



المشروع القومي للترجمة

المركز القومي للترجمة

نصوص نقدية
نظرية مختارة

الجزء الثالث

[النظريات]

وأفلام
مناهج

بيل نيكولز

ترجمة حسين بيومي

1138

أفلام ومناهج
(الجزء الثالث)

المركز القومي للترجمة
المشروع القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ١١٣٨
- أفلام ومناهج - الجزء الثالث - النظريات
- بيل نيكولز
- حسين بيومي
- الطبعة الأولى ٢٠٠٧

هذه ترجمة الجزء الثالث من كتاب :

Movies and Methods

An Anthology

Edited by: Bill Nichols

© 1976 Bill Nichols

Published by arrangement

with the University of California Press

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

e. mail: egyptcouncil@yahoo.com

Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

أفلام ومناهج

نصوص نقدية ونظرية مختارة

(الجزء الثالث)

النظريات

تحرير : بيل نيكولز

ترجمة : حسين بيومي



٢٠٠٧

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشؤون الفنية

نيكولز ، بيل
أفلام ومناهج: نصوص نقدية ونظرية مختارة
تحرير : بيل نيكولز
ترجمة : حسين بيومى
- ط ١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠٠٧
مج ٣ ، ٤٥٠ ص ، ١٧ × ٢٤ سم
١ - السينما - تاريخ
(أ) بيومى ، حسين
(ب) العنوان
٧٩١ ، ٤٣٠٩

رقم الإيداع ٢٠٠٧/١٥٨٥٩
الترقيم الدولى 977-437-423-1 I.S.B.N.
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

الجزء الثالث: النظريات

الفصل الأول: نظرية السينما

- 15 الفيلم الملون: سيرجى أيزنشتاين
- 31 نموذجان لنظرية السينما: بريان هندرسون
- 53 تاريخ نقدي للنظريات السينما المبكرة: ف.ف. بيركنز
- 91 نحو أسلوب غير برجوازي لآلة التصوير: بريان هندرسون
- 119 المدرس الخصوصي - الشفرة في السينما الكلاسيكية: دانييل دايان
- 141 ضد "نظام رأب الصدع": وليم روتمان

الفصل الثاني: البنيوية والسيمولوجيا

- 167 طواطم وأفلام: سام روهدي
- 189 السينما والسيمولوجيا: بعض نقاط التماس: بيتر وولين
- 209 "مستر لنكولن الشاب" لـ جون فورد: محررو "كراسات السينما"
- 269 نظرية المؤلف: بيتر وولين
- 291 سينما الشعر: بيير باولو بازوليني
- 317 البنية والمعنى في السينما: بريان هندرسون
- المشكلات السائدة في نظرية السينما: المجلد الأول من كتاب متری
- 335 "علم جمال وعلم نفس السينما": كريستيان ميتز

353	 من اللوجوس إلى العدسات: إيڤ دي لورو
359	 عن فكرة اللغة السينمائية: كريستيان ميتز
373	 تمفصلات الشفرة السينمائية: أومبرتو إيكو
405	 الأسلوب والقواعد والأفلام: بيل نيكولز
441	 مسرد

الفصل الأول

نظرية السينما

يركز هذا الفصل، والفصل الثانى المعنون "البنوية - السيميولوجيا" على قضايا نظرية، ويقدمان إشارة ما عن الاتجاهات التى تتحرك فى نطاقها نظرية السينما فى السنوات العشر أو الخمس عشرة الأخيرة. وقد تجاهلت معظم كتب النصوص المختارة (الأنثولوجيات) هذه المهمة لصالح النظريات الأقدم عند أيزنشتاين وكراكاور وبازان وأرنايم وبالاش وآخرين. ولأن هذه النظريات النموذجية يتيسر للقارئ الحصول على مصادرها بسهولة، فهذا الكتاب لا يتضمنها (باستثناء نص لأيزنشتاين لاقى القليل من الانتباه)، طالما أن بؤرة اهتمام هذا الكتاب هى إعادة تقييم الماضى سعيًا وراء تغييره بدرجة أكبر من إعادة تقديم الماضى لأجل المزيد من تقديسه.

ورغم ذلك، فليس كل تغيير ولا تقدّم جيداً بالضرورة، ولذا يتركز قدر كبير من النقاش حول الجدارة الفعلية للكثير من الكتابات الحديثة، وخصوصاً فى البنيوية والسيميولوجيا. وبعض تلك النزعة إلى الشك قد يكون له أساس راسخ، وحتى الآن، فإن التشديد الأساسى على تفاعل الصورة - المشاهد (بدلاً من الصورة - الواقع) وعلى التواصل السينمائى بوصفه ممارسة سيميولوجية تشمل العلامات، والنظم، وشفرات الرسائل القياسية analog والرقمية digital، هذا التشديد تبدو قيمته غير مقدرة. وتفاعل الصورة- المشاهد يفتح مجالاً للبحث الظاهراتى والأيدولوجى الذى عولج عموماً دون تأمل عميق^(١). أما التواصل السينمائى بوصفه ممارسة سيميولوجية، فإنه يطرح وسيلة منهجية لمقاربة بعبع اللغة السينمائية القديم من خلال مصادر

منهاجية قادرة على التعامل مع خصوصية السينما ومع خصوصية علاقة السينما بالأشكال العامة للتواصل (الذاكرة، والأحلام أو العملية الأولية primary process، والكينيسيكس^(٢) Kinesics، وانتقال المعلومات فى النظام البيئى الطبيعى، علاوة على اللغات المنطوقة والتشعب الأيديولوجى لأى نظام تواصل بشرى).

كل من هاتين الإمكانيتين تقترح نماذج أكثر ملاءمة لتفسير العلاقة بين السينما والواقع، بين فيلم ما والواقع التجريبي لمشاهدته، بين السينما ونظم وبنيات التواصل عموماً. وما تفتقده كل من هاتين المقاربتين هو نظرية شاملة عن العلاقة بين السينما والتاريخ، وتطبيق لنظرية التوسط الماركسية أو لنماذج أخرى على دراسة وضع السينما داخل علاقات الإنتاج وإعادة الإنتاج لهذه العلاقات أيديولوجياً فى أى لحظة تاريخية معينة. وعلى الرغم من أن كتابات قيِّمة يتواصل إنجازها فى هذا المجال (نص ريتشارد عن كابر، ونص سونتاج عن ريفنشال، على سبيل المثال) فعلى مستوى نظرى يظل المجال بحاجة إلى استكشاف مهم.

هندرسون وبيركنز، كلاهما يتطلب، وعلى نحو باعث على الاهتمام، انتباهاً أشد لتفاعل الصورة - المشاهد بعد إجرائهما مسحاً للجهود السابقة فى تطوير نظرية للسينما، وينطلق بيركنز من جهة نظر سلبية أساساً، بينما ينطلق هندرسون من وجهة نظر وصفية بدرجة كبيرة. وكلاهما ينظر، من خلال مقارنة مختلفة منهاجياً بوضوح عن مقارنة الآخر، إلى النظريات السابقة باعتبار أن مسألة علاقة السينما بالواقعى قد استحوذت على هذه النظريات تقريباً، وهى مسألة برزت بجلاء فى السينما بقدرتها الفائقة على أن تنسخ ألياً أجزاء من العالم الواقعى (بإعادة صياغة مितز). ولكن هذه المقاربة احتجت باستمرار بالحجة موضع الخلاف التى انصرف إليها كلياً النقاش النظرى الحديث جداً، وهى بالتحديد علاقة السينما بالمشاهد. ويظل العامل الحاسم غير محدد فيما يتعلق بما إذا كان يمكن لأساس نظرى شامل أو نقاش نقدى أن يقيم الدليل على الملاءمة مع التأكيدات النظرية الجديدة لتحليل فيلم بفيلم. ومع ذلك، ينبغى أن يكون واضحاً، الآن، أن معظم الكتابات الحديثة فى نظرية السينما قائمة على

كتابات الماضى (أيزنشتاين وبازان هما الأكثر جدارة بالاهتمام) وأن أية مراجعات أو توجهات جديدة للاستكشافات النظرية الحالية لن تفعل ذلك فقط، بل تحتاج أيضاً لأن تأخذ فى اعتبارها العمل الجارى فى الوقت الحاضر.

من بين النصوص التى يشملها هذا الفصل مقال دانييل دايان المعنون "المدرس الخصوصى - الشفرة فى السينما الكلاسيكية"، وهو يتبنى الدعوة إلى تحليل إضافى لتفاعل الصورة - المشاهد على نحو أكثر دقة، يصوغ بياناً عنه بمصطلحات نظرية التحليل النفسى (طور المرأة عند لاكان)^(٣)، وعلم الظواهر من منظور عصر النهضة (الرينسانس)، ومقاربة لويس ألتوسير البنيوية - الماركسية للأيديولوجية. وبهذا يحدد دايان الفجوة الأساسية بين السينما والواقع على مستوى منهجى، تجريبى، يمتد إلى بعض الخلافات الأساسية حول موقف أيزنشتاين، وهى مقارنة، كما يشير ردّ روثمان عليها، ربما تتجاهل العوامل الأكثر تميزاً وحسماً الخاصة بالأسلوب أو التنظيم المحلىّ Local Organization داخل فيلم. بريان هندرسون ينقح أيضاً جوانب من نظرية السينما الكلاسيكية من منظور مختلف تماماً وتحريضى بدرجة مساوية فى دراسته عن جودار. والواقع، إن مقال هندرسون يبدو مقالاً مستقلاً وإن كان متطابقاً مع تحليل الأيديولوجية بتعبيرات علاقة الدال - المدلول، الذى استلزمها مقال محررى كراسات السينما المعنون "السينما / الأيديولوجية / النقد" (فى العدد ٢١٦، أكتوبر، ١٩٦٩).

تعليقات أيزنشتاين فى مقاله "الفيلم الملون" تكتسب أهمية خاصة لأنها توفر إجازاً بارعاً لفكرته عن المونتاج (وخاصة فيما يتعلق بدور كل عنصر من العناصر السينمائية المختلفة وتأثيره أو إبراز أثر مختلف العناصر السينمائية بدلاً من التجانس غير المحسوس بين تأثيراتها المختلفة) كما توفر حجة ثاقبة بصورة مدهشة ضد ما أصبح أحد تأكيدات بازان الأساسية: أفضلية "اللقطه الطويلة". ويجادل أيزنشتاين ضد النسخ المحايد، غير الفعّال، المفترض للواقع فى اللقطه الطويلة لصالح علاقات الجزء بالكل (المجمعة معاً كـ "مونتاج") داخل الفيلم كوحدة مركبة أو ككل يسمح بناؤه

لصانع الفيلم بالتعبير عن وجهة نظره وأيديولوجيته بطريقة أفضل مما يُطْمَر في المظاهر الخارجية السطحية.

هذه المقالات، إذن، تعيد باختصار سياق نظريات السينما التقليدية وتستهل بعض الروابط الانتقالية للصيغ البنيوية – السيميولوجية الخاصة بنظريات السينما الحالية المطروحة في الفصل الختامي.

* * *

هوامش

(١) من بين المنظرين الأوائل، ربما يكون رودلف أرنهايم (فى كتابه السينما كفن) أقرب إلى فينومينولوجيا الإدراك منه إلى ابتهاج لـ "الصورة" و"عقيدة المونتاج" كما يصفه بيركنز، مع أن ميله لاستبعاد، ومعارضته استخدام، خواص إضفاء الطبيعية (الصوت، الألوان .. إلخ) بإفراط كوسائل طبيعة فى أيدى فنان سينمائى بلا كفاءة يبقى حجة قوية. وهناك عالم مبكر آخر له أهمية مساوية وربما أشد لإسهامه فى فينومينولوجيا السينما وهو هوجو مونستربرج.

انظر:

The Film: A Psychological Study, New York: Dover Publications, 1970, Originally Published in 1916.

(٢) Kinesics الكينيسيكس: علم حديث ظهر عام ١٩٥٢، يعنى بدراسة منهجية للعلاقة بين حركات الجسد الإشارية (مثل إيماءات العين واحمرار الوجه، وهز الكتفين) والتواصل، عن قاموس ويبستر طبعة ١٩٩٧ - م.

(٣) انظر:

"The Mirror-Phase as Formative of the Function I." Jacques Lacan, New Left Review, no - 51. Sept - Oct. 1968, pp.71-77.

مقالات إضافية للفصل الأول (لمزيد من الاطلاع)

Barr, Charles. "CinemaScope: Before and After," Film Quarterly, Vol. 16, no. 4 (Summer 1963).

Baudry, Jean-Louis. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," Film Quarterly, Vol.28, no. 2 (Winter 1974 - 1975).

Brakhage, Stan. "Metaphors on Vision," Film Culture, no. 30 (1963).

Eikenbaum, Boris. "Problems of Film Stylistics," Screen, Vol. 15, no. 3 (Autumn 1974).

Guzzetti, Alfred. "The Role of Theory in Films and Novels," New Literary History, Vol. 3, no. 3 (Spring 1972).

Harcourt, Peter. "What, Indeed, Is Cinema?" Cinema Journal, Vol. 8, no. 1 (Fall 1968).

Henderson, Brian. "The Structure of Bazin's Thought," Film Quarterly, Vol. 25, no. 4 (Summer 1972).

Michelson, Annette. "Film and the Radical Aspiration," Film Culture, no. 42 (Fall 1966), reprinted in Film Theory and Criticism, Gerald Mast and Marshall Cohen, editors. New York: Oxford University Press, 1974.

Sharits, Paul. "Words Per Page," Afterimage, no. 4 (Autumn 1972).

Tudor, Andrew. "Sociological Perspectives on Film Aesthetics," in Working Papers on the Cinema: Sociology and Semiology, Peter Wollen, ed., printed by the B.F.I., n.d.

Vorkapich, Slavko. "A Fresh Look at the Dynamics of Film-making," *American Cinematographer*, Vol. 53, no. 2 (February 1972).

----- . "Toward True Cinema," *Film Culture*, no. 19 (April 1959).

Willemsen, Paul. "On Realism in the Cinema," *Screen*, Vol. 13, no. 1 (Spring 1972).

Williams, Christopher, "Ideas about Film Technology and the History of the Cinema, with Reference to Comolli's Texts on Technology (*Cahiers du Cinéma*), B.F.I. Seminar Paper (April 1972).

الفيلم الملون

سيرجي أيزنشتاين

هذا النص المختار من كتاب "مذكرات مخرج سينمائي" ليس أحد المقالات الرئيسية لأيزنشتاين (وهو في الواقع رسالة غير كاملة كتبها عام ١٩٤٨ إلى زميله المخرج كوليشوف) ومع ذلك يلخص النص عدداً من النقاط ذات الأهمية الجديرة بالاعتبار في نظريته الشاملة. وبدلاً عن جماليات التأثير غير المرئي وغير الملحوظ الرومانسية (انظر، مثلاً، كتاب ف.ف. بيكنز "السينما كسينما" Film as Film) يدافع أيزنشتاين عن تأثير كافة العناصر حيث يحقق كل عنصر قوته التعبيرية بالكامل. واللون، في هذا الصدد، مثل الموسيقى أو المونتاج، يحتاج أن يُنظر إليه كعنصر شكل، طيِّع، علاوة على أنه سمة مميزة للأشياء الطبيعية. وكما يقول أيزنشتاين في هذا النص: "إننا لا نجرؤ على التفكير في تكوين اللون قبل أن نستطيع أن نتعلم التمييز بين ثلاث برتقالات فوق قطعة صغيرة من مرجة خضراء، بوصفها ثلاثة أشياء في العشب، وبوصفها في الآن ذاته ثلاث مساحات صغيرة برتقالية اللون فوق خلفية خضراء". وتذكرنا هذه المقاربة بإدراك هندرسون لاهتمام أيزنشتاين بعلاقات الشكل بين الجزء والكل، كما أن تلخيص أيزنشتاين للسبب في تبجيله للمونتاج فنياً، ورفضه اللقطة الطويلة وأسلوب عمق المجال اللذين يمجدهما بازان، يمدُّنا بتباين مفيد بين الجماليات عند الرجلين. ويعلن أيزنشتاين بوضوح هدفه في تدمير "غير المحدد أو المحايد" - وهما خاصيتان وجددهما بازان وكراكاور ثمينتين جداً عند أولئك المخرجين الذين أبدوا ولاهم للواقع - ونقاشه الموجز لكيف يستطيع اللون أن يساعد في هذه المحاولة يضعه في موضع تضاد حادّ مع أولئك المنظرين الذين يقاومون الابتكارات في تكنولوجيا خلق الخداع البصريّ illusionism بوصفها تهديداً للحد

الفصل بين السينما والواقع. (الكثير من النقاش النظرى حول التكنولوجيا يلخصه جيداً المسح الذى يجريه بيركنز فى هذا الفصل، وفى الفصل الثالث من كتابه "السينما كسينما"، كما أن "التكنولوجيا والتقنية" مجال مناقشة إضافية للإدراك الحسى للون وسماته المميزة الشكلية والطبيعة، يمكن الاطلاع عليها فى الفصل السابع وعنوانه "اللون" من كتاب "الفن والإدراك البصرى" Art and Visual Perception لرودف أرنهايم).

عزيزى فلاديمير وفئتش

لقد طلبت منى أن أكتب بضع كلمات حول اللون فى الأفلام لأجل الطبعة الثانية من كتابك، مفترضاً بصورة صحيحة تماماً أنه بدون بعض الخبرة العملية فإن كل التأملات حول تكوين اللون سوف يثبت دائماً أنها أفكار تجريدية أو أوهام لا أساس لها.

وأنا أستجيب لطلبك بكل سرور، وأكتب على أساس الخبرة التى اكتسبتها فى أثناء عملى فى المشهد الملون من فيلم «إيقان الرهيب».

هناك وجهة نظر عن استخدام الوسائل التعبيرية فى فن السينما، هى فى رأى خاطئة، ولكنها رغم ذلك واسعة الانتشار بصورة واضحة.

وتعتقد وجهة النظر هذه أن الموسيقى الجيدة فى فيلم هى الموسيقى التى لا تسمعها ؛ وأن التصوير الجيد هو التصوير غير المتطفّل، وأن الإخراج الجيد هو الإخراج الذى لا تلاحظه، وفيما يتعلق باللون فإن وجهة النظر هذه تعتقد بأنك أمام فيلم ملون جيد لن تشعر باللون. ورأى فى وجهة النظر هذه، التى وصلت إلى مستوى مبدأ، أنها انعكاس لعجز فى الإبداع، ولعدم القدرة على السيطرة على تعقد وسائل التعبير السينمائية المطلوبة لصنع فيلم عضوى.

وجدير بالملاحظة أن وجهة النظر هذه يؤيدها مخرجون تقتصر قدراتهم على التعامل مع الممثلين، ولكنهم يصبحون عاجزين عندما يمتد التعامل إلى المصورين السينمائيين، ومؤلفي الموسيقى، ومهندسي المناظر.... إلخ فى تأليف الموسيقى للفيلم، وأخذ اللقطات، والمناظر الطبيعية، وإجراء التوليف، واستخدام الألوان، وفى كل المجالات الأخرى الخاصة بصنع الفيلم.

وفى رأى، أن التنوع الكبير فى وسائل التعبير السينمائية لا ينبغى على الإطلاق ألا يسمح لصناع الأفلام بإهمال وسيلة لحساب وسيلة أخرى، بل على العكس، ينبغى عليهم أن يكونوا قادرين على الاستفادة بالكامل من إمكانيات كل وسيلة، وأن يفردوا لها المكان المناسب الذى تستحقه من بين "مجموعة" الوسائل العامة للفيلم.

وقد استخدمت عامداً تعبير "مجموعة" ensemble، لأنه كما تعتمد "مجموعة" الممثلين على إتاحة الفرصة أمام كل ممثل للتعبير عن نفسه بأحسن ما عنده من قدرات، وعلى التوازن البارح بين هذه التعبيرات الفردية من خلال التوزيع (الأوركستراالى) الملائم، فإنه يجب أيضاً استخدام التعقد الشديد لوسائل التعبير السينمائية لجعل كل منها مؤثراً إلى الحد الأقصى داخل إطار الكل.

وقد استخدمت كلمة التوزيع (الأوركستراالى) عن عمد أيضاً، لأن الأوركسترا سوف تظل دائماً مثال الانسجام الذى يجب على المرء أن يجاهد لتحقيقه؛ فنحن لا نسمع الضجة الناجمة عن عزف كافة الآلات والأصوات المؤدية للصمم طوال الوقت، فالأوركسترا تدعونا إلى تفاعل منسق بحكمة بالغة وتبادل لوسائل التعبير الموسيقية من خلال أدوار مستقلة، لا تحول دون احتفاظ الوسائل الرئيسية بأماكنها، وتتيح لكل آلة منفردة أن تقدم نفسها على أحسن وجه فى مكانها الملائم وفى انسجام مع التيمة.

وبالمثل، فإن الكلَّ المعبرِّ لعمل من أعمال الفن السينمائى يجب ألا يكون قائماً على أساس كبح عناصر معينة و«تحييدها» لصالح عناصر أخرى، بل يجب أن يستند إلى توظيف حكيم لتلك الوسائل المعبرة التى تستطيع، فى الوقت المفترض، أن تقدم المجال الأكمل لذلك العنصر، الذى يكون قادراً، تحت ظروف معينة، على أن يكشف وبأقصى وضوح مضمون الفيلم ومعناه وتيمته وفكرته.

أليس واضحاً أنه فى أفلمته لحريق موسكو، مثلاً، يجب على المخرج أن يكون قادراً على تقديم العواطف المشتعلة فى قلوب شخصياته، ونار نزعتها الوطنية بطريقة مقنعة مثل تقديمه لاحترام ألسنة اللهب فى عاصمتنا القديمة؟ وأليس واضحاً بنفس القدر أن الفشل فى تقديم هذا الجانب "الأساسى" من الفيلم بطريقة معبرة ككل سوف يؤثر، وقبل كل شىء، فى القوة العاطفية لعناء التجربة ولفن التمثيل، وهى القوة التى تعد العنصر الأكثر أهمية فى تنمية الفكرة الرئيسية (الموضوع)؟ ومع ذلك، فهذا العنصر يكون مؤثراً فقط حين تدعمه القوى المتضافرة للعناصر الأخرى، أى باقى وسائل التعبير المشاركة فى «الكوراس» العام، بأحسن قدراتها وفى انسجام مع تكوين الكل.

وأكرر، إن السيطرة هنا تعنى القدرة على تطوير كل عنصر من وسائل التعبير إلى الحد الأقصى، والمحافظة فى الوقت نفسه على تنسيق وتوازن الكل لمنع أى عنصر فردى واستثنائى من إضعاف وحدة مجموعة الوسائل، أى وحدة الكل التركيبية.

وهذه الفكرة تتعارض مباشرة مع الموقف المتشائم من وسائل التعبير، الذى تؤيده الشخصيات الضعيفة من الوجهة الإبداعية، التى تخفى عجزها بالترغيب فى إبقاء عناصر الفيلم "غير قابلة للملاحظة"، وتغضى عدم قدرتها على استخدامها برغبة فى "تحييد" عناصر التعبير.

ذلك هو الموقف الذى ينبغى على المرء أن يتبناه فيما يتعلق بأى وسيلة تعبير فى صنع فيلم.

وهو ينطبق على اللون بدرجة مماثلة.

والمعنى فى كل ما قلته من قبل ربما توجزه العبارة التالية: كل عناصر التعبير السينمائى يجب أن تشارك فى صنع فيلم بوصفها عناصر للفعل الدرامى.

ومن ثم، فإن الشرط الأول لاستخدام اللون فى فيلم هو أنه يجب أن يكون، أولاً وقبل كل شىء، عاملاً درامياً.

واللون فى هذا الصدد مثل الموسيقى؛ فالموسيقى تكون جيدة فى الأفلام حين تصبح ضرورية.

واللون، أيضاً، يكون جيداً حين يصبح ضرورياً.

وذلك يعنى أن اللون والموسيقى كلاهما يكون جيداً حيثما وحينما يكونان (هما فقط وبدون العناصر الأخرى) قادرين على التعبير تماماً عن، أو تفسير، ما يجب أن ينقل، أو يقال، أو يوضح تطور الحدث فى اللحظة المحددة.

وهذا الأمر قد يكون مونولوجاً (مثل "مليون تعذيب" - الذى يؤديه شاتسكى فى فيلم «الذكاء يورث الهم» Wit Works Woe)، أو صيحة تعجب (مثل عبارة "حتى أنت يا بروتس") أو وقفة (كما فى "يلزم الناس الصمت" - بوريس جودونوف).

وقد يكون الأمر حركة كتلة من الأشياء (كما فى جملة "إن غابة بيرنام تأتى إلى دونسينان" - ماكبث) أو إيماءة يمكن ملاحظتها بصعوبة (بتلوحة واهنة من يده أرسل قواته العسكرية لمحاربة الروس - بولتافا) وقد يكون أحياناً حركة الأوركسترا التى تستخدم التيمة الفاجعة لتفسح لها طريقاً وسط بقية الألحان (كما فى أوبرا "ملكة البستونى") وقد يكون فى أحيان أخرى شروق الشمس وهو يغمر خشبة المسرح بضوء أحمر قان يعلن موت البطل (كما فى فيلم «إيفان سوسانين»). وكل عنصر فى مكانه الخاص، وعند لحظة معينة يكون البطل فى هذه اللحظة، ويشغل مكان الصدارة فى الكوراس العام لعناصر التعبير، التى تتخلى عن هذا المكان فى هذه اللحظة.

صمت. حديث قصير. خطبة طويلة عنيفة اللهجة.

تطورات جماهيرية. تلوحة واهنة باليد.

لحن أو مقطع من موسيقى أوركسترالية.

عنصر اللون يغزو خشبة المسرح.

كل عنصر فى مكانه الخاص. كل عنصر يؤدى دوره بوصفه وسيلة من أجل لحظة معينة متفردة درامياً. كل عنصر يعمل بوصفه العنصر المعبر بأكمل صورة عن الفكرة العامة وفى اللحظة التى يكون عليه أن يكشفها. وتأثير الوسائل المعبرة يأخذ سبيله إلى الإنجاز فى نغمات متألفة.

أحياناً تكون الكلمة المنطوقة مدعومة بشكل ملائم بموسيقى قادمة من مكان بعيد، كما هو الحال، مثلاً، فى لحن حزين يُغنى تحت القناطر، أو مزمار راعٍ فى حقل يكتنفه الضباب، أو فالس يعزف فى الحجرة المجاورة. وفى أحيان أخرى لا تكون الموسيقى ملائمة، ولكن الدافع الداخلى لها يكون هائلاً، إلى حد أن استحالة تحديد مصدرها بطريقة عادية، لا يمكن أن تقف كعائق يحول دون استخدامها.

وأحياناً تنقضى عناصر مؤلفة على الجمهور ومعها خليط مشوش من الأصوات، أو يولج قمر سابع ببطء تيممة غنائية "كئيبية" واضحة فى الموسيقى الناعمة.

ويمكن استخدام أى من هذه الطرق، لأن الموسيقى تضافى على فن التمثيل أو على موقف، أو على مشهد، أو على وقفة فى تطور ما، تلك القوة التى لا تقاوم للتأثير العاطفى، والتى تكون فى تلك اللحظة بالتحديد، وبدون كل وسائل التعبير الدرامى، الأكثر فعالية فى إعطاء منفذٍ للخطة الدرامية، وللرابطة فى سلسلة الكلِّ الدرامى.

عند كل لحظة معينة يجب أن يبقى كل عنصر داخل نطاق حدوده المحددة تماماً. ومادام العنصر يعرف أنه يصبح العنصر المزدهر فى بضع دقائق كعنصر رئيسى، فينبغى عليه أن يخفى نفسه، وأن يبدو غيباً، ويدع العناصر الأخرى تبعد صوته، وأن يكون غير واضح بقدر الإمكان.

ولكن هذا التوارى عن الأنظار ليس "تحييداً"، إنه تقهقر قبل القيام بقفزة أفضل، وعدم الوضوح المتعمد هو تقوية لتأثير ظهور العنصر المستهدف.

إننا ننظر إلى اللون على أنه عنصر من عناصر دراما الفيلم.

وتطبيق هذا الحكم على اللون يبدو شبيهاً بتطبيقه على الموسيقى.

والجدال بأن اللون فى فيلم ملون يكون موجوداً طول الوقت، بينما تُولج الموسيقى فقط عند الضرورة لا يغير من الأمر شيئاً؛ لأننا لا نصف فيلماً بأنه فيلم موسيقى عندما نرى للحظة واحدة عازف أكورديون، وإذا سمعنا فى لحظة أخرى قصيدة تغنى، فى حين يتابع باقى الفيلم بالحوار.

الفيلم يكون فيلماً موسيقياً إن كان يُنظر إلى غياب الموسيقى فيه كوقفة قصيرة أو كوقف عند منتصف بيت شعر (وقد تستغرق الوقفة فصلاً كاملاً، لكنها يجب أن تكون محسوبة إيقاعياً بدقة مثل درجات الصمت على شريط الصوت)، وفي تلك الحالة فإن التتابع الموسيقي لا ينكسر: حين لا تسمع موسيقى صادرة من الشاشة يكون هناك حوار موسيقي (وليس مجرد جمل حوار تلقى بلا عناية)، أو تتابع تشكيلي لعناصر من المنظر الطبيعي، أو نسيج نابض من العواطف تصوره الشخصيات، أو إيقاع مونتاجي داخل الأحداث المنفصلة وتتابع هذه الأحداث.

والشيء نفسه ينطبق على الألوان.

طالما أن الموقف لا يحتاج إلى عنصر اللون ليعطى للفعل تعبيراً درامياً، وطالما أن اللون الأزرق الرائق أو اللون الذهبي لا يحول انتباهنا عن الحوار المهموس؛ وطالما أن عنصر اللون لا يغمر الشاشة باللون الأخضر الصارخ لثياب البطلة، ونحن نستمع إلى الكلمات الصادرة من الشفتين المرتجتين لوجهها الشاحب الشبيه بوجوه الموتى، فإن اللون يحجب قوته على تأكيد ذاته، ويعمل كإطار، يستبعد من أجل اللقطة القريبة كل ما هو غير ضروري، وكل ما يفترض في لقطة عامة أن يصرف انتباهنا بعيداً عن الشيء المقدم في اللقطة القريبة.

لكن هذا أيضاً ليس "تحيداً"، إنه "وقفة لونية قصيرة"، وتراكم يقوم به عنصر القوة اللونية لكي يغمر المتفرج بلون النيل السوداء المزرقّة لأمواج البحر التي يعلوها الزبد الأبيض، أو ليغمره بسيول من الحمم النارية الحمراء الخارجة من سحب دخانية بنية داكنة، وبالتحديد عند لحظة معينة لا يمكن الاعتماد فيها على فن التمثيل، أو حركات الجماهير، أو صورة العنصر الطبيعي الهائل ذاته، حتى لو جرى دعمها جميعاً بأصوات الآلات الموسيقية المدوية، لإحداث التعبير بصورة تامة وكاملة بدون اللون.

ولكن كفى مراكمة للكلمات "مبهجة" في أوصاف ملونة عاطفياً.

ودعونا ننتقل إلى النثر الخاص بحرفية اللون فى صنع الفيلم.

إذ يصبح من الثابت أن "خط اللون" ينسج طريقه خلال الحبكة بوصفه جزءاً واحداً أكثر استقلالاً فى البناء الكونترابونطى الدرامى لوسائل التعبير السينمائية، فدعونا، إذن، ندرس بالتفصيل "كيف يحدث ذلك؟" و"ماذا يتطلب؟"، وكيف تختلف "صورة اللون" عن "الأشياء الملونة التمثيلية"، و"الصورة الملونة" للقطات الفردية، التى تحل محل مجموعة لونية منفصلة - متصلة تجسد "خط اللون الدرامى" ذا الدلالة الخاص بالكل.

هناك وجهان لوظيفة اللون الدرامية: أولهما خضوع عنصر اللون لبنية درامية محددة (تحدد بنية الفيلم من خلال كل العناصر، بما فيها اللون)، وثانيهما فهم أوسع اللون من خلال التعبير الدرامى للعنصر الفعال الكامن داخله (الذى يعبر عن الدافع الواعى والإرادى عند الشخص الذى يستخدمه، بوصفه شيئاً متميزاً عن حالة الوضع الراهن غير المحددة الخاصة بلون معين فى الطبيعة).

هناك فارق بين عملية تطوير قوة التعبير اللونية والوضع الخاص باللون فى الطبيعة، وفى ظاهرة تخلق، رغماً عن إرادة الشخص الذى يبدع، "شيئاً لم يوجد من قبل"، شيئاً يوظف للتعبير عن أفكار ومشاعر المبدع، من "شيء موجود دائماً".

وحالما نتناول اللون من وجهة النظر هذه فإننا ندرك وضعاً مألوفاً. ونحن نرى أن المشكلة التى تواجهها عندما نجاهد للسيطرة على اللون بطريقة إبداعية تشبه كثيراً المشكلة التى لاقيناها حين كان يتعين علينا أن نسيطر على المونتاج، وعلى التركيبات السمعية البصرية فيما بعد، وكما نفترض مثل المشكلة التى سوف تنشأ عندما ننتقل إلى الأفلام المجسمة والتلفزيون.

ماذا كان المغزى، من حيث الجوهر، فى الانتقال من التصوير الفوتوغرافى "من زاوية واحدة" إلى التصوير المونتاجى ؟

لقد كتبت حول هذا الموضوع من زمن طويل، ومارسته، مع ذلك، فى وقت أبكر، منطلقاً دائماً من مبدأ واحد فقط - تدمير غير المحدد والمحايد، والموجود "فى حد ذاته"، بغض النظر عما إذا كان حادثاً أو ظاهرة، وما إذا كانت إعادة تركيبه منسجمة مع الفكرة التى يملئها موقف من هذه الحادثة أو الظاهرة، موقف، هو بدوره، محدد بأيديولوجيتى، ووجهة نظرى، وأعنى أيديولوجيتنا، ووجهة نظرنا.

وعند تلك اللحظة يخلو التصوير السلبي الطريق للتفكير الواعى فى ظاهرة الحياة، والتاريخ، والطبيعة، والأحداث، والأفعال، والسلوك البشرى. وعند تلك اللحظة تحل الصورة الديناميكية الحية محل النسخ السلبي (للاواقع - م). والنسخ السلبي يرمز له، إذا جاز التعبير، بـ "لقطة طويلة" حيث العلاقات المتبادلة بين العناصر تكون مفروضة سلفاً عن طريق وجودها لا من خلال العلاقات فيما بينها، وحيث لا يعتمد نظام التقديم على إرادة المقدم، وحيث لا يوضع تشديد على العامل الحاسم، وحيث يختلط الثانوى بالأساسى، وحيث الترابط بين عناصر ظاهرة ما لا يعبر عن علاقة الربط كما أفهمها، وهلم جراً.

(وأنا لا أقصد بـ " اللقطة الطويلة" اللقطة المبنية جيداً، والقائمة على مبدأ تكوين الصورة، وهو المبدأ الجدير بالملاحظة لأنه كلُّ متكامل بالمعنى الصارم للمونتاج، بل أقصد جزءاً من حادثة " كما يوجد بالفعل" تلتقطه آلة التصوير عشوائياً).

فى تطور منهج المونتاج قُسمت " اللقطة الطويلة" إلى عناصر منفصلة، وأضيفت على هذه العناصر أهمية ذات درجات متفاوتة بناءً على زيادة أو نقص حجمها، وأقيم بينها تتابعاً جديداً أو رابطة جديدة، وقد جرى كل هذا بهدف وحيد هو إشباع ما كان ظاهرة سلبية بفعل حركى ودرامى، يُظهر موقف الصانع من الظاهرة، وتقييمه لها بوصفها مجالاً لإبداء وجهة نظره.

ونحن نرى أن تناولاً إبداعياً واعياً للظاهرة المقدمة يبدأ فى اللحظة التى يتفكك فيها التواجد غير المترابط للظاهرة ويحل محله الترابط العرضى بين عناصرها، الذى يمليه موقف صانع الفيلم منها، والذى يتحدد بدوره من خلال وجهة نظره.

وفى هذه اللحظة يصبح منهج المونتاج وسيلة قوة التعبير السينمائية.

والشئ نفسه يحدث فى حالة المونتاج السمعى - البصرى.

إن فن المونتاج السمعى - البصرى يبدأ عند تلك اللحظة التى يبدأ فيها صانع الفيلم، وبعد فترة من التفكير البسيط فى الروابط الواضحة، فى إقامة هذه الروابط بنفسه، واختياره لتلك الروابط التى تعكس جوهر المضمون، الذى يهدف إلى تصويره وتوصيله إلى المشاهد.

وإذا توخينا الدقة فى حديثنا، لقلنا إن الفيلم السمعى - البصرى يصبح وسيلة خاصة لقوة التعبير فى الفن، عند تلك اللحظة التى ينفصل فيها صوت تزييق حذاء عن تصوير الحذاء نفسه، ويتضافر مع ... وجه إنسان يستمع بقلق إلى الصوت. وهنا تبرز العملية التى ناقشناها من قبل بوضوح أشد.

فأولاً، نحن نقطع الرابطة المعتادة السببية بين شئ ما والصوت الذى يحدثه. وثانياً، نقيم رابطة جديدة تكون منسجمة مع الفكرة، التى أعتقد أن من الضروري مناقشتها، لا مناقشة " نظام الأشياء " المعتاد.

ما يعيننى فى هذه الحالة ليس حقيقة أن حذاءً ما يزيق عادة، وإنما يعيننى رد فعل بطل أو شخصية الشرير أو أى شخصية أخرى ؛ إننى مهتم بالرابطة مع حادثة أخرى، رابطة أقمتها أنا بنفسى لكى أعبر عن فكرتى تماماً فى لحظة معينة.

وهذا واضح جداً فيما يتعلق بالتركيبات السمعية - البصرية؛ لأن لدينا هنا المجالين اللذين يجب أن نضمهما معاً فى شكل شريطين سينمائيين، أحدهما للصورة والآخر للصوت.

والتركيبات المختلفة لشريطى الصورة والصوت، كليهما مع الآخر، أو مع عدد لا حصر له من أشرطة الصوت الأخرى، توظف فحسب وإلى أبعد مدى لتعقيد وإثراء ذلك التيار من الصور السمعية - البصرية، التى ترتبط ببعضها البعض لكى تعبر عن فكرتى ؛ إنها تقوض "نظام الأشياء" الراكدة من أجل التعبير عن موقفى، موقف المؤلف من "نظام الأشياء" هذا.

ولابد أن نضع كل ذلك فى أذهاننا حين نعالج الألوان، وأنا أمعن النظر كذلك بمثابرة وبدقة فى المراحل السابقة، لأنه بدون إدراك تام لهذه العملية فى تطبيقها على اللون، فإن "تطور عنصر اللون" الهادف على امتداد الفيلم يصبح مستحيلاً، كما أن تأسيس المبادئ الأولية تماماً لـ "تطوير عنصر اللون" فى السينما يصبح مستحيلاً بدونها أيضاً.

ولا فائدة من معالجة موضوع إنتاج فيلم ملون، ما لم نشعر أن "خط" حركة الألوان على امتداد الفيلم كله يتقدم مستقلاً مثل "خط" الموسيقى، الذى يشق طريقه على امتداد الفيلم كله. ولقد أُشيرَ إلى كل هذا بشكل وصفى جداً فى حالة شريطى الصورة والصوت، اللذين يمكن ضمهما معاً بسهولة لإنتاج أى تركيبات بصرية - سمعية.

وربما يرى ذلك بوضوح أشد فى ضم عدة "خطوط" - مشاركات الآلات المختلفة فى الأوركسترا، أو فى تراكب مسارات الصوت (الحالة الأبسط - "خط" الحوار المتراكب فوق "خط" الموسيقى، وخط المؤثرات الصوتية المتراكب فوق الاثنين).

ولكن "خط اللون" من الصعب جداً أن نشعر به وأن نتبعه من خلال "خط" صور الأشياء، على الرغم من أنه يتخلل الأخير كما يفعل "خط" الموسيقى.

ورغم ذلك، بدون هذا الشعور وبدون منظومة وسائل ملموسة لحل مشكلات اللون المتولدة عن هذا الشعور، لا يمكن أن توجد نتيجة عملية للون.

يجب على صانع الفيلم أن يدرك من الوجهة السيكلوجية طريقة "الفصل"، التى استخدمت فى المراحل الأولية للسيطرة على بنيات المونتاج والتركيبات البصرية - السمعية، لأن هذه الطريقة عنصر أساسى بصورة قاطعة فى السيطرة على كلا المجالين وفى فنّيتهما.

ما يجب أن "يفصل" بينهما فى المثال الحالى هما التلوين الخاص بشيء ما و"صوت اللون" الخاص بهذا الشيء، اللذان يشكلان كلاً غير قابل للفصل فى فكرتنا عن اللون.

وبالضبط مثلاً كان يتعين فصل صوت تزييق الحذاء عن الحذاء قبل أن يصبح عنصراً من عناصر قوة التعبير، يجب كذلك فصل فكرة "اللون البرتقالي" عن لون برتقالة، قبل أن يصبح اللون جزءاً من منظومة وسائل التعبير والانطباع المحكومة بالوعي. إننا لا نجرؤ على التفكير في تكوين اللون قبل أن نستطيع أن نتعلم التمييز بين ثلاث برتقالات فوق قطعة صغيرة من مرجة خضراء، بوصفها ثلاثة أشياء في العشب، وبوصفها في الآن ذاته ثلاث مساحات صغيرة برتقالية اللون فوق خلفية خضراء. لأنه، ما لم نطور تلك القدرة، فلن نستطيع إقامة الرابطة الخاصة بتكوين الألوان بين هذه البرتقالات وعوامتي إرشاد سفن برتقالتى اللون طافيتين فوق سطح ماء شفاف أزرق مخضر ولن نستطيع أن نتتبع التصعيد الذى تقدمه الحركة، من قطعة إلى قطعة، ومن اللون البرتقالي الخالص إلى اللون البرتقالي الضارب إلى الحمرة، ومن خضرة العشب، مروراً باللون الأخضر المزرق للماء، إلى المساحات الصغيرة الحمراء - البرتقالية لعوامتي إرشاد السفن المتوهجتين مثل زهور الخشخاش الحمراء على خلفية السماء التى تحتفظ بدرجة خفيفة من الخضرة، وإن كانت ترى حديثاً كأنها النغمة السائدة فى أمواج خليج، التى تقودنا إليه التدرجات اللونية الزرقاء فى العشب الأخضر المزدهر والتى لا تكاد تدرك؛ لأن البرتقالة لا تصبح زهرة خشخاش بمرورها فى عوامة إرشاد. والعشب لا يصبح سماء بمروره فى الماء، لكن اللون البرتقالي، بسرياته فى اللون البرتقالي المحمر، يجد تحققه فى اللون الأحمر، ويولد اللون اللازوردى من لون أخضر مائل إلى الزرقة متولد من لون أخضر خالص مع لمسة من اللون الأزرق.

ولسبب أو لآخر نشعر بالحاجة إلى سلسلة من الأشياء: البرتقالات الثلاث، عوامتي إرشاد السفن وزهور الخشخاش مدموجين معاً بحركة لون واحدة عامة تدعمها الألوان الخفيفة فى الخلفية. وهذا هو بالضبط ما اعتدنا حدوثه فى الأيام السابقة، حين استخدمنا، كإطار لوحدة مثل هذه (فى مشاهد جامدة)، الخطوط

الخارجية و"الأصوات" النغمية لتصوير رمادى، قادر على إنتاج كل بصرى موحد خارج من شال امرأة، ومن الخطوط المحددة لفروع شجرة وما فوقها من سحب أشبه بالصوف الأبيض، أو حين استخدمنا (فى مشاهد تموج بالحركة) زيادة محسوبة بشكل صحيح فى إيقاع التتابع من لقطة إلى لقطة.

هذا هو ما يحدث على مستوى تشكيلى تماماً، على مستوى تشكيلى غير مرتبط بعناصر أخرى.

والشئ نفسه يحدث حين تكف حركة اللون عن أن تكون مجرد تعاقب للألوان، وتكتسب دلالة تصويرية وتأخذ على عاتقها مهمة التعبير عن الظلال العاطفية.

وحينئذ فإن تدرج اللون، الذى يتخلل قوانين تطوره المظهر الموضوعى للظواهر الملونة، سوف يصبح نسخة مطابقة دقيقة - فى مجاله الخاص - لتدرج الموسيقى فى تلوينه للأحداث عاطفياً.

وحينئذ فإن ومضة من حريق هائل تضطلع بدور شخصية شريرة ويصبح اللون الأحمر لوناً أحمر تيمائياً.

وحينئذ فإن اللون الأزرق البارد يكبح غزارة المساحات الصغيرة البرتقالية اللون مُرجعاً صدى برودة الحدث فى البداية.

وحينئذ فإن اللون الأصفر المرتبط بضوء الشمس، الذى يظهره اللون الأزرق بمهارة، يغنى أغنية للحياة والفرح، تأتى بعد اللون الأسود المقلم باللون الأحمر.

وحينئذ، وأخيراً، فإن التيمة التى يعبر عنها باللازمات اللونية تستطيع، من خلال تدرجها اللونى وبوسيلتها الخاصة، أن تكشف دراما داخلية، وتنسج شكلها الخاص فى الكل الكونترابونطى، وتتقاطع وتعيد التقاطع مع طريق الحدث، وهو ما كانت الموسيقى وحدها تستطيع القيام به فيما مضى بصورة كاملة تماماً، بإضافة ما لا يستطيع أن يعبر عنه فن التمثيل أو إيماءة؛ لقد كانت الموسيقى وحدها هى التى

يمكن أن تسمو بالحن الداخلى فى منظر ما إلى جو بصرى سمعى مثير لحدث بصرى سمعى كامل.

وأنا أعتقد، انطلاقاً من وجهة نظر المنهج، أن أفضل ما يمكن عمله هو إثبات ذلك المبدأ عن طريق الأداء فى مثال ملموس.

ولهذا سوف أقدم وصفاً موجزاً لكيفية بناء المشهد الملون^(٧) فى فيلم «إيفان الرهيب».

هوامش

(١) كتب هذا المقال كرسالة إلى المخرج ل. كوليشوف.

(٢) هنا ينتهى المخطوط فجأة. (المحرر)

نموذجان لنظرية السينما

بريان هندرسون

يعتبر هذا المقال لبريان هندرسون إعادة التقييم الأولى المهمة، ولسنوات عديدة، فى اللغة الإنجليزية لنظريتي أيزنشتاين وباران. وهو كنموذج لقراءة دقيقة للنصوص، تلقى ضوءاً قوياً على وتجاوز بين الفروق الأكثر حسماً، وتضع الإنجازات السابقة داخل محيط الاحتياجات الحالية، يصلح أن يكون مثلاً. والمقال يناقش النظريات فى علاقتها بالواقعى، نظريات الجزء - الكل، ونظريات المرحلة والمرحلتين، والرابطة المشتركة بين أيزنشتاين وباران فى اهتمامهما بواقع سابق وفشلهما فى تطوير نظرية للكليات السينمائية (وهو ما قادهما إلى اللجوء إلى النماذج الأدبية والمسرحية). وتمهد هذه المناقشة الأرض لفهم أفضل لسبب انتقال النظرية الحديثة للسينما إلى مساحات جديدة للاستكشاف، وعلى الأخص محاولات تطوير نظريات حول "أنواع جديدة من كليات شكلية سينمائية" (مثلما تحاول أيضاً أن تفعل أفلام حديثة لجودار) وكذلك لسبب الانتقال من الانشغال بـ "تفاعل الواقع - الصورة إلى تفاعل الواقع - المشاهد". وفى هذه النقطة يفى مقال هندرسون بالغرض كتحويل مفيد من نوع نظريات السينما التى نشأت حتى الخمسينيات إلى الكتابات الأحدث التى يفحصها الفصل الثانى من هذا الكتاب بعنوان البنيوية - السيميولوجيا.

* * *

يجد الفلاسفة غالباً أنه من المفيد تصنيف النظريات المتعلقة بمشكلة ما وفق مخطط نماذجى. وفى كتاب "خمسة نماذج للنظرية الأخلاقية"

Five Types of Ethical Theory يتعامل المؤلف ك. د. برود C.D.Broad مع سبينوزا، وبلتر، وهيوم، وكانط، وسدجويك ليس فقط باعتبارهم مفكرين أخلاقيين بل أيضاً باعتبارهم أمثلة على المقاربات الأساسية للموضوع. ويحصر برود فى فصل نهائى هذه النظريات إلى جانب نظريات أخرى، قائمة ومحتملة، فى مخطط تصنيفى شامل. وبالمثل، يقدم أوجدن، وريتشاردن، ووود فى كتابهم "أسس علم الجمال" - The Foundations of Aesthetics موجزاً تخطيطياً للمقاربات الأساسية فى الإستطيقا. وما يجعل هذه المخططات مفيدة ليس من الصعب إدراكه؛ وذلك لسبب واحد، هو أنها توجد نظاماً لعدد النظريات المختلف عليه، وغير القابل للضبط فى حقول مثل علم الأخلاق والإستطيقا. ومع ذلك فالتصنيف لى يكون مفيداً لابد أن يكون دقيقاً أيضاً، وهذا يعنى أن نمذجة جيدة للنظريات تستلزم قدراً جيداً من التحليل. وقبل أن يقول المرء إن هناك تشابهاً أو اختلافاً فى هذا الجانب أو ذاك بين نظريتين أو أكثر، وإن هذا التشابه أو الاختلاف جوهرى - وليس ظاهرياً فقط - يجب عليه أن يتغلغل إلى أساس النظرية، وإلى مقدماتها المنطقية وفروضها التوليديتين، كما يجب على المرء أن يعرف أيضاً، وعلى نحو جوهرى، كيف تتوصل النظرية من هذه المقدمات والفروض إلى نتائجها وتطبيقاتها، لى لا تكون الأخيرتان السبب فى كونها مضللة. وهذا الجهد التحليلى، علاوة على مخطط التصنيف المكمل له، يصبحان فى النهاية مفيدان فى نقد وتقييم النظريات نفسها، وبالتالي يمهدان السبيل لعمل نظرى جديد.

وتصنيف نظريات السينما يقف على أرضية مختلفة عن تلك التى تقف عليها النظريات فى مجالات أكثر تطوراً. وفى حين أن المخططات النماذجية فى علم الأخلاق والإستطيقا تنتج عن عدد وافر من النظريات، فإن تقسيماً ما لنظريات السينما يواجه ندرة فى النظريات كما يواجه حقيقة أن معظم المقاربات المحتملة للموضوع لم تستكشف بعد. وبالإضافة إلى ذلك، ففى حين أن تصنيفات النظريات الفلسفية لا تكثر عادة بأجزاء من نظريات أو بمحاولات نظرية، بل تهتم فقط بالمقاربات الكاملة للمشكلة، فإنه يمكن القول إنه لم توجد حتى الآن نظرية سينمائية شاملة أو كاملة.

وقد يكون نقص نمو نظرية سينمائية فى حد ذاتها، مع ذلك، سبباً لعمل تحليلى دقيق، يشمل مخططاً تصنيفياً للمقاربات الأساسية التى أجريت بالفعل. ومن المؤكد أيضاً أن عملاً تحليلياً جديداً أصبح مطلوباً؛ فتطور السينما منذ نهاية الخمسينيات أصبح أبعد بكثير من قدرات تفسير نظريات السينما الكلاسيكية، كما أنه لا ترى تطورات جديدة فى المصطلحات القديمة ولا تُجرى محاولات - وهذا هو الأغلب بدرجة أكبر - على مستوى الفهم النظرى. إن المراجعة الدقيقة للنظريات الأقدم جزء من العمل التمهيدى الشاق الضرورى لصياغة نظريات جديدة. وكما أن فن السينما يحفز إعادة توظيف أداء الماضى، فإن نظرية السينما يجب أن يحفزها إعادة توظيف فكر الماضى. وكما أن أوجه قصور وضعف النظريات الأقدم تكشف الطرق التى ينبغى تجنبها، فإن إنجازاتها تكشف، وبشكل تراكمى، المشكلات والمبادئ التى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار.

ونظريات السينما الأساسية التى تطورت هى من بين نموذجين: نظريات علاقة الجزء - الكل، ونظريات العلاقة مع الواقع^(١). وأمثلة الأولى نظريتا أيزنشتاين وبودفكين، اللتان تهتمان بالعلاقات بين الأجزاء والكيانات السينمائية؛ وأمثلة الثانية نظريتا بازان وكراكاور، اللتان تهتمان بعلاقة السينما بالواقعى. وسوف يقتصر فحصنا لهذين النمطين من النظريات على نظريتى أيزنشتاين وبازان؛ فنظريتهما أصبحتا النظريتين السينمائيتين الأشد تأثيراً، والقابل للجدال أيضاً أنهما الأفضل، وهما - بالمصطلحات الأساسية - ربما يكونان الأكثر اكتمالاً، كما أن نظريتى أيزنشتاين وبازان هما أيضاً النظريتان الأقرب لأفلام حالية، والقائمتان على معرفة تامة بتاريخ السينما. والقرب من الموضوع لا يضمن نظرية جيدة، ومع ذلك فهو يؤكد فى حالتى أيزنشتاين وبازان أن الاهتمامات النظرية لكليهما كانت دائماً تقريباً تلك الاهتمامات المتعلقة بالسينما نفسها.

بؤرة هذا المقال هى الاهتمام بالنظريات محل المناقشة فى حد ذاتها، وبدرجة أكبر من الاهتمام بصدقها أو زيفها، وهو لا يفحص علاقة النظريات بالسينما لكنه يدرس فعاليتها كنظريات، وبالتالي فخلف نمذجتنا للنظريات تكمن أسئلة أكبر:

ماذا تعنى نظرية للسينما ؟ وما هى مقوماتها الضرورية ؟

وما الذى تحاول أن تفسره بالفعل ؟

الواقعىّ the real هو منطلق كل من أيزنشتاين وبازان. وأحد الفروق الأساسية بينهما أن أيزنشتاين يذهب إلى ما وراء الواقعى وعلاقة السينما به، وهو ما لا يفعله بازان. ومن الواضح فيما يتعلق بالشئ المهم الرئيسى أن نحدد بدقة ما كان يعنيه كل منهما بالواقعى؛ حيث إن هذا المصطلح هو الأساس النظرى لكليهما، ومن ثم يحدد بدرجة ما كل ما يترتب عليه. ومع ذلك، فالحقيقة أن المنظرين لا يعرفان الواقعى ولا يطوران أى مبدأ خاص بالواقعى أياً كان. والنظرية الناتجة فى كل حالة مبنية، إلى حد ما، على أساس هو نفسه أساس مجهول. وفيما يتعلق بعلاقة الواقعى بالسينما، يبدو كل من أيزنشتاين وبازان أوضح بكثير.

وبالنسبة لأيزنشتاين وكذلك بالنسبة لبودقكين ومالرو Malraux لا تزيد الأجزاء غير المولّفة من فيلم عن كونها نُسخاً آليّة للواقع ؛ وبحكم وضعها هذا فإنها لا يمكن أن تكون فى حد ذاتها فناً. وفقط عندما تُرتّب هذه الأجزاء فى قوالب مونتاجية يصبح الفيلم فناً بالفعل. ويصوغ أيزنشتاين هذا المبدأ مراراً وتكراراً، وربما كانت الصياغات التالية الأشد إيجازاً:

أولاً: تدون الأجزاء المصورة من الطبيعة ؛ ثانياً: تُركّب هذه الأجزاء بطرق مختلفة. وهكذا اللقطة (أو الإطار Frame)، وهكذا المونتاج.

التصوير نظام لنسخ أحداث وعناصر واقعية ثابتة من الوجود الحقيقى. وهذه المنسوخات، أو الانعكاسات المصورة قد تُركّب بطرق مختلفة.

(الشكل السينمائى، صفحة ٣)

إن اللقطة، التى ينظر إليها على أنها المادة الخام لهدف التكوين، تكون أكثر مقاومة من الجرائيت. وهذه المقاومة صفة نوعية خاصة بها. وميل اللقطة إلى ثباتها

الفعلى التام متأصل فى طبيعتها . وتحدد تلك المقاومة بدرجة كبيرة ثراء وتنوع أشكال وأساليب المونتاج - لأن المونتاج يصبح الوسيلة الأعظم لإعادة بناء للطبيعة، إبداعية ومهمة حقاً.

(الشكل السينمائى، صفحة ٥)

وفى مكان آخر يتحدث أيزنشتاين عن " تركيب هذه الأجزاء من الواقع... بتصورات مونتاجية" (الشكل السينمائى، صفحة ٥). وتعريف المرء للفن السينمائى بهذا الأسلوب يتطلب منه أن يرفض أجزاءً من الفيلم لا يوجد بها أى قطع، وهى ما نسميها اللقطات الطويلة، باعتبارها غير فنية ؛ وهذا ما يفعله أيزنشتاين. إنه يشير إلى:

... تلك الفترة " قبل التاريخية" فى السينما (رغم وجود وفرة من الأمثلة فى ذلك الوقت [عام ١٩٢٩] أيضاً) حين كان يفضل تصوير مشاهد كاملة فى لقطة واحدة، دون قطع. ومع ذلك، فهذا يعتبر خارج نطاق السلطة الصارمة للشكل السينمائى.

(الشكل السينمائى، الصفحتان ٣٨، ٣٩)

فى عامى ١٩٢٤، ١٩٢٥ كنت أتأمل فكرة رسم صورة سينمائية لإنسان الواقع الفعلى. وفى ذلك الوقت كان هناك اتجاه سائد فقط لإظهار هذا الإنسان فى الأفلام فى مشاهد درامية طويلة دون قطع. وكان يُعتقد أن القطع (المونتاج) سوف يدمر فكرة الإنسان الحقيقى. وقد رسّخ أبرام روم شيئاً ما من التبجيل فى هذا الصدد حين استخدم فى فيلم « سفينة الموت » The Death Ship لقطات درامية دون قطع بلغ طولها ٤٠ متراً أو ١٣٥ قدماً. وقد اعتبرت (ومازلتُ أعتبر) هذا التصور غير سينمائى على الإطلاق. [١٣٥ قدماً تعنى زمن عرض قدره دقيقتين ونصف تقريباً بسرعة الفيلم الصامت].

(الشكل السينمائى، صفحة ٥٩)

فى حين أن أيزنشتاين حين يذكر تعبير الواقعى سرعان ما يهرع إلى أمور أخرى، فإن بازان يناقش مطولاً علاقة الواقعى بالسينما، ومع ذلك فبازان مثل أيزنشتاين لا يقدم نظرية خاصة بالواقعى ولا يعرفه. وحتى نظريته عن علاقة السينما بالواقعى ليست مصوغة بوضوح بل من خلال سلسلة من الاستعارات، كل منها مصحوبة بنظرية مختلفة قليلاً. والنظر إلى النظرية فى فعاليتها من خلال كتاب "تطور لغة السينما" يعطى إحساساً أكثر تأكيداً بتعريفات بازان المجازية. وفى تطبيقه لهذه النظرية على نظرية السينما يقابل بازان بين "مخرجين آمنوا بالصورة" و"مخرجين آمنوا بالواقع". وقد "أضاف" مخرجو الصورة إلى الشئ المصور باستخدام تقنيات التوليف و/ أو التشويه التشكلى (مثل الإضاءة، والديكور... إلخ). ومخرج «واقع» مثل مورناو: جاهد لإظهار البنية الأعمق للواقع كما أنه «لا يضيف شيئاً للواقع، ولا يشوّهه». وهذا الأسلوب يبدى، بتعبير بازان الواضح "محواً للذات فى حضرة الواقع". ويقول بازان، فى دفاعه عن عمق المجال: "إن علاقة المشاهد بالصورة تكون أقرب من علاقته بالواقع". ويتحدث بازان فى مكان آخر عن "الواقع المكمل" للصوت، وعن الأكثر تعميماً وهى "الوظيفة الواقعية" للسينما.

وفى مقاله "طبيعة وجود الصورة الفوتوغرافية" لا يتساءل عن ما يتعلق بالطبيعة أو الواقع، بل عن ما يتعلق بالصورة نفسها. إن بازان يتساءل باستمرار عن طبيعة الصورة، ويجد أن الصورة تسهم فى الواقعى أو تنضح بالواقعى. ويحاول فى عدة صياغات التعبير عن الطبيعة الدقيقة لهذا الإسهام أو النضوج:

قولة أقنعة الموت ... تشملها أيضاً عملية آلية معينة. وقد يعتبر المرء التصوير الفوتوغرافى بهذا المعنى قولية، وهو التبنى لشكل ما من أشكال التعبير، بواسطة التلاعب بالضوء، (صفة ١٢)

[الصورة الفوتوغرافية تشبه] نوعاً من وسائل النسخ أو النقل (صفحة ١٤).

دعونا فحسب نلاحظ على عجل أن الكفن المقدس بمدينة تورينو يجمع على السواء بين معالم الرفات، والصورة الفوتوغرافية (ص ١٤).

الصورة الفوتوغرافية فى حد ذاتها والشيء (المصور) فى حد ذاته يتقاسمان كينونةً مشتركة، على غرار بصمات الإصبع. (ص ١٥).

"الصورة الفوتوغرافية فى حد ذاتها والشيء (المصور) فى حد ذاته يتقاسمان كينونة مشتركة" - لم يوضح بازان مطلقاً ما يعنيه بهذا التصور، وإن كان يقدمه فى عدة صياغات:

" الصورة الفوتوغرافية هى الشيء (المصور) فى حد ذاته، الشيء وقد تحرر من ظروف الزمان والمكان التى تحكمه. ولا أهمية لمدى ما بها من تجدد، أو تشويه، أو فساد للألوان، ولا أهمية لمدى النقص فيما قد تحويه الصورة من قيمة تسجيلية، فهى - بفضل العملية الفعلية لملاعتها - تتقاسم الوجود مع النموذج الذى نسخت منه ؛ إنها تصبح النموذج. (ص ١٤)"

" رغم أى اعتراضات قد تبديها روحنا النقدية، فإننا مجبرون على قبول وجود الشيء المنسوخ كشيء واقعى، الشيء المعاد تقديمه بالفعل، والموضوع أمامنا، أى الحاضر فى الزمان والمكان. إن التصوير الفوتوغرافى ينعم بميزة خاصة بفضل هذا النقل المتعلق بواقع من الشيء إلى صورته. (ص. ص ١٣ - ١٤).

" التصوير الفوتوغرافى يؤثر فىنا مثل ظاهرة فى الطبيعة، ومثل زهرة أو ندفة ثلج، تعد أصولهما النباتية أو الأرضية جزءاً لا يتجزأ من جمالهما. " (ص ١٣).

[يتجنب بازان هنا إعطاء جواب قاطع عن عقيدته، بطرحها للمناقشة بتعبيرات سيكولوجية التصوير الفوتوغرافى، وكيف تتفاعل مع التصوير وليس بالأحرى (وعلى نحو تام) مع طبيعة الصورة، غير أنه لا يتوقف عند هذه الحدود - فعنوان المقال، فى نهاية الأمر، يظل هو الفيصل]. وإن كان يبدو أنه يفعل ذلك أحياناً فهو لم يعرف مطلقاً الشيء أو الصورة. وفى حين يبدو أن أيرنشتاين يدمجها معاً (الجزء من فيلم هو ذاته "جزء من واقع") فإن بازان يقيهما متميزين، وإن كان يجعل الصورة معتمدة على الواقع وأدنى درجة منه - ليس فقط عند نشأتها بل على امتداد وجودها. وعلى

الجانب الآخر، بالنسبة لأيزنشتاين، فإن رابطة أو تماثل جزء من الفيلم مع الواقع قابِلان للإلغاء: حيث توظف الرابطة أو تتلاشى حين يُركَّب الجزء مع أجزاء أخرى فى المشاهد المنتاجية montage sequences. وعند أيزنشتاين، الطريقة الوحيدة التى يمكن للأجزاء من فيلم أن تتغلب بها على وضعها "غير السينمائى"، وكمجرد "أجزاء من واقع"، هى تركيب^(٢) combination هذه الأجزاء فى نماذج مونتاجية montage patterns. ومن خلال هذه الرابطة وحدها يصبح الواقع المأقلم فناً. وهكذا فإن الكثير من الكتابات النظرية لأيزنشتاين تخصص للأشكال والطرق المختلفة للترافقات المونتاجية montage associations. وهو يولى اهتماماً أقل وبشكل ملحوظ لطبيعة الوحدات الفنية - الأكبر من اللقطة، والأقل من الفيلم ككل متكامل - التى تكونها أو تشكلها هذه الترافقات المونتاجية.

ما هو نوع الوحدة التى يتخذها التركيب المونتاجى؟ الكلمة التى اعتاد أيزنشتاين استخدامها تعبيراً عن هذه الكينونة الشكلية المركبة هى المشهد sequence، لكنه لم يطور مطلقاً مبدأً خاصاً بالمشهد ولم يناقش المشهد فى حد ذاته، ويبدو حقاً أنه لم يعترف به كمقولة فى نظريته السينمائية. لقد دخلت الكلمة من الباب الخلفى، إذا جاز التعبير، رغبة فى مصطلح/ مفهوم أفضل؛ وإن كان أيزنشتاين يستخدمها أحياناً كمصطلح لمعنى مقبول ولاستعمال شائع. وهكذا فهى تظهر فى مقال مبكر هو "البعد الرابع السينمائى"، حيث كتبت بخط مائل كأنها مصطلح تقنى، ثم مرت دون تعريف فى سياق المقال واستخدمت مرة تلو أخرى (فى هذا المقال وفى مقالات أخرى). إن المشهد، أى المشهد المونتاجى هو، حقيقة، مقولة رئيسية فى جماليات أيزنشتاين، وإن كانت مقولة غير متعارف عليها وغير محللة. وهو يناقش أحياناً طرائق مونتاج ومقولات ترافق أخرى دون الإشارة إلى المشهد، وكأن أفلاماً كاملة بنيت بعيداً عنه مباشرة. وبديهي أن هذا ليس حقيقياً، فمشاهدة أحد أفلام أيزنشتاين يوضح الأمر: كل فيلم من أفلامه ينمو (ومنذ بدايته) بواسطة قوالب أو قطع سردية، كل منها مكون من مشهد مونتاجى أو أكثر. والحق أن أيزنشتاين حين يناقش أفلامه هو شخصياً، فإنه يخفق أيضاً فى طريقة استعماله لهذه المقولة، وهو يشير إلى "مشهد الضباب" فى فيلم «المدرعة بوتمكنين». أو مشهد الآلهة فى فيلم «أكتوبر»... إلخ.

كما يستخدم أحياناً عبارات بديلة مثل " تكوين مونتاجي مفهوم تماماً " و"جزء فيلمى" كمرادفين لكلمة " مشهد "، ولكن التصور البنائي وغموضه يظلان كما هما .

مقال أيزنشتاين القصير بعنوان " الوحدة العضوية والعاطفية المفرطة فى تكوين فيلم ' المدرعة بوتمكن " يخلق ألغازاً إضافية فيما يتعلق بالمشهد وبوحدات الشكل الوسيطة بين اللقطة والفيلم بكامله عموماً . ويقدم أيزنشتاين فيه تحليلاً محكماً لفيلم «المدرعة بوتمكن» كمأساة فى خمسة فصول، تشمل آليات كلاسيكية مثل الوقف، وبنية المقطع الذهبى .. إلخ. وتحليل أيزنشتاين للفصول يبين أنها مكونة من عدة أحداث فرعية أو مشاهد، وبناء على ذلك قد يبدو أن اللقطات - فى مختلف النماذج المونتاجية- مُركّبة فى مشاهد، وأن المشاهد بدورها مركّبة فى أجزاء أو مساحات أو فصول أكبر، وهذه الأخيرة تشكل فى مجموعها الفيلم بكامله، ولكن أيزنشتاين لا يولى اهتماماً على الإطلاق تقريباً لهذه الكينونات الشكلية الوسيطة.

من الأمور بالغة الأهمية أن انتقاد بازان للمونتاج ينصب فى حقيقة الأمر على المشهد المونتاجي، وأن بديل المونتاج الذى يقدمه بناء على ذلك هو ضرب آخر من المشهد. ويتحدث بازان عن صناع الأفلام المونتاجية على أنهم " يبدؤون " الحدث، وعن أنهم يستبدلون به حدثاً آخر. هو واقع أو حدث تركيبى. " كوليشوف، وأيزنشتاين وجانس لا يعرضون الحدث من خلال تواليفهم، إنهم يلمحون إليه ومادة السرد تنشأ جوهرياً، أيّاً كانت واقعية اللقطات المفردة، من علاقات (التوليف) هذه ؛ وأعنى بذلك أن هناك نتيجة مجردة لم تكن مصادرها موجودة فى أى من العناصر الملموسة." (ص ٢٧) ويقول بازان فى الحديث عن فلاهيرتى:

لا تستطيع آلة التصوير أن ترى كل شىء فى وقت واحد، ولكنها تحاول على الأقل ألا تنسى أى شىء اختارت أن تراه. والشىء المهم الذى رغب فلاهيرتى فى إظهاره حين كان رجل النانوك يصيد الفقمة هو العلاقة بين الرجل والحيوان والنسب الحقيقية لمكمن رجل النانوك. وعلى الرغم من أن التوليف قادر على الإحياء بمرور الوقت، فإن فلاهيرتى كان راغباً فى عرض الانتظار، ولهذا يصبح المدى الزمنى لعملية الصيد

المادة الفعلية للصورة والشيء الحقيقي بالنسبة لها. وهذه الواقعة المنفصلة تشملها لقطة مفردة في الفيلم. فهل يستطيع أحد أن ينكر أن عرض الواقعة بهذه الطريقة أكثر تأثيراً بكثير مما يفعله تأثير "التوليف المعتمد على الجاذبية". (ص ٢٩).

وفيما يتعلق بويلز، يدافع بازان أيضاً عن إحلال اللقطة المشهدية محل المشهد المونتاجي :

إن أي إنسان يمكن أن يستخدم عينيه سوف يدرك أن اللقطات المشهدية عند ويلز في فيلم «آل أمبرسون العظام» ليست بأي حال "التسجيل" السلبي لحدث مصور في إطار Frame مفرد، بل على العكس فإن هذه المقاومة لتمزيق حدث أو لتحليل أصدائه الدرامية في نطاق زمن ما هي تقنية إيجابية تقدم نتائج أفضل من ما يمكن أن يفعله تحليل كلاسيكي للقطات. (ص ٣٩).

في هذه الفقرات يصفى بازان طابع المثال على اللقطة المشهدية لكنه لا يلج عليها بإصرار، فاللقطة المشهدية عنده هي نموذج الكمال الخاص بأسلوب أو بنزعة اللقطة الطويلة، وإن كانت هناك إمكانيات أخرى، وعلى سبيل المثال، فإن بازان يدافع عن استخدام وايلر للقطة المندرجة insert داخل اللقطة الطويلة (في فيلم «أفضل سنوات حياتنا») كنوع من " التأكيد " الدرامي (وأنا لست موافقاً على هذا: فالقيم الأساسية للقطة الطويلة تُفقد أو تتضاءل بهذه الاعتراضات/ الإدراجات). لكنه لا يناقش صيغة اللقطة المشهدية الأكثر شيوعاً - وهي استخدام لقطتين طويلتين أو أكثر لتكوين مشهد. أما كيف تُستخدم اللقطات، وعلى الأخص كيف يجري ربطها ببعضها البعض، فهذه مشكلات نظرية مهمة في الوقت الحالي، واعتبارات تلائم إستيقا شاملة خاصة بالمشهد وبالفيلم ككل - وهو الشيء الذي لم يمدنا به أيزنشتاين أو بازان، وأعنى أن تلك المشكلات تأخذنا إلى ما وراء الحاضر، إلى عالم نظرية سينمائية جديدة.

إن أيّاً من المنظرين بقدر علمي لم يُدخل المشهد في نقاشه للشكل السينمائي، ورغم أن النظرية السينمائية لكل منهما هي في واقع الأمر نظرية عن المشهد، فإن

كلاً من نظرية أيزنشتاين ونظرية بازان لا تتضمن أو تنجز جمالية كاملة عن المشهد وهو ما لا تفعله أيضاً النظريتان معاً. ومسألة التنظيم الشكلي للفيلم بكامله، أى مجمل الأعمال الخاصة بفن السينما، لم يتخذ أى منهما موقفاً تجاهها. وهذا هو الجانب الأكثر خطورة فى كلتا النظريتين؛ فنظرية كل منهما تتضمن إشارات عابرة إلى الأفلام فى صورتها الكاملة، وإن كان أيزنشتاين قد قام بذلك فى مقال قصير، فإن كليهما - وهذا هو الشيء الحاسم- يناقش مشكلة الأفلام ككليات بتعبيرات أدبية لا بتعبيرات سينمائية، وبالتالي يُنظر إلى فيلم «المدركة بوتمكين» بوصفه مأساة. ويتحدث بازان، مصادفة إلى حد كبير، عن الأنواع السينمائية الخاصة بفيلم الغرب، وفيلم رجال العصابات، وفيلم الرعب... إلخ؛ وعن أن هذه الأنواع هى التى تتحكم فى الفيلم ككل، وتحدد من ثم طبيعة المشهد الذى يتطلب بدوره اختيار شكل خاص من المعالجة. وهذا هو الموضوع الذى تتطرق إليه نظرية السينما عند بازان، فلهذه أفكار محددة فيما يتعلق بكيفية معالجة أو تحقيق المشهد - المقرر سلفاً أو المفترض - بأفضل صورة. وهذه الأنواع السينمائية، علاوة على نوع المأساة الأقدم، لها جذور أدبية. وبتأملنا لأهمية هذا الأمر، سوف نجد أن كلتا النظريتين بعد مناقشتهما التفصيلية والتقنية إلى حد كبير للقطعة والمشهد - بتعبيرات سينمائية صرفة - يغيران اتجاههما إلى نماذج أدبية بحثاً عن إجابات للسؤال الجوهرى (والأكثر أهمية على نحو قابل للجدال) بالنسبة لنظرية سينما: وهو التنظيم الشكلي للفيلم ككل فى حد ذاته، والخاص بالسينما كسينما. والواقع أن إجابات أيزنشتاين وبازان تتجنب هذا السؤال مفضلة ذلك على الإجابة عنه، وإجاباتهما بتعبيرات النماذج الأدبية (من فترة ما قبل السينما) تعد فشلاً مطلقاً فى اتخاذهما موقفاً من المسألة.

وهذا يثير المسألة الصعبة الخاصة بالسرد وعلاقته بشكل الفيلم، فإذا صيغت المسألة بصورة غير محكمة فإنه يُصبح من الممكن أن تحلل السينما منظورياً، أو شكلياً، أو سردياً، بمعنى أن المرء يمكنه أن يدرس كل مقولة - اللقطة، والمشهد، والفيلم ككل - بلغة السرد (الموجودة أحياناً) أو بلغة الشكل السينمائي (الموجودة دائماً) أو بلغة كليهما. وأيزنشتاين وبازان كلاهما يدرس اللقطة والمشهد، فى المقام

الأول، كشكل سينمائي لا كوسيلة للسرد. لماذا إذن لا يظهر السرد بوضوح بوصفه المقولة الرئيسية أو الوحيدة في التحليل على مستوى الفيلم ككل - في حين أنه لم يكن مقولة مهمة على المستويات الأقل. الواقع أن أيزنشتاين وبازان يتناولان الموضوع بطريقة جديدة وبارعة عند هذا المستوى؛ ويتحولان إلى مسألة أخرى كما لو أنها استمرار لمسألتهم الأولى، فهما يدرسان اللقطة والمشهد بتعبيرات الشكل السينمائي ثم يدرسان الفيلم كله بتعبيرات النماذج الأدبية، ويفعلان ذلك كأنهما يعالجان مسألة واحدة من البداية إلى النهاية. إنهما يكتبان عن اللقطة والمشهد كأنهما جزآن شكليان ينضمان إلى كل سردي أو يشكلان كلا سردياً. والحقيقة أن هذا لا يبدو بعيداً عن الفكرة التقليدية: الشكل السينمائي باللقطة والمشهد يخدم أو يحقق قصة أو مضموناً.

لقد اهتمنا في المقام الأول بعرض النظريتين الخاضعتين للدراسة؛ وحين الآن وقت تحليل تلك النظريتين. وبؤرة اهتمامنا هنا هي طريقة جمع هاتين النظريتين، وكيف تؤثر كنظريات، وما هي قواها الداخلية المحركة؟ وسوف نهتم في تقصينا، من بين أمور أخرى، بهذه الأسئلة: ما هو سبب فشل كل من أيزنشتاين وبازان في دراسة التنظيم الشكلي للأفلام ككليات؟ وهل هو محدد داخلياً بالمقدمات المنطقية لكل نظرية؟ وكيف تعرف كل منهما السينما بوصفها فناً؟ وما هي العلاقات في كل نظرية بين المصطلحين الأساسيين في السينما (كفن) وبين الواقعي؟ كيف يؤثر الواقعي أو يتحكم في فيلم بوصفه فناً، وكيف تقام علاقة بين فيلم بوصفه فناً وبين الواقعي؟

إن كلتا النظريتين تبدأ بالواقعي، وبعد هذه النقطة المشتركة تختلفان بشدة. والخيار أو الانتقال الذي تقوم به كل نظرية فيما وراء هذه النقطة مباشرة حاسم بالنسبة لتطورها التام. وكما لاحظنا، فأيزنشتاين يتخاصم مع الواقعي من أجل السينما كي تصبح فناً. ووسيلته في ذلك المونتاج، أي ترتيب أجزاء فيلمية، يحولها من "أجزاء من الواقع" إلى فن.

توجد هنا، إذن، مشكلة منطقية أو وجودية أو فجوة: الواقعيّ من ناحية والفيلم السينمائي المنجز من ناحية أخرى وبينهما فقط رابطة ترتيب. ولتخطىّ هذه الفجوة يشدد أيزنشتاين المرة تلو الأخرى على أن المونتاج يُعدُّ (أو يتضمن) تغييراً كيفياً في القطعة الفيلمية نفسها. "إن الناتج يمكن تمييزه كيفياً عن كل عنصر تكوين يُرى على انفراد" " الكل هو شيء آخر وليس مجرد جمع للأجزاء" (الإحساس السينمائي، ص ٨). إن عملية تحويل المادة الخام نفسها من حالة اللافن إلى حالة الفن، يلزمها أن يكون المونتاج مزوداً بقوة سحرية، وخيمائية^(٣) تقريباً. وهنا ينغمس أيزنشتاين بلا شك في الإلغاز. ولقد كان بإمكانه تجنب المشكلة لو أنه قبل بأن القطع الفيلمية غير المؤلفة فنّ بالفعل بمعنى ما، وإن كانت فنناً بدرجة أقل، أو أنها يمكن أن تكون كذلك في بعض الظروف، ولكن هذا ما لا يستطيع أيزنشتاين أن يسمح به. فلو أمكن أن تكون اللقطة غير المقطوعة فنناً فإن المونتاج حينئذ يصبح لا ضرورة له بالنسبة للفن - غير أن اللقطة الطويلة وأساليبها يمكنها أن تكون فنناً أيضاً.

إن أيزنشتاين يلزم نفسه بجعل المونتاج الرابطة الوحيدة لفن الفيلم - أي الوسيلة الخاصة بنظريته. وإذا صيغت هذه النقطة بطريقة أخرى، فإننا نجد أن أيزنشتاين لا يكتفى بقبول المونتاج بوصفه خياره الجمالي وبتقديم أسباب لتفوقه، وإنما وبديلاً عن ذلك يلزم نفسه بتقديم مبرر لتفضيله المونتاج، في نظرية لطبيعة الوجود وطبيعة الأشياء، ليؤكد قصره على فن السينما، وهذا يقوده أيضاً إلى تشويهات أخرى محددة، فالتشديد على المونتاج ألزمه بعدم التشديد على اللقطة وأنواعها الخاصة ببراعة الفنان ؛ وعلى التكوين، والإضاءة وتعيين المكان الملائم للممثل .. إلخ.

ويكاد أيزنشتاين لا ينكر أهمية هذه العناصر، ولهذا يحاول استيعابها في نظريته الخاصة بالمونتاج بطرق مختلفة، وبالتالي فإنه يعتبر اللقطة خلية مونتاجية، أي أنها وحدة أصغر تفسر بلغة (الكيان - م) الأكبر، وفي أحيان أخرى يؤكد الواقع غير المبني للقطة، ويصفها بأنها "أكثر مقاومة من الجرانيت" ويشير إلى " ثباتها الفعلي التام". وهكذا يقلل أيزنشتاين أيضاً من أهمية التخطيط والتحضير الدقيقين للقطات

قبل التصوير، والتشكيل والتكوين الدقيقين للقطات المفردة (وهى عناصر واضحة فى أفلامه هو شخصياً).

من الناحية الإيجابية أدرك أيزنشتاين عن حق (وهو يبدأ بالواقعى فى المقام الأول) أنه يتعين عليه كسر الرابطة بالواقعى إذا كان يتوجب على السينما أن تصبح فناً، وبالنسبة للعلاقة مع الواقعى فإنه يستعيز عنها بالمونتاج. إن المونتاج نظرية عن علاقة الجزء بالكل: تُعنى بالعلاقات الخاصة بين الأجزاء والكل السينمائى، وبالتالي، فبالنسبة للعلاقة مع الواقعى، أى العلاقة مع شىء آخر يستعيز أيزنشتاين عنها بالعلاقة مع الذات، وبالعلاقات داخل نطاق الذات، التى هى الشرط الأول للفن. والحديث عن علاقات الجزء - الكل هو حديث عن الفن، ومن ثم فإن نظرية أيزنشتاين نظرية جمالية أصيلة، ونظرية سينمائية أصيلة لأنها تُعنى بالشروط والاحتياجات التى تصبح بها السينما فناً. وهذا كله فى الحقيقة هو بؤرة كل كتابات أيزنشتاين النظرية، فهو يعقد باستمرار المقارنات بين أوجه التشابه والاختلاف فى السينما والفنون الأخرى، مثل المسرح، والتصوير الزيتى، والرواية ... إلخ.

وهكذا تكون نظرية أيزنشتاين نظرية سينمائية ذات مرحلتين، تتقدم من علاقات السينما بالواقعى إلى علاقات السينما بالسينما (الجزء والكل). والخلل الرئيسى فى النظرية هو أنها تعرف هذه الصلة بين المرحلة الأولى والثانية، وبين الواقع والفن، بطريقة تحصرها بشكل محدود للغاية داخل عقيدة المونتاج.

لكن يظل السؤال معلقاً وهو لماذا لم يذهب أيزنشتاين إلى ما وراء المشهد؟ من حيث المبدأ - فهو باهتمامه بعلاقة الجزء - الكل، وبالسينما كفن - كان يمكن أن يفعل هذا. وهو بالتأكيد يدرك ضرورة ذلك فى قطعه النقدية عن فيلم «المدرعة بوتمكين» بوصفه مأساة.

ما لا يقوله يوجد فى وصفه للأداة التراچيدية التى يتعين أن تكون ذات علاقة مع الفيلم، أو مع موضوع هذا الفيلم، كما أنه لم يكن مقتنعاً بأن هذا هو ما يوحد الفيلم، إذا ما تجاوزنا عن ذكر الحسابات، لصالح تأثيراته. والإجابة عن السؤال ربما توجد

فى اهتمامه الشديد بالتأثيرات العاطفية للسينما، وعلى وجه الخصوص بالطبع بتأثيرات المونتاج، وبتركيسه لهذا العامل فى أفلامه هو شخصياً. وهذا العامل - التأثيرات المختلفة للتراكيب المونتاجية على المشاهد - يبدو أحياناً المقولة الرئيسية فى جماليات أيزنشتاين، فهو كصانع أفلام ومنظر كان مهموماً والحق أنه كان مسكوناً بفكرة الضبط الممكن الأكثر إحكاماً لعواطف المشاهد، وتحليله واهتمامه يقومان هنا وحرفياً على أساس وضع لقطة بجانب لقطة. والآن من الواضح أن المرء لا يمكنه الحديث عن تأثيرات هذا الضبط فيما يتعلق بالفيلم ككل. فلا يمكن الحديث عن عاطفة وحيدة، ولا عن نسق عاطفى واحد فى فيلم «المدركة بوتمكن»، فهى عواطف كثيرة جداً ومعقدة جداً، حتى فيما يتعلق بأى أجزاء رئيسية فى الفيلم. إن الإحكام والضبط اللذين يتحدث عنهما أيزنشتاين يظهران على المستوى المحلى. كما أن الشكل السينمائى عنده يهدف إلى التوجيه المحكم لعواطف المشاهد، وهذا ما لا يمكن إدراكه أو الحديث عنه فيما عدا فترات قصيرة نسبياً، وهو ضعيف على مستوى الكليات الشكلية بسبب التزامه بالجزء المركب (المشهد) كبؤرة جمالية نظرية رئيسية، وبسبب اهتمامه بالضبط العاطفى الصرف على المستوى المحلى.

نظرية بازان هى نظرية مرحلة واحدة، فهو يبدأ بالواقعى، ولكنه وخلافاً لأيزنشتاين، لا يمضى إلى ما وراء ذلك، ولا يكسر الواقعى باسم الفن، وهذا يقيد بصرامة نظريته السينمائية، بطريقة مختلفة جداً عن تقيد نظرية أيزنشتاين بمنطلقها ؛ ولكنها تحتوى على تضمينات تكاد تكون أقل غرابة من تلك التضمينات التى تشملها فروض نظرية أيزنشتاين؛ لأن الفن السينمائى، عند بازان، يكون مكتملاً، ومتحققاً تماماً فى اللقطة نفسها. وإذا كان للقطة علاقة متميزة مع الواقع فإنها تكون آنئذ فناً بالفعل. والحققة أنه لا يوجد عند بازان وحدات أو فئات أعلى أو أكثر شمولاً للشكل السينمائى والفن السينمائى، واللقطة لا تعتمد على وحدة أكبر ولا على تركيبها مع لقطات أخرى من أجل مكانتها الفنية. إن بازان لا يمضى إلى ما وراء اللقطة (التي قد تكون مشهداً أيضاً): فهى بالنسبة لنظريته البداية والنهاية فى الفن السينمائى. ونظريته نظرية للقطات وما ينبغى أن تكون عليه.

نظرية بازان ليست نظرية عن علاقة الجزء - الكل، ولو أن المرء يمكن أن يستقرئ هذه العلاقة من مناقشاته حول اللقطة والمشهد. ويجب أن نتذكر أولاً أن الربط البسيط هو الصلة الوحيدة بين اللقطات التي يستحسنها بازان - وهو يعارض تقنيات التوليف التعبيرية، أى العلاقة الصريحة بين اللقطات. وإذا أظهرت اللقطة المفردة الأمانة مع الواقعيّ فحينئذٍ يستتبع هذا أن سلسلة من لقطات كهذه، مترابطة فحسب، لابد أن تكون أمينة مع الواقعيّ أيضاً. إن بازان ليس معنياً على الإطلاق بنتائج حاصل الجمع وعلاقته بالواقعيّ، وموقفه يبدو أنه: كن صادقاً مع الواقعيّ فى كل لقطة وسوف يتولى الكل أمره بنفسه (الكيونة التامة، حاصل الجمع المجرد للأجزاء). أو ربما يكون موقفه أن: الأجزاء الصادقة المرتبطة معاً تضاف، شاعت أم أبت، إلى كل صادق. ليس لدى بازان معنى (ولا مبدءاً بالتأكيد) خاص بالتنظيم الشكلى الشامل للأفلام. والحق أن المرء يشك فى أن الواقعيّ عنده هو العضوى، وليس الفن - فيما عدا أن الفن، فى هذا الصدد علاوة على أشياء أخرى، قد يعكس الواقعيّ بمعناه الاشتقاقى، وأنه بالتالى يتضمن وحدة عضوية منعكسة؛ أى أن الفن السينمائى ليس لديه شكلاً شاملاً خاصاً به، بل لديه الشكل الخاص بالواقعيّ نفسه. إن بازان لديه نظرية عن الواقعيّ، وربما لا يكون لديه أى شىء جمالىّ.

هناك إحساس بأن نظرية بازان تتماس بشدة مع مفاهيم وخبرات سابقة خاصة بعلاقة الجزء - الكل، ولو أنها لا تحتوى بالفعل على مبدءاً الجزء - الكل نفسه. ينتقد بازان المشهد المونتاجى ويستعيض عنه باللقطة المشهدية، وتحل اللقطة الطويلة محل المشهد المونتاجى - حيث جزء يحل محل كل الأجزاء (أو كل مركب من أجزاء). واللقطة الطويلة، إذا نظر إليها بطريقة مختلفة، هى نفسها كل (على مستوى المشهد) علاوة على أنها جزء (على مستوى الفيلم بأكمله). لا يدرس بازان علاقة الجزء - الكل هذه؛ أى علاقة أو تنظيم اللقطات الطويلة داخل الفيلم. ولا يوجد عند بازان ولا عند أيزنشتاين أى ترحيل من مشهد إلى مشهد أو أى علاقة بين المشاهد. وبازان مثل أيزنشتاين أيضاً ليس لديه نظرية عن الأفلام ككليات (بديهي أن المقصود هنا هو الفيلم ككل - م). لقد تحدث بازان عن الطريقة التى كان ينبغى على فلاهيرتى أن يصور بها

مشهد صيد الفقمة وكيف صورّ المشهد، ولكنه لم يستطع الحديث عن الطريقة التي كان ينبغي على فلاهيرتى أو أى شخص آخر أن يصور بها ويبنى أفلاماً كاملة.

من السهل أن نرى كيف أدّى إحلال بازان النظرى للقطعة الطويلة محل المشهد المنتاجى إلى وعى جديد بالتنظيم الشكلى للأفلام ككليات وإلى صياغات نظرية جديدة من هذا المصدر، فبأجزاء أقل بكثير وأكثر وضوحاً فى الفيلم بكامله، وبالعلاقات هذه الأجزاء مع بعضها البعض ومع الكل يصبح الناتج على الفور مادة أبسط على الفهم ويصعب على المرء أن يتجاهلها. وداخل نطاق المئات من القطع المنتاجية استطاع أيزنشتاين أن يجرب خطة جديدة، موحياً حيناً أن الفيلم بكامله مونتاچ واحد متصل، وحيناً آخر أنه منظم بدقة فى خمسة فصول منفصلة وواضحة، وحيناً ثالثة أن القطع المنتاجية بسبيلها لتشكيل مشاهد داخل أفلام برمتها وداخل "فصول" ؛ ولكن عدداً صغيراً نسبياً من اللقطات الطويلة يلفت الانتباه إليها فى حد ذاتها ويثير مسألة العلاقة المتبادلة بينها.

لقد كان التقدم من المشهد إلى الكلّ، مع أنه خطوة بسيطة، غير مقبول لدى بازان، لأن العمل الذى يرى ككلّ شكلى يعلن العصيان ضد الواقعى، أو يقف فى مواجهته ككلّ كامل ومنفصل. إن إدراك التنظيم الشكلى للعمل إجمالاً هو إدراك لاستقلال الفن، ولطبيعته ككلّ ذى علاقات داخلية معقدة. واستقلال العمل (الفنى - م)، ومكانته كوحدة واحدة منافسة للواقعى كان، فى الحقيقة، مجالاً غير قابل للتفكير عند بازان، ومن ثم فهو يحط من شأن أى صورة من صور الشكل عدا ما يساعد على تحقيق الشكل الخاص بالواقعى. وتشديد بازان على الجزء، وعلى المشهد يساعد فى الإبقاء على السينما داخل صفة ما من صفات الطفولة أو المراهقة، المعتمدة دائماً على الواقعى، أى على نظام آخر غير ذاتها. لقد كان الواقعى هو الكلّ الوحيد الذى استطاع بازان أن يدركه، وتعبيره عن "محو الذات فى حضرة الواقع" وضع قيوداً خطيرة على تعقد وطموح الشكل السينمائى.

إن تحليلنا يكشف الضعف الداخلى فى نظريات السينما الكلاسيكية، ومن ثم فهو ينتقدها تضيفاً، ومع ذلك، فهذا الانتقاد ليس انتقاداً للنظريات فى علاقتها بأزميتها ولا حتى انتقاداً لها " فى حد ذاتها" ؛ فتلك العملية لا صلة لها بالاحتياجات الحالية كما أنها لا أهمية لها. وبدلاً من ذلك فإن هدفنا هو القيام بمراجعة نقدية للنظريات سعياً وراء جدواها فى الوقت الحالى، وانطلاقاً من زاوية الحاضر، بهدف المساعدة فى الإعداد لعمل نظرى جديد.

إن التنظيم الشامل للفيلم بكامله أصبح فى الوقت الحالى محل تشديد، لأن جودار كشف عن إمكانية (وتحقق) ضروب جديدة من كليات الشكل السينمائية، علاوة على ضروب جديدة من التنظيم على المستوى المحلى، وبالتالى فإن فيلم «واحد زائد واحد» One Plus One ليس مأساة (تراجيديا) أو فيلم غرب (ويستيرن)، ولكنه فيلم مونتاج، أى أنه كيان سينمائى صرف، منظم بوسائل سينمائية صرفة (تقدم بعض الأفلام الأخرى التالية لجودار، وبصورة واضحة، حالات أكثر تعقيداً - فيلم «ريح من الشرق» هو فيلم غرب، علاوة على أنه كل شكل بصرى - سمعى). فى هذه الأفلام (وكما لا يفعل دون شك فى أفلام أخرى) يرقى جودار السينما إلى مستوى تنظيمى أكثر تعقيداً وأكثر كلية، ويرفعها على نحو قابل للجدال إلى مرحلة أعلى فى نموها التطورى. ونظريات السينما الكلاسيكية لا يمكنها أن تفسر، ولا يمكن أن تمتد أو تُعدّل لى تفسر (أو تشمل) هذه الأعمال، وعلى الرغم من ذلك فالمقارنة مع النظريات الكلاسيكية مفيدة - جزئياً - لأنها النماذج الوحيدة التى ذكرناها الآن، وجزئياً لأن هذه المقارنة تكشف أوجه القصور فى النظريات الأقدم، وربما تكشف الحدود الخاصة بنظرية جديدة.

(لاحظنا أن أيزنشتاين تجاهل بازدرء التنظيم الشكلى الشامل بسبب اهتمامه بالضبط العاطفى المحكم لاستجابة المشاهد على المستوى المحلى. وحرية جودار فى خلق ضروب جديدة من الكليات الشكلية مستمدة جزئياً من سببه فى ذلك الضبط العاطفى، على المستوى المحلى، وربما من سببه لأى تأثيرات عاطفية محددة أو مخططة

من قبل أيًا كانت. ومن المؤكد أن الدعوى الخاصة بعمل انتقادي لا بالجمهور السلبي هي التي تطلبت ذلك، وبالتالي فإن أفلام جودار الأحدث هي - على نحو متزايد - أفلام ذهنية؛ أي أفلام مثقفين وليست تنظيمات خاصة بالعواطف).

لقد بدأنا بالحاجة إلى عمل نظري جديد، فهل نتج عن تحليلنا لنظريات السينما الكلاسيكية أي مؤشر إلى الاتجاهات التي سوف يتخذها هذا العمل؟ الإجابة عن هذا السؤال تمضي إلى ما هو أبعد من تحليل دقيق للنظريات نفسها، أي كيف تؤثر النظريات كنظريات؟ وكيف تولد بالضرورة فروضاً وتوجهات أخرى... إلخ؟ وإذا كان تحليلنا صحيحاً، فينبغي أن يكون متقبلاً لأوضاع جمالية مختلفة، وليس فقط لوضع واحد، وما يلي بعدئذ هو أن تُفصل استنتاجاتنا المتعلقة بالنظريات عما جرى من قبل بخط يفصل التحليل عن الدفاع أو التركيب التمهيدى. ويبدو لي أن النظرة الخاصة بالواقع والعلاقة مع الواقع عند أيزنشتاين وبازان، وبالمعاني التي يقصدانها، أصبحت مصدر تشوش خطير، بل عقبة في الفهم النظرى للسينما، كما يبدو لي أيضاً أن المرحلة التالية من الجهد النظرى ينبغي أن تتركز حول صياغات لنماذج أفضل وأكثر تعقيداً وحول نظريات عن علاقات الجزء - الكل، تشمل تنظيمات للصوت علاوة على كل الأساليب البصرية؛ وفقط بعد أن يحدث هذا، أو يتخذ كمنطلق، يجرى التقدم نحو علاقات بـ "واقع"، ولكن ليس بالمعنى الذى يقصده أيزنشتاين أو بازان والمتعلق بواقع مسبق، واقع تتطور السينما بعيداً عنه، وأخيراً، فإن بؤرة البحث ينبغي أن تُنقل من تفاعل الصورة - الواقع إلى تفاعل الصورة - المشاهد كما هو حادث بالفعل فى فروع معرفية نقدية أخرى، وعلى الأخص فى مقاربات الفن المستندة إلى التحليل النفسى.

ولكى نواصل حديثنا لابد من العودة إلى نمذجتنا للنظريات السينمائية، التي قد تتسع لمستوى آخر من العمومية والتجريد، فخلف نظرية الجزء - الكل والعلاقة مع الواقعي تكمن العلاقة مع الذات، والعلاقة مع الآخر، المقولتان الأساسيتان للغاية، اللتان يمكن تأمل أى شىء فى نطاقهما، وهكذا فعلاقات الجزء - الكل تشمل كل العلاقات الممكنة للسينما مع ذاتها، والعلاقة مع الواقعي أو مع الآخر تشمل كل علاقات

السينما بما هو خارجها. [وهكذا فإن نظريتنا - نموذجنا مختاران عرضاً بدرجة أقل مما يبدو للوهلة الأولى، أو - على نحو أكثر صحة - حيث إنهما نظريتان أساسيتان تطورتا على مدى طويل، فإن ظهورهما وتعارضهما فى تاريخ الفكر السينمائى أمر أساسى بدرجة أكبر مما يبدو للوهلة الأولى] وما أن نقول هذا حتى ندرك أنه لا توجد إمكانية للخيار بينهما، حيث إن هاتين المقولتين هما المقولتان أو الجانبان الأساسيان للموضوع، ولا يمكن تجاهل أحدهما أو حظره. والسؤال بالأحرى هو سؤال عن شكل العلاقة المتبادلة بينهما، والإجابة عن السؤال سوف تكون مختلفة باختلاف الأزمنة والأمكنة. وهذا السؤال باستخدام المصطلحات النقدية المعتادة إلى حد كبير يُعنى بالعلاقة بين النقد المكثف والنقد الشامل.

وفيما يتعلق بالنقد السينمائى ونظرية السينما (التي هى، رغم كل شىء، فلسفة النقد أو ما بعد النقد) فى الوقت الحالى، يبدو لى أن النقد السينمائى الشامل أصبح أكثر تطوراً من النقد المكثف، وما يتضمنه هذا الاختلال فى التوازن ليس مجرد "شىء يمكن تناوله بسهولة"، طالما أن المقولتين متلازمتان، أى بينهما علاقة متبادلة جديلاً، تتضمن أن النقد الشامل، حيث إنه غير متوازن من هذه الناحية، مبنى على أساس زائف. فماذا تعنى علاقة مع آخر حين لا تكون العلاقة مع الذات، أو علاقة الجزء بالكل غير راسخة؟ إننا نتحدث عن أولئك النقاد الذين يعرضون عملاً ويدرسون معناه الاجتماعى (أو الأخلاقى) عند الاطلاع عليه دون أن يزعجوا أنفسهم بإعادة تنظيم علاقاته الشكلية. إن نقطة البدء هى دائماً العمل نفسه، وفقط حين يكون العمل مفهوماً فى علاقاته المعقدة مع ذاته، يمكن إقامة علاقات مع أى شىء آخر. وإذا حاول المرء إقامة علاقات شاملة دون فحص العمل نفسه بدقة، فمن المرجح جداً أن يصل إلى العلاقة الثانية على نحو خاطئ (لأن الأعمال الفنية، مثل نظم البلاط الملكى تعكس نفسها فى المستويات الأعلى من التنظيم). والمرء ليس لديه على الأقل الأساس لافتراض أنه على حق. والأمر الأكثر أهمية بكثير، والأساسى، أنه ينسى إلى أى مدى يستطيع عمل فنى أن يكون ذا معنى - أو يصمد مع أى علاقة لشيء ما خارجه - وأن يحدث ذلك فقط بوصفه كلاً، أى كشيء معقد وكامل بلغته الخاصة. فقط يستطيع كلاً

أن يدعم علاقات مع كُلِّ. وهناك طرفان لأى علاقة شاملة، هما العمل وآخره. وفى تركيزهم على هذه العلاقة نفسها يتجاهل نقاد النقد الشامل أو يهملون بازدياد غالباً الطرف الأول. والتحليل التام لعلاقة الجزء بالكل يضمن ألا يحدث هذا.

يقدم أيزنشتاين وبازان حالة خاصة، حالة لا وجود لها فى الفنون الأخرى (ونقدها) ولفترة طويلة، فهما يسعيان إلى ربط السينما بواقع مُسبق، أى الواقع الذى تتطور السينما بعيداً عنه فى تحولها إلى فن، وكما رأينا فإن أيزنشتاين يعرف هذه الرابطة بشكل محدود جداً، وأن بازان لا يسمح على الإطلاق بأن تتخاصم السينما مع الواقعى. ومن الصعب على أن أجد أى قيمة فى هذه المقاربة أياً كانت: فنظريات كهذه قد تُبقى على السينما فى حالة طفولة، معتمدة على نظام سابق عليها، نظام يمكن أن تستمر فى علاقة معه بلا معنى بسبب استقلالها. إننا لم نعد نربط التصوير الزيتى عند بيكاسو بالأشياء التى يستخدمها كموديلات، ولا التصوير الزيتى عند كونستابل بمناظره الطبيعية الأصلية. فلماذا يكون فن السينما مختلفاً؟ الإجابة بتعبير "النسخ الآلى" تتولى القيام بجواب يغنى عن الجدل، وبالمثل، ومن وجهة نظر أيديولوجية، وفقط عندما نبدأ بالعمل (وليس بالواقعى مثلاً يفعل أيزنشتاين وبازان) ونرسخه تماماً بعلاقاته الداخلية، أى ككل موحد، عندئذ نديره نحو (أو نواجهه بـ) الكل الاجتماعى - التاريخى ونقارن بين الاثنين (أو بالأحرى نتيح للعمل نفسه أن يقوم بالمقارنة). من الواضح أن لا شئ أقل من كُلِّ يمكنه موازنة أو نقد كُلِّ، كما أنه من الواضح أيضاً أن شيئاً ما يظل معتمداً على واقع، والحقيقة أنه يظل ملتصقاً به، ويستطيع بدون معنى أن ينقده أو يعارضه، وفقط حينما يكون العمل الفنى كاملاً بلغته الخاصة يجرى إضعاف هذا الاعتماد، وتُستخدم القدرة على المقابلة؛ ومن ثم يصبح فهم شروط وأنواع الكمال والتنظيم الفنى شيئاً أساسياً بالنسبة للنقد.

* * *

هوامش

(١) هذه النماذج وهذه النظرية ليست جديدة ولا فريدة بالقياس إلى السينما، فنظريات علاقة الجزء بالكل، ونظريات العلاقة مع الواقعي (التي تسمى أحياناً نظريات المحاكاة) امتد عمرها لزمان طويل في تاريخ الفكر الجمالي عمومًا. وعلى امتداد القرن الثامن عشر كانت هذه النظريات المقاربات الأساسية ومحل الاعتقاد على أوسع نطاق. انظر:

Monroe C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present* (New York, 1966) and *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York, 1958).

وهي توحى بتخلف نظرية السينما، حيث إنها ما تزال المقاربات الأساسية في مجالها. ونظريات الجزء - الكل، ونظريات العلاقة مع الواقعي ليست متضاربة، بالضرورة أو دائماً، في الإستطيقا عمومًا وفي نظرية السينما. والمهمة الأولى لتحليلنا - وربما تكون المهمة الرئيسية - هي تحديد أوجه التضارب في النظريات المتنافسة، وأين تتصادم بالفعل، وأين تتم بعضها البعض حقًا.

(٢) التركيب هنا وليس الضمّ أو الجمع هو الأقرب إلى مفهوم أيزنشتاين، حيث يصبح جزآن أو ثلاثة وحدة واحدة تختلف في خواصها عن خواص كل جزء على حدة كما المركب الكيميائي، ويمكن فصلها عن بعضها أيضاً مثل تحليل المركب إلى عناصره الأولى - م.

(٣) بديهي أن المعنى هنا بلاغيّ، وهو منسوب إلى الكيمياء القديمة " الخيمياء " القائمة على الخرافة، التي كانت تأمل في تحويل التراب إلى ذهب - م.

تاريخ نقدى لنظريات السينما المبكرة

ث. ف. بيركنز

يمدنا ث. ف. بيركنز بمسح مفيد جداً لنظريات السينما السائدة من منظور مختلف تماماً عن منظور بريان هندرسون، وينصب اهتمامه على الجهد النظرى الممتد إلى اتجاهات جديدة بدرجة أقل من اهتمامه بتحرير النقد (وصنع الأفلام) من قيود التحريم التى يجدها فى معظم النظريات. وبقية كتابه (السينما كسينما Film as Film) يقدم أمثلة عديدة عن مدى تأثير نقد المؤلف أو نقد الإخراج، فى حين يحاول أيضاً أن يرتب أفكاره الثاقبة النقدية فى تدفق حر، وبجمالية رومانسية، ونتيجة لهذا فإن هذا الجزء التمهيدى من فصل فى كتابه يتضمن طابعاً سلبياً أو متشككاً إلى حد ما، ويشير إلى النظريات المبكرة بوصفها نسقاً تحجّر داخل الإلغازات المزدوجة الخاصة بالصورة وعقيدة المونتاج، التى تضاعفت فيما بعد بـ "عقيدة الشئ" (المقصود هنا الأشياء أو المدركات الحسية فى الطبيعة - م) عند بارزان.

ومن ناحية أخرى فإن تلخيص بيركنز للمواقف النظرية المختلفة هو تلخيص موجز ودقيق، نستطيع أن نضيف إليه أحكامنا الخاصة - ومناقشاته للمنظرين أوسع إلى حد ما من مناقشات هندرسون وذات توجه تاريخى بدرجة أكبر، وعلى الرغم من أن موقفه العام يبدو منبعثاً من رغبة فى العودة إلى مبادئ جمالية رومانسية، فهو يدعو مثل هندرسون إلى اهتمام أشد بتفاعل الصورة - المشاهد: "(إن) نظرية مفيدة سوف يتعين عليها أن تعيد توجيه الاهتمام بالفيلم عند مشاهدته، بتحويل التشديد من الإبداع إلى الإدراك". وفى رأى بيركنز، أن نقد المؤلف هو الذى يمكنه إنجاز هذه الضرورة على أحسن وجه.

* * *

خطايا الرواد

فى عام ١٩١١، وصف وليم دى ميل، الذى أصبح فيما بعد صانع أفلام بارزاً، الأفلام بأنها " نماذج صفيحية تعدو بسرعة، ولا يمكن لأحد أن يتوقع أن تتطور إلى أى شىء يمكن، وبأقصى امتداد للخيال، أن يسمى فناً"^(١). وبعد ذلك باثنتين وعشرين سنة كتب رودلف أرنهايم: " مازال هناك كثير من المتعلمين ينكرون بجسارة إمكانية أن تكون السينما فناً". وهم يقولون حقاً: "لا يمكن للسينما أن تكون فناً، لأنها لا تفعل شيئاً سوى نسخ الواقع بصورة آلية"^(٢). وحتى فى وقت حديث وهو عام ١٩٤٧ قرر الناقد السينمائى المتابع لصحيفة الأوبزيرفر أن الأفلام ليست سوى " قطع من السليولويد والأسلاك المعدنية" ولهذا فهو يشعر بأنه " مستعد لأن يعلن صراحة أن الأفلام السينمائية ليست فناً ... فالإبداع لا يكون داخل نطاق قوة هندسة كهربية أو بدعة ميكانيكية؛ فهما يستطيعان فقط أن ينسحا، وما ينسخانه ليس فناً".

تعبيرات مثل هذه كانت جزءاً مهماً من الخلفية التى طُوِّرت فى مواجهتها نظرية السينما. وحيث إن السينما كانت محتقرة عموماً من جانب أشخاص مثقفين فقد منح مشايعوها أولوية لتعزيز مكانتها. وكان يُدافع عن الذهاب إلى دور السينما كفعالية جديرة بالاحترام من جانب أهل الفكر ودعاة تهذيب العقل. وإحدى النظريات السينمائية المبكرة المكتوبة بالإنجليزية كانت بعنوان " فن الصور المتحركة" The Art of the Moving Picture لفاشيل لندساي Vachel Lindsay. وقد نشرت عام ١٩١٥، ووصفت فى الطبعة المنقحة التى صدرت عام ١٩٢٢ بأنها " المخطط التمهيدى الذى لا يبارى للمسرحية السينمائية ذات المنهج النقدى". وكان الهدف من ذلك دعائياً بصورة صريحة، وأعلن لندساي أن " فن الصور المتحركة فن عظيم وراق"، وأن "الذين أرغب فى إقناعهم بهذا هم (١) المتاحف الفنية الكبيرة فى أمريكا (٢) أقسام اللغة الإنجليزية، وتاريخ الدراما، وممارسة الدراما، وتاريخ وممارسة الفن (٣) العالم النقدى والأدبى عموماً"^(٣).

هذا الهاجس بمكانة السينما تواصل في كل الكتابات ذات القيمة الباقية المعترف بها والخاصة بنظرية السينما. وفيلم د. و. جريفيث "مولد أمة"، الذي صنع عام ١٩١١، ربما يكون الفيلم الأقدم الذي يتفق النقاد الآن على مناقشته بدون تفضُّل أو تنازل. وفي كتابه التاريخي "السينما حتى الآن" (١٩٣٠) صرف بول روثا النظر عن الفيلم في فقرتين، غير أنه أضاف "إذا كان لم ينجز شيئاً آخر، فإنه بالتأكيد قد وضع السينما كتسليّة وكمصدر لإثارة الجدل على نفس مستوى المسرح والرواية ... وأهمية الفيلم تكمن في إنجازاته المتمثلة في جذب انتباه ذوى العقول الجادة إلى قوة التعبير السينمائي"^(٤). وبعد ظهور فيلم جريفيث بعشرين عاماً كان ذوى العقول الجادة لا يزالون تحت الحصار؛ ففي عام ١٩٣٣، قدم أرنهيم دراسته المعنونة "السينما" إلى "الناس الحقيقيين الذين قد يعطون للفيلم مكانته وسط الفنون ... أولئك الذين يقبلون كتاباً ولكنهم لا يقبلون تذكراً لـ "السينما"، أولئك الذين لا يزالون يفضلون الكلمة المطبوعة على الصورة المتحركة"^(٥).

ولحسن الحظ أن وضعنا الآن أحسن حالاً؛ فقد كُسبت المعركة من أجل المكانة، واهتدت المؤسسات الثقافية، ولو أن ذلك حدث بالأعمال الجيدة لصناع الأفلام بدرجة أكبر من الحماسة الصليبية للمنظرين. وعند نهاية الخمسينيات قدمت أفلام مثل «الختم السابع» لإنجمار برجمان، و«هيروشيما حبيبي» لألان رينيه، و«المغامرة» ليكلانجلو أنطونيوني - جيفة دسمة وناضجة إلى الثقافة - النسر مثل أى جيفة يقدمها التصوير الزيتي أو الموسيقى أو الأدب، وبديهي، أنه يتعين على الجامعات البريطانية أن تدرك الآن أهمية السينما كمجال للدراسة، ولكن الفشل في تحقيق هذا يبدو نتاج اللامبالاة لا الازدراء. وبإنجازات صناع الأفلام الآن، التي يُعلن عنها في الصحافة وتحلل في الصحف والمجلات المتخصصة، وتُصان في الأرشيفات في كل مكان من العالم نستطيع أن نفعل ما كان يأمل أرنهيم في جعله ممكناً بالنسبة لقرائه: "أذهبوا إلى الأفلام بوعى أشد وبتحيزات أقل"^(٦).

وطالما أن النصر قد تحقق، فيبدو من الشهامة أن نتقاضى عن المناوشات الأقل قيمة، وأن نترك التكتيكات المشكوك في نتيجتها إلى حد كبير بلا تنفيذ، وأن نسهب فقط

فى الحديث عن الحماس الجميل والنخوة الصليبية عند الرواد. ولسوء الحظ، أنهم بوضعهم نظرية السينما على رأس الهجوم جعلوها الكارثة الرئيسية للحملة، فقد نشأت، أساساً، مشوهة وغير قادرة على النمو السليم، واستطاعت أن تنمو فقط كمعتقد تقليدى (أرثوذكسى) عقيم، وكمتن من القواعد والفروض، تتضمن معالمة المشتركة تناقضاً داخلياً وافتقاراً للصلة مع نقاش نقدى لأفلام فعلية، فالسينما التى يقدمها السواد الأعظم من المنظرين السينمائيين لتتال إعجابنا حفريات مع أنها ليست أساطير. وتأسس نسق جمالى فى السنوات الأولى من الصراع من أجل المكانة، وثيق الصلة ببعض أوجه الشكل البدائى للسينما الذى نشأت عنه، تحجّر داخل عقيدة، وهو نسق تعاد صياغته باختلافات طفيفة فى كل النصوص الراسخة لـ "تقييم السينما"، ويقدم ما سوف أسميه " النظرية الراسخة أو الأرثوذكسية للسينما".

ولا تفشل العقيدة فقط فى توفير أساس متماسك لمناقشة أفلام بعينها، لكنها تعوق أيضاً وبشدة فهم السينما، وبفحصنا للنظريات نفسها والضغوط التى أدت إلى تشوهاتنا ينبغى أن نكون قادرين على إزالة العوائق وتمهيد الطريق لمقاربات أكثر خصوبة.

إن اهتمام المنظر بمكانة السينما قيد بشدة حريته فى بحث وتأمل طبيعة الأفلام، وكان يتعين أن تكون تعريفاته ضخمة لكى تعجب بها العقول المتعلمة التقليدية، وبالتالي فإن لندساي "سعى للحفاظ على العقائد الراسخة للفن" أملاً فى أن "الخطوط الرئيسية للمناقشة سوف تروق للذين يصنّفون وقيمون الصلات بين الأعمال الجميلة لإنسان يبادر بصنع الصور المتحركة"^(٧). والأمل نفسه عبّر عنه أرنهايم حين شرع فى توضيح أن "فن السينما ... يتبع نفس قواعد ومبادئ العصر الذهبى مثل أى فن آخر"^(٨). وتوضح هذه الجمل التى أوردناها تَوْأَمدى إعجاب المنظرين بالمبادئ الأولية كوسائل لإدراك مكتسب للسينما بوصفها الفن السابع، كما حاولوا تقديم تعريف للوسيط السينمائى يمكن أن يتطابق مع تعريف الفن، بإظهار أن السينما تبدو خاضعة لقواعد العصر الذهبى ومبادئه نفسها ولمبادئ راسخة مثل الفن عموماً.

هذه المقاربة ضارة أكثر منها نافعة، وهى تخلق افتراضين على الأقل لا أساس لهما: الافتراض الأول أننا يمكن أن نستمد المعايير التى تُخصَّص لأشكال مستقلة من وصف واسع جداً للفن يتضمن الدراما، والموسيقى، والرواية، والتصوير الزيتى، والشعر والنحت؛ والافتراض الثانى أن نظرية الفن ليست إشكالية فى حد ذاتها، وأنها وصلت إلى مستوى من الوضوح والتماسك بحيث يمكنها أن تنال موافقة عامة وأن تخدم هدف التعريف على السواء.

لاعتقاد منظرى السينما أن من الواجب عليهم البحث فى التعريفات أخضعوا أنفسهم لتحيز متماش مع موضة العصر، وقد فعلوا هذا حين كان رأى المعارف بصحته راسخاً فى عداؤه لدعوى آلة التصوير ومنتجاتها. والسنوات التى تطورت فيها السينما من شىء غريب علمى ساحر إلى الشكل الأرفع للتسلية الشعبية كانت أيضاً، وليس بالصدفة، هى نفسها السنوات التى حدث فيها تحول حاسم فى التصوير الزيتى والفنون البصرية عموماً. وقد رصد روجرفراى التحول، برجوعه إلى الماضى عام ١٩٢٠ وأفكاره عن معرض ما بعد الانطباعية، الذى كان قد قدمه قبل ذلك بتسع سنوات، وفى زمن المعرض "كان عموم المثقفين مصممين على النظر إلى سيزان كفنان غير بارع وغير كفؤ، وعلى النظر إلى الحركة كلها كحركة ثورية مجنونة ... والآن وقد أصبح ماتيس مجال استثمار آمن بالنسبة لأشخاص متذوقين لفنه ... سوف يصبح من الصعب على الناس تخيل السخط الشديد الذى استقبل به العرض الأول لـ (هذه) الأعمال فى إنجلترا"^(٩).

وقد فسر فراى عام ١٩١٢ هذه الاستجابة بأنها "أمر طبيعى بالنسبة لـ"جمهور كان يأتى للإعجاب بكل شىء فى صورة، براعة الفنان فيها تقديمه للوهم ... وتنشأ الصعوبة من اقتناع متأصل يعزى إلى عرف راسخ وطويل الأجل، وهو أن هدف التصوير الزيتى هو المحاكاة التصويرية لأشكال طبيعية"^(١٠).

وفى منتصف العشرينيات، أصبح الاقتناع معكوساً تماماً فلم تعد المحاكاة التصويرية مطلوبة فقط بل أصبحت مشبوهة للغاية. ومال عموم المثقفين فى ذلك الوقت

إلى موقف، لاحظ فرأى نفسه أنه موقف متطرف، وهو يتلخص فى رأى كلايقيبيل وهو أنه "إذا تضمن شكل تمثيلى قيمة، فذلك لأنه شكل، لا تمثيل. فالعنصر التمثيلى فى عمل فنى قد يكون أو لا يكون ضاراً ؛ وهو دائماً غير وثيق الصلة بالموضوع" (١١).

كان هناك أيضاً قبول عام برأى بيل، حيث يُنقَى قدوم التصوير الفوتوغرافى فن التصوير الزيتى، ويحرره من اهتمام بالوصف أو التمثيل، وبالتالي يعيد توجيه انتباهه إلى العناصر الأساسية. وبتركيزهم على الخواص الفريدة لوسيطهم كان فنانون التصوير الزيتى لا يستردون جوهر الأشياء فحسب، بل يستردون جوهر فنهم الخاص أيضاً.

تعقّد العلاقة بين آلة التصوير والسينما والتصوير الزيتى يجرى توضيحها فى مكان آخر (١٢)، ويكفى عندنا أن نلاحظ الجانب الساخر فى العملية التالية: تطورات التصوير الزيتى، الناتجة إلى حد كبير عن تأثير التصوير الفوتوغرافى والسينما، عززت المواقف تجاه الفن، التى استطاعت نظريات السينما أن توفق بينها بواسطة تمثيل التواءات الجسد البذيئة فحسب. إن جوهر السينما وخواصها الفريدة كان يتعين تعريفهما، ولكنهما عرّفا - مع التسليم بالطلاق المتماشى مع الموضة بين الإبداع والنسخ - بلغة أنكرت أو قللت من أهمية وظيفة آلة التصوير كأداة تسجيل للواقع. لقد ألزم المنظرّون أنفسهم بالتغلب على ما وصفه لندساي بأنه "الخاصية العلمية الغريبة لعمل آلة التصوير" (١٣).

وهذا القرار يُرى فى أقصى درجات تطرفه فى نواح روثا "ربما كان العائق الأعظم المفروض على التقدم الجمالى هو القوة المضللة لآلة التصوير المتمثلة فى كونها قادرة على تسجيل الواقعى" the actual (١٤). ولكن رأياً مماثلاً يكمن فى كل نظريات السينما الراسخة، وهو فى الحقيقة أحد العوامل الأكثر أهمية التى توحّد الكتاب، كمؤسسين أو معرّزين للعقيدة، الذين يبدون اختلافات مهمة فى المواقف والتشديدات. والجميع يبدأ مع بيلا بالاش فى كتابه "نظرية السينما" ليكتشف خاصية أن السينما "لا تُنسخ بل تُنتج وأنها تصبح، من خلال آلة التصوير، فناً مستقلاً جديداً من حيث

الجوهر"^(١٥)، والجميع يتوصل إلى نفس الموقف من القضية مثل صانع الأفلام والمنظر السوقيتي بودقكين: "هناك اختلاف واضح بين الحدث الطبيعي وظهوره على الشاشة. وهذا الاختلاف هو بالضبط ما يجعل الفيلم فناً"^(١٦).

وهكذا فإن فهم اختلاف السينما عن الواقع باعتباره جوهرها الإبداعي صعد إلى مكانه معيار، ولأن "الفن يبدأ فقط حين تكف السينما عن أن تصبح نسخاً آلياً"^(١٧). فإن المعتقد التقليدي يعزز صخب التغيير؛ وكلما ازداد الاختلاف ازداد ظهور الفن. وقد كتب أرنهايم "لكي يكون أى شيء عملاً فنياً، يجب أن يكون الوسيط المستخدم واضحاً في العمل نفسه. ولا يكفي أن يعرف المرء أنه ينظر إلى نسخة طبق الأصل، فلا بد أن يكون التفاعل بين الشيء والوسيط المصور باديئاً للأعين في العمل المنجز. إن خواص الوسيط تجعل نفسها محسوسة إلى أبعد حد في أعظم الأعمال الفنية"^(١٨).

حين تنبأ لندساي، في مسحة مشابهة، بأن أفضل صناع الأفلام ينبغي أن يكونوا "أولئك الذين يشددون على المواضع التي تكون فيها المسرحية السينمائية photoplay عديمة النظير"^(١٩)، كان يعتقد بوضوح أن المواضع عديمة النظير هي ما يجب أن تستمد من خواص شريط السليولويد المعروض. وفي تصديره لكتابه وصف الفيلم الفني بأنه "نموذج متحرك" وأوضح أن "النموذج في هذا الصدد يتضمن تشديداً على الإحياء الجوهري بالنقطة والشكل بعيداً عن علاقتهما المباشرة بظهورهما في الأشياء الطبيعية"^(٢٠).

وقد اتبّع هذا الرأي بفعالية في فرنسا، فقبل الحرب العالمية الأولى وصف المخرج الفرنسي أبيل جانس السينما بأنها "موسيقى الضوء". وأكد زميل ألماني وهو والتر روتمان بعد ذلك أن "موسيقى الضوء هذه تحدث دائماً وسوف تبقى جوهر السينما"^(٢١). وفي أواخر العشرينيات، جدّت جيرمين دولاك، وهي واحدة من جماعة صناع أفلام فرنسين كرسوا أنفسهم لمفهوم "السينما الخالصة" - تشبيهه جانس بإصرارها على أن "السينما والموسيقى يشتركان في هذا: الحركة في كل منهما يمكن أن تخلق

وحدها عاطفة بإيقاعها ونموها" (٢٢). وقد كتبت فى مكان آخر "هناك السيمفونية، وهى موسيقى خالصة". " فلماذا لا تكون للسينما أيضاً سيمفونيتها ؟ " (٢٣) الدعوى هنا هى أن جوهر شكل ما يمكن أن يكتشف بعزل أحد مكوناته. أما السمات الأخرى غير الجوهر فسوف تنفى أو تضعف الشكل، ولكن فى الموسيقى، مثلاً، لا ندرك "الحركة وحدها"، وحركة شىء ما لديها دائماً سمات مميزة خاصة، مثل المقدار، والدرجة، والجرس، فالعنصر الذى يوصف بأنه العنصر الجوهرى لا يمكن ملاحظته عملياً فى حالة نقية.

وطالما أن دعاة السينما الخالصة أسهموا بالدافع المنعزل، كان من المتوقع أن يروق مفهومهم السينمائى للمنظرين التقليديين. وأعلن كل من أرنهaim وروثا أن السينما الخالصة هى الشكل الأرفع لفن السينما، فالأول " كان يغامر بالتنبؤ بأن السينما سوف تكون قادرة على الوصول إلى قمم الفنون الأخرى فقط حين تحرر نفسها من روابط النسخ الفوتوغرافى، وتصبح عملاً إنسانياً خالصاً، أى مثل الرسوم المتحركة أو التصوير الزيتى" (٢٤). أما روثا فإنه يعرف السينما بأنها "الضوء الذى يظهره شكل متحرك" وقد سلى نفسه ببناء مراتبية (هيراكية) للأشكال يكون فيها "التجريد الخاص بالسينما" "الصرف" هو المعالجة الأقرب للشكل السينمائى الأكثر نقاءً ... وما يلى هذا، سوف يحدد الأشكال الأخرى للسينما، وينحدر بالمغزى الجمالى من خلال الفيلم الملحمى والفيلم الفنى إلى الفيلم الروائى العادى وفيلم الغناء والرقص" (٢٥).

ومع أننا نرفض بشدة مراتبية روثا للأشكال، فإن أقل ما يمكن أن يقال عن هذا الموقف، وكذلك عن موقف أرنهaim، هو أن الالتزام بالنقاء يمثل امتداداً منطقياً للنزعات القائمة فى النظريات الراسخة بمحاولة إلحاق السينما بالوسائط المميزة. وبشروط عصر السينما الصامتة أدت محاولة كهذه إلى نموذج مستمد من الفنون البصرية : فتعبير " نموذج متحرك" قدم الدليل المقنع على أن السينما بإمكانها خلق امتداد عديم النظير للأشكال الموجودة، رغم أنها لا تعتمد على نسخ الواقع ولا على النسخ الردىء لوسائط أخرى.

والتهديد الموجه لمكانة السينما، إذا لم تتبع هذا الطريق، أشير إليه من جانب بالاش: " كل شيء يتعين أولاً أن يكون حقيقة قبل أن يصبح صورة، ولهذا فإن الفيلم الذى نراه على الشاشة مجرد نسخ فوتوغرافى، أو لكى نكون دقيقين، نسخ لأداء مسرحى"^(٢٦). وكان مكنم الخطر هو أن الفيلم ما لم يكن معروضاً ليصبح امتداداً للفن البصرى، فسوف ينظر إليه على أنه إفساد للدراما، وسوف يعرض كـ "مسرح مسجل"، ودراما بدون قوة الحوار، محرومة بالتالى من مصدرها الأكثر قوة، وسوف تُزدرى السينما عن حق لأنها مجرد عرض أبكم. وقد عرض الناقد المسرحى جورج جان ناثان التهمة عام ١٩٢٨:

" الفيلم كما نشاهده فى الوقت الحالى عموماً هو ببساطة مسرحية، وحداتها مفسدة، ومجردة من كلماتها، ومصنوعة لتعرض كل المناظر والوقائع المنفصلة التى ينجح الكاتب الدرامى، باقتصاد فنى وبجهد، فى شطبها من عمله أو تجنبها على خشبة المسرح"^(٢٧).

ولكى يتبرأوا من اتهامات من هذا النوع انضم المنظرون التقليديون إلى أرنهايم فى رفض "تأثيرات ممكنة أيضاً على خشبة المسرح"^(٢٨). إن صفة "مسرحى" التى أصبحت وظلت الصفة الأكثر احتقاراً فى مفردات المنظر، تستخدم للإشارة إلى أن الأقلمة لم تضيف شيئاً إلى الحدث المسجل.

ولكن رأى دعاة السينما الخالصة لم يدخل الاتجاه الرئيسى للنظريات الراسخة، فروثا وأرنهايم أعلنوا تفوق الفيلم التجريدى بطريقة هامشية وحتى بحينية إلى الماضى. ورفض المنظرون المنطق الخاص بالموقف من قضية "الفن البصرى". وبانطلاقهم من المفاهيم المسبقة نفسها، حاولوا - برغم ذلك - التكيف مع حقيقة أن ما كان يرى على الشاشة مستمد، فى معظم الحالات، من واقع موجود من قبل، ونموذجهم، وهو الفنون الجميلة، فرض الرأى بأن المنظر الحقيقى أو شكل إنسان لا يتضمن علاقة فنية، وما كان يهتمهم هو الطريقة التى يقدم بها فى التصوير الزيتى أو كتمثال مصنوع من الرخام أو فى السينما، والتشوشات الناجمة عن ذلك يمكن أن تلاحظ فى عدم قدرة

المنظرين على أن يجدوا مكاناً للحدث المسجل فى المخطط النقدى، أو أن يتيحوا له أى مكانة فنية، فالشئ أمام آلة التصوير كان ببساطة واقعاً.

والأمر المهم كان يتعلق بالطريقة التى يمكن أن يُعرض بها فعل أو عملية تصوير سينمائى لفرض نموذج للواقع.

حين يعلن أرنهايم أن حدثاً سينمائياً منفصلاً يكون "مصوراً سينمائياً لأن سمة محددة من التقنية السينمائية تستخدم كوسيلة للحصول على تأثير"^(٢٩)، فمن الواضح أنه ينظر إلى التقنية السينمائية على نحو مُربك بمصطلحات ميزات آلة التصوير، والعدسات، والأفلام السينمائية الخام. وطريقة التسجيل، هنا وفى كل النظريات الراسخة، تعطى أسبقية مصطنعة تماماً تفوق ما تسجله. ويبدو الأمر كأن نظرية للشعر تسلم بأن الكلمات تشير إلى أشياء ولكنها تصر على أن القارئ الناقد ينبغي أن يكون معنياً فقط بأصواتها. إن المعتقد التقليدى يعرف الوسيط بأنه "السينما"، وهو يعنى الأشياء التى تقوم بها آلة التصوير، بينما موضوع النقد فى واقع الأمر هو الفيلم، الشئ الذى نراه على الشاشة.

بتسليمهم بهذا التعريف الزائف للوسيط، كان من المحتم أن يكون اهتمام المنظرين بخواصه الفريدة اهتماماً مضللاً. وأصبحت النظريات السينمائية راسخة فى تجسيد لإلغازات مزدوجة، أحدها خاص بالصورة والآخر خاص بالمونتاج.

وقد تطور إلغاز الصورة جزئياً قبل ظهور السينما، وظل المصورون الفوتوغرافيون يحاولون لزمان طويل إنتاج أعمال يمكن الحكم عليها بنفس معايير التصوير الزيتى. ويقدم كتاب "تاريخ التصوير الفوتوغرافى" لـ نيوهول تقريراً كتبته سير وليم نيوتن عام ١٨٥٣ جاء فيه أن على المصورين الفوتوغرافيين أن يطوروا صورههم لى تتلاءم مع "المبادئ المعترف بها للفنون الجميلة"^(٣٠). وفى مناقشة مماثلة تالية ابتدع لندساي عناوين لفصل من كتاب مثل "تمثال متحرك"، وطلب من قرائه أن "يتأملوا: فى البداية جاء التصوير الفوتوغرافى، وبعدئذ أُضيفت الحركة إلى التصوير الفوتوغرافى، ولا بد

أن نستخدم هذا الترتيب فى حكمنا، ولو أنه تطور فى أى وقت، فلا بد أن يكون صورة جيدة أولاً، ثم حركة جيدة^(٣١).

ويخلص لندسائى إلى أن الناس المؤهلين على أحسن وجه لإنتاج "المسرحيات السينمائية" هم الرسامون والنحاتون والمهندسون المعماريون. وتشديد لندسائى على الخواص الزخرفية للصورة السينمائية انعكاس شديد جداً لعصره، فهو بقايا فترة "كل تأملاتها فى الجمالى دارت بإصرار ممل حول مسألة طبيعة الجمال ... لقد بحثنا عن معايير الجميل، سواء فى الفن أو فى الطبيعة"^(٣٢). وامتُصت معايير التصوير الزيتى فى المعتقد التقليدى. وشُدّد عليها فى أحد بياناتها المتأخرة، ففى كتابه المعنون "الفيلم" كتب روجر مانثيل: "التكوين هو المهم بكل ما فى الكلمة من معنى: كل شيء مصوّر يصبح نموذجاً ذا بعدين"^(٣٣). وهذا مستمد من معالجة أرنهائم لـ "الفائدة الفنية للعمق المختزل": "كل لقطة سينمائية جيدة مقنعة، بالمعنى الشكلى المجرد، كتكوين خطئى. والخطوط مرتبة بالرجوع إلى خطوط أخرى علاوة على الهوامش، وتوزيع الضوء والظل فى اللقطة يوازن بالتساوى"^(٣٤).

لكن أرنهائم يعطى أهمية للاحتياجات الزخرفية بدرجة أقل من مطالب الصورة المنظمة ذات المعنى. واستمر المنظرون بعد لندسائى فى توقع أن تخلق آلة التصوير جمالاً، لكنه جمال تجاوب مع التطورات فى التصوير الزيتى، والنقد، وصنع الأفلام (التي تهرّب لندسائى من تأثيرها) عن طريق المطالبة، وبتشديد إلى أقصى درجة، بأن يخلق الجمال معنى. وفى فصل بعنوان موحٍ هو "آلة التصوير الإبداعية" يكتب بالاش أن زاوية آلة التصوير هى "أقوى وسيلة تملكها السينما لرسم الشخصيات؛ وهى ليست عملية نسخ بل أثر فنى أصيل"^(٣٥). والإلغاز الخاص بالصورة يصر بإلحاح على أن خواص آلة التصوير توظّف تعبيرياً. وهى تدعم الاستخدام الصريح لأجهزة التصوير فى الاختيار والتشويه كوسيلة للتعليق على الأشياء والأحداث. واستخدامات آلة التصوير، التي يبدو أنها تعتمد بالدرجة الأولى على الوفاء بما يوكل إليها كآلة تسجيل، أو على المظهر الخارجى الواقعى لما تنتجه، تُرفض كاستخدامات غير سينمائية، واستخفاف بالوسيط.

وهكذا، رغم إعجاب أرنهايم الشديد بشابلن أحس بأنه مجبر على التسليم بأن أفلامه ليست " سينمائية بالفعل (لأن آلة تصويره تستخدم أساساً كآلة تسجيل)"^(٣٦). وكان روثا متأثراً للغاية بتصميم الديكور الغريب لفيلم روبرت وين التعبيري " خزانة دكتور كاليجارى " (" The Cabinet of Dr. Caligari أول تقدم جمالى حقيقى فى السينما ... أول فيلم واسع الخيال بأصالة ... أول محاولة فى التعبير عن روح إبداعية فى الوسيط الجديد ...")^(٣٧) حيث فقد الإحساس بتنسيق المناظر لأنها بدت حقيقية، وهو يرصد "الصور المنقولة الواقعية لمكتب أبراهام لنكولن والمسرح الذى اغتيل فيه"^(٣٨). باعتبارها أحد العيوب الرئيسية فى فيلم «مولد أمة».

نتج الإنغاز الخاص بالصورة من تصنيف السينما كفن بصرى، والنقطة موضع النزاع ليست قدرة الصورة السينمائية على مواجهة معايير معينة مستمدة من التصوير الزيتي، فهذه النقطة من الوجهة التجريبية حسم على أيدي حشد من المخرجين، لكن مقولة " الفن البصرى " أوجدت تشوشاً حين كان ينظر إليها على أنها تتضمن الشرعية التامة للمعايير القابلة للتطبيق فقط على أوجه معينة، غير إجبارية فنياً، من صنع الأفلام. وترتب على ذلك إعطاء الاستخدام الزخرفى والتعبيرى لمكان التصوير أسبقية على المكان الحقيقى. لقد حكمت النظريات الراسخة على آلة التصوير بأن تُبدع وأنكرت حقها فى أن ترصد. ودخل الإنغاز الخاص بالصورة إلى المعتقد التقليدى حالما حوّلت براءات آلة التصوير إلى " مطالب الوسيط ". ومن جانب آخر، لم يكن هناك اعتقاد بأن كل المصادر البصرية للسينما كافية لتفنيد تهمة أن صنع الأفلام عملية آلية. فالحديث الذى تسجله آلة التصوير قد يُعدّله التكوين والإضاءة وكل جهاز الـ " نموذج المتحرك " ؛ غير أنه برغم ذلك حدث مُسجّل.

إن الدليل الحاسم على أن عملية صنع الأفلام سمحت بسيطرة شديدة على الواقع مثل أى وسيط آخر ظل مطلوباً. وقد وجدت النظرية الأرتوذكسية هذا الدليل فى الإنغاز الخاص بالمونتاج، ومن ثم يقول بالاش "المونتاج، البناء القابل للتحريك لمادة الفيلم السينمائى، فن نوعى، جديد وإبداعى".^(٣٩) ورغم أن " المونتاج " اكتسب دلالات

إبداعية خاصة، فهو مجرد كلمة فرنسية مقابلة لتوليف الأفلام. وطالما أنه من الممكن أن تُقَطَّع وتوصَّل شرائط السليولويد عند أى موضع فإن بإمكان صانع الفيلم أن يتولى السيطرة التامة على تلك العناصر الخاصة بالزمان والمكان التى تُنسخ ألياً تقريباً فى الصور، فهو يستطيع أن يربط الأحداث البعيدة جداً عن بعضها البعض أو يجرى الأحداث المتصلة. وخلال عصر السينما الصامتة استكشفت تضمينات هذه الحقيقة، على نحو حدسى فى الولايات المتحدة على أيدى إيديوين س. بورتر، و. د. و. جريفيث، وعلى نحو منهجى إلى حد كبير فى الاتحاد السوفيتى على أيدى كثير من المخرجين، وعلى الأخص س. م. أيزنشتاين و. إ. بودفكين، وكلاهما كتب أعمالاً مؤثرة بشدة عن علم جمال السينما. وبيناء فيلمه من توالٍ للتفاصيل، مد صانع الأفلام قدرته لتسلط الأضواء على الأوجه المهمة للحدث، ولتسيطر على إيقاع الفيلم.

الأمر الأكثر أهمية، بسبب توضيحه على نحو أكثر حسماً الطبيعة "الإبداعية" للتوليف، كان اكتشاف أنه حين تضم لقطتان معاً فإن المشاهد قد يهيا لتخمين تشكيلة من التقابلات والمقارنات بين مجموعتين من المعلومات. ففى فيلم «نهاية سان بطرسبورج» (١٩٢٧) the End of St. Petersburg قطع بودفكين جيئةً وذهاباً بين لقطات للجنود الروس المحتضرين فى جبهة القتال ولقطات للوح الأسود فى بورصة عادية حيث ترتفع أسعار الأسهم المالية، وقال بالاش " من المستحيل ألا يفهم المشاهد الرابطة العرضية" (٤٠)، ومع ذلك، فاستنتاج المشاهد - " أن الرأسماليين يزدادون نمواً فى الحرب ويستفيدون من تعاسات البشر العاديين" - ربما لا توحى به أى من مجموعة اللقطات وحدها، وقد ابتكر بودفكين المفهوم الخاص بمونتاجه عن طريق التفاعل بين ظاهرتين محددين، وكتب بالاش " اللقطة المنفردة مشبعة بالتوتر الخاص بالمعنى المستتر، الذى ينطلق مثل شرارة كهربية حين توصل بها اللقطة التالية" (٤١). وقد مضى أيزنشتاين إلى مدى أبعد تماماً: " بوضْع قطعيتين من فيلم أياً كان نوعهما معاً، فإنهما يتحدان حتماً فى مفهوم جديد، وفى خاصية جديدة، تنشأ عن هذا التجاور" (٤٢). ثم مضى إلى مدى أبعد قليلاً فى المقال نفسه:

"التجاور بين لقطتين منفصلتين بتراكبهما معاً لا يشبه كثيراً حاصل الجمع البسيط بين لقطة وأخرى وإنما يشبه إبداعاً - لا حاصل الجمع بين أجزاء - ويخلق من الحالة إبداعاً، حيث إن الناتج في كل تجاور كهذا يكون قابلاً للتمييز كيفياً عن كل عنصر مكون له يُرى بشكل مستقل" (٤٣).

إن فكرة أن التوليف "أشبه بالإبداع" سيطرت على تطور المعتقد التقليدي، وأصبح التوليف مطابقاً للغة السينمائية الإبداعية. وقد أعلن بودثكين في كتابه "التقنية السينمائية" Film Technique أنه بالنسبة لـ "المخرج السينمائي، كل لقطة في الفيلم المنجز تساعد في تحقيق الهدف نفسه مثلما تفعل الكلمة بالنسبة للشاعر" (٤٤). وكتب بعد ذلك: "التوليف هو لغة المخرج السينمائي، بالضبط كما هو في لغة الحياة؛ ولهذا يمكن القول إنه في التوليف: توجد لغة - قطعة من الفيلم المعروض، صورة، عبارة - من تضافر هذه الأجزاء" (٤٥).

حتى لو سلمنا برأي بودثكين عن اللغة (وحتى لو ربطناه بالحالات الخاصة جداً مثل السياق الذي أورده على سبيل المثال من تصوره الشخصي) فإن المقارنة بين الصور والكلمات فيها مبالغة شديدة، فأبسط لقطة قريبة في أكثر أشكال السينما الصامتة فجاجة تعرض ما هو أكثر بكثير مما يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة؛ فاللغة تفصل بين الأوجه المختلفة لظاهرة مفردة باستخدامها للأسماء والأفعال والصفات وهلم جرا؛ ولكن في الفيلم، حتى في الفيلم المؤلف لا يمكن فصل الشيء (الاسم) عما يفعله (الفعل) أو عن الكيفية التي يبدو بها (الصفة). وكلما ازداد تعقد المضمون في لقطة تصبح الصلة بالنظائر اللفظية أقل وثوقاً، وذلك هو السبب الوحيد في أن النظريات الراسخة تتطلب أن يجزأ الحدث السجل إلى وحدات بسيطة نسبياً، وإذا جرى أفلمة حدث كمجموعة مختارة من التفاصيل يصبح المونتاج مصدراً فعالاً وواضحاً لـ "المعنى" في المشهد المركب (من هذه التفاصيل)؛ ولهذا يحدد بالاش قيمة كبيرة للقطات القريبة باعتبارها "الصور التي تعبر عن الحساسية الشعرية للمخرج" (٤٦). وإذا نظرنا إلى التوليف على أنه المرحلة الإبداعية التي لا نظير لها في

صنع الفيلم لكان من المعقول أن نقول مع بودثكين إنه " فقط من خلال وسائله فى التوليف يمكننا أن نحكم على شخصية مخرج" (٤٧) ؛ وأن نقول مع المؤرخ لويس جاكوبس إن " قوة وبراعة التوليف عند مخرج هما المؤشر على حرفيته" (٤٨) ، أو نقول مع بالاش إنه " بـ [المونتاج] تثبت عملية الإبداع الفردى لصانع الفيلم ذاتها" (٤٩).

التوسع النهائى والأقل فعالية للإلغاز هو الاعتقاد بأن المونتاج لا يوفر فقط اللغة السينمائية، بل يوفر أيضاً تعريفاً للطبيعة الفنية للفيلم: بكلمات روثا: "الجوهر الفعلى للإبداع السينمائى" (٥٠). وهذه الفكرة اقترحها أولاً المنظرون السوفييت، فقد تشرب بودثكين وسجل آراء المعلم والباحث ليف كوليشوف:

هذا هو كل ما قاله: " فى كل فن، لابد أن توجد أولاً مادة، وثانياً منهج لتركيب هذه المادة مهياً خصيصاً لهذا الفن"... وقد أكد كوليشوف إن المادة الخام فى العمل السينمائى تتكون من أجزاء فيلمية، وأن منهج التركيب هو ربطها معاً فى ترتيب خاص ومكتشف على نحو إبداعى. وأكد أن الفن السينمائى لا يبدأ حين يعمل الفنانون وتُصور المناظر المختلفة - فهذا فقط هو التحضير للمادة، وإنما يبدأ الفن السينمائى من اللحظة التى يبدأ فيها المخرج فى تركيب وربط الأجزاء الفيلمية المختلفة (٥١).

وبالنيابة عن نفسه قدم بودثكين الدعوى :

"إن كل شىء مأخوذاً من وجهة نظر معينة ومعروضاً على الشاشة للمشاهدين هو شىء ميت، حتى لو كان يتحرك أمام آلة التصوير ... وفقط إذا وضع هذا الشىء بين عدد من أشياء منفصلة، وفقط إذا قُدِّم كجزء من تركيب لصور بصرية منفصلة ومختلفة، فسوف يُوهب حياة سينمائية" (٥٢).

التشديد على وجه واحد من أوجه صنع الفيلم على حساب الأوجه الأخرى يتضمن نتيجتين رئيسيتين، فهو يخلّ بتوازن رأينا فى الأفلام بتركيزه الانتباه على عملية واحدة، يعتقد أنها إبداعية، ولكنه أيضاً يقلل من فهمنا لتلك العملية. إن التمييز

الزائف بين " المادة " و " التنظيم " يحجب الأهمية الحقيقية للتوليف، طالما أنه يقيد ولا يوسع قدرة صانع الفيلم على الاختيار، وبينما يشجعه على أن يختار بحرية التفاصيل التي يرغب في عزلها لكي يبني نموذج، فإنه يتطلب أن يبني نموذج من تفاصيل معزولة. إنه يطلب منه أن يُجرى التنظيم بطريقة خاصة وذات مظهر معين على نحو اعتباطي، وبالتالي يحول مصدرًا تقنيًا إلى إلزام فني. فمثلاً، بربطه مفهوم الإيقاع بالمدى الزمني لعرض اللقطات يُنتج صيغة فجّة لا تقترح مقارنة للبراعات الإيقاعية في أفلام مثل فيلم «قواعد اللعبة» Régle du Jeu لجان رينوار، وفيلم «رسالة من امرأة مجهولة» Letter from Unknown Woman لماكس أوفلس، فهذه الأفلام توظف فن مزج الألحان (الكونتر بونيت) الإيقاعي الذي يساعده التوليف ولكنه لا يحدثه بالتأكيد.

إذا عزلنا القطع عن العملية المعقدة التي تشمل حركات الممثل، وشكل الخلفية، وحركة آلة التصوير، والاختلافات في درجات الضوء والظل - التي تتغير داخل اللقطات المنفصلة وفيما بينها - فإننا لن ندرك شيئاً من العناصر (ومن المؤكد أننا لن ندرك التوليف) لأن كلاً منها يستمد قيمته من علاقته بالعناصر الأخرى. وأقل ما يقال هنا أن أوفلس ورينوار ليسا فنّانين يمكن تجاهلهما على هذا النحو الواضح، إلى حد أن نظرية للسينما يمكنها أن تترك أعمالهما بعيداً عن تقديرها، ولكن النظرية الأورثوذكسية اضطرت إلى استبعادهما، فهي يمكن أن تلائم فقط الأفلام التي تسمح بالتمييز الواضح بين "المادة" و"التركيب"، وهذا التمييز ينتج عن ويعتمد على تعيين هوية المادة على أنها "واقع مجرد". والخلاصة الوافية لإرنست لندجرن عن النظرية الراسخة في كتابه " فن الفيلم " توضح ذلك في نقاشه عن التوليف وموافقته عليه باعتباره " أساس الفن السينمائي ":

" لكن لو أمكن الاستفادة بالفيلم في حد ذاته لصياغة وتشكيل الحدث، وللتعبير عن موقف تجاه هذا الحدث، وللتعبير عن شيء ما من التأثير الذي يحدثه في الفنان كتجربة، فهل يتضمن أى دعوى بأن يكون شكلاً فنياً ؟ ذلك صحيح ... حيث إنه باختيار وجهة نظر معينة لآلة التصوير يمكن تضمين مساحة معينة من المعنى داخل

حدود لقطة مفردة أو حتى داخل إطار (كادر)، ولكن إمكانيات هذه الوسيلة محدودة للغاية، ومن ناحية أخرى، فإننا سرعان ما نلجأ إلى التوليف...^(٥٣).

إن الـ "حدود الخاصة بلقطة مفردة" هي تلك التي يفرضها المنظر، والإمكانيات يقيد بها الإصرار على الأجزاء المختصرة من التفصيلية. إن المنظر التقليدي لا يرغب في فحص العملية المعقدة للتنظيم التي أنجزها صناع أفلام مثل هيتشكوك، وكي-ton، ومورناو، وويلز داخل نطاق اللقطة الطويلة، فهو يطالب بتجزئ الحدث في التصوير وإعادة تكوينه في المونتاج، لأنه يرفض السماح بأي دلالة للحدث في حد ذاته؛ كما أن الحدث يمكن أن يصاغ ويشكّل بتقنيات الفن السينمائي فقط. وبما أن الحدث له "تأثير" على الفنان، يعبر عنه بأسلوبه في التصوير والقطع، فإن تقدير لندجرن من ثم يتجاهل إمكانية الفنان في الإبداع بالنسبة للأحداث، وليس بالأحرى استجابته المباشرة لها "فنياً"، حيث إن الحدث المسجل قد يُشكّل هو نفسه ويصاغ ليصبح ذا معنى. كما أن حجته تُظهر القصور الأساسي في النظرية الراسخة: الموازنة بين "حدث" و"واقع مجرد"، بما أن الحدث يعامل كما لو أنه موجود خارج نطاق السيطرة، وبتطبيق موقف مماثل على الكتابة قد يوازن بين الرواية والصحافة. لقد أصبح المنظرون الأورثوذكسيون غير قادرين على صياغة معايير تأخذ في اعتبارها الفرق بين الواقع والخيال. ونظرياتهم، بتأكيداتها منهجياً على خواص السينما كوسيط بصري، تهمل أو تشوه الأوجه التي يشترك فيها الفيلم مع الأشكال السردية، وخصوصاً الأشكال الدرامية. ولأنه من غير الممكن تعيين حدود ما يحدث على الشاشة داخل نطاق الوسيط السينمائي، فإن النظرية الأورثوذكسية تقدم السرد على أنه شكل غريب، قد يفسر الفيلم أو يضع حواشي من خلاله، غير أنه لا يتشربه كجانب من أليته الإبداعية.

وهذا التعليل زائف؛ فسرد قصة، والتعبير عن حدث متخيل، ليس شكلاً مستقلاً بذاته بل هو شكل يأخذ على عاتقه ويكون صفة الوسيط المستخدم في السرد، وهو ليس مجال مقارنة بالشعر، والرواية، وشرائط الصور المتحركة، والمسرح، كما لا يمكن

النظر إليه بتعقل على أنه معادٍ للسينما أو غير وثيق الصلة بها. إن السينما تدمج الشيء الواقعي أو الحدث المتخيل في الوسيط نفسه. والمعجم الأساسي في التصوير الفوتوغرافي يسلم بهذا الأمر؛ فالفيلم "الخام" "يُعرض" لمعالم الموضوع المفترض، ولكن هذه المعالم "تظهر" فقط حين تبديها الصورة التي استمدت منها، وآلة التصوير هي أولاً جهاز تسجيل، وهي لا تضيف عادة شيئاً ذا أهمية إلى ما تسجله، ولكن قدرتها على اختيار وصياغة الأحداث، والتشديد أو التعليق عليها هي نتيجة لقدرتها على تسجيل هذه الأحداث، وذلك يتيح لصانع الفيلم أن يدير آلة التصوير مثلما يكتب المؤلف الموسيقى للآلة، وهو يستطيع أن يشكل الحدث بلغة مصيره - النسخ على شاشة السينما.

حالما يدرك الحدث المُبدع، تبدأ الأفلام في اكتساب الكثير من الصفات المميزة للروايات والمسرحيات، ويصبح ما يُقدّم جانباً من أسلوب التقديم، وتصبح الأحداث والشخصيات والدوافع خاضعة للسيطرة جنباً إلى جنب مع النموذج والحركة والإيقاع، وحين يعمل المخرج مع الممثلين يأخذ على عاتقه الكثير من وظائف نظيره المسرحي، وهو ينظم المكان أمام آلة التصوير مثلما يضبط المخرج المسرحي المكان فيما وراء الستارة، ويمكن للإيماءة، وتشكيل الجماعات، والإيقاع الدرامي، والأداء الصوتي أو الموسيقى أن تصبح جميعها ذات معنى مفعم بالحيوية. وحسب ما يقول لندجرن فصانع الفيلم إما أن يعبر عن نفسه من خلال التوليف أو "يرجع إلى الطرق العفوية والسطحية وغير السينمائية أساساً مثل الاعتماد على الممثلين واستخدام التصوير السينمائي لتسجيل أدائهم فحسب"^(٥٤). ويوفر لويس جاكوبس البرهان غير المباشر على النظرية، فيدعى أولاً أن "إدارة آلة التصوير، في صنع الفيلم، هي وبدرجة أكبر من إدارة الممثل عملية تحايل"^(٥٥)، ولكنه بعد ذلك يصف آلة التصوير نفسها بأنها "عنصر أساسي غير أنها رغم ذلك آلة خاضعة لعملية القطع"^(٥٦).

بإنزال الممثلين والحدث إلى المستوى الأساسي نفسه كواقع لا غير، لم تستطع النظرية أن تقدم شيئاً أكثر من عقيدة تقنية تُدعم فيها مطالب الوسيط على حساب إمكانياته، ورغم ادّعاءها توفير معايير فنية من أجل المشاهد، فإنها تفرض قواعد على

صانع الفيلم، وهكذا فإن "معايير" لندجرن يجرى التعبير عنها بصورة مناسبة في شكل استجواب: "هل هذا الفيلم سينمائي؟ وأعني بهذا: هل يستخدم لغة السينما؟ وهل ينشأ تأثيره الكلى من تكوين التفاصيل البصرية، المنتقاة بمهارة والمحومة معاً بوسائل التوليف"^(٥٧).

إن تعريفاً زائفاً للسينما يجعل المطالبة بصفة "السينمائي" كارثة نقدية؛ فهو يتركنا بدون معايير للتمييز بين الأفلام، حتى ما يتبع منها المناهج "الصحيحة". وبعدم قدرتها على إعطاء التقدير المناسب لتعقيدات الوسيط، تكتشف النظرية الراسخة امتيازاً فنياً في وسائل التعبير وليس بالأحرى في الأسلوب ذى المغزى، ونتيجة لهذا تميل دائماً إلى تقدير الخطابة والكلام المنمق الطنان على حساب الرهافة. وتقدم كتابات النظرية الأورثوذكسية على نحو مميّز "نتائج" فجّة ومتكلفة كنماذج للإبداع السينمائي. والأفلام المفضلة هي فى أحوال كثيرة جداً أفلام دعائية، تتناقض الرهافة أو عملية التعقّد فيها مع مبرر وجودها. إن النظرية لا تقدم معايير نستطيع أن نحدد بها الضخامة الأسلوبية فى فيلم مثل فيلم «انتصار الإرادة» لـ لينى رايفنشتال، وهو تسجيل للاجتماع الحاشد فى نورمبرج عام ١٩٣٦، صوراً لتمجيد الطموحات والشخصيات النازية. إن تأثير الصورة، على علاته والجدير مع ذلك بالازدراء، كان مبنياً بالتأكيد وفق التزام صارم بصيغة لندجرن. وعند الطرف الآخر من المقياس استبعدت فروض النظرية الأورثوذكسية أفلاماً كثيرة، كان ينبغي على نظرية سينما أن تمكننا على الأقل من مناقشتها، كما استبعدت أيضاً أفلاماً كثيرة يدعى المنظرّون أنفسهم أنهم معجبون بها. ولندجرن، على سبيل المثال، يجد فى أفلام بونويل وبيرجمان، من بين مخرجين آخرين، "تعبيراً ذاتياً ذا طبيعة لم يحققها أى من المخرجين السابقين عليهما"^(٥٨). ومع ذلك فكل منهما رجع بانتظام إلى الطرق التى يزدريها لندجرن باعتبارها غير سينمائية. ويمكننا أن ننظر أيضاً مع لندجرن إلى فيلم "الجشع" Greed لـ ثون شتروهايم كتحفة فنية، لكن الفيلم لا يمكن أن يكون مُعدّاً ليتناسب مع معايير المنظرّ، فهناك أفلام قليلة استخدمت بدرجة أقل التفاصيل المولّفة. وإذا كان هناك مخرج، فى أى وقت مضى، فضل التراكم على الانتقاء، فقد كان هذا

المخرج هو صانع فيلم «الجشع». وطبقاً للنظرية الأورثوذكسية فإن فيلم «الجشع» لا وجود له، طالما أنه " إذا كان نتاج التصوير السينمائي ليس سينمائياً، فلا وجود للفيلم بالمعنى المميز لكى يُنقد" (٥٩).

هذه الثغرة الواسعة بين المعايير النظرية والحماسات المعلنة تبين مدى ضالة مديونية وإسهام الرأى الأورثوذكسى الخاص بالسينما بنظرة إلى أفلام فعلية، فهو يتعامل مع البراعة الفنية بلغة المناهج لا بلغة الأفلام، كما لو أن استخداماً " صحيحاً " للوسيط يوفر فى حد ذاته وعلى السواء ضماناً ومعياراً للامتياز.

ونتيجة لذلك تصبح النظرية أكثر تشديداً حيثما ينبغى أن تكون أكثر حذراً، بفرضها التزامات على الفنان ؛ وتصبح معاونة بأقل ما يكون حيثما ينبغى أن تكون مناسبة بأقصى درجة، بتطوير قواعد النقد. وسوف يتعين على نظرية مفيدة أن تعيد توجيه الاهتمام بالفيلم عند مشاهدته، بتحويل التشديد من الإبداع إلى الإدراك. ولكى نصل إلى تعريف شامل وأكثر دقة للسينما كما توجد أمام المشاهد، سوف نحتاج إلى التركيز لا على محدّد الصورة ومنضدة التوليف بل على الشاشة.

هوامش

(١) اقتبس لويس چاكويس هذا الوصف في كتابه:

The Rise of the American Film - A Critical History, Harcourt, Brace, New York, 1956, p. 128.

(٢) انظر: Rudolph Arnheim, Film as Art, Faber & Faber, paperback edition, 1969, p.17.

(٣) انظر: Vachel Lindsay, The Art of the Moving Picture, Liveright, New York, 1970, p.45.

(٤) انظر: Paul Rotha, The Film Till Now, Vision Press, London, 1949, p. 151.

(٥) انظر: Rudolph Arnheim, Film, Faber & Faber, 1933, pp. 7-8.

(٦) المرجع السابق، ص ٧ .

(٧) لندساي، المرجع المشار إليه، ص ٢١٥ .

(٨) انظر: Arnheim, Film, p. 7.

(٩) انظر: Roger Fry, Vision and Design, Oenguin, 1937, p. 228.

(١٠) المرجع السابق، ص ١٨٨ - ١٩٠ .

(١١) انظر: Clive Bell, Art, Chatto & Windus, 1924, p. 25.

(١٢) انظر: Aaron Scharf, Art and Photography, Allen Lane, The Penguin Press, 1968.

(١٣) لندساي، المرجع المشار إليه، ص ٢٢٢ .

(١٤) روثا، المرجع المشار إليه، ص ٨٨ .

(١٥) انظر: Bela Balazs, Theory of the Film, Dennis Dobson, 1952, p. 46.

(١٦) انظر: V.I.Pudovkin, Film Technique and Film Acting, Vision: May Flower, Memorial Edition, London, 1958, p. 86.

(١٧) انظر: Arnheim, Film, p. 69.

(١٨) المرجع السابق، ص ٤٥ .

(١٩) لندساي، المرجع المشار إليه، ص ١٩٧ .

- (٢٠) المرجع السابق، ص ٢٣ .
- (٢١) اقتباس هنري أجيل في كتاب :
- Esthétique du Ciéma, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, p. 24.
- (٢٢) المرجع السابق، ص ١٢ .
- (٢٣) مقتبس في كتاب Theory of Film ليسجفريد كراكاور
- Siegfried Kracauer, Galaxy, Oxford University Press, New York, 1965, p.183.
- Arnheim, Film as Art, p. 175. (٢٤) انظر:
- (٢٥) روثا، المرجع المشار إليه، ص ٨٨ .
- (٢٦) بالاش، المرجع المشار إليه، ص ٤٦ .
- (٢٧) انظر :
- George Jean Nathan, Art of the Night, Alfred A. Knopf, London, 1928, p.117.
- Arnheim, Film as Art, p. 131. (٢٨) انظر:
- (٢٩) المرجع السابق، ص ٣٩ .
- (٣٠) انظر:
- Beaumont Newhall, The History of Photography from 1839 to the Present day, Museum of Modern Art, New York, 1949, pp. 17-18.
- (٣١) لندساي، المرجع المشار إليه، ص ١٣٥ .
- (٣٢) فرأي، المرجع المشار إليه، ص ٢٢٩ .
- Roger Manvell, Film, Penguin Books, 1950, p. 28. (٣٣) انظر:
- Arnheim, Film as Art, p. 56. (٣٤) انظر:
- (٣٥) بالاش، المرجع المشار إليه، ص ٤٦ .
- Arnheim, Film as Art, p. 93. (٣٦) انظر:
- (٣٧) روثا، المرجع المشار إليه، ص ٩٣ .
- (٣٨) المرجع السابق، ص ١ .
- (٣٩) بالاش، المرجع المشار إليه، ص ٤٦ .
- (٤٠) المرجع السابق، ص ١٢٨ .

- (٤١) المرجع السابق، ص ١١٨ .
- (٤٢) انظر: Sergei Eisenstein, Film Form and the Film Sencse, Meridian Books, New York, 1957: The Film Sense, p. 4.
- (٤٣) المرجع السابق، ص ٨، ٧ .
- (٤٤) بودفكين، المرجع المشار إليه، ص ٢٤ .
- (٤٥) المرجع السابق، ص ١٠٠ .
- (٤٦) بالاش، المرجع المشار إليه، ص ٥٦ .
- (٤٧) بودفكين، المرجع المشار إليه، ص ١٠٠ .
- (٤٨) لويس چاكوبس، المرجع المشار إليه، ص ٥٠ .
- (٤٩) بالاش، المرجع المشار إليه، ص ٣١ .
- (٥٠) روثا، المرجع المشار إليه، ص ٩٣ .
- (٥١) بودفكين، المرجع المشار إليه، ص ١٦٧، ١٦٦ .
- (٥٢) المرجع السابق، ص ٢٥ .
- (٥٣) انظر: Ernest Lindgren, The Art of the Film, Allen, Unwin, 1963, p. 76.
- (٥٤) المرجع السابق، ص ١٦٧ .
- (٥٥) لويس چاكوبس، المرجع المشار إليه، ص ١١٠ .
- (٥٦) المرجع السابق، ص ٣١٣ .
- (٥٧) لندجرن، المرجع المشار إليه، ص ١٦٦ .
- (٥٨) المرجع السابق، ص ٢٠٧ .
- (٥٩) المرجع السابق، ص ١٦٧ .

تقارير الأقلية

إحدى الأشياء التي يكتشفها المشاهد على الشاشة هي الصورة الفوتوغرافية. وتنشأ أوجه الخلل في المعتقد التقليدي من عدم قدرته على التعامل مع تضمينات هذه الحقيقة الحاسمة، لكن كُتَّاباً آخرين حاولوا أن يضعوا "الخاصية العلمية الغريبة" لمنتجات آلة التصوير داخل نطاق إطار نظري وليس على حوافه، وكان الناقد الفرنسي أندريه بازان الأكثر أهمية من بين هؤلاء.

وفى سلسلة مقالات نشرها فى الفترة بين عام ١٩٤٤ ووفاته عام ١٩٥٨ حاول إثبات أن جمالية ما للسينما يجب أن تدخل فى اعتبارها على الأقل طبيعة ووظيفة التصوير الفوتوغرافى. وبازان لم ينكب على كتابة " نظرية للسينما"، وكتاباتة الرئيسية، التى تحويها أربعة مجلدات بعنوان " ما السينما ؟"، مجرد انتقاء من مقالاته الأكثر أهمية. وكان، بوصفه ناقدًا تطبيقيًا، ميالاً بدرجة أقل من معظم المنظرين إلى فصل التأمل المجرد فى السينما عن الخبرة الحياتية بالأفلام.

والسينما عنده كانت من حيث الجوهر " فن الواقع". وفى تصديره لكتاباتة المجمعة وصف اتجاهه الفكرى: " سوف نبدأ بالضرورة بالصورة الفوتوغرافية، العنصر الأسمى فى التركيب النهائية، ثم نمضى من هناك لنوجز على الأقل تحليلًا، ولو أنه ليس نظرية للغة السينمائية قائمة على فرضية خاصة بواقعيته المتأصلة فهو لا يتناقض بأية حال معها"^(١). وحاول بازان إثبات أن اختراع التصوير الفوتوغرافى حقق فى النهاية مطلبًا (حاولت فنون أخرى لزمن طويل أن تُحقِّقه) يتعلق بعملية سحرية يمكنها تنظيم وتملك العالم الطبيعى عن طريق الإمساك بصورته، ومقاومة الإتلافات الناتجة عن فعل الزمن بـ " تثبيت" الصورة الخاصة بلحظة واحدة. ولقد حقق التصوير الفوتوغرافى هذه الحاجة بدرجة أكثر إقناعًا من التصوير الزيتى، مثلاً، لأن طبيعته الآلية جعلته يتشرب معالم العالم المرئى دون تفسير: فشخصية الفنان لا تتدخل بين العالم وصورته. " كل الفنون تعتمد على وجود الإنسان، والتصوير الفوتوغرافى وحده يجعلنا نبتهج لغيابه"^(٢). والسينما، التى مدت قوة آلة التصوير خلال الزمن، تستمد طبيعتها من طبيعة التصوير الفوتوغرافى وتأتى جاذبيتها الجمالية من المصدر نفسه ؛ كشف الواقع.

لم يكن بازان الكاتب الوحيد، أو حتى أول كاتب يقدم هذا الرأى (وإن كانت صياغته أكثر منهجية وأشد إدراكًا لتضمنياته من أى كاتب آخر). وفى أواخر العشرينيات وصف مارسيل لهربيير السينما بأنها " فن الواقعى" وادعى أن وظيفتها

هى أن " تسجل بأمانة وضبط قدر الإمكان دون ترجمة أو أسلبة، وبوسائل الدقة الخاصة بها، حقيقة معينة خاصة بظاهرة ما" (٣).

وكتاب سيجفريد كراكور المعنون " نظرية السينما: استعادة الواقع الطبيعى"، الذى نشر لأول مرة عام ١٩٦٠، تبنى المقدمات المنطقية عند بازان ولكنه طبقها على سلسلة من النتائج بتماسك أقل وغموض أكثر، وأحياناً على نحو مستغلق، ومع ذلك كان موقفه الأساسى من القضية واضحاً تماماً:

" السينما من حيث الجوهر، امتداد للتصوير الفوتوغرافى، ولهذا تشترك مع هذا الوسيط فى قرابة ملحوظة بالنسبة للعالم المرئى من حولنا. والأفلام تنال ما تستحقه (من استحسان) حينما تسجل وتكشف الواقع الطبيعى ... [و] تكون مخرصة للوسيط بمدى نفاذها إلى العالم الماثل أمام أعيننا" (٤).

وهكذا كان يُنظر إلى موضوعية الصورة الفوتوغرافية على أنها تميز الأفلام عن الأشكال الأخرى: السونيتة أو السوناتة خلقت عالماً قد يعكس الرؤية الذاتية لصانعها؛ والفيلم سجل العالم الموجود موضوعياً. وبناء عليه كان " فن الواقع " فناً مختلفاً بدرجة كبيرة جداً. وقد ابتهج بازان بتحليل الأفلام، التى كانت مقنعة جمالياً قبل كل شئ، لأن صانعيها تخلّوا عن امتيازات المبدعين لصالح واجبات المستكشف أو الباحث. إن " المفارقة التى لا ينضب معينها" الخاصة بالسينما والمستخدم كوسيلة علمية كانت تتلخص فى أنه: "حين يكون البحث متمتعاً بالاستقلال الذاتى وفعالاً تماماً، وخالياً بصورة قاطعة من أى هدف جمالى، فإن جمال التصوير السينمائى يتواجد كهبة غير متوقعة" (٥). وفى مقال آخر زعم بازان أن " الصدفة والواقع لديهما من المواهب أكثر مما لدى كل صناع الأفلام فى العالم" (٦).

وقد أصر كراكور أيضاً على أن محاولة الدفاع عن فهم السينما كفن شوشت ولم توضح بالأحرى القضايا المهمة. واستخدام كلمة " فن" فيما يتعلق بالأفلام " يميل إلى حجب القيمة الجمالية للأفلام المخرصة بالفعل للوسيط" (٧) لأن " إقحام الفن فى السينما يعوق إمكانياتها الحقيقية. وإذا تأثرت الأفلام، تحت دعاوى النقاء الجمالى،

بالفنون التقليدية التي تفضل تجاهل الواقع الطبيعي الفعلي، فإنها تفوّت فرصة مدخّرة للوسيط السينمائي^(٨).

ولكن إذا كانت السينما صادقة جداً مع نفسها حين تتشرب الواقع، فما هي الدعوى التي لديها لجذب انتباهنا؟ وهل تختلف صورة حدث بدرجة كافية عن الحدث نفسه لجعلها جديرة باهتمامنا، مادّنا نشاهد أشياء في السينما نستطيع أن نشاهدها في العالم ككل؟

بالنسبة لهذه المشكلة اقترح بازان وكراكاور من حيث الجوهر نفس الحل: الواقع يختلف عن صورته الفوتوغرافية بمدى اختلاف طريقة رؤيتنا للواقع عن طريقة رؤيتنا للأفلام. والسينما تخترق حواجز العرف، والأيديولوجية والتحيز التي تقيّد رؤيتنا للواقع. ووفقاً لكراكاور:

"بتسجيله واستكشافه لواقع طبيعي يعرض الفيلم للمشاهدة عالمًا لم يُرَ من قبل... فالطبيعة المادية تُحجبها باستمرار الأيديولوجيات التي تربط إظهارها بوجه للكون، شامل إلى حد ما... والسبب الحاسم حقاً في مراوغة الواقع الطبيعي هو عادة التفكير المجرد التي اكتسبناها تحت سلطان العلم والتكنولوجيا"^(٩).

وفي رأى بازان:

"إن عدم تحيُّز العدسات هو وحده القادر على تحرير الشيء من العادة والتحيز، ومن كل الضباب الفكري الذي يحول دون إدراكنا له، ويقدمه من جديد لانتباهنا ومن ثم لشعورنا. وفي صورة فوتوغرافية، صورة طبيعية لعالم لا نعرف كيف نراه، فالطبيعة في آخر الأمر لا تحاكي الفن فحسب بل تحاكي أيضاً الفنان نفسه"^(١٠).

في رأى بازان - كراكاور تصبح الصلة مع الواقع معياراً، وتعكس كتابات بازان تطور السينما خلال الفترة التي مارس فيها النقد؛ وارتبطت نظريته مباشرة بالحركة الأكثر تمييزاً في سنوات ما بعد الحرب؛ فقد تمثلت "الواقعية الجديدة" الإيطالية على

سبيل المثال فى أفلام مثل فيلمى دى سىكا «سارقو الدراجات» Bicycle Thieves و«أومبرتو د» Umberto D وفيلمى فيليلينى «أنا فيتيلونى» I Vitelloni و«ليالى كابيريا» The Nights of Cabiria وفيلمى روسيلينى «بيزا» Paisa و«(روما) مدينة مفتوحة» Open City، وبدت هذه الأفلام " نزعة نموذجية فى السينما اليوم". وفى تحليله لفيلم «الطريق» La Strada لفيلينى وصف بارزان نموذجه: " أنا لا أكتفى بقول إن آلة التصوير تصور [الشيء] بصراحة تامة، فحتى كلمة التصوير قد تكون مبالغة، إنها تعرض الشيء ببساطة تامة، أو على نحو أفضل يمكن أن أقول إنها تتيح لنا مع ذلك أن نراه" (١١).

بإخضاع صانع الفيلم للواقع يتخلى تماماً عن دوره الإبداعي: الحقائق حول الناس والمجتمع كان من الصعب نقلها شأنها شأن أى رؤية ذاتية.

لا يوجد على الإطلاق شكل من «الواقعية» فى الفن لم يكن قبل كل شيء وعمق " جمالياً " ... فى الفن، الواقع مثل الخيال ينسب إلى الفنان، والواقع بلحمه ودمه لا يتجسد فى أنسجة الأدب أو السينما بدرجة أسهل من تجسد الأهواء الأكثر مجانية للخيال" (١٢).

كان الواقع أعظم من أى رأى واحد فيه، وكان الواجب الأول لصانع الفيلم موجه نحو الأشياء والأحداث التى يصفها، وليس نحو معتقداته عنها. وقد أعجب بارزان بالسينما الواقعية الجديدة لأن " الأولوية فيها أعطيت لتمثيل الواقع قبل البنيات الدرامية" (١٣). وقد انتقد كل المخرجين الإيطاليين المجتمع "ولكنهم تعلموا، حتى حين يعرضون مواقفهم بوضوح شديد، ألا يتعاملوا مع الواقع باعتباره وسيلة. فازدراءه لا يتطلب التزييف، وهم يتذكرون دائماً أن العالم، قبل أن يكون قابلاً للازدراء، يحتفظ ببقائه ببساطة تامة ... والحقائق تبقى حقائق ؛ وخيالنا يستفيد منها، ولكنهم لا يرتبون أولوية لتوظيفها" (١٤).

إن الرأى " الخاص بالواقعية" فى السينما أبدى ارتياحه بوضوح فى النظرية الأرثوذكسية برمتها، وعلى الأخص التوليف - بعيداً عن كونه المصدر الرئيسى لـ " فن

السينما" - الذى أصبح مشبوهاً إلى أقصى حد لأنه ضحى بالعلاقة الطبيعية بين شىء ما وسياقه، لبناء علاقة اعتباطية بين اللقطات. واعتبر بازان أن " القول المأثور عن أن السينما بدأت كفن مصحوبة بالمونتاج أصبح قولاً مثمراً إلى حين، ولكن مزاياه استنفدت" (١٥).

المونتاج طبقاً للنموذج الروسى كان معداً لإظهار موقف لا لعرض حادثة؛ وكنتيجة لذلك عزل، وباستمرار، الأشياء والأحداث عن الخلفية التى تجعلها ذات معنى، وأجبرها على إظهار مغزى خاص بالإبداع الشخصى للمخرج. وقدم بازان هذا التعريف للمونتاج، ومع أنه عدائى فقد كان قريباً جداً من أحد تعريفات أيزنشتاين: " خلق معنى لا تتضمنه الصور بموضوعية، وينشأ فحسب من علاقتها ببعضها البعض" (١٦).

إن فرض التوليف لمعنى واحد خاص بأى ظاهرة مفردة قلل من أهمية وصف الواقع. وقد تحايل كراكاور إلى حد ما للوصول إلى إيمان بالسينما باعتبارها تجلياً للواقع الطبيعى، وذلك بإصراره على أن: " من بين كل الخواص التقنية للسينما يعدّ التوليف هو الخاصية الأكثر شمولاً التى لا غنى عنها" (١٧). ومع ذلك فقد انضم ثانية إلى بازان فى التأكيد على أن الواقع غامض وأن الأفلام ينبغى أن تحترم ذلك الغموض:

" الأشياء الطبيعية محاطة بحواشٍ من المعانى عرضة لإثارة أمزجة وعواطف مختلفة وأنواع من الأفكار يتعذر التعبير عنها بالكلام... واللقطة السينمائية لا تأخذ مكانتها الحقة ما لم تدمج المادة الخام بمعانيها المتعددة أو بما يسميه لوسيان سيغف: الحالة المرادفة للواقع" (١٨).

ولكن مدرسة المونتاج الروسية طمست " المعانى المتعددة" لكى تفرض رأياً واحداً عن واقع غير متبلور. وكان مطلوباً من المشاهد أن يثق فى المعنى الملصق بحادثة (كما فى المونتاج المعادى للرأسمالية فى فيلم «نهاية سان بطرسبورج») ومنع من اكتشاف أى معنى آخر فيها غير المعنى الذى أملاه القطع. وقد قال بازان إن المونتاج " من حيث الجوهر وبحكم طبيعته الفعلية تعارض مع التعبير عن الغموض" (١٩).

وهو فى الوقت نفسه حابى المشاهد الكسول والغبى، وشجعه بعيويه، وسينما المونتاج، وهى تلفت الانتباه بصورة دائمة إلى مغزاها الخاص، افترضت ضمناً سهولة انقياد المشاهد وأعفتته من مسئولية إيجاد روابط بين الأحداث المقدمة والتوصل إلى استنتاجات منها، فالمشاهد لن يجنى شيئاً من التدقيق فى الصورة طالما أن المشاهد المونتاجى يفهم فقط باللغة التى يفرضها المخرج. هنا ومن جديد كان بازان يوضح رأياً، اقترحه أيزنشتاين، بإضاءة سلبية: " قوة المونتاج تكمن فى هذا، حيث إنها متضمنة فى العملية الإبداعية لعواطف وعقل المشاهد، فالمشاهد مجبر على المضى فى نفس الطريق الإبداعى الذى اتخذه المؤلف فى خلق الصورة"(٢٠).

كان بازان، بتقليله من قيمة المونتاج "التعبيرى"، يحاول أن يجعل نظرية السينما تتفق مع الممارسة السائدة. واضطر مخرجون مثل چان رينوار وأورسون ويلز ووليم وايلر إلى التخلّى بدرجة كبيرة عن تأثيرات التوليف لكى يستكشفوا الإمكانيات الدرامية فى الاستمرارية غير المقطوعة للمكان والزمان. وقد لفت بازان الانتباه بفرح شديد إلى المدى الواسع للأحداث التى تعتمد على العلاقات المكانية بين الإنسان والأشياء ؛ لأنه رأى أن تجزئ هذه الأحداث طبقاً للصيغة " السينمائية " المألوفة، أى توليف لقطات قريبة، سوف يؤدى إلى تدمير معناها وتأثيرها.

فى فيلم روبرت فلاهيرتى التسجيلى عن حياة الإسكيمو بعنوان " نانوك الشمال" (١٩٢٠) يوجد مشهد يبحث فيه (رجل) النانوك عن فقمة لصيدها من خلال حفرة فى جليد القطب الشمالى، وبعد صراع طويل عضت الفقمة الطعام، وتحايل النانوك لرفع الفقمة إلى أعلى لتصبح فوق الجليد ويأسرها. والواقعة بكاملها صُورت من موضع واحد يعرض النانوك والحفرة وظهور الفقمة وأخيراً الصراع بين الصياد والطريدة. وقد أشار بازان إلى أن المشاهد لم يكن بالإمكان تقديمه على هذا النحو الرائع بطريقة أخرى، فإذا قطع فلاهيرتى جيئةً وذهاباً بين لقطات قريبة للنانوك والحفرة، والنانوك والفقمة فإن المشاهد سوف يفقد تأثيره، فالصراع يوجد فى المكان، وبما أن المسافة بين النانوك والفقمة هى مصدر الدراما، فإن الواقعة لم يكن بالإمكان تقديمها على هذا

النحو الرائع بطريقة أخرى تمزق استمرارها في المكان، والتشويق المترتب على الصراع كان سيتشتت بدوره، إذا أصبحنا غير قادرين على أن نتابع بدقة من لحظة إلى اللحظة التالية الحظوظ المتفاوتة للنانوك وضحيته المستهدفة. وعن مثل هذه الظروف قال بازان: "المونتاج، الذي قالوا لنا في أحوال كثيرة جداً إنه جوهر السينما، هو عملية أدبية وغير سينمائية بلا نزاع: اقتناص الخاصية الفريدة للسينما مرة واحدة وبحالتها النقية يعتمد على علاقة فوتوغرافية بسيطة مع وحدة المكان" (٢١).

وقد سلّم برأى بازان إلى حد بعيد داخل صفوف السينما التقليدية (الأشبه بالمسرح - م) التي كان المنظر التقليدي مجبراً على ازديادها، لاسيما وأن مهرجين كبار مثل كيتون وشابلن أصبح بالإمكان الآن أن يناقشوا كصناع أفلام وليس كفنانين قودقيل تصادف أن سجلت أعمالهم في السينما. في فيلم بستر كيتون «الملاح» The Navigator تأتي لحظة، من خلال تظافر رائع بين السهو وسوء الحظ، تتشابك فيها ساق بستر مع سلك متصل بمدفع صغير، محشو وجاهز للإطلاق، وفي كل مرة يحاول فيها بستر التحرك بعيداً عن خط نيرانه، تهزّ ساقه السلك وتسحب المدفع حول الهدف من جديد. إن أي قدر من القطع بين بستر والمدفع، مهما كان تقديمه للتعرض للخطر، لا يستطيع أن يدخل تحسينات على الأحكام الغادر الذي يتابع به المدفع حركات ساق البطل.

كانت آلة تصوير كيتون غير خالقة تماماً، وصورت الحدث العرضي بجمود كما جسده كيتون، ولم يكن تغيير وضعها من أجل التأثير بل كان ببساطة للحفاظ على رؤية المشاهد لبعض الأحداث المتقلبة بشدة، وبينما كان يتعين على النظرية الأورثوذكسية أن تقدم هذا الفيلم باعتباره مجرد تسجيل، فإن نظرية بازان تتسع له كأحد "المواقف التي تحتفظ ببقائها سينمائياً طبقاً لمدى عرضها لوحدها المكانية، [وبكونها المثال الأكثر بروزاً على] المواقف الكوميديّة القائمة على العلاقات بين الإنسان والأشياء" (٢٢).

حتى في المشاهد التي لا تعتمد تماماً على علاقة دقيقة بين الزمان والمكان، توجد في أغلب الأحوال مزايا تستمد من إجراءات تقيد حرية آلة التصوير في الاختيار والتفسير. وقد ضمّن لويس فيلاد، وهو أستاذ فرنسي قديم، إحدى مسلسلاته

السينمائية المعنونة " تيه منه " Tih Minh واقعة اختبأت فيها البطلة داخل سلة نزهاة لى تصحب حارسها فى إحدى مغامراته، ووُضعت السلة فوق سطح سيارته وبدأت الرحلة. وعندما خرجت السيارة من نفق عند قاع جرف صخرى ربط أحد الأوغاد السلة بحبل وسحبه الأوغاد الآخرون إلى قمة الجرف، وراقبت آلة التصوير الأوغاد وهم يرفعون السلة إلى أعلى، لكننا ظللنا قادرين على رؤية السيارة - حيث تبدو صغيرة جداً فى خلفية الصورة - وهى تواصل سيرها على امتداد الطريق الساحلى، وطوال الزمن الذى كان الأوغاد فيه يفتحون قفل السلة ويقيدون " تيه منه " كنا قادرين على مراقبة السيارة وهى تشق طريقها الملتوى فى العمق، ثم تمضى وراء منعطف وتختفى عن النظر، ثم تعاود الظهور أبعد بكثير، وأخيراً تختفى عن الرؤية حين يبتعد الطريق حول الجرف عن أفقنا.

أقل ما يستطيع أن يقوله المرء عن معالجة فيلاد لهذه الواقعة الطويلة هو أنها مؤثرة، مثل أى ترتيب توليفى، فى نقل عدم الإدراك التام للبطل بأن ثمة شىء ما خطأ، وفى جعلنا نشعر بالتلاشى التدريجى للأمل فى إنقاذ البطلة، ولكنى أظن أن المرء باستطاعته أن يمضى أبعد من هذا، فأى لقطة تقطع استمرار المشهد لى ترينا البطل غير القلق سوف تقلل من تشويقه؛ ولأننا نراقب فقط رحلة السيارة، ونستدل على جهل البطل من مواصلته السير، فقد كنا قادرين على الاحتفاظ بالأمل فى أن يتوقف أو يغير اتجاهه ويرجع من حيث جاء (وهناك دوافع معقدة للسبب فى أنه كان يمكن أن يفعل هذا). والحق أن أول مرة اختفت فيها السيارة عن الأنظار كنا قادرين على أن نتخيل، حين ظهرت بعد ذلك مباشرة، أنها قد تعود راجعة نحونا. وحين عاودت الظهور، حتى وإن بدت أبعد، كانت خيبة أملنا جميعاً أشد ؛ إن التأثير المتميز لهذا المشهد كان يمكن أن يدّمره نموذج ما من نماذج التوليف، يدعنا نعرف ما كان يحدث فى السيارة، وكان يمكن أن توجد دراما مختلفة، ولكن ليست هناك أسباب لافتراض أنه كان من الممكن أن تكون أفضل فى المادة أو التأثير من الدراما التى قدمها فيلاد.

«تیه منه»، و«نانوك الشمال»، و«الملاح» صُنعت وعُرضت كلها قبل أن تصبح النظرية الراسخة راسخة، ولكن النظرية لم تفسح مكاناً لطرائقها. وقد اتهم بازان المنظرين الأورثوذكسيين بأنهم " يسيئون فهم معنى الأولوية المدعاة للصورة من أجل المهمة الحقيقية للسينما، التي هي الأولوية الخاصة بالأشياء" ^(٢٣). كما يميز بين خطين للتطور في السينما الصامتة. الخط الأول هو الخط الذي اتبعته أولاً المدرسة الروسية، والمبنى على الصورة، " كل شيء يمكن أن تضيفه طريقة التمثيل على الشاشة إلى الشيء الممثل" ^(٢٤).

وبالنسبة لهذه المدرسة كانت السينما الصامتة أداة كاملة بالفعل ؛ " في أبعد تقدير كان الشيء المرغوب فيه أن يكون الصوت قادراً على أن يلعب فقط دوراً ثانوياً أو مكملاً؛ كحِـنٍ إضافي للصورة" ^(٢٥). والخط الثاني تبنى الواقع كأساس له: " وهنا تؤخذ الصورة في الحُـسبان لا بسبب ما تضيفه إلى الواقع بل بسبب ما تكشفه من الواقع" ^(٢٦).

وقد اعتبر بازان أن أفلام شتروهايم، ومورناو، وفلاهيرتي، وكارل دراير: " مثَّلت المسحة الأكثر خصوبة فيما يسمى السينما الصامتة، وبالضبط لأن جوهر جمالياتها لم يكن مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالمونتاج؛ فهي الأفلام الوحيدة التي تطلبت واقعية الصوت كامتداد طبيعي ... والحقيقة أن السينما الناطقة أعلنت نعي موت جمالية خاصة من جماليات اللغة السينمائية، لكنها أعلنتها بالنسبة للجمالية التي أبعدتها إلى مدى أبعد بكثير عن مهمتها الواقعية" ^(٢٧).

بهذه الملاحظات رجَّع بازان صدى مضمون النظرية الأورثوذكسية رغم نقضه لتشديدها، كما أن أنصار المونتاج والصورة لم يعرفوا مطلقاً ماذا يقولون عن الصوت، وقاومه معظمهم في أول الأمر ؛ لكن قلة - مثل أرنهايم - استمرت في ازدرائه كـ " إفقار جمالي جذري" ^(٢٨) ؛ بينما قبله كثيرون، إذا أُبقى بصرامة في حدوده: " حتى وهي مصحوبة بالصوت تظل السينما فناً بصرياً في المقام الأول، والمشكلة الأعظم

الخاصة بالتقنية، التي ينبغي أن تشغل بال صناع الأفلام الآن هي إيجاد أسلوب يجمع بين أفضل عناصر السينما الصامتة والخواص الاستثنائية للصوت»^(٢٩).

والحق أن هذا التعريف للصورة وشريط الصوت كـ "عناصر" شكلية مميزة، كان مصدر حرج للمنظرين. ومضى أرنهايم إلى مدى أبعد في هذا الاتجاه - الصورة والصوت عنده "شكلان بنائيان كاملان ومنفصلان" ^(٣٠) - وكان عاجزاً تماماً عن التوفيق بينهما:

" الوحدة التي توجد في الحياة الواقعية بين جسد وصوت إنسان قد تكون فعالة في عمل فني، إذا وُجدت بين العنصرين المكونين له قرابة حقيقية أكبر بكثير من انتمائهما معاً بيولوجياً" ^(٣١).

ولكن منذ اللحظة التي نشاهد فيها السينما، مع بازان، باعتبارها طريقة للإمساك بالواقع لا باعتبارها " فناً بصرياً" ؛ يتبدد الحرج، فالفيلم يُنظر إليه على أنه يتشرب الوحدات الطبيعية أو البيولوجية داخل بنيته الشكلية، وبالتالي فإن السينما الصامتة يجرى كشفها كوسيط غير تام: " الواقع ناقص أحد عناصره" ^(٣٢) ويصبح من السهل الرد على أرنهايم حتى وهو في أشد حالات عناده: " من الوجهة النفسية لا يُفهم توقف الحوار كإقطاع في الحدث السمعي، فطريقة اختفاء الصورة من الشاشة هي التي قد تقطع الفعالية البصرية" ^(٣٣). وهذا صحيح تماماً لسبب " بيولوجي" بسيط: أننا جميعاً قادرون على أن نبقي متحررين من أي التزامات، لكننا لم نتعلم حتى الآن أن نجعل أنفسنا غير مرتئين.

لقد أدت كتابات بازان خدمة ثمينة جداً بإيجاد وسيلة للخروج من مأزق النظرية الأورثوذكسية، فالتجارب الفنية المهمة التي رفضتها النظرية الراسخة أصبحت الآن عرضة لمناقشة جادة. ومُنح أساس معقول لتقييم شتروهايم وريوار وويلز، من بين آخرين، ومع ذلك فتحليلات بازان للأفكار الخاطئة والفضائل الأسلوبية لم ترق إلى مستوى نظرية مقنعة، ولم توفر بياناته النظرية أساساً للكثير من ميوله وتعاظفاته كناقده. وينزع بحثه إلى خلق عقيدة متزمتة مثل العقيدة الأورثوذكسية بالضبط، وهي

النزعة التي أدركها كراكاور تماماً وهو يقنع نفسه بازدرائه للفيلم التاريخي وسينما الفانتازيا بسبب "صفتها غير السينمائية المتأصلة"^(٣٤).

وقد آمن بازان أيضاً، رغم الحذر المتكلف الذي قيد به بياناته العامة، بامتياز مجموعة خاصة من التجارب التقنية، وهكذا ففى مقال له عن چان رينوار، وهو مقال يجب أن يعد أحد أرفع الإنجازات فى النقد السينمائى - يكتب:

"رينوار هو المخرج الذى فهم على أحسن وجه الطبيعة الحقيقية للشاشة، وحررها من التشابهات الملتبسة مع التصوير الزيتى والمسرح. وباللغة البصرية تُعادلُ الشاشة عادة بإطار لوحة، وتُعادَلُ مسرحياً بخشبة المسرح القديم. وهذه التشابهات تؤدى إلى تنظيم للمادة البصرية التى تُكوّن بها الصورة فيما يتعلق بأضلاع المستطيل ... ولكن رينوار فهم بوضوح أن الشاشة كانت ببساطة النظير لمحدد الصورة فى آلة التصوير، ولهذا فهى ليست إطاراً [يمكن أن يحصر كل ما يوجد لكى يصبح مرئياً] ولكنها نقيضه: قناع، بقدر ما تبعد وظيفته الواقع فإنها تكشفه [لأنه يقوّى اختياراً من منظر يوجد خارج نطاق رؤية آلة التصوير]؛ وما يعرضه يستمد قيمته مما يخفيه"^(٣٥).

هذا صحيح وكاشف فيما يتعلق بجانب واحد من أسلوب رينوار، ومفيد نظرياً فى تعريفه للمبدأ الإنشائى فى النظرية الأورثوذكسية، لكنه زائف ومحدود بوجه عام، بتقييده تعريف الطبيعة الحقيقية للشاشة. وطالما أن الشاشة تتضمن حدوداً، فمن المؤكد أن امتياز الفنان يكمن فى قراره باستخدام أى من جانبيها: جانب "القناع" أو جانب "الإطار". وقراره يقول لنا الكثير عن مواقفه ومناهجه لكنه لا يقول شيئاً عن كيفية فهمه للوسيط.

لقد أخطأ بازان فى مهمته النقدية الخاصة بالدفاع عن الواقعية فى سبيل "المهمة الحقيقية للسينما". وبياناته النظرية تهدد نزعة نقاوة الشئ بضيق أفق، بقدر ما تفعل البيانات النظرية عن الصورة. ورغم تحفظات وتنصّلات بازان المصوغة بدقة تصبح النظرية الواقعية متماسكة فحسب إذا طابقنا "جوهر" السينما بجانب واحد من جوانب الفيلم - وهو النسخ الفوتوغرافى. وبتعريف النظرية الواقعية للسينما استناداً إلى أحد مقوماتها فإنها تشبه النظرية الأورثوذكسية، عندما تقوم بخلق معيار ما، بعيداً عن

الأفضلية، من أجل جوانب خاصة فى التقنية السينمائية. كلتا النظريتين مالت إلى جانب دون آخر لصالح أشكال معينة من التأثير السينمائى، وبتعبير آخر لصالح أنواع معينة من موقف خاضع لشكل سينمائى. وعقيدة الصورة تعين قيمة الجودة على أساس فرض الفنان لنظام على سطح الواقع المشوش والخالى من المعنى، وعقيدة الشئ تستمد حكمها من اكتشاف الفنان للمعنى والنظام فى الواقع، وكل من هذين الموقفين يفترض مقدماً فلسفة وحساسية ورؤية - وهو مجال ينبغى أن يتركه المنظر مفتوحاً أمام صانع الفيلم ليستكشفه ويقدمه.

* * *

هوامش تقارير الأقلية

(١) انظر:

André Bazin, Qu'est-ce que le Cinéma ?, 4 Vols., Les Editions du Cerf, Paris, 1958, 1959, 1961, 1962. Vol, I, p. 9.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥ .

Esthetique du Cinema, p. 40.

(٣) اقتبسها أجيل في كتاب:

Kracauer, Theory of Film, Oxford University Press, New York, 1965, p. ix. (٤) انظر:

(٥) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ٣٧ .

(٦) المرجع السابق، ص ٤٣ .

(٧) كراكاور، المرجع المشار إليه، ص ٣٩ .

(٨) المرجع السابق، ص ٣٠١ .

(٩) المرجع السابق، ص ص ٢٩٩ - ٣٠٠ .

(١٠) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الرابع، ص ١٢٤ .

(١١) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ١٨ .

(١٢) المرجع السابق، ص ٢٠ .

(١٣) المرجع السابق، ص ١٣٨ .

(١٤) المرجع السابق، ص ١٥ .

(١٥) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ٧٤ .

(١٦) المرجع السابق، ص ١٣٣ .

(١٧) كراكاور، المرجع المشار إليه، ص ٢٩ .

(١٨) المرجع السابق، ص ص ٦٨ - ٦٩ .

(١٩) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ١٤٤ .

Eisenstein, The Film Sense, p. 144.

(٢٠) انظر:

(٢١) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ١٢٣ .

- (٢٢) المرجع السابق، ص ١٢٩ .
- (٢٣) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الثاني، ص ٤٨ .
- (٢٤) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ١٣٢ .
- (٢٥) المرجع السابق، ص ١٣٤ .
- (٢٦) المرجع السابق، ص ١٣٥ .
- (٢٧) المرجع السابق، ص ١٤٦ .
- Arnheim, Film as Art, p. 188. (٢٨) انظر:
- Lindgren, The Art of the Film, pp. 94-5. (٢٩) انظر:
- Arnheim. Film as Art, p. 170. (٣٠) انظر:
- (٣١) المرجع السابق، ص ١٦٧ .
- (٣٢) بازان، المرجع المشار إليه، المجلد الأول، ص ١٣٥ .
- Arnheim, Film as Art, p. 173. (٣٣) انظر:
- (٣٤) كراكور، المرجع المشار إليه، ص ٧٩ .
- Bazin, Cahiers du Cinéma, no. 8, January 1952, p. 26. (٣٥) انظر:



نحو أسلوب غير برجوازي لآلة التصوير

بريان هندرسون

هذا المقال، الذي كُتب عام ١٩٧٠، يوفر نموذجاً قيماً لفحص نصٍّ فحصاً دقيقاً ومكثفاً ؛ ولتمييز مفاهيمي شديد العناية بالتفاصيل بين المبادئ الشكلية المتباينة، ولتفصيل دقيق للعواقب الأيديولوجية المترتبة على اختيارات صانع الفيلم الشكلية أو الأسلوبية. ولأنه أصبح الحجة في أحوال كثيرة، فإن جان لوك جودار هو من يوفر الدافع والمادة الأساسية لاستكشاف علاقة السينما بالواقع أو بالأيديولوجية، والتضمينات السياسية في التصميم الأسلوبى.

يميز هندرسون استخدام اللقطة الطويلة في أفلام جودار الأحداث وعلى الأخص في فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، بمقارنتها أولاً مع اللقطات الطويلة لمورناو، وأوفلس، وفيليني ثم ربطها بعدئذ بالانقلاب الجذرى - الذى أحدثه جودار- فى المغزى التقليدى لطريقة استخدامها. وعلى امتداد المقال ينمى هندرسون أيضاً تمييزات حادة بين المونتاج وفن التلصيق (الكولاچ)، وبين فن التلصيق و"بنية الشريط band" (المستمد من الواقع - م) كمبادئ تنظيمية فى عدة أفلام لجودار، وبين الصوت والبنية البصرية باعتبارها المبدأ الحاكم فى أفلام مختلفة له. ومحصلته الختامية لاستخدام اللقطة الطويلة فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تسطّح ولا تلغز المظهر السطحى البرجوازى، وهى محصلة شاملة وجسورة، تحاول إثبات أن جودار يرفض كلاً من المونتاج وعمق المجال، والمدارس التوأمية للاتساقات الهائلة فى تاريخ السينما لكى يستهل أسلوباً يُكرس لنقد العالم كما يُرى، حتى على شاشة سينما. ولا يتناول جودار بالتفصيل " الجوهر البرجوازى الواهن والمسطح تماماً " للمظاهر الخارجية، لكنه فقط يعاينه

وينقده. وبأسلوب واقعى وصريح ونقدى مثل أسلوب آلة تصوير جودار الذى يثنى عليه
يمضى هندرسون نحو توسع فى نماذج نظرية للأفلام فى شكلها التام، وللأفلام
بوصفها كليات، وهو ما طالب به فى أول الأمر فى مقاله " نموذجان لنظرية السينما " .

* * *

طور جودار أسلوباً جديداً لآلة التصوير فى فترته الأخيرة^(١). عنصره الرئيسى
لقطة متحركة track بطيئة عامة تتحرك فيها آلة التصوير جانبياً فقط - عادة فى اتجاه
واحد فحسب (من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار)، وأحياناً برجع
مزدوج (من اليسار إلى اليمين ثم من اليمين إلى اليسار، وبعدئذ من اليمين إلى
اليسار ثم من اليسار إلى اليمين) - أمام منظر لا يتحرك، أو إذا توخينا الدقة فى
القول منظر لا يتحرك أى حركة لها علاقة ما مع حركة آلة التصوير. والأمثلة على هذه
اللقطة هى ثلاثية السيارات أو اللوح الثلاثى: الطريق العام للسيارات السائرة فى
عكس الاتجاه فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، كوم حطام السيارات فى فيلم «واحد
زائد واحد»، وخط تجميع السيارات فى فيلم «أصوات بريطانية» British sounds،
ومعظم المناظر الداخلية بأداء فرقة الـ ستونز Stones فى فيلم «واحد زائد واحد» ؛
ومناظر حرب العصابات الكثيرة فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» (إننى أحييك أيها
المحيط العجوز) ؛ ولقطة جامعة نانثير وما يحيط بها فى فيلم «الصينية» La Chinoise .
وقبل أن ندرس هذه اللقطة كجزء من تعقد أسلوبى، وفى السياقات المختلفة التى ظهرت
فيها، لابد أن ندرس اللقطة فى حد ذاتها - بنيتها وتضميناتها كلقطة.

أولاً: يجب أن نميز اللقطة المتحركة عند جودار عن لقطات أخرى كثيرة فى تاريخ
السينما، فهى ليست، قبل كل شىء، حركة أمامية لآلة التصوير، تثبت عمق المكان، كما
يفعل مورناو، فلقطة جودار المتحركة، لا تتحرك إلى الأمام ولا إلى الخلف فى المكان،
ولا تتحرك أى حركة قطرية أو قوسية، ولا تتحرك بأية زاوية، بل تتحرك وبالتحديد

بزاوية قدرها ٩٠° على المنظر الذى تصوره؛ أى أن اللقطة المتحركة عند جودار تقع بالضبط على امتداد خط صفر / ١٨٠° والمناظر والموضوعات التى تنصب عليها هذه اللقطات تقع أيضاً على امتداد خط صفر / ١٨٠°، الذى هو علاوة على ذلك يوازى بالضبط خط آلة التصوير.

هذه الأسلبة الصارمة، التى يكون فيها سطح مستوٍ أو أسطح مستوية لموضوع مطابقة بالضبط للسطح المستوى الفنى، هى أسلبة فريدة فى السينما وتعطى للقطة وبدرجة كبيرة جداً شكل لوحة زيتية ذات بعدين. وثمة استثناء جزئى للقاعدة هو تلوى آلة التصوير فى لقطة ازدحام المرور فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، فـ "تغير زاويتها" الطفيف يساراً ويميناً وهى تتحرك جانبياً يجعلها تتخلف عن أو تسبق بدرجة طفيفة المنظر الذى تصوره، وهو نوع من الاعوجاج فى مستوى اللقطة، والانحراف فى المكان - الزمان المستمرين. ومع ذلك يظل الخط الأساسى لحركة آلة التصوير مستقيماً تماماً، وموازياً للمنظر. والانحرافات الأكثر جوهرية عن اللقطة المتحركة الجانبية هى لقطة الحركة المشهدة للسهرة الموسيقية فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، التى تظل فيها آلة التصوير فى مركز المنظر وتدور ٣٦٠°، واللقطة فى فيلم «واحد زائد واحد» التى تدور فيها آلة التصوير ٣٦٠° حول الاستوديو حيث تعزف فرقة الـ ستونز. فى اللقطة الأولى تكون آلة التصوير فى مركز دائرة، وفى اللقطة الثانية تكون عند محيط الدائرة، ولكن فى كلتا الحالتين يوجد شعور بموضوع دائرى يُحوّل إلى موضوع مسطح أو خطى: هذه اللقطات تشبه اللقطة المتحركة الجانبية، وتتلاءم بسهولة مع أحجام لقطات تصفها مع تلك اللقطات بحيث يكون طرف الواحدة منها مع طرف الأخرى.

ثانياً: اللقطة عند جودار لا تشبه اللقطات المتحركة عند أوفلس التى تعتبر جوهرياً - رغم أنها غالباً جانبية ومن ثم تشبه من الوجهة الشكلية لقطة جودار - لقطات متابعة following (يجب الإشارة هنا إلى أن معجم الفن السينمائى، أحمد كامل مرسى، ومجدى وهبه، يضع مصطلحى اللقطة المتحركة واللقطة المتابعة فى بند واحد، ويشرحهما بوصفهما حالة واحدة دون أن يضع فى الاعتبار حالة مثل حالة جودار - م).

إن أوفلس يتحرك ليتابع شخصياته، وليزودها بالحركة أو ليصاحب حركتها، ولقطاته المتابعة تتركز حول وتمتلئ بحياة وحركة مستمدتين من شخصياته، أى من أفراد. أما جودار فإنه مثل أيزنشتاين "يرفض المفهوم الفردى للبطل البرجوازي" وتعكس هذا لقطاته المتحركة، وآلة تصويره لا تخدم فرداً ولا تقدم شيئاً إلى آخره. وهى لا تبدأ حركة لتتبع شخصية، وإذا التقطت شخصاً ما فى أثناء حركتها فإنها تتركه خلفها كأن الأمر مصادفة (العمال وقيازيميسكى فى اللقطة المشهدة للحفلة الموسيقية واللقطة بأداء جوليت بيرتو فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»). كما أن لقطات أوفلس المتابعة - ولو أن البعض يجادل فى هذا الشأن - هى من حيث الجوهر لقطات غير انتقادية تجاه موضوعاتها، بينما جوهر اللقطة المتحركة عند جودار هو بُعدها النقدى تجاه ما تعينه، علاوة على ذلك فإن أوفلس يستخدم تقنية عمق المجال كثيراً لإدخال أشياء فى خلفية المنظر بين الشخصية وآلة التصوير، وهو ما لا يفعله جودار.

ثالثاً: لقطة جودار لا تشبه اللقطات البانورامية واللقطات المصاحبة القصيرة عند فيللىنى، مع أن الأخير يستعرض أيضاً أشخاصاً ثابتين فى المكان لا أشخاصاً متحركين، أى "يكتشف" هم فى المكان فى أثناء تحرك آلة التصوير. وهناك فرقان أساسيان: الفرق الأول أن آلة تصوير فيللىنى تؤثر فى شخصياته، وتخلق فيها حياة أو تهبطها حياة. أما آلة تصوير جودار فإنها لا تؤثر فى الواقع الذى تكشفه ولا تتأثر به. وهناك جدل مختلف لآلة التصوير عند كل منهما: آلة تصوير فيللىنى تتفاعل مع الواقع، تَمَسُّ وتُمسُّ، تُحدث وتسجل تأثيرات، بينما آلة تصوير جودار تتخذ موقفاً من الواقع، من الخارج، وغير متحيّز. الفرق الثانى، أن اللقطات المصاحبة عند فيللىنى لقطات ذاتية دائماً؛ بمعنى أن عين آلة التصوير هى عين الشخصية. فى فيلم "٨ ١/٢"، تفاعلات الشخصيات مع آلة التصوير هى تفاعلاتها مع جيدو؛ والألم الذى نشعر به عندما نراها هو ألم جيدو؛ ولأن لقطات فيللىنى المصاحبة ذاتية فإنها تكون غالباً فى نطاق اللقطة القريبة المتوسطة أو اللقطة القريبة، مصحوبة أحياناً فقط بوجوه تدخل فى المنظر؛ أما لقطات جودار المتحركة، غير الذاتية على الإطلاق، فإنها تكون عادة لقطات عامة مُتَبَنِّية إلى حد كبير حادثة ما وسياقها بقدر الإمكان، كما أن فيللىنى أيضاً يُدخل

العمق بوضع الشخصيات والأشياء فى عدة مستويات، بعضها قريب جداً من آلة التصوير، والبعض الآخر بعيد عنها، لخلق المفاجأة والتنوع عندما تتحرك آلة التصوير أمامها. بينما يتحاشى جودار العمق: ويرتب شخصياته فى مستوى واحد فقط - ولا يوجد شىء أقرب إلى آلة التصوير من شىء آخر. والتسطيح الناتج عن لقطات جودار، وعلى الأخص فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» هو ما سوف نناقشه أدناه.

لقطة جودار المتحركة هى نوع من أنواع اللقطة الطويلة^(٢)، وفى الأغلب الأعم نوع من لقطة مشهدية^(٣)، ولكنها تحوى القليل أو قد لا تحتوى على شىء من السمات المميزة، بالتعبيرات التى ناقش بها بازان ودافع عن اللقطة الطويلة والأساليب السينمائية المبنية على أساسها، ففى لقطة جودار هناك استمرار للمكان والزمان الدراميين، وهو الأمر الذى يتعذر اختزاله بالنسبة للقطة الطويلة (والحق أنه تعريفها الفعلى)؛ غير أن هناك تجنباً صارماً للعمق المجال، الذى يُعدّ عند بازان جوهر اللقطة، أو الأهمية الأعظم لاستخدامها. وكما ذكرنا فإن الأطر (الكادرات) عند جودار مسطحة، ومركبة فيما يتعلق بالمستوى الذى تشغله شخصياته، والمستويات الأخرى، حيث توجد، تُستخدم فقط مثل ستارة المسرح الخلفية بالنسبة لهذا المستوى، ليس فقط عمق المجال بل أيضاً القيم التى اكتشفها بازان فى عمق المجال هى ما تجنبته صيغة جودار للقطة الطويلة (وتجنبها جودار الحديث عموماً): وهذه القيم هى نزعة واقعية أشد، مشاركة أعظم من جانب المشاهد، وإعادة إدخال الغموض فى بنية الصورة السينمائية. من الواضح أن جودار ليس واقعياً؛ وفى فيلم «الصينية» على وجه التخصيص يتبرأ من الجماليات الواقعية (عند بازان وآخرين): "الفن ليس انعكاساً لواقع؛ إنه واقع ذلك الانعكاس". وأسلوب جودار الأحدث لا يتطلب المشاركة الفعالة للمشاهد، ولكن ليس بالمعنى المقصود عند بازان والمتعلق باختيار ما يرى المشاهد داخل نطاق صورة متعددة الطبقات، والمتعلق كذلك على الأرجح بوضع روابطه الأخلاقية الخاصة داخل نطاق تلك الصورة أيضاً. يقدم جودار بدلاً من ذلك بنية تركيبية ذات طبقة واحدة وعلى نحو لا يمكن إنكاره، يجب على المشاهد أن يفحصها نقدياً، ثم يقبلها أو يرفضها، فالمشاهد ليس مغوياً بالصورة، ولا يحدد اختيارات

داخلها ؛ وإنما يقف خارجها ويحكم عليها ككلّ. ومن الواضح أيضاً أن جودار فى أفلامه التالية ليس معنياً بالغموض - فمن خلال تسطّيح الإطار وشفافية الأداء يسعى إلى إزالة الغموض. وهكذا فهو لا يستخدم اللقطة الطويلة لأسباب تقليدية ؛ وإنما حقيقة الأمر أنه يوظف اللقطة الطويلة واللقطة المتحركة لأهدافه الخاصة.

ثمة آلة تصوير تتحرك ببطء، على جانب المنظر الذى تُصوِّره، إنها تتعقب. ولكن ما هى النتيجة حين تُعرض محتوياتها على شاشة ؟ إنها شريحة أو شريط رفيع من الواقع يكشف نفسه ببطء. وجدارية أو لفّة كالبردى يُدوّن عليها وثيقة تنبسط أمام المشاهد ثم تلتف ثانية بعد أن يشاهدها. ولكى نفهم طبيعة هذه الشريحة البصرية لابد أن نذهب إلى ما بعد اللقطة المتحركة نفسها. هنا نواجه المشكلة الجمالية المتعلقة بالأجزاء والكيلات: إن اللقطة المتحركة عند جودار ليست إلا أحد العناصر فى تعقد أو بيان أسلوبى كامل وثرى على نحو لافت للنظر، وهى تتبدى لا فى عزلتها، بل فى تضيفياتها الشكلية مع أنواع أخرى من اللقطات، ومع الأصوات. إن اللقطة المتحركة، باختصار، لا يمكن إدراكها بعيداً عن السياقات المختلفة التى تظهر فيها - فهى ذات معنى مختلف ووظيفة شكلية فى أفلام «الصينية» و«عطلة نهاية الأسبوع»، وحتى فى مواضع مختلفة داخل الفيلم الواحد نفسه. وعلاوة على ذلك فإن مسألة «السياق» ليست بسيطة كما قد يبدو، فكل من الأفلام الأحدث لجودار مبنى على تصور أو مجموعة افتراضات معقدة لعلاقة آلة التصوير/ الصوت، ولا يوجد افتراضان متشابهان بين هذه الافتراضات. إن همنّا الأساسى هو البنية الشكلية لفيلم «عطلة نهاية الأسبوع» والدور الخاص للقطة المتحركة فى تلك البنية ؛ أى علاقة الجزء الشكلى بالكل الشكلى. ومع ذلك فإننا لن ندرك أيّاً من أوجه فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» ما لم ندرك تلك اللقطة المميزة للفيلم فى السياقات البديلة للأفلام الأخرى الأحدث، وما لم نفهم المبادئ الشكلية لتلك الأعمال نفسها، فاستخدام اللقطة المتحركة فى أفلام أخرى يوضح استخدامها فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، والمبادئ الشكلية للأفلام الأخرى تدخل فى منظور المبدأ الشكلى لفيلم «عطلة نهاية الأسبوع» نفسه.

يتضمن فيلم «الصينية» بعض الأمثلة المهمة على اللقطة المتحركة، حتى وإن كان الفيلم غير مبنى بأية حال على هذه اللقطة، التي بنى عليها فيلما «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد». (فى الأفلام الأحدث، الكلُّ هو غالباً رابطة بين اللقطات المتحركة ؛ وفى فيلم «الصينية» الكلُّ هو رابطة بين أنواع كثيرة من اللقطات، القليل منها نسبياً لقطات متحركة). هناك أولاً اللقطات اللافتة للنظر المصوّرة من الشرفة، التي تُسَقّ فيها الحركة داخل الشقة بعناية فيما يتعلق بطريق، آلة التصوير، من خلال تنويعات حسابية مختلفة، على امتداد النوافذ الثلاث للشقة وجداريها وحائطها الخلفى. وهناك ثانياً استخدام اللقطة كنوع خاص من التوثيق، فعندما تصف فيرونيك وعيها بالتناقضات الاجتماعية فى نانثير تتحرك آلة التصوير ببطء (من اليمين إلى اليسار) عبر المنازل المتهاكة والمكتظة بالسكان للعمال الجزائريين الذين يعيشون بالقرب من الجامعة، ثم تأتى لتستقر أخيراً عند البنايات العصرية السريعة الإنجاز لمنشآت الجامعة. أكواخ العمال مسطحة وأفقية ومباني الجامعة مرتفعة وعمودية، ولكن اللقطة صُممت بحيث لا يتعين على آلة التصوير أن تتحرك للخلف لى تستوعب المباني العالية القوية - فهي تستوعب كل شىء داخل منظور واحد. أيزنشتاين (فى مثل هذا الموقف - م) قد يقطع من لقطة لشيء إلى لقطة لشيء آخر، ويقوم بإحداث التجاور نيابة عن المشاهد، ويلغى علاقات الزمان والمكان لى يجعل علاقة اجتماعية ما واضحة المعالم. لكن جودار يتقيد بعلاقات الزمان والمكان ويدع المشاهد يستنتج العلاقة الاجتماعية. ولقطته ترسّخ النسب الحقيقية للتباين الشديد والقراة اللصيقة. وهو يفعل هذا بفضل استمرارية المكان والزمان الدراميين فى اللقطة الطويلة، التي يُظهرها هذا الاستخدام كأنه هو ذاته شكل من أشكال المناظرة أو البرهنة ؛ فاللقطة لها علاقات داخلية خاصة، ولها منطق خاص. هذا المثال على اللقطة يبدو مثلاً بازانياً، لكن جودار، بعيداً عن إخلاصه للواقعى، ينزع هذا الجزء الصغير جداً من مادة سينمائية من أساسها فى المكان الواقعى ويصفها وسط مقال سينمائى نظرى. إن جودار يسخر الشىء الواقعى لخدمته - ويتجاهل شكل الشىء الواقعى ذاته، ويخضعه باستمرار لبنيته الشكلية

الخاصة. وعلاوة على اللقطات المتحركة يتضمن فيلم «الصينية» أيضاً عدة لقطات طويلة ثابتة - الحواران بين فيرونك وجيوم، ومنظر الاغتيال - بالإضافة إلى بنيات المونتاج (أو الكولاچ). (أصبح من المألوف أن يقع صناع الأفلام العصريون بين أيزنشتاين وبارزان حيث يجمعون بين تقنيات التوليف واللقطة الطويلة بأساليب متنوعة ومميّزة). يبدو المبدأ الشكلي عمومًا في فيلم «الصينية» كأنه كولاچ، وهو أيضاً المبدأ الشكلي لفيلم «امرأة متزوجة» A Married Woman، وأجزاء من فيلم «نشوة المعرفة» Le Gai Savoir وبالتأكيد في فيلم «الحقيقة» Pravda.

الفرق بين المونتاج والكولاچ مسألة معقدة، ويستخدم نقاد السينما مصطلح كولاچ دون شرح معناه أو حتى توضيح الفرق بينه وبين المونتاج، وهناك أحياناً إيهاء بأن قطعة الكولاچ أقصر وأكثر تشظيًّا من قطعة المونتاج، ولكن هذا لم يثبت بعد. فنادرًا ما يستخدم صناع الأفلام العصريون أى لقطة أقصر من لقطة أيزنشتاين العادية في فيلم «المدركة بوتمكن». وعلاوة على ذلك فإن الكولاچ كما يمارسه صناع الأفلام العصريون يسمح باللقطات الطويلة واللقطات المتحركة؛ بينما المونتاج كما مارسه أيزنشتاين لم يسمح بذلك. يبدو واضحًا، إذن، أن الفرق بين المونتاج والكولاچ يكمن في الوسائل المختلفة التي يجمعون ويرتبون بها الصور، لا في طول أو طبيعة الصور ذاتها، فالمونتاج يجرى الواقع لكي يُعيد تشكيله في نماذج تركيبية عاطفية وفكرية منظمة بدرجة عالية، بينما الكولاچ لا يفعل هذا؛ فهو يجمع أو يلصق أجزاءه معًا بطريقة لا تتغلب تمامًا على تشظيها. إنه يسعى لاستعادة أجزائه كأجزاء، وفيما يتعلق بالشكل إجمالاً، فهو يحاول أن يظهر العلاقات الداخلية بين أجزائه، بينما المونتاج يفرض عليها مجموعة من العلاقات، والحقيقة أنه يجمع أو يخلق أجزائه لإنجاز خطة موضوعية من قبل. (هذه النقطة سوف تناقش بدرجة أكبر فيما بعد عند مقارنة مبدأ الكولاچ بالتنظيم البصرى لفيلمى «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد»).

في فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» يختفى تقريباً مبدأ الكولاچ، والعناوين المقحمة - التي تبيّن اليوم والساعة، ومقياس سرعة سيارة، وأسماء مشاهد مثل "حفلة موسيقية

فعلية"، و"مناظر من حياة الريف" - تستخدم كإقطاعات داخل نطاق اللقطات وبين المناظر، ولكنها جميعاً تستخدم داخل نطاق استمرارية الصورة الفريدة للفيلم. ولا تتفاعل مع صور اللوحات الزيتية لتكوين نماذج مونتاجية كما فيلم «الصينية» بل على العكس: فبينما تكون اللقطة المتحركة في فيلم «الصينية» عرضية، فإنها في فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تصبح اللقطة الرئيسية: ويطمح الفيلم بكامله إلى حالة هذه اللقطة. والقطعات هي مجرد قطعات رابطة؛ فما أن يخرج الفيلم من شقة باريس حتى يصبح لقطة متحركة واحدة من مسافة ثابتة على امتداد الطريق العام وعبر المنظر الطبيعي للريف. والحق أن فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» يقترب من هذا الشكل النموذجي بالتزامه الملحوظ بمدى واحد لآلة التصوير - فهو مصور بالكامل تقريباً في لقطة واحدة. وهكذا فإن «عطلة نهاية الأسبوع» هو الفيلم الذي تتوافق فيه على نحو وثيق جداً اللقطة المتحركة مع المبدأ الشكلي الخاص بالكل، وهي ليست فحسب لقضته المميزة، بل إن الكل الخاص بفيلم «عطلة نهاية الأسبوع» هو ذاته شريط band بصري متواصل يكشف نفسه على امتداد محور خطي. وفيلم «واحد زائد واحد» تنويع مهملة لخطة فيلم «عطلة نهاية الأسبوع». وهو مكون تماماً تقريباً من لقطات طويلة جداً، وكلها تقريباً لقطات متحركة من الصنف الذي وصفناه أعلاه - لقطات بطيئة، ومن مسافة ثابتة، ومن اليسار إلى اليمين و/أو من اليمين إلى اليسار. ومع ذلك فجودار هنا يقطع بين حالتين رئيسيتين (فرقة الستونز في الاستوديو والتوريين السود في التجمع الذاتي) وعدة حالات ثانوية، كل منها معبر عنه ومصور بالكامل بلغة بنية الشريط الواحد. وبناء عليه فإن جودار يقيم بنية مونتاج على سلسلة من اللقطات الطويلة - مونتاج مبدع إجمالاً، وإن كانت كل مكوناته، وكل المناطق المحلية في الفيلم لقطات طويلة.

فيلم «واحد زائد واحد» مصوغ بطريقة مختلفة، ومشكّل من شرائط بصرية متماثلة، تشبه شرائط الأغنية التي يسجلها فريق الستونز، وشرائط الخبرة الثورية التي يستوعبها السود في التجمع الذاتي .. إلخ، وكلها تنسجم مع شرائط وعي المشاهد بالخبرة المعاصرة. إن تسجيل الأغنية والتدريب على أداء دور في الثورة ومشاهدة فيلم لجودار تتضمن جميعها مشروعاً للدمج، غير منجز بالضرورة مثل

الفيلم. ووظيفة بنية مونتاج جودار، التي تتبدل جيئةً وذهاباً بين هذه الشرائط، ربما تكون محاولة للإمساك بها بالتزامن، وتصبح بالتالى رئيسية بالنسبة لمشروع دمج الفيلم^(٤).

فيلم «أصوات بريطانية» مختلف فى الشكل اختلافاً جوهرياً عن بنية الشرائط فى فيلمي «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد»، وبالإضافة إلى مونتاج الملائمة من خلال العلم البريطانى، فإن الفيلم مكون بالكامل تقريباً من لقطات طويلة، ويشمل عدة مشاهد مكونة من لقطة واحدة ؛ كما يوجد به أيضاً قليل من اللقطات المتحركة، وبالتحديد لقطة الافتتاح المتحركة الطويلة على امتداد خط تجميع السيارات، واللقطة التالية الخاصة بعمل يناقشون الاشتراكية فى اجتماع. ومع ذلك فالفيلم ككل منظم بلغة المشاهد التقليدية، وكل منها معبر عنه ومصور طبقاً لموضوعه؛ ولأن الفيلم يتبنى عدة موضوعات (ظروف المصانع، تنظيم العمال، تحرر المرأة، مواقف اليمين السياسى.. إلخ) فهو لا يتضمن تصوراً أسلوبياً واحداً. وفيلم «أصوات بريطانية» مَوْعَّع لا باسم جودار فقط بل باسم جماعة دزيجا فيرتوف التى صنع معها الفيلم ؛ وربما كان هذا هو ما جعل الوحدة الأسلوبية للفيلم أمراً صعباً، ولكن فيلم «الحقيقة» الذى وقعت عليه الجماعة أيضاً يتضمن إجمالاً تماسكاً شكلياً.

الكولاچ والتنظيم بالشرائط مبدآن شكليان متباينان، وكلاهما تنظيم بصرى، ولكن كلاً منهما مبدأ شكلى للكل بمعنى مختلف. والمفاهيم البصرية لفيلمى «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد» هى مفاهيم مقررّة ومفاهيم محرّمة – تحتاج إلى نوع معين من اللقطات والقواعد خلاف الأنواع الأخرى. والمبادئ الشكلية لهذين الفيلمين لا تربط فقط أجزاء، ولو أنها تفعل ذلك أيضاً، بل تتطلب ومن ثم تخلق أنواعاً معينة من الأجزاء لكى تحقق مخططاً موجوداً من قبل أو شاملاً. ونتيجة لهذا فإن أسلوب آلة التصوير لكل منظر فى هذين الفيلمين محدد لا بواسطة المضمون المميّز للمنظر بل بواسطة المبدأ الشكلى الشامل للفيلم. وبناء على ذلك فالكثير من أنواع مختلفة من المناظر يلاقى معاملة مماثلة من آلة التصوير، الأمر الذى نراه بوضوح فى فيلمى «عطلة

نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد» (منظر الطريق العام ومناظر معسكر رجال حرب العصابات فى الفيلم الأول، ومناظر التجمع الذاتى للعمال ومناظر فرقة الـ ستونز فى الفيلم الثانى). هذا هو المبدأ الشكلى بالمعنى القوى.

الكولاچ فى السينما كما فى الفنون الأخرى هو بالتباين الأكثر تغييراً وإجازةً فى المبادئ الشكلىة. والحق أنه مبدأ شكلى يكاد يكون بلا مسئولية فى آخر الأمر؛ فهو لا يتطلب أنواعاً معينة من الأجزاء ولا قواعد ولا أى مَخْرَج. ولأنه متعدد المراكز أو منزوع المركزية فإنه أولاً يربط الأجزاء كلاً منها بالآخر، وثانياً يربط الأجزاء بالكل، أو يربطها بوحدة مثالية. (فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» يربط الأجزاء بالكل مباشرة ويربطها على نحو غير مباشر فقط بأجزاء أخرى أو بنطاق محلى). الكولاچ يعمل من الداخل، وفيما يبدو بأجزاء موجودة من قبل، يحاول أن يجد داخلها أو فى ترتيبها مبدأ ما موحداً؛ أو يجد على الأقل أرضية ما تستطيع الوقوف عليها معاً. ومبدأ الكولاچ فى فيلم «الحقيقة»، وهو كولاچ صحيح، أكثر مغامرة بكثير من هذا - فهو ينظّم ويركّب صورة فى انسجام مع مبدأ شكلى شامل، ومع ذلك فهذا المبدأ ليس مبدأ الكولاچ نفسه بل مبدأ شريط الصوت، الذى ينقد ويفسّر الصور، ليس فقط باعتبارها أجزاء بل كمجموع أو كوحدة كاملة، فشريط الصوت يشكل وحدة شكلىة كاملة وينقد أو يربط كولاچ الصور كوحدة كاملة. والمبدأ الشكلى للعمل إجمالاً هو العلاقة بين هذه الوحدات الكاملة، ولكن تلك العلاقة نفسها تبدو متضمّنة داخل شريط الصوت وبلا معنى فى الصور. كما أن تنظيم الصور أقل شدة وتماسكاً من تنظيم خطاب الصوت، ولهذا فإن الأخير يسود بسهولة.

العلاقة مع الصوت محك للفرق بين الكولاچ وبنية الشرائط عموماً، وبما أن الكولاچ مبدأ شكلى ضعيف أو أضعف من بنية الشرائط، فلا غرابة فى أن تأثير استخدام الأصوات عليه أشد من تأثيره على التنظيم الأقوى داخل الشرائط. وأفلام «امرأة متزوجة»، و«الصينية» و«الحقيقة» جميعها كولاچات بصرية، لكن التنظيم الشكلى عموماً لكل منها مختلف جداً، وإلى حد كبير، لأن استخدامات الصوت فيها

مختلفة، ففيلم «امرأة متزوجة» يستخدم الصوت على نحو تقليدى، كحوار مباشر أو صوت من خارج الصورة، وفيلم «الصينية» كولاچ صوتى بصورة دائمة علاوة على أنه كولاچ بصرى، وفى فيلم «الحقيقة» يصبح شريط الصوت المستقل لا التنظيم البصرى هو المبدأ الشكلى المهم. هذه القابلية للاستخدامات المختلفة للصوت تؤكد أن الكولاچ ليس فى حد ذاته مبدأً شكلياً قوياً. وفى فيلمى «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد»، وكليهما تنظيم بصرى كثيف، يكون استخدام الصوت فيهما خاضعاً ومكملاً للمبدأ الشكلى البصرى.

الفرق بين الكولاچ وبنية الشرائط يمكن أيضاً أن يكون تعبيراً عن اختلاف فى العلاقة مع مادة موضوع الجزء نفسه. ففى فيلمى «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد» تُربط المعالجة الشكلية لكل منظر بالمفهوم البصرى إجمالاً، وهذا بدوره يُربط بموضوع الفيلم ككل، وفى الكولاچ توجد علاقة مباشرة أو محلية مع الموضوع؛ بينما توجد فى بنية الشرائط فقط علاقة شاملة أو كلية؛ ولهذا فإن شريط الصوت فى فيلم «الحقيقة» لا ينقد هذه اللقطة أو تلك بل ينقد مجموع صور الفيلم، فشريط الصوت مبدأ شكلى شامل بالمعنى الذى ربما لا يمكن أن تضطلع به بنية الشرائط أو الكولاچ.

فى أفلام «نشوة المعرفة»، و«الحقيقة» و«ريح من الشرق» تصبح علاقة الصوت بالصورة الموضوع الرئيسى للتساؤل والمشكلة الشكلية الأساسية، ومع ذلك فعلاقة الصوت/ الصورة مهمة أيضاً فى الأفلام الأخرى الأخيرة كما أنه من الممكن التنبؤ بأنها مختلفة فى كل فيلم منها، فالكولاچ الصوتى والكولاچ البصرى يتزامنان أحياناً ولا يتزامنان أحياناً أخرى فى فيلم «الصينية». وتردد شخصيتان شعاعاً من كلمة واحدة فى الوقت الذى تقطع فيه آلة التصوير بينهما بسرعة، وتعرض بسرعة صوراً من كتاب كوميدى أمريكى مع صوت بندقية آلية .. إلخ. وفى أحيان أخرى تُرتب عناصر الصوت بشكل مستقل: أغنية روك ماوية، مقاطع من شوبرت .. إلخ. والصوت مهم فى فيلم «واحد زائد واحد»، ولكن كمكمل للصورة بشكل أساسى، ومطابق بدرجة كبيرة جداً لتقاليد واقعية الشاشة: الصوت الذى تسجله فرقة الـ ستونز، والقراءات التى يتلوها

الثوريون السود .. إلخ. وهناك استثناء مهم هو القراءات من رواية سياسية - إباحية، حيث تُقَطَّع على شريط الصوت فى عدة مواضع. ويبدو الصوت أقل أهمية فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» عنه فى أى من الأفلام الحديثة الأخرى، أو على الأقل أكثر تقليدية فى استخدامه وأشد استقامة فى المعنى، كما فى تنسيق أصوات أبواق السيارات فى منظر ازدحام المرور. وهذا الاستخدام للصوت يشبه استخدامه فى اللقطة الأولى من فيلم «أصوات بريطانية»، بضجة المصنع المزعجة للأذان والتي ترسخ، إلى مدى أبعد بكثير من الصورة نفسها، ظروف العمل التى نحن بصدددها. كل من هذين المنظرين يقدم استخداماً معبراً بدرجة عالية عن الصوت الواقعى تقريباً. ويتنبأ مشهد تال فى فيلم «أصوات بريطانية» ببنيات الصوت/ الصورة فى فيلمي «الحقيقة» و«ريخ من الشرق»، حيث يجرى تحليل شفهي للتناقضات التى تواجهها المرأة فى المجتمع الرأسمالى فوق لقطة ساكنة لسلم و" بسطة " درج، تمشى عليها امرأة عارية. إننا نسمع تحليلاً عن الأحوال المادية؛ ونرى الموضوع قيد المناقشة. فى مقابلة مصورة سينمائياً بعنوان " أصوات ريتشارد موردو" (١٩٦٨) ينقد جودار أفلام الجرائد السينمائية الأمريكية لعرضها الأحداث السياسية دون تعليق أو تفسير، وموقف جودار، هنا، واضح؛ ف: الأحداث/ الصور لا تتحدث عن نفسها.

فيلم «نشوة المعرفة» الذى صنَّع فيما بين فيلمي «عطلة نهاية الأسبوع» و«واحد زائد واحد» هو شىء ما من لغز، فموضوعه هو العلاقة بين الصوت والصورة، لكن علاوة على بعض الصور الفوتوغرافية المقحمة بما عليها من كتابة فإن الأسلوب والتنظيم البصرى للفيلم لا علاقة لهما بالمسألة. وهناك عدة عوامل تربط الفيلم بفيلم «الصينية»: تركيزه على أناس من شباب الطبقة المتوسطة فى مكان منعزل يبحثون مشكلات النظرية الثورية، ومقاطعهُ من الكولاچ الفكرى تربط شخصياته بالعالم الخارجى وبالمشكلات التى تدرسها، ووضُّعه علامات لنموها خلال ثلاث مراحل، هى أيضاً حركات أو أجزاء الفيلم الثلاث. ومع ذلك فالفيلمان من حيث الأسلوب البصرى ليسا متشابهين، فمعظم لقطات الشخصيات فى فيلم «الصينية» لقطات طويلة مُواجهَة وكل حوار طويل فى الفيلم - حواران بين فيرونك وچيوم، وحوار بين فيرونك

وجانسون - يُجرى فى لقطة طويلة واحدة. بينما فيلم «نشوة المعرفة» مُكرّس بالكامل تقريباً لحوارات حول الصورة/ الصوت، ويشمل عشرات اللقطات القريبة لجان بيير لود ولجوليت بيرتو ولكليهما معاً. وعندما يتحاور الاثنان تقطع آلة التصوير عليهما: من الواحد إلى الآخر، ومن الواحد إلى الاثنین معاً أو من الاثنین إلى واحد منهما، ومن الاثنین إلى زاوية مختلفة لهما معاً، تكون غالباً زاوية عكسية. وهذا يشبه إلى حد ما القطع التقليدي الخاص بالحوار (الذى لا يستخدمه جودار قطّ تقريباً) باستثناء تلك اللقطات التى لا علاقة لها بالحوار فى حد ذاتها. ربما كانت المحاكاة الساخرة هى الهدف، أو، بما أن الحدث يجرى فى ستوديو تليفزيونى، وأن الفيلم كان مصنوعاً للتلفزيون، فربما كانت سخرية المحاكاة موجهة إلى أسلوب التلفزيون، فقطعات جودار تؤسس الشخصيتين فى عمق مجال ٦٠° ويزوايا ووجهات نظر متعددة، ولكن ما هو الهدف من ذلك؟ هذا تنوع شكلى بدون تماسك واضح^(٥). كما أن جودار ينوع أيضاً العناصر التشكيلية، وعلى الأخص الظلال الواقعة على شخصياته ووجوهه، وأكرر أنه ينوعها فيما يبدو بدون مبدأ.

فى فيلمى «الحقيقة» و«ريخ من الشرق» تُفهم مسألة علاقة الصوت/ الصورة بوضوح من خلال المبدأ الشكلى نفسه، فبينما يتكون شريط الصوت فى فيلم «نشوة المعرفة» بصورة رئيسية من حوار الشخصيات الموجودة أمامنا (أو بالضبط الموجودة فى مكان بعيد عن آلة التصوير)، فإن الصوت الواقعى أو المتزامن فى فيلم «الحقيقة» و«ريخ من الشرق» يختفى تماماً. ولأن شريط الصوت وشريط الصورة منفصلان ومستقلان تماماً فإن المسألة تتحول الآن إلى صراع، وعلى وجه التخصيص إلى صراع للمادة الصوتية أو الصوت من أجل خلق رابطة بين شريط الصوت وشريط الصورة، والصورة فى كلا الفيلمين صورة للعالم الإمبريالى (الذى يضمّنه جودار تشيكوسلوفاكيا الغربية - المُفسدة) والأصوات هى أصوات نظرية جدلية تحاول فهم ذلك العالم. الأصوات تنقد وتنفى الصور، وتنقد وتنفى ذاتها مراراً، واستقلال الصوت المواجه لاستقلال الصورة ليس موضع تساؤل، ولكن أصواتاً سابقة تنقدها وتصححها أصوات لاحقة: «لقد ارتكبنا أخطاء كثيرة، ويجب أن نعود ونصحح أخطاءنا». فى فيلم

«الحقيقة» تعيد المادة المصورة عن براغ باختصار حواراً، يحل فيه ماركسيان لينينيان مرض المراجعة الذى يصيب تلك الصور، والعلاج المناسب للمرض. واللقطات تبدو مصورة على عجل كما يبدو ترتيبها عشوائياً إلى حد ما ؛ فأصوات النظرية الجدلية هى التى يجب أن توفر التماسك والتنظيم، ولو بمعنى جمالى ما. وهذا ما تفعله، كما ذكرنا، بتطوير تحليل شامل، لا لهذه اللقطة أو تلك، ولكن لشريط الصورة ككل موحد.

فى «رياح من الشرق»، يكون الفعل الزائف فى الفيلم - وهو فيلم غرب أيديولوجى - محل تساؤل المرة بعد الأخرى (وفيما يبدو كل خمس دقائق) من جانب المادة الصوتية فى شريط الصوت. وهنا، ما يُخاطَب ويُساءل ليس العالم الإمبريالى بصورة مباشرة بل فكرة الفيلم الخاصة عن ذلك العالم، وهكذا يأخذ النقد الذاتى خطوة أبعد، الأمر القابل للخلاف أن الانفصال التام بين الصور والأصوات أكثر تطرفاً فى فيلم «رياح من الشرق» عنه فى فيلم «الحقيقة»، حيث شريط الصوت لا يناقش بالفعل الصور نفسها بل يناقش العالم الإمبريالى، الذى ترمز إليه الصور، وبناءً على فالأصوات والصور مجموعتان من الرموز تتعامل مع العالم الإمبريالى وتحاول أن توضحه. فى فيلم «الحقيقة» تُربط الأصوات بالصور، وفى فيلم «رياح من الشرق»، عدا مقاطع النقد الذاتى، لا يحدث هذا. ومن الممكن مع ذلك أن نوجّه التساؤل إلى الداخل وإلى الخارج لنرى الصور فى فيلم «رياح من الشرق» عندما تُربط، كصور توضيحية، بخطاب شريط الصوت. وإذا حدث ذلك، فهذا لا يعنى أن يكون التوضيح جزءاً بعد جزء ولقطة بعد لقطة وإنما توضيحاً لعلاقة مع الكليات، وفى أى من الحالتين - الانفصال التام بين الصوت والصورة أو الصور كصور توضيحية - تكون الأصوات والصور كليات مستقلة موضعياً أو رموزاً؛ بنيات تتعامل كل منها مع الأخرى ككليات فحسب.

ربما نكون قد توصلنا إلى حكمين مؤقتين فيما يتعلق بالمبدأ الشكلى فى أفلام جودار الأخيرة: الحكم الأول أن التنظيم البصرى الكثيف والتنظيم الصوتى الكثيف ربما لا يتحققان معاً داخل نفس الأفلام؛ أى أن أحدهما لابد أن يكون المبدأ الشكلى

السائد ؛ حيث لا يميل فقط إلى تنظيم نفسه والسيطرة عليها بل يفعل ذلك مع المبدأ الآخر أيضاً. ويمكن الجدل بأنه لا الأصوات ولا الصور بل بالتحديد علاقتهما هي المبدأ الشكلي في بعض أو كل الأفلام الأخيرة، ومثل ذلك التوازن الذى يوحى به هذا التصور قد يكون ممكناً، ولكنه لم يتحقق بعد، وربما يُدرك عن قرب حين نفهم فيلم «ريخ من الشرق» بشكل أفضل. الحكم الثانى أن التنظيمات البصرية والصوتية تعبر عن فروق أيديولوجية مهمة علاوة على فروق جمالية. والتنظيم البصرى، مثل التنظيم الصوتى، تفسير ونقد بكل ما فى الكلمة من معنى، وإن كان يقف على أرضية مختلفة ويتضمن تأكيدات مختلفة. والحق فيما يتعلق بفيلمى «الحقيقة» و«ريخ من الشرق» أن بعض الجدليين قد يتساءلون عن الاستقلال النقدي غير المتجسّد الذى تولت القيام به أصوات شريط الصوت، وقد يطلب آخرون أن تحدد هذه الأصوات المجهولة هويتها وتضع نفسها داخل الكلية الاجتماعية - التاريخية التى يحللونها، وهذه قضايا تُعنى بطبيعة ومجال واستقلال نظرية ثورية ومسائل جدلية أخرى لا يمكن أن نتابعها هنا، ومع ذلك فهذه القضايا رئيسية فى فهم وتحليل الأفلام الأحدث.

لقد وجدنا أن فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» هو الفيلم الوحيد فى الأفلام الأحدث الذى تكون فيه بنية اللقطة المتحركة والمبدأ الشكلي الخاص بالكلّ متطابقين تقريباً. ولأن لقطات فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تتعامل مع وضع واحد (وليس بالآخرى مع وضعين أو أكثر)، فهى ليست متجاوزة (كما فى فيلم «واحد زائد واحد») لكنها مترابطة فحسب، كأنها تشكل لقطة طويلة واحدة متحركة مركبة. وهذه الاستمرارية تُؤكّد بالمدى القريب الثابت لآلة التصوير الخاص باللقطة الطويلة، الذى يجعل الفيلم بكامله وحتى بما فيه من لقطات ساكنة شريطاً واحداً من الواقع. وفى مناقشتنا للقطة المتحركة كلقطة طويلة ميّزناها عن لقطات عمق المجال، وبهذه الطريقة وصفنا اللقطة المتحركة بتعبيرات نوع معين من التسطيح. وإذا كانت البنية الشاملة لفيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تطابق بنية اللقطة المتحركة، فالفيلم ككل حينئذ لابد أن يبدى تسطيحاً كذلك. وعلى ضوء تمييزنا بين الأجزاء والكيلات لابد أيضاً أن يكون تسطيح الكلّ مختلفاً إلى حد ما عن تسطيح الجزء ؛ وقد وُجد أن هذا حقيقى فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع».

وعلى الرغم من ذلك، يبدو التسطيح مقولة غريبة في مناقشتنا للتنظيم الشكلى فى فيلم، لأن المقولة من ناحية تبدو مفهوماً سلبياً، ولأنها من ناحية أخرى بلا معنى إلا فيما يتعلق بـ "العمق"، ومع ذلك فالحقيقة أن «عطلة نهاية الأسبوع» يعدّ فى حد ذاته فيلماً سلبياً - فيما يتعلق بموضوعه، وهو البرجوازية - من أوجه عديدة مهمة، كما أن "التسطيح" فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» وكما سنرى أيضاً، له علاقة خاصة بـ "عمق" سابق - عمق المجال هو الشكل الأساسى للصورة الذاتية للبرجوازية فى السينما.

إذا طرحنا الآن مسألة التنظيم الشكلى فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، ومسألة الجزء والكل بتعبيرات التسطيح فإن النتيجة قد تصبح غير متوقعة حقاً أو مُخَيِّبة للآمال، وإذا حدث هذا، فسوف يعزى بدرجة كبيرة إلى الغموض الذى يكتنف مثل تلك التعبيرات وعلى الأخص هذا التعبير فى تحليل فيلم. وبما أن مقولة التسطيح تثار على نحو لا مفر منه هنا وفى مكان آخر، فما يعنيه قولنا هذا هو ضرورة تقديم توضيح نظرى ما. وهذه مهمة لا يمكن القيام بها هنا، وإن كان يتحتم تقديم توضيح بالحد الأدنى يُجيز تحليلنا لفيلم «عطلة نهاية الأسبوع». لا يوجد معنى واحد للتسطيح فى السينما بل الحقيقة إن له عدة معانٍ، ليس فقط فيما يتعلق بأفلام مختلفة ولكن غالباً فيما يتعلق بالفيلم الواحد نفسه؛ فالعمل الواحد قد يكون مسطحاً بعدة معانٍ، أو قد يكون مسطحاً بمعنى ما حيناً وبمعنى آخر فى وقت آخر؛ ولهذا فإننا لا يجب أن نسأل ببساطة ما هى الأفلام والمناظر "المسطحة بدرجة أكبر" من غيرها، بل يجب أن نسأل بدقة بئى معنى من المعانى تعد هذه الأفلام والمناظر مسطحة. وهناك مجال إشكالى بدرجة مساوية وهو إلى أى مدى يستخدم النقاد حكم التسطيح فى العلاقات المتبادلة التى يوجودونها بين التسطيح وأمور أخرى، وخاصة تلك الأمور المتعلقة بالموضوع والمعنى. فبوضوح لا يمكن لحكم غير مميز بالتسطيح أن يكون أساساً لتفسير أو مناقشة وافية للموضوع، والربط بين "التسطيح" فى فيلم «صنع فى الولايات المتحدة الأمريكية» Made in USA أو فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، ونظرية هربرت ماركيز عن مجتمع البعد الواحد، هو ربط عام أكثر مما ينبغى - فيما يتعلق بكلا المجالين - يصبح خاصاً باستخدامات كثيرة، والنقد يجب أن يدقّق بدرجة أكبر من هذا وإلا فإنه

يصبح غير مفيد، والأصح أننا يجب أن نسأل فى كل حالة ما هو الشكل الذى اكتسب، من بين الأشكال العديدة للتسطيح، وما هى علاقته النوعية بموضوع الجزء و/ أو الكل الذى يُربط به ؟

السينما، مثل التصوير الزيتي، فن ذو بعدين يخلق وهماً ببعد ثالث، والتصوير الزيتي مقيد ببعديه، بينما السينما غير مقيّدة. وتهرب السينما من قيود البُعدين من خلال بعدها الثالث الخاص، وهو الزمن، وهى تفعل هذا بتنويع نطاقها ومنظورها، وبتبنيّ نظرات مختلفة لموضوعها (من خلال المونتاج و/ أو حركة آلة التصوير). وتتغلب السينما على البعدين من خلال قدرتها التجوالية، وهى أيضاً صفة أولية فى الإدراك الحسى للإنسان العادى. يقول إ. هـ. جومبرتش: " حين يدور (المرء) حول نفسه يُدرك تتابع الأوجه التى تتمايل من حوله. وما نسميه " المظهر الخارجى " يتكون دائماً من تتابع كهذا، من لحن، إذا جاز التعبير، يسمح لنا بتقدير المسافة والحجم ؛ ومن الواضح أن هذا اللحن يمكن أن يُحاكى بالآلة التصوير السينمائية لا بحامل لوحة الرسم " (الفن والوهم ص ص ٢٥٦-٢٥٧ Art and Illusion)، فالسينما يمكن أن تتبنيّ نظرات عديدة لموضوع ما، بتغيير زاوية آلة التصوير إلى زاوية عكسية أو إلى زاوية أخرى، وبالانتقال من لقطة عامة إلى لقطة قريبة .. إلخ، كما يمكنها أن تلتقط حدود شخصية أو شىء ما من عدة جوانب، وباختصار فإنها تلتقطه بثلاثة أبعاد. والمونتاج وعمق المجال كلاهما ينجز هذا المشروع التجوالى، وكلاهما يخلق ويستكشف ثلاثة أبعاد، مع أنه يفعل ذلك بخطوات أو أجزاء ذات بعدين، إذا جاز التعبير. ويبدو واضحاً كيف ينجز المونتاج هذا المشروع من خلال تتابع لقطات من زوايا مختلفة وبأحجام مختلفة، كما يبدو واضحاً بنفس القدر أن حركة آلة التصوير يمكن أن تنجز تتابع الأوجه نفسه داخل نطاق لقطة واحدة، حتى فى تلك اللقطات الطويلة التى لا تستلزم آلة تصوير متحركة، قد يتحرك الممثلون أنفسهم أمام آلة التصوير ؛ أى أنهم يمشون جيئةً وذهاباً، أو يمشون فى حركات قُطرية، وتتغير أحجامهم نسبياً .. إلخ. وباختصار، فالممثلون يدورون على أعقابهم أمامنا، ويخلقون لأنفسهم زوايا ومنظورات مختلفة، وبدلاً من تجوال آلة التصوير فإنهم يتجولون أمامها، وهذا أيضاً يعتبر فوق

نطاق بُعدى التصوير الزيتي، الذى نرى بواسطته جانباً واحداً فقط من الشكل البشرى، وهو الذى يرمز إلى ويوحى بشكله الكلى.

إن قدرة السينما على التعامل مع العمق هى بالتحديد ما يستبعده جودار فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، فآلة تصويره المتحركة، من خلال التزامها الصارم بمنظور واحد وبالمناظر وحيد الجانب فى التصوير الزيتي، تتجاهل تتابع الأوجه. والحركة الجانبية للقطعة المتحركة تعزز المنظور الواحد مفضلة ذلك على تغييره، وإلى حد كبير جداً مثلما تفعل لوحة زيتية جدارية. إن حركة آلة تصوير جودار لا تخلق تتابعاً للأوجه، بل تخلق وجهاً واحداً لمادة موضوع يتكشف تدريجياً، وكل من المونتاج والحركة المعتادة لآلة التصوير يضاعف الأوجه أو المنظورات المتصلة بموضوع واحد. وباستعارة مصطلح من الموسيقى فإن تتابع الأوجه يعد نوعاً من الإسهاب، فالموضوع الخاضع للبحث يُطرح من خلال تنويعات (أو آراء) متعددة من أجل استنزاف طبيعته أو مخبره أو مظهره. ولقطعة جودار المتحركة لا تسهب بهذا المعنى؛ فتتنويعاتها من خلال الزمن لا تكشف أبداً مادة جديدة للموضوع، ولا تتوسع فى تقديم أو تبني آراء متعددة فى الموضوع نفسه كما يفعل دائماً (تقريباً) كل من المونتاج وعمق المجال، وعلى امتداد زمن لقطة متحركة تؤكد علاقة شئ ما بآخر: ويوسع أو يفصص منظور واحد لمادة موضوع، بلا تضعيف أو حنى لمنظور موضوع واحد.

ينبغي التأكيد على أن هذا التسطيع لوجه واحد صفة شكلية خاصة بالكل، لا بالجزء، ونحن لا نستطيع الحكم على تتابع أو اطراد وجه ما على أساس الجزء وحده، حيث إن تتابع الأوجه يكون غالباً تتابع لقطات، والحقيقة إن كل لقطة متحركة فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» مسطحة بهذا المعنى الخاص بأحادية المنظور، غير أن ما يُنفذ فى لقطة واحدة قد لا يُنفذ أو يُتمم بلقطة أخرى - وهذا هو منهج المونتاج، الذى تفسح بواسطته زاوية ونطاق لقطة واحدة الطريق لزوايا ونطاقات لقطة إثر لقطة حتى يتراكم كل موحد من الأوجه. حتى مع اللقطات الطويلة الجانبية، قد توفر لقطة متحركة تالية رؤية مختلفة للموضوع الخاص بلقطة متحركة سابقة، وهكذا فإننا

لا نعرف حتى عندما ينتهى فيلم ما إذا كان موضوع محدد قد جرى التوسع فيه بشكل مضاعف أم لا. ولا بد أن ندرس كل لقطات مشهد أو فيلم بل أن نقول ما إذا كانت اللقطات تقدم تتابعاً للأوجه خاصاً بموضوع واحد أو أنها، كما فى «عطلة نهاية الأسبوع»، تقدم وجهاً واحداً لموضوع واحد يتكشف تدريجياً، وبالتالي فإن التسطيح الخاص بتأثير اللوحة الزيتية الجدارية صفة مميزة أو خاصة للكل.

حاولنا إثبات أن فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» مسطح بمعنى شامل أو بنائى، وهو بذلك يتجاهل تتابع الأوجه، الذى تقرب به السينما البعد الثالث، وهذا تسطيح مطلق، سواء نوع مشهد أو فيلم الأوجه أو لم ينوعها. وعموماً فأطّر فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» هى أيضاً مسطحة نسبياً من نواحٍ تصويرية عديدة، وهذا التسطيح نسبى دائماً، ومسألة تقريبية. والحالة الأشد وضوحاً لهذا الشكل من التسطيح أنجزت بوضع شخصية واحدة أو شخصيات تجاه جدار أو خلفية قصيرة كما يفعل جودار فى فيلمي «المذكر المؤنث» Masculine Feminine و«صنع فى الولايات المتحدة الأمريكية» وفى أفلام أخرى، وكما يفعل شكوليموفسكى فى كل أفلامه. وفيلم «عطلة نهاية الأسبوع» يتضمن بعض هذه اللقطات، ولكنه يتضمن أيضاً لقطات ذات عمق جدير بالاعتبار - آلة التصوير تتبع موضوعها، وهو الزوجان البرجوازيان، عبر خلفية/ منظر طبيعى مسطح أحياناً (نقوش زخرفية كثيفة على صورة أوراق وأزهار نباتية خلف الزوجين)، وعميق أحياناً أخرى (الطريق العام خلفهما).

غير أنه توجد أشكال أخرى من التسطيح، فلقطة الجدار القصير تنجز التسطيح ببساطة عن طريق التخلص من نطاق اللقطة العامة، وربما بالتخلص أيضاً من نطاق اللقطة المتوسطة. وتنجز اللقطة المتحركة عند جودار تسطيحاً معكوساً بالتخلص من اللقطة القريبة واللقطة المتوسطة القريبة وغالباً من نطاق اللقطة المتوسطة بترتيب موضوعاته وخلفياته جميعاً داخل نطاق اللقطة العامة. والنقطة التى قد توضحها مقارنة مع عمق المجال، الذى يهدف إلى أقصى استخدام بصري وتعبيري للعمق، هى أن كلاً من اللقطة القريبة واللقطة العامة يمكن حصرهما داخل اللقطة نفسها. ويُنجز

عمق المجال وهُمه بالعمق الكبير عن طريق ترتيب موضوعاته بواسطة كل النطاقات الممكنة للقطعة ذات البعد البؤرى العميق، وبالطبع بخلق علاقات درامية بين هذه النطاقات الخاضعة للترتيب. ويُنجز جودار التسطّيح باستخدام جزء واحد فقط من العمق الذى تتيحه عدسات البعد البؤرى العميق، فهو يستخدم نطاق اللقطة العامة، ويترك النطاقات الأقصر «بيضاء» إذا جاز التعبير. وهكذا، حيثما توجد مستويات عديدة فى لقطة واحدة من فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» - الطريق العام، الرّيف، صف من الأشجار.. إلخ - يكون جميعها مسطحاً نسبياً؛ لأنها تقع كلها داخل نطاق اللقطة العامة. (وعلاوة على ذلك فجودار لا ينجز هذا التسطّيح باستخدام عدسات مقربة كما يفعل كيروساوا فى فيلم «الخبز الأحمر» Red Bread). هذا أولاً.

وثانياً: إن مستويات جودار، حيثما تكون متضاعفة، تكون متوازية تماماً، فهى لا تتقاطع ولا تقيم علاقة متبادلة، وبالتالي لا تنقاد العين إلى الخلف فى عمق الإطار ولا إلى الأمام، أى إلى سطحه الخارجى. كيف يتعين علينا، إذن، أن "نقرأ" لوحة زيتية أو إطاراً يُعدُّ كلاهما وجهاً واحداً من عمق كل منهما؟ - لقراءة أطر فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تنتقل العين بصورة تامة من اليسار إلى اليمين (وأحياناً من اليمين إلى اليسار) ولا تنتقل قط من الأمام إلى الخلف أو من الخلف إلى الأمام. وما هو صحيح بمعنى تشكىلى يكون صحيحاً أيضاً فيما يتعلق بموضوع هذه الأطر: وهو حركة الفيلم، فالشخصيات، وتحركاتها وفعاليتها، لا تدخلنا إلى الإطار أو تخرجنا منه، بل تنقلنا دائماً من جانب إلى آخر، ونحن لا نحتاج مطلقاً بمعنى تشكىلى أو بمعنى سرديّ إلى ربط مقدمة المنظر بخلفيته فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع». وإذا توخينا الدقة فى الحديث فإنه لا توجد مقدمة ولا خلفية للمنظر، والخلفية تكون على غرار لقطة الجدار القصير، حيث توجد فقط مقدمة المنظر، وبمعنى آخر أن مقدمة وخلفية المنظر هنا دُمجا فى مستوى واحد. وأكرر إن عمق المجال يوفر تبايناً حاسماً، ومثل الأسلوب الباروكى فى التصوير الزيتى يُوجد عمق المجال قدراً كبيراً من العلاقات بين مقدمة وخلفية المنظر، ومن التقصير Foreshortening (عملية تقنية تتعلق بالعمق وتجعله أكثر امتداداً من خلال الإيهام بذلك - م)، ومن الأشياء الضخمة فى مقدمة

المنظر ... إلخ. ولا توجد مُغالاة في القول بأن علاقة مقدمة المنظر/ خلفية المنظر هي محور قدرة عمق المجال على التعبير، وكما رأينا فهي أساسها الأخلاقي أيضاً.

وثالثاً إن المستويات غير المتقاطعة في فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» ليست ناتجة فقط عن توازيها الصارم، بل ناتجة أيضاً عن زاوية الـ ٩٠° لآلة التصوير الثابتة، التي تُرتّب كل المستويات بالتوازي مع حدود الإطار نفسه، وكل مستوى من هذه المستويات خامل أو غير فعال بمعنى سرديّ أو تشكيلي على السواء، عدا المستوى الذي تشغله الشخصيات. والاهتمام والحركة جميعها تكمن في الشخصيات، التي تشغل (أو تشكّل) دائماً المستوى نفسه ؛ ولا تنتقل بين المستويات. إن «عطلة نهاية الأسبوع» فيلم وحيد المستوى، بمعنى أن آلة التصوير وعين المشاهد مُثبتتان على مستوى واحد فقط، تشغله الشخصيات، وهما يتبعانها في اتجاه واحد فقط إلى مسافة لا نهائية. وقد يحوى الإطار عدة مستويات، ولكن الفيلم ككل مبني على ما يتعلق بمستوى واحد فقط من هذه المستويات.

بنية المستوى الواحد لفيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تضعه بعيداً عن أى من مدرستى علم جمال السينما وهما المونتاج وعمق المجال ؛ ومقارنة «عطلة نهاية الأسبوع» بهما سوف تساعدنا على فهم المعانى المختلفة لتسطيح الفيلم تاريخيّه من الواضح أن التوليف القائم على نظرية المونتاج (وبنية الفيلم إجمالاً) يتضمن سلسلة أو يفضى إلى سلسلة من المستويات أو المنظورات الخاصة بمستوى، والقطع فيما بين لقطات قريبة، ولقطات متوسطة قريبة، ولقطات متوسطة، ولقطات عامة، وبأى ترتيب أو تركيب هو بوضوح تغيير في مستويات منظر، وحين تُجمع هذه اللقطات لتكون النتيجة تتابعاً من المستويات^(١). والمنظر أو الحدث يُجزأ إلى أجزاءه أو مستوياته المكوّنة له، وبعدهذ يعاد بناء هذه الأجزاء بأشكال مختلفة، تتفق مع مبدأ المونتاج البنائي - الإيقاعي أو العاطفي أو الفكري، وعلاوة على تغييرات نطاق آلة التصوير هناك أيضاً تغييرات زاوية آلة التصوير، التي يمكن أن تغير المنظورات الخاصة بمستوى ولا تغير المستويات المفردة. والقطع إلى زاوية مختلفة في نفس المنظر هو، من

جانب آخر، إعادة ترتيب أو تنظيم للمستويات المحتوية على الحدث. هذا التنظيم أو التتابع لمستويات هو جوهر فن أيزنشتاين. وعمق المجال ليس مختلفاً عن ذلك من حيث الجوهر في المبدأ والهدف عموماً؛ فهو يضيف الصفة الذاتية على تتابع المستويات داخل نطاق اللقطة؛ وهو مثلاً الأعلى، كما يقدمه بازان، والمتضمن لكل المستويات المحتوية على الحدث داخل نطاق إعداد آلة التصوير. وبكل المستويات الخاصة بوضع ما أمام آلة التصوير أو في متناولها، ربما يُنجز الحدث التام لمنظر داخل لقطة واحدة، وكما هو الحال في سينما المونتاج، فالحدث الدرامي يتقدم هنا عن طريق تغيير وتفاعل المستويات، ولكن هذا يحدث بواسطة حركة آلة التصوير و/ أو بواسطة حركة الممثلين، الذين هم أنفسهم مستويات أو أجزاء من مستويات، من خلال مستويات المنظر أو برباطة معها.

وفى الوقت نفسه يجب أن تنظم آلة التصوير هذه المستويات من حيث الأهمية والتأثير الدرامى .. إلخ. باستخدام عمق المجال يكتسب تتابع المستويات طابع السلاسة ويشق طريقه بانسياب رقيق لا بقفزات، ولكن الحل الصحيح لمنظر ما يصبح أكثر صعوبة وأشد تعقيداً، ويجب أن يكون كل حدث المنظر وقابلية الاستخدام التام لكل مستوياته كامنين فى الصورة الأولى للقطعة أو يمكن الوصول إليهما، كما يجب أن تُجرى اللقطات بعناية وتُكرَّر بدقة. وهناك مثال قدمه بازان عن الطريقة التى ينظم بها عمق المجال المستويات داخل الإطار، وهو منظر فى فيلم «الثعالب الصغيرة» The Little Foxes يشغل فيه صندوق من الصلب الطرف الأقصى من مقدمة الإطار وهناك عدة شخصيات تبحث عنه، مرتبة فى عدة مستويات خلفه، وثمة حالة أكثر إفراطاً هى منظر فى فيلم «المواطن كين» تطلع فيه مسز كين على ميراث ابنها، واللقطة المصورة بالة تصوير ثابتة لقطة ضيقة جداً وعميقة جداً، وهى دهليز بصرى تقريباً، وداخل الحجرة الصغيرة المضغوطة نرى الأم الضخمة فى مقدمة المنظر وصاحب المصرف خلفها، ونافذة فى الجدار الواقع وراءهما نرى من خلالها على البعد كين الصغير وهو يلعب بمزلجته. ليس تكوين اللقطة فحسب بل حدثها الدرامى هو ما يتطلب أن تتحرك العين باستمرار إلى الخلف وإلى الأمام، ومن الواضح أن معالجة

جودار للمستويات فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» مضادة مباشرة للمعالجة فى هذه اللقطة، بل هى الطرف الأقصى فى الاتجاه المعاكس، فالمجال البصرى عند جودار لديه القليل من العمق أو خال من العمق ويحتوى على - أو يطمح إلى - طول لا نهائى؛ حيث إنه يوجد فى مستوى جانبى واحد.

دراسة فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تشير إلى أوجه شبه ضمنية بين المونتاج وعمق المجال، وتؤدى إلى وضع فيلم جودار بعيداً عن أى من مدرستى جماليات السينما: فكل من المونتاج وعمق المجال يعرف السينما بتعبيرات تعدد المستويات، وكلاهما ينظر إلى مسألة الشكل أو التقنية كإدراج لمستويات أو كعلاقة بين مستويات فى بنية ذات معنى. بينما جودار فى «عطلة نهاية الأسبوع» يتخلى عن تعدد المستويات كخطة سينمائية، ومن ثم يرفض كلتا المدرستين.

ما هى المعانى المتضمنة فى هذه التحولات من ثلاثة أبعاد إلى بعدين، ومن العمق إلى التسطيح؟ إن تفسيراً أيديولوجياً يطرح نفسه، فعمق المجال يُبرز عالماً برجوازياً عميقاً، وثرياً، ومعقداً، وغامضاً، وخفياً بصورة لا نهائية. وصور جودار المسطحة تجعل هذا العالم يتقوَّض فى واقع دى بعدين؛ وبالتالي فالارتداد إلى سينما ذات مستوى واحد توضيح لرؤية البرجوازية إلى العالم وللصورة الذاتية وهجوم عليهما^(٧). فالشخصيات البرجوازية فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» تعدو بلا غموض وراء الأهداف الدنيوية للمال والأداء الداعر، ولا يوجد هنا التباس ولا تعقد أخلاقى، فقد ألغيت تلك المساحة التى يمكن أن يفقد فيها المشاهد نفسه، ويكتشف فروقاً وأوجه قرابة، ويعقد مقارنات، ويصدر أحكاماً؛ فالمشاهد تُعرض عليه صورة وحيدة مسطحة للعالم عليه أن يفحصها، وينقدها، ويقبلها أو يرفضها، وهكذا فالتسطيح فى فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» لا يجب أن يُحلَّ فى حد ذاته بل فى علاقته بالأشكال السابقة، وبالصورة الذاتية البرجوازية، وعلى الأخص علاقته بعمق المجال. موضوع فيلم «عطلة نهاية الأسبوع» هو البرجوازية التاريخية، والبرجوازية فى التاريخ، والتسطيح فى الفيلم لا يجب فهمه بصورة جامدة (استاتيكية)، وكلحظة وحيدة، بل يجب أن يفهم على

نحو جدلى كعملية تسطیح، ومع التأكید على هذا الترابط الشامل، فإن الترابطات النوعية الخاصة بالمعانی المتعددة للتسطیح تقع فى المكان الصحیح. إن تتابع الأوجه لا یضاعف فقط وجهات النظر تجاه العالم البرجوازى بحيث یصبح من الممكن إصدار حکم نهائى أو التوصل إلى أى نوع من الیقین، وإنما یظهر عالماً برجوازياً محکماً لا یتستند على الإطلاق. وصیغة اللقطة المتحركة عند جودار تلجّ على منظور أحادى، وعلى كفاءة نظرة عامة شاملة وحيدة لفهم العالم البرجوازى الشفاف وسهل الاستیعاب، وفى حین أن الشكل المعقد، فى المونتاج وعمق المجال، یشکّل من مادة بسيطة ویؤسسها تدريجياً كشیء معقّد أيضاً، فإن الشكل البسيط عند جودار یتشکل من مادة بسيطة، وبنية اللقطة المتحركة والمستوى الوحيد توحى بجوهر برجوازى واهن بصورة لا نهائية ومسطح بشكل مطلق، لا یمکن أن یقدّم بتفاصيل كثيرة بل یمکن أن یعاین فقط، وأخيراً فالنطاق الوحيد لآلة التصوير لا یمثل فحسب رفضاً للمشاركة فى فضاء برجوازى، من خلال حركة أمامية لها، وإقحام لنطاقاتها .. إلخ، وإنما له علاقة أيضاً بالمحافظة على المنظور النقدى. ومع افتراضنا أن موضوع الفیلم هو البرجوازىة التاريخية، فجودار یحافظ على جعل موضوعه نصب عینیه طوال الوقت، ویرفض التقاط العالم البرجوازى قطعة قطعة، أو الاختیار فى نطاقه، أو تفضیل جزء منه على أى جزء آخر- حتى للحظة واحدة- لأن ذلك یتضمن خسوفاً جزئياً للكلّ، فطبیعة الكلّ البرجوازى وخطة نقده یتلزمان ألا یغیب الكل عن الرؤیة، أو یجزأ إلى أجزاء وأوجه، بل یمتدّ دائماً أمام المشاهد شیئاً وحيداً وكلاً موحداً. من الواضح أن نطاق اللقطة العامة هو نطاق الكلّ، وأن اللقطة المتحركة هی وسیلة معاینته النقدية؛ ولهذا السبب لا یمسح جودار أيضاً بملء نطاقات اللقطة القریبة واللقطة المتوسطة القریبة، لأن وضع وجه أو شخصية ضخمة فى مقدمة المنظر یعوق رؤیة الكلّ جانبياً، ویصرف الانتباه إلیه بالمعنى العاطفى والفكرى كذلك. التسطیح فى فیلیم «عطلة نهاية الأسبوع»، بمعانیه المختلفة، هو فى واقع الأمر نتاج كلية شكلية ترفض التخلّی عن المنظور الكلّی لكلیته الاجتماعية- التاريخية التى تعتبر موضوع الفیلم.

هوامش

(١) هذا المقال جزء من دراسة نقدية أطول عنوانها فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، تدرس الفيلم في سياقاته التاريخية المختلفة: السينما وتاريخ الدراما، والسينما والبرجوازية، وتاريخ الإنسان.

(٢) قطعة مفردة من فيلم غير مؤلف ؛ وبديهي أن " الطويل" يكون نسبة إلى " القصير" - وقد يبدو أن القطع يهدف إلى لقطة تُستخدم لإحداث تأثير مستقل تماماً وليس كجزء من مخطط مونتاجي. ولا تحتوى أى من أفلام أيزنشتاين الأولى على لقطة طويلة مفردة - وكان ذلك هو النقاء النظري في ممارسته ؛ ولا يوجد فيلم لجودار بدون لقطات طويلة عديدة.

(٣) مشهد مصور بلقطة واحدة ؛ مشهد اللقطة الواحدة. والمشهد هو سلسلة من المناظر التي تربطها علاقة منطقية إلى حد كبير ؛ والمنظر هو لقطة أو لقطات تشمل حدثاً درامياً وحيداً ومتصلاً. ويجب أن نتذكر دائماً أن " مشاهد " جودار ليست على غرار مشاهد السينما الروائية التقليدية، ومن ثم فإن مفهومى " المشهد " و" اللقطة المشهدية " يفقدان معنييهما الواضحين عند بارزان. فما هي المعانى التي ستحل محلها ؟ ذلك ما لا نعرف إجابته حتى الآن. انظر أندريه بارزان:

"The Evolution of the Language of Cinema" (tr. By Hugh Gray), in What is Cinema ? (Berkeley, 1967), at 23; also contained in The New Wave, ed. By Peter Graham (New York, 1968), at 25.

(٤) مع الممكن، مع ذلك، أن يحقق توليف جودار هنا الوظيفة الكلاسيكية للمونتاج؛ تلك الوظيفة الخاصة بالتباين أو التعارض: الاحتجاج التجارى لفرقة الستونز في مواجهة أصالة تمرد السود .. إلخ.

(٥) يقدم جودار تغييراً مهماً هو قطع اعتراضى من شخص على وشك الكلام إلى الشخص الذى يستمع. تقول إحدى الشخصيات: " فى الأفلام ترى الناس يتحدثون لكنك لا تراهم يُنصتون".

(٦) وكأنها مصادفة، فهذه العبارة تظهر أيضاً فى ترجمة ستوارت جلبرت لكتاب أندريه مالرو "متحف بلا جدران" " : Museum Without Wall (Garden City, 1967, page 75) إن وسيلة النسخ فى السينما هي الصورة الفوتوغرافية المتحركة، ولكن وسيلتها فى التعبير هي تتابع المستويات. (المستويات تتغير حين تتحرك آلة التصوير ؛ وتتابعها هو الذى يشكل القطع). وهناك ترجمة خاطئة ماثلة لكلمة Plan الفرنسية (لقطة) عندما تظهر بدلاً منها كلمة Plane فى ترجمات جلبرت لتهجئات مالرو فى هذه الفقرة من الجزء الأول من كتابه:

The Psychology of Art: I: Museum Without Wall (New York, 1949-51, page 112) وأيضاً فى كتابه The Voices of Silence. (New York, 1953, p 122) ، وهو الكتاب الذى

اندفع فيه إلى الإصرار على أن الزمن المعتاد لكل مستوى [plane] هو عشر ثوان، ولكن مالرو كان يشرح ببساطة الرأي الكلاسيكي القائل بأن القطع، أى تتابع اللقطات، هو مصدر قدرة التعبير فى السينما.

(٧) هذا التحول هو أكثر من تحول شكلى، فالممارسون والمؤيدون لعمق المجال آمنوا بصدق بهذا العمق الأخلاقى والغموض. ويشير بازان إلى أن تصور وتفسير فيلم «المواطن كين» يعتمدان على تكوين الصورة، والأمر يكاد لا يختلف فى تحفة رائعة. وأفلام وليم وايلر التى تستخدم عمق المجال والتى (كما يقول بازان) تحوى القليل أو تخلو من الغموض ليست تحفاً. وفى حالة كهذه يصبح عمق المجال مجرد صيغة مفروضة، وأسلوب بلا قرائن داخلية. (أفضل أفلام وايلر مثل فيلم «الرسالة» The Letter ليست مبنية على أساس عمق المجال). أما ويلز المخرج الأعظم لعمق المجال فهو أيضاً المخرج الذى صنع أكثرية من الأفلام المتعلقة بتيمة الغموض التى لا تستنفد. وليس فيلم «المواطن كين» فحسب ولكن الكثير من أفلامه الأخرى أو معظمها يتركز حول الغموض المستغلق، وأفلام عديدة مثل «المواطن كين» أيضاً تتواصل من خلال تعدد وجهات النظر والمنظورات وتفشل برغم ذلك فى تقديم يقين فيما يتعلق بالقضايا الأساسية.

المدرس الخصوصى - الشفرة فى السينما الكلاسيكية

دانييل دايان

يحاول مقال دايان، أكثر من أى مقال آخر فى هذا الكتاب، أن يدرس علاقة الصورة - المشاهد انطلاقاً من أساس نظرى ونظام موجّه. وينقاشه لتأجيل مغزى لقطة حتى اللقطة التالية، يبين إلى أى مدى تصبح السينما الكلاسيكية، على مستوى النطق enunciation، "المتحدث من بطنه للأيديولوجية". ومناقشته معقدة تماماً وتقتبس من القاموس المفاهيمى لجاك لاكان فكرة النظم الرمزية والخيالية، ومن لويس ألتوسير فكرة العلاقة المتبادلة بين الذات (أو النفس) والأيديولوجية (الواقع أن الدور الأساسى تقريباً للأيديولوجية هو تشكيل الذات) ومن جان لويس شيفر Schefer وچان بيبير أودار Oudart الفكرة المتعلقة بوظيفة الشفرات الخاصة بالتمثيل representation وبالمَنْظور فى التصوير الزيتى الكلاسيكى وفى السينما الكلاسيكية.

ومن خلال دراسة مفصلة لهذه المفاهيم، يكتشف دايان وظيفة "الشخص - الغائب" فى السينما ؛ وهو المشاهد الآخر أو الشبح الذى تعتبر لمحته اللمحة المسموح لنا بها، غير أنه هو نفسه يبقى غائباً، وبدون شفرات المنظور الكامنة فى العدسات، ما وُجد هذا الشخص الغائب وما ظهر المجال البصرى الذى نشاهده متضمناً مصدره عند نقطة مهمة. ولكن السينما الكلاسيكية لا توفر لنا ببساطة وجهة نظر شخص غائب غير محدد. ومن خلال الوسيلة الكلاسيكية للقطة واللقطة العكسية يصبح الشخص الغائب شخصية، ويتحول العالم البصرى للفيلم من النطق إلى الخيال، كما يتحول إلى عالم غير مصنوع (على يد صانع الفيلم، وبواسطة نظام أيديولوجى) بل إلى عالم مرئى

ببساطة، " [الصورة] بلا علة"، وبهذه الوسيلة تقوم السينما الكلاسيكية بوظيفة أيديولوجية، حتى قبل أن نبدأ في دراستها كخيال (بنية السرد، الأسلوب .. وهلم جرا). اللقطة الأولى على مستوى النطق هي الدال للقطعة التالية لها، واللقطة الثانية هي مدلول اللقطة السابقة عليها (هناك تعريف لهذين المصطلحين في التعريفات التي تعقب فصل البنيوية - السيميولوجيا)، وعند دايان وأودار يمثل هذ توحشاً للمشاهد، الذى سُرِق من حاضره ووضع فى علاقة متخيلة مع الشاشة. إنه عنف أيديولوجية، يصبح غير مدرك من خلال إظهاره على أنه " طبيعى".

وهناك نقاط كثيرة يناقشها دايان يمكن أن تكون مجال مناظرة (كما يشير رد وليم روثمان بوضوح على هذا المقال - فى المقال التالى)، ولكن بمحاولته توضيح إلى أى مدى تؤدى الأيديولوجية وظيفتها على مستوى منهجى داخل نطاق أشكال محددة من التواصل، يقدم دايان منظوراً نظرياً مثيراً على مستوى تفاعل الصورة - المشاهد، وهو منظور مفقود تماماً فى المناظرات الأكثر تقليدية حول مقابلة المونتاج باللقطة الطويلة.

* * *

تُعنى السيميولوجيا (علم العلامات) بالسينما من وجهتين^(١): فهى من ناحية تدرس مستوى الخيال، أى تنظيم محتوى الفيلم، ومن ناحية أخرى تدرس مسألة "اللغة السينمائية"، أى مستوى النطق. وقد أوضح نقاد بنيويون مثل بارت، ونقاد "كراسات السينما" فى مقالهم "مستر لنكولن الشاب" أن مستوى الخيال منظم فى لغة ذات حروف، وفى تنظيم أسطورى تُقدّم الأيديولوجية ويُعبّر عنها من خلاله. ويتساوى النطق السينمائى Filmic enunciation مع الخيال فى الأهمية، لكنه، مع ذلك، دُرِس بدرجة أقل بكثير، وهو النظام الذى يتفاوض على حرية اقتراب المشاهد من الفيلم - النظام الذى "يتكلم باسم" الخيال. وهذه الدراسة تحاول إثبات أن هذا المستوى نفسه بعيد عن أيديولوجية حرة، فهو لا ينقل فحسب ويشكل حياذى الأيديولوجية الخاصة بالمستوى الخيالى، بل، وكما سوف نرى، مبنى لكى يحجب

المصدر الأيديولوجي والطبيعة الأيديولوجية للتعبيرات السينمائية. ونظام النطق الذى سوف نحله فيما بعد - وهو أساساً نظام لرأب الصدع^(٢) suture - ، يؤدى وظيفته كـ "مدرس خصوصى- شفرة"، وينطق بلسان الشفرات التى يعتمد عليها الخيال، وهو الوسيط الضرورى بينها وبيننا. ونظام رأب الصدع يمثل بالنسبة للسينما الكلاسيكية ما تمثله اللغة اللفظية بالنسبة للأدب. وتتوقف الدراسات اللغوية حين يصل المرء إلى مستوى الجملة، وبالطريقة نفسها، يبدأ النظام الذى سوف نحله فيما بعد من اللقطة وينتهى بالتعبير السينمائى. ووراء نطاق التعبير ينتهى مستوى النطق ويبدأ مستوى الخيال.

