



من تسجيل الواقع إلى إعادة تشكيله:

خصوصيات الشكل السينمائي في فيلم "ملح من أجل سفانيتيا"
لـ "ميخائيل كالاتوزوف"

محمد الزاهر

طالب باحث في سلك الدكتوراه، تحليل الخطاب والدراسات الثقافية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية — جامعة شعيب الدكالي، الجديدة
المغرب

1- تقديم:

بدأت إرهاصات الشكل في السينما مع التجارب الصامتة للفيلم، خاصة عندما بدأ منظرو السينما يدركون أن جودة هذا الفن الجديد لا تكمن في اعتباره ظاهرة اجتماعية قادرة على تصوير مادة الواقع، بقدر ما هي شكل فني له وسائله الخاصة في إعادة بناء هذا الواقع وتشكيله وفق مقتضيات اللغة السينمائية. وعليه، فبدل التركيز على الدنيا انتقل الاهتمام إلى الشكل الفني وصيغة معالجة الواقع بواسطة الوسيط الفني الذي يقوم على عناصر أساسية أهمها؛ التأطير، وحركة الكاميرا، والمونتاج، والإضاءة، والموسيقى.

وقد تبني هذا المنظور الخاص للسينما منظرو الشكلية الروسية، الذين اعتبروا أن المهمة الأساسية بالنسبة لصانع الفيلم هي أن يمزق الواقع ويعيد بناءه في نظام يمكنه من أن يؤتي أكبر قدر من التأثير العاطفي¹، متأثرين في ذلك بالمنظور الشكلي للفن الذي يرى أن وظيفة الفن ليست في إدراك الواقع بقدر ما هي نقل إحساس الفنان بالأشياء كما يحسها هو لا كما هو معروف عنها، من منطلق أن "تقنية الفن تحمل الحياة"². وأن الفنان لا يتعامل مع الواقع بوصفه مادة جاهزة للنقل، وإنما يعيد تنظيمه وتفكيكه وتركيبه وفق إمكانات الوسيط الفني، مما يسمح بإنتاج الأثر الجمالي.

من هذا المنطلق، نحاول في هذا البحث استقصاء خصوصيات الشكل السينمائي كما تتجلى مع تجربة المخرج الروسي "ميخائيل كالاتوزوف" (Mikhail Kalatozov) من خلال فيلمه فيلم "ملح من أجل سفانيتيا" (Salt For Savanetia). باعتباره نموذجاً يسمح بفحص الكيفية التي تتحول بها عناصر الصورة السينمائية من مجرد أدوات لتسجيل الواقع ورصده ميكانيكياً إلى وسائل لإعادة تشكيله فنياً.

حيث سيركز البحث، على وجه الخصوص، على بعض الاختيارات الفنية النوعية التي بدت بارزة داخل الفيلم، والتي ساهمت في التعبير عن رؤيته الفكرية والجمالية، مثل طبيعة المونتاج، والتأطير، وزوايا التصوير، وحركة الكاميرا، وتوظيف الرمز.

الكلمات المفتاحية: نظرية الشكل؛ الشكلية الروسية؛ ميخائيل كالاتوزوف؛ ملح من أجل سفانيتيا؛ المونتاج؛ التأطير؛ إعادة تشكيل الواقع؛ اللغة السينمائية.

¹ دادلي اندرو: نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيد، الهيئة المصرية للكتاب، 1987، (ص74).

² المرجع نفسه، (ص74).



2- ماهية الشكل السينمائي

إن التفكير في السينما من مدخل الشكل الفني والوسيط السينمائي هو مسعى جمالي لإعادة بناء الحقيقة الفنية التي هي ليست الواقع، وإنما هي ما يتم تخيله بصدده وإعادة تشكيله، إنه مسعى ينتصر لخواص اللغة السينمائية في إعادة بناء الواقع وفق رؤيا خاصة، التي هي جوهر ما يميز إبداعية طرح سينمائي عن آخر، ويجعله ينفرد في تصويره. من منطلق أن هذه الخواص "هي التي تميز الفيلم عن غيره من الفنون، وتعرفه بأنه فن. بالنسبة للشكيلين، الفيلم هو فن بسبب خواصه التي ينفرد بها، التي تمنعه من محاكاة الواقع والتي يمكن أن يستغلها المخرجون للتعبير عن رؤاهم"³.

ينطلق منظور الشكيلين في فهم السينما من مبدأ كون المعنى في السينما ليس معطى سابقا متولد عن المادة الخام للواقع، بقدر ما تبني هذه الدلالة وتشيد من خلال العلاقات التي يتم بناؤها انطلاقا من العناصر الفنية للفيلم، انسجاما مع مقصد المخرج الذي يتولى توجيه الفكر والشعور في اتجاه استخلاص دلالات محددة. حيث "ينشغل السينمائي كمنتج للخطاب بإشكالية إنتاج المعنى وتوظيف الوسائل التي بواسطتها تتوالد الإحالات الرمزية للنص، وتوليد الأنساق والعلامات والشفيرات الرمزية السمع بصرية، أي أن تكون هناك بنية من الرموز الفيلمية تحملها مفردات اللون والحركة والشكل والبناء المكاني، رموز خاصة منها ما هو مباشر لدفع المعنى وفكرة العمل إلى الأمام، ومنها ما يمكن استخلاصه معنويا يتعلق بالنسيج الفيلمي الكلي"⁴.

