا دقيقًا أكثر مما هو تحديديّ:

«عندما لا تكون لديك كلمة دقيقة بما فيه الكفاية، يمكنك دائمًا اختلاق واحدة. هذا ما اعتقدت أنني كنت أفعله قبل عشر سنوات، عندما عرضت أولى «القصائد سينما» التي نُشرت بعد فترة وجيزة تحت هذا العنوان. والمصطلح يعني بالنسبة إليّ شكلا خاصا للغاية، قادرا على الإجابة عن سؤال جماليّ وتقني: هل توجد كتابة سينمائية، أي طريقة لكتابة الكلمات وضبط إيقاع قراءتها، تنتمي إلى السينما وليس إلى أيّ وسيط غيرها؟»[2].

---

(1) انظر:

Gilbert -Lecomte Roger, «Le Cinéma, forme de l'esprit», in Les Cahiers jaunes, n°4, 1933, en ligne: https://fr.rn.wikisource.org/wiki/Le_Ciné.ma,_ forme_de l'esprit.

(2) انظر:

Iferi Pierre, «Qu'est-ce qu'un cinépoème?», in Revue critique defixxion française, 2012, http://www.revue-critique-de-fixxion-franca ise-conte mporaine.org/rcffc/articIe/view/fx07.18/774.

سرعان ما جعلت مصادر إلهام ألفري، بالإضافة إلى أعماله الخاصة، الباحث يلاحظ أن «القصيد السينمائي الحقيقي يقترب أكثر إذن، في نظره، إلى الحيوية والتقطيع اللفظي منه إلى السينما المصوَّرة»[1]. لذلك فإن استنتاجه كان دون تنازل:

«بعد إصدار أول قرص فيديو رقمي (DVD)، لاحظت استخدام كلمة «سينما القصيدة» في العنوان الفرعي لأحد أفلام مان راي الأولى [...]. والمصطلح معتمد هنا بمعنى تشبيهي أكثر تعميما. في الواقع، وبصرف النظر عن تعريف الشكل والهدف الدقيقين، فإنه يوحي باللُّبس. فالأفلام التي تتكوّن من قصيدة في شكل صوت من خارج الإطار أو المستوحاة من قصيدة، والتي صوّرها شاعر، أو مقتبسة منه، وما إلى ذلك، لم تعد قصائد لكل ذلك -ولا هي قصائد سينمائية- بقدر ما غدت نقوشَ طبعات على ورق كبير. فنجمع شاعرًا برسام بغاية إسعاد عشاق الكتب. فيسود فيها مفهوم التزويق الرخو نفسه. وإذا كنت مترددًا في تسمية مثل هذه الخلطات بـ «السينما القصيدة»، فهذا ليس من باب الصفوية أو التصلب، ولكن ببساطة لأن القصيدة تصنع من الكلام. أخشى أن يحكم على كل من يبحث عن «الشعر» خارج الكلام، حتى في المونتاج الفظ والأوضاع «التجريبية»، بالشعرية (أي في النهاية، بالكيتش)»[2].

---

(1) المرجع نفسه.

(2) المرجع نفسه.

نرى، دون صعوبة، أن الميدان ملغّم بشكل واضح. وأكثر من ذلك هو «منته» وملغّم تلغيما مثلثا، إذا أشرنا إلى التنويعين الآخرين المحتملين للمصطلح مع «قصيدة - سينمائية»، وهو مصطلح استخدمه الشاعر بنيامين فوندان[1] منذ عام 1928، و«قصيدة سينمائية». فلا يعتبران مثالين إضافيين يبرزان لنا أن الجمع بين السينما والقصيدة (أو الشعر؟ أو الشعريّة؟) يكشف إذن عن افتراضات أو اقتراحات أو مواقف بل عن وضعيات أو تناقضات، تؤدي إلى إحباط كل رغبة في التحليل العام.

ومع ذلك، فمن خلال هذه اللفظة المبتكرة، في توارد جديد، وهي نسخة مجزَّأة (سينما قصيدة) نقترحها لنتطرق إلى بعض العلاقات المعقدة بين السينما والشعر. ونظرًا لكونه عنوانًا لدي في دي[2] تم إصداره سنة 2015 من قبل شبكة كانوبي، ناشرة موارد تعليمية، بالاشتراك مع «ربيع الشعراء» ومدينة، فإن اللفظة المبتكرة لم تفعل شيئا سوى استعارة عنوان المهرجان الذي يستضيف، في

(1) من أجل هذا التهجئة الأخرى، نشير إلى المقالات التي خصصتها ناديا كوهين لعمل بنيامين فوندان.

Cohen Nadja, «Benjamin Fondane: le ciné-poème contre la littérature?», in La Part de l'œil, n°25-26, 2011, p.255-258, et ««Paupières mûres», un scénario incontournable», in Fabula-LhT\ n°2, Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement), décembre 2006, http://fabula.Org/lht/2/cohen.html.

(2) DVD Ciné Poème, Paris, Canopé Éditions, 2015. الكتيب المصاحب قدمه جان كلود سيميون، المدير الفني لربيع الشعراء، وكتبت الملاحظات التعليمية المصاحبة كلير بيزاجو وفيليب ليكليرك.

هذه المدينة، مهرجانًا سنويًّا منذ عام 2012. لذلك، فإن الأمر لا يتعلق هنا باقتراح تسمية عامة بقدر ما يتعلق بإطلاق شعار إعلاني، يهدف رغم ذلك إلى تحديد الخصوصية، لتحديد فضاء - القصيدة، والشعر، والشعرية، أيا كان ما تغطيه هذه المصطلحات - فقط لإثارة اهتمام عام أوسع. وفي هذا الصدد، يقدّم المهرجان رؤية منفتحة للغاية من خلال استحضار مصطلحات النّفَس أو مبدأ الشعريّ الذي يتصادى جيدًا مع أحد التعريفات التي قدمها معجم لو ليتري للشعر: «يقال عن كل ما هو سام ومؤثر، في عمل فني أو في سمات شخص أو جماله، بل في إنتاج طبيعي كذلك»[1].

يحتوي هذا القرص الرقمي على 21 «فيلما قصيرا إبداعيا»[2] معظمها في مجال سينما التحريك أو التجريب. ينضوي هذا القرص

---

(1) مقتبس في:
Sevreau Didier, La Poésie au XIX et au XX siècle, Paris, Hatier, 2000, p. 45.

(2) ترتيب الظهور في قائمة الد في دي: دافي دوران الفراشة واليعسوب، 2010 - شيرلي مونسارات، الكسوف، 2013 - جوناس شلوسينج، أنا لا أحد، 2011 - أود دانسيت وكارلوس دي كارفالو، الخريف الأول، 2013 - إستيل شوفارد، الطفلة الجميلة، 2014 - مامودل زكريا، بوبادجان، 2013 - سيريل بيس، تاجو أجمل...، 2009 - سيسيليا بيبر، ثورة، 2012 - ديدييه فيلدمان، دفتر، 2011 - بيير هينكين، أجنحة، 2012 - أرنودوميتك وكريستوف غوزتر، المجمع الديني الجنوني، 2010 - آن ليز كينغ، متفرقات، 2010 - جيفروي هيسلر، الحرية أو الحب، 2011 - بروس كريبس، مایاكفوسي في مونبارناس، 2011 - سيمون كون، ارتداد الموج، 2011 - كارلوس لاسكانو، ظل أزرق، 2011 - ستيفان بونيفوي، آرثر كرافان، جسد شبح، 2014 - إميلي ميرسير، المستذئب، 2011 - سيرج دوثريبس، 1915 - كاليغرام لغيوم أبولينير، 2013 - غابرييل بيلانغر أويارزون، أذهب إلى هناك، 2012 - هيلين ليرو، العائمة في ذهني، 2013.

الرقمي الذي يُقدّم بصفته مختارات من الأفلام القصيرة المعاصرة استنادًا إلى مختارات من الإصدارات الأولى لمهرجان بيزونس (أقدم التواريخ من عام 2009، والأحدث من عام 2014)، تحت منظور تعليمي صريح: «ينزع هذا القرص الرقمي إلى أن يكون محملا للأساليب التربوية المبتكرة والتشاركية»[1]. واستنادًا إلى كتيب تقديمي مؤلف من 28 صفحة ومساحة مخصصة على موقع كانوبي، تتضمن العديد من الملفات التعليمية، يرغب هذا القرص الرقمي في تقديم «نظرة متقاطعة بين الشعر والسينما، من خلال الفيلم القصير»[2]. وبدلاً من البحث في كل عمل من الأعمال المقدمة لمعرفة ما يجعل العمل السينمائي عملًا شعريًّا، نودّ قبل كل شيء أن نشير إلى تعدّد الأصوات وتعدّد المعاني التي تم اختبارها من خلال الرغبة في الجمع بين السينما والشعر من منظور تعليمي.

وقبل هذا الأمر نفسه سنلاحظ في هذا الاختيار الواسع، ثوابت وأبوابا مفتوحة تدعونا إلى اقتحامها (سنقوم بدفعها دفعا لطيفا، بفعل الأمر الواقع): المساحة التي يحتلها الشكل الوجيز[3]، وسينما

(1) «عرض» كتيب دي في دي سينما القصيدة، مرجع سابق، ص. 6. 46.

(2) المرجع نفسه.

(3) 7 أفلام قصيرة تزيد مدتها عن 10 دقائق، 4 تتعدى 5 دقائق، وبالتالي فإن 10 أفلام تكون أقصر.

التحريك والسينما التجريبية[1]، واللغة[2] والموسيقى، باعتبارها علامات شعرية قد تسربت إلى المجال السينمائي لتقديم العديد من الروابط مع الشعري.

من الواضح أن الشكل الوجيز هو اختيار مرتبط بالرغبة في تقديم بانوراما واسعة إلى حد ما ولكنه يعكس أيضًا افتراضًا مزدوجًا: فالقصيدة قصيرة (نعلم، على سبيل المثال، النزعة العامة للأشكال القصيرة في الشعر وفي أكثر القصائد المدروسة بصفة خاصّة). ومن هذا المنطلق يمكننا القول إنّ الفيلم القصير، هو الأكثر ملاءمة لمقاربتها. وقد تم تأكيد هذا الافتراض مرات عدة. ونصّ العرض التقديمي للنسخة من مهرجان سينما القصيدة يصوغه صراحة [على النحو التالي]: «للفيلم القصير صلات عميقة بالقصيدة، عبر إيجازه وفن الإضمار والايحاء، وكثافته العاطفية»[3]. يمتد هذا الافتراض المسبق أيضًا في اتجاه آخر، وهو الحرية المرتبطة بالمبدع الفنان الفريد. يكاد يكون إنشاء عمل سينمائي بتصوير مشاهد حقيقية أمرا مستحيلا عمليًّا، ويعسر أكثر إنتاج سينما تحريكٍ

---

(1) 10 منها مختومة بـ «رسوم متحركة»، و3 «تجريبية»، وواحد موصوف مضاعفا «سينما تحريك تجريبية»، و2 مع «رسوم متحركة تجريبية» غريبة وواحد مع «فيديو تجريبي – صورة رقمية». مما تترك 4 أفلام روائية مع حركة حية (مسجل فيديو رقمي شخصي) (PDVR).

(2) غالبية الأفلام هي فرنسية الإنتاج، 2 لها إنتاج مشترك أجنبي ناطق بالفرنسية -بلجيكا، سويسرا- و2 آخران إنتاج مشترك غير ناطق بالفرنسية - إسبانيا، شيلي.

(3) موقع المهرجان، متاح على:
https://www.printempsdespoetes.com/ Cine-Poeme-984

أو عملٍ تجريبي دون أن نجد أنفسنا مقيدين (بكمية الصور اللازمة لسينما التحريك وبالمثل بالنسبة إلى التجريب الأكثر شكلانية...). نلاحظ أيضًا أن معظم الأفلام التي اختارتها سينما القصيدة هي، على وجه التحديد، أعمال غير نمطية لأنها حِرفية للغاية بمبدع واحد أو بفرق صغيرة جدًّا. من هنا تتجاوز فكرة الحرفة حتما، في سياق شعري، فكرة الفنان، إلى صورة لا تنفصل عن الشعري (الشاعر)، وحريته الاقتصادية. يوضّح جان بيير سيميون، المدير الفني لربيع الشعراء، في «افتتاحية» القرص الرقمي ما يلي: «يعطي الشكل المميز للفيلم القصير، [...] المتحرر أكثر من القيود التجارية وقوانين الربح التي تبتذل من الإنتاج السينمائي، حريةً أكبر للابتكار ولغير المعهود وللبحث الشكلي»[1].

بديهيّ إذن أن تمثّل سينما التحريك، وعرَضيا مجال السينما التجريبية أو فن الفيديو (الذي غالبًا ما يكون متحركا أكثر مما هو مصوّر)، المجموعة الأكثر أهمية. فقد صرّح، مؤلفٌ مثل جيلبرت لوكومت منذ عام 1933: «أخيرًا، عندما يعجز التصوير الفوتوغرافي عن تثبيت صور معينة للذهن، في مجال شاسع جدًّا، يأتي دور الرسوم المتحركة [...]. فهذا النمط من التعبير له قيمة شعرية، وربما أكثر من مجرد بعد فكاهي»[2]. وباستخدام بعض

(1) سيميون جون بيير «افتتاحية» في كتيب دي في دي سينما القصيدة، مرجع سابق، ص.4.

(2) انظر:

Gilbert - Lecomte Roger, «L e Cinéma, forme de l'esprit», op.cit.

خصائصه الأكثر تميّزا (المرْشح البصري الذي يطمس التمييز بين التجريد والتشكيل وفكرة التحوّل، غير الواقعية أو السريالية بامتياز، التي بدأت من العرض الأول لفيلم إميل كوهل، فانتاسماغوري Fantasmagorie سنة 1908 والذي ضمّ العديد من الخصائص الأسلوبية الأكثر ارتباطا بالشعر كالاستعارة)[1]، يسمح التحريك إذن بتطوير علاقات واضحة مع الشعر، كما اقترح باسكال فيمينيت أو ماريون بوارسون-ديكون. فيشير فيمينيت، في «هل بين الشعر وسينما التحريك، صلات انتقائية؟»، إلى وجود نوع من الالتباس والاستخدام «السيّئ» للمصطلح الشعري في تعريف الأفلام. ويؤكد بشكل خاص في «الحقيقة الشعرية»، ومن خلال السعي إلى حصر المقصود بإعلان كون سينما التحريك «شاعرية»، أنّ «عقبات واقعية تنشأ من المونتاج أو من التحولات»[2] الخاصة به تولد، من بين أمور أخرى. وهو يقتبس من مارسيل جان، مدير المكتبة السينمائية في الكيبيك والمندوب الفني للمهرجان الدولي

---

(1) هذا ما كتبه روجر جيلبرت-ليكومت: «يمكن أيضًا أن تصبح عين الكاميرا عين الكابوس، نظرة الساحر، مفتاح التحولات وفهم الحقيقة الغنائية في صيرورتها اللحظية، الاستعارة الشعرية في جوهرها»، مرجع سابق.

(2) انظر:

Vimenet Pascal, «Poésie et cinéma d'animation, affinités électives?», Focal, Paris, 2003, p. 2.

متاح على:

https://focal.ch/sites/default/files/pages/e3528e393eaacbeea3540665dfb3f998.pdf

لأفلام التحريك بآنيسي، لتذكيرنا بأن ما نصفه بالشعريّ هو «هذه القدرة التي يجب على سينما التحريك أن تقولها طويلًا بأدنى حد من الوسائل، وفي أقل زمن ممكن»[1]. أخيرًا، اختتمت ماريون بوارسون-ديشون دراستها: «هل سينما التحريك: جوهر شعري؟» بتأكيد أنّ «التحريك، الذي اقتصر لفترة طويلة على ترفيه الأطفال، ينشر اليوم إمكاناتها المتعددة، ويظلّ واحد من الأماكن المميزة للتعبير الشعري، خارج الكتاب»[2]. فلا تقوم التجربة الحالية «عند الخروج من المدرسة» التي تقترح وضع رسوم متحركة لأعمال الشعراء العظماء (أربع مقالات: جاك بريفير، روبر ديسنوس، غيوم أبولينير، بول إيلوار) سوى بتوضيح هذا النزعة الفرنسية القوية، التي تدعمها جيدًا أعمال التخرّج من المدارس الكبرى للتحريك وكذلك من خلال المبادرات الفنية الشخصية.

بطريقة موازية تمامًا للإبداع البصري الخاص بالتحريك والتجريب، تلعب الموسيقى أيضًا دورًا رائدًا، ولا يمكننا الامتناع عن تذكّر البيت الشهير الذي يفتتح كتاب «فنّ الشعر» لبول فيرلين

---

(1) المرجع نفسه، ص 3.

(2) انظر:

Poirson - Dechonne Marion, «Le cinéma d'animation: une essence poétique?», Fabula-LhT n° 18, Un je-ne-sais-quoi de «poétique», avril 2017,

النص متاح على:

http://www.fabula.org/lht/18/poirson.html

(1882): «الموسيقى قبل كل شيء آخر»[1]. وفي الواقع، تكتسب الموسيقى قيمة خاصة هنا، بمعنى أنها كثيرًا ما تسبق إنشاء الصورة البصرية: في التحريك، منذ الثلاثينيات مع بيتي بوب من أستوديوهات فليشر، والضفدع فليب لأوب أيورك أو السنفونيات السخيفة لوالت ديزني، لذلك فليس من النادر محاكاة الإخراج للموسيقى والأصوات أو الكلمات من أجل الحصول على تزامن صوتي بصري مثالي[2]. وعليه، فإن هذه العملية تفرض جزئيًّا تطوير الصور وتحريكها بشكل أكثر منهجية من المناظر الحقيقية، وتعزيزها في كثير من الأحيان - وبالتالي فإن عبارة الميكي ماوسينغ تُستحضر لتعيين القيمة التوضيحية الخاصة بسينما التحريك. وكما هو متوقع، تم تمييز جميع أعمال سينما القصيدة بنفَسٍ، وبموسيقى تعبيرية يهدفان إلى إبراز الموسيقية البصرية.

تلعب اللغة، الفرنسية هنا، دورًا بارزا. فنحن نعلم أنّ الكلام والحوار في التحريك يسبقان الإبداع البصري لأسباب تقنية. وفضلا عن ذلك يمثلان في هذا السّياق أيضًا علامة شعرية قبل كل شيء: فيُنظر إلى الشعر على أنه لغة. ومن ثم يتم إبرازه بشكل متكرّر

---

(1) انظر:

Verlainé Paul, «Art poétique», Jad is et naguère, Paris, Gallimard, 1979, p. 56.

(2) في هذا الجانب المحدد من سينما التحريك، سنشير بشكل مربح إلى:

Chion M ichel, Un objet sonore, le cinéma, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 40-45.

من خلال صوت سارد من خارج الإطار أو «الكلام - النص»، حتى نعيد استخدام مصطلحات ميشيل تشيون[1]. ويتم استدعاء حوارات القصائد أو الشعراء الأجانب باللغة الفرنسية، وتتشكّل فكرة اللغة الشعرية بحيث يصبح الكلام ملحقًا، يحتمل جميع الترجمات، ويحتمل بالنهاية، جميع الاقتباسات. وعلى نحو مفارق، يشتغل خفوت الأصوات على بعد مشابه رافضا إدراك الشعري من خلال الصورة والموسيقى، محاولا على نحو ما، منح الشعري اللساني بعدا استعاريا عبر الإيحاءات الصوتية.

يجب علينا إذن، قبل كل شيء أن نتبيّن كيف تناسب أفلام التحريك القصيرة التجريبية[2] المشاهدة والتأويل والتحليل المميز بخَتم «دستور شعري، وهو أمر غامض تمامًا»[3] انطلاقا من خصائصها المميّزة، بصرف النصر عن إعادة العمل على القصيدة التي سنعرّفها، بالمعنى الواسع، بكونها اقتباسا ذا موضوع شعري أو حديثا عن حياة شاعر أو مرحلة منها أو تسليطا للضوء على «لست أدري ما «شعري»» -التي قدّمت كلّ من ناديا كوهين وآن ريفيرسو لمحة عامة عن قيمها

---

(1) جميع الإشارات إلى مصطلحات ميشيل تشيون مأخوذة من معجمه المتاح على:
http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire. html.

(2) نستخدم هذا التعبير المريح للغاية هنا لتشمل الرسوم المتحركة والتجريب والابتعاد عن أكثر الأشكال التجارية والأكثر روائية من حيث السرد.

(3) نقوم هنا «بتحويل» اقتباس:
Paul Valéry, «Première leçon du cours de poétique», in Œuvres, t. 1, Paris, Gallimard, 195, p. 1340-1378, p. 1356.

واستخداماتها[1]. وفضلا عن ذلك، يمكننا أيضًا أن نسلط الضوء بسهولة على التنوع الشديد في أساليب الاقتباس، فنستعيد بالنتيجة الاستنتاج الذي توصل إليه جان كليدر ولوران جولير عندما نظرا إلى الاقتباسات غير السردية -وخاصة الشعرية-: [مؤكّدين أنه] «من الصّعب تجريد القواعد والثوابت من اقتباسات الأعمال غير السردية. فيبدو أنها تشكل سلسلة لا نهائية من الاستثناءات»[2].

فكيف يُشرح الخطاب التربوي والتعليمي المصاحب للأفلام، انطلاقا مما عرضنا؟ لقد تم وضع عروض الأفلام التي ينتجها المعلمون[3]، مثل الملفات التعليمية، القابلة للتنزيل من موقع كانوبي Canopé[4]، تحت رعاية النصوص الوزارية، مثل «الأساس المشترك للتعليم الابتدائي» الذي يذكّر، على سبيل المثال، من بين أمور أخرى، بأن من أهداف مستوى السنة الأولى والثانية من التعليم المتوسط: «أن نفهم أن الشعر هو طريقة أخرى لقول العالم

(1) انظر:

Cohen Nadja et Reverseau Anne, «Un je ne sais quoi de «poétique»: questions d'usages», Fabula-LhT n°18, Un je-ne-sais-quoi de «poétique», avril 2017.
http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-re- verseau.html

(2) انظر:

Cléder Jean et Jullier Laurent, Analyser une adaptation (Du texte à l'écran), Paris, Flammarion, 2017, p. 109.

(3) كلير بيزاجو، مدرّسة، وفيليب لوكليرك، أستاذ وناقد سينمائي.

(4) بالإضافة إلى ذلك، تقدم شبكة كانوبي Canopé دورات تدريبية في المقاطعات لتعلم كيفية استخدام أقراص دي فب دي، وفي عام 2018 أنشأت برنامجا جديدًا لسينما القصيدة يتكون من 11 فيلمًا قصيرًا جديدًا.

ولإبراز بعض السمات المتكررة والأساسية للغة الشعرية (استكشاف موارد اللغة، والتحرّر من المنطق العادي، ودور الصور، والمرجع الدلالي غير المؤكد، والتعبير عن حساسية وعواطف معينة)». فتقدم نصوص الكتيب، القصيرة نوعا ما ولكن بطريقة مكثّفة، شرحا للفيلم ولزوايا العمل المدرسي التي تم تسليط الضوء عليها بخط غامق للأفعال: لاحظ، عاين، شرح، قرأ، عرّف، وصف، حلّل، علّق... وتتعامل في الواقع مع جميع الأقسام المتوقعة تقريبًا وفقًا للأفلام: مع المحاور الموضوعاتية والتاريخية والجمالية والوسائط والتقنية والأسلوبية. وتعد الملفات القابلة للتنزيل، الأكثر تناسقا، ثمانية (يقدّم الموقع بالإضافة إلى ذلك ملفّين آخرين متعلقين بالأفلام القابلة للمشاهدة على الموقع)، أي أقل من نصف الأفلام الموجودة على القرص الرقمي. فتعمّق دراسة الأفلام وتوضحها، من خلال تقديم عناصر تحليل الفيلم واقتراح المسارات التعليمية، والأنشطة كذلك (لا يوجد ملف يفرض تقدمًا ثابتًا في شكل مشاهد).

فتحت ناديا كوهين وآن ريفيرسو، عندما قامتا بتقييم مختلف الاستخدامات لنعت شعري، في «ما هو الشعري؟ رحلة في الخطابات المعاصرة حول السينما»[1]، جامعتين مظاهر الشعر في السينما تحت

(1) انظر:

Cohen Nadja et Reverseau Anne, «Q u 'est-ce qui est poétique? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma», Fixxion, n°7, Jeannelle Jean-Louis et C. Flinn Margaret (dir.), 2013.
http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.ore/rcffc/article/view/& 07.19

ثلاث فئات (معارضة قاعدة ما، ولا سيما السردي منها، وطمس الحدود بين الحلم والواقع، والتركيز على الوسائل الخاصة التي تعتبر جوهرية)، على تصور للشعري يسمح بتغيير زوايا الدراسة، سواء في أبعادها الجمالية أو السردية. ويجب الاعتراف عند قراءة ملفات القرص الرقمي، أن للمعلّم المهتمّ الكثيَر من الموارد لتنفيذ مشروع جوهري بشكل فعال إلى حد ما بحسب الفصل والاحتياجات منها مدخل بسيط للصورة وملاحظات معقّدة إلى حد ما حول السينما أو الشعر وحول المؤلفين والانفتاح على الكتابة. على هذا النحو، تسمح الأفلام المختلفة الموجودة على القرص الرقمي الخاص بسينما القصيدة بمقاربة متقنة موجهة نحو فهم مختلف لصورة التحريك (بعيدًا عما يشاهده التلاميذ عادةً على التلفزيون، على سبيل المثال) ونحو فهم آخر للشعر المستعرض خارج الكتاب.

لا تقبل جودة المرافقة البيداغوجية، من زاوية تسليط الضوء على مناهج الدراسة المختلفة الممكنة الجدل فيما يبدو. ولكن للمرء أن يتساءل باهتمام عن معايير انتقاء المختارات. فإعطاء مرتبة الصدارة للأفلام التي تستدعي الشعر بشكل صريح على النحو الذي يعرفه التلاميذ (اقتباس قصيدة أو تكريم لشاعر في تسعة أفلام هي الطفل الجميل ونهر التاج هو الأجمل ودفتر وأنا لستُ أحدا والحرية أو الحب ومياكوفسكي في مونبارناس وآرثر كرافان وجسد شبح والمستذئب وكاليغرام لغيوم أبوليني)، قد يجعل التحديد متناقضًا. فمن ناحية، هو يوفر بانوراما جميلة ورسوما اجتذابية يمكن أن

تسمح لأي معلم بالعثور على ما يبحث عنه، ولكنه يعزز بالمقابل المقاربات النمطية. وبالتالي سيكون هناك إنتاج «شاعري» لأنه مصنوع من شعر الكتاب. فما هو شعري في هذه الأفلام سيكون ما كان شعريًّا بالفعل. على العكس من ذلك، وهذا ملحوظ بشكل خاص في أفلام الحركة الحية، (كسوف بوبادجان والحرية أو الحب واذهب إلى هناك)[1] وفي أفلام التحريك الأكثر تقليدية سرديّا كذلك (المستذئب وخريف أوّل وظل أزرق) ينزع تصنيف بعض الأفلام بأنها شعرية، من وجهة نظرنا، إلى الرغبة في لصق هذه الكلمة بسبب اعتمادها على الأحلام والمشاعر أو على قالب من قوالب الجمال الشكلي، وإلى تقليص الخصوصية السينمائية بالنهاية. وعليه، نواجه خطر إعادة كل الإلهام الشعري إلى الشعر المكتوب وتحديد الكتابة السينمائية تحت وطأة الصيغة الأكثر غموضًا – هذه «لست أدري ما «شعري»». ومع ذلك، نلاحظ أن هذا النقد يغيب أيضًا أمام بعض الأفلام القصيرة، الأكثر غموضًا مما قد نعتقد. فهي موضوعات أصلية للتأمل حول الشعري دون أن نأخذ المصطلح حرفيًّا أو أن نربطه بسهولة بالبعد السحري أو العاطفي: كما الشأن

(1) هذه الأفلام، التي تؤثر على العاطفة، تعيدنا إلى هذه الشعرية بصفتها شكلا مألوفا، مثلما يعلّق ميشيل ويلبيك في روايته الأخيرة: «أتخيل أنه كان بالإمكان تصنيف رحلتي بأنها شاعرية، لكن الكلمة أصبحت تمنح انطباعا مزعجا عن الخفة والتلاشي» (Houellebecq Michel, Sérotonine, Paris, Flammarion, 2018, p. 194) قبل أن يختتم، متبعا في ذلك تناقضا دائما: «هناك أيضًا شعر مأساوي» (المرجع السابق، ص. 195).

بالنسبة إلى متفرقات لآن ليز كينج أو «أمواج متكسرة» لسيمون كون أو «الفراشة واليعسوب» لديفي دوراند. ولن نتفاجأ، ربما، عندما نجد أن هذه هي الأفلام القصيرة الأكثر تجريبية، فهل يعني ذلك أنّ التجربة الشعرية لا تكون كذلك إلا إذا ما كانت تجريبية؟ ومع ذلك، فإن عددها القليل يمنع هذه المنتخبات من السقوط في السهولة التي تتمثل في مقابلة النثر السردي بالشعر المتحرر من جميع القيود، والاقتصار بطريقة مسبقة، على اختيار أشكال فن الفيديو البعيدة جدًّا عن «السينما» للتلاميذ.. هذا هو إذن قرص الفيديو غير البعيد ربما، عن الالتزام بموضوعه بقدر التزامه بمواده –وهذا نادر بما يكفي لتأكيده– وعن عدم البحث، كما اتفق، عن حشر القصيدة والسينما في كلمة واحدة، ليترك أخيرًا لنا مطلق الحرية في أن نجد في ذلك، أنفاسنا الشعرية أو أن نستعيدها فيه.

بيبليوغرافيا

- Ciné Poème, Paris, Canopé Éditions, 2015. Le livret d'accompagnement du dvd est introduit par Jean-Claude Siméon, directeur artistique du Prin- temps des poètes, et les notices d'accompagnement pédagogique sont rédi- gées par Claire Bezagu et Philippe Leclerq.
- Alferi Pierre, «Qu'est-ce qu'un cinépoème?», in Revue critique de fixxion française, 2012, en ligne: http://www.revue-critique-de-fixxion-fran- caise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07. 18 /774.
- Bouhours Jean-Michel, L'Art du mouvement (Collection cinématographique du Musée National d'Art Moderne), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996. Chion Michel, Un objet sonore, le cinéma, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 40-45.
- Chion Michel, Glossaire, http://www.lampe-tempete.fr/Chion Glossaire. html.
- Cléder Jean et Jullier Laurent, Analyser une adaptation (Du texte à l'écran), Paris, Flammarion, 2017.
- Cohen Nadja, ««Paupières mûres», un scénario incontournable», in Fa- bula-LhT, n°2, Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement), décembre 2006, en ligne: http://fabula.org/lht/2/ cohen.html.
- Cohen Nadja, «Benjamin Fondane: le ciné-poème contre la littérature?», in La part de l'œil, n° 25-26, 2011, p. 255-258.
- Cohen Nadja, Reverseau Anne, «Qu'est-ce qui est poétique? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma», in

Fixxion, n°7, Jean- Louis Jeannelle et Margaret C. Flinn (dir.), 2013, http://www.revue-cri- tique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.19. Cohen Nadja, Reverseau Anne, «Un je ne sais quoi de «poétique»: ques- tions d'usages», in Fabula-LhT n° 18, Un je-ne-sais-quoi de «poétique», avril 2017, en ligne: http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau.html. Gilbert-Lecomte Roger, «Le Cinéma, forme de l'esprit», in Les Ca- hiers jaunes, n°4, 1933, en ligne: https://fr.m.wikisource.org/wiki/ Le_Cinéma,_forme_de_l'esprit.

- Houellebecq Michel, Sérotonine, Paris, Flammarion, 2018. Poirson-Dechonne Marie, «Le cinéma d'animation: une essence poétique ?», in Fabula-LhT n° 18, Un je-ne-sais-quoi de «poétique», avril 2017, en ligne: http://www.fabula.org/lht/18/poirson.html.
- Ruiz Raoul, Poétique du cinéma, t. 1, Paris, Dis Voir, 2005.
- Sevreau Didier, La Poésie au xixe et au xxe siècle, Paris, Hatier, 2000. Valéry Paul, «Première leçon du cours de poétique», in Œuvres, t. 1, Paris, Gallimard, 1957.
- Verlaine Paul, «Art poétique», Jadis et naguère, Paris, Gallimard, 1979. Vimenet Pascal, «Poésie et cinéma d'animation, affinités électives ?», Focal, Paris, 2003, en ligne:https://focal.ch/sites/default/files/pages/e3528e393e aacbeea3540665dfb3f998.pdf.

جان لوك غودار، أو الشعرية الأخرى
وقائع تاريخ نقدي

سيليا جيرجيني (جامعة غرونوبل ألب)

«كولاج ومونتاج ولوحة جدارية وقصيدة طويلة»[1] هي الكلمات التي اختارها فابريس أرانيو، الفنان المتعاون مع جان لوك غودار، لوصف فيلم «كتاب الصور». وقد تبدو الصيغة للوهلة الأولى غير مزعجة لأن مواضيع أفلام غودار قد أكسبته صفات «الخيميائي والرسام والشاعر والناقد السينمائي»[2] وفقا لما كتب الناقد روبرتو كيسي، فضلا عن إعادة النظر في عمله من منظور شاعري[3]

(1) مقابلة أجراها ماتيو شارييه بمناسبة عرض الفيلم الطويل في مدينة كان عام 2018:
https://www.europe1.fr/culture/festival-de-cannes-2018-que-vaut-e-livre-dimage-le-nouveau-film-de-jean-luc-go- dard-3649640.

(2) انظر:
Chiesi Roberto, Jean-Luc Godard, Rome, Gremese Editore, 2003, p. 5.

(3) انظر:
Godard Jean-Luc et Ishaghpour Youssef, Archéologie du cinéma et

من قبل يوسف إيشغبور. ومع ذلك، لا يكون الأمر كذلك عندما نأخذ بعين الاعتبار كتابات المخرج وتحفظاته على استخدام كلمة «شعرية»، فضلًا عن مواقفه الراديكالية تجاه نظريات بيير باولو بازوليني بخصوص موضوع «سينما الشعر»[1]. فمصطلحات أرانيو، بالمقارنة مع مصطلحات كيسي وإيشغبور، تؤكد بالأحرى التناقض في تقبّل أعماله.

تهدف هذه المقالة إلى العودة إلى هذه المفارقة من خلال النظر في العلاقات التي عقدها غودار مع مجلة «كراسات السينما». فقد كان للتكوين النقدي الذي تلقاه فيها، بالإضافة إلى حواراته مع عدد من المحررين في هذه المجلة، الأثر الكبير على فهمه للسينما. و[تعمل] على دراسته من خلال التركيز بشكل خاص على مدونة النصوص النقدية الخاصة به. وسوف نتساءل عن ذلك بالعودة إلى المراجع الشعرية الرئيسية لغودار في كتاباته الأولى إلى «كراسات السينما»،

---

mémoire du siècle, in «Jean-Luc Godard cinéaste de la vie moderne, le poétique dans l'historiqué», Tours, Farrago, 2000, p. 91-117.

(1) انظر:

Pasolini Pier Paolo, «Ciném a de poésie», in L'Expérience hérétique: langue et cinéma, Paris, Payot, 1976, p. 15-35.

عاد جورج ديدي هوبرمان أيضًا إلى هذه النقطة خلال مؤتمره في المكتبة السينمائية الفرنسية، في أكتوبر 2013، سينما الشعر:

Godard face à Pasolini, http://www.cinematheque.fr/video/247.html;

ثم في بابه:

«D 'une pierre deux coup, ou de la poésie (explétive)», p. 158-198, cf. L'OE il de l'histoire, 5, Passés cités p ar JL G, Paris, Minuit, 2015.

ثم إلى استخداماته لكلمة «شعرية». وهكذا سنتبيّن كيف تشهد اختياراته الكتابية منذ خمسينيات القرن الماضي، ليس فقط على «ذوق الكراسات»، ولكن أيضًا، وعلى نطاق أوسع، على ترسيخ فيلم «سينما الابن»[1] داخل «سينما العائلة» جنبًا إلى جنب مع إريك رومر وجان - دانيال بوليت، أو بيير باولو بازوليني كذلك.

تمثل «سنوات ذكراه»[2] أيضًا فترة محورية بالنسبة إلى المخرج، كما يتضح من انتقاله من غرونوبل إلى رول مع رفيقته آن ماري ميفيل، وكذلك إنشاء شركة إنتاج جديدة بعد تسمّى[3] «Sonimage JLG Films»، أُريد لها أن تكون مساحة للمشاركة والإبداع[4]. وتشير فترة الاستبطان هذه إلى الرغبة التي عبر عنها غودار مباشرة لآلان برغالا في عام 1979[5] في العودة إلى الممارسة النقدية، وإلى

---

(1) اخترت هنا طواعية تغيير الصيغة التي سيستخدمها داني لاحقًا.

(2) السنوات 1980-2000 حسب التسلسل الزمني الذي اقترحه:
Alain Bergala dans Jean-Luc-Godard/ Jean-Luc Godard, tome 2, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

(3) ولد من مرحلته في غرونوبل والأسئلة التي طرحتها العلاقة بين الصورة واللغة.

(4) مساحة يريدها مماثلة لتلك الموجودة في كراسات الخمسينيات وفقًا لـ:
Alain Bergala: «Dans le fond, vous cherchez à retrouver [avec «JL G Films»].

ما كان يحدث في كراسات في الخمسينيات، في:
Cahiers dans les années cinquante, ïn Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, op. cit., p.12; «Une boucle bouclée, nouvel entretien avec Jean-Luc Godard et Alain Bergala», propos recueillis le 24 et 25 octobre à Rolle 1997, p. 9-41.

(5) المرجع نفسه، ص 34.

رغبته كذلك، في النظر إلى إنجازاته أكثر من أي وقت مضى من هذه الزاوية. وتصل هذه الرغبة في المقاربة النقدية والصحافة[1] حدّ اختصار «JLG»، الذي يليق بالتوقيعات الصحفية. وبالتالي، سنركز اهتماماتنا، بشكل جيد، على المنزلة التي يشغلها JLG تحديدًا فيما يتعلق بغودار. يمكن أن يتوافق مع «شخصية الفنان» التي تم عرضها في JLG/ JLG بورتريه ذاتي لديسمبر التي صورتها ماري فرانسواز غرانج مثل شخص أخر غير نفسه الأخرى يواجهه في الصورة، دون أن يتماهى معه[2].

ومن المناسب تقديم هذه الدراسة بكلمات يوسف إيشغبور المدافع عن «الشعرية الغودارية. ففي محاولة لتحديد ما يمكن أن تكون عليه هذه الشعرية، يدعونا الباحث والمحرر السابق لمجلة كراسات السينما إلى العودة إلى المسار النقدي للسينمائي. وفي مقالته «جان لوك غودار سينمائي الحياة الحديثة، الشعري ضمن التاريخي»، كتب: «ليس هدف الشعري أن يحدّد الأشياء أو أن يعرّفها، بل

---

(1) المقابلات التي أجراها جان لوك جودار مع إدوي بلينيل ولودوفيك لامانت وسيلفان بورمو لميديابارت في عام 2010:

https://www.dailymotion. com/video/xd8tiy

(2) انظر:

Grange Marie-Françoise, «Images d'artiste», in Delavaud Gilles, Grange Marie-Françoise, Esquénazi Jean-Pierre (dir.), Godard et le métier d 'artiste, Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 106.

أن يبرز أصداءها، وأن يُسمِع في الأشياء صدى الانفتاح والكل ويُريهما»[1]. ثم يضيف:

«[...] هذه العلاقة الخاصة بين الشعرية والتاريخية هي التي تميّز فن غودار، والتأكيد الواضح للشعريّ، ولموقف الشاعر -ولكن بالمعنى الذي حدده الرومانسيون من جماعة إيانا المتضمن للتفكير النقدي والفكاهة- حتى عندما يروي القصص، وهو ما يميز فورًا غودار عن أصدقائه القدامى في كراسات السينما، مثل ريفيت أو روهمر أو تروفو، الذين كانوا أكثر ارتباطًا بالروائي والقصة والدراما»[2].

فنرى هنا ملامح كل العلاقات التي تهمنا والروابط التي تقيمها مع الممارسة النقدية للسينمائيين ضمن مجلة محددة للغاية، هي كراسات السينما. وستكون وجهة نظر يوسف إيشغبور بمثابة خيط ناظم بالنسبة إلينا، حيث أن ملاحظاته مبرمجة للعلاقات التي يحافظ عليها غودار مع المجال الدلالي «الشعري» بصفته سينمائيًّا- ناقدًا.

---

(1) انظر:

Ishaghpour Youssef, «Jean-Luc Godard, cinéaste de la vie moderne, le poétique dans l'historique», in Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, op. cit., p. 98.

(2) أؤكد ذلك.

بصمة الشاعر خلف المخرج: جان كوكتو، الوجه الوصيّ على كراسات السينما

يتمثل مشروع إيشغبور في العودة إلى الاشتقاقات المعجمية لكلمة «شعرية». ومن ثم فهو يميز الشعرية الغودارديةوفنه الشعري عن الشاعرية الغودارديةالتي تميزها جزئيًّا.

بالنسبة لإيشغبور، تقوم الشعرية على القدرة على أن نرى في الأشياء وأن نسمع فيها أشياء تتجاوزها، وهو ما يسميه «صدى الانفتاح وصدى الكل». على سبيل المثال، يمكنها أن تعمل بقوة عبقرية الصورة وقوة المظهر المتحرك للأشياء الذي يسمح للمخرج بجعل غير المبصر مدركًا، ذاك الذي يحيط بعناصر الواقع وينعكس من خلالها. وهكذا يضيء المخرج المفتوحَ والكل بكتاباته «بحبر الضوء»، حتى نستخدم تعبير الشاعر والرسام والسينمائي جان كوكتو الذي يرتبط به غودار بشدة. ويشهد، بذلك، على سر السينما، أي على هذا الروحاني غير المرئي الخاص بالواقع، وفقًا لإحدى الأطروحات البازينية التي أثرت في نقد كراسات السينما وعلى إنتاجات سينما الموجة الجديدة أيضا. وهذا ما ذكره أنطوان دي بيك في كتابه كراسات السينما، تاريخ مجلة[1] الذي تعرّف على إريك رومر

---

(1) انظر:

De Baecque Antoine, Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue, 1 (1951-1959), À l'assaut du cinéma, Paris, Cahiers du cinéma, 1991: «En avril 1961, les Cahiers du cinéma héritent d'un canevas d'interprétation du cinéma forgé par Bazin», p. 62.

بالفعل خلال مقابلته في المجلة في عام 1962، إذ قال: «بالتفكير في الأمر، أعتقد أنه كانت لبازين أفكار وكانت لدينا أذواق. [...] لم نقم سوى بتكرار بازين»[1]. قد وضع هؤلاء المخرجون المتدربون -أو على الأقل غودار- أنفسهم أمام أفكاره وقاموا بالتوسع فيها، ربما أكثر من تكراره. وستصنّف هذه الفرضياتُ الرؤية الفنية لغودار ضمن خانة الشعر الذي لا يوصف. ويمكنها أن تكون هنا قريبة من الجمالية الأورفيوسية[2] الرومانسية الموجودة عند كوكتو، و«[...] الواقعية [البازينية]، لهذا التسجيل الذي يتمكن، بواسطة الإخراج، من إظهار الواقع بقدر ما يظهر ضدّه، من خلال الشفافية[3] [...]».

سوف تجد هذه الشعرية أصولها في العلاقة التي أسسها غودار مع كراسات السينما جنبًا إلى جنب مع «الأتراك الشباب» الآخرين أثناء تكوينه النقدي. ومن بين التأثيرات المشتركة بينهما، تأثير جان كوكتو، الشاعر وداعم «شعر السينما»[4]، الذي قارنه لوك مولت

---

(1) مقابلة مع إيريك رومر «القديم والجديد»، التعليقات التي جمعها جان كلود بيت، وجاك بونتمبس وجان لويس كومولي لكراسات السينما، انظر:
Cahiers du cinéma, n°172 en novembre 1965 in De Baecque Antoine et Lucantonio Gabrielle (dir.), Petite anthologie des Cahiers du cinéma, tome 3, la Nouvelle vague, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 244.

(2) نسبة إلى أورفيوس (Orpheus): موسيقي وشاعر ضمن الأساطير اليونانية. تلقى قيثارة ذات سبعة أوتار من أبولون إله الموسقى والغناء فأضاف اثنين ليصبح عددها تسعة (تكريمًا للإلهات التسعة). المراجع.

(3) انظر:
De Baecque Antoine, op. cit., p. 59.

(4) صيغة تقدم الجزء الثالث من كتابه «عن السينمائي Du cinématographe».

أيضًا بغودار في النص الذي أهداه إليه في عام 1960. وتوضح كتاباته، النابعة مباشرة من «سياسة المؤلفين»، في فصل فرعي بعنوان «على خطى كوكتو»، لماذا نجد «[...] الواقعية وقبل كل شيء الشعر من خلال الحيلة الأكثر عنفًا»[1] عند أحدهما كما عند الآخر. وقد ينشأ هذا التقارب من الرابط الذي صاغه جان كوكتو مع مجلة كراسات السينما، لأنه كتب باستمرار إلى جانب بازين ونقاد آخرين في المجلة السابقة «مجلة السينما» التي أسسها جان جورج أوريول. ولم يكن يتردد في دعم الأنشطة المصاحبة لها. هذه هي الطريقة التي يرأس بها نادي الأفلام النخبوي 49، الذي أسسه عدد من المثقفين ومن بينهم جاك دونيول فالكروز وأندريه بازين وبيير كاست. من خلال ذلك، فإنه يمنح نادي السينما تقديرا سريعا عبر إضفاء بُعد أدبي مرموق عليه. وكما يشرح أنطوان دي بيك، «وراء اسمه، يتجمع النقد الجديد»[2] الذي يعتبر «بازين الناطق بلسانه ومحدّد نهجه»[3]. وبفضل دعم كوكتو وبازين، من بين آخرين وتأثيرهما، بدأ النقاد الشبان خطواتهم الأولى[4].

---

(1) انظر:

Moullet Luc, «Jean-Luc Godard» [initialement paru en avril 1960 aux Cahiers du cinéma., n° 106], in De Baecque Antoine et Lucantonio Gabrielle (dir.), op. cit., p. 67.

(2) انظر:

De Baecque Antoine, «Stratégies critiques: un objectif (49) etun festival (maudit)», op.cir., p. 41-44.

(3) المرجع نفسه، ص 62 - 63.

(4) المرجع نفسه، ص 44.

ومع ذلك تظلّ شخصية الشاعر كوكتو نموذجية بالنسبة إلى غودار. فهو لم يتوقف أبدًا عن الإشارة إليها في كتاباته النقدية منذ عام 1958 ومقابلاته، سواء في عام 1959 أثناء مناقشة حول استخدام اللقطات المتوالية من قبل آلان رينيه في هيروشيما يا حبي[1]، أو في مقابلة أجريت للكراسات في عام 1962، وفيها يؤكد أن: «السينما هي الفن الوحيد الذي «يصوّر الموت في العمل»»[2]، وفقًا لعبارة كوكتو (في أورفي). لقد مثّل جان كوكتو شخصية وصائية دائمة للسينمائي. فقد ظل معه طويلا واستمر في الظهور في مقابلاته، كما يتضح من مقابلته مع آلان بيرغالا في عام 1998. ثم أثبت مرة أخرى انتسابه إلى الشاعر من خلال توسيعه ليشمل عائلة سينمائية بأكملها:

«آباؤنا، وجدناهم في المتحف. كان بعضهم أحياء. وكان هناك أيضًا أعمام أصغر سنًّا. فديلانوي ودوفيفير كانا مختلفين. وبيكر نفسه، كان ساحرًا وحيويًّا للغاية، كان أخا أكبر، لكن ليس عمًّا مثل روجر لينهاردت أو مثل جان كوكتو»[3].

---

(1) انظر:

De baecque Antoine, lucantonio Gabrielle (dir.), «Table ronde sur Hiroshim a mon amour d'Alain Resnais» [initialement paru aux Cahiers du cinéma, n°97 en juillet 59], op. cit., p. 53.

(2) مقابلة مع جان لوك غودار، تعليقات جمعتها جان كوليت، ميشيل ديلاهاي، جان أندريه فيسكوي، أندريه س. لابارث وبرتراند تافيرنييه في ديسمبر 1962 [نُشرت في البداية في كراسات السينما عدد 138]، مرجع سابق. ص. 206.

(3) مقابلة مع ألان بارغالا Alain Bergala، مرجع سابق، ص. 26.

يتمتع هذان العمّان بخصوصية كونهما أديبين وناقدين سينمائيين وسينمائيين. وكانا يمثلان المقاربة الأدبية لنقد الكراسات التي أثبتت نفسها بشكل خاص بين جيل الشباب[1]، كما أشار دي بيك. ولئن ظهر لينهارد، المحبوب من قبل جميع النقاد الشباب في كراسات السينما[2]، في دوره الخاص في فيلم «امرأة متزوجة» سنة 1964، فإن جان كوكتو يظهر في مجموعة من أربعة أشرطة «سينمائيين كتّاب» عزيزة على الموجة الجديدة، جنبًا إلى جنب مع دوراس، وغيتري وبانيو، كما يتذكر جان لوك غودار في مقابلة مع كراسات السينما سنة 1967، وكذلك مع مارغريت دوراس بعد عشرين عامًا[3]. ويعود هذا الارتباط العاطفي مرة أخرى إلى مقاربة الكراسات التي تم وضعها في الخمسينيات من القرن الماضي بما أنّ فرانسوا تروفو استحضر بالفعل اسم كوكتو من بين آخرين كثيرين في عام 1953: «لا يوجد مدير ممثلين في فرنسا سوى هؤلاء الأربعة الذين لا يمكننا الكف عن مدح خصالهم: رينوار وبريسون وكوكتو ولينهاردت»[4].

---

(1) انظر:

De Baecque Antoine, op. cit., p. 29.

(2) المرجع نفسه، ص 21.

(3) انظر:

Duras Marguerite, Godard Jean-Luc, «Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, entretien télévisé», 1997, in Godard par Godard, tome 2, op. cit., p. 140-147, p. 142.

(4) انظر:

François Truffaut, «Le masque arraché de David Miller», p. 36 [extrait des Cahiers du cinéma, n°21, mars 1953].

يعني اسمُ كوكتو، «مديرُ الممثلين» بالنسبة إلى البعض و«السينمائيُّ الكاتب» في مرحلة لاحقة بالنسبة إلى البعض الآخر، وبدرجة أقل اسم لينهارد، التقليدَ التحريري والعائلي أيضا الذي ساد في الكراسات. ويحتل مع عدد قليل من الأعمام مكانة خاصة في الخيال المشترك لهؤلاء السينمائيين النقاد، حتى أنه كان شخصية مهيمنة في فيلموغرافيا غودار، وتشهد بذلك أفلام: «ألفافيل»، أو «تاريخ السينما»، أو «موجة جديدة»، أو «كتاب الصورة» كذلك، الذي يتضمن بورتريه لكوكتو مصعوقا. ويصل هذا إلى درجة جعل هذه الصورة طيفا لمفهوم السينما الغوادورية.

أورفيوس، الوجه الآخر للسينما الحديثة

ترتبط إشاراته إلى كوكتو بشكل خاص بثلاثيته الأورفيوسية والعلاقة التي تربط السينمائي الشاعر بالموت. ويمكننا أن نلاحظ ذلك بالفعل من خلال كتاباته عام 1964 المكرسة للسحر الشعري لأورفيوس ونقده «الانطباعات القديمة» للفيلم التجريبي «البحر المتوسط» لجان دانيال بوليه، الذي كتبه في العام نفسه ونشر في عام 1967 في مجلة الكراسات. ونسجّل في هذا الصدد أن تصفيف المجلد الأول من كتاب «غودار بقلم غودار» يحوي هذين النصين ويجعلهما في مكان مميز. دعونا ننظر من هذه الزاوية إلى الجمل الأخيرة من «الانطباعات القديمة» التي تختتم النص بمقارنة بين المخرج الشاعر بوليت والشاعر أورفيوس الذي يعتبر أقل شجاعة من رفيقه:

«[...] الأمر متروك لنا الآن، في هذه السلسلة المبتذلة من الصور ب 16 مم، التي تتنفس فيها الروح الاستثنائية للسبعينيات، لمعرفة كيفية العثور على المساحة التي لا تعرف كيف تحولها إلى وقت ضائع غير السينما.. أو بالأحرى العكس... لأن هناك لقطات ناعمة ومستديرة مهملة على الشاشة مثل حصاة على الشاطئ... ثم، مثل موجة، يطبع كلّ دفق منها كلمة ذاكرة أو كلمة سعادة أو كلمة امرأة أو كلمة سماء. ويمحوها.. [مثل] الموت أيضًا فقد عاد بوليت، الأشجع من أورفيوس، عدة مرات إلى هذا الوجه الملائكي[1] في مستشفى لست أدري أيّ دمشق»[2]...

تنكسر الكتابة الشعرية للسينمائي، المرتبة وفق إيقاع يحاكي حركة البحر، بين ظهور وزوال محكومين بالاستبدال، كما يتضح من استخدامه للنقاط المتتالية، على صورة الموت وتتوقف عندها. فتتجسد في هذا «الوجه الملائكي»، الشبيه بيوريديس[3]، وكذلك من قبل أورفيوس، الشاعر الأسطوري بامتياز الذي تتجاوز قصيدته المكان والزمان. إنه يشير في لعبة المرايا إلى بوليت ثم إلى غودار نفسه. ومن خلال مطابقة جان دانيال بوليت مع الشاعر أورفيوس الذي

---

(1) انظر:

Angel Face is a 1953 American film noir directed by Otto Preminger.

(2) انظر:

Godard Jean-Luc, Jean-Luc Godard p ar Jean-Luc Godard, tome 1, 1950-1984, Paris, Cahiers du cinéma,1985, p. 254.

(3) Eurydice حورية من شجر البلوط خاصة تعني في الأساطير اليونانية، «العدالة اللامحدودة». وتمثل الرفيقة المخلصة لأورفيوس. المترجم.

كان مغرمًا به، يطبّق غودار حرفيا هذا المبدأ السحري المكتشف في أورفيوس الذي يجعل «كل صورة، مثل القبرة في المرآة، لا تشير سوى إلى نفسها، يعني إلينا نحن»[1]. فإيريجي بوليت، السينمائي الحديث المرتبط بالموجة الجديدة إلى شاعر أورفسيي تحت راية كوكتو، هو بالنسبة إلى غودار سبيل لمقاربة رؤاها وكتابتها في سياق سينما الشعر، وللدفاع عن أفلامها الخاصّة[2]. وبالمقابل، فإذا منحنا الصورة الغودارية لـ «القبرة في المرآة» بعدا مجازيا، فسنلاحظ، بمجرد أن يمتد هذا المجاز على كامل المقطع، تعميم الخاص من خلال بوليت ليصبح نموذجا للمخرج الحديث، ثم يتحول إلى مفهوم بطريقة تعيد هؤلاء السينمائيين إلى السينما من منظور وجودي. ويستخدم شعراء الواقع هؤلاء، بصفتهم عينا للسينما، وجزءا من هذا الكل العظيم، البحث المرآتي لفنهم، مكرسينه لتصوير هذا العمل الألفيّ واللامتناهي للموت والذي وقعوا فيه هم أنفسهم. وسيكون لهؤلاء المخرجين في نهاية المطاف خصوصية النظر إلى أنفسهم والغوص في ذواتهم مثل أورفيوس وكوكتو[3]. فغودار وبوليت، سينمائيان

---

(1) المرجع نفسه، «أورفيوس»، ص 252.

(2) هوجم بشدة من قبل قسم كامل من النقاد، انظر:
De Baecque Antoine, Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue, 2, Paris, Cahiers du cinéma, 1981, p. 18-19.

(3) وهو يطبق أيضًا، عند قيامه بذلك، أحد مبادئ كوكتو المنصوص عليها في السينمائي: «ستكون الرعاية الأولى لصانع الأفلام والشاعر [...] التعامل مع حكاية أو أسطورة على اعتبار أنها آلية يومية وأن تؤمن بالتعاويذ كما بالأفعال كل دقيقة»، انظر:
Cocteau Jean, Du cinématographe, Paris, Belfond, 1973, p. 27.

شابان واعيان بتصوير الأحداث العابرة، وبهذه الطريقة «بالموت في العمل» يصبحان سينمائيين وجدانيين، وشاعري عصرهما، مما يضعهما في خط بازوليني الذي يرى أنّ سينما الشعر، عبر لغتها غير المنطقية، تجعل من وجود مؤلفيها حساسًا وتؤدي إلى تفكيك السرد لصالح انبثاق رؤاهم الحلمية والحيوية:

«من الواضح أن المؤلف يميل في سينما الشعر إلى كتابة قصائد، قصائد سينمائية وليس القصص السينمائية. ففيها إذن تثمين للشعر، من جهة الشكل والأسلوب. فالهدف النهائي من «سينما الشعر» هو كتابة القصص يكون بطلها الأسلوب، أكثر من الأشياء أو الحقائق»[1].

سيرحب إيريك روهمر، من جانبه، بمثل هذا المفهوم الشعري للسينما. وسيضعها أيضًا في ما بدا له، عام 1962، «سينما الشعر»، أي «سينما ترتكز على عيون السينمائيين الذين يضفون على الكون شعرية لم يكن يتّصف بها من قبل»[2]. وتتماشى هذه القصيدة النقدية بشكل مباشر مع فكرة جان كوكتو الذي يرى أنّ «الفيلم (إضافة إلى الصورة الذاتية الداخلية) ليس شيئا سوى ترجمة ما يتخيله عن التدريب الأورفيوسي إلى لغته»[3]. وفي الواقع، «ليس من المستحيل

---

(1) مقابلة مع بيير باولو بازوليني، وجان لويس كومولي، وبرناردو بير تولوتشي، انظر:
Cahiers du cinéma, hors-série 1981, p. 39.

(2) مقابلة مع إيريك رومر في أنطوان دي بيكي ولوكانتونيو غابريال (إدارة)، مصدر سابق ص 239.

(3) انظر:
Cocteau Jean, D u cinématographe, op. cit., p. 150.

[بالنسبة إليه] أن تتمكن السينما يومًا ما من تصوير غير المرئي، وتجعله مرئيًّا، فتقربه إلى إيقاعنا، كما تقرّب إلى إيقاعنا إيماءات الزهور»[1]. إنه الفضاء المقدس غير المرئي المخصص للشعراء نفسه الذي يبدو أن غودار، شأنه شأن كوكتو، يبحث عنه في الإبداع السينمائي ويثير تساؤلاته في كتابته النقدية. وهذا الانتماء إلى جان كوكتو وإلى شعره، الذي ستكون السينما وجهه الحديث، قائم في وضع الفنان نفسه الذي يعيشه. وفي الواقع، وكما يشرح إيشغبور، فإن شعرية غودار لا تزول دون أن تخلق «موقف الشاعر» الذي رأينا صورة أولى له تتشكل: شخصية أورفيوس، نموذج الشاعر برعاية كوكتو، وريث الجمال، في كثير من النواحي، الغندورية[2].

شاعرية يغذيها موقف الشاعر من الفن إلى الأسلوب

يمكن العثور على موقف الشاعر «الغندور» الذي يجده أنطوان دي بيكي مرارًا وتكرارًا في غودار من خلال غرابة أطواره وخطابه التلقائي[3] في جان كوكتو أيضًا. فلن تكون السينما، فنُّ الواقع وأداة لشعر جديد بالنسبة إلى كوكتو، منفصلةً في الواقع عن حياته أو

---

(1) انظر:

Cocteau Jean, Opium - Journal de désintoxication, Paris, Stock, [1930], 1999, p. 151.

(2) كناية على شدة التأنق، نسبة إلى الغندور (Dandy) وهو نموذج اجتماعي واخلاقي ساد في أوروبا في القرن التاسع عشر (المراجع).

(3) انظر:

De Baecque Antoine, Godard, Paris, Gasset, 2014, p. 661.

تجاربه في العشق، وهي ممارسة يتذكرها السينمائيون المتدربون روهمر وريفيت وخاصة غودار. فلن يتوقف جان كوكتو أبدًا عن تعريف نفسه بأنه «أمير الشعراء» على غرار صورة «أمير الغيوم» لبودلير. وتوجد لدى جان لوك غودار رغبة مماثلة في التفرد وثناء مماثل على تميّز شخصه من خلال السينما، فنّه المختار. يؤدي تقليد الإرجاع هذا إلى تعميق الأنطولوجيا الشعرية التي رسمناها للتو. فقد سببت له بشكل خاص، كما يذكرنا جورج ديدي هوبرمان، اللوم لبيير باولو بازوليني الذي يرى أنّ مثل هذا الادعاء الأنطلوجي ينفي كل شعر ساذج وشعبي لصالح «شعر الازدراء» الناشئ من نزعة باريسية برجوازية، كما يقول جورج ديدي هوبرمان[1]. إن الادعاء بالانتماء إلى جان كوكتو بالنسبة إلى الشاب غودار -القادم من «مجموعة شيرر» المعروفة بـ «استفزازها اليميني»[2]- يثير بالتالي تساؤلات تتجاوز الجانب الشعري النظري البسيط للتساؤل حول البُعد الأخلاقي والسياسي، على نطاق أوسع، الذي تم تطويره بواسطة جورج ديدي هوبرمان خلال مؤتمره في المكتبة السينمائية الفرنسية في عام 2013.

---

(1) انظر:

Didi -huberman Georges, «Ciném a de poésie: Godard face à Pasolini», octobre 2013, http://www.cinematheque.fr/video/247.litml.

(2) انظر:

De Baecque Antoine, Godard, op. cit., p. 63.

ولئن تمكنا من التعرف في كتابات جان لوك غودار النقدية على بُعد أدبي وشعري كما تشهد عليه «الانطباعات القديمة»، أو قصيدته المرسلة في عام 1991 إلى سيرج داني، لإسهامه في العدد الأول من مجلة ترافيك، فإنه يتعيّن علينا أن نهتم أكثر بكتاباته الأولى لفهم موقفه بصفته شاعرا غندورا بشكل أفضل. ويمكن ملاحظة هذا الموقف من خلال سمات فكره وألعابه الأدبية على الرغم من مقاومته لاستخدام مصطلحات تقع في المجال المعجمي الشعري[1]. وفيما تكثر الاقتباسات الأدبية وأسماء الكتاب وكتاب المسرح والشعراء في كتاباته المبكرة وتهيمن إلى حد كبير على المراجع المصوّرة حتى عام 1958 على الأقل، تقل الإحالات المتعلقة بمجال المعجم الشعري. ومع ذلك، تظهر في المقابلات التخييلية التي أخرجها جان لوك غودار في عامي 1958 و1959 مع ألكسندر أستروك أو مع فرانسوا ريتشينباخ أيضا. ويوضح التحليل الموجز لاستعمال كلمة «شعرية» في المقابلة الموهومة التي جمعت بين غودار وريتشنباخ استخدام غودار لهذه الكلمة مسلطا الضوء على موقفه باعتباره شاعرا.

---

(1) انظر:

Ishaghpour Youssef, op. cit., Fleischer Alain, Morceaux de conversation avec Jean-Luc Godard (2010).

المقابلة المتخيّلة، ممارسة إبداعية للنقد

نلاحظ أن كلمة «شعرية» تستخدم فقط استخداما نعتيا وأن الناقد غودار من قدمها لأول مرة قبل أن يعاود غودار-ريتشينباخ[1] استدعاءها. فقد وردت الإحالات الأولى على مصطلح «شعرية» عندما وصف غودار أفلام رايشنباخ القصيرة بأنها «جريئة لأنها شعرية وشعرية لأنها جريئة». وهكذا تجد الشعرية السينمائية لريتشنباخ نتيجة طبيعية في الكتابة الشعرية لجان لوك غودار، الذي لجأ إلى الصور الناتجة عن قلب العبارات[2]. ويعكس هذا الأسلوب البلاغي مسار التحقّق الذي تستند إليه المقاربة الغودارية: ذلك الذي يتعلّق بصياغة سينماه من خلال استخدام مبتكر للكتابة النقدية. فهذا ما أوضحه لصحيفة تيليراما في عام 1978: «لقد استخدمتهم [الحوارات المتخيلة مع المخرجين] ليقولوا ما أردت قوله»[3]، وهو أمر لم يتردد في شرحه منذ عام 1959 في مقابلته المتخيلة مع جان رينوار، من خلال جعله يعلن: «أنا كاتب قررت أن أعبّر عن نفسي. وأجد أن المؤلف له الحق في التعبير عن نفسه

---

(1) انظر:

Godard Jean-Luc, Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1, op. cit., p. 144-146..

(2) التجميعي، على حد تعبير سلافوي جيجيك، لأسلوبه الشعري.

(3) مقابلة مع جان لوك غودار،

Jean-Luc Godard, «Godard dit tout», propos recueillis par Jean-Luc Douain et Alain Remond, in Télérama n° 1486, 1978, p. 59.

أينما يشاء [...]»[1]. ونجد استعمال المصطلح - المفتاح مؤلفٌ مرّة أخرى لدى غودار. فيستمد [المصطلح] قدرته من الخيال الرومنسي الذي يرتضيه الناقد الشاب تمامًا، كما يتضح من الاسم المستعار لفترة هانس لوكاس، وهو ترجمة ألمانية حرفية لجان لوك. ويعكس مشروعه القائم على الإيهام أيضًا هذا بما أنه يتيح له عرض رؤيته للعالم على الآخر بطريقة مماثلة للكاتب الرومانسي.

تظهر تكرارات أخرى لنعت «شعرية» مصحوبة بكلمة «شعر» في إجابتين قدمهما غودار الذي أصبح رايشنباخ:

«أن تطبخ المرأة فهذا لا شيء. لكن أن تعدّ إحداهن وجبتها في خمس دقائق، وتلتهمها، وتغسل الأطباق فأمر ممتع وشعري. والشعر في أمريكا هو ذا. فعلى النقيض منّا يقولون أنا موجود، إذن فأنا أفكر! ويتمّ كل شيء من خلال الفعل [...] ستقول إنه شعر مثل محلات الوجبات الخفيفة والمواد البلاستيكية. لكنه شعر على كل حال»[2].

يمكننا أن نرى بالفعل الخطوط العريضة لبرنامج الفيلم الروائي الطويل عام 1961 «المرأة هي المرأة». وفضلا عن ذلك،

---

(1) انظر:

Godard Jean-Luc, «Godard fait parler Jean Renoir», Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1, op. cit., p. 193.

(2) انظر:

Ibid, «Jean-Luc Godard fait parler Jean-François Reichenbach», p. 145.

نلاحظ أيضًا أن كلمات المحاوِر تتفق مع كلمات المحاوَر: فقول أحدهم يحيل على قول الآخر، ويصبحان واحدا كما في الحوار المتخيل لغودار مع ألكسندر أستروك بحيث تنتقل فكرة «الغنائي» من الناقد إلى المخرج المتخيّل[1]. يُختبر من خلال تأكيد غودار المؤلفِ - المخرجِ هذا، غودار المؤلفُ - الناقد، أكثر من أي وقت مضى. وتسهم طريقته في التفكير المستمر في مواضيعه في تغذية صورته عن الغندور الوقح. ويتجذر هذا الموقف في «سياسة المؤلفين» التي تعترف للمخرجين بوضعية مساوية لوضع الكتّاب، بالنظر إلى الجهاز المعتمد. عليه يصبحون مؤلفين، أي ضامنين من جهة الدلالة الأصلية للكلمة، لتميّزهم ودافعين له بما يتوافق مع المثل الأعلى الغندوري القائم على الموهبة والاستحقاق الشخصي. ولا يغفل غودار وهو يتّخذ هذه المقاربة عن الانخراط، بشيء من الفكاهة أو الاستفزاز، في الأطروحات التي وضعها ألكسندر أستروك في «كاميرا قلمًا». فهو يعكس الأدوار ويجعل من قلمه كاميرا تسمح له بإنجاز سينماه. فتصبح السينما، بالنسبة إليه كما بالنسبة إلى أستروك وعند إكسابها سمات اللغة، «وسيلة كتابة مرنة ودقيقة مثل اللغة المكتوبة»[2].

---

(1) انظر:

Ibid, «Jean-Luc Godard fait parler Alexandre Astruc», p. 142-144.

(2) انظر:

Astruc Alexandre, Du stylo à. la caméra... et de la caméra au stylo, Ecrits (1942-1984), Paris, Archipel, 1992, «Naissance d'une nouvelle avantgarde, la Caméra-Stylo», p .325.

قد يكون هذا الموقف الفظ والخاص بالكراسات في ذلك الوقت هو الذي دفعه إلى اعتماد المجال المعجمي الشعري. فيجعله في خدمة تمرين أسلوبي وذريعة لتأكيد الثقافة النظرية والنقدية المتأتّية مباشرة من كراسات السينما. ومن هذه الزاوية تبدو هذه المحاورة المتخيلة دفاعا عن «سياسة المؤلفين» بقدر ما تبدو وسيلة لتأكيد ذوق مجلة الكراسات، من خلال الاحتفال بسينما هوليوودية مسلية في مواجهة أفلام طليعية تعتبر مملة[1]. وتمثّل رؤية العالم التي يعرضها غودار على سينما ريتشينباخ والشعر المعترف به فيها، [بما هو] شعر محلات الوجبات الخفيفة والتفاهات التي تقوم عليها، تراثًا شعريًّا احتفل به أستروك، رغم ما أصابه من تحريف. وبالقدر نفسه تمثل حاجة لتأكيد اختلاف جيله عن ذلك الذي سبقه. ولئن بدا أن جان لوك غودار قد أدرك في عائلته السينمائية بصمة الشاعر، فإنه حرص على التّميز عنها من خلال تصوير نفسه ابنا لها. وفضلا عن ذلك يبدو تصنيف إيشغابور لروهمر ورييت وتروفو ضمن [السينما] الروائية، وبالتالي في الحاضر، مثلما يحرص أوغوستو ساناتيي[2] على

(1) هذه النزعة الأمريكية، التي دعمها بالفعل مدير مجلة سينما، جان جورج أوريول، تبلورت من 1947-1948، وهي الفترة التي انضم فيها موريس شيرير، الملقب إيريك رومير، إلى مجلة السينما، راجع:
La Revue du cinéma, cf. De Baecque Antoine, Cahiers dit cinéma, histoire d'une revue, 1, op. cit., p. 37.

(2) انظر:
Sainati Augusto, «Du beau narratif chez le premier Godard», in De -lavaud Gilles, Grange Marie-Françoise, Esquénazi Jean-Pierre (dir.), op. cit., p. 38.

تذكيرنا، أمرا منطقيا تمامًا. لا يبدو من الواضح أنّ غودار يفضل الاحتفاء بالروائي أكثر من الشعري في معظم نقوده، بمثل هذه الجمالية الفريدة للفيلم، وإن صح ذلك. ولكنّ ستأخذ هذه النزعة في التضخم بداية من الستينيات. فتبدو مرة أخرى أنها تنخرط في نهج المجلة، متأثرة بشكل خاص بإريك روهمر الذي أصبح رئيس تحريرها في عام 1957. وتمثل التغيرات المفاجئة التي أحدثها غودار وكتاباته الذاتية بل المستفزّة، «حيث تقابل الأنا الناقدةُ الأنا المبدعةَ»[1] على حد تعبير دي باييك، بدورها جزءا من اتجاه الكراسات ووفق كتابة تروفو، ثم يُعرف باسم «رامبو النقد». الأمر نفسه ينطبق على استخدام الأسماء المستعارة.

ومع ذلك، فإن هذا لا يمنع المخرج المتدرب من إثبات نفسه بطريقته الخاصة بينما يسير مرة أخرى على خطى جان كوكتو في نهاية هذه المقابلة المختلقة. وفي الواقع، فبعد أن أكّد ذوقه مرّة أخرى بشأن سينما مبتذلة وتافهة يعتبرها «شاعرية» في ذلك، عاد غودار رايتشنباخ إلى المقاربة والموقف اللذين ينطوي عليهما استخدام هذا المصطلح. ويشير، بأسف، إلى أن استخدام نعت «شعري» يماثل موقفه مع موقف المُنظِّر: وعليه فإن خطابه الذي ينحرف إلى جانب الأفكار سيضر بفنه وشعره ويجعله يتبنى وجهة النظر هذه. فينضم غودار

---

(1) انظر:

De Baecque Antoine, Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue, 1, op. cit., p. 127.

إلى فكر جان كوكتو الذي كتب أن «الجمال يكره الأفكار»[1]، وأنه «يكتفي بذاته»[2]. ويبدو أن [العبارة] «لا وجود لأفكار، ثمة حقائق وإيماءات فقط. هذا كل شيء» تجيبه في مرآة غودار- ريتشينباخ، وأنها دليل بالنسبة إلى المخرج كما إلى الشاعر على أن «[...] الشعري ليس الشعر. بل إنه من المحتمل أن يكون عكسه. يُصنع الشعر من اللاوعي. والشعرية هي الوعي. كلاهما يدير ظهره للآخر»[3]. وهكذا يبدو أن مواقف غودار النقدية تشهد على نطاق أوسع على هذه «الروح العائلية» العزيزة على كراسات السينما التي تشجعهم، وفقًا لدي باييك، على إقامة «روابط عاطفية بين الناقد والمخرج أو علاقات [...] بين المحررين أنفسهم»[4]. لذلك تجد شعرية غودار أصلها في مقاربة تاريخية وعاطفية للأحداث.

غودار وJLG: السينما مقابل السمعي البصري

يقوده هذا النهج العاطفي إلى تطوير سينما رثائية بمرور الوقت تفسرها «الموجة الجديدة» أو «من أصل القرن التاسع عشر»، وتجعلها تنسجم أخيرًا مع الالتزام السياسي الشعري لبازوليني الذي انتصر إلى البراءة والنجاة. ويتفاقم منهجه السوداوي والقديم بشكل خاص في فيلمه التجريبي الذي أخرجه بنفسه JLG/ JLG

(1) كوكتو جان، مصدر سابق، ص 126.
(2) المرجع نفسه.
(3) المرجع نفسه، ص27.
(4) المرجع نفسه، ص 19.

بورتريه ذاتي لديسمبر. وفيه يظهر المخرج بسمات شاعر رومنسي تصفه ماري فرانسواز غرانج بأنه «عبقري حالم أسيء فهمه ودُمّر بالطبع»[1]. فيمثّل دور الفنان في منزله برول في جو هادئ بتأليف تصويري للغاية[2] بناءً على طلب غومون. وكما في مقابلاته المصورة تحتل شخصيتُه[3] JLG، [أي]شخصية الفنان المتخيل في العمل، مساحة المخرج نفسها. وذلك لخلط هوياتهما دون دمجهما.

يبدو أيضًا أن الشخصية المعينة باختزال JLG تعيد الاتصال بماضي الناقد جان لوك غودار. ولا يمكن لهذا هذا الاختزال إلاّ أن يذكّرنا بتلك التي اعتمدها النقاد فرانسوا تروفو أو أندريه س. لابارث أو جان لوك غودار نفسه في الستينيات، كما تبيّن إحدى رسائله التي ذكرها أنطوان دي بيك[4]. وبالتالي، فإن استخدام مثل هذا الاختزال سيقوده إلى إعادة الاتصال بممارسة صحفية بالإضافة إلى عائلة سينمائية تستحق فيها الأحرف الأولى لكل منهما التقدير. ومن وجهة النظر هذه، فلن يتوقّف فكره المتسكع أبدًا عن اتباع مساره. وسيكمل الربط غير الواضح للممارسات النقدية النصية والسمعية البصرية بالممارسة السينمائية.

---

(1) انظر:

Grange Marie-Françoise, op. cit., p. 106.

(2) لنتذكر أن سينما الشعر البازولينية تربط الشعر بالصورة.

(3) عدم الخلط بينه وبين كتاب:

JL G /JL G de Jean-Luc Godard paru aux éditions P.O.L en 1996.

(4) انظر:

De Baecque Antoine, Godard, op. cit., p. 26.

لقد قاومت شخصية JLG الزمن. [ذلك] أننا وجدناها معروضة في العديد من المقابلات حتى العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. فيستمتع قناع غودار هذا، الذي حظي بتغطية إعلامية واسعة، والذي يمكن التعرف عليه من خلال مظهر «الفنان الملعون» فضلا عن لغته الغامضة، بتحويل المنطق السينمائي إلى جهاز صحفي تعليمي. ولا يزال JLG إلى اليوم يجسّد هذا الشاعر الغندور المنحدر من شعرية غودارية. فقد صقل غودار هذه الهوية كما يتضح من حواراته مع بورديو، فمنعت لغته الشعرية أي تواصل لصالح تأكيد هوية الشاعر[1]. وبذلك، شدّد على المحمل السياسي والتخريبي للغته: فأثبت خطابه، مثل أي فعل من أعمال الخلق أنه «غير قابل للاختزال لأي تواصل يُفهم على أنه نقل للمعلومات ونشر لها»[2] كما ذكر دولوز. وتقدم خطب محترف الصورة هذا، صاحب شركة الإنتاج، ولكن أيضًا صاحب لغة، من منطلق دور «المكلّف بالاتصال» الذي يحب أن يلعبه، شظايا أفكاره من «مقاربات لحقائق بعيدة نسبية»،

---

(1) انظر:

Le Bihan Mathieu, Héas Stéphane, «Pierre Bourdieu et Jean-Luc G odard, le je (u) des noms et le sens d'un échange», initialement publié sur cadrage.net en 2006:
http://www.stephaneheassociologue.fr/wp-content/uploads/2006/0 6/RS-ACL-2006-15-texte.pdf.

(2) انظر:

Deleuze Gilles, «Qu'est-ce que l'acte de création?», conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis: https://www.web deleuze.com/textes/134.

وفقًا لصيغة ريفيردي التي اعتمدها غودار. إنهم يصنعون صورًا غير متوقعة بمنطق مجزأ مشابه لمنطق إنجازاته السينمائية.

وتتوافق صورة الشاعر هذه بشكل خاص مع صورة شاعر منفي في أرض السينما الخاصة به. فيسهم قوله المبهم أحيانًا في موقف الشاعر المعزول عن بقية العالم، حيث يبرز الآخر من خلاله مثل غندور ويسمح له بعرض أفكاره كما لاحظ فيليب دي فيتا[1]. فيناجي غودار نفسه ولكن، فضلا عن المناجاة، يريد بهذه الطريقة، أن يُظهر أن الشعر ينشأ في مكان آخر. ولذلك فإن الحركة البدوية والمتشردة في لغته، ستشجعه على أن يجمع، كما يبدو، بعض الآثار التي تُركت هنا وهناك، وأن يعيد تنظيمها في ضوء أعمال المخرج الفيلمية. وستكون JLG، النسخةُ المختلفةُ من الأحمق في فيلم «انقذ من يستطيع الحياة»، الحارسَ والشاهدَ على حياة كاملة للسينما الماضية، في نهاية المطاف.

(1) خلال لقاء في رول عام 1988، راجع.
De Vita Philippe, Penser vers l'autre, Godard en entretien, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 105.

بيبليوغرافيا

- Aragno Fabrice, propos recueillis par Mathieu Charrier, https:// www.eu- rope1.fr/culture/festival-de-cannes-2018-que-vaut-le-livre-dimage-le-nou- veau-film-de-jean-luc-godard-3649640.
- Chiesi Roberto, Jean-Luc Godard, Rome, Gremese Editore, 2003. Cocteau Jean, Du cinématographe, Paris, Belfond, 1973.
- Cocteau Jean, Opium – Journal de désintoxication, Paris, Stock, [1930], 1999.
- De Baecque Antoine, Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue,1 (1951- 1959), À l'assaut du cinéma, Paris, Cahiers du cinéma, 1991.
- De Baecque Antoine, Godard, Paris, Gasset, 2014.
- Deleuze Gilles, «Qu'est-ce que l'acte de création?», conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, https:// www.webdeleuze. com/textes/134.
- De Vita Philippe, Penser vers l'autre, Godard en entretien, Paris, L'Harmat- tan, 2017.
- Didi-Huberman Georges, L'Œil de l'histoire, 5, Passés cités par JLG, Paris, Minuit, 2015.
- Didi-Huberman Georges, «Cinéma de poésie: Godard face à Pasolini», octobre 2013,
- http://www.cinematheque.fr/video/247.html.
- Godard Jean-Luc, «Jean-Luc Godard fait parler Astruc: une vie c'est la folie derrière le réalisme», in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1, 1950-1984, Paris, Cahiers du cinéma,1985, p.141-144.

- Godard Jean-Luc, «Godard fait parler Jean Renoir», in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1, 1950-1984, Paris, Cahiers du cinéma,1985, p.191-193.
- Godard Jean-Luc, «Jean-Luc Godard fait parler François Reichenbach», p.146-149 in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1, 1950-1984, Paris, Cahiers du cinéma,1985.
- Godard Jean-Luc, «Une boucle bouclée, nouvel entretien avec Jean-Luc Godard et Alain Bergala», Propos recueillis le 24 et 25 octobre à Rolle 1997, in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, 1984-1998, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.
- Entretien avec Jean-Luc Godard, propos recueillis par Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fiesqui, André S. Labarthe et Bertrand Tavernier en décembre 1962, in De Baecque Antoine et Lucantonio Gabrielle (dir.), Petite Anthologie des Cahiers du cinéma, tome 3, la Nouvelle vague, Paris, Cahiers du cinéma, Paris.
- Godard Jean-Luc, Rivette Jacques, Rohmer Éric et al. «Table ronde sur Hiroshima mon amour d'Alain Resnais», in De Baecque Antoine et Lu- Cantonio Gabrielle (dir.), Petite Anthologie des Cahiers du cinéma, tome 3, la Nouvelle vague, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.
- Godard Jean-Luc, «Godard dit tout», propos recueillis par Jean-Luc Douain et Alain Remond, Télérama n° 1486, mai 1978.
- Godard Jean-Luc, série d'entretiens accordée à Mediapart, 2010,
- https:// www.dailymotion.com/video/xd8tiy.
- Grange Marie-Françoise, «Images d'artiste», in Delavaud Gilles, Grange Marie-Françoise, Esquénazi Jean-Pierre (dir.), Godard et le métier d'artiste, Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Paris, L'Harmattan, 2001. Ishaghpour Youssef, «Jean-Luc Godard, cinéaste de la vie moderne, le poétique dans l'historique», in Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, Tours, Farrago, 2000.

- Le Bihan Mathieu, Héas Stéphane, «Pierre Bourdieu et Jean-Luc Go- dard, le je (u) des noms et le sens d'un échange», initialement publié sur 77 © Les Impressions Nouvelles Un cinéma en quête de poésie cadrage.net en 2006, http://www.stephaneheassociologue.fr/wp-content/uploads/2006/06/RS-ACL-2006-15-texte.pdf.
- Moullet Luc, «Jean-Luc Godard» (1960) in De Baecque Antoine et Lu- cantonio Gabrielle (dir.), Petite Anthologie des Cahiers du cinéma, tome 3, la Nouvelle vague, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.
- Rohmer Éric, «L'ancien et le nouveau», entretien avec Éric Rohmer, pro- pos recueillis Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli, in De Baecque Antoine et Lucantonio Gabrielle (dir.), Petite Anthologie des Cahiers du cinéma, tome 3, la Nouvelle vague, Paris, Cahiers du cinéma, Paris.
- Pasolini Pier Paolo, L'Expérience hérétique: langue et cinéma, Paris, Payot, 1976.
- Entretien avec Pier Paolo Pasolini, avec Jean-Louis Comolli et Bernardo Bertolucci, Cahiers du cinéma, hors-série, 1981.
- Sainati Augusto, «Du beau narratif chez le premier Godard», in Dela- vaud Gilles, Grange Marie-Françoise, Esquénazi Jean-Pierre dir, Godard et le métier d'artiste, Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Paris, L'Harmat- tan, 2001.

الشعرية حسب أنييس فاردا
لعبة كلمات وصور
بين النظرة والأسلوب

ناتالي موفري (جامعة باريس)

لا يخلو التحدث باسم مخرجة «بدينة وثرثارة»[1] بعيدا عن كل دغمائية وكل تصنيف لأفلامها باسم حرية مطلقة للإبداع بلغة الشكل واللون والموضوع والأيديولوجية[2]، من مخاطرة. فرغبة أنييس فاردا

(1) انظر:

Varda Agnès dans Les Plages d'Agnès (2008).

(2) انظر:

Varda Agnès, entretien mené par Claude Racine, «Agnès Varda ou la cinécriture», 24 images, n°27, 1986, p. 26.

«أضع في اعتباري فكرة أنني باحثة. إذا قال الناس إنني جدة الموجة الجديدة، فذلك لأنني صنعت فيلمًا حرًا تمامًا في عام 1954، مكتوبا وفقًا لنظرية المؤلفين، وتم تصويره بقليل من المال في كتابة سينمائية خالصة لا علاقة لها برواية القرن التاسع عشر ومسرح بوليفارد وكتّاب السيناريو الدارجين وما يسمى بطلب من الموزعين: لقد صنعت فيلمًا حرًا. أنا مخلصة لهذه الفكرة القائلة بأن السينما لا تزال جديدة تمامًا وأننا جميعًا متدربون في كتابة لا يزال بإمكاننا محاولة اللحاق بها، فيما أسميه «سينما الكتابة»». انظر أيضًا:

Varda Agnès, entretien avec Serge Kaganski, «Badm inton», Les Inrockuptibles, n°47, juillet 1993, p. 80.

«أنا فخورة بأنني لن أكون جزءًا من هذه الجودة الفرنسية. ما زلت هامشية وحرة في

في إنجاز أفلامٍ متطلبةٍ، ولكن يمكن مشاركتها مع الجميع تدفعها إلى تجنّب كل خطاب نظري لصالح الصور البسيطة[1]. ولئن امتدح النقد كثيرًا سينما فاردا لطابعها الشعري، فإن المخرجة، بالكلمات، قد عارضت دائما ذلك بالكلمات، داعية جميع الفنانين والمفسرين إلى «فتح الباب والهروب [...] عند سماع كلمة «شاعرية»»[2]. على الرغم من هذا الرفض القاطع، فإن أفعالها تدعونا مع ذلك إلى إدراج مقاربتها بشكل كامل في الشعري: البعد الانعكاسي لسينماها الشكلانية[3]

السينما الفرنسية. أنتقل من فيلم وثائقي إلى روائي، ومن فيلم قصير إلى فيلم روائي طويل ثم إلى فيلم متوسط الطول [...]. السينما صناعة، لكن يوجد فيها بعدُ، عدد قليل من الفنانين».

(1) انظر على وجه الخصوص:

«Entretien avec Agnès Varda», Cahiers du cinéma, n°276, mai 1977, p. 21-22,

أين تشرح المخرجة كيف بدّلت رمزيتها السينمائية عن مصير امرأتين بالنظرية النسوية بـ «حبكة خطية لسوزان (الرسم) [...]. وبالنسبة إلى بوم، المادة (اللون)» في واحدة تغني، والأخرى لا (1977).

(2) انظر:

Varda Agnès, entretien mené par Bruno Chibane et Michel Cieutat, «A comme Agnès», Limelight, n°30, septembre 1994, p. 26.

(3) إذا كانت أنييس فاردا لا تنوي صنع سينما شكلية بالمعنى الكامل، فهي تطالب بسينما تبحث في تعبيرها عن الشكل السينمائي الصحيح لكل إحساس تشعر به هي أو شخصياتها. هذا هو الحال مع تمثيل الشخصيتين الأنثويتين في [فيلم] واحدة تغني، والأخرى لا (انظر الملاحظة أعلاه) وكذلك الزوجين من [فيلم] النصيحة الصغيرة، الذي يعبر تشكيليا، من خلال مواقفهما على الشاشة، من خلال العلاقات الشكلية [مثل] شخصيات الدمى والتي يتناقض إخراجها مع الإلهام الواقعي الجديد لرسم سيت قرية الصيادين. انظر على وجه الخصوص:

Varda Agnès, entretien «Agnès Varda de 5 à 7» mené par Pierre Uytterhoeven in Positif n°44, mars 1962, p. 13 et 7-8, Curot Frank, «L'écri-

استنادًا بشكل خاص إلى ميلها إلى البورتريه الذاتي والألعاب المتعددة للتجميع والمناقضات[1]، وقيمها الأخلاقية والهدف الذي تحدده لمقاربتها المتمثلة في فتح أعين المتفرج[2] تبعا للدرس الشكلاني للسينما التي تصبح «شاعرية»، عندما يأخذ الشكل أهمية على حساب المعنى ويشحذ فضول المشاهد من جديد نحو العناصر الشكلية التي ينساها في سينما النثر[3]، وخاصة طبيعة التأثيرات المتعددة ذاتها التي تطالب بها في سياق محاوراتها كما في أفلامها: «بريفير» و«فاليري» و«ريلكه» السرياليون، وشعرية أحلام اليقظة لباشلار.

---

ture de La Pointe Courte», in estève Michel (dir.), Etudes cinématographiques, n° 179-186, «Agnès Varda», 1991, p. 85-100 et J. Deroo Rebecca, «Two ways of seeingl», Agnès Varda between Film, Photography, and Art, University of California Press, 2017, p. 31-38.

وهكذا يكون الشكل دائمًا مع فاردا مصحوبًا بتعبير أكثر حرية وأكثر أصالة والذي يعمل سندا لها، مثل لقطات الترافلينغ الجانبي الاثني عشر التي تشكل مسيرة منى نحو موتها في «دون سقف أو قانون».

(1) انظر:

Mauffrey Nathalie, «Pour un cinéma de poésie: la figure du chiasme chez Agnès Varda», in Poirson - Dechonne Marion (dir.), Ciném Action, n° 157: «L'Ecran poétique», décembre 2015, p. 68-77.

(2) انظر:

Mesnil Michel, «Agnès Varda la voyeuse, ou l'art de la pointe, courte», in Estève Michel (dir.), Études cinématographiques, n°179- 186: «Agnès Varda», 1991, p. 101-118.

(3) انظر:

Chklovski Victor, «Poésie et prose au cinéma», in Albéra François (dir.), Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film, Paris, Nathan, 1996.

إن الإعلان بهذه الطريقة عن «الشعرية حسب أنييس فاردا» هو، على الرغم من هذا الرفض الواعي من المخرجة، تأكيد مضاعف على الطبيعة الشعرية لهذه السينما. وليس هو تأكيدا لفظيًّا ولاحقًا ولا صراحة في لحظة باهتة من حوار أو نظرة استعادية على أفلامها. ولكنه تأكيد فاعل. فوفقًا لدومينيك شاتو «ليس الفنان، شاعرًا بالساعد فحسب ولكنه شاعر بالفكر كذلك»[1]. هذا هو المسار الذي أقترح تتبعه، وهو المسار الذي ينتقل من الشعري إلى الشاعري، من التقبل النقدي إلى ممارسة المخرجة التي تؤسس سينماها على «لعبة النظرة والأسلوب»[2] التي تشكل، في رأيي، البعد الشعري لسينماها.

---

(1) انظر:

Chateau Dominique, «L'idée de plasticité dans le ciném a», in Taminiaux Pierre et Murcia Claude (dir.), Ciném a-Art (s) plastique (s) [Colloque international de Cerisy-la-Salle, 14-21 ju in 2001], Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, coll. «Champsvisuels», 2004, p. 35-38. Voir aussi Aumont Jacques. «Poétique et poïétique. La main et l'intention», in De l'esthétique au présent, Bruxelles, De Boeck, 1998, p. 11-34.

(2) انظر أنييس فاردا عن يدها وهي تحاول اللحاق بالشاحنات في الفيلم الوثائقي Les Glaneurs et la glaneuse (2000)، في المقابلة التي أجراها معها:

Réal La Rochelle, «Une petite lueur ...: entretien avec Agnès Varda», 24 images: la revue québécoise du cinéma, n°105, hiver 2001, p. 6:

«الفنان هو الذي ينظر بطريقة مختلفة، وهي ليست في واقع النظرة الأولى». تخضع الشخصيات لنفس التحول في النظرة، على غرار مثال كليو التي، وفقًا للمخرجة، «تخضع لتحول في كينونتها ونظرتها»، في المقابلة التي أجراها برنارد باستيد، «ما يثير اهتمامي أكثر من الخرافة، هو الأساطير عندما تدخل في حياة الناس اليومية»، في:

Ciném Action, n° 116, «Contes et légendes à l'écran», 1er janvier 2005, p. 258.

التقبل النقدي للشّعري عند فاردا

إذا قمنا بجرد استخدام عبارات «قصيدة» و«شعر» و«شاعرية» و«شاعر» في التّقبل النقدي لعمل أنييس فاردا[1]، فإننا نلاحظ أولًا دوام استخدام المفهوم طوال الحياة المهنية للمخرجة، من الفيلم الطويل «نصيحة صغيرة» الذي تم إنتاجه في عام 1954 إلى الفيلم الوثائقي «شواطئ الملائكة» في عام 2007، بغض النظر عن الشكل، سواء كان قصيرا أو طويلًا، أو طبيعة الفيلم من الروائي أو الوثائقي، ولكن غالبًا ما يتم تلوين المصطلح في السياق الروائي، بشكل غريب من خلال بُعد أكثر تحقيرا، للاشتباه في كون البعد الشعري في هذه الحالة خديعةً.

شعر الصور ولا الكلمات

هكذا، انتقدت ميراي أميل في سينما 82 الفيلم الروائي الوثائقي لعام 1981، الذي يروي منفى امرأة فرنسية رفقة ابنها كان زوجها قد

---

(1) تم تجميع هذا الإحصاء المكون من أربعة عشر تكرارًا للمفهوم من المجلة النقدية التي أعدّها برنارد باستيد في ملحق لكتاب البورتراي الذاتي Varda par Agnès فارا بقلم أنييس الذي كتبته المخرجة في عام 1994، والذي لا يأخذ بالتالي في الاعتبار الأفلام الوثائقية:

Les Glaneurs et la glaneuse (2000), Les Plages d 'Agnès (2007) et Visages Villages (2017).

التي تم انجازها بعد هذا التاريخ. لذلك أكملت هذه المجموعة بكلمات الصحفيين أثناء مقابلتهم مع المخرجة وكذلك بالمقالات النقدية لأفلامها التي نُشرت بعد عام 2000 في Positif et Les Cahiers du cinéma التي اخترتها لخطها التحريري المعارض.

هجرها بمجرّد وصوله معهما إلى الولايات المتحدة، بسبب التلاعب البسيط بالكلام والجناسات التي غرقت فيها المخرجة في الصوت من خارج الإطار الذي يصوّر آلام هذه المرأة:

«أنا لا أحب الوثائقي الكاذب[1]. يبدأ الأمر ببساطة التلاعب بالكلام فيما أجد أنييس فاردا أكثر تمكنا في اللعب الصور، لكنها (ولتعذرني) تتمسك غالبا بما يشبه اللعبة المعجمية [كذا] التي لا أجد لها، بمحض الإرادة، سوى تفسير شعري [كذا] وأكثر من ذلك «مشعرن». ليس كريس ماركر من يريد»[2].

يُقال إن هذا الفيلم «شاعري» إراديا وأكثر من ذلك مشعرن، على غرار نقد الفيلم الوثائقي القصير عن التماثيل الباريسية، ما «يسمون كرياتيد»، من تأليف فلورنس تريديز التي تعتقد أن «التعليق مصطنع» مقارنة بقراءة أبيات شارل بودلير، الشاعر المعاصر وفق تصوّرها، لكنها تشيد بشعرية حركات الكاميرا التي تنزلق حسيًّا على طول جسم هذه التماثيل:

«نتنفس نفحة من الشعر بفضل أنييس فاردا، التي صورت تماثيل عذارى كارواي والأطلنت، هذه التماثيل التي دعمت بلا

---

(1) تعتمد الكاتبة عبارة (documenteur: الوثائقي الكاذب) وهي نحت من لفظتي (documentaire) وتفيد الوثائقي ولفظة (menteur) التي تفيد الكاذب. باحثة عن جناس يبرز التضاد بين التوثيق الذي يفيد الأمانة والكذب. المراجع.

(2) انظر:

Amiel Mireille, «Murmurs et Documenteur», Cinéma 82, n°27, janvier 1982.

انقطاع تيجان المساكن الباريسية وعتباتها وشرفاتها لمدة مائة عام. وعلى الرغم من تعليق المخرجة المصطنعة، فإننا نحسّ فجأة صداقة مع هؤلاء العمالقة والعذارى المجهولين واهتمامًا بهم»[1].

وفي هاتين الحالتين، يرتبط مصطلح الشعر حقًّا بأصوله الأدبية. ولا تغفر المخرجة بعض التعليقات والتلاعب بالكلام الأقل شاعرية من بعض تداعيات صورها.

ومن بين المصادفات التحسينية النادرة الأخرى لعبارة «شعري» المخصصة إلى فيلم روائي في شكل عبارة مضادة لفيلم «المخلوقات» الذي مثّل فشلًا تجاريًّا. يروي الفيلم في جو شبه عجائبي التحولات والانعطافات في مخيلة كاتب (ميشيل بيكولي) غير قادر على الكتابة منعزلا في قصره بجزيرة نوارموتييه ويعارض أحيانًا، أثناء لعبة الداما شرير الجزيرة المعروف بغرائزه المدمرة. وهذا الكاتب متزوج من امرأة خرساء (كاترين دونوف)، حامل، لا تستعيد القدرة على الكلام إلا بعد ولادة طفلها. باختصار، اعتبر الفيلم معقدًا للغاية والرمز المتعلق بصعوبات الإبداع مكشوف جدًّا. على الرغم من كل ذلك، يدافع هنري لانغوا عن الفيلم، متبعًا الفكرة التي دافعت عنها حركة سياسة المؤلفين «لا توجد أعمال، ثمة فقط مؤلفون»[2] وأن

---

(1) انظر:

Tredez Florence, France-soir, 26 avril 1984.

(2) انظر:

Truffaut François, Cahiers du cinéma, février 1955 au sujet du film Ali Baba et les quarante voleurs de Jacques Becker (1954).

فيلم المؤلف السيئ أفضل دائمًا من فيلم مقاول. ومن المفارقات أنه يصف فيلم أنييس فاردا بسخرية بكونه «من الغباء مثل جان رينوار، ومن السوء مثل روسيليني، ومن انعدام الشّعرية مثل ميلياس[1]...» مازجا الشعر والترقيع ومقرّبا ضمنيًّا التأثيرات الخاصة الرائعة لفيلمه مع المؤثرات الخاصة لميلييس في عصره. فتستعيد عبارة «شعرية» بُعدًا مدحيًّا في سياق الأفلام الروائية، عندما تقترن بمونتاج للصور. أضف إلى ذلك أن كلود ماري تريموا يقارن في (Télérama) الفيلم الروائي القصير (7 p., cuis., s. de b... à saisir,) بـ «الشعر شبه السريالي» في إشارة إلى الممارسة السريالية للكولاج. والفيلم مشكّل مثل جولة عقارية من الأحلام في دار تكية سابقة. يقارن الصحفي هذا الفيلم بالأفلام القصيرة الأولى التي أخرجتها أنييس فاردا في السياق نفسه مثل أوبيرا -موف عام 1958، أين قامت المخرج بالمناوبة بين المشهد الوثائقي «حركة شارع موفتار» والروائي العاطفي ولوحات شعرية ساكنة والطبيعة الصامتة، وصخب مشاهد الحياة اليومية في الشارع:

يبدأ فيلم «دون سقف أو قانون» حيث ينتهي (7 p., cuis., s. de b... à saisir,) فالصبيّة التي تحلم بمغادرة منزل الأسرة، حيث تختنق تحت حكم الأب المستبد، يمكن أن تصبح منى التحررية، ومنى

(1) Henri Langlois في رسالة إلى المخرجة عام 1966 نُشرت في الفيلم الذي أنشأه برنارد باستيد للصورة الذاتية لأنييس فاردا:
Varda par Agnès, Paris, Cahiers du cinéma, 1994, p. 243.

المراوغة. لكن أسلوبي الفيلمين يتعارضان بشدة. وتتواصل أنييس فاردا مجددًا هنا مع الشعر شبه السريالي لأفلامها القصيرة الأولى[1]: الاوبرا-موف أو الجانب الساحلي.

شعر النظرة

تتعلق جميع الحالات الأخرى للعبارة بالبعد الوثائقي للفيلم للدلالة على الطريقة التي يمكن من خلالها لنظرة المخرجة تجاوز الواقع عبر شكلانيتها[2]. يؤسس جان لويس بوري في فيلم «أكسربريس»، البعد الشعري لفيلم «لا بوانت كورت» عبر السرد المتشابك لنسيج روائي للحياة العاطفية المنهارة لزوجين، وعبر نسيج وثائقي، للحياة اليومية لصيادين من ميناء سيت مترددا في تعريف الفيلم بين «وثائقي روائي» و«تجربة سينمائية» و«قصيدة في صور»[3]. إنها فكرة «القصيدة المرئية» نفسها التي تمسّك بها لورنزو كوديلي في «إيجابي» في نقده لـ«جدار صلب» وهو فيلم وثائقي عن الجدران المرسومة في لوس أنجلوس (1980)، والذي تابع على النحو التالي:

---

(1) انظر:

Trémois Claude-Marie, «Cléo de 5 à 7, capitale de la douleur», Télérama, n° 1878, 8 janvier 1986, p. 13.

(2) انظر أعلاه.

