مجلة آفاق سينمائية | عدد خاص: السينما والأوبئة | السنة: فيفري 2021 | ص – ص: 390–405

# فيلم "وباء" لمخرجه "لارس فان تريير" بين التنبؤ والكناية

# The film "Epidemic" by director Lars Van Trier is between prediction and metonymy

**بوخموشة إلياس***

جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، cineliasb@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/12/26 تاريخ القبول: 2021/01/17 تاريخ النشر: 2021/02/17

**ملخص:**

يتلخص البحث في عنوان يحاول الإحاطة بإشكالية المعنى في الإبداع الفيلمي، فجاء العنوان: (فيلم "وباء" لمخرجه "لارس فان تريير" بين التنبؤ والكناية) في مقدمة وأربعة مطالب وخاتمة، تعتمد السيسيولوجيا في قراءة الفيلم السينمائي مع انفتاحها على الهرمينوطيقية وعلم التأويل، لذلك لم تتشدد في استعمال المصطلح النقدي الأكاديمي، لأن البحث السيميولوجي لم يعد ذلك الدرس الاصطلاحي المعقد، بقدر ما آل إلى التطبيق الذي يستنبط المعنى من خلال رصد الدلالة الكامنة خلف المرجع بين الدال والمدلول، فيستوعب تحليل الصورة والصوت والشخصيات وبناء القصة في كنف السياق الذي أسس لها، دون الانطواء على النسق بمفرده كما كانت بدايات المنهج البنيوي سابقا، والذي تم مراجعته بفلسفة التفكيكية، وبذلك استطاعت هذه الورقة البحثية تحليل الأنساق المعلنة، ومدى ارتباطها بالأنساق المضمرة، مع مراعاة السياق الرابط بينهما لإيجاد معنى "الوباء" في فيلم المخرج الدانيماركي والعالمي لارس فان تريير في أحد أفلامه التجريبية غزيرة المعنى مفتوحة القراءة.

**كلمات مفتاحية:** سينما. فيلم، تجريب. دوغما 95، دانمرك. لارس فان تريير.، فن. سيميولوجيا، وباء. أزمة.

* **المؤلف المرسل: إلياس بوخموشة،** cineliasb@gmail.com

**Abstract:**

The study is summed up in a title which tries to answer the problem of the meaning of the –filmic- films work thus and arose the title: (The film "Epidemic" of "Lars Von Trier" between prediction and metaphor), which is composed of an introduction and four sub-chapters and a summary, semiology remains the essential tool to read this unclassifiable film, a semiology which is based on hermeneutics and interpretation, it is for this reason that research enough to be more flexible as regards the use of the rigid terms of semiology, which sinks more and more into the theory, between the signifier and the signified and the referent, the latter joins them in a sphere, to break through the architectonics of cinematographic film, without remaining in the old structuralism school revised by the philosophy of the deconstructivist, this research is an attempt to pierce the meaning of the epidemic in the filmic process of Lars von Trier, in one of this film the p read experimental is the most open in its reading.

**Keywords:** Cinema. Movie, Experimenting. Dogma 95, Denmark. Lars Von Trier., Art. semiology, crisis.

**1. مقدمة:**

لم يرسم الإنسان البدائي على الجداريات، ولم تبنى المعابد والأهرامات، ولم تدون الكتابات منذ نشأت الرسم على ألواح النصوص القديمة كملحمة جلجامش، والنصوص الدينية السابقة للكتب السماوية، ولم يكتب الشعر الغنائي والملحمي والدرامي في عهد الإغريق وما تلاه، إلا من أجل إرضاء الآلهة كي تجنبهم الأوبئة والعلل، والمجاعات، وتجلب لهم الهناء والنماء، ولو تطلب الأمر التقرب للآلهة والجن بسفك الدم، وتقديم القرابين الحيوانية وحتى البشرية، ولا يزال الإنسان المعاصر معرضا لموجات الأوبئة رغم تطور العلم والتكنولوجيا، وهذا ما يدفع البشر نحو المشاعر التي أحسها أسلافهم منذ نشأة الخليقة، فالطاعون هو الذي حرك مأساة أوديب الملك على سبيل المثال لا الحصر (1)،كما يقول **هوميروس** في مطلع شعره الملحمي بالإلياذة عن نوم الآلهة والبشر ما عدا **زوس** الذي يفكر في كيفية تكريم **أشيل**

