السينما التدميرية

أ. فوغل

Twitter: MAM125A

ترجمة : أمين صالح

دار الكنوز الأدبية

السينما التدميرية

أ . فـــوغـــل

ترجمة : أمين صالح

دار الكنوز الأدبية

العنوان الأصلي

Film As A Subversive Art
by Amos Vogel

الناشر

RANDOM HOUSE , NEW YORK, 1964

إهداء

الى بسام الذوادي

عن المؤلف

مؤسس ومدير « سينما 16 » - من أكبر وأشهر الجمعيات السينمائية في امريكا - ومدير مهرجان نيويورك السينمائي ودائرة الفيلم بمركز لينكولن (لغاية 1968). كان مسؤولاً عن اكتشاف العديد من المواهب الجديدة طوال أكثر من عشرين عاماً. وكان مستشاراً فنياً في Grove Press والتلفزيون التربوي المحلي ، عضواً في العديد من لجان التحكيم الدولية ، مديراً للبرامج في التلفزيون القومي ، رئيساً للجنة اختيار الافلام الامريكية للاشتراك في مهرجانات كان وموسكو وبرلين وفنيسيا ، بالاضافة إلى سلسلة المحاضرات التي ألقاها في أمريكا وأوروبا حول تاريخ وجماليات السينما.

عمل ضمن هيئة التدريس في جامعتي هارفارد وبنسيلفانيا ، وساهم بانتظام في الكتابة للصحف والمجلات ، من بينها Village Voice و New York Times.

حول الهوامش :

* الاشارات التي تحمل أرقاماً من وضع المؤلف .
* الإشارات التي تسبقها علامة * من وضع المترجم .
* أغلب المعلومات ، التي تتعلق بالمصطلحات السينمائية منقولة من « معجم الفن السينمائي » تأليف : أحمد كامل مرسي ، مجدي وهبة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1973 .

[عندما تبعث عين الشاشة الفضيّة ذلك الضوء
الخاص بها ، بشكل لائق ، ينفجر الكون .]

لويس بونويل

Twitter: MAM125A

طبيعة المشاهدة السينمائية

يبحث هذا الكتاب في مسألة تهديم ماهو كائن من قيم ومؤسسات وقوانين ومحرّمات - في الشرق والغرب، لدى اليسار واليمين - على يد أكثر الفنون قوة وفعالية في هذا القرن.
إنها محاولة لرصد جوانب الهدم الذي تمارسه السينما في شتى المجالات .. حتى في ذاتها. وبطبيعة الحال فإن أي رصد لموضوع كهذا يفرض على الباحث أن يتجرد من اليقين أو من التسليم بما هو قائم من نظم ومفاهيم، وأن يتشح بالشك في كل المسلمات: المعرفة، الحقائق الأزلية، قواعد الفن، القوانين " الطبيعية " والقوانين البشرية .. وأيضاً في كل مايمكن اعتباره مقدساً، إذ لاشيء ثابت ويقيني، كل شيء خاضع للنقد والتغيير.
يبدأ الهدم أو التدمير في السينما عندما تغمر العتمة صالة السينما وينبجس الضوء من سطح الشاشة. إنها نقطة الإنطلاق في مسيرة التدمير الطويلة والشاقة، حيث تصبح السينما هنا ميدان سحر تتحد فيه العوامل السيكولوجية والبيئية لخلق أفق مفتوح أمام الدهشة والإيحاء، ولتحرير العقل الباطن. إنها الموضع المقدس حيث الطقوس العصرية المتأصلة داخل ذاكرة تمتدجذورها إلى ماضٍ سحيق ورغبات كامنة تحت نطاق الوعي، تُمارَس في الظلام وبمعزل عن العالم الخارجي.
إن قوة الصورة، وخوفنا منها، وتلك الرعشة التي تنتابنا وتشدنا نحوها، هي أشياء حقيقية وفعلية لايمكن إنكارها. والوسيلة الوحيدة التي يمكن أن يدافع بها المرء عن نفسه إزاء ها، هي أن يغمض عينيه .. ولأن هذا فعل صعب في السينما، فإنه إذن يظل بدون حماية أو دفاع.
منذ إختراع السينما، والصورة تفرض سطوتها وتثير الرهبة والخوف والدهشة : فحين وصل قطار لوميير إلى تلك المحطة في عام 1895، متجهاً مباشرة نحو الكاميرا، صرخ المتفرجون وقفزوا من أماكنهم خشية أن يدهسهم القطار *. الشيء ذاته حدث مرة أخرى عندما شطر بونويل عين امرأة إلى نصفين بموسى حلاقة *، وعندما »عل كلوزو الموتى يعودون بشكل واقعي تماماً *، وعندما ارتكب هيتشكوك »ريمة فجائية في الحمّام - تحت " الدش " -* وعندما ذبح فرانجو الحيوانات في المسلخ *.

---

* إشارة إلى فيلم لوي لوميير " وصول القطار " عام 1895.
* إشارة إلى فيلم بونويل " كلب أندلسي " عام 1929.
* إشارة إلى فيلم كلوزو " الشياطين " عام 1955.
* إشارة إلى فيلم هيتشكوك " سايكو " عام 1960.
* إشارة إلى فيلم فرانجو « دم الحيوانات» أو، (المسلخ) عام. 1947.

لقد أصيب الجمهور بالدوار والإغماء أثناء مشاهدته أفلاماً تصور العمليات الجراحية، وتقيأ أثناء مشاهد الولادة، ونهض «اثراً في حماسة عفوية لدى رؤيته أفلاماً دعائية، وذرف الدموع على البطلة المصابة باللوكيميا (سرطان الدم) و التي تحتضر في مشهد مطوّل و ممطوط، كما شعر بنوع من القلق إزاء وباء الكوليرا المعروض على الشاشة نتيجة إحساسه الداخلي بأنه مكشوف ومعرض للعدوى.

على ضوء هذه الاستجابات الظاهرة، نتساءل : لماذا نعتقد بأن التخيلات التي لاتُحصى والتي يتم إبتكارها في صمت وسريّة في سينمات العالم طوال السنوات السبعين الماضية - هذه التخيلات التي تتعلق بالرغبة الجنسية والعنف والطموح والإنحراف والإجرام والحب الرومانسي - هي أقل شأناً وفعّالية ؟

قال اندريه بريتون «أنه في السينما يتم الإحتفاء بالطقوس السرية العصرية»، وهو بذلك يعبّر بشكل جيد عن إلتقاء النقيضين : التكنولوجيا والميتافيزيقا في مكان واحد يسمى السينما. و الاتصال بين العقلاني و اللاعقلاني يتجسد من خلال التحام المتفرج بالشاشة وذلك في موقع مغلق ومنعزل، أي يرتبط بشكل مباشر بالجوهر الحقيقيلعملية مشاهدة الفيلم .. ذلك لأن هذه العملية تستلزم وجود صالة معتمة، إفساح المجال للإيحاء، استسلاماً شبيهاً بالتنويم المغناطيسي، تصعيد الطموحات والرغبات الدفينة الخفية وإبرازها إلى السطح، كبت الاستجابة المبرّرة منطقياً والسماح بردود الفعل المباشرة والتلقائية.

هناك عدد من الباحثين تناولوا آلية عملية المشاهدة وتأثير الفيلم على المتفرج، من بينهم ماورهوفر وكراكاور وستيفنسون وديبريه وآخرين (1) .. غير أن التحليل الشامل لهذا الموضوع ظل ناقصاً.

إن المتفرج يدخل دار السينما برغبة منه ودون ضغط من أحد - هذا اذا لم يكن بلهفة - مهيئاً نفسه للاستسلام والقبول بما سيحدث، واذا اكتشف أن الفيلم (سيء) وأن الوهم «لم يحقق غرضه»، فإنه يستاء كثيراً وأحياناً يثور ويلعن، ولقد أشرنا سابقاً إلى أن المشاهدة تقتضي إظلاماً تاماً، إذ لاينبغي إلهاء المتفرج وصرفه عن المستطيل البراق (الشاشة) الذي تخرج منه الأشكال الهائلة وترتطم به، بل يجب أن يكون غائصاً في العتمة، مشدوداً إلى الصور، معزولاً عن كل مايحيط به. هذه التجربة تختلف عن تجربته مع التلفزيون، هناك يظل واعياً بمحيطه وبمحتويات الغرفة وبالأشخاص الموجودين معه، يساعده في ذلك مايسمى في مصطلحات التلفزيون «بالاستراحات» (انقطاع البرامج - النشرات الاخبارية - الدعايات التجارية .. الخ)، أما المشاهدة السينمائية فهي معزولة، كليّة، وذات صبغة هذيانية. هنا «ينسى» المتفرج نفسه، لايعرف من هو ولا في أي مكان هو .. إنه يغيب عن عالمه الواقعي تماماً ويدخل عالماً آخر صنعته الكاميرا وساهمت في خلقه عناصر غريبة عليه، لهذا

نراه ينزعج بشدة ويغضب إذا سمع لغطاً في الصالة أو ضجيجاً أو لمح ضوءاً متسللاً من مكان آخر غير الشاشة، ذلك لأن هذه الأشياء «الطارئة» تحطم الوهم الذي دفع من أجله نقوداً وجاء لكي يعيشه.

---

1) See Hougo Mauerhofer, " Psychology of Film Experi ence ", ThePenguin Film Review, London, 1949

Siegfried Kracauer, Theory of Film, New York, Oxford University -Press,

Ralph Stephenson and J. R. Debrix, The Cinema as Art, Baltimore, - London, Penguin Books, 1965.

الشاشة المستطيلة الهائلة تصبح عالم المتفرج الكلي والخاص. الصور تمتد نحوه فيدخلها، يعيش في أجوائها وينفعل بمجريات أحداثها. وهو بدخوله في الصور لايعلن قبوله بالاستسلام والخضوع فحسب، بل أنه أيضاً يقوم بتغليف الأشياء بحيث تتلاءم مع تصوراته ورغباته، فالسطح المنبسط للشاشة يراه مجسماً وذا ثلاثة أبعاد، والتغيرات المفاجئة في الأحداث والأحجام والمناظر ينظر إليها باعتبارها أشياء مألوفة، والجوانب التي تحد هذا الكون الزائف يعتبرها طبيعية وعادية، أما الفيلم الأسود والأبيض فهو الواقع من وجهة نظره. ويؤكد رودولف ارنهيم (2) أن المتفرج في هذه الحالة لايأبه ولايشعر بالصدمة عند اكتشافه عالماً فيه يتغير الإدراك الحسي وعمق الملاحظة، وتتسطح الأحجام والأبعاد، ويكون لون السماء مثل لون الوجه البشري.

إلى جانب الظلام الذي يطوّق المتفرج في الصالة، نجد أن هناك حضوراً طاغياً آخر للظلام في عمق الشاشة. إذ أن»وهر السينما ليس هو الضوء، بل الاتفاق السرّي بين الضوء والظلام، وذلك لأن هناك فترة إظلام بين كل صورتين متتاليتين على الشاشة، وهي تستغرق مايقل عن عشر الثانية و لذلك لا تدركها العين بسبب قدرتها - أي العين - على الاحتفاظ بصورة الإطار السابق لفترة تتراوح بين واحد على عشرة وواحد على عشرين من الثانية. وهذا يعني أن المتفرج يقضي وقتاً أطول مما يتصوره في الظلام، وإذا أدركنا أن الصور ثابتة ومتقطعة والعين هي التي تتخيل أن ما تراه استمرار فعلي للحركة بسبب تلاحقها السريع، فإننا نصل إلى نتيجة هامة وهي أنه بدون مساهمة المتفرج الفيسيولوجية والسيكولوجية فإن السينما لا يمكن أن توجد.

ضمن هذا المحيط الغريب والمغاير يبيح المتفرج نفسه - طوعياً وعن طيب خاطر - لانتهاكات الصور القوية التي تغزو حواسه وذهنه بعنف، والتي أبدعها وعالجها ببراعة مخرج - ساحر يعرف جيداً كيف يتحكم في رؤيته ويوجهها التوجيه السليم.

صحيح أن كل الرؤى، حتى تلك غير الموجهة، هي ديناميكية وتعكس - كما يذكر ارنهيم - غزو الكائن الحي من قِبل قوى خارجية تفسد توازن الجهاز العصبي (3)، ولكننا نلاحظ، من جهة أخرى، بأن المتفرج قادر في الحياة اليومية على تحويل بؤرة

اهتمامه كيفما يرغب وحسبما يشاء دون أن يفقد حس الاستمرارية والتواصل مع بيئته، بمعنى أن له الخيار في أن ينظر أو لاينظر .. بينما الأمر يختلف في السينما، فهو يلبث في مكانه مأسوراً، مسحوراً، مركّزاً إنتباهه على التتابع السريع والمتعذر إجتنابه للصور، ولا يستطيع أن يحيد ببصره جانبا أو أن يمنع تدفق الصور الغازية .. خاصة عندما تكون هذه الصور - بقوتها وهيمنتها ودرجة سرعتها وسياقها وتسلسلها واستمراريتها - مركّبة ومرسومة بعناية ودقة، في سبيل إحداث أقصى حد من التأثير، بواسطة طرف ثالث : هو صانع الفيلم.

وهكذا، في عتمة الصالة التي تشبه الرحم، مغموراً بالصور، نائياً عن العالم الواقعي، معزولاً حتى عن بقية المشاهدين المجاورين له.. يبدأ المتفرج في ولوج الحلم والانتشاء بذلك الخدر اللذيذ الذي يدغدغه ويسمو به فوق الواقع وفوق العالم. عندئذ يتحرر « اللاشعور» من الكوابح العُرفية بينما تُكبت ملكاته العقلية المنطقية.

---

2) Rudolf Arnheim, Film as Art, First English Publication, London,Faber and Faber, 1933.

3) Idem, Art and Visual Perception, Berkeley, University of California Press, 1965, p 398

في تحليل الباحثين لطبيعة المتفرج وحالته أثناء عملية المشاهدة نجد مايلي : ستيفنسون وديبريه يوضحان بأنه فيما عدا حاسة السمع والبصر، يكون الجسد وسائر الحواس الأخرى في حالة نوم عميق، الأمر الذي يتيح للخيال - المهيَّج بواسطة أدوات المخرج المعبأة عاطفياً والمنتقاة خصيصاً لهذا الغرض - لأن يمارس هيمنة، وبالتالي تأثيراً، أعمق وأكثر إستمراراً.
ماورهوفر يشير إلى سلبية المتفرج الإرادية وقبوله بدور المتلقي الخاضع، بمعنى أنه اختار أن يكون متفرجاً غير ناقد وغير فاعل.
أما كراكاور فيشدد على التذبذب الديالكتيكي بين الاستغراق في الذات (أي الابتعاد عن الصورة والانهماك في تداعيات ذاتية أحدثتها الصورة نفسها) وفقدان الذات (أي الدخول في الصورة).
من ناحية أخرى، ربما تكون حالة المتفرج (كما يتفق في ذلك كل من ماورهوفر - العالم النفساني، وبريتون - السريالي) أشبه بتلك الحالة الواقعة بين اليقظة والنوم، والتي يتخلى المرء فيها عن عقلانية الحياة اليومية وفي الوقت ذاته لايستسلم كلياً للعقل اللاواعي.
ومهما تعددت التحليلات فإن الصورة تظل قوية وفعالة، وليس بمقدور المرء أن يصدها أو أن يصرف الانتباه عنها، نظراً لأن المرء (ربما كاستجابة لذاكرة سلفية ذات جذور عميقة ترسخ فيها الخوف أو البهجة الطفولية) لايستطيع أن يقاوم جاذبية الحركة (عندما يدخل غرفة ما أو دار سينما، فإن عينيه تنجذبان بشكل مباشر وتلقائي نحو الأشكال المتحركة أولاً) أيضاً هو لايستطيع أن « يقاوم» التغيرات المروِّعة التي يسببها المونتاج : الاقتحام المفاجيء للأشكال داخل الكادر، تفجّر الصور وتوهجها في درجة أسرع مما يحدث في الواقع، القدرة الحسيّة للقطة القريبة التي تبدو الأشياء بداخلها مضخمة ومحسوسة أكثر.
في المسرح، هناك دائماً مسافة تفصل المتفرج عن العرض المسرحي. المتفرج يعي هذا البعد ولايحاول تحطيمه، أو بالأحرى لايُتاح له ذلك .. كأن هناك إتفاقاً ضمنياً بأن لكل طرف تخومه وقوانينه. وبالتالي فإن الإنجذاب إلى الحدث المسرحي لايضاهي الإنجذاب إلى الحدث السينمائي، الذي تحدثنا عنه، ولا يماثله في التأثير. فبإمكان المتفرج - في المسرح - أن يقاوم وأن يظل محايداً، لأنه يعلم تماماً بأن الحدث المسرحي لايستطيع « الوصول إليه» ومهاجمته، لذلك فهو لايجفل أو يتوتر مثلما يفعل أمام عنف الشاشة. هذا يوضح أن السينما « أقرب» إلى المتفرج من المسرح، بمعنى أن الدخول في الشاشة أيسر من الدخول في الخشبة، ويكفي أن نضرب مثلاً بجريمة قتل تحدث على الخشبة (ممثلون حقيقيون، مساحة ذات أبعاد ثلاث : طول وعرض وعمق) وأخرى مماثلة لها تحدث على الشاشة (انعكاسات ذات بعدين - طول وعرض - على قماش مستوٍ) لنكتشف مدى التأثير واختلاف ردود الفعل عند نفس المتفرج.
الصورة تسبق زمنياً اللغة والفكر، وبالتالي تملك القدرة على الوصول إلى أعمق وأقدم طبقات النفس .. أكثر من الكلمة أو الفكرة. لقد كانت الصورة مقدسة في العصور البدائية مثلما هي اليوم، وبالنتيجة كانت مقبولة ومسلم بها كما لو كانت هي الحياة والواقع والحقيقة، وهذا القبول لم يتم بواسطة العقل بل على المستوى الشعوري. إن الإنسان يبدأ بما يراه أمامه ثم ينطلق كخطوة تالية ليمثل الواقع ويصوره، إنه يريد أن يحتوي كل مايجري أمامه ضمن نطاق بصره، أن يتمثله بصرياً، ومن هنا كان الفن ضرورة ملحة.
وبالرغم من ذلك فإن الصورة، مهما كانت جديرة بالتصديق و « موثوق بها »، هي أساساً تحريف للواقع، ليس فقط لأنها تفتقر إلى العمق أو الكثافة، تواصل الزمان - المكان، أو اللا انتقائية في تناول الواقع .. وإنما لكونها تؤكد مظاهر معينة وتبرزها بوضوح وتركيز مقابل إقصاء المظاهر

الأخرى، وذلك بعزلها داخل إطار مركّز في تسلسل متنامي باستمرار.
وأخيراً، إن قوة الصورة وفعاليتها، وعلاقتها المباشرة بالجزء الكامن تحت عتبة الوعي عند الإنسان، وقدرتها المذهلة على تخطي التخوم وممارسة تأثيراتها في الجماهير، وانتهاكاتها للأعراف والقوانين والقيم .. كل هذا جعل السينما هدفاً مكشوفاً للقوى القمعية في المجتمع : الدولة، المحافظون، أجهزة الرقابة.
ولكن يبدو واضحاً أنه لا القمع ولا الخوف قادران على كبح الإنطلاقة العنيفة نحو سينما أكثر تحرراً، تُستكشف فيها كل الموضوعات المحظورة وتُدرس بجسارة ودون مواربة.
هذا التحول من التابو إلى الحرية هو موضوع هذا الكتاب.

السينما التدميرية وتفسير العالم

لكي نفهم عملية التدمير التي مارستها - ولاتزال - السينما الحديثة، يتعين علينا أن نتخطى لا الفيلم فحسب بل الفن عموماً، من أجل أن نسبر تحولات النظرة العالمية فيما يتعلق بمسألة فهم العالم وتفسير الظواهر الكونية، حيث أن هذا يساعدنا على إدراك الطبيعة التدميرية للسينما والتي ترتبط بالاكتشافات العلمية وتطوراتها، بالفلسفة، بعلم النفس، بالسياسة، بالتاريخ، وبكل مايشكل النسيج الذي يستمد منه الفنان مادته في الخلق والإبداع.

العلوم الطبيعية :

إننا ندرك الآن أن الحقيقة المطلقة هدف لايمكن إحرازه، فنظرية الكم والنسبية حولتا «السبب» و«النتيجة» إلى إحتمالات إحصائية، إذ أن العالم الذي نراه ليس هو العالم الحقيقي وإنما عالم إصطلاحي مسيّج بالرموز التي يختلقها العقل لكي نتمكن من تمييز الأشياء، فجميع الأحكام التي نطلقها على الأشياء هي أحكام نسبية وليست حقيقية، وهذا يرجع إلى محدودية حواسنا. إننا نؤكد، في الوقت الحاضر، على الطبيعة الذاتية لجميع التجارب بدلاً من الاعتماد على مايسمى بصورة العالم «الموضوعي» معرفتنا بالعالم تتشكل في البداية عن طريق حواسنا التي هي بدائية، مضلّلة، ومحدودة. والإنفصام بين الإدراك الحسي والمعرفة صار جلياً في وقتنا الحاضر بشكل يصعب إحتماله. لقد اكتشفنا أن الأشياء « الصماء» التي تحيط بنا ماهي إلا كتل من الالكترون والبروتون والنيوترون وجسيمات أصغر من الذرّة، وأن الرائحة والصوت واللون والمذاق ليست متضمنة في صلب هذه الأشياء بل تتصل بالشخص الملاحظ، ذلك لأن الخلايا العصبية في قاع العين هي التي تلوّن الأشياء، وأن الألوان التي نشاهدها لاوجود لها أصلاً وإنما هي موجات ضوئية مختلفة الطول وذبذبات ذات ترددات متفاوتة لاتستطيع العين رؤيتها بل تتأثر بها الخلايا العصبية لكي تترجمها مراكز البصر في المخ على شكل ألوان. كذلك الأمر بالنسبة لطعم الأشياء ورائحتها وملمسها وشكلها وحجمها، حيث لاتقدم لنا صورة حقيقية لما نلمسه ونشمه ونتذوقه وإنما هي مجرد صور رمزية للمؤثرات المختلفة التي صورها جهازنا العصبي بأدواته الحسيّة المحدودة.

أما بالنسبة للبصر، فإن أعيننا حساسة فقط تجاه ذلك الجزء من الطيف الواقع بين الأحمر والبنفسجي، أما الأجزاء الباقية من النسبة التي تصل إلى ٪ 95من الضوء الموجود (والذي يشتمل على الأشعة الكونية، تحت الحمراء، فوق البنفسجية، أشعة جاما، وأشعة إكس) فإننا لا نستطيع أن نراها البته، وهذا يعني أننا نرى فقط٪ 5 من العالم « الحقيقي».

كذلك اكتشفنا العلاقة الوثيقة بين الكتلة والطاقة وقابليتهما للتحول، وقد برهنت هيروشيما على صحة ذلك، حيث أن عملية تحويل الكتلة إلى طاقة هائلة أدت إلى إنتاج القنبلة الذريّة.

إن مانسميه « الحقيقة » ماهي إلا رؤية متحيزة وتحريفية للعالم « الحقيقي ». والتجارب الجديدة التي قام بها روبرت ليفنجستون في مختبر البحوث العقلية بجامعة كاليفورنيا قدمت برهاناً واضحاً على أن الفرد يعيد تنظيم رؤيته للعالم كي تتوافق مع خبرته ومعاناته واكتشافاته، وأن أشخاصاً مختلفين « يرون » عوالم مختلفة (1).

الواقع بالنسبة للعالم الحديث عديم اللون، بلاصوت، بدون معالم، غير محسوس. إنه مجرد تركيبات من الرموز الرياضيةَ المبنية على أساس الوحدة الخفية للمكان والزمان، الكتلة والطاقة، المادة والمجال. أما الجاذبية الأرضية والمغنطيسية الكهربائية والطاقةوالذرة، فليست سوى استعارات نظرية وُضعت لتساعد الإنسان على مسك الواقع التحتي الذي لا تتيح أعضاء الحواس تصويره وتمثله (2) وبالتالي فإن النظام الذي نلاحظه - بسعادة بالغة - في الكون، ليس أكثر من إنعكاس لتركيبة عقولنا.

من الممكن أن يُطرح استفسار - دون اللجوء إلى التفسيرات الدينية - حول ما إذا كنا « سنكتشف » يوماً طبيعة العالم الموضوعي، ولكن الإجابة - التي هي دائماً معرّضة للتنقيح وإعادة النظر - ستكون غير مؤكدة ومشكوك فيها حتماً. في العام 1972 أقيمت ندوة في معهد الدراسات العليا في برينستون، حضرها حوالي خمسين عالماً بارزاً، ومن ضمن ما طُرح في الندوة أن إمكانية فهم كل شيء عن العالم الخارجي - رغم أنه الهدف الأسمى للعلم - تبقى موضع شك ومثار »دل وخلاف، لأنه من خلال الكومبيوتر تم اكتشاف ظواهر غريبة مجهولة.

في القرن التاسع عشر كانوا يعتقدون بأن قليلاً من الاستقصاء والبحث سوف يؤدي إلى الكشف عن الحقائق المطلقة بشأن تشكيلات العالم الطبيعي. هذا الإعتقاد إنهار كلياً تحت وقع النظريات العلمية الجديدة الأكثر عمقاً وتعقيداً، وبهذا الخصوص يمكن مقارنة ذلك بالبصلة التي كلما أزيلت منها طبقة برزت من تحتها طبقة أخرى بدلاً من اللّب.(3)

إننا نملك من المعرفة النظرية أكثر من أي وقت مضى، غير أننا كلما تغلغلنا في فهم بنى الواقع التحتي إزداد الأمر تعقيداً، فعوضاً عن الوصول إلى الوضوح والبساطة نجابه بالغموض والتعقيد، وعوضاً عن كشف المجهول نجد أنفسنا في حالة صعبة من التشوش والارتباك. ما أن نحل لغزاً من ألغاز هذا العالم المادي حتى يسحب خلفه - مباشرة - لغزاً آخر (4) (لسنا هنا بحاجة لاستحضار أو التضرع إلى الظواهر الخارقة للطبيعة، لأن تقدم العلم وكشف الألغاز هما أبديان مثل الكون نفسه).

في تفسيره للطبيعة المزدوجة للضوء، أوضح فرنر هايزنبرغ في العام 1927 أن التعامل مع الوحدات الأساسية للطبيعة أمر مستحيل. لقد تخيل هايزنبرغ أحد العلماء وهو يحاول أن يشاهد الإلكترون، ماسيحدث هو أنه في اللحظة التي يضع فيها عينيه على الميكروسكوب ويطلق فوتوناً ضوئياً ليرى به الإلكترون، فإن الفوتون (وحدة الكم الضوئي) سوف يضرب الالكترون ويزيحه من مكانه مغيّراً سرعته، فهو في محاولته لتسجيل وضع الالكترون وسرعته لن يصل إلى أي نتيجة، إذ في اللحظة التي يسجل فيها مكانه تتغير سرعته، وفي اللحظة التي يحاول فيها تسجيل سرعته يتغير مكانه،

---

1) New York Times, 13 February, 1971, p.10

2) Lincoln Barnett, The Universe and DR Einstein, New York, MentorBooks, 1958, pp. 114/5

3) Boyce Rensberger , The New York Times, 27 June, 1972

4) Barnett, Loc. Cit., p. 117

ذلك لأن إطلاق الضوء عليه لرؤيته ينقله من مكانه ويغيّر سرعته. أي « أننا أشبه بالأعمى الذي يحاول أن يتبيّن شكل وجوهر قطعة مربعة من الثلج، إذ حالما تلامس قطعة الثلج أصابعه أو لسانه فإنها تذوب». (5)

اينشتاين أثبت نسبية المكان والزمان، وأوضح أن الحركات المتواصلة للأجسام لايمكن تقديرها إلا بربطها بالأجسام الأخرى، فلايمكن الجزم بأن «سماً ما يتحرك وآخر ثابت، وإنما نستطيع أن نعتبر هذا الجسم متحركاً بالنسبة إلى الجسم الآخر. فالمكان إذن ماهو إلا نظام علاقة الأشياء بعضها مع بعض. وكما أنه ليس ثمة مكان مطلق، كذلك الزمان المطلق لاوجود له. إن الزمن المعروف بالساعة أو اليوم أو الشهر مجرد مصطلحات، وهو لايعني شيئاً مالم يكن هناك حدث ليميّزه وملاحظ ليرصده، فإذا كان المكان هو نظام الأشياء المادية فإن الزمان هو نظام الحوادث. (6)

بين الزمان والمكان علاقة وثيقة، وهما متصلان في حقيقة واحدة اقترح اينشتاين مفهوماً جديداً لها أطلق عليه « الزمكان». «الآن» تعني « هنا». كل قياس للزمان هو في الواقع قياس للمكان وبالعكس. إننا حينما ننظر إلى السماء بالتلسكوب لنشاهد نجوماً بعيدة جداً، بيننا وبينها آلاف السنين الضوئية، فإننا في الحقيقة لا ننظر في المكان وحده بل في الزمان أيضاً. إننا ننظر في ماضي هذه النجوم، نرى صورتها حينما غادرها الضوء ليصل إلينا بعد هذه الآلاف من السنين.

إن فكرة الإنسان فيما يتعلق بدوره ووظيفته في الكون قد تعرّضت لتغيّرات عديدة كانت أشبه بالكوارث بالنسبة إليه. فالأ سلاف اعتبروا الأرض مركز الكون واكتفوا بالإتكاء على هذه المعرفة الخاطئة راضين مطمئنين، ولكن العلم لم يرضخ لهذا الفهوم بل راح يواصل هجماته من أجل خلخلة هذا المفهوم ونسفه، وكوسيلة دفاعية بدأ الإنسان في تغيير فكرته والتنازل عن دوره لصالح الشمس حيث اعتبرت هي مركز الكون. وبالرغم من أن هذا التحول - في الفكرة - كان صعباً للغاية، إلا أن العلم ظل يهاجم بدأب وضراوة، مصراً على نسف الرأي القائل بأن الإنسان هو حقيقة الكون وغايته القصوى، خاصة بعد أن أثبت أن شمسنا مجرد نجمة بسيطة وعادية، وأن في مجرّتنا وحدها حوالي 100,000 مليون مثلها.

إن مجرد تصورنا بأن الإنسان كائن فريد وبأن الحياة لايمكن أن توجد إلا على هذا الكوكب الصغير العادي في الكون الشاسع الممتد، هو تصوّر مضحك وشاذ، لأن الحياة يمكن - بل ويجب - أن تنشأ على أي كوكب تضيئه نجمة وضمن شروط معيّنة لتحوّل الغازات والسوائل المركّبة بشكل مناسب.

من جهة أخرى، لاشيء يضمن إستمرار الحياة على الأرض مادامت إمكانياتنا المتطورة في التدمير قابلة للإستعمال في أية لحظة، فالتهديد بالحرب النووية قائم ولايتطلب تنفيذه سوى حركة مجنونة صادرة من جهة ما، عندئذ سيبدو الإنفجار في السماء مثل أية كارثة كونية، وستستقبلها الحضارات الأخرى بعد آلاف السنين كرسالة مبهمة وليس كتحذير.

إن منولوج ماكبث الداخلي حول ضآلة الحياة الإنسانية وتفاهتها قد تُرجم أو تحول في عصرنا إلى شكوى كونية تبثها إحدى روايات « أولاف ستابليتون» التي تنتمي إلى الخيال العلمي و التي تنقلنا إلى حضارات أخرى يزخر بها الكون من خلال رحلة خيالية. (7

علينا إذن أن نعترف بدورنا المتواضع ونقبل بوضعنا في الكون مادامت الفرصة لاتزال سانحة لإدراك وتحقيق أنفسنا كجزء من الطبيعة والكون.

---

5) ibid., p.35

6) ibid., p.46/7

7) Olaf Stapleton, starmaker, New York, Dover Publication, 1968,p.279

إذا كان التفسير الحديث للعالم قد خضع لتحولات »وهرية في الكوزمولوجيا (علم الكونيات) والمعرفة، فإن الشيء نفسه قد حدث بالنسبة للسياسة والفلسفة وعلم النفس.

من مظاهر هذه التحولات التي واجهناها : إنهيار الامبراطوريات، ضمور المسيحية، الرعب الذي خلقته حربان عالميتان، إنبعاث بربرية حديثة في مجتمعات متقدمة تكنولوجياً، خيانة الثورة الشيوعية الأولى، الأزمة الفلسفية التي أثارتها معسكرات الاعتقال والأسلحة الذريّة، تفكك السيطرة الغربية وانحلال الحضارة البورجوازية.

هيروشيما وفيتنام برهنتا على أنه ليست المانيا النازية وحدها التي كانت قادرة على ممارسة الإبادة الجماعية، بل أن هناك أمماً أخرى تفوقها قدرة وكفاءة في هذا المجال، فلقد طوّرت أمريكا مفهوم الإبادة بحيث صار يشمل إفناء بلدان بأكملها.

هذه التحولات أفضت إلى النزوع إلى الشك وتعميق الإحساس بأن الحياة مؤقتة، وأدت إلى إستجواب شامل - إن لم يكن تدميراً - لكل القيم. وبسبب ما يعانيه الفرد من إذلال وخلخلة على يد العلم الحديث، وشعوره بأنه أمام لغز كبير لا سبيل إلى اختراقه وفهمه، فإنه يلجأ إلى البحث عن المعنى في عالم لايحتوي على أي معنى فيما عدا تلك المعاني التي نخلقها نحن.

لقد إتضح الآن أنه لايوجد مسيطر أو موجّه للكون، لاهدف مسبق، لاتقدم محتوم، لا تناسق أو إنسجام محدد سلفاً بين الإنسان والعالم. فهذا البناء الهائل والعظيم من الكتل الدائرة والمشعّة والمتفجرة والمتمددة لمادة مدمجة في نسيج من الفراغ، هو الآخر لاينطوي على أي معنى، وإنما يوجد فقط. وحتى لو توقفت الحياة فإن المادة ستستمر في دوراتها دون أن يلحظها راصد ما.

في رأي « جاك مونو»، الحائز على جائزة نوبل، يكمن الأساس العلمي لفلسفة كهذه في الاكتشافات الحديثة بشأن المادة العضوية الأساسية، وهذه تبرهن على أن الحياة نتاج الصدفة والضرورة، وبالتالي تلغي إمكانية تحسّن النظم التي تفترض وجود ضابط لعملية الخلق.

«مجتمعاتنا المسلّحة بكل القدرات، المنعمة بكل الثروات التي تدين بها للعلم، لاتزال تحاول أن تمارس وأن تلقّن تلك المعايير والقوانين التي نسفها العلم ذاته حتى الجذور. لقد أدرك الإنسان أخيراً أنه وحيد في الإتساع المحايد للكون، والذي منه انبثق عن طريق الصدفة. مهمته، مثل مصيره، ليست مكتوبة في أي مكان ٠٠ ويتعين عليه أن يختار بين المملكة والعتمة». (8)

الإنسان لايملك حقاً إلهيا أو دنيويا، بل يجد نفسه مقحماً - بين الولادة والموت - داخل مغامرة لايعرف كنهها، أما النهاية السعيدة فهي غير مضمونة أبداً. وهذا مايحوّل، في رأي كامو، محاولة سيزيف المتواصلة والمحكوم عليها بالاخفاق - لدفع الصخرة إلى أعلى الجبل - من تنفيذ للعقاب إلى نوع من التحدي. «هذا العالم، الذي أصب«من الآن فصاعداً بدون سيّد، لا يبدو بالنسبة إليه عقيماً أو تافهاً. إن الصراع من أجل الوصول إلى أعلى هو كافٍ بحد ذاته لأن يملأ قلب الإنسان». (9)

---

8) Jacque Monod, Chance and Necessity, New York, Alfred A. Knopf, 1971.

9) Albert Camus, The Myth of Sisyphus, New York, Vintage Books, 1959,p.91.

هذه « التفاؤلية » الكئيبة للوجودية ، يعبّر عنها روب جرييه بوضوح أكثر : « إننا إذا كنا ننكر وجود معنى للعالم ، فإننا أيضاً ننكر لامعقوليته ، إذ ليس ثمة «عبث» في محاولة الإنسان لأن يفرض غايته في عالم غير مكترث به. »

ولكن تبيّن أن هذا الكشف مروّع جداً أو صعب أكثر مما ينبغي بالنسبة للإنسان الذي يتباطأ وعيه خلف الحقائق المرجودة نتيجة قدراته الإدراكية الضعيفة ، وهو لذلك يتشبث بتلك المعتقدات الفلسفية الميتة والمعزّية أو المريحة مثل : هيمنة الحضارة الغربية، سيادة العقل، مفهوم السببية المبسطة ، الحقيقة المطلقة ، اليقين الراسخ.

لهذا يقترح « نيل بوستمان » سلسلة من المفاهيم المرسومة بشكل خاص وعلى نحو سادي تقريباً من أجل طرد العقل المحافظ ، منها : النسبية ، الاحتمال ، المصادفة ، الشك ، السببية المركّبة ، العلاقات غير المتناسقة ، درجات الاختلاف ، التنافر. وهذا بدوره يتطلب نسلاً جديداً من البشر يكون: مرناً ومتسامحاً ومبتكراً ومجادلاً. (10)

عندئذٍ يكون بمقدورنا إلغاء التناقضات الحادة والمضللة التي نحاول - دون جدوى - أن نحيا بها، مثل : المحتوى والشكل، الموضوعية والذاتية، الوهم والحقيقة، الذاكرة والحضور.

الفن الحديث ، الحقيقة من خلال الهدم ،

وهكذا لم يعد ممكناً لفنان يبدع في هذه المرحلة التاريخية أن يحاكي ويقلد الواقع أو أن يصوّره كبناء ملتحم وواضح تماماً وقابل للفهم عن طريق الحواس. « في عصرنا، تقتضي الحقيقة ضمناً توفر الشجاعة لمواجهة الهيولية ». (11)

إن اكتشافات ماركس وأينشتاين وفرويد وهايزنبرغ وبلانك، بالإضافة إلى انحلال الحضارة الرأسمالية (التي كان يُنظر إليها في السابق كشيء ثابت لايتغير) قد دمّرت إلى الأبد أسطورة الثبات والبقاء، وقللت من قيمة الواقعية.

لقد بدأت أخيراً ألغاز عالمنا الصغير والكون (ودور الإنسان المتواضع ضمن نطاقهما)، وكوابيس بوش وكافكا وبودلير وسيلين، في إختراق اللاوعي التراكمي لسلالة يكون فيها الفنان دائماً البارومتر الحساس والصريح أكثر من غيره.

يقول آلان سولومون : « الإنسان المعاصر يرى نفسه في فنه، لا كصورة إلهية ذات صفات مثالية - كما كان يبدو في التقليد الكلاسيكي - وإنما كضحية ممزقة ومعذّبة على يد قوى مجهولة تكمن خارج نطاق إدراكه وتستعصي على فهمه. إنه يرى نفسه كشكل شرس متجهم، مليء باليأس والألم، ولا أمل له إطلاقاً ». (12)

غير أن تقدم المعرفة عند الإنسان بطيء للغاية، ولهذا السبب نجد أن هناك مفاهيم في الفن الحديث تثير ازدراء وسخرية الآخرين أو تسبب لهم الخوف لكونها مدمرة للفكرة التي يتمسكون بها عن «الواقع » التقليدي المألوف. إن التذويب والتشظي والتواقت والتحلل هي مفردات تساعد على إضاءة وتوضيح الشيء وليس تعتيمه أو تشويشه، انها لاتعني هروباً من الواقع بل تحليلاً جوهرياً له

---

10) Neal Postman- Charles Weingartner, Teaching As a Subversive Activity, New York, Delacorte Press, 1969, p.218.

11) Erich Neuman, Art and The Creative Unconscious, Princeton, PrincetonUnivesity Press, 1959, p.112.

12) In Gregory Battcock, The New Art, New York, Dutton, 1966, p.58.

من خلال تشريح التعقيد المتنامي. تقول كاثرين كوه : « إن الفن في عصرنا قد تميّز بالأسطح المحطمة، والمظاهر الخارجية المهشمة المبعثرة، والتراكيب المجزأة، والأشكال المفككة، والصور الممزقة. ففي غضون المائة سنة الأخيرة، تحطمت جميع مظاهر الفن : اللون، الإضاءة، الشكل، الخط، المضمون، المكان، السطح، التصميم ». (13)

فمن تفتيت اللون عند الانطباعيين إلى تحريفات وتشويهات التعبيريين، ومن تجزيئ المظاهر الخارجية والمستويات عند التكعيبيين إلى هدم السرياليين للمكان والزمان، ومن هجوم التجريديين التعبيريين على الشكل واللون إلى هدم الداديين وفناني «البوب» للفن .. من خلال كل ذلك ندرك بأن «تحطيم» الشكل والمضمون في الفن الحديث قد تم إنجازه وأمكن تحقيقه.

السينما الحديثة كفن حديث :

إن إنسجام هذه التطورات في العلم والفلسفة والفن مع نمو السينما الحديثة هو أمر مدهش إلى درجة أن « ارنولد هاوسر » في خاتمة دراسته الهامة عن المصادر الاجتماعية للفن اعتبر الفيلم نموذجاً للفن الحديث. « الانسجام بين المناهج التقنية للفيلم وخاصية المفهوم الجديد للزمن هو منجز وكامل إلى حد أن المرء يشعر بأن مقولة الزمن في الفن الحديث لابد وأنها تابعة من روح الشكل السينمائي، ويميل المرء إلى اعتبار الفيلم نفسه، من ناحية الأسلوب، هو النموذج في الفن المعاصر ». (14)

إننا إذن أمام شكل فني - أي الفيلم - متحرر من أشكال القرن التاسع عشر من ناحية الأسلوب والموضوع والتقنية والايديولوجيا، والفيلم بقدر مايبتعد عن الأدب التوضيحي والواقعية المبسطة بقدر مايتجه نحو سينما أكثر تحرراً وشاعرية، ومتألقة بصرياً. البنى القصصية الواقعية، التي تحدد بوضوح الحبكات والشخصيات، أخذت تتراجع شيئاً فشيئاً، ليحل محلها غموض بصري وتركيب شعري وارتجال متواصل لاينقطع. المونتاج متفجر وايجازي ولايمكن التنبوء بما سيفعله. حركات الكاميرا مستمرة وحرة ورشيقة. الزمان والمكان مضغوطان ومتداخلان أو معرضان للهدم. الذاكرة والحقيقة والوهم ملتحمة ببعضها.

وبالنسبة للموضوع، نجد أن الفيلم قد تجاوز تبسيطات الواقعية ولكنه لم يكف عن الاهتمام والقلق بشأن الوضع البشري. إن الغموض والمجاز والتعقيد يغمرنا، وبالتالي فإن تصوير وإبطال اخالة الهيولية يحتّم إيجاد وسيلة فنية مناسبة للقيام بهذا العمل، والفنان عندما يصور القبح والشذوذ والقسوة والعبث إنما يقدم صورة صادقة عن مجتمع في حالة إنحطاط، إنه بمعنى آخر مرتبط أو ملتزم بقضايا عصره، لذلك فإنه لايغلق نفسه أو يلهيها داخل جمالية فارغة عقيمة لسبب بسيط هو أنه أساساً يدخل ضمن أشكال العزلة والانسلاب والأسى والمعرفة الغامضة التي يصورها. لقد تخلى عن الإجابات البسيطة التي حصل عليها في السنوات السابقة وعاد مرة أخرى لكي يطرح الأسئلة.

إذا كانت المحصلة النهائية لمسعى الفنان تتألف من صورٍ تعبّر عن القلق واللاتماسك والغموض والتوتر، فإن الأسباب تكمن في العوالم الخارجة عن نطاق سيطرته. ولهذا نجد الفنان - حاملاً إشارات ضوئية ساطعة في الظلام - يقدم لنا : إنعكاسات الرعب، رموزاً عن الأمل المحدود، استعارات عن الفساد المتعذر إجتنابه، تحذيرات من المحرقات (أفران الإبادة)، وتلميحات عن الحب الممكن.

---

13) Katherine Kuh, Break-up, Greenwich, N. Y. Graphic Society, 1965, p. 11.

14) Arnold Hauser, The Social History of Art, Volume 4, New York, Vinta NewYork Books, 1958, p. 239.

إذا ثبت أن الأشكال والمضامين الجديدة (التي سندرسها في الفصول التالية) غير مستساغة أو غامضة بالنسبة للبعض، فإن المسؤولية لاينبغي أن تلقى على كاهل الفنان، فهو مجرد قرن استشعار حساس يمتد نحو أسرارنا الجماعية. إنه يعكس (أو يتنبأ) - في أشكال شاعرية ومائلة وخفيّة - مرحلة من التشوش والعزلة والثورة الاجتماعية، ويقودنا إلى المعرفة دون استخدام أدوات المنطق.
إن الفنان يحمل عبء الكشف، ومن واجبنا أن نحمل عبء الفهم وأن نتعلم اكتشاف معنى رسائله السرية وتحذيراته.

Blue Moses *
ستان براكهيج، الولايات المتحدة، 1962

من بين الأفلام التي نفذها براكهيج نجد أعمالاً قليلة جداً تحتوي على حبكة وتمثيل، وهذا الفيلم هو أحدها. هنا نشاهد ممثلاً يتحدث بشكل متواصل إلى جمهور غير منظور معترفاً بما يؤديه من أدوار. إنه يسخر من تصديقنا للحقيقة السينمائية وينكر امتلاكه لتلك القدرة الكلية والهيمنة المطلقة التي ننسبها إليه وإلى المخرج، كما ويصر على أن العمل الفني زائف ومضلل .. ومجرد أكذوبة.
فيلم حديث - بالمعنى الفني - يصدمنا بمفاهيم ربما كانت غير مألوفة وصعبة القبول، ويجعلنا نسكن ضمن نسيج من الالتباس والتوترات المتشابكة والشك والشعور بالأسى لدى اكتشافنا بأن الفنان محتال وساحر في آن، يجهد نفسه بلا جدوى من أجل الوصول إلى الكمال الذي لايمكن تحقيقه، والذي - مع ذلك - يؤخذ بجدية من قبل جمهور يرضى بأن يُحتال عليه .. بل ويلهث وراء الأكذوبة.

Canyon * (الوادي)
جون جوست، الولايات المتحدة، 1971

قراءة صامتة لمظهر من مظاهر الطبيعة - وادٍ كبير - من الصباح حتى الليل، تقوم بها كاميرا ثابتة، وبواسطة تداخلات * (dissolves) متواصلة تفصلها ثوانٍ معدودة. الإنسان - الذي هو غائب تماماً هنا - لم يعد مركز الكون، والوادي يوجد خارج نطاقه.
إنها صورة تقريبية للوضع الخارجي الحقيقي للطبيعة.

D'esordre * (فوضى)
جاك براتييه، فرنسا، 1955

يعد براتييه من أوائل الذين طرحوا مفهوم الثقافة المضادة، وهو في هذا العمل التسجيلي يحاول أن يرسم قلق وبحث الشباب في فترة الخمسينات، مستعرضاً لقطات تُظهر : قصائد، ملاهي ليلية مكتظة بجاميع « البيتكنز » ,سيمون دي بوفوار، مشاهد من مسرحية وجودية، جولييت جريكو تغني.

(*) التداخل : تأثير بصري بواسطته يتم الانتقال من لقطة إلى لقطة أخرى، وذلك بأن تختفي صورة اللقطة الأولى تدريجياً، خلال الظهور التدريجي للصورة في اللقطة التالية لها، دون الوصول إلى درجة الإظلام. (م)

ويمكن إيجاز رسالة الفيلم على النحو التالي : أولئك الذين يسلكون طريق الفوضى والقلق هم الذين سيكتشفون الجمال والنظام.

* L'Eclisse (الخسوف)
ماركل انجلو انتونيوني، فرنسا - إيطاليا، 1962

هو الجزء الأخير من ثلاثية انتونيوني التي تتضمن « المغامرة » و « الليل »، والتي تعالج إنسلاب وعزلة الفرد في المجتمع المعاصر. هذه الرؤية تتجسد بوضوح في المشاهد الأخيرة من الفيلم، وهي من أروع المشاهد في تاريخ السينما، وبالنسبة للفيلم تشكل الذروة الشاذة (بعض الموزعين إستأصلوا هذه المشاهد باعتبارها زائدة وغير هامة) : الرجل و المرأة يعجزان عن « الاتصال » ولايظهران في المكان الذي حددا للقاء. تظل الكاميرا وحدها تلتقط 58 لقطة تستمر لمدة سبع دقائق في تتابع مذهل، حيث نشاهد شوارع خالية لا أحد فيها تعبرها الكاميرا (مشيرة إلى الأماكن التي مر بها البطلان في لقائهما الأول) : لافتات، أرصفة، ظلال، إشارات المرور الضوئية، سماء معتمة، ثم الليل وهو يهبط ... إنها استعارة بصرية لخسوف الإنسان.

* La Jetee (المرفأ)
كريس ماركر، فرنسا، 1963

هذه التحفة الفنية الغامضة، المهيّجة، المثيرة للقلق (مؤلفة تقريباً من لقطات ثابتة) هي تأمل فلسفي حاد في الذاكرة والضياع والقدر الإنساني، يتخلله شعور داخلي بالحنين إلى الماضي. هنا نجد رجلاً مُدانا (يمثل الإنسان الناقص المنتمي للقرن العشرين) اعتقله العلماء بعد الحرب العالمية الثالثة (الذريّة) وأرغموه على الرحيل إلى الماضي ثم إلى المستقبل الأكثر « كمالاً »، ولكنه يرفض ذلك - كنوع من توكيد الذات وفي الوقت نفسه كفعل انتحاري -ليعود إلى زمننا، حاضرنا، حيث لاتزال توجد حدائق « حقيقية » وطيور وأطفال ونساء.
الفيلم مركّب بشكل فريد وفذ من مئات الصور الثابتة المنظمة والمصوغة في تركيبات شاعرية بواسطة مونتاج إيقاعي متناغم وتداخلات حسيّة وتمازجات ولقطات زوم. أما المشاهد الحيّة فهي عبارة عن أغنية سينمائية للحب الإنساني، حيث ضمن سلسلة من التداخلات المتواصلة والدقيقة إلى حد بعيد، نرى صوراً ساكنة لفتاة تنتسب إلى الماضي، تتحول إبتسامتها النابضة بالحياة إلى حقيقة آسرة.
الفيلم دفاع عن النقص البشري والرومانتيكية ضد التكنولوجيا والامتثالية، وهو بذلك يقوّض ما وصفه ماركوز بـ « الوعي البهيج » للمجتمع البورجوازي.

* Even Dwarfs Started Small (حتى الأقزام بدأوا صغاراً)
فرنر هيرزوغ، المانيا الغربية، 1970

في إصلاحية غير محددة الهوية - تبدو كسجن - وفي ريف أسباني غير واضح المعالم، تدور أحداث هذا الفيلم الساخر والمأساوي الذي أخرجه واحد من أكثر المخرجين الألمان الشباب إبداعاً وأصالة. إن هيرزوغ ينتقد بشدة الثورة الموجهة بشكل خاطىء وسيئ ضد السلطة، مستخدماً أسلوباً وشكلاً

مغايرين تماماً للمألوف، فشخصياته كلها من الأقزام. كما أن الأحداث تتسم بطابع مميز من الكوميديا السوداء تضفي على القصة الغريبة بُعداً مجازياً بحيث تصبح صورة دقيقة للوضع الإنساني.
هذا الهجوم الشرس على الثورات التي تفتقر إلى الخطة المدروسة والتنظيم والتوجيه السليمين (والذي هو في الأخير صرخة من أجل ثورات أفضل وأعظم) يزخر بأحداث ومواقف كافكاوية يبدو فيها الأقزام وهم في وضع حرج - يضاعف من شعورهم بالإحباط والألم - نتيجة وجودهم في محيط مختلف لا يتناسب مع تكويناتهم، حيث الديكورات والأشياء ذات حجم طبيعي بالنسبة لنا، ولكن بالقياس إليهم تأخذ مظهراً رهيباً وشاذاً، وكأن هيرزوغ يريد أن يؤكد صعوبة أن يكون المرء ثورياً في الوقت الذي يجد مشقة فائقة في الوصول إلى مقبض الباب.
تأثيرات كافكا وسيلين وبونويل واضحة في هذا العمل، غير أن هيرزوغ يملك قدرة مبدعة وخيالاً خصباً يميزانه ويضعانه في مصاف المبدعين الذين يملكون أسلوباً خاصاً بهم. إن كل مشهد من فيلمه يصدم ويهز المتفرج بجرأته القاسية، وإزاء جنون عصرنا لايجد هيرزوغ سبيلاً آخر غير المبالغة والغرابة في خلق المشاهد وإحداث التأثير المطلوب. هكذا نتفرج على سلسلة من الصور المدهشة، الخارجة عن المألوف : قزمان ضريران يعتمران قلنسوات ويرتديان نظارات سوداء واقية ويحملان عصى غليظة، يدخلان - كرد فعل تجاه الإذلال والإهانة - في عراك غير مجد حيث يخفقان في إصابة أهدافهما / موكب غريب نرى فيه قرداً مصلوباً كالمسيح / زوجان من الأقزام يُقحَمان بالقوة داخل غرفة نوم ويرغمونهما على ممارسة الفعل الجنسي بينما الآخرون يتفرجون عليهما. السرير مرتفع جداً. الأنثى تتسلقه بصعوبة بينما الذكر يحاول ذلك ولكن دون جدوى. إنه يجرب جميع الوسائل، ونحن نضحك على محاولاته العقيمة، ثم نكتشف أن ضحكنا ليس طبيعياً، ذلك لأننا كنا نضحك من الرعب.
ولعل أكثر المشاهد إثارة للقلق تلك التي نراها في نهاية الفيلم، عندما يجد أحد الأقزام نفسه بغتة أمام جمل إنبثق من مكان مجهول، عندئذ ينفجر القزم في ضحك رهيب، صاخب، لاينتهي. وهذا الضحك يتحول إلى صرخة ألم فظيع، يتخللها بين الفينة والفينة سعال متقطع، متشنج، كأنه صادر من مخلوق يحتضر. إنه تعبير عن رؤية هيرزوغ للوضع البشري.

The Goalie's Anxiety At the Penalty Kick *
(حارس المرمى يخاف من ضربة الجزاء)
فيم فيندرز، النمسا، 1972

قصة رجل - لاعب كرة - يكتشف فجأة أنه غير قادر على القيام بأي عمل أو حتى أن يرتبط بالآخرين، فيهجر مهنته ويغادر منطقته بعد أن إرتكب جريمة قتل بدون مبرر أو دافع، ويأتي هذا الفعل كتأكيد للعزلة التي يعيشها الفرد في الحياة المعاصرة.
الفيلم مأخوذ عن رواية للكاتب الألماني « بيتر هاندكه »، ويصور عالماً - فيينا المتأمركة الصقيلة - يبدو كلغز وجودي يفتقد التفسير والتعليل. إن المخرج لايتوقف عند الأمور الرهيبة التي تؤطر العمل بل يشير إليها باختصار عبر حوار موجز ومقتضب.

*** Last Year At Marienbad العام الماضي في مارينباد)**
آلان رينيه، فرنسا - إيطاليا، 1961

الغموض والتزامن، المتصل الزمكاني، كينونة العوالم الداخلية والخارجية، إفلاس السببية البسيطة، التخلي عن الطبيعية السيكولوجية، إلتحام الواقع والوهم، نهاية الفردانية البورجوازية، إستحالة الحقيقة « الموضوعية » .. كل السمات الهامة للحساسية الجديدة متضمنة في هذا العمل الرائع الذي يعد من كلاسيكيات السينما الحديثة، والذي يتميز أيضاً بالالتحام الفعلي بين الرواية الجديدة والسينما الجديدة، متمثلاً في تعاون آلان روب جرييه (كتابة السيناريو) مع آلان رينيه (أحد رواد الموجة الجديدة).

*** Living In a Reversed World العيش في عالم معكوس)**
ثيودور ريسمان - ايفو كوهلر، النمسا (في الخمسينات)

في معهد شهير للبحث السيكولوجي التجريبي بالنمسا، تجرى تجارب مدهشة - ومسلية على نحو غير مقصود - على شخص كان يرتدي لعدة أسابيع نظارة خاصة تجعل الحركة عكسية من اليمين إلى اليسار ومن أعلى إلى أسفل.
هذه التجارب المروّعة، والسريالية إلى حد ما، تظهر لنا أن ملاحظتنا لمظاهر الرؤية هذه ليست نابعة من طبيعة بصرية وبالتالي لايمكن الاعتماد عليها والوثوق بها. أما الشخص الخاضع للتجربة، الكافكاوي، التعيس، فنراه يشق طريقه بصعوبة وعناد.

*** Masculin - Feminin (مذكر - مؤنث)**
جان لوك جودار، فرنسا، 1966

من بين جميع التجارب الرائعة التي يقوم بها هذا المخرج الكبير، قد يكون هذا العمل أكثرها نموذجية فيما يتعلق باهتماماته وأساليبه في التعبير. هنا، في هذا العالم المصغّر، ينفذ جودار في جوهر الواقع ليعرض تناقضاته ويبرز التبصّر والتشوش. وهو لايتخلى عن موضوعاته وتحقيقاته السياسية - الفلسفية، إنها تلازمه دائماً أشبه بفصول في دراسة طويلة عن تحقيق الذات، والدراسة لاتنتهي، وهو يشابر على كتابتها .. سينمائياً . جودار - الإنساني القلق، المستحوَذ، الممزق بين التحررية الراديكالية البورجوازية والاندفاعات الثورية - يعيش حالة حرب مستمرة ضد المجتمع الرأسمالي.
فيلم « مذكر - مؤنث » ليس حكاية سينمائية (إنه لايحتوي على سياق متسلسل ولا على حبكة) وإنما هو رؤية لجيل كامل، لوحة عن الشباب الباريسي في الستينات، الذين هم - على حد تعبير جودار - « أطفال ماركس والكوكاكولا ». إننا نشاهد : مناقشات سياسية مطوّلة، علاقات جنسية عابرة وسريعة، حالة فقدان وعي تجرف المراهقين داخل المدينة الكبيرة، إغراق الوعي عن طريق الإعلانات والسلع الاستهلاكية والملصقات والشعارات والصور المضللة .. كل هذا يتواجد ويتعايش مع موت مجاني، إحداث صدمة مضادة للبورجوازية (مناقشة « حرة » وصريحة حول تحديد النسل)، توكيد بالغ على المقابلات الحميمية المرتجلة (التحقيق في العواطف عوضاً عن تصويرها)، إقحام الكتابة والإشارات والعناوين الفلسفية في الحدث، فترات صمت طويلة ومشاهد طويلة بدون قطع.

عندما ينتهي الفيلم نظل في أماكننا مشدودين، مسحورين بذلك الشعور والفهم اللذين تتعايش بداخلهما الأضداد.

* Nothing Happened This Morning (لاشيء حدث هذا الصباح)
ديفيد بينستوك، الولايات المتحدة، 1965

محاولة رائعة ومبتكرة عن طريق تكعيبية محضة، تزامن، ترذيذ للزمان والمكان والحبكة والسرد، حيث الكاميرا ترصد حدثاً عادياً وعاماً : النهوض من النوم، التأهب، الإنطلاق.
إنه استكشاف للمحيط وحالات الوجود. والفيلم يتقدم في مستويين : الواقع الخارجي والداخلي، ويبرز فوق ذلك مستوى ثالث : هو « الطبيعي »، أي الواقع الذي يقيم الانسان خارجه، أو بمعنى آخر واقع الغرفة والأشياء التي توجد بداخلها، وهذا مرئي في لقطة ثابتة وطويلة وصامتة فيما عدا ضوضاء الشارع. هذه المشاهد متباينة بالقياس إلى تلك التي تشمل الإنسان، حيث تتقدم في سرعة متقطعة (قطع إطارين) حتى مرحلة إلغاء (وبدرجة أكثر تعقيداً إعادة تركيب) الواقع.
يقول المخرج : « لاشيء يحدث، وكل شيء يحدث. في أبسط التجارب ثمة تعقيد ونشاط غير ملموس حتى تأتي تلك اللحظة حين نبدأ في ترك فعله الخارق يرشح فينا ويفيض من خلال أجسامنا وعقولنا وأرواحنا، وعندما يحدث ذلك يصير العالم المألوف رائعاً وغير عادي. سحر الكون يكمن داخل كل لحظة وكل فعل، ويكون مدركاً في أي مستوى يمكن احتواء مهما تعددت هذه المستويات. فيلم « لاشيء حدث هذا الصباح » يحاول أن يقبض على هذه الحالة من الشعور في الدقائق العشرين الأولى من صباح عادي / استثنائي .

* No More Fleeing (لاهروب بعد الآن)
هربرت فيسلي، المانيا الغربية، 1955

هذا العمل الروائي الطويل - الذي يعد من أهم الأفلام الطليعية الأوروبية في مرحلة مابعد الحرب - يوجه إنتقاداً قاسياً للنفسية الأوروبية في الخمسينات ويعرض صورة رهيبة ومروّعة للعجز واللامعقول، وهذه الصورة - المأهولة بمسافرين غامضين - تنفجر في النهاية في عنف غير مفهوم ولامعنى له.
إنه يتحدث عن مأزق الجنس البشري والطريق المسدود أمامه، متأثراً في ذلك بالفلسفة الوجودية، وهو لايحتوي على حبكة تقليدية وإنما يتعامل بدلاً من ذلك مع أحلام اليقظة والتداعيات والرؤى.
يدور الفيلم في صحراء مكسوة بالأحجار، تلفحها شمس لاهبة، وحولها تتناثر بقايا حضارة أبادتها حرب ذريّة، بينما المسافرون يتنقلون عبر المحيطات في رحلة وهمية تضاعف من إحساسهم بالعبث.
ليس ثمة مفر، كل فرد يبحث عن ملجأ، لذا يواصلون المسير في طريق غير نافذ. جريمة قتل ترتكب بدون مبرر، ولكن ليس هناك من يحدد الإثم ولامن يجعل نفسه قاضياً، التمييز بين الخطأ والصواب صار معدوماً، ومحاولة إيجاد معنى للحياة لم تعد ممكنة، لقد إنتقل العالم إلى ماوراء نطاق الخير والشر، ومادامت الحياة قد أصبحت سخيفة ولامعقولة فإن أية جريمة تصبح بالمقابل غير مبررة وغير منطقية .. ويمكن أن تحدث في أية لحظة.

*** Rashomon (راشومون)**
أكيراكيروساوا، اليابان، 1951

يعد هذا الفيلم من كلاسيكيات السينما العالمية، وحين قام « باركر بتلر » بتحليله اعتبره نموذجاً للحساسية الجديدة في السينما، إذ أن إلتقاء أحد النبلاء وزوجته بقاطع طريق في غابة ما، هذا اللقاء الذي ينتهي بمصرع الزوج واغتصاب الزوجة - المرتكز الذي تدور حوله أحداث الفيلم - لاينجم عنه إظهار أربع حكايات مختلفة ومتناقضة فحسب (في المحكمة يقوم كل من قاطع الطريق والزوجة وروح الزوج وأحد الشهود بسرد شهادات متضاربة حول الحادث) بل أننا نخرج بنتيجة هي أنها جميعها صادقة وكاذبة في الوقت ذاته، فالفيلم لايكشف لنا الحقيقة ولا يؤكدها، وبالتالي فإننا لا نستطيع أن نجزم بصحة إحدى الشهادات وزيف الأخرى، وهذا يعني أن الحقيقة - فيما يتعلق بالحالة الإنسانية - ليست بسيطة ومجردة، وليس من السهل الوصول إليها. فالحكايات تروى من وجهة نظر ذاتية بحتة، أما الحقيقة الموضوعية فلايمكن إحرازها مطلقاً.
السينما هنا تضاهي براعة ورهافة حس دوستويفسكي، ونفاذ بصيرة التكعيبيين والمستقبليين والفرويديين في جوهر الحقيقة بوصفها نسيجاً متشابكاً ومتضارباً، هذه الحقيقة التي تظل، رغم كل شيء، ذاتية ومراوغة.

*** Relativity (النسبية)**
إيدإمشويلر، الولايات المتحدة، 1966

تعبير معقد ومجازي من منظور عصري عن موقع الإنسان في الكون، معتمداً على العلم والميتافيزيقا معاً.
إمشويلر، من الفنانين البارعين في التيار الطليعي الامريكي، يستخدم كاميرته الخفيفة في اللقطات المتحركة الحسية والحركات المعقدة كما لو أنها إمتداد لجسد راقص. وبسيطرته التامة على الأدوات والوسائل التقنية، يخلق هذا المخرج عملاً بصرياً مكثفاً وغامضاً يعالج فيه تطور الفرد، نسبية كفاحه، مثابرته المضحكة، دوافعه الجنسية، مستقبله الذي قد يبدو مشجعاً.

*** Two or three things I know about her**
(شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها)
جان لوك جودار، فرنسا، 1966

باريس كما تبدو في الزمن الحاضر : ناطحات سحاب، حياة مجهولة وغير مضمونة، بغاء . . إنها رموز للانحطاط الرأسمالي. والمجتمع الاستهلاكي يفرض العمل، «المتاجرة » بالذات البشرية حتى يمكن للمرء أن يعيش جيداً.
تأتي تعليقات جودار الفلسفية على أحداث الفيلم كي تضفي عناصر إضافية على التعبير الذي يحمل معانٍ مزدوجة.

* Weekend (عطلة نهاية الأسبوع)
جان لوك جودار، فرنسا، 1968

هاهو واحد من أهم التجريبيين في السينما العالمية يخلق رؤيا، مدموغة بالعنف، تصور إنهيار المجتمع الاستهلاكي الرأسمالي.
الطريق العام يتوهج بالموتى وبحطام السيارات، أعداد هائلة من السيارات المتصادمة تملأ الطريق. إنها نهاية حضارة تفسخت فتهاوت ركاماً وأشلاءً وشظايا.
شخصيات الفيلم مخلوقات نخرتها المادية وأفسدها اللهاث وراء الثراء السريع، فتجردت من الصفة الإنسانية وراحت تمارس أفعالاً حيوانية مقززة. إنهم يتآمرون على بعضهم البعض ويقتلون المكائد، يسممون أقاربهم، يقتلون الآخرين في الطريق العام، وفي النهاية يظهرون بوصفهم آكلي لحوم البشر وضحايا على حد سواء. العالم هنا يبدو عبثياً وعنيفاً. الجشع والتنافس وفقدان الإحساس والعاطفة هي آفات مطلقة ومعممة، حتى المغاورين (الثوار الذين يشنون حرب عصابات)، وهم النماذج الأولية المؤهلة للمستقبل، قد أفسدهم هذا المجتمع الذي أنتجهم.
« عطلة نهاية الأسبوع » هو أكثر أفلام جودار نضجاً من الناحية السياسية، وهو أيضاً الذي بشّر برفضه - أي جودار - اللاحق لأعماله الكاملة التي سبقته باعتبارها بورجوازية.
في الفيلم مشاهد ثلاث هي من أكثر مشاهده شهرةً وروعة : الأول، نرى فتاة نصف عارية، تجلس على طاولة قريبة من الكاميرا. الساقان مضمومتان ومرفوعتان تسند عليهما ذقنها، تتحدث إلى رجل في خلفية المنظر عن مشاعرها وتجاربها الجنسية. وبالرغم من أن شيئاً ما « لايحدث » إلا أن هذا المشهد يعد من أكثر المشاهد التي أخرجت سينمائياً إثارة وشهوانية.
المشهد الثاني، حركة « بان » (Pan)* بطيئة جداً تصور فناء مزرعة ومجموعة من المزارعين الضجرين الذين لاينصتون لحديث عازف بيانو يتشدق عن الثقافة والموسيقى، وبالأخص عن موزارت، في حديث طويل وممل.
أما المشهد الثالث فإن جودار يستخدم فيه حركة « بان » أفقية لامتناهية في موازاة الطريق العام الممتد حيث نشاهد : توقف حركة المرور، تصادمات مروّعة، سائقين لامبالين، حالة ضجر، أطفالاً يلعبون، هيمنة الموت. هذا المشهد إستعارة بصرية مبتكرة ومخيفة لسقوط الحضارة وأفولها.

* Why Not (لم لا)
س. أراكاوا، الولايات المتحدة، 1970

هذا الفيلم ينتمي إلى الطليعية الأمريكية، وهو عمل هام وخطير بلا شك. إنه مغمور بإثارة جنسية مدروسة ونافذة، تكون غير مباشرة في البداية، ثم تصبح في النهاية واضحة وصريحة في مشاهد هي من أكثر مشاهد الاستمناء غرابة وشذوذاً في تاريخ السينما.
لمدة ساعتين تقريباً نظل نراقب فتاة جميلة بشكل أخاذ ولافت للنظر، عارية معظم الوقت ووحيدة في شقتها، منهمكة في محاولة حسية للتوصل الى تفاهم مع نفسها وتحقيق التواصل مع ذاتها.

(*) بان هي الحركة الاستعراضية : تحريك الكاميرا أفقياً حركة محورية دون أن يتغير موضع الكاميرا. (م)

في البداية نراها تطوّق وتعانق منضدة مستديرة بيضاء. ثم تتجرد من ملابسها وتمتطيها عارية، تحتك بها في محاولة غير مجدية لامتلاكها حسياً. هذا السبر أو الاستكشاف اللمسي والحسي يحدث فيما بعد مع الباب : المقبض والمزلاج. بعد ذلك تولج أصبعها داخل برتقالة، وفي نفس اللحظة، تتحسس ثديها مغمضة العينين. إن إحساسها بأنها مهزومة وخاضعة للأشياء التي حولها يدفعها إلى اتخاذ موقف الهجوم ومحاولة اغتصاب هذه الأشياء وانتزاع أسرارها، ومن ثم تحديد علاقة حميمية بها.

في مشهد رائع نراها ترفع قوائم أريكة ثقيلة وتضع تحتها بعض الكتب، ثم تنسل تحت الأريكة وتزيل الكتب بانتظام وعلى مهل بينما تشعر بالثقل المتزايد للأريكة وهي تضغط على جسمها، وكأنها ترغب - بهذه العملية - في تخليص وتحرير نفسها. إن شهوانية هذا المشهد الماسوشية السادية، العميقة، هي ملفتة للنظر وغير عادية.

أما أهم مشهد في الفيلم، و أكثرها إثارة، ذلك الذي يستغرق خمسة عشر دقيقة تقريباً والذي يتضمن فيما يبدو ممارسة « واقعية »، مفصّلة بدقة، للاستمناء بواسطة عجلة دراجة هوائية، حيث نرى الفتاة على الأريكة في نشوة غامرة ومتصاعدة، منفرجة الساقين والعجلة بينها. تبدأ أولاً في الربت عليها ومداعبتها، ثم ترطّبها بلعابها عن طريق منديلها وتضغطها على فرجها، بعد ذلك؛ تقوم بادارة العجلة بيد واحدة بحيث تلامس مابين فخذيها في سرعة متزايدة.

إن الاتصال الجنسي أو التزاوج الشهواني بين هذه الفتاة الجميلة والأشياء الجامدة يعد تمجيداً للشهوة الجنسية والعزلة في آن. كما أن استنزافها الحسّي ولهوها العابث بالعجلة بعد أن غادرها « حبيبها » من الصور التي لامثيل لها.

المخرج أراكاوا فنان تشكيلي، لهذا نجد تلك التشكيلية الأخاذة والمدهشة لفيلمه، والدقة المستبدة والملموسة للمظاهر والأشياء والمرئيات. الغرفة تتغير من كونها مجرد محيط إلى شيء مفترس. المرئيات تتحول إلى مجازات وإلى كائنات خرافية، نبصرها مثلما تفعل البطلة باستبصار نادر واستثنائي وبحسيّة عميقة. الأسلوب الطقسي يعزز قوة الفيلم الداخلية الهذيانية ، والقدرة الاستحواذية للصور.

طوال الفيلم تظل الكاميرا منسلخة عن الحدث، أو بالأحرى حيادية، تصور مايقع ضمن نطاقها فقط، وتتخذ موقف المراقب اللامبالي - وهذا يذكرنا ببدايات اندي وارهول * وهي سادية نوعاً ما في تركيزها على نقطة أو موقف أو حالة ما.إنها لا تحجم عن عرض كل مايحدث أو يوجد أمامها، حتى شعر العانة عندما تزحف الفتاة أو تجلس أو تباعد ساقيها، غير أنها تنفّذ ذلك في أسلوب تسجيلي وموضوعي وغير إباحي.

وعندما ينتهي الفيلم يتبادر إلى ذهننا هذا السؤال : أليست الفتاة - المعزولة، المستلبة، الملتحمة بالأشياء فقط، والمنهمكة في سبر ذاتها الممزقة - هي في الأخير تمثّل مرآة لذواتنا التي تعيش داخل كارثة كبرى نسميها الحضارة ؟

(*) وارهول : من أبرز وأشهر مخرجي السينما السرية (الاندرجراوند) في امريكا، ولد العام 1928. وقبل أن يتحول إلى الاخراج السينمائي العام 1963كان فناناً تشكيلياً من فناني « البوب ».

القسم الأول

أسلحة الهدم

تدمير الشكل

Twitter: MAM125A

الطليعية الثورية في السينما السوفيتية

بالنسبة لأي شخص مطّلع وملم بالسينما السوفيتية في عهد ستالين (التي هي مجرد سلسلة متوالية من الأعمال التقليدية والمبتذلة و « البورجوازية » ، والتي تعكس البناء الفوقي الايديولوجي المتحجّر) تعتبر العودة إلى الروائع السوفيتية العظيمة ، المنجزة في العشرينات ، أشبه بالسفر إلى كوكب آخر. في الفن ، كما في السياسية ، نجد أن المرحلتين (أي مرحلة ماقبل ستالين وتلك التي تولى فيها السلطة) منفصلتان وعلى طرفي النقيض فنياً وفكرياً .

لم يحدث من قبل أن وُجدت سينما مؤممة ومموّلة من قبل الدولة ، ومكرسة تماماً للتدمير، مثلما وجدت في روسيا بعد ثورة اكتوبر . لقد كان على الثورة أن تثبّت أقدامها وترسّخ جذورها وتخلخل المجتمع القديم من خلال تحقيق هذه الأهداف العظيمة : خلق وعي جديد ، هدم القيم الرجعية ، نسف أساطير الدولة والكنيسة ورأس المال . وكان من الضروري أن تنفذ هذه الأهداف وتتخلل داخل البناء الفوقي الايديولوجي للبروليتاريا ، بما في ذلك فنها وثقافتها .

ونظراً لأن السينما (من أهم الفنون كما قال لينين) هي الشكل الفني الأكثر إنفتاحاً وقدرة على الوصول إلى الجماهير الأميّة والمشتتة ، فقد ساهمت بدور كبير في هذا النضال ، وفي نشر أهداف الثورة .

ثمة عوامل عديدة ساهمت في الإنفجار الذي لم يسبق له مثيل للطاقة الفنية الخلاقة ، المرتبطة دائماً بالمنجزات العظيمة في بدايات السينما السوفيتية ، ومن بين هذه العوامل بروز تلك الاتجاهات التجديدية الإبداعية التي تحررت من قيودها وانطلقت في مناخ خصب وحر نتيجة تصفية النظام السابق ، والوعد بخلق أول مجتمع تتحقق فيه المساواة والحرية ، وقرار لينين – تروتسكي – لوناتشاريسكي ، رغم إلحاحهم وتركيزهم على تأسيس ديكتاتورية البروليتاريا ، بمنح حرية التعبير لجميع الإتجاهات الفنية المتنوعة الآخذة في الظهور . ولهذا القرار دلالة خاصة حيث أن آراء لينين في الفنون كانت محافظة ومشوبة بمسحة من البيوريتانية (التطهرية) أو التزمت .

النتيجة كانت إزدهاراً لا مثيل له للتيارات الطليعية المتعددة الأشكال ، والنزعات الفكرية المختلفة في المسرح والرسم والأدب والموسيقى والسينما ، ومايجعل هذه التجربة فريدة من نوعها كونها ممولة من قبل الدولة . هذا التوالد الثقافي شهد نشوء البنيوية والمستقبلية ، وتغلغل التعبيرية والسريالية في التجربة السوفيتية . لقد تحقق فعلياً إنسجام الفن الطليعي والايديولوجية الراديكالية ، وكذلك إلتحام الشكل والمحتوى ، منذ 1917 وحتى السنوات الأولى من العشرينات ، وقد كان هذا إنجازاً رائعاً و تاريخياً ليس من السهل محوه أو استئصاله، إذ سيظل متوهجاً دائماً رغم حدوثه في فترة قصيرة ومحدودة .

ومع مجيء ستالين تلاشى الوعد بتأسيس مجتمع جديد ، وحدث الطلاق بين الدولة والإتجاه الطليعي . وبطبيعة الحال ، أدت هذه القطيعة إلى بروز التوتر الأزلي بين الفنان المبدع والسلطة الكابحة ، وقد وصل إلى أبشع حالاته في أشكال متعددة : إنتحار ، حالات وفاة غامضة ، نفي ، هجرة ، استسلام مذل .

في المقابل سعى ستالين في مجال الفن - من أجل تعزيز التماسك الداخلي لنظامه القائم على الإرهاب - إلى الاجتثاث التام لمحاولات التجديد ، وأبراز « فن » كثير الإدعاء وعديم القيمة يسمى « واقعية اشتراكية » .

وحيث أن التحرر الاجتماعي يصعب تحقيقه في حالة عدم توفر الحرية الشخصية (والتي تشمل حق الأشكال الفنية كلها في الظهور والإنتشار والتطور) ، ونظراً للدور الخطير الذي مارسه ستالين في كبت هذه الحرية ، فإننا نستطيع أن نقول بأن الشخص الوحيد الذي « نسف » بالفعل قيم ثورة اكتوبر .. هو ستالين .

عندما نلقي نظرة عامة على المبادئ السياسية و الجمالية الاساسية لبدايات السينما السوفيتية ، فإن بإمكاننا تلخيصها بوصفها تدميراً أولياً للشكل والمضمون السينمائيين . من ناحية المضمون ، هي شكّلت رفضاً للفردية والنزعة العاطفية وجمالية فن الطبقة الحاكمة ، بالإضافة إلى الشغف الشديد بالقبض على الواقع وفهمه ، وخلق الوعي الثوري ، أما من ناحية الشكل ، فقد أبدت رفضاً شديداً للمناهج والنظم التقليدية ، وإهتماماً عميقاً بنظرية ولغة الفيلم .

الأفلام

* Strike (الاضراب)
سيرجي ايزنشتاين ، الإتحاد السوفيتي ، 1925

سيرجي ميخائيلوفيتش ايزنشتاين - عبقري السينما السوفيتية - مخرج ومعلّم ومنظّر . كتاباته عن السينما مزيج رائع من الفلسفة وعلم الجمال ، وتكشف عن إمتلاك غني لثقافة واسعة وشاملة . وقد ثبت أنه محنّك ومشاكس أكثر مما ينبغي بالنسبة لآراء ستالين المحافظة ، لذلك كانت حياته مأساوية مزدحمة بالمعاناة والإحباط ، مع هذا فقد ترك لنا عدداً من الروائع الخالدة : الإضراب (1925)، المدرعة بوتمكين (1925) ، اكتوبر (1927) ، القديم والجديد (1929) ، الكسندر نيفسكي (1938) ، إيفان الرهيب (46 - 1944) .

حياته كانت عبارة عن سلسلة من المشاريع المخذولة والمحبطة والمكبوحة . أفلامه كانت مخزونة ومهملة بأمر رسمي ، عرضة للبتر والحظر ، وأسوأ من ذلك كانت خاضعة للرقابة الذاتية . ايزنشتاين نموذج للفنان التراجيدي الذي لايستطيع أن « ينسجم » أو يتكيف مع أية مؤسسة . تجاربه الفاشلة ، السيئة الحظ ، في الولايات المتحدة (أعد قصة تيودور دريزر « مأساة امريكية » ولكن شركة بارامونت رفضت السيناريو) وفي المكسيك (صور لقطات عديدة من فيلم كان ينوي إخراجه بعنوان « تحيا المكسيك » ولكنه لم ينجزه بسبب حدوث خلاف مع المنتج . وفيما بعد استغلت اللقطات في أفلام امريكية أخرى) هذه التجارب تؤكد ذلك وتشهد على عجز النظام الرأسمالي عن إحتوائه . وفي النهاية ، يفلت ايزنشتاين من محاولات الإخصاء التي تعرض لها تكراراً على أيدي البيروقراطيين في الشرق والرأسماليين في الغرب ، ويموت في مرارة وحسرة واحد من العباقرة الحقيقيين النادرين في مجال السينما .

« الإضراب » ، فيلمه الأول السيء الحظ ، كان مجرد تنفيذه - وليس فقط عرضه - أمراً غير متصوّر ولا متوقّع . لقد هوجم في روسيا ، ومنع عرضه في بلدان عديدة ، وحتى ايزنشتاين نفسه تبرأ منه وأنكره في السنوات التالية ، وقد ظل « مفقوداً » حسب البيانات الرسمية ولم يتم اكتشافه من جديد - في الأرشيف السوفيتي - إلا بعد موت مخرجه .

إنه عمل هام وبارز يتنبأ في شكل جنيني بالمبادىء الرئيسية لجماليات ايزنشتاين التي سيطورها فيما بعد ، كما يعتبر من التجارب الأساسية التي لاغنى عنها من أجل فهم الفيلم كفن تدميري .

المونتاج بوصفه جوهر فن الفيلم .

جوهر فن الفيلم بالنسبة لايزنشتاين يكمن في خلق واقع سيكولوجي جديد عن طريق مونتاج إبداعي. وفي أثناء عمله في المسرح أبدى إستياءً متزايداً من واقعية المسرح المحدودة جداً (بسبب سكونيتها)، ولهذا عرض مسرحية « أقنعة الغاز » في مصنع الغاز بموسكو . بعدئذ تحول إلى السينما رافعاً شعار « بعيداً عن الواقعية - في إتجاه الواقع » .

لقد وضع الصورة في بؤرة ايديولوجيته السينمائية ، لا باعتبارها صورة معزولة ومنفصلة وفردية ، وإنما بربطها بالصور الأخرى وتكوين علاقات متبادلة بين بعضها البعض ، مع التركيز على خلق التعارض أو التقابل فيما بينها ، إذن المعالجة التقنية (ترتيب أشرطة الفيلم في تسلسل سردي ومنطقي) قد تحولت إلى فعل جمالي ، وهذا الفعل يتم داخل المعمل وليس أثناء التصوير : الاحداث ترى في الحياة الواقعية كتدفق متواصل ومتكامل لحالات وكائنات وأشياء تلتقطها الكاميرا ، وعندما تدخل المعمل تخضع هذه الأحداث لعملية « قطع » على يد المخرج - المونتير ، وتُقسم إلى أجزاء منفصلة وغير مترابطة (مجرد نُتف من الواقع) ثم تلصق ديناميكياً في تركيبات جدلية مرسومة بهدف خلق واقع جديد .

بالتناظر مع أسلوب الكتابة اليابانية ، يوضح ايزنشتاين أن التوليف الإبداعي ليس مجرد إضافة فكرة إلى أخرى ، أو لقطة إلى أخرى ، وإنما هو تفجير لهما يؤدي إلى فكرة جديدة تماماً . ففي اللغة اليابانية ، المعتمدة على الرسوم كالهيروغليفية ، نجد أن كلمة « نباح » تتألف من « كلب » و شكل « فم » . كذلك الأمر بالنسبة للمونتاج السينمائي ، فتجاور لقطتين ، بوصلهما معاً ، يخلق وجوداً متميزاً عن كل عنصر من العناصر الداخلة في التركيب .

كل لقطة مجرد شيء ساكن وذات معنى محدد ، لكن عند إتحاد اللقطات وضمها في تركيبة معينة ، فسوف تنتج أفكاراً ، مجازات ، رموزاً ، فهماً جديداً لتركيبات فكرية أساسية.

المونتاج يعمل عن طريق تعارض قطعتين من الفيلم وليس بمجرد « تلاصقهما ». وايزنشتاين يصر على حضور المونتاج والتعارض والتناقض في جميع الفنون : مفاجآت، عدم ترابط ، تحريف ، تركيبات غير متوقعة ، شذوذية ولاتناسق . عندما تواجه الأشياء الفجائية وغير المتوقعة الدماغ فإنه يرتبك ويهتاج ، ويبحث أثناء ذلك عن علاقات تربط هذه الأشياء بأشياء أخرى إختبرها أو أدركها من قبل ، ولايهدأ الدماغ ويستقر إلا حين يصل إلى « فهم » جديد لها . في هذه النقطة يقترب ايزنشتاين من إصرار السرياليين على استخدام التجاورات غير المتوقعة .

المونتاج إذن ليس مسالماً ، بل هو في الواقع يشبه « سلسلة من انفجارات المحرك الداخلي الإحتراق لدفع العربة (الفيلم) إلى الأمام . إن التعارض بين اللقطات أو حتى ضمن اللقطة الواحدة قد يكون في المقاييس ، الأحجام ، الكتل ، اللقطة القريبة كمقابل للقطة العامة ، الظلام كمقابل للضوء ، الصورة كمقابل للصوت. كل واحدة من هذه التوترات - يقول جيورجي كيبيس - «تنحلّ إلى صورة ذات مغزى . هذه الصور بدورها تصلح كأساس لتوترات أخرى ثم أخرى وهكذا . إن التناقض هو أساس التنظيم الديناميكي لخاصيات الصورة » .

المونتاج لا يوحّد ماهو منظور في اللقطات المستقلة فحسب ، بل أيضاً ينتج أفكاراً غير منظورة وغير مدركة تنشأ عن هذا الإتحاد . إن الفنان هو الذي يخترع ، بطريقة شيطانية ، أغلال ومناوشات التداعيات السيكولوجية من أجل إحداث أقصى حد من الصدمة .

وبالنسبة لايزنشتاين ، كان مفهوم التعارض تعبيراً عن الديالكتيك الماركسي ، حركة كل القوى من

الموضوع إلي النقيض إلى التركيب . وهو يمثل أيضاً هدم الواقع المدرك بالحواس ، وهز المتفرج الغافل الذي بهذه الوسيلة وعن طريق تلاعبات المخرج سيرتفع إلى مستويات جديدة من الفهم .

في فيلم « الإضراب » نجد هذا التأكيد على « التعارض » في كل لقطة من لقطاته تقريباً ، وذلك عبر وسائل تكنيكية مثل : تغيير حجم الصورة داخل الكادر ، التداخلات غير التقليدية والتغيرات الدائرية لحدقة العدسة ، الشاشة المجزأة أو الإطار المنقسم ، الحركة البطيئة والعكسية ، حركات وزوايا الكاميرا غير المتوقعة ، التعريض المزدوج * double exposure ، استخدام القناع *(Mask) لحجب أو إظهار أجزاء من الصورة ، الإقتحام الفجائي للأشياء أو أعضاء الجسم داخل الكادر ، إدخال مواقع أو شخصيات جديدة بدون تعليل مسبق . حتى العناوين (Titles)لموضوعة في سياق الأحداث يتم تشكيلها عن طريق المونتاج ، وذلك لأن صياغتها وطباعتها ومدتها و وظيفتها (المفصّلة بدقة من قبل ايزنشتاين) مندمجة ومتناغمة مع إيقاع الفيلم .

وفي الفيلم ثمة تلاعب وإرباك بصري مدروس من أجل إقحام المتفرج في حالة توتر سيكولوجي دائم .

إن أفضل مثال لمنهج ايزنشتاين في المونتاج نجده في المشاهد المتعاقبة الشهيرة التي تضم الرأسماليين الأربعة الجالسين باسترخاء في إحدى الغرف يدخنون ويشربون بينما يتباحثون في كيفية مواجهة إضراب العمال . ومع هذه اللقطات تتداخل لقطات أخرى للعمال المضربين . عن طريق القطع المتوازي نرى : العمال يعقدون إجتماعاً سرياً / الرأسمالي يضع ليموناً داخل العصّارة / العمال يناقشون مطالبهم / مقبض العصّارة ينقضّ على الثمرة ليسحقها / الشرطة الخيّالة يهاجمون العمال فجأة / المدير يقول/ كتابه : « إسحق بشدة ثم أعصر » . / الشرطة يضربون العمال / قطعة من الليمون تقع على حذاء الرأسمالي المصقول جيداً ، يشمئز ويمسح حذاءه بالورقة التي تحتوى على مطالب العمال .

العصارة هنا تجسّد العنف المستخدم في سحق العمال المضربين ، وفي الوقت ذاته تلمح إلى اشتراك الرأسماليين في القمع ، أو بالأحرى ، تنطوي بداهة على أن الفعل قد تم بناءً على طلبهم .

الأسلوبية والنمطية .

استمد ايزنشتاين مفهوم « الشخصية النمطية » من تجاربه الطويلة ومعايشته ودراسته العميقة لعالم السيرك ومسرح المنوعات وكوميديا ديللارتي ومسرح الكابوكي. وهذا أدى إلى خلق نماذج « قياسية» مركّبة (عامل ، رأسمالي ، مخبر) وتقطير أغلب السمات الهامة « للنموذج » الاجتماعي الخاص . وقد تفادى ايزنشتاين البناء البورجوازي للشخصية الفردية ، واكتفى بتصوير « جوهر » النماذج الإجتماعية لغايات دعائية .

الرأسماليون في « الإضراب » بدينون ، يدخنون السيكار ، يعتمرون قبعات عالية ، عابسون طوال الوقت ، أشرار ، قساة ، مستبدون، فاسدون ، شهوانيون . وللتأكيد على ضخامتهم ونفوذهم فإن الكاميرا تصورهم غالباً من أسفل .

مثل هذه الشخصيات النمطية نجد مايماثلها في كوميديا ديللارتي ومسرح العرائس وأفلام شارلي شابلن (الذي كان ايزنشتاين معجباً به كثيراً) .

بعد ايزنشتاين أصبحت « النمطية » هي الأداة المفضلة للأفلام الدعائية ، حيث إستخدمتها مختلف الأنظمة السياسية لمهاجمة أعدائها بأكثر الطرق مباشرة وسذاجة .

(*) التعريض المزدوج : تعريض متتابع لمنظورين في الفيلم ينتج عنه ظهور صورة المنظرين إحداهما فوق الأخرى . (م)

(*) القناع : حاجز يوضع أمام عدسة الكاميرا لكي يحجب جزءاً من مجال الرؤية أو يظهره بشكل معين . (م)

إستطاع ايزنشتاين في « الإضراب » أن ينقل الجماهير من موقعها الهامشي - في السينما - إلى موقع أمامي تلعب فيه دوراً رئيسياً وفعّالاً ، وذلك عن طريق إقصاء وتجاهل الموضوعات البورجوازية المألوفة والمعتادة (التي تدور غالباً حول المحن الفردية، الهموم الجنسية الذاتية ، المثلث الغرامي - أي حب إثنين لنفس المرأة - العلاقات الغرامية المتعددة .. وغيرها من الموضوعات المشابهة) والتركيز على الأحداث الدرامية التي تعالج حركة الجماهير أو الطبقات . البطل في « الإضراب » هو « الفعل الجماعي » الذي هو مجرد حادثة عرضية في سياق النضال الجماهيري في روسيا قبل الثورة .
وعلى الرغم من الغرض الدعائي للفيلم ، إلا أنه كان مغموراً بجمالية رائعة أزعجت النظام وسبّبت مضايقات لاتحصى لايزنشتاين نفسه . إنه - الفيلم - عمل يفيض بالحيوية ، غير مقيّد بالأشكال التقليدية ، غاضب ، وأيضاً يحتوي على الكثير من «الأخطاء » . إنه يكشف عن عبقرية عظيمة تستكشف لغة جديدة بخيال متدفق . حتى القصة نفسها - إنتحار عامل يؤدي إلى إضراب - تبدو ثانوية بالنسبة لاهتماماته الأساسية . ومع ذلك فإن ايزنشتاين لم يكلف نفسه عناء تنظيم منهجه البنيوي فيما يتعلق بالمفردات الجديدة للسينما وتركيبها ، رغم أنه إستمر في سبرها في أفلامه ودروسه ومؤلفاته .

* Earth (الأرض)
الكسندر دوفجنكو ، الاتحاد السوفيتي ، 1930

دوفجنكو واحد من أعظم المواهب في السينما الروسية ، وهو الرجل الذي انتزعها من بين قشور النزعة الدعائية والعقلانية ورفعها إلى مستوى الشعر البصري . إن تحطيم الزمان والمكان الواقعيين يحدث هنا - مثلما يحدث في السينما المعاصرة المتقدمة - كضرورة أو حاجة ملحة يتطلبها الفن الشعري .
فيلم « الأرض » ثوري جماليا ، تعرّض لسخط وهجوم المفوّضين الستالينيين المحافظين الذين ارتابوا في تحرره الشعري ، وغنائيته الداعية إلى وحدة الوجود وتأليه الطبيعة ، وأسلوب التعبير « الكوني» (مخاطبة الكون) حيث يتم فيه إمتصاص العدو الطبقي بدلاً من تصفيته .
« حبكة » الفيلم : الكولاك (البورجوازية الريفية) في إحدى قرى أوكرانيا يعارضون بشدة رغبة الفلاحين الشباب في شراء تراكتور ، ويدبرون مؤامرة لقتل زعيمهم . ولكن دلالة الفيلم تكمن في موضع آخر : في نشيده الغنائي الذي يدعو إلى توحّد الإنسان بالطبيعة راسماً مباهج الوجود وفظاعاته ، وفي صوره الشعرية التي تنبجس وتتدفق في نعومة وسلاسة فائقتين .
لايعتمد الفيلم على بناء سردي بل يتشكل عبر مجموعة من المشاهد أو الصور ، كل منها تحمل أبعاداً فكرية وجمالية عميقة تتناغم لتثمر في النهاية قصيدة ملحمية رائعة: مزارع عجوز يموت بهدوء بين أشجار التفاح وهو يبتسم / الزعيم الشاب يرقص بهستيرية وبشكل هذياني تحت ضوء القمر في طريق ريفي مهجور (ترنيمة للروح البشرية) ، تستمر الرقصة لدقائق مغلّفة بالصمت ثم تتوقف فجأة ويسقط الشاب قتيلاً برصاص أحد الكولاك / خطيبة الشاب الحزينة المفجوعة تمزق ملابسها في يأس وألم (هذا المشهد الفريد في السينما السوفيتية بما يتضمنه من عري تعرّض للبتر دون إبطاء على يد الرقابة الستالينية، والنسخة الوحيدة التي أفلتت من مقص الرقابة تم الكشف عنها في العام 1958).

الفيلم - من ناحية الأسلوب - مذهل في جدّته وأصالته ، الترابط الشعري يحل محل البناء التقليدي، تؤطره صور غنائية للسماء والأرض ، لوفرة ثمار الطبيعة ، لوضع الإنسان في عالم تتأله فيه الطبيعة ويتتابع فيه الإخصاب والحياة والموت .
سلسلة من الأحداث التي تحدس قلق السينما المعاصرة والحركة الطليعية في سبرها لحالات الوجود. فيض من الصور المرسومة بشكل جميل في تشكيلية بارعة ، والمصورة في لقطات متوسطة أو قريبة ، وفي أوضاع وحركات من الابتهاج والإسترخاء والترقب والخوف ، تفصلها تلاشيات fades تدريجية. ومع أنها تمثل « أشكالاً » إجتماعية إلا أنها تحمل وجوهاً حقيقية من اوكرانيا ، بعيدة تماماً عن التبسيطات الدعائية .
إن مايساعد على استمرار التوتر المطّرد هو تكتّل الصور الموصولة في ذروات متكررة ، فثمة مشاهد عديدة تشبه اللقطات المجمدة frozen مع فارق أن الممثلين جامدون في مواقف من الثبات الحافل بالمعاني ، كالمشهد الذي يلي مقتل الشاب حيث نرى الأب جالساً عند الطاولة ، جامداً لايتحرك . هذه اللقطة تتكرر ثلاث مرات تفصلها تلاشيات تدريجية .
إن أهمية الفيلم الحقيقية لاتكمن في محتواه بقدر ما تكمن في تهديمه للشكل السائد . وهو يظل تحفة فنية في السينما الحديثة ، متقدمة ثلاثين سنة عن زمنها .

* Storm over Asia (عاصفة فوق آسيا)
فسفولود بودوفكين ، الاتحاد السوفيتي ، 1928

بودوفكين من العمالقة الأربعة في بدايات السينما السوفيتية أو مايدعى بالعصر الذهبي ، وهو أكثر حسيّة وأقل توجهاً لمخاطبة العقل من ايزنشتاين أو فيرتوف . أفلامه تميل إلى معالجة القصص البسيطة الواضحة المعالم حيث القدر الإنساني المرسوم بعناية وحيث تحقيق الوعي الثوري من جانب المضطهدين نتيجة إكتسابهم المعرفة من التجربة الحياتية .
إن التبسيطات المتعمدة للشخصية وللوضع تنسجم ضمناً مع متطلبات السينما الصامتة. الأسلوب غنائي نوعاً ما ، وذو رنين سيكولوجي عال تتجاور فيه الطبيعية والتعبيرية ، مع إعتماد كبير على المونتاج المركّب ، الحسابي تقريباً ، وعلى الإيقاع (قال بودوفكين : كل لقطة ميتة مالم تخضع لعملية مونتاج) .
تدور أحداث الفيلم أثناء الحرب الأهلية الروسية . الجيش البريطاني يتأهب للإنقضاض ويلجأ إلى وسيلة تبرر تدخّله فيجد بغيته في شخص منغولي شاب يوهمونه بأنه سليل جنكيزخان ويقنعونه بضرورة المطالبة بالعرش. هو يصدق ذلك في البداية ولكنه يدرك فيما بعد أهدافهم الإستعمارية ويكتشف بأنه كان ألعوبة في أيديهم لإضفاء طابع شرعي لغزوهم ، فيرفض القيام بهذا الدور بل ويقود حشداً هائلاً من الثوار يحارب بهم المستعمرين ويطردهم خارج البلاد .
إن الدينامية البصرية المطلقة للقطات المتتابعة الأخيرة (شلال من الصور السريعة والقوية ، والموشاة بعناوين ثورية في تصاعد متزايد) لها تأثير قوي وجذري على الجمهور مثلما للصور والأحداث الأخرى : منغولي - على وشك أن يُعدم - يخوض في الوحل ، يقوده جلاد بريطاني « متحضر » يتجنب الوحل بحرص شديد / كهنة بوذيون / رجال أعمال غربيون / عساكر بريطانيون يحاولون ترسيخ إمتيازاتهم كطبقة حاكمة / لقطات متقاطعة لكاهن بوذي وأخرى لزوجة جنرال بريطاني تافهة ،

يرتديان ملابسهما إستعداداً لحضور مناسبة رسمية / في لحظة المكاشفة نرى المنغولي وهو يمسك بسترة جندي بريطاني ، هذا المشهد يتكرر عدة مرات في أسلوب مونتاجي « حديث » جداً . إجمالاً، يعتبر الفيلم درساً عملياً في السينما السياسية ، يتّقد بحماسة ثورية وكراهية شديدة للظلم والإستبداد .

* The Man with The Movie Camera الرجل ذو الكاميرا السينمائية)
دزيغا فيرتوف ، الإتحاد السوفيتي ، 1929

الشاعر الطليعي دزيغا فيرتوف برز في السينما السوفيتية كواحد من المخرجين الهامين الذين مارسوا تأثيراً كبيراً في السينما . لقد إنتقل بسرعة من إنتاج الأفلام الإخبارية (الجريدة السينمائية) الدعائية إلى الجمالية الراديكالية الصرفة (نظرية العين السينمائية) *والتي بلغت ذروتها في تحفته « الرجل ذو الكاميرا السينمائية » .

في بيانه الصادر عام 1919، المنشور في جريدة ليف LEF التي كان يحررها الشاعر مايا كوفسكي، أعلن فيرتوف إدانته للقصة السينمائية وعدم إهتمامه بالاستكشافات السيكولوجية للشخصية، قائلاً: « تسقط الحبكات الملفقة والسيناريو البورجوازي الخرافي ، تعيش الحياة كما هي » .

كان فيرتوف يؤكد على ضرورة تحقيق السينما « الخالصة » ويطرح البدائل : السينما «اللاتمثيلية » أو الفيلم اللامسرح كبديل للدراما الفنية والفيلم « المحبوك » ، الوثائقية (دراسة الظواهر الحياتية واستيعابها) كبديل للسيناريو والإخراج المسرحي ، هدم خشبة المسرح (الحاضرة بشكل خفي في أفلام هوليوودية عديدة) لصالح « خشبة الحياة نفسها » . هذا يعني – على حد قول ناقد روسي – « الكشف » عن الحبكة ضمن نطاق الواقع عوضاً عن « إختراعها » . ولهذا السبب طالب فيرتوف بالإستغناء عن الممثلين والإضاءة والمكياج والاستوديو والملابس والديكور.

إنه عن طريق « العين السينمائية » – عين المخرج المسلّحة – يمكن الإمساك بجوهر الواقع . لقد عبّر فيرتوف عن هذه الرؤية ببلاغة بارعة في بيان جميل وسينمائي جداً :

« أنا العين السينمائية . أنا العين الميكانيكية . أنا الآلة التي تعرض عليكم العالم كما أراه وحدي ولايمكن لأحد غيري أن يراه . إنني أحرر نفسي ، منذ اليوم وإلى الأبد ، من السكون البشري . أنا في حركة دائمة . أدنو وأبتعد عن الأشياء – أزحف تحتها – أصعد فوقها – أتحرك موازياً لرأس حصان يعدو – أندفع بسرعة فائقة بين الجموع – أنطلق أمام الجنود الراكضين – أنبطح على ظهري – أرتفع مع الطائرات – أهبط وأحلّق في إنسجام مع الأجسام الهابطة والمحلّقة » .

هذا « التحرر من السكون البشري » يمكن إنجازه بواسطة مونتاج دقيق جداً ، يخضع لقوانين رياضية صارمة تحدد أرقام الأطر (الكادرات) بحسب اللقطة ومدتها وترتيبها، وفق نظام خاص .

« الرجل ذو الكاميرا السينمائية » فيلم عن اللغة السينمائية ، درس عملي حقيقي لأفكار وآراء فيرتوف . ومع أن الفيلم استقبل في البداية باستخفاف وعداء وإرتباك إلاأنه يعتبر من كلاسيكيات السينما السوفيتية العظيمة .

البطل هو الكاميرا ، ومساعده هو المصور ، وموضوعه هو الفيلم أو عملية خلق الفيلم . إنه يبدأ وينتهي بعين الكاميرا . الذريعة المرئية : نظرة شاملة (بانوراما) حيّة ليوم واحد في حياة مدينة ما،

(*)لمعرفة المزيد عن هذه النظرية أو المنهج ، راجع كتاب « الحقيقة السينمائية والعين السينمائية » ترجمة عدنان مدانات ، منشورات مجلة الهدف ، بيروت ، 1975 (م)

وفي الوقت ذاته ، تعاقب الحياة من الولادة إلى الموت . إنه فيلم حقّقه رجل مهووس بالكاميرا ، مأخوذ بالمرئيات . يعرض حسيّة الحياة ، صخب وحيوية المدينة ، وجوه السكان المجهولين واهتماماتهم. عمل طليعي نموذجي ، يقدم خلاصة وافية ورائعة للامكانيات السينمائية والأدوات الخلاّقة والتداعيات البصرية .

وبالرغم من أن محتواه لايمكن إعتباره راديكالياً إلا ضمن حدود معينة ، إلا أن شكله هو الذي ميّزه كواحد من أعظم الأفلام تدميرية في تاريخ السينما السوفيتية . إنه يسبق زمنياً الأفلام التركيبية في يومنا هذا بحوالي نصف قرن ، إذ في كل مشهد - بشكل مقصود وبطريقة مدروسة إلى أبعد حد - يكشف إصطناعيته و « يلفت النظر » إلى طبيعته التركيبية المصطنعة . إنه لا يؤله الفيلم ولا يغلّفه بالمساحيق بل يظهره كما هو . (يجدر التذكير هنا بأن الفيلم يبحث في الفيلم ذاته ، أي في اللغة السينمائية وفي طبيعة وخواص الفيلم) .

بلهوه المستمر مع الواقع كمقابل للوهم ، يحطم بإصرار تطابق المتفرج مع الفيلم نفسه (هذه المطابقة تحدث كثيراً في الأفلام الروائية) وذلك عن طريق : إيلاج المصوّر السينمائي الجوّال داخل الحدث ، أسلوب الفيلم داخل الفيلم ، التجميد المفاجيء للحركة وتغيير نسبتها من بطيئة إلى سريعة ، إستخدام الشاشة المجزأة أو الإطار المنقسم والطبع المركّب (* Super-imposition والحركة العكسية .

النتيجة هي - كما تقول آنيت ميكلسون - إعتداء على وهم الفن وإلغاء لعملية المطابقة بحيث يتسنى للفيلم زعزعة توازن المتفرج وتدميره في المستويات الأكثر عمقاً وتعقيداً .

« الأسلوب الذي يستجوب به فيرتوف أكثر المظاهر رسوخاً وتأثيراً في عملية المشاهدة السينمائية ، معطلاً بشكل نظامي عملية المطابقة والإندماج ، يولّد في كل لحظة من لحظات المشاهدة أزمة ثقة وعدم تصديق . » (1)

من أكثر مراحل الفيلم دلالة ذلك المشهد الذي يقتحم الحدث بشكل فجائي والذي يتضمن لقطات لغرفة المونتاج بينما المونتير يعرض لنا شرائط من الفيلم ذات صور ساكنة بالطبع . المونتير يمسك بشريط يحتوي على أربعة أو خمسة كادرات لوجه طفل في لقطة جانبية أو مقلوبة، بعد ذلك مباشرة وعلى نحو غير متوقع تماماً، تملأ هذه الكادرات الشاشة كلها غير أنها تكون في هذه المرة في حالة حركة . هذا التجاور لصورة مجمدة على أشرطة سليولويد (أي الفيلم) مع صور متحركة تملأ الإطار (أي الحياة) هو فعل تدميري جداً ، خاصة وأن هذا الأسلوب إستعمل مراراً وبطريقة لايمكن التنبوء بها . هذا التجاور - الذي هو ليس مجرد تمرين أو حذلقة أو ممارسة أكاديمية - للصور المجمدة والحيّة ، يمثّل لب الهجوم الخطير والمفرط الذي يشنه فيرتوف على وعينا.

ثمة لقطات متتابعة أخرى تكشف عن غاية فلسفية مماثلة ، وهي تلك التي تظهر لنا مصوّراً في سيارة متحركة يصوّر مجموعة من النساء . إننا نشاهد هذه الصور ونقبلها بإعتبارها تمثيلاً لعملية صنع الفيلم ، إلى أن تحين تلك اللحظة المشوّشة المربكة حيث نكتشف بأن « المصوّر » ماهو إلا ممثل ، وأن المصور السينمائي الفعلي غير منظور . وهكذا ، في تلاعب تدميري واسع جداً ندرك أن « الرجل ذو الكاميرا السينمائية » - رغم حضوره في كل لقطات الفيلم وإظهاره بشكل متواصل تقريباً كممثل -

---

(*) الطبع المركّب : طبع لقطتين أو أكثر ، إحداهما فوق الأخرى ، على شريط واحد من الفيلم ، بحيث يمكن عند عرض الفيلم ، مشاهدة اللقطتين أو اللقطات معاً في نفس الوقت . (م)

(1) Annette Michelson, The Man With The Movie Camera, New York, Art forum,March 1972, p. 69.

هو في الحقيقة غير منظور ، تماماً مثلما أدركنا من قبل - في مشهد غرفة المونتاج - أن أشرطة الفيلم التي « رأيناها » هي نفسها كانت مصوّرة .

إن فيرتوف يلهو بنا ، لأن إبطال الوهم (حضور مصوّر داخل الحدث) يفضي بالضرورة إلى وهم جديد . هذا التحطيم المتكرر والمعقّد للوهم يمثّل بحث فيرتوف عن الحقيقة : خلق وإلغاء الواقع الوهمي باستمرار أمام أعيننا المفزوعة ، إستخدام التداخلات غير التقليدية (اللقطات الجميلة لإمرأة تفتح ببطء ضلفتي النافذة ، مصوّرة في سلسلة سريعة من اللقطات المركبّة ، كل منها تختلف عن الأخرى على نحو طفيف) ، اللجوء إلى الربط (عن طريق إتحاد وتناظر الصور) واللقطات المتقاطعة لأحداث أو حركات مختلفة في إيقاع متصاعد (إحداها تظهر في سرعة هائلة جداً إلى حد أن الكادرات المتوالية تصبح منظورة كومضات ، محدثة تكوينات لا توجد في الواقع) .

في الوقت الذي نجد أغلب المخرجين يحاولون إنتزاعنا من ذواتنا وإقحامنا داخل واقع جديد من صنع خيالهم دون أن يتيحوا لنا مجالاً للشك فيما نراه وما نعيشه ، نكتشف أن فيرتوف - بشكل مغاير ومضاد - يصر على تذكيرنا بأن الصورة مزيفة ومضللة ، وفي الوقت ذاته ، مهيمنة وذات سطوة .

حينما عرض « الرجل ذو الكاميرا السينمائية » لأول مرة في العام 1929 ، كانت الستالينية قد عززت سلطتها ونفوذها وجنّدت الفنون لخدمة غاياتها الخاصة ، ومع ذلك فإن التضمينات التدميرية والمضادة للتوتاليتاريا *في هذا الفيلم (استجوابها للواقع ودعوتها للتخلص من الإيهام والتضليل) لم تكن جليّة تماماً بالنسبة للنظام .

(*) التوتاليتاريا : نظام سياسي استبدادي مبني على إخضاع الفرد للدولة وعلى السيطرة التامة على جميع مظاهر حياة الأمة وطاقاتها المنتجة . (م)

الجمالية والثورية

من أحشاء حضارة على وشك الإنهيار والزوال ، إنبثقت نزعات فنية ثلاث ، هي من أكثر الحركات جمالية وتدميرية في قرننا : السريالية ، التعبيرية ، الدادية .. متحدية الهيولية التي تسمى المجتمع المؤسَس والمنظَم .

الفنان التعبيري ماكس بيكمان ، الذي تنبأت أعماله - بما تحتويه من تصوير للتشويه والموت - بما سيحدث من فظائع في هذا العصر (بوشنفالد، معسكرات ستالين ، فيتنام) ، قد كتب في العام 1919 .

« الآن ، أكثر من أي وقت مضى قبل الحرب ، أشعر بضرورة وجودي في المدن وبين رفاقي . هناك مكاننا الصحيح ، ومن ثم يجب علينا أن نشترك في الشقاء الشامل الذي سيحدث ، وأن نسلم قلوبنا وأعصابنا لصرخات الألم المروّعة للناس الفقراء المتحررين من الوهم » .

« يجب علينا أن نشترك في الشقاء الشامل الذي سيحدث » .. تعبير قوي ومحرك للمشاعر عن التزام الفنان بقضايا مجتمعه ، وعن فهمه للحاضر الوحشي والمستقبل الأسوأ .

هكذا يخضع رسوخ واستقرار النظام الرأسمالي للإستجواب والشك ، ويتبدى على حقيقته متفسخاً ومهترئاً ، أما من يحاكمه ويفضحه ويدينه فهو فنان خرج من بين الركام الذي خلّفه هذا النظام : خراب سببته الحرب والكساد الاقتصادي ، قيم متعفنة ، روح إنهزامية وعزلة خلقتها أزمات النظام .

في هذه التربة نبتت السريالية والتعبيرية والدادية ، ومهما كانت درجة تمايز كل منها وتفردها ، إلا أنها كانت متفقة في الهدف الذي ينحصر في إعلان الحرب على المجتمع الفاسد وقيمه المتعفنة ، وعلى الفن الأكاديمي التقليدي . وبإنفتاحها على الذاتية واللاوعي رأت أنها تستطيع أن تساهم في تحوّل العالم عن طريق استخدام الفن كأداة من أدوات الثورة .

التعبيرية : سينما القلق

لقد تجاوزت التعبيرية محاولات الإنطباعيين للقبض على الفروق الدقيقة التي لا تكاد تدرك في اللون ، أو للإمساك بمتع حياة البورجوازية الصغيرة ، وراحت تهتم بالتنافر والتكثيف والانفعال العنيف والتشويه . صارت أشبه بالدودة الخفيّة التي تنخر في مقومات المجتمع .

في أعمال مونش ، كيرشنر ، كيزر ، مارك ، كلي ، كاندينسكي . . نجد التضحية «بالموضوعية » وكمال الشكل لصالح التكثيف وخلق الصدمة . فالفنان لم يعد متفرجاً متأملاً بل أصبح مشاركاً فعالاً .

يقول إد شميدت :

« الفنان لا يشاهد إنما يحدّق ، لايصف إنما يجرّب ، لاينسخ إنما يبدع ، لايقبل إنما يبحث . لم تعد توجد اليوم تلك السلسلة من المعطيات كالمصانع والبيوت والأمراض والمومسات والصرخات والجوع ، إننا نتناولها فحسب في شكل خيالي أو رؤيوي . أهمية ومغزى المعطيات تكمن فقط فيما يمكن أن يجده الفنان - الذي يتلمس طريقه وراءها - في الأسفل ، أي تحتها مباشرة » .

نفس الدافع نجده عند ماكس بيكمان أيضاً .

« ما أريد أن أعرضه في أعمالي هو الفكرة التي تتوارى خلف مايعرف بالواقع . إنني أبحث عن الجسر الذي يصل المرئي باللامرئي » .

هذا الانجذاب الحاد نحو السر الكامن وراء المظهر الخارجي مألوف وشائع عند السرياليين أيضاً . إن تشكيل « الجسر » بالنسبة للتعبيريين تم عن طريق تحريف وتضخيم (المبالغة في) اللون والكتلة والشخصية والديكور ، وفق أسلوب يجعل ماهو طبيعي زائفاً وإصطناعياً . الموقف التعبيري مناقض للرومانسي ، الألوان صارخة وخادعة وفظة، الزوايا والمنظورات محرّفة ، الأشكال التي تصورها ذات مظاهر وأحجام شاذة غير سوية . والدينامية الناتجة من التعرض إلى مثل هذه الإهانات والصدمات السيكولوجية تهدف إلى إنتزاع المتفرج من المألوف والتقليدي إلى الراديكالي والجوهري.

للأشكال المشوّهة أو المائلة أهمية خاصة ، ففي رأي رودولف آرنهيم هي « الوسيلة الأوليّة والفعالة لإحراز التوتر الموجّه المدرك تلقائياً كانحراف عن الإطار المكاني الأساسي للخط العمودي والأفقي . هذا يستلزم توتراً بين موضع النموذج أو المعيار وبين موضع ذلك الشيء المنحرف الذي يناوش الإطار». وهذا الإنحراف يمكن أن يشمل الموضع والمظهر معاً .

إن التوكيد على التطرف وتحقيق الصدمة من الخيوط التي تربط بين التعبيرية والسريالية والدادية . لقد خلقت هذه الحركات الثلاث فناً فاعلاً محولاً وتدميرياً ، يهدف أساساً إلى إجتثاث القيم الرجعية لمؤسسات أثبتت إفلاسها .

الأفلام

* The Cabinet of DR. Caligari (عيادة الدكتور كاليجاري)
روبرت فين ، المانيا ، 1919

هذا العمل الرائع - الذي يعد من أهم الأفلام في تاريخ السينما - ذو بناء ميتافيزيقي متقنّع بمظهر ميلودرامي بوليسي ، فهو ظاهرياً يحكي قصة مشعوذ مجنون يحرّض الآخرين على إرتكاب الجرائم بعد أن يقوم بتنويمهم مغناطيسياً ، والقصة مرويّة من وجهة نظر بطل الفيلم ، إلا أننا في النهاية نكتشف بأن البطل وبقية الممثلين ماهم إلا نزلاء في مصح عقلي ، وبأن المشعوذ المجنون ليس مجنوناً أو مجرماً وإنما هو مجرد طبيب نفساني يتولى علاجهم ، أي أننا نكتشف بأن القصة - من البداية إلى النهاية - محرّفة وغير حقيقة .

الفيلم - بتصويره لأجواء الرعب - يستحضر تلك الرهبة المتأصلة في نفس المتفرج ويستغل قلقه الفطري البدائي . إنه يخلق عالمه السحري الخاص ، مركّزاً على إبراز الظلام والليل كميدان للفزع والقلق البشري . ولاشك أن جرأته الجمالية وجدّته - في بداية العشرينات - كانتا متطرفتين جداً .

الديكور والمناظر - التي صممها رسامون تعبيريون معروفون - تدخل كعناصر أساسية متكاملة وفاعلة في الحدث ، وبدونها لايمكن للفيلم أن يوجد أو على الأقل أن يحقق هذا المستوى الرفيع . إنها غنيّة بالمنظورات المحرّفة والتشويشات المفرطة : شوارع متداعية ، مبانٍ وسقوف ملتوية ومعوجّة ، جدران آيلة للسقوط نحو بعضها البعض . حتى النماذج أو الأشكال التجريدية تخدم في تأكيد المخاوف النفسية كالرهاب والهيولية الوشيكة .

الظلال الاصطناعية المرسومة ببراعة (استغلها آلان رينيه في فيلمه « العام الماضي في مارينباد » بعد حوالي أربعين عاماً) والتي تنتشر دون إكتراث بالقوانين الطبيعية، تعمل على تعزيز وتنمية التحريف والتباين . الإضاءة إنتقائية وميلودرامية واستبدادية .

التمثيل متكيّف مع المفهوم الميتافيزيقي للعمل ومؤدى وفق أسلوب معين شبيه بحركات الإنسان الآلي، كما لو أن الشخصيات نسخ مزدوجة ومطابقة لمنحنيات و « حركات » الديكور الخادعة . وجوه الممثلين تبدو محرفة وشبيهة بالأقنعة نتيجة المكياج المبالغ فيه . . إنها لاتحمل أبعاداً وملامح إنسانية على الإطلاق .

من جهة التكنيك ، يتفادى الفيلم الميول الإستعراضية التي تتسم بها بعض الاتجاهات الطليعية ، فالكاميرا ثابتة بصورة عامة (باستثناء بعض اللقطات المصاحبة أو «الترافلنج » Tracking Shots) ، وزاوايا الاميرا عادية وتقليدية ، أما المونتاج فغير ملموس إلا ضمن نطاق ضيق ، الإنجاز المتميّز الوحيد بالنسبة للتكنيك هو استخدام حدقة العدسة الدائرية أو ذات الشكل الماسي (المعيّن) ، في بداية ونهاية اللقطات المتعاقبة ، كمجازات للإنقسام الحادث بين العالم الخارجي والداخلي ، وشعرياً لإبطاء الحركة في كشفها المدروس (أو تمثيلها غير المنظور) للعالم الهذياني .

« كاليجاري » فيلم حديث ايديولوجياً . نحن في عالم من الهيولية والرعب وعدم الفهم، وهو يظهر هنا كمصح عقلي لانعرف على وجه اليقين من هم النزلاء المرضى ومن هم الأطباء . تشوّش كامل يغلّفنا ، ولانملك غير الإستسلام لمنطق الفيلم الذي يصعب الإمساك به وبالتالي فهمه . إن ماكنا نعتبره « واقع » الفيلم ، إتضح في النهاية أنه مجرد تخيلات رجل مجنون ، و هذا يعني أننا كنا مخدوعين طوال الوقت، واكتشافنا لهذه الحقيقة - أي الخدعة - هو أكثر إقلاقاً وتدميراً من النهاية التي كنا نتخيلها أو نظنها : بأن يكون الدكتور كاليجاري مجنوناً والبطل عاقلاً .

لقد تطرقنا إلى هذا الأسلوب في حديثنا عن فيلم « الرجل ذو الكاميرا السينمائية » ، مع ملاحظة أن هناك العديد من الأفلام الحديثة التي تلجأ إلى هذا الأسلوب الذي يجعلنا نصطدم في ارتباك وتشوش بمستويات متعارضة للواقع ، فعندما تكون إحدى هذه المستويات زائفة نسارع بالدخول في المستوى الثاني الذي هو أيضاً مشكوك فيه بصورة متساوية .

إن تدمير وعينا وتشويش إدراكنا للواقع هو إذن مضاعف هنا : ففي المرة الأولى يبدو كاليجاري المجنون كطبيب نفساني محتال ، وبعدئذ - على النقيض تماماً - يظهر كطبيب عاقل وطيب ، بينما البطل يتحول بدوره من عاقل إلى مجنون ، أما نحن فنمكث في حيرة وقلق غير واثقين من أن هذه النهاية « حقيقية » بالفعل ، إذ ليست هناك مفاتيح ملموسة وكافية لحل اللغز ، فيما عدا شعورنا الخاص والمستمر بالإرتياب في كل النهايات . . أي في كل « الحقائق » .

* Death by Hanging (الموت شنقاً)
ناجيزا أوشيما ، اليابان ، 1969

تحفة فنية غريبة حققها تجريبي مبدع ونشط ، مأخوذة عن قصة واقعية تدور حول مواطن كوري يُتهم ظلماً بارتكاب جريمة قتل واغتصاب ومن ثم يُحكم عليه بالإعدام . إنها دراما تعبيرية منجزة ببراعة ، تتناول بسخرية عملية الإعدام التي تُنفذ مرتين في الشاب الكوري ، حيث تفشل العملية الأولى ، وبين هاتين المرتين يُعاد تمثيل الجريمة من قبل الشرطة لإقناع المتهم بالاعتراف بجريمته ، وهذا التمثيل يؤدي إلى جريمة قتل واغتصاب من جديد .

إنها دراسة رائعة عن الهوية الذاتية والجرم الاجتماعي ، عن الواقع والوهم ، عن حاجة القانون للجريمة كي يبرر وجوده ، وعن عقوبة الإعدام باعتبارها جريمة أشد خطورة .

هذا العمل ، الذي يذكرنا بكوميديا ديللارتي وبريخت ، يعد من أكثر الأعمال اليابانية التي عرضت في الغرب أصالة وصدقاً .

* Capricci (كابريسي)
كارميلو بيني ، إيطاليا ، 1969

كارميلو بيني : شاعر ، ممثل ، مؤلف ، كاتب مسرحي ، فنان طليعي بارز ، ومؤسس أحد أشهر المسارح التجريبية في إيطاليا . إنه العبقري المجهول في السينما المعاصرة ، و « كابريسي " أحد روائعه السينمائية . أفلامه براكين بصرية وسمعية وغنائية ، حممها المنهمرة نابعة من تمرد هذياني لايجارى ، كثافتها البصرية وغزارتها الخلاقة تتحدى الوصف .
فيلم « كابريسي » ميلودرامي ، تعبيري ، غامض .. يتضمن : قتالاً دموياً لاينتهي بين رجلين يتعاركان بالمطرقة والمنجل / لوحات سامة عن المسيح تقتل الناظر إليها / إتصال جنسي عقيم لكهل داعر يسعل عالياً فيما تتمدد الى جواره إمرأة نائمة عارية / جرائم قتل / حوادث سيارات / إنفجارات / حرائق هائلة وهائجة .. ترافق هذه المشاهد ألحان أوبرالية ، مع حركات كاميرا مستمرة ومونتاج عنيف .
الكوميديا السوداء الخشنة والفعل الفوضوي والإثارة الجنسية تمتزج في هذه الدوامة المغلّفة باللون والحركة الدائمة ، لتنتج في الأخير عملاً تعبيرياً قوياً وبارعاً .

* Our Lady of the Turks (سيدتنا التركية)
كارميلو بيني ، إيطاليا ، 1969

مع « كابريسي » يعد هذا الفيلم من أكثر أعمال كارميلو بيني هذيانية وجدّة . إنه تفجير لامثيل له على الشاشة المعاصرة لتعبيرية جديدة ممزوجة بصبغة سريالية . جنون خلاّق يوجّه صاحبه - هذا الأخلاقي الممسوس - نحو الكوميديا السوداء والمحاكاة الساخرة الغريبة ، مصوّباً بهما نحو تلك الكتلة الجامدة من النسيج الثقافي الرجعي الذي يظهر هنا كموروثات دينية وفنية .
صور هذيانية متنافرة وهجومية تغمر الفيلم ، مثل المشهد الذي يظهر فيه « بيني » نفسه - وهو هنا بطل الفيلم - مرتدياً لباس فرسان القرون الوسطى ، مغطى بالحديد ، ويحاول بمشقة وعناد أن يمارس الجنس مع إمرأة عارية ، محدثاً ضجة صاخبة بلباسه . أو مشهد وقوعه في شرك ضمادات تغطيه من الرأس إلى أخمص القدمين بينما يحقن مؤخرته في مقهى عام وهو يردد عبارات غير مفهومة . أو عندما يبيح نفسه - ربما مأخوذاً بهواجس أو رؤى - لسيدة شبقة تغتصبه ثم تجلس فيما بعد على السرير تدخن وتطالع المجلات في حين تبزغ هالة من النور حول المكان .
هذا بالإضافة إلى صور أخري متفرقة مثل : سيارة تقف بجوار سرير ، أسلاك شائكة في مبنى .. وتتخلل هذه الصور مقطوعات مطّردة من أوبرا إيطالية عاطفية مشهورة.

* The Late Mathew Pascal (المرحوم ماثيو باسكال)
مارسيل لبربيه ، فرنسا ، 1924

معالجة غريبة لقصة بيراندياللو تدور حول رجل يبحث عن الحرية المطلقة وفجأة تتاح له الفرصة لممارستها .تحريفات البرتو كافالكانتي التعبيرية في الديكور والعمارة تؤكد الإيقاعات الميتافيزيقية لهذه الحكاية الغريبة والمشوشة ، المتسمة بالكوميديا السوداء والأحداث شبه السريالية .

*** The Cat and The Canary (القط والكناري)**
بول ليني ، الولايات المتحدة ، 1927

هذا النموذج الأصلي الرائع لأفلام الرعب يبلغ ذروته في قصر قديم ، حيث تُستغل أجواؤه - فضلاً عن الإستفادة من جميع وسائل الإتجاه التعبيري - في خلق حالة من القلق عن طريق الرعب : غرف وأروقة مظلمة ، ظلال كثيفة وكئيبة ، مقصورات سرية ، أعداء غير منظورين ، ستائر منفوخة ومتموّجة ، كاميرا متحركة باستمرار .

*** The Cremator (المحرقة)**
يوراي هيرز ، تشيكوسلوفاكيا ، 1968

إنها محاولة إستفزازية للنفاذ إلى جذور الذهنية السادية الجنسية للنازية ، يقوم بها هذا الفيلم التعبيري القاسي الذي يدور حول بورجوازي صغير مكبوت - رب عائلة - يعمل في المحرقة . مهنته حرق جثث الموتى « لتحريرها وإطلاقها نحو الآخرة » ، وهذه المهنة تنتعش فجأة أثناء الإحتلال النازي، إذ يُكلف بإحراق جثث الأسرى . وفي النهاية يصدر قرار بتعيينه مسؤولاً في معسكر إبادة . ووصوله إلى هذا المنصب يأتي كنتيجة منطقية لأحداث هذه القصة القوية والغريبة .
هناك مشهد في الفيلم يثير الدهشة حقاً ، إذ نشاهد رجلاً جالساً أمام طاولة تتوارى تحتها فتاة ما ، بعد حين تظهر الفتاة وهي تمسح فمها . هذا المشهد يوحي بفعل جنسي يتم فيه لعق القضيب ، ومصدر الدهشة ينبع من احتواء فيلم مصنوع في أوروبا الشرقية - المعروفة بتزمتها فيما يتعلق بالمسائل الجنسية - مثل هذا المشهد الصريح الذي يلجأ إلى الإيحاء بدلاً من التصوير المباشر .
أما فيما يتعلق بالمونتاج وتحريك الكاميرا ، فنلاحظ بأن الفيلم متأثر بشكل قوي بالسينما الجديدة في الغرب .

*** Visual Training (تدريب بصري)**
فرانز زفارتز ، هولندا ، 1969

زفارتز موهبة جديدة وهامة في السينما الطليعية العالمية، يخلق هنا عوالم مبهمة ووهمية و«متفسخة»، الإتصال بين أفرادها معدوم . فبالرغم من أن الذكور والإناث مقيّدين إلى بعضهم البعض بإحكام إلا أنهم « لايتصلون » أبداً ، وبالتالي يظلون منفصلين ويائسين على نحو مفجع .
في هذا الفيلم نشاهد شخصاً ، ملامح وجهه تشبه ملامح « بستر كيتون »* ، متجهم الوجه ، فاقد الحس ، ينغمس بإفراط في طقوس معربدة تشمل الأكل والجنس، مع إمرأتين شبقتين ، نصف عاريتين، يعجز عن الإتصال معهما جنسياً .

(*) بستركيتون : (1966- 1895) مخرج وممثل كوم يدي مشهور . دائم العبوس في أفلامه (م)
فرانكو للسلطة (رغم أن المكان غير محدد إطلاقاً ، إلا أنه من الواضح أن الأحداث تدور في أسبانيا . ويأخذ الفيلم منحى مضاداً للديكتاتورية بحس عالمي معاصر).

وعلى الرغم من تركيز الفيلم على فقدان الإتصال والتشويه المشترك للطبيعة الغريزية ، إلا أننا نستشف تعاطفاً إنسانياً عميقاً مع هؤلاء الضحايا .. « الشركاء » في الوحدة .
الأسلوب التعبيري - في المكياج والإضاءة بالاضافة إلى المونتاج المركّب - يضاعف ويعمّق تأثير اللوحات المأساوية التي نرى فيها شخصيات معذّبة ومشوّهة تعمل وتتحرك بوهن وعجز في مكان عدائي، وتواجهنا على نحو أعزل دون حماية أو دفاع وكأنها تجبرنا على مواجهة أنفسنا بطريقة مماثلة.

*** Viva La Muerte (يحيا الموت)**
ارابال ، فرنسا ، 1971

أول أفلام فرناندر آرابال ، الكاتب الطليعي الشهير ، وربما من أكثر الأفلام ضراوة وعنفاً في تاريخ السينما .
آرابال يوظف العنف والجنس كوسيلة تطهّر وتحرّر ثوريين . إنها صرخة رهيبة ، مفعمة بالألم ، من أجل الحرية . صور هذيانية يمزج فيها آرابال (وهو يذكرنا هنا ببونويل وكوزينسكي) الحقيقة والوهم أو الواقع والحلم (الذي هو عبارة عن كوابيس) من وجهة نظر صبي في الثانية عشرة من عمره ، يعيش في مرحلة صعود الفاشية واستلام في كل مشهد تحدث إنتقالات سريعة ، يصعب تمييزها ، من الواقع إلى خيال الصبي ، تكتنفها صور قاسية (تعذيب رهيب ، عنف ، موت ، سادية بدائية) تغمر المتفرج لا لأنها تفرض نفسها عليه وإنما لأنها - على وجه التحديد - تنشّط مخاوفه ورغباته الكامنة في اللاوعي .
في هلوسات الصبي المعذبة نلمح : ألغاز المراهقة وخفاياها ، إغراء الغريزة الجنسية المبهم لإرتكاب الخطيئة ، ممارسة الحكومة للإرهاب المتعذر تفسيره أو تعليله ، الإشتباه المخيف بأن الأم مسؤولة عن غياب الأب وبأنها وشت به وسلمته إلى السلطة .
الفيلم وثيقة عن المراهقة الكاثوليكية ، إبان الحرب الأهلية ، طافحة بالتجديف والإهتمام بالموضوعات الداعرة والرغبة في الإتصال الجنسي المحرّم . وقد منعت الرقابة الفرنسية عرض الفيلم ثم تراجعت عن قرارها وسمحت بعرضه .
المشاهد الكابوسية تتضمن صوراً تلفزيونية وصوراً سالبة ملونة معالجة ببراعة ، خالقة بذلك غموضاً تعبيرياً غريباً يجعل الرعب أكثر إنتشاراً وتغلغلاً . والمرعب بوجه خاص ذلك الإستخدام المتكرر لأغنية أطفال هولندية يتحول سياقها إلى مجاز عن البراءة التي لوّثها الفساد .
الفيلم مليء بهواجس آرابال الذاتية ، وقد رفضه البعض باعتباره وثيقة نرجسية مرضية ، بينما هو في الحقيقة ينقلنا عبر إضطراب وهيجان تخيلاته الهائلة ، وعبر العنف ، إلى حالة نستعيد فيها الأمل المحتمل ، وإلى حركة إنسانية جديدة وصلبة تأتي كنتيجة حتمية لوجود فرانكو ومعسكرات الاعتقال والقنابل الذريّة وفيتنام .

*** The Reality of Karel Appel (واقع كاريل آبل)**
يان فريجمان ، هولندا ، 1967
كاريل آبل فنان تجريدي - تعبيري هولندي ، وهذا الفيلم يصوره وهو منهمك في عمله، طامحاً - الفيلم - إلى الكشف عن فلسفته في الفن : « أنا أرسم كهمجي في عصر همجي » .

وهكذا نراه يهاجم ويضرب ويشرط قماش اللوحة . إنه يتعامل مع الإطار بقسوة ووحشية ، يقذفه بالأصباغ ويشوهه. الفنان هنا غاضب ، إنفعالي ، وعنيف. وممارسة الرسم تبدو فعلاً كعمل عدواني ضد عالم مجنون .

السريالية : سينما الصدمة

السريالية هي أكثر النزعات الثلاث تسييساً أو إرتباطاً بالسياسة ، لقد كانت وسيلة إدراك أكثر من كونها نزعة جمالية ، بل أنها في الواقع كانت تسعى لهدم الجمالية . كانت تنوي تدمير أسس الوضع الراهن : الكنيسة ، الدولة ، العائلة ، الرموز القومية ، المُثُل والمفاهيم البورجوازية . وقد ثارت ضد الامتثالية والعقلانية الزائفة للمجتمع البورجوازي والفن البورجوازي .

كان هدفها : تحطيم جميع أشكال الرقابة وتحرير بواعث الإنسان الليبيدية (الطاقة الجنسية) والفوضوية و « العجيبة » من كل قيد وكبت . كما طالبت السريالية بالعودة إلى اللاعقلانية وإلى سحر الأحلام كوسيلة إلهام وتحرر ذاتي (ومن ثمّ إجتماعي) .

بسحب كل من دوستويفسكي ، ادجار آلان بو ، بودلير ، مالارميه ، رامبو ، ابولينير . . إلى صفوفهم ، أعلن السرياليون بأن الشعر هو السلاح الأسمى للفتح والمعرفة . لقد فشلت العقلانية والواقعية في تحقيق شيء ما لأنهما أهملتا الغريزة والطاقات الكامنة تحت الوعي .

إن « والاس فاولي » يحدّد الشخص الواقعي بأنه ذلك الذي يخبرنا عما يراه من العالم، والفيلسوف هو الذي يخبرنا عما يفكر فيه بشأن العالم . أما الشاعر فهو الذي يخبرنا عما يعرفه عن العالم . (1)

المعرفة الشعرية « أكثر صدقاً » من المعرفة العقلانية ، فالشاعر – الفنان هو الرائي أو العرّاف الذي يمتلك خاصيات سحرية ، لاهو ولا المتلقي يستطيعان الإمساك بها وفهمها فهماً كاملاً . يصبح الفن هنا تعزيماً سحرياً، خارقاً وإعجازياً في إبداعه وتأثيره على السواء . لقد وصف سقراط الشاعر بقوله: « الشاعر ضوء ، شيء مجنّح ومقدّس ، وهو لايبدع مالم يُلهَم ويفقد وعيه ويكون خارج سلطة عقله ». ولكي يصير الفنان رائياً أو عرّافاً ، عليه أن يمنح خياله سلطة مطلقة عن طريق متابعة ما تمليه عليه الطاقات الكامنة تحت وعيه كما لو كان مراقباً فحسب، وأن لا يتدخل بوعيه التام بل يجعل نفسه بمثابة « الصدى » (2) إن « الإنسان ليس مجرد كائن مفكّر فحسب ، بل أنه نائم كذلك» (3) أي أن العمل حدسياً ، وبدون اللجوء إلى المنطق ، يعني العودة إلى النوم والحلم .

---

(1) Wallace Fowlie, Age of Surrealism, Bloomington, Indiana Univer sity Press, 1960.

(2) Ibid., PP 24,25.

(3) Maurice Nadeau, The History of Surrealism, New York, Macmillan, 1965, p. 48.

بالاهتمام بما تحت الوعي وإعطائه دوراً رئيسياً ، يرجع الفن إلى سره الأصلي الغامض حيث يكون محسوساً ومعاشاً ولكن دون أن يكون مفهوماً بالضرورة . « الآثار الفنية الأكثر عمقاً هي تلك التي تحتوي على معان خفية غير ظاهرة . وكلما غمر الفنان نفسه خلال الإستبطان ، ابتعد عن توكيدات الحقائق واقترب أكثر من غموض الأحلام (. .) مانريده هو اللغز وليس الحقيقة (. .) الغموض هوالذي يوجّه الفن وليس الوضوح ، والسريالية هي انتصار للغموض » (4)

لقد مارس فرويد تأثيراً قوياً على السرياليين ، ومن هنا جاءت توكيداتهم على تيار الوعي وحالات الهلوسة والكتابة الآلية والدعابة اللامعقولة . . فضلاً عن معارضتهم للسرد والحبكة .

قال اندريه بريتون في البيان السريالي الأول عام 1924 :

« السريالية هي الآلية النفسية المحضة التي يقصد المرء أن يعبّر عن طريقها ، إما شفوياً أو كتابياً أو بأية وسيلة أخرى ، عن عمل الفكر الحقيقي ، ومايمليه الخاطر في غياب أية رقابة يمارسها العقل وخارج أي إهتمام جمالي أو أخلاقي . إن السريالية تقوم على الإيمان بالواقع الأسمى لأشكال معينة من التداعيات لازالت مهمّلة ، وبقدرة الحلم الكلية المطلقة ، وبحركة الفكر الحرة النزيهة . »

هذه التداعيات « اللاعقلانية » تشكّل السلاح السريالي الأساسي لإحداث الصدمة ، وهذا يمكن تحقيقه عن طريق تحريف وتشويه الواقع أو فصل الأشياء عن محيطها المألوف وتحويلها إلى «موضوعات سريالية » . وكنماذج للمواد أو الموضوعات السريالية نأخذ : ساعات دالي المنصهرة والتي تبدو كأشكال ليّنة وذائبة (إنتهاك رمز الحقيقة والموضوعية المقدس .. ولولا فرويد واينشتاين لما أمكن لهذه اللوحة أن تُخلق) ، كولاجات ماكس إرنست التي تتألف من مواد قديمة وأشياء مهملة وأجزاء مرسومة ومتنافرة ، لوحة ماجريت التي رسم فيها غليوناً وكتب عليها :« هذا ليس غليوناً ».

ويتمثل الحس السريالي في تعريف لوتريامون للجمال حين قال : « جميل كالتقاء آلة خياطة ومظلة على طاولة تشريح » ، أو إدراك دي شيريكو لقيمة التغيرات العادية والمألوفة حيث يؤكد بأن أي تغيير في وضع قطع الأثاث على الرصيف أثناء النقل ، أو إزاحة أشياء مألوفة وحميمية بعد عملية سطو ، يكتسب معنى جديداً وغريباً .

إن فصل الأشياء عن محيطها المألوف ، أي تحريرها من أغلالها ، يعني من جهة أخرى تحريراً للفنان السريالي نفسه بالدرجة الأولى.إنه هنا يمارس فعل التحرر من قيود الواقع ومن قوانين المجتمع والعائلة والدولة ، وهذا الفعل يمثل « الإمكانية اللامتناهية للخلاص بواسطة الحلم والحب والرغبة » .(5)

---

(4) Nicolas Calas, Art in the Age of Risk, New York, Dutton, 1968,pp. 11 - 12.

(5) Wallace Fowlie, op. cit., pp. 176 - 8

Aos *
بوكي كوري ، اليابان ، 1964

فيلم التحريك (كرتون) الرائع هذا – الذي يعتبر الآن من كلاسيكيات هذه النوع – يسلط الضوء على عالم من الشهوات الشاذة والغريبة والمحبطة ، حيث الأشكال الممسوخة ، و « المتلصصين » الذين يختلسون النظر دائماً من خلال الثقوب ، والأشياء المشوهة ، تمارس إنتهاكات وإعتداءات رهيبة تتسم بالماسوشية – السادية في أغلب الأحوال ، وسط رموز فرويدية لحالات مرضية .
لمسات ماكس إرنست وبوش واضحة في الفيلم ، غير أن مناهضة القمع تحمل سمات يابانية بحته .

Un Chien Andalou (كلب أندلسي) *
لويس بونويل – سلفادور دالي ، فرنسا ، 1929

قال بونويل عن هذا الفيلم الذي أصبح من أكثر الأفلام الطليعية شهرة في تاريخ السينما : « إنه يتلقى إلهامه ويستقي إيحاءاته من الشعر ، متحرراً من العقل والأخلاقية التقليدية . وهو لايهدف إلى إفتتان أو إمتاع المتفرج ، بل على العكس تماماً ، هو يهاجمه لانتسابه إلى مجتمع بينه وبين السرياليين حالة حرب (. . .) هذا الفيلم مصنوع ومعد للإنفجار بين أيدي أعدائه » .
الفيلم لايحتوي على « حبكة » ما ، وإنما يتضمن تلميحات وإشارات فقط ، وإذا كان ثمة منطق أو واقع يتركز عليه فهو منطق الكابوس وواقع العالم الداخلي الكامن تحت الوعي . إن الترابط ينشأ ويتحقق في ذهن المتفرج وليس فيما يراه أمامه ، فاللقطات المتتابعة المشتملة على صور محظورة ومخيفة هي غير مترابطة وغير منطقية ، تشبه الحلم في غرابة صورها وعدم تسلسلها . إذ أن بونويل يهتم أساساً بخلق الصور التي تصدم وتهز المتفرج وتزج العالم الواقعي الذي يعيش فيه .
هذه الصور دخلت تاريخ السينما واكتسبت قيمة جمالية ، فالعالم قد انتقل الآن نحو كوابيس فعلية وواقعية أسوأ من كوابيس الفيلم ، ولكن مع ذلك لاتزال صور الفيلم تقلقنا وتزعجنا . إننا نظل مفزوعين ومضطربين أمام اللقطة الغريبة التي تظهر أسراباً من النمل وهي تزحف على جرح في راحة يد ، وأمام الإنتقال المفاجيء و« الهزلي » للشعر من إبط إمرأة إلى فم رجل * ، وأمام صور أخرى مثل : رجل وإمرأة مطموران في الرمل حتى الرقبة / البطل الشبق يمس بأصابعه نهدي إمرأة من خلال ثيابها ، النهدان يتحولان فجأة إلى ردفين / يد مقطوعة تُنخس بواسطة عصا .

(*) في هذا المشهد نرى رجلاً بلا فم ، تبدأ شعيرات في النمو مكان فمه . المرأة تلقي نظرة على شعر إبطها فتجده محلوقاً تماماً . (م)

لكن إذا كانت هذه الصور قد أصبحت الآن « مقبولة » إلى حد ما وممكن احتمالها ، فإن هناك مشهداً واحداً يظل « جامحاً » يصعب إمتصاصه وترويضه ، ويظل مروّعاً وصادماً كما كان حين عُرض الفيلم للمرة الأولى ، وهو المشهد الذي تُشطر فيه عين المرأة ، في لقطة قريبة ، على يد بونويل الشاب نفسه. ويعرض هذا المشهد في بداية أول أفلامه، ينفّذ بونويل أول تحذير لماينوي أن يفعله : وهو تغبير وعينا.

* The Discreet charm of the Bourgeoisie (سحر البورجوازية الخفي)
لويس بونويل ، فرنسا ، 1972

إن مزج بونويل للواقعية والحلم هنا يجعله أكثر قرباً من تلك الحرية الفرضوية التي إتسمت بها مرحلته السريالية المبكرة ، مقطّراً الغرض التحريضي في سلسلة متتابعة من مشاهد ذات نقاوة رائقة وشفافة . في هذا العالم المجنون الذي تغمره الحرب والدمار ، تحاول البورجوازية الرابطة الجأش أن تحافظ على مظاهر حياتها وعلى القيم المتمدنة (وجبات جيدة وعادات حميدة ، أحاديث تافهة وفارغة ، تبجيل للمال) ، غير أن الواقع يخترق خطوطها ويقتحم عالمها بإصرار ويحدة في سلسلة من الأحداث الشنيعة والمهينة ، والتي تسعى هي - أي البورجوازية - بكياسة ورهافة إلى تخفيفها وإخضاعها وإحالتها إلى أجزاء طيّعة وغير فعّالة .
إحدى غزوات اللاواقع المزعجة بشكل خاص تحدث في المشهد الذي نرى فيه عائلة بورجوازية تجلس في مطعم ونجأة تنزاح ستارة معلّقة ويتضح لأفراد العائلة أنهم فوق خشبة مسرح أمام جمهور متذمر من إرتباكهم ونسيانهم لأدوارهم رغم وجود « الملقّن »، حيث يعترف أحدهم بإرتباك : « لقد نسيت حواري » .
هنا يوجه بونويل نقداً قاسياً ولاذعاً للطبقة الحاكمة .

* Eaten Horizons (آفاق مأكولة)
فيلهلم فريدي ، الدنمارك ، 1950

رجلان يتناولان الطعام مستخدمين ظهر إمرأة عارية كمائدة . بعد حين يقطعان جزءاً من جسد المرأة ، ومن خلال هذا الثقب يمدان أيديهما إلى الداخل ويلتهمان أحشاءها .

* An Eater (الوجبة)
كازوتومو فوزيتو ، اليابان ، 1963

مع الأصوات الضاجة المضخمة بشكل مبالغ فيه لعملية مضغ الأكل في المطعم ، تستغرق النادلة في حلم ترى فيه الطاهي يعد وجبة مكوّنة من : أجزاء منتزعة من جسدها ، سائل ، سباغيتي ، عين ، أنف رجل . هذا « الطبق » يقدّم إلى الزبائن الشرهين الذين يلتهمونه بتلذذ . وحالما تفيق النادلة تبدأ في التقيوء دون توقف ، ويمتد القيء المتدفق نحو جميع الزبائن ويغمرهم .
الفيلم عبارة عن هجوم سريالي مروّع .

* The Gift (الهدية)
جاك فوسو - ديك روبرتس ، فرنسا ، 1961

يعتمد هذا الفيلم التحريكي (الكرتوني) الممتع على إحداث الصدمة من خلال التلاعب بالأصوات وتغيير مصادرها بشكل متنافر وساخر ، كمثال : البقرة التي تطلق صوتاً شبيهاً بصياح الإوزّة أو نفير البوق / البوق الذي يخور كالبقرة / الرضيع الذي يطلق مارشات عسكرية .
هنا يتم إنتزاع الصوت ، بدلاً من الشيء أو المادة ، من محيطه المألوف، وبذلك يصبح الفيلم أحد النماذج القليلة التي تنتمي إلى « السريالية السمعية » .

* The Church Bell (الجرس)
جان لوت ، فرنسا ، 1964

رجل ما يجد نفسه فجأة تحت جرس كنيسة ، يحاول الفكاك منه ولكن دون جدوى ، لذا يضطر إلى السير به أو حمله أينما يذهب .
إن منظر الجرس وهو يتنقّل بمهابة وجلال عبر شوارع وضواحي باريس ، محدثاً فوضى شديدة متعذر إجتنابها ، هو مرادف سينمائي رائع للمادة السريالية ، حيث الشيء (الجرس) يُنتزع من محيطة المعتاد ويُنقل أو يُركّب في مكان مغاير بحيث يصير موضوعاً أو مادة سريالية .

* La gran Siquriya
جوزيه فال ديل أومار ، إسبانيا ، 1955

عمل قاس ومتفجر ، نابع من إنفعال داخلي عميق . إنها صرخة صامتة واستحضار سرّي لكوابيس إسبانيا ، يذكّرنا بفيلم بونويل « أرض بلا خبز » . وقد نجح في إيصال الذعر والقلق المتعذر وصفهما.
هذا الفيلم أحد الأعمال المجهولة العظيمة في السينما العالمية ، برز في المهرجان العالمي الأول للفيلم التجريبي في بروكسل العام 1958 ، ثم اختفى مباشرة وبشكل مفاجيء حتى يومنا هذا .

* Runs Good
بات أونيل ، الولايات المتحدة ، 1971

إن السينما السريالية في السبعينات - كما هو واضح في هذا الفيلم - تعمل بأدوات لم يحلم بها قط السرياليون الأوائل مثل : تنوّع كمية التعريض الضوئي ، التعريض المتعدد ، التباين الإصطناعي ، مقياس الصورة المتفاوت ، اللون السالب ، المؤثرات المجسمة .
الفيلم يدور في قطعة أرض مخصصة للسيارات المستعملة .

* Mag ritte (ماجريت)
لوك دي هيوش ، بلجيكا ، 1955

رحلة داخل عالم الرسام السريالي البلجيكي ماجريت . إستحضار للسر والدعابة السوداء في اللوحات التي تجاور على نحو غير متوقع أشياء أو أوضاع مألوفة وحميمية ، وتفصلها عن محيطها .

هذا الفيلم من الأعمال القليلة التي عالجت الأساس الفلسفي للفن المعاصر . (يقول ماجريت : «الواقع كلمة مجردة من المعنى ، الفضاء غير محدّد ، العالم فقد كل تماسك أو تناغم ، ومهمتي أن أستحضر السر . »)

* MR Frenhofer And The Minotaur(فرينهوفر والمينوطور *)
سيدني بيترسون ، الولايات المتحدة ، 1949

ترجمة سريالية لصياغة بلزاك التنبؤية وغير المباشرة عن الفن الحديث . إنها قصة رسام من القرن السابع عشر مأخوذ بفكرة الكمال ، يحاول أن يصل إلى هذه الدرجة فيحوّر لوحاته إلى أن تفقد لمحاتها الأصلية ويصعب تمييزها والتعرف عليها .
الفيلم ملفت بسبب تفسيره الشاعري والتهكمي، والمنقول في أسلوب « المونولوج الداخلي » الجويسي * . فقدان التماسك اللفظي والتشويهات البصرية تساهم إلى حد بعيد في خلق جو الحلم .

* Our Lady of the Sphere(سيدتنا من الكوكب)
لاري جوردان ، الولايات المتحدة ، 1969

فنتازيا سريالية خصبة وغنية ، مستمدة من أعمال ماكس إرنست التي تعتمد على تجاورات الأشكال المأخوذة من ألواح الخشب ومواد أو أحداث لا علاقة بينها . ومن المشاهد الجيدة بشكل بارز تلك التي تعرض عدة حيوانات داجنة تنظر إلى حامل (مسند) اللوحة ، حيث تظهر - في تحريك مفاجيء - رسوم متنوعة كثيرة تتغيّر بشكل سريع وبطريقة مذهلة .

* The Running, Jumping and Standing Still film
(الفيلم الراكض والواثب والواقف)
ريتشارد ليستر - بيتر سيلرز ، بريطانيا 1959

صُوّر الفيلم في يومين ، وهو نموذج مثالي للكوميديا السريالية .
الشخصيات المتباينة تخضع لنكبات مضحكة ، واستنتاجات مبالغ فيها ، وتشويهات . تكاليف عملية الإنتاج كانت زهيدة جداً ، وهذا يبرهن على أن الموهبة أهم بكثير من المال .

(*) المينوطور : حيوان خرافي نصفه على صورة رجل ونصفه الآخر على صورة ثور (م)

(*) نسبة إلى الكاتب الايرلندي جيمس جويس . (م)

* The World of Paul Delvaux (عالم بول ديلفو)
هنري ستورك ، بلجيكا ، 1947

في هذه المرة ، نحن أمام فيلم - عن فنان تشكيلي - لايعرض سلسلة مخدرة ومضجرة من الآثار الفنية ، وإنما يلج عالم هذا الفنان ، حيث تنسل الكاميرا - دون إعاقة - مثل الحلم من لوحة إلى أخرى ، تطمس الأطر والهوّيات وتنزلق في عمق اللوحة . الفيلم لايلقي محاضرة ولايعرض مناظر مسلية ، إنه يدخل في التجربة ، يغامر ويكتشف . إنه يقوم برحلة غريبة ومقلقة عبر العالم الخيالي لهذا السريالي البلجيكي الشهير ، حيث النساء المنمقات ، الجليديات ، العاريات يتواجدن جنباً إلى جنب مع رجال خنوعين، بكامل ثيابهم ، في مناظر طبيعية غامضة .
موسيقى اندريه سوريه والقصيدة السريالية التي كتبها وألقاها بول إيلوار ، تساهمان إلى حد بعيد في إثراء هذه التجربة المثيرة والساحرة .

* The lead Shoes (الأحذية السائرة)
سيدني بيترسون ، الولايات المتحدة ، 1949

من الأعمال السريالية الأولى في امريكا ، إنه كابوس مخدر ومرهق يدور حول حادثة قتل الأب وما يتبعه من محاولات قسرية لحل أسرار هذا الفعل . صور الفيلم (برموزها الأساسية : الدم ، السكين ، الخبز) تصدم وعي المتفرج ، والمظهر الهذياني مدعوم من قبل الشريط الصوتي الرائع حيث تتمازج اغنيتان شعبيتان قديمتان مع مادة صوتية تجريبية .

الدادية وفن البوب : ضد الفن ؟

التوكيد على إبراز الأشياء وخلق التجاورات فيما بينها ، حرّك الداديين كذلك. وهذا مانلمسه أيضاً بعد سنوات طويلة من رحيل الدادية ، عند فناني البوب Pop (النتاج الحديث للتعبيرية والسريالية والدادية) .

في رفضهم التام للفن (بالرغم من كونهم مدموغين بالفن) إنتهك الداديون المنطق والحقيقة الموضوعية ، ووجهوا انتباههم إلى المواد والعناصر البالغة الصغر في الواقع بهدف تدمير البناء الكبير .. « لقد أرادت الدادية أن تستبدل تفاهة البشر المنطقية بتفاهة مخالفة للمنطق » . كل شيء كان مباحاً من أدوات ومواد وموضوعات وحالات. وكلما كان الشيء أكثر إبتذالاً وعادية كان أكثر نفعاً وملاءمة لهدفها . هكذا نقل «دوشان » مبْوله في لوحة عن طريق عزلها عن محيطها ووظيفتها المعتادة ، فالأشياء أو المواد – على حد تعبير آلان سولومون – لم تعد محايدة ، وإنما غامضة واستبدادية ، و « مدلولها » يقرره الفنان نفسه .

بين الدادية وفن البوب ، فيما يتعلق بالكولاج والأشياء الجاهزة ، إرتباط وثيق . فثمة علاقة متبادلة بين التقاط « شفيترز » – الدادي – لكل مايقع تحت متناول يده من أشياء وتحويلها إلى مواد فنية ، وبرقية روشنبرغ – فنان البوب – التي أرسلها رداً على طلب لرسم لوحة لآيريس كليرت ، والتي ورد فيها « هذه البرقية هي صورة آيريس كليرت مادمت قد قلت ذلك » (1) أو كتاب « ادوارد روشا » المصوّر عن العقارات في لوس انجليس وما حولها حيث يعرض صوراً لمجموعة أراض غير واضحة المعالم . كذلك في مسحة مماثلة نجد نسخ « جاسبر جونز » المنقولة باليد ، ومتحف هارفي ستروميرغ «الدائم » في معرض الفن الحديث : نسخ تصويرية لثقوب مفاتيح المتحف ومفاتيح المصابيح الكهربائية وتصدعات الجدار ، ملصوقة على جدران وأبواب المتحف من قبل الفنان .

حينما تصبح العلب وسندويتشات السجق وصور مواقف السيارات مواداً فنية ، فإن الأشياء تصبح سحرية مرة أخرى ، وترغمنا على رؤية الواقع عن كثب وبشكل أكثر أمانة ودقة ، ومن ثم استجوابه ، إن « تمزيق » السطح المضلل للواقع والمسلمات التي نعتبره حقيقياً وأزلياً ، هو ما يشكّل التدمير الذي يمارسه وارهول أو تزارا .

ومن الممكن أيضاً فصل المادة عن المحيط بواسطة تغيير النسب والأحجام بينها أو بطمس خلفية الصورة . وقد أدرك « ليجيه » هذا قبل « وارهول » بفترة طويلة حينما صرّح قائلاً : « عندما تعزل الشيء أو شظية الشيء وتعرضها على الشاشة في لقطات قريبة جداً وفي أكبر نسبة ممكنة ، فأنت هنا تمنحها وجوداً لم تستطع إحراره من قبل إطلاقاً ، وبهذه الوسيلة يستطيع الشيء أن يصير أداة نقل لطاقة تشكيلية وغنائية جديدة تماماً . » (2)

---

(1) Lucy R. Lippard, Pop Art, New York, Praeger, 1966, p. 23

2) Ibid., p. 18.

يشير « شارلز رايش » إلى أن فناني البوب ، عن طريق عرض لافتات النيون والجوك بوكس Juke Box * والأيقونات الأخرى للمجتمع الإستهلاكي العقيم بطريقة محايدة بل ومعزولة ظاهرياً ، إنما يسْمون فوق الوجود المادي لهذه الأشياء باستعمالها بشكل خلاّق ومبتكر ، وبذلك يستعيدون سيطرتهم على محيطهم . (3)

مثل السريالية ، تؤكد الدادية على أهمية الاحتمال والصدفة ، مغتبطة لعدم قابليتهما للتنبوء . والدادية لاتقبل قيوداً أو قوانين ، إنها تمزج الأساليب والمواد ، وتناقض وتهاجم كل شيء حتى نفسها . إن المفهوم المجرّد للفن « الأصيل » يتعرض للإستجواب من قِبل وارهول ودوشان : فالفن أصبح قابلاً للاستنساخ والإستهلاك .

لقد توحّدت المظاهر الراديكالية للدادية وفن البوب في أسلوب من العمل السياسي غير التقليدي عبر أقسام اليسار الجديد الدولي (وبشكل خاص مجموعات اليبيز الامريكان والحركة الطلابية) ، وهذا الأسلوب يتضمن : تقديم الزهور في المواقع التي تمارس فيها الدولة عنفها ، مسرح الشارع السياسي لتخريب اجتماعات المناوئين ، إزدراء العَلَم والدولار والرموز الوطنية الأخرى .. مثل هذه الفعاليات تعيدنا إلى التجاور السريالي للأشياء غير المترابطة ، والإستخفاف الدادي بالإستخدام المألوف لها.

إن الإصطناعية المطلقة للوسط السينمائي (« تشويهها » للواقع ، التحرر الفوضوي الضمني من جميع الكوابح والقيود المنطقية ، الذاتية المتأصلة) هي التي تجعل السينما أداة مناسبة لهؤلاء الفنانين . ويؤكد الناقد والمخرج السريالي « جاك برونيو » - في تعارض مع مدرسة كراكاور بشأن نظرية الفيلم - بأن « السينما هي أقل الفنون واقعية».

إن بإمكان السينما أن تحرّف الأشكال والألوان والحياة ، وأن تحاكي الأحلام وتحرر التداعيات عن طريق تحولات الزمان والمكان ، وأن توحّد الأشياء والخلفيات (أو تجعلها تتضارب) في سلسلة صادمة وغير مرغوب فيها ، وأن تهدم المكان الذي أثار السرياليون الشك حوله من قبل .

السينما قادرة ، في أقل من الثانية الواحدة ، على تصوير مايكمن تحت الوعي أو الكشف عن الفعالية الفنية « الآلية » لصانع الفيلم . إن الإيلاج الصادم للأشياء غير المألوفة في الكادر ، والتجاور المتفجر للصور المتعارضة بواسطة المونتاج ، والقدرة العجيبة على خلق وقائع جديدة و«مستحيلة » من خلال الطبع المركّب والقناع وغيرها من الوسائل التكنيكية .. كل هذا يميّز الفيلم كوسيط مثالي للتحريض الإنساني .

---

3) Charles Reich, The Greening of America, New York, Random House, 1970, p. 357.

(*) الجوك بوكس : آلة تختزن عدداً من الإسطوانات وتتيح للمرء سماع الأغنية التي يختارها بمجرد وضع قطعة نقدية في ثقب خاص . (م)

الأفلام

*** Anemic Cinema**
مارسيل دوشان ، فرنسا ، 1926

من الأفلام الدادية الأولى . يستخدم دوشان أقراصاً دائرية تتعاقب بشكل خفي ، مثيرة وهماً مجسماً . التلاعبات الدادية تخرّب الرزانة الظاهرة .

*** A La Mode (آخر موضة)**
ستان فاندربيك ، الولايات المتحدة ، 1961

عمل هجائي ضد الأزياء والأناقة والتفاهة والشكل الأنثوي السماوي . والفيلم يهاجم إهتمامات عصرنا البصرية ، مستخدماً قصاصات من مجلات نسائية كمادة أولية .

*** The Death of Maria Malibran(موت ماريا ماليبران)**
فرنر شروبتر ، المانيا ، 1971

هذا الفيلم الغريب الذي أنجزه واحد من أكثر المخرجين ، العاملين في ألمانيا في الوقت الحاضر ، أصالة وإبداعاً ، هو عمل سحري وتعبيري وغير مباشر ، ويدل على حضور عبقري . يُفهم من الفيلم ظاهرياً أنه يبحث في السيرة الحقيقية لمغنية الأوبرا الأولى في القرن التاسع عشر ، التي كانت شعبيتها هائلة، وقد أدى الإجهاد المفرط إلى موتها فيما تغني . لكن الفيلم في الواقع عبارة عن سلسلة مروّعة من المشاهد المجمّدة أو المشوّهة لنساء قبيحات ، مسرفات في استعمال مواد التجميل ، يتظاهرن بتأدية غناء أوبرالي ، غير أن تطابق الشفاه مع التسجيل الصوتي ملغي هنا ، فالفيلم يحطم التزامن الدقيق أو المطابقة الكاملة بين شريط الصوت وشريط الصورة ، وبالتالي نرى أمامنا أفواهاً فاغرة لا تصدر أصواتاً في حين تنبعث من التسجيل الصوتي أنغام إنسيابية رقيقة أو أغان شعبية رخيصة مسجلة على اسطوانات قديمة تحدث صريراً مثيراً للأعصاب .

الفيلم لا ينتمي إلى ذلك النوع من الأفلام التي تلجأ إلى المحاكاة بقصد السخرية أو الإضحاك ، ولا إلى الكوميديا الرخيصة التي تتسم بالخشونة المفرطة . إنه يبدو في البداية تهكمياً وهادماً ، ثم تدريجياً يصبح أكثر غموضاً وكآبة وتهديداً ، حيث تباغتنا الصرخات ، والوجوه المغسولة بمرهم الفازلين ، والأفواه الحمراء المبللة ، والظلال القاتمة المحيطة بالعين ، والأشكال البشرية المجردة من الصفات الإنسانية .
إن المرء لايستطيع أن « يفسر » عمل شرويتر ، ولكن ربما يدرك هدفاً واحداً جلياً وهو فضحه لزيف الأوبرا الذي يأتي هنا كرفض مجازي للمجتمع البورجوازي ، وبالرغم من كل شيء فإن المرء يرتعش فرحاً بتعرّفه على موهبة مستقبلية هامة .

*** A Day In Town (يوم في مدينة ما)**
بونتوس هولتن – هانز نوردنستروم ، السويد ، 1956

إنفجار دادي ، يبدأ كمحاضرة مصوّرة على الطريقة الهوليوودية لستوكهولم وينتهي بإبادة شاملة للمدينة بواسطة الحريق والديناميت . فيلم فوضوي صاخب ساهم في إنجازه هولتن الذي كان مجهولاً آنذاك ، وهو يتولى حالياً إدارة معرض الفن الحديث في استوكهولم .
من المشاهد التدميرية في الفيلم بوجه خاص ، ذلك المشهد الذي نرى فيه سيارة إطفاء تصل إلى موقع الحريق ثم تشتعل بدورها .

*** Cosmic Ray (شعاع كوني)**
بروس كونر ، الولايات المتحدة ، 1962

ثمان صور في الثانية الواحدة تومض بشكل مفاجيء في هذا الكولاج الرائع ، من فن البوب ، لراقصة عارية يحيط بها : شريط حربي ، سقدمة العناوين ، ميكي ماوس ، نصب العلم الامريكي في « إيو جيما » .
إنها تجربة سمعية وبصرية كاملة . مدة الفيلم أربع دقائق ويحتوى على ألفين صورة مختلفة .

*** Oh Dem Watermelons**
روبرت نلسون ، الولايات المتحدة ، 1965

فيلم خاص عن البطيخ ، تكويناته واستخداماته . هنا يتعرض البطيخ للطعن والنشر بالمنشار والرمي بالرصاص والإنسحاق تحت الأثقال . يُستعمل كقنابل أو كمادة للاستمناء ، يظهر في هيئة الأمم المتحدة وفي المرحاض .

* Pianissimo (البيانو)
كارمن دافينو ، الولايات المتحدة ، 1963

رسوم متحركة غزيرة و حيوية ومبهجة . والفيلم يعد من الأعمال « التفاؤلية » القليلة في الحركة الطليعية الإمريكية . إنه يخلق عالماً إصطناعياً باستخدام عناصر من الواقع .

في فوضى الألوان يزخرف الفنان الخفي آلة بيانو ميكانيكية بواسطة تحريك متقطع الحركة - Stop) Motion) * في إيقاع متناغم بمصاحبة مقطوعة موسيقية مرحة .

* Further Adventures of Uncle Sam
(مغامرات العم سام)
روبت ميتشيل - ديل شيز ، الولايات المتحدة ، 1971

فيلم كرتوني مبتكر وممتع . تأثيرات السريالية وفن البوب بارزة بوضوح وكثافة . هنا نرى العم سام وقتال الحرية سجينان في امريكا التوتاليتارية (الحكاية تدور في المستقبل) التي يحكمها البنتاغون (مقر وزارة الدفاع) ورجال الدولار . في النهاية يقيّدون قتال الحرية إلى وتد في الأستاد الأمريكي ، إلا أن العم سام ينجح في إنقاذه ، ثم يمضيان سوياً نحو الغروب ويرحلان .

* Jamestown Baloos
روبرت بريير ، الولايات المتحدة ، 1967

تلاعبات بصرية شيطانية ومعقّدة تومض في إيقاعات تجريدية بالغة السرعة ، فاضحة زيف : الخزف المصقول ، نابليون ، صوفيا لورين ، العساكر .. الخ .
إنه هجوم بصري يقوم به عبقري سينمائي هادم للمؤسسات والمعتقدات التقليدية .

* Science Friction
ستان فاندربيك ، الولايات المتحدة ، 1960

هجاء سياسي ، منذر وهزلي ينتمي إلى الدادية الجديدة . الفيلم يعكس صورة مجتمع يتسم بالإمتثالية ويمتلك قنابل رهيبة بوسعها قذف برج إيفل وصورة العذراء - التي تحمل جثمان المسيح على ركبتيها - نحو الفضاء الخارجي .
في النهاية تمتد يد - مجهولة المصدر - مرتدية قفازاً ، تلتقط الكرة الأرضية التي تدور بسرعة جنونية لتعد منها عجّة البيض .

(*) تقطيع الحركة : وسيلة آلية تستخدم لإيقاف الفيلم بعد كل إطار ثم تستأنف الحركة ثانية لتصوير أو طبع أو إسقاط الإطار التالي ، وتستخدم عادة لزيادة سرعة الحركة البطيئة والمفرطة في البطء ، وهي الأساس في عمل أفلام الرسوم المتحركة . (م)

* Skullduggery (خداع)

ستان فاندربيك ، الولايات المتحدة ، 1956

يعتمد الفيلم على استخدام الكولاج الكرتوني لكبار رجال السياسة والشخصيات الهامة البارزة ، مع دمج ساخر وهجائي لأشرطة مأخوذة من أفلام اخبارية (Newsreel) خالقاً التنافر والتناقض عن طريق التعريض المزدوج ، وبواسطة وسيلة سحرية أخرى هي مزج مشاهد حيّة وأخرى ساكنة ، وذلك للسخرية من السياسيين المحترفين الذين يُعتبرون قادة العالم .

* Sort of A Commercial for an Ice bag

(إعلان تجاري عن كيس الثلج)

مايكل هوجو ، الولايات المتحدة ، 1970

فكرة « مجنونة » عن كيس الثلج (الصامد للماء والذي يوضع على الجسم) ، حيث يبدو هنا هائل الحجم يبلغ طوله 18 قدماً ومزوداً بمحركات ، صممه فنان البوب «كلايس اولدنبرغ » الذي يظهر في الفيلم وهو يشرح هذا التصميم مستعيناً بسبورة سوداء ، والذي يقوم بوضعه في أماكن غريبة وشاذة .

الكوميديا : طاقة تدميرية

أدرك السرياليون والداديون ، وإلى حد ما التعبيريون ، الطاقة التدميرية الكامنة في الكوميديا السينمائية ، لذلك أولوها إهتماماً خاصاً وتابعوا فعالياتها بجدية تامة .

لقد شكّل كل من : سينيت ، فيلدز ، الأخوة ماركس ، لانجدون ، كيتون ، شابلن .. جبهة أمامية ، مسلحة بجنون وافر ، تشن هجوماً مباشراً وضارياً - بأساليب مختلفة - ضد المفاهيم البورجوازية عن الكون المنظم والمتجانس والمستقر : حيث المظهر البورجوازي الخارجي يكون بديلاً للواقع ، النظام والقانون عنصران سائدان ، الرجال الخنوعون منسجمون بشكل مذلٍ ، والسيدات يحرصن على التشبث بالحياة الزوجية التي تحقق لهن الإستقرار والأمان .

هؤلاء الكوميديون العظام ، شاهرين حيلهم البصرية في إجتياحهم المزلزل ، يلوثون أسطورة العالم البورجوازي وينتهكون قيمه وعاداته بأكثر الأساليب صخباً وعدوانية . كل رموز الطبقة الحاكمة عرضة لهجوم مباشر وفوري . كل شخص ثري أو في مركز قوة أو يرتدي بزّة رسمية (القضاة ، القساوسة ، الشرطة ، الأباطرة ، الرؤساء ، سيدات المجتمع الراقي) يصبح مجرداً من رموز وشعارات القوة والنفوذ والطموح ، ويكون معرّضاً لأي اعتداء منظم واسع النطاق ، أو إنقضاض غواري مباغت .

إن التدمير يشمل تابو الدولة ومؤسساتها ، تابو الدين ، والمظاهر البورجوازية .. وذلك من خلال الخدع البصرية ، قذف الفطائر ، الوقوع على المؤخرة ، الإخفاق المذل ، الهجاء الفظ لكل شيء وبدون استثناء : حتى مراكز الإطفاء والأنوثة .

مرة أخرى تثبت السينما أنها مؤهلة وقادرة على تحقيق هذا الخراب الرؤيوي والتحريضي، فبالإمكان مضاعفة سرعة مجرى الأحداث ، ومزج الزمان والمكان ، وخلق المصادفات المستحيلة بشكل واقعي جداً ، وتوفير درجة سرعة متواصلة - بواسطة المونتاج - من حيل المشهد .

إن الأحداث الصامتة التي تشتمل على رموز الواقع الأساسية ، تنتحل خصائص الكوابيس الصاخبة . كما أن الإنتقالات المفاجئة (Jump-cuts) أو تقطيع الحركة يعمل على توحيد مالايمكن توحيده أبداً في المجتمع الفاضل . هنا تجد فوضوية السينما (وهي الخاصية الأثيرة عند السرياليين) حقيقتها ووضعها الصحيح ، وربما صياغتها النهائية.

الهجوم المسعور على التكنولوجيا ، والسخرية من الدوافع الإنسانية ، وتمزيق الحجاب، وإباحة الإنتقام من السلطة ومن النفاق الإجتماعي .. هذه الخصائص هي التي تميّز هذه السلسلة من الآثار الفنية الرائعة التي تندرج ضمن الإسهامات الهامة للسينما الامريكية في السينما التدميرية العالمية .

روبرت ديزنوس (شاعر و منظّر سريالي بارز ، قُتل على أيدي النازيين) في كتاب له يحمل عنواناً دالاً وذا مغزى « ماك سينيت ، محرر السينما » *، يؤكد نقطة جوهرية حين يقول : « نحن ندرك جيداً الجنون الذي يوجّه أعماله ، إنه جنون الحكاية الخرافية وجنون أولئك الحالمين الذين يقيّد العالم

أحلامهم بازدراء ، رغم أنه يدين لهم بكل ماهو مبهج في الحياة » . (1)
إن ثورة هؤلاء الفوضويين تمتد إلى جميع رموز الحياة البورجوازية ، وإلى كل ماهو «مقدس » . لقد هاجموا الأمهات دون رحمة ، قلّبوا عربات الأطفال واحتقروهم ، هجوا الحب الوجداني ، تندّروا بالنهايات السعيدة وعمليات الإنقاذ في اللحظة الأخيرة ، لوّثوا قدسية الوطن والعائلة ، سخروا من العالم كله ولم يستثنوا أحداً أو شيئاً .
المؤرخان الألمانيان إينو بتالاس وأولريخ جريجور أشارا إلى الإنقلاب الذي قام به «سينيت » ضد معلمه « جريفيث » * فيما يتعلق بالموضوعات والأساليب ، فبالرغم من أنه استخدم مناهج جريفيث في المونتاج ورسم الحبكات العاطفية ، إلا أنه لم يفعل ذلك من أجل تكريس الواقعية والسرد الملحمي وإنما لتفجير وهم الواقع وترابط السرد ، كما أنه هجا - بصورة خاصة - أسلوب وحبكات المعلم في العديد من أفلامه .
شارلي شابلن ، الأكثر وعياً سياسياً في المجموعة الكوميدية ، يدمج الرثاء والرؤية التراجيدية للحياة مع الخيال البصري والبراعة الجسمانية . الرثاء يتخلل أعمال كيتون ولانجدون أيضاً ، حيث التشاؤمية القاسية - رغم المقاومة العنيدة ضد الأشياء والمؤسسات - ترغمنا على أن نضحك ونبكي في آن واحد في محاولة مرجعة لتحقيق الذات .لقد أدرك يوجين يونيسكو بشكل جيد المغزى العميق لهذه الحركة .« لم أكن قادراً قط على فهم الإختلاف بين الهزلي والتراجيدي . بما أن الملهاة هي حدس اللامعقول ، لذا يبدو لي أنها تفضي إلى القنوط أكثر من التراجيديا .. إنها لا تقدم حلولاً . أقول تفضي إلى القنوط ، إلا أنها في الواقع توجد خارج نطاق القنوط أو الأمل (. .) الفكاهة تجعلنا واعين في إستبصار حر لوضع الإنسان المأساوي أو المفكك . (. .) الضحك لايحترم أي تابو ، والملهاة قادرة على منحنا القوة لتحمّل مأساة الوجود . » (2)
للنسبية والغموض - وهما من السمات المميزة للحساسية الجديدة - دور كبير في هذه الأفلام : لاشيء يبدو على حقيقته الأصلية ، الصديق يصبح عدواً ، المباني تنهار ، الأحداث العابرة البريئة تتحول إلى كوارث تتضمن تخريباً على نطاق واسع ، ولاشيء راسخ أو أزلي . الكون يبدو كمكان غريب وعدائي حيث أقاليم الحب القليلة والنائية توجد أحياناً لتوفير راحة مؤقتة تخفف من الوحدة و الانسلاب .
الأحداث الإنسانية النادرة يمكن إكتشافها فقط عند شابلن أو في تورطات لانجدون أو كيتون الرومانسية . الحب لم يصادف أبداً الأخوة ماركس ولوريل وهاردي وفيلدز .. إنه لايعني الكثير بالنسبة لهم . هاربو (أحد الأخوة ماركس) المجنون .. شهواني صاخب . أما ستان لوريل السلبي فيكتفي فقط بتخيّل النشاط الجنسي الفوضوي .
إن النجاح الواسع الإنتشار والقبول العالمي لهذه الآثار الفنية لا يدل على التقدير والإعتزاز بفنهم وقوة صورهم فحسب ، بل أيضاً على شمولية الظلم والرياء اللذين يحاربونهما بضحك شيطاني .. وهذا بالضبط ما جعلهم محبوبين عند الثوريين الجماليين في النصف الأول من قرننا .

(*) ماك سينيت : (1880 - 1960) مخرج ومنتج وممثل امريكي . بدأ عمله في السينما منذ 1908 . تخصص في إخراج الأفلام الهزلية ، واكتشف العديد من النجوم البارزين في عالم الكوميديا مثل شابلن وكيتون . (م)
1) J. H. Matthews, Surrealism and Film, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1971, p. 29.

(*)دافيد جريفيث :(1875 -1948) صحفي ، كاتب ، شاعر ، ممثل ، مخرج . بدأ الإخراج العام 1908 ، وفي العام 1915 قدم أول فيلم امريكي طويل « مولد أمة » . إبتكر وطوّر الكثير من أصول المونتاج وأرسى قواعد اللغة السينمائية . (م)
2) Martin Esslin, The Theatre of the Absurd, New York, Anchor Books, 1961, p. 133.

هدم الزمان والمكان

إن تحطيم المفاهيم القديمة التي كانت تنظر إلى الزمان والمكان كأجزاء غير نسبية ومستقلة بنائياً ، قد وجد مرادفاته الفنية ليس في اللاتماسك والإلتباس الزماني - المكاني عند جويس وبروست وروب جرييه فحسب ، بل أيضاً في أعمال السينما الحديثة بدرجة أكبر .

السينما وحدها القادرة في ثوانٍ وعلى نحو كامل - أكثر من أي شكل فني آخر - على أن تمدّد وتعكس وتتخطى وتكثّف وتوقف الزمن أو تجعله يتداخل . بمقدورها وحدها أن تغيّر الموقع فجأة ، أن تلغي أو تؤكد المنظور أو البعد ، أن تحوّل مظاهر أو نسب الأشياء ، أو تعرض مكانياً أو زمانياً في آن واحد أحداثاً متميزة ومستقلة . ليس هناك فناً آخر يستطيع دون جهد وفي أقل من الثانية أن يغيّر موقع وزاوية الرؤية عند الجمهور ، بل وحتى تحويلها من المتفرج إلى الشخصية السينمائية بجعلها عين الكاميرا.

السينما تحرّف المكان والزمان داخل اللقطات (عن طريق الحركة السريعة ، الحركة البطيئة ، التقدم نحو الحدث أو الإبتعاد عنه) وفيما بين اللقطات (عن طريق تغيير الموقع أو التسلسل الزمني) . إن إمكانيات السينما في هذا المجال عديدة نذكر منها : تركيب الإنتقالات الفجائية (Jump-cuts) مع لقطات بانورامية سريعة جداً (حركات خاطفة (Swish-pans)* أو مع حدث غير مرتبط بها تماماً / إنجاز الإنتقال الزمني الفوري بواسطة الحركة الانتقالية إلى الأمام (Flash-forward) أو الرجوع إلى الوراء (Flash -back) / إعادة عرض أجزاء من الحدث من أجل التوكيد أو لغرض التمديد المقصود ، ويمكن ضمها في حركة بطيئة أو سريعة / رؤية المشهد من زوايا مختلفة في وقت واحد ، أو قطع إستمراريته بحيث يبقى ناقصاً أو يستأنف ثانية فيما بعد / كبح الحياة أو تجميد حركتها .

ولأن السينما ليست شكلاً واقعياً من أشكال الفن ، فإنها تخلق نموذجاً إصطناعياً تماماً للزمان والمكان . إنها الشكل الفني الوحيد - على حد تعبير كوكتو - الذي يأخذ بعين الإعتبار سطوة الزمان والمكان معاً (1) . وبالتالي فإن الزمان والمكان السينمائيين هما تحت سيطرة المخرج كلياً ، ولاضرورة لأن يكونا متماسّين أو متواصلين .

وفي حين يملك المكان في الحياة اليومية إستمرارية متواصلة (حتى عندما نغيّر الموقع ، تحدث الإستمرارية تدريجياً) ولايكون « مقيّداً » (وفق تخوم حواسنا) ، فإننا نجد المكان السينمائي محتجزاً داخل أبعاد الكادر التحكمية الذي تنتشر عليه مجموعة من الصور المنتقاة ذاتياً . ومع أن هذا المكان مسطح وذو بعدين ، إلا أنه ينقل خاصية رباعية الأبعاد يدخل الزمن فيها كطرف أو كبعد.

(*) الحركة الخاطفة : حركة إستعراضية من جانب إلى آخر ، وهي سريعة جداً بحيث تبدو الأشياء والشخصيات غير واضحة المعالم ، وهي تعبر عن الإنتقال في المكان أو الزمان إنتقالاً عاجلاً ومفاجئاً.(م)

1) Cocteau on the Film, London, Dennis Dobson, 1954, p. 115.

وبالرغم من أن قدرة السينما على هدم الزمان والمكان قد تم الكشف عنها منذ اللحظة التي طوّر فيها الفيلم المؤثرات الخاصة (Special Effects) والمونتاج الخلاّق ، إلا أن تأكيد صناعة السينما التجارية على الواقعية وإصرارها على تكريس هذا الإتجاه قد حال دون إستغلال هذه القدرة واستخدامها بشكل واسع . فالواقعية كانت تعتمد على حبكات ذات تسلسل محدد وواضح المعالم من الأحداث التي تتطلب مكاناً وزماناً متجاورين . وعندما كانت هذه السينما تلجأ إلى تكثيف الزمن أو تجاهل الوسائل الإنتقالية (مثل التداخلات) ، فإنها كانت تفعل ذلك إما للإسراع بكشف العقدة أو في اللحظات التي يبلغ فيها الحدث ذروته .

لقد تجاوز الفيلم الحديث هذا الفهم وانتقل إلى أبعد من هذا ، فالزمن السينمائي صار يقترب من الحلم والذاكرة ، نظراً لأن الذاكرة - كما يقول روب جرييه - ليست كرونولوجية (متسلسلة زمنياً) أبداً . وفي حديث لروب جرييه عن الزمن في روايات بازاك ، يشير إلى أن الزمن كان يكمل الإنسان كمنفّذ ومقياس لمصيره أما « في الرواية الحديثة فإن الزمن يبدو مفصولاً عن صفته الزمنية .. إنه لم يعد يجري ، ولم يعد ينهي شيئاً . » (2)

والعمل الفني هنا لا ينفي الطرف الأخر - المتفرج أو القارىء - أو يهمله ، بل كما يقول روب جرييه « إن الكاتب في يومنا هذا يعلن عن حاجته الماسة لأن يساهم القارىء مساهمة فعالة وواعية ومبدعة في العمل الفني . إنه لم يعد يطلب منه تلقي عالم جاهز، منجز ، كامل ، ومنغلق على نفسه .. بل العكس تماماً ، إنه يطلب منه أن يشارك في الخلق . » (3)

الفيلم هو الوسط الوحيد المؤهل لتصوير المتصل الزمكاني الاينشتايني (نسبة إلى اينشتاين) وهو بالفعل يشكّل جوهره الحقيقي ، نظراً لأن الصورة واستمراريتها لايمكن أبداً نقلهما بشكل منفصل . يقول ارنولد هاوسر : « إن عدم تماسك الحبكة والنمو المشهدي ، والإنبثاق الفجائي للأفكار و الحالات ، ونسبية وتساوق مستويات الزمن في أعمال بروست وجويس ودوس باسوس وفرجينيا وولف ، هي التي تذكّرنا بتركيبات وتداخلات وتوليدات الفيلم . » (4)

كما يحدث دائماً ، كانت الطليعية هي التي تأخذ زمام المبادرة وتفضّ بكارة المجهول فاسحة المجال لتفجر إمكانيات السينما التي لا تعد ، فهي - مدفوعة بالرغبة الطائشة والوقحة لإمتلاك الوسط - تنتهك بطريقة خلاّقة الزمان والمكان لكي تعيد تشكيلهما . والتجريبيون أمثال روبرت وايتمان وجماعة « المسرح السحري » Laterna Magica * التشيكية حاولوا هدم الهوة بين الصورة والحقيقة (حلم فيرتوف ، ايزنشتاين ، جودار) عن طريق الجمع بين العرض المسرحي والسينمائي والشرائح المصورة معاً . فالتشيكيون جعلوا ممثليهم يصاحبون حدث الفيلم وأحياناً يغزونه ، ووايتمان سلّط الفيلم على جسد الممثل .

وراء براكهيج ، انتونيوني ، برتولوتشي ، ريتشارد مايرز ، مايكل سنو ، وارهول (كل منهم يذكّرنا - بطرق مختلفة - بدور وحضور الزمن) يقف فنانو تحريك الصورة المنفردة (التحريك صورة صورة

---

2) Alain Robbe-Grillet, For A New Novel, New York, Grove Press,1965, p. 155.

3) Ibid., p. 156.

4)Arnold Hauser, The Social History of Art, New York, Alfred A. Knopf, 1958, Volume 4, p. 244

(*) المسرح السحري : عرض مسرحي إنتشر في تشيكوسلوفاكيا بصفة خاصة ، وهو يجمع بين التمثيل على خشبة المسرح وإسقاط أفلام أو شرائح على الشاشة بحيث يبدو كأن الممثلين يتجاوبون مع هذه الصور المتحركة . (م)

Single - frame* الذين يقدمون لنا الحقيقة 24 مرة في الثانية الواحدة . ولا ينبغي أن نخلط هنا بين هؤلاء الفنانين ومصممي الرسوم المتحركة التقليديين الذين تتحرك صورهم في درجة أبطأ وفي تسلسل متتابع بشكل مقصود .

هذا الهدم الشامل للزمان والمكان - بمعدل 24 صورة مختلفة في الثانية - يعكس السرعة الفائقة المشوّشة والتّذْرية (الفصل إلى ذرّات) التكعيبية للحضارة المعاصرة .

إن الوسائل السحرية للسينما تقذف بصانع الفيلم نحو الحداثة . إنه ليس بحاجة ، كما في السينما التقليدية ، لأن يقيّد نفسه في تعاقب متسلسل أو منهجي لقصص محددة بوضوح والتي تحدث في مكان ثابت وفي ترابط زمني نظامي . فالوسط يتيح له الدخول في فن القرن العشرين ، والتعبير بشكل كامل عن تبصّراته الحديثة في المتصل الزمكاني المتعدد المظاهر ، عن طريق مزج الوهم والحقيقة ، الماضي والمستقبل ، العوالم الداخلية والخارجية .

(*) التحريك صورة صورة : طريقة من طرق تنفيذ أفلام الرسوم المتحركة يتم فيها عمل التحريك والتصوير إطاراً بعد إطار . (م)

الأفلام

Aktion 540 *
فرنر كوينجز ، ألمانيا الغربية ، 1968

من شرفة تطل على سوق المدينة يتم تصوير مايحدث في السوق خلال يوم كامل منذ الصباح وحتى المساء ، وفي مدة تستغرق سبع دقائق .
إنتقال مكثّف للزمن . والحدث « متواصل » رغم السرعة الهائلة ، بينما الزمن الحقيقي متلاشٍ .

Meshes of The Afternoon * (شبكات الظهيرة)
مايا ديرن ، الولايات المتحدة ، 1943

مايا ديرن رائدة في الحركة الطليعية الامريكية ، وقد سبقت آلان رينيه وروب جرييه (العام الماضي في مارينباد) في خلق عمل يحرّف ويمزج الماضي والحاضر ، الزمان والمكان ، الحقيقة والوهم .. بحيث تصبح هذه المظاهر مرئية كسلسلة متصلة كامنة أو حقيقية .
حادثة ما تصير موضوعاً لحلم مخيف يتداخل في النهاية مع الحقيقة ويدمّر البطلة . والفيلم يلغي الزمن الموضوعي والمكان الواقعي ، حيث نجد الزمن يرتد في حركة عكسية أو يتحرك بسرعة أو ببطء ، والأحداث تتجمد أو تتكثّف أو تتكرر أو تتمدّد .
إن خاصيّة المرئيات والمونتاج الشعري والإيقاع السينمائي .. كل هذا يخلق عملاً نموذجياً راسخاً في الطليعية العالمية ، ذا صفة غنائية ، وبناء تجريدي .

*** Chinese Firedrill**
ويل هندل ، الولايات المتحدة ، 1968

هندل - من أكثر الطليعيين الامريكيين موهبة وبراعة في التكنيك - يخلق موضوعاً مقبضاً وكئيباً عن رجل يقيم في مكان مغلق قد يكون غرفة أو زنزانة أو كوناً . ليست هناك حبكة ، وإنما حالات تذكّر .
إن تركيب المرئيات المتماثلة تقريباً ، والأطر الثابتة (freeze frames) والتداخلات ، والتلاعب بالصورة عن طريق إعادة التصوير .. هي من ضمن الوسائل المستخدمة لخلق صورة شبيهة بالعالم الخاص والمرعب .

*** The Door in The Wall(الباب في الجدار)**
جلين ألفي ، بريطانيا ، 1956

محاولة مدروسة ومتماسكة لتغيير مقياس وشكل وموقع إطار الشاشة ضمن الكادر ليلائم متطلبات قصة محددة (هنا إحدى حكايات هـ . ج . ويلز الخيالية) فيما يتعلق بالجو والتوتر وإحداث الصدمة . إن « تكنيك الإطار الديناميكي » منجز بواسطة حاجبين أو قناعين (Masks)قابلين للحركة ينظّمان إرتفاع وعرض مساحة الشاشة المستعملة . وقد استخدم ريتشارد فليشر *هذا التكنيك في فيلمه « سفاح بوسطن » (1968)

*** Go Slow On The Brighton(رحلة إلى بريتون)**
دونالد سميث ، بريطانيا ، 1953

تطبيق مذهل للتصوير المكثف للزمن ، ينتزع المتفرج من لندن إلى بريتون بسرعة 800ميل في الساعة ، مكثّفاً رحلة تستغرق ساعة واحدة في أربع دقائق ، والرحلة مرئية بكاملها . فالكاميرا تلتقط صورتين في الثانية (بدلاً من 24 صورة) وبما أن العرض المعتاد يتم بـ 24 صورة في الثانية ، فإن الوهم المشوّش بسبب السرعة البالغة ، يبلغ هدفه هنا .

*** Hiroshima Mon Amour(هيروشيما حبي)**
آلان رينيه ، فرنسا / اليابان ، 1959

من الأفلام التي شكلت نواة السينما الحديثة والتي ساهمت في تأسيس الشكل المغاير للسينما التقليدية . في هذا الفيلم يتحقق للمرة الأولى الإلتحام الشعري بين الماضي والحاضر ، وبين الأماكن المختلفة ، والمزج المركّب بين الصوت والصورة .

(*) ريتشارد فليشر : من مواليد 1916 . مخرج امريكي ينتمي إلى السينما التجارية التقليدية . (م)

من أبرز المشاهد ، الإفتتاحية التي تستغرق عشرين دقيقة ، والتي تحمل طابعاً وثائقياً شعرياً عن هيروشيما ومأساتها ، تتخلل الحوار والذكريات المتداخلة لعشيقين (فرنسية ويابابي) يحاولان أن يربطا مصيرهما الخاص بالمأساة العامة للجنس البشري الواقع في شرك الحرب .
إن العلاقة بين الموضوعات المتنوعة والمتباينة ، مرسومة بواسطة المونتاج أكثر من الحوار أو التعليق . وفي الواقع ، يشكّل المونتاج والترابط الزمني - المكاني لبّ العمل .
مارجريت دورا هي التي كتبت سيناريو هذا الفيلم الذي يعد من أكثر الأعمال أصالة وجدّة في فترة مابعد الحرب .

*** The House (المنزل)**
لويس فان جاستيرين ، هولندا ، 1961

التدمير المنظم لقصر هولندي يصبح جوهر محاولة طموحة لدمج الماضي والحاضر في لمحات خاطفة لحياة أجيال ثلاثة معروضة معاً . إن نصف قرن من التاريخ الأوروبي المضطرب يتكثّف زمنياً ليستغرق عرضه 30 دقيقة على الشاشة ، تتخلله صور لغرف تنهار وجدران تتداعى على نحو متواصل .
لا مجال للإلتفات إلى الوراء .. إلى الماضي . بما أن الزمن لا يوجد أبداً كنقطة ثابتة ومتبلورة ، فإن كل شيء يكون حاضراً .

*** In Marin County (في إقليم مارين)**
بيتر هوتون ، الولايات المتحدة ، 1971

إنتقاد غريب موجّه إلى المدنية الامريكية ، حيث التدمير الشامل للبيوت الواقعة في الضواحي (من أجل إفساح مكان لرصف طريق عام جديد) والمرئي في حركة سريعة ، يحيل التراكتورات المهاجمة بإصرار وصلابة إلى وحوش مفترسة ومهددة .

*** Le Sang D'Un Poete (دم شاعر)**
جان كوكتو ، فرنسا ، 1930

الفيلم مبني بعناية ودقة ، كنتاج واع ، يمزج الرمز والإستعارة لإبراز عذاب الفنان المكافح ونبوّته واحتراقه . إنه عمل آسر لكونه نموذجاً أولياً لهدم الزمان - المكان لغايات شعرية ، وهذا يتضمن العبور من خلال المرآة نحو عالم آخر ، والجمع الخيالي لأحداث غير مترابطة في المكان والزمان ، والمجاز الرئيسي البارع : نسف مصنع هائل في بداية الفيلم تقاطعه أحداث الفيلم ، ولا يتم إنهياره بشكل كامل إلا في النهاية ، وهو تلميح بأن الفيلم يمثل المرادف لحلم مدته ثانية واحدة فقط .

*** Prune Flat**
روبرت وايتمان ، الولايات المتحدة ، 1965

محاولة يائسة لهدم الفارق بين الفيلم والحقيقة . ممثلون يؤدون مع أو في مواجهة صورهم السينمائية

التي يمكن أو لايمكن أن تنسخ أو تسبق أو تتبع الأحداث . أكثر المشاهد سحراً هي التي نرى فيها عرض الفيلم على جسد الممثل .

*** Renaissance (إنبعاث)**
فاليريان بوروفجيك ، فرنسا ، 1963

رسوم متحركة في حركة عكسية تعيد تشكيل صورة ساكنة وغامضة - تتسم بالحنين إلى الماضي - من حطام الأشياء . أبطال الفيلم هي الأشياء ، أو بدقة أكثر ، حركتها في المكان والزمان . البقايا التي لا نفع فيها لأنواع مختلفة تجذب وتجد كل منها الأخرى وتتّحد لتلد عالماً جديداً من الأشياء المألوفة السحرية .

Twitter: MAM125A

تحطيم الحبكة والسرد

إن إستبدال أو رفض السرد التقليدي والواقعية المباشرة كان الهدف الغالب للفن المعاصر، إذ لم يعد بالإمكان تصنيف طبيعة الواقع المائعة والمتعددة الوجوه ضمن حقائق البنى القصصية التي تمتد في خط طولي مستقيم ، ولم يعد ممكناً الدفاع فلسفياً عن السببية البسيطة وعبارات مثل « بداية » و«نهاية» ... وبالتالي صار من الصعب شيئاً فشيئاً أن تسرد حكاية ما .

يقول آلان روب جرييه :

« السرد ، كما يفهمه نقادنا الأكاديميون ، يمثّل نظاماً مرتبطاً بمنهج عقلاني ومنظم تماماً، توافق إزدهاره مع إستيلاء البورجوازية على السلطة (..) جميع العناصر التكنيكية للسرد - كالإستخدام المرتّب لصيغة الماضي وضمير الغائب ، التبني التام لتنمية التسلسل الزمني ، الحبكات المباشرة والمستقيمة ، المسار المنتظم للعواطف ، دفع كل حادثة نحو خاتمة ما .. إلخ - كانت تهدف إلى فرض صورة لعالم مستقر ، مستمر، مترابط منطقياً وواضح تماماً . وبما أن وضوح العالم لم يكن في السابق موضع إستجواب أو شك فإن سرد حكاية ما لم يثر أية مشكلة» (1) .

من كافكا إلى بيكيت ، ومن بروست إلى روب جرييه .. ثمة تقدم متواصل نحو استكشافات عمودية أكثر منها أفقية، وبحوث عن « الجو » وحالات الوجود بدلاً من الكشف عن حبكات مخترعة ومركّبة. في مقابلة مع يونيسكو في « لاكسبريس » (2) ، وصف إحدى مسرحياته بأنها عبارة عن بناء لحالات الوعي ، وأضاف قائلاً بأنه ليست هناك حكاية ، بل بالأحرى « سلسلة متوالية في تكثيف متدرج لحالات الذاكرة والشعور والقلق » . وهذا ربما يعني بشكل آخر أن الفن - من خلال العلم الحديث والفلسفة - يعود ثانية إلى الشعر ومغزى الصدق الشعري الذي لا يرفض « الحكاية » ولكنه فقط يحرمها من صفة « اليقين والسكون والبراءة » على حد تعبير روب جرييه . (3)

هذا « الشك » المدروس - الأكثر إنفتاحاً على الحياة من فاشية أسلافنا الدوغماتية -يمتد أيضاً ليشمل أوصاف وخصائص وبواعث أبطال القصة ، فالشخصيات الرائعة التي خلقها كبار الكتّاب في الأدب العالمي ، والشروحات الدقيقة « المفصلة » للسلوك الإنساني ، ورسم ماضي الشخصيات .. قد حلّت محلها شخصيات غير مفهومة ولا ترى بوضوح ، سلوكها وبواعثها تبقى في النهاية غير واضحة كما هي في الحياة الواقعية . فنحن جميعاً أسرى محاولة عقيمة لفهم أنفسنا أو الآخرين ، هذا الفهم الذي يظل « ناقصاً » دائماً ، مشوباً بالإلتباس دائماً .

---

1) Robbe-Grillet, For A New Novel, New York, Grove Press, 1965,p. 32

2) Interview with Eugene Ionesco, L'Express, 28 January 1960.

3) Robbe-Grillet, Op. Cit., p. 33

يقول هارولد بنتر :

« الشخصية التي لا تستطيع أن تقدّم براهين مقنعة أو معلومات وافية فيما يتعلق بتجربتها الماضية وسلوكها الحالي أو طموحاتها ، ولا تقدم تحليلاً شاملاً لبواعثها ، هي شرعية وحقيقية وجديرة بالإهتمام مثلها مثل تلك الشخصية التي تستطيع - بشكل مرعب - أن تفعل كل هذه الأشياء » . (4)

إن فقدان اليقين العذري يفضي مع ذلك إلى فهم أكثر عمقاً - ومن جهة أخرى أكثر إيلاماً - للإنسان، وهذا السر لمحه دوستويفسكي الذي تبرز شخصياته ، المزقة والعصابية ، غنى (أو غموض) الطبيعة البشرية : إن ممارساتها نادراً ما يمكن التنبوء بها ، وبواعثها مبهمة ، غير أنها كثيراً ما تقدم تلميحات عن حقيقة أكبر .

لقد أدى إدخال اللاوعي في حساسيتنا - وهو ما أقره دوستويفسكي ومنحه فرويد طابعاً شرعياً - إلى إزالة أي احتمال أو توقع « لحل » الأسرار البشرية إلى الأبد . هكذا نجد أمامنا أبطال هارولد بنتر ، الأكثر إنسلاباً وانغلاقاً من أبطال دوستويفسكي تحركنا أسرارهم ويقيننا بأنهم يشبهوننا .

والسينما - أحدث الفنون - لم تكن إستثناءً في خضم هذه التطورات ، بل اخترقتها التحولات حتى الجذور . ومع ذلك فإن هوليوود لاتزال تتوق إلى أسلوب القرن التاسع عشر الذي يعتمد على القصص والنجومية أو الأدوار النمطية ، يدفعها إلى ذلك الرواج التجاري الهائل لأفلام من نوع : ذهب مع الريح ، صوت الموسيقى ، قصة حب .

غير أن الطليعيين المستقلين والمخرجين الجادين الذين يعملون بكاميرا 35 ملي ، قد مارسوا تأثيراً عميقاً في السينما ، فالحبكة والشخصية كانتا دائماً عوامل مساعدة وفرعية لإمكانية الوسيط الشعرية ، وبالأخص في السينما السرية أو الأندرجراوند* (Underground) : من ماين راي وهانز ريختر وايشتاين إلى براكهيج وبيترسون وبارتليت . حتى في السينما التجارية * ، كانت هذه النزعة واضحة في أعمال بريسون ، جودار ، سكوليموفسكي ، برتولوتشي ، فاسبندر .. وآخرين .

لقد بدأ الهجوم على الحبكة والشخصية الفردية البورجوازية منذ نصف قرن تقريباً على يد الجناح اليساري الجمالي في الفن (بريتون ، ايزنشتاين ، تزارا ، بونويل) وفيما بعد إنضم الفنانون الغربيون المعاصرون إلى هذه الكتلة ، ولكن مع تأكيدات واهتمامات مختلفة .

---

4) Harold Pinter, Quoted in Martin Esslin, The Theatre of the Absurd New York, Anchor Books, 1961, p. 206

(*) الاندرجراوند : حركة سينمائية طليعية ظهرت في امريكا منذ بداية الخمسينيات ، مستقلة عن تمويل الشركات الكبرى وتعتمد على رأس مال ضئيل وتستخدم غالباً أفلام 16 و 8 ملي . ومن أبرز الأسماء في هذه الحركة : سيدني بيترسون ، اندي وارهول ، براكهيج ، جيمس بروتون . (م)

(*) المقصود بالسينما التجارية هنا تلك الأعمال التي تعرض على الجمهور ضمن نطاق واسع ، والتي تختلف عن أعمال الحركة الطليعية والسينما التجريبية المحضة . (م)

Akran
ريتشارد مايرز ، الولايات المتحدة ، 1970

مايرز ، بلاشك ، من المواهب البارزة في الحركة الطليعية الأمريكية ، وفيلمه هذا هو أحد أهم أفلامه . فيض من الإنفجارات المتوالية والمتألقة للصور (لقطات سريعة وانتقالات مفاجئة ، كادرات مفردة في سلسلة متوالية ، أطر ثابتة تتغير بشكل طفيف بين اللقطات) والتي تخلق عملاً مركّباً من عناصر مختلفة ، كثيفة وداكنة ، يذكّرنا بأسلوب جيمس جويس : الذاكرة والإنطباعات الحسيّة ، النسيج أو المادة بدلاً من الحبكة ، التدفق الشبيه بالحلم للتداعيات المستحثة بصرياً التي غالباً ما تومض بشكل سريع جداً .
وصف المخرج فيلمه بقوله : « إنه مجاز مثير للقلق ، وألبوم من الصور التي تعبّر عن الحنين إلي الماضي » .
ويمكن فهم الفيلم على أساس كونه بياناً عن امريكا في الوقت الحاضر : العزلة وترذيذ المجتمع التكنولوجي الاستهلاكي ينعكسان في أسلوب الفيلم نفسه .

*** Anticipation of the Night (حدس الليل)**
ستان براكهيج ، الولايات المتحدة ، 1957

الضوء والظل ، الشمس والقمر ، الحلم والمظهر الخارجي : محاولة جريئة يقوم بها واحد من كبار التجريبيين في يومنا هذا لتصوير أحداث وأشياء وعوالم من وجهة نظر طفل غير قادر بعد على تنظيم إنطباعاته . « الواقع » هنا مهشّم داخل فيض من الألوان والأشكال المتدفقة في تناسق معقّد وغامض

*** L'Avventura (المغامرة)**
ميكل انجلو انتونيوني ، إيطاليا ، 1960

إستطاع انتونيوني في هذا الفيلم - الذي استقبله الحضور بالصفير والاستهجان أثناء عرضه في مهرجان كان*- أن يطوّر لغة السينما الحديثة ، وأن يدخل الفيلم ضمن الأعمال العظيمة في تاريخ السينما ، هنا يحطم انتونيوني الحبكة التقليدية بأن يجعل البطلة تختفي في بداية الفيلم . ولكي يعرض ويؤكد الحياة العقيمة لأفراد فارغين ، فإنه يلجأ إلى تصوير الرتابة ويركّز على لحظات الصمت الطويلة المتكررة . . كما يحدث في الواقع .
الدلالات التي يمكن استشفافها عديدة : إنعدام الإتصال بين الأفراد ، الإستخدام الخارج عن المألوف للإثارة الجنسية من أجل تلطيف العزلة أو القلق ، القيم البورجوازية المنهارة، ضجر ولا مبالاة الأثرياء.

(*) حاز الفيلم على جائزة المهرجان . (م)

المكان والديكور والتكوين والبيئة عناصر أساسية ومتممة للفعل الأخلاقي ، والإدراك المعاصر للتفسخ يتخلل هذا العمل الهام في السينما الحديثة .

*** Empire**
آندي وارهول ، الولايات المتحدة ، 1964

طوال ثمان ساعات ، تصور الكاميرا ، من موقع ثابت ومحدد وبدون أي مقاطعة ، مبنى إمباير ستيت في زمن حقيقي وليس في زمن سينمائي . هذا الشيء المصوّر يوجد خارج حدودنا .. في عالم يخلو من المعنى .

*** Detruire, Dit-Elle (دمّر، هي قالت)**
مارجريت دورا ، فرنسا ، 1969

دورا ، من رواد الرواية الجديدة ومؤلفة « هيروشيما حبي » ، تخلق في أول أعمالها السينمائية كمخرجة فيلماً إيحائياً عن خمسة أشخاص منسلخين عن مجتمعهم ومنعزلين في فندق غريب ، يمارسون فيه ألعاباً طقسية حيث يتبادلون هوياتهم الشخصية باستمرار . الحوار اللامنطقي ، المتميّز بأسلوب رفيع ، يخلق خوفاً مبهماً . اللقطات العامة الطويلة التي لا يعوقها شيء ، مع غياب اللقطات القريبة ، توحي بالضجر والبرود . وفي النهاية يبلغ الفيلم الذروة الخفيّة للهدم الجذري .

*** La Later Une Femme Mari'ee إمرأة متزوجة)**
جان لوك جودار ، فرنسا ، 1964

لتحليل كل تجديدات هذا المخرج المبدع من ناحية الأسلوب ، يحتاج المرء إلى إعداد دراسات مستقلة لجميع أفلامه ، وفيما يخص فيلمه هذا فإن الهدف الضمني واضح وجلي : ترذيذ البنى السينمائية التقليدية لصالح إرتجالات - من نوع الكولاج - أكثر تلقائية .
الحبكة والسرد يتواريان خلف إهتمامات جودار بجوهر السينما والواقع ، وتنقيبه في المشاكل والتصورات والتناقضات المعاصرة .. أي محاولة أسر الإلتباسات والتشوشات العصرية ، الذي هو طرف ومشارك فيها إلى حد بعيد .
« حبكة » الفيلم (24 ساعة من حياة إمرأة مشطورة بين الزوج والعشيق) هي إذن مجرد ذريعة للتحريات العمودية في عمق القيم والأجواء والبنى والأنسجة والعلاقات والمواقع وجهل الذات و الجنس كوسيلة إتصال .
من البديهي ، بالنسبة لجمهور تربّى على النمط الهوليوودي ، أن يكون أسلوب وإيقاع ومحتوى هذا الفيلم مستفزاً ومثيراً للسخط . فالفيلم يتألف تقريباً من ثلاثة مشاهد حب مصورة بشكل جميل جداً ووفق أسلوب مميز ، وسبع مقابلات مع شخصيات مختلفة بأسلوب « سينما الحقيقة » (Cinema Ve rite) ، لذلك فإن العمل يتأرجح بشكل جامع بين اللقطات الطويلة جداً (المقابلات) التي تسير في إيقاع بطيء ، ومشاهد الحب الخاضعة لتوليف محكم ومكثّف جداً ، والمؤلفة من صور مستقلة تستغرق من عشر ثوان إلى عشرين ثانية وهي عبارة عن أجزاء من أجساد عارية ، أيادٍ ، وجوه . هذه الصور تفصلها تداخلات حسية أو تقطيعات سريعة .

إن تناوب درجة الإيقاع بين هذا التتابع الغنائي السريع والمقابلات التي تشبه أسلوب وارهول (مع تجاهل لقطات الاستجابة أو رد الفعل reaction shots * المعتادة) تُحدث إنقساماً مشوّشاً .
التغريب يتم في مشاهد الحب عن طريق التفتيت أو التجزيء ، وفي مشاهد المقابلات عن طريق استخدام الزمن الحقيقي ، وهذا يحول دون حدوث عملية « المطابقة » المألوفة بين المتفرج وشخصيات الفيلم ، أو بالأحرى يرغم المتفرج - في أسلوب بريختي - على أن يتأمل : التشعبات الإجتماعية للحدث، قمع الفرد أو التحكم فيه بواسطة الصور الزائفة المضللة والإعلانات والسلع الإستهلاكية المصقولة ، إستلاب المرأة (إن لم يكن الرجل) ، ضرورة فهم الذات والبحث عن القيم الحقيقية .. وهذه الحاجة مفقودة تماماً عند بطلة الفيلم الشهوانية والفارغة .يتضح في هذا الفيلم أيضاً إهتمام جودار بجوهر الواقع السينمائي وإلحاحه على تدمير وهم الشاشة ، حيث يذكّرنا باستمرار بزيف وإصطناعية ما نشاهده ، كما أنه يقدم حيلاً مضادة للإيهام ، فبعد أن نشاهد سلسلة من الإعلانات في مجلة نسائية - والتي تملأ الشاشة كلها - نفاجأ بأن الإعلان الأخير يظهر كلوحة إعلانات هائلة في الخلاء عن طريق جعل البطلة تدخل في الإطار على نحو غير متوقع ، آنئذٍ فقط يتكشف لنا حجم ومقياس وطبيعة الصورة ، وفي المقابل يتحطم « واقع » الصورة كإعلان في جريدة .

*** Don Giovanni (دون جيوفاني)**
كارميلو بيني ، إيطاليا ، 1970

أكثر كآبة وتجريدية من أعماله السابقة . إنها إعادة صياغة طليعية وباروكية وتهكمية لنص الأوبرا ، مصحوبة بموسيقى موزارت . و«بيني» يلجأ إلى التفتيت التكعيبي للحبكة التقليدية من أجل سبر أغوار هذا العمل ، مستخدماً في ذلك مونتاجاً مركّباً وبارعاً .إن كارميلو بيني يثبت من جديد أنه أحد المواهب الهجومية الحقيقية في السينما المعاصرة .

*** Tom, Tom, The Piper's Son (توم إبن عازف المزمار)**
كين جاكوبز ، الولايات المتحدة ، 1969

يتناول المخرج فيلماً قديماً أنتج العام 1905 يحمل نفس العنوان ، ويقوم بعملية تشريح وتحليل وإعادة تكوين الفيلم في محاولة لاستكشاف طبيعة السينما . عملياً هو يحلل ويفسر كل لقطة ومشهد في الفيلم الأصلي الذي يستغرق عشر دقائق ، منتجاً بذلك عملاً طويلاً وجديداً . وهذا التحليل يتم عن طريق : التلاعب بالصورة ، إدخال الحركة البطيئة ، التكرار ، الأطر الثابتة ، التجريد ، ووسائل تدميرية أخرى للشكل الأصلي .إننا نلمح ظلال دزيغا فيرتوف تحوم بين جوانب هذا العمل .

*** Vampyr (مصّاص الدماء)**
بيدرو بورتابيلا ، اسبانيا ، 1970

عمل مبتكر ورائع ، بمونتاج هذياني لشظايا ناقصة وغير مترابطة منطقياً من المشاهد المصوّرة في أجواء غير مألوفة يرسمها هذا الإعداد الإسباني الجديد لحكاية دراكولا . إنها تحية إعجاب وتقدير

---

* لقطة الاستجابة : هي اللقطة التي تؤخذ لإظهار رد الفعل عند شخص أو أكثر تجاه صوت أو حركة أو كلمة تبدر من شخص آخر . (م)

يوجهها الفيلم إلى ذلك النوع من أفلام مصاصي الدماء ، محولاً معطياته البصرية إلى واقع شعري جديد . حبكة دراكولا « التجاري » (وليس جوّه المخيف) تتفسخ وتنحل فعلياً في هذا الاستحضار الغنائي للعناصر الأساسية .
عندما يدخل الفنيون والمجاميع - دون أن تكون لهم علاقة بالحدث - بآلاتهم التي تحدث الضباب والدخان وسائر الأجواء الاصناعية ، ويذرعون كأطياف عبر مشاهد الرعب ، فإنهم يصبحون أطرافاً مشاركة في عالم بورتابيلا الجديد والجريء ، وليسوا كعناصر دخيلة تمزّق عالمه أو تعطله .

*** Katzelmacher (كاتزلماشر)**
راينر فرنر فاسبندر ، المانيا الغربية ، 1969

من الأعمال الأولى لهذا المخرج الذي يعد من أفضل المخرجين الجدد في المانيا ، والذي ينافس جودار في غزارة الإنتاج حيث يحقق فيلمين على الأقل كل سنة بالإضافة إلى إدارته للمسرح المضاد الطليعي الشهير في ميونيخ .
يعتمد الفيلم على الخلق الدقيق والحذر لعالم بريختي يهدف أساساً إلى شن هجوم على البورجوازية الصغيرة الألمانية التي يُنظر إليها هنا بإعتبارها نموذجاً بدئياً كامناً ، يحمل ميولاً فاشية جديدة . «الممثلون » لايظهرون هنا كنماذج فردية بل كأنماط إجتماعية غارقة في حياة فارغة عقيمة و « قيم » مبتذلة . إن ضيق أفق تفكير البورجوازية الصغيرة نادراً ما كُشف عنه بمثل هذه الحدّة والذكاء والنفاذ التي نجدها في هذا الفيلم .

*** La Verifica Incerta**
جيان فرانكو باروتشيلو / البرتو جريفي ، إيطاليا ، 1965

يتحدث ديفيد كيرتس في كتابه « السينما التجريبية » (1) عن هذا الفيلم قائلا :
« إنه هجوم مدروس على المنطق المزعوم لبناء الفيلم القصصي . عبارة عن قصاصات من أفلام عدة بالسينما سكوب تبدو مضغوطة وتلي بعضها البعض في تعاقب منطقي تماماً إلا أنه يحمل طابعاً فوضوياً . المخرجان يستبدلان التتابع التقليدي للقطات التيتصف حدثاً بسيطاً (فتح نافذة ما ، على سبيل المثال) بكمية متماثلة من اللقطات ، جميعها " صحيحة " تكنيكياً وتعالج نفس الحالة الدرامية - العملية ولكنها تقذف بالحدث نحو تشوّش تام. حركة الكاميرا ترتّد إلى الوراء جزئياً خلال الحدث . الإضاءة تتغيّر فجأة من عتمة المرشح * (filter) الأزرق الزائف إلى " ضوء نهار " مفرط في التعريض للنور ومتعدد الظلال ».

---

1) David Curtis, Experimental Cinema, London, Studio Vista, 1971, p. 145.

(*) المرشح : قطعة من الزجاج الرمادي أو الملون ، توضع أمام عدسة الكاميرا ، من أجل خفض شدة الإضاءة أو إمتصاص أحد ألوان الطيف الضوئي . (م)

الهجوم على المونتاج

قال كوكتو : « المخرج الذي لا يقوم بتوليف فيلمه الخاص، هو كمن يبيع أعماله للترجمة إلى لغة أخرى. » (1)

في العام 1903 كانت ولادة المونتاج، وذلك عندما وجد « بورتر» *أنه من الضروري أن يلصق معاً قطعتين من الفيلم لينمّي مشهداً في فيلمه « سرقة القطار الكبير ». في البداية كان المونتاج يعتبر أداة ميكانيكية تساعد في الحفاظ على الترابط والاستمرارية، وبعد فترة قصيرة إتضح أنه يحتوي على إمكانيات جمالية أيضاً. إن جريفيث لم يقسم عمداً المشاهد إلى لقطات فحسب، بل أضاف ضمن رقعتها وزاويتها ومنظورها وبؤرتها اللقطة القريبة (لإبراز التفاصيل الهامة) واللقطات المتقاطعة أو التوليف المتقاطع *Cross-Cutting (لتعجيل تقدم خيوط الحبكة المختلفة في وقت واحد).

الروس ساهموا في تطوير المونتاج وفي إبتكار نظريات متعددة حوله، والألمان استخدموه بشكل خلاّق في العشرينات، أما هوليوود فقد إحتوت هذه الأداة الفنية ووضعتها في قالب ثابت دون أن تستغل أو تستفيد من إمكانياتها الهائلة اللامحدودة. والنتيجة كانت ترسيخ « ميثولوجيا المونتاج » ومن ثمّ تكريس قانون عام دولي يشتمل على مجموعة من القواعد والمبادىء التي أطاعها ونفّذها صانعو الأفلام والمشرفون على عمليات التوليف بدقة وحرص شديدين، كما خلّدتها الكتب الدراسية ونشرتها المعاهد السينمائية بشكل مبسّط إلى أبعد حد. هذه القواعد - من وجهة نظرهم - لم تكن « شرعية » أو ملائمة فحسب، بل كانت أيضاً منطقية وتعبّر عن إنتصار الفطرة السليمة في السينما، فهي تعكس عالماً منظماً وقابلاً للتنبوء بأحداثه ومجرياته ومحركات أو دوافع شخوصه، والذي تُكبت في داخله الدهشة أو الصدمة.

ولكن، كما هو معتاد في العلاقات الإنسانية، نجد أن حقيقة المونتاج التاريخية كانت ظاهرة وجليّة للمتمردين فقط، فهم الذين - بارتيابهم وتحدّيهم لكل ماهو سرمدي - قد وسّعوا المجال التعبيري للسينما، وحطموا القوانين بقوة ودون تردد.

إن القاعدة المعروفة جيداً في القانون العام للمونتاج هي تلك التي تحدد النظام الدقيق والطريقة الخاصة لتقديم أو إدخال مشهد جديد : لقطة عامة (مصوّرة « بشكل موضوعي » من مسافة بعيدة لتثبيت المنظر العام للمشهد بكل محتوياته وخلفياته، ولتعيين وضع الشخصيات داخله) تتحول إلى لقطة متوسطة (تجذب المتفرج نحو الحدث) ثم إلى لقطة قريبة.

---

1) Cocteau on Film, London, Dennis Dobson, 1936, p. 104.

(*) ادوين ستراتون بورتر: (1869-1941-) من مواليد إيطاليا. أحد رواد السينما الامريكية. مهندس ومصور ومخرج. منأفلامه : حياة إطفائي (1902) ، مغامرات ألبس في بلاد العجائب (1910)، المدينة الخالدة (1915) وهو آخر أفلامه. (م)

(*) اللقطات المتقاطعة : إستخدام لقطتين أو منظرين مختلفين عدة مرات بالتناوب، وتقديم حدث يجري في الوقت نفسه هنا وهناك، ويهدف غالباً إلى خلق التوتر والتوجس. (م)

المتمردون حطموا هذه القاعدة : إنهم يفتتحون المشاهد الجديدة بلقطات قريبة أو متوسطة، مربكين المتفرج الذي سيتخلى حتماً عن طريقته المعهودة في التلقي ويقوم بمحاولات مسعورة لفهم مايحدث حتى يشعر بالإطمئنان والهدوء - هذا « التنافر » ليس مقتصراً على برتولوتشي وجودار وسينما الأندرجراوند،و إنما نجده أيضاً في أفلام أخرى مثل « فيريديانا » لبونويل، فضلاً عن أنه جاء موازياً لتجارب الرواية الحديثة في هذا الشأن.

في القانون العام نجد ثمة وسائل أو حيلاً تقليدية فيما يتعلق بالإنتقالات بين المشاهد، التلاشي والظهور (Fades) (للدلالة على مرور الزمن)، التداخـــلات dissolve (للإشارة إلى حدث يقع في مكان آخر في الوقت نفسه تقريباً)، مؤثرات حدقة العدسة iris effects (الإختفاء أو الظهور الدائري الناتج من تحريك الحدقة وذلك للتوكيد والتركيز على جزء معين.

المتمردون إستغنوا عن هذه الوسائل ولجأوا إلى « القطع المباشر » نحو مشاهد لاحقة لتحقيق المزيد من الإرباك ولتكثيف الزمان - المكان)، أو أنهم استخدموها لأجل غايات خلاّقة وغير تقليدية.

في القانون العام، إذا لم تستخدم الوسائل الإنتقالية، فإن المشاهد المتجاورة يجب أن تكون متشابهة مكانياً أو زمانياً لكي تحافظ على الترابط وتصقل البنى القصصية. أما المتمردون، فعلى العكس تماماً، إتجهوا إلى إستخدام القطع المباشر في أسلوب مدروس وبطريقة مقصودة لزجّ المتفرج ونقله دون تمهيد إلى زمان ومكان جديدين.

في القانون العام لاينبغي أن تنتهي اللقطة قبل أن ينتهي الحدث الدائر ضمن نطاقها، أو قبل أن يتمكن المتفرج من فهمه تماماً. أما المتمردون فإنهم يفضّلون - بدلاً من ذلك - مضاعفة اللغز وإقحام المتفرج داخل السر والغموض.

لقد قيل بأن أسوأ جريمة سينمائية إرتكبت هي القطع المفاجئ أو الإنتقال المفاجئ، (Jump-cut) وإنها مجرد خدعة مضللة، فهذا القطع زائف ويزاوج على نحو غير ملائم، ضمن المشهد، بين جزئين غير مترابطين لحدث متواصل، وبذلك ينتهك الإستمرارية الصارمة. جودار سخر من هذا الفهم واستخدم القطع المفاجئ بأسلوب إبداعي في فيلمه " على آخر نفس "، حتى أنه - أي القطع المفاجئ - صار سمة مميزة للسينما الجديدة، معبّراً عن تسليم الفنان والجمهور بالتخلخل وعدم الترابط في الوقائع والأحداث الجارية في الحياة، ومتيحاً أيضاً المجال لبروز تداعيات الذاكرة وإبداعات الخيال. إنه يقدم إثارة بصرية عالية.

في تصوير مشهد ما، كما تنص قواعد الأرثوذكسية السينمائية، يجب أن تظل الكاميرا في نفس إتجاه الحدث طوال المشهد لكي لا يتمزق سياق الإخراج. غير أن هذه القاعدة « الثابتة » أصبحت عرضة لهجوم شرس منذ أن عرض انتونيوني فيلمه «المغامرة ».

الحوار أو الموسيقى أو المؤثرات الصوتية، حسب الأصول التقليدية، كان مفترضاً أن تنتهي بإنتهاء المشهد في وقت واحد. أما الآن فإن الأصوات المتشابكة قد أصبحت من ضمن تقنيات المونتاج، ولا تُستخدم كحلقة إتصال فحسب، وإنما كمجاز أو طباق (كونتربوينت).

في اللقطة التقليدية، عندما يكون هناك حوار بين إثنين، فإننا نجد الكاميرا تنتقل من إحدهما إلى الآخر وبالعكس، كما أن المتكلم يكون مرئياً دائماً والمستمع أيضا يكون مرئياً أحيانا. لكننا في فيلم جودار « إمرأة متزوجة » - كنموذج رائع للتدمير الحديث - نجد مشاهد تحتوي على حوار طويل بينما الكاميرا مركّزة على شخص واحد حتى إنتهاء المشهد تقريباً، دون أن يكون المستمع منظوراً في حين تبدو حركات الرأس - إذا إلتقطتها الكاميرا - إعتباطية وغير متكلفة.

اللقطة الإعتراضية Insert (وهي اللقطة الإضافية التي تظهر حدثاً ثانوياً أو شيئاً دخيلاً، والتي

تعترض السياق وتندرج بين لقطتين) يجب أن تُستخدم - وفق المفهوم المحافظ - لستر أو إخفاء اللاترابط الزمني أو المكاني ولدعم السياق. أما المتمردون فقد نبذوا هذا المفهوم لأن عدم الترابط هو واقع يتصل بالحساسية الجديدة.

الحركة على الشاشة (من جهة اليسار إلى اليمين أو بالعكس، في مشاهد المطاردة على سبيل المثال) ينبغي تأكيدها والمحافظة على إستمرارها عن طريق اللقطات المتتابعة. إلا أن هذا أيضاً لم يعد يُعتبر ضرورياً في السينما الحديثة.

التنويعات الهامة في الإيقاع الدرامي (Pacing)طوال الفيلم (ليس فقط في لحظات الذروة) قد واجهت إستنكاراً ورفضاً حتى يومنا هذا. ومع ذلك فإن جودار وانتونيوني (ونكتفي هنا بذكر هذين الإسمين دون الحاجة إلى سرد قائمة بأسماء غيرهما من الفنانين المعاصرين) ينحازان إلى التتابع البطيء والسريع، المنجز بالتناوب، داخل نفس الفيلم.

وفقاً للقانون العام، يتعين على الزمن الحقيقي - حتى في الأفلام الواقعية - أن يكون مضغوطاً ومركّزاً في زمن سينمائي بشكل ثابت وخفي. إلا أن وارهول وآخرين رفضوا هذا المبدأ في ثورتهم التي تعد من ضمن الثورات السينمائية الكبيرة في وقتنا الحاضر.

ولقد طالب القانون بعدم وجوب تكثيف الزمن السينمائي إلى حد يصعب إحتماله، ولكن السينما الحديثة إنتهكت هذا المبدأ بعنف، وأنجزت التكثيف الزمني إلى أبعد حد، وحتى دون اللجوء إلى الوسائل المعتادة والمألوفة : كالتلاشي والظهور والتداخل واللقطات الإعتراضية.

العرف السينمائي السائد طالب بفصل الأزمنة وأشكال التجربة إلا في حالة استخدام الوسائل المحددة والمعروفة التي تدل على حدوث الإنفصال مثل : الإرتداد إلى الوراء الفلاش باك) ، التقدم إلى الأمام (أو التخيّل)، الطمس أو الضبابية (blurring) لخلق الوهم.. إلخ. غير أن التيار الحديث - وفي مقدمته آلان رينيه - قد تجاهل هذا الشرط ومزج الزمن والوهم والحقيقة.

في عملية صنع الفيلم التقليدي نلاحظ أن المشاهد تتحرك إلى الأمام في تسلسل منطقي ومنظم، في حين نجد فناني السينما الحديثة يكررون مشاهد رئيسية معينة من أجل التوكيد الشعري، ويقحمون بشكل متقطع لقطات التذكّر أو التوقع، ويجمّدون الحدث داخل الفيلم تجميداً تاماً.

هكذا، إستطاعت السينما الحديثة، بخلق الروائع الفنية التي انتهكت تلك القواعد الراسخة، أن تفضح طبيعة القوانين وأسسها التاريخية الزائلة، وأن تفرض نفسها كسينما ذات صفة أو روح شعرية. الحالة الإبداعية حلّت محل التتابع أو السياق الناعم الأملس.

لم يجسر أحد من عبيد شباك التذاكر أن يدحض القوانين ويسحقها. لقد إقتضى الأمر ظهور جيل شاب جريء، غير خاضع للتبعية والروتين. وكما قال كوكتو : « كل مايتعين على المرء أن يفعله تجاه هؤلاء الشباب هو أن يمنحهم كاميرا خفيفة، سهلة الحمل، ويحذّرهم من إطاعة أو التقيّد بأي قانون فيما عدا تلك القوانين التي يخترعونها لأنفسهم أثناء مسيرتهم. دعوهم يكتبوا دون خوف من إرتكاب أخطاء إملائية ». (2)

إنه يبدو واضحاً الآن بأن السينما الحديثة كانت تتجه أساساً نحو تحطيم ذلك الحياء الزائف واللاتطفل الرجعي (بسبب تكريسه ودعمه للواقع) للمونتاج التقليدي. وهذا الهجوم قد ساهم في دفع السينما بعيداً عن النزعات العاطفية للبورجوازية الصغيرة في صناعة السينما الهوليوودية، وإقحامها في عالمنا الحقيقي الذي يتسم بالإضطراب والشك والألم.

---

2) Cocteau, op.cit., p. 126.

يقول روبرت ريتشاردسون :

« هذا الإحساس بالتباين وفقدان التوازن أو عدم الإنسجام، والذي أعتبره الموضوع الرئيسي في شعر إليوت وأفلام فلليني، هو أحد أهم الحالات التي عبّر فيها الفن الحديث عن إدراكه المضطرب لفوضى عصرنا، وهو الذي ساهم في صياغة تكنيك المونتاج شعريا وسينمائياً، حيث تم تطويره في البلدان الغربية لتوكيد التباين، بينما أكّد النموذج الروسي على التعارض. » (3)

هذا أيضاً يدل - كما يلاحظ رود وايتيكر - على التشابه بين الفيلم والرواية الحديثة التي تتيح للقارىء بأن يرى ويراقب كل شيء ولكنها - بعكس الراوي الحاضر دائماً والموجود في كل مكان في زمن بلزاك - لا تخبره شيئاً. (4)

إن المخرجين المعاصرين، بإستغنائهم عن التكوين الثابت والحكاية الواضحة والتسلسل المنهجي، يقحموننادونا تردد في حدث مفاجيء لايمكن التنبوء به، تسبقنا صورهم دائماً، ويواجهوننا بالسر والغموض فيما نحاول بشكل سريع وموجع أن نكيّف أنفسنا مع مواقع وأوضاع جديدة.

في محيط الصالة المعتمة، حيث عالمنا التام المفهوم يتألف من مساحة فضيّة - مستطيلة الشكل - تعكس أحداثاً بصرية عنيفة، تكمن الصدمة الفيسيولوجية والسيكولوجية الهائلة في الحضور الفجائي لبيئات غير مألوفة تماماً، الأشياء الضخمة التي تحوم فوقنا، التغيّرات المفرطة في الأبعاد، الإنتقالات السريعة جداً إلى درجة يصعب متابعتها، الحركات الواسعة عبر الشاشة، السيول المتدفقة للصور في تتابع سريع ومتواصل.

الهجوم على المونتاج القديم هو إذن محاولة لتعزيز وتقوية المباشرة، ولأسر المتفرج بالغموض والتلميح، وحثّه على تحديد هويته عن طريق إرغامه على الإستجابة العقلية والنفسية. وبهذه الوسيلة يمكن إرباكه وإنتزاعه من الأمان المريح الذي إخترعه لنفسه في عالمه الخاص.

من جهة أخرى، نجد في السينما المعاصرة نزعات مضادة لا تعارض تقاليد المونتاج فحسب، بل تناهض حتى المونتاج نفسه. وهذا يتضح في بعض تجارب براكهيج وماركو بولوس (حيث عملية « توليف » الفيلم تتم في الكاميرا أثناء التصوير دون اللجوء إلى المونتاج)، وفي فيلم روبرت فرانك والفرد ليسلي « pull my Daisy» (الذي وصفاه بأنه تراكم للصور أكثر من كونه إنتقاء لها)، وفي الجناح الراديكالي من حركة سينما الحقيقة (التي تهدف إلى ترك الواقع دون تعكير). وهذا أيضاً يشمل جودار وبانكشو في تصويرهما مشاهد طويلة داخل لقطة واحدة دون قطع(Take)، وبدايات وارهول، وتأملات السينمائيين التجريبيين، ومحاولات بيلسون وغيره في خلق « سينما كونية » تتألف أساساً من تنويعات على صورة - تجربة واحدة متواصلة، متزاوجة، ومتحولة لابواسطة القطع وإنما عن طريق تركيبات متداخلة.

المؤيدون ايديولوجياً لهذا النمط من السينما، مثل يونجبلود، يؤمنون بأن التواقت الناجم من حدث (غير درامي) والمتقدم داخل متصل زمكاني، يعكس بدقة تامة - بين أساليب الفيلم المتعددة - عصر النسبية وضرورة إحلال التركيب محل المونتاج.

بإختصار، يبدو أن الهجوم على المونتاج بطريقة تدميرية حقيقية، يأتي من جميع الجهات.

---

3) Robert Richardson, Literature and film, Bloomington, Indiana University Press, 1969, p. 115.

4) Richardson, Ibid., p. 19.

* Before The Revolution (قبل الثورة)
برناردو برتولوتشي، إيطاليا، 1964

نادراً ما أنجزت قدرة إبداعية على الشاشة بمثل هذا التألق كما حدث مع برتولوتشي في هذا الفيلم الذي هو ربما من أكثر الأعمال جدّة في السينما الحديثة. فيض من المرئيات الشعرية والمونتاج والصوت يتدفق في بيان ذاتي بشكل حاد وعاطفي بدون حياء عن بلوغ سن الرشد السياسي والجنسي.
جميع أعمال برتولوتشي يتخللها شد قوي لا ينفصم بين جمالية خصبة شديدة الحساسية وتوجّه نحو سينما راديكالية ملتزمة. فالإحساس العميق تجاه سينما ملموسة وحسيّة فيما يتعلق بالشكل (الراديكالي) والنسيج واللون والتكوين، متوازن مع حساسية قوية تجاه قضايا إجتماعية تشمل مآزق البورجوازية الراديكالية في مرحلة الإنحطاط الرأسمالي. حساسيته هذه تشحذ راديكاليته السياسية بينما يثلّمها بالشكوكية والغموض، إذ هو غير قادر بعد على الإفلات من جذوره الطبقية. هكذا يصوّر أحداثاً حلوة ومؤلمة في حياة الطبقة المتوسطة، جامعاً النقائض والأضداد المفجعة : سهرة في الأوبرا، نشوة الحب (البورجوازي) الشاب، يأس الأرستوقراطي الإيطالي الذي قضت المادية الرأسمالية على عالمه. إن الراية الحمراء وجمال الوجود البورجوازي المميت شيئان ثابتان في عمل برتولوتشي.
الأكثر أصالة وجدّة، من ناحية أخرى، هو حسّه التصويري الغزير ومحاولته الثورية (جمالياً) في خلق سينما شعرية - سياسية بواسطة المونتاج والمؤثرات البصرية الجريئة والعنيفة، المتقدمة عن إنجازات السينما التجارية والمتجاوزة للعديد من فعاليات الطليعية العالمية.
الكاميرا الخفيفة، المحمولة باليد، غالباً ما تكون في حركة متواصلة وغير متوقعة، والزوم zoom أو اللقطات المصاحبة تعمّق الشعور بالمباشرة، أما اللقطات القريبة المتباينة وقصيرة الأمد - التي لا تتوا م في السياق التقليدي - فهي مندمجة في تتابع غير مترابط (مع أشكال كبيرة تتحرك بشكل سريع محدثة توتراً ضمن الكادر).
من إنجازات المونتاج هنا أنه : يقوم بعملية قطع مفاجئة من لقطات عامة إلى لقطات قريبة، مصحوبة بحركات كاميرا نشطة مع أو نحو حركة المنظور داخل الكادر. / يدع الحدث ناقصاً أو يكمله في قطع مباشر يتضمن تكثيفاً زمنياً أو مكانياً. / يكرر أفعالاً هامة من وجهات نظر مختلفة بشكل طفيف. / يمزج الأزمنة ضمن تتابع واقعي ظاهرياً.

* ABout De Souffle (على آخر نفس)
جان لوك جودار، فرنسا، 1959

لولا هذا الفيلم لما وُجدت السينما الحديثة وظهرت بالصورة التي نراها الآن. إنه الفيلم الأول لجودار، والذي أثّر في جيل كامل من صانعي الأفلام وغيّر جذرياً المفاهيم السائدة حول طبيعة السينما ومايجب أن تكونه هذه السينما.

إن جودار، في هذه القصة التي تدور حول لص بسيط وصديقته الأمريكية المقيمة في باريس، لا يغرس الإستشراف الوجودي والتهكمي والمفعم بالقلق فحسب، بل أيضاً أسلوب التمثيل السردي والتصويري الذي ينسجم معه.

لقد أحدث الفيلم هزة عنيفة في الذهنية السينمائية السائدة، فقد إستغنى جودار عن السياق المنطقي الهادىء والسلس الذي يحكم الفيلم الهوليوودي ورفض كل تقنياته مثل : التزاوج أو التناغم الدقيق للقطات المتعاقبة، إستخدام الوسائل الإنتقالية كالتداخلات واللقطات العامة « لتأسيس » مشاهد جديدة، السير ببطء وبخطوات حذرة نحو بؤرة الحدث.

عوضاً عن ذلك وجدنا أسلوب السرد عند جودار مفككاً، مضطرباً، مكهرباً.. يتخطى الزمان والمكان، ويفصل مواقع أو أحداث مختلفة دون اللجوء إلى المزج أو التداخل، ويضغط الحدث بإظهار أجزائه المهمة فقط. مع كاميرا متحركة طوال الوقت تقريباً، تظهر هذه الإستخدامات لتعبّر عن الإيقاعات السريعة والمتفجرة للحياة العصرية، وعن الأسس الفلسفية لعالم نسبي.

المغايرة نجدها أيضاً في معالجته للشخصية و « الحبكة » القصصية، فهو بعكس المؤلف السابق الكريم الحكيم، لا يفضي إلى الجمهور بأسراره الخاصة، إنما يعرض ببساطة تلك الشخصيات الغامضة التي لا تلفت الإنتباه عادة ولا تثير فضول المتفرجين. جودار لا يهتم بتحليل الشخصية ولا يمنحنا مفاتيح كافية لفهمها وفهم دوافعها التي غالباً ما تكون ضبابية، إنه يهتم بدرجة أكبر بتصوير الحياة كما يراها.

النظام والمنطق - في الحبكة والمونتاج والتكوين - متلاشيان في تشوّش التفسير المعاصر للعالم حيث المخرج والممثلون والجمهور يتلمسون طريقهم وهم يمشون بحذر نحو المجهول.

فيلم « على آخر نفس » نموذج أولي فيما يتعلق بالهجوم على المونتاج التقليدي، وهو مجرد المحطة الأولى التي يبدأ منها الإنطلاق نحو الطريق الطويل الذي بث فيه جودار إنتهاكاته التالية للأعراف والتقاليد السينمائية.

* The Chronicle of Anna Magdalena Bach
(مذكرات آنا مجدلينا باخ)
جان - ماري ستروب، ألمانيا الغربية، 1967

من الأفلام الرائدة في السينما البنيوية، إذ يعرض صورة مغايرة لموسيقار (من وجهة نظر زوجته) كما لو أنه يعيش في الوقت الحاضر وقبل أن يصبح مشهوراً، فالمخرج هنا يغفل كل التفسيرات التي تتعلق بحياة وموسيقى باخ ويكتفي بالوثائق،إنه لايعيد تشكيل واقع السيرة بإيلاج عناصر قصصية أو درامية بل يعود إلى الوقائع والأحداث الهامة في حياة باخ، وهو يدمّر وهم الشاشة المتأصل عن طريق عرض (وقراءة) بصرية متكررة للوثائق والرسائل التاريخية. كما أنه يحافظ على ثبات الكاميرا أحياناً، مركّزاً على إظهار الزمن الحقيقي لبعض المشاهد.

* Touch of Evil (لمسة الشر)
أورسون ويلز، الولايات المتحدة، 1957

بالرغم من أن المنتجين حذفوا أجزاءً منه، والنقاد استخفوا به دون مبرر ولم يولوه ذلك الإهتمام الجدير به، إلا أنه يظل أحد أكثر أعمال ويلز أصالة وتجديداً. إن إفتتان ويلز الدائم بتصوير مظاهر السلطة وفسادها يتجسد هنا في عمل بوليسي مثير وباروكي يمور بالتعفن الأخلاقي والتعبير الساخر. ويغلّف أحداثاً قاسية تظهر عجز البراءة عن مواجهة الشر، وإندحار الطيبة في واقع موحش وعنيف، وتقهقر العقلانية في عالم لا عقلاني. هكذا نجد رجل البوليس الشرير (مثّل الدور ويلز نفسه) يلفّق تهمة لمكسيكي بائس مسحوق ولكننا نكتشف بأن المكسيكي مذنب فعلاً وليس بريئاً كما كنا نتوقع أو نأمل.

إن عالم هذا الفيلم غير منظم وغير قابل للتنبوء بمجرياته، إنه متجزيء ومتردّد، والأسلوب البصري الرائع يعكس ويخلق - على حد سواء - هذا الواقع. بإلغاء قواعد المونتاج البالية، يضع الفيلم المتفرج في الموقع الذي يكون دائماً « خلف » الصور المتدفقة والحدث. ليس ثمة « تفسيرات » أو لقطات توضيحية (shotsestablishing) * أو تتابعات منهجية ومنظمة، بل نجد بدلاً من ذلك عمليات قطع مباشرة بين المشاهد (أو تغيّرات متواصلة لوضع الكاميرا أثناء تصوير المشاهد) تحوّل باستمرار المكان والحدث ومركز الرؤية. إن الفيلم ينتزع المتفرج من مشهد إلى آخر دون أن يحدّد وجهته أو يوضّح له العقدة.

بوعي تام للقيم التشكيلية والعلاقات المكانية، يواصل ويلز تحريك كاميراته باستمرار، مُدخلاً بشكل فجائي مواداً جديدة داخل الكادر، مستخدماً الزوايا المائلة، مصوراً أغلب لقطات الفيلم من أسفل لغرض التوكيد، ومؤلفاً مسار الصوت في هذيان من الأصوات المتداخلة التي تكون أحياناً غامضة بشكل مقصود وأحياناً تُستعمل في الطباق. تتابع لقطات بداية الفيلم - التي تعد من أروع المشاهد - مذهل بكلاسيكيته في الأسلوب وتنافره مع الموضوع : ضمن لقطة مفردة ومتواصلة ومدهشة، تستغرق بضع دقائق، تتنقل الكاميرا فوق السطوح والمباني والشوارع والناس والسيارات والدواب، في حركة أفعوانية متواصلة من التوتر المتزايد الذي يصعب إحتماله. في بداية اللقطات نشاهد قنبلة زمنية توضع خلسة في سيارة ما، بعد ذلك يركب إثنان في السيارة ذاتها دون أن يشعرا بشيء ويقودان السيارة ببطء نحو المحطة عابرين الشوارع ومتوقفين أكثر من مرة عند إشارات المرور وأثناء إزدحام حركة السير. وفي خلال عبورهما نشعر، نحن المتفرجين، برهبة شديدة متوقعين النهاية الطبيعية لمشهد كهذا، وبالفعل لا يخيّب المعلم الكبير - أورسون ويلز - توقعاتنا.

* The Red and The White الأحمر والأبيض)
ميكلوش يانكشو، المجر 1968

من الأعمال المذهلة إلى أقصى حد التي وصلتنا من أوروبا الشرقية. هذه الدراما المصورة بشكل جميل جداً، ذات الأسلوب المميز عن الحرب الأهلية الروسية، لا تقدم قوالب ثابتة تحصر الأطراف المتنازعة بداخلها بل تركّز أساساً على مأساة الحرب ورعبها.

(*) اللقطات التوضيحية : هي لقطات تكشف معالم المنظر وترضح العلاقات بين الأشخاص والأشياء، وعادة تكون هذه اللقطات في بداية الموقف لمعرفة جغرافية المكان ومعالم الوسط الذي يجري فيه الحدث والظروف المحيطة به. (م)

الفيلم لا يعتمد على المونتاج التقليدي، فهو يتألف كلياً من « لقطات » طويلة لا يعوقها أي إنتقال سواء بالقطع أو بوسيلة مونتاجية أخرى، فالكاميرا تدور في حركات إنسيابية راقصة ومتواصلة خلال الحدث، إنها تدور حول الشخصيات أو تلاحقها.
في منظر ريفي يشكّل الأرضية التي تتحرك فوقها الأحداث، تبدأ اللعبة الرمزية، بعيداً عن الأجواء الواقعية الصرفة، حيث نبصر سلسلة من الإعدامات والاعتقالات والمحاولات الإنتقامية يمارسها كلا الطرفين، إذ يتبادلان الأدوار باستمرار، فالجلاد يتحول إلى ضحية والضحية إلى جلاد.. وهكذا.
جمال تشكيلي وغنائية ساحقة تتخلل باليه العنف، حيث الرجال الذين لا يحملون أسماءً يقعون في فخ الطقوس البائدة الإيحائية، والنساء الفخورات أو المنتهكات يظهرن كرموز للحياة الزائلة.
هذا الفيلم يقتبس موضوعه من الأفكار التي طرحها « إساك بابل » في مجمل أعماله، ويشكّل إعادة صياغة واعية تماماً للوضع البشري.

Twice A Man *
جريجوري ماركوبولوس، الولايات المتحدة، 1963

بعث معاصر لأسطورة هيبوليتوس، يُظهر بمهارة الدوافع اللوطية والإتصال الجنسي المحرم بين الشخصيات الثلاث حيث يمزج الواقع والذاكرة معاً. إن مايلفت النظر بوجه خاص هي تلك المحاولة لتصوير أفكار وتوهجات الذاكرة بإيلاج تفجرات الصورة المفردة داخل تعاقب اللقطات الرئيسية التي تتتابع في زمان ومكان مختلفين.

Wavelength *
مايكل سنو، الولايات المتحدة، 1967

من الأعمال الجنينية في الحركة الطليعية الجديدة، وهو بلا شك أحد أعظم التجارب المبدعة والمحطمة للمعتقدات السائدة في الستينات. هذا الفيلم الإيحائي عبارة عن حركة زوم مستمرة وتدريجية بشكل لا يُدرك تقريباً، تستغرق 45 دقيقة - مدة الفيلم - بكاميرا ثابتة من مستودع طوله -8 قدماً، تمتد عبر الجهة الأخرى لتصور مايصادفها في طريقها. وخلال ذلك تقع أربعة « أحداث إنسانية » لا تتجاوز كل منها الدقيقة الواحدة (مثل : شخصان يسيران).
إنه تأمل شعري موجع (بالنسبة للذهنية المتناغمة مع حبكات هوليوود) يتحول إلى حلم يقظة. نموذج مثالي للسينما في حالة ثبات، ينسج سحره بدقة وبراعة تامة إلى درجة أن أولئك الذين يأتون لغرض السخرية منه، يمكثون في مقاعدهم مشلولين وفي حالة ذهول مطبق. والفيلم من هذه الناحية يمكن وصفه بأنه تأمل في جوهر الوسط، وبالتالي في جوهر الواقع. البطل الفعلي في هذا الفيلم هو الحيّز نفسه، الحياة الخاصة لعالم بدون بشر، سيادة الأشياء والأحداث الفيزيائية.
يصاحب الفيلم تسجيل صوتي إلكتروني يتزايد بإطراد - عن طريق طبقة الصوت المرتفعة لمولّد الذبذبات (oscillator) * الذي يعمل مقابل 60 دورة (سيكل)من الطنين (الترددات

(*) جهاز الكتروني لتوليد الذبذبات الكهربية وللحصول على ذبذبة ذات تردد معيّن. (م)

المنخفضة) في جهاز التكبير أو المضخّم (amplifier) - والذي في النهاية يصل إلى مستوى يصعب احتماله. وبالنسبة للمخرج سنو فإن الإنزلاق الصوتي للموجة الجيبية للمولّد هو المرادف لحركة الزوم.

إنتصار وموت الكاميرا المتحركة

الكاميرا تتحرك .

لقد تم تحول الفيلم من تابع للمسرح إلى فن بصري مستقل عندما بدأت الكاميرا تتحرك. قبل ذلك لم تكن إمكانيات السينما الغنية مدركه، فالكاميرا الجامدة - على غرار جمهور المسرح - كانت تحدق في خشبة المسرح التي تدور فوقها أحداث «المسرحية » المصورة سينمائياً، والحركة كانت مقتصرة على الممثلين فقط ضمن المساحة المسرحية.

تحرير الكاميرا لم يحدث في طفرة فجائية واحدة وإنما على مراحل، ففي البداية غيّرت الكاميرا (مع أنها ظلت ثابتة) موقع المنظور فيما بين اللقطات، وأخذت تجلب الحدث قريباً من المتفرج أو تبعده عنه وتنقله، وبذلك إعتدت على ماكان يعتبر سابقاً المسافة الثابتة أو البعد المطلق، وهيّأت المنصة في سبيل تنسيق معقّد للقطة الرئيسية (التوضيحية) والمتوسطة والقريبة. المرحلة التالية تحققت عن طريق تطوير الوسائل الميكانيكية (عربات نقل خاصة، رافعات cranes ، قضبان السكك الحديدية، حامل ذو ثلاث قوائم Tripod مرن وملائم للحركات الإستعراضية Pans والحركات العمودية Tilts) لتغيير موضع الكاميرا.

وبالرغم من أن الكاميرا كانت قد « تحركت» في أفلام جريفيث وفي فيلم ويليام إدلر « المجئ الثاني» (1915)، إلا أن كاميرا المصور المعروف كارل فروند المتحركة في فيلم مورنو « الضحكة الأخيرة » (1924) وفيلم دوبون « التشكيلة » (1925)، هي التي إستطاعت حقاً أن تكون بشيراً لثورة - ساهم في إنجازها تطور المونتاج - نجحت في تحويل السينما إلى شكل فني.

إن سلاسة الكاميرا وحركتها الراقصة المدروسة والمتقنة ضمن الكادر، أصبحت منذ ذلك الحين رموزاً للسينما الخلاقة.. مانحة الأصالة والمباشرية وحس المشاركة المادية التي لايمكن للكاميرا الساكنة أن تضاهيها في ذلك.

بالإضافة إلى « تركيب » الفيلم بواسطة المونتاج بعد إنتهاء التصوير، فإننا نجد الآن بأن الفيلم صار يُخلق في الكاميرا، حيث أن أحداثاً كاملة يتم إظهارها في تتابع دون قطع أو تلاش أو ظهور أو عناوين (Titles)، فالكاميرا ذاتها تتحرك لتترجم أو تتعقّب الحدث، أو بدرجة أهم، لتجسّد المشاعر. إن أجهزة كاملة قد شُيّدت لتتيح المجال لمرور الكاميرا وإنتقالها.

الخطوة الأخرى الهامة في هذا المجال تحققت مع بروز وانتشار الكاميرات الخفيفة السهلة الحمل. لاشيء يفوق قدرة هذه الكاميرا على إبراز الإيحاء والتعقيد أو التغليف، وبالذات في مشاهد التوتر أو الدراما في بحوث سينما الحقيقة وفي التحريات الذاتية لمخرجي سينما الاندرجراوند عن الحقيقة الذاتية.

لقد بدأ المخرجون في الإهتمام بالحركة والابتعاد تدريجياً عن سطوة المونتاج وتدخّله، ونجد هذا التمجيد للكاميرا المتحركة في أعمال عديدة منها فيلم هيتشكوك « الحبل » (1948) الذي يستغرق عرضه 90 دقيقة تقريباً، ويحتوي على لقطات طويلة تمتد على مدى عشر دقائق دون قطع، تتحرك خلالها الكاميرا على نحو متواصل ماحيةً دور المونتاج. هذا التكنيك إستخدمه كذلك المجري ميكلوش يانكشو الذي لا تتجاوز بعض أعماله خمسة عشر لقطة طويلة بدون قطع، نرى فيها الكاميرا تتحرك في إيقاع راقص متواصل أشبه بحركات الباليه.

إن اكتشاف الكاميرا المتحركة مرتبط إلى حد بعيد بالمخرجين أصحاب الرؤى والطليعيين (المستقلين والعاملين ضمن السوق التجاري على حد سواء) أكثر من الحرفيين الجادين التابعين للاستديوهات الكبيرة التي تكلفهم بتقديم التسلية المضمونة الجديرة بالثقة والإعتماد داخل قالب الواقعية الزائفة.

تحرك الكاميرا فعل ثوري.. إنه يُدخل عنصر « السخونة » وعدم الإستقرار والتصعيد العاطفي والنوضى الضمنية. وبالتالي فإن اللامنتمين، الشديدي الحساسية، أو نقّاد المجتمع البورجوازي - انتونيوني، جودار، برتولوتشي، براكهيج - هم الذين يسعون إلى تحريك الكاميرا أكثر من وليام وايلر وجون فورد وغيرهما من حرفيي هوليوود القانعين بالثبات والإستقرار اللذين تجسدهما الكاميرا الثابتة.

كل حركة تؤديها الكاميرا - حتى إذا كان المنظور ثابتاً - تحدث توتراً أكثر فعالية (لكونها محصورة ضمن مساحة أصغر ووسط جو من الظلام) من فعل تحريك المرء لرأسه، ذلك لأن مركز العالم الخفي خلف الكاميرا هو الذات، وأية حركة تصدر من هذا المركز (سواء كانت تدريجية أو فجائية، مستقيمة أو غير متناسقة) تحدث إضطراباً جوهرياً للنظام. لهذا السبب كانت حركات الكاميرا المتوازية والمتقدمة نحو الحدث أو المبتعدة عنه، أشد قوة وكثافة من الحدث نفسه المصوَّر بكاميرا ثابتة.

إنها لقطة الترافلنج Travelling بشكل خاص (حركة أمامية نحو الحدث، حيث المتفرج يصبح عين الكاميرا) التي تنقلنا إلى روح الفيلم بطريقة شبيهة بالحلم، إذ نشعر بأن ثمة قوة سحرية تنتزعنا من مقاعدنا وتحملنا نحو الكادر، لنجد أنفسنا داخل سيارة تندفع بسرعة بينما العربات والمشاة والأشجار تُقبل ناحيتنا، أو ننحدر بسرعة في عربات مدينة الملاهي، أو نقوم بشن هجوم على العدو.

وربما لا يوجد في السينما مؤثر آخر أقوى وأكثر فعالية من حركة الزوم السريعة في لحظات الذروة. إنها هجوم شخصي في مجال مغلق يقذف المتفرج بعنف ودون تحذير سابق نحو الرعب أو الكشف، أو يفصله بقسوة عن الحدث.وبما أن المطابقة والوثوق بصحة الشيء قد إزداد كثيراً نتيجة جعل المتفرج مساوياً لعين الكاميرا، فإن ذعره أو قلقه في حالة تزايد أيضاً.

إن أشكال التوتر الناجمة عن هذه القوى الخفيّة داخل الكادر، تخلق - مع المونتاج - الواقع المثالي لتأثير الفيلم على المتفرج (الذي يستجيب عادة للحبكة والتمثيل والديكور)، فهو يظل بصورة عامة غافلاً عن ذلك، بينما في الحقيقة يكون واقعاً تحت التأثير بشكل لا واعٍ.

السينما التجريبية

لقد لاحظنا مدى فعالية أدوات الهدم التي تتوجه مباشرة نحو الكامن تحت الوعي ، واستخدام هذه الأدوات من قبل معظم صانعي الأفلام الحديثة . غير أنه في المقابل وجدنا أنفسنا أمام هدم ثوري مضاد للكاميرا المتحركة حدث من داخل الحركة الطليعية نفسها . وهذه النزعة * التي انبثقت من الحركة برزت على السطح في بداية الستينات، فحتى ذلك الحين إتخذ هجومهم على الزمان والمكان والقصة ، شكل استكشافات ذاتية وشعرية لما تحت الوعي ولحالات الذاكرة ، ولكن مع وارهول (الذي كان يُعتبر في البداية شاذاً ومنحرفاً عن الإتجاه السائد للحركة الطليعية) بدأت مرحلة جديدة إمتدت حتى أصبحت مع مجيء السبعينات جزءاً من إتجاه هام في السينما التجريبية المعاصرة.

الهدم صار موجهاً الآن نحو المضمون أو المعنى ، أي أن العمل الفني - بناءه ومنهجيته - صار هو فقط الجدير بالتأمل أو التحليل . ومع بروز هذه النزعة (التي أطلقوا عليها تسميات مختلفة مثل السينما البنائية ، الذهنية ، سينما الحد الأدنى .. والنقاد الذين كانوا أقل تعاطفاً معها وصفوها بسينما الضجر الخلاّق) وجد المتفرج نفسه محروماً من اخر دعامات العون السيكولوجي ، فهو مطالب الآن برصد الأشياء الساكنة في زمن حقيقي (غالباً ما يستغرق عدة دقائق دون إنقطاع) ، متابعة الأشكال المركّبة أو التشويهات المقصودة للصورة ، وتكرار اللقطات أو الحالات الخالية من المعنى بطريقة متعمدة والمفرغة تماماً من أي مغزى قصصي . باختصار ، إنه يجد نفسه أمام تصوير مُمل غالباً، ومن ناحية أخرى مثير بشكل غريب ، لواقع غير خاضع للتوليف : الزمن السينمائي فيه يعادل الزمن الحقيقي ، الصمت يضاهي الكلام من حيث المعنى والدلالة، والتفاصيل الصغيرة جداً - بسبب غياب الأحداث العريضة - تكتسب أهمية غير متوقعة .

الخاصية الأساسية التي تميّز هذه النزعة هي استخدام كاميرا ثابتة لتصوير الزمن الحقيقي : ففي فيلم كين جاكوبز « مطر خفيف » (1969) «تحدق » الكاميرا عبر النافذة في شارع ما لمدة تسع دقائق تقريباً (في الواقع إن ما نشاهده عبارة عن منظور يستغرق ثلاث دقائق ويتكرر ثلاث مرات): لاشيء يحدث ، لا حركة كاميرا ، ولا مونتاج . الواقع يتدفق ، والكاميرا تراقب وتسجل . الصورة ساكنة بشكل عام فيما عدا بضع سيارات وأشخاص يعبرون .

أحياناً نجد أسلوباً مماثلاً في هذا النوع من الأفلام ولكن مع تغيير معاكس : مثل حركة الكاميرا الميكانيكية في موازاة محور ثابت . هذا الربط بين كاميرا ثابتة وزمن حقيقي هو ربما من أصعب الأمور التي يواجهها الجمهور وليس من السهل قبوله أو حتى تحمله، إذ لاشيء أكثر إستبداداً وإرهاباً في السينما من الزمن الحقيقي .

(*) المقصود هنا ذلك الإتجاه الذي يُطلق عليه Minimal Cinema ، وهو يتميز باستخدام : زمن حقيقي يختلف عن الزم السينمائي المكثف / كاميرا ثابتة / حدث عادي . (م)

إن تدفق الزمن الحقيقي ، غير الخاضع للمونتاج ، يعجز عن تقديم واقع مماثل للواقع الفعلي ، بل أنه يضاعف من إدراكنا بإصطناعية العمل ولا واقعيته . والفيلم « في حد ذاته » يلفت النظر إلى نفسه بإلحاح ، فعندما يبطئ كل تجربة حتى الحد الأدنى ، فإنه يجذب إهتمامنا - رغم كل شيء - نتيجة شعورنا بأن هناك « أملاً » في حدوث شيء ما ، بعكس لحظات الحياة الواقعية التي ندرك فيها بسهولة بأن « شيئاً لايحدث » . وهذا يعني أننا - حتى في هذه الحالة - نعي بشكل لاشعوري حضور فنان ماكر يقف خلف الكاميرا ، أو بمعنى أخر ، أننا نشاهد عملاً فنياً وليس واقعاً .

بتقديم الزمن الحقيقي ، إستطاع هؤلاء الفنانون أن يرغمونا على إختبار الأشياء والأحداث واكتشاف دلالاتها ، وإدراك أهمية الحدث الصغير أو الإيماءة . وهناك نموذج متطرف للزمن الحقيقي أوشك أن يتحقق في مشروع وارهول لتصوير الأنجيل ، إذ كان ينوي أن يعرض كل صفحة من صفحات الإنجيل على الشاشة لفترة كافية تتيح المجال لقراءتها ، ولكن المشروع لم يُنجز . وبعد بضع سنوات وجد المتفرج أن بمقدوره إختيار أي كتاب من المكتبة العامة الإلكترونية بواسطة زر كهربائي ، حيث يقوم هذا بالإضافة إلى جهاز لاقط ، بتنظيم عملية عرض الكتب على شاشة تلفزيونية بمعدل صفحة في كل مرة ، وعندما يرغب المتفرج - القارىء في الإنتقال إلى الصفحة التالية ، فإنه يقوم بإرسال إشارة خاصة ، فيتحقق طلبه في الحال .

عموماً ، ليس من اللائق إعتبار هذه الإهتمامات غير المألوفة لصانعي الأفلام المعاصرين مجرد نزعة جمالية فارغة عديمة الجدوى ، فهناك العديد من الفنانين البارزين (ليس في السينما فحسب) لديهم نفس الإهتمامات ، وهذه النزعة نفسها ذات جذور تمتد إلى الماضي (رغم أنها ربما ترفض أو تكره ربطها بالمسيرة التاريخية وإظهارها كمجرد مرحلة في النمو التدريجي) : لوميير * مع كاميرته الثابتة ، في بداية نشوء السينما ، راصداً العمال وهم يغادرون المصنع في زمن حقيقي . / البحوث البنيوية في طبيعة الإبداع الفني في العشرينات . / أعمال ياسوجيرو أوزو * ذات الطابع الإنساني والتي تمتاز باستخدام الكاميرا الثابتة . / تجارب روبرت بريز في الخمسينات فيما يتعلق بالصورة المفردة والدوبلاج .

بالإضافة إلى الاستكشافات الأخرى التي توازي هذه النزعة وتماثلها في البحث والتجربة مثل : موسيقى كيج * cage ، رقص كننجهام ، أعمال كابرو التي تنتمي إلى فن الحوادث *. والتحريات الجامدة والمحايدة للأشياء والمظاهر الخارجية في الرواية الجديدة ، متقدمة في زمن حقيقي بشكل مثير للإزعاج .

(*) لويس لوميير : (1864-1948كيميائي ومخترع ومخرج فرنسي . من الذين ساهموا في خلق صناعة السينما . أنتج وأخرج عدداً كبيراً من الأفلام . (م)

(*) أوزو (1903-1963 يعد من كبار المخرجين في اليابان مع ميزوجوشي وكيروساوا . من أفلامه : قصة طوكيو (1953) ، الربيع المبكر (1956) ، ظهيرة خريفية (62)

(*) جون كيج : موسيقي امريكي من جيل فن البوب وفن الحوادث ، ومن الذين عملوا على تحطيم الإطار التقليدي للإيصال سواء في طريقة العزف أو استخدام الآلات أو القيام بممارسات دادية أمام الجمهور . (م)

(*) فن الحوادث happenings : حركة فنية إنبثقت في بداية الستينات . تهتم بإعطاء الأشياء بعداً جديداً وأهمية كبيرة حيث أنها تلعب دوراً هاماً في العرض، وبمعنى آخر فقد إستحالت إلى عناصر مؤثرة وفاعلة، منسلخة بذلك عن هويتها الجامدة والسلبية.(م)

إذا كان ثمة « مغزى » في هذه الأعمال فإنه يكمن في العلاقة بين العمل والمتلقي ، أو على حد تعبير يونجبلود : « موضوع العمل هو بناؤه الخاص والمفاهيم التي يوحيها . »(1) إن التأمل الصامت المفروض علينا من قبل هذا الفن يقذف بنا ثانية داخل أنفسنا . إنه يولّد « نظرة محدّقة » ولا يتيح أي تحرر من الإنتباه ، كما تلاحظ سوزان سونتاج في دراستها الذكية عن فلسفة هذه النزعة . إن المتفرج يدنو منه كأنه ينفّذ منظراً طبيعياً لايطلب منه « فهمه » ، والفن المعاصر يطمح إلى هذا الموقف الفكري من خلال استراتيجيات الاثارة والإختزال واللاتشخيص واللامنطق . (2)

إن الأحداث أو المشاهد التي لا تنطوي على معنى - كما في بدايات وارهول أو روب جرييه - تؤكد لا إنسانية الأشياء ولا شخصيانيتها وعدم إكتراثها بالهموم الإنسانية وإنفصالها عن هذه الهموم . (3) بالنسبة لروب جرييه ، العالم والأشياء هي ببساطة تامة « موجودة حولنا تتحدى قطيع نعوتنا الروحية والوقائية الضاجّة ، إنها توجد خارج الصفات التي نطلقها عليها (..) عندما نضفي أو نفرض معنى على الأشياء فإننا نخضعها ونحيلها إلى مجرد أدوات. لذا يتعين علينا أن ندعها تفقد سرها الزائف وجوانيتها المشكوك فيها أو ما يسميه رولان بارت [القلب الرومانتيكي للأشياء ». (4)

الأعمال التجريبية انتجت بلا شك أكثر التجارب السينمائية تدميرية واستفزازاً خلال السنوات العشر الماضية ، ومن جهة أخرى فإن المرء لا يستطيع أن يغفل « المحتوى » الرمزي الكثيب المتضمن في صلب هذه التجارب (رغم أن هذا قد يناقض « الحياد »

المفترض في محاولاتهم) : إنه الشعور بأن الجنس البشري - في صورته المعاصرة على وجه التحديد وضمن نسيج الحضارة الآيلة للزوال - قد بلغ نهاية الطريق وليس ثمة من منفذ ينسل منه إلى درب آخر .

صحيح أن هؤلاء في موقف المعارض للوضع الراهن ، إلا أن التفريغ الكلي للهمّ أو العاطفة الإنسانية يعني تجريد الفن من الخصائص الإنسانية . وقد أدركت سونتاج هذه النقطة الأساسية (رغم تعاطفها الشديد مع هذه النزعة الفنية) حين كشفت عن الإمكانية الراديكالية المتوفرة في فنانين مثل : جروتوفسكي ودوشان وبيكيت ، وفي الوقت نفسه رثت للوضع التاريخي المسؤول عن إبرازهم والذي أنتجهم أساساً .

1ood, Expanded Cinema, New York, Dutton, 1970, p. ungbl 1) Gene Y 127.

2) Susan Sontage, Styles of Radical Will, New York, Farrar, Straus,Gironx, 1969, p. 16.

3) ibid., p. 25.

4) Alain Robbe-G rillet,For A New Novel, New York, Grove Press, 1965,pp.19-21.

الكاميرا تتحرك

*** The Last Laugh (الضحكة الأخيرة)**
ف . و . مورنو ، المانيا ، 1924

هذه التحفة الفنية الثورية التي إنبثقت في مرحلة السينما الصامتة تستغني كلياً عن العناوين Titles والشروحات المختلفة التي توضع عادة في سياق الأحداث ، وتروي قصتها بشكل فريد وفذّ في حركات إيمائية (بانتومايم) بصرية بكاميرا متحركة ومتحدة تماماً مع الحدث والمناظر إلى درجة أن مشاهد كاملة تتطور في تتابع مستمر دون أن يعوقها أسلوب القطع المألوف . الكاميرا موضوعة فوق عربات خاصة قابلة للتحريك أو على رافعات متنقلة ، والمناظر مرسومة ومشيّدة بحيث تتيح حركة كاملة ومتواصلة للكاميرا والحدث معاً .
الكاميرا هنا عنصر أساسي ومتمم للعمل ، يقف وراءها مصور لامع ومشهور هو «كارل فروند » إنها تنقضّ وترتفع وتدوزن إيقاعاتها على تنويعات الزوم وتمر من خلال الأبواب والنوافذ . إنها تحدس ، تلاحق أو تفسر الحدث ، تصبح المتفرج على الأحداث المتكشفة أو تصبح البطل . وإذا كان الفيلم يُركّب سابقاً بعد التصوير (بكاميرا ساكنة) عن طريق المونتاج ، فإنه هنا يتم تركيبه سلفاً في الكاميرا :
إن التأثير الواسع النطاق لهذا الفيلم برهن على أن منهجاً جديداً في السرد التصويري قد بدأ يظهر وينمو محولاً الفيلم إلى شكل فني بصري ناضج تماماً . ولقد إحتاج الفيلم الناطق - وبالذات النمط الهوليوودي الذي يحمل طابع التسلية البحتة - إلى سنوات عديدة كي يعطّل ويفسد إنجازات هذا العمل الرائد .

*** Running Shadow (الظل الراكض)**
روبرت فولتون ، الولايات المتحدة ، 1971

نموذج رائع لعمل يعتمد أساساً على حركة الكاميرا المستمرة . إنه إستكشاف لمظاهر وأشكال الطبيعة بلغة بصرية محضة ، حيث حركات الكاميرا العمودية واللقطات المقلوبة والصورة المفردة واللقطات المصاحبة في سرعة كبيرة تنتظم ليس كأدوات سحرية للتحايل والتلاعب وإنما كعناصر رئيسية في هذه القصيدة البصرية . ها نحن نشاهد أخيراً نموذجاً أولياً للمتصل الزمكاني الجديد في الفيلم .

* Red Song(الترنيمة الحمراء)
ميكلوش يانكشو ، المجر ، 1972

حاز يانكشو جائزة أفضل مخرج عن هذا الفيلم في مهرجان « كان » عام 1972 ، مع أنه كان يستحقها منذ سنوات . في هذا العمل الجديد - الذي يصوّر ثورة الفلاحين المجريين المجهضة في القرن التاسع عشر - يبلغ يانكشو ذروة إبداعه الفني من حيث الأسلوب والموضوع : العلاقات المتبادلة باستمرار بين المضطهَدين والمضطهدين ، دور العنف في العلاقات البشرية ، ضرورة الثورة الدائمة والحاجة (ربما) إلى القمع الدائم . الموضوع يصبح تجريدياً تماماً .. رقص باليه سينمائي تبدعه كاميرا متحركة باستمرار ، إعتماد كلي على اللقطات الطويلة التي لا يعترضها قطع بدون الإستعانة بالمونتاج ، ممثلون يتحركون دائماً ويتداخلون فيما بينهم متدفقين في سلاسة و انسياب راقص على إيقاع طقوس الثورة والثورة المضادة والترنيمات والإحتفالات الجماعية .
ومع أن هذا الفيلم يمثّل الإلتحام الكامل والمثالي إلى حد بعيد بين الشكل والمضمون عند يانكشو ، إلا أن مظهره التدميري يبدو مخففاً برومانتيكية يسارية وتجريدية .

* Variety (التشكيلة)
إيفالد أندريه دوبون ، المانيا ، 1925

يشترك هذا الفيلم مع فيلم مورنو « الضحكة الأخيرة » - كلاهما من تصوير كارل فرونا - في تمجيد الكاميرا المتحركة وإعطائها أهمية كبيرة غير معهودة في ذلك الوقت . إنه ميلودراما عن حياة مسرح المنوعات « ميوزيك هول » ، أنتج في نهاية المرحلة التعبيرية في السينما الألمانية ، وهذا العمل القاسي لايدين بشعبيته الهائلة عند الجمهور والنقاد على السواء الى توكيده الصريح على الإثارة الجنسية فحسب (لقد مارست رقابة دول عديدة سلطاتها الرهيبة ضده بحزم ومن غير إبطاء) بل أيضاً الى الأسلوب السلس غير المألوف في تحريك الكاميرا نحو الحدث أو بعيداً عنه بمرونة فائقة.
ومن خلال التداخلات الحسيّة والإنتقالات الرشيقة وزوايا الكاميرا الفريدة .. يفحص الفيلم كل شيء ، حتى التفاصيل أو الأجزاء الصغيرة تتحول إلى وقائع أو عناصر هامة في الأحداث .
الفيلم لا يتبع الأسلوب الشائع آنذاك في سرد القصة وإنما يعرضها من وجهة نظر ذاتية للبطل ، وفي هذا يلغي دوبون - كما لاحظ كراكاور - الواقعية التقليدية عن طريق أسر العمليات السيكولوجية تحت السطح .

*** Color Film (فيلم ملوّن)**
ستانديش لودر ، الولايات المتحدة ، 1971

الكاميرا تواجه جهاز عرض (بروجكتور) تمر من خلاله شرائح لا نهائية من فيلم لا يحتوي على صور ما . هذه الشرائح تتحرك إلى الأمام أو باتجاه عكسي في إيقاع سريع ، وبلون أحمر في البداية ثم تظهر ألوان أخرى . أسماء الألوان المتباينة تومض بشكل متقطع على الشاشة دون أن تتواقت مع تسلسل ألوان الفيلم .
ليس ثمة مغزى أو هدف للفيلم ، إنه يوجد لذاته فحسب .

un Film
(فيلم ما) سيلفينا بواسونا ، فرنسا ، 1969
إمرأة - هي المخرجة نفسها - نراها تنام وتسير وتتمدد أو تجلس عند قاعدة اسطوانة معدنية ضخمة تملأ الشاشة كلها . الكاميرا ، في وضع ثابت دائماً ، تتدلى من أعلى الاسطوانة في موازاة محورها المركزي وتوجّه عدستها إلى أسفل . ثمة ثقب في القاعدة وعلى جانب الاسطوانة يتدفق منه الماء أو الرمل أحياناً ليغمر المرأة التي تمكث في مكانها ، سلبية ومستسلمة طوال الوقت ، إذ لا تقوم بأي فعل في هذه الدقائق ، فهي إما تظل جامدة أو تبدّل وضعها قليلاً ، والكاميرا لا تتحرك طوال «المشاهد». الفيلم دائري ولايخضع للتسلسل الزمني ، فالأحداث تكرر نفسها بشكل إرهابي وإستفزازي ، وهكذا يصبح هذا الشكل مجازاً للوضع البشري .

*** Kiss (القبلة)**
آندي وارهول ، الولايات المتحدة ، 1963

عندما يشاهد الجمهور هذا الفيلم يحاول في البداية أن يكبت ضحكه ثم ينحدر شيئاً فشيئاً كالمنوّم في أحلام يقظة خاصة وسريّة . إننا نشهد هنا فعلاً إنسانياً جوهرياً من جميع جوانبه .. رقته وتوهجه وبلادته ، إذ لمدة ستين دقيقة نتفرج على أفراد من الجنسين يتبادلون قبلات شهوانية ، سطحية ، عميقة ، قصيرة ، جافة ، عاطفية .. سواء بين جنس وآخر أو بين جنسين متماثلين . والكاميرا الثابتة الجامدة تسجل كل هذا في زمن حقيقي .

إن وارهول يعمل كراصد انثروبولوجي في إقليم غريب ، وعن طريق تركيز بؤرته الصافية والمستترة على ماهو يومي وعادي ، يجعل هذا الشيء مرئياً ويمنحه دلالة ومعنى .

*** Naissan**

ستيفن دوسكين ، بريطانيا ، 1967

تعرض الكاميرا لمدة 14 دقيقة وجهاً قلقاً ومتوجعاً لفتاة شابة . ليس الغرض هو سرد حكاية بل ربط المتفرج « باللحظات التي يعيشها ويعانيها إنسان ما » . عبر إتصال ذكي وخفي - دون الإستعانة باللغة - تعلن الفتاة بعض مشاعرها ومخاوفها . وزمن الفيلم الحقيقي يتيح لنا - وفي الواقع يرغمنا على - تأمّل هذه المشاعر والمخاوف عن كثب وأن « نفكر معها » .

*** On a Most Beautiful Meadow (على المروج الجميلة)**

بيتر فون غوتن ، سويسرا ، 1968

في الساعة الثانية عشر وخمس وأربعين دقيقة ظهر كل يوم ، تهنيء الإذاعة السويسرية المتزوجين الكهول في ذكرى زواجهم . في هذا الفيلم - بينما نصغي لأداء كامل يستغرق خمس دقائق لأغنية سويسرية شعبية قديمة بعنوان « على المروج الجميلة» - نشاهد زوجين (يوم ذكرى زواجهما) يجلسان على أريكة وثيرة في غرفة الجلوس وينظران إلينا بجدية ووقار . إنهما لاينبسان بحرف ولا يتحركان ، باستثناء تلك الحركات الدقيقة جداً التي يقومان بها على نحو لا إرادي . الكاميرا تظل في وضع ثابت لا يتغيّر طوال الوقت ، ولاشيء يعوق هذا المجرى السكوني . الفيلم يسير في زمن حقيقي : خمس دقائق فترة طويلة جداً بالنسبة لموضوع كهذا . وليس أمامنا سوى أن نراقب ونتأمل هذين الزوجين الراضيين ، الراسخين ، والوفيين ، اللذين أمضيا معاً سنوات طويلة حتى وصلا إلى هذه المرحلة وبالصورة التي نراها اليوم . إننا نراقب ونتأمل أيضاً قطع الأثاث والديكور والأشياء التي كانت مهمة وذات قيمة بالنسبة لهما منذ زمن طويل .

*** Railroad (سكة الحديد)**

لوتز مومارتز ، المانيا ، 1967

من داخل مقصورة قطار التقطت الكاميرا صورة ثابتة لمنظر طبيعي ، والمخرج هنا يكرر هذا المنظر كل ثلاثين ثانية لمدة 16 دقيقة . إن ضجيج القطار الرتيب وتكرار الحدث يخلق تأثيراً منوّماً .

*** Runaway (الهروب)**
ستاندیش لودر ، الولایات المتحدة ، 1970

من الأفلام التي تهدف إلى طرح معنى أو محتوى معين ضمن أفلام هذه النزعة التجريبية. يختار المخرج مشهداً قصيراً من فيلم كرتوني هوليوودي قديم يصوّر كلاباً تعدو ، يحرّف مسارها حائل غير منظور ، ثم تتوقف فجأة . بتحويل هذا المشهد إلى حلقة متصلة فإن الحدث يصير متكرراً بشكل حتمي وإلزامي ، فالكلاب تعدو باستمرار ذهاباً وإياباً دون توقف بينما الصورة نفسها متلاعب بها ومتحللة إلى أبعد حد .

*** Sleep (رقاد)**
آندي وارهول ، الولايات المتحدة ، 64 - 1963

في هذا الفيلم الذي يعد من أشهر أفلام وارهول في مرحلته الأولى نشاهد رجلاً نائماً لمدة ست ساعات في زمن حقيقي ، وطوال هذه الفترة لانلمس وجود حدث ما ، كما أن وطأة أو « ثقل » الواقع يبدو صعب الإحتمال ولا يُطاق . لكن ، من جهة أخرى ، نجد أن هناك « وقائع » - حركات طفيفة ، تغيير وضع الجسم أثناء النوم - تكتسب فجأة أهمية ومدلولاً جديدين نظراً لندرة حدوثها وغياب الأحداث الأخرى . نحن ندرك أخيراً بأننا نشهد شيئاً ليس مصنوعاً لمساعدتنا ولا مرسوماً أو مخططاً له مسبقاً ، إنما يوجد لذاته كما هو دونما أطروحات ايديولوجية . إنه محروم من المغزى الرمزي أو المجازي .

التحرر من اللغة

أولئك الذين يطمحون أو يسعون لخلق سينما خالصة معادية للسينما الوصفية ومعتمدة على ذاتيتها وجوّها الخاص وخيالها البحت ، كانوا دائماً يرتابون بالكلمة المنطوقة ويحاولون تقليص هيمنتها لأنها تشكّل تهديداً مباشراً للجوهر الحقيقي لهذا الفن البصري . وبالفعل عندما يتذكر المرء ذلك العدد الهائل من أفلام هوليوود التي يمكن مشاهدتها دون عناء بأعين مغمضة - نظراً لتيسّر معرفة القصة عن طريق الحوار أو بالأحرى الثرثرة - فإنه سيدرك حتماً أن إرتيابهم لم يكن قائماً على أسس واهية أو غير منطقية . فضلاً عن ارتباط هذه النظرة أو التوجّه بالنزعات المعاصرة في الفكر والعلم .

إن اللجوء إلى العقلانية للتحرر من السحر ، وبروز التشقيف المرئي ، وتسطيح وسائل الاتصال وتعميمها بشكل مبتذل ، والتضليل الذي يمارسه أصحاب السلطة .. كل هذا قد ساهم في تعزيز اللغة كوسيلة إدراك أو معرفة ، ووسيلة تخاطب فكري أو متبادل بين الأفراد .

اللغة أصبحت فارغة ، عديمة الجدوى ، ومضلّلة . فهي بدلاً من أن توضح الأمور ، نجدها تُستخدم لإخفاء الحقائق سواء في العلاقات الإنسانية أو في مجال العمل والسياسة ، تماماً كما صوّرها جورج أورويل في روايته « 1984 » . هكذا نجد امريكا « الديموقراطية » تلوّح « بالسلام » في فيتنام في الوقت الذي تشن غارات جوية تصفها بأنها « رد فعل وقائي » ، وكذلك الأمر بالنسبة لروسيا «التوتاليتارية » التي غزت تشيكوسلوفاكيا بحجة « تحريرها » .

في المقابل نلاحظ بأن مساحات التطبيق والمعرفة غير الشفهية في الرياضيات والفيزياء والكيمياء والمنطق الرمزي تتمدد باستمرار في آن مع علم الكومبيوتر المبني كلياً على أساس رموز غير لفظية .

يقول جورج شتاينر :

« علم الرياضيات يمنح على الأرجح صورة عن العالم المدرك بالحواس أصدق من أية صورة أخرى يمكن أن تُستمد من بنية ما أو من توكيد لفظي . كل الدلائل تشير إلى أن أشكال المادة رياضية ، وبالنتيجة نلاحظ بأن المتصّل الزمكاني في النسبية والبناء الذرّي للمادة والجسيم الموجي للطاقة ، مثل هذه الظواهر لم يعد ممكناً إستيعابها من خلال الكلمة . » (1)

لقد كشف كل من جوتمان ، بيردويستل ، روش عوالم من الإتصال غير اللفظي أكثر صدقاً من مقايضاتنااللفظية الخاضعة للطقوس اليومية والتي أفسدتها الاستجابات الدفاعية .

في الفن ، يربط شتاينر بين الإنسحاب من الواقعية والإنسحاب من اللغة ، حيث أن اللغة،لكونها في مركز الحياة الفكرية والعاطفية ، دائماً متساوية مع الواقع . لقد حاول الفنان ، من رامبو ومالارميه

1) George Steiner, Language and Silence, New York, Atheneum,1967, p. 17.

إلى جويس وبروست ، ومن بريتون وبيكيت إلى روب جرييه ، الإفلات من إستبدادية بناء الجملة واللغة التقليدية ، وإتاحة المجال للاوعي والتعبير عن التواقت ووحدة الزمان والمكان والعودة إلى السحر والتعزيم حسب مفهوم آرتو : « يتعين على المسرح أن يسعى للتعبير عما تعجز اللغة عن صياغته في كلمات . بالنسبة لي الكلمات لاتعني كل شيء ، وهي ما أن تترسّخ نهائياً وبشكل حاسم، بحكم طبيعتها وخاصيتها المحدّدة ، حتى تعتقل الفكر وتشلّه بدلاً من إطلاق العنان له وتشجيعه على النمو والتطور ، إنني أحاول أن أعيد إلى لغة الكلام سحرها القديم وخاصيتها الأساسية . » (2)

ويصف مارتن إيسلن استخدام يونيسكو للغة بأنه إستخدام تدميري ، إذ أنه في محاولته لمنح الأشكال المتحجّرة حياة جديدة ، يوظّف تكتيك الصدمة الحقيقي . «الواقع نفسه ، بالإضافة إلى وعي المتفرج وأدواته المعتادة في التفكير - اللغة - يجب الإطاحة بها وقلبها وتخريبها ، وذلك حتى يجد المتفرج نفسه فجأة أمام فهم جديد للواقع . » (3)

كذلك لم يعد بالإمكان التعبير عن «معنى» اللوحات التجريدية أو التجريدية التعبيرية والنحت والموسيقى . إن أشكالها ومظاهرها تتجسد أمام المتلقي لكي يغوص فيها ويكتشف أقاليمها المجهولة دون وسيط أو دليل يشرح ويفسر .. وربما يحرّف .

وعندما يقف الفنان مواجهاً فظاعات عصرنا ومظاهر الرعب الرؤيوية ، فإنه يلتزم الصمت .. مثلما حدث مع « أدورنو » الذي إعتقد بأن الشعر لم يعد ممكناً أو مجدياً بعد « أوشفيتز » * وبيكيت أيضاً كان مسكوناً بهذا الإحساس وبالرغبة في الصمت . يقول شتاينر : « الكاتب ، الذي هو بالتحديد سيد وخادم اللغة ، يعلن لاجدوى قول الحقيقة الحيّة » ويقتطف شتاينر مقطعاً رمزياً مرعباً من كافكا : « هاقد أصبح لدى السّيْرانات * سلاحاً أكثر فتكاً من غنائها .. هو صمتها . وبالرغم من أن شيئاً كهذا لم يحدث قط ، إلا أننا نستطيع أن نتخيل بأن شخصاً ما قد نجا ربما من غنائها ، أما من صمتها .. فلا أحد بالتأكيد . »

وهذا الصمت تدميري .نتيجة إحتشاد كل هذه العوامل ، بدأ صانعو الأفلام الحديثة إما في إستخدام اللغة بطريقة جديدة أو الإستغناء عنها كلياً . ومن الملائم أن جهوداً كهذه قد بلغت أوجّها في وسط بصري قادر بشكل خاص على كشف التبصّرات التي لايمكن التعبير عنها لفظياً . إن جودار ورينيه وانتونيوني وشرويتر وفاسبندر وآخرين ، صاروا يستخدمون اللغة في الفيلم بشكل إنتقائي وفي طباق (كونترابوينت) وبطريقة شبه تجريدية (كما يفعل يونيسكو) تسبق الحدث أو تتبعه بدلاً من أن تصاحبه. أو كتلميحات شعرية متداعية، كما في الموسيقى .

والصمت بدأ يغزو مجرى الحوار أو السرد ، نظراً لأن الكلمات - كما توضح سوزان سونتاج - تصبح ملموسة تقريباً عندما تتخللها فترة صمت طويلة . هكذا نرى مخرجي الأفلام الدرامية والطليعية وسينما الحقيقة يحتفظون بفقرات صامتة في مشاهد الحوار أو المقابلات ، وهي وسيلة مرسومة بفعالية أكثر بسبب تأقلمنا اللاوعي مع ضجيج الكلمة المتواصل في التلفزيون (الذي هو ربما من أكثر الوسائط الموجودة الآن تحريراً للغة وتعارضاً مع الشكل البصري) .

---

2) Antonin Artand, The Theater and its Double, New York, GrovePress, 1958, p. 110.
3) Martin Esslin, The Theatre of the absurd, New York, Anchor Books, Double day, 1961, p. 92.

(*) أوشفيتز : معسكر إعتقال نازي إرتكبت فيه أبشع المجازر . (م)
(*) السيرانات : كائنات أسطورية - عند الإغريق - لها رؤوس نسوة وأجساد طيور ، كانت تسر البحّارة بغنائها إلى أن تقضي عليهم . (م)

الطليعيون البارزون أمثال مايا ديرن وستان براكهيج ، يتخلصون بحزم من كل صوت في أعمالهم ، مساهمين على نحو هام في « تصوّر » عوالم شعرية جديدة . مايكل سنو وتوني كونراد وسكوت بارتليت يستخدمون مؤثرات صوتية تركيبية ومصطنعة أو إلكترونية ، وبعض التجريبيين العاملين في الأفلام الرائجة تجارياً يستخدمون مشاهد صامتة تماماً.. مثل انتونيوني الذي إستعمل مونتاجاً حيوياً لشوارع المدينة ومحتوياتها في نهاية فيلمه « الخسوف » ، وكذلك برجمان في فيلميه « برسونا » و« الصمت » حيث الغياب الكلي للصوت في عدة مشاهد يعمق ويضاعف القدرة الإيحائية للمرئيات المنذرة والمهددّة .

إنها الطليعية العالمية - المحاربة دائماً في الصفوف الأمامية في السينما البصرية- التي تجاهلت اللغة بثبات وحزم في مرحلة مابعد السينما الصامتة .

هدم التخوم الأخرى

الإستغناء عن الواقع

ثمة حكاية حقيقية وذات دلالة تُروى عن الرسام التجريدي « فرانك كوبكا »*، مفادها بأن كوبكا بينما كان يتنزه ذات يوم يتأمل ماحوله من أشياء وكائنات ، توقف فجأة عن السير وخاطب الطبيعة معتذراً لها لأنه حاول أن ينسخها ، ووعدها بألا يفعل ذلك ثانية. (1)

هكذا نجد دائماً ميولاً في الفنون التشكيلية تجاه الأشكال والصور التي لم تتلوّث بفكرة تصوير أو تمثيل الواقع ، وهذا يمكن إدراكه في التجريدات البدائية ، الآثار المصرية والنقوش الهندية ، المعماريات البيزنطية ، إهتمام عصر النهضة بالبنية والتصميم . أما في يومنا هذا ، فبعد أن تم إنتزاع الواقع من الصورة ، برزت محاولات لإنتزاع الصورة نفسها .

في عام 1898 ، تنبأ المهندس المعماري الشاب « أوجست إندل » بالفن التجريدي ، قائلاً : « إننا نقف عند عتبة فن جديد تماماً ، أشكاله لاتعني أو تمثل شيئاً .. وأيضاً لاتستحضر شيئاً . ومع ذلك فإن بوسعها أن تستثير أرواحنا في أعمق مستوياتها التي لا تقدر على الوصول إليها إلا نغمات الموسيقى . » (2)

بالتأكيد ليس هناك تحديداً أفضل من هذا لأهداف وطموحات الفن التجريدي . لقد كان الفن - كما ذكر هربرت ريد - هو الذي يحاكي قوانين وبنى الكون الأساسية «المتحررة من إستبداد المظاهر الخارجية » . إنه إستقصاء « موضوعي » للألوان والأشكال والخطوط والإيقاعات البصرية لأجل خلق نماذج قادرة على إثارة العواطف والمشاعر .

هناك عناصر من ثلاثة إتجاهات فنية تلتقي في الفن التجريدي : التراث السريالي والدادي المتجسّد في أشكال تجريدية ترتبط بما تحت الوعي (عند آرب ، ميرو ، كلي ، وفي فيلم فايكنج إجلينج «السيمفونية الماثلة » وفيلم هانز ريختر « الإيقاع 21 » وفي أسلوب جاكسون بولوك الذي يدعى «الرسم الآلي » * / الواقعية الرومانسية عند جوجان وماتيس والفوفيين * Fauvists التي أدت إلى تجريدات كاندنسكي «الحارة» والحسية . / المحاولات التكعيبية لإحالة الأشياء إلى جوهرها الحقيقي وهذه مرتبطة بسيزان وبيكاسو وبراك وممتدة إلى تجريدات موندريان « الباردة » والشديدة التدقيق في التفاصيل .

لقد تبيّن أنه من الصعب المحافظة عملياً على الموقف الموضوعي للفن التجريدي ، أي عند التطبيق ،

(*) كوبكا Kupka 1957-1971 فنان تشكيلي من تشيكوسلوفاكيا . (م)

1) Michel Seuphor, Abstract Painting, New York, Dell, 1964, p. 11.

2) Frank Whitford, Expressionism, London / New York, Hamlyn,1970, p. 28.

(*) جاكسون بولوك (1912 - 1956) فنان أمريكي كان يتبع الطريقة الإعتباطية في الرسم والتي تهدف إلى إلغاء كل المؤثرات المجازية والتعبيرية وتعتمد على الإيحاء . (م)

(*) الفاوفيزم : هو التحرر اللوني ويدعى بالمذهب الوحشي في الرسم ، إبتكره ماتيس كخروج عن التقاليد الأكاديمية . (م)

إذ أن أبسط الخطوط تفرز إهتزازات سيكولوجية أو تصبح قريبة من الرمزية . وقد برر موندريان إعتراض بعض الفنانين التجريديين على تسمية الفن التجريدي بقوله : « إن الفن التجريدي متماسك ومادّي ، وعن طريق وسيلته المحددّة في التعبير يصبح أكثر تماسكاً من الطبيعية » . ويعتبر رودولف آرنهيم الأشكال التجريدية « العناصر الحقيقية للإدراك البصري ، وهي أحجار البناء للتكوين الذي يبدعه الفنان متمثّلاً بنية العالم حسب ما توحيه حساسيته البالغة التي تحدّد له الطريقة التي يرى بها » . (3) وهكذا نستطيع أن نصف الفنان التجريدي بأنه الواقعي الحقيقي والصادق في عصرنا التكنولوجي ، فهو لم ينسحب عن العالم وإنما إمتلك رؤية أشمل وأكثر إمتلاءً . ولكن الواقع تعرض للهجوم بأساليب أخرى : « الإختزال » التكعيبي واستخدام الكولاج والتوليف الفوتوغرافي * pho-to montage، وذلك لتمزيق الواقع إلى أن يصبح رذاذاً يصعب تمييز مظاهره وتكويناته .

هدم الإيهام .

إذا كانت الفنون تمارس الهدم عن طريق تقديم تصوّرات « وهمية » عن الثورة أو الكمال، فليس ثمة مبرر لأن يظل وهم الفن نفسه خارج دائرة الهدم . وهذا ما حدث بالفعل ، فلقد ساهمت السينما البنيوية في تمزيق الوهم بأن أرغمت العمل الفني على أن يكشف إصطناعيته ، ولفتت إنتباهنا إلى خاصيته « الخادعة » والمخفية بحذر . ربما كان فيلم فيرتوف « الرجل ذو الكاميرا السينمائية » - بتلاعبه بمستويات الواقع المختلفة - بداية هذا التوجّه ، أما الطليعية المعاصرة فقد إستأنفت ذلك التوجّه واستمرت فيه . ففي أعمالها غالباً ما نشاهد المصوّر الفعلي مع معداته وأجهزته ، ونشاهد الممثلين وهم « يخرجون عن الدور » بين فترة وأخرى ويواجهون الكاميرا أو يخاطبون الجمهور، بالإضافة إلى لوحة بيانات التصوير « الكلاكت » والميكروفونات والدليل الأكاديمي* acade-my leader وعلامة اللصق * وثقوب الفيلم * .. وكل هذا يعد إنتهاكاً مباشراً لوهم المكان السينمائي .

الإستغناء عن الصورة .

خلقت السينما الصامتة ، بإعتمادها الكلي على الصور ، أعمالاً ذات كثافة بصرية شديدة . وهذا وجّه أنظار الفنانين التدميريين إلى مفهوم الصورة نفسها . وقد إتخّذ هجومهم على الصورة عدة أشكال منها : إجتياح مشاهد الظلام أو الضوء القصيرة (ثم الطويلة) في الأفلام التجريبية مصحوبة بالصوت أو - بشكل فعّال أكثر - بالصمت . / كولاجات فن البوب المفرطة التي تمزق الواقع إلى شظايا . / اهتمام الفنانين التجريديين و التجريبيين بالرؤيا والضوء الخالص .إن الإستغناء عن الصورة في أفلام كوبلكا وشاريتز وكونراد ، أدى إلى دراسة الضوء «كموضوع في الفن » .

---

3) Rudolf Arnheim, Toward a Psychology of Art, Berkeley, University39Chicago Press, 1966, p.of

(*) التوليف الفوتوغرافي أو الفوتو مونتاج : أسلوب فني يدخل ضمن عملية اللصق أو الكولاج ، وهو محاولة للجمع بين الواقع والخيال لخلق واقع جديد مكثّف . (م)

(*) الدليل الأكاديمي : جزء إضافي من الفيلم غير المصوّر ، يوضع بمعرفة المعمل ، في بداية ونهاية كل لفة من لفات الفيلم المصوّر طبقاً لمواصفات الأكاديمية الامريكية وذلك للرقابة عادة . كما يحتوي هذا الجزء على تعليمات وإشارات تسهّل عملية العرض والتغيير من آلة إلى أخرى . (م)

(*) علامة اللصق : هي العلامة أو الإشارة التي يضعها المونتير أثناء عملية لصق اللقطات لتسهيل العملية وسرعة إنجازها من قبل المساعدين . (م) / (*) ثقوب الفيلم : هي الفتحات الصغيرة التي توجد على مسافات منتظمة على طول حافة الفيلم والتي يمكن بواسطتها تثبيته في الكