حميد عقبي

السينما الشعرية: دروب خمسة مخرجين

كوكتو، بونويل، بازوليني، تاركوفسكي، بيرغمان

Hamid Oqabi

The Cinema of Poetry: Paths of Five Filmmakers

Cocteau, Buñuel, Pasolini, Tarkovsky, Bergman

حميد عقبي

السينما الشعرية: دروب خمسة مخرجين

كوكتو، بونويل، بازوليني، تاركوفسكي، بيرغمان

جميع حقوق النشر والتوزيع محفوظة من حق المؤلف

Publisher : Publications of the Arab-European Forum for Cinema and Theatre
ASIN : A2YBI589JCIJ8D
Publication date : July 2025
Edition : 1st
info.aefct@gmail.com

Caen - France

ARABE EUROPEEN POUR LE CINEMA ET LE THEATRE

Objet de l'association :

Développement artistique et culturel national et international ; production, création et évènements des des œuvres artistiques ; organisation de conférences et rencontres internationales pour le cinéma et le théâtre.

Identifiant association : W142015921

Hamid Oqabi

The Cinema of Poetry: Paths of Five Filmmakers
Cocteau, Buñuel, Pasolini, Tarkovsky, Bergman

الإهداء
،إلى الظلال التي تمرُّ عبر الظلمة
،إلى الحلم حين يعجز عن النوم في عمق السراب
،أرتجف كقلب عاشق... كشاعرٍ يحلم بالصورة
وأهديكم هذا الكتاب

The Cinema of Poetry: Paths of Five Filmmakers
By Hamid Oqabi

This book is not a comprehensive academic study, nor does it claim to offer a complete history or theory of the cinema of poetry. Rather, it is a personal and creative exploration, born out of years of fascination, spiritual connection, and intellectual engagement with five visionary filmmakers: Jean Cocteau, Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini, Andrei Tarkovsky, and Ingmar Bergman.

The Cinema of Poetry: Paths of Five Filmmakers gathers a selection of critical essays and reflective texts written by Yemeni-born filmmaker and writer Hamid Oqabi, originally published across various platforms between 2007 and 2024. These writings are united by a deep admiration

for the poetic and philosophical dimensions of cinema, and a longing to explore what happens when film transcends narrative and becomes a space for mystery, silence, memory, and human essence.

Oqabi does not approach cinema merely as a spectator or critic, but as a multidisciplinary artist who has lived within the poetic image. He has directed three short films based on poetry, produced more than fifty video essays and experimental pieces that explore the fusion of poetry and cinema, and created theatrical, fictional, and visual works inspired by the lingering spirit of these five masters. His own creative output—whether poetry, novels, paintings, or stage texts—is often described as cinematic, bearing the trace of a poetic whisper.

The five filmmakers explored in this book did not aim to define “the cinema of poetry” as a fixed concept. Yet, through their unique styles and artistic paths, they

helped shape what has come to be recognized as the essence of poetic cinema. They did not seek to dominate the screen with spectacle or conventional narratives. Instead, they invited us to dream, to reflect, to feel time passing through a gesture, a landscape, or a moment of silence.

Oqabi highlights that despite their differences, these filmmakers share a spiritual depth and a refusal to simplify. Cocteau transforms mirrors into portals. Buñuel challenges logic through surreal provocation. Pasolini merges myth and political rage with lyrical force. Tarkovsky sculpts time and memory in silence. Bergman confronts God, love, and death with searing honesty. Watching their films is never passive—it is an existential and transformative experience.

This book marks the beginning of a broader creative and theoretical journey. It does not impose final interpretations, but

opens a path for readers and viewers to engage with the cinema of poetry as a living force. Through these essays, Hamid Oqabi offers not only critical insight, but also his vulnerability as an artist deeply shaped—spiritually and imaginatively—by the worlds these filmmakers envisioned.

In an era when cinema is often reduced to spectacle and speed, The Cinema of Poetry: Paths of Five Filmmakers reminds us of the quiet magic of poetic cinema—an art that continues to stir, disturb, and heal.

تقديم
في حضرة السينما حين تعانق الشعر

منذ ما يقارب العقدين، والسينما الشعرية تسكنني كنبض خفي، كحلم يقظ، كهاجس لا يهدأ. لم تكن يومًا نوعًا سينمائيًّا يمكن تصنيفه بسهولة، بل كانت بالنسبة لي مقامًا روحانيًّا، تجربة حسية وفكرية وجمالية تتجاوز الحكاية والحدث، وتستدعي الغياب، الارتعاش، والضوء المرتجف في أعماق الشاشة.

في هذا السياق، جاءت مقالات هذا الكتاب، على امتداد أكثر من خمس عشرة سنة، نشرتها بين عامي 2007 و2024 في منابر ومواقع ثقافية مختلفة، عربية وفرنسية، وهي ليست نصوصًا أكاديمية جافة ولا مقالات صحفية استهلاكية، بل كانت أشبه برسائل داخلية، تأملات مشتهاة، ومداخلات شعورية في فسيفساء هذا العالم البصري المعقّد. كنت أكتب مدفوعًا بالشغف، لا بالخطة؛ بالرغبة في الفهم، لا بالتنظير؛ وبالشوق إلى القول، لا باليقين.

جمعت هنا قسمًا من تلك المقالات، دون أن أعود لتحريرها جميعًا، ودون أن أطمس زمنها الأصلي. تركتها كما كُتبت: تحمل مزاج لحظتها، وانفعالها، وانحيازها الجمالي. إن هذا الجمع ليس مجرد أرشفة، بل محاولة لربط ما تراكم في الذاكرة والبصر واللغة، ضمن مشروع أوسع أعمل عليه منذ

سنوات، يهدف إلى بناء تصور فلسفي وجمالي حول ما أسميه "السينما الشعرية" ـــ تلك السينما التي لا تتقيد بالسرد، ولا تستكين للحبكة، بل تجرّب وتغامر وتفكّك المعنى لتعيد خلقه في هيئة شعرية.

عام 2016 أصدرت كتابي باللغة الفرنسية

Le Cinéma De Poésie Une Quête Du Sacré : Suivie De La Question Sur L Adaptation Du Poème Au Cinéma

(السينما الشعرية: بحث في القداسة)،
ثم صدرت الطبعة الثانية الرقمية منه لاحقًا عبر أمازون كيندل. وفي هذه السنوات، كتبت بحوثًا أخرى بالفرنسية تُعنى بالأسئلة النظرية حول الصورة الشعرية في السينما، وهي الآن قيد المراجعة للنشر. غير أن اللغة العربية كانت دومًا مأواي، وصوتي الحقيقي. وهكذا، جاء هذا الكتاب ليكون خطوة أولى باتجاه تأصيل المشروع بالعربية.

السينما الشعرية لم تكن عندي موضوعًا نقديًّا وحسب، بل تجربة وجودية. لا أبالغ إن قلت إنني ارتبطت بها فكريًّا وروحيًّا. لقد صارت جزءًا من علاقتي بالحياة، بالفن، وبالكتابة ذاتها. لهذا أعتبر هذا الكتاب أيضًا نوعًا من الاعتراف.

إلى جانب الكتابة، أنتجت أكثر من خمسين مادة فيديو ومداخلات نقدية منشورة على قناتي في اليوتيوب، كما أنجزتُ ما يقارب عشرين فيديو بعنوان تعانقات الشعر والسينما، وتجاربي المسرحية الأخيرة (خمس نصوص) جاءت أيضًا تحت عنوان تعانقات الشعر والمسرح. في كل ما أكتب ـــ قصائدي، رواياتي، قصصي، لوحاتي ـــ يمكن أن نلمس حضور السينما كقوة إلهام، لا كموضوع. لم أقتبس، لم أقلد، لم أضع شخصياتهم في عوالم جديدة، لكنهم كانوا هناك: كوكتو، تاركوفسكي، بازوليني، بونويل، بيرغمان. كانوا هناك كمعلمين، كأنبياء الصورة، كعشّاق فاشلين للحقيقة، وأصدقاء روحيين في لحظات الارتباك.

كوكتو الذي حوّل المرايا إلى معابر نحو المجهول.
تاركوفسكي الذي جعل للماء والوحل والشمعة بُعدًا صوفيًّا.
بازوليني الذي سكب الشعر في الجسد والمقاومة والأسطورة.
بونويل الذي فجّر العالم بالدهشة والتجديف والرفض.
بيرغمان الذي قادنا إلى المواجهة مع الموت، وواجه الله في صورة صمت.

لقد ترك هؤلاء أثرهم فيّ، لا كمرجعيات سينمائية فقط، بل ككائنات إنسانية تصارعت مع الشك والجنون والخوف والرغبة والفراغ. لا أدّعي اللحاق بهم، ولا السعي لنَسْج آثارهم، لكني أشعر أني عبرت بعض ظلالهم.

إن هذا الكتاب محاولة للتفكير، لا لتلقين دروس. محاولة للتذوق الجمالي، لا لتقديم تصنيفات. أردته دعوة للمساءلة: كيف يمكن للسينما أن تكون قصيدة؟ وكيف يمكن للصورة أن تصبح ذاكرة، أو صلاة، أو نشيدًا داخليًا؟

نأمل أن يجد هذا النص قارئًا يؤمن بأن السينما ليست بالضرورة صالة مظلمة وحكاية واضحة، بل أيضًا رعشة شاعر في لحظة توهج. نأمل أن يجد قارئًا يفتح الصفحة كما لو كان يفتح نافذة، أو يدخل حلمًا، أو يُطفئ ضوء العالم ليشاهد ما لا يُقال.

المحتويات

ـ السرياليون ومفهوم الشعر: "يجب أن يُكتب من قبل الجميع
ـ جان كوكتو والسينما الشعرية
ـ فيلم "دم شاعر" لجان كوكتو: سينما شعرية تحتفي بالحلم
ـ فيلم "شبح الحرية" لبونويل: السينما سلاح بوجه البرجوازية
ـ أندريه تاركوفسكي: سينما الإنسان والحنين إلى الأرض
ـ فيلم "ميديا" للمخرج العالمي بيير باولو بازوليني: الخرافات والأساطير لإدانة الواقع المادي المتوحش
ـ جماليات الألوان ودلالاتها في سينما بازوليني
ـ فيلم "النظرية" للمخرج العالمي بيير باولو بازوليني.. تقلبات شاعر في دهاليز العمق الميتافيزيقي
ـ شعرية السينما في أفلام إنغمار بيرغمان
ـ ثمانية أسباب لمشاهدة فيلم "الختم السابع" للعبقري إنغمار بيرغمان
ـ سحر الحوار في سينما بيرغمان
ـ بازوليني، بيرغمان، وبونويل
شعرية سينمائية في تصوير المهمشين

السرياليون ومفهوم الشعر: "يجب أن يُكتب من قبل الجميع

نفهم من تحليل الناقد الإسباني فريدريك بوترويك للشعر أنه أكثر من مجرد منظور رومانسي ومثالي لهذا الفن. ووفقًا له، فإن الشعر الحقيقي يتضمن فعلًا جريئًا للخيال، يرتفع إلى "عالم مثالي أجمل"، أي أجمل من الواقع اليومي. هذا العالم المثالي والتقلبات في العالم الميتافيزيقي هو نتيجة إبداع الشاعر، الذي ينطلق إلى هذا العالم الداخلي ليعيد إلى الحياة تمثيلات تتشابك مع الروح والطبيعة وكل شيء في هذا الوجود.

لا يعيد الشعر إنتاج الواقع

في هذه الرؤية، لا يعيد الشعر إنتاج الواقع كما هو فحسب، بل يحوّله إلى شيء أجمل وأسمى. فالشاعر هو فنان يتمتع بالحرية الإبداعية المطلقة، والحرية هي انعكاس لجوهر الإنسانية. الشعر هو الوسيلة التي يستطيع الشاعر من خلالها التعبير عن هذه الحرية وهذا المثل الأعلى للجمال وكل الأسئلة الشائكة.

كما يمكننا أن نفهم أهمية التفكير. الشاعر، من خلال التأمل في الواقع الذي يحيط به، يفسر ويخلق وجهة نظره الخاصة

بين الواقع الحيّ وخلقه الشعري وهو ليس ملزمًا بالشرح والتوضيح الكامل. وهكذا يصبح الشعر ثمرة تأملية عميقة وساحرة، وقد لا يقدم كل التفسيرات الشخصية والاجتماعية .بل هو يثري الواقع ويعيد قراءة ما وراء هذا الواقع
باختصار علينا أن ندرك القوة الخطرة المتعالية للشعر، والتي تتجاوز مجرد إعادة إنتاج الواقع لخلق مثال للجمال مشبع بروح الشاعر. يبرز هذا المنظور الرومانسي أهمية الإبداع والحرية الفنية والتفكير في العملية الشعرية، مع التأكيد على .نشاط إبداعي إنساني
تُعرِّف أطروحة أندريه فرانسوا ماجديلين كاسين الجمال بأنه ما يعبر عن شخصية بارزة من الذكاء والثبات والقوة والعظمة الأخلاقية. يربط تعريف الجمال بالصفات الفكرية والأخلاقية العميقة، التي تربطه ارتباطًا وثيقًا بالحقيقة والعناصر الجوهرية. وينبثق جوهر الجمال من عمق روح الشاعر، حيث هو مزيج بين العقلاني والحساس، وكذلك بين .الشكل والمضمون
ونعلم جيدًا أنه غالبًا ما يرتبط الشعر الكلاسيكي بموضوعات مستوحاة من واقع الإنسان المحيط، مثل الطبيعة والعواطف. وكل هذه المواضيع يمكنها أن تفرض قيودًا أو قواعد صارمة، لا سيما فيما يتعلق بالموضوعات الحساسة مثل .الدين

استكشاف حقيقة أعمق

في المقابل، يتخذ الشعر السريالي مقاربات كثيرة مختلفة جذريًا؛ حيث يرفض السرياليون القيود والرقابة التقليدية. إنهم يسعون لاستكشاف حقيقة أعمق، غالبًا عن طريق التشكيك في الأعراف الراسخة واستكشاف الموضوعات المحظورة مثل وجود الخالق والجنس وحتى الجوانب الاستفزازية مثل تضحية المسيح. يسعى السرياليون لاكتشاف الواقع الحقيقي، غالبًا عن طريق الخوض في العقل الباطن والأحلام والارتباط الحر للأفكار.

بدفع حواجز التقاليد، يبحث السرياليون عن شكل جديد من الأصالة الفنية، ويسعون لكشف النقاب عن حقائق يعتقدون أنها أعمق ووجهات نظر غير مستكشفة. هذا يخلق توترًا بين الواقع الظاهر والواقع الخفي، وفي هذا التوتر يجد الشعر السريالي صوته الفريد والاستفزازي والصادم.

نعلم أنه منذ القرن العشرين أصبحت أزمة مفهوم الواقع مكانًا فلسفيًا، حيث أزهرت الأفكار الجمالية الجديدة والجريئة وفي جميع المجالات الفنية، كل ذلك بمثابة ترجمة ورغبة تحرير معايير الواقع ومحاولة تجسيد الانطباعات المجردة إلى رفض التقليد في الرسم والفن والكتابة، لذلك كان البحث عن الاستعارات غير التقليدية في الشعر، ورفض البنية الهارمونية

الصوتية في الموسيقى. ذوق هذه الفترة يميل إلى تصوير اللحظة الفورية بدلًا من وصف الواقع أو تصوير الماضي ببساطة.

تحدي معايير أخلاقية وقلب نظم مؤسسة

بالتالي، يتحدى الشعر السريالي معايير أخلاقية ويقلب نظمًا مؤسسة للقيم التي يقوم عليها تاريخ الإنسانية. إنها فترة تجديد، تقلب قواعد البناء النحوي واللغوي. من خلال أشكالها المتنوعة للتعبير، تمثل هذه أن الشعر بمثابة لذة ووجهة نظر واقعية تسعى لفهم جوهر الحقائق والتعبير عنها ذاتيًا حتى لو خالفت معتقدات وثوابت ومراجع دينية مقدسة.

تحدّى الشعر السريالي الأعراف الاجتماعية والقيم الراسخة والقيود الأخلاقية في عصره. تحدى النظم القائمة، وفتح طرقًا جديدة للاستكشاف الفني والذهني. من خلال استبدال الوصف الحرفي للواقع بالتمثيلات الذاتية والخيالية، ساعد الشعر السريالي على توسيع آفاق التعبير الفني وفتح مساحات للتفسيرات الشخصية والعميقة.

باختصار، الشعر السريالي هو في الواقع بحث عن الحقيقة وتصوير للواقع يتجاوز الحدود التقليدية لاستكشاف أعمق للوعي البشري. إنه استجابة قوية للتغيير الثقافي ومصدر مستمر للإلهام للتعبير الفني المعاصر.

وسيلة لتغيير العالم

بالنسبة للسريالية تعتبر الشعر والفن وسيلة لـ"تغيير العالم بشكل أعمق"... ومثلما كتب في أدبياتهم "فيما يتعلق بتحرير اللغة، سعت السريالية إلى هدفها. تكتسب اللغة معاني خاصة في هذا النشاط الذي لا يقتصر على مراعاة الـ 'كلام' فحسب، بل يشمل أيضًا الإملاء الحر للاوعي. في قاع كل تطور، نلمس الرغبة مرة أخرى ودائمًا منذ حركتها الأولى. إنها الهدف النهائي لكل بحث وسعي وتجربة، كنقطة انطلاق بين الخيال والواقع، حيث تظهر في النشاط الإبداعي حدود متنوعة. أي السعي والمحاولة التي يمكنها الوصول إلى القيم المطرودة بشدة من قبل الرقابة الصارمة للعقل والنظم، وتجعلها قابلة للفهم". ثورة السريالية قامت بتدمير جميع الحدود اللغوية والجمالية التي سيطرت لفترة طويلة على الشعر والفن التشكيلي. هذا التوسع في اللغة أدى إلى تعقيدات عسيرة بعضها يناقض الفهم والمنطق ليوقظ الخيال. لتوضيح قوة لغة السريالية، يقدم الشاعر الفرنسي رينيه شار صورة مذهلة في إحدى قصائده وفيها يصور لنا مشاهد صادمة، حيث يصور فراشة تعيش في جمجمة كلب، ويبحث عن الألوان في أرض خربة.

في الواقع، تقدم قصيدة رينيه شار تسلسلًا بصريًا مذهلًا من السطر الأول. حيث يخلق هذا التسلسل جمالًا غير عادي من خلال الجمع بين العناصر التي تبدو متناقضة: الفراشة، رمز الخفة والنعومة، مرتبطة بجمجمة الكلب، وهي صورة أعمق وغير متوقعة. هذا المزيج من الصور المعاكسة يخلق تأثيرات مفاجئة ومتباينة، مما يتسبب في صدمة نفسية للمتلقي.
يمكن تفسير استخدام هذه الصور غير العادية والاستفزازية على أنها محاولة من الشاعر لزعزعة التوقعات والتصورات التقليدية للقارئ. من خلال خلق تباين بصري صارخ، سعى رينيه شار إلى إثارة استجابة عاطفية مكثفة، عن طريق تعطيل أنماط التفكير المعتادة واستحضار انعكاس أعمق.

تقنيات فنية مبتكرة

تهدف مثل هذه التقنيات الفنية المبتكرة إلى إثارة المشاعر وإشراك القارئ في عملية التفكير. سعى الشاعر لتحفيز مدى تفاعلنا واستجابتنا العاطفية الحقيقية، وتلهمنا للنظر في العناصر التي تبدو متناقضة من زاوية جديدة. يمكن لهذه الإستراتيجية أيضًا أن تعزز تأثير القصيدة من خلال خلق تجربة لا تُنسى وتأسرنا بهذا الضجيج الجمالي المثير.
باختصار، إن استخدام تسلسل بصري غير عادي واستفزازي في هذه القصيدة يهدف إلى صدمات عاطفية وتذوقية، وتحدي لكل التصورات التقليدية، وتشجيع التفكير بشكل أعمق في الصور والمعاني المقدمة. إنها طريقة قوية شعرية وفنية

للوصول إلى المتلقي وإشراكه بطريقة لا تُنسى ومثيرة للذكريات.

من مبادئ الشعر السريالي والنهج الفني الذي يميزه بشكل جيد جدًا أن هناك بحثًا عن التعبير المحرر من التحكم الداخلي، ومن القيود العقلانية والتقاليد اللغوية. هذا النهج يتطلب خيالًا لا يُقيده شيء، حيث يتم التركيز على الصورة كمصدر أول للمعنى، بعيدًا قبل الإبلاغ بالكلام.

الكتابة التلقائية

استخدام الكتابة التلقائية الأوتوماتيكية والكثير من الألعاب السريالية تهدف إلى أن المبدع يضرب عرض الحائط بالبعد اللغوي التقليدي للغة. يرى السرياليون أن اللغة في كثير من الأحيان مقيدة بأنماط التفكير التقليدية، ولكنها في الحقيقة لديها إمكانيات أكثر غنى وتفردًا وجمالًا. يحاولون بالتالي الكشف عن الطبقات المتعددة من المعاني التي يمكن أن تحتوي عليها الكلمات والصور، من خلال استغلال الصدفة والروابط الحرة للوصول إلى معانٍ غير متوقعة وعميقة مبتكرة.

في سياق الشعر السريالي، يمكننا أن نفهم بحدوث انقسام معنى القصيدة إلى مسارين متوازيين، أي هناك معنى مباشر وواضح وقابل للفهم، يتجذر في العقل والمرئيات وقد يكون قليلا في مساحة العمل الإبداعي، بينما من الجهة الأخرى

والضفة الأوسع والأهم، هناك معنى يغوص في الفوضى والروحانيات، والمشاعر، وغير المرئي. هذه الثنائية تهدف إلى التقاط تعقيد تجربة الإنسان، من خلال استكشاف جوانب الواقع الملموس والظاهر أي المرئي لنا جميعا وجوانب العواطف والتجربة العميقة التي تتجاوز المجرد وتذهب إلى الأبعد أي الميتافيزيقي.

من خلال تحطيم القيود المعتادة للفكر واللغة، يحاول شعراء السريالية بالفعل إنشاء وجهة نظر جديدة للعالم، من خلال التركيز على استكشاف أعماق العقل والروح والخيال. وهذا يؤدي إلى تجربة شعرية عميقة ومنظور فريد حول الواقع والحقيقة.

ثمة روح ثورية تحرر المشاعر وتحرر المبدع وحتى المتلقي من أي قيود عبر تجليات متعددة. الروح الجديدة تعارضت من البداية مع الصيغ المعتادة. لم تكترث السريالية بردة فعل المدارس الأخرى ولم تأبه للرفض وحتى العداوة ضدها ورغبت بأن يكون لها نهجها الخاص المتجدد. يخلق العمل الإبداعي هذه الروح الجديدة وجمالًا جديدًا ليفتح آفاقًا جديدة على الكون الخارجي والداخلي.

وكنموذج، لنتأمل قصيدة "الجمرة"، حيث يدخل أبولينير عالمًا خياليًا مجنونًا من خلال معاناته وألمه الذي يصبح كالمصير المفجع والصاخب.

الشعر هنا هو وسيلة للتعبير عن الهواجس الداخلية المفجعة. ويقول ميشيل ديكودين: "بعض القصائد يمكن أن تخضع لـ تفسير سيرة ذاتيه وهناك حالات وقصائد مميزة، حيث يلعب'

'الكحول' الدور المنشط بالعودة إلى الماضي، ويكون الخلق الإبداعي كنوع من تركيب الذاكرة على هيئة مقطع فيديو".
نفهم إذًا أن الهدف الأساسي للشعر ليس مجرد نشاط لخلق شعور، ولكن أيضًا لإنشاء تركيب وعرض للخيال. كل ما يمكن قوله هو أنه يدرك المبدع أنه وصل إلى شعرية جديدة إنسانية في الوقت نفسه، عن الأحلام والكوابيس وأحلام اليقظة وربما هذا أيضًا قد يغذي ويصور الولع والحب والعشق، لكن المبدع لم يعد يتعامل مع المشاعر وتصويرها وسردها لنا فقط، بل نجد الكثير من إسقاطات الخيال. فقط الشاعر هو القادر على وصف الروح البشرية من خلال جوهر العمل. في بداية قصيدته "ثلاثية القافية لروحك"، يصور أبولينير الروح باستخدام صورة الطفل والشبح، أي أنها مرئية وغير مرئية في نفس الوقت.
الكتابة التلقائية، وحرية التفكير، والخيال، وهذه الروح الجديدة المثيرة بما فيها من شكوك، هي عوامل سمحت بالوصول إلى صور جديدة أي عناصر جعلت القصيدة أكثر ميتافورا. تسعى القصيدة المفعمة بالصور كأنها أفلام سينمائية تحاول وتجرب، لتصوير المزيد من الرغبات والأحلام. يمكن لهذه العناصر المختلفة أن تجتمع عند الشاعر السريالي في إطار قصيدة واحدة أو في بيت واحد أو عدة أبيات، مثل بول إيوارد، رينيه شار، ورادوفان إيفسيك وغيرهم.
يجب أن يُكتب الشعر من قِبَل الجميع، وليس من قِبَل واحد"ء" هذه الجملة التي وجدوها في أعمال لوتريامون، اعتبرها السرياليون، الذين نقلوها غالبًا، واحدة من أسباب كتابتهم. الشعر ليس ممارسة يحملها بعضهم وحدهم، بل يجب أن

يكون متاحًا للجميع، لأنه في المقام الأول يهدف إلى إلهام البشر الآخرين. وبهذه الروح، كتب إيوارد وأصدقاؤه قصائدهم معًا.

جان كوكتو والسينما الشعرية

منذ بداية السينما، استقبل الشعراء، وخصوصًا السرياليين منهم، تحول الفن السابع إلى شكل جديد من أشكال التعبير عن الشعر. أصبحت السينما ميدانًا جديدًا للتجربة، لغة جديدة لاستكشاف الشعر. ولكن الأكثر أهمية هنا هو أن السينما تظهر بطبيعتها بشكل شديد الشعرية ، لأنها شيء من الحلم وتأخذ شكله. في مقابلة، قال الشاعر فيليب سوبول: "كان السينما اكتشافًا هائلًا بالنسبة لنا، في الوقت الذي كنا فيه نصوغ السريالية... كنا نعتبر الفيلم آنذاك وسيلة رائعة للتعبير عن الحلم ... أكثر من الكتابة، أكثر من المسرح، كان الفيلم في نظري يمنح الإنسان قوة أعلى. كان يبدو أن كل شيء مسموح به في السينما."

في عام 1917، كتب جيوم ابولينير قصيدة لتحية السينما. وصف فيها السينما بأنها مملكة جديدة للشاعر. وبالتالي،

ستحل الشاشة محل الورقة ليعيش الشاعر الشعر البصري كتجربة جمالية حقيقية.

كان أراغون يقول إن الكاميرا تمتلك قوة استثنائية، قدرة هائلة على التقاط الأشياء (الوجوه، والديكورات، والطبيعة...) من خلال حركات الكاميرا ووضعياتها، تأخذ الصور قيمة جمالية وأخلاقية. استخدم الشعراء السرياليون تقنيات كتابة المشاهد السينمائية في خلق القصائد وكتب بعض الشعراء الشعبيين السيناريوهات للسينما، وتطلع آخرون إلى التوجه نحو الإخراج، حيث كان هدفهم الوحيد هو التعبير عن رغباتهم الشخصية وقلقهم وجنونهم في قوالب فيلمية.

في عام 1929، أخرج الرسام والشاعر مان راي فيلم "نجمة البحر"، مستندًا إلى قصيدة روبرت دينوس. في هذا الفيلم، قام المخرج برفض العديد من الصور والمشاهد ذات المنطق السردي لتأخذ شكل من خلال الكتابة التلقائية. الفيلم لا يحكي قصة واحدة، بل يقدم مجموعة من المشاهد التي تظهر كل واحدة منها كلوحة: تتعاقب وتتوالى لتخلق فسيفساء قابلة للتغيير دون المبالاة بما سيحكم عليها النقاد .

فعليًا، أصبحت السينما أكثر أشكال الفن شعبية. يمكن أن" تزرع السينما الخمول الأسوأ؛ ويمكن أيضًا، كما أظهرت بعض الأفلام، أن تكون لها فوائد في تنبيه الوعي، وتحطيم التعويذة للجمهور الحساس وتفجير تعدد المعاني في الرسالة.

في نهاية المطاف، يمكن للفيلم التأثير على الحساسية وأوضاع التفكير، أن يطور تصورًا آخر للواقع وعنه".

أفلام "كلب اندلسي" لبونويل، "دم الشاعر" لكوكتو، و"نجمة البحر" لمان راي، تمثل بداية سينما ممزوجة بالشعر. في المشاهد الأولى من فيلم "كلب اندلسي"، نرى العين المقطوعة بسكين حلاقة والقمر يتقطع عبر سحابة مدببة. في مجلة "فن في السينما" (1947)، صرح بونويل قائلاً: "... لكي نعرض المشاهد لحالة تسمح له بالتفكير الحر، كان من الضروري أن ننتج صدمة جراحية، منذ بداية الفيلم: لذا بدأنا بمشهد العين المقطوعة، الذي كان فعّالًا جدًا".

من المهم هنا التساؤل عن إسهام السينما لدى السرياليين. يمكن العثور على الإجابة في كتاب كلود اباستادو "مقدمة إلى السريالية": "هذه الأفلام، في تنوعها، تُظهر ما يمكن للسينما أن تقدمه للسريالية، الأشكال المقنعة لفن المعارضة. يسمح التصوير السينمائي وخاصة المونتاج بتكرار الرؤى المهلوسة ؛ الخدع البصرية، المعروفة منذ فترة مبكرة جدًا، تُعرض على الشاشة، في بعض الأحيان بإسراف من الإجراأت، الخيال أو الكوابيس ؛ التغييرات في الزاوية، والتحركات البطيئة أو السريعة، والانتقالات المتسلسلة أو التراكبات الصوتية، تبني شريطًا لفن الصورة مع مجموعتها من الإستعارات والكنايات والمجازات والتناقضات الجسدية. العمليات البصرية، وسرعة تحرك الصور، وزوايا التصوير، تسمح بتكاثر الشخصيات، وتكاثر المواد،

والطيران، والغرق، والانفجار، والزوال، والظهور، والتباطؤ، والتسارع، والتشوه. يتم بناء الفيلم مثل الحلم، وكالحلم، يمكن أن يكون له مستويان من المعنى: ظاهر ومستتر. يترجم السرد، من خلال التفسير اللغوي، بينما تترك الصورة المعنى مفتوحًا".

الشعر في سينما المخرج السينمائي الفرنسي جان كوكتو يخلق صورة واقعية من أحداث غير واقعية، ويجر المتلقي إلى لعبة من المرايا تعيدها جزءًا من أنفسهم. يوضح كوكتو: "أول همي في أي فيلم هو منع الصور من التدفق، ومقاومتها، وتضمينها وتجميعها، دون المساس بتباينها".

بالنسبة له، سينما الشعر ليست مجرد سلسلة من الأحداث والصور المتحركة. الكاميرا هي الشاهد. تنطلق الأفلام وتخلق جاذبية قوية تعطيها جمالًا يشغل كل وعينا.

نفهم من أطروحات كوكتو بأن الفيلم الشعري هو عمل فني وأخلاقي وذكرياتي. لا تكون صور الذكريات مباشرة ومفهومة. يخلق المخرج الصورة من ذكرياته، ويمرر الأسطورة مع الحاضر من أجل بناء سيمفونية. هذه الصور السينمائية حرة، بدون تحكم، غير زمانية ومتحركة لا يحكمها المنطق ولا يعيقها أي رقيب.

الشعر الحقيقي برأي كوكتو: "يجب أن يأتي الشعر من حيث لا نعلم، وليس من نية الكتابة الشعرية، وهذا هو الشعر الذي يمتلك القوة والدهشة."

كوكتو، كونه شاعرًا ومخرجًا سينمائيًا، يستخدم المفاجآت في كل صوره. وهكذا: "الصدفة تدمر المعنى، إنها لا تتقوقع، تخلق شررًا من المعنى والجمال في وسط الفوضى. إنها ما لا يفهمه العقل، وبالتالي تكون حليفًا حاسمًا في الصراع ضد العقل، على الرغم من أنه من الخطأ تمامًا أن نخلط بينها وبين العفوية تمامًا."

في سينما كوكتو، لا توجد تمثيلات نهائية. كل صورة لها جودة الأسطورة. المخرج لا يروي قصصًا، ولا يقدم هويات الشخصيات، لأنه بالنسبة له، السينما هي تجسيد فني، شعر بلا هذه العناصر.

يسلط جاك أومون هذه النقطة في كتابه "نظريات المخرجين": "جان كوكتو (1889-1963) هو بلا شك من بين أولئك الذين أصروا باستمرار على شعرية السينما. من 'دم شاعز (1930) إلى 'وصية أورفى (1959ء1960)، فإن عمله السينمائي مهووس بذاته كشاعر، والسينما بالنسبة له ليست لها قيمة أو معنى إلا إذا سعت لأن تكون شعراً ـ لأنه لا يوجد فن لا يعود إلى جذوره الشعرية. كان كوكتو، هذا العبقري والموزع للكلمات، لديه أيضًا ميول للفنون التشكيلية والموسيقى 'كان عازف بيانو ماهرا، لكنه كان أيضًا يرفض

تقديم إنتاجه الأدبي والفني والسينمائي لأي قاعدة. كانت السينما طبيعية بالنسبة له من البداية، لكنها في النهاية لم تكن إلا تجسيداً للفن، أي للشعر، وهذا يعني، من جديد، جزءًا من الحلم".

قام المخرج بفك تشكيل شخصياته، جعلها معقدة وغير قابلة للتفسير والتنبؤ، مما يثير الحيرة في نفوس المشاهدين. في "الجميلة والوحش"، تمثل الجميلة جمالًا جسديًا وأخلاقيًا. تمثل الحاضر والمستقبل واللطف والأدب والإنسانية. في المقابل، تحمل في داخلها لغزًا ونقاءً لا حدود له. تظهر كملاك يرفض الزواج من أفينان. في هذا الفيلم عمل جان كوكتو بشكل دقيق على إضاءة وجه الجميلة لتظهر كملاك أو حتى كالعذراء مريم. أفينان، من جهة أخرى، يمتلك جمالًا جسديًا لكنه عنيف وشيطاني. حبه للجميلة هو حب جسدي وشهواني. بالنسبة للوحش، يظهر في البداية كشيطان، كائن حقير بشكل جسدي، يمثل وجه الموت. ومع ذلك، بالرغم من كل هذه الجوانب، يظل الوحش كائنًا غامضًا.

عندما يذهب والد الجميلة إلى قصر الوحش، تظهر الحديقة للمرة الأولى. تظهر كمملكة إلهية مجهزة بقوة خارقة: الرياح تهب عندما يغضب الوحش لكنه يُكن للجميلة شغفًا لا حدود له وكأنه عرف جوهرها وحتى ما لا تعرفه عن نفسها.

في كل أفلامه، يخلق كوكتو عالما مرئيا ويمنحه شكلا مجسمًا ولكنه يحتفظ دائمًا بجزء فيه الكثير من الغموض. يعني ذلك

أن تجسيد المرئي ليس للأشياء فقط بل يصور أيضا (الموت، الملاك، الوحش) في قوالب ليست محدودة. إنه يفتح خيال الجمهور ويترك له حريته. تنقسم كل صورة عند جان كوكتو إلى جزئين: جزء للكائن الحي أو الجسم أو الديكور، وجزء آخر لخلق شخصية غير مرئية (الملاك، الموت، الشيطان): "إلى هذا المرئي، الذي هو التعريف بالمجهول بامتياز، يمنح كوكتو الكثير من الفضائل". سنشعر برغبة التحرر من أي تمثيلات مسبقة، وظهورات الغير مرئي أو المخفي غير متوقعة. فعلى الرغم من أنه غير مرئي، إلا أنه لا يسعى للبقاء غائبا أو مغيبا وسيسعى إلى جذب انتباهنا. أي إنه يُعتبر بالنسبة لـ كوكتو جزءًا لا يتجزأ من المرئي: ظهور، ظاهرة خارقة للطبيعة، ينادي عليها بكل قوته. يرى الشاعر أنها تعبير عن مفرداته، صورة من وعيه ومن اللاوعي. ولكن أيضًا لأنه من غير الممكن بالنسبة لـ كوكتو أن يتوقع كل شيء يكون على السطح مرئيا وظاهرا، ثمة أشياء قد تظهر ثم تختفي وأشياء نشعر بها ولكن يخفيها الشاعر. إن للعالم وجهين، واحد مشرق والآخر أكثر قتامة تمامًا مثل الفيلم السينمائي. الظهور لغير المرئي، هو هذا الارتفاع من الذاكرة والباطن يذهب من القماش المظلم للصورة إلى اللمعان، لجعل العالم أقل توقعًا، ليفرقه ويشتته. من غير المرئي يخلق كوكتو ما لايخطر في عقولنا وربما ما يفوق قدرة السينما على تجسيده.

كوكتو يستخدم تركيباً حلمياً بإيقاع بطيء للبحث عن المرئي في المرئي، وأيضاً، للبحث عن المفهوم في الشكل. وبذلك،

يتجاوز معنى الصورة بالضبط. لا ينبع استخدامه للتركيب من تحليل نفسي، بل ينبع من تفسيره الخاص للأساطير. ليس هدفه هو صنع فيلم يثير المشاعر لدى المشاهد: إنه دعوة إلى الحلم. يقوم جان كوكتو ببناء مناظر عقلية خيالية وسريالية من الواقع. يعبر عن الشخصيات بحركة الكاميرا ويصور مشاعرها وإحساسها مثل القلق والخوف.

من خلال السينما، ينجح كوكتو في تحريك وتحييد تخيلاته الغزيرة. من خلال الصورة السينمائية، يشعر المشاهد أن المتحلم الصاحي يُقدم عرضًا لنفسه. يقدم الفيلم بالفعل تمثيلًا بصريًا معنويًا تمامًا لكيفية عمل واستغلال هذه الظاهرة المرئية. بالإضافة إلى ذلك، تجريب الصور التي تظهر أمام العينين يأخذ المشاهد في عالم الحلم إلى درجة تجعله يعتقد أنه يحلم بنفسه، يرى المناظر والشخصيات تتبدى أمامه في سياق غير واقعي. هذا العرض لا حاجة له إطلاقًا للتوضيح أو التفسير بواسطة استخدام الكلمات. لذلك، يمكن ملاحظة اقتصار كوكتو على الكلمات وإعطاء الأولوية للصورة التي تحتفظ فعلًا بأصالة الحلم وتجنبها لقوانين اللغة التي قد تشوهه. يبدو أن كوكتو يريد، في السينما، تقديم نوع من التدريب على النوم الذي ترافقه حالة النوم. موجهًا بواسطة الأتوماتيكيات، يتجول البطل في نصف وعي.
في الختام نصل إلى أن جان كوكتو، الشاعر السينمائي يتيح للصورة في بعض الأحيان التعبير دون الحاجة إلى حوار الشخصيات.

نستنتج مما سبق، أن سينما كوكتو هي سينما شعرية تمنح الأحلام وغير الواقع فرصة الظهور، تؤكد لو كورسو وتشرح لنا بأن دور الفيلم هو تقديم الواقع غير الحقيقي على الشاشة، وهو المصدر اللامتناهي الذي يغذي الحلم. وهكذا، 'الفيلم هو ينبوع يحجر الفكر. الفيلم يقيم أفعالًا ميتة ويعيد يخلقها من جديد. الفيلم يمكن أن يُعطي مظهر الحقيقة للواقع الغير حقيقى، يقول كوكتو: السينما هي بالتالي وسيلة شعرية أخرى تمد وتعزز رؤية الشاعر، مما يتيح له توسيع تخيله الشعري.

فيلم "دم شاعر" لجان كوكتو: سينما شعرية تحتفي بالحلم

عاش جان كوكتو كطفل يحول لعبه وخياله الطفولي إلى واقع وحقيقة ولم يسأم من هذا، فقد زرع حدائق إبداعية مدهشة وحفرها في عمق الذاكرة الفنية الإنسانية، وهو ابن ذلك الأب الذي انتحر بطلقة في الرأس في الثامنة صباحا حيث كان جان بالعاشرة من العمر، فظل المشهد حيًا ومسموعًا، وسنجد هذا الحدث في كل أعماله السينمائية وكتاباته وأشعاره.

كوكتو منذ طفولته وشبابه كان متنوع الإبداع، وتقلب في جميع حقول الأدب والفن، لكنه ظل الشاعر الذي لم يستطع للحظة مفارقة فضاء الشعر واستسلم للغرق بسحر الشعر كقدر أبدي إلى آخر نفس في حياته المصبوغة بالحرقة والألم ولذة الإبداع.

الأدب نافذة

للحلم والتنفس

لم يكن كوكتو شخصية سهلة وسعيدة، وعانى من الاكتئاب والاضطرابات النفسية، فهو ليس بالرجل العادي صاحب المشاريع الواضحة والأهداف المحددة، كان يبني ويهدم، يجول ويصول في ميادين الفن والأدب ولا يهتم بنقد أو مدح أو مصلحة.

كان الأدب نافذته للحلم والتنفس، وعندما لا يشعر بلذة ما يكتب يتجه إلى الرسم أو السينما، وعندما يمل ينغمس في اللذة والعشق وقد يترك العشق إلى العزف على البيانو أو يسجن نفسه في عزلة مكتئبة. كل شيء ممكن فلم يعرف كوكتو حياة مستقرة ولا سعادة مستمرة، فهو الكائن القلق والطفل المذعور من كوابيس الموت، والشاعر المجنون، والسينمائي المجرب للحلم المصور للعالم الميتافيزيقي وغير المرئي بتفاصيل خلقها هو ولم يأبه إن كانت متفقة أو معارضة لأي دين أو ملة.

كوكتو يكره الفنتازيا، وبالنسبة له الشاعر ليس فنتازيا كما يظن الناس بل عكس ذلك، ونفهم أن الدراما في الشعر ولدت من مناخات أرستقراطية تقود إلى شباك التذاكر، وهو يرفض هذا النوع الدرامي، والشاعر أو الفنان ليس صانعًا لصنعة ما

بل هو خالق مبدع ومجالات الإبداع الفنية كالرسم مثلا وكذلك الشعر والكتابة ليست كالعلوم التطبيقية والتكنولوجيا التي تتطلب عملًا جماعيًا ضمن فريق، لكنها عكس ذلك تتطلب عزلة وهي مجالات إبداع فردي تتضح فيها ملامح مبدعها ويصبغ فيها من روحه هواجسه وأحلامه.

كان جان كوكتو محبًا للآخرين ولحبهم، وقد نفهم هذا من تعدد علاقاته الجنسية. وكان يُغرق نفسه في نشاطاته الكثيرة، فهو الشاعر الكاتب الممثل الرسام والمخرج السينمائي والمسرحي والناقد، ونرى خلطًا ومزجًا بين الإبداع والرغبة واللذة الشخصية وكذلك الحاجة إلى الحب، وكانت نتيجة كل هذا إبداعات عبقرية قوية ومدهشة.

ونفهم بوجود نوعين من الكُتاب، فالأول ذلك الكاتب الذي يقع في شهوة الشعر مبكرًا في شبابه، وهناك شعراء وكتاب كما في فرنسا وغيرها يخرجون من وسط برجوازي وهؤلاء أبناء آبائهم، وعلى هذا النوع البحث عن جلده الحقيقي الخاص وألا يظل في جلباب الطبقة البرجوازية، وهذا ما فعله كوكتو ليكون إنسانيا في المقام الأول والأخير.

كوكتو والسينما

كوكتو عرف أنه سيكون شاعرًا وهو في سن مبكرة، وهو ليس كأي شاعر يغرق في محيط الشعر وحده بل يبحر بحرية ليمزج الشعر بالمسرح والسينما، وهكذا انطلق إلى السينما

بفهمها فنًا شعريًا قادرًا على أن يعبر عن خيالاته وهوسه وأساطيره وألمه ورغباته، فهي سلاح ووسيلة تعبير ساحرة بيد شاعرٍ مختلفٍ.

في عام 1930 كان فيلمه الأول "دم شاعر" مع الممثل جان ماريه الذي سيرافقه في أفلامه الأخرى. ويعتبر كوكتو لدى الكثيرين كالأب الذي هدم تقاليد وقلب نظريات سينمائية عديدة كانت سائدة قبله ليصبح مرجعًا جديدًا يتجدد مع كل فيلم جديد يخرجه أو تجربة يشترك فيها كسيناريست.

حينما أقدم كوكتو على خوض مغامرته السينمائية الأولى "دم شاعر" لم يكن يعرف عن السينما ولذلك خلق لنفسه طريقًا ومنهجًا خاصًا به، وفي هذا الفيلم نلحظ أن الإيقاع يكون بطيئًا، وهو شخصيًا يعترف ببعض أخطائه في هذا الفيلم لكنها أخطاء قدمت له خدمات وقدمته مختلفًا فهو هنا يريد تحقيق ذاته الشعرية وليس كسب مهنة أو صفة سينمائي فما يهمه هو صفة الشاعر.

في هذا الفيلم انطلق كوكتو من سيناريو حالم. ولم يقدم لنا الفيلم حكاية ولا خلطة سيريالية مبهمة وغامضة، وفيلمه هذا كان بداية لسينما الحلم التي سنراها مزدهرة في أفلام إنغمار بيرغمان وسينما فلليني. وحين أخرج هذا الفيلم لم يكن في حالة نفسية مستقرة وكان منقطعًا عن حقيقة الواقع وغارقًا في الإدمان، وكان للفيلم تأثير قويّ في ذلك العهد وما يزال يحتفظ بسحره إلى اليوم.

لم يكن فيلم "دم شاعر" موجهًا للجمهور الواسع بل للمفكرين والشعراء والفنانين، وكانت ردة فعل الموجة السريالية غاضبة وكرهت كوكتو. وهناك فروقات بين فيلم "دم شاعر" وفيلم "كلب أندلسي" للويس بونويل وسلفادور دالي، فكوكتو لم يتنازل عن الروح الشعرية واعتبره تجربة شعرية سينمائية محضة، بينما فيلم "كلب أندلسي" مشبع بروح الفن التشكيلي السريالي كون دالي يعتبر السينما كالفن التشكيلي، وجميع الأشياء في فيلم "كلب أندلسي" سبق أن رسمها دالي.

السرياليون كرهوا هذا الفيلم وكوكتو، ولعل الأسباب تعود إلى أن كوكتو كشاعر تأثر بالسريالية وغيرها من الموجات الفنية والفكرية والأدبية ولم يحصر نفسه معها، كما أن علاقة كوكتو وأندريه بريتون كانت تشوبها تعقيدات عدة وكان بريتون ينظر إلى كوكتو بأنه القادم من وسط برجوازي وليس من وسط اجتماعي شعبي.

انطلق كوكتو من شعوره بالحرية الخلاقة لعرض كل ما هو غير مرئي دون أن يلتزم بالمنطق والعقلانية أو النظريات السينمائية، وبين الحلم والواقع كان الشاعر يستكشف موضوعاته المفضلة: اللذة والرغبة، حالة الفنان، الوعي بالموت. ونجد بذور العديد من الأحداث والشخصيات والأشياء المتكررة في أفلام كوكتو وهي مثل أرضية خصبة لخلق الحلم المدهش مثل التماثيل الحية في "دم شاعر"، ثم سنجد شبهًا لها في "الجميلة والوحش"، مثل معركة كرات

الثلج القاتلة وعبور المرآة. وهناك أيضا عشق الشاعر السينمائي للأساطير القديمة، مثل أسطورة بجماليون ثم أورفيوس

سينما كوكتو تخلق عوالم مصبوغة بالميتافيزيقي والحلم عبر صور بروح شعرية طفولية تبتعد عن الصنعة البلاغية المتكلفة فتبدو طبيعية، وهي مشحونة بذكرياته الشخصية الخاصة، وملتصقة بالموت، حيث نحس برعشة الموت وظلاله.

كوكتو يعترف بصدق بكل هذيانه ولا يحاول الهروب منه، فالسينما الحلم في حالة الصحوة، ولا يتورع عن دمج رسوماته ويبعث فيها الحياة. نجد أننا مع سينما تبتعد عن أنماط السرد التقليدية والصور المصنعة، وكل ما يريده هو تصوير رؤيته الشعرية عبر وسيلة تعبير خلاقة هي السينما، ويستخدم كوكتو السينما كأداة لاستكشاف اللاوعي والحلم وإنتاج معان تتجدد دائمًا، بمعنى أن السينما أداة للخيال وتجربة حسية حقيقية.

أشبه بالنزول إلى النفس

في كتابه "صعوبة الكينونة"، 1946، يوضح كوكتو أن فيلم "دم شاعر" أشبه بالنزول إلى النفس، وسيلة توظيف ميكانية الحلم في حالة اليقظة، والروح في حالة نعاس، فالأحداث تتعاقب وتسير كما تشاء هي دون أن يكون لنا قدرة على

تعديلها أو ترتيبها، ونفقد السيطرة وتنشط الذكريات متحررة، لذلك نغرق في تشويهات تأخذ أشكالًا وصورًا مختلفة فيرتعش الجسد ويصبح كاللغز أو في عالم الغيب.

فيلم "دم شاعر" يعد من الأفلام التجريبية، وهو مقسم إلى أربعة أجزاء أو فصول.

في الجزء الأول وفي غرفة متواضعة سنرى الشاب الفنان يرسم ثم يمحو ما رسم، يتأمل، يغرق في إبداعه، عاري الصدر، والوجه المرسوم يحرك شفتيه، فيضطرب الشاب، يبتعد ثم يعود ليمحو بكفه هذا الفم، هناك من يطرق الباب فيتجه لفتحه، يمد يده ليصافح الزائر، يخاف الشاب الزائر عندما يرى كف الفنان، قوة ما تجذب الزائر إلى الخلف وُتغلق الباب، يحاول الفنان غسل يديه، يرى فقاعات الماء تتصاعد، يتأمل كفه حيث الفم ملتصق فيه، يجد نفسه في هذه الغرفة المغلقة فيزيد توتره ومحاولته تفشل للتخلص من هذا الفم.

في الجزء الثاني في اليوم التالي يضع كفه على فم التمثال فتبعث الحياة أو يستيقظ التمثال فـ"ليس سهلا التخلص من جرح، أو غلق فم"، وهنا يتحول التمثال إلى سجان والفنان إلى مسجون يبحث عن خلاصه وحريته، يرد عليه التمثال أن المخرج الوحيد الدخول إلى المرآة وعليه المحاولة والتجول في عالم ما وراء زجاج المرآة، ونرى أشياء قد تظهر فجأة داخل الكادر كالكرسي قرب المرآة، حيث يستخدمه الفنان ويصعد عليه، يتلمس زجاج المرآة كمن يشعر بعجزه، يطالبه

التمثال بالمحاولة، ويبدو أنه مقتنع بالتجربة، وهنا يخوض المغامرة وتجذبه المرآة إلى العالم الآخر.

يغوص الفنان في مناخ أسود، الممر بين الواقع وما وراء الواقع، ونحن مع صور مدهشة ما بين الأبيض والأسود إلى أن يختفي الجسد، حركة ترافلينج نحو الجسد ثم قطع إلى الممر بالفندق، عدة غرف مغلقة، شخص يتقدم نحونا ثم يتوقف ويطرق أحد الأبواب، ثم يظهر الفنان كأنه يشعر أن جسده غير متزن ولذا يتمسك بالجدران، ينظر من ثقب باب ليرى شخصًا مكسيكيًا يصاب بطلقات نارية ويخر صريعًا، ثم ينهض بعد لحظات، ثم يصاب مرة أخرى، يترك الفنان هذا الثقب كأنه ونحن معه صارت لدينا القناعة بأن الحدث سيتكرر مرات ومرات وربما إلى الأبد.

أمام الغرفة 19 ومن ثقبها وهذا الصوت باللغة الصينية ولا ترجمة له، لا شيء يمكن رؤيته غير ظلال لحدث غير مفهوم، فلا شيء سوى ظلال يد، يزداد فضول الفنان لكشف ما يحدث، الجسد تحت تأثير قوة مغناطيسية خفية، لكن الرؤية مستحيلة، فيذهب ليواصل رحلته إلى ثقب آخر، ليرى أمًا وطفلة، المرأة كأنها تدفع الطفلة لفعل شيء ما ثم نرى الطفلة تلتصق بالجدار ثم سقف الغرفة، ثم الغرفة الأخيرة 23 مع أفروديت، وبعدها تكون رحلة العودة.

في هذا الفيلم وأفلام كوكتو نجد أن المرآة تكشف الحقيقة وليست لوحًا زجاجيًا أملس يعكس ما أمامه، فهي تعكس

الواقع الذي يتجاوز المظاهر وما وراء الواقع. كوكتو يفكر في كل صورة بروح وخيال شاعر وليس مجرد سينمائي يعرض حكاية ما، ويؤكد كوكتو رغبته الشعرية مرارًا وتكرارًا، ونحن مع لعبة لها قوتها السحرية، فالمرآة تفضل عكس صورة غير مرئية أو ببساطة الصورة الحقيقية. الصورة التي تعكسها المرآة تتجاوز قناع الجسد لإظهار جوهر الوجود. ثم يتساءل كوكتو عن الازدواجية بين الوجود والظهور. ترفض المرآة إعادة الصورة التي تعتبر مرئية أكثر من اللازم، وغير واقعية، وبالتالي تعكس الواقع غير المرئي. كوكتو يبحث عن العمق لذلك يستخدمها وسيلة النقل، أي هي من يسمح أو يرفض للمرء بالسفر إلى ظلمة الخيال ثم الوصول إلى المنطقة الميتافيزيقية كما نشاهد هنا. في فيلم "دم الشاعر" التمثال يشجع الفنان على دخول المرآة، ثم نراه في الظلام يسبح في حركة بطيئة قبل الوصول إلى فندق الجنون.

سينما كوكتو هي محاولة من كوكتو الشاعر لفهم ذاته أولًا كشاعر وإنسان وشرح نفسه، ولا يتورع عن فضحها أيضا، وكذلك جعل وإظهار ما هو غير مرئي. هنا الشاعر يعكس الازدواجية بين الصورة والخيال ويطرح أسئلة عن الحقيقة. من أين نبدأ التفكير؟ كوكتو قد يطمس الحدود بين الواقع والخيال، ويخلق واقعية لغير الواقعي، أي تكثيفًا للاثنين، لذلك فالصورة بكل بساطة شعرية تنتظر من يكتشفها ويفك شيفرتها. هنا المشاهد ينظر إلى الفيلم المتوقع أي يخوض تجربة حيث ينغمس في شاشة العرض كهذا الفنان هنا الذي ينزلق في المرآة، ويصل إلى هذه المنطقة التي يحكمها الحلم

والسحر والجنون. ولم تكن رحلة الفنان لعالم ما وراء الواقع سهلة دون ألم، ومع عودته للغرفة يحطم التمثال الذي أغراه بهذه المغامرة الموجعة.

في الجزء الثالث معركة كرات الثلج حيث نعيش هذا الصراع بالثلج بين مجموعة من الأطفال وتحطيم تمثال، وهنا وجه آخر للموت، وللعنف والقسوة والحرب والدمار ثم ملك الموت.

في الجزء الأخير ندخل في غموض، فالصورة شعرية هي أكثر من كونها حدثًا، والمرجع الأساسي لكوكتو هو الشعر وحده، ولذا ابتعد عن تكوين نهاية تجمع أو تلخص حكاية ما. حتى مع الميل التشكيلي وكل هذه الرسومات المتحركة والدم المتدفق من رأس الفنان وبقايا أثر تحطيم التمثال ثم الثلج وشخصيات غرائبية وملك الموت الأسود وهناك أشياء ظلت غير مرئية وخارج قدرات الشخصية والكاميرا والمخرج نفسه، ومع كل هذه العناصر الممزوجة وما فيها من بناء وهدم ولحظات قلق وغضب ولذة وعنف، ومع هذا المنحى الشعري الذي أسس لسينما كوكتو الشعرية شكلًا وروحًا، يصعب أن نلخص تعريفًا محددًا لمفهوم السينما الشعرية، ونحتاج إلى مشاهدة هذا الفيلم وأفلامه الأخرى لنحسّ ونتذوق سحر الشعر في سينما هذا المبدع.

فيلم "شبح الحرية" لبونويل: السينما سلاح بوجه البرجوازية

يعشق لويس بونويل أن يزج بجمهوره في متاهات اللاوعي وأن يهدم الحكايات مستلذًا بتقديم فيلم بلا أبطال، حوادث متفرقة كأنها رحلة بلا عودة في أحلام وكوابيس مزعجة يريد المخرج التخلص منها فيرميها ككرات من اللهب والثلج والحجر.

هذا هو بونويل، يستخدم السينما كوسيلة تعبير شعري وكسلاح فتاك لفضح رجال الدين والتدين الكاذب وزلزلة صورة البرجوازية وماديتها وجشعها الشبق، من دون خطوط حمراء ولا محطات هدنة.

هنا سنحاول أن نحلق في فيلمه "شبح الحرية"، وهو من أكثر أفلامه الصعبة والمثيرة للجدل ذات الروح الهجومية والساخرة، وهو فيلم غير عادي لمخرج مختلف يقارع

وينسف ما يعتقد البعض أنه مقدس وثابت. ولم يتوان بونويل في زراعة الشك بمسلمات دينية وعادات وتقاليد اجتماعية وقوانين وتشريعات وتاريخ مكتوب.

فيلم "شبح الحرية"، الذي أخرجه عام 1974، هو الفيلم ما قبل الأخير لبونويل بعد أن ذاع صيته كمخرج عالمي حصد الأوسكار وجوائز سينمائية دولية كثيرة، وهنا يعيدنا إلى أجواء ومناخات فيلميه "كلب أندلسي" و"العصر الذهبي"، لكنه يبدو مقتنعًا أن المجتمع الغربي لم يتغير وما يزال هناك من لديه قناعات كاثوليكية ودينية تعمق العبودية، ولذا لا بد من صدمات عنيفة لعل وعسى أن تستيقظ روح المجتمع ليثور ويتحرر من كل ما هو ديني وبرجوازي.

شعرية الدهشة

لا حدود بين الحلم والواقع والجنون والنفور من كل ما هو استهلاكي ومادي، فالصلوات وصورة رجال الدين الأتقياء والزعم أن الصلوات قادرة على شفاء أمراض الجسد، يأتي بعدها لهو وتسلية للرهبان، فيجلسون حول المائدة ليلعبوا بوكر وليشربوا الخمور، كذلك الشاب الذي يمارس الجنس مع عمته، أو ذلك المشهد السادي. شهوانية منحرفة وشبق جنسي وحب محرم ورياء، وكل هذه الأمراض لا يمكن أن تشفيها الأدعية والصلوات.

في "شبح الحرية" يأخذنا بونويل خطوة خطوة مستخدمًا ميكانيكية الصدف، ولا نشعر أن دراما ما تقودنا وفق حبكة درامية محكمة، فشعرية الدهشة أفسدت أي سبيل للمنطق الدرامي وركلته بعيدًا، ولويس بونويل أحرق كل السفن والبحر المستعر بالفجائع أمامنا وكل ما علينا فعله هو المواجهة، ويبدو أننا في مواجهة استفزازية صادمة وتحولات وأسئلة فلسفية وفكرية حول القانون الاجتماعي ونكاح المحارم والسادية والتلوث البيئي والتربية واللذة والشعور، وكل مشهد يسحب بساط الحكاية ويفجر دلالات ميتافورية ويمنحنا لذة الرجفة.

تجاوز المنطق

يبدو أن شعورًا بالفشل في تغيير العالم دغدغ دواخل بونويل، لكن هذا لم يزعزع شجاعته لمحاولة ومغامرة جديدة بعد ما يقرب من 45 عامًا تقريبا كسينمائي. لا يظهر أن هناك شعورًا بالإحباط أو العجز والهرم، وما تزال قناعة بونويل قوية، فالكاميرا هنا معول هدم لأن هذا العالم الملوث بالدين والبرجوازية وفساد الساسة لا يمكن ترميمه أو إصلاحه بل يجب اجتثاثه من أقصى العمق.

تلتصق أغلب مشاهد الفيلم في أذهاننا بما تحمله من فجيعة أو تجاوز المنطق لخلق منطق جديد يغوص في اللاوعي ويحصد بعض أحلام وكوابيس بونويل الشخصية، كما يقدم قراءة فلسفية وفكرية واعية للمجتمع، لنتوقف مع مشهد مجموعة

برجوازية في بيت برجوازي أنيق بالصالون ونجد المراحيض حول مائدة للحديث والثرثرة، ومع نهوض أي شخصية فإن عليها سحب السيفون. هنا صالة الطعام تكون ضيقة ويغلق الشخص على نفسه، أي أن المخرج بادل وظائف الأمكنة والحاجات، فالأكل يكون عيبًا أمام الناس، بينما الثرثرة وقضاء الحاجات البيولوجية بالمرحاض تكون جماعية، هنا لسنا فقط مع مخرج سوريالي متهكم بل يذهب أكثر من ذلك ليفضح النظام الاجتماعي الذي لم يتحرر من قبضة البرجوازية رغم حركات التحرر الشبابية. لنأخذ ثورة 68 في فرنسا والتي حطمت قيودًا كثيرة وأشعلت فتيلة التحرر الجنسي، فهو هنا يقول لا يكفي ما حدث وهناك بقايا لتعاليم دينية ونظم وعرف اجتماعية وطبقة برجوازية تلبس أقنعة التحرر والتمدن وتعود للركوب على ظهورنا بزي جديد وتورث المجد والبطولات لأبنائها وكذلك السلطة والهيمنة وتزور التاريخ.

في "شبح الحرية" خلق بونويل تقنية سرد مدهشة، فالبطل الوحيد هو الفكرة، وكل حكاية تنتهي بصدمة تنسفها كليًا وتسلم الدور إلى حادثة جديدة تبدو في البداية أنها ستحكي عن شخص أو مجموعة ثم تنحرف. مثلا ذلك الشخص القناص في أعلى البناية الشاهقة يقتل أشخاصًا لا يعرفهم بالشارع ثم يقبض عليه ويحاكم ويدان، وما يحدث بعد ذلك أنه يخلى سبيله عند النطق بالحكم ويصبح طليقًا ومشهورًا، وبونويل يقذفنا بنهاية كل حدث ويترك لنا أن نستوعب الكارثة دون إملاء.

صدف ولحظات جنونية

لويس بونويل يغوص إلى أسفل الدرك من الجنون وقد يرتبط الجنون بالغيرة أو العشق الأعمى وأحيانًا يرتبط الجنون باللذة الجنسية، كما يستثمر الصدف ليخلق لحظات جنونية، وهنا في هذا الفيلم يبدو الرجل يتهيأ للنوم مع زوجته ثم يأخذ المنبه، قد نتوقع حدوث شيء ما خصوصًا أن الكاميرا تعطي أهمية لساعة المنبه وبحركة زوم تعود إليها فنتوقع أن تكون مصدرًا لصفعة في وجوهنا لكن اللحظة تأتي بدخول ديك يتجول في الغرفة ثم دخول النعامة، هذه المراوغة تتكرر في مواقف كثيرة ولا يقدم بونويل دلالته مجانية أو سهلة التشفير، وهنا تكمن قوته الشعرية، سينما تمسخ الحكاية وتنسفها لتنتصر للشعرية وتغتسل بالغموض ولكل دلالة معان متعددة قد لا يفهمها إلا من يعرف بونويل.

مشاهدة كل فيلم قد تمنحنا بعض الخبرة لفهم هذا المخرج الشاعر حيث يبوح ويحاول التخلص من ألم وقسوة طفولته ومرحلة المراهقة، ففي تلك الفترة كان حبيس البيت والعائلة الكبيرة والقرية الفقيرة، فذلك الزمان والمكان يشبهان العصور الوسطى حيث يُجبر على الذهاب إلى الكنيسة والصلاة لرب لا يعرفه ولم يقتنع به، ثم كبر الإلحاد في نفسه وكبرت كراهية الكنيسة ورجالها، كما أنه اطلع على كتب ماركس وأحبه.

بعيدًا عن الصناعة والزخرفة والتعليب، سينما بونويل هي إبداع خلاق حيث نجد الأضداد تجتمع في حالات كثيرة، والخيال يعني الحرية الكاملة لمعرفة حقائق مطلقة، فنجد أن الكاميرا تنتقل من شخصية إلى أخرى ثم إلى شيء ما ثم من مكان إلى مكان آخر، من فكرة بسيطة إلى فكرة بالغة التعقيد ضمن جسد مكاني وزماني بمناخات حياتية عادية لكنها لن تظل عادية فالمفاجآت متوقعة والهدم هو وسيلة تفجير براكين الشعر ليصبح كل شيء ملتهبًا وجحيميًا.

بحث عن الحقيقة

بونويل يبحث عن الحقيقة، لكن هذا لا يعني أنه سيقدمها في قالبٍ خطابي أو في أشكال سهلة. حقيقة الواقع والعالم الميتافيزيقي ووجود الله من عدمه والموت وغيرها من الحقائق التي تستحق البحث والعرض مرتبطة أولًا وأخيرًا بالإنسان وكلها تحوم حوله وتلعب دورًا مهمًا في سعادته أو

شقائه، وهنا بونويل يمزج بين الحقائق ويضيف عليها الكثير من الغموض والتعقيدات، فهو يميل إلى اللامحدود بالمعنى، فالأبيض قد لا يكون النقاء والخير، والأسود قد لا يكون الشر، وقد تكون للون الأسود دلالات النقاء والطهر وقد تكون للأبيض دلالات الفحش، وبونويل يدعونا إلى استشعار وخوض كل تجربة فرجة جمالية وأن نرمي بالمسلمات والنظريات وأن نتعايش ونتذوق التجربة بحرية.

فيلم "شبح الحرية" سلسلة من الحرائق الرابط الوحيد بينها كشف مدى قوة العلاقة بين الكنيسة والطبقة البرجوازية، وهذا التزاوج بين الدين والمال والسلطة هو سبب بؤس الناس وهنا بونويل يكاد يقدم رؤية عالمية، فما يحدث في الغرب يحدث أيضًا في الشرق وكل دين يدعي أنه الدين الأكثر فهمًا للإنسان وأنه الحق وطريق النجاة والسعادة.

الكاميرا هي عين متحركة وهذه الحركية تعمل أحيانًا كعامل يبحث عن الحقيقة، لا داعي لأن تزخرف أو تبالغ أو تنتقص الواقع. إن كل حركة في سينما بونويل تجري على نحو مضاعف لتعكس الفضاء المادي المرئي وكذلك تلمس وتكشف الفضاء الأخلاقي فلا يوجد مشهد أو حدث يتنازل فيه عن فكره الإيديولوجي.

يعمل بونويل على مفهوم فكري، جمالي وشعري، ويطلب منا أن ننظر في المحتوى الفني. ويؤكد على عدم المساواة

البشرية من خلال الفوضى والقبح، وهذا النمط الجمالي نجده في كل أفلامه ومستوحى من أعمال فرانسيسكو غويا.

نجد العنف والقسوة في كل أفلام بونويل، وهذا يعكس غياب العدالة الاجتماعية، وقد يعكس سذاجة شخصية ما وبساطتها وقد تكون تعبيرًا عن المحبة واللذة.

التعقيدات تعكس تعقيدات الواقع المعاش ولو تم فقط تصوير سطح الواقع وقشرته الظاهرة فقط فهذا يعني مغالطة وشهادة زور، وبونويل استشعر منذ فيلمه الأول أن الإنسان هو الكائن الأكثر تعقيدًا وسحرًا وقداسة.