وإهلاك أعداءه (2)، فيأتي الإهلاك نصرة لمن يحب الإله الوثني، ويعاني المبغض ويلات الأهوال الوبائية والكوارث جراء عداءهم لمحبوب الآلهة،وفي الإنجيل يعاقب الله مصر الفرعونية بسبب تعنت فرعون ورفضه تحرير شعب موسى (ع)، ثم يعاقب الله شعب إسرائيل لمخالفته تعاليم الإله: ("21 إذا ما خالفتم ما آمركم به ولم تستمعوا قولي أسلط عليكم عذابي، يعادل ذنوبكم، 22 وأبعث بينكم وحوش الحقول المتشردة، ويقينا، تحرمكم من أبناءكم، وتلتهم حيواناتكم الأليفة، **وتقلل عددكم**...") (لاويين 26: 21،22) مع العلم أن **لاويين** هو الكتاب الثالث من كتب التوراة الخمسة، ويمثل العهد القديم بالنسبة للمسيحيين مقابل العهد الجديد، وهذا ما يجعل اليهود والمسيحيين المؤمنين بالكتاب المقدس جازمين أن الله يعاقب أخطاء البشر بالأوبئة المختلفة، وهذا ما نجده في القرآن الكريم في معرض حديثه عن عقاب الأمم السالفة بأخطائهم وكفرهم في عدة آيات قرآنية نذكر منها سورة الداريات: ("31 قالوا إنا أرسلنا إلى قوم مجرمين 32 لنرسل عليهم حجارة من سجين 33 مسومة عند ربك للمسرفين34 فأخرجنا من كان فيها من المؤمنين") (الداريات: 31 إلى 34)، وبذلك جاء الأنبياء في الكتب السماوية بالبشارة والإنذار من العقاب، وأكثر عقوبة دنيوية متواترة في النصوص هي الكوارث والأوبئة، ولم يكن طوفان نوح (ع) في كل الديانات السابقة بما فيها ما ورد في الكتابات التي سبقت التوراة بقرون غابرة، ما هي إلا علامة على تخويف المعاندين بنذر الكوارث والأوبئة التي يراها العلم المعاصر مجرد أمراض يمكن التعامل معها وضعيا، من خلال البحث والدراسة العلمية، لإيجاد حلول ملموسة لها، لكنه يخفق دائما في تفادي هذه الأوبئة المتتالية والمتكررة رغم تطور العلم والتقانة، وهذا ما يفضح ضعف الإنسان أمام غضب الطبيعة العملاقة، التي لا يمثل فيها البشر سوى عابرين لهم بداية ونهاية محتومة وقصيرة، كما كان البطل الإغريقي مجبرا على التعرض للألم لكي يتطهر المتفرج للأدب التمثيلي آنذاك، حاول **سيغمن فرويد** في تحليله النفسي الإجابة على السؤال الآتي: (لماذا محكوم على البطل –héros– التراجيدي المعاناة؟ وماذا تعني خطيئته

"التراجيدية"؟ سوف نفصل النقاش بإجابة سريعة، يجب عليه المعاناة لأنه [يمثل] الأب البدائي) (3) وهذا هو جوهر الفيلم الذي نحاول دراسته علميا وسيميولوجيا خلال هذه الورقة البحثية بعنوان: "وباء" EPIDEMIC لمخرجه الدانيماركي "لارس فان تريير" لسنة 1987م [أنظر الشكل 1] والذي يدوم عرضه على الشاشة 1سا 46 دقيقة، كما أدى أدواره كل من "لارس فان تريير"، ونيالسفورسل، إيدوكيير وغيرهم (4)، تم اختيار الفيلم لأنه يمثل تأملا فكريا عميقا حول طبيعة الإنسان، ومدى فضح الأوبئة لذلك الخلل الذي يشوب علاقة البشر عامة والأوروبيين فيما بينهم خاصة، فهذا المخرج معروف بأفلام المؤلف (5) التي تبتعد عن تلك التجارية التي تستغل الأزمات لتصنع فرجة مربحة ماليا، كما أن هذا الفيلم الأوروبي معاصر لهيمنة صناعة هوليوود العالمية التي تستثمر في كل شيء من أجل ترويج البضاعة التي تعود عليهم بالمال الوفير، بحكم سيطرتهم على السوق العالمية لتوزيع الأفلام في كل الشاشات المتوفرة حاليا، ففيلم "وباء" ينتمي لتلك الأفلام التي تعادل الروايات الأدبية العميقة في مقاربتها المواضيع الإنسانية الجادة، وليس مجرد سلعة تباع وتشترى للترفيه الذي يدعي العمق لكنه فارغ في فحواه.

**2. بين لارس فان تريير وحركة دوغما 95 :**

**1.2 السياق التاريخي لتأسيس حركة دوغما 95 في الدانمرك:**

تأسست الحركة السينمائية دوغما 95 من طرف عدة مخرجين سينمائيين وعلى رأسهم كل من توماس فينتربرغ **Thomas Vintenberg**، ولارس فان تريير **Lars Von Trier**صاحب الفيلم الغريب [أنظر الشكل 2] أيضا "أنتيخريستو"**Antichrist** (6)،حيث أنهم حرروا بيانا خاصا بهم في 13 مارس لسنة 1995م في مدينة كوبنهاغن، وتم الإفراج عنه للإعلام بتاريخ 20 مارس 1995م، في مسرح أوديون بباريس، في إطار لقاء سينمائي فرنسي، وشكل كلا الفيلمين فيستن **Festen** لمخرجه توماس فنتنبرغ، وفيلم الأغبياء **Les**

**Idiots** للمخرج لارس فان تريير سنة 1998م الانطلاقة الرسمية للحركة، فظهرت حركة دوغما 95 كردة فعل ضد الإنتاج الأنجلوساكسوني الضخم الذي يبالغ في استخدام المؤثرات البصرية مما جعلها منزوية في نمط جامد، تحاول دوغما 95 الرجوع للبساطة في الشكل مع غزارة التعبير، حيث يرون أن هذه البساطة أكثر تعبيرا عن الذائقة الجمالية المعاصرة ،كما أنهم يرون الجمال في عرض الواقع مباشرة دون مؤثرات، فهم يبحثون عن الأسلوب الحيوي من خلال عرض متناقضات صادمة للواقع كما هو، وتركز الحركة السينمائية تقنيا على الكاميرا المحمولة باليد أو على الكتف مع ارتجال مكثف للمشاهد السينمائية خلال الفيلم، لكنهم لم يستطيعوا احترام القواعد التي دونوها بمجملها في بيانهم المشهور.

