



بلاغة التكوين وجماليته في فيلم "القربان" لأندريه تاركوفسكي

قراءة وصفية تحليلية للمشهد الأول

د. المصطفى كيتو

elelmostafa.kittou72@gmail.com

كلية اللغات والفنون والآداب / جامعة ابن طفيل / المغرب.

الملخص

نقدم في سطور هذا المقال للقارئ العربي، قراءة وصفية-تحليلية لبعض إطارات الصورة السينمائية في المشهد الأول من فيلم "القربان" (*Le sacrifice*) للمخرج السوفياتي العالمي الراحل أندريه تاركوفسكي، دون إغفال توظيفنا للغة واصفة سينمائية؛ إذ نقتصر فيه على أهم عناصر التكوين داخل الإطار وتجلياتها سيميائية وجماليًا لإنتاج المعنى وفق سريرة تدليلية، مع العلم أنها تتنوع ما بين العلامة البصرية بشقيها الأيقوني والتشكيلي، العلامة اللسانية المفوظة بالخصوص والعلامة الإيقاعية المصاحبة والمؤثرة، تتظافر هذه الأجزاء التكوينية وتتفاعل لتتسجم، مشكلة حقلًا متناغمًا، ومنه تنتج صورة سينمائية شعرية دالة بصريًا وسمعيًا.

الكلمات المفتاحية:

علامة أيقونية، علامة تشكيلية، علامة لسانية، صورة سينمائية، مقارنة سيميائية جمالية.

Rhetoric and aesthetic composition in Andrei Tarkovsky's "le sacrifice" *An analytical descriptive reading of the first scene*

Elmostafa kittou

Image and Cinema, Center for Doctoral Studies, Faculty of Languages, Literature and Arts, Ibn Tofail University, Morocco

Abstract

In the lines of this article, we present to the Arab reader a semiotic-aesthetic approach to some of the cinematic picture frames in the first scene of the film "Le sacrifice" by the late Soviet director Andrei Tarkovsky, without neglecting our use of cinematic descriptive language. In it, we confine ourselves to the most important elements of composition within the framework and its semiotic and aesthetic manifestations to produce the meaning according to an indicative process, knowing that it varies between the visual sign with its two parts, the iconic and the plastic, the linguistic sign especially pronounced and the accompanying and influential rhythmic sign. These structural parts combine and interact to harmonize, forming a harmonious field, from which a cinematic, poetic image is produced visually and audioly.

Keywords

An aesthetic semiotic approach - a cinematic image - an iconic sign - a plastic sign - a linguistic sign.

لإمكانياته، فهو يتجاوزه بتدخل العامل الذاتي للمصور، ويحدد هذا العامل " قدرة المصور على التذوق والتمييز والحساسية في التعامل مع وضع الكاميرا وزاوية الرؤية والمنظور والنسب بين الأبعاد والألوان...وما إلى ذلك من عوامل عديدة تفتح أمام المصور مجالاً واسعاً للاختيار" (ماشيللي: د س، ص5).

يتلقى مدير التصوير تعليمات المخرج، يترجم تصورات، يحاول أن يقدم للمشاهد صورة سينمائية مرغوباً فيها، تحقق آماله وتطلعاته، ولا يبدو تكوينها وصفة جاهزة يمكن تعميمها، بل الأذواق تختلف والموضوعات كذلك، مما يدفعنا إلى البحث في قواعدها وعناصر

مدخل

يعد مبحث التكوين من أهم مباحث الصورة السينمائية، تلك الصورة المتحركة، التي يمزج فيها المخرج السينمائي بين التقنية والفن لتحقيق بعض غاياتها، منها؛ جذب المشاهد للموضوع المصور، محاولة التحكم في مشاعره، خلق الإحساس الجمالي لديه وتجنب مضايقته. يظل العامل الفني قائماً، مرتبطاً بالذات المخرجة، يبلور رؤيتها، يبرز قدرتها على التدخل في عمليات التكوين، مهما تطورت تقنيات التحكم والضبط في التصوير؛ فالفن في الصورة السينمائية، وإن اعتمد في وجوده أصلاً على توفر هذا التقدم التكنولوجي واستيعاب المصور

تكوينها، متخذين من فيلم "القربان"، متناً فيلماً للملاحظة والوصف والتحليل والتأويل، واضعين نصب أعيننا الاختلاف بين العين البشرية والكاميرا؛ حيث الأولى ذاتية متقلبة وانتقائية، تتغير حسب الفضاء والزمان والإحساس، والثانية موضوعية تنقل كل ما يدخل إطارها الذي تغطيه بصفته موضوعاً، معروضاً أمامها.

من هذا المعطى، تتجلى لنا أهمية التكوين الحركي للقطعة السينمائية (الإطار السينمائي) إذ يلجأ المخرج السينمائي إلى السينوغرافيا كوحدة أساسية لتكوين وتنظيم المشهد، عندما نقول "السينوغرافيا تعني العناصر السمعية-البصرية وهي الأدوات التي من خلالها يتحقق الميزانين اعتماداً على قيمة فنية، أو قيمة فكرية مطلوب تحقيقها ضمن إطار الفيلم (Film Frame) كما يرى طارق الجبوري" (الجبوري: ع98، ص453) إذ بما يتقدم السرد الفيلمي (السمعي-المركبي) يتحكم في إطار الفيلم من حركة الكاميرا، وحركة الممثل، وديكور وأكسسوار وإضاءة وغيرها من عناصر التكوين.

يتحدد الإطار الجيد من خلال التكوينات المشحونة بالفكر والحركة والانفعالات المنتجة للمعنى سواء على مستوى الممثلين، أو الكاميرا، أما الإطار الضعيف، فهو نتاج التكوينات الخاوية من الفكر والحركة؛ الأمر الذي يعوق سرد القصة، ويزعج المشاهد، يرى الفريد هشت كوك أن: "مستطيل الشاشة ينبغي أن يكون مشحوناً بالانفعال" (تروفو: د س، ص70) لتتراءى لنا إشكالية البحث من صلب اللغة السينمائية ذاتها؛ ألا وهي آليات التكوين في الصورة السينمائية، ومنه نطرح الأسئلة الآتية:

- ما التكوين داخل الإطار؟
- كيف يتم التكوين عند تأطير اللقطات والمشاهد؟
- ماهي قواعده؟
- ماهي عناصره؟
- هل يمكن إنتاج صورة سينمائية ذات معنى من دون آليات التكوين؟
- ما مميزات تكوين الصورة السينمائية في المشهد الأول من فيلم "القربان" لأندريه تاركوفسكي؟
- نظراً لأهمية عمليات التكوين في بناء الصورة السينمائية لدى كل مخرج سينمائي؛ ارتأينا أن نساهم-ومن خلال سطور هذا المقال-في تنمية وعي المتلقي العربي وتوسيع معرفته السمعية-البصرية؛ ليحسن قراءة ما يتلقاه من صور ثابتة أو متحركة مقتنعين بأنها-لا شك فيه-تخضع لتكوينات معينة من طرف منتجها أو مبدعها وفق رؤية إخراجية ما في

حدود معينة، تسيح المعنى والرسالة معا سواء ثقافياً أو اجتماعياً وحتى إيدولوجياً، فالصورة ليس بريئة بتعبير أوميرتو ايكو ورولان بارث، وما على المتلقي إلا استحضار سنن معين للتعرف مما تواضعت عليه جماعة من الناس، ليتمكن من فك شفراتها وفق سياق وملء معينين، لنقدم قراءتنا ونحن مدركين أننا لسنا أول وآخر من يتناول هذا الموضوع، فقط نقدم مجهوداتنا البحثية والجمعية التي تقرنا ومعنا المتلقي من جوهر التكوين في الصورة السينمائية باعتباره العنصر الرئيس في بنائها، كما أن باقي الصور تخضع في عمومها إليه ومن ذلك الصورة الإشهارية والفوتوغرافية والتشكيلية والمسرحية والتلفزيونية... إنه فعل تقني-دلالي كوني أو عالمي لا بد منه في إنتاجها.

1- مفهوم التكوين (la composition)

✓ لغوياً: كلمة مشتقة من الفعل (الناقص) كان يكون كوناً وكياناً وكيونة الشيء: حدث ووجد وصار وكون تكويناً الشيء أحدثه وأوجده، الكائن (اسم فاعل) الحادث، الكون (مصدر): عالم الوجود، الكيان (مصدر) أيضاً الطبيعة الخليقة، التكوين: إخراج المعدوم من العدم إلى الوجود (جمع) تكوين: تكاوين وتعني الصورة أو الهيئة (المنجد في اللغة والأعلام، 1986م، ص704).

✓ فلسفياً: نشأة الشيء ونموه، و(سفر التكوين) يعرض نشأة العالم.

- عند أرسطو: تعاقب الصور على شيء حتى يصل الى مرحلة معينة من مراحل نموه، والتكويني نسبة إلى التكوين، وهو ما يتعلق بتكوين كائن أو ظاهرة أو نظام (مذكور: 1983م، صص54-35 بتصرف).

✓ اصطلاحاً: نقدم التحديدات الآتية:

- ستوليندر: "تنظيم العناصر التعبيرية في العمل الفني" (ستوليندر: 1981م، ص357).

- رياض عبد الفتاح: "التكوين الفني هو الجمع بين عناصر بصرية متعددة في عمل فني واحد قد ينشأ السؤال التالي - ما هو الحد الأقصى لعدد العناصر البصرية التي يمكن أن تجتمع معا في عمل فني واحد دون أن ترهق العين أو يرهق الإدراك من كثرة عددها" (رياض: 1973م، ص15).

- جوزيف ماشيللي: "التكوين الجيد هو ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق" (ماشيللي: د س، ص23).

- بيدربوست مارك: "التكوين هو فن وضع المكونات الأساسية لموضوع الصورة داخل إطار الصورة بصفة متناسقة" (Biderbost: 1986,36).

✓ إجرائيًا

نستنتج مما أوردناه، أن التكوين يتأسس على منظومة من العناصر، تتشكل جنبًا إلى جنب في إطار محدد؛ متممة بالاتساق والانسجام فيما بينها وفق رؤية المخرج السينمائي أو أسلوبه المتبع، فلا يخرج الفعل السينمائي عن الترتيب والتنظيم لمجموعة من العناصر التصويرية (سينوغرافيا وممثلين وإضاءة وألوان وغيرها مما يلزم الإطار).

يستهدف ترتيب العناصر المرئية المستوحاة من الطبيعة أو المبتكرة، إثارة أحاسيس ومشاعر المشاهد من خلال الإطار الذي "يحدد مساحة الصورة وهو عبارة عن فسحة مسطحة ذات بعدين لا يجوز خلطها مع المجال (أو الحقل) وهي فسحة التصوير (التي توهم الناظر بأن لها عمقا أي ثلاثة أبعاد، في صورة تمثيلية). جاء في العبارة الشهيرة التي قالها رسام عهد النهضة ليون باتيستا ألبرتي (*Alberti Léon Batista*): "إن الإطار يفتح نافذة على العالم، إنه يعرض عليك رؤية الفسحة الخيالية التي تكون فيها اللوحة أو الصورة الضوئية أو الفيلم.

والمؤكد، تختلف هذه المعاني إذا اختلف ترتيب هذه العناصر، ليكون التكوين هو أساس التعبير البصري" (ميشيل وجورنو: د س، صص 11، 12).

2- بلاغة التكوين وجماليته في المشهد الأول من فيلم "القربان" لأندرية تاركوفسكي

اللقطة الأولى/المشهد الأول

طقس البداية

تمثل العلامة البصرية الماثلة أمامنا جزءًا من لوحة تشكيلية لليوناردو دافنشي من عصر النهضة بأوروبا؛ وهي لوحة "سجود الملوك الثلاثة"، الذين حلوا لزيارة المسيح وأمه وتقديم طقوس الولاء، أنجزها بطلب من رهبان أغسطينيين بمدينة فلورنسا، عام 1481م، ارتفاعها مائتان وثلاثة وأربعون سنتيمترا، وعرضها مائتان وستة وأربعون سنتيمترا، زيتية على خشب، عنوانها "عشق الجوس"، غير مكتملة لسفره إلى "ميلان" الإيطالية، اللوحة معروضة في معرض أوفيري بفلورنسا منذ سبعين وستمئة وألف ميلادية، تبدو علامة أيقونية وتشكيلية دينية بتكوين تشكيلتي بلاستيكي تأملي في قصة المسيح وأمه العذراء، من أجل خلاص البشرية والرغبة في غد أفضل، ليجعل منها المخرج فرشا



تتكون اللوحة من العناصر الآتية:

- مريم العذراء أخت موسى وهارون جالسة تحت شجرة وارفة الظلال، ونخلة، وفي حجرها المسيح عيسى يمد يده اليسرى، علامات أيقونية يضعنا من خلال المخرج وقبله ليوناردو دافنشي في سياق الحدث.

- ثلاثة رجال /ملوك أفارقة، علامات أيقونية؛ يسجدون له، يحملون قناديل من صنع يدوي، علامات تشكيلية رمزية للدلالة على التزود بالنور، أحدهم يضع يده اليمنى على رأسه، كالذي يحجب قوة النور عن عينيه.

- فرسان وخيول وكلاب، علامات أيقونية.

- بنايات أثرية وإطارات وأقواس وخطوط، علامات تشكيلية من ابتكار إنسان المرحلة التاريخية.

- جوقة من الناس وحراس، علامات أيقونية تدل بدورها على طقوس اللحظة.

- علامات تشكيلية؛ تتشكل من خلال لباس المرحلة لوضع المتلقي - المشاهد في سياق الحدث.

- أشجار وطيور...

يرافق هذه اللقطة الخاصة بالعلامات التي أشرنا إليها في مكونات اللوحة، "الجنيريك"؛ العلامات اللسانية المطبوعة، الخاص بطاقم الفيلم من مؤلف ومخرج ومصور وممثلين وغيرهم. بالإضافة إلى معزوفة لأحد موسيقي الكنيسة؛ العلامة الإيقاعية، وهو سيباستيان باخ؛ إذ الموسيقى

موتيف (motif) على روحانية اللحظة، سيمياء تكوين يزيد الصورة السينمائية تأثيراً على المتفرج، وتحضيرا وجدانياً.

تدوم اللقطة أربع دقائق وخمس وخمسين ثانية؛ مما يجعلها طويلة، ثابتة، مكبرة، تسمح للمتفرج بالتأمل وطرح السؤال، يتلقى أسماء الطاقم على الشاشة، ويستمتع إلى المعزوفة متحمساً للآتي من الشريط.

بملاً جزء اللوحة المكبر إطار الشاشة، تمتد يد المسيح اليسرى في اتجاه قنديل أحد ملوك الجوس، الذي يسجد رافعاً رأسه إليه، كناية على أداء طقس السمو والتطهر الروحيين، يسود اللون الأبيض المختلط بصفرة سجيلية والبني محاطين باللون الأسود، علامتان بصريتان، للدلالة على الانتماء الآدمي للأرض، وللطقس الديني الروحي، ولتخلص من القلق والتوتر والجهل، بالمقابل التزود بنور وماء الإيمان في حضرة المسيح، الطفل البريء، الصافي، العاري، المغتسل من شوائب الحياة الدنيوية الزائلة، تحت شجرة مورقة خضراء، ونخلة مباركة معطاء.

لقد وضع المخرج في تكوين إطار خطته الإخراجية (الميزانسين) هاته: ملوك الجوس، المسيح الممدودة يده اليسرى، وأمه مريم العذراء على خط زاوية "180" درجة من عين الكاميرا، وبشكل تشكيلي مائل مكبر، صورة - عاطفة (L'image-affection)، في مقدمة الإطار، دلالة على شدة القلق والتوتر، اللذين يريد إيصالهما عبر فضاء الشاشة السينمائية للمتلقين - المتفرج، لعله يدرك الحقيقة والخلص، فيقبل على مراجعة الذات ومساءلتها.

اللقطة الثانية / المشهد الأول

شجرة الدين

تتحرك الكاميرا من الأسفل إلى الأعلى في لقطة بانورامية ضد غاطسة (La contre-plongée)، مقربة، مصاحبة لعلو الشجرة وبجانبتها النخلة، مشكلة خطأً رأسياً موازياً للجذعين، وقد أزال المخرج المعزوفة، تاركا المجال مفتوحاً لسيمياء كتلة الحركة ودخول سيمياء أصوات الطيور في الغابة وعلى ضفاف البحيرة للإطار، دلالة على طقوسها، و سمو اللحظة و قدسيتها، بين أحضان المسيح وأمه العذراء؛ هي استعارات للحظة إيمان وخشوع وهدوء وتأمل وسكينة روحية، ومجازات يعبر من خلالها المتلقي من العالم المرئي إلى اللا-مرئي وتجرد من المادي وغاص في التصوري، لحظة زمنية تتسم بالدوام والديمومة؛ يسقى بنسيمها الحاضرون ذكورا وإناثا على حد سواء، يغتسلون ويتطهرون.

إن صورة اللوحة، العلامة البصرية، وإن كانت ثابتة، عديمة الحركة بذاتها، فإن الذهن البشري يجب عليه، أن يقوم بالحركة. يقول جيل دولوز: "فقد كان ايزنشتاين باستمرار يقوم بتحليل لوحات ليوناردو دافنشي، وغريكو، كما لو كانت صورا سينمائية" (دولوز: 1985م، ص207).

إن أندريه تاركوفسكي، يحدث "الصدمة" في أذهان المتفرجين من خلال اللوحة، التي تقوم بتوصيل اهتزازات إلى قشرة الدماغ والتأثير في الدماغ البشري، إن الصورة السينمائية هاته تقوم هي ذاتها بالحركة. "كما لو أن السينما تقول: "معني، مع الصورة-الحركة، لن يكون بوسعكم أن تتجنبوا الصدمة التي توقظ المفكر (بكسر الكاف) في داخلكم، إنها جهاز آلي ذاتي، وجماعي من أجل حركة أوتوماتيكية: إنها فن الجماهير" (دولوز: 1985م، ص208).

دامت دقيقتين وست وعشرين ثانية، ليكون مجموع وقت اللحظة الطقوسية هاته، سبع دقائق وواحد وعشرين ثانية.

إن حضور الشجرة وحضور النخلة خاصة، في رسمه وتمنمة ليوناردو دافنشي، وتحافت الملوك الإفريقيين الجوس الثلاثة على المكان، حيث نور الإيمان اللامرئي، لا نور القنديل المرئي كما توهم صورة اللوحة؛ تشكيل بلاستيكي يوثق اللحظة الروحية ويمنحها الخلود ناحتا الزمن ومفرغه من اللحظية الثابتة، واسما إياه بالديمومة الأبدية كما يرى جيل دولوز.

يزكي هذا ما أتى به الوحي السماوي الإسلامي فيما بعد، إذ يؤكد على ميلاد المسيح عيسى بن مريم تحت جذع نخلة، وأن أمه العذراء، كانت تتغدى على رطبها.

نستنتج من خلال عناصر سيمياء تكوين اللوحة (لغة اللون، طبيعة الإضاءة، زاوية التقاط الصورة، الأجسام، لغة الحركة للأشخاص وللفرسان، الأحصنة، الكلاب، الأبنية الأثرية، الموسيقى، المؤثرات الخارجية على الإطار، الخطوط الرأسية والدائرية والملتوية وغيرها..)، التي اعتمدها المخرج؛ أن الحقيقة الإيمانية التي يبحث عنها ويريد أن يشاركه في البحث عنها المتفرج من خلال إحداث الصدمة -الفكر، كامنة في فلك اللامرئي، الذي لا بد لامتلاك ناصيته من معرفة وفكر وثقافة سينمائية مرتبطة بلغتها التشكيلية، أو ما يعنونه أومبرطو إيكو بالملء الثقافي لكل معنى ساذج ومبتذل.

المتواليات الثالثة-المشهد الأول

شجرة الحكاية

يقوم البطل (الكسندر) بغرس "الشجرة اليابانية النادرة"، علامة بصرية رمزية، بمساعدة ابنه وهو يروي له حكاية فلسفية لراهب ياباني من التراث الياباني؛ علامة لسانية موحية؛ مفادها أن هذا الأخير، كان قد غرس شجرة يابسة على سفح جبل، ودوام تلميذه على طقس سقيها، ليحدها في أحد الأيام، قد أوقرت واخضرت، كناية عن الإيمان، بعد ذلك يدخل إلى تكوين الإطار صوت "أوطو" القادم، قبل ظهوره على الطريق الطويل، علامة بصرية، على متن دراجته الهوائية، كناية على مرور الزمن، الطريق التي تتحول من طريق العالم الواقع، إلى طريق عالم قائم بذاته، فضاء يؤثر في الأحداث بتكوينه المنحني والممتد إلى أعماق الأعماق، موتيف للتأمل يجهها ثم يسلم الأب رسالة كناية على القادم ومؤشراً عليه، يدخل معه في نقاش فلسفي غير واضح، منه فلسفة "نيتشه"، يجالسهما بعد ذلك، يودعهما على أمل إحضار هدية عيد ميلاد الكسندر في هذا المساء.

يعتمد المخرج على تكوين، تبدأ فيه الكاميرا ثابتة بلقطة شاملة (plan d'ensemble) واصفة، صورة-إدراك (l'image perception) يضع من خلالها الكسندر والابن في الجهة اليمنى من الإطار، على مستوى إحدى النقط الذهبية، للتعبير على الهدوء (اللقطة الرابعة) يدخل "أوطو" من عمق الحقل على متن دراجته الهوائية، تقوي ذلك الجو، الخطوط المنحنية المشكلة من ضفاف البحيرة والطريق الطويل، كطريق فيلمه السابق "ستالكر"، ودوران عجالات الدراجة الهوائية، كذلك الأشكال التي يشكلها فنيا أوطو، وهو يتلاعب بمقودها بمحاذاتهما، والخط الرأسى المشكل بواسطة الشجرة المغروسة للدلالة على جدية وذكورة اللحظة وصدقها، كذلك الخطوط الوهمية التي تشكلها عين الكاميرا المصاحبة (travelling) لتحركتهم، من اليمين إلى اليسار بشكل مائل وبعيد، لا يسمح للعدسة أن تبرز ملامحهم، تاركا باب التأمل مفتوحاً، وتلك التي تشكلها عين المتفرج على الشاشة.

أما الكوخ المتراخي عن بُعد؛ فعين الكاميرا لا تخرجه من تأطيرها على طول المتوالي لخلق التوازن، انطلاقاً من اللا-تماثل، وإبراز عمق المجال، على مستوى الكتل المرئية، علامة-مؤشر استباقياً لما سيأتي.

يعتمد على كتلة ضوئية طبيعية، علامة بصرية، سيمياء اللون الفضى الفاتح، والأخضر الفوسفوري الشاحب، ليزيد اللحظة الطقسية الإيمانية، التي يتنسم من خلالها البطل (الكسندر) هدوءاً واقعياً وروحانية وجمالاً استتيعياً، يحضر عنصر الماء والهواء والأرض كمقولات

(دولوز) ودوال بصرية، اقتداء بأستاذة ايزنشتاين (Serguei Eissenstein) في فيلمه: "مدرعة بوتكين" (Le cuirassé de Potemkine)، عناصر الطبيعة التي تشاركه تأملاته المونولوجية وحداده الفردي-الجماعي، خوفاً من وقوع الكارثة، يقول سعيد بنكراد بصدد "الماء" كمثل على ورود العلامات الطبيعية في الكادر: "...وذلك أيضاً شأن الماء، فهو في الطبيعة مجرد مركبات كيميائية خرساء هي مادة العلم التجريبي، ولكنه في الصورة دلالة على الارتواء والتطهر والبعث الجديد أو الغرق والموت والانحدار الكلي، وذلك هو موضوع السيميائيات، إن المعنى ليس مستمداً من مادة، بل هو الشكل الذي يحضر من خلال الإنسان في الوجود" (بنكراد: 2019م، ص 130).

نستنتج أن أندريه تاركوفسكي، قد وضع المشاهد في بداية الفيلم، في إطار سينمائي عادي واقعي كما يبدو للوهلة الأولى، مع إطالة في سيولة الزمن، يتكون من سيمياء فضاء طبيعي سيكولوجي، يدفع من خلاله الأحداث نحو الميثولوجي (حكاية الراهب) والروحي (استحضار ميلاد عيسى بن مريم)، ترافقه درشة حوارية فلسفية، هادئة كهدهود الطبيعة، يتخللها مزاح بين أوطو والكسندر، وبينه وبين الصبي (حدث ربط الصبي للجل بدراجته).

فالشجرة دال بصري وعلامة، مؤشر موتيف موح، يوظفه تاركوفسكي للإحالة على سيمياء ثلاثة أزمنة، زمن شجرة ليوناردو دافنشي الروحي، زمن شجرة الراهب الياباني الميثولوجي، وزمن شجرة الكسندر وابنه الواقعي، ينضاف إليها سيمياء فضاء الماء كمرآة عاكسة وسيمياء فضاء الغابة (الأرض الشاسعة) وسيمياء فضاء الكوخ الموحى استباقياً؛ إلى بيت العائلة (قرابان نهاية الفيلم)، كل هذا يشكل سيمياء مسرح لشخصياته المطلقة، غير المقيدة، طفل لا يتكلم، أب غارق في مونولوجاته، لا ينتظر جواباً، تحولت حياته من الهدوء إلى الخوف من الكارثة النووية، وأوطو الذي حياته انتظار من بعد انتظار صورة واقع يقبض من خلالها على أزمنة مختلفة (زمن ليوناردو دافنشي، زمن الراهب الياباني، زمن الكسندر وابنه، زمن دوستوفسكي، زمن شكسبير، زمن نيتشه، زمن باخ)، داخل زمن كرونولوجي واقعي غير مقصود لذاته، بل المقصود زمن الديمومة (دولوز: 1985م، ص 95) غير الزائل، بلورات زمنية منحوتة باقية.

إنه تحضير نفسي-فكري للمتفرج، ليحس، ليفكر ويتقرب، متلق مشارك، صورة إدراك ذاتي، ينتظر من خلالها ما سيحصل يبدأ ثابتاً، هادئاً، باردًا، فيتحرك ويتوتر ويسخن فيما بعد، كتتحرك الريح وأوراق

الشجر ومونولوجات الكسندر المسموعة وغير المسموعة، صدمة ونار فكر توقظ.

يتحرك أوطو، ليتلاشى في عمق الإطار(الحقل)، وبالتالي الطبيعة، في انتظار رد فعل البطل قبيل النهاية؛ ذاك البطل المهش، الذي سيشتعل النار، فيتعالى للهييب الثوري، كناية على الوفاء بندره.

تقدم الإطارات الآتية من هذا المشهد الأول، تتعلق باللقطة الطويلة الثالثة:

-الإطار الأول



يعد هذا الإطار، لقطة تالية لسابقتها من حيث التكوين، محافظة على عناصرها، ينضاف إلى تركيبها، دخول أوطو، ليتشكل الخط المستقيم (الشجرة + الابن + الكسندر + أوطو) بزواوية (180) درجة على عين الكاميرا المصاحبة لهم بحركتها من اليمين نحو اليسار، في مركز الاهتمام، ليحصل على تشكيل شاعري، يدفع المتفرج إلى التأمل في ملامح أيقوناته (كيم: د س، ص 38) في مقدمتها الممثل بتجلياته الجسدية والصوتية. يقول البلاغي المغربي محمد الولي: "إن بورس يعود لكي يميز ضمن الأيقونة (Icône) بين ثلاثة أنواع من الدلائل الأول هو: الصورة (Image) وهو عبارة عن رسم فوتوغرافي للشيء، يحتفظ بعناصر الشيء وعلاقاتها وأبعادها، الثاني هو: الرسم (Diagramme) الذي لا يحتفظ من الشيء إلا بالعلاقات بين عناصره المكونة مع إغفاله صفاته، إنه الرسم الأولي لخريطة أو بناية... الثالث هو: الاستعارة (Métaphore) هذا الدليل لا يحتفظ من الشيء إلا بصفة من صفاته باستعمال شيء آخر يتوفر على هذه الصفة" (الولي: 1990، ص 18).

ومنه يبدو لنا أن المخرج قد استعار هذه الشخصيات (أوطو، ألكسندر، الابن) بصفاتها لتجلى صوراً لأيقونات لها من الشبه ما يكفي مع الأصل للتعرف.

-الإطار الثالث

يسود تكوين هذه اللقطة الشاملة، الخطوط المنحنية والمتكسرة على ضفاف البحرية، كذلك خطوط الطريق والخط الرأسي لكل من الشجرة والبطل والابن مع تفاوت في العلو على مستوى إحدى النقط الذهبية من جهة اليسار، عمق الحقل باعتماد ثلاثية السماء والماء والأرض، التوازن غير المتماثل المشكل من نقطة تواجد الكسندر وابنه بالقرب من مركز الاهتمام من جهة اليسار، علامات أيقونية دالة، وسيمياء كتلة الكوخ المتزائي عن بعد من جهة اليمين، سيمياء كتلة الإضاءة الطبيعية الضبابية المتشكلة نتيجة تفاعل تبخر الماء بفضل درجة الحرارة، زاوية حركة الكاميرا من اليمين في اتجاه اليسار.

-الإطار الثاني



-الإطار الخامس



المتوالية الرابعة/المشهد الأول

الزهوة الأخيرة

يلتقي الكسندر وهو يحمل ابنه، بزوجته وصديقه "فكتور" بعد نزولهما من السيارة وسط الغابة محاطين بجذوع الأشجار، نتناول منها ما يأتي:

-الإطار الأول

يحافظ المخرج في تكوينه لهذا الإطار على الممثلين أنفسهم، وعلى الخطوط المنحنية والمتكسرة والرأسية التي تزيد من تجلياتها (شجيرات؛ إحداها مورقة وأخرى العكس، تذكيرا بالشجرة المغروسة وبالحكاية المروية وبشجرة المسيح) محافظاً على الكوخ في الخلفية، مقترباً أكثر من شخصياته (لقطة متوسطة) التي تبدو ماسكة بأغراضها (الأب يمسك بالحبل وأوطو بالدراجة) واضعها في مقدمة الحقل، محافظاً استباقياً على الكوخ، موهماً بعمق الحقل، دالاً على إيمانها بأفكارها وبتقافتها، وفيه لمعتقداتها، متحررة، سائحاً لها بالتنزه والفسحة، كل هذا يخدم تيمة الربط والتناغم بين اللقطات السابقة واللاحقة، يؤثر على المتفرج بطريقة لا شعورية، ليمسك اهتمامه إلى الشاشة.

يتكرر الفعل التكويني نفسه، في الإطارين التاليين الرابع والخامس، للدلالة على أن الصورة السينمائية عند تاركوفسكي مركبة ومنحوتة زمنياً، لا يأبه من خلالها بالمرئي، بل يهتم باللامرئي، الدفين بين ثنايا اللقطات المتتابعة من خلال دوائر زمنية مخروطية (دولوز: 1985م، ص109).

-الإطار الرابع



يوظف في سيمياء تكوين هذا الإطار، لقطة متوسطة، صورة فعل، شكل "المثلث" في الموضوع المقصود نفسه، في الإطار السابق؛ إذ يحافظ على سيمياء الكتلة اللونية، المشكلة من ألوان طبيعية، الأخضر الفوسفوري والبني، مما يوحي بالهدوء والقلق والترقب.

يسود سيمياء الحوار هادئاً، يعتلي الصبي رأس المثلث، على كتفي الأب، متوجاً، منعماً بمحبته، أمام عيني الأم الباردة، يبدو بذرة سامية مفعمة بالحياة المستقبلية، بالإيمان والتكليف الذين وجهه إليهما الأب في بداية الفيلم، أثناء غرس الشجرة، يحافظ المخرج على البعد من عين الكاميرا، راغباً في عدم إظهار ملامح الشخصيات مقربة، ساعياً إلى إثارة توتر المتفرج، دافعاً إياه إلى التأمل وطرح السؤال.

بمسك البطل بساقي ابنه، وبجبل الأمل والإيمان، موحياً برغبته في العزلة وزهد اللحظة، إنسان هش، إنساني، حنون، مسالم، غير متحمس للاختلاط، ومن ثم الاحتفال بعيد ميلاده.

-الإطار الثالث

يودع كل من فكتور والزوجة الكسندر وابنه، مغادرين الإطار من مركز الاهتمام إلى أعلى يمينه، على أمل أن يلحقا بهما في البيت، عند المساء.

يلجأ المخرج في سيمياء تكوين هذه الصورة السينمائية، إلى لقطة متوسطة، صورة فعل (*Limage-action*)، وإلى تقنية إطار داخل إطار، متخذاً من جدعي الشجرتين إطاراً طبيعياً داخل تأطير الشاشة، تنزل الزوجة و فكتور من السيارة، يضعهما على مستوى المربع الذهبي، بالحفاظ تطبيق سيمياء قاعدة الأثلاث، حيث تحتل الأرض ثلثي الإطار، والسماء الثلث الثالث، في حين يغيب الماء ومعه التطهر، محافظاً على سيمياء الكتلة الضوئية، الجو الذي تجري فيه الأحداث النفسية والفكرية لا الفعلية، المشكلة من لون السماء ولون الأرض بعشبهها وشجرها، اقتراب نهاية فصل الربيع (أخضر شهر يونيو حيث كان زمن التصوير) واعتماد الخطوط الرأسية المشكلة من أشجار الطبيعة، للدلالة عن سمو اللحظة ظاهرياً، كناية عن نار تحت رماد، محاولاً الإشباع برؤوس الشجيرات وتحقيق عمق الحقل، والخطوط الأفقية (الطريق، حد الأرض مع السماء)، الموحية بجمالية الفضاء وهدهده.

ينطلقان إلى يسار الإطار، تصاحبهما حركة للكاميرا، واصفة إيقاع تحركهما، شاهدة وموثقة للحظة، كاميرا تحس أولاً، وتفكر ثانياً مثلهم. وقد دخلا من يمين الإطار، متوجهين بشكل مائل، عبر مركز اهتمامه نحو أسفل يساره، بفضل زاوية مرتفعة للكاميرا، زاوية شاذة، قريبة من الغاطسة، رغبة في لقاء الكسندر وابنه، مما يدل على ديناميتيتهما وطاقتيها، عشية عيد ميلاده، وهو غير الآبه بحلول أوانه.

- الإطار الثاني



يعتمد المخرج الزاوية الغاطسة (*la plongée*)، لقطة متوسطة؛ إذ يضع البطل (الكسندر) في مركز الكادر، مشكلاً شكل حرف اللام باللغة الفرنسية (L) أيضاً، بإسناد ظهره إلى جذع الشجرة، عاملاً على تضيق الإطار الطبيعي عليه بالخطوط الرأسية، من كل الاتجاهات (جذوع الأشجار كجيش صلبة صلدة تحاصره)، بنية كتلة اللون الموحية باليأس والكآبة كما يبدو، ليعبر عن تشابك خطوط التفكير في ذهنه، صورة ذهنية، صورة زمن، صورة حداد، تشكيل بالضوء كذاك الذي قام به جيرار تيتوس كارمال (*Gérard Titus Carmel*)، لما رسم مائة وسبعة وعشرين تابوتاً من الخشب (دريدا: 1978م، ص 296)، تشاركه إياها سيمياء عناصر الطبيعة، يختلط من خلالها الحلم بالواقع، الماضي بالحاضر، صورة حلم (دولوز: 1985م، ص 92)، يزداد قلقه، تزداد مونولوجاته، تتوهج ذكرياته؛ التي يبوح من خلالها لابنه بمكان ولادته في ذاك الكوخ المهجور المطل على البحيرة، ينشغل فكره، تتراءى الصور في ذهنه، سينما الدماغ؛ بالرغم من لغة الأعشاب الخضراء الموحية بمحاولة تهدئة اضطرابات اللحظة، حافظ المخرج على الكتلة الضوئية الطبيعية، إذ توهم بواقعية الأحداث، تدفع الخيال نحو الواقع، في فضاء شاعري، يستهوي بالتصوير وبالبحر وبالمدننة، فضاء اختاره عن معرفة وعن ذوق لصناعة الحدث، وبث الشكوى.

– الإطار الرابع

يسقط البطل، محاولاً التمسك بجذع شجرة خائن، لا إيمان في قلبه، كتلك الخطوط الطبيعية الرأسية حوله، متخلية عنه، صامدة؛ لما يؤدي ابنه بالخطأ، ويرى الدم سائلاً من أنف الصبي، يتذكر حلمه المزعج بالكارثة المميتة، الصورة-الذكرى، المدمرة للناس جميعاً على وجه الأرض، استعار من خلالها سيمياء اللون الأحمر في الحرب.

يوظف المخرج لتشخيص الحالة والتعبير عنها، لقطة متوسطة مقربة، صورة فعل، مبنية على صورة عاطفة، تحس وتفكر، عاملاً على تضيق الإطار، لقطة حميمية تشعر المتلقي المتفرج بالتوتر، معبراً عن القلق والضيق والخوف الذي يعيشه البطل، وعن البؤس الذي توحى به سيمياء كتلة لون الجاكيت (*Jacket*) البنية، المتأكلة، دلالة غير مباشرة على فعل الزمن، الذي يعيش في كيانه، والذي نحتها من سيء إلى أسوء، كأن الكسندر (الذي تعلم اللغة العربية) يردد بيت المتنبي هذا:

عضنا الزمان بنا به ليث ما حل بنا به

هذا الذي يحاول الخروج منه، ولو بمناقشة ذاتية فردانية في صنو المونولوج، يسهو تارة ويتيقظ تارة أخرى، ينسى ويتذكر، يهدأ ويثور.

يختم المخرج المشهد الأول بلقطة طويلة ماسحة للدمار، انطلاقاً من عمق الحقل بحركة ترافلينغ، تتطلق الحركة من سواد وظلمة النفق، نفق الحياة المهزومة، مروراً بالبقايا والأشلاء والملابس والسيارة المخطمة والكرسي القاعد المنتظر ودبيب الماء... وسيمياء اللون الأبيض والأسود تأثراً بأسلوب المخرج الأمريكي كريفيث (*David Wark*)

(Griffith)، صورة-فكر واستبصار، دالة على حياة بشرية كانت بالمكان، ليقطع عند سيمياء مسيل الماء، دلالة على حياة صافية بلورية إيمانية من دون الإنسان المخرب، وعلى حركية داخل الحركة، حركة زمن، كانت حركة بشرية بعدها الأول، وبقاء الكرسي موتيفا للتأمل وللتفلسف.

وظفت السينما الحديثة بعد الحرب العالمية الثانية، اللقطة المتوالية المصاحبة (ترافلينغ) لحركة الماء لإنهاء المشاهد، منهم مخرجو المدرسة الفرنسية والتعبيرية الألمانية، إذ ظلوا حبيسي الصورة (الحركة) نذكر للتوضيح اللقطة (المتوالية)، التي وظفتها "نرجس النجار" (مخرجة مغربية معاصرة)، في فيلمها "عيون جافة" لما صورت قطعة ثوب يدفعاها النهر، للدلالة على حميمية خاصة، حركة داخل حركة.

يسيطر اللون الأبيض على مكونات الإطار، ليعزز دلالة الصفاء والبراءة، إنها الصورة-الذكرى، التي تتميز بها الطبيعة من دون إنجازات الإنسان المعاصر وتهافتاته العلمية والتكنولوجية المفسدة، صورة حنين بعيدة عن ألوان الحياة المشوشة، صورة حلم تتكلم وتشكو، صورة (زمن) تحرك دواخل الجمهور المتفرج، ليملاً البياض من خلال ثقافته وفكره وتأويلاته، فتكتمل صورة الخطاب السينمائي (مخرج + فيلم + جمهور).
نورد الإطارين الآتيين للتعزيز:

-الإطار الأول

يوظف المخرج لقطة متوسطة، نصف شاملة، ثلاثية الأبعاد، ملتقطة بزواوية خمس وأربعين درجة، مبرزة ثلاثة أرباع (3/4) الصورة-الموضوع، فارغة، إلا من بقايا حياة بشرية، تؤشر عليها منجزاته العمرانية، الحضارية، الفنية (خطوط مشكلة أنماط أفقية وعمودية ومائلة..)، وبعض أغراضه، باللونين الأبيض والأسود، إسوة بالمخرجين السابقين في تقنياتهم و فنياتهم، رغبة في إنهاء مشاهدهم والشروع في أخرى.



-الإطار الثاني

وظف المخرج في سيمياء تكوين هذا الإطار، لقطة متحركة - ترافلينغ، غاطسة، مكبرة، واصفة متابعة لحركة الماء، بجانب الكرسي المقعر، دلالة على زوال وجود الإنسان بالمكان، الخراب سيده، صورة-حركة تشكل البعد الأول لصورة-زمن، يفكر من خلالها المتفرج ويتوتر، يتأسف ويتعظ، لعله يعود إلى صوابه، فيصحح سلوكه ويقوي إيمانه، إن أمكنه ذلك، انتقال من البصري (المرئي) إلى الاستبصاري (اللامرئي).



تركيب

ينوع المخرج في إطار سيمياء لغة خطته الإخراجية، والتي من خلالها يتحكم في تقنيات وفنيات تكوينات إطارات المشهد الأول، فتارة يعتمد سيمياء كاميرا ثابتة، وتارة أخرى، متحركة مصاحبة (ترافلينغ)، يوحي من خلالها بواقعية الأحداث، بانورامية من الخلف إلى الأمام (من العام إلى الخاص) ومن الأمام إلى الخلف (لقطة توديع أوطو للأب وللابن على سبيل المثال)، من اليمين إلى اليسار في أغلبها، ومن اليسار إلى اليمين (توديع فكتور وأديلاندا لألكسندر..) دون الابتعاد عن مركز اهتمام الإطار، مشكلاً التناغم (سيمياء الهارمونية)، محافظاً على الجو العام (I'ambiance) لسيمياء كل صورة سينمائية، موهما بالعمق، صانعاً التوازن، رابطاً بين اللقطات (تكرارية الكوخ، تكرارية جذوع الأشجار، سيمياء اللباس نفسه، الإيقاع الزمني..).

تفاوتت المدة الزمنية-الحاضرة لكل متوالية اشتغلنا عليها، لإنتاج المعنى والتعبير عن أفكاره وفق سيروية تدللية لا تتوقف، يحافظ في أغلب إطرارته، على سيمياء عمق الحقل، فاتحا الباب أمام المتفرج ليتنقل بسيمياء بصره (صورة-حركة)، تحس، وبصيرته (صورة-ذهنية)، تفكر، مبتعداً عن سيمياء المشهد المسرحي الذي عانت منه السينما الكلاسيكية، لعله يتواصل مع اللامرئي الشعري-الفلسفي الذي يود أندريه تاركوفسكي-الإنسان والمخرج السينمائي إيصاله إليه، بتعبيرية الصورة السينمائية في إطار علاقة الإنسان بالطبيعة وافتتاحات سيميائية كادراته.

يوظف عناصر الطبيعة، كمقولات فاعلة لبناء تكويناته، بواقعية خاصة، يحنفي بالضمني لا المرئي السطحي، بالنفسي-الفكري لا الحركي الفعلي، يريد لها أن تكون ذهنية لا جسدية، تخاطب الفكر أولاً لا الغريزة، خالدة بديمومتها لا كليشيهات مستهلكة زائلة. حسبنا أن نكون وفقنا في تقديم قراءة وصفية تحليلية للمتن الفيلمي المختار، مبرزين من خلالها أهم خصائص عناصر التكوين في الصور السينمائية المقدمة على شكل لقطات أو مشاهد، محملة بالمعاني والدلالات إلى المتلقي الكوني بلغة سينمائية قد يفهمها المتعلم وغير المتعلم في أي مكان وزمان، كما نطمح إلى المزيد من فتح باب هذا المبحث النقدي السمعي-البصري عبر أرجاء الوطن العربي.

المراجع والمصادر:

- إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983م.
- المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، ط4، بيروت، 1986م.
- إيلام كير، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رثيف كرم، ط1، 1992م.
- تروفو، هتشكوك، ترجمة عبد الحق عويشق، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة الفن السابع، دمشق، سوريا.
- جوزيف ماشللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1983م.
- جيروم ستوليندر، النقد الفني، دراسة جمالية وفنية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1981م.
- جيل دولوز، الصورة-الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1998م.
- جيل دولوز، الصورة-الزمن، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1999م.

- سعيد بنكراد، تجليات الصورة، سيميائيات الأنساق البصرية، المركز الثقافي للكتاب، ط1، الدار البيضاء، 2019م.
- طارق عبد الرحمان الجبوري، البناء الإخراجي للقطعة بين الميزانسين والسينوغرافيا، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، العدد: 98، السنة الثامنة.
- عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط1، القاهرة، 1973م.
- ماري ميشيل وجورنو تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور.

-Biberbost (Marc), *Le guide marabout du cinéma d'amateur et de la vidéo*, Marabout, Verviers, Belgique, 1980.

- Derrida (Jacques), *La vérité en peinture*, Paris, Les éditions Flammarion, 1978.