من وعي الحياة الى وعي الموت

محاولة لفهم عالم تاركوفسكي السينمائي

٢-٢

برهان شاوي

إن اهمية تاركوفسكي فنيا بالنسبة لتاريخ السينما الروسية والعالمية ، تكمن في هذا الدفق الروحاني الذي يغمر افلامه ، مثلما كان القلق الروحاني هو نسخ الرواية الروسية. ليس هذا فحسب ، فمنذ (آيزنشتين) ، عبقري السينما الروسية والعالمية ، لم تجد السينما الروسية فنانا إهتم بالأسلوب التعبيري ، وبمشاكل البحث الفني والتجريبي مثل تاركوفسكي ، وهذا يجب ان لا يفهم كنكران لمحاولات : كوليشوف ، بودوفكين ، دوفجنكو ، شنكلاي ، كوزنتسيف ، م. روم ، غيراسيموف ، جوغراي ، كوليتوزوف ، كليجانوف ، خوتسيف ، لاريسا شبتكو ، بانفيلوف ، ميخائيلكوف ، كليموف ، وغيرهم.
إن الصراع بين المعاناة الناتجة عن إدراك تراجيديا الواقع البشري المعاصر ، الخالي من التناسب والإتساق والعدالة ، وبين الثقة الطفولية بالإنسانية وبالحلم البشري عن عالم اخوي تحكمه الروح الإنسانية ، كان أحدى مشاكل تاركوفسكي ، مثلما كان شكل التعبير الفني عن هذا الصراع هو مشكلة جمالية بحتة أقلقته كثيرا.

فمع بداية الستينيات بدأ تاركوفسكي مساهماته السينمائية، أي كانت أمامه تجربة هائلة لأربعين عاما من العمل السينمائي، حيث قطعت السينما السوفيتية، والعالمية،خلالها أشواطا بعيدة، وعاشت صراعات فكرية وجمالية ملتهبة، وعالجت قضايا إجتماعية وسياسية ملحة، ورسمت مساراتها بوضوح ، وخلقت تقاليدها الفنية. ففي العشرينيات، كان السينمائيون السوفيت يسعون لخلق لغة سينمائية جديدة، ويسعون ايضا لمنح السينما خصوصية فنية تخلصها من تأثيرات الفنون الاخرى التي كانت السينما تابعة لها بهذا الشكل او ذاك.
في إحدى المقابلات التي أجرتها جريدة (الثقافة السوفيتية) في العام ١٩٦٢، قال المخرج ميخائيل روم :(في النصف الثاني من الخمسينيات ظهر عدد من المخرجين الذين استطاعوا توحيد تقاليد سينما الثلاثينيات مع الأوضاع والظروف الجديدة امثال : جوغراي، كوليجانوف، شفيستر، ألوف ونوموف،وغيرهم. فهؤلاء الشباب إستوعبوا الظواهر الجديدة في السينما العالمية بشكل جيد، وفي هذه المرحلة إتضح لي نحن جيل المخرجين القدماء بأن الإختلاف ليس في التجربة فقط، وانما في الفهم المبدئي لجماليات السينما، ولكن في السنوات الأخيرة تالق فلمان هما(الطلقة ٤١) لجوغراي، وفيلم (طفولة إيفان) لتاركوفسكي.
أن أهمية هذه الملاحظة لا تكمن في كونها صدرت من واحد من كبار المخرجين فقط، وانما لكونها صدرت من اهم المنظرين في تاريخ السينما السوفيتية. وفي حديثنا عن تاركوفسكي يأخذ تعليق روم بعدا مهما، فهو المخرج الذي تتلمذ عنده تاركوفسكي، وتاثر ببعض جوانب إسلوبه ومفاهيمه النقدية والجمالية.
منذ فيلم (طفولة إيفان) يخط تاركوفسكي لنفسه إسما في تاريخ السينما. فمنذ أول فيلم له، وما سيتبعه من أفلام، يعتمد تاركوفسكي على (الذاكرة). فالذاكرة هي المنبع. إن هذه الطريقة في التعبير والسرد السينمائي لدى تاركوفسكي تدخل ضمنيا في عملية بناء الشكل الفني للفيلم، كما انها وسيلة ناجحة لمعالجة العالم الروحي للإنسان ومنحه إمكانية (المنولوج الداخلي)، أي ان إشكالية الماضي والحاضر، الذاكرة والواقع، تطرح مشكلة مسؤولية الإنسان أمام نفسه وامام الآخرين، أمام الزمن الذي يمتد من الأمس وحتى اليوم، ومن هنا يبدأ جدل الواقع وجدل التاريخ، مثلما تبدأ ولادة الأفكار الجديدة.
إن إعتماد الذاكرة في عملية البناء الفني والشكل التعبيري عند تاركوفسكي تأخذ اشكالا عديدة، فالذاكرة تاريخ، مثلما التاريخ ذاكرة إجتماعية، وعند إستخدامه يكشف عن شرائح الواقع، ولكن هذا التاريخ يكون أحيانا تاريخا شخصيا. ومن هنا نرى في أفلامه، أحيانا، النبرة التسجيلية التي تصل حدود الخشونة. لذا فأن موضوعة الذاكرة هي مادة وثائقية يعالجها تاركوفسكي إخلاقيا وجماليا، مانحا إياها بعدا فلسفيا، بالرغم من ان الفلسفة في إفلامه لا تخرج عن كونها فلسفة،متجسدة في النقاش الفلسفي المباشر حول الأخلاق والزمن والوجود، الإبداع والتقليد، والعقل والشعور، الجزء والكل.
غير ان السلوك الشاعري للابطال والمجسد على الشاشة بهذه الوثائقية، يمنح العمل الفني تعبيرية عالية، وهذا ما نلاحظه في جميع افلامه، ومن هنا أستطيع القول ان في افلامه يكمن ما يسمى بـ(الوثائقية الشاعرية)، وهنا بالذات نجد ملامح من تاثيرات ميخائيل روم وكوزنتسيف وخوتسييف.