**2.2 مبادئ دوغما 95 بين ردة الفعل الفنية واليوتوبيا**

يمك الإشارة أن سياق دوغما 95 مبرر لأسباب معقولة لكنها شملت قواعد عمل تقنية تتراوح بين المبرر المعقول، وبين الشروط التي ترتضي جمهورا مؤمنا بمشروع اليوتوبيا وكمال الإنسان العاقل المعاصر، مما جعلها شروطا غير قابلة لتجسيد بمجملها البتة، بل هي طموح فني يتشرب منه الفنان ما يستطيع من توجيهات جمالية صارمة، ويمكن تلخيص القواعد العشر التي تمثل دوغما 95 تباعا:

(أقسم على العمل بالقواعد الآتية لدوغما 95

1- يجب أن يكون التصوير في عين المكان، فلا نستعين بديكور أو أكسسوار من مكان آخر (إذا ما احتجنا لأكسيسوار معين في القصة، يجب أن نختار مسبقا التصوير في المكان الذي يتواجد به ذلك الأكسيسوار).

2- يجب أن يكون الصوت مبررا بالصورة والعكس، (لا يمكن استعمال موسيقى إلا إذا كانت تؤدى داخل المشهد المصور).

3- يجب حمل الكاميرا باليد، كل ثبات أو حركة لا تكون مسموح بها إلا عبر حمل الكاميرا يدويا فقط، (لا تجري أحداث الفيلم وفق ما تتطلبه الكاميرا، بل يخضع التصوير للفيلم وليس العكس).

4- يجب أن يكون الفيلم بالألوان، لا يمكن إضافة إضاءة مصابيح احترافية، (إذا لم تتوفر الإنارة الكافية يجب قطع المشهد السينمائي، أو الاكتفاء بمصباح صغير يعلق على الكاميرا).

5- يمنع استعمال المعالجة البصرية والفيلترات filters التقنية.

6- لا يجب أن يحتوي الفيلم على مشاهد حركة سطحية ومفتعلة، (يمنع إظهار عمليات القتل والأسلحة).

7- يجب الحفاظ على تصوير المكان نفسه، والزمن المستمر، (أي أن الفيلم يقع هنا والآن).

8- يمنع اللجوء لأفلام النوع les films de genre[يعني تفادي صناعة الأفلام التجارية التقليدية: بوليسي، أكشن، فيلم رعب، فيلم حرب، فيلم رومنسي...].

9- يجب احترام القياس الأكاديمي في التصوير أي 35 مم.

10- يمنع على المخرج الحصول على الفضل والترسيم.

كما أقسم بصفتي مخرجا أن أمتنع عن إقحام ذوقي الشخصي، فلم أعد فنانا منذ الآن، أقسم أن أمتنع عن صناعة تحف فنية سينمائية، لأنني أرى أن الراهن أهم بكثير من الباقي، هدفي الرئيسي هو إظهار الحقيقة الكامنة في شخصياتي ومشاهدي السينمائية، أقسم أن أقوم بذلك بكل الوسائل المتاحة على حساب ذوقي السوي، وكل الاعتبارات الجمالية) (7)، وبهذا القسم أجمع بعض المخرجين الدانيماركيين خلال سنوات التسعينيات وبداية الألفية التي تلتها، على تقديم أفلاما تحترم الوصايا العشر سالفة الذكر قدر الإمكان، لكن

ولى الزمن، وتراجعت معه البيانات التي تلزم أصحابها بإتباع قواعد صارمة في صناعة السينما، ويعتبر الآن المخرج العالمي لارس فان تريير متمردا على القواعد الصارمة التي أسهم في كتابتها، لكن مرحلة دوغما 95 كانت مدرسة تتلمذ تحت ردائها رهط من المخرجين الأوروبيين، وحتى العالميين منهم، ولولاها لما استطاع لارس فان تريير رسم طريقه نحو العالمية بأسلوب متفرد تماما في الإخراج السينمائي المعاصر.

**3. المخرج الدنماركي لارس فان تريير والتزاماته مع دوغما 95:**

**1.3 فيلم "وباء" بوصفه النموذج لما يعزز ويفكك دوغما 95 في الآن معا:**

أخرج لارس فان تريير فيلم "وباء" سنة 1987م أي قبل ميلاد حركة دوغما 95، لكن جاء ذكر هذه الأخيرة بالتفصيل، لأن متفرج الفيلم يجد فيه بعض الملامح المؤسسة لدوغما 95 لاحقا، لكنه في الآن معا يتميز بحرية كبيرة نشاهدها بأفلامه العالمية المعاصرة في شكل أكثر نضج مثل فيلم "ميلونخوليا" Mélancholia،(8)، ويبقى القاسم المشترك بين أفلامه تلكاللمسة الميلودراما السوداوية التي جعلته مخرجا مشهورابنزعة التشاؤم في أعماله، ففي أفلامه نلتمس الوجودية بأدق تفاصيلها، رغم أن الفيلم السينمائي ليس حوارا فلسفيا قط، لأن الفلسفة خطاب والفيلم تعبير فني، لكن الجو العام في أفلامه يوحي لقراء الفلسفة بالميل نحو تشاؤم **شوبنهاور** ووجودية **جان بول سارتر** أكثر من الإحساس بحضور خلفيات فلسفية أخرى، قال جان بول سارتر: (" كان العلاج أسوء من الضرر: بين البطولة والنذالة، حاولت اللجوء إلى حقيقتي الفردية، ولكن لم تكن لدي حقيقة...") (9)وهكذا هي أفلام لارس فان تريير.

يتلخص فيلم "وباء" في كاتبي سيناريو أدى بهما عطل في الكمبيوتر إلى ضياع السيناريو الذي كانا بصدد كتابته، لكنهما قررا الكتابة مجددا، فوجدا نفسيهما يكتبان عن وباء الكوليرا الذي يهدد البشرية بدل موضوع فيلمهما الذي ضاع بسبب خلل تكنولوجي، وجعلهما هذا

الموضوع الجديد يركزان على ضعف الإنسان أمام الأوبئة الفتاكة، ثم بدأ مشروعهما بالتوسع شيئا فشيئا لينسج شخصية محورية وهي الطبيب الذي يطمح إيجاد حل للمعضلة، فيخرج من المنطقة المحمية التي كان يسكنها، ويدخل في المنطقة التي بها المرضى والوباء، وبمرور حقب من القصة يصبح الطبيب ناشرا للفيروس بعدما كان من المفترض أن يقضي عليها ويخلص البشرية.

يعتمد الفيلم التجريب في سرد القصة عبر الابتعاد عن المنهج الأرسطي التقليدي في الكتابة الدرامية، وذلك لأن المخرج مهموم بمشاكل عصره،فيرغب إيجاد الشكل المناسب للتطرق همومه دون الركون للوصفات الجاهزة في كتابة السيناريو المتعارف عليه، (النموذج [...] لم يعد دراماتورجيا محضا، يمكنه أن يأتي من التلوين–peinture– [...] كما يمكنه أي ينبع من الموسيقى) (10) فالفيلم التجريبي حر في إيجاد الأرضية التي ينطلق منها لحكاية القصة سينمائيا، وعدم الخوض في أساليب الكتابة المسرحية أو الأدبية التي تمثل فنونا أخرى وليست بالسينما الخالصة، لم يكن لدى المخرج المال الكافي للإنجاز، ولم يمنعه هذا الإكراه المالي من إنجاز فيلمه على شاكلة السينما المستقلة، بتكلفة منخفضة جدا وفريق عمل محب للسينما ومؤمن بالمخرج ومشروعه، فأنجب هذا الفيلم المتميز، ويكمن تميزه شكلا أما المضامين فهي مواضيع يمكن أن نجدها في أفلام تجارية مختلفة على رأسها ما تفبركه هوليوود وبوليوود، وغيرها مما يمثل منتج الشركات متعددة الجنسيات التي تغزو العالم بسلعتها التي أصبحت صانعة لأذواق البشر السمعية البصرية، وفرضت إيقاعا خاصا طبع المتفرج البسيط لدرجة تجعله لن يتجاوز مشاهدة 10 عشرة دقائق قياسية على الأكثر أمام فيلم مؤلف عميق شكلا وفكرا، ومن أجل إنصاف هذا فيلم "وباء" كان لزاما على البحث الحديث عن حركة دوغما 95 قبل التطرق لقراءة الفيلم موضوع الدراسة، رغمأن دوغما 95 جاءت بعد إخراج هذا الفيلم بثمانية سنين على الأقل، إلا أنها تبرز مرتكز المخرج وتوضح