وبحثنا تمتد جذوره إلى الكتابات النظرية لزمان ومكان محددين، لا بد من تعيينهما. فالأحداث السياسية فى مايو ١٩٦٨ غيرت الفكر السينمائى فى فرنسا، وبعد فترة مثالية سيطر فيها أندريه بازان، تأثرت فترة ظاهراتية بكوهين سيات وچان ميترى وبعض النقاد والمنظرين السينمائيين الذين تبوّأ منظوراً يجمع بين السيميولوجيا والماركسية، وقد تمثلت هذه النزعة بأفضل صورة فى ثلاث جماعات تأثرت بشدة بالمجلة النقدية الأدبية "على علاته" (تل كيل) Tel Quel، وهذه الجماعات هى: جماعة دزيجا فيرتوف السينمائية ويرأسها جان بيير جورين وچان لوك جودار، وجماعة مجلة "سينيتيك" Cinéthique النقدية، وجماعة "كراسات السينما" الجديدة والمتحولة تحولاً عميقاً.

وبعد فترة قصيرة نسبياً من التردد والسجلات أسست "الكراسات" نوعاً ما من الجبهة المشتركة مع "تل كيل" و"سينيتيك"، وكان برنامجها، خلال الفترة التى بلغت ذروتها بين عامى ١٩٦٩، ١٩٧١ هو إرساء أسس علم سينما، وتطلب هذا، بتعريف ألتوسير "قطيعة معرفية" مع الخطابات السينمائية الأيديولوجية السابقة. وبعد عام ١٩٦٨ شملت وجهة نظر "الكراسات"، والخطابات الأيديولوجية أنساقاً بنيوية ذات أسلوب تجريبي، وفى سعيها لإحداث هذه القطيعة داخل نطاق الخطاب السينمائى ركزت "الكراسات" على مؤلفين من الجيل الثانى من البنيويين (كريستيفا، دريدا،

وشيفر) وعلى أولئك المؤلفين من الجيل الأول الذين عارضوا أى تفسير تجريبي لكتابات ليثى شتراوس.

وكانت النقطة الأساسية تحاشي أى تفسير لبنية، قد يجعلها تبدو كأن هذا التفسير هو علتها الخاصة، وبالتالي يحررها من أحكام الذات والتاريخ، وحسب صياغة آلان باديو Badiou :

"عُرِف النشاط البنيوي منذ سنوات قليلة بأنه البنية الخاصة بـ "صورة الشيء"، وهذه الصورة فى حد ذاتها ليست إلا فِكْراً مضافاً إلى الشيء. والكتابات النظرية الحديثة المسترشدة بكل من المجال الماركسى ومجال التحليل النفسى تثبت أن ذلك المفهوم للبنية ينبغي رفضه بالكامل. ويزعم مفهوم كهذا أنه موجود ضمن ما يتعلق بالشيء الواقعى، وهذه معرفة يمكن فقط أن يصبح بها الواقعى هو الشيء. وعلى ما يعتقد فإن هذه المعرفة موجودة بالفعل، وتنتظر فحسب الكشف عنها". (اقتبسها جان ناربونى فى مقال عن چانسو، "كراسات السينما"، العدد ٢١٩).

ومفهوم كهذا، بعدم قدرته على فهم دواعى بنية، وما هى هذه الدواعى وكيف تقوم بوظيفتها، ينظر إلى البنية على أنها علّة فى حد ذاتها، ويُستعاض بذلك عن النتيجة بالسبب، ويبقى السبب مجهولاً أو يصبح أسطورياً (المؤلف "اللاهوتى"). وتؤمن بنيوية "الكراسات"، من جانب آخر، بأن الكل أكبر من حاصل جمع أجزائه، وأن البنية ليست فقط نتيجة قابلة للوصف، لكنها الأثر لوظيفة بانية، ومهمة الناقد هى تعيين الوسيلة غير الملموسة لهذه الوظيفة، وبالتالي يصبح الكل الخاص بالبنية حاصل جمع أجزائها مضافاً إليه سبب البنية، ومضافاً إليه كذلك العلاقة بينهما، التى تُربط من خلالها البنية بالسياق الذى أنتجها؛ ولهذا فإن دراسة بنية لا يعنى البحث عن المعانى الكامنة فيها، بل يعنى البحث عمّا يسبب أو يحدد هذه البنية.

ومع التسليم بمشروع "كراسات السينما" للبحث عن الأسباب، فإننا نتساءل ما هى الوسائل التى كانت متاحة لتحقيق هذا المشروع ؟ كما يشير باديو، هناك منظومتان فكريتان تطرحان مفهوماً بنيوياً للسببية، هما ماركسية لويس ألتوسير

والتحليل النفسى عند چاك لاكان. وقد أثرت فرضيات ألتوسير بشدة فى النتاج النظرى لـ "كراسات السينما" فى الفترة محل البحث، وكان يُعلّق على تأثيره باستمرار، ويُقدّم بوضوح داخل نصوص " الكراسات "، ومن يعقبون عليها. وكان تأثير التحليل النفسى عند لاكان مفهوماً بدرجة أقل بكثير، حيث إنه منظومة أخرى، كان من المتوقع أن ينشأ عنها علم سينما، بوسائل نقد يُنسب إلى البنيوية التجريبية.

إن التحليل النفسى عند لاكان علم:

" كلمة لاكان الأولى تعنى: أن فرويد، من حيث المبدأ، أسس علماً. علماً جديداً كان خاصاً بشيء جديد: اللاوعى.... وإذا كان التحليل النفسى علماً لأنه العلم الخاص بشيء محدد، فهو أيضاً علم لديه بنية كلّ العلوم: فهو يمتلك نظرية وتقنية (منهج) تجعل المعرفة وصيرورة هدفها ممكنة فى ممارسة محددة. وكما فى كل علم متشكل بأصالة، فالممارسة ليست المطلق الخاص بالعلم ولكنها لحظة تابعة نظرياً، اللحظة التى تصبح فيها النظرية منهجاً (تقنية)، وتحقق تماساً نظرياً (معرفة) أو تماساً عملياً (علاج) مع هدفها المحدد (اللاوعى)^(٣).

يُميّز لاكان، مثل كلود ليفى شتراوس، بين ثلاثة مستويات داخل نطاق الواقع الإنسانى: المستوى الأول هو الطبيعة، والمستوى الثالث هو الثقافة، أما المستوى الوسيط فهو المستوى الذى تُحوّل فيه الطبيعة إلى ثقافة، وهذا المستوى الاستثنائى يعطى بنيته للواقع الإنسانى؛ إنه المستوى الخاص بالرمزى، والمستوى أو النظام الرمزى يشمل كلا من اللغة ونظم أخرى تنتج الدلالة، ولكنها مبنية أساساً باللغة.

التحليل النفسى اللاكانى هو نظرية خاصة بالذاتية البينية intersubjectivity، بمعنى أنه ينصب على العلاقة (العلاقات) بين " الذات " و " الآخر " دون الاعتماد على الأشخاص الذين يشغلون هذه المواضع، والنظام الرمزى هو شبكة من العلاقات، وأى "ذات" قابلة للتحديد بحكم وضعها داخل نطاق هذه الشبكة، ومنذ اللحظة التى تنتمى فيها "ذات" إلى ثقافة فإن علاقاتها الأساسية بـ "الآخر" تتولى أمر رعايتها هذه الشبكة.

وبهذه الطريقة، تُعطى قوانين النظام الرمزي شكلها للطرق الخاصة الطبيعية أصلاً، بتحديد خطوط رحلاتها الإجبارية التي يمكن أن تكون مقنعة من خلالها، والنظام الرمزي بدوره مبنى باللغة، وهذه القوة البانية للغة تفسر الوظيفة العلاجية للكلام في التحليل النفسي، فمهمة المحلل النفسي، من خلال حديث المريض، هي إعادة ربطه بالنظام الرمزي، الذي يتلقّى منه صورته الذهنية الخاصة.

وهكذا فالذات، بالنسبة للاكان وخلافاً لديكارت، ليست أساساً جوهرياً في عمليات الإدراك؛ أولاً، لأنها وظيفة واحدة فقط من وظائف سيكولوجية كثيرة. وثانياً، لأنها ليست وظيفة فطرية؛ فهي تظهر في وقت محدد أثناء نمو الطفل ويتعين أن تتشكل بطريقة محددة، ويمكن أيضاً أن تتبدل، وتتوقف عن الأداء، وتختفى، وكونها في المركز الفعلي لما ندركه بوصفه نواتنا، فهذه الوظيفة خفية وغير مفنّدة. ولكي يتجنب لكان الدلالات السطحية " الذاتية " فقد سمى هذه الوظيفة: " الخيالية " The imaginary . ويجب أن يفهم المصطلح بطريقة حرفية – إنه مجال الصور.

والوظيفة الخيالية يمكن تمييزها من خلال ظروف تكوينها أو بواسطة النتائج المترتبة على اختفائها.

وتتشكل الوظيفة الخيالية (الخيالي) أثناء عملية يسميها لكان طور المرأة the mirro-phase. وهي تحدث عند الطفل من سن ستة أشهر حتى ثمانية عشر شهراً وتحتل موقعاً متناقضاً، فهي، من ناحية، لا تملك سيادة على جسده؛ لأن الأجزاء المختلفة من الجهاز العصبي لم تتناسق بعد، ولا يستطيع الطفل من ثم أن يحرك أو يسيطر على كل جسده، بل يستطيع فقط أن يحرك أو يسيطر على الأجزاء المنفصلة المنعزلة. ومن ناحية أخرى، فإن الطفل ينعم منذ أيامه الأولى بنضج بصري مبكر، وأثناء هذه المرحلة، يحدّد الطفل هويته بالصورة البصرية للألم أو الإنسان الذي يلعب دور الأم. ومن خلال هذا التحديد للهوية يدرك الطفل جسده الخاص ككل موحد بواسطة التشابه الجزئي مع جسد أمه، وبالتالي فإن فكرة جسد موحد وهم قبل أن تصبح واقعاً، إنها صورة يتلقاها الطفل من الخارج.

وبالوظيفة الخيالية تتوحد الأجزاء الخاصة بكل الجسد لتشكل جسداً واحداً، وبناء عليه تُشكّل شخصاً ما: ذاتاً واحدة. الهوية، إذن، بناء شكليّ يعتمد أساساً على محدّد الهوية، والهوية هي تأثير واحد من بين تأثيرات أخرى للبنية، التي تتكون من خلالها الصور: الوظيفة الخيالية. وهكذا فإن لاكان يعمل على إلغاء تقديس راديكالي للذات: الـ "أنا" و "الذات ego" و "الذات subject" ليست إلا صوراً، وانعكاسات. والوظيفة الخيالية تُشكّل الذات من خلال تأثير "مرآوى" شائع في تكوين كل الصور، فالمرآة على حائط تنظّم الأشياء المختلفة في حجرة داخل صورة موحّدة ومحددة، وكذلك أيضاً تعد "الذات" مجرد انعكاس موحّد.

ويفضى اختفاء الوظيفة الخيالية إلى الفصام (الشيزوفرينيا)، فالشخص المنفصم، من ناحية، يفقد الفكرة الخاصة بـ "ذاته"، وبشكل أكثر تعميمياً، يفقد الفكرة الفعلية عن الذات، عن الإنسان، ويفقد على السواء الفكرة الخاصة بهويته وخاصية تحديد الهوية، ومن ناحية أخرى يفقد الفكرة الخاصة بوحدة جسده، وتمتلئ أوهامه بأطياف مرعبة لأجساد مفككة، كما في اللوحات الزيتية لهيرونيمس بوش، وأخيراً، فالمنفصم يفقد سيطرته على اللغة، ومثال الانفصام يوضح دور اللغة في أداء الوظيفة الخيالية عموماً. ولأن هذه العلاقة بين اللغة والوظيفة الخيالية بالغة الأهمية بالنسبة لموضوع بحثنا، وهو دور الوظيفة الخيالية في السينما، فإننا سوف نواصل بحث هذه النقطة ببعض التفصيل.

دور الوظيفة الخيالية في الاستفادة من اللغة يشير إلى عالم كامل من عدم المواعمة، غائب بالفعل في التقديرات التقليدية للغة، وقد كبح سوسير فحسب أو تجنب مسألة دور الفرد في استخدام اللغة، فالفرد استبعد من مجال علم اللغة السوسيري بكامله، وهذا الاستبعاد يحكم التقابلات الشهيرة بين الشفرة والرسالة، والنموذج والتركيب، والنسق اللغوي والكلام، وفي كل حالة، يمنح سوسير موافقة مقتضى الحال اللغوية لأحد المصطلحات ويمنعها عن مصطلح آخر. (فمصطلح التركيب syntagm لا يُستبعد ولكنه يوضع تحت مصطلح نماذج paradigms التركيبات syntagms،

أى بمعنى النحو (syntax). وبهذه الطريقة يميّز سوسير بين مستوى عميق للبنيات اللغوية ومستوى سطحي، حيث تتجلى تلك البنيات نفسها على نحو تجريبي. ويُنسب المستوى السطحي إلى حقل الذاتية، أى إلى علم النفس. " النظام اللغوي يساوى اللغة مطروحاً منها الكلام " ومع ذلك، فالكلام يمثل الاستفادة من اللغة. إن الكينونة التي يعرفها سوسير هي اللغة مطروحاً منها فائدتها. وبطريقة معكوسة، يتجاهل علم النفس التقليدي اللغة بتعريفه للتفكير بوصفه سابقاً عليها، ورغم هذا الاستبعاد المتبادل فإن عالم الذات وكون اللغة يلتقيان بالفعل، فالذات تتكلم، وتفهم ما يُروى لها، وتقرأ .. إلخ.

لكي يكتمل الخطاب البنوي لابد أن نشرح علاقة اللغة / الذات. (لاحظ مطابقة مقتضى الحال في نقد باديو للبنوية التجريبية عند سوسير). وهنا يعتبر تعريف لاكان للذات باعتبارها وظيفة خيالية (الخيالى) تعريفاً مفيداً: فالتردى الفصامى يبين أن اللغة لا يمكن أن تقوم بوظيفتها بدون ذات. وهذه الذات ليست "ذات" علم النفس التقليدي: ما يوضحه لاكان هو أن اللغة لا يمكن أن تقوم بدورها خارج نطاق الوظيفة الخيالية، واقتران نظام اللغة بالوظيفة الخيالية يبرز تأثير الواقع: البعد المرجعى للغة، فما ندركه كـ"واقع" يمكن تعريفه بأنه نقطة تقاطع وظيفتين، أىُّ منهما ربما يُفتقد. وعلاوة على ذلك فاللغة نظام تمييزات، فمعنى جملة يقدم بصورة سلبية، أى باستبعاد الاحتمالات الأخرى التي يتيحها النظام شكلياً، وحقل الوظيفة الخيالية (الخيالى) يترجم هذا المعنى السلبي إلى معنى إيجابى، وبتنظيم الجملة داخل كلِّ، بإعطائها حدوداً، تُحوّل الوظيفة الخيالية الجملة إلى صورة، إلى شىء منعكس. ويتشاور الذات مع وحدتها واستمراريتها الخاصين حول الجملة فإنها تُنظّمها فى جسد، مانحةً إياها هوية خيالية، هذه الهوية، التي يمكن أن تسمى " كيان " أو " ذات " الجملة، هي معنى الجملة، وبنفس الطريقة التي يكون فيها المعنى المقصود بـ "أنا أكون"، هو وحدة جسد.

الوظيفة الخيالية ليست مقيدة بالجانب التركيبى لاستخدام اللغة، فهي توجه النماذج أيضاً، وهناك فقرة مشهورة لبورخيس، اقتبسها من كتاب فوكو " نظام الأشياء "، توضح هذه النقطة، فهناك دائرة معارف صينية خيالية تصنف الحيوانات

طبقاً لهذا المخطط: (أ) تنسب إلى الإمبراطور ؛ (ب) يجعله مُلاماً، (ج) داجن ؛ (د) حيوانات تجارب (حرفياً خنازير غينية، وهى نوع من الفئران البيضاء - م) ؛ (هـ) سمندرات (برمائيات - م) ؛ (و) خرافية ؛ (ز) كلاب بلا مقود ؛ (ح) يتضمنها التصنيف الحالى. ووفق رأى فوكو، فإن هذا المخطط "من المستحيل فهمه" لأن الأماكن التى وضعت فيها الأشياء مختلفة جداً عن بعضها البعض، حيث يصبح من المستحيل أن نجد أى مظهر خارجى يقبل كل الأشياء المذكورة، ومن المستحيل أن نجد مكاناً مشتركاً لكل الحيوانات، وأساساً مشتركاً بينها، والمكان المشترك المفتقد هنا هو ذلك المكان الذى يوحد الكلمات والأشياء. ونماذج اللغة ونماذج الثقافة تتوحدان بسبب الشعور بمكان مشترك (توبوس topos) مشاع لكل عناصرهما، وهذا المكان المشترك يمكن تعريفه على مستوى التاريخ أو المجتمع بأنه "وحدة معرفية" أو "أيديولوجية". كما أن هذا المكان المشترك هو ما يفتقده الشخص المنفصم.

بناء على ذلك، وباختصار، فإن الوظيفة الخيالية الموحدة المرآوية تشكل، من ناحية، الجسد الخاص للذات، وتشكل من ناحية أخرى القيود والأساس المشترك، اللذين بدونهما تتبدد التركيبات والنماذج اللغوية فى بحر لا نهائى من الاختلافات، وبدون الوظيفة الخيالية والقيود التى تفرضها على أى تعبير، فإن التعبيرات لا تؤدى مهمتها كمرايا للمشار إليه.

الوظيفة الخيالية، إذن، مكوّن أساسى فى الأداء الوظيفى للغة، فما هو دورها فى الأداء اللغوى ؟ وما هو دورها فى نظم علامات أخرى ؟ إن نظم العلامات لا تتبع الأنماط نفسها، فكل منها يستفيد بشكل نوعى من الوظيفة الخيالية ؛ أى أن كلاً منها يمنح الذات وظيفة محددة. وننتقل الآن من دور الذات فى استخدام اللغة إلى دور الذات فى التصوير الزيتى الكلاسيكى وفى السينما الكلاسيكية، وهنا سوف تقوم كتابات جان بيير أودار وجان لويس شيفر وآخرين بدور المرشد فى وضع أسس بحثنا^(٤).

يُواجهنا في البداية الاختلاف الأساسي بين اللغة ونظم علامات أخرى، فقد رسَّخ حكم ستاليني شهير المكانة النظرية للغة: اللغة ليست جانباً من جوانب العلم ولا جانباً من جوانب الأيديولوجية، إنها تمثل نوعاً ما من قوة ثالثة، تبدو كأنها تعمل - إلى حد ما - بحرية بعيداً عن التأثيرات السياسية، ومع ذلك فالأداء الوظيفي لنظم علامات مثل التصوير الزيتي والسينما يبدى وبوضوح اعتماداً مباشراً على الأيديولوجية والتاريخ. والسينما والتصوير الزيتي منتجان تاريخيان للنشاط الإنساني، وإذا كان أداؤهما ينسب أدواراً معينة إلى الوظيفة الخيالية، فلا بد أن ينظر المرء إلى هذه الأدوار على أنها ناتجة عن اختيارات (واعية أو غير واعية) ويسعى إلى تحديد سبب هذه الاختيارات. ولهذا يطرح أودار سؤالاً مزدوجاً: ما هو الأداء الوظيفي السيميولوجي (العلاماتي) للتصوير الزيتي؟ ولماذا طوَّره المصورون الكلاسيكيون؟

يقدم أودار الإجابات التالية: (١) التصوير الزيتي الرمزي يعتبر خطاباً، وهذا الخطاب يُنتج طبقاً لشفرات رمزية، وهذه الشفرات مصنوعة مباشرة بفعل الأيديولوجية، ولهذا فهي خاضعة لتحولات تاريخية. (٢) هذا الخطاب يعرف سلفاً دور الذات ومن ثم يفرض مسبقاً قراءة للوحة الزيتية. والوظيفة الخيالية (الذات) تستخدمها اللوحة الزيتية لحجب وجود الشفرات الرمزية، والشفرات التي تؤدي وظيفتها دون أن تُدرَك تدعم الأيديولوجية التي تجسدها، في الوقت الذي تقدم فيه اللوحة "انطباعات عن الواقع". هذا الأداء غير المحسوس للشفرات الرمزية يمكن أن يعرف على أنه "تحييد": الانطباع المقدم عن الواقع يثبت أن الشفرات الرمزية هي "شئ طبيعي" (بديلاً عن كونها منتجات أيديولوجية). وهي تفرض رؤية للعالم تبررها طبقة معينة على أنها "حقيقة". (٣) هذا الاستغلال للوظيفة الخيالية (الخيالي)، وهذا الاستخدام للذات ربما يكون مصنوعاً بوجود نظام يسميه أودار "التمثيل" representation. وهذا النظام يحصر التصوير الزيتي والذات، وعلاقتهما، ويمارس عليهما سيطرة محكمة.

موقف أودار هنا متأثر إلى حد كبير بـ "فن التصوير الزيتي" لشيفر، فالصورة عند شيفر شئ يجب أن يفهم ليصبح الحجة التي يقدمها الرسام لإعطاء مثل عن

النظام الذى يترجم من خلاله الأيديولوجية إلى مشروعات مدركة حسيًا. "والشئ الممثل يعتبر " حجة " بالنسبة إلى التصوير الزيتي شأنه شأن " نص " مطروح، ويخفى الشئ نصية التصوير الزيتي بمنع المشاهد من التركيز عليها، ومع ذلك، فإن النص الخاص بالتصوير الزيتي يُطرح للبحث، وهو، إذا جاز التعبير، محجوب خارج الشئ، إنه هنا ولكننا لا نراه، وننظر من خلاله إلى الشئ الخيالى، إن الأيديولوجية مخبأة فى نظراتنا الحقيقية.

مدى تأثير التشفير وعملية حجبهِ هو ما يشرحه أودار بتحليله للوحة "وصيفات الشرف" Las Meninas لفيلاسكينز^(٥). فى هذه اللوحة الزيتية يطل أعضاء من البلاط الملكى والمصور نفسه على المشاهد، وبواسطة مرآة تقع فى خلفية الحجرة (مرسومة فى وسط اللوحة) نرى ما ينظرون إليه: الملك والملكة فى بورترية لفيلاسكينز. ويطلق فوكو على هذه اللوحة تمثيل التمثيل الكلاسيكى، لأن المشاهد - غير المرئى عادة - مدرج هنا داخل اللوحة نفسها، وبالتالي فإن اللوحة الزيتية توضح أدائها الوظيفى الخاص، ولكن بطريقة مفارقة ومناقضة، فالمصور يحدق فينا، فى المشاهد الذين يمرون أمام اللوحة، ولكن المرأة تعكس فقط شيئاً واحداً، لا يتغير، الزوج الملكى. ومن خلال هذا الإنكار يشير النظام الخاص بالتمثيل إلى أدائه الوظيفى الخاص، وتمثل المرأة بالمصطلحات السينمائية اللقطة العكسية للوحة، وبالمصطلحات المسرحية، تمثل اللوحة خشبة المسرح بينما تمثل المرأة جمهور المسرح. وينهى أودار تحليله بأن نص اللوحة يجب ألا يختزل إلى جزئه المرئى ؛ فهو لا يتوقف حيث تتوقف اللوحة، فنص اللوحة نظام يعرفه أودار بأنه " خشبة مسرح مزدوجة " فوق الخشبة الأولى العرض المقدم ؛ وفوق الخشبة الثانية جمهور ذلك العرض. والمرئى فى التمثيل الكلاسيكى هو فقط الجزء الأول من نظام يشمل الجزء الثانى غير المرئى ("اللقطة العكسية").

وإذا تحدثنا من الوجهة التاريخية فربما يقيم نظام التمثيل الكلاسيكى بالطريقة التالية، شكلت التقنيات الرمزية للفن فى القرن الخامس عشر نظاماً رمزياً سمح بنمط محدّد من التعبير التصويرى، ويُنتج التمثيل الكلاسيكى النمط نفسه من التعبيرات،

لكنه يخضعها لتحول مميز بتقديمها كتجسيد للمحة ذات، فالخطاب التصويرى ليس فقط خطاباً يستخدم الشفرات الرمزية، وإنما هو ذلك الخطاب الذى يراه شخص ما .

وبناء على ذلك، فحتى بدون المرآة فى لوحة " وصيفات الشرف " سوف تكون خشبة المسرح الثانية جزءاً من نص اللوحة، حيث يظل المرء يلاحظ الاهتمام فى أعين الشخصيات البارزة فى اللوحة .. إلخ. لكن حتى هذه التفسيرات السيكلوجية تقوى فقط بنية، تستطيع أن تؤدى وظيفتها بدونها، والتمثيل الكلاسيكى كنظام لا يعتمد على الذات فى التصوير الزيتى، والمناظر الطبيعية الرومانسية فى فن القرن التاسع عشر تُخضع الطبيعة إلى إعادة صياغة، تفرض عليها منظوراً لاستعمال عين واحدة، يُحوّل المنظر الطبيعى إلى منظر طبيعى تراه ذات محددة، ونمط هذا المنظر الطبيعى مختلف جداً عن المنظر الطبيعى اليابانى بمنظوره المتعدد، فالأخير ليس الجزء المرئى من نظام خشبة المسرح المزدوجة.

وعلى الرغم من استخدامه للشفرات والتقنيات الرمزية، فالسمة المحددة للتمثيل كنظام علاماتى هى أنه يُحوّل الشئ المصور إلى علامة، والشئ الذى جرى تصويره فى لوحة زيتية بطريقة معينة يعتبر الدال على حضور ذات، هى الذات التى تنظر إليه. والمفارقة فى لوحة " وصيفات الشرف " تثبت أن وجود الذات يجب أن يكون مدلولاً لكن أجوف، ومحدداً لكن مطلق السراح. وعند قراءة دوال حضور الذات نجد أن المشاهد يشغل هذا المكان، وتملاً ذاتيته الخاصة البقعة الفارغة التى تحددها اللوحة سلفاً. ويشدد لكان على العمل الموحد للوظيفة الخيالية (الخيالى)، التى يصبح فعل القراءة ممكناً من خلالها. ويعتبر التصوير الزيتى التمثيل موحداً بالفعل؛ فهو لا يطرح نفسه فقط بل يطرح كذلك قراءته الخاصة. وتستطيع الوظيفة الخيالية للمشاهد أن تتوافق فحسب مع الذاتية المدمجة الخاصة باللوحة الزيتية. وتُختزل حرية تلقى المشاهد إلى الحد الأدنى، فعليه أن يقبل أو يرفض اللوحة الزيتية ككل، ويترتب على هذا عواقب مهمة، إذا تناولناها أيديولوجياً.

حين أشغل مكان الذات، تصبح الشفرات التي قادتني إلى شغل هذا المكان محجوبة عني، وتختفى دوال حضور الشخص من وعيي لأنها دوال حضوري، وما أدركه هو مدلولها: نفسي. وإذا أردت أن أفهم اللوحة الزيتية، وألا أكون مجرد مفيد بالنسبة لها كعامل مساعد في فعاليتها الأيديولوجية، فيجب أن أتخلى العلاقة التجريبية التي تفرضها عليّ، ولكي أفهم الأيديولوجية التي تنقلها اللوحة الزيتية يجب أن أتجنب تقديم وظيفتي الخيالية الخاصة كدعم لتلك الأيديولوجية، ويجب أن أرفض هذا التوحد الذي تعرضه على اللوحة الزيتية بعجرفة شديدة.

يشدد أودار على أن العلاقة الأولية بين ذات ما وأى شىء أيديولوجي قائمة على الأيديولوجية كمصيدة، تحول دون أى معرفة فعلية فيما يتعلق بهذا الشىء. وهذه المصيدة تعتمد على خواص الوظيفة الخيالية، ويجب إزالتها من خلال نقد هذه الخواص، وتعتمد إمكانية المعرفة الفعلية على هذا النقد. وتزود دراسة أودار للتصوير الزيتي المحللّ النفسى للسينما بأداتين مهمتين لذلك النقد: مفهوم خشبة المسرح المزدوجة، ومفهوم إيقاع الذات فى مصيدة.

نشير أولاً إلى أن الصورة السينمائية، إذا نُظر إليها بشكل منعزل، فإن الإطار (الكادر) المفرد أو اللقطة الساكنة تماماً تُعادل (لأغراض دراستنا) بلوحة التصوير الزيتي الكلاسيكية، شفراتها، حتى وإن كانت "قياسية" لا رمزية، فهي منظمة وفق نظام التمثيل؛ وهى صورة مصممة ومنظمة لا كمجرد شىء يشاهد بل كلمحة خاصة بذات. فهل يمكن أن يوجد فن سينمائى لا يقوم على نظام التمثيل representation؟ هذا سؤال مشوق ومهم لا يمكن أن نتحرى إجابته هنا. ويبدو أنه لم يوجد فن سينمائى كهذا، لكن من المؤكد أن السينما الروائية الكلاسيكية، التى هى مجال اهتمامنا هنا، قائمة على نظام التمثيل. وحالة استيعاب السينما الكامل لنظام التمثيل عبر عنها بقوة جان لويس بودرى، الذى يحاول إثبات أن النظام المفاهيمى والأيديولوجية الخاصين بالتمثيل موجودان فى أدوات التصوير السينمائى نفسها، فعدسات آلة التصوير تنظم مجالها البصرى طبقاً لقوانين المنظور، التى تعمل بتلك الوسيلة على جعله مثل الإدراك

الحسى لذات ما، ويتتبع بودرى هذا النظام فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، اللذين طُوِّرت خلالهما تكنولوجيا العدسات التى لا تزال تهيم على التصوير الفوتوغرافى.

بديهى أن السينما لا يمكن اختزالها إلى صورها (كادراتها) الثابتة، وأن نظام العلامات فى السينما لا يمكن اختزاله إلى نظام علامات التصوير الزيتى أو الفوتوغرافى. والحق أن تتابع الصور السينمائية يهدد بقطع أو حتى بكشف أو هدم نظام التمثيل الذى يوجّه اللوحات الزيتية أو الصور الفوتوغرافية الثابتة؛ لأن تتابع اللقطات فى السينما، بتلك الطريقة نفسها، هو تتابع للمناظر، وتوحد المشاهد مع الوظيفة الذاتية التى تقترحها اللوحة الزيتية أو الصورة الفوتوغرافية يُقطع المرة بعد المرة أثناء مشاهدة فيلم. وبناء عليه، فالسينما تثير - على نحو قياسى ومنهجي - السؤال الرائع فى اللوحة الزيتية (وصيغات الشرف): "من يشاهد هذا؟" ونقطة الضعف فى تحليل أودار تكمن هنا بالتحديد: ماذا يحدث لعلاقة المشاهد بالصورة بفعل تغيرات اللقطة المميزة للسينما؟

تكاد المسألة الأيديولوجية أن تكون أقل أهمية من المسألة السيميولوجية، والحق أنه لا مفر من حلها. وانطلاقاً من الوظيفة الخيالية ومن الأيديولوجية فالمسألة هى أن السينما تهدد بكشف أدائها الوظيفى الخاص كنظام علامات، علاوة على كشف الأداء الوظيفى الخاص بنظم علاقات التصوير الزيتى والفوتوغرافى. إذا كانت السينما مكونة من سلسلة لقطات، تُصنع وتُنْتَقى، وتُنْظَم بطريقة معينة، فسوف تُوظَّف هذه العمليات، وتعرض وتُحَقَّق موقفاً أيديولوجياً معيناً. وتساؤل المشاهد، الملقن من جانب نظام التمثيل نفسه - "من يشاهد هذا؟" - يميل، مع ذلك، إلى كشف هذه العملية الأيديولوجية وآلياتها. وبالتالي يصبح واعياً ب: (١) النظام السينمائى المؤيد لتقديم الأيديولوجية، (٢) يصبح المشاهد أيضاً وبناءً على ذلك واعياً بالرسائل الأيديولوجية الخاصة التى يقدمها هذا النظام. إننا نعرف أن الأيديولوجية لا يمكن أن تعمل بهذه الطريقة؛ فهى لا بد أن تخفى عملياتها، و"تحيد" أدائها الوظيفى ورسائلها بطريقة ما.

وعلى وجه التخصيص، فالنظام السينمائي المؤيد لتقديم الأيديولوجية لابد أن يكون مخفياً، وكما فى التصوير الزيتى الكلاسيكى لابد أن تحجب الرسالة الشفرة. ويجب أن تبدو الرسالة كأنها كاملة فى حد ذاتها، ومتماسكة ومقروءة تماماً بتعبيراتها الخاصة. والرسالة السينمائية لكى تقوم بهذا يجب أن تُفسَّر داخل نطاقها ذاته بسبب عناصر الشفرة التى تسعى لحجبها: تغيرات اللقطة، وقبل كل شىء ما يكمن وراء هذه التغيرات، والأسئلة: "من الذى يشاهد هذا؟" و"من الذى ينظم هذه الصورة؟" و"ما هو الهدف الذى يفعلون من أجله ذلك؟" وبهذه الطريقة يصبح اهتمام المشاهد مقصوراً على الرسالة نفسها، ولن يُلاحظ الشفرات. وذلك النظام الذى توفر به الرسالة السينمائية إجابات لأسئلة المشاهد - إجابات الوظيفة الخيالية- هو الدافع إلى تحليل أودار.

تقدم السينما الروائية نفسها باعتبارها سينما " ذاتية "، ولا يشير أودار هنا إلى التجارب الطليعية فى السينما باستخدامها الذاتى لآلات التصوير، بل يشير إلى الغالبية العظمى من الأفلام الروائية، وهذه الأفلام تعرض صوراً تُصمم ببراعة وتُدرَك بديهياً بوصفها متطابقة مع وجهة نظر شخصية ما أو أخرى، وتتنوع وجهة النظر، وهناك أيضاً لحظات لا تمثل فيها الصورة وجهة نظر أى إنسان، ولكن مثل هذه الصور فى السينما الروائية الكلاسيكية استثنائية نسبياً. ومنذ وقت قريب جداً يعاد التأكيد على الصورة باعتبارها وجهة نظر إنسان ما. وفى هذه السينما، تُعدّ الصورة " موضوعية " أو " غير ذاتية " فقط أثناء الفترات الفاصلة بين فن التمثيل فيها باعتباره لمحات الممثلين، ومن الوجهة البنيوية، فهذه السينما تنتقل باستمرار من الشكل الذاتى إلى الشكل الموضوعى، ويلاحظ، مع ذلك، أنه حين تتبنى هذه السينما الشكل الذاتى فإنها تفعل هذا بانحراف إلى حد ما، وليس كما يحدث فى التصويرات الروائية التى تستخدم (ضمير الغائب) " هو " وليس (ضمير المتكلم) " أنا " فى تصوير خبرة الشخصية الرئيسية. ووفق أودار، فإن هذا الانحراف نموذجى فى السينما الروائية: التى تعطى الانطباع بكونها ذاتية فى حين أنها ليست كذلك البتة أو تقريباً. وحين تحتل آلة التصوير المكان الفعلى لشخصية رئيسية (بطل)، فإن الأداء الوظيفى المعتاد للفيلم يجرى إعاقته. ويتفق أودار هنا مع القواعد السينمائية التقليدية، لكنه بخلافها

يستطيع، مع ذلك، أن يبرر هذا المحذور، بتوضيح أن الانحراف الضرورى لآلة التصوير جزء من نظام متماسك، وهذا النظام هو نظام رأب الصدع، الذى يتضمن وظيفة تحويل رؤية أو مشاهدة فيلم إلى قراءة له. إنه يُدخل الفيلم (الذى يتعذر اختزاله إلى أطره - كادراته) إلى عالم المعنى.

ويقابل أودار مشاهدة أو قراءة فيلم بالمقارنة بين الخبرات المتصلة بكل منهما، فمشاهدة فيلم لا تعنى الوعى بالإطار، وبزاوية آلة التصوير وبعدها .. إلخ، فالفضاء الواقع بين المستويات أو الأشياء على الشاشة يُدرك كشىء واقعى، ومن ثم فإن المشاهد قد يدرك ذاته (فى علاقتها بهذا الفضاء) على أنها سيولة، واتساع، ومرونة.

وحين يكتشف المشاهد الإطار - الخطوة الأولى فى قراءة الفيلم - يتلاشى تدريجياً الانتصار بامتلاكه السابق للصورة، ويكتشف أيضاً أن آلة التصوير تُخفى الأشياء باستمرار، ولهذا لا يثق فيها ولا فى الإطار نفسه، الذى يفهمه فى ذلك الحين على أنه اعتباطى. ويتساءل لماذا يوجد الإطار بالحالة التى هو عليها ؟ وهذا يحول شكل مشاركته بصورة جذرية، فالفضاء غير الحقيقى بين الشخصيات و/ أو الأشياء لا يظل يُدرك كشىء مُبهج، لأنه الآن الفضاء الذى يفصل آلة التصوير عن الشخصيات. وتفقد الأخيرة صفة وجودها، فالفضاء يضع الشخصيات بين قوسين لكى يؤكد وجوده الخاص. ويكتشف المشاهد أن امتلاكه لذلك الفضاء كان جزئياً فقط، ووهمياً، ويشعر بافتقاد ما يُمنع من رؤيته. ويكتشف أيضاً أنه يرخّص له فقط برؤية ما يحدث، ليصبح فى محور لمحة مشاهد آخر، شبحى أو غائب، هذا الشبح، الذى يحكم الإطار ويسرق من المشاهد بهجته يقترح أودار تسميته " الشخص الغائب " (L'absent) .

الوصف أعلاه ليس وصفاً طارئاً أو انطباعياً؛ فالخبرات الموجزة هى تأثيرات نظام. ونظام " الشخص الغائب " يميز الفن السينمائى، كنظام يقدم معنى، عن أى شريط سينمائى انطباعى (مجرد مادة مصورة سينمائياً). وهذا النظام يعتمد، شأنه شأن نظام التصوير الزيتى الكلاسيكى، على التعارض الأساسى بين مجالين: (١) المجال الأول هو متّأّراه على الشاشة، (٢) المجال الثانى هو ذلك المجال المتّمّم،

الذى يمكن تعريفه بأنه المكان الذى ينظر منه الشخص الغائب، وبالتالي: بالقياس إلى أى مجال سينمائى تحدده توافقات آلة التصوير، ينبثق غياب من مجال آخر.

حتى الآن ما نزال عند مستوى اللقطة.

وهنا يرى أودار أن التعبير السينمائى الشائع هو التعبير المكون من لقطة ولقطة عكسية. فى اللقطة الأولى، يفرض المجال المفقود نفسه على وعينا فى شكل الشخص الغائب، الذى ينظر إلى ما نراه. وفى اللقطة الثانية، وهى اللقطة العكسية للقطة الأولى، يُلغى المجال المفقود بحضور شخص أو شىء ما يشغل مجال الشخص الغائب، فاللقطة العكسية تمثل المالك الخيالى للمحة المقابلة للقطة الأولى.

ونظام اللقطة / اللقطة العكسية هذا يرتب خبرة المشاهد بهذه الطريقة، فمتعة المشاهد، المعتمدة على توحده مع المجال البصرى، تُقطع حين يصبح واعياً بالإطار. وانطلاقاً من هذا الوعى يستنتج المشاهد حضور الشخص الغائب، ويستدل على ذلك المجال الآخر الذى ينظر منه الشخص الغائب. واللقطة الثانية تُظهر شخصية تُقدم بوصفها المالكة للمحة المقابلة للقطة الأولى؛ أى أن الشخصية فى اللقطة الثانية تحتل مكان الشخص الغائب المقابل للقطة الأولى، هذه الشخصية تحوّل وعلى نحو استعاضى الغياب، المنبثق عن خشبة المسرح الأخرى للقطة الأولى، إلى حضور.

ما يحدث بتعبيرات عامة كما يلى: الشخص الغائب فى اللقطة الأولى هو عنصر الشفرة المجتذب داخل الرسالة عن طريق اللقطة الثانية، وعندما تحل اللقطة الثانية محل اللقطة الأولى، يُحوّل الشخص الغائب من مستوى النطق إلى مستوى الخيال. ونتيجة لهذا، تختفى الشفرة فعلياً ويُثبت بتلك الوسيلة التأثير الأيديولوجى للفيلم. والشفرة، التى تقدم تأثيراً خيالياً وأيديولوجياً، تخفيها الرسالة، ويصبح المشاهد غير القادر على فهم أثر الشفرة واقعاً تحت رحمتها، ويُحاصر الفيلم الوظيفة الخيالية للمشاهد، ويتشرب المشاهد، بالتالى، تأثيراً أيديولوجياً دون أن يكون واعياً به، كما فى النظام المختلف تماماً للتصوير الزيتى الكلاسيكى.

النتائج المترتبة على هذا النظام تستحق الاهتمام الشديد، فلمحة الشخص الغائب هي تلك اللوحة الخاصة بالأحد، والتي تصبح (بالقطة العكسية) لمحة شخص ما (شخصية موجودة على الشاشة). وبكونها حاضرة على الشاشة فإن الشخصية لا تظل تتنافس مع المشاهد على امتلاكها، ويستطيع المشاهد أن يستأنف علاقته السابقة بالفيلم. إن اللقطة العكسية تسد الفجوة المفتوحة (ترأب الصدع) في العلاقة الخيالية للمشاهد مع المجال السينمائي عن طريق وعيه بالشخص الغائب. هذا التأثير والنظام الذي ينتجه محرران الوظيفة الخيالية عند المشاهد لكى يتلاعبا به من أجل أهدافهما الخاصة.

علاوة على تحرير الوظيفة الخيالية يسيطر نظام رأب الصدع على إنتاج معنى. واستدلال المشاهد على الشخص الغائب والمجال الآخر يجب وصفه بدقة أكثر: إنه قراءة. وبالنسبة إلى المشاهد الذي يصبح واعياً بالإطار، يعنى المجال البصرى وجود الشخص الغائب كمالك للوحة التى تشكل الصورة، وبالتالي يُنسب المجال السينمائي فى وقت واحد إلى التمثيل وإلى المعنى، فهو من ناحية، شأنه شأن التصوير الزيتي الكلاسيكى، يمثل الأشياء أو الكائنات، ومن ناحية أخرى يعنى وجود مشاهد، وعندما يكفّ المشاهد عن التوحد مع الصورة، فإن الصورة تدله بالضرورة على وجود مشاهد آخر، وتقدم الصورة السينمائية نفسها هنا لا كصورة بسيطة بل كعرض، أى تؤكد بنائياً وجود جمهور. المجال السينمائي هو إذن دال، والشخص الغائب مدلوله. وبما أن اللقطة العكسية تمثل مجالاً آخر تنظر منه شخصية خيالية إلى المجال المقابل للقطعة الأولى، فإنها تُقدّم إلى الجمهور السينمائي باعتبارها المجال الآخر، مجال الشخص الغائب. بهذه الطريقة ترسخ اللقطة الثانية نفسها كمدلول للقطعة الأولى، وباستبدالها بالمجال الآخر تصبح اللقطة الثانية معنى للقطعة الأولى.

داخل نطاق نظام رأب الصدع، يمكن أن يعرف الشخص الغائب من ثم بأنه "حيلة" ذاتية متبادلة، لا يظل الجزء الثانى من تعبير تمثيلى محدد عن طريقها هو ببساطة ما يأتى بعد الجزء الأول، ولكن ما يصبح مدلولاً بواسطته، فالشخص الغائب

يجعل الأجزاء المختلفة لتعبير محدّد دوالاً لبعضها البعض، وحيلته: تجزئ التعبير إلى لقطات، واحتلال الفضاء الواقع بين اللقطات.

وبالتالى يعرف أودار التعبير الأساسى فى فن السينما الكلاسيكى كوحدة مكونة من طرفين: المجال السينمائى ومجال الشخص الغائب. وحاصل جمع هذين الطرفين، وخشبتى المسرح، والحقلين يحقق معنى التعبير. وقد تحدث روبير بريسون ذات مرة عن تبادل بين اللقطات. وبالنسبة لأودار يعدّ ذلك مستحيلاً، فالتبادل بين اللقطة الأولى واللقطة الثانية لا يمكن أن يحدث مباشرة، وبين اللقطة الأولى واللقطة الثانية تكون خشبة المسرح الأخرى المناظرة للقطعة الأولى وسيطاً ضرورياً، ويمثل الشخص الغائب قابلية التبادل بين اللقطات، وبالتحديد أكثر، يمثل الشخص الغائب، داخل نطاق نظام رأب الصدع، حقيقة أنه لا يمكن للقطعة أن تشكل فى حد ذاتها تعبيراً كاملاً، كما يرمز إلى ما تفنقه بالضرورة أى لقطة لكى تحقق المعنى: أى لقطة أخرى.

وينقلنا هذا إلى القوى المحركة للمعنى فى نظام رأب الصدع.

يعتمد معنى لقطة، داخل نطاق هذا النظام، على اللقطة التالية، وعلى مستوى الدال، يقضى الشخص الغائب باستمرار على توازن تعبير سينمائى بجعله الجزء الناقص من كل لم يكتمل بعد، وبالمقابل، على مستوى المدلول، يكون تأثير نظام رأب الصدع تأثيراً استرجاعياً، والشخصية المقدمة فى اللقطة الثانية لا تحل محل الشخص الغائب المناظر للقطعة الأولى. إن رأب الصدع يكون دائماً لاحقاً زمنياً للقطعة المقابلة؛ أى أنه حين نعرف أخيراً ما كان عليه المجال الآخر، لا يبقى المجال السينمائى بعد ذلك موجوداً على الشاشة. ومعنى لقطة يُقدّم على نحو استعاضى، فهو لا يبدو فى اللقطة على الشاشة بل يظهر فقط فى ذاكرة المشاهد.

إن عملية قراءة فيلم (إدراك معناه) هى من ثم عملية استرجاعية، حيث يعدّل الحاضر الماضى. ونظام رأب الصدع يتعدى بانتظام على حرية المشاهد بترجمة، بل فى الحقيقة بإعادة تشكيل، ذاكرته، ويُمرّق المشاهد إرباً، ويُدفع إلى اتجاهات متعارضة، فالعملية الاسترجاعية من ناحية تنظم المدلول، والعملية الاستباقية من ناحية

أخرى تنظم الدال، ويفقد المشاهد الواقع تحت سيطرة النظام السينمائي وسيلة الوصول إلى الحاضر، وحين يشير الشخص الغائب إلى الحاضر، فإن الدلالة تُنسب إلى المستقبل، وحين يدرك رأب الصدع المستقبل فإن الدلالة تُنسب إلى الماضي. ويلح أودار بإصرار على الوحشية، وعلى الطغيان الذي تفرض به هذه الدلالة نفسها على المشاهد أو، حسب صياغته، " الوحشية التي تتخلل المشاهد " .

تحليل أودار للسينما الكلاسيكية تفكيك لا هدم لها، وتفكيك نظام يقتضى أن يقره المرء، ويدرس أدائه الوظيفي بعناية شديدة، ويعين موضع تفصلاته الأساسية، الخارجية والداخلية على السواء. وهناك، بالطبع، أنساق سينمائية أخرى علاوة على نظام رأب الصدع^(١)، وأحد هذه الأنساق الأخرى الكثيرة هو ذلك النسق الخاص بأفلام جودار الأخيرة مثل فيلم «ريح من الشرق». وداخل نطاق هذا النسق: (١) تميل اللقطة إلى تشكيل تعبير تام، كما أن (٢) المشاهد يدرك الإنسان الغائب باستمرار؛ ولأن اللقطة تشكل تعبيراً تاماً فإن قراءة الفيلم لا تُرجأ، ولا يوضع المشاهد فى وضع انتظار للجزء الباقي من التعبير الذى لم يقدم بعد. وتصبح قراءة اللقطة معاصرة للقطة نفسها. إنها قراءة فورية، وصفتها الزمنية هي الحاضر.

وهكذا فالتعريف الوظيفي للشخص الغائب لا يتغير. وداخل حدود النسق الجودارى وكذلك داخل حدود نظام رأب الصدع يكون الشخص الغائب هو من يربط اللقطة (على مستوى الفيلم) بالتعبير (على مستوى الفن السينمائي). ومع ذلك، فالمستويان فى حالة جودار ليسا منفصلين، فالفن السينمائي لا يحجب سينمائية Filmicity اللقطة؛ إنه يبقى فى علاقة واضحة معها.

نظام رأب الصدع يمثل بالضبط الخيار المضاد، فالشخص الغائب مقنّع، وتحل محله شخصية، ومن ثم فالمصدر الحقيقى للصورة - شروط إنتاجها التى يمثلها الشخص الغائب- يحل محله مصدر زائف، وهذا المصدر الزائف قائم فى الخيال، ويعبث مستوى الفن السينمائي بالمشاهد عن طريق ربطه بالمستوى الخيالى لا بالمستوى السينمائي.

غير أن الاختلاف بين مصدرى الصورة هو أن أحدهما (السينمائي) حقيقى والآخر (الخيالى) زائف، ويمثل المصدر الحقيقى علة الصورة، ويطمس المصدر الزائف هذه العلة ولا يقدم أى شىء عوضاً عنها، كما لا تُقدّم الشخصية التى تتبنى امتلاك الصورة، فهى فحسب إنسان ما يشاهد، إنها مشاهد، ولهذا توجد الصورة على نحو مستقل، وبلا سبب. إنها موجودة (فحسب).

وبعبارات أخرى، فإن وجودها هو علتها الخاصة. وعن طريق رأب الصدع، يقدم الخطاب السينمائي نفسه كمنتج، بلا مُنتج، فهو خطاب بلا مصدر. إنه يقول: من يقول؟ تتحدث الأشياء عن نفسها، وبديهي أنها تقول الحقيقة. إن السينما الكلاسيكية ترسخ نفسها كمتحدث من البطن للأيديولوجية.

*

هوامش

(١) توسع بريان هندرسون في كتابة هذا المقال من نص سابق.

(٢) رَأْب الصدع، خياطة الجرح: المعنى الأصلي هو خياطة الجرح أو لَمْ الأطراف في أى تمزق. وكان لاكان قد استعمل المصطلح أول مرة للإشارة إلى " الغرز " اللازمة لخياطة العناصر الخيالية بالعناصر الرمزية في النفس. وهناك توسيع لنطاق معنى المصطلح يجعله ينصرف إلى سد الفجوة أو رَأْب الصدع بين ذات المتكلم وكلامه، أو بينه وبين ما يسمع أو يقرأ . لمزيد من التفاصيل انظر: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي - عربي، د. محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الثانية، ١٩٩٧ - م.

(٣) انظر:

Althusser, Lenin and Philosophy [Monthly Review Press, New York, 1971], pp. 198-199.

(٤) انظر:

Jean - Louis Shefer, Scénographie d'un tablequ (Paris: Seuil, 1969); and articles by Jean - Pierre Oudat, "La Suture I and II " Cahiers du Cinema, Nos 211 and 212 (April and May 1969), "Travail, Jouissance," Cahiers du Cinema, No. 222 (With S. Daney - July 1970), "Un discours en defaut," Cahiers du Cinema, No. 232 (Oct. 1971).

(٥) يقتبس أودار هنا من الفصل الأول من كتاب ميشيل فوكو " نظام الأشياء " The Oder of Things (London: Tavistock, 1970).

(٦) انظر:

:"Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", in Cinethique, 7 - 8.

(٧) في الواقع إن اللقطة / اللقطة العكسية في حد ذاتها مجرد صورة واحدة في نسق (أنساق) السينما الكلاسيكية. وقد اخترناها من هذه المرحلة الأولية للنطق في السينما كمثال مميز للطريقة التي يُستبدل بها مصدر اللوحة ليحجب إنتاج الفيلم للمعنى.

ضد " نظام رأب الصدع "

وليم روتمان

أحد الادعاءات الضمنية وراء الكثير من تطبيق البنيوية والسيمولوجيا فى السينما (ومصدر رئيسي لتواضع بعض الكتاب الذين يعتقدون أنهم على حق، وأنهم أفضل من غير المؤمنين بأفكارهم) هو أن هذه المناهج تتعهد بأن تستبدل النقد الانطباعى غير المنهجى، الذى يُظهر معرفة محدودة بالسمات البارزة للسينما، بنقد علمى كاشف، وقائم على معرفة صحيحة بالشفرات السينمائية (تلك الشفرات الفريدة بالنسبة للسينما، مثل المونتاج)، لكن وليم روتمان، فى رده على مقال دانييل دايان، يسعى لتوضيح أن المنهجية ليست ضامنة للدقة، وأن النماذج البنيوية - السيمولوجية قد تكون مدانة بالتعميم الزائف وبالمعرفة غير الوافية بكيفية تأثير الأفلام، شأنها شأن النماذج الأقدم التى تسعى لى تحل محلها.

ودراسة روتمان الدقيقة لكيفية أداء توليف وجهة النظر لوظيفته، مستعيناً بأمثلة محددة، تشدد على الأدوار التى تُعدّ وظيفة نسق بدرجة أقل من كونها اختياراً وتقليداً أسلوبياً، وتتوجه فى نفس اتجاه المناقشات المطروحة حول إمكانية تطبيق النماذج البنيوية والسيمولوجية، التى تستأنف فى مقالى "البنية والمعنى فى السينما" والأسلوب والقواعد والأفلام". وعلى أقل تقدير فإن هذه الدراسة ينبغي أن تحت على تفكير دقيق حول تمركز المدرس الخصوصى / الشفرة فى السينما الروائية الكلاسيكية، وكيف ولأى هدف يودى توليف وجهة النظر لوظيفته، وما إذا كان الاضطهاد الأيديولوجى لمتعة المشاهد سبباً ضرورياً أو " نتيجة " لذلك التوليف.

وعلى مستوى آخر، فإن مقال روثمان يقوم بمهمة رسالة تذكير بأن هذا الكتاب معنى بعملية مركبة، وبنضال من أجل المعرفة، لا بالحفاظ (التبجيلي) على مقاربات معينة بوصفها حقائق خالدة، فالتفاوتات فى المقاربات، المتناقضة أحياناً، التى لوحظت فى بدايات هذا الكتاب، تتبلور هنا، فى تعارض واضح وبشدة، نحو الخلاف الأشد اتساعاً بين المقالات فى فصل البنيوية - السيميولوجيا.

* * *

يهتم دايان بما يسميه " نظام النطق " الأساسى فى السينما " الكلاسيكية ".

ويكتب: « وقد أوضح نقاد بنيويون مثل بارت، ونقاد " كراسات السينما " فى مقالهم "مستر لنكولن الشاب" أن مستوى الخيال منظم فى لغة ذات حروف، وفى تنظيم أسطورى تُقدّم الأيديولوجية ويعبر عنها من خلاله. ويتساوى النطق السينمائى مع الخيال فى الأهمية، لكنه، مع ذلك، دُرس بدرجة أقل بكثير، وهو النظام الذى يتفاوض على حرية اقتراب المشاهد من الفيلم - النظام الذى " يتكلم باسم " الخيال ».

نظام النطق فى السينما الكلاسيكية، " المدرس الخصوصى / الشفرة " الذى "يتحدث بالشفرات التى يعتمد عليها الخيال " هو طبقاً لدايان (هنا فى هذا الاقتباس، وفى كل موضع آخر من مقاله، يلخص إلى حد كبير أفكار جان بيير أودار، الذى يقتبس بدوره من مصادر عديدة) نظام رأب الصدع.

وهذا المكان ليس منبراً للنقد تفصيلي لموقف دايان من وجهة نظر نظرية، فمثل هذا النقد يجب أن يبحث بأسلوب منهجى استخدامه لمصطلحات مثل: "الأيديولوجية"، "النظام"، "الشفرات"، "السينما الكلاسيكية"، "الخيال"، "النطق"، "التفكيك"... وهلم جرا؛ فكل منها يُستخدم بطريقة محملة بتضمينات نظرية يمكن الاعتراض عليها، كما أن هذا المكان ليس منبراً لتحليل شامل لاستراتيجية نثرية خاصة بالاستشهاد بمجموعة كتابات (وافترض أن لها سلطة) تُفسّر جزئياً فقط، وعلاوة على ذلك فهى غير متاحة فى النقد المستقل الموجه للقارئ العادى، وأخيراً فهذا المكان ليس منبراً لبيان نقدى

للتغلغل فى البنيوية والسيميولوجيا، والحادثة، والماركسية التى تجد جميعها تعبيراً عنها عند أودار والكتاب الآخرين الذين يستشهد بهم دايان.

وسوف أركز بالأحرى على ما أدرك أنه أخطاء واضحة فى مناقشة دايان.

نظام رأب الصدع، وفقاً لأودار / دايان قائم على شخصية اللقطة الثانية. هذه الشخصية تتسبب فى أن تعمل خبرة المشاهد وفق سيناريو معين.

« فى اللقطة الأولى يكتشف المشاهد الإطار ».

« وحين يكتشف المشاهد الإطار - الخطوة الأولى فى قراءة الفيلم - يتلاشى تدريجياً الانتصار بامتلاكه السابق للصورة، ويكتشف المشاهد أيضاً أن آلة التصوير تخفى الأشياء باستمرار، ولهذا لا يثق بها ولا بالإطار نفسه، الذى يفهمه فى ذلك الحين على أنه اعتباراً. ويتساءل لماذا يوجد الإطار بالحالة التى هو عليها ؟ وهذا يحول شكل مشاركته بصورة جذرية - فالفضاء غير الواقعى بين الشخصيات و/ أو الأشياء لا يظل يدرك كشئ مبهم... ويشعر المشاهد بافتقاد ما يُمنع من رؤيته. ويكتشف أيضاً أنه مرخص له فقط برؤية ما يحدث ليصبح فى محور لمحة مشاهد آخر، شبحى أو غائب. هذا الشبح، الذى يحكم الإطار ويسرق من المشاهد بهجته يقترح أودار أن يسمى "الشخص الغائب" ».

فى اللقطة الثانية، وهى اللقطة العكسية للقطة الأولى، « يلغى المجال المفقود بحضور شخص أو شئ ما يشغل مجال الشخص الغائب، فاللقطة العكسية تمثل المالك الخيالى للمحة المقابلة للقطة الأولى ».

اللقطة الأولى، إذا جاز التعبير، تحدث فجوة فى علاقة المشاهد الخيالية بالمجال السينمائى، وهذه الفجوة " تُسد " "sutured" بلقطة الشخصية المقدمة باعتبارها الشخص الغائب فى اللقطة السابقة.

« وحينئذ يستطيع المشاهد أن يستأنف علاقته السابقة بالفيلم ».

وفى الوقت نفسه، تشكل اللقطة الثانية معنى اللقطة الأولى، ويخلق نظام رأب الصدع "تعبيراً سينمائياً" ناتجاً عن اللقطتين، فاللقطة الأولى تقدم، مثلاً، منظرًا يمتد عبر خليج بوديجا إلى منزل برينر، وإذا جاز التعبير يُطرح سؤال: "هذا المنظر لمن؟" (١) وتُقدّم اللقطة الثانية نفسها كإجابة عن هذا السؤال، وبذلك تظهر معنى اللقطة الأولى: إنه منظر يخص ميلانى دانييل.

إن جدال أودار ودايان الرئيسى يدور حول أن هذا النظام نظام استبدادى بالفعل، "لا ينقل بشكل حيادى فحسب أيديولوجية المستوى الخيالى ... (بل) إنه مبنى لكى يحجب المصدر والطبيعة الأيديولوجية للتعبيرات السينمائية". فاللقطة الأولى تطرح سؤالاً كأنه مصدر الصورة. واللقطة الثانية تحدد هوية ذلك المصدر كشخصية داخل نطاق الخيال، وتشكل شخصية اللقطة الثانية تعبيراً حول ذاتها، وهذا التعبير أكاذيب.

يجادل دايان بأن هذا التتابع لـ "الخبرات" (اكتشاف المشاهد المزعج للإطار؛ وشكّه فى الوضع القائم للإطار، وتأكّده من أنه مرخص له فقط برؤية ما تحويه لمحة "شخص غائب" يسيطر على ذلك الإطار؛ قبوله بالشخصية المبنية فى اللقطة العكسية اللاحقة باعتبارها ذلك "الشخص الغائب" المهيمن) ليس طارئاً؛ إنه تأثير ذلك النظام.

ولكن ما هو "النظام" الذى تنجم عنه الخبرات الموجزة المذكورة أعلاه؟ عند دراسة مقال دايان، يتضح أنه لا يصف فى حقيقة الأمر أية آلية يمكن أن تجعل مشاهداً "يكشف الإطار" وهلم جرا.

وأنا أرى أن هذا الفشل مرتبط بالشك عموماً بقدر ارتباطه بالدور الفعلى لـ "نظام رأب الصدع" فى السينما الكلاسيكية. ويكتب دايان، أحياناً، عن "نظام رأب الصدع" كأنه "نظام النطق" فى السينما الكلاسيكية ("نظام رأب الصدع" يمثل بالنسبة للسينما الكلاسيكية ما تمثله اللغة اللفظية، بالنسبة للأدب... إلخ) ولكنه فى أحيان أخرى (مثلاً، فى هامش يبدو أنه أضيف كفكرة خطرت له فيما بعد، برغم التوسط الواضح فى النقطة التى يشير إليها) يعدّل الدعوى: إنه أحد نظم النطق الرئيسة فى السينما الكلاسيكية (مع أنه يظل نظاماً "مميزاً").

سيناريو أودار/ دايان مبنى على علاقة " سابقة " يقال إن المشاهد يستمتع فيها بالفيلم - علاقة أولية وكما يعتقد تُشَقُّ باكتشاف المشاهد للإطار، وهو يعود إليها حين " يُرأب " ذلك الشق (الصدع - م). ويفهم دايان هذا على أنه علاقة " يرى " فيها المشاهد ولا " يقرأ " بالأحرى الفيلم. وتُقارَن هذه العلاقة بالعلاقة بين المشاهد والتصوير الزيتي التمثيلي كما يحلله أودار.

إذن كيف ولماذا تُمزَق هذه العلاقة ؟

هل يمزَق الفيلم هذه العلاقة " بحكم الطبيعة " ؟ إذا كانت الحالة على ذلك النحو، فلا توجد حاجة إذن إلى تفسير الوسيلة التي تُحدث بها السينما الكلاسيكية هذا التمزق، ولا حاجة إلى بيان عن دافعها (التاريخي). فهل هذا التمزق هو النتيجة الضرورية للقطع من لقطة إلى لقطة فى فيلم (كما يبدو فى اقتراح دايان عن هذه النقطة)؟ ولكن آنئذ نكون فى حاجة إلى تفسير السبب فى تأسيس تغييرات اللقطات فى أى وقت.

الاقتراح الطبيعى، فى الحقيقة، هو أن الاستراتيجيات و" القواعد " الخاصة بالتوليف المترابط continuity cutting التى طورها جريفيث ومعاصروه وتابعوه (والتي تبلورت فى " قاعدة ٣٠ " و" قاعدة ١٨٠ " وقواعد أخرى) شكلت بالتحديد نظاماً لدعم تغييرات اللقطة من جانب إلى آخر، وهى بالضبط تلك العلاقة بين المشاهد والفيلم التى يفهمها دايان على أنها تُمزَق باكتشاف المشاهد للإطار، وهذا يعنى أن " نظام رأب الصدع " - لسبب ما، وبطريقة ما- أنشئ برغم أولوية نظام قد يبدو ملبياً لاحتياجات " نزعة الخداع " (البصرى) البرجوازية، ومع التسليم بنظام التوليف المترابط (الذى يبدو أنه يجعل السينما امتداداً لنظام التمثيل فى التصوير الزيتي) فالمشاهد كان يتعين عليه أن يهيا للوعى بالإطار من أجل إقامة " نظام رأب الصدع ". كيف أنجز هذا الوعى ؟ وما الدافع لإقامة هذا النظام ؟ أسئلة كهذه تصبح حاسمة فى فهمنا لـ"السينما الكلاسيكية" وتاريخها.

برغم أننى لا أستطيع مناقشة هذه الدعوى هنا، فإننى أود الإلحاح على أن العلاقة بين التوليف المترابط و" نظام رأب الصدع " (أى توليف وجهة النظر)^(٢) حالما

توضع أمام بحث جاد، فإن افتراض دايان لـ "علاقة سابقة" يرى "فيها المشاهد الصورة كصورة غير توسطية للواقع يتعين الاعتراض عليه. ولقد حان الوقت لإعادة فحص الدعوى التامة القائلة إن استمرار السرد الكلاسيكي فكرة "مُضللة". وسوف أقترح هنا فقط أن تجنب دايان لدراسة جادة للدافع التاريخي لـ "نظام رأب الصدع"، وتجنبه لدراسة جادة للتوليف المترابط عموماً، هما وجهان لاستراتيجية واحدة.

وحالما نوجه إلى أنفسنا السؤال عن كيف يقرأ المشاهد في واقع الأمر لقطة وجهة النظر، يتضح خطأ أساسي في سيناريو أودار/ دايان.

يفترض السيناريو أن "نظام رأب الصدع" قائم على مجاز figure [منظر/مشاهد] لقطتين: أى زوج من اللقطات يشكل تعبيراً سينمائياً تاماً.

ولكن لقطة وجهة النظر، في حقيقة الأمر، هي عادة (أى: دائماً عدا حالات خاصة) جزء من مشهد sequence مكون من ثلاث لقطات [مشاهد/منظر/مشاهد].

ونموذجياً، يُشرع في هذا المشهد حيث تُصغى شخصية، بوضوح، داخل نطاق لقطة "موضوعية"، إلى شيء ما خارج حدود الإطار. وعلى سبيل المثال، تطل ميلانى من قاربها على شيء ما لا نستطيع رؤيته، ويشكل هذا تلميحاً إلى أن اللقطة التالية ربما تكون لقطة وجهة نظر تقدم ذلك "المنظر الغائب" إلى المشاهد، وبثقة تامة نحصل على اللقطة التى تظهر الخليج من جانب إلى آخر، كأنها إجابة عن السؤال "ما الذى تنظر إليه ميلانى؟" (أو "ما الذى تراه بالفعل؟")، وبعدئذ نصل إلى "لقطة استجابة" تبين رد فعل ميلانى تجاه ما تنظر إليه، وتؤكد فى الوقت نفسه أن اللقطة السابقة كانت من وجهة نظرها (كالاعتاد فى أفلام هيتشكوك، لا يعبر عن عاطفة خاصة يمكن تحديد طبيعتها فى لقطة الاستجابة)⁽³⁾.

وهكذا فلقطة وجهة النظر يُقدّم لها عادة بلقطة تلفت الانتباه إلى إطارها الخاص عن طريق الإشارة (بتلميح) إلى أن هناك شيئاً ما على وشك أن يُرى، وذلك الشيء يقع خارج حدود الإطار، وهذه التلميح شرط اكتشاف المشاهد للإطار الخاص بلقطة

وجهة النظر نفسها، ويدرك المشاهد هذه اللقطة بوصفها لقطة وجهة نظر من زاوية نظر ميلانى، وإلى حد ما لأن التلميح ترسخ معنى غياب ميلانى من الإطار التالى، ويعى المشاهد ميلانى بوصفها مغيبة على نحو ذى مغزى من ذلك الإطار، ومن ثم يعى الإطار بصورة غير مباشرة، وهذا الإدراك شرط قراءة المشاهد للقطة كلقطة من زاوية نظر ميلانى.

ولنلاحظ أن هذا ينقض وبشكل محدد سيناريو أودار / دايان، فليس صحيحاً أن المشاهد يكتشف إطار اللقطة التى تظهر خليج بوديجا من جانب إلى آخر (على نحو غير قابل للتفسير)، ويستدل على " شخص غائب " مسيطر، ويقع فريسة لـ " شخص غائب " مستبد، بل إنه بالأحرى، وهو يلاحظ بغير انقطاع اللقطة الأولى من المشهد بتلميحيتها التقليدية التى تؤكد إطارها، يعى غياب ميلانى من الإطار التالى، وإدراك هذا الغياب المحدد هو شرط قراءة المشاهد له بوصفه لقطة من وجهة نظرها، وتتأكد هذه القراءة باللقطة الثالثة من المشهد، التى نعود فيها إلى ميلانى.

لا يستحضر مشهد وجهة النظر شبحاً مسيطراً.

طبقاً لسيناريو أودار / دايان، يكتشف المشاهد أنه " مرخص له فقط برؤية ما يحدث ليصبح فى محور لمحة مشاهد آخر، شبحى أو غائب ". **هذا الشبح يسيطر على الإطار ويسرق من المشاهد بهجته.** والمعنى المتضمن فى هذه العبارة هو أن هذا الشبح هو الذى " يجيز " اللقطة المعروضة علينا، وأنه المسئول عن الفيلم، وأنه هو الذى ينتج الصورة، وبالتالى حين نقبل مثل ذلك " الشخص الغائب "، والشخصية الميينة فى اللقطة العكسية، فإننا نقبل ما هو فى الواقع شخصية خيالية خلقها الفيلم وكأنها صانعة الفيلم. ونقبل تعبيراً كاذباً فيما يتعلق بالمصدر الفعلى للفيلم أو إنتاجه.

ولكن حين يعتبر المشاهد ميلانى " مالكة " اللوحة المقابلة للقطة وجهة النظر، فإنه ينظر إليها - بلا مبرر - على أنها مفوضة بتلك اللقطة، وفى المقابل تُقرأ لقطة وجهة النظر **كانت حال** لنظرتها المحدقة. إنها تُقرأ كأنها غير مجازة من جانبها.

مشهد وجهة النظر، إذن، يُظهر عادة قوة انتحال نظرة محدّقة لشخصية فى فيلم بدون ترخيص، وهو لا يُقدّم أنثذ شخصية، ويجبر المشاهد على قبولها باعتبارها مصدر تلك القوة.

وبناء على ذلك فإن مشهد وجهة النظر لا يشكل فى حد ذاته تعبيراً كاذباً عن مصدره الفعلى، وميلانى لا تُقدّم كمصدر فعلى للصورة التى نقرأها باعتبارها "صورتها"، فصورة ميلانى مستمدة بوضوح من المصدر نفسه شأنها شأن الصورة التى نقرأها كانتحال لنظرتها المحدّقة. وأكرر أن المشهد فى حد ذاته لا يشكل تعبيراً عن ذلك المصدر (لكن لا يمكن أن نصرح بأن الإمكانية لا مجال للبحث فيها بداهة، حيث إن الفيلم ككل يُدرج تعبيراً حول ذلك المصدر، قد يعترف صادقاً بأن هذا فيلماً وأن عالمه ليس الزمن الحالى).

يكتب دايان كآن المشاهدين لا يعرفون ما هى لقطات وجهات النظر، وكأنهم لا يعرفون نوع لقطة وجهة النظر، لكن من البدهى أن الأفلام التى تستخدم لقطات وجهات النظر مُعدّة لمشاهدين معتادين على منطقها، ويعرفون كيف يدركونها ويقرأونها.

لقد تحدثت عن إدراك المشاهد لـ "التلميحات" التى تقوده إلى قراءة اللقطة التالية باعتبارها لقطة وجهة نظر، ومن المحتمل تماماً بالنسبة لمشاهد أن يدرك تلك التلميحات وأن يقرأ مشهد وجهة النظر بصورة صحيحة سواء أكان لديه "خبرات" خاصة أم لا. فمشهد وجهة النظر لا يعتمد فى قراءته على "تأثيراته"، ومن الخطأ افتراض أن مشاهد وجهة النظر تتوافق مع "نظام" ما، يمكن تعريفه بواسطة "تأثيراتها".

لا يعتمد مشهد وجهة النظر وحده فى قراءته على أى تأثيرات خاصة، بل إن قراءة المشهد أيضاً لا تعتمد على قبول المشاهد لواقع العالم المطروح فى الفيلم، فالمشاهد يستطيع أن "يقرأ" مشهد وجهة النظر سواء أكان يدرك أم لا أن عالم الفيلم يتوافق مع "الواقع".

لا يقدم دايان حجة ترد على موقف الرأى العام، وعلى أن " تأثيرات " مشهد وجهة النظر تعتمد على المشهد، وعلى سياقه داخل نطاق الفيلم، وتعتمد أيضاً على موقف المشاهد العقلى أو العاطفى تجاهه. وعلى النحو المشار إليه لا يقدم دايان كذلك برهاناً على ما إذا كان مشهد وجهة النظر متمماً لخطّة أيديولوجية من نوع معين تعتمد على هذا المشهد وعلى الفيلم ككل، ولا يقدم برهاناً على ما إذا كانت الخطّة الأيديولوجية الناجحة لفيلم – سواء أكان المشاهد سوف يصبح خاضعاً بالفعل لفيلم معدّ لكى يستبد به أم لا- تعتمد جزئياً على موقف المشاهد.

هناك جانب جدير بالاعتبار فيما أحدث عنه، هو أن مشهد وجهة النظر لا يخلق فى حد ذاته تعبيراً عن الواقع؛ بمعنى أنه لا يخلق تعبيراً – على الإطلاق.

وقد أخطأ كريستيان ميتز فى افتراضه أن اللقطة الواحدة فى فيلم " كلاسيكى " تعادل جملة، فاللقطة الواحدة، كما يوضح دايان، غير كاملة (من حيث القواعد "النحوية") عادة. غير أن دايان يخطئ بدوره فى استنتاج أن المشهد "المربوب" sutured المكون من لقطات متتابعة يشكل فى حد ذاته جملة، فمشهد وجهة النظر، ببنيته النحوية، يكون مناظراً لجملة لا لتعبير، وهو فى حد ذاته لا يقيم دعوى صحيحة أو زائفة.

تُستخدم الأفلام بطرق كثيرة، وصنع أنواع مختلفة من التعبيرات هو، تاريخياً، من بين استخدامات الأفلام " الكلاسيكية"، والفيلم، لكى يخلق تعبيره، قد يحتاج إلى وضع مشهد وجهة النظر فى مكان وزمان محددين داخل نطاقه.

وأكرر، يبدو لى أن الفيلم وليس المشهد هو الذى يشكل التعبير (إذا كان الفيلم يخلق تعبيراً)، وبالتالي، فالتعبير الذى يخلقه الفيلم قد يكون، بالدرجة الأولى، تعبيراً – كاذباً أو صادقاً – عن نفسه، وسواء خلق فيلم تعبيراً زائفاً عن نفسه، أو عن العالم، فلا يمكن أن يتقرر ذلك فحسب بتحديد ما إذا كان الفيلم يدمج مشاهد وجهة النظر فى شكله أو لا^(٤).

أعتقد أنه من الجليّ أن دايان لم ينجح في إثبات أن مشهد وجهة النظر في حد ذاته، وبحكم طبيعته الفعلية، يُحوّل أى فيلم يعتمد عليه (وبالتالى يحول الأفلام "الكلاسيكية" بكاملها) إلى نظام للأيديولوجية البرجوازية، إذ يتعين عمل تمييزات، قائمة على جهود نقدية جادة، ومدمجة داخل تاريخ جاد.

غير أن مناقشة دايان أُعدّت بوصفها دليلاً على أنه لا حاجة إلى عمل هذه التمييزات، فإذا كانت السينما الكلاسيكية تعتمد على نظام نطق، أى بواسطة طبيعته الفعلية الأيديولوجية (البرجوازية)، فحينئذ يمكن أن يختزل النقد والتاريخ إلى (أو يحل محلها) "التفكيك".

ويبدأ دايان بافتراض أنه يعرف من قبل ما هى "السينما الكلاسيكية": نظام أيديولوجى برجوازى، وبديهي أن يفترض أيضاً أنه يعرف من قبل ما هى "الأيديولوجية البرجوازية". وتكشف كتابة دايان موقفاً، هو أن "الأيديولوجية البرجوازية" و"السينما الكلاسيكية" حقيقتان مطلقتان غير تاريخيتين، ومرتبطتان بماهيتيهما اللتين ربما تُستمدّان من التاريخ، وعلى امتداد مقال دايان هناك توتر غير مقبول بين الزخارف الماركسية التى يتبناها والفكرة المضادة للماركسية أساساً، وهى أن مشاهد وجهة النظر ومن ثم الأفلام "الكلاسيكية" هى بحكم طبيعتها الفعلية (بغض النظر عن التاريخ) انعكاسات لأيديولوجية برجوازية أبدية.

وقد يتبدى موقف الرأى العام فى أن "السينما الكلاسيكية" خدمت خلال تاريخها المعقد تنويعاً من الأساتذة، وأن الأفلام "الكلاسيكية" خدمت، بالتأكيد، فى حالات لا تحصى أشكالاً مختلفة كثيرة من الأيديولوجية البرجوازية، لكنها أصبحت أيضاً أداة فى هجمات ملموسة على أشكال أيديولوجية معينة. كما أن دايان لم يقل شيئاً يُسقط إمكانية وجود أفلام "كلاسيكية" كانت تشكل روائع "السينما الكلاسيكية".

يجب ألا نترك أنفسنا نشعر بأننا مجبرون منذ البداية على أن ننكر بدافع افتراضى وجود فروق أساسية بين مشاهد وجهة النظر والأفلام التى تستخدمها.

ويجادل دايان بأن فيلم «ريخ من الشرق» يلجأ إلى نظام بديل للنطق فى صياغة اعترافه المعادى للبرجوازية والمتعلق بشكلها وإنتاجها الخاصين، لكن فيلم «الرجل وآلة التصوير السينمائية» لا يبدو أقل عداءً للبرجوازية باستخدامه المنهجى لتقنية وجهة النظر (يمكن القول إن استخدام فيرتوف لمشاهد وجهات النظر فى هذا الفيلم كأداة، كان هدفه هدم أشكال السرد التقليدية) ^(٥). وأنا أقوم الآن بعمل تحليل لأفلام هيتشكوك الأخيرة، أحاول أن أثبت من خلاله أن هيتشكوك يهاجم الاستخدامات التقليدية لشكل وجهة النظر بتبنى منطق هذا الشكل بجدية مطلقة، فهيتشكوك لا "يهدم" الأشكال الأساسية فى السينما الكلاسيكية: إنه يعترف بالمعانى التى تضيفها عليها أفلامه.

وأكرر من جديد، أن ما نحتاجه هو تاريخ جاد للأشكال السينمائية، قائم على تحليل نقدى للاستخدامات المهمة التى وُظِّفَتْ فيها هذه الأشكال، وي طرح دايان، بدلاً من ذلك التاريخ العينى، دليلاً افتراضياً على أن أشكالاً معينة من السينما مقدرٌ لها بحكم طبيعتها أن تخدم الأيديولوجية البرجوازية، وبالتالي لا تبقى فى حاجة إلى اعتراف نقدى جاد.

*

هوامش

(١) على امتداد المقال، سوف أستخدم هذا المثال من فيلم « الطيور » (لألفريد هيتشكوك - م) والمشهد حله بالتفصيل ولقطة بلقطة رايموند بيللور في " كراسات السينما " العدد ٢١٦ (أكتوبر ١٩٦٩) في الصفحات ٣٨ - ٢٤

(٢) يتجنب دايان مصطلح " لقطة وجهة النظر ". وأنا لا أرى ما يدعوني إلى اتباعه في هذا، فنوع اللقطة التي يُكتشف إطارها في هذا السيناريو هي ما يعرفها كل إنسان باسم لقطة وجهة النظر: وقاموس دايان لا يمدنا بطريقة للرجوع إلى " الشكل "، التي تعتبر لقطة وجهة النظر جزءاً منه. وإذا سميناها " زوج اللقطة / اللقطة العكسية " فلن يميزها هذا عن صيغ اللقطة / اللقطة العكسية التي لا تحتوي على لقطات وجهة النظر. وفي فيلم «الطيور» يعتبر الحوار بين ميلاني وأمها مثلاً على هذه اللقطة الخالية من وجهة النظر / صيغة اللقطة العكسية. وتستخدم على وجه التحديد في أفلمة الحوارات، وهي مميزة منطقياً وتاريخياً عن مشهد وجهة النظر الذي يصفه دايان. أكرر إذن، أن مشاهد وجهة النظر يجب تمييزها عن المشاهد " الذاتية "، التي تحاول أن تصور على نحو مباشر حالات وعي " غير موضوعية " (لا مشهد مرئي بشكل موضوعي من جانب مشاهد خيالي). ويستخدم هيتشكوك صيغة ذاتية لا صيغة وجهة النظر في فيلم «المشروع» Notorious، وعلى سبيل المثال: لنقل تجربة إنجريد برجمان في التسمم.

(٣) هناك نقطتان (أ) اللقطة الثالثة يمكن أن تتضاعف مثل اللقطة الأولى في مشهد ثان لوجهة النظر. واللقطة التي تقدم رد فعل ميلاني على ما رأيته للتو تبين أيضاً استمرارها في النظر. وهي تحوى بالتالي تلميحاً تُعدّ المشاهد للقطة وجهة نظر أخرى. ويمكن بهذه الطريقة بناء سلسلة ممتدة من مشاهد وجهة النظر الموجزة. (هذه في واقع الأمر هي الحالة عند هذا الموضع من فيلم «الطيور»). ولا يمكن لنموذج دايان أن يتسع بسهولة لهذه الإمكانية. (ب) يمكن أن يحدث تمييز عام بين مشاهد وجهة النظر التي تُنسب إلى رد فعل (نفسى) خاص بمنظر الشخصية المقدمة، والمشاهد التي لا توفر لقطة استجابة غير غامضة سيكولوجياً. ومشهد وجهة النظر عند هيتشكوك يُفوّض المشاهد عادة في أن يسلم، وبدون أى إمكانية للشك، بأن الشخصية ترى بالضبط ما تعرضه لقطة وجهة النظر. ومعنى ذلك المشهد لا يظهره "رد فعل" الشخصية، بل يظهر في السلوكيات التي تباشرها لتبنى ما تعترف بأنها شهادته، أو الامتناع عن الاعتراف به.

(٤) أخطأ دايان بوضوح أيضاً في اقتراحه أن لقطة " المالك " تشكل معنى لقطة وجهة النظر. وإذا كان ذلك كذلك، فإن ما يتضمنه إطار لقطة وجهة النظر نفسها ربما يكون غير وثيق الصلة بمعناها. وهذا أمر يكاد ألا يكون مقبولاً لأول وهلة؛ فللقطة وجهة النظر لها معنى داخل نطاق الفيلم، ينشأ بدرجة ما من هوية الشخصية التي تتجلى في المنظر، وجزئياً مما تنظر إليه، وجزئياً مما هو متضمن في المنظر ذاته. وبالطريقة نفسها، فإن معنى تعبير "في العالم الواقعي" محدد بهوية الشخص الذي أطلقه، وبالظروف الخاصة بفعل نطقه لهذه الكلمات، وأيضاً بمعنى الكلمات التي يتقوه بها.

(٥) حلت ليندا بودهايسر استخدام فيرتوف لتقنية وجهة النظر في بحث لم ينشر.

الفصل الثانى

البنىوية والسيمولوجيا

بوصولنا إلى هذا الموضوع من الكتاب ينبغي أن يكون واضحاً أن المنهجيات أدوات يتلاعب بها الذين يستخدمونها، وأن النقاء المنهاجى مفهوم جاف ومثالى مقارنة بمتطلبات وثيقة الصلة والاتساق. وكثير من المقالات التى يتضمنها هذا الفصل تستخدم أكثر من منهج، ويدخل عنصر اعتباطى فى تصنيفاتها، وفيما يتعلق بالجزء الأخير من هذا الكتاب وحبكته ذات الإحالة المرجعية المتزايدة، ربما يكون من الملائم أن معظم المقالات الواردة فيه تخطو نحو نماذج مفاهيمية جديدة، حين تكون معنية بردود فعالة وسجالية أحياناً على كتابات أخرى، والفهم المتزايد ليس نتاج المفكرين المنعزلين، ومعظم الكتاب هنا ليس لديهم تقريباً اهتمام بالحفاظ على الخيال الرومانسى للعبقرية المتفردة والخلقة سواء أكانت لناقد أم لفنان. وهذا المشروع للدراسات النقدية، " غير المتمركزة " بعيداً عن الفرد والمؤلف أو موضع المصدر، ومن أجل عمليات ونظم، تلك التى يمكن أن يقال إنها وبوسائل عديدة " تتحدث باسم الذات " - هو مشروع مشترك بين البنىوية والسيمولوجيا على السواء.

وقد تقاسمت البنىوية والسيمولوجيا لبعض الوقت أرضية مشتركة فى مجال علم اللغة البنىوى، وكلا المنهجين يسبق تطور تلك المساحة، وإن كانت السيمولوجيا، كدراسة لنظام العلامات، تبدأ بأعمال فرديناند دى سوسير (فى كتابه " محاضرات فى علم اللغة العام " Course in General Linguistics، الذى نشر عام ١٩١٦) وتشارلز بيرس، الذى لم تُعرف كتاباته على نطاق واسع إلا فيما بعد ذلك بكثير

(فى الفترة بين عامى ١٩٣٠، ١٩٣٥ تقريباً)، وبالبنوية، كمحاولة لتطوير قواعد حاكمة أو نماذج مفاهيمية تشكل جوهر ... مظاهر خارجية أو ظاهرة وتنظمهما، يمكن تتبع نشأتها فى مؤلفات كارل ماركس وسيجموند فرويد، فكلاهما افترض "بنية عميقة" - علم الاقتصاد أو اللاوعى على التوالى - تحدّد بمعنى ما البنية السطحية، لكن يمكن القول أيضاً إن تنظيم العلامات فى لغة أو صيغة لخطاب رمزى محكوم بـ "بنية عميقة" (اللغة أو الطاقة اللغوية Langue)، فى حين أن أشكال التواصل والتبادل، الحكومة بعلم الاقتصاد واللاوعى، يمكن القول كذلك إنها مكونة من نظم علامات، ولهذا فإن التقارب بين المنهجين يكاد يكون عرضياً، وانطلاقاً من هذه الأرضية المشتركة طور كلود ليفى شتراوس نماذج بنوية عالجت نظم قرابة وأساطير باعتبارها نظم علامات تحكمها مبادئ "بنية عميقة" مستمدة من علم اللغة البنىوى.

ورغم ذلك فالمبادئ الحاكمة لعلم اللغة البنىوى طوّرت فى مبدأ الأمر لتفسير اللغات اللفظية؛ وهى مجال محدود لنظم العلامات داخل نطاق الكون السيميولوجى. ويجادل البعض بأن البنية اللغوية العميقة (وخصوصاً مفهوم التقابل الثنائى binary opposition) يشكل النموذج المميز لكل أشكال التواصل، بينما يجادل آخرون بأن نظم العلامات ليست قائمة على علامات تعسفية دلالية (مثل "الوحدات الصوتية الصغرى" phonemes)^(١)، وهى تؤدى وظيفتها طبقاً لنموذج مختلف؛ نموذج قائم على اختلافات لا على تقابلات. (فمثلاً، يعرف جريجورى بيتسون الإعلام بأنه الاختلاف الذى يخلق اختلافاً). وفى دراسة السينما، يمكن تتبع معظم الدراسات البنوية والسيميولوجية بالرجوع إلى النموذج المميز لعلم اللغة البنىوى حتى إن اعترفت تلك الدراسات بافتقار السينما للقدرة اللغوية الخاصة باللغة اللفظية. ويير باولو بازوليني هو وحده الذى مضى بعيداً جداً نحو نموذج مختلف، ولكن آراءه تظل متشظية وغير محكمة، وتعد النماذج التى يطورها منظرو النظم إضافة مفيدة لمحاولات بازوليني، رغم أن تطبيقها على دراسة السينما مايزال شحيحاً فى هذه المرحلة.

وبعد نص محررى " كراسات السينما " عن فيلم " مستر لنكولن الشاب " دراسة معقدة مصحوبة بخيوط عديدة مشتركة من الفكر البنيوى والسيميولوجى، وتشديد المحررين على تبرير إنتاجهم الخاص - بعرض أدواتهم المنهجية والإعلان عما لن يفعلوه - يعكس المناخ السياسى الفرنسى فيما بعد عام ١٩٦٨، وإشاراتهم المحددة إلى "العناصر الغائبة البانية"، وعلى الأخص إلى القمع السياسى لصالح الأخلاقية، تشير إلى دينهم الخاص للماركسى البنيوى الفرنسى لويس ألتوسير، كما أن إشاراتهم إلى البارانونيا، وإلى علاقات الخصى / المخصى، وإلى لنكولن على أنه رمز الذكورة (القضيب) مستمدة كلها من مراجعات نظرية فرويد بالإضافة إلى مخطط لغوى بنيوى للمحلل النفسى الفرنسى المعاصر چاك لاكان. والرجوع إلى التقابلات والعلاقات الخاصة بـ الدين / التبادل، وبالطبيعة / القانون / المرأة يشير إلى دين المحررين لمنهج كلود ليفى شتراوس البنيوى. ومقاربة ليفى شتراوس للأساطير تتضمن تجميعها فى كومة أنية (متزامنة - م)، كما لو أنه كان يسحب حبات عقد الحدث بعيداً عن سلسلة الحكاية ثم يعيد ترتيبها فى حزم من العلاقات المتشابهة^(٢).

ينظر ليفى شتراوس إلى التقابلات الثنائية (الأقطاب التى يجد أن حزمه تنحدر منها) باعتبارها مبدأً بنائياً فى كل الفكر الأسطورى، الذى يصبح مفتوحاً أمام المحلل فى دراسة أنية (وينظر إلى الأسطورة "مرة واحدة" بدلاً من النظر إليها "خطوة خطوة")؛ ويلح شتراوس على أن الدلالة لا تأتى من خارج الترتيب السياقى (لا توجد نماذج أصلية أبدية)؛ ويلتزم أيضاً بالمفهوم السيميولوجى للعلامة، وقد استغلت كل هذه الأفكار فى محاولات تطبيق البنيوية على السينما. وإصرار ليفى شتراوس التام على بنية أبدية لا تاريخية فيما يتعلق بالفكر استحث مناظرة جديرة بالاعتبار، خصوصاً من جانب الماركسيين، ومحاولة محررى "الكراسات" الجمع بين بنيوية ألتوسير الماركسية وبنيوية ليفى شتراوس غير التاريخية تعتمد على تحليل تطورى لمشهد بعد آخر لا يلح على تفسير دلالة كل مشهد فيما يتعلق بالكل المقرر سلفاً، لكنه بدلاً من ذلك يتعقب وظائف السرد المتعلقة بالقمع والنية المفرطة كما تبدو للعيان.

ويرجعونهم إلى مشهد تلو الآخر، وإلى الفيلم ثم إلى فئات أوسع بكثير ينسلخ المحررون عن قراءة تجريبية (إمبريقية) ويظهرون علوة على ذلك تأثيراً منهاجياً آخر؛ مفهوم النقش inscription الذى قدمه چاك دريدا، والذى يدعى أن مفهوم سوسير للعلامة مفهوم مثالى، وبدلاً عن ذلك يجادل بأن العلامات signs هى فقط توسيمات markings ونقوشات يزودنا القارئ بدلالاتها.

وهناك منهاجية أخيرة تسهم فى هذا المقال الكثيف والمثير جداً قدمها كل من فلاديمير بروب، الذى حاول القيام بتحليل بنىوى تطورى لوظائف الحكاية، وأ. ج. جريماس الذى بدأ فى تطوير نظرية خاصة بـ "بنية عميقة" سردية. واختلافهما عن ليقي شتراوس يشمل مسألة كيف تعد الدلالة وظيفة لوضع داخل نطاق الحكاية كما يشمل مسألة القواعد البنىوية للحكاية المولدة generating . ويتبع نص محررى "الكراسات" مقاربتيهما بدرجة من التفصيل الدقيق أقل من عزمهم الجازم على التعامل مع الفيلم كتعاقب سردي، حيث يمكن أن تُفسر منهاجياً نتائج مشهد واحد مقارنة بنتائج المشاهد التالية.

والتعقد الذى تُجمع به هذه المقاربات المختلفة يجعل هذا النص صعباً ومتحدياً. وهو ضعيف على نحو لافت للنظر فى تقييمه للتاريخ الأمريكى، كما أن تجميعه لـ الطبيعة / المرأة / القانون قد يكون غير دقيق، ولكن توسعه فى أفكار حول چون فورد، نشرت مبعثرة فى عدة مقالات فى هذه السنة، وإنجازه الخاص بدعوة "الكراسات" إلى نقد سينمائى ذى توجه ماركسى فى مقال "السينما / الأيديولوجية / النقد" (الذى ترجم فى الجزء الأول الصادر من هذا الكتاب، والمعنون "النقد السياقى" - م)، ومحاولته دمج ضروب عديدة من الفكر البنىوى تجعله موضوعاً يستحق تحليلاً دقيقاً.

اهتمام السيميولوجيا بالشفرات لا بأنساق التنظيم النصية يمثل توسعاً فى نظرية السينما، أبعد من المستوى الذى وصل إليه أيزنشتاين وباران، وبما أن اهتمامها بالشفرات اهتمام عام بالنسبة لمجموعات من الأفلام، وليس بالتوحيد الدقيق للشفرات فى أى فيلم واحد أو عند مخرج واحد أو حتى فى نوع سينمائى واحد (مثل "التركيبية الكبيرة")

grande syntagmatique عند ميتر كشفرة سردية عامة بالقياس فيما يتعلق بكل الأفلام الروائية الكلاسيكية)، فإن السيميولوجيا تعد شكلاً من أشكال البحث النظري أكثر منها منهجاً نقدياً، كما أنها تعمل عموماً على مستوى من التجريد بدرجة أكبر من البنيوية، ورغم ذلك فهي قادرة على توفير أدوات قيّمة للتحليل النقدي، كما توضح دراسة محرري " الكراسات " عن فيلم «مستر لنكولن الشاب». ولكن الشيء المباشر بدرجة أكبر هو جهودها للوصول إلى فهم ما للطبيعة الأساسية للسينما ؛ علاقة السينما باللغة الصوتية أو اللفظية، وما إذا كان يمكن القول إن لها قواعد grammar، أو ما إذا كانت، كما يجادل بازوليني، أسلوبية قبل أن تكون قواعدية (نحوية)، وما علاقة الصورة كعلامة بالصورة كـ " تمثيل شبيه بالواقع "، وما هي الشفرات الموجودة في الفيلم وأياها يعتبر شفرات فريدة بالنسبة للسينما - كل هذه الجهود تومئ إلى الإمكانيات الخاصة بالتقدم النظري الهائل، الذي قد يسمح بمزيد من الدقة في مناقشة الخبرة السينمائية، وربطها بفئات أكبر مثل أشكال التواصل أو نظرية الأنساق والأيدولوجية. وفي اعتقادي الشخصي أن السينما ليست لغة مقارنة باللغات اللفظية (فليس لديها قدرة أو طاقة لغوية langue) ولا يمكن على الإطلاق تفسيرها تماماً بواسطة نماذج تعتمد على اللغة اللفظية، ومن جانب آخر، فالسينما بلا شك لغة، بالمعنى المقصود من أن نظم العلامات التي تدرسها السيميولوجيا تعتبر لغات، وإن كان " نظام التواصل " قد يكون مربكاً بدرجة أقل من " اللغة ". (تعريفى للتواصل واسع - كل السلوك رسائل حتى الصمت-)، وأنا أنظر للسينما بوصفها نظاماً قوياً ومعقداً، يمكن تفسيره فقط بنماذج شاملة أكبر من تلك النماذج القائمة على اللغات اللفظية ؛ نماذج إعلام تستبدل بنظم مفتوحة مثل نظم السيبرنيطيقا "علم نظم التحكم" والإيكولوجيا "علم البيئة").

مقال بيتر وولين "السينما والسيميولوجيا: بعض نقاط التماس" يتتبع تطور السيميولوجيا ويناقش تطبيقها على السينما، ومناقشته لكريستيان ميتر تتيح له فرصة نقد مناظرة أيزنشتاين - بازان ووضعتها في سياق جديد. ونتائج مناقشته، فيما يتعلق بمساحات تحتاج إلى مزيد من البحث، لا تزال غير مستكشفة نسبياً، عدا ما يخص نموذج

بروب فى تحليل السرد الذى اهتمت به وبشكل مباشر كتابات مـيتز الأخيرة، (هناك نقد إضافى لكتابات مـيتز فى مجلة سكرين، السنة الرابعة عشرة، العـدين الأول والثانى، حيث يحل ستيفين هـيث "التركيبية الكبيرة" عند مـيتز، وشفرة السرد، وأشكال الكتابة السينمائية البديلة لأشكال الكتابة فى السينما الكلاسيكية، وبالتحديد أفلام جودار الأخيرة). ومع ذلك، يغير وولين اتجاهه من بروب إلى البنيوية، وليقى شتراوس، ونظرية المؤلف، وهو توجه يقودنا إلى مقاله عن نظرية المؤلف، ونقد رونالد أبرامسون لها الموجود فى هذا الفصل.

الاختيار الثانى من كتابات بيتر وولين مأخوذ من كتابه "العلامات والمعنى فى السينما" Signs and Meaning in the Cinema، الذى ينقد فيه أصول نظرية المؤلف، ويقارن بين السمات الذاتية فى الإخراج عند هـوارد هـوكس وچون فورد، ويجادل دفاعاً عن حيثيات تحليل بنوى بـ"صلات واضحة" مع مناهج ليقى شتراوس فى الأنثروبولوجيا، وكتاب وولين، الذى نشر عام ١٩٦٩، كان أول تقديم مطول جداً للنظرية البنيوية والسيميولوجية باللغة الإنجليزية، ولكن منذ ذلك الحين أصبحت فروضه وتطبيقاته للمناهج البنيوية محور مناظرة جديرة بالاعتبار، وكثير من الخطوط الأساسية لهذه المناظرة محدد جيداً فى مقال سام روهدى "طواطم وأفلام". أما مقال رونالد أبرامسون "البنية والمعنى فى السينما" فهو نقد مباشر لمعظم فروض وولين الأساسية. مقال بريان هندرسون المعنون "نقد البنيوية السينمائية" فى الجزء الأول منه (المنشور فى مجلة "فيلم كوارترلى" السنة ٢٧، العدد الأول) ومقال تشارلز أيكـرت المنشور فى مجلة "فيلم كومنت" بعنوان "البنيويون السينمائيون الإنجليز" (السنة التاسعة، العدد الثالث)، هذان المقالان يثيران أسئلة أساسية بدرجة أقل، وإن كانت تظل مهمة جداً حول انسجام نزعة المؤلف مع البنيوية.

حجة أبرامسون فى أن وولين ومعه مـيتز، على نطاق أوسع، يؤسسان لدراساتهم بنموذج لغوى غير ملائم لطبيعة السينما، هذه الحجة تضع أبرامسون بحق إلى جانب بازوليني، وباستخدامه مناقشة بازوليني للسينما فى مقاله المعنون "سينما الشعر"،

باعتبارها أسلوبية قبل أن تكون قواعدية (أو مقننة)، يرفض أبرامسون فكرة وولين عن "العلامة ذات الأثر الرجعى" (الخاصة بالمعنى الدلالى)^(٣)، التى ينظمها المخرج المؤلف حين يصنع فيلمه، والتى تكون مميزة عن المعنى الأسلوبى أو التعبيرى، نظراً لأن ذلك يتضمن، وكما يبين هو من خلال قراءة دقيقة لمناقشة وولين، نموذجاً لغوياً وقاعدياً (نحوياً) للسينما. وباختلافه مع هذه المقاربة، يشدد أبرامسون على العلاقة التكاملية للأسلوب مع المعنى الدلالى، وعلى غياب أساس أداتى أو شفرة قاعدية عند تأسيس التعبير السينمائى، وعلى أوجه الشبه بين الفيلم والحلم والعملية الأولية عند فرويد (التواصل بالقياس واللأوعى). ومتابعة اقتراحات أبرامسون يمكن أن تؤدى إلى نظرية مؤلف أصيلة (تبدأ من مفهوم بازولينى للشعر والسينما الأدنى sub-film)، لا إلى موقف أندروساريس تجاه المؤلف، كما تؤدى إلى دراسة دقيقة للسينما كوسيلة تواصل قياسية ورقمية على حدى سواء، وهو سبيل يفضى بسرعة حقاً إلى الكتابات المهمة جداً لجريجورى بيتسون، وأنتونى وايلدين، وچاك لاكان^(٤) علاوة على فرويد، و. ر. د. لينج، وجوانب من ويلهيلم ريك Wilhelm Reich.

الاختيار الأول من كتابات مitzer هو الجزء الختامى من مقاله الذى يقع فى أربعين صفحة عن المجلد الأول من كتاب چان مترى "علم جمال وعلم نفس السينما"، الذى يناقش فيه مitzer المفاهيم المهمة الفعلية للاستعارة والرمز، ويستنتج بعض التعبيرات التمهيدية عن العلاقة بين السينما واللغة، وهو ينفّج بعض استنتاجاته، ويدوّن التغييرات التى يدخلها فى هوامش، غير أن قطعه تقدم مثلاً مفيداً عن مدى إمكانية التعامل مع "مجازات الخطاب" السينمائى داخل نطاق إطار لغوى-سردى. الاختيار المختصر من إيف دى لورو Yves de Laurot يوفر معالجة بديلة للاستعارات السينمائية، التى توحى رغم مفرداتها الوجودية، بأوجه شبه مع مقاربتى بازولينى وأبرامسون.

قطعة مitzer الثانية "عن مفهوم اللغة السينمائية" تعتمد على أفكاره عن اللغة السينمائية، وتضع مجموعة مهمة من الخطوط الفاصلة بين اللغة اللفظية واللغة السينمائية، وبين النظم والشفرات الفيلمية filmic والنظم والشفرات السينمائية cinematic، وتقدم أيضاً

مثالاً شاملاً على نحو ملائم لشكل واحد للتتابع من "التركيبية الكبيرة" وهو المونتاج الممتد "durative montage".

يستخدم أومبرتو إيكو، السيميولوجي الإيطالي، كتابات بازوليني وميتز كنقطة انطلاق لسيميولوجيا سينمائية أكثر تحديداً، وبدلاً من الوحدات السردية مثل وحدات ميتز يصبح اهتمام إيكو منصباً على الصورة وشفراتها، ومن ثم فهو ينقد مفهوم ميتز للصورة كموقف من علاقة التشابه مع الواقع، عندما يشكل "الأساس الأداتي" الذي تُبنى عليه الشفرات السردية والبلاغية لصالح سلسلة من الشفرات التي تختزل الصورة (كعلامة أيقونية) إلى اختيارات ثنائية، وإصراره على أن كل أشكال التواصل رقمية digital من حيث الجوهر، يظل عرضةً لتساؤل جاد وحقيقي، ولكن محاولته لمد مفهوم بازوليني عن اللغة السينمائية باعتبارها لغة الواقع والذاكرة والحلم، وأنها غير مقيّدة بالتمفصل الثنائي للغة اللفظية، يقوده إلى اقتراح نظام فريد من التmfصل الثلاثي triple articulation للسينما، حيث يستدير عائداً إلى نفس مجالات البحث التي اقترحها أبرامسون في مقاله. ويحاول إيكو أيضاً أن يفسر الأيديولوجية في تحليله للعمليات الثقافية المنهمكة في التقنين على مستويات أساسية كثيرة مثل الإدراك الحسي والتمييز، وعلى الرغم من أن هذا ليس دافعه الأساسي، فإن محاولته تعكس من حين لآخر إمكانية التوسع نحو كتابات ماركس، بالإضافة إلى كتابات فرويد، التي تتضمنها السيميولوجيا والبنوية.

الاختلافات بين ميتز، وإيكو، وويلين، وبازوليني تُدرس بدرجة أكبر في المقال الختامي المعنون "الأسلوب والقواعد والأفلام"، حيث يُعترض بجدية على نموذج اللغة اللفظية دفاعاً عن اللغة السينمائية، ويُطرح نموذج بديل قائم بالدرجة الأولى على نماذج نظم الاتصال عند جريجوري بيتسون وأنتوني وايلدين، وهي محاولة تُجرى لتطبيق ذلك النموذج على فيلمين، وتشدد على الفروق الناتجة عن تحليلات بنوية وسيميولوجية فعلية لهذين الفيلمين.

*

هوامش

(١) مفردها فونيم phoneme : أصغر الوحدات الصوتية، أو هي الوحدة الصوتية الأساسية، وأصواتها تميز نطق كلمة عن أخرى مثل p, b في نطق كلمتي pig, big، انظر: المصطلحات الأدبية الحديثة، د. محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الثانية، ١٩٩٧. وانظر أيضاً: المغنى الكبير، إنجليزي - عربي، حسن سعيد الكرمي، مكتبة لبنان، ١٩٩١.

(٢) مقاله "الدراسة البنيوية للأسطورة" (في كتاب "النيويون من ماركس حتى ليفي شتراوس"، تحرير: ريتشارد وفيرناند ديچورج، نيويورك: Doubleday، ١٩٧٢) يوفر مثلاً موجزاً لمنهجه رغم تعديله له في كتاباته الحديثة ليشمل دليلاً من خارج الأسطورة. وينبغي أيضاً ملاحظة أن الأساطير بالنسبة لليفى شتراوس بلا موضوع ولا مؤلف، ولا مصدر، ولا محور، ولا روابط مسببة واضحة مع المجتمع الذي ينتجها، وكل هذا يظهر صعوبات حين تربط البنيوية بدراسة المؤلف.

(٣) يميز وولين في مقاله بين المعانى الدلالية والأسلوبية والتعبيرية. فالأولى تُعتبر وبوضوح مستوى للمعنى دال على معنى محدد أو بنيوي، والأخيرتان تُعتبران تضمينيتين (لهما ظلال معانٍ)، ومتدرجتين وليستا مشفرتين، ويتعذر انفتاحهما على تأثير بنيوية قائمة على التقابلات الثانوية.

(٤) النصوص الأساسية تشمل كتاب بيتسون Bateson:

Steps to an Ecology of Mind (Ballantine, 1972);

وكتاب وايلدين Wilden:

System and Structure: Essays in Communication and Exchange (Tavistock, 1972);

وبالنسبة للاكان كتاب:

Ecrits (Paris, Editions de Sueil, 1966)

أو The Language of the Self (Baltimore, Johns Hopkins Press, 1968)

والكتاب الأول تجميع لكتابات لاكان، أما الكتاب الثانى فهو ترجمة له وتعليق عليه لأنتونى وايلدين.

مقالات إضافية للفصل الثاني (لمزيد من الاطلاع)

- Bateson, Gregory, "Style, Grace, and Information in Primitive Art," in Steps to an Ecology of Mind. New York: Ballantine Books, Inc., 1972.
- _____. "From, Substance, and Difference," *ibid*.
- Bellour, Raymond; Christian Metz. "Entretien sur la Semiologie du Cinema," *Semiotica*, Vol. 4, no. 1 (1971).
- Brewster, Ben. "Structuralism in Film Criticism," *Screen*, Vol. 12, no. 1 (Spring 1971).
- Cegarra, Michel. "Cinema and Semiology," *Screen*, Vol. 14, no. 1/2 (Spring-Summer 1973).
- Cook, David A. "Some Structural Approaches to Cinema: A Survey of Models," *Cinema Journal*, Vol. 14 no. 3 (Spring 1975).
- Eckert, Charles. "The English Cine-Structuralists," *Film Comment*, Vol. 9, no. 3 (May-June 1973).
- _____. "The Anatomy of a Protetarian Film: Warners' Marked Woman," *Film Quarterly*, Vol. 27, no. 2 (Winter 1973-1974).
- Eco, Umberto. "Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message," *Working Papers in Cultural Studies*, no. 3 (Autumn 1972).
- Gledhill, Christine. "Notes for a Summer School: Godard, Criticism, and Education," *Screen*, Vol. 14, no. 3 (Autumn 1973).
- "Guide to Christian Metz," *Cinema (U.S)*, Vol. 7, no. 2. (Includes an introduction by Richard Thompson, a glossary of terms, a brief bibliography on semiology, a graph of Metz's grande syntagmatique, and a translation of part of "Some Points in the Semiotics of the Cinema," from *Essais sur la Signification du Cinéma* at that time scheduled for publication by Praeger, since published by Oxford University Press as *Film Language*.)
- Hanet, Kari. "Does the Camera Lie? Notes on Hiroshima Mon Amour," *Screen*, Vol. 14 no. 3 (Autumn 1973).

- Harpole, Charles; John Hanhardt. "Linguistics, Structuralism, Semiology: Approaches to Cinema with a Bibliography," *Film Comment*, Vol. 9, no. 3 (May-June 1973). (The bibliography is wide-ranging and very useful.)
- Heath, Stephen. "Film/Cinetext/Text," *Screen*, Vol. 14, no. 1/2 (Spring-Summer 1973).
- _____. "Metz's Semiology: A Short Glossary," *Screen*, Vol. 14, no. 1/2 (Spring-Summer 1973).
- Herman, Gary. "Words and Pictures," B.F.I. Seminar Paper, April 1970.
- "Introduction to Semiotics," B.F.I./SEFT Seminar Series. (A reading list is available from the B.F.I. which lists carefully selected texts for each of ten seminars. The total reading for any one seminar is less than 100 pages and the range and quality of the material is most impressive.)
- Kuntzel, Thierry. "The Treatment of Ideology in the Textual Analysis of Film," *Screen*, Vol. 14, no. 3 (Autumn 1973).
- Metz, Christian, "Methodological Proposition for the Analysis of Film," *Screen*, Vol. 14, no. 1/2 (Spring-Summer 1973).
- Mundy, Robert, "Wilder Reappraised," *Cinema* (U.K.), no. 4 (1969).
- Nowell-Smith, Geoffrey. "Cinema and Structuralism," *20th Century Studies*, no. 3 (May 1970).
- Pasolini, Pier Paolo. "Cinematic and Literary Stylistic Figures," *Film Culture*, no. 24 (1962).
- "Pasolini: A Conversation in Rome," *Film Culture*, no. 42 (1966).
- Pryluck, Calvin. "Motion Pictures and Language," *Journal of the University Film Association*, Vol. 21, no. 2 (1969). (Disputes applicability of linguistic analysis to film).
- Levaco, Ron, ed. "Selections for Lev Kuleshov's Art of the Cinema," *Screen*, Vol. 12, no. 4 (Winter 1971-1972). Reprinted in full in *Kuleshov on Film*, Berkely: University of California Press, 1975.
- Wallington, Mike. "Pasolini: Structuralism and Semiology," *Cinema* (U.K.), no. 3, 1969.
- West, Frank. "Semiology and the Cinema." *Working Papers of the Cinema: Sociology and Semiology*, Peter Wollen, ed., published by the British Film Institute, n.d.
- Williams, Alan. "Structures of Narrativity in Fritz Lang's *Metropolis*," *Film Quarterly*, Vol. 27, no. 4 (Summer 1974).
- Wollen, Peter, "The Concept of Communication (s): Draft for Discussion," B.F.I. Seminar Paper, April 1970.

طواطم وأفلام

سام روهدى

١٠ مقال سام روهدى، الذى كتبته فى أوائل عام ١٩٦٩، يلقى نظرة عامة على إنجازات البنيوية فى الأنثروبولوجيا، واستخداماتها المحتملة فى التحليل السينمائى، وبعد تقديمه لمثال عن استخدامها، يستنتج من وجهة نظر متشككة ما يميّز الكثير من مناقشته السابقة. وهو يجادل بأن البنيوية لا يمكن أن تفسّر لماذا يكون فيلم ما فيلماً جيداً، وبأنها تهدّد بإفقار التحليل بتحويل الفيلم إلى "مصطلحات أدبية غير سينمائية". ورأى روهدى مفهوم تماماً، ولكنه ربما لا يأخذ بعين الاعتبار - وبدرجة كافية - القيمة المحتملة للبنيوية (والسيمولوجيا) فى تحديد كيف يوصل المعنى لا فى تحديد ما هو المعنى أو كيف يقيّم جمالياً، والشئ الآخر ذو القيمة أيضاً هو إيماعته المختصرة إلى سبب إدخال البنيوية فى الدراسات السينمائية فى الستينيات والسبعينيات: حلّت الروابط بين سطوة منهجية معينة والقالب التاريخى الأوسع الذى تحدث فيه هذه السطوة على نحو أكثر ضعفاً من تحليل الروابط بين الأفلام والأزمة التى صنعت فيها.

والجدير بالاهتمام أن مقال روهدى لا يقدم إشارة واضحة بالفعل إلى الأسباب الكامنة وراء الاهتمامات الرئيسية لمجلة "سكرين" فى ظل رئاسته لتحريرها: مسألة الواقعية فى السينما وقدم البنيوية والسيمولوجيا كأدوات لدراسة السينما. وعلى أية حال فقد أزيلت سنوات عديدة إضافية من العمل فى هذا المجال نزعة التشكك التى يبدىها روهدى فى مقاله هذا، ولكن تلك النزعة تميز مراراً وبدرجة أقل ترويج مجلة "سكرين" نفسها لمناهج البنيوية والسيمولوجيا.

*

أحد الأسباب فى أن معظم الأفلام ليست صارمة بدرجة كافية
هو أن القليل جداً من العاملين فى صناعتها لا يعرفون شيئاً عن
تصورات الخيال.

ألفريد هيتشكوك

هذا البحث مقسم إلى جزأين، أولهما للنظرية وثانيهما للتطبيق، كانعكاس لعلاقتى
الفصامية الشخصية بالموضوع. والترتيب هنا اعتباطى، ولايستلزم أى من الجزأين
الجزء الآخر.

النظرية

لماذا لىقى شتراوس ؟

تركز الأنثروبولوجيا البنيوية على الأسطورة، وخصوصاً على النظم الأسطورية
الطوطمية التى تشفر العالم بلغة الأشياء التى تحاول تشفيرها، وتستخدم الأشياء
الطبيعية كمقولات مفاهيمية يجرى التلاعب بها فى تفكير مجرد، يوضع بدوره فى إطار
إدراكى حسى وتحليلى من أجل الفهم، والتركيب synthesis الذى يجمع الطبيعة
والخبرة الثقافية.

وقد تستخدم علاقة الصقر النسرى Eaglehawk بالغراب للتعبير عن علاقات قرابة
وعن علاقة بين جماعات من الصيادين وجماعات من الزبالين داخل نطاق القبيلة، كما
أن تلك العلاقة تشير أيضاً إلى علاقات الصداقة والصراع، والصقور النسرية والغربان
أشياء "طبيعية" تشفر قيماً اجتماعية وثقافية، كما تقوم بوظيفة إطار لتنظيم عالم
الطبيعة بكامله، التى هى جزء منه يعبر أيضاً عن فكرة مجردة لاندماج الطبيعة
بالثقافة. والأسطورة التالية من غرب أستراليا:

الصقر النسرى أخ لأم الغراب (خاله)، وهو حموه المحتمل أيضاً بسبب الزواج المفضل من ابنة الخال. والحمو، الحقيقي أو المحتمل، له الحق فى طلب هدايا من الطعام من زوج ابنته وابن أخته، وبناء على ذلك يطلب الصقر النسرى من الغراب أن يحضر له كنغراً صغيراً، وبعد عملية صيد ناجحة يستسلم الغراب للإغراء، ويأكل الحيوان ويزعم أنه عاد خالى الوفاض، لكن خاله يرفض أن يصدق، ويسأله عن بطنه المنتفخة. فيجيبه الغراب بأنه ملأ بطنه بصمغ من شجرة السنط لكى يهدئ آلام جوعه. غير أن الصقر النسرى الذى يظل غير مصدق لابن أخته يدغدغه حتى يجعله يتقيأ اللحم، وعقاباً له، يرميه فى النار ويبقيه فيها حتى تحمر عيناها ويسود ريشه، بينما تصدر عنه وهو يتألم الصرخة التى أصبحت منذ ذلك الوقت صرخة مميزة، ويعلن الصقر النسرى أن الغراب لن يكون صياداً مرة ثانية على الإطلاق، وأنه سوف يحال إلى مهنة السرقة. وهذا هو الحال الذى أصبحت عليه الأمور منذ ذلك الحين.

التحليل البنيوى للطوطمية قد يكون مفيداً كإطار تحليلى للسينما، وهى وسيط يخلق صوراً بواسطة الأشياء الطبيعية، تصبح فيها الشفرة (المكونة من أشياء فعلية) والمُشفّر (الأشياء نفسها) القابلان للتمييز، غير محددين بوضوح، ومع ذلك فصوره الملموسة بطاقتها المرجعية تشكل مفاهيم. فالتوبا (نوع من الأبواق) فى فيلم فرانك كابرا "مستر ديدز يذهب إلى المدينة" هو توبا (بوق) وجزء من سلسلة مترابطة تربطه بمفاهيم مجردة للطبقة وسلامة العقل والاستقامة، والتوبا عنصر فى شفرة وشىء مُشفّر، وهو مثل الأشياء الطبيعية الطوطمية يربط الطبيعة (التوبا) بالثقافة (الطبيعة) وبالمجتمع (الريفى)، وعلى قدر ما هو منظم داخل إطار سينمائى، ومجرد وهم بالطبيعة، فإنه يوظف للتعبير عن الدمج الأكثر تجريداً أو بالأحرى عن الدمج الجمالى بين الطبيعة والثقافة (انظر الجزء الثانى من المقال عن الممارسة).

والأنثروبولوجيا البنيوية هى التطبيق الوحيد الشامل لعلم اللغة البنيوى خارج مجال اللغة، وعلى ظاهرة تحتمل المقارنة مع الأفلام. وسوف يحاول هذا المقال أن يجرى تلك المقارنة إلى مدى أبعد، وهى مقارنة أشار إليها من قبل لى راسل فى بحث له (١٩٦٨).

الفكر الرمزي

كتب لى راسل Lee Russell:

"... ينبع الثراء الجمالى فى السينما من حقيقة أنها تتضمن الأبعاد الثلاثة للعلامة: الإشارية، والأيقونية، والرمزية. والضعف البالغ عند معظم من يكتبون عن السينما هو أنهم يتبنون بُعداً واحداً من هذه الأبعاد، ويجعلونه الأساس لجمالياتهم والبعد "الجوهري" للعلامة السينمائية، ويرفضون البعدين الآخرين. وهذا من شأنه أن يفقر السينما".

والحقيقة أن هذا من شأنه أن يفقر كل الفنون، فمعظم اللغات الرمزية - التصوير الزيتي، الأسطورة، السينما، وحتى اللغة نفسها - تنشأ من تعقد العلاقات بين الواقع والعلامة، وتعبر عن رسائل على مستويات مختلفة، وغالباً، بشفرات مختلفة، وتكون، باختصار، "خاضعة لعوامل متعددة".

العلامات ليست بسيطة مطلقاً ؛ فهي اندماجات للمادة والشكل، ولبنيات وجزء من بنيات، ولكيانات عينية ومفاهيم مجردة. العلامات والصور تتضام، وتتكتف، وتجمع الأشياء. وإذا كان الإثنوجرافى (عالم الأنثروبولوجيا الوصفية) يستطيع أن يحلل العلامات أو يميز المستويات، فإن "العقل الفطرى لا يستطيع أن يميز المستويات" (ليقى شتراوس، ١٩٦٧).

وذلك العقل، المتسم بمنطق تمييز المعالم، يميز العلامات فى شفرة شكلية تستطيع استيعاب أى نوع من المضامين، وتدمج التعاقب dichrony بالتزامن synchrony، والحدث بالبنية، والطبيعة بالثقافة، والجمالى بالمنطقى، ويقابل ليقى شتراوس (عام ١٩٦٦) بين البدائى والمتحضر وبين السحر والعلم:

"... السحر يدعى لنفسه حتمية تامة ويطالب باعتراف كلى. بينما العلم، من ناحية أخرى، قائم على تمييز بين مستويات ، وبعض هذه المستويات فقط يسمح بأشكال من الحتمية ، ونفس الأشكال من الحتمية يعاق تطبيقها على مستويات أخرى".

رفض سوسير الصريح لأى علاقة بسيطة بين " العلامة " و " المدلول " هو مفهوم ضمنى فى الفكر البدائى، حيث تتشكل مستوياتنا المختلفة للواقع على نفس المستوى، وعلى سبيل المثال، فى السودان (فيرث، ١٩٦٦):

" ... بعض الرجال لا يحولون فقط أنفسهم إلى أسود لكنهم فى الحقيقة أسود توجد أيضاً فى صورة رجال ... وهذا ليس تشبيهاً ولا مجازاً، ولا تشوشاً بل تعبير يقع بين مقولاتنا عن المجازى والحرفى. إن المسألة بالأحرى أن هؤلاء الناس يمكنهم الاعتقاد فى إنسان يوجد فى أكثر من شكل واحد كل على حدة . "

يخضع فننا وفكرنا لتحليل نفسى وتحليلات عميقة تكشف معانى ترابطية ومكثفة تحكمها عوامل متعددة لصور عينية ليست مختلفة عن فكر الشعوب البدائية ؛ فهى لا عقلانية ولكنها ليست غير منطقية. وتُنظَّم البنية التتابعية للأسطورة على أسطح عند مستويات مختلفة طبقاً لمخططات مركبة، وما يُفصل "ذهنياً"، أو حتى الخالى من المعنى، يُجمَع، ويُحوَّل إلى شىء ذى معنى، بالفكر الأسطورى. وقد حاول ليثى شتراوس (عام ١٩٦٦) التعبير عن منطق هذه اللاعقلانية فى مقابلته الألعاب بالطقوس، فالألعاب، بدأت بتمائل أملتة بنية، وانتهت باللاتماثل، بانفصال، نتج عن تولد أحداث جديدة تشكل بنية جديدة - جانب يفوز، والجانب الآخر يخسر. أما فى الطقوس، فالأحداث غير متماثلة أصلاً- المقدسة والدينية، والصادقة التى تتولى أمر المراسم - تُوحَّد، ولا يُفرَّق بينها، وتُشكَّل كبنية كاملة " عضوية ". وبهذا المعنى يصبح الفكر الأسطورى، وربما الفن أيضاً، محرراً: " احتجاجه ضد فكرة أن أى شىء يمكن أن يكون بلا معنى، التى روض العلم نفسه فى البداية على أن يساوم عليها " (ليثى شتراوس، ١٩٦٦).

إن الصلة الفرويدية المألوفة الآن بين الأحلام والفن والدعابات التى تتسم بعدم تمييزها للنظام الحصى، وتحرر بقدر ما تُفند المنطق القمعى لذلك النظام، أعاد صياغتها بطريقة أخرى تحليل وجودى بتعبيرات مناسبة، كائنه وصف للفكر البدائى (لينج، ١٩٦٢):

«العقبة أن بعض الأشخاص يتلقون عن طريق "المعرفة" أو "لديهم شعور" بما هي "اللغة" أو ما هو "شكل التواصل" الذى قد تكون عليه كلماتنا، التى ربما تُعزى إلى نشأتها فى رابطة، اللون الأسود فيها "يعنى" أحياناً أسود وأحياناً أبيض، وأحياناً ثلاثة اللونين معاً ... إن بعض الناس يلقنون عدة "لغات" فى نفس اللغة».

يعمل العقل البدائى داخل نطاق نظام شكلى، شفرة، وظيفتها "أن تضمن قابلية تحول الأفكار بين المستويات المختلفة للواقع الاجتماعى" (ليفى شتراوس، ١٩٦٦). ومهمة الأنثروبولوجى والمحل النفسى هى فهم كلية ذلك الواقع الاجتماعى، وكيونة الذات فى العالم، ومحاولة أن يجعل الخبرة ذات معنى، برعاية شبكة من العلاقات المتبادلة الوظيفية فيما بين كل هذه المستويات والعلاقات داخل كل مستوى. وقد أُنجزت المهمة فى الأنثروبولوجيا البنيوية بوضع الإطار الشكلى، والشفرة المميزة، التى تمكّن البدائى من تلخيص الخبرة الاجتماعية.

السينما

المشكلة البنيوية هى فهم بنية الواقع السينمائى ، وهى مشكلة بقدر ما لا يفرق ذلك الواقع فى كل لحظة بين أى نوع من الاختلافات الفكرية البنيوية، وقد وضّح جيفرى نويل سميث النقطة الأساسية (عام ١٩٦٧):

« عند مستوى ما مباشر على الشاشة لا يوجد شىء إيجابى ولا شىء سلبى، وإنما يوجد فقط الواقعى وغير الواقعى. والمغزى الحقيقى لسلوك الأم المستبدة (باكسينو فى فيلم فيسكونتى "روكو وأخواته" Rocco and his Brothers) يتعين أن يُكتشف من خلال مجموعة من المؤشرات غير المترابطة المبعثرة على امتداد الفيلم. وليس هناك شك فى الأداء الواقعى للأم، ولكن الحدس (أو التحيز) وحده لا يكفى ليتمكّن المرء من رؤية ما وراء الأداء، ومما تفعل الأم بالضبط. ومن أجل هذا يحتاج المرء إلى فهم للبنية، وإلى بنية سهلة الفهم جداً فى السيناريو المكتوب، ربما لا تكون كذلك حين يحول إلى فيلم ».

وقد حددت النقطة الأساسية بدرجة أكبر، وعلى نحو أكثر وضوحاً فى تعليق هيتشكوك على فيلمه " نفوس معقدة " (تريكو، ١٩٦٧):

« إننى مقتنع تماماً بأن الفيلم كان له تأثير على جماهير المشاهدين، وهذا فى رأى مهم جداً؛ فأنا لا يهمنى موضوع الفيلم ؛ ولا يهمنى التمثيل، ولكن تعينى أجزاء الفيلم والتصوير وشرط الصوت وكل المكونات التقنية التى تجعل الجمهور يصرخ. وأنا أشعر أنه شىء مرضٍ للغاية بالنسبة لنا أن نكون قادرين على استخدام الفن السينمائى لإنجاز شىء ما خاص بعاطفة الجمهور. وبفيلم «نفوس معقدة» أنجزنا هذا بشكل واضح جداً. إنه لم يكن رسالة تحرّض جماهير المشاهدين ولا تمثيلاً عظيماً أو استمتاعاً بالرواية. لقد استثير الجمهور بسينما خالصة».

إن تشابهاً مع الطقوس يصبح مناسباً، وهو لعب على البنية، التى تصبح وظيفتها، رغم ذلك، مزج تقابلات بنوية، وترسيخ مقولات. الطقوس وبنية الفيلم يوجدان كتحددات للاختيار، فالحركة تكون ذات معنى كاختيار داخل نطاق مدى محدد من الإمكانيات، لكن تلك الحركة ليست بسيطة على الإطلاق، وكذلك إغراؤها للعقل فى المقام الأول، فهى تستدعى فى التمثيل كل المستويات المختلفة للواقع والمجرد المدمجة فى الشفرة، والنطاق الكامل للمعانى الترابطية المتبادلة العلاقة وظيفياً. إن الحركة على حد سواء تعبر عن وتشكك فى "البنية الخفية" للفيلم، التى يكون تأثيرها المباشر، فى أغلب الأحوال كخبرة " فعلية"، نتيجة لتدمير فعّات بنائية، تصديقاً لقول بازان الماثور: "كل الحقيقة تقع تحت نفس المستوى". والسينما ليست شيئاً مكوّناً من طبقتين، حيث تخفى ثقافة الجماهير ثقافة الأقلية، بل هى متعددة الطبقات يُعبر عن مستوياتها بمستوى واحد، هو فى المقام الأول الصور البصرية العينية.

الطبيعة / الثقافة

" طبع " خبراء الكمبيوتر التقنيون الثقافة، وبفعلهم هذا أعادوا صياغة اهتمام فلسفى غربى بثنائيات الطبيعة / الثقافة، وقد ثبتت مقولة " الوسيط رسالة " طريقاً من

الطبيعة إلى الإعلام وطريقاً عكسياً من الإعلام إلى الطبيعة. باختصار: الإعلام لديه بنية مادية، وتطبيق نظرية الإعلام على الفكر البدائي أملتتها مبادئ ذلك الفكر - «التعامل مع الخواص المدركة للمملكتين النباتية والحيوانية كما لو أنها عناصر رسالة، واكتشاف "توقعات" - ومن ثم علامات - لها». (ليفي شتراوس، ١٩٦٦).

القيمة الكاشفة للفكر البدائي بالنسبة للسينما تكمن في حقيقة أن الأفلام تُشفر بلغة الواقعي، وأن الصورة السينمائية والعلاقات بين الصور ذات خاصية مادية، فجون وين هو أكثر من الهائم على وجهه مقابل المستقر، والأبيض يقابل بالأحمر، ولكنه شخص حقيقي وشيء متخيل للتماثل، مركّب من الحقيقة والوهم، ومن المدلول والإشارة.

وعلى الرغم من أن هيتشكوك يدرك "المنطق الجامد للأشياء" (أيزنشتاين، ١٩٤٩)، وقابلية الثبات الفعلية للأشياء والحقائق؛ فإنه يحول الأشياء إلى إشارات، ويمنح هذه التوقعات، هذه الأشياء واقعاً سينمائياً مادياً. "عند وضع الصور على الشاشة بلغة ما تعبّر عنه، ينبغي ألا تتعامل مطلقاً مع تصرف واقعي! ويمكنك الحصول على أي شيء تريده من خلال الاستخدام المناسب للتقنيات السينمائية ... وليس هناك ما يدعو لترتب تسوية بين الصور التي تريدها والصور التي حصلت عليها" (تريفو، ١٩٦٧).

حزم ثنائية

وضّح ليفي شتراوس بالتفصيل مجموعة شاملة تقريباً من البنيات الثنائية التقابلية في الفكر الرمزي قابلة للتحويلات المترابطة، وبنوع من الدينامية التوليدية، وقد فسّر وجود بنيات التقابل بوصفها حاجة فكرية للتمييز، والمشكلة ليست ماذا تقابل بل كيف تقابل، وهي مسألة شكلية غير جوهرية، وهذه الفكرة الثاقبة مستمدة من علم اللغة البنيوي (سوسير، ١٩٦٠، جاكوبسون وهول، ١٩٥٦).

ليفي شتراوس "يبني بسلسلة خطوات تبدأ من الوعي إلى اللاوعي، ومن الكلام والرسالة الأسطورية إلى اللغة والشكل الأسطوري". والتقابلات لا "يصوغها" الإنسان

البدائي ولكنها موجودة ليعمل بها، ولكي يكتشفها الأنثروبولوجي، وتشكل التقابلات شفرة لا واعية تتضمنها الأساطير وتوفر مفتاحاً لفهمها من جانب الأنثروبولوجي.

ويحذر ليفي شتراوس (١٩٦٦) من أن: "التقابل بين الطبيعة والثقافة الذي علقت أهمية كبيرة عليه في فترة ما يبدو الآن ذا أهمية منهجية في المقام الأول". فالمنهج من شأنه أن يساعدنا على الفهم. والإنسان البدائي لا يدرك تمييزات كثيرة، ولا يقابل كوناً دالياً بالكون، ولكنه بدلاً من ذلك يدمج الطبيعة / الثقافة في نظام رمزي؛ ثقافي بقدر ما هو رمزي، وطبيعي بقدر تشفيره بواسطة الطبيعة، فالكلمات أشياء والأشياء كلمات، أو سينمائيًا: الصور واقعية مادياً بقدر تصور الواقع. (و. ف. س. كوين، ١٩٦٠).

هذا التحذير مهم بالنسبة لأي شخص قد ينسب شفرة تقابلية واعية إلى صناع الأفلام (أو إلى التقابل الطبيعية / الثقافة " الواقعي " تجريبياً) أو يختزل هذه الشفرة "الشكلية" إلى مستوى عبارات مبتذلة، وإذا صدّق دليل علم اللغة والأنثروبولوجيا البنيوية، فإن صانع الفيلم لا يملك خياراً سوى أن يعمل وفق مقياس ثنائي، وما يختاره ليقابله كشيء متميز عن كيفية مقابلته له يصبح طبيعة الحال شأنه الشخصي الخاص.

إن " أسلوب " جون فورد لا يشمل فقط استخدامه التقابلات بل يشمل أيضاً طريقة استخدامه للتقابلات، وكيف يُفكّ تكوينه البنيوي في الواقع السينمائي، وفي الصور البصرية. ولتحقيق محتوى لمنهج تحليلي للإطار المفاهيمي المميز لجون فورد يجب أن تُركّب نتائج التحليل الشخصي لجون فورد، ولابد أن يجيب ذلك المحتوى عن أسئلة مثل: لماذا تعتبر بعض أفلام فورد أفضل من أفلام أخرى له؟ ولماذا " تستخدم " لقطة أو زاوية آلة التصوير، و"يستخدم" منظر أو موقف؟ وإذا لم يشمل ذلك المحتوى الإجابة عن هذه الأسئلة، فإنه يصبح عرضة للتجاوزات الأسوأ من جانب نظرية "المؤلف" التي جاءت لإنقاذه. وسوف يختزل السينما إلى مصطلحات أدبية غير سينمائية. وقد تصبح كل أفلام فورد متساوية إذا كان المرء معنياً فقط باستنباط استحوذاته الشكلية والموضوعاتية (التيماثية) والفكرية، ولكن أفلام فورد غير متساوية كأفلام، ولا تنجز "موضوعاتها" (تيماثها) فقط لتعليل "أسلوب" فورد البارع والمؤثر أو

تعليل أسلوب أى مخرج فريد آخر، وإذا كان ذلك بالتحديد مسألة خاصة بالنظرية أو النقد يتم تجاهلها باستمرار، فإن الثراء الفعلى الناتج عن تبني البنيوية سوف يتم تجاهله أيضاً، وأعنى قدرتها على استقراء العناصر المتغيرة ثم العودة إلى خصوصية وتفرّد هذه العناصر.

الأنثروبولوجيا البنيوية لا تصدر حكماً على الأساطير - بالجودة أو الرداءة - بل تربط بنية الأساطير بإنجازاتها الخاصة، ويتحققها فى الطقوس وحركة المجتمع. البنيوية منهج لحل شفرة، ومتطلب أساسى لفهم كيف تصنّف هذه البنية " الميكانيكية " فى كل "عضوى". (انظر ماكلوهان، ١٩٦٧: صفحات ٣٠٣ - ٣١٦).

مشكلة اجتماعية

العلامات لا تقدم واقعاً، لكنها فيما يتصل بذلك ليست معزولة عن الواقع، فالعلاقة بينهما جدلية، وتسعى الأنثروبولوجيا البنيوية لفهم العلاقات الاجتماعية بدراسة العلامات والتبادل الرمزي، رغم أنها تدرك الصفة غير التمثيلية للفكر الرمزي.

الأسطورة مرتبطة بلاشك بوقائع (تجريبية) محددة، ولكن العلاقة بينهما ذات طابع جدلى، والأعراف الموصوفة فى الأساطير يمكن أن تكون المقابل الفعلى للأعراف الحقيقية، وسوف يكون هذا دائماً، فى واقع الحال، هو الوضع حين تحاول الأسطورة التعبير عن حقيقة سلبية. (ليفى شتراوس، ١٩٦٧).

بقدر ما تُشفر اللغات الرمزية الخبرة الاجتماعية (وتصبح جزءاً من تلك الخبرة)، فإن توسع التحليل البنيوي ليشمل السينما قد يساعد بصورة مفيدة فى إيجاد علم اجتماع لتلك الرمزية. وباختصار، فإن ما يشكل العلاقة بين السينما الأمريكية وأمريكا، وبين الثقافة والمجتمع هو الرابطة الفعلية التى تسعى الأنثروبولوجيا البنيوية لتوضيحها.

الأسطورة أيديولوجية بدائية - حل خيالى للتناقضات "الحقيقية". والسينما هي أيضاً أيديولوجية أو أسطورة، والمضامين والأساليب قد توجد وسط السينمات القومية، ولكن هذا يؤدى فقط إلى خلق نماذج مختلفة من المنهجيات، فالواقعية الجديدة ليست أسطورية بدرجة أقل من أفلام الغرب.

وقد يُجادل بأن الأسطورة هي العمل اللاواعى لجماعة ؛ وبأن الفيلم إبداع فرد واع بذاته، ولكن باتباع ليفى شتراوس، يبدو قابلاً للجدال بدرجة مساوية أن كل مخرج محبوس فى أحداث وخبرات وتاريخ مجتمعه، التى ينظمها ويعيد تنظيمها ليعطيها معنى ما. وهذا الرأى يلغى أى فرق سوسيرى واضح بين اللغة والكلام: « لقد تعلمنا من ماركس أن التعاقبى يمكن أن يوجد أيضاً فى الجمعى، وتعلمنا من فرويد أن القواعدى (النحوى) يمكن أن ينجز بالكامل داخل نطاق الفردى». (ليفى شتراوس، ١٩٦٠).

ترافق الفيلم / الأسطورة هو ترافق إشكالى من أجل أهداف التحليل الاجتماعى، ومن ثم يأتى المعنى المشروط فى تعبير ليفى شتراوس، لكن تحليلاً بنيوياً للفيلم قد يساعد على الأقل، خصوصاً إن كان مقتصرراً على سينمات قومية، فى تحديد المشكلات الاجتماعية / الأيديولوجية من أجل بحثها.