أن تاركوفسكي لا يبحث فقط عن جمال الإشياء، وانما يقدمها بشكل جميل، بل ويفجر لدى المشاهد الاحاسيس الجمالية، فهو لا يدفعنا الى التفكير في تربية أرواحنا جماليا وانما يساهم في هذه التربية، اي ان أعماله تؤدي وظيفة الفن الكبرى (التطهير)، مثلما تدفعنا لإعادة النظر بالواقع، وهذه إحدى مهام الفن الحديث، أي انه يجسد مقولة الناقد الجمالي الروسي (تشرنشيفسكي) في (إن الشيء يكون جميلا حينما يذكرنا بالحياة).
لكن عملية (التطهير) في الدراما اليونانية تستند الى كون ابطالها مأساويين، فهل أبطال تاركوفسكي مأساويون؟ ..نعم..إنهم مأساويون، لكنهم ليسوا كابطال التراجيديا الأغريقية، فهم لا يسيرون وفق مشيئة أقدار مقدرة سلفا، وانما يختارون اقدارهم بانفسهم ، ومن هنا فأن أبطاله أقرب الى ابطال الدراما الشكسبيرية..!
كما ان هناك معالجات أخلاقية في كل افلامه، إلا ان للتقاليد الفنية دوراً مهماً في هذه المعالجات الأخلاقية، لا سيما تقاليد الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، ويتجلى هدا بشكل بارز في فيلمي (طفولة إيفان) و (إندريه روبلوف)، وهنا نستذكر مقولة غوركي عن الأدب الروسي وسؤاله: من المسؤول؟؟ وما العمل؟؟.

تاركوفسكي والأدب الروسي الكلاسيكي

لقد استوعب تاركوفسكي جوهر إسلوب الأدب الروسي، لكنه ليس كاتب روايات وإنما صانع أفلام..! والأفلام التاريخية تعتمد، عادة، على العصر وأحداثه، مثلما الأفلام الحربية تعتمد على الأحداث المرتبطة بحياة الشعوب، فكيف لتاركوفسكي ان يعبر عن نمط الأفكار تاريخيا، نمط الإنسان، وشاعرية الأحلام البشرية، شاعرية المشاعر الإنسانية، والشعور التراجيدي لإشكالية الوجود البشري، ومصير العالم ومستقبل البشرية، كيف له ان يستخدم الذاكرة الجماعية..!!