موقع فيلموغرافيته في أوروبا خاصة، والعالم على وجه العموم، خصوصا بعد أن فرض لارس فان تريير مكانته على المهرجانات العالمية الكبرى أمثال مهرجان كان السينمائي، وبعد أن استمال منتجين ونجوم هوليوود لدعم مسيرته السينمائية المعاصرة، كتضحية من أجل اختراق السينما العالمية بشكله الفيلمي المتفرد، وتعريف الجمهور العادي بهذه الفرادة السمعية البصرية، لعله يتعلم التمييز بين الرث والجودة، فإذا كان الفيلم السينمائي خاضعا لسلطة العرض والطلب، ونفوذ رأس المال وإكراهات الخط الافتتاحي للجهات الممولة، هذا لا ينفي وجود خط حر في السينما، لا نقصد بذلك السينما المستقلة التي تم احتواءها من طرف الشركات الكبرى، بل السينما البديلة التي يقدم لنا لارس فان تريير نموذجا عنها بأسلوبه الذكي في الإنتاج والإخراج، وكذا من خلال البحث عن المنتج شبه الحر، الذي يستطيع أن يناضل من أجل إعطاء أكبر هامش لحرية إبداع المخرج المؤلف المتمكن من موضوعه وفنه، (لست هنا لإعطاء درس في القيم، أحاول الفهم فقط، ومنه أبين لكم أن صاحب العمل هو فرد كذلك، خاضع لمنطق السلم التراتبي والأولوية، فحتى ولو كان النظام هادما للقيم، هذا لا يمنع رب العمل من محاولة الحفاظ على قيمه هو)(11)ولمثل هذه الاعتبارات يمكن للفيلم البديل والمستقل الالتقاء بجمهوره، رغم ندرة التمويل وصعوبة التوزيع والعرض، وجفاء المتفرج الذي يسببه دنس السمعي البصري المتهاطل شرقا وغربا بنماذج وأنماط يفرضها عليه، بل يشكل من خلالها مخيال المستهلك غير الناقد لهذا الشكل من الوحشية الثقافية التي تنبه لها السينمائي الأوروبي، وراح يسعى جاهدا لمواجهتها عن طريق دعم الإنتاج المحلي المقاوم للمنتج متعدد الجنسيات الجارف، فلارس فان تريير موجود لأن هناك من يحمل هذا الوعي من النخبة السياسية والمثقفة في الدانيمارك، كما أن هناك جمهور أوروبي يعي ضرورة دعم السينما العميقة بدل تلك التجارية المنتشرة في كل مكان، ويفهم هذا المتفرج أو بالأحرى المشاهد المثقف مكامن الصراع بين السينما التجارية وبين فيلم المؤلف، الذي

يحاول أن يرقى بالسينما إلى مصاف الأدب الراقي مقابل الرواية الرخيصة، حتى ولو قل متذوق الأدب الراقي عن الكم الهائل لمستهلكي الرواية الرخيصة.

**2.3 تكثيف البحث عن معنى الوجود في زمن غمامة الوباء الفتاك عبر فيلم فان تريير:**

مسيرة البحث عن المعنى الوجودي في سينما لارس فان تريير تنطلق من البحث عن **الدازاين** كما يراه **مارتن هايدغر**، وبين **هرمينوطيقاغادامير** التي تبحث عن الدازاين في لغة الكائن دون الركون لأنطولوجيا الميتافيزيقا الخالصة، ("فإنه [غادامير] لم يقصد المعنى الذي كان قد قصده هيدغر في مقدمة الكينونة والزمان (أي ما معنى الكائن؟)، ذلك أن غادامير يعتقد أن هذا المنعرج أنطلوجي يأتي، وبكل بساطة، كحوصلة لأطروحته حول الهرمينوطيقا الشاملة والتي مفادها أن "الكائن الذي يمكن فهمه هو في النهاية لغة") (12) فالكائن لغة وكيان اللغة مبني وفق قواعد يؤدي الإخلال بها إلى ضياع المعنى، ويأتي فان تريير ليقدم لنا فيلم "وباء" بوصفه المساحة التي تتراجع فيها قواعد اللغة بسبب ضياع العودة إلى تعميق سؤال الوجود، تحت ظل غمامة وباء الطاعون الذي يرعب الكائن البشري، ويهدد بقاءه واستمراره، بل يراكم لديه وساوس تجعله يجحد قدرة اللغة في خلق جو تواصل منطقي بين البشر، ويصبح الاعتباط سيد الموقف، أمام الثقة التي كان يركن إليها الإنسان خارج غمامة الوباء، فأسفل الغمامة تختبر الثقة في اليقينيات، وتتبدى هشاشة المعتقد في أن العالم مفهوم وفق القراءة التقليدية التي توارثناها، ويأتي الوباء في فيلم لارس فان تريير ليعين لنا من هو الإنسان القادر على رسم خارطة المستقبل، إذا ما انقشعت غمامة الوباء، ويختم الفيلم بالانهيار الذي يذكرنا بأنه مهما يحدث لنا في هذا الوجود، لا مفر للإنسان من النهاية التي تترقب الفرصة السانحة للانقضاض على حياتنا لترديها سكونا وجوديا، سواء تتوسل هذه الحتمية بالوباء أم بغيره لنقلنا مما نحن فيه، إلى ما لم نختبره سابقا، ألا وهو الموت، فالوباء حتمية طبيعية لها جذورها التأويلية في النصوص الدينية عامة والمسيحية على وجه

الخصوص كما جاء في مقدمة هذا البحث، ولأن بيئة الفيلم مسيحية يهودية، فإن الهرمينوطيقا وتأويل النص الديني المسيحي وارد أثره في مراحل تطور قصة الفيلم التجريبي، الذي أراد له المخرج مكانا في بداياته السينمائية، فهناك السينمائيين الذين يختمون مسيرتهم بأفلام عميقة فكرا وشكلا، لكن الدانيماركي لارس فان تريير أراد أن يفرض كيانه السينمائي في بلده وبقية العالم عبر أفلام كثيفة الدلالة ومنفتحة على التأويل، فالمعنى لا يأتي من المشاهد السينمائية المغلقة في الفيلم التجاري، التي تعطي المتفرج الداء والدواء معا، بل يقدم فيلم المؤلف لارس فان تريير السم للجمهور، ويترك على عاتقه البحث عن الدواء، وشيئا فشيئا يصبح الوباء خلفية فقط، لحبكة سينمائية تجريبية متفردة، ينسج من خلالها المخرج آمال البشرية مع آلامها، في مشاهد محصورة بين الأبيض والأسود، وبرودة العلاقات في مشاهد تجعل الصليب الذي يرمز للعلاج الذي يحاول الطبيب إيجاده للبشرية، داء متنقل يحل ويرتحل مع الطبيب أينما وجد، ثم تتداخل الرواية الخرافية مع الحقيقة، وتتبعثر أوراق السيناريو الذي يحاولان كتابته على أرض الواقع، ويختم الفيلم بمشهد رائع في الأداء على طريقة مسرح القسوة **لأنطنانأرطو**،وتصبح الكلمات واللغة كيانا حقيقيا يتجسد في أداء الممثلة، ونشاهد فلسفة غادامير مجسدة أمامنا، وتتجلى البسيكوسوماتيا لتخر الممثلة التي اندمجت في الدور، وتسقط في مشهد مرعب ومؤلم، وهذا ما يكابده الإنسان الذي يعيش رعب الوباء وخوف المرض، (يوجد ربط غريب [بين العقوبة –الألم– وبين الخلاص والتطهير] ومتجذر في حضارتنا، باعتبار الألم تطهير من الخطأ، فإذا أخطأ الطفل يعاقب، ليخلص ألم العقوبة ذلك الطفل من درن الخطأ، ويفوز بمحبة الأبوين، ويوجد المنطق نفسه في نظام العدالة عندنا، يقضي الخاطئ عقوبته ويمكنه بعد ذلك استرجاع مكانته في المجتمع باعتباره إنسانا حرا قضى ما عليه من العقاب، ويطبق على الوعي الإنساني الشيء نفسه بخصوص الشخصية [بمفهومها السيكولوجي المحض]، فهي تؤدي وظيفة حاكم يسلط الألم للتطهير من الدرن، فالألم يريح القلق والحصر الذي تعاني منه النفس المخطئة، ويحدث الراحة الداخلية)

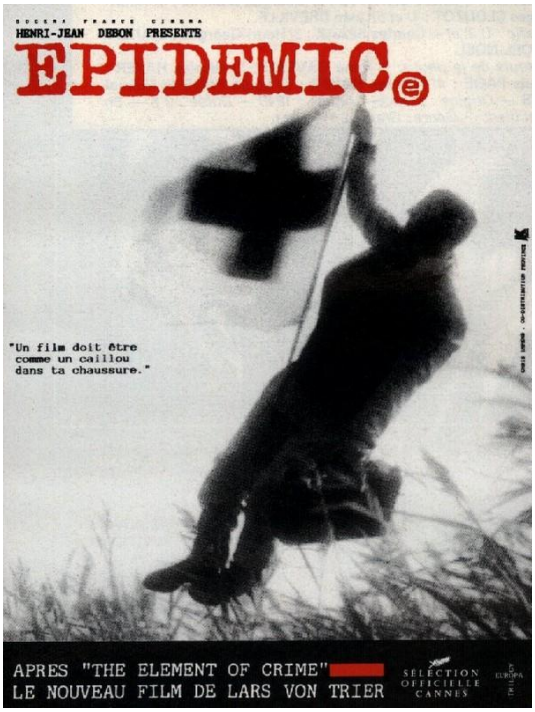
(13)ولذلك يحتاج الإنسان العاقل للألم عبر عقوبة جارفة كي يستذكر كيانه الوجودي، ومدى ضعفه أمام الدازاين كما مر بنا في ما يراه هيديغر تفسيرا للكينونة في إطار الزمان، ويجسد مشهد الممثلة التي تتفاعل مع إيحاءات التنويم السيكولوجي، كل ذلك الزخم الفلسفي والفكري الذي نشأ ما بعد الحرب العالمية الثانية إلى الآن، ولم يعد يخفى على المتفرج البسيط ناهيك عن المتفرج الحذق، بأن السينما لم تعد قط تلك التجارة التي يجب أن ترضي المتفرج ما بين ثمانية 08 إلى ثمانين 80 حولا، بل هناك سينما لارس فان تريير الذي تتلمذ في مدارس متعددة وعلى رأسها مدرسة للسينما في ميونخ بألمانيا، مما يقرب لنا الوساطة الفلسفية بينه وبين شوبنهاور وهايديغروغادامير (14)، ومن على شاكلة هذا المخرج من الذين يشتغلون على ثيمات إنسانية حتى ولو كانت عابرة، إلا أنهم يتطرقون لها بعمق وجدية، كما جعل المخرج لارس فان تريير من الوباء تيمة لفيلم يحكي من خلاله هشاشة القواعد التي أصبحنا نؤمن بأنها أزلية حتى ولو أصبحت تكرس الرداءة الفكرية، وخلال المحاورات بين كاتبي السيناريو وهما الشخصيتين الأساسيتين في الفيلم، نلتمس نزعة التخلص من القيم الزائفة التي تفرضها التجارة السينمائية العالمية على شكل الفيلم ومحتواه، كشرط أساسي لتسويقه –للمستهلك/المتفرج.

**3.3 الشبه بغياب المشبه به في فيلم "وباء"**:

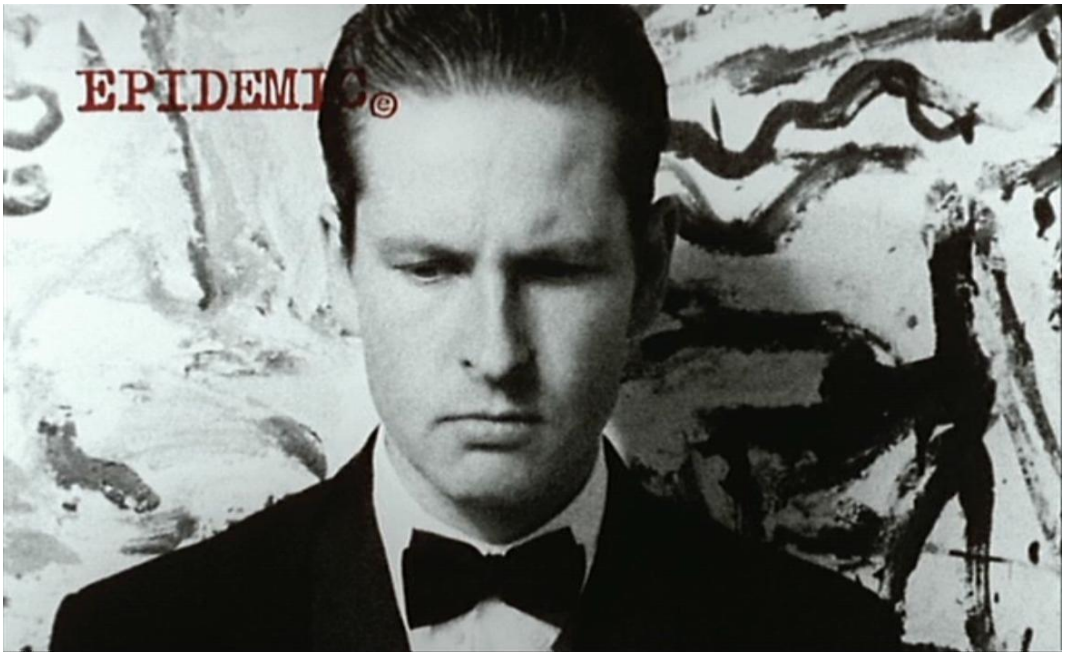
يمكن أن يقرأ بعض النقاد هذا الفيلم كناية عن واقعنا العالمي الراهن، فالوباء هو الرأسمالية التي تنتشر بكل زخمها وإمكاناتها لتتفشى في العالم، ولم يستطع الفيلم السينمائي التخلص من نمط الرأسمالية في الانتشار، لأنه سلعة يتم تصنيعها بالمال ويجب أن تغوي المستهلك ليتناولها بعد الترويج والتسويق لها، ويتأثر المتفرج بوعي أم بدون وعي بمحتواها، ويصبح خاضعا للرأسمالية التي تقتضي وجود رأس مال في يد قلة من صناع الفيلم تجعلهم يبلغون الثراء الفاحش، ويتحولون إلى طبقة برجوازية خبيثة، حتى ولو كان موضوع الفيلم جذابا

للبلوريتاريا، ويتغنى بالثورة ضد الطبقية، إلا أن المستفيد الفعلي من التجارة بهذه الشعارات الرنانة هو أرباب المال الجشعين من البرجوازيين، وماذا عن العلاج من الوباء؟ فإن الفيلم يراه فرصة أيضا لتكتل رأس المال وقيمة مضافة لبرجوازيين جدد، ناهيك عن البرجوازية المستفحلة السابقة لهذه الناشئة، (لا يوجد سوى شكلين من الفن المسيحي، بمعنى الفن الذي يمكن اعتباره حسنا، وكل ما تبقى من الأعمال التي لا تدخل في هذين الصنفين تعتبر فنا سيئا، حيث لا نكتفي بعدم تشجيعها، بل تحتاج الذم والاحتقار، لأنها لا تجمع بل تفرق البشر، مثل الأدب الدرامي والروائي والشعري الذي يعبر عن مشاعر خارقة، تخص الطبقة الغنية) (15) وبهذه العبارات البسيطة والمباشرة، عرف لنا **تولستوي** الفن الراقي كما يراه، وكيف أن رأس المال خطير جدا على الفن الراقي، بوصفه مؤسسا لشرعية الفن الرخيص، الذي يمجد أخلاقا رأسمالية تافهة، يمكننا تمييزها في نموذج هوليوود للأسرة، حيث أنه يسوق للنموذج الأمريكي بامتياز، على حساب الخصوصيات التي تزين فسيفساء عالمنا المتعدد، لكن وباء الرأسمالية والشركات المتعددة لا تميز بين الأنواع البشرية، ولا الألوان الزاهية، وهذا ما أعطى قيمة جمالية/فكرية مضافة لاستعمال الأبيض والأسود في الفيلم، فرغم أن دوغما 95 جاءت لاحقا لترفض الأبيض والأسود وتنتصر لاستعمال الألوان في السينما، إلا أن فيلم "وباء" لم يكن له عمقه الجمالي إلا بتغييب الألوان، لأنه تطرق لواقعنا من خلال كناية تربك المتفرج، الوباء الفاتك بأرواح البشر مع عجز البشرية على احتواءه، فيحضر الشبه ويغيب المشبه به، ألا وهو واقع الرأسمالية التي تنتشر في العالم لتجعله سوقا واحدة تأكل فيه الشركات متعددة الجنسيات العظمى الحصص الهزيلة للشركات الصغرى والمحلية(16)، وهذا ما يرعب المنتج المحلي الذي يقاوم بعينه مخرز العولمة الاقتصادية، ويلمح لها المخرج في قراءة سينمائية من خلال الفيلم المحلي مقابل نظيره العالمي.

**الشكل 1: ملصقة فيلم "وباء"**




**الشكل 2: صورة للمخرج لارس فان تريير**



## 4. خاتمة:

يتلخص فيلم "وباء" في قصة معقدة يتداخل فيها الواقع بالخيال، فنشاهد كاتبي سيناريو يسردان قصة خرافية لكنهما يصبحان جزءا منها رغما عنهما، فلا نستطيع التفريق بين الراوي والرواية، وبين خرافية الواقعة وحقيقتها، وبين الأسطورة والتاريخ، وبين الكناية والمباشرة، وبين الأداء التمثيلي والانفعال الحقيقي، وكأن زمن الوباء حالة خاصة واستثنائية، تجعل الإنسان يتأرجح بين الحقيقة والخيال، أو بالأحرى مساحة رمادية بين الأبيض والأسود الذي جاء به الفيلم، ولا يوجد حل نهائي، فالنهاية حتمية والبقاء محال، والأهم هو تقلبات النفس البشرية إزاء الراهن الذي يتجاوز القيم الثابتة التي يشيد بها الإنسان كيانه، من خلال تأثيث وجوده بضوابط وقيم يظن أنها تمنع عنه الوباء، لكن الحتمية الوجودية تطغى على قزمية التكهنات البشرية المرحلية، وكأن فيلم الوباء يرى في الفناء أفضل حل مقابل الوباء، وكأنه يحمد الله على وجود العدم، أو بكل بساطة الموت، الذي يريح البشر من عذاب النفس وتألمها من القلق الوجودي الدائم، خصوصا في الحالات الاستثنائية مثل تفشي الأوبئة الفتاكة، فما أجمل السينما عندما تفكر بجماليات خاصة بها، ولا تستنسخ مهارات الفنون الأخرى في السرد، وهذا ما يعلمنا إياه فيلم "وباء" لمخرجه لارس فان تريير الدنيماركي.

## 5. قائمة المراجع:

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت 1421هـ.

Les Saintes Ecritures, Traduction du monde nouveau, traduites d'après le texte réservé de l'édition anglaise de 1984, mais de l'hébreu, l'araméen et le grec ont été régulièrement consultés. Imprimé en Allemagne aout 1988.

1- (أنظر) أوديب ملكا، صوفوكليس، ترجمة: طه حسين، دار البشير للطباعة والنشر والتوزيع، ب ت

2- (Voir) L'Iliade Homère Traduction : E.LASSERRE, éditions GARNIER FRERES-FLAMMARION, Paris France, 1965 p39

3- Totem et Tabou, Sigmund FREUD, éditions L'ODYSSE, Tizi-Ouzou Algérie, 2010, p 180.

4- LAROUSSE, Dictionnaire mondial des films, Bernard RAPP, Jean-Claude LAMY, France, 2005, p271.

5- DICTIONNAIRE DU CINEMA Les Réalisateurs, Jean TULARD, éditions ROBERT LAFFONT Paris, France, 1992, p839.

6- Cahiers du cinéma, cinéma français vive les excentriques !, avril 2016, n°721, p63.

7- https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Dogme95

8- https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Melancholia_(film,_2011)

9- Les mots, Jean-Paul Sartre, éditions GALLIMARD, folio, France,1964, p91

10- Qu'est-ce que la Dramaturgie ? Joseph DANAN, éditions ACTES SUD, Mai 2010, France, p54

11- Le capitalisme est-il moral ?, André COMTE-SPONVILLE, éditions ALBIN MICHEL, 2004 Paris Fance, p.p 174 – 175

12- المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا جان غراندان ترجمة وتقديم د.عمر مهيبل منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم 2007م بيروت لبنان، ص ص 123 124.

13- La médecine psychosomatique ses principes et ses applications, Franz ALEXANDER Petite bibliothèque PAYOT Paris 1967 p184.

14- Dictionnaire du cinéma Les réalisateurs,Jean TULARD, p839

15- Qu'est-ce que l'art ?, Léon TOLSTOI, éditions LA SYMPHONIE, Bierut, Liban Juin 2011 p174

16- CONESA Pierre, Hollywood.arme de propagande massive, éditions ROBERT LAFFONT, Paris, France, 2018, p.p268-278.