أندريه تاركوفسكي: سينما الإنسان والحنين إلى الأرض

نعلم جيدًا أن فيلم "ستلكر" للمخرج الروسي أندريه تاركوفسكي وجد حفاوة كبيرة بمهرجان "كان" 1980، ورغم الشهرة العالمية أدرك تاركوفسكي قسوة العذابات أكثر من أي وقت مضى مع زيادة تعرضه لمضايقات من قبل ممثلي النظام السوفييتي السابق، الذين كانوا يتهمونه بتأثره بالغرب الإمبريالي. ومع تعاظم يأسه، لم يكن له إلا خيار الغربة وترك الأرض التي يعشقها حد الجنون. وفيلم "نوستالجيا" يقربنا من هذه السيرة الذاتية إلى مستوى الحكاية، لكن تاركوفسكي ليس من هواة الحكايات، ولذا نجد أن الفنان تعمّق في ذاته المضطربة والشفافة وأحيانًا عكس السذاجة والطيبة البدائية، لكن الفيلم ككل أفلامه يلامس القلق الإنساني

ويُعدّ نظرة كونية إلى محن إنسانية تتعاظم بفعل النزعة المادية، وضعف العنصر الروحاني المعرض للتلف.

البلدة الإيطالية الصغيرة في توسكانيا، التي تشتهر بحماماتها المعدنية الساخنة وذات القداسة الخاصة، تتحول إلى استوديو رحب يكون مسرحًا لتصوير فيلم "نوستالجيا" للشاعر السينمائي أندريه تاركوفسكي (1983) وهو فيلمه الأول خارج روسيا، وبطل الفيلم (أندريه)، هذا الشاعر الروسي، يأتي إلى إيطاليا لغرض البحث في السيرة الذاتية للشاعر الغنائي الروسي بافل سوزنوفسكي الذي نفى نفسه في إيطاليا في القرن الثامن عشر قبل أن ينتحر.

العزلة والنفي، الفوضى بين الفنانين وصدام الثقافاتء هذه هي المسارات التي سنصادفها في "نوستالجيا" وسيغرقنا تاركوفسكي في تاركوفسكي أكثر من الخروج بملخص بيبلوغرافي عن سوزنوفسكي.

نزعة صوفية

ليس هناك مكان للصدفة أو الارتجال في سينما تاركوفسكي الذي أخرج سبعة أفلام فقط خلال مسيرته الإبداعية، فقبل أي عمل لا يتكاسل هذا المخرج في قراءة أطنان من الكتب والوثائق وما له علاقة بموضوع الفيلم، لكن النتائج دائما تضعنا مع فيلم يغوص في ذات المخرج ونجده مولعًا ويختار أبطال أفلامه فنانين أو لهم علاقة مع الفن ويحملون أفكارًا

فلسفية ووجهة نظر حول قضايا معقدة، فالإنسان متى شعر بإنسانيته قادر على أن يحقق أشياء، والفن وحده يخلق الأمل وأي نشاط فني ليس له عمق روحي لا علاقة له بالفن، والفن صلاة إبداعية خالصة وتهاليل روحية.

نحن مع سينمائي يرى أن السينما فن شعري، ولا يمكن خلق القيمة الفنية الشعرية خارج روح المخرج، فالفيلم ما هو إلا الجدل بين المرئي واللامرئي ومن هنا يخلق الفنان أيقونة خالدة، وتاركوفسكي يمزج الفن الحديث المعاصر مع الفنون البربرية ليزج بنا في بحيرة من الأحلام.

نفهم من فلسفة تاركوفسكي أن الإنسان بدون حب أقل منزلة من الحيوان، وهو الشخص الذي ليست له المقدرة للرد على سؤال لماذا نعيش؟ أو يفتقد الشجاعة على طرح مثل هذه الأسئلة، وهذا ليس له أي علاقة بالفن، وبرأيه عمل الماديون ليبتعد الفن عن الإرث الحضاري والروحي لروسيا، فكانت النتيجة أنشطة فنية مبتورة أو كانت حيرة وجمودًا، كما أن الفن الغربي شجع التعبير الحر عن الذات فكان هناك أمثال بيكاسو وبيتهوفن وغيرهما وصلوا إلى العالمية لأنهم عبروا عن الكون والإنسان.

كاميرا تاركوفسكي

عندما يمسك تاركوفسكي بالكاميرا فهو يلهو كمراهق ويؤسس لها مسارات من السكك، فهو يريدها كالقطار الحر تتحرك

بانسيابية وسلاسة وحرفية دقيقة حيث يغامر بلقطات متسلسلة دون قطع وينزع إلى حركة الترفلينج بطريقة غير معهودة في العرف السينمائي، كما أنه يتلذذ بوجود عدة مرايا داخل المكان، بينما قد نرى غيره ينزعجون من وجود مرآة لما تسببه من مشاكل وعكس الضوء أو حدوث تشوهات. كاميرا تاركوفسكي تمتلك مقدرة وخبرة تقنية كبيرة، وهو يصور ما يريده ويشعر به، ويجتهد في كتابة السيناريو حيث يجد أعضاء الفريق الذي يعمل معه أنهم مع سيناريو غني ومفصل يضع في حساباته أبسط النقاط، ويحدد بدقة معالم كل لقطة.

تاركوفسكي كان يقود الممثل ويعرف كيف يتعامل مع كل واحد في فريقه، وقبل تصوير أي مشهد كان يجلس مع كل ممثل أو ممثلة على حدة، ثم يجتمع بالجميع ليشرح بدقة كل حركة يريدها.

فيلمه "المرآة" أكثر أفلامه سهولة، حيث عكس حالته المريضة في الأربعينيات من عمره، وربما يكون أقل أفلامه الميتافيزيقية، كونه تعمق في طفولته حيث عكس تأثيرات الحرب وغياب الأب محتفيًا بأمه ليعطيها القداسة، وهو ككل أفلامه التي تظهر فيها تعقيدات الحياة الزوجية التي كان يعاني منها أيضًا، ونظرة على الماضي استرجع فيها ألم طفولته. وتلك اللقطات للظلمة عند مدخل البيت وذلك الباب الفاصل بين الداخل المعتم والخارجي المضيء بضوء النهار والجدران الداكنة كان يراها في أحلامه تؤرقه وتقلقه وتزيد

حنينه للأرض والبيت، وهكذا طوع الفيلم ليعيده إلى حضن ذلك البيت، فالسينما فن معه يمكن تطويع المستحيل.

الذاكرة الروسية

أفلام تاركوفسكي تتعمق في الذاكرة الروسية وتستكشف عنف السلطة وتدميرها للذات. فيلمه "أندريه روبليف" يتعمق في فترة القرون الوسطى ويحتوي على مشاهد عنف كثيرة كأن هذه الأرض من الكون مقدر لها أن تعيش هذا العنف، وهذا الفيلم كان مسرحًا لكل أنواع العنف التي من الممكن تخيلها، فنرى ذلك الصبي يتجول في غابة لينقل لنا بعض هذا الرعب ونرى من خلال وجهة نظر هذا الصبي الموت في كل مكان (فلاح يفقع عينيه ويقتلعهما بسكين، جثة أخرى لشخص ما تشوهت بوحشية، أحدهم يضرب كلبه بلا رحمة، جسد طائر مشوه). ويكاد لا يخلو مشهد من العنف، ومقابل هذا نرى مواجهة للحلم والفن ضد القبح والقسوة، وروبليف ظن أن بمقدوره أن ينقذ العالم بخلق جمال الأيقونة للكاتدرائية، لعل هذه الصور لشخصيات وحكايات دينية مقدسة ترمم الأرواح المتعبة.

القداسة للأم والأرض

في فيلمه "المرآة" وجه الأم يمثل ويقدم جمال الأرض وحنانها ومشاعر الحب، يقابله وجه الرجل الممثل لقسوة النظام السوفييتي، فالتاريخ بالنسبة إلى تاركوفسكي ليس الزمن

الماضي المنتهي بل هو ذاكرة حية ترافق الحاضر والمستقبل. نجد مثلًا في هذا الفيلم لقطات أرشيفية لعائلات إسبانية يتم طردها، ثم يكون الفن دائمًا وسيلة دعم للحكاية لتركض بنا على جسورٍ درامية، لكن الحكاية ليست الهدف أو الغاية.

في كل فيلم سيتوقف بنا تاركوفسكي لتأمل لوحة فنية. حتى فيلمه "سولاريس"، وهو فيلم خيال علمي، بعيدًا عن الأرض، حيث نتعايش مع لوحة لصيادين في أرض يغطيها الثلج، وهنا يعبر تاركوفسكي عن الحنين للأرض، فهو يبالغ في تقديسها ويرى السماء فارغة، وكان يتعمد ألا يصور السماء وحينما يصورها فهي مجرد ظل للأرض.

يعكس تاركوفسكي روسيا التي يحلم بها والتي يجب أن تكون وتظل غنية بجمالها وروحها الإنسانية، لذلك نراه في فيلم "نوستالجيا" يتفاعل مع كل عنصر طبيعي ويحتفي بالمطر ويقدم لوحات مقاربة في مناخها مع أرضه الأصلية.

الأرض تعني الطين المبلل ونجده كتوقيع خاص في كل أفلامه، بينما الماء عنصر الهدم ومرآة للتجول في ذاكرة الفن والتاريخ، ونراه في فيلم "نوستالجيا" يحول الأم إلى كائن غريب في مشهد تغسل الأم شعرها الطويل الكثيف، كذلك بيت دومينكو المدمر بسبب الماء، والريح أداة رسم تضيف جماليات مدهشة بهبوبها ثم توقفها في نفس اللقطة، والنار هي الأخرى عنصر ديناميكي تشكيلي، وسنجد حرص البطل أندريه على أن تظل شمعته متقدة هو يعبر البركة البخارية في

"نوستالجيا"، هذا الطقس الغريب يصوره تاركوفسكي بدقة وهنا يمرر دلالاته الشعرية وفلسفته الخاصة بأن إنقاذ هذا العالم لن يكون بالعسكر والحروب لكن الشعلة هنا تعني رغبة طفولية بريئة وحلمًا داخليًا كذلك، فالقصة تجد المعاني العميقة والمسار القصصي المنطقي لم يكن له أي قيمة، ولا يحرص المخرج على التوضيح بقدر حرصه على الغموض وإرباكنا والزجّ بنا في متاهاته الشعرية.

عمق الكادر

يسجل تاركوفسكي ببراعة أشياء مهمة في عمق الكادر، في "نوستالجيا" نجد أن عمق الكادر منطقة مهمة وحيوية، ومنذ اللقطة الأولى نرى تكوينًا بديعًا حيث تتحرك أربع شخصيات نسائية مع كلبهن في مكان طبيعي حوى معالم الجمال، وتبدو الكاميرا كأنها على مكان مرتفع تتسمر لمتابعة حركة الشخصيات إلى العمق، والطبيعة تمسرح العناصر المكونة للقطة بدخول عناصر جديدة مثل الحصان الأبيض أو الهضبات من عدة جوانب، ونعيش لحظة رسم لوحة تشكيلية يصعب وصفها.

في الكنيسة الصغيرة، نلاحظ أن الكاميرا تحرص على مسافة متوسطة مع المرأة الشقراء التي تظل تسير بخطوات هادئة ونسمع طرقات كعبها العالي على الأرضية، وهي جاءت لتستسلم للحظة صوفية حيث لا زخارف أو نقوش. هذه الصلوات تغري الكاميرا لتقترب أكثر ثم نرى تدفق سرب من الطيور. يبحث تاركوفسكي عن لقطات هي قصائد الهايكو متنوعة وفيها دائمًا لحظة ما لا نتوقعها، هو لا يركض وراء الرموز والتشبيهات والألوان البلاغية وقد يتعمد بمونتاجه البطيء هدم بعض هذه الألوان لكن الدهشة تتفجر بسلاسة وانسياب دون صناعة وتكلف أو طرق مفضوحة.

واقع حرج ومقلق، حيث نجد الشخصيات في المشاهد الداخلية سجينة كادر مغلق وقد تشوه الظلمة جزءًا من الوجه، تاركوفسكي يعترف أو يقدم شخصية مهزومة ومسجونة في واقعها الجديد، البطل يدير بظهره للكاميرا، يحدق في اللاشيء، يستمر في تدخين سيجارته مستندًا إلى قبضة الظلمة كأنها الظلمة الداخلية لا يمكن هزيمتها بمصدر ضوئي خارجي مهما كانت قوته.

فرانشيسكا امرأة جذابة وهي المترجمة للبطل، تبدو كأنها شخصية من لوحات عصر النهضة تشع بالنشاط، تبدو متحررة كصورة متناقضة للبطل.

نلاحظ كذلك نوعًا من المراوغة عند تصوير البيت، فهو يصوره من زوايا مائلة وينحرف بالكاميرا ليتحاشى العرض

الموضوعي أو المباشر، فالبيت هنا وسط الطبيعة وهو الحلم الموجع والبعيد المنال، ونجد تاركوفسكي يبث حنينه كشاعر مكلوم. البيت في سينما تاركوفسكي معرض للدمار والخراب والحرق، هنا بيت دومينكو المجنون، هذا الشخص الصامت، ويقيم أندريه بطل الفيلم في بيت متقشف لا توجد فيه زينة ولا أشياء قد تسقط فجأة ولا نوافذ كثيرة، وأدرك المخرج أن منزله هناك وأن روسيا بعيدة ومستحيلة وأن عليه أن يقتنع بالمنفى في السويد أو إيطاليا.

الغموض

في" نوستالجيا" يربكنا الغموض، لكننا نستطيع تلمس ثلاثة مناف وليس منفى واحدًا، فنحن نحسُّ بمنفى تاركوفسكي والبطل والشاعر الغنائي الذي يقتفي أثره البطل، والمنفى هنا يتجاوز المكان كجغرافيا والبيت ليس الجدران والديكور والأرض ليست الطين كمادة بتكوينها الفيزيائي والكيمائي، هنا الحنين، ببساطة الشعور بمحدودية الروح وعجزها عن الحركة فنرى الجسد يتثاقل ونرى الشخصية تجلس محدقة في اللاشيء وبطيئة وهي تركن إلى الظلمة والصمت، وينتقل بنا المخرج من مكان معتم إلى مكان رحب ومن وجه قد تختفي بعض ملامحه بفعل ظلمة مقصودة إلى وجه آخر متوهج بضوء طبيعي خرافي، والفيلم أشبه بمرآة كبيرة تعكس القلق

والحلم واللذة، ترسم الروح في كل حالاتها، في حلها وترحالها بين الأمكنة.

الجنون

في فيلم "نوستالجيا" نصطدم بالجنون مع شخصية دومينكو، ببساطة تاركوفسكي يسمح لشخوصه بالتحرر وأن يعرضوا نمط الحرية التي يريدونها، ويمكن أن يثور أحدهم كما فعل دومينكو الذي خطب وصرخ في الناس يحذرهم من نهاية العالم ثم أحرق نفسه وسط ميدان. بالنسبة إلى بطل الفيلم فهذا الرجل ليس به مسّ من الجنون بل بالعكس يملك الإيمان وهو الأقرب إلى الحقيقة ويترجم قلق البطل، شخصية تمتلك القوة والقدرة على الصراخ وتعكس القوة الجبارة للإنسانية وتلفت نظرنا إلى المستقبل. دومينكو يرى ما لا نراه، وهو أقرب إلى العالم الميتافيزيقي والإحساس بألم الإنسان وبشاعة الواقع. تاركوفسكي لم يصنع شخصية لتضحكنا، لكن خلقها كعنصر شعري مفجع تحمل في ذاتها الكثير من الغموض والتعقيدات كواقع هذا العالم المرعوب بحروب لا تتوقف، وبعنف يسحق البسطاء، وبأنظمة اقتصادية تصنع الجوع والمجاعات، وبسياسات ميكيافيلية لا تأبه بما هو روحي وإنساني.

فيلم "ميديا" للمخرج العالمي بيير باولو بازوليني: الخرافات والأساطير لإدانة الواقع المادي المتوحش

قام المخرج السينمائي الإيطالي بيير باولو بازوليني بمعالجة تراجيديا "ميديا" سينمائيًّا، وقد حملت هذه المعالجة رؤية شخصية وذاتية، إذ لم يلتزم بذكر قدر كبير من المعلومات والروايات حول هذه الأسطورة. اتسم الفيلم ببناء درامي سلس ومتماسك، لكن هدف بازوليني لم يكن عرض هذه التراجيديا فحسب، بل كان هدفه شيئًا آخر: الحديث عن الواقع وليس عن الماضي البعيد.

استغل المناخ التراجيدي الأسطوري لإظهار الصراع بين ثقافتين: الأولى، ثقافة وحضارة بربرية بدائية، وهي حضارة ميديا؛ والثانية، مدنية حديثة، وهي حضارة جاسون.

في بداية الفيلم نشاهد مشهدًا طويلًا يقترب من الأسلوب الوثائقي، حيث يسيطر الصمت، دون تعليق مكتوب أو مسموع، لنُزَجّ في عالم غرائبي مدهش ومثير. نعيش لحظات تقديم قربان بشري لإله الشمس، كي يمنح المطر والحياة للأرض الجرداء. نرى ميديا، هذه المرأة الجميلة الساحرة والكاهنة، تشرف على هذه الطقوس الدينية.

الكاميرا في هذا المشهد ليست مجرد شاهد عيان، بل جزء من الحدث؛ فهي حاضرة بشكل حساس، تعرض تفاصيل دقيقة، وتحلّق حول الوجوه، وتتأمل الموقف من بعيد لترسم لوحات فنية مدهشة، ثم تقترب لتصور الوجوه والابتسامات، وتتيح للبعض النظر إليها، وتعكس وجهات نظر مختلفة. الكاميرا ديناميكية، لا تبقى كسولة أو ثابتة، بل تتحرك مع الجموع أحيانًا، وتتوقف أحيانًا أخرى، وتتخذ مواضع وزوايا متعددة لتمنح المشهد روحًا ديناميكية ومعاني متنوعة، وتفوح منها رائحة الشعر الساحر.

يعطي هذا الفيلم انطباعًا سياسيًّا واضحًا حين يعرض ثقافة الهمجية والبدائية، التي يمكن اعتبارها ثقافة الطبقة الفقيرة، البروليتاريا، في تناقض قوي مع الثقافة الحديثة، أي البرجوازية، التي يمثلها جاسون.
وقد اعترف بازوليني في إحدى حواراته بذلك، حين قال إن "ميديا" هي مواجهة بين الكون القديم الهيروطيقي ورجال الدين، وبين العالم العقلاني البراغماتي المادي.

جاسون هو البطل المعاصر، ممثل الواقع السياسي الحاضر، الذي يفقد المعاني والقيم والإحساس بالعالم الميتافيزيقي، بل لا يكلّف نفسه حتى بطرح تساؤلات حول هذا العالم الروحي الخيالي.
أما ميديا، فتمثل نظرة العالم الثالث، حيث الإيمان بالمقدسات، وحياة مليئة بالخرافات. ومن أجل هذه المقدسات، تُقدَّم التضحيات، بل تُقدَّم قرابين بشرية في طقوس احتفالية بهيجة، لا جنائزية حزينة.
جاسون وجيشه، القادمون من عالم متحضّر مادي، لا همَّ لهم سوى الاستيلاء على الذهب وتدنيس المقدسات.

بازوليني هنا يعيد كتابة التاريخ الحديث، أو يقدّم شهادة صادقة بصور واقعية وشعرية مدهشة. فالاستعمار الغربي زحف على دول الشرق وأفريقيا، وكان همّه الأول نهب الذهب والثروات.
يعرض بازوليني هذه الرؤية بشجاعة، منتقدًا الرأسمالية والخطط الاستعمارية المدمّرة. ففي مواجهة الطبيعة قد تحل الكوارث ويكون الموت بفعل الجفاف، لكن بإمكان الإنسان الاستنجاد بالآلهة. أما عندما يأتي المستعمر، فإنه يكون أكثر وحشية من الموت نفسه.

في هذا الفيلم، تكون ميديا هي البطلة التراجيدية المأساوية، وهي روح هذه التراجيديا، بل الضحية والمجنيّ عليها. امرأة تمتلك الجمال، الفتنة، السحر، الشرف، والقداسة، لكنها تعيش في مجتمع أبوي سلطوي. ثارت ضد سلطة الأب، واستخدمت

كل الوسائل لأجل الحبيب، من أجل حبّ جنوني، تخلت عن الدين، الأرض، والوطن، وذبحت شقيقها بشكل بشع. لكنها حين خانها الحبيب، انتقمت منه بوحشية، لتلقّن الرجال درسًا قاسيًا ومرعبًا.

حين تغادر ميديا وطنها، وتفرّ مع حبيبها إلى العالم الآخر، نلاحظ تحوّلاً بصريًا؛ تسود الألوان الرمادية، ويغيب اللون الأخضر، كما تختفي الأغاني والأهازيج. يسود الصمت. نراها وحيدة في القارب.
في مشهد آخر، يخيم الجيش في أرض قاحلة وصلبة، ينشغل الجنود بإعداد الطعام، بينما تحاول ميديا التواصل مع الأرض، تناديها، تركض كحيوان جريح، تشعر بأنها فقدت روحها.
يأتي بعدها جاسون ليمارس معها الجنس. ويأتي هذا المشهد بعد تناول الطعام، وكأن بازوليني يرى أن العلاقة الجنسية ليست سوى استهلاك مادي تافه.

نلاحظ أن الأغاني والأهازيج الشعبية لم تُنتَج بأساليب ضخمة أو باستخدام فرق سيمفونية، بل كانت بسيطة ومعبرة وشعبية جدًّا، مما منحها روحًا حية، أخرجتها من إطار الحكاية إلى أسطورة معاشة.

بازوليني يقدّم أيضًا درسًا سينمائيًّا، من خلال التنوع العجيب في المواقع والمناخات: سوريا، تركيا، جنوب إيطاليا. يزجّ بنا في عوالم متناقضة، مرة نعيش الروحانيات والميتافيزيقيا،

وأخرى نواجه واقعا ماديا جامدًا ومزعجًا، يفتقد الروح والحلم والبهجة.

في الغربة، في موطن جاسون، نحن أمام مجتمع استهلاكي: لا آلهة، لا صلوات، لا أرض تُزرع. الرقص ليس فنًا أو صلاة، بل استهلاك. نرى أطفالًا يأكلون بطيخًا، ونرى طقوس زواج جاسون من ابنة الملك كنوع من الزواج المصلحي.
جاسون هنا يبحث عن السلطة، ويتنكر لتضحيات ميديا.