البنيوية منهج لتحديد مشكلة بدرجة أكبر من كونها منهج لحل مشكلة، وتحليلها لأشكال البنية الفوقية فى الثقافة البدائية فإن البنيوية لم تحدد المشكلات فى المجال الاجتماعى، بل تركز على التناقضات " الحقيقية " فى دراستها للحلول الأسطورية، والحقيقة فى دراستها للتقابلات الأسطورية. وربما ستساعد البنيوية فى تحديد المشكلات الاجتماعية للمنظرين السينمائيين، أو تنفيذ - على الأقل - المناظرات الحالية من المصطلحات المتصلبة العقيمة الخاصة بالثقافة الجماهيرية، والاتصالات الجماهيرية، والوسائط الجماهيرية الواضحة جداً عند أدورنو، وماركيوز، وفى اشتقاقات ليفى.

سينما وراء سينما (ميتاسينما)

هيتشكوك : لماذا أصبح حكي قصة أو استخدام حبكة أسلوباً مهجوراً ؟ . أنا أعتقد أنه لا يوجد المزيد من الحبكات فى السينما الفرنسية الحديثة.

تريشـو : فى الواقع، لا يوجد هذا بشكل منهجى، بل هو ببساطة اتجاه يعكس تطور الجمهور، وتأثير التليفزيون، والاستخدام المتزايد للمواد الوثائقية والصحفية فى مجال التسلية. وكل هذه العوامل لها تأثير على الموقف الحالى تجاه القص الخيالى، ويبدو أن الناس يبتعدون عن ذلك الشكل، ويصبحون بالأحرى حذرين من الأنماط القديمة.

هيتشكوك : بكلمات أخرى، هل يعزى ابتعاد ذلك الاتجاه عن الحبكة إلى تقدم وسائل الاتصال ؟ فى الواقع، هذا محتمل، وأنا نفسى ألتمس ذلك الطريق، وأفضل الآن بناء فيلم حول موقف لا حول حبكة.

يبدو جديراً بالاهتمام - على الأقل - أن نتأمل ظهور المناهج البنيوية فى نظرية السينما.

بقدر ما تكون وظيفة الكلام هى التواصل فإن هذه الوظيفة قد تصبح الآن افتراضاً لا معقولاً، ففى قلب التواصل الجماهيرى يكون التواصل فى حده الأدنى، والتواصل يعتمد على اللغة - مجموعة لا واعية من الأعراف الاجتماعية، وقيد للاختيار محدد تاريخياً، وتصبح لغة المرحلة واعية بذاتها وتتلاشى تحديداتها - كما توجد إمكانية المجال اللغوى غير البانى. إن علم اللغة هو الوعى الذاتى باللغة، ويتوافق ظهوره مع اختفاء هدفه، وتوجد لغة وراء لغة meta-language بدون لغة.

عبّرت السينما عن وخلقت لغة سينمائية، وتلك اللغة، وهى مجموعة من العلاقات الاصطلاحية، أمكن استخدامها فى تكوين أى نوع من المضامين، وأى نوع من الرسائل، وكان هذا حقيقياً بالتحديد فى السينما الأمريكية، التى كانت "بالفعل"، مع بعض الاستثناءات، "السينما" حتى بعد الحرب.

وبدأت السينما الأوروبية بعد الحرب انطلاقاً من نظرية، وبدون لغة سينمائية اصطلاحية راسخة وتقاليدية، وقد تعين عليها خلق لغة من خلال الوعي : أفلام جودار هي دراسات سينمائية مجهرية، في حين يواصل هوكس صنع " الأفلام " . وباستثناء عدد قليل إلى حد ما من المخرجين يستخدم الأمريكيون لغة، أصبحت محل شك في مكان آخر من جانب البعض، الذين يفهمون السينما كلغة واصفة (ميتالفة)، وكسينما واصفة (ميتاسينما).

وقد حدد أرنولد هوسر (١٩٥٢) نقطة رئيسية مشابهة بتعبيرات أقل نزوعاً نوعاً ما :
" لا ريب في أن الصدع سوف يحدث أجلاً أو عاجلاً ... ويميز بين الرجل العادي والخبير. والفن الشاب وحده هو الذي يمكن أن يصبح فناً شعبياً، لأنه حالما يصبح أكبر تدريجياً يغدو من الضروري أن نفهمه وأن نكون مُلمِّين بالأطوار الأولى لنموه ... وما دام فن ما فناً شاباً، فهناك علاقة طبيعية غير إشكالية بين مضمونه ووسيلة تعبيره ... وفي سياق الزمن تصبح هذه الأشكال مستقلة عن المادة الموضوعاتية (التيمائية)، وتغدو مستقلة بذاتها، وأفقر في المعنى وأصعب في التفسير، بل تصبح سهلة الوصول فقط لطبقة صغيرة تماماً من الجمهور ... إن عملية الإقصاء تجعل نفسها الآن محسوسة".

محاولة تطبيق إطار علم اللغة البنيوي على السينما، ووصف علم علاماتها، هي محاولة متزامنة مع نفس الحركة في السينما ذاتها، فالنظم الواصفة تنشأ لدراسة نظم واصفة، والأفلام الآن تسائل الأفلام ؛ ومن ثم يجيء الوعي الذاتي المتنامي للشفرة السينمائية الشكلية. " أنا اسمي جون فورد، وأصنع أفلام غرب "، هذا التصريح هو الآن حنين تام إلى الماضي.

الممارسة

أحاول هنا القيام بتحليل بنيوي لفيلم « مستر ديدز يذهب إلى المدينة » لفرانك كابرا، وآمل في أن أوضح عدم الملاءمة الحالية لهذه المنهجية.

القصة

لونجفيلو ديدز، عازف بوق (من نوع التوبا) فى فريق مدينة مانديك فولز، بولاية فيرمونت، ومالك لمصنع شحم حيوانى، وهو رجل بسيط، مباشر، وأمين، يرث ثروة طائلة قدرها ٢٠ مليون دولار و" يذهب إلى المدينة " ليظهر بالصورة الشهيرة للمليونير.

نيويورك تستجديه : المحامون غير الشرفاء، و" مجتمع " الطموح، و"الفنون"، والصحافة. الكل يريد شريحة من خبزه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

بيبى بينيت، مراسلة صحفية لامعة فى صحيفة نيويورك ميل، تمثل دور المغمى عليها أمام قصر ديدز فى نيويورك لكى " ينقذها " ديدز وتصبح بتلك الوسيلة قريبة جداً منه لتجعل من قصته " الخاصة " سبقاً صحفياً.

وبيبى، بلعبها دور الفتاة الصديقة / السيدة الواقعة فى محنة، رغم كونها فى الخفاء مراسلة صحفية ساخرة، تصف ديدز فى صحيفتها كشخص أحمق ساذج : "الرجل السندريللا" الذى يسير عارياً فى شوارع المدينة، ويطعم الخيل كعكاً مقلياً بالدهن ومُحلى، ويسابق سيارات الإطفاء. لكن قربهما من بعضهما يولد ألفة، لا ازدراء، ويقعان فى الحب. وترى بيبى فى سذاجته طيبة حقيقية، وهى صفة ليست واضحة " فى مدينة "، والحق أنها غير مفهومة إلا باعتبارها نوعاً من الجنون. ويكتشف ديدز أن بيبى تخدعه، ورغم خيبة أمله الفادحة وشكوكه فإنه مع ذلك يضع خطة لمزرعة " تُقدّم مجاناً " للفلاحين المكرويين الذين أضرّوا بالكساد الاقتصادى.

سيدار، محامى ديدز المخادع يحصل على شىء له صلة بممتلكاته ليبدأ حماقة كبرى بإقامته دعوى ضده على أساس سلوكه " الغريب " و" المجنون " ليقسم الباقي من ميراثه. وديدز، وهو على شفا أن يصبح متورطاً، يرفض رغم خيبة أمله الدفاع عن نفسه، وأخيراً يفعل ذلك تحت ضغط البيئة المشتركة التى قدمتها بيبى ومعها جماهير الفلاحين، ويكسب ديدز القضية، ويجتمع شمل بيبى وديدز من جديد، ومن المحتمل وهما فى طريقهما " خارج المدينة " أن يعودا إلى أمريكا الريفية ؛ إلى مانديك فولز، بولاية فيرمونت.

القصة تبدأ بتقابلى المدينة / الريف، والمحنك / الساذج. ولكنها تتطور إلى عكس هذه التقابلات، وإلى موقف يبدو فيه الريف والساذج كشىء طيب، أمين، ذى رأى سديد، ومحنك ؛ وحتى رجال المدينة الفرديين الساخرين أصلاً يعتبرون جميعاً باستثناء المحامى مشاركين فى فريق كشافة، وفى القيم الشعبية لأمريكا الريفية. والريف الذى يكشف زيف المدينة ونفاقها، والذى يعبر عن حنكة فائقة بسذاجته المفرطة، هو أسطورة أمريكية شائعة تماماً، مازالت تقدم، ويعبر عنها جيداً بالطبع صناع أفلام آخرون، وچون فورد هو مثال بارز على ذلك، وبنويماً، تعتبر العملية مهمة إذا نظر إليها على أنها إنهاء للتماثل، وحل للتقابلات.

بنيات موضوعاتية

ما يركب على القصة هو مخططات مختلفة أو بنيات موضوعاتية، وهذه البنيات يمكن تفكيكها أو " حل شفراتها " بجدول تقابلات:

مدينة	ريف	نو الشارب	حليق الشارب
كلمات	أعمال	ثقافة	طبيعة
نفاق	صدق	جد	لهو
محنك	ساذج	إفراط	اعتدال
علاقات مال	علاقات إنسانية	ظاهرى	حقيقى
أوبرا	فرقة موسيقية	اجتماعى	منعزل
فن	فن شعبى	عاطفة "زائفة"	عاطفة "حقيقية"
فرد	حشد - جماعة	سليم العقل (أحمق)	أحمق (سليم العقل)
علنية	سرية		

وهذه القائمة ليست شاملة ويمكن توسيعها بلا نهاية تقريباً. وتعطيها الأمثلة الملموسة "معنى" أكثر مباشرة، فديدن يعمل ولا يتكلم، مثل عضو جيد فى فريق كشافة.

إنه أعمال لا كلمات، وهو يحتقر الأناقة والنفاق والحنكة بقوة أسر - فعل مباشر - أو بكلمات صادمة تسمى الأشياء بأسمائها. والمحامى " المهتم " " المساعد " لص ملتو؛ متأفف وحقود؛ " وهو مثل تلك الأشياء التى يكون لها طعم مثل الصابون". وديدز تخدعه " سيدة فى محنة " مدفوعاً باحتياجات إنسانية، وبعناء إنسانى، ويستجيب لواجب اجتماعى (مثل أكل النار). إنه واقعى، وليس متسماً بالغرور وازدراء الآخرين، حليق الشعر تماماً، وليس ذا شارب أملس لامع وملوث اليدين مثل سيدار المحامى الملمّع. وهو ينفخ فى البوق (التوبا)، وينظر إليه كـ " فن" وكشئ ما ينبغى أن يروّج ويصبح شعبياً مثل السينما، ويطالب بأن تقوم الأوبرا بمهمتها : - " فربما لا يقدم لك عرض جيد بما فيه الكفاية ". والشعر " غير الصحيح " الذى يكتبه فى بطاقات التهئة يبدو أكثر صدقاً من الشعر " الصحيح " عند الناس السطحيين، المتخمين، الخبثاء، الأنقيين - " رجال الأدب ". كل شئ فى المدينة زائف - مثل عاشقة الأوبرا الضخمة البهاء " مدام بومبونى " (أسماء الناس فى هذا الفيلم ذات دلالة، وليس فقط اسم مدام بومبونى الضخمة، ولا سيدار المداهن، ولا ديدز صاحب الأعمال الطيبة، ولا كورنى كوب "المقضوم بشدة" بل حتى اسم ماندريك فولز، فماندريك الساحر شخصية فى مسلسل كوميدى أمريكى شعبى، ويربط اسم ماندريك الساحر بالشلالات [لتكوين الاسم المركب] - ماندريك فولز " شلالات الساحر ". وبادنجتون سيدار، هو جمع بين اسم سيدار وبادنجتون وهو اسم مؤلف الرواية التى بنى عليها الفيلم). ديدز هو إلى حد كبير رجل ذو أعمال جيدة لدرجة أنه فى تطور مفاجئ وغريب يعبر عن حبه لبيبى بسجع ذى طابع عاطفى، أى بشعر زائف: " يصعب على أحياناً أن أقول أشياء، ولهذا فإننى أكتبها ".

ولا تُضمّ التقابلات ببساطة فى القصة بل تُضمّ من خلال شخصيات معينة
توسطية وملتبسة - كورنى كوب " المصد " الذى يحمى ديدز، يقف بينه وبين محتالى
"المدينة"، والخدم، والشاعر الذى يُعجب بقوة أسر ديدز ويأخذه إلى حفلة سكر
(ويسيران عاريين حيث يمجدان الطبيعة)؛ وبالطبع هناك بيبى، الصورة العكسية

لكورنى كوب، وإن كانت بيبي هي " بيبي " المراسلة الصحفية الفردية الساخرة، والغليظة، فإنها أيضاً فتاة رقيقة وجميلة، والملاح الفعالية لجين أرثر تتناقض مع شخصيتها المفترضة، ومظهرها الكاذب. إن جمالها الحقيقي والطيبة المطبوعة على وجهها هما اللذان يسمحان لها، ولها وحدها فى الفيلم بأن تخذع ديدز، وبأن تخرج مع ذلك سالمة فى النهاية وكما تخيلها بالفعل، فى حين أن كورنى كوب، كـ " مقضوم بشدة " ومعضوض مثل أى كوز ذرة أكلت حبّاته تماماً، لديه فى داخله من بذور الذرة الريفية ما يكفى لنفهم على الفور تقريباً طيبة ديدز، وسلامة عقله، وحصافته : الشخص الريفى الأخرق الذى يخوض فى غائط المدينة.

القصة والبنية الموضوعاتية مدمجتان جيداً لدرجة أن المرء حين يظهر القاضى بشارب عند نهاية الفيلم لا يفك الشفرة على الفور إلى تكلف زائف، ويطابق بين القاضى وسيدار المداهن أو الشعراء من رجال الأدب ذوى الشوارب البغيضة، وحتى شارب رئيس تحرير الجريدة لا يبدو ذا مغزى ثابت كعلامة سلبية.

التقنية

كل مشهد فى فيلم " مستر ديدز يذهب إلى المدينة " متماسك مكانياً ؛ يقطع كابرا إلى مكان آخر من أجل مشهد آخر، ولكنه لا يقحم الأماكن على بعضها البعض كما تُصوّر فى السينما الروسية وسينما جريفيث، وزاوية رؤية آلة التصوير "موضوعية" دائماً فيما يتعلق بالصورة، وبالواقع السينمائى ؛ والتغيرات فى زاوية الرؤية توجهها تغيرات اتجاه آلة التصوير.

آلة التصوير ثابتة نسبياً ، هناك فقط قليل من اللقطات الاستعراضية اللافتة للنظر، إحداها تتبع سيدار وهو يتحرك برشاقة فى مكتب شركته الخارجى، وأخرى لديدز وهو يندفع إلى النافذة ليشاهد عربة إطفاء، وثالثة لبيبي بينيت وهى تهرع للرد على التليفون، وأخيراً لقطة لطابور طويل من الفلاحين فى قصر ديدز، وباستثناء

اللقطه الاستعراضية الأولى فاللقطات الأخرى جميعها تنتهى بلقطات قريبة، وهى ذات دلالة واضحة فى فيلم معظمه مكون من لقطات متوسطة، وفى اللقطات القريبة القليلة الأخرى - وجميعها ليبيى أو لديدز أو لكليهما معاً - يلفت كابرنا النظر بدرجة أكبر إلى هذه اللقطات بوضع آلة التصوير أعلى، أو أسفل، أو عند الزاوية المقابلة للقطات المباشرة المتوسطة المستخدمة فى معظم الفيلم.

واللقطات القريبة هى دائماً لقطات بؤرة ناعمة (فلو أرتستيك) ومتعارضة مع الوضوح الحاد للناس فى غالبية اللقطات. وحتى حين لا يوجدان فى لقطة قريبة، فإن بيبيى وديدز معاً يميلان إلى أن يكونا واضحين من خلال إضاءة خلفية شديدة وتضبيب خلفية المنظر ؛ لقطة قبر جرانت الليلية واضحة تماماً حتى ظهور بيبيى وديدز أمام القبر.

فى أفضل الأحوال بالإمكان أن نلاحظ أن القصة والبنىات الموضوعاتية والتقنية يمكن أن " تفك شفرتها " كمجموعات تقابلية.

النجوم

مستر ديدز (جارى كوبر) وبيبيى بينيت (چين أرثر) كانا شخصيتين على أكمل وجه، كلاهما ينزّ بالصدق بالمعنى المادى، وكلاهما معروف، شعبى، ودافع سهل لاندماج الجمهور. وموضع اهتمامه، وعلى نحو مضاعف لتجسيدهما أساطير البرجوازي الصغير الأمريكى (المرأة الخشنة المتمدنة، والشخص العادى الذى ينجح ويظل مع ذلك شخصاً عادياً، مثلك ومثلى: جارى كوبر). صدق ابتذالهما، وواقعية شعرهما الزائف، وخصوصاً حين يقابلان بالشياطين الشعبويين، وبالمحاميين ذوى الشوارب الملساء اللامعة، وبابتزازات جمهور لإجباره على قبول الابتذال فى السينما ؛ والحق أن هذ الابتذال ينجح فى فيلم رائع، وكلاسيكى.

ملاحظات ختامية

الفيلم الكوميدى " مستر ديدز يذهب إلى المدينة " ترتكز " رسالته " على تعرية المدينة بكل ما تمثله من زيف وفردية ولا إنسانية على يد الريف، ومع ذلك فإن نزعة النشاط الكشفى الخبرى عند كابرأ ومن ثم عند ديدز، والضَّحالة، والشعر الزائف، وطابع الاستحسان العاطفى فى الفيلم عمومأ هى أمور مبتذلة، " تبسيطية "، شعبية، وعلى مستوى الأفكار فهى سخيصة، وجوفاء فكريأ.

والفيلم بارز تقنياً، ولكنه من حيث الموضوع لا معقول وتقليدى، فهل يمكن تقديم جين أرثر الجميلة وجارى كوبر الأجل حليق الشعر فى أى شىء إلا فى لقطات قريبة ذات عدسة ناعمة (فلوآرتستيك)؟

ضم بازان فيلم " مستر ديدز يذهب إلى المدينة " إلى أفلام «الوجه ذو الندبة» و«الواشى» The Informer، و«دكتور جيكل ومستر هايد» Dr Jekyll and Mr. Hyde، و«الشارع الخفى» Back Street، و«جيزبيل» Jezebel، و«الرجل الخفى» The Invisible Man، و«إننى هارب من عصابة مسلسل»ة، وأفلام الأخوان ماركس، والأفلام الموسيقية لفرد أستر وجنجر روجرز لأنها تستخدم جميعها لغة سينمائية شائعة فى معظم أفلام الثلاثينيات الأمريكية، وهى لغة لم يستخدمها كابرأ بدرجة أقل من استخدام هوكس وماملوليان وفورد لها. وربما كان بازان سيمضى إلى الإشارة إلى أن هذه الأفلام، وهؤلاء المخرجين وهذه الأنواع، حتى على مستوى الموضوع، تستخدم لغة مشتركة تماماً يتطلب اكتشاف معناها علم اجتماع خاصأ بأمريكا نفسها.

وعلى الرغم من أن البنيوية لا تساعد فى المناقشة النظرية (ربما تكون صفة "الأدبية" للمناقشة أفضل فى التعبير) حول النوع أو المؤلف، أو ترسخ أى شىء محدد تماماً وخاصأ بالسينما، فإن ما تفعله حقأ، هو طرح أسئلة نقدية، مثل: لماذا يعتبر فيلم «مستر ديدز يذهب إلى المدينة» فيلمأ جيدأ؟ وما الشىء البارز عند كابرأ؟ - لا تستطيع الإجابة عنها، وكمنهج فإنها تحدد المشكلة فقط: ما الشىء المميز

للسيوط ولكابرا، وللنوع الذى يستطيع أن يجعل من الابتذالات التقنية والموضوعاتية، فى فيلم «مستر ديدز يذهب إلى المدينة»، شيئاً لا علاقة له تقريباً بأهمية الفيلم، وقوته، وعظمته الكلاسيكية، وتسليته المجردة ؟

إن الأفلام أشياء جمالية وليست تمارين منطقية. والنظرية البنيوية توليفة من علم اللغة ونظرية التواصل، وهى ترجع إلى الظواهر الاجتماعية، اللغوية، والمحافظة (على القديم) : الأسطورة، والطقوس والشعائر، واللغة. والنظرية البنيوية محاولة لـ«اختزال» هذه الظواهر إلى علاقات بسيطة محددة، وهذه العلاقات لا يبدو وجودها الفعلى فى السينما بدرجة أقل مما يبدو فى اللغة، ولكن اختزال الأفلام إلى بنيات مقترنة منطقياً يرفع (أو ينزل) كل الأفلام إلى نفس المستوى، ولا يقول شيئاً أكثر من أن الأفلام لها بنية. فى حين أن البنيوية يمكن أن تفسر تماماً الظواهر الجمالية فى السينما، كوسيط يستطيع أن يجعل الواقع السينمائى واقعاً حقيقياً يورط المرء فيه بأسلوب استبدادى لا بأسلوب فكرى خالص، والآخر هو الأسلوب الذى يفكك - بحكم طبيعته الفعلية - البنيات الثنائية المنطقية التى تكشفها البنيوية بحماس بالغ.

إن رد الفعل ضد باران قد يذهب إلى مدى بعيد جداً، فمحاولته الوصول إلى فهم ما للغة السينمائية تظل فى حد ذاتها، وبمكانياتها الأنطولوجية، تشكل مجالاً لفهم كيف تؤثر السينما ؛ لأن هذا لا يحدث عن طريق الأفكار أو حتى التقنية، ولكنه شىء ما له علاقة بطبيعة العملية السينمائية نفسها.

ولهذا السبب فإن النماذج الأدبية الخاملة والمهجورة فى النقد السينمائى - نظريات المؤلف والنوع - والمكسوة مع ذلك بطابع الرطانة العصرية لبنيوية متفهمة يجب رفضها، من أجل خصوصية السينما التى أعتقد أنها تقع فى مكان آخر.

مراجع البحث

- Bazin, A., What is Cinema ?, University of California, Berkeley, 1967.
- Frith, R., "Twins, Birds and Vegetables: Problems of Identification in Primitive Religious Thought", Man, N.S., 1966.
- Hauser, A., The Social History of Art, Vol. II, Knopf, New York, 1952.
- Jakobson, R. and Halle, M., Fundamentals of Language, Mouton & Co., The Hague, 1956.
- Laing, R. D., The Self and Others, Tavistock Publications, London, 1962.
- Lévi-Strauss, C., The Scope of Anthropology, Cape, London, 1960.
- , The Savage Mind, Weidenfeld & Nicholson, London, 1966.
- , 'The Storey of Asdiwal', in Edmund Leach, The Structural Study of Myth and Totemism, Tavistock Publications, London, 1967.
- McLuhan, M., Understanding Media, Sphere Books, London, 1967.
- Nowell-Smith, G., Viscoti, Secker & Warburg, London, 1967.
- Quine, W.V.C., Word and Object, MIT Press, Cambridge, Mass., 1964.
- Russell, L., 'Cinema - Code and Image', New Left Review, 49, 1968.
- Saussure, F. de, Course in General Linguistics, Peter Owen, London, 1960.
- Truffaut, F., Hitchcock, Secker & Warburg, London, 1967.

السينما والسيميوولوجيا : بعض نقاط التماس

بيتر وولين

فى هذا المقال يقترح بيتر وولين نقاط تماس قليلة بالفعل، ولكنها أكثر بكثير جداً مما طرح بالتفصيل فيما مضى من جانبه هو شخصياً أو من جانب أى شخص آخر، وهى نقاط تعدّ فى حد ذاتها إشارة إلى سبب بقاء العلاقة بين السينما والدراسة الشكلية لنظم العلامات والسيميوولوجيا فى حاجة إلى الفحص الدقيق، ويدرس وولين أيضاً نظرية السينما عند بازان وأيزنشتاين من زاوية تاريخية وجمالية بدرجة أكبر، ومن منطلق شكلى ونظرى بدرجة أقل من هندرسون فى مقاله "نموذجان لنظرية السينما"؛ ويحدد هوية كريستيان ميتز، السيميوولوجى الفرنسى الريادى فى السينما، كرومانسى بازانى جديد منكب على مهاجمة الصفة البديلة المسووحة لنظرية أيزنشتاين السينمائية. وحسب صياغة وولين: "يصبح روسيليني، عند كل من بار Barr^(١) وميتز^(٢) مخرجاً كاملاً (الصفة مشتقة حرفياً من دقيق القمح الأسمر غير المنخول-م)، بينما يُشبه أيزنشتاين بخبز دقيق الأبيض المنخول". وبالنسبة لـ وولين، يفضى هذا الموقف إلى تطبيق محدود للسيميوولوجيا على السينما، وقبل كل شىء فى مجالات الأيقنة (التي لا يتبعها ميتز) وتقنيات السرد (حيث ينشئ ميتز "تركيبته الكبيرة"^(٣)). وكإصلاحى، ينهى وولين مقاله بثلاث نقاط إضافية للدخول إلى السيميوولوجيا، وهو ما يقوده إلى تأمل تضمينات هذه المقترحات فى نقد المؤلف. وإحدى نتائج هذا التأمل يمكن ملاحظتها فى بيان وولين البنىوى الشخصى عن نظرية المؤلف، الذى نقدمه فى هذا الفصل. وينبغى أن نلاحظ أيضاً أن انصرافه التام هنا عن السيميوولوجيا الأنجلوسكسونية يُخففه فى فصل السيميوولوجيا من كتابه "العلامات والمعنى فى السينما"، حيث يبدى اهتماماً لافتاً بكتابات تشارلز بيرس.

*

هوامش مقدمة المحرر

(١) إنه هنا يرجع إلى مقال تشارلز بار: "سينما سكوب: قبل وبعد"، في مجلة "فيلم كوارترلي" السنة ١٦، العدد الرابع. وينبغي أيضاً ملاحظة أن تقديره لميتز قائم على كتابات ميتز الأولى. والمادة الموجودة في كتاب اللغة والسينما (Mouton, The Hague, 1974) Language and Cinema تمثل تغييراً جزئياً بعيداً عن النزعة الرومانسية التي يهاجمها وولين.

(٢) يصنف ميتز المشاهد في أسلوب السرد الكلاسيكي الهوليودى للسينما الروائية في ثمانى فئات تشكل تركيبته الكبيرة. انظر مقال ستيفن هيث:

"Film / Cinetext / Text" Screen, Vol. 14, no. 1/2 من أجل شرح مفيد لهذا التصنيف ولفاهيم أخرى في سيميولوجيا ميتز عموماً.

وهناك شرح آخر بالإضافة إلى مقال ميتز الأكثر شمولاً يوجد فى:

Metz: Essais I and Film Theory", Brian Henderson, Film Quarterly, Vol. 28, no.3" (Spring 1975).

*

هل من الممكن ربط الدراسة النظرية للسينما وعلم جمال السينما بالنظرية السيميولوجية العامة بما أنها أصبحت نظرية متوسعة؟ إننا بحاجة إلى طرح هذا السؤال لأن علم الجمال التقليدى أثبت عدم قدرته على التفاهم مع فن القرن العشرين. ولم يدخل العصر الحديث.

١- طُرح علم السيميولوجيا لأول مرة على يد فيرديناند دي سوسير فى محاضراته التى كان يلقيها فى جامعة جنيف، وقد تصور سوسير أن علم اللغة، وهو فرع معرفى متطور بدرجة كبيرة فى ذلك الوقت، ينبغى اعتباره فى نهاية الأمر فرعاً مستقلاً من السيميولوجيا، أى من علم العلامات العام، وقد خضعت السيميولوجيا فيما بعد لدراسات تمهيدية فى الولايات المتحدة تحت اسم السيميوطيقا Semiotic (علم العلامات) على يد موريس، الذى حرّفها فى اتجاه البنطق الكارنابى Carnapian (نسبة إلى الفيلسوف الأمريكى الألمانى المولد رودلف كارناب ١٨٩١ - ١٩٧٠ م) وعلم النفس السلوكى: السيميوطيقا ليست ذات اهتمام كبير بالنسبة لى فى هذه الصيغة الأنجلو-سكسونية.

ومعظم محاولات تطوير فكرة سوسير عن السيميولوجيا تركزت حول اللغات الصغيرة micro-languages مثل شفرة الطريق العام، والنظم الإشارية للسفن، ولغة المراوح .. إلخ. ومع ذلك، من الواضح أن هذه حالات محدودة إلى أبعد حد، وأنها عموماً طفيلية على اللغة اللفظية نفسها. وقد توصل بارت نتيجة لأبحاثه فى لغة الأزياء أنه فقط وفى حالات نادرة جداً استطاعت اللغة غير اللفظية أن تُوجدَ دون دعم إضافى من الكلمات، ويبدو أن بحثاً خاطئاً يُقرُّ هذا. حتى النظم المتطورة بدرجة كبيرة والمعلقة مثل الموسيقى والتصوير الزيتى تلجأ باستمرار إلى الكلمات، وخصوصاً على مستوى شعبي: الأغاني، أفلام الكرتون .. إلخ، والسينما، بالطبع، حالة أخرى وثيقة الصلة بالموضوع.

ومع ذلك، لم يوجد أى تماس بين السيميولوجيا والدراسات السينمائية حتى وقت قريب جداً، رغم حقيقة وجود فكرة واسعة الانتشار وهى أن السينما على نحو ما لغة، أو أنها على الأقل لها قواعد (نحو). والفكرة ترجع إلى الاتجاه القائل إن اللقطة shot (أو اللقطة بمعنى take، وإن كان هذا يثير مشكلات) تعتبر شكلية، وإنها على نحو ما مناظرة لكلمة، وإن ربط اللقطات بالتوليف نوع من النحو. وهذه الفكرة تبدو متداولة بوضوح فى كتب نظرية السينما وفى الدوائر التعليمية، ربما بسبب السحر البيداجوجى الواضح فى التبسيط المفرط الذى تخضع نفسها له.

٢- كان أيزنشتاين ونظرياته المصدر الرئيسى لوجهة النظر الشكلية هذه فى السينما، التى اكتسبت قيمة إضافية من شهرته كمخرج، ومع ذلك، وُجد، وعلى امتداد سنوات، نشاط محدد للحركة النقدية فى الاتجاه المعاكس. وكان أندريه بازان الخصم النظرى الرئيسى لأيزنشتاين، وأصبحت أفكاره معروفة من خلال التأثير الذى مارسه فى مجلة "كراسات السينما"، ومجمل القول إن الأبطال من وجهة نظر بازان السينمائية كانوا مورناو، وريوار، وروسيليني. وقد أثنى بحماس على استخدامهم للقطعة الطويلة، واللقطة المصاحبة، وعمق المجال والإضاءة الطبيعية والمواقع الطبيعية .. إلخ.

والفكرة الرئيسية فى مناظرته هى أن السينما ينبغى أن تعكس استمرارية وتجانس العالم الواقعى ؛ وأن المونتاج تدخل متعمد وهدام من جانب المخرج. وعدم ثقة بازان فى المخرج قادته أيضاً تجاه حركة ونظرية النوع فى السينما، المعارضة لخط "كراسات السينما" الرئيسى والمتعلق بنظرية المؤلف - وسوف أعود إلى هذه النقطة فيما بعد.

وفى السنوات القريبة وجدت خلاصتان بارزتان هما بمثابة دراستين محكمتين لأفكار بازان: مقال تشارلز بار عن "السينما سكوب" فى مجلة "فيلم كوارترلى" (صيف ١٩٦٣) ومقال كريستيان ميتز بعنوان "السينما، لغة أم لسان؟" فى العدد الرابع من مجلة "تواصلات" "Communications"، (١٩٦٤). ومقال بار خال من أى اهتمام بعلم اللغة أو بالسيمولوجيا، ولهذا سوف أركز هنا على مقال ميتز، وإن كنت سأعود إلى بعض النقاط فى مقال بار، وبالتحديد نقده المتحرر لنظرية "المشاركة" عند أيزنشتاين ورأيه فى العلاقة بين الظاهر والماهية.

مقال ميتز ذو أهمية خاصة لتثقف كاتبه فى علم اللغة وبما يفترض أن يكون لدى تلميذ لبارت. وميتز ملم تماماً بنظرية وتطور علم اللغة والسيمولوجيا، ولكنه رغم هذه الخلفية يبدو مؤيداً لوجهة نظر بازان المناصرة للواقعية والمعادية للمدرسة الشكلية. والحقيقة أنه فى جوانب كثيرة يمضى إلى مدى أبعد من بازان، وخلف الأدوات الساحقة لعلم اللغة يشدد على سينما تتسم بعلم جمال رومانسى تقليدى جداً، وهذا يقوده فى الواقع للتلميح إلى نقد رومانسى لعلم اللغة البنيوى ذاته.

٣- إننا نستطيع أن نفهم بوضوح تام من كتابات ميتز إلى أى مدى تعتبر مسألة علاقة اللغة والرمزية والأيقنة .. إلخ بالسينما من حيث الجوهر عكس مسألة الواقعية؛ أى إلى أى مدى تتواصل السينما بالفعل عن طريق نسخ بصمة، حسب تعبير بازان، للواقع ولقوة التعبير الطبيعية عن العالم، مثل منديل القديس فيرونیکا أو قناع الموت ؟ أو إلى أى مدى تتوسط السينما أو تعيد صياغة (أو تنقل) الواقع وقوة التعبير الطبيعية باستبدالهما بنظام اعتباطى تقريباً وغير قياسى، ومن ثم تعيد تشكيله، ليس

فقط خيالياً بل رمزياً أيضاً بمعنى ما؟ وإجابة ممتز توحى بأن السينما تستطيع أن تعمق قوة التعبير الطبيعية وتستطيع (والحقيقة أنها يجب تقريباً) أن تنقشه داخل "قصة" خيالية، تحول، إذا جاز التعبير، قوة التعبير الطبيعية إلى مفتاح رموز مختلف. ووجهة نظر ممتز يمكن الإشارة إليها بمخطط مثل المخطط الموضح أسفله :

ثقافى	طبيعى	
تركيب يتضمن ظلال معانٍ، مزود بصور ذات مستوى ثانوى من قوة التعبير (مثل التركيب المثلث الشكل للروس فى فيلم «من يعيش فى المكسيك»؟) الذى يمكن أن يصبح محدد المعانى وغير معبر (مثل توليف جريفيث المتوازى، المعبر أصلاً، والذى يصبح جزءاً من شفرة تقليدية)	صور ذات معانٍ محددة تمنحها الطبيعة مستوى أولى من قوة التعبير	السينما
كلمات محددة المعانى، "لغة القبيلة" غير المعبرة. التى يمكن أن تُمنح قوة تعبير بواسطة التركيب المتضمن لظلال معانٍ.		الادب

ويمكننا أن نلاحظ وجود عدد من السمات الجديرة بالاهتمام وغير المتوقعة في مقارنة ميتر: فهناك، أولاً: التشديد الذي يضعه على مفاهيم التضمنين أو "ظلال المعاني" connotation و"الدلالة أو المعاني المحددة" denotation، التي تبدأ من جى. إس. مل J. S. Mill، وتمتد، فى رأى، إلى ميتر عن طريق هيلمسليف Hjelmslev وبارت. ومن البديهي أنها بالنسبة لمل تمثل الناتج النهائي للتطور طويل الأمد لعلم الجمال الرومانسى: ونستطيع أن نرى خلفها تمييز كولريدج بين "الخيال" و"الوهم"، وأن نرى النظرة العامة للنزعة الرومانسية الألمانية فى القرن الثامن عشر. (وبديهي أيضاً أنه انطلاقاً من مل نصل إلى آى. جى. ريتشاردز I. G. Richards، ومن ثم وعلى نحو جدير بالاهتمام تماماً نصل إلى تشارلز بار من جديد). كما أنه من الجدير بالاهتمام أيضاً أن نلاحظ كيف يحاول ميتر أن يجمع بين نظرية الفن التعبيري المعادية تقاليداً ونظرية المحاكاة عن طريق مزج قدرة إبداع المخرج التعبيرية المتعلقة بالتأليف بقوة التعبير الطبيعية للعالم (يتبع بار مل بطريقة مباشرة جداً فى عدائه لنظرية الفن البراجماتية / الندائية / البلاغية، وقد اعتقد مل أنه حين يكون التعبير الذاتى "مشوباً أيضاً بذلك الهدف، وبتلك الرغبة فى إحداث انطباع لدى عقل آخر، فإنه يكف حينئذ عن أن يكون شعراً ويصبح مجرد بلاغة". وعداء بار لأيزنشتاين كدعائى يأخذ الطابع نفسه: يذهب بار بالفعل إلى مدى أبعد عند مقارنته استخدام أيزنشتاين للمونتاج باستخدام أفلام الدعاية للمونتاج، وهكذا يربط بطريقة مباشرة نظرية اللغة بنظرية للفن).

ثانياً: ينكر ميتر، بالنسبة للسينما، إمكانية وجود أى تمييز بين "الشعر" و"النثر"، ويذهب إلى مدى بعيد جداً لدرجة قوله إن "فيلمًا لفيليني يختلف عن فيلم للبحرية فى الولايات المتحدة، صنع لتعليم المجندين الجدد كيفية فك عقد الحبال، وهذا الاختلاف ليس ناتجاً عن وجود أى شىء جوهري بدرجة أكبر فى أليتيهما السيميولوجية". ويقوده هذا إلى خلاف صريح مع بازوليني، المخرج الإيطالى الذى قدم مؤخراً نظرية فى علم جمال السينما، متأثراً فيها بشدة ومن جديد بعلم اللغة البنيوى. ورأى ميتر هو النتيجة الحتمية لاعتقاده بأن كل الصور البصرية، حتى صور حبال أشرعة السفن وعقد

تقصير تلك الحبال، مزودة بقدرة على التعبير (ولو أنه لا يقول ما إذا كان يعنى بذلك قدرة على التعبير بدرجة مساوية) فى حين أن الكلمات ليست كذلك، ما لم يكن يتلاعب بالألفاظ بطريقة ما . ويسلم ميتز، بالفعل، بصعوبة المسألة فى هامش ما حين ينوّه بتحليل بالى Bally لقوة التعبير العفوية فى اللغة الشعبية، واللغة العامية .. إلخ (القائمة على أساس نظرية موكاروفسكى فى علم الجمال) وينقل الفجوة بين القدرة على التعبير وعدم القدرة على التعبير من بين النثر والشعر إلى ما بين الشفرة والرسالة.

ويواصل ميتز الجدل بأنه مادامت السينما، حسب تعبيره، " تضمينية على نحو متجانس"، وأنها دائماً تضمينية بكل ما فى الكلمة من معنى، فهى بناء على ذلك فن أصيل، حتى لو لم تصبح لغة مشفرة على الإطلاق إلا مؤخراً فقط. وبديهي، أننا هنا نعود مباشرة إلى بدايات النزعة الرومانسية فى القرن الثامن عشر، مع روسو وقيكو، اللذين خصصا للفن - حسب كلمات فينتورى - لحظة الفجر فى المعرفة. ومن جديد، بسطً وإلى حد كبير المفكرون الألمان هذه الفكرة: وبالتالي أمن هامان واضع نظرية **العاصفة والضغط** أن الشعر كان يُكتب نثراً كأنه مقايضة فى تجارة، وبهذه الطريقة، يعود ميتز، فى وصفه لفن السينما البدائى، إلى النظريات الرومانسية لتطور اللغة من الفن فى المجتمعات البدائية، ومن ثم يثابر على تفسير كيف أُدخل التوليف المتوازى فى بادئ الأمر، والذي يدل الآن على تزامن الوقت فى مكانين مختلفين، كوسيلة تضمينية connotative لتوليد الإثارة، كما فى عملية الإنقاذ التى تحدث فى اللحظة الأخيرة التى ابتكرها جريفيث. وليس هناك ما يدعو إلى الدهشة أيضاً فى أن يشن هجوماً قاسياً على السينما التسجيلية، رغم تعلقه بالواقع الطبيعى، لمحاولتها المبتذلة فى وصف العالم على نحو محدد المعنى denotative، بدلاً من الاستفادة بها فى إثارة عاطفة فى سياق خيالى، والحقيقة، كما سوف نلاحظ، أن ميتز مستعد فقط لرؤية بذور نمو سينمائى فى وسائل سرد مختلفة.

من الواضح، أن ميتز الميال بطبيعته إلى الأفكار التى أوجزناها من قبل يبدو متنافراً مع أيزنشتاين، الذى اعترز بنفسه لكونه مثقفاً، والذي كان يطمح إلى صنع فيلم

عن كتاب رأس المال لكارل ماركس، والذي ربط دائماً العاطفة بالصدمة، ورفض بشكل عملي الإيمان بالعاطفة المفرطة أو البهجة الغامرة، ما لم ير الناس يقطبون وجوههم بالفعل من الألم أو يقفزون من جلودهم؛ وهكذا فإنه فى عروضه المسرحية " يعبر عن الغيظ بشقلبة، وعن التعالى بإنسان لاذع، وعن النزعة الغنائية بـ" محاكمة الموت" والعاطفة تنشأ من الألاعيب البهلوانية. وأيزنشتاين الذى يتبع مسرح مير هولـ Meyer hold، آمن بأن الواقع العادى غير ملائم على الإطلاق للصدمة، ومن ثم غير ملائم لتغيير مشاهدين غارقين فى اللامبالاة والأيدىولوجية: فالفن لكى يحقق وظيفته الدائمة التساؤل لابد أن يبالغ وأن يخطط. هنا، وعلى نحو غريب، نواجه من جديد تراثاً مختلفاً تماماً من الرومانسية فى امتزاج الرفيع بالشعب (الجروتسك)، والكوميديا المرتجلة بالكاريكاتير، وبديهي أن هذا العنصر الشعب يتصادم مع الرفيع بصورة بارزة عند شكسبير، شكسبير الرومانتيكيات، وأعنى شكسبير جاريك Garrick (نسبة إلى ديفيد جاريك، المهندس والممثل ١٧١٧ - ١٧٧٩ م).

ولكن الجانب المعقلن والمخطط عند أيزنشتاين هو ما يشعر مبرز بأنه الأكثر بعثاً على النفور، وهو يصف منهج أيزنشتاين بأنه شبيه بمنهج ميكانو Meccano أو بقطار كهربائى قاتل: فهو أولاً يحلل الواقع إلى وحدات متشابهة وظيفياً، وبعدئذ يعيد تركيب هذه الوحدات فى كل موحد جديد مسلوب الحيوية، وهو ناتج، ليس خاصاً بتوازنات أو بفيزياء كاذبة بل بتقنية. ويستخدم مبرز وبار صورة الشيء المصطنع نفسها لوصف هذه العملية، ومن ثم يقول بار: "بودقكين (لا يقوم بار بمحاولة كبيرة للتمييز بين بودقكين وأيزنشتاين) يذكرنا هنا بأحد الخبازين الذى يستخرج الأجزاء المغذية من الدقيق، ويعالجها، ثم يعيد البعض منها إلى وضعه الأول بوصفه ' فائق الجودة ' : والناتج قد يكون صالحاً للأكل، غير أن هذه الطريقة تكاد تكون الطريقة الوحيدة لصنع الخبر، ويستطيع المرء أن ينقدها لكونها غير ضرورية و' مصطنعة '. والحقيقة أن المرء يستطيع أن يوسع التشابه المطبخ ويقول إن الخبرة التى ينجزها بنجاح علم الجمال التقليدى تعتبر، جوهرياً، خبرة مهضمة. وهاتان الصفتان لهما فى الاستخدام العادى

معنى حرفى، ومع التوسع معنى مجازى، يستعمل على نحو ازدرائى، والمقارنة نفسها صحيحة هنا". أو يقول ميتز: "الساق الصناعية بالنسبة للساق الحقيقية مثل الرسالة السيبرنيطيقية (الكومبيوترية) بالنسبة للتعبير البشرى. ولماذا لا نذكر أيضاً - لتقديم ملاحظة أتفه وتنويعه من مكانو- اللبن المجفف والنسكافيه ؟ وكل الأنواع المختلفة من الإنسان الآلى (الروبوتات)؟

وهكذا يصبح روسيللينى بالنسبة لبار وميتز مخرجاً كاملاً (الصفة مشتقة حرفياً من الدقيق الكامل غير المنخول وبالرجوع إلى قول بار المذكور أعلاه - م) فى حين يشبه أيزنشتاين بخبز الدقيق الأبيض المنخول (غير الكامل - م). كما أن ميتز وهو يعرض اليد التى أطعمته، يمدّ ازدراءه لأيزنشتاين فيما وراء السينما ليشمل الأساتذة الكبار للبنىوية ذاتها، وخصوصاً كلود ليفى شتراوس، الذى يلام، تحت شعار المذهب الحيوى Vitalism، لتفضيله النموذج العقلى للواقع نفسه. ومن ثم يقدم "إنسان" بارت "البنىوى" كإنسان آلى مزود بسيقان صناعية، يعبر عن الرسائل المزدوجة الكومبيوترية، كما أنه حين يصنع أفلاماً فإنه يصنع "الإضراب" strike و"أكتوبر"؛ أى يصنع مسخاً فى الحقيقة.

إن ميتز أكثر حذراً من بار، كما يليق برجل ينشر كتاباته فى فرنسا لا فى كاليفورنيا، ولا يربط هذا الازدراء لـ "عقل" أيزنشتاين "المتلاعب" بوجهة نظره السياسية (فى حين أن بار، الذى يطور أيديولوجية للاختيار والحكم الحر، تفضى بصورة طبيعية من الظاهر إلى الجوهر، يتحدث عن استخدام بريمنجر للسينما سكوب بطريقة مولعة باستعادة تعليق بازان الملتبس حول استخدام وايلر لعمق المجال: "عمق المجال عند وليم وايلر يسعى إلى أن يكون حراً وديمقراطياً مثل وعى المشاهد الأمريكى وأبطال الفيلم" وجدير بالاهتمام أن بار يجد دعماً لأيديولوجيته الحرة والديمقراطية فى مقال كتبه نورمان فروتشر لتعليم تذوق السينما لمراهقين سذج دون العشرين ... والذين لم تفسد رهاقتهم البصرية بالتعود على الأفكار والمفاهيم !) وميتز يحاول قدر ما يستطيع - ونحن نلاحظ امتداد التزامه ليشمل المذهب الحيوى والرومانسية- أن

يدير مناقشته كما لو أنها جزء من نقاش أكاديمي حول المشكلات الأكثر صعوبة في السيميولوجيا، ويلوم أيزنشتاين لكونه غير مكثف بالإحساس الطبيعي بالأشياء (التي تعتبر "متواصلة، وشاملة، وبلا مغزى خاص: مثل البهجة التي تكسو وجه طفل") ولهذا يسعى وراء دلالات خاصة بالصور ومن ثم يسقط في شكلية غير الصحيحة.

الواقع أن مיתز مذب فيما يتعلق بالتبسيط المفرط الذي يهاجم به الآخرين، بما فيهم أيزنشتاين نفسه. وهو يلمح بين قوسين إلى المناخ الفكرى الذى شكّل وعمل فيه أيزنشتاين، وبلغت الانتباه إلى تدريب أيزنشتاين كمهندس وصلاته بحركة التركيبية constructivism (الروسية)، ولكن هذا هو أقصى ما يشير إليه، كما أنه يمكن فهمه بدرجة ما: يظل من الصعب جداً إعادة بناء المناخ الفكرى لروسيا فى العشرينيات ؛ ويود المرء معرفة الكثير جداً حول العمل والأفكار فى مسرح ميرهودل، وفوريجر، وترتياكوف .. إلخ، وعن كتابات الشكليين الروس فى السينما، وهذه كلها أمور فاتتة، بما أنها توفر رابطة بين دراسة اللغة ودراسة السينما الوثيقة الصلة وبجلاء بأيزنشتاين. ونحن نعرف أن شكوفسكى كتب سيناريوهات وله كتاب عن الأدب والسينما، وأن إخنباوم حرر كتاباً يحوى نصوصاً مختارة عن شعر (بيوطيقا) السينما، وأن تينيانوف اشتغل فى عدة سيناريوهات، وأن بريك كتب سيناريو فيلم "عاصفة على آسيا" لبودفكين، كما كتب دفاعات نظرية عن مفهوم العين السينمائية لمجلة "الجبهة اليسارية للفن" LEF : وللأسف أن القليل، حتى الآن، من هذه الأعمال ترجم من الروسية، ومع ذلك، فإن كلاماً كثيراً يمكن أن يقال عن أيزنشتاين وعلاقته بهذا السياق - وبالثورة البلشفية- بدرجة أكبر من محاولات مיתز.

فى دفاع عن أيزنشتاين، وعلى عجل، ينبغى القول إن رؤيته للعالم والفن كانت مختلفة جداً عن رؤية بار أو مיתز، وإنه لم يكن يعتقد بأن عالم المظاهر السطحية يمكن أن يبدى معناه للمشاهد العادى؛ وإنما يغذى فحسب تحيزاته، وأيديولوجيته بالمعنى الذى كتب عنه لويس ألتوسير " حين نتكلم عن الأيديولوجية، يجب أن ندرك أنها تتغلغل

فى كل نشاط الإنسان، وأنها متطابقة مع ' الخبرة الحياتية ' الفعلية للوجود البشرى". كما اعتقد أيزنشتاين أنه يتعين أن يُصدم المشاهد ويُستحثّ، عاطفياً، على المشاركة فى مخطط جديد للعالم، يطلبه هو شخصياً بإرادته من فهمه للفيلم، ولكى يكتشف بنفسه، من ثم وعن طريق التساؤل فهماً للعالم، فهماً كاملاً فى المظاهر الخارجية لكنه يتجاوزها: معنى مقصور على فئة قليلة. وظل هذا مخططاً، ولكن أمكن تضخيمه بفكر مستقبلى وبخبرة. وكانت مقارنة أيزنشتاين شبيهة من جوانب كثيرة بمقاربة بريخت، كما أنها أيضاً تشبه فى ذلك مقارنة ليفى شتراوس، الذى توصل إلى نظريته الخاصة بالمدرک العقلى عن طريق ماركس وفرويد، وكان مبرز على حق فى الربط بينهم، لكن يجب أن نكون متأكدين تماماً من أن ما هو محل نزاع ليس خطأً سيميولوجياً بسيطاً بل صدامٌ بين وجهات نظر للعالم مختلفة تماماً، ومن البديهي أن تفضيل أفلام أيزنشتاين لا يعنى القول إن أفلام روسيليني، مثلاً، عديمة القيمة، لكن يعنى أنه يتعين رؤيتها على ضوء مختلف: إنها من بين المنتجات الأكثر لفتاً للنظر فى زمنها، وإن كان يمكن تحديدها أسلوبياً وأيديولوجياً، لكنها ليست سارية المفعول بشكل مطلق وفق أى قوانين علمية سيميولوجية، والشئ نفسه حقيقى بالنسبة لبريمنجر.

ومن ناحية أخرى، فإن مبرز على حق تماماً فى ازدرائه لشكلية أيزنشتاين؛ إذ يجب أن نطور موقفاً ليناً ومرناً من قضية اللغة السينمائية بدرجة أكبر بكثير من الموقف المطروح فى كتابي "الشكل السينمائي" و"الإحساس السينمائي". ومع ذلك، وكما يسلم مبرز، هناك جهد كبير فى هذين الكتابين يتعين دمجهم فى أى نظرية مقبلة، وعلى سبيل المثال فإن الجزء المتعلق بـ"اللون والمعنى" هو جزء لا غنى عنه لأى شخص معنى بتطور السيميولوجيا. وفى هذا الجزء يستنتج أيزنشتاين أنه "فى الفن، ليست العلاقات المطلقة هى الحاسمة بل العلاقات الاعتبارية داخل نظام من الصور، التى يملئها عمل فنى استثنائى، والمشكلة لا تحل، ولن تحل فى أى وقت، بكتالوج ثابت لرموز ملونة، لكن الوضوح العاطفى ووظيفة اللون سوف ينشأن عن الوضع الطبيعى المتعلق بترسيخ التخيلات اللونية للعمل". وهذا يتوافق تماماً مع إلحاح سوسير على

الصفة الاعتبارية (غير القياسية) للعلامة ومع التطورات فى النقد السينمائى الحديث، وبشكل أساسى نقد أفلام مُحفَزة باستخدام اللون لمخرجين مثل سيرك Sirk، أو مزيللى، أو راى Ray، أو جودار.

وفى النهاية، فإن ممتز قادر فقط على رؤية نطاقين ممكنين للدراسات السينمائية بالنسبة للسينمولوجيا، بقدر ما تتضمن السينمولوجيا عنصراً للإشارة المجردة، ليس مجرد نتاج للمعنى الطبيعى للأشياء. وأحد هذين النطاقين هو مجال الأيقنة، حيث يقتبس ممتز ملاحظات ريبيروت Rieupeyrouت عن التمييز بين رعاة بقر طبييين ورعاة بقر شرسين مقدمين على الشاشة بقمصان بيضاء وسوداء فى طريقها للبلى، ويعلق بأن هذا الضرب من الأيقنة جزئى جداً ومؤقت. وبصورة عرضية يستنتج إرفين بانوفسكى، الدراس الأكثر بروزاً فى العالم لهذا الموضوع، أن أمثلة كثيرة كما يلاحظ - الشارب الأسود، وعصا سير الوغد، والوسط الفقير الشريف رغم ذلك، الذى يشار إليه بغطاء مائدة ذى مربعات، وقهوة صباح المتزوج حديثاً - حُكم عليها بالانقراض مع قدوم السينما الناطقة. وعلى الرغم من أن هذا قد يكون ترنيمه جنائزية، بما أن رموزاً من هذا النوع لا تزال مستمرة، على الأقل فى الأنواع، فمن الواضح مع ذلك أن البرمجة الأيقونية ليست بارزة فى أى مكان بدرجة كبيرة جداً كما فى التصوير الزيتى لعصر النهضة على سبيل المثال.

ثانياً: يعلق ممتز على الأنواع المختلفة من القُطْع، مثل العودة إلى الماضى، ويزعم أنها اكتسبت مع مرور الزمن قيمة بنيوية ومعيارية. وهو يؤكد بحق على أن هذه القُطْع ليست كليشيهات ولكنها مجرد سمات خاصة بتركيب الصور syntactic (أو بالأحرى سمات تركيبية syntagmatic)، بذات الطريقة التى يُنظر بها إلى استخدام فلوبيير لغير الكامل على أنه ليس استخداماً لكليشيه بل استخداماً لسمة تقليدية (أساسية وثابتة، بالنسبة لكل أغراض وأهداف) خاصة باللغة. وهو يعلق أيضاً بأن تلك السمات الخاصة بتركيب الصور ليست ضرورية بشكل قاطع، مستشهداً بفيلم «الحبل» Rope لهيتشكوك (وأنا أقترح كذلك مثلاً مناسباً هو فيلم «الزوم» لوارهول). ومع ذلك،

هناك بعض المشكلات عند مبرز فى هذا الاكتشاف للسّمات التركيبية، تجعله أحياناً، رغم إصراره على أنها ثانوية وجزئية وليست أساسية وشاملة، قريباً بصورة باعثة على القلق من وجهة نظر أيزنشتاين التقليدية تجاه اللغة السينمائية، وبالتالي يُجبر على التسليم بأن رينيه يميل إلى اتجاه التقنية لا إلى اتجاه الفيزياء الزائفة، وأن المونتاج الأيزنشتاينى الجديد المؤلف لدى جودار مقبول كسمة تركيبية تحت الشعار السحرى بدرجة ما لـ "الاستعارة غير السردية" "non-diagetic metaphor"، (المقصود هنا نفى السرد التشبيه بالسرد الروائى، والتأكيد على السرد الفيلمى داخل الفعل الدرامى، أى ربط ما يحدث داخل الفيلم بما يحدث خارجه - م).

وهكذا تبدأ التغيرات العملية فى صفة السينما ذاتها - مع تسليم مبرز بأن رفض رينيه وجودار .. إلخ هو بمعنى ما رفض للسينما الحديثة بكاملها - فى إبعاده بالقوة عن أحاديته المطلقة وافترضه لتطور ذى قطبين. ومن ناحية أخرى فإنه يحتفى بحقيقة أن نزعة لومير تغلبت تماماً على نزعة ميليه وقيدتها داخل أنواع صغرى: وحتى هذا قد يثبت أنه ادعاء جسور جداً. وعلى أى حال، حتى لو كانت نزعة ميليه هى الآن مجرد عنصر إطنابى مبعثر فى أفلام هامر (اتجاه سينمائى بريطانى - م) وأفلام الـ peplums (اتجاه سينمائى إيطالى من أفلام المغامرة يصعب ترجمة اسمه وينسب إلى ما يزين خط الخصر فى الملابس النسائية - م) وأفلام الخيال العلمى .. إلخ، فإن المرء لا يستطيع أن يرفض تماماً تقليداً، يجب أن يضم بالتأكيد الأفلام الموسيقية لأرثر فريد، وعلى الأخص أفلامه الذروة لدونين وكيلي.

حقيقة الأمر أن مبرز قيد نفسه إلى حد بعيد جداً برفضه رؤية السمات اللغوية فى أى مكان تقريباً عدا تقنية السرد. وفى هذا المجال، تثبت تقنية السرد، بالتأكيد أنها مثمرة بدرجة كبيرة فى اختبار وتطوير تقنيات بروب Propp التى يشير إليها مبرز، والتى سوف أعود إليها نحو أكثر دقة بكثير، وأظهر الفروق الدقيقة بينها وبين العناصر الأساسية العامة نزولاً إلى العناصر الثانوية الخاصة بمقياس الجملة أو المشهد، ومع ذلك، فقبل تطوير هذا الخط من التفكير أود أن أقترح ثلاث نقاط محتملة

يهملها مitez للدخول إلى السيميولوجيا. وهذه النقاط الثلاث مجرد اقتراحات متفاوتة، لا أزع في هذه المرحلة أننى أرى أى رابطة بينها. بل ربما تبدو بالأحرى مثيرة، فى أنها مستمدة من مصادر متنوعة كثيرة مثل كتابات فيليم ماتسياس Vilem Mathesius عن المنظورات الوظيفية للجملة، وكتابات بازل برنشتاين عن علم الاجتماع واللغة، والدراسات المسرحية لجيرى فيلتروسكى Jiri Veltrusky.

٤ - كان ماتسياس لغوياً تشيكياً، وكان مهتماً فى البداية بدراسة اللغة الإنجليزية، ثم ركز بعد ذلك على دراسة اللغة التشيكية فى وقت مبكر من عمره بعد أن فقد بصره، وطور سلسلة من الدراسات المقارنة بين اللغتين. وكان من بين ابتكاراته تحليل الجملة وظيفياً إلى جزأين أساسيين: الموضوعات themes والأخبار rhemes. والموضوع يتوافق تقريباً مع ذلك الجزء من الجملة الذى ينقل معلومة معروفة من قبل. أما الخبر فهو ذلك الجزء الذى ينقل معلومة جديدة. وكان اهتمام ماتسياس منصباً على توضيح الطرق المختلفة التى تتطابق بها البنية التركيبية للجملة الإنجليزية والتشكيكية مع بنيتها الموضوعاتية - الخبرية. ويمكن تطبيق هذا النوع من التحليل بصورة مفيدة، وبشكل واضح، على المشاهد السينمائية، لبحث مشكلات الترسيخ، والترقب، والمفاجأة .. إلخ. ومن ثم فإن هيتشكوك، على سبيل المثال، يوفر مفارقة جديرة بالاهتمام: فهو من ناحية، يصر دائماً على أن تنسيق المنظر ينبغى أن يدخل فى الحدث، وبالتالي يضيف طابع الموضوع على الأخبار التى قد تُطرح جانباً خلافاً لهذا، بدون مساهمة دائمة من أى معلومة فعالة. ومن ناحية أخرى، فنظريته عن الماك جيفين Mac Guffin تُمحور بنية الحبكة حول خبر لا يُضفى عليه عمداً على الإطلاق، طابع موضوع مذكراً إيانا بقوى الطبيعة المجسدة عند ليفى شتراوس.

برنشتاين يثير مشكلة من نوع آخر تماماً: وبرنشتاين عالم اجتماع إنجليزى يتركز اهتمامه على التوسط الثقافى من خلال اللغة. وقد طور مفاهيم خاصة بالشفرة " المقيدة " والشفرة " الموسعة ". فحين تُستخدم شفرة " مقيدة " يوجد مستوى عال من التنبؤ التركيبى ويعبر عن الشخصية الفردية بسمات لغوية واصفة. أما الشفرة

"الموسعة" فإنها من ناحية أخرى ذات مستوى منخفض من التنبؤ ويُعبر عن الشخصية الفردية من خلال استعمال اللغة ذاتها. ويواصل برنشتاين تطبيق هذه التميزات على المشكلات التعليمية لأطفال الطبقة العاملة (مستخدماً الشفرة المقيدة)، وعند دخولهم المدرسة (مستخدماً الشفرة الموسعة). ومع ذلك يبدو كما لو أن هاتين الشفرتين يمكن تطبيقهما أيضاً في التمييز بين سينما المؤلف وسينما النوع (سواء أكان الفيلم فيلم عصابات أم فيلم غرب أمريكي، أو كان النوع نوع "الفيلم الفني" الأوروبي).

ثالثاً: هناك كتابات فيلتروسكى، وهو عضو آخر في مدرسة براغ، عن الإنسان والشئ في المسرح. وفيلتروسكى يصف حركة مزدوجة للمعنى تجاه الحدث والخلفية. ومن ثم فإن الممثلين البشر يمكن أن يكونوا إما ناقلين للحدث أو مرتبين في نظام تدرجى يقوم بـ "أعمال بشرية تكميلية" مثل الخدم أو الحراس.. إلخ، ويصبحون بالفعل مجرد جزء من جهاز المسرح. كما أن الأشياء، من ناحية أخرى، يمكن أن تنتقل من كونها جزءاً من الديكور أو التجهيزات المسرحية إلى التدخل في الحدث كما في مسرحية "البجعة" لسترنديبرج التى تهب فيها عاصفة على الأبواب المصطفقة للمنازل وتطفئ المصابيح. والنوع ذاته من تشخيص الأشياء الطبيعية يحدث بدرجة كبيرة في المسرح الشرقى. وهذا النوع من المعالجة قابل للتطبيق بدرجة مساوية على السينما. وربما يمكن استكمال بتأثير الإيماء وتطوير الترقيم الرقصى. وحتى حلم بالاش بقاموس لتعبيرات الوجه ربما يمكن جعله ممكناً بتوسيع عمل بيردهويستل Birdwhistell على الكينيسيك (انظر هوامش تقديم الفصل الأول - م) وعلى تسجيلات حركات العين والفم والوجه. ونحن هنا نعود إلى الوراء (من جديد) بالتقليد الأسارى (الخاص بأسارير الوجه - م) عند لافاتير ولينز، الذى سحر أيزنشتاين بشدة.

٥- يجب أن نعود الآن إلى مشكلات السرد وتحليل الحبكة، ومشكلات البنية التركيبية بعناصرها المشككة العامة. وسوف يحملنا هذا إلى مواجهة بين علاقة السينما بالأسطورة وعلاقة الفولكلور بالفن الجماهيرى. والقاعدة الأساسية لتحليل الحبكة أنجزها الباحثون في الحكاية الشعبية: وكان الطوران الحاسمان هما بحث أولريك Olrik

فى الدنمارك وبحث بروب فى روسيا. وبروب، الأكثر جدارة بالاهتمام بالنسبة لهدفنا، هو الذى حلل الحبكة إلى سلاسل من الحركات أو الوظائف، التى ادعى أنها تمثل التتابع المنطقى لتركيبها. وقد توصل إلى النتيجة المدهشة. وهى أن كل الحكايات التى درسها، رغم ثراء تنوعاتها الواضحة، تحتوى فى الواقع على نفس بنية الحبكة. ومع أن هذا الاستنتاج عرضة للشك فإن أهمية منهجه ليست محل شك.

وبقدر علمى، هناك ثلاثة تطورات رئيسية لتحليلات بروب متاحة الآن باللغة الإنجليزية. وهى كتابات دنديس Dundes عن الحكاية الشعبية عند الهنود الحمر، وتحليل أومبرتو إيكو لروايات (جيمس) بوند Bond فى كتابه "مسألة بوند" The Bond Affair، ودراسات ليفى شتراوس على الأسطورة. وكل منها ينقح بروب بصورة باهتة: فنديس يتبع بايك Pike ويعيد صياغة المفهوم الخاص بالوظائف بمصطلحات "الوحدات الصغرى للموضوع" motifemes و"الموضوعات البديلة" allornotifs؛ وإيكو ينظر إلى حركات جيمس بوند باعتبارها شبيهة بلعبة توجد فيها شفرة، يحركها ويربطها بسلاسل من التقابلات الثنائية (بوند - السيد، بوند - الوغد، بوند - المرأة، العالم الحر - الاتحاد السوفيتى، الترف - الشقاء .. إلخ)، وبهذه الطريقة يجعل بروب أكثر قرباً من النصوص الرئيسية لعلم اللغة البنىوى. أما ليفى شتراوس فإنه يطور تحليلاً متناغماً، يأخذ بعين الاعتبار تكرار وغازاة الوحدات، ويعمل انطلاقاً من تشابهات قطعة موسيقية أوركسترالية وقراءة البخت مع أوراق اللعب "الكوتشينة". وهو يدخل أيضاً بُعدى التعاقب والتزامن.

ينبغى أن يكون من الممكن تقديم تحليل عبنى موازٍ لمخطط بروب. ومع ذلك، فإننى أود فى الوقت الحالى أن ألفت الانتباه بدرجة أكبر إلى مسألتين ذكرتهما من قبل. المسألة الأولى هى علاقة الفولكلور بالفن الجماهيرى. وصحيح بالتأكيد، فيما يتعلق بالفن الجماهيرى وبالفولكلور، ما جاء فى كلمات چاكوبسون فى رسالته إلى أفانسييف: "دخول (الحكاية) فى عرف الفولكلور يعتمد تماماً على قبولها أو عدم قبولها من جانب المجتمع. وفقط العمل الذى ينال إجماع الهيئة الجمعية، بل وذلك الجزء فقط

من هذا العمل الذى تقره الرقابة الجمعية هو ما يصبح واقعاً خاصاً بالفولكلور. ويستطيع كاتب ما أن يبدع معارضاً بيئته، ولكن مثل ذلك الهدف بالنسبة للفولكلور لا يمكن تصوّره. فالأجزاء المشتركة من الثقافة العقلية، مثل اللغة أو الحكاية الشعبية مثلاً، خاضعة لقوانين أشد صرامة وأكثر اتساقاً من مجالات يسود فيها الإبداع الفردى". ولكن، من البديهى، أن الفن الجماهيرى مطابق بلا شك للفولكلور. ونحن بالتحديد نحتاج إلى نظرية للانتقال بينهما: ومن ثم يمكن متابعة الاقتراحات التى قدمها هول Hall، وهوانيل Whannel عن الدور الوسيط للفودفيل ومسرح المنوعات (للرقص والغناء والألعاب البهلوانية) بين الفولكلور والسينما، وأيضاً متابعة أصول السينما فى صندوق الدنيا، ومعارض التماثيل الشمعية، وعروض الغرب الأمريكى الضارى (قبل خضوعه لسلطان القانون - م) .. إلخ. وفى هذا الصدد، يُوفّر هنرى ناش سميث فى كتابه "الأرض البكر" نقطة انطلاق قوية. وبديهى أن علاقة السينما بالأسطورة تظل أكثر تعقيداً: مازال نقاد وبحاث السينما يميلون بشدة إلى استخدام مقارنات بين فيلم الغرب (الويسترن) واليونان القديمة دون محاولة كبيرة للتعريف الدقيق. ومن الواضح وجود صلة خاصة بالمناخ العقلى، لكن هذه الصلة لن تأخذنا إلى مدى أبعد. وربما تكون المشكلة غير قابلة للحل، حتى تتضح طبيعة الأسطورة ذاتها: وهنا تصبح كتابات ليفى شتراوس ذات أهمية كبيرة، ومن الجدير بالملاحظة أنه هو ذاته أشاد بقدرة السينما على نقل أساطير حضارتنا الخاصة.

٦- هناك مسألة حاسمة أخرى أثارتها مقاربة بروب، وهى مسألة الإبداع الفردى: والملاحظات التى اقتبستها من جاكوبسون تطرح المسألة بوضوح تام. وهنا، من البديهى أننا نعود إلى منطقة مألوفة خاصة بالنقاش حول اتجاه مجلة "كراسات السينما" ونظرية المؤلف. (على الرغم من أن المسألة ذاتها تنطبق على تحليل إيكو لروايات فليمنج، التى لا يشير إليها بالفعل). المسألة هى أنه يوجد مستوى أنى اجتماعى واضح - هو النوع - ومستوى آخر، فردى وتعاقبى بجلاء - يمكن أيضاً أن يبحث أنياً - هو المؤلف. ووجهة نظرى الشخصية غير النهائية هى أنه يوجد مستويان

من الغزارة فى العملية: أحدهما وهو مستوى النوع، ينفتح على الأسطورة، والآخر وهو مستوى المؤلف، ينفتح على الفن. والمستوى الأول هو موضوع ملائم لدراسة الأسطورة، وإثنولوجيا (علم الأعراف البشرية) عن العالم الحديث؛ والمستوى الثانى هو دراسة ملائمة لعلم الجمال، ويظل مادة للرسائل لا للشفرات (ولو أنه بطبيعة الحال لا توجد رسالة قابلة للتفسير أو حتى قابلة للفهم للتفسير أو حتى قابلة للفهم بدون شفرتها). وعلاوة على ذلك، فإننى أميل إلى الاعتقاد مع شكولفسكى بأن الأعمال الفنية العظيمة تتجاوز نوعها دائماً، من خلال عناصر كثيرة مندمجة ومتكررة، من أنواع أخرى مختلفة، مبتذلة غالباً أو غرائبية. ومن ثم فإننا فلا يمكننا أن نفهم رواية الحراسة الليلية The Night Watch داخل إطار جماعة البورترية الألمانية أو رواية " الجريمة والعقاب " داخل إطار الرواية البوليسية. أو، بمصطلحات السينما، يصبح فيلم "صعود لولا" أكثر من دراما تاريخية، ويصبح فيلم " دوار " أكثر من فيلم بوليسى مشوق.

هناك نقطة واحدة إضافية فى موضوع نظرية المؤلف تحتاج إلى التحديد. فلا يمكن أن يقوم تحليل بنىوى حقيقى على رصد التشابهات أو التكرارات (الحشو) بل يجب أيضاً أن يشمل نسقاً للاختلافات. وعلى المدى الطويل، سوف تكون المسألة الرئيسية فى الدراسة هى إعادة ترتيب المؤلفين بتخبط القواعد التقليدية فى أعمالهم لكى تشمل اختلافاتهم الجوهرية الواضحة. وبالتالي، ففى حين أن ثلاثية «إنها ارتدت وشاحاً أصفر» She Wore a Yellow Ribbon ضرورية فى البداية لفهم فورد، فربما يثبت فى النهاية وفيما بعد أن «أجنحة النسور» Wings of Eagles هو فيلمه الحاسم. أو أننا، فى حالة هوكس يمكن أن نميز نسق الاختلافات الآن وبطريقة صحيحة على المستوى السطحى للفهم بالتباين الواضح بين الأفلام الدرامية والأفلام الكوميديّة. وأخيراً، فإن تفسير هذا النسق من التقابلات هو الذى سوف يحدد مكانة هوكس. وقد لاحظ رينوار ذات مرة أن مخرجاً ما يقضى عمره بالكامل فى عمل فيلم واحد: وهذا الفيلم الذى يصبح بناؤه مهمة الناقد، لا يتركب من السمات النموذجية لتتويغاته، التى تعتبر حشواته redundancies فحسب، بل يتركب من مبدأ التنوع الذى يحكمه، أى إن بنيته

المفهومة من جانب القلة تستطيع أن تثبت ذاتها أو " تتسرب إلى السطح " بتعبير ليقي شتراوس "من خلال عملية التكرار". ومن ثم فإن " الفيلم " الذى يتحدث عنه رينوار هو فى الواقع «نوع من مجموعة تباديل، يكون بديلاها الموجودان عند أقصى طرفين فى علاقة متناسقة، وإن كانت معكوسة، بين كل منهما والآخر». وبديهي أن بعض الأفلام سوف يتعين طرحها جانبا باعتبارها غير قابلة للتفسير، بسبب " ضجة " من جانب المخرج أو حتى من جانب الممثلين ؛ وسوف يضطر مخرجون آخرون إلى الانقسام إلى شقين: ومن ثم نجد هيتشكوك الإنجليزي وهيتشكوك الأمريكى. غير أن مبدأنا المنهاجى المرشد يظل هو ذاته.

٧- وأخيراً، فإننى أود تحديد بعض الملاحظات حول مسألة " وجهة النظر إلى العالم "، حسب مصطلح ديلثى Dilthey، أو المفاهيم " الرمزية " للعالم، متتبعا خطوات كاسيرير Cassirer وبانوفسكى. ويتعين على أولاً أن أكرر أن هذه الملاحظات هى أيضا يمكن الوصول إليها فحسب من خلال ما يخونه المؤلف، لا من خلال ما يعرضه متباهياً، كما يشدد بانوفسكى. ولكن مسألة علاقة تحليل وجهات النظر إلى العالم بالتحليل والسيميولوجيا الأسلوبيين أو البروبيين (نسبة إلى بروب - م) هى عموماً مسألة ملحة، ولا يبدو أننا على رأى من حلها.

وكل الكتابات المهمة تقريباً فى هذا المجال تنطلق من الفكر الألمانى عند نهاية القرن الأخير: ديلثى، والكانتية الجديدة، وسيميل Simmel، وفولفلين Wolfflin، وريجلى Riegl. إلخ، ولكنها توحدت مع تيار ساحق من المذهب التصورى idealism. (المصطلح هنا لا يعنى هنا " المثالية " وإنما يعنى "التصويرية" للدلالة على المذهب الذى ابتدعه ديكرت وتابعه فيه الفلاسفة المحدثون- م، انظر: المعجم الفلسفى، د. مراد وهبه، دار الثقافة الجديدة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩). وأنا، شخصياً، يجب أن أسلم بعدم القدرة على التيقن من طريقى. ونقدى الشخصى، المنطلق كما يبدو من أعمال لوسيان جولدمان، وبالتحديد من ماكتبه عن مالرو، ومن إعادة تعريف أندرو ساريس لنظرية المؤلف، يتسم بالتأكيد بازواجية لا حل لها. وأنا لم أعد أجد أنه من الممكن قبول جميع

أفكار جولدمان، وأضعفها جميعاً فكرة " تماثل البنيات"، التخطيطية والتاريخانية بشكل متطرف، إلى حد تجاهل الحالات الشاذة ببساطة. والحقيقة أن محاولة جولدمان إنقاذ فكر لوكاش عن طريق تخليصه من الواقعية الاشتراكية وإعادة تزويده بالرواية الجديدة لم يعن شيئاً بالفعل أكثر من استبدال ضرورة بأخرى. ومن ناحية أخرى، فكتابات ساريس تميل دائماً إلى اتجاه أسلوبى ثم تعود من جديد نحو " ما يثير فى النهاية فضول " مخرج من زاوية الموضوع. وربما تكون الحقيقة، وكما أعلنها رينيه باليبار بجسارة منذ وقت قريب، أن الشكل والمضمون ليسا فى واقع الأمر متلازمين، كما يجزم المعتقد التقليدى، بل هما فى صراع، حيث يمارس التاريخ تأثيره على العمل الفنى، من خلال الأسلوب والأيدولوجية، فى اتجاهات متناقضة. (وجهة النظر هذه قدمها أيضاً شكوفسكى، كجزء من مناظرته مع تروتسكى: المناظرة الكاملة الخاصة بالشكل حول هذه القضية، التى واصلتها الثورة البلشفية جديدة بدراسة أخرى).

٨- فى آخر ما يتذرع المرء به تعد هذه المسائل الكبرى فى علم الجمال المسائل الحيوية. وحتى تحل هذه المسائل (إن قدر لها أن تحل بأية حال) فإنها تخلق اضطراباً على امتداد أى نوع آخر من النقاش. وبالتالي، فإنه فى جدال مיתز ضد أيزنشتاين يتجه تعاطفى مع مسألة النزعة الشكلية إلى مיתز، فى حين يتجه تعاطفى مع قضية علم الجمال إلى أيزنشتاين. وربما تكون المسألة بكاملها قد أصبحت مطروحة بصورة خاطئة، وينبغى علينا أن نبدأ من جديد مع هيتشكوك، الذى لا يعدّ بالتأكيد ضحية لأوهام شكلية، بل يُعدّ شبيهاً بأيزنشتاين جداً بطرق أخرى: تخطيطه المسبق والدقيق لكل فيلم سعياً وراء التأثير، ولعه بالصدمات العاطفية، نظامه الخاص بـ " المشاركة"، هجومه على أفكار العامة حول الواقع .. إلخ. وفقط بتوسيع المناقشة بطريقة من هذا النوع، وبالجدال، وإعادة الجدال، نستطيع فى النهاية أن نحدد أولاً منهجنا وبعدها حقيقتنا.

"مستر لنكولن الشاب" لچون فور

نص كتبه بصورة جماعية

محررو مجلة كراسات السينما

هذا النص، الذي نشر لأول مرة في العدد ٢٢٣ (١٩٧٠) من مجلة "كراسات السينما"، أصبح منذ ذلك الحين محور انتباه نقدي شديد لدرجة أن القليل يمكن أن يقال عنه كشيء إضافي في هذا التقديم (*). والواقع هو أنه أثار اهتماماً كبيراً جداً يشير إلى أهميته، علاوة على حقيقة أنه من الأسهل أن يحلل مقال طموح جداً عن أن ينسخ (من حيث الهدف والمنهج، لا بمعنى التقليد أو التريديد)، وهو أيضاً حالة قد يصبح فيها التحليل شرطاً مسبقاً ضرورياً بالنسبة لعمل مماثل، بما أن قراءة نصية دقيقة لهذا المقال تسمح بتمشيط منهاجيته المحكمة، وبتعيين الجدارة النسبية لبؤرات اهتمامه المختلفة (مثل قوة قراءة تدريجية انعكاسية وذاتية الانعكاس للفيلم ضد ضعف تفسير الاتجاهات التاريخية للفيلم ذاته).

في افتتاحية مجلة "سكرين للعدد التي اطلع فيه القراء على هذا المقال لأول مرة، قورن باستحسان مع مقال آخر حول القضية ذاتها كتبه چون. م. سميث بعنوان "الفردية المحافظة": اختيارات من هيتشكوك الإنجليزى". ومحاولة محررى "الكراسات" لتوضيح كيف يمكن لفيلم ينتمى إلى الفئة (د)، داخل المخطط الذى أعلنوه فى مقالهم "السينما / الأيديولوجية / النقد"، أن ينقد نفسه بالصدوع والفجوات بين وسيلة تعبيره

الشكلية وأيديولوجيته الواضحة، هذه المحاولة وضعت في تلك الافتتاحية في تباين ملحوظ مع مشروع سميث للثناء على الوحدة والتماسك، واعتبرت المقاربة الأخيرة جزءاً من جماليات رومانسية واقعة بالكامل تحت سيطرة أيديولوجية برجوازية، بينما نظر إلى نص الكراسات، بإصراره على ممارسة ذات معنى في الفن وعلى نظام علامات، على أنه يكشف بتلك الممارسة إمكانية استجواب أيديولوجي. ورغم أن هذا يفضي إلى خلاف، وإلى اختلالات، فإن هذه الخاصية بالتحديد هي ما يقبض عليها نص "الكراسات"، ويحاول تفسيرها شكلياً وسياسياً.

*

هامش مقدمة المحرر

(*) انظر:

Afterword," Peter Wollen, Screen, Vol. 13 no. 3 (Autumn 1972). "Notes on the Text, 'Young Mr. Lincoln,' by the Editors of Cahiers du Cinéma, "Ben Brewster, Screen, Vol. 14, no. 3 (Autumn). "Critique of Cine-Structuralism, Part II," Brian Henderson, Film Quarterly, Vol. 27, no. 2 (Winter 1973-1974). "Style, Grammar, and the Movies," Bill Nichols, Film Quarterly, Vol. 28, no. 3 (Spring 1975). (Reprinted here.)

والمقال الأخير يمكن الرجوع إلى ترجمته العربية في نهاية هذا الفصل من الكتاب تحت عنوان "الأسلوب، والقواعد والأفلام" - م.

لم يكن لنكولن نتاج ثورة شعبية: فاللعبة المبتذلة لحق الاقتراع العام، وتجاهل المهام التاريخية الكبيرة التي يجب إنجازها، رفعته إلى القمة؛ إنه واحد من عامة الناس، ورجل عصامي صعد من مجرد قاطع أحجار إلى منصب سيناتور عن ولاية إلينوى، وهو رجل يفتقر إلى التألق الفكري، وبلا أى عظمة فى الشخصية، ولا قيمة استثنائية، لأنه رجل عادى وحسن النية (فريدريك إنجلز وكارل ماركس، دى بريس فى ١٢/١٠/١٨٦٢).

فى إحدى نقاط حوارنا، كان مستر فورد يتحدث عن مشهد مونتاچى من فيلم "مستر لنكولن الشاب": وقد وصف لنكولن بأنه شخصية دنيئة، يذهب إلى المدينة على ظهر بغل، ويتوقف ليحرق فى ملصق دعائى مسرحى. و"هذا القرد الفقير" كما قال "تمنى لو كان يملك من المال ما يكفيه لمشاهدة مسرحية هاملت". وعند قراءته لنسخة الحوار المعدة للنشر، كان من بين الكلمات القليلة التى طلب منى تغييرها قوله إنه لم يحب كثيراً "فكرة تسمية لنكولن بالقرد الفقير". (بيتر بوجدانوڤتش، جون فورد، ستوديو فيستا، لندن، ١٩٦٧).

مستر لنكولن الشاب: فيلم أمريكى لچون فورد. سيناريو: لامار تروٲى. تصوير: بيرت جلينون. موسيقى: ألفريد نيومان. المدير الفنى (كبيراً مهندسى المناظر): ريتشارد داي، ومارك لى كيرك. تصميم الديكور: توماس ليتل. المونتير: والتر تومبسون. الملابس: روبر. مساعد تسجيل الصوت: روبرت باريش. قائمة الممثلين: هنرى فوندا (أبراهام لنكولن)، أليس برادى (أبيچيل كلاى)، أرلين هويلان (هانا كلاى)، مارچورى ويقر (مارى تود)، إدى كولنز (ايف تيرنر)، باولين مور (آن روتليدج)، وارد بوند (جى. بلامر كاس)، ريتشارد كرومويل (مات كلاى)، دونالد ميك (چون فيلدر)، چوديث ديكنز (كلارى سوى) إيدى كلان (آدم كلاى)، سبنسر شارتز (چادچ هربرت أ. بيل)، ملبورن ستون (ستيفين أ. دوجلاس)، كليف كلارك (شريف بيلنجز)، روبرت لوبرى (جورور)،

تشارلز تانين (ننيان إدواردز)، فرانسيس فورد (سام بون)، فريد كوهلر، جى أر (سكرب هوايت، كاي ليناكير (مسز إدواردز)، راسيل سمبسون (وولريدج)، تشارلز هالتون (هاوثورن)، كلارنس ويلسون (د. ماسون)، إدوين ماكسويل (چون تى. ستوارت)، روبرت هومانز (مستر كلاي)، چاك كيللى (ابن مات كلاي)، ديكى جونز (ابن آدم كلاي)، هارى تايلر (باربر)، لويس ماسون (القسيس)، چاك بينيك (بيج بك)، ستيفين راندال (المُحلف) بول بيرنز، فرانك أورث، جورج شاندر، ديف موريس، دوروثى فوغان، فرجينيا بريسك، إليزابث جونز. المنتج: كينيث ماكجوان. المنتج المنفذ: داريل إف. زانوك. الإنتاج: كوزمو بوليتان/ شركة فوكس للقرن العشرين، ١٩٣٩ . التوزيع: أسوشييتد سينماس. مدة عرض الفيلم: ١٠١ دقيقة.

١- تمهيد

هذا النص يستهل سلسلة من الدراسات، أشرنا إلى الحاجة إليها فى افتتاحية العدد ٢١٨ من المجلة. ولابد أن نحدد الآن أهداف هذا العمل ومنهجه، وأصل الحاجة إليه، التى تأكدت فحسب منذ ذلك الوقت حتى الآن.

١- الهدف : عدد محدد من الأفلام "الكلاسيكية"، التى تعتبر الآن سهلة القراءة (ومن ثم تعجل بتعريفنا للمنهج الذى سوف ننتهجه فى هذا العمل كمنهج للقراءة) بالقدر الذى يمكننا من تمييز تاريخية نقشها^(١) inscription: علاقة هذه الأفلام بالشفرات (الاجتماعية، والثقافية ...) التى تعد بالنسبة لها نقطة تقاطع، وعلاقتها بأفلام أخرى، هى ذاتها عالقة فى فضاء تناصى؛ ومن ثم علاقة هذه الأفلام بالأيدولوجية التى تنقلها، كـ "جانب" مستقل تمثله، وعلاقة هذه الأفلام بالأحداث (الحاضر، الماضى، التاريخى، الأسطورى، الخيالى) التى تهدف إلى تمثيلها.

ومن أجل الملازمة سوف نبقى على مصطلح "كلاسيكى" (وإن كنا فى سياق هذه الدراسات سوف يتعين علينا وبوضوح فحصه وربما حتى تفنيده، لكى نبنى فى النهاية نظريته). والمصطلح ملائم لأنه يحدد تقريباً سينما توصف بأنها قائمة على تمثيل قياسي وعلى سرد خطى ("شفافية"، و"حضور") وأنها بناء على ذلك مقيدة تماماً

وبجلاء داخل " النظام " الذى يحصر ويوحّد هذه المفاهيم. وقد أصبح من الممكن النظر بوضوح إلى السينما الهوليوودية باعتبارها نموذجاً لتلك " الكلاسيكية " بما أن تلقّيها يمليه تماماً هذا النظام المقيد بنوع ما من عدم قراءة للأفلام تأكد من عدم الكتابة عنها، والذى نظر إليه على أنه الجوهر الفعلى لسحرها.

٢- عملنا، إذن، سوف يكون قراءة، أى إعادة فحص دقيق لهذه الأفلام. بمعنى، أن نعرفها أولاً على نحو سلبى:

(أ) لن تكون القراءة تعليقاً؛ فوظيفة التعليق هى تركيز معنى محدد فكرياً يُقدّم بوصفه المعنى النهائى للهدف (يظل مع ذلك مراوفاً إلى ما لا نهاية، ومطلقاً الاحتمالات اللا محدودة لمناقشة الفيلم): قراءة زائفة وضالة وغزيرة الإنتاج تغفل واقع النقش inscription، وتحل محله خطأً مكوناً من وصف أيديولوجى بسيط لما يبدو أنه التعبير (أو التعبيرات) الأساسى للفيلم عند لحظة معينة.

(ب) لن تكون القراءة تفسيراً جديداً، أى ترجمة لما يفترض أن يكون من قبل فى الفيلم داخل نظام نقدى (لغة واصفة)، حيث يمتلك المفسر نوع المعرفة المطلقة لمفسر الكتاب المقدس المتعامى عن الاتجاه الأيديولوجى (التاريخى) لممارسته وهدفه - حجته، وحين لا يكون مفسراً لـ فريديانا à La Viridiana يحدث ثقباً صغيراً فى بنية مقدرة من قبل.

(ج) لن تكون هذه القراءة تحليلاً لهدف يُنظر إليه على أنه بنية مغلقة، وفهرسة لوحات أصغر وأكثر "انفصالاً" بشكل تصاعدى: بكلمات أخرى، لن تكون القراءة قائمة جرد للعناصر تتجاهل قدرها المحتوم تجاه المشروع المكتوب لصانع الفيلم، بل تضيف مقداراً محدوداً من الوضوح إلى الهدف الأولى، والتى تزعم أنها تهدمه، ثم تعيد بعدئذ بناءه، دون أن تأخذ فى اعتبارها دينامية النقش. ولهذا السبب فهى ليست قراءة بنيوية آلية.

(د) وأخيراً فإن القراءة لن تكون أيضاً بمعنى من المعانى حيث تصبح كافية لإعادة اكتشاف موضع الفيلم داخل نطاق أحكامه التاريخية، التى " تكشف " ادعاءاته، وتؤكد تحيزاته الإشكالية والجمالية وتنقد تعبيره باسم معرفة مادية مطبقة

على نحو ميكانيكى، لفهم انهياره والشعور بعدم الحاجة إلى قول المزيد. وهذا يعادل إخراج الطفل من ماء الاستحمام دون أن يبتل. ولكى نكون أكثر دقة، فالقراءة يجب أن تكون تقديرًا نهائيًا للفيلم بأسلوب أخلاقي، ومصحوب بمناقشة تفصل "الجيد" عن "السيئ" وتتجنب أى قراءة مؤثرة عليه. (يمكن لقراءة مؤثرة أن تكون كذلك فقط بالاعتماد على عملية فك شفرات الفيلم الخاصة، وعلى دمج أدائه فى النص الذى يقدمه، والذى يعد شيئاً مختلفاً تماماً عن التلويع المهدد بمنهج - حتى لو كان منهجاً ماركسياً لينينياً - وتركه عنده).

وجدير بالذكر أن التطبيق السطحى والميكانيكى للمفاهيم المتيسرة أو حتى المبنية بصرامة يحاول دائماً الإيهام باستعمال ممارسة نظرية: وأن - ولو أن هذا أصبح راسخاً منذ زمن طويل - منتجاً فنياً لا يمكن ربطه بالسياق الاجتماعى- التاريخى طبقاً لسببية خطية، معبرة ومباشرة (ما لم ينحدر المرء إلى حتمية تاريخية اختزالية)، ولكن ذلك له علاقة معقدة وتوسيطية ولا مركزية بهذا السياق، الذى يتعين تحديده بصرامة (والذى يعد سبب ذلك التبسيط فى نبذ السينما الهوليوودية "الكلاسيكية"، بحجة أنها جزء من النظام الرأسمالى وأنها تستطيع فقط أن تعكسه). ويلح والتر بنجامين بشدة على الضرورة فى دراسة العمل الأدبى (وبالمثل أى منتج فنى) لا باعتباره انعكاساً لعلاقات الإنتاج بل بامتلاكه موضعاً داخل هذه العلاقات (ومن الواضح أنه كان يتحدث عن الأعمال التقدمية، فى الماضى، والحاضر، والمستقبل: ولكن قراءة مادية لمنتجات الفن التى يبدو أنها تفتقد لأى بعد نقدى متعمد يعنى بعلاقات الإنتاج الرأسمالية يجب أن تفعل الشيء ذاته. وسوف نعود فيما بعد إلى الفكرة الأساسية عن "المؤلف كمنتج" بتفصيل أكبر). وفى هذا الصدد يجب أن نقبس من جديد ولو مرة واحدة فرضيات ماشيرى Macherey عن الإنتاج الأدبى (وعلى الأخص فرضياته التى تعنى بالتصحیحات اللينينية لتروتسكى ولواقف بليخانوف الساذجة من تولستوى) واهتمام باديو باستقلال العملية الجمالية والعلاقة المعقدة بين الحقيقة التاريخية/ الأيديولوجيات/ المؤلف (كمكانة وليس كـ "شخص مضافى عليه طابع الذاتية")/ العمل الفنى.

ومع التسليم بهذا فإن التثديد بالافتراضات الأيديولوجية وبالإنتاج الأيديولوجي، ووصمها بالزيف والخطأ لا يكفي على الإطلاق لضمان أن يكون أولئك الذين عملوا بالنقد قد قدموا الحقيقة. كما أن أكثر ما عندهم لا يكفي لتوضيح الحقيقة حول الأشياء ذاتها التي يعارضونها. ولهذا يصبح من العبث أن نطلب من فيلم تفسير ما لا يقوله حول المنطلقات والمعرفة التي تشكل الأساس الذي تبني عليه تساؤلاته ؛ كما أن من السهل جداً (ولكن بأى طريقة استخدام ؟) تفكيكه باسم المعرفة ذاتها (وفى هذه الحالة، يتعين أن يمارس علم المادية التاريخية كمنهج فعال ولا يستخدم بوصفه ضامناً). وخشية أن نتهم بعدم الأمانة، دعونا نوضح أن النقاط المذكور فى الفقرة (د) تشير إلى المواقف المتطرفة فى مجلة "سينيتيك".

٣- وعند هذه النقطة يبدو أننا نواجه تناقضاً: فنحن لسنا قانعين بأن يبرر فيلم ما ذاته المقابلة لسياقه، ونرفض فى الوقت نفسه البحث عن " عمق " ، للانطلاق من "المعنى الحرفى " إلى " معنى خفى " بدرجة ما ؛ كما أننا لسنا مكتفين بما يقوله الفيلم (وما يهدف إلى قوله). وهذا تناقض واضح بلا شك. وما سوف نحاوله هنا، من خلال إعادة تقطيع لهذه الأفلام فى عملية قراءة فعالة، هو جعلها تقول ما يتعين عليها قوله داخل نطاق ما سكنت عن قوله، لكشف ما تفتقده مقوماتها ؛ وهذه ليست أخطاء فى العمل (بما أن هذه الأفلام، كما بينّ جان بيير أودار بوضوح، هى أعمال لصناع أفلام بارعين جداً) ولا خدعة من جانب المؤلف (فلماذا يمارس المؤلف الخداع ؟) ؛ وإنما تشكل تلك الافتقادات إغفالات بانية - مُراحة دائماً - لتحديد خارجى هو الأساس الممكن الوحيد الذى يمكن عن طريقه فهم هذه الخطابات، فالمسكوت عنه متضمنٌ فيما يقال وضرورى فى تكوينه. وباختصار، وحسب تعبير ألتوسير ، إنه "الظلال الداخلية للإقصاء".

والأفلام التى سوف ندرسها لا تحتاج إلى التضخيم، ولا تتطلب قراءة غائية، كما أننا لا نطالبها بتفسير ظلالها الخارجية (فيما عدا نبذها تماماً وببساطة): وكل ما هو مستخدم يمتد عبر تعبيرها لتحديد ما يضعها فى المكان المناسب، لتتضاعف كتابتها بقراءة فعالة لكشف ما هو موجود من قبل، وإن كان صامتاً (قارن ذلك بفكرة الرّق أو اللوح الذى يُمسح ويُكتب عليه من جديد" عند بارت ودانى)، لجعلها تقول ليس فقط

"ما يقوله هذا الموجود، بل ما لا يقوله لأنه لا يرغب فى قوله" (جى. إيه. ميللر، ونحن نضيف: ما يُقصدُ أن يتركه دون إفصاح ويُكره مع ذلك على أن يقوله).

٤- ما هى فائدة عمل كهذا ؟ إننا سوف نصبح مُكرهين على ذلك إذا لم يتصور القارئ هذا العمل باعتباره " إعادة زيارة لهوليوود ". وأى إنسان يشعر بأنه مغوى جداً يُنصح بالكف عن قراءة الفقرة التالية بالذات. ونحن نقول للباقيين: إن الإغفالات البانية المذكورة أعلاه وتأسيس شىء بديل يمليه هذا العمل له علاقة ما بالمنظر الآخر الجنسى، وذلك "المنظر الآخر" الذى يعتبر سياسة ؛ وأن الكبت المزدوج - السياسى والجنسى - سوف توضحه قراءتنا (كبت لا يمكن الإشارة إليه مرة واحدة وإلى الأبد على أن يترك بعد ذلك، بل الأصح أنه يتعين تدوينه فى عملية متجددة باستمرار خاصة بقمعه) التى تسمح باستنتاج الإجابة ؛ وأن هذه إجابة سؤالها الحقيقى لم يكن ممكناً بدون خطابى التحديد الدقيق، الماركسى والفرويدى. وهذا هو السبب فى أننا لن نختار أفلاماً لقيمتها كـ "روائع عرضية" بل الأحرى لأن قوة الإنكار فى كتابتها توفر مجالاً للقراءة - ولأنه يمكن أن تعاد كتابتها.

٢- هوليوود فى عامى ١٩٣٨ ، ١٩٣٩

كانت إحدى نتائج الأزمة الاقتصادية عام ١٩٢٩ تشديد قبضة المجموعة المصرفية الكبرى (مورجان، روكفلر، ديبونت، جنرال موتورز .. الخ) على شركات هوليوود، التى كانت تعاني من مشكلات (حيث أضعفتها حرب براءات الاختراعات الجديدة للأفلام الناطقة). وفى أوائل عام ١٩٣٥ كانت الشركات الخمس الكبرى (باراماونت، وارنر، مترو جولدين ماير، فوكس، آر. كى. أو "راديو- كيث- أوفيم") والشركات الصغرى الثلاث (يونيفرسال، كولومبيا، يوناييتد آرتستس) محكومة تماماً بأصحاب البنوك وخبراء المال، وارتبطت مباشرة فى أغلب الأحوال بشركة ما أو بأخرى. وقد عبرت قبضة رجال الأعمال الكبار على هوليوود فى ذلك الوقت عن شدتها (علاوة على الإدارة الاقتصادية والتوجيه الأيديولوجى للسينما الأمريكية) بإعادة تجميع الشركات الثمانى فى إم بى بى إيه MPPA (اتحاد منتجى الصور المتحركة) وخلق نظام مركزى للرقابة (قانون هيز -

اشتهر البنك الأمريكي بالتزمت: ومارس مورجان المساهم الأعظم فى مترو بوليتان بنيويورك رقابة فعلية على برامجه).

وفى عام ١٩٣٥ وبالتحديد، وتحت حماية بنك تشيز الوطنى اندمجت شركة فوكس (التي أسسها وليم فوكس ١٩١٤) مع شركة داريل إف. زانوك المسماة "منتجات القرن العشرين" 20th Century Productions لتكوين شركة فوكس للقرن العشرين 20th Century Fox، حيث أصبح زانوك نائباً للرئيس وتولى زمام السيطرة على الشركة.

وفى خلال نفس الفترة وبالتحديد فى عامى ١٩٣٨، ١٩٣٩ عانت السينما الأمريكية من هبوط خطير جداً فى إيرادات شباك التذاكر (ويعزى هذا فى المقام الأول إلى عواقب فترة الركود، ثم يعزى بعد ذلك ومع الوضع الآخذ فى التدهور إلى الأسوأ؛ إلى افتقاد التجديد فى طاقم هوليوود من النجوم)؛ وقد أمر مجلس إدارة البنك المنزعج جداً من تلك الأوضاع بأقصى تخفيض فى تكاليف الإنتاج. وكانت أزمة التسويق القومية هذه (فى مجال كانت فيه أفلام هوليوود تغطى من قبل تكاليفها بالكامل داخلياً، وتشكل المبيعات الأجنبية مصدرها الأساسى للأرباح) تمضى إلى الأسوأ بسبب الدخل المنخفض من المبيعات الأجنبية؛ ويعزى هذا الانخفاض إلى الوضع السياسى فى أوروبا، وإلى الإغلاق التدريجى للأسواق الألمانية والإيطالية أمام الأفلام الأمريكية، وإلى الحصار الشائع الذى فرضه هذان البلدان.

٣- الولايات المتحدة فى عامى ١٩٣٨، ١٩٣٩

فى عام ١٩٣٢، وفى منتصف الأزمة الاقتصادية، أصبح روزفلت الديمقراطى رئيساً للولايات المتحدة، وخلفاً للجمهورى هوفر، الذى أصبحت سياساته، الاقتصادية منها (المفضلة لدى الشركات الاحتكارية، والانكماشيين) والاجتماعية (التي تترك للجماعات المحلية والمنظمات الخيرية معالجة مسألة البطالة: قارن مع فيلم «مستر ديدز يذهب إلى المدينة» لفرانك كابرا) على السواء غير قادرة على تفادى الأزمة ووضع حد لتأثيراتها. وكانت سياسات روزفلت هى النقيض؛ أى تدخل الحكومة الاتحادية فى

مجل حياة البلاد الاقتصادية والاجتماعية، واعتبار الولايات سلطات خاصة (البرنامج الجديد) ؛ وقد اصطدم تأسيس التدخل الفيدرالى ووكالات العمل العامة مع حقوق الهيئات التشريعية للولايات والمجالات المخصصة لها من قبل، ومع الشركات الخاصة؛ حيث أصبح هناك اقتصاد منضبط وميزانية اجتماعية؛ وبالتالي وُجِدَت معايير كثيرة جداً ووجهت بمعارضة عنيفة من الجمهوريين وكبار رجال الأعمال. وقد نجح هؤلاء فى عام ١٩٣٥: إذ أعلنت المحكمة العليا عدم دستورية وكالات التدخل الاقتصادية الفيدرالية التى أنشأها روزفلت (لأنها تتعارض مع حقوق الولايات). ولكن النجاح الثانى لروزفلت فى عام ١٩٣٦ أبطل هذه المناورات، وهددت المحكمة العليا بالإصلاح، وانتهت إلى إقرار السياسات الاجتماعية للبرنامج الجديد، وإلى الحق فى تشكيل نقابات للعمال (من بين سياسات أخرى).

تسبب مستوى البنيات فى المجتمع الأمريكى، والأزمة ووسائل معالجتها فى تقوية الدولة الفيدرالية وزادا من سيطرتها على الولايات المستقلة وسياسات الاتحادات الاحتكارية بين الشركات: عن طرق "إعاناتها المالية الحكومية المشروطة"، وبرامجها الاقتصادية القومية، ونظمها الاجتماعية، وفرض سيطرة الحكومة الفيدرالية على مساحات واسعة كانت تعتمد من قبل على سلطة الولايات وعلى اهتمامات المشروع الحر. وفى عام ١٩٣٧، ألغت المحكمة العليا التفسير "المزدوج" للتعديل العاشر فى الدستور - الذى منع أى تدخل فى السياسات الاقتصادية والاجتماعية للولايات (داخل نطاقها الخاص)- من أحكامها. وهذه التقوية للسلطة الفيدرالية على كل المستويات كانت ذات تأثير فى زيادة سلطة الرئيس.

ولكن فى أوائل عام ١٩٣٧ نشأت أزمة اقتصادية جديدة: فقد هبط النشاط الاقتصادى بنسبة ٣٧٪ مقارنة بعام ١٩٢٩، ووصل عدد العاطلين عن العمل إلى ما يزيد عن ١٠ مليون فى عام ١٩٣٨، ورغم إعادة تأسيس المصانع العامة الكبرى ظل رقم البطالة عند ٩ مليون (قارن بفيلم «عناقيد الغضب» The Grapes of Wrath). وقد ساعدت الحرب (حيث أصبحت الصناعات الحربية مهيمنة على الاقتصاد) فى إنهاء الأزمة الجديدة بإتاحة فرص التوظيف التام ...

المركزية الفيدرالية، والانعزالية، وإعادة تنظيم الاقتصاد (بما فى ذلك هوليوود)، تقوية المعارضة الديمقراطية - الجمهورية، التهديدات الجديدة بأزمة داخلية ودولية، الأزمة وقيودها فى هوليوود ذاتها ؛ هذا هو السياق الكئيب بكل معنى الكلمة لمشروع فيلم «مستر لنكولن الشاب» (عام ١٩٣٩).

ولا شك أنه من الصعب، وإن كان هذا ضرورياً أن نحاول تقييم الأهمية التامة والخاصة لهذه العوامل بالنسبة للمشروع ولـ" الرسالة" الأيديولوجية للفيلم. فالسينما، فى هوليوود، وبدرجة أكبر من أى مكان آخر ليست "بريئة". إن السينما الأمريكية، الدائنة للنظام الرأسمالى، والخاضعة لقيوده، ولأزماته، ولتناقضاته، والوسيلة الرئيسية للبنية الفوقية الأيديولوجية تُحدّد بمشقة عند كل مستوى من مستويات وجودها. وكمنتج للنظام الرأسمالى ولأيديولوجيته، فإن دورها بالتبعية هو إنتاج فيلم أول يساعد بهذه الطريقة فى بقاء فيلم آخر. ومع ذلك، فكل فيلم مُدرج فى هذه الدائرة طبقاً لخصوصيته، ولن يوجد تحليل إذا اكتفى المرء بقول إن كل فيلم هوليوودى يؤكد وينشر الأيديولوجية الرأسمالية الأمريكية: إنها التمفصلات الدقيقة (التي نادراً ما تكون هى ذاتها فى كل الأفلام) للسينما والأيديولوجية والتي لابد من دراستها (انظر التمهيد).

٤ - فوكس وزانوك

شركة فوكس للقرن العشرين (التي أنتجت فيلم «مستر لنكولن الشاب») بسبب ارتباطاتها بالمشاريع الصناعية والتجارية الكبيرة (البيزنس الكبير) تدعم أيضاً الحزب الجمهورى. ومنذ بدايته أصبح الحزب الجمهورى حزب "العائلات الكبيرة". ولارتباطه بالنمو الصناعى (وكوسيلة له) أصبح بسرعة "حزب البيزنس الكبير"، وهو يتبع توجيهاته الاجتماعية والاقتصادية: نزعة الحماية الجمركية، بفرض رسوم عالية على السلع المستوردة لحماية الإنتاج الوطنى ومساعدة الصناعة، الصراع ضد دعاة تشكيل النقابات العمالية، الرجعية الأخلاقية والتمييز العنصرى (وبصورة مباشرة ضد المهاجرين والسود) الذين دافع عنهم الحزب بشكل عابر فى عصر لنكولن: ولكن من

المعروف للجميع أن هذا الموقف كان يعزى من حين إلى آخر لأسباب اقتصادية وإلى ضغوط جماعات دينية، وهى جماعات قيّض لها بعد ذلك بخمسين سنة أن تقود حملة ضد كل شيء " غير أمريكى " .

والحزب الجمهورى وهو فى موقع السلطة فى الفترة من ١٩٢٨ إلى ١٩٣٢ ممثلاً بهوفر كرئيس، مؤله بعض سادة هوليوود (روكفلر، دويون دى نيمور، جنرال موتورز .. إلخ). وفى انتخابات عام ١٩٢٨ أيد ٨٧٪ من المقيدين فى who's who in America هوفر. ووظف هوفر ضامنى سندات الرأسمال فى مواقع رئيسية فى الحكومة: لم يكن وزير الخزانة شخصاً آخر غير ميلون، أغنى رجل فى العالم (ولنأخذ مثلاً من سياساته: خفّض سقف ضريبة الدخل من ٦٥٪ فى عام ١٩١٩ إلى ٥٠٪ فى عام ١٩٢١، وإلى ٢٦٪ فى عام ١٩٢٩).

وتحت ضغط روزفلت للقيام بعدد من التنازلات، واصل رجال البيزنس الكبير الحرب ضد البرنامج الجديد حالما تناقصت التأثيرات الفورية للكساد (وعلى سبيل المثال) فإن شركات الكهرباء الخاصة سحبت إعلاناتها - التى تعتبر فى الولايات المتحدة الأمريكية مساوية لحكم بالإعدام- من الصحف التى تدعم روزفلت وسلطته فى وادى نهر تينيسى) وقد فعلوا كل شيء فى طاقتهم لكسب انتخابات عام ١٩٤٠ .

كل هذا يسمح لنا بافتراض أن شركة فوكس، التى كان يديرها فى عامى ١٩٣٨ و١٩٣٩ الجمهورى (أيضاً) زانوك، شاركت بطريقتها الخاصة فى الهجوم الجمهورى بإنتاج فيلم عن شخصية لنكولن الأسطورية. وهو ليس فقط الرئيس الأكثر شهرة من بين كل الرؤساء الجمهوريين، ولكنه عمومًا الرئيس الوحيد القادر على كسب دعم الجماهير، بسبب أصوله المتواضعة وبساطته، واستقامته، ودوره التاريخى، والجوانب الأسطورية فى سيرة حياته وموته.

وهذا الاختيار هو، بلا شك، ورغم ذلك اختيار محظوظ من جانب شركة فوكس (التي تعتبر - من خلال زانوك والمنتج المتعاقد كينيث ماكجوان - كما هو معتاد مسئولة عن تبني المبادرة بالمشروع، وليس فورد) وذلك لأنه خلال الموسم المسرحى

السابق حققت مسرحية للكاتب الديمقراطي شيروود بعنوان "أبى لنكولن فى إلينوى" نجاحاً كبيراً فى برود واى. ومع الاهتمام المتزامن الواعد جداً بالاستباق إلى الاقتباسات عن مسرحية شيروود التى كان يخطط لها فى هوليوود (فيلم جون كرومويل بأداء ريموند ماسى جاء فى نفس العام، وعلى خلاف فيلم فورد كان فيلماً ناجحاً جداً) ولكى يعكس أثر المسرحية ويقدم أسطورة لنكولن لصالح الجمهوريين وضع زانوك على الفور مشروع "مستر لنكولن الشاب" فى خطة الإنتاج - ومع ذلك، قد يكون من الخطأ المبالغة فى الحتمية السياسية للفيلم التى لا يمكن فهمها، تحت أى ظروف، بالمقابلة، مثلاً، مع الإنتاجات الشخصية لزانوك مثل «عناقيد الغضب» أو «ويلسون»، كتعزيز لاتجاه الشركة.

ماضى المنتج كينيث ماكجويان هو ماضى رجل مسرح شهير. وباعتباره امتداداً لروبرت إدموند جونز ويوجين أونيل أصبح مديراً لمسرح بروفانس تاون ؛ وقد كان لهم جميعاً تأثير جدير بالاعتبار على المسرح الأمريكى. وكصديق لفورد، حين التقيا فى شركة آر. كى. أو خلال فترة العمل فى فيلم «الواشى»، انتقل إلى شركة فوكس فى عام ١٩٣٥ (وهناك أنتج ضمن أفلام أخرى فيلم «أربعة رجال وصلاة» Four Men and a Prayer) وأصبح مسئولاً عن سير الحياة التاريخية، التى شكلت جوهر إنتاجات الشركة.

فيلم «مستر لنكولن الشاب» لا يعتبر من الإنتاجات الأكثر أهمية لشركة فوكس عام ١٩٣٩، ولكنه كان يصور فى ظروف مواتية بشكل خاص ؛ فهو أحد الحالات القليلة التى شوّه فيها المشروع الأسمى بأدنى درجة، على الأقل فى مرحلة الإنتاج: فهذا الفيلم، من بين ثلاثين فيلماً أنتجها ماكجويان فى السنوات الثمانى التى قضاها فى شركة فوكس (١٩٣٥ - ١٩٤٣)، هو واحد من فيلمين لا غير كُتبا بقلم كاتب سيناريو واحد فقط (كتب لامار تروتي وحده هذا الفيلم وكتب س. م. هيلمان وحده أيضاً فيلم «عودة فرانك جيمس» The Return of Frank James). وهناك ملاحظة أخرى ينبغى ذكرها: هى أن هذين السيناريوين كُتبا بالتعاون الوثيق مع المخرجين اللذين

أشركا فى مشروعيهما فى مرحلة مبكرة جداً بدلاً من اختيارهما فى اللحظة الأخيرة كالاعتاد، حتى فى شركة فوكس ("ستوديو المخرجين")، بل إن فورد يقول: "لقد كتبناه معاً" (يقصد مع لامارتوتى) وهو تصريح نادراً ما يصدر عن فورد، إن لم يكن حالة استثنائية.

كتب لامار تروتى لفورد من قبل فيلمين كوميديين عن أمريكا القديمة (من النوع المعروف باسم "أمريكانا") هما «القسيس القاضى» Judge Priest و«دوران باخرة فى منعطف» قبل تخصصه فى الأفلام التاريخية داخل شركة فوكس (مثل «طبول بامتداد قبيلة الموهوك» الذى أخرجه فورد بعد «مستر لنكولن الشاب»).

خلفية جزء كامل من السيناريو تستحوذ عليها فكرة الإعدام بدون محاكمة والشرعية، القوية جداً فى سينما الثلاثينيات بسبب العدالة النفعية اللاأخلاقية (الإعدام دون محاكمة)، وعواقب نزع قطع الطرق، ونشأة المنظمات الإرهابية من جديد مثل كوكلوكس كلان (قارن مع أفلام «ثورة غضب» Fury للأنج، «إنهم لا يرغبون فى النسيان» They Won't Forget لميرفين لى روى، «الفيلق الأسود» Black Legion لأرشى مايو). وتروتى، كجنوبى (ولد فى أتلانتا، وأصبح مراسلاً صحفياً يغطى أخبار الجرائم قبل الإشراف على تحرير جريدة محلية لهيرست) يجمع بين إحدى الحكايات المشهورة جداً عن لينكولن وإحدى ذكريات شبابه. "حين كان تروتى مراسلاً صحفياً فى جورجيا قام بتغطية محاكمة شابين اتُهما بجريمة قتل، كانت أمهما الشاهدة الوحيدة فيها، ولم ترغب فى الكشف عن أيهما ارتكب الجريمة. وقد شتق كلاهما" (روبرت ج. ديكسون، "كينيث كاجويان" فى مجلة "فيلمز إن ريفيو"، أكتوبر، ١٩٦٣). فى قصة لنكولن أعلن شاهد أنه رأى على ضوء القمر أحد معارف لنكولن (داف أرمسترونج) يشارك فى جريمة قتل. وباستخدام تقويم كدليل، حاول لنكولن إثبات أن الليل كان مظلماً جداً بالنسبة للشاهد بحيث يتعذر عليه رؤية أى شىء وهكذا حصل على براءة لأرمسترونج بهذه البيئة.

٥- فورڊ ولنكولن

قضى فورڊ الجزء الأكبر من سيرته المهنية مع شركة فوكس: فقد صنع ٣٨ فيلماً فيما بين عام ١٩٢٠ و١٩٣٥ ! ومنذ تولى زانوك أمر الشركة صنع أربعة أفلام فى عامين، أولها فى عام ١٩٣٦ بعنوان «سجين جزيرة القرش» - The Prisoner of Shark Is- land. ومن ثم، وبما أن فورڊ أحد أكبر مخرجى الشركة ومن أكثرهم جدارة بثقة الاحتكار فإن المشروع كان مؤتمناً عليه. ومرة ثانية مع زانوك، وفى العام ذاته، صور فورڊ فيلم «طبول على امتداد الموهوك» (الذى كان توجهه الأيديولوجى واضحاً على نحو فاضح: كفاح الرواد، جنباً إلى جنب مع واشنطن واليهوديين "أعضاء حزب أمريكى أنشئ عام ١٨٣٤ لمقاومة الحزب الديمقراطى، ثم خلفه الحزب الجمهورى حوالى عام ١٨٥٤ - م، عن معجم المورد إنجليزى عربى" ضد الإنجليز فى تحالفهم مع الهنود الحمر) وفى عام ١٩٤٠ صور فيلم «عناقيد الغضب» الذى رسم صورة كئيبة لأمريكا عامى ١٩٣٨، ١٩٣٩. ورغم حقيقة أن فورڊ يعرف نفسه بأنه غير سياسى فنحن نعلم أنه معجب جداً على أى حال بلنكولن كشخصية تاريخية وكإنسان: ويدعى فورڊ، هو أيضاً، أن له أصولاً فلاحية متواضعة، ولكن هذا القرب من لنكولن كإنسان تلطّفه حقيقة أن فورڊ هو كذلك، وإن لم يكن لهذا أولوية، أيرلندى وكاثولىكى.

ويظهر لنكولن من قبل، فى فيلم «الحصان الحديدى» (القاطرة) عام The Iron Horse عام ١٩٢٤، على أنه يفضل إنشاء السكك الحديدية التى تربط بين الولايات الأمريكية (أى الصناعة والاتحاد)؛ وعند بداية فيلم «سجين جزيرة القرش» نرى لنكولن يطلب من فرقة موسيقية عزف أغنية "ديكسى" (الجنوبية - م) عقب الحرب الأهلية (وهذه هى النغمة التى يعزفها "الآن" فى فيلم «مستر لنكولن الشاب»): حيث يجرى التأكيد، رمزياً، على الجانب الموحد وغير الحقود فى شخصيته، وعلى تعاطفه الجنوبى العميق بترنيمة الاتحاد الكونفيدرالى؛ وفى فيلم «الرقيب روتليدج» Sergeant Rutledge (١٩٦٠) يستدعيه السود باعتباره مخلصهم؛ وقد قدّم الجانب المعادى للعبودية، وهو جانب استراتيجى فى شخصيته، فى فيلم «كيف كُسب الغرب» How the West Won؛

وأخيراً، فى فيلم «خريف شيين» (١٩٦٤) تتحول شخصية سياسى مستهدف إلى بورتريه للنكولن، ويقدم باعتباره نموذجاً لحل أى أزمة.

كل من هذه الأفلام يتركز حول جانب معين من شخصية لنكولن المصطنعة أو حول دوره التاريخى المعقد ؛ وهكذا فهو يظهر على أنه نوع من مرجع شامل يمكن تنشيطه فى كل المواقف. ومادام لنكولن يظهر فى خيال فورد كأسطورة، وكشخصية مرجعية، وكرمز لأمريكا، فإن تدخله يصبح طبيعياً، وفى انسجام تام فيما يبدو مع أخلاقية وأيديولوجية فورد ؛ والوضع مختلف فى فيلم مثل «مستر لنكولن الشاب»، حيث يصبح الشخصية الرئيسية فى القصة. وسوف نرى أنه يمكن أن ينقش فى الذهن باعتباره شخصية فوردية على حساب عدد من التشويهاات والاعتداءات المتبادلة (من جانبه على سياق القصة، ومن القصة على الحقيقة التاريخية).

٦- مشروع أيديولوجى

ما هو موضوع فيلم مستر لنكولن الشاب ؟ ظاهرياً وحسب النص الموضوع هو ' شباب لنكولن ' (وفق النموذج الثقافى الكلاسيكى - «التمذة الصناعية والأسفار»). وفى الواقع ؛ من خلال وسيلة لتقديم عرض زمنى بسيط للأحداث (بالحضور وبتأثير التحقق المميزين للسينما الكلاسيكية) كما لو أنها تجرى أمام أعيننا للمرة الأولى ؛ إن الموضوع هو إعادة صياغة لشخصية لنكولن التاريخية على مستوى الأسطورة والخلود.

هذا المشروع الأيديولوجى قد يبدو واضحاً وبسيطاً ؛ فيما يتعلق بالنمط المثقف والتبريرى. وبالطبع، إذا أخذ المرء فى اعتباره تعبيرات المشروع فقط، وانتزعها كبيان أيديولوجى، قابل للانفصال وغير مترابط، من الشبكة المعقدة للأحكام التى يتحقق ويُنقش من خلالها - وربما حتى ينقذ نفسه من خلالها- حينئذ يصبح من السهل القيام بتفكيك خادع للفيلم بقراءة من النمط التوضيحى (انظر ١).

إن عملنا، على العكس، سوف يتوقف على تفعيل هذه الشبكة في تعقدتها، التي تتداخل فيها الفروض الفلسفية (المثالية، اللاهوتية)، والتحكمات السياسية (التمسك بالنظام الجمهورى، الرأسمالية) والعملية الجمالية المستقلة ذاتياً بصورة نسبية (الشخصيات، الدوال السينمائية، نموذج السرد) فى مؤلف^(٧) فورده. وإذا كان ينبغي على عملنا، الذى سوف يكون بالضرورة ملزماً بالتعاقب الخطى للخطاب، أن يعزل ضروب التحكم المتشابكة فى الفيلم، فسوف يكون ذلك دائماً بمنظور علاقاتها؛ ولهذا فإن عملنا يتطلب قراءة متكررة، على كل المستويات.

٧- المنهاجية

«مستر لنكولن الشاب»، مثل الغالبية العظمى من أفلام هوليوود، يتبع السرد الخطى والترتيب الزمنى، الذى تتوالى فيه الأحداث كل وراء الآخر طبقاً لنتابع ومنطق «طبيعيين» محددين، وبالتالي، فنحن أمام خيارين: إما أن نناقش كل اللحظات الفاصلة، بالإشارة فى وقت واحد إلى كل المشاهد المتضمنة لتلك اللحظات، أو بتقديم كل مشهد فى ترتيبه الزمنى القصصى ثم مناقشة اللحظات الفاصلة المختلفة، مشددين فى كل حالة على ما نعتقد أنه المحدد الرئيسى (المعنى الرئيسى)، ثم نشير إلى المحددات الثانوية، التى قد تصبح بدورها المحدد الرئيسى فى مشاهد أخرى. وهكذا فإن المنهج الأول يقدم الفيلم باعتباره هدفاً لقراءة (نص)، وبعدئذ، وحسب ما يفترض، يشرع فى وقت واحد، فى تناول الكلية الخاصة بشبكات عوامل تحكمه المتعددة دون أن يأخذ فى اعتباره عملية القمع، التى تتحكم، داخل كل مشهد، فى تحقيق معنى رئيسى؛ بينما المنهج الثانى يقوم على أساس المعنى الرئيسى لكل مشهد، لفهم العملية المتعلقة بالكتابة (تعدد عوامل التحكم والقمع) التى أنشأته.

المنهج الأول يتضمن عائق تحويل الفيلم إلى نص قابل للقراءة استنتاجياً، أما المنهج الثانى فهو يملك ميزة جعل القراءة ذاتها تشارك فى عملية تحول الفيلم إلى نص، وعملية إجازة لتلك القراءة بما يجيزها فقط فى كل لحظة متعاقبة من الفيلم.

ولهذا اخترنا المنهج الثانى. والواقع إن طريقة قراعتنا سوف تُنمذج على أساس "قطع" الفيلم إلى مشاهد هو واقع مقصود بلا شك، ولكن العمل سوف يشمل تفكيك نهايات المشاهد المستقلة بجعلها ذات تأثير مع كل المشاهد الأخرى وفى كل المشاهد الأخرى.

٨- القصيدة

بعد المفاخر (وبنفس الأسلوب التصويرى: المحفور فى الرخام) توجد قصيدة تشمل عدداً من الأسئلة، تود أم لنكون أن تطرحها، "إذا قيض لها أن تعود إلى الأرض"، وهى أسئلة تعنى بمصير ابنها.

(أ) دعونا نلاحظ ببساطة وعلى الفور أن شخصية الأم منقوشة من البداية، وأن تلك الأم هى أم غائبة، وميتة من قبل، وهى شخصية رمزية سوف تحدث تأثيرها بعد ذلك فقط.

(ب) قائمة الأسئلة، من ناحية أخرى، تبرمج تطور أحداث الفيلم بتحديد إشكالية لنكون على أنها تلك الإشكالية المتعلقة باختيار: الشكل الاستفهامى لهذه القصيدة، مثل خلفية، تولد النظام الثنائى (ضرورة الاختيار بين سيرتين مهنتين، وفطيرتين، وجانبى ادعاء، وشخصين مدعى عليهما .. إلخ) وفق ما تنظمه القصة (انظر ١٤)

(ج) الواقع إن الوظيفة الرئيسية للقصيدة، التى تزعم أن الأسئلة المطروحة فى ذلك المكان لم يجب عنها بعد (فى حين أنها فقط تظاهر بالتساؤلات بما أنها تفترض معرفة المشاهد بشخصية لنكون التاريخية) هى تقديم الطبيعة المزدوجة للفيلم واستهلال عملية قراءة مزدوجة له. وبدعوة المشاهد لطرح "أسئلة" على نفسه، لديه بالفعل إجابات عنها، تغريه القصيدة بدراسة التاريخ - وهو أمر، بالنسبة له، حدث من قبل - وكما لو أن ذلك "لم يحدث". وبالمثل، باللعب من ناحية على بنية قصصية وفق نموذج "عرض الأحداث حسب ترتيبها الزمنى" (التجاور والتتابع "الطبيعى" للأحداث، كما لو أنها ليست مملاة بأية حتمية أو موجهة إلى نهاية ضرورية)، ومن ناحية أخرى،

وعن طريق المشاهد حيث يجب على الشخصية أن تقوم بالاختيار الحاسم، باختراع حافة غموض ملفق (كما لو أن المباراة لم تلعب من قبل، وأن لنكون لم يدخل التاريخ، وكما لو أنه يأخذ كل قرار من قراراته فوراً، فى الزمن الحاضر)، وهكذا يحدث الفيلم «تطبيعاً» للأسطورة اللنكونلانية (التي توجد من قبل ويحد ذاتها فى ذهن المشاهد).

التأثير الارتجاعى على معرفة المشاهد بالأسطورة وفق الترتيب الزمنى للأحداث، وإعادة الكتابة التطبيعية للأسطورة فى أجزاء هذا الترتيب الزمنى للأحداث يفرضان بالتالى قراءة فى المستقبل التام. " ما يدرك فى قصتى ليس الماضى المحدد عن ما كان ذات يوم، بما أنه لا يوجد شىء إضافى، ولا المضارع التام لما يحدث فيما أكون، وإنما المستقبل التام لما سوف يحدث من أجل ما أكون فى عملية الصيرورة" (لاكان).

إن عملية أيديولوجية كلاسيكية تتجلى هنا، بالطريقة المعهودة، من خلال أسئلة تُطرح عقب الحادث، الذى قُدِّم بالفعل، والذى تعتبر إجابته الشرط الفعلى لوجود التيسؤل.

٩- الخطاب الانتخابى

فى المشهد الأول: يتحدث رجل سياسى يرتدى ملابس مدينية (جون. ت. ستييارت، الذى سيصبح فيما بعد مرافق لنكون فى سبرنجفيلد) إلى بعض الفلاحين. ويندد بالسياسيين الفاسدين المتريعين على كراسى الحكم، ويأندرو جاكسون رئيس الولايات المتحدة الأمريكية ؛ ثم يقدم بعدئذ المرشح المحلى الذى يرعى حملته الانتخابية: لنكون الشاب. اللقطة الأولى، التى نرى فيها لنكون، تُظهره جالساً على برميل وامتكناً إلى الخلف، ومرتدياً قميصاً بأكمام وحذاءً ثقيلاً يغطى الساقين (يدرك المرء العفوية الكلاسيكية عند بطل فوردد، الذى يعود و/ أو يصبح أسمى من كل شىء).

وفى اللقطة التالية، يخاطب لنكون جمهوراً من الفلاحين بنبرة ودية (ولكن بدون ذرة عصبية): "سياستى مختصرة وحلوة مثل رقصات زوجاتكم ؛ إننى أقف مع بنك

قومى وأدافع عن مشاركة كل إنسان فى الثروة". وكلماته الأولى هى "أنتم تعرفون جميعاً من أنا، أنا أبراهام لنكولن الصريح"، وهذه الكلمات ليست موجهة فقط إلى الحاضرين داخل الفيلم، الغائبين على أية حال عن الشاشة، بل أيضاً إلى مشاهدى الفيلم، والمجتذبين إلى الفضاء السينمائى ؛ وبالتالي فهذه المعالجة باستخدام المستقبل التام تؤكد على الفور (انظر ٨).

هذا البرنامج هو برنامج حزب الهويجيين، الذى كان فى المعارضة آنذاك، وهو فى جوهره برنامج الرأسمالية الأمريكية الناشئة: الحماية الجمركية لصالح الإنتاج الصناعى الوطنى، والبنك القومى لصالح دوران رأسمال فى كل الولايات وتحتل النقطة الأولى مكاناً بشكل تقليدى فى برنامج الحزب الجمهورى (وهكذا يصبح من السهل فهمها بالنسبة لمشاهد عام ١٩٣٩) ؛ أما النقطة الثانية فإنها تذكر بمرحلة فى التاريخ: فالهويجيون حين كانوا فى السلطة قبل عام ١٨٣٠ أنشأوا بنكاً قومياً (لمساعدة النمو الصناعى فى الشمال)، حاول چاكسون، الذى تبعهم فى السلطة، أن يضعف طاقاته: ومن ثم كان الدفاع عن هذا البنك أحد مطالب الهويجيين، الذين أصبحوا بعد ذلك جمهوريين.

(أ) (الإشارات السياسية تحديداً التى تنصدر الفيلم، تتضمن مهمة واضحة خاصة بتقديم لنكولن بوصفه المرشح (أى، فى المستقبل التام، الرئيس، البطل) الجمهورى.

(ب) ولكن الازدراء الذى يعلن على الفور تجاه " السياسيين الفاسدين "، مقابل قوة برنامج لنكولن البسيط كـ " رقصة " يتضمن جوهر تقديمه (والجمهوريون فى أعقابهم) بوصفهم المعارضة والعلاج لتلك " السياسة ". وفضلاً عن ذلك سوف نرى فيما بعد أن سياسة مناوئيه ليست هى فقط " الفاسدة " بل إن كل السياسات مستنكرة باسم الأخلاقية (سوف نقابل شخصية لنكولن بشخصية مناوئيه دوجلاس وبشخصية النائب العام، باعتباره المدافع عن العدالة فى مواجهة السياسيين، وغير المساوم فى مواجهة المتلاعبين).

هذا الذمّ للسياسيين يعزز ويؤكد المشروع المثالي للفيلم (انظر ٤، ٦): الفضائل الأخلاقية أكثر قيمة من النفاق السياسى، والروح أكثر قيمة من الكلام (قارن بـ ٤، ٦، ٨). (وعلاوة على ذلك تظهر السياسة من جديد، فيما بعد، كموضوع للمناقشة بين مخمورين - مشاجرة بين ج. ب. كاس ومساعدته - أو كموضوع لحديث عضو بارز فى المجتمع: منظر المركبة بين مارى تود ودوجلاس).

لكن الأكثر أهمية هنا أن نقاط البرنامج الانتخابى هى فقط مؤشرات للعلاقة الإيجابية بين لنكون والسياسة، وكل ماعدا ذلك يعتبر سلبياً (يفصل لنكون عن جمهور "السياسيين").

(ج) قد نندهش من أن فيلماً عن شباب لنكون يغفل البعد السياسى الحقيقى من سيرة الرئيس المقبل. وهذا الإغفال الكبير مفيد أيضاً لى يكون الهدف الأيديولوجى للفيلم عفويًا. وباللعب مرة ثانية على معرفة المشاهد بدور لنكون السياسى والتاريخى يصبح من الممكن ترسيخ فكرة أن نقاط البرنامج تأسست على وأيدت بأخلاقية أسمى من السياسة كلها (وأنه يمكن من ثم إهمالها لصالح علتها) وأن لنكون يستمد هيئته وقوته دائماً من علاقة حميمة مع القانون، ومن معرفة (طبيعية و/ أو إلهية) بالخير والشر. ويبدأ لنكون بالسياسة لكن سرعان ما يرقى إلى المستوى الأخلاقى، والحق الإلهى، وهو الذى ينشئ ويقرر بالنسبة لخطاب مثالى السياسة كلها. والواقع إن المشهد الأول فى الفيلم يظهر لنكون كمرشح سياسى دون توفير أى معلومة عن ما يكون قد حمله إلى هذه المنصة: إخفاء الأصول (كلاً من أصوله الشخصية - العائلية - وأصول معرفته السياسية، والأساسية مع ذلك: أى "تعليمه") الذى يرسخ الطبيعة الأسطورية للشخصية؛ ودون توفير أى معلومة عن نتائج حملته الانتخابية (نحن نعلم أنه هُزم، وأن فشل الجمهوريين أدى إلى إهمال نقطة البنك القومى إلى جانب أمور أخرى): كما لو أنها كانت فى الحقيقة بلا أهمية على ضوء الدلالة الواضحة بالفعل للقدر والأسطورة. لقد جعلت شخصية لنكون السياسية كلها تبدو مبتذلة.

ولكن هذا القمع الشديد للسياسة، الذى بنى عليه المشروع الأيديولوجى للفيلم، هو ذاته نتيجة مباشرة للدعاءات السياسية (المنافرة المثالية الزائفة والأبدية بين الأخلاق والسياسة: ديكارت فى مواجهة ماكيافيللى) وعلى مستوى تلقّيه من جانب المشاهد، فهذا القمع ليس بلا عواقب ذات طبيعة سياسية بدرجة مساوية. إننا نعرف أن أيديولوجية النظام الرأسمالى الأمريكى (والحزب الجمهورى الذى يمثله تقليدياً) هى تأكيد حقه الإلهى، لتفسير هذا النظام مفاهيمياً بلغة البقاء، والطبيعية وحتى البيولوجيا (قارن بصيغة بنجامين فرانكلين الشهيرة : "تذكر أن المال يملك قوة وخصوبة جنسيين) وتمجيده كخير شامل وكسلطة. إن المشروع الذى يشمل إخفاء الممارسات والأساليب السياسية (الخاصة بالعلاقات الاجتماعية فى أمريكا، وبسيرة لنكولن) تحت القناع المثالى للأخلاقية له فحوى إعادة طلاء قضية رأس المال بذهب الأسطورة، عن طريق إظهارها لـ "الروحانية" التى تؤمن الرأسمالية الأمريكية بأنها تجد فيها أصولها وتفهم مبررها الأبدى. إن بذور مستقبل لنكولن منثورة بالفعل فى شبابه، ومستقبل أمريكا (قيمها الأبدية) مسطر بالفعل فى فضائل لنكولن الأخلاقية، التى تشمل الحزب الجمهورى والنظام الرأسمالى.

(د) وأخيراً، بطمس البعد السياسى تماماً عند لنكولن، تختفى سمته الرئيسية التاريخية - السياسية من المشهد السينمائى: أى يختفى كفاحه ضد الولايات الاسترقاقية (التي كانت تتاجر فى الرقيق - م). والحقيقة، أنه لم يشر لا فى المشهد الاستهلالى السياسى، ولا فى باقى الفيلم إلى هذه السمة البارزة فى تاريخه، وفى أسطوره أيضاً، فى حين أن لنكولن يدين بشخصيته المنقوشة فى التاريخ الأمريكى وبدرجة أكبر من أى رئيس آخر (جمهورى أو خلافة) إلى هذه السمة بشكل أساسى.

والعجيب أنه توجد إشارة واحدة فقط إلى العبودية (وهذا الاستثناء يتضمن قيمة علامة): يشرح لنكولن لأسرة المدعى عليهم أنه اضطر إلى ترك ولايته الأصلية لأن "الببيض، مع كل العبيد القادمين، مروا بأوقات عصيبة فى مواصلة الحياة". والواقع أن هذا التعليق يشدد على الجوانب الاقتصادية للمشكلة على حساب جوانبها الأخلاقية

والإنسانية ويبدو متناقضاً مع النقاط التي أوجزناها من قبل (أولوية الأخلاق على السياسة) إذا لم ينطق لنكون بهذه الكلمات فى مشهد ما (انظر ١٩) حيث يضع نفسه فى الدور المتخيل لابن أسرة فلاح فقير. إنه يتذكر أصوله الشخصية كشخص أبيض فقير، يعانى مثل أى إنسان آخر من البطالة. ويجرى التشديد على المشكلة الاقتصادية، أى مشكلة البيض لا مشكلة السود.

المسكوت عنه هنا، هذا الإقصاء من مشهد فى فيلم عن البعد السياسى الأكثر بروزاً عند لنكون، لا يمكن أيضاً أن يكون إقصاءً عفويًا (الـ "إغفال" قد يكون شنيعاً!) ويتحتم أن يتضمن مغزى سياسياً.

ومن ناحية، كان من الضرورى حقاً تقديم لنكون بوصفه الموحد، والموفق، لا المشقّق لأمريكا (وهذا هو السبب فى أنه يجب أن يعزف "الديكسى": فهو جنوبى). ومن ناحية أخرى، فإننا نعرف أن الحزب الجمهورى، المؤيد لمبدأ إلغاء العبودية بدافع الانتهازية الاقتصادية، ظهر من جديد بسرعة بعد الحرب الأهلية كحزب عنصرى مؤمن بالعزل العرقى (كان لنكون بالفعل مع تحرير تدريجى للسود، يمنحهم ببطء حقوقاً مساوية مع البيض). ولم يخف مطلقاً القيود التى دعا إليها فيما يتعلق بدمج السود. وباعتبار التأثير السياسى الذى يمكن أن يحدثه الفيلم فى السياق الذى وصفناه من قبل (انظر ٣، ٤) فإنه لكل من هذين السببين قد يصبح الفيلم منافياً لحسن الذوق بإصراره على الدور التحريرى للنكون.

هذه السمة حجت بالتالى، وأقصيت من شباب البطل، كما لو أنها لن تظهر حتى فيما بعد، حين يبين الفيلم كل السمات الأخرى للشخصية الأسطورية، التى يقدمها منذ البداية ويمنحها قيمة بهذا التقدير.

إقصاء هذا البعد (الحرب الأهلية) المسئول مباشرة عن الأسطورة اللنكونية يتيح بالتالى استخداماً سياسياً لهذه الأسطورة، ويُقوّى فى الوقت نفسه، بخصى لنكون من بعده السياسى - التاريخى، الطابع المثالى للأسطورة.

لكن إقصاء هذه العلامة السائدة من الممارسات السياسية للنكولن محتمل أيضاً؛ لأن كل العلامات الأخرى تزاخ بسرعة (عدا الرموز المختصرة السلبية والإيجابية التي ذكرت من قبل، والتي تقوم على أية حال بدور المؤشرات - على القمع السياسى العام- وعلى ختم القضية الجمهورية بخاتم الأسطورة) ولأن هذه الواقعة تضع الفيلم على الفور فى المستوى الأيديولوجى تماماً (البعد غير التاريخى للنكولن، وقيمتة الرمزية).

وهكذا فإن ما يُبرز المعنى السياسى للفيلم ليس خطاباً سياسياً مباشراً؛ وإنما خطاب مضفى عليه صفات أخلاقية. والتاريخ، يختزل بالكامل تقريباً إلى المقياس الزمنى للأسطورة بلا ماضٍ ولا مستقبل، ويستطيع فى أفضل الأحوال أن يوجد فقط فى الفيلم فى شكل تكرار محدد: نموذج غائى للتاريخ كنمو متواصل وخطئ لبذرة موجودة من قبل، ولستقبل متضمن فى الماضى (الحدس، والتحتيم). كل شيء هناك، كل السمات والشخصيات فى المشهد التاريخى توجد فى مكانها الصحيح (مارى تود، التى ستصبح زوجة لنكولن، دوجلاس الذى سيسحقه فى الانتخابات الرئاسية.. إلخ، وكل شيء بالضبط حتى موت لنكولن: وفى مشهد، قطعتة شركة فوكس قبل العرض الأول للفيلم، يستطع المرء رؤية لنكولن وافقاً أمام مسرح وهو يقدم مسرحية هاملت، ويواجه أحد أعضاء فريق التمثيل - من عائلة بووث- قاتله فيما بعد)، وتُطرح بالفعل إشكالية الحسم (انظر ١٤) والتوحيد... والشئ الوحيد المفقود هو السمة التاريخية الرئيسية، هذا الجوهر وأول شيء بنيت عليه الأسطورة فى البداية.

لكن ذلك القمع محتمل (ويمكن قبوله من جانب المشاهد) فقط بقدر ما يعزف الفيلم على ما هو معروف من قبل حول لنكولن، والتعامل معه كما لو أنه عامل خاص بعدم الإدراك، وفى حدود المستطاع، وشئ غير معروف (على الأقل، شئ لا يرغب أحد فى معرفة أى مزيد عنه، ومن أجل أن يصبح معروفاً يجرى التفاضى عن كل مزيد حوله بسهولة): إنها القوة المتشكلة من قبل للأسطورة التى لا تسمح فقط بنسخها وإنما تسمح أيضاً بإعادة توجيهها. إن المعرفة الشاملة بمصير لنكولن هى التى تسمح، وهى تعيد التصريح به، بإغفال أجزاء منه؛ ولهذا فالمشكلة هنا ليست بناء أسطورة،

بل التفاوض على تحقيقها، والتخلص أيضاً من جذورها التاريخية لتحرير معناها الشامل والأبدى. ويقال إن " لنكولن الشاب" قد أعيد كتابته فى واقع الأمر بما يتعين أن يُصَفَّى من خلال الأسطورة اللنكونية. والفيلم لا يرسخ فقط المصير التام المقدّر للنكولن (المحور الغائى) بل يرسخ أيضاً ما يعرض على أنه مقدر له أن يستحق الخلود (المحور اللاهوتى). عملية مزدوجة من الجمع والطرح يمحي فى نهايتها المحور التاريخى ويضفى عليه طابعاً أسطورياً، ويعود منظفاً من كل الشوائب وقادراً على أن يكون فى خدمة ليس فقط أخلاقية بل فى خدمة أخلاقية يعاد تأكيدها بأيدىولوجية رأسمالية. فالأخلاقية لا تنبذ فقط السياسة وتتجاوز التاريخ وإنما تعيد أيضاً كتابتها.

١٠ - الكتاب

يبدو الخطاب الانتخابى للنكولن كأنه يفتح الباب لقصة : حملة انتخابية، انتخابات ... وتطرح مشكلة، لنا الحق فى أن نراها محلولة، غير أنها فى الحقيقة لن تحل. وباستخدام صيغة بارت، فإن لدينا عناصر سلسلة تأويلية: لغز (هل سينتخب أم لا ؟) ولا حل. ولكن هذه السلسلة تُترك باستخدام إحلال قصصى غير متوقع: وصول أسرة من الفلاحين، ويستدعى لنكولن لمساعدتها. وهذه الأسرة تشمل الأب والأم وولدين فى الثانية عشرة. وهم يريدون شراء شىء ما وبالتالي يعلموننا بمهنته : إنه صاحب دكان. ولكن الأسرة ليس لديها نقود ، فيقدم لهم لنكولن ائتماناً، ويواجه بحرج الأم، فيحاول إثبات أنه هو ذاته اكتسب دكانه بالائتمان. ويُحلّ الموقف باستخدام المقايضة : فالأسرة تملك برميلاً مملوءاً بالكتب القديمة (تركها الجد بعد موته). يبتهج لنكولن لدى ذكر كلمة كتاب (العطش الأسطورى للقراءة) ويخرج باحترام أحد الكتب من البرميل: وكأن الأمر مجرد مصادفة، ويكون الكتاب هو كتاب "التعليقات" لبلاكستون. يسمح لنكولن التراب العالق بالكتاب، ثم يفتحه، ويقرأ، ويدرك أنه كتاب فى القانون (ويقول : " القانون ") ويُسرّ من أن الكتاب فى حالة جيدة (القانون غير قابل للتلف).

(أ) إنها أسرة (انظر ١٩) من الرواد التي تعاني من الاحتياج وتمنح لنكولن الفرصة ليكون على صلة بالقانون. التشديد على علاقة الحظّ - القضاء والقدر، علاوة على واقع أن المتواضع حتى بدون معرفته للقانون، فإنه هو الذى يوصله (حافظت عليه الأسرة بإخلاص كميراث من الجد الأعلى) هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فنحن هنا أمام ملمح قصصى فوردى كلاسيكى (بعيداً عن الأسرة كمركز مستبدل): اللقاء والتبادل بين جماعتين لا يحتاج طريقاهما إلى التقاطع (يولد مشهد قصصى جديد من هذا اللقاء ذاته ؛ يُقدّم أولاً كتعليق وتأخير استطرادى بسيط لمحور السرد الأساسى، وفيما بعد يشكل نفسه ليصبح مركزياً، حتى يظهر مشهد آخر، يؤدى الوظيفة بالنموذج ذاته، والقص بصورته التامة عند فورد يوجد فى نهاية الأمر فقط كتمفصل لاستطرادات متعاقبة).

(ب) يلقي لنكولن خطبة مختصرة ومحددة، رغم ذلك، فى الثناء على الائتمان: "أنا أقدم لك انتمائاً " - " أنا لا أحب الائتمان " (تقول امرأة الفلاح مجسّدة كرامة الفقراء) - " أنا شخصياً اشتريت دكانى بالائتمان " : حين يكون المرء واعياً بالدور الذى لعبه اتساع الائتمان فى أزمة عام ١٩٢٩، فإن هذا النوع من شعارات الدعاية الذى يطلقه بطل أمريكى (سوف يصبح فيما بعد وبتشديد متزايد الرجل الصالح) يميل إلى الظهور كشكل ما من تعويذة : بدون ائتمان يصبح نمو رأس المال مستحيلًا ؛ فى فترة الركود (١٩٣٥ - ١٩٤٠) حين ارتفعت البطالة وهبطت الأجور، كان الإبقاء على مستوى الاستهلاك هو الشئ الوحيد الذى يسمح بمواصلة النشاط الصناعى.

(ج) واقع أن القانون يكتسب بمقايضة يقدم دائرة من الديون والتعويضات تتخلّل الفيلم (انظر ٢٣).

(د) الوظيفة الأساسية لهذا المشهد هى تقديم عدد من العناصر التكوينية للمشهد الرمضى، الذى يتواصل الفيلم انطلاقاً منها، **بتنويرها** وتفعيلها (وبهذا المعنى يكون المشهد الرمضى هو المشهد الشارح الحقيقى للقصة، والمشهد الأول الذى يصبح مشهداً قبل نصيَّ pretextual بل ومن المحتمل أن يصبح مشهداً خارج النص extra-textual) :

الكتاب والقانون، الأسرة والابن، التبادل والدين، الحتمية... هذه **الخلفية** للقائب القصصى تعنى أن ننحى المشهد الأول جانباً (الخطاب السياسى): فهو استطراد بسيط، اعتُقد فى البداية أنه مؤقت، ولكن فهم بعد ذلك وفى الحقيقة باعتباره الخطوة الأولى فى عملية القمع السياسى بالأخلاقية التى ستتواصل على امتداد الفيلم بكامله (انظر ٩).

١١ - الطبيعة، القانون، المرأة

المشهد الثالث: يرقد لنكون على الحشائش تحت شجرة، بالقرب من نهر، وهو يقرأ كتاب " التعليقات " لبلاكستون. ويلخص نظريات الكتاب فى جمل قليلة : "الحق فى اكتساب الملكية والاحتفاظ بها ... الحق فى الحياة والشهرة... والاعتداءات على حقوق الآخرين انتهاك لتلك الحقوق ... ذلك أن كل شيء يوجد فى هاتين الكلمتين: الحق والاعتداء على الحق ... " تظهر امرأة شابة، وتعبر عن دهشتها من رقاذه وهو يقرأ. فينهض ويجيب على استهجانها: "حين أكون راقداً يكون ذهنى مستيقظاً، وحين أكون واقفاً يكون ذهنى مسترخياً". ويسيران معاً على امتداد النهر يناقشان طموحات وثقافة لنكون (الشعراء، شكسبير، والآن القانون). يتوقفان، وبينما تتحدث الفتاة يبدأ فى التحديق فيها ويقول لها إنه يعتقد أنها جميلة. يستمر هذا التصريح بالحب بضع لحظات، ويتركز حول التساؤل عمن يحبان وعمن لا يحبان البط الأمريكى الفواص، وبعدئذ تخرج الفتاة الشابة من المشهد (الإطار، اللقطة). لنكون، منفرداً، يقترب من النهر ويلقى فيه حجراً. لقطة قريبة للموجات الصغيرة فوق سطح الماء.

(أ) المدلول signifié القصصى الأول للمشهد يشير إلى أسطورة لنكون: لنكون مثل أى شخص عادى، فى الولايات الأمريكية، فى ذلك الوقت، جاهل بالقانون يكتشف القانون عند بلاكستون. فكتاب الأخير "التعليقات" Commentaries كان الكتاب المقدس المتعلق بالقانون فى أمريكا الشابة، ومادته مستوحاة إلى حد كبير من دستور عام ١٧٨٧. والكتاب فى الواقع، ليس أكثر من تلخيص وتبسيط مشوش للقانون

الإنجليزى فى القرن الثامن عشر. المدلول القصصى الثانى (الذى يوضح فى المشهد التالى) هو قصة الحب الأول للنكولن المعترف بها، وهى علاقته بأن روتليدج؛ التى قدمت فى الأسطورة والفيلم بوصفها الزوجة المثالية (التى تشاركه ميوله) والتى لن يقابلها مرة ثانية.

(ب) بتركيزه على لنكولن يقدم المشهد علاقة القانون - المرأة - الطبيعة، التى سوف تُمفصل وفق نظام إتمام، ونظام إحلال - استبدال، حيث لنكولن فى الطبيعة يتحدث بصورة حميمية مع القانون :

وأنة فى تلك اللحظة من هذا التحدث الحميم يلتقى بامرأة : وتحل علاقة لنكولن - المرأة محل علاقة لنكولن - القانون لأن المرأة فى آن واحد تقطع بوصولها قراءة لنكولن للكتاب وتبدى تقديرها لمعرفة لنكولن وتشجعه على كفاعته باعتباره رجل قانون وذا معرفة.

التصريح بالحب يجرى وفق القياس الثقافى (المبتذل) الكلاسيكى الطبيعة - المرأة، فى الطبيعة (على ضفة نهر). ولكن تعزيز النهر لمكانة المرأة يتوافق مع اختفاء المرأة (الزوجة) من المشهد (الذى ينتهى فى القصة بأن يكون حاسماً) ؛ وهذا التعزيز يشار إليه بإلقاء الحجر (انظر ١٨). وتكافؤ الطبيعة - القانون هو هنا، مثله بالضبط مثل علاقة الطبيعة - المرأة المحددة والمقننة ثقافياً، يُؤكّد وبدقة بواقع أن كتاب القانون هو بلاكستون (ذاته) الذى استمدت منه كل أشكال القوانين (قوانين الجاذبية الأرضية والقوانين المنظمة للمجتمع) التى تنشأ من قانون طبيعى ليس شيئاً آخر غير القانون السماوى. فى التحليل النهائى، هذا القانون السامى يفصل الخير عن الشر، وهو فى الحقيقة يدعو إلى تشريع وفق شرعية القوانين البشرية الأخرى (الروح مقابل الكلمة. انظر ٦، ٧، ٩). النتيجة المنطقية : التملك والدفاع عن الملكية مقدمات هنا باعتبارهما قائمين على الفطرى، وفى الحقيقة على الإلهى (قارن مع أيديولوجية الرأسمالية، ٤، ٩).

١٢- القبر، الرهان

الموجبات التي أحدثها الحجر الذي ألقى في النهر تتداخل مع الثلج المتكسر الطافي على سطح النهر ذاته، كانتقال بين المشاهد. وتؤكد موسيقى "درامية" هذا الانتقال من حالة إلى أخرى. يقف لنكولن على مقربة من قبر مغطى بالجليد، وقريباً من النهر، عند البقعة التي جرى فيها المشهد السابق. يمكن قراءة اسم آن روتليدج على لوحة رخامية. يضع لنكولن باقة زهور فوق القبر، في حين يناجى نفسه بعودة الربيع ("الغابات زاخرة بها أيضاً، والجليد حين ينجرف ... الثلج يتحطم .. ويأتى الربيع"). ويقول إنه لا يزال متردداً في اختيار الطريق الذي يتبعه : هل يبقى في القرية أو يتبع نصيحة آن بالذهاب إلى المدينة واختيار سلك القانون ؟ ثم يلتقط غصيناً من فرع شجرة جاف ويقول لنفسه: لو ألقيته وسقط ناحية قبر آن سوف أختار القانون، وإذا لم يحدث ذلك سوف أبقى في القرية. ويسقط الغصين ناحية القبر. فيركع لنكولن على ركبتيه ويقول: " حسناً يا آن، لقد كسبت الرهان، إنه القانون " وبعد لحظة صمت يقول: "إننى أتساءل عما إذا كنت أستطيع أن أمنحه أسلوبك ولو بدرجة ما".

(أ) التداخل، الذي يربط مشهد التصريح بالحب (انظر ١١) بمشهد قبر المحبوبة، يعطى الانطباع بأن الانتقال من مشهد إلى آخر يتبع نفس المقياس الزمنى كانتقال من الشتاء إلى الربيع (الثلج المحطم) وفق تقابل (كلاسيكى) رمزى بين الفصول: الحياة/الموت (والبعث). وهناك فى الوقت ذاته تعاقب (مستمر) رقيق من فصل إلى آخر، وتباين مٌوجع (أن حية فى اللقطة الأولى، وميتة فى اللقطة التالية) بين المشهدين. إن تأثير التتابع الزمنى يزداد من عنف التباين (الصدمة القصصية) بين الحياة والموت.

هذه العملية الخاصة بالتعاقب والتتابع الزمنى (المميزة للسينما الكلاسيكية العظيمة) تتضمن فى الواقع وظيفة امتصاص الزمن المرجعى بتجاور وربط حدثين (قصة غرامية، موت) منفصلين بما سوف يظهر فيما بعد (عند وصوله إلى سبرنجفيلد) ليصبح فترة فاصلة بين سنين عديدة. وهذا الحذف يشمل تأثير تقديم اختيار لنكولن الحاسم الأول (ليصبح محامياً) كما لو أنه حدث دون تفكير أو دراسة أو منطق معقول:

إنه يحرمه من الفرصة المناسبة للتفكير، ويلغى كل الأعمال. وهكذا، ومن جديد، وباتباع الخطة الاستراتيجية العامة للفيلم، يُخضع الحذف البطل للقضاء والقدر باختزال الزمن المرجعى إلى زمن سينمائى: صدمة قوية جديدة يحدثها الفيلم.

(ب) قبول لنكولن النهائى العمل بالقانون جرى تحت التأثير المباشر لامرأة (وقد فهمنا فى الجزء ١١ من هذا التحليل طبيعة علاقتها بالقانون والطبيعة) وفى حالة مصحوبة بيقظة الطبيعة. ولكن رغم واقع أن هذا القرار لا مفر منه، بسبب منطق المحور الرمضى المرأة - الطبيعة - القانون، وبسبب معرفة المشاهد بمصير لنكولن، فإن الفيلم يخلق بمهارة تشويقاً، ويزعم أن الخط يمكن أن يغير سياق الأحداث. ومثلما يفعل هيتشكوك بتشويقه، الذى لا تضعفه معرفتنا بالنتيجة، بل يزداد فى كل مشاهدة بفضل هذه المعرفة، يُبنى التوتر فى هذا المشهد، بغض النظر عن كونه قائماً عن تسوية تستند إلى معرفتنا بالمستقبل (التام) للنكولن، ويزداد كذلك بفضل هذه المعرفة. الخداع الأعظم للفيلم، إذن، يكمن فى إعادة تقديم - وعلى نحو مضلل - دلالة القصد عند النهاية الفعلية للمشهد، والاختيار الحر من جانب لنكولن "إننى أَسْأَلُ عما إذا كنت أستطيع أن أمنحه أسلوبك ولو بدرجة ما" والذى هو فى واقع الأمر ليس أكثر من تفويض زائف بالسلطة: كما لو أن مصير لنكولن المتحقق من قبل كان يرجع فيه إليه ليقرر طريقه، باتِّباع مبدأ سبينوزا *Verum index sui* المتعلق بالحقيقة كمؤشر لذاتها، وحرية الإدارة لدى شخصية محددة من قبل.

١٣ - المدَّعون

يصل لنكولن إلى سبرنجفيلد. ويقدم نفسه بوصفه محامى المدينة. ويستشير فلاحان من المورمون (طائفة دينية أمريكية أنشأها جوزيف سميث عام ١٨٣٠، أباحت تعدد الزوجات فترة ثم حظرته - م، عن قاموس المورد) عازمان على اتخاذ إجراء قانونى. أحدهما مدين للآخر بنقود، والثانى أقنع نفسه بضرب الأول بعنف؛ ولهذا يدعى الأول أن ما لحق به من إصابات يساوى دينه تقريباً. وبعد أن قرأ لنكولن

شكواهما، يخبرهما بتساوى ديونهما إلى حد ما، والفرق بينهما يعادل أتعابه ؛
وحين يواجه بتردهما يهددهما باستخدام القوة إذا لم يقبلا بتسويته. يوافق الفلاحان
على أن يدفعوا له الأتعاب. ويحاول أحدهما إعطاءه عملة مزيفة. ويلاحظ لنكولن هذا من
الصوت الذى تحدثه العملة، ثم بالعض عليها، وينتهى المشهد بتحديق لنكولن الشديد
جداً فى الرجل المزيف.

(أ) أول عمل قانون فى الفيلم هو حل قضية عادية جداً. والواقع أن هذه الحكاية،
التي تعرض للمشاهد عنف العلاقات الاجتماعية فى عصر لنكولن، تشير إلى وظيفته
القانونية التي تعمل على كبح العنف على امتداد الفيلم، وحتى كملجأ أخير باستخدام
عنف قانونى بشكل خاص (متجسد فى القوة الجسدية للنكولن، ولكنه فى معظم
الأوقات يتجلى فى تهديد شفوى بسيط).

(ب) يلج المشاهد على مهارة لنكولن الفائقة، فى حل أى موقف، وعلى القانون
باعتباره قادراً على الحسم إما بتبنى جانب ضد الآخر، أو مثل ما يحدث هنا عن طريق
إعادة التوازن ببراعة بين كفتى الميزان. والحل الثانى هذا يفضل الفيلم بوضوح
لتشديده على الدور الموحد الأسطورى للنكولن.

(ج) لنكولن يدرك طبيعة المال: وهو ليس معنياً بأصله (ائتمان، تبادل، دين،
دوران) لكنه يتضمن دائرة، وثبات وقيمة. وبالتحديد حول (محور) مال - احتيال تتجلى
لأول مرة سلطة الخصى عند لنكولن (انظر ١٦، ٢٢)، كتحديق أجوف، بارد، مرعب،
كما تتجلى فى سرعته فى الهجوم على خصومه حين يساء إلى المال، وهذه سمات
مميزة سوف تشكل البعد المرعب فى شخصية لنكولن الذى يتأكد من مشهد إلى آخر.
هنا وللمرة الأولى يتفوق الإجراء الرفيع للقانون على شخصية لنكولن القصصية.

سوف يلاحظ أن هذا البعد المرعب يتجاوز كل المدلولات التضمينية (سواء أكانت
نفسية - "أنا أيضاً فلاح، ولن تستطيع أن تخدعنى" أم أخلاقية - استنكار، أم خاصة
بموقف .. إلخ). التى يمكن تطبيقها عليه. إن السمة التى يتعذر اختزالها فى شخصية
لنكولن الخاصية castrating سوف تتواصل طوال الفيلم وتسمو على الخطاب
الأيديولوجى وتبدله.

لكى يشارك فى احتفالات يوم الاستقلال كان لنكولن فى عجلة شديدة لإنهاء الشجار بين الفلاحين. وهذا الاحتفال مؤلف من عدد من الأحداث، أعلن عنها فى برنامج، يجرى وفق النظام التالى: (أ) عرض عسكري (يقابل فيه لنكولن خصمه دوجلاس، ومارى تود، زوجته المقبلة)، (ب) مسابقة لاختيار أحسن فطيرة يكون لنكولن فيها هو الحكم (وخلال المسابقة تعود الأسرة للظهور)، (ج) لعبة شد حبل (عبر بركة) يشارك فيها لنكولن (وفى سياقها يوجد حدث عَرَضَى بين الأسرة وشخصين جلفين)؛ (د) مسابقة شق حاجز (عمل قطاع طولى فى جذع شجرة) يكسبها لنكولن ؛ إحراق براميل القار.

(أ) يواجه لنكولن باستثارة تاريخية عن أمريكا: عرض المليشيات المحلية يمر من أمامه، يتبعه المحاربون القدماء المشاركون فى الحرب ضد إسبانيا، وأخيراً الباكون على قيد الحياة من حرب الاستقلال، والذين يحييهم لنكولن برفع قبعته. ولكن وقار لنكولن المضحك إلى حد ما يشدد عليه، من ناحية، بالحيوية المبهجة عند مشاهدى العرض الآخرين، ومن ناحية أخرى بتتابع من الأحداث العرضية الغريبة المقرونة بالمظهر الرث للمحاربين القدماء، الذى يتكرر كثيراً جداً كتقليد عند فورد.

(ب) مبدأ العدل (سواء أكان مقررأ أم لا) يدرك هنا من خلال سلسلة اشتقاقات تَسْتَفِد كل أشكاله : إما بشق لنكولن الحاجز وببساطة إلى جزأين، وبالتالي عزل نفسه عن خصومه ووضع نفسه فى وضع أسمى منهم (معنى عرضى : تأكيد عن طريق القوة البدنية حدته القاطعة موضوعياً) : أم بعدم ترده فى كشف وجهه، أى الوجه الصحيح، وتقديم يد المساعدة لمساعدة المبدأ على الفوز (يربط الحبل فى العربة التى يجرها حصان) : القانون المتمثل فى شخصية مثالية لديها كل حق : كما أنه لا يتردد على الإطلاق فى استخدام القوة (انظر ١٣، ١٦) ولهذا فهو لا يجفُل قبل استخدام المكر والخداع، خداع يُقنَع وجهه الفضائى بتفاهة جائزة السباق ؛ ويغضى مظهر الحدث بـ "حيلة مازحة فوردية"، وأخيراً، وعلى نحو أكثر مهارة، يواجه بالصفة

غير القابلة للحسم الخاصة بتعقد في موقف (الاستحالة الأخلاقية أو الذاثية في تفضيل منتج لطباخ عن منتج لطباخ آخر) ويتحتم على السرد أن يحذف لحظة الاختيار، بالتخلي عن اللقطة، وألا يظهر لنكون وهو يقوم باختيار مستحيل، من أجل هدف المشهد ولصالح الأسطورة.

(ج) يتكون مشهد الاحتفال من سلسلة استكشافات مستقلة سردياً، محددة في الواقع بضرورة تقديم عدد معين من سمات لنكون. وهذا الأسلوب في السرد يتواصل مؤكداً المشاهد السابقة: ونعني أنه تعاقب لمشاهد يمكن أن تختلف أطوالها غير أن جميعها خاضع لوحدة الحدث. وكل منها في الحقيقة يؤسس موقفاً درامياً، ويقدم، وينمى، ويحصر تركيباً حدثاً ما (سواء أكان هذا الأخير يحلُّ بلغة الحديث المباشر the diegesis أم لا : فلا شيء يقال عن نتائج الخطاب الانتخابي، ولا يوجد حكم على الفطائر). (ولئن كان الحدث محصوراً في مشهد واحد فقط، إلا أن الإغلاق لا يحول دون إعادة التوظيف للأحداث لأى من العناصر التى رفعها المشهد إلى مكانة دال. وعلى سبيل المثال : كتاب القانون أو الأم).

الواقع أن هذا الأسلوب في السرد فى لحظته الأشد تنظيمًا (سلسلة عناوين) تتخلله عناصر أولية من مبدأ سردي جديد (وهو المبدأ الخاص بلغز القصة البوليسية وحلّه : سلسلة تأويلية تمفصل كل المشاهد التالية). والحقيقة أنه خلال الأحداث المختلفة للاحتفال تُقدّم الشخصيات التى سوف تلعب جميعها تقريباً أدواراً مهمة فى المشكلة : دوجلاس ومارى تود، عائلة كلاى، الولدان السيئان، وبعض " الكومبارس " الذين سيظهرون من جديد أثناء الإعدام بدون محاكمة وأثناء المحاكمة. وسيلة السرد الجديدة هذه تعزّز (عند نهاية الاحتفال) بمنظر (بين كارى سوى وخطيبها مات، أصغر أبناء كلاى) يبدو كأنه ينسخ كليشيهات هوليوود الأشد ابتذالاً (ثرثرة العشاق، الحوار حول المستقبل : كم سننجب من الأطفال ؟) ؛ والواقع أنه منظر مهم لأنه المنظر الأول الذى يغيب فيه لنكون جسدياً. ومع ذلك، يأتى ذكره باستمرار : أولاً، بصورة غير مباشرة، على لسان كارى سوى، التى أثارها الاحتفال بشدة، وجعل خطيبها يعدّها

بأن يرجعها كل عام لتشهده (ما يمكن أن يؤخذ هنا على أنه نزوة بسيطة، وإظهار للفرح البريء والرغبة - تتعري البراءة بإيجاز عندما تخبر مات بأنها تريد "أن نكون متزوجين بالفعل الآن..." - سوف يتكشف ويؤكد في كل المشاهد حين تُقدّم كاري سوى بوصفها الإنكار المنهجي للانجذاب الجنسي العنيف المستحث - ليس عندها وحدها - من جانب لنكولن، قارن بالاتجاه الذى يشير إليه الفيلم فى "١٩" عندما يطابقها لنكولن بأن روتليدج)، وبعدئذ يأتى ذكر لنكولن بصورة مباشرة على لسان الخطيب الذى يقول: "أنا أودّ أن يستمر ذلك الفلاح فى شق الحواجز من جديد"، منقّساً عن غضبه بصياغة ما لا تستطيع كاري أن تقولها.

١٥ - القتل العمد

الحبكة الجديدة، التى ينميها هذا المشهد، والتى تهيمن على باقى الفيلم، بدأت، كما لاحظنا مع ظهور عدد من العناصر التى أعاقَت سياق الاحتفال وسياق تقديمه السردى؛ فنائب الشريف (سكرب هوايت) وصديقه (ج. بالمر كاس) أثارا المشاعر إلى حد ما، وضايقا بشدة زوجة آدم (أحد أبناء كلاي). وينشأ شجار يوقفه تدخل الأم (أبيجيل كلاي). ولكن هذا الشجار المنسى ينشأ من جديد بوحشية أثناء الحدث الأخير فى الاحتفال: إحراق براميل القار. الأخوان وسكرب هوايت يبدأون القتال من جديد، وهذا يؤدى إلى موت الأخير.

إننا لا نصف المشهد هنا عمداً؛ فهو غير قابل للوصف بأمانة، بقدر تحقيقه - من خلال التتابع وطول اللقطات والتغييرات المفاجئة لزوايا التصوير، واستغلال المسافة، ولقطات الاستجابة، وسلوك المشاركين، والوصول المتوالى للشهود - لنظام مدهش من الخداع يؤثر فى كل الشخصيات المشاركة فى الحدث ويخدعها كما يخدع المشاهد. الاختلاف الجذرى بين نهج فوردها ونهجه التقليدى فى أفلام نموذج اللغز الأخرى هو أن الأخيرة، لكى تكون قادرة على أن تُوظف وتسمح بحلّ اللغز، يجب أولاً أن تقدم إلى

المشاهد نبذات فقط من المعرفة وتحرمه من عدد من مفاتيح حل اللغز؛ سوف يوفر البوح بها، بعد الحدث، حلاً للحبكة، بينما هنا، وفي المقابل، كل شيء يُعطى، ويقدم، ولكنه غير قادر على حل اللغز، الذى يمكن أن تفك مغاليقه فقط عند المشاهدة الثانية، التى يكون فيها المشاهد قد علم بكل شيء.

إن نظام رسم خطة الخداع هنا فعال لأنه يتطور مع نمو المشهد: فكل الشخصيات مأسورة داخله ومخدوعة، وهذا بالتالى يجعله أكثر قوة؛ والمشاهد يشاهد هذه الألغاز المتعاقبة ويدعى للموافقة عليها جميعاً، وبالتالى يصبح الأشد تضليلاً.

ولكن يجب أن نلاحظ أيضاً أن تأثير الخداع يستمر ويجاز عن طريق طرح سؤال بديل مخادع: من الذى قتله من الأخوين؟ بدلاً من السؤال الحقيقى: من الذى قتله؟ والسؤال الأول يدل على أن السؤال الأخير قد أجيب عنه بالفعل، وبالتالى يطمس (بنجاح) السؤال الأول: الذى سوف يُسترجع فقط على لسان لنكولن (انظر ٢٢).

كل الشخصيات المختلفة فى المشهد - بما فيهم المشاهد - لها إما علاقة فعالة أو سلبية مع الخداع - أو وسيلة تقوى تأثيره. والمشاهد، الذى سيصبح مخدوعاً تماماً، هو الشاهد الأول على الشجار: ومن أجله تُشكّل سلسلة متقطعة جديرة ظاهرياً بالتصديق تماماً (ماعدا شيء واحد سوف نحدده): السبب فى حالة موت: طلقة رصاص؛ أثر: الرجل الجريح يئن وهو متمدّد على الأرض؛ ردود أفعال المذنبين: الأخوان، المرعوبان، يتخذان ملجأ قريباً من أمهما التى تصل للتو. وهناك عنصر واحد فقط يتناقض مع هذه السلسلة المتقطعة: قبل سماع صوت الطلقة، نرى ذراع سكرب هوايت، التى تقبض على السلاح، وهى تُصدّ. ولكن عنصر التشويش هذا (يبدو سكرب هوايت كأنه جرح على نحو خطير بسلاحه الشخصى الذى كان موجهاً إلى مكان آخر) بعيداً عن كونه يضعف خطة الخداع؛ فإنه على العكس يبعث على الحيرة، وبالتالى يسمح بتدخل عامل جديد (وصول كاس) يمر دون أن يلاحظ تقريباً: ألام احتضار الرجل الجريح يمكن أن تتلاءم بسهولة مع نمذجة كلاسيكية: الموت بين ذراعى أحد أفضل الأصدقاء.

كاس، يصل أثناء هذا الانقطاع، ويركّعه صديقه على ركبتيه بلطف، ويضع نفسه بينه وبين المشاهد (لقطة بعيدة). ثم ينهض فى لقطة قريبة، قابضاً على سكين ملطّخ بالدم (سلاح لم ير من قبل) : لقطة، بغض النظر عن هذه الدراما (وكما فى تجربة كوليشوف) هى على نحو كلاسيكى لقطة للمذنب (كاس فى حقيقة الأمر، بما أنه هو الذى أعطى لصديقه هذا السكين المشئوم، ولكننا سوف نعرف ذلك فقط عند نهاية الفيلم، ولو أن ذلك كله قد عرض من قبل ولكنه قدم على نحو غير قابل للقراءة).

الأخوان آدم ومات يسلكان، وحتى قبل وصول كاس (منذ ذلك الحين الذى أطلقت فيه الرصاصة) سلوك المذنبين. وقول كاس " إنه ميت " يؤكد لهما جزمهما، وكل منهما يعتقد أن الآخر هو المذنب، ولكنه يتبنى مسؤولية الجريمة لحماية أخيه.

وتتدخل الأم حين تطلق الرصاصة، وترى رجلاً منبطحاً على الأرض وولديها أحياء لكنهما مرعوبان، وتتدخل بدورها فى نظام الخداع، وتعتقد أنهما مذنبان. وهذا الشعور يتقوى حين يقف كاس عارضاً السكين، سكين تتعرف عليه، وتعتقد حينئذ أنها تعرف أياً من ولديها هو المذنب. ولكن بما أن كليهما يواجه الاتهام إلى نفسه، فإنها تصدق وبإخلاص، وترفض أن تقول أيهما فى اعتقادها هو المذنب (رافضة التضحية بأى منهما فى سبيل الآخر). وهذا الرفض يقوى الخداع لأنه يقبل استبدال السؤال : وتظن الأم أنها تحفظ سراً، ولكن هذا الظن خطأ.

المشاهد بدوره يقبل هذه السلسلة الثانية المتقطعة : ومادام الضحية قتل بسكين من أحد الأخوين فإن طليقة المسدس منذ الآن فصاعداً تبدو له كحدث عادى، بل حتى استطراد.

وهكذا فإن ما يحدث هنا بالتحديد هو التساؤل السينمائى عن الرؤية المباشرة، المتعلقة بالإدراك بقدر ما تخفى البنية. والعمل المطلوب إنجازه لجعل المشهد مقروءاً ليس بحثاً من أجل المعانى الخفية، بل الكشف عن المعنى الموجود بالفعل : المعنى الذى يعد السبب على نحو ظاهرى التناقض، فى أن نموذج قراءتنا للفيلم (انظر ١) فى مجموعه يتطلبها ويبررها هذا المشهد المحورى.

هذا المشهد والمشهد السابق عليه (الحوار بين العاشقين) يشكلان، كما قلنا من قبل، قصة جديدة يغيب منها لنكولن. ويدخلها فقط حين يكون كل شيء قد تقرر (الجريمة ارتكبت، والمتهم ألقى الشريف القبض عليه) : لا يوجد ممثل، ولا شاهد غير متورط بداهة في المشكلة، التي لا علم له بها. وهذا شرط ضروري، باعتبار الدور الأسطوري للنكولن، لكي تظهر الحقيقة بوسائل سحرية وليس بالأحرى بوسائل علمية : لحل الموقف المعقد في قصة الجريمة هذه سوف يستخدم لنكولن وسائل مختلفة جداً عن وسائل التحقيق في الأفلام البوليسية العادية.

١٦- الإعدام بدون محاكمة

(أ) دائرة العنف (الشجار، والجريمة) التي قدمت عند نهاية الاحتفال بحرق البرميل (وهو حدث مألوف في الاحتفالات الأمريكية، ولكن يؤكد هنا درامياً بالسياق المزدوج القصصى والتاريخي: الإعدام حرقاً عند الكولكلوكس كلان/ الغائيين) سوف تبلغ الذروة بالإعدام بدون محاكمة (المشهد يكتسب بذلك مغزى سياسياً إضافياً، لأنه في السنوات من ١٩٢٥ إلى ١٩٣٠ حدث عدد كبير من حالات الإعدام بدون محاكمة - انظر أفلام من تلك الفترة، وعلى سبيل المثال فيلم «ثورة غضب» Fury هذا العنف يحمل معه تسارعاً في القصة : بين لحظة إلقاء القبض على المدعى عليهما ولحظة بدء الإعدام دون محاكمة هناك فقط بضع ثوان، هي زمن إعادة ضبط الإطار، وخلال هذا الوقت يعرض لنكولن خدماته القانونية على الأم. التي تسأله من يكون؟، لأنها لم تتعرف عليه باعتبارها الرجل الذي منحها يوماً ما ائتمناً (وهذا الأمر ليس بلا أهمية، انظر تداول الديون في ١٩) بينما تعرف هو عليها بالكاد باعتبارها المرأة التي أعطته الكتاب. ويجيب، بعد وقفة قصيرة، "أنا محاميك، يا أمي".

(ب) داخل السجن، وتحت هجوم من يقومون بالإعدام دون محاكمة، هناك تباين عنيف بين العصبية المفهومة عند المدعى عليهما وعمدة البلدة والذعر غير المبرر عند كاس

(الذى عزّزه نائب العمدة)؛ وللمرة الثانية - وهنا من جديد وبطريقة غير واضحة- يُقدّم كاس على أنه المجرم، أى الرجل الذى يخاف أن يعدم بدون محاكمة قانونية.

(ج) سلوك لنكولن، بقدر ما يمثل القانون، يمكن فقط أن يكون، إن كان العنف ضرورياً، كابحاً لأى عنف غير قانونى. ومادام الفيلم بكامله يهدف إلى إظهار تفوق لنكولن المطلق على كل من يحيطون به، فإن مشهد الإعدام بدون محاكمة يوفر فرصة البرهنة على ذلك بأستازية من خلال عدد من المناظر المحددة : كل مرحلة جديدة فى انتصاره تزيد من عنفه الخاصي، وهذا يتناسب على نحو معكوس مع نفقة العنف الجسدى (بما أن القانون، فى السياق الأيديولوجي، لابد أن يتضمن سلطة بقدر ما يجاز بواسطة تعبيره الخاص، لا من خلال القوة الجسدية، التى تستخدم كملجأ أخير وببساطة غالباً كتهديد شفهي). وهنا يكون تصاعد القمع القانونى مؤثراً فى عدة مراحل : ١- لنكولن وحده يصد بجسده هجوم من يقومون بالإعدام بدون محاكمة (شجاعة وقوة بدنية)، ٢- يحرّض أحد القادة على قتال فردى، ويتملص الرجل (تهديد شفهي قائم على معرفة بضعف الخصم)، ٣- يهدئ غضب حشد من الناس بخطاب ماكر (ماكر جداً، لدرجة أن الأم، التى لا تعرف من هو، - هو فى القصة رجل طيب، وفى الأسطورة لنكولن الرئيس- تتبنى خطابه حرفياً وتضطرب بشدة قبل أن تثق فيه)؛ وهو أيضاً ظريف (الانتقال إلى مستوى آخر : المشاركة فى الفعل الإجرامى/ الألفة مع الجمهور)، ٤- يرد على عنف الجمهور بأن يبين له أن كل واحد منه يمكن، بطريقة ما أو بأخرى، أن يعدم بدون محاكمة قانونية (التهديد يولّد الرعب)، ٥- يخاطب أحد أفراد الجلادين بدون محاكمة، يعرف أنه رجل متدين، ويهدده بالعقاب الوارد فى الكتاب المقدس (استعانة أخيرة بالكتاب السماوى كمثال على القانون). انتصار لنكولن الخاصي يُقرّ فى الفيلم ذاته ليس فقط بإخماد غضب الجمهور، بل أيضاً وبالتحديد جداً عن طريق إنزال جذع شجرة، أسقطها العادمون - الذين شتّتوا- بناء على أمر من لنكولن. (لاحظ أن الجلادين حاولوا بجذع الشجرة هذا كسر باب السجن، الذى حماه جسد لنكولن).

بدعوته من جانب ماري تود إلى حفلة رقص (بطاقة الدعوة، تقدّم له التهنئة على موقفه في هذه "الثورة الحديثة البائسة" وتقول "أختي تدعوك..." هنا ومن جديد إنكار للرغبة)، يتخلى لنكون عن حذائه على الساق، وبنشاط يلمع حذاءه الأسود ذا الرقبة المزرة، وبنفس الاهتمام غير العادي في أن يكون أنيقاً يقص شعره (انظر الحكاية التي رواها أيزنشتاين حول الرئيس الجديد المرتحل إلى واشنطن: "لقد ذهب بقدر تنظيفه لحذائه الخاص. وقال شخص ما : إن السادة لا ينظفون أحذيتهم - ولن تنظّف أحذية السادة الحقيقيين؟). حفلة الرقص على أشدها، رائعة وأرستقراطية جداً. يدخل لنكون ردهة الرقص ويحاط على الفور بسادة من الكهول يروح يسليهم بقصص مضحكة (لا نستطيع سماعها). ويسأل عن عائلته ("هل أنت بأى شكل من أشكال الصدفة أحد أفراد عائلة لنكون المشهورة في ماساشوستس؟- إننى أود قول إن الدليل ضدهم إذا كانوا يملكون أرضاً") تستجيب ماري تود، وهى شاردة الذهن، لعروض الصداقة المقدمة من دوجلاس، بينما هى مهتمة فقط بلنكون. تذهب إليه وتطلب منه أن يدعوها للرقص، ويجيبها بأنه يود جداً أن يرقص معها، غير أنه يحذرهما بأنه راقص ردىء جداً. ثم يتبعها إلى وسط صالة الرقص، ويبدأ فى رقصة من نوع الفالس، ثم رقصة بولكا، تقطعها ماري تود فجأة وتسحب لنكون إلى الشرفة.

(أ) مشهد الرقص إجباري تقريباً فى أفلام فورد. وهذه الحفلات الراقصة تتضمن فى البداية، دائماً وتقريباً، وظيفة تقديم وتنظيم تناغم طقسى جسدى نموذجي، هو فى حقيقة الأمر بعيد عن تنظيم علاقات الجماعة الاجتماعية؛ ثم تستخدم هذه الحفلات بعد ذلك فى إفساد وتعرية وتدمير هذا التظاهر بالتناغم بتدخل عنصر غريب. هنا، تفسح مغامرة لنكون الجنسية والاجتماعية مجالاً لتحقيق آخريته الرمزية (الشخصية القانونية البارزة) : وهذا يورطه (اجتماعياً وجنسياً) فى علاقة إغواء تُدمجه وتُقصيه فى نفس الوقت؛ كما يسبب تشوشاً لا يُحلُّ درامياً، على خلاف ما يحدث فى أفلام فورد الأخرى (قارن مثلاً بحفلة الرقص فى فيلمي «اثنان يمتطيان فرساً» Two Rode Together، و«حصن الآباش»).

(ب) فضيحة اختلاف لنكولن جديرة بلفت أنظار المشاهدين بدرجة أكبر من لفتها لأنظار الشخصيات فى المشهد، فهي واضحة أولاً على المستوى الجسدى، فى شكله، وحجمه، ومشيته، وصرامته، وهيئته الشبيهة بهيئة الحانوتى (زى لنكولن الأسطورى)، وهي واضحة بعدئذ، وهو يرقص، فى افتقاد حركاته للتناسق والإيقاع. ومن ناحية أخرى، فالاختلاف الاجتماعى (الذى يبدو واضحاً فى المنظر الذى يتهىء فيه لنكولن للرقص) والذى يتأكد بالسؤال عن عائلته، يُبطل فيه أى مغزى سياسى ويُحرّف إلى أصالة لطيفة (وهو بعيد عن التساؤل طبقاً للنسق الأيديولوجى للفيلم، حيث إن أصوله الطبقيّة ينبغي ألاّ تلعب أى دور فيما عدا الدور الإيجابى).

(ج) ولكن الفضيحة على المستوى الرمزى أشد وضوحاً. وعلى أساس منطق الخصى، فمكانة لنكولن، رغم أنها تتحقق بشكلها الفعال فى مشهد الإعدام بدون محاكمة (الفعل الخاصى) فإنها تبرز هنا بالشكل السلبى : شكل الارتكاس (حقيقة أن هذين البعدين - فعل الخصى/ الشخص المخصى - يلائم كل منهما الآخر سوف يتم توضيحها فى مشهد الشرفة). والواقع إن مارى تود تتبنى المبادرة بالكامل. فهي فى البداية تعبر عن استيائها من برود لنكولن (بحوارها مع دوجلاس) ؛ وبعدئذ تتهم لنكولن بأنه لم يقم بالنقطة الأولى، وتطلب منه أن يراقصها ؛ وأخيراً تجبره على الرقص حتى التوقف المفاجئ وتسحبه خارج القاعة إلى الشرفة. وهكذا إذا كان مشهد الرقص يعنى التقدير الاجتماعى للبطل (مكافأة)، فإن الرقص مع مارى تود يضعه فى موضع خصى فعلى، وهو الأثر الارتجاعى لمشهد الإعدام بدون محاكمة (والذى تضمنه منطقياً بالفعل، والمسجل فى لا وعى نص فورد). الفعل الخاصى هناك صنع على أساس خصى يصبح فعلاً فى مشهد الرقص وعلى الأخص فى مشهد الشرفة.

١٨ - الشرفة

حالما يصبح لنكولن بالشرفة يسحره النهر، وتنتظر مارى تود لحظة لكى يتحدث أو يبدى بعض الاهتمام بها. وبعدئذ تسحبه جانباً وتتركه وحده أمام النهر.

(أ) الرقص، الشرفة، النهر، رجل وامرأة : كل هذه العناصر تخلق مناخاً رومانسياً، حميماً، وعاطفياً. ولكن المشهد، مع ذلك، يدمر هذا المناخ بلا رحمة (المناخ الذى يمكن أن تقرأ مدلولاته الطبيعية على نحو فانتازى أكثر منه رومانسى) ليقدّم البعد الخاص بالمقدس.

(ب) الانتقال من بعد إلى آخر يتأثر بافتتان لنكولن بالنهر : الإضافة العادية لـ"المنظر الرومانسى" تنقل إلى مشهد آخر وتكون فى الوقت نفسه أداة هذا النقل. مشهد آخر (لا مكان فيه لمارى تود، التى تنسحب منه) تحدث فيه عملية إزاحة - تكثيف لدرجة أن النهر يستدعى فى وقت واحد أول امرأة أحبها لنكولن (آن روتليدج) - الاستدعاء هنا خالٍ من أى سمة حنينية أو عاطفية - وعلاقة (انظر ١١) الطبيعية - المرأة - القانون. النهر هنا هو الشاهد على عقد لنكولن مع القانون - ولنكولن، يواجه بمصيره ويقبله ؛ وهى اللحظة الكلاسيكية فى أى قصة أسطورية. هنا يرى البطل مستقبلاً مكتوباً ويصدق إلهامه (الشرفة، التى هى أيضاً إضافة نمطية لمناظر الحب الرومانسية، تعزّز هنا بإيماء لنكولن وزاوية آلة التصوير إلى الدور المتوقع للشرفة الرئاسية). تخلى لنكولن عن الملذات مسجلاً هنا على نحو مترابط : ومنذ وفاة آن روتليدج يجب أن يقرأ باعتباره المصدر الفعلى لقوة خصيه ولتوحده مع القانون على السواء؛ كما أن " عكس " مشهد الرقص وعلاقته بمشهد الإعدام بدون محاكمة يجب أن يفهم بمعناه الحقيقى : لنكولن ليس لديه قضيب، بل إنه القضيب (انظر لاكان فى : " دلالة القضيب ").

١٩ - الأسرة

بعد الإعدام بدون محاكمة مباشرة يرافق لنكولن الأم (مسز كلاى) وزوجتى ولديها إلى عربتهن. ويقول لها: " إن أمى كانت ستكون فى مثل عمرك تقريباً لو كانت حية، ولعلمك أنها اعتادت أن تبدو بمظهرك ". بعد مشهد الشرفة، وقبل افتتاح الطريق،

يذهب لزيارة الأسرة. وفي طريقه إلى مزرعة كلاى، وهو يعبر النهر من جديد، يقول له صاحبه "أنا لم أعرف فلاحاً ينظر إلى نهر مثلما تنتظر إليه ؛ وقد يظن فلاح أن النهر فتاة جميلة تغازلها" (انظر ١١، ١٨).

(أ) منظر ساحة المزرعة يقوم بمهمة مذكّر : فلنكون يتخيل نفسه فى دور ابن الأسرة. أولاً، بقطع الأخشاب (انظر ١٤) يتذكر الزمن الذى كان فيه هذا العمل عمله الشاق اليومى، ويقارن نفسه بابن الأسرة. وبعدئذ، تذكره كل عناصر المنظر واحد بعد آخر بمنزله، وحديقته، وأشجاره، وأفراد أسرته ؛ وهو نفسه يؤكد تتابع هذه التكافؤات : مسز كلاى = أمه، سارة = أخته المتوفاة، التى كانت اسمها سارة أيضاً، كارى سوى = آن روتليدج؛ وحتى الطبق الذى يحوى الطعام المطبوخ هو طبقه المفضل: اللفت. هذه المقارنة الشديدة بين أسرة لنكون وأسرة كلاى يسعفها غياب الأب : إقصاء تام فى حالة والد لنكون الذى لم يذكر بالتساوى؛ واختفاء مستر كلاى من القصة (الحاضر فى المشهد الأول) الذى يُفسّر بـ "حادث مفاجئ". ونبذ اسم الأب يتوافق منطقياً مع اندماج لنكون فى القانون (تنصيبه فى مكان الآخر الكبير) الذى لا يستطيع أن يكفل نفسه ولا ينشئ ذاته عن طريق أى قانون آخر غير ذاته. وباستطاعتنا هنا أن نشخص البارانويا التى تحكم رمزية الفيلم.

ويتضمن هذا الإحياء للذكريات أيضاً مهمة التشديد على أصول لنكون الاجتماعية (انظر ٩).

(ب) هذا المناخ من التدفق الحينى - الاستثنائى فى الفيلم تقطعه بقسوة إحدى تحديات لنكون الثابتة، التى يمكن أن تفهم من الآن فصاعداً على أنها علامة استحواذ فكرة القانون عليه. وبتخليه عن دور الابن، يصبح محققاً، ويقاطع حديث الأم بسؤالها بإلحاح عمن يكون الجانى من ولديها. ولغزها ترفض الإجابة (كما فعلت من قبل أمام العمدة، وكما سوف تفعل فيما بعد أمام المدعى). ويحرك فزعها مشاعر لنكون ويجعله يتخلى فوراً عن موقف المحقق هذا ؛ ويكف عن محاولة كشف سرّ الأم (وإن كان سرّاً عديم الجدوى) والفصل بين الأخوين (بسبب إشكالية أى منهما يستبدله

بكل شيء أو بلا شيء) ويأخذ مكانهما رمزياً ومن جديد بجوار الأم. ودعونا نضيف أن الفيلم يتجنب، بثبات، إمكانية كان يمكن استغلالها : وهى بالتحديد أن سؤال الاختيار بين الأخوين قد يزج لنكون أنفسه، ويجعله متشككاً أو قلقاً للحظة : إنه جاهل تماماً بصرخة المسيح على الصليب: إلهى، إلهى، لماذا تخليت عني؟.

(ج) لكن هذا المشهد يشمل الوظيفة المتزامنة لاستمرار دائرة الدين والعطاء التى تربط وسوف تستمر فى الربط بين لنكون والأم، وتزويدها بأصل ما : يُقدم فى القصة بالتبادل - غير المتكافئ وفى صالح لنكون- بين المادة والكتاب (انظر ١٠)، ويبدو على المستوى الرمزي راجعاً إلى الزمن الذى كان فيه الطفل " معتاداً على أن يتمدد بينما تقرأ له أمه " : فالوضع هنا يعكس لأن مسز كلاى لا تستطيع أن تقرأ بينما لنكون - الذى لا يزال يسد هذا الدين بكامله، الدين الذى لا تدركه مسز كلاى - هو الذى يقرأ لها الرسالة المرسلة من ولديها (ولنلاحظ الطريقة التى ينطق بها الكلمات الأولى من هذه الرسالة : " عزيزتى ماما ").

مصدر معرفة لنكون يقدم هنا للمرة الثانية (انظر ١١) كمصدر أموى - أنثوى : فالمكافئ ذاته المرأة - الطبيعة - (الأم) - القانون يطرح من جديد، وتماهى لنكون مع القانون يربط بالتماهى التمهيدي للقانون مع الطبيعة والمرأة - الزوجة - الأم : فالدين الواقع على لنكون تجاه أمه (التي علمته القراءة) وتجاه مسز كلاى (التي أعطته الكتاب) وتجاه أن روتليدج (التي حثته على المعرفة) يمكن أن يُرد فقط بتولييه لهذه المهمة، وبتجسيده للقانون. ودعونا لا نلح بإصرار على الافتراضات الكامنة وراء هذه السلسلة (انظر ٦)، بل نلاحظ أن دوران الدين وحله يثريهما هنا مؤشراً إضافياً : للرد على رسالة ولديها، وهو ردّ تمليه الأم، يطلب لنكون من سارة ورقة ما، فتعطيه تقوياً. وهكذا فمن الأسرة ذاتها ينشأ القانون وتظهر الحقيقة : من خلال الكتاب (حامل القانون) والتقويم : الذى يُستخدم فى البداية كدعامة للكتابة (كتابة رسالة من الأم إلى الابنين المسجونين) التى سوف تكشف الحقيقة حين يُظهرها لنكون (انظر ٢٢)، وتلك التى تحمل حلاً للغز، إن الكتابة علامة الحقيقة.

(أ) تمثل المحاكمة، وهي سمة كلاسيكية فى سينما هوليوود، عرضاً للأيديولوجية الأمريكية المتقيدة حرفياً بالقانون، وتشكل كوناً صغيراً للكل الاجتماعى (عينة من الطبقات الاجتماعية المختلفة تُمثل بهذا النموذج أو ذاك، وبهذه "الصورة الظلية" أو تلك) ؛ والثقة فى أشكال الشرعية قائمة بالتحديد على هذا التمثيل فى المحاكمة : إن أمريكا ذاتها هى التى تشكل هيئة المحلفين، التى لا يمكن أن تكون على خطأ، لدرجة أن الحقيقة لا يمكن أن تفشل فى التجلى مع نهاية الدعوى القضائية (التي تُنفذ طبقاً لتعاقب طقسى تقريباً من اللحظات الكوميدية والتراجيدية). ونحن هنا أمام انحراف بسيط عن هذه المحاكمة التقليدية، بما أن القضية ليست لإثبات إدانة أو براءة مُدعى عليه، بل لاختيار (وطبقاً لمبدأ البدائل الذى ينظم الفيلم بكامله) بين اثنين مُدعى عليهما. ولكن هنا، وكما فى كل مكان آخر أيضاً، سوف تُجبر قيود الاستراتيجية الأيديولوجية للفيلم لنكون على أن يختار ألا يختار، إما (انظر ١٣) بأن يقرر إعادة تأسيس التوازن بين الجانبين، أو (انظر ١٤) تأجيل الاختيار إلى أجل غير مُسمى، أو حتى، فى المحاكمة، برفضه الحسم بشكل إيجابى، محاولاً بالتالى إنقاذ كلا الأخوين، بأن يجعلها مخاطرة بفقد الاثنين ؛ فكل الأمور تصنّف وتعرّز لنكون كموحّد لا كمفرّق.

(ب) يبدو لنكون، أثناء المراحل المختلفة للمحاكمة، على التوالى: ١- كوازن للنفوس : يدر بسرعة القيمة الأخلاقية لأعضاء هيئة المحلفين (ويقول هذا طبقاً لمعايير تتخلص من الفهم العام، وتتخلّى حتى عن الأخلاقية التقليدية: فيقبل رجلاً يشرب الخمر، ويعدم بدون محاكمة، ويتسكع، لأنه بقبوله لما عنده من هذه العيوب، يكشف أمانته الأعماق). ٢- وكمسلاً للجمهور (بالنكات، والقصص البسيطة .. إلخ) مما يضعه فى تباين مع المدعى، الرجل المنشئ صاحب المظهر العادى. ٣- كمظهر لفوزه الخاصى على كاس، والذى يهاجمه مباشرة بدون أسباب واضحة : التخويف، الاستجواب الباطل، التلاعب بالألفاظ، النظرات المتوعدة : كل هذه الأمور تتضمن هاجساً بشعور كاس بالذنب من جانب لنكون، هاجس لا يستند إلى أى معرفة، ولكنه برغم ذلك هو

الحقيقة. وعلى امتداد الفيلم لا توجد صلة للنكولن بالمعرفة، بل بالحقيقة (= القانون).
 ٤- وكما تقابل الروح بالكلمة يقابل القانون الطبيعي و/ أو السماوى بالقوانين الاجتماعية، التى تعتبر نسخته الحرفية تقريباً (لنكولن يقطع استجواب المدعى للأم كشاهدة بقوله: " قد لا أعرف الكثير جداً عن القانون، يا سيدى النائب، ولكنى أعرف ما هو الصحيح وما هو الخطأ"). ٥- وكمثل الرجل المستقيم مقابل الرجل المعرقل، والأخلاقية مقابل السياسة (ونعنى : همسات خصمه السياسى دوجلاس مع المدعى ومع كاس).

(ج) ولكن اليوم الأول من المحاكمة ينتهى بهزيمة للنكولن، ناجمة عن تطور مثير : الدليل الثانى لكاس. وانطلاقاً من اهتمام خير، لكى ينقذ على الأقل واحداً من الاثنين المدعى عليهما، يتخلى عن الدليل الأول الذى قدمه، ويطلب أن يصبح شاهد عيان على جريمة القتل العمد (بسبب ضوء القمر) ويشير إلى القاتل : الأكبر سناً من بين الأخوين. فى السلسلة التأويلية (من الذى قتل ؟) يقدم هذا القلب للوضع إجابة حاسمة. ويُطرح بالتالى سؤال جديد : كيف يفرز لنكولن هذا الشخص، لا ليكسب القضية فقط، بل أيضاً ليظل مخلصاً لرفضه الاختيار ؟

٢١ - الليل

(أ) مثلما يحدث أمام أى " أزمة كبيرة " فى سينما هوليوود، توجد وقفة قصيرة : منظر سهر الأسرة فى السجن - الذى تعد وظيفته بشكل مشفر وعلى نحو كلاسيكى جداً غرس إحساس بالترقب يسمح بانبعثات درامى. وهنا تتحقق بدقة متطلبات هذه الشفرة (توتر - استرخاء - توتر) : فلا تقدم معلومة تنمى الدراما (مشاركة الأسرة فى أغنية تحل محل / وتمنع كل حوار تفسيرى) ؛ إنه " وضع غير مستقر عاش على السكون ". ولكن افتقاد أى تلميح من جانب أفراد الأسرة الآخرين على ذلك الأخ الأكبر هو ذاته كافٍ للإقرار باتهامات كاس ضده ؛ والواقع الذى لا شك فيه - وكما لو أنه لم يطرح مشكلة - يبدو موثقاً لها .

طوال زمن المشهد، يبدو التزامه بالشفرة تاماً بل ومفرطاً : فالتقليد يُقبل ويُدفع إلى حدّه الأقصى بالنقش الفوردي (بما أن كل شيء يخطط له فالأسرة بزمرتها عند فورد موحدة هنا)، حتى في استخدامه لصفة الغرابة في المشهد (الإطار الساكن، لقطات المشهد المأخوذة من المقدمة عند إعادة القراءة تباينات الضوء - الظلال القوية، وضع الشخصيات، جوقة المنشدين). ولكن هذا الالتزام عند إعادة القراءة يتبين أنه خداع. وحين نعرف أن المتهم الحقيقي ليس أحد الأخوين، فإن غياب أى حوار بينهما أو مع أسرتهما يتضمن تأثير صدمة قوية حقيقية عالية القيمة تجعل البعد الإعجازي في إظهار لنكون للحقيقة محتملاً. وهكذا فالمنظر منظم - وبمهارة كبيرة- وفق ضرورة جعل الشفرة (فترة الانتظار التي تشترك فيها المجموعة في الصمت أو الغناء - حين تصبح الكلمات بلا جدوى، بل غير مناسبة) مسئولة عن مراقبة أى معلومة حول براءة المدعى عليهما. وإذا كان المشهد صامتاً فإن ذلك يرجع إلى أن أى شيء كان يمكن التصريح به سوف يؤدي حتماً إلى اقتلاع الخداع من اللغز وإلى إفساد سحر فعل لنكون.

(ب) الجزء الثاني من السهر في هذه الليلة يبدأ، فيما يتعلق بلنكون، طبقاً للنموذج ذاته : عزلة وتأمل البطل قبل الاختبار الحاسم. لنكون فوق كرسيه الهزان، منظوراً إليه من نافذة مكتبه، يعزف على هارب يهودي. وهذه العزلة التي تشير إلى هزيمته تتقوى بحدثين : ١- مرور دوجلاس ومارى تود أمام نافذة مكتبه فى عربة، وكلاهما ينظر إليه بتلطف، وتلتفت مارى تود إلى دوجلاس وتقول له : " كنت تناقش خططك السياسية يا مسترد دوجلاس، فمن فضلك، استمر". ٢- يظهر القاضى فى مكتب لنكون ويجادله بحكم خبرته الطويلة، ويقترح تسوية ذات وجهين : أن يحصل على مساعدة فى اليوم التالى من المحاكمة من محام أكثر خبرة (ويقترح دوجلاس) أو أن يوافق على الدفاع عن مذنب لينقذ الأخ الآخر. لكن لنكون يرفض بصورة قاطعة: "أنا لست من نوع الفلاحين الذين يستطيعون فقط أن يستبدلوا الخيول فى وسط العاصفة". فى ١- تغير حجم اللقطة من اللقطة البعيدة الأولى للعربة إلى اللقطة القريبة حين تتكلم مارى تود هو حيلة إخراج لإلغاء المسافة " الفعلية "، عن طريق تغيير محور (لقطة من زاوية مرتفعة) واتساع اللقطة، لدرجة أن لنكون يبدو كائن فوق العربة تماماً،

ولا تفشل حينئذ كلمات مارى تود فى الوصول إليه، فبسبب هذا القرب غير الواقعى يُجبر المشاهد على تفسير الكلمات كأنها موجهة لا إلى دوجلاس (النقيض الأبدى للنكولن) بل إلى لنكولن، وترمز محتوياتها السياسية إلى مضمون جنسى. فالجملة الحوارية : " كنت تناقش خططك السياسية يا مستر دوجلاس، فمن فضلك استمر " يمكن قراءتها كأنها : " أنا لم أستطع إطلاقاً أن أفعل ذلك معك يا لنكولن، ولا أن أضاجعك " فى وقت يشير فيه كل شىء فى سلوك وهيئة وإيماءات مارى تود إلى ضغينتها الواضحة، وإلى حديثها بوصفه إنكاراً لرغبتها الجنسية. فى مشاهد الفيلم الأخرى يحدث القمع بالتبادل بين الجنسى والسياسى (القانون بوصفه كابتاً للرغبة الجنسية وكأخلاقية طبيعية / سماوية) ولكنه يصبح هنا، وبجملة واحدة كبتاً للجنسى بالسياسى.

فى ٢- تتأكد سمات البارانونيا عند لنكولن : رفضه لكل مساعدة، ولأى تسوية، ثقته الهذيانىة فى نفوذه الشخصى، يقينه بأنه مختار، صرامته، الصمود أمام النهاية المريرة.

٢٢- النصر

اليوم الثانى من المحاكمة. يستدعى لنكولن كاس، شاهد الادعاء الأساسى، يرجع كاس إلى مكان وقوف الشهود فى المحكمة، وبالأسئلة التى يوجهها لنكولن إليه يجعله يكرر روايته فى اليوم السابق نقطة بنقطة فيقول : إن الفضل فى الحقيقة يرجع لضوء القمر فى طور البدر، الذى مكّنه من مشاهدة المنظر؛ والواقع أن لنكولن من أجل أن ينقذ أحد الأخوين رجع إلى شهادة كاس الأولى. ومارى تود، مثل باقى الحضور فى المحكمة، لم تفهم النقطة التى يلح عليها لنكولن للحصول على أشياء أصبحت معروفة من قبل ومكررة. ويتظاهر لنكولن بترك كاس ينصرف من جديد، وبالضبط عندما يصبح على وشك مغادرة مقصورة المحامين فى قاعة المحكمة يسأله لنكولن فجأة : " ما الذى تضمّره ضد سكرب هوايت، لم قتلته ؟ " وراح يسحب التقويم من قبعته

وينشره أمامه قائلاً : " انظروا إلى صفحة ١٢ : وافهموا ما تقوله حول القمر؛ إنها تقول إنه كان فى ربعه الأول وأنه غرُبَ عند الساعة ٢١ و١٠ بعد الظهر، أى قبل جريمة القتل بأربعين دقيقة"، ثم يوجه حديثه إلى كاس: " لقد كذبت فى هذه النقطة، وكذبت فى باقى روايتك". وانطلاقاً من هذا الموضع فصاعداً يُرهق لنكولن كاس بالأسئلة حتى ينهار، ويعترف بصوت متقطع وحاد: "أنا لم أقصد قتله ...". وبعد حصوله على الاعتراف يلتفت لنكولن بعيداً عن ضحيته، ويوجه حديثه إلى المدعى: "هذا هو شاهدك"، بينما المؤيدون السابقون لكاس يطوقونه على نحو مهدد.

(أ) التقويم : دال قُدِّم لأول مرة فى المشهد الذى تطلب فيه الأم من لنكولن أن يكتب لها رسالة لولديها المسجونين، وهو بالنسبة لها (انظر ١٩) دعامة بسيطة من أجل الكتابة، ثم يعاود التقويم الظهور فى اليوم الأول للمحاكمة (حيث كان على طاولة لنكولن، وبالقرب من قبعته)، ثم يظهر بعدئذ فى مشهد الليل حيث يشير إليه لنكولن بالصدفة. وأخيراً يُقدِّم كعلامة للحقيقة عند نهاية اليوم الثانى من المحاكمة، حين يسحب لنكولن من قبعته مثل ساحر.

لدينا هنا المثال النموذجى لدال يستمر طوال الفيلم بلا مدلول، ويمثِّل لاشئ، ويكتسب مكانة علامة فى ظل مفاجأة لنكولن (يمثِّل التقويم دليلاً على الحقيقة بالنسبة لأى إنسان) ولكن دون أن يصبح مؤشراً فى أى وقت. وبالتالي فإن عملية الاستدلال الخاصة بالشيء المثير **أقصيت بالكامل** لصالح منطق نصِّى (سيناريوهاتى) يتطلب تقديم ذلك الدال كتعبير محجوب، يشكل إخفاؤه الفعلى، وإظهاره النهائى المفاجئ، إخراجاً a mise en scène غير منفصل عن المعنى الذى يحدثه، وعن سمة التحكم غير الواعى فى كتابته داخل نص فورد. وهو محجوب ١- فى نطاق تحقيقه لعملية كبح العنف (الجنسى / الإجرامى) فى القصة، التى تتحقق عودتها وفق بلاغة النفى، ثم ٢- لأن مكانه فقط هو مكان تعبير وظيفته الوحيدة هى إحداث توسط (بين الإجرامى والجريمة، وبين الأم والولدين)، وهو لذلك محكوم عليه بأن يختفى عندما يُقدِّم، وبأن يُدرج فى / يُقصى من الافتراضات التى يتحقق بها، بالواقع الفعلى الذى

يحدد إنتاج معناه، وهذا صحيح إلى المدى الذى يجب فيه أن يظل الدال على الحقيقة محجوباً مادامت الحقيقة غير معلنة، وبما أنه لا يقدم فى أى لحظة كمفتاح لحل اللغز (قد يتضمن عملاً، وممارسة خاصة بالمعرفة، وحتى تلاعباً، وهو ما لا يعتبر الحالة هنا). وبالتالي لا تقدم قدرات لنكون كممارسة لفن الاستدلال البوليسى، بل كتفسير بارانويائى يعوق عمليته. ومن ثم فإن إثبات الجريمة يبدو كأنه تحقق بالقدرة الشخصية المجردة للنكون، وبتقديم الدال باعتباره النتيجة العينية لقدراته الكلية على إظهار الحقائق.

ولكن تجلى هذه القدرة الكلية عند نهاية الفيلم، والمخلوق بالضرورة بحكم المشروع الأيديولوجى (لنكون، بطل أسطورى يمثل القانون وضامن للحقيقة) يحدث عند نهاية سلسلة من علاقات الحضور المشترك بين لنكون والتقويم (تقدم ثلاثة مشاهد دون معرفة ما هى علاقة لنكون بالتقويم فيما يتعلق بالحقيقة) وبذلك الطريقة (السحرية) بعيدة الاحتمال والاعتباطية، التى يمكن قراءتها بالطرق التالية : ١- فعلياً كقدرة كلية، ٢- كصدمة قوية قصصياً تتضمن حيلة فى كتابة فورد عن شخصية لنكون (القدرة الكلية للنكون، هى إذن، مضبوطة ومقيدة بالقدرة الكلية لفورد، والأخير لا يتبنى وجهة النظر الأكثر احتمالاً عن شخصيته، التى قد تظهره كأنه هو ذاته الكاشف للحقيقة وليس مجرد وسيلة كشفها)، ٣- كعجز جنسى عند لنكون، حيث يبدو خاضعاً لقوة الدال (التقويم) وفى وضع عدم تمييز جذرى فيما يتعلق به، وعلى ذلك النحو يستطيع المرء أيضاً أن يقول إن الحقيقة تدور حول لنكون (وليس لنكون هو الذى يدور حول الحقيقة) وإنه ليس لنكون من يستخدم الدال لإجلاء الحقيقة، بل الدال هو الذى يستخدم لنكون كوسيط لتبوء مكانة علامة الحقيقة. الطريقتان ٢، ٣ (إحدهما خاصة بكتابة الفيلم، والأخرى خاصة بقراءته : لكن وكما أعلننا فى المقدمة، نحن لا نتردد فى اقتحام النص، بل حتى فى إعادة كتابته، مادام الفيلم يشكل نفسه فقط كنص بالدمج مع معرفة القارئ) **تظهران تحريفاً للمشروع الأيديولوجى فى كتابة الفيلم.**

(ب) بمجرد كشف الحقيقة، يمطر لنكولن كاس بالأسئلة القاسية، حتى يحصل على اعترافه.

١- لنكولن يجب أن يحصل من المجرم على تأكيد لما أعلنه بالضبط ليصبح حقيقة؛ من ناحية لإنهاء القصة (إنقاذ الأخوين، وحل اللغز : ولكن هذا الحل فى الوقت ذاته اعتراف بأن اللغز كان فى واقع الأمر مجرد خدعة دبرها الفيلم) ؛ ومن ناحية أخرى ليتأكد أمام عيون الشخصيات الأخرى كمالك للحقيقة (ولو أنها فى الواقع كافية بالغرض بالنسبة للمشاهد - الذى يعرف من هو لنكولن- ليراه وهو يكشف الحقيقة كى يؤمن به، وبشخصيات القصة، وبأعدائه، الذين شاهدوا فشله فى اليوم السابق.. إلخ، والذين لا يستطيعون أن يقتنعوا بسهولة بكلمته). ٢- إصرار وعنف لنكولن فى هذه اللحظة يمكن قراءتهما أولاً بوصفهما الجفاف الكلاسيكى للعدل المفرط، لكن وبشكل أساسى باعتبارهما القوة الخاصة عند لنكولن (انظر ١٦)، التى يبرهن عليها حقيقة أن كاس، الذى جمعَ الفيلم بكامله حوله الفكرة المبتذلة عن الرجولة المفرطة، ينهار باكياً حين يعترف، ويصرخ مثل طفل. ٣- هذا العنف الزائد فى رسم شخصية لنكولن أثناء كتابة الفيلم، الذى لا تدفعه احتياجات قضية لنكولن (فباستطاعته أن ينتصر بدون رعب) ولا احتياجات القصة (يستطيع كاس أن يعترف بدون مقاومة) يُظهر عدم توازن مع شخصية لنكولن المضيفى عليها طابع المثال : وحتى إذا كان هذا العنف فى المؤلف لا يتضمن نقداً متعمداً لشخصية لنكولن، فإنه يكشف - بزياداته النصّية (السيناريوهاتية) الخاصة- البعد القمعى الحقيقى فى الشخصية، الذى يمليه هذا المؤلف، ولا يبعث بطريقة ما ما يمكن أن يُهدَّب أو يُقدَّس فى المشروع الأيديولوجى للفيلم.

٢٣- «نحو مصيره»

يفادر لنكولن بعد انتصاره قاعة المحكمة وحده، ويبتظره أربعة أشخاص، من بينهم مارى تود ودوجلاس. تهنئه مارى تود وتنظر إليه بإغراء، ويأتى دوجلاس ليهزّ يده قائلاً : " إننى أعدك صادقاً ألا أقع مطلقاً فى خطأ الاستخفاف بك مرة ثانية".

ويرد عليه لنكولن بقوله : " كلانا لن يستخف بالآخر مرة ثانية " ، إنه على وشك الذهاب ولكن يُطلب منه الرجوع "المدينة تنتظر" . يتحرك ناحية الباب ، المضاء تماماً ، ويمكن سماع الجمهور وهو يصفق استحساناً وتعويضاً عن الفشل.

(أ) لنكولن المنتصر يقدره أولئك الذين ارتابوا فيه : وهذا النموذج من المشاهد (تقدير البطل) ينتمى إلى سجل كلاسيكى جداً ، ولكنه هنا يختلف فى الطريقة التى صور بها المشهد ، فآلة التصوير فى وضع اللقطة منخفضة الزاوية قليلاً ، والتخلص من الجماعات ، والاحتفال الرهيب بلنكولن المرهق إلى حد ما ، ونبرة الصوت التى استندى بها (المدينة تنتظر) ، وقبل كل شئ حين يذهب لنكولن إلى عتبة الباب ، ويدخل فى شعاع ضوء شديد ، وحين يواجه الحشد ويحييه برفع قبعته فى اللقطة الأمامية ذات الزاوية المنخفضة ، والإضاءة الخشنة جداً عند نهاية المشهد ، كل ذلك يضع هذا المشهد فى بعد مسرحى بصورة محددة جداً : التحيات خلف ستارة المسرح بعد المسرحية ، الاستدعاء إلى خشبة المسرح من جانب المغنية الأولى ، ولكن هذا الاستدعاء ، وبالإزاحة المكانية ، لا يحدث فى قاعة المحكمة أمام جمهور المحاكمة بل يحدث على خشبة أخرى (الشارع ، المدينة ، البلد) وأمام حشد لا يرى (لم يعد فقط حشداً لسكان سبرنجفيلد بل لسكان أمريكا) يشاهد على نحو ارتجاعى عملية المحاكمة (والمقدمة على نحو واضح كعمل مسرحى عن طريق ظهور الممثلين لأول مرة ، والاسترجاعات ، والإعادات ، وموقف المشاهدين ، وأجنحة المسرح .. إلخ) ليصبح تكراراً بسيطاً (فى جولة محلية) لما سيلي على الخشبة الأخرى (والذى استغله الفيلم بكامله كشئ حدث من قبل ولا يستطيع أحد تجاهله) ويصبح المسرحية الحقيقية (فى جولة قومية) ؛ إن هذا الاستدعاء ، فى واقع الأمر ، هو المدخل الحقيقى لمسرح الأسطورة ، وفى اللحظة التى يُكتشف فيها (ويُعرض سبيله) من جانب الآخرين بوصفه لنكولن ، ويُجرّد من شخصيته ، فإنه يستطيع فقط أن يعبر عما فى داخله ، وأن يؤدى دوره الخاص . وهذا الاعتراض لسبيله من جانب الآخرين يشار إليه بدقة فى الفيلم بالصيحة العنيفة للضوء المتألق : الإشارة إلى التعبيرية الألمانية (وحتى إلى أفلام الرعب : "نوسفيراتو") - التى يعجب بها فورد ، كما نعرف جيداً - هى ، إذن ، إلزامية عند هذا الموضع .

(ب) يسبق اللقطات الأخيرة من الفيلم، التي ستوظف فحسب لتعميق هذا البعد التراچيدى، مشهد وداع أسرة كلاى ؛ وهو مثل كل المشاهد الأخرى مع الأسرة (كتعبير عن مكانتها عند لنكولن) معالج بأسلوب حميم، ومألوف، وبدون إجلال. مشهد سوف تختتم به القصة الدائرة المزدوجة للدين الرمزي الذي يربط لنكولن بمسز كلاى، وللرغبة التي تدفع كارى سوى (وكما نراها فإنها بديل لأن روتليديج) تجاه لنكولن الذي لم يعد يحبها ؛ فى البداية تُصرّ الأم بإلحاح على أن تدفع للنكولن (أتعابه) وتعطيه بضع عملات معدنية يقبلها، ويقول : " أشكرك يا أمى، هذا كرم شديد منك " ؛ ويعدّذ تشب كارى سوى على رقبته وتقبله، وتقول : " لقد اعتقدت إننى على وشك الموت إن لم أقبلك، يا مستر لنكولن". وهذا يؤكد كل شىء فيما يتعلق بموقف كارى سوى، الذي تجاوز من قبل الشعور البسيط بالامتنان تجاه لنكولن، وأظهرها على أنها مدفوعة بالرغبة التي تجعلها، على امتداد الفيلم، " تلعب " عليه، وبالتالي فإن قبلتها له تسمح لنا بقراءتها كشكل من أشكال " التنفيس عن الرغبة " وكبديل لهزة الجماع.

(ج) المشهد الختامى : لنكولن يودع رفيقه (وهو فى الوقت نفسه صديق حميم ومسرحى كلاسيكى وهو نوع ما من سانشوبانزا، ويقف بجواره فى عدد من مشاهد الفيلم) بقوله : " أظن أنني يجب أن أذهب إلى مكان ما ... قد يكون قمة ذلك التل ". ويخرج الصديق من الإطار (الكادر). ويعقب ذلك تهديد بعاصفة. يتسلق لنكولن التل ببطء. وتظهره لقطة أخيرة وهو يواجه آلة التصوير، بهيئة تنم عن خواء العقل، وبينما تعبر السحب المهددة بالرعد خلفية المنظر يبدأ فى قراءة " الترانيم الدينية عن معركة الجمهورية ". يغادر لنكولن الإطار. ويبدأ المطر فى السقوط بعنف، ويستمر فى اللقطة الأخيرة من الفيلم (من خلال تمثاله فى الكابيتول : مقر الكونجرس الأمريكى فى واشنطن) وتتصاعد الموسيقى.

هنا ومن جديد، الزيادات فى مؤلّف فورد (تراكم العلامات الخاصة بالمأساوى، وبالصعود : التل - إشارة أسطورية- العاصفة، الإضاءة، المطر، الريح، الرعد .. إلخ) المكسو بكل الكليشيات، تشكل أساس الشخصية السينمائية المسوخة عن لنكولن كشخصية بارزة : يغادر لنكولن الإطار والفيلم (مثل نوسفيراتو) كما لو أنه أصبح من المستحيل بالنسبة له أن يأفل إلى أى مدى أطول ؛ فهو شخصية لا تطاق، لا لأن الفيلم

أصبح طويلاً أكثر مما ينبغى بالنسبة لأى فيلم بسبب المشروع الأيديولوجى، ولكن بالأحرى لأن القيود وأشكال العنف فى مؤلف فورد استغلت هذه الشخصية لأهدافها الخاصة، وأوضحت أبعادها الفاحشة والممسوخة، ولم يعد لديها ما تستخدمه منها، ولهذا تعيدها إلى المتحف.

٢٤ - أثر الفيلم

بوصول القصة هنا إلى مرحلة التشبع، فإن ما يتراكم فى المشهد الأخير ليس شيئاً آخر سوى آثار المعنى، التى أعدنا دراستها من خلال قراءتنا للفيلم ككل، والتى تناولناها حتى حدّها الأقصى؛ أى : النتائج غير المتوقعة (والتي تتناقض أيضاً مع المشروع الأيديولوجى) المقدمة بنقش - لا بتوضيح مسطح- لهذا المشروع داخل نسيج سينمائى ومعالجته بواسطة مؤلف، لكى يتمكن من تحقيق المشروع بنجاح، فإنه يقلل من قيمته إلى الحد الأدنى (من الواضح أن فورد لا يتعاطف عملياً مع شخصيته وأيديولوجية لنكولن) وهو ما يؤدى فقط إلى : تشويهات كثيرة (مثل رسم خطة نظام الخداع) ؛ وإلى إغفالات كثيرة (مثل كل تلك المشاهد، الضرورية بمنطق الجريمة المثيرة، التى أدى تقديمها فقط إلى التقليل من شأن البعد الإعجازى للقدرة الكلية عند لنكولن : المواجهة مع المتهم، وهى أقل ما يمكن توقعه من محام) ؛ وإلى تأكيدات كثيرة (مثل التجسيد الدرامى فى المشاهد الأخيرة)، وإلى الكثير من العنف النصي (من أجل قمع العنف - الإعدام بدون محاكمة، والمحاكمة) ؛ كما يؤدى إلى ذلك الترتيب المنهاجى للتحديد والاختيار (على امتداد فيلم، يرغب فى الوقت ذاته فى استخدام ترقب محدد واختيار حر، بدون أن تستطيع القصة أن تجذب الانتباه بعنصر تشويق وأن تطوره) ؛ وباختصار فإن ذلك أدى إلى تلك النتيجة التى تحدّ الآن ببساطة من أثر الفيلم، كما تتيح لنا سلسلة الوسائل التى يستخدمها أن نرى القيمة التى استطاع أن يصنعها، والجهد والمنعرجات المطلوبة لإنجاز المشروع.

وهو الشئ الذى لا يستطيع جان بيير أودار إلا أن يكرره فى الخلاصة التالية، وهى نقطة انطلاق دراستنا.

٢٥- العنف والقانون

١- خطاب عن القانون أنتج في مجتمع، يمكن فقط أن يمثله، باعتباره تعبيراً عن وبممارسة للتحريم الأخلاقي لكل أشكال العنف، وفيلم فورد يستطيع فقط أن يعيد تأكيد كل التمثيلات الأخلاقية التي قدمها. وبالتالي ليس من الصعب تماماً أن نستخلص منه بياناً أيديولوجياً، يبدو أنه يحاول أن يزيد، وبكل براءة، من قيمة الصرامة الزائدة لأدائه، واضعاً إياها داخل قيمة غير قابلة للتغيير، وتدور على امتداد الفيلم من مشهد إلى آخر؛ ومن السهل أيضاً ملاحظة أن هذا الكليشيه، المقدم بحد ذاته في الفيلم والمؤكد عليه منهجياً، ليس موجوداً فحسب لضمان استحسان النقش الفوردي. وبدون هذا الكليشيه الذي يزود القصة بنوع من الاستمرار الكنائى (الشخصية ذاتها يعاد تأكيدها باستمرار) - الذي تعد ضرورته علاوة على ذلك ذات عوامل تحكم متعددة، ووظيفته هي ببساطة أكبر من تقديم شخصية - يمكن الإشارة إلى "مثاليتها"، وعلى نحو أكثر ملاءمة، بالعلامات الخارجية الخاصة بالمعنى المتزمت جداً للاختيار - قد يبدو الفيلم، والحقيقة إنه يبدو بالفعل وعلى الرغم من هذا الكليشيه، وكأنه نص عن الغموض المزيج؛ ومن خلال انقساماته المستمرة يضعنا في موضع اضطرابي لقراءته، ويتطلب فهمه في واقع الأمر :

(أ) ألا يدخل المرء في اعتباره على الفور هذا البيان الملح والثابت ؛

(ب) أن يصغى المرء باهتمام لما يعلن في تتابع المشاهد " الفوردية " الواضحة جداً، التي تدعم هذا البيان، وما يعلن في العلاقة بين الشخصيات، التي تعد كلها تقريباً جزءاً من خيال فورد الذي يشكل هذه المشاهد ؛

(ج) أن يحاول المرء تحديد كيف استخدمت كل هذه العناصر، لاكتشاف العملية التي ينقش بها فورد هذه الشخصية في خياله، وهي رغم المظاهر الخارجية ليست مركبة فوق " عالم " فورد، ولا تنفذ إليه مثل جسد غريب، لكنها تجد من خلال هذا النقش في خياله مكاناً معيناً بوصفها ممثلة لقانونه ؛ لأن صانع الفيلم يرقى الشخصية إلى الدور المقدر فقط لمرجعه الدلالي التاريخي (الأسطوري) بقدر خضوعها للمنطق

الخيالى (الفوردى). وقد حدد هذا مدخلها الموجود سلفاً حيث كان دورها مكتوباً من قبل ومكانها موصوفاً من قبل فى خيال فورد. يصبح أثر أسلوب فورد واضحاً فقط فى هذا الفيلم من خلال المشكلة المستخدمة فى تقديم الشخصية داخل هذا الدور، وفى أنها شغلت مكاناً كان محتلاً من قبل.

٢- إن شخصية الأم تجسد الصورة المصفى عليه طابع المثال لقانون مثالى فى خيال فورد. وعلاوة على ذلك فهى غالباً وكما فى فيلم "مستر لنكولن الشاب"، الأم الأرملة، الحارسة لقانون الأب الميت. ومن أجلها يضحي الرجال (الفوج) بسبب رغبتهم، وتحت رئاستها يحدث الاحتفال الفوردى ؛ وهذا فى الواقع يكمن فى صورة زائفة للعلاقات الجنسية تُحظر فيها كل الرغبات الفعالة. ولكن فى العلاقة المتجددة باستمرار لهذه الجماعة مع الآخر (الهنود)، وفى ازدواجية كُون فورد، يُملى نقش الحاجة البنيوية للقانون إرجاء للرغبة، ويفرض هذا النقش مبادلات، ويتحقق اتحاد بعنف، مُسترشداً بالفعل التوسطى للبطل (الزائف غالباً) الذى يقدم كنقطة تقاطعه.

٣- فى "مستر لنكولن الشاب" إحدى نتائج استخدام شخصية واحدة لدورين معاً، هى أنها سوف تشمل وظيفتيهما، اللتين سوف تخلقان حتماً بتداخلهما وتعارضهما (بقدر ما تتكفل إحداهما بالتأبؤ الخاص بعنف الرغبة، وتكون الأخرى وسيلة لنقشه) اضطرابات وتأثيرات تتعارض مع نظام فورد، ومن الجدير بالملاحظة أن كل تأثير كوميدى يفضحهما دائماً (لا يوجد فيلم لا يعد فيه الضحك علامة دقيقة جداً لخلل متواصل فى الكون). وضغط وظيفتيهما سوف يستخدم فى واقع الأمر فقط على مستوى خصى الشخصية (المدلول على المستوى الأيديولوجى بكليشيهها المتزمت، والمكتوب فى الوقت نفسه فى لا وعى النص، باعتباره أثر المنطق الخيالى على التحدد البنائى للشخصية) وفعلها الخاص، فى قصة محكومة بقانون مثالى فقط، بما أن ازدواجية عالم فورد جرى التخلي عنها لصالح تقابل الجمهور - الفرد. (النزاع السياسى، فى حقيقة الأمر يتدخل كتحديد ثانوى للقصة، وموضوعياً يحدث أثره خلف الكواليس فقط).

والواقع نحن نرى أن :

(أ) الدافع الداخلى للشخصية ينشأ مع تخلّيها عن ملذات الحب، ويتقوّى لأنه يقاوم جاذبيته: يصبح لنكولن مندمجاً تماماً فى الخيال ويقظاً جداً ضد أشكال العنف والمكائد التى تحدث فى ذلك المكان، فقط لأنه يرفض الاستسلام لعروض الصداقة التى تطرحها عليه النساء باستمرار، متأثراً بسحر يعزى فحسب إلى اعتبار خصيه.

(ب) هذا التأجيل المتطرف لرغبة البطل الجنسية سرعان ما يصبح ذات معنى، بما أنه يسمح له بأن يصبح المتذرع بقانون مثالى، شوّش نظامه بجريمة، ليس بوسع الأم منعها بل إنها تحاول إخمادها.

وهذا يوضح أن :

(أ) الكليشيه المتزمت الذى يشدد عليه فورد يشمل الوظيفة المحددة جداً لترقية الشخصية إلى دورها كوسيط، بقدر ما تتيح له الملذات التى رفضها إعاقة أى محاولة للإفساد الجنى والسياسى. وبالتالي يضمن الكليشيه، فى الوقت نفسه، مصداقية لنكولن كشخصية بارزة ووضع الشخصية كشخصية بارزة خاصة بقانون مثالى فى قصة فورد. بالقيمة الواضحة لوضعه داخل نطاق عملية خصى، يستخدم فورد الجوانب الكوميديّة لتلك العملية بصورة وافية ليشير إلى مدى لامبالاته بتقديم شخصية مثقفة، وإلى كم هو أكثر يقظة إلى النتائج المزعجة لتقديمه فى القصة: فمثلاً فى مشهد الرقص الذى تُفسد فيه شخصيته حالة الانسجام، يتصرف أداة القانون مثل مُفسدِ البهجة، ويكشف بالتالى ما حجبته حالة الانسجام فى الاحتفال الفوردى.

(ب) واقع إن الشخصية تحتل موضوعياً مكان الأم، فتتخذ وضعها المثالى وتضطلع بمهمتها فى الوقت نفسه (بما أنه يأخذ على عاتقه مسئولية أطفالها، ويعد بإطعامهم بصورة جيدة فى المنزل الجديد الذى يصبح السجن) هذا الواقع يُحدث تحولاً غريباً فيها، كأن هذا التكرار للأدوار يُنجز تحت العلامة الخاصة بسر، حيث يجب على الأم (التي تعتقد أنها تفعل ذلك بالفعل) أن تواصل محاولة منع أى عنف -

حتى، وعلى نحو لا يصدق، ذلك العنف الخاص بالقانون المثالي الذي تجسده - ضد أطفالها ؛ وبالتالي تطور الجريمة التي تصورت دورها فيها إلى بعد شبه جنسي (هيتشكوكي تقريباً) لم يقدم إطلاقاً بحد ذاته من جانب فورد، بما أن القصة تحميها عادة من أى علاقة مع الجريمة (نظراً لأن جزءاً من وظيفتها أن تكون جاهلة بالعنف). وهذا يعاد تقديمه على نحو هزلى فى المشهد النهائى للمحاكمة، حين يُسحب الدليل الحقيقى (تقويم على فرخ من الورق تُكتب عليه رسالة حب، كان لنكولن قد خطط لكتابتها لها، فقط لتهدئة عواطفها والحصول على اعترافات منها) من قبعة لنكولن، وكان من الضروري لإعادة ترسيخ القانون أن يقدم دالاً (إثبات الجريمة) مع نهاية المحاكمة، يجعله احتجابه دالاً جنسياً ؛ كما يجب بالضرورة تقديمه بواسطة الشخصية القانونية، ليلائم المنطق القصصى، بما أنه من هذا القانون المثالى بدأ حذف الفعل الإجرامى فى القصة، والتعبير عن المحرم فى العنف (وفى الملمات)، ووضع الأم بوصفها المثال على العنف الممنوع (الملمات)، واستحوذ الشعور بالذكورة على هذه الشخصية (كدال على هذه الملمات) وتقديم دليل الجريمة كما لو أنه دليل ذكرىً للنشأ جميعها بوضوح من البيان ذاته. وفى قصص كتلك فهذا يعنى عادة إما أن السلاح، أثر الجريمة، يعمل مثل رسالة يجب على القانون أن يفك شفرتها، بما أن تحريمها الفعلى هو الذى قام بكتابتها، أو أن الاعتراف يجب على المجرم أن يقدمه كبيان للمكبوت فى صيغة جنسية. والنتيجتان تكتفان هنا، فالقانون يقدم الدليل على الجريمة (الكتابة التى تكشف المجرم) كما لو أنه شئ ذكرىً تقدمه كوميديا فورد مثل أرنب يُسحب من قبعة ساحر ؛ كما أن الخفة غير المحتملة التى تعامل بها فورد مع المحاكمة حتى نهايتها يمكن أن تقرأ كنتيجة مستترة، تحجب حتى النهاية السياق "الإنسانى"، وتتيح بالتالى لمنطق النقش أن يقدم هذه الخدعة كنتيجة نهائية، وعاقبة ختامية لإعادة تقنين لنكولن لدور الأم، وعودة فانتازية للقناع.

٤- الحقيقة أن تعدد عوامل التحكم فى هذا النقش لشخصية لنكولن كأداة للقانون، فى قصة فورد، بكل تمثيلات القانون ذات الطابع المثالى ومظاهره أنتجته البرجوازية، وبعيداً عن محوه على يد فورد، فقد أعلنه مؤلفه وشددت عليه ملهاته ؛

وهذا يبين أى توازن أيديولوجى غريب يصير صانع الفيلم على القيام به، وأى تنافرات نصية غريبة يصير على استغلالها ؛ إلى حد أنه بالقيود الخيالية التى أخضع نفسه لها ؛ وبتخليه عن الشطر المعتاد فى خياله وعن النقش الملحمى بحق للقانون أحياناً، والمتفصل بتلك الوسيلة (الذى يحاكى أيزنشتاين فى فيلم «الخط العام») استطاع بذلك فقط أن يقدم القانون كحظر مجرد للعنف، نتيجه فحسب اتهام دائم لتأثيرات خطابه الخاصية. والحقيقة إنه اتهام إلى ما يعتبر الفعل الذى اختزلته شخصيته إذا لم تضرب خصومها فى أضعف نقاطهم، وهو ضعف يقدمه فورد على نحو غير صحيح دائماً باعتباره قادراً على إثارة الضحك المميت. ولذلك فالعنف الفريد بل والمتطرف فى الفيلم يشمل قمعاً لعنف شفاهى يشار إليه فى مشاهد معينة (الإعدام بدون محاكمة غير الناجح) باعتباره حكماً (قضائياً) بعقوبة الموت وتحريماً أخلاقياً لا مكافئاً له فيما عدا وربما عند لانج، كما يوضح المسافة التى يبقى عليها فورد، أو بالأحرى مؤلفه، بينه وبين الافتراضات التى يستخدمها.

هـ- وبالنسبة لصانع الفيلم، فإنه وبنوع من اللامبالاة المطلقة لتلقى تأثيراته الأسلوبية، ينتهى بأن يمارس وعلى نحو عنيد إفساداً نصياً، يُستدل عليه ضمناً وعلى نحو مفارق بحقيقة أنه فى فيلم قصد أن يكون اعتذاراً عن الكلمة، تُعطى الكلمة الأخيرة دائماً إلى الدال الأيقونى iconic signifier، الذى عُهد به إلى فورد لتقديم التأثيرات المحددة للمعنى. وكما فى هذا الفيلم ما يُقصد أن يكون مدلولاً هو دائماً إما الانفصال (الجنسى، الاجتماعى، الأيديولوجى) النسبى للبطل عن محيطه، أو المسافة التى يتعذر قياسها بينه وبين سلوكه، أو غياب أى قاسم مشترك بين النتائج التى يحرزها، والوسائل التى يستخدمها، والنتائج التى يحرزها خصومه (يقدر امتلاكه لامتياز الخطاب الخاصى)، وينجح فورد، فى اقتصاد الوسائل التى يستخدمها لذلك التأثير - أسلوبه يمنعه من استخدام تأثيرات الشجاعة الضمنية للشخصية، التى استطاعت أن تستمدّها من مؤلّف "مضفى عليه طابع باطنى" - فى تقديم الدال ذاته وفى الوقت نفسه بتعبيرات مختلفة تماماً: (مثلاً، فى منظر ضوء القمر، حيث يشير ضوء القمر المنعكس على النهر فى ذات الوقت إلى محاولة الإغراء، وإلى الأنشودة

الرعوية الغابرة، وإلى النداء الباطنى "المثالى" للبطل) ؛ أو حتى فى تجديد تأثير المعنى ذاته فى سياقات مختلفة كلية (الانفصالات المكانية ذاتها للشخصية تُستخدم فى مشهد الرقص وفى مشهد القتل). ولذلك فإن نية خلق معنى، وغلق الباب أمام أى تأثير ضمنى للمعنى، وإعادة التأكيد باستمرار على هذه المعانى ذاتها يؤدى فى الواقع - بما أن صانع الفيلم لكى يقدمها يجعل الدوال ذاتها أمراً واقعاً على الدوام، ويحدث التأثيرات الأسلوبية ذاتها- إلى إضعافها باستمرار، وتحويلها إلى أشكال من المحاكاة الساخرة لذاتها. (مع فورد تنشأ المحاكاة الساخرة دائماً من اتهام المؤلف بفعل تأثيراته الخاصة). وبالتالي يجد المشروع الأيديولوجى نفسه مضللاً بالوسائل الأسوأ، التى قدّمت لتحقيق ذاتها (أسلوب فورد، والمنطق الجامد لخياله) وبالدرجة الأولى لفائدة تصور نصّى حقاً (يتحقق لا بإعلاء القيمة بعد الحدث المتعلق بنتائج متشككة من قبل للمعنى، بل ينشأ مباشرة من النقش، المقدم بشكل جديد الذى تحل عقده فى كل مشهد خاص بالشخصية فى خيال فورد) لنتائج قمع العنف: عنف، قمعه يُكتب ويتحول بالتالى إلى تعويذة، تعطى لدلالاته، فى مشاهد القتل العمد والإعدام بدون محاكمة، كتباين وهمى يسهم إلى حد بعيد فى تدمير السطح الساكن على نحو خادع للنص.

*

هوامش

(١) هذا الاستخدام لكلمة النقش inscription (L'inscription بالفرنسية) الذي يرجع إلى عمل لجاك دريدا عن مفهوم الكتابة في " نظرية الطاقم " (مجموعة تل كيل Tel Quel ١٩٦٨) يتابع في عدد مقبل من مجلة " سكرين "، ويشير محررو " الكراسات " هنا إلى أن كل النصوص الخاصة تعتبر جزءاً من - وتنقش نفسها في - " نص " محدد تاريخياً (التاريخ النصي l'histoire textuelle) أنتجت في نطاقه ؛ ويتطلب قراءة نص خاص، من ثم وعلى السواء، فحص علاقته الفعالة مع هذا النص العام وفحص العلاقة بين النص العام وأحداث تاريخية معينة.

(٢) يتعامل محررو " الكراسات " مع الفيلم على أنه مؤلف ومع فورد على أنه مخرج مؤلف رغم أنه لم يكتب سيناريو الفيلم، وذلك حسب نظرية المؤلف أو سياسات المؤلفين، انظر مقالات أخرى في أجزاء هذا الكتاب عن نظرية المؤلف وخصوصاً: أندرو ساريس، وبيتر وولين - م.

نظرية المؤلف

بيتر وولين

هذا الفصل أحد ثلاثة فصول تشكل كتاب بيتر وولين " العلامات والمعنى فى السينما "، وهو بيانه عن نظرية المؤلف، ووصفه لفعاليتها المنهاجية فيما يتعلق بأفلام جون فورد وهوارد هوكس، والذي أصبح موضوعاً لفحص نقدى دقيق، هنا وفى مكان آخر على السواء(*)؛ ويطور وولين مقارنة مختلفة عن مقارنة ساريس، ليس فقط فى تغيير الاتجاه الواضح نحو أسلوب شكلى وأكاديمى بدرجة أكبر، ولكن الأكثر أهمية هنا بدرجة مساوية حجته فى أن مفتاح شخصية مخرج يكمن فى " لب من المعانى، والموضوعات الفكرية" وليس فى الأسلوب أو الإخراج "الميزانسين". وهذه المدرسة الفكرية البنوية فى نقد المؤلف هى التى يضع وولين نفسه فيها، كما أنها المدرسة التى يحاول من خلالها أن يضرب مثلاً بمقارنته بين فورد وهوكس. ومقارنته تتضمن حدّاً أدنى فقط من التماثل مع نقد المؤلف الفرنسى فى صيغته الأصلية، ومع كتابات ساريس أو نقاد المؤلف البريطانيين فى مجلة "موفى" Movie. وهى مستمدة، وبدلاً من ذلك، من دراسة ذلك النوع من الأنثروبولوجيا البنوية التى أنشأها كلود ليڤى - شتراوس ومن علم العلامات الذى طوره بيرس ودى سوسير، كما أنها مقارنة شهدت قدراً كبيراً من الاهتمام الجدالى منذ كتابة وولين لهذا الفصل فى عام ١٩٦٩ .

*

(*) من المقالات التى يتضمنها هذا الفصل من الكتاب مقالى أبرامسون ونيكولز، وهما يتناولان على وجه التحديد نظرية المؤلف البنوية عند وولين، فى حين أن الجزء الأول من مقال هندرسون "نقد البنوية السينمائية" المنشور فى مجلة " فيلم كوارترلى"، السنة ٢٧، العدد الأول، يقدم منظوراً آخر لمشروع وولين.

سياسة المؤلفين - نظرية المؤلف، كما يسميها أندرو ساريس- تطورت على أيدي مجموعة مترابطة على نحو غير محكم من نقاد كتبوا لمجلة "كراسات السينما" وجعلوها المجلة السينمائية الرئيسية في العالم. وقد انطلقت المجلة من اقتناع بأن السينما الأمريكية جديرة بأن تدرس بعمق، وبأن الروائع السينمائية لم تصنع فقط على أيدي مخرجين يمثلون قشرة علوية رقيقة، وطلاءً ذهبياً مثقفاً في الحلية المبتذلة التجارية، بل يمثلون نطاقاً كاملاً من المؤلفين، نُبذت أعمالهم من قبل وأُلقيت في غياهب النسيان. فأولاً، كانت هناك حقيقة أن الأفلام الأمريكية منعت في فرنسا وهي تحت حكم حكومة فيشي وفي ظل الاحتلال الألماني، ومن ثم حين ظهرت من جديد بعد التحرير جاءت بقوة - وبتأثير عاطفي- كانت مفتقدة بالضرورة في البلدان الأنجلوسكسونية ذاتها. وثانياً، كانت هناك حركة مزدهرة للنوادي السينمائية تعزى جزئياً إلى الصلات الوثيقة الموجودة دائماً في فرنسا بين السينما وأهل الفكر: ويشهد على هذا المثال جان كوكتو أو أندريه مالرو. وارتبطت حركة النوادي السينمائية بسينماتيك باريس العظيم، الأثر الفني لهنري لانجلوا، المؤلف الكبير كما وصفه جان لوك جودار. وكانت سياسة "السينماتيك" (مكتبة الأفلام) هي عرض العدد الأقصى من الأفلام لإعادة النظر في إنتاج الماضي وتقدير الثقافة التي تعمل على ازدهار سينما المستقبل. وقدم "السينماتيك" لعشاق السينما الفرنسيين فهماً لا نظير له لأبعاد هوليوود التاريخية والسير المهنية للمخرجين المتميزين.

نشأت نظرية المؤلف على الأصح بشكل عشوائي؛ ولم تُفصل على الإطلاق بمصطلحات مبرمجة، في بيان رسمي أو بيان جماعي. ونتيجة لهذا، فُسرت وطُبقت على اتجاهات عريضة؛ وطور نقاد مختلفون مناهج مختلفة إلى حد ما داخل نطاق إطار رخو من المواقف المشتركة. هذه الرخاوة وهذا الإسهاب في النظرية سمحا بترسيخ أشكال فظيعة من سوء الفهم، وخاصة بين النقاد في بريطانيا والولايات المتحدة. والجهل تضاعف بمسحة من العداء للأفكار الأجنبية وميل للتقليد الساخر والكاريكاتور. ومع ذلك، أصبحت خصوبة مقارنة المؤلف هائلة، حيث أحدثت تقدماً حتى في المنطقة المعارضة. فمثلاً، أظهر استفتاء عفوي وضئيل القيمة بين نقاد بريطانيين،

أُرشدوا إلى الاشتراك فى مشاهدة عروض استعادية لـدون سجيل فى نادى السينما القومى National Film Theatre أن المخرجين الأشد نبلاً للإعجاب، من بين المخرجين الأمريكيين، هم مجموعة تضم بد بويتشر، وصامويل فوللر، وهوارد هوكس وتأتى تلك المجموعة مباشرة بعد فورد، وهتشكوك، وويلز الذين احتلوا القمة فى الاستفتاء، متقدمين على بيللى وايلدر، وجوزيف فون ستيرنبرج، وبريستون سترجس.

ويدهى أن بعض المخرجين المتميزين يُقدِّرون دائماً باعتبارهم مخرجين بارزين: شارلى شابلن، چون فورد، أورسون ويلز. إن نظرية المؤلف لا تقيد نفسها بأن تتأدى بالمخرج باعتباره المؤلف الأساسى لفيلم. وهى تتضمن عملية حل للشفرة ؛ وتظهر مخرجين لم يرههم أحد من قبل. ولسنوات، كان نموذج المؤلف فى السينما هو ذلك النموذج الخاص بالمخرج الأوروبى، ذى الطموحات الفنية غير المقيدة والمتحكم تماماً فى أفلامه. وظل هذا النموذج يراوح مكانه، ويقع خلف التمييز الوجودى existential بين الأفلام الفنية والأفلام الشعبية. والمخرجون الذين بنوا شهرتهم فى أوروبا نُبذوا بعد عبورهم الأطلنطى، وأصبحوا مجهولين. وكان هيتشكوك الأمريكى يقابل على نحو سلبى بهيتشكوك الإنجليزى، ورينوار الأمريكى يقابل على نحو سلبى برينوار الفرنسى، وكذلك الحال مع فريتز لانج الأمريكى وفريتز لانج الألمانى. وقد أدت نظرية المؤلف إلى إعادة تقييم السير المهنية الثانية فى هوليوود لهؤلاء المخرجين ولـمخرجين أوروبيين آخرين ؛ وبدونها فإن روائع مثل «شارع العاهرات» Scarlet Street أو «دوار» Vertigo قد لا تفهم مطلقاً. وبالعكس، أصبحت نظرية المؤلف نزاعة إلى الشك حين قدمت مخرجاً أمريكياً أصبح خلاصه فى النفى داخل أوروبا. ومن الصعب أن نجادل الآن بأن فيلم «القوة العمياء» Brute Force لم يتفوق عليه فيلم آخر لـچول داسان، أو أن فيلم «العساس» Prowler مثلاً، وهو أحدث أفلام جوزيف لوزى، فيلم ممتاز بصورة واضحة.

فى الوقت المناسب، وبسبب الإسهاب فى النظرية الأصلية نشأت مدرستان فكريتان رئيسيتان بين نقاد المؤلف: هؤلاء الذين أصرّوا على كشف لب من المعانى والموضوعات الفكرية، وأولئك الذين شددوا على الأسلوب والإخراج (الميزانسين) وهناك

فارق مهم هنا، سوف أعود إليه فيما بعد. ويتضمن عمل المؤلف بعداً دلاليًا، وهو ليس شكلياً بصورة نقية ؛ بينما عمل المخرج، من ناحية أخرى، لا يتجاوز عالم الأداء، وتحويل نص موجود من قبل: سيناريو، كتاب أو مسرحية إلى مركب خاص من الشفرات وسبل التعبير السينمائية. وكما سوف نرى، فإن المعنى الخاص بأفلام مؤلف ينشأ بَعْدِيًا posterior ؛ بينما المعنى - الدلالي، وليس بالأحرى الأسلوبى أو التعبيري- الخاص بأفلام مخرج a metteur en scène يوجد قَبْلِيًا a priori. وبديهى أنه فى حالات عينية لا يكون هذا الفرق محددًا دائماً. وهناك جدال حول ما إذا كان ينبغي اعتبار بعض المخرجين directors مؤلفين auteurs أم مخرجين metteurs en scène (حرفياً منظمو مشاهد - م). وعلى سبيل المثال، ومع أنه من الممكن عمل إسنادات حدسية، إلا أنه توجد بالفعل تقديرات مقنعة حتى الآن فيما يتعلق بـ راول وولش أو وليم وايلر كمؤلفين، إذا أخذنا مخرجين مختلفين جداً. وربما تختلف الآراء حول دون سيجيل أو چورچ كيكور. وبسبب صعوبة تثبيت الفارق فى هذه الحالات العينية، والذي يصبح فى أغلب الأحوال غائماً ؛ يميل بعض النقاد الفرنسيين، حقاً، إلى تقدير منظم المشاهد (المخرج) the metteur en scène قبل المؤلف the auteur. وانبثقت نزعة ماكماهونية، بجماعتها المعجبين بوولش، ولانج، ولوزى، وبريمنجر، وبافتنانها بالعنف وبالنص ردىء السمعة : " شارلتون هيستون هو حقيقة مقررة فى السينما ". وبدأ ما أسماه أندريه بازان "العبادات الجمالية للشخصية" فى التشكل. وهُلِّلَ لمخرجين ثانويين قبل أن تحدد هويتهم ويعرفوا بأى معنى فعلى.

ومع ذلك بقيت نظرية المؤلف حية رغم كل الفورات النقدية الهذيانة التى ولدتها. وبقيت لأنها لا يمكن الاستغناء عنها. وقد لخص جيفرى نويل - سميث نظرية المؤلف كما تطرح الآن فى الأحوال العادية "

" إحدى النتائج الطبيعية الجوهرية للنظرية، وكما طورت، هى اكتشاف أن السمات المحددة فى عمل مؤلف ليست بالضرورة تلك السمات التى تعد وبسهولة السمات الأشد وضوحاً. ومن ثم يصبح هدف النقد كشف النقاب عن ما وراء التباينات

السطحية فى مادة العمل والتعامل مع لب صلب من الموضوعات الأساسية والمبهمة غالباً. والنموذج الذى تشكله هذه الموضوعات ... هو ما يعطى لعمل مؤلف بنيته الخاصة، وكلاهما يحدده داخلياً، ويميز جسد عمل عن جسد عمل آخر".

هذه " المقاربة البنيوية "، كما يسميها نويل - سميث، هى ما لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة للناقد .

وحالة الاختبار لنظرية المؤلف توفرها أعمال هوارد هوكس. فلماذا هوكس، وليس، مثلاً، فرانك بورزاج أو كنج فيدور؟ - أولاً، لأن هوكس مخرج عمل لسنوات داخل نطاق نظام هوليوود. وفيلمه الأول، « الطريق إلى المجد » Road to Glory، صنع عام ١٩٢٦ . ومع ذلك، فعلى امتداد سيرته المهنية الطويلة نال مرة واحدة فقط استحساناً نقدياً عاماً من أجل فيلمه « الرقيب يورك » Sergeant York الذى يجرى فى زمن الحرب، والذى يكشف فحص أدق له عن أنه فيلم شاذ وغير قياسى بالنسبة للجسد الأساسى لأفلام هوكس. وثانياً، لأن هوكس اشتغل فى كل الأنواع تقريباً. فقد صنع أفلام غرب (ريو براقو)، وأفلام عصابات (الوجه ذو الندبة) وأفلام حرب (السلح الجوى)، وأفلام إثارة (النوم العميق) وأفلام خيال علمى (الشيء من عالم آخر The Thing From Another World)، وأفلاماً موسيقية (السادة يفضلون الشقراوات)، وأفلاماً كوميدية (طفل ناشئ)، وحتى ملاحم توراتية (أرض الفراعنة Land of Pharaohs). ومع ذلك فكل هذه الأفلام (وربما فيما عدا «أرض الفراعنة» الذى لم يكن هو نفسه راضياً عنه) تظهر الهموم الفكرية ذاتها، والموضوعات والأحداث المتكررة ذاتها، والأسلوب والإيقاع البصرى ذاتهما. وبذات الطريقة التى بنى بها رولان بارت نوعاً من البشر هو الإنسان المسمى Homo racinianus يستطيع الناقد بناء إنسان هوكسى (نسبة إلى هوكس - م) مزود بكل القيم الهوكسية فى العالم الهوكسى الإشكالى.

أنجز هوكس هذا باختزال الأنواع إلى نموذجين أساسيين : دراما المغامرة، والكوميديا المجنونة Crazy Comedy . وهذا النموذجان يعبران عن وجهات النظر العكسية تجاه العالم، وعن القطبين الموجب والسالب فى الرؤية الهوكسية. ويقف

هوكس معارضاً، من ناحية، لـجون فورد، ومن ناحية أخرى، لـيد بويتشر. وكل أولئك المخرجين مهمومون بمسألة البطولة. وبالنسبة للبطل، كفرد، يعد الموت قيداً مطلقاً لا يمكن التغلب عليه : إنه يجعل الحياة، التي تسبقه بلا معنى، ولا معقولة. كيف، إذن، يمكن أن يوجد أى فعل فردى ذى معنى أثناء الحياة ؟ وكيف يمكن لأى فعل فردى أن يتضمن أى قيمة - تصبح بطولية- إذا لم يستطع أن يتضمن قيمة سامية، بسبب قيد الموت المخفّض للقيمة بصورة مطلقة ؟ ويجد جون فورد الإجابة على هذه الأسئلة بوضع وتعيين موقع الفرد داخل نطاق مجتمع وداخل نطاق تاريخ، وبالتحديد داخل نطاق تاريخ أمريكى. ويجد فورد قيماً سامية فى المهمة التاريخية لأمريكا كأمة، لـجلب الحضارة إلى أرض بدائية، والحدائق إلى البرية. وفى الوقت نفسه، يرى فورد أيضاً هذه القيم ذاتها كإشكالية، ويبدأ بمسألة حركة التاريخ الأمريكى ذاته. ويصر بويتشر، وعلى العكس من ذلك، على فردية راديكالية. "أنا لست معنياً بصنع أفلام حول مشاعر الجماهير. إننى مع الفرد". وهو يبحث عن القيم فى مواجهة الموت ذاته : الاستعارة المكنية هى دائماً تلك الاستعارة المتعلقة بالثور المصارع فى الساحة. والبطل ينضم لجماعة من الرفاق، ولكن ليس هناك إمكانية لجماعة متضامنة. ويقوم بطل بويتشر بتفكيك الجماعات والتجمعات الكبيرة من أى نوع إلى أفرادها المكونة لها، إلى حد أنه يواجه كل شخص وجهاً لوجه ؛ وتتطور الأفلام، حسب كلمات أندرو ساريس، إلى "ألعاب بوكر حرة، حيث كل شخصية تأخذ دورها بالخداع حول ما معها حتى اللحظة النهائية فى كشف الأوراق". وهوكس، على خلاف بويتشر، يبحث عن قيم سامية فيما وراء الفرد، فى التضامن مع آخرين. ولكنه، على خلاف فورد، لا يعطى لأبطاله أى بعد تاريخى، ولا أى مصير فى وقت محدد.

وبالنسبة لهوكس، العاطفة الإنسانية الأرقى هى الصداقة الحميمة بين جماعة كلها من الرجال، مغلقة على نفسها، ومكتفية بذاتها. وأبطال هوكس هم مربو ماشية، وصيادون لأسماك المارلين، وسائقون فى سباقات، وطيّارون، وصيادون للحيوانات الكبيرة، يعايشون الخطر، ويحيون بعيداً عن المجتمع، معزولون عنه بالفعل بحواجز طبيعية مثل غابة كثيفة، أو بحر، أو جليد أو صحراء. ومطاراتهم مكسوة بالضباب،

والراديو مدمر ؛ وعربة البريد أو سفينة البريد القادمة لن تصل قبل أسبوع. وتحافظ جماعة النخبة بصرامة على انغلاقها. ومن الضروري أن تمر باختبار للقدرة والشجاعة لكي تحوز القبول. وتأتي التوترات الداخلية داخل الجماعة فقط حين يترك عضو منها الآخرين يُقتلون (المنسوب السكير في " ريو براقو "، والطيار المذعور في «الملائكة فقط لها أجنحة») ويتحتم عليه فيما بعد أن يخلص نفسه من الخطيئة بفعل ما يتسم بشجاعة استثنائية، أو أحياناً حين تهدد " النزعة الفردية " المفرطة أكثر مما ينبغي بتمزيق الدائرة المتماسكة بشدة (التنافس بين السائقين في "الخط الأحمر رقم ٧٠٠"، والطيار المقاتل بين طاقم طيارى قاذفة القنابل في "السلاح الجوى"). وأمان الجماعة هو المطلوب الأول : « لديك فريق عمل مثير في الحيل البارة في الجو ، وإذا كان واحد منه بحالة غير جيدة فإن الفريق يكون حينئذ وبأكمله في وضع سيء. وإذا تخاذل واحد منه فسوف تصبح الجماعة كلها أمام موقف عصيب ». وأعضاء الجماعة مشدودون معاً بمجموعة طقوس (في فيلم «هاتاري» يجري تبادل للدم) ويعبرون عن أنفسهم على نحو أحادي المعنى بترديد أغنيات جماعية. وهناك مثال شهير على هذا في فيلم «ريو براقو». وفي فيلم «دورية الفجر» Dawn Patrol تمتد الصداقة الحميمة بين الطيارين بدرجة مساوية عبر خطوط العدو : طيار ألماني أسير يتقرر وضعه في المجموعة ويلتحق بالغناء الجماعي ؛ وفي فيلم «هاتاري!» يشترك صيادون من جنسيات مختلفة وفي أماكن مختلفة في الغناء عبر نظام الاتصال البيئي في السفينة.

يفتخر أبطال هوكس بمهاراتهم الاحترافية. ويتسألون : « إلى أي مدى يعد ملائماً ؟ من الأفضل أن يكون ملائماً ». ولا يتوقعون مدحاً نظير قيامهم بعملهم بصورة جيدة .. والحقيقة، لا شيء يقدم فيما عدا أن: "الأولاد أدوا كل شيء بطريقة صحيحة". وحين يموتون، يتركون خلفهم الأمتعة الشخصية الأضال قيمة فقط، وربما حفنة من الميداليات. وقد لخص هوكس ذاته هذه النظرة الكئيبة والفارغة للحياة :

" إنها مجرد قبول رصين بحقيقة. ففي فيلم «الملائكة فقط لها أجنحة»، وبعد موت جو، يقول كاري جرانت : "إنه لم يكن ملائماً بصورة كافية". حقاً، ذلك هو الشيء

الوحيد الذى يُبقى الناس أحياء، وهم مضطرون إلى أن يقولوا : "لم يكن چو ملائماً بصورة كافية، ونحن أفضل منه، ولهذا سوف نمضى قُدماً وننجز المهمة" . ويكتشفون أنه لا يوجد بينهم من هو أفضل من چو، ولكن آنئذ يكون ذلك بعد فوات الأوان، كما ترى ."

فى أفلام فورد، يُحتفل بالموت بطقوس دينية جنائزية، عن طريق صلاة مرتجلة، وبعض المقاطع الشعرية من نوع " هل سنجتمع عند النهر ؟ " - مدرجة داخل منظومة متنامية من الأعراف الشعائرية، بالإضافة إلى حفلة الزفاف، والرقص، والمواكب. ولكن هوكس يكتفى باستمرار روتين حياة الجماعة، روتين سمته البارزتان هما فقط "الخطر" (هاتارى !) و"اللهو". خطر يمنح الوجود لذاعة : " فى كل وقت تكون فيه أمام فعل حقيقى، تصبح من ثم أمام خطر. وربما يكون السؤال : هل أنت حى أو لا ؟ هو الدراما الأكبر التى نعانيها ". هذه العدمية، التى لا تعنى " الحياة " فيها أكثر من أن تكون أمام خطر فقد حياتك - خطر يُقحم على نحو غير مبرر تماماً - تزداد بالمفهوم الهوكسى لـ " اللهو " المتضمن. وكلمة " اللهو " تبرز باستمرار على نحو غير متوقع فى مقابلات وسيناريوهات هوكس. وهى تخفى يأسه.

حين يُسأل واحد من نخبة هوكس، ويكون ذلك عادة من جانب امرأة، عن سبب مخاطرته بحياته، فإنه يجيب : " ليس لدى مبرر يمكن أن يكون مفهوماً بأى معنى. وأنا أحمّن بأننا مجرد مجانين ". أو كما يلوم فيذرز كولورادو، على نحو تهكمى، فى فيلم «ريو براقو» : " ليس لديك حتى العذر الذى أُنذرع به. نحن جميعاً مجانين ". ولكن هوكس لا يعنى بالـ "جنون" اضطراب العقل: فلا توجد شخصية من شخصياته تشبه شخصية تركى فى فيلم " الرفقاء المخلصون " لبكنايه، أو شخصية بيلى فى فيلم أرثر بن «بندقية الأعسر». ولا يوجد ذلك الإحساس بعث الحياة الذى نجده أحياناً فى أفلام بويتشر: فالموت عند هوكس، وكما نفهمه، هو ببساطة حدث روتينى، وليس حدثاً بشعاً كما فى فيلم «ت الطويل»، أو فى فيلم «صعود وسقوط ليجز دياموند» The Rise and Fall of Legs Diamond، وبالنسبة لهوكس "الجنون" يتضمن اختلافاً، ومعنى خاصاً

بالعزلة عن العالم الاجتماعى اليومى، المعتاد وفى الوقت نفسه، يرى هوكس العالم المألوف كعالم "مجتون" وبمغزى جوهرى إلى حد كبير جداً، بسبب خلوه من أى معنى أو قيمة. "أنا أعنى أن لديهم ردود أفعال مجنونة - ولا أظن أنهم مجانين، وأعتقد أنهم طبيعيون - وطبقاً للعادات السيئة وقناعاتى خطأ أنه يتراءى لنا أنهم مجانين". ما هو الطبيعى، وما هو غير الطبيعى ؟ يدرك هوكس، على نحو جنينى، أن معظم رجال أبطاله، بعيداً عن تجسيدهم لقيم عقلية، هم فقط زمرة متضائلة من غريبى الأطوار. فـ "نوع رجال " هوكس لا مكان لهم فى العالم.

الأبطال الهوكسيون، الذين يُبعدون آخرين من جماعة نخبتهم الخاصة، هم أنفسهم مُبعدون عن المجتمع ومنفيون إلى الدغل الأفريقى أو إلى القطب الشمالى. والغريباء، الناس الآخرون عموماً، تراهم الجماعة كجماهير غير مميزة. دورها هو أن تحقّق فاعرة فاهها فى مآثر الأبطال، الذين يكرهونها فى الوقت ذاته. فالجماهير تتجمع لمشاهدة حسم النزاع فى فيلم «ريو براقو»، ولرؤية العربات وهى تدور بسرعة فى السباقات فى فيلم «زئير الجماهير» The Crow Roars. والهوة بين الغريب والأبطال تفوق العداوات بين النخبة : والدليل على ذلك فيلم «دورية الفجر» أو نيلس فى فيلم «إلدورادو». والجماهير التى خلعت عنها الصفة البشرية إلى أقصى درجة من بين كل الجماهير هى جماهير فيلم «أرض الفراعنة»، المستخدمة فى بناء الأهرامات. والفيلم كان فى الأصل سيدور حول العمال الصينيين الذى يبنون "مطاراً هائلاً"، للجيش الأمريكى، ولكن انتصار الثورة الصينية أجبر هوكس على تغيير خطته. ("فكرت حينئذ فى بناء الأهرامات ؛ وظننت أنها قصة من نفس النوع"). ولكن وجود الجماهير، الخاضعة بمجتمع خارجى، تهديد خفى دائم للنخبة الهوكسية، التى تقابل هذا التهديد بـ "اللهو". فالمواطنون العاديون يحوّلون فى الكوميديات المجنونة إلى أضحوكات كوميدية، ويُسخر منهم ويُعذّبون : الهدف الأشد وضوحاً هو مندوب شركة التأمين فى فيلم «فتاته فرايدى». ويصبح انتقام هوكس فى أغلب الأحوال مثيراً للاشمئزاز ومزوّعاً. وهو فى فيلم «الرقيب يورك» "لهو" بقتل ألمان ضرباً بالرصاص "كأنهم ديوك رومية"،

وفى فيلم «السلاح الجوى» " لهُو " بتفجير الأسطول اليابانى. كما أن تفجير الرجال السيئيين بالديناميت فى فيلم «ريو براقو» " كان مضحكاً جداً ". وعند هذه اللحظات تنقلب النخبة على العالم فى الخارج، وتنتهز الفرصة لتصبح وحشية ومدمرة.

وإلى جانب الضغط الخفى للجماهير من الخارج، توجد أيضاً قوة علنية مهددة : المرأة. الرجل " فريسة " المرأة. والنساء يُقبلن فى الجماعة الذكورية فقط بعد جدال شديد، وتودد طقسى طويل، وتقدم تدريجى نحو العرض، وإشعال وتبادل السجائر، ويشبتن أثناء ذلك أنهن جديرات بالدخول فيها. وهن يقمن بأعمال شجاعة غير مهمة. حتى وإن كن أننذ لسن أعضاء كاملات بالفعل. ويلخص حوار نموذجى وضعهن :

امراة : أنت تحبه، أليس كذلك ؟

رجل (مرتبك) : نعم ... أنا أضمن ذلك ...

امراة : كيف أستطيع أن أحبه مثلك ؟

رجل : عليك أن تنتظرى.

التيار الخفى الخاص باشتهاء المماثل لم يتبلور مطلقاً فى أفلام هوكس، وإن كان فى فيلم «السماء الضخمة» The Big Sky، على سبيل المثال، يجرى قريباً جداً من السطح. وقد وصف هو ذاته فيلم «فتاة فى كل ميناء» Agirl in Every Port بأنه " قصة حب بين رجلين ". والرجال عند هوكس متساوون، داخل الجماعة على الأقل، بينما توجد مطابقة واضحة بين النساء وعالم الحيوان، وهى أشد صراحة فى أفلام «طفل ناشئ»، و«السادة يفضلون الشقراوات»، و«هاتارى!». والرجل يجب أن يكافح للحفاظ على سيادته. والجدير بالملاحظة أيضاً أنه فى درامات المغامرة عند هوكس وحتى فى الكثير من كوميدياته، لا توجد حياة زوجية. والأبطال غالباً كانوا متزوجين، أو على الأقل ملتزمين على نحو حميمى تجاه امرأة لبعض الوقت فى الماضى البعيد، ولكنهم عانوا صدمة غير محددة، نتيجتها أنهم أصبحوا يرتابون فى النساء منذ ذلك الحين. وموقفهم هو " لا يلدغ المرء من جحر مرتين ". ويعد هذا متناقضاً مع أفلام فورد، التى

تحتوى دائماً تقريباً مشاهد عائلية. ولا تشكل المرأة عنده تهديداً لأبطاله، وتقع فى مكانها الاجتماعى المخصص لها كزوجة وأم، تربي الأطفال، وتطهو، وتخيظ الملابس ؛ حياة خدمة، وكدح وخضوع. وتكافأ على هذا بالنظر إليها نظرة عاطفية. بويتشر، من ناحية أخرى، ليس لديه مكاناً واضحاً للمرأة على الإطلاق ؛ فالنساء أشباح، يستثنى الحدث، وذرائع لأشكال السلوك عند الرجال، ولكن ليست لهن أهمية حقيقية فى حد ذاتهن: "المرأة، فى حد ذاتها، ليس لها أقل أهمية".

ينظر هوكس إلى الجماعة، المكونة كلها من الرجال وتعيش حياة مشتركة، على أنها شىء مطلق، ومن الواضح أنها انتكاسية جداً. وأبطاله الإسبرطيون، فى واقع الأمر، مقزّمون بقسوة. وهوكس كان يمكن أن يكون مخرجاً أصغر لو أنه كان غير متأثر بهذا، ولو أن دراماته الخاصة بالمغامرة كانت الخلاصة التامة لأعماله. ودعواه النهائية كمؤلف تكمن فى وجود الكوميديات المجنونة، جنباً إلى جنب الدرامات، وعكسها. وهناك موضوعان أساسيان، ونطاق من التوتر. الموضوع الأول هو فكرة التراجع regression : الارتداد إلى الطفولة، والصبيانية، كما فى فيلم «خداع» Monkey Business، أو ارتداد إلى الهمجية : والمثال على ذلك المنظر المتكرر للشخص البالغ الذى يكون على وشك أن تسلخ فروة رأسه على أيدى أطفال مطلبيين بالأصباغ فى فيلم «خداع» و«فدية الزعيم الأحمر» The Ransom of Red Chief. وببصيرة نافذة، أظهر رويين وود كيف ينبغى أن يُصنف فيلم «الوجه ذو الندبة» ضمن الكوميديات لا ضمن الدرامات : كامونت يُدرك كهمجى، أدنى من البشر، وشبيه بطفل. الموضوع الكوميدى الثانى هو فكرة عكس الجنس وعكس الدور. وفيلم «كنت عروساً لمحارب» هو المثال الأكثر تطرفاً على هذا. والكثير من كوميديات هوكس يتركز حول نساء مستبدات ورجال جبناء وطيعين، مثل فيلم «طفل ناشئ» و«الرياضة المفضلة للرجل» Man's Favorite Sport. وهناك مشاهد للإذلال الجنسى للرجال، مثل شد سروال المخبر الخاص سيئ الحظ فى فيلم «السادة يفضلون الشقراوات». وفى الفيلم ذاته، يُختزل الفريق الأولمبى الرياضى إلى أشياء بليدة على وزن أغنية رائعة

لجين راسيل ؛ وتجري السخرية من صيد حيوان كبير، مثل صيد السمك في فيلم «الرياضة المفضلة للرجل»، وتبرز على نحو غير متوقع، ومن جديد فكرة الصبيانية : "الصبي كان الشخص الأكثر نضجاً على ظهر السفينة، وفي ظني أنه كان كتلة من الضحك".

وبينما تظهر الدرامات سيادة الإنسان على الطبيعة، وعلى المرأة، وعلى الحيوانات وعلى الطفولي ؛ فإن الكوميديات تبين إذلاله، وتراجعها. ويصبح الأبطال ضحايا، والمجتمع، بدلاً من أن يكون مُبعداً ومحترقاً، يقاطع بتدفقات من مهزلة (فارس) سخيفة إلى حد فظيع. ويمكن الجدل حقاً بأن وجهة نظر هوكس، والعالم البديل الذي يبنيه في السينما، والكون الهوكسيّ المختلف ليسوا مصطبغين بمهارة عقلية خاصة أو بحنكة في أمور الحياة. وهذا لا يحط من قدر قوتهم. وقد لفت هوكس الانتباه، في البداية، بسبب النظر إليه بسذاجة على أنه مخرج أفلام حركة. ولكن، فيما بعد، اكتشف وأظهر المضمون الفكري الذي أوجزته. ووراء وحدات الأسلوب، ووحدات الدلالة التي ابتدعت لتبقى ؛ تُبَتُّ الأفلام بإحكام في طبقة موضوعية من المعاني، طبقة ذات مشترك دلالي حسب صياغة اللغوي الدنماركي هيلميسلي . وهكذا فإن قدرة التعبير الأسلوبية في أفلام هوكس أظهرت لا لتكون مجرد شيء طارئ، بل لتصبح مترسخة في الدلالة.

هناك شيء ما إضافي يحتاج إلى أن يقال حول الأساس النظري لنوع البيان التفسيري الخططي الذي أوجزته عن أعمال هوكس. فـ"المقاربة البنيوية" التي تشكل أساسه، وتحديد لب الموضوعات المتكررة لهما صلات واضحة بتطوير مناهج لدراسة الفولكلور والميثولوجيا (علم الأساطير). وفي كتابات أولريك وآخرين لوحظ أنه في الحكايات الشعبية المختلفة تعاود الموضوعات ذاتها الظهور المرة تلو الأخرى. ويصبح من الممكن بناء معجم من هذه الموضوعات. وقد أثبت بروب، في آخر الأمر، كيف يمكن أن تحلل دائرة كاملة من الحكايات الشعبية الروسية إلى تنويعات لمجموعة محدودة جداً من الموضوعات الأساسية (أو الانتقالات، كما سماها). والمبدأ الذي تقوم عليه الحكايات المختلفة المستقلة كان حكاية بدائية، نشأت منها كل التنويعات. وهناك نقطة

مهمة تحتاج إلى التحديد حول هذا النموذج من التحليل البنيوي. فثمة خطر، كما أشار ليفي شتراوس، هو أنه بمجرد ملاحظة ورسم خريطة للتشابهات بين كل النصوص التي درست (سواء أكانت حكايات جن روسية أم أفلاماً أمريكية) فإن هذه النصوص سوف تختزل إلى نص واحد مجرد وفقير. ويجب أن تكون هناك لحظة للتركيب ولحظة للتحليل. وإلا اعتبر المنهج شكلياً، لا بنيوياً بحق. والنقد البنيوي لا يمكن أن يركز على إدراك التشابهات والتكرارات (الحشو، في واقع الأمر) بل يجب أيضاً أن يشمل نظاماً للاختلافات والتقابلات. وبهذه الطريقة، يمكن دراسة النصوص ليس فقط في شمولها (ما هو الشيء المشترك بينها جميعاً؟)، ولكن أيضاً في تفرداها (ما الذي يميز كل منها عن الآخر؟). وهذا يعنى بطبيعة الحال أن معيار تحليل بنيوي لا يكمن في مجموعة المبادئ أو القواعد التقليدية في أعمال مخرج، حيث تُجمع التشابهات، بل في أفلام ربما تبدو لأول وهلة أعمالاً خارج المؤلف.

في أفلام هوارد هوكس يمكن ملاحظة سلسلة تقابلات نسقية قريبة جداً من السطح، في المقابلة بين درامات المغامرة والكوميديات المجنونة. وإذا أخذنا درامات المغامرة على حدة فربما تبدو أعمال هوكس رخوة، وتفتقر إلى الدينامية؛ ولكن فقط عندما ندرس الكوميديات المجنونة فإن أفلام هوكس تصبح ثرية، وتبدأ في أن تكون ذات قيمة: فبجانب كل بطل درامي ندرك شبحاً، مجرداً من السيادة، ومذلولاً، ومعكوساً. ومع مخرجين آخرين يكون نسق التقابلات أكثر تعقيداً بكثير: فبدلاً من وجود طيقتين عريضتين من الأفلام توجد سلاسل كاملة من التنويعات المتغيرة. وفي هذه الحالات، نحتاج إلى تحليل أدوار الشخصيات الرئيسية (أبطال الأفلام - م)، لا إلى تحليل العوالم التي يعملون فيها فحسب. وأبطال حكايات الجن أو الأساطير، كما أشار ليفي شتراوس، يمكن تفكيكهم إلى حزم من العناصر المتباينة، وإلى أزواج من التقابلات، وبالتالي فالفرق بين الأمير والفتاة - الأوزة يمكن اختزاله إلى زوجين متناقضين: أحدهما فرق طبيعي هو ذكر مقابل أنثى، والآخر فرق ثقافي هو الرفيع مقابل الوضع. ونستطيع أن نتابع نوع العملية ذاتها في دراسة الأفلام، ولو أننا - كما سوف نرى - سنجدها أكثر تعقيداً من حكايات الجن.

ومن المفيد علمياً أن ندرس، على سبيل المثال، ثلاثة أفلام لـجون فورد، وأن نقارن بين أبطالها : ويات إيرب فى فيلم «عزيرتى كليمنتين»، وإيثان إواردز فى فيلم «المستكشفون»، وتوم دونيفون فى فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى فالانس». وهم جميعاً يعملون داخل عالم فورد القابل للتمييز، وتحكمهم مجموعة من التقابلات، ولكن مواضعهم داخل ذلك العالم مختلفة جداً. وأزواج التقابلات الوثيقة الصلة بالموضوع تتداخل ؛ وتُدفع أزواج مختلفة إلى المقدمة فى أفلام مختلفة. وأزواج التقابلات الأكثر صلة هى الحديقة مقابل البرية، وشفرة المحراث مقابل حد السيف، والمستوطن مقابل المترحل، والأوروبى مقابل الهندى، والمتحضر مقابل الهمجى، والكتاب مقابل البندقية، والمتزوج مقابل الأعزب، والشرق مقابل الغرب. وهذه التناقضات يمكن تفكيكها أيضاً. فالشرق، مثلاً، يمكن تحديده إما بأنه بوسطن أو واشنطن، كما أنه فى فيلم «الهاتف الأخير» تفكك بوسطن ذاتها إلى نقائص للمهاجرين الأيرلنديين مقابل نادى بلايموث (بلايموث كلوب)، وهؤلاء هم أنفسهم حزم من عناصر متميزة كثيرة مثل السليتين مقابل الأنجلو ساكسون، والفقراء مقابل الأغنياء، والكاثوليك مقابل البروتستانت، والديمقراطيين مقابل الجمهوريين وهلم جراً. وقد يبدو للوهلة الأولى أن التقابلات المدرجة آنفاً تتداخل إلى حد أنها تصبح من الوجهة العملية مترادفة، ولكن الحالة ليست هكذا على الإطلاق. وكما سوف نرى، أصبح جانب من تطور سيرة فورد المهنية هو الانتقال من تطابق بين المتحضر إزاء الهمجى والأوروبى إزاء الهندى إلى فصله وعكسه، إلى حد أن الأوروبيين فى فيلم «خريف شيين» هم الهمجيون، والضحايا هم الأبطال.

التناقض الرئيسى فى أفلام فورد هو التناقض بين البرية والحديقة. وكما أوضح هنرى ناش سميث فى كتابه الرصين " الأرض البكر "، فالتباين بين صورة أمريكا كصحراء وصورتها كحديقة سيطر على الفكر والأدب الأمريكى، ويتكرر فى روايات لا تحصى، وفى كراسات دعائية، وفى أحاديث سياسية، وفى القصص الإخبارية فى الصحف. وهو يتبلور فى أفلام فورد فى عدد من الصور اللافتة للنظر. ويتضمن فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى فالانس» صورة لزهرة الصبار، تغلف التناقض بين الصحراء والحديقة، الذى يتخلل الفيلم بكامله. ويبارى هذه الصورة المشهد الشهير فى فيلم

«عزيزتى كليمنتين»، بعد ذهاب ويات إيرب إلى الحلاق (الذى يحول الأشعث إلى شخص متحضر)، وحيث يلاحظ عطر شجيرة صريحة الجدوى مرتين : عطر صناعي، وليس عطراً طبيعياً. هذه اللحظة تسجل نقطة تحول في انتقال ويات إيرب من راعى بقر متجول، بدوى، همجى، مصمم على الانتقام الشخصى، وأعزب إلى رجل متزوج، مستقر، ومتحضر، وإلى الشريف (العمدة) الذى يقيم العدل.

إيرب، فى فيلم «عزيزتى كليمنتين»، من الوجهة البنيوية، هو الشخصية الأكثر بساطة من بين الأبطال الثلاثة الذين ذكرتهم : وارتقاؤه انتقال غير معقد من الطبيعة إلى الثقافة. بينما إيثان إدواردز فى فيلم «المستكشفون» شخصية أكثر تعقيداً. ويجب أن يُعرَّف لا بتعبيرات الماضى مقابل المستقبل، أو البرية مقابل الحديقة، المتراكبة فى نفسه، بل فى علاقته بالبطلين الآخرين : سكار، الزعيم الهندى، وعائلة ساكنى المنطقة. وإيثان إدواردز، على خلاف إيرب، يظل رحلاً طوال الفيلم. وهو، فى بداية الفيلم، يمتطى حصاناً منطلقاً من الصحراء ليدخل منزلاً خشبياً ؛ وفى نهاية الفيلم، وبإيجاز تام، يترك المنزل ثانية ليعود إلى الصحراء، إلى التشرّد. وهو يشبه سكار من نواح عديدة ؛ فهو جوأل، همجى، وخارج على القانون : يسلم جزءاً من فروة رأس عدوه. ولكن بديهي أنه، مثل ساكنى المنطقة، وكأوروبى، العدو المهلك للهنود. وبالتالي فإدواردز غامض : حيث التناقضات تجتاح الهوية الشخصية للبطل ذاته. وتمزق التقابلات إدواردز إلى اثنين ؛ إنه بطل تراجيدى. وصاحبه مارتن باولى قادر، مع ذلك، على حل الازدواجية ؛ ففترة الترحال بالنسبة له مرحلة فحسب، تتضمن معنى باعتبارها تعويضاً للعائلة، ورابطة ضرورية بين وطنه القديم ووطنه الجديد.

ترحال إيفان إدواردز، مثله مثل ترحال كثير من أبطال فورد الآخرين، سعى، ويبحث. وهناك مجموعة من أفلام فورد مبنية حول موضوع البحث عن الأرض الموعودة، وهو إعادة تشريع أمريكية لسفر الخروج التوراتى، الرحلة من الصحراء إلى أرض اللبن والعسل، وأورشليم الجديدة. وهذا الموضوع مبنى على تضافر زوجين من التقابلات : البرية مقابل الحديقة والمترحل مقابل المستوطن، والزوج الأول يسبق الثانى

فى الزمن. وبالتالى، فى فيلم «سائق العيزبة» Wagonmaster، يعبر المورمونيون الصحراء بحثاً عن وطنهم الآتى ؛ وفى فيلمى «كم كان وادى أخضر» How Green Was My Valley و«الواشى» يودّ البطل عبور الأطلنطى إلى وطن آت فى الولايات المتحدة. ولكن، خلال سيرة فورد المهنية، يُعكس مكان الوطن فى الزمن. ففي فيلم «خريف شيين» يسافر الهنود بحثاً عن الوطن الذى كانوا يملكونه يوماً ما فى الماضى ؛ وفى فيلم «الرجل الهادئ» The Quiet Man، يعود الأمريكى شين ثورنتون إلى منزل أسلافه فى إيرلندا. ورحلة إيثن إدواردز نوع من المحاكاة الساخرة لهذه التيمة : هدفه من تأسيس وطن ليس هدفاً بناءً، بل هدفاً مدمراً، وهو العثور على سكار وجز فروة رأسه (إذلاله - م). ورغم ذلك يظل ثَقُلَ الفيلم موجهاً نحو المستقبل : سكار يحرق موطن المستوطنين، ولكنه يستبدل ونصبج واثقين من صحة كلمات مسز جورجيسين، زوجة ساكن المنطقة المجاورة حيث تقول : " يوماً ما سوف يصبح هذا البلد مكاناً جميلاً للعيش فيه". وسوف تتحول البرية، فى النهاية، إلى حديقة.

يتضمن فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى فالانس» كثيراً من التشابهات مع فيلم «المستكشفون». ويمكن أن نرصد منها ثلاثة تشابهات : البرية تصبح حديقة، ويقدم هذا بوضوح تام، لأن السيناتور ستودارت انتزع من واشنطنون الاعتماد المالى الضرورى لبناء سدّ، يروى الصحراء ويجلب أزهاراً حقيقية، لا أزهار صبار ؛ وتوم دونيفون يقتل ليبرتى فالانس كما يسلخ إيثن إدواردز فروة رأس سكار ؛ ويحرق منزل خشبى ويُسوَّى بالأرض. ولكن الاختلافات بين الفيلمين واضحة بدرجة مساوية : المنزل الخشبى يُحرق بعد موت ليبرتى فالانس، ويُدمر على يد دونيفون ذاته ؛ إنه وطنه الخاص. والحريق يحدد تحقق أنه لن يدخل الأرض الموعودة، وأنها لا تعنى شيئاً بالنسبة له ؛ وأنه حكم على نفسه بأن يكون شخصاً ينتمى إلى الماضى، وأنه بلا أهمية فى عالم المستقبل. وبقتله ليبرتى فالانس فإنه يكون قد دمر العالم الوحيد الذى يستطيع، هو نفسه، أن يحيا فيه، عالم البندقية لا عالم الكتاب ؛ ويبدو كما لو أن إيثن إدواردز قد أدرك أنه بسلخه لفروة رأس سكار كان ينتحر فى واقع الأمر. ويمكننا أن نذكر أيضاً أن المرأة التى أحبت دونيفون، فى فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى فالانس»،

تزوجت السيناتور ستودارت. وأن دونيفون حين دمر منزله الخشبي (كلماته الأخيرة قبل أن يفعل ذلك كانت : " الوطن، المنزل الجميل !") دمر أيضاً إمكانية الزواج.

ويمكن التعبير عن موضوعات فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى فالانس» بطريقة أخرى، فرانسوم ستودارت يمثل السلطة العاقلة - الشرعية، وتوم دونيفون يمثل السلطة الساحرة للجماهير (الكاريزمية). ودونيفون يتنازل عن سحره (كاريزمته) ويتركه، بحجة ما يعد ادعاءات زائفة، إلى ستودارت. وبهذه الطريقة تتجمع السلطة الكاريزمية والسلطة العاقلة - الشرعية فى شخص ستودارت، وبالتالي يضمن الاستقرار. فى فيلم «المستكشفون» لا يحدث هذا الانتقال، ويبقى نوعا السلطة منفصلين. وفى فيلم «عزيزتى كليمنتين» ينضمّان طبيعياً فى ويات إيرب، دون ضرورة لأى انتقال. وفى كثير من أفلام فورد الأخيرة - «الرجل الهادى»، «خريف شيين»، «حاجز دونوفان البحرى» Donovan's Reef - يجرى التشديد على سلطة تقليدية. وجزيرة إيلاكأوا فى فيلم «حاجز دونوفان البحرى» نوع من مثوى الشهداء للأبطال الذين لا وطن لهم فى فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى فالانس». وشخصية شيهيهوا فتاة دوك هوليداي فى فيلم «عزيزتى كليمنتين» تشق، فى الواقع، إلى شخصيتين : مس لافير، ومس ليلانى الأميرة الوطنية. إحداهما تمثل مسلية الصالون، والأخرى غير الأمريكية فى مقابل البوسطونيات المحترمات أميليا، سارة، ديدهام، وكليمنتين كارتر. وبمعنى واسع، يعد هذا جزءاً من اتجاه عام، يمكن اكتشافه فى أفلام فورد، ليعادل الأيرلنديين، بالهنود، والبولونيزيين كجماعات تقليدية، ملتصقة بالماضى، ومعارضة للمسيرة المتجهة نحو المستقبل الأمريكى، كما أصبحت فى الواقع، ولكن باستيعاب قيم المستقبل الأمريكى كما حلّم بها ذات يوم.

وقد يكون من الممكن، وليس لدى أنا شخصياً شك، التوسع فى دراسة السيرة المهنية لفورد، بتفصيل شديد جداً، عندما تتحدد بأزواج من التباينات والتشابهات، على الرغم من أن استحالة الاقتباس - كما يحدث دائماً فى نقد السينما - عائق خطير. ورأى الشخصى هو أن أعمال فورد أكثر ثراء من أعمال هوكس، وأن هذا يتكشف

بتحليل بنيوى : فثراء العلاقات المتغيرة بين التناقضات فى أعمال فورد هو الذى يجعله فناً عظيماً، وأبعد من كونه، وبوضوح، مؤلفاً لا جدال فيه. وعلاوة على ذلك، فإن نظرية المؤلف تمكنا من كشف مركب كامل من المعانى فى أفلام مثل فيلم «حاجز دونوفان البحرى»، الذى تلخصه قائمة أفلام حديثة كمجرد "زوج من رجال الأسطول، اختلعا بنفسيهما فى جزيرة سوٲ سى، وراحا يقضيان معظم وقتهما فى إثارة الضجيج". وبالمثل، تلقى نظرية المؤلف ضوءاً جديداً تماماً على فيلم مثل «أجنحة النسور» Wings of Eagles، الذى يدور، مثل فيلم «المستكشفون»، حول تناقض التسكع والتوطن، مع اختلاف هو أن البطل حين يذهب إلى الوطن، بعد طيران حول العالم، يتعثّر فى لعبة طفل، ويسقط على درجات السلم، ويُسَلِّ تماماً إلى درجة أنه لا يستطيع أن يحرك أى عضو من أعضائه على الإطلاق، حتى أصابع قدميه. وهذا هو الاختزال العبثى المروع للمستوطن.

ربما يكون صحيحاً القول بأن المؤلفين الأصغر هم من يمكن تعريفهم، حسب صياغة نويل سميٲ، بلب من موضوعات أساسية تظل ثابتة، دون تغير. أما المخرجون الكبار فيجب تعريفهم على أساس العلاقات المتغيرة، فى تفردهم وفى تماثلهم. وقد لاحظ رينوار ذات مرة أن مخرجاً يقضى عمره بالكامل فى صنع فيلم واحد ؛ وهذا الفيلم، الذى يُصبح تركيبه مهمة الناقد لا يشمل فقط السمات النموذجية لتنوعاته، التى تعتبر حشوه فحسب، بل يشمل أيضاً مبدأ التنوع الذى يحكمه، حيث إن بنيته الخفية هى التى تتجلى أو "تتسرب إلى السطح"، بتعبير ليقى شتراوس، "من خلال عملية التكرار". وهكذا يكون فيلم رينوار، فى الواقع، "نوعاً من مجموعة تباديل، وتكون التبديلتان الموضوعتان عند النهايتين البعيدتين فى علاقة متناسقة، وإن كانت معكوسة، بين كل منهما والأخرى". وفى الممارسة، لن نجد تناسقاً تاماً، وإن كانت بعض التناقضات، كما لاحظنا فى حالة فورد، تُعكس تماماً. وبدلاً من ذلك، سوف يكون هناك نوع من الالتواء داخل مجموعة التبادل، وداخل القالب، ونوع من الاستكشاف لاحتالات معينة، توضع من خلالها بعض التناقضات فى المقدمة، وتُنْبذ أو تُعكس، بينما تظل تناقضات أخرى راسخة وثابتة. والشئ المهم الذى يُؤكّد، مع ذلك، هو أن تحليل الجسد الكامل فقط هو ما يسمح بلحظة التركيب حين يعود الناقد إلى الفيلم المتميز.

ومن البديهي، أن المخرج ليست لديه سيطرة تامة على عمله ؛ وهذا يفسر السبب في تضمن نظرية المؤلف لنوع من حل الشفرات، وكشف المستور. وهناك قدر كبير من السمات في أفلام حلّت ويتعين صرف النظر عنها باعتبارها طلاسماً لا يمكن حل شفراتها بسبب " ضجيج " المنتج أو المصور، أو حتى الممثلين، ويحتاج هذا التصور لـ "الضجيج" إلى مزيد من التفصيل. إذ يقال غالباً إن أى فيلم هو نتاج عوامل مركبة، وإنه المجموع النهائي لعدد من الإسهامات المختلفة، وإن إسهام المخرج - " عامل الإخراج " إذا جاز التعبير - هو فقط واحد من هذه الإسهامات، وبرغم ذلك فربما يكون الإسهام الوحيد الذى يحمل معظم العبء. ولست بحاجة إلى تأكيد أن وجهة النظر هذه هى بالفعل وجهة النظر المناقضة لنظرية المؤلف، وأنها ليس لها أى علاقة بها على الإطلاق. فما تفعله نظرية المؤلف هو أن تأخذ مجموعة من الأفلام - أعمال مخرج واحد - وتحلل بنيتها. وكل شئ غير وثيق الصلة بهذا، وكل شئ غير مطابق لمقتضى الحال يعد، وعلى نحو منطقي، ثانوياً، وعارضاً، وينبغى طرحه جانباً. ومن الممكن، بطبيعة الحال، مقارنة أفلام بدراسة بعض سماتها الأخرى ؛ ونحن نستطيع أن نشاهد أفلاماً مصحوبين بالتقشف النقدي، كما يلح على ذلك أحياناً ثون ستيرنبرج، على اعتبار أنها مجرد عروض خفيفة (معدة للتسلية بالدرجة الأولى - م) أو مآدب مسرحية. وهذه النصوص المختلفة - تلك النصوص الخاصة بالمصور أو الممثلين - قد تفرض نفسها عن طريق الشهرة إلى درجة أن الأفلام تصبح طرساً (لوح تعاد الكتابة عليه بعد محو ما عليه من كتابة - م) يتعذر فك مغاليقه. وهذا لا يعنى، بالطبع، أنها أفلام تكف عن الاستمرار فى البقاء أو عن أن تستميلنا أو تبهجنا أو تخدعنا، وإنما يعنى ببساطة أنها أفلام لا سبيل إليها بالنسبة للنقد. وأتينا نستطيع فقط أن نسجل انطباعاتنا الخاطفة والذاتية عنها.

الأساطير، كما يشير ليثى شتراوس، توجد مستقلة عن الأسلوب، وعن نحو الجملة أو الصوت الموسيقى، وعن رخامة الصوت أو تنافر النغمات. وتؤدى الأسطورة وظيفتها "على مستوى عال بشكل خاص، حيث ينجح المعنى عملياً فى اقتلاعه من الأرضية اللغوية التى يحافظ على الدوران فوقها". وبعد إجراء جميع التغييرات الضرورية يصبح الأمر ذاته فيما يتعلق بفيلم المؤلف. "وحين ينقل مخطط أسطورى من

عشيرة ما إلى عشيرة أخرى، ويكون هناك اختلاف بينهما فى اللغة، وفى التنظيم الاجتماعى أو فى طريقة الحياة التى تجعل من الصعب التواصل مع المخطط، فأنئذ يبدأ المخطط فى أن يصبح فاقداً للخصوبة ومشوشاً. ويحدث نوع الإفكار والتشوش ذاتهما فى الاستوديو السينمائى، حين تسود صعوبات التواصل. ولكن برغم ذلك، يمكن للفيلم أن يدرك، حتى لو كان عجالة مصنوعة فى أسبوعين وبدون ممثلين أو أطقم عمل يحبهم أو يحبها المخرج، ومع منتج متطفل، وحتى وربما مع مقص رقيب يقص مشاهد حيوية. ويبدو الأمر كأن فيلماً ما هو تأليف موسيقى وليس أداء موسيقياً، وفى حين أن التأليف الموسيقى قبلى a Priori (مثل السيناريو)، فإن فيلم المؤلف يُبنى بعدئذ a posteriori. ولنتخيل الوضع، إذا اضطر الناقد إلى بناء تركيب موسيقى من عدد من صيغه المتشظية والمشوهة، والمصحوبة كلها بمقاطع مرتجلة أو مقاطع مفقودة.

* * *

السينما، مثل كل الفنون الأخرى، تتضمن جانب تأليف وجانب أداء. فهناك، من ناحية القصة الأصلية، أو الرواية أو المسرحية الأصلية، وسيناريو التصوير أو السيناريو الأصى. ورغم ذلك قام هيتشكوك وأيزنشتاين برسم مشاهد مقدماً فى شكل شريط كرتون. وهناك، من ناحية أخرى، المستويات المختلفة فى التنفيذ : التمثيل، والتصوير، والتوليف. ووضع المخرج هو وضع متغير وغامض؛ فهو يشكل، على السواء، رابطة بين التصميم والأداء، كما يمكن أن يقود أو يشارك فى كليهما. والمخرجون على اختلافهم يميلون، بالطبع، إلى أشكال مختلفة من الإخراج. ويعزى هذا جزئياً إلى خلفياتهم : فمثلاً، مانكيفتش وفولر بدأ ككاتبى سيناريو ؛ وسيرك بدأ كمصمم مناظر، وكيكور كمخرج مسرحى، وسيجيل كمولّف (مونتير) ومدير مونتاج ؛ وشابلن كممثل ؛ وكين وكوبريك كمصورين سينمائيين. كما يعتمد ذلك جزئياً أيضاً على معاونيهم : كيكور تأثر فى تصميم الألوان بهويننجين - هين Hoyningen-Huene لأنه يحترم رأيه. ومعظم المخرجين، داخل نطاق قيود، يستطيعون اختيار من يعملون معهم.

ما توضحه نظرية المؤلف أن المخرج ببساطة ليس تحت إمرة أداء نص موجود من قبل، وأنه ليس، ولا يحتاج إلى أن يكون، مجرد منظم مشاهد *metteur en scene* (فى الجزء الثانى من هذا الكتاب يجرى نقاش وتوضيح فى أماكن كثيرة لهذا المصطلح الملتبس الذى ترجم ربما خطأ وبصورة قطعية إلى "مخرج" منذ زمن طويل وأصبح هذا الخطأ شائعاً، وقد تكون صيغة "منظم مشاهد" وصيغة "تنظيم المشاهد" هى الأقرب للصواب فى حالات كثيرة، باعتبار الأخيرة عملية من عمليات أخرى يقوم بها المخرج - م). وقد سئل دون سيجيل منذ وقت قريب فى مقابلة تليفزيونية عما أخذه من قصة هيمانجواى القصيرة فى فيلمه «القتلة» فأجاب بأن: " الشئ الوحيد الذى أخذه منها هو المادة الحفازة *catalyst*، حيث يُقتل رجل على يد شخص لا يحاول الهرب ". والكلمة التى اختارها سيجيل - المادة الحفازة - لا يمكن أن تفوقها كلمة أخرى. فالأحداث والوقائع المنفصلة فى السيناريو الأسمى أو الرواية الأصلية يمكن أن تؤدى عملها كمادة حفازة ؛ إنها العوامل التى تقدم إلى ذاكرة المؤلف (الواعية أو غير الواعية) وتتفاعل فيها مع الموضوعات والأفكار المميزة لعمله. فالمخرج لا يخضع نفسه لمؤلف آخر، ومصدره فقط هو نص مسبق يوفر له المواد الحفازة، والمشاهد التى تلتحم مع همومه الخاصة لتقديم عمل جديد بصورة جذرية، وبالتالي، فإن عملية الأداء الجلية، والمعالجة الخاصة بموضوع، يحجبان الإنتاج المستتر لنص جديد تماماً، هو إنتاج المخرج باعتباره مؤلفاً.

ومن الممكن بطبيعة الحال تقييم الأداءات على ذلك النحو، والاتفاق مع أندريه بازان على أن " هنرى الخامس " Henry V لأوليڤييه فيلم عظيم، وأداء عظيم، وترجمة لمسرحية شكسبير الأصلية إلى السينما. والمخرجون الكبار (يستخدم وولين هنا فى هذا الحكم المصطلح الفرنسى الإشكالى من جديد - م) لا ينبغى الانتقاص من قدرهم ببساطة بحجة أنهم ليسوا مؤلفين : ومنهم مثلاً، فينسنت مينيللى وستانلى دوين. والأكثر من ذلك، أن العملية ذاتها يمكن أن تحدث كما جرى فى التصوير الزيتى : فالمخرج يمكن ويعتمد أن يركز تماماً على الأبعاد الأسلوبية والتعبيرية فى السينما. ويقول، كما قال جوزيف فون ستيرنبرج عن فيلم «المغرب» إنه اختار عمداً قصة سخيفة

لدرجة أن الناس لن يذهلها اللعب بالضوء والظل في التصوير. وهناك بعض المشاهد الرائعة لبسبى بيركيلي Busby Berkeley خالية من أى شكل من الاعتماد على السيناريو: والحقيقة أنه في أغلب المرات، يعهد إلى مخرج آخر ما بمهمة اختيار الممثلين من خلال الحبكة والحوار. وفضلاً عن ذلك، ليس هناك شك في أن الأفلام الأعظم لن تكون ببساطة أفلام المؤلف بل أفلاماً رائعة على المستوى التعبيري والأسلوبى أيضاً : «صعود لولا» (ماكس أوفلس، ١٩٥٥- م)، «Shin Heike Monogatari قصة من شين هايك» (ميزوجوشى، ١٩٥٥- م)، «قواعد اللعبة» (چان رينوار، ١٩٣٩- م)، «La Signora di Tutti السيدة دى توتى» (ماكس أوفلس، ١٩٣٤- م)، «سانشو حاجب المحكمة» (ميزوجوشى، ١٩٥٤- م)، «العربة الذهبية» (چان رينوار، ١٩٥٣- م).

تتركنا نظرية المؤلف، كما تفعل كل نظرية، مع احتمالات وأسئلة. ونحن نحتاج إلى تطوير نظرية أبعد بكثير عن الأداء، وعن الأسلوبى، وعن نماذج اتصال متدرجة وليس عن نماذج تواصل مشفرة. ونحتاج إلى بحث وتحديد، وإلى أن نبني نقدياً أعمال عدد هائل من المخرجين ممن فهموا حتى الآن بصورة غير تامة. ونحتاج إلى بدء مهمة مقارنة مؤلف بمؤلف. وهناك عدد ما من المشكلات الخاصة البارزة : علاقة دونين وأرثر فريد، أفلام بويتشر خارج دائرة الرناؤن Ranaown، علاقة ويلز بتولاند Toland (و- ربما علاقته الأكثر أهمية- بوايلر) أفلام سيرك خارج دائرة الروس هانتر Ross Hunter، الهوية التامة لولش أو ويلمان، حل شفرة أنتونى مان. علاوة على انتفاء وجود مبرر لعدم تطبيق نظرية المؤلف على السينما الإنجليزية، التى ما تزال غير متبلورة بصورة تامة، وغير مصنفة، وغير مفهومة. ونحن لا نحتاج إلى كتابين أو ثلاثة عن هيتشكوك وفورد بل نحتاج إلى كتب كثيرة، كثيرة جداً. كما نحتاج أيضاً إلى مقارنات مع مؤلفين فى الفنون الأخرى : فورد مع فينمور كوبر Fennimore Cooper، مثلاً، أو هيتشكوك مع فوكنر. إن المهمة التى شرع نقاد " كراسات السينما " فى القيام بها ما تزال بعيدة عن لحظة اكتمالها.

*

سينما الشعر

بيير باولو بازوليني

موقف بازوليني يمضى فى اتجاه مختلف تماماً عن اتجاه كتابات ميتز الأولى، بتوجه أقل نحو تركيبية كبيرة فى قواعد السرد ويتوجه أكثر نحو منهجية لاكتشاف الاستراتيجيات الأسلوبية فى سينما الشعر. ويمكن الرجوع إلى قراءة نقدية جداً لاستراتيجية بازوليني فى مناقشة ستيفن هيث للسيمولوجيا وكتابات كريستيان ميتز فى مجلة "سكرين"^(١). وهيث منزعج على الأخص من أفكار بازوليني عن قوة التعبير، التى يبدو أنها تقوّض الحد الفاصل بين السينما والواقع: "السينما نظام علامات تتوافق سيميولوجيته مع سيميولوجيا محتملة لنظام علامات الواقع ذاته"^(٢). وهناك فرق بين معادلة السينما بالواقع (عن طريق "النسخ الآلى"، مثلاً) وتناغم نظم علاماتها الخاصة. ويتشبيهه السينما بالأحلام والذاكرة، يشير بازوليني إلى اتساع "الواقع" الذى يشير إليه. ويبدو، فى حقيقة الأمر، أنه يقترح اشتراك نموذج التواصل السينمائى فى خصائص مع العملية الأولية للوعى ومع "وحدة الذاكرة" أو مع قواعد علاقة داخل نظام بيئى^(٣).

(١) انظر: "Film / Cinetext / Text"، مجلة سكرين Screen، السنة الرابعة عشرة، العديدين الأول والثانى (ربيع وصيف ١٩٧٣). ويتابع هيث هذا المقال بمقاله "The Work of Christian Metz"، فى العدد الثالث من المجلة ذاتها والسنة نفسها (خريف ١٩٧٣).

(٢) انظر:

Pasolini on Pasolini, Oswald Stack, ed. Bloomington and London, Indiana Univ. Press, 1969.

(٣) من أجل تطوير أكثر تفصيلاً لما قد تشبهه استعارات بازوليني الدينية على أساس نظرية النظم انظر:

Steps to an Ecology of Mind, Gregory, Bateson (New York : Ballantine, 1972),

وعلى الأخص الفصل بعنوان "Form, Substance and Difference".

وهذا الشكل من التشابه داخل نطاق عمليات التواصل لا يحتاج إلى التفكير فيه باعتباره هوية الأشياء : فبازولينى لا يطوى السيميولوجيا بدرجة كبيرة جداً داخل شكل جديد من "احترام الواقع" عند بازان (الذى تصبح العلامة فيه متطابقة مع ما تشير إليه) عندما يقترح أن نموذج تواصلنا للسينما لا يمكن أن يركز على تلك الصيغة من السيميولوجيا المستمدة من علم اللغة البنىوى (والقائمة على السمات ذاتية الدلالة denotative والرقمية للغة)، بل يجب أن يركز على سيميولوجيا أكثر شمولاً بمعنى الكلمة وقابلة للمقارنة بنوع النظرية التى تصف التواصل القياسى والرقمى داخل نظام مفتوح.

*

[قرأ بييرباولو بازولينى هذا النص فى يوليو ١٩٦٥ فى مهرجان السينما الجديدة الأول فى بيزارو. والصيغة المنشورة هنا مأخوذة من الترجمة الفرنسية التى قامت بها مارين دى فيتيمو وچاك بونتييمب، والتى نشرت فى العدد ١٧١ من مجلة "كراسات السينما" عام ١٩٦٥].

أعتقد أنه من الآن فصاعداً لم يعد من الممكن أن نبدأ حديثاً عن السينما كلفة دون أن نأخذ فى الاعتبار على الأقل مصطلحات السيميولوجيا. والحقيقة أن المشكلة، إذا أراد المرء توضيحها باختصار، تظهر على النحو التالى: بينما تنشئ اللغات الأدبية إبداعاتها الشعرية على أساس أعرافى للغة أداتية instrumental، شائعة تماماً بين كل من يتكلمون، تبدو اللغات السينمائية غير مؤسسة على أى شىء مثل هذا. وفيما يتعلق بأساسها الفعلى، فهى لا تتضمن لغة، هدفها الأول، هو التواصل. وبالتالي تبدو اللغات الأدبية على الفور، وفى الممارسة، كشىء متميز عن الأداة الخالصة والبسيطة التى تحقق التواصل؛ فى حين أن التواصل عن طريق السينما يبدو اعتباطياً ومراوفاً، بدون ذلك الأساس الأداةى المستخدم بصورة طبيعية.

الناس يتواصلون بالكلمات، لا بالصور ؛ وهذا هو السبب فى ضرورة ظهور لغة خاصة للصور كتجريد خالص واصطناعى.

وإذا كان هذا الاستنتاج صحيحاً، كما ينبغى أن يكون، فإن السينما، من حيث الجوهر، لا يمكن أن توجد، أو أنها فى أقل تقدير قد تكون فقط مسخاً، وسلسلة من العلامات عديمة المعنى. وتتصور السيميولوجيا نظم علامات على نحو محايد : فهى تتحدث، مثلاً، عن " نظم علامات لغوية "، لأن هذه النظم موجودة ؛ ولكن ذلك فى واقع الأمر لا يستبعد بأى حال الإمكانية النظرية لنظم علامات أخرى، وعلى سبيل المثال نظام علامات بواسطة الإيماءات، المزيد منها يصبح مكملاً للغة اللفظية. والحقيقة، أن الكلمة (وهى علامة لغوية) إذا نطقت مصحوبة بتعبير وجه محدد فإنها تأخذ معنى محدداً، وإذا نطقت مصحوبة بتعبير آخر فإنها تأخذ معنى آخر، وربما حتى المعنى العكسى (خصوصاً إذا كان المتحدث من مدينة نابولى). والكلمة التى تتبعها إيماءة لها معنى ما، فإذا تبعها إيماءة مختلفة فإنها تعنى معنى آخر .. إلخ.

هذا النظام للعلامات عن طريق الإيماءات، الذى يرافق، فى الممارسة، نظام العلامات اللغوية بوصفه مكملاً له، يمكن عزله كنظام مستقل ليصبح موضع دراسة.

ويستطيع المرء حتى أن يفترض، مجرد افتراض، وجود نظام علامات فريد بالإيماءات كوسيلة فريدة للتواصل بالنسبة للإنسان (وبالجملة : الصم والبكم من أهل نابولى) : ومن ذلك النظام الافتراضى للعلامات البصرية تستمد اللغة أساس وجودها وإمكانية السماح بتكوين سلسلة من النماذج الأصلية بصورة طبيعية.

ومن البديهي أن هذا قد يظل لا أهمية له. لكن يجب علينا أن نضيف فوراً أن المتلقى المستهدف للمنتج السينمائى معتاد بصورة مساوية على واقع "مقروء" بصرياً، أى واقع يبقى على حوار مع الواقع المحيط به، والذى يستخدم بوصفه البيئة الخاصة بجماعة، يمكن تلمسها حتى فى التجلى الخالص والبسيط لسلوكها، وعاداتها، وواقع السير منفرداً فى الشارع، حتى وأذاننا مسدودة، يشكل حواراً مستمراً بيننا وبين بيئة تعبر عن نفسها بتوسط الصور التى تكونها : ملامح وجوه المارة، إيماءاتهم، علاماتهم،

أفعالهم، صمتهم، تعبيراتهم، استجاباتهم الجماعية (الناس التي تنتظر عند الضوء الأحمر لإشارات المرور، والحشد المتجمع حول حادث عابر في الشارع أو حول نصب أو مبنى تذكاري) ؛ علاوة على علامات المرور، ومؤشرات عقارب الساعة ولوحات تسجيل حركات المصاعد وملتقى الطرق الدائري الذي يتخذ فيه السير وجهة واحدة ضد اتجاه عقارب الساعة، كل تلك الأشياء في مجملها محملة بالمعاني وتعبّر عن "خطاب" أعجم بوجودها الفعلي.

ولكن هناك المزيد : عند الإنسان، يعبر عن عالم داخلي بصورة ذات معنى، سوف نفترض من ثم أنه يُعبّر عنها، وبالقياص، بالمصطلح " صور - علامات " .
وهذا العالم هو عالم الذاكرة والأحلام.

كل محاولة للتذكر هي سلسلة من " صور- علامات " ، أى أنها في المقام الأول مشهد سينمائي. (أين رأيت هذا الشخص ؟ انتظر ... أظن أنني رأيته في زاجورا - صورة زاجورا بنخيلها الأخضر وتربتها القرنفلية - ... السير مع عبد القادر ... - صورة عبد القادر والشخص محل التساؤل يسير خلف مخيم القاعدة الأمامية الفرنسية ... إلخ). وبالتالي، تكون كل الأحلام سلسلة من صور - علامات لها كل السمات المميزة للمشهد السينمائي : اللقطات القريبة، اللقطات البعيدة ... إلخ.

وباختصار، هناك عالم معقد كامل من الصور ذات المغزى - مكون من الكثير من الإيماءات ومن كل أنواع العلامات القادمة من البيئة، شأنه شأن الذكريات أو الأحلام - يفترض أنه الأساس " الأدوات " للتواصل السينمائي، ويسبق وجوده التواصل السينمائي.

وهنا، لابد أن نبدي على الفور ملاحظة هامشية : بينما تعتبر وسائل التواصل الشعري أو الفلسفي منجزة من قبل إلى أبعد حد، وتشكل بحق نظاماً معقداً من الوجهة التاريخية وصل إلى حالة النضج - فإن وسائل التواصل البصري، على مستوى اللغة السينمائية، تعتبر أعجمية، وغريزية. والحق أن الإيماءات، والواقع المحيط، هما إلى حد كبير مثل الأحلام وآليات الذاكرة، يعتبران نظاماً قبل إنساني بالفعل، أو على

الأقل على حدود الإنسانية - وهو على أى حال نظام قبل قواعدى وحتى قبل تشكلى (أى لم يتحدد شكله بعد - م). (الأحلام ظاهرة لا وعى، باعتبارها آليات مقوية للذاكرة؛ والإيماء علامة أساسية تماماً، .. إلخ).

الأداة اللغوية التى تؤسس بها السينما هى، إذن، أداة ذات نموذج لا عقلانى.
وهذا يفسر الطبيعة الفنية العميقة للسينما، كما يفسر أيضاً طبيعتها الواقعية بصورة مطلقة وحتمية، ودعونا نقول أيضاً يفسر مكانتها الموضوعية.

كل لغة تدون فى قاموس، غير كامل وإن كان مضبوطاً، ل نظام - علامة خاص ببيئتها وبلدها. ويشمل عمل الكاتب أخذ كلمات من هذا القاموس، كما تؤخذ أشياء مرتبة من صورة، واستخدامها بطريقة خاصة - خاصة بقدر ما تكون دالة فى الموقف التاريخى للكاتب وفى تاريخ هذه الكلمات ذاتها. وتكون النتيجة زيادة فى تاريخية الكلمة، أى فى نمو معناها. ولو أن عمل هذا الكاتب انتقل إلى الأجيال التالية فإن "استخدامه الخاص للكلمة" سوف يسجل فى القواميس المستقبلية كاستخدام محتمل آخر للكلمة.

إن تعبير، وابتكار الكاتب يضافان، بالتالى إلى التاريخية، أى إلى واقع اللغة : فهو يستخدم اللغة ويوظفها على السواء كنظام لغوى وكعرف ثقافى. ولكن هذا العمل يوصف، على النحو المحدد المعانى الكلمات كما يلى: إنه توسع جديد فى المعنى الخاص بعلامة، وجدت مصنفة فى القاموس، وجاهزة للاستخدام.

وبالمقابل، فعمل صانع الأفلام، رغم تشابهه من حيث الجوهر مع عمل الكاتب، فهو مع ذلك أكثر تعقيداً بكثير.

فلا يوجد بالفعل قاموس للصور. ولا توجد صور مُصنَّفة وجاهزة للاستخدام. وإذا رغبتنا، مصادفة، فى تخيل قاموس فإنه يتعين علينا تصور قاموس غير محدود، بالضبط مثل قاموس الكلمات المحتملة الذى يظل غير محدود.

ليس لدى المؤلف فى السينما قاموس بل احتمالات بغير حدود. وهو لا يأخذ
علاماته، وعلامات صورته من صورة ما أو حقيقة ما، بل من هوى، حيث يوجد فقط
تواصل ألى أو فنى فى حالة إمكانيه، ذات ظلال. وهكذا، يوصف عمل صانع الأفلام،
وعلى النحو المحدد لمعانى الكلمات، بأنه ليس عملاً واحداً بل عملين. إذ يتوجب عليه
أولاً أن يستمد الصورة - العلامة من هوى، ويجعلها محتملة وينظر إليها باعتبارها
مصنفة فى قاموس لـ الصور - العلامات (الإيماءات، البيئة، الأحلام، الذاكرة) ؛
ثم يتوجب عليه بعدئذ أن ينجز العمل الفعلى للكاتب، أى أن يثرى هذه الصورة -
العلامة ذات الشكل الخارجى بتعبيره الذاتى. وبينما يعدّ عمل الكاتب اكتشافاً جمالياً،
فإن عمل صانع الأفلام اكتشاف لغوى أولاً واكتشاف جمالى ثانياً.

صحيح أنه بعد نحو خمسين عاماً من السينما، ترسخ نوع ما من قاموس
سينمائى، أو بالأحرى عرف، لديه هذه الصفة الغريبة، وهو أسلوبى قبل أن يكون
قواعدياً.

ودعونا نتخيل عجالات قطار تدور بين سحب من البخار. هذه (الصورة - م)
ليست تركيباً، بل وحدة أسلوبية. وهذا يسمح لنا بافتراض أن السينما، انطلاقاً من
جميع الأدلة، لن تحقق مطلقاً معيارية قواعدية حقيقية تصبح خاصة بها، بل ستحقق،
إذا جاز القول، قواعد أسلوبية، فى كل مرة يصنع فيها صانع أفلام فيلماً، يتعين عليه
أن يكرر العملية المزدوجة التى تحدثت عنها ؛ وأن يكتفى، كقاعدة، بكمية معينة غير
محسوبة من وسائل التعبير، المولدة كوحدات أسلوبية، والتى تصبح تراكيباً.

وبالتعويض عن ذلك، لا يتعين على صانع الأفلام أن يتعامل مع عرف أسلوبى
عمره قرون، بل يتعامل مع عرف عمره فقط عقود من الزمان : وهو عملياً ليس لديه
تقاليد يتعين عليه أن ينقضها، معرضاً نفسه بذلك لخطر فضيحة بالغة. و"إسهامه
التاريخى" فى الصورة - العلامة يُستحضر بـ صورة - علامة قصيرة الأجل جداً.

وربما، لهذا السبب، يوجد الشعور بهشاشة السينما : فعلاماتها القواعدية جزء
من عالم يستنزف زمانياً فى كل مرة. فملابس "الثلاثينيات" وعربات "الأربعينيات" .. إلخ

هى " أشياء " كثيرة جداً، بلا دراسة أو تحليل لأصولها وتاريخها، أو على الأقل أن دراسة أو تحليل أصولها وتاريخها يوجد فقط متوافقاً مع نظام كلمات.

ومعنى الكلمات يلائم التطور، الذى يوجّه طراز الملابس الإبداعى أو تصميم العربات. والأشياء، بدورها، غير قابلة للاختراق : ولا تسمح بتعديل وتقول بنفسها فقط ما هى عليه فى تلك اللحظة. والقاموس المتخيل الذى يصنّفها فيه صانع الفيلم، فى سياق المرحلة الأولى من عمله، ليس كافياً لإعطائها خلفية تاريخية، ذات مغزى بالنسبة لكل شىء، الآن وإلى الأبد. وهكذا يلاحظ المرء حتمية معينة فى الشىء الذى يصبح صورة سينمائية. ومن الطبيعى أن هذا ينبغى أن يكون كذلك، لأن الكلمة (العلامة اللغوية) التى يستخدمها الكاتب غنية بتاريخ ثقافى، شعبى وقواعدى كامل، بينما صانع الفيلم الذى يستخدم صورة - علامة يعزلها تماماً، فى تلك اللحظة نفسها، عن الهوى الصامت للأشياء - بالرجوع إلى القاموس الافتراضى لمجتمع يتواصل بواسطة الصور.

وبكلمات أكثر دقة : إذا كانت الصور أو الصور- العلامات غير مصنّفة فى قاموس، وإذا كانت غير منظمة بقواعد، فإنها تشكل، رغم ذلك، تراثاً مشتركاً. وقد رأينا جميعاً وبأنفسنا القاطرة، محل تساؤلنا، بعجلاتها وقضيب دفعها. وهى تنتمى إلى ذاكرتنا البصرية وإلى أحلامنا. وإذا رأيناها فى الواقع، فإنها " تروى لنا شيئاً ما " .. وظهورها فى أرض صحراوية يروى لنا، مثلاً، إلى أى مدى يعتبر عمل الإنسان مثيراً للمشاعر، وإلى أى مدى تعتبر قوة المجتمع الصناعى عظيمة - ومن ثم قوة الرأسمالية- فى أن تضيف بهذه الطريقة مساحات جديدة قابلة للاستغلال، كما أنها، فى الوقت ذاته، تروى للبعض منا أن المهندس إنسان يستخدم مواهبه، وهو رغم كل شىء، ينجز عمله بشرف، لمنفعة المجتمع الذى يصبح على ما هو عليه، حتى لو كان مستفيدوه يحدون هوياتهم به .. إلخ. والقاطرة شىء، وكرمز سينمائى محتمل، يمكن أن تروى كل هذا بالتواصل مباشرة معنا، أو بالتواصل على نحو غير مباشر - فيما يتعلق بالتراث البصرى المشترك- مع آخرين.

وهكذا، فالواقع إن " الأشياء العجما " لا تحيا : كل الأشياء تكون ذات معنى كاف بطبيعة الحال كى تصبح علامات رمزية. وهذا هو السبب فى أن عمل صانع الفيلم منطقى فى المرحلة الأولى. فهو يختار سلسلة من أشياء، أو أحداث، أو مناظر طبيعية أو أشخاص كتركيب (علامات للغة رمزية)، إذا كان لها تاريخ قواعدى فإنه يُمنح لها فى هذه اللحظة الدقيقة - كما فى نوع من حدث يُرتَّب بالاختيار وعن طريق المونتاج- ومع ذلك، فإنها تملك تاريخاً قبل قواعدى، وهو بالفعل تاريخ طويل وكثيف.

وخلاصة القول، كما تنسب فى أسلوب الشاعر، حقوق حرة إلى ما يعتبر قبل قواعدى فى العلامات المنطوقة، فإنه فى أسلوب صانع الفيلم، سوف تنسب حقوق حرة إلى ما هو قبل قواعدى فى الأشياء. وهذه طريقة أخرى لقول ما سبق أن قلته، وهو بالتحديد أن السينما ذات طبيعة فنية بسبب الصفة الأولية فى نماذجها الأصلية (أعنى، ومن جديد، الرصد المعتاد ومن ثم اللاوعى للبيئة، الإيماءات، الذاكرة، الأحلام) وبسبب التفوق الجوهرى للصفة قبل القواعدية للأشياء بوصفها رموزاً للغة البصرية.

ولابد أن نضيف أن صانع الفيلم، فى سياق عمله التمهيدى والجوهرى، وهو العمل المشكل لقاموس، لن يكون قادراً على جمع مصطلحات مجردة.

وربما يكون هذا هو الفرق الأساسى بين العمل فى الأدب والعمل فى السينما. فالميدان اللغوى والقواعدى لصانع الفيلم يُنشأ بالصور. والصور الآن هى دائماً صور عينية (وفقط يستطيع المرء أن يفهم الصور - الرموز عن طريق بصيرة تحتاج إلى آلاف السنين، حتى تمر بتطور شبيه بتطور الكلمات- أو على الأقل، أن تتجذر، وتتحدد على نحو أصيل، وتصبح مع الاستخدام مجردة). وهذا هو السبب فى أن السينما الآن لغة فنية لا لغة فلسفية. ويمكن أن تكون حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقى، ولكنها ليست تعبيراً مفاهيمياً مباشراً.

هذه هى الوسيلة الثالثة لإثبات الطبيعة الفنية العميقة للسينما، وتأكيد قوتها التعبيرية، وقدرتها على تجسيد الأحلام، أى على صفتها المجازية من حيث الجوهر.

وخلاصة القول، إن كل هذا ينبغي أن يوحى بأن لغة السينما هي جوهرياً " لغة الشعر".

على عكس ذلك تماماً، وتاريخياً، وفي الممارسة، وبعد عدة محاولات مجهضة، فالعرف السينمائي الذي تشكّل يبدو كأنه عرف " لغة النثر"، أو على الأقل، عرف "لغة النثر القصصى".

لكن في الواقع، وكما سنرى، فهذا النثر نثر متميز وغامض تماماً، بقدر عدم القدرة على التخلص من العنصر الأساسى اللاعقلانى فى السينما. والحقيقة أن السينما، فى اللحظة الفعلية، حين كانت تؤسس كـ" تقنية " جديدة أو " نوع " جديد من التعبير، كانت مطروحة أيضاً كتقنية جديدة أو نوع جديد لعرض يساعد على الهروب من الواقع، ويستفيد من عدد من المستهلكين، لم يتخيله أى وسيط آخر للتعبير. وهذا يعنى أن السينما خضعت لانتهاك، كان علاوة على ذلك وبالأحرى قابلاً للتنبؤ ولا يمكن تجنبه : كل شىء فيها والذي كان لا عقلانياً، وفنياً، وأولياً، وهمجياً حافظ على هذا الجانب من الوعى، وجرى استغلاله كعامل لا وعى خاص بالصدمة والسحر، وعلى أكتاف هذا المسخ المنوم بطبيعته، وهو ما كانت عليه السينما دائماً، أنشئ بسرعة عرف سردي كامل أجاز مقارنات نقدية، عديمة الجدوى على نحو مخيب للأمل، بالمرح والرواية. ولاشك فى أن هذا العرف السردى يُحيل بالقياس إلى لغة التواصل النثرية المكتوبة، ولكنه يشترك مع هذه اللغة فى جانب خارجى فقط : الأساليب التوضيحية والمنطقية - بينما يفتقر إلى أحد العناصر الأساسية والجهرية فى " لغة النثر " : وهو العنصر العقلانى. وهذا العرف السردى يعتمد على سينما غامضة وجينية، "سينما أدنى" تسترخى، انطلاقاً من الطبيعة الفعلية للسينما، خلف كل فيلم تجارى، حتى لو كان لطيفاً، وحتى وعلى الأصح لو كان فيلماً ناضجاً اجتماعياً وجمالياً.

ومع ذلك - وكما سوف نرى لاحقاً- تبنت الأفلام الفنية ذاتها " لغة النثر " هذه كأنها لغتها الخاصة، وجُرد هذا العرف السردى من النبوة المعبرة، سواء كانت انطباعية أو تعبيرية. ولكن باستطاعة المرء أن يجزم بأن ذلك التقليد الخاص باللغة

السينمائية، الذى يتحدد تاريخه بدءاً من العقود الأخيرة، يتضمن ميلاً نحو المذهب الطبيعى والموضوعية. وثمة تناقض هنا، كاف بصورة عادية لفرض رصد دقيق لأسبابه ولتضميناته العميقة.

وللإيجاز، دعونا نقول إن النماذج الأصلية اللغوية للصور- العلامات هى صور الذاكرة والأحلام، أى صور التواصل مع النفس (والتواصل غير المباشر فقط مع الآخرين، بمعنى أن الصور التى لدى شخص آخر عن شىء ما، أحدث عنه، تشكل مرجعاً مشتركاً). هذه النماذج الأصلية بالتالى تمنح الصور- العلامات أساساً مباشراً لـ "الذاتية"، وهى الصفة المميزة للانتماء التام إلى الشعرية؛ ولهذا فإن هدف اللغة السينمائية ينبغى أن يكون ذاتياً وغنائياً lyrical بوضوح. ولكن الصور- العلامات، كما رأينا، لديها أيضاً نماذج أصلية أخرى : دمج الإيماءات فى اللغة اللفظية، وفى الفهم أيضاً، كما نراه مع علاماتها التى لها فقط قيمة الإشارات. وتلك النماذج الأصلية مختلفة بشدة عن نماذج الذاكرة والأحلام، وهى بالتحديد موضوعية إلى حدٍّ مؤلم، وتنتمى إلى نمط "التواصل مع الآخرين" المشترك بين الجميع، والعملى تماماً، ولهذا فإن الهدف الذى تضيفه على اللغة الخاصة بالصور- العلامات يكون بالأحرى إعلامياً بشكل صريح. وعلاوة على ذلك، فهو العمل الأولى لصانع الأفلام - أى اختيار صور- علامات من قاموس مشترك حقيقى ومؤسس مثل قاموس الكلمات. وبالتالي يحدث تدخل ذاتى أثره كما فعل تدخل المرحلة الأولية، بقدر ما يكون هذا الاختيار الأولى للصور الممكنة ذاتياً تماماً بالضرورة.

لكن هذا أيضاً يخضع لتناقض. فالتاريخ قصير الأمد للسينما (الذى يعزى إلى قيود التعبير المفروضة من جانب العدد الكبير جداً من مشاهدى السينما المستهدفين). أصبح هائلاً لدرجة أن النظم التى تحولت على الفور إلى تراكيب سينمائية - وتشكل بالتالى جزءاً من العرف اللغوى- تعتبر قليلة، وغير مصقولة من حيث الجوهر (تذكر مثال عجلات القاطرة: السلسلة اللانهائية من اللقطات القريبة كلها تشبه ذلك...). كل هذا يؤكد الصفة الأساسية، الموضوعية، الأعرافية للغة الصور- العلامات.

باختصار، السينما أو اللغة السينمائية ذات طبيعة مزدوجة. فهي في الوقت نفسه ذاتية جداً وموضوعية جداً (موضوعية لا تتجاوز، في نهاية الأمر، وظيفة النزعة الطبيعية). هذان الوجهان الأساسيان مرتبطان ببعضهما ارتباطاً محكماً، إلى درجة أنهما غير قابلين للفصل، حتى من أجل احتياجات تحليل ما. وظيفة الأدب هي أيضاً مزدوجة بطبيعة الحال : ولكن وجهيها قابلان للتمييز: فهناك " لغة شعر "، و " لغة نثر " متميزان إلى حد أنهما تعاقبيان ولهما تاريخان مختلفان.

بالكلمات، أستطيع المضي في عمليتين مختلفتين، وبالتالي أنتهي إما بـ " قصيدة " أو بـ " قصة ". أما بالصور، فإنني أستطيع فقط - على الأقل حتى الآن - أن أبدع سينما (صفتها الشعرية أو النثرية تقريباً مجرد مسألة فروق دقيقة تدرك بالكاد. وهذا بالنسبة للنظرية. أما في الممارسة، وكما رأينا، فقد شكّل بسرعة عرف لـ " لغة نثر سينمائي سردي ").

وهناك بالطبع حالات متطرفة، تكون فيها الصفة الشعرية للسينما واضحة تماماً. وفيلم «كلب أندلسي» The Andalusian Dog، مثلاً، ممثّل على نحو فاضح لرغبة في التعبير المجرد، ولكن لتحقيق ذلك تعيّن على بونويل اللجوء إلى كافة الوسائل الوصفية في السيريالية - ولابد أن يذكر المرء أن الفيلم، كمنتج سيريالي، فيلم من الطراز الأول. والقليل من الأعمال الأدبية أو لوحات التصوير الزيتي لهذه الحركة يمكن أن يُقارن به، وبقدر ما تُفسد صفته الشعرية بتضخم ساذج في المضمون ملائم لشعرية السيريالية، التي تسيء إلى النقاء التعبيري للكلمات أو الألوان. وعلى العكس من ذلك، فإن نقاء الصور السينمائية لم يعد يعوقه وإنما يمجدّه مضمون سيريالي، بسبب الطبيعة الفنية حقاً للأحلام وللذاكرة اللاواعية التي تكتشفها السيريالية في السينما ...

السينما، وكما قلت من قبل، بسبب افتقارها إلى قاموس مفاهيم، تعتبر مجازية على نحو مباشر. ومع ذلك، فكل استعارة مقصودة، على وجه الخصوص، تشمل حتماً شيئاً ما فجاً وتقاليداً : والدليل على ذلك : من يطيرون أسراباً من الحمام المستثار أو المسالم، يُفترض أنها تمثل عذاب شخصية ما أو بهجتها.

ومجمل القول إن الاستعارة ذات الفارق الدقيق الذى يكاد ألا يدرك، نادراً ما يمكن إدراكها، مثلما تدرك الهالة الشعرية الرقيقة التى تفصل، عن طريق همسة أو لمحة، لغة (الشاعر الإيطالى - م) ليوباردى فى قصيدته "إلى سيلفيا" عن اللغة البطيريركية الكلاسيكية المهجورة - هذه الاستعارة قد تكون غير محتملة فى السينما. فالاستعارة السينمائية الأكثر شعرية والممكنة هى دائماً الاستعارة المقيدة بشدة بالطبيعة الأخرى للسينما، وهى الطبيعة الصريحة جداً للنثر، التى تهيمن على العرف قصير الأجل لتاريخ السينما، وتمتد عبر عرف لغوى وحيد فى الأفلام الفنية وأفلام الهروب من الواقع والروائع وأفلام المغامرات على حد سواء.

ومع ذلك، فمفيل معظم السينما الحديثة - من روسيليني، مقارنة بسقراط، إلى "الموجة الجديدة"، وإلى إنتاج السنوات القليلة الأخيرة، وإنتاج الشهور القليلة الأخيرة (الذى يشمل، كما أعتقد، معظم الأفلام المقدمة فى مهرجان بيزارو!) هذا الميل هو باتجاه "سينما الشعر".

والسؤال الذى ينشأ بالتالى هو : كيف يمكن لـ " لغة الشعر " أن تُفسَّر نظرياً وعملياً فى السينما ؟ وأود الإجابة عن هذا السؤال بتخطى الحقل الضيق للسينما، وبتوسيع القضية والاستفادة من الخيار بين السينما والأدب، الذى يكفله لى وضعى الخاص. وبناء عليه، فإننى الآن سوف أحول السؤال إلى الصيغة التالية : هل " لغة الشعر " ممكنة فى السينما ؟ وداخل نطاق هذا السؤال : " هل تقنية الخطاب الحر غير المباشر ممكنة فى السينما ؟ " حقاً، سوف نرى لاحقاً كيف يُقَيَّد ميلاد تقليد تقنى لـ " لغة الشعر " بصيغة خاصة للخطاب السينمائى الحر غير المباشر. ولكن يتوجب علىّ أولاً أن أحدد ما أعنيه بـ " خطاب حر غير مباشر ".

إنه ببساطة على هذا النحو : المؤلف يتغلغل تماماً فى روح شخصياته، التى يتبنى منها بالتالى ليس فقط السيكلوجيا بل اللغة أيضاً.

والأمثلة على الخطاب الحر غير المباشر أصبحت عديدة فى الأدب. فدانتى يوظف نوعاً من الخطاب الحر غير المباشر حين يستخدم مصطلحات، على نحو يتسم

بالمحاكاة، يكاد المرء ألا يتصور أنها مألوفة لديه، تنتمي إلى قاموس الوسط الاجتماعى لشخصياته : تعبيرات من لغة وروايات غرام العصر المتملقة على لسانى باولو وفرانشيسكا، وكلمات فجّة على ألسنة متسكعى المدينة ... واستخدام الخطاب الحر غير المباشر اتسم بطبيعة الحال، فى البداية، بالنزعة الطبيعية، مثل ذلك الاستخدام - الشعري والخاص بالألفاظ المهجورة- فى فيرجا Verga، ثم تطور بعدئذ إلى أدب الشكّ المهوّل، وأعنى أدب القرن التاسع عشر، المكوّن أساساً من خطابات أُعيد إحيائها.

السمة المميزة لكل الخطابات التى أُعيد إحيائها هى أن المؤلف لا يستطيع أن يجردها من وعى اجتماعى محدد خاص بالبيئة التى يستدعيها : فالشرط الاجتماعى لشخصية ما يحدد لغتها (لغات متخصصة، لغة محلية، رطانة ' لغة جماعة معينة أو أهل مهنة ' لغة عامية).

ويجب أيضاً أن نميز المونولوج الداخلى عن الخطاب الحر غير المباشر: المونولوج الداخلى خطاب يعيد المؤلف إحياءه من خلال شخصية، هى فكرياً على الأقل من الطبقة ذاتها ومن الجيل ذاته. ولهذا فإن اللغة يمكن أن تكون هى ذاتها بالنسبة للشخصية والمؤلف، ورسم الشخصية السيكلوجى والموضوعى لا يعتبر فى هذه الحالة واقعاً خاصاً باللغة بل واقعاً خاصاً بالأسلوب. فى حين أن الخطاب الحر غير المباشر أكثر طبيعية، لأنه بالفعل خطاب مباشر بدون علامات اقتباس، ويتطلب بالتالى استخدام لغة الشخصية. وفى أدب برجوازى بلا وعى طبقي (أى، يوجد فيه تطابق بين كل البشر) يكون الخطاب الحر غير المباشر فى معظم الأحوال ذريعة. فالمؤلف ينشئ شخصية - تتحدث، إذا احتاج الأمر، لغة مبتدعة - تسمح له بالتعبير عن تفسير الخاص للعالم. وفى هذا الخطاب غير المباشر، الذى يكون لأسباب صحيحة أو فاسدة ذريعة فحسب، يستطيع المرء اكتشاف سرد مرصّع باقتباسات كثيرة من " لغة الشعر " .

فى السينما، يتوافق الخطاب المباشر مع اللقطة " الذاتية " . وفى الخطاب المباشر يتنحى المؤلف عن مكانه ويتيح للشخصية أن تتكلم، بعلامات اقتباس:

ويستمر قائلاً: ' تعالى الآن : وأنت ترى الظُّهر ملموساً بضوء الشمس، وعلى المنحدر يغطى قدم الليل مراکش فى ذلك الوقت ' .

بالخطاب المباشر يروى دانتى كلمات أستاذه، كما تنطق. وعندما يكتب كاتب سيناريو : كما تُرى بعيون أكَاتُون : « ستيللا تجرى فى قطعة الأرض المهجورة "أو بطريقة أخرى" لقطة قريبة لكابيريا وهى تدور فى المكان ؛ وترى، فى مكان أبعد، من خلال أشجار السنط، وبعض الشبان يرقصون، ويعزفون على آلات موسيقية ». فإنه يوجز المخطط لما سوف يصبح، من خلال التصوير وحتى بدرجة أكبر من خلال التأليف، "لقطات ذاتية".

ونحن لا نفتقر إلى "اللقطات الذاتية" الشهيرة، إذا كان ذلك فقط بسبب تطرفها : ولنتذكر، اللقطة " الذاتية " فى فيلم «مصاص الدماء» Vampire لداير، التى نرى فيها العالم كما تراه الجثة، وكما يمكن أن نراه إذا أُرقدت فى تابوت - أى منظوراً إليه من أسفل، وهى تُنقل.

وبالضبط كما لا يملك الكتّاب دائماً وعياً تقنياً دقيقاً بعملية كتلك العملية الخاصة بالخطاب الحر غير المباشر فإن المخرجين هم كذلك، وحتى الآن، يخلقون شروطاً أسلوبية لهذه العملية بغير وعى تاماً، أو بوعى تقريبي جداً.

الآن، ومع ذلك، من المؤكد أن خطاباً حرّاً غير مباشر محتمل فى السينما. ودعونا نسمى هذه العملية (التى عندما تقارن بنظيرتها الأدبية يمكن أن تكون أقل مرونة وتعقيداً بصورة مطلقة) " الذاتية الحرة غير المباشرة ". كما أننا مادماً قد أثبتنا فرقاً بين "الخطاب الحر غير المباشر" و"المونولوج الداخلى" فإنه سوف يتعين علينا فهم إلى أى من هذين المنهجين يكون "الخطاب الحر غير المباشر" أكثر قرباً إلى حد بعيد.

إنه لا يمكن حقاً أن يكون "مونولوجاً داخلياً" حيث لا تملك السينما القدرة على إضفاء الطابع الداخلى أو التجريد، التى تملكها الكلمة : إنه "مونولوج داخلى" بالصور، وذلك هو كل شئ. وبالتالي فإنه يفتقر إلى تجريد تام وإلى بعد نظرى، موجودين بوضوح فى المونولوج، الذى يعد عملاً مثيراً للذكريات أو العواطف ومدركاً. وهكذا فإن الافتقار إلى عامل ما (مفاهيم الأدب) يمنع "الذاتى الحر غير المباشر" من التتطابق التام مع ما يكون عليه المونولوج الحر غير المباشر فى الأدب. وأنا لست قادراً على

الاستشهاد بأية أمثلة على إضفاء الطابع الداخلى التام للمؤلف على شخصية ما فى تاريخ السينما حتى الستينيات: ولا أثق بأى فيلم كائن، يعد " ذاتياً حُرّاً غير مباشر " بصورة تامة، تُروى فيه القصة من خلال الشخصية، وبإضفاء طابع داخلى مطلق لنظام تلميحات ينتمى إلى المؤلف.

وإذا كان " الذاتى الحر غير المباشر " لا يتوافق تماماً مع " المونولوج الداخلى "، فإنه يتوافق حتى الآن بدرجة أقل مع "الخطاب الحر غير المباشر" الحقيقى.

حين يقوم كاتب " بإعادة إحياء خطاب " إحدى شخصياته، فإنه يغمس نفسه لا فى سيكولوجيته فقط، بل أيضاً فى لغته: ولهذا يكون "الخطاب الحر غير المباشر" متميزاً لغوياً دائماً عن لغة الكتاب.

وإذا كان قادراً على نسخ اللغات المختلفة للفتات الاجتماعية المختلفة، بإعادة إحيائها، فهذا يعزى إلى أنها موجودة. وكل واقع لغوى هو كل متكامل مكون من لغات مميزة ومتفاوتة اجتماعياً؛ والكاتب الذى يوظف الخطاب الحر غير المباشر يجب أن يكون واعياً بهذا قبل كل شئ: لأنه أحد أوجه الوعى الطبقي.

لكن، وكما رأينا، تعتبر " اللغة المؤسسية للسينما " افتراضية فحسب؛ أو إذا كانت موجودة، فإنها بلا حدود، ويجب على المؤلف أن يخلق دائماً قاموسه الخاص. ولكن، حتى هذا القاموس الخاص ينتهى إلى لغة عامة؛ بالنسبة لكل إنسان ذى عينين. وليست المسألة هنا متعلقة بأن نأخذ فى الاعتبار اللغات الخاصة، واللغات الثانوية، والطرانات، والتميزات الاجتماعية، لأنه إن كان أى منها موجوداً، فإنه غير مفهرس وغير مستخدم بالكامل.

من الواضح أن الـ " نظرة " التى يوجهها فلاح (والأدهى إذا كان قادماً من منطقة متخلفة) والتى يوجهها برجوازي مهذب إلى الشئ ذاته تتضمن واقعين مختلفين: لا يدرك الرجلان حقاً وفقط " سلسلتين " مختلفتين من الأشياء، ولكن الشئ ذاته يبدى "وجهين" مختلفين لـ "النظرتين". غير أن هذا (الوجه - م) أيضاً يكون استقراءياً فقط ويفلت من كل تشفير.

عملياً، إذن، وعلى مستوى لغوى مشترك ممكن قائم على هذه "النظرات"، يعد الاختلاف الذى يواجهه مخرج بينه وبين شخصيته اختلافاً سيكولوجياً واجتماعياً، ولكنه لا يعد اختلافاً لغوياً، يحول تماماً دون أى محاكاة طبيعية بين لغة صانع الفيلم واللغة، و" النظرة " الافتراضية الموجهة من آخر تجاه الواقع.

إذا تمثّل صانع الفيلم بشخصيته، وراح يروى من خلالها قصة، أو يمثل العالم، فإنه لن يستطيع اللجوء إلى تلك الوسيلة الهائلة للتمييز، وهى اللغة. فعمليته لا يمكن أن تكون لغوية، بل أسلوبية.

وعلاوة على ذلك، حتى الكاتب الذى يعيد إحياء خطاب شخصية ما، متطابقه معه اجتماعياً، لا يستطيع وصف سيكولوجيتها بسبب اللغة - التى تعتبر خاصة بها- بل بسبب الأسلوب، وعملياً بسبب مطالب محددة تنسب إلى " لغة الشعر".

ولهذا فالسمة المميزة الأساسية لـ "الذاتى الحر غير المباشر" ليست ذات طبيعة لغوية، بل ذات طبيعة أسلوبية. ويمكن تعريفه بأنه مونولوج داخلى بدون عنصره المفاهيمى والفلسفى، وهو يعد فى حد ذاته مجرداً.

وهذا يتضمن، نظرياً على الأقل، أن "الذاتى الحر غير المباشر" فى السينما مزود بإمكانية أسلوبية مرنة جداً ؛ بما أنه يُحرر الإمكانات التعبيرية المقيدة بأعراف السرد التقليدية، وينوع من الرجوع إلى أصولها، التى تمتد حتى إلى إعادة اكتشاف، بوسائل تقنية سينمائية، لخواصها الفنية الأصلية، الهمجية، غير القياسية، العدوانية، والحالة. إن "الذاتى الحر غير المباشر" هو الذى يرسخ العرف المحتمل لـ "لغة شعر تقنية" فى السينما.

ولتقديم أمثلة ملموسة على كل هذا، سوف يتعين على أن أجعل أنطونيونى، وبيرتولوتشى، وجودار يجتازون اختبار التحليل. (وإن كنت أستطيع أن أختار، أيضاً، مؤلفين من البرازيل مثل روشا، ومن تشيكوسلوفاكيا، وربما من بين عدد كبير من أولئك الممثلين فى بيزارو).

فيما يتعلق بأنطونيوني (فى فيلم "الصحراء الحمراء")، لا أود التوقف طويلاً أمام مواضع فى هذا الفيلم، وهى مواضع عديدة، يمكن إدراكها عموماً كمواضع شعرية. ومنها على سبيل المثال، هاتان الزهرتان البنفسجيتان أو هذه الزهرات الثلاث البنفسجية الموجودة فى مقدمة المنظر، خارج بؤرة العدسة (حيث تكون الصورة غائمة - م) فى اللقطة التى تدخل فيها الشخصيتان منزل العامل العصائى، والتى تظهر مجدداً، بعد ذلك بقليل، فى خلفية المنظر ولكنها لم تعد فى صورة غائمة بل فى صورة واضحة جداً حين عادا إلى الخارج. أو ما نراه فى موضع آخر هو مشهد الحلم الذى صور، بعد تنقيات كثيرة جداً للألوان، ببساطة بالغة وبواسطة ألوان التكنيكولور الأكثر طبيعية (اللتلميح، أو بتعبير أفضل: لإحياء فكرة الطفل - التى ترد إليه من المسلسلات الهزلية- عن الشيطان الرملية الاستوائية، وذلك من خلال " ذاتية حرة غير مباشرة "). أو ما نراه فى مشهد التحضير للرحلة البحرية إلى باتاجونيا : العمال الذين ينصتون، وتلك اللقطة القريبة المذهلة لعامل من إميليا، صادق بصورة لافتة للنظر، التى تليها لقطة بحركة عمودية مجنونة لآلة التصوير على امتداد سير كهربائى أزرق يقع على جدار مطلّى باللون الأبيض فى مستودع البضائع. كل هذه الأمثلة تقدم شهادة على قوة عميقة، وغامضة، وأحياناً متطرفة عن ما يضىء مخيلة أنطونيوني : فكرة الشكل.

ولكن، لكى أوضح أن أساس الفيلم، جوهرياً، هو نزعة شكلية فإننى أود فحص وجهين من عملية أسلوبية خاصة (وهو الشئ ذاته الذى سأفعله مع برتولوتشى وجودار) - وهى عملية ذات مغزى عميق جداً : ولحظتا هذه العملية هما : (١) المتابعة الدقيقة لوجهتى نظر مختلفتين بالكاد كل عن الأخرى، حول الشئ ذاته : أى تتابع لقطتين تؤطّران الجزء نفسه من الواقع، أولاً من قريب، ثم من جانب أبعد قليلاً ؛ أو بتعبير آخر : أولاً، وجهاً لوجه، وبعدئذ، بميل بسيط ؛ أو بتعبير آخر وأخير، وببساطة تامة، على الخط المستقيم ذاته ولكن بعدستين مختلفتين. ومن هنا ينشأ إلحاح يصبح استحوادياً، كأنه أسطورة الجمال الخالص للأشياء، الجمال المستقل بذاته والمعذب (٢) التقنية التى تتضمن شخصيات تدخل الصورة (الإطار) وتخرج منها، وبهذا يصبح المونتاج، بطريقة استحوادية أحياناً، تابعاً لسلسلة من

الصور - سوف أسميها إخبارية- تدخل فيها الشخصيات، وبذلك يبدو العالم كأنه منظم بأسطورة جمال تصويري خالص، تغزوه الشخصيات، وهذا حقيقي، ولكن حينما يكون خاضعاً لقاعدة هذا الجمال بدلاً من انتهاك حرمة وجوده.

القانون الداخلى للفيلم، وهو القانون الخاص بـ "ضبط الإطار الاستحواذى" يُظهر، بالتالى، وبوضوح تفوق نزعة شكلية كأسطورة محررة أخيراً ومن ثم شعرية (فى الحقيقة أن استخدامى لمصطلح نزعة شكلية لا يتضمن أى حكم قيمة، وأنا واع تماماً بأنه لا يوجد إلهام شكلى أصيل وحقيقى : شعر اللغة).

لكن كيف أصبح هذا التحرر ممكناً عند أنطونيونى ؟ ببساطة تامة بفضل خلق "ظرف أسلوبى" عن طريق " الذاتى الحر غير المباشر " الذى يتطابق مع الفيلم بكامله.

فى فيلم «الصحراء الحمراء» لم يعد أنطونيونى يطبق رؤيته الشكلية الخاصة للعالم، ويتلوّث بشع إلى حد ما كما فى أفلامه السابقة، على مضمون جذاب (مسألة عصاب الاغتراب) ؛ ولكنه ينظر للعالم بعيون بطلته العصابية، ويعيد إحياءه من خلال "نظرة" هذه المرأة (التي تكون فى هذا الوقت، وليس بسبب وجيهه، قد تخطت المرحلة الهادئة، وحاولت الانتحار) ويفضل هذه التقنية الأسلوبية، قدم لنا أنطونيونى فيلمه الأكثر أصالة. ونجح أخيراً فى تمثيل العالم، مرئياً من خلال عيونه الخاصة لأنه أخل، وبالكامل، رؤية امرأة مريضة للعالم محل رؤيته الخاصة، المؤلّهة بنزعة جمالية : وهو إحلال يبرره التماثل الممكن بين الرؤيتين. ولكن حتى إذا أدخل جزءاً ما من الاعتبارية فى هذا الإحلال، فلن يستطيع أحد الاعتراض على ذلك. ومن الواضح أن " الذاتى الحر غير المباشر " ذريعة يستخدمها أنطونيونى، ربما على نحو اعتباطى تماماً، للحصول على الحرية الشعرية الأعظم؛ حرية تماثل بدقة (وهذا هو السبب فى أنها مسكرة) الاعتبارية.

اللقطات الساكنة الاستحواذية هى أيضاً لقطات مميزة لفيلم بيرتولوتشى «قبل الثورة» Before the Revolution. ومع ذلك، فإن لها معنى مختلف عن معناها عند أنطونيونى. فالعالم المتجزئ، المحبوس فى الإطار (الكادر) والمتحول بواسطته إلى جزء

من الجمال المستقل بذاته والذي يشير فحسب إلى نفسه، لا يهم بيرتولوتشى كما يهم، فى المقابل، أنطونيونى. وشكلانية بيرتولوتشى تعتبر بصورة مطلقة تصويرية بدرجة أقل : إطاره لا يتدخل مجازياً فى الواقع، ويقسمه إلى أماكن كثيرة جداً ومستقلة على نحو غامض، مثل صور. بينما إطار بيرتولوتشى ملتصق بالواقع، طبقاً لمجموعة المبادئ الخاصة بسلوك واقعى محدد (وطبقاً لتقنية لغة شعرية، اتبعتها الأفلام الكلاسيكية من شارلى شابلن حتى بيرجمان) : سكون لقطة على جزء من الواقع (النهر، بارما، شوارع بارما .. إلخ) يكشف الموافقة على حب عميق ومربك لذلك الجزء من الواقع.

عملياً، تعتبر أسلوبية فيلم «قبل الثورة» بكاملها "ذاتية حرة غير مباشرة" طويلة، قائمة على الحالة الذهنية المهيمنة على الشخصية الرئيسية، العمة الشابة العصابية. وبينما يوجد، عند أنطونيونى، إحلال تام لرؤية المرأة المريضة محل رؤية المؤلف (ذات الشكلانية الحمأوية) فإن هذا الإحلال لا يحدث عند بيرتولوتشى. وما يوجد هو تلوث يجمع بين رؤية المرأة العصابية للعالم ورؤية المؤلف، وهما رؤيتان متشابهتان حتماً، لكن من الصعب فهمهما، لكونهما ممتزجتين بإحكام وتتضمنان الأسلوب ذاته.

لحظات التعبير الكثيفة فى الفيلم هى، بالضبط، لحظات "الإلاح" الخاصة بضبط الإطار وإيقاعات المونتاج، والتي تُشحن واقعيته البنيوية (المستمدة من الواقعية الجديدة عند روسيليني ومن الواقعية الأسطورية عند بعض الأساتذة الأصغر) على امتداد الدوام غير المؤلف للقطة أو إيقاع مونتاج، حتى يقصصها بنوع ما من فضيحة تقنية. ذلك الإلاح على التفاصيل، وبالأخص على تفاصيل معينة فى الاستطرادات، هو انحراف فيما يتعلق بنسق الفيلم : إنه إغراء بعمل فيلم آخر. وخلاصة القول إنه حضور المؤلف، الذى يتخطى الفيلم، بحرية لا حدود لها، ويهدد باستمرار بالتخلى عنه من أجل إلهام غير متوقع، هو ذلك الحب - الكامن - عنده للعالم الشعرى الخاص بخبراته الحياتية الشخصية. لحظة للذاتية المجردة قليلة التجربة، طبيعية تماماً فى فيلم، الذاتية فيه - كما فى فيلم أنطونيونى - ملغزة بمنهج للموضوعية الزائفة، وهى النتيجة لـ "ذاتية حرة غير مباشرة" ذرائعية.

تحت الأسلوب المتولد بفعل الحالة الذهنية، المرتبكة والمشوشة والمرصعة بالتفاصيل، للشخصية الرئيسية، يوجد مستوى للعالم كما يرى من جانب مؤلف، ليس عصائياً بدرجة أقل، وتسيطر عليه روح رثائية، ورائعة، ولكنها ليست "كلاسيكية" على الإطلاق.

فى رؤية جودار للعالم يوجد، وعلى العكس من ذلك تماماً، شىء ما خشن وربما حتى مبتذل إلى حد ما. والمراثاة، بالنسبة له، غير قابلة للتصور. وربما لأنه يعيش فى باريس، فإنه لا يمكن أن يتأثر بتلك العاطفة الريفية والساذجة. وللسبب ذاته فإن الشكلية الكلاسيكية عند أنطونيونى هى أيضاً غريبة عليه. وهو ما بعد تعبيرى تماماً، وليس لديه شىء من الحسية القديمة، التى لا تزال تتغلغل فى المناطق المحافظة وتجعل الإنسان هامشياً ورومانياً - بادوانياً (أى من سكان روما ولكنه يجمع بين سلوكيات المدينة الكبيرة والريف "بادوا" - م) حتى حين يكون مضافاً عليه الطابع الأوروبى جداً، مثل أنطونيونى. وجودار لم يحدد لنفسه واجباً أخلاقياً : وهو لا يشعر بالحاجة إلى ارتباط ماركسى (ذلك التاريخ القديم) ولا إلى وعى أكاديمى أحقق (ذلك الوعى الذى يعتبر صحيحاً بالنسبة للريفيين). وحيويته لا تعرف القيود، ولا أشكال التواضع، ولا الوسواس. إنها قوة عقلية تعيد تشكيل العالم طبقاً لمعياره، الذى يعد معياراً ساخراً. وشعرية جودار ذات طبيعة مرتبطة بالوجود (أنطولوجية) : اسمها السينما. ونزعتة الشكلية بالتالى سمة تقنية، وشعرية بحكم طبيعتها الفعلية. وكل شىء تحركه وتثبتته آلة التصوير هو شىء جميل : وهذا هو الرجوع التقنى - ومن ثم الشعرى - للواقع. وجودار كذلك، وبطبيعة الحال، يلعب اللعبة المعتادة : إنه يحتاج إلى " حالة ذهنية مسيطرة " على الشخصية الرئيسية لترسيخ حريته التقنية. حالة عصائية وفضائية مهيمنة فى علاقته بالواقع. ومن ثم فأبطال أفلامه هم أيضاً مرضى - الأزهار الفاتنة للطبقة البرجوازية، ولكنهم ليسوا خاضعين للعلاج. وهم متأثرون على نحو مربك، ولكنهم مفعمون بالحياة، وهذا جانب على شفا علم الأمراض (الباثولوجيا) : إنهم ببساطة يجسدون معياراً لنموذج أنثروبولوجى جديد. حتى هواجسهم تعد سمة مميزة لعلاقتهم بالعالم : الارتباط الاستحواذى بتفصيلية أو إيماءة (حيث تصبح التقنية السينمائية مفيدة، بل حتى أفضل من التقنية الأدبية، وتستطيع أن تدفع تلك المواقف

إلى الحد الأقصى). ولكن هذا الإلحاح على شيء واحد لا يتجاوز الدوام الذى يمكن احتماله للقطعة ؛ فلا يوجد عند جودار إعجاب يقارب العبادة للشيء كشكل (مثل الحال عند أنطونيوني) ولا عبادة للشيء كرمز لعالم مفتقد (مثلما الحال عند بيرتولوتشى) : ليس لدى جودار عبادة وهو يضع كل شيء على مستوى واحد من المساواة. و" خطابه الحر غير المباشر " هو الخط المستقيم النسقى لألف تفصيلة عن العالم، تتبع كل منها الأخرى، غير مميزة، وبدون استمرار - حل، ومرتبة فى مشهد مع الاستحواذ البارد والمقنع تقريباً (النموذجى عند شخصياته اللاأخلاقية) والمتعلق بتفسيخ يعاد توحيد بلغة غير متمفصلة. وجودار غريب تماماً على الكلاسيكية - ولولا ذلك لتحديث المرء عن حالته الخاصة بالتكعيبية الجديدة - ولكننا يمكن أن نتحدث بحق عن تكعيبية جديدة واهنة. وخلف سرد أفلامه، وخلف "الذاتيات الحرة غير المباشرة" الطويلة التى تحاكى الحالة الذهنية لشخصياته يسترخى هناك دائماً فيلم منجز بلا تفكير وغير متناسق، مصنوع من أجل المتعة الخالصة المتعلقة بإحياء واقع مهشم بواسطة تقنية وإعادة بناء على أيدي براك Braque جلف.

إن " سينما الشعر " - كما تبدو بعد ميلادها بعدة سنوات- تقدم على نحو مميز أفلاماً ذات طبيعة مزدوجة. والفيلم الذى يشاهده المرء ويرحب به بالطريقة المعهودة هو " ذاتية حرة غير مباشرة " تكون أحياناً غير متناسقة وتقريبية - باختصار، تكون حرة جداً. وهذا يأتى من حقيقة أن المؤلف يستخدم الـ " حالة الذهنية المهيمنة فى الفيلم "، وهى تلك الحالة الخاصة بشخصية مريضة، للقيام بمحاكاة مستمرة لها، تسمح له بحرية أسلوبية هائلة، غير عادية واستفزازية. وخلف ذلك الفيلم يسترضى الفيلم الآخر؛ الفيلم الذى كان المؤلف يود أن يصنعه حتى بدون ذريعة المحاكاة البصرية للشخصية الرئيسية ؛ وهو فيلم معبر تماماً وبحرية، بل وحتى تعبيرى.

التأطيرات Framings الاستحواذية وإيقاعات المونتاج تشهد على وجود هذا الفيلم الضمنى، غير المتحقق. وتتناقض تلك القوة الاستحواذية ليس فقط مع قواعد اللغة السينمائية الشائعة، بل وتتبع إلهاً مختلفاً وربما أكثر أصالة، وتحرر نفسها من وظيفتها وتبدو كـ " لغة فى حد ذاتها"، وأسلوب.

" سينما الشعر " هى من ثم، وفى الواقع، قائمة أساساً على الممارسة الأسلوبية بوصفها إلهاماً، هو فى معظم الحالات وبصدق إلهام شعري. وهذا يزيل كل شبهة غموض عن دور الذريعة، وهى تلك الذريعة الخاصة بـ"الذاتى الحر غير المباشر".

ماذا يعنى كل هذا إذن ؟

إنه يعنى أن العرف التقنى - الأسلوبى الشائع يكون كياناً متحركاً فيما يتعلق بتشكله : أى سينما لغة الشعر. هذه اللغة تميل إلى الظهور من الآن فصاعداً على نحو تعاقبى فيما يتعلق بلغة سرد سينمائى : تعاقبية ومقرر لها أن تتأكد على نحو متزايد كما يحدث فى الأنساق الأدبية.

هذا العرف الناشئ قائم على مجموعة من الوحدات الأسلوبية السينمائية الصغرى، التى شكّلت طبيعياً تقريباً من خلال عمل السمات المميزة السيكلوجية غير القياسية للشخصيات المختارة كذرائع، أو الأفضل : أنها شكّلت بواسطة رؤية مؤلف للعالم، شكلية فى المقام الأول (إخبارية عند أنطونيوني، رثائية عند بيرتولوتشى، تقنية عند جودار). والتعبير عن تلك الرؤية الداخلية يحتاج بالضرورة إلى لغة خاصة، توظف بصيغها التقنية والأسلوبية معاً الإلهام، الذى كان كما هو بالضبط شكلياً، ويوجد فيها على الفور أداته وهدفه. والوحدات الأسلوبية السينمائية الصغرى التى تظهر بالتالى، وتُصنّف فى عرف تأسس بالكاد، وتظل بلا معايير - عدا المعايير البديهية والعملية - تتوافق كلها مع إجراءات نموذجية فى التعبير السينمائى. وهى تعتبر حقائق لغوية، تتطلب، من ثم، تعبيرات لغوية خاصة. تُحصيها حتى تكون بمثابة إيجاز لـ "علم عروض" محتمل غير مُشفر بعد، وفى حالة حمل، ولكن قواعده توجد الآن كامنة (من باريس إلى روما ومن براغ إلى برازيليا).

السمة الأساسية لهذه الإشارات الخاصة بعرف سينما الشعر تكمن فى ظاهرة، يعرفها التقنيون معيارياً وعلى نحو مبتذل بأنها " جعل آلة التصوير محسوسة ". ومجمل القول، إن المبدأ الأساسى عند صانعى الأفلام المثقفين الذى ظل نافذ المفعول حتى الستينيات - وهو لا تجعل وجود آلة التصوير محسوساً - استبدل بعكسه.

هذان الرأيان المتعارضان، الخلاصيان والمتَّسمان بالحكمة، يحددان على نحو غير قابل للنقاش وجود طريقتين مختلفتين لصنع الأفلام : لغتين سينمائيتين مختلفتين ...

ولكن من الضروري القول إن الخاصية المشتركة بين القصائد السينمائية العظيمة لشارلى شابلن وميزوجوشى أو برجمان هي " أنك لا تشعر بألة التصوير " : ومن ثم فإنهم لم يصوروا أفلامهم طبقاً لقواعد " لغة سينما الشعر".

وشعرهم يكمن فى مكان آخر غير اللغة التى ينظر إليها كتقنية لغوية. وحقيقة أن المرء لا يشعر بألة التصوير عندهم تعنى أن اللغة كانت ملتحمة بالمعانى، بوضع نفسها فى خدمتها : وأنها كانت شفافة إلى حد الكمال، ولم تركب نفسها فوق الوقائع، ولم تسئ إليها بتشويهاات دلالية مجنونة - المعانى الفعلية التى تعزى إلى لغة تُقدّم كوعى تقنى - أسلوبى متواصل.

ودعونا نتذكر مشهد الملاكمة فى فيلم «أضواء المدينة» City Lights، بين شارلى شابلن وبطل هو، كالمعتاد، أقوى منه بكثير. الكوميديا المدهشة فى رقص شارلى، خطواته القصيرة التى تنقله قليلاً هنا وهناك، متناسقة، وبلا جدوى، غامرة ومضحكة بصورة لا تقاوم، حسناً، هنا، كانت آلة التصوير ثابتة وتلتقط مباشرة أى لقطة بعيدة. ولم يشعر المرء بها. أو، مرة ثانية، دعونا نتذكر إحدى الإنتاجات الأخيرة لسينما الشعر الكلاسيكية : «عين الشيطان» The Devil's Eye لبرجمان، حين غادر دون چوان وبابلو هيل بعد ثلاثة قرون وشاهدا العالم من جديد : ظهور العالم - ذلك الشيء الرائع - صور بلقطة للبطلين تجاه خلفية لبلد فى زمن الربيع برى إلى حد ما، وبلقطة أو لقطتين قريبتين جداً عاديتين ولقطة بعيدة لبانوراما سويدية، جميلة بصورة غامرة بتفاهتها الشفافة والمتواضعة. كانت آلة التصوير ثابتة، وضبط إطار هذه الصور بطريقة عادية تماماً. ولم يشعر المرء بها.

وبناءً على ذلك فالصفة الشعرية للأفلام الكلاسيكية لم تكن واقعاً متعلقاً بلغة شعرية على وجه التخصيص.

وهذا يعنى أن هذه الأفلام لم تكن شعراً بل قصصاً. وأن السينما الكلاسيكية كانت وهى الآن قصصية، ولغتها هى لغة النثر. وشعرها شعر داخلى، كما فى قصص تشيكوف وميلفيل مثلاً.

وهكذا يشعر المرء بآلة التصوير، لأسباب وجيهة. والبديل هو العدسات المختلفة a 25 أو a 300 على الوجه ذاته، وإساءة استخدام العدسة (الزوم) متعددة البعد البؤرى التى تلتصق بالأشياء وتفصلها كما يحدث مع الارتفاع السريع لأرغفة الخبز أثناء طهوها، ومزج الصور المتواصل على نحو مخادع، والمتروك للصدفة، والمرشحات الضوئية المعززة للعدسات، وارتعاشات آلة التصوير المحمولة باليد، واللقطات المصاحبة الساخطة، وقطع الاستمرار لأسباب تعبيرية، وأشكال الربط المغيظة، واللقطات التى تبقى على الصور ذاتها لوقت مَطوّل حتى الملل، كل هذه الشفرة التقنية الكاملة أنتجت تقريباً بسبب عدم تحمل القواعد، والحاجة إلى حرية فريدة واستفزازية، وذائقة للفوضى أصيلة وممتعة ومتعددة الأشكال، ولكنها أصبحت قانوناً على الفور، وتراثاً عروضياً ولغوياً يهم كل السينمات فى العالم فى ذات الوقت.

بأى استخدام عُرّف، وبأى وسيلة عمّد، هذا العرف التقنى - الأسلوبى الحديث لـ "سينما الشعور"؟ إنها، بوضوح، الملامحة الاصطلاحية البسيطة، التى تصبح لا معنى لها ما لم يشرع المرء فى فحص مقارن لهذه الظاهرة فيما يتعلق بالوضع السياسى والاجتماعى والثقافى.

السينما، وربما منذ عام ١٩٣٦ - العام الذى عرض فيه فيلم «الأزمة الحديثة» Modern Times - أصبحت متقدمة دائماً على الأدب. أو على الأقل، حفّزت، بملاعمة جعلتها سابقة زمانياً، المبررات الاجتماعية- السياسية التى كانت تميز الأدب لفترة قصيرة فيما بعد.

وقد أُلقت الواقعية الجديدة السينمائية (فيلم «روما 'مدينة مفتوحة» بظلالها على كل الواقعية الجديدة فى الأدب الإيطالى فى سنوات ما بعد الحرب وفى جزء من الخمسينيات ؛ وأُلقت الأفلام الشعرية الرمزية الجديدة أو الشكلية الجديدة لفيللىنى

أو أنطونيوني بظلالها على إحياء الطليعة الجديدة الإيطالية وانقراض الواقعية الجديدة؛ وقد سبقت "الموجة الجديدة" "اتجاه النظرة" بتألق، معلنة علاماتها الأولى، وتعد السينما الجديدة لبعض الجمهوريين الاشتراكيين البيان الأساسى الأكثر لفتاً للنظر والخاص بإعادة التنبيه إلى الاهتمام فى هذه البلدان بنزعة شكلية لأصل فيلم الغرب Western، كموضوع غير مقبول فى القرن العشرين .. إلخ. وداخل إطار عام يبدو هذا الشكل من عرف لـ "لغة شعر فى السينما" بوصفه الأمل فى استعادة قوية وشاملة للشكلية كنتاج نموذجى وعادى للرأسمالية الجديدة. (بطبيعة الحال، يبقى التحفظ الخاص ببديل ممكن، والذى يعزى إلى أخلاقيتى الماركسية : وأعنى البديل الخاص بتجديد عهد الكاتب، الذى يبدو أن أجله قد انتهى الآن).

والآن نختم حديثنا بالنقاط التالية :

(١) ينشأ عرف سينما الشعر التقنى - الأسلوبى فى مناخ أبحاث الشكلية الجديدة، ويتوافق مع الإلهام الأسلوبى واللغوى، الذى يصبح من جديد شائعاً فى الإنتاج الأدبى.

(٢) استعمال " الذاتى الحر غير المباشر" فى سينما الشعر هو فقط ذريعة تمكّن المؤلف من الحديث بصورة غير مباشرة - من خلال بعض أعذار السرد - بصيغة المتكلم ؛ وبالتالي فإن اللغة المستخدمة فى المونولوجات الداخلية لـ الشخصية - الذريعة هى لغة "ضمير المتكلم" الذى يرى العالم وفق إحياء لا عقلانى بالضرورة، الذى لكى يعبر عن نفسه لابد، من ثم، أن يلجأ إلى الوسائل الأكثر إشراقاً للتعبير فى "لغة الشعر".

(٣) الشخصية - الذرائع يمكن أن تُختار فحسب من الدائرة الثقافية الخاصة بالمؤلف ؛ ولهذا فهى مشابهة له بثقافتها، ولغتها، وسيكلولوجيتها : "الأزهار الفاتنة للطبقة البرجوازية". وإذا تصادف أن نسبت إلى عالم اجتماعى آخر، فإنها تُجمل دائماً وتُستوعب عن طريق مقولات الشذوذ أو العصاب أو الحساسية المفرطة. والطبقة البرجوازية ذاتها، إجمالاً، حتى فى السينما، تتوحد من جديد مع كل البشرية، فى طبقية متبادلة لا منطقية.

كل هذا ينسب إلى الاتجاه العام لاسترداد الثقافة البرجوازية المنطقة التي خسرتها فى المعركة مع الماركسية وثورتها المحتملة. كما أن هذا جانب من حركة التطور الفخيمة - التى سوف نسميها أنثروبولوجية - للبرجوازية، على امتداد اتجاه " ثورة داخلية " للرأسمالية، أى رأسمالية جديدة، تشك فى بنياتها الخاصة وتعديلها، وفى المسألة التى تهمنا، تُنسب من جديد إلى الشعراء وظيفة إنسانية كاذبة : الأسطورة والإدراك التقنى للشكل.

البنية والمعنى فى السينما

بريان هندرسون

مقال أبرامسون تشريح دقيق نقطة بنقطة لمناقشات بيتر وولين فى كتابه "العلامات والمعنى فى السينما". ويتركز الانتباه على التناقضات فى مناقشة وولين، وبمقارنة مقاربتة بالبدائل التى وضعها بازوليني بالتفصيل (فى مقاله "سينما الشعر") ينتهى أبرامسون إلى أنه لا يمكن لدراسة بنيوية - سيميولوجية للسينما أن تفترض شفرة ضابطة، أو لهجة أو نحو باعتبارها الأساس الأداةى instrumental للتواصل السينمائى. ويبين أبرامسون كيف تقود محاولة وولين لإثبات ذلك الأساس إلى نزعة "لفظية" أو إلى نزعة "سردية" تضع تشديدها الأعظم على الشفرات اللفظية الراسخة فى علم اللغة البنيوى بوصفها النموذج للتواصل البشرى، الذى يفصل الأسلوب عن الموضوع، ويحكم على مؤلف من خلال قدرته على بناء فيلمه على أساس بنية أسطورة وليس من أجل قدرته على توليد معنى من الميزانسين (الإخراج) أو الأسلوب.

يقدم مقال أبرامسون حججاً واضحة ومبررة بإحكام دفاعاً عن التحليل الأسلوبى والموضوعاتى أو البنيوى، كما يقدم تلخيصاً ومقارنة مفيدتين بين مقاربات بازوليني وولين (مضافاً إليه مיתز). وفى هذه النقطة، فإن حجج أبرامسون لصالح المقاربة المستمدة من مفاهيم بازوليني التى طرحتها فى مقال "سينما الشعر" يمكن أن تقابل على نحو مفيد بنقد مיתز لهذه المفاهيم فى مقال "السينما الحديثة والسرد" ضمن كتاب "اللغة السينمائية" Film Language (مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٤).

* * *

أى مناقشة لـ "سيمولوجيا السينما" لابد أن تبدأ بتوضيح لطبيعة العلامة السينمائية. وفى علم اللغة، مثلاً، من المتفق عليه أن طبيعة العلامة اعتباطية؛ فـ "الدال (الصوت - الرمز لـ O-K-S مثلاً) لا يتضمن رابطة طبيعية مع المدلول (المعنى المجرد "OX")^(١) وطبقاً لبيتر وولين، يبدو أن الرواد فى مجال السيمولوجيا تبناوا افتراض أن النظم القائمة على اعتباطية العلامة هى وحدها القادرة على أن تكون معبرة وذات معنى؛ أى النظم فقط التى كانت فيها العلامات "غير معلة"^(٢). والسينما تنتمى إلى نظام "علامات طبيعية" (كنظام مضاد لنظام "العلامات الاعتبارية") ولكنها، ومع ذلك، معبرة وذات معنى على حد سواء. فهل يعنى هذا أن السينما ليست لغة حقاً، وأن سيمولوجيا السينما مستحيلة؟

يستنتج وولين (واستنتاجه يستند إلى أعمال كريستيان ميتز) : " أن السينما لغة حقاً، ولكنها لغة بلا شفرة (بلا طاقة لغوية، حسب مصطلح سوسير). إنها لغة لأنها تتضمن نصوصاً، ولوجود خطاب ذى معنى، لكنها، على خلاف اللغة اللفظية، لا يمكنها الرجوع إلى شفرة موجودة من قبل"^(٣). (ينبغى ملاحظة أن وولين يعنى بمصطلح "شفرة" نظام علامات موجود من قبل، أى نظام يوجد قبل الاستخدام المحتمل لذلك النظام، وأنه يوجد قبل "الرسالة" التى هى التعبير الخاص عن ذلك النظام).

واعتماداً على مسألة هذه "الشفرة الموجودة من قبل" تنشأ المشكلات الأساسية وتقود وولين إلى إساءة تطبيق مفاهيم "النموذج الأصيل" و"البنية" على السينما. (وسوف أعود إلى هذه النقطة فيما بعد).

يدرس بازوليني المسألة ذاتها ويتوصل إلى بعض النتائج المهمة جداً. وهو يصف المسألة على النحو التالى :

بينما تنشئ اللغات الأدبية إبداعاتها الشعرية على أساس أعرافى للغة أدائية، شائعة تماماً بين كل من يتكلمون، تبدو اللغات السينمائية غير مؤسسة على أى شىء مثل هذا. وفيما يتعلق بأساسها الفعلى فهى لا تتضمن لغة، هدفها الأول هو التواصل.

وبالتالى تبدو اللغات الأدبية على الفور، وفى الممارسة، كشيء متميز عن الأداة الخالصة والبسيطة التى تحقق التواصل، فى حين أن التواصل عن طريق السينما يبدو اعتبارياً ومراوفاً، دون ذلك الأساس الأداة المستخدم بصورة طبيعية.

الناس يتواصلون بالكلمات، لا بالصور؛ وهذا هو السبب فى ضرورة ظهور لغة خاصة كتجريد خالص واصطناعى.

وإذا كان هذا الاستنتاج صحيحاً، كما ينبغي أن يكون، فإن السينما من حيث الجوهر لا يمكن أن توجد، أو أنها فى أقل تقدير قد تكون فقط مسخاً، وسلسلة من العلامات عديمة المعنى^(٤).

ولكن السينما وبوضوح لا توجد كشكل للتواصل ذى معنى. ولهذا، يتحتم وجود أساس أداتى للغة سينمائية وإلا كانت الصور علامات بلا معنى. والأساس الأداتى للسينما هو اللغة التى نستخدمها لـ "التواصل" مع بيئتنا. وكل واحد منا، كمتفرج محتمل للمنتج السينمائى، معتاد على "قراءة واقع"، و"قراءة" بتلك الطريقة تبدو كأنها فى تواصل دائم مع ذلك الواقع الذى يحيط بنا باستمرار؛ وبكلمات أخرى فإنه معتاد على مواصلة حوار مستمر مع بيئتنا، "بيئة تعبر عن نفسها بتوسط الصور التى تشكلها"^(٥). فالأشياء (المظهر الخارجى لعابرى السبيل وإيماءاتهم، وسماتهم، وسلوكهم، وتعبيراتهم، وصمتهم .. إلخ؛ علاوة على إشارات المرور، والمؤشرات، والساعات، ونوافذ المحلات التجارية ... إلخ) محملة بالمعانى التى تعبر عن شكل ما من "حديث" أعجم بوجودها الفعلى^(٦). ومع ذلك، فهذا لا يستنفذ نظام العلامات الذى يوفر أساساً أداتياً تقوم عليه السينما. "ولكن هناك المزيد، عند الإنسان، يعبر عن عالم داخليّ بصور ذات معنى - سوف نفترض من ثم أنه يُعبر عنها، وبالقياص بالمصطلح "صور-علامات". وهذا العالم هو عالم الذاكرة والأحلام^(٧). ويمضى بازوليني ليوضح أن كل الأحلام سلسلة من هذه الصور-العلامات التى تتضمن كل السمات المميزة للمشهد السينمائى: اللقطات القريبة، اللقطات البعيدة ... إلخ. ثم يخلص بعدئذ - فى إجابة عن السؤال الأسمى - إلى أن لغة صورة خاصة ليست تجريداً خالصاً

واصطناعياً بما أنها لا تملك أساساً أداتياً. «باختصار، هناك عالم معقد كامل من الصور ذات المغزى - مكون من الكثير من الإيماءات ومن كل أنواع العلامات القادمة من البيئة، شأنه شأن الذكريات أو الأحلام- يُفترض أنه الأساس "الأداتى" للتواصل السينمائى، ويسبق وجوده التواصل السينمائى»^(٨).

من المفيد أن نذكر بعض السمات المميزة للغة السينمائية القائمة على ذلك الأساس "الأداتى"، التى يقول بازوليني إنها ملموسة تماماً وحتماً، أى غير مجردة. وهناك طريقة أخرى لقول إنه ليست هناك صوراً عامة (تبدو هذه النقطة قيد البحث إذا أخذنا فى الاعتبار استخدام "الرموز" فى السينما، وبالطبع الرموز الأقل أهمية فى تقسيم وولين الثلاثى للعلامات، ومع ذلك، فأتأكد من أن بازوليني مطلع بصورة جيدة على أيزنشتاين، من خلال أفلامه ومقالاته على السواء. والموضوع هو أن صورة لطاووس لا تزال صورة لطاووس معين؛ وأن الصورة يجب أن تكون دائماً محددة ولملموسة. وأظن أن هذا الموضوع مفهوم تماماً).

المؤلف السينمائى ليس لديه قاموس لـ الصور- العلامات يختار منه؛ وإنما لديه احتمالات غير محدودة، بالضبط كما يوجد عدد لا متناه من الكلمات المحتملة. ويسحب صانع الفيلم صوره- علاماته من هوى، حيث توجد فقط ظلال، وإمكانيات، وينظر إليها على أنها مصنفة فى قاموس - قاموس أنشأه هو بذاته- ويعطيها معنى من عنده. «وفى حين يعد عمل الكاتب اكتشافاً جمالياً، فإن عمل صانع الأفلام هو اكتشاف لغوى أولاً واكتشاف جمالى ثانياً. وصحيح أنه فى تاريخ السينما ترسخ نوع ما من قاموس سينمائى، ولكنه يتضمن السمة الخاصة بكونه أسلوبياً قبل أن يكون قواعدياً»^(٩). وهكذا يقترح بازوليني سمة أساسية ثانية للغة سينما : إن لديها أسلوباً قبل أن يكون لديها نحو؛ أى أن الأداة اللغوية التى تُؤسس عليها السينما ليس لها بنية منطقية (ضرورية)، ولا بنية قبلية؛ وأنها لا عقلانية.

ونعود إلى وولين، وأظن أنه صائب حين يستنتج أن السينما لا يمكنها الرجوع إلى شفرة موجودة من قبل، وعلى الأقل إلى شفرة بالمعنى العادى، مثل التأليف فى

الموسيقى. ولأن السينما ليست لها شفرة من نوع ما، وشفرتها فى حالة ما قبل الرسالة غير قواعدية؛ فإنها لا تتضمن قواعد البناء موجودة من قبل. إنها ليست ببساطة مسألة " ترجمة " شفرة إلى وسيلة أخرى؛ فنحن نتعامل هنا مع شفرتين مختلفتين، ومع نظامين مختلفين للعلامات. وبينما يحاول بازوليني توصيف الفروق بين الاثنين، فإن وولين، من ناحية أخرى، يحاول تحديد العلاقة بين العلامة السينمائية والواقع. وفى محاولته هذه، يبدأ مناقشة عويصة إلى حد ما عن " التقسيم الثلاثى للعلامات". وهذه المناقشة لا علاقة لها بنقده لأفلام معينة ولصناع أفلام معينين، وينتهى بإخبارنا أن أفضل صانع أفلام (جودار، حسب وولين) هو الوحيد الذى يستفيد من كل إمكانيات السينما، أى من الأنواع الثلاثة للعلامات السينمائية. ولا يوضح تعريف الأنواع الثلاثة للعلامات الفروق بينها. وتدخل المناقشة طريقاً مسدوداً لأن وولين لا يستخدمها إطلاقاً كأساس نظرى لجمالياته. وفى حين يدرك وولين، نظرياً، أن السينما نظام علامات طبيعى، فإنه فى الممارسة يتعامل مع الأفلام كما لو أنها قائمة على أساس عقلى. ولا أدري ما إذا كان ذلك " انحيازاً أدبياً " من جانبه أم إجحافاً عن الاعتراف بالعناصر " اللاعقلانية " (التي ربما يعتبرها " فوضوية ") كأساس للتعبير السينمائي، لكن البحث عن أساس عقلى ومفاهيمي للغة سينمائية يشكل أساس مناقشاته لنظرية المؤلف ولـ" البرنامج والأداء".

والمشكلة تكمن فى هذا : يدرك وولين أن السينما لغة بلا شفرة، وأنها مصنفة لكنها غير مُشفرة، حسب تعبيره. ومع ذلك، فإذا تجوّهلت "الشفرة الطبيعية" التى تشكل أساس التعبير السينمائي ولم تحلل، فإنه يتعين أننذ على وولين، فى النهاية، أن يقع فى المصيدة، وإن يكن بلا قصد، وهو ما توقعه بازوليني بوضوح. فالسينما، عند وولين، يتعين أن تصبح "مسخاً، وسلسلة من علامات بلا معنى". ولكى يتجنب وولين تلك المصيدة، اضطر إلى إدراك بنية عقلية يمكن أن تقوم عليها لغة سينمائية. فأين يكمن المعنى والبنية الممكنان فى لغة السينما إذا لم تكن السينما، كما يعترف وولين، بلا " شفرة " (يفهم منها المعنى) وبلا " نحو " (تُستمد منه البنية)؟ ولهذا اضطر وولين إلى البحث عن مكان آخر للمعنى والبنية.

أدرك نقاد المؤلف تماماً وبوضوح أن معنى فيلم ما، وخصوصاً فيلم أمريكي لا يتعين البحث عنه فى القصة/ الحوار و/ أو السيناريو؛ فالمضمون الفكرى (الموضوعاتى) لفيلم ما يتكشف بتحليل ميزانسين الفيلم، الذى يعد مسئولاً بالدرجة الأولى عن إبداء معنى وبنية للعمل. وحين يُكتشف أن أسلوب مخرج متناغم على امتداد عمله (فى مجمل أفلامه) وأن ذلك الأسلوب يكشف عن تقديم مبرر له فى المعنى - أى أنه متشكل من خلال رؤية ذاتية أو رؤية للعالم - حينئذٍ يمنح ذلك المخرج مكانة "المؤلف". والمهم هنا هو أن المعنى، طبقاً لنقاد المؤلف، لا يوجد سابقاً على الأسلوب البصرى أو على ميزانسين الفيلم؛ وأن المعنى والبنية لا يوجدان فى أى مكان سابق على التعبير الملموس والفردى. وكان نقاد المؤلف يشددون على نفى الوجود المسبق لذلك النص. (كان نقاد المؤلف يؤكدون أيضاً أن اللغة السينمائية أسلوبية قبل أن تكون قواعدية، غير أنهم كانوا غير واعين بذلك). ويدرك وولين، جزئياً فقط، التضمينات النظرية لهذا الجانب فى نظرية المؤلف. ويكتب :

« يتضمن عمل المؤلف بُعداً دلالياً، وهو ليس شكلياً بصورة نقية، بينما عمل المخرج، من ناحية أخرى، لا يتجاوز عالم الأداء، وتحويل نص موجود من قبل : سيناريو، كتاب أو مسرحية إلى مركب خاص من الشفرات وسبل التعبير السينمائية. وكما سوف نرى، فإن المعنى الخاص بأفلام مؤلف ينشأ بعداً؛ بينما المعنى - الدلالي، وليس بالأحرى الأسلوبى أو التعبيرى - الخاص بأفلام مخرج يوجد قبلياً » .

هذه طريقة جديرة بالاهتمام فى وصف الفرق بين المخرج والمؤلف فى نقد المؤلف، وهى تشدد على أن المعنى فى فيلم مؤلف لا يتعين أن يوجد فى السيناريو. وعلاوة على ذلك فالبيان المقتبس أعلاه يقول إن أسلوب مؤلف ليس شكلياً بلا مبرر أو إنه معبر فحسب، وإنما يقدم تبريراً له فى المعنى، كما أن له بُعداً دلالياً. (وهو يلمح هنا إلى أن عمل مخرج يمكن أن يكون "شكلياً خالصاً". وسوف أوضح فيما بعد أن هذا ليس ممكناً). ومع ذلك، فالسطر الأخير من البيان مشوش إلى حد ما؛ فهو يقول إن المعنى فى أفلام مخرج يوجد قبلياً، ويفترض أنه يوجد فى السيناريو. ويفرّق أيضاً بين

مصطلح " دلالى " ومصطلحى "أسلوبى" و" تعبيرى" والآن يوجد تغيير طفيف فى استخدام مصطلح "دلالى". وهذا التغيير فى المعنى حاسم تماماً. فمصطلح "دلالى" استخدم، من ناحية، ليعنى مغزى أو معنى، واستخدم بعدئذ، من ناحية أخرى، ليعنى لفظى (أو على الأقل مفاهيمى) حيث يميز عن مصطلح "أسلوبى" أو تعبيرى. وبكلمات أخرى، يصبح المعنى معادلاً للفظى. وهذه المعادلة للمعنى باللفظى هى التى تشكل أساس عدم قدرة وولين على التعامل مع العناصر الشكلية فى الوسيط السينمائى^(١١). (لا بد أن نلاحظ وجود تضمين فى السطر الأخير من الاقتباس أن المعنى فى أفلام مؤلف يربط بالأسلوب وطريقة التعبير فى الأفلام، وهو موقف سوف ينقضه وولين فيما بعد فى مناقشته، كما سنرى).

فى السطور السابقة على البيان الذى اقتبسناه أعلاه، كتب وولين: « فى الوقت المناسب، وبسبب الإسهاب فى النظرية الأصلية نشأت مدرستان فكريتان رئيسيتان بين نقاد المؤلف : هؤلاء الذين أصروا على كشف لب من المعانى والموضوعات الفكرية، وأولئك الذين شددوا على الأسلوب والميزانسين»^(١٢). وعلى الرغم من أننى لست متأكداً تماماً أى " مدرستين " يشير إليهما وولين، فإن الجملة، مع ذلك، تتضمن أن " لباً من المعانى، والموضوعات الفكرية" يمكن اكتشافه فى أفلام مؤلفين معينين بدون أسلوب وميزانسين مؤكدين. وهذا خطأ، فالأسلوب البصرى والميزانسين هما ما تفترض نظرية المؤلف أنهما كل شىء تقريباً. فمن أى شىء آخر يمكن لـ " لب من المعانى، والموضوعات الفكرية" أن يأتى ما لم يأت من الأسلوب والميزانسين ؟

للإجابة عن هذا السؤال يلجأ وولين إلى ما يعتبره البعد الدلالى فى السينما ويحاول إجراء مقارنة بنوية لأعمال مخرج. ويقتبس من جيفرى نويل سميث عن نظرية المؤلف :

« إحدى النتائج الطبيعية الجوهرية للنظرية، وكما طوّرت، هى اكتشاف أن السمات المحددة فى عمل مؤلف ليست بالضرورة تلك السمات التى تعدّ وبسهولة السمات الأشد وضوحاً. ومن ثم يصبح هدف النقد كشف النقاب عمّا وراء التباينات

السطحية فى مادة العمل والتعامل مع لب صلب من الموضوعات الأساسية والمبهمة غالباً. والنموذج الذى تشكله هذه الموضوعات ... هو ما يعطى لعمل مؤلف بنيته الخاصة، وكلاهما يحدده داخلياً ويميز جسد عمل عن جسد عمل» (١٣).

ويضيف وولين : « إن هذه المقاربة البنيوية، كما يسميها نويل - سميث، هى ما لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة للناقد » (١٤). إن نمط الموضوعات، بالنسبة لولين، هو ما يعطى العمل بنيته الخاصة. ومن المهم أن نتذكر، بالنسبة لولين، أن هذه هى " الموضوعات الفكرية " التى تشكل " البعد الدلالي " للعمل. وعلاوة على ذلك، فقد لاحظنا أن " البعد الدلالي " يُعادل بالعناصر اللفظية - السردية ويميز عن الأسلوب والقدرة على التعبير. ومن ثم، يصبح الموضوع (التيمة) مفصلاً من حيث الجوهر عن الأسلوب. وبما أن وولين أسس فكرة أن "النموذج تشكّل بهذه الموضوعات" التى تعطى لعمل ما " بنيته الخاصة"، فعليه إذن أن يحدد هذه الموضوعات. وهذه الموضوعات يتحتم، إذا سلمنا بافتراض وولين، أن يكون وجودها سابقاً على الأسلوب البصرى. ونظراً لأن هذه الموضوعات هى أساس البعد الدلالي فى السينما فلابد، بمعنى ما، أن " تُشفّر " (أى يجب أن تكون ذات معنى قبل الآن، وسابقاً على أى استخدام جرى لها فى نظام تواصل). وبما أن الموضوعات سوف "تقتلع" من فوق أساسها حيث "الأسلوب" و" قوة التعبير"، فيجب أن يكون لها بنية سابقة الوجود، ونحو، إذا صح القول. ويتحتم على وولين، بناء على ذلك، أن يحدد هذه الموضوعات بصرف النظر عن الاحتياجات الشكلية لـ "الأسلوب" و" قوة التعبير"، التى يتطلبها الوسيط السينمائى ذاته، ووجودها القبلى.

يجب على وولين أن يكتشف الأساس العقلى، والأداة اللغوية العقلية، اللذين تقام عليهما لغة سينمائية واللذين يُمكن لأسلوب أن يُركّب فوق أساسهما البنىوى. والحقيقة أن وولين يبحث عن لغة ذات قاموس وذات قواعد. ويبدو أنه غير قادر على تصور لغة تعتبر أسلوبية قبل أن تكون قواعدية. وبالنسبة له "الأسلوبى والتعبيرى" لابد أن يكون قائماً على شىء ما له معنى قبلئى ومن ثم يمكن أن يؤسلب أو يصبح معبراً.

وقبل أن نرى إلى أين قاد ذلك البحث وولين، ربما يكون من الأفضل، فى هذه المرحلة، أن نرى مدى تعارض موقفه مع موقف بازوليني. فعند بازوليني ليس نموذج الموضوعات المجردة هو ما يعطى العمل بنيته الخاصة. وإنما النموذج البصرى، بالأحرى، هو الذى يخلق نموذج الموضوعات، أو بكلمات أدق، إن نموذج الموضوعات يُجرّد انطلاقاً من الأسلوب البصرى. فالأسلوب البصرى لفيلم مؤلف يمنح العمل علاقاته الشكلية وعلاقاته البنيوية على السواء. والبنية الخاصة بفيلم هى التى تعطيه معانيه والأسلوب هو الذى يعطيه بنيته. وهذا لأن السينما أسلوبية قبل أن تكون قواعدية. وليست هناك بنية قبلية. ومهمة صانع الفيلم هى أولاً ابتكار لغوى ثم ابتكار جمالى. وبالتالي، فإن صانع الفيلم يخلق الأساس العقلى لتعبيره الشعري الخاص؛ ولكن طالما أن الأساس العقلى يوجد فقط من خلال فعل الإبداع، لذا فإنه أسلوبى بالفعل.

وانطلاقاً من هذا يمكن أن نرى - خلافاً لـوولين- أن عمل صانع أفلام Filmmaker وحتى مخرج a metteur-en-Scène لا يمكن أن يكون شكلياً خالصاً. فعمل أى صانع أفلام له دائماً بعده الدلالى، لأن صانع الأفلام يكتب قاموسه، إذا جاز القول، وهو يمارس عمله. فليست هناك قواعد مسبقة لبناء فيلم، حتى بالنسبة لمخرج. وحتى إذا كان "أسلوبه" يمنح بنية ومعنى. (وهذا ليس الشئ ذاته عندما نقول إنه يمكن إيجاز رؤية للعالم من أى أسلوب، سواء أكان ذاتياً أم غير ذاتى، متعمداً أم حدسياً. وفى الأدب، مثلاً، لا يوجد إطار مفاهيمى، ذو معنى فى حد ذاته بالفعل، يُمكن أن تُركّب فوقه وسائل أسلوبية أو تعبيرية شكلية. فالأسلوب هنا يمكن أن يكون مجانياً خالصاً بسبب وجود لغة ذات معنى تشكل أساس أى تعبيرات، وتوجد قبل أى تعبيرات من ذلك المصدر. وهذه، كما يناقش بازوليني، ليست الحالة فى السينما).

الأسلوب البصرى، وخاصة عند المؤلف، ربما يُبرر بمعنى يمكن أن يشكّل نموذجاً معيناً للموضوعات، ولكن الموضوعات لا يمكن أن توجد قبل الأسلوب البصرى. وإذا أعطى نموذج موضوعات لفيلم ما بنيته الخاصة (وليس بالأحرى أن الموضوعات تجرد

من البنية)، فأنئذ يتعين أن توجد الموضوعات من قبل فى مكان آخر غير الفيلم. كما أن معنى الفيلم، حينئذ، قد يُقدّم مسبقاً. من أى مكان آخر إذن تأتى البنية ويأتى المعنى إذا كان وجودهما يسبق الأسلوب البصرى؟

يبدو أن الإجابة تكمن : " فى السيناريو". ومع ذلك يرفض وولين ذلك الحل. ويكتب : « يبدو الأمر كأن الفيلم تأليفٌ موسيقى وليس أداءً موسيقياً، حيث يكون وجود التأليف الموسيقى قبلياً (مثل السيناريو)، فى حين يُبنى فيلم مؤلف بعدياً»^(١٥). ويرفض وولين إمكانية أن يكون السيناريو الأساسى القبلى للتعبير السينمائى، حيث يجادل بأن " التأليف " يمكن أن يتشكل بعدياً فقط بالنسبة للسينما^(١٦).

ومحاولة وولين للتنقيب عن نظام علامات اعتباطى - مجرد، وعقلانى، ومحدود - تُبنى على أساسه اللغة السينمائية قادتة إلى ليقى شتراوس ومفاهيم النماذج الأصلية والحكايات البدائية. ويكتب :

« فى كتابات أولريك وآخرين لوحظ أنه فى الحكايات الشعبية المختلفة تعاود الموضوعات ذاتها الظهور المرة تلو الأخرى. ويصبح من الممكن بناء معجم من هذه الموضوعات. وقد أثبت بروب، فى آخر الأمر، كيف يمكن أن تحل دائرة كاملة من الحكايات الشعبية الروسية إلى تنويعات لمجموعة محدودة جداً من الموضوعات الأساسية (أو الانتقالات، كما سماها). والمبدأ الذى تقوم عليه الحكايات المختلفة المستقلة كان حكاية بدائية، نشأت منها كل التنويعات. وهناك نقطة مهمة تحتاج إلى التحديد حول هذا النموذج من التحليل البنىوى. فنمة خطر، كما أشار ليقى شتراوس، هو أنه بمجرد ملاحظة ورسم خريطة للتشابهات بين كل النصوص التى درست (سواء كانت حكايات جن روسية أو أفلاماً أمريكية) فإن هذه النصوص سوف تختزل إلى نص واحد مجرد وفقير. ويجب أن تكون هناك لحظة للتركيب ولحظة للتحليل. وإلاّ اعتبر المنهج شكلياً، وليس بنىوياً بحق»^(١٧).

وهكذا فاللغة السينمائية بالنسبة لولين، مبنية فى النهاية على أساس نظام علامات اعتباطى، وشفرة الحكايات البدائية (الأصلية - م) الموجودة فى الحكايات

الشعبية والميثولوجيا. ومع ذلك، يُعبّر عن هذه الحكايات البدائية بلغة مجردة؛ وتعتبر الحكايات البدائية أشكالاً مفاهيمية. ويمكن أن يقال فقط عن النماذج الأصلية لهذه الحكايات إنها تحدد بنية في لغة يمكنها التعبير عن هذه التجريدات. ولكن لغة السينما " ملموسة بصورة مطلقة وحتمية " ويجب أن تكتشف شفرتها في مكان آخر. ويُجبر وولن على التشديد على العنصر السينمائي الذي يدعم مخططة المفاهيمي : وهو بالتحديد اللغة اللفظية (الشفهية أو التحريرية). وهذا هو العنصر الوحيد في اللغة السينمائية الذي يكون فيه للحكايات الأصلية علاقة مباشرة بالبنية، بما أن الحكايات الأصلية يمكن فقط أن تحدد البنية في لغة يمكنها التعبير عن هذه التجريدات.

والآن، وطبقاً لتحليل وولن، فإن المعنى في أفلام مخرج وأفلام مؤلف يوجد قبلياً؛ والفارق هو أنه في حالة المؤلف لا يتأسس المعنى بالضرورة في السيناريو. ولكن المعنى الخاص بفيلم في أى من الحالتين يكون " لغوياً " لا "أسلوبياً". وبتحويل مفهوم البنية من الأدب والأنثروبولوجيا إلى السينما، ينتهى وولن إلى الموقف (المضاد للتأليف) القائل إن المعانى توجد بمعزل عن الأسلوب. ويكتب : « الأساطير، كما يشير ليفي شتراوس، توجد مستقلة عن الأسلوب، وعن نحو اللغة أو الصوت الموسيقى، وعن رخامة الصوت أو تنافر النغمات. وتؤدي الأسطورة وظيفتها على مستوى عال بشكل خاص، حين ينجح المعنى عملياً في "اقتلاعه" من الأرضية اللغوية التي يحافظ على الدوران فوقها»^(١٨). ومع ذلك، فالأساس اللغوي الذي يوجد من أجل لغة الأساطير لا يوجد من أجل اللغة السينمائية. ويختزل منهج وولن بنية فيلم إلى "مخطط أسطوري" (المصطلح لوولن). ويختزل معنى فيلم إلى بنية أسطورة.

حتى لو احتوت هذه المقاربة المنهاجية على " لحظة للتركيب ولحظة للتحليل" فإنها لن تكون " بنيوية حقاً ". ولن تكون حتى " شكلية". والسبب في هذا هو أن تحليل وولن ليس تحليلاً لعناصر الشكل في السينما. وهو لا يبحث عن المعانى في الإخراج. وما يسميه " البنية" ليس البنية الخاصة بفيلم؛ وإنما بنية موجودة في مكان آخر؛ في اللغة اللفظية. وإذا كان هناك أى اهتمام بـ"العناصر البنائية" في اللغة السينمائية فإنه

يتركز حول على عناصر السرد بوصفها مقابلة لعناصر الشكل. وهذا هو السبب في اقتراحى لمصطلح "اللفظية" أو "السردية" بالنسبة لمنهج وولين، ومفضلاً ذلك على مصطلح "البنوية".

إن مقارنة "بنوية حقاً" للسينما قد تكشف لباً من الموضوعات الفكرية من خلال فحص دقيق للإخراج، أى بتحليل بنيات السرد وبنيات الشكل معاً وعلاقتها المتبادلة. ولا يوجد شئ في منهج وولين خاص بالوسيط السينمائى فى حد ذاته^(١٩). وإذا كان المنهج الذى اقترحه لا يربط البنيات الخاصة بفيلم - البنيات السردية^(٢٠) (اللفظية فى المقام الأول) والبنيات الشكلية (البصرية فى المقام الأول) على حد سواء - برؤية للعالم أو برؤية ذاتية، فإن هذا المنهج حينئذ قد يكون شكلياً فحسب.

قرب نهاية فصل نظرية المؤلف فى كتاب وولين يوجد هذا التصريح الغريب والمروّع : " وفضلاً عن ذلك، ليس هناك شك فى أن الأفلام الأعظم لن تكون ببساطة أفلام المؤلف بل الأفلام الرائعة تعبيرياً وأسلوبياً أيضاً : " صعود لولا " قصة من شين هايك ، " قواعد اللعبة " ، " السيدة دى توتى " ، " ساشو حاجب المحكمة " ، " العربية الذهبية " (٢٠) .

حين قرأت هذا التصريح لأول مرة حيرنى إلى حد ما. فما الذى يعنيه على أية حال : هل يعنى أن أفلام المؤلف ليست رائعة " تعبيرياً وأسلوبياً " ؟ وما هى دلالة تعبير " ببساطة " قبل جملة أفلام " المؤلف " ؟ هل أوفلس، وميزوجوشى، ورينوار ليسوا مؤلفين ؟ وهل مكانتهم كمؤلفين لا علاقة لها بالخواص الأسلوبية والتعبيرية فى أفلامهم؟ الإجابة عن السؤال الأخير، من جانب وولين، هى بوضوح لا ؛ كما يمكن إنشاء نموذج بنويى لأى عدد من المخرجين، بعض أفلامهم ليست "رائعة" على الإطلاق. (فى نظريات جمالية أخرى، على سبيل المثال، قد تكون "الروعة" وظيفة للعلاقة، وللتماسك والوحدة، وللأسلوب والمضمون. فعلى أى أساس يضع وولين معايير للحكم على أن أسلوب مخرج ما أكثر "روعة" من أسلوب مخرج آخر حين يفصل منهجه الأسلوب عن المعنى فصلاً تاماً؟ ويُجبر وولين على أن ينحدر تدريجياً إلى ذاتية تامة، هى السبب فى أن "هيكله"

المكرس للمخرجين يعتبر اعتباراً جدياً). وتصريح وولن المقتبس أعلاه يصبح مفهوماً فقط إذا قبلنا الفصل الجذري، في منهجه، بين "الفكرى" (اللفظي - السردى) و"الأسلوبى والتعبيرى" (البصرى - الشكلى). وبالنسبة لولن، البعد اللفظي - السردى هو الذى يبنى، فى النهاية، فيلماً ما؛ وبُعد البصرى - الشكلى هو ما يمنحه (ببساطة!) خواصه الأسلوبية والتعبيرية. ورغم نقد وولن لحقيقة أن «القيمة الجمالية عند ميتز هى مسألة "قدرة تعبير" خالصة؛ ولا علاقة لها بالفكر المفاهيمى»^(٢١) فإنه ينتهى إلى الموقف ذاته بالضبط.

وأمل أن يكون واضحاً، بعد التحليل الذى قمت به فى هذا البحث، كيف ولماذا ينشأ هذا "الفصل الجذري" فى فكر وولن. وهو "مدمج" فى منهجه كنتيجة لفكرته عن "البنية" فى اللغة السينمائية. وإذا كان المرء مهتماً بمقاربة للسينما "بنوية حقاً"، فإنه حينئذ لن يكون مهتماً بشدة بقصص النموذج الأصيل (الحكايات البدائية) أو بعناصر السرد، كشخص مهموم بنماذج الأسلوب والوحدات الأسلوبية، التى لا يمكن أن تُفصل عن الموضوع (التيمة) - الذى لا يعد مجرد "قوة تعبير" مضافة على عجل - وتسبق وتختلف أى "قواعد" يمكن أن تتراكم فى الخطاب السينمائى من خلال التداول التقليدى.

القضية الأساسية المتنازع عليها هى كفاءة نموذج لغوى للخطاب السينمائى. واستخدام وولن للنماذج اللغوية المقتبسة من دى سوسير عن طريق ليقى شتراوس، وإعادة صياغته المصدقة على كتابات رولان بارت المعنية بالتفشى التام للغة اللفظية واستخدامها كـ "نموذج رئيسى" يشير إلى تفشى التحيز الأدبى فى النقد السينمائى. وهى ليست مسألة متعلقة بتقرير ما إذا كانت الأفلام أساطير بالفعل أم لا (إيكيرت)^(٢٢)، أو يظهر أن التحليل البنىوى يتعارض مع نظرية المؤلف (هنرسون)^(٢٣)؛ ولكن بالأحرى فى فهم ما يتضمنه بالفعل أى تقييم لحقيقة أن السينما شكل ما من أشكال التواصل بدون شفرة. وعلى الرغم من أن وولن، وميتز وآخرين يتملقون الحقيقة، فإنهم يمتصون قدماً بطريقة ملائمة ويتعاملون مع السينما كما لو أنها نماذج مقتبسة من علم اللغة البنىوى ووافية بالغرض تماماً.

أما تحليل بازوليني، فرغم عدم استخدامه لمصطلحات علم اللغة البنيوي، فقد وضع الأساس لاستنتاج أن السينما لغة بلا شفرة، ويشير إلى اتجاه، قائم على تلك الحقيقة، وهو ضرورة إجراء تحليل إضافي.

هوامش

(١) انظر:

Peter Wollen, Signs and Meaning in the Cinema, (London: Secker and Warbury, 1969), p. 117.

(٢) المرجع السابق ص ١٢٠ .

(٣) المرجع السابق.

(٤) انظر:

Pier Paolo Pasolini, "The Cinema of Poetry", Cahiers du Cinema in English, December 1966, p. 35.

(٥) المرجع السابق ص ٣٦.

(٦) المرجع السابق.

(٧) المرجع السابق.

(٨) المرجع السابق.

(٩) المرجع السابق.

(١٠) وولين، المرجع المشار إليه، ص ٧٨ .

(١١) حدد سام روهدي نقطة مشابهة في مقاله الدقيق الملاحظة والمتع عن كتاب وولين. وكتب أن " فوردد قد يكون فناناً ومؤلفاً بحق، ولكن التوكيد لم يثبت بأى دليل لمجموعة متغيرة من التقابلات على مستوى العبارات المبتذلة المضمونية. ولا يوجد شيء فى مناقشة وولين خاص بالوسيط النهائى ..."

Sam Rohdie, review of Signs and Meaning in the Cinema, New Left Review, May/ June 1969, pp. 67-68.

(١٢) وولين، المرجع المشار إليه، ص ٧٨.

(١٣) المرجع السابق، ص ٨٠.

(١٤) المرجع السابق.

(١٥) المرجع السابق، ص ١٠٥.

(١٦) في رد بن بروستر Ben Brewster على مقال سام روهدي عن كتاب وولين "العلامات والمعنى في السينما" (في مجلة نيو ليفت ريفيو مايو/ يونيو ١٩٦٩/ ص ٧٢) يفسر هذا ليعنى بعدياً بالنسبة للمؤلف، ولكن "بدلاً من النظر إلى المؤلف على أنه الفرد السيكولوجي، والمخرج أو رؤيته للعالم، يقترح بيتر وولين النظر إلى المؤلف كنوع من حجة بائر رجعي: تحليل مقارن لأعمال مؤلف (واحتمالاً ليس فقط المخرج، بل المصور، وكاتب السيناريو... إلخ) يمكن الناقد من تأسيس النموذج الذي يعد على أساسه كل فيلم من الأفلام على حدة متحققاً على نحو ملائم تقريباً". ومع ذلك، لا يزال هذا التفسير يفشل في التعامل مع المسألة الرئيسية والحاسمة: كيف استخرجت الحجة ذات الأثر الرجعي من الأفلام؟ وأنا أؤكد أن السبيل الوحيد للوصول إلى تلك الحجة هو أولاً إجراء تحليل للإخراج، واللغة السينمائية، واللغة الخاصة بالوسيط.

والأساس الذي تقوم عليه فكرة بروستر عن "الحجة ذات الأثر الرجعي" هي المقاربة في التحليل السينمائي التي تفصل الموضوع عن الأسلوب وطريقة التعبير - وهي مقاربة حاولت أن أبين أنها قائمة على افتراضات معيبة حول طبيعة اللغة السينمائية. وعلى سبيل المثال، يكتب بروستر: "رغم أن الأمثلة التي يقدمها بيتر وولين هي لمؤلفين مهمومين بالموضوعات thematic auteurs، ومن ثم عرضة بدرجة أكبر لمقاربة أدبية تقليدية ذات مضمون دلالي، فمن الممكن تماماً إنشاء منهاج لمؤلف، مثل جوزيف فون ستيرنبرج، يركز على الجوانب "السينمائية الخاصة" التي يتهم سام روهدي بيتر وولين بأنه غير قادر على التعامل معها".

وبإمكاننا أن نرى من الاقتباس أعلاه ما يحدث لمقاربة منهجية قائمة على هذا الفصل الجذري بين "الأسلوب وقوة التعبير" والموضوع: فهي تختزل نفسها إلى "شكلية" فحسب من ناحية - والتي، إذ تحاول القيام بحكم قيمي، تتحدّر تدريجياً إلى ذاتية خالصة طالما أنها تفتقر إلى أي معايير ماعدا الذاتية الشخصية - وتختزل نفسها، من ناحية أخرى، في "أخلاقية" سيئة التعريف للموضوعات (التيماّت)، "أخلاقية" مقنعة مادام الادعاء البنيوي بمناقشتها للموضوعات هو إدعاء وصفي فحسب.

(١٧) وولين، المرجع المشار إليه، ص ٩٣.

(١٨) المرجع السابق، ص ١٠٥.

(١٩) كما لاحظنا من قبل، يحدد سام روهدي نقطة مماثلة في مقاله عن كتاب وولين. ولسوء الحظ يبدو أن سام روهدي يوافق على الفصل الجذري بين الموضوع والأسلوب الذي يحدده وولين. وعلى سبيل المثال يكتب روهدي: "إن إضاعة رأي، وألوانه، وتوليفه ربما تكون مميزة بدرجة أكبر من

موضوعاته، وهى أكثر تمييزاً بالتأكيد للوسيط السينمائى". وبديهي أن العناصر السينمائية " أكثر تمييزاً للوسيط السينمائى" من الموضوعات "الأدبية". (وأنا لست متأكداً من سبب إزعاج روهدى لنفسه باستنتاج هذه النقطة الواضحة). وما يقصر روهدى عن قوله باختصار هو أن الموضوعات مدمجة فى الأسلوب، وفى الإخراج. وأن رأى المفكر ليس منفصلاً عن رأى صانع الأفلام.

(٢٠) وولين، المرجع المشار إليه، ص ١١٣ .

(٢١) المرجع السابق، ص ١١٤ .

(٢٢) انظر:

Charles Echert, "The English Cine-Structuralists", Film Comment, Vol. 9, no. 3.

(٢٣) انظر:

Brian Henderson, "Critique of Cine-Structuralism, Part I", Film Quarterly, Vol. 27, no. 1.

المشكلات السائدة فى نظرية السينما : المجلد الأول من كتاب مترك " علم جمال وعلم نفس السينما "

كريستيان مترك

" نقد " مترك، الذى يقع فى أربعين صفحة، لكتاب جان مترك نشر لأول مرة بالإنجليزية فى عدد مزدوج من مجلة سكرين (السنة ١٤، العدد المزدوج ٢/١)، مصحوباً برجاء لرئيس التحرير وهو ألا يسارع الكتاب إلى تقديم كتابات محاكية لمترك لأن " فلسفة مترك السينمائية وضعت نقطة وقف تام لما قبل تاريخ نظرية السينما ". وكانت الخطوة التالية التى بدا فيها كريستيان مترك الرائد الرئيسى هى تدشينه لـ *Semiotics* سينمائية (يستخدم المحرر السيميولوجيا والسيميوطيقا بالمعنى ذاته - م) - تحليل علمى (بالمعنى الذى يقصده ألتوسير) كيف تتواصل السينما. وتعرف جوليا كريستيفا السيميوطيقا بأنها "نظرية خاصة بعملية الدلالة، ونظرية للمعرفة قد تصبح إما مثالية أو مادية طبقاً للحل الذى تقدمه لمسائل صلة المادة/ الإدراك، وطبقاً لطريقة اقتراحها للغة الأشياء .. إلخ". ويضيق مترك التعريف بالنسبة للسينما: "المبدأ المناسب الوحيد القادر على تحديد سيميولوجيا السينما فى الوقت الحالى ... هو الرغبة فى التعامل مع الأفلام كنصوص، وكوحدات خطاب". وهذا الاستعداد يولد بعدئذ : "وصفاً دقيقاً لهدف سيميوطيقا السينما. وعلاوة على ذلك، فمنذ كانت ونحن نعرف أن هدف علم ما ليس هدفاً مفترضاً، وإنما هدف يتعين إنشاؤه"^(١). وبمجرد إنشاء الهدف يمكن لتاريخ نظرية السينما أن يبدأ.

هذه ادعاءات طموحة وتفترض قطيعة جذرية، بين ما قبل التاريخ الخاص بـ " طلاب مهذبين" والتاريخ الخاص بعلماء. ولا يعترف أحد بواقعية هذه الانتفاضة المعرفية^(٢)، ولا بد من اعترافى أنا شخصياً بتشككى الشديد فيها بقدر ما تقلق استكشافات مترك.

ولا يعنى هذا أن أعماله ينبغي تجاهلها أو منع نشرها بل يعنى أنها تضع العربية أمام الحصان مطالبة بانتفاضة جذرية على أساس تلك البيانات الأول. والجزء الختامى من مقاله النقدى، المنشور هنا، يواصل مناقشة مقولات رئيسة أخرى فى أعماله: "منطق الاستقراء"، نماذج الصور الذاتية، استخدام الكلام، والموسيقى، والألوان، وعلاقة السينما بالرواية والمسرح. ويدرس ميتز هنا تجلى الاستعارات والرموز فى السينما مقيداً إيّاها، على نحو قابل للمسائلة، داخل تعريفات لغوية، بطريقة صارمة تماماً. (ينبغي أن نتذكر دائماً أن هذا المقال نص مبكر لميتز؛ وأن استعانتته هنا بنموذج بارزانى خاص بجوهر مادى للسينما "شذرات من العالم الواقعى، تتوسط من خلال النسخ الألى الذى يتيح التصوير الفوتوغرافى" والتزامه الدقيق بنموذج لغوى، قد عدّلاً بدرجة كبيرة فى كتاباته الأحدث بسبب مخطط طرحه أومبرتو إيكو. كما أن إشارته إلى الترابطات الستة المتاحة لصانع الفيلم، التى تتضمنها النقطة الثالثة الخاصة بتلخيصه للاختلافات بينه وبين مترى، هى تلميح إلى ما سوف يسميه فيما بعد التركيبية الكبيرة؛ ولكن فى نماذج أحدث توجد ثمانية ترابطات محتملة).

وأخيراً، نقدم التعريفات التالية لتساعد على توضيح النص :

واقع القصة المروية " Diegesis : كون كامل كل عنصر فيه - الأشخاص، الأحداث، المواقع، الأزمنة، الأشياء - يكون على مستوى الواقع (الواقع المصور فى حالة السينما)".

مُؤفَلَم (Filmed) فيلميّ (Filmic)؛ خارج السينمائى/ سينمائى : كل المعانى التى تظهر فى فيلم هى معانى مُؤفَلمة. ويقدر ما يمكن للبعض أن يقول إنها مولدة بشفرات خاصة بالسينما (التوليف، مثلاً) فهذه المعانى تسمى (معانى) سينمائية. وفيما بعد غير ميتز هذين المصطلحين إلى " خارج السينمائى " أو فيلميّ و"سينمائى"، بما أن مصطلح "مؤفلم" مصطلح غامض جداً، وهو يقول: "إن السينمائى دائماً فيلميّ، ولكن الفيلميّ ليس سينمائياً دائماً". (شفرات الملابس، مثلاً، قد يكون فيلمية ولكنها ليست سينمائية).

هوامش مقدمة المحرر

(١) انظر تقديم رئيس التحرير في مجلة "سكرين، السنة ١٤، العدد المزدوج ٢/٨.

(٢) انظر ملاحظة "المحرر" في مجلة "فيلم كوارترلى"، السنة ٢٨، العدد الثانى، كمثال جيد على الفزع الذى ولدته هذه الادعاءات بانتفاضة جذرية فى لحظة انكسار (مسلم بها)، وليس على أساس الإنجاز الحقيقى الذى يلى فترة الانقطاع هذه فى نظرية السينما.

(٣) هذه الترجمة للمصطلح نقلاً عن د. محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، الطبعة الثانية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، ١٩٩٧ - م.

* * *

الاستعارة والرمز واللغة

تناول جان مترى مسألة "الاستعارة" و"الرمز" السينمائيين فى ثلاث مناسبات (صفحات ٢٤-٢٦، ٣٨١-٣٨٣، ٤٤٦-٤٤٨)، رابطاً إياها بقضية اللغة الأكثر عمومية فى السينما (صفحات ٣٨١-٣٩٠، ٤٣٦-٤٤٦). و"الاستعارة" الفيملية لا تستحق هذا الاسم على الإطلاق، فهى بتلك الصفة تفتقر إلى ملمحين أساسيين (ص ٢٤) : حيث إنه فى استعارة ما، يكون الشبّه بين الطرفين - أى العنصر أو الطرف المشترك فى المقارنة عند مركز الاستعارة - ليس واضحاً ؛ فنحن نتحدث، مثلاً، عن "حزمة ضوء" وليس عن ضوء "رفيع" مثل حزمة. ومن ناحية أخرى فالطرفان، فيما يُزعم أنها استعارات فيلمية يكونان موجودين معاً على شريط الصورة وحيث يكون الشبه بينهما "واضحاً" حتماً (وينبغى أن نفهم هذا على أنه يعنى أن الشبه مشدد عليه بصرياً، ومن ثم فإنه ليس شبهاً ضمناً). وعلى سبيل المثال، "الاستعارة" الشهيرة، التى يفتتح بها شارلى شابلن فيلم «الأزمة الحديثة»، والتى

تظهر فى لقطة لقطيع من الأغنام تسبق صورة حشد يهبط إلى محطة سكة حديد تحت الأرض، العنصر المشترك هنا (فكرة القطيع، والانطباع الخاص بسلوك أشبه بسلوك الأغنام) وإن كان ليس معيّنًا بالضبط، فهو على الأقل يشار إليه بوضوح. وفكرة " الرقّة "تؤجل من الحزمة إلى الضوء بتلك الطريقة، حيث إنها حين تصل إلى الطرف الثانى لا يصبح الطرف الأول موجوداً، أى حين نتكلم عن حزمة ضوء تكون الحزمة، بمعنى ما، غائبة. والاستعارة، بوصفها ذات كفاءة إلى درجة معينة (وهذه حقيقة تحتاج إلى تأكيدها)، هى عملية إحلال يأخذ فيها الشئ المشبّه مكان الشئ الذى يشبّه به (الحزمة). وفى الاستعارات الفيلمية يُصَفّ الشيئان جنباً إلى جنب (الحشد والأغنام) وتصبح ظاهرة نقل المعنى أقل وضوحاً بكثير. فالحشد يظل حشداً، والأغنام تظل أغناماً. والصلة بين الاثنين تُحدث تأثير "وثبة رمزية" من أحدهما إلى الآخر، ويمكن أن تكتسب، على مستوى دلالى تماماً، قيمة نسبوية (أى أن المشاهد يربط فكرة الشبه بالأغنام مع رؤيته للحشد)؛ وقد تكتسب تلك الصلة أحياناً أيضاً قيمة استعارية (إذا تصادف، مثلاً، أن استجاب المشاهد للحشد كما لو أنه قطيع من الأغنام). ويتحدث المؤلف عن علاقة " مقارنة " أو " تشابه " فى الحالة الأولى، وعن "علاقة ضمنية" فى الحالة الثانية (صفحات ٣٨١-٣٨٣). ولكن كلتا الحالتين تتضمن تجاوزاً رمزياً لا استعارة، فى حين أن المنظرين الذين يتكلمون عن "استعارة" ما هنا كانوا يستعملون الكلمة بمعنى مجازى خالص (ص ٢٥).

وبالطريقة ذاتها تكون صفة التشبيه، أى التشبيه كإجراء شكلى (وليس مختلطاً عن خطأ بالتأثير الدلالى الخالص للتشبيه)، مستحيلة فى السينما (ص٢٤)^(١). فالسينما لا تتضمن كلمة " مُثّل "، (فكلمة " مثل " ومرادفاتها تأخذ بعين الاعتبار، حقاً، الازدواج فى سلسلة الخطاب، ومن ثم تجعل من الممكن تجنب المكان حيثما تُوضع حلقات السلسلة التى اعتمدت عليها فى المستوى ذاته مثل باقى الحلقات. وحين نقرأ فى قصة ما أن الجليد كان "مثل عباة بيضاء" فإن كلمة "مثل" تقوم بمهمة علامة تنبه القارئ إلى أن الجليد والعباءة يقعان على مستويين مختلفين، وأن واقع القصة المروية يشمل الجليد، لكنه لا يشمل العباة. وبالتالي فإن أحد الطرفين يكون مميزاً بوضوح،

على أنه خارج واقع القصة بينما يفلت الطرف الآخر من كلمة "مثل" ويظل داخل واقع القصة. لكن في السينما، تكون كل الصور على المستوى ذاته (، ولكن تطويرات مثل شاشة العرض الثلاثية، كما يواصل جان متری حديثه، قد تتيح وبوسيلة أخرى إمكانية تشبيهات فيملية حقيقية. فبإمكانها، مثلاً، إثبات أن الشاشة الوسطى يجب أن تخصص لحقائق واقع الفيلم المروى وأن الشاشتين الجانبيتين يجب أن يخصصا للتشبيهات؛ وقد تكون هذه طريقة أخرى لتحقيق ازدواج الخطاب، ولكن لا يمكن لشيء من هذا النوع أن يوجد في السينما "العادية". (الحقيقة أن التشبيه الذي أشرنا إليه سابقاً من فيلم «الأزمة الحديثة» يصبح قابلاً للفهم فقط بفضل منطق الحبكة، الذي يتيح للمشاهد أن يضع الأغنام على مستوى التشبيه التام، لأن باقى الفيلم لا تظهر فيه أغنام، بينما يحوى صوراً كثيرة جداً للحياة العصرية^(٢). غير أن النتيجة هي أن التشبيه الفيلمي يجب أن يظل في نطاق التداول المحدود تماماً ولا بد حتماً أن يصبح فجاً تماماً، بما أنه يتعين عليه دائماً تقريباً أن يُفرض بواسطة دليله الفعلي. وخيبات أيزنشتاين على هذا المستوى معروفة، وعلى الأخص في فيلم «أكتوبر»، بتشبيهات كانت بعيدة عن أن تكون بسيطة).

ولنعد إلى متری - إن توضيحاته مفيدة نظراً لأن المصطلحات المستخدمة في الكتابات عن السينما تكون في أغلب الأحوال تقريبية جداً. والكتاب مستعدون تماماً لتطبيق مصطلح "استعارة" على مجموعة تأثيرات لتجاورات رمزية حالما تحوى إحياء بالتشبيه أو الاستعارة. وهذه "الاستعارات" تصنف غالباً في فئتين تشتهران علاوة على ذلك بتنويع من الأسماء؛ ويُجرى تمييز لحالات يكون فيها كلاً من الشيء المشبه والشيء المشبه به منسوباً إلى الحدث (أى، شبه بين عنصرين من عناصر الدراما)، ويُجرى تمييز آخر لحالات يكون فيها الشيء المشبه منسوباً إلى الحدث والشيء المشبه به مقدماً فقط من أجل التشبيه (مثال : الأغنام في فيلم «الأزمة الحديثة»). ويستخدم مصطلح "استعارة داخل الفعل الدرامي" أحياناً في الحالة الأولى، ومصطلح "استعارة خارج الفعل الدرامي" أو (استعارة خارج واقع القصة المروية) في الحالة الثانية.

وقد أثبت تحليل جان متری مسألة أن أيّاً من هاتين العمليتين لا يعدُّ استعارة (بما

أنه فى كلتا الحالتين يوجد الشئ المشبّه والشئ المشبّه به معاً فى السلسلة الفيلمية) كما أنه لا هذه العملية ولا تلك تعد تشبيهاً (بما أنه فى كلتا الحالتين لا يتوافق الشبّه المتضمّن مع أى علامة شكلية). فكلتاهما **تجاورات تركيبية تستلزم "تأثيراً" دلاليّاً يوحى بالتشابهات**. ويبدو لى أن التعبيرات الأكثر ملاءمة لتسمية هاتين العمليتين قد تكون أنهما "تجاور مصحوب بقيمة تشبيهية" و"تجاور مصحوب بقيمة استعارية" على التوالى، طبقاً لما إذا كان الشبّه الموحى به، على المستوى الدلالي، يتطور بدرجة أكبر نحو التشبيه أو نحو الاستعارة. ("الحشد مثل قطيع من الأغنام" أو "الحشد قطيع من الأغنام"). وهاتان الصيغتان يمكن إيجازهما على نحو ملائم بأنهما "تجاور تشبيهى" أو "تجاور استعارى" (أو بكلمات أخرى: "تماثل تشبيهى" أو "تماثل استعارى"). علاوة على أن تمييزاً سوف يجرى فى المستقبل كما فى الماضى بين التجاورات داخل الفعل الدرامى والتجاورات خارج الفعل الدرامى طبقاً لما إذا كان الشئ المشبّه به داخل واقع القصة المروية أو خارجه (بما أن المشبّه يكون دائماً من خلال تعريفه داخل واقع القصة المروية). وبتعبير آخر يفضى نظام تدوين مزدوج إلى أربعة مصطلحات: "تجاور تشبيهى داخل واقع القصة المروية" و"تجاور استعارى داخل واقع القصة المروية" و"تجاور تشبيهى خارج واقع القصة المروية" و"تجاور استعارى خارج واقع القصة المروية". وهذا المخطط الأساسى يمكن توسيعه إذا تطلب الأمر ضمّ أية عوامل إضافية وثيقة الصلة (مثلاً، واقع أن الطرفين الموصوفين إما فى الصورة ذاتها أو فى صورتين مختلفتين يمكن بأية حال أن يوفّر المادة لطرف ثالث فى النظام الذى قد يتضمن حينئذ ثمانية مصطلحات). إن عنواناً عاماً "يتصدّر" كل هذه التشبيهات التى توحى بأوجه شبّه (ويميزها عن تماثلات أخرى مثل تلك التماثلات التى تشدد على التباينات أو تشير إلى التسلسل الزمنى فى واقع القصة المروية .. إلخ) قد يكون حقاً وببساطة تامة "تجاورات الشبّه"^(٢).

عند مترى، ما هو صحيح فى الـ "استعارات السينمائية" يكون صحيحاً بالتساوى

فى مجموعة من ظلال المعانى connotations الفيلمية، وأعنى الطبقة الثانية من المعنى التى تصب نفسها فوق المعنى الحرفى للحبكة فى الفيلم. وكل ظلال المعانى الفيلمية تنتج عن ترافقات مناسبة بين عناصر مختلفة فى الفيلم (صفحات ٢١-٢٢، ٣٣٩)، سواء كانت عناصر تتضمنها صور مختلفة (باستخدام المونتاج)، أو كانت عناصر موصوفة فى " اللقطة " ذاتها ولكن يتبع أحدها الآخر (عن طريق حركة آلة التصوير)، أو كانت، أخيراً، عناصر موجودة معاً فى اللقطة ذاتها (ما يسمى أحياناً "التوليف بالآلة التصوير"). والسينما عند جان مترى (الأيذشتاينى جداً فى هذه النقطة)، رغم إنها ربما لا تكون فن مونتاج، فهى على الأقل تعد فناً تركيبياً تماماً (الصفحتان ٣٣٩، ٤٤٧). ما يمنح الفيلم معناه الرمضى علاوة على معناه الحرفى هو مجموعة من التجاورات (وبالتالى يعود مترى إلى فكرته الأهم عن "منطق التضمن" التى يطورها فى المجلد الأول). والعناصر الم جمعة معاً قد تنسب إلى شريط الصورة، ولكن التضمن الفيلمى يمكن أيضاً أن يقيم علاقة بين عنصر فى الصورة (أو الصورة بكاملها) والحوار (ص ٩٧) أو الموسيقى (ص ١٢١)، أو يقيم علاقة بين عنصر معين فى الفيلم ومشهد كامل أو حتى الفيلم عموماً (ص ٢٦) .. إلخ. كل أنواع الترافقات ممكنة. وجميعها يتضمن الصفة المميزة المشتركة الخاصة بكونها سمات التماس contiguity حسب تعبير جاكوبسون (ص ٤٤٧)^(٤)، بما أن الطرفين يوجدان معاً دائماً فى الفيلم.

تتوافق آراء جان مترى مع انطباعى الشخصى عن التباين المدهش الذى يوجد بين الروابط التركيبية الغنية التى تتيحها السينما وفق روابطها الإحلالية^(٥). وهو يذهب أيضاً إلى مدى أبعد حين ينظر إلى الإحلالى باعتباره مُتَقَدِّماً بالكامل. (وسوف نعود إلى هذه النقطة فيما بعد).

التضمينات الفيلمية على مستوى ظل المعنى تحتوى دائماً على صفة رمزية (صفحات ٢٤-٢٦، ٤٤٣-٤٤٤) ؛ وأعنى بهذا أن العنصر الخاص بواقع القصة المروية، على الرغم من احتفاظه بمعناه الصحيح، فإنه يغتنى بقيمة إضافية، لا يمكنه

الادعاء بأنه مسئول عنها، فهي تمنح له من خلال التفاعل مع السياق. ويقبل المؤلف مصطلح "الرمز" لتوصيف ظاهرة "توسيع المعنى"؛ التي تسمح بنسخ مستوى الدلالة التامة على معنى محدد denotation ولا تسمح بتجاهله أو بنقضه (صفحات ٢٦، ٣٨٠-٣٨١). فى فيلم «م» M لفريتز لانج، وبعد الهجوم على البنت الصغيرة، نرى البالون الذى تركته عالقاً بأسلاك التلغراف، ويأتى البالون ليرمز إلى الموت الوحشى للضحية. ومع ذلك فهذا المعنى الإضافى ليس اعتباطياً، لأن البالون هنا هو بالتحديد البالون الذى كانت تلعب به الطفلة - وليس شيئاً ما آخر يفتقر إلى أى رابطة "طبيعية" مع ألم الضحية - والذى اختير لكى يرمز لذلك الألم. ولهذا فإنه ليس المعنى المحدد تماماً فى الفيلم الذى يكون "مستنداً إلى دافع" motivated (الدافع على هذا المستوى يزود بتماثل أيقونى أو سمعى) لكنه أيضاً المعنى الضمنى أو ظل المعنى (ص ٤٤٥) والفرق الوحيد هو أن الدافع على مستوى المعنى المحدد هو دافع داخلى (يستخدم جان مترى تعبير **جوهرى** intrinsic، بحسب إريك بيسينس Eric Byssens، بما أنه ينتج عن تشابه طبيعى بين الدال والمدلول داخل إطار موضوعى بصرى (أو سمعى) واحد. أما على مستوى ظل المعنى (المعنى الضمنى)، فإن الدافع يكون بوسيلة ما **خارجياً** (يستخدم مترى تعبير "غير جوهرى" extrinsic، الذى يشدد عليه، ولكنه لا يستخدمه بالمعنى الذى يقصده بيسينس)، وعلى الرغم من أنه يظل نتيجة لمنطق طبيعى، فإنه مع ذلك يفترض ترافقاً مع عنصر أو أكثر من عناصر فيلميه محددة، ويتطلب من ثم ترك إطار الوحدة الرمزية ذاتها لتعيين موضع دافع الرمز. وفى المشهد الذى اقتبسناه من فيلم «م» على سبيل المثال قد تكون القيمة الرمزية لصورة البالون عسيرة على الفهم بالنسبة لأى إنسان لم يتتبع بداية الفيلم.

ربما يبدو أن مصطلح "رمز" يستخدم هنا بمعنى واسع جداً لكن المؤلف شرحه بوضوح، وهو يسترسل بفعالية تامة فى وصف الغالبية العظمى من ظلال المعانى (التضمينات). ولهذا هناك اتفاق عام على احتواء مفهوم "الرمز" لفكرة، تتحقق على الوجه الصحيح وبدقة فى التضمين السينمائى: يُستعمل المصطلح "رمزى" حين

يعلل المدلول الدال ويفوقه في الوقت نفسه؛ فالصليب رمز المسيحية لأن المسيح مات على صليب (تعليل)، ولكن هناك في المسيحية ما هو أكثر من صليب (تفوق). غير أن التفوق المبرر هو في الحقيقة ما يميز في الأغلب "المعاني الثانية" المختلفة في الفيلم، التي تعتبر بهذا المعنى رمزية تماماً. وعلاوة على ذلك، فإن مصطلح "علامة" (بوصفه مقابلاً لمصطلح "رمز"، على وجه التخصيص) يخص عادة للمعاني الاعتبارية (غير المعللة أو غير المستندة إلى دوافع). ولكن بينما الرمز، في السينما كما في أى مكان آخر، قد يرد أحياناً ليعمل كعلامة (انظر جان متری ص ٤٤٣)، بما أن البالون العالق بالأسلاك ينبهنا إلى أن الهجوم على الضحية قد حدث (بالضبط مثلما نرى صليبا يعلن عن اقترابنا من كنيسة) فإنه يظل يميز نفسه عن علامة اعتبارية. ويرجع هذا إلى أن الدال، بوصفه معللاً جزئياً، يحمل شيئاً من الواقع المختبر ورجع الصدى الإنسانى للحادثة المدلولة: وحيث إن كلمات "اغتصاب" و"ضحية صغيرة" لا تشبه بأية حال (فعل) اغتصاب فتاة أو امرأة أو (جسد) ضحية صغيرة، فإن البالون في فيلم «م» يتضمن بالفعل شيئاً ما يتعلق بالناعم، والعاجز، والمسجون والمحزن حوله، وهو شئ ليس بلا علاقة مع مصير صاحبه الصغيرة. والسينما معبرة، بل هي معبرة مرتين، مرة بوصفها فن الواقع (المعنى المحدد) ومرة وببساطة تامة بوصفها فناً (ظل المعنى) (٦).

من الواضح أن مصطلح "رمز" له معانٍ أخرى مقبولة. وكثير من الرموز الرياضية اعتبارية مثل غالبية الشفرات الكتابية المعروفة بالاسم الشامل "التأثيرات الرمزية". وهى وحدة شاملة في جسد الأبحاث السيميولوجية وتعتبر بعيدة عن أن تكون حقيقة. ومع ذلك، يبدو لى أن اختيار جان متری لكلمة "رمز" ملائم تماماً، حيث يتوافق مع الاستعمال الأكثر قبولاً للكلمة في أبحاث "لغات" الفن (التي تنتمى إليها السينما) وبدون تضارب حقيقى مع الاستعمال المختلف السائد في الأبحاث السيميولوجية العامة.

يوضح جان متری أيضاً أن رمزية الفيلم ليست نظام رمزى (الصفحتان ٢٥،

(٤٤٤). فالرمز السينمائي ينشأ في كل فيلم، وهو ليس تحققاً لوحدة رمزية ما ثابتة وموجودة من قبل. فنظام رمزي ما هو مجموعة رموز مُشفرة، بينما الرمز الفيلمي هو على السواء حر تماماً ومخلوق بكامله (وبالنسبة للمؤلف، الذي لا نتفق معه تماماً في هذه النقطة، فإنه يفصل القدرة الإبداعية عن الحرية المطلقة). وطبقاً لمترى فإن الفيلم يتضمن الرمز كإنه نتيجة لتضافر عناصره التكوينية؛ إنه ليس مفروضاً من الخارج (ص ١٣٤). ومن البديهي أن أفلاماً كثيرة تحوي رموزاً مستوردة (اجتماعياً، وخاصة بالتحليل النفسي .. إلخ) تدمج بدرجات مختلفة من النجاح في استمرار واقع القصة المروية، ولكنها رموز مؤقلمة لا رموز سينمائية (ص ٢٥)، وهذا ليس المكان الذي يكمن فيه جوهر الرمزية السينمائية. وقد يتذكر المرء في هذه النقطة أن رودلف أرنهaim استنتج في نهاية تحليل شبيه تماماً بتحليل مترى أن الرمز الفيلمي لا يبرر اسمه^(٧). ولكن أرنهaim أخذ المصطلح "رمز" بالمعنى المحدود جداً الخاص برمز مُشفّر إلى درجة أن الاختلافات بين المؤلفين تقع فقط في الأعراف المصطلحية.

بتبنّي جان مترى لمنظور مختلف إلى حد ما لبعض الأفكار عن "اللغة السينمائية"، يطرحه في المجلد الأول (الصفحتان ٤٧، ١٣٤)، يعرض على نحو منظم تفنيدياً لاعتراض يُطرح للمناقشة غالباً ضد مؤيدي أطروحاته البحثية، التي طورتها دينا دريفوس Dinah Dreyfus^(٨) وحجتها هي أن اللغة المتفصلة articulated تبرّر كونها تسمى لغة لأنها تُدخل في المعاملة علامات مجردة، وأشياء هي ببساطة علامات، وكينونات تكفّ عن أن تكون كينونات حالما تصبح علامات؛ وتكون أصوات المنتج الصوتي (أو خصائص المنتج الكتابي) واضحة تماماً في الإدراك، وينفذ المستمع (أو القارئ) إليها دون اعتبار لكينونتها السمعية (أو البصرية)، ويذهب مباشرة إلى المعنى الذي تقدمه. والصورة السينمائية، من ناحية أخرى، مختلفة في هذا الشأن عن العلامة اللغوية، ولا يمكن تجاهلها كصورة. والإحساس اللائق بها (أي ما تمثله) لا يتوارى لصالح إحساس آخر، كقيمة تبادل أو تواصل. وتدعم دينا دريفوس هذا الافتراض بناء على ملاحظة أولية، ليست بلا أساس: فالصوت اللفظي "مؤثّر" تماماً؛

وهو لا يتضمن فى حد ذاته (أى خارج التعبير الاصطلاحي) أى معنى دقيق؛ بينما الصورة على العكس " معبرة " ، وتتضمن فى حد ذاتها وقبل أى فعل للغة معنى تفصيلي، لا يُفقد فى وسط كل المعانى المترجمة التى ينتجها الخطاب الفيلمي. وهذا هو السبب فى أن الصورة الفيلمية، حتى حين تزود بمعنى إضافي، فإنها تكون دائماً رمزاً لا علامة. وإلى حد ما، من الواضح أن كل من دينا دريفوس وچان مترى يقول الشيء ذاته. وجراتهما على الاختلاف تنشأ من حقيقة أن دينا دريفوس ترفض، للأسباب التى أوجزناها من قبل، النظر إلى السينما باعتبارها لغة، فى حين يستخدم چان مترى تلك الأسباب ذاتها لاستنتاج أن السينما لغة، مختلفة تماماً عن اللغة اللفظية (ص ٤٤٦)، ولكنها لغة رغم ذلك، طالما أنها تشترك مع اللغة اللفظية فى الخاصية الفريدة والأساسية المتعلقة بتوصيل معنى (المرجع السابق). ويرى چان مترى مع تبرير ما (ص ٤٤٣) أنه من السهل جداً المحاجة بأن كل اللغات لابد أن تشبه اللغة اللفظية، وأن تستنتج من ذلك أن اللغة الفيلمية، لاختلافها عن اللغة اللفظية، ليست من ثم لغة. فالفيلم يتضمن رموزاً لا علامات، وهذا حقيقى، ولكن خاصية لسيمولوجيا الفيلم بالتحديد هى التى تسمح لهذه الرموز أن تعمل كعلامات (ص ٤٤٣).

من الواضح أنه يمكن اعتبار هذا الاختلاف نزاعاً حول كلمات : دينا دريفوس ترفض تطبيق كلمة " لغة " على نظم معنى أخرى غير نظام اللغة، بينما يقبل چان مترى تطبيقها. ويمكن للمرء أن يحاول التوفيق بين الخصمين عن طريق إقناعهما بأن يقر كل منهما للآخر بحقيقة وجود سيميوطيقا للسينما (قد تكون أو لا تكون " لغة " مُعمّدة) وفى تحليل جمالى، لا يحدث استعمال كلمة " لغة " أى أشكال من سوء الفهم؛ ومع ذلك فبالنسبة للأبحاث من النوع " شبه اللغوى " إلى حد كبير يمكن أن يخصص مصطلح اللغة على نحو قابل للتبرير للغة اللفظية^(٩)، طالما أن كلمات مثل " العلامة "، و" سيميوطيقى " و"نظام معنى" متاحة أيضاً ويمكن أن تتوافق مع تمييزات وتصنيفات سيميولوجيا تقنية (ليست مُلزمة باقلاق نفسها بخطاب الجمالين فى كل مناسبة). ورغم ذلك فالحقيقة أن معظم الخلافات حول الكلمات تحوى شيئاً ما أكثر من الخلافات

ذاتها : ما يبدو لى مهماً ليس إلى حد كبير أن جان متری يكافح للاحتفاظ بكلمة " لغة " من أجل السينما، بل إصراره على أنه يمكن قراءة حل عقدة فى فيلم مع أخذ مسألة سيميولوجيا السينما بعين الاعتبار، ودراسة آلية المعنى فى السينما بالتفصيل. وبهذا المعنى يوجد شىء إيجابى جداً فى موقف هذا المؤلف.

يلاحظ جان متری أن ظل المعنى فى السينما هو ببساطة الشكل الخاص بالمعنى المحدد (ص ٣٨١) : الرموز الفيلمية يتعين أن تبدو " طبيعية "، ويتعين أن تقدم للمشاهد الانطباع بأنها منقوشة فى واقع القصة المروية ذاتها، وليست مركبة على نحو زائف ويقصد من جانب صانع الفيلم، ويمكن إدراكها مباشرة فى حد ذاتها. هذه الفكرة الخاصة بظل المعنى من خلال الشكل الخاص بالمعنى المحدد فكرة مهمة بدرجة مساوية من منطلق سيميولوجيا أكثر تقنية. ووفقاً للويس هيلميسليف^(١٠)، تعتبر لغة ظل المعنى (التضمين) لغة حيث يشكّل الدال بالمجموع الكلى لمادة المعنى المحدد، أى دال ومدلول معاً. وبالتالي، ولكى نوضح الأمر ببساطة، يمكن أن يقال إنه حين تُقدّم حادثة فيلمية من عالم واقع القصة المروية (أى مدلول المعنى المحدد) إلى المشاهد، وتقدم علاوة على ذلك فى صيغ تمثيل معينة (أى دال المعنى المحدد)، فإن المشاهد يوضع فى حوزة العنصرين اللذين يشكلان معاً دال ظل المعنى، والأخير بدوره، وباعتباره مدلولها، يتضمن المعنى "الرمزى" للحادثة الفلمية المتطابقة (أو قيمتها التعبيرية على وجه التخصيص)^(١١). ولنضرب مثلاً : يرغب صانع أفلام فى تمثيل حادثتين توجدان فى وقت واحد داخل واقع القصة المروية (مدلول المعنى المحدد : ومن بين أشياء أخرى، التزامن) وكدال إشارى مماثل يتضمّن خياراً بين : (١) مونتاج متواز (الحادثة أ - الحادثة ب - الحادثة أ - الحادثة ب .. إلخ) ؛ (٢) شكل أكثر اعتياداً من المونتاج، حيث تقدّم الحادثتين واحدة بعد أخرى بدون أى نوع من التبدل (وتكون الحادثة الثانية حينئذ مسبقة بحيلة ما : مثلاً، عنوان بينى من طراز " فى غضون ذلك ... "، أو عنصر من الحوار، أو استدلال من خلال تفصيلى ما فى الصورة .. إلخ). والانطباع المتروك لدى المشاهد لن يكون هو ذاته فى الحالتين المفترضتين اللتين أوجزناهما. فالمعنى

الملموس للترزامن الدقيق بين الحادثتين سوف يكون أقوى في حالة المونتاج المتوازي. ومع ذلك، فمدلول المعنى المحدد (أو مدلول التمثيل) - هنا، الحقيقة الخاصة بتواقت التسلسل الحرفي لزمن واقع القصة المروية - سوف يكون مفهوماً على الوجه الصحيح في كلتا الحالتين. ولكن شكل المعنى المحدد لن يكون هو ذاته وسوف يكون ظل المعنى من ثم أيضاً مقيداً. والسينما إجمالاً قادرة عموماً على التضمين (أى إظهار ظلال المعاني) دون الحاجة إلى مضمّنات connotators خاصة لأن لديها باستمرار وتحت تصرفها العنصر الأساسى الأعظم من بين كل المضمّنات؛ أى الخيار بين عدة وسائل لبناء المعنى المحدد. وبالعكس، لأن المعنى المحدد الفيلمي هو ذاته مبنياً (بالمونتاج، وضبط حدود الإطار، واختيار وترتيب الموضوعات)، ولأنها لا يمكن أن تُختزل إلى أى أداء وظيفى آلى لتشابه analogy أيقونى، ولأن الفيلم ليس صورة فوتوغرافية، لهذا كله فإن السينما قادرة على التضمين دون مساعدة دائمة من دوال منفصلة لظل المعنى (التضمين)^(١٢).

ومن جانب آخر، هناك نقطة لا أستطيع أن أتفق فيها تماماً مع أفكار جان مترى (الصفحتان ٤٤٥، ٤٤٦) ونقطة أخرى يبدى فيها تحفظات على بعض مواقف (ص ٤٥٠). فهو يعتقد أن قدرة الإبداع السينمائية مرتبطة على نحو غير قابل للفصل بالحرية المطلقة، وأن لا شيء يُشفّر فى السينما - ربما فيما عدا المبتذل والمقوبل (الكليشييه) وبعمومية أشد العادى - وأخيراً (الأشياء الثلاثة تمضى معاً) أن الترابطات التركيبية syntagmatic التى اخترعتها السينما لا تدعمها أية ترابطات إحالية paradigmatic، ولهذا لا يمكن القول بوجود "نحو". وبالنسبة لى يبدو وعلى العكس أنه :

(١) بينما قد لا يوجد "نحو" توجد على الأقل 'تركيبية كبيرة a grande syntagmatique فى الفيلم الروائى، تتألف من عدد من نماذج الترابطات المُشفرة جزئياً وغير الاعتبارية (نظراً لأن تمييز الاعتبارية/المشفّر لا يتوافق دائماً مع التمييز بين المشفّر و"الحر").

(٢) وراء نطاق التنويعات الممكنة فى التحقيقات الملموسة من فيلم إلى آخر تحتفظ

بنيات صورة محددة بثبات بنائى محدد وبجانب سيميولوجى على وجه التخصيص (على سبيل المثال: تركيب متكرر^(١٣)) يتضمن مثل دالّهُ سلسلة من الصور تربطها معاً التداخلات، والطبع المركب، والظهورات والاختفاءات واللقطات البانورامية السريعة، ومدلوله هو الطبيعة الرتبية أو المتكررة للأحداث المستدعاة).

(٣) صانع الفيلم لديه فى كل مرحلة من الفيلم خيار بين عدد محدود من الترابطات **الأساسية** - ست منها قد تبدو فيما يلى : التركيب syntagm المتناوب، التركيب الخاص بالوقائع المنفصلة، التركيب الوصفى، "اللقطة المنفردة"، خاصية "المشهد" وخاصية "المنظر". ومن خلال احتمالات ضم هذه الترابطات على امتداد السلسلة الفيلمية يمكن أن ينتج فى النهاية عدد أكبر بكثير من التحققات الملموسة على مستوى "حدث" ذى طول معين.

(٤) هذه التركيبية الأكبر لا تقصى أى نظام إحلالى بل **تشكل** فى الواقع نظاماً إحلالياً، طالما أن ما يختار منه صانع الفيلم هو بالتحديد سلسلة استبدالية من نماذج الترابط (بالضبط كما فى بعض **اللغات**، حيث وجود عدد محدود من العبارات - مثل "نهائى"، و"حاسم" و"متمم" - يخلق أنماط استبدال للتركيبات).

(٥) هذه الترابطات المشفرة جزئياً ليست شيئاً مبتدلاً ولا مقولباً، لأن الشيء التافه أو المبتذل يمكن أن يكون وظيفة لـ **الرسالة**، وهذه النماذج التركيبية عناصر لـ **شفرة** متقطعة (وبالتالى فاستعمال كاتب للفقرة المتتابعة بغير انقطاع - وحدة الشفرة - ليس تافهاً ولا أصيلاً لأن الفن واللهجة شيئان مختلفان).

(٦) وأخيراً، فإن قدرة إبداع صانع الفيلم لا يمكن أن تتوافق مع أى حرية مطلقة **تامة وأولية** بل تتوافق بالأحرى مع هامش من حيل ولعب فيما يتعلق بالبنيات النصف مشفرة. وهذه البنيات هى ذاتها متبدلة ولها تعاقبها الزمنى الخاص الذى يمكن حقاً لابتكارات صانع الفيلم المبدع أن تمارس تأثيراً محدداً عليه، (والذى هو علاوة على ذلك أحد الفروق الكبرى بين "لغة سينمائية" cinematic language والطاقت اللغوية the langues. وهذه البنيات، إذن، لا تجابه صانع الفيلم دائماً بخيار لا هوادة

فيه، من ناحية، بين الحاجة إلى التجاهل المطلق للتشفيرات الموجودة إذا كان يتوجب عليه أن يخلق ما يريد، وبين ملاحظة صاغرة من ناحية أخرى. فهي على العكس تتيح له فرصاً واسعة للملاحظة، هي بلا معنى ملاحظة صاغرة، لابتكارات ليست شاملة، وبذلك تشكل ما يحتمل أن يكون الطريق الأكثر طبيعية والدائم لـ "أصالة" سينمائية.

خاتمة

أختتم نقاشى فى نقد المجلد الأول من كتاب "علم جمال وعلم نفس السينما L'Esthétique et Psychologie du cinema" بقولى إن هذا الكتاب - البحث الأول الشامل فى فن السينما منذ تحليلات بيلا بالاش ورودلف أرنهايم الأقل شمولاً بكثير- من خلال نطاقه وجديته سجل خطوة حاسمة فى الفكر السينمائى. وأعبر عن أملى فى أن تحليلات من النوع ذاته سوف تقدم عن مشكلات نوعية فى نظرية السينما، قائمة على المبادئ المهمة التى أرساها چان مترى فى مجلده الأول (لأن ما يسميه الـ "نظرية" السينمائية ليس متعارضاً مع نقدها أو مع تاريخها، كدراسة للعام من أجل دراسة للخاص. وبالضبط مثل ما يتناول الناقد والمؤرخ عموميات فإن المنظر كذلك يواجه مجموعة كاملة من مشكلات خاصة : الصورة الذاتية واحدة منها، والصوت من خارج الصورة مشكلة أخرى، حتى الاستعارة لا تزال مشكلة .. إلخ).

ولكنى لا أستطيع التنبؤ - بما أنى لا أعرف ماذا سيحوى المجلد الثانى - بأن أول هذه التحليلات الأكثر خصوصية التى أمل أن أقرأها سوف يوفرها چان مترى نفسه.

كل أولئك المعنيين بنظرية السينما - وكل أولئك المهتمين بعلم الجمال العام، و" لغات " الفنون .. إلخ - ينبغى أن يقرأوا مجلدى "علم جمال وعلم نفس السينما" وألا تنبيههم عن قراءتهما النقائص القليلة التى أشير إليها فى بداية هذا المقال. لأنهم إذا واصلوا انتظار كتاب غنى مثل كتاب چان مترى وفى الوقت نفسه أفضل بكثير " ومقدم بالشكل الملائم "، فإنهم يخاطرون أيضاً بالانتظار لفترة طويلة ...

هوامش

(١) انظر أيضاً المجلد الأول ص ٣٧١.

(٢) أى أن الحياة العصرية جزء من واقع القصة المروية، بينما الأغنام ليست كذلك.

(٣) هذه الافتراضات لا تخلق ادعاء بالأصالة، فهي النتيجة المباشرة لقراءة تحليل جان مترى ولعرفة الوضع الحالى للمصطلحات السينمائية فى هذه النقطة. ومع ذلك فإننا أرتب منهجياً بدرجة ما تميزات جان مترى ، ربما بالأحرى بأكثر مما يرغب. ومن ناحية أخرى فقد وسعت مصطلحاته وعدلتها : وسعناها لأنه لا يقترح أى تعبير ثابت لتمييز المجموعة الخاصة بالاستعارات الزائفة والتشبيهات الزائفة عن أشكال أخرى من التجاورات الفيلمية (وأعنى تلك التجاورات التى توحى بشئ ما آخر غير الشبه) ؛ وعدلتها لأن المصطلحات "علاقة" (وهو مصطلح يقابله عندى "تجاور") ، و"تضمينى" (وهو عندى "استعارى") و"قياسى" (وهو عندى "مقارن" ، وهو مصطلح يستخدمه مترى فى الوقت نفسه). تبدولى "مفهومة" عموماً "بدرجة أقل من المصطلحات التى اقترحتها. فمصطلح "علاقة" أكثر غموضاً وأوسع من مصطلح "تجاور" ؛ ومصطلح "تضمينى" يطبق على ظواهر سينمائية كثيرة جداً، ومصطلح "قياسى" يتضمن دلالة لفظية مقارنة لا دلالة لفظية استعارية، ولكنه لا يقصى الآخر بوضوح كاف.

(٤) يميز رومان چاكوبسون فى كتابه " مقال فى علم اللغة العام Essais de Linguistique Générale (Paris, ed de Minuit, 1963). (ص ٦٢) بين وجهين للتلاص : التلاص الوضعى positional (أى التلاص فى الخطاب، والتلاص التركيبى) والتلاص الدلالى semantic (أى التلاص فى الواقع). والتلاصات التى تحدث كنايةات metonymies تعتبر تلاصات دلالية (أى "شراع" لـ "قارب"). ويعبر جان مترى فى صفحة ٤٤٧ من كتابه عن فكرتين، تبدوان لى صحيحتين بالتساوى لكنهما ليستا مميزتين إحداهما عن الأخرى بوضوح كاف: (١) فمن ناحية يلعب التلاص الوضعى ("تأثير" المونتاج بصيغته الأوسع) دوراً رئيسياً فى " اللغة السينمائية " : أهمية التجاورات، المتعلقة بكل أنواع الترايطات .. الخ ... هذا هو موضوع البحث فى السينما باعتبارها "فنّاً تركيبياً" . (٢) ومن ناحية أخرى، فالكثير من "أشكال" التعبير السينمائى يعتمد على التلاص الدلالى بين الموضوعات الفيلمية وبسبب هذا المدى يصبح أنواعاً من الكنايات. وقد لاحظ أيزنشتاين من قبل أن "اللغة القرية" تعتبر تفسيراً (أى الجزء بالنسبة للكل، والجدير بالملاحظة أن التفسير أحد الأشكال الرئيسية للكناية). ويلاحظ جان مترى بدوره (ص ٤٤٧) أن الكثير مما يسمى "استعارات فيلمية، أقرب فى الواقع، بكثير إلى الكناية (أى عنصر من عناصر واقع القصة المروية، يشدد عليه بصرياً بعملية خاصة، تجرى لترميز وجه كامل من الدراما، يوقع

فى شركه بفعالية). هاتان الخاصيتان للغة السينمائية متساويتان فى الأهمية ولكنهما مختلفتان :
فـ" الكناية " الفيلمية ليست وحدها أساساً كافياً لكى تعتبر السينما فناً تركيبياً (لأن هذه الكناية تستخدم
تلامسات الواقع) ؛ وأهمية تجاورات كل النظم فى الأفلام ليست وحدها أساساً كافياً لكى تعتبر السينما
فناً كنائياً (لأن هذه التجاورات داخل نطاق السلسلة الفيلمية). وهذا لا يحول دون استخدام
السينما مراراً لكلام النوعين من التلامس داخل " الشكل " ذاته .

(٥) انظر :

Christian Metz, Le Cinema: Langue ou Langage ? (Translated in Film Language,
Oxford University Press, 1974).

(٦) كريستيان ميتز، المرجع السابق.

(٧) انظر:

Film als Kunst pp 219, 220. (Berlin, Rowohlt Verlag, 1932).

(٨) انظر:

Mecure de France, June 1962 and Diogène, July - September 1961 ('Cinéma et Lan-
gange').

(٩) انظر كريستيان ميتز

Les semiotiques ou sémies (a propos des travaux de Louis Hjelmslev et d'André Mar-
tinet), in Communications, no 7, 1966, pp 140-157, particularly pp 154-156.

(١٠) انظر الجزء الأخير من:

Connotations and metalanguages من (' Prolegomena to a theory of Language,
1953, Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics (originally
Published in Danish, 1943).

(١١) إننى أضع فى ذهنى هنا التمييز بين الممثل والمعبر عنه كما حدده مايكل ديفرين -Mikel Du-
Phénoménologie de L'Expérience esthétique (Paris, frenne فى فقرات عديدة من كتابه ,
PUF, 1953).

(١٢) لإعادة فحص مشكلات ظل المعنى (التضمن) انظر:

'La connotation de nouveau ' in Essais, Vo II pp 163 - 172. [screen editors].

(١٣) انظر صفحة ٦٢ من عدد مجلة " سكرين " Screen المحتوى على هذا النص.

من اللوجوس(*) إلى العدسات

إيف دي لورو

هذا الجزء المقتبس من حوار إيف دي لورو مع زملاء من مجلة "سينما أنجاشي" Cinema Engagé "السينما الملتزمة" نشر أصلاً في مجلة سينياست عام ١٩٧٠. ويقترح فيه دي لورو تعريفاً عملياً للاستعارة السينمائية، أى تعريفاً متميزاً تماماً عن تصنيفات ميتز/ متری المستمدة من اللغة اللفظية. ويواصل دي لورو التمييز بين الاستعارة والرمز، ويحاول إثبات أن الاستعارة تتيح وسيلة غير استبدادية للتعبير عن موقف، وسيلة تقتضى مشاركة المشاهد فى خلق الاستعارة.

الإشارة إلى " تلج " Ice هى رجوع إلى فيلم بهذا العنوان لروبرت كرامر، أحد مؤسسى جريدة نيويورك السينمائية New York Newsreel. والفيلم استقبل بصورة رديئة من جانب نقاد السينما واليساريين على السواء، ووزع على نطاق ضيق، وسرى، حين قررت الجريدة السينمائية نفسها ألا توزعه. مصطلح "الاستباق" The Prolepsis (التنبؤ) أو الرؤية الاستباقية Proleptic Vision عُرِفَ مبكراً فى الحوار بأنه : " رؤية تتخيل الإنسان الجديد، موضوعاً فى ظروف ملموسة يبدو فيها كأنه أصبح كذلك بالفعل، ومن ثم لى تبدو تلك الظروف للمشاهد كدعوة، وكتحدٍ ليصبح هو أيضاً إنساناً جديداً".

* * *

(*) اللوجوس logos كلمة يونانية تجمع فى مفهوم واحد المبدأ العقلانى الداخلى للنصوص اللغوية، والمبدأ العقلانى الداخلى للبشر، والمبدأ العقلانى الداخلى للكون الطبيعى .. ومما يلقى المزيد من الضوء أن تجمع كلمة logos كل هذه المعانى مع معنى آخر هو " القانون ". لمزيد من التفصيل انظر: د. محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة - م.

التطبيق العملى لسينما ثورية مقترحة

علينا أن نشير أولاً، إلى أن الرؤية الاستباقية تخلق نوعاً مختلفاً من الاستعارة. فالاستعارة تُعرّف، حسب ما جرت عليه التقاليد، بأنها صلة بين ظاهرتين أو شيئين متشابهين فى الجوهر وإن كانا غير متشابهين فى المظهر. والطريقة التى نتبعها هى أن الظاهرتين لا تشتركان فى الجوهر : فأحدهما تميل إلى إتمام جوهرها من خلال الأخرى. ويكلمات أخرى، إننا عن طريق الاستباق ندرك الجوهر فى المظهر، والكامن فى الواقعى.

هناك عمل سرى يتكشف عن ما يشبه أصابع ديناميت موزعة على أنصار مدنيين. وتتابع آلة التصوير الأصابع بلقطات قريبة - فانت ترى أيدى فقط، ولا ترى وجوهاً - وكما لو أنها تفرغ من صندوق كرتون وتمر من الوسط إلى نهايتى الصف الذى يشكله الأنصار. وعند إحدى نهايتى الصف تُجمع حشوات، وتدمج مع بعضها .. إلخ. وعند النهاية الأخرى للصف يضيئ رجل فجأة إصبغاً يعود من الثقب. وبديهي أن يحدث هذا صدمة وتوقعاً بانفجار، ولكن ما يتكشف حينئذ، عندما يضاء الإصبع، هو أنه ليس إصبغاً من الديناميت بل شمعة ! واحدة من شموع كثيرة حتى إن الديناميت، حين جرى التخلص منه، أصبح مموهاً من خلال هذه الشموع. ولهذا، وإن كان قد يبدو فى البداية على أنه رمز - مقدم على نحو اعتباطى - فإن له أساساً فى الواقع. وبعدئذ، يضع الرجل الذى أضاء الشمعة، وهو الشخصية الرئيسية فى المشهد، الشمعة فوق رأسه على عارضة خشبية منحدرية قليلاً إلى الأمام بحيث تحجب وجهه، وتخلق بذلك الانطباع بأنه تابوت رأسى - استباق لما هو بصد أن يكشف عنه - حيث تصبح الشمعة قرباناً مقدماً وفاء بنذر لرفاقه الإرهابيين، الذين فجروا أنفسهم بسبب تفكيرهم السياسى الخاطئ وافتقارهم الانضباط فى التعامل مع المتفجرات. لا شيء من هذا يقال بالكلمات : بينما كان الديناميت يُفرغ من صندوق الكرتون، ويُفصل عن الشموع، يتوصل أحد الأنصار فى نفس الوقت تماماً إلى فكرة أن يقدم شمعة كقربان، إذا جاز القول، إجلالاً لرفاقه الميتين. ويتبعه الآخرون، ويمدون أياديهم من أجل المزيد

من الشموع، ويضعونها فوق العارضة الخشبية - خالقين المزيد من التوابيت الرأسية - وهم يعلنون أسماء المزيد من الرفاق، الذين ماتوا قبل أوانهم.

وهكذا، يتخذ ديناميت الإرهابيين دلالة جديدة حين يُرى على ضوء نكبات الماضي؛ والشموع المستخدمة كقرايين وفاءً بنذر هي التي أسقطت هذا الضوء، حرفياً. فجوهرها أصبح واضحاً عندما تحولت أصابع الديناميت إلى شموع : فى أيدي إرهابيين لا مبالين، لا يشكل الديناميت تهديداً كبيراً جداً كسبب للحزن بين الرفاق، أو، فى أحسن الأحوال، كسبب للتشوش السياسى بين الجماهير. وبالتالي، فإن الديناميت يميل إلى إتمام جوهره الدياليكتيكي من خلال شمع النذور؛ وبكلمات أخرى، أصابع الديناميت، من حيث الجوهر، هي تلك الشموع !

ومع ذلك، لو أن أصابع الديناميت أصبحت فقط شمعات أُقحمت من أجل التموية، وليست مادة للسهر بجانب جثة موتى قبل الدفن، فإنه لا يكون لدينا استعارة بل حيلة سينمائية - مسخاً - بسيطة. وبدون بُعد يتجاوز الواقع الفعلى، لا يكون لدينا جوهر يمكن للمظهر أن يتجه إليه. وهكذا، فالشموع لا تستخدم على نحو غير مبرر : إنها تبدى حقيقة معينة حول استخدام الديناميت وسوء استخدامه .

- فوكس : وعلا على ذلك تقدم تحذيراً .

- " سينما أنجاسى " : نعم، تحذير ! وهو تحذير سوف يلتفت إليه الإرهابيون اليساريون إذا كان لديهم أى حسّ سياسى. والحقيقة أن المنظر بكامله يقصد به ترشيد العناصر الرومانسية، المغامرة فى يسار اليوم، وتصحيح الأفكار المشوهة عن النضال السرى الثورى الجارى عمومًا فى الولايات المتحدة، الأفكار التى خلقتها العمليات الإرهابية ذاتها، وشجعته وسائل الإعلام المجانية والأفلام، وخصوصاً البعض منها القادم من اليسار.

ويحضرنى هنا مثال هو فيلم « ثلج »، وهو فيلم من نوع الجريدة السينمائية. ومحاكاة ساخرة، حيث إنه لا يتضمن عناصر من الفكر أو الممارسة السياسية أو

العسكرية الجادة، على أى مستوى، وإن كان يدعى ذلك. من الذى يستطيع أن يتصور ويجدية رجال حرب العصابات المدنيين بشعورهم الطويلة وملابسهم المهلهلة، وهم فى عملهم الكامل ورائحة قدورهم الخاصة بإعداد الطعام ؟ وهذا ليس فى الواقع أيضاً العالم السفلى الأمريكى : وإنما فقط صيغته الأدنى فى الجانب الشرقى ! والفيلم ليس استباقياً (تنبؤياً)، بما أنه لا يعبر عن مستقبل سياسى ولا تتأسس أصوله فى واقع إجتماعى - وإن كان يتباهى بذلك. إن جريمة هذا الفيلم، والأفلام التى تشبهه، هو أنه فضلاً عن كونه مصنوعاً بطريقة غير فنية، فإنه يتسبب فى الإساءة إلى قضية اليسار : إنه يشير فحسب، وبشكل سطحي، إلى الاتجاهات السياسية، والتكتيكات والممارسات العسكرية دون أن يوضح للجمهور ما يتعلق بالحقائق النظرية والاستراتيجية الأكبر فيما وراء ذلك. وبالتالي، فإنه مضلل ويسبب أذى بزيادة التشوش - والكآبة - بين اليساريين وزيادة المخاوف - والكبت - من اليمينيين.

إننا نذكر هذا الفيلم بوصفه مغايراً لمشهد "السهر بجوار جثث الموتى" والمشهد الكامل الذى يليه، وهو فيلم عن طليعة ثورية - وفيه، تُعرض بواقعية، ما ينبغى وما يمكن أن تكون عليه، قوة منظمة طليعية فعلية - ومن ثم، فالمشهد ككل يوفر تصحيحاً مطلوباً إلى حد كبير للأوهام المدمرة فى فيلم «تلج».

ولكن، علينا أن نواصل الحديث عن وسائل ثورية من نوع آخر ... فى المثال الذى قدمناه عن الاستعارة الثورية كنا حريصين على أن نشير إلى اختلافها عن الاستعارة الكلاسيكية، الأدبية. ومن الملح أيضاً تمييزها عن مجاز سينمائى، قد تكون بالنسبة له غير صحيحة - مجاز كلاسيكى : الرمز. ولنأخذ، مثلاً، التعبير التالى " فى أمريكا المعابد الحقيقية الوحيدة هى البنوك". وللتعبير عن هذا سينمائياً، فإن بونويل، أو أى شخص آخر يتبع النموذج الرمزي فى التفكير، سوف يمد يده على الأرجح ويلتقط الرموز : ويظهرها فى صورة بنك، ويضع صليباً هنا وهناك، يقوم بوظيفة إيماءات، ويقدم موسيقى كنسية .. إلخ. باختصار، يُدخِل أشياء لا تنسب فى الأحوال العادية إلى بنك، ويقدم إضافات، ويلصق تلك الرموز بالواقع مثلما توضع الميداليات فوق الصدور.

الاستعارة شيء مختلف تماماً : إنها طريقة للنظر إلى البنك كأنه معبد. وبصورة محددة، الزاوية التي نستخدمها لآلة التصوير، خطوات الأقدام الهادئة، أشعة الضوء الساقطة من النافذة بطريقة معينة، طريقة تصوير شبك صراف البنك؛ إنها مسألة متعلقة بضبط حدود الصورة، والتكوين، والإيقاع الدرامي، والصوت، وإيقاع الفيلم عموماً، والأنغام الموسيقية. والنتيجة هي أنه من خلال المرئى نصور **اللامرئى**: فالجوهر الحقيقي للبنك هو معبد، فى هذا البلد أو فى أى بلد رأسمالى آخر. ويصبح " اللامرئى " ثمرة، ونغمة توافقية للحقيقة الفعلية فيما وراء المظهر الزائف. فالمظهر هو فقط بنك، ولكن الحقيقة الفعلية أنه معبد. وكل هذا يقدم بدون أن يقال **صراحة**، وبدون توجيه لعقل الجمهور. وتحدث معجزة " المشاهد التواق "، أى المشاهد الذى يخلق، ويشارك فى خلق الاستعارة ذاتها. فلا أحد **يقول** له "هذا شبيه بذاك"؛ وإنما يتوصل إلى الاستنتاج بنفسه.

- "مجلة سينياست" : هذا تمييز جيد جداً ...

- "سينما أنجاسى" : ومهم بلا أدنى شك، لأنه يتعين علينا أن نوفق فى فهم كيفية التعبير عن حقائق محددة دون أن تكون واضحة واستبدادية. وهذا شيء ثمين جداً بالنسبة لصناع أفلام عن فيتنام ولصناع أفلام ثوريين آخرين: أنت تعرف أنك على حق ولكنك لا ترغب فى أن تصبح مركزياً لنفسك. وترغب فى عرض حقائق سياسية ولكنك لا ترغب فى التحدث بمصطلحات سياسية. فماذا تستطيع أن تفعل للإفلات من الخطابة السياسية؟ وكيف تتحاشاها؟ تحاشى إعطاء المشاهد الانطباع بأن عقله موجه، ويقدم له تعبير مجهز من قبل: انطباع بأن الفيلم هو فقط ذريعة، وسيلة لرسالة سياسية؟ والحق الذى اكتشفناه هو تقديم الحقيقة **تدرجياً**، وعلى مراحل، حتى تصل إلى الجمهور وكأنها إلهام، كما سنوضح فيما بعد. وبهذه الطريقة، يتعين على الجمهور أن يعمل على خلق الروابط - بقدر ما يمكن أن تبدو - وأن يتوصل إلى الاستنتاجات بنفسه. وهذا يكفل أن الرسالة لن تبدو مثل عقيدة مفروضة على نحو استبدادى.

ضرورة الرؤية

كى نختتم حديثنا عن الاستعارة، ينبغى أن ندرس بداياتها. وبكلمات أخرى، أين تنشأ الاستعارة؟ وما هى مصادر " البعد الآخر " و" غير المرئى " ؟ ومع أننا قلنا إن مبدأ أخلاقياً وفلسفياً يجد طريقه إلى السينما، فهو ليس المبدأ الذى يخلق الصور المميّزة : فإذا كانت الصورة تجسّيداً للفكرة، فإنها ليست جنينها. لا، فالاستعارات المميّزة تولد من الرؤية العاطفية والحانية للإنسان الذى يصنعها - ليس كصانع أفلام يستحضر (مثل ساحر) صوراً سينمائية، بل كإنسان ينقش باستمرار رؤيته للعالم. إنه يصنع الاستعارة لأنه مضطّر إليها، بعيداً عن أى ضرورة داخلية : ولا توجد طريقة أخرى لعرض رؤيته الأخلاقية للواقع، يقوده وعيه إلى إيجادها. وبكلمات أخرى، الاستعارة الثورية هى نتيجة الضمير الذى يعمل وفق المعرفة التى يوفرها الوعى. والنقطة المهمة المحددة هنا هى أن هذه الرؤية يتعين أن توجد قبل الإبداع : والواقع أنه إذا لم يكن الإبداع من أجل هذه الرؤية فلن يوجد إبداع، إبداع حقيقى بالمعنى الثورى. لأن العمل الفنى هو تصور الإنسان وراء نطاق الواقع؛ إنه التطبيق العملى الحتمى الذى ينشأ عن احتياجاته الأخلاقية.

عن فكرة اللغة السينمائية

كريستيان ميتز

قُدّم هذا البحث لأول مرة كمحاضرة أُلقيت في باريس في يناير ١٩٧١، ووُزِع بهذه الصيغة المترجمة في مؤتمر أوبيرلين Oberlin لأفلام الطلبة عام ١٩٧٢ ويطرح فيه ميتز المشكلة المحيرة المتعلقة بما إذا كانت السينما لغة، ويحاول إثبات أن السينما على خلاف اللغات اللفظية تفتقر إلى طاقة لغوية " - a langue شفرة ذات نطاق مستقل " - وبالتحديد إلى " نظام علامات للتواصل المتبادل " intercommunication. ، فاللغة هي الشفرة التي تسمح بتولّد رسائل الكلام parole (speech)، ولكنها ليست الشفرة الوحيدة الفعالة في لسان أو لغة. وفي رأي ميتز أن اللغة هي ما يعوز اللسان السينمائي Cin-ematic Language، ويقدم ثلاثة تعليقات لذلك، ويعرّف السينما لا كوسيلة اتصال بل كتعبير ومعنى (وهو رأى قابل للمناقشة على ضوء نظرية النظم)، وكنظام جزئى فقط بوصفها نظاماً يفتقر إلى علامات (الصور مبنية على أساس التشابه أو التناظر المعلّل motivated، لا على أساس العلاقة غير المعللة أو الاعتبارية مع المشار إليه referent والخاص بعلامات سوسير).

وهذا يقود ميتز إلى البحث عن سمات للغة سينمائية عند مستوى وراء نطاق الصورة، في ترابط الصور داخل المشاهد، وفي توليد القصة ذاتها، ومن خلال المونتاج بمعناه الأوسع. وفي هذا البحث يستشهد بمثال " المونتاج الممتد " durative montage، ويدرس الدوال التي تشكله علاوة على مدلولاته المصاحبة. وعلى امتداد البحث، يحدد تمييزاً مفيداً جداً بين دراسة الشفرات (ممارسته) ودراسة النصوص على الأخص. وهذا التمييز يسد حاجات كثيرة في اتجاه تفسير لماذا لا تبرز الإحالات references

السينمائية الخاصة أو يبرز التحليل النصي في تحليل سيميولوجي، وهو التحليل المعنى قبل كل شيء بكيفية تتواصل السينما (أو الدوال) كلفة مكونة من نظم شفرات. ويحاول مبرز أيضاً إثبات أن مصطلحات معينة يعرفها ويستخدمها بالدرجة الأولى علم اللغة مثل الدال/ المدلول، والتركيبى/ الإحلالى قابلة للتطبيق على دراسة اللغة السينمائية لأنها تنطبق على خصائص تشترك فيها اللغات وشفرات أخرى. إن علم اللغة ربما يعتبر فرعاً من فروع السيميولوجيا، ولكن معرفة أنواته ومناهجه رغم ذلك مفيدة جداً من أجل العمل داخل مجال أوسع

* * *

نقطة الانطلاق للتأملات التى أقدم نتيجتها اليوم كانت حيرة. الحيرة حين تُواجه بفكرة خاصة بلغة سينمائية، تظهر كثيراً جداً فى كتابات المعلقين commentators السينمائيين، خلفه لنا العرف الأصلى للمنظرين السينمائيين.

والحقيقة، إن هذه الاستعارة - التى تستطيع فى حد ذاتها أن تؤدى وظيفة كدلالة تقليدية، أو كدعوة للبحث - تكون مصحوبة فى أغلب الأحوال من تداولها بما يبدو لى على أنه تضارب شديد. فالمرء يتحدث عن السينما كأنها ذات لغة، لكنه فى الوقت نفسه يجمع عن القيام بأى إحالة إلى تعاليم علم اللغة.

ولدينا هنا عقبة، وانعطافة، مصحوبتان بمفارقة شديدة إلى حد ما : كيف يمكن للمرء ألا يكون واعياً بذلك، فبمجرد استخدام هذا المصطلح، تُدخل فى التعامل حتماً، وعلى حساب القارئ أو المستمع، مجموعة كاملة من الروابط المضمرة والاستيعابات المشوشة بين اللغة السينمائية واللغة اللفظية ؟ وكيف يهرب المرء حينئذ من مسئولية جلب شىء قليل من النظام للانطباعات التى خلقها ؟ كما يجب على المرء أن يتوصل إلى تفاهم مع هذه الاستعارة، أو أن يتخلى عنها.

إذا كانت السينما لساناً [un langage] بالفعل، فينبغى أن يحاول المرء وبوضوح تحديد نقاط تشابهها مع واختلافها عن اللسان، وهو ما يعتبر شأناً خاصاً بعلم اللغة.

الفرق الأكثر أهمية بين اللغة السينمائية واللغة الصوتية يجب البحث عنه، كما يبدو لى، فى اتجاه مفهوم نظام اللغة language-system . وفى قلب أى خطاب شفاهى نجد، بين أشكال أخرى مختلفة (تلك الأشكال الخاصة بالقدرة على التعبير، مثلاً) شفرة ذات نطاق مستقل، وهى تلك الشفرة الخاصة بنظام اللغة.

والآن، فإننى لا أرى شيئاً شبيهاً بذلك فى السينما ماعداً، وبوضوح، العنصر اللفظى فى الأفلام الناطقة، الذى علاوة على ذلك لا يستدعى نظيراً لنظام لغة ما بل يستدعى النظام اللغوى.

لا شىء فى السينما، إذن، يشبه نظام اللغة، أى لا يوجد فيها شىء يتضمن خصائص نظام لغة وتنظيمه الداخلى. وما يجده المرء بدلاً عن ذلك هو حالة instance، تتولى القيام، فيما يتعلق بالخطاب الكلى للفيلم، وحتى درجة محددة، بالوظيفة نفسها التى يقوم بها نظام لغة فيما يتعلق بالمعنى التام للتعبير الصوتى، والذى هو - بعبارة أخرى- ذلك النظام الذى يؤسس مستوى أولى من الفهم يُسمى غالباً " المعنى الحرفى " أو المغزى الحرفى. والحقيقة أنه يوجد فى السينما نوع " معادل من نظام لغة "، ولكنه لا يشبه النظام اللغوى [اللغة] . وهذا النظام المعادل هو مبدأ القياس عن طريق الإدراك الحسى (القياسى البصرى والسمعى)، الذى يتوحد بسببه المشاهد مع الأشياء التى تظهر على الشاشة ويدركها.

يلعب نظام اللغة دوراً شبيهاً إلى حد ما فى الخطاب الشفاهى. ولكننا نعرف أن أساسه الداخلى ليس القياس الخاص بالإدراك الحسى perceptual؛ بل على العكس، إنه مجموعة كاملة من الروابط التى تسمى، منذ سوسير، "اعتباطية".

ولا شك فى أن اللغوى والقياسى يتعارض كل منهما مع الآخر، وألتعارض هنا كما أراه، هو كتعارض المُشفر مع "الطبيعى". وهناك فرق بين اللغوى والقياسى (وسوف أعود إلى هذا فيما بعد)، ولكنه يقع فى مكان آخر. لأن ما يسمى القياسى the analogy و"المشابهة" the resemblance - والتشابه likeness عند تشارلز ساندرز بيرس، والأيقنة iconicity عند السيميولوجيين الأمريكيين - يقع حقاً داخل نطاق

مجموعة كاملة من نظم عقلية واجتماعية محكمة بشدة (تبدأ بالآليات السيكوفسيولوجية للإدراك ذاته، التي تعتبر معقدة جداً) كما أن الإدراك الخاص بمشابهة يقتضى بنية كاملة تتفاوت شروطها على الأخص تماماً خلال التاريخ، أو من مجتمع إلى آخر. وبهذا المعنى، يكون القياس ذاته مشفراً.

وللتعبير عن ذلك ببساطة، فإن الشفرات التي تميز القياس ليست نظم لغة [لغات langues] . وليس لديها إلا القليل من التشابه مع نظم اللغة [اللغات les langues] .

ولهذا لا يوجد حقاً، وعلى عكس ما قال منظرون سينمائيون محدّدون، نظام لغة سينمائي a cinematographic language-system [لغة سينمائية (بالفرنسية) langue cinematographic] . وهذا تعبير سلبي، ولكنه على أية حال تعبير عديم الجدوى، لأنه حالما حدد المرء ذلك فإن عليه أن يحدد، فى الوقت نفسه ومن خلال النقاط المشتركة والاختلافات، خصائص متأصلة ومحدّدة فى الخطاب السينمائي :

أولاً : السينما بوصفها مقاومة لـ نظام اللغة [اللغة la langue] (الأقواس يضعها المترجم للنص من الفرنسية إلى الإنجليزية، وهو يترجم كلمة " اللغة " بالفرنسية إلى " نظام لغة " بالإنجليزية ويحرص على وضعها بجانب ترجمته فى كل مرة تقريباً، وهى ما نترجمه إلى " الطاقة اللغوية " بالعربية - م) ليست وسيلة للتواصل ، فهى لا تسمح مباشرة بالتبادل الثنائى بين مُرسِل ومُسْتَقْبِل : الإنسان لا يستجيب لفيلم بفيلم آخر يقدم فى نفس اللحظة. ومجال المعنى لا يتشوش بمجال ما يسمى التواصل، وبالمعنى الضيق للكلمة لا يتشوش بمجال الكلام، الأكثر تحديداً. والسينما تعنى، لكنها تفعل ذلك كوسيلة للتعبير لا كوسيلة تواصل.

ومن الواضح، أن المرء يستطيع أن يقول الكثير مثل ذلك عن الخطابات الشفهية (إلقاء الشعر، مثلاً). لكنه لا يستطيع أن يقول هذا أيضاً عن نظام اللغة الصوتية la langue phonique، الذى لا يتشوش بهذا الاستعمال أو ذاك للغة الصوتية للسان الصوتى [langue phonique] .

ثانياً : (وقد تحدثت عن هذا من قبل) إن المعنى الحرفى لفيلم يعهد به، وإن كان ذلك بصورة غير تامة، وكما سنرى، إلى تشفيرات قياسية، بينما المعنى الحرفى لتعبير صوتى يقوم إلى حد كبير على تشفيرات اعتباطية.

ثالثاً : السينما ونظام اللغة (الطاقة اللغوية - م) [la langue] يختلفان بشدة فيما يتعلق ب**وحدات منفصلة** discrete units. وليس صحيحاً أن السينما لا تتضمن شيئاً منها. بل إنها تتضمن بالفعل هذه الوحدات ؛ وعن طريق مثال يوجد النموذج المُشفر للمشهد؛ الذى سأحدث عنه باختصار. لكن أول ما يقال عن هذه الوحدات، إنها ليست الوحدات ذاتها الخاصة بنظام اللغة. ثم إن الوحدات المنفصلة ليست معروفة أيضاً فى السينما، لأن البحوث السينمائية أقل تقدماً بكثير من البحوث اللغوية : وهذه البحوث هى القدرة على إعطاء الانطباع - وهذه حالة سوء فهم، وإن كان سوء فهم قابلاً للإدراك - بأن هذه الوحدات مفتقدة فى الهدف ذاته.

وأخيراً، وقبل كل شيء، فإن الوحدات المنفصلة داخل نطاق فيلم لا تعطى المظهر الخاص بكينونتها. وكما هو الحال مع أى معنى أيقونى، فالمعنى السينمائى يعطى الانطباع عند الوهلة الأولى بأنه متصل، وليس منفصلاً. وهذا المظهر هو أيضاً جزء، أو بالأحرى جانب من حقيقته : صحيح أن معنى فيلم يعتبر متصلاً مادام صحيحاً أن المشاهد العام يستقبله كمعنى متصل، ولهذا، هناك حيز لظاهراتية المعنى التى حاولت أن أسهم فيها ببعض أعمالى، التى تضع نفسها عن عمد فى جانب المشاهد الساذج، وتصف ما "يُخلد" من جانبه. وفى أفلام، لم تكن فى البداية مفهومة على نحو مباشر وتام باعتبارها متضمنة لمعنى، لم يكن مشروعى يشمل بعد هدف تناولها. حتى حين يرغب المرء (كما فى حالتى) فى أن ينقد هذا الانطباع المتعلق بالفطرة، وأن يكتشف الآليات المختلفة التى تأتى، فى وقت واحد، لتثير هذا الانطباع وتلجأ إليه، فلا مفر من أن نأخذ فى الاعتبار حقيقة وجوده. إن الفيلم ليس نسخة دقيقة من الواقع، إنه خطاب مركّب. لكن كيف يستطيع المرء أن ينقد وهم الواقع إذا كان لا يؤمن بواقع هذا الوهم ؟

إن هدف نموذج محدد للتحليل، إذن، هو تحرير التشفيرات المستترة وراء براءة الفيلم. ولكن هذه التشفيرات مختلفة جداً عن تشفيرات نظام اللغة [la langue].

لا تسمح السينما بشيء يشبه **التمفصل الثنائي** double articulation. وقد أراد البعض، في ردّهم علىّ، أن يثبتوا العكس. ولكن مقاربتهم، كما أراها، تؤدي إلى تجاهل خصوصية السينما وتجاهل نظام اللغة [اللغة language]. وعلاوة على ذلك، فهذه المقاربة تبدو لي كأنها تعتمد على خلط بين علم اللغة ونظم اللغة. وفي دراسة لفيلم، يستطيع المرء أن يستنتج إحياء إنسان من عمليات محددة خاصة بالفرع المعرفي اللغوي، لا من خصائص معينة للمادة - اللغة : [l'objet-langue] فالإنسان لا يقبل أن يُوعز إليه من مادة !

لا تشمل اللغة السينمائية أى وحدات من التمفصل الأولي first articulation شبيهة بالوحدات اللغوية الصغرى (أو حتى، بالتقريب، شبيهة بالكلمات) كما أنها لا تتضمن أى وحدات من التمفصل الثنائي شبيهة بالوحدات الصوتية الصغرى.

وفضلاً عن ذلك، فقد صدمت كثيراً بشيء واحد : وهو أنه في الكتابات التقليدية المكرسة للسينما كان التشبيه المتكرر جداً للصورة بالكلمة (وبالتالي تشبيه المشهد بالعبارة) مدعوماً في حقيقة الأمر، من جانب أولئك المنظرين الذين لم يستفيدوا من علم اللغة.

التمفصلات السينمائية موجودة. لكنها تقع في مكان آخر. وفي هذا الشأن، يصبح تمييز أولى واضحاً : وهو التمييز بين اللغة السينمائية بالمعنى الصحيح والنص الفيلمي بكامله (كلمة " نص " مستخدمة حسب معناها عند لويس هيلميسليف).

في نصّ صوتي، حوار، على سبيل المثال، لا تعتبر اللغة الشفرة الوحيدة التي تلعب دوراً. فنظم أخرى - مثل تلك النظم التي تتحكم، بهذه المساحة الاجتماعية - الثقافية أو تلك، في الأداء الصوتي المعبر أو المثير للعاطفة، وفي ظلال المعاني ذات الأنواع المختلفة - تأتي لتتربط مع فعل نظام اللغة [اللغة language] وتأتي أيضاً لتدمج النص بتمفصلاتها الخاصة.

وهذا هو السبب فى أن نصاً (وأيضاً، نصاً أدبياً، أو بالضبط كذلك، النص المركب لفيلم) يختلف بشدة عن شفرة. أولاً، لأنه يحوى العديد منها. وثانياً، لأن دراسة النص - النص فى حد ذاته - يجب ألا تختلط بالدراسة الحقيقية لواحدة أو أخرى من الشفرات التى تتجلى فيه، بل يجب، على العكس، وضع التشديد (بنوع من الإحلال لمبدأ وثيقة الصلة) على العمل الذى يترأس ترابط هذه الشفرات فى النص، وباختصار، العمل الذى يخلق النص.

وبالتالى يبدو لى أن تحليل النصوص وتحليل الشفرات مشروعان مختلفان تماماً، رغم الروابط المختلفة التى توحدهما. وبحتى، على مستوى هذه النقطة، أصبح معنياً فى المقام الأول بهذه الشفرات : وبناء على ذلك، وبهذا المنظور أُقيم نفسى اليوم.

ومع ذلك تبقى كلمة عن النص **الفيلمى**، فقط لتعريفه : النص الفيلمى هو الخطاب الكلى للفيلم، الوحدة الخاصة بالتجلى، أو حتى الوحدة القادرة بمفردها، فى البداية، على أن تكون شاهدة عليه، وتحفظ نسخ فيلم (حين تكون فى حالة جيدة) بصورة تامة.

وفى هذا النص، نجد نظاماً متنوعاً، أو صوراً راسخة متنوعة، يمكن لتحليلها أن يؤكد ما إذا كانت مرتبة فى نظام واحد أو فى عدة نظم. وبعضها يتضمن هدفاً اجتماعياً - ثقافياً إلى حد بعيد : وهى تظهر فى أفلام، لكنها تظهر أيضاً فى منتجات أخرى للحضارة نفسها فى العصر ذاته. ولهذا فهى تنتمى إلى **الفيلم** كنص شامل ولكنها لا تنتمى إلى **السينما** كوسيلة تعبير خاصة.

والبعض الآخر من هذه النظم أو الصور يكون، من ناحية أخرى، خاصاً بالسينما ذاتها. وهو مرتبط بطبيعتها المادية - لأن السينما، ولا تدعونا ننسى، هى أيضاً أداة إنتاج تكنولوجية - بنفس طريقة ارتباط مواصفات الشفرة اللغوية بمادة وحدة النطق utterance، أى مرتبط بخصائص معينة للتعبير الصوتى.

لو كانت اللغات المختلفة غير مميزة عن بعضها البعض بنموذجها المادى الخاص بالدال (ما يسميه هيلميسليف مادة التعبير) فلن يكون بمقدور المرء فهم السبب فى أن بعض الشفرات - وليست كلها - يمكن أن تسمى شفرات خاصة بهذه اللغة أو تلك.

إن السينما المعاصرة - التى تتضمن الآن الصوت والكلام - تتميز بترابط أصلى لخمس نماذج مادية خاصة بالدوال : (١) الصورة (ولكن ليست أية صورة، لأن صور انعكاس المرأة أو صور التصوير المجازى هى أيضاً صور؛ ولهذا فأنا أعنى : الصورة المتحركة المصورة بألة تصوير سينمائية والموضوعة فى مشهد). (٢) صوت الكلام المسجل، حين يكون سبباً لـ "الكلام" فى الأفلام. (٣) صوت الموسيقى المسجلة. (٤) الضجة المسجلة (وهى ما تسمى فى الاستوديوهات "الضجة الواقعية" بوصفها مقابلة للموسيقى). (٥) التتبع التصويرى لمادة مكتوبة (وأنا أقصد هنا قائمة المشاركين فى الفيلم، والعناوين الخاصة بالكتابة التى تشملها الصورة .. إلخ).

هناك، إذن، خمس أدوات مختلفة، غير أن تعدادها لا يقول لنا شيئاً حتى الآن حول بنيات الفيلم. ولكن حين يدرس المرء هذه البنيات فلا بد أن يقيد نفسه بتصنيفها كجانب من اللغة السينمائية، وهذه البنيات هى وحدها التى يرتبط وجودها الفعلى بواحد أو آخر من هذه الأدوات، أو حتى بتضافراتها.

مثال : المادة الصوتية ليست خاصة بالسينما، لكن المادة الصوتية المسجلة على شريط (التي ستدخل من ثم كشئ متمم للصورة) تسمح بأشكال جديدة، هى بقدر ما يتعلق الأمر بها خاصة بالسينما.

وعلى عكس ما افترضته فى بداية عملى فإننى الآن مقتنع أكثر وأكثر بأن اللغة السينمائية، حتى بالمعنى الضيق الذى عرفته به، تشمل الآن عدة نظم لا نظاماً واحداً.

فى حالة البحث الحالى لا أستطيع أن أزعج جاداً أننى قادر على توفير قائمة تامة بهذه النظم. ومن ناحية أخرى، فإننى ، من الآن فصاعداً، وإن كنت لا أستطيع

حصرها، فإننى على الأقل أستطيع قول إن لدى فكرة عن وضعها، وعن الطريقة التى تعمل بها. ولكى أوجز، سوف أقيد نفسى بنظام واحد منها، وبأحد الأشكال التى تجيزها.

فى الأفلام الروائية (وأعنى أفلام الحكمة) الخاصة بفترة زمنية معينة (ما يسمى العصر " الكلاسيكى "، الذى يمتد من عام ١٩٣٣ تقريباً حتى عام ١٩٥٥) يتعرف المرء على نماذج متنوعة من المونتاج لا يمكن حصر عددها. والنظام الذى تشكله (الذى يتسع لاسم " مونتاج كلاسيكى" أو أيضاً لاسم " تحليل كلاسيكى ") لا يعنى بالأشياء أو الأحداث المصورة، بل بالعلاقات المكانية - الزمانية بين هذه الأشياء والأحداث. وكل نموذج مونتاج يتوافق، فى هذا الشأن، مع منهج محدد فى تحليل الخبرة، ومع مبدأ منطقى محدد فى تنظيم زمان - مكان سينمائى بالمعنى الدقيق (أى متميز عن مبدأ الإدراك الفعلى وعن مبدأ نظام اللغة [langue]) ومع صيغة تركيبية محددة فى سلسلة الصور المتوالية داخل نطاق المشهد ذاته.

هذه الأشكال من المونتاج تستمد معانيها إلى حد كبير من علاقة أحدها بالآخر. والمرء، إذن عليه أن يتعامل، إذا جاز التعبير، مع نماذج من التراكيب. ويستطيع فقط عن طريق نوع من الإبدال commutation أن يحددها ويعددها. وهكذا فإننا نتحدث فى أحوال كثيرة عن " المونتاج المتوازى " parallel montage : لكن كيف يعرف المرء أنه موجود - وأنه يوجد كوحدة منفصلة، وكنموذج خاص من التمفصل - إذا لم يكن قد اكتشف، فى أفلام أخرى من الفترة ذاتها، أنواعاً أخرى من المونتاج غير المتوازى ؟

ومن بين هذه الأشكال الأخرى، سوف أتناول مثلاً واحداً وأقترح تسميته بـ المونتاج الممتد durative montage. هنا يوجد فيلم يظهر رجلين يسيران بصورة مؤلة فوق رقعة واسعة من الأرض. ونحن نرى، بالتبادل، لقطات محكمة لجواربهما التى تتمزق، ولقطات قريبة لوجهيهما، تظهر تدريجياً شعر لحيتيهما المتنامى، كما نرى لقطات متوسطة ندرك من خلالها المدى الواسع الذين يتعين عليهما أن يرتحلا عبره،

حيث يظهران وهما سائران على أقدامهما بمشية متقطعة، خطاها أشبه بخطى السائر وهو نائم. وتُربط الصور المتتابعة إحداها إلى الأخرى بالتداخلات lap-dissolves وأيضاً بموتيفة موسيقية موحدة. وتتوقف التداخلات والموسيقى حين يصل الرجلان، مثلاً، إلى موضع ماء ويستريحان تحت ظل شجرة، ويتبادلان كلمات قليلة : وعندئذ يوجد مشهد آخر، يسوده مبدأ آخر للمونتاج.

على مستوى الدال يتضمن هذا الترتيب ثلاث سمات وثيقة الصلة : (١) المزج الدورى والمحدود بين عدة موضوعات مأخوذة من المكان ذاته. (٢) الاستعانة فى الترتيب بتأثير بصرى، وهو تأثير وحيد (وهذا التأثير هنا، هو التداخلات). (٣) الحدث المشترك زمانياً للموتيفة الموسيقية (واحدة فقط) وللسلسلة الأيقونية قيد النظر.

فلماذا تستحق هذه السمات أن تعد وثيقة الصلة بالموضوع ؟ لأنها من ناحية، لا تظهر - أو لا يظهر ترابطها التام- فى النماذج الأخرى من المونتاج المستخدمة فى الفترة الزمنية ذاتها، ومن ناحية أخرى، لأنها تظهر، وفى المقابل، فى كل المونتاجات " الممتدة " لهذه الفترة، وراء نطاق الأشياء والأحداث المصورة (التي تعتبر هنا غير وثيقة الصلة). ولهذا لا يتوافق هذا الشكل مع حادثة ما، بل مع نوع من الأحداث، إنه وحدة شفرة (= شفرة خاصة بمونتاج كلاسيكى، فى تلك الحالة).

على مستوى المدلول، تتبدى لنا ثلاث سمات وثيقة الصلة (لكن هذه السمات ليست لها علاقات أحادية المعنى - ثنائية المعنى مع سمات الدال؛ والمساواة فى الرقم ٣ مصادفة) :

(١) سمة التزامن الدلالية؛ حينما تنمو اللحية، وحينما تتمزق الجوارب، ومع امتداد الصحراء التى يجرى عبورها تدريجياً.

(٢) السمة الدلالية " الممتدة ". فى مشاهد أخرى للسينما الكلاسيكية، يكون المؤقت موجهاً بقوة : فالأحداث يتبع كل منها الآخر، وتضاف إلى بعضها البعض. وهنا، ينظم الزمن فى آنية ضخمة، ثابتة وراكدة. والحدث الوحيد (حدث " السير

بصورة مؤلة ") هو حدث لا ينقطع، ولا يتطور : فالبطلان، وليس الحبكة، هما اللذان يتطوران.

(٣) سمة دلالية تتعلق **بطريقة النطق**. فالفيلم، يكون، عادة، جازماً تماماً : وهو يثبت أن الأحداث تتكشف أصغر تفاصيلها، بالضبط عندما نراه على الشاشة. وهنا، تصبح الطريقة، إذا جاز القول، جازمة جزئياً : فالمشهد لا يزعم أنه يقدم لنا السير الطويل للبطلين بكل واقعية جيشان الأحداث، بل إنه بالأحرى يقدم لنا **صورة إيضاحية له معقولة في ظاهرها**، لإعطائنا فكرة عنه، ولتقديم مثال مقنع. ولا تعود طريقة الإثبات لتكون على نحو "لقد كان الأمر هكذا" بل "إنه يجب أن يكون مثل هذا بدرجة ما".

فيما يتعلق بهذا المثال، يظل من الضروري أن أوضح بالتفصيل عدة نقاط، ولكن لضيق الوقت، سوف أشير إليها فقط :

هذا المونتاج لا يعتمد على قياس إدراكي، ولا على علاقات اعتباطية؛ فهو من النوع **الرمزي**.

وهو يحدث تأثيره على المستوى البلاغي (أى، المتعلق بظلال المعانى أو التضمين وفقاً للوحدات الكبيرة) لكنه أيضاً يتخلل المعنى الحرفى للفيلم. وهذا المزج الوظيفى مزج خاص بالسينما.

هذا المونتاج يمكن إنتاجه مادياً فقط بالأدوات التقنية للسينما. وليس له معادل حقيقى فى أى مكان آخر.

هناك سمات معينة وثيقة الصلة يمكن أن تكون زائدة عن الحاجة لا مميزة. مثال : الموتيفة الموسيقية، يمكن إغفالها، لكن غيابها، فى هذه الحالة، يمتد خلال المشهد بكامله.

وهناك عناصر معينة أصنّفها مع الدال يمكن اعتبارها وبالتساوى كمدلولات. لكنها تكون مدلولات داخل نطاق نظام آخر، هو هنا ذلك النظام الخاص بالقياس

الإدراكي. وفيما يتعلق بالمونتاج فهي تعمل كدوال. وبالتالي، فإن الشكل يستلزم القياس، كمرحلة أبكر، حتى ولو كان، في حد ذاته وكشكل، ليس نظرياً.

أود أن أعود، في الختام، إلى الإحياء اللغوي، الذي يعتبر قادراً، بعيداً عن أي تطبيق آلي، وكما أرى، على الإسهام بصورة مفيدة في دراسة فيلم. وقد قلت في البداية إن المفاهيم اللغوية مثل "الوحدة الصوتية الصغرى"، و"الوحدة اللغوية الصغرى" و"الكلمة" كانت بلا روابط مع الخطاب السينمائي (وقد توجد مفاهيم أخرى كثيرة مثل مقطع لفظي syllable) ولكن في سياق تفسيري استعنت باستمرار بمفاهيم لغوية أخرى: الدال، والمدلول، التراكييب، النموذج، مادة التعبير، وحدة وثيقة الصلة بالموضوع (مناسبة)، وحدة عارضة، الإبدال... إلخ. فهل تكون المسألة، إذن، أن تراث اللغويات هو تراث مزدوج، وأن هذه الازدواجية تبدأ في الظهور حالما يدرس المرء المعاني خارج اللغة؟

حسناً، أنا أعتقد ذلك. كما أعتقد أنها تشرح نفسها إلى حد بعيد جداً. فهناك مفاهيم أو نظم لغوية معينة ترتبط بالخواص المميّزة للغة، بالخواص التي تحيد بها عن لغات أخرى [الأسنة langages] ويكون التصدير أننذ عديم الجدوى (فيما عدا التعبيرات السلبية، التي يكون لها من قبل أهميتها الخاصة في الذاكرة). وعلاوة على ذلك، تتضمن مفاهيم أو نظم لغوية أخرى معنى شاملاً لا معنى مميّزاً: إنها ترتبط بالسمات المميزة (وكمثال: الحقيقة الإحلالية والحقيقة التركيبية) التي تظهر داخل النظم اللغوية [اللغات langues] والتي تظهر أيضاً داخل شفرات أخرى. إن مفهوم هذا النظام، حتى وإن كان قد تحدّد منذ البداية على أيدي اللغويين، كان سيميولوجياً من قبل ومن حيث الأساس داخل نطاق أصله: وهذا بالضبط هو السبب في أنه مصدر عون كبير في دراسة هذا النظام أو ذاك من نظم المعنى غير اللغوية.

يجب، في النهاية، أن أذكر بوضوح أن المنتج اللغوي الذي يعرف على هذا النحو، لا يسمح، في حد ذاته، بتحقيق السيادة لظاهرة السينما في كليتها. وعلاوة على ذلك، ففي بعض أعمالي، يختلط هذا بأشياء أخرى. فهي تتضمن معنى فقط بوصفها

إسهاماً. وبعض المقاربات التي فحصتها أو لم أفحصها مقاربات ضرورية : علم الجمال العام، علم الاقتصاد (لأن السينما صناعة)، علم اجتماع الجماهير، دراسة الأيديولوجيات (التي تلعب دوراً مهماً وكبيراً في السينما) العمليات النفسية الفسيولوجية في الإدراك، التحليل النفسى (لأن التدفق السينمائي يقدم تشابهات محددة - والحقيقة أنها تشابهات معروفة على نحو رديء تماماً- مع "العمليات الأولية" التي تحدث عنها فرويد، كما هو الحال مع "القدرة على التصور" التي كانت بالنسبة له أحد الخصائص الملائمة للعمل في دراسة موسعة للأحلام).

وهنا، أكتشف رغم كل شيء فائدة هذه الفكرة الخاصة ب نظام لغة سينمائية؛ لأن المناهج التي التزمت بمعظمها لا تتيح لى دراسة الكل الخاص بالسينما. والجانب من هذا الكل الذى تدركه، الذى يشمل عدداً محدداً من النظم الخاصة بإنتاج ونقل المعنى، هذا الجانب يغطى تماماً ما يسمى " لغة سينمائية ".

وهذه " اللغة السينمائية " ليست مفهومة بعد. وأنا شخصياً لا أفهمها حتى الآن. لكنها تبدو لى، الآن، بكونها فكرة، أقل غموضاً بقليل عما كانت عليه منذ ثمانى سنوات.

* * *

تمفصلات الشفرة السينمائية

أومبرتو إيكو

قدم أومبرتو إيكو هذا البحث فى مهرجان بيزاو السينمائى عام ١٩٦٧، وتلى تقديم بازوليني لبحثه المعنون " سينما الشعر " (عام ١٩٦٥) وبحثه هو المعنون " لغة الفعل المكتوبة " *La Lingua Scritta dill'azione* (عام ١٩٦٦) الذى نشر فى مجلة "نوفى أرجومنتى" *Nouvel argumenti* (أبريل - يونيه ١٩٦٦). وقد أضاف بيتر وولين له هوامش تفسيرية حين ترجمته مجلة " سينما تيكس " *Cinemantics* ونشرته فى عدد يناير ١٩٧٠، وفى بحثه، يعترف إيكو بأن كريستيان ميتز وبيير باولو بازوليني هما السيميولوجيان السينمائيان الأكثر أهمية، ويعيد النظر فى مقارباتيهما لمسألة اللغة السينمائية على انفراد. وبعدئذ يؤيد بازوليني فى بحثه عن لغة سينمائية توجد فى الصورة ذاتها لا فيما وراءها، لكنه أيضاً يتناول قضية صارخة تتعلق بفكرة بازوليني عن أن سيميولوجيا السينما معادلة لسيميولوجيا واقع. وفى تناوله هذا، يحاول بشدة البرهنة على أن شفرة أيقونية ما قابلة للتحليل إلى خيارات ثنائية منفصلة (فى تباين حاد مع التزام ميتز بـ "تشابه أيقونى بسيط") يضعها بعدئذ عند أساس شفرة سينمائية متمفصلة تمفصلاً ثلاثياً تعمل داخل نطاق الصورة (وبتعبير أكثر دقة، داخل نطاق لقطة مفردة أو سلسلة صور - أطر). وهذه الفكرة الفريدة إلى حد بعيد والخاصة بتمفصل ثلاثى *triple articulation* هى فكرة غنية جداً وبارعة، وذلك أنها فيما يبدو تعوض الواقع ذاته (وهم التمثيل القياسى بالنسبة لإيكو)، الذى ينشئ ميتافيزيقا سينما، كما يفعل ذلك بوضوح عند بازان.

يوجد الكثير هنا، كما عند ميتز وبازوليني، يخضع لنقاش جاد، وربما كان أكثره الجزم بأن كل وسائل التواصل القياسية بصورة واضحة يمكن تفكيكها إلى وحدات منفصلة للتواصل الرقمي. والحقيقة أن هذا الجزم يشكل أساس هذا التمهيد الثلاثي. (انظر المقال التالي في هذا الفصل والمعنون "الأسلوب، والقواعد، والأفلام" من أجل نقد أكثر توسعاً لهذه النقطة). ومن ناحية أخرى، فإن إلحاح إيكو على عمل الشفرات داخل نطاق الصورة (والذي يتراوح من عمل شفرات الإدراك الحسي إلى عمل شفرات الذوق والإحساس) قد يبدو قائماً على أساس أكثر ثباتاً، ويجعل من المستحيل تحقيق أية براهين إضافية للتشابه البسيط بدون بذل جهد في تأسيس بيئة قوية في هذه القضية. وقد ابتعد ميتز نفسه كثيراً، في كتاباته الأحدث، عن بازان ومال إلى قبول حجة إيكو في هذه النقطة لا إلى تفنيدها.

وأخيراً، فإن وصف إيكو للشفرات البصرية البلاغية الموجودة في الصورة يبدو ذا أهمية خاصة لأنه يصف عملية متعلقة بإضفاء طابع العرف conventionalization تنسجم على نحو جدير بالاهتمام مع وصف ميتز لكيف تنشأ أشكال السرد أو كيف ينشأ تركيبه. وقد انتقد ميتز ذاته لمطابقته البلاغة بالنحو (بحكم طبيعة سيميولوجيا السينما ينبغي أن تكون البلاغة والنحو غير منفصلين)^(١). ويجادل مايكل سيجيرا Michel Cegerra في مجلة "سينيتيك"^(٢) بأن هذا من شأنه أن يختزل البلاغة إلى الدلالة على معنى محدد (دلالة اصطلاحية denotation، في حين أن البلاغة التضمينية Connotative، "البلاغة الصرف" عند ميتز تنتسب إلى أنماط ثقافية لا إلى السينما. وينهى سيجارا مناقشته قائلاً: "بهذا المنظور من الواضح أن الكل الخاص بالبلاغة السينمائية هو ما يحتاج إلى إعادة تقييم... بعيداً عن 'بلاغة - نحو' ميتز، وقد يلقى في الطريق 'سينما الشعر' عند بازوليني ومنظري المونتاج. ما البلاغة السينمائية؟ ماذا يعنى الرمز، والحذف (أو الإضمار) ellipse، وماذا تعنى الاستعارة والكناية بالنسبة للسينما؟ هذه أسئلة حاسمة تحتاج إلى المواجهة". باستكشافه لاتجاهات ممكنة يتابع فيها هذه الأسئلة وغيرها، يقترح أومبرتو إيكو "طريقاً ثالثاً" مزدحماً ومثيراً بالنسبة لطريقي ميتز وبازوليني^(٣).

هوامش مقدمة المحرر

(١) انظر:

Essais sur la signification du Cinema, Eds., Paris, Klincksieck, 1968, p. 119.

(٢) انظر:

"Cinema and Semiology " Michel Cegerra, trans. In Screen, Vol. 14, no. 1/2.

(٣) يشمل كتاب إيكو نظرية السيميوطيقا Theory of Semiotics صياغة أحدث لهذا المقال -Bloomington, Indiana Univ. Press. 1976).

* * *

مقدمة (١)

تتناول هذه الورقة بعض الجوانب من بحثي الحالي في سيميولوجيا الشفرات البصرية؛ وأنا أنظر إلى تطبيقها على مسائل خاصة بالسينما على أنه إثبات جزئي فحسب؛ فهي لا تمتلك مزاعم عن كونها مرتبة على نحو منهاجي، وخاصة أنني أريد أن أقتصر اليوم على ملاحظة التمفصلات الممكنة لشفرة سينمائية، وأن أترك جانباً البحث في الأسلوبية، والبلاغة الموضوعاتية thematic rhetoric، وعملية التشفير الخاصة بالتركيبيات الكبيرة السينمائية. وبكلمات أخرى، فإنني سوف أقترح اليوم بعض الأدوات لتحليل " اللغة " المتصورة للسينما، كما لو أن السينما قدمت لنا حتى الآن فقط " وصول القطار إلى المحطة " L'arrivée du train à la gare أو " رى الزهور " L'arroseur (وكما لو أن دراسة أولية لإمكانات تشكيل نظام اللغة الإنجليزية تحصر مناقشتها في Domesday Book = سجل خاص بمسح الأراضي الإنجليزية وملاك الأراضي أمر بعمله وليم الفاتح حوالي عام ١٠٨٦ - المترجم).

فى رصدى لهذه الملاحظات سوف أأخذ كنقطة انطلاق المقالين اللذين أسهم بهما كل من مبرز وبازولينى فى سيميولوجيا السينما، اللذين حفزانى إلى أقصى درجة. وأنا أشير هنا إلى مقال مبرز "السينما : لغة أم لسان ؟"، وإلى ملاحظات بازولينى فى بيزاو العام الماضى^(٢).

ومراعاة للإيجاز سوف أكون قادراً على النظر فقط فى تلك النقاط من المقالين التى تبدو محل خلاف أو بحاجة للتبحر فى فروع معرفية أخرى؛ وينبغى فهم أن حججى قائمة على احترام عميق لعمليهما وعلى مشاركة فى الاهتمام بهما. وأعتقد أنه من الضرورى البدء من حيث بدأ مبرز وبازولينى، ولكن فى حين أنهما يمشيان قدماً فى مناقشتهما فإننى أود العمل فى الاتجاه العكسى.

١ - بكلمات أخرى، يميز مبرز فى تأمله الخاص ببحث سيميولوجى عن السينما كبنية أساسية ليست فيما عدا ذلك قابلة للتحليل، ولا قابلة للاختزال إلى وحدات منفصلة يمكن تركيبها بواسطة التمثيل، وهذه الكينونة هى الصورة. والمقصود هنا فكرة خاصة بالصورة كشئ غير اعتباطى ومعلل بعمق؛ نوع من التشابه مع واقع، لا يمكن أن تحدده أعراف " لغة ". وبالتالى فإن السيميولوجيا الخاصة بالسينما قد تكون السيميولوجيا الخاصة بـ "الكلام" بدون أن تكون وراءها لغة، والسيميولوجيا الخاصة بـ نماذج من الكلام، أى ذات الوحدات التركيبية الكبيرة التى يجعل ترابطها الخطاب السينمائى واقعاً. وعلى أية حال، فمشكلتنا اليوم هى ما إذا كان من الممكن اكتشاف عرف، وشفرة، وتمفصل فيما وراء الصورة باعتبارها الحقيقة الوحيدة.

٢ - أما فيما يخص بازولينى، فإنه يؤمن بالرأى الآخر، وهو أنه من الممكن تأسيس لغة خاصة بالسينما. ويلج (عن حق فى رأى) على أن هذه اللغة، لكى تمتلك مكانة لغة، لا تحتاج إلى العمل وفق التمثيل الثنائى الذى ينسب للغويون إلى اللغة اللفظية، بل تحتاج إلى البحث عن وحدات التمثيل الخاصة بهذه اللغة فى السينما؛ كما أن بازولينى يلزم نفسه بفكرة محل خلاف عن " واقع "، وهى أن العناصر الأولية للخطاب السينمائى (ذى اللغة السمعية - البصرية) قد تكون هى الأشياء ذاتها التى

تلتقطها لنا آلة التصوير ككليات مستقلة، وبالطريقة التي يسبق بها الواقع تقليداً ما. فى حين أنه، فى حقيقة الأمر، يتحدث عن " سيميولوجيا ممكنة للواقع "، وعن أداء تأملى اللغة، فطرى بالنسبة لسلوك الإنسان.

قبل وضع العناوين الفرعية لمنهج بحثى، أعتقد أنه قد يكون من المفيد أن أذكر السبب (مع إشارة خاصة إلى موضوع لقائنا هذا العام) فى أن هذه المحاولة تعتبر صائبة.

إذا كان هناك اتجاه وحيد راسخ فى البحث السيميولوجى، فإن هذا الاتجاه يشمل اختزال كل ظاهرة تواصل إلى جدل بين الشفرات والرسائل. وأنا أشدد على استخدام مصطلح " شفرة " الذى سوف أستخدمه باستمرار من الآن فصاعداً بدلاً من مصطلح " لغة "، لأنه لا يستدعى أى درجة من الغموض فى محاولة وصف شفرات التواصل المختلفة طبقاً لنموذج تلك الشفرة الخاصة، وخصوصاً الشفرات المصنفة والمتفصلة تمفصلاً ثنائياً - اللغة اللفظية. وينطلق البحث السيميولوجى من مبدأ أنه إذا كان يتعين وجود تواصل، فلا بد أن يتأسس ويضبط بالطريقة التى ينظم بها المرسل رسالة. فالمرسل يفعل هذا طبقاً لنظام من القواعد متعارف عليه اجتماعياً (حتى على مستوى اللاوعى) وهو النظام الذى يرتب الشفرة.

... (٣) وإذا فهم الخطاب، فهذا يعنى أن وراء فهمه تكمن شفرة. وإذا لم نستطع النجاح فى الوصول إلى ضبطها، فإن ذلك لا يعنى أنه لا توجد شفرة على الإطلاق، بل يعنى بالأحرى أنه ما يزال يتعين كشفها. وقد تكون الشفرة ضعيفة جداً، ومؤقتة، ومقترنة ومتلاشية إلى أجزاء فى الوقت نفسه، ولكن يتحتم أن توجد.

من الخطأ الواضح أن نستنتج من هذا أن التواصل لا يستطيع أن يبتكر، وأن يخترع، وأن يعيد تنظيم وسائط للتفاهم بين البشر. والرسالة المصحوبة بمضمون جمالى مثال على رسالة ملتبسة، تحمل شفرة محل شك، وداخل نطاق هذا السياق تتشكل تلك العلاقة الجديدة بين العلامات، ولهذا من الآن فصاعداً سوف يتعين أن

تتغير طريقتنا في فهم احتمالات الشفرة : وبهذا المعنى تعتبر الرسالة إخبارية إلى حد كبير، وتتسبب في نطاق واسع من ظلال المعاني (التضمينات). لكن ليس هناك إخبار (إعلام) لا يعتمد على موجات من الفائض (الحشو) redundancy . فالشفرة يمكن أن يساء استخدامها إلى مدى معين فقط، في حين أنها من منظورات أخرى تظل محترمة. وإلا فقد لا يوجد تواصل، بل توجد فقط ضوضاء، ولا يوجد إعلام كجدل بين فوضى منضبطة ونظام مدروس، بل توجد فقط فوضى في حالتها الخالصة. وبالتالي يستحيل المضي في تمييز أعمال الاختراع إذا كان موجز الشفرة الذي يصوغ الرسالة غير متطابق معها. وإذا كانت الشفرات غير معروفة، فحينئذ لا يستطيع هذا ولا ذاك أن يشير إلى مكان وجود الاختراع.

وبهذا المعنى فإن البحث السيميولوجي، في حين إنه متوجه بوضوح نحو التحديد الشامل، فهو يسعى - في الحقيقة - وراء توضيح الأفعال الزائفة للحرية. ومن خلال تتبعه للتحديدات يقيد إمكانية الاختراع إلى الحدود الدنيا، ويصبح قادراً على تمييز الاختراع حيث يوجد بالفعل. وتبدو السيميولوجيا مائلة إلى تأكيد أننا لا نتكلم اللغة بل إلى تأكيد أن اللغة هي التي نتكلمنا؛ وأنها تفعل هذا لأن الحالات التي لا نتكلمنا فيها اللغة أندر مما يعتقد، وتحدث دائماً تحت شرط بطريقة ما sub aliqua conditione^(٤).

معرفة الحدود التي نتحدث بها اللغة من خلالنا لا تعني أن نكون مضللين بالدفقات الزائفة للروح المبدعة، وبالخيال الجامع المتحرر، وبالكلمة المجردة التي تتواصل دائماً بقوتها الخاصة وتقنع عن طريق السحر. بل تعني تبني رؤية نزيهة وحذرة تجاه الوضع، وتعني أننا قادرون على تمييز الحالات التي يعطينا فيها فعل الكلام والرسالة شيئاً ما لم يصبح عرفاً بعد، شيء ما باستطاعته أن يصبح مجتمعاً، ولكن رغم ذلك لم يتنبأ به مجتمع. غير أن واجب السيميولوجيا لا يزال أكثر أهمية وأصالة في ملاحقة المعرفة الخاصة بالعالم التاريخي والاجتماعي الذي نعيش فيه. لأن السيميولوجيا، بوصفها للشفرة على أنها نظم للتوقعات الصحيحة في عالم العلامات، تصف نظماً مشابهة للتوقعات في عالم المواقف السيكلوجية تجاه طرق

التفكير المتشكلة سلفاً. والسيميولوجيا تعرض لنا كوناً من الأيديولوجيات، مرتباً فى شفرات وشفرات فرعية، داخل كون من العلامات، وهذه الأيديولوجيات تنعكس فى طرق استخدامنا للغة المتشكلة سلفاً⁽⁵⁾.

وكما قال بيو بالديلي Pio Baldelli هنا العام الماضى فإن : " تحليل البنية يشمل بالضرورة المضامين، التى تعنى الأيديولوجيا فى البنية الخاصة باللغة ... " ونحن نتفق مع بارت فى أن : التحليل البنىوى، إذا أجرى بطريقة صحيحة، لابد أن يخالف النزعة الجمالية والنزعة الشكلية، وليس العكس، كما يُعتقد عموماً.

إذا كنا قادرين على اكتشاف شفرة حيث ظننا أنها غير موجودة، فقد نصبح قادرين على اكتشاف الاتجاه الأيديولوجى، المنعكس فى وسيط التواصل، هناك حيث اعتقدنا فى وجود الحرية فقط. وبهذا المعنى، كلما تقدمت السيميولوجيا ازداد إدراكها للتعليلات الاجتماعية - المتحولة إلى تعليلات صريحة واتجاهات بلاغية - لتلك الجوانب من سلوكنا التى يُفترض أنها إبداعية وابتكارية. وهذا ليس من شأنه نفى إمكانيات الابتكار، والاعتراض على النظام ونقده، ولكن أن نعرف كيف ندركها حيثما توجد بالفعل، وأن نفهم تحت أى شروط تكون قابلة للترسخ.

دعونا ننقل هذه الملاحظات إلى كون التقاليد السينمائية. من المسلم به على نطاق واسع أن هناك تقاليد وشفرات - " لغة " إذا أحببتم - على مستوى الكتل التركيبية الكبيرة، وعلى مستوى وظائف السرد (حسب صياغة ميثز الجيدة جداً) أو على مستوى فنون الصنعة الخاصة ببلاغة بصرية حقيقية والتى حللها بازوليني تحليلاً صحيحاً فى تمييزه بين سينما الشعر وسينما النثر). ولا يحتاج شىء من هذا إلى مناقشة اليوم.

المشكلة الآن هى أن نرى ما إذا كان من الممكن أن تُختزل لغة الصورة إلى شفرة، وأن تُختزل اللغة المفترضة للفعل إلى عرف. وسوف يستهدف هذا مراجعة الفكرة التقليدية الخاصة بـ **الأيقونة** أو **العلامة الأيقونية**، ومناقشة فكرة الفعل بوصفه تواصلاً.

الجزء الأول : نقد الصورة

١ - مفهوم العلامة الأيقونية

التشابه الطبيعي بين الصورة والواقع الذي تمثله، منحتة فكرة **العلامة الأيقونية** أساساً نظرياً. والآن، تراجع هذه الفكرة باستمرار، وسوف نشير هنا فقط إلى خطوطها الأساسية. وعلاوة على هذا فإنني أستطيع فحسب الرجوع إلى دراساتي الحالية في هذا الموضوع^(٦).

بدءاً من بيرس، ومرورا بموريس، وحتى المواقف المختلفة للسيمولوجيا في الوقت الحاضر يجرى الحديث عن العلامة الأيقونية بابتهاج على أنها **علامة تمتلك بعض خصائص الشيء الذي تمثله**. والآن، فإن فحوصاً ظاهراتياً بسيطاً لأى تمثيل، سواء أكان لوحة زيتية أم صورة فوتوغرافية، يبين لنا أن الصورة لا تمتلك شيئاً من خصائص الشيء الذي تمثله، ويختفى تعليل العلامة الأيقونية، الذي بدا لنا غير قابل للجدال، ومتعارضاً مع اعتباطية العلامة اللفظية، لتركنا مع الشك في أن العلامة الأيقونية هي أيضاً اعتباطية، وعرفية Conventional وغير معللة.

ومع ذلك يقودنا فحص أدق للمعطيات إلى أمرٍ مسلم به: العلامات الأيقونية تولّد بعض شروط الإدراك، المرتبطة بشفرات الإدراك العادية. وبكلمات أخرى، نحن ندرك الصورة كرسالة بالرجوع إلى شفرة معينة، ولكن هذه الشفرة هي شفرة الإدراك العادية، التي ترأس كل فعل إدراك. ومن ناحية أخرى، فإن العلامة الأيقونية " تولد " شروط الإدراك، بل " بعض " هذه الشروط فقط : وهنا نواجه عندئذ بمشكلة نسخ واختيار جديد.

هناك مبدأ اقتصادى خاص بكل من تذكر الأشياء المدركة وتمييز الأشياء المألوفة، وهو قائم على ما سوف أسميه " شفرات التمييز ". وهذه الشفرات ثلاث سمات محددة للشئ باعتبارها الأكثر مغزى فى أغراض التذكر أو التواصل المستقبلى : وكمثال، فإننى أميّز حماراً وحشياً من بعيد دون ملاحظة الشكل المحدد للرأس أو العلاقة بن الأرجل والجسد. إذ يكفى أن أميز سمتين مناسبتين : رباعية الأرجل والخطوط السوداء.

شفرات التمييز هذه هى ذاتها التى توجه اختيار شروط الإدراك، التى نقرر نقلها حرفياً إلى العلامة الأيقونية. وبالتالي فإننا نتمثل، على نحو شامل، حماراً وحشياً على أنه حيوان مخطط رباعى الأرجل، فى حين أنه فى قبيلة أفريقية افتراضية حيث ما يعرف من الحيوانات رباعية الأرجل المخططة هما الحمار الوحشى والضبع، يتعين على تمثلهما أن يؤكد على شروط أخرى للإدراك من أجل التمييز بين الأيقونتين. ومع التسليم بشروط التولد، يجرى النقل الحرفى طبقاً للقواعد الخاصة بشفرة منقوشة، التى تعتبر الشفرة الأيقونية الحقيقية، وفى استخدامها أستطيع أن أضيف إلى الأرجل أى شئ بأى طريقة كانت : خطوطاً نحيلة، بقعاً لونية.. إلخ.

فى الواقع هناك نماذج عديدة للشفرات الأيقونية. وباستطاعتى تحقيق تمثيل جسد عن طريق خط محيطى متواصل (مع أن الخاصية الوحيدة التى لا يشملها الشئ الحقيقى هى بالتأكيد هذا الخط) وهو بالضبط مثل تأثير النغمات والأصواء المنسجمة، الذى يخلق، بواسطة العرف، شروط الإدراك المطلوبة لتمييز شئ ما عن خلفيته. وينطبق هذا المثال إلى حد كبير على الألوان المائية كما ينطبق على التصوير الفوتوغرافى، والاختلاف الوحيد هو اختلاف فى الدرجة. إن نظرية الصورة الفوتوغرافية كنظير للواقع أصبحت نظرية مهجورة، حتى من جانب أولئك الذين كانوا يؤمنون بها ، ونحن نعرف الآن أنه من الضرورى التدريب على تمييز الصورة الفوتوغرافية. كما نعرف أن الصورة التى تتشكل على السيليلويد هى صورة مناظرة لصورة الشبكية لكنها ليست مناظرة للصورة التى ندركها. ونعرف أن الظواهر الحسية

تنقل حرفياً (تنسخ) transcribe، عن طريق المستحلب الفوتوغرافى وبطريقة هائلة، حتى لو كانت هناك رابطة سببية مع الظواهر الحقيقية، فإن الصور المنقوشة المتكونة يمكن اعتبارها صوراً اعتباطية تماماً فيما يتعلق بهذه الظواهر. وبديهي أنه توجد درجات متفاوتة، حيث إن كل صورة تولد من سلسلة من النسخات المتعاقبة successive transcriptions .

II - المضمون الإخبارى للعلامة الأيقونية

يمكن ملاحظة أن العلامة الأيقونية تجسّد فى مادة مختلفة الشكل ذاته باعتباره المعلومة المدركة. أى أن العلامة الأيقونية القائمة على ذات العمل تسمح بالتنبؤ ببنية مشتركة بين ظاهرتين مختلفتين (بنفس الطريقة التى يمكن أن يشبه بها نظام للأوضاع والاختلافات فى لغة نظاماً للأوضاع والاختلافات فى رابطة قرابة). ودعونا نجعل هذه النقطة إحدى نقاط انطلاقنا أيضاً. ولكن الدراسة التفصيلية لنموذج بنائى تعتبر وبدقة دراسة تفصيلية لشجرة. فالبنية لا تتضمن وجوداً خاصاً بها (أو على الأقل أنا لا أتفق مع أولئك الذى يقولون إنها كذلك) لكنها تتشكل من خلال فعل خاص باختراع نظرى، ومن خلال خيار للأعراف الفعالة.

هذه الأعراف تركز إلى نظم للاختيارات والتقابلات. والهيكل البنائى الذى يظهر على نحو سحرى فى شيئين مختلفين لا يعتبر فجأة مشكلة تشابه قياسى يتحدى التحليل : إذ يمكن معالجته بمصطلحات الخيارات الثانية^(٧).

وكما قال بارت فى كتابه " عناصر السيميولوجيا " Elements of Semiology ، فالقياسى والرقمى (أو الثنائى) يلتقيان داخل النظام ذاته. ولكن هذا الالتقاء سوف يميل إلى توليد دائرة، مؤسسة على الميل المزدوج إلى تطبيع غير المعلل وإضفاء الطابع الثقافى على المعلل. لأن الظواهر الطبيعية إلى أبعد حد، والقياسية بوضوح فى علاقاتها، مثل الإدراك، يمكن أن تختزل فى الوقت الحاضر إلى عمليات رقمية،

الأشكال يمكن إيجازها في المخ وفق اختيارات بديلة. وتعلمنا هذا **البنوية الوراثية** genetic **لبياحيه**، كما تفعل نظريات فسيولوجيا الأعصاب المبنية على أساس السيناريوهات السيبرنطيقية (= سيناريوهات علم التحكم).

وهكذا فإننا نستطيع قول إن كل شيء يظهر لنا في صور يظل - كشيء - قياسياً، متواصلاً، غير ملموس، ومعللاً، وطبيعياً ومن ثم "لا عقلاني"، مجرد شيء ما، وبالحالتنا المعرفية الحالية وقدراتنا العملية لم **ننجز بعد في اختزاله** إلى المنفصل، الرقمي، والمتمايز تماماً. وفيما يتعلق بالظاهرة اللغزية للصورة التي "تشبه"، فقد يكون كافياً في هذه المرحلة أن تميز عمليات التشفير المحجوبة في آليات الإدراك ذاتها. وإذا كان يوجد تشفير على هذا الأساس، فحينئذ يوجد كل المبرر الإضافي لاكتساب التركيبات syntagms⁽⁸⁾ ذات القيمة الأسلوبية، على مستوى المجموعات التركيبية الأكبر والأعراف الأيقونية.

لاشك في أن الشفرات الأيقونية هي شفرات أضعف، ومؤقتة بدرجة أكبر، ومقيّدة بمجموعات محدودة أو بخيارات شخص واحد، بما أنها ليست شفرات قوية مثل شفرات اللغة اللفظية؛ وتسود فيها التنويعات الاختيارية، ويمكن أن تخضع مثل السمات العروضية (وأعني بذلك التنغيمات التي تضيف معاني محددة، على المستوى الصوتي، إلى التمفصلات الصوتية) لإضفاء طابع العرف.

ولاشك أيضاً في أنه من الصعب أن نفصل بوضوح علامة أيقونية إلى عناصرها الخاصة بالتمفصل الأولى. فعلمة أيقونية ما، كما قيل من قبل، هي تقريباً ودائماً دال أو علامة seme⁽⁹⁾ أي شيء ما لا يتوافق مع الكلمة في اللغة اللفظية، لكنه يظل وحدة نطق (وحدة كلامية) Utterance. إن صورة حصان لا تعني "حصاناً" بل تعني كحد أدنى "حصاناً أبيض يقف هنا في صورة جانبية". وقد أوضحت مدرسة مارتينية Martinet (وأنا أشير على الأخص إلى آخر أبحاث لويس بريتيو Luis Prieto) أن الشفرات التي تضيف طابع العرف على الدوال ليست من جانب آخر قابلة للتقسيم إلى وحدات تمفصلية articulatory صغرى. وبالتالي توجد الشفرات بتمفصل واحد فقط،

وهو إما التمثيل الأول أو التمثيل الثاني (وسوف نعود إلى هذه النقطة في الجزء الثالث من البحث). وقد يكون كافياً، إذن، في بحث سيميولوجي أن نفهرس الدوال المصطلح عليها، وبعدئذ نفك شفرتها عند ذلك المستوى. والآن فإن كل ما عرف من قبل يمكننا من استنتاج جدول بالتمفصلات الممكنة والقابلة للتمييز بطريقة تحليلية إلى حد كبير، إن لم يكن لسبب آخر غير الإشارة إلى اتجاهات الاختبار التالي^(١٠).

III - تلخيص الشفرات

١ - شفرات الإدراك : Perceptive codes

تدرس داخل نطاق علم نفس الإدراك. وهي تؤسس شروط الإدراك الفعال.

٢ - شفرات التمييز : Codes of recognition

هذه الشفرات تنشئ كلاً من شروط الإدراك في الدوال - semes التي تعتبر كلاً للمدلولات (مثلاً : الخطوط السوداء فوق سترة بيضاء) - ووفقاً لها نميز الأشياء أو نتذكر الأشياء المدركة حسيّاً. وهذه الأشياء تُصنّف غالباً بالرجوع إلى الكتل. وتدرس الشفرات هذه داخل نطاق علم نفس الذكاء، والذاكرة، أو جهاز التعلم، أو من جديد داخل نطاق الأنثروبولوجيا الثقافية (انظر: مناهج تصنيف الحضارات البدائية).

٣ - شفرات الإرسال : Codes of transmission

هذه الشفرات تنشئ الشروط الحاسمة في إدراك الصور - البقع في صورة فوتوغرافية في جريدة مثلاً، أو الخطوط التي تشكل صورة تليفزيون - ويمكن تحليل هذه الشفرات بواسطة مناهج فيزياء نظرية الإعلام. وهي تثبت كيف يُنقل إحساس ما، لا إدراك حسي موجود من قبل. وفي تحديد نسيج صورة ما تخرق التأهل الجمالي للرسالة، ومن ثم تنشئ شفرات نغمية، وشفرات ذوق، وشفرات أسلوبية، وشفرات لا وعي.

٤ - الشفرات النغمية : Tonal codes

هذا هو الاسم الذى نطلقه على (i) نظم التنوعات الاختيارية التى اكتسبت طابع العرف من قبل - السمات العروضية التى تتضمن معنى بواسطة التنغيمات الخاصة للعلامة (مثل " شدة " ، " توتر " .. إلخ)؛ (ii) النظم الحقيقية للتضمينات (ظلال المعانى، الدلالات المصاحبة) connotations المؤسلة من قبل (مثل " المهذب " أو " المعبر "). وهذه النظم ذات أعراف تُصاحب العناصر المجردة للعلامات الأيقونية كرسالة إضافية أو تكميلية.

٥ - الشفرات الأيقونية : Iconic codes

هذه الشفرات تُبنى عادة على العناصر القابلة للإدراك الحسى أو العقلى المتحققة طبقاً لشفرات الإرسال. وهى تتمفصل فى:

(أ) الصور : figures : هذه شروط إدراك (مثل علاقة الموضوع والخلفية، والتباينات الضوئية، والقيم الهندسية) تترجم إلى علامات منقوشة طبقاً لقواعد الشفرة. وهذه الصور لا نهائية من حيث العدد، كما أنها ليست منفصلة دائماً. ولهذا السبب يبدو التمثيل الثانى للشفرة الأيقونية كسلسلة متصلة من الاحتمالات ينشأ منها الكثير من الرسائل المستقلة، التى يمكن فك شفرتها داخل السياق، لكنها غير قابلة للاختزال إلى شفرة محددة. والواقع أن الشفرة ليست قابلة للتمييز بعد، ولكن هذا لا يعنى أنها غائبة. ونحن على الأقل نعرف هذا : إذا بدلنا العلاقة بين الصور إلى ما بعد حد معين، فإن شروط الإدراك لا يمكن تحديدها بعد ذلك.

(ب) العلامات : signs

هذه العلامات تشير بالتحديد إلى (i) دوال التمييز (الأنف، العين، السماء، السحب) بوسيلة منقوشة عرفية ؛ أو (ii) نماذج مجردة " ، رموز، رسوم تخطيطية مفاهيمية للشئ (الشمس كدائرة ذات خطوط شعاعية). ويصعب غالباً تحليلها داخل نطاق دال، نظراً لأنها تبدو وبوضوح كشئ غير منفصل، وكجزء من سلسلة متصلة منقوشة. وهى قابل للإدراك فقط فى سياق الدال.

وهذه الشفرات تعرف عموماً على أنها "صور" أو "علامات أيقونية" (إنسان، حصان .. إلخ). والحقيقة أنها تصوغ جملة أيقونية معقدة (من نوع "هذا حصان يقف في صور جانبية" أو على الأقل "هنا حصان"). وهي الأكثر بساطة في فهرستها، والشفرة الأيقونية تعمل غالباً على مستواها فقط. ونظراً لأنه داخل نطاق سياقها يمكن تمييز العلامات الأيقونية، فإنها تحتل مكانة العوامل الأساسية في تواصل هذه العلامات، وتجاورها الواحدة تجاه الأخرى. ولهذا ينبغي النظر إلى الدوال - فيما يتعلق بأن العلامات تسمح بالتماثل - على أنها تفرد لغوي idiolect.

والشفرات الأيقونية تتبدل بسهولة داخل النموذج الثقافي ذاته، أو حتى داخل العمل الفني ذاته. وهنا تشير العلامات البصرية بالتحديد إلى الموضوع الأمامي، وتمفصل شروط الإدراك في صور؛ في حين تُختزل صور الخلفية إلى الدوال الشاملة تماماً والخاصة بالتمييز، تاركة باقي الصور في الظل. (وبهذا المعنى فإن صور الخلفية في لوحة زيتية قديمة، التي تُعزل وتُضخم، تميل إلى تشبه صور بعض اللوحات الزيتية الحديثة، يتحرك فن التصوير المعاصر أكثر فأكثر بعيداً عن الإنتاج البسيط لشروط الإدراك، وينتج فقط بعض دوال التمييز).

٦ - الشفرات التصويرية (أو التخطيطية) : Iconographic codes

هذه الشفرات تُرقى "مدلولات" الشفرات الأيقونية إلى "دوال"، لكي تتضمن معنى الدوال الأكثر تعقيداً والمضفى عليها طابعاً ثقافياً (ليس "الإنسان" و"الحصان" بل "الملك" و"بيجاسوس" Pegasus الفرس الأعظم" أو "حمار بلعم" = نسبة إلى بلعم وهو نبي قديم من أنبياء العهد الجديد، يلومه حماره كما يلومه ملاك الرب وهو في طريقه لمقابلة أحد أعداء إسرائيل - م). ونظراً لأنها مبنية على أساس الدوال الشاملة تماماً والخاصة بالتمييز فإنها يمكن أن تدرك من خلال التنوعات الأيقونية. وهي تحدث أشكالاً تركيبية معقدة جداً ومع ذلك يمكن إدراكها وتصنيفها على الفور، مثل "الميلاد"، "العدالة الشاملة" و"الفرسان الأربعة لسفر الرؤيا".

٧ - شفرات الذوق والإحساس : Codes of taste and sensibility

هذه الشفرات تؤسس (بتنوع هائل) التضمينات (ظلال المعاني) التي تحفزها دوال الشفرات السابقة عليها. فمعبد إغريقى يتضمن "جمالاً متناغماً" علاوة على "مثال إغريقى" و"عراقة". وعلم يرفرف فى الريح يتضمن "الوطنية" أو "الحرب" - وكل التضمينات تعتمد على الحالة. وبالتالي فإن ممثلة من نوع ما، وفى مرحلة تاريخية، تتضمن معنى "الرشاقة والجمال"، فى حين أنها تبدو فى مرحلة أخرى "سخيفة". وواقع أن التفاعلات الحسية الفورية (مثل الاستجابة للحافز الجنسى) مركبة فوق عملية التواصل هذه لا يثبت أن التفاعل طبيعى بدلاً من أن يكون ثقافياً: إن العرف هو ما يجعل نمطاً جسدياً ما مرغوباً بدرجة أكبر من نمط آخر. وثمة أمثلة أخرى على تشفير الذوق: إن أيقونة لرجل بغمامة سوداء فوق عين واحدة تتضمن معنى "القرصان" داخل نطاق الشفرة الأيقونية، تفيد بالتضمنين من خلال التراكم "رجل من العالم" وتتضمن أيقونة أخرى معنى "الرجل الشرير" وهلم جرا.

٨ - الشفرات البلاغية : Rhetorical codes

هذه الشفرات وليدة إضفاء طابع العرف، وهى مع ذلك حلول أيقونية غير موصوفة، يستوعبها بعدئذ المجتمع لتصبح نماذج أو معايير للتواصل. وهى مثل الشفرات البلاغية عموماً يمكن تقسيمها إلى : صور بصرية بلاغية، ومقدمات premises بصرية بلاغية، وبراهين بصرية بلاغية.

(أ) الصور البصرية البلاغية : Visual rhetorical figures

وهذه الصور يمكن اختزالها إلى أشكال لفظية متصورة. ونحن نجد أمثلة لها فى الاستعارة، والكتابة ونفى الضد، والمبالغة.. إلخ.

(ب) المقدمات البصرية البلاغية:

هذه المقدمات هى دوال أيقونية تحمل تضمينات عاطفية خاصة أو تضمينات نوق. وعلى سبيل المثال: صورة رجل يمشى على مرمى البصر على امتداد طريق

تصطف على جانبيه أشجار بلا نهاية، وهى صورة تتضمن معنى "الوحدة"، وصورة رجل وامرأة ينظران بحب إلى طفل، وهى الصورة التى تتضمن معنى "الأسرة" طبقاً لشفرة أيقونية، وتصبح المقدمة المنطقية لحجة الحكم التالى: "إن أسرة لطيفة سعيدة شىء جدير بالإعجاب والتقدير".

(ج) البراهين البصرية البلاغية : Visual rhetorical arguments

هذه ترابطات (وصلات) تركيبية syntagmatic concatenations حقيقية مصطبغة بقدرة جدالية. ويتصادف أن نجدها فى سياق التوليف السينمائى حيث ينقل التعاقب التضاد بين الأطر المختلفة تأكيدات معقدة ومحددة. مثلاً : « الشخصية 'س' تصل إلى مسرح الجريمة وتتنظر إلى الجثة على نحو يبعث على الشك - فهى إما أن تكون الطرف المذنب، أو على الأقل شخص ما استماله القاتل».

٩- الشفرات الأسلوبية : Stylistic codes

هذه الشفرات حلول أصلية نهائية، إما مشفرة بالبلاغة أو متحققة فى أى وقت. وهى تتضمن نموذجاً للنجاح الأسلوبى، وعلامة على "مؤلف" (مثلاً: بالنسبة لنهاية فيلم : " الرجل الذى يمشى مبتعداً على امتداد طريق حتى يصبح نقطة فحسب فى مدى البصر - شابلىن ") أو التحقق النموذجى لموقف عاطفى (مثلاً : " امرأة ذات مظهر شهوانى تلتصق بالستائر الناعمة فى حجرة انتظار- شبق العصر الجميل")، أو التحقق النموذجى لمثل أعلى جمالى، ومثل أعلى تقنى - أسلوبى... إلخ.

١٠ - شفرات اللاوعى : Codes of the unconscious

هذه الشفرات تبنى الأشكال المحددة، وهى إما أيقونية أو تصويرية (و/ أو تخطيطية) أو أسلوبية أو بلاغية. وبالعرف يفهم أنها قادرة على السماح بتطابقات أو إسقاطات معينة، فيما يتعلق بتفاعلات حفز، محددة، وفيما يتعلق بمواقف تعبير سيكولوجية. وهى تستخدم على الأخص فى وسائط مقنعة.

الجزء الثانى : نقد مفهوم الفعل

فى مقالاته الخاصة بسيمولوجيا السينما مثل مقال " لغة الفعل المكتوبة " ينجز بيير باولو بازوليني أربعة أعمال مثيرة للانتباه :

(١) يؤكد بالدليل على إمكانية تشفير " لغة " (سوف نسميها شفرة) خاصة بالسينما، وعلى أن السينما ليست فقط فى عمومها تقنية سمعية- بصرية، وأن هذا التشفير لا يتعين بالضرورة أن يتبع نموذج التمثيل التثنائى الخاص باللغة اللفظية؛ (٢) يؤكد على أنه مثلما تدون السينما فقط لغة موجودة من قبل، وهى لغة الفعل، فإن سيمولوجيته عن السينما يمكن التفكير فيها، قبل كل شىء، كسيمولوجيا واقع؛ (٣) يسعى لى يفصل لغة السينما فى وحدات لغوية صغرى، يعرفها كوحداث معقدة تماماً للمعنى تتوافق مع الإطارات frames، ويفصلها أيضاً فى وحدات سينمائية صغرى cinemes، هى تلك الأشياء والأفعال ذاتها فى الواقع. وهذه الوحدات السينمائية الصغرى تحمل معناها الخاص (الطبيعى، وليس العرفى) وتمتلك عناصر التمثيل التثنائى، ومع ذلك فهى منفصلة ومحدودة، مثلما تكون أشكال الأشياء التى نلاحظها فى الحياة اليومية؛ (٤) وعلى أساس هذه " اللغة " يقوم بدراسة تمهيدية لقواعد، وبلاغة، وأسلوبية a stylistics، قابلة جميعها للاختزال إلى قوانين عملية؛ وهذه تعمل، وعلى نحو ابتكارى تقريباً، كشفرات انطلاق لتوسيع الخطاب السينمائى. وهكذا، فى حين تبدو لى النقطتين (١) و(٤) مقبولتين، فإننى أرغب فى تفنيد النقطة (٢) فوراً والآن. أما بالنسبة للنقطة (٣) فسوف أسجل بعض الملاحظات المخصصة للتصحيح والدمج، وللمساعدة فى إبقاء البحث على الطريق الصحيح، وأمل أن تُقبل ملاحظاتى بهذه الروح.

١ - نقد النقطة رقم (٢) قول إن الفعل لغة هو سيمولوجياً أمر باعث على الاهتمام، لكن بازوليني يستخدم مصطلح " فعل " هنا بمعنىين. فحين يقول إن البقايا اللغوية لإنسان ما قبل التاريخ هى تكيفات واقع استقرت بواسطة أفعال كاملة،

فإنه يقصد الأفعال بوصفها عملية مادية تمنح أصلاً للشيء - العلامات. وأنا أدرك هذه الأفعال في حد ذاتها، لكن ليس لأنها أفعال (حتى لو كان أثر فعل يمكن تمييزه فيها، كما في كل فعل تواصل). وهذه العلامات هي ذاتها التي يتحدث عنها ليثي شتراوس حين يفسر أوانى مجتمع باعتبارها عناصر لنظام تواصل (يشكل الثقافة بكل تعقيدها). ومع ذلك فهذا النموذج من التواصل لا علاقة له بالنظر إلى الفعل على أنه إيماء ذو معنى، وهو ما يهتم به بارزوليني حين يشير إلى لغة خاصة بالسينما. دعونا إذن ننتقل إلى المعنى الثانى للفعل : إننى أحرك عيني، وأرفع ذراعى، وأوضع جسدى، وأضحك، وأرقص، وأجهز قبضتى، وكل هذه الأفعال تعتبر فى الوقت ذاته أفعال تواصل - فأنا أقول شيئاً ما من خلالها لأناس آخرين، أو ينقل آخرون شيئاً ما من خلالها لى^(١١).

ولكن هذا الإيماء ليس "الطبيعة" (ومن ثم ليس "الواقع" بمعنى الطبيعة، واللاعقلانية، وما قبل الثقافة) : إنه عرف وثقافة. وسيميولوجيا لغة الفعل هذه موجودة من قبل - وتسمى "الكينيسيك" kinesics أو "علم الإيماءات" (يفضل البعض ترجمتها "علم الحركة" - م). وإن كان كفرع معرفى فى طور التكوين، وما يزال مرتبطاً بعلم الـ proxemics (وهو الذى يدرس أوضاع البشر فى بيئاتهم المختلفة، والفجوة بين المتحدثين)، والكينيسيك بسبيلها إلى تفسير إيماءات الإنسان كوحدات للمعنى قابلة للتنظيم داخل نسق. وكما يقول بتنجر ولى سميث: Pittinger, Lee Smith "الإيماءات وحركات الجسد ليستا غريزتين فى طبيعة الإنسان، لكنهما نظامان للسلوك القابل للتعلم، الذى يختلف كثيراً من ثقافة إلى أخرى". (وهو تعبير لا يحمل مفاجأة لقراء مقال موس Mauss الرائع عن وظائف الجسد) ؛ كما قام راي بيرد هويستيل Ray Birdwhistell من قبل بدراسة موسعة لنظام تدوين عرفى للحركات الإيمائية، يميز بين الشفرات طبقاً للمناطق الخاضعة للبحث. وقد اختار إعطاء اسم "العلامة الإيمائية" Kine لأصغر أجزاء الحركة، الذى يمكن أن يُعزل وأن يحمل معنى مستقلاً، ويسمى فى هذه الحالة الوحدة الصرفية الإيمائية Kinemorph. انطلاقاً من هنا ما هى إلا خطوة للتوسع فى "نحو إيمائى" Kinesic Syntax، وهو ما سوف يسلط الضوء على وجود

وحدات تركيبية كبيرة قابلة للتشفير. وفي هذه النقطة هناك شيء واحد بالتحديد جدير بالملاحظة : حتى حين نفترض وجود عفوية حيوية، فإنها تكبت بالثقافة، والعرف والنظام، والشفرة، وبناء على ذلك ومع التوسع تكبت بالأيديولوجيا. والسيميولوجيا تلجأ إلى العمل هنا بأدواتها الخاصة، وتحول الطبيعة إلى المجتمع والثقافة. وإذا كان الـ proxemics (ونقترح ترجمة هذا المبحث العلمى "علم التقريب" بين البشر - م) قادراً على دراسة العلاقات العرفية ذات المعنى التى تنظم المسافة بين متحدثين، وآليات قُبلة، أو دراسة الجانب المطلوب لتحويل التلويح باليد من إيماءة لتعبير "مع السلامة" إلى إيماءة لتعبير "وداعاً" اليأس ، فحينئذ سوف نكتشف هنا أن كون الفعل the uni-verse of action المنسوخ بالسينما موجود من قبل ككون للعلامات.

إن سيميولوجيا السينما لا يمكن أن تقتصر على نظرية خاصة بمصطلحات نسخ العفوية الطبيعية. والحقيقة إن سيميولوجيا السينما تستند بشدة إلى علم الإيماءات (الكنيسكا)، وداخل نطاق هذه الحدود تدرس إمكانيات النسخ الأيقونى، وتؤسس - إلى مدى ما - إيمائية مؤسلبية، تنتسب إلى السينما، وتتجاوز وتحور الشفرات الإيمائية الموجودة. وقد اضطرت السينما الصامتة إلى تضخيم علامات إيمائية عادية، فى حين أن أفلام أنطونيونى، وبدلاً عن ذلك، تخفف كثافتها، وفى كلتا الحالتين تضاف إيماءات مصطنعة، تولدها الضرورات الأسلوبية، إلى عادات الجماعة التى تستقبل الرسالة السينمائية، وتحور شفراتها الإيمائية. وهذه حجة جديرة بالاهتمام فيما يتعلق بسيميولوجيا للسينما، وفى دراسة تحولات الأشكال والإبدالات وحدود قابلية العلامة الإيمائية للتمييز. ولكن فى كل حالة نقع فى شرك دائرة محددة من الشفرات، ولا يبدو لنا الفيلم بعد ذلك كإعادة خلق إعجازية للواقع، بل كلغة تتحدث لغة موجودة من قبل، وتتفاعل اللغتان بواسطة نظم من الأعراف.

والآن فإن هذا الكلام الكثير يعتبر واضحاً بصورة مساوية. ويصبح الفحص السيميولوجى مهماً على مستوى الوحدات الإيمائية، التى تبدو كعناصر للتواصل السينمائى فحسب، حيث لا يمكن تحليل تلك العناصر إلى مدى أبعد.

II - نقد النقطة (٣). يؤكد بازوليني أن لغة السينما تشمل تمفصلها الثنائى الخاص، حتى وإن كان هذا لا يتوافق مع التمفصل الثنائى للغة اللفظية. وفى هذا السياق يقدم بعض المفاهيم التى ينبغى تحليلها :

(أ) الوحدات الصغرى للغة السينمائية هى الأشياء الحقيقية المختلفة التى تساعد على تشكيل إطار (صورة) ؛

(ب) هذه الوحدات الصغرى التى هى أشكال من الواقع سوف تسمى وحدات سينمائية صغرى cinemes بالقياس إلى الوحدات الصوتية الصغرى.

(ج) الوحدات السينمائية الصغرى التى تُضمُّ معاً فى وحدة أوسع، وهى الإطار (الكادر)، تتوافق مع الوحدة اللغوية الصغرى للغة اللفظية.

وهذه التأكيدات ينبغى تصحيحها على النحو التالى :

(أ) الأشياء الحقيقية المختلفة التى تشكل إطاراً هى تلك التى سميناهم من قبل الدوال الأيقونية؛ وقد رأينا كيف أنها ليست عوامل حقيقية للمعنى المعلن مباشرة، لكنها نتائج لإضفاء طابع العرف. وحين نميز شيئاً، فهذا يعنى أننا ننسب " مدلولاً " ما (قائماً على الشفرات الأيقونية) إلى شكل ما " دال ". وبإعطاء بازوليني وظيفة الدال لشيء حقيقى مزعوم، فإنه لا يميز بوضوح (كما علق على ذلك فيتوريو سالتيني العام الماضى) بين العلامة، والدال، والمدلول، والمشار إليه. وإذا كان هناك شيء واحد لا تستطيع السيميولوجيا أن تتحملة فهو استبدال المشار إليه بالمدلول .

(ب) ومن ناحية ثانية، فهذه الوحدات الصغرى لا يمكن تعريفها بأنها معادلة للوحدات الصوتية الصغرى للغة اللفظية. وكما سنرى فى المعالجة التالية، فالوحدات الصوتية الصغرى هى عناصر تُحلل إليها الوحدات اللغوية الصغرى (الوحدة اللغوية الصغرى تعتبر وحدة ذات معنى) ، وهى لا تشكل أجزاء من المعنى المحلّل. بينما الوحدات السينمائية الصغرى عند بازوليني (صور الأشياء المختلفة القابلة للإدراك) تظل محتفظة بمعنى وحدتها الخاصة.

(ج) تلك الوحدة الأوسع، وهى الإطار، ليست متوافقة مع الوحدة اللغوية الصغرى، بل تتوافق بالأحرى مع الوحدة الكلامية (كما قال ميتز من قبل). وكمثال : « هنا يوجد مدرس طويل القامة، أشقر ويرى فى صورة جانبية، يرتدى نظارات ورداءً مخططاً، ويتحدث إلى عشرة تلاميذ، يجلسون كل اثنين معاً على مقاعد خشبية، متهاكة.. إلخ».

لماذا ننتقد مجموعة مصطلحات بازوليني ؟

لأنه إما أن شفرة ما يتعين أن تخضع لتحليل تمفصلاتها، أو لا. وإذا لم يكن الأمر كذلك، كما فى حالة ميتز، فيكفى قبول أن السينما تبدأ بضم وحدات غير قابلة للتحليل (مثل اللقطة - غير الثابتة، المتواصلة، المعللة، والمناظرة للواقع الذى تنسخه) وتبحث بعدئذ عن شفراتها على مستوى الوحدات التركيبية الكبيرة. ولكن إذا كان لابد من وجود " لغة " خاصة بالسينما (وأنا أؤمن أن مشروع بازوليني معقول) فحينئذ لابد أن تنطبق الدقة ذاتها على دراستها، كما يحدث فى تحليل الشفرات غير اللفظية الأخرى.

ولهذا قبل العودة إلى بعض القضايا السيميولوجيا الخاصة بالشفرة السينمائية، يجب أن أراجع عمل لويس بريتو فى التمفصلات المتعددة الأشكال للشفرات.

الجزء الثالث : تمفصلات الشفرة السينمائية

السؤال الأخير : هل من الممكن أن توجد شفرات مصحوبة بأكثر من تمفصلين ؟ دعونا ندرس المبدأ الاقتصادي الذي يضبط استخدام مفصلين فى لغة ما : إن عدداً صغيراً من الوحدات (الصور) ليس له معنى فى حد ذاته، بل له قيمة تفاضلية فقط، ويضم ذلك العدد الصغير من الوحدات معاً فإنه يشكل عدداً كبيراً من الوحدات ذات المعنى (العلامات).

ما هو القصد إذن من وجود تمفصل ثالث ؟ بالنسبة لى، قد يكون هذا التمفصل مفيداً فى تأسيس نوع من " المعنى الخيالى " hypersignificane وأنا أستخدم هذا المصطلح بالقياس إلى "مكان خيالى" hyperspace، الذى يحدد شيئاً ما وراء نطاق الهندسة الإقليدية) فى ربط علامة بعلامة. وفى تلك الحالة فإن العلامات التى تكون المعنى الخيالى قد لا تتضمن وجوداً جزئياً، لكنها قد تحتوى على العلاقة ذاتها مع كصور للعلامات. وهكذا فإنه فى شفرة ذات تمفصل ثلاثى قد توجد : ١- صور Figures - يتضام كل منها مع الآخر فى علامات، دون أن يشارك فى معناها؛ ٢- علامات signs - تترايط معاً فى آخر الأمر فى تركيبات syntagms؛ ٣- عناصر 'س' تنشأ من ترايط العلامات، ونكرر أن العلامات لا تشترك فى معنى العناصر. إن صورة ما تتخذ فى حد ذاتها شكل العلامة اللفظية " كلب " لا تشير بدقة إلى جزء من الكلب؛ ومن ثم، فإن علامة ما، فى حد ذاتها، توجد كجزء أساسى من العنصر " س " ذى المعنى الخيالى hypersignificant، قد لا تشير بشكل محدد إلى جزء من ما يشير إليه بشكل محدد العنصر 'س'.

والآن يمكن افتراض أن الشفرة السينمائية هى الشفرة الوحيدة التى تتسم بتمفصل ثلاثى.

دعونا نتأمل من جديد الإطار الذى أشار إليه بازوليني : مدرس يتحدث إلى تلاميذه فى فصل دراسى. ولندرسه على مستوى إحدى صورهِ الشبيهة بالظل photograms المعزولة أنياً عن التدفق التعاقبى للصور المتحركة. وهكذا يكون لدينا تركيبٌ يمكن أن نميِّز الأجزاء المكونة له كعلامات مترابطة معاً أنياً؛ علامات مثل : "رجل طويل أشقر يقف هنا مرتدياً سترة خفيفة ... إلخ". ويمكن تحليلها فى آخر الأمر إلى علامات أيقونية : " أنف إنسان "، " عين "، " سطح مربع " .. إلخ؛ قابلة للإدراك فى سياق العلامة، وتتسم بأهمية محددة أو مضمرة. وفيما يتعلق بشفرة إدراك، فإن هذه العلامات يمكن تحليلها إلى مدى أبعد، إلى صور بصرية: " زوايا، تباينات ضوئية، منحنيات، علاقات موضوع - خلفية ".

ولنلاحظ أنه قد لا يكون من الضروري أن يتعين تحليل الصورة المساحية الضوئية بهذه الطريقة لكى ندركها كعلامة متعارف عليها تقريباً (إن سمات معينة تسمح لى بإدراك العلامة الأيقونية "مدرس مع تلاميذ" وتمييزها عن، مثلاً، "أب مع مجموعة أطفال"). ولكن هذا كما قلت من قبل لا يعنى أن التفصيل مفقود، وليس بالأمر المهم كثيراً أو قليلاً أن يحل أو يرقم.

وإذا أردنا عمل رسم تخطيطى لهذا التفصيل الثنائى طبقاً للأعراف اللغوية الحالية، فمن الممكن أن نستفيد من محورين (المحور الإحلالى والمحور التركيبى) عند الزوايا اليمنى لكل منهما.

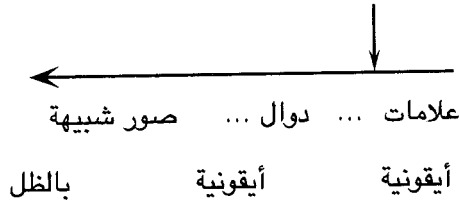
ولكننا حين ننتقل من الصورة شبه الظلية إلى الإطار (الكادر) ككل، فإن الشخصيات تقوم بإيماءات معينة : تولد الأيقونات علامات إيمائية (حركية)، عن طريق حركة تعاقبية، والعلامات الإيمائية تُرتب لتكون وحدات صرفية إيمائية (حركية). وفيما عدا أن السينما أكثر تعقيداً بقليل. والحقيقة أن الكينيسيك (ولنتفق أخيراً على اقتراح ترجمتها باسم "علم الحركات الإيمائية" - م) أثارت قضية ما إذا كانت العلامات الحركية الإيمائية kines، كوحدات إيمائية ذات معنى، (ومن ثم، إذا أحببتم، معادلة

للوحدات اللغوية الصغرى، وقابلة للتعريف كعلامات حركية إيمائية) يمكن تحليلها إلى صور حركية إيمائية، أى أجزاء من علامة حركية إيمائية لا تشترك فى معنى العلامة الحركية الإيمائية (بمعنى أن عدداً كبيراً من وحدات الحركة التى لا معنى لها

صور أيقونية مفترضة (يُستدل عليها

من شفرات الإدراك) تؤلف نموذجاً

تُختار منه وحدات لتشكل ...

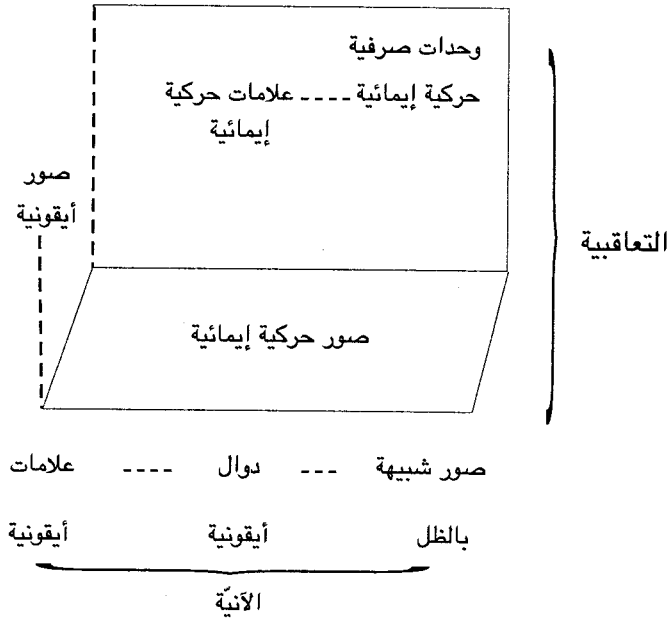


(بالترايط)

يمكن أن تكون وحدات إيماء مختلفة ذات معنى). والآن فإن علم الحركات الإيمائية لديه صعوبة فى تحديد وحدات منفصلة خاصة بالزمن فى المجموعة المتكاملة الإيمائية. لكن آلة التصوير السينمائية ليست كذلك. فهى تحلل العلامات الحركية الإيمائية إلى عدد من الوحدات المنفصلة التى لا تعنى شيئاً فى حد ذاتها، لكنها تتضمن قيمة تفاضلية فيما يتعلق بوحدات منفصلة أخرى. وإذا قسمت مرة ثانية إيماءتين نموذجيتين رئيسيتين إلى عدد من الصور شبه ظلية (مثلاً، علامات "نعم" و"لا")، فسوف أجد حالات متنوعة لا أستطيع أن أحدها كعلامات حركية إيمائية لـ "نعم" أو "لا". والواقع إننى إذا أدت رأسى إلى اليمين فهذا قد يكون إما الصورة الخاصة بعلامة حركية إيمائية "نعم" متضامة مع العلامة الحركية الإيمائية الخاصة بـ "إيماء إلى شخص على يمينى" (ومعها قد تكون حالة الوحدة الصرفية الحركية الإيمائية : kinemorph : إننى أقول نعم للشخص الواقع على يمينى)، أو الصورة الخاصة بعلامة حركية إيمائية "لا" متضامة مع العلامة الحركية الإيمائية الخاصة بـ "هز الرأس" (التي قد تتضمن ظلال معانٍ مختلفة، وفى هذه الحالة تشكل الوحدة الصرفية الحركية الإيمائية : "إننى أقول لا بهز رأسى").

وهكذا تمدنا آلة التصوير بصور حركية إيمائية لا معنى لها، يمكن عزلها داخل نطاق المجال الآنى للصورة شبه الظلية، ويمكن أن يترابط كل منها مع الآخر داخل علامات حركية إيمائية، تولد بدورها وحدات صرفية حركية إيمائية (أو علامات حركية إيمائية، وتركيبات شاملة تماماً يمكن أن يضاف الواحد منها إلى الآخر بلا قيود).

إذا أردت أن أمثل هذه الحالة برسم تخطيطي، فلن أستطيع الاستعانة بالمحاور ثنائية الأبعاد، بل قد اضطر إلى استخدام ثلاثة أبعاد. والواقع أن العلامات الأيقونية حين تتضام مع الدوال لتكون صوراً شبه ظلية (على امتداد خط متصل أنى) تولّد على نحو متزامن نوعاً من مستوى عمق تعاقبي، يتألف من جزء من الحركة الكلية داخل الإطار. وهذه الحركات المستقلة تحدث، بواسطة الترابط التعاقبي، مستوى آخر، عند الزوايا اليمنى للمستوى الأول، يتركب من الوحدات الخاصة بالإيماء ذات المعنى.



ما هي الغاية من أن أنسب هذا التمثيل الثلاثي إلى السينمائي ؟

إن التمثيلات تُدخّل في شفرة لنقل العدد الأقصى من العناصر القابلة للترابط. وهي تمثل حلاً اقتصادياً. والآن في لحظة اختيار العناصر القابلة للترابط تُسلب بلا شك خصوصية الشفرة، وحين تُجدد إمكانيات الترابط يُعوّض القليل منها فقط عن ذلك الغنى في الأحداث التي توجد هناك لتنقل (اللغات الأكثر لدانه تكون دائماً أفقر من الواقع الذي تصفه وإلا فقد لا يوجد تعدد معان). وبالتالي فإنها تغير اتجاهها حيث إنه حالما نعطي اسماً لواقع، إما من خلال اللغة اللفظية أو من خلال الشفرة الهزلية غير المتمفصلة الخاصة بالعصا البيضاء لرجل أعمى، فإننا نُفقر خبرتنا. ولكن هذا هو الثمن الذي يجب أن ندفعه لتوصيلها.

إن لغة الشعر، وهي التباس مصحوب بعلامات، تسعى لإجبار القارئ على أن يعرض افتقاده للثراء في الرسالة، من خلال التجاور العنيف لعدة معان داخل النص الواحد.

والمتموّدون مثلنا على الشفرات غير المتمفصلة، أو على أبعد تقدير على الشفرات المتمفصلة ثنائياً، يصبح من المقلق بالنسبة لهم اكتشاف شفرة ذات ثلاثة تمفصلات (وبالتالي السماح بتوليد خبرة كبيرة جداً أكثر من أي شفرة أخرى). إننا نشعر بالأحرى كما شعر بطل الأرض المسطحة ذات البعدين حين اكتشف البعد الثالث...

هذا الشعور كان يمكن أن يراودنا من قبل لو أن علامة حركية إيمائية واحدة فقط تحققت في إطار، ومع ذلك ففي الممارسة، وعن طريق التدفق التعاقبي للصور الشبيهة بالظل، يتربط عدد من الصور الحركية الإيمائية في صورة واحدة شبيهة بالظل، ويتربط عبر الإطار كثير من العلامات في تركيبات. والثروة السياقية لهذه الترابطات تجعل من السينما طريقة للتواصل أغنى من الكلام في السينما، كما في العلامة الأيقونية من قبل، لا تتبع المعاني المختلفة كل الآخر على امتداد المحور التركيبي بل تظهر بالتزامن، وتنشر بواسطة التفاعل المتبادل شبكة واحدة من التضمينات (ظلال المعاني).

ينبغي إضافة أن طابع الواقع الذي يضيفه التمثيل البعدي الثلاثي تكمله تمفصلات الصوت والكلام. ولكن هذه الاعتبارات لم تعد تتعلق بـ **الشفرة السينمائية**، بل بـ **سيمولوجيا الرسالة الفيلمية**.

سوف يكون ما قلناه وافياً بالغرض إذا توقفنا عند التمثيل الثلاثي. وفي مجابهة لإضفاء طابع عرف أغنى بكثير جداً، ومن ثم لإضفاء شكل أبرع بكثير جداً من أى شىء آخر، نصدم فى الاعتقاد بأننا نقف أمام لغة تجدد لنا الواقع. وبالتالي تولد ميتافيزيقا السينما^(١٤).

هوامش

(١) تقليدياً، تركّزت القضايا الخاصة باللغة السينمائية حول خصيصة المونتاج وتوليف العلاقة بين اللقطات. وإيكو، كقادم جديد إلى سميولوجيا السينما، يبدأ باللقطة نفسها، وبالصورة الفوتوغرافية. وهو، إلى حد ما، ليس مهتماً بدرجة كبيرة جداً بتراكيب السينما - كيف ينقل فيلماً ما معنى من خلال ترتيب الصور في زمن معين- بقدر اهتمامه بالشروط الأولية لوضوح الصورة ذاتها. ومن ثم فإن الكثير مما يقول له علاقة وثيقة بسميولوجيا الإدراك - التي تدرس إدراك المخططات البصرية - لا يعلم اللغة. والقراء الأنجلوساكسون لن يلاحظوا الصلات مع فكر كتاب مثل شيرى وجومبريتش. واتجاه إيكو هو اتجاه بعيد عن علم الجمال ونحو نظرية الإعلام.

(٢) أفكار بازوليني يمكن أن تجدها في Pasolini on Pasolini، تحرير أوزوالد ستاك Oswald Stack. the Cinema One Series. وهو يحتوى أيضاً على بيبليوجرافيا كاملة.

(٣) النص الإيطالي هنا غير كامل.

(٤) يعتقد إيكو أن كل التواصل البشرى مُشفر، وأن هذا شرط ضرورى للوضوح. واللغة اللفظية تقدم لنا نوع الشفرة الأكثر تعقيداً وصقلاً، بينما تكون وسائل أخرى للتواصل مبنية على نحو رُخو وغير واضح المعالم إلى حد بعيد جداً. ونحن قادرون على فهم رسائل من مختلف الأنواع لأن لدينا عدداً من " نظم التوقع الفعالة " (هنا يبدو بوضوح تحيزه لسميولوجيا الإدراك ونظرية الإعلام). وقد تعلمنا - باللاوعي غالباً- عدداً من القواعد الخاصة بالإدراك، وهذه المعرفة المكتسبة تمكّننا من القيام بافتراضات حول ما نرى. وقد نكون على خطأ من وقت لآخر ولكن، عموماً، يسود نوع من الاقتصاد الذهني ونكون على حق. والأعمال الفنية، خصوصاً، تعتبر صعبة على الفهم لأنها، وبحكم التعريف، ملتبسة إلى حد بعيد.

(٥) يحاول إيكو ربط نوعين من النزعات العقلية - الإدراك والأيديولوجية- بالإشارة إلى أن التحيزات والمواقف يمكن اعتبارهما نظم توقعات، و" طرق تفكير متشكّلة سلفاً "، نتدبر أمر اكتسابها ونشرها باللاوعي فى أرائنا وردود أفعالنا. ومع ذلك، فهو لا يمتضى إلى مناقشة المسألة الخاصة بما يجعل هذه التوقعات صحيحة. ربما لأنه لا يريد أن يلزم نفسه بشكل ما من البراجماتية.

(٦) يصر إيكو على أن كل العلامات، بما فيها الصور - أى، ليست العلامات اللفظية فقط- اعتباطية وعرفية، ولهذا يتعين علينا أن نتعلم كيف نفسرها. وأنها ثقافية وليست طبيعية. ومع ذلك، فهو يسلم بأن النظر إلى صورة فوتوغرافية لحمار وحشى أقرب، من بعض الأوجه، للنظر إلى حمار وحشى حقيقى من سماع

أو قراءة كلمة " حمار وحشى ". ورغم ذلك، يصرّ إيكو على أن ما ينبغي أن يركز عليه السيميولوجي هو

الاختلاف بين النظر إلى وفهم الصورة بوصفها مقابلة للشيء في عالم الفعل.

(٧) يتبنى أيكو نزعة ازدواجية متطرفة. فهو يعتقد أن أداء المخ مثل كمبيوتر رقمي، يُفكّل كل شيء متصل إلى سلسلة خيارات غير متصلة بديلة. وأن عملية الإدراك أشبه على الأصح بألية مسح تليفزيونية. وهذا يطرح المسألة الخاصة بدقة الإدراك. ففي اللغة اللفظية يوجد ما يسميه مارتينييه " حافة أمان " بين الوحدات الصوتية المختلفة : فالوحدة الصوتية " p " تظلّ معزولة عن الوحدة الصوتية ، " b " ووضوح اللغة قد يبدأ في الانهيار إذا وُجد عدد غير محدود من الأصوات التي تلفظ بلا وضوح تقريباً. وهذا ليس صحيحاً بالنسبة للصور البصرية، بقدر ما يعرف كل إنسان من الذي يقدر قيمة أطلس ملون. فالألوان يمتزج كل منها بالآخر، ومن الصعوبة للغاية تحديد لون واحد كمقابل للون آخر. وتختلف درجة الدقة من فرد إلى آخر (قارن، مثلاً، بتذوق الشاي أو بتذوق النبيذ الذي يتطلب النوع ذاته من المهارة مثل امتزاج الألوان). وما هو صحيح بخصوص الألوان صحيح أيضاً بخصوص النغمات، والخريشات.. إلخ. ولاتوجد حافة أمان. ورغم ذلك، فنحن قادرين على إدراك حركة عقارب الساعة : وإن كنا نستطيع تفسير الزاوية بين خطين بدقة كافية للحاق بقطارات.

(٨) يستعمل إيكو الصيغة الفرنسية Syntagm " كمقابل للصيغة الأمريكية " syntagma (التي تنسب إلى بلومفيلد Boomfield) والمصطلح يصف مفاهيم متشابهة، ويختلف بقدر اختلاف المدارس الفرنسية والأمريكية في مقارباتهما.

(٩) يترجم إيكو مصطلح " Seme " الفرنسي (كما يستعمله بيسون Byssons، وبريتو Rrieto وآخرون) إلى مصطلح " Sema " الإيطالي. وقد تغير المفهوم بالتالي منذ صاغ بلومفيلد مصطلح " Sememe " الوحدة الدلالية الأساسية .

(١٠) اللغة اللفظية لها تمفصلان : التمفصل الأول هو ذلك التمفصل الخاص بالوحدات الصوتية الصغرى phonemes، وكما أوضح هيلميسليف، فهذا التمفصل يمكن أن يتأسس بواسطة اختبار إبدال بسيط. ومن ثم إذا بدلنا كلمة " pig " خنزير " بكلمة " big " كبير " (لا مناص من استخدام الكلمتين الإنجليزية في المثال المذكور لأن الكلمتين العربيتين المقابلتين لهما لا تساعدان على فهم المقصود من إبدال الوحدات الصوتية الصغرى - م) حصلنا على معنى مختلف؛ ومن ثم فإننا يمكن أن نحدد " p " ، " b " كوحدين صوتيين صغرتين منفصلتين. التمفصل الثاني هو ذلك التمفصل الخاص بالوحدات الصرفية الصغرى " morphemes " وهنا أيضاً، يمكننا تطبيق اختبار إبدال بسيط. فلو أننا بدلنا " Full Speed " (بـ " half speed " (أي أقصى سرعة بسرعة متوسطة) فسوف نحصل أيضاً على معنى مختلف، ولكن على مستوى مختلف. وبالمثل فإننا نستطيع تغيير " Full Speed " إلى " Full back " ، و " half speed " إلى " half back " وبهذه الطريقة نحدد أربع وحدات صرفية صغرى منفصلة: " Full " ، " half " ، " speed " و " back " . اللغة اللفظية، إذن، ذات تمفصلين. وطبقاً لإيكو، حين نبدأ في دراسة الصور البصرية، نجد أننا محتاجون إلى افتراض ثلاثة تمفصلات، وثلاثة

مستويات قد يتأثر عندها المعنى. التمثيل الأول هو ذلك الخاص بـ "الصور"، ويبدو أن إيكو يعنى به الطريقة التى نستطيع أن نميز بها لوحة زيتية تجريدية عن أخرى عن طريق تحديد التنوعات فى الألوان، وزوايا الخطوط... إلخ، وأن هذه التنوعات ذات معنى، وأن تنوعاً شكلياً من هذا النوع ينظم بالضرورة تنوعاً دلاليًا مصاحباً. التمثيل الثانى هو ذلك التمثيل الخاص بـ "علامات"، وهنا يبدو أن إيكو يقصد الطريقة التى ندرك بها خطأ أو شكلاً محدداً باعتبارهما يتضمنان شيئاً أو طائفة من الأشياء فى العالم الخارجى، وفى عالم الفعل، بوصفه العالم المشار إليه، وهكذا فإننا نميز جسماً بيضاءً به نقطة على أنه عين. التمثيل الثالث هو ذلك التمثيل الخاص بـ "الدوال"، وهنا يقصد إيكو، متحدداً بفظاظة، الطريقة التى تُبنى بها صورة كاملة من ترابط عناصر: عينان + أنف + فم = وجه، ولا يناقش إيكو ما إذا كان نوع ما من اختبار إبدال يمكن تطبيقه على كل هذه المستويات لكى تؤسس بثبات.

(١١) يثير إيكو هنا نقطة بالغة الأهمية. وهو تقدم جدير بالاعتبار، على امتداد المخطط السلوكى - التجريبي، أُحرز من قبل فى دراسة اللغة الخاصة بالإيماء، أو "الكينيسكا" كما تعرف الآن. وهذه اللغة تركز على الإيماء فى الحياة اليومية العادية، وإن كانت بعض الدراسات المتخصصة قد أُجريت، مثلاً، على إيماءات الرهبان اللاترابين (رهبان دير "لاتراب" الممتنعين عن الكلام - م) وراقصى الباليه، ويتساءل إيكو عما إذا كان هناك نطاق محدد أو نظام للإيماءات يُطور فى السينما، وهو يشير إلى أسلوب الماييم mime فى الأفلام الصامتة، ونحن قد ننجح فى دراسة الأسلوب الإيمائى فى أفلام الغرب، التى توحى بعدد من الأمثلة المدهشة، حيث طورت السينما لغتها الخاصة "الاصطناعية" المتعلقة بالإيماء.

(١٢) يلخص إيكو فى الجزء الثالث أعمال لويس بريeto (انظر أسفله) ويضع قائمة بنماذج مختلفة من الشفرات ذات التمثيلات المختلفة. وهو يهتم بكثير من اللغات الفرعية مثل وسائل التحذير البحرية، وإشارات المرور، وترقيم حجرات الفنادق، وأرقام التليفونات، وأخيراً، وكأمثلة على الشفرات ذات التمثيلات القابلة للحريك، الموسيقى النغمية، وأوراق اللعب، والترتب العسكرية. وينهى حديثه بحذر:

"كل هذه البدائل تطرح ببساطة للإشارة إلى صعوبة محاول تأسيس مستويات لتمثيل الشفرات فى الفن التجريدى. والنقطة المهمة ليست نقطة خاصة بإجهااد المرء لنفسه لتحديد عدد ثابت من التمثيلات فى علاقات ثابتة. ومع ذلك، يمكن لعنصر ما أن يظهر فى التمثيل الأول أو الثانى - وهذا يعتمد تماماً على كيفية دراسته"، انظر:

Works by Luis Prieto: "Messages et signaux", P.U.F. 1966. "Principes de noologie", Mouton, The Hague, 1964.

(١٣) ينظر إيكو للإطار (الكادر) المستقل من فيلم كصورة، ذات ثلاثة تمثيلات - صورة أيقونية، علامة أيقونية، ودال أيقونية - وإلى التتابع الخاص بالإطارات على أنه يقدم البعد الجديد للإيماء، ربما بتمثيلات الثلاثية الخاصة - الصورة الحركية الإيمائية، العلامة الحركية الإيمائية، الوحدة الصرفية الحركية الإيمائية. ومع ذلك، فعدد من الإيماءات قد يحدث فى وقت واحد، ولهذا فإن مشكلة التحليل هى بوضوح مشكلة معقدة إلى أقصى حد. علاوة على ذلك، وإن كان إيكو لم يثر هذه النقطة، فالإيماءات

ليست بالضرورة فعالة أو، على الأقل، قد تكون فعالة بطرق مختلفة تماماً. وبالتالي، تكون غمزة عين، مثلاً، إيماءة بسيطة فعالة تحدث في الوقت المناسب. ولكن ماذا تعنى " ابتسامة عريضة ثابتة " أو " نظرة شزر " ؟ إن شفة بوجارت العلوية الثابتة لها مغزى إيمائى محدد بدقة لأنها لا تتحرك على الإطلاق.

(١٤) يقارن إيكون فى مكان آخر الطريقة التى يصبح بها التواصل الرقمى تواصلاً قياسيًّا - الطريقة التى يُضاف بها عدد من خيارات ثنائية صغرى إلى صورة متماسكة للعالم - طبقاً للوثبة الهيجلية الخاصة بالانتقال المفاجئ من الكم إلى الكيف. وهذه هى فى الواقع ميتافيزيقا السينما.

* * *

الأسلوب والقواعد والأفلام

بيل نيكولز

هذا المقال هو نتيجة للقراءة الدقيقة لكثير من النصوص التي يشملها هذا الكتاب، وهو يختلف فى الرأى جدياً مع كثير من المقدمات المنطقية لميتز، وولين، وإيكو، ومحررى مجلة " كراسات السينما ". ويعتمد بشدة على كتابات جريجورى بيتسون Gregory Bateson (فى كتابه " خطوات نحو إيكولوجيا العقل " Steps to an Ecology of mind وأنتونى وايلدين Anthony Wilden فى كتابه " النظام والبنية : مقالات فى التواصل والتبادل " System and Structure: Essays in Communication and Exchange) حيث تُوسّع دراسة نماذج لنظم التواصل لدرجة لا تعتمد فيها على النموذج المميّز الخاص بالطاقة اللغوية للغات اللفظية. ويحاول الجزء الثانى من المقال تطبيق بعض هذه المفاهيم على النقد السينمائى بتقديم تحليل بديل لفيلمى " عزيزتى كليمنتين " و " مستر لنكولن الشاب "، وهما الفيلمان اللذان أشار إليهما أو ناقشهما عدد من الكتّاب البنيويين والسيميوولوجيين. والمقال محاولة لاقتراح برنامج منظم لاتجاه جديد فى دراسة السينما بدرجة أقل من كونه محاولة لفتح مساحات جديدة فى فحص والاعتراض على بعض الافتراضات التى لا تزال غير مكشوفة فى مناظرة تطبيق علم اللغة البنىوى والسيميوولوجيا على السينما. والمقال فى حد ذاته قد يصلح خاتمة متواضعة لهذا الكتاب؛ ولكن أيضاً، وعلى نحو أكثر ملائمة، قد ينظر إليه كأحد الإسهامات الإضافية فى الجهد المتواصل والمشارك لجلب فهم مادى أوضح لسؤال بازان الحاكم " ما السينما؟ "

* * *

[أقدم شكرى الشخصى إلى سيو هوا بيه لما قدمته لى من
مساعدة فى فهم تضمينات بعض الأفكار داخل نطاق وما وراء
حدود التحليل السينمائى. وكثير من الحافز الأسمى لمواصلة هذا
العمل جاء من السيمينارات فى جامعة كاليفورنيا بولاية لوس
أنجيليس، التى شارك فيها رون أبرامسون، چاكوبا أطلاس،
سيلفيا هارفى، بريان هندرسون، فرانك لاتوريتا، چوماك إنيرنى،
چانى بلاس، إيلين ماكجارى، ألين سيلفر، وأبى وولوك].

دعونا نبدأ بشعار ويتوجه : " إن الفيلم أسلوبى قبل أن يكون قاعدياً ". وعواقب
هذا الجزم المطلق هى ما أرغب فى بحثه. وفى الوقت المناسب ينبغى أن يصبح
واضحاً أن كل الكتابات تقريباً عن السينما ذات النكهة السيميولوجية والبنوية،
مؤسسة على تأكيدات غير صحيحة وعلى إبستمولوجيا زائفة، (المقصود هنا المبحث
النقدى فى مبادئ العلوم وفى الأصول المنطقية لهذه المبادئ - م، عن المعجم الفلسفى،
د. مراد وهبه الطبعة الثالثة، ١٩٧٩). حيث إن النموذج المميز لنظرية السينما لا يمكن
أن يكون علم اللغة الخاص باللغة اللفظية، وحيث إن نقاد السينما الذين يُنبذون عادة،
وعلى نحو ساخر، بسبب علم جمالهم الرومانسى وسياستهم المحافظة (مثل ف. ف.
بيركنز، وأندرو ساريس) قد يكونون فى وضع أفضل لتوفير الأدوات الضرورية لتطوير
نظرية سينمائية ماركسية ونقد سينمائى ماركسى من أولئك اليساريين الصرخاء،
الذين هم فى نهاية الأمر كتاب شكليون مهدوا الطريق للكثير جداً من المناظرات فى
نظرية ونقد السينما.

الهدف النهائى للتوجه الذى بدأ هنا هو إحداث دمج بن فرويد وماركس- بين
الذاتى والسياسى، بين " لغة اللاوعى" وبنية المجتمع- لربط التحليل البصرى/ الشكلى
بالتحليل العلمى، والتحليل الأيديولوجى، ولكى نثبت، حقاً، أن الأخير يمكن ويجب أن
يستمد من الأول وليس من النموذج المميز للغة اللفظية.

التحليل الشكلي البصرى، بدوره يتضمن عنصرين مكونين كبيرين - هما الأسلوب والسرد - وكلاهما يلائم إمكانية للتواصل للقياسى والرقمى^(١)، ولنظم العلامات المعللة وغير المعللة، ولسيمولوجيا مفهومة على نطاق واسع، للسيمولوجيا كفرع من فروع علم اللغة^(٢). ونحن لا نأمل فى تحقيق كفاية مفاهيمية باستناد نظرياتنا على المجموعة الأحداث من المقولات بدرجة أكبر من قدرتنا على أن نفسر حركة الكواكب بقول إنها تدور حول الأرض. إن الفيلم، من حيث الجوهر وعلى نحو غير قابل للاختزال، هو اندماج وسيطين أساسيين للتواصل (القياسى والرقمى) وبينما قد أغالى فى التأكيد على الأول للمساعدة على التوازن الصحيح، فإنهما لا يمكن أن ينفصلا أو يتعارضا - مثلما يتحد الهيدروجين والأكسجين لتكوين الماء - بدون إتلاف للمركب ! وقد زدنا جريجورى بيتسون بوصف لحالة شيزوفرينيا حادة، يمكن أن نتخذها نموذجاً للتفاعلات التى تشمل التواصل القياسى والرقمى داخل وحدة واحدة متعددة المستويات للتواصل.

نموذج بيتسون

ثمة شاب شفى بصورة مرضية تماماً من حالة شيزوفرينيا حادة، وزارته أمه فى المستشفى. وكان مسروراً لرؤيتها، ووضع ذراعه حول كتفها باندفاع، وحينئذ، جفلت الأم. فسحب ذراعه وسألته: " هل لم تعد تحبنى ؟ ". واحمر وجهه خجلاً، فقالت له: " عزيزى، يجب ألا ترتبك بسهولة شديدة وألا تخاف من مشاعرك ". وكان المريض قادراً على المكوث معها بضع دقائق إضافية فقط، وأثناء تتبعه لرحيلها تهجم على أحد معاوني، فوضع فى حوض الاستحمام^(٣).

لدينا الكثير، الذى سوف نقوله فيما بعد، عن هذه المقابلة، ولكن النقطة الأساسية التى ركز عليها بيتسون هى أن الشاب يفتقد أدوات الهروب من المأزق المزدوج الذى خلقه سياق تواصلى. والمأزق هو عدم القدرة على التمييز بين مستويات تواصلية،

أو نماذج منطقية (انظر بعده، والهامش ٣٧)، وعدم القدرة على التعامل مع المفارقات التي تولدها بوصفها دالة على الشيزوفرينيا. وهو ما يميز أيضاً نظرية السينما الحديثة جداً. وليست هناك حاجة لاستنتاج القياس المنطقي، لأنه زائف بصورة واضحة، ومع ذلك فالمنظر السينمائي يتكسب أيضاً من حماقته : إنه يهرب من الرعب الذي يختبئ خلف الثوران المعرفي (الإبستمولوجي). والمنظرون السينمائيون يشاركون في نشاط مجتمع يعلى من شأن التواصل الرقمي (لأهداف أيديولوجية إلى حد بعيد - وهي بالتحديد الاستغلال بكل أشكاله)، والحقيقة أن المثقفين يقومون في أحوال كثيرة بمهمة كبار الكهنة في عملية إعلاء الشأن هذه، حتى حين يُفترض أنهم يعارضون القيم الاجتماعية الحالية؛ إنهم يختارون كبح أخطاء نظريتهم في المعرفة لا مطاردة أخطاء نظرية معرفة لا يعرفونها. وأحد أخطاء هذا الفشل في فهم التواصل هو تحليلات مثالية (مقابل مادية - م)، تخطيطية (تُطرح أحياناً كتواصل يصف تواصلاً = ميتا تواصل (meta-communication) ذات مظهر براق - نوع من الزخرفة اللونية الفكرية تلصق عليها منهجية تحل محل الأداء^(٤)).

الشعار الذي بدأت به مستمد من مقال بيير باولو بازوليني، الذي يناقش فيه أن السينما تقع في موقع أقرب إلى الشعر منه على النثر، وأنها يمكن فقط أن تُكره، وبشكل استبدادي، على نهج منطق النثر (القواعد)، وبطمس متعمد للسّمات الأساسية غير المعللة بواسطة نموذج لغوي^(٥). وأن الأساس الأداتي للسينما خاص بنموذج لا عقلاني، مثل الأحلام والذكريات (وظائف اللاوعي عند فرويد، العملية الأولية) بما أن هذا الأساس يكمن في الصور. وأن الصور السينمائية مثل الأحلام تفتقد الصيغ الدالة على الزمن، وتؤثر بواسطة الاستعارة بدون كلمات الاستعارة (مثل كلمة " مثل ") كما تفتقد الكلمة " لا " التي تسمح لنا بخلق حدود التواصل الرقمي - كلاسيكياً، تقابلات من نوع أ/ ليس أ. وعلاوة على ذلك، فالصور علامات معللة دائماً، تحتوى على علاقة تماثل مع المشار إليه (الذي حدد بازان الكثير منه) رغم أن بازوليني، مثل بعض

السيميوولوجيين، وخاصة أومبرتو إيكو، يشدد على أن قراءة الصور لابد دائماً من تعلمها^(٦).

العلامات المعللة هنا لا تشبه علامات اللغة اللفظية، التي تتضمن أساساً أداتياً من النوع العقلي، الاعتباري - وهي الوحدات الصوتية الصغرى. وفي حين أننا ندرك الفرق المحدد بين "pig"، "big" اعتبارياً، والفرق غير المعلل بين "p"، "b" وهذا هو في الواقع اختبار الإبدال البالغ الأهمية عند اللغويين)، فإننا نميز بين صورة امرأة وصورة رجل بفروق غير اعتبارية، ومعللة، يحتوى المشار إليه على نظيرها - الصورة البصرية المتكونة على الشبكية أثناء الإدراك اليومي^(٧).

ونتيجة لهذا، لا يمكن أن يوجد تمفصل ثنائي في السينما : فالوحدات القياسية لشفرة اعتبارية غائبة. وبدلاً من الوحدات الاعتبارية (الوحدات الصوتية الصغرى للغة اللفظية) ذات الفجرات " الخالية من المعنى " (الضحيج) التي يمكن أن تزوج لإنتاج وحدات من المرتبة الثانية (قائمة على ٢٦ حرفاً تنتج عدداً لا نهائياً من الكلمات) مزودة بقواعد لضبط عملية ازدواج هذه الوحدات (الوحدات اللغوية الصغرى) لإنتاج مركبات لفظية، فإن السينما لا تحتوى على أبجدية للوحدات الصوتية الصغرى. ولا تتضمن قاموساً للوحدات اللغوية الصغرى. وبدلاً من ذلك تملك استمراراً للصور التي تُؤطر وترقم بفجوات (القطع، التداخل، الاختفاء، الظهور .. إلخ) وتتغير دائماً، وذات وحدات لا حدود لها وذات تراكيب (أو، حسب مصطلحات إيكو، دوال) لا تخضع لقواعد أو لشفرة محدّدة. إننا لا نستطيع بناء مشهد بلا قواعد مثلاً نستطيع كتابة جملة بلا معنى - وربما يكون غير متعارف عليه ولكنه ليس بلا قواعد. ويحاول بارزوليني إثبات أن صانع الأفلام على خلاف الكاتب :

" يتوجب عليه أولاً أن يستمد الصورة - العلامة من هيولى، ويجعلها محتملة وينظر إليها باعتبارها مصنّفة في قاموس لـ الصور- العلامات (الإيماءات، البيئة، الأحلام، الذاكرة) ؛ ثم يتوجب عليه بعدئذ أن ينجز العمل الفعلي للكاتب، أى أن يثرى

هذه الصورة - العلامة ذات الشكل الخارجى بتعبيره الذاتى. وبينما يعدّ عمل الكاتب اكتشافاً جمالياً، فإن عمل صانع الأفلام اكتشاف لغوى أولاً واكتشاف جمالى ثانياً^(٨).

إن السينما يمكن فقط أن تكون متحدثة من خلال تفرّدات لغوية *idiolects* (أى بخصائص لغوية تميز فيلماً عن آخر، وتختلف عن اللهجة - م). وميَّز على حق؛ فلا يوجد لسان، بل ولا توجد طاقة لغوية أيضاً، بل توجد فقط أعراف^(٩). إن طمس هذا التمييز الحاسم، والإصرار على وجود طاقة لغوية، والجدال بأنه توجد حقاً شفرات سينمائية^(١٠) أو شفرة تخضع لعمليات لغوية وقيود قواعدية، كما فعل ميَّز بوحدته التركيبية الكبيرة الخاصة ببنية السرد، يتطلب من المنظر أن يكتشف موضع الوحدات المنفصلة الاعتبارية باعتبارها أساس شفرته. وقد حاول ميَّز أن يفعل هذا عن طريق الصورة، وتعامل معها كأساس أداتى قادر على تشكيل مستوى ذاتى الدلالة - وحدته التركيبية الكبيرة - ولكن فقط على حساب إنكار الطبيعة^(١١) التعبيرية للصورة.

ينكر بازوليني أن تكون للتمفصلات علاقة بالسينما، ويحاول إيكو، كما سوف نرى، أن يكتشف موضعها داخل نطاق الصورة واللقطة المنفردة (صورة واحدة طوال الوقت). ويرغب ميَّز فى اكتشافها وراء نطاق الصورة وفى بنية السرد. ويبدو فى بادئ الأمر أنه يستند إلى أساس راسخ. أليس المونتاج طريقة واضحة للتمفصل، تفجر طاقة السينما على التعبير بلا حدود؟ أليس هو الأداة التى تسمح بإدخال علم اللغة البنىوى فى نظرية السينما لتطوير قواعد سينما وشرح السرد السينمائى؟ الإجابة قصيرة، وبسيطة ونهائية : مادام المونتاج يؤثر فى انقطاع شريط الصورة المتحركة، فإن الوحدات، أو العلامات، المتشكلة على هذا النحو تكون اعتبارية **وبلا معنى**، على خلاف الأساس الأداتى للغة (الوحدات الصوتية الصغرى). ومن ثم فإن فعل الألفاظ الوحيد الأعظم فى كل ما يتعلق بميَّز يكمن حقاً فى دعواه بأن "السينما تتضمن رموزاً (علامات معلّلة حسب مصطلحاته) لا علامات (علامات اعتبارية)، وهذا حقيقى، ولكن **خاصية لسيميولوجيا السينما هى بالتحديد التى تسمح لهذه الرموز بأن تعمل كعلامات**"^(١٢). (التشديد من عندى). لماذا هى خاصية؟ لأن ميَّز لابد أن يجعلها على

هذا النحو إذا كان يتهرب من فحص ادعاءاته الشخصية. فكلامه يبدو ذا معنى ولكنه فارغ فى واقع الأمر ويكشف عن تغير مفاجئ فى وجهة نظره يمكن الإصرار عليه فحسب، بما أن محاولة الإثبات قد تجبره على مواجهة عدم كفايته النظرية وعلى مواجهة خطئه المعرفى (الإبستمولوجى).

إن ممتز لا يستطيع الهرب مُعمقاً مأزقه، فحتى مقالاته المصحوبة بتمييزات مفيدة هى أيضاً مصممة لإخفاء ضعفه الأكثر خطورة. وفى مقاله المفيد عن ميتري، مثلاً، يؤيد ممتز تماماً حركة " motion تيار المعنى " أو "الاستقراء الدلالى" الذى يكون فى اللامكان ("لا تحويه أى صورة من الصور") ومع ذلك فهو فى كل مكان. لماذا يكون فى اللامكان؟ لأنه لو كان فى الصورة، فإن الصورة حينئذ قد لا تكون وبوضوح الأساس المحايد الذى يبحث عنه ممتز، وإن كانت تحتوى على معناها الخاص. (ويضرب ممتز مثلاً من فيلم غرب « ويسترن » : " تعرض علينا عربة سفر وبريد تمضى فى طريقها وبعدئذ تظهر مجموعة من الهنود (الحمراء) أعلى منحدر صخرى شاهق، تراقب العربة فقط. ومع ذلك ففكرة الخطر والهجوم الوشيك، التى لا تحتويها أى صورة من الصور، تُنقل بوضوح إلى المشاهد من خلال ما أسماه بيلا بالاش " تيار المعنى " الذى يدور من خلال عناصر الفيلم، ويحول القياس الفوتوغرافى إلى سرد (١٣).

إن خطر الهنود (الحمراء) لا ينشأ من إثير غير ملموس " يدور " عن طريق الصور أو يتسرب إليها من خلال القطع فيما بينها؛ بل إنه فى داخلها، فى التكوين والميزانسين، ولهذا من الواضح، أنه من الممكن تصوير المشهد بحيث نكتشف أن الهنود شخصيات لطيفة أو حتى شخصيات دفاعية. والفشل فى إدراك هذا قد يقول الكثير حول تنميطنا الخاص أو حتى حول تمييزنا العنصرى الخاص، ولكنه فى الحقيقة يقول القليل جداً حول كيفية توصيل المعنى فى السينما. وفقط بتعامله مع مستواه المحدد المعنى كقضية ومادة للتحليل، ومع ظل المعنى أو المعنى كشئ غامض متداول، يستطيع ممتز أن يخفى براعته فى الخداع، لا أن يفهم شريط الصور المتحركة بوصفه معلومات تُنقل بوسائل قياسية ورقمية. وكان يجب عليه أن يوضح الأولى لكى يجعل الثانية ذات وجود مادى ملموس.

ويحدد مبرز كذلك عدداً من التميزات المفيدة فى مقاله " فروض منهاجية لتحليل الفيلم"، تصبح أدوات قوية ضد نمط الدال/ المدلول، المجرأ، مثلاً، فى تعريف وولين للموضوعات ذات الدلالة، بعيداً عن الأسلوب عند فورد وهوكس، وعلى مستوى المضمون فقط. ومع ذلك، فالفرض الأساسى لمبرز هو أن المدلولات الخاصة بشأن "الاجتماعى" (التي يسميها البعض المضمون) توجد فقط فى الدوال السينمائية التي "تستخدم" فى السينما. وهو يسلم أيضاً بأنها قد توجد فى المستوى الثانى للدوال السينمائية - على المستوى التضمينى.

وفى حين أن المستوى المحدد المعنى للدوال السينمائية لا يُصعدُ بداهة إلى مستوى أسمى، فإنه عند مبرز لا يزال ينظر إليه على أنه مستوى أساسى لحد كبير. ومع ذلك فإن مدلولات تلك الدوال تكون محددة المعنى تماماً، وتثمر مغزى سردياً وتحدد بصورة ملائمة بيئة مناسبة لمواهب مبرز الشكلية. وعلى سبيل المثال، فإن مدلول دوال المونتاج المتناوب alternating هو "التزامن"^(١٥). و"المشكلات البشرية" التي قد يشير إليها فيلم ما هى فقط مظهر على مستوى ظل المعنى، حين تصبح هذه العلامة وهى المونتاج المتعاقب الدال على مدلول "يقول لنا شيئاً ما عن أسلوب صانع الفيلم"^(١٦)، "شيئاً ما" لا يلاحقه مبرز. فالأسلوب يظل حقيبة حلوى مستقلة يمكن أخذها أو تركها، وهو يتركها عادة.

ويصبح المقال، إذن، فى أساسه استراتيجية أخرى لترسيخ أولوية المعنى المحدد وعلم اللغة ونموذج اللغة اللفظية، على هيئة توضيح منهاجى معروض بتوسع. وتميز المعنى المحدد/ ظل المعنى قد ينهار فوراً إذا أزال منه مبرز أساسه الحيادى الخاص بالصور المشابهة. "إن الشكل الخاص بالمعنى المحدد يُبنى" (أو "يُخترع" حسب تعبير بازوليني)، ولكن ما لا يقوله مبرز هو أنه لا يوجد، بناءً على ذلك، معنى محدد بمعزل عن ظل المعنى، حيث يكون التمييز فى السينما، وعلى خلاف حالة اللغة اللفظية، لا معنى له.

فى مقابل ممتز وأتباعه، يتناول أومبرتو إيكو الكثير من كتابات بازولينى بجديّة تامّة، ويحاول التفوق عليه بتدمير أسطورة النسخ الآلى العريزة جدّاً عند ممتز، وبازان، وأيزنشتاين^(١٧). وتشديد إيكو هو تشديد على الشفريات داخل نطاق العلامة الأيقونية، المجال الذى يعلّق عليه ممتز بسرعة ويؤكد بازولينى إنّه خاضع للأسلوب لا للتشفير، أو على الأقل غير خاضع للتشفير الشبيه بتشفير اللغة اللفظية. ويمضى إيكو إلى مدى أبعد ويحدد عشر شفريات ذات أثر فى الصورة، وجميعها يدمر الفكرة السانجة الخاصة بالنسخ الآلى والعلاقة الوجودية (الأنطولوجية). فهذه الشفريات تمتد من شفريات الإدراك وشفريات التمييز إلى الشفريات التصويرية وشفريات الذوق الثقافى. وصيغتها الصحيحة ليست موجودة بالكامل فيما قرأت لإيكو ("البنية الغائبة" la Struttura Assente, Bompiano, Milano, 1968)^(١٨) ولكن الإسهام الأساسى ربما يكمن فى تدميره للدعاء الخاص بـ "النسخ الآلى" والمعنى الشفاف للصورة لصالح نظام معنى مكتسب بالتعلم ومُشفّر (من خلال المتعارف عليه تبدو هذه الكلمة هى الأكثر ملائمة عندى) (١٩). ويثبت إيكو بصورة مقنعة أن الأدوات السيميولوجية وثيقة الصلة حقّاً بالنظم غير اللغوية للتواصل : هذه الظواهر قد تُعامل " مثل لغة " (لكن ليست اللغة اللفظية، وهى نقطة لا يدركها إيكو تماماً).

والجدير بالاهتمام بصورة مساوية أن إيكو يقدم فكرة التمهصلات السينمائية على مستوى الصورة وليس بالأحرى على مستوى السرد. وهو، فى الواقع، يحاول أن يثبت أن الإدراك البصرى محكوم بشفرة رقمية مثل اللغة اللفظية. وفى رأيه أن الصور الأيقونية (الوحدات الصغرى للشفرة الأيقونية التى تؤثر فى النسيج، والتظليل، والتباين، والتصميم.. إلخ - وهى وحدات بدون معنى فى حد ذاتها، مثل الوحدات الصوتية الصغرى) تنضم لتشكّل علامات أيقونية (وحدات صغرى للتمييز - عين، حذاء عالى الساق، شجرة.. إلخ). وهذه الصور وضمّها يمثلان التمهصلين الأول والثانى للشفرة السينمائية بطريقة مشابهة للوحدات الصوتية الصغرى والوحدات اللغوية الصغرى. ويمكن توظيفها لتطوير تعبيرات أكثر تعقيداً. وتندمج العلامات

الأيقونية معاً داخل نطاق إطار فيلمى - لتشكيل دوالاً- مركب من عدة علامات قابلة للمقارنة بوحدة النطق^(٢٠). ومن ثم فإن اللقطة ليست كلمة؛ وهى على الأقل جملة.

ويمضى إيكو خطوة واحدة إضافية لى يثبت وجود تمفصل ثلاثى. وهو يبدأ بالعلامات اليقونية التى تشكلت فى الأصل بواسطة الصور. ويتعامل مع هذا التمفصل الواحد باعتباره تمفصلين، تمفصل أول وتمفصل ثان، ويدخل تنظيمًا إضافيًا فى الشفرة السينمائية. وبقدرتها كوحداث أساسية للتمفصل الثالث تمثل العلامات **صوراً إيمائية حركية**. أى أنها وحدات أساسية للحركة بلا معنى فى حد ذاتها. وهى علامات منفصلة ولكنها علامات بلا معنى (مجزأة من مجموعة متكاملة إيمائية بمعدل ٢٤ صورة فى الثانية) : فصورة واحدة (فى إطار واحد) لرأس لا تقول لنا ما إذا كان يتحرك لأعلى أم لأسفل أم من جانب إلى آخر. وتنضم الصور الإيمائية الحركية معاً لا فى الإطار الخاص بهذا الزمن بل بين الإطارات، فى التدفق المؤقت للصورة **المتحركة** لتشكيل **علامات إيمائية حركية**. وهذه العلامات الإيمائية الحركية تتضاعف داخل الإطار لتشكيل وحدات صرفية إيمائية حركية أو دوال إيمائية حركية - وحدات نطق معقدة مكونة من عدد من الحركات، أو العلامات الإيمائية الحركية.

وبهذه الطريقة يجزئ الفيلم مجموعة متكاملة كبيرة - حياة فعلية، قياس، خبرة إدراكية - إلى وحدات منفصلة صغيرة خاصة باللغة المتمفصلة ثلاثياً. وهذه اللغة أغنى بكثير جداً من اللغات المتفصلة ثنائياً التى تحدث " تأثير الواقع " ومن هذا الوهم تولد ميتافيزيقا السينما.

إن عمل إيكو على مستوى الصورة يبدو لى بالغ الأهمية. ولنلاحظ أن هذه التمفصلات يمكن أن تحدث جميعها داخل نطاق لقطة واحدة، ولا تحتاج بأية حال إلى مونتاج لبنائها .. ولنلاحظ أن المعنى المحدد وظل المعنى (التضمين) متزامنان، وأن التمييز يصبح بلا معنى، وأنه، فى الواقع، ليس موظفًا، ولنلاحظ أخيراً أن التوالى التعاقبى لا يشكل بالدرجة الأولى سرداً. إن إيكو يعين موضع تمفصل ثالث هنا ليبين ثراء التواصل السينمائى. والثراء موجود بلا شك فى حين يظل وجود التمفصلات محل

بحث، وتشير محاولة إيكو مرة ثانية إلى الإفكار الذى لا يصدق والذى يُخضع ميّتز السينما له لكى تحقق "توافقاً" مع نموذج المتصور على نحو سيئ .

ما يظل موضع بحث، مع ذلك، هو جدال إيكو بأن كل التواصل بين البشر رقمى بطبيعته :

" ... الظواهر الطبيعية إلى أبعد حد، والقياسية بوضوح فى علاقاتها، ومنها الإدراك على سبيل المثال، يمكن أن تختزل فى الوقت الحاضر إلى عمليات رقمية... والهيكل البنائى الذى يظهر على نحو سحرى فى شيئين مختلفين لا يعتبر فجأة مشكلة تشابه قياسى يتحدى التحليل : إذ يمكن معالجته بمصطلحات الخيارات الثنائية" (٢١).

وأنا أوافق تماماً على أنها لا تستعصى على التحليل، وعلى نحو يتعارض مع "الاتجاه العام المتداول" عند ميّتز الذى يرغب فى إيماننا به، ولكن يتحتم أن أعارض بشدة فكرة أن القياسى يمكن اختزاله إلى الرقمى (انظر، مثلاً، كتاب System and Structure لـ Wilden الصفحات من ١٥٧ - ١٦١، الخاصة بالأداء الوظيفى للجهاز العصبى عند الإنسان). وبما أن هذا يشكل أساس التمهيد الثلاثى عند إيكو عن الشفرة السينمائية، فيتحتم أيضاً أن أعارض فكرة التمهيدات فى السينما. وبعض من أفضل الأدلة على أن عمليات مثل الإدراك لا تعتمد على الخيارات الثنائية نجده فى كتاب ج. ج. جبسون، "إدراك العالم البصرى" The Perception of the Visual World (٢٢). وفى مناقشة موسعة لإدراك العمق، والحركة، وميل وثبات الشكل يعترف جبسون بفائدة الإيماءات المدركة منذ زمن طويل مثل المنظور الخطى، والحجم المألوف، والتداخل... إلخ (التي تشمل غالباً خيارات ثنائية) لكنه يضيف وسيلة تعيين مؤثرة باستمرار وقياسية تماماً : وهى درجات ميل العمق. ويحاول جبسون إثبات أنه طالما أن النقاط المتساوية البعد على سطح، تظهر أكثر تراسماً معاً على الشبكية مما تكون عليه فوق السطح، فإن هذا يؤسس درجة ميل ما تصف كثافة النسيج، التى توظف كإيماء مناسبة لإدراك العمق. إن درجات الميل تعتبر خاصة مميزة للعمليات القياسية وهى غالباً ما تحل محل

الشفرات فى نقل المعلومات. والعمق فى التصوير الزيتى لعصر النهضة، مثلاً، ربما لا يعزى إلى خطوط "متوازية" تتجمع عند نقطة التلاشى. لكنه قد يكون أثراً جانبياً يتعذر اجتنابه لعمليات حسابية تولد درجة ميل للنسيج تتناسب عناصرها الطويلة تناسباً عكسياً مع مربع المسافة.

يقبض بيتسون على هذه الفكرة ويحافظ على تعزيزها فى مقاله "الأسلوب، والتناسق والمعلومات فى الفن البدائي" *Style, Grace and Information in Primitive Art* حين يشير إلى عمل للفنان أدالبرت إيمز Adalbert Ames ليبين أن "الصور البصرية المدركة بالمنطقة (٢ - D من المخ - م) التى نصنفها من الأشياء التى نراها، تتكون بعمليات تشمل أفكاراً رئيسية رياضية خاصة بالإدراك، ومن الاستخدام الذى نكون غير واعين به تماماً" ^(٢٣). ويواصل بيتسون مناقشة أن الأسلوب أيضاً "مرتبط بتلك المستويات من الذاكرة، حين تملك العملية الأولية السيطرة"، وحيث تعمل أيضاً وفق حسابات دقيقة "مشفرة ومنظمة بطريقة مختلفة تماماً عن حسابات اللغة" ^(٢٤). الفن، عند بيتسون، هو حول صور اللاوعى وارتباطها برسائل الوعى. والخطاب اللفظى حول العلاقات، مثلاً "مصحوب عموماً بعدد كبير من الإشارات الحركية التلقائية شبه الإرادية، التى توفر تعليقاً أكثر جدارة بالثقة على الرسالة اللفظية" (وبدرجة أكبر من الكلمات ذاتها، على نحو "أنا أحبك" مثلاً) ^(٢٥).

هذه النتائج البحثية، التى يدعمها آخرون واللافتة للنظر بتضميناتها مثل بحث بيتسون على البيئات الفصامية والنمذجة المنطقية فى التواصل تشير إلى وترسل تنبيهات من خلال المقدمات المنطقية عند إيكون. فالتمفصلات لا يمكن خلقها، لأنه لا توجد فجوات تشكل ضجة بالفعل (وإنما هراء دائماً وفى كل مكان)، كما لا توجد علامات، تعتبر اعتباطية حقاً. وصور إيكون قد لا تكون ذات معنى جوهرى بل إنها لا يمكن أن تصنف : فلا توجد أبجدية للصور الأيقونية، لأنه لا توجد فروق مميزة بين ظل وأخر، ولا أى حياد : حتى الصور غير الدالة تبلى عن طريق الأسلوب الواضح فى الوحدات الأكبر؛ الإضاءة أو زاوية العدسات، مثلاً. إن محاولة إيكون، ما هى فى

الحقيقة إلا خطوة قصيرة بعيداً عن الجنون المتولد عن مفارقات زينو : Zeno :
فالتخفيضات الكمية للصورة لا يمكن أن توفر أساساً محايداً للعلامات فى السينما،
ومن المفيد تذكر أن زينو Zeno حاول اختزال التواصل القياسى إلى التواصل الرقمى
لكى يفند واقع التغير والحركة^(٢٦) !

ومع ذلك فإيكو ليس الإنسان الوحيد الذى يرتكب الخطأ الجسيم، وهو إدراج
الخيارات والتقابلات الثنائية فى غير محلها . فبيتر وولين، فى كتابه "العلامات والمعنى
فى السينما" يقع عن طريق الانحياز البنىوى فى الكثير من الأخطاء. وريان أندرسون
فى الجزء الأول من كتابه " نقد بنيوية السينما " Critique of Cine-Structuralism, part I^(٢٧)
يكشف على نحو صحيح اللاتناسق فى اتجاه وولين بالمقارنة مع نموذج، وهو ليقى
شترأوس، وأعنى ظهور الموضوع / المؤلف عند وولين فى حين أن أعمال ليقى شترأوس
جهد متواصل لرفض معنى الموضوع. ومع ذلك، لا يختلف هندرسون مع المقدمة
المنطقية التأسيسية، وهى أن المعنى فى السينما يتشكل بمجموعات من التقابلات
الثنائية. والتقابلات الثنائية، عند ليقى شترأوس، وعلى الأرجح عند وولين وهندرسون،
بوصفها مقولة دائمة فى الإمكانيات البنائية للذاكرة، تستمد من الملاحظة الشاملة،
وهى أن كل اللغات اللفظية يمكن اختزالها إلى عدد صغير نسبياً من التقابلات الثنائية
بين "سمات مميزة" - هى الوحدات الصوتية الصغرى.

ومع ذلك فهذا يعنى الفشل فى تمييز فرق أساسى بين الوحدات الصوتية
الصغرى (وهى أصوات بلا معنى إذا تعاملنا معها كلاً على حدة) والوحدات
الأسطورية الصغرى n ythemes (الوحدات الصغرى للأسطورة - م) ("العناصر
الإجمالية المشكّلة"، للأساطير، مقارنة بالوحدة الصغرى فى السينما، أو بالوحدة
الأسلوبية الصغرى حسب مصطلح بازوليني). والحزمة الأخيرة من العلامات تحمل
دائماً معنى بما أنها تنشأ داخل سياق. والوحدات الأسطورية الصغرى، كأساس
أداتى، ليست محايدة. وكما يجادل وايلدين "من الخطأ أن نتعامل مع نظام سياق - حرّ
من التقابلات الثنائية بين الخصائص الصوتية لـ"مقادير ضئيلة" من المعلومات (معالم

مميّزة) كما لو أنها متماثلة في الشكل مع الأسطورة، التي هي نظام ذو سياق^(٢٨). فالأساطير ليست تركيبات محايدة؛ وهي تنشأ داخل سياق ماديّ لواقع اجتماعي بشري. وينتهي وايلدين إلى أن : " الأسطورة تكفُّ، إذن، عن أن تؤدي الوظيفة المحايدة لنظام نقى وبسيط، إنها تؤدي دورها بوصفها المبرر لشكل محدد من التنظيم الاجتماعي^(٢٩) .

أعمال ليقي شتراوس، وولين (وبدرجة أقل أعمال هندرسون) هي محاولات خاصة بخلق الأساطير، تكشف لنا ليس فقط معرفة بنية الأسطورة أو الفيلم أو " العقل " بل أيضاً معرفة بنية الأيديولوجية. ويتضمن هذا من جديد طمساً للتواصل القياسيّ لصالح التواصل الرقمي. ويبيّن وايلدين كيف أن تحليل ليقي شتراوس لأسطورة أوديب يفعل هذا بتسطيح نماذج مختلفة من التواصل عن طريق وضعها في مستوى واحد من التقابل (الخاص بالوحدات الصوتية الصغرى). والتحليل لابد أن يفرض مستويات وسياقاً لكي يتوصل إلى نتائج، لأنه لو فعل عكس ذلك فقد يثير أسئلة حول كيفية تنظيم هذه المستويات وضبطها ، وقدرة أحد الأجزاء على استغلال أجزاء أخرى (ساحة الأيديولوجية، وسياق التاريخ). وهذا في مجتمعنا له علاقة، ومن بين أمور أخرى، بقوة التواصل الرقمي (الحاسم بالنسبة للقيمة التبادلية) وباستغلال التواصل القياسي، وهي ظاهرة تلقى بظلالها الكثيفة على الكتابات (الأيديولوجية) لـ ليقي شتراوس، وولين، وآخرين. إن نظرية للنمذجة المنطقية في التواصل، والسياق، وللحدود وضبطها، هي أداة ضرورية (وإن كانت غير كافية) لمقاومة الاستغلال وتبريراته الأيديولوجية. ولسوء الحظ، فإن صيغة ليقي شتراوس الخاصة بالبنوية فشلت في تطوير هذه الأدوات.

وبالتالي فإن نتائج وولين مشكوك فيها بدرجة كبيرة. فهو يجادل بأنه توجد عند فورد تقابلات الحديقة / البرية، شفرة المحراث / حد السيف، الترحّل / الاستيطان ... إلخ. ويسمى وولين أول هذه التقابلات " التناقض الرئيسي ". لماذا ؟ ربما بسبب أهميته لدى هنري ناش سميث، وليس بالتأكيد لأنه يثبت وجوده في الأفلام. ويشدّب وولين

منهج ليفي شتراوس، وإن كان يفشل في إظهار حزم العلاقات التي ترسخ مقولاته. وهو يؤكد بها ببساطة ثم يمضى ليقوم بجمالية تضع فوردي في مرتبة أعلى من هوكس بسبب "ثراء العلاقات المتغيرة بين التناقضات"، ويخلق أداة منظورية لمنهج تحليلي ولا يسعى وراء توسيعها إلى مبدأ تفسيري.

لكن وولن لا يستطيع أن يفسر نفسه. فإذا كان يستنتج التقابلات التي يعتقد في وجودها، فإنه يصبح مجبراً على الرجوع إلى الميزانين، الذي يقر هو ذاته بأن يتضمن وسائل اتصال متدرجة تضيق فقط "ضجيجاً" إلى تحليله "الدلالي" (٣٠). فمثلاً، اللقطات التي تؤخذ من خلال المداخل أو فتحات أخرى في فيلم "المستكشفون"، ولننح جانباً تلك اللقطات الداخلية والخارجية (الخاصة بالترحل مقابل التوطن عند وولن) تتضمن بوضوح إدراك العمق، وهو خاصية توصلها درجات الميل، لا الشفرات. لكن لجوءه إلى الأسلوب قد يكون لاستبدال التقابلات بدرجات الميل، واستبدال مقولته الرئيسية الخاصة عن "المعنى الدلالي" بالمقولات السطحية الخاصة بـ "المعنى الأسلوبي والتعبيري". وأنشد يفقد وولن الأساس الأداتي الذي يجادل بازوليني بعدم وجوده: الوحدات الاعتبارية المشابهة للوحدات الصوتية الصغرى، التي يفترض وولن وجودها لكنه لا يحددها، وهي الأساس في استخدام اللغة اللفظية كنموذج مميز.

ويمضى وولن إلى أبعد مدى لإزالة الأسلوب من منطقة المعنى أو منطقة المعنى الداخلي عند المؤلف. والتقابلات تكتشف من خلال قراءة الفيلم أو النص والعثور على "موضوع" ذي أثر رجعي، وبنية مثل التأليف الموسيقي لا وجود لها من قبل في الفيلم، تشكلت فيه على يد المؤلف. وهذا الموضوع، وهنا تكمن المشكلة، لا يشمل استخدامات الأسلوب. فالمؤلف ينجزه ويدها مقيدتان خلف ظهره: "ليس هناك شك في أن الأفلام الأعظم لن تكون ببساطة أفلام مؤلفين بل أفلاماً رائعة تعبيرياً وأسلوبياً أيضاً ...". (Signs and Meaning, p. 113) الأسلوب يوجد في النص الموجود من قبل، وهو السيناريو، وينتقل ببساطة إلى الفيلم بواسطة المؤلف والمخرج على السواء. وما يميز المؤلف هو إضافة المعنى الدلالي، الذي يرتبه في الفيلم بعملية لا يوضحها وولن على

الإطلاق (ربما لأنه لا يستطيع أحد أن يفعل هذا. وكما يقول ليقي شتراوس، فإن محاولة أسطورة ما حلّ تناقض ما " تصبح مستحيلة، إذا كان التناقض حقيقياً، عند ظهوره ").

تلح بنوية ليقي شتراوس بإصرار على أن الأساطير بلا مؤلف، وبلا أصل، وبلا تاريخ (وبلا بنية تطويرية مرتبطة على نحو لا مفر منه ببنية عميقة) وبالنسبة لدريدا على الأقل، فإن الفكر الخاص بخلق الأساطير لا يتركز حول محور رئيسي تستبدل الأجزاء المحيطة به بشكل صارم. ولكنه بدلاً من ذلك يسمح بـ " لعب حر " يتقيد فقط بالقواعد المتغيرة للعب. وتجتاز الأساطير اختبار الترجمة، محتفظة بمغزاها الدلالي البنيوي "حتى في أسوأ الترجمات". وهذه المؤهلات لا تنطبق على مقاربة وولين. فأفلام المؤلف حسب التعريف لها مؤلف ولها أصل وذات حركة تطويرية تتدخل في المعنى (وسلسلة السرد ليست مجرد خيط يحمل لآلي أسلوبية، بل هي مكمل للمعنى). وأفلام المؤلف نادراً ما تستطيع اجتياز اختبار ترجمة : فإعادة الصنع نادراً ما تنقل المعنى ذاته (والنقابات ذاتها، عند وولين) لأنها ببساطة تفتقر إلى الأسلوب ذاته.

محاولة وولين مثل محاولات سينمائي الثلاثينيات، فهو يحاول إعادة إدراج تكنولوجيا جديدة (أفلام أسرع) في جمالية قديمة (بؤرة ناعمة، عمق مجال ضيق) إنه يلاحق بنيويته، ولكنه يلاحق أيضاً منهجه الثابت (نقد المؤلف).

إن نقد نظرية وراء أخرى من تلك النظريات غير المحكمة شيء لا قيمه له مثل أكل طعام فاسد ثم قضاء الوقت كله في التغلب على مشكلات عسر الهضم. وأحياناً يصبح من الأفضل تنظيف حجرة إعداد الطعام البارد والبدء من جديد. وبهدف التعجيل بفهم، وتوفير مقدمة لشكل بديل من قراءة النص السينمائي اخترت أن أركز الاهتمام على فيلمين لـجون فورد، وهما «عزيزتي كليمنتين»، و«مستر لنكولن الشاب». وهما فيلمان علق عليهما كثير من بنيويي السينما^(٣١). عند مشاهدة هذين الفيلمين، توجد ثلاث نقاط تبدو ذات أهمية خاصة: الشكل الحقيقي والوظيفة الفعلية لـ "التقابلات" التي يكشف النقاب عنها بعض النقاد ؛ والحاجة إلى أن نستمد فهمنا لوجود أو غياب التقابلات،

أو لمقولات أخرى ذات معنى، من الأسلوب، ومن سلسلة الدال / المدلول بوصفها كينونة مُقرّنه داخل نطاق تفرد لغوى idiolect؛ واقتقاد النصوص البنيوية السينمائية عن هذين الفيلمين إلى توسط بين السينما والتاريخ، والسينما والعملية الاجتماعية، وهو الإغفال الأكثر ثباتاً فى كتابات أولئك الذين يسيرون الآن فى الموكب البنيوى السينمائى.

يحاول وولين إثبات أن مشهد دكان الحلاق فى فيلم «عزيزتى كليمنتاين»^(٣٢) يسجل تحول ويات إيرب من "راعى بقر متجول، بدوى، همجى، مصمم على الانتقام الشخصى وأعزب إلى رجل متزوج، مستقر، ومتحضر، وإلى الشريف (العمدة) الذى يقيم العدل"^(٣٣). وعلاوة على ذلك، "فارتقاء «إيرب» انتقال غير معقد من الطبيعة إلى الثقافة. ومن البرية المتروكة للماضى إلى الحديقة المتوقعة فى المستقبل"^(٣٤). ولا شىء يمكن أن يكون أبعد من الحقيقة. فاستخدام وولين الاختزالى للتقابلات البنيوية يقوده على نحو ساخر إلى رؤية عكس ما يحدث بالفعل، وإلى تشويه النص السينمائى إجمالاً.

فيلم «عزيزتى كليمنتاين» صُوِّرَ بأسلوب اللوحة (التابلوه) الساكنة نسبياً، والمتوازنة كلاسيكياً، وذات بورتريهات الوجه الكامل "الباردة" التى تشير على السواء إلى حكاية ملحمية - أوسع من حياة، وأكبر من مصير فردى - وإلى تحدٍّ للزمن، حكاية لا "تتدفق" بل تؤكد نفسها بوصفها حكاية كاملة (لا توجد فى الفيلم لقطات مصاحبة، ولا لقطات استعراضية، ولا لقطات بالعدسة الزوم). وسيطرة التراكيب الوصفية على طبيعة أشبه بلوحة تؤكد الاستمرار المكانى، وتدمج الشخصيات فى نوع المكان ذاته، لكنها أيضاً تحبس الشخصيات فى الزمن؛ فهى لا تقدم خطاباً سردياً.

إن فورد ملزم بتقديم قصته لكن أسلوبه يعكس الآن تمنعاً: فهو متردد وربما يكون مكتئباً، ويفضل أن يُظهر أسطورة (الصيغة الشعبوية للبطل الساحر الجماهير) لا أن يرويها (لأنه ربما يعرف أن الحكى يجب أن يخفى التناقضات غير القابلة للحل)^(٣٥). وبالتالي قد يكون إيرب فوندا شخصية "حُجة" عند فورد، وشاهد آخر على

رؤيته الخاصة، والمحور الطويل الشبيه بحلم فى الفيلم (كل ما يحدث بين القتل والانتقام) قد يكون هاجس فورد وإيرب بالهروب من عمل ما يجب عمله، ومن مواصلة السرد، ومن إجراء الانتقام، ومن إعادة ترسيخ الفصل بين البطل والجماهير، وهو فصل عنيف فى فيلم «مستر لنكولن الشاب». إن ضبط الإطار فى حدود اللوحات (التابلوهات) واللقطات ذات الزاوية المنخفضة والمجسدة للبطله هى وسائل فورد الأسلوبية ("الشاعرية" حسب مفردات بازوليني) للتعبير عن رغبته فى الإبقاء والحفاظ على عنصر واحد من أسطورته (وحدة إيرب والمدينة) على حساب انفراجها resolution (استحالة الإبقاء على تلك الوحدة من خلال الزمن، ومن خلال أثر وظيفة السرد).

استجابة إيرب لموت أخيه الطفل چامى هروب من علاقات الأرض والدم إلى المدينة، وإلى داخلات البلاد، وإلى الناطق المبنية هندسياً بصورة رائعة التى تولى أمرها. وتصبح المدينة ملاذاً، رغم أن العنف الذى قتل أخيه يهدد المدينة أيضاً : فالكلانتون يعيشون على حافتها مثلما كان يعيش إيرب من قبل. والإحجام الواضح عن مواصلة السرد (القتل/ الانتقام) يحجب أيضاً وأنذ وظيفة قد ينجزها : فالتردد فى مواصلة السرد يخفى عمل إيرب الخاص باستصدار أمر من أعلى؛ كما أن التسكع داخل المدينة يتيح له أن يندمج مع سكانها (الذى لا يحدث مع ذلك، بصورة تامة). ويحجب السرد أيضاً قوة إيرب الأسطورية. (التماثل بين اهتمامات البطل المعتزل ذى القدرة الخارقة واهتمامات عامة الناس فى صراع مانوى - نسبة إلى مانى الفارسى الذى دعا إلى عقيدة ثنوية قوامها الصراع بين النور والظلام- ضد قوى الشر) بحجبه لذاته، وبأن يصبح " الغياب الباني" لصفته الأيديولوجية^(٣٦). وأخيراً، ومع ذلك، فالعرض يجب أن يستمر، والممثل المتمرد لابد أن يعاد إلى خشبة المسرح، ويجب أن يواجه إيرب آل كلانتون، وفى عمله هذا يتكشف المحور الشبيه بحلم، على أنه وبالتحديد ذلك الحلم، وليس التحول الكامل والمفاجئ فى الموقف كما يظن وولين.

التسكع فى المدينة يعتبر حالة مرضية فى نظر إيرب. فالذهاب إليها هو الذى أدى إلى موت چامى. والبقاء فيها عقاب والهروب منها عقاب أيضاً. يتولى إيرب القيام بدور

العمدة (الذى تخلى عنه من قبل) ظاهرياً لكى يكون انتقامه شرعياً، ومع ذلك فإنه يتخلى عن هذا الدور عندما تأتى لحظة الحسم. "إنه شأن عائلى". ومن ثم فإنه لا يندمج تماماً مع القانون الساحر الجماهير والعقلانى، وليس تقريباً مثلما فعل رانسوم ستودارت فى فيلم «الرجل الذى قتل ليبرتى فالانس». فأيرب هو القانون حيث لا يوجد قانون. إنه القانون الجاهز للقوى أخلاقياً (القوى بسبب الروابط العائلية) قانون، مثل قانون لنكون، ينجز توسطاً حيويًا بين القيم التى تهدد بتمزيق المدينة إرباً. وهو، قبل كل شىء، شخصية عائلية مرموقة تتوسط بين الأقرباء الطيبين والسيئين، وبين شعب المدينة وآل كلانتون، وبين الثقافة والطبيعة، وبين القانون والكاريزما، وبين المدينة والأرض. وبين الأدوار الاجتماعية وعلاقات الدم. وهو، فى حد ذاته، يبعد عن الانتساب التام إلى أى مجموعة من العلاقات المتبادلة. وتوسطه كتوسط وكيل رمزى غير قابل للاحتواء، أو كعلامة، فى بورصة، حيث تعمل هذه البورصة، حسب التعريف، كنموذج منطقي سام^(٢٧). وعلى عكس رغبة وولين، وفى واقع الأمر، على عكس الرغبة الواضحة عند فورد، لا يستطيع إيرب مطلقاً أن يكون أحد الصبية، عند شخص له عالمه، وسوف يكون دائماً الوسيط المعتزل والذى يجب بحكم دوره (المتشكل أيديولوجياً بوضوح) أن يظل بعيداً عن من يوفق بينهم.

الانتقام يعيد إيرب إلى إتساقاته الأسطورية الغيبية كوسيط، ويكفل تناسق المدينة ويبيعه عن حضنها. ولا يقدم الفيلم سلسلة للتقابلات بل يقدم وحدة متكاملة توسطية ذات هستويات متميزة من التأثير^(٢٨). ومشهد الوداع هو البرهان الوحيد والكامل على هذا الدور التوسطى لإيرب، كما أنه التفنيد الفريد والأفضل لقراءة وولين.

إيرب على يسار الصورة (الكادر)، وجواده خلفه، وهو واقف فى الطريق الذى يؤدى إلى القاعدة البعيدة جداً لقمة جبل. ويمتد سياج ذوقضبان على الجانب الأيمن من الطريق، خلف الصورة الثابتة لكليمنتاين كارتز. يودع إيرب كليمنتاين؛ ويرتفع فوق الصورة (متأرجحاً فوق صهوة جواده) ويتهيا لاتباع الطريق المؤدى إلى قمة الجبل فوقهما معاً. الشخصيتان وبوضوح ليستا أمام السياج. والصورة أيضاً بوصفها

تمثيلاً ذا بعدين تضع السياج بينهما. (السياج هنا يؤكد الوحدة المتكاملة ثقافياً/طبيعية، ولكن إيرب سوف يتقدم فوقه وإلى ما وراءه). تقف الشخصيتان على أرضية مشتركة ولكن إحداهما فقط سوف تتقدم إلى الأمام. كليمنتين الآن مرتبطة بالأرض (وليست منعزلة عنها بعلم هندسة المدينة) بينما إيرب منفصل عنها بوضوح. ومع ذلك، فايبر وعلى نحو دقيق لا يضع قدميه في عالين؛ بل يوجد بعيداً عن وفوق كل منهما. فالقدرة الخارقة والقانون يظلان بعيدين عن بعضهما البعض، ولكن من خلال تدخله، يمكن أن تضيق المسافة بينهما.

وهناك نموذج مماثل يعمل أيضاً من خلال التفاصيل في فيلم «مستر لنكون الشاب»^(٣٩). فالفيلم يقدم لنكون كشخصية أيديولوجية تماماً (أسطورية)، وظيفتها تمثيل الدولة، والأمة / العائلة، وبوصفه الأداة التي تصون أفضل الاهتمامات لدى الناس لا بوصفه جهاز القمع البرجوازي، على الرغم من أن هذه الوظيفة الأخيرة، من حيث الجوهر، هي التي يعرضها الفيلم. ولكي يؤكد أبعاده الأسطورية، ودوره التوسّطي ينسلخ فيلم فورد عن سيناريو لامار تروتي بالتشديد على عزلة لنكون، وافتقاره إلى رفاق قريبين (يُقدّم فقط صديق حميم هامشي)، وعلى الإحساس بكونه فوق، أو وراء نطاق، أو خارج العواطف والعلاقات الاجتماعية. وهو مبعد، عادة وبوسائل بصرية عن (١)، الجماهير (٢) الرقص - حيث تصبح حركته الخرقاء في الاتجاه العكسي منافية للذوق السليم، (٣) موكب الاحتفال، (٤) القانون (وهو ما سنفسره فيما بعد)، (٥) الصداقة، (٦) الحب (الجنسي، حب الرجل - المرأة)؛ (٧) الله (وفى ذلك الموضوع سوف يستخدم الوصايا الإلهية إلى أقصى درجة - العائلة)، (٨) الأساليب السياسية، وكما يوضح محررو "كراسات السينما" بإحكام في مقالهم، (٩) الاختيار (رفضه أن يختار أن يُكره، تقريباً، مسز كلاي على أن تختار، في لحظة حاسمة)، (١٠) الألوان (يرتدى ملابس سوداء طوال الوقت) و(١١) الجسد (هو التجلي البصري لغياب، ولفهوم أو وظيفة موحدة).

لنكولن، وبوضوح، ليس على نفس المستوى مثل الشخصيات والأحداث المحيطة به. وهذا الاختلاف بالتحديد هو الذى يدل على دوره التوسّطى بين ما قد يكون من جوانب أخرى خلافاً غير قابلة للحل. كما يُدخل تعقيداً فى الفيلم لا يستطيع التحليل المسطح لحررى "كراسات السينما" أن يدركه، لأنه يقدم هنا مستويات وسياقات وحدوداً لا يمكن بسطها فى مجموعة تفاعلات واضحة، وعلى الأخص علاقة "القانون/ المرأة/ الطبيعة" التى يزعم محررو "الكراسات" إنها سوف تُمفّصل وفق نظام إتمام، ونظام إحلال - استبدال^(٤٠). وأخطاء محررى "الكراسات" يمكن أن تكون مرتبطة بأخطاء نظرية أساسية تماماً، وأعنى الاستعانة بنموذج بنوى لغوى للعلامات الاعتبارية يولّد تماثلات وتقابلات ("تُفصّل وفق نظام...")، كما أنها مرتبطة بغياب نظرية لنمذجة منطقية فى التواصل، وبغياب نظرية للتوسّطات داخل نطاق العملية التاريخية. (ما يبعث على السخرية أن الضعف الذى لا يصدق والسطحية فى تحليلهم للسياق التاريخى للفيلم "الأجزاء من ٢ - ٥" لم يعلّق عليها منظرون يفترض أنهم ذوى توجه ماركسى مثل بريان هندرسون!) وفى الواقع، عند فحص منهاجية "الكراسات" على أساس سوابقها وتأثيراتها (كما يفعل هندرسون) يتكرر فقط الخطأ الذى يرتكبه المحررون فى قراءتهم النصية. إن المدخل إلى فيلم «مستر لنكولن الشاب» يكمن فى تحليل بصرى - أسلوبى دقيق لتفرده اللغوى المتميز، والمدخل إلى أخطاء "الكراسات" يكمن فى النتائج الفعلية والخاصة التى تتولد عن قراءة محرريها.

يتولى لنكولن القيام بدور مزدوج، وكما يلاحظ أودار فإن هذه الازدواجية هى التى تبعده عن الصدام، ولكنها أيضاً تجعل مهمته مستحيلة. فهو يمثل الأخوة، والمساواة، والوحدة معاً، والعلاقات، حتى ولو على حساب تدمير القانون. إنه، مثلاً، يساوى بين إساءة مدنية (دَبْن) وإساءة جنائية (الضرب والجرح) فى قضية الفلاحين. وهو أيضاً يتوسل إلى مسز كلارى ألا تُنفذ قسمها الدينى والقانونى لكى "تروى الحقيقة كلها" فى المحاكمة. والواقع أن المرء يمكن أن يجادل فى أن لنكولن ليس له أى علاقة بالقانون (القانون ذريعة دائماً). وهو من البداية إلى النهاية يمسّحه باسم العائلة. ويأتى لنكولن

ليتولى القيام بدور الأم^(٤١)، ولكن كوكيل لنقش قيم الأم، يتبنى حجة الأب (القانون، عدم المساواة، حق الابن البكر في الإرث، وأياً من - أو العلاقات، الاختيار، القمع، والتحریم). وهو يوافق على بلاكستون (كتاب القانون) انطلاقاً من أن الأب سيد الأسرة، وفي إطار قالب من الدين والمبادلات، مثلاً^(٤٢). يسير لنكون في مقدمة الصورة ممسكاً بكتابه الأول في القانون؛ والأب معزول بصرياً عن باقى الأسرة، بينما الأم تظل داخل العربية، خلف وأيضاً فوق لنكون وكتابه في القانون. وحيث "منحتها" إلى لنكون هي الآن في الطريق إليه.

تدمير لنكون للقانون، الذى يشير إلى علاقته الذرائعية به، يبدأ فوراً. ودراسته لبراعة الألفاظ الفارغة من المعنى عند بلاكستون تحول "الحق في كذا" (امتياز اجتماعي) إلى "عدل" (خير أخلاقي). وتصبح انتهاكات "الحقوق" أخطاء. ويتحول القانون إلى مبادئ أخلاقية. وتصبح الأخطاء أو الشرور أموراً سلبية، أو حالات جحود أو انتهاكات للحقوق - "الحقوق" الأخلاقية، الجنسية، والقانونية. والآن، وقبل أن يقابل أن روتليدج عند النهر مَسَّحَ القانون إلى نظامه الخاص، نظام يقوى تفاعله الخاصي / المخصي، الذى يدحض ادعاء محرري "الكراسات" بأن "موت أن روتليدج يجب أن يقرأ باعتباره المصدر الفعلي لخصيه، ولتوحده مع القانون على السواء"^(٤٣). ليس هناك توحيد مع القانون ويوحى الأسلوب البصري بمصدر غير مفسر وسابق لخصيه: لقطة رد فعل للنكون وهو يتحدث عند النهر إلى أن روتليدج التى لا تزال حية، تمسك به من زاوية سفلية، تنقل طابع العبوس، ومظهر رجل مهدد، وحتى مخصي، مظهر متناقض تماماً مع كلماته الرقيقة. (بالطبع، إذا علقنا على أهمية المعنى الرئيسى للكلمات...) واللقطة تذكرنا على نحو لافت للنظر باللقطة الأولى لـ سكار عند قبر العائلة فى فيلم «المستكشفون»، كما أن محرري "الكراسات" لم يلاحظوا لقطة تالية للنكون أثناء الشجار بين الفلاحين المصحوبة بهذا المظهر المهدد ذاته. وهم يعلقون بأن لدى لنكون "نظرة محدقة فارغة، وباردة، ومروعة (تلك النظرة التى تظهر) قوة الخصي عنده"^(٤٤).

هكذا يخلط لنكولن بين الدعوى القانونية والسلطة العليا التامة، بدلاً من أن يعمل كوكيل لقانون أعلى، يسميه محررو "الكراسات" "القانون المثالي"، لكنه القانون الذى يختلف جذرياً عن قانون بلاكستون، إلى درجة أن مصطلحاً أفضل ملائمة له قد يكون قانون "الأسرة". وربما نستطيع الإشارة إلى فكرة ما عن التوسط الذى يجاهد لنكولن لينجزه باسم العائلة، والأم قبل كل شيء، من خلال وكالة الأب (لنكولن كذكر)، وذلك بمقارنة قانون بلاكستون بالتقويم؛ كتاب مقدم فى مقايضة من أجل دين الأسرة يسيطر عليها الأب بكتاب مقدم مجاناً كهدية من أسرة مركزها الأم :

بلاكستون

التقويم

المقايضة، الدين، التبادل،	الفعل المجانى، الهبات، القرابين،
الأوار، جزاء بجزاء، سياق محصور	تبادل العواطف، القرابة، الانسجام، فى
مرتبط بالأب فى أحد الأنظمة،	سياق منفتح يقترب من السحر
وبالأسمالية كنظام آخر، وبالتواصل	والكاريزما فى أحد الأنظمة، والقبلية فى
الرقمى فى نظام ثالث.	نظام آخر، وبالتواصل القياسى فى
	نظام ثالث.

يفشل محررو "الكراسات" فى رؤية الاختلاف الجذرى الموضح هنا (فى هذا الجدول - م) (ويبدونه فى "القانون" و"الحقيقة") كما يفشلون فى رؤية العمل الأيديولوجى الغامض للنكولن، والخاص بمحاولة إضفاء الشرعية على الأول (بلاكستون) باسم الثانى (التقويم). الأسرة التى يمثلها لنكولن، وتشغل بال فوررد إلى حد بعيد طوال سيرته المهنية، هى دائماً على مستوى وحيد، وهو مستوى الأسرة الأعظم، والأسطورية التى تنسب إلى الشعبوية الريفية : "قانونها المثالى" ليس وبوضوح نوعاً من قانون أسمى، وأكثر مثالية، وأكثر أخلاقية بل نظاماً للوحدة الاجتماعية يختلف من حيث الجوهر، عن القانون الذى تؤسسه شروط واقعية تشكل جزءاً من أساسه.

بتبنى لنكولن لدور الأب ولعلاقات الأم فإنه يسلك كوسيط ضرورى، وينجز للأسرة ما لا تستطيع إنجازها بنفسها، وبذلك يرسخ الدولة فى الأسرة. وتصبح الأمة، من خلال لنكولن، فوق السياسة والقانون، وتحقق وحدة أسطورية. ورغم ذلك، فوحدة " القانون/ المرأة/ الطبيعة" تتناثر قطعاً. وهذه التعبيرات وتعبيرات أخرى ذات علاقة توسطية، يصبح لنكولن باسم الأسرة وكيل توسطها.

المشهد المبكر للنكولن عند ضفة النهر يرتبط على نحو دقيق بهذا النموذج التوسطى. فحين كان يسير مع أن روتليدج، كان سيرهما من اليمين إلى اليسار، والنهر خلفهما تنساب مياهه فى الاتجاه ذاته. وحين حدث التداخل فى الفيلم إلى قبرها، راحت مياه النهر تنساب فى الاتجاه العكسى، أى من اليسار إلى اليمين! وهذا هو الاتجاه ذاته الذى يسلكه لنكولن أيضاً عندما يمتطى بغله فى سبرنجفيلد. إنه الدال على توسطه بين الأرض الزراعية والمدينة، وبين الأسرة والنسيج الاجتماعى. وأخيراً، عند نهاية الفيلم يتبع لنكولن طريقاً ريفياً فى العمق، وعلى اليمين إلى حد ما، ولكنه يتقدم فى اتجاه متقهقر وصاعد إلى أعلى (مماثل للطريق التى ينتظر إيرب). وكثير من اللقطات الخاصة بلنكولن على امتداد الفيلم تقوى هذه الحركة إلى أعلى، بتعيين المكان الملائم لزوايتها السفلية، وبعزلة لنكولن فى التكوين. (وهناك استثناء ملحوظ هو لقطة الزاوية العلوية فى كوخ كلاى، حين يدرك أن الأم على حق فى ألا تختار بين ابنيها). وميزانسين هذه اللقطات إذا تناولناها معاً يوحى ببعض التوترات المحددة : الطبيعة والمرأة " يتبعان" طريقاً واحداً، والمدينة والقانون يفضيان إلى طريق آخر، أبى يسير نحو اليسار مع أن، لكنه يصعد ويتراجع إلى اليمين حين "يختار" القانون (عندما يسقط الغصين على قبرها). وبالمثل، فالتكوين البصرى يعين موضع لنكولن داخل نطاق هذه التوترات ومع ذلك فهو يبعده. قد ينساب الماء فى اتجاهات متعاكسة ولكن ما لدينا وذا أثر هو بالتأكيد أكثر من مجموعة تقابلات بسيطة (أو إحلال - استبدال).

توسط لنكون يفرض أيضاً على الفيلم فتح ثغرة تكشف الوظيفة الأيديولوجية لدوره. فمثلاً، تمثيل لنكون للقانون؛ الهادف إلى النفع العام يتولد بالفعل فى عملية تشويه خاصية رهيبة تقدم القانون "كأنه حظر تام للعنف الذى تعتبر نتائجه اتهاماً دائماً فحسب لتأثيرات خطابه الخاصية"^(٤٥)، التى تمنعه بفعالية من تحقيق ذاتى كامل لما يتوسط له من طبائع (إنه آخر تماماً). إنه يحدد إطار السياق. وهو ليس منتمياً إليه بالضبط مثلما لا يمكن لطبقة أن تكون طرفاً فى حد ذاتها. وإذا تفاعلنا معه على أساس التعلل بالقانون.. إلخ ، فإننا نقبل حينئذ كل أو بعض عالم الاختيار، والقمع، والخلاف الجوهرى. وإذا تفاعلنا معه على أنه أبى الأم - التقويم، المنحة.. إلخ - فإنه حينئذ يقوم بقمع ذاتى ("يُخَصِّى") يتبرأ به من الرغبة التى تفضى إلى علاقة. (وكمثال، فإن مارى تود تُكره على الانصراف من الشرفة بانصراف لنكون منها). والمستوى الأسطورى لعمليته يطرده من عالم الشروط الواقعية والعلاقات الواقعية (الاستغلال) ويضعه صراحة فى ظروف محددة على المستوى الأيديولوجى. وقوته مثل قوة تلك الأم فى نموذج بيتسون : إنه يحدد أطر اللقاءات وبهذه الوسيلة يضبطها. ويدرك محررو "الكراسات"، مثل معلقين آخرين، حدوث هذا الأمر لكنهم لا يستطيعون تفسيره بمصطلحات آليات وسائل الاتصال، وهذا يقودهم إلى الزعم الزائف بالآلية النفسية لوظيفته باعتبارها الآلية الضابطة.

مقالى هذا، وبوضوح، لا يسقط تحليل محررى "الكراسات" بكامله؛ فقيمة هذا التحليل ضمن الأشكال المعيارية الآن للتعليق الثقافى يلخصها جيداً بريان هندرسون فى مكان آخر^(٤٦). غير أن عجز محررى "الكراسات" عن التعامل مع النمذجة المنطقية فى التواصل - مع كيفية تحديد وضبط السياق، وكيف يرتبط هذا بنماذج الضبط الاجتماعى - وكذلك عجزهم عن تطبيق نظرية للتوسط كأداة للوضع التاريخى الخاص بعمليات ثقافية يخلف مشكلات جوهرية^(٤٧). ولا يمكن التغلب على أى من هاتين المسألتين بسهولة. فكتاهما تشير إلى الحاجة لتطبيق المعرفة الشاملة الخاصة بحقول معرفية أخرى على دراسة السينما - مثل تركيب دقيق لنوع من نظرية التواصل طوره وايلدين وبيتسون، ولنوع من نظرية التوسط عند سارتر، ولوكاش، وماركس، ولنوع من

التحليل البصرى الذى أنجزه أفضل نقاد المؤلف، بدون علم جمالهم - ولا مكان هنا لتبجيل الكيئة، والتناغم والتألق، ولعايير التعقُّد والرقَّة (انظر: V.F.Perkins, Film as Film, p. 118) بوصفها معظم معاييرنا الوثيقة الصلة. إن مفاهيم النمذجة المنطقية، والسياق، والنظام، والبنية، والتاريخ تحتاج إلى أن تستخدم لطرح أسئلة كثيرة مثل من يستغل من؟ وما هى الأجزاء من محيط الرسالة التى تسيطر على (أو تتوسط بين) أجزاء أخرى؟ وكيف تولد أطر (صور) مفارقة ومن الذى يستفيد/ يتألم منها؟

مع تبني المهارات الشكلية التى علمنا إياها نقاد المؤلف، يجب علينا أن نستوعب هذه المفاهيم الأخرى حتى يتسنى لنا أن نتقدم نحو نظرية ماركسية سينمائية (وتطبيق لها) دون أن نقع فى حبال التذبذب اليأس لكل/ أو بعض التعارض بين نقاد المؤلف نوى النزعة الرومانسية الجديدة والبنويين السيميولوجيين الماركسيين الزائفين.

يبقى الكثير الذى يتعين إنجازه. ولا يزال عنصرا الأسلوب والسرد بحاجة إلى دمج دقيق تحت لافتة نموذج نظرى ملائم. ومثال إيكو المحدد والخاص بدمج " الشفرة الأيقونية " بـ " الشفرة الخاصة بوظيفة السرد " فى مشهد الصورة الفوتوغرافية المكبرة من فيلم «تكبير الصورة» Blow-up يوضح على نحو مقنع تماماً أن المعنى الذى نستخلصه يكمن بين هاتين الشفرتين. (وهو يُنهى تحليله بإعلان أن "السياق يعمل مثل تفرد لغوى يحول مدلولات دقيقة محددة من الشفرات إلى الإشارات التى قد تبدو خلافاً لذلك ضجيجاً خالصاً". (انظر: "البنية الغائبة" La Struttura Assente, p. 152).

وللأسف، فإن معظم ما أنجز من عمل فى السرد - على أيدى ميتينز وجريماس على الأخص- يقع من جديد تحت سيطرة النموذج البنيوى - اللغوى الذى أنتقده. وعواقب هذا العمل بالنسبة للنقد السينمائى هى الأكثر وضوحاً فى كتابات آلان وليامز Alan Williams الذى طبق كتابات جريماس على السينما. فهو يدعى، مثلاً، أن "المعنى ينمو بصورة عضوية كجزء من بنية السرد"^(٤٨)، فى حين أن هدف السعى السيميولوجى (الخاص بالقيمة، كما يجب أن نضيف) ليس التفسير، بالطبع، بل الوصف"^(٤٩). "بالطبع" مثل ادعاء ميتينز، بأن سيميولوجيا السينما يمكنها التعامل مع

رموزها كعلامات، والذي لا يمكن أن يعد مصادقة ساذجة على حقيقة شاملة. فوظيفته أيديولوجية تماماً، والنزعة التخطيطية الجافة لمقالاته فى مجلة " فيلم كوارترلى" (٥٠) تشهد على غياب الدلالة من عمل يخنق إمكانيته الخاصة بحبال من التبرير الرومانسى والتجريبي. والأسوأ مع ذلك، أن هذه الصيغة لتحليل السرد تسمح بثغرة صغيرة جداً لنظرية التوسط والوضع التاريخي. ومقال وليامز، فى مناقشته لفيلم «العاصمة» Me-tropolis يقتصر تقريباً على تحليل السرد والوضع الثقافى. أما الظواهر الخاصة بهتلر، والنازية، وألمانيا تحت حكم قايمر، والتعبيرية الألمانية، وحتى كلمات "ألماني" و"ألمانيا" فإنها لا تظهر على الإطلاق أو تظهر فقط بين قوسين. ويشعبً وليامز مُتتجاً أيديولوجياً واحداً إلى عدة مخططات أيديولوجية ("إنسانى/ ألى" أو "مسيحى/ سحرى خيميائى")، لكن كتحليل مادى للسياق يبدو أشبه بمن يهب إلى العمل، وقدماه مثبتتان فى الهواء.

تظل مسألة تطوير فهم شامل للأسلوب والسرد فى السينما، بالنسبة لى، جزءاً من مسألة أضخم الآن تتعلق بفهم وظيفة الفن فى حد ذاته. وبخصوص هذه المسألة الأوسع يطرح جريجورى بيتسون توجهاً يبدو على الفور وثيق الصلة بفهم السينما (خاصة إذا نظرنا إلى "الجمال" كمقولة اجتماعية غير قابلة للتحقق داخل نطاق سياق استغلالي، مثل الرأسمالية) :

إننى أجادل فى أن الفن جانب من سعى الإنسان وراء الجمال؛ وأحياناً تنجح نشوته جزئياً، وأحياناً يخيب غيظه وكربه ... وسوف أجادل فى أن مسألة الجمال هى أساساً مسألة دمج، وأن ما يجب دمجه هو الأجزاء المختلفة للعقل - خاصة تلك المستويات المتعددة التى يسمى طرف منها " الوعى " ويسمى الطرف الآخر " اللاوعى ". ومن أجل تحقيق الجمال لابد من دمج مبررات القلب مع مبررات العقل.

(انظر: "خطوات نحو إيكولوجيا العقل" Steps to an Ecology of Mind, p. 129).

هذه الأشكال المتنوعة من التبريرات تتوافق مع العملية الأولية والثانوية، ومع بنيات الأنا والهوى، ومع العوالم الرمزية والخيالية (عند لاكان) ودمجها وفق أهداف

الماركسية والنسوية، وهذا فضلاً عن بعض الطب النفسى. (ومقاربات أخرى أيضاً رغم أن الكثير منها - الدين، والمخدرات.. إلخ- يتجاهل شرطنا حول الجمال كمقولة اجتماعية). إن الدمج، أو الثورة، أو الجمال يبدو مستحيلًا مادامنا نحتفظ بنظرية المعرفة، التى تقول "أنت" و"أنا" نوجد مستقلين عن المسافة الفاصلة بيننا- ديناميات تفاعلنا- التى تعرّف علاوة على ذلك "الأنا" بواسطة "الذات"، وربما نتيجة لكل هذا تُرقى جوهر العملية الثانوية للذات، ونموذج اللغة اللفظية إلى وضع متميز فيما يتعلق بكل وسائل التواصل.

إننا نحتاج إلى العودة من جديد إلى نموذج بيتسون، فى وصفه لحالة فصامية. فى تحليله لتلك المقابلة للأم مع ابنها، يُميز تماماً وينقش التواصل القياسى المتدرج للأم داخل نطاق السياق الخاص بـ مسيطر/ خاضع، وبعلاقة سلطة. ولا يمكن فهم المعنى التام لتواصل الأم القياسى فى هذه المقابلة دون الرجوع إلى هذا السياق، وهو إطار يؤسس حدوداً بين النماذج المنطقية وتتولد بسرعة داخل نطاقه تحذيرات متناقضة ظاهرياً (شرط مسبق للفصام- وهو "مرض" عند أناس لا يمكن أن يقولوا لنا أى نوع من الرسائل يعتبر رسالة، وعلى الأخص الرسالة المؤطرة). وداخل نطاق الإطار لا تشكل التواصلات اللفظية، وغير اللفظية تقابلات تنتمى إلى نموذج بنيوى - لغوى، وإنما تولد بالأحرى مجموعة من التحذيرات المتناقضة ظاهرياً كرسائل فى حالة دوران: المفارقات ليست فى الكلمات أو الإيماءات، وليست عند الأم أو الابن، وإنما بين كل هذه الصلات، إنها فى العلاقة، وفى الرسالة علاوة على البيئة، أو السياق. (يلخص بيتسون إدراك الابن للتحذيرات المتناقضة ظاهرياً التى تتولد كما يلى "إذا كان يتعين على أن أحافظ على صلتى بأمرى فيجب ألا أظهر لها أنني أحبها، ولكن إذا لم أظهر لها أنني أحبها فحينئذ سوف أفقدها". انظر: Steps to an Ecology of Mind, p. 218).

يوضح تحليل بيتسون أيضاً كيف يهرب الابن من المازق المزدوج بقوله: "أمى، من الواضح أنك أصبحت غير مرتاحة لوضع ذراعى حولك، وأنت تقبلين بصعوبة إيماءة عاطفية من جانبي" (انظر: المرجع السابق، ص ٢١٧). ويشدد بيتسون على أهمية

الإطار وعلى من يحدده : فتعليق الأم الشفهى "هل لم تعد تحبنى؟" يحل محل تبيسها جسدياً حين وضع الابن ذراعه حول كتفها (بانكاره، لتعاملها مع انسحاب ابنها باعتباره إشارة أولية وليس إجابة عن سؤالها).

الخلط بين النماذج المنطقية يمكن أن يؤدي إلى تواصل مرضى (شيزوفرينيا) لكنه أيضاً متمم للقدرة على الإبداع، وربما يكون أشد وضوحاً فى الفكاهة، حيث يوجد تكثيف للنماذج المنطقية. والمفارقة نتيجة حتمية للحدود القائمة ولا يمكن هدمها بدون هدم الثقافة، ويمكن فقط تجاوزها بالانتقال إلى نموذج منطقي أرقى أو مقبول حين لا تفضى بالفعل إلى علم الأمراض (مثلاً، من خلال الفكاهة أو من خلال المأزق المزوج العلاجي للمعالج الذى يناقشه بيتسون). والمخطط الذى يقدمه النموذج الفكرى لبيتسون والخاص بالتواصل المجازى، وبإمكانية وجود التواصل وراء التواصل (الميتاتواصل) العلاجي، وبالمستويات المنطقية للتبادل، التى تؤسس الأطر والسياق وتخلق المفارقة، هذا النموذج يبدو أكثر ملاءمة لفهم ديناميات التفاعل بين البشر من مجموعة تقابلات بنيوية، مرتبة جميعها زمانياً على المستوى ذاته. أهمية المشهد المؤقت، أو السرد بالمعنى الواسع، بوصفه مسهماً فى السياق، وخلق التحذيرات المتناقضة ظاهرياً عن طريق التلاعب بتحديد الإطار، ومسألة من يقوم بتحديد الإطار (أين نرسم الحدّ الفاصل ومن يرسمه ومن يستفيد منه : البيض، الرجال، الثقافة؟) هذه كلها قضايا حاسمة تعانى مباشرة المرور بمنخل تحليل منهجية منظرى السينما. وفيما يتعلق بالسياقات أو الأطر التى تؤثر من خلالها السينما ذاتها، تبدو الأيديولوجية والتاريخ هما الأكثر حسماً. إن الحاجة الملحة لتحليل هذه السياقات هى ما يقترح التحدى الأعظم والاتجاه الواعد إلى حد بعيد جداً بالنسبة لنظرية سينما وتطبيقها النقدي.

* * *

هوامش

(١) هذان النوعان من التواصل يشكلان أساس كل نظم التواصل الطبيعية. والتواصل القياسى يشمل كميات متصلة بلا فجوات ذات مغزى، ولا وجود فيه لأداة النفى "ليس" ولا لأى تساؤل من نوع "إما / أو"، فكل شئى تقريبي (كل الإيماءات غير المتعارف عليها، والإيقاعات، وسياق التواصل ذاته أمثلة على ذلك). أما التواصل الرقمى فيشمل عناصر وفجوات غير مترابطة وغير متصلة. ويسمح بقول "ليس" و "إما / أو" مفضلاً ذلك على قول "كلا / و" (على سبيل المثال، كل أشكال التواصل اللغوى ذاتية الدلالة) وفى الطبيعة، التواصل الرقمى هو أداة التواصل القياسى (فهو متعلق بنموذج منطقى أدنى وبشكل أرقى من التنظيم). وفى ثقافتنا، تُعكس العلاقة الأداة. ونوعا التواصل ليسا متعارضين، فالوظيفة العامة للتواصل الرقمى هى رسم الحدود داخل التواصل القياسى - مثل عمل مفتاح التشغيل والإيقاف فى "الترموستات" الذى يعمل داخل نطاق مجموعة متكاملة من درجات الحرارة، أو مثل الوحدات الصوتية الصغرى المنحوتة اعتباراً من مجموعة صوتية متكاملة. وعلى مستوى أوسع قد نعيد تعريف انبثاق الثقافة من الطبيعة بوصفه "مقدمة للتواصل الرقمى والتبادل".

(٢) المزيد عن هذا التمييز يمكن أن نجده عند أنتونى وايلدين فى كتابه *System and Structure* (London, Tavistock, 1972), ch.7. وعند جريجورى بيتسون فى كتابه *Steps to an Ecology of Mind* (New York, Ballantine, 1972)، وكتبهما هى الأكثر فائدة فى توضيح هذا التمييز من بين كل الكتب التى رجعت إليها.

(٣) انظر:

Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, p. 217.

(٤) تكشف أدوات الإنتاج لمؤلف الخاصة بعمل فنى، وتبين ما لا يعتبر أهدافاً مشينة فى صنع منتج فكرى، حين تقترن بتحليل جذرى فى حد ذاته، وتلك خطوة ضرورية نحو نظرية ماركسية سينمائية حقيقية. وحين نعتاد على إخفاء النقش الكامل لتحليل ما داخل نطاق الأيديولوجية التى تتعارض معه ظاهرياً، تصبح تلك التصريحات مستوى إضافياً من الغموض فحسب.

(٥) انظر:

Pier Paolo Pasolini, "The Cinema of Poetry", *Cahiers du Cinema* in English, no. 6, pp. 35-43

(٦) انظر:

his "Articulations of the Cinematic Code", Cinematics (London). No. 1 January 1970; an Overlapping Selection is "Semiologie des messages visuels" Communications (Paris), no. 15, 1970.

(٧) أحد أخطاء إيكويكمن هنا، وكما سنلاحظ، فإنه بقدر ما يتخذ المشار إليه على أنه العالم الحقيقي حيث يُجرى المناقشة، لا يوجد تواصل قياسي مع الشكل الذي تقدمه صورة بصرية. وهو على حق فيما يتعلق بسمات العالم الواقعي، لكنه مخطئ فيما يتعلق بالمشار إليه. فالجمال البصري لإدراك الإنسان هو المكان الذي توجد فيه بالتاكيد الأشكال القياسية. واتصالنا المباشر مع شيء بعيد يتوسط فيه دائماً منبه أقرب.

(٨) انظر:

Pasolini, "The Cinema of Poetry", p. 36.

(٩) تلك الأعراف الخاصة بالنوع، أو الحركة، أو الموجة السينمائية، وربما يكون السرد العرف الأكثر حسماً.

(١٠) الوصف "سينمائية" أرجع فيه إلى تمييز مبرز بين الشفرات السينمائية والشفرات الفيلمية، فالأولى فريدة بالنسبة للسينما (شفرات المونتاج)، والثانية واسعة الانتشار بدرجة أكبر وتقوى الفيلم (شفرات الإضاءة أو شفرات الملابس).

(١١) نصوص مبرز التي سوف أرجع إليها تعتبر نصوصاً مبكرة. وقد غير مبرز الكثير من مواقفه الأولى؛ ومع ذلك، فهو على نحو صائب لم يدمر هذه النصوص. ولهذا فهي مستمرة في الوجود وفي تحدى تفكيرنا الشخصي.

(١٢) انظر:

Christian Metz, "Current Problems of Film Theory", Screen, Vol. 14, no 1/2, p. 75.

(١٣) المصدر ذاته، ص ٤٤.

(١٤) انظر:

Christian Metz, "Methodological Proposition for the Analysis of Film", Screen, Vol. 14, No. 1/2, pp. 89 - 101.

(١٥) استخدام كلمة "مستويات" هنا قد يكون مشوشاً، بما أنها ليست مقصودة بالمعنى ذاته كما تستخدم عندما نناقش النمذجة المنطقية في التواصل أو وجود أكثر من مستوى واحد في تبادل المعلومات. والمستويات، عند مبرز، مقولات اعتباطية خاصة بالمحلل، ولا علاقة لها بالأطر، والسياق، والمفارقة.

(١٦) انظر:

Metz, "Methodological Propositions", p. 97.

(١٧) فى هذا السياق، لا يعتبر بازان وأيزنشتاين مختلفين. فكلاهما يتفق فى الرأى على شفافية الصورة بالمقارنة مع الواقع : يختار بازان أن يعلى من شأن تأثير البصمة هذا لا بـ"روح الصورة" للاحتفاء بالواقع (الأيديولوجية)، فى حين يختار أيزنشتاين أن يزيد من قيمة الأسلوب لى يحقق دعوة اجتماعية إلى تحويل واقع.

(١٨) ترجمت أجزاء من كتاب إيكو إلى الإنجليزية فى :

Cinematics No 1, London (January, 1970), "Articulation of the Cinematic Code",

ونشرت منه اقتباسات بالفرنسية فى :

Communications" No 15 (Paris, 1970), "Semiologie de Messages Visuels".

(١٩) كما يقول إيكو ذاته: "لا شك فى أن الشفرات الأيقونية أضعف، وسريعة الزوال بدرجة أكبر، ومقيدة بمجموعات محصورة أو بخيارات شخص واحد (تشكل حجة بازوليني)، وهى ليست قوية مثل شفرات اللغة اللفظية : وتسود فيها التنوعات الاختيارية على السمات وثيقة الصلة والحقيقية". انظر: Cinemat-ics No 1, p. 6.

(٢٠) ينبغى، بناء على ذلك، النظر إلى الوحدات الصغرى - فيما يتعلق بالعلامات التى تسمح بالتماثل - كتفرد لغوى، المرجع السابق.

(٢١) المرجع السابق.

(٢٢) انظر:

James Jerome Gibson, The Perception of the Visual World, (Boston, Houghton Mifflin, 1950).

(٢٣) انظر:

Bateson, Steps to an Ecology of Mind, p. 135.

(٢٤) المرجع السابق، ص ١٣٩.

(٢٥) المرجع السابق، ص ١٣٧.

(٢٦) كان زينو من بين الأوائل ولكن بعيداً عن أن يكون الأخير فى محاولة هذا الاختزال، وهو اختزال مصحوب بتضمينات غزيرة فى ظل الأيديولوجية الرأس مالية، التى تعتمد فى سبيل بقائها على أنواع من حدود و"كمال" الوحدات التى تنحطها من التواصل القياسي: "إن إغراء التعامل مع الأفكار الجامدة كحقائق مطلقة وليس بالأحرى كحقائق جزئية ومؤقتة، أثبت أنه غير قابل للمقاومة عند الكثير من المفكرين الغربيين؛ والوضوح الظاهرى لتلك الأفكار يغرى العقل برفض التغيير أو التحول كتأثير ثانوى مبتذل للتفاعلات بين الكينونات " الحقيقية ". وقد أثبتت المفاهيم الجامدة أنها مسكنات فكرية فعالة جداً".

انظر:

Lancelot Law Whyte, The Unconscious Before Freud (Garden City, Anchor Books, 1962, p. 42).

(٢٧) انظر:

Henderson, Film Quarterly, Vol. 27 no 1, p. 25.

(٢٨) انظر:

Antony Wilden, System and Structure, p. 8.

(٢٩) المرجع السابق، ص ١٠.

(٣٠) يكتب وولين : " نحن نحتاج، وإلى مدى أبعد بكثير، إلى تطوير نظرية للأداء [وهو المقابل للتأليف عند وولين] وللأسلوبية، ولوسائط التواصل المتدرجة لا وسائط التواصل المشفرة". (صفحات ١١٢ - ١١٥).
وعلم دلالة الألفاظ الذي يقدمه هنا مربك إلى حد ما، وتعليق وايلدين على بعض مصادره يبدو ملائماً:
" البنيوية، وعلم اللغة البنيوي وعلم المعلومات تعتبر جميعها غير دلالية وذلك لأنها تحلّ السمات المفترضة لأداة تحليل محايدة نظرياً (وهو " الشيء غير المهم ") محل الاستخدام الذي وضعت من أجله، كأداة للتواصل، عند مستويات معينة في نظام معين للسعى وراء هدف، حيث لا تكون المعلومة حيادية أبداً.
ويصبح المعنى - الهدف - مقيداً لا ببنية السياق الذي يوجد فيه، بل ببنية " علم ". ونتيجة لهذا تصبح المنهجية النظرية في طبيعة الوجود (أنطولوجيا)". انظر: Wilden, System and Structure, p 11
ويدهي أن المعنى يظل أيديولوجياً تماماً .

(٣١) يناقش وولين فيلم «عزيزتي كليمنتين» في كتابه " العلامات والمعنى في السينما ". وفيلم « مستر لنكولن الشاب » موضوع لمقال طويل كتبه محررو مجلة " كراسات السينما"، وترجم في مجلة Screen، السنة ١٣، العدد الثالث، حيث يعلق وولين أيضاً على هذا النص، كما توجد تعليقات نقدية إضافية على تحليل محرري " الكراسات "في مجلة Screen، السنة ١٤، العدد الثالث، انظر:

Ben Brewster, "Notes on the text young Mr. Lincoln by the Editors of Cahiers du Cinéma".

وانظر أيضاً:

Henderson, "Critique of Cine-Structuralism)Part II" Film Quarterly, Vol 27, no 2

(٣٢) ملخص الحكمة: ويات إيرب (فوندا) يصبح عمدة (الشريف) تومبستون بعد مقتل أخيه الأصغر، چامى، بأيدي عصاة كلانتون. ينشئ صداقة حميمة ورقيقة مع دوك هوليداي (فيكتور ماتيو)، ومع امرأته شيهوهوا، ومع سكان المدينة. يتودد إيرب إلى كليمنتين كارتر التي تجئ إلى الغرب سعياً وراء دوك الذي ينبذها. وأخيراً، يحصل إيرب على الدليل القاطع على جريمة آل كلانتون (على حساب حياة

شيهوهوا) فيستقيل من وظيفته ويشن حرباً على معسكر أوكي كورال، وبعدئذ، يغادر المدينة وحده، ويتوقف في الطريق ليقول وداعاً كليمنتين.

(٣٣) انظر:

Wollen, Signs and Meaning, p. 96

(٣٤) المرجع السابق.

(٣٥) ظهر فيلم فورد في غمرة أسلوب الفيلم الأسود (١٩٤٦) رغم وجود تجاوزات واضحة هنا قد لا تستقيم مع أسلوب الفيلم الأسود : الصحراء ومعالمها التذكارية، مشاهد النهار، نقاء كليمنتين.. إلخ. وتنطوى صفة الاكتئاب على علاقة أقرب مع أفلام فورد المبكرة المتسمة بطابع التعبيرية الألمانية (الواشي، ١٩٣٥، « وطن الرحلة الطويلة » The Long Voyage Home، ١٩٤٠) في حين أن مسحة التردد، والتأني، ربما تكون مرتبطة بجوانب الضعف في رؤيته التي لم يستطع التغلب عليها، وهي جوانب الضعف التي تظهر بوضوح في فيلم «مستر لنكولن الشاب»، التي تكشف التعديل الذي تخضع له أسطورة من خلال علاقتها التوسعية بشروط اجتماعية متغيرة، ولسنا بحاجة إلى الانتظار حتى نلاقى خيبة الأمل الصريحة في فيلم «خريف شين» (١٩٦٤) حتى نكتشف أن فورد متردد، وأنه غير قادر، إلى حد ما، على تكرار أسطورة مهجورة؛ كما أننا لسنا بحاجة إلى انتظار أثر الحرب العالمية الثانية كما يجادل بعض المؤرخين (كل من فيلمي «مستر لنكولن الشاب» و«عناقيد الغضب» سابق على الحرب). ويحدث النوع ذاته من التحول في ثلاثية هوكس «ريو برافو»، و«الدورانو»، و«ريولوبو»، لكنه متأصل على نحو جوهري جداً في الظلال الأسلوبية التي تغفلها تماماً أدوات بيتز وولين البنيوية. (من أجل تحليل ممتاز لمواقف هوكس المتغيرة تجاه مادة مماثلة في هذه الأفلام. انظر:

Greg Ford, "Mostly on Rio Lobo" Film Heritage, Vol. 7 Issue 1).

(الذي ترجم ضمن مقالات الجزء الثاني من هذا الكتاب - م).

(٣٦) وبالمقابل فإن فيلماً مثل «شين» يعرض متباهياً أخرية البطل ويتبع خطأً سردياً واضحاً، إنه فيلم رجعي بلا حياء إلى حد أبعد بكثير.

(٣٧) يمكن للقارئ أن يجد بياناً مختصراً عن نظرية النماذج المنطقية وتطبيقها على نظرية التواصل عند بيتسون، في كتابه "خطوات نحو إيكولوجيا العقل" وعلى الأخص في مقاله "The Logical Categories of Learning and Communication" وتوجد التطبيقات على امتداد كتابه وكتاب وإلدين أيضاً.

(٣٨) إدراك هذا التوسط يمكن أن يغير تماماً قدرتنا على فهم الفيلم. ويمكن أن يحدث تغيير مماثل لمقولات أخرى متعارضة ظاهراً تعمل في الواقع داخل نطاق سياق محدد، وبالتالي تدرس جولييت ميتشيل الافتراضات المتعارضة المتعلقة بالخنوثة، أو بدقة أكثر، باشتهاء المماثل وباشتهاء المغاير، وتستنتج أن الخنوثة ليست مفهوماً بسيطاً لـ "خنوثة ظاهرية طفولية" بل تعتمد بشدة على علم النفس: "إنها هذه

المنعزلة، التي يظل الشخص فيها يحل الموقع الصحيح الذي يحتله في العالم، على أساس أن رغبته (ورغبتها) فيه تكمن في ألا يكون المكان الأنثوي، الذي هو البديل الوحيد الموجود دائماً، والذي يحتاج أي إنسان حقاً إلى وجوده، في الوضع الذكوري داخل نطاق النظام البشري الأبوي". انظر :

Juliet Mitchell, Psychoanalysis and Feminism, p. 25.

(٣٩) ملخص الحكبة: أبى لنكون يشترك في حملة في غابات ولاية إلينوى. يقابل أسرة كلاي ويتسلم كتاب قانون في تبادل الاعتمادات المالية. يدرس لنكون القانون ويتودد إلى أن رولتيدج. وحين تموت يقرر الذهاب إلى سبرنغفيلد لممارسة المحاماة. يُقتل نائب ويتولى لنكون الدفاع عن المتهمين: ولدى مسز كلاي. يبرئ لنكون ساحتهما في آخر الأمر، ويكشف الرجل المذنب، ويكسب احترام المواطنين واحترام خصمه دوجلاس الأكثر منه ثقافة.

(٤٠) انظر:

Editors of Cahiers du Cinema collective text, "John Ford's Young Mr. Lincoln", Screen, Vol. 13 issue. 3 p. 21.

(٤١) هذا تطور حاسم يتطلب عملية مدروسة، تبلغ ذروتها في زيارته لكوخ أسرة كلاي الريفى. لنكون " يتبنى " الأسرة، ويتولى القيام بدور الأب والأم. فأى منهما سوف يسود؟ إنه يطلب من الأم أن تختار، كما سوف يفعل فيلدر المحامى، وأن تقول من هو الجانى من بين ولديها. لكنه يتراجع عن طلبه بعدئذ أمام رفضها ويدرك أنه تجاوز الحدود في التعامل معها. ويوافق على صمتها، وإحساسها الأرقى بالوحدة ويصبح من ثم الوكيل الفعلى لتوسطه لدى المدينة، والقانون، والعدالة.. إلخ. وعندما تسيطر الأم بعد لئىن لنكون في مفاوضاته، يتسلم التقويم.

(٤٢) يُغفل محرو " الكراسات " اختلافاً حاسماً في تقابلاتهم الاختزالية. فهم يزعمون أن "القانون والحقيقة ينشآن من الأسرة ذاتها عن طريق الكتاب (حامل القانون) والتقويم". (ص٣٢) وهذا خطأ. وهناك فارق أساسى. فالقانون يمنحه الأب، والتقويم تمنحه الأم. وهما يقدمان في سياقين مختلفين ويمثلان قيماً مختلفة تماماً.

(٤٣) انظر: " John Ford's Young Mr. Lincoln", Screen, Vol. 13, issue 3, p. 30.

(٤٤) المرجع السابق .

(٤٥) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٤٦) انظر:

Henderson, "Critique of Cine-Structuralism, part II", Film Quarterly, Vol. 27, issue 2.

(٤٧) ربما يوجد عائق إضافي متأصل في النسيج الفعلي لنظرية التوسط. ومقارنة بما يسمى النظام العلمي للفقرات العظمى البنيوية التخطيطية ذات الحواف الصلبة (التقابلات، الهويات، التكتيفات، الإحالات .. إلخ) قد تبدو عمليات التوسط "هينة"، ومراوغة، ومُحيرة مثل الواقع التجريبي ذاته. ومع ذلك، فنحن بحاجة إلى ألا نعتبرها تأملاً غامضاً. فنظرية التوسط يمكن أن تقدم نموذجاً يعتبر تقديراً تقريبياً لـ "العقل المتأصل" الذي يتملص من المفاهيم الجامدة، والوحدات المنفصلة: "النظام الأولى للتحكم (السيبرنطيقى) برسائله النوارة، هو في واقع الأمر أبسط وحدة للعقل، وتحويل تمييز يتحرك في دائرة هو الفكرة الأولى" (بيتسون، ص ٤٥٩) "... إنه يعني، كما ترى، أنني أحيي الآن شيئاً ما أسميه "العقل"، متأصلاً في النظام البيولوجي الضخم - النظام البيئي"، ص ٤٦٠. العمود الفقري البنيوي الصلب الذي يقترحه البعض للسينما سرعان ما يتحول إلى هلام حين ندرك أن معرفة غير صحيحة توجد فقط ولاشك كنتيجة لبديهيات نظرية. أين، مثلاً، "نضع" المسافة بيننا وبين الشاشة؟ سؤال حاسم لجودار، أجاب عنه علم لغة بنيوي ما بافتراض "قارئ منحوت في النص"، وهي عملية تسطيح أخرى، وعملية عرقية، نخبوية في بعض الحالات؛ بينما توسيع أودار لبعض أفكار لاكان بافتراض وجود "شخص غائب" (المجال البصري للهو، الذي يرى ما يظهر على الشاشة - مجال يُعرض أحياناً علينا باللقطات العكسية) يقارن على نحو باعث على الاهتمام بالدور الغامض للمراوغيين باللغة وبالسينما الأدنى عند بارزوليني: الشخص الغائب يمكن أن يستخدم كأسلوب لنقل معنى، ويظل وعلى نحو متمم معتمداً على سياق، وعلى تفرد لغوي كما في معالجة هيتشكوك للتشويق على نحو فذ إلى أبعد حد. (إنني مدين لداينيل دايان بفهمي لفكرة الشخص الغائب في مقاله: "The Tutor-Code of the Classical Cinema", FQ, Vol. 28, No-1، (وهو مترجم في هذا الكتاب تحت عنوان: "المدرس الخصوصي - الشفرة في السينما الكلاسيكية- م.)

(٤٨) انظر:

Alan Williams, "Only Angles Have Wings", (Unpublished Paper).

(٤٩) انظر:

Alan Williams, "Structures of Narrativity in Fritz Lang's Metropolis", Film Quarterly, Vol. 27, issue 4, p. 20.

(٥٠) انظر الهامش ٤٩ وانظر أيضاً :

"Circles of Desire: Narrative and Repetition in la Ronde, FQ, Vol - 27. No 1.

مسرد(*)

التواصل القياسى / التواصل الرقمى : Analog / Digital هذان النوعان من التواصل يشكلان أساس كل نظم التواصل الطبيعية. والتواصل القياسى يشمل كميات متصلة بلا فجوات ذات مغزى، ولا وجود فيه لأداة النفى " ليس " ولا أى تساؤل من نوع " إما / أو "، فكل شىء تقريبي (كل الإيماءات غير المتعارف عليها، والإيقاعات، وسياق التواصل ذاته هى أمثلة على ذلك). أما التواصل الرقمى فيشمل عناصر وفجوات غير مترابطة وغير متصلة. ويسمح بقول " ليس " و " إما / أو " مفضلاً ذلك على قول " كلاً / و " (على سبيل المثال، كل أشكال التواصل اللغوى ذاتية الدلالة) وفى الطبيعة، التواصل الرقمى هو أداة التواصل القياسى (فهو متعلق بنموذج منطقى أدنى وبشكل أرقى من التنظيم). وفى ثقافتنا، تُعكس العلاقة الأدائية. ونوعا التواصل ليسا متعارضين، فالوظيفة العام للتواصل الرقمى هى رسم الحدود داخل التواصل القياسى - مثل عمل مفتاح التشغيل والإيقاف فى " الترموستات "، أو مثل الوحدات الصوتية الصغرى المنحوتة اعتباطياً من مجموعة صوتية متكاملة.

الشفرة : Code مفهوم أكثر مرونة من اللغة Langue (تعنى هنا الطاقة اللغوية - م)، التى تعتبر " شفرة لنطاق محدد "، والشفرات نظم للعلامات تستعمل فى التواصل القياسى أو الرقمى. والشفرات الأيقونية تميل إلى أن تكون أضعف من الشفرات اللغوية لدرجة أن التنويعات الاختيارية قد تغلب على السمات الوثيقة الصلة حقاً. والشفرة يمكن أيضاً أن تفكك إلى شفرات فرعية. وقد يقوم التواصل على نظام شفرات، بعضها خاص بالتواصل، والبعض الآخر ليس كذلك، وهو ليس قائماً بالأحرى على لغة منفصلة، وكمثال: المونتاج، وعلاقات الصوت / الصورة السينمائيين، والشفرات السينمائية الإضافية (الإيماءات، والملابس) الخاصة بالسينما. ويمكن النظر

إلى شفرة محددة على أنها نظام احتمالات أو اضطرابات يرتبط بعلامات خاصة لنظام آخر فى سلسلة دالة، من خلال علاقات إحلائية وتركيبية. وفى الفيلم، لا تتطابق الشفرات مع نظام أو بنية فيلم أو نص محدد، بل تعمل بصورة أكثر انتشاراً على نطاق من الأفلام أو على كل الأفلام. والشفرات الخاصة بالفيلم تعتبر شفرات سينمائية أما الشفرات التى ليست كذلك فإنها تعتبر شفرات سينمائية إضافية. وتشكل الشفرات السينمائية معاً نظاماً للشفرات يسمى اللغة السينمائية.

التواصل: Communication "كل السلوك تواصل" جريجورى بيتسون، "كل الظواهر الثقافية ظواهر تواصلية، ولهذا فإنها قد توصف وتفهرس كنظم علامات" جيانفرانكو بيتيتيني.

المعاني المحددة/ ظلال المعانى : Denotation/Connotation المعانى المحددة هى الوظيفة العامة والأصلية للعلامة. والمعنى مقيد بعلاقة أصلية ومباشرة بين الدال والمدلول. وظلال المعانى هى نتيجة لتاريخ وتطور العلامة، وسياقها، والعرف الاجتماعى الذى يميزها. والمعنى يتضمن حالة ثانية، حيث تصبح علاقة الحالة الأولى بين الدال والمدلول دالاً لمدلول جديد (مدلولات جديدة). " النظام التضمينى "connoted" (المنتج لظلال المعانى - م) نظام يتشكل مستوى تعبيره بنظام دال" (Elements of Semiology, p. 90) واللغة الواصفة أو التواصل الواصف (ميتا لغة أو ميتا تواصل) يتطور من البديل: " اللغة الواصفة نظام يتشكل مستوى مضمونه بنظام دال؛ أو أيضاً، إنها سيميوطيقا تتعامل مع سيميوطيقا (المرجع السابق). هذه التعريفات المراتبية مفتدة فى مقال "الأسلوب والقواعد والأفلام" بوصفها تشويهاً أيديولوجية يسببها إعطاء مكان الصدارة لعلم اللغة البنىوى.

الفيلم / السينما : Film /Cinema (هذا التعريف يستعمله كريستيان ميتز) وبعض الكتاب يعكسون المعنى أو يستخدمون مصطلحات أخرى) "الفيلم يكون إلى جانب الرسالة (وبالتالى إلى جانب متغاير الخواص)، والسينما تكون إلى جانب النوعى

والمتجانس التكوين (وبالتالى إلى جانب الشفرة) وهى تتحدد داخل نطاق الوقائع المحددة الفيلمية، تلك الوقائع التى قد تعرض معتمدة على الشفرات المميزة للفيلم".

The Work of Christian Metz" Stephen Heath, Screen, Vol. 14, no. 3 p.)
15).

اللسان / اللغة / الكلام : Langue/ Langage / Parole اللسان هو الظاهرة العامة الذى يكون الكلام فيها لحظة الاستخدام الفردية، **واللغة** (الطاقة اللغوية) هى النظام ما وراء الفردى أو الشفرات أو القواعد التى تشكل أساس وتؤكد الرسائل الفردية. واللغة لسان بدون **كلام** (حديث). **والكلام** هو الحديث ؛ **واللغة** يفترض أنها تقف خلف أو وراء نطاق **الكلام**، الذى هو تعبيرها الخاص واللصيق.

مستوى التعبير/ مستوى المضمون : Plane of expression / Plane of content
المصطلح الأول يرتبط بعمل أو انتشار الدوال فى نظام أو سلسلة علامات. والمصطلح الثانى يرتبط بعمل أو انتشار المدلولات فى نظام أو سلسلة علامات.

المشار إليه (المحال إليه) Referent : هو ما تشير إليه علامة ما. وهو ذو علاقة مع العلامة مشابهة لتلك العلاقة الخاصة بمنطقة ما مع خريطة أو بوجبة ما مع قائمة طعام.

أصغر وحدة معنوية Seme : مجموعة علامات تتوافق مدلولاتها مع افتراض لفظى يؤكد أو ينفى خاصية ما متعلقة بموضوع؛ وهى نوع من التركيب (أو المركب اللفظى - م) .

العلامة Sign : " كينونه سيكولوجية ذات جانبين"، تشمل ثلاثة مصطلحات (أى علاقة بين مترابطين): " وأقترح الاحتفاظ بكلمة علامة لتشير إلى الكل the whole وأن يُستبدل مصطلح مفهوم concept ومصطلح **صوت - صورة** على التوالى بمصطلح **مدلول ودال**؛ والمصطلحان الأخيران لديهما ميزة الإشارة إلى التقابل الذى يفصل كل منهما عن الآخر وعن الكل الذى يُعدّان أجزاءً منه".

Course in General Linguistics, Ferdinand de Saussure, reprinted in The Structuralists from Marx to Léve-Strauss, Richard and Fernande De George, editors, New York, Doubleday, 1972, pp. 71 - 72.

العلامة المعلّلة، الطبيعية، القياسية، أو الأيقونية، Motivated, natural, analogous, or iconic sign

هذا الشكل من العلامة له علاقة تشابه مع ما يشير إليه: فاللوحة الزيتية لشجرة تتضمن سمات معينة شبيهة بسمات شجرة حقيقية، أو بخصائص إدراكنا لشجرة حقيقية. وهذه العلامات تشكل أساس التواصل القياسي. "إن علامة أيقونية ... تثير عند متلقى التواصل مخططاً إدراكياً شبيهاً جداً بالمخطط الذى قد يثيره بصورة مباشرة الاتصال المباشر بالشئ الحقيقى، أو المشار إليه الطبيعى" (بيتينى).

العلامة الاعتباطية، غير المعلّلة، الفونيمية Arbitray, unmotivated, phonemic sign

هذا الشكل من العلامة يفتقد علاقة تشابه مع ما يشير إليه. فالعلاقة بينهما تُشفّر وتُعلّم. والعلامات الاعتباطية، مثلها مثل الحروف الأبجدية، وحدات منفصلة تؤلف شفرة تعتبر الفجوات بين الوحدات فيها ضوضاء. وهذه العلامات تشكل أساس التواصل الرقمى.

المستوى التركيبى / المستوى الإحلالى Syntagmatic Level/ Paradigmatic Level

يتضمن المصطلح الأول ترابطاً للعلامات الأولية لتشكيل وحدة متماسكة تنقل المعنى، وكل تعبير فيها يستمد قيمته مما يسبقه ومما يليه. والمصطلح الثانى يشمل نطاقاً للعلامات تعتبر بدائل محتملة لعلامة معينة داخل رسالة خاصة. وترتبط التعبيرات عن طريق الذاكرة بتعبيرات أخرى لها معنى أو شكل مشابه (ف" التعليم " يمكن أن يرتبط بـ " التدريب " على مستوى المدلول، وبـ " المعلم " أو بـ " التوحد داخل نقابة " على مستوى الدال). فى وجبة طعام قد تكون الخيارات بين المشهيات، والطبق الرئيسى، والحلويات.. إلخ ذات علاقة إحلالية؛ بينما الاختيار الفعلى المحتوى على كوكيتل سمك القريدس وسرطان البحر و"البودنج" قد يشكل علاقة تركيبية.

نظام (نظم) الشفرات System (s) of codes : يعادل اللغة تقريباً: ترابط وتفاعل سلسلة من الشفرات غير المتجانسة، التي تعمل معاً لتشكل أو تميز شكلاً خاصاً من التواصل، مثل السينما. ويعتبر مبرز وحدته التركيبية الكبيرة، مثلاً، أحد الشفرات التي تعطى بنية للسينما، ولا ينظر إليها ك لغة للسينما .

النظام/ البنية System / Structure : " التواصل صفة مميزة للنظام ويتضمن بنية" (Wilden, p 2.3) . والنظام (أو النسق - م) يختصّ بالعمليات، والنقل، والرسائل. والبنية تختص بإطار، والقنوات، وبالتشفير. "مفهوم البنية يتعلق بأنماط وأعداد العلاقات أو الروابط بين مكونات (النظم الفرعية) النظام. ومفهوم النظام يتعلق بالطرق التي تستخدم بها هذه التنظيمات والعلاقات بين العلاقات. وهذا التمييز يصح بالضرورة إلى حد ما بواقع أن النظم المعقدة إلى حد كبير (المجتمعات، مثلاً) قادرة على تغيير البنية" (Wilden, p 204) . تعريفات وايلدين مستمدة من مقارنة نظرية النظم، في حين أن التمييز ليس مؤكداً بدقة كبيرة من جانب الكتاب نوى التوجه السيميولوجي).

النظام النصي (النظم النصية) Textual System (s) : : الترابط المميز للشفرات الذي يميز أو ينظم نصاً معيناً، وكمثال، فيلم محدد أو سلسلة من أفلام متشابهة (نوع سينمائي، أفلام روائية كلاسيكية.. إلخ). والسيميولوجيا، كما يمارسها كريستيان ميتز، معنية بالشفرات السينمائية أو نظم الشفرات بدرجة أكبر من النظم النصية.

هامش

(*) معظم هذه التعريفات إعادة صياغة حرة نسبياً مستمدة من:

Elements of Semiology, Roland Barthes ; The Language and Technique of the Film, Gianfranco Bettetini ;

و« Film / Cinetext / Text", Stephen Heath, Screen, Vol. 14, no 1/2»

System and Structure: Essays in Communication and Exchange, Antony Wilden

وأفضل مصدر وحيد للتعريفات الإضافية هو كتاب بارت.

المحرر فى سطور

بيل نيكولز:

- أستاذ السينما حالياً بجامعة سان فرانسيسكو ومنذ عام ١٩٨١، وأستاذ زائر للدراسات البصرية والسينما فى جامعات أمريكية أخرى وأسترالية.
- ناقد سينمائى يسهم بالكتابة فى كبريات المجلات السينمائية المتخصصة مثل «فيلم كوارترلى».
- مستشار وخبير لدى عدد من المتاحف ومعهد السينما الأمريكى وعضو هيئة تحرير لمجلات سينمائية.
- صدرت له ستة كتب هى: «أفلام ومناهج» فى مجلدين عامى ١٩٧٦، ١٩٨٥ على التوالي (تحرير) إلى جانب الكتب المؤلفة الأربعة التالية:

- Newsreel : Film and Revolution, the American Left, 1980.
- Ideology and the Image, 1981.
- Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary, 1991.
- Blurred Boundaries: Questions of meaning in Contemporary Culture, 1994.

المترجم فى سطور

حسين بيومى

- ناقد سينمائى ومترجم.
- نشر العشرات من المقالات والدراسات المؤلفة والمترجمة فى مجالات
مصرية وعربية.
- صدرت له كراستان سينمائيتان عن مهرجان القاهرة السينمائى الدولى
عامى ١٩٩٢، ١٩٩٤ عن الفنانة ماجدة الصباحى والفنان فريد شوقى على التوالى .
- صدر له كتاب «الرقابة على السينما : القيود والحدود» عام ٢٠٠٢ عن
جمعية نقاد السينما المصريين.
- عضو مجلس تحرير مجلة «النقد السينمائى» ومستشار مجلة «السينما
الجديدة» غير الدوريتين الصادرتين عن جمعية نقاد السينما المصريين.
- عضو لجان تحكيم فى مهرجانات سينمائية دولية ومحلية ممثلاً للاتحاد الدولى
للصحافة السينمائية ولجمعية نقاد السينما المصريين.

من ترجماته:

- دوستويثسكى: تأليف ف. يرميلوف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.
- آلة الطبيعة: الإيكولوجيا من منظور تطورى، تأليف بول إيرليش، المجلس الأعلى
للثقافة، مصر، عام ٢٠٠٠م.

ومن مراجعاته:

- كوكب الأرض: نقطة زرقاء باهتة، رؤية لمستقبل الإنسان فى الفضاء،
تأليف كارل ساجان، ترجمة: د. شهرت العالم، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى
للثقافة والفنون والآداب - الكويت، العدد ٢٥٤، فبراير ٢٠٠٠م.

التصحيح اللغوى : هيثم الحاج على .

الإشراف الفنى : حسن كامل .



يعد هذا الكتاب إضافة مهمة إلى كتب السينما المترجمة في مجالى النقد والنظرية، فرغم وجود القليل جداً من الكتب المترجمة - قياساً على مئات الكتب الصادرة بالإنجليزية والفرنسية - المعنية بالنقد والنظرية، فإن معظمها (وخصوصاً فى مجال النقد) تجميع لمقالات مؤلف واحد أو نقاد بلد واحد، كما أن كتب النظرية تكاد تكون قد توقفت عند حدود النظريات الكلاسيكية ولم تتعدّها إلى النظريات الأحدث. هذا الكتاب يعتمد على منهجية واضحة فى اختيار نصوصه كما يشير عنوانه وكما يتأكد من خلال القراءة، فالمحرر قام بتجميع المقالات والدراسات هنا تحت عناوين لمناهج مختلفة مثل النقد السياقى، ونقد النوع، ونقد المؤلف، والنقد النسوى: علاوة على فصله النقد السياقى عن نقد الشكل وهو يقدم تبريراً لمنهجيته فى مقدمته الإضافية.