أندريه روبلوف....من المسؤول..؟؟

لقد كتب سيرجي آيزنشتاين :(من اجل إخراج فيلم عن التجربة المعاصرة، يمكن أن نعتمد على الفيلم التاريخي، إذ يمكنه أن يلعب دورا مهماً، من حيث اننا لا نريد للفيلم المعاصر ان يكون كمشهد من الحياة اليومية، ، فمن خلال الفيلم التاريخي يمكن ان نركز على النظرة التاريخية الشاملة. المؤلفات الكاملة-ج ٥،ص١١٤ بالروسية). ومن هنا جاء إختيار تاركوفسكي لشخصية (إندريه روبلوف) الذي عاش في روسيا القرن الخامس عشر، فهنا المشاكل الأخلاقية والجمالية مرتبطة مع نفسية البطل، وحركة وعيه في الإطار التاريخي. لكن التاريخ هنا (مكان)، والمكان باعتباره (تاريخا) يأخذ بعدا (زمنيا) تاريخيا، لذا فان إختيار الموضوع التاريخي، وإقتناص اللحظة التاريخية، منح تاركوفسكي إمكانية هائلة لتعميق الصراع الروحي والإجتماعي ، ودفعه لطرح الأسئلة الجمالية والأخلاقية للواقع السوفيتي المعاصر. بيد ان اللجوء الى التاريخ، من جهة أخرى، حل سهل، لا سيما حينما يود الفنان معالجة الواقع المعاصر،لأن ذلك يعني إستخدام الوثائق بدل التفكير بخلق أحداث جديدة. غير ان اختياره لشخصية (أندريه روبلوف)، فنان الأيقونات، لم يكن إختيارا عابرا، سريعا وشكليا، ولم يكن بحثا عن السهل!!
لا نجد في تاريخ السينما الروسية فيلما إرتقى فنيا الى مستوى فيلم (أندريه روبلوف) من حيث القوة التعبيرية والجمالية للحدث التاريخي سوى فيلم (إيفان الرهيب) لآيزنشتين رغم الفارق الزمني، وأسلوب المعالجة، وطبيعة الموضوع.
إن تاركوفسكي بدأ مع (اندريه روبلوف) رحلته باتجاه الحدود الخطرة للفلسفة الميتافيزيقية، فالتجربة الروحية الكامنة في الشخصية التاريخية، وهذه الأسئلة عن الجمال، الحق، النقاء، والروح، تدفع بالحياة نفسها، وبالفنان الحقيقي للسؤال عن الموت، ومعناه، وجدواه، وعن جوهر المطلق، اي إن تاركوفسكي يجسد من خلال الفيلم مفهومه للفن باعتباره حنينا الى (المثال).!! لكن أفلام تاركوفسكي ليست دينية، اذا لم نقل إنها في الجوهر أفلام مضادة للدين بمفهومه السائد، فقد طرح قضية فصل الأخلاق عن الدين في فيلم (اندريه ربلوف)، داعيا الى الأخلاق الطبيعية، لا سيما في القسم الرابع من الفيلم والذي يحمل عنوان (العيد.١٤٠٨) حينما يقضي (روبلوف) ليلته عند الوثنيين الذين كانوا يطلقون الجسد لأفراحه، ففي تللك الليلة يلتقي هناك في الغابة بالمراة الوثنية التي تؤكد له بأن الحب الأخوي والجسدي لا ينفصلان!، وكذلك ما تزرعه تلك الليلة في روحه من شكوك، حيث يتجسد ذلك في ازمته الإبداعية التي هي في جوهرها أزمة أخلاقية وموقف من العالم، والتي تكون جوهر القسم الخامس من الفيلم والذي يحمل عنوان (المحكمة الرهيبة)، وما يرافقه من منولوج داخلي يتحدث فيه (روبلوف) مع نفسه عن لا جدوى القدرة على تجسيد النقاء والطيبة في الأيقونات حينما يعجز الأنسان عن الحب، او حينما لا يعرف ما هو الحب..!!

وعي الموت

كل افلام تاركوفسكي تتحدث عن الموت، الموت الجسدي والروحي..موت الأشياء، وموت الذاكرة..! فالبداية في أفلامه تكون دائما هي نهاية ونتيجة لتجربة طويلة وغير مرئية لكنها، ومن خلال الشخصية الجديدة، والأحداث الجديدة، تقود ايضا الى نهاية درامية اخرى، فوعي الحياة يقوده دائما الى وعي الموت ..!
فاذا كان الإنسان في فيلم (سولاريس) قد قُذف الى كوكب (سولاريس)، فانه في فيلم (المرآة) قذف الى كوكب (التاريخ . الزمن)، وفي فيلم (ستالكر) قذف بنفسه الى المنطقة الممنوعة من الدخول، ليفتح الأبواب الداخلية وليواجه عواصف الروح العاتية.
إن العزلة الكاملة، والعجز عن عبور الهوة الأخيرة بين الذات والأشياء، وعدم قدرة الناس على الإحتفاظ بتقارب وثيق بين بعضهم البعض، وهذا الإحساس بالعجز واليأس المطلق، والشعور بعدم جدوى كل جهد، هو تجسيد لأفكار تاركوفسكي لوعي الموت، ولقد تجلى ذلك بشكل واضح، وهائل التأثير، في فيلمه (الحنين - نوستالجيا).
إن البطل لدى تاركوفسكي هو(الأنا) في مرآة الزمن، هذه (الأنا) التي تواجه الشعور بالمرارة، والتي تعي موتها..!. لكن تاركوفسكي لا يفلسف هذا الوعي ويجسده في كلمات فحسب وانما يدفعنا الى الإحساس به من عناصر الطبيعة، والأشياء، ومن خلال إيقاع الفيلم.
فاذا كانت الفواكه، المطر، الأنهار، الأشجار المثمرة، والأجسادالفتية، والجياد الأصيلة، وكركرات الطفولة، والرعد والبرق، تؤلف عناصر حياة الطبيعة في أفلامه الأولى:(طفولة إيفان)، (اندريه روبلوف)، (المرآة)، وحتى (سولاريس)، فانه ومنذ فيلمه (ستالكر)، الذي هو آخر أفلامه في الاتحاد السوفيتي، مرورا بفلميه (الحنين . نوستالجيا) و(القربان او التضحية) اللذين أخرجهما في المنفى، يبدأ في تجسيد وعي الموت من خلال موت الطبيعة، إذ تبدا مشاهد الجدران المتآكلة، والرطوبة الخانقة، والألوان الرمادية والمعتمة ومساحات الفراغ الهائلة، والوحل الذي يكاد يشكل الارضية غير المباشرة..! أي إن وعي الحياة انعكس في التعامل مع الطبيعة، ومن خلال الطبيعة، فهي لديه ليست إستعارة فنية فحسب، وانما هي الحكيمة، الطيبة، الناطقة بصمت،فهو لا يتخلى عنها وانما يستكشفها، ويغور في اعماقها، لذا فان وعيه للموت إنعكس على علاقته بالطبيعة.
والحقيقة ان إستعارات الطبيعة هذه هي الإرث الغنائي الذي قدمه عمالقة السينما السوفيتية في العشرينيات، لا سيما (دوفجنكو). فمشاهدة لفيلم (الأرض) لدوفجنكو تؤكد لنا بأن الفواكه، الأشجار، الرعد، المطر، النار، المرأة العارية، الجياد التي تأكل التفاح، قطرات الندى، خرير المياه، ليست إستعارات مأخوذة من (الرمزية الروسية) في الأدب، كما يذهب بعض النقاد الألمان، وانما هي من تأثير أسلوب (دوفجنكو) و(دزيغا فيرتوف). مثلما نجد ان جماليات بناء اللقطة، وديناميكيتها، تمتد بجذورها الى (آيزنشتين) في فلميه (إيفان الرهيب) و (الأمير نيفسكي)، والى المخرج السويدي (بيرغمان) في فيلمه (بيرسونا)، و(كوراساوا) في فيلمه (راشمون)، و (كوزنتسيف) في فلميه (الملك لير) و(دون كيخوتة).
في محاضرة له في العام ١٩٥٤ عن (دراماتيكية السينما ومسائل البناء الفني للسيناريو والفيلم) قال روم:(الصراع بين الخير والشر يجب ان يكون دائما الموجه الأساس لمواقف الفنان، فهذا هو الموضوع الخالد الوحيد الذي شغل الفن طوال آلاف السنين، رغم ان مفهوم الخير والشر يتغير احيانا، ولكن إذا كان هذا الصراع الأخلاقي، صراع الخير والشر، ليس المركز الذي يلتف حوله العمل الفني، ولا يتطور الحدث والصدام من خلاله، واذا لم يصعد المخرج هدا الصراع، فانه لن يستطيع ان يقدم شيئا أصيلا)..!
بهده الكلمات الواضحة والبسيطة كان تاركوفسكي يسترشد دائما.فهذا الصراع كان يقلقه حقا، لكنني لا أريد أن أقول عنه بانه الطليعي المضاد للطليعية (هذا عنوان مقال الناقد شليغل)، وأنما اقول عنه بانه الإمتداد الحقيقي والأصيل لأعرق ما في السينما السوفيتية الروسية من تقاليد طليعية، وقيم جمالية وإبداعية، ومن الصعب جدا وضع تعارضات فكرية أو جمالية، بينه وبين السينما الروسية والسوفيتية التي لم تخل من مخرجين مهمين جدا يشاركون تاركوفسكي الكثير من القلق الإبداعي أمثال:تالانكين، كليموف، بانفيلوف، ميخائيلكوف، عبد الرشيدوف، خوتسييف، شنكلاي، أبولادزة، وشاعر السينما براجانوف!!

ألمانيا - صارك-١٩٩٥

رحيل ديبوراه كير

تحية لنجمة جميلة ومن طراز خاص

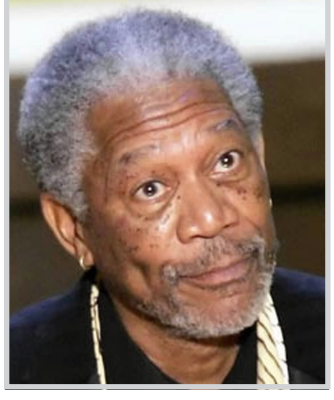
نادية فارس

ولدت في سكوتلاندا عام ١٩٢١، نشأت في بريستول واصبحت واحدة من اجمل نجمات هوليوود وأغرزهن موهبة.. انها ديبوراه كير التي توفيت في نهاية الاسبوع الماضي.
وعلى الرغم من ان عدداً من الوجوه السينمائية الانكليزية حققت نجومية في هوليوود فان كير وحدها اصبحت نجمة عالمية كبيرة، بعد الحرب العالمية الثانية، وقد تأسس نجاحها على جمالها الهادئ الذي يوحي بالرزانة والثقة، وأثر ذلك على ادوارها المتعددة والنجاح الذي حققته عبر خمسين عاما من العمل والشهرة. ففي فيلم ميجر باربرا" وهو العمل الاول لها مثلت دور ضابط في جيش الانقاذ" ومثلت دور الراهبة في "النرجسية السوداء" وفي السماء تعرف السيد اليسون" ومربية اطفال في "الملك وانا والبري وعانسة منطوية على نفسها في "موائد منفصلة" والمضحية بنفسها في يوليوس قيصر وسجين زندا زوجة محبة في الشمس وارملة في فيلمها الاخير حديقة اسام.
ولكن شهرة كير شهدت انتقالة مهمة عندما مثلت زوجة القائد العسكري القاسي، تبادل الرقيب بيرت لانكستر في الفيلم الشهير من الان والى الابد اخراج فرد زينمان وقد ابدت كير خجلها عندما ارتدت (المايوه الاسود) الذي ظهرت به في ذلك المشهد المتميز من الفيلم على شاطئ البحر في هونولولو حيث تم تصوير المشهد، واصبح ذلك المكان بعد ذلك من الاماكن التي يحرص السواح على زيارتها.
وقد مثلت ادواراً مشابهة لدورها ذلك في عدد من الافلام ومنها نهاية المسألة اضافة الى دورها على المسرح وعلى الشاشة في (شاي وحنان).

عن (الاوبزرفر)

مورغان فريمان .. الرجل الذي أعطى للإله وجهاً

بيتر تساندر
ترجمة: قاسم مطر التميمي



ينتمي الممثل الى كبار الشخصيات المحترمة في هوليوود، ليس لانه لعب دور (السيد) مرتين . مورغان فريمان الذي بلغ السبعين من عمره صيف هذا العام (٢٠٠٧م) بارع في ادائه سواء كان يمثل دور القاضي او القاتل او السجين او الرئيس.
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
عندما مات جون هوستن قيل في رثائه : " الرجل الذي كان الها " . وكان هذا التعبير يعني قبل كل شئ تقديرا رمزيا ؛ حقا ان هوستن قد مثل في فيلم (الانجيل Die Bibel) دور النبي نوح واستعار الاله صوته . وفي اعلى مناصبه لم يكن له الكثير من الزملاء الانداد .
حتى مثل مورغان فريمان سنة ٢٠٠٣ دوره في فيلم (بروس الجبار) الها عصريا على نحو مختلف تماما: رجل في بزة بيضاء في مبنى دائرة فارغة ، يمني النفس بالراحة . رجل اسود في موقع سام : ان ما كان مثارا للهياج والاستفزاز سنة ١٩٣٧ عندما ولد (فريمان) في ممفيس (ولاية تنيسي) لم يعد كذلك اليوم ، بل غدا مادة للكوميديا ، وربما صار ايضا مصدر كسب للممثل.
فريمان الذي كان الها ايضا ، ليس مرة واحدة وانما مرتين (ايضا في مسلسل " اوجين الجبارة ") يعتبر واحدا من اكبر الشخصيات المحترمة في هوليوود . لعب دور ضابط كبير في وحدة عسكرية سوداء في حرب الانفصال (في فيلم Glory)، ولعب دور نيلسون مانديلا (المسيرة الطويلة نحو الحرية) ودور الرئيس الاميركي في فيلم Deep Impact، ويلعب باستمرار دور الجنرال والقاضي والاب . انه الرجل الذي يحظى بثقة الجميع، حتى وان كان يلعب باستمرار وانتظام دور القاتل والشخصية المريبة . ربما يكون الصوت وحده ، هذا الصوت الجهوري المميز الذي لا يستطيع المرء ان يستوقفه . والى جانب ذلك فان فريمان متحدث ومتكلم مرغوب . ربما يكمن ذلك في كونه جاء الى السينما متاخرا ايضا . وقد تصاعد في عمله من الادنى الى الاعلى.
فقد عمل فريمان طويلا في المسرح. على خشبات مسارح برودواي. فقد مثل في مسرحية The Nigger Lovers سنة ١٩٦٧) وفي مسرحية Hello . Dolly التي تقتصر على الزنوج وحدهم ايضا (سنة ١٩٦٨). وعمل فريمان منذ مطلع السبعينيات في التلفزيون ايضا. ولكن الشاشة الكبيرة لم تنظر اليه الا في وقت متاخر. فحصل على ادوار صغيرة لا تثير الانتباه كما في فيلم Brubaker.
كان عليه اولا ان يخدم بتواضع (جيسكا تاندي) في فيلم (مس ديزي وسائقها) سنة ١٩٨٩م . دور سبق له ان لعبه في برودواي الى جانب (دانا ايفي Dana Ivey) وفجاة تعرف المرء على امتداده واكتشف ان هذا الفريمان قد سبق له قبل سنتين من ذلك تمثيل دور ذلك القواد الذي لا يقدر بثمن في فيلم (الاسفلت اللماع) الذي لم يحقق نجاحا غير انه جلب له الترشيح لجائزة الاوسكار ، مثلما حصل الان في فيلم (مس ديزي). وهكذا تسلل مورغان فريمان اولا باعتباره رجلا راشدا الى الوعي الجماعي. ولا يمكن اعتبار النجم السينمائي دقيقا في اختياره ادواره.

لقد حصل فريمان على جائزة الاوسكار لاول مرة قبل ثلاث سنوات عن فيلمه الذي انتجته شركة ايستوودز (مليون دولار بيبي Million Dollar Baby).
ولم تكن مسالة ذات مغزى كبير ان يحصل ممثل اسود على رمز الانتصار . فقد حصل جيمي فوكس على الجائزة ذاتها عن فيلمه Ray.
ولكن فريمان يمتلك ايضا التكملة الكبرى بانتظام اذ كان الدور لا يحقق مطلب رجل اسود.

صحيفة دي فيلت