في هذه المحنة، تعود ميديا إلى الآلهة، تبحث عن القداسة والروح. في نهاية الفيلم، تحرق بيتها وأطفالها، وتدفع ضريبة البُعد عن أمّها الشمس. لا تريد لهم أن يكبروا في عالم أبيهم المادي.
لقد غسلت أجسادهم، طهّرتهم، عطّرتهم، لتخلّد أرواحهم. أرادتهم أبناءً للآلهة العظام والمقدسة، لا أبناءً لقائد عسكري مادي متوحش، يسعى خلف المال والشهوة والسلطة.
قد يُفهَم قتل الأبناء كقربان أو كضريبة. بازوليني قدّم وختم فيلمه كصرخة احتجاج ضد الحروب الوحشية الحديثة، التي ارتُكبت دون وازع إنساني، ولأغراض مادية بحتة.
لقد استخدم الخرافة لتصوير الواقع الدموي المتوحش، أراد توثيق جريمة القنابل الذرية وضحاياها.
فالفيلم شهادة عصرية، ووثيقة احتجاجية.

وليت بازوليني عاش أكثر، ليشهد تطورات الحرب الباردة، والحروب الحديثة، وما حل بعالمنا من دمار وخلل في القيم، وضياع للروح والأمل، وهيمنة للعنف والإرهاب.
بالتأكيد، كان سيكون له موقف مختلف.

جماليات الألوان ودلالاتها في سينما بازوليني

السينما، من وجهة نظر المخرج السينمائي العالمي بيير باولو بازوليني، هي فن شعري بحت، وليست فنًّا نثريًّا أو حكائيًّا. وشعرية السينما، في نظره، تأتي من خلال التعمّق في الواقع والحقائق الإنسانية، لا من خلال التزييف أو تصوير الواقع بشكل سطحي ساذج.
ومن خلال هذا الموضوع، سنحاول الغوص في الأسلوب الشعري الإخراجي لباسوليني، عبر التمعّن في استخداماته للألوان باعتبارها دلالات واستعارات، لا بهرجة زائفة.

يميل بازوليني في أغلب أفلامه إلى استخدام لون الأرض، وهو لديه الأقرب إلى لون بشرة الجسد الإنساني، وله نزعة محبة للون التراب؛ لذلك لا يخلو أي فيلم من أفلامه من استعراض للبيوت الطينية، التي تظهر وكأنها امتداد للأرض،

والإنسان جزء من هذه الأرض، كونه مخلوقًا ترابيًّا يتحرك على هذا التراب ويسكن داخله.
أي إنه يربط بين الإنسان ومصيره بمصير الأرض ومستقبلها، ويوجه رسائل غير مباشرة لنقد عنف الإنسان وقسوته والدمار الذي يمارسه ضد الأرض، بسبب الحروب الكارثية، كما نجد ذلك في فيلمه ميديا، حيث النهاية المفزعة حين تقوم ميديا بحرق بيتها وأطفالها انتقامًا من جشع زوجها وماديته وميكافيليته، والذي لم يُقدّر تضحيتها حين تركت أهلها وتعاونت معه في سرقة الكنوز والرموز الدينية لقومها، وتخلّت عن الدين والآلهة في سبيل الحب، لكنه تخلى عنها ليتزوج الأميرة طمعًا في المُلك.
وهذه النهاية تمثل استعارة لفظاعة الحروب، خصوصًا الدمار الذي حلّ بالعالم جرّاء القنبلة الذرية.

في بداية هذا الفيلم، نشاهد مشهدًا طويلًا ورائعًا، تشرف فيه ميديا على طقس ديني للتضحية بشاب، حيث يُقطَّع جسده وتُوزع أجزاؤه مع دمه على أجزاء من الأرض القاحلة.
هنا نرى فعلًا قاسيًا وبربريًّا، لكنه، بما أن موت الفرد يعني حياة أمة وأرض، فهو فعل مقدّس، ويكشف أيضًا عن قسوة الآلهة. ونرى الجميع يشترك في هذا الحفل المقدس، حتى الأطفال والنساء، الذين يأخذون أجزاءً من الجسد لدفنها في أماكن متفرقة، ويطْلون بعض أوراق الأشجار بدم الضحية.
كثيرًا ما يربط بازوليني اللون الأحمر بلون الأرض، ولهذا الربط دلالات أسطورية ودينية متعددة. والغاية ليست مجرّد استذكار لبعض الأساطير أو توثيقها، بل يسعى المخرج

للتعمق في الأسطورة وسردها من وجهة نظره الذاتية، لخلق عالم ميتافيزيقي يمتزج فيه الرعب والألم مع الحلم واللذة.

يحرص بازوليني في معظم أفلامه على استخدام اللقطات الطويلة ليمنح كل متفرّج فرصة اختيار وجهة نظره. وغالبًا ما تستعرض الكاميرا بلقطات بانورامية الوجوه والمباني، وهو استخدام ذو بعد تشكيلي أيضًا.
ففي فيلم أوديب ملكًا، نجد المجاميع تهلّل فرحًا بموت الوحش الذي هدد مدينتهم، تتحرك في اتجاهات مستقيمة ومتعرجة، ونلاحظ تحركًا للألوان المتعددة.
ويخلق بازوليني لوحات تشكيلية مدهشة بالمزج بين هذه الألوان، كما يحرص على تنوّع الملابس، واستخدام قبعات وأقنعة غريبة كما في أفلامه عن المسيح، وميديا، وأوديب، وغيرها.
وهو يعشق الشرق لثرائه اللوني، وقد صوّر معظم أفلامه في بلدان شرقية مثل اليمن، والهند، وإيران، والمغرب العربي، وسوريا، والنيبال، وأفريقيا.
ولا يقتصر اهتمامه على تصوير الطبيعة ومفاتن الجغرافيا، بل يحاول دائمًا التعمّق في الروح الإنسانية، باعتبار أن الشرق ما زال يحتفظ بثراء روحي وإنساني، بخلاف الغرب الذي دمّرته الماديات، وأفقدته الإحساس بالعالم الميتافيزيقي وروعته.

الألوان الأكثر استخدامًا في معظم أفلام بازوليني هي الأسود، الرمادي، الأبيض، الأحمر، ثم الأخضر والأزرق.

ويخلق من تمازج هذه الألوان وصراعاتها عوالم مفزعة أو حالمة، بأساليب ذكية وغير مباشرة، كونه يعتمد جدلًا ذاتيًّا حرًّا غير مباشر.

ويجعل شخصياته هي من ترى الأشياء، ونحن نراها من خلالهم.

ويتعمّد أحيانًا التشويش على رؤيتنا للأحداث، بالتصوير ضد الشمس، وجعل ضوئها يقهر عدسة الكاميرا، كما في مشهد قتل أوديب لأبيه وحراسه؛ فمع كل حدث عنيف، يكون ضوء الشمس حاجزًا يمنع رؤيتنا.

وهذا الإجراء يعكس تجربة بازوليني الشخصية، إذ كان ضعيف البصر بسبب علاج خاطئ تلقّاه في صغره.

وأحيانًا، يدور الحدث العنيف في ظلام دامس، وتتوقف الكاميرا بعيدًا، لتُظهر المشهد من مسافة، كما تهتمّ كثيرًا بإظهار الموت وقسوته.

مثلًا، في أوديب ملكًا، تستعرض الكاميرا الجثث المصابة بالبثور بعد تفشي الطاعون، وكذا في ألف ليلة وليلة، حيث تُعرض جثث معلّقة على المشانق في الصحراء.

لدى بازوليني حرص على إظهار الجسد الميت في حالاته البائسة، وإثارة تساؤلات وجدالات حول الموت بطريقة غير مباشرة.

في فيلم أوديب، نجد في البداية حضورًا طاغيًا للّون الأخضر ولباس الأم الأبيض، حيث يدلّ الأخضر على الحنين إلى الحضارة الزراعية القديمة، وهو تذكير بروح إيطاليا وصفائها، من خلال وجهة نظر الطفل.

أما في الجزء الثاني من الفيلم، فيغيب الأخضر، وتسيطر الألوان القاسية كالسواد والرمادي وأحيانًا الأحمر.
في بدايته، تستعرض الكاميرا منظرًا لطبيعة قاسية: جبال وصحراء، مع حضور للّون الأزرق، لون السماء، وكأنها تراقب ما سيحدث لهذا الإنسان الذي سيصارع قدره، لكن نهايته ستكون مأساوية: الزواج من أمه ثم فقأ عينيه.
وفي النهاية، يعود أوديب إلى روما مع مرشده، ويشعر بالراحة حين يعود إلى مكان طفولته حيث اللون الأخضر، أي إلى أحضان أمه.

في فيلم ميديا، نجد الكائن الأسطوري "الرجل الحصان" يقوم بتربية جاسون وتلقينه دروسًا روحية، ويُناقشه حول السعادة والإنسان والطبيعة، ويطغى على المشهد اللون الأخضر.
وجاسون هنا استعارة للإنسان العصري؛ فرغم تربيته الروحية، يتمرّد ويسلك سلوكًا أنانيًّا لتحقيق أهدافه، وتكون النهاية مؤلمة.
فهو الجاني، لا الضحية، وهو البربري الحقيقي، لا ميديا، وتعاسة ميديا تنبع من تخليها عن جذورها وانتقالها إلى عالم لا يقدّس الأرض والروح.

يتعمّد المخرج إبراز جمال الجسد الإنساني وروعة حضوره، ثم يُظهر بؤسه بعد الموت.
مثلًا، في ألف ليلة وليلة، نرى الصبي الجميل يلعب عاريًا، ثم يُقتل في غياب الوعي.
أو مشهد قتل الجني للفتاة التي أحبها الأمير.

ويعطي بازوليني قداسة خاصّة للّون الأسمر، كما في شخصية بدر في ألف ليلة وليلة.
ويشتغل على الجسد العاري بطريقة مختلفة وخاصة.
وفي فيلم سالو، يتعمّق في بؤس الروح وتعاستها من خلال الجسد، فنتعاطف، ونبكي، ونتقزز من عنف الفئة الفاشية السادية.

في هذا الفيلم، يقوم أربعة من زعماء الفاشية بجمع شباب وفتيات من قرى ريفية، ويحبسونهم في قصر، ويطبّقون عليهم قانونًا ساديًّا، لاستغلال أجسادهم جنسيًّا والتلذذ بإهانة إنسانيتهم.
ولكل شاب وفتاة لونٌ ووجهٌ مختلف، يشتغل بازوليني على هذه الأجساد باعتبارها نافذة إلى الروح.

الموت يتحوّل إلى قصيدة مفزعة، ووضعية الجسد تحمل دلالات ميتافيزيقية.
وفي مشهد موت "إيترو" في ماما روما، نراه مصلوبًا، يصرخ وينادي أمه ويعتذر، لكن الموت لا يقبل اعتذاره.

اشتغل بازوليني في هذا الفيلم على اللون الأسود، لا بوصفه لونًا تشاؤميًّا، بل لإظهار حقيقة الواقع.
ففي أغلب المشاهد، تظهر "ماما روما" بملابس سوداء.
وفي أحد المشاهد خارج المدينة، تحاول بيع جسدها هربًا من ماضيها، فيلاحقها القوّاد ويهددها بكشف حقيقتها لابنها.

وتبدو في مشهد خارجي، تلبس الأسود، والظلام حولها، بينما يضيء وجهها إضاءة خاصة.
لكن جسدها يظلّ جزءًا من محيطها، وكلما تحاول الخلاص، يعيدها الواقع إلى الحضيض.
وهذا الظلام استعارة لواقع لا يعترف بها كأم أو إنسانة تسعى للتحرر من ماضٍ مُزرٍ.

بازوليني لم يصوّر أفلامه في استوديوهات مغلقة، بل كان يعشق الطبيعة، ويصوّر في الشوارع والمحطات والقرى الفقيرة.
يُظهر الناس البسطاء، ويدع الكاميرا تتأمل لون بشرتهم، وجمال وجوههم، وضحكاتهم، ورقصهم، وأغانيهم، وملابسهم الريفية، باعتبارهم الذاكرة الحية لروح الإنسان قبل أن تدمّره المدنية وسياسات البرجوازية الميكافيلية.

استخدام الألوان، عند بازوليني، ليس لتصوير الخارج فقط، بل لكشف الباطن أيضًا.
الملبس، القناع، القبعة الغريبة، كلها تحمل دلالات أسطورية وروحية، إلى جانب جمالياتها التشكيلية والفنتازية.

لا يمكننا في هذا الموضوع الإحاطة بجميع عناصر الجمال والشعرية في استخدامات الألوان عند بازوليني، لكننا حاولنا تقديم تصور أوليّ عنها، عبر هذه الرحلة القصيرة والسريعة.

حين نشاهد أفلام بازوليني، علينا أن ندرك أننا نحلّق في عالم شاعر لا يسعى للتأثير النفسي فقط، بل يدفعنا نحو التخييل، والتذوق، والغوص في عالم الحلم والدهشة.

فيلم "النظرية" للمخرج العالمي بيير باولو بازوليني..
تقلبات شاعر في دهاليز العمق الميتافيزيقي

بيير باولو بازوليني موسوعة فنية وفلسفية، ينتمي إلى الطبقة الكادحة، وظل طيلة حياته يناضل من أجلها ويُصوّرها، يصوّر أحلامها وعمقها الإيماني وارتباطها بالدين والجنس. يرى أن السينما يجب أن تصوّر الواقع ولا تحيد عنه، فشعرية السينما لا تأتي إلا من خلال التعمق في الواقع واكتشافه. لكنه، في المقابل، يميل إلى العالم الميتافيزيقي، ويغوص فيه، ليس لمجرد اكتشافه فقط، بل لفضح الواقع في كثير من الأحيان.

بازوليني لم يتنازل عن الشعر خلال إبداعاته السينمائية، بل ظلّ مخلصًا له، ورافضًا للعديد من التقاليد السينمائية. فهو قدّم الواقع من وجهة نظره كشاعر وإنسان ينتمي للطبقة الكادحة؛ لذلك كان يميل إلى خلق لوحات فنية جميلة تحتفي

وتُبرز الفئات البسيطة من المزارعين والقرويين وأبناء الشوارع والمناطق الفقيرة.
عشق تصوير أماكنهم، ضحكاتهم، رقصاتهم، بساطاتهم، خرافاتهم، وأجسادهم العارية السمراء.
لا يخلو فيلم من أفلامه من وجود هذه الفئة.
وكان يتعمد أن يجعلهم ينظرون إلى الكاميرا، فهذه النظرة ارتداد تلقائي لكسر الحاجز بينهم وبين المشاهد، فيتحول هؤلاء إلى شهود عيان، لا مجرد نماذج مصوّرة، بل نماذج حية، معبّرة، وقادرة على الإفصاح عن مخاوفها وأحلامها، وخلق ملاحم جديدة.

بازوليني هو الرجل الذي ارتقى بالفن السينمائي إلى آفاق الشعر والسحر، وهبط إلى الناس البسطاء والبؤساء ليسمعهم ويُصوّرهم، وجعلهم يتحدثون بشكل عفوي، ويعيشون لحظات اللذة والألم دون أن تكون الكاميرا عائقًا، بل كانت أشبه بمرآة تكشف عالم الحلم واللذة والألم.
سوف نختار فيلم "النظرية"، فهو من أكثر أفلامه إثارة ودهشة، إذ نعيش فيه حالة فريدة مع أسرة برجوازية تستقبل شابًا وسيمًا يزورها.
هذا الزائر الغامض الساحر يقلب موازين هذه الأسرة، ليفضح الخواء الروحي للطبقة البرجوازية، وهو – أي الزائر – ملاك، أو ابن الإله، أُرسل ليزعزع كيان هذا العالم، ويُظهر حقيقته المبنية على الزيف والكذب.

كلما نشاهد هذا الفيلم، نشعر بقشعريرة، ونُصاب بنوع من الحُمّى، وقد نظلّ لفترة طويلة غير قادرين على مشاهدة أي فيلم بعده.

حالة قد لا نفهم تفسيرها، لأن المسألة ليست قصة وفيلمًا فقط، بل أكثر من ذلك؛ نحن هنا عرضة لاكتشافٍ مزدوج: نكتشف شيئًا ما، وفي الوقت ذاته نشعر بأن هناك من يكتشفنا، ونُحسّ أن ما نُخفيه عن الآخرين من غش وخداع قد أصبح ظاهرًا ومفضوحًا.

في هذا الفيلم، نحن أمام نموذج برجوازي يظن أنه نال حظه من السعادة.

مع زيارة "ابن الإله"، يكتشف أنه كان يعيش في عزلة روحية، وأن الماديات أغرته عن تذوق معنى الحياة.

يأتي الزائر ليجعل كل فرد يكتشف ذاته، ويمارس الجنس معهم جميعًا، ويعيش الجميع لحظات من اللذة مع هذا الساحر، ثم يقرر فجأة أن يتركهم لذواتهم.

في هذا الفيلم، طرح المخرج الإيطالي بيير باولو بازوليني، بشكل مؤلم ومبسّط، حقيقة وهوية "الإله/البطل/المقدّس" وقدرته على تعذيب البشر أو إسعادهم.

وهنا، نكون مجبرين على التفكير في هذا المقدّس بطريقة تختلف كثيرًا عما تقدّمه النصوص الدينية، وخصوصًا الكنيسة الكاثوليكية التي كانت تنزعج جدًّا من أفلام بازوليني وتمنعها.

المادة الأساسية التي كان ينطلق منها بازوليني في أفلامه هي الجسد والروح، وهو يحرّكهما بطريقة عجيبة، جوهرها فكر وروح شاعر.
"يستخدم السينما وسيلة تعبير لخلق "قصائد مرعبة.
هنا لم يكن القصد خلق الرموز أو التلاعب بها، بل جنوح نحو تصوير العالم الميتافيزيقي بطريقة حسية ملموسة، دون التنازل عن بعض الغموض.
الشاعر يزجّ بنا في عالم غرائبي يسوده فزع مقلق، وإلى جانب ذلك، يدعونا بازوليني لرؤية جوهر الواقع، وما يعتريه من تحوّلات فكرية وروحية، مع تنامي خطر الطبقة البرجوازية، فيفضح غرورها، فراغها الروحي، وشراهتها لاستغلال الديني والدنيوي لإشباع لذاتها.

في فيلم "النظرية"، لسنا أمام درس أخلاقي، أو مجرّد خطابات اجتماعية نقدية للواقع، أو أجواء خطبة سياسية.
نحن في حالة استكشاف، وإبحار في العالم الميتافيزيقي، والغوص فيه، مع إنعاش الحوار حول علاقة الروح بالجسد، وعلاقة الإنسان بالعالم المحيط به: أي المرئي المحسوس، وغير المرئي الخيالي.

في بداية الفيلم، نرى لقطات طويلة، والألوان باهتة، والشخصيات محصورة في فضاء واسع.
في المشاهد الداخلية للقصر، مثلًا، نلاحظ حضورًا قويًّا للديكور، لكن الشخصيات ليست مرتبطة بهذه الأماكن، أو لنقل إن العلاقات فيما بينها ضعيفة.

في الجزء الثاني من الفيلم، تتفجّر الألوان، وتعي الشخصيات مصيرها، وتظهر عليها علامات القلق والخوف، وحين يقرّر الملاك مغادرة القصر، تعترف كل شخصية بهواجسها، وتحضّه على البقاء.

لكن الضيف يستمع باهتمام لكل شخصية، دون أن يُعطي مواعظ، أو توصيات، أو نصائح.

شعرية السينما في أفلام إنغمار بيرغمان

المخرج السويدي العالمي إنغمار بيرغمان يمتلك 85 فيلماً سينمائياً مثّلت مراحل فنية خاصة به وبالمسار السينمائي العالمي، منها أفلام صعبة الفهم مثل فيلم "الختم السابع"، الذي يتطلّب منا أن نُعِدّ أنفسنا للغوص في حالة ضبابية سوداء وقاتمة، والانزلاق في جدل فلسفي وفكري حول ميتافيزيقيات وحكايات من الماضي، لكنها في جوهرها ركضٌ نحو الحقيقة وصرخة ضد قبح الحروب وما تورثه من قسوة. أُخرج الفيلم عام 1957، وهو عمل غير عادي، ومن أهم مفاتيح فهم سينما بيرغمان والتلذذ بتذوقها. في حال نجحت كمشاهد في

الإحساس بما فيه من فجائع، يمكنك أن تحلّق مع سينما حالمة وشعرية، سينما مختلفة.

الموت
للموت مكانة خاصة، وعنصر ديناميكي يحضر في أغلب أفلام إنغمار بيرغمان. فيلمه "الختم السابع" يكاد يكون مسرحاً للموت؛ إذ نرى ملك الموت مُجسّداً وشخصية حاضرة ومتحركة، وليس مجرد دلالة خفية. يلتقي الموت مع الفارس العائد من الحروب الصليبية، على شاطئ وأرضٍ قاسية وصخرية، فضاء يطغى عليه السواد والكآبة. نحن هنا لسنا أمام حكاية تاريخية تهدف إلى توثيق حقائق، بل ما يهمه هو استدعاء الماضي ليجعله حاضراً، فيلفت نظرنا ويزج بنا في الواقع المعاش، ويلعن الحروب الوقحة وما تسببه من ذعر وخوف وموت ودمار داخلي.

الطاعون

نعيش في الفيلم مشاهد مرعبة: وجوه وأجساد شوّهها الطاعون. إنها نهاية العالم. الطاعون هنا يحضر مصاحباً لطقوس دينية ودعوات وتهاليل، حيث يلجأ الناس إلى الله، لكن الله يلتزم الصمت، رغم تضرّع الصغار والكبار والعجائز. هنا، يتمسك الناس ولو بقشة للهروب من هذا المرض المخيف. نقف مع الفارس الذي يراجع مسار حياته كإنسان. هو انعكاس لتفكير الفنان في الألم والواقع الإنساني المشبع

بالوجع. ينشط النقاش الفلسفي حول ما يعصف بالعالم وألم إنسان العصر.

وجهات نظر مختلفة
لكل شخصية في هذا الفيلم فلسفة ووجهة نظر خاصة، ولكل منها معتقد. الفارس يساوره الشك في وجود الله ومقدرته على وهب السعادة والفرح. تتكرر الأسئلة، ويغيب الرد المقنع. نرى لقطات كثيرة عامة وبعيدة، حيث الفضاء الفارغ، والبحر الذي يحاصر الفارس، فلا خيار له سوى أرض قاحلة لا فرح فيها. هنا يعكس المخرج صراعه الداخلي بين تربيته الدينية وما يعتقده حالياً.

عناصر جمالية مدهشة

فيلم "الختم السابع"، كأفلام بيرغمان الشعرية، نقشٌ شعري مفجع وصارخ بلغة سينمائية بليغة. نتعايش مع النور والظلمة، الدخان المتصاعد أو الضباب، حيث يحاصر المخرج شخصياته ويسجنها في طقوس غير اعتيادية. نرى في بعض اللقطات النار تشتعل في عمق الكادر خلف الشخصيات. يظهر البناء التشكيلي في كل لقطة، ونظرات العيون الباحثة عن النجاة أو الحلم بالأمان والحياة.

الضوء على الوجوه والأشياء يخلق مشاهد حُلمٍ حيث لا منطق. كذلك يحضر الظل، وتتمظهر الظلمة لتخفي معالم من

الكادر أو جزأً من الوجه. هذا التلاعب البصري بين الأبيض والأسود والرمادي يعكس التوتر الداخلي.

الكفر والإيمان

بيرغمان يصوّر الكافر الملحد ويعرض شكوكه في وجود الله والملائكة والبعث، كما يصوّر المؤمن ويعرض قوة إيمانه وأحلامه وسعادته بالمقدسات. نجد في الفيلم فارساً لا يؤمن بالغيب، يريد رؤية الله وجهاً لوجه. ويقابل ذلك عائلة فقيرة معدمة من متاع الدنيا، لكنها غنية بالإيمان: أب يعمل ممثلاً، وأم، وطفل صغير يحبو. هنا الثالوث المقدّس: الأب، الابن، الروح القدس. تفرح الأم حين ترى روح القدس وتشعر بسعادة لا توصف.

بيرغمان لا يشوّه صورة المؤمن، بل يعرضها بصدق وموضوعية، كاشفاً فرح وطمأنينة المؤمنين. يرى أنهم يمتلكون خيالاً طفولياً بدائياً، تسعدهم الخرافات، ولديهم قدرة على تخيّل العالم الميتافيزيقي غير المرئي. ومن خلالهم، يخترق اللامرئي ليجعله مرئياً وملموساً.

توترات حسّية

إنغمار بيرغمان لا يُخفي ما ينتابه من قلق، ويعرض توتراته الحسية وهذياناته وخيالاته. في كل فيلم تقريباً، توجد شخصية مصابة بالشك، قلقة، ولديها أسئلة عن الغيب والموت

والمقدس. وقد أُصيب بيرغمان بعدة نكسات نفسية جعلته يقيم في دار للرعاية النفسية والعصبية.

تتضمن بعض مشاهد هذا الفيلم تعقيدات بالغة قادمة من اللاوعي، لها ميزة شعرية تتجاوز الحكاية والمنطق الدرامي والمادة السينمائية. يرفض المخرج شرحها أو مساعدتنا على فهمها. ثمة مشاهد تنسكب بأحلام إنسانية بحاجة إلى معرفة بعلم النفس ومنهج فرويد. وقد لا يكفي كل هذا لفكّ شفرات بعض المشاهد وغموضها، خصوصاً في هذا الفيلم الصعب. إنه يستخدم السينما كوسيلة مثالية، صادقة، وساحرة في تصوير الحلم والأحاسيس الإنسانية: كالخوف، الفرح، السعادة، القلق.

القداسة للمرأة

بيرغمان ينحاز إلى المرأة في معظم أفلامه. في هذا الفيلم، يمنح القداسة للمرأة؛ فزوجة الممثل هي الوحيدة التي ترى السيد المسيح طفلاً يحبو، وهي الوحيدة التي ترى العالم الميتافيزيقي. إنها المؤمنة الحقيقية، التي تمتلك القوة لقيادة الآخرين وسط الظلمات، وتشعر بالسعادة، وتمنح الأمل بالمستقبل رغم الطاعون وشبح الموت وسطوته. هنا، ملك الموت يفقد السيطرة ويتجبر، وربما يظن نفسه الله.

رؤية إخراجية وطرق مبتكرة

إنغمار بيرغمان هو رجل الحركة الديناميكية، شاعر الضوء والظلمة، الساحر البهلوان القادر على إضحاكنا وإبكائنا، تخويفنا وترغيبنا. كل فيلم هو أشبه ببساط ريح، يحملنا إلى أحلام جميلة أو رعب عنيف ومدمّر.

خلال رحلته الإبداعية التي امتدت لأكثر من ستين عاماً في العمل بالسينما، أنجز إنغمار بيرغمان نحو 48 فيلماً، وعدداً كبيراً من المسرحيات والأعمال التلفزيونية والكتب. تحدث كثيراً عن فنه وآرائه تجاه السينما خصوصاً، وتم تأليف مئات الكتب والدراسات الأكاديمية التي تناولت أفلامه، كونه مدرسة سينمائية رائدة تضج بالشعر والإنسانية.

جمع في أفلامه أفكاراً شائكة أثارت عليه الغضب والنقمة وكراهية البعض، بسبب صراحته وفلسفته ونظرته التحليلية والمتعمقة للمجتمع السويدي والغربي والإنساني بشكل عام. رغم المصاعب، صمد كثيراً ولم يتنازل أو يجامل حتى آخر لحظة في حياته. تحول اليوم إلى أسطورة سينمائية ومدرسة فكرية وفلسفية.

سنكتفي هنا بالحديث عن بعض العناصر الفكرية والجمالية المهمة، كونها ستقودنا إلى فهم بعض ما حاول قوله أحد أعظم عباقرة الفن السينمائي.

إن أكثر أفلامه هي محاولة لفهم الإنسان وعلاقاته مع الآخرين، ثم الغوص في أعماق الإنسان (مخاوفه، أحلامه،

كوابيسه، ألمه، تعاسته، جنونه، قلقه). وهي أمور صعبة وحساسة، تستدعي التطرق إلى جوانب مثل: وجود الإله، الدين، الموت، ما بعد الموت، الجنس، النظم السياسية والاجتماعية، الأساطير، وغيرها.

الأهم من ذلك هو الانطلاق من الواقع والتعمق فيه، لكشف وفضح الأمراض التي يعاني منها الإنسان والمجتمع في هذا العصر، الذي رغم وفرة العوامل الاقتصادية والتكنولوجيا المريحة، أحدث خللاً وشرخاً عميقاً في الروح. فأصبحت السعادة وهماً، والتعاسة واقعاً يومياً وجحيماً معاشاً.

لكي نوضح الصورة، علينا التوقف والتأمل في بعض أفلام بيرغمان والتحليق معها، من دون الإسهاب في سرد القصص أو عرضها.

علينا قبل البدء أن نسأل: لماذا تُعدّ سينما إنغمار بيرغمان شعرية؟ هذا السؤال يطرحه الناقد السينمائي جوزيف مارتي في كتابه
Une poétique du désir،
ويجيب بأنها شعرية لأنها فنٌّ بصري متحرّك وديناميكي يمتلك إيقاعاً خاصاً. إنها تشكيلية من حيث الألوان والإضاءة والأشكال، وأسلوب يجعل الكائنات والقلوب تغنّي. هي

موسيقى بصرية تتناغم مع إيقاعاتها ومواضيعها، مليئة بالصدمات والمفاجآت والصمت.

بيرغمان يلامس الأحاسيس أولاً، ثم يحرّك العقل. يتحدث عن الأحاسيس من خلال أسس جمالية مدهشة، باهتمامه بالوجه الإنساني والجسد. هو فنان حالم، يقدم حلمه في صور حية وناطقة، نحات مادته الأولى هي الضوء.

اكتشف بيرغمان الموت مبكراً، وتعامل معه في معظم أفلامه كواقع لا مفر منه. وهو يرى أن لا علاقة بين الأدب والسينما، لذا يخلق صوره بأسلوب شعري يشبه الحلم. يهتم بقداسة المعنى لا بمعناه المباشر، فالفيلم عنده حالة روحية لا حكاية. يثري الأفكار بالصور، يتلاعب بها، يمزجها مع أحلامه وذكرياته، خاصة ذكريات الطفولة، لتنهمر الصور وتلامسنا تلقائياً، فنجد أنفسنا ضحايا كوابيس مرعبة أو سعداء بأحلام جميلة.

لنقف مع فيلمه "الختم السابع"، بوصفه قصيدة مرعبة يشعل فيها المخرج الجدل مع العالم الميتافيزيقي. الموت فيه ليس رمزاً خفيّاً بل كائن مجسّد يهيمن على الحياة. في هذا الفيلم، يعود الفارس من الحروب الصليبية ليلاقي الموت، ويلعب معه الشطرنج. لا يخافه، لكنه ضحية شكه بوجود الله. لا يبحث عن المواعظ بل عن الحقيقة، يريد أن يرى الإله لا أن يسمع به.

نتعرف كذلك على المهرج (جوف) وزوجته (مياء). جوف، الذي يضحك الناس، لا يستطيع الهرب من أحلام اليقظة، يرى السيدة العذراء والسيد المسيح طفلاً صغيراً، يبتسم لهما ويغنّي بسعادة. هنا تظهر صورة المؤمن والكافر وجهاً لوجه.

إنغمار بيرغمان لم يكن مؤمناً بإله ـــ يقول في مناسبة: "أنا لست بحاجة إلى إله ولا إلى ملائكة أو شياطين، أنا ملاك وشيطان نفسي". رغم ذلك، يقدّم حالات إنسانية يتأملها عن بعد، ثم يتوغل في أرواح شخصياته، كاشفاً صراعاتهم، لذاتهم وآلامهم. يعيد تأويل بعض القصص الدينية من منظوره الخاص، ويقودنا إلى عالمٍ ميتافيزيقي بلا حدود. فيلم "الختم السابع" من أكثر أفلامه قتامة وصعوبة، كل لقطة فيه تزلزل المشاهد وتترك أثراً طويل الأمد.

الفيلم لا يقدّم فلسفة باردة، ولا يسرد أسطورة أو تاريخاً، بل ينبهنا لما في داخلنا: الخوف والرجاء، اللذة والألم، الحلم والكابوس. هو مرآةٌ للذات.

رحلة الفيلم مزدوجة: للفارس، اللعب مع الموت بحث عن معرفة محسوسة؛ وللمهرج، هو غناء للحياة وحلم بالسعادة، يتجلى في رؤيته العذراء والمسيح، وفي نجاته بعائلته من الموت. نرى في نهاية الفيلم استعارة مذهلة: إنقاذ حلم المهرج ـــ إنقاذ المسيح وأمه ـــ كونهما رمزاً إنسانياً للبسطاء والمقهورين.

تعامل بيرغمان مع الرموز الدينية بإنسانية، لا كإيمان أو كفر، بل كرؤية شاعر وفنان. حفظ حلم شخصيته، وجعل الموت يرقص مع الآخرين رقصة شعبية في النهاية.

يقدّم بيرغمان رؤيته الخاصة للوجود: الموت حتمي، لكنه نافذة لفهم الحياة والحب. شأنه شأن الأساطير والأديان، التي تقدم تفسيرات طفولية للعالم، فهو يعيد توظيفها لا لتقديس الدين بل لتقديس الحلم.

أفلام بيرغمان تدعونا إلى التأمل. لا يقدم أجوبة بل يُفجّر الأسئلة، ويترك الصور تتكلم، تتسلل إلينا كحلم، تصدمنا ككوابيس. إنها سينما شعرية بامتياز، تشبه أغنية حزينة عن العالم، عنّا، عن كلّ ما نخافه ونرجوه.

لكن أغلب رجال الدين قاموا باستغلال العنصر الروحي لجني مصالح شخصية، ومن هنا، يرى بيرغمان ضرورة مراجعة هذه الأديان. ولعل إنقاذه لشخصيتي السيد المسيح والسيدة العذراء في فيلم "الختم السابع" يُعدّ دليلاً على هذه الرؤية؛ ففي أحد المشاهد، يدخل الفارس إلى كنيسة مظلمة يتأمل رسومها، لكن الإضاءة الخافتة والمكان الموْحِش يشيران إلى قسوة الدين بمفاهيمه السائدة. هذا الأسلوب يتكرر في عدد من أفلام بيرغمان، حيث يرى أن الدين لا يمتلك كل الحلول للسعادة، وأن سعادة المؤمن تنبع من الحلم والخيال.

يتجلّى هذا في فيلم "صرخات وهمسات"، حيث نرى الخادمة تصلّي بخشوع وتشعل الشموع للسيدة العذراء، تتمنى السعادة رغم أن الموت حرمها من طفلتها. نفهم من هذا أن المؤمن متسامح مع الله، فحتى حين يأخذ الإله منه أعزّ ما يملك، يظل المؤمن شاكرًا، حامدًا، متعبدًا.

أما في فيلم "كما في المرآة"، فكارين تعاني من مرض نفسي وتتخيل علاقتها مع الإله الذي يظهر لها على شكل عنكبوت في غرفة علوية بجزيرة نائية. الإله هنا هو الحب، والحب وهم وخيال، قد يمنح السعادة أو التعاسة. في نهاية الفيلم، يحقق بيرغمان رغبة كارين عبر لقطة لهبوط طائرة هليكوبتر صغيرة كالعنكبوت، تظهر من خلال نافذة، في مشهد شعري بصري يُحيل إلى استعارة ميتافيزيقية.

وفي فيلم "مونيكا"، هذه المراهقة التي تعاني في بيت مضطرب مع أب كحولي وأم ضعيفة، تفرّ إلى جزيرة مع حبيبها هاري بحثًا عن اللذة والحرية. يتحول هذا الهروب إلى خيبة بعدما تنفد المؤن وتحمل مونيكا، فتعود إلى واقع أشد قسوة. تخون زوجها وتتركه وطفلتهما، ومع ذلك تبقى مونيكا حلمًا جميلاً. في النهاية، يعود هاري إلى المقهى، ينظر عبر المرآة مستعيدًا لحظات من "جنة الخلد" الضائعة.

في فيلم "العلاقة"، يعرض بيرغمان حياة زوجين من الطبقة البرجوازية يعيشان فتورًا في العلاقة، خصوصًا في الجانب الجنسي. يظهر دافيد، باحث الآثار اليهودي، ويقيم علاقة مع

كارين. تستمتع بلذّة وحلم مؤقت، لكنها تكتشف أن العاشق عنيف وغير متزن نفسيًا. تقع بين رجلين: الأول بارد والثاني مضطرب. في النهاية، تختار كارين نفسها، وتترك العاشق رغم اعترافه المتأخر بحبّه. مشهد النهاية في حقل الزهور له دلالة ميتافيزيقية: الجنة هنا ملموسة لكنها ضيقة ومحدودة.

أما في فيلم "العار"، فإن الزوج المتحوّل إلى وحش قاتل بفعل الحرب، يُجسّد فكرة بيرغمان حول تأثير الكارثة على النفس البشرية. يصوّر كيف تتحوّل الحرب إلى مصدر للألم والجنون والقسوة. بيرغمان لا يقدّم سردًا تاريخيًا أو وثائقيًا، بل يخلط الأسطورة بالواقع، والحلم بالكابوس، والماضي بالحاضر، في أسلوب شعري فلسفي.

إن شعرية السينما عند بيرغمان لا تأتي من الحبكة أو الصراع فحسب، بل من قدرتها على أن تكون جسرًا نحو أعماق النفس البشرية. كل فيلم من أفلامه هو رحلة لاكتشاف الإنسان، وأداة للفنان لاكتشاف ذاته، هواجسه، قلقه، وجنونه.

الختم السابع": سينما الشعر والقلق الوجودي"
ثمانية مفاتيح لاكتشاف تحفة إنغمار بيرغمان

يُعد فيلم "الختم السابع" (1957) أحد أهم مفاتيح الدخول إلى العالم الداخلي لإنغمار بيرغمان، المخرج السويدي الذي صاغ سينما تعانق الفلسفة والشعر والميتافيزيقا. في هذا الفيلم، لا يبحث بيرغمان عن الحكاية بل عن الأسئلة الشائكة، عن لحظة مواجهة بين الإنسان والعدم، حيث يصبح الصمت الإلهي صدىً للقلق البشري.

لقاء مع الموت
في واحدة من أكثر اللقطات شهرة في تاريخ السينما، يلتقي الفارس العائد من الحروب الصليبية بـ"الموت" على شاطئ صخري قاتم. هذه اللحظة لا تُقدَّم كمجرد رمزية، بل كبداية لعبة شطرنج وجودية بين الحياة والموت. الموت هنا ليس

نهاية، بل خصم فكري وفني، يتبادل مع الفارس تأملات حول الله، الزمن، وفقدان المعنى.

الطاعون كمرآة روحية
في خلفية الفيلم، يسكن الطاعون القرى والطرقات، كظل فاجع يلتهم الحياة. الأجساد تُشوّه، والناس يزحفون نحو الخلاص بالصراخ أو الطقوس الدينية، بينما يتجاهل الله توسلاتهم. لكن بيرغمان لا يُدين الإيمان، بل يصوره كنداء نقي في وجه العبث. الطاعون هنا استعارة عصرية، تصوّر هشاشة الإنسان أمام فوضى الحروب والتاريخ.

شخصيات تبحث عن الخلاص
لكل شخصية فلسفتها: الفارس يشك، والممثل يحلم، والزوجة تؤمن، والمتسولة تضحك بجنونها. هذا التعدد يمنح الفيلم عمقًا دراميًا وشعريًا. في إحدى اللقطات الطويلة، يحدّق الفارس إلى البحر، تحيط به العتمة، بينما تتردد أسئلته داخليًا. إنها أسئلة، لا الأجوبة سينما.

تشكيل بصري مبهر
كل مشهد في "الختم السابع" لوحة فوتوغرافية مشبعة بالدخان والضوء والظلال. التكوين البصري صارم ومدهش: النور يتسلل من النوافذ كصلاة صامتة، والظلمة تبتلع الوجوه أو تفصل بين الشخصيات. في إحدى اللقطات، تشتعل النار في عمق الكادر بينما يحدّق المهرّج في الفراغ—لقطة تختصر الجنون والخوف واللاجدوى.

بين الإيمان والكفر
يُجسّد الفيلم صراعًا حادًا بين الإيمان والشك. الفارس يريد أن يرى الله، لا أن يسمع عنه فقط. في المقابل، تظهر عائلة الممثلين المتجولة—الزوج، الزوجة، وطفلهما—كثلاثي مقدّس يعيش على الأمل والإيمان البسيط. بيرغمان لا يسخر من الإيمان، بل يصوره كملاذ حالم وسط الخراب، حيث ترى الزوجة المسيح طفلاً يحبو، وتبتسم رغم الطاعون والموت.

قلق بيرغمان وهذياناته
يختبئ المخرج خلف شخصياته، ويفضح توتراته وحيرته. فكل شخصية هي شظية من ذاته، من أزمته مع الإله، من انهياراته النفسية التي قادته إلى المصحات. بعض مشاهد الفيلم تخرج من حدود الوعي المنطقي، وتنسكب كشذرات حلم أو كابوس، مثل لقطة الساحرة المربوطة، التي تُحرق وهي تحدّق في السماء دون أن تصرخ. إنها لحظة شعرية تمزج الرعب بالشفافية.

المرأة، الكائن الروحي
الأنثى في "الختم السابع" ليست تابعًا، بل مركز نور. زوجة الممثل لا تخاف، لا تسأل، بل ترى وتؤمن. وحدها ترى الطفل المسيح، ووحدها تنقل النعمة والسكينة. يمنحها بيرغمان القوة لتقود الآخرين، وسط عالم ملوث بالموت والعبث. إنها الرؤية البريئة التي لا تفسدها الفلسفة ولا الفجيعة.

ابتكار اللغة السينمائية
بيرغمان لا يتبع قواعد، بل يبتكرها. يحذف التفسير، ويعبث بالتتابع الزمني، ويترك لقطات تغرق في الصمت، كما في مشهد النهاية: رقصة الموت. تظهر الشخصيات وهي تُقاد فوق تلٍّ، يتمايلون كأشباح، والموت يتقدمهم كقائد أوركسترا صامت. لقطة تستمر في الذاكرة كأيقونة شعرية عن نهاية البشر وبدايات الأسطورة.

في الختام،
الختم السابع" ليس مجرد فيلم، بل تجربة روحية تتطلب أن" يُشاهَد بالقلب قبل العين. هو قصيدة بصرية عن الإنسان التائه بين الظلمة والنور، بين الكفر والإيمان، بين الضحك والموت. في زمن صاخب، يذكّرنا بيرغمان أن السينما قادرة أن تُنصت، أن تحلم، أن تصلي.

إذا أردت يومًا أن تُعرّف صديقًا على ما تعنيه عبارة "السينما الشعرية"، خذه إلى رقعة الشطرنج تلك، على شاطئ صخري، حيث يجلس إنسانٌ أمام الموت، ويسأله: "هل يعرف الله شيئًا عن وجودي؟"—ثم دع الفيلم يجيبك بالصمت.

سحر الحوار في سينما بيرغمان

لم يكن الحوار في أفلام إنغمار بيرغمان مجرد أداة سردية أو وسيلة لنقل المعلومة، بل كان عنصرًا شعريًا بنيويًا محوريًا يضاهي الصورة في قوّته التعبيرية، ويصوغ عبره عوالم متخيّلة تمسّ الروح والذاكرة. لدى هذا المخرج السويدي، تتحوّل الكلمات إلى طاقة داخلية تُفجّر مكامن النفس، وتُضيء

ما هو مظلم ومكبوت في الذات الإنسانية. الحوار عنده ليس صوتًا مضافًا إلى الصورة، بل هو صورة ناطقة في حدّ ذاته، تتكامل مع الضوء والظل، وتنبض بإيقاع شعري يجعل منها مجالًا للانخطاف والتأمل.

ينبع سحر هذا الحوار من كونه لا يُطرح بوصفه خطابًا عقلانيًا نهائيًا، بل كمساحة للشك، للارتباك، للتشكيك في الإله والموت والحب وقدرة الإنسان في مواجهة البشاعة والعنف. شخصيات بيرغمان تتكلّم لا يكون هدفها أن تُقنعنا بفكرة ما، بل لتُفجِّر ما فيها من غضب وقلق وجودي، وقدرة هذه الشخصيات على تحويل ألمها الداخلي إلى كلام يجعل المتفرج نفسه طرفًا في تلك المعاناة. الحوار هنا لا يُحكى من الخارج، لكنه يُستخرج من أعماق الشخصية، في لحظات الانهيار أو الهذيان أو الحلم أو الغواية، لحظات النعاس أو المرض أو الضعف.

وبفضل هذه الخصوصية، يصبح حوار أفلام بيرغمان مرآة للميتافيزيقا، يتعدى اليومي والتقريري، ويغدو تمثيلًا للصراع بين الذات والعالم، بين الحسيّ والروحي، بين العجز والرغبة. ومن خلال كل هذه التوترات، ينجح بيرغمان في ابتكار شعرية داخلية للسينما، حيث تنبثق الصور من الكلام، وتتحول المشاعر إلى رؤى، واللغة إلى فضاء مفتوح على المجهول.

الحوار بوصفه أداة لاستنطاق الروح

في سينما إنغمار بيرغمان، لا يُستخدم الحوار بوصفه تبادلاً معلوماتيًا بين شخصيات، بل كوسيلة لكشف التمزقات الداخلية ، واستنطاق الروح المعذبة. يتحوّل الحوار إلى أداة للتشريح النفسي، حيث يتموضع في مساحات ضيقة ومكثفة، وغالبًا ما يُطلق في لحظات هشّة، مثل ما قبل النوم، بعد ممارسة الجنس، في حالات الحمى، أو أثناء نوبات الهذيان والثمالة. في هذه اللحظات، يتجلى الحوار كأكثر عناصر الفيلم صدقًا، إذ يُلامس الحافة بين الوعي واللاوعي، بين الجسد والخيال.