كان العديد من المخرجين الروس في طليعة الشكيلين الذي عملوا على بلورة رؤى خاصة في الاشتغال على الوسيط السينمائي، من أبرزهم "جريفيت" الذي ارتكزت اسهاماته في هذا المجال على ثلاثة مكونات أساسية، تمثلت في اللقطة القريبة، والتوليف، والحدث المتوازي، لبناء ما يسميه بـ "الاندماج العاطفي للمتفرج"، إذ "كان تأثيره سريعا على التيار السائد في السينما الهوليودية، وعلى السينما الثورية الروسية، واسهاماته تعطي نطاقا واسعا من البناء الدرامي: تنوع اللقطات من أجل تحقيق تأثير، بما في ذلك اللقطة العامة جدا واللقطة القريبة واللقطة التي تقطع إلى شيء خارج السياق، وكذلك المونتاج المتوازي وتنوعات سرعة الإيقاع"⁵.

ثم بعده اهتم "ايزنشتاين" في بناء شكله السينمائي على قوة المونتاج الخلاق، الذي عده لغة خاصة تتجاوز مجرد كونه وسيلة سردية لتركيب اللقطات والمشاهد داخل الفيلم، كما هو الشأن مع العديد من التجارب السينمائية الكلاسيكية، بل اعتبره "القوة الخلاقة في الفيلم، والوسيلة التي تصبح "الخلية" الواحدة عن طريقها وحدة سينمائية حية"⁶.

لقد نظر "ايزنشتاين" إلى النشاط الفني باعتباره نشاطا بنائيا، وعليه فعناصر الفيلم المتنوعة لا تعمل في شكل مستقل، بل تتحد في نسق ونظام عام تؤدي فيه كل خلية وظيفة مع العناصر الأخرى. لذلك "كان ايزنشتاين يؤمن بأن المونتاج هو أساس فن السينما، وبالنسبة له فإن المعنى في السينما لا يكمن في اللقطة المنفردة، وإنما فقط في العلاقات بين اللقطات والتي تتأسس بالمونتاج"⁷.

³ وارن بكلاند: فهم دراسات الأفلام، من هتشكوك إلى نارانتينو، ترجمة محمد منير الاصبحي، منشورات وزارة الثقافة — المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، 2012، (ص 47).

⁴ خالد ربيع السيد: الفانوس السحري، الانتشار العربي بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2008، (ص 105).

⁵ كين دانسايجر: تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، العدد 1689، ط1، 2011، (ص 36).

⁶ دادلي اندرو: نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيد، الهيئة المصرية للكتاب، 1987، (ص 57).

⁷ شيرمر: موسوعة السينما، إشراف وتحرير باري كيث جرانث، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، العدد 2427، ط1، القاهرة، 2015، (ص 322).



3- شكلية ميخائيل كالاتوزوف

يعتبر المخرج الروسي من أصل جورجي "ميخائيل كالاتوزوف" (Mikhail Kalatozov) (1903-1973)، من أبرز المخرجين السوفيت الذين أغنوا بإنتاجاتهم السينما الروسية خلال فترة العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين، حيث تم توجيه الأعمال السينمائية خلال هذه الفترة لخدمة ودعم العقيدة الأيديولوجية الشيوعية للدولة، إذ أنتج عدة أفلام دعائية في عهد ستالين، كان الغرض منها تعليميا بالأساس، من خلال توجيهها للجماهير قصد توعيتها، ودفعها لمساندة الثورة. وقد توجت العديد من أفلامه بجوائز عالمية أبرزها "السعفة الذهبية" لمرجان كان السينمائي عام 1958، بفيلمه "الرافعات تخلق"، الذي تم إنتاجه سنة 1957، وفي عام 1972 تم ترشيح فيلمه "الخيمة الحمراء" لجائزة "جولدن جلوب" سنة 1972، كأفضل فيلم أجنبي ناطق باللغة الإنجليزية. لكن، قبل هذه الأفلام الروائية أنتج "كالاتوزوف" فيلما وثائقيا بمقومات إثنوغرافية، سنة 1930، تحت عنوان "ملح من أجل سفانيتيا" (Salt For Savanetia)، الذي امتزج فيه نفس الأنثروبولوجيا البصرية ذي المنحى الإثنوغرافيا بالرؤيا الفيلمية ذات النفس السياسي والأيديولوجي للمخرج، من خلال دعايته للإصلاح الشيوعي، ومبادئ الدولة الاشتراكية، وقد جعل المقدس (الدين)، والعادات، والطقوس، والرموز، عناصر جمالية أغنت تلك الرؤيا.

تتوقف دراسة وفهم الرؤيا الفيلمية لدى "كالاتوزوف" على إدراك واستحضار مرجعيتين أساسيتين، محددتين للتناول الفيلمي لتجربته، نرى ضرورة الوقوف عندهما قبل تناول فيلمه "ملح من أجل سفانيتيا". الأولى؛ ترتبط بالتراث الجمالي الشكلي للسينما الروسية، كما تبلورت مع عدد من المخرجين الروس، أمثال؛ "سيرجي إيزنشتاين"، و"سيفولود بودوفكين" و"جريفيت"، من خلال اشتغالهم على أولوية اللغة السينمائية في معالجة المادة الخام للفيلم. والثانية؛ ترتبط بالسياق التاريخي، والسياسي، الذي تبلورت من خلاله السينما السوفيتية، خاصة ما يرتبط بتأميم السينما من طرف الدولة سنة 1919، وجعلها وسيلة لتوعية الجماهير على مبادئ الدولة الاشتراكية، والتحريض على الثورة؛ ضمن مشروع السينما الدعائية للأيديولوجية الشيوعية.

ارتبطت المرجعية الفنية الأولى بالتقاليد الجمالية الشكلية، التي تبلورت في تاريخ السينما الروسية خلال سنوات (1918-1930)، تاريخ الفترة الأولى لنظرية الشكل في الفيلم، حيث أولت عناية كبرى للشكل، والوسيط الفني، وعناصره الجمالية المشكلة للغة السينمائية. من منطلق قدرة المبدع على إعادة خلق الواقع، ورسم معالنه وفق رؤيته الإخراجية. حيث شكلت الإضاءة، والمونتاج، والتأطير، وحركة الكاميرا، وزوايا التصوير، العناصر الأساسية المشكلة للغة السينمائية، التي تتدخل في صناعة ومعالجة المادة الخام للواقع، وإضفاء رؤيا على تلك المادة، التي لا تصبح الواقع، بل تصبح عملا فنيا بمقومات رؤيا صاحبه، وتوجهه، ونمط الأشكال الموظفة في نقل هذا الواقع، وهذه "الرؤيا الفريدة للعالم التي تتيحها الخواص التي ينفرد بها (...) هي التي تميز الفيلم عن غيره من الفنون، وتعرفه بأنه فن. بالنسبة للشكليين، الفيلم هو فن بسبب خواصه التي ينفرد بها، والتي تمنعه من محاكاة الواقع، والتي يمكن أن يستغلها المخرجون للتعبير عن رؤاهم"⁸.

أما المرجعية الثانية، فتربط أساسا بالرهان السياسي، والفكري، والأيديولوجي، للسينما الروسية، خلال عشرينات وثلاثينات القرن العشرين، إذ تحولت السينما على يد الدولة السوفيتية إلى آلة للدعاية السياسية، ودعم الثورة، وهي العملية التي انخرط فيها مخرجو هذه الفترة عن طريق الإغراء، والدعم، أحيانا، أو الجبر، والتهديد، أحيانا أخرى، وذلك انسجاما مع التوجهات الجديدة للنظام السياسي، إذ "اعتبر البلاشفة السينما أداة متميزة لتقديم رسالتهم إلى الشعب، وكانوا يهدفون لاستخدامها أكثر من أي وسيط فني آخر لخلق "الإنسان الاشتراكي الجديد"⁹.

⁸ وازن بكلاند: فهم دراسات الأفلام، من هتشكوك إلى نارانيتنو، المرجع السابق، (ص47).

⁹ بيتر كينيز: "السينما السوفيتية تحت حكم ستالين"، ترجمة أحمد يوسف، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الناطقة (1930-1960)، المركز القومي للترجمة، القاهرة، المجلد الثاني، ط1، 2010، (ص549).



ولعل هذا الوعي بأهمية السينما في توعية الجماهير كان سببا في جعل عادة الذهاب إلى السينما خلال الثلاثينات جزءا من العادات الضرورية في حياة المواطن السوفيتي لأول مرة، ولعل "العبارة التي يتم ذكرها في مناسبات عديدة نقلا عن لينين: "إن السينما بالنسبة لنا هي أهم الفنون على الإطلاق"، تشير بشكل أساسي إلى قدرة السينما على نشر المعرفة، والأفكار الاشتراكية داخل الجمهور الكبير من الأميين في الاتحاد السوفيتي، أكثر من وضعها في منزلة خاصة داخل دائرة الثقافة"¹⁰. لذلك حاول مخرجو هذه المرحلة استثمار خطابهم الفيلمي السينمائي لبورة هذه الرؤية، والتعبير عنها، وجعل مختلف إمكاناتهم الجمالية، والفكرية، في خدمة هذا الرهان.

يسمح هذا الطرح بالتساؤل حول كيفية توظيف "كالاتوزوف" لعناصر الشكل السينمائي في فيلم "ملح من أجل سفانيتيا" لبناء المعنى، وكيف تسعف تقنيات اللغة السينمائية المتنوعة في إنتاج دلالات اجتماعية وإيديولوجية لصيقة برؤيته الفكرية والفنية.

4- الشكل السينمائي وبناء المعنى، في فيلم "ملح من أجل سفانيتيا"

4-1 ملخص الفيلم.

يوثق فيلم "ملح من أجل سفانيتيا" حياة شعب "سفان" (Svan)، في قرية أوشغول الجبلية في "سفانيتيا"، وهي قرية تقع في الجزء الشمالي من جمهورية جورجيا السوفيتية المعزولة عن الحضارة، بسبب موقعها الجغرافي الصعب، حيث تحيط بها الجبال، والأنهار الجليدية. وارتباطا بذلك يوثق الفيلم معاناة الإنسان داخل هذه القرية مع قسوة العيش، التي تتوقف على تربية قطعان الماشية، واستخدام صوفها للألبسة، وفحولها للتضحية، والقربان. غير أن معاناة "سفانيتيا" تكمن في افتقارها إلى الملح، الشيء الذي يدفع رجالها للمغامرة، والسفر لأجل جلب هذه المدة الثمينة، خاصة مع وعورة التضاريس، وغياب المسالك الطرقية، إذ بناء على هذه المغامرة ستبين الأحداث الدرامية لهذا الفيلم، وسيوثق "كالاتوزوف" بطريقة إثنوغرافية طريقة عيش سكان هذه القرية، وعاداتهم، وطقوسهم، ومقدساتهم الدينية، المرتبطة بالزراعة، والحصاد، ودفن الموتى.

أما على مستوى اللغة الفيلمية، فيستحضر الفيلم عددا من الإمكانات التعبيرية للصورة، من أبرزها التأطير، واللقطات، والموسيقى، والبناء الدرامي، فضلا عن إيقاع المونتاج في التعبير عن هذه الأفكار والمضامين.

4-2 إيقاع المونتاج.

مرّ معنا في البداية أن ما يميز السينما السوفيتية في بداياتها الأولى مع روادها الأوائل هو احتفاؤها بشكل اللغة التعبيرية، والوسيط الفني، بكونهما محددتين حاسمين في بناء المعنى، والدلالة، داخل الفيلم. حيث "طبيعة التصوير (المنظورات، الزوايا، الإضاءة، فتحات العدسة، إلخ) ونوع المونتاج لهما أهمية حاسمة"¹¹.

بناء عليه، تم النظر إلى المونتاج باعتباره ركيزة أساسية ضمن هذه اللغة، فهو ليس فقط وسيلة للربط الزمني بين اللقطات، أو ربط عناصر منفصلة، إنما هو آلية رمزية لبناء العلاقات بين اللقطات المختلفة، ودفع ذهن المتلقي لاستخلاص المعنى المحدد، فهو "نشاط السينما الذي يبعث الحياة في المادة الخام"¹²، وانسجاما مع ذات الرهان يوظف "ميخائيل كالاتوزوف" تقنية المونتاج في تشكيل لغته السينمائية،

¹⁰ جيوفري نوبيل سميث: "الاشتراكية، والفاشية، والديمقراطية"، ترجمة أحمد يوسف، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الناطقة (1930-1960)، المركز القومي للترجمة، القاهرة، المجلد الثاني، ط1، 2010، (380).

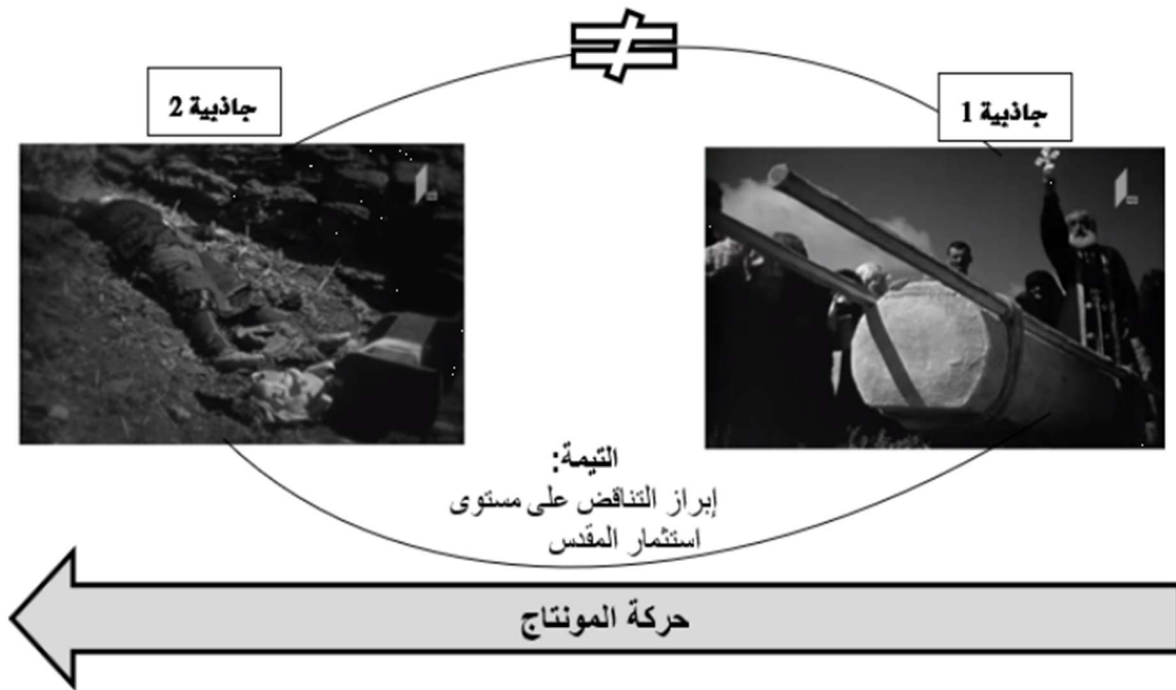
¹¹ Taylor, Richard: The Poetics of Cinema; Russian Poetics in Translation, No 9, RPT Publications, 1982, (p6).

¹² دادلي اندرو: نظريات الفيلم الكبرى، المرجع السابق (ص57).

من خلال مجموعة من المداخل المتنوعة؛ لعل أبرزها، التناقض، والرمز، والتكرار، وهي خصائص يقف عندها الباحث عقيل مهدي يوسف في كتابه "جاذبية الصورة السينمائية — دراسة في جمالية السينما" باعتبارها المقومات الجمالية الأساس للمونتاج.

يستحضر "كالاتوزوف" ملمح مونتاج التناقض من خلال عرض لقطات كجاذبيات¹³ متناقضة الدلالة تبرز الاختلاف بين وضعيتين، أو واقعين مختلفين، ضمن أطروحة المونتاج الرمزي كما تبلورت لدى "إزنشتاين"، الشيء الذي نلمسه داخل الفيلم في مشهد الدفن، حيث تقدم لقطات أولى جنازة تشيع جنّة الرجل الغني، وما يتصل بها من طقوس، وأجواء. في المقابل، تقدم لقطات أخرى مشهد نفي الأم الحبلى خارج البيت، وتركها وحيدة في العراء.

إن ما تبنيه هذه اللقطات من تناقض دلالي بواسطة المونتاج تسعف المتلقي في بناء فكرة المشهد التي تعد من صميم ما يروم إليه المخرج، قوامها إبراز فكرة استغلال الدين من قبل بعض فئات المجتمع وتطويعه لخدمة مصالحها، علاوة عن سطوة التقاليد الممثلة للأغنياء، في مقابل عزلة الفقراء، ومعاناههم، وهي الفكرة التي تركيها رمزية طقس الموت، غير أنها تستمد دلالاتها من فلسفة الفيلم العامة المناهضة لهذه العادات، والطقوس الدينية، التي تعتبر عائقاً أمام تطور المجتمع، وتمدنه. وفي هذا السياق، نستطيع تبين هذه الدلالة من خلال الترسمة التالية:



3-4 الرمز

يشتغل الوسيط الفني في الفيلم كرمز لبناء المعنى، لذلك فهو يتجاوز المستوى المباشر في التعبير عن الواقع، بناء عليه، يستحضر مخرج الفيلم عنصر الرمز في بناء الدلالة، وتعميق رؤيته الفكرية، باعتباره طاقة تعبيرية قادرة على اختزان جملة من الدلالات، والمعاني الكثيرة، والمتنوعة، التي يعبر بها الفرد، والجماعة، عن أفكارهما، ومقاصدهما البعيدة، من خلال؛ "مجموعة من المساطر، والعلامات التي يبحث عنها

¹³ تعتبر فكرة الجاذبيات من المفاهيم المحورية في نظرية إيزنشتاين في المونتاج، والتي استمدتها من مسرح كابوكي ودراسته لأشعار هايكو، إذ انتبه إلى أن هذا الشعر لا يقدم معنى تاماً مكتملاً، وإنما يقدم فكرتين ثم يعمل العقل على ربطهما لخلق علاقة معنوية بينهما، كما هو الشأن بالنسبة للمونتاج الذي عن طريقه تتركب اللقطات الفردية التي تشكل جاذبيات.

المرسل لتركيبة وتبليغ خطابه (Encodage)¹⁴، حيث يشتغل هذا العنصر بكونه معطى لا يفسر ولا يبنى إلا ضمن دائرة الكون الثقافي الخاص، من خلال عدد من الإغرامات والشروط المرتبطة بانتماءات إثنية وثقافية محددة.

لذلك، كان من أهم الوسائل الفنية التي عمد إليها "كالاتوزوف" لصاغة مضامينه الفكرية وبلورتها فنيا، من خلال استحضار رمزيات مختلفة، أبرزها؛ رمزية القربان، والموت، والولادة، والصليب، والدم، والفأس والحجر، والملح... إلخ.