(3) انظر:

Bory Jean-Louis, «La Pointe Courte», L'Express, 11 janvier 1956:

«فيلم وثائقي روائي؟ سينما تجريب؟ قصيدة في صور؟ إنه فيلم، على أي حال، لا يجب فقط مشاهدته ولكن يجب التحدث عنه».

«إنّ فنّ القرن القادم هو الذي يتقدم نحو أعيننا غير الخبيرة، من خلال هذه اللوحات الجدارية الشعبية أو الفكرية، إنه أسلوب جديد للتمتع بالفن طبيعيا، متحرر من المتاحف، والعبودية الرأسمالية، والشراءات أو المبيعات بالمال. فـ«تهمس» القيم الجديدة (أو المستقبلية) لنا حقًّا بشأن هذه الإبداعات المُقدَّر لها أن تموت بالجدران التي استقبلتها. وتشرح فاردا من خلال مقابلات مع فنانين من مختلف التيارات، حبهم للزائل، ورمزيتهم المستوحاة من المسلسلات التلفزيونية أو الكتب المصورة - ناهيك عن أساطير هوليوود، التي تم استيعابها إلى مستويات لاتصدّق»[1].

وهكذا، يكون الفيلم «شعريا»، على عكس الابتذال الشاعري، لأنه يفتح اليوميّ والواقعي على تشوهات الخياليّ وأحلامه: فتتجاوز الأفلام الوثائقية القصيرة لأنييس فاردا، حسب ميشيل كابديناك في «الآداب الفرنسية» - واقعية الفيلم الوثائقي من خلال «عظمة العجيب وغير العادي والشعر»[2]. فيصف بيير مورات في «تالايمارا»، فيلم السيرة الذاتية جاكوت دي نانت (1990) لجاك

---

(1) انظر:

Codelli Lorenzo, «Murmurs», Positif, n°244-245, juillet-août 1981.

(2) انظر:

Capdenac Michel, «Agnès Varda de 5 à 7, l'heure de vérité pour Cléo», Les Lettres françaises, n°922, 12 avril 1962:

«الفيلم الوثائقي يهرب من عبودية الواقعية ليؤدي إلى عظمة الشعر والعجيب وغير العادي».

ديمي، رفيق حياة المخرجة، أحيانًا بأنه «فيلم وثائقي شاعري»[1] ويصفه كاميل تبولاي في «كراسات السينما» أحيانًا بكونه «قصيدة حب صافية»[2] من خلال النظرة العاشقة والرقيقة التي تلقيها المخرجة على عمل رفيقها المحتضر. أما إيف أليون فيجد أن «دون سقف أو قانون» حول منى، الرحالة التي وُجدت متجمدة حتى الموت في خندق، فيلم يمزج في أسلوبه بين الروائي والوثائقي، ويظل أسير «الصحافة الشعرية»[3] بالطريقة التي تحول بها نظرتها إلى الواقع الذي يتغذى به الخيال.

قصيدة حرة تتجوّل

أخيرًا، فوفقًا لستيفان ديلورم، يُعدّ «الفيلم الوثائقي الذاتي[4] «شواطئ أنييس» مزيجا من الشعر واليومي ومن المجازي والواقعي»[5] من خلال الطريقة التي تمكنت بها المخرجة من لصق الحكايات

---

(1) انظر:

Murât Pierre, «Jacquot de Nantes», Télérama, n° 2157,18-24 mai 1991.

(2) انظر:

Taboulay Camille, «Vocation», Cahiers du cinéma, n°445, juin 1991.

(3) انظر:

Alion Yves, «Entretien avec Agnès Varda», L'Avant-scène Cinéma, n° 526, «Sans toit ni loi. Un film d'Agnès Varda», novembre 2003, p. 3.

(4) تسمية الفيلم في ملاحظات الإنتاج في الملف الصحفي للفيلم.

(5) انظر:

Delorme Stéphane, «Une vie bien remplie», Cahiers du cinéma, n°640, décembre 2008.

الصغيرة وصهرها في بعضها البعض. وهكذا فإن السينما الشعرية تنحو منحى الاستعارة، في معارضة اليومي والواقعي. وإلى هذه المعارضة، عاد ستيفان دولورم نفسه، في افتتاحيته، ليحدد شعر جميع أعمال أنييس فاردا في العدد الخاص من كراسات السينما «فيفا فاردا!» وقد خُصص في عام 2018 للمخرجة، التي سيكون مفهومها للسينما «حرًّا ومبعثرًا» بقدر ما هو «ذهني»، من حيث أنه «يتطلب النظام والصرامة». ويختم بفكرة أن «الهواء يتجوّل» في سينماها[1]. فالشعري في الواقع هو ما يتجول. ونجد هذه الفكرة في التركيب «نفحة من الشعر»[2]. ولكن لكي تجعل هذه السينما الشعرية قابلة للتواصل، وفقًا لستيفان دولورم، فأنت بحاجة إلى بناء واع ومدروس، مضيفا «يحافظ على تماسك الكل»[3]. فالشعر في الواقع، مسألة تقبّل، كذلك.

فضلا عن ذلك يصف النقاد، في مناسبات أخرى، الفيلم بأنه «شعريّ» بالاعتماد أكثر على وقعه على المتفرج. فسينما أنييس فاردا

---

(1) انظر:

Delorme Stéphane, «Éditorial: Viva Vardai», Cahiers du cinéma, n°745, juin 2018.

«هذه السينما هي تحالف غير متوقع بين مفهوم فكري يتطلب النظام والصرامة، قريبة من ألان روسنيه (Sans toit ni loi) المعاصر لـ (L'Amour à mort) ومقاربة شعريّة، أكثر حرية وتشتتًا، قريبة من غودار. لكن هاتين المقارنتين سيئتان للغاية، لأن موهبة أنييس فاردا هي على وجه التحديد جعل الهواء يدور في كل مكان، لتظل مفتوحة أمام الرياح الأربع».

(2) فلورانس تريديز، مصدر سابق.

(3) ستيفان ديلورم، مصدر سابق.

ليست شعرية فقط عبر الطريقة التي تتجاوز بها نظرتها الواقع، ولكن أيضًا عبر الطريقة التي تحول بها المتفرج إلى شاعر. [وعليه] فقد صنف صامويل لاشيز فيلم «المخلوقات»، في «إيمانتي»، باعتباره «مربكا وغريبا» لحريته الشكلية التي لا تربطه بأي نوع معروف و«[نتيجةً لذلك] سيشعر به الشعراء بطريقة أفضل»[1]. وبالمثل، يؤسس كلود ماري ترموا، في «تالايراما» البعد الشعري للفيلم القصير 7 p., cuis., s. de b... à saisir... على التأرجح الدائم الذي أقامته المخرجة بين الحلم والواقع:

«تعيد كاميرا أنييس فاردا إنشاء ماضٍ حُلُمي أكثر صدقًا من الواقع، [...] ويصبح العجيب أمرًا طبيعيًّا، فالسريالية هي فقط الوجه الخفي للواقع. وفاردا تجعل أكثر المتفرجين ابتذالا شعريا، شاعرًا»[2].

وهكذا، فإن النقاد لم يخطئوا: فالسينما الشعرية ليست سينما أدبية. ولا يكفي أن يقتبس الفيلم أبياتا شعرية ليتحوّل إلى شعريّ. وعندما يكون الفيلم شعريا، فهو يكون كذلك سينمائيّا، لأن نظرة

---

(1) انظر:
Lachize Samuel, «Les Créatures», L'Humanité, 9 septembre 1966:
«ربما لا يكون هذا أفضل فيلم لأنييس فاردا... أعتقد أننا سنتجاهل «المخلوقات» (Les Créatures) وسنكون مخطئين. لأنه فيلم حرّ... إنه عمل سيشعر به الشعراء أفضل... «المخلوقات» (Les Créatures) لا ينتمي إلى أي نوع معروف، هو فيلم [...] مزعج، مدهش».

(2) كلود ماري تريموا، مصدر سابق.

المخرج إلى العالم في الفيلم الوثائقي، أو بصمتها الموضوعة على العالم، وأسلوبها، في الفيلم الروائي، تجعل جمال الأشياء محسوسًا، وبالتالي تنفتح نظرة المتفرج على واقع آخر يوقظ خياله.

يرتكز سوء التفاهم بين الناقدة والمخرجة، في رأيي، على هذا الافتراض الأدبي، ويحفز الرفض القاطع من جانب المخرجة لاستخدام هذه الفكرة التي تعتبرها بعيدة جدًّا عن أنطولوجية السينما والحركة الخاصة للمخرج.

رفض الشعرية لصالح سينما الكتابة

اقترحت أنييس فاردا اللفظة المبتكرة «سينما الكتابة» لتعريف لمسة المخرج في الثمانينيات، السنوات التي ازدهر فيها التفكيك في الدراسات السينمائية مع أعمال ماري كلير روبارس ويليوميير على وجه الخصوص التي استخدمت في الوقت نفسه هذه الفكرة لتمييز «الشكل الهيروغليفي للمونتاج» في الفيلم «إلى آخر نفس»[1]. وكانت رغبتها تتمثل في عدم إخضاع السينما لأي فن آخر للتأكيد، بالمقابل، على خصوصية مادتها التعبيرية.

---

(1) انظر:

Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, «L'instance graphique dans l'écriture du film: A bout de souffle ou l'alphabet erratique», Littérature, n°46, «G raphies», 1982, p. 59-81

إنه بالتحديد في المشهد القصير في السينما الذي يتم فيه إلقاء الأبيات الشعرية خارج الإطار الذي اختارته ماري كلير روبار ويليومير في هذا الفيلم لبيان هذا الكتابة السينمائية.

س مثل سينما الكتابة

وهكذا ستحاول أنييس فاردا، من خلال مقارنة لمسة المخرج بلمسة الشاعر، لتمييزه عنه، في سياق مقابلة أجريت في عام 1981، أن تصوغ لأول مرة لفظة «سينمابة» التي ستصبح «سينما الكتابة»:

«لطالما حاولت أن أصنع سينما... سينما ماذا؟ قديما قلنا بالفن والتجريب... لكنني لم أعد أومن كثيرا لا بالفن ولا بالتجريب... لذا سينما ماذا؟ سينما عدم الهذيان، هل هي موجودة؟ أتمنى لو لم أهذِ، هذا كل شيء. يبدو لي أن هناك أشياء يجب البحث عنها، سينمابة (لم أجد ما يعادل الكتابة)، شيء من شأنه أن يكون سينما وكلمات: صورا بصفتها كلمات، مع معانيها الخاصة، دون التقيد ببنية الجملة أو بقص أو بمنطق، كما هو الحال في الشعر، فيستخدم المرء الكلمات بصفتها كلمات أكثر من الجمل التي تشكلها هذه الكلمات»[1].

وبمجرد أن صاغت مصطلح سينما الكتابة الذي استخدمته لتوقيع جنيريك الفيلم الوثائقي القصير أوليس في عام 1981، ثم «دون سقف أو قانون» في عام 1985، عادت مرة أخيرة لتعريف هذا المصطلح الذي يظهر في الحرف س للتمهيد الذي افتتح فيلمها السيري «فردا من خلال أنييس» في عام 1994:

---

(1) انظر:

Varda Agnès, entretien mené par Philippe Carcassonne et Jacques Fieschi, «Agnès Varda», Cinématographe, n°66, avril 1981, p. 20 -22.

«أطلقت هذه الكلمة في الأرجاء والآن أستخدمها للإشارة إلى عمل المخرج. إنه يعيد عمل كاتب السيناريو الذي يكتب دون أن يصوّر وعمل المخرج الذي يقوم بالإعداد إلى الأدوار الأصلية. قد يكون الشخص نفسه ولكن الخلط غالبًا ما يظل قائما. لقد سئمت من سماع: إنه فيلم مكتوب بشكل جيّد، علما أنّ هذا الإطراء موجه للسيناريو وللحوارات. الفيلم المكتوب بطريقة جيدة يتم تصويره بطريقة جيدة أيضًا، ويتم اختيار الممثلين جيدًا، ومواقع التصوير كذلك. هل يتم الإحساس بالتقطيع الفني وحركات [الكاميرا] وزوايا النظر وإيقاع التصوير والمونتاج ودراستها مثل خيارات كاتب؟ هل الجمل كثيفة أم لا، ونوع الكلمات، وتواتر الحالات، والفقرات، والفواصل، والمحاور التي تواصل المعنى أو تناقضه، إلخ. في الكتابة هذا هو الأسلوب. أما في السينما فالأسلوب هو سينما الكتابة»[1].

إذا تم إنشاء مصطلح «سينما الكتابة» من المفهوم الأدبي للكتابة، فذلك يعني، المطالبة بلغة سينمائية خاصة بالسينمائي لتمييز نفسه بطريقة أفضل: سينما الكتابة لا تتم في وقت كتابة السيناريو، أكثر أشكال الفيلم أدبية، ولكن في جميع مراحله وأخذا بعين الاعتبار عدم تجانس مادته التعبيرية، ليس فقط الكلمات، ولكن الأماكن

---

(1) انظر:

Article «Comme Cinécriture» de l'«Abécédaire», in Varda Agnès, Varda par Agnès, Paris, Cahiers du cinéma, 1994, p. 14.

والممثلين وإيقاع التصوير والمونتاج. تفسر هذه الصفوية سبب رفض المخرجة، في العام نفسه، رفضًا قاطعًا لمفهوم «الشعر» مدخلا للحرف ش من فيلمها السيري في مقابلة مع برونو شيبان وميشال سيوتا لمجلة[1] «ليملايت» التي تستعير شكلها:

«ش مثل شعر: لن أعلق أبدًا على «شعر»! لا يمكننا عمل الشعر. عندما تسمع «شعرية»، عليك أن تفتح الباب وتهرب! لا يمكن أن نسمح بقول هذا. من ناحية أخرى بالنسبة إلى ش، يمكنني أن أقول لك «شعر الآخرين»، «قصائد»، القصائد التي في رأسي، والتي قرأتها، والتي أعجبتني، والتي تتبادر إلى ذهني أحيانًا بدلًا من أشياء لا أعرف حتى كيف أعبر عنها. أنهيت كتابي بهذا الشكل، تلقائيًا، على ثلاثة أسطر من [المقبرة البحرية] لفاليري التي أتت إلي مثل هبوب ريح. القصيدة مثل الباب الذي يغلق ويُريح، فتيار الهواء وانغلاق الباب هما اللذان نحتاجهما من وقت إلى آخر عندما نكون في الواقعي وفي اليومي»[2].

صحيح أن الشعر، شعر أراغون وبودلير وريلكه وبريفير وفاليري حاضر جدًّا في أعمال فاردا بالطريقة نفسها بالنسبة إلى

---

(1) Limelight لايملايت، «الأضواء»، مجلة شهرية استضافت في الفترة من 1991 إلى 1997 المخرجين والسينمائيين والمصورين والنقاد والرسامين والكتّاب في أعمدة موجزة أو مقابلات.

(2) انظر:
«A comme Agnès», entretien mené par Bruno Chibane et Michel Cieutat, Limelight, n°30, septembre 1994, p. 26.

الفنون الأخرى كالرسم والنحت اللذين تحيل عليهما فاردا على نطاق واسع في أفلامها. إن الحديث عن شعر الآخرين هو أيضًا وسيلة هنا لكي لا تطالب فاردا صراحة بشعرها، حتى لو كانت بذلك تمدّ مرآة لممارستها الخاصة. وفاردا في هذه المقابلة تتحدث عن قصائد الآخرين مثلما يتحدث النقاد عن قصائدها الخاصة، مثل تيار الهواء الذي يمر عبر يومي أو واقعية بنية مدروسة جيدًا.

ت مثل تصوير

يعوّض الشعر بالنسبة إلى فاردا واقعية اليوميّ. إنه يعارض الركاكة التي يكملها الوقت نفسه بإعطائها درجة إضافية من الواقع. وفي الفصل التمهيدي لفيلمها السيري لعام 1994، نجد، مدخلا سينمائيا خاصا «ت تصوير» بشكل طبيعي تمامًا بدلًا من «ش شعر» التي تتجنبها. فتناسب سطور معينة منه هذا المدخل:

«نتمسك بالواقع من خلال تصويره، وإن لتشويهه أو للرفع من شأنه. فنصوّر من يعتقد أنه يصوّر: أما جعل بعض المشاهد واقعية، فيجعل الحقيقة غير واقعية»[1].

كما هو الحال في جميع أعمال أنييس فاردا، يسود التناقض والتضاد. يتلو هذا التحليقَ الغنائيّ في هذا التمهيد، المبتذلُ. وبالتالي، يتبع هذا المدخلَ مدخلٌ «ذ مثل ذيل»، الذي تتعارض نغمته المبتذلة

(1) أنييس فاردا، المصدر نفسه، ص 28.

مع نغمة «ت مثل تصوير»، نظرًا لأن المقالة تنتهي بهذه الصورة الفجّة للحرف ذ (Q)، والتي تمثل، على المستوى الشكلي، «ثقبا دائريا بذيل داخله (Q)» والتي تبدو كلماتها تنفذ الحركة المضادة المذكورة سابقًا في الأقوال المأثورة مثل «يتمّ تصوير من يعتقد أنه يصوّر»[1]. هذه الحركة نفسها تم اقتراحها وإدامتها وتكرارها من خلال مقالة «ر مثل رتوش» التي تعمل على طمر عيب كما الشأن بالنسبة إلى الصور الثلاث، «مورو وديمي»، والقطة و«قبلة رودان»التي تشكل تحالفًا مثمرًا بين الواقعي والخيالي والنثر والشعر عناق عاشق بين المذكر والمؤنث.

الشعر والابتذال

في فيلم «متعة الحب في إيران» (1976)، تواجه فاردا الشعرية والابتذال بطريقة مماثلة. فهذا الفيلم القصير يشكل ما تسميه فاردا «فقاعة أوهام» في الفيلم الروائي «الأولى تغني والثانية لا» (1976)، وهو فيلم نسوي يتتبع مصير امرأتين، الأولى، سوزان، لديها أطفال وتعمل في مجال تنظيم الأسرة، الثانية، بوم، مغنية متسكّعة تقع في غرام رجل إيراني. وترسل المغنية بوم، التي تقضي إجازة في إيران مع عشيقها، لصديقتها سوزان هذا الفيلم القصير مثل بطاقة بريدية. وعلى الأبيات الشعرية التي ينشدها داريوس أمام روعة الأماكن التي يزورانها، ترد بوم بقصيدة عن الذيل

(1) المرجع نفسه.

مكتوبة على ورق المرحاض. يتوافق هذا الفيلم الروائي القصير مع وجهة نظر أنييس فاردا عن العمارة التي اكتشفتها بهذه المناسبة في إيران، وهو ما يتردّد مستهل الفيلم[1]:

«عندما رأيت، فجأة، في إيران كل هذه المآذن القضيبية وكل هذه القباب الأثداء، ورأيت جنسانية الهندسة المعمارية المنتشرة في أماكن مقدسة حيث الفضاء رائعا حقًّا... انتابتني رغبة في استخدام هذه النظرة للتعبير، بشكل غير مباشر، بأشكال نقية[2] – ملذات الحب».

فليس الشعري في هذا الفيلم القصير القصيدة الشفوية التي قالها داريوس وعيناه مرفوعتان نحو السماء، ولا تلك المكتوبة على لفافة ورق المرحاض الذي تفتحه بوم على حافة النافورة، ولا قصيدة بول إيلوار، التي قيلت في شكل صوت من خارج الإطار، أمام منمنمة فارسية تمثل شاعرًا، وإنما هو ترجمة هذا الفيلم لنظرة فاردا إلى إيران، والتي أثارت فيها الجنسين المذكر والمؤنث والتي تُترجم تخييليا من

(1) تيريز ليوتارد، صوت من خارج الإطار «– كان يا ما كان رجل وامرأة عاشقين في أصفهان، إيران. منبهرين بجمال المساجد التي زاراها وأربكهما بعضها، اكتشفا أن الهندسة المعمارية والديكور كانا متناسبين تمامًا مع مشاعرهما الشهوانية. لقد أحسا بآثار الانسجام اللذيذ بين الطبيعة والعمارة، بين الجسد والديكور. بوم – هذه القباب مضحكة مثل صدرك. [...] داريوس – ثدياك مثلها جميلان جدا. بوم – مئذنتك ليست سيئة أيضًا»».

(2) انظر:

Varda Agnès, propos recueillis par jean Narboni, Serge Toubiana et Dominique Villain dans Les Cahiers du cinéma, n°276, mai 1977.

خلال كلمات العاشقين، وهو كذلك قدرة هذين الجسدين المتأثرين بالديكور على أن ينتجا، بدورهما، خطابا شعريا. وفي نهاية الفيلم القصير، يقال الشعر بطريقة مزدوجة ومتناقضة بكلمات الحب والحلم[1] وبالمدنس والمقدس وبالمذكّر والمؤنث وبالنظام والفوضى. ذلك لأن المخرجة تفهم الشعريّ بالمعنى الذي حدّده له باشلار. فمنه تأخذ شعرية العناصر: الهواء والماء والأرض وكل الأشكال العمودية التي تكون النار عند باشلار نموذجها. وهو ما تنحرف به فاردا بطريقة جنسية إلى المآذن، وتدفق الماء والجنس الذكوري، وذيل حرف Q، بينما يتم التعبير عن المؤنث في أفلامها في الشكل المبتذل للدائرة، وفي ما يحمي وفي الأفقية مثل اللفافة التي تنشرها على الأرض. ينحرف الفيلم القصير إلى كل هذه «الترجمات»: من الفارسية إلى الفرنسية، ومن الشفوي إلى الكتابة، ومن الديكور إلى الجسد ومن الجسد إلى الديكور، بحيث «يُذهل التجريد العاشقين المتجولين»[2] عبر هذه الحركة الدائمة.

شعرية باشلارية «بين النظرة والأسلوب» حلم شعري

تؤكد فاردا هذا الحلم الشعري المرتبط بشعرية الفضاء، في لقطة مركزية من فيلم شواطئ أنييس وفيها تترجم ما فهمته من الفكر

(1) تريز ليوتار تقرأ في تعليق صوتي هذه الأبيات القليلة لبول إيلوار: «أنا أتحدث عن حديقة./ أحلم./ لكني أحبّ فعلا»، مقتطف من قصيدة «أنا لست وحدي»، in Eluard Paul, Médieuses, Paris, V. Hugo, 1939.

(2) صوت من خارج الإطار من تيريز ليوتار.

باشلار حول الصور الأدبية الشعرية إلى صور فيلمية. ففي هذه اللقطة، تتذكر دراستها في جامعة السوربون حيث تابعت دروس باشلار، فتؤدي فاردا، التي تتكور داخل حوت بلاستيكي مثبت على الشاطئ، عقدة النبي يونس اللاجئ في حوته. في فيلم «الأرض وأحلام الراحة» الذي كتبه الفيلسوف تحديدا في تلك المرحلة[1]، يستخدم باشلار هذه العقدة لرسم عمل نفسيتنا، المتناقضة، المكونة من جزء أنثوي، الأنيما، مملكة اللاوعي واللاشكلي، ويرمز له بالدائرة، ومن جزء ذكوري، الأنيموس، عضو الفكر، والإبداع الشكلي ومن كل ما يتعلق بإضفاء طابع خارجي، بالقول والوعي، الذي يرمز إليه المربع. ووفقًا لباشلار، يعمل الأنيموس والأنيما معًا فيجدل مادي للظاهر والعميق ليحولا في حركة تفرد، الصور التي تنتقل من عالم الأشكال إلى عالم المادة، وتربط الحالم الذي يرتقي إلى النماذج الأصلية للاوعي الجمعيّ. هذه اللعبة الجدلية للداخل والخارج، الموروثة من سيكولوجية الأعماق ليونغ والتي تستند إلى عمل ذي طابع خيميائي للمادة[2]، قابلة للانعكاس ويتم رسمها بطريقة تناوبية في عمل باشلار بواسطة الدائرة الأنثوية في المربع المذكر أو المربع داخل الدائرة.

---

(1) انظر:

Bachelard Gaston, La Terre et les rêveries du repos, Paris, J. Corti, 1948, p.146-150.

(2) يستند باشيلارد في تفكيره إلى كارل غوستاف:

Jung Cari Gustav, Die Lhychclogie der Uebertragung, Zürich, Rascher, 1946.

تقدّم القضايا الجنسية على وجه التحديد (خاصة بالنسبة إلى المخرجة، التي لا تزال عذراء، «كيف ترسو على شاطئ الرجال») في فيلم شواطئ أنييس عمل هذه العقدة التي يتواجه بموجبها المذكر الذي يمثله «إنسان الظَّهر» لفرانسيس بايكون والمؤنث الذي يقترحه كشك الصور السريالي «المرأة المختبئة» لأندريه بروتون. ويتضاعف هذا التناقض في اللقطات التالية من خلال المواجهة المتناقضة للخارج والداخل، وفي الطباعة المضاعفة لاستدارة الحوت وعمودية أشجار الصنوبر أو في الطباعة المضاعفة لفم الحوت على ذيله، عن طريق حركة الترافلنغ من اليسار إلى اليمين للّوحات السريالية ولقطات ترافلينغ من اليمين إلى اليسار للحوت في شكل طباعة مضاعفة، يعمل جميعها معًا في انسجام. وقد تم تصويرها كلّها على الشاطئ، شاطئ مدينة سيت، الذي يقال إن «ربوته» «على شكل حوت»[1]، مما يؤدي إلى مضاعفة هذه اللعبة من أحدهما إلى الآخر وقابلية الانعكاس الدائم [الصور من 1 إلى 4].

يركز حوار المخرجة نفسها على هذه الشعرية في تورية واحدة «شجرة المشمش» عندما تعلن:

«أشعر بالراحة في بطن هذا الحوت، محميّة من كل شيء، محميّة من العالم ومحميّة من رياح الساحل، في ملجئي الساحلي»[2].

---

(1) صوت من خارج الإطار لأنييس فاردا، في فيلم «شواطئ أنييس. Les Plages d'Agnès».

(2) نفسه.

وتجمع الكلمة المنحوتة «ملجأ ساحلي» بين الداخل الملجأ والخارجي الساحل، واستدارة الملجأ الحامي، وعمودية شجرة المشمش. وبعبارة أخرى الأنيما من جانب والأنيموس من الجانب الآخر. وفقًا لباشلار، «كل كائن يبدو مستديرا في ذاته»[1]. أما مادة الصورة، فـ«تنبني» من جانبها «حول محور زمني عموديّ، يسمح بالإحساس بديناميته العمودية عبر ذبذبة مؤثر نفسيّ فوري. ومن خلاله ينمو الحالم، وهو يحسّ «تجربة شعرية للعموديّ»[2].

---

(1) انظر:

Bachelard Gaston, Poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine. Logique et philosophie des sciences», 1957, p.208.

يقتبس باشلار من الفيلسوف كارل ياسبرز.

(2) انظر:

Hieronimus Gilles, «La verticalité axiologique chez Gaston Bachelard», in Wunenburger Jean-Jacques (dir.), Gaston Bachelard: science et poétique, une nouvelle éthique? [Colloque de Cerisy du 25 juillet-1 «août 2012], Paris, Hermann, 2013, p. 156-157.

أنظر أيضا:

Bachelard Gaston, Poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine. Logique et philosophie des sciences», 1957, p. 208, La Dialectique de la durée, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1963 [1950], p. 129-150.

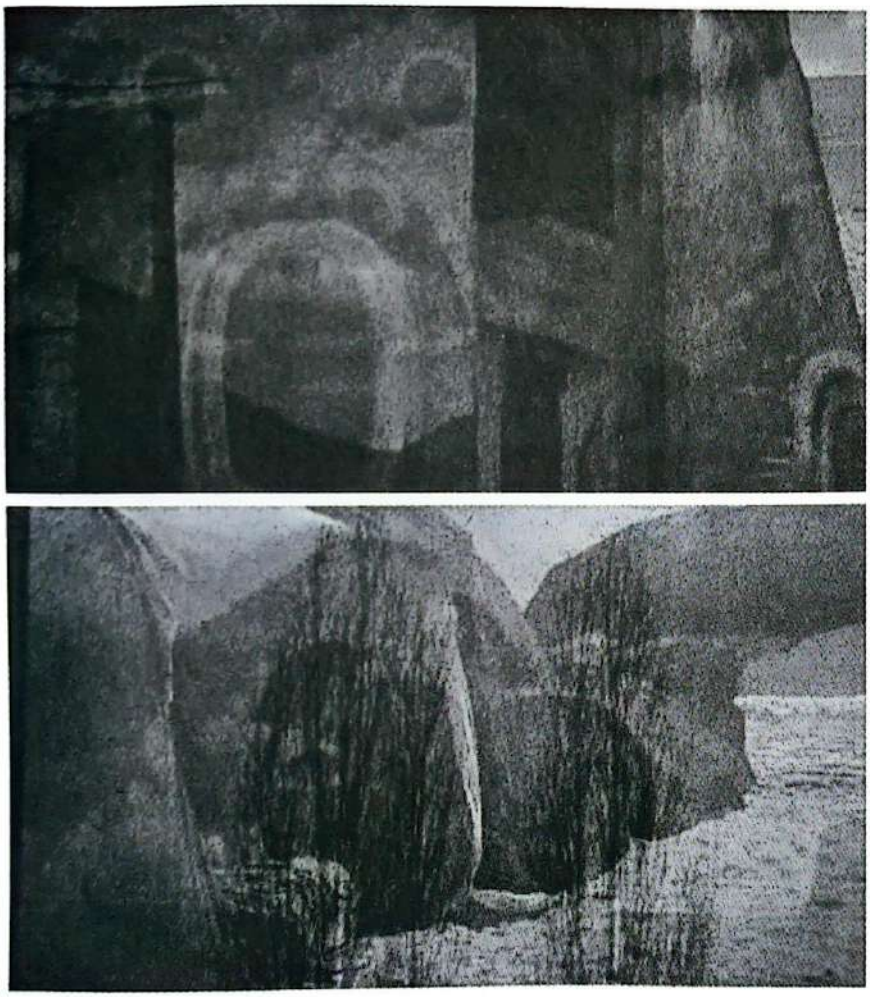
التي تحدد مبدأ تحليل الإيقاع الذي يتمثل في استكشاف هذا المحور الزمني الرأسي.

الصورة 1 – أنييس فاردا، شواطئ أنييس
(2008)، ciné-tamaris ©. فوتوغرام.

هذه الدينامية، التي تنبع من واقع حميمي، تُشرك الحالم بقدر ما تشرك موضوعه الذي يخرج من الاستدارة البدائية لكيانه المفرد للانفتاح على العالم، من خلال تفعيل مادة الصورة.

لذلك عندما وصفت فاردا سكنها، في فيلم شواطئ أنييس، وعبر يونس في حوته، بأنه «ملجأ ساحلي»، فإنها تضع مثل هذا الخيال الدينامي للعمل من خلال اللعب على التناغم «شجرة المشمش» الشجرة المثمرة: تحرّف فاردا هذه الصورة الشعرية، التي تستدعي الاستدارة الحامية للمأوى حيث توجد، في شكل عمودي معبّر ينفتح على العالم الذي يقدم له صوره الخاصة، تمامًا كما تقدم شجرة المشمش ثمارها. ويصبح الكائن بمجرد أن ينهض بفعل قوة الخيال،

كلامًا يطبع العالم بأسلوبه بينما يدعو إلى صور جديدة تغذّي خياله وتمنحه أجنحة[1].



(1) انظر:

Bachelard Gaston, L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement, Paris, J. Corti, 1943, p. 8.

«الصورة التي تترك مبدأها التخييلي والتي تثبت في شكل نهائي تأخذ شيئًا فشيئًا خصائص الإدراك الحالي. قريبا، بدلًا من جعلنا نحلم ونتكلم، تجعلنا نفعل. بمعنى آخر، الصورة الثابتة والمنتهية تقطع أجنحة الخيال. إنها تجعلنا نسقط من هذا الخيال الحالم الذي لا يسجن في أي صورة والذي يمكننا بالتالي أن نسميه خيالًا دون صور في الأسلوب الذي نتعرف فيه على فكرة دون صور. لا شك أن الخيالي ينقل صورا، في حياتها الرائعة، لكنه يقدّم نفسه دائمًا بصفته شيئا يتجاوز صوره، فهو دائمًا أكثر قليلًا من صوره. والقصيدة في الأساس تطلّع إلى صور جديدة. إنها تتوافق مع الحاجة الأساسية إلى الحداثة التي تميز نفسية الإنسان».

الصورة 2 – 4 أنييس فاردا، شواطئ أنييس
(2008)، ciné-tamaris ©. فوتوغرامات.

ميثاق شعري بين المظهر والأسلوب

وهكذا فعندما أضع «النظرة» و«الأسلوب» وجهًا لوجه لتحديد البعد الشعري للسينما وفقًا لفاردا، فأفعل ذلك حتى أستعمل، مصطلحات المخرجة الخاصة فـ«النظرة تصنع المؤلف، والحياة الداخلية تصنع الأسلوب»[1] من ناحية. وحتّى «أتتبع خطاها». فأقوم عن تبصّرٍ باستعارة المصطلح من التفكيك، الذي انضوت عبارة سينما الكتابة تحت رايته، من أجل رسم فضاء اللعب هذا بين العالم الخارجي والذات وبين الفنان والمتفرّج، في مواجهة هذه الصورة التي أعيدت إليها دلالتها والتي علّق معناها في الآن نفسه. فالسينما الشعرية، في رأيي، تقوم على هذه الحركة من تعليق المعنى

(1) انظر:
VIRDA Agnès, Varda par Agnès, Paris, Cahiers du cinéma, 1994, p. 158.

التي يطلقها البعد الهيروغليفي للصور التي يعيد المخرج النظر إليها وتفجيرها من خلال إدخال تحول[1] عند نقطة التقاطع بين الحقيقي والخيالي، وبين الذات والآخرين. فتستدعي فاردا شاعرية باشلار لتوسيعها ليس فقط إلى الصور الأدبية، ولكن إلى جميع الصور التي يعمل عليها الفنان ليكتشف ذاته، وليثري معناها، ولتوسيع مجالها الدلالي وإتاحتها بالمقابل لخيال المشاهد. هنا نستحضر الرؤية الشكلانية للسينما الشعرية التي تعمل على زيادة صعوبة إدراك الشكل لزيادة الغرابة وجعله أكثر حساسية، لكنه يتضاعف عند فاردا ببعد أدبي من خلال بعد شعريتها الظواهري والبين-ذاتي الأمر الذي يفتح فضاء للتواصل القابل للانعكاس، فيه يخلق كل محاور معنى بدوره.

تُسكن فاردا في أفلامها الوثائقية العالم الذي تريد أن تلتقط صوره، بالطريقة نفسها تسكن في أفلامها الروائية من الجانب المقابل، الصور تسائلها: الزيارة الحالمة والسريالية التي تقوم بها المخرجة إلى نزل الدّير في فيلمها الروائي 7 p., cuis., s. de b... à saisir، التي لا يزال صدى كلمات سكانها السابقين ترنّ بين جدرانها، والتي تنتهي بباب يغلق مثل قصيدة، هذا إضافة إلى العنوان الفرعي «للحجز»، باعتباره دعوة للمتفرّج لزيارة الموقع بدوره عبر خياله. وباتباع منطق معكوس وفي تواصل مع إخراج هذا الفيلم القصير، سيفقد

(1) انظر ناتالي موفري، مقال مذكور سابقا.

التحقيق الوثائقي الذي أدارت تصويره، وما سيتحول إلى فيلم «دون سقف أو قانون»، عنوانه «للحجز» منذ اللحظة التي تصبح فيها شخصية منى وشكل الفيلم ثابتين. أما بالنسبة إلى المشاهد فإن جسد منى لغز يتجول بلا سقف ولا قانون.

يقوم الميثاق الشعري لسينما فاردا على هذه الحركة الدائمة ذهابًا وإيابًا بين صور الآخرين في الفيلم الوثائقي حيث «تعلي» نظرة المخرجة «من الواقع»[1] وبين صورها الخاصة في الأفلام الروائية، وفيها يسري عبر أجساد الشخصيات التائهة، أسلوب يسائل الحركة التي ترمز إليها المخرجة من خلال العناق العاشق أو حركة تصوير البروفة وإعادة تصويرها، أو هذه الرياح التي تغلق الأبواب، بين الظاهر والباطن وبين الآخر والذات.

(1) «العثور على كتابة مسلية ومبتكرة لقص حكاية حياة الفنان بكونها حياة عادية. عدا أن تكون صناعة الأفلام هي موقف في الحياة. وليست إلهاما فنيا، «لكنها نظرة، رؤية خاصة للواقع». فباشلارد من قال، «أعتقد أن الخيال يسمو بالحقيقة. أنا أؤمن به كثيرا. فالحقيقة تجعلك ترغب في إعادة اختراعها».
in Domenach Élise et Rouyer Philippe, «Entretiens avec Agnès Varda - Passer sous le pont des Arts à la voile», Positif, n°574, décembre 2008, p. 18.

بيبليوغرافيا

- Alion Yves, «Entretien avec Agnès Varda», Avant-scène cinéma, n°526, «Sans toit ni loi. Un film d'Agnès Varda», novembre 2003, p. 3-9.
- Amiel Mireille, «Mur murs et Documenteur», Cinéma 82, n°277, janvier 1982.
- Aumont Jacques, De l'esthétique au présent, Bruxelles, De Boeck, 1998. Bachelard Gaston, La Dialectique de la durée, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1963. Bachelard Gaston, Poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine. Logique et phi- losophie des sciences», 1957.
- Bachelard Gaston, La Terre et les rêveries du repos, Paris, J. Corti, 1948. Bastide Bernard, «Plus que les contes, ce qui m'intéresse c'est la mytholo- gie lorsqu'elle entre dans la vie quotidienne des gens», CinémAction, n° 116, «Contes et légendes à l'écran», 1er janvier 2005.
- Bory Jean-Louis, «La Pointe Courte», L'Express, 11 janvier 1956. Capdenac Michel, «Agnès Varda de 5 à 7, l'heure de vérité pour Cléo», Les Lettres françaises, n° 922, 12 avril 1962, p. 12.
- Carcassonne Philippe et Fieschi Jacques, «Agnès Varda», Cinémato- graphe, n° 66, avril 1981, p. 20-22.
- Chateau Dominique, «L'Idée de plasticité dans le cinéma», in Tami- niaux Pierre et Murcia Claude (dir.), Cinéma-Art(s) plastique(s) [Colloque international de Cerisy-la-Salle, 14-21 juin 2001], Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, coll. «Champs visuels», 2004, p. 35-38.

- Chibane Bruno et Cieutat Michel, «A comme Agnès», Limelight, n°30, septembre 1994, p. 24-28.
- Chklovski Victor, «Poésie et prose au cinéma», in Albéra François (dir.), Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film, Paris, Nathan, 1996. Codelli Lorenzo, «Mur murs», Positif, n° 244-245, juillet-août 1981. Curot Frank, «L'écriture de La Pointe Courte», in Estève Michel (dir.), Études cinématographiques, n° 179-186, «Agnès Varda», 1991, p. 85-100. Delorme Stéphane, «Une vie bien remplie», Cahiers du cinéma, n°640, décembre 2008, p. 35-36.
- Delorme Stéphane, «Éditorial: Viva Varda !», Cahiers du cinéma, n° 745, juin 2018, p. 6.
- DeRoo Rebecca J., Agnès Varda between Film, Photography, and Art, Oakland, CA, University of California Press, 2017.
- Domenach Élise et Rouyer Philippe, «Entretiens avec Agnès Varda – Passer sous le pont des Arts à la voile», Positif, n° 574, décembre 2008, p. 17-21. Éluard Paul, Médieuses, Paris, V. Hugo, 1939.
- Hieronimus Gilles, «La verticalité axiologique chez Gaston Bachelard», in Wunenburger Jean-Jacques (dir.), Gaston Bachelard: science et poétique, une nouvelle éthique? [Colloque de Cerisy du 25 juillet-1er août 2012], Paris, Hermann, 2013, p. 156-171.
- Jung Carl Gustav, Die Psychologie der Uebertragung, Zürich, Rascher, 1946. Kaganski Pierre, «Badminton», Les Inrockuptibles n°47, juillet 1993, p. 76-80.
- La Rochelle Réal, «Une petite lueur ...: entretien avec Agnès Varda», 24 images: la revue québécoise du cinéma, n° 105, hiver 2001, p. 4-9. Lachize Samuel, «Les Créatures», L'Humanité, 9 septembre 1966. Mauffrey Nathalie, «Pour un cinéma de poésie: la figure du chiasme chez Agnès Varda», in Poirson-Dechonne Marion (dir.), Ciném Action, n°157: «L'Écran poétique», décembre 2015, p. 68-77.

- Mesnil Michel, «Agnès Varda la voyeuse, ou l'art de la pointe, courte», in Estève Michel (dir.), Études cinématographiques, n° 179-186: «Agnès Var- da», 1991, p. 101-118
- Murat Pierre, «Jacquot de Nantes», Télérama, n° 2157, 18-24 mai 1991. Narboni Jean, Toubiana Serge et Villain Dominique, «Entretien avec Agnès Varda», Cahiers du cinéma, n° 276, mai 1977, p. 21-26.
- Racine Claude, «Agnès Varda ou la cinécriture», 24 images, n°27, 1986, p. 26-29.
- Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, «L'instance graphique dans l'écriture du film: À bout de souffle ou l'alphabet erratique», Littérature, n° 46, «Gra- phies», 1982, p. 59-81.
- Taboulay Camille, «Vocation», Cahiers du cinéma, n°445, juin 1991, p. 51-52.
- Tredez Florence, «Les dites Cariatides», France-soir, 26 avril 1984. Trémois Claude-Marie, «Cléo de 5 à 7, capitale de la douleur», Télérama, n° 1878, 8 janvier 1986, p. 13.
- Truffaut François, «Ali Baba et la politique des auteurs», Cahiers du ciné- ma, n° 44, février 1955.
- Uytterhoeven Pierre, «Agnès Varda de 5 à 7», Positif, n° 44, mars 1962, p. 1-14.
- Varda Agnès, Varda par Agnès, Paris, Cahiers du cinéma, 1994.

جون ابستين، القلب الأمين (1923). فوتوغرام.

الجزء الثاني

عمليات شعرية في السينما؟

ترقيع الافتراضي
مقاربات السينما الشعرية حسب راؤول رويز

فيليب دي فيتا (جامعة أورليانز)

«محكوم على السينما بأن تكون شعرية. لا يمكنها إلّا أن تكون كذلك. يمكن تجاهل هذا الجانب من طبيعتها. لكن الشعر سيبقى دائما هنا، في متناول اليد. فلماذا لا تستخدمه؟»[1].

ينتقل الشعر، في هذا المقتطف من شعرية السينما 2 لراؤول رويز شيئا فشيئا، من سمة إلزامية في السينما إلى وجود احتماليّ محض. فلم يعد متأصلًا في السينما، بل أصبح مجرّد «جانب من جوانب طبيعتها»، في متناول المخرج دون أن يتحقق بالضرورة. وفي الوقت نفسه، الذي تنحو فيه نحو الافتراضي، يظهر الشكل المادي لليد. سيكون الشعر غير مادي على حد سواء وسيمثل استعادة علاقة

(1) انظر:

Ruiz Raoul, Poétique du cinéma 2, Paris, Éditions Dis Voir, 2006, p. 21.

السينمائي بالطابع اليدوي للحرفيّة. هذا هو التناقض الظاهري الذي نرغب في استكشافه هنا.

للقيام بذلك، سوف نعتمد على مقتطفات من أحد مؤتمرات رويز، «من أجل سينما شامانية»، أين استُخدِمت كلمة شعرية عدة مرات دون أن تكون الموضوع الصريح للخطاب فيقرّ في سياق الجملة: «أسلوبي ليس مباشرًا»[1]. وتربط هذه الكلمة الملتوية، ضمن تأملات مقتبسة من التصوف، في الواقع بين السينما والشعر. وسنحاول، مثلما يفعل رويز، الذي يأخذ مثال الأفلام «التي تسعى وراء ما هو محدود وإنساني للغاية»[2] بالإحالة على عمله الخاص، أن نتبيّن، من خلال مشاهد دقيقة، إلى أيّ مدى يطبّق المخرج نظرياته في بعض أفلامه.

روح الترقيع

يقابل رويز في بداية نصه، السينما الصناعية، التي تعيد إنتاج العالم المرئي بطريقة العمل التسلسلي، والسينما الطوباوية للطليعة، التي تصوّر نفسها باعتبارها فنا.

«أرى بديلًا لهذين النوعين من السينما. له شيء من خاصيات الحرف القديمة، مثل التعاطي اليدوي مع السليولويد أو الفيديو،

---

(1) انظر:

Ruiz Raoul, Poétique du cinéma, Paris, Éditions Dis voir, 1995, p. 84.

(2) المرجع نفسه، ص. 80.

بروح الترقيع. لكن مبدأه لا يعتمد على المعرفة بالمهنة فحسب، لأن الهدف الرئيسي هو خلق أشياء شعرية، والقواعد اللازمة لفهم هذه الأشياء تظل فريدة، واستثنائية دائمًا، [بحيث] يتعيّن على كل شخص أن يكتشفها. فلا يمكن وصفها مسبقًا أو لاحقا. ولا يعني هذا أن مثل هذه الأفلام غير نمطية تمامًا أو صعبة للغاية أو أنها تعتبر ضمن «ما ليس له نظير». فيمكن أن يكون لها مظهر فيلم تجاري بل ويمكن أن تكون كذلك، ولكن بعبارة سريعة، هذه الأشياء هي أفلام لا تقدّم إجابة على السؤال: «عمّ يتحدّث هذا الفيلم؟»»[1].

يمكن مقارنة «روح الترقيع»، التي تهدف إلى إنشاء «أشياء شعرية» بأفكار ليفي شتراوس، الذي أسس، في أثره «التفكير الوحشيّ» الفكر الأسطوري الشعري على وجه التحديد على فكرة الترقيع. فبينما تعتبر السينما الصناعية الفيلم «مشروعًا»، تتسم الإمكانيات المتاحة للسينما الشعرية بمحدودية «أدواتها». وهكذا يُعتمد الشعر بمعناه الأصلي الذي يحيل على فَعَلَ.

«المرمّم الماهر قادر على أداء عدد كبير من المهام المتنوعة، ولكنه، على عكس المهندس، لا يشترط الحصول على المواد الخام والأدوات، المصممة والمشتراة بما يتناسب مع مشروعه: فعالم أدواته مغلق، وقاعدة لعبته هي الاكتفاء دائمًا بـ «الوسائل المتاحة»، أي مجموعة من الأدوات والمواد المحدودة في كل لحظة، بالإضافة إلى ذلك، غير

(1) المرجع نفسه، ص. 75-76.

متجانسة، لأن تكوين المجموعة لا يرتبط بمشروع اللحظة، ولا في الواقع بأي مشروع معين بل هو نتيجة عرضية لكل الفرص التي أُتيحت لتجديد المخزون أو إثرائه أو صيانته بمخلفات الإنشاءات وعمليات الهدم السابقة»[1].

نلاحظ عند رويز ميلا لاستخدام المؤثرات الخاصة نفسها بين فيلم وآخر مقدّما تنويعات[على أصل واحد]. فيجعل الخدع البصرية صورة يجب أن تظهر بالضرورة في الفيلم بصفتها علامة شعرية للسينما. وليست الخدعة أداة المشروع، ولكنها إحدى «الوسائل المتاحة» التي تسمح لرويز بالتعبير عن نفسه، دون أن يكون قادرًا على التحديد المسبق لمعنى الخدعة. ففي جميع أفلامه تقريبًا منذ عام 1983، ثمة دائمًا لقطة قائمة على خدعة بصرية، لها تأثير التوقيع. وتحدث هذه التأثيرات الخاصة عامّة مباشرة أثناء التسجيل وليس في مرحلة ما بعد الإنتاج. وباعتراف الجميع، غالبًا ما تفرض الميزانية المحدودة (دون أن يكون رويز فقيرًا) قيودًا على نطاق الحركات الإبداعية، ولكن الترقيع [هنا] يمثّل اختيارا جماليًّا. فيأتي الشعر من رؤية المؤثرات الخاصة. يعمل/ يلعب رويز على تحققها الذاتي. تتميز المؤثرات الخاصة أحيانًا/ كما الشعر، عند رويز بمجانية بادية، فلا هدف آخر لها غير نفسها. وتصبح قيمتها انعكاسية: فلجلائها، يُسلط الضوء على عمل الإبداع. في فيلم «صراع عشق أثناء الحلم»،

(1) انظر:
Lévis- Strauss Claude, La Pensée sauvage, Paris, Pion, 1962, p. 27.

يدمج رويز في مرآة بيضاوية الصورة المتحركة لمحظية تقوم بدورها إلزا زيلبرشتاين تظهر بدورها في لوحة. فتسأل هذه المحظية اللاهوتيّ الشاب الذي يتأمل المرآة دون أن يؤمن بالمعجزات: «لماذا لا تؤمن بما تراه؟»، فيجيبها: «لأن الرؤية خادعة»، مؤكدا، على هذا النحو، حيلة الخدعة التي استخدمها رويز.

بحسب فرانسوا إيدي، مساعد الكاميرا الثاني في الفيلم مدينة القراصنة La Ville des pirates، طلب رويز أثناء التصوير من مصوره السينمائي وضع المرشحات على عدسة الكاميرا، «برغبة غامضة في الحصول على لقطة غنائية»[1]. هذا شأن المشهد [المصوّر] على الشاطئ خاصة، عندما يغادر الطفل الصغير المرأة التي أخذته. وغالبًا ما تتوافق الوحدة اللونية التي تحدثها المرشحات مع تحديد فضائي أو زمني. في السينما الصامتة. [أما] التأثير هنا فمستقل عن السرد الفعلي. ووفقًا لقصد رويز الشعري، فإن المرشح هو قبل كل شيء وسيلة للإيماء إلى الموضوع الغنائي. وتورّد الصورة يشبه حركة الزمن على الفيلم الفضي [الصورة 1].

يساعد المرشح في إظهار مرور الزمن، أحد أهم الموضوعات الغنائية. وتستخدم المتوالية أساسا هذا المحفز الغنائي الكلاسيكي

(1) انظر:
«Derrière le miroir, trucages, jeux d'optique et effets d'étrangeté dans les films de Raoul Ruiz», conférence d'Elodie Boin Zanchi et François Ede,6 mai 2016, La Cinémathèque française [http://www.cinematheque.fr/video/885.html].

للحب الضائع: أن يهجر الخطيب الشاب شخصية إيزيدور التي تنخرط في البكاء.

ومع ذلك، لا يتحدث رويز في المحاضرة، عن الترقيع الكامل حرفيًّا، ولكن عن «روح الترقيع» فحسب. فيحرر الترقيع الشعري من قيده الأداتي للتأكيد أن السينمائي-الشاعر، وهو يبتكر الأشياء المميّزة لا يخضع لأي قاعدة يمكن وصفها: وهي نماذج أولية تظهر انحرافًا عن القاعدة الصناعية. فنتجاوز الشعر باعتباره ترقيعا للحصول على تعريف أقرب إلى المجال الأسلوبي. ويفكّر رويز في هذه الشعرية من منظور التّقبّل: فـ«على الجميع أن يكتشف» قواعد فهم هذه الأفلام الشعرية. ثم يستخدم رويز تشبيها مستقى من سيرج داني لتوضيح مفهومه عن السينما الشعرية:

صورة 1 - راؤول رويز، مدينة القراصنة (1983).
صورة من فيلم. المرشح الوردي في مشهد اختفاء الطفل.

«ما يجعل الرحلة الحقيقية فريدة من نوعها هي الحوادث السحرية، وتغيرات الرأي، والاكتشافات، والعجائب التي لا يمكن تفسيرها والوقت الضائع، والمستعاد في نهاية الفيلم. أما أثناء رحلة منظمة، فتأتي المتعة من الاحترام السادي للبرنامج»[1].

يقابل رويز، متبعًا سيرج داني، السينما الشعرية مع السينما الصناعية مثل رحلة ضمن إقامة منظمة، تكون نوعًا مختلفًا من المقابلة الفاليرية بين المشي والرقص، مقارنةً بمقابلة النثر والشعر. فهذه الإقامة المنظمة هي مشروع يتم تنفيذه بواسطة برنامج. والسينما الصناعية [كذلك] تطبق القواعد التي يجب أن تؤدي إلى نتيجة تتوافق مع المشروع. والسفر يصنع الانحرافات: وكما الرقص والسفر، ليس للسينما الشعرية هدف محدد. فهي تتميز بالحوادث السحرية والاكتشافات والعجائب التي لا يمكن تفسيرها.

تروق الخدع البصرية لرويز، لأنها غالبًا ما تكون غير مكتملة: فيمكن أن تعطي نتيجة مخالفة لما هو متوقّع. وأن نقرر الإبقاء على الحادث. وفي «شعرية السينما» يثمّن رويز عدم الكمال لكونه وسيلة لتحقيق الشعر: «لقد ناقشنا أنا ومارتن لانداو غالبًا السّمة الشعرية المكثفة للأفلام التي أخرجها إد وود وريجينالد لو بورغ وفورد بيب

(1) انظر:

Ruiz Raoul, Poétique du cinéma, op. cit., p. 76.

وآخرون، وكل تلك الأفلام التي أُنجزت في بضعة أيام هي شعرية لعدم كمالها على وجه التحديد فيما يبدو»[1].

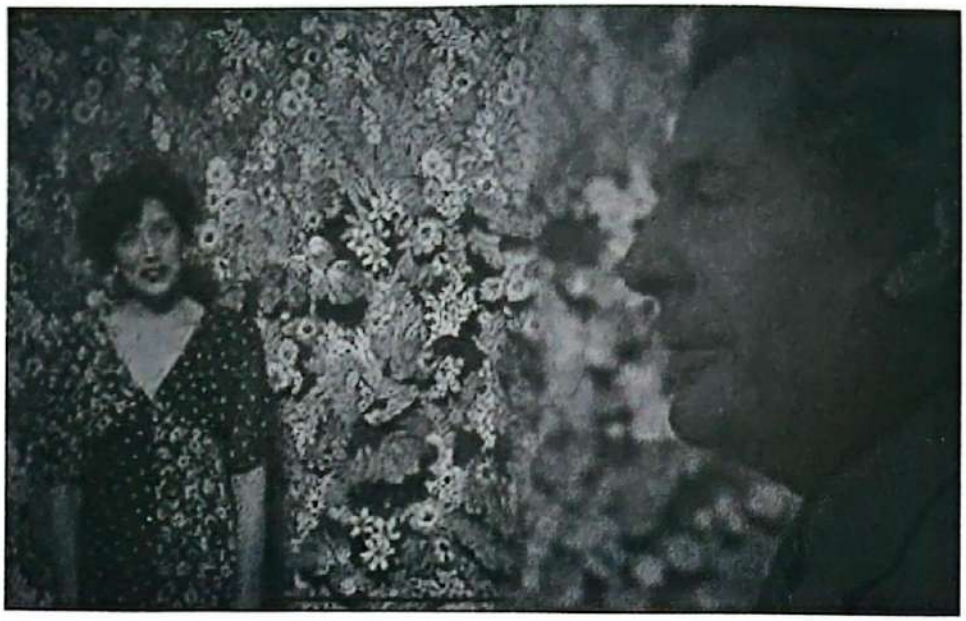
تتيح خدعة العدسة المقطوعة على سبيل المثال، إمكانية الجمع بين فضاءين بطول بؤري مزدوج، ومنطقتين مختلفتين من جهة الوضوح. فهو غير كامل لأنه يحتوي على منطقة وسيطية ضبابية: فعلى حافة العدسة ينكسر الضوء. ويستفيد رويز من هذا «التشويش البصري»[2] ويقرّر تثمين النقص من خلال تأكيد هذه المنطقة الرمادية وبالتالي إبراز اصطناعية الخدعة. هذا ما يحدث على سبيل المثال في لقطة «ثلاث أرواح وموت واحد»، عندما تكتشف ماريا أن زوجها يعيش حياة مزدوجة، تغني له «عيد ميلاد سعيد» بينما تمتزج بالبساط المزخرف بالأزهار. وبفضل العدسة المقطوعة على يمين الواجهة، يبرز وجه الزوج في لقطة كبيرة. ومع ذلك، يتم استخدام الخدعة بطريقة غير خادعة: يتم تمييز ضبابية الخلفية اليمنى، مما يؤكد أن الشخصيتن، بعيدًا عن التقائهما، ينتميان إلى فضاءين مختلفتين. بالإضافة إلى ذلك، فإن أشكال البساط المزخرف تدور على نفسها لتلفت نظر المشاهد إلى الحد الفاصل بين الشخصيات [الصورة 2].

---

(1) المرجع نفسه، ص. 83.

(2) انظر:

Boin Zanchi Élodie, «Raoul Ruiz et la «lentille coupée» ou comment créer des points de vue impossibles», Positif, n°663, mai 2016, p. 69.



صورة 2 – راؤول رويز، ثلاث أرواح وموت واحد (1996). فوتوغرام.
يلعب رويز على الضبابية في استخدام العدسة المقطوعة

تمارس سينما رويز السفر مع حوادثه إلى حد الشرود، الأمر الذي يؤدي إلى ما يسميه الناقد جان فرانسوا راوجر «انتقالا عشوائيّا شعريّا»[1]. في فيلمه الأخير، «الليلة المقابلة»، يكمن شعر الظهور الأول للقبطان في كل ما قيل وفي مونتاج الصور. وسوف يتقاعد دون سيلسو. فهو لم يعد قادرًا على قول كلمات جيدة. إنه

(1) انظر:

Rauger Jean-François, «La Nuit d'en face: la dernière rêverie de Raoul Ruiz», Le Monde, juillet 2012:
[https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/1O/Ia-nuit-d-en-face-la-derniere-reverie-de-raoulruiz_1731642_3246.html]

ويستعمل جاك موريس أيضًا تعبير [القفز العشوائي «coq-à-l'âne» في نقده لـ «ثلاث أرواح وموت واحد» في:

Les Inrocks https://www.lesinrocks.com/cmema/films-a-l-affiche/trois-vies-etune-seule-mort-2/

يصنع كلمات سيئة، ويمكن وصف هذه الأخطاء بأنها شعرية. ويستمر في الحديث العشوائي، وفي جمع الأفكار المتضاربة. فيقول لرئيسه: «الميناء بدون قوارب أشبه بعاهرة دون محام، بمحامٍ دون قلم باركر 51، براكب دراجة دون بنات أخت». وفي مقارناته، يربط دون سيلسو العناصر التي ليس لها صلة واضحة. ويربط المونتاج كذلك بين لقطتين تبدوان غير متصلتين. فيقوم رويز «بجمع قطع من الصور المتقطّعة»[1]. وبعد المشهد في مكتب دون سيلسو، يقوم بتغيير الإطار الفضائي والشخصية بشكل مفاجئ، دون أن يبدو ما يشير إلى ذلك مسبقًا. فنجد أنفسنا أمام صورة للمحيط معروضة بشكل مصطنع على خلفية خضراء. ويواجه الطفل، الذي نفهم أنه سيلسو الصغير، بحارًا. يفسد رويز الفلاش باك الظاهر من خلال جعل الطفل يقول إن اسمه هو في الواقع رودودندرون. فلا ينغمس المتفرج كثيرًا في ذكرى سيلسو العجوز بقدر ما ينغمس في خيال الطفل، الذي يتحدث إلى قبطان آت من رواية مغامرات. ونلاحظ أنه يتم إبراز خدعة الخلفية الخضراء من خلال تحديد القبطان لقارب غائب في الديكور الافتراضي [الصورة 3].

---

(1) انظر:

Ruiz Raoul, Poétique du cinéma, op. cit., p. 76.

شعر الغياب

يشير رويز في محاضرته، إلى نموذجين متعارضين: أحدهما «تكراري»، فيه يتم ضمان تماسك اللغة بالعودة إلى القواعد التي تقوم عليها، والآخر «إستراتيجي»، يعتبر اللغة وحدة مكتملة يمكن تحديد قواعدها مسبقًا. ويطبق هذا التعارض على السينما، معتبرًا أنه يمكن التمييز بين الأفلام التي تتقدم بطريقة غير مرتبة، بالعودة إلى الوراء للتأكد من عدم تجاوز القواعد والأفلام التي تسمح تنويعاتُها بقواعد مسبقة.

صورة 3 – راؤول رويز، الليلة المقابلة (2012). صورة من فيلم.
خلفية محيط مدمجة على شاشة خضراء.

ومن هذا القياس، يرسم رويز مبدأ اللعبة على قواعد طريقة دمج القصص فيما بينهما:

«لقد أدركت بعد ذلك أنه يمكن دمج الخطوات الناتجة عن

النموذجين من خلال تحويل المعنى قليلا: تمثل سلسلة من الأحداث، حتى وإن كانت خاضعة لقواعد يمكن التحقق منها دوريّا، جزءا من لعبة محتملة يمكن أن تخضع لنموذج إستراتيجي، ولكن من أجله يتم إنجاز اللعبة خارج الفيلم، في مساحة خيالية خارجه. [...] وفي الكثير من العناصر التي يشكل كل منها التخيلات المستقلة عن نسيج السرد الرئيسي. ولا تُنهي أيٌّ من هذه القصص أيامَها في الفضاء التخييلي للفيلم، ولكن في مكان آخر. ومع ذلك، يظل هناك «وقع للوحدة»، يربط بين نموذجيْ السرد»[1].

هناك بالفعل قاعدة فردية تسمح لنا بفهم الموضوع الشعري، ورابط بين مشهدي «الليلة المقابلة»، وهو «خارج الفيلم» نفسه، الذي على المتفرج أن يكتشفه. فتستحوذ النزعة اللعبية الشعرية على عملية تفسير الفيلم. ثم يتلقى الفلاش باك غير المتوقع محفّزا: فيفسر من خلال ضحك الزملاء الذين يسخرون من دون سيلسو. ويمنح هذا التهكم البطل الرغبة في اللجوء إلى العالم طفولته الخيالي. والرابط بين المشهدين شعري، قبل كل شيء، لأنه يقوم على فكرة الغياب. يتحدث دون سيلسو ورئيسه عن ميناء خاص للقوارب. فينظف المتقاعد المستقبلي شيئا غائبًا وخياليًّا بيديه المتحركتين. وفي مشهد الطفل، يُحرم المحيط أولًا من قارب القبطان، قبل أن يظهر عندما يغلق الشاب سيلسو عينيه. ويتعرّف هنا على قارب غير موجود في الواقع، على قارب لم يره إلا في السينما.

(1) المرجع نفسه، ص. 83-84.

يستدعي حافز الغياب هذا الجملة الشهيرة لمالارميه[1] التي تحدد السيرورة الشعرية: «أقول: زهرة! وخارج النسيان حيث لا ينفي صوتي أيّ حدّ، مثل شيء آخر غير الكؤوس في الأعلى، ترتفع الفكرة اللطيفة نفسها، والغائبة عن كل الباقات، موسيقيًّا»[2]. فيمكّن مشهد الطفل من الكشف عن القارب الذي لم يوجد في الميناء المذكور من سيلسو العجوز ورئيسه. وأقول وحرفيا: قارب فيرتفع الغائب عن كلّ ميناء، بصريا. ويمكّن المشهد المُدرج من ملء الفراغ لتجاوز عجز العجوز سيلسو.

الشّعر والسّرد

لا يتعارض القفز العشوائي عند رويز مع عملية السرد والتعاقب الزمني. وهكذا يرى الناقد جان فرانسوا راوجر، في فيلم رويز الأخير، يتحقّق في ما وراء «القفز العشوائي الشعري البسيط»، «تطور يملأ الشاشة بالأشباح، والموتى العائدين إلى الأرض»[3]. هذا ما يحدث في نهاية الفيلم: يعود موتى الماضي لمطاردة العجوز دون سيلسو حرفيًّا. ولا يتعارض التأمل الشعري في الزمن [هنا] مع قصة الأشباح.

---

(1) يهتف دون سيلسو في فيلم «يحيى مالارميه» خلال العشاء الاحتفالي بتقاعده.

(2) انظر:

Mallarmé Stéphane, «Crise de vers», in Igitur, Divagations, Un coup de dés, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1997, p. 251.

(3) انظر:

Rauger Jean-François, «La Nuit d'en face: la dernière rêverie de Raoul Ruiz», art.cit.

فليست السينما الشعرية بالنسبة إلى رويز، مرادفًا للسينما الطليعية التي تهشّم السرد، ولكنها لازمة لسرد قصة كما أبرز في محاضرته: «لا تعتقدوا أنني أدافع عن إسقاط القصة أيضًا. إذا قلت إنه يجب علينا الحذر من الصناعة والطريقة شديدة المثالية التي تهدف من خلالها إلى إنتاج البراءة في الجمهور، فذلك لأن انتقاداتي تتعلق بالخطر الذي تشكله هذه البراءة لنا»[1]، تشترك القصة والشعر في فن التوليف الواضح والخاضع. فـ«تعكس الوظيفة الشعرية مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء على محور التوليف»[2]، وفقًا لما ذكره رومان جاكوبسون. فيتم التخفيف من الميل إلى «القفز العشوائي» في فيلم «الليلة المقابلة»، من خلال وجود «القوافي». فلا تسهم معادلاتها، فقط في تداخل فترات حياة سيلسو، ولكن أيضًا في تعزيز البنية السردية للفيلم. ويُسهم ظهور القبطان وراكب الدراجة والفصول الدراسية لجيونو في تماسك القصة. في بداية الفيلم، تقارن شخصية جيونو «الزمن الذي لا يمر» بالكجّات. بعد ذلك، ستظهر العديد من العناصر المماثلة في الفيلم: الكجّات الحجرية التي يبيعها البقال، والمنبه الذي يرنّ، والبيض المسلوق الذي يأكله سيلسو أثناء لعبة الدومينو، لاحقًا، وهدية رأس جندي بيضاوي كبير بمناسبة

(1) انظر:

Ruiz Raoul, Poétique du cinéma, op. cit., p . 80.

(2) انظر:

Jakobson Roman, Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage [1963], Paris, Éditions de Minuit, coll. «Reprise», 2003, p. 220.

التقاعد، في نهاية الفيلم، الماسورة الأسطوانية العملاقة للمسدّس الذي ينتحر به سيلسو: أشياء كثيرة تعيد تأكيد فكرة الدائرية.

يؤكد ذلك رويز في مقابلة[1]. [فيقول:] «العثور على ما يعادل الذاكرة في الفيلم، أثناء إنشاء القوافي الشعرية، هو أحد هواجس [...] السينما الخاصة بي التي لا تعتمد على مبدأ التراكم بقدر ما تستند إلى الدّمج».

الفضاء الافتراضيّ

يجب أن تكون السينما شعرية، وفقا لرويز، لسببين يبدوان متعارضين: فمن ناحية، يجب أن تستند إلى روح «الترقيع». ومن ناحية أخرى، يجب أن تجلب للمشاهد مفهوم الافتراضي - وفي محاضرته، يستخدم أيضًا كلمة «احتمال». وبالإشارة مرة أخرى إلى مالارميه، يمكننا القول إن الصور الشعرية والسينمائية «تُضاء بانعكاسات متبادلة مثل نثار افتراضي من النار على أحجار كريمة»[2].

«لدينا جميعًا عدد هائل من لقطات الأفلام المحتملة التي تتعايش في مساحة ضيقة وفي وقت قصير جدًّا. هذه اللقطات

---

(1) انظر:

«Les mille vies de Raoul Ruiz, réalisateur-tueur à gages», propos recueillis par Jacques Morice, Télérama, octobre 2010: [https://www.telerama.fr/cinema/les-mille-vies-de-raoul-ruiz-realisateur-tueur-a-gages,61266.php].

(2) مالارميه ستيفان، مرجع سابق، ص. 248-249.

قابلة للتبادل والتداخل. فكل هذه الأفلام تنام في داخلنا. والفيلم السردي العادي يوفر بيئة شاسعة تتشتت فيها مشاهدنا الفيلمية المحتملة وتختفي. وعلى العكس من ذلك، سيبدو الفيلم الشاماني أشبه بحقل ألغام. سيتسبب عند انفجاره، في حدوث تفاعلات متسلسلة داخل لقطات الفيلم هذه ويمكّن من إنتاج أحداث معينة. وبالمثل، تجعلنا هذه اللقطات نعتقد أننا نتذكر الأحداث التي لم نختبرها لأنها تربط هذه الذكريات الملفقة بذكرياتنا الخاصة التي لم نعتقد أبدًا أننا سنتذكرها مرة أخرى، والتي تنشأ الآن وتسير نحونا مثل الموتى الأحياء من فيلم رعب. هذه الآلية هي الخطوة الأولى في عملية يمكن أن تسمح لنا بالانتقال من عالمنا إلى ممالك الحيوانات والنباتات والمعادن، وإلى النجوم، قبل العودة إلى البشر. ومن المسلم به أن كل هذا هو خلاصة للنظام الشعري. لكن ينبغي أن يساعدنا في إيجاد طريقة للتصوير أبعد ألف ميل عن السينما الروائية الحالية»[1].

يصل رويز السينما بالشعر من خلال الإشارة إلى الشامانية. وهذا لا يعني اشتراكهما في مفهوم كلاسيكي للإلهام، يمكن أن يقارن بالرّعشة، وإنما ليجعل السينما وسيلة للتواصل مع عوالم أخرى. وتوضّح استعارة حقل الألغام مشروع السينما الشامانية: إنها مسألة تنشيط الفضاء من خلال فتحه أمام كل إمكاناته. ومنطق حقل الألغام (وليس منطق الفلاش باك) هو الذي يفسر تحرير مشهد «الليلة

(1) انظر:

Ruiz Raoul, Poétique du cinéma, op. cit., p. 77-78.

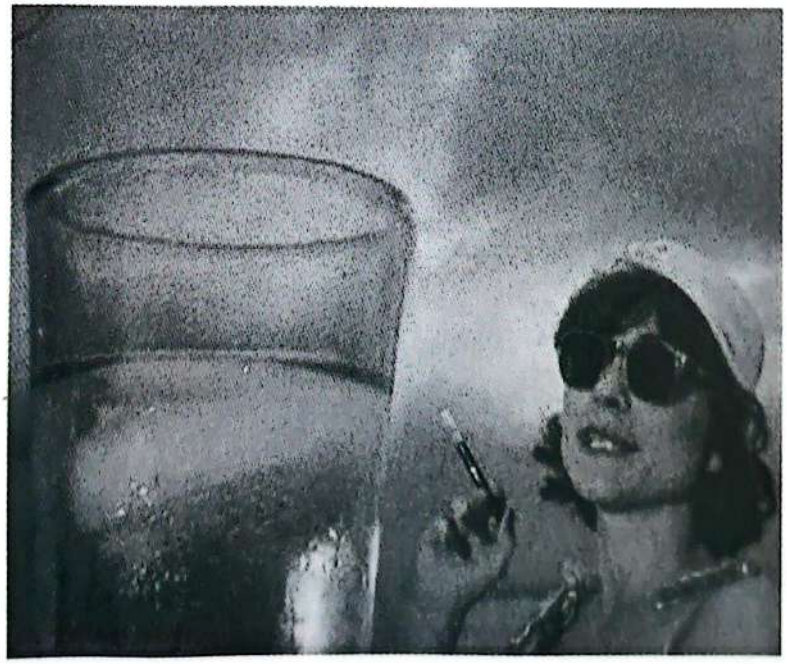
المقابلة». فلا يتعلّق الأمر بعملية تذكر، بل بتحقيق لماض افتراضي، يمثّل القارب حامله الافتراضي. فالذكريات كما ورد حرفيًّا في هذا الفيلم، «تنهض وتتقدم نحونا مثل الموتى من فيلم رعب».

في مقطع آخر من محاضرته، يربط رويز الموضوع بدقة بمفهوم الافتراضي:

«عشت عندما كنت طفلًا، في شيلوي، الأرض مليئة بالوحوش والمخلوقات الأسطورية. وهناك سمعتهم يتحدثون عن وحش. ما جعله وحشًا هو استحالة وصفه، ليس لأن شكله كان يتغير باستمرار، ولكن لأنه لم يكن ذا شكل على الإطلاق. وحش بلا صفات. أو بالأحرى، كانت لديه صفة واحدة فقط، ولكنها هائلة: حجمه. زد على ذلك، أنّ اسمه يعني «عظيم»: بوتا. كان من الكِبَرِ بحيث غدا غير مرئي. كان هذا الوحش ضخما فقط. هذا كل ما كان عليه. لذلك أثار وجوده سؤالًا قديمًا قدم الفلسفة نفسها. هل يمكن أن يكون الفضاء موضوعا؟ وبعبارة أخرى، هل من الممكن تصور فضاء متعدّد يكون كل جزء من أجزائه عبارة عن فئة سامية ولعبة ومفترق طرق؟ حل سكوت إريجينا لهذا اللغز هو: «إذا كان الفضاء موضوعا، فسيكون هناك العديدُ من الفضاءات المختلفة كما الأشياء الموجودة فيه»، وأود أن أضيف، [العديدُ] من العلاقات بين الأشياء، هذا هو بالضبط ما يهمنا في فكرة الفضاء الافتراضي»[1].

(1) المرجع نفسه، ص. 87.

تتيح العدسة المقطوعة، التي سبق ذكرها، وجهات نظر غير متناسقة من خلال إعطاء «حضور مكثف لعناصر لم تكن سوى مجرد تفاصيل منتشرة في جميع أنحاء الديكور»[1]، لأشياء ثانوية تثقل اللقطة وتخلّ بنِسب الأحجام فيها. فيأتي التنافر من العلاقة بين الفضاءين اللذين تشكلهما العدسة المقطوعة. وكل فضاء يعتمد على الآخر: إنها «لعبة» و«ملتقى طرق». وما يخلق الغرابة الشعرية إنما هو تجاور الفضاءين وتنافر العلاقة الافتراضية التي تتحقق من خلال المنطقة الرمادية بين الفضاءين. ففي «مدينة القراصنة»، يضع رويز الأشياء في الواجهة، ولا سيما الزجاج أو حاملة السجائر بفضل العدسة المقطوعة أثناء مشهد الشرفة [الصورة 4].



صورة 4 – راؤول رويز، مدينة القراصنة (1983). فوتوغرام.
تتيح العدسة المقطوعة وضع الأشياء في المقدمة.

(1) انظر:

Boin Zanchi Élodie, art. cit., p. 69.

يبدو أنه يمنحها أهمية غير متناسبة حرفيًّا، بحيث تبدو الصورة وكأنها تميل نحو الجنس التصويري للغرور. زد على ذلك أنّ العدسة المقطوعة في فيلم «صراع الحب أثناء الحلم»، أُستخدمت لتأكيد وجود جمجمة بشرية، رمز الغرور. وفي فيلم «مدينة القراصنة»، يتم أيضًا وضع بالون أبيض ضخم بشكل غير ملائم على طاولة الشرفة، ويخضع لإصبع شخصية الأب وعينه. فتجد استدارة البالون صدى في التكبير الخادع للعنب. وترمز الكرة البيضاء إلى الطفل ذي التسع سنوات الذي فقده والداه. فيبتعد بمفرده، لكن الأب يجعله «يخضع» فيعود إليه من بعيد. لم يعد حجم البالون متضخما (من الواضح أنه تم استخدام بالونين بحجمين مختلفين أثناء التصوير). أخيرًا، يكسر الأب، باحتضانه الكرة، الحدود بين الفضاءين (فضاء البشر وفضاء الأشياء) التي اقترحتها العدسة المقطوعة. وهكذا يتجنب موت طفله، واضعا حدًّا لنوع الغرور الذي جعل الصورة تنزع إليه، بتضخيم الأشياء [الصورة 5].

لجأ رويز لاحقًا، إلى خداع التوشية على الخلفية الخضراء، مما سمح له باللعب على التفاعل بين المقدمة والخلفية. فيستوحي في محاضرته، الإلهام من نظريات الرسام شيه تاو حتّى يبرز إمكانية تفعيل الافتراضي من خلال لفت انتباه المتفرّج إلى الخلفية[1]. وفي فيلم «الليلة المقابلة» يظهر درّاج عدة مرات من الماضي. وحين يظهر في أحد

(1) انظر:

Ruiz Raoul, Poétique du cinéma, op. cit., p. 84-85.

شوارع أنتوفاغاستا، يعتقد دون سيلسو أنه منغمس في طفولته ولا يرى العمارة التي يشير الدّراج إلى وجودها. وبالتالي يحثنا على التركيز على العمارة الحديثة في الخلفية والانفصال عن وجهة نظر دون سيلسو.

صورة 5 – راؤول رويز، مدينة القراصنة (1983). صورة من فيلم. والد الطفل المفقود يحتضن الكرة.

صورة 6 – راؤول رويز، الليلة المقابلة (2012). فوتوغرام.. مدينة أنتوفاغاستا مدمجة على خلفية خضراء.

لكن في الوقت نفسه، تجعلنا خدعة الخلفية الخضراء نشك في ما نراه: فربما يكون دون سيلسو على حق وقد عدنا إلى وقت طفولته، وعندها لم تكن العمارة موجودة. يتخذ الافتراضي شكلًا من عدم اليقين الزمني وتشوّش الأزمنة الذي يستند إلى المنطق الشعري للذاكرة [الصورة 6].

وتمرّ معالجة الافتراضي في اقتباس فيلم «الوقت المستعاد» خلال أنواع أخرى من المؤثرات الخاصة. فتنبثق لحظة شعرية عندما يتعلق الأمر بعقد من اللؤلؤ لمدام فيردورين. وتظهر بشكل أدق عندما يتيح المشهد سماع صوت الراوي الذي يقرأ نص بروست، من خارج الإطار. فيقال موقف هذا الراوي العام أثناء السهرات الاجتماعية ضمن فن التأليف. وفي الآن نفسه ينزع الراوي، في الماضي الواقعي ووقت الكتابة، إلى التجريد، كما يتضح من التشبيه الذي تمّ عرضه قبل هذا المقطع بفترة وجيزة من مشهد الزمن المستعاد: «لا يرى سوى الركائز الخطية، مثل مختص في المسح الجيولوجي، يجرد الأشياء من صفاتها المحسوسة»[1].

(1) انظر:

Proust Marcel, Le Temps retrouvé [1927], Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 1999, p. 2147.

صورة 7 – راؤول رويز، استعادة الوقت (1999). صورة من فيلم. شفافية التراكبات في «التصوير بالأشعة» أمسيات الاجتماعية.

فتنبثق اللحظة الشعرية عندما تقع التورية على كلمة «لؤلؤة» («إنها لؤلؤة حقيقية!») مجازيًّا للإشارة إلى خادم. ولقدح المشهد الشعري، يعود رويز أولًا إلى المعنى الحرفي لكلمة «لؤلؤة» من خلال إظهار عقد مدام فيردورين اللؤلؤي. ثم ينتقل إلى طيف من الصور المتولّدة عن الطباعة المضاعفة المتعدّدة التي تقدم شخصيات الصالونات على هيئة أشباح أو أجساد صُوّرت بالأشعة السينية، لاستخدام صيغة بروست التي تمت قراءتها في ذلك الوقت عبر الصوت من خارج الإطار [الصورة 7].

يحول رويز الصور [الفعلية] إلى صور افتراضية، كما فعل الراوي باللؤلؤة حينما حوّلها إلى اهتمام طافح، خلال الأمسية الاجتماعية. وتحدث مرحلة شعرية ثانية. فقد أصبح الراوي أكثر قابلية للتحديد في منتصف اللقطة. وتظهر نظرته للواقع على أنها إبداعية. فما عاد

الاشتغال على الصورة يتحقّق وفق محاكاتها افتراضيا، وإنما من خلال تحريف يميل إلى تسطيح الصورة وإنشاء منظور زائف، فيبدو عمقا خادعا يتّخذ في الآن نفسه هيئة السّطح. فبينما كان بروست يبحث بصفته روائيا عن عمق التأمل الذاتي، يعكس رويز الأسطح فقط. وهذا سبب أخذه لكلمة تصوير بالأشعة السينية حرفيًّا في هذا المشهد من خلال إظهار عمليات الطباعة المضاعفة. ومن خلال صرف الأنباه إلى سطح الشاشة بإبراز جوهر ما يعرّف الصورة (الشفافية، المنظور) يستخدم رويز السينما استخدامًا شعريًّا، بقدر ما «يستغل خصائص وسيطه بالكامل، ضمن منطق جوهري»[1]. فقد تم استخدام تحريف الصورة نفسه في فيلم «صراع حب في الحلم» لإخراج الحوار بين شقيقين توأمين لاهوتيين حول الإرادة الحرة. فكانت صورة أحد الأخوين في ذات الحين مسطّحة وضبابية. وتشير الخدعة إلى حقيقة هذا الأخ: لن يكون هناك سوى لاهوتي واحد ممزق بين الإيمان والرغبة. علاوة على ذلك، يصبح اللاهوتي الشاب في بقية المشهد غير واضح بدوره لحصر منطقة الوضوح في الخلفية: فالشخصيتان، اللتان يؤديهما الممثل نفسه، تميلان إلى الاندماج من خلال تشويش الهويات الشعري. ثم تقول شخصية

---

(1) انظر:

Cohen Nadja, Reverseau Anne, «Un je ne sais quoi de «poétique»: questions d'usages», Fabula-LhT, n° 18, «Un je-ne-sais-quoi de «poétique»», avril 2017 [http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau.html]26

أخرى لعالم اللاهوت عن هذا الأخ المهرطق: «لم أتمكن مطلقا من وضع يدي عليهم». فيكون لمادية التأثيرات الخاصة وظيفة مفارقة تتمثل في نزع الطابع المادي على الصورة.

من الصورة إلى الكلمات

يتردد راؤول رويز بين جعل الشعر من طبيعة السينما ووصفه بأنه «مرض مستوطن»[1]. فيكون الشعري تارة المحدد لوجود السينما، ويكون طورا وصفا محتملًا يغيّر مضمون السينما. ومن هذا الاختلاف ينشأ طابعها غير القابل للتعيين. فالشعر رغبة من المحتمل أن تتجسد في السينما بقدر ما تتحقّق في الخطاب. وكنّا قد رأينا أنه انبثق من اللغة الملفوظة في فيلم «الليلة المقابلة»، بقدر ما نشأ عن المونتاج ومحتوى الصور. فيصف جاك أومون محاضرات رويز بأنها «تجوال نظري مليء بالفكاهة والخيال»[2]. ففيها فهم بدوي للتأمّل يمكن أن يكون شعريًّا في بعض الأحيان. وهكذا، نلاحظ الجرد غير المتجانس لبداية المؤتمر «من أجل السينما الشامانية». فيرسم رويز رسمًا تخطيطيًّا لما قبل تاريخ السينما من خلال تأمّل كوكبة من الأمثلة التي تشكل السينما مسبقًا.

---

(1) انظر:

Ruiz Raoul, Poétique du cinéma 2, op. cit., p. 21.

(2) انظر:

Aumont Jacques, Les Théories des cinéastes [2005], Paris, Armand Colin, 2011, p. 150.

«مثل أمريكا، تم اكتشاف السينما في عدة مناسبات: يد رجل الكهف موضوعة على سطح فاتح ومغطى بمسحوق أحمر لامع، أول استنساخ ميكانيكي للصور، المحاكون (شياطين جوية شبه شفافة، وصفها هيرميس تريسميجيتوس)، الظلال، قبل الأفلاطونية وبعدها، الغولم، مسرح المرايا لأثناسيوس كيرشر، ضباب هيغلاند، الذي يعيد إنتاج صور للمارة بأحجام أكبر من طبيعتها، التي أثارها جيمس هوج في اعترافات صياد السمك المبرر، السماء فوق ميناء بونتا أريناس في تشيلي التي تعكس صورًا مقلوبة للمدينة كما كانت قبل نصف قرن. فانتاسكوب روبرتسون الفراشات السحرية في جزيرة كوني. كل هذا يرسم مسبقا ملامح السينما. في بداية قرننا، تلاقت هذه الاختراعات في السينما، وتفكّكت على الفور في الصناعة. ومثل أمريكا أيضًا، اتخذ تطوير السينما مسارين متميزين: مسار الصناعة ومسار اليوتوبيا»[1].

يهدد تسلسل العبارات الاسمية بتفكيك بنية الخطاب. وتوضّح هذه القائمة الرغبة في الهروب من الخطاب الإرشادي والمنهجي، وبدلًا من ذلك، تنعكس عصور ما قبل تاريخ السينما. فليست المسألة مسألة إنشاء تاريخ خطي لتمثلات السينما، وإنما هي إنشاء شعاع من التقارب. وهذا الجرد، الذي يجمع الاختراعات المشهودة والمفاهيم والأساطير الفلسفية، ينبع من فكر أسطوري شعري، يمزج بين العلم والفن، والعقلاني واللاعقلاني.

(1) رويز راؤول، شعرية السينما، مرجع سابق، ص. 71.

بيبليوغرافيا

- Begin Richard, Baroque cinématographique: essai sur le cinéma de Raoul Ruiz, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. «Esthétiques Hors-cadre», 2009.
- Boin Zanchi Élodie, «Raoul Ruiz et la «lentille coupée» ou comment créer des points de vue impossibles», Positif, n° 663, mai 2016.
- Goddard Michael, The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies, Londres, New York, Wallflower press, coll. «Director's cut», 2013.
- Mello Marie-Hélène, «Cinéma, médiation et transmission chamaniques, d'après Poétique du cinéma de Raoul Ruiz», Intermédialités, n°5, printemps 2005 [https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n5-im1814660/1005494ar/].
- Peeters Benoît, Scarpetta Guy, Raoul Ruiz le magicien, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.
- Ruiz Raoul, Poétique du cinéma. Miscellanées, trad. Bruno Alcala, Paris, Éditions Dis voir, 1995.
- Ruiz Raoul, Poétique du cinéma 2, trad. Jacinto Lageira, Paris, Éditions Dis Voir, 2006.

الشعر دون استعارة السينما

سمير بادر (الصندوق الوطني للبحث العلمي- لييج)

كانت فكرتي الأولية لهذا المقال هي البحث عن الظروف التي يمكن بموجبها اعتبار الاستعارة (المرئية) شعرية في السينما. ومع ذلك، كلما تقدمت في هذا التفكير، وجدت صعوبة أكبر في العثور على أمثلة جيدة للاستعارة الشعرية. فحتى تلك التي فكرت فيها أول مرة والتي أطلقت بسببها هذا المشروع باتت عندي موضوع جدال. وفي النهاية، توصلت إلى قبول فرضية مختلفة جذريًّا، وهي أن وجود الاستعارة المرئية في السينما، من وجهة نظري، أمر مستبعد للغاية.

وتأكدت هذه الفرضية اليائسة من خلال قراءة الكتاب الذي كرسه جاك غيرستنكورن للاستعارة في السينما، وهو كتاب غني جدًّا، وممتع جدًّا للقراءة، زد على ذلك أنه بدا في نظري جذّابا على الفور، بمجرد أن تمكنت من قراءة هذه الكلمات، في مستهله: «على عتبة هذه الدراسة الخطابية، يبدو لي أنه من الأفضل منع سوء

الفهم: مصطلح المجاز الذي يظهر على الغلاف مضلل... بأكثر من طريقة»[1]. لم يهدف مثل هذا التحذير إلى الإقرار بأن المؤلف سيتعامل في هذا الكتاب مع مجازات أخرى غير الاستعارة. فقد أشار منذ البداية إلى أن وجود الاستعارة في السينما سيبقى سؤالًا مفتوحًا وقابلًا للنقاش. وسيعود المؤلف غالبًا إلى حالة عدم اليقين هذه، لا سيما لتأكيد الدور الغالب للمؤول (المتفرج)[2]، ويذهب إلى حد رفض خارج فئة الاستعارات المثال الذي أصبح نموذجًا لاستخدامه في السينما، في بداية الأزمنة الحديثة (تشارلز شابلن، 1936)، عندما تتابعت لقطة من قطيع من الأغنام مع حشد خارج من مدخل مترو الأنفاق. يؤكد غيرستنكورن بالفعل أنه «بالمعنى التقني والدقيق للتقليد الخطابي، لا يمكن للمرء أن يتحدث هنا عن الاستعارة إلا استعاريا... أو عبر التناقض الظاهريّ!»[3].

---

(1) انظر:

Gerstenkorn Jacques, La métaphore au cinéma, Paris, Klincksieck, 1995, p. 7.

(2) «ليس هناك سوى استخدامات مجازية لعلامات غير محددة» (المرجع نفسه، ص 141).

(3) المرجع نفسه، ص. 163. لن أعود إلى هذا المثال الذي، على الرغم من الصفحات الأربعة التي خصصها غيرستنكورن له، لم يقدم، في رأيي، كل تنقيحه «الجراحي» (ص 162). لقد لوحظ بالفعل أن الخروف الأسود يشق طريقه بين الخرفان البيض، ولكن نظرًا لعدم وجود طريقة للعثور على الوجود المكافئ لشارلو بين الرجال الذين يخرجون من المترو، فإن جيرستنكورن ليس متأكدًا من التفسير الذي يجب أن يخصصه للعلامة السوداء: الانغماس في الكتلة (نسخة متشائمة) أم مقاومة الفرد (نسخة متفائلة)؟ للعثور على طريق العودة، ربما يجب أن نلاحظ أن لقطة الخروف تقدم قبل كل شيء إجابة، مشوبة بالسخرية، للتناقض الواضح الوارد في الرسوم

ومع ذلك، فليس تأييد وجهة النظر «الفنية والصارمة» للتقليد البلاغي الذي يمكنني تبنّيه هو الآن موقفي. فمن الواضح أن على المفهوم، بمجرد أن يترك مجال تطبيقه الأولي للانتقال إلى مجال آخر، أن يصبح أكثر مرونة، من خلال توسيع شروط تطبيقه وتعميم ميزاته المحددة. ولا شيء يبدو لي، من الناحية الفكرية، أكثر فائدة من هذه الانتقالات المفاهيمية. لا شيء يبدو كذلك، ولئن كانت لدي اليوم فكرة رفض كل استعارة للسينما، فإن ذلك يتحقّق على أمل التقاط بعض السمات الأساسية للوسيط السينمائي كأن تجعل الاستعارة غير ملائمة لفنها أو لعملها الشعري، إن شئنا.

ستنتظيم الفكرة حول ثلاث حجج. تهدف الأولى إلى وضع إطار تأويلي: فلن يُسمح بالتحدث عن الاستعارة إلا بسبب تأثيراتها، التأثيرات الدلالية والتأويلية والجمالية: كل هذه الكلمات صالحة في هذا السياق وكلها يمكن الاستغناء عنها. وستسمح لنا الحُجّتان التاليتان بدراسة طريقتين، من بين أكثر الطرق شيوعًا، لحساب تأثيرات الاستعارة: أولًا، وفقًا لأصل الكلمة، عن طريق النقل من مكان إلى مكان آخر، وبعد ذلك، وفقًا للغة العادية، من خلال القدرة على تكوين صورة. أثناء ذلك، سيشمل هذا التفكير نصين كان لهما

الكاريكاتورية السابقة، بحيث يفتح هذا الفيلم (بعد الجينريك): «الأزمنة الحديثة». قصة صناعة، مشروع فردي - تقاتل الإنسانية سعيا وراء السعادة. كيف يمكن ربط المشاريع الفردية بالحملة الصليبية للبشرية؟ دون هذه اللقطة المقحمة للخروف الأسود بين الخراف البيض، سيبقى التناقض معلقًا.

تأثير حاسم فيه: مقال بقلم إيريك رومر عن الاستعارة نُشر في أكتوبر 1955 في العدد 51 من مجلة كراسات السينما، فيشكل الجزء الثالث من مقال بعنوان «السيلولويد والرخام»، ونص محاضرة بقلم بول ريكور نُشر في عام 1982، بعد سبع سنوات من الاستعارة الشفهية، في مجلة علم النفس الطبي تحت عنوان «الخيال والاستعارة».

لا يمكن قياس وجود الاستعارات المرئية في السينما إلا من خلال المؤثرات

يجب أن يكون مثل هذا البيان بديهيا. نظرًا إلى كون أشكال الأدب والسينما متمايزة بشكل واضح، فإن مفهومًا تقنيًّا مثل الاستعارة لا يمكن نقله إلا من وسيط إلى آخر وفقًا لمؤثرات مماثلة أو شبيهة داخل الأشكال الفنية التي توضحها هذه الوسائط.

وإذا كان من الضروري التمسك بالخصائص الشكلية، فيمكن الاحتفاظ فقط بالاستعارات المنطوقة (بواسطة الراوي أو بواسطة شخصية). أضف إلى ذلك، فأنا أجد صعوبة كبيرة في تصور أن الاستعارات يمكن أن تكون لفظية (على المستوى الشكلي) ومرئية (من جهة آثارها)، كما نحاول أحيانًا طرحها، على سبيل المثال للاستفادة من هذه اللقطة من فيلم «الإنجليزيتان والقارة» (فرانسوا تروفو، 1971). وفيه يأخذ الراوي استعارة مباشرة من أثر بيير هنري روشيه تربط كل من الأبطال الحاضرين بجزء من سيل - سقوط، دوامة، حوض. من المؤكد أن هناك بعض التأثير

المأمول في إظهار متى تكون هذه الاستعارة واضحة عندما كان الأبطال يسيرون بالضبط على طول حافة سيل، ولكن هذا التأثير لا يشبه بأي حال من الأحوال ذلك الناتج عن الجملة المنطوقة: لا يوجد تراسل في الصورة بين البشر وأشكال الماء بل غموض أقل. وبالمثل، قبل ذلك بقليل في الفيلم نفسه، عندما لاحظ كلود (ونحن معه) السيدة براون وهي تلعب، من أجل الإحماء، لعبة «عصير الليمون» مع ابنتيها، فإن الاستعارة تكون لفظية حصرًا، على الرغم من أن اللقطة تساعدنا على فهم اللعبة المعنية والتشابه الذي تقترحه بين حركة ثلاثة أجساد بشرية وعصر ليمونة. لذا دعنا نعترف بأنني مهتم هنا فقط بـ «الاستعارات البصرية» المفترضة، وترك جانبا، لأسباب أخرى، الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

لقد اتخذنا هذا الاحتياط. ولكن يبقى أن سلسلة كاملة من الحالات التي تُعرف بأنها استعارات (بصرية) من قبل العديد من المؤلفين، بما في ذلك سينمائيين، لا تبدو لي أنها صالحة لأخذها بعين الاعتبار بشكل صحيح لأن التأثيرات التي حصلت للمتفرج بعيدة كل البعد عن تلك التي يمكن أن نتوقعها من الاستعارات. سأذكر ثلاث حالات معروفة لنأخذ فكرة عنها.

ثرثرة النساء

في حوالي الدقيقة العشرين من فيلم غضب لفريتز لانغ 1936، تتلو لفترة وجيزة لقطة لدجاجات تقاقي سلسلةً من اللقطات

لنساء في يتحادثن. لا يحتاج البعض إلى المزيد من الاعتراف بوجود استعارة، تجمع بين الأبطال اللقطتين وأفعالهما، أفعال النساء والدجاج. ومع ذلك، فإن الأدلة التي بُنيت عليها المقارنة تجعلها مثالًا غير مقنع للغاية، وذلك لثلاثة أسباب. الأول هو أن القرينة الدالة على التقارب تعتمد في الواقع على الأماكن العامة للغة العادية: غالبًا ما يتم تصنيف النساء، في مجتمعنا الذكوري (بالفرنسية كما في الإنجليزية)، على أنهن دجاجات، وثرثرتهن على أنها قوقأة. على هذا النحو، فإن الصورة لا تمثل مجازًا: فهي توضح عبارة اسمية، وهي ثرثرة النساء[1]. والثاني هو أنه، وإن ادعى المرء أن تحرير اللقطات جاء «لإحياء» استعارة بالية (لا أعتقد أنها مناسبة)، فيجب ملاحظة أن إعادة التنشيط هذه لا تنطوي في حد ذاتها على تأثير استعاري. فالتأثير الأكثر إقناعًا لهذا المونتاج هو في الواقع هو تأثير الهزل يأخذ ما لم يعد يُنظر إليه على أنه مجاز حرفيا، ولا يحتفظ إلا قليلا بتأثيره. ومع ذلك، لا يزال السبب الرئيسي لرفض هذا المثال خارج الاستعارات موجودًا في مكان آخر: إذا كنا على استعداد للانتباه إلى مونتاج اللقطات، فسنلاحظ أن تأثيره لا يهدف

(1) لا أريد الخروج عن موضوعي، لكن علينا أن نفهم أنه لا توجد، أو هو أمر نادرة جدًّا، «استعارات في الحياة اليومية». أنا أختلف تمامًا مع النهج اللغوي والمعرفي، وليس الخطابي بأي حال من الأحوال، لجورج لاكوف ومارك جونسون في هذا الشأن.

George Lakoff et Mark Johnson (Les Métaphores dans la vie quotidienne, Paris, Minuit, 1985).

فقط إلى جعل المشاهد يبتسم. في الواقع، فقد أُعتمد لإظهار سرعة سريان شائعة. ومع ذلك، فلئن أظهرت اللقطات الأولى بوضوح كيف يمكن أن تُحرّف المعلومة في التفاعل التواصلي، فسيكون من الصعب أن نعرض على الشاشة، اندحار المعلومات إلى المرتبة الثانية كما هي طبيعة الشائعة. لهذا الغرض على وجه التحديد، استخدم إدراج لقطة الدجاج الذي يقاقي: تصبح المعلومات غير مفهومة (على وجه الخصوص بسبب انخفاض مستوى الصوت) ويصبح المخبرون أنفسهم غير واضحين (على وجه الخصوص من خلال عددهم). وتستفيد اللقطة التالية، حيث نجد نساء يتحدثن فيما بينهن، من تأثير هذا التعميم والتجريد. لذلك فإن إدراج لقطة الدجاج له وظيفة استدلالية، بعيدة كل البعد عن معنى الانسجام البسيط بين ثرثرة النساء وقوقأة الدجاج.

جميلة تائهة وبالون منجرف

في المثال الأول الذي قدمته، لم تكن اللقطات المعدلة تنتمي إلى العالم القصصي نفسه. إليكم لقطة أخرى، تم اقتباسها مرة أخرى من فيلم لانغ، وفيها لا يعطّل المونتاج من استرسال القصّ. تتم الإيماءة إلى قتل الفتاة الصغيرة في بداية فيلم «ميم» (فريتز لانغ، 1931)، من خلال لقطة كرة رأينا الطفلة تلعب بها، متدحرجة على العشب، ثم من خلال بالون عالق في شباك الأسلاك الكهربائية قبل أن تنجرف بعيدًا، وكان قد أهداه ميم للفتاة الصغيرة. هذه اللقطات

تبطئ السرد بسبب طولها وغياب الشخصيات البشرية. لذلك يتم تقديمها على أنها موحية. لكن ما هو التأثير بالضبط؟ أولًا، القفز في القصة: الفرامل تعني أيضًا قفزة. بعد ذلك، تصلح حلقةً للوصل بين مشهدين: ذلك الذي تابعنا خلاله ميم حتى الفتاة الصغيرة وذلك الذي شهدنا عبره انتظار الأم بقلق متزايد. وعلى الرغم من أنه يمكن فهم تسلسل اللقطات غير المفصلية بينهما بشكل سيّئ (درج وشرفة حيث يتدلى الغسيل ولوازم الطاولة، ثم الكرة والبالون)، في عالم القصّ، إلا أنه يعطي انطباعًا عن التصحر والهجر والفراغ. هنا أيضا، نشهد شكلًا من أشكال التجريد. أخيرًا، فالكرة شأنها شأن البالون وليس أقل من لوازم المائدة، ذات قيمة كنائية: إنها تنتمي إلى الفتاة الصغيرة وتمثلها في هذا القفز الشكلي. باختصار، كل العناصر مرتبة لتأثير رمزي. يجب أن تكون عملية الترميز من النشاط بحيث تشكل مسار استعارة جديرة بهذا الاسم، ومميزة تمامًا عنها.

خيوط السباغيتي

المثال الثالث، اقترضناه هذه المرة من حمّى الذهب، (شارلي شابلن 1925) وفيه نرى تشارلي يأكل خيوط حذائه مثل طبق من السباغيتي يتكون من خصلة واحدة من العجين. هذه المرة، لا يرجع التشابه إلى المونتاج، بل يتضح من الشكل الخاص برباط الحذاء والمعكرونة، ووضع رباط الحذاء في الطبق والشوكة التي بها يمسك تشارلي رباط الحذاء. ومع ذلك، لا توجد طريقة لرؤية استعارة في هذا

التشبيه. أين يمكن أن تكون الإثارة الهزلية، إذا كان هذا هو الحال؟ ليس «بالمجاز» أن رباط الحذاء (المشبه به) يشبه خصلة من السباغيتي (المشبه): فالتأثير الهزلي يأتي من حقيقة أن شارلو يأكل حذاءه (في القصّ). وما فائدة تأويل خيوط السباغيتي (المشبه)، بمجرد طهوها، على نحو يشبه رباط الحذاء (المشبه به)؟ المشهد الذي تم تصويره هو في الواقع مشهد وجبة، وليس مشهد ربط حذاء.

الترجمة المجازية لا تعادل استعارة

يبدو لي أن الناقد قد ينخدع في الحالات الثلاث للتشبيه البصري المذكورة، بإمكانية اكتشاف الاستعارات في الترجمة اللفظية لهذه المؤثرات المرئية: ثرثرة النساء، كرة طائشة (مع لعبة الكلمات المعروفة الجميلة الضائعة من أجل «الفتاة الضائعة»)، البالون المنجرف، رباط الحذاء السباغيتي، كل هذه التعبيرات (غني عن القول أنها غير شعرية،) يمكن تفسيرها على أنها استعارات (في اقصاها استعارة ضمنية) أو أنها تحتوي على عملية مشابهة للاستعارة. لكن هذه الترجمات لا تأخذ في الحسبان التأثيرات التي تحدثها نظيراتها المرئية في أفلامهم الخاصة.

النقل من مكان إلى آخر

أصل الآن إلى التأثيرات الخاصّة بالاستعارة. وبكلّ تأكيد يمكن اتهامي هنا، بالتحيز التفسيري أو الذاتية، ذلك أنه غالبًا

ما يُنظر إلى التأثيرات الاستعارية على أنها غنية ومتنوعة. ولكن يمكننا، في الواقع، أن نردّ هذا التنوع إلى سمة واحدة أو سمتين من السمات التي يوجد حولها إجماع.

نجد أولى هذه السمات في أصل الكلمة: نقل μεταφορά من مكان إلى مكان آخر، أو نحو مكان آخر، والذي أعتمده، على عكس أرسطو، في معناه الأكثر واقعية: الأماكن لا تحدد درجات العقل، حيث يتم ترتيب الأنواع والأجناس، فهي بالمعنى الدقيق للكلمة أجزاء من الفضاء، جسدية أو عقلية، كما هو الحال في التقمّص، نقل للروح من جسد إلى آخر، أو في الانبثاث، خارج الموقع الأولي.

يمكن لمنظري السينما، مثل جاك غيرستنكورن ومارسيل مارتن، أن يتناقشوا فيما بينهم لتحديد بما تدين الاستعارة في الأساس[1]، للتشبيه أو التجاور. ولن تكون هناك طريقة، في ضوء الأمثلة المذكورة أعلاه، للحسم. ومع ذلك، أعتقد أنه عند القيام بذلك، فإن الطرفين يدركان فقط الآليات ووسائل (الإنتاج والتأويل)، بينما أود أن أضع في قلب الاستعارة قصديةَ، يتمثل غرضها، في المقام الأول، في إكساب الأشياء تناسقا وهي تتنقل (ولكن بطريقة السكك الحديدية) أو، كما يقول إريك روهمر محقا، «في حالة حركة».

(1) هذا النقاش، الذي يتدخل فيه أيضًا:
Jean Mitry et Christian Metz, est organisé par Gerstenkorn (La Métaphore au cinéma, op. cit., p. 57).

فيُظهر مستبصرا مقال روهمر ذاك! ولا تنقصه الجرأة أيضًا، تحيّزا لكاتب النثر بلزاك، على حساب بودلير ورامبو، اللذين لن يقدما شيئًا من الناحية الشعرية سوى «السذاجة العارفة»[1]! هذا يعني أنه يمكننا أن نعيد التركيز مع روهمر، على موضوعنا الذي يتعلق بالشعر بما هو قوة تعبير تتجاوز الأنواع (النثر أو الشعر) والوسائط كذلك (الأدبية أو السينمائية). ولئن عدّ المؤلف الاستعارة «نهج الشعر الثابت» فإن روهمر يجرؤ على أن يعدّ وهو في أوج شبابه (نسبيا: كان يبلغ من العمر خمسة وثلاثين عامًا)، أن الشعر في عصره، يموت من فرط الاستعارات. لكنه يتابع: «السينما، التي لن نسميها، تجعل من أي استعارة أدبية عديمة الجدوى. فجمال الموجة الملتقطة بالألوان بواسطة الشاشة العريضة يجعل، كل حيلة أسلوبية، أكثر من أي وقت مضى، غير ضرورية»[2].

كيف يعمل الشعر في نثر بلزاك؟ من خلال حركة ارتجاج عام تشمل الكون كله. دعونا نقرأ جمل الأب غوريو التي احتفظ بها روهمر، ولا سيما هذه:

«تحسن عيون الشباب رؤية كل شيء: يتّحد فكرهم مع إشعاعات المرأة كما تمتص النبتة في الهواء موادّه الخاصة. لذلك

---

(1) انظر:

Rohmer Éric, «Le celluloïd et le marbre, III. De la métaphore», Cahiers du cinéma, 51, octobre 1955, p. 4.

(2) المرجع نفسه، ص 5.

تشعر يوجين بالطراوة المنعشة ليديْ هذه المرأة دون الحاجة إلى لمسها»[1].

لذلك فإن ما يدهش روهمر: قوانينُ الكون التي يمكن نقلها من مكان (نباتي) إلى آخر (إنساني وعاطفي)، ليس وفقًا لوجهة نظر معينة للعقل، ولكن بسبب فعل ميكانيكي بحت. أما بالنسبة إلى ناقدنا، فإن هذا السّحر يتحقق بفعل التأثير الشعري لمشهد من مشاهد الأفلام يشبه تمامًا تأثير جمل رواية:

«عندما يعود الزوجان في فيلم «رحلة في إيطاليا» من نزهتهما عبر الأنقاض، يكون الديكور حاضرا فقط.

ولكن هذا الحضور أكثر بلاغة من أحسن الجمل القديمة التي قيلت حول حول هشاشة الإنسان وخلود الطبيعة»[2].

فوجود الديكور بليغ في حد ذاته، وله تأثير من خلال نقل الدراما الزوجية إلى مكان مختلف تمامًا، مكان الحضارات الإنسانية.

المثال الثاني (في الواقع، يقدمه روهمر أولًا) هو أكثر ثباتًا وأكثر راديكالية في نطاق تفكيرنا:

«في فيلم حديث هو «ولادة نجمة» لجورج كوكر نرى أيضًا موجة تبلّل رداء الحمام الذي تركه جيمس ماسون على الساحة ثم

(1) المرجع نفسه، ص 4.
(2) المرجع نفسه، ص 9.

تحمله: ستكون الفكرة قابلة للنقاش إن كان المؤلف قد أراد الإشارة إلى انتحار بطله فحسب: لكن في حركة الموجة ذاتها يوجد الكثير من النبل واللامبالاة الرائعة إلى درجة أنني لم أستطع إلقاء اللوم على مؤلفها لتأثير يكون الإخراج السعيد هو كل قيمته»[1].

هذه الأمثلة التوضيحية الثلاثة، الأول روائي، والآخران فيلمان، يسمحان لنا بفهم قوة التعبير الشعري: فهي تستغني عن التسمية - ولا يهم روهمر ولا أنا أن تكون هذه القوة «استعارية». بشرط أن تكون بأي حال من الأحوال بمعنى مختلف عن الاستعارات الأدبية. ولكن ماذا تقابل «التسمية» هنا؟ ليس «عرضٌ»، وفقًا للمقابلة المبتذلة لقال وعرَض (فيتغنشتاين) أو معارضة الحكاية والخطاب (بنفينست). فعرضُ ما تسميه الاستعارات الأدبية، يوافق الترميز ويمكن أن تدعمها أمثلة ميم في (لقتل الفتاة الصغيرة) أو أ في ميلاد نجمة (لانتحار الشخصية التي مثّلها جايمس ماسون). ولا يتعارض [فعل] سمّى ببساطة مع «استحضر»، أو مع «أومأ»، وفقًا للتعارض: صريح مقابل الضمني[2]. وتتعارض التسمية هنا، بشكل ملموس، مع تحويل

---

(1) المرجع نفسه، ص 9.

(2) ألا نعترف إلا بهذه المقابلة هو المخاطرة بالتورط في التحيزات الجمالية، مثل تلك التي يلوم عليها جيرستنكورن جان ميتري عندما يرفض الأخير، باسم الشفافية التعبيرية المقدسة، المونتاج الاستعاري الذي ينقل المشاهد إلى الأماكن التي لا تنتمي إلى الكون القصصي للفيلم (على سبيل المثال، البركان المتفجر في فيلم الخط العام لأيزنشتاين). بالنسبة إلى ميتري، فسيكون لأنعم التلميحات قوة مجازية تتفق مع السينما. على سبيل

انتباه المشاهد إلى مكان آخر، ليس أقل وضوحًا من الأول، إلى مشهد تلفظي آخرّ.

من المناسب ضبط معيار التمييز الذي نحاول اعتماده. يبدو الأمر كما لو تمت الموازنة بين شكلين محتملين من أشكال النقل، كان أحدهما يقبل بوضوح التحويل إلى استعارة أدبية، بينما يظل الوضع البلاغي للآخر غير مؤكد: نَقَلَ يمكن أن يعني النَّقْلُ من ... إلى ...، مما يؤدي إلى استبدال اسميّ للأماكن. ومع ذلك، ينحرف [الفعل نقل] في بعض الحالات في اتجاه «النقل نحو...» ممّا يؤدي إلى انزياح عن المركز دون استبدال كما يؤدي إلى الانفتاح.

يقترح غيرستنكورن مثالا آخر جميلا جدًّا، ومناسبا تمامًا ليجعلنا نشعر بأن قوة التعبير الشعري تتحقق في السينما، كما يرغب روهمر، «دون أدنى لجوء واضح إلى الرمز، أو القفز، أو التلميح»[1] ولكن خاصّة عن طريق تعويض في الصورة وعبرها. إنها مستعارة من مدام دي... (مارسيل أوفولس، 1953): «لويز (دانييل داريو) تمزّق رسالة من عشيقها وتلقيها من نافذة العربة، فتندمج

المثال، في فيلم أكتوبر (آيزنشتاين، 1927)، عندما «توقف كيرينسكي، وهو يصعد درج وينتر بالاس، تحت تمثال يبدو أنه يسلمه تاجًا»، هناك فقط، يخدم «[آيزنشتاين] الواقع حسب لميتري، فيؤوله لكنه لا يخونه».

Mitry Jean, S. M. Eisenstein, Paris, Editions universitaires, 1956, p. 53; cité par Gerstenkorn Jacques, op. cit., p.142.

(1) انظر:

Rohmer Éric, art. cit., p. 9.

قطع الورق مع رقاقات الثلج»[1]. ولا أرغب في الاعتراف، بعد تعليق جيرستنكورن، بأن تأثير هذه اللقطة على المشاهد هو ببساطة التشابه بين كائنين لهما شكل بقع صغيرة بيضاء فحسب. فهذا لا يصف إلا الوسيلة. أرى تأثير المعنى الحاصل، في انعدام دلالة هذه الرسالة الممزقة، المحمولة إلى ما هو أبعد من المشاعر البشرية، إلى زوبعة القوى الطبيعية.

إنّ اللغة الملفوظة قادرة على العرض والإيهام بدورها. وبالمقابل على الروائي حتى يعوّض شيئا بآخر، أن يستخدم الحيلة وأن يتعسّف (وهذا لا ينتقص من ميزته). أما في السينما، فيعدّ تحويل النظرة إلى مكان آخر أمرًا طبيعيًّا، رغم أنه غالبًا ما يكون صعب التحقق بنجاح[2].

اصنع صورة

التأثير الثاني للاستعارة التي أرغب من خلالها في تقييم قوى التعبير الشعري للسينما هو صناعة الصورة. فمن بين جميع أشكال البلاغة، فإن الاستعارة هي أكثر ما ندرك فيه القدرة على التصوير وعلى إنتاج صورة أو أكثر في ذهن القارئ. وإن شئنا، بطريقة أكثر

---

(1) انظر:

Gerstenkorn Jacques, op. cit., p. 129-130.

(2) لهذا السبب، يبدو لي مشهد فيلم الانجليزيتان والقارة الذي أثير أعلاه شعريا للغاية: ليس لأنه ينقل ما يسمى استعارة إلى صورة، ولكن لأنه يحوّل قوة التسمية إلى قوة اشتقاق من الاستعارة اللفظية.

قطعية، فهي الأقدر على «صنع صورة» بمعنى الصنع الذي نعترف به للخيال: خلق ما لم يكن ليوجد دونها.

وأتفق تمامًا مع بول ريكور عندما أدرك، في المقالة التي أشرت إليها أعلاه، قوتين في الصورة: تلك التي تعوض شيئا غائبا، وتلك التي يمكن أن تكون وسيلة للإيمان بشيء لا يوجد في أي مكان آخر. بمعنى آخر، قوة الصورة- نسخة مقابل قوة الصورة -تخييلا[1]. وسأكون مستعدًّا أيضًا لاتباعه مرة أخرى عندما ينوي جعل الاستعارة تجسيدًا لهذه الصورة تخييلاً التي تكمن قوتها، لتميزها بوضوح عن النسخ الاحتمالي، في الخيال[2]. لكنني سأكون أقل استعدادًا لقبول كل الآثار التي يستخلصها ريكور منها. في الواقع، ينقل ريكور ثقل الصورة إلى ما يسميه «العملية الاستعارية»، ليُرضي الاستعارة على وجه التحديد بالقوة الطبيعية التي أنسبها للسينما، وتحديدًا قوة الإسناد المحرّف، الذي يسبق التسمية المحرّفة[3]: تتكون خاصية الاستعارة، من خلال قوة خاصة بالخيال، في الجمع بين الأشياء التي تظل، من حيث المبدأ، بعيدة عن بعضها، وليس في تسمية شيء باسم شيء آخر.

---

(1) انظر:

Ricœur Paul, «Imagination et métaphore», Psychologie médicale, 1982, p .2. Disponible en ligne (au format pdf); www.fondsricoeur.fr/.../articles_pr/imagination-et-metaphore-1 .pdf

(2) المرجع نفسه، ص 2.

(3) المرجع نفسه، ص 4.

لكنني أعتقد، بشكل أكثر دقة، أن ريكور سوف سيتهدف من خلال ذلك قوة الصورة إنتاجًا ذاتها، لأنه ليس من المعقول أن نختزل تأثير النسخ في بعض الأنشطة السلبية. فعلى خلاف ذلك، يحدد الاستنساخ إجراءً خاضعًا للإشراف والرقابة، في الأصل «غريبا» للغاية - فيكفي أن نتذكر حكاية عرض وصول قطار إلى محطة لا شيوتا، حقيقية كانت أو متخيلة. فالتحريف متأصل في الصورة بصفتها إعادة إنتاج. لأن الاستنساخ في كل الأحوال والاستنساخ بالصورة، هو تجسيد يتمتع بقوة تمييزية تقريبًا: فهو يجعل الشيء موجودًا للحواس من حيث لم نتوقّع.

دعونا نمتلك الجرأة (قد يقول البعض المُكر) لدفع هذه المناقشة الفلسفية إلى ملاحظة تافهة: لن يكون المجدي في السينما، إنشاء صورة لأن كل ما فيها صور. فالتقريب بين الأماكن لا تتم فقط عن طريق الخيال، فهي قابلة للإدراك من قبل الحواس، سواء كان المكانان متجاورين (من خلال المونتاج)، أو متراكبين (في اللقطة). وليس الخيال وحده هو القادر على التخييل. فالاستنساخ يعني أيضًا العمل (القيام بعمل)، ومن الغريب أن الخيال لا يختلف وجوديًّا عن الواقع[1].

(1) سأكون مقصرا إن لم أذكر على الأقل في ملاحظة ما تدين به آرائي هنا للتفكير الفلسفي الذي نظر إليه ستانلي كافيل (The worldvieived. Reflections on the ontology offilm. New York, Viking Press, 1971) التي أجراها لفائدة السينما.

سأقدم أخيرًا، بعض الأمثلة التي يبدو لي أنها تحتوي على محتوى شعري جيد. فالتعليق الأول، التعليمي إلى حد قد تمّ تقديمه حتى نفهم جيدًا مقترحات ريكور، يظل فيما يبدو لي دون القوة الشعرية للسينما.

توجد لقطة من فيلم لورانس أيويز (كزافييه دولان، 2012) علق عليها جان بابتيست رينو[1] في أطروحته الضخمة التي قدّمها سنة 2013 حول الاستعارة، خاصة في الأدب والسينما: تخرج فراشة من فم لورانس (ملفيل بوبود) عندما قرّر أن يصبح امرأة، وحينما تخلّت عنه شريكته. وستنتج الترجمة الصوتية لهذه الصورة استعارة دقيقة تقريبًا: تحلق فراشة من رأس لورانس. ويقارن خيال القارئ التطور النفسي الطويل للمتحولين جنسيًّا من نضوج شرنقة إلى فقسها في شكل فراشة. ومع ذلك يعمل كل هذا، في الفيلم، بشكل مختلف تمامًا في رأيي: فلسنا في حاجة للخيال لإجراء هذه المقاربة لأن الفراشة تخرج بشكل واضح من فم لورانس. فالقوة الشعرية لهذه اللقطة توجد في مستوى آخر: في التأثير التخريبي الذي يسببه وجود فراشة حية في فم الإنسان على الواقعية الاجتماعية التي

(1) انظر:

Renault Jean-Baptiste. Théorie et esthétiques de la métaphore: la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques, Thèse de l'Université de la Sorbonne nouvelle – Paris 111,2013, p. 907.

ينغمس فيها الفيلم. فجأة، ينجرف الفيلم نحو مشهد آخر، أكثر استبطانًا، حيث يهرب البشر من مظهرهم الجسدي.

لذلك فإن هذا المثال هو حالة من حالات الأماكن المتجاورة داخل اللقطة نفسها، بما أن الجنس العجائبي جعل العلاقة متكررة جدًّا (لنفكر، على سبيل المثال، في خاتمة «بارتون فينك» -لإيثان و«جويل كوين» الذي عرض أول مرة سنة 1991- حين يشعل تمزّق شيطاني، وهذياني على كل حال، فجأة ممر الفندق المبتذل الذي عوّد عليه الفيلم المشاهدَ).

وتظل حالات التراكب بدورها، نادرة جدًّا منذ جان إبستين (باستثناء السينما الفنية والتجريبية) لكنها تبقى ذات كفاءة شعرية كبيرة. أفكر، على سبيل المثال، في لقطة من فيلم «اصلِح الأحياء» وهو فيلم من إخراج كاتيل كويلفيري صدر في عام 2016: فقد فكر المخرج، لتفسير الحادث المميت الذي وقع لراكبي الأمواج الصغار، في تركيب طريق الريف المهجور في الصباح الباكر مع البحر الزاحف. فكان نفاذا مذهلا في النوم والحلم والدفن.

من أجل التجاور، يمكن للمرء أن يستشهد بأي فيلم من أفلام ديفيد لينش. مع ذلك، استحضر إدراجا مختصرا جدا، في بلدي الخاص أيداهو (جوس فان سانت، 1991)، من حظيرة، كتلك التي نجدها في المناطق النائية الأمريكية، معلقة للحظة في الفراغ، قبل أن تتحطم في اللحظة المتوقعة حين ينشد أحد الأبطال الذكور،

في ساعاته الضائعة، بلوغ الذروة الجنسية. فلو تعلّق الأمر بالترميز فحسب، لكانت الصور الأخرى بلا شك أكثر قابلية للقراءة بشكل مباشر. لكن النقل الشعري لا يهدف فقط إلى تمثيل متعة الذكور من خلال الحيل التي تسمح بها الرقابة، بل ينقلها إلى مكان معمور رغم تشذره.

خلاصة

سيكون من المفهوم، على الأقل وفق ما آمل، أنني لم أسع إلى إثبات فرضيتي، وهي استحالة وجود استعارة بصرية في السينما. لكنني حاولت استثمارها لأخذ القوى الكامنة في السينما بعين الاعتبار، وهي قوى من بين أخرى عديدة، أميل إلى الاعتقاد بأنها قادرة على التعبير الشعري. وهكذا حددت خاصيتين لصورة الفيلم: الاسترسال والاستنساخ. في النهاية، لا يهم كثيرًا ما إذا كان ينبغي لنا أن نقول، مع جماعة «ما بعد جاكوبسون» (كما يسمي غيرستنكورن مؤلفي الثورة المجازية ميشال لانيي وماري كلير روبار وبيير سورلين)، إن هذه الخصائص تجعل التعرف فيها على الكنايات أكثر يسرا من الاستعارات!

للاستفادة من التمييز الذي اقترحه جيل دولوز بين حالتين من الصورة، الصورة حركةً والصورة زمنًا (بشرط ألا تكون الحالة الثانية بالضرورة إعلانا عن الحداثة)، فإن الاستخدام الشعري للخاصيتين المذكورتين يُزيح من ناحية الحركة ويفقدها مركزيتها

(في الإطار، الإطار نفسه أو بين لقطتين)، ويعلّق من ناحية أخرى، الزمن و[يفرض] والصمت. وهذا هو الفعل الأكثر شيوعًا المنسوب إلى كل الشعر: القطع مع ثرثرة النثر.

لكن هناك فعلًا ثانيًا يجب أن ننسبه إليه، والذي ظهر أولًا، بفضل ما أخبرنا روهمر عنه: فتفكيك صورة قص (خيالي أو وثائقي) يستدعي تأجيله في حركة أخرى، أكثر إيقاعًا، ونغميّة- طريقة الغناء في الصورة وبها. يتيح هذا البعد الثاني تدشين ما يسميه المنظرون أحيانًا «التصويرية». ما تم نقله في البداية إلى مكان آخر يؤدي إلى العودة إلى الصورة، من خلال طبع شكل الصورة الأصلي عليها، وهو شكل يمكن تكراره وفقًا لجميع أشكال الاستنساخ التي تتمتع بها الصورة السينمائية (داخل اللقطة وكذلك في السلسلة، مع مراعاة متغيرات متعددة، من اللقطات وتسلسل اللقطات).

يؤدي الفعل الأول، وفقًا للتعبير السعيد لجون بابتيست رينو[1] إلى إحداث تأثير التغريب، وهو طريقة تجعل الصورة غريبة عن تسلسلاتها العادية. ولن أتردد في تحديد تأثير الفعل الثاني، الذي يمثل الإيقاع والتصوير وسيلته، على أنه تأثير الزخرفة - لأنه من غير المعقول ترك الديكور الزخرفي وحده يقوم بمثل هذا التأثير الذي يعسر تحقّقه. وسيظهر شعر السينما أيضا، بنسب تراجع باستمرار، بين غرابة العالم وتزيينه، كما هو الحال مع الاستعارة في الشعر المنطوق.

---

(1) هنا أيضا.

بيبليوغرافيا

- Cavell Stanley, The world viewed. Reflections on the ontology of film, New York, Viking Press, 1971.
- Fahlenbrach Kathrin (dir.), Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games, Londres, Routledge, 2016.
- Gerstenkorn Jacques, La Métaphore au cinéma, Paris, Klincksieck, 1995. Lagny Michèle, Ropars Marie-Claire et Sorlin Pierre, La Révolution figurée, Paris, Albatros, 1992.
- Lakoff George et Johnson Mark, Les Métaphores dans la vie quotidienne, Paris, Minuit, 1985.
- Martin Marcel, Le Langage cinématographique, Paris, Cerf, [1955], 2001. Mitry Jean, S. M. Eisenstein, Paris, Éditions universitaires, 1956.
- Quendler Christian, The Camera-Eye Metaphor in Cinema, Londres, Routledge, 2017.
- Renault Jean-Baptiste. Théorie et esthétiques de la métaphore: la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques, Thèse de l'Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 2013.
- Ricœur Paul, «Imagination et métaphore», Psychologie médicale, 1982. En ligne: www.fondsricoeur.fr/.../articles_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf. Rohmer Éric, «Le celluloïd et le marbre, III. De la métaphore», Cahiers du cinéma, 51, octobre 1955.
- Sitney Adams Paul, The Cinema of Poetry, Oxford, Oxford U.P., 2015.

الاستعارة في النّثر الشّعريّ السينمائيّ

جون بابتيست رينو (جامعة غرينوبل ألبس)

يبدأ المقال الذي نشره فيكتور تشكلوفسكي عام 1927، في بواتيكاكينو، تحت اسم «الشّعر والنّثر في السينما» بملاحظة أن «التمييز في الأدب بين الشعر والنثر ليس واضحًا جدًّا»، بما في ذلك أحد الأسس التي قد تبدو أكثر ملاءمة، «دراسة مسائل الإيقاع»: يشرح المؤلف بعد ذلك أن دراسة الإيقاع هذه «تبدو أنها لم تمكّننا من تتبع الحد الفاصل بين الشعر والنثر بشكل أوضح، بل على العكس من ذلك، جعلته أكثر إرباكًا»[1]. وفي نهاية مقاله، يشدد شكلوفسكي على أهمية السمات الشكلية الصرف في الشعر، سواء كانت أدبية أو سينمائية، وعلى الرغم من ملاحظته الأولية حول

(1) انظر:

Chklovski Victor, «Poésie et prose au cinéma», in Albera François (dir.), Les Formalistes russes et le cinéma, Poétique du film, textes présentés par François Albera, Paris, Nathan Université, 1996, p. 139.

الإيقاع، إلا أنه يقترح التمييز بين «سينما الشعر» و«سينما النثر»، على حافة استنتاج غامض ينتهي بفكرة أن «السينما دون موضوع هي سينما الشعر»[1]، بحيث يبدو أن مصطلح «موضوع» يجب أن يؤخذ بمعناه العادي، وليس في المقابلة العزيزة على الشكلانين بين الموضوع والحكاية. ويضيف أن «السينما الشعرية» تتميز بـ «غلبة الملامح الفنية أو الشكلية على الملامح الدلالية»، بطريقة يمكن، بعد رجوع إلى الخلف، أن تستحضر الوظيفة الشعرية لجاكوبسون.

ودون الخوض في طريقة عمل الزوج المفهومي النثر والشعر بين الشكلانيين الروس، أود توسيع حدس فيكتور تشكلوفسكي الأولي ومحاولة محو الحدود بين «سينما الشعر» و«سينما النثر» من خلال مساءلة مفهوم الاستعارة. في الواقع، غالبًا ما تستخدم صورة التماثل بصفتها مؤكدة للشعرية أو مؤشرا لها - من قبل فيكتور تشكلوفسكي نفسه، علاوة على ذلك، عندما يستحضر «التوازي» أو «الصور» (أُوبراز) من فيلم «الجزء السادس من العالم» لدزيغا فيرتوف أو من فيلم الأم لبودوفكين، الذي يجعله نظيرا لفيلم الرأي العام لتشارلي شابلن. يمثل فيلم فيرتوف بالنسبة إليه «قصيدة مثيرة للشفقة» بينما يمثل فيلم شابلن «نثرا واضحا»، فيما يشكل عمل بودوفكين من وجهة نظره نوعًا من الحالة الوسيطة، تبدأ «بالنثر» وتنتهي «بشعر شكلي بحت». هذا ما يعيدنا إلى فكرة السينما الشعرية: مثل مسائل

(1) المرجع نفسه، ص. 141.

الإيقاع، وأكثر من ذلك ربما، تغطي الاستعارة مجالًا أوسع من مجال الشعر «الخالص»، إذا وجد مثل هذا الأمر. وتحتوي العديد من الأعمال السينمائية على لحظات شعرية -أو على الأقل محسوسة على هذا النحو- تسهم في ترسيخها صور التماثل، على سبيل المثال وإن لم تندرج هذه الأفلام بوضوح في نطاق سينما الشعر، بالنظر إلى المكانة التي تعطيها للسرد. فإلى أي مدى يمكن أن تشكل الاستعارة، إذن، معيارًا لتعريف النثر الشعري سينمائيا؟

كثافة الخطاب الاستعاري

تعتبر بداية فيلم الثور الهائج (1980)، لمارتن سكورسيز، مثالًا جيدًا: فخلال الجينريك، يقفز جاك لاموتا إلى الحلبة بحركة بطيئة، على يسار الشاشة، على الموسيقى سيمفونية لبيترو ماسكاني. تكون الصورة مخططة بخمسة خطوط أفقية سوداء، وتضاف حبال الحلقة في المقدمة إلى تلك الموجودة في القطاع الأوسط، ويتم فصلها بالكامل عن الخلفية بفضل الإضاءة الواردة من الوراء والتي تخفي المتفرجين خلف حاجب من دخان في القاعة، تاركة الجمهور والمصورين في غموض الخلفية. [الصورة 1].

تنبثق من هذه اللقطة المتوالية العديد من التشبيهات، ولا سيما بين فكرة وجود محمل موسيقي وإمكانية فكرة النوتة التي يتم تحريكها، على اليسار، نوتة يمكن للمرء أن يتخيلها متلهفة لكتابة صفحة جديدة في تاريخ الملاكمة. والعنوان بدوره تمت كتابته بين

الحبال الممتدة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى أسماء الجينيريك، فقد تمت كتابتها على ما يشبه أسطرَ كراس قليلًا.

تستهدف هذه اللقطة في الأصل فيما يبدو، نسخ استعارة مرئية مثل «الرقص في الحلبة»، وتشبيه الملاكمة بنوع من الباليه، لكن أهمّية الصورة تنبع تحديدًا من حقيقة أن هذه القالب المحتمل -وكليشيه الملاكم العظيم الراقص- لا يُفهم على الفور: يمكن فقط إعادة صياغة هذه الاستعارة اللغوية. وفي حين يكون الإحساس بالاستعارة وتأثيرها مباشرين، يصل التشابه إلى المتفرّج عبر قنوات أخرى كالموسيقى على وجه الخصوص وروعة الصورة التشكيلية وتكوينها والحركة البطيئة التي تحدد مساحة من المعاني المحتملة وتقترح شيئًا مثل فكرة «الفن النبيل»، قبل أن يقدّم باقي الفيلم هذه البداية على أنها إشكالية، كحلم لم يتحقق من قبل «ثور برونكس».

الصورة 1 – مارتن سكورسيزي، الثور الهائج (1980). فوتوغرام.

يضاف بالفعل تشبيه آخر إلى المقارنة الموسيقية. وهذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأننا نتعامل مع أليغوريا. فلئن قُدّم الإحماء قبل مباراة في الملاكمة في بداية فيلم يحكي قصة ملاكم، فمن المحتمل أن تكون حياة جاك لاموتا كلها مثل مباراة ملاكمة. ويمكن للمتفرّج الذي شاهد فيلم سكورسيزي بالفعل أن يدرك فكرة أن الشخصية التي جسدها دي نيرو لا تزال في الحلبة، بما في ذلك في حياته الخاصة بحيث يقوم باستمرار بتسديد الضربات وتلقيها، ولكن أيضًا أن جيك لاموتا هو كذلك، كما في لقطة الجينريك هذا، رجل وحيد -سيحرمه خلافه مع شقيقه من أفضل مدرب له- وأكثر من ذلك، فهو رجل يحارب نفسه.

يأتي الشعر في بداية الفيلم من عدة عوامل فيما يبدو. فتوجد أولًا لحظة توقف قبل [عرض] الغضب الشديد من حياة جيك لا موتا، عبر ركود تأملي غنائي، يتم تأكيدها بالحركة البطيئة. يمكننا إذن تحديد دور الإخراج الذي يجعل فضاء القاعة التي ستقام فيها مباراة الملاكمة غير واقعي، مما يسمح بفتحه بسهولة أكبر على تأويلات استعارية وأليغورية. لكن يمكننا أن نضيف دور المفارقة: نلاحظها، في البداية، في انطباع الهدوء، بل الصفاء، الذي ينبثق من اللقطة المتوالية، بعيدًا عن الضوضاء والانفعالات المتوقعة في مثل هذا المكان - مما يسمح، على وجه التحديد، بالتعبير عن فكرة تركيز الرياضي. ولكن من الواضح أنه يذهب أبعد بكثير. والأهمّ من ذلك، أن هذه اللقطة التمهيدية يمكن أن تثير، بالنسبة إلى أي

شخص شاهد الفيلم، التناقض بين تطلعات لا موتا، والارتفاع الذي كان يود أن يرتقي إليه، وواقع عالم الملاكمة، وسطحيته الخاصة، وحتمية سقوطه. فجميع الاستعارات التي سبق ذكرها تصوغ فكرة الأناقة، والإتقان، ومثالية النقاء، التي لن يكف الملاكم بعد ذلك عن الابتعاد عنها، مما يؤكد مسار الشخصية، ويعزز الشعور بالانحدار.

مثال آخر مثير للاهتمام هو نهاية فيلم «فال أبراهام» (1992) لمانويل دي أوليفيرا. فيتم تصوير إيما، التي أعدت نفسها كما لو أنها ستذهب إلى الحفل الراقص، في ترافلينغ خلفي متقدمة نحونا. وتمرّ تحت أشجار البرتقال قبل أن تصل إلى طوف حيث تتعثر في حفرة وتسقط في النهر، دون أن تعود إلى السطح [الصورة 2]. فما يشدّنا للوهلة الأولى إنما هو الممر في بستان البرتقال. ولكن من الواضح أن المقطع بأكمله مهم للتساؤل حول فكرة السينما الشعرية، بما في ذلك السقوط، بسخريته القاسية التي تبرز نهاية نوع معين من الشعر. ولكنها تفتح شكلا آخر - مع اختفاء البطلة بطريقة وحشية تفتقد إلى المصداقية الكبيرة. فيتم تصويرها على هذا النحو، تخرج الشابة من مجال الكاميرا دون أن تتبعها بكل بساطتها السخيفة. ثم يغمرها النهر وكأنها مجرد حجر يلقى في الماء. ولفترة طويلة تسجل الكاميرا الدوامات على السطح وهي تتلاشى تدريجيًّا.

من الواضح أننا بعيدون تمامًا هنا عن سينما النثر: يتميز الفيلم،

وإن لم يكن غنائيا دائما، كما في هذه المسيرة الجنائزية والاحتفالية في ذات الوقت، بإيقاع بطيء وملنخولي، من خلال تأثير الفارق بين الصوت من خارج الإطار في الماضي، الذي يصف الزمن المنقضي، وهو ما خوّل لنا مراقبته بدقة- لا يخفي الفيلم أي شيء عن الأصل الأدبي للروائي الطويل، بل على العكس من ذلك، يسعى جاهدًا للتساؤل حول العلاقة بين النص المسموع والقص المصور ورغم أنه شاعري من نواح كثيرة، فهو مع ذلك سرديّ بعمق: يقتبس فال ابراهام الرواية التي تحمل اسم أوجستينا بيسا لويس التي اقتبست بدورها رواية مدام بوفاري اقتباسا حرّا.، ومثل بطلة فلوبير تراكمت خيبات الأمل لدى الشابة: فوصلت إلى حافة تجربة حياة تعتبرها محبطة. ولكنها لا تسمم نفسها، بل تحرر كيانها من حياتها الماضية بطريقة مختلفة: تذهب لتلتقي بالموت مثل فتاة صغيرة ساذجة أو مثل عروس. وتعزز ملابس إيما والتكريم الذي تقدمه لـ «مدام»، المالكة السابقة للمنزل، قبل مغادرتها مباشرة، فكرة النقاء الموجودة في الكلمات التي تتخيل سماعها في ذلك الوقت. («ارجع إلى التعبير اللطيف من القلب الطاهر الذي فقدته. القلب النقي لا يضيع ولا يفسد ولا يتحول»).

لنتوقف عن كل السخرية، فهي تستسلم للتفكير في أشجار البرتقال، وهذا ما تؤكده لقطة الترافلينغ: فصدر الشابة المؤطر في لقطة غطس مضاد طفيفة، والحركة السلسة لإيما واهتزازها يحولان مشيتها المتعرجة إلى نوع من الطيران.

الصورة 2 مانويل دي أليوفيرا، فال أبراهام (2991) فوتوغرام

كل هذا، فضلا عن نظرتها نحو السماء التي توحي بأنها قد تحررت أخيرًا من عبئها - مهما كان. إن القصد الاستعاري واضح، وإن أصبح أكثر تعقيدًا مع السقوط في النهر: ما الحيوان الذي يغرق في الهاوية عندما يحاول الطيران؟ ربما يكون الإنسان نفسه كما في لغز أبو الهول، على الأقل الإنسان الذي تمزقه تطلعاته وصعوبة تحقيقها. هذه الطريقة في تعريف شخصية إيما، وتحديد طموحها وقدرية وضعها، غنية بما لا نهاية له. فهي تشبيه، يسمح، إلى حدّ كبير، بالتعبير عن هذه المعاني المعقدة من خلال ربط استعارة الطيران باستعارة السقوط، والتذكير ولو عن بعد بأسطورة إيكاروس.

من الواضح أن هناك عوامل أخرى تلعب دورًا في اللقطة، مثل سوناتا ضوء القمر لبيتهوفن، بإيقاعها الثابت المتمايل والمشابه لإيقاع مسيرة الجنازة، التي تبدو ملابس إيما البراقة أو ملامحها المتوهجة

متناقضة لها ظاهريا: وهذه مفارقة أخرى تضاف إلى الحركة المزدوجة الصاعدة بشكل خاطئ، إلى الرحلة الفاشلة للبطلة، للتعبير عن محاولتها اليائسة لتجربة السعادة، أو -وفق تأويل آخر محتمل- عن فرحتها بالتحرر في وعي الموت القادم.

ولا نتعامل هنا مع توقف مؤقت في القصة - على عكس الفصل المقتطف من فيلم سكورسيزي- لكن من الواضح بشكل كافٍ أن الشعر يولد من الإيقاع البطيء الذي يسمح بالتأمل، ويسمح بإنضاج المقارنات المخفية في الصورة، سواء كانت غنائية (الرحلة تحت أشجار البرتقال) أو أكثر سخرية (السقوط في الماء على نحو ما دون أن تغرق والاختفاء الفجئي خارج الإطار، على الطوف، ثم تحت سطح الماء، ثم، مثل جسم محايد.

ملاحظة أخرى مثيرة للاهتمام: هاتان اللحظتان الشعريتان الأوليان لوحظتا في الأفلام الروائية لسكورسيزي وأوليفيرا، في الأفلام التي تضمنت لحظات أخرى ولكنها لا يتم عرضها بشكل واضح باعتبارها شعرا سينمائيا، وتقع في نهايات القصة - وحتى على هوامش العمل، بالنسبة إلى الأول. هذا يبدو متكررا: نستطيع تحديد عدد من الأفلام التي تبدأ بالاستعارات، من فيلم النافذة الخلفية لهيتشكوك إلى أفلام مختلفة لبريجيت روان، على سبيل المثال الأعمال، نعرف متى تبدأ مرورا بالفائز لمايك نيكولز أو الكنيسة للوكريشيا مارتيل، على سبيل المثال لا الحصر. يمكننا تحديدها كذلك في أفلام تبدو أقل شعرية مثل بابا نويل مجرد

قذارة للمخرج جان ماري بويريه، مع كرة الواجهات التي تنزع الواقعية عن بوليفارد هوسمان، في نوع من التجلي الساخر لفضاء عام مستوحى من «روح عيد الميلاد». أما بالنسبة إلى الأعمال التي تنتهي بهذا الشكل، فهي متكررة: أفكر في فيلم «التضحية» الذي كتبه تاركوفسكي، وفيلم «استعادة» لبانيول، وفيلم «عمل الربيع» لمانويل دي أوليفيرا أو «معركة الجزائر» أيضا لجيل بونتيكورفو و«لومومبا» لراؤول بيك، أو في «نهاية الحبة» أو «البغل» للكشيش، من بين أمثلة أخرى.

تشهد هذه اللحظات المجازية على ارتباط أضعف بالسرد، خاصة بالنسبة إلى افتتاحيات الفيلم، لكن اختيار التشبيه لافتتاح العمل أو اختتامه يأتي قبل كل شيء من قدرتها على الإيحاء بالأفكار بشكل فعال - حتى أنها تسمح، إن لم يكن لدفع إشكالية نحو العقدة، على الأقل لرسم معالمها ولطرح أسئلة مفيدة في لحظات إستراتيجية عندما يتم تحديد معنى الأثر بقوة، كما لاحظنا في أفلام سكورسيزي ودي أوليفيرا. بالمقابل هل تعدّ كل هذه اللحظات شعرية حقًّا؟ عندما يستهلّ هيتشكوك فيلم «النافذة الخلفية» (1954) بفتح ستائر الشقة، ندرك التشابه مع «رفع الستار» وبالتالي، التضمين المقترح. ويعرض فيلم «الساحة» لجيمس ستيوارت مشهدًا مشابهًا لفيلم أو مسرحية بمعرض الشخصيات وحبكاتها المتعددة. فلا نميل إلى توصيف هذه فكرة بالشعرية، وفي الحقيقة ليس بهذه المصطلحات يحلل المقطع عامة. ومع ذلك، هل يجب رفض الفكرة؟ في اللحظة

التي يفرض فيها التشبيه نفسه، عندما تفتح الستائر، لا يبدو لي الشعور الذي يسيطر على المتفرج في مواجهة ثخانة الصورة، وثراء الجهاز، غريبًا على فكرة الشعر. وإذا ما كانت الإثارة قوية جدًّا، فذلك لأن الفتح البطيء والمنتظم للستائر يشبه الوعد بالمشهد: يكشف تدريجيًّا عن وفرة غير متوقعة للمواد المرئية وفي الوقت نفسه، يوحي من خلال التشبيه، بأن هذا الثراء سيكون هو نفسه ثراء الفيلم، أن العالم هو مسرح، وأنه عرض دائم بثراء لانهائي. وعليه، فإن الاستعارة تجلب شكلًا آخر من الشعر: فهي تشوّش النظرة، وتحفز الإدراك والفهم وتجددهما، ولكن دون أن تبرز عمق دلالة الاستعارات السابقة الأكثر مفارقة. لذلك ستكون هناك درجات من الشعرية الاستعارية المرتبطة بدرجة التناقض التي ينطوي عليها هذا التشابه.

من الواضح أن الاستعارة لا تظهر فقط في طرفي العمل: فنجد في فيلم الفجر (1927) لفريدريك مورناو، على سبيل المثال، لقطتين رائعتين في لقطة مزدوجة المفتاح، عندما ينام الزوج ويفكر في خطته للقتل، وعندما يستيقظ على الحالة المزاجية نفسها. يستخدم المخرج هنا الطباعة المضاعفة المتلاشية، في اللقطات التي تدوم ولكن لا يمكن اعتبارها وقفات سردية حقيقية. فيفعل ذلك أولًا ليعبّر عن الرجل الذي يضيع في مشروعه: خطة مدهشة بحيث يبدو، أثناء التفكير في فكرة إغراق زوجته، كأنما هو نفسه مهدَّد بالمياه (حركة الموجة تعطي إحساسًا حيويًّا بجسد يسبح مع التيار). ثم يتعلق

الأمر بالتعبير عن الهوس بطرق مختلفة: امرأة المدينة تطارد الرجل الريفي، إنه وجود شبحي يظهر خلف ظهره [الصورة 3]، ويختفي ويعود للظهور أمامه، قبل أن يظهر وجه جديد لها في الصورة. فهي تمتلكه، لا بل تطوقه، حرفيًّا في الصورة واستعاريًّا - أينما وجّه نظره أو أفكاره، فإنها تفرض نفسها عليه، مداعبة، ملمّحة.

في الحالة الأولى، يمكننا أن نرى بوضوح أن ثراء الاستعارة يقوم على مفارقة. ولكن يصعب التمييز في الحالة الثانية: فهي خاصة الملاءمة القصوى للتشابه الذي يصدم المتفرّج، وكثافة الدلالات التي تنقلها الصورة.

الصورة 3 - فريدريك فيلهلم مورناو، الفجر (1927) فوتوغرام.

من الوظيفة الشعرية إلى التغريب

ليس من المجدي أن نضاعف الأمثلة: فليس التأثير الشعري لعدد معين من الاستعارات موضوع شك، ويكون أكثر حساسية كلّما منحها الفيلم الوقت للتكشف، من بضع ثوانٍ في فيلم «الفجر» إلى بضع دقائق في فيلم «الثور الهائج». وبالمقابل قد يكون من المفيد التساؤل، إضافة إلى سبب هذا التأثير، عن المفهوم التقليدي للشعرية، النابع من جاكوبسون والمعزز بنظرية الانزياح الأثيرة عند البنيويين: مفهوم «الوظيفة الشعرية»، التي يسعى رومان جاكوبسون جاهدًا لتمييزها عن «الوظيفة المعرفية» أو «المرجعية»، كثيرًا ما يتم التفكّر فيه على مستوى التمييز بين الجدول والمركّب. ورغم كل الفروق الدقيقة التي يجلبها اللغوي إلى كلامه، عندما يؤكد مثلا أن التسلسل الهرمي العادي فقط هو الذي فسد، من الرسائل الشعرية، فإن فكرة الفصل تفرض نفسها: فلماذا، إذن نحافظ على فكرة «الوظيفة المهيمنة»[1] في كلتا الحالتين؟

تسمح لنا الاستعارة تحديدًا بمعرفة إلى أي مدى يكون هذا المخطط اختزاليًّا، ولا يأخذ في الاعتبار العديد من «الرسائل الشعرية»: أولًا، كما نعلم، هناك مركّب في هذا «الجدول» الذي

---

(1) انظر:

Jakobson Roman, «Linguistique et poétique», in Essais de linguistiquegénérale, Paris, Éditions de Minuit, 1963, coll. «Points», 1970, p. 214.

هو استعارة (يخبرنا فال إبراهيم أنّ إيما مثل طائر سجين)، ثم، إذا كان للرسالة الشعرية كثافة أكبر يمكن أن تعقّد الوظيفة العرفانية والمرجعية، فليس ذلك إلا في المقاربة الأولى - وعلى العكس من ذلك، فللوصول إلى فكرة أكثر رهافة وأكثر دقة، يتم اقتراح منعطف ظاهر، باستخدام التشبيه. يُظهر بول ريكور جيدًا، في أثره الاستعارة الحية أن الأمر يتعلّق في الواقع بالنفاذ إلى مرجع متجدد: من خلال «تدمير» المرجع العادي، أو بتعليقه، إذا فضلنا ذلك، فإن الاستعارة تبني مرجعًا جديدًا[1].

يمكننا أن نقولها بطريقة أخرى: تستدعي الاستعارة تعددية في التجارب[2]، تلك التي تتعلق بالمشبه به وتلك التي تتعلق بالمشبه، لتمثيل ما تدعونا إلى التفكير به: حُلم جيك لا موتا بالنقاء، على سبيل المثال، أو حلم إيما بالحرية. وبالمثل، في الفجر، من الواضح بشكل كافٍ أن «الالتفاف» من خلال الطباعة المضاعفة يمكّن في النهاية من التعبير بشكل فعال عن تجربة رجل يفقد نفسه، أو يغرق في مشروعه، أو لم يعد شيئًا سوى ظل نفسه، مسكونًا بامرأة شؤم، ومسكونا بمشروع ليس له. وعليه فإن «الوظيفة الشعرية» هنا [تقدّم] مساعدة

---

(1) انظر:

Ricœur Paul, La Métaphore vive, Paris, éditions du Seuil, coll. «Points Essais», 1997, p. 289-290.

(2) حول هذا البعد «التجريبي» للاستعارة، انظر:

Détrie Catherine, Du sens dans le processus métaphorique, Paris, Champion, 2001.

ثمينة للوظيفة «العرفانية» و«المرجعية»: كيف يمكننا أن نقول أن الوظيفة الأولى تسود، ما لم نواجه الحكم المسبق القائل بأن غموض الشعر مجاني، أي أنه ليس لديه الكثير ليقوله؟ من الواضح أن حتمية نقل الرسالة لا تنشأ بالمصطلحات نفسها في الشعر، فما بالك إذا لم نشعر به دائمًا، على خلاف النثر. ولكن الحدّ من البعد العرفاني والمرجعي، خطر متناظر علينا أن نحمي أنفسنا منه.

بعبارة أخرى، من المناسب استدعاء نماذج نظرية أخرى للتفكير في الشعري، في عدد معين من الحالات على الأقل. ففكرة التغريب التي اقترحها فيكتور تشكلوفسكي في «الفن بصفته معالجة»، من وجهة النظر هذه، ثمينة للغاية. هذه المفهوم (بالروسية أوستراننيي)، التي تُترجم أحيانًا إلى «التعتيم» أو «التفرد» أو حتى «التغريب»، تمت بلورتها لأول مرة من خلال تولستوي: يقصد تشكلوفسكي بهذه الكلمة مجموعة العمليات التي تسمح للفن «بإعادة الإحساس بالحياة، وبتجديد رؤية الأشياء، لمحاربة أشكال الإدراك الراسخة، ضد ما يخضع الوعي. يتعلّق الأمر بـ«تعتيم الشكل»، و«زيادة صعوبة الإدراك ومدته» من أجل نزع آليته، والتخلي عن الفكرة نفسها[1].

(1) انظر:

Chklovski Victor, «L'art comme procédé», in Todorov Tzvetan, Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes, Paris, Le Seuil, coll. «Points Essais», 2001, p. 82.

يبيّن تشكلوفسكي في مقالته عام 1927، «الشعر والنثر في السينما»، بوضوح، من خلال الأمثلة المختلفة التي قدمها عن العيوب الشكلية، أن «السمات الفنية أو الشكلية» لا تتعارض مع «السمات الدلالية»، أي أن الوظيفة الشعرية لها وظيفة معرفية، وإن لم يظهرها غير الأدب: وهو إذ يعتمد بشكل أساسي على الموازنات أو المسائل النثرية أو الصوتية، وبعبارة أخرى على أساس غير مناسب مسبقًا، يشير بنفسه إلى أنها غالبًا ما تنتج تأثيرات دلالية - ولكنه، يا للغرابة، لا يقترح توسيع نطاق هذا الدرس ليشمل السينما. وبالمقابل، فإن فكرة التغريب هذه مناسبة تمامًا لشرح أهمية الاستعارة: فالعقل يتوقف عند إدراك التشبيه، وطالما أنه يميل إلى الأفضل، يريد أن يفكر بما رآه للتو أو سمعه أو أن يحلم بهما، فإنه ينفذ إلى تمثيل جديد.

لقد توصل فيكتور تشكلوفسكي إلى النتيجة نفسها، في «الفن بما هو أسلوب»: بعد أن طعن في فكرة بوتيبنيا بأن «الفن هو التفكير من خلال الصور»، وعبر الاستعارات، أكد أن «الغرض من الصورة» ليس التبيين من خلال تفسير المجهول بالمعلوم بل العكس، فالغرض من الاستعارة هو «خلق تصور خاص عن الشيء»، للسماح «برؤيته وليس التعرف عليه»، ويؤكد المؤلف أنه «في كل مكان تقريبًا حيث توجد صورة هناك تفرد» وهناك تغريب[1].

يبدو أنّ الاستخدام الشعري للاستعارة، في نثر سينمائي معين، عند مورناو كما عند سكورسيزي، وعند هيتشكوك نفسه، و[عامة]

(1) المرجع نفسه، ص. 89.

في السينما التي يلعب فيها السرد دورًا راجحًا، مرتبطٌ بقدرته على التعبير بطريقة مختلفة. وإذا كانت استعارات الفجر تثير كل هذا العجب، فذلك لأنها تفرض شعورًا بحقيقة مفارقة: يمكننا أن نغرق في مخطط للقتل. ويمكن للهوس الغرامي أن يؤدي إلى هذا النوع من الأرق، بحيث يكون الحبيب موجودًا وغير موجود في الوقت نفسه. هكذا يُفسر تواتر الركود التأملي: فهو يرتّب فضاءً يسمح بالتشبيه والمفارقة التي يحتويها. ومع ذلك، فإن هذا الاستخدام الشعري للتشبيه أبعد من أن يكون موحدًا: فالتركيب الاستعاري أكثر تنوعًا مما يُتصور عادة، وكل شيء يحدث كما لو أن الاستعارة في السينما يجب أن تكون سرية قدر الإمكان، وأن تذوب في القص، وإلا فإنها تجازف بأن تكون غير مقبولة.

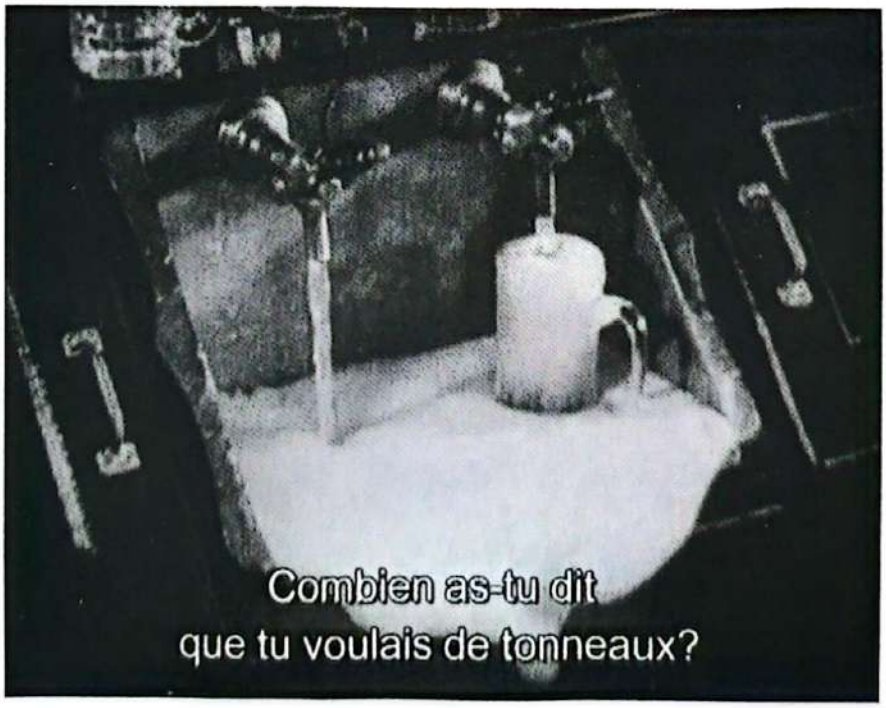
محو ظاهري للاستعارات في السينما

بالطبع، تبدو الاستعارات الظاهرة عديدة، من الأغنام التي تفتتح فيلم العصر الحديث (1936) لشابلن إلى الفراشة التي تخرج من فم ملفيل بوبود، في «لورانس في كل الأحوال» (2012) لكزافييه دولان. ولكن، في الحالة الأولى، على وجه التحديد، تبدو الاستعارة مندمجة بشكل سيئ في نسيج الفيلم، وتبدو أنها نقل غريب لأسلوب السينما «السوفياتية»، وخضوع لضرورة بلاغية، وأكثر من ذلك نضالية: ولا نتحدث عن السينما الشعرية مستندين إلى استهلال فيلم الأزمنة الحديثة. فالشعر، في هذا الفيلم، يتحقّق

أكثر في تشخيص الأشياء والأدوات والآلات منه في تحويل العمال إلى حيوانات - بقطع النظر عن أي حكم أيديولوجي أو أخلاقي. وليست المشكلة في البعد الحجاجي لشكل التشبيه، ولكن في البلاغة الخاصة به. فالخروف يشكل مسندًا ثابتًا جدًّا، مبتذلًا جدًّا، بحيث لا يمكن للاستعارة أن تعيش وتزدهر: لم يمنح الفيلم هذه الصورة وقتًا للعيش حتى يتم إثراء الخطاب بإشارات أدق. أما بالنسبة إلى لقطة فيلم «لورانس في كل الأحوال» حيث تعلم الشخصية التي تحمل الاسم نفسه أنها مقبولة كما هي، في هويتها باعتبارها امرأة، وأنها يمكن أن تخرج أخيرًا من شرنقتها، فهي تشير إلى نوع من الإرادة الشعرية المعروضة، مثل العديد من اللحظات الأخرى من الفيلم، مثل تلك التي تمطر فيها السماءُ ملابس: لذلك فمن المنطقي ألا يتم إخفاء الاستعارة، بل يتم عرضها. لكن ليس هذا الاستخدام الأكثر شيوعًا ضمن النثر الشعري السينمائي. فالاستخدام المهيمن هو الذي لا يتم فيه عرض الاستعارة على هذا النحو، ففيه يتم دسّها في تكتم، مع المخاطرة بعدم إدراكها. تتوفر لنا صورتان مختلفان للغاية إذن: فإما أن يؤخذ المشبه من السرد، وإما أنه لا يعلن، فيتم الإيحاء به لا أكثر.

يقدم «سكارفيس» (1932)، لهوارد هوكس، بعض الأمثلة من الحالة الأولى: لقول طريقة توني كامونتي الجديدة، أثناء الحظر، التي قامت بمعاملة المديرين بوحشية ودفعهم لشراء كحول أكثر مما يحتاجون، وتركز الكاميرا على موزع البيرة [الصورة 4].

يسيل الصنبوران، ويفيض المشروب، ثم نسمع توني يضغط على المتصرّف. فتُحمّل الصورة بسرعة بمقاصد استعارية، من خلال المونتاج الذي يقدمه شريط الصوت والتشبيه الذي ندركه: نفهم أن هذا «الفائض» ليس الوحيد، وأن هذه الفوضى ليست سوى بداية فوضى أكبر، مثل أسلوب الشخصية، وعدم الاستقرار الذي يقدمه. لذلك فإن الاستعارة مأخوذة من أحد عناصر القص: فهي تتيح التعبير عن فكرة، وتكثّف التعبير، دون كسر استرسال فضاء الفيلم وتماسكه. وتشكّل طباعة النهر المضاعفة في فيلم «الفجر»، تنويعا عن هذه الحالة الأولى: فيمثل الماء أولًا ما تفكر فيه الشخصية قبل أن تُفرض تدريجيًّا فكرة أنه أيضًا هو من يغرق. فيتم تقديم المشبه بشكل خفي: يتم تحفيز وجوده في الصورة أولًا بشكل مختلف، من خلال مشروع الزوج.



الصورة 4 – هوارد هوكس، سكارفيس (1932). فوتوغرام.

ويكون المشبه في الحالة الثانية، أكثر خفاء، لأنه لم يعد يُعطى بشكل صريح. لقد ذاب نوعًا ما في الصورة، وقُدّم من خلال عدد قليل من القرائن. فقد رأينا ذلك مع رحلة إيما: لم يتم إبراز المشبه، ولا نعرف على وجه اليقين ما إذا كانت الشابة تُشبّه بطائر يحلق. لكن هذا النوع من الأفكار هو الذي يتشكل في ذهن المشاهد ويفرض نفسه بالقوة. وفي مثل هذ الشكل، تكون الاستعارة ذات المشبه الضمني -على عكس الاستعارة التقليدية، التي كون فيها المشبه- أكثر تكرارا بشكل لا يصدق مما قد يعتقده المرء: يبدو أن هذا الشكل من التشبيه، الموجود من العصر الصامت، ينتصر مع السينما الحديثة[1]. ويقدم لنا الأدب الشعري أيضًا العديد من الأمثلة، لكن التقليد البلاغي لم يلفت الانتباه إليها أبدًا: قد يكون دور السينما أن يكشف عن كل قوتها.

ويمكن أن تدرج استعارة النوتة الموسيقية، في «الثور الهائج»، هنا: فقد تم الإيحاء بالمقارنة ولكن لم يتم عرضها أبدًا. والأمر نفسه ينطبق على فيلم «الفجر»، فلا يتم فيه التعبير عن فكرة الرجل الذي تطارده امرأة المدينة، وعن كونه ممسوسا، إلا من خلال الطباعة المضاعفة الموضحة أعلاه، أو في أوقات أخرى من خلال

(1) حول هذا السؤال، راجع:

Renault Jean-Baptiste, «Métaphores littéraires et cinématographiques. Du comparé au comparant in absentia», in Bonnet Xavier et Ferry Ariane (dir.), Le Retour du comparant, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 85-101.

أداء الممثل: فتشكل الفكرة الصورة ولكن دون أن تفرض نفسها بالضرورة، بكل وضوح، في وعي المشاهد. وفي فيلم «الفهد» (1963)، يُظهر لنا فيسكونتي عائلة الأمير سالينا، بعد أن وصلت إلى مكان عطلتها، واستقرارها بالقرب من جوقة الكنيسة دون أن يكون لديها وقت للتغيير: يُظهر لنا ترافلينغ طويل أفراد العائلة المختلفين، بلا حراك، يغطيهم الغبار، وتنبثق فكرة التماثيل، لرجال مجمدين في المواضعات التي تجاوزها التاريخ.

استخدم تشابلن أخيرًا الإجراء نفسه في مشهد الكرة الأرضية من فيلم الديكتاتور (1940): ذروة الفيلم الشعرية، أو على الأقل تم تحديدها من قبل الكثيرين على هذا النحو. وتدين هذه الأليغوريا بجزء كبير من قوتها لمجموعة من التشبيهات التي تدعمها. فالكرة الأرضية تجعل المرء أولًا وقبل كل شيء بالطبع يفكر في إدانة صبيانية هينكل، بكل ازدواجيتها الغنية، كرة أو بالون: الديكتاتور يلعب بها حتى تنفجر. لكن البعد الأليغوري للمشهد لا يقتصر على هذا المستوى الأول من المشابهة: فهينكل يتصرف مع الكرة -العالم كما لو كانت أيضًا كائنًا حيًّا- تتشكل معه علاقة إغواء، كما هو الحال مع امرأة -وأيضا، علاوة على ذلك، لشيء ثمين وموقر- تبدو الكرة الأرضية مضيئة، تشع مثل الشمس التي تُركب لترمز إلى النظام، وعندما ترتفع فوق المنضدة، وقد بدا هينكل واقعا في علاقة عشق معها. فالديكتاتور يسعى للسيطرة في الوقت نفسه على موضوع الحب والعشق هذا فحسب: إنه يقترب منه مثل المفترس،

يتلاعب به، ويجعل منه شيأه. هذا أيضًا هو مصدر سوء حظه، كما تذكرنا نهاية المشهد: لا يمكنه إلا أن يمارس العنف تجاه من يرغب به كأنه شيء مقدّس.

يأتي الشعر المفارق في المشهد إلى حد كبير من تعدد المراجع التي تنتظم في شبكة وتعبر عن مأزق الشخصية: تؤكد موسيقى فاغنار، مقدمة الفصل الأول من لوهنغرين، فكرة الأعجوبة (يبدو العالم تقريبًا مثل الكأس من أسطورة آرثر) بعد خطوة رقص سخيفة إلى حد ما، ثم تسلق الستائر، يؤدي هينكل كوريغرافيا غريبة ولكن رشيقة تعبر عن تطلعات الشخصية للجمال، وفي الوقت نفسه نجد في هينكل سمات من شارلو الذي يزيل هالة القداسة عن كل شيء - فيركل كحمار ويلعب بأردافه ليجعل الكرة الأرضية تنطّ. هذا التناقض يسمح بإعلان حلم هينكل بالسيطرة على الأعجوبة، دون الحكم عليه فورا، وفي الآن ذاته الطابع الانتهاكي لهذا الحلم؛ يكاد يفكّر في ممارسة الجنس مع العالم عندما، يلعب مع الكرة الأرضية ويستلقي معها على الطاولة بعد أن صرف وزيره ليكون بمفرده.

وهكذا تبدو الاستعارة قادرة على صياغة معيار لتمييز ضرب من الشعر ضمن النثر السينمائي. ولكن، كما يشير المثال المضاد للأغنام في فيلم «العصور الحديثة»، أو مثال الدجاجة في فيلم «الغضب» (1936) لفريتز لانغ، مما يجعل من الممكن استحضار الثرثرة والنساء والنميمة، لا يُنظر إلى كل الاستعارات على الفور على أنها شاعرية، على سبيل المثال بسبب رقة الخطاب الذي ينقل

أحيانًا، أو بسبب طابعه المنمّط جزئيًّا. وبعبارة أخرى، ليس وجود الاستعارة البسيط هو الشعري بقدر ما هو المفارقة التي تكمن وراء خطابها بنسب متفاوتة، وهو الذي يتكشف في كل استعارة حية، ولكن يمكن تفويتها في بعض الحالات، عندما لا يفرض المشبه كل ثرائه، أو عندما تبدو الاستعارة بالية. نجد هنا، أخيرًا، فكرة قديمة تخترق أفضل المعالجات البلاغية: فالاستعارة التي تقدم أعظم سحر هي تلك التي تربط بين الحقائق البعيدة[1] شرط ألا تكون غامضة. ولكن، دون أن تكون مجرد تجميع «للحقائق البعيدة» التي أوصى بها أندريه بريتون، والتي كثيرًا ما يتم اقتباسها للتنظير للاستعارة في القرن العشرين، فيجب أن تنظم صور التماثل بشكل أفضل القربَ لمحاورة هذه الحقائق: من المناسب أيضًا اعتبار الإصابة في الجمع [بين العناصر]، كما يعلن رفيردي[2] ثم تأتي قوة التشبيه وهالته من حقيقة أن كثافة الخطاب ليست تكلّفا مجانيا ولكنها تعقيد للخطاب لتحديد تعقيد الواقع أو الفكرة بشكل أفضل - سواء كان ذلك، في هذه الحالة، عقدة إيما أو الوضع الوجودي لجيك لا موتا أو الزوج الذي يفكر في قتل زوجته، أو نفسية الديكتاتور كذلك.

---

(1) انظر:

Aristote, Rhétorique, livre III, traduit par M. Dufour et A. Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 2003, chap. 11, 1412a, p. 68, et Quintilien, Institution oratoire, tome V, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 2003, livre VIII, 3, 74-76, p. 81.

(2) انظر:

Reverdy Pierre, «L'image», Nord-Sud, n° 13, mars 1918.

بيبليوغرافيا

- Aristote, Rhétorique, traduit par M. Dufour et A. Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- Chklovski Victor, «L'art comme procédé», in Todorov Tzvetan, Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes, Paris, Le Seuil, coll. «Points Essais», 2001.
- Chklovski Victor, «Poésie et prose au cinéma», in Albera François (dir.), Les Formalistes russes et le cinéma, Poétique du film, textes présentés par F. Albera et traduits du russe par V. Posener, R. Guyraud et J.-Ch. Peuch, Paris, Nathan Université, 1996.
- Détrie Catherine, Du sens dans le processus métaphorique, Paris, Champion, 2001.
- Jakobson Roman, «Linguistique et poétique», Essais de linguistique générale, Paris, Éditions de Minuit, 1963, coll. «Points», 1970.
- Quintilien, Institution oratoire, tome V, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- Renault Jean-Baptiste, «Métaphores littéraires et cinématographiques. Du comparé au comparant in absentia», in Bonnet Xavier et Ferry Ariane (dir.), Le Retour du comparant, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- Reverdy Pierre, «L'image», Nord-Sud, n° 13, mars 1918.
- Ricœur Paul, La Métaphore vive, Paris, éditions du Seuil, coll. «Points Essais», 1997.

التعاكس الزمني عند جان كوكتو
من الشكل الفيلمي إلى الشكل الشعري

لويس دوبريس (جامعة السوربون - نوفيل - باريس 3)

تؤكد معظم تحليلات المنجز السينمائي لجان كوكتو مسبقًا الطابع المتغير الشكل لفنّه. وهو نفسه لم يتوقّف عن الإصرار على حقيقة أنه ليس سينمائيا تمامًا، ولا كاتبًا مسرحيًّا، ولا كاتبًا حقيقيًّا: إنه يطالب فقط بصفة الشاعر. فلا يمكن وتصنيفه ضمن أيّ فئة وكان يتهرب بمهارة من أي محاولة التمييز الاختزالي. وفي كتاب «صعوبة أن تكون»، يبرّر كوكتو نفسه بالطريقة التالية:

«لماذا تكتب المسرحيات؟ يسألني الروائي. لماذا تكتب الروايات؟ يسأل الكاتب المسرحي. لماذا تصنع الأفلام؟ يسأل الشاعر. لماذا ترسم؟ يسأل الناقد. لماذا الكتابة؟ يسأل المصمم. نعم لماذا ؟ أطرح السؤال على نفسي بدوري. من المحتمل أن بذوري تطير في كل مكان»[1].

(1) جون كوكتو، صعوبة أن تكون 1974، موناكو، نشر دي روشيه 1983، ص 47.

تفرض إذن فكرة زرع البذرة في جميع أنماط التعبير الفني نفسها. وهكذا يصوغ كوكتو رغبة شخصية، وهي نشر ترسانة شعرية من خلال مختلف الوسائط. لكن انخراطه في الفن السينمائي هو الذي يهمنا بشكل خاص. فيُشار إليه، في مقدمة مقابلات حول السينماتوغراف، بكونه أول شاعر كبير يهتم بوسائل التعبير التي يمكن أن يصبح عليها الفيلم، وأنه تعلم التقنية لإعادة اختراعها بعد ذلك في استخدامه الشخصي. فقد استطاع إنشاء شعر سينمائي يُضاف ببراعة إلى شعر المسرح أو الروايات أو الرسومات أو الكوريغرافيا، والتي أثرى بها الفن الفرنسي سابقًا[1]. لكن كوكتو في البدء لم يكن وجها معروفا في السينما. وفي الواقع، فعندما قام بتصوير فيلم «دماء الشاعر» لم يكن يعرف شيئًا عن تقنيات التصوير وقرر على الفور الانفصال عن الأنماط التقليدية (المجال والمجال المضاد، أو محاور الكاميرا أو الروابط المنطقية). فكانت مقاربته تعتمد فقط على شعره[2] وليس على الأجهزة المتواضع عليها، وإن سبّب ذلك إزعاج المشاهد عمدًا من خلال الروابط الخاطئة وتقطّعات المونتاج.

---

(1) انظر:

Cocteau jean, Fraigneau André, Entretiens sur le cinématographe [1973], Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 9.

(2) ولكن أيضًا بعض الأحداث التي حدثت أثناء التصوير... وهكذا، يروي كوكتو حادثة غير متوقعة كانت حاسمة في صناعة فيلم دماء الشاعر: «كنت أنتهي من الفيلم. صدرت أوامر للكنّاسين بتنظيف الأستوديو أثناء جلسات التصوير الأخيرة. عندما كنت سأقدم شكوى، طلب مني عامل التشغيل (بيرينال) عدم القيام بذلك. لقد أدرك للتو أن جمال الصور سوف يولد من ضوء مصابيح القوس من خلال الغبار الذي يرفعه الكناسون». المرجع نفسه، ص 14-15.

وإذا ما كانت سينما كوكتو قد تركت انطباعًا دائمًا لدى العديد من المشاهدين، فإن ذلك يرجع إلى تفصيل بعيدا عن التفاهة، ذي أهمية قصوى، من بين أمور أخرى: ففي بعض من أفلامه تظهر لقطات مقلوبة زمنيا، نتيجة التمرير العكسي للفيلم أثناء المونتاج. وفيلمان فقط من خمسة أفلام روائية طويلة أخرجها لم تحتو على أي لقطة مقلوبة: الآباء الأشرار 1948 والنسر ذو الرأسين (1949). ومع ذلك، فإن هذين الفيلمين هما بلا شك أكثر أفلامه أكاديميّة، فيميلان إلى المسرح المصور أو الاقتباس الأمين لمادة أدبية في الأصل. وفي كليهما، لا تبدو القصدية الشعرية ظاهريًّا كما في الحسناء والوحش (1946)، أو أورفيوس 1950 أو وصية أورفيوس (1960). يجب أن نأخذ بعبين الاعتبار أيضًا فيلمه الطليعي المتوسط الطول دماء الشاعر (1930) بالإضافة إلى الفيلم الوثائقي التجريبي «فيلا سانتو سوبير» (1951)، الذي يحتوي أيضًا على لقطات مقلوبة. فقد كانت تتخلل صوره بانتظام وتستمر بشكل دائم في ذاكرة المتفرجين. يقع هذا التأثير البصري في قلب «شاعرية» سينما كوكتو، سواء من منظوره هو أو من منظور السينمائيين الذين ألهمهم. فيرى كوكتو في عملية القلب خيالًا شعريًّا محتملًا، إلى درجة أن العديد من المخرجين الفرنسيين مثل جاك ديمي أو جان لوك غودار أو فرانسوا تروفو، الذين يكرسون لكبيرهم إعجابًا لا حدود له، سيعيدون استخدام هذه العملية السينمائية باعتبارها إرثا شعريا[1].

(1) كما يقول دانييل روشيه، «وجدت عالمية اللغة السينمائية في كوكتو فنانًا بنفسه مفتون

وستتناول هذه المقالة فقط قلب التعاقب الفيلمي وإن كان من الواضح أن كوكتو يقدم آليات أخرى لخلق الشعر. يجب أن نفكر أولًا في استخدام الأسلوب والمنعطف الشعري عند هذا المؤلف. يمكننا بعد ذلك أن نتساءل كيف تدعونا هذه القلبات الفيلمية بشكل عام إلى «التفكير» في العالم في شكل شعري. سيتعلق الأمر بمعرفة لماذا ترمز مقاربة كوكتو إلى قدرة الآلة السينمائية على العودة بالزمن، بالمعنى الحرفي للكلمة، وإعطائها منطقًا شعريًّا.

قلب الفيلم بما هو صورة غريبة

نستحضر كلمة غريبة إلى حد ما عند دراسة التنظيم الجمالي لأفلام كوكتو: إنها كلمة الدهشة. يكون لها ما يبررها تمامًا عند ذكر عمليات قلب الفيلم الشهيرة. ولئن كان المتفرج العادي على دراية بالآلية، وغالبًا ما يتم استغلالها في سينما الجذب، فإن العملية

بالكونية، والذي قد يستولي بشغف على آلة لخلق استعارات مهوسة وأساطير شخصية. في المقابل، سيعمل عمله على رعاية ذرية يسكنها مؤلفون متنوعون لدرجة أنه يصعب أحيانًا العثور على قواسم مشتركة لهم بخلاف الإرث الذي يجمعهم»، انظر:

Rocchia Daniel, «Empreintes et filiations cinématographiques», in Collectif, Jean Cocteau: mythes et cinéma, la traversée du miroir, Nice, Canopé, coll. «Arts au singulier. Cinéma», 2014, p. 62. Dans Fahrenheit 451 (Truffaut, 1966), Peau d 'Âne (Demy,1970) et King Lear (Godard, 1985).

اقتراضات واضحة من كوكتو، قلبات فيلمية وزخارف، تسكنها أحيانًا نية شعرية حتى عندما يتم امتصاصها في تدفق فيلمي.

لا تتوقف أبدًا عن ترك انطباع قوي. ذلك لأن العين البشرية تظل معتادة على عرض الوقت الخطي والمنتظم. فالقلب يربك، ولكن بالمعنى الجيد للمصطلح: إنه ارباك ضروري لتحقيق الصدمة وللتساؤل ولتوسيع نطاق قناعاتنا.

ويتم توفير آلة موفيولا لكوكتو أثناء تصوير أفلامه. فيتيح له جهاز العرض هذا، القابل للنقل بسهولة، مشاهدة فيلمه، أو إيقافه، أو استئنافه من الاتجاه نفسه أو من عكسه. وفي كل مساء، يظل مسكونًا بالفيلم الذي رآه في جميع الاتجاهات والذي يسعى إلى إعطاء معنى جديد له. وهكذا فإنه يحب «معالجة المشاكل التي تثير مخيلته وتتطلب مهارة أصابعه»[1]. ويدرك كوكتو أن لعكس الفيلم، من وجهة نظر اقتصادية، وظيفة مزدوجة: فهو يجعل من الممكن الاقتصاد في المؤثرات الخاصة باهظة الثمن (ولكن أيضًا كمية معينة من الشريط لأنه يعود إلى عكس بعض اللقطات المطبوعة بالفعل) ويمنح ظاهريًّا للصورة نفسها رقّة خفية.

في دماء الشاعر، وهو أول تجربة له خلف الكاميرا، تراقب الشخصية الرئيسية، من خلال ثقب المفتاح، إعدام ثوري مكسيكي. وقلب الفيلم إذن ما يعيد الحياة إلى الجسد الذي كان قد انهار على الأرض، قبل ثانية، وأصبح خاملا بعد أن أصيب بعدة رصاصات

---

(1) انظر:

Marny Dominique, La Belle et la Bête: les coulisses du tournage, Paris, Le Pré aux clerc, 2005, p. 76.

في الصدر. لكن القيامة سريعة الزوال، وهو الوقت الذي يستعيد فيه الثوري لحظة إطلاق النار بلا كلل، مثل سيزيف الذي يتعين عليه أن يدحرج إلى الأبد صخرة على منحدر أو بروميثيوس الذي يتجدد كبده بشكل منهجي ليتم التهامه بشكل أفضل من قبل نسر.

يفقد الزمن خطّيته هنا وينطوي على نفسه ليعكس بطريقة آلية جهنمية، حلقة لا تنتهي أبدًا. فيتبّن أنّ هذا المقطع يشبه الفيلم بأكمله، الخالي من المعنى المشكّل مسبقا وأنه يرفض أن يظهر لنا حبكة نهائية وهو يرفض الخضوع لمبادئ السببية [الصورة 1].

الصورة 1 – جان كوكتو، دماء الشاعر (1930). صورة من فيلم.

سيكون من الضروري بعد ذلك الانتظار ما يقرب من ستة عشر عامًا حتى يعود كوكتو إلى السينما. في غضون ذلك، تطورت التقنيات بشكل كبير، وتغير فن الإخراج، وأصبح الصوت نظير الصورة. من الواضح أن الحسناء والوحش أكثر سردية من السابق، ومع ذلك يسكنها جوهر شعري حقيقي. فهي لا تحمل الفيلم بطريقة «دماء الشاعر» نفسها بالتأكيد، ولكن وراء المظهر الخادع لاقتباس قصة جنيات تخفي رغبة في استغلال ينابيع «الشعر السينمائي» بطريقة مختلفة وأكثر دقة، فهي تدور في الكون الخيالي دون أن تفرض نفسها وجهًا لوجه. فيحتوي الحسناء والشاعر على ست لقطات مقلوبة. ولا يرى كوكتو فيها غير المؤثرات الخاصة المباشرة التي يحبها بشكل خاص والتي يصرّ عليها. كما يقول بنفسه، «الشاعر الذي يشارك في صناعة فيلم عليه أن يتحمل أقل الأعباء»[1]. ثم تظهر، في العديد من الهزات غير المتوقعة والأشكال الدقيقة المرئية لترتيب الانحراف: المشهد الذي تضاء فيه شموع الشمعدانات من تلقاء نفسها في قصر الوحش عندما يدخلها والد الحسناء [الصورة 2]، وعقد اللؤلؤ الذي يتشكل في يد المخلوق وإلقاء الحسناء من جدار غرفة نومها عندما تنتقل عن بعد إلى منزل عائلتها من مسكن الوحش بقفاز سحري ونهوض الأمير الوسيم، والدخان

(1) انظر:

Clergue Lucien, Cocteau Jean, Phénixologie. Tournage du film Le Testament d'Orphée de Jean Cocteau, Actes Sud, 2003, p. 16.

الذي يبتلعه القفاز عندما عادت تعويذة الشرّ أدراجها والطيران النهائي لجان ماريه وجوزيت داي تنتشر. تبدو كل هذه اللقطات وكأنها ومضات رائعة تزين فيلمًا لا يكون فيه عالم الجنيات بعيدًا عن المألوف، منتهكًا القليل جدًّا لقوانين الواقع ومعجزات المرئي[1]. وتكتشف الأجساد، التي تسكنها طاقة أخرى، مع ذلك سرعة غير متوقعة. فتبعث هذه الانتقالات إحساسًا بالطفو في الفضاء، كما لو أن انعدام الوزن أصبح فجأة قاعدة وأن الجاذبية الأرضية حقيقة لا تذكر. ومع ذلك، فقد أوضح كوكتو قشرة هذه الانقلابات الدقيقة في عدة مناسبات، فقد كان يريد منا أن نجد صوره واقعية من أجل الحصول على خيالي حقيقي من شأنه أن يسمح للجميع أن يحلموا معًا الحلم أكثر واقعية من الطبيعة نفسه[2]. إن مشاهدة تراجع إطارنا الفضائي - الزماني بهذه الطريقة، ولو لجزء من الثانية، يكفي لإثارة اهتمامنا.

---

(1) انظر:

Aumont Jacques, La Belle et la Bête, Jean Cocteau, Paris, Les Enfants de cinéma, coll. «Cahier de notes», 2001, p. 9.

(2) انظر:

Cocteau Jean, Ducinématographe [1973], Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 233.

الصورة 2 – جان كوكتو، الجميلة والوحش (1946). فوتوغرام.

يمكن مقارنة فيلم كوكتو الأخير، وصية أوريفيوس، بفيلم دم الشاعر. فيميل أحيانا ناحية المقترح النظري أو تحريف السرد كذلك، رافضًا أيّ محاولة للتبسيط في قصّ اعتباطي. وفيه تتابع عمليات قلب الفيلمية عديدة، بعضها أكثر غموضًا والبعض الآخر أكثر إلحاحًا. خذ مشهد نبتة الكركديه: فالكاميرا تُبئّره، في لقطة قريبة جدًّا، على الزهور الخشنة [الصورة 3]. تضع يدان بشريان، يدا كوكتو نفسه، برشاقة بتلات حول المدقة وتعيد تشكيل التويج. إنها لحظة تعليق ونوع من الاستطراد يركز، بالتأكيد، حصريًّا على حركة شعرية: تتكون من تحول يبدأ من الهدم. فتستهدف هذه الحركة تجديد زهرة وتمنحها ولادة جديدة وإمكانية التفتح مرة أخرى بالنتيجة. فيبدو لي أننا نلمس هنا خاصية حقيقية للشعرية، بفعل أن السبب والنتيجة ينتجان وهم التجلي في الصورة بالتناوب.

ألا يفي هذا بمعايير التعريف عند مانويل بيلي الذي يبيّن أن علاقة السبب والنتيجة في السينما الشعرية تُعلّق أو تُكثف بطريقة تبالغ أو تدفع إلى الذروة؟ يقدر بيلي أن ما هو شاعري هو ما يقدم نفسه لنا بصفته سلسلة من المؤثرات دون أسباب، أو باعتباره مجموعة من الأسباب دون آثار، أو بما هو آثار آثار غير متناسبة مقارنة بالسبب أو أسباب محتملة تؤدي إلى تأثيرات هامشية تمامًا[1]. (تلك التي يمكن أن نضيف إليها تبادلا في الأسباب والآثار).

صورة 3 – جان كوكتو، وصية أورفيوس (1959). فوتوغرام

(1) انظر:

Billi Manuel, «Du cinéma poïétique au cinéma poétique: pour une nouvelle approche de la poésie au cinéma», in Poirson - Dechonne Marion (dir.), L'Ecran poétique, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, coll. «C inémAction», n°157, 2015, p. 28.

يراكم أوريفيوس العديد من عمليات القلب الخادعة التي تعرض ارتداء القفازات أو مرآة مكسورة تعيد تشكيل نفسها من فتاتها مثل العديد من الظواهر التي لا يمكن تصورها في عالمنا المحدّد. فلا تتعارض، في الواقع، مع مبدأ الجاذبية بل مع مبدأ الفيزياء الأولية، القائم على منطق التشتت الذي يقضي تقريبًا على أي احتمال للتكثف. ومقابل عمليات القلب الخادعة هذه، تقترح نهاية أورفيوس إعادة انتشار للزمن الكوني: فتقرر شخصية الموت (التي تؤدي دورها ماريا كاساريس) وهورتيبيز (الذي يؤدي دوره فرانسوا بيرييه) منح الشاعر الشهير وحبيبته يوريديس إمكانية العودة إلى عالم الأحياء. ولذلك يُرجعان أوريفيوس إلى الوراء إلى الوقت المناسب، ويطردانه تدريجيًّا من العالم السفلي حيث كان يتجول حتى ذلك الحين، ويعيدانه إلى زوجته، التي كانت ممزقة بشكل دائم بسبب موته. فيتم تعطيل التسلسل السببي: يسير أوريفيوس إلى الوراء في تأثير المرآة، ويعيد تتبع خطواته ويخرج نفسه من المنطقة، مكان الذكريات البشرية المدمر. وبفضل قوى الموت الخارقة للطبيعة، سيتمكن يوريديس وأورفيوس من العيش معًا مرة أخرى، وهو ما كان محظورًا عليهما في السابق.

كيف تسهم عمليات القلب هذه كلّها في خلق شعر بصري وكيف تجلب انبثاقًا شعريًّا للصورة؟ لعكس تعاقب الفيلم وظيفة شعرية لأنه ينتج شيئًا آخر غير الانقلاب الزمني المجرد: فبدلًا من تكرار ما تم تصويره رأسًا على عقب، يضيف كوكتو لمسة باروكية

إلى الصورة. فتولد الصور المقلوبة رأسًا على عقب درجة معينة من النزعة الحلمية، ودائمًا ما تكون محسوبة للغاية. وهكذا يتذكر جاك ديمي كلمات ابنه الأكبر: «أخبرني جان كوكتو ذات مرة أنه لا ينبغي أبدًا الانحراف عن الواقع، وأن الشعر شيئ بعيد المنال، وأننا لا نعرف ما هو، وأنه هو نفسه لا يمتلك أي فكرة عنه، لكنه في كل مكان، وأنه في الحياة»[1]. ولرؤية الشعر يولد، يُطلب من المرء أن يتجاهل علومه ومعارفه السابقة من أجل التركيز على الانطباع الأول. ففي مقالهما عن الشعر في السينما[2]، تستحضر كل من ناديا كوهين وآن ريفيرسو الإسناد المتكرر للصفة «الشعرية» لعمليات سينمائية حصرية مثل الطباعة المضاعفة أو استخدام الحركة البطيئة، ويمكننا إضافة القلب الزمني. هذا يعني على كل حال شكلًا من أشكال المنطق المضاد. ومع كوكتو، فنحن نتعامل مع طمس الحدود بين الحلم والواقع الذي يسهم في التلازم، على مستوى الاستخدامات الصحفية، بين صفة «الشعري» والحلمي الذي سيكون أحد مجالاته المميزة. ومع ذلك، تبدو الخطوط أقل وضوحًا

---

(1) انظر:

Vâ rda - Demy Rosalie, Pierrat Emmanuel, Il était une fois «Peau d 'âne», Paris, La Martinière, 2014, p. 25.

(2) انظر:

Cohen Nadja, Reverseau Anne, «Q u 'est-ce qui est poétique? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma», Fixxion, n°7, 2013, p.173-186. http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contem po ~ raine.org/ rcffc/article/view/fx07.19/744

في فيلم مثل الحسناء والوحش: يقرر الشاعر إدخال الأحلام إلى حقيقة أساسية. وبالمقابل، فإن كوكتو لا يصور فقط «نقيض الحالة السوية»[1] ولكن قبل كل شيء النقيض بالمعنى الأول. لذلك، فإن الطبيعة الجمالية للسينما هي التي تتشكّل مع عمليات القلب السينمائية هذه. وفي الواقع، إن رؤية الأشياء في بُعدها المقلوب يزيد من حساسيتنا البصرية ويضيف إلى إحساسنا إحساسًا. ولا يتركنا التعاقب الخلفي غير مبالين بأي حال من الأحوال: فهو يقوّض معالمنا الديكارتية: «يكمن سر الشعر في تشويش الأشياء التي تخفيها العادة عنا ووضعها في زاوية تجعلنا نراها كما لو كانت المرة الأولى»[2]. يبدو لي أن هذه التقنية هي قلب سينما الشعر عند كوكتو لأنه، بالإضافة إلى قطع التدفق الذي يمر أمام أعيننا وليّ عنق استخدامات الصورة، فإنه يوفر تصورات جديدة ممكنة للعالم. فيبدو لنا أنه مشوه، ملتوٍ، عصيّ عن السرد تقريبا.

وتجعل الخدعة الحقيقية المزيّفة عن طريق التعاقب العكسي نوعا من التصنّع لعدم جعلها شفافة أو فعالة تمامًا. أضف إلى ذلك، فإنها لا تقاوم التقادم الملحوظ على نحو متزايد، بمرور الزمن ناهيك عن البلى الواضح. لكن هذا لا يمنع من الإعجاب بالهالة التي تنبعث منها. واقعيا، كما نتحمّس للقيام بذلك أمام أفلام جورج

(1) تعبير أنطوان دي بايك الذي أستخدمه بمفردي مأخوذ من مقال بعنوان:
Tim Burton, Paris, Cahiers du cinéma, 2012, présentation de l'éditeur.

(2) انظر:
Cocteau, Jean, Du cinématographe, op. cit., p. 216.

ميلييس، يجب أن نتحلى بالسذاجة في مواجهة مثل هذه اللقطات. فكأن كوكتو يقول لنا «دعونا نتظاهر بوجود الحكايات الخرافية». لذلك يصبح قفا [الشريط] منظورا رائعا للمكان. فلا يراد منه بعده السلبي. فيستخدمه كوكتو بما هو قوة للزيف وآلية للإيهام. ويمكننا التحدث عن الشعوذة السينمائية إن شئنا. فلا يُفترض أن يدرك القفا على أنه قفا: فيستدعي إسهامه في تنشيط ناحية الزمان بتميز إضافي. ويقوم بحقنه بغير الاعتياديّ. ومن هنا يجلب تأثيرًا إضافيًّا. هذا القفا يجب أن يوضع، على مستوى التباين، إلى جانب ناحية الزمان. إنه يهدف فقط إلى البحث في طبيعته العجائبية. وبعبارة أخرى، تقدم عمليات القلب المعنية نفسها لا باعتبارها عمليات قلب بل بما هي عنصر من ناحية الزمن داخل العوالم السينمائية لفيلم «دم الشاعر» أو «الحسناء والوحش». إنها تسمح بتصور الأفعال والحركات العجيبة التي لا يستطيع أحد إنجازها، ومن هنا جاءت فكرة «القفا المزيّف». تذهب آن سوريو المذهب نفسه عندما تؤكد أن الفيلم المعروض في الاتجاه المعاكس يعطي انطباعًا بعمل غريب وجديد، لكنه متتالٍ، وليس سلسلة من المعلومات بأثر رجعي[1]. وهذه الفكرة تحاول أن تشير إلى بُعد شعري معين، بمعنى أن قلب الفيلم سيخلق تأثيرات حسية غير متوقعة تمامًا وسينتصب في شكل

(1) انظر:

Odin Paul-Emmanuel, L'Inversion temporelle du cinéma: tête à queue de l'univers, Marseille, Al Dante, p. 17.

فجوة جمالية. فقلب سهم الزمن ليس حركة عميقة في حد ذاتها، وإن لم يكن مقصودا، مع كوكتو، أن يدرك على صيغته تلك. ومن خلال الابتعاد عن القاعدة الزمنية (تلك الخاصة بالخطية)، فإن الفكرة التي لم تجل بخاطرنا حتى تلك اللحظة تنشط من تلقاء نفسها.

السينماتوغراف بما هو فضاءٌ - زمنًا ملتو

لا يمكن إدراك القلب الزمني، الذي يتضمنه كلُّ عكس للشريط، على هذا النحو إلاّ في السينما فحسب. وكما يقول بول إيمانويل أودين، «السينما هي التجربة الوحيدة التي يُقدّم فيها الانقلاب الزمني بصفته إدراكا»[1]. ونستذكر هنا الصيغة الشهيرة لجان لويس شيفر («السينما هي التجربة الوحيدة التي يُقدّم فيها الزّمن بصفته إدراكا») والتي حولها أودين لاستخدامه الخاص. على المستوى الحسي، يحرّر «القفا الزائف» التأثير الشعري بسهولة أكبر، إلى ما هو أبعد من القلب البسيط للشريط الذي يُعِدّ «العودة إلى الماضي». ومع ذلك، يظهر «القفا الزائف» بصفة فجئية أكثر بكثير من الارتداد. يمرّ أحيانًا دون أن يلاحظه أحد تقريبا في الصورة ولكنه يجلب لها هالة لا تقاوم. أما بالنسبة إلى القلب الذي يدعو إلى «العودة إلى الماضي» فيُبرر سرديًّا ويترك للمشاهد وقتًا كافيًا لإعادة

(1) انظر:

Odin Paul-Emmanuel, L'Inversion temporelle du cinéma: tête à queue de l'univers, Marseille, Al Dante, p. 17.

ترتيب إحساسه بالقراءة. هذان هما المعنيان الرئيسيان اللذان يجب إعطاؤهما لتقنية عكس اللقطة، على الأقل عند كوكتو[1]. ولكن سواء كان يُنظر إليه بانتظام على أنه صناعة المحل أو بشكل استثنائي بصفته شكلا من أشكال الارتداد الزمني في أوريفيوس، فإن الزمن عند كوكتو يخرج عن مفصلاته ويتّخذ فجأة مسارات جديدة، يتم تمثيلها على الشاشة على أنها أحداث ممكنة ومخالفة للقوانين الكونية. لم يكن هذا الاضطراب في الزمن ممكنًا، من وجهة نظر بصرية، إلا من خلال التلاعب بجهاز التصوير السينمائي. في نظر الشاعر، السينما هي بلا شك آلة للتفكير، لكنها أكثر من ذلك آلة للتخيّل. في هذا، يكون القلب الزمني نتيجة لهذه الأداة السحرية التي يمكن أن تغير الواقع حسب الرغبة لاقتطاعه بشكل أفضل. فالزمن نسبي تماما. إنه مجرّد «ظاهرة منظورات»[2] بسيطة كما يقول كوكتو نفسه. ومع ذلك، فإن مثل هذا التأكيد يذكرنا بكلمات جان إبشتاين الذي يرى أنّه لا وجود للزمن في حد ذاته، فـ«من الأحداث نفسها ينبثق الشعور بما تم في الماضي، بما هو راهن، وبما سيأتي بعد ذلك، ويجب الاعتراف بأن لا أحد يمتلك شعورا بالزمن في ذاته،

(1) بالنسبة إلى السينمائيين الآخرين، يمكن أن يسمح القلب الفيلمي بتكوين متناظرات سينمائية أو إنتاج ذهاب وإياب دائمين بين الأمام والخلف.

(2) انظر:

Coct eau Jean, Journ al d'un inconnu [1953], Paris, Grasset, 1990, p. 9.

منظور إليه خارج نطاق حركة الأشياء وسكونها»[1]. دعونا نتذكر ذلك في أويرفيوس ووصية أوريفيوس، ولكن كذلك في الحسناء والوحش، يمكن لبعض الشخصيات، الملقاة على الأرض والتي سحقها الموت، أن تنهض فجأة بسهولة مقلقة وتعود على قدميها. وإذا ما عدنا إلى الوراء، فإن الزمن يليّن القانون الكوني للجاذبية. لكن قبل كل شيء، يكتسب أبطال الفيلم المعنيون أناقة خارقة تقريبًا: وكأنّ العالم القصصي قد أصبح، ولو للحظة واحدة، مكانا للكوريغرافيا فيها ينغمس أبطال القصة في أعمال جسدية جديدة. وكل الشعر الذي يولده القلب الزمني يكمن في هذه البهجة التي تأسرنا أمام هذه اللفتة الإنسانية التي (أعيد) اكتشافها أمام أعيننا، في ميلان آخر.

وفي الواقع، لا نرى الزمن خارج السينما (توغراف)، إلا من منظور واحد. ومن المستحيل بالنسبة إلينا أن نشاهد الزمن الذي ينساب في نهره، وهو يتدفق من الضفة أو يصعد عكس مجراه. فإدراكنا للحركة الزمنية جامد، ولكن بالنسبة إلى كوكتو كما بالنسبة لإبشتاين، تعد السينما أداة علمية تسمح لنا بالتخلص من محدودية أعيننا الحسية وبفتح وعينا على آفاق ظواهرية الأخرى:

---

(1) انظر:

Epstein Jean, Articles, conférences, propos (1922-1926), in Écrits sur lecinéma I (1921-1947), Paris, Seghers, 1974, p. 106.

«اتضح أن تعميم زمننا النفسي، المتغير بعض الشيء، هو وهم ابتكرناه من أجل التفكير بسهولة. فالنظرة التي يسمح لنا السينماتوغراف بإلقائها على طبيعةٍ لا يكون فيها الزمن هذه المرة واحدا ولا ثابتا، يمكن أن تكون أكثر إثمارًا من عادتنا المتمركزة حول الذات. والتعديل البسيط للتسجيل العكسي، السينماتوغراف، يسمحان لنا بالعودة إلى المسار الزمني الطبيعي، ويعطياننا لمحة عن هذا العالم الذي تخيله دعاة النظريات النسبية على عجل. فتمثيل حدث «انعطف» إلى الوراء وعرضه في الناحية، يكشف لنا الفضاءَ زمنًا [...]، حيث كل ما يجب أن ينجذب، يتنافر، وحيث يكون تسارع الجاذبية تباطؤًا للخفة وطاردًا مركزيًّا لا جاذبًا، وحيث تنقلب كل الاتجاهات»[1].

وإن استخدم إبشتاين مصطلح «السينماتوغراف» تمامًا مثل كوكتو، فذلك لأنه يمثل عنده تقنية على صورة مجهر، يمكن أن تمثل أداة جديدة للرؤية: وبالتالي وبمعنى ما يمكن للزمن أن يرى وفق سلّم آخر من جهة الحجم. كما أوضح مخرج «عاصفة الزمن» في الاقتباس أعلاه، فإن التأثيرات وأسبابها تجد نفسها مقلوبة في قيمها: يتحول الأثر إلى سبب ينتج ما كان في البداية سببا، ليصبح نتيجة. فيجبرنا هذا الانقلاب في الأصول والنتائج على التفكير في

---

(1) انظر:

Epstein jean, Photogénie de l'impondérable (1935), in Écrits sur leci-néma I (1921-1947), op. cit., p. 251.

البعد الأساسي للقواعد الطبيعية. يوضح كوكتو الذي يعطيه العلم أفكارًا شعرية، قريب جدًّا ثقافيا من إبشتاين في يوميات مجهول أن:

«تغمس بعض الأفلام الوثائقية أنوفنا في برازنا، إذا كانت تقدم المملكة النباتية من خلال استخدام الحركة البطيئة، التي تنتج عن زيادة سرعة الصور. [...] وهو ما يقودنا إلى استنتاج أن كل شيء نعتقد أنه صلب ومستقر وخامل، يعجّ ويتخمّر، وأن جهازا يتمتع بسرعة تصوير لا يمكن تخيّلها سيكشف لنا عن المادة ولن يظهر لنا سوى شبق شرس ورذائل غامضة وأضدادا تتقاتل، وجاذبية مزوبعة[1].

وإن استدعى كوكتو القدرة على إبطاء الزمن أو نظر إبشتاين إلى القدرات الارتدادية، فإن كليهما لا يفعل ذلك من خلال وساطة السينماتوغراف وهو، بلا شك، معدِّل هائل للسرعة، يحفز داخل فضائنا -زمنًا نوعًا من الإثارة والشعر الفوار»[2].

---

(1) انظر:

Cocteau Jean, Journal d'un inconnu, op. cit., p, 80.

(2) لم يكن يذهب في خيال أنه سيتم فحصه بعض طائراته المقلوبة لاحقًا للأغراض العلمية. يفحص روجر باليان، الأستاذ والباحث الفيزيائي، مسألة العودة إلى السينما: «تشحذ السينما حدسنا في اللارجعة. وعندما تسجل الكاميرا حركة عكسية، يكون احتمال إسقاط الفيلم في اتجاه كما في الآخر. ويرجع الشعور بالسخف أو من العجب الذي نشعر به أثناء مشاهدة أفلام معينة وهي تتراجع إلى الوراء إلى عَدم الواقعية المقدمة في ترتيب تعاقب الحقائق»، Balian Roger, «Le Temps macroscopique», in Klein Etienne (dir.), Le Temps et saflèche, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1996, p. 163. يستشهد باليان بلقطات من أفلام كوكتو. فبالإضافة إلى كونها شاعرية، فهي بمثابة صور تجريبية في مجال الفيزياء النظرية، والتي يستعيدها على حسابه الخاص.

الشعرية الافتراضية للقفا

يمكننا أن نتساءل بأثر رجعي، عما إذا كان كوكتو نفسه يتحمّل إرثا لشكل سينمائي شعري بالقوّة وبالفعل سيكون مخترعوه هما الأخوان لوميير وخلفاؤهما المباشرون. فيعاد بناء جدار بالمعاول في فيلم «تدمير جدار» (1896)، ويعود أرعن إلى لوحة الغوص التي قفز منها منذ لحظة في فيلم «الغواص الرائع» (1906)، ويسقط طفل مضطرب بفخر على ساقيه من جديد بعد أداء عرض رائع من الوقوف على اليدين في فيلم «السلوك صفر» جان فيجو (1933)، ويقفز سكير على الأريكة حيث كان مستلقيًا لعدة ساعات في «دراما مضحكة» (مارسيل كارني، 1937). فيبدو أن كل هذه الصور المتخيلة، التي تشير ضمنيًّا أو صراحة إلى الانتصاب الذكوري عبر الرمز، تجسد الانجذاب الجنسي الذي يستحضره جان كوكتو في جميع مراحل فيلم دم الشاعر. في الواقع، يستكشف هذا الفيلم فقاعة فضائية- زمانية تم التقاطها بين لقطتين تظهر مدخنة مصنع منهارة، يمكن للمرء أن يتخيلها تلميحًا إلى ارتخاء القضيب[1].

يمكن للمرء أن يتساءل مطولًا عن الوضع الأنطولوجي لهذه الصور وعن الأثر الشعري المحتمل الموجود هناك. ففي المشروع

(1) ومع ذلك، لا زلت حذرة بشأن هذا التفسير لأنه، كما أوضح سيمير بدير في المقالة التي خصصها للاستعارات السينمائية في نفس المجلد الجماعي (ص 129-146)، قد لا يتم فهم الاستعارة المرئية ولكن لا يمكن رؤية كل منها آخر. لذلك لا يمكن قياس وجودها إلا من خلال التأثيرات التي تنتجها.

النظري لمعظم هذه الأفلام، من لوميير إلى كارني وبريفي، يتم استخدام قلب الفيلم لأغراض سردية. فتسير السمات التقنية والشكلية جنبًا إلى جنب مع الميزات الدلالية. لذلك فهي سينما ذات موضوع مما لا يتوافق مع الخصائص المعلنة من قبل فيكتور تشكلوفسكي[1] التي قد تبدو قطعية إلى حد ما اليوم. ومع ذلك، يتم الاحتفاظ، من خلال هذه العملية الاصطناعية حول الزمن، بحضور غامض وساحر في الصور المعنية، ونُدعى إلى تقدير الجسيمات التي تم إرجاعها تدريجيًّا إلى حالة حملها أو القوى الفاعلة التي أعيدت إلى حالة قوتها. ويتعيّن بذل جهد لفك الرموز بشكل منهجي لأولئك الذين يريدون تخيل إعادة هذه اللقطات المقلوبة إلى مكانها. لكن من المؤكد أن هذه الكوكبة من الصور لا يمكن أن تكون شعرية لمجرّد قلبها زمنيًّا. فما الذي يميزها عن غير الشعرية؟ طرح رومان جاكوبسون على نفسه سؤالًا مشابهًا لسؤالنا، فقال إن الشعر في الأدب ينبع عندما يتم الشعور بالكلمة على أنها كلمة وليس بصفتها بديلا بسيطا عن الشيء المسمى أو بما هي انفجار للعاطفة، في تلك الكلمات ونحوها، ومعناها، وشكلها الخارجي والداخلي، وليست مؤشرات لا مبالية بالواقع، ولكن لها وزنها

(1) انظر:

Chklovski Viktor, «Poésie et prose au cinéma», in Albera François (dir.), Poétique du film. Textes des form alistes russes sur le cinéma [1998] J, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009, p. 141.

وقيمتها الخاصة[1]. من خلال نقل هذا التصريح في سياق سينمائي، يمكننا تأكيد أن الشعري يتجلى إذا شعرت باللقطة المقلوبة على أنها لقطة وليست تمثيلًا للشيء وإن كان معنى اللقطة وشكلها، مباليين بالواقع لأنهما يعيدان استخدامه، فسيكون لديهما أيضًا وزنهما وقيمتهما الخاصة. وتعمل عمليات قلب الأفلام على تحريف الواقع وتشويهه من أجل إعادة اختراعه بشكل أفضل. فهي تطالب بشعرية تتماشى غالبًا مع النوايا الأولية لمخرجيهم: إذا كان هذا الأمر أكثر إثارة للجدل بالنسبة للأخوين لوميير، فهو مؤكد مع ذلك شومون وفيغو وكارنيه فهم جميعًا يفكرون في السينما على أنها ناقل للشعر، وإن دون وعي. يضاف هذا إلى تأكيد كوكتو:

«يقدّ الشعر من اللاوعي، ويقدّ الشعريّ من الوعي. كلاهما يدير ظهره للآخر. والعديد من الأعمال ذات الترتيب الشعري لا تحتوي على أدنى شعر. من ناحية أخرى، توجد أعمال واقعية يشع منها الشعر ويغلفها في فسفوره»[2].

يعمل الشعر في عمليات قلب الشريط التي تؤدي إلى نقل المادة، فقط بفضل قصرها. ويبدو الأمر كما لو أن سحر القلب لا يمكن أن يعمل سوى عبر ومضات. لذلك يمكننا أن نتحدث عن ومضات

(1) انظر:

Jakobson Roman, «Qu'est-ce que la poésie», in Huit questions de poétique, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977, p. 46.

(2) انظر:

Cocteau Jean, Ducinématographe, op. cit., p. 45.

شعرية أو عن التحول الشعري من خلال قلب الشريط. وليس علينا سوى مشاهدة الفيلم الوثائقي «كوكتو ومؤثراته الخاصة» لمارك كارو وكلود بينوتو[3]، أين يتم وضع عمليات قلب الشريط القليلة عند كوكتو في وضعها الصحيح، لنرى أن شحنتها الشعرية تختفي تماما تقريبًا. وهذا يشكل دليلًا دامغًا على أن شعريتها تظهر عبر النقل في الصورة[4].

يعمل القلب الزمني باعتباره جانبا دقيقا من «شعرية» سينما كوكتو عمل حلقة الوصل بين ثلاثة أبعاد مختلفة ولكنها أساسية بالقدر نفسه: التقنية السينمائية (عملية التمرير العكسي للشريط) والمحمل «الشعري» لهذه التقنية (عندما يستخدمها المعني) وأخيرًا، شعرية مؤلف تؤكد نفسها في الخلف (يتكشّف الشعر السينمائي بفضل رؤية مقلوبة لفضائنا- زمنًا). ويعكس أسلوب القلب بشكل أوسع أفكار كوكتو حول العلاقة بين السينما والشعر، بحيث يمكن أن يكون الأول نافذة تفتح على الثانية، أو أن يكون امتدادًا لها. ويؤدي التقارب بين الطرفين إلى فكرة «سينما-الشعر».

زد على ذلك، فنحن نعلم أن أسلوب كوكتو يتميز أيضًا بحوارات غنائية عالية، وخيارات إضاءة غير عادية، وذوق واضح

---

(3) متاح على قرص DVD لفيلم أورفيوس الذي نشرته M6 Vidéo ضمن مجموعة SNC في عام 2008.

(4) ومع ذلك، هذا ليس تحولا للصورة على المستوى السينمائي. في الواقع، فإن قلب الفيلم هو مسألة تنظيم وليس تكوين الصورة على مستوى المؤثرات الخارجية.

للديكورات التي تتراوح من المعقول إلى العجائبي، ولانعكاس للقيم المكانية الأفقية و/ أو الرأسية كذلك. كل هذه العناصر الشعرية مجتمعة ومنفصلة تلوي الواقع. ويهدف هذا جميعه إلى الوصول بنا إلى كون موازٍ لكوننا، يكون في آن قريبًا منه ومتميزًا عنه، فيمكننا التعرف هنا وهناك على بعض أوجه التشابه الطفيفة في شكل متماثل. وربما تنبع فرضية كوكتو من هذه الفكرة الأساسية: يجب أن ينجح السينماتوغراف في تحويل الواقع إلى صورة مشوهة حتى يتمكن من أن يصبح، بنقاء وبساطة، فنًّا شعريًّا.

بيبليوغرافيا

- Albera François (éd.), Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma [1998], Lausanne, L'Âge d'homme, 2009.
- Aumont Jacques, La Belle et la Bête, Jean Cocteau, Paris, Les Enfants de cinéma, coll. «Cahier de notes», 2001. Branigar Edward, Bucklan Warren (dir.), The Routledge Encyclopedia of Film Theory, New York, Routledge, 2013.
- Clergue Lucien, Cocteau Jean, Phénixologie. Tournage du film Le Testament d'Orphée de Jean Cocteau, Arles, Actes Sud, 2003.
- Cocteau Jean, Opium – Journal d'une désintoxication, Paris, Stock, Delamain & Boutelleau, 1930.
- Cocteau Jean, La Difficulté d'être, Paris, P. Morihien, 1946.
- Cocteau Jean, Journal d'un inconnu [1953], Paris, Grasset, 1990.
- Cocteau Jean, Du cinématographe [1973], Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- Cocteau Jean, Fraigneau André, Entretiens sur le cinématographe [1973], Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- Cocteau Jean, Fifield William, Jean Cocteau par Jean Cocteau: entretiens avec William Fifield, Paris, Stock, 1973.
- Collectif, Jean Cocteau: mythes et cinéma, la traversée du miroir, Nice, Canopé, coll. «Arts au singulier. Cinéma», 2014.
- Cocteau: catalogue de l'exposition «Jean Cocteau, sur le fil du siècle», Centre Pompidou, Galerie 1, Paris, 25 septembre 2003 – 5 janvier 2004. Musée des beaux-arts de Montréal, 6 mai – 29 août 2004, Paris, Centre Pompidou, 2003.

- De Baecque, Antoine, Tim Burton, Paris, Cahiers du cinéma, 2012.
- Epstein Jean, Écrits sur le cinéma I (1921-1947), Paris, Seghers, 1974.
- Jakobson Roman, Huit questions de poétique, Paris, Seuil, coll. «Points», 1977.
- Klein Étienne (dir.), Le Temps et sa flèche, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1996.
- Marny Dominique, La Belle et la Bête: les coulisses du tournage, Paris, Le Pré aux clerc, 2005.
- Odin Paul-Emmanuel, L'Inversion temporelle du cinéma: tête à queue de l'univers, Marseille, Al Dante, 2014.
- Poirson-Dechonne Marion (dir.), L'Écran poétique, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, coll. «CinémAction», n°157, 2015.
- Souriau Étienne (dir.), L'Univers filmique, Paris, Flammarion, coll. «Bibliothèque d'esthétique», 1953.
- Varda-Demy Rosalie, Pierrat Emmanuel, Il était une fois «Peau d'âne», Paris, La Martinière, 2014.

الإيقاع والتشكّل البصري في مرآة تاركوفسكي[1]

ميليسا ميلودياس (جامعة السوربون - نوفيل - باريس 3)

يستحضر أندريه تاركوفسكي عدة مرات الروابط الدقيقة التي تصل الشعر بالسينما، من وجهة نظره. فإن لم تستند السينما إلى الشعر باعتباره جنسا أدبيا، فإنها لا تقصره على اللغة فحسب، بل تعرّفه

(1) يواجه المترجم، أي مترجم، معضلات جمة لاختلاف روح اللغة المنطلق مع اللغة المستهدفة. فالكلمات لا تستعمل بتباييناتها الدقيقة في اللغات بالطريقة نفسها. ومن أمثلتها التي تعنينا في مقالتنا هذه كلمة [Figure] الفرنسية التي تعرف بكونها تمثيلا بصريا، لشيء ما أو لشخص ما على نحو خطّي أو تشكيلي. وتفيد بحسب السياقات المختلفة معاني وجه وهيئة وأسلوب واستعارة ومجاز ورسم وشخصية بارزة وشكل وبنية.. ولكن الغالب على ترجمتها في اللغة العربية هو صورة. وعندها تتطابق مع ترجمة لفظة فرنسية أخرى هي [Image] التي تعني تمثيل ما هو موجود في الخارج أيقونيا، وهذا موطن الإشكال. ففي حال اعتمدنا كلمة صورة لتعريب [Figure] فسيجد القارئ العربي، في هذه المقالة بالذات، العبارة صورة في السطر نفسه مرّات عديدة بدلالات مختلفة دون أن يجد مؤشرا يساعده على تعيين المعنى المراد. وهذا ما يسبّب التباسا حقيقيا يحول دون فهم المحتوى. ولتجاوز هذا الإشكال اخترنا أن نغيّر مصطلح صورة الذي اقترحه المترجم لـ[Figure] بـ«التشكّل البصري» وأن نحتفظ بالمصطلح صورة لترجمة [Image] فنساعد القارئ على تمييز المصطلحين ونقترب أكثر مما يريده

على أنه «وجهة نظر حول العالم، وحالة ذهنية»[1]. ويتضافر هذا الرأي مع رفضه لمفهوم الجنس في السينما، فيستبعد فورًا إمكانية تصنيف الأفلام وفقًا لـ«شعريتها» أو «لانعدام هذه الشعرية». وبالأحرى فهو يطالب بغرس شعري للسينما، يعرفه بكونه فن التشكّل البصري والإيقاع. ويضع بذلك المثلث التأسيسي لنظريته في السينما، من خلال تأكيد الروابط الجوهرية بين التشكّل البصري والإيقاع والشعر. فيجعل منها مكونات أساسية للفن السينمائي.

ولتحليل هذه المسألة، سنعود إلى مرحلة مهمة في عمل تاركوفسكي. ففي عام 1975 عرض فيلم «المرآة» المعروف بأنه الأكثر قربا من سيرته الذاتية في أفلامه ولكنه أيضًا الأكثر تجريبية. وإثر هذا الفيلم «المخبري» وبعد بضع سنوات، كتب تاركوفسكي مقالًا بعنوان «حول التشكّل البصري السينمائي»[2]، نُشر في مارس 1979 (عام عرض «ستالكار») في مجلة السينما[3] Искусство Кино . في هذا النص، يلقي تاركوفسكي نظرة على بحثه أثناء إخراج فيلم

تاركوسكي بهذه العبارة وفق الترجمة الفرنسية التي نعتمدها ومدارها على «السيادة المهيمنة على الصورة السينمائية» و«الإيقاع الذي يعبر عن تدفق الزمن في اللقطة».
ويواجه القارئ العربي لهذه المقالة إشكالا آخر يتعلق بترجمة العبارة [Sujet] فعامة تترجم إلى العربية بالموضوع ولكن تترجم في سياقات السرد بالفاعل. ومن منظور فلسفي وحينما تحيل على كيان الإنسان تترجم بالذّات. وهذا ما يتوافق مع أغلب استعمالاتها في سياق مقالتنا. المراجع.

(1) مقابلة مع إيف موروسي، أخبار تلفزيونية، بثت على TF1، 17 يناير 1978، https://www.ina.fr/video/CAA7801492001

(2) العنوان الأصلي «OKinoobraz».

(3) بوزيتيف Positif، عدد 249، كانون الأول 1981.

«المرآة». ومن هناك يطور نظريته حول التشكّل البصري والإيقاع السينمائي. يتعلّق الأمر هنا بالعودة إلى فيلم تاركوفسكي ونصه في الآن نفسه، لمعالجة مسألة الارتباط بين السينما والشعر. فمن خلال مفهوم الإيقاع في نظرية تاركوفسكي عن «التشكّل البصري»، سنحلل ما يقود المخرج الروسي إلى المطالبة بغرس «شعري» للسينما.

التشكّل البصري السينمائي: من المونتاج إلى التركيب

يفرض توضيحٌ أولي ضروري يتعلق بمصطلح «التشكّل البصري» الذي استخدمته سفيتلانا ديلموت، مترجمةُ نص تاركوفسكي، نفسَه. لقد ترجمت الكلمة الأصلية «Образ» التي استخدمها تاركوفسكي بشكل عام بـ«صورة» وهي لا تحيل مباشرةً إلى مفهوم «التشكّل البصري» (احتفظ المصطلح الروسي «фигура» بأصله اللاتيني). ويحدد تاركوفسكي نفسه استخدام هذا المصطلح، لا لأغراض التنظير لمفهوم التشكّل البصري (لا يشير إلى مفهوم باستخدام هذا المصطلح)، ولكن لتطوير مفهومه الخاص عن «التشكّل البصري» (الذي يمكن فهمه أحيانًا في المعنى الواسع إلى حد ما «للصورة»). ومصطلح «التشكّل البصري» المستخدم في سياق هذا التحليل ليس إشارة إلى نظريات التصويرية ولكنه يهدف إلى الحفاظ على التلوين المعين الذي أراد تاركوفسكي إدخاله في مصطلح «الصورة».

يؤكد تاركوفسكي أنه من أجل «التفكير في حدود النظام [الذي

يسميه] «التصويري»[1]، يختار استخدام هذا المصطلح، المعرّف في مقالته على النحو التالي: «السيادة المهيمنة على التشكّل البصري السينمائي هي الإيقاع الذي يعبر عن تدفق الزمن في اللقطة»[2]. تجدر الإشارة بادئ ذي بدء، إلى أن تاركوفسكي يميّز تماما الإيقاع عن المونتاج، على عكس الفهم الشائع للإيقاع في السينما. فبالنسبة إليه، لا يتم إنشاء الإيقاع السينمائي بتسلسل اللقطات، ولا مدتها كذلك، ولكن من خلال توتر الزمن الذي تحتوي عليه. ويعارض تاركوفسكي بشدة نظريات السينمائيين الطليعيين السوفييت في عشرينيات القرن الماضي، يعتبر المونتاج التي وفقها خصوصية اللغة السينمائية. فيكتب في «عن التشكّل البصري السنمائي»:

«يوحّد المونتاج اللقطات المليئة بالزمن، لكن ليس بالمفاهيم، كما يعلن غالبا مؤيدو ما يسمى بـ«سينما المونتاج». فاللعب بالمفاهيم ليس من اختصاص السينماتوغراف. لذا فإن معنى التشكّل البصري السينمائية يتشكّل في غياب اللغة من والمفاهيم والرموز، وإنّ [فن] السينما بأسره يدرج في لقطة إلى درجة تجعلني أعتقد أنه يمكننا بكل تأكيد، بعد أن نشاهد لقطة واحدة، قياس موهبة الإنسان الذي صورها»[3].

---

(1) انظر:

Tarkovski Andreï, «De la figure cinématographique», Revue Positif, n° 249, décembre 1981, p. 2 9 .

(2) المادة المذكورة، ص 34.

(3) المادة المذكورة، ص 34.

يختفي وراء هذه المعارضة قبل كل شيء تحدٍ من طبيعة جيلية. ففي أوائل السبعينيات، تطورت في الاتحاد السوفييتي العودة إلى المُثل العليا الكلاسيكية للثقافة الروسية للقرن التاسع عشر، أدت إلى انتقاد الطليعة التي أصبحت في الأثناء مؤسِسة[1]. وتحوّلت السينما، التي ولدت مع الثورة، إلى سوفيتية فحسب، وتم إجهاض إمكانية قيام «سينما روسية» على الفور. ويتميز هذا الفن الشعبي الجديد، نموذج للابتكار التقني، بالمونتاج. ويُنظر إليه على أنه ضمان للعقلانية. ولكن، في الواقع، وجد تاركوفسكي في ممارسة المونتاج هذه، التي يُراد لها أن تحفّز فكر المتفرّج، من خلال استدعاء المفاهيم التي تواجه بعضها البعض، فعلا سلطويّا يمارس على المتفرّج الذي تُفرض عليه الألغاز المصورة – وهي ألغاز يجب عليه حلها دون أن يشارك فيها بشكل تفاعلي. لقد كان إيزنشتاين، من خلال جعل المونتاج المبدأ الوحيد للتعبير السينمائي، يريد تحرير السينما من نظام المعنى القائم على النطاق التمثيلي للصورة، وبالتالي من مادتها الرئيسية، لفتحها أمام إنتاجية لغوية تسمح بالمفهمة. وتقليص القدرة الدلالية للقطة ضروري لهذه النظرية التي تتصور انبثاق الفكر في مستوى «التسلسل» وليس على مستوى المادة نفسها. ويتماشى تأجيل المعنى

(1) حول هذه النقطة انظر:

Kovacs Bàlint Andrâs, Szilâgyi Akos, Les Mondes d'Andreï Tarkovski, trad. Véronique Charaire, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. «Histoire et théorie du cinéma», 1990.

هذا مع الرغبة في تطوير لغة سينمائية والاعتراف بالسينما بصفتها لغة جديرة بكل ما يميّز اللغات الأخرى.

يغير فارق العصر رهان تنظير السينما، التي لم تعد تبحث في السبعينات عن الشرعية نفسها التي كانت تسعى إليها في السنوات 1920-1930. لكن وراء هذا التعارض أيضًا يوجد اختلاف نظري عميق لأنه من خلال الدفاع عن فكرة السينما التي ستكون فنًا للتشكّل البصري، يرفض تاركوفسكي قبل كل شيء استخدام الرمز أو الأليغوريا، وهذا يعني [أنه يرفض] كلّ تمش مفاهيمي ينطوي على تقنين، ونظام للتعبير بمستويين بالنتيجة. ويقول إنه يريد أن يخلق عالمه الخاص، وصورا ليس لها معنى آخر غير ما هي عليه، دون أدنى معنى خفي.

لذلك فإن رفض تاركوفسكي اعتبار السينما لغة هو أصل رفضه للمونتاج بصفته عنصرا مهيمنا، فيؤكد حضوره في جميع الفنون وليس خاصا بالسينما. وفي الواقع فهو يقربها من الاختصاصات الفنية الأخرى دون أن يثبت خصوصيتها. وبالمقابل، فليس المونتاج، في المنظور الأكثر أصالة للسينما وفقًا لتاركوفسكي (الذي يسميه «التشكّل البصري السينمائي»، أو Кинообраз)، عنصرًا أساسيًّا بأي حال من الأحوال. فهو لا يضفي «جودة جديدة» على ما هو موجود بالفعل داخل اللقطة، التي يتم إنشاؤها وقت التصوير. فله فقط وظيفة وصل القطع الزمنية، وتجميعها ولا يجب، قبل كل شيء، أن يغير القيمة الزمنية التشكّل للبصري.

يدعي تاركوفسكي، على خلاف منظور التصادم الذي دعا إليه إيزنشتاين، والذي يبرز الفكر عن طريق فرض فصل الأجزاء، أن التعبير يهدف إلى تحقيق وحدة التشكّل البصري. ويستشهد بمثال بورتريه جينيفرا بينشي لليوناردو دافنشي للتأكيد أهمية عدم قابلية مكونات التشكّل البصري للتجزئة. فهي تحافظ، من خلال التجميع المتناغم للكيانات غير المتجانسة التي تشكلها، على كل تعقيداتها و«غموضها» وغناها في التعبير. وعليه فليس التشكّل البصري قبل كل شيء رمزًا، إنها تكوين. يمنح هذا المفهوم التشكّل البصري بعدًا «عضويًا»، ويتعرّف في المَشاهد «على قانون يجب أن يشعر به المرء من أجل تنفيذ» الكولاج «والقصّات الخاصة بهذه اللقطات أو تلك»[1]. لذلك يجب أن يعيد المونتاج اكتشاف «مبدأ تجميع اللقطات، وهي عملية يتجلى خلالها، تدريجيًا، خطوة بخطوة، الإحساس أكثر بوحدة المعنى المتضمن في المادة منذ لحظة التصوير». ومن ثمة، فإن المشهد يتمتع باستقلالية، وبوجود خاص به. فتجعل استعارة النحت التي كتبها تاركوفسكي[2] الإشارة إلى الوجود المسبق (الذي تم تأليفه أثناء التصوير) للتشكّل البصري الذي تحول إذن إلى إعادة اكتشاف من خلال تجميع اللقطات[3] ممكنة. هذا التكوين مصنوع

(1) المادة المذكورة، ص. 35. كذلك بالنسبة إلى الاقتباس التالي.

(2) عن النحت، مع الزمن كمادة، هذا هو المونتاج، هذا هو التشكّل البصري السينمائي مقال مذكور، ص 38.

(3) هذا التعريف لعملية «كشف» «حقيقة» المشهد مهم لمفهوم تاركوفسكي للسينما على أنها «وحي»، وهو ما يقربه في هذا الصدد من سينما روبرت بريسون (الذي يقتبسه هو

من مادة الواقع، التي يجب على السينما ألا تتجاهلها مجازفة بعزل نفسها عن «شعرها»[1]. ولهذا ينتقد «السينما الشعرية» التي يتهمها بقطع الصلة التي لا غنى عنها بالواقع، وبالحقائق الملموسة والحياة اليومية[2]. إن الابتعاد عن المراقبة المباشرة للواقع تزيد بالنسبة إلى تاركوفسكي مخاطر الوقوع في الرّمزية وفي الأليغوريا، وفي خيانة ثراء إدراك المادة الحية التي تمثّل خصوصية السينما. فيقابل بذلك بين «الحقيقة» و«الواقعية»، الضروريتين للتشكّل البصري السينمائي، وبين التكلّف والتصنّع اللذين تظهرهما «السينما الشعرية» (أو على الأقل ما يطالب به البعض من خلال هذه الصيغة).

الإيقاع والتشكّل البصري: تجربة زمنية

لكن القيمة الغالبة لـ«لتشكّل البصريالسينمائي» هي الإيقاع قبل كل شيء. والمقتطف الذي سنقوم بدراسته يحدث في بداية الفيلم، عندما يغادر الطبيب بعد مقابلة والدة الشخصية الرئيسية

نفسه ومعه. الذي سيقيم بارتيلمي أمانغويل Barthélémy Amengual أيضًا صلة ذات معنى).

(1) تشير علامات الاقتباس التالية إلى نفس المقطع من نص تاركوفسكي المقتبس أعلاه.

(2) في فيلم الزمن المختوم Le Temps scellé، يستحضر تاركوفسكي اتجاهًا معينًا في السينما (دون الإشارة إلى أفلام أو مخرجين محددين) يسميه «السينما الشعرية الزائفة» ويضرب بها مثالًا لأخطر الإخفاقات التي حدثت عند تصميم فيلم. إنه يقابل التكلف ورمزية هذه السينما مع الواقعية التي يجب أن يتطلع إليها حتى لا يبتعد عن طبيعته الحقيقية. ووفقا له، فإن ذلك من خلال الحقيقة الملموسة، وليس من خلال الأليغوريا أو تشكّل بصري آخر، أن السينما تنشر ثراء صورتها وطبيعتها الشعرية (انظر فصل «تحديد الزمن»).

(10"20"") . بعد هذا الفصل، تتبع مشاهد الحياة اليومية بعضها البعض في منزل طفولة الراوي. ثم تُختَتم، في نهاية المقطع، بمشهد الحريق في الحظيرة (13"30"") الذي ستذكره الشخصية الرئيسية لاحقًا.

يعرّف تاركوفسكي الإيقاع بالتركيز على بعده الزمني: «الذي يعبر عن تدفق الزمن، داخل المشهد»[1]. ونلاحظ هنا مرة أخرى أن المونتاج لا يخلق إيقاعًا أو شعورًا بمرور الزمن. فالزمن هو العنصر المركزي في الإيقاع. فليس هو «تسلسلًا متقايسا للقطع»[2] ولكنه ما يجعل الزمن «شكلًا مرئيًّا للواقع»، ويثبته على الشريط «في مؤشراته الخارجية، التي تدركها الحواس»[3]. ويتيح المونتاج فقط إمكانية تجميع المدد الزمنية المتوافقة الموجودة مسبقًا في اللقطة[4]. ولذلك فيتعيّن الاشتغال على مسألة الزمن، أي على فعل الزمن في المادة (على الواقع) وعلى الزمن باعتباره مادة. فتكون السينما عندئذ هي

(1) مقال. ذكر سابقا، ص. 34.

(2) مقال. المرجع نفسه، ص 36. لا يدافع تاركوفسكي عن المفهوم «الموسيقي» للإيقاع، بل على العكس، فهو يحدد أن الممارسة الإيقاعية للسينما تختلف عن تلك الخاصة بالموسيقى لأن السينما تعمل من المادة الواقعية.

(3) انظر:
Iarkovski Andréi, Le Temps scellé, Paris, éd. Cahiers du cinéma, coll. «Petite bibliothèque», 2004.

(4) يستخدم تاركوفسكي استعارة أنابيب السباكة التي يجب بالضرورة أن تكون بنفس الحجم حتى تتلاءم مع بعضها. وبالتالي، يمكن فقط مونتاج اللقطات التي تحتوي على نفس النوع من الأزمنة معًا، وليس معارضة الأومنة بشكل جذري.

الفن المميز لنشعر بهذا التدفق الزمني، من خلال علاقته الحميمة بالواقع المرئي:

«يُنقل إيقاع السينما عبر الحياة، مُثبّتًا في مستوى الموضوع المرئي. وهكذا، فإن ارتعاش القصب يجعل من الممكن تحديد طبيعة تيار النهر وقوته. وبالطريقة ذاتها بالضبط يتم إخبارنا بتدفق الزمن من خلال عملية الحياة نفسها، وخصائص تدفقها المثبّتة في اللقطة»[1].

تنغمس المادة الحية في مجرى الزمن، والبصمة التي تتركها عليها هي التي تسمح لنا أن نشعر بمرورها، ورؤيتها، وإدراكها من خلال الحواس. ولا يمكن اقتطاع عناصر العالم من بيئتها الزمنية. فينعكس الزمن على مادتها، وهذا هو ما يجعله مرئيًّا ويصبح واقعًا حدثيًّا. وهكذا، تعطي السينما شكلًا لعلاقة السبب بالنتيجة، للمرور من حالة واحدة (أي كيان موجود في لحظة محددة) إلى أخرى (أي لهذا الكيان نفسه الموجود بشكل مختلف في زمن آخر). هذا هو السبب في أنه غالبًا ما يتم تسليط الضوء على تآكل مواد العالم، والأجساد والأشياء، من خلال التصوير الفوتوغرافي لأفلام تاركوفسكي. فيتم تصوير الجلود متآكلة، أو المعادن والأخشاب المتعفنة في الماء بإصرار[2]. وينتقل إدراك الزمن من خلال هذا الإحساس الجسدي

(1) تاركوفسكي أندريه، «عن الصورة السينمائية»، مقال سابق، ص. 37.

(2) في الزمن المختوم، يذكر تاركوفسكي المصطلح الياباني سابي ويقتبس من الصحفي أوفتشينيكوف تعريفه: «سابي التي تعني حرفيا «الصدأ». وبالتالي فإن سابي هو الصدأ الطبيعي، سحر القديم، الزنجار، بصمة الزمن... وعنصر من عناصر الجمال، سابي يجسد العلاقة بين الفن والطبيعة. بطريقة ما، يمكننا القول إن اليابانيين لديهم حس

الملموس للواقع المرئي، الذي يسمح بالوصول إلى غير المرئي. لكن الصورة وأشياءها تستحضر أيضًا مرور الزمن من خلال الخيال الأيقوني الذي تستدعيه. فنلاحظ في المقطع المدروس، الاقتباسات التصويرية للغرور (أو اللوحات المتعلقة بالغرور)، ولا سيما أعمال معينة لجورج دي لا تور، مثل «التائبة مادلين» و«لوحات المجدلية التائبة» و«المجدلية الساهرة»، و«المجدلية مع شعلتين» والمولود الجديد، أو تعليم العذراء. وبالمثل، يوجد عدد من الأشياء المميزة للطبيعة الصامتة: فهي تستحضر الطبيعة المؤقتة للحياة الأرضية وغرور المظاهر (الشمعة، والمرآة، والزهور، والفواكه، والساعة وأصواتها، وبالونات الماء الكبيرة ذات الزجاج الهش)، وكذلك غرور المعرفة (الكتب والتمثيلات التصويرية).

فينخرط الفيلم في تقليد فن الاحتضار، المرتبط بعقيدة الخلاص، والذي يدعو إلى أخلاقيات التجرّد والزهد، والذي يتوافق مع القيم الأخلاقية للمفكر الروسي في القرن التاسع عشر التي يدعو إليها تاركوفسكي. فتحضر أعمار الحياة الثلاثة بقوة في المرآة، وذلك بفضل الشخصيات النسائية: قابلية التبادل لمعظم الممثلات (اللواتي يؤدين أدوار عدة شخصيات) فيعزز هذا الانطباعَ بأن الشخصيات

جمالي بالزمن. فيما يتعلق بمسألة علامة الزمن على الأشياء، يذكر تاركوفسكي أيضًا بروست: «هكذا تحدث بروست عن إعطاء الحياة لـ«صرح الذاكرة الهائل». وأعتقد أن للسينما دورًا خاصًا تلعبه في عملية الإحياء هذه. يمكن أن يكون المظهر المثالي للسابي الياباني. لأنه من خلال صنع هذه المادة الجديدة، الزمن، خاصتها، تجد السينما هناك مصدر إلهام جديد، بالمعنى الحقيقي للمصطلح». مقال سابق، ص 55 إلى 61.

تندمج وتختفي لصالح الأعمار التي تجسدها. وموضوع الفيلم، وهو المريض على فراش الموت، والذي يسعى إلى خلاص روحه من خلال إلقاء نظرة نقدية أخلاقية على ماضيه، هو أيضًا موضوع متكرر في فن الغرور.

ولكن الزمن بما هو مادة أيضًا يقدَّم للمشاهد حتى يشعر به. فيتم التلاعب به في الفيلم مثلما يمكن التلاعب بأكورديون، عن طريق طيه أو تمطيطه حسب الرغبة. ويشكل توتره «ضغط الزمن»[1] مما يجعل منه مادة حية. ولا يستجيب تحالف المدد الزمنية الوجيزة والقصيرة، الفارغة والممتلئة، لتناوب منتظم أو تعسفي من شأنه أن يعطي الفيلم إيقاعًا مسرعًا دون تناسق. فهنا تتم إطالة المشاهد أو تكثيفها من أجل إظهار تعقيد تجربة الزمن. والمقطع المدروس له أهمية خاصة في طريقة تاركوفسكي. فيتم تمثيل كثافتين زمنيتين واحدة تلو الأخرى في غضون دقائق قليلة من الفيلم. ويعيد تاركوفسكي إنشاء لحظة وجيزة نسبيًّا هنا، لكنها تحمل شحنة عاطفية إلى درجة أن المخرج يطيل المشهد عمدًا (مطولا مقارنةً بالتوازن الكلي للفيلم) للحفاظ على هذه الطاقة. وتمثل بعد ذلك مباشرة، مدة غير محددة ولكنها مهمّة نسبيًّا. وهي مدة الحياة اليومية على مدى فترة طويلة، من خلال تسريع الحركة وتكثيفها في مشهد بمدة المشهد السابق نفسه تقريبًا. فنلاحظ قبل كل شيء أن

---

(1) انظر:

Tarkovski, Andreï, «De la figure cinématographique», art. cit., p. 34.

مشهد مغادرة الطبيب امتد بفضل عدة عناصر إخراجية. ويوظف تاركوفسكي عمق المجال. ويستغل هكذا فضاء الصورة الذي يعقد زمنها. فيزيد عبور الصورة نحو الخلفية بواسطة الطبيب مؤقتًا من تأثير رحيله، ويعزز هذا التأثير بارتعاش العشب الذي جرفته الريح في الاتجاه المعاكس لما تأخذه الشخصية. وتعود حركة الهواء بالزمن من خلال الامتداد في فضاء الصورة، وبالتالي تبرز ثقل اللحظة التي يشهدها المتفرج. وتتكرر هذه الحركة، كما تتكرر نظرة المرأة وانطلاقها نحو المنزل، ونتيجة لذلك تطول مدته الزمنية، باستئناف اللقطة المتكررة بشكل شبه متماثل. ويمكن أن توجد لقطة المجال المضاد مرة واحدة فقط، ولكن يتم التقاطها مرة ثانية وتطيل حركة المرأة. وتتخلل الحركتين المطولتين للشخصيتين حركة أخرى موجزة للغاية تتناقض مع الإيقاع العام للمشهد وتسلط الضوء عليه، على وجه التحديد من خلال تأثير التباين. يحيّي الطبيب بحركة موجزة من يده قبل أن يواصل طريقه، وتستدير المرأة بشكل مفاجئ، مرددة صدى السقوط المفاجئ لشيء موضوع على زاوية النافذة في الخلفية، ويسبق قطعًا سريعًا وحركة فورية لرأس الطفل منذ بداية اللقطة التالية. وتتتابع سلسلة من الحركات الموجزة بسرعة بعد فصل طويل بين الشخصيات، وبالتالي مقابلة بين شكلين مختلفين.

هذا المشهد، الذي يمثل حدثًا يقع لمرة واحدة، محرّفا بواسطة الشحن العاطفي (التغيير الأهم لأنه يتعلّق بذكرى)، تم إدراجه عبر المونتاج، قبل آخر يبدو كأنه امتداد له بينما هو في حد ذاته مستقل

نسبيًّا. ويُنشّط المشهدُ التالي الذي يدور في البيت الذي تتجه نحوه الأم التي ظهرت في المشهد الأول، الحياةَ اليوميةَ لحقبة ماضية من حياة أليكسي، أي لفترة زمنية طويلة وحيوية، يمكن تغيير إدراكها عن طريق المسافة وأيضًا من خلال الطابع المتكرر للعناصر التي تتكون منها. وهكذا فإن هذه الفترة من طفولة الشخصية، التي قضاها في الريف مع والدته خلال الحرب، تتمثل في سلسلة من «اللوحات» أو «الرسومات التخطيطية»، التي تتابع في فضاء المنزل مرتبطة بإلقاء قصيدة عبر صوت والد تاركوفسكي من خارج الإطار.

يشكل تعدد الصور المتشذرة المعلقة صورة شاملة تستحضر إحساس الزمن الماضي الذي تتذكره الشخصية، وفي كل مرة تنشط هذه المرحلة في ذهن أليكسي (من خلال ذاكرته أو من خلال كلماته)، يتم إعادة هذا المشهد من جديد. فهو مكون مشاهد الحياة اليومية العديدة التي تبدو وكأنها توقفت: تنقطع الحركة (الأشياء المقلوبة، والكتب المفتوحة، والحركات التي تحدث) وتعطي انطباعًا بتعليق الزمن. لقد ذكرنا بالفعل بعض المراجع التصويرية في هذا المقتطف، ولا سيما لوحات جورج دو لا تور، ولكن أيضًا لوحات جيروم بوش أو بيتر بروغل[1] التي يمكن للمرء أن يفكر فيها عندما تكشف الكاميرا واحدة تلو الأخرى عن هذه المشاهد العديدة للحركات الصغيرة المعلقة في مساحة واحدة وفي زمانية مركبة.

(1) سيكون الاقتباس الواضح جدًّا من: «صيادو الثلج» أيضًا أثناء مشاهد الطفولة في الثلج أثناء الحرب

فيشعر المتفرّج عندئذ باستكشاف لوحة هي صورة عامة هي صورة مؤقتة، تتكون من مجموعة وحدات زمنية متعددة ومختلفة تعكس مدى تعقيد تجربتنا مع الزمن.

وهكذا يمثل تاركوفسكي، في بضع دقائق من الفيلم، نوعين من التجربة الزمنية: ما يتعلّق بذاكرة حدث وما يتعلّق بذاكرة حقبة في حياة الرجل. فيظهر الزمن من خلال عمله على الواقع المرئي، ولكن ليس باعتباره حقيقة موضوعية بقدر ما هو تجربة بواسطة ذات ما. فيقدم هذا المقطع لمحة عامة عن ثراء العناصر التي ترتبط ببعضها البعض وتنوعها ويبني إيقاع المشهد ويجعل المشاهد يشعر بتدفق الزمن الذي يحتويه. ومن هنا جاء الانطباع بأن الإيقاع سيكون شيئًا منتشرًا ومراوغًا. وفي الواقع، يغطي عددًا كبيرًا من الإعدادات، كل منها أكثر تنافرا من الأخرى، وتشكل [مع ذلك] الكل وديناميته. وليست العناصر المأخوذة بشكل فردي هي التي تضمن إيقاع الفيلم أو المشهد: يحدد تاركوفسكي، بشكل جيد، قلة أهمية الديكورات، أو المونتاج، أو التمثيل كذلك. فالدينامية الدرامية هي التي تجعلها تتجه نحو الصورة العامة، وتوحدها في التشكّل البصري (Кинообраз) وتمنحها المعنى الذي تحرم منه على نحو فردي. فيسهم الإيقاع الزمني الذي وضع نظريته تاركوفسكي إذن في حركة اندماج مكونات متباينة مرتبطة ببعضها البعض في مجموعة يسميها المخرج «كينوبراز» «Кинообраз» (أو التشكّل البصري). فينسجم هذا القانون الذي يحكم فحوى «التشكّل البصري السينمائي» عند تاركوفسكي بقوة

مع نظريات الإيقاع التي تم تطويرها منذ إعادة تعريف بنفنيست لأصل كلمة«rhuthmos»[1]. فقد سمحت إعادة التعريف تلك بالتمييز بين «الإيقاعات» (التي يمكن أن تكون موسيقية أو زمنية أو أخرى والتي ينتمي إليها الإيقاع الذي ذكره تاركوفسكي صراحة، أي الإيقاع بمعناه الزمني) و«الإيقاع» (بصفته مفهوما)[2]. ويحفز تعريف هذا المفهوم نشاطًا مشابهًا لنشاط Кинообраз: ديناميية للانضمام إلى كيانات غير متجانسة تشكل كلًّا يكتسب شكلا ومعنى من خلال توحيد هذه العناصر توحيدا نشطا.

التشكّل البصري للذات

المظهر الأساسي الأخير من «التشكّل البصري السينمائي» (والإيقاع) الذي سأعود إليه هو مفهوم الذات. يصر تاركوفسكي كثيرًا على أنّ فكرة تركيب التشكّل البصري تتميز بذاتية المخرج:

«التشكّل البصري في السينما ليس الاستنساخ البارد والوثائقي لشيء على شريط. لا! فبناء التشكّل البصري يتم في السينما على أساس فن إظهار ملاحظة إدراكنا الخاص للموضوع»[3].

---

(1) انظر:

Benveniste Emile, Problèmes de linguistique générale 1. 1, Paris, Gallimard, 1966.

(2) التمييز الذي نجده بشكل خاص في عمل ديوي جان:

Dewey John L'Art comme expérience, Paris, Folio Essais, 2010.

(3) انظر:

Tarkovski Andreï, «De la figure cinématographique», art. cit., p. 30.

وعند تاركوفسكي، يترابط الإيقاع والزمن بقدر ما ينقل الإيقاع إحساس المخرج بالزمن. وعليه يكون الإيقاع طريقة شخصية لتمثيله. ويستحضر تاركوفسكي فكرة النبض الداخلي الذي من شأنه أن يسكن المخرج والذي سيتم ترجمته على الشاشة بإيقاع شخصي إلى حدّ يجعله يكشف عن أسلوبه:

فـ«في السينما يكشف المخرج شخصيته قبل كل شيء من خلال إحساسه بالزمن ومن خلال الإيقاع. ويلون الإيقاع العمل بإشارات أسلوبية محددة. فلا يتم اختراعه، ولا يُبنى بالوسائل التخمينية. بل يجب أن يتم إنشاء الإيقاع في الفيلم بشكل عضوي، وفقًا لإحساس المخرج المتأصل بالحياة، وفقًا لبحثه عن الزمن»[1].

يفضي تضمين الذات بتاركوفسكي إلى جعل فكرة الإيقاع أقرب إلى مفهوم الأسلوب، وفيا في هذا على حدٍ سواء إلى مسترسل ميشونيك بين القصيدة والحياة، وإلى مفهوم بنفنيست للإيقاع، الذي يُعرَّفه بكونه «طريقة خاصة للتّدفّق»[2]، مما يجعل الطريقة أسلوب تذويت المخرج. لذلك ستكون هناك عند تاركوفسكي فكرة التدفق المنمق للزمن، «بطريقة خاصة» تميز الحركة. وهذه الطريقة ستكون طريقة المخرج.

---

(1) المرجع نفسه، ص 37.

(2) انظر:

Benveniste Emile Problèmes de linguistique généralet .l, op. cit., p. 332.

في الحالة المحددة لفيلم المرآة، فإن هذا المعنى الضمني للذات يبرز بشكل خاص من خلال موضوع الفيلم وهو بورتريه لرجل مريض تسكنه ذكرياته وأحلامه. فتتابع الشخصية الرئيسية، تماشيًا مع التمثيلات الأدبية لـ «الرجل الروسي» عبر القرن التاسع عشر، البحث عن مثال أخلاقي يتطلب اهتماما خاصا بحياته الداخلية. ويوصي أليكسي، في تشخيصه لأزمة أخلاقية عامة خطيرة، بالعودة إلى هذا الاهتمام التقليدي للمفكر الروسي بتحسين الذات والبحث عن الحقيقة. ويتضمن هذا المشروع الروحي العودة إلى الذات (تحليل ذاتي) والانفتاح على الآخرين، أي استئناف الارتباط بين الفرد والمجتمع. لذلك يتم تنفيذ نشاط الاستبطان الخاص بالشخصية من خلال الاهتمام بأحلامها وذكرياتها ومشاعرها وأفكارها، ولكن أيضًا من خلال صورة نفسها التي تعكسها عليها من يحيطون بها. ويتكون هذا البورتريه المرآوي من العديد من الانعكاسات التي تسمح بها جميع عمليات تفعيلات الآخر. وتتجسد الغيرية بالقدر نفسه في المرأة أو الأم أو الزوجة، كما تتجسد في الابن (ذات أخرى غير ذاته)، أو الأب، بل في من كنا ومن لم نعد. يمثّل هذا «التوسيع النشط للوعي»[1] وسيلة المثقف الروسي في إعادة الارتباط بالمجتمع (شعوره بالانبتات يرجع أساسًا إلى

---

(1) انظر:

Kovacs Kovacs Bâlint Andrâs, Szilâgyi Akos, Les Mondes d'Andreï Tarkovski, op. cit., p. 110.

فقدان الاتصال بالناس) وبالتالي تغذية هذه العودة إلى الذات[1]. إنه يترجم انفجار ذات مركبة وتعقيدها، منتشرة مؤقتًا أثناء تثبيتها مكانيًّا. فلشقة اليوم صدى مع منزل الأمس: يستحضر المسكنان كلًّا من العائلة والذاتية أو باطن الشخصية الرئيسية. يكون أليكسي غائبا عن الصورة وحاضرا من خلال الصوت (صوته يقدم حضوره من خلال تجسيد الصورة). تعطي هذه العملية المتفرّج انطباعًا بأنه يوجود داخل رأس الشخصية الرئيسية، ويتّبع الحركات الداخلية لكيانه ويراقب العالم من خلال مرشح ذاتيته.

فنجد عددًا من عناصر سيرة تاركوفسكي في قصة أليكسي وشخصيته. ويضفي تاركوفسكي الغموض على المظهر السيرذاتي للفيلم على سبيل القصد والنية. فيستدعي طابعا وثائقيا. ويدرج إذن القرائن وآثار وجوده (الذي أصبح ممكنًا بسبب غياب الواقع المرئي للشخصية الرئيسية التي لن نرى وجهها أبدًا): يمكننا رؤية ملصق لأندريه روبليف على جدران شقة أليكسي فضلا عن صور والدة تاركوفسكي.

لكن أهمية الموضوع ترجع قبل كل شيء إلى تأثيره في مبدأ تركيب التشكّل البصري السينمائي. يعتمد هذا التناسق لعناصر غير متجانسة على نشاط الوصل الذي يؤسس «الطريقة الشعرية» التي يتحدث

(1) نلاحظ أيضًا الإشارة إلى الكوميديا الإلهية لدانتي التي تم الاستشهاد بها خلال مشهد المطبعة وتذكر رحلة استبطان أخرى تم إجراؤها في ذروة حالة الهلاك وفي المواجهة مع العديد من الأخطاء.

عنها تاركوفسكي. وتعتبر نوعية الموضوع أساسية لضمان ثراء هذه التجميعات التي تعود جودتها إلى طابعها غير العادي والمفاجئ، وإلى قدرتها على تكوين صورة تتمكّن «دقتها» (تمامًا كما نتحدث عن «الكلمة الدقيقة» في الأدب) من جعلها «صورة مباشرة للحياة»، والتي من شأنها أن تحتوي على كل واقعها. ولطالما جعلت أسبقية الاستعارة الشعر بمثابة تفكير من خلال الصورة رابطة في ذلك بين مستويين مختلفين من المعنى. ويجعل الخطاب التقليدي عملية المقارنة هذه بين النموذج وما شابهه، أسس نظام يتبنى فكرة طبيعة أصلية تتعارض مع الإيقاع الذي نعرفه، بفضل عمل بنفنيست، ومدارها على أنه لم يتم تصميم أصل الكلمة في الواقع، وفقًا لنموذج التدفق المنتظم للموجات. إن مفهوم الإيقاع، برفضه أي تمييز بين الجوهر والشكل، والدال والمدلول، ينتقد بلاغة الصورة التقليدية. وتعتبر نظرية تاركوفسكي للتشكّل البصري جزءًا من الخط النقدي نفسه وتستند إلى ممارستين يدّعي تاركوفسكي تأثيرهما: الأيقونة والهايكو.

فتهدف الأيقونة، التي تتكون من «تجسيد» الإلهي، إلى الوصول إلى الروحانية من خلال الجسدي، محققة، على هذا النحو، التوازن بين الروحاني والمادي الذي يدعو إليه تاركوفسكي في خاتمة كتاب الزمن المختوم. فالأيقونة، بصفتها صورة «مرشدة» ورؤية مباشرة ونافذة مفتوحة على «اليوم الثامن»[1]، هي مثال على الصورة بما هي

(1) تعبير إردوميكوف، مقتبس من كوفاكش بالينت اندراس، Kovacs Bálint András، سيلاغي آكوس Szilágyi Ákos، عوالم أندريه تاركوفسكي مصدر سابق، ص 168.

مساحة واجهة، تتيح الوصول عبر الحواس إلى ما يتوارى عنها. أما بالنسبة إلى الهايكو، فيشهد لتاركوفسكي على الطريقة التي يتيح وفقها تمثيلُ «الصورة المباشرة للحياة» الوصولَ إلى حقيقة لا يمكن أن يقدمها الرمز. فيسمح هذا الاتصال المباشر، دون وسيط، مع الواقع الحسي، للصورة التي تم إنشاؤها بأن تقود القارئ إلى حقيقة لا نهائية تحتويها وحدها لأنها غير محدودة. ويلاحظ تاركوفسكي أن غياب التفرّع الثنائي في الصورة الشعرية للهايكو هو ما يعطيها هذا الثراء. ولهذا السبب يريد الحفاظ على هذا الجانب في «التشكّل البصري السينمائي». هذا التأثير المزدوج الذي يطالب به تاركوفسكي، التصويرية (الأيقونات) والشعرية (الهايكو)، يعزز فكرته عن ارتباط لا ينفصل بين الصورة والشعر. فيقترب من هذه الجهة من التعريف الكلاسيكي للشعر الذي، يتبع المعتقد «الشعر مثل الرسم»، فينضم إلى مصطلحات فورتيير «التركيب أو إعادة التمثيل ضمن الأبيات». لكن نظريته للتشكّل البصري وممارسته له، اللتين تجعلان تركيبها ممارسة إيقاعية، تزعزع بلاغتها التقليدية (وبلاغة الشعر بالنتيجة).

حالة المرآة دالة بشكل خاص. وفي الواقع، نلاحظ في الفيلم غلبة الإشارات إلى فن البورتريه[1]. فيحتوي الكتاب الفني الذي يتصفحه الطفل بشكل أساسي على صور بورتريه (لا سيما

(1) وتجدر الإشارة أيضًا إلى حضور هام للمناظر الطبيعية ولكنه غالبًا ما يتدخل في علاقته بالصورة، ولا سيما في المسامية بين داخلية الشخصية والعالم الخارجي..

صورة جينيفرا بينشي التي اقتبسها تاركوفسكي في «عن التشكّل البصري السينمائي»)، واستخدام المرايا في جميع أنحاء الفيلم ينشر رواقا طويلا تنعكس عليه البورتريهات التي يصبح وجهها مكمن جذب انتباه المتفرج. تروي لاريسا تاركوفسكي، حلما كان يحلمه زوجها تاركوفسكي قد رآه أثناء التصوير، في يوم الاحتفال بتجلي المسيح، والذي يدور بالضبط حول فقدان وجهه، واستبداله بآخر[1]. وفي الحقيقة، فإن الوجه الوحيد المفقود من الفيلم هو وجه آليكس، الذي لم نره أبدًا. علاوة على ذلك، يعتبر التجلي والوجه عنصرين أساسيين للتمثيل في الأيقونة. لذلك ليس من المهم أن يكونا حاضرين في الفيلم. ويسمح التركيز هنا على الوجه والصورة بدمج الجسدي في صورة مستمرة من شأنها أن تشكل صورة سينمائية للشخصية الرئيسية. ولا يتم تمثيل وجه أليكسي على الشاشة بواسطة «صورة» (بمعنى «لقطة») لأنها موجودة من خلال الصورة المستمرة للشكل الذي يكونه الفيلم. وهذه الصورة المستمرة، وهذا الشكل، هما تمثيلان مرئيان للذات على حد سواء جسدا وروحا التي هي الشخصية الرئيسية.

فالرهان الذي يواجهه هذا البورتريه السينمائي هو تمثيل الكون الروحي لأليكسي أيضًا، لأن باطنه هو موضوع تأمل أخلاقي. وفيلم «المرآة» يعكس كيانه، ويمثله، ويعطي منفذا حسيًّا إلى ذاتيته.

---

(1) انظر:

Iarkovski Larissa, Andreï Tarkovski, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 81.

فيتم تمثيل وعي الشخصية بمكوناته (أي الأحلام والطبقات الزمنية المختلفة التي تسكن أليكسي والتي تشكله) ولكن أيضًا بنشاطه، لأن أجزاء الفيلم مرتبطة بمونتاج يصور (يتبنى) منطق الفكر البشري. فتتدخل الذكريات والأحلام في واقع الشخصية لأنها تأتي تلقائيًّا لتعيش في أفكارنا، وهو ما يفسر هذا التحرير «المتفجر» الذي لا نجده في أفلام تاركوفسكي الأخرى. وبالتالي فإن فيلم المرآة هو تمثيل للنشاط الداخلي للشخصية و«صورة» لها تتكون من كل هذه الكيانات غير المتجانسة التي تم تجميعها ديناميكيًّا بواسطة الفيلم. لذلك ينتقل أندريه تاركوفسكي، في «المرآة»، إلى تمثيل ذات تتجسد طبيعتها الداخلية من خلال هذه «الطريقة الشعرية» التي يسميها تاركوفسكي «التشكّل البصري السينمائي». فلا يجعل من الصورة عملًا شكليا من شأنه أن يقدّم قيمة مضافة إلى الأفلام ويتيح لها الوصول إلى المكانة النبيلة «للأفلام الشعرية». وعلى العكس من ذلك، فإن ممارسته الإيقاعية للتشكّل البصري تنتقد الشكلانية والفجوة التي خلقتها بين الحياة والقصيدة.

بيبليوغرافيا

- Amengual Barthélémy, «Andreï Tarkovski après sept films», in Études cinématographiques, n° 46, 1986.
- Benveniste Émile, Problèmes de linguistique générale t.1, Gallimard, Paris, 1966.
- Kovacs Bálint András, Szilágyi Ákos, Les Mondes d'Andreï Tarkovski, trad. Véronique Charaire, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. «Histoire et théorie du cinéma», 1990.
- Tarkovski Andreï, «De la figure cinématographique», Positif, n°249, décembre 1981.
- Tarkovski Andreï, Journal: 1970-1986, traduit du russe par Anne Kichilov avec la collaboration de Charles H. de Brantes, Paris, Philippe Rey, 2017.
- Tarkovski Andreï, Le Temps scellé, Paris, éd. Cahiers du cinéma, coll. «Petite bibliothèque», 2004.
- Tarkovski Larissa, Andreï Tarkovski, Paris, Calmann-Lévy, 1998.

بيلا تار، حصان تورينو (2011). فوتوغرام.

الجزء الثالث

الواقع والشعري وجها لوجه

شعرية الواقعية الجديدة؟

الواقعية والشعر في البيانات النقدية لـ«جماعة السينما». مايكل أنجلو أنطونيوني، جوزيبي دي سانتيس، أنطونيو بيترانجيلي، سيزار زافاتيني

إستير هال-سايتو (دار المعلمين العليا - ليون)

مقدمة

هل الواقعية الجديدة سينما شعرية؟ للوهلة الأولى، تبدو الفرضية مفارقة، فهي واضحة ومتناقضة. ويكمن التناقض أولًا وقبل كل شيء في تلك الواقعية، التي تُفهم على أنها محاكاة صرف للواقع، يبدو أنها تشير إلى أفق نثريّ أكثر من إشارتها إلى أفق شعريّ كما تبدو المهمّة الاجتماعية والسياسية المرتبطة تقليديًّا بالواقعية الجديدة، والتي من شأنها أن تعمل على نمط الكشف والتنديد، غير متوافقة أيضًا مع فكرة الشعر باعتباره انفتاحا للمعنى. فتُفهم الواقعية الجديدة باعتبارها جمالية الواقع وأكثر من ذلك جمالية الابتذال، مفضّلة النثري واليومي، على أنها ممثل غير متوقع إلى حد ما لسينما الشعر. ومع ذلك، فبمجرد أن نأخذ في الاعتبار علاقتها بالحداثة السينمائية التي تنبئ عنها بأكثر من طريقة «لا أدري ما هو

الشعري»[1]، فإن علاقة الواقعية الجديدة بالشعر تبدو واضحة أيضًا. فيؤكد بازين أنه «من خلال الشعر تأخذ واقعية دي سيكا معناها الكامل»[2]، ويصف الصور – الحقائق التي تؤكد هذا الحدس الشعري: فهي تعبر، عند التقاطع بين الذاتية والموضوعية والإدراك والفكر، عن إحساس بالزمن قادر على تحقيق مفارقة «إبطال السينما»[3]. وبالمثل، يحدّد دولوز في تيه الواقعي الجديد التصور المسبق للصورة – زمنا[4] التي تحُل محل مخطط السرد الكلاسيكي ما يمكن أن نفهمه على أنه تأثيرات الوقفات الشعرية.

فماذا عن النقد الإيطالي وقد أسهم النقد الفرنسي، من بازين إلى دولوز، بشكل كبير في توضيح إسهام الواقعية الجديدة في تطوير جمالية حديثة وشاعرية؟ تُعرَض نصوص النقاد الشبابِ أبطالِ

(1) انظر:

Cohen Nadja, Reverseau Anne, «Un je ne sais quoi de «poétique»: questions d'usages», Fabula-LhT, n°18, «Un je-ne-sais-quoi de «poétique»», avril 2017, http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau

(2) انظر:

Bazin, André, «De Sica metteur en scène», in Qu'èst-ce que le cinéma, Paris, éditions du Cerf, 2011, p. 314.

(3) Bazin André, «Le Voleur de bicyclettes», Esprit, novembre 1947, puis- dans Qu'est-ce que le cinéma, p .309 «إذن، سارق الدراجة هو أحد الأمثلة الأولى للسينما النقية. لا ممثلين، لا قصة، لا تمثيل، وهذا يعني أخيرًا في الوهم الجمالي المثالي للواقع: لا سينما».

(4) انظر:

Deleuze, Gilles, «La crise de l'image-action», in Cinéma 1. L'Image-mouvement,Paris, éditions de Minuit, 1983, p. 284-287.

الواقعية الجديدة لاحقا للدراسة رغم أنها أقل شهرة في فرنسا لأنها لا تزال غير منشورة في الغالب: موقعة من أنطونيوني ودي سانتيس وبيترانجلي وزافاتيني، أعضاء ما أطلق عليه التأريخ الإيطالي «مجموعة السينما»، وقد نُشرت في مجلة السينما بين عامي 1939 و1942. فقد طالبوا، طيلة السنوات الأخيرة من الفاشية، بتجديد واقعي للسينما الإيطالية وحددوه، حتى عرض فيلم «العشاق الشيطانيون»، (أوسيسيوني ولوشيو فيسكونتي) الذي افتتح موسم الواقعية الجديدة في عام 1943.

يجعل التشكيكُ في المواقف النقدية لممثلي الواقعية الجديدة المستقبليين النظرَ في صياغة شعرية واقعية جديدة ومن ناحية وتقييم المكانة التي يشغلها الشعر، من خلال تحليل القيمة التي تحتلها هذه العبارة بقلم أعضاء «مجموعة سينما»، من ناحية ثانية ممكنين: فأي رغبة شعرية يُعبر عنها في بياناتهم النقدية؟

«مجموعة السينما» والمطالبة بمشهد شعري

تعني عبارة «مجموعة السينما»، التي تم اعتمادها من قبل التأريخ الإيطالي بعد جيان بييرو برونيتا مجموعة من النقاد الشباب والسينمائيين الطموحين الذين أسهم نشاطهم في صفحات مجلة السينما خلال السنوات الأخيرة من العشرينية الفاشية إلى حد كبير في تطوير موسم الواقعية الجديدة. فبيترانجيلي وأنتونيوني وزافاتيني وجوزيبي دي سانتيس، ولوشيو فيسكونتي أو ماريو أليكاتا هم

أعضاء هذه المجموعة البارزين الذين يجددون هوية المجلة: ورغم أنه تمّ إنشاؤها في عام 1936 وصدرت منذ عام 1937 من قبل فيتوريو موسوليني، تمثل منتجا صرفا للنظام الفاشي. فتعدّ مجلة سينما واحدة من أولى المجلات الإيطالية المتخصصة تماما مثل «بيانكو إي نورو»[1] التي تأسست عام 1937 مطوّرة خطًا تحريريًّا أكثر نظرية. وخلال السنوات الأولى من وجودها، تم تنشيطها بشكل أساسي بواسطة الأدباء القادمين من النقد الأدبي والمسرحي. ومع إنشاء المركز التجريبي سنترو سبيرمينتال، المدرسة الوطنية للسينما في عام 1935، ظهر جيل من النقاد أكثر تخصصًا، يطمح غالبًا إلى الإخراج، فكتب مقالاته الأولى على صفحات بيانكو إي نيرو والسينما، وغرس روحا أكثر مطلبية. ويصر مصطلح «مجموعة» فضلا عن ذلك على الطابع الجماعي والنضالي للدعوة إلى الأصالة والواقعية للشباب أنطونيوني وبيترانجيلي ودي سانتيس: رافضين اصطناع كوميديا «الهواتف البيضاء» وشكلانية ما يسمى «فن الخط»[2] لصالح العودة إلى الواقع الإيطالي، وسيبشر بازدهار

(1) تحت رعاية المركز التجريبي Centro Sperimentale، تتمتع أبيض وأسود Bianco e nero بمهمة أكاديمية أكثر من مجلة سينما، وتنشر مقالات نظرية وملفات موضوعية طموحة.

(2) يشمل تعبير «الخط» مجموعة من الأفلام التي تم إنتاجها خلال النصف الأول من الأربعينيات من القرن الماضي، كانت صفتها المشتركة هي اهتمامها بالشكل وإلهامها الأدبي. ماريو سولداتي، لويجي كياريني، فرناندو ماريا بوجيولي، أو حتى ريناتو كاستيلاني هم الممثلون الرئيسيون لهذا الإنتاج الذي تعتبره «مجموعة السينما» مصطنعًا وثمينًا للغاية.

موسم الواقعية الجديدة. وتؤكد فكرة المجموعة أيضًا البعد الجيلي للدينامية تتيح للسينمائيين الشبان الطموحين لترسيخ شرعيتها في مجال التصوير السينمائي الإيطالي بطريقة مماثلة لتلك التي تقود «الأتراك الشباب» في كراسات السينما إلى تأكيد «موجة جديدة» فرنسية.

تدعونا، قراءة ثلاثة بيانات شعرية نشرها أعضاء سابقون في «جماعة السينما» وممثلون مستقبليون للواقعية الجديدة رغم ذلك، إلى العودة إلى العلاقة السببية المفترضة بين النقد والإبداع وبين الفكر الاحتجاجي «المؤيد للواقعية» والتجديد الواقعي الجديد، لا سيما من المهمّة الشعرية التي تنسبها هذه النصوص إلى الواقعية السينمائية. وعلى عكس الفكرة الشائعة التي تقول إن مناهضة الفاشية لـ«مجموعة السينما» كانت ستعمل من أجل ظهور سينما ترتبط واقعيتها بموقف احتجاجي، يمكننا أن نرى أن الشبان أنطونيوني ودي سانتيس وزافاتيني وبيترانجلي لا يطالبون بوجود سينما اجتماعية وسياسية -وهو أمر يصعب تصوره في سياق الرقابة الفاشية- بقدر ما يطالبون بنظرة متجددة لواقع موضوع تحت شعار الشعر.

وبدلًا من فرض تأويل الطبيعة الشعرية للواقعية الجديدة التي ستكون هذه البيانات دليلًا عليها، نود أن نأخذ على محمل الجد أحداث مصطلح الشعر في هذه النصوص ومعانيه، من خلال تحليل الدوافع والرّهانات التي يغطيها، للنظر في كيفية تلاؤم هذه

المهمّة أو الجودة الشعرية مع الهدف الوثائقي والإثنوغرافي لجماليات الواقعية الجديدة. لهذا، فمن الضروري مقارنة النصوص بالأفلام التي صنعها كل من أنطونيوني وبيترانجيلي وزافاتيني (أو التي كتبت لها أصحابها السيناريو، كما في حالة المخرج الأخير).

ونقترح توضيح هذا الحدس من مسألة المناظر الطبيعية، في قلب المطالبة التي ترسم مسبقًا إعادة اكتشاف التنوعات الإيطالية بواسطة السينما الإيطالية في فترة ما بعد الحرب. ولئن كانت هذه السمة المعروفة شائعة في جماليات الواقعية الجديدة، فإن نصوص «مجموعة السينما» تضعها تحت طابع الشعر كما سنرى. ونقترح [كذلك] تحليل المشهد باعتباره محفّزا الشعرية نسميها، باتباع ساندرو برناردي[1] الشخصية- المشهد. إنه يدعونا إلى التفكير في افتراض الواقعية الشعرية الإيطالية، إضفاء طابع الشعر على الواقعي أكثر من نثر الشعري كما يدّعي ممثلو الواقعية الجديدة المستقبليون.

ومن الضروري أيضًا التساؤل عن دور الرغبة في جعل مصطلح الشعر شاملا، لنفهم أنّ ادعاء الشعرية، يمثّل إستراتيجيّة لإضفاء الشرعية المتعلقة بقضايا الاختلاف المحددة.

---

(1) انظر:

Bernardi, Sandro, Antonioni, Personnage-paysage, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Esthétiques hors cadres», 1999.

أخيرًا، من خلال مقارنة النصوص النقدية بصور الأفلام التي تم إنتاجها، سنتمكن من ملاحظة أن دافع الشخصية - المشهد يُسهم في تطوير حداثة سينمائية تتسم بميزاتها الواقعية والشعرية. وأكثر من كون هذا الشكل يتجاوز أزواج المفاهيم المرتبطة تقليديًا بالحداثة السينمائية الإيطالية: بين الموضوعي والذاتي وبين الإدراك والفكر، فهو يكملها. فلا يوثق مشهدُ الشخصية الواقعيةَ الجديدة بقدر ما يعيد تعقيدها. وهنا تبدو حركة الواقعية الجديدة بادرةً شعرية تبحث عن وجود هش وذاتي، وتبتعد عن التمثيل الموضوعي للسعي إلى «الإقامة في العالم»[1] شأنها شأن الشعراء المعاصرين.

الحافز الجمالي: الشخصية - المشهد الطبيعي

دي سانتيس: المشهد بصفته تتابعا شعريا

قام جوزيبي دي سانتيس، وهو عضو نشط في «مجموعة السينما» التي كان مُسهمًا منتظمًا فيها، بنشر نص بعنوان «من أجل مشهد إيطالي»[2]. يدافع خلاله عن تثمين المشاهد الطبيعية بما هي وسيلة لتمثيل العالم وفهم علاقة محددة به: ووفقًا لمنطق الانعكاس، فإن

---

(1) انظر:

Maury, Corinne, H abiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel, Crisnée, Yellow Now, coll. «Côté cinéma», 2011.

(2) De Santis, Giuseppe, «Per un paesaggio italiano», Cinéma, 25 avril 1941, n° 116, p. 262-263، الترجمات الفرنسية خاصة بي. سوف نجد الاقتباسات الأصلية في شكل إشارات في الحواشي.

المناظر الطبيعية تجعل من الممكن «فهم الإنسان وتأويله»[1] وهو أحد «العوامل التي يجب أن تعمل للتعبير عن كل العالم الذي يعيش فيه البشر»[2]. ويرتبط هذا المنظور، الأخلاقي والإثنوغرافي في آن، بهدف شعري، ثم يُستحضر بالإحالة على الواقعية الشعرية الفرنسية وإلى لقطة شهيرة من فيلم «الوحش البشري» (جان رينوار، 1937)، فيها تحاول شخصية جاك لانتييه (جان جابين) خنق فلور (بلانشيت برونوي) على حافة خط سكة حديد، قبل أن يتمالك نفسه عندما يمر قطار. لقد صُدم دي سانتيس بالطريقة التي تم التعامل بها مع أزمته الأخلاقية من خلال لقطات عريضة للمناظر الطبيعية وبفضلها «تعبر عن نفسها عبر الشعر»، بعد أن رفع جاك يديه عن عنق الفتاة مباشرة. فقدم ما يمكن فهمه على أنه «ترجمة شعرية» لهذا اللقطة عن العزلة: ناقلا أبياتا شعرية من ديوان «اللامتناهي» ليوباردي:

«لكن لأبق جالسا متأملا
فيما وراءها وأنا أبتكر
مساحات لانهائية وصمتا فوق احتمال البشر
وطمأنينة عميقة، بعيدة عنها

---

(1) انظر:
«intederee interpretare l'uomo», Giuseppe De Santis, in Ibid., p.262.

(2) «العوامل التي يجب أن تعمل للتعبير عن كل العالم الذي يعيش فيه البشر» المرجع نفسه.
«[...] fattori che debbono servire ad esprimere tutto il mondo nel quale gli uomini vivono».

حتى لا يرتاع القلب»[1].

يظهر المشهد بوضوح عند دي سانتيس على أنه تتابع شعري: يشير بصريًّا إلى الطابع القطعي لعزلة جاك لانتيير، ويعبر «شعريا» عما لا تستطيع كلماته ولا تعابيره أن تقوله.

ومع ذلك، فإن وظيفة التتابع هذه لا تقود دي سانتيس لفكرة أكثر عمقًا للعلاقة بين الوسيط السينمائي والشعر بما هو جنس أدبي، يعتبره قبل كل شيء وسيلة لتعيين خصوصية التمثيل الذي يركز على المناظر الطبيعية، فيما يبدو. وفي هذا الصدد، لا تبدو معالجة دي سانتيس للمناظر الطبيعية بمثابة غاية بقدر ما تبدو أداة للتّمثيل الفيلمي: هذا ما يمكن رؤيته في فيلمه الأول أرز مرّ (1947) الذي يعرض حقول الأرز في شمال إيطاليا. فيبدو المشهد الطبيعي قبل كل شيء ديكورا مناسبا لتألّق فيلم أسود بنبرة ميلودرامية، تذكر تحولاته بتلك الموجودة في سينما هوليوود. فيكفي أن نتذكر بداية الفيلم وعرض عمل المونديين (العمال الموسميين)، من خلال لقطة لرافعة على الخلفية المهيبة لحقول الأرز. وبالمثل، فإن المشاهد العديدة التي تُظهِر العمال مشغولين في حقول الأرز تجعل من الممكن توثيق صعوبة عملهم تمامًا مثل تصوير أفخاذهم العارية، مما يفسح المجال

---

(1) انظر:

Ma sedendo e mirando, interminati /spazi da là da quella, esovrummani /silenzi, e profundissima quiete/ ion el pensier mi fingo; ove per poco/ il cor non si spaura, Ibid, p. 263.

للرؤية الساحرة للأجساد المكبرة. فيبدو أن المناظر الطبيعية لحقول الأرز، بديكوراتها الواقعية والمذهلة على حد سواء، هي أداة شعرية تخدم البعد الإثنوغرافي للسينما الواقعية التي لا تتخلى عن طموحاتها الدرامية.

أنطونيوني: المشهد الطبيعي باعتباره شخصية

في نص نُشر في أبريل 1939[1] بعنوان «من أجل فيلم عن نهر بو»، لا يستخدم أنطونيوني مصطلح الشعر بشكل صريح، نظرًا لتصوره للنهر مكانا حقيقيا للشعر. ومع ذلك فإنه يطور تعريفًا أكثر دقة للمنظر الطبيعي من تعريف دي سانتيس. يدعو النص إلى إخراج فيلم عن نهر بو ولتمثيل خاص لمناظر الطبيعية، لصالح فكرة فريدة للعلاقة بين الشخصية والمناظر الطبيعية يمكننا فهمها على أنها بيان شعري حقيقي. ووفقًا للسمات الأكثر شهرة للسينما الواقعية الجديدة، يرتبط هذا التمثيل بمنظور إثنوغرافي: إنها مسألة إظهار «النضال ضد المياه» التي ينخرط فيها سكان البو. لكن في طريقة وصف هذا التقرير، هناك شيء يتجاوز الصفة التمثيلية والمنظور الوثائقي ليحوّل المنظر إلى شكل رمزي. يصر أنطونيوني على الإبهار الشعري الذي

---

(1) انظر:

Antonioni, Michelangeio, «Per un film sui fiume Pô», Cinéma, n°68,2 5 avril 1939, puis in Michelangeio Antonioni, Ecrits, Rome, Cinecittà International, 1991, p 1400-142.

الاقتباسات التالية مأخوذة من المقالة نفسها.

يمارسه نهر بو، بمعنى ما يسحر ويسعد. فيستخدم مصطلحات «السحر» و«هالة التعاطف»، أو أكثر من ذلك «القوة التي لا تُقاوم». وعلى خلاف الحتمية التي تربط الشخصيات بالمناظر الطبيعية عند دي سانتيس، يستحضر أنطونيوني علاقة مضطربة وغامضة مع النهر: إنه يثير حبًّا يبدو أنه غير قابل للتفسير، فينبع من الإحساس أكثر من الفكر. يجب أن يكون المرء قادرًا على «الشعور بالبو، مكان «الحميمية غير العادية»، مما يثير «إحساسًا غامضًا» (يعترف أنطونيوني نفسه «بعدم معرفة كيف يتشكل هذا الإحساس»). إذا كانت هذه العلاقة لا توصف، فكيف يتم تمثيلها بغير الطريقة الشعرية؟

يبدو أن الهدف الإثنوغرافي هنا قد تم التعبير عنه بهدف شعري أُستحضر ضمنيًّا من خلال فكرة تمثيل ما يسميه «الحافز المتكرر»: الطوفان. فيصفه أنطونيوني بأنه «رائع بشكل مأساوي» ويشكل ما يشبه جوقة قصيدة سينمائية أكثر من كونه فيلمًا وثائقيًّا إثنوغرافيًّا. وفي وقت لاحق من النص، يبدو أن أنطونيوني قد عاد إلى منظور وثائقي بحت. وفي الواقع، يصف الانتقال الاقتصادي لمنطقة تشعر أكثر فأكثر «بتأثير الحضارة» ولا سيما التصنيع، الذي «يزعج انسجام عالم قديم» ويهدّد هذا «الجو خارج الزمن والنشوة». وتدعونا هذه الإحالات الأخيرة إلى عالم بدائي، صوفي وأكثر من ذلك أسطوري بشكل إرادي، إلى تخمين أن أنطونيوني لا يرغب في توثيق هذا الانتقال أو التشهير به (يشرح فضلا عن ذلك أن السكان يبدون راضين عن هذا التصنيع) بل استعادة الانبهار الشعري الذي

يمارسه بو، في محاولة للعثور هناك، في التغيير، على شكل من أشكال الخلود الشعري.

زافاتيني و«الرجل النائم»

يبدو نص زافاتيني الذي عنوانه «أحلام أفضل»[1] والذي نُشر في أبريل 1940، للوهلة الأولى، أكثر حيرة من كتاب أنطونيوني. فيكشف كتابة ذاتية يعبر فيها المؤلف عن نفسه بصيغة المتكلم، ليصوغ «حلمًا» يتحوّل مع تطوّر النصّ إلى بيان حقيقي. فاستنادًا إلى الفرضية -السخيفة عمدًا- للأفلام التي يمكننا مشاهدتها وأعيننا منخفضة، يطرح زافاتيني خيال السينما المصممة للمكفوفين. بالنسبة إليه، فهذه طريقة للتنديد بتنميط السينما على أساس المؤثرات الدرامية والفرجوية، التي تفضل إفراط المؤثرات البصرية. فيقابلها بالاقتصاد في الوسائل، ويعرّفها بكونها شعريّة «لأنه يوجد دائمًا شعر في التقتير»[2]. على عكس أنطونيوني، فإن المطالبة الواقعية لم تنجح في تثمين المناظر الطبيعية بصفتها موضوعا سينمائيا، بل باعتبارها شخصية تضحي موضوعًا للتأمل، ومن هناك، مشهدا

---

(1) ترجمة النص لي. زافاتيني، سيزار، أحلى الأحلام:
«I sogni migliori», Zavattini, Cesare, «I sognimigliori», Cinéma, n° 92, 25 avril 1940, p.252- 253.

(2) «essendovi sempre poesia nelle parsimonia [...]» «الشعر موجود دائماً في [...] التقتير». المرجع نفسه، ص 252.

طبيعيا. وهذا ما يبدو لنا أنه يوحي ببورتريه غنائي بقصد ونية لعرض سينمائي يقترح «ثورة حقيقية»[1]:

«فيلم الرجل النائم، فيلم الرجل الذي يجادل، دون مونتاج، وربما أجرؤ على إضافة، دون موضوع. إنه حلقة عشوائية بلا مركز. فلكي تكون قادرًا على العودة إلى الإنسان بما هو كائن، مثل «كل عرض»، مثل بعض الأفلام التي يتم الحصول عليها عبر وضع الكاميرا في شارع أو في غرفة وبصبر لانهائي، أن تتعلم -يا له من انتصار عظيم- يتحقّق من تأملنا لأشباهنا، في أبسط حركاتهم»[2].

ظل هذا المقطع من نص زافاتيني، الذي نوقش على نطاق واسع، رمزًا للواقعية الجديدة التي احتفظنا منها بشكل خاص بفكرة (الغزل) التي وفقها يحل غياب المونتاج والموضوع محل السيناريو الدرامي. وبالمقابل، كان تأمل الإنسان على أنه «عرض شامل» موضوع تعليقات نادرة، على الرغم من أنه جوهري في كلمات المؤلف. فهو ينبع، مثل أنطونيوني، من نمط الإدراك الذي يحرر نفسه من التشويق الخاص بأي دراماتيكية لصالح تأمل

---

(1) «[...] la rivoluzione vera e propria [...]» هي الثورة الحقيقية، المرجع نفسه.

(2) «Il film dell'uomo che dorme, il film dell'uomo che litiga, senza montaggio e oserei aggiungere senza soggetto. Un episodio senza centro a casuale. Poter tornare all'uomo come all'essere, «tutto spettacolo». Certi metraggi ottenuti piazzando la macchina in una strada, vedere con pazienza insaziablen educarsi, che grande conquista, alla contemplazione del nostro simile, nelle sue azioni elementari» المرجع نفسه.

الشخصيات التي تصبح مناظر طبيعية، شعرية حيث يتم استبدال التقدم الدرامي بإمكانية ظهور تأثير وقوف شعري. أضف إلى ذلك أنّ زافاتيني يرى أن التعبير عن التأمل الشعري يتم من منظور إثنوغرافي: فيؤكد في الواقع أن السينما التي يدعو إليها يمكن أن تشكل «فيلمًا وثائقيًّا مهمًا للأجيال القادمة»[1]، مدافعًا عن فكرة أن «السينما يجب أن تكتشف شيئًا أساسيًّا»[2]. ولكن على خلاف أنطونيوني، يضفي زافاتيني على هذه الوثيقة صبغة الحلم: إنه يستحضر النوعية الحلمية لما ستكون عليه أفلام «الرجل النائم»، القادرة على تحقيق اليوتوبيا والمفارقة في السينما المصممة للمكفوفين، الواقعية والسريالية في آن. ومع ذلك فإنه يهتم في نهاية نصه، بتمييز هذه النوعية من الواقعية التي تشبه الحلم عن أي مقاربة سريالية، يبدو أنه يربطها بتأثيرات المؤثرات الخاصة والطباعة المضاعفة. لكن بالنسبة إلى زافاتيني، فإن فكرة الاقتصاد والنقصان فقط هي التي تسمح بالتجلي الشعري. وسنرى لاحقًا كيف أن مشهد استيقاظ الخادمة في أمبرتو دي (دي سيكا، 1948)، كما حلّله أندريه بازين، يمثّل صدى لهذه الدعوة الشعرية.

---

(1) «Un film tutto di sogni costituirebbe un documentario importante anche per i posteri [...]»، «فيلم مليء بالأحلام سيكون أيضًا فيلمًا وثائقيًّا مهمًا للأجيال القادمة [...]»، المرجع نفسه.

(2) «Il cinema dovrà scoprire le cose originarie»، «يجب أن تكتشف السينما الأشياء الأصلية»، المرجع نفسه.

بيترانجيلي: الشخصية باعتبارها مشهدا

يلتزم نص بييترانجيلي، المعنون «بالتحليل الطيفي للفيلم الواقعي»[1]، والمنشور في صيف عام 1942، بشكل واضح بالدفاع عن فيلم فيسكونتي، الذي شارك فيه بنفسه بصفته مخرجا مساعدا. فيستشهد بالواقعية الشعرية شأنه شأن دي سانتيس، ويستشهد بجان رينوار شأنه شأن زافاتيني، ويدعو إلى التأمل في ما يسميه «الإنسانية الهزيلة»[2]. ولكن مع بيتراجنلي، أصبح الوجه خاصة هو المشهد الطبيعيّ: وهكذا يستحضر «التجهم العابر، والتشنج اللاإرادي، ورد الفعل الذي لا يمكن السيطرة عليه، وتصبح كل سمة من سمات الوجه علامة كاشفة للأسرار والألغاز، مثل خطوط راحة اليد»[3]. وشأنه شأن زافاتيني وأنطونيوني، يرتبط الهدف الإثنوغرافي للواقعية السينمائية بتمثيل علاقة أولية بالعالم: وهكذا يستحضر بيتراجنلي «الشفافية النقية لوعيهم الأولي»[4]

---

(1) انظر:
Antonio Pietrangeli, «Analisi spettrale del film realistico», Cinéma,n° 146, 25 juillet 1942, p. 393-394. الترجمة الفرنسية لي.

(2) «[...] إنسانية عارية». «[...] unumanità spoglia» المرجع السابق.

(3) «[...] la smorfia sfuggevole, il tic, il riflesso incontrollato, e ogni tratto di un viso diventa segno rivelatore di segreti e di misteri come le linee della mano»، «[...] التجهم العابر، التشنج اللاإرادي، المنعكس غير المنضبط، وكل سمة من سمات الوجه تصبح علامة كاشفة للأسرار والألغاز مثل خطوط كف اليد»، المصدر السابق.

(4) «[...] البلورة النقية لتلك الضمائر الأولية»، . «[...] il cristallo immacolato di Quelle coscienze elementari»، المرجع نفسه

و«حيوية غريزية»[1]، أو أخيرًا «أولئك البعيدين وغير المنضبطين بالوعي»[2]. ومع ذلك، فإنه يعود إلى المعنى الأكثر واقعية لمصطلح المناظر الطبيعية في نهاية النص، عندما يصف الحاجة إلى وضع الشخصيات في سياقها الأصلي:

«المخلوقات البشرية التي ترتجف ملامحها بهذه الحقيقة المؤلمة لا يمكن أن تتطور في السقالات المرسومة في مسارح الادعاء، ولكن بين الأشجار الحقيقية وفي العشب وفي الريف وفي الحقول بين العناصر الطبيعية، أو في المناطق المكسورة والمهشّمة من أحواز المدينة حيث كل حصاة وكل زاوية مقطوعة وكل درب وكل حديقة تخبرنا، في اهتراء ملامحها الأصلية، بالقصة الطويلة الكاملة للحياة اليومية المعذبة للبشر»[3].

يمكننا أن نخلص إلى أن كلا من الشخصية والمناظر الطبيعية، عند بيتراجنلي، موضوع التجلي نفسه: تمامًا كما توضح إيماءات

---

(1) «[...] حيوية غريزية» «istintiva animalità [...]»، المرجع نفسه.

(2) هذه الاستراحات البعيدة وغير المنضبطة للوعي «Questi remoti e incontrollati recessi della coscienza»، المرجع نفسه.

(3) «Creature umane, i cui tratti palpitano con così dolorosa verità non sa-prebbero muoversi nelle impalcature dipinte dei teatri di posa, ma tra alberi veri, nell'erba, nella campagna, nei prati, tra gli elementi naturali, o nelle zone accidentate e spezzate della periferia cittadina dove ogni sasso, ogni angolo sbreccato, ogni viottolo, ogni cortile narra, nell'usura della sua fisionomia originaria, tutta la lunga storia del quotidiano rovello degli uomini»، المرجع نفسه.

الشخصية المزيد عن علاقتها بالعالم أكثر من كلماتها وأفعالها، فإن المشهد يروي «قصة حياتـ[ـه] الطويلة اليومية المعذبة». ومع ذلك، فعلى خلاف أنطونيوني وزافاتيني، ينسب بيتراجنلي إلى تجاوز مكانةِ الشخصية بما هي مصدر للعمل والمناظرِ الطبيعية باعتبارها ديكورا نزعة أخلاقية أكثر مما هي شاعرية. فيصرّ على النزعة الإنسانية للواقعية: يجب أن تكون الشخصية موضوع «تعاطف إنساني وتفاهم متسامح»[1]، وأن يُنظر إليها على أنها «أبعد من الخير والشر»[2]. وتم توضيح هذا المنظور الأخلاقي الذي يربط السينما بشكل من الكمال، في المقالات العديدة التي نشرها في مجلة «بيانكو إي نورو». فتُعرف السينما بالنسبة إلى بيترانجلي، قبل كل شيء من خلال قدرتها على التوفيق بين الموضوع وعالم يشعر بأنه منفصل عنه، والسماح للمشاهد بالتغلب على هذه الشكوك من خلال الاعتراف بها. وبصفته ناقدًا، يهتم بيترانجلي بشكل خاص بتمثيل الشخصيات وعلاقتها بالعالم، كما يتضح من نصه، الذي يخصص أغلبه لشخصيات «عشاق شيطانيون». بعد أشهر قليلة من نشر بيانه الواقعي، في مقال شارك في تأليفه مع أومبرتو باربارو في مجلة باتوجليا، بيّن بيترانجيلي أن المعنى الذي يعطيه لمصطلح «الأخلاق» في السينما يختلف عن كل أخلاقوية، ولكنه مرتبط بشكل أوسع بالإمكانات المثالية للوسيط الذي، من خلال «قوة

(1) «di umana simpatia e e di pietosa comprensione [...]» المرجع نفسه.

(2) «al di qua del bene e del male [...]»، المرجع نفسه

اختراق محتوياته»[1]، يمكن أن يقترح على المشاهد «طريقة جديدة لرؤية الأشياء»[2]، مما يشجعه على «بناء نفسه من الداخل، لجعله أكثر ثراءً وأفضل ذاتا»[3].

وكما سنرى فيما يتعلّق بموضوع فيلمه، «كنت أعرفها جيدًا» (1965)، فهذا الموقف الأخلاقي، فضلا عن توافقه مع الهدف الشعري، مجال لبحث جمالي دفعه إلى التخلي عن الدراما النمطية من أجل تحليل علاقة الشخصيات بالواقع..

رغبات شعرية، الواقعية والشعر والشرعية

بعيدا عن العلاقة بين الواقعية والإثنوغرافيا والمناظر الطبيعية والشعر، يجدر بنا أن نتساءل إلى أي حدّ يشمل استخدام مصطلح الشعر المزيد من الرّهانات الملموسة، ولا سيما إذا كانت استراتيجية إضفاء الشرعية بدورها غير مجدية في منح السّمة الشعرية. لقد أظهرت هذه الفرضية المستوحاة من بحث لوران سكوتو داردينو

---

(1) انظر:
«[...] la forza di penetrazione dei suoi contenuti», in Pietrangeli, Antonio, Barbaro, Umberto, «Confusioni», Pattuglia, janvier-février 1943, puis in Pietrangeli, Antonio, Verso il realismo, Archivio Pietrangli, vol. 1, Cesena, Centra Cinéma Città di Cesena/Ponte Vecchio, 1994, Cesena, p. 110.

(2) «[...] una nuova maniera di vedere le cose»، «[...] طريقة جديدة لرؤية الأشياء»، المرجع نفسه.

(3) «[...] costruirsi dall'interno, per farsi un io più ricco e migliore»، «[...] بناء الذات من الداخل، لجعل الذات أكثر ثراءً وأفضل»، المرجع نفسه.

حول مجلة سينما[1]، مدى تحديد نشاط المراجعة من خلال قضايا الشرعية، وعلى وجه الخصوص كيف أن المواقف التي اتخذتها «مجموعة السينما» كانت تعكس إستراتيجيّة التأكيد داخل المجال الثقافي الإيطالي.. فيذكرنا لوران سكوتو داردينو أنه في نهاية الثلاثينيات من القرن الماضي، لم تكن السينما بعد مجالًا ثقافيًّا مستقلًّا تمامًا في إيطاليا، وأن السنوات الأولى للمجلة تميزت بنوع من الصدام بين جيلين من النقاد. الأول، الأكبر سنًا، يتألف أساسًا من أدباء في النقد الأدبي والمسرحي. والآخر، الأصغر، هو إلى حد كبير من الدفعات الأولى في المركز التجريبي. ولئن مثّل كل من دي سانتيس وأنطونيوني جزءًا منه، فإن بيترانجيلي وزافاتيني ارتبطا به بطريقة أكثر هامشية: فقد أتيحت الفرصة لبيترانجيلي، المشارك المنتظم في مراجعة «بيانكو إي نورو»منذ عام 1941، للمشاركة مع طلاب المركز التجريبي لأنّ إنشاء المجلة تمّ تحت رعايته. وكان زافاتيني، القلم البارز في المجلة الساخرة مارك أوريولي، نشطًا جدًّا بالفعل في دوائر السينما: فقد أسهم أحيانًا في مجلة «سينما» بصفته كاتب سيناريو وليس لكونه طالبا. وكما يوضح لوران سكوتو داردينو، فإن «مجموعة السينما» هذه لم تكن، مع ذلك، أول من يطالب بتجديد واقعيّ للسينما الإيطالية. فقد دعا لونغانيز، ممثل جيل «أهل الأدب»،

---

(1) انظر:

Scottod Ardino, Laurent, La revue Cinéma et le néoréalisme italien. Autonomisation d'un champ esthétique, Saint-Denis, Presses Universitaires, p. 224.

في وقت مبكر من عام 1936 الكاميرات للنزول إلى الشوارع في نص عنوانه «فاجئ الواقع»[1]. فتوحّد أعضاء ما سيُطلق عليهم بعد ذلك «مجموعة السينما» في نهاية الثلاثينيات حول شخصية لوشينو فيسكونتي، الأكبر سنًا بقليل مفيدين من قيمة خبرته بصفته مساعد مخرج لجين رينوار. وكان هذا الأخير يمثل وجها للسلطة ونقطة حشد بالنسبة إلى هؤلاء النقاد الشباب: فقد كان يضفي الشرعية على مطالب واقعية يمكننا فهمها على أنها الأداة الأساسية لإستراتيجية التمييز التي تؤكد «مجموعة السينما» نفسها بفضلها ضد جيل الأدباء. وسيتضاعف هذا الأمر بعد إعلان إيطاليا الحرب على فرنسا، الأمر الذي جعل رينوار شخصية منشقة بشكل أكثر وضوحًا في إيطاليا، مما منح النقاد الشباب الفرصة لتأجيج موقف أكثر جدلية وأكثر قتالية، وبالتالي أكثر وضوحًا. وعندما قدّر بيترانجلي في نصه «التحليل الطيفي للفيلم الواقعي» أن فيسكونتي «كان مساعدًا ومتعاونًا لجين رينوار»[2]، فقد كان يوضّح الطابع الشرعي للإشارة إلى رينوار، الذي مثّل ضمانا رمزيا لقيمة المخرج الشاب.

ثم تضاعفت بيانات «مجموعة السينما» منذ عام 1942، لا سيما أثناء تصوير فيلم «عشاق شيطانيون»، في صيف عام 1942

---

(1) انظر:

Longanesi, Léo, «Sorprendere la realtà», in Cinéma, n°7, 10 octobre 1936.

(2) كان فيسكونتي مساعد مدير رينوار في فيلم الأراضي المنخفضة Les Bas fonds وحزب الحقول Parti de campagne.

وبعده، ذلك الفيلم الذي أحدث صدى واسعا في مجلة السينما. فكتب بيترانجلي نصوصًا حماسية لتقديم ما عدّه ثورة واقعية حقيقية، وكذلك فعل دي سانتيس، الذي شارك في تصوير الفيلم بصفته مساعد مخرج. ويجب أن يُفهم هذا الترويج للفيلم على أنه لحظة أساسية للتجمع، تتوّج تماسك «مجموعة السينما» حول مطلب الواقعية الذي وحّدهم في «معركة الورق نفسها»[1].

وفي مثل هذا السياق، يمكننا أن نفهم الإشارة إلى الشعر في نصوص «مجموعة السينما» بما هو طريقة لتأكيد خصوصية الواقعية المتميزة عن تلك التي طالب بها بالفعل جيل الأدباء. فليس من المستغرب، عندئذ، أن يتم الاعتراف برينوار، ممثلا «للواقعية الشعرية»، بصفته شخصية وصيّة. فضلا عن ذلك، يبدو أن هذا ما تؤكده حقيقة التخلي عن مطلب الشعر الواقعي بعد عام 1942، فكما لو أن استخدام مصطلح الشعر، ذي الإيحاءات الأدبية الكثيرة، كان تنازلا لرجال الأدب مهددا لاستقلالية وسيط تعتبر «مجموعة السينما» نفسها الضامن له.

(1) أستخدم هنا تعبير أنطوان دي بايك عن أندريه بازين. راجع:
Cf. De Baecque Antoine, «Bazin au combat», in Joubert –Laurencin Hervé Andrew, Dudley (dir.), Ouvrir Bazin, Montreuil, Editions de boeil,2014, p. 123.

الواقعية الجديدة والشعر والحداثة

لم تقدّم نصوص أعضاء «مجموعة السينما» تعريفًا منهجيًّا لما يمكن أن يكون شعرًا واقعيًّا في السينما. [ومع ذلك] تسمح لنا الأفلام التي كانوا يصنعونها باستعادة حافز الشخصية – المنظر الطبيعي وفهم مصطلح الشعر بصفته أداة مفهومية تلقي الضوء على تقاطع الواقعية الجديدة مع حداثة الستينيات.

بازين وأومبرتو د: نشوة شعرية؟

وهكذا يمكننا أن نكمل تحليل بازين لفيلم دي سيكا في كراسات السينما في يونيو 1952 بناءً على الحدس الشعري الذي صاغه زافاتيني في «أحلامه الأفضل». فقد تم ذكر الفيلم في المقالتين («دي سيكا مخرجا» و«عمل عظيم: أمبرتو دي»)، اللتين ظلتا رمزًا لتقبّل الواقعية الإيطالية الجديدة في فرنسا، ويتردد صداهما بشكل فريد مع استحضار منجز زافاتيني في «الرجل النائم». يقرأ بازين الفيلم على أنه تجسيد لحقيقة الصورة التي يتم فيها إلغاء العرض والدراما والسرد لصالح تمثيل «عمل صاف»[1] و«سينما المدة»[2]، وللعمل على وصف إيماءات الخادمة وصفا دقيقا. فتنقسم كل إيماءة

---

(1) انظر:

Bazin, André, «De Sica metteur en scène», in Qu'est-ce que le cinéma, op. cit., p. 325.

(2) المرجع نفسه، ص 326.

منها «إلى سلسلة من الحركات المستقلة»[1]. فيحدّد بازين، في قدرة اللقطة على اختبار المدة بالتالي، تطابقًا تامًّا بين الكاميرا الموضوعية والكاميرا الذاتية للخادمة التي لا تزال ناعسة. ألا يعكس هذا الوصف للسينما «الصافية» صدى الحلم الزافاتيني بتجل شعري للواقع، بدءًا من إضفاء الطابع الشعري على النثر؟ يعين بازين، الذي يستحضر «خطًّا مقاربًا للواقع»[2]، صورة رياضية يتقارب فيها منحنيان معًا بطريقة غير محددة دون أن يتقاطعا أبدًا، وهو ما يذكر بالدعوة الزافاتينية لسينما واقعية وسريالية في الوقت نفسه، تضع فيها خاصيةُ المحاكاة المكاشفةَ الشعرية في صميم حياتنا. فيستحضر بازين بدوره، مثلما فعل زافاتيني، الطبيعة الإعجازية للجمالية القادرة على «التغلب على إيقاع الوجود غير المحدد مسبقًا»، لصالح ما يمكن أن نفهمه على أنه شكل من أشكال النشوة الشعرية. فتكون جمالية الواقعية الجديدة إذن شعرية من حيث أنها ستفتتح الاكتشاف السينمائي للإحساس بالزمن الذي يصفه بازين، في «دي سيكا مخرجا»، بـ«الزمن المكتشف»[3]. بالمقارنة مع «الزمن الضائع والمستعاد» لبروست.

---

(1) انظر:

Bazin, André, «Une grande oeuvre: Umberto D», in France-observateur, octobre 1952, puis Qu'est-ce que le cinéma?, op. cit., p. 333.

(2) المرجع نفسه، ص 335.

(3) انظر:

Bazin, André, «De Sica metteur en scène», art.cit., p. 329.

جماليات البورتريه عند بيترانجلي

الشخصية -المنظر الطبيعي والانعكاسية السينمائية

يبدو حافز الشخصية- المشهد الطبيعي في سينما بيترانجيلي، أقل ارتباطًا بمسألة الزمن السينمائي من ارتباطها بتمثيل الواقعية الداخلية أو الأخلاقية، في تواصل مع موقف نقدي ينشد الكمال. ففي الفيلم الأول الذي تم إنجازه في ظلّ نهاية موسم الواقعية الجديدة «شمس في العيون» (1953) عرض بيترانجلي صورة سيليستينا (إيرين جالتر)، وهي قروية شابة تركت قريتها في دي مارش للعثور على عمل معِينة في العاصمة. فزيادة عن الصعوبات الاقتصادية والاجتماعية التي تواجهها المرأة الشابة، يظهر تمزّق المنفى، ضمن الواقعية الداخلية التي تعكس واقعية أنطونينيو في فيلم يوميات عشق (1950) أو الصرخة (1957). فقد أعاد بيترانجيلي على مدار فيلموغرافيا تهتم اهتماما خاصّا بالشخصيات الأنثوية، صياغة معايير واقعية من خلال جمالية البورتريه من بينها فيلم «كنت أعرفها جيدًا»، الذي عرض في عام 1965، وهو بالتأكيد أحد أكثر الأمثلة نجاحًا. وفي الواقع، جسد حافز الشخصية - المنظر الطبيعي في هذا الفيلم، حداثة بشكل كامل يمكن فهمها على أنها شعرية. فيصف الفيلم الحياة اليومية لأدريانا (ستيفانيا ساندريللي)، النجمة الشابة التي غادرت، مثل سيليستينا، مقاطعتها الأصلية لتجربة حظها في روما. فيتم تمثيل الأيام والليالي المنفردة للمرأة الشابة بطريقة غير خطية، من خلال

سلسلة من المشاهد الشبه المستقلة، دون أي صلة سببية درامية حقيقية تنشأ بينها. ويجسد هذا التمثيل الشذري، الذي يتجاوب بعضه مع بعض مثل المشكال، الجوانب المختلفة للأزمة الأخلاقية والوجودية. فأدريانا تظل دائما وحيدة كأنها غريبة عن الواقع سواء كانت بمفردها أو في رفقة، في المنزل أو في النوادي الليلية. فيتوافق تمثيل وجودها الفاشل جيدًا مع بُعد واقعي، وأكثر من ذلك، إثنوغرافي، لأنه يتوافق مع واقع اجتماعي يرمز إلى مجتمع المعجزة الاقتصادية، ولكنه يُنسخ من خلال الخروج عن النظام السردي والدرامي، لصالح التمثيل الشعري للشخصية التي تصبح منظرا طبيعيًّا. ويجعل بيترانجيلي، باتباع خطّيّة كتلك التي نجدها في الميلودراما، من الشخصية – المنظر الطبيعي لأدريانا حافزا حقيقيّا، ينظم الفيلم بما يمكن أن نعتبره مقاطع شعرية، مما يحدث تأثيرات مختلفة من التكرارات والتنويعات. وهذا يؤدي إلى بضع اللقطات ذات وقفات غنائية بقدر ما هي غير مفاجئة: مثل تلك اللقطة الشهيرة التي صورت فيه أدريانا في المنزل، من شرفتها، خاملة، لا هي بالمبتهجة ولا بالمكتئبة، خالية من أي تعبير، بينما تأخذ أغنية التعبير عن بؤس وجودها على عاتقها. فحافز الشخصية – المنظر الطبيعي هو أيضًا مصدر لشكل من أشكال الانعكاسية، وهي علامة أساسية على الحداثة الميتا – سينمائية، كما يتضح من اللقطة التي تستمع فيه أدريانا إلى أغنية منوّعة على مشغل أسطواناتها، وهي جالسة على كرسي أمام مرآة الحمام. فتتمايل على إيقاع الموسيقى،

بينما تغني كلمات الأغنية وتسرّح شعرها، قبل أن تتوقف لتنظر إلى نفسها أمام المرآة. فتمسك قنينة صغيرة من المحلول الملحي، وتسكب قطرة في عينها اليسرى، ثم أخرى في جانب عينها اليمنى، مما يجعل الماسكارا تنسكب على خدها. تقترب الكاميرا من وجهها في لقطة ضيقة حيث تتدفق هذه الدموع المزيفة. وتنفتح عيون أدريانا المنهارة، عديمة التعابير في اتجاه الكاميرا [الصورة 1].

تثير النظرة التي توجهها أدريانا إلى الكاميرا خروجًا مفاجئًا عن الإيهام السينمائي، ضمن تأثير التكرار والتباين: لقد مثلت العديد من المشاهد بالفعل المرأة الشابة وحدها في المنزل، خامدة، تستمع إلى الموسيقى على مشغل الأقراص. - يتم تقديم القرص على أنه الحضور الأكثر إخلاصا لحياتها اليومية في العزلة. فيمكن فهم تشويش نظرة الكاميرا، في نهاية هذه اللقطات المتكررة، على أنه طريقة لاستنفاد مكانة شخصية أدريانا بشكل نهائي، تلك التي تنتهي بتصنيف نفسها على هذا النحو، من خلال كسر الوهم السينمائي بوحشية.

مشهد الشخصية - المنظر الطبيعي والأسطورة

لا يجسد فيلم «ناس نهر البو» (1943)، وهو أول فيلم قصير لأنطونيوني، الرغبة التي صاغها في عام 1939 في صفحات مجلة سينما فحسب، ولكنه يحتوي أيضًا على بوادر حداثة قائمة على الطابع الشعري لسينما الشخصية -المناظر الطبيعية. فلا تتفرّد الوجوه التي

صورها المخرج أبدًا، كما يتضح من ندرة اللقطات الكبيرة ولاعتبار أن أسماءها لم تذكر أبدًا: فلا تُضفى عليها ميزة فردية، ولا تكتسب أبدًا مكانة الشخصية، لا باعتبارها مصدرا لعمل درامي أو باعتبارها موضوعا لفيلم وثائقي توضيحي. فتشغل الطبيعة مساحة أكبر ممّا تشغله هذه الوجوه، ويبدو أنها تهرب منها. وكما لاحظ ساندرو برناردي، فإن هذه السمة مؤسسة لسينما أنطونيوني:

«تصبح المناظر الطبيعية في سينما أنطونيوني شخصية في حد ذاتها [...] لم تعد مرآة الروح، ولم تعد مكانًا للحركة، على العكس من ذلك،[تغدو] غريبة عن الحدث، مكانا شاسع وغير شفاف حيث توشك الشخصيات وعلى الضياع، وعلى وجه الدّقة عتبة بالضبط نلمح من خلالها حدود ثقافتنا[1] [...]».

صورة 1 – أنطونيو بيترانجيلي، كنت أعرفها جيدًا (1965). إطار.

(1) انظر:

Bernardi, Sandro, Antonioni. Personnage paysage, op. cit., p. 16.

في الواقع، تتجول الكاميرا في فيلم «ناس نهر البو» وتلتقط ما لا تراه الشخصيات أكثر من التقاطها لما تراه. فيكاد هؤلاء يتحولون إلى ظلال غير متناسقة، وذلك بفعل التحول نحو المناظر الطبيعية التي لا يتم تصنيفها، رغم كل ذلك، على أنها بطل للفيلم ولا على أنها ديكور صرف، ولكن باعتبارها أفقا من عدم اليقين. فيسمح حافز الشخصية - المنظر الطبيعي، نأيا عن التمثيل الموضوعي، لجو الغموض الذي كان أنطونيوني قد احتفل به في مقالته، بالظهور.

ولا يحدّد أنطونيوني علاقة محددة بين البشر والمناظر الطبيعية التي تحيط بهم أثناء توثيق الحياة والاقتصاد في سهل بو السفلي، وتصوير القوارب، التي تُشرح خصائصها ووظائفها ومساراتها من خلال الصوت من خارج الإطار. ولكنه يوجه النظرة خارج الإطار الذي ينفلت عن التمثيل.

فيعمل فيلم «ناس نهر البو» من خلال طمس مظاهر الواقع للكشف عن غموضه، على انزياح شعري. وهذا ما أدركه ساندرو برناردي نفسه بلا شك عندما ربط وظيفة المناظر الطبيعية عند أنطونيوني بتعريف المكان الأسطوري للكاتب والشاعر سيزار بافيز. وهكذا يقتبس مقالته «في الأسطورة والرمز وغيره» التي تعيد تعريف المكان الأسطوري باعتباره ثمرة تحقيق رمزي ممكن في أي مكان:

«المكان الأسطوري ليس مكانًا محددًا، أو ملاذًا، أو مكانًا يحمل اسمًا شائعًا، والمرج، والغابة، والكهف، والشاطئ، والمنزل الذي

يستدعي في عدم تحديده جميع المروج، وجميع الغابات، ويحييهم جميعًا بارتعاشه الرمزي»[1].

وهكذا يُظهر ساندرو برناردي أنّ تمثيل المناظر الطبيعية يتجاوز، عند أنطونيوني، مسألة المحاكاة ليبحث عن بُعد أسطوري مقدس قديم مخفي في الحقيقة نفسها: «يسمح المشهد غير المؤكّد بترشيح حياة أخرى، حياة منسية وهشة»[2]، وليست هي سوى خلفة الأسطورة: «الأسطورة هي النقطة العمياء للمناظر الطبيعية»[3]. من خلال تمثيل شخصية -منظر طبيعي، يجعلنا أنطونيوني نستشر «الفراغ، والتوقع، وكل ما ينفلت عن الملاحظة»[4]، مرهّنا، على نحو شعري، القوى الطبيعية للمناظر. ومن خلال تمثيل الشخصية -المنظر الطبيعيّ، يوجد علاقة بالعالم القديم، الشعري بالأساس، ضمن واقع يتسم بالتصنيع. لكن أليس البحث عن بُعد أسطوري في الواقع نفسه شاعريًّا بامتياز؟ يبدو أننا نستبق السعي البازوليني للخِلفة الأسطوريين في الواقع الحالي والرائع في فيلم مثل «دفتر ملاحظات من أجل أوريستيا إفريقية» (1969). إن المنظر الأنطوني، بين الواقعية الجديدة والحداثة الشعرية هو في الواقع ناقل «الواقعية

---

(1) انظر:

Pavese, Cesare, «Del mito, del simbolo e d'altro», in La latteratura am aericanae altri saggi, Einaudi, Turin, 1951, p. 299, puis in Bernardi, Sandro, Antonioni. Personnage paysage, op. cit., p. 17.

(2) المرجع نفسه، ص 6.

(3) المرجع نفسه، ص 17.

(4) المرجع نفسه، ص 5.

المبكرة»[1] [المتراوحة] بين الطموح الوثائقي والسعي الشعري لما يسمح بملامسته دون الكشف عنه.

خاتمة

سواء تم تصور المشهد باعتباره مكانًا دالًّا (دي سانتيس)، أو باعتباره مكانا وحارسا للحضورات المنسية (أنطونيوني)، وأكثر من ذلك، إذا أصبحت الشخصية منظرا طبيعيًّا وموضوعًا للتأمل (بيترانجلي، زافاتيني)، فإن العلاقة بين المنظر الطبيعي والشخصية هي شاعرية للغاية بصفتها مكانا لفكر الإبداع السينمائي. وإلى ذلك فهي موضوع شعري: يسائل علاقتنا بالواقع أكثر مما يمثله، ويدعونا إلى إعادة النظر في ما نعنيه بالواقعية في السينما، مثل الخيط الممتد بين إمكانيات المحاكاة والبحث عما ينفلت من النظرة.

---

(1) انظر:

Houcke, Anne-Violaine, «Pasolini et la poétique du déplacement», Conserveries mémorielles [En ligne], #6, 2009. http://journals.openedition. org/cm/399.

بيبليوغرافيا

- Antonioni, Michelangelo, «Per un film sul fiume Pô», Cinema, n°68, 25 avril 1939, puis in Michelangelo Antonioni, Écrits, Rome, Cinecittà International, 1991.
- Bazin, André, Qu'est-ce que le cinéma ?, Paris, éditions du cerf [1985] 2011.
- Bernardi, Sandro, Antonioni. Personnage paysage, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. «Esthétiques hors cadre», 2006.
- Cohen, Nadja, Reverseau, Anne, «Un je ne sais quoi de «poétique»: questions d'usages», Fabula-LhT, n°18, «Un je-ne-sais-quoi de «poétique»», avril 2017, en ligne: http://www.fabula.org/lht/18/cohen-amp-reverseau.html
- De Baecque, Antoine, «Bazin au combat», in Joubert-Laurencin Hervé,
- Dudley Andrew (dir.), Ouvrir Bazin, Montreuil, Éditions de l'œil, 2014.
- Deleuze, Gilles, «La crise de l'image-action», in Cinéma 1. L'image-mouvement, Paris, éditions de Minuit, 1983.
- De Santis, Giuseppe, «Per un paesaggio italiano», Cinéma, 25 avril 1941, n°116.
- Houcke, Anne-Violaine, «Pasolini et la poétique du déplacement», Conserveries mémorielles, 2009, en ligne: http://journals.openedition.org/cm/399.
- Longanesi, Leo, «Sorprendere la realtà», in Cinema, n°7, 10 octobre 1936.

- Pietrangeli, Antonio, Verso il realismo, Archivio Pietrangeli vol.1, Cesena,Centro Cinema Città di Cesena /Ponte Vecchio, 1994.
- Scotto D'Ardino, Laurent, La revue Cinema et le néoréalisme italien. Autonomisation d'un champ esthétique, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
- Zavattini, Cesare, «Isogni migliori», Cinema, n°92, 25 avril 1940.

شاعرية الواقع عند بيلا تار
مفارقة بالنسبة إلى المؤرخ

ماريو أدوباتي (باريس 3 السوربون الجديدة/
جامعة إيوتفوس لوراند (بودابيست))

الفوارق بين خطاب بيلا تار حول أعماله وما تظهره هذه الأعمال كثيرة نسبيًّا. فمشاهدة الفيلموغرافيا الخاصة به (وإعادة مشاهدتها)، من «عش العائلة» (1977) إلى «حصان تورينو» (2014)، تبرز للمتفرّج مفارقة أولى حول رفض المخرج، الذي يتكرر دائمًا، لتقدير النقاد أن فيلم «إدانة» (1987) يفصل الفيلموغرافيا الخاصة به إلى فترتين - جماليتين وإلى فلسفتين ورؤيتين أخلاقيتين للسينما. ومع ذلك، فمن الواضح أن فيلم «إدانة» يتعارض، فيما يبدو على المستوى الجمالي على الأقل، مع تصريحات المخرج، ويفتتح البحوث الشكلية التي لم تشكل بعد بالتأكيد، نظامًا متماسكًا تمامًا. ولكنها تتميّز إلى حد كبير عما سبق.

يمكن اعتبار هذه الفجوة الأولى بين الخطاب والممارسة بمثابة

دعوة لتجاوز فكرة التناقض البسيط، والبحث داخل عمله عن أشكال الاستمرارية. وبعد التحليل يبدو لنا أن هذه السمة تتجلى بشكل طبيعي حول موضوع مشترك، وهو شعرية الواقع. فهو يوحّد التحليل الجمالي مع اعتبارات أوسع من شأنها أن تندرج تحت فكرة أنطولوجيا السينما: فما هي السينما في نظر بيلا تار - وماذا يمكن لها أن تصنع؟

وهكذا فإن تقريب سؤال جوهر السينما من علاقتها بالواقع لا يخطئ في استحضار أثر بازين «أنطولوجيا الصورة الفوتوغرافية»[1]. ولكن وجهة نظري هنا ستكون مختلفة بشكل ملحوظ: أريد أن أبرهن على أن لجميع الأفلام الروائية الطويلة لتار العلاقة نفسها بالواقع والشعرية والشاعرية. وهذا ما يحدد هذه الأفلام بشكل أعمق ويوحّدها أكثر مما تفعل خصائصها الجمالية. وهي ظاهرة إضافية لفكر السينما الذي ظل، في جوهره، دون تغيير لما يقرب من أربعين عامًا.

أضف إلى ذلك، فإن الوعي بهذه الاستمرارية الخفية في عمل تار يجعل من الممكن إعادة التفكير في المفارقة التي يعاد التعبير عنها دائمًا، بين الخطاب المنهجي الذي يريد، في التخييل، أن يكون أقرب

---

(1) انظر:

Bazin André, «Ontologie de l'image photographique» (1958), in Qu'est-ce que le cinéma ?, Paris, Le Cerf, 1976, p. 9-17.

إلى الواقع مما قد يكون عليه الفيلم الوثائقي، وشعرية[1] الأفلام التي تؤدي وظيفتها المبالغة إلى تفجير واقعيتها حرفيًّا.

بين الوثائقي والتخييلي: أن تكون أقرب إلى الحياة

إذن ما هو المقصود بـ «شعرية الواقع»؟ قبل الشعري، فثمّة أخلاقيات للواقع وللعلاقة بين السينما والواقع التي يمكن أن نتطرق إليها من خلال مسألة الاستعارة والترميز. تعود العبارة نفسها في المقابلات التي أجراها، باستمرار: «دائمًا ما يكون العمل في فيلم ملموسا جدًّا بالنسبة إلي. هذا هو السبب في أنني أقول إنه لا توجد في أفلامي استعارات أو أليغوريا أو رموز. لدينا هدف رئيسي واحد فقط هو تصوير الواقع»[2]. أو كذلك:

«الآن نحن أربعة، أنا وأنياس [هرانيتسكي] وميهالي [فيج] ولازلو [كرازناهوركاي]. فنحن مجموعة مغلقة تفكر معا في الفيلم. لكن يجب أن تعرف أمرًا: نحن لا نتحدث أبدًا عن الفن. نحن نتحدث عن أشياء ملموسة وأحداث واقعية [...]. نفكر في كل هذه الحياة الحقيقية اللعينة»[3].

---

(1) يُفهم مصطلح «شعرية» الأفلام هنا على أنه مجموعة من هو المبادئ التي تكمن وراء جماليات الأعمال.

(2) انظر:

Grugeau Gérard, «Entretien avec Béla Tarr», 24 images, n°lll, été 2002, p. 42-44.

(3) انظر:

Meade Fionn, «Béla Tarr», Bomb Magazine., n° 100, été 2007, p. 34.

إن رفض الاستعارة والترميز وكلّ ادعاء فلسفي فني هو بالأحرى إنكار[1] يمثّل دائماً عرَضا من أعراض الرغبة: لا تُصوّر ولا تمارس التخييل، ولا تسرد قصة. وعلى العكس من ذلك، يسعى المخرج إلى تقديم موقف وإظهار أجزاء من الحياة. وفي هذه الديناميكية، يستعير فكره في السينما من التخييل (لأنه لا يتعلق بإعادة إنتاج الواقع ميكانيكيًّا) ومن الوثائقي (نظرًا لأن المسألة مع ذلك، ليست مسألة ابتكار قصص منفصلة عن الواقع).. يتحدث غابور جيلنسير عن طريقة «الفيلم التخييلي الوثائقي»، والعبارة السعيدة، عن «الأحداث الوجودية»[2]. لذلك يجب علينا أن نظهر الواقعية، وأن نظهر أناسًا أصليين يعيشون في بيئات أصيلة.

للقيام بذلك، لم يتردد تار، برفقة زوجته (المونتيرة ومساعدة مخرج) أنياس هرانيتسكي، في البقاء لمدة عامين في ألفولد، السهل المجري العظيم، قبل البدء في تصوير فيلم «تانغو «الشيطان» 1994. وتؤدي هذه الرغبة في أن تكون أقرب إلى الحياة منها إلى

---

(1) تتحول المفارقات الموجودة في خطاب المخرج أحيانًا إلى أكاذيب عند تعرضها لأصوات أعضاء آخرين في فريقه. وهكذا يشرح كراسناهوركاي: «أنا أرسم، لبيلا، الخلفية الفلسفية لسؤالنا، ليل ونهار، ومرة أخرى ليل نهار، هذا هو أسلوبنا في التعاون. في هوبكنز جيمس»، ضد الوحشي، ضد السيئ:
an Interview with Lâszlô Krasznahorkai, Literature AcrossFrontiers, 11 juillet 2013.

(2) انظر:
Gelencsér Gâbor, Masvildgok: filmelemzések, Budapest, Palatinus, 2005, p. 202.

السينما بعد ذلك إلى إعادة التفكير، على سبيل المثال، في الروابط بين السينما (التمثيلات) والتاريخ: تجد نظرية الانعكاس القديمة نفسها مرهّنة، وهي أيضا، أحدث نظرية لأنطوان دي بيك حول «الأشكال السينمائية للتاريخ»[1]. وفي هذا الصدد، فما يقوله تار عنها، في مقابلة مع داميان مارغيت الذي سأله عن العلاقة بين الأدب والسينما، لا يمكن أن يكون أكثر كشفًا:

«عليك أن تفهم بوضوح شديد أن الفيلم والأدب لغتان مختلفتان تمامًا وأنه لا يوجد ممر مباشر بينهما. عليك أن تفهم أيضًا أن كراسناهوركاي حوّل الواقع إلى عمل أدبي. بمعنى آخر، إنّ العمل الأدبي هو نوع من المرآة، ولو كنت قد بدأت من العمل الأدبي لبدأت من انعكاس. [...] إذا كنت ترغب في عمل فيلم، عليك بالعودة إلى الواقع الذي بدأ منه كراسناهوركاي. لقد استغرقنا عامين نستكشف السهل العظيم. ولم يأت كراسناهوركاي إلاّ مرة ليرينا الأماكن الأصلية، حيث حدث كل هذا [...]. وبعد عامين من استكشاف السهل، بدأنا نمتلك فكرة عمّا يعني السهل العظيم، وأي نوع من الشخصيات تعيش هناك، وكيف يقضون حياتهم، وما هي قوانين حياتهم»[2].

---

(1) انظر:

De Baecque Antoine, L'hHstoire-caméra, Paris, Gallimard, 2008.

(2) انظر:

Marguet Damien, «Traduire en images»? Poétiques du film et de la lettre chez Pier Paolo Pasolini, Danièle H uillet et Jean-M arie

مرآة و/ أو انعكاس دقيق للواقع، ليس هناك من شك. ومع ذلك، فهناك شيء قريب، لأن أفلام تار ستكون بالفعل انعكاسًا، دقيقًا أو تقريبيًّا، ولكن لتأويله الخاص للتاريخ، ولقراءته -الشخصية والذاتية والتجريبية - للعالم: «تتحدث سيلفي روليت عن «تخيل للواقع» يتجلى في طريقة التفكير التي تجادل أسئلة الزمن المعاصر، بل إحراجاته»[1].

ولهذا السبب، فإن مسألة شعرية الواقع معقدة -ومتناقضة: فوضعية هذا الواقع هي في الآن نفسه موضوعية بشكل مثالي وذاتية بشكل مكثف، لأن إدراكه، إن جاز التعبير، منحرف لطبيعة التاريخ الهنغاري[2] متعددة الصدمات. وبالنتيجة تمثل هذه السينما، وفق صيغة «وثائقي رمزي» «كونا بائسا وغيرَ منظم ومُدمَّرا، مشكِّلا من ناحية تمثيلًا وثائقيًّا لبيئة أولئك الذين يعيشون في الشيوعية الصناعية

Straub, et Béla Tarr, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Sylvie Rollet, Sorbonne- Nouvelle Paris 3, soutenue le 23 mai 2016, p. 311-312.

(1) انظر:

Rollet Sylvie, «L'archipel de la résistance», Positif, n°597, 2010/11, p. 105. Je souligne أضيف التأكيد.

(2) هذا السؤال، على الرغم من الأساس غير المرئي لهذا التفكير، طويل ومعقد للغاية بحيث لا يمكن تناوله هنا. لهذا السبب، أحيل القارئ إلى الكتاب الممتاز لمولنار ميكلوس:

Molnâr Miklos, La Démocratie se lève à l'Est. Société civile et communisme en Europe de lE st: Pologne et Hongrie Paris, PUF, 1990, 387 p.

المنهارة، ومن ناحية أخرى، رمزا للتدهور الشامل للظروف المعيشية التي تعبر عن جو من نهاية العالم»[1].

بحسب أندراس بالينت كوتافش. وفي النهاية، فهذان القطبان، والانتقال التدريجي للأول نحو الثاني، يبرران، في رأيي، جميع الأسباب تقريبًا التي من أجلها تمكنا من فصل هذه الأعمال إلى فترتين. يبقى أن نرى كيف تتجسد مفارقة تار بين الخطاب الواقعي والتمثيلات الواقعية المفرطة في مختلف مجالات تحليل الأفلام. وستعمل ثلاث مقاطع من الخطاب إلى الممارسة عمل المختبر التجريبي لهذه الحجة: من الديكور إلى الأمكنة، ومن الممثلين إلى الشخصيات، ومن السيناريو إلى القصّ، أو إلى القصة التي ستعيدنا في النهاية إلى التاريخ.

من الأسلوب إلى الشّعري: الدّاخل والخارج الآسران

رغم أننا نجد روح ألفولد -السهل المجري العظيم- حاضرة بجلاء، في فيلم «الإدانة (1988) و«تناغمات ميركمايستير» (2000) و«حصان تورين» (2011)، فقد استعملت تصميماته السجنية الداخلية والخارجية إطارا لتانغو الشيطان (1994). وتخبرنا الحاجة إلى الإقامة في هذا الفضاء أثناء مرحلة ما قبل الإنتاج للفيلم، لمدة

(1) انظر:

KovÀcs Andràs Bàlint, «La «Série Noire» post-communiste: problèmes de style dans le nouveau cinéma d'Europe de l'Est», Cahiers d 'études hongroises, n°9, 1997-1998, p. 35-43.

عامين، والعيش بشكل مباشر قدر الإمكان، أن القصة هي ترجمة تجربة فضائية[1]، وعلاقة تجريبية بالواقع بالنتيجة.

فالعامِل الأول للاستمرارية في فيلموغرافيا تار يكمن هنا، في هذه العلاقة بالفضاءات التي تُفهم على أنها وسط[2]: تتمثل المشكلة المشتركة في معرفة كيف يمكن للرجال استثمار (مقاومة) فضاء معاد لهم بشدة. بهذا المعنى، فإنّ الشقق الضيقة في فيلمه الطويل الأول، عش العائلة (1977) هي جزء من منطق العمل نفسه وسط ألفولد. زد على ذلك، فهذه الأفضية في علاقتها بالبشر، توحي بمجموعة المشاعر والأحاسيس نفسها، بما أنّ صفتها الأساسية هي الحبس - في مساحة ضيقة، أين يُحكم دائمًا على أي حركة بتدمير الأجساد القريبة جدًّا، كما هو الحال في الفضاء اللامتناهي، حيث تعيدنا كلّ حركة وكلّ تنقّل دائمًا إلى مركز فضاء فارغ لا يحدث فيه شيء على الإطلاق. فيصفه سارد رواية «ميكلوس ميزولي، تباينات محبطة» على هذا النّحو:

«أحتفظ بانطباع غامض إلى حدّ ما عن أيامي الأولى. كان عليّ أن أعتاد على الرياح وعلى غياب الظل. فيمكنك الرّكوب لأميال دون الوصول إلى أي مكان: إنه قفص مضيء والقبو السماوي يسجنك،

---

(1) انظر:

Marguet Damien, op. cit., p. 145 et p. 203.

(2) بمعنى أن الجغرافي دي ميو غي يعطي هذا المصطلح في «المكونات الفضائية، والأشكال والعمليات الجغرافية للهويات»، انظر:

Annales de géographie, n°638-639, 2004/07-10, p. 339-362.

يشير إليك، ومصباح كهربائي بعدة ملايين من كيلووات يلاحقك في كل مكان. قد تقبع أيضًا في زنزانة، خلف القضبان، حيث يقوم مصباح كهربائي بقوة 100 واط بالمهمة أيضًا. لو قابلت، مرءًا يتحدث إليك على الأقل، وإن كان ذلك يعني عدم الرد عليه ... لكن هنا، لا يوجد إنسان مطلقا. ستؤخذ إلى الاعتراف»[1].

ليس [الفضاء]، من شقق بودابست إلى السهل العظيم في جنوب المجر، غير مسألة سلّم قياس في النهاية. فتؤكد العناصر الجوية بشكل أكبر العلاقة العاطفية للسينمائي بالأفضية. من ذلك المطر في فيلمي «الإدانة» و«تانغو الشيطان» والبرد في فيلم «تناغمات ميركمايستير» والرياح في «حصان تورينو». فتمثل جميعها علامة مفرطة في الإدراك السلبي للأمكنة، فضلا عن ذلك فهي ذاتية بحيث لا تتوافق هذه الظروف القاسية مع واقع الأرصاد الجوية للبلاد[2].

ويحمل تحليل تمثيل الأفضية التي تستخدم إطارًا لتاريخ البشر علامة تار المفارقة. فلا تترجم العلاقة المتضخمة بالواقع في الفيلم عبر معالجة واقعية، بل بالأحرى بمبالغة للمادة: فيتم اختزال

---

(1) انظر:

Mészôly Miklôs, Variations désenchantées, Paris, Phébus, 1994, p. 211.

(2) انظر:

Magyar Tudomânyos Akademia Fôldrajztudominyi Kutato Intézete (dir.), Magyar nem zétiatlasza, Budapest, Kartogrâfiai vâllalat, 1989, p. 308.

العالم الذي يسكنه البشر في أفضية حقيقية، ولكنها تمثّل رموزا من وجهة نظر التاريخ - فالشقق الصغيرة المشتركة في ظل الشيوعية وضخامة السهل الهنغاري تشبه النماذج المثالية[1]: تتميز بترسّخها في الواقع وميلها الطبيعي للمبالغة. فتتكرر استحالة الخروج من هذه الأماكن التي تسجن الرجال وتدمرهم يوميًّا من فيلم إلى آخر والهروب منها.

من الممثل إلى الشخص السينمائي

تجعل مقارنة عملية اختيار الممثلين والعمل معهم من جهة، وتحليل الشخصيات والعلاقات الاجتماعية من جهة أخرى، تلطيف المفارقة ممكنا. وتصبّ جميع الآراء التي يعبر عنها بخصوص علاقته بالممثلين في الاتجاه نفسه: فلا ينبغي للممثلين أن يمثلوا، لكن أن يكونوا وأن يصبحوا أشخاصا (أكثر من شخصيات). ولا يوجد، بالطبع، أي ادعاء بالأصالة هنا، وتأثيرات الأسلاف عديدة[2]. و[لكن] أهمية مثل هذا الموقف تكمن في درجة التماسك التي تتناسب مع شعرية الواقع الشاملة.

---

(1) تلاحظ إيفيت بيرو ميل السينمائيين الهنغاريين إلى استخدام «مواقع رمزية ومفرطة التركيز» للكشف عن التضارب «بين فوضى الحياة اليومية ونظام القانون - أي القمع المفروض على الشعب». في بيرو إيفيت Biró Yvette، «المشاهد الطبيعية بعد المعركة: أفلام من أوروبا الأخرى»، انظر:

Daedalus, n°1, 1990/01, p. 179.

(2) روبرت بريسون، على سبيل المثال لا الحصر.

لهذا الأمر يكرر تار بلا كلل ازدراءه للمسارات المهنية المحتملة للممثلين، لصالح شخصية المرء الذي يقدم نفسه له. ومن ثمة فهو يرغب في ترجمتها، هي بدورها، إلى مادة حقيقية للقصة: «أريد أن أظهر لك مشاعر حقيقية. فأضع الممثلين في مواقف حقيقية، إنهم لا يمثلون. إنهم يكونون فلا شيء مجردا ولا شيء حقيقيا بالطبع. وليست المسألة مجرد واقعية. ولست أعرف ماذا أسميها»[1]. ومرة أخرى، يسود الغموض الذي يكتنف هذا الموقف أول فيلم روائي طويل له. فيبدأ بالبطاقة التالية: «إنها قصة حقيقية، لم تحدث لشخصيات فيلمنا، ولكن كان من الممكن أن تحدث لهم أيضًا. يظهر هنا مرة أخرى التوازن نفسه بين الابتعاد عن الواقع (القصة لم تحدث لشخصيات الفيلم) ومضاعفته من خلال عودة مفارقة لها (إنها قصة حقيقية، كان من الممكن أن تحدث لهم). ويعتبر استخدام الماضي المشروط أمرًا مهما، لأنه يؤكد بوضوح هذا الغموض في الواقع، بين الفعليّ وغير الفعلي، بين الوعي الواضح بالمشاركة في نظام روائي خيالي، وبين الرغبة المناقضة في الانتماء إلى العالم وإلى الحياة، بدلا من حكاية سينمائية بازينية»[2].

---

(1) انظر:

Tuttle Harry, L'Avventura: Interview with Béla Tarr, Unspoken Cinéma, 29 septembre 2008.

(2) انظر:

Bazin André, «Montage interdit», in Qu'est-ce que le cinéma [1958], Paris, Le Cerf, 1999, p. 49-61.

لتيسير [تمثّل]هذا الانتقال من الممثل إلى الشخص السينمائي، يمكننا أيضًا أن نذكر حالة ممثلي فيلم «تانغو الشيطان». فجميعهم من فناني «تحت الأرض» الهنغاريين من ذوي التجارب والمسارات المهنية غير المألوفة[1]، مثل الشخصيات القوية ذات الملامح الخبيرة بالحياة – أو حالة الممثلين الثانويين في فيلم «تناغمات ميركمايستير»، والعاطلين الحقيقيين عن العمل في فيلم «أروزلاني»، مدينة التعدين المجرية السابقة: يبحث تار دائمًا عن ممثلين يمكنهم تمثيل شخصياته بشكل مباشر قدر الإمكان، سواء حدث هذا التمثيل في وضع ترميز ساخر (تانغو الشيطان) أو طبيعة مقرفة (تناغمات ميركمايستير).

بعد ذلك، وبمجرد بداية التصوير، تضحي أساليب العمل مع الممثل استمرارا لهذه الفلسفة: فقبل التصوير، يتحدث تار مع الممثل بإسهاب عن الشخصية، من أجل تسهيل عملية التّقمص[2]. ومن ناحية أخرى، بمجرد تشغيل الكاميرا، تصبح إشارات تار للممثل نادرة جدًّا[3] لأنه يريد تجنب التدخل وبالتالي إرباك العلاقة

---

(1) انظر:

Forgâch Andràs, «Black and blacker», Metropolis, n°2, été 1997, p. 103.

(2) انظر:

Entretien réalisé par l'auteur et non publié avec Jànos Derzsi, le 1 avril 2017 à Budapest.

(3) «أنا لا أتحدث كثيرًا أثناء التصوير. ربما شيء مثل «أقوى. أقل قوة. أسرع. أبطأ» هذا يكفي. [...] أنا لا أخرج الممثلين. مثل قائد الأوركسترا».

In Guillén Michael, «BélaTarr's Man from London», Green Cine, 29 septembre 2007.

التي أقيمت بين الممثل وشخصيته: «فالممثلون ليسوا بصدد التمثيل إنهم في حالة كون»[1]، وإن استوجب ذلك تصوير اللقطة نفسها مرارًا وتكرارًا، وفقًا لشهادة ميهالي فيج، الممثل الرئيسي بمناسبة «تانغو الشيطان»: «كان علي أن أعيد المشهد ستة عشر مرة. فبيلا تار لم يكن يوجه ممثليه. لذلك إذا كان علينا إعادة المشهد ستة عشر مرة. وكان ينتظر أن ينسجم الممثلون مع أدوارهم، وأن يتعاطفوا معها وأن يجدوا في قلوبهم ما كان بيلا تار يبحث عنه»[2].

كيف يتم التفكير في التوتر بين العمل فائق الواقعية مع الممثلين وتمثيل الشخصيات في الأفلام؟ لقد تم إبراز خصائص مجتمعات تار عديد المرات[3]، يمكننا أن نضبط ثلاث درجات منها: 1) عدم التوازن بين الغلبة الكبيرة للشخصيات السلبية (المحتالين واللصوص والقتلة، إلخ) والمصير المأساوي الحتمي (الجنون، الموت) للشخصيات الإيجابية النادرة، 2) تمثيل شبه حصري لأفقر هوامش المجتمع (إنسانية على حافة الهاوية) 3) العزلة والشعور

---

(1) انظر:

Breteau -Skira Gisèle (éd.), «Entretien avec Béla Tarr», in Cinéastes dela mélancolie, Biarritz, Séguier, 2010, p. 18.

(2) انظر:

Chiffoleau Hubert,, «Entretien avec Mihâly Vig», NUNC, n°29, février 2013, p. 30.

(3) انظر في هذا الصدد، على سبيل المثال، فصل «الشخصيات»

KovÀcs Andràs Bàlint, The Cinéma of Béla Tarr: the Circle Closes, Columbia, Columbia University Press, 2013, p. 154-170.

بالوحدة باعتباره الشكل الأول للعلاقات الاجتماعية، مدعومًا بهياكل أسرية محطمة وضارة، والبرودة القطبية للعلاقات العاطفية والجنسية، واستحالة التواصل بين شخصيات وأخيرًا التقليل من شأن جميع أشكال العنف.

هنا مرة أخرى، تسود المبالغةُ الطرائق التمثيلية. فالفجوة بين الواقع الدرامي المسلم به للتأثير المعروف للشيوعية والتاريخ الهنغاري على الظروف المعيشية والعادات والعلاقات الاجتماعية وما إلى ذلك من جهة، ورؤية المجتمع بعد الترويع كما تم تصويرها -وبأيّ إصرار مخيف من فيلم إلى آخر- من جهة أخرى، لا يقل جذبا للانتباه: فتأثير الأماكن على البشر يتضاعف من خلال الانتباه إلى العفن الداخلي المتأصل في الإنسان.

السيناريو مقابل الوضعية

تثير علاقة الاسترسال من عمل السيناريو إلى الأشكال السردية والزمنية الموجودة في الأفلام منطقًا مشابهًا. إن عمل السيناريو هذا مدهش حقًّا بغيابه، أو بإزاحته بالأحرى: يكرر تار باستمرار «لدينا سيناريو للمنتجين وللمؤسسات وللحصول على المال. هذا كل شيء»[1]. بينما يشرح فيج، على سبيل المثال، ذلك أثناء تصوير «تانغو

(1) انظر:

Ballard Phil, «In Search of Truth: Béla Tarr interviewed», Kinoeye, 29 mars 2004.

الشيطان»: «لم يكن هناك سيناريو. لم يوجد شيء من هذا. كان بيلا تار يحمل رواية كراسزنهوركي بين يديه. ينظر إليها ويقول: «الآن، سنفعل هذا». فهذا الفيلم صنع صفحة بعد صفحة»[1].

وهكذا يتمّ تأكيد ضرورة أن يبدأ السينمائي من الكتاب بدلًا من السيناريو لإعادة اكتشاف الأحاسيس التي تركتها له إقامته في ألفولد، نظرًا لأن السيناريو عُدّ أداة تخييل، ومن ثم وجب أن تُحظر. فالسيناريو يدفع إلى سرد قصة. [أما] الكتاب، الذي يُفهم على أنه دعم للتجربة، فيساعد في تقديم وضعية، وإخراج معيش.

تبرهن طرفة معبرة بشكل خاص، رواها لاسلو كراسناهوركاي، بشأن اللقطة التي بدأ خلالها مدير التصوير ميهوك بارنا الذي يجسد شخصي كيريكس، في حالة سكر، في غناء: التانغو حياتي، التانغو، التانغو، التانغو، أبي هو البحر، أمي هي الأرض، التانغو، التانغو حياتي، التانغو ... «على أهمية هذه العلاقة التجريبية». وهذا ما قاله المؤلف:

«كانت تلك اللحظة الحاسمة بالنسبة إلي وبيلا. حتى ذلك الحين لم نكن متأكدين تمامًا من سبب قيامنا بهذا القرف. لكن هذا الرجل، هذا المصور، أخذ في الغناء، وكان ارتجالا مطلقا، لم يكن لدينا أي فكرة أن بإمكانه الغناء، أو أنه يتذكر أي شيء، لأنه كان يسكر طوال اليوم... أحضر هارمونيكا، وفجأة حاول عزف هذه الأغنية وغناها

(1) شيفولي هوبيرت، مرجع سابق، ص. 30.

[...]. ثم قال بيلا وأنياس «من فضلك صوِّره، صوِّره!» كانت خارج الحكاية بالمناسبة، وكانت قوية جدًّا [مفجعة]، إلى درجة أنني شعرت أن بيلا يمسك بقدمي، لأننا كنا نجلس متجاورين، وكانت يد بيلا قوية جدًّا، حتى أنه بعد بضع دقائق كانت لدي كدمة كبيرة هناك على ساقي وكان بيلا يبكي. وليس بيلا شخصية عاطفية. لكن اللحظة كانت قوية للغاية، كان يغني لنا. وبعد ذلك فهمنا، حسنًا، لقد حصلنا على فيلمنا بفضل هذا».

يقدّم المؤلف شهادته على اللحظة التي يترك فيها القص جانبًا لفائدة وضعية تنبثق فيها قطعة حقيقية من الحياة، جاهزة لالتقاطها بواسطة كاميرا المخرج. ومع ذلك، منذ هذا المشهد الرئيسي، لا يسع المرء إلا أن يلاحظ، على المستوى الإنساني، أنّ التوفق أخيرًا من «التقاط الحياة» ومن إعطاء معنى للفن، يعود إلى تصوير رجل ثمل إلى درجة أنه لم يعد قادرًا على تكوين جملة صحيحة نحويًّا.

لقد تم تطوير الفكرة، فضلا عن ذلك، من خلال تحليل اللقطة السردية الصارمة: ففي هذا الاستغناء عن السيناريو تنعكس أشكال سردية وزمنية، متفرّدة على أقل تقدير. دعونا نتذكر: 1) حبس البشر، مرة أخرى، في أكوان معادية، مؤكَّد باستخدام تمشيات مثل البعج الدائري لبعض القص، 2) اختفاء الحدث في قلب زمن هو الانتظار، بحيث لا يحدث شيء أكثر من التعفن الدقيق لكل الأشياء، 3) الشعور باستحالة التغيير الذي يترتب على ذلك منطقيًّا، وأخيرًا، 4) فقدان كل أمل و(تقريبًا) كل ميل

للمقاومة - تنتظر الشخصيات بشكل سلبي وصول التاريخ إليهم وأخذهم بعيدًا.

يأخذ الانتقال المتدرّج من النص إلى السرد ومن السرد إلى التاريخ إراديا سمات القياس المنطقي الخادع، مما يجعلنا نعتقد أن القصة يمكن أن تكون مماثلة للتاريخ. ودون أن أفصّل هنا كل الجهاز المنهجي المعتمد، أود أن أوضح بعض النقاط رغم كل شيء. بادئ ذي بدء، أطرح هذه المعادلة بعد أن حددت علاقة مفردة بالسيناريو الذي يدافع عن شفافية معينة ويرفض النظام التخييلي: فإذا كانت الحياة تحكي القصة، إذن يجب أن يحكي التاريخ القصة أيضًا - وهو ما لا يفترض التكافؤ غير المشروط، على أية حال. ثانيًا، بما أنّ الحياة (كونية كانت أو معولمة أو غير متمايزة) ليست هي التي تحكي القصة، بل فريق إنشاء الفيلم (الحياة، ولكن منقوشة في الأجساد، والخبرات، وعلاقة معينة بالتاريخ)، فإن القصة لم تعد تخبرنا عن التاريخ، ولكن حول نظام تاريخي[1] خاص بعالم فني[2] محدد. أخيرًا، ففي العلاقات مع الآخر، لا في الهوية، توجد القيم

(1) انظر:

Hartog François, Régimes d 'historicité: présentisme et expériences du temps, Paris, Points, 2015, 321 p.

(2) انظر:

Becker Howard, Les Mondes de l'art, Paris, Flammarion, 2010, p. 58- 60.

الدالة لهذه المظاهر الثلاثة لمفارقة تار عن شعرية الواقع (الديكور – الأمكنة والممثلون – الشخصيات والسيناريو–السرد).

تبني هذه العلاقة بالواقع شعرية هذه الأفلام، من «عش العائلة» إلى «حصان تورينو» بثبات كبير، لتشكيل ما أسماه كوفاكس «تراكم تأثيرات الواقع السلبي»، الذي «لا يتكون من تمثيل دقيق ومقاس للبيئة الاجتماعية، ولكنه ينطلق من الاقتران: الرؤية التي يقترحها [تار]، متحيزة للغاية ومضخمة عاطفيًّا، وفي الوقت نفسه تظل قريبة جدًّا من الواقع ولا تنزلق أبدًا إلى اللامعقولية»[1]. أما «مصادر هذه الشعرية – التي لم أقم سوى برسم بعض من أبرز سماتها (الأسئلة الكبيرة التي يطرحها الإخراج) فتبقى بالكامل في الظل. وحل هذه المفارقة يكمن في تحليل نظام التاريخانية الخاصة بجزء من المجتمع الهنغاري الذي هو أصل هذه الأفلام، بما أن النبض بين النوايا (الواقعية) والنتائج (السلبية المبالغ فيها) يخبرنا عن «التوترات القائمة بين التجربة وأفق التوقع وأنماط التعبير عن الحاضر والماضي والمستقبل»[2].

---

(1) KovÀcs Andràs Bàlint, «Un outsider au centre», in Maury Corinne et Rollet Sylvie (éd.), Béla Tarr. De la colère au tourment, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 31.

(2) انظر:

Hartog François, op. cit., p. 29.

بيبليوغرافيا

- Ballard Phil, «In Search of Truth: Béla Tarr interviewed», Kinoeye, 29 mars 2004. http://www.kinoeye.org/04/02/ballard02.php.
- Bazin André, «Ontologie de l'image photographique» [1958], in Qu'est-ce que le cinéma ?, Paris, Le Cerf, 1976.
- Bazin André, «Montage interdit», in Qu'est-ce que le cinéma [1958], Paris, Le Cerf, 1999.
- Becker Howard, Les Mondes de l'art, Paris, Flammarion, 2010.
- Breteau-Skira Gisèle (éd.), «Entretien avec Béla Tarr», in Cinéastes de la mélancolie, Biarritz, Séguier, 2010.
- Biró Yvette, «Landscape after Battle: Films from the «Other Europe»», Daedalus, n° 1, janvier 1990.
- Chiffoleau Hubert, «Entretien avec Mihály Víg», NUNC, n°29, février 2013.
- De Baecque Antoine, L'Histoire-caméra, Paris, Gallimard, 2008.
- Di Méo Guy, «Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités», Annales de géographie, n° 638-639, 2004.
- Forgách András, «Black and blacker», Metropolis, n°2, été 1997.
- Gelencsér Gábor, Más világok: filmelemzések, Budapest, Palatinus, 2005.
- Grugeau Gérard, «Entretien avec Béla Tarr», 24 images, n° 111, été 2002.

- Guillén Michael, «Béla Tarr's Man from London», Green Cine, 29 septembre 2007 [http://www.greencine.com/central/belatarr-london].
- Hartog François, Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps, Paris, Points, 2015.
- HopkinsJames, «Against the Brutal, Against the Bad: an Interview with László Krasznahorkai», Literature Across Frontiers, 11 juillet 2013 [http://www.lit-across-frontiers.org/transcript/interview-with-laszlo-kraznahorkai/].
- Kovàcs Andràs Bàlint, «La «Série Noire» post-communiste: les problèmes de style dans le nouveau cinéma d'Europe de l'Est», Cahiers d'études hongroises, n°9, 1997-1998.
- Kovàcs Andràs Bàlint, The Cinema of Béla Tarr: the Circle Closes, Columbia, Columbia University Press, 2013.
- Kovàcs Andràs Bàlint, «Un outsider au centre», in Maury Corinne et Rollet Sylvie (éd.), Béla Tarr. De la colère au tourment, Crisnée, Yellow Now, 2016.
- Marguet Damien, «Traduire en images»? Poétiques du film et de la lettre chez Pier Paolo Pasolini, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, et Béla Tarr, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Sylvie Rollet, université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, soutenue le 23 mai 2016.
- Magyar Tudományos Akademia Földrajztudományi Kutató Intézete [dir.], Magyar nemzéti atlasza, Budapest, Kartográfiai vállalat, 1989.
- Meade Fionn, «Béla Tarr», Bomb Magazine, n°100, été 2007.
- Mészöly Miklós, Variations désenchantées, Paris, Phébus, 1994.
- Molnár Miklós, La Démocratie se lève à l'Est. Société civile et communisme en Europe de l'Est: Pologne et Hongrie, Paris, PUF, 1990.

- Rollet Sylvie, «L'archipel de la résistance», Positif, n°597, novembre 2010.
- Tuttle Harry, «L'Avventura: Interview with Béla Tarr», Unspoken Cinema, 29 septembre 2008 [http://unspokencinema.blogspot.fr/2009/01/bla-tarr-2008-interview-on-french-radio.html].

من أجل سينما شعرية «المادية»
السينما قصائد الراقصة لماري مينكين

باربرا جانيكاس (جامعة باريس 8)

مقدمة

نقترح في هذا المقال، العودة إلى الآثار السينمائية لماري مينكين، تلك الفنانة التي تُنسى غالبًا في تاريخ السينما التجريبية، على أمل تحديد صلة محتملة بين البعد الشعري لأفلامها وعملها على الوسائط الفيلمية والتجربة الجسدية لارتجالها في الرقص. وننطلق من إسهامات المؤلفين الذين كتبوا حول سينما ماري مينكين وتستهدف جعل أفلامها، التي تُفهم هنا على أنها أشكال تعبيرية غنائية أقل من أنها أنماط العلاقة المميزة مع العالم الحسي، أقرب إلى الشعر والرقص.

وحتى يتسنى لنا ذلك، سنجعل هذه المقالة في ثلاثة أقسام: سنحاول أولًا، تقديم قائمة مختصرة للبحث الأكاديمي حول عمل ماري مينكين، من خلال إظهار اعتماد أحدث الخطابات حول هذه الفنانة على تقبلها من قبل السينمائيين الأمريكيين الطليعيين

في الفترة ما بين 1940 و1970، ثم سنحاول وضع تصنيف أفلامها باعتبارها أمثلة للسينما الشعرية في عصرها موضع تساؤل، من خلال مقاربتها مع الاستكشافات السينمائية التي أجريت في عشرينيات القرن الماضي. أخيرًا، سنعمل على فهم خصوصية سينما مينكين من خلال بُعدها المادي والتجريبي والجسدي، بقدر محافظة طريقتها في التصوير وتحريك الأشياء على صلات كبيرة مع الممارسات الفنية المختلفة مثل الرسم الحركي وأداء الرقص مع موضة تواصل - ارتجال.

ونأمل أيضًا في إظهار كيفية تشكيل سينما ماري مينكين للبديل الأول لممارسة سينما - الرقص الذي اقترحته مايا ديرين في الأربعينيات. ورغم أن أفلامها لم تعرض راقصين بشريين أو شخصيات راقصة يمكن التعرف عليها، فإن الطريقة سينما الكوريغرافيا للحركة المرتجلة من قبل مينكين تبدو مستندة إلى نوع من التجربة الحسية والجمالية القادرة على إشراك كل من الجسد ونظرة المخرجة وكأنهما راقصان حريصان على الأحاسيس ومتحرران من كل قيود. يمكن بعد ذلك دمج الجسد ونظرة المخرجة والحركة لإجراء تغيير شعري للواقع، مع نقل تجربة قريبة من الرقص.

ماري مينكين بين الظل والنور

على الرغم من قلة تناولها بالدرس حتى الآن، احتلت ماري مينكين مكانًا فريدًا في الوسط الفني في نيويورك من الأربعينيات إلى

السبعينيات. وفي هذه الأجواء الزاخرة بُنيت أسطورتها الشخصية باعتبارها فنانة تشذّ عن التصنيف، شديدة التحرر وسرية للغاية في الآن نفسه، فاحتُفل بها رائدة لفيلم الكولاج وسينما اليوميات.

هي فنانة أمريكية من أصل ليتواني، وطالبة سابق في مدرسة نيويورك للفنون الجميلة والصناعية ورابطة طلاب الفنون في نيويورك، بدأت مينكين بدفع رسومات دراساتها بالعمل سكرتيرة في متحف غوغنهايم. وفي أوائل الثلاثينيات، تزوجت من الشاعر والمخرج ويلارد ماس، وشاركت معه في تأسيس مجموعة غريفون. فاكتسبا معا، سمعة طيبة في دوائر الفنانين التجريبيين في نيويورك، حيث عُرفا بأمسياتهما البوهيمية بقدر ما عُرفا بعلاقتهما العاصفة[1]. بعد ذلك، وبدءًا من أربعينيات القرن الماضي، رضافت مينكين أسلوبها في الرسم التجريدي استخدام تقنيات مختلفة مثل الرسم تحت الزجاج باستخدام الأصباغ الفسفورية والكولاج بشرائط متلألئة، مع استكشافات الحركة والضوء من خلال الوسيط الفيلمي. وعلى مدار حياتها المهنية، لم يتوقف فنها عن التفاعل مع التيارات التشكيلية المميّزة بما في ذلك الفن التجريدي لبيت موندريان ودوايت ريبلي، والتعبيرية التجريدية لجاكسون بولوك وفن البوب لآندي وارهول وحركة فلوكسوس لروبرت واتس، أو أفلام التحريك المرسومة أو المحفورة مباشرة على الفيلم لين لاي، روبرت برير أو هاري سميث.

(1) ألهم الزوجان ماري مينكين وويلارد ماس أبطال مسرحية إدوارد ألبي من يخاف من فيرجينيا وولف؟ التي قدمت لأول مرة في أكتوبر 1962.

على الرغم من شخصيتها المميزة وأصالة إبداعاتها، لم تعلن مينكين أبدًا عن برنامج جمالي وصنعت أفلامها وفقًا لرغباتها. وهكذا، بقيت لفترة طويلة في ظلال الرجال الذين أحاطوا بها، وأول المؤلفين الذين تحدثوا علانية عن سينماها كانوا فنانين من جيلها اعترفوا، بعد وفاتها، بالتأثير الذي أحدثته في ممارساتهم الإبداعية، ولا سيما زوجها ويلارد ماس، والكتاب جيرارد مالانغا وتينيسي ويليامز، والفنانين التشكيليين دوايت ريبلي وآندي وارهول، وخاصة السينمائيين كينيث أنجر ووجوناس ميكاس ووستان براخاج. وسنرى بعد ذلك كيف قاموا بتثمين البعد الشعري واليومياتي لسينماها[1].

في الواقع، يبدو أن مواهب مينكين كانت موضع تقدير دائم من منظور المشاريع الجمالية للمؤلفين التي كانت أقرب إليهم. هكذا بلورت الخطابات النقدية الخاصة بالمخرجة فكرة سينما طليعية غنائية وشخصية لفترة طويلة، [ولكن] كان يجب أن ننتظر بداية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين ليتمّ نشر مجموعة صغيرة من المقالات وفصول الكتب لإبراز التفرد الحقيقي للآثار الفيلمية لماري مينكين.

---

(1) انظر:

Kudlacek Martina, Notes on Marie Menken, lh37, Vienne, Mina Film, 2006.

يحظى هذا الفيلم الوثائقي باهتمام كبير باعتبار أنه قدم صورة رائعة لماري مينكين تم التقاطها من خلال عيون بعض الشخصيات التي كانت قريبة منها وشهاداتها وذكرياتها، أثناء تقديم مقتطفات نادرة من أفلامها ووثائق أخرى غير منشورة حول عملها الفني أو حياتها الخاصة.

وفي مرحلة أولى كان هذا يعني انعكاسًا للموضوعات والأشكال المتكررة في أفلامها: فبينما كان سكوت ماكدونالد يسلط الضوء على البعد الشعري للعلاقة بالطبيعة التي تستكشفها مينكين، لا سيما في فيلمها القصير نظرة على الحديقة[1] (1957) كانت ميليسا راغونا تؤكد القوة التحررية والممتعة للأحداث الحركية المجردة التي صورتها[2]. وركز مؤلفون آخرون بشكل أكثر تحديدًا على الجانب الأدائي لممارستها السينمائية: فمن ناحية، كتب مؤرخ السينما الأمريكية الطليعية بول آدامز سيتني في عام 2008 مقالًا مهمًا صاغ فيه تعبير «الكاميرا الجسدية» للإشارة إلى الشخصية الجسدية القوية لطريقة المخرجة في التصوير[3]، ومن ناحية أخرى، خصصت الباحثة أنجيلا جوز فصلا من أطروحتها عام 2012 لمينكين، وفيها اقترحت منهجًا ظواهريًّا للحركة في فيلم «أرابيسك من أجل كينيث

---

(1) انظر:

Mac Donald Scott, «Avant-Gardens: Marie Menken: Glimpse in the Garden», The Garden in the Machine, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 54-61.

(2) انظر:

Ragona Melissa, «Swing and Sway: Marie Menken's Filmic Events», in Blaetz Robin (dir.), Womeris Expérimental Cinéma: Critical Frameworks, Durham & Londres, Duke University Press, 2007, p. 20-44.

(3) انظر:

Sitney Adams Paul, «Marie Menken and the somatic caméra», in Eyes Upside Down: Visonary Filmmakers and the Héritage of Emerson, New York, Oxford University Press, 2008, p. 21-47.

أنجر» (1961)[1]. وتزامنت إعادة اكتشاف سينما مينكين أيضًا مع التأكيد الأخير، في عام 2010، على مجال دراسات رقص الشاشة، وهو مجال بحث متخصص يركز على التفاعل والتهجين بين السينما والرقص، ونطلق عليه عادةً اسم سينما -الرقص. في هذا الصدد، تظل المقالتان اللتان كتبتهما الباحثة ستيفاني هيرفيلد، على حد علمنا، الأعمال الرئيسية في مجتمع البحث الأكاديمي الناطق بالفرنسية التي تشهد على الترابط بين أفلام مينكين، والاستكشافات الأولى لسينما الرقص، وبعض الممارسات الكوريغرافية ما بعد الحداثية[2].

أخيرًا، ليس من المستحيل أن يكون الإهمال الواضح لمنجز ماري مينكين في دراسات السينما هو ما تبقى من أعراض عدم التقدير العام للسينمائيات والمنظرات عبر تاريخ السينما. ففي الفترات المفصلية من هذا التاريخ يبدو الأمر في كلّ مرّة، كما لو أنه لا مكان

(1) انظر:

Joosse Angela, Made from Movement: Michael Snow's THAT/ CELAJ DAT, Marie Menkens Arabesque for Kenneth Anger, and Richard Serras Double Torqued Ellipse, Ryerson and York University, Canada, 2012.

(2) انظر:

Herfeld Stéphanie, «Voir et se mouvoir: la performance des images de Marie Menken», in Boulègue Franck et Hayes Marisa (dir.). Art in Motion: Current Research in Screendance 1A rt en mouvement: recherches actuelles en ciné-danse, Newcastle upon Tyne, Cambridge Publishing Scholars, 2015, p. 89-100; et Herfeld Stéphanie, «M arie Menken et Trisha Brown, une pensée à l'oeuvre», Images Secondes, n° 1, 2018, http://imagessecondes. r/index.php/2018/06/25/marie-menken-et-trisha-brown-une-pensee-aloeuvre/

لغير امرأة واحدة. فلئن مثّلت جيرمين دولاك في عشرينيات القرن الماضي متحدثة رئيسية باسم الخطاب الذي وضع الحركة البصرية الصرف في قلب الفكر حول خصوصية الفن السابع، وفق ما نعلم، فقد احتفظت بهذا المكان بين الأربعينيات والستينيات من القرن الماضي، مايا ديرين، التي تعتبر عالميًّا أمّ السينما الأمريكية التجريبية وسينما الرقص كذلك. وسيكون من المثير للاهتمام تحليل الطريقة التي تفرض بها ماري مينكين نفسها مقارنة بهاتين المرأتين والتفكير في طريقة مواصلة أفلامها لتراثهما السينمائي. (أو القطع معه).

في العودة إلى تعريف السينما الشعرية

تندرج سينما مينكين ضمن السياق الغزير للإنتاج الطليعي في نيويورك وتطوير سينما أمريكية جديدة في مواجهة سينما السرد الصناعي. وشكلت «ندوة الشعر والفيلم» التي نظمها عاموس فوغل في سينما 16 في 28 أكتوبر 1953، لحظة محورية في هذا الصدد عندما اقترحت لجنة من المتخصصين في الأدب والسينما - آرثر ميلر، وديلان توماس، وباركر تايلر، وويليارد ماس، مايا ديرين - إعادة فكرة الشعر إلى قلب الجدل حول السينما[1].

(1) انظر:

Deren Maya et al., «Poetry and the Film: A Symposium with Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler, Willard Maas. Organized by Amos Vogel», 28 octobre 1953, in The Film Culture Reader, Ada ms Sitney Paul (dir.), New York, Praeger, 1970, p. 171-186.

لقد أخذت مايا ديرين، المرأة الوحيدة في المجموعة، الكلمة للمطالبة بتحرير السينما الشعرية التي من شأنها أن تعارض السينما الروائية المهيمنة. وفيما يؤكد نموذج السرد «الأفقي» لهذا الأخير على الأحداث وتسلسلها السببي، يركز تصوّر ديرين على بنية شعرية «عمودية» تسمح بمقاربة مختلفة المواقف الدرامية، ومدارها على التجربة المعيشة في تطورها الزمني والداخلي:

«وإن شئت، فالبناء الشعري ينبع من حقيقة أنه استكشاف «عمودي» لوضعية ما، من حيث أنه يستقصي تداعيات اللحظة، ويتعامل مع خصائصها وعمقها، بحيث يصبح الشعر معنيا، بمعنى ما، لا بما يحدث، ولكن بما يثير من أحاسيس أو بما تعنيه»[1].

وبمعنى ما، فإن المنطق «العمودي» الذي اقترحته ديرين يتكيف تمامًا مع أفلامها من خلال أبعادها الحلمية والسريالية، بل الطقوسية والرمزية. زد على ذلك، فهي تقتدي بمثال جان إبستين وجان كوكتو اللذين رأيا في السينما «وسيلة شعرية لا تضاهى»[2] للتعبير عن مشاعر الشخصيات وأفكارها، فاعتبرت ديرين أن السينما بطبيعتها

---

(1) Deren Maya, op. cit., p. 174. ينشأ البناء الشعري من حقيقة أنه، إذا صح التعبير، هو تحقيق «عمودي» لموقف ما، من حيث أنه يستقصي تداعيات اللحظة، ويهتم بصفاتها وعمقها، بحيث يكون لديك شعر يعني، بمعنى ما، ليس بما يحدث ولكن بما يشعر أو ما يعني.

(2) انظر:

Cocteau Jean, Du cinématographe, Monaco, Editions du Rocher, 2003, p. 34.

وسيط شعري قادر على النقل من خلال الأشكال المرئية والسمعية بدلًا من الأشكال اللفظية «المحتوى الميتافيزيقي للحركة»[1].

في هذا الصدد، نذكّر، أنه بالتوازي مع خطابات بداية القرن العشرين التي قارنت الفن السابع بالموسيقى من خلال بُعدها الزمني والروحي، تطور مساران في طليعة عشرينيات القرن الماضي يفضيان إلى تأكيد الإمكانات الشعرية للسينما. فأكد مؤيدو كل من هذه الحركات السمات المختلفة المنسوبة إلى الشعر: فمن ناحية، يؤكد أولئك الذين يميلون أكثر إلى الأدب، الذين يرون في السينما وسيلة للوصول إلى اللاوعي أو الروحانية أو إلى الحلم، ضرورةَ الجمع بين الأفكار والتعبير عن المشاعر، أي الأبعاد الرمزية والغنائية والذاتية للفن الشعري. ومن ناحية أخرى، يلجأ السينمائيون الأكثر انخراطا في التجريبية مثل مان راي وهنري تشوميت وجيرمين دولاكغ لبًا إلى المقارنات الشكلية ومبادئ البناء الإيقاعي وتأثيرات التكرار أو السرعة، مما يؤدي بهم إلى اعتبار مأتى الشعر من حدة التشكيلات المرئية لأفلامهم المجردة، التي أطلقوا عليها «قصائد الصور» أو «سينما- القصائد»[2]، وهي تعبيرات تشير أيضًا إلى

---

(1) Deren Maya, op. cit., p. 174 «القصيدة، في رأيي، تخلق أشكالاً مرئية أو سمعية لشيء غير مرئي، وهو الشعور، أو العاطفة، أو المحتوى الميتافيزيقي للحركة».

(2) انظر:

Lund Cornelia, «Le cinéma comme poésie dansante. Les films de Man Ray», in Le conférencier n°4, Cinéma & Poésie, réflexions, décembre 2014, p. 2.

ويشير المؤلف بشكل خاص إلى فيلم Emak Bakia (1926) لمان راي، والتي تمت

موقف ضد «السينما- الرواية» في مطلع القرن[1]. وبالمثل، فلئن مثّل تضمين الأفلام الروائية لحظات غنائية أو حلمية بشكل ما مصادقة على فاعلية سينما الشعر بصفتها مسارا موازيا للسينما السردية السائدة، فإن الطابع المنغلق والمراوغ لأشكال القصيدة السينمائية لمخرجي الطليعة جعلها تتراجع على مدى عقود. تدفع نتائج ندوة «الشعر والفيلم» بدورها إلى هذا الاعتقاد: ظلّ تعريف السينما الشعرية السائدة في الخمسينيات من القرن الماضي مرتبطًا بقوة بجان كوكتو، ثم تلاه عدد قليل من السينمائيين التجريبيين الجدد (مايا ديرين، كينيث أنجر، جيمس بروتون أو سيدني بيترسون). فضمت أفلامهم أسلوبًا شخصيًّا للتعبير نابع في آن من رومنسية القرن التاسع عشر والحركة السريالية وتقليد السينما الانطباعية الفرنسية في عشرينيات القرن الماضي. وعليه فقد بدا كأنما يستبعد من المناقشات، في ذلك الوقت، الأفلام القصيرة التجريدية المركزة حول استكشاف الخصائص المادية للوسيط السينمائي.

بعد عشرين عامًا، حاول بول آدمز سيتني إعادة تأهيل هذه الحركة المختلفة للسينما الأمريكية الرائدة، مبرزا أن الرّهانات الجمالية للجيل الجديد من السينمائيين التجريبيين لم تسر على خطى الطليعة

ترجمتها بصفتها «قصيدة سينمائية».

[https://revue-textimage.com/conferencier/04_cinema_poesie/pdf/lund.pdf],

(1) المرجع نفسه. يوضح المؤلف أن مصطلح «رواية سينمائية» قدمه باثي في عام 1905 لوصف الأفلام الروائية ذات النزعة العاطفية «الرومانسية».

السينمائية الأوروبية الأولى فحسب، ولكنها اغتذت كذلك من المشاريع الجمالية لشعراء ما بعد الرومنسية[1] والرسامين التعبيريين التجريديين. ووفقًا للمؤلف، فإن ما يميز السينما الطليعية في النصف الثاني من القرن العشرين هو بُعدها «الرؤيوي»، وهو تعبير يوحي بقدرة السينما على الكشف عن حلقات الهوية العميقة وغير المرئية، بقدر استكشاف الوسيط الفيلمي دافعا بالرؤية وبالمبادئ الفنية والإدراكية والجمالية للجهاز السينمائي إلى أبعد مدى، وإن حوّل طريق عملها المعهودة. وهكذا، فقد حدّد سيتني في الطرف المقابل لفيلم الغيبوبة (في الأرض لمايا ديرين، 1944)، والفيلم الأسطوري الشعري «كلب ستار مان» لستان براخاج (1961-1966) و«سينما اليوميات» (والدن لجوناس ميكاس، 1968)، وهي المصطلحات التي استخدمها لتعيين الجوانب الرئيسية للسينما الغنائية، وأن يحدّد تيارًا من السينما التجريبية التي تتميز بانحيازها الشكلي، وملاءمتها للتجريد أكثر، واعتمادها على السينما المباشرة وسينما التحريك الخطية التي صنّفها ضمن السينما البنيوية.

تمثلت الإستراتيجيات الرئيسية للفيلم البنيويّ وفقًا لسيتني، في الكاميرا الثابتة، وتأثير الوميض وإعادة الإنتاج بشكل دوري

(1) مثّل هذا التأثير الأدبي لما بعد الرومانسية (رالف والدو إيمرسون، تشارلز أويسون، جيرترود شتاين، إلخ) على «الجمالية الرؤيوية» للسينما الأمريكية الرائدة موضوع كتاب

Sitney Adams Paul, Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Héritage of Emerson, op. cit.

وإعادة تصوير الشاشة: وأصر سينمائيون مثل مايكل سنو، جورج لاندو، هوليس فرامبتون، بول شاريتس وتوني كونراد، وهم يستكشفون هذه العمليات، على البنية الشكلية لأفلامهم أكثر من المحتوى وأربكوا التجربة الإدراكية الخاصة بجهاز الفيلم. ويبدو بكل تأكيد، أن مفهوم السينما الشعرية، بالمعنى الغنائي للمصطلح، بعيد إلى حد ما عن تعريف الفيلم البنيوي الذي قدمه سيتني على أنه «سينما قائمة على البنية حيث يمثل الشكل العام، المحدد مسبقًا والمبسط، الانطباع الرئيسي الذي ينتجه الفيلم»[1]. ومع ذلك، فقد اقترح بعض المؤلفين، بما في ذلك آلان ألكيد سودري، أن الفيلم البنيوي يحافظ على ارتباط مع البعد الإيقاعي للشعر، من حيث أنه يميل غالبًا «نحو شكلنة المقاربات الفنية التي تستند، مثل الشعر، إلى مجموعة من القيود التي يتم تحديدها مسبقًا»[2].

يمكننا أن نجد في التمييز الذي وضعه سيتني في البداية بين الحركة الأسطورية الشعرية والميل البنيوي الثنائيَة التي حدثت بالفعل في سنوات العشرينات نفسها وفصلت بين شكل سينما

---

(1) انظر:

Sitney Adams Paul, Le cinéma visionnaire: l'avant-garde américaine 1943-2000, tr. Christian Lebrat et Pip Chodorov, Paris, Paris Expérimental, coll. «Classiques de l'avant-garde», 2002, p. 329.

(2) انظر:

Sudre Alain-Alcide, «Structurel (Film)», in Virmaux Alain et Odette (dir.), Dictionnaire du cinéma mondial: mouvements, écoles, courants, tendances et genres, Paris, Éditions du Rocher, 1994, p. 338.

القصيدة المجرّدة والسينما الذاتية التي تعتبر وسيلة للشعر. ومع ذلك، فقد كان أول من طرح فرضية التوفيق بين الأبعاد الغنائية والبنيوية للسينما التجريبية: وفي الواقع، فقد ذهب في تعليقه المختصر على فيلم مينكين الأول، «الاختلافات المرئية على نوغوتش» (1945)، إلى أن العمل الإبداعي للمخرجة كان يعرب عن العديد من رهانات السينما البنيوية رغم جذوره التاريخية في السينما المزدهرة للطليعة الغنائية. وهكذا كتب، في الأسطر الوحيدة التي كرسها سيتني للمخرجة في كتابه عام 1974:

«استكشفت مينكين، في الوقت الذي كان فيه معظم معاصريها يخترعون صورًا موجهة عمدًا نحو الخيال الديونيزوسي، ديناميكيات حواف الشاشة واشتغلت على تناقضات الإيقاعات الجوهرية والمفروضة [...] [وجعلت] عدم الاستقرار العصبيّ للغاية للكاميرا المحمولة باليد جزءا من البنية الإيقاعية للعديد من الأفلام»[1].

وبصرف النظر عن هذا المقطع، لا يكاد بول آدامز سيتني يذكر أفلام مينكين في أثره السينما الرؤيوية. وفي مقدمة الطبعة الثالثة، اعترف أخيرًا أن أخطر عيب في عمله كان إغفال المخرجة، ولكنه لم يتدارك نسيانه بكتابة النص «ماري مينكين والكاميرا الجسدية» (2008) إلا بعد عدة عقود لاحقًا. ومع ذلك، فمن خلال تأكيد النهج الاستكشافي والبعد الإيقاعي الأساسي لسينما مينكين، لم

(1) سيتني آدمز بول، مرجع سابق، ص. 160-161.

يشهد المؤلف على تقاربه مع تيار الفيلم البنيوي فحسب، وإنما أشار أيضًا إلى فكرة معينة عن الطليعة السينمائية التي وجدتها وكذلك في «ألعاب الانعكاس والسرعة» و«الدراسات السينمائية» عن الحركة والضوء منفذا إلى الأحاسيس الصافية[1].

في الواقع، يمكننا أن نجد في أفلام مينكين أفكارًا أثيرت غالبًا في خطابات سينمائيي عشرينيات القرن الماضي حول مسألة السينما الصافية واتبعت بشكل غير مباشر فكر جيرمين دولاك حول الفيلم الكامل: فمن ناحية، يسمح لها استخدام الكاميرا وسيلةً لتأمل العالم، أكثر من التعبير عن العوالم الداخلية، بالكشف عن حركات الطبيعة الدقيقة غير المحسوسة بالعين المجردة. فتنضمّ إلى فكرة أن السينما «عين مفتوحة على وسعها على الحياة، عين أقوى من عيوننا ترى ما لا نراه»[2]، ومن ناحية أخرى، تظهر الحركة المفرطة الممتعة لعمل الكاميرا أن ما أثار اهتمامها في الوسيط الفيلمي هو إمكانية إنشاء تجارب بصرية وإيقاعية وحركية صافية من أجل تجربة القوة الجسدية للحركة، كما اقترحت دولاك:

---

(1) نشير هنا إلى الأفلام الرائدة «ألعاب الانعكاسات والسرعة».
Henri Chomette, 1925) et Etude cinégraphique sur une arabesque (Germaine Dulac, 1929).

(2) انظر:
Dulac Germaine, «L'essence du cinéma, l'idée visuelle», in Hillairet Prosper (dir.), Écrits sur le cinéma (1919-1937), Paris, Paris Expérimental, 1994, p. 64-65.

«تأخذنا الحركة بعيدًا، فنلتف في العاصفة، ونرى المناظر الطبيعية تغيم، وتفقد شكلها الأصلي، وتزداد سرعها. أما الوقائع ... فننساها لنعيش الأحاسيس»[1].

شعر أفلام ماري مينكين من خلال نظرة...

نميل إلى القول إن البعد الشعري الذي نسبه بعض المؤلفين إلى أفلام مينكين كان أقل ارتباطًا بالنموذج «العمودي» الذي نظّرت له مايا ديرين في عام 1953، منه إلى مفهوم سينما القصيدة «الكاملة» التي تدافع عنها جيرمين دولاك في سياق الطليعة. ومع ذلك، فقد كان سينمائيو جيلها يميلون دائما إلى تأويل إبداعات مينكين في ضوء هوياتهم الشعرية ورؤيتهم للسينما: وهكذا، بالنسبة إلى يوناس ميكاس وستان براخاج، كانت رائدة لأفلام الكولاج وسينما اليوميات التي روجوا لها بأنفسهم في الستينيات والسبعينيات.

كان ميكاس بدوره أصيل ليتوانيا، شأنه شأن ماري مينكين، وغالبًا ما أصر على أن عمل المخرجة قد تأثر بعمق بثقافة بلدهما كما تأثر بذكريات طفولتها. ووصف سينماها بكونها شعرا سينمائيا متحررا من كل التأثيرات الأدبية والفنية، ومتميزا بطابعه العفوي

(1) بالنسبة للسينمائية، كانت الحركة أيضًا وسيلة للوصول إلى الروحاني: «الحركة تبعدنا جسديًا ومعنويًا، وهذا السباق المحموم لأرواحنا وأجسادنا والعالم الذي نحن فيه، هو جوهر الحقيقة. التفكير السينمائي».
In Dulac Germaine, «Le mouvement créateur d action», Le cinéma, art des nuances spirituelles, op. cit., p. 50-52.

وبتأمل مندهش لكل شكل متحرك، يقول: «بنية الجمل السينمائية لمينكين وحركاتها وإيقاعاتها هي تلك الخاصة بالشعر. إنها تنقل الواقع إلى شعر. ومن خلاله تكشف المخرجة الجوانب الدقيقة للواقع، وأسرار العالم وألغاز روحها»[1]. ومجّد براخاج بدوره قدرة مينكين على «ترجمة الإمكانيات الشعرية إلى لغة السينما»[2].

ولم يخف أبدًا التأثير التحرري الذي تتمتع به في تعاملها مع الكاميرا -ولا سيما مشاهدها البانورامية التي تتأرجح وتغطس- على طريقتها الخاصة في التصوير وفي السينما التجريبية بشكل عام[3].

---

(1) انظر:

Mekas Jonas, «Praise to Marie Menken, the film poet», in Movie Jou rnal: The Rise of a New American Cinéma, 1959-1971, New York, Collier Books, 1972, p. 52. «The structure of Menken's filmic sentences, her movements, and her rhythms are those of poetry. She transposes reality into poetry. It's through poetry that Menken revels to us the subtle aspects of reality, the mysteries of the world and the mysteries of her own soul».

(2) انظر:

Brakhage Stan, «Marie Menken», in Film at Wit's End: Eight Avant-garde Filmmakers, Kingston, New York, McPherson & Co., 1991, p. 42. «[A] translation of poetic possibilities into the language of cinéma.» 23. Brakhage Stan, op. cit. p. 38. «Maries free, swinging, swooping handheld pans changed ail that, for me and for the whole independent filmmaking world».

(3) انظر:

Brakhage Stan, op. cit. p. 38. «Maries free, swinging, swooping handheld pans changed ail that, for me and for the whole independent filmmaking world».

وفضلا عنهما يمكننا أن نذكر كينيث أنجر، التي أكدت قدرتها على الإعجاب الطفولي بالتفاصيل البسيطة للطبيعة، والتي وصفت تأثيرات أضواء المشكال التي حصلت عليها بأنها «انفجارات شعرية مبهجة». لقد كان هؤلاء السينمائيون أول من أشادوا بأصالة نظرة مينكين، التي كانت تحول الواقع إلى شعر صور تنبض بالحياة، بل ترقص.

أما زوجها ويلارد ماس الذي كان أستاذًا في الأدب وشاعرًا قبل أن يصبح مخرجًا، فمن المحتمل أن يكون قد شجعها على أن تتعامل في تجاربها مع الوسيط السينمائي بجدية أكبر، مصرًّا على أن تنهي مونتاج أفلامها وعرضها في عروض خاصة في المنزل. ومع ذلك، فيعسر تبيّن إلى أي مدى مثّل ويلارد ماس، الشخصية الأكثر منهجية حدّ الهوس، كابحا لعفوية مينكين وإبداعها. إلى ذلك يمكننا أن نذكر قراءة سيتني المتأخرة لسينما مينكين، التي جعلتها تتعقب خطى رالف والدو إمرسون وجعلت أفلامها أقرب إلى بعض قصائد والت ويتمان، الذي كان، على وجه التحديد، أحد مؤلفي ويلارد ماس المفضلين[1]، باستخدامه لشعر حر قادر على ترجمة حيوية العالم بواسطة اللغة، وبمثليته الجنسية المفترضة أيضا.

---

(1) انظر:

Sitney Adams Paul, «Marie Menken and the somatic caméra», op. cit., p .21.

مثّل الاحتراز حول فكرة أن سينما مينكين قد وسّعت التراث الفلسفي للفلسفة المتعالية الأمريكية وكانت جزءًا من تقليد السينما الغنائية تحديدا نقطة البداية لمقال «سوينغ وسواي: أحداث ماري مينكين السينمائية» لميليسا راغونا. فرسخت انعكاسها في منظور الدراسات النسوية واقترحت التعامل مع أفلام المخرجة بصفاتها التحررية. ويعود الأمر، وفقًا للمؤلفة، إلى أنّ مينكين لم تسْعَ كثيرًا إلى التعبير عن عالمها الداخلي والحميمي بقدر ما سعت إلى تجريب الممارسات الفنية الشخصية. وبعبارة أخرى، لم ترغب في إعطاء نظرة للعالم بضمير المتكلم، ولم تتظاهر بتسجيل موضوعي لأحداث العالم، بل أرادت إشراك جسدها في استكشاف حر للوسيط السينمائي:

«إذا ما تمكنا من فهم مينكين خارج إطار الفيلم الشخصي أو الشاعرية الرومنسية للسينما [...]، فيمكننا حينئذٍ أن نكتشف سينمائية ملتزمة بمسائل شكلية تتعلق بالعلاقات السطحية (للشاشات، والمواد)، والإطار (عند أدنى مستوى للحركة) والمونتاج (الفاصل والإيقاع). كانت تلعب بجماليات الفيلم الغنائي الذي يحيط بها»[1].

---

(1) راغونا ميليسا، مرجع سابق، ص. 39. «أخيرًا، إذا استطعنا قراءة مينكين خارج إطار فيلم اليوميات الشخصية أو الشعر الرومانسي للفيلم [...]، فسنكون قادرين على اكتشاف مخرج سينمائي شارك في المزيد».

Ragona Melissa, op. cit., p. 39. «Finaily, if we can read Menken beyond the framework of the personal diary film or a romande poetics of film then we will be able to discover a filmmaker who was engaged in more formai questions about the relations of surface (of screens, of objects), of frame (microlevel of movement) and of montage (interval

وفضلا عن كونها تحيل سمات عديدة من السينما البنيوية كما حددها سيتني، تقدّم المؤلفة في هذا المقطع فكرة الالتزام الذي يدعونا إلى التفكير في آلية أخرى لعلاقة المخرجة بالوسيط السينمائي والعالم المصوَّر. وبالفعل فأن يكون المرء «ملتزمًا» لا يعني أن يتحيز إلى السمات الشكلية لجهاز التصوير السينمائي فحسب، بل يعني أيضًا قربا أكبر بين المخرج والكاميرا والمادة التي يتم تصويرها.

سينما شعرية «مادية» جديدة

حتى نتبّن إلى أي مدى مثلت سينما مينكين في ذات الحين، شكلا من أشكال الشعر المكوَّن من الضوء والمواد المتحركة وممارسة «ملتزمة» ماديًّا بفعل التصوير، يجب أن نأخذ بالاعتبار ثلاثة جوانب مميزة لممارستها السينمائية، أي البعد المادي، والبعد الجسدي والبعد الأدائي، التي سنقوم بتوضيحها وشرحها باعتماد بعض الأمثلة الفيلمية.

يمكننا القول إن أفلام مينكين، خلافًا للتصوّر الذي يرى في الشعر طريقًا إلى العلاقة الحميمة، جعلت الشعر الخفي للأشياء الملموسة في علاقتها المادية مع بعضها البعض مرئيًّا. وفي الواقع، لم تبحث كاميرا مينكين أبدًا عن عمق الروح، بل بقيت على سطح الأشياء أو قريبة جدًّا منها، مستجيبة دائمًا لحركاتها وخصائصها

---

and rhythm). She toyed with the lyrical aesthetics of film that surrounded her.».

المادية. على سبيل المثال، فللتعبير عن مشاعرها حول المنحوتات التي صممها إيسامو نوغوشي من أجل ديكور لباليه مارس كونينيغهام في فيلم «تنوعات بصرية على نوغوشي (1945)» رقصت مينكين بينها. فكانت تتابع، والكاميرا في اليد، الديناميكية التي توحي بها أشكال التماثيل. وفي أفلام أخرى، اهتمت خاصة بالخصائص الفيزيائية للكائنات، بما في ذلك نسيجها، وشفافيتها، وبريقها. وكان هذا الاهتمام بالمادة يأخذ كذلك شكل رغبة في التلاعب بالأشياء من خلال الأساليب السينمائية، مثل الأوهام البصرية، أو اختلافات السرعة، أو تحريك الرسوم صورة بعد أخرى، أو الفاصل الزمني، وإن عنى ذلك أنه لم يعد بإمكاننا تمييزها عند تمريرها عبر الكاميرا بحركة سريعة، أو عندما تتصادم وتعيق مجال رؤيتها.

طورت مينكين من خلال هذه العلاقة بين الجسد والمادة، سينما ذات أحاسيس كونية، قادرة على مشاركتها مع المتفرجين وفق نوع من التعاطف الحركي، كما قالت لين لاي[1]، دون أن تُعزى هذه الأحاسيس بالضرورة إلى موضوع يتحدث بضمير المتكلم. وفي الواقع، كانت السمات الذاتية الوحيدة التي يمكن تحديدها في أفلامها هي تلك التي ألمحت إلى وجود جسدي منتشر يتحرّك بحرية بين الصور. فيتعرض للخيانة أحيانًا من خلال انعكاس

(1) انظر:

Lye Len, Dance Perspectives, Spécial issue: cine-dance, n° 30, New York, Dance Perspective Inc., été 1967, p. 31.

الجسد في نافذة المحل أو بسبب دخان السيجارة المتصاعد من خلف الكاميرا.

جعلت مينكين، في فيلمها «أرابيسك من أجل كينيث أنجر (1961)» تحديدًا، ذلك الذي تم تصويره في قصر الحمراء في غرناطة، الكاميرا تتحرك بكثير من الخفة والعفوية والمرونة المستوحاة من ديناميكية الهندسة المعمارية وتناغم الحلي، مثل راقصة ترتجل على عين المكان. وفي هذا الصدد، تقول كينيث أنجر، التي أهدت لها الفيلم والتي رافقتها أثناء التصوير، إنه كان عليها أن تظل دائمًا بالقرب منها لإرشادها ومنعها من السقوط، لذلك استوعبت مينكين ما كانت تصوره، وتضيف أن لديها «نظرة راقصة» لأنها رأت الرقص في كل مكان، وكانت قادرة على جعل كل شيء يرقص بنظرتها عبر العدسة[1]. وهذا الفيلم القصير هو بدوره مثال ممتاز لما أطلق عليه سيتني الكاميرا الجسدية أو «الكاميرا المجسدة»، موضحًا أن الإحساس بالحركة الناتج عن فرط الحركة لكاميرا مينكين يوحي بنوع التجربة الممتعة التي يمكن للسائح المتجول أن يحسها في مساحة معمارية غريبة[2].

---

(1) انظر:

Anger Kenneth [entretien], in Kudlâcek Martina, Notes on Marie Menken [dvd], lh37, Vienne, Mina Film, 2006. Arabesque for Kenneth Anger est conçu comme un hommage au film Eaux d 'artifice (1953) réalisé par ce cinéaste.

(2) انظر:

Sitney Adams Paul, «Marie Menken and the somatic caméra», op. cit., p. 33-34. «She is a frisky tourist at an exotic site.» L'auteur emploie aussi l'expression «embodied caméra».

يتفاقم هذا البعد الجسدي في فيلم لاحق وجذري مثل «أضواء» (1966). ففيه نفتقد نهائيا الموضوع الحقيقي الذي تم تصويره (أضواء زخرفة شجرة عيد الميلاد). فلا نرى غير التأثيرات الحركية والمضيئة فقط: عندما تتسلل مينكين بين الأغصان وتبدأ في هزّها من أجل متعة «رؤية ما يحدث»، فإن سطح الصورة يُطمَس وتصبح متعذّرة المشاهدة، بحيث تصبح الأجسام الساطعة التي لا نكاد نراها في البداية خطوطًا من الضوء النابض بالحياة. ويقودنا هذا إلى البعد الأخير لسينما مينكن، أي جانبها الأدائي، فغالبًا ما يرتبط بالرسم الحركي أو الرقص الحرّ أو ممارسة التواصل- الارتجال. وفي الواقع، كانت حركات الجسم التي تنفذها مينكين أثناء التصوير والكاميرا في يدها مرتجلة في أغلب الأحيان، لكن هذا الارتجال يتطلب بدوره معرفة عميقة بالوسيط السينمائي على المستوى الفني وكذلك الجمالي والحسي.

يبدو لنا أن ربط أفلام مينكين بالرقص هو الخطوة الأولى في تحرير السينما من قبضة التقليد الغنائي الطليعي للسينما التجريبية الأمريكية. ومع ذلك، فإن عملية دعم الارتباط بين سينما مينكين وممارسة الرقص، وتهجينهما أيضا، لا تعني بأي حال من الأحوال أنه ينبغي النظر في أفلامها بصفتها سينما - رقص بالمعنى الضيق، وفقًا للتعريف الذي قدمته مايا ديرين. فعلى العكس من ذلك، نعتقد أن عملها السينمائي كان أقرب إلى «رقصة الطبيعة» التي تحدثت عنها جيرمين دولاك عندما شاهدت الرقص في الأجسام

الجامدة وفي الظواهر الطبيعية[1]، والفكرة الأثيرة عند السينمائيين الطليعيين في عشرينيات القرن الماضي.

السينما التي تجعلنا نرى «أن الفرجة رقصة»

قدمت ماري مينكين فيلمها الأول «تنوعات بصرية على نوغوشي (1945)» في العام الذي وضعت فيه مايا ديرين أول تعريف لسينما الرقص ضمن فيلمها – البيان، دراسة في كوريغرافيا الكاميرا (1945) وأعلنت أنه «رقصة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالكاميرا والمونتاج إلى درجة أنها [لا يمكن] «أداؤها» على هذا النحو في أي مكان آخر غير هذا الفيلم بعينه»[2]. فجعلت الكاميرا ترقص بين المنحوتات في مشهد باليه. ورغم أنه كان بإمكان قيمة برمجة فيلم ديرين في الأصل أن تطمس الأفلام الأكثر حرفية واستكشافية التي صنعتها مينكين، لا يمكننا تجاهل هذه المصادفة التي تجعل العلاقة بين السينما والممارسة الناشئة لسينما الرقص أكثر وضوحًا. وفي هذا

---

(1) كتبت المخرجة في ملاحظات الإخراج نهاية 1920 «الكل يرقص في الطبيعة»
Dulac Germaine, Thème visuel et variation cinégrapbique [texte dactylographié avec annotations], FG D 322, BiFi (fonds Germaine Dulac de la Bibliothèque du Film à la Cinémathèque Française).

(2) انظر:
Deren Maya, «Choreography for the Caméra» [1945], in Mc Pher - son Bruce (dir.), Essential Deren: Collected Writings on Film by M aya Deren, New York, Documentext, 2005, p. 222 «A dance so related to caméra and cutting that it cannot be «performed» as a unit anywhere but in this particular film».

الصدد، أستشهد مقتبسا من ستيفاني هيرفيلد، التي كتبت في عام 2015 أن عمل مينكين «يتضمن كلًّا من حركة الجسد، وحركة الصورة، وعمل الفضاء، والمدة والإيقاع، والارتباط بالموسيقى والتجريب على عين المكان، والارتجال، وبالنتيجة العمل بمرح على نموذج الرقصات (المعاصرة)»[1]. وقد ميّزت المؤلفة أيضًا دور السينما عند ديرين ومينكين بما هما مقاربتان متكاملتان لفيلم الرقص، فمقاربة «مايا ديرين سعت إلى تحويل الرقص إلى صورة ومقاربة مينكين عملت على تحويل الصورة إلى رقصة»[2].

والحقيقة هي أنه من خلال استثمار فنها، والكاميرا في طرف ذراعها، وهو استكشاف ممتع للعالم، قامت مينكين بتجديد طريقة رؤية الحركة واختبارها بشكل جذري. وعلى سبيل الختام، أسمح لنفسي باستعارة كلمات جان فرانسوا ليوتارد لتسليط الضوء على ما يشكل بالنسبة إليّ الوحي الحقيقي في سينما مينكين: فكرة أن أفلامها تجعلنا نرى «أن الفرجة رقصة»[3]. بمعنى آخر، لقد نجحت مينكين في جعل الصور ترقص لأنها صورت [الفيلم] وهي ترقص. لذلك يجب أن ننظر إلى أفلامها من وجهة نظر الراقص والمؤدي. أخيرًا،

---

(1) انظر:

Herfeld Stéphanie, «Voir et se mouvoir: la performance des images de Marie Menken», op. cit.

(2) المرجع نفسه.

(3) انظر:

Lyotard Jean-François, Discours, Figure, Paris, Klincksieck, 2002, p. 14.

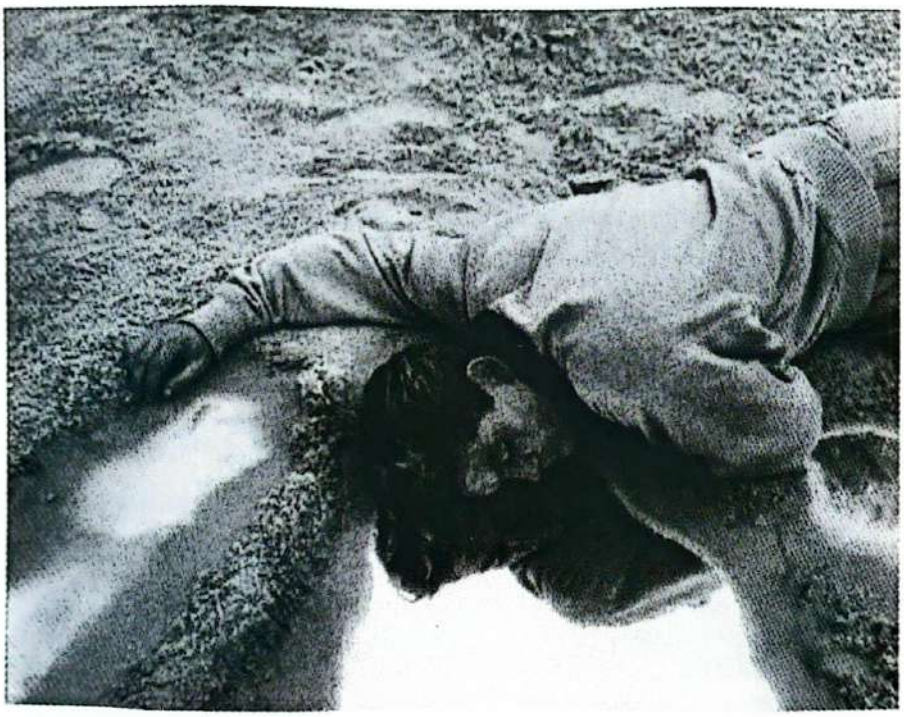
يمكننا القول إن سينما مينكين خلقت شكلا من أشكال «الرقص غير المادي» يؤديه جسد السينمائية خلف الكاميرا، ناقلة شكلًا من «الشعر المادي» لأشياء حساسة، تم التقاطها بنظرة الكاميرا وجعلها راقصة وشعرية بوسائل سينمائية بحتة.

بيبليوغرافيا

- Brakhage Stan, «Marie Menken», in Film at Wit's End: Eight Avant-garde Filmmakers, Kingston, New York, McPherson & Co., 1991.
- Cocteau Jean, Du cinématographe, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- Deren Maya, «Choreography for the Camera» [1945], in McPherson Bruce (dir.), Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren, New York, Documentext, 2005.
- Deren Maya et al., «Poetry and the Film: A Symposium with Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler, Willard Maas. Organized byAmos Vogel», 1953, in Sitney Adams Paul (dir.), The Film Culture Reader, New York, Praeger, 1970.
- Dulac Germaine, Écrits sur le cinéma (1919-1937), Prosper Hillairet (ed.), Paris, Paris Expérimental, 1994.
- Herfeld Stéphanie, «Voir et se mouvoir: la performance des images de Marie Menken», in Boulègue Franck et Hayes Marisa (dir.), Art in Motion: Current Research in Screendance /Art en mouvement: recherches actuelles en ciné-danse, Newcastle upon Tyne, Cambridge Publishing Scholars, 2015 [https://screendancestudies.wordpress.com/2015/03/30/voir-et-se-mouvoir-la-performance-des-images-de-marie-menken/].
- Herfeld Stéphanie, «Marie Menken et Trisha Brown, une pensée à l'œuvre», Images Secondes, n°1, 2018 [http://imagessecondes.fr/index.php/2018/06/25/marie-menken-et-trisha-brown-une-pensee-a-loeuvre/].
- Joosse Angela, Made from Movement: Michael Snow's THAT/CELA/DAT, Marie Menken's Arabesque for Kenneth Anger, and Richard Serra's Double Torqued Ellipse, Ryerson and York Univer-

sity, Canada, 2012.

- Lund Cornelia, «Le cinéma comme poésie dansante. Les films de Man Ray», in Le conférencier n°4, Cinéma & Poésie, réflexions, décembre 2014 [https://revue-textimage.com/conferencier/04_cinema_poesie/pdf/lund.pdf].
- Lye Len, Dance Perspectives, Special issue: cine-dance, n° 30, New York, Dance Perspective Inc., été 1967.
- Lyotard Jean-François, Discours, Figure, Paris, Klincksieck, 2002.
- Macdonald Scott, «Avant-Gardens: Marie Menken: Glimpse in the Garden», The Garden in the Machine, Berkeley, University of California Press, 2001.
- Mekas Jonas, «Praise to Marie Menken, the film poet», in Movie Journal: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971, New York, Collier Books, 1972.
- Ragona Melissa, «Swing and Sway: Marie Menken's Filmic Events», in Blaetz Robin (dir.), Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks, Durham & Londres, Duke University Press, 2007.
- Sitney Adams Paul, Le cinéma visionnaire: l'avant-garde américaine 1943- 2000, tr. Christian Lebrat et Pip Chodorov, Paris, Paris Expérimental, coll. «Classiques de l'avant-garde», 2002.
- Sitney Adams Paul, «Marie Menken and the somatic camera», in Eyes Upside Down: Visonary Filmmakers and the Heritage of Emerson, New York, Oxford University Press, 2008.
- Sudre Alain-Alcide, «Structurel (Film)», in Virmaux Alain et Odette (dir.), Dictionnaire du cinéma mondial: mouvements, écoles, courants, tendances et genres, Paris, Éditions du Rocher, 1994. Filmographie Menken Marie, Visual Variations on Noguchi, 16mm, 4 min, États-Unis, 1945. Menken Marie, Glimpse of the Garden, 16mm, 4 min, États-Unis, 1957. Menken Marie, Arabesque for Kenneth Anger, 16mm, 6 min, États-Unis, 1961. Menken Marie, Lights, 16mm, 6 min, États-Unis, 1966. Kudlácek Martina, Notes on Marie Menken [dvd], 1h37min, Vienne, Mina Film, 2006.



جان كوكتو، أورفيوس (1949). فوتوغرام.

الجزء الرابع

شعراء على الشاشة

قصائد دون كلمات
تصوير الشاعر والجماليات الشعرية عند سيرغي باراديانوف

نيكول دزيوب (جامعة هوت ألزاس)

المقدمة

تهدف هذه المقالة إلى تحليل الطريقة التي ترتبط بها أسبقية الوظيفة الشعرية بموضوع الشعر وبتصوير الشاعر عند سيرغي باراديانوف. وسنتوقّف بشكل خاص عند عملين لباراديانوف: سايات نوفا: (*Canm-Hoea* 1969 بالنسبة إلى النسخة الأصلية، وأعيد ضبط مونتاجها بضغط من الرقابة السوفيتية في نسخة ثانية 1970، وعنوانها لون حبة الرمان) ويحمل بطلها اسم شاعر أرميني من القرن الثامن عشر، وفي «عاشق غريب، قصة شاعر واقع في الحبّ»[1]، 1988، يعتمد باراديانوف على قصة قصيرة كتبها ليرمونتوف تروي العلاقات العاطفية المحبطة لشاعر. لكن لا يمكننا أن نفهم ماهية

(1) يشارك بارايانوف في إخراج الفيلم مع دودو أباشيدزه.

«السينما الشعرية» بالنسبة إلى باراديانوف إن لم نتبع أولًا سلسلة نسب هذه الفكرة في السياق السوفيتي.

أصول سينما الشعر السوفيتية

لنتذكر أولًا أنه لا بد أن نأخذ صفة في الأصل «شعرية»، عندما تُلحق بالاسم «سينما»، بمعنى شكلي بل شكلاني. ففي عام 1927، ظهر عمل جماعي بعنوان شعرية السينما 1927 بإدارة بوريس إيخينباوم. وكما يوحي العنوان، فإن مصطلح «الشعرية» يستخدم بالمعنى الأرسطي، ولكن في بعض الأحيان يكون هناك نوع من التداخل بين الشعري والشعر. فتحدد أولوية العناصر الشكلية إذن سينما الشعر، التي هي «دون موضوع»[1]، والتي ترفض فكرة الحكاية ذاتها. فهذه السينما الشعرية الأولى التي تعمل على أشكال هندسية يمكن تحديدها بوضوح، وتخلق مؤثرات متعاكسة وجدلية بين الصور «الموضوعية» والصور «الذاتية»[2]، هي بالنتيجة سينما مناهضة للسرد، وأكثر من ذلك إن شئنا، سينما «النظم»، بطريقتها

(1) انظر:

Chklovski Victor, «Poésie et prose dans Fart cinématographique», in Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film, introduit et commenté par François Albera, traduit par Valérie Posener, Régis Gayraud et Jean-Christophe Peuch, Paris, Nathan, 1996, p. 141.

(2) تقوم سينما الشعر عند دولوز على مبدأ ازدواجية الإدراك. يتم تكرار كل صورة، ويتم عرض كل كائن من منظور موضوعي، ثم منظور شخصي.

Deleuze Gilles, Cinéma I. Limage-mouvement, Paris, Minuit, 1983, p. 108.

الخاصة - أي سينما تعزف على الإيقاعات وتأثيرات الصدى (إن لم تكن على «القوافي» بالمعنى الدقيق للكلمة). ومع ذلك، لا ينبغي للمرء أن يعتقد أنها مستوحاة علانية من الشعر الأدبي: فهذه السينما، على العكس من ذلك، ترفض أي حوار مع الفنون الأخرى، وتعتبر نفسها شعرية على وجه التحديد في هذا، أنها سينمائية صرف. فيجب أن تكون السينما، بالنسبة لدزيغا فيرتوف على وجه الخصوص، فنًّا مستقلًّا تمامًا - وذلك لأسباب سياسية. وفي بيانه بعنوان سينما العين، الذي نُشر في عام 1923 في العدد الثالث من مجلة الجبهة اليسارية للفنون الذي حرره مایاكوفسكي، يشير فيرتوف إلى الأدب، أو بشكل أكثر دقة شعرية السرد الأدبي باعتباره مؤسسة للسلطة. أما هو فيريد أن يطور فنًا سينمائيًا لا يُنفّر، ولأنه يستحضر الشعراء ويستلهم من الأعمال الأدبية، يمكن أن يكون «لغة عالمية مطلقة»[1] قبل كل شيء، لطابعه الشعريّ.

فهي إذن أيديولوجيا أممية تدعم أفكار الشكلانيين الذين وضعوا نظرية سينما الشعر أول مرة. وغني عن البيان أن السينما الشعرية لبارادیانوف، لكونها تستحضر الشعراء وتستلهم الأعمال الأدبية فحسب، تظل بعيدة كل البعد عن هذه السينما الشعرية الأولى. والسياق بدوره لم يعد هو نفسه. فقد تغير مفهوم الشكلانية بين عشرينيات وستينيات القرن الماضي، من أداة في خدمة الأممية،

(1) ننقل جينريك فيلم الرجل صاحب الكاميرا (1929) ونترجمه.

إلى مظهر من مظاهر طريقة التفكير البرجوازية وفق نظر السلطات السوفيتية. ولكن ليس هذا كل شيء: يجب علينا أيضًا أن نأخذ في الاعتبار حقيقة أن باراديانوف، ليس مخرجا روسيا (هو أرميني ولد في جورجيا، وعمل في أوكرانيا وأذربيجان)، وإن كان يمثل السينما السوفيتية لا محالة. فقد كان يمثّل الحواف الثقافية لاتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية (بكل ما تعنيه الكلمة من معنى (لون الرمان، على سبيل المثال، من إنتاج أرمين فيلم [يريفان]، وعاشق - غريب من إنتاج كارتولي بيلمي [تبليسي]). وهذا يؤثر على أسلوبه في الشعر السينمائي - كما سنرى لاحقًا.

فصناعة السينما السوفييتية تتميز وفقًا لجورج فاراداي[1]، بحالة احتكار الإنتاج والتوزيع والعرض، فضلًا عن نظام الرقابة الأيديولوجية على الجماليات التي يمارسها المخرجون. فقد كان لغوسكينو (لجنة السينما الحكومية) سيطرة شبه مطلقة على السينما المنتجة في الاتحاد السوفييتي. ولا يؤثر هذا التلاعب على إنتاج الإستوديوهات السوفيتية فحسب، بل يؤثر أيضًا على تقبّل الأفلام المنتجة. فتؤكد دينا إيوردانوفا أنه «من النادر جدًّا العثور على كتابات عن دور السينما في أوكرانيا وبيلاروسيا وجمهوريات القوقاز (أرمينيا وجورجيا وأذربيجان) أو دول البلطيق (لاتفيا وليتوانيا

(1) انظر:

Faraday George, Revoit oftbe Filmmakers. Tloe Struggle for Artistic Autonomy and tbe Fall of the Soviet Film Industry, University Park, Penn State University Press, 2000.

وإستونيا)»[1]. «فكل فيلم سوفيتي يعتبر بشكل آلي تقريبًا روسيًا». لكن داخل الجمهوريات السوفيتية الخمس عشرة، يمكننا التمييز بين السينما السلافية وسينما البلطيق والسينما المولدافية وسينما آسيا الوسطى والسينما القوقازية[2].

ولكن ما حدث هو أن باراديانوف استخدم الشعر (الأدبي) بمثابة خط تلاش يسمح له بالتحرر من هذه الديكتاتورية (الـ) سوفيتية: فقد كان يحتفل بسفراء الثقافات «الهامشية» من خلال تكريم شاعر أرمني وشاعر قوقازي، داخل الاتحاد السوفياتي. فكان يحاول من خلال اتخاذ هذه الخيارات، الهروب من قبضة الإنسان السوفيتي ومقاومة محو الماضي «القومي» الذي قررته السلطات «المركزية» في موسكو[3]. لنتذكر صيغة ستالين: يجب أن تكون الثقافة السوفيتية «وطنية في الشكل، واشتراكية في الجوهر». ومع ذلك، فمن خلال تنظيم شعراء (حقيقيين - سايات نوفا - أو

(1) انظر:

Iordanova Dina, Cinéma of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film, Londres/New York, Wailflower Press, 2003, p. 14

(2) انظر:

Miccïché Lino, «The Cinéma of the Transcaucasian and Centrai Asian Soviet Republics», in Lawton Anna (dir.), The RedScreen: Politics, Society, Art in Soviet Cinéma, Londres/New York, Routledge, 1992, p. 293-294.

(3) انظر:

Géry Catherine, KinoFabula: Essais sur la littérature et le cinéma russes, Paris, Inalco Presses, 2016.

غارقون في الأسطورة - عاشق غريب) الذين يصعب اعتبارهما من أسلاف الفن السوفيتي، يعطي باراديانوف بُعدًا وطنيًا (بل محليًا) لمضمون أعماله.

وهذا ما يفسّر جزئيًّا مشاكل المخرج مع الرقابة. ونصرّ أنه كان عليه أن يعود إليها وأن يعيد تسمية سايات نوفا. ولئن كانت سينما الشكلانيين الشعرية صحيحة أيديولوجيًا، فيمكن اعتبار السينما الشعرية كتلك التي مارسها باراجانوف هامشية (فضلا عن ذلك وبشكل ملحوظ، فهؤلاء هم المخرجون السوفييت غير الروس على وجه الحصر تقريبًا - الأوكرانيون والجورجيون والأرمن والقرغيز، إلخ - المصنفون ضمن «السينما الشعرية» من قبل النقاد)[1]. فثمة العديد من العناصر، كأهمية الوطن الأصلي، والاحتفال بالتقاليد (خاصة الوثنية)، واحترام العادات والتقاليد المحلية، واللجوء إلى الفولكلور الموسيقي والشعري التي تمنع تقريبًا السينما الشعرية (التي أعاد بعض النقاد، مثل هربرت مارشال[2]، تسميتها «السينما

(1) انظر:

Steffen James, «The Poetic School in Soviet Cinéma», in The Cinéma of Serguei Paradjanov, Madison, University of Wisconsin Press, 2013, p. 18.

(2) انظر:

Marshall Herbert, «The New Wave in Soviet Cinéma», in Lawton Anna (dir.), The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinéma, op. cit., p. 173-190.

القديمة»، على وجه التحديد لأنه يعتمد على الفولكلور المحلي) - وخاصة أعمال باراديانوف.

السينما الشعرية والقطع مع الالتزام

ولئن ركزنا على «لون حبة الرمان» وعلى قصة شاعر واقع في الحبّ لأن هذين الفيلمين يرتبطان بالشعر من عناوينهما، فلا يعني ذلك بالطبع أنهما الفيلمان الوحيدان لباراديانوف اللذان يستحقان وصف الـ«شعرية». فعلى النحو نفسه يقدم المخرج فيلمه أحصنة النار، (1964، أستوديو دوفينكو كييف) على أنه «دراما شعرية»: فـ«هذا الفيلم عبارة عن دراما شعرية عن الحب الكبير بين إيفان وماريشكا. ويقدم لنا عالم القصص الشعبية والعادات والحياة اليومية في منطقة الكاربات القديمة»[1]. ولذلك كان هذا الفيلم، الذي يعرض مجموعة من الهوتسول (وهي مجموعة عرقية تعيش على الحدود بين أوكرانيا ورومانيا)، مستوحى من كتاب الكاتب الأوكراني ميخائيلو كوتسيوبينسكي، (ظلال الأسلاف المنسيين 1911). ومن ثم، ومن وجهة نظر النص التشعبي، توضح الأدبية تمامًا فكرة جيل دولوز القائلة بأن أحد المبادئ المهمة لسينما الشعر

(1) نترجم من الأوكرانية. على نطاق أوسع، استخدم باراديانوف مصطلحات مثل «شاعرية» و«شعر» لوصف عمله الخاص:
Steffen James, «The Poetic School in Soviet Cinéma», in The Cinéma of Serguei Paradjanov, op. cit., p. 17.

هو التجوال العصابي للشخصية، بين الإطار وخارجه[1]. في الواقع، وبعد اختفاء ماريشكا، التي ماتت في الغابة لمّا كان سراب خطيبها يجذبها، يفقد إيفان عقله ضمن الفيلم. ويتجول في الغابة لمدة ست سنوات، ثم يعود إلى القرية حيث يتزوج بالانيا. لكنه غالبًا ما يعود إلى الغابة، منجذبًا إلى «نایاد» - «شبح» ماريشكا. فكان باراجانوف يحدّد موضوعًا للمسار الذي يستخدمه لتصوير الشخصية - هناك، إن صح التعبير، لعبة مرايا بين تنقل الشخصية بين الإطار وخارجه وترددها بين «المدينة» و«العالم المتوحش».

يتناول باراديانوف هذه اللعبة ذات الانعكاس الذاتي، ويبرزها أكثر، في «لون حبة الرمان»، أين يثبت التناظر بين تصوير الشاعر والجمالية الشعرية للفيلم[2]. فضلا عن ذلك فلا عجب، لأن سيات نوفا يشبهه في بعض النواحي: فهو مثله، يتخطى الحدود «الوطنية» واللغوية: ولد عام 1712 في تفليس (تبليسي الآن)، وسايات نوفا شاعر عاشق[3] (سيد شعر الحب الغنائي) كتب باللغة الآذرية (128

(1) انظر دولوز جيل، سينما 1، صورة الحركة، مرجع سابق.

(2) وبفضل فيلم باراديانوف عرفت فرنسا الشاعر. علاوة على ذلك، فإن ترجمة قصائده التي كتبها إليزابيث موراديان وسيرج فينتوريني (Sayat-Nova-: poète dum if siècle, Paris, L'Harmattan, 2016) مكرسة لباراجانوف (تخليدًا لذكرى سيرجي باراديانوف، للمخرج الهائل، إلى ص 7).

(3) هذا هو التعريف الذي تقدمه موسوعة الإسلام (طبعة جديدة، لادين، باريس غاليمار أ.ج. بريل، ج. ب. ميزولانوف، ولاروز، 1991، ج1، ص 1718) للمصطلح: «Ashik - كلمة عربية تعني عاشق، عشيق، كثيرا ما تستخدم بالمعنى الصوفي. بين أتراك الأناضول وأذربيدجان، منذ نهاية القرن التاسع / الخامس عشر أو بداية القرن العاشر/ السادس عشر، استُخدمت من قبل فئة من الموسيقيين الشعراء المتجولين

قصيدة) وباللغة الأرمينية (63 قصيدة) والجورجية (35 قصيدة)، وهو يعرف لغات أخرى أيضًا مثل البلوشية. وأسهم عمله بهذه الطريقة، في تقريب التقاليد الشعرية لشعوب القوقاز من بعضها البعض، شأنها شأن طرق تفكيرهم. وفي العهد السوفييتي، كان سيات نوفا يُعتبر نوعًا من التجسيد للوحدة والصداقة بين الشعوب. لكن إن كان باراديانوف مهتمًا بشعره، فذلك لأنه شعر التفرد العالمي: وإن كان ينسج روابط بين الشعوب، فإنه يفعل ذلك دون محو اختلافاتهم.

ومن ثم، فإن باراديانوف يرسم الشاعر ويصف الشعر حسب موضوعاته: هكذا يضمّن فيلمه مقتطفات من القصائد، التي يحليها بصور- لقطات. لكنه يرفض إنجاز السينما الأدبية. في الواقع، يبدأ الفيلم بنوع من المقدمة النظرية: «هذه ليست قصة شاعر. فالسينما تستخدم لغة الأشياء». وسيكتب دولوز أيضًا أن «إن سايات نوفا بلا شك هو روعة اللغة المادية للأشياء»[1]. ماذا يعني ذلك؟ يرفض باراديانوف، في استمرارية للشكلانيين، فكرة السرد بالمعنى الأدبي للمصطلح. فإذا ما استحضر شاعرًا، فهذا ليس وفقًا للمنطق

الذين غنوا وخطبوا في الاجتماعات العامة. تضمنت ذخيرتهم أغاني دينية وإثارة، ومرثيات وحكايات بطولية. في البداية اتبعوا النوتة المقطعية للشعراء المشهورين، لكنهم تعرضوا لاحقًا للتأثير الفارسي، سواء بشكل مباشر أو من خلال الشعراء الصوفيين الأتراك المتأثرين بالفارسية».

(1) انظر:

Deleuze Gilles, Cinéma II. Limage-temps, Paris, Minuit, 1985, p. 43.

السردي للسيرة: بل على العكس، فإنه يستعير إجراءاته -بدءًا من أهمها، تلك التي تتمثل في استخدام العناصر المكونة للغة (سواء كانت أدبية أو سينمائيّة) وليس باعتبارها علامات (محاكية أو معبّرة)، ولكن باعتبارها أشياء أو مواد (جمالية)[1].

زد على ذلك، يكاد الفيلم يكون صامتًا - إذا استبعدنا الصوت من خارج الإطار، الذي هو فن صوتي أكثر بكثير من كونه فنا لفظيا، رغم الطابع الشعري والأدبي لموضوع الفيلم. وفي الواقع، فقد أراد باراديانوف أن «يبتكر على الشاشة فنا تشكيليا ولغة شعرية سينمائية، بدون كلمات»[2]. وفي «لون حبة الرمان»، تتحول القصائد إلى صور (بصرية وصوتية في الآن نفسه)، كما تتحول كلمات الشاعر من علامات إلى مواد جمالية. فتُظهر الصورة الأولى من القسم الأول[3] من الفيلم مخطوطة مفتوحة، بينما يقرأ الصوت من خارج

---

(1) انظر:

Sartre Jean-Paul, Qu'est-ce que la littératurel, Paris, Gallimard, 1948

هذا التناقض بين الأشياء الكلامية وعلامات الكلمات يذكرنا بجاكوبسون ونظريته في الأدب، التي ستندمج مع اختزال اللغة إلى وظيفتها الشعرية (مع استبعاد أي وظيفة أخرى قادرة على جعلها في اتصال مع شيء آخر غير نفسها). انظر على وجه الخصوص:

Jakobso n Roman, Questions de poétique, Paris Seuil, 1973.

(2) انظر المقابلة التي أجراها مع المخرج تشارلز تيسون:

Charles Tesson dans le n°4 l0 (septembre 1988) des Cahiers du cinéma, p. 2-5.

(3) من المفترض أن توضح الفصول الفرعية أو العناوين الداخلية في باراديانوف القصة و«تدعم دراماها»، انظر:

le chapitre vin, «L'Orient du conteur», in Cazals Patrick, Serguei Paradjanov, Paris, Éditions de l'Étoile, 1993.

الإطار هذه الجملة: «أنا ذاك الذي حياته وروحه عذاب». وستعود هذه الصورة وهذه الجملة بانتظام، حتى تغدو فكرة مهيمنة على نحو ما. وإذا ما كانت هذه الجملة، تشير إلى نوع من الجوهرية رغم من كل شيء، ومن ثمة إلى حتمية لا تتعارض مع شكل من أشكال العلية (بما أن المبدأ المهيكل لحياة الشاعر مذكور هنا)، فإن تحولها إلى كائن مرئي وصوتي متكرر يكتسب معنى: إنها علية مسببة من النوع الأسطوري والدوري الذي يدعو إليه باراديانوف، لا العلية المستقاة من السرد الروائي. وفي بداية «لون حبة الرمان»، يوظف باراديانوف أيضًا أسطورة خلق الإنسان على صورة إله، بما أنه يقتبس من سفر التكوين (انظر I، 26-31) ليفتح استدعاءه البصري على طفولة الشاعر.

لقد خوّل له كل ذلك دوره بتقديم حافز أساسي آخر للفيلم: قدسية الكتاب التي تتمثل وظيفتها على وجه التحديد في ضمان شكل من أشكال الاستمرار المرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمتخيّل السببي الذي لا نجحف في حقه بوصفه بالمعادي للثورة، لأنه يفضل الاستمرارية والتكرار على حساب القطيعة والجدّة. فالشاعر هو المسؤول عن حفظ الذاكرة، وضمان الاستمرارية، عن طريق الكتابة، ولكن أيضًا من خلال الاهتمام بالكتب: يعرض الفيلم، على سبيل المثال، مكتبة غارقة، والصبية الصغار، بمن فيهم الشاعر، يحاولون إنقاذ الكتب.. «لو لم تكن الكتب موجودة، لكان العالم يغرق في الجهل. اقرؤوا بصوت عالٍ للشعب وللروح. فليس متاحا لكل شخص أن يتعلم

القراءة». هذا هو الدرس المستفاد من هذا المشهد، الذي يطابق بشكل غريب المنطق الأرستقراطي (لأن الشاعر يظل كائنًا متعلّما على نحو جيّد) ومنطقيًّا ديمقراطيًّا (بما أنه ملزم بتنوير الجماهير). ثم وضع كاهن يد الطفل تحت ثلاثة كتب تجسد الثالوث المسيحي والشاعري: «أَحِبَّ الكتابة، أَحِبَّ القلم، أَحِبّ الكتاب». هذا البعد الديني جريء بالطبع، خاصة أنه يوجد في عدة مشاهد أخرى. وهكذا يظهر باراديانوف الشاعرَ بصدد تجفيف الكتب المنقَذة من المياه على السطح. فينظر الصبي إلى كتاب، وتظهر على الشاشة إضاءة تمثل معمودية أحد القديسين، محاطًا بملاكين حارسين. ويقلب الصبي الصفحات لنرى عشرات الزخارف الأخرى تلحق ببعضها البعض. وفي النهاية، تُظهر لقطةٌ بانورامية الصبي مستلقيًا على السطح، في وضع شبيه بالمسيح، بين الكتب التي تجف، والتي تتقلب صفحاتها بفعل الرياح.

على نطاق أوسع، تبدو الكلمة نفسها مقدسة - كما لو أنّ باراديانوف كان يحاول إعادة الروحانية إلى الفن في سياق المادية المنتصرة. وفي فيلم «لون حبة الرمان»، لا يستخدم باراديانوف إلاّ الكلمات خلال الاحتفالات الطقسية - الجنازات والأعراس. ومن ثمة تُمنح الكلمات طابعًا مقدسًا - يجب أن يضاف إليها أنها تشير إلى شكل من أشكال الماوراء. لكن هذا الإغراء للما وراء يتجلى، في حياة الشاعر، من خلال الاعتكاف في الدير - فتستدعي حركة القطع مع الالتزام هذه قراءة تأمل ذاتية. يصبح سايات نوفا راهبًا، وبهذه

الطريقة يبدو أنه ينضم بطريقة ما إلى عالم الإشراقات التي يظهرها باراديانوف في فيلمه. وبالطريقة نفسها يبدو أن باراديانوف يريد أن يلجأ إلى العالم غير المادي ولكن المقدس الذي يبنيه فيلمه، وكأنما ينسحب من المدينة الشيوعية. فيبدو باراديانوف، مثل شخصيته، متحمسًا لموت العالم: «بدا لي كل شيء بسيطًا فظًّا بشكل غير عادي. وفهمت أن الحياة تركتني». وتظهر اللقطات الأخيرة من الفيلم إجهاد الشاعر وانفصاله عن كل شيء. ويرتبط هذا الاستشهاد لسايات نوفا بواسطة باراديانوف بصور جنائزية: «ومن هذه الأطواق أنا منهك. [...] ومن هذا المكاوي أنا منهك.. [...] ومن الفجر أنا منهك..».

يبدو من الممكن ربط هذا التراخي الذي يعانيه الشاعر/ السينمائي باللجوء إلى الجمالية الشعرية (على عكس الجماليات المحاكية والتعبيرية). وفي الواقع، لنتذكر أن سارتر أكد أن الشاعر يعارض كاتب النثر (الملتزم) في أنه «ينسحب بضربة واحدة من اللغة الأداة»[1]. وهذا الانسحاب من عالم المنفعة «الشعراء هم بشر يرفضون استخدام اللغة»[2] يمنع الشاعر من أي طموح سياسي، أو أي نشاط اجتماعي - باختصار، أي التزام. بعبارة أخرى، فإن اللجوء إلى الشعرية يعني نفي المرء طواعية من المدينة. لذلك نحن بعيدون

---

(1) انظر:

Sartre jean-Paul, Quest-ce que la littérature?, op. cit., p. 18-19.

(2) المرجع نفسه.

جدًا، هنا، عن تصور فيرتوف لسينما الشعر: إذا ما تعلقت المسألة بمحاربة منطق السرد «البرجوازي» بالنسبة إلى فيرتوف فإنجاز السينما الشعرية، بالنسبة إلى باراديانوف، هي الهروب من البراغماتية المادية ومن القدرة المطلقة للسياسة الخاصة بالمدينة السوفيتية. وحتى لا يقع استغلال الجوانب البصرية أو اللفظية لعمله، أو استعادتها، أو تجنيدها بالقوة، فإنه يحول الكلمات إلى صور (مرئية وكذلك صوتية)، ويطور شعرًا، غير صامت، ولكن دون كلمات.

الشاعر والأمير

وشخصية الشاعر مركزية أيضًا في فيلم «عاشق غريب، قصة شاعر عاشق»، (1988)، فالفيلم مستوحى (كما يشير الجينريك) من قصة ليرمونتوف[1] (وهي نفسها مستوحاة من «ديستان عاشق الأذربيجاني»[2] و«مكتوبة عام 1837»، ثم «وجدت ضمن أوراق

---

(1) انظر:

Zvereva Tatjana, «Un conte de fées transformé en mythe: Ashik-Kerib de M. Lermontov vu par S. Paradjanov», Classe philologique [pimojiozmecKuü raiacc], vol. 38, n°4, 2014, p. 33.

(2) انظر:

Oldfiel d'Anna, «Reimagining the Caucasus. Music and Community in the Azerbaijani Asiq Tradition», in Krüger Simone et Trandafoiu Ruxandra (dir.), The Globalization of Musics in Transit: Music M igration and Tourism, Londres/New York, Routledge, 2014, p. 247. Nous traduisons. Le dâstân est une sorte de longue ballade épique.

ترجمة الكاتب والدستان هو نوع من القصيدة الملحمية الطويلة.

تابعة للكاتب بعد وفاته ونشرت عام 1846 في مختارات ف. أ. سولوجوب»)[1]. يصور باراديانوف شاعرًا يغني كلاً من حبه المستحيل للجميلة ماجول ميجيري وبراعة محاربي تركستان. ويصادف أنه في قصيدة «نور عيني» يقارن سايات نوفا نفسه بغريب: «سأمشي لمدة سبع سنوات أخرى/ مثل الغريب، قيثارة في يدي»[2]. وفي هذا الفيلم، يشكك باراديانوف في علاقات الشاعر بالأمير. لنتوقف بشكل خاص عند مشاهد المواجهة أو الحوار بين العاشق ووجهاء السلطة السياسية. وأول لقاء مهم في هذا الصدد هو لقاء غريب والباشا المحتضر. فغريب، في ذلك الوقت، بعيد عن موطنه. فقد انطلق في الطريق السريع[3] ليجمع ثروة، حتى يتمكن من الزواج عند عودته من حبيبته. وللأسف، يلتقي في طريقه بالخائن كورشود بك، الذي سيعلن لأمه، بعد أن سرق ملابسه، أنه قد غرق. وتصاب والدة غريب بالعمى عندما أُعلن عن وفاة ابنها. لكن دموعها تنهمر بلا سبب، لأن ابنها حي. ويذهب لزيارة الباشا العجوز، الذي سيموت قريبًا بعد أن عثر عليه في إحدى القرى. ويغني ليرافقه في رحلته نحو الموت ويضع الآلات في قبره.

---

(1) انظر:

Poirson -Dechonne Marion, «Achik Kerib de Paradjanov, ou la fonction poétique du langage cinématographique», Textimage, n°4: «Cinéma et Poésie, réflexions», décembre 2014, p. 1.

(2) انظر:

Sayat-Nova: poète du XVHf siècle, op. cit., p. 93.

(3) المرجع نفسه، ص. 33.

ومع ذلك، كان غريب يقاوم كل من يحاول إجباره على الغناء بأمر، قبل الاتفاق مع الباشا: «أنا رجل حر، بدوي من مدينة تفليس»، «فإن كنتُ أريد الذهاب، ذهبت، وإن لم أرد ذلك، فلن أذهب، أنا أغني عندما أريد والباشا الخاص بكم ليس سيدي». من الواضح أن الإشارة إلى البدو دالة، بما أنها تؤكد استقلالية الشاعر فيما يتعلق بالمدينة وشخصيات السلطة التي تحكمها. وعندما يستسلم غريب أخيرًا لتوسلات الباشا، فليحرس هذا الأخير في طريق الاستسلام التام، والتنازل النهائي، والانفصال المطلق - فالموت ليس حقيقة فيزولوجية وميتافيزيقية فحسب، بل هو أيضًا حقيقة سياسية.

في وقت لاحق من الفيلم، يلتقي غريب بالسلطان الذي يطلب منه الغناء تكريما لوالدته. [ولكن] الشاعر الذي كان مرهقا يرفض. فيقول السلطان وقد فقد اعصابه: «هل تقصد أن العندليب لا يغني في قفص ذهبي؟ وأنه يغني فقط حينما يكون حرّا؟ ويتعلّق الأمر هنا بقلب للصورة التي خلقها سايات نوفا:

أنا، مثل العندليب المتجول

وأنت، مثل قفص العصافير الذهبي»[1].

باختصار، لا يقبل الشاعر إلا بالخضوع العاطفي لا السياسيّ، ويعرضه باراديانوف بصراحة تقريبًا (لكن دعونا لا ننسى أن الفيلم

(1) المصدر نفسه، ص 33.

صدر عام 1988، في سياق مختلف تمامًا عن السياق الذي أحاط بسيات نوفا)، باستقلاله الأخلاقي عن السلطات السوفيتية.

وتزيد حوادث أخرى من تعقيد العلاقات بين غريب والسلطان. ففي أحد المشاهد، يستيقظ الشاعر وهو محاط بالنساء (يسمى الفصل «الحريم»): ثم يتذوق ملذات الوفرة والشهوة. فيهدد السلطانُ، غاضبًا لأن «زوجاته» تجرأن على خيانته مع غريب، الشاعرَ بمصادرة الساز (عود طويل العنق الذي يشكل السمة الرئيسية للشعراء الغنائيين وهم العاشقون). ثم يجبره على اتباع جنوده للحرب والغناء على شرفهم. لكن الحرب والشعر لا يمتزجان: يقول غريب «قميصي الحديدي يخنقني - لا أستطيع حمل الساز، كيف يمكنني العزف؟ وغني عن القول إنّ كل هذه الحلقات تردد صدى حالة المخرج الذي استغلته السلطة السوفيتية. ويتجلى التحديد الذاتي الانعكاسي بين غريب وبارادیانوف في أن الشاعر مسجون - كما كان المخرج، الذي كانت تجربة الحبس بالنسبة إليه بمثابة قطيعة مؤسسية، والذي يحاول في فيلمه «التسامي»[1] على الحبس «والصدمة التي يسببها. وينتهي الفيلم أيضًا بصورة حمامة تطفو على الكاميرا - رمز مزدوج واضح للحرية والسلام...

(1) انظر:
Poirson-Dechonne Marion, «Achik Kerib de Paradjanov, ou la fonction poétique du langage cinématographique», art.cit., p. 22.

وبالتالي فإن «الرسالة» التي ينقلها هذا التماهي المحبوك بين المخرج والشاعرِ، بطلِ فيلمه واضحةٌ. والأمر الأكثر إثارة للدهشة هو الخيار الذي اتخذه باراديانوف لاستحضار أحداث سيرته الذاتية من خلال سرد حياة الشاعر الأسطوري. فإذا كان فيلم «لون حبة الرمان»، الذي يصور شاعرًا موجودًا بالفعل، قد استغرق زمنا أسطوريًا في سيرته الذاتية (دون إلغائه تمامًا)، فإن عاشق غريب، الذي يمثل بطله كائنًا أسطوريًّا، يتم تأليفه وفق منطق سردي يذكرنا أحيانا، على الأقل، بمنطق الرواية. لكن ربما لا يغدو هذا غير مجرد وهم. لأنه إذا كانت الوقائع المؤسفة التي تتخلل مسار الشاعر حدثًا ويتم التعامل معها، نتيجة لذلك، باعتبارها عناصر روائية، فمن خلال الدوائر الشعرية القصيرة يسمح المخرج لبطله بتحرير نفسه من الطوارئ السياسية/ الروائية. فغريب محمي من قبل عريز وفالي، الملاكين الوصيين على العاشقين. (نفكر حتما هنا في نورانية فيلم «لون حبة الرمان» التي وصفناها أعلاه)، وفي نهاية الفيلم، يعيده حصان أبيض خارق في يوم واحد إلى خطيبته. وهكذا، ففي عاشق-غريب، يستغل باراديانوف مكانة بطله بصفته شاعرا بطريقتين متناقضتين مسبقًا، لكنهما متكاملتان: فهو يستنكر، في سرد يتبع منطقًا (تلقائيًّا) للسيرة الذاتية، المصير المخصص للشاعر في المدينة الشيوعية. ولكن الشاعر بالتحديد هو الشخص القادر على رسم خطوط التلاشي مما يسمح له بالتخلص من منطق السياسة الحافل بالأحداث/ الروائيّة.

الاستنتاج: الشعر ضد المادية

للسينما الشعرية كما مارسها باراديانوف بعد سياسي إذن. لا يعني ذلك أنها ملتزمة بالفعل. فعلى العكس من ذلك، فهي تدعو إلى القطع مع الالتزام. لكن هذه بالضبط هي الفضيلة السياسية الرئيسية للشعر السينمائي الذي طوره المخرج: إنه يجعل من الممكن أن يحرر نفسه من الوجود الشامل للسياسة التي تميز المدينة السوفيتية. فجعْل الشعر غرضيا وإبراز الشعراء بالنسبة لباراديانوف وسيلة لشجب الشر ومعالجته في الوقت نفسه: فيجعل من الشعر ملاذا (سايات نوفا المنسحب إلى دير يجعلنا نعتقد أنه يمثل العالم الشعري) أو خطًّ تلاش (يمكننا أن نعتبر كذلك حصان عاشق- غريب الأبيض الرائع، وفقًا لمنطق التأمل الذاتي، تجسيدا للشعر) عبر تمثيل شخصيات الشعراء أو الشعراء الملتزمين (بما في ذلك المجندين) بالقوة في مصير سياسي.

وهكذا، فإن ممارسة السينما الشعرية (بالمعنى جاكوبسوني/ السارتري للمصطلح، أي السينما التي تستخدم العناصر المكونة للغتها لا باعتبارها دلالات، وإنما صورا أو أشياء) لن تكون مستقيلة من السياسة تمامًا في السياق السوفيتي، لكن غير سياسية (إن سمح لنا هذا المذهب الجديد). وستدعو السينما الشعرية، بعيدًا عن تجاهل أي التزام مسبق، إلى فك الالتزام والانسحاب (وحتى الاعتكاف، في حالة «لون حبة الرمان») خارج المدينة. ولهذا السبب أيضًا يبتعد باراديانوف عن الكلمات متبعا خُطا الشكلانيين. ولئن اقتبس أبيات من سايات نوفا، على سبيل المثال، فإنه حوّلها إلى صور

مرئية وصوتية - بحيث لا يمكن معاملتها باعتبارها إشارات ذات سلطة سياسية (على الأقل افتراضيا). بهذه الطريقة لا يمكن اعتبار أفلام باراديانوف قصائد صامتة أو دون كلمات، ولكن بدون أقوال.

ومع ذلك، فإن تحويل القصائد الأدبية إلى مواد سينمائية لا يعني حرمانها من أي بُعد روحي، ولا يعني الالتفاف إلى شكل من أشكال المادية الجمالية. فعلى العكس من ذلك، يؤكد باراديانوف في كتابه «لون حبة الرمان» بشكل خاص (ولكن أيضًا في عاشق- غريب، مع الصورة المزدوجة للملائكة الحارسة)، الطابع المقدس للكلمة: فثمة ضرب من التراكب بين الكتاب والكتاب المقدس، ولكن أيضًا بين القصيدة والنورانية - وعندما ينسحب من المدينة، يبدو أن سايات نوفا ينضم مجددًا إلى كل من الكون غير المادي للكتاب والعالم النوراني المقدس. وهذه هي الطريقة التي يدافع بها باراديانوف، من خلال ممارسة السينما الشعرية عن الحقوق الروحانية، ضد القوة المطلقة للمادية السوفيتية.

بيبليوغرافيا

- Cazals Patrick, Serguei Paradjanov, Paris, Editions de l'Etoile, 1993.
- Chklovski Victor, «Poésie et prose dans l'art cinématographique», in Les Formalistes russes et le cinéma. Poétique du film, introduit et commenté par François Albera, traduit par Valérie Posener, Régis Gayraud et Jean-Christophe Peuch, Paris, Nathan, 1996.
- Deleuze Gilles, Cinéma I, Limage-mouvement, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1983.
- Deleuze Gilles, Cinéma II. Limage-temps, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1985.
- Faraday George, Revoit of the Filmmakers. The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry, University Parle, Penn State University Press, 2000.
- Géry Catherine, KinoFabula: Essais sur la littérature et le cinéma russes, Paris, Inalco Presses, 2016.
- Iordanova Dina, Cinéma ofthe Other Europe: The Industry an d Artistry of East Central European Film, Londres/New York, Wallflower Press, 2003.
- Jakobson Roman, Questions de poétique, Paris, Seuil, 1973.
- Marshall Herbert, «The NewWave in Soviet Cinéma», in Lawton Anna (dir.), The Red Screen: Politics, Society, A rt in Soviet Cinéma, Londres/New York, Routledge, 1992.
- MiccichêLino, «The Cinéma of the Transcaucasian and Central Asian Soviet Republics», in Lawton Anna (dir.), The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinéma, Londres/New York, Routledge, 1992.

- Mouradian Elisabeth et Venturini Serge (éd.), Sayat-Nova: poète du XVIIf siècle, Paris, L'Harmattan, 2016.
- Oldfield Anna, «Reimagining the Caucasus. Music and Community in the Azerbaijani Afzg'Tradition», in Krüger Simone et Trandafo iu Ruxandra (dir.), The Globalization of Musics in Transit: Music Migration and Tourism, Londres/New York, Routledge, 2014.
- Poirson -Dechonne Marion, «Achik Kerib de Paradjanov, ou la fonction poétique du langage cinématographique», Textimage, n°4: «Ciném a et Poésie, réflexions», décembre 2014.
- Sartre jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Gallimard, 1948.
- Steffen James, The Cinéma of Serguei Paradjanov, Madison, University of Wisconsin Press, 2013.
- Tesson Gilles, «Entretien avec Sergueï Paradjanov. L'aigle, le prince et la prostituée», Cahiers du cinéma, n°4 l0, septembre 1988.
- Zvf-.RI-.VA Tatjana, «U n conte de fées transformé en mythe: Ashik-Kerib de M. Lermontov vu par S. Paradjanov», Classe philologique {0iuiO JiO 2U HecKuüK Jiacc], vol. 38, n°4, 2014.

خطوة الشعر

شخصية أنطونيا بوتزي وشعرنة «السيرة الذاتية» في القصيدة التي تنظر إليّ (مارينا سبادا، 2009)

كيارا توغنولوتي (جامعة بيزا)

لكل أعمال المخرجة الميلانية مارينا سبادا (1958) ارتباط وثيق بالشعر، ويصحّ هذا منذ عناوين أفلامها، التي تقترضها في كل مرة من الشعراء، فمن (إلى الأمام أيتها الكلاب، 2001) بيت شعر بقلم ناني باليستريني، إلى (مثل الظل، 2006) المقتبس من آنا أخماتوفا إلى (أيها القصيدة، التي تنظر إلي، 2009) و(غدي، 2011) المقتبستين من أنطونيا بوتزي[1]. وفي هذا المقال، سأحاول اقتفاء خطى

(1) حول العلاقة بين سينما سبادا والشعر، انظر مقال دي بيانكو لورا،
De DiBian –co Laura, «Women in the Deserted City. Urban Space in Marina Spadas Cinéma», in Cantini Maristella (dir.), Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 121-147. (خاصة الصفحات 125-127).
انظر أيضًا بارميجياني فرانشيسكا،
armeggiani Francesca, «Militanza epoesia in Poesia chemi guardi (2009) di Marina Spada», in Cardone Lucia, Filippel - li Sara (dir.),

صورتين من الصور والأبيات التي تتحرك بالإيقاع نفسه في الفيلم الذي يتعامل بشكل أكثر صراحة مع الشعر، وهو السيرة الذاتية لجنس فريد من نوعه في «القصيدة التي تنظر إليّ». يروي هذا الفيلم الحياة القصيرة والمكثفة للشاعرة -الميلانية بدورها- أنطونيا بوتزي (ولدت عام 1912، وانتحرت عام 1938)، محتفظا بالشخصيات -ومعظمها من الإناث- في الخلفية ومحولا الشعر الذي يظهر في أفلام أخرى إلى صور[1].

Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinémae nei media, Pisa, ETS, 2015, p. 129-140; «Marina Spada», in Cardone Lucia, Jandelli Cristina, Tognolotti Chiara (dir.), Storie in divenire. Le donne nel cinéma italiano, «Quaderni del CSCI», n° 1 l, 2015, p .316-317; Luciano Bernadette, Scakparo Susanna, «Literaiy Mothers: Christine Christma and Poesia che mi guardi», in Reframing îtaly: New Trends in Italian Womens Filmmaking, Prude, Purdue University Press, 2013, p. 86-96.

(1) تمت ترجمة قصائد بوتزي جزئيًا إلى الفرنسية:

Pozzi Antonia, Une vie irrémédiable. Poèmes, écrits, Lille, Éditions Laborintus, 2018; La route du mourir, Rouen, Libr. Elisabeth Brunet, 2009 (édition bilingue); IJoeuvre ou la vie. «Mots» d'Antonia Pozzi, Bern, Peter Lang SA, 2010; La vie rêvée. Journ al de poésie 1929-1933, Orbay, Éditions Arfuyen, 2016. Du côté de la critique littéraire, voir Leroy Hélène, «Antonia Pozzi, une biographie intellectuelle», in Les femmes-écrivaines en Italie (1870-1920), ordres et libertés, «Chroniques italiennes», n°39-40, Université de Paris III La Sorbonne, Paris 1994, p. 139-163; «Un cas littéraire: Antonia Pozzi», in Novecento-Marginalités (Frontières, nations et minorités), «Cahiers du Cercic», n° 18, Grenoble, 1994, p. 97-130.

يروي الفيلم حياة الشاعر بطريقة جديدة تنطوي -كما سنرى- على البحث عن شكل من أشكال الشعر البصري من خلال العمل على المكان واعتماد إيقاع هادئ، يبتعد عن الإيقاع النموذجي للسينما الروائية لتتبنى نظامًا أكثر تأملًا. بهذا المعنى، تقترب سينما سبادا، وهذا الفيلم على وجه الخصوص، من فكرة بازوليني عن «سينما الشعر»[1]، لأنها تتجاهل اللغة اللفظية اليومية والتطور الخطي للسرد السينمائي في محاولة لإظهار ذاتية، ذاتية أنطونيا بوتزي، ووصفها بلغة جديدة تستخدم المكان والزمان بطريقة غير عادية، وبالتالي تحاول، بطريقة ما، تجديد أشكال السينما.

وفي الواقع، فمن خلال الابتعاد عن رموز «بيوبيك»[2]، اختارت مارينا سبادا عدم إعطاء بوتزي جسد ممثلة: نراها تظهر فقط في الصور القديمة أو في أفلامها العائلية[3]. فيتم استحضار شخصيتها بالأحرى من خلال كلماتها التي تتخلل القصة، والتي تنطق بها شخصية المخرجة ماريا، التي تعمل على صنع فيلم عن

---

(1) انظر:

Pasolini Pier Paolo, «Il cinéma di poesia» (1965), in id., Empirismo eretico, Milan, Garzanti, 2000, p. 167-187.

(2) حول طريقة تكوين السيرة الذاتية من منظور جنساني، انظر دراسة:

Moine Raphaëlle, Vies héroïques: biopics masculins, biopics fém inins, Paris, Vrin, 2017.

(3) يمكن مشاهدة أفلام العائلة في ملاحق دي في دي، القصيدة التي تنظر إلّي، 2015؛ يمكن العثور على مجموعة من الصور في بوتزي أنطونيا، فوق القلب العاري، صور فوتوغرافية، ميلان، سيافانا إديتوريال فوندازيون، سينيتيكا إيطاليا 2016.

بوتزي. تجوب ماريا مثل متسكعة حقيقية، شوارع مدينة ميلانو بحثًا عن الأماكن التي عرفتها الشاعرة (منزلها في المدينة، الفيلا في الجبل، مدرستها...) والتي تحمل آثار الغياب الذي، وللمفارقة، يشير بشكل حاسم إلى وجود الشاعر لنا، مما يشير إلى ولادة الأنساب الأنثوية التي تبدأ من أنطونيا، وتمر عبر مارينا سبادا وأناها المتغيرة ماريا وتنضم، دون تغيير وقوة، إلى مشاهدي اليوم[1].

النقصان: أنطونيا بوتزي

يعلن العنوان الفرعي «للقصيدة التي تنظر إليّ»[2] أنّ الفيلم «لمارينا سبادا عن أنطونيا بوتزي». وهذا يعني أنّ مارينا تحكي عن أنطونيا. لكن أي أنطونيا؟ قضت الشاعرة حياتها القصيرة في عائلة من ميلانو من الطبقة البرجوازية العليا (مدارس جيدة وأصدقاء من

(1) يمكن العثور على تحليل مثير للاهتمام للعلاقة بين الشعر والتجول والسينما التي تمنح امتياز مراقبة الأماكن في
Labbé Mathilde, «La poésie déambulée. Agnès Varda et Yannick Bellon filment Baudelaire», Captures, 2, n°1, dossier «Écrivains à l'écran» (coordonné par Nadja Cohen). En ligne: revuecaptures.org/node/685.

(2) تروي المخرجة ماريا (إيلينا جياوروف) الفيلم الذي تعدّ فيلماً عن أنطونيا بوتزي وتبحث عن آثار له، وتراقب الأماكن التي عاشت فيها الشاعرة في ميلانو. يتم وضع الصور المعاصرة للمدينة جنبًا إلى جنب مع لقطات مأخوذة من أفلام عائلة بوتزي وصوره. في رحلة حجها، تلتقي ماريا بـ h5n1، مجموعة من الشعراء الشباب الذين يدينون باسمهم لفيروس إنفلونزا الطيور والذين يؤمنون بالشعر المعدي. ينتهي بهم الأمر هم أيضًا شيئًا فشيئًا، ولا سيما مانويلا (إنريكا شيورازي)، بالمشاركة في البحث عن علامات أنطونيا، وفي النهاية يقررون جعل شعرها معروفًا من خلال إعادة نشره على الملصقات الكبيرة التي تصطف على ترام ميلانو.

عائلات جيدة ورحلات إلى أوروبا ومعرفة بالنظام الفاشي- ولدت أنطونيا عام 1912). تتبع هذه الحياة أولًا إيقاعًا لطيفًا ومطمئنًا (الارتباط مع والدتها وخاصة مع جدتها نينا والأعياد في الجبال، في باستورو وفي لومباردي، فضاء الأصول ومكان القلب، وكتبت أول قصائد عندما كانت لا تزال فتاة صغيرة)، ثم، فجأة، عرفت إيقاعا مريرا ومنكسرا: فعلاقتها بمعلمها اليوناني، أنطونيو ماريا سيرفي، الذي بدأته أنطونيا بشغف مراهقة أكيد وغير واع، قد انقطعت بسبب المعارضة الثابتة من والدها، الذي يرى في هذا الرجل الجنوبي من أصل متدن شخصية غامضة لا تستحق الارتباط مع ابنته. وعلى الرغم من حصول بوتزي على درجة الماجستير في الفلسفة بإشراف أنطونيو بانفي، إلا أنها لم تتمكن من أن تحقق وجودا مستقلا. فالعاطفة الرقيقة التي لا تؤدي أبدًا إلى رابطة عاطفية حقيقية مع اثنين من زملائها الطلاب، أولًا ريمو كانتوني ثم دينو فورماجيو[1]، تجذب أنطونيا إلى منطقة العزلة المعادية لها. أخيرًا، أدى بها الانفصال المتزايد عن أسرتها، والقصائد والمشاريع الأدبية التي ظلت غير منشورة، في هذا العام 1938 وقد كانت تبلغ من العمر 26 عامًا، إلى الانتحار في حديقة دير شيارافال[2].

---

(1) كان ريمو كانتوني (1914-1978) فيلسوفًا وعالمًا في الأنثروبولوجيا. كان دينو فورماجيو (1914-2008) فيلسوفًا وناقدًا فنيًا.

(2) انظر السيرة الذاتية لبوتزي من قبل بيرنابي غابرييلا،
Bernabô Gabriella, Per troppa vita che ho nei sangue, Milan, Viennepierre, 2004.

للوهلة الأولى، تبدو سيرة الشاعرة وكأنها تفسح المجال للقوالب النمطية السهلة: مراهقة حساسة تكتب الشعر وخيبات أمل رومنسية وأب قاس وهشاشة أنثوية وأعصاب وانتحار. لكن فيلم سبادا يتبع مسارًا مختلفًا، فـ«القصيدة التي تنظر إليّ» لا يجعل من بوتزي شخصية يجب الحديث عنها وشرحها، من خلال التقليل من شأنها في البورتريه الميلودرامي للشاعرة الشابة التي أسيء فهمها وأدى ذلك إلى موتها بسبب ظروف غير مواتية[1]. وعلى العكس من ذلك، لا يختصر الفيلم حياة بوتزي وفنها إلى مجموعة من الأحداث ولكنه يشتغل على أفكار الغياب والغموض: فيُنظر إلى أنطونيا طوال القصة، على أنها مختلفة عنا بشكل لا يمكن اختزاله، بحيث يظل سرّ حياتها وموتها مختبئين خلف الصور وما وراءها. وعلى هذه المسافة بالتحديد تحاول سبادا إقامة علاقة مع بوتزي.

بهذا المعنى، تبدو العلاقة والمسافة في الوقت نفسه منذ البداية بمثابة حجر الأساس للفيلم. منذ العنوان، الاستفهام - «القصيدة، أنت التي تحدّقين فيّ، التي تتجهين نحوي بوقاحة، وتوجهين إصبعك إليّ» - يشير إلى الحضور القوي لآخر، ولأخرى، وللذات: ينفصل الشعر عن الأنا الكاتبة ليراقبها، ربما بتواطؤ أو ربما بانفصال،

(1) بالرغم من أن سبادا لا تتحدث عن ذلك بشكل مباشر، إلا أن الفيلم يقترح مسارات أخرى أدت إلى مثل هذه النهاية المؤلمة: فنها الذي لا يجد أي اعتراف، عائلة، ولكن أيضًا الرجل المحبوب، الذي يطلب منها بإصرار الالتزام بالنموذج الذي ترفضه، والأجواء التي لا تقل أهمية، في إيطاليا عام 1938، أصبحت أكثر فأكثر خانقة وجنائزية.

وبالتأكيد من بعيد، من مكان لا يمكن للمرء أن يصل إليه ولكن يراه فقط في الأفق.

الغيابات: آنا أخماتوفا ومثل ظل

تمثل أنطونيا في الفيلم، نقصا قبل كل شيء. فلا توجد ممثلة يمكن أن تمنحها جسدا وصوتًا. نراها فقط تطل برأسها من خلال الصور والأفلام العائلية، وهذا يعني صورًا مختلفة بشكل جذري للفضاءات والأزمنة الماضية وآثار الكون البعيد[1]. بمعنى ما، تكمن مفارقة ما - فيلم سيرة لا يُظهر موضوعه - يشير، من ناحية أخرى، إلى عنصر قارّ في سينما سبادا: الغياب. في الواقع، فغالبًا ما تتوقف كاميرا المخرجة عن مراقبة المساحات الفارغة للمدن المهجورة أو المنازل التي يسكنها الوجود الزائل. وأفكر بشكل خاص في كلوديا في «مثل الظل». فهذا الفيلم الذي يعود إلى 2006 يروي قصة كلوديا (أنيتا كرافوس)، وهي شخصية منعزلة في ميلانو المقمرة في فصل الصيف، ولقاؤها غير المتوقع مع أولغا (كارولينا دافني بوركاري)، الشابة الأوكرانية التي تعبر حياتها لبضعة أيام،

(1) للحصول على قراءة متعمقة للصور من الذاكرة مع إيلاء اهتمام خاص للبعد الأنثوي، انظر - بالإضافة إلى الدراسات الكلاسيكية لروجر أودين حول السينما العائلية:
Cati Alice, Im m agini délia memoria, Teoriee pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari, Milan-Udine, Mimesis, 2013.
خاصة الفصل 4، «صور عائلية. الخسارة والبحث»، اقترحت هنا فكرة الصور المذكرة مثل أثر.

وترتبط بها بصداقة قوية وغير متوقعة لتختفي بعد ذلك، بغموض، وكأنها تطلب من كلوديا أن تتبعها. ويقود البحث عن أولغا كلوديا للتجول في شوارع المدينة، حتى اكتشاف وفاة الشابة.

فيلم «مثل الظل» هو نوع من المغامرة (أنطونيوني، 1960) المؤنثة، بسبب اسم البطلة، كلوديا، ولكن قبل كل شيء لأن الفيلم يدور كذلك حول الاختفاء الغامض لإحدى الشخصيات وحول صورة المتسكّعة[1]. وأعتقد أنه يمكنني، في هذين الموضوعين -الغياب والتجوال- تتبع العلاقة بين الفيلم والشعر الذي تم توضيحه في أبيات آنا أخماتوفا التي تختم الفيلم: مثل الظل الذي يريد الانفصال عن الجسد/ مثل الجسد الذي يريد التخلص من الروح/ هكذا، الآن، أريد أن أُنسى[2].

---

(1) حول فكرة المتسكعة، انظر:

Wolff Janet, «The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity», Theory, Culture & Society, n°3, 1985, p. 37-46; Pollock Griselda, «M odernity and the Spaces of Femininity», in Vision and Différence: Femininity, Feminism and the Historiés of Art, Londres / New York, Routledge, 1988; D'Souza Aruna, Mc Donough Fom (dir.), The Invisible Flâneuse: Gender, Public Space and Visual culture in Nineteenth Century Paris, Manchester, Manchester University Press, 2006; Friedberg Anne, «Les flâneurs du m al (l). Cinéma and the Post-modem Condition», PM LA, 106, n°3, 1991, p .419-431.

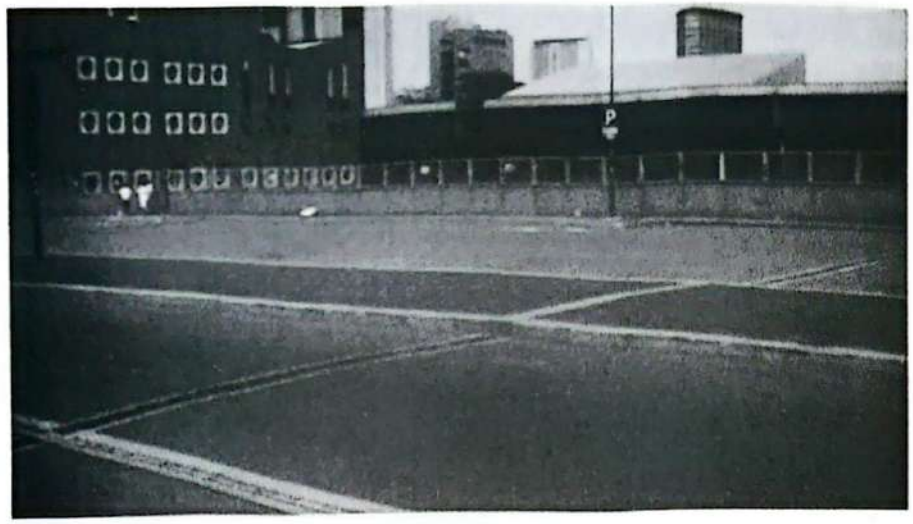
(2) انظر:

Achmatova Anna, Amolti (1922), in Io sono la vostra voce, Pordenone, Studio Tesi, 1990; ترجمتي.

يرسم الجزء الأول من الفيلم -حياة كلوديا قبل أن تلتقي بأولغا- مساحات يبدو أنها تنتظر من يكتشفها. تتحرك الكاميرا على طول الجادات، والمضاءات، والسكك الحديدية التي تبدو كأنها تدعو كلوديا، والمتفرّجين، لاستكشاف هذه الأماكن، التي تظهر على الشاشة كما لو كانت تنتظر الخطوات التي ستتجول فيها [الصورتان 1 و2].

ويضيء تصوير الفيلم، المستوحى من غابريال بازليكو، المعروف بأعماله على الأفضية الحضرية والمدن الكبرى[1]، الشوارع المهجورة ومواقف السيارات والمساحات المقفرة التي تجمدها كاميرا سبادا في سلسلة من الصور الثابتة، والمشاهد الفارغة الجاهزة للترحيب بالأجساد وعلاقاتها. وشعور كلوديا هو بالضبط شعور الانتظار: يبدو أن الفراغ الذي تفتحه المدينة أمامها يستدعي الرغبة في تسجيل العلاقات والروابط فيها لتشكيل هذا الفضاء وتجد نفسها فيه - حتى بعد إعادة تشكيلها.

(1) بقلم غابرييل باسيليكو (1944-2013)، انظر على وجه الخصوص المجلدات:
Milano, ritratti di fabbriche, San Giuliano Milanese, Edigraf, 1983, et Architetture, città, visioni, Milan, Mondadori, 2007.



الصورة 1 و2 – مارينا سبادا، مثل الظل (2006). فوتوغرامان. فضاءات فارغة.

ثم تظهر أولغا في المشهد. فيعطي المشي الأول لأولغا وكلوديا مضمونًا لمساحات الانتظار التي شوهدت في بداية القصة. صباح أحد أيام الصيف، لمّا كانت الأرصفة فارغة والأبواب الحديدية مغلقة، تكسر خطى البطلين الصمت وتعبر المشهد الحضري، مما يعطيها شكلًا. فتتشكل جغرافية غير مؤكدة على الشاشة: صدى المساحات شبه الصحراوية والمساحات المجهولة وتنفتح في الوقت نفسه على نزهة امرأتين ترسمان، بهويتين غير مؤكدتين ولا محددتين،

كلوديا الوحيدة والراغبة في الآخر وأولغا، المهاجرة والمتنقّلة، ومع ذلك، في فضاءات ميلانو غير المعروفة، طبوغرافيا المشاعر التي ترسم من جديد جغرافية المدينة وتحولها إلى موضوع رغبة. وتنحني أولغا المتسكّعة على حياة ممكنة: تُظهر لنا الكاميرا فتح أفق جديد وانبجاس الرغبة عندما تقوم بتركيب الأسطح الشفافة أو العاكسة للمناظر الطبيعية الحضرية (النوافذ، والسيارات، والبلور) على جسد المرأة. فتمشي أولغا، حرفيًّا، في وجود غير مسبوق وهي تقيس، بخطوتها الفخورة، المسار المجهول، مستعدّة للإحساس بهذه الأماكن الغريبة عليها كما يشعر المرء بفستان جديد فوق جسده. إنها تعبر الأفضية والأفضية تعبرها، في بناء انسيابي للهوية التي تظل عابرة، ويتم التقاطها في لحظة مرورها.

أخيرًا، تختفي أولغا. فنراها تكلم شخصًا من هاتف عمومي وبطاقة في يدها وابتسامة على وجهها. وتظهر سلسلة جديدة من الأفضية الفارغة على الشاشة، قبل ظهور الكاميرا النهائي الذي يصاحب اختفاء المرأة من القصة. فتتشذر جغرافية المشاعر التي لا تكاد الشاشة ترسم خطوطها وتختفي خارج الإطار. فلم تعد المساحات المهجورة تشير إلى توقّع أو احتمال بل تشير إلى الغياب. ولا يمكن للكاميرا إلاّ مرافقة كلوديا في البحث عن صديقتها. تصبح النزهة تحقيقًا: تجوب البطلة مرة أخرى أماكن أولغا، وينقش جسدًا آخر في هذه الأفضية، محاولًا خياطة هذا النقص غير المتوقع من خلال استعادة جغرافيا الآخر. وتتحوّل أفضية اللقاء المحتمل

إلى غياب. تملؤها نظرة كلوديا وجسدها في رحلة البحث عن مؤشرات امتلاء قد أفرغ.

[في الفيلم] مناطق انتظار ومساحات وأجساد متحرّكة ترسم علاقات وغياباتٌ. فترحب الأماكن في ميلانو بالعلاقة بين امرأتين، ومن هذه العلاقة، التي توصف بأنها تسكّع، تتشكّل هذه الأماكن نفسها. فالهويات أيضًا، كالمناظر الطبيعية الحضرية، هي أماكن في طور التكوين، مدفوعة بالرغبات التي تتشابك وتضيع، وفي النهاية تختلط مع بعضها البعض في شعر يوحي بغياب، واختفاء هامس، لا يترك أي أثر، إلى درجة أن الفيلم يبدو وكأنه توضيح للأبيات الرائعة للشاعرة الروسية المقتبسة أعلاه -«مثل الظل الذي يريد الانفصال عن الجسد/ مثل الجسد الذي يريد التخلص من الروح/ هكذا، الآن، أريد أن أُنسى»- تكشف الصور أخيرًا عن طبيعتها العابرة لـ«الظل» و«الروح» لأنها، بعد أن نسيت الأجساد والقصة التي يجب سردها، لا تظهر لنا إلاّ سلسلة من المروج والأشجار التي تفتح أخيرًا الأفق الحضري للفيلم ويذوب في أشكال حركة شبه مجردة، محرومة من الشكل فضلًا عن الحاجة إلى القصّ..

غرف فارغة

يعبر الشعور بالتوقع والغموض نفسه من «القصيدة التي تنظر إليّ. يظهر وجه أنطونيا بعد فترة وجيزة من افتتاح الفيلم: تُظهرها صورة من فيلم عائلي، وجهها في إطار جانبي على يسار اللقطة،

وشعرها تنثره الريح، وطوق الفراء يمسح وجهها، وابتسامتها مضيئة، على يمين اللقطة، البحر، رمادي في لون الشريط. قبل ذلك بقليل، تقول ماريا، «أنطونيا لم تعد تسكن هنا منذ سبعين عامًا»، بينما تؤطر الكاميرا قصر عائلة الشاعرة والمباني الأنيقة الأخرى في الحي، وكلها مصاريع وستائر مغلقة بعناد. ولا تسمح النوافذ للنظرة بالمرور، بل تعكس الخارج، وتصدّ محاولة النظر إلى الداخل. وليس قصر أنطونيا سوى بوابة وسلسلة من الأبواب الضيقة التي بها صور لها جنبًا إلى جنب مع دراجتها، على الثلج، في الريف، دائمًا بابتسامة على وجهها ودائمًا بعيدًا، تستحضر فيها بشكل لا يمكن إصلاحه في مكان آخر.

لم تنجح مقاطع الأفلام العائلية التي ترسم تسكّع ماريا في بحثها عن أماكن أنطونيا في التعريف بالشاعرة، بل على العكس تمامًا. فمن تكون هذه الفتاة المنحدرة من عائلة راقية وذات المعطف الأنيق والياقة من الفرو، والتي تلعب التنس، وتركب الخيل، وتمزح مع أصدقائها، وتذهب في رحلة بحرية، وتأكل الفاكهة، وتصنع وجوهًا مضحكة أثناء الجلوس على ظهر قارب؟ هل هي حقًّا هي التي كتبت هذه الكلمات -صفحات اليوميات، والرسائل، والقصائد- المليئة بالحيوية اليائسة، كما يقرأ صوت ماريا من خارج الإطار على مسامعنا[1]؟ لم تكن سبادا تسعى إلى المراسلات المبتذلة

(1) سيكون هناك أيضًا مجال لاستكشاف ديناميات الرؤية في الأفلام العائلية التي صورتها أنتونيا نفسها، والتي لم يتم تضمينها في فيلم سبادا، حيث يبدو أن نظرة الشاعر تشارك،

بين الأفلام العائلية وكلمات بوتزي، لكنها كانت تتحرك في الاتجاه المعاكس وتنسج صراعًا عميقًا بين الصور والصوت: يبدو أن كلمات أنطونيا المؤلمة والمُلتهِمة تتوقف أمام صور طقوس التعليم الجيد لفتاة من البرجوازية الإيطالية في ثلاثينيات القرن الماضي وتفتح هوة عميقة بين القانون المفروض والمقبول في الظاهر، من قبل فتاة شابة تصالحية وهادئة، وعدم الخضوع الحيوي والعصيان اليائس في آن، الذي يظهر من خلال كتاباتها، المتميّزة دائمًا بما تعرّفه هي نفسها في مذكراتها على أنه «رغبة جنونية في نذر نفسها»، رغبة في الولادة من كلماتها، كما لو كانت شخصيتها جراحًا، ولكن مع إدراك أنها ستجد نفسها بعد ذلك فارغة وشبه ميتة:

«في البعيد، في مثلث أخضر، تتأخر الشمس. كنت أرغب في/ القفز بقفزة واحدة نحو هذا الضوء/ أن أستلقي في الشمس وأتعرّى/ حتى يشرب الإله المحتضر/ من دمي. ثم أظلّ في الليل/ مستلقية في المرج/ مع شرايين فارغة:/ النجوم - ترجم بجنون الغضب/ جلدي المتيبّس، الميت»[1].

ويمكن القول، مبتسمّة: جميع الأشخاص في الإطار (والديها وعائلتها، ولكن أيضًا الغرباء، كما في (رحلة إلى الكنيسة الصغيرة في بريلبس أو فابوريتو على بحيرة كومو)، ناظرة إلى الكاميرا، وملقية نظرة دافئة عليها، مسلطة لها على داخل الصورة وخارجها معا؛ بينما في فيلم «فياجيو في ليبيا»، لا تستسلم أنطونيا لإغراء الغرائبية وتصور الأشخاص والأماكن من مسافة محترمة وخجولة تقريبًا.

(1) انظر:

Pozzi Antonia, «Canto selvaggio» (1929), in Parole. Tutte le poesie, Milan, Ancora, 2015, p. 98.

تجول الكاميرا في أحد مشاهد فيلم «قصيدة» على طول القاعات الفارغة بالمدرسة الثانوية حيث كانت أنطونيا تدرس. فنرى في المنظور هذه الممرات مقطوعة بشفرات من الضوء تدخل من خلال النوافذ، ثم نسير من خلالها نراقب الفصول الدراسية والمقاعد والكراسي والخرائط على الجدران. لا يوجد أحد. فنشعر أن الشاعرة سارت على طول هذه الجدران، ونظرت من خلال هذه النوافذ، وكتبت على هذه السبورات، لكنها لم تعد موجودة، فلا يمكننا رؤيتها أو سماعها. يقرأ الصوت من خارج الإطار أغنية عرائي: «انظر إلي: أنا عارية. من تململ/ من الطول القلق لشعري/ إلى التوتر الناعم للقدم/ أنا نحيفة بفضاضة/ مغلفة بلون عاجي./ [...] اليوم، أقوس ظهري عاريًا، في ضوء/ الحمام الأبيض والعاري سوف أقوس ظهري/ غدًا على السرير، إذا أخذني أحدهم. وعارية يومًا ما، وحدي،/ مستلقية على ظهري تحت الكثير من التراب،/ سأبقى، عندما يدعوني الموت»[1].

إنه استحضار حاسم للشعور بعدم استقرار الوجود: عندما تكتب، تشعر أنطونيا بنقصانها القادم وتتصوره في امتلاء الجسد والرغبة، وتعمل مارينا سبادا بالتحديد على هذا الغياب وهذا الفراغ، فتستحضره حتى لا تعرض، وتقوله حتى تُخفي[2].

---

(1) انظر:

Pozzi Antonia, Canto délia m ia nudità (1929), ivi, p. 102.

(2) هنا تبدو سينما سبادا وكأنها قريبة من عمل مارغريت دوراس، لا سيما في عملها على الظلام والضوء، وإحساسها بالافتقار والغياب.

الأماكن في الزمن

ينفتح فيلم «القصيدة التي تنظر إليّ» بسلسلة من اللقطات الثابتة لميلانو، اليوم، مرئية من الأعلى: منها ساحة دومو، وبرج فيلاسكا، ومساحات تتخللها الهندسة المعمارية، وهندسة الشوارع، وسكك الحديد، والقصور. ثم تمشي ماريا في الشوارع الطويلة فتعبر الساحات المركزية. وتقود على طول الجادات المحيطة بحثًا عن أماكن أنطونيا، وهي تراقبها من الشارع ومن المنزل المقابل ومن السيارة ومن القطار: المنزل في فيا ماسكيروني حيث عاشت الشاعرة، في الحي البرجوازي بيازا ديلا كونسيلازيون ومدرسة مانزوني الثانوية حيث درست وشوارع الضواحي، دي سيكنشانتو وبيادزيلا كوفيتو، التي صورتها وزارتها لمساعدة الأسر الفقيرة ومكتبة بريدانسي، حيث ذهبت مع صديقاتها إلفيرا ولوتشيا وجبال باستورو، في لومباردي، مكانها المفضل ومرج دير كيارافال، حيث كانت تتجوّل على دراجتها وحيث قتلت نفسها في 2 ديسمبر 1938. ومع ذلك، لم تكن أنطونيا هي التي تعيش داخل هذه المساحات، ولكن ماريا/ مارينا، والنظرة التي تراقب منزل بوتزي من بعيد ليست نظرة الشاعرة، بل نظرة أخرى تبحث عنها: «أنا أبحث عن المكان الذي ربما سلطت فيه نظرتها»، كما يقول صوت ماريا، التي غالبًا ما تكون مؤطرة بشكل جانبي تطل من النافذة، خلف بلور السيارة، في الشارع، في المجال المضادّ، دائمًا ما تكون النوافذ مغلقة والمساحات التي لا تفتح على العلاقة ولكن على العكس من ذلك

لا تعيد أي نظرة. إن غياب المجال المضاد يؤشر قوة الغياب العنيد وغير المرئي للشاعرة ويضاعفه. مرة أخرى، يتعلّق الأمر بمسألة تسكّع يتحول إلى بحث عن الآخر: تتحرك ماريا نحو أنطونيا كما تبحث كلوديا عن أولغا، في علاقة تتميز بغياب أكثر حدّة. وهكذا، فإن لقطات المجال والمجال المضاد التي تتناوب بين مشاهدة ماريا ومواقع أنطونيا تشكل الوقت في الفضاء. فيبدو الأمر، بطريقة ما، كما لو أن الحاضر ينظر إلى الماضي: ولكنها النظرة المستحيلة، فنظرة بوتزي لم تعد موجودة ولا يمكن إعادة إنشائها.

تنظر مانويلا، الشاعرة المعاصرة التي ترافق ماريا في رحلتها إلى الماضي بحثًا عن شاعر الأمس، من نافذة القطار إلى المناظر الطبيعية بالقرب من باستورو. يحدث قطع ثم نرى أنطونيا في أحد أفلام عائلتها تبتسم وتقترب نحونا، وكاميرتها في يدها. ثم تتابع صور الفترة التي التقطت في باستورو من قبل أنطونيا نفسها. وجهان يراقبان إذن، لكن لقطة المجال المضاد التي تلي ذلك زائفة، لأن المناظر الطبيعية التي تراها مانويلا الآن ليست سوى صدى لما رأته أنطونيا بالأمس، ومن التعسف ربط صورة أنطونيا بكاميراها بالصور التي التقطتها، لكن في وقت آخر: اعتباط يختاره الفيلم ويُظهر لنا في القطع الذي يفصل بين الصور: النسيج والضوء والألوان التي تعطينا انطباعا بزمن الماضي، منته، يستحيل الوصول إليه ولمسه إلا في المجال الهش لذاكرة الآخرين. وبالتالي، فإن القطع بين اللقطات يشير إلى قطيعة زمنية لا يمكن إعادة تركيبها. فالأمر

يتعلّق بتشقق غير قابل للإصلاح تخلقه سبادا لتوضيح المسافة بينها وبين أنطونيا وبيننا، بين الأمس واليوم. وما يلفت انتباهنا مرة أخرى، في المشهد الذي يضفر مناظر باستورو المعاصرة مع الصور التي التقطتها أنطونيا، هو أنّ أوجه الاختلاف أكثر بكثير من أوجه التشابه. [منها] الأبيض والأسود والنسيج والشريط المبلور والأزياء التي تغرق القرية في ماض ضبابي يعطي إحساسًا بعالم زائل. لا نعتقد أننا نرى المكان نفسه في الحاضر والماضي، لكننا نلاحظ مكانًا اختفى إلى الأبد وربما لن يعود إلى الوجود على الإطلاق. فكل من التصوير والسينما هنا بلا شك و[لكن] الموت قائم في العمل.

فضلا عن ذلك، يظل تملّك الصور التي تأتينا من الماضي دائمًا عملا محفوفا بالمخاطر، فهو يفترض مسبقًا موقفًا يرحب به ويرفض في الآن ذاته. ويصحّ الأمر بشكل خاص عندما لا تكون الأفلام العائلية أفلامنا: فنحن لا ننظر فقط إلى شيء لا يمكن استرداده في الماضي إلا من خلال الذاكرة، ولكننا نتلاعب بماض وذاكرة لم يقع التفكير فيهما لأجلنا. فيضيف الاغتراب المزدوج إذن إلى المسافة في المكان والزمان غرابة جذرية. ومع ذلك، تُترجم هذه «الرؤية الأخرى» في فيلم القصيدة التي تنظر إليّ، إلى «حضور آخر» له شكل المتسكعة وموقفها.

فالمشي هو تملّك الفضاء المفتوح للمدينة بصفته دليلا على التمرد. إنه بالضبط حركة المتسكعة، التي لا تفرض علامتها على

مكان بل تستكشفه بخطوة حذرة، بحثًا عن هوية جديدة. كما كتب دي بيانكو:

«أعيد تشكيل فعل المرأة التي تتسكّع في الشوارع، المرتبط عادة بالبغاء، كفعل من أفعال تملّك مكان عام، وهو يمثل رفضا للحبس في مساحة منزلية يفرضها مجتمع أبوي، وبالتالي يدل على فعل من أفعال التحرر الذاتي للمرأة، وكذلك فعل من أعمال التأمل الذاتي والبحث عن الهوية»[1].

تقود هذه الرحلة الداخلية النساء إلى قياس أنفسهن بالمقارنة مع الآخرين وفي الوقت نفسه بالمقارنة مع مساحة المدينة عبر الأزمنة، في حركة استبطانية تنتهي بخلق هوية.

فلا يمكن، في فيلم «قصيدة»، سوى تمثيل هذه الحركة، أي استدعائها من خلال جسد امرأة أخرى. فتتجول أنطونيا في أرجاء المدينة عبر خطوات مريا ونظراتها، التي تحرك جسدها وعينيها في انسجام مع عيون الشاعرة وهي تبحث عنها. فينعكس صدى هذه الحركة على الجغرافيا الحضرية ويعيد تصميمها، جاعلا شعر الأمس مرئيًّا في الحاضر. إن حركة مانويلا والمجموعة h5n1، الشعراء الحضريون الذين ينشرون قصائدهم على جدران المدينة، في الليل، ينشرون، لإيمانهم بحمى عدوى الشعر، كلمات بوتزي تمامًا مثل

---

(1) انظر:

Di Bianco Laura, Women in the Deserted City, op. cit., p. 122.

شخصية نيبيا، في إلى «الأمام أيتها الكلاب»، التي كتبت على جدار غرفتها كلماتها لتنجح في التسلل إلى فضاء حضري وصياغته حسب مقياسها، وإلى الترامواي الذي يحمل أبيات أنطونيا على جوانبه وينقلها في الشوارع إلى الحاضر. ويتشكل الفضاء مرة أخرى، في هذه الصورة التي تجوب الشوارع والساحات لتميزها بخطوة الشعر الخفيفة والحادة، من الزّمن، في مقطع جريء يحول الغياب بطريقة ما إلى حضور، أقوى لأنه بعيد، لكنه مرئي هذه المرة. تعود أنطونيا إلى الصور بحزم مرن: هذا الترامواي الذي يبرز مقابل السماء الزرقاء لميلانو يمثل مرورًا من الزمن حيث لا يتلاشى الماضي ولا يذوب في الحاضر، لكن الأمس يبرز في اليوم كما لو أنّ الكاميرا كانت تنظر إلى الماضي في عمق المجال، صاف في خلفية اللقطة. وبالضبط ففي العلاقة بين ناري الصورة -الماضي والحاضر- يجد الفيلم معناه باعتباره خيطًا مشتركًا بين أنطونيا بوتزي ومارينا سبادا وبيننا، في سلسلة نسب أنثوية تدعونا وتطلب إجابة: كما تقول الفيلسوفة أدريانا كافاريرو، وهي تتأمل في المحادثة التي تنسج بين من يحكي ومن يُحكى عنه، «إن تفردك ينكشف أمام ناظري ويتمثل في قصة فريدة ترغب في أن أسردها»[1]. وهكذا يبقى في مركز الغياب حضورٌ قوي يتحول إلى حركة إبداعية: ويملأ فراغ الغرف تدريجيًّا.

---

(1) انظر:

Cavarero Adriana, Tuche mi guardi, tuche mi racconti, Filosofia délia narrazione, Milan, Feltrinelli, 1997, p. 120 ترجمتي.

ما يبقى غريبا عن النظرة

بُنيتْ صور الفيلم، إذن، على شبكة من النظرات التي تسعى إلى الالتقاء بالرجوع إلى الوراء في الزمن. ففي إحدى اللقطات الرائعة، تمسك يدا ماريا بصورة لأنطونيا، نراهما وفي الوقت نفسه نرى انعكاسهما في المرآة. ثم يحدّق فينا محيّا أنطونيا ويبتسم في الصورة التفصيلية المؤطرة. يتعلّق الأمر مرة أخرى بلقطة مجال مضاد زائفة حيث تتقاطع الهوية والاختلاف، والقريب والبعيد دون تداخل وخلق علاقة حقيقية.

ينسج الفيلم، إذن، سلسلة من العلاقات ذات الاتجاهين، أولها بلا شك تلك التي بين أنطونيا والمخرج. وعلى ما أعتقد ودون رغبة في الاستسلام كثيرًا للمعادلات المبتذلة، أستطيع أن أقول إنّ سبادا ترسم في هذا الفيلم، بورتريه لنفسها يتردد صداه في صورة أنطونيا. يشير صوت ماريا من خارج الإطار إلى التقارب بين الشاعرة وشخصية المخرجة في الفيلم -وبالتالي مع سبادا نفسها -من خلال جعلها تنطق بالكلمات التي كتبتها الشاعرة في يومياتها الحميمة: «كلماتي هي الصور. صور حتى لا أشعر بأنني غريبة، لتعطيني سببًا لوجودي في العالم»، وأيضا: «أقرأ كلمات الشعراء لأفهم قلبي وقلوب الآخرين»، أخيرًا، يظهر التشابه صارخًا عندما تقول ماريا إن «أنطونيا ولدت في ميلانو وعاشت فيها مثلي». إذا كانت المرشحات - أنا ماريا المتغيرة ذات النظرة من بعيد والوعي الحاد للشرخ في الزمن الذي يفصلها عن أنطونيا - تشهد على وضوح

سبادا لأنها ترى نفسها بوتزي بعيدة عنها، فإن المخرجة تشعر من هذا الاختلاف بالضبط بقرب الشاعرة: كلاهما فنانة تسعى لفهم الكون وإيجاد مكان والاعتراف به. تشير أفلام سبادا، مثل كلمات أنطونيا، إلى البحث عن هوية أنثوية من خلال العلاقة مع الآخرين ومع مساحة ميلانو المعاد اكتشافها، وعلى استعداد للترحيب بالشخصيات الجديدة وطرق العيش وتمثيلها. فيتعلق الأمر بعلاقة جديدة مع الحاضر لا تتسطح أو تحدّد على وجه السرعة غيريّتين، علاقة تتعمق في الماضي وتميل إلى الحاضر وتستمد قوتها تحديدًا من هذه المسافة، مارينا سبادا ليست أنطونيا بوتزي ولهذا السبب يمكنها رؤية الخيط الدقيق والراسخ الذي يربط المرأتين، في سلالة أنثوية تحت علامة فن المرأة والحاجة إلى الاعتراف بها.

لكن الأصعب وبالتالي الأقوى هو الرابط بيننا، نحن الذين نشاهد والشاعرةِ: أو شبح الشاعرة. إذا كانت السينما قادرة على جمع الصور، ومراكمة الكلمات، والبحث عن تفسيرات -كما حدث لبوتزي نفسها[1]- فإن سبادا لا تريد ذلك وتختار المفارقة: الشاعرة هي بالضبط المكان الذي لم تعد فيه. هي هناك حيث وضعت يدها، خلف ألواح النوافذ، في الغرف التي عاشت فيها. لكننا لا نراها لأننا لا نستطيع رؤيتها: لا نستطيع معرفتها وفهمها بالكامل، حتى

(1) هذا ما يحدث في فيلم آخر مخصص لأنطونيا،
Antonia. (2015) de Ferdinando Cito Filomarino; cf. Rimini Stefania, «La parolavisibile. Giacomo Leopardie Antonia Pozzi sullo schermo», L'avventura, III, 1, 2017, p. 3-16.

لو قرأنا كلماتها في يومياتها الحميمة وحروفها وقصائدها، حتى لو حاولنا استعادة نظرتها، في الصور والأفلام العائلية. ومع ذلك، فهي هناك. كلماتها وصورها تدعونا بإخفاء أشياء كثيرة عنا. تقربنا وترفضنا، تعلن وتمحو. وهذا بالضبط ما يبقى غريبًا عن النظرة التي تكشفها لنا سبادا.

بيبليوغرافيا

- Achmatova Anna, Io sono la vostra voce, Pordenone, Studio Tesi, 1990. Basilico Gabriele, Milano, ritratti di fabbriche, San Giuliano Milanese, Edigraf, 1983.
- Basilico Gabriele, Architetture, città, visioni, Milan, Mondadori, 2007. Bernabò Gabriella, Per troppa vita che ho nel sangue, Milan, Viennepierre, 2004.
- Cati Alice, Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari, Milan/Udine, Mimesis, 2013.
- Cavarero Adriana, Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della nar- razione, Milan, Feltrinelli, 1997.
- Di Bianco Laura, «Women in the Deserted City. Urban Space in Marina Spada's Cinema», in Cantini Maristella (dir.), Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2013. D'Souza Aruna, McDonough Tom (ed.), The Invisible Flâneuse: Gender, Public Space and Visual culture in Nineteenth Century Paris, Manchester, Manchester University Press, 2006.
- Friedberg Anne, «Les flâneurs du mal (l). Cinema and the Postmodern Condition», PMLA, 106, 3, 1991.
- Labbé Mathilde, «La poésie déambulée. Agnès Varda et Yannick Bellon filment Baudelaire», Captures, vol. 2, n° 1 (mai): «Écrivains à l'écran» (coordonné par Nadja Cohen). En ligne: revuecaptures.org/node/685.
- Leroy Hélène, «Antonia Pozzi, une biographie intellectuelle», in

Les femmes-écrivaines en Italie (1870-1920), ordres et libertés, «Chroniques italiennes», n° 39-40, Université de Paris III La Sorbonne, Paris 1994.

- Leroy Hélène, «Un cas littéraire: Antonia Pozzi», in Novecento-Marginalités (Frontières, nations et minorités), «Cahiers du Cercic», n° 18, Grenoble, 1994.
- Luciano Bernadette, Scarparo Susanna, «Literary Mothers: Christine Christina and Poesia che mi guardi», in Reframing Italy: New Trends in Ita- lian Women's Filmmaking, Prude, Purdue University Press, 2013.
- Moine Raphaëlle, Vies héroïques: biopics masculins, biopics féminins, Paris, Vrin, 2017.
- Parmeggiani Francesca, «Militanza e poesia in Poesia che mi guardi (2009) di Marina Spada», in Cardone Lucia, Filippelli Sara (dir.), Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media, Pise, ETS, 2015.
- Parmeggiani Francesca, «Marina Spada», in Cardone Lucia, Jandelli Cristina, Tognolotti Chiara (dir.), Storie in divenire. Le donne nel cinema italiano, «Quaderni del CSCI», n° 11, 2015.
- Pasolini Pier Paolo, «Il cinema di poesia» (1965), in Empirismo eretico, Milan, Garzanti, 2000.
- Pollock Griselda, «Modernity and the Spaces of Femininity», in Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art, Londres-New York, Routledge, 1988.
- Pozzi Antonia, La Route du mourir, Rouen, Libr. Elisabeth Brunet, 2009 (édition bilingue).
- Pozzi Antonia, L'Œuvre ou la vie. «Mots» d'Antonia Pozzi, Bern, Peter Lang SA, 2010.
- Pozzi Antonia, Parole. Tutte le poesie, Milan, Ancora, 2015.

- Pozzi Antonia, La vie rêvée. Journal de poésie 1929-1933, Orbay, éditions Arfuyen, 2016.
- Pozzi Antonia, Sopra il nudo cuore. Fotografie, Milan, Silvana editoriale-Fondazione Cineteca Italiana, 2016.
- Pozzi Antonia, Une vie irrémédiable. Poèmes, écrits, Lille, Éditions Laborintus, 2018.
- Rimini Stefania, «La parola visibile. Giacomo Leopardi e Antonia Pozzi sullo schermo», L'avventura, III, 1, 2017.
- Wolff Janet, «The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity», in Theory, Culture & Society, n° 3, 1985.

ريتشارد ديندو، سينما شعرية
التفرد الجمالي للسير الذاتية

فابيين بونينو (جامعة إيكس إن بروفانس السينمائية)

إعادة النظر في جماليات الفيلم الوثائقي

نادرًا ما تكون سيرة الشعراء موضوع السينما الوثائقية الإبداعية. [أما] ريتشارد ديندو، سينمائيّ الذاكرة -وفقًا لتعريفه الخاص- المشبع بتراث أدبي شديد الأهمية فيخصص جزءًا من عمله للبحث عن أجهزة متفرّدة تسمح بإحياء كُتّاب السينما الذين ماتوا منذ فترة طويلة وشعرائها. وتكشف جماليات أفلامه السير-ذاتية عن عدة طرق للاستكشاف. فيفرض بناءُ جديد نفسَه في كل عمل. [كأن] يطلب من راهب سامٍ بمعبد في كيوتو، أن يتقمص دور الشاعر في «رحلة باشو» (2018) أو يراهن على غياب الفنانيْن المعنيَّيْن في «أراغون، رواية ماتيس» (2003) أو يستخدم ممثلين لكنه يخيّر عدم تجسيد الشاعر في «آرثر رامبو، سيرة حياة» (1991). فيمنح تفرد أجهزته جملة من الثوابت: فالشاعر ميّت، والشهود الأحياء

غائبون، والأماكن الحقيقية تصبح الأفضية المفضلة للفيلم، ويبحث عن جمالية فيلمية مخصوصة من أجل تأكيد الأفضية المتفردة أكثر. فقد كان ريتشارد دينـدو يعيد النظر في الواقع والذاكرة وفي علاقتنا بالشعر وأهمية المكان الذي عاش فيه الشاعر، مع كل فيلم يخصصه لكاتب أو شاعر عبر مقاربة دقيقة تمامًا «لتدفق أرض الفيلم الوثائقي نحو الخيال»[1]، وكانت هذه السينما المتطلبة لا تتوقف أبدًا عن إعادة النظر في جماليات الفيلم الوثائقي.

سينمائيّ الذاكرة

ريتشارد دينـدو مخرج سويسري ولد في زيورخ عام 1944، وهو حفيد لمهاجرين إيطاليين. إنه واحد من أكثر المخرجين إنتاجًا في بلاده، بسبعة وثلاثين فيلمًا في رصيده حتى الآن، بينها فيلم روائي وحيد. وممّا نعلمه عن طفولته، أن والده المجبر على التنقل كان غائبًا دائمًا، وأنّ أمه تركت منزل الزوجية عندما كان في الثانية عشرة من عمره. فوجد نفسه وحيدا. [ولكنّ] طفولته الصعبة تميزت بحدس مذهل. فأثناء وجوده في المنزل، يستخدم مصروف الجيب الموكول إليه لشراء

(1) أفضل مصطلح «تدفّق» من المنطقة الوثائقية إلى الخيال. ومع ذلك، فإن التوجه نحو الخيال هو الوصول إلى البعد الخيالي. على الشاشة، لا يمثل الممثل أو الشخصية سوى صورة. ما نراه هناك دائمًا شيء مخلوق، بشكل مصطنع، طوعيًّا. في أفلامي رغبة قوية في البناء. ومع ذلك، بقدر ما يتم بناؤه، فإن أي فيلم هو كائن خيالي، خيال،
Egger Michel Maxime, Richard Dindo: à la recherche du temps perdu,Trilogies [http:// www.trilogies.org].

الكتب من بائع كتب مستعملة. لقد أثر فيه اكتشاف أعمال مارسيل بروست. وجميع إبداعاته تتميز بهذا البحث عن الذاكرة: فالعمل الفني فقط يمكنه إعادة تشكيل الزمن الضائع وإعادة اكتشافه. والذاكرة بحسب ريتشارد ديندو هي «مصنع، عمل لغوي»[1].

تصبح الأماكن بدائية. ويؤكد غاي غوتييه هذا الموضوع:

«إنه يعيد بناء سير الحياة أو أجزاء من سير الحياة دون اللجوء إلى العرض بطريقة السينما الروائية التاريخية» مثبتا أنه «سينمائي الذاكرة. [ويصدر عن] شهود، وكتابات يعاد تقديمها في أماكن العمل، دون أن يسقط في استسهال لأعمال التقريبية. فتمنح هذه الدقة، مضافة إلى اللقطات الثابتة والمُلحّة، كما لو كان يخرج الفيلم دون إخراج، أفلامه جودة جمالية قائمة على النقاء»[2].

لقد قرر ريتشارد ديندو العيش في باريس لأنه يريد تعلم اللغة الفرنسية حتى يتمكن من قراءة مارسيل بروست في لغته. دون أن يتلقى دروسا اتبع مثال مخرجي الموجة الجديدة وصاغ ثقافة سينمائية متينة من خلال التردد على مكتبة الأفلام الفرنسية. وكان غالبًا ما يذكّر بحقيقة أن أفلامه تبدأ بالكلمات وأن الصورة تأتي لاحقًا على عكس نهج الأغلبية. ويصر المخرج على أهمية الأدب في مقاربته:

---

(1) توضيح قدمه المخرج خلال مراسلة بالبريد الإلكتروني في 21 فبراير 2019.

(2) انظر:

Gauthier Guy, Le Documentaire un autre cinéma, Paris, Armand Colin cinéma, 3e édition, 2008, p. 314.

«غالبًا ما تأتي أفكاري في مواضيع الأفلام من الكتب. أستخرج من كتاب عددًا معينًا من الجمل التي أُنشئ بها ما أسميه «المونولوج الداخلي» للكاتب، ومن جمله أذهب بحثًا عن الصور التي أسميها «الصور الممكنة»[1].

فكثيرا ما تدور أفلام المخرج السويسري حول الغياب. فغياب الطفولة، والأبوين، والبحث عن الجنة المفقودة هو أمر حاسم، بالنسبة إليه، في اهتمامه بالماضي البروستي. فكان يصور بشكل أساسي موت شخصياته أو استحضار شخص مشهور مات أثناء صنع الفيلم. وبذلك تصبح سينماه عملًا من أعمال الذاكرة:

«تصبح أي صورة، لحظة التقاطها، وثيقة بحد ذاتها. هذا ما أسميه «توثيق» الواقع. أصنع صورًا لا تشهد فقط على وجودي في العالم، في وقت ومكان محددين، بل تثبت أيضًا هذا الشيء شديد الوضوح وشديد الغموض: أنا موجود والعالم موجود.

ومن الناحية السينمائية، هذا الدليل هو أمر مؤثر للغاية بالنسبة إلي. إن صناعة السينما ليست فقط، كما قال كوكتو، «تصوير الموت في العمل، فأكثر من ذلك، هي إعادة الموتى إلى الحياة»[2].

---

(1) انظر:

Villain Dominique, «Richard Dindo cinéaste de la mémoire», in Faire des films, entretiens, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2016, p. 155- 172.

(2) انظر:

http://www.trilogies.org/articles/richard-dindo-recherche .

فغياب الشخصية المركزية هذا آلي للغاية بحيث أنه لم يستخدم في أحد الأفلام التي خصصها للكاتب السويسري، ماكس فريش، اليوميات I - III، إلاّ صورًا أرشيفية وصورًا للمؤلف على الرغم من أن الكاتب كان على قيد الحياة في ذلك الوقت عام 1981. فقد صور ريتشارد ديندو بعض اللقطات معه، لكنه لم يستخدم الصور في فيلمه، لأنه كان يبحث عن حقيقة الكاتب بلغته وليس في صورة له. فالمخرج يرى أن «الحقيقة توجد في اللغة فقط وليس في أي مكان آخر»[1].

الصورة 1 – ريتشارد ديندو، رحلة باشو (2018). فوتوغرام.
باشو يسير وظهره وسط منظر طبيعي ثلجي أمام مدخل المعبد.

(1) إن كنت قد صنعت أفلامًا عن الكتاب، فليس هذا فقط لأنهم كانوا من علّمني، بدلاً من الأب الغائب، ولكن أيضًا لأنهم «أساتذة اللغة»، وبالتالي هم الأقرب ما يمكن أن يكون بحق عنوان «الحقيقة»، «حقيقتهم» بريد إلكتروني متبادل مع ريتشارد ديندو في 21 فبراير 2019.

تنبع اليقظة الفكرية لريتشارد ديندو من النثر، لا سيما من خلال الأهمية التي يوليها لكتابة مارسيل بروست. ومع ذلك، فقد استمر أيضًا في الاهتمام بالشعر وتناوبت أفلامه السينمائية بين الأفلام المخصصة للكتاب والشعراء [الصورة 1].

ذاتية الشاعر عبر الفصول والمناظر الطبيعية

يثير ريتشارد ديندو في فيلم رحلة باشو (2018)، الارتباك حول التمييز بين الأجناس الأدبية من خلال إنتاج روائي وثائقية عن باشو، شاعر الهايكو العظيم. يجسد راهب هذه المرة الشاعر على الشاشة. لا أحد من الشخصيات التي ظهرت في هذا الفيلم ممثل، فهم أشخاص وجدهم في الشارع وفي المقاهي وعلى صفحات الفيسبوك الخاصة بمساعدته[1]. تدور أحداث الفيلم حول رحلة ألف فرسخ على الأقدام وعلى ظهر حصان في المناظر الطبيعية في اليابان، ويرافق الشاعر صديقه سورو في جزء من هذه الرحلة. يقوم ريتشارد ديندو بمونتاج دقيق مؤلف من مقتطفات من مجلات السفر وقصائد الهايكو كتبها باشو، تظهر أحيانًا على الشاشة ويقرؤها برنارد فيرلي في صوت من خارج الإطار.

ويرجع تفرد هذا الإخراج إلى حقيقة أن المتفرج يوضع في ذاتية الشاعر، والموسيقى التي تبدأ في الجينريك لترافق اللحظات التأملية للفيلم المخصصة للمناظر الطبيعية المتقاطعة. فلا توجد

(1) بريد إلكتروني متبادل مع ريتشارد ديندو في 21 فبراير 2019.

كلمات تُدرك خلال الحوارات النادرة بين الأشخاص الذين واجههم باشو، ويكون الصوت متزامنا مع الأعمال اليومية، لكننا ندرك فقط القصة التي يقودها الصوت من خارج الإطار. وأداء الممثلين قريب من الإيماءات الرمزية المقتبسة من السينما الصامتة. وغالبًا ما يكون باشو في الخلفية، متلصصًا متأملا يراقب امرأة تغسل البطاطس في نهر، أو رجالا يتشاركون في حفل الشاي، أو شابات يمشطن شعورهن على الشرفة، أو محظيات. يبدأ الفيلم في خريف عام 1684، متبعا رحلة باشو، وهو يعبر الفصول، من الخريف إلى صقيع الشتاء ثم الربيع بين الأزهار ويجوب الأماكن الرائعة. فقد تم تكليف شخص، وفق ما يخبرنا الجينيريك، بمهمة مستشار للمناظر الطبيعية. إنه أكثر من يهتم بجمال الطبيعة في السير الشخصية للكتاب والشعراء، لأن هذا الجانب أساسي في كتابة باشو. فغالبًا ما يتم تصوير القمر ليلًا ونهارًا. حتى أن باشو استيقظ في الليلة التي سبقت وفاته ليفكر في الأمر.

لقد كانت أغلب المواقع في الفيلم عبارة عن مناظر طبيعية حتى أصبحت الرحلة عبر شعر القرن السابع عشر ممكنة. فالمعابد والأضرحة والمنازل التقليدية تمثل الأماكن الأخرى التي تم عبورها. ففي فيلم رحلة باشو، تمكن ريتشارد دينو من الجمع بين الأزمنة والناس. يشرح فرانسوا نيني هذا الموضوع:

«الأمر متروك لجميع مخترعي التضافر السينمائي - كل أولئك الذين يعرفون كيفية جعل أفلامهم تتحدث في أزمنة نسبية، ومن

خلال أشخاص متداخلين – لرفع التحدي البروستي، ومعرفة كيفية صنع من السينما الوثائقية شيئا آخر غير فضلات التجربة المشتركة (الأحداث الجارية) وإضفاء الأهمية التاريخية للأسلوب والحقيقة الأدبية»[1].

الصورة 2 – ريتشارد ديندو، رحلة باشو (2018). فوتوغرام.
باشو يكتب الهايكو في دفتر ملاحظاته.

يكشف هذا الفيلم ببطء عن السنوات الأخيرة من حياة الشاعر حتى وفاته، عابرا الفصول والمناظر الطبيعية، مرفوقا بالكتابة. فتُظهر عديد المشاهد باشو بصدد الكتابة وتخصّص لقطات عديدة للخط. ويقرأ الصوت السارد من خارج الإطار العديد من المقاطع الطويلة من يوميات رحلات باشو. فينغمس المتفرج في الحقيقة الأدبية، في

(1) انظر:
Niney François, L'Épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire, Bruxelles, éditions de Boeck, 2002, p. 292.

زمن هذه الكتابة الفريدة التي تمدح عظمة الطبيعة وقوتها. وينبع هدوء عميق من الصور، صفاء حكيم فهم المعنى الحقيقي لوجوده. وينتهي فيلم «رحلة باشو» بوفاة الشاعر الذي يقول هايكو أخير قبل رحيله: «أليس هذا العالم موطنًا للأوهام، تعبت من التفكير فيه، سأخلد للنوم»[1] [الصورة 2].

الجدلية بين الصور والكلمات

يخلق ريتشارد دينـدو محاورة بين مشاعر الشاعر والروائي لويس أراغون مع فن الألوان النابض بالحياة للرسام هنري ماتيس في أراغون، رواية ماتيس (2003). وتجري الأحداث في نيس وفينس. وتحتل أماكن اللقاء الحقيقي بين الرسام ولويس أراغون في عام 1941 مكانة أساسية. فريتشارد دينـدو يعتمد على هنري ماتيس، وهي رواية نشرها لويس أراغون في عام 1971، وهي كتاب نثري، تبدو بعض فقراته شعرية للغاية. فيعمل المخرج على هذا الموضوع في حين أن البطلين الرئيسيين ماتا منذ زمن طويل. ولا يستخدم الممثلين في هذا الفيلم، بل يخيّر أن يركز عمله على غياب الفنانين المعنيين. وسيقرأ التعليق صوت جاك ويبر، من خارج الإطار مقتطفات من رواية ماتيس التي تم اختيارها وضبط المونتاج لها بعناية لتكون ذات معنى.

---

(1) رحلة باشو، ريتشارد دينـدو (2018).

تطرح «هنري ماتيس، رواية»حوارا غريبا، بين أديب شغوف بلوحات ماتيس ورسام سئم من قراءة ما كتب عن فنه ولكن لديه ثقة تامة في لويس أراغون، الذي يتطور على مدار النص الذي ألفه أراغون على مدى ثمانية وعشرين عاما. يسود التفاعلُ بين الفنون الروايةَ. فقد قرأ هنري ماتيس، الذي جعل لويس أراغون وزوجته إلزا تريوليه في وضع تصوير لسلسلة من البورتريهات في عام 1942، بعض النصوص واقترح تصحيحات. لكن الشاعر تباطأ في نشر هذا العمل، الذي لن يرى النور إلا بعد وفاة صديقه هنري ماتيس، ثم من إلزا في عام 1970. ويقترح ريتشارد دينـدو إبداعًا سينمائيًّا أصيلا يعكس هذه الآراء المتقاطعة بين الأدب والرسم. وفي النسخة الأصلية من رواية هنري ماتيس، في غاليمار، حرص أراغون على التمييز بين لوحات ماتيس المعادة أو المهجورة والتي تظهر بالأسود وبالأبيض، بينما تخصّص الألوان للوحات القماش المحفوظة. ويناوب ريتشارد دينـدو أيضًا الصور المعاصرة للقاء بين الرسام والأديب بالأبيض والأسود، والصور الملونة من الفترة المعاصرة حتى التصوير، والصور المصورة بالألوان وغالبًا ما تكون مكرسة لأماكن مهمة، والعديد من الرسومات واللوحات من قبل هنري ماتيس. لقد وضعت «هنري ماتيس، رواية» في المنظور عبر سينما ريتشارد دينـدو. فيعيد اختراعها، باعتماد التكرار والتأويلات. فتكون المقاربة حميمية أحيانا: فالمشاهد أقرب إلى الأعمال من قارئ «هنري ماتيس، رواية»، مثل اللقطة الجميلة جدًّا المكونة من اثنين

وثلاثين صورة مرسومة للويس أراغون، والتي أعيد إنتاجها في الكتاب[1]، اختار ريتشارد ديندو إنشاء إيقاع من خلال المونتاج. فبدلًا من الرسومات التسعة لكل لوحة التي أعيد إنتاجها في الكتاب، قام بعزل رسم أو رسمين وأحيانًا يضعهما في إطار عن قرب. ويغدو السرد عندئذ أقرب. ويجد ريتشارد ديندو جدلية بصرية للدلالة على العلاقة بين الرجلين وينجح في رفع التحدي المتمثل في التقاط صورة ثابتة تمثل عملًا فنيًّا. وليس الاقتباس المباشر للصور المأخوذة من كتاب لويس أراغون غير عمل عرضي. فغالبًا ما يختار المخرج أعمالًا أخرى وإطارات أخرى. ويعيد تأويلها بحُرية.

للمكان دور مركزي في مقاربة تخليد السينمائيين. بدأ التصوير في شتاء عام 2001، في نيس في الأماكن التي يرتادها لويس أراغون خلال لقاءاته الأولى مع هنري ماتيس. ويصر فرانسوا نيني على أهمية الأماكن بالنسبة إلى المخرج:

«يسلط ديندو الضوء على ذاكرة مدفونة، مقسمة مثل طبوغرافيا الحنين إلى الماضي (ألا نقول «ثقوب الذاكرة»؟)، يصوّر تسلسلا من قصص من أماكن الذاكرة، وتسلسلا من قصص في الأماكن وحول الأماكن. تهدف سوابق الذاكرة المصورة إلى العودة من الحاضر

---

(1) انظر:

Aragon Louis, Henri Matisse, roman, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 1991, p. 486 à 489.

المرئي للشهود والأماكن إلى صور الماضي المنتهية. ويجعل ديندو هذا الجهاز الخاص بالمكان اذي يعدّ روح السينما الخاصة به [...]. يعيد ديندو دائمًا، بطريقة قضائية، تكوين مكان الذاكرة مثل مكان للجريمة»[1].

في «هنري ماتيس، رواية»، غادر المخرج وحده حاملا كاميرا صغيرة. فقام بتصوير رسومات ماتيس ولوحاته بشكل عفوي للغاية، دون إذن. يوضح أنه شعر بالحرية الشديدة وأن هذا الفيلم هو الفيلم الذي يفضله لأنه الفيلم «الذي يجد نفسه فيه أكثر من غيره، والذي يعبر عن أكثر أفكاره ومشاعره والعلاقة العاطفية والفكرية بفرنسا»[2]. ولئن كان الخطاب الذي ألقاه لويس أراغون والذي قرأه الصوت من خارج الإطار هو الدافع للفيلم بأكمله، فإن الموسيقى غالبًا ما تكون حاضرة. فريتشارد ديندو يبني جدلية بين الصور والكلمات، والواحد منهما ينير الآخر: «ترصد الصور عندي الواقع وتعيد إنتاج ما يمكن رؤيته وبالتالي تصويره، ونصوص [أراغون] تقول، ما لا تعرفه الصور، وما لا يمكن إظهاره»[3].

---

(1) انظر:

L'hpreuve du réelà l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire, op. cit., p. 290.

(2) انظر:

Faire des films, entretiens, op. cit., p. 170.

(3) بريد إلكتروني متبادل مع ريتشارد ديندو في 21 فبراير 2019.

يصل المخرج إلى نيس في فصل الشتاء، وخصّصت لقطات جميلة جدًّا للأمطار الغزيرة التي تضرب الزجاج الأمامي للسيارة التي يقودها إلى «قصر سيمياز»[1]، وتعلن واجهات المنازل الملونة التي شوهدت من خلال الزجاج المبلل بقية نص لويس أراغون الشعري:

«دموع النمل كانت تمطر على نوافذ الحافلة. وكانت تتصاعد من غبار ماء ديسمبر الذي كان يتساقط على كل شيء. رؤية المنزل من هذه النوافذ المفتوحة على أجمل اللوحات في العالم» [الصورة 3].

لقد أولى ريتشارد ديندو دائمًا أهمية كبيرة للنوافذ في أفلامه. يستحضر نص أراغون حقيقة أن نافذة ماتيس في لوحاته تفتح على نيس، على اللون الأزرق مثل العيون الثاقبة للرسام. يضع السينمائي هذه العبارة بالتوازي مع سلسلة من اللوحات التي تتميز بنوافذ مفتوحة باللون الأزرق.

---

(1) انظر:

Henri Matisse, roman, op. cit., t. I, p. 23.

صورة 3 – ريتشارد دينـدو، أراغون، رواية ماتيس (2003). فوتوغرام. منظر عام لمباني هوسمان من خلال نافذة السيارة عند الوصول إلى نيس، جنريك الافتتاح.

تكرس الصور أهمية المكان: مدينة نيس، وفيلا خيمياز، والأماكن التي عاش فيها لويس أراغون وإلزا تريوليه، والديكورات الداخلية لفيلا خيمياز مع العديد من اللوحات، والرسومات وقماش اللوحات التي لا تحصى ولا تعد التي رسمها هنري ماتيس. فقد تم تصوير الغرف المزينة بشكل أنيق وهي فارغة، مما يبرز أهمية الأشياء، والأرائك، والأثاث، والسجاد، والأواني الفخارية، وجميع الزخارف التي تؤدي إلى التقارب مع الكون الموجود في لوحات السيّد. فيؤطر البحر ومنتزه الإنجليز وحديقة الفيلا المشهدَ. ويصور ريتشارد دينـدو أيضًا في فونس لأن الرسام يستقر هناك في نهاية الحرب بينما كان الحلفاء يهدّدون بقصف نيس وكانت صحة ماتيس محفوفة بالمخاطر.

ويتمكن المخرج من إيجاد إيقاع سينمائي لتعزيز عاطفة هذا اللقاء بين شاعر ورسام عظيم يجعلنا النص نشعر به. وعلى مستوى الصورة، كان يعتمد الألوان، ومثل أراغون، يستخدم العديد من صور هنري ماتيس بالأبيض والأسود، التي أضيفت إليها صور لويس أراغون وإلزا تريوليه. فيسافر بلا كلل عبر غرف مسكن خيمياز الضخم هذا، حيث يلتقي أعمال الرسام في الخلفية على الجدران، أو يخصّص لقطات قريبة لها حتى تشع ألوان ماتيس في الفيلم. وعلى هذا النحو يتمّ تقديم «الوسط البلوري» الأثير جدا عند الرسام والذي يستدعى في نص لويس أراغون، من خلال الفيلم. فيستحضر نص الرواية أصداء بودليرية من رسومات هنري ماتيس. وتجد الهالة الشمسية للصور التي أنتجها المخرج صدى في الجملة التي ينطقها الصوت الذي يقرأ نص لويس أراغون من خارج الإطار.

«يمكننا أن نتهم ماتيس بأنه رسام الرفاهية في عالم يوجد فيه البؤس. بالتأكيد هو كذلك، رسام الرفاهية في عالم توجد فيه المعاناة، ورسام النور في عالم يعضّه الظلام. كل هذا، علينا أن نعتاد على فكرة أن ماتيس يرسم للتجميل. وقد لاحظت أنه كلما تقدم في السن، كانت صحته أسوأ وكانت رسوماته أكثر إشراقًا وسعادة. وأنا أفضّل تلك التي تزين على تلك التي تشوه».

تلعب الصور التي كتبها ريتشارد ديندو على الإغواء نفسه. يصبح الشتاء جماليًّا، والمطر ذريعة لضبابية مرغوب فيها، والألوان هادئة وشفافة. فقد أمكن لهنري ماتيس الكشف عن جوهر الأشخاص

الذين خصص لهم بورتريه، وكما أفاد أراغون، فإن سلسلة من البورترهات تكشف الابتسامة أو تعبير أفراد عائلة الشخص المقدّم الذي لا يعرفه ماتيس[1]. وهكذا يعطي فيلم ريتشارد ديندو تعبيره المثالي عن نص أراغون في حوار مع فن الرسام. وتأتي الكثافة في هذا الفيلم من دقة اختياره لجمل أراغون، والطريقة التي ترتبط بها بصور الأماكن المصورة ولوحات ماتيس في هذه الأماكن.

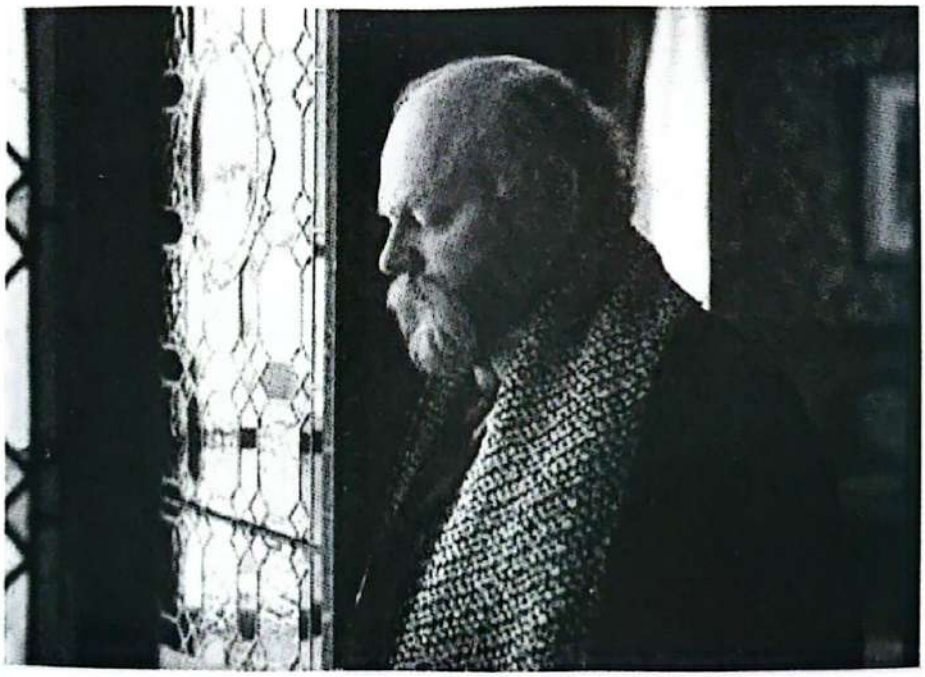
مرثية بصرية لإحياء الشاعر الغائب

في فيلم آرثر رامبو، سيرة حياة (1991)، لجأ ريتشارد ديندو إلى إعادة بناء أصلية للغاية من خلال استدعاء شهود من بين أقارب الشاعر وأصدقائه الذين لعب أدوارهم ممثلون يرتدون أزياء العصر، يقدمون شهاداتهم انطلاقا من مقتطفات مأخوذة من مراسلات. وهكذا استدعى سبعة أشخاص مهمين لعلاقاتهم مع آرثر رامبو: إرنست ديلاهاي، صديق الطفولة، وإيزابيل رامبو وفيتالي رامبو، أخت الشاعر وأمه، وجورج إيزامبارد، أستاذ اللغة الفرنسية في معهد شارلفيل ميزيير، والشاعر بول فيرلين، صديقه وعشيقه، وألفريد باربي، تاجر في عدن، وألفريد إل جي، وزير المستقبل لمنيليك الثاني، زوريخ [الصورة 4].

(1) هذا هو الحال بالنسبة لوالدة أراغون، وهو التعبير الذي وجده في أحد بورتريهات السلسلة.

يمثل والد آرثر رامبو الشخصية الغائبة في هذه السيرة. وذلك لأنه تخلى عن زوجته وأطفاله وهو الأمر الذي عانى منه الشاعر كثيرًا. لم يخف ريتشارد ديندو أبدًا الروابط مع وجوده الخاص. فالغياب المشترك للأب يجعله شديد الحساسية تجاه هذا العمل. يشير إلى أن ماكس فريش كان بالنسبة إليه شخصية أب، وآرثر رامبو، شخصية أخوية. وأنه تعهّد لنفسه -في بداية حياته المهنية- بإهداء فيلم لكل منهما.

لقد تم بناء القصة في ثلاثة أقسام كبرى: صحاري الحب -وهي مجموعة كتبها آرثر رامبو في عام 1871- وموسم في الجحيم - المجموعة الوحيدة التي نشرها الشاعر في عام 1873، خلال حياته -وملاك في المنفى- وهو تعبير شعري استخدمه بول فيرلين لتعيين آرثر رامبو.



صورة 4 - ريتشارد ديندو، آرثر رامبو، سيرة حياة (1991). صورة من فيلم.

قرأ جاك بوناف تسعة عشر قصيدة في الجزأين الأولين، والمنفى في الجزء الأخير الذي يتوافق مع التخلي النهائي عن الشعر، ولم تتم قراءة سوى الرسائل التي كتبها الشاعر.

وكانت الأماكن أصلية تضع إطارًا لهذه القصة من حياة آرثر رامبو، وهو الوحيد الذي لم يتم تجسيده على الشاشة. ويجعل الصوت من خارج الإطار قصائده مسموعة. ويتم الحفاظ على اللغز بفضل اختيار عدم إظهار الشاعر. فيعيد أقارب آرثر رامبو لحظات مختارة من حياته حتى قصة وفاته. فيتكلمون بدلا من الموتى بكلمات وعبارات الميت. يتحول الفيلم إلى شاهدة قبر مرئية يُنظر إليها باعتبارها عملا تذكاريا لإحياء الشاعر على وجه التحديد من خلال اختيار هذا الغياب. وبعيدًا عن كليشيهات صور السيرة، يملأ الفراغ الفيلم، والغياب يعطي جوهرًا لهالة آرثر رامبو شديدة الغموض.

صورة 5 – ريتشارد ديندو، آرثر رامبو، سيرة حياة (1991). صورة من فيلم. منظر طبيعي في هرار بإثيوبيا خلال إقامة الشاعر في إفريقيا.

يشكّل المكان المختار، كما الأمر في الفيلمين الآخرين، نقطة البداية الأساسية لهذا البحث حول الشاعر. فيستحضر ريتشارد ديندو المشاعر التي يمنحها له المكان الحقيقي. ويوضح أنه صوّر في شقة عائلة رامبو في شارلفيل-ميزيير. وبما أن منزل روش تم تدميره خلال قصف الحرب العالمية الثانية، قام بتصوير مزرعة قريبة تشبه أوصاف منزل العائلة. فيوضّح قائلا: «وكالة هرار تغيرت منذ ذلك الحين، لكنني رصدت إحداها في حي يشبه الحي الذي عاش فيه رامبو في ذلك الوقت»[1] [الصورة 5]. لقد أحسّ مخرج «آرثر رامبو، سيرة حياة»، بالحاجة إلى الذهاب إلى إفريقيا لتقديم تقرير عن السنوات الأخيرة من حياة الشاعر:

«لا يغير معرفة الذاكرة التي تسكن مكانًا وجودي في هذا المكان فحسب، ولكن أيضًا الصورة التي يمكنني تكوينها عنه. لهذا السبب، كان علي الذهاب إلى أفريقيا، في عملي على رامبو. قد يبدو الأمر سخيفًا وساذجًا، لكن وجودي في هرار ومعرفة أن رامبو عاش هناك مصدر انفعال كبير بالنسبة إلي»[2].

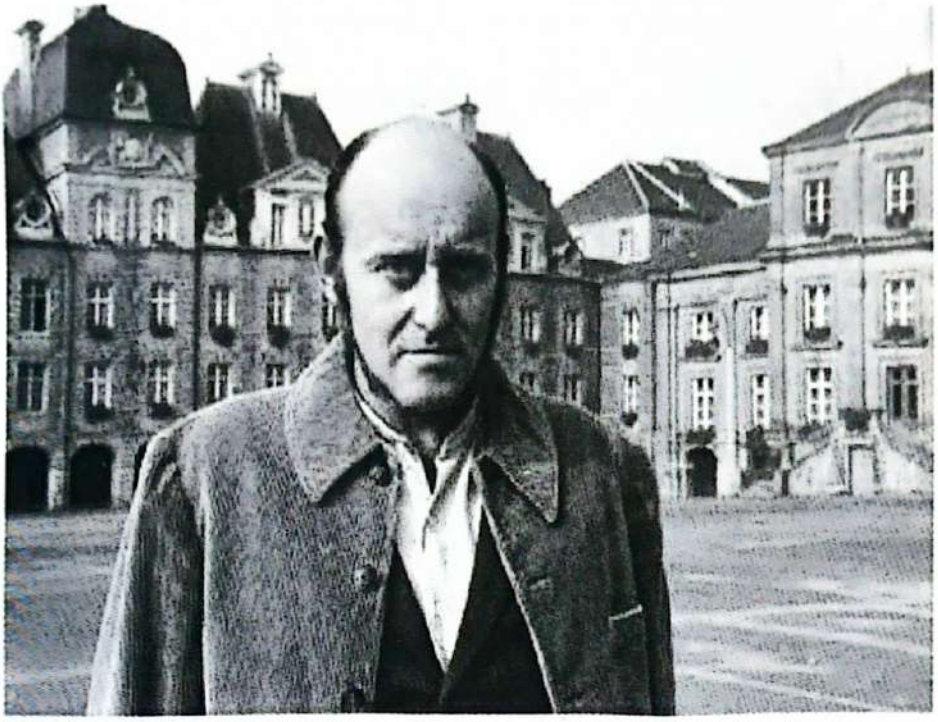
---

(1) انظر:

Arthur Rimbaud, une biographie, entretien avec Richard Dindo, in Documentaires, n°6, 3e trimestre 1992, p .94-98.

(2) انظر:

Trilogies, http://www.trilogies.org.



صورة 6 –ريتشارد ديندو، آرثر رامبو، سيرة حياة (1991). صورة من فيلم. الممثل الذي يجسد صديق الطفولة إرنست ديلاهاي موجود في ساحة المسرح، أمام دار بلدية شارلفيل ميزير.

لقد أراد المخرج، من خلال هذه الصور المبعّدة –في لقطات واسعة ومحايدة– قريبة من صور ذلك العصر وتم التقاطها في إفريقيا، تصوير آثار ماضي رامبو.

ترافق الفيلم صور من القرن التاسع عشر، من أجل الإبقاء على تناغم مع العصر الذي تم استحضاره. وهكذا نرى شارلفيل–ميزيير، وباريس وصور الكومونة... وأعيد استخدام جميع صور الشاعر في الفيلم. فتم عرض لوحة ركن من لوحة «ركن من قماش» التي رسمها هنري فانتين لاتور (1872) عدة مرات. نتعرف على الشاعر بصحبة سبعة رجال مؤثرين من الأدباء في ذلك الوقت

ينتمون إلى الحركة البارناسية. وفقًا للمقاطع، تم تصوير هذه اللوحة بتأطير متنوّع: [تعرض] لقطة كبيرة الشاعر وحده، ثم تظهر لقطة أوسع قليلًا للثنائي آرثر رامبو وبول فيرلين، وهي لقطة جامعة تضع رامبو في سياق ذلك العصر. وتعمد بداية الفيلم ونهايته إلى اللقطات الكبيرة المركزة على الوجه الوحيد لآرثر رامبو من هذه اللوحة. وإلى ذلك يلتقط ريتشارد ديندو صورًا فوتوغرافية بالأبيض والأسود للشاعر، بما في ذلك تلك المصنوعة في إفريقيا، ذات الجودة الرديئة. كما تم استخدام الرسم بالقلم الذي يحمل عنوان «آرثر رامبو وهو يدخن الغليون» والذي رسمه بول فيرلين. وكانت لوحة «رامبو طريح الفراش» بعد «دراما بروكسل»، التي رسمها جيف روزمان في يوليو 1873، معروضة. وفي الواقع، يتم الكشف عن التداخل بين الأطراف بهذه الطريقة، في حركة إعادة بناء وثائقي. ومع ذلك، فقد تم تصوير بعض المقاطع المخصصة لباريس في المرحلة الحالية، من خلال تأطيرها فقط من أعلى المباني حتى لا تحتوي على الكثير من معالم العصر المعاصر. وتتفرّد لقطة واحدة بشكل خاص. فيها يتحدّث إرنست ديلاهاي في باريس، عن صديق طفولته آرثر رامبو. وفي اتجاه المجال المضاد، تعرض الكاميرا سيارات وحافلة، وصورًا معاصرة للتصوير. ويتم الاحتفاظ بهذه المفارقة التاريخية المدهشة، الأكثر وضوحًا في الفيلم، عمدا لوضع القصة وواقع التصوير في منظورها الصحيح. فيسمح بالابتعاد المفاجئ عن فيلم «في زي المرحلة» [الصورة 6]. ويبسط جاي غوتييه هذه الفكرة:

«لم تتم إعادة بناء الديكورات أو ترتيبها: فساحة شارلفيل المهجورة لا تخفي اللافتات، والمحطة الصغيرة التي غادر منها رامبو متهالكة ومغطاة بالعشب، مما يبرز التناقض عندما تسير إيزابيل رامبو، منفردة بزيّ معاصر، على طول الدرب المهجور، إنها صورة رمزية للذاكرة. فالشخصية الرئيسية منقوشة في الفراغ، «حضور في غياب»، كما قال سارتر عن الصورة»[1].

فنرى أن ديمومة صورة رامبو اليوم، على الرغم من الفجوة الزمنية، معروضة للمشاهدة بهذه الطريقة. بالإضافة إلى ذلك، فإن فيلم «آرثر رامبو، سيرة حياة» مشغول بشكل أساسي بمقاطع مصورة يتناوب خلالها الشهود، الذين يأتون ليعترفوا أمام الكاميرا بطبيعة علاقتهم بالشاعر، ويروون أيضًا لحظات من حياته. وغالبًا ما يكونون تقريبًا في مواجهة الكاميرا وفي أحيان غير قليلة تؤدي شهاداتهم إلى تحديق الكاميرا. فالنبرة نبرة اعتراف. والأشخاص الذين يقدّمون شهاداتهم هم جميعا أقارب يحبون الشاعر. وهكذا فإن المتفرج -المتورط من خلال نظرة الممثلين- مدعو للمشاركة في التحقيق لفهم التخلي المفاجئ عن الكتابة. يذكر ريتشارد ديندو أهمية هذا الفيلم [فيقول]:

«الفيلم عن رامبو هذا هو بالنسبة إلي، إن جاز لي القول، تتويج لتجربتي بصفتي مخرج أفلام وثائقي، يسعى إلى تعميق فكرة

---

(1) انظر:

Le Documentaire un autre cinéma, op. cit., p. 254.

السيرة في السينما وتجاوز مفهوم الأفلام الوثائقية نحو الخيال. [...] ما يهمني هو التحقيق باعتباره القوة الدافعة للفيلم، والتحقيق باعتباره أداة بحث عن الحقيقة، والتحقيق بصفته ذريعة لمواجهة الصور والأصوات»[1].

يعتبر هذا الفيلم بلا شك الأكثر نجاحًا من منظور التقاط السيرة لأنه يحاول العثور على الحقيقة العميقة لهذا الشاعر الغريب. فخلال العديد من المقابلات، أعرب ريتشارد ديندو عن أسفه لتقبّل سيرة آرثر رامبوفي فرنسا تقبلًا سيئًا للغاية. ويفسر هذا الفشل من خلال حقيقة أنه يدعو إلى التشكيك في الأسطورة، فالمخرج السويسري يلاحق قصة حياة رامبو خارج الشعر، على وجه التحديد في الانجراف الأفريقي البطيء الذي بدا فيه فاقدا روحه خلاله ومنكرا للكتابة إلى الأبد. ويبرز أن الفيلم لم يحظ بالتقدير لأنه اختار إعطاء نص آرثر رامبو لسماعه دون أن يطلبه جاك بونافيه. وأراد للممثل أن يقصّ حياة الشاعر بشاعرية:

«أستخدم في أفلامي عن الكتاب والشعراء فقط نصوص سيرتهم الذاتية، أو تلك التي يمكن أن يسمعها المرء ويفهمها على هذا النحو. لذلك دمّرت في هذا الفيلم التقليد الفرنسي «التحريضي» لقراءة الشعر الفرنسي أو تجاهلته»[2].

---

(1) انظر:

«Arthur Rimbaud, une biographie, entretien avec Richard D indo», art. cit.

(2) بريد إلكتروني متبادل مع ريتشارد ديندو في 21 فبراير 2019.

ويتم تصوير مقاطع معينة تدعم لحظات اقتباس القصيدة باللونين الأبيض والأسود. وتُعرض الصورة لأنه يتم تصويرها بالفيديو للحصول على مادة مختلفة عن باقي أجزاء الفيلم. الفكرة هي إظهار الصور التي يراها الشاعر نفسه. هذه اللحظات مبنية على شظايا جمالية: منظر طبيعي أو ستارة مرفوعة بفعل الرياح أو غرفة نوم الطفل الصغير أو أم تقشر الخضار أو ضفاف الماء أو رصيف محطة ريفية أو صورة جميلة جدًّا في لقطة كبيرة خلف رقبة الممثلة التي تلعب دور الأم وتقود عربة للعودة من المحطة. لقد صمم ريتشارد ديندو صورًا أكثر إشراقًا من بقية الفيلم. وأراد لها أن تعمل عمل لحظات التشويق بين شهادتين. وعليه تُدرج القصيدة ضمن خلق الأحاسيس المتميزة. فتسمح الصورة لنفسها بالتجول كالحلم ضمن الممرات المعلقة خارج الزمن. وتشكل هذه اللحظات أماكن للذاكرة خارج التدفق الزمني، وهي الأثر الملموس لوجود آرثر رامبو الذي يسمح للمشاهد بالوصول إلى رؤية رامبو أو «استبصاره»[1]. وهكذا يبدو أن الحديث عن شعر رامبو قائم بفضل الاختيارات السينمائية. وفي الواقع، يؤكد ريتشارد ديندو:

---

(1) الرسالة من الرائي كتبها رامبو إلى بول ديميني: «أقول إنه يجب أن يكون المرء رائيا، ليصبح رائيا. أن تجعل من نفسك الشاعر رائيا من خلال اضطراب طويل وهائل ومنطقي لجميع الحواس»،
in Rimbaud Arthur, oeluvres complètes et correspondances, Paris, Robert Laffont, 1992, p.233.

«لقد استخدمت قصائد رامبو باعتبارها حوارا باطنيا وشاعريا وسيرة ذاتية، ممّا يسمح لنا بفهم حياة رامبو التي رواها بنفسه ورواها شهود عيان على قيد الحياة. فثمة هاتان المقاربتان وهما المقاربتان الوحيدتان الممكنتان في فيلم وثائقي يعمل على الماضي، أي على الذاكرة. [...] فالسينما الخاصّة بي بشكل عام هي سينما بناء. إنها تُبني صورةً تلو صورة وكلمة بكلمة وذاكرةً تتشكل من سيرة الميت وحقيقته. وأتظاهر بمعرفة حقيقة رامبو، وإلا فإن الأمر لا يستحق ذلك العناء. أنا أدعي فهم حقيقته»[1].

يأخذ هذا الفيلم شكلًا مذهلًا: فمن خلال ترسيخه في أماكن حقيقية، والاختيار الدقيق للقصائد والمراسلات، ودقة البحث الأيقوني المتعلق بالشاعر أو بالعصر، فهو ينخرط بجلاء ضمن السينما الوثائقية. وعبر اللقطات الحُلمية المخصصة للشعر، يتحوّل إلى سينما تجريبية تسمح بالتقاط التفرد الشعري. ومن خلال استخدام ممثلين يرتدون أزياء يصبحون شهودًا على حياة آرثر رامبو يستخدم مسار التخييل. وتم تصميم المونتاج بحيث تتشابك هذه الأجهزة الثلاثة باستمرار، مما يؤدي إلى حدوث ارتباك في الشكل.

سينما الوحي ذات الجوهر الشعري

تقدم السينما الشعرية لريتشارد ديندو نهجًا فريدًا جدًّا للعمل الوثائقي. فلا تتردد، وهي تحطّم الحدود، في اللجوء إلى العمليات

(1) قرص مضغوط، آرثر رامبو، سيرة ذاتية، مقابلة مع ريتشارد ديندو.

المستعارة من الخيال. ويجعل ديندو، سينمائي الذّاكرة، المكان عنصرًا مركزيًّا وأساسيًّا في بحثه الشعري. فتستند سيرته الذاتية بشكل منهجي على هذه الحاجة للبدء من مكان حقيقي يرسخ إنتاجه. وسواء تم مُثلت السيرة الذاتية على الشاشة أم لا، يتم الاستماع إلى كتاباته من خلال الصوت من خارج الإطار. وهكذا تمكن ريتشارد ديندو من إنشاء نص متماسك يتبع التسلسل الزمني الضروري لنهج السيرة بينما ينسج بمهارة لحظات فيلمية أخرى: بين قصص السفر وهايكو لرحلة باشو، وبين المراسلات وقصيدة «آرثر رامبو، سيرة حياة». يكمن جمال هذه السينما إذن في البطء المنوّم في لقطات «رحلة باشو»، في القدرة على فهم مادية الألوان والأماكن واللوحات القماشية لرواية هنري ماتيس، وفي المشاهد التي تنقل نظرة الشاعر في صلة بنصوصه في «آرثر رامبو، سيرة حياة». فتأتي كثافة المدة المتصورة ومنطق الأحاسيس لمطاردة الترتيب الخطي لسهم الزّمن. وهكذا يقدم المخرج السويسري كيمياء نادرة بين النصوص والصور. فيأسر التّحقيق الذي يقدمه المتفرج وتشده هذه السينما الشعرية حتى وفاة الشاعر في «رحلة باشو»، أو «آرثر رامبو، سيرة حياة». وبعيدًا عن الكليشيهات، تعمل سينما ريتشارد ديندو باعتبارها كشفا لجوهر الشّعر.

بيبليوغرافيا

- Aragon Louis, Henri Matisse, roman, Paris, Gallimard, 1971.
- Egger Michel Maxime, «Richard Dindo: à la recherche du temps perdu», Trilogies, http://www.trilogies.org.
- Gauthier Guy, Le Documentaire un autre cinéma, Paris, Armand Colin cinéma, 2008.
- Niney François, L'Épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire, Bruxelles, éditions de Boeck, 2002.
- «Arthur Rimbaud, une biographie, entretien avec Richard Dindo», Docu- mentaires, n°6, 3e trimestre 1992. Rimbaud, Arthur, Œuvres complètes et correspondances, Paris, Robert Laf- font, 1992.
- Villain Dominique, «Richard Dindo cinéaste de la mémoire», Faire des films, entretiens, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2016.

عن القصيدة الزاد

قيم الشعر في باترسون (جيم جارموش، 2016)

ماتياس دي جونغي (مدرسة العليا للفنون سانت لوك بروكسل)

تصالح يا شاعر مع عالمك، إنها الحقيقة الوحيدة! وليام كارلوس ويليامز، باترسون، الكتاب الثاني (1948)[1].

ليس لدي ما أقوله/ وها أنا أقوله/ وهذا هو الشعر/ كما أحتاجه. جون كيج، «محاضرة عن لا شيء» (1959)[2].

ساق جارموش: باترسون، فيلم مضاد للفرجوية

من الجيد أحيانًا (على أي حال لا مفر من ذلك) أن نبدأ بحقيقة بديهية. فلنبدأ: عمل جيم جارموش يعطي الأدب، وخاصة الشعر،

---

(1) انظر:

Williams William Carlos, «Book II» [1948], Paterson, éd. Christopher MacGowan, New York, New Directions, 1995, ebook non paginé.

(2) انظر:

Cage John, «Lecture on Nothing» [1959], Silence. Lectures and Writings, Middletown, Wesleyan University Press, 2013, p. 109- 335.

مكانة خاصة – وهذا، منذ البداية: منذ أول فيلم روائي طويل له، عطلة دائمة (1980) بدأ المخرج الأمريكي بالفعل حوارًا مثمرًا مع الكتاب والشعراء، سيتكثف حتى باترسون (2016). تفاجأ البطل المركزي لهذه المحاولة التأسيسية، ألي باركر (كريس باركر)، الشاب المتسكّع دون ارتباط بحثًا عن إلدورادو الافتراضي، في اللحظات الأولى من الفيلم أثناء قراءة أناشيد مالدورور للوتريامون. وسيظهر على وجه الخصوص، في الإنتاجات اللاحقة، روبرت فروست ووالت ويتمان («يسقط بموجب القانون»، 1986)، وهنري ميشو وويليام بليك (الرجل الميت، 1995)، وياماموتو تسونيتومو وريونوسوكي أكوتاغاوا (الكلب الشبح: طريق الساموراي، 1999)، حتى لا نذكر إلا المراجع الأكثر وضوحًا. ولا يتعلق الأمر هنا بتقديم بانوراما شاملة للتفاعلات بين الشعر والسينما عند جارموش، وهي مهمة ضخمة (وذات أهمية كبرى) قام بها النقاد بالفعل[1]. فسنحاول بشكل أكثر تواضعًا، أن نقترح، فيما يلي، محاولة لتوصيف القيم والقضايا المرتبطة بالشعر كما هو مطروح في باترسون، وهو اقتراح حاسم في مسار مخرجه.

---

(1) انظر:

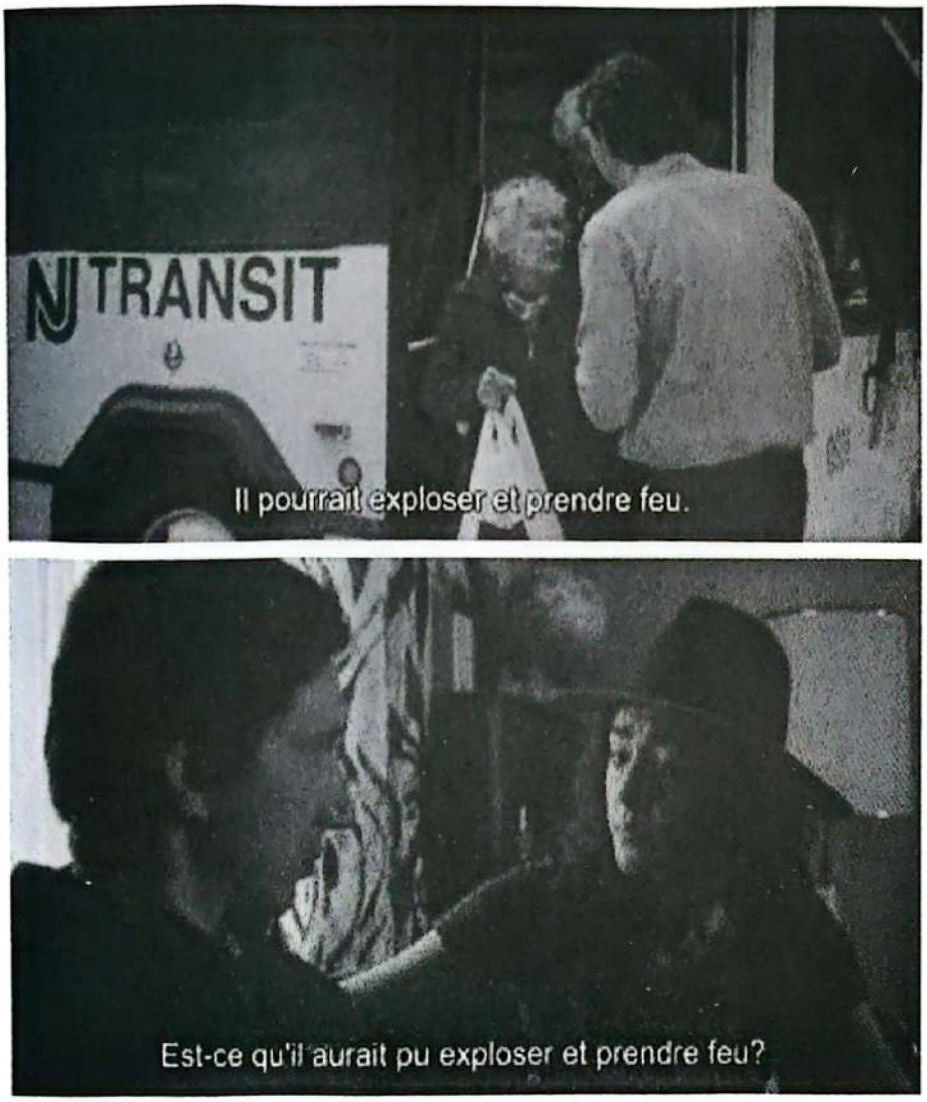
Suàrez Juan A., Jim Jarm usch, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, coll. «Contemporary Film Directors», 2007,p. 100-140 et Piazza Sara, Jim Jarmusch. Music, words an d noise, Londres, Reaktion Books, 2015, p.242-281.

في الواقع يهدف هذا الفيلم، ضمن فيلموغرافيا جارموش، إلى أن يكون علامة على القطيعة والاستمرارية. فهو علامة على الاستمرارية، لأنه يعيد بعض سمات الأعمال التي سبقته بل يأخذها إلى ذروتها. هذا هو الحال، لهذا الاتجاه المعلن لإخلاء المغامرات أو لتحييدها، على سبيل المثال. والتركيز على «ما يحدث عندما لا يحدث شيء»[1] (أو ليس كثيرًا)، حتى نستخدم الكلمات الشهيرة لجورج بيريك. فالبطل المسمى باترسون (آدم درايفر) هو سائق حافلة منظم يوميًّا كالساعة. فخلال الأيام السبعة التي تتبّعها الفيلم لم يحدث له أي شيء مزعج، ولا مغامرة، فلا يطرأ حادث مهم يهز تفاهة وجوده، أو مخططه العام إلا ويتحول إلى حبكة عادية جنينية تتميز بأوقات ساخنة. وكل ما يمكن أن «يحدث» يتم نزع فتيله بشكل منهجي هنا. نذكر مثالين: 1) هل تتعطل حافلة باترسون؟ يتم الإخلاء بهدوء ومزاج معتدل، ومجرد احتمال حدوث انفجار بعد الضرر يبدو بعيد الاحتمال في الكون الهادئ والمضاد للفرجة الذي أنشأه جارموش بحيث يفسح المجال للضحك وحتى يتحول إلى بروفة كوميدية [الصورتان 1 و2]. 2) هل يتردد حبيب مرفوض على الحانة نفسها التي يقصدها باترسون ويهدد الزبائن؟ نتبين أن السلاح مزيف ولم تترك الحلقة أي أثر تقريبًا - لا استياء ولا صدمة.

---

(1) انظر:

Perec Georges, Tentative d'épuisement d'un lieu parisien [1975], Paris, Christian Bourgois, coll. «Titres», 2008, p. 10.



الصور 1 و2 – جيم جارموش، باترسون (2016). الصور.
«ماذا يحدث عندما لا يحدث شيء»: نزع فتيل احتمالية وقوع الحدث.

بناءً على تكرار المواقف غير الاستثنائية للغاية، فإن تقطيع الفيلم يتبع إيقاع أسبوع غير ملحوظ تمامًا في حياة الشخص: كل من اللوحات السبعة مبنية على تجاور المشاهد التي تتعاود، ولا تكاد تترابط فيما بينها.

يخرج باترسون من ليلته قبل أن يدقّ جرس منبهه. ويتناول الإفطار، ويغادر إلى العمل، ويقود الحافلة، ويتناول الغداء، ويعود

إلى المنزل، ويتناول العشاء مع لورا (جولشيفته فاراهاني)، ويتجول مع مارفن، البلدغ الإنجليزي للزوجين، ويتوقف في الطريق عند حانة شادس لتناول جعة، والدردشة مع روّاد المكان، قبل العودة إلى السرير. من الناحية الهيكلية، لا يحقق الفيلم أي تقدم ملحوظ فيما يتعلق بالحكاية، وبالتالي يقوض القانون المقدس الذي ينص على تقديم القصة باعتبارها تسلسلا خطيا من التوترات والاضطرابات التي ترتب الانتقال من الموقف الأولي إلى وضع الختام. بالنسبة إلى هذه اللوحة الغائية، أي الموجهة نحو الهدف ونحو النهاية، التي تحكم الغالبية العظمى من الإنتاجات المعاصرة، يفضل جارموش تكوينًا قائمًا على الدورية.

إعادة تأهيل الحياة اليومية

ومع ذلك، في حالة باترسون، تمس هذه الدورية البعد الشاق للحياة اليومية، والرتابة التي ينطوي عليها ذلك - والتي عادة ما تتعرض، في قسم كامل من الخيال الغربي، إلى تحقير عنيف. فتجد الأنشطة المتكررة التي وُضعت بهذه الأعمال الروتينية، التي نعتبرها بسهولة غير مرفّهة، نفسَها في الواقع مرتبطة بشكل عفوي تمامًا «بالملل، والعادة، والمشترك، والابتذال، والتافه، والرتيب، والروتين، وغير الأصيل، والجحود»[1] بهذا المعنى، نحن «نتسامح

(1) انظر:

Sheringham Michael, Traversées du quotidien. Des surréalistes aux

مع الامتناع الدؤوب عن التكرار الساخر»[1] فقط لأنه يفرض نفسه علينا بثقل الضرورة. فبالنسبة إلى الفيلسوف مارتن هايدجر، على سبيل المثال، تتزامن «الحياة اليومية»، مع انحطاط (Verfallen)، ومع تدهور يقطع الأفراد عن كياناتهم ويتخلى عنهم في قبضة[2] «On» غير الشخصية وغير الأصيلة. ومقابل الحياة اليومية لـ «الحياة الواقعية»، فإن هذا النوع من الخطاب المهين، الذي ترجع أصوله حسب هنري لوفيفر إلى الرومنسية (خاصة الرومنسية الألمانية)[3]، تضاعف وأصبح أقوى بداية من النصف الثاني من القرن العشرين: نظرًا للإنتاج الضخم والنزعة الاستهلاكية. ثم تظهر الحياة اليومية في معظم الأوقات مسرحًا لاغتراب مبرمج بدقة من خلال تداعيات لا حصر لها، ولا سيما الأيديولوجية، لفرط الرأسمالية المعولمة. وفي مثل هذا السياق، غالبًا ما نسمع، أن الحياة اليومية يمكن أن تتدهور إلى عبودية - مخطط لها، ومقننة، وموحدة، ومشروطة بسلسلة كاملة من القواعد (معظمها غير ملحوظة، ولكن تتسلل إلى أقل

---

postmodernes [2006], trad. Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Lignes d'art», 2013

الفصل الأول (كتاب إلكتروني غير مُرقّم إلى صفحات).

(1) المرجع نفسه.

(2) انظر:

Heidegger Martin, Être et Temps [1927], trad. Emmanuel Martineau, édition numérique hors commerce, 1985, §27.

(3) انظر:

Sheringham Michael, op. cit., chap. 1.

ممارساتنا)، وأنها لا تفتح إلا على استنساخ أساليب الحياة المعيارية والميكانيكية، مما يؤكد عهد ما أسماه غي ديبورد «الفرجة».

يمكن أن تؤكد باترسون، المدينة التي يقيم فيها بطل فيلم جارموش، بسهولة تشاؤم مثل هذه التحليلات: هذه المدينة الصناعية القديمة، التي كانت مزدهرة ذات يوم، ترى الآن أكثر من ربع سكانها يعيشون تحت عتبة الفقر، في بيئة معادية تخلط بين التخطيط الحضري والتقسيم إلى الأحياء، الذي كان عليه مؤخرًا التعامل، علاوة على ذلك، مع العبور المدمر لإعصار إيرين. لكن جارموش لا يهدف إلى إعادة إنتاج التأمل المحبط والمسيء للبشر إلى حد ما والذي تجسد في فيلم سابق لباترسون، «فقط العشاق ظلوا على قيد الحياة (2013)». لا يتعلق الأمر هنا بإلقاء بيان يعطي صراحة للنقد الاجتماعي المر أو الرثاء: فالمدينة التي تم تصويرها، كما يفترض المخرج، تشبه إلى حد ما إعادة تكوين خيالي لنموذجه ([...] فيلمنا ليس وثيقة اجتماعية لباترسون. إنه باترسون متخيلة)[1] - فيدفع بعناية بالصعوبات التي يواجها ثالث أكبر مركز حضري في نيوجيرسي، حاليًّا والتي قد توحي بمستقبل غير مضمون للإنسانية، إلى الخلفية. أما بالنسبة إلى باترسون نفسه، باترسون الشخصية، فلا يبدو أنّ حالته باعتباره عاملا متواضعا، فضلًا عن الطبيعة الروتينية المفرطة لوجوده لا

(1) جارموش جيم، «الحس السليم»، التعليقات التي جمعتها إيمي توبين في تعليق الفيلم، نوفمبر-ديسمبر 2016، عبر الإنترنت،
https: www.filmcomment.com/article/jim-jarmusch-paterson-gimme -danger-inter- view

تحركه بشكل غير ملائم - فلا يصور جارموش الوضع الوجودي بوصفه عاملا من عوامل اغتراب بطله: فهو يفضل إبراز اللامبالاة الغريبة التي يتحملها. من أين يستمد باترسون موارد صفائه؟ ما سره؟ يمكن أن يكمن الجواب في كلمة واحدة: الشعر. يكرس سائق حافلة جارموش بالفعل جزءًا كبيرًا من وقت فراغه لكتابة القصائد في دفتر ملاحظات يحتفي بالحياة اليومية بأكثر طرقها عادية وتكرارا. وهنا يقطع باترسون مع فيلموجرافيا المخرج: فلأول مرة، لا يستدعى النشاط الشعري نفسه بما هو مرجع ثانوي فحسب -وإنما يجد نفسه في مقدمة المشهد. ومن المثير للفضول أن هذا الخروج عن المعهود الأول سيؤدي إلى ثان، أكثر إثارة للدهشة كذلك: لا تشترك شخصية باترسون كثيرًا مع الغرباء الذين كان جارموش دائمًا ما يرغب في إبرازهم حتى ذلك الحين[1]: حتى أنه يرغب في النقيض الدقيق- جندي سابق في البحرية أو موظف نموذجي وعضو كامل العضوية في مجتمع باترسون، فيعيش حياة زوجية مستقرة ويتوافق من جميع النواحي مع النماذج المحلية المهيمنة. ما هو مفهوم الشعر

---

(1) إن مناشدة جارموش للأشخاص غير الأسوياء لا لبس فيها. يعود كل من سواريز وبيازا إليها في أعمالهما، وقد اعترف المخرج نفسه مؤخرًا لصحيفة الغارديان: «غالبًا ما تكون شخصياتي من الغرباء الذين يعارضون الالتزام بالعالم. [...] في باترسون هم داخل العالم [...]»، «أخجل من الجنس في أفلامي. إنه يجعلني متوترًا» [25/ 11/ 2016]، مقابلة أجراها كيفن إي جي بيري في صحيفة الغارديان، عبر الإنترنت،
https://www.theguardian.com/film/2016/nov/25/jim-جارموش-paterson-adam-driver

الذي يمكن أن يغطي اقتران هذين «الشذوذين»، وكيف يتجلى هذا المفهوم لدى باترسون؟ سنحاول التعامل مع هذا السؤال أولًا وقبل كل شيء، بطريقة سطحية جدًّا[1]، على المستوى الشكلي، ثم (وقبل كل شيء) على المستوى الأكسيولوجي.

حضور الشعر في باترسون: التكرار، ولكن الاختلاف خاصّة

يؤدي الشعر وأساليبه الشكلية وظيفة حاسمة في سينما جارموش. فهو عاشق للأدب، وشاعر في أوقات فراغه - شاعر غير منشور، وهو أمر لا يخلو من أهمية. فقد ذكر المخرج مرارًا وتكرارًا في الحوارات الحد الفاصل بين كتابة قصائده وقصائد أفلامه[2]. ويؤكد أن هناك اتصالا طبيعيا بين الشكلين. وإذا وثقنا في الرأي السائد وقبلنا التبسيط الفاحش، فلا يمكننا إنكار أن الشعر، بالمعنى الضيق للمصطلح و«العاطفة الشعرية»، بالمعنى الأوسع

---

(1) سيستحق الموضوع بالطبع المزيد من التطورات الدقيقة.

(2) أعتقد أن رغبتي في صناعة الأفلام تأتي في الحقيقة من الشعر. كتبت قصائد أصبحت تدريجيًّا قصصًا صغيرة. قصائد نثرية مستوحاة من مقاطع معينة من رامبو أو بليز سيندرارز ماكس جاكوب، على سبيل المثال، وبدأت في إدخال مصطلحات سينمائية فيها - إطار، لقطة مقربة، محرك - بطريقة مجردة.
In Jarmusch Jim, «M uch about Jim Jarmusch (2/2)» [06/12/2009].
التعليقات التي تم جمعها بواسطة لوران (ريقوليت بالتعاون مع كلير بوماريس) في:
(avec la collaboration de Claire Pomarès) dans Télérama, en ligne, https://www.teIerama.fr/cinema/much-about-jarmusch- 2-2,50243. php. Sur ce point, voir aussi Suârez Juan A., op. cit., p. 154.

(لاستخدام التمييز الذي قدمه فاليري)[1]، كليهما مرتبط ارتباطًا جوهريًّا بمفهوم الإيقاع. ويقصد منه هنا أيضًا، بطريقة مختصرة للغاية، «العودة المنتظمة إلى حدّ ما لعلامة مرجعية ثابتة»[2]، منتجة للشعور بمجمل متماسك من العلاقات. فتصنيف أفلام جارموش، غالبا، على أنها «شعرية»[3] (من قبل النقاد ولكن أيضًا من خلال الكثير من المؤلفات العلمية) يمكن تفسيرها، على وجه الخصوص، من خلال طبيعتها المتكررة والانطباع العام عن العضوية والاتساق الناتج عن لعبة التكرار هذه. ولا يُعد باترسون وهيكله الدوري استثناءً في هذا الصدد: فكل الأعمال التي سبقت مسيرة جارموش المهنية تقريبًا تعمل بلا كلل «لإضفاء الإشكالية على مفاهيم التقدم والتنمية»[4] –من المحتمل أن تعمل هذه الإشكالية على مستويين:

1) على المستوى العيان، مع اعتماد هياكل عرضية إلى حد ما (هذه هي «حالة ليلية على الأرض «[1991] و«قهوة وسجائر» [2003]

---

(1) انظر:

Valéry Paul, «Propos sur la poésie» [1927], en ligne, Wikisource, https://fr.wikisource.org/wiki/Propos_sur_la_po%C3%A9sie.

(2) انظر:

Aquien Michèle, Dictionnaire de poétique [1993], Paris, Librairie générale française/Le Livre de poche, 2003 p. 254.

(3) انظر:

Piazza Sara, op. cit., p .237 et 273-277.

(4) هذه هي وظيفة التكرار وفقًا لما يقوله مازور كريستينا، الشعر والتكرار.

Mazur Krystyna, Poetry and Répétition. Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery, New York/ Londres, Routledge, 2005, p .xi [ترجمتي].

و«أزهار مكسورة» [2005]، و«حدود السيطرة» [2009])؛ و/ أو.

الصورة 3 – جيم جارموش، باترسون (2016). صورة من فيلم. الشعر والتراكب.

2) على المستوى المجهري، من خلال تحفيز مؤثرات التكرار[1]، أو التوازي أو التناظر بدقة أكبر، ويتم نشره أحيانًا على عدة أعمال: فإعادة التعبيرات أو الصيغ أو الكلمات أو الأسماء (أحد الأمثلة من بين أمثلة أخرى: «رجل أبيض سخيف غبي!» – فغاري فارمر، الممثل الكوميدي من أصل أمريكي، ينطق هذه الإجابة، في كل من فيلم «رجل ميّت»، وفيلم «الكلب الشبح» وحركات الإخراج (على سبيل المثال، لقطة السفر الجانبية الشهيرة وهي العلامة التجارية للسينمائي، أو استخدام الطباعة المضاعفة في باترسون، في الأوقات التي تتم فيها «كتابة» القصائد [الصورة 3] ؛ أو أكثر

(1) يرتبط الشعر بالطبع بالموسيقى، وهذا لا يثير استياء جارموش، الموسيقي نفسه وعشاق الموسيقى المتمرسين.

من ذلك، الاستخدام المنتظم للتلاشي في الأسود في فيلم «رجل ميت» والزخارف المرئية (أطلال ما بعد الصناعة، والتي تمر عبر فيلموغرافيا جارموش بالكامل أو توأمي باترسون أو علب أعواد الثقاب أو أكواب القهوة في فيلم «حدود السيطرة»)، الوضعيات أو المواقف («التصرف الوجودي» لألي في «إجازة دائمة» يكرّر، على سبيل المثال، صدى الشاب الباريسي الذي قابله في نهاية الفيلم، ولكن أيضًا صدى ويلي في فيلم «غريب كالجنة» [1984]).

ملاحظتان حول جمالية التكرار هذه:

1) في الشعر كما في الحياة، لا يحدث التكرار أبدًا من التشابه، بسبب الصيرورة التي لا تقاوم والتي تحمل الأشياء والكائنات بعيدًا، وتعرض تصورنا لنموذج «سهم الزمن». بدلا من ذلك، فإنه يفتح فترة فيها يُغمر الاختلاف: ولنأخذ على سبيل المثال، النسخة الأكثر صرامة من شكل قائم، «دون كيشوت» لسرفانتس، سينتهي به الأمر، على الرغم من كل العناية التي يتم اتخاذها في عملية إعادة الإنتاج، إلى شيء ما جديد، أي إلى شكل بمعان لا يمتلكها «الأصل»[1]. فتختلف النسخة عن الأصل لأنها تنطلق من

---

(1) يؤدي اعتذار بورخيس الشهير بالضرورة إلى هذا الاستنتاج، انظر:
Constat (Borges Jorge Luis, «Pierre .Ménard, auteur du Quichotte» [1941], trad. Paul Verdevoye, Fictions, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2012, p .41-52).
في الواقع، عند إعادة كتابة كيشوت، يقدم مينار نصًا حيث «يرتبط التكرار الأكثر صرامة والأكثر دقة بأقصى قدر من الاختلاف».

سياق مختلف بالضرورة -والظروف المكانية والزمانية التي تنبثق منها تجعلها تباينًا عن نموذج بدلًا من نسخة طبق الأصل من هذا الأخير.

2) يجعل مبدأ التكرار في العمل في سينما جارموش من الممكن تفسير خصائصه الجمالية الأخرى الجديرة بالذكر: ولعه بالاقتباس والمرجعية الذاتية. فالمخرج يبني أفلامه بالفعل من خلال الاستفادة من المواد الموجودة مسبقًا، التي غالبًا ما يتم اقتراضها بشكل عشوائي من سجلات عالية المستوى ومنخفضة المستوى من الذخيرة التي تتميز أيضًا بشكل كبير بالتقاطع - على المستويات الثقافية والتاريخية والإعلامية. يعتبر «الكلب الشبح» عملا توفيقيًّا بامتياز، يجسد بشكل مثالي علاقة التملّك غير المقيدة التي يقيمها جارموش مع الأرشيف، نظرًا لأن المراجع غير المتجانسة مختلطة هناك: وهكذا نلتقي ماري شيلي

Deleuze Gilles, Différence et répétition [1968], Paris, Presses universitaires de France, coll. «Épiméthée», 1993, p. 5;

لاحقًا في نفس العمل، حدد دولوز أن «[d] إذا كان الاختلاف يسكن التكرار» [المرجع نفسه، ص 103] وأن هذا «لا يتكرر أبدًا لـ«نفسه»، ولكنه دائمًا ما يكون تكرارًا لـ«نفس» مثل [...] [المرجع نفسه، ص 330]). بنفس الطريقة، قبل أكثر من ثلاثين عامًا من دولوز، أكدت جيرترود شتاين أنه لا يمكن أن يكون هناك تكرار، بالمعنى الدقيق للكلمة، فقط أصداء، «يتم إبرازها» بطريقة فريدة في كل مرة (انظر على وجه الخصوص:

Stein Gertrude, «Portraits and Répétition» [1935], Lectures in America, Boston, Beacon Press, 1957, p. 166-167.

حول سينما جارموش وعلاقتها بالتكرار، انظر أيضًا سواريز، ذكر سابقا، ص. 63 و75.

وفيليكس لو شا، ووتانغ كلان وسرفانتس، وبيتي بوب وياماموتو تسونيتومو - ناهيك عن التكريمات المدعومة بشكل أو بآخر لعدد معين من أنواع الأفلام «الثانوية» أو الشعبية: الفيلم الأسود وأفلام فنون القتال وأفلام الساموراي. ووراء هذا الاستخدام البارز للتكرار «ما بعد الحداثي»[1]، يوجد نموذج مبدئي للتأليف يرمز إلى الفترة المعاصرة (تأليف «مرن»)[2]، والذي من المهم وصفه بإيجاز، لأنه يُعلم في تحديد شخصية الشاعر المرسومة في باترسون.

صاغ جارموش، عبر اتصاله مع نيويورك المثيرة في سبعينيات القرن الماضي، قناعاته بصفته مخرجا: منغمسًا في ثقافات البانك والهيب هوب المضادة في قمة بروزها[3]، فاكتسب اليقين بأن «لا شيء أصلي» (كما هو يصرح في إعلان من خمس نقاط عن النية)[4]،

---

(1) انظر:

Suârez Juan A., op. cit., p. 3-5.

(2) حول موضوع التملك في الفن، انظر:

Only Lovers Lefi A live et la discussion sur ce film par Pîazza Sara, op. cit., p. 271..

(3) انظر:

Suârez Juan A., op. cit., p. 16-20.

(4) انظر:

Jarmusch Jim, «Things I've Learned» [05/06/2013], in Movie-Maker, en ligne:
https://www.moviemaker.com/archives/series/things_learned/jim-jarmusch-5-golden-rules-of-moviemaking:
في مكان آخر، يؤكد جارموش: «[...] كل الأشياء هي في الحقيقة اختلافات في أشياء أخرى» (جارموش جيم، «الحس المشترك»، مرجع سابق)

وبالتالي، فإن الإبداع ليس مقدسًا - من وجهة نظره، إنه أشبه بترقيع حِرفي (يفضل أن تكون متمردة على الأعراف الجمالية السائدة)، حتى أنه شبيه بشكل من أشكال الانتهاك المتعلق بالتحويل، أو بأي حال من الأحوال، بفن التملك غير المشروع و«أخذ العينات»[1]. من السينما، التي يقاربها بروح «افعلها بنفسك»، لديه أيضًا ممارسة جماعية عميقة[2]، التي تقوم على التبادل والمحاكاة والأفقية - إلى أسطورة المؤلف القوي، العبقرية الفردية التي تجسد رؤيته بشكل منفرد، إنه يستبدل صورة جمهور غير واضح بظهور عائلة بديلة (وهي في توسع دائم، وهو يستمر في إحاطة نفسه بها، فيلمًا بعد فيلم: ممثلين وتقنيين وموسيقيين، إلخ)[3].

---

(1) انظر:

Piazza Sara, op. cit., p. 14, 146, 148 et 244.

(2) في هذا، ينضم إلى صانع أفلام مثل غاس فان سانت Gus Van Sant، الذي أظهر ستيفان بوكيه في مقال أخير مدى رفضه «للأيديولوجية الكريتين قليلًا للإبداع الفردي» لإصدار اقتراح ديمقراطي يعمل على «تنفيذ مشترك» و«دستور الحياة المشتركة».

Bouquet Stéphane, «Gus Van Sant / Charles Baudelaire, un effleurement», La Cité de paroles, Paris, Corti, coll. «En lisant en écrivant», 2018, p. 174.

يمكن أن يمتد التشابه ليشمل تمثيل الجنس، والذي يتعامل معه المخرجان بتواضع وضبط متطابقين (انظر المرجع نفسه، ص 177-178)

(3) انظر:

Suârjez Juan A., op. cit., p .20 et 161.

شعر الأحد: باترسون وجارمو، ورثة ويليامز وأوهارا وبادجيت

لكن لنعد إلى سائق الحافلة: ما هي الصورة الشعرية التي ينقلها؟ كما هو الحال في صناعة الأفلام لجارموش، فإن تأليف القصائد هو شبيه بالترقيع بالنسبة إلى باترسون - فليس من قبيل المصادفة، بالطبع، أن الكتابة، فيما يتعلق به، مرتبطة مكانيًّا بورشة عمل تقع في الطابق السفلي في المنزل الصغير الذي يشغله مع لورا:

كتابة القصائد ليست مهنة، بل هي كمان إنجرس، هواية نكرس أنفسنا لها بمجرد ظهور الفرصة [الصورة 4]

الصورة 4 - جيم جارموش، باترسون (2016).
صورة من فيلم. استوديو باترسون - أو الشعر ترقيعا.

ينتمي باترسون في هذا الأمر إلى الأشخاص الغامضين من «شعراء الأحد»، الذين أشاد بهم جان بايتنس في مجموعة عام 2009. ولهذا الانتماء ميزة رئيسية على المستوى العملي، وهو ما

يخبرنا به بايتنس[1]: فهي تفعّل شكلا ملموسا من الحرية - حرية الكتابة عندما يرغب المرء (أو لا يكتب)، ولكن أيضًا حرية اختيار الشخص للموضوعات وطرق التعامل معها. فتتطرق قصائد باترسون إلى هذه الحرية، لأنها جزء من المجال الخاص: مسجلة في «دفتر ملاحظات سري»، وليست مخصصة للنشر، ويبدو أن لورا وحدها تعلم بها. فضلا عن ذلك، يجسد الأمر، من وجهة النظر هذه، طريقة أخرى للمطالبة بالفن. فتعارض هدوء رفيقها، بصراحة مليئة بالحماس، لكنها مبعثرة قليلًا: بسعادة تفيض أو تفتر، تحاول العزف على الجيتار، والطبخ، والرسم، والديكور الداخلي. فما طموحها؟ هو صقل أسلوب يكون فريدًا بالنسبة إليها، ثم الترويج له على المسرح العام، على أمل جني الثمار والشهرة منه - ثم في النهاية، الحصول على مكانة بين سكان باترسون (بالولادة أو التبني ألان غينسبورغ وإيجي بوب ولو كوستيلو...) الذين تصطف صورهم على جدار الشهرة المقابل، حيث يرتشف رفيقها الرصين كل مساء بيرة طقوسه. لقد دعت لورا في عدة مناسبات، باترسون لنسخ قصائده، وبعبارة أخرى، نبذت عدم الكشف عن هويته والهشاشة المفترضة لممارسته، لتوصيل هذا النوع من الأثر الذي يعتمد عليه الاعتراف الاجتماعي. لكن باترسون يقاوم إلحاح لورا، ويؤجل الوصول إليه، ويرى أخيرًا

---

(1) انظر:

Baetens Jan, Pour une poésie du dimanche, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. «Traverses», 2009, p. 11.

أن دفتر ملاحظاته سيلقى مصيرًا محزنًا -لأنه قبل إعادة إنتاجه، انتهى الأمر بالدفتر السري الثمين إلى قطع تحت أنياب مارفين (الذي ربما يثأر ممن ينافسه في السباق للحصول على محبة لورا). لا يؤدي تدمير «دفتر الملاحظات السري» إلى ظهور أي مشهد من الهستيريا: على الرغم من الاضطراب الواضح، يظل باترسون صادقًا مع نفسه- ويحتفظ بتعبير غامض نسبيًّا (لا يكاد يتجلى، على حساب تعبير ملطف ممتع ونقص طفيف في حب الجاني).

يبدو أنه لا يمكننا أن ننتهي إلى أمور كثيرة من هذه الخسارة: هل يجب أن نفهم، كما يوحي باترسون («لا بأس، هذه مجرد كلمات مكتوبة على الماء»)، أن الشعر موجود في مكان آخر غير الكلمات التي تستخدم لمنحه الشفافية؟ حتى نجيب عن هذا السؤال، من المهم مساءلة التراث الذي يطالب به جارموش مع باترسون - فيلم تم وضعه بشكل واضح تحت رعاية عدد معين من الشخصيات. سنتوقف في ما يلي على ثلاثة منهم. الأول، الأكثر بروزًا[1]، هو بالطبع ويليام كارلوس ويليامز (1883-1963)، «أحد أبطال الثورة الحداثية»[2] في الولايات المتحدة، هو بدوره شاعر يوم

---

(1) هذه الصورة موجود على شكل بورتريه فوتوغرافي في أستوديو باترسون، وقد ورد ذكره عدة مرات، ومن أشهر قصائده، «هذا مجرد قول»، موضوع القراءة بصوت عالٍ عبر. إيف دي مانو، باريس، كورتي، سلسلة. «المسلسل الأمريكي» 2005.

(2) عن الغلاف الرابع للطبعة الفرنسية لباترسون انظر:
Williams William Carlos, Paterson [1946 -1958], trad. ïves di-Manno, Paris, Corti, coll. «Série américaine», 2 005-

الأحد، كسب ويليامز قوته طوال حياته من ممارسة الطب، بصفته طبيب أطفال ومختصا في الطب العامّ في روثرفورد من نيو جيرسي، على مرمى حجر من باترسون - المدينة التي كرس لها أحد أعماله الأكثر شهرة: «باترسون»، ملحمة في صيغة مصغّرة، ومجزأة بكل تأكيد، ونشرت في خمسة أجزاء بين عامي 1946 و1958. فمن هذه القصيدة الطويلة غير المكتملة، التي تمزج النثر مع الشعر الحر، وتتألف من مواد غير متجانسة (قصاصات الصحف، والرسائل الشخصية، ومختلف وثائق ...)، استدعى جارموش الغموض اللغوي إلى قلب فيلمه: وبهذا النص، ينوي الدكتور ويليامز أن يستحضر، من خلال شخصية نوح فيتوت باترسون، الشاعر الذي يبحث عن لغته، والذي يُنظر إليه بكونه النموذجَ الأصلي لـ «الإنسان الحديث»[1] (شعار «جميع الأشخاص الديمقراطيين»)[2]، ومن خلال مدينة باترسون نفسها - تاريخها وحاضرها وجغرافيتها، إلخ. («الشبه بين عقل الإنسان الحديث والمدينة»[3]، «رجل واحد

---

(1) انظر:

Williams William Carlos, «A Statement by William Carlos Williams about the Poem Paterson» [31/05 /1951], Paterson, op. cit. [ترجمتي]

(2) انظر:

Gray Richard, A History of American Poetry, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2015, p. 140 [ترجمتي]

(3) انظر:

Williams William Carlos, «A Statement by William Carlos Williams about the Poem Paterson», Paterson, op. cit.

فقط - كالمدينة»)[1]. ومن خلال القيام بذلك، يقدم بدوره نوعًا من البرنامج الجمالي الذي يوقّع قناعاته بشأن الشعر: أولها يتلخص في حكمة تظهر عدة مرات، مثل لازمة: «لا أفكار إلا في الأشياء». لا توجد أفكار، إلا في الأشياء: من وجهة نظر ويليامز، يجب أن يعيد الشعر الاتصال بأشياء العالم، لأنها تظهر بشكل فردي في الفضاء في لحظة محددة من وجودها، وفي تحد لكل التسلسل الهرمي - فما يحيط بنا يشكل في عينيه «ديمقراطية الأشياء»[2] التي تتحمّل الكتابة مسؤولية إدراكها. من هذا تُشتق البديهية العظيمة الثانية التي يطالب بها طبيب رذرفورد: لا يوجد شيء غير جدير بداهةً بقصيدة، وبعبارة أخرى، «كل شيء يمكن أن يكون مادة شعرية. كل شيء»[3]، حتى «قائمة الأطعمة اللذيذة»[4].

يخيم ظل الشكل الثاني على فيلم جارموش: صورة فرانك أوهارا (1926-1966)، هو شاعر آخر هاو، يكرّس نفسه للكتابة حينما تمنحه الحياة الصاخبة وقت فراغ. وهو ما قاده إلى نيويورك - حيث تولى مهام منصبه ناقدا فنيا وموظفَ متحف الفن الحديث (كان موظف استقبال، ومساعدًا، ثم كبير أمناء هناك). يتشارك

---

(1) انظر:

Williams William Carlos, «Book I», Paterson, op. cit.

(2) انظر:

Gray Richard, A History of American Poetry, op. cit., p. 136 . [ترجمتي]

(3) انظر:

Williams William Carlos, Paterson [1946-1958], op. cit., p. 237.

(4) المرجع نفسه، ص 236.

شعر أوهارا مع شعر ويليامز في إرساء حضري، ولكنه أيضًا علاقة غير معقّدة بابتذال الوجود العادي: رد على «الآية الأمر الواقعي»[1] لمؤلف باترسون «أفعل هذا أفعل تلك القصائد»[2] للناقد، الذي يلقيها سريعا على الورق، على سبيل المثال أثناء استراحات الغداء التي كان يقطع بها أيام عمله (قصائد الغداء، 1964). لم تمنعه خفة فرانك أوهارا (ربما تم المبالغة فيها قليلًا) فيما يتعلق بالكتابة الشعرية من أن يصبح شخصية رئيسية في المشهد الثقافي في عصره: عند مفترق تقليد أوروبي معين «مضاد للأدب» (التعبير من جون آشبوري ويشير إلى التأثير على مؤلف قصائد الغداء لمؤلفين مثل ديسنوس أو تزارا أو أبولينير)[3] والبراغماتية الأمريكية النموذجية، فهو يضع نفسه باعتباره شخصية موحدة. فقام بالربط بين عالم الفنون التشكيلية والبصرية والكتابة منذ بداية الخمسينيات من القرن الماضي، (ولا سيما مدرسة نيويورك، أي الرسامين الذين يشار

---

(1) انظر:

Breslin James, cité par Beach Christopher, The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 96.

(2) انظر:

Brssard Olivier, «Postface» à O'Hara Frank, Poèmes déjeuner [1964], trad. Olivier Brossard, Nantes, Joca Séria, 2010, p. 90.

(3) انظر:

Ashbery John, cité par Brossard Olivier, «Postface» à O'H ara Frank, Méditations dans l'urgence [1957], trad. Olivier Brossard, Nantes, Joca Séria, 2011, p. 76.

إليهم أحيانًا باسم «التعبيريون المجردون» -بولوك ودي كونينج وكلاي وما إلى ذلك)- سرعان ما شكل حوله مجموعة صغيرة من الشعراء (جون آشبري وجيمس شويلر وباربرا جيست، من بين آخرين)، اجتمعوا تحت عنوان شكّل موضوع جدل كبير: «مدرسة الشعراء في نيويورك».

يستمد المثل الأعلى الشعري الذي تجسده شخصية باترسون في فيلم جارموش من هذين المصدرين. فإن كان تأثير ويليامز واضحًا، فربما يكون تأثير أوهارا أقل وضوحًا. ويسمح لنا منعطف صغير من خلال سيرة جارموش بفهم أهميتها: ففي دراسة الأدب بجامعة كولومبيا في منتصف السبعينيات، اتبع المخرج بشكل خاص تعليما أثّر فيه عميقا - تعليم كينيث كوخ، الشاعر المرتبط بمدرسة نيويورك. يتخلل القرب الذي حافظ عليه جارموش من هذه «الحركة» (إذا صادقنا على المصطلح) بطريقة حاسمة رؤيته للفن بشكل عام، والشعر والسينما على وجه الخصوص - إلى درجة أنه اعترف في عام 2009 بأنه كان يأمل دائمًا أن «يصبح سينمائيّ مدرسة الشعر هذه»[1] (وهو اعتراف كرره بعد بضع سنوات، عندما تم إطلاق فيلم «باترسون» في دور العرض: «أتمنى دائمًا

(1) جارموش جيم، «الكثير عن جيم جارموش (1/ 2)» [30/ 11/ 2009]، التعليقات التي تم جمعها بواسطة رولان ريغولي (بالتعاون مع كلير بوماريس) في تيليراما، على الإنترنت،
https://www.telerama.fr/cinema/much-about- jim-jarmusch-1-2, 50 083.php.

أن يتم اعتباري يومًا ما، إذا كان هناك معادل سينمائي لمدرسة نيويورك»)[1]. لذلك، ليس من المستغرب أن يتحول جارموش، لكتابة قصائد باترسو[2]، إلى رون بادجيت - الشخص الثالث الذي يجب ذكره هنا. مترجم سوندراس وأبولينير وريفردي إلى الإنجليزية، وأوهارا إلى الفرنسية. يمثل بادجيت رمزًا لما يسمى أحيانًا «الجيل الثاني» لمدرسة نيويورك - امتدادها ما بعد الحداثي، قد يغري المرء بالقول (حتى لو كان هو نفسه يسخر مما يسميه «أخدود الشكل ما بعد الحداثي»)[3]، من كثرة ما يدفع بالتلسكوب لسجلات ومراجع لا حصر لها مسبقًا[4] ولكن إذا استبدل الحداثة المغلقة في بعض الأحيان لأوهارا، وخاصةً ويليامز، بوضوح كبير في التعبير، فإنه يعيد أيضًا تخصيص جوهر برنامجهم في كتابة تمنح مكانة الصدارة لما يسميه أوليفييه بروسارد «شاعرية سقط

---

(1) جارموش جيم، مقتبس ابشتاين اندرو، جيم جارموش كـ«الامتداد السينمائي لمدرسة نيويورك» [24/ 12/ 2016]، في Locus سولوس: مدرسة الشعراء نيويورك، عبر الإنترنت،
https:/newyorkschoolpoets. wordpress.com/2016/12/24/jim-جارموش
-as- the-cinematic-extension-of-the-new-york-school/.

(2) الرقم سبعة في الفيلم. يوقع يارموش بنفسه على القصيدة المنسوبة للفتاة التي يلتقي بها بطل الرواية.

(3) انظر:
Padgett Ron, «Tom et Jerry passent leur bac», Le Grand Quelque Chose [1990], trad. Olivier Brossard, Nantes, Joca Séria, 2010, p. 37.
بروسارد أوليفييه، «بعد العالم»، في رون بادجيت، الشيء الكبير، مرجع سابق، ص. 90.

(4) غوته يفرك أكتافه مع توم وجيري، وأبولينير، وطرزان ...

المتاع»[1] هنا أيضًا، من المهم استعادة «التصرف اللامبالي للأشياء اليومية الجميلة»[2] (على سبيل المثال، علبة الفلفل وعلبة الملح، أو كومة من الغبار المنجرف حديثًا، أو في إحدى القصائد المحفوظة لباترسون، علبة الثقاب أوهايو بلو تيب)، ويتعلق الأمر هنا أيضًا، بجعل الخصوصيات التجريبية للعالم ملموسة، والأشياء التي تثقل كاهله، ولكن أيضًا الحالات المتغيرة باستمرار التي يضعنا فيها «أحب العالم المادي. أعتقد أننا يجب أن نحترم الأشياء بالطريقة نفسها التي نحب بها البشر والأفكار»[3].

كتابة الشعر: الرهان التواصلي واليقظة

يتم وضع شخصية باترسون على أنها أنا أخرى لجارموش، الذي يحتفظ أيضًا بسرية شعره[4]، وكأحد أبناء سلالة ويليامز -أوهارا-

---

(1) انظر:

Brossard Olivier, «Postface», in Padgett Ron, Le Grand Quelque Chose, op. cit., p. 90.

(2) انظر:

Padgett Ron, «Petit encas d'après m inuit», Le Grand Quelque Chose, op. cit., p. 15.

(3) انظر:

Padgett Ron, «Le Petit-déjeuner du poète», On ne sait jam ais [2002], trad. Claire Guillot, Nantes, Joca Séria, 2012, p.73.

(4) انظر:

Piazza Sara, op. cit., p. 238.

بادجيت[1]: يستعير باترسون من هؤلاء إيمانهم «بالأشياء»[2]، وكذلك الفكرة الطليعية الجديدة التي تثبت أن الشعر المكتوب والكتب المودعة فيه ليست ضرورية للشعر[3]. ولذلك، ما فائدة كتابة المزيد؟ بعبارة أخرى، ما الذي يفعله الشعر المكتوب لتبرير أن جارموش وباترسون وأوهارا وويليامز ما زالوا يمارسونه، بينما يشير صراحةً في الآن نفسه إلى طبيعته غير المجدية؟

يبدو أن فائدة الشعر المكتوب ذات بعدين.

---

(1) في مقابلة يمكن العثور عليها في نهاية الترجمة الفرنسية لكتاب لن تعرف أبدا، اعترف بادجيت بكل إعجابه بوليام كارلوس ويليامز (وفي نفس الوقت لفرانك أوهار) أنظر:
Padgett Ron, «Une conversation avec Ron Padgett», propos recueillis par Claire Guillot dans On ne sait jam ais, op. cit., p. 102-103.

(2) حول البعد «البراغماتي» (في اليونانية القديمة، يشير براغما إلى الشيء أو الفعل) للشعر الأمريكي، انظر على سبيل المثال:
Bouquet Stéphane, «Démocraties du poème», La Cité de paroles,op. cit., p. 85-89.

(3) حول هذه النقطة، فإن عبارة باترسون «هذه مجرد كلمات» تعكس توصيات ويليامز: «المكتبة ليست سوى خراب، لها رائحة / ركود، موت» ؛ «دعنا نذهب / الشعر. إسقاط كل الكلام / الفن»؛ «للكتابة، [من الضروري] قبل كل شيء (90 ٪) للعيش» Williams William Carlos, Paterson [1946-1958], op. cit., p. 111, 118 et 123) مع تلك الخاصة بـ بادجيت، أيضًا: «[...] لا يهم، أيها الطلاب الأعزاء، عدم الكتابة / الكتابة. افعل ما تريد. ما دمت تجد / هذا الشيء القليل غير المتوقع، وحتى إذا لم تجده «بون بادجيت نصائح لكتاب الشبان» Advice for Young Writers، «لن تعرف/ ابدا»، مرجع سابق، ص 12. أخيرًا، مع موقف فرانك أوهارا، الذي نشر مجموعتين قصيرتين فقط في دوائر التداول الجماهيري، دون أن يظهر أبدًا أي حرص على جعل نفسه (إعادة) معروفًا بصفته كاتبا.

1) كتابة الشعر هي عبارة عن الاحتفال بالرغبة في التقارب مع الآخر وتحقيقه، ويمكن التعبير عنها بطرق أخرى. فبالنسبة إلى ثلاثي ويليامز-أوهارا-بادجيت (ونتيجة لذلك وبالتبعية، بالنسبة إلى باترسون)، تؤدي القصيدة وظيفة يمكن أن يطلق عليها «تواصلية»: فهي تنشئ اتصالًا من خلال مخاطبة شخص ما بشكل واضح إلى حد. وبالطريقة نفسها التي أدرجها ويليامز في مقتطفات من مراسلاته مع ألين جينسبيرغ وعزرا باوند ومارسيا ناردي في باترسون، يوجه بادجيت بعض نصوصه إلى أشخاص محددين (للشاعرة آن بورتر[1]، على سبيل المثال) - هكذا تم الأمر في ثلاث من القصائد السبعة بقلمه التي تظهر في فيلم جارموش: «اليقطين» و«الوهج» وبدرجة أقل «قصيدة حب» تروق لورا شخصيًّا (على الأقل، الكائن المحبوب «للأنا» الغنائي). أما بالنسبة إلى أوهارا، فحرفيًّا قد «وضع نظرية» لهذا مفهوم الشعر هذا باعتباره «محادثة» حميمة. وفي بيان نصي، مثل الاستهزاء والاستفزاز، بعنوان «الشخصية: بيان»، يؤكد أن عدم اهتمام الجمهور العام بالشعر لا ينبغي أن يدفع الشعراء إلى التصرف مثل «الأمهات اللواتي يحاولن إجبار أطفالهن على تناول الكثير من اللحم المطبوخ والبطاطس التي تقطر دهنا (ودموعا)». ويؤكد: «سواء أأكلوا أم لا، فأنا لا أهتم»: بعبارة أخرى، لا يهم انجذاب القراء للقصائد، ما يهم أولا وقبل

(1) انظر:
Padgett Ron, «A Anne Porter», On ne sait jam ais, op. cit., p. 51.354

كل شيء هو الارتباط الذي تؤسسه هذه القصائد مع من تخاطبهم: «القصيدة بين شخصين وليس بين صفحتين»[1].

2) يسمح الشعر المكتوب على نطاق أوسع، فضلا عن وظيفته الفطرية بـ«الاهتمام» بالعالم. وهنا يكمن البعد الثاني لـ«جدواه» - إنه ينظم شكلًا من أشكال المصالحة مع الابتذال، من خلال حث أولئك الذين يكرسون أنفسهم له على خفض عتبات إدراكه حتى يغدوا أكثر حسّاسية لما يظل، عادةً، مترسخًا في رتابة الروتين والإفلات من الضجر. إن كتابة القصائد، بهذا المعنى، ستجعل من الممكن (على وجه الخصوص) إحباط الاغتراب المرتبط بشعور العودة المميتة إلى الشيء نفسه والتغلب عليه: وعلى عكس هذا الانطباع، فإن الشعر المكتوب سيسهم في تجديد الإحساس، بل في تنمية شكل متجدد باستمرار الوعي والتساؤل فيما يتعلق بالاختلافات اللانهائية والمتناهية التنوع التي يُنسج منها الوجود اليومي. هذه هي الأطروحة التي يدعمها أندرو إبشتاين في كتاب يأخذ في الاعتبار

---

(1) الاقتباسات الثلاثة مأخوذة من
O'Hara Frank, «Personism: A Manifesto» [1960], in The Collected Poems of Frank O'Hara, éd. Donald Allen, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 498 - 499 [ترجمتي].
حول هذا الموضوع، انظر، من بين أمور أخرى، سيتون إيفيس، من أجل إيكولوجيا الاهتمام، باريس، سوي،. «لون الأفكار»، 2014، كري جوناثان، 24/ 7. الرأسمالية تهاجم النوم [2013]، العابرة. غريغوري شامايو، باريس، لا ديكوفيرت، كول. «بوكيت»، 2016 وكراوفورد ماتيو. ب، جهة الاتصال. لماذا فقدنا العالم، وكيفية العثور عليه [2015]، ترجمة. مارك سان أوبري وكريستوف جاكيه، باريس، لا ديكوفيرت، كول. «أجهزة كمبيوتر محمولة مجانية»، 2016.

عددًا معينًا من الممارسات الشعرية الحديثة (ممارسات كلوديا رانكين وجيمس شويلر أو كينيث جولد سميث، على سبيل المثال) باعتبارها محاولات عديدة للرد على «أزمة الانتباه» التي يعانيها العالم الغربي، فيما يسمى بشكل متزايد «بالرأسمالية المعرفية»[1]. فقد كتب إبشتاين أن الشعر يمكن أن يتطابق مع «شكل أخلاقي من الصحوة»[2]، قادر على مقاومة تجزئة رأس المال المتعمد والإفراط في استمالة رأسمالنا عن طريق التراجع عن الممارسات الميكانيكية، عبر «إضفاء الطابع الجمالي» عليها من أجل (إعادة) الانفتاح على المثل الأعلى القديم للحياة الحرة[3]، أي الحياة المحررة قدر الإمكان

---

(1) حول هذا الموضوع، انظر، من بين أمور أخرى:
Yves, Pour une écologie de l'attention, Paris, Seuil, coll. «La Couleur des idées», 2014, Crary Jonathan, 2417. Le Capitalisme à l'assaut du sommeil [2013], trad. Grégoire Chamayou, Paris, La Découverte, coll. «Poche», 2016 et raw ford Matthew B., Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver 12015], trad. Marc Saint-Upéry et Christophe Jaquet, Paris, La Découverte. coll. «Cahiers libres», 2016.

(2) انظر:
Epste in Andrew, Attention Equals Life. The Pursuit of the Everyday in Contemporary Poetry and Culture, New York, Oxford University Press, 2016, p. 12 [ترجمتي].

(3) بالطبع، يستدعي إبشتاين هنا فيكتور تشكلوفسكي ومفهومه للفن باعتباره عامل «أوسترانينيا»، أي «التعريب» (في الترجمة أدناه، لـ«التفرد»). «والآن، لتقديم ال الإحساس بالحياة، الشعور بالأشياء، لتجربة أن الحجر هو حجر، يوجد ما يسمى بالفن. الهدف من الفن هو إعطاء الإحساس بالشيء باعتباره رؤية وليس اعترافًا ؛ إن عملية الفن هي عملية إفراد الأشياء والعملية التي تتكون من حجب الشكل، وزيادة صعوبة الإدراك ومدته».

من قوى القهر التي تقيدها. مما لا شك فيه أن الشعراء الثلاثة الذين يميزون مدينة باترسون ببصمتهم يعتمدون نظرية أندرو إبستين. هكذا [يقول] دو بادجيت: «كتابة القصائد/ وعيش الحياة/ متطلبان فيما يبدو/ فلننتبه بشدة/ لكل شيء وللا شيء/ ولتحقيق/ نوع من النشوة العقلية/ [ ] أعبر الطريق وأنا أنظر في كل شيء بعمق»[1]. أما بالنسبة إلى ويليامز، فقد جعل «مظهره» في عام 1929 أكثر صفاته المميزة، رمزًا «لقدرته على أن يصبح ثملًا في الإدراك المفاجئ لقيمة الأشياء التي لا يلاحظها الآخرون أبدًا»[2]. أخيرًا، [يقول] أوهارا، في قصيدة عنوانها تأملات في حالتي الطارئة: «[...] أشعر بالملل ولكن من واجبي أن أكون منتبهًا، فالأشياء تحتاجني تمامًا كما يجب أن تكون السماء فوق الأرض»[3]، وفي قصائد الغداء: «لا تلمسني لأنني عندما أرتجف يصدر ضجيج/ مثل رنين الريح الصينية، فهذا

Chklovski Victor, «L'Art comme procédé» [1925], in Todorov Tfzvetan (éd. et trad.), Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes [1965], Paris, Seuil, coll. «Points», 2001, p .82.

(1) انظر:

Padgett Ron, «Ébauche débauche», Le Grand Quelque Chose, op. cit., p. 10.

(2) انظر:

Williams William Carlos, cité par Beach Christopher, op. cit., p. 95 [ترجمتي].

(3) انظر:

O'Hara Frank, «Méditations dans l'urgence», M éditations dans l'urgence, op. cit., p. 48 .

لأنني أعمل في مجال قياس الزلازل، هذا كل شيء»[1]. بالنسبة إلى الشاعر مقياسَ الزلازل، وبالنسبة إلى باترسون كما بالنسبة لآبائه الروحيين، فإن كتابة القصائد تعمل باعتبارها أسلوبا من أساليب الحياة – إنها تتزامن مع التدرّب على قابلية النفاذ: قابلية النّفاذ إلى التباينات وإلى التفاصيل الدقيقة للصيرورة وإلى الجزيئات. يتضح هذا بشكل خاص في «الركض»، إحدى قصائد باترسون: «أمشي عبر/ بلايين بلايين من الجزيئات/ التي تتباعد/ للسماح لي بالمرور/ بينما على جانبيّ/ بلايين أخرى/ باقية حيث هي»[2].

قيم الشعر: ممارسات نزع القداسة للشاعرية

ماذا يفترض هذا التعديل على مستوى القيم المرتبطة بالشعر؟ فليس لبالونات ما بعد الرومانسية (المنشورة)، في الظروف التي عرضنا للتو، ما يجعلها تنتفخ، في خفة وروح الدعابة – يسير بادجيت على خطى النتوءات المضادة لبيرونية، العشاق فقط يظلون أحياء: لا يزعجني أن والت ويتمان يقول/ «أحوي عديدا، وأنا أحب ذلك في الحقيقة،/ لكن كل ما يمكنني أن أتخيل قوله هو/ «لدي شطيرة،

(1) انظر:

O'Hara Frank, «Pour le Nouvel An chinois & pour Bill Berkson», Poèmes déjeuner, op. cit., p. 70.

(2) انظر:

Padgett Ron, «La Course», Comment devenir parfait, suivi des poèmes du film Paterson de Jim Jarm usch [2007], trad. Olivier Brossard et Claire Guillot, Nantes, Joca Séria, 2017, p. 115.

قهوة ونبض»[1]. وهكذا فإن الشعر في باترسون ليس له أي نشاط فخم ومهيب يشهد على التفوق الأساسي للشاعر على بقية البشر، ولا يوجد إلا بشرط الحصول على تصديق مؤسسي. إنه جوهر العدم، فلا يحشد لغة تتجاوز الفعل العادي، أكثر مما يفترض أن يسترد ما يفرضه ستيفان مالارميه، النموذج المثالي لإضفاء الطابع المطلق على الكتابة الشعرية، المسمى «عيب اللغات»[2] - وإن وجد عيب فيجب على الشعر أن يتقبله بالأحرى لكي يندمج في نسيج الأيام العادية ويتحمّل نزع القداسة عنه هناك، أي رده إلى المجال الدنيوي للمشترك[3]. لذلك لم يعد حكرًا على قلة من الخارقين الذين دعاهم مرسوم لا ندري من أصدره ليصبحوا رعاة للحشد العاجز عن قول الشّعر: على عكس هذه النزعة الأرستقراطية، يقيم الشعر علاقة مع الزمن والأحاسيس التي يمكن للجميع الوصول إليها.

---

(1) انظر:

Padgett Ron, «Embraceable you», On ne sait jamais, op. cit., p. 26.

(2) انظر:

Mallarmé Stéphane, «Crise de vers» [1897], Igitur, Divagations, Un coup de dés, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1976,.p. 245.

(3) سيكون من الضروري بالطبع النظر في تواطؤ هذا المفهوم للشعر مع ممارسة التأمل في الروحانيات الشرقية، ومع كتابة الهايكو - قصائد عرضية، «أقرب إلى الاستخدام العادي للغة»، والتي تشهد على «مغامرة صغيرة، لحدث صغير»، وهي جزء من «فن الطوارئ» في متناول أي شخص جون كلود بينسون (Pinson Jean-Claude)، «دعونا نلقي القمح في الأثير»، Poethics Autotheory: An، سيسيل، تشامب فالون، 2013، ص 70-74.

Pinson Jean-Claude, «Lançons donc du blé à travers féther» Poéthique. Une autothéorie, Seyssel, Champ Vallon, 2013, p. 70-74.

وبما أنه لا يكتسب ضد الحياة اليومية وعلى حسابها، ولكنه يتشابك معها بشكل وثيق، فإنه يظهر في أكثر الأماكن غير المحتملة[1]، في غسالة الركن الأوتوماتيكية. فيأخذ شكل ارتجال يقدمه مغني الراب ميثود مان، في مكان آخر، أو يزهر على شفاه فتاة صغيرة تقابلها صدفة. تدعونا الطبيعة المبتذلة لهذا الأدب اليومي أيضًا إلى اعتبار المحادثات غير الرسمية التي تجري في حافلة باترسون، مكان الاختلاط الديمقراطي بامتياز، على أنها معادلة لقصائده: فتخفي هذه التبادلات العادية، عندما تدرك على هذا النحو، القوة نفسها لتنير العالم، ولإقامة صلة بين الكائنات. فلم يعد الشعر بحسب باترسون يشترك في أي شيء مع كهنوت يطالب بالتضحية بالنفس (لأن مالارميه، على سبيل المثال، تتزامن الكتابة «مع عزلة عن سعادته وعذابه»)[2]، دون أن يتوقف عن كونه عملا جادًّا، لكنه متحرر من هذا النزوع إلى الجدية ويطرح أن جان كريستوف بيلي يحمل معه «أمراضه المزمنة»[3]. ولا ينظر إليه مثل قيمة البورصة التي من المألوف أن نتأسف لانخفاض أسعارها في السوق الأدبية

---

(1) ليس من قبيل المصادفة أن بادجيت، بدعوة من كينيث كوخ، قد شارك في ورش عمل لكتابة الشعر نشوئها من الأطفال.

(2) انظر:

Mallarmé Stéphane, «Réponse à des enquêtes. Sur le théâtre» [1897], op. cit., p. 399.

(3) انظر:

Bailly Jean-Christophe, «L'Action solitaire du poèm e», in Bailly Jean-Christophe, Gleize Jean-Marie et al., «Toi aussi, tu as des armes», inPoésie & politique, Paris, La Fabrique, 2011, ebook non paginé

- بل قد تكون مسألة «تنفس» بنفسٍ خَفِيفٍ، يُبَشِّرُ الوجود بجعل ثقله محتملا[1]. [صورة 5]

تصور الطريقة التي يمثل بها جارموش الكتابة والإلهام في فيلمه كل هذا: فلا ينطلق الإبداع من الانخطاف الإلهي، ولا من الجحيم الشاق، حول هذه النقطة، حصل على تواطؤ بادجيت، الذي ضحك القدر بنفسه على الشعراء الذين يمجدون ما أسماه فلوبير «مخاض الفن»[2]، كما ضحك على أولئك الذين يؤمنون بعفوية «وميض العبقرية»[3]. بالنسبة إلى مؤلف كتاب «الشيء الكبير» كما في باترسون، يتم تسليم النص بلطف شديد، وهو أقرب إلى حركة سلمية بقدر ما هي متواضعة.

---

(1) الشعر يجعل الحياة قابلة للعيش - أوهارا: «يبدو أن حياتي كانت فارغة جدًّا بسبب العمل وأنني أضع هذه الرسالة بكل أنواع الأشياء المملة. لقد أصبت بالاكتئاب الشديد مؤخرًا ولكن الآن بعد أن قمت ببعض القصائد، مهما كانت سيئة، أشعر بتحسن كبير. في بعض الأحيان عندما لا تسنح لي الفرصة لإلقاء الفاصوليا في عدد قليل من خطوط الصم، أعتقد أنني أفقد عقلي:
O'Hara Frank, cité par Perloff Marjorie, «Frank O'Hara and the Aesthetics of Attention», in boundary 2, vol. 4, n°3, 1976, p. 790.

(2) انظر:
Voir Padgett Ron, «Une conversation avec Ron Padgett», op. cit.,p. 96.

(3) حول هذه النقطة وحول فكرة «الشعر كمكمل» انظر، الشعر والسينما، روني كائلين، [2007-11-20] مجلة الشعر المعاصر، على الانترنت:
https://www.cprw.com/poetry-at-the-movies.

الصورة 5 – جيم جارموش، باترسون (2016).
صورة من فيلم. الشعر على أنه «تنفس».

لذلك لم يعد الشعر يتجلى لتلبية احتياجات الشاعر النرجسية أو التمييزية ولإبعاده عن المشترك: إنه أداة دون جلالة خاصة، يتم تعبئتها للتفاوض على إدماجها في مجال قائم، لتكييف نفسه معها رغم كل عيوبه.. إنه مكمل لا يحظى بالأسبقية على الحياة ولا على العالم[1]. وبكلمة واحدة: إنه «حقبة من أجل» داعم لمهنة العيش غير المحتملة[2]، بعبارة أخرى، هو دعم ومساعدة وشيء صغير

(1) حول هذه النقطة وحول فكرة «الشعر باعتباره مكملا»، انظر
Rooney Kathleen, «Poetry at the Movies. A Survey of Verse Scribblers on the Silver Screen» [20/11/2007], in Contemporary Poetry Review, en ligne, https://www.cprw.com/poetry-at-the-movies

(2) انظر:
Pinson Jean-Claude, «Habiter en poète», op. cit., p. 5.

يمكنك الاعتماد عليه لمواجهة «الانتظار وقوادس»[1] بهدوء ضمن دورة الأيام التي لا تعرف الكلل. بالطبع، يمكن للمرء أن يوجه بعض الاحترازات على مفهوم الشعر هذا، على أنه اهتمام محسوب ومحادثة. وبطريقة ما، يمكننا أن نلمح هنا، باتباع مثال أوهارا في بيانه الشخصي، «نهاية الأدب كما نعرفها»[2] والتهديد بعالم غمره شعراء الأحد (ربما ليسوا كلهم متحفظين مثل باترسون) والتدفق المتوتر لـ«شظايا الكيتش»[3] الذي ستُنتج حتماً. ولكن، كما يقترح الشاعر جان كلود بينسون، ربما يكون هذا هو «الثمن الذي يجب دفعه، لا محالة، من أجل إضفاء الطابع الديمقراطي، الحتمي وكذلك المرغوب، على الممارسات الفنية»[4]. لوم آخر يستحق أن نتوقعه: الموقف التأملي لباترسون، الهدوء الغريب الذي يتحمل به الكثير، ألا يقترب من عالم آخر يستفيد بشكل جيد من السلبية، والمرح، والليونة، والوضع الراهن، والاستسلام؟ صحيح أن باترسون والبطل الذي يحمل اسمه يحافظان على حكمة[5] – لكن ربما ينبغي

---

(1) «and [T]he «grip and slog»» هكذا كان رايموند كارفر يستعيد عبارة لورانس، تنيز تأثر اليومي على كتاباته. انظر:
Arver Raymond, «Fires» [1982], Call if you need me. the uncollected fiction and prose, Londres, Harviil Press, 2016, يبوك غير مرقمة

(2) انظر:
O'Hara Frank, «Personism: A Manifesto», op. cit. [ترجمتي]

(3) انظر:
Pinson jean-Claude, «Du «poétariat», op. cit., p. 33.

(4) المرجع نفسه.

(5) هل باترسون سعيد؟ السؤال ليس له أهمية كبيرة حيث أن عدم القدرة على التعامل

فهم هذه الحكمة بالمعنى القوي، باعتبارها نوعا من المقاومة السلبية على غرار بارتلبي، أو نوع من عدم الحركة الطاوية، وو- واي[1]، سيفعل ذلك. فلم يتخلَّ عن السعي الثوري لتحقيق الحياة الجديدة، لكنه سيكرس نفسه الآن له بتواضع وتقدير، باحثًا عمّا يسميه بينسون، مستعيرًا من جان كريستوف بيلي، «يوتوبيا بوفيرا»: وهي يوتوبيا «مستقاة من العظمة»[2]. من هذا المنظور، سيجعل بينسون بلا شك باترسون لجارموش عضوًا كاملا فيما يسميه «شاعرية»: هذا التعدّد الخلاق والصورة الرمزية المعاصرة للبروليتاريا والبريكاريا التي توفق بين عجزها في المجال الاجتماعي والاقتصادي وضائقة مع الإبداع الحيلة في جميع الأوقات، حسب قوله. وبالتالي فإن «الشاعرية» ستخرب الهيمنة بينما تقبلها[3] -يمكنها حقًّا فقط أن

مع هذه الشخصية تجعله، لمن يشاهد فيلم جارموش، سطح عرض حقيقي، وشاشة نقية تتحدى كل التفسيرات النفسية وكل ما هو محدد، ويقصر الأسطورة الرومانسية عن الأعماق الداخلية التي هي عليه. ستكون مسألة تعبير (على سبيل المثال، في الشعر). في هذا، يمكننا أن ندرك أن هذا البطل هو المكافئ المتجسد لتلك الألعاب مع الصمت الذي يعشقه صانع الفيلم، والذي يجبر الجمهور، كما هو الحال في قراءة الشعر، على الانخراط بنشاط في عملية صياغة المعنى، انظر:

Piazza Sara, op. cit. p. 323-334 et Suârez Juan A., op. cit., p. 30.

(1) حول عدم الفعل الطاوي، انظر على وجه الخصوص:

Barthes Roland, Le Neutre. Notes de cours au Collège de France. 1977-1978, éd. Thomas Clerc, Paris, Seuii/IM EC, coll. «Traces écrites», 2002, p .222-233.

(2) انظر:

Pinson Jean-Claude, «Habiter en poète», op. cit., p. 10.

(3) من خلال الترويج لباترسون، أدرك جارموش نفسه هذا البعد: «[الآن في الستينيات من عمري] أشعر بقدر أكبر من الاستقالة لقبول العالم كما هو» (جارموش

تخربها بشرط قبولها، وممارستها هي شكل من أشكال «التنازل» و«فن الهجر»[1] موجهًا نحو «أخلاقيات متجذرة»[2] سيكون شعارها: «أن تحب العالم كما هو»[3].

جرموش، «محادثة مع جيم جارموش في كان: «باترسون كـ«قصيدة سينمائية هادئة»» [18/ 05/ 2016]، مقابلة أجرتها كارين بادت في هافينغتون بوست، عبر الإنترنت، https://www.huffpost.com/entry/a-conversation-with-jim-j_b_10020068
على نفس المنوال كتب رون بادجيت: «يأتي وقت يتعين عليك فيه العودة إلى مقعدك وترك الأشياء تسير في طريقها وبطريقتها الخاصة».
Padgett Ron, «M sieur Tarzan», in Le Grand Quelque Chose, op. cit., p. 53.

(1) انظر:
Pinson Jean-Claude, «Du «Poétariat»», op.cit., p. 22-25 et «Par-de-làles avant-gardes (Quasi manifeste)», op. cit., p. 44-48.

(2) انظر:
«[A] this-wordly ethics» (Crawford Matthew B, op. cit., p .334).

(3) المرجع نفسه. يجعل كروفورد هذه الأخلاق «مثيرة للانتباه»، فهي تتمثل في إنشاء «أشياء حقيقية» بصفتها «هدفًا (أهدافًا) لتأثيراتي وموارد طاقتي». يعيد اقتراحه الاتصال بالكلمات الشهيرة لسوزان سونتاغ، في نهاية كتاب «ضد التأويل Contre l'interprétation»: مهاجمة التأويل، المتهم باختزال الأعمال إلى نوايا ورسائل ومعاني. فدعا كاتب المقالات إلى إنشاء «إثارة الفن». فكتبت عام 1964 أن جزءًا كبيرًا من الفن المعاصر يجعل هذا الانعكاس أمرًا ملحًا، من حيث أنه يسعى جاهدًا لتجنب الوقوع تحت شوكات التأويل الذيلية، وبالتالي يجعل التركيز المعطى غالبًا على «المحتوى» نسبيًا. يعتبر شعر بادجيت، شعر باترسون بالتبعية، جزءًا من هذه الحركة. كما هو الحال مع الهايكوس (انظر الملاحظة 63)، فإنه في الواقع يتمسك بنوع من «الحرفية المضادة للتأويل»: لا يوجد نص فرعي يمكن اكتشافه، ولا يوجد شيء يمكن الشك به وراء لمعان الكلمات. الكتابة مثل هذه تلعب «بشفافية» معينة، وهي أعلى جودة، وفقًا لسونتاج، للفن اليوم، والتي تهتم أكثر، وفقًا لها، بالتجربة. «لمعان» «الشيء في حد ذاته» وتجديد رؤيتنا للعالم («استعادة حساسيتنا»)، بدلاً من اقتراح «محتويات كامنة».
Sontag Susan, «Against Interprétation» [1964], Against Interprétation and other essays, New York, picador, 2013، كتاب إلكتروني غير مرقم [ترجمتي].

بيبليوغرافيا

- Aquien Michèle, Dictionnaire de poétique [1993], Paris, Librairie générale française/Le Livre de poche, 2003.
- Baetens Jan, Pour une poésie du dimanche, Bruxelles, Les Impressions Nou- velles, coll. «Traverses», 2009.
- Bailly Jean-Christophe, Gleize Jean-Marie et al., «Toi aussi, tu as des armes», Poésie & politique, Paris, La Fabrique, 2011.
- Barthes Roland, Le Neutre. Notes de cours au Collège de France. 1977-1978, éd. Thomas Clerc, Paris, Seuil/IMEC, coll. «Traces écrites», 2002.
- Beach Christopher, The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Borges Jorge Luis, «Pierre Ménard, auteur du Quichotte» [1941], trad. Paul Verdevoye, Fictions, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2012.
- Bouquet Stéphane, La Cité de paroles, Paris, Corti, coll. «En lisant en écrivant», 2018.
- Cage John, «Lecture on Nothing» [1959], Silence. Lectures and Writings, Middletown, Wesleyan University Press, 2013.
- Carver Raymond, «Fires» [1982], Call if You Need Me. The Uncollected Fiction and Prose, Londres, Harvill Press, 2016.
- Chklovski Victor, «L'Art comme procédé» [1925], in Todorov Tzvetan (éd. et trad.), Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes [1965], Paris, Seuil, coll. «Points», 2001.

- Citton Yves, Pour une écologie de l'attention, Paris, Seuil, coll. «La Couleur des idées», 2014.
- Crary Jonathan, 24/7. Le Capitalisme à l'assaut du sommeil [2013], trad. Grégoire Chamayou, Paris, La Découverte, coll. «Poche», 2016. Crawford Matthew B., Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver [2015], trad. Marc Saint-Upéry et Christophe Jaquet, Paris, La Découverte, coll. «Cahiers libres», 2016.
- Deleuze Gilles, Différence et répétition [1968], Paris, Presses universitaires de France, coll. «Épiméthée», 1993.
- Epstein Andrew, Attention Equals Life. The Pursuit of the Everyday in Contemporary Poetry and Culture, New York, Oxford University Press, 2016.
- Epstein Andrew, «Jim Jarmusch as «the Cinematic Extension of the New York School»» [24/12/2016], in Locus Solus: The New York School of Poets, en ligne: https://newyorkschoolpoets.wordpress.com/2016/12/24/ jim-jarmusch-as-the-cinematic-extension-of-the-new-york-school/.
- Gray Richard, A History of American Poetry, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2015.
- Heidegger Martin, Être et Temps [1927], trad. Emmanuel Martineau, édi- tion numérique hors commerce, 1985.
- Jarmusch Jim, «Much about Jim Jarmusch (1/2)» [30/11/2009], propos recueillis par Laurent Rigoulet (avec la collaboration de Claire Pomarès) dans Télérama, en ligne: https://www.telerama.fr/cinema/much-about- jim-jarmusch-1-2,50083.php.
- Jarmusch Jim, «Much about Jim Jarmusch (2/2)» [06/12/2009], propos recueillis par Laurent Rigoulet (avec la collaboration de Claire Pomarès) dans Télérama, en ligne: https://www.telerama.fr/cinema/much-about-jar- musch-2-2,50243.php.

- Jarmusch Jim, «Things I've Learned» [05/06/2013], in Movie-Maker, en ligne: https://www.moviemaker.com/archives/series/things_learned/jim-jarmusch-5-golden-rules-of-moviemaking/.
- Jarmusch Jim, «A Conversation with Jim Jarmusch at Cannes: «Pater- son» as «A Quiet Cinematic Poem»» [18/05/2016], propos recueillis par Karin Badt dans The Huffington Post, en ligne: https://www.huffpost.com/entry/a-conversation-with-jim-j_b_10020068.
- Jarmusch Jim, «Common Sense», propos recueillis par Amy Taubin dans Film Comment, novembre-décembre 2016, en ligne: https://www.film- comment.com/article/jim-jarmusch-paterson-gimme-danger-interview/. Jarmusch Jim, «Jim Jarmusch: «I shy away from sex in my films. It makes me nervous»» [25/11/2016], propos recueillis par Kevin E. G. Perry dans The Guardian, en ligne: https://www.theguardian.com/film/2016/nov/25/ jim-jarmusch-paterson-adam-driver.
- Mallarmé Stéphane, Igitur, Divagations, Un coup de dés [1869-1897], Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1976.
- Mazur Krystyna, Poetry and Repetition. Walt Whitman, Wallace Stevens, John Ashbery, New York/Londres, Routledge, 2005
- O'Hara Frank, Méditations dans l'urgence [1957], trad. Olivier Brossard, Nantes, Joca Seria, 2011.
- O'Hara Frank, «Personism: A Manifesto» [1960], in The Collected Poems of Frank O'Hara, éd. Donald Allen, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1995.
- O'Hara Frank, Poèmes déjeuner [1964], trad. Olivier Brossard, Nantes, Joca Seria, 2010.
- Padgett Ron, Le Grand Quelque Chose [1990], trad. Olivier Brossard, Nantes, Joca Seria, 2010.
- Padgett Ron, On ne sait jamais [2002], trad. Claire Guillot,

Nantes, Joca Seria, 2012.

- Padgett Ron, Comment devenir parfait, suivi des poèmes du film Paterson de Jim Jarmusch [2007], trad. Olivier Brossard et Claire Guillot, Nantes, Joca Seria, 2017.
- Perec Georges, Tentative d'épuisement d'un lieu parisien [1975], Paris, Christian Bourgois, coll. «Titres», 2008.
- Perloff Marjorie, «Frank O'Hara and the Aesthetics of Attention», in boundary 2, vol. 4, n° 3, 1976.
- Piazza Sara, Jim Jarmusch. Music, words and noise, Londres, Reaktion Books, 2015.
- Pinson Jean-Claude, Poéthique. Une autothéorie, Seyssel, Champ Vallon, 2013.
- Rooney Kathleen, «Poetry at the Movies. A Survey of Verse Scribblers on the Silver Screen» [20/11/2007], in Contemporary Poetry Review, en ligne: https://www.cprw.com/poetry-at-the-movie.
- Sheringham Michael, Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmo- dernes [2006], trad. Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Lignes d'art», 2013.
- Sontag Susan, «Against Interpretation» [1964], Against Interpretation and Other Essays, New York, Picador, 2013.
- Stein Gertrude, «Portraits and Repetition» [1935], Lectures in America, Boston, Beacon Press, 1957.
- Suárez Juan A., Jim Jarmusch, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, coll. «Contemporary Film Directors», 2007.
- Valéry Paul, «Propos sur la poésie» [1927], en ligne:
- Wikisource, https://fr.wikisource.org/wiki/Propos_sur_la_po% C 3%A9sie.

- Williams William Carlos, Paterson [1946-1958], éd. Christopher Mac- Gowan, New York, New Directions, 1995.
- Williams William Carlos, Paterson [1946-1958], trad. Yves di Manno, Pa- ris, Corti, coll. «Série américaine», 2005.

«دهشة نحيلة»

شاعر شاب لداميان مانيفيل (2014)

بنيامين توماس (جامعة ستراسبورغ)

فيلم «شاعر شاب (2014)» هو أول فيلم روائي طويل لدامين مانيفيل. يمكن اختزال حبكته في لا شيء تقريبًا: يقضي ريمي، الذي لم يبلغ سن المراهقة بعد، أسبوعًا صيفيًّا في سيت، حريصًا على تجسيد رغبته في الشعر أخيرًا. ويضع الشاب نفسه تحت رعاية بول فاليري: فقد ذهب إلى قبر الشاعر منذ بداية الفيلم ثم في مناسبات عديدة. ومن الواضح أن ريمي يتوقع من هذا القرب الحافز الذي سيسمح له بتأليف القصيدة الطويلة التي يطمح إلى كتابتها. ونراه، مع مرور الأيام، منتصبا أمام دفتره، باحثًا عن الإلهام. ولكننا سنتابعه كذلك وهو يتجول في سيت، مرحبًا بفرصة اللقاءات التي تأتي في طريقه، وإقامة روابط أكثر ثباتًا أو أقل: الانتباه إلى صياد عجوز، لفترة طويلة أو الدردشة الطيبة ولكن السريعة مع زبائن الحانة أو اللقاءات المتجددة مع إينزو، البحار الذي له العمر نفسه

والذي أصبح صديقه، ثم ميله إلى يونورا، المصورة الشابة التي اختفت من الإطار، بعد أن تقاسمت بضع اللحظات مع ريمي، بمجرد أن رغب الشاعر المتدرب في احتضانها. فنفهم أن هذه الحماقة غير الناضجة أزعجت الشابة.

هل هي سينما الشعر؟

ولكن إذا توقفنا عند هذا الحد، فسوف نتصرف كما لو أن حبكة الفيلم، مهما كانت ضعيفة، توجد بشكل مستقل عن أشكال التصوير وعملياته التي أوجداها والتي تنفذ إلى الحسّي عبرهما. أما فيلم داميان مانيفيل فلا يتحدث فقط عن شاعر: يبدو أنه متعلق بتحقيق ذلك شعريًّا، أي في أشكال سينما الشعر أو السينما الشعرية – ولن نفرق في الوقت الحالي، وعن قصد، أحدهما عن الآخر.

وهكذا، قبل الحديث عن الإجراءات الشكلية، تجدر الإشارة إلى أن مدينة سيت تظهر مرتين فقط بالزي الذي ننسبه إليها تلقائيًّا في هذا الموسم: مكتظة بالسكان، بل مزدحمة، بالمصطافين. فتبرز هاتان اللحظتان، من خلال التباين، بقوة أكبر الاختيار المتعمد لـمدينة سيت الصيفية و«الغرائبية»، حتى نصفها بعبارة أثيرة لدى فيكتور تشكلوفسكي[1]. هذه الطريقة الجذرية لتحويل مدينة ساحلية نقدّر

---

(1) انظر:

Chklovski Viktor «L'Art comme procédé», in Théorie de la littérature, éd. et trad. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965.

أن تكون ممتلئة، إلى بلدة فارغة، ليست في حد ذاتها علامة على الشعرية، لكنها تشارك فيها لأنها تُسهم في جعل الصورة تظهر «في شكل رؤية وليس في شكل إدراك»[1]. وهكذا تبدو إحدى عمليات «التحول الأسلوبي» للحياة اليومية التي لا يمكن للسينما إلا أن تلجأ إليها، والتي هي شعرية بالأساس وفقًا ليوري تينيانوف[2]. وهذه العملية، غير كافية، ولكنها مهمة شأنها شأن العمليات السينمائية الدقيقة. فتتمثل في اختيار الأجسام بعناية، وتعبيرات الوجه، والأشياء التي سيتم تأطيرها. وبعد أن اختار فيلم داميان مانيفال جوانب معينة من المدينة، لم تعد سيت تتوافق بالفعل مع الواقع الخارجي، ولكنها تصل إلى المحتوى الحسي المعاد تشكيله وفقًا لشروط العمل.

ومهما يكن من أمر، فإن هذا لا يتحقّق دون خيارات في التأطير والمدة والمونتاج. وإن التزمنا بالتركيبات التي ابتكرت مدينة سيت هذه، المهجورة بشكل غريب، فسنجد في الفيلم بسهولة، علامات على التصويرية، ونعرف أن بازوليني، الذي كان على صلة بأفلام أنطونيوني، جعلها أحد المعايير الممكنة لسينما الشعر[3]. ويمكن

---

(1) المرجع نفسه، ص. 83.

(2) انظر:

Chklovski Victor, «Les fondements du cinéma» (1927), in Poétique du film. Textes des form alistes russes sur le cinéma, ed. F. Aibera, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008, p. 84 et p. 88. Je souligne وأؤكد ذلك.

(3) انظر:

Pasolini Pier Paolo, «Le cinéma de poésie», Cahiers du cinéma, n° 171, octobre 1965, p. 60.

رؤية هذه التصويرية بشكل أوضح في الإطارات المقيسة على سلّم رسم المناظر الطبيعية. لكنه في الواقع يلون الفيلم بأكمله، مثل المناظر المتواضعة لبعض اللوحات التي رسمها جورجيو موراندي أو ألبرت ماركيه أو بول سينياك أو فيليكس فالوتون، حيث ندرة الشخصيات، في الأماكن التي لا تزال صيفية -شواطئ أو مدن صغيرة على البحر الأبيض المتوسط- لتكون أقل إزعاجًا على الفور من جورجيو دي شيريكو أو إدوارد هوبر، فليست أقل إثارة للقلق[1]. ولكن، بشكل عام، إذا كان من الممكن وصف الفيلم بأنه تصويري - لهذه الصورة الفريدة التي يتحدث عنها بازوليني بهذه المصطلحات: «الجمال التصويري الذي تغزوه الشخصيات هو حقيقي، لكن بالخضوع لقاعدة هذا الجمال بدلًا من تدنيسه بحضورها»[2] - ذلك لأن الإطارات، دائماً ما تكون ثابتة ومركبة بشكل صارم، ومعادة فضلا عن ذلك. بعبارة أخرى، فإن «هندسة العمليات»، التي يعتبرها تشكلوفسكي إحدى السمات الأساسية لسينما الشعر[3]، تعمل بعد ذلك على مستويين: التركيب والتقطيع.

(1) انظر على سبيل المثال

Voir par exemple: Morandi Giorgio, Cortile di via Fondazza (1958); Marquet Albert, Leport de Sète (1924); Signac Paul, Saint-Cast, opus 209 (1890) ; Valotton Félix, Sur la plage (1899).

(2) انظر:

Pasolini Pier Paolo, art. cit., p. 60.

(3) انظر:

Chklovski Viktor, «Poésie et prose au cinéma» (1927), in Textes sur le cinéma, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011, p. 59.

تكون إذن، هذه الأطر المؤرقة، بارزة لأنها غير قابلة للتغيير، فنشعر بأن الأجساد لا تدنسها: فالشخصيات البشرية تشارك بدلًا من ذلك في ما ينشر فيها تصويرية سينمائية صرفا، أي أن الحركة لا تؤدي إلى اختلال التوازن، ولكن في التوازن الذي تشارك فيه من خلال تعلم التواضع وفضائل الشدة المنخفضة. فالجسد والوضعيات والإيماءات، تصبح هناك حركات «فارقية»[1] مرحبا بها باعتبارها بنى ثابتة ظاهريًّا، تمنح الأشكال المتحركة تعبيرية فريدة[2]. فثمة «تواز واضح المعالم» و«إعادة الصور نفسها» -وهذه العبارات لشكولوفسكي[3]- ولكن ثمّة أيضًا تصوّر للسينما، «يعمل» ضمنها، وفقًا للمنظر الروسي، عنصر التكوين بصفته عنصرا دلاليا[4]، غالبًا ما يحافظ على كثافة تعبيرية -يمكن أن تكون عتمة- مقاومة للتوحيد[5].

---

(1) انظر:

Tynianov Iouri, art. cit., p. 84.

(2) المرجع السابق، ص 80: «الحركة في السينما ليست موجودة في حد ذاتها بل باعتبارها علامة دلالية. هذا هو السبب في أنها ليست ضرورية تمامًا داخل الإطار، بصرف النظر عن وظيفتها الدلالية. ويمكن تعويض وظيفتها الدلالية عن طريق المونتاج كالتناوب بين الإطارات التي يمكن أن تكون ثابتة.»

(3) انظر:

Chklovski Viktor, «Poésie et prose au cinéma», art. cit., p. 60.

(4) المرجع نفسه.

(5) انظر:

Tynianov Iouri, art. cit., p. 82.

على سبيل المثال، تؤطر اللقطة الأولى من الفيلم بشيء من الانحراف واجهة منزل في ناصية تتفرع من شارع لا يمكننا إلا تخمينه، فتمنح لمراهقيْن عتبة نافذة مظللة كبيرة يجعلان منها مقعدا. ثم يظهر ريمي فجأة، في المجال من الزاوية المغلقة لواجهة المتجر - إنه أول ظهور له، وتبدو بالفعل حركة غير منتظمة، وهذا يؤهله بشكل أفضل لأنه يظهر في مجال ذي خطوط مؤمنة، غير قابل للإزالة، يقترب ريمي من الشابين ويسألهما عن اتجاه المقبرة، فيجيبه الرفيقان ولكن بازدراء. تقدم لقطة لاحقة تكرارًا لهذا الإطار الأول. وفي هذه المرة، يجلس إنزو، المراهق الوحيد على عتبة النافذة معرّضا نفسه إلى الشمس. وربما تغيّر مزاجه مع جودة الإضاءة[1]؟ توقف ريمي، الذي كان يمر من هناك مرة أخرى، وجلس بجوار إنزو، كما لو كان التحدي يتمثل في خلق توازن في تشكيل المكان مع ظهوره الأول. ومع ذلك، فإن التكرار والاختلافات - وبعبارة أخرى، فإن الفضاء المجسد نفسه والشخصيات البشرية التي تتحرك فيه وتضع نفسها هناك بشكل مختلف قليلًا - يمثلان ما يعبر عن الصداقة الناشئة، أكثر بكثير من التفاهات التي يقال في هذا المجال: ترسيخ الصداقة هو أولًا وقبل كل شيء، الوقوف جنبًا إلى جنب في الوضعية نفسها، كما تصادق في اللقطة الافتتاحية من الفيلم على ذلك.

---

(1) ففي اللقطة، الأولى، فضلا عن ذلك، يشير ظل العمود المسقط نحو المقبرة؛ في الإعادة، إلى اتجاه إنزو ...

ويمكن للمرء أن يضاعف أمثلة هذه الإطارات المتكررة، التي أضحت أكثر حساسية من حيث أنها تتخلل، كما أسلفنا، فيلمًا تكاد تكون حبكة حكايته تخطيطا أوليا - وهو ما يعرّف سينما الشعر، إذا ما تبنينا تصوّر تشكلوفسكي أكثر من تصوّر بازوليني[1]. وستحدث عودة من نقطة معينة على شاطئ البحر، من فجوة في الساحل من الأفق محمية بحاجز من الأكوام الصخرية، وهي زاوية يخبر مظهر الأجساد فيها عن جودة العيش في عالم ريمي، سواء كان وحيدا أو في رفقة: يتم بعد ذلك عرض علامات وحدته أو صداقته أو حبه الناشئ. وسيستأنف المسار المظلل نفسه، ذلك الذي تم سحبه من العالم بواسطة الجدران العالية التي تحده، والذي نفهم أنه ممر إلى منزل ليونور، حيث يتم تضبط حالة الرابط الذي يصل بينها، أو يباعد أو يفصلها. وسنجد مرّة أخرى، تكرارا صارما لتأطير جدار صغير حيث يجلس ريمي ليكتب، في الشفق: عودة الشيء نفسه تؤكد عناد الشاعر المتدرب، في المرة الثالثة، ورغم ذلك، فإن الإطار

---

(1) Chklovski Viktor, «Poésie et prose au cinéma», art.cit., p .60 «السينما بدون حبكة هي سينما الشعر. بمعنى آخر» العبارة التي لا ينبغي قراءتها «سينما الشعر هي سينما بلا حبكة» ... لأن شكلوفسكي، في نص آخر (Les lois du cinéma, op. cit., p. 39)، يؤكد ذلك، بشكل عام، السينما - سواء كانت شعرية أم لا (فيلم كوميدي، فيلم ضخم) - «غير مبالية برتابة حبكتها»، وأن «الحبكة لا تلعب الدور الأساسي في السيناريو». السينما في الأساس تحتاجها فقط «لإعطاء اتجاه» لنظرة المتفرج، لكن رهاناتها موجودة في مكان آخر «Sémantique du cinéma, op. cit., p .49» يؤكد بازوليني من جانبه أن سينما الشعر تتكون من «روايات زائفة مكتوبة بلغة شعرية» Pasolini Pier Paoiov «Le cinéma de poésie», art. cit., p. 64.

«المتغير» - فغطاء المدخنة يبدو هناك، مثل حبة غبار بعين المتفرج - وتعديل الإضاءة، والاستدارة إلى الخلف، تخبر بجلاء بأن تغييرا قد حدث، في علاقة ريمي بالكتابة ...

مع ذلك، فالتكرار الأقوى، هو اللقطات على المقبرة. تعود ثماني مرات إلى هذا التكوين مع اختلافات بنيوية غير محسوسة تقريبًا. ومع ذلك فهي تتضمن بدورها اختلافات مهمة. فتؤطرُ اللقطتان السابعة والثامنة قبر فاليري، في نهاية الفيلم، بالفعل تسلسلًا أساسيًّا للحوار بين ريمي والشاعر. فلا تفضي هذه اللحظة أكثر من بقية الفيلم إلى فكرة جعل الناس ينسون الشكل، لأن مؤلف «المقبرة البحري» يظهر بالفعل هناك في شكل كلمات: أحرف بيضاء على خلفية زرقاء وكلمات صامتة موجهة لريمي الذي يرد عليها. وكما يكتب بازوليني، يسهم الشاب، «في جعل الكاميرا تشعر»[1]، وعيناه مركزتان على العدسة.

لكن هذه اللحظة حاسمة قبل كل شيء لأن الحالة الذهنية للشخصية تتجلى هناك دون أي انحراف آخر - وبعبارة أخرى: دون اللجوء إلى الشعر القصصي، الذي يؤلفه ريمي. ومع ذلك، فإن ما تتم صياغته هنا هو أن ريمي -الشاعر الشاب- هو بلا شك شاب أكثر من كونه شاعرًا. وذروة ما يتم التعبير عنه بالكامل في هذا البند في شكل منفصل هو مراهقة ريمي. ليست المراهقة «بما

(1) سمة أخرى من سمات السينما الشعرية لبازوليني (art. cit.,p. 64).

هي فئة عمرية». فهذا الأمر متروك لإنزو لتجسيده: فالشاب يبلغ من العمر 17 أو 18 عامًا ولكنه يعمل صيادا بحريا، «أقدامه مثبتة على الأرض» ويلعب دور الشخص الذي يعيد ريمي إلى هناك - وبالتالي، فعندما يقرأ إحدى قصائده، يقدّر أن رفيقه منفصل قليلًا عن العالم، أو عندما يشير لريمي إلى الاستخدامات النفعية المختلفة للعالم (الغوص وصيد الأسماك والإرساء والمغازلة والمشي على السد، إلخ). على العكس من ذلك، فإن مراهقة ريمي هي طريقة في الوجود تتميز بالتوسط وانعدام التحديد واليقين والرضا، فضلًا عن انعدام الملاءمة. وفي هذه اللحظة عندما يرد على خطابات من وراء القبر، فإنه لا يقرّ بفشل مشروعه الشعري فحسب، بل يكشف عن شيء بسيط ومذهل: خوفه من مواجهة الحياة والشعور بأنه لا مكان له في العالم.

وما نراه ناشئًا هناك، منذ ذلك الحين، هو «الشخصية -الذريعة» «العصابية» التي علاقتها بالعالم، غير مركزية وغير نفعية وغير عقلانية، والتي تمنح المخرج وجهة نظر يتبناها حتى يتمكّن نشر اقتراح للسينما منفصل عن الاستخدامات الوظيفية للعالم باعتباره «قاعدة اللغة السينمائية المشتركة»[1] سرديًّا وتوضيحيًّا، بما يتلاءم تمامًا مع معايير بازوليني. لذلك يمكن قراءة فيلم داميان مانيفيل بهذه الطريقة، وإن كان الأمر كذلك، فمن الواضح أنه ليس تمرينًا

(1) المرجع نفسه، ص 63.

أسلوبيا بعيدا، بل عرضًا محفزًا «لسينما الشعر»، الذي يأخذ على محمل الجد القوى التعبيرية لما يسمى بالعمل الشكلي. لكن هل يختزل الفيلم في ذلك؟ بعبارة أخرى، هل يمكننا إخلاء شخصية ريمي، بحجة البحث عن الشخصية الذريعة، «المرضية» حتمًا، غير المريحة، والتي تكون بمثابة قوة دافعة للفيلم الشعري الأصيل -الفيلم «خلف الفيلم»[1]- كما لو أن مسألة كيانه الشعري عرضيّة تمامًا؟

العيش شعريا

على العكس من ذلك ينتهي الفيلم بطرح أسئلة أخرى، لأنه يحمل هذا الأمر محمل الجد، هو أمر أساسي لشعرية السينما. وفي هذه المسألة، سنرى أن الأمر لا يقتصر على تطبيق قواعد «السينما الشعرية»، ولو بطريقة مرضية.

وإن صدّقنا ريمي نفسه، فهو إذن ليس شاعرًا في النهاية. صحيح أنه من الصعب أن نجد، إن تمسكنا بالشعر الذي يُفهم على أنه ناتج عن فعل معين من الكتابة، ما يناقض قول المراهق المسكين. فسوف نراه يطور على مدار الفيلم، بعض الإستراتيجيات العبثية للكتابة للتعويض عن النقص الفادح في الإلهام: [منها] الصدفة، عندما يعوّل على القاموس بتزويده بكلمات نصه بضربة حظ أو السكر،

(1) المرجع نفسه.

عندما يحاول الاقتراب من القلب الإبداعي المزعوم للنشوة، فيأخذ بضع رشفات من الفودكا ثم يكتب أبياتا خرقاء. وسوف نراه أيضًا يقع في حب ليونور، بالضرورة - «بالضرورة» لأن ريمي، كما يبدو واضحا، أكثر استعدادًا للقبول بالارتباط العاطفي بحيث يتم تحديد هذه الحالة في التمثيلات الأكثر شيوعًا باعتبارها محفزا لنبضات الشاعر الغنائية. لكن، تتعثر الكلمات التي ترد هناك مرة أخرى، فترنّ جوفاء رغم التأكيد والنبرة المتأثرة. وسنشهد لحظات محرجة بالقدر نفسه في الحانة، حيث يرتجل ريمي أبياتًا بناءً على طلب زبونة. ففي كل مرة يتم فيها الكشف عن إبداعات ريمي، يصيب دوارُ النقص العالم الذي يحاول أن يُقال، لكن يبدو أن الشاعر الشاب محكوم باستعارة بعض الصور المتكلسة في كليشيهات غنائية تغذيها نداءات من البحر المفتوح أو تذرّع للكون. وكذا الشأن بالنسبة إلى جاذبية المراهق الهشة، والإغواء الخجول للآخر الأنثوي، فكلاهما يتدهور فورا لعدم القدرة على التعبير إلاّ في الأشكال المنمقة والأكاديمية للإعلان عن الحب. وعندما يلتزم بقراءة أبيات الآخرين -في هذه الحالة، أبيات بول فاليري-، لا يصبح الشعر أكثر ترحيبًا: فقراءته المترددة تتعثر في الكلمات (فـ«الهجرُ» على سبيل المثال، يصبح «جهرا»، عندما يقرأ بصوت عالٍ مقطعا من «الميتة المزيفة»).

ومع ذلك، وفي بعض المناسبات النادرة والهشة، لمّا يتخلى ريمي عن حذره، إما لأنه لم يعد يؤثر في كونه شاعرًا، أو بسبب حدوث معجزة تجاوز الكليشيهات، يتكلم الشاب حقًّا كما يتكلم الشعراء.

هذا هو الحال، على سبيل المثال، عندما يعاود بمفرده وبصوت عالٍ ذكر أسماء الأسماك التي عدّدها إنزو قبل ذلك بقليل، في سياق محادثة عادية، كما لو أنه لم يتعامل على [هذا النحو] إلاّ لابتهاجه بأجراسها الصوتية وبتجاورها («أسماك الدنيس، أسماك العقرب...»). إنها أيضًا هذه اللحظة المؤثرة عندما يرسو ريمي تلقائيًّا في الميناء مع إنزو، فيبتهج بالعودة إلى «الأرض الحية»؛ صورة جميلة، عاقبها إنزو على الفور بالعودة إلى التعبير المألوف المقدر بكونه الاستعمال الصحيح الوحيد («الأرض الصلبة، نقول!»)، فنعود إلى الكليشيهات التي ابتعد عنها ريمي، الشاعر دون علمه. أخيرًا، في نهاية الفيلم، عندما يقترب من فتاة مستغرقة في النوم، في حالة سكر بلا شك، يلجأ أولًا إلى صيغ الآخرين («نصب فاليري»، يُقرأ في «الميتة المزيفة»، مكررًا بشكل سطحي)، مع المنعطفات المتوقعة («في عتمة هذه الليلة، تضيئين حياتي») ثم، فجأة، ينغمس في جرد غريب ومزعج على غرار بريفير، يا لها من أصالة أكبر بكثير: «الفراشة/ البطيخ/ بنك الحيوانات المنوية/ إطار» ... لكن لا بدّ من التوضيح: هذه اللحظات النادرة لا يمكن أن تحل أي شيء، إن مقاطع النص التي أنتجها ريمي بالفعل هي تلك الخاصة بطالب في المدرسة الثانوية لا شك أنه لا يزال متورطًا في ذكرى دراسة بودلير. كل هذا كان بداية سيئة على أي حال. وبالفعل، فإن أول فصل من الفصول السبعة التي يتكون منها الفيلم أشار إلى ذلك: «ريمي يبحث عن الإلهام». لم يعد هذا الموقف الاستبطاني، وهو كليشيه آخر على صلة بالشاعر

بشيء جيد، لأنه يفترض ضمنا أن النص المراد كتابته موجود بالفعل، وقد تم تكوينه بالفعل في أعماق موضوع دون صلة بالخارج. وكل الجهد يتمثل في إخراجه من هناك لتحقيقه بنجاح ... ومع ذلك، كما رأينا، في الواقع، في اللحظات التي يستقبل ريمي العالم وظواهره، تولد كلمات الشعر الفضفاضة - من هذا التفاعل بالذات.

وحتى نستدعي تعبير فاليري، فالشعر «فن له تأثيرات لغوية معينة» بالتأكيد. لكن المؤلف يلاحظ أنه يعيّن، إلى ذلك، الحالة التي يكون عليها الشخص الذي ينتج هذا الفن: «حالة اختراع من خلال العاطفة» وحالة «صدى»[1]. ومع ذلك، فكما يلاحظ لوران جيني، «لا تأتي القصيدة لتمثل حالة كانت ستحدث قبلها وبدونها»[2]. قبل أن يكون الشعر «منتِجًا»، فهو إنتاج، لا يمكن اختزاله إلى فعل كتابة، وبعيدًا عن ذلك: إنه لحظة إتاحة العالم، وفي الوقت نفسه القدرة على إتاحة المرء نفسَه له، إتاحة تثير في الموضوع التبادلات والصدى والمطابقة بين الإحساس والخيال، والظواهر والتعبير، والتأثيرات التي يحدثها العالم والكلمات التي يمكن أن تحتفظ بها دون قيود ...

---

(1) انظر:

Valéry l'aul. Autour de Corot, in OEuvres II, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1960, p. 1317.

(2) انظر:

Jenny Laurent, La Vieesthétique, Lagrasse, Verdier, 2013, p. 20. 20.
Ibid., p. 30. 376.

وفي قلب هذه اللحظة، يترك الموضوع نفسه يهتز من قبل العالم المحسوس. فلم يعد أي منهما يقاوم «التصوير الشعري»[1]. ولعل أمرا مثل «ذكريات الارتباط المستمر بين الأشياء، المنسية في التعاقب الدائم لمهام الحياة «المفيدة» والتي لم نعد نجدها إلا في فترات متقطعة ونادرة»[2] هو ما يحدث بعد ذلك. ولكن ليس ما يبرزه في الفجوة الشعرية وفي العالم وما يمنحه الاهتمام المتفرّد «الانغلاقَ تماما في الرمز»[3] بالضرورة. إن ما تعمل لأجله «اللحظة الشعرية» بالتحديد قبل كل شيء هو «تعديل زمني» وارتباط بـ «الصفة الظواهرية للّحظات» التي يخترعها (بمعنيي الكلمة)[4].

يمكن العثور على شهادة بليغة حول حقيقة أن القصيدة هي نص وحالة في الوقت نفسه في أثر «مناظر طبيعية مع شخصيات غائبة»، لفيليب جاكوتيه. يروي النص «أشغالٌ في مكان اسمه بركة» المشكلة التي يطرحها ما يبدو مثل (حافة متواضعة من الرغوة على سطح بركة) والطريقة التي يشرح بها الشاعر نفسه هذا الأمر في الآن ذاته مع نفسه فقط، لمحاولة استيعابها، بمعاناة، في كلمات وفي أبيات، دون تحويلها إلى رمز بالضرورة[5].

(1) المرجع نفسه، ص 30.
(2) المرجع نفسه، ص 34.
(3) المرجع نفسه، ص 30.
(4) المرجع نفسه، ص31.
(5) انظر:

Jaccottet Philippe, «Travaux au lieu dit l'Etang», OEuvres, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 2014, p .482.

وبالمقابل، فإن فيلم داميان مانيفيل لا يُظهر في ريمي تشابكًا بين الكتابة والحالة الشعرية، بقدر ما يعكس حالة من التفكك الجذري بين طرفين. فريمي، غير القادر على كتابة قصيدة قائمة، يضحي في الواقع، في حالة اهتمام غير عادي بالعالم، بمجرد أن يتوقف عن الرغبة في التوافق عبثًا مع تمثيلات الشاعر المصادق عليها من قبل الثقافة. وهذا موقف شاعري للغاية.

وهكذا، على هامش لقطة الصيد تحت الماء، يبقى إنزو، الذي يمكننا تخمين أن له علاقة مفيدة بالنشاط، خارج الإطار، في حين يحظى بامتياز الإطار، من يجب أن يكون على هامش هذه اللحظة: ينظر ريمي بفضول إلى سمكة ربما يكون قد اصطادها. لاحقًا، بمناسبة رحلة إلى البحر، ولا يأخذ الفيلم بعين الاعتبار الرحلة وأسبابها المحتملة. فنبقى، مفتونين في لقطة واحدة مع ريمي ومسليين بالطيور العديدة التي تتبع القوارب. وسنراه أيضًا مهتما بمصباح الشارع الذي يضيء أثناء مروره، أو بإشارة طريق متهالكة. وبالمثل، يقدم الفيلم إعادة صياغة مثيرة للاهتمام لفكرة السكْر: كان الحدث الأول مرتبطًا بمنصب الشاعر لكونه مؤلفا - ريمي، جالس على مكتبه المؤقت للكتابة، في انتظار بضع أبيات مبهرة بمساعدة الفودكا. أما الحدث الثاني، فعلى العكس من ذلك، يتحدث عن الكينونة الشعرية باعتبارها صدى، مأخوذة هنا من الكتابة. وإن تسلحنا بالجرأة قلنا إنه في حين يرتبط النبيذ لدى البعض بالحزين ولدى البعض الآخر بالسعادة، فهو عند ريمي في هذه اللقطة، نبيذ

«بونجي»[1]، بمعنى أن ريمي، في حالة سكر تمامًا. فهو يتّخذ مواقف من الأشياء: يطلب من زجاجته أن تتفضل وتنتظره في المكان الذي وضعها فيه، ويأخذ زمام المبادرة في تقديم أعذاره للباب الذي هو على وشك إيداعه نتاج تبوله ... أخيرًا، فالعلاقة مع عالم ريمي، حساسة لما يصنفه عادة بغير المحسوس، وغالبًا ما يجسّد في طريقة استخدامه للامكنة: استعمال درابزين الدرج بدلا من الدرجات أو التقدم نحو السد بمستواه المائل -مما يترك إنزو في حيرة- أو الجلوس في خليج مهجور أو ذكرى نافذة مثقوبة في واجهة منسية.

يمكن للفيلم، بما أنه يقع خارج النص، أن يفسر هذا الجزء غير الملموس من الكينونة الشعرية. فيخوّل لنا أن نتبيّن طريقة وجود من يكتب. وعليه، يصرّ على إظهار أن ريمي يعيش بالفعل شعريًا. وهذه ليست مسألة سينما بالمعنى الدقيق للكلمة -إنها سؤال يطرحه فاليري ضمن الإنتاج الأدبي، شأنه شأن جيني- لكن السينما يمكن أن تطرحها بطريقتها الخاصة، لأنها تصور أجسادًا في العالم، وسلوكيات، ومواقف لا يأخذها النص بعين الاعتبار، وعلى أي حال ليس من هذه الجوانب. فنرى كيف يجب أن تتمّ إعادة التفكير في نطاق فيلم داميان مانيفيل هنا: إنه ليس مجرد «فيلم شعري» صنع على خلفية الشخصية الذريعة. فإلى ذلك هو فيلم عن ماهية الحياة الشعرية. فـ«الدهشة النحيلة» التي امتلك الفيلم القدرة على

(1) نسبة إلى فرانسيس بونج، المترجم.

إيصالها إلى الحسّي ليست تلك التي رُوِيت في قصيدة فاليري، بل هي شعر الشاعر الشاب بلا قصائد، إنها نوعية اهتمام ريمي بالعالم (دهشته)، دهشة نحيلة لأنها سريعة الزوال وعابرة وغير قادرة على تثبيت نفسها على الورق. وربما كان من الضروري المضي قدمًا في عملية إنزال الكلمات إلى الخلفية لتسليط الضوء من خلال الصورة على هذا الجانب الأكثر صعوبة من «أرشفة» الوجود الشعري، الذي يطلق جسدا في العالم.

سينما شعرية بالتأكيد ...

ولكن الفيلم يقوم، كما سنرى، بفصل مماثل على مستوى آخر. وللقيام بذلك، فإنه يحشد بشكل بارز العمليات السينمائية. فهو يعمل في الواقع على فصل الازدواج بين كلام بول فاليري وجسده. ففي نهاية «الشاعر الشاب» بول فاليري، يُلخَص الرجل في كلمات مكتوبة باللون الأبيض على خلفية زرقاء، كما رأينا، إلى عناوين داخلية تحمل كلماته الصامتة. وقبل ذلك، مباشرة بعد اللقطة السادسة على المقبرة، كان بول فاليري جسدًا صامتًا (لعلّه ظهور حلمي)، يقف بالقرب من ريمي ويتبادل معه نظرة ترحيبية طويلة. وتدعم العناوين الداخلية والمونتاج فعل فاليري: تعود الخلفية الزرقاء مثل التوسيع. وفي تباين قوي، يعزّز غياب المونتاج، وبالتالي المدة المعقولة للصورة، حضور الجسد الصامت للشاعر باعتباره حضورا جسديًّا خالصًا.

لذلك، ونظرًا لأن هذا الانفصال ناتج عن عمليات التصوير السينمائي، يمكننا أن نعتقد أنه لا يتعلق فقط بالوجود الشعري، ولكن، على وجه التحديد، يقول شيئًا سينمائيا. ومن ثمّة فهو يدعم التفكير في شعرية السينما. وفي الواقع، يمكن أن يكون الإصرار على التفكير الشعري خارج الكلمات -من خلال شخصية ريمي، كما في صورة فاليري المنقسم- طريقة متباهية ومفترضة لإبعاد الكلمة عن أي محاولة لتعريف السينما الشعرية. وهذا يعني دحض الفكرة القائلة بضرورة سماع تشبيه عبر بعض استعمالات اللغة.

ونتذكر أن آيزنشتاين عاتب بيلا بالاز على عدم مراعاة صلاحيات المونتاج في تفكيره حول السينما: «فقد نسي بيلا المقص»، على حد قوله. ولئن كان داميان مانيفيل «لا ينسى المقص» -وقد رأينا أن المونتاج وُظّف بشكل كبير في عمله الشكلي- فإن فيلمه لا ينسى بيلا أيضًا. ففي مقالته التي عنوانها «الإنسان المرئي»، يعطي بالاز أهمية حاسمة لما يسميه «المقاطع». لا يوجد تصور مسبق لبنياميني هنا: و«يتعلق الأمر باللقطات الانتقالية التي لا تُظهر شيئًا سوى شخصية تنتقل في الفيلم من مكان عمل إلى آخر»[1]. يذكر المُنظِّر أن هذه المقاطع اعتُبرت خطأً «مقاطع فارغة»، «انتقالات خرقاء تمليها الحيرة»[2]. لكن التفكير في ذلك يعني تفويت قوتها الجمالية،

(1) انظر:

Balâzs Béla, L'Homme visible ou l'esprit du cinéma, Belval, Circé, 2010, p. 112.

(2) المرجع نفسه.

لأن هذه اللحظات غنية في الواقع بكونها «مونولوجات صامتة للتنقّل»[1]. إنها لحظات تفضح بوضوح الحالة الروحية للشخصية أكثر من صميم المغامرات، وهو ما يهدّد دائمًا بحجبها. وفي فيلم داميان مانيفيل، تظهر مقاطع بشكل مباشر جدًّا. فتتخلل الفيلم لقطات السلالم، ولا يعود الحافز أبدًا وفق المظهر نفسه -مما يُسهم في إبرازها- ولكن دائمًا ما نرى جسد ريمي يتحرك هناك. وتؤكد الصورة بلا شك أن ريمي كائن من فضاءات وسيطة. لكن تذكرنا هذه اللقطات أيضًا، في فيلم حيث المغامرات والحركة في صيغة أولية، أنّ القضية الحاسمة للفيلم هي تصوير الجسد والفضاء. وعليه، فإن كان الشعر خروجًا عن القاعدة[2]، فهو عندئذٍ شعر السينمائي -شعر كتابة الحركة- أليست نسخة غير تقليدية للحركة المسجلة، بل أليست ميلا إلى تسجيل حركات غير مبررة وغير مناسبة وغير مجدية؟ فبلا شك ليس من المستغرب أن يتمكّن فيلم مخرج كان راقصًا من إعطاء مضمون لهذا الافتراض. وهكذا، يقوم الشاعر الشاب بما لم يتخيله فيكتور شكلوفسكي نفسه في عام

---

(1) المرجع نفسه، ص. 113.

(2) انظر:

Voir Cohen Nadja et Rbverseau Anne, «Q u'est-ce qui est «poétique»? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma», Revue critique defixxion française contemporaine, 2012 [en ligne].

وانظر على سبيل المثال أيضًا:

Damisch Hubert, Théorie du nuage, Paris, Seuil, 1972, p .42.

يبدو أن اللغة الشعرية تتميز [...] بالدور المهيمن الذي يُعطى، في اقتصادها العام، للجانب «الملموس» من الإشارات، والذي يحدد مظهره المتعمد والمنظم تنظيم الرسالة.

1925، ويبدو أنه لا يزال مقتنعًا بأن الحركة في السينما مكرسة لـ «الدلالي»، والمعقول، والمألوف - «حركة الرقص المحض هي أكثر ما يعاني في السينما. فعلى الشاشة، يمخط البطل أنفه جيدًا، لكنه يرقص بشكل سيئ»[1]. فينقل فيلم مانيفال الشعرية إلى حركة بلا هدف، إلى حركة عبثية بلا مبرر وعديمة الجدوى. وبهذه الحقيقة بالذات، فهو يجعل الجسد وحركاته فعلا نقطة اتصال مع الآخرين ومع العالم، ونقطة اتصال تزداد حدتها إلى درجة انسحابها من كل استخدام عقلاني للعالم. فيرقص ريمي مع زبائن الحانة، بالطبع، ويوجد بالفعل في هذه الصورة البسيطة شكل من أشكال الترحيب بالآخر يُشرك الجسد، ولكن هناك ما هو أكثر إثارة للاهتمام: يبدو أن ريمي يختار تلقائيًّا الحركات المحاكية للوصول إلى ما ليس هو، بصفتها طريقة للوجود مع الآخر ومع العالم، وإمكانية للصدى. وهكذا، فبعد أن التقط دبوس شعر راقصة الفلامنكو، يعيد ريمي، مثل تتابع كانت ستمرره إليه، حركاتها وحده، كما لو أن تواصلا عميقا وغير لفظي يعمل في جسد الكائنات. وبهذه الطريقة أيضًا، يستجيب أثناء تجوله في الطبيعة، بحركات غير منظمة لدعوات المكان -القفز من حجر إلى آخر- أو يرتجل رقصة تستحضر الفراشة التي رآها للتو- مثل محاولة الاقتراب بجسده الذكوري مما يمكن أن تكون تجربة لعالم الجسد الخفيف والدوراني.

---

(1) انظر:

Chklovski Viktor, «Sémantique du cinéma», art. cit., p. 49.

يمكن قراءة فيلم داميان مانيفيل إذن، على أنه نداء خفي لصالح فكرة أن شعر السينما هو شعر حركة. لكن وفق أسلوبه في خلق عالم صغير يكون فيه شعر الكلمات معطلًا، بحيث يحتمل أن يكون الشعري هو الأساس لكل شيء آخر وبالتالي لا يعترف بأي حدود. ألا يحمل الفيلم، في طبقاته الخفية، خطابا آخر؟ على كل حال، فهو تلزم مُنظِّر السينما بجمع أفكار يكون الفيلم من خلالها بمثابة دعوة لرفض شعرية السينما بصفتها إقليما محددا، أي بصفتها جنسا.

يؤكد تشكلوفسكي عام 1927 ذلك قائلا: «أكررها، هناك سينما شعر وسينما نثر، وهنا يكمن التمييز بين الأجناس»، والسينما الشعرية تتميز خاصة «من خلال غلبة السمات التقنية والشكلية على السمات الدلالية»[1]. لقد رسم يوري تينيانوف، ربما بشكل تخطيطيّ أقلّ، أنطولوجيا للسينما في العام نفسه. وتوصل إلى الاستنتاج التالي: «بقدر ما قد يبدو إنشاء تشابه بين السينما وفنون الكلمة غريبا، سيكون ذلك شرعيًّا، لا بين السينما والنثر وإنما بين السينما والشعر فحسب»[2]. ومع ذلك، فلمّا توصّلنا إلى خلاصة مدارها على أن السينما كانت في جوهرها شعرية، أرّخ تينيانوف للسؤال في جملة واحدة، بعد بضعة أسطر. فجعل، إذن من الشعري استخداما معينا

(1) انظر:

Chklovski Viktor, «Poésie et prose au cinéma», art. cit., p. 60.

(2) انظر:

Tynianovlouri, art. cit., p. 86.

في السينما. وبعبارة أخرى، هنا أيضًا، [جعل منه] جنسا: «في حين كان المونتاج في السينما القديمة وسيلة للصهر، واللصق، وشرح وضعيات الحكاية، [أي] وسيلةً في حد ذاتها غير محسوسة ومخفية، أصبح في السينما الجديدة نقطة ارتكاز قابلة للإدراك وإيقاعًا قابلا للإدراك»[1]. وهذا ما يجعل من هذه «السينما الجديدة» ذات ملامح غامضة تماما. والأمر يصح على فئة من السينما: «سينما الشعر» ... وبعدُ فنحن نتذكر أن بازوليني، يدعم حقًّا بشكل أكثر دقة، وهو يعلن، عن الأفكار التصويرية للصورة من بين أفكار أخرى، أن الصورة بطبيعتها مرتبطة بالحلمي وغير العقلاني[2].

ولكن بازوليني اتخذ من خلال هذه الملاحظة، مسارًا مختلفًا تمامًا عن المسار الذي اتبعه كريستيان متز في نهاية السبعينيات. وبالنسبة إلى الأخير أيضًا، تتميز الصورة بـ «قرابتها مع اللاوعي». وضمن هذا التصوّر فهي تعمل بعمق من خلال «التصويري»[3]، بعبارة أخرى حتى نستعير كلمات لوكا أكواريللي، من خلال منطق التعبير هذا الذي يتطلب قوى «غير مرئية» (أو لا تكاد تُرى) [...]

---

(1) المرجع نفسه.

(2) انظر:

Pasolini Pier Paolo, art. cit., p. 55.

(3) انظر:

Metz Christian, Le Signifiant im aginaire (1977), Paris, Bourgois, 2002, p. 153.

«تحرّك» الصورة رغم - أو بمشاركة - تصويريتها[1]. بذلك، فإن الصورة السينمائية، كما يؤكد متز، هي شكل من المعنى الذي هو أولًا وقبل كل شيء «صورة للدال لأن الدال وترتيباته هو المادية الوحيدة التي يتم تقديمها لنا»[2]. ولقراءة هوبرت داميش، مؤرخ الفن، وكريستيان ميتز، منظّر السينما، وجان فرانسوا ليوتارد، الفيلسوف، الذين لا يُخضعون جميعُهم، من خلال مقارنة القوى التعبيرية للصورة بقدرات الشعر المكتوب، الأولى للأخيرة، فنفهم أن ما نطلق عليه اسم «الشعر» هو في الحقيقة مجرد اسم لمظهر من مظاهر التصويرية[3] - بما أنّ المسألة في الأصل بالنسبة إليه هي تفضيل الأخذ بعين الاعتبار العبارة عن طريق السمات «الفنية والشكلية» (شلوفسكي). فالصورة السينمائية، إذن، هي تصويرية وجوديًّا، كما يخبرنا متز، لأن ما يقال فيها باستمرار أكثر مما تقول هي صراحة[4]، مشبعةً كما أنها بسمك معبر وتأثيرات فضفاضة[5]. لكن

---

(1) انظر:

Acquarelli Luca, «Introduction», in Id. (dir.), Au prisme du figurai, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 .

(2) انظر:

Metz Christian, op. cit., p. 352

(3) داميش يربط بين الشعر ومنطق الاستدلال، في نظرية كلاود (المرجع السابق)، ميتز أيضًا في الدال الخيالي (المرجع السابق)، وليوتارد، بالطبع، في

Jean-François, Discours, Figure, Paris, Klincksieck, 1971.

(4) انظر:

Metz Christian, op. cit., p. 334.

(5) انظر:

Lyotard Jean-François, op. cit., p. 15.

من الضروري تبيّن ما يعنيه هذا: فكل صورة سينمائية هي، افتراضيا على هذا النحو. وهذا يظل قائما في أسس كل منها، دون علم حتى أولئك الذين ينظمون أشكالها، وأكثر من ذلك من يعملون بوعي على عدم إحياء قواها التصويرية. وهكذا، فإن هذه القوى التي تعمل في الأشكال من المرجح أن تقتحم أي فيلم. وتوقف كريستيان متز هنا. وبعبارة أخرى، يجدر التأكيد: من منطق التصويري هذا، لا يحدد متز محيط السينما، بل طبيعتها خاصّة. لذلك يتوقف هنا حيث لم يتوقّف تينيانوف حينما قدم تمييزه بين السينما القديمة والجديدة. ويتوقف حيث لم يتوقّف بازوليني، الذي يعرف هذه الطبقات الحلمية العميقة وغير المنطقية لأي صورة سينمائية. ولكن يبدو أنه يفكر بجدية في أن المنطق السائد، السردي والتوضيحي قادر على قمعها إلى درجة منعها من أي فعالية. وبذلك، لا يفكر بازوليني في السينما على أنها شاعرية (وبالتالي على أنها تصويرية)، ولكنه يقيد داخلها منطقة «سينما الشعر» ومحيط الجنس الذي، يفضل من جانبه، هذه التعبيرية المفردة[1].

وبالمقابل فما ينفتح عليه فيلم داميان مانيفيل دون مبالغة، مرة أخرى، وما يبدو تضمينا انعكاسيا تقريبا هو فكرة الشاعرية العنيدة

(1) من خلال عدم فصلها فصلا تامًا عن التركيز الذاتي، وهذا شأن مفكري التصويري، الذين يفعلون ذلك بمرح بالمقابل فالتصويري بالنسبة إليهم ناشئ من قوة الصورة أكثر مما هو ناشئ من قوة نفسية مؤلفها ... وهكذا، بالنسبة إلى بازوليني، يظل الحلم «تواصلًا مع الذات» وبشكل غير مباشر فقط «مع الآخرين».

التي ترفض أن تكون محصورة في محيط (اللغة الطبيعية ودفتر ريمي، وأكثر من ذلك قوانين الجنس والتمثيلات الثقافية المرتبطة بممارسة الشعر). في هذا، يعيد إحياء فكرة أنه لا توجد «سينما الشعر» بقدر ما توجد السينما الشعرية -وإن فهمنا الآن «التصويرية» وراء هذه الصفة - فقبل كل شيء، يجب أن نفهم هذا التعبير باعتباره حشوًا.

بيبليوغرافيا

- Acquarelli Luca (dir.), Au prisme du figural, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Balázs Béla, L'Homme visible ou l'esprit du cinéma, Belval, Circé, 2010.
- Chklovski Victor, «L'Art comme procédé», in Théorie de la littérature, éd. et trad. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965.
- Chklovski Viktor, «Poésie et prose au cinéma», «Les lois du cinéma», «Sémantique du cinéma», in Textes sur le cinéma, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011.
- Cohen Nadja et Reverseau Anne, «Qu'est-ce qui est «poétique»? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma», Revue critique de fixxion française contemporaine, 2012.
- Damisch Hubert, Théorie du nuage, Paris, Seuil, 1972.
- 40. En ne la dissociant pas tout à fait d'un foyer subjectif, ce que les penseurs du figural, en revanche, font allègrement, le figural étant bien davantage pour eux une puissance de l'image que de la psyché de son auteur…
- Ainsi, pour Pasolini, l'onirique demeure une «communication avec soimême» et seulement de manière indirecte «avec les autres» (Pasolini Pier Paolo, art.cit., p.56).
- Jaccottet Philippe, «Travaux au lieu-dit l'Étang», Œuvres, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 2014.
- Jenny Laurent, La Vie esthétique, Lagrasse, Verdier, 2013.
- Lyotard Jean-François, Discours, Figure, Paris, Klincksieck, 1971. Metz.

«من يتحمل الشّعور بأنه منسيّ»؟

و. أودن و«البريد الليلي»، الحلقة الأولى في شعر السْلام؟

جان بيتينز (الجامعة الكاثوليكية، لوفين)

الشعر المرقون[1] والشعر المؤدَّى

إذا أردنا التعميم قليلا، يمكننا القول أن النقاشات الحالية حول السْلام هي ضحية الكثير من سوء الفهم. فكما يحدث غالبًا عند كلّ مستجدّ، يبدو السْلام للجمهور والنقاد كلا متجانسا، سواء تعلق الأمر بمدحه أو بقدحه، ولكن [ينظر إليه] دائمًا على أنه كل. وبدلًا من اتخاذ موقف من هذا المؤلف أو ذاك أو من هذا الأداء أو ذاك، أو من هذا النص أو ذاك، يذهب البعض إلى الدفاع عن الحركة – فيتم تقديرها مسبقًا على أنها شابة وجديدة ومبدعة – في حين يرفضها الآخرون بشكل قاطع. – لأنها لا تتوافق مع قواعد الشعر التّقليدي وأشكاله.

(1) تجنبنا عبارة «المطبوع رغم أنها أدق حتى لا تستدعي ثنائية «الطبع» و«الصناعة» في الشعر التي شغلت النقاد العرب القدامى، فنحدث لبسا في ذهن القارئ: المراجع.

فثمة نوعان من التبسيط يغذّي كل منهما الآخر هنا. فمن ناحية، يتم تجاهل التّنوع الداخلي لشعر السْلام. ومن ناحية أخرى، نتخيل، سواء كنا نخشاه أو نتمناه، أن السْلام يمكن أن يشغل مجال الشعر بأكمله. وفي حين تعلمنا أن نكون حذرين من الأحكام القيمية وإن لم تكن قاطعة[1]، وعندما بدا تعريف الشيء الشعري نفسه أكثر وأكثر إشكالية، إن لم يكن مستحيلا[2]، فإن مثل هذا النهج الأحادي، سواء من جهة القيمة (السْلام جيد أو سيئ، إنه فزاعة أو مركب نجاة) من جهة النطاق (يجب استبعاد السْلام من المجال الشعري، السْلام موعود ليحل محل الشعر، وسوف يقتل الشعر أو على العكس ذلك، سينقذه)، لا يستطيع أن يقدم كل الأجوبة عن الأسئلة التي أثارها وصوله إلى مجال الشعر.

لن تكون بعض التوضيحات الأولية فائضة عن الحاجة، إن رمنا تبيّن مكان السْلام وتأثيره في المشهد الشعري المعاصر. فالحديث عنه دون تنزيله ضمن التاريخ الأكبر للشعر الشفهي سيكون خطأ

---

(1) ما تشهده مسكونية المشهد الشعري اليوم، التي توقفت عن مناقشة الأذواق والألوان. فما الذي يبقى، على سبيل المثال، من شبه الحرب بين الغنائي-الجديد والمعاصر المتطرّف النمطي للغاية في الثمانينيات والتسعينيات؟ للاطلاع على نظرة عامة حديثة حول هذه المناقشات، انظر:
Saint -Jacques Camille, Suchère Eric et Puff Jean-François (dir.), Une Rose est une rose. Michel Parmentier & pratiques contemporaines, collection «Beautés», Paris, éd. galerie Jean Fournier, 2015.

(2) كما هو موضح بشكل مقنع في العدد الخاص منفابولا ل ه ت Fabula-LhT، عدد 18، 2017، من تحرير ناديا كوهين وآن ريفيرسو:
«Un je-ne-sais-quoi de poétique», http: // www .fabula.org / lht / 18 /

بالطبع. ومن الواضح أن السْلام جزء من الحركة العظيمة لإعادة صياغة الحقيقة الشعرية التي تم إبرازها خلال القرن العشرين وأن التحول الرقمي للثقافة قد فعل الكثير لتسريعها أكثر. ومع ذلك، فإن إدراج السْلام في نوع من الشعرية الطويلة لا يحل كل المشاكل. فمعلوم أنه من المحتمل أن يخفف بعض المخاوف، لكنه في النهاية لن يقول الكثير عن خصائص السْلام وما يشترك فيه مع الأشكال الأخرى من الشعر الشفهي أو المنطوق أو يختلف معه. لذلك يجب أن نتعامل مع السؤال بطريقة أكثر تقنية، على سبيل المثال من خلال الاعتماد على أدوات التحليل السّيميائيّ.

للقيام بذلك، سنبدأ من المحور الدلالي «المرقون» مقابل «المؤدى»، وهو أكثر دقة ووضوحًا من الانقسام الذي يتم الاحتفاظ به عمومًا بين «مكتوب» و«شفهي»[1]. إسقاط هذا المحور يعطي على المربع السيميائي النتيجة التالية:

مرقون ↔ منشد

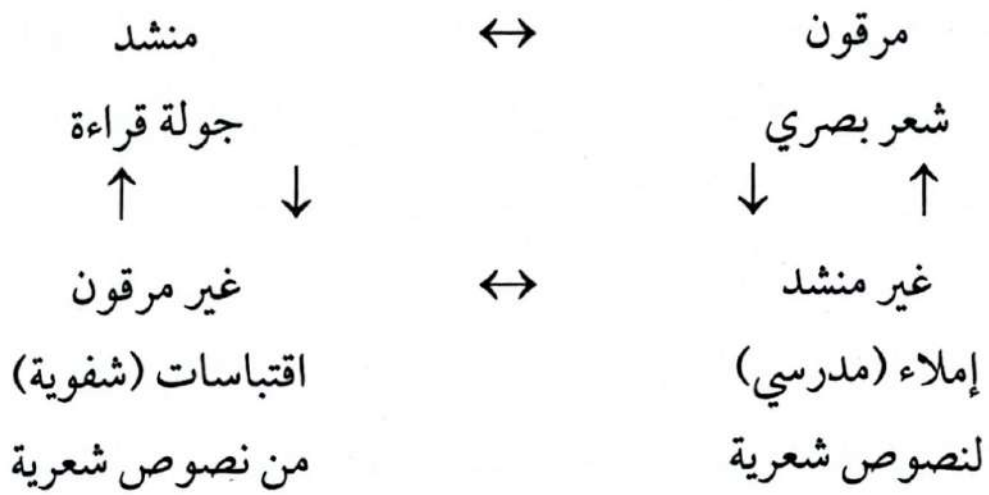
↑ ↓ ↓ ↑

غير منشد ↔ غير مرقون

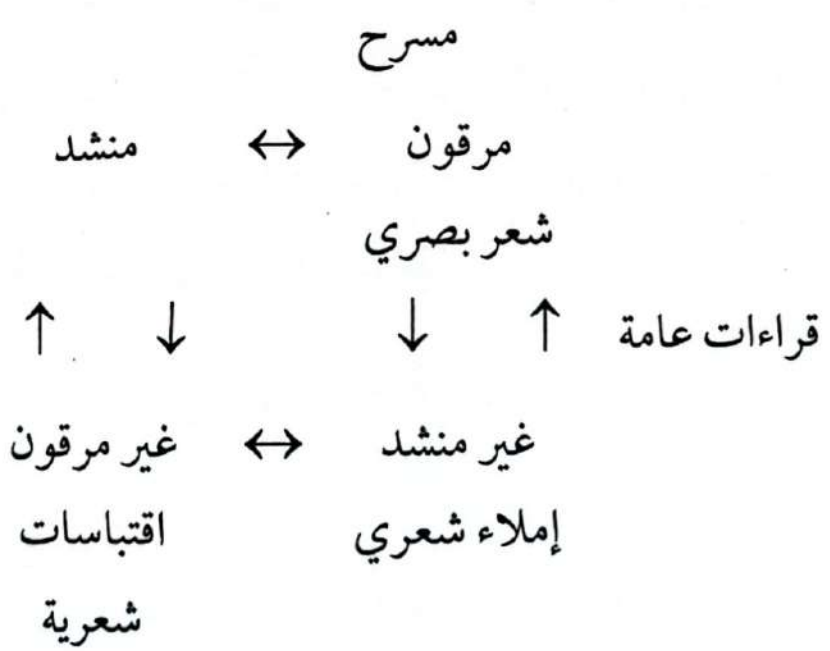
(1) الشعر «الكتابي»، حتى في نسخته المطبعية «غير المنطوقة»، تظل شيئًا يُسمع. الطباعة تتحدث إلى الأذن، راجع:

cf. Baetens Jan, «La Voix typographe», in Lettres en Voix: http://www.lettresenvoix.org/single-post/2017/02/20/La-Voix-typographe.

مع مثال نموذجي قدر الإمكان لكل من المواقف الأساسية الأربعة كل مرة:



ثم محاولة، كذلك، لتأهيل المحاور المختلفة التي تربطها:



البريد الليلي (على سبيل المثال)

توضح الرسوم البيانية المعنية التمييز الأساسي بين القراءة العامة والسْلام، والذي لا يزال مرتبكًا في كثير من الأحيان. وتساعد في

آن على تجنب بعض الأفكار المتسرعة في بعض الأحيان، مثل تلك الشائعة في منتديات اليوتوب، التي وفقًا لها تعتبر قصيدة دبليو إتش أودن، بريد ليلي من بين أسلاف السْلام الكبرى المعاصرة. ورغم أوجه التشابه العديدة، فإن ضم «بريد ليلي» من خلال ممارسة سلام ليس بديهيًّا، فنحاول أن نقترحه بمساعدة قراءة ستكمل البيانات السيميائية ببعض عناصر التاريخ الثقافي.

شاعر في السينما

«البريد الليلي» لأودان هو عنوان القصيدة، في أربعة أجزاء متميزة، تنهي الصوت من خارج الإطار في الفيلم الذي يحمل الاسم نفسه من إخراج واري وات وبازل رايت، وكلاهما يعمل تحت إشراف جون غرايسن، رئيس وحدة الإنتاج السينمائي بالمملكة المتحدة[1]. يعود تاريخ النص والفيلم إلى عام 1936، أي إلى الفترة المسيسة في مسيرة أودن المهنية. وسيغادر المؤلف في السنة الموالية إلى برشلونة وفالنسيا، حيث سيعود بسرعة إلى حد ما، دون التحدث كثيرًا عن تجربته في الحرب الأهلية في إسبانيا جنبًا إلى جنب مع الجمهوريين. كتبت القصيدة الشهيرة «إسبانيا» عام 1937 ونُشرت هناك، ولا تزال مراوغة نسبيًّا بشأن هذه النقطة. فقد تمكنا من التعرف، لاحقا

(1) تأسس مكتب البريد العام أو «مكتب البريد العام» في عام 1933، وهو فرع من مكتب البريد البريطاني مسؤول عن إنتاج الأفلام الوثائقية المتعلقة بالخدمة البريدية. كان مديرها هو الاسكتلندي جون غريرسون (1898-1972). بقدر ما هو فيلم وثائقي، فإن بريد ليلي هو فيلم مؤسسة.

بالطبع، على العلامات الأولى للقطيعة في الأثر وفي فكر الكاتب، من خلال الأسلوب الأدبي لهذا النص الذي كان الجمهور يتوقع منه بلا شك شهادة من نوع الإثارة. ففي عام 1936، كان أودن لا يزال بعيدًا عن العودة إلى القيم التقليدية، ولا سيما القيم الدينية، ولكن من المهم أن ندرك أنه على عكس عديد نصوصه الأخرى التي تعود إلى النصف الأول من الثلاثينيات، كان «البريد الليلي» على نقيض مع كل بلاغة ثورية – ولا يعني ذلك أن النص سيكون مناهضا للسياسة بالضرورة[1].

يعتمد البعد السياسي للقصيدة في هذه الحالة، على الكلّ الذي يضمها، وهو فيلم «البريد الليلي»، وهو فيلم وثائقي حول القطار البريدي يغادر كل ليلة من محطة يوستون بلندن ليصل في صباح اليوم التالي إلى محطة غلاسغو المركزية. يُعدّ «البريد الليلي»، الذي تم تصويره في وقت أزمة اقتصادية وتوترات اجتماعية كبيرة[2]، أولاً وقبل كل شيء تقريرًا عن الكفاءة البشرية والتقنية للتسليم السريع للرسائل والطرود، وهو كذلك قصيدة للأمة، إلى درجة أن الفيلم أصبح بالنسبة إلى بعض البريطانيين نوعًا من النشيد البديل.

---

(1) لمزيد من التفاصيل حول العلاقة بين «الشعر» و«الدعاية» في الأدب البريطاني للعقد، انظر:

Hynes Samuel, The Auden Génération. Literature and Politics in England in the 1930s, Londres, Faber, 1979 [1976],

(2) نتذكر جيدا أن بؤس في بوريناج للمؤلف جورج إيفنتس هنري ستوكو وهنري ستوك يعود إلى عام 1933.

وفيلم جريرسون مميّز من عدة نواحٍ. فرغم أنه عمل جماعي، تحضر بصمة المنتج، «المؤلف» في كل مكان قبل حضور الرسالة[1]. ومع ذلك، لا تكون النغمة الشخصية والغنائية للفيلم في بعض الأحيان واضحة بأي حال من الأحوال. فقد كان الفيلم الوثائقي البريطاني لتلك السنوات، شأنه الأدب الطليعي، يعدّ أداة للدعاية والنضال، كما يصرّ كبير منظري الحركة، بول روثا[2]. أما غريرسون، المهندس الرئيسي للفيلم الوثائقي في العقود الأولى من الأفلام الناطقة، فيتبنى موقفًا أكثر دقة، فقد كان يسعى إلى التوفيق بين أهداف السينما التعليمية والشكلية. ويظل تعريفه للفيلم الوثائقي على أنه «معالجة إبداعية للوقائع الآنية»[3] المرجع الأساسي للمناقشات الأنجلوسكسونية حول هذا الموضوع حتى يومنا هذا.

في «البريد الليلي»، يتطرق تدخل غريرسون الإبداعي الصارم إلى تكامل عنصرين مميزين بالفعل في حد ذاتهما: التعليق البيداغوجي للغاية الذي يرافق المشاهد من البداية إلى النهاية، ثم المونتاج شديد

---

(1) إن فكرة المؤلف وبالتالي الأهمية المؤسسية لدور المخرج لم تكن معروفة في الثلاثينيات، فقد كانت تميل بدلًا من ذلك إلى إسناد الفيلم إما إلى المنتج أو إلى النجم (في الممارسة العملية، يمكن للمرء أن يقول إن المؤلف الحقيقي للفيلم كان حينها شركة الإنتاج أو الأستوديو).

(2) انظر:

Rotha Paul, Documentary Film, Londres, Faber and Faber, 1935.

(3) انظر

Wilson Brian, Claim ing the Real The Documentary Film Revisited, Londres, BFI, 1995.

الحيوية، الذي لا يزال قريبًا من أفلام الخيال من عشرينيات القرن الماضي (بعض المقاطع تذكرنا بالعجلة لآبيل غرانس). إن نسج النغمة التربوية والشعر الرسمي يدعم الرسالة المسكونية لـ«البريد الليلي»، التي تمكّن من إرضاء جميع الأطراف المعنية وربما الجمع بينها كذلك: أولًا إدارة شركة عامة، يتم تقديمها بكونها شركة نموذجية؛ ثم الموظفين، الذين يظهرون على أنهم العمال الأكفاء والسعداء، ولكن أيضًا المتفرجون البريطانيون بشكل عام، الذين يُطلب منهم رؤية كيف تعمل «الأمة» لصالح الجميع، أخيرًا الجمهور العالمي، الذي يمكنه التعرف على نفسه في السؤال الميلودرامي الذي ينهي الفيلم:

«ولن يسمع أحد طرقة ساعي البريد بدون إحياء للقلب، فمن يستطيع أن يتحمل الشعور بأنه منسي؟».

ولا يعود تفرد «البريد الليلي» فقط إلى الطريقة التي يدير بها المنتج ملاءمة النوع المسيّس للغاية للفيلم الوثائقي. فذلك يرجع أيضًا إلى إسهام فريق يحوز مهارات متنوعة للغاية. ويؤكد جينيريك الفيلم على الفور الإسهام الحاسم لمهندس الصوت ألبرتو كافالكانتي، وبطريقة أكثر إثارة للدهشة إسهام الشاعر دبليو إتش أودن والملحن بنيامين بريتن (الذي كان يبلغ من العمر 22 عامًا فقط في ذلك الوقت). وفي الواقع، لا يقتصر شريط الصوت في الفيلم على مزيج من الصوت من خارج الإطار وحوارات الشخصيات

المستعارة المباشرة[1]. فنحو النهاية ينفتح «البريد الليلي»[2] على لقطة أخيرة مميزة جدا عن بقية الفيلم. فتظهرت فجأة موسيقى بريتن ويتخذ التعليق، بعد صمت طويل، شكل قصيدة، لم يتم تقديمها أو تحديدها على هذا النحو، بواسطة أودن: «البريد الليلي». يُقال إن القصيدة التي كُتبت خصيصًا للفيلم وحرّرها بينما الميقات في يد الشاعر الحريص على جعل النص يلتصق بالصور قدر الإمكان، وبالطبع بألحان بريتن.

يمثل أثر «البريد الليلي»[3]، الذي تم تقديمه موسيقيًّا في 19' 25" ويستمر حتى نهاية الفيلم تقريبًا، بمدة إجمالية تبلغ 22' 38"، نصا مكونا من أربعة أجزاء مختلفة جدًّا من جهة النغم والإيقاع، عرضت في هيكل متقاطع أو بالتناوب (ABAB). يتْبَع القسمَ الأولَ، الإيقاعيّ للغاية (19'28"- 20'20")، إثر الذروة الأولية، مقطعٌ تأملي أكثر (20'29"- 20'25")، ثم دون أدنى انتقال، نحو قسم جديد بوتيرة فائقة السرعة (20'25"- 21'29") وأخيرًا من خلال تفخيم مثير للشفقة يقدم المفتاح الإنساني للعمل (21'31"- 22' 03"). كما كتب بيير مايو، في تحليل دقيق للفيلم:

---

(1) كان لا بد من مزامنة الفيلم بأكمله لاحقا لأسباب فنية.

(2) يمكن الوصول إلى الفيلم مجانًا على Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=kHOHbTL3mpk. لسوء الحظ، فإن جودة الصوت والمرئيات لهذا المقطع في بعض الأحيان مؤسفة للغاية. يمكن عرض الجزء الأخير الذي يحتوي على قصيدة أودن في عدة مقاطع مستقلة.

(3) تذكر أن العنوان المكتوب بخط مائل يشير إلى الفيلم ؛ نفس العنوان بين علامتي اقتباس لقصيدة دبليو إتش أودن.

«هذه اللقطة لا تنتمي إلى المطلوب، بل تتجاوزه. إنها الدرس الأخلاقي للفيلم وسبب عمل البشر، يرد بالكامل في الجملة الأخيرة من التعليق: «من يستطيع أن يتحمل الشعور بأنه منسي؟»[1]».

تبدو قصيدة أودن تتويجا تتم قراءته بصوت من خارج الإطار وحوارات في أول عشرين دقيقة من الفيلم. فتعمل النغمة الرصينة والغنية بالمعلومات في الفيلم الوثائقي على تحويل المشعل إلى صوت أكثر غنائية، مما يسمح لـ«البريد الليلي» أن ينتهي بنبرة عاطفية للغاية. ولا يوجد فاصل حقيقي صريح يعلن عن القصيدة، ولكن مع ذلك يتم الإعلان عنها من خلال «صمت» طويل بشكل غير عادي: يبدأ بعد أكثر من خمس عشرة ثانية بدون تعليق أو موسيقى، ثم خمس ثوانٍ من المقدمة موسيقية. ننزلق بشكل غير محسوس تقريبًا من الأسئلة التقنية لنقل البريد وتوزيعه إلى ما يبرر في النهاية الآليات الهائلة الموصوفة في الفيلم: التواصل بين الرجال والنساء في مجتمع حديث قادر على التغلب على حواجز الزمان والمكان (كل من القصيدة والفيلم ينتهي باستحضار مؤثر للمستلم الذي يخشى أن ينساه ساعي البريد). ولإعطاء فكرة عن القصيدة، هذا هو القسم الأول:

---

(1) انظر:

Maillot Pierre, «Filmer le travail dans un train postal. A propos de Night Mail», La Nouvelle Revue du Travail, 2013-2. En ligne: http://nrt.revues.org/792?lang=en.

«هذا هو البريد الليلي الذي يعبر الحدود،
محضرا الشيك والحوالة البريدية،
ورسائل للأغنياء وأخرى للفقراء،
المحل عند الزاوية الفتاة المجاورة
تسحب بيتوك، تسلق ثابت:
التدرج ضدها، لكنها في الوقت المحدد.
تمرر عشب القطن وصخور المستنقعات
تجرف البخار الأبيض على كتفها،
يشخر بصوت عالٍ أثناء مرورها
أميال صامتة من الأعشاب المنحنية بالرياح.
الطيور تدير رؤوسها عند اقترابها،
تحدق من الأدغال في مدربيها ذوي الوجوه الخالية.
لا تستطيع كلاب الأغنام أن تغير مسارها،
تنام مع الكفوف.
تمر في المزرعة ولا يستيقظ أحد،
لكن إبريقا في غرفة نوم يهتز بلطف».

ولكن ما الذي يحدث بالضبط في «البريد الليلي» عندما تنبثق قصيدة أودين؟ السمة الأكثر لفتًا للانتباه في هذا الجزء من الفيلم هو بلا شك اندماج المستويات الثلاثة لأي عمل سينمائي: ما قبل

الفيلمي (ما تسجله الكاميرا) والفيلمي (خصائص الكاميرا قيد الاستخدام أثناء التصوير) وما بعد الفيلمي (التأثيرات الناتجة عن المونتاج وشريط الصوت). يواجه المشاهد الذي يسمع «البريد الليلي» تقاربًا يكاد يكتمل بين الحركات على الشاشة (مرور القطار والمناظر الطبيعية والسحب العابرة وعمال السكك الحديدية الذين يقومون بعدد كبير من المهام) والتغييرات في المقومات التقنية للكاميرا (الموقع والمسافة وزاوية الرؤية والتوجيه، على سبيل المثال) ووتيرة المونتاج والشريط الصوتي (يتضاعف تقطيع اللقطات وينتج في الوقت نفسه انتقالات مرنة وأحيانًا متقطعة للأشياء والأفعال المصورة والمواقف المتغيرة باستمرار للكاميرا). يشارك المتفرج أيضًا في تجمّع لا يقل إنجازًا عن العناصر المختلفة لشريط الصوت: الموسيقى، والضجيج المحيط، وتلاوة القصيدة التي تتقدم بوتيرة غاضبة بشكل متزايد.

ويلاحَظ الحوار بين الإيقاع الشعري وإيقاع المونتاج يشكل أفضل في علاقة النص والصورة بموسيقى بريتن. فيبدو أنّ كلا من أبيات أودن وتقطيع اللقطات قد «أملتها» أوركسترالية بريتن، والعكس صحيح. وبالمثل، فلا يخلو توزيع الشواطئ المضيئة والمعتمة داخل كل لقطة، والتوازن المتغير باستمرار للسماء والتلال، والتذبذبات بين النهار والليل في اللقطات المتتالية، وتناوب المشاهد التي تعرض القطار من بعيد والمشاهد التي تم تصويرها من القطار نفسه، من تواصل مع تناوب المقاطع ذات النبر وغير المضغوطة

لنص أودن أو مع اختفاء الصمت بين الكلمات أو الملاحظات وعودته. ومن الواضح أن التراسل في اللعب يتجاوز لعبة التطابق بين النصوص والصور أو القطائع فحسب. إنها القصيدة التي تحول الفيلم إلى عمل فني متكامل.

ربما يكون العنصر الأكثر غرابة هو التفاهة النسبية للنص. فالتأكيد، يشهد تكوين القصيدة، مع العودة المتطابقة للأسطر الرباعية النبرة (يعتمد الشعر الإنجليزي على اللهجات، وليس على المقاطع)، على مهارة أودين الاستثنائية. لكن موضوعات القصيدة والكلمات التي يجب أن تقولها تتسم بشفافية لا مثيل لها - ناهيك عن أن الأمر يتطلب الكثير من الجرأة لتقفية الكليشيهات المطلقة، مثل «رسائل للأغنياء، ورسائل للفقراء» و«المحل في الزاوية، الفتاة المجاورة»[1]. هذه البساطة الظاهرة ضرورية. فمن جهة، فهي تبرز البعد السياسي للفيلم، كل ذلك في إشادة بعظمة العمل البشري الذي يجعل آلة البلد تعمل للصالح العام. ومن جهة أخرى، بقدر ما تتجسد البساطة في السؤال من خلال الاهتمام الخاص بالإيقاع والمونتاج الذي يغيّر مظهرها، فإنها تجعل من الممكن أيضًا إبراز

(1) سيكون المعادل الفرنسي لمثل هذه المقارنات عبارة عن كلمات منغّمة مثل «[حب] amour» و«toujours [دوما]»، والتي لا يجرؤ إلا الشعراء السيئون جدًّا والعظماء على تجميعها ؛ في هذه الحالة،وترجع قوة التشابه بين «الفقراء [poor]» و«الباب [door]» أيضًا إلى حقيقة أن القافية هي قبل كل شيء للعين وأن تراكب المصطلحين يقدم تباينًا غير متوقع داخل جهاز شديد التنظيم.

الإسهاه المحددة للشاعر ومن ثم طاقم الفيلم، لأن نبل العمل يحتاج إلى هذا التدخل الإيقاعي والفني ليصبح مرئيًّا حقًّا.

وفي هذا الصدد، من الضروري تأكيد تحول الاتجاه من القصيدة إلى نص موقّع، إن لم يكن إلى تلاوة حقيقية منغّمة، مغناة أكثر مما هي مقروءة (20'25"- 21" 29"). إن رهانات هذه التعديلات الشفوية ليست أدبية أو فنية فقط. فحتى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، كان هناك ارتباط عميق في المملكة المتحدة بين الثقافة الشعبية وممارسة الغناء معًا، خاصة في الحانات. وهكذا تحب أفلام الواقعية الجديدة البريطانية أن تضم مشاهد، وربما تظهر حنينًا لا إرادي يبرز هذا الشكل من أشكال العيش معًا للأشخاص الأقل حظًا، الذين لاحظ المنظرون الأوائل للدراسات الثقافية تآكلهم السريع، بشيء من المرارة[1]. فتطلعات «البريد الليلي» إلى الغناء، إذن، ليست مجرد تغنج غنائي أو شكلي. فهي تحدث تحت ضغط المضمون السياسي لفيلم جريرسون.

ومع ذلك، لا تكفي ملاحظة التكامل المثالي لجميع الأجزاء المكونة لـ«البريد الليلي» في هذه المرحلة من العمل. فلا يزال تحليل كيفية عمل هذا المقطع على مستوى الفيلم ككل ضروريا. وإن

(1) في النص التأسيسي للدراسات الثقافية الأنجلوساكسونية، ثقافة الفقراء (استخدامات محو الأمية، 1957، ترجمها مينويت في عام 1970) الذي يتناول ثقافة الطبقة العاملة في عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي، وهكذا يصف ريتشارد هوغارت التنافس المستحيل بين استئناف الأغاني الشعبية في الكورس وإغراء الموسيقي، الذي يستبدل البعد الجماعي للغناء باستهلاك فردي محكوم بالمال في نهاية المطاف.

مثّلت قصيدة أودن أوجَه، فإن بقية مشاركة التعليق فيها لا تقل قوة. والمهم هنا هو معرفة أنّ «البريد الليلي» لا يعمل مثل قطعة مروية. فليست القصيدة إدراجا أو تشابكًا أو تشذرا يكسر خيط السرد بحيث يمكن للفيلم أن ينفتح على فاصل أدبي. وفي الواقع، هناك القليل مما يشير إلى أن «البريد الليلي» يشكل جزءًا فريدًا ومستقلًا من التعليق. فمن المسلم به أن الإيقاع والسجل اللغوي جديدان، لكنهما ليسا الصوت الذي يقرأ أو موضوع القصيدة. زد على ذلك، إن التأثيرات الإيقاعية والصوتية للقصيدة تعتمد إلى حد كبير على باقي العمل، أي على التباين مع الرصانة الميكانيكية إلى حد ما للصوت من خارج الإطار الرصين والثابت والحوارات الدقيقة والمباشرة. وبالمثل، فإن قوة الكلمات تتعزز بالتزامن مع التحريك البصري والتكوين الفعال لبريتن. وأخيرًا، تنقسم قصيدة أودن نفسها إلى أربعة أقسام، لا يمكن تمييز الجزأين الثاني والرابع إلا قليلًا عن الصوت من خارج الإطار في معظم الفيلم.

السْلام: التقنية والجهاز

كشف البحث في نشأة الفيلم أن «البريد الليلي»، المشار إليه رسميًّا[1] بـ«تعليق شعري»، هو إضافة متأخرة. فقد رأى جريرسون ومعاونوه بعد مشاهدة المونتاج الأولي، أنه يفتقر إلى نهاية قادرة

(1) انظر:

Sussex Elizabeth, The rise and fall of British documentary, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 65-78.

على إبراز عظمة عمل عمال البريد والأهمية الإنسانية والاجتماعية للنظام البريدي. ولملء هذه الفجوة، استعانوا بأودن وبريتن. فعرف الأخيران كيف يعطيان كلًّا من النص والموسيقى رؤية مقابلة للقطة الأخيرة غير الموجودة بعدُ في المونتاج الأول[1].

ومع ذلك، فإن نص أودن ليس موضوعا يضاف إلى فيلم جريرسون، إنه موضوع أنتجه الفيلم. فكان يتعامل معه ويشكله ويغيره مثل أي عنصر آخر من عناصر الأثر، بحيث يخضع المعنى، والشكل كذلك، لمجموع أوسع. فتعمل القصيدة والفيلم في تناغم، ليس من وجهة نظر أيديولوجية فحسب، ولكن أيضًا من وجهة نظر جمالية. فيدعم كل من جريرسون وأودن بقوة السمة الديمقراطية للأثر، منذ البداية. وهذا لا يؤكد الرغبة في الحوار والتبادل والتشاور فحسب وإنما إمكانية تحقّقه. ثم، من المهم تأكيد عدم وجود أي ذكر للقصيدة في الجنيريك، في ظلّ تغييب كل فصل صريح بين التعليق والقصيدة، فتتبع أسماء أودن وبريتن ببساطة وبأحرف أصغر، اسم مهندس الصوت، ألبرتو كافالكانتي. أما بالنسبة إلى نص أودن نفسه، من جهة وضعه القانوني -هل هو قطعة مستقلة أو جزء من الفيلم- فيبقى غير مؤكد[2].

---

(1) حتى لو كان من الممكن فصل القصيدة عن الفيلم (لكننا نعلم أن أي عمل منفتح على هذا النوع من الاستخراج). انظر:

Guakdi Jean de, «La Technique de la durée», in Poétique, n° 174, 2013, p. 173-188).

(2) الخطوط الافتتاحية هي «هذا هو البريد الليلي الذي يعبر الحدود / إحضار الشيك

للوهلة الأولى، يمكن بالتالي قراءة «البريد الليلي» بكونه شكلا قديما من السْلام. ومع ذلك، فإن نظرة فاحصة تكشف عن عدد من الاختلافات الحقيقية. ولا يتعلق هذا الأمر بشكل القصيدة ذاتها، بل ببنية النطق فيها، أو بآلياته، إن كنا نفضل ذلك. فـ«البريد الليلي» هو أساسا قصيدة لمتلفّظ غير مرئي وشبه مجهول، والصوت الذي يقرأها ليس صوت المؤلف (في الواقع تُلقى القصيدة بصوتين يتناوبان: صوت ستيوارت ليغ وجون غريرسون نفسه، الذي يُلقى الأسطر الأخيرة من النص). ثانيًا، إنه ليس نصًا يتم تأديته في حضور جمهور حي أيضًا: فالاستماع إلى قصيدة على الشاشة يعني المسافة نفسها التي تحدثها قراءة قصيدة في كتاب. ويمكن أن يكون التفاعل مع النص قويًّا جدًّا، لكنه مختلف جذريا عن الإلقاء على الرّكح. فضلا عن ذلك، لا تشكل القصيدة كلًّا مستقلًّا: لأنها تفتقر إلى العلامات الخارج-النصية، وهي نفسها جزء لا يتجزأ من طقس أدبي معين، يمكن أن يفصله عن سياق النص. والنتيجة الطبيعية، هي تقسيم القصيدة إلى عدة أقسام، بعضها لا علاقة له بجماليات السْلام.

لقد اتضح أخيرًا أن «البريد الليلي» الذي قد يعتبره البعض اليوم أحد أسلاف السْلام، يكاد يكون نصا، من جهة الشكل أو

والنظام البريدي». انتهت صلاحية حقوق النشر الخاصة بالفيلم بعد 50 عامًا، لكن بعض المصادر تؤكد أن قصيدة دبليو إتش أودن تظل محمية بموجب حقوق الطبع والنشر بصفتها قطعة مكتوبة:
Wikipedia, https://en-.wikipedia.org/wiki/Night_Mail.

الوظيفة، في وضع سيئ. وهذا ما يفضي إلى قراءته بشكل سيّئ، إذا ما أصر المرء على تمثله ضمن المنطقة المتنامية من شعر السْلام. وبطريقة ما، لن يكون من الخطأ تحديد إبداع أودن الشعري باعتباره شكلًا من الأشكال المناهضة للسلام، بحيث لا ينصب التركيز على المؤلف وأدائه في مواجهة جمهور حي، ولكن بناءً على البنية الشكلية المعقدة للغاية واندراج النص في الكل الذي يتجاوزه.

بيبليوغرافيا

- Auden W.H, «Night Mail», in Watt Harry et Wright Basil, Night Mail, Londres, GPO, 1936. En ligne: https://www.youtube.com/watch?v=sLFv6CutWzI.
- Baetens Jan, «La Voix typographe», in Lettres en Voix. En ligne: http://www.lettresenvoix.org/single-post/2017/02/20/La-Voix-typographe.
- Cohen Nadja, Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930), Paris, Garnier,2014.
- Cohen Nadja et Reverseau Anne (dir.), «Un je-ne-sais-quoi de poétique», Fabula-LhT, n°18. En ligne: http://www.fabula.org/lht/18/.
- Guardi Jean de, «La Technique de la durée», in Poétique, n°174, 2013, p.173-188.
- Hoggart Richard, La Culture du pauvre, Paris, Minuit, 1970 [1957].
- Hynes Samuel, The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930s, Londres, Faber, 1979 [1976].
- Maillot Pierre, «Filmer le travail dans un train postal. À propos de Night Mail», La Nouvelle Revue du Travail, 2013-2. En ligne: http://nrt.revues.org/792?lang=en.
- Rotha Paul, Documentary Film, Londres, Faber and Faber, 1935.
- Sussex Elizabeth, The rise and fall of British documentary, Berkeley, University of California Press, 1975.
- Wilson Brian, Claiming the Real. The Documentary Film Revisited, Londres,BFI, 1995.

خاتمة

نادية كوهين (Fwo /ku Leuven)

في نهاية هذه النظرة الشاملة، التي سمحت لنا بمعالجة مسألة الشعرية في السينما انطلاقا من أعمال وخطابات متنوعة، حان الوقت لإجراء تقييم.

ولئن لاحظنا عدم استقرار معين للمفهوم، فيمكننا مع ذلك أن نلاحظ غلبة ثلاثة استخدامات رئيسية له، لا ينفي أحدها الآخر، يمكن ملاحظتها في نصوص السينمائيين والنقاد.

العنصر الأول الملحوظ، لا سيما بين الطليعة التاريخية، هو رغبة المخرجين في الاستفادة الكاملة من الخصائص المحددة لسينماهم، في منطق تلقائي كشفه جاكوبسون في عصره فيما يتعلق بالشعر.

وبعيدًا عن التمثيل الوهمي للواقع، ستمارس السينما الشعرية شكلًا من أشكال تعتيم العلامات أو الإغراب، إن أردنا تبني مفهوم

شكلوفسكي[1]، الذي من شأنه أن يدعو المتفرج لتجديد نظرته إلى العالم والفن. ويظل الطموح لإخلاء السرد تمامًا، مع ذلك، إشكاليًّا واضحًا بالنسبة إلى فن، مثل السينما، غير نقي من مبدئه ذاته. وهو ما يفسر كون هذا التخلي ليس كليًّا أبدًا.

لذلك سيكون من الأدق الحديث عن فجوة. الفكرة الثانية التي غالبًا ما يجندها منظرو الشعر[2]، والتي تكمن أيضًا وراء العديد من الخطابات حول السينما الشعرية، بحيث يتم إنشاء الفجوة بشكل أساسي مقابل السرد الكلاسيكي (السرد الممتد نحو حل صراع مركزي، يقود من الوضع الأولي إلى وضع الختام، بعد عدة مغامرات حاسمة). وسيكون الفيلم الشعري بعد ذلك هو الفيلم الذي يجرؤ على التنحي جانبًا، والتخلي المؤقت عن الحبكة لأخذ نبض العالم، والتقاط تدفق الحياة («الحياة كما تحدث»)، وفقًا لصيغة بيتروفسكي[3] في نسختها الإنجليزية). هذا هو المسار الذي يبدو أن بازوليني يتّبعه في مقالته عام 1967 التي عاد فيها إلى مسألة سينما

---

(1) انظر:

Chklovski Victor, L'art comme procédé, traduit du russe et annoté par Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008.

(2) انظر على سبيل المثال:

cohen Jean, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966.

(3) انظر:

Piotrovski Adrian, «Towards atheory of film genres», translated by Richard Taylor, in Russian Poetics in translation, vol. 9: The Poetics of Cinéma, edited by Boris Eikhenbaum, en ligne: https://monoskop.org/images/0/08/Eikhenbaum_BM_ed_The_Poetics_of_Cinema.pdf p. 54.

الشعر، بعد عامين من مؤتمر بيزارو، ويتساءل عن إمكانية وجود سينما شعرية غير روائية لم يكن يؤمن بها في البداية:

«بالحديث [...] عن سينما الشعر، كنت أعني دائمًا الشعر السردي. [...] ما أتساءل عنه الآن، بعد التجارب الفاشلة للطليعة، هو إذا ما كانت سينما الشعر اللاسردي غير ممكنة: فهل من الممكن تحقق الشعر - الشعر، أو، كما نقول عن العادة، الشعر الغنائي؟»[1].

وأخيرًا، من حكاية شخصية طريفة، يجيب السينمائي على تساؤلاته طارحا فرضية أن مثل هذه السينما يمكن أن توجد إذا ما تمكن من التقاط لحظات «شعرية» من الوجود:

«أحيانًا تكون الحقيقة نفسها شعرية. في الأمسية الفارطة، كنا نتحدث عن هذه الأشياء على شرفة مطعم، مع مورافيا ومع أصدقاء آخرين عندما وصل موسيقي مسافر (غير مرئي، بتكتم) وبدأ في العزف على الماندولين. حسنًا، لقد كان شيئًا شعريًّا حتى أن الجميع، في قلوبهم، شعروا بالارتباك [...]. في ذلك الوقت، كان الواقع باعتباره لغة غير ذات مغزى، أي عازف ماندولين بصفته رمزا تصويريا لنفسه [...] كان شاعريًّا. هل جَمع مثل هذه اللحظات من خلال إعادة إنتاجها هو الشعر الغنائي للسينما؟»[2].

---

(1) انظر:

Pasolini Pier Paolo «Signes vivants et poètes m orts» [1967], in L'Expérience hérétique, Paris, Ramsay poche, 1989, p. 108.

(2) المرجع نفسه، ص 109.

الفرضية التي تؤدي مع ذلك، كما لاحظ بازوليني آنذاك، إلى إحراج، لأنه لن يكون الفيلم شعريًّا في حدّ ذاته ولكن فقط باعتباره أثرا لواقع موصوف بالـ«شعرية» وشهادة عليه وتسجيلا له. ومع ذلك، فإن هذا الشغف بالواقع، الذي قد تتفاجأ نظرةٌ سطحية بأنه يحرّك السينما بحثًا عن الشعر، ليس حالة منعزلة. نجد ذلك، على سبيل المثال، عند المخرج التايواني هو هسياو هسين، الذي يستحضر الشعر الغنائي الصيني، في مقابلة مع مجلة فاكارم، لشرح ممارسته الفريدة للمونتاج في خدمة فهم للواقع متحرر من القيود السردية والخطابية التي تبدو له أن السينما الغربية مستعبدة له في كثير من الأحيان (حتى وإن كان أقل خطورة ربما من أن نرى فيها خاصة نقدًا للسينما التجارية):

«لا أريد أن أصنع فيلمًا لتصوير أفكاري، أفضل أن يتمكن المتفرجون من تأويل ما يرونه على الشاشة، كلا على طريقته الخاصة. أفلامي تشبه إلى حد ما النقوش البارزة، فهي تحاول فقط اختيار مادة وإخراج أشكال حية من الجدار»[1].

إن الاستعارة الجميلة للنقش البارز للفيلم المنحوت مباشرة من الواقع، التي من شأنها أن تحافظ على جزء من التعتيم، تُظهر

---

(1) انظر:

hou Hsiao-hsien, propos recueillis par Irène Bonnaud et Anne Kerlan-Stephens, Vacarme, n° ll, 2000, p .61. En ligne: https://www.caim.info/revue-vacarme-2000-1 -page-58 .htm

أيضًا أن الشعري يعيّن بطريقة أكثر توسّعا كل ما يقاوم التحليل، وما يفيض والذي يذكره بارت تحت اسم «مفلول» في مقالته عن الفوتوغرام لأيزنشتاين. مفلول، على عكس «حاد»، يهزم كل تعريف، كما يشرح الكاتب باللجوء، بشكل غير مباشر، إلى استعارة لذة الجماع للإشارة إلى الفهم الصعب لما يسميه «المفلول»: «لا تنتهي الرغبة فيه بهذا التشنج للمدلول الذي، عادةً، يجعل الموضوع يعود بشهوانية إلى سلام التسميات»[1]. ومع ذلك، فإن التناقض المثمر، وهو استحالة حصر دقيق لشيء متملّص، يقود بارت، في هذا النص، إلى غزارة من المصطلحات تهدف، من استعارة إلى أخرى، إلى تحديد طبيعة ما يتخفّى شعريًا.

وهنا نتطرق إلى نقطة أساسية: ينشأ الطابع «الشعري» للسينما قبل كل شيء عن التركيبات اللغوية والخطابية. فهو ليس مقولة عامة قابلة للتحديد بشكل مسبق وأي رغبة في تعريفه مسبقًا ستعرضنا لخطر إضفاء طابع أساسي. يتجنب المقال التركيبي لكارلا أويلير، المسؤولة عن دخول «السينما الشعرية» لموسوعة روتليدج لنظرية الفيلم، هذا المأزق ولا يسعنا إلا أن نحيي حكمة الباحثة الأمريكية، بعد مراجعة الأطروحات التي طورها إبستين وتشكلوفسكي وبازوليني وديرين ومنظرو السينما مثل ديفيد بوردويل، وبعد أن

---

(1) انظر:

Barthes Roland, «L'obvie et l'obtus», in Essais critiques III, Paris, Seuil (Essais), 1982, p. 56.

تساءلت على مدار البحث إن لم يكن الشعر في نهاية المطاف غير كلمة أخرى للإشارة إلى الأسلوب (أسلوب غير عادي)[1]، انتهى بها الأمر باختتام مقالتها حول فكرة السينما الشعرية في هذه المصطلحات: «تعددها يجعل من المستحيل تحديد ما تعنيه لثقافة السينما بشكل قاطع. ومع ذلك، يمكننا أن نهدف إلى وصف الرغبات التي تكمن وراء استحضارها بصفتها نوعا من السينما وإضفاء الطابع التاريخي عليها»[2]. ولا تجعل مثل هذه الملاحظة الفكرة أقل جاذبية ولكنها تعني ضمنًا اعتبارها كذلك وإعادة كتابتها في سياق الخطابات التي تم تطويرها حولها لأغراض مختلفة.

كما كنا قد رأينا، في كتابات المخرجين، فإن تحفيز المرجع الشعري يمكن أن يفيد بالتالي في الدفاع عن سينما المؤلف المتحررة من كل إطار محدد مسبقًا وكل اعتبارات تجارية. ومن وجهة النظر هذه، فمن المثير للاهتمام ملاحظة أنه لئن اجتمعت خطابات المشاهدين

---

(1) انظر:

«Is poetry, then, just another word for an (unusual) style ?» (Oeler Karla, «Poetic cinéma», in Branig an Edward et Bucklan Warren (dit.), The Routledge Encyclopedia of Film Theory, New York, Routledge, 2013, p. 366).

الشك الأساسي نفسه الذي عبر عنه ستيفن ديلون بطريقة جدلية متعمدة في مقدمة كتابه عن ديريك جرمان: «قد نقول» شاعرية «عندما لا نقصد أكثر من» الجمال:

Dillon Steven, Derek Jarm an and lyric film: The M irror and the Sea, Austin, University ofTexas Press, 2004, p. 2.

(2) انظر:

Oeler Karla, op. cit., p. 370.

والسينمائيين في الأنواع الرئيسية الثلاثة للاستخدامات المذكورة أعلاه، فإنها لا تتداخل تمامًا. فعلى سبيل المثال، من المهم أن الرابط بين الشعري والمفاهيم مثل الصدفة (عند كوكتو)، والترقيع (عند رويز)، حتى الضرر الذي يحدث (عند غراندريوكس) يتم إنشاؤه في كثير من الأحيان من قبل المبدعين أكثر من النقاد. إن الدفاع عن الصدفة والعيوب هو في الواقع قضية حقيقية مرتبطة، بالنسبة إلى هؤلاء المبدعين المختلفين، على الرغم من اختلافهم وفقًا للحالات والأزمنة، بالدفاع عن الموقف الفردي للفنان الذي يريدون أن يكونونه في مجال الإنتاج السمعي البصري ذي القيود الثقيلة التي لا تعدّ. إن شخصية الشاعر والقيم المرتبطة به كالعفوية واللامبالاة وبعضا من الهشاشة، تتعارض بوضوح مع النموذج الصناعي، الذي تحكمه الكفاءة والحساب والبحث عن الدرجة الصفر من العيوب التي تسود في السينما التجارية. وما الخطابات الأيديولوجية ليوجين جرين، الذي لا يفوّت فرصة إطلاق السهام على ما يسميه «بربريته» الأصلية (أي الولايات المتحدة)، في أثره شاعرية التصوير السينمائي، سوى تأكيد إضافي.

أخيرًا، إذا ما اتفقنا على اعتبار السينما الشعرية في المقام الأول بناءً لغويًّا، فلا يمكننا الاستنتاج دون ذكر أنواع من النصوص ذات طبيعة مختلفة عن تلك التي تم النظر فيها حتى الآن، ولكنها تسهم أيضًا في جعل هذا الفيلم أو ذاك أمرا شعريًّا. هذا هو الحال مع هذا المقال الذي كتبه جان بول سيفيراك ونشره في عام 2017 من قبل

P.O.L تحت عنوان «زهرة لماذا» الذي يحاول فيه السينمائي إعطاء شكل ومعنى للعيد الغطاس الشعري الذي أثارته رؤية ليليوم بورزاج على شاشة التلفزيون حينما كان طفل. وبتعبير أدق، هي لقطة من هذا الفيلم، تربط المؤلف الذي يُظهر بالتالي سيادة حريته بصفته متفرجا «متحررا»[1] بطريقة فيكتور بورجين[2]. مثال رائع على الإنبات الشعري الذي أثارته لدى المتفرج رؤى سينمائية، والتي يمكن للمرء أن يجد أشكالًا أخرى، أقل تحليليّة ولكن أكثر غموضًا، بين عديد الروائيين ولكن بشكل خاص بين الشعراء الذين يكتبون حاليًّا تحت تأثير السينما[3] والذين يخرجون الشعري من إعادة مونتاج شخصي وأحيانًا عشوائي لأفلامهم الجانبية.

---

(1) انظر:

Rancière Jacques, Le Spectateur émancipéJ Paris, La Fabrique éditions, 2008.

(2) انظر:

Burgin Victor, The Remembered Film, Londres, Reaktion Books, 2004.

(3) فيما يتعلق بالشعر، انظر على سبيل المثال /Game Jérôme, Flip-Book, L'Attente Le Triangle, 2007 أو، في سجل مختلف تمامًا، Baetens Jan, Vivresa vie: une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard, Les Impressions Nouvelles, 2005 والتي درستها في مقالتي «الرواية الشعرية: الكتابة تحت التأثير أو الاختبار النقدي للشعر؟»، اتاه الجمهور، أبريل 2018. /http://sens-public.org article1302.html. Enregistrer la traduction أما بالنسبة إلى الكتابات الروائية المستوحاة من السينما فيمكن الرجوع إلى:

Gris Fabien, «Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)», Université Jean Monnet-Saint-Etienne, 2012. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135

وبالتالي، فإن كسر شوائب السرد يمكن أن يجعل من الممكن تسليط الضوء على الشذرات الشعرية، بما في ذلك في الأفلام التي هي ليست شعرية للغاية بداهة[1]. روى أندريه موروا في مقال نُشر عام 1927 بعنوان «شعر في السينما»، تجربةً عاشها باعتباره متفرجا مثل هذه الظاهرة أثناء عرض ما لم يُسمَّ بعد عرضًا ترويجيًّا:

«عندها، في السينما حيث كنت، أعلنوا عن دموع مهرج وسلسلة من الصور الجميلة إلى حد ما، تمثل حلقة سيرك، ومهرجين يديرون كرة كبيرة وأسدا يهدّد راقصة. كان كل هذا جميلًا وغامضًا وموحيًا مثل بعض قصائد سان جون بيرس، وذهبت في الأسبوع التالي لمشاهدة الفيلم. لقد كانت قصة صادقة ومتماسكة وعاطفية ومنطقية. كل سحرها الشعري جاء من حقيقة أن الفيلم قد تم تقطيعه بشكل اعتباطي»[2].

لقد وضع هذا الصيد الجائر لصور الأفلام، الذي يتعرض له المؤلف هنا بشكل لا إرادي، ولكن يلاحظ آثاره الشعرية، الشعراءَ

---

(1) مقاربة اقترحها فيليب ميت أيضًا في مقالته حول الشعري في السينما العجائبية أو الرعب: «حالما يكون المتفرج، على الأقل الهاوي المطلع، فسيعمل بنفسه على شعرنة الفيلم عبر استخراج العناصر أو عبر ترهين الإمكانات الكامنة» في:
Met Philippe, «Le «scintillement de la putrescence»». Poésie, cinéma, fantastique, horreur», Fabula-LhT, n°18, «Un je-ne-sais-quoi de «poétique», avril 2017, U RL: http://www.fabula.org/lht/18/met.html.

(2) انظر:
Maurois André, «La poésie du cinéma», L'art cinématographique, Alcan, 1927, p. 34.

والكتابَ موضع التجربة في وقت مبكر جدًّا بطريقة متعمدة، في ممارستهم الفرجوية (الحضور العشوائي لدور السينما وصناديق إزالة السياق من الترجمات بواسطة السرياليين) ولكن أيضًا في النصوص الشعرية النقدية التي كتبوها عن السينما منذ العقد الأول من القرن العشرين ومنها، مركزة انتباههم على بعض التفاصيل أو اللقطات أو الصور أو المشاهد التي حُكم عليها بأنها خصبة من الناحية الشعرية[1].

ولا يمكن اعتبار مسألة الشعري في السينما، في ضوء هذه الأعمال، في النبع فحسب، من جانب صناعة الفيلم، ولكن أيضًا في اتجاه مجرى النهر، من جانب تقبّله، باعتباره محفزا للشّعر، محققا المثاليّ وفق إيلوار، الذي بموجبه يكون الشاعر هو «الشخص الذي يلهم، أكثر بكثير من الشخص الملهَم»[2]. وسواء أكان الشعريّ

(1) انظر، على سبيل المثال، النص الجميل جدًّا المستوحى من بنجامين فوندان من رؤية لفيلم روني كلير: «Entracte ou le cinéma autonome, Intégral, mars 1925» المدرجة في:

Fondane Benjamin, Écrits pour le cinéma, textes réunis et présentés par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Paris, Non-lieu/Verdier poche, 2007, p. 59-62.

لدراسة نصوص الشعراء في ذلك الوقت، المكتوبة من السينما، فإنني أستمتع هنا بالإشارة إلى الفصل الأخير من كتابي:

Cohen Nadja, Les Poètesmodernes et le cinéma: 1910-1930, Paris, Classiques Garnier, 2013.

(2) انظر:

Eluard Paul «L'évidence poétique» (1936), Donner à voir, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1978.

يعين الفيلم نفسه أو تقبّله، فهو قبل كل شيء حافز لمعايير أكثر تطلبًا ولكن أيضًا حافز للجرأة والتجريب بروح التأكيد الذي أطلقه منذ قرن من الزمان أبولينير لمعاصريه عندما أطلق الجملة التالية: «يمكن للمرء أن يكون شاعرًا في جميع المجالات: يكفي أن يكون المرء مغامرًا وأن يذهب إلى الاكتشاف»[1]، وهو الشعار الجميل الذي يستحضره السينمائيون والمتفرجون في هذا المجلّد ويمكن أن يحققوه بالتأكيد.

(1) انظر:

Apollinaire Guillaume, «L'esprit nouveau et les poètes» [1917], OEuvres en prose complètes II, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1991 p. 950.

بيبليوغرافيا

- Apollinaire Guillaume, «L'esprit nouveau et les poètes» [1917], Œuvres en prose complètes II, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gal- limard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1991 p. 950.
- Baetens Jan, Vivre sa vie: une novellisation en vers du film de Jean-Luc Go- dard, Les Impressions Nouvelles, 2005.
- Barthes Roland, «Le troisième sens», L'obvie et l'obtus: Essais critiques III, Paris, Seuil, coll. «Essais», 1982, p. 43-58.
- Burgin Victor, The Remembered Film, Londres, Reaktion Books, 2004. Chklovski Victor, L'art comme procédé, traduit du russe et annoté par Ré- gis Gayraud, Paris, Allia, 2008.
- Cohen Jean, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966. Cohen Nadja, «La novellisation poétique: écriture sous influence ou mise à l'épreuve critique de la poésie?», Sens public, avril 2018. =>http:// sens-public.org/article1302.html.
- Cohen Nadja, Les Poètes modernes et le cinéma: 1910-1930, Paris, Clas- siques Garnier, 2013.
- Civeyrac Jean-Paul, Rose Pourquoi, Paris, P.O.L, 2017.
- Dillon Steven, Derek Jarman and lyric film: The Mirror and the Sea, Austin, University of Texas Press, 2004.
- Éluard Paul «L'évidence poétique» (1936), Donner à voir, Gallimard, coll. «Poésie», 1978.
- Fondane Benjamin, Écrits pour le cinéma, textes réunis et présentés par Mi- chel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Paris, Non-lieu/ Verdier poche, 2007.

- Game Jérôme, Flip-Book, L'Attente/Le Triangle, 2007.
- Gris Fabien, «Images et imaginaires cinématographiques dans le récit fran- çais (de la fin des années 1970 à nos jours)», Université Jean Monnet-Saint- Etienne, 2012. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00940135.
- Hou Hsiaohsien, propos recueillis par Irène Bonnaud et Anne Kerlan-Ste- phens, Vacarme, n°11, 2000, p.61. En ligne: https://www.cairn.info/re- vue-vacarme-2000-1-page-58.htm.
- Maurois André, «La poésie du cinéma», in L'art cinématographique III, Paris, Félix Alcan, 1927.
- Met Philippe, «Le «scintillement de la putrescence». Poésie, cinéma, fan- tastique, horreur», Fabula-LhT, n°18, «Un je-ne-sais-quoi de poétique», avril 2017, en ligne: http://www.fabula.org/lht/18/met.html. Oeler Karla, «Poetic cinema», in Branigan Edward et Bucklan War- ren (dir.), The Routledge Encyclopedia of Film Theory, New York, Routledge, 2013, p. 365-370.
- Pasolini Pier Paolo «Signes vivants et poètes morts» [1967], repris dans L'Expérience hérétique, Paris, Ramsay poche, 1989, p.103-109.
- Piotrovski Adrian, «Towards a theory of film genres», translated by Ri- chard Taylor, in The Poetics of Cinéma, edited by Boris Eikhenbaum. En ligne: https://monoskop.org/images/0/08/Eikhenbaum_BM_ed_The_ Poetics_of_Cinema.pdf.
- Rancière Jacques, Le Spectateur émancipé, Paris, La Fabrique éditions, 2008.