في فيلم «كما في المرآة»، تسأل كارين أباها عن الحب، بينما تنزلق في نوبة مرض نفسي تجعلها تتخيل الله على هيئة عنكبوت، فتتحول الأسئلة البسيطة إلى صرخات داخلية متوترة، كاشفة عن رغبة في الفهم والانعتاق. كذلك في «صرخات وهمسات»، نسمع أنيس، وهي على فراش الموت، تهمس بذكرياتها، متشبثة بالكلمات لتستعيد لحظات مفقودة من السعادة، وتستنجد بحب خادمتها بعدما خذلها الدين والمجتمع. هنا، لا يكون الحوار موجهًا للآخرين، بل لنفسها، لجسدها المحتضر، لروحها التي لم تجد من يصغي لها سوى جسد أنثوي بسيط، دافئ، وحاضن.

أما في «الوجه»، فيُستعمل الحوار بين الممرضة العجوز والشابة سارة كمرآة لتباين الرغبات بين جيلين؛ تبوح كل منهما بمخاوفها، أحلامها، وشكوكها بلغة مزدوجة بين الاعتراف والتمرد، في مشهد يشبه العيادة النفسية المفتوحة. لا يهم إن كان ما يُقال صادقًا تمامًا، فالصورة الذهنية التي

يُنتجها هذا الحوار هي ما يهم بيرغمان، لأنها تمثل الحقيقة الأعمق للشخصية: حقيقة ما ترغب فيه، وما تخاف منه، وما تتمنى تجاوزه.

الصمت بوصفه حوارًا آخر

في سينما إنغمار بيرغمان، لا يعني الصمت غياب الصوت، بل نجده يحضر بطريقة أخرى. الصمت لديه لا يمكن أن نصفه بالفراغ، كونه يتميز بكثافة مشحونة بكل ما لا يُقال. وهو كثيرًا ما يجعل الكاميرا تتوغل في وجوه شخصياته الصامتة، تبحث في اهتزاز الشفاه، ارتعاش العين، حركة الأصابع، عن لغة موازية تُغني عن الكلمات. وكأنّ الكاميرا نفسها تُنصت لما لا يُقال. في هذه اللحظات، يصبح الصمت حوارًا داخليًا محتدمًا، مليئًا بالهواجس، وبقايا الكلام غير المنطوق.

نموذج بالغ الدقة في هذا السياق نجده في فيلم «الصمت»، حيث يرافقنا التوتر بين شقيقتين لا تتحدثان كثيرًا، لكن المسافة بينهما مشبعة بالصراعات المكبوتة، والرغبات المؤجلة، والندوب النفسية. الحوارات نادرة، لكن كل إيماءة، كل نظرة، كل انفجار عاطفي صغير، يتحدث نيابة عن آلاف الجمل. الصمت هنا لا يهدّئ، بل يُضاعف من حدة الاضطراب، ومن حاجة الشخصيات إلى أن تُفهم دون قول.

في فيلم «الشخصية»، تبلغ قوة الصمت ذروتها. لدينا ممرضة تثرثر بلا توقف، تقابلها ممثلة صامتة، منسحبة من

العالم والكلام. وبين الاثنين، تدور حرب كلامية من طرف واحد، لكنها كافية لكشف هشاشة الممرضة، وتحوّل صمت الممثلة إلى مرآة ضخمة تعكس كل عقدها ومخاوفها وأكاذيبها. هنا يصبح الصمت حضورًا طاغيًا، ويمثل نوعًا من السيطرة الناعمة، الخفية، لكنه أكثر فاعلية من الكلام.

وفي «بعد العرض»، تتكثف مشاهد الصمت في كواليس المسرح، حيث يتردد صدى ما قيل على الخشبة في الممرات الخلفية، وبين جدران الغرف، فيما الصمت يملأ الفجوات بين الحياة والتمثيل، بين الذكرى والنسيان. هذه المساحات تُهيئ للحظة انفجار أو اعتراف، وهي تذكّرنا بأن الكلام ليس دائمًا ضرورة، وأن الوجع، الحيرة، وحتى الحب، قد يجدون في الصمت تعبيرًا أقوى.

بهذا المعنى، يُعيد بيرغمان الاعتبار للصمت بوصفه لغة كاملة، مفعمة بالاحتمالات، تتجاوز التوصيل إلى التورط. صمت شخصياته ليس انعزالًا لكنه مواجهة لخلق فضاء شعري مُربك، يتحول السكون سكونًا إلى أسئلة عالقة، لا تحتاج إلى إجابة بقدر ما تحتاج إلى إنصاتنا.

المكان واللحظة كمحفزين للحوار

في سينما إنغمار بيرغمان، لا يُقال الكلام من أجل الكلام ولا يكون في الفراغ. الحوار لا ينبثق من الرغبة في التفسير أو الإيضاح، بل من توتر اللحظة، وطبيعة المكان. لذلك ترتبط

الجمل الحاسمة عنده غالبًا بمكان ضيق أو خانق أو استثنائي. يبدو المكان وكأنه شريك في دفع الشخصيات للكلام أو الصمت أو التلعثم، كأن الجدران تضغط على اللغة وتعيد تشكيلها، وكأن الهواء نفسه يُثقل الحنجرة.

في فيلم «العار»، يتخذ بيرغمان من بيت ريفي صغير ومُعتم ساحة لصراع داخلي وخارجي. مع تصاعد التهديد الخارجي المتمثل في الحرب، تضيق المساحات، ويزداد الارتباك. الزوج الضعيف ينقلب إلى وحش، يصرخ، يقتل، ويضرب زوجته. المكان هنا لا يسمح بالتنفّس ولا بالهدوء، وكل كلمة تُقال داخل الجدران المشبعة بالعنف تفقد استقرارها. الحوار يبدو مهزوزًا، مشوبًا بالرعب، كأن الشخصية لا تمتلك سيطرة على نطق ما تقول، وكل عبارة توحي بالذعر أكثر مما توحي بالمعنى.

وفي «صرخات وهمسات»، تصبح الغرفة ذات الستائر الحمراء بمثابة بؤرة للوجع. السيدة أنيس، على فراش الموت، تتكلم بصوت متهدج، تهمس بذكرياتها، وتصرخ من الألم. المكان لا يعكس جمالًا بل جبروت الموت. كل تفصيل – الستائر، الضوء الخافت، ملامح الوجوه المرتجفة – يُعطي للعبارات البسيطة ثقلًا وجوديًا هائلًا. كلمة "خائفة" تصبح مرعبة في هذا السياق، لأنها تقال في مكان لا يسمح بالخلاص، ويبدو أقرب إلى جهنم داخلية.

المكان في أفلام بيرغمان ليس محايدًا. في «الوجه»، تتحوّل العربة الخشبية التي تنقل الممثلين إلى مختبر نفسي متحرّك. في قلب الغابة، يهتزّ الجسد مع الطريق المتعرج، وتتهجّى الشخصيات كلماتها كأنها تبحث عن شيء ما في الظلام. الأماكن المعزولة، سواء كانت غرفة، أو مركبة، أو جزيرة كما في «كما في المرآة»، تجعل الشخصيات تتكلّم بطريقة مختلفة، أبطأ، أعمق، أكثر تقطعًا. التلعثم، التوقف المفاجئ، الصراخ غير المبرر، كلها مظاهر لحوار متأثر بضغط المكان.

يختار بيرغمان لحظات الحوار بعناية شديدة. غالبًا ما تكون في المساء، يعشق الشموع، قبل النوم، عند الاستيقاظ، في الحمّى، أثناء الحلم أو بعده. لحظات بين الحياة واللاوعي، بين الجسد والذاكرة، يحرص فيها على تقاطع الزمن بالمكان، ليخلق حالة فريدة تولّد اللغة من التوتر. الشخصيات تتكلم حين تعجز عن الاحتمال، أو حين تُسحق بالصمت.

في النهاية، يثبت بيرغمان أن الحوار ليس كلامًا وعبارات تُلقى، بل تجربة فنية إبداعية خلاقة تُستخرج من صميم الجسد والظرف. المكان يُسرّع أو يبطئ الجملة. اللحظة تُجبر الشخصية على قول ما لم تكن تود البوح به. ومن خلال هذه المعادلة الدقيقة، يتحوّل الحوار إلى نتيجة لحصار مزدوج: من الخارج، حيث تضغط الجدران، ومن الداخل، حيث تضغط العاطفة.

الطفولة والحوار: استدعاء الذكريات وبناء المعنى
في سينما إنغمار بيرغمان، لا تظهر الطفولة كمرحلة زمنية فحسب، بل كحالة ذهنية تستعاد في لحظات الأزمة والضعف. الطفولة ليست ماضٍ منتهيًا، هي بمثابة كنزًا من المعاني الأولية، يعود إليها الكبار كلما ضاقت بهم الحياة أو اقتربوا من حافة الانهيار. وتُستخدم الحوارات في أفلامه وسيلة لاستدعاء تلك الذكريات، أو لاستحضار الحنين، أو لمساءلة البراءة التي كانت ذات يوم حقيقية، وربما موهومة.

في فيلم «صرخات وهمسات»، السيدة أنيس، التي تحتضر وهي محاطة بأختيها الباردتين، لا تجد عزاءً إلا في صدر خادمتها. مشهد ارتمائها في حضنها أقرب إلى مشهد أمومة مقلوب، تتحول فيه الخادمة إلى أم، والمريضة إلى طفلة خائفة. كلمات أنيس المتقطعة، الراجية، الحنونة، تبدو وكأنها صادرة من جسد صغير هش، يبحث عن أمانٍ ضائع. هنا، الحوار لا يصف الطفولة، بل يخلقها.

كذلك في «فاني وألكسندر»، تتجلّى الطفولة كمرآة لتناقضات العالم: سحر المسرح، قسوة السلطة، وهشاشة العائلة. حوارات الأطفال في الفيلم ليست بريئة تمامًا، بل تحمل ذكاءً مبكرًا، نوعًا من الوعي الحاد الذي يُربك الكبار. الصراع مع زوج الأم المتسلط، والرفض المبكر للصلاة القسرية، كلها تعبيرات عن طفولة تصوغ هويتها عبر الحوار والمقاومة.

الطفل لدى بيرغمان قد لا يظهر دائمًا، لكنه حاضر في الذاكرة، في الحنين، في الرغبة في حضن، أو في لحظة ندم. وفي كل هذه الحالات، يكون الحوار الجسر الذي يصل الحاضر بالطفولة، لا بوصفها ملاذًا فحسب، بل بوصفها جرحًا أصيلًا يُفتح في كل مرة تهتز فيها الروح.

الحوار بوصفه انفتاحًا على الميتافيزيقي

في أفلام إنغمار بيرغمان، لا يتوقف الحوار عند حدود الواقع،لكنه ينفتح على آفاق ميتافيزيقية شاسعة لامحدودة، تلامس قضايا الوجود الكبرى: الله، الموت، النجاة، الفراغ، الخلاص، والجحيم الداخلي. وعلى الرغم من إعلان بيرغمان إلحادَه، ورفضه لفكرة الإله أو الملائكة أو الشياطين بالمعنى الديني التقليدي، فإنه لم يتوقف عن استكشاف هذه الكائنات الرمزية من خلال شخصياته، كما لو كان يستدعيها لا ليؤمن بها، بل ليسمعها وهي تُصلي، تبكي، تهذي، تتوسل، أو تصرخ في وجه الغياب الإلهي.

في «الختم السابع»، يقف الفارس أمام الموت وجهًا لوجه، يتحاور معه، يجادله، ويخشى صمته أكثر من حضوره. يريد أن يلمس الله، لا أن يسمع عنه فقط. وبين كل خطوة في الرقصة الأخيرة مع الموت، تومض أسئلة كونية لا تبحث عن أجوبة بقدر ما تستنطق الخواء. هذا الحوار يجسّد القلق البشري في أنقى صوره: محاولة لخلق معنى أمام صمت اللامعنى.

في «صرخات وهمسات»، تُمنح أنيس، السيدة المحتضرة، فرصةً استثنائية لتتكلم بعد موتها. تعود لتصرخ لا طلبًا للحياة، بل للسلام. الملائكة لا تظهر، والصلوات لا تُنقذها، لكن الحب يفعل. ترتد إلى حضن خادمتها، لا بوصفه ملاذًا دنيويًا، بل كقارب نجاة روحي. إذن الحوار هنا لا يُنقذ الجسد، لكنه يُنقذ المعنى.

أما في «كما في المرآة»، فتتخيل كارين الله على هيئة عنكبوت يظهر في غرفة عليا، وتروي هذه التجربة بكلمات مشوشة مشبعة بالرعب والرهبة. إنّ هذا العنكبوت ليس سوى صورة ذهنية مخيفة، ربما للفراغ الإلهي ذاته، أو للإله ككائن مخيف وغير مأمون الجانب. ومع ذلك، يمنح بيرغمان شخصيته القدرة على الكلام في لحظة انكسارها، كأن الحوار هنا محاولة لتثبيت الواقع المتداعي.

بيرغمان يُنصت جيدًا لكلمات شخصياته وهي تموت. لا يتعجل إسكاتها، بل يترك لها المجال لتصف اللحظة الأخيرة بجماليتها الفادحة. يمضي معها حتى الرمق الأخير، حيث تتبدد الحدود بين الشعر والفلسفة، ويصير الحوار مرآة للمجهول.

شعرية الحوار ورفقة الممثل

إنّ ما يجعل الحوار في كل أفلام إنغمار بيرغمان يتجاوز التوصيف أو نقل المعنى إلى مستوى الشعرية، لا يكمن في انتقاء عبارات مزخرفة أو استعارات بلاغية جاهزة، ولا في

بناء جُمل مقفاة أو إيقاع سجع تقليدي، بل في قدرة هذا الحوار على التحول إلى كيان نابض بالحياة، يكشف ما لا يُقال، ويضيء ما لا يُرى. شعرية الحوار هنا تولد من شدّة صدقه، من تردده أحيانًا، من لحظات صمته، من ارتباكه، من نبرة الصوت المتكسرة أو الهامسة، من الحنجرة المرتجفة، ومن الكلمة التي تنفجر كاعتراف أو تنهيدة أو عويل.

بيرغمان لا يكتب حوارًا شعريًا، بل يخلق من الحوار شعرية. هذا الفارق جوهري، لأننا لا نستمع في أفلامه إلى كلام منمّق بقدر ما نحسّ بكلام صادق، مأزوم، هشّ، يخرج من عمق التجربة الوجودية. حتى الجمل المقتضبة في أفلامه قد تفتح للمتفرّج أبواب تأمل طويلة، لأن الكلمة هنا تُقال في توقيتها الأنسب، في المكان الأشد كثافة، في اللحظة الأكثر هشاشة أو قسوة. ولأن بيرغمان مهووس بالحقيقة الداخلية، فإنه لا يصطنع هذا العمق، بل يحفر له مساراته من خلال الممثل.

ذلك لأن بيرغمان لم يكن يشتغل مع ممثلين وممثلات بالمعنى التقليدي، بل مع رفاق عمر. أغلب أبطاله وبطلاته كانوا أصدقاء وصديقات يقضون معه حياته اليومية، يعملون في مسرحه وفي أفلامه، يفهمونه ويفهمهم. لم يكن يبحث عن وجه جديد بقدر ما كان يبحث عن وجه يعرفه، يستخرج منه خباياه. في العقد الأخير من مسيرته، صار يكتب سيناريوهاته بطريقة مختصرة، يترك فيها مساحة حرّة للممثل كي يملأها بما يشعر، بما يخرج من قلبه. كان يُدرك أن الممثل يجب أن يكون شريكًا لا أداة، روحًا لا جسدًا فقط. "أنا لا أريد ممثلًا

بلا وجه"، قال ذات مرة، "أريد مَن يملك ملامحه، ألمه، ماضيه، وتردده".

هكذا وُلدت شعرية الحوار عند بيرغمان: من علاقة ثقة، من صحبة طويلة، من صوت يعرفه، ومن ارتجاف وجه لا يتكرر. سينماه ليست فقط شاشة يعرض عليها قصصه، بل جسد حيّ يتكلم، يئنّ، ويتحوّل كل مشهد فيه إلى صلاة خافتة في حضرة المجهول.

بازوليني، بيرغمان، وبونويل
شعرية سينمائية في تصوير المهمشين

تناول قضية المهمشين والهامش في السينما من المواضيع المعقدة جدًا وسيكون من المفيد الحديث عن ثلاثة أفلام هي: "ماما روما" لبيير باولو بازوليني، "مونيكا" لانغمار بيرغمان، و"لوس الفادوس" للويس بونويل، تمثل هذه الأعمال روافد مهمة ومحورية في تاريخ السينما لتناولها قضايا المهمشين بطرق فنية خلاقة ومبتكرة وأسلوب شعري عميق. ورغم اختلاف السياقات

الثقافية والجغرافية لكل مخرج، إلا أن القاسم المشترك بينهم هو تصوير واقع المهمشين في مجتمعاتهم بطرق تتسم بالواقعية والتأمل الفلسفي والأسلوب السينمائي الشعري الساحر.

الموضوع المشترك بين هذه الأفلام: تصوير المهمشين ومعاناتهم وألمهم

"بازوليني في "ماما روما:
ركز بازوليني على الطبقة العاملة والفئات المهمشة في إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية. شخصية ماما روما، بائعة الهوى السابقة، تمثل محاولة يائسة للهروب من دائرة الفقر والتهميش من أجل بناء مستقبل أفضل لابنها. بازوليني عكس من خلال هذه الشخصية الصراع بين الأحلام والطموحات الفردية والقيود الاجتماعية القاسية والتي قد تعيدنا خطوات مؤلمة إلى الوراء.

"بيرغمان في "مونيكا:
قدم إنغمار بيرغمان رؤية حميمة لحياة الطبقة العاملة السويدية من خلال قصة مونيكا وهاري. الفيلم صور معاناة الشابة مونيكا في بيئة اجتماعية خانقة وقاسية، حيث تصبح الرغبة في الحرية الشخصية صراعًا يوميًا ضد قيود التقاليد الاجتماعية والقيم المحافظة والهروب من الاستبداد.

"بونويل في "لوس الفادوس:
عرض لويس بونويل واقع الأطفال الفقراء في ضواحي المكسيك، مع تسليط الضوء على العنف، والإهمال

الاجتماعي، والجرائم الصغيرة التي تصبح جزء من حياتهم اليومية العادية والمألوفة. الفيلم قدم المهمشين ليس فقط كضحايا، بل أيضًا كمشاركين في دائرة من العنف الاجتماعي والاقتصادي.

الأسلوب الواقعي: تصوير الفقر والمعاناة
بازوليني:
وظف بازوليني أسلوب الواقعية الشعرية فخلق توازناً بين تصوير الفقر بواقعية قاسية وبين إدخال عناصر رمزية وميتافيزيقية فضحت التناقض بين البراءة والفساد. استخدامه للإضاءة الطبيعية والمواقع الحقيقية جعل الفيلم أقرب إلى وثائقي إنساني.

بيرغمان:
ركز بيرغمان على تصوير الوجوه البشرية والجسد الأنثوي والتفاصيل الدقيقة في الأداء التمثيلي. كاميرته تتأمل معاناة مونيكا في صمت، تصور جسدها والأمكنة لخلق مناخات ميتافيزيقية وأسطورية مما خلق تفاعلاً عاطفياً مع المشاهدين حيث أننا سنجد نظرة مباشرة من مونيكا إلينا عبر عدسة الكاميرا وكسر الحواجز بينها وبيننا. هنا الواقعية، تأتي من تصوير الحياة اليومية بحميمية وبدون تجميل والنجاح في التعمق بالروح الإنسانية.

بونويل:

اعتمد بونويل على أسلوب الواقعية القاسية والصدمة، حيث واجه المشاهد بالمعاناة دون رحمة. تصويره للعنف والفقر في "لوس الفادوس" مباشر وصادم ومفجع ويهدف إلى إحداث تأثير عاطفي قوي يدفع المشاهد للتفكير في جذور التهميش والظلم الاجتماعي.

تصوير الأماكن كمرآة للهامش
الأماكن في "ماما روما" صورت حالة الشخصيات. شوارع روما الفقيرة والأحياء الشعبية كانت كرمز للمعاناة والتهميش والأمل في آنٍ واحد. المدينة هي الشاهد على صراع ومحاولات ماما روما للارتقاء اجتماعيًا والهروب من ماضيها المخزي، لكنها تُلاحق من القواد الذي يريدها العودة للعمل ويبتزها وهكذا تتحول المدينة إلى سجنٍ محبط وفضاءً للمأساة عندما يقبض على ابنها ويوضع بمركز للأمراض النفسية، سنشعر بقسوة النهاية المفجعة بمشهد يبدو الابن كأنه مصلوبًا وتظهر الفجيعة على وجه الأم وركضها لمحاولة إنقاذه ولكن قدره أن يجد هذا المصير المؤلم، هنا فجر بازوليني دلالات شعرية ميتافيزيقية صادمة بتذكيرنا بصلب المسيح ومأساة الأم، رسم هذه التراجيديا لم يكن بدافع الإيمان بالمسيح ولكن الإيمان بقداسة الألم الإنساني واستمراره وربما غياب الحل السماوي، هذا الفيلم يعد بمثابة صرخة احتجاجية ضد سياسات التهميش والنزعة الاستهلاكية والحروب التي أورث مآسي لا حصر لها.
بيرغمان: خلق من الطبيعة في "مونيكا" جنة فردوسية لعكس رغبة الشخصيات في الهروب من القيود الاجتماعية.

البحر، في لحظات هروب مونيكا وهاري، يبدو وكأنه فضاءً حرًا وفردوس الخلود، لكنه بعد ذلك يصبح رمزاً للعزلة عندما تفشل علاقتهما وينفذ الطعام، يهدم بيرغمان هذه الجنة، تتحول مونيكا الحورية الساحرة المتحررة إلى وحش يسرق الطعام وتتناوله بطريقة أفقدتها القداسة. المدينة أيضًا ظهرت كبيئة خانقة لا مفر منها.

بونويل: الأزقة الضيقة والقذرة في "لوس الفادوس"
خلقت مسرحًا لحياة المهمشين اليومية. الأماكن عكست العنف الاجتماعي والاقتصادي الذي يعانيه هؤلاء الأطفال. بونويل جعل المكان جزءًا من الفيلم، حيث لا يمكن فصل الشخصيات عن بيئتها المدمرة، الأطفال في أحد المشاهد يقذفون كاميرا التصوير ومن هنا سنجد أن هؤلاء عبروا عن غضبهم من السينما والتي تكرر صورًا وكليشيهات مكررة في تناول قضاياهم.