صورة: من "ملح من أجل سفانيتيا"

1-3-4 رمزية الموت والولادة

يعتبر مفهوم الموت من المفاهيم الأنطولوجية، والألغاز المحيرة للإنسانية منذ الأزل، لذلك، تنوعت الطقوس المرتبطة بتفسيره حسب الثقافات، والمعتقدات المختلفة، وبحسب النظر إلى ماهيته، وجوهر الحياة بعده. غير أن الموت كحدث أنطولوجي في فيلم "ملح من أجل سفانيتيا" يتحول إلى ذريعة لبناء موقف فكري من الحياة، والمجتمع، ومبررا لنقدهما والثورة عليهما، واستشراف التغيير المأمول داخل المجتمع، خاصة أن الحمولة الرمزية لهذا الحدث توجه منذ البداية برؤية الفيلم، وتقرير المخرج عن طريق التعليق الذي يؤكد من خلاله على أن سلطة المقدس في القرية خلقت نوعا من الطبقة، والتباين، في نمط العيش بين الطبقات المختلفة، وشكلت تحديا ثقافيا أمام بناء حلم المجتمع الاشتراكي الحديث، وعليه، ثم استثمار حدث الموت لما يتصل به من معاني الطقسي، والمقدس، للتعبير عن هاته الرؤيا، التي تصير موجهة للعميلة التدليلية لرموز لغة الفيلم السينمائية.

لقد ارتبط حدث الموت في الفيلم بصراع الإنسان ومعاناته داخل قرية "أشكول" من أجل جلب الملح إلى القرية، حيث يتعرض الرجال في طريق عودتهم إلى عاصفة ثلجية، مما يؤدي إلى حتفهم، ثم تترتب الأحداث الدرامية التي ستحدد رمزية الموت من خلال التراتبية الاجتماعية، والطبقية داخل المجتمع، فمن جهة يتم إظهار هذا الحدث كطقس من الطقوس الاحتفالية، خاصة عندما يتعلق الأمر بالطبقة الغنية:

¹⁴ محمد اشويكة: الصورة السينمائية التقنية والقراءة، الدار المغربية العربية، المغرب، ط2، 2016 (ص22)

"لقد احتفظ الدين بسلطته..

جنازة رجل ثري مناسبة مهمة"¹⁵

إذ يشيع الرجل في موكب عظيم، وتقدم لقيمه قربان فحول الأبقار، وتدفن معه نقود المعزين، ثم يجلب حصان يقاد حتى ينفجر قلبه في مشهد درامي تقديسا لذكرى موته، باسم الرب "سفانيتيا"، والقديسة "إينيا"، إلهة الوادي.



صورة: من "ملح من أجل سفانيتيا"

من ناحية أخرى، يظهر الفيلم كيف يتخذ حدث الموت رمزية معاكسة عندما يتعلق الأمر بالطبقة الفقيرة، إذ يقرر المخرج في التعليق أن:

"جنازة فقير ما هي إلا حزن"¹⁶

لكن دلالة هذه التركيبة اللغوية تتعزز ويتعمق مدلولها من خلال ما يتلوها من عناصر أيقونية أخرى داخل الفيلم، خاصة من خلال اشتغال الفيلم ضمن نفس المشهد على حدثين دالين؛ الأول، مرتبط بموت الرجل الغني، والثاني، يتعلق بارتباط هذا الموت بحدث الولادة، بالرغم مما ترمز إليه اللحظة الأخير من معاني الحياة، والبعث، والتجدد، إلا أنها تتحول إلى حدث متصل بالحزن، والعقم، والنفي، حيث "تعتبر الولادة أثناء الجنازة نجسة"¹⁷، وتبعاً لذلك، يكون مصير الأم الحبلى هو النفي خارج البيت، لتتحمل شيئاً من تبعات هذا الموت المرتبط داخل "أشكول" بقسوة الحياة، وغياب الطرق حسب رؤية الفيلم.

¹⁵ اقتباس من حوار داخل الفيلم

¹⁶ اقتباس من حوار داخل الفيلم

¹⁷ اقتباس من حوار داخل الفيلم



صورة: من "ملح من أجل سفانيتا"

تُترك الأم الفقيرة في العراء وحيدة، لتضع مولودها. في المقابل، يوثق الفيلم المشهد الجنائزي المشيع للرجل الغني، بعدها يموت الطفل الصغير بعد أن نُهشت الكلاب أحشائه، ثم تدفنه الأم وحيدة، غير أنها لا تقرب لغيره بدم الفحول من البقر، بل تستعمل حليبها الخصب رمز الطهارة، والتقاء، لتسقي تربة قبره الصغير. إن هذا المشهد الرمزي يعد نقدا لاذعا للعادات، والتقاليد، والدين، مجتمعة داخل "أشكول"، وللطقوس الجنائزية الطبقية، خاصة عندما تصير معها الولادة لعنة، ورمزا للنجاسة، والنفي، وهي الدلالة التي يعززها تعليق الفيلم في نهايته عندما يصرح المخرج انسجاما مع رؤيته الفكرية على أن:

"الحمل لعنة في أشكول.."

وكل ذلك بسبب غياب الطرق

نحن لا نريد أن نتحمل الأطفال

لا نريد إطعام التربة بحليبنا!¹⁸

لقد توفق المخرج إلى حد كبير في استثمار رمزية العديد من المكونات التي تحفل بها الحياة داخل "أشكول"، لبناء موقفه الفكري المنسجم مع حلم بناء الدولة السوفيتية الحديثة، بطريقة فنية، وجمالية، وهو مضمون ينسجم، كما سبق وأشرنا إلى ذلك في البداية، مع رهانات الخطاب السينمائي الروسي، خلال مرحلة العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين، حيث تم النظر إلى السينما باعتبارها رهانا ثقافيا بمقدوره أن يساهم في تثقيف الجماهير، وتوعيتها للإسهام فيما ترمي إليه الدولة.

¹⁸ اقتباس من حوار داخل الفيلم

4-4 التأطير.

يجعل "كالاتوزوف" التأطير السينمائي في هذا الفيلم لغة سينمائية دالة في التعبير عن رؤيته الفكرية، وبنية جمالية قادرة على إنتاج الدلالة، فهو يتجاوز مجرد كونه حددوا محايدة لتسجيل الواقع وتوثيقه إلى أداة لإعادة تنظيم العلاقة داخل هذا الواقع بين الإنسان والفضاء والطبيعة.

في مستوى أول يشتغل التأطير داخل فيلم "ملح من أجل سفانيتيا" باعتباره أداة لخلق العلاقة بين الإنسان والطبيعة والمجال، بصيغة وسيلة لرسم صورة قرية "أشكول" بتعدد مجالاتها وتنوع أشكال معمارها. حيث لا يظهر الإنسان في الإطار إلا من خلال هذه العلاقات التي تشده إلى الفضاء وتبني هويته داخله.



صورة: من "ملح من أجل سفانيتيا"

في مستوى آخر يعمد "كالاتوزوف" في تشكيل هذه الإطارات إلى تجاوز الزوايا والارتفاعات المعتادة من قبل العين في حياتنا اليومية، سعياً إلى البحث عن زوايا/وجهة نظر مختلفة، لإحداث التأثير النفسي والفكري اللازمين. حيث "يعيد كالاتوزوف تنشيط المبادئ البنائية التي صاغها ألكسندر رودتشينكو للتصوير الفوتوغرافي، وخاصة فيما يتعلق بزوايا الرؤية، التي يجب ألا تعيد إنتاج الرؤية البشرية التجريبية (التلقائية)، (...) وهو هدف العمل الفني"¹⁹.

إن هذا المنظور في بناء الصورة السينمائية يدخل ضمن إطار ما يسمى بـ "التغريب" على مستوى تقديم الواقع من خلال زوايا سفلى أو مائلة، ولقطات بكدرات غير مألوفة، الهدف من ذلك هو بناء انطباع نفسي حول المشهد يحول الفضاء والجسد والأشياء إلى عناصر دالة داخل الفيلم، على غرار نهج الشكلايين الروس الأوائل الذين "كانت تقنية الفيلم عندما تعتمد دائماً على الانحراف، كانت صيحتهم "اجعل الشيء غريباً!"²⁰

¹⁹ <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=1863&lang=nl>

²⁰ دادي اندرو: نظريات الفيلم الكبرى، المرجع السابق (ص85)



صورة: من "ملح من أجل سفانيتا"



صورة: من "ملح من أجل سفانيتا"

يسعى كالاتوزوف من خلال تحريف الواقع عبر عملية التأطير إلى إعادة توجيه النظر حوله ورؤيته بصيغة مختلفة عن المعتاد، ليكون بمقدور العين رصد جماله الفريد أو اختلالات هذا الواقع وتفسخه. وبذلك، يمكن النظر إلى التأطير في هذا الفيلم باعتباره آلية مفكر فيها لبناء المعنى، أكثر من كونه مجرد وسيط محايد في نظام اللغة السينمائية.

4-5 اللقطات المكبرة.

تعد اللقطة المكبرة أحد العناصر الأساسية ضمن بنية اللغة السينمائية، باعتبار قدرتها على توليد وبناء المعنى، فهي "من أهم السمات المميزة لسينمائية السينما، بما أنها امتلاء وحضور، وتعبير مجازي قوي في الوقت ذاته"²¹، لذلك شكلت أحد المعالم المميزة لاشتغال "كالاتوزوف" ضمن هذا الفيلم السينمائي، حيث تم استحضارها لغايات محددة، تتجاوز مجرد التعبير عن الحالة الوجدانية للشخصية، خاصة عندما يتعلق الأمر بوجه الإنسان. إلى كونها آلية مشحونة بالدلالات الرمزية للفيلم، تحديدا ما له علاقة بتبئير مظاهر القسوة والعنف اللذان يتعرض لهما الإنسان في هذا العالم. إلى جانب ذلك، تتحول هذه اللقطات المكبرة إلى طاقة تعبيرية تعزز القوة الدرامية للحدث.