الشخصيات: ضحايا أم مشاركون؟
في فيلم ماما روما سنجد أن ماما وابنها إيتوري هما ضحايا للنظام الاجتماعي غير العادل، لكن بازوليني لا يعفيهما من المسؤولية تمامًا. إيتوري أظهر تمرده وتورطه في أعمال غير قانونية، بينما ماما روما سعت لتحقيق حلمها بطرق تثير التساؤلات حول أخلاقياتها، هذا الفيلم لا يزال يثير الجدل والأسئلة هل كان هناك مخرج لهذه الشخصيات وهل يستطيع بعض المهمشين تغير قدرهم؟ كان هذا الفيلم ملهمًا لعشرات الأفلام في فرنسا وأوروبا لتصوير الحكايات الصغير والمآسي للناس البسطاء والذين يعيشون في هوامش المدن.

بيرغمان خلق مونيكا كشخصية معقدة تجمع بين البراءة والأنانية والرغبة للذة والتحرر. جعلنا نتعاطف معها دون أن نغفل عن أخطائها، مما يخلق شعوراً بالتناقض يعكس صراعها الداخلي، كما أنه أعاد عرض أسطورة جنة الخلد وحكاية حواء، لكنها حواء عصرية بوسعها أن ترفض وتتمرد وتبحث عن اللذة وتخلق قوانينها الخاصة.

أما لويس بونويل فقد أظهر الأطفال في "لوس الفادوس" وصورهم كضحايا لبيئتهم الفقيرة، لكنهم أيضًا مشاركون في صناعة العنف، تجنب تقديمهم كأبطال خارقين أو طاهرين أو ضحايا تقليديين، بل جعلهم نماذج معقدة تعكس تأثير الظروف الاجتماعية عليهم.

في هذه الأفلام الثلاثة سنلاحظ وجود كثيف للكثير من الدلالات والرموز المسيحية، خاصة في تصوير ماما روما كأم مضحية على غرار مريم العذراء. لكنه في الوقت ذاته ينتقد النفاق الاجتماعي والديني الذي يساهم في تعزيز الفقر والظلم.

كما أن بيرغمان في فيلمه مونيكا يميل إلى الرمزية الأسطورية والخرافات وتصوير الإيمان بالجنة، ظهر ذلك في عرض للطبيعة والهروب، حيث تصبح الحرية مقيدة بأعباء الواقع. "مونيكا" ليست قصة حب فاشلة، لكنها نقدًا للقيم الاجتماعية العمياء والمستبدة التي تقيد حرية الأفراد ولا تفهمه، هذه القيم والعادات والتقاليد تظل في مكانها ولا تتطور مع المتغيرات العصرية.

كما أن بونويل وجه نقدًا تهكميًا مفجعًا في "لوس الفادوس" ووجه أصابع الاتهام إلى الدولة والسلطات الدينية

التي تفشل في حماية المهمشين، فهو في كل أفلامه يرى أن كوارثنا والاستبداد والتهميش نتج من تحالف السلطة السياسية مع السلطات الدينية والبرجوازية، ثالوث مرعب يؤرث الفقر والبؤس والعبودية. الرمزية في هذا الفيلم برزت في مشاهد كثيرة وأهمها تلك النهاية المأساوية التي تترك أثرًا عميقًا في نفوسنا.

شعرية سينمائية في تصوير المهمشين لدى بازوليني، بيرغمان، وبونويل

أود أن أختم موضوعي بالتطرق إلى شعرية تصوير المهمشين لدى هؤلاء المخرجين الثلاثة كونها عكست رؤيتهم الفريدة للسينما والمجتمع وجعلنا نفهم أكثر حول مفهوم للسينما الشعرية وشعرية السينما. أفلامهم لم تكتفي بعرض الفقر والبؤس، بل تحولت شخصيات أغلب أفلامهم إلى رموز إنسانية، حملت أبعادًا أعمق عن الوجود، الحرية، والظلم. هذه الرؤية جعلت أفلامهم قصائد بصرية ساحرة غاصت في الذات الإنسانية وعرضت الألم الإنساني وخلدته.

بازوليني، المشبع بالفكر الماركسي والكاثوليكية، قدم في "ماما روما" شخصية مهمشة (امرأة من الطبقة العاملة) بحس شعري يوازن بين القداسة والواقعية.

استخدم بكثافة اللقطات الطويلة وخلق تراكيب بصرية لتجسيد معاناة شخصياتها وخاصة ماما روما، وكأنها شخصية تراجيدية تنتمي إلى ملحمة إغريقية. ظهر الجانب الشعري في كل شيء وخاصة من خلال الطريقة التي يعرض بها الأحياء

الفقيرة مثل الأماكن والبيئات القاسية المهملة وخلق منها مساحات تحمل دلالات استعارية عن الفقر والمعاناة.
المهمش أكبر من رمز في ماما روما حيث تفنن في خلق الأم المضحية والمقهورة، لكنها أيضًا صورة للمجتمع الإيطالي الفقير الذي يسعى للتحرر من قيوده ويكبله ماضيه.
شعرية الفيلم تظهر في قدرة بازوليني بمنح شخصياته التعبير عن ذاتهم باستخدام أسلوب الرؤية الحرة الذاتية أو الجدل الحرالذاتي غير المباشر، الكاميرا تصور في الكثير من المشاهد من وجهة نظرهم. كما أن بازوليني يخلق من المهمشين كأبطال مأساويين، يمنحهم القداسة رغم أي أخطاء لهم.
بيرغمان في "مونيكا" نقل المهمشين بطريقة مختلفة، أكثر حميمية وشاعرية وجودية. مونيكا ليست فقط ضحية ظروفها الاجتماعية القاسية، بل أيضًا روح متمردة تتوق إلى الحرية وسط عالم يضغط على أحلامها ويقيدها.
استخدام بيرغمان الإضاءة الطبيعية واللقطات القريبة ليخلق البعد الداخلي للشخصيات وجعل من الوجه الإنساني مدخلاً إلى الروح. عيون مونيكا في اللقطة الشهيرة التي تحدق بالكاميرا تتحدث عن ألمها ورغبتها في التحرر وهي ردة فعل احتجاجية وتجعل منا كشاهدين وليس مجرد مشاهدين.
الشعرية السينمائية في سينما بيرغمان عميقة وهنا شعرية المهمشين من خلال التركيز على الحميمية اليومية والبساطة المفرطة في عرض الأحداث، مما يخلق جمالاً كئيبًا

يعكس واقعهم دون زخرفة أو مبالغة، فهو يستقرأ بشكل
.وأساليب شعرية ويزج بنا في عوالم الخرافات والأساطير
المهمش هنا ليس مجرد ضحية للفقر والقدر، بل
شخصية تحمل صراعات داخلية بين الأحلام والإمكانات
المحدودة والقيود والاعتقادات، شعرية بيرغمان تكمن في هذه
ابراز هذه التناقضات الإنسانية وصراعات الإنسان مع القدر
والله. بيرغمان يعبر عن النفس البشرية بلقطات قريبة ويمنح
القداسة للجسد الأنثوي والوجه الإنساني، يخلق القداسة ثم
.يهدمها
بونويل، في "لوس الفادوس"، قدم تصويرًا صادمًا
للمهمشين في الأحياء الفقيرة في المكسيك، لكنه أضاف طابعه
الشعري عبر أسلوبه السريالي، السينما هنا أداة فكرية مدمرة
.لهدم الاستبداد السلطوي السياسي والديني والبرجوازي

مشاهد بونويل تمتزج بالواقعية التي تكاد تقترب من الوثائقية
ثم تجنح إلى السريالية، مما خلق صورة للفقر تبدو كحالة
.عبثية ومأساوية في آنٍ واحد
الصورة السينمائية تتصف بالشعرية كونها خلقت عالمًا
مختلفًا عن العالم الذي تصوره لنا الأفلام الساذجة، ما نراه في
هذا الفيلم عالمًا مليء بالوحشية والفقر، لكنه عبر أيضًا عن
روح البشر في تلك البيئات القاسية. المشاهد السريالية
.أضافات بعدًا شعريًا للفوضى في عالمنا اليوم
المهمشون في أفلام بونويل ليسوا أبطالًا مأساويين مثل
بازوليني أو شخصيات حميمية مثل بيرغمان، بل هم رموز
لعبثية العالم وعدم عدالته. شعرية بونويل تنبع من قدرته على

تصوير هذا العبث والعنف بلمسة فنية تتجاوز المألوف وتهدم الكليشيهات.

خاتمة
في جوهر الضوء... ما يبقى من الحلم

حين نضع أعمال جان كوكتو، أندريه تاركوفسكي، بيير باولو بازوليني، لويس بونويل، وإنغمار بيرغمان في مواجهة بعضها البعض، لا نبحث عن تصنيفات جاهزة، ولا عن قواسم تقنية أو أسلوبية مشتركة فقط، بل نلتمس أثرًا مشتركًا، جوهرًا عابرًا لا تحدّه اللغة أو البلد أو الظرف التاريخي. ذلك الجوهر هو ما يجعل هذه التجارب تنتمي، من دون اتفاق مسبق، إلى ما يُسمى اليوم بالسينما الشعرية.

لكن من المهم أن نؤكد أن مصطلح "السينما الشعرية" لم يكن اختراعًا نقديًا بحتًا، ولم يكن غائبًا تمامًا عن أذهان هؤلاء. كوكتو تحدث عن الشعر في السينما بوصفه استعادة للحلم، للميتافيزيقي، للطفولة الأولى. بازوليني كتب عن "اللغة الشعرية في السينما" وتحدث عن الصورة التي لا تخضع لقواعد النحو السردي التقليدي، ورفض تسطيح الفن لصالح السوق أو الإيديولوجيا. حتى بونويل، الذي يُنظر إليه كالسريالي المشاكس، كان يقارب الفيلم من منطلق الرغبة في كسر الواقع عبر الحلم، في إعادة بناء الواقع من خلال العطب. تاركوفسكي ظلّ في أفلامه يبحث عن الزمن الخالص، عن الصورة التي تمسّ الروح، عن اللغة البصرية بوصفها صلاة. وبيرغمان، على امتداد أعماله، كانت السينما لديه معادلاً شعوريًا لسؤال الوجود، ساحةً لمواجهة الصمت، الله، الموت، الجسد، الرغبة، الندم.

ومع ذلك، فإن أيًا من هؤلاء لم يسعَ إلى تأسيس "مدرسة" للسينما الشعرية أو يقدّمها كمذهب قابل للتكرار. لم يكن هدفهم المصطلح، ولا التنظير، ولا التبشير بمنهج جديد، بل كانت السينما نفسها — كفعل جمالي وفلسفي وروحي — هي مجال نشاطهم الكثيف، الحي، المتحول. كل واحد منهم استخدم السينما بوصفها اللغة الأعمق للتعبير، وكتب بها ما لا يمكن للقصيدة وحدها أن تقوله، ولا للفلسفة أن تبلوره تمامًا. السينما كانت عندهم لغة كاملة، لا تابعة ولا خادمة للفنون الأخرى، بل كيانًا قائمًا بذاته، يولد من الجسد والصورة والزمن والظل والغياب.

إن السينما الشعرية، بهذا المعنى، لا تختزل في تعريف أو مقولة. ليست شكلًا أسلوبيًا أو ترفًا بصريًا، بل هي حالة، موقف من العالم، من الإنسان، من الفن، من الموت. هي وعي بالصورة ككائن حيّ، بالصمت كبلاغة، بالزمن كنسيج روحي، بالحركة كقصيدة. لهذا السبب، أفلامهم تقاوم الاستهلاك السريع، وتحرّض على التمهّل، على التأمل، على إعادة التلقي بوصفه شراكة شعورية لا مجرد متابعة.

ما يجمع هؤلاء الخمسة أيضًا، هو تواضعهم الإنساني في مواجهة ما يخلقونه. لم يدّعِ أحدهم العبقرية، ولا رفع نفسه إلى مقام المُعلّم الأعلى. بل ظلّوا حتى آخر لحظة، يسيرون بخوف العاشق نحو الصورة، بحثًا عن ما لا يُقال. لم يسعَ تاركوفسكي ليُرضي الجمهور، بل ليصوغ الزمن كصلاة. لم يكتب بازوليني ليقنع النقاد، بل لينقذ الفتى في داخله من قسوة العالم. كوكتو لم يصوّر ليقدّم حلًا، بل ليفتح الباب نحو المرايا. بونويل ظلّ يسخر من السلطة، لكنه كان في العمق طفلًا مذهولًا أمام الخرافة. وبيرغمان، في كل وجع شخصياته، كان يطرح سؤالًا واحدًا: "هل من معنى لهذا كله؟"

في زمن يتجه فيه الفن إلى الانفعال السريع، والفرجة الفورية، والتصنيفات الجاهزة، نحتاج أكثر من أي وقت إلى إعادة مشاهدة أفلامهم، لا بوصفها "كلاسيكيات" محفوظة في خزائن التاريخ، بل كأعمال حيّة، قابلة للحوار. أفلام لا تتقادم، لأن

جوهرها ليس في الموضة أو التقنية، بل في الأسئلة التي تطرحها، في المساحة التي تفتحها داخلنا. أفلام تدعونا لا لاستهلاكها، بل للتورط فيها، للعيش معها، لإعادة صياغة علاقتنا بالعالم من خلالها.

إن دعوة هذا الكتاب ليست للتمجيد، ولا لإغلاق النقاش، بل للفتح. لنعد إلى كوكتو لا لنفهمه فقط، بل لنصغي لارتجاف الصورة في "وصية أورفيوس". لنشاهد "المرآة" لتاركوفسكي لا لنتأمل تركيبة اللقطات، بل لنضع أنفسنا في طفولتنا، في هشاشتنا. لنواجه "سالّو" لباسوليني كمن يقرأ نصًا مشتبكًا مع الجسد والسلطة والخوف. لنصمت مع بيرغمان أمام صمت الله. ولنضحك ببكاء مع بونويل، ذلك الساخر الذي مازج العبث بالعمق كما لم يفعل أحد قبله.

هذا الكتاب، في جوهره، دعوة مفتوحة لإعادة اكتشاف معنى السينما، من خلال هؤلاء الذين جعلوا منها مرآة للروح، لا سلعة للعرض. دعوة لأن نمارس التلقي كفعلٍ شعري، لا كاستهلاك عابر. لأن نكتب، نحن أيضًا، أفلامنا الداخلية، ونبحث عن الشعر لا في الوزن والقافية، بل في الضوء والظل، في القطع والمونتاج، في ارتعاشة الوجه، في تموّج اليد على سطح الماء.

السينما الشعرية ليست ملك أحد، ولا أحد من أولئك المخرجين ادّعى امتلاكها أو تأسيسها. ظلوا يبحثون عنها كما نبحث عن الحب، عن الله، عن الجمال، عن الوطن الداخلي. لم يُكملوا

الطريق، بل فتحوه. لم يعطونا خريطة، بل تركوا لنا أثر القدم في الرمل، والماء يرتجف بعد العبور.

وهكذا، سيظل هذا الكتاب بالنسبة لي، ليس نهاية مشروع، بل نقطة بداية جديدة. ما زال هناك الكثير لأُشاهده، لأقرأه، لأفكّر فيه، لأحلمه. وما دامت السينما قادرة على أن تثير فيّ هذا القلق الجميل، فهذا يعني أنها ما تزال فنًّا حيًّا، وإنسانيًّا، وشعريًّا.

لنُبقِ الحوار حيًّا.
ولنُبقِ الحلم مفتوحًا على مصراعيه.
فما من شيء أكثر إنسانية — وأكثر شعرية — من أن نبحث عن المعنى... وسط العتمة والضوء.

Hamid Oqabi

Hamid Oqabi is a Yemeni-born novelist, screenwriter, film and theatre director, poet, playwright, film critic, and visual artist based in France. He is a prominent figure in contemporary Arabic literature and arts, bridging linguistic, cultural, and aesthetic boundaries.

Oqabi is the author of 17 novels, 6 poetry collections, 4 short story collections, 3 screenwriting manuals, 16 theatrical texts, 13 books on film criticism, and 8 books on literary criticism. He has directed and produced 10 short films and held 11 solo art exhibitions, including one photography show in France.

His creative work transcends genres, weaving cinematic, theatrical, and philosophical dimensions to explore themes of myth, memory, exile, and the fragmented identity of the postmodern subject. Drawing from Arab heritage and European modernism, Oqabi creates dreamlike structures that evoke profound intercultural dialogue.

As a critic, Oqabi provides fresh and bold perspectives on cinema and modern poetry, expanding the scope of Arabic critical discourse. He is the founder and artistic director of the Arab-European Forum for Cinema and Theatre, which has organized numerous symposia and artistic events since 2018.

Many of his works have been translated into English, French, German, and Italian, and he has published three books in French, affirming his place as a transnational literary and artistic voice. His participation in various international festivals and conferences reflects his global engagement.

Hamid Oqabi embodies a comprehensive artistic vision where disciplines converge, languages resonate, and art becomes a space of resistance, contemplation, and renewal.

حميد عقبي

حميد عقبي، كاتب ومخرج سينمائي ومسرحي يمني مقيم في فرنسا، وُلد في اليمن ويُعد من أبرز الأصوات المعاصرة في الأدب والفن العربي، جامعًا بين التقاليد اللغوية والجمالية المتنوعة، في فضاء يتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية.

نشر عقبي 17 رواية، و6 مجموعات شعرية، و4 مجاميع قصصية، و3 كُتيبات في كتابة السيناريو، و16 نصًا مسرحيًا، بالإضافة إلى 13 كتابًا في النقد السينمائي و8 كتب في النقد الأدبي. أخرج وأنتج 10 أفلام قصيرة، وأقام 11 معرضًا فنيًا تشكيليًا منها معرض فوتوغرافي في فرنسا.

تتميز أعماله بتجاوزها للأنواع التقليدية، إذ تمزج بين البعد السينمائي والمسرحي والفلسفي، وتتناول موضوعات مثل الأسطورة، المنفى، الذاكرة، وتفتت الهوية في العالم ما بعد الحداثة. يستلهم من التراث العربي والحداثة الأوروبية ليخلق عوالم حلمية وحوارات ثقافية عميقة.

كناقد، يقدم عقبي رؤى جديدة وجريئة في ميدان الشعر الحديث والسينما، توسّع من آفاق الخطاب النقدي العربي. وهو مؤسس ومدير المنتدى العربي الأوروبي للسينما والمسرح، الذي ينظم ندوات وأحداثًا فنية وأدبية منذ عام 2018.

تُرجمت العديد من أعماله إلى الإنجليزية، الفرنسية، الألمانية، والإيطالية، ونشر ثلاثة كتب باللغة الفرنسية، ما يعزز مكانته كصوت أدبي وفني عابر للغات والثقافات. كما شارك في عدد كبير من المهرجانات والمؤتمرات الدولية.

يمثل حميد عقبي رؤية إبداعية شاملة تلتقي فيها الفنون، وتتفاعل اللغات، وتغدو الكتابة والفن وسيلة للمقاومة والتأمل وإعادة تخيّل الكينونة الإنسانية.

The Cinema of Poetry: Paths of Five Filmmakers
By Hamid Oqabi

This book is not a comprehensive study, nor does it claim to offer final definitions of what the cinema of poetry is or should be. Rather, it serves as a reflective invitation—an open door—for readers, artists, filmmakers, and thinkers to reengage with the works of Cocteau, Buñuel, Pasolini, Tarkovsky, and Bergman. These five filmmakers, through very different cultural, philosophical, and aesthetic paths, arrived at a deeply poetic way of seeing and creating—a way that continues to inspire and provoke generations of artists and audiences.

The term the cinema of poetry was not a central concern or a unified theory for any of these directors, even though some of them—such as Pasolini and Cocteau—did write or speak about it. What mattered to them was not terminology, but vision. Their films are poetic because they seek meaning beyond narrative logic—searching for emotional truth, existential wonder, and human depth. They embraced silence, ambiguity, rhythm, and image as elements of philosophical expression.

This book is a small step in Hamid Oqabi's broader critical and creative project. His engagement with the cinema of poetry is not only theoretical but deeply lived—in his poetry, novels, theater works, visual art, and in the dozens of articles, videos, and films he has created over the years. Oqabi's critical vision aims to challenge rigid categories and invite cross-disciplinary dialogue. His cinematic and literary criticism is rooted in a belief that art, at its best, opens wounds and offers healing—while defending beauty, freedom, and human dignity.

لا يدّعي هذا الكتاب أنه دراسة شاملة أو مرجع نهائي لتعريف "السينما الشعرية"، بل هو دعوة مفتوحة للتأمل، لإعادة مشاهدة أفلام كوكتو، بونويل، بازوليني، تاركوفسكي، وبيرغمان. خمسة مخرجين سار كلٌّ منهم في درب فني وفلسفي مختلف، لكنهم التقوا جميعًا عند جوهر الشعر السينمائي: الدهشة، الغموض، الحنين، والبحث المستمر عن المعنى العميق للوجود الإنساني.

مصطلح "السينما الشعرية" لم يكن هدفًا نظريًا لديهم، حتى وإن تحدث عنه بعضهم كبازوليني أو كوكتو. ما كان يهمهم هو الإبداع ذاته، الرؤية، والحسّ الذي يتجاوز منطق الحكاية لينفذ إلى عمق الذات والكون. أفلامهم لا تُروى فقط، بل تُحسّ وتُعاش، بما تحمله من صمت، إيقاع، صور وتأمل.

هذا الكتاب جزء صغير من مشروع حميد عقبي النقدي والإبداعي الأشمل، حيث لا يقتصر حضوره على الجانب النظري، بل يمتدّ إلى الشعر، الرواية، المسرح،

الفنون البصرية، والأفلام. عبر مقالاته، فيديوهاته، وكتاباته النقدية، يسعى عقبي إلى توسيع الأفق النقدي العربي، وإرساء حوار إبداعي عابر للتخصصات. مشروعه يحمل إيمانًا عميقًا بأن الفن، حين يكون صادقًا، يمكن أن يداوي ويحرّر، ويمنحنا أملًا وإنسانيةً في زمن الانهيارات.

Arab-European Forum for Cinema and Theatre

info.aefct@gmail.com

Caen - France

ARABE EUROPEEN POUR LE CINEMA ET LE THEATRE

Objet de l'association :

Développement artistique et culturel national et international ; production, création et évènements des des œuvres artistiques ; organisation de conférences et rencontres internationales pour le cinéma et le théâtre.

Identifiant association : W142015921

حميد عقبي

السينما الشعرية: دروب خمسة مخرجين

كوكتو، بونويل، بازوليني، تاركوفسكي، بيرغمان

Hamid Oqabi

The Cinema of Poetry: Paths of Five Filmmakers

Cocteau, Buñuel, Pasolini, Tarkovsky, Bergman

Publications of the Arab-European Forum for Cinema and Theatre