صورة: من "ملح من أجل سفانيتيا"

يوظف "كالاتوزوف" اللقطة المكبرة أيضا للقبض على "الميكرو" خاصة عندما يتعلق الأمر برصد تفاصيل الحياة الدقيقة في "أشكول"، تحديدا عندما يتم تصوير الحرف اليدوية والأدوات الخاصة وطريقة تفاعل الإنسان مع هذه العناصر، بحيث تتحول إلى عناصر بصرية دالة على طبيعة النشاط الإنساني والثقافة الخاصة.

²¹ أفغير مصطفى: "اللقطة المكبرة في الأفلام الوثائقية للمخرج حكيم بلعباس من الامتلاء البصري إلى اللامرئي"، ص 59-74، جماليا السينما الوثائقية، مؤلف جماعي محكم، مطبعة نت بريس، ورزازات، ط1، 2021، (ص62).



تشكل اللقطة المكبرة، إذا، علامة دالة داخل نسيج هذا الفيلم، يوظفها "كالاتوزوف" بوصفها أداة أساسية في بناء المعنى والتعبير عن رؤيته الفنية، فهي لا تقتصر على رصد تفاصيل الواقع أو تسجيلها، بل تغدو آلية جمالية ودلالية، يكتف من خلالها المخرج الانفعالات والأحاسيس، ويمنح التفاصيل الإنسانية والمادية حضوراً بصرياً يتجاوز بعدها الوصفي نحو أبعاد رمزية وتعبيرية.



خاتمة

بناء على ما سبق، يتناول هذا البحث خصوصيات الشكل السينمائي كما تجلت لدى المخرج الروسي "ميخائيل كالاتوزوف"، تحديداً في فيلمه "ملح من أجل سفانيتيا"، حيث قدرة هذا المخرج على تحويل الصورة السينمائية من مجرد أداة لرصد الواقع وتسجيله إلى وسيلة جمالية لإعادة تشكيكه فنياً، استناداً إلى العديد من أدوات اللغة السينمائية، أبرزها التأطير، والمونتاج، وحركة الكاميرا، وغيرها من العناصر التي تساهم في بناء المعنى والدلالة.

حيث عمل المخرج على تنوير الخطاب السينمائي من خلال منطلقين إثنين متكاملين؛ ارتبط الأول ذي الطابع الفكري بدعم العقيدة الأيديولوجية الشيوعية، خاصة ما يتصل بجعل السينما آلة دعائية لتوعية الجماهير، ووسيلة لمساندة الثورة. ثم ارتبط الثاني ذي الطابع الجمالي بالتقاليد الشكلية للغة السينمائية التي تبلورت ضمن مسار تطور السينما الروسية بداية عشرينيات القرن الماضي، حيث النظر إلى السينما بكونها لغة فريدة تتجاوز تسجيل الواقع إلى إعادة تشكيكه.



المراجع والمصادر

1. كالاتوزوف، ميخائيل: ملح سفانيتي (Соль Сванетии / Salt for Svanetia) (1930) [فيلم]. الاتحاد السوفيتي.
2. اشويكة محمد: الصورة السينمائية التقنية والقراءة، الدار المغربية العربية، المغرب، ط2، 2016.
3. اندرو دادلي: نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيد، الهيئة المصرية للكتاب، 1987.
4. بكلايد وارن: فهم دراسات الأفلام، من هتشكوك إلى نارانيتنو، ترجمة محمد منير الاصبحي، منشورات وزارة الثقافة — المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، 2012، (ص47).
5. بيتر كينيز: "السينما السوفيتية تحت حكم ستالين"، ترجمة أحمد يوسف، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الناطقة (1930-1960)، المركز القومي للترجمة، القاهرة، المجلد الثاني، ط1، 2010.
6. جيوفري نويل سميث: "الاشتراكية، والفاشية، والديمقراطية"، ترجمة أحمد يوسف، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الناطقة (1930-1960)، المركز القومي للترجمة، القاهرة، المجلد الثاني، ط1، 2010.
7. خالد ربيع السيد: الفانوس السحري، الانتشار العربي بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 2008.
8. دانسايجر كين: تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، العدد 1689، ط1، 2011.
9. شيرمر: موسوعة السينما، إشراف وتحرير باري كيث جرانت، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، العدد 2427، ط1، القاهرة، 2015.
10. مصطفى أفقيير: "اللقطة المكبرة في الأفلام الوثائقية للمخرج حكيم بلعباس من الامتلاء البصري إلى اللامرئي"، ص59-74، جماليا السينما الوثائقية، مؤلف جماعي محكم، مطبعة نت بريس، ورزازات، ط1، 2021.
11. Richard Taylor: The Poetics of Cinema; Russian Poetics in Translation, No 9, RPT Publications, 1982.
12. <https://pupups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=1863&lang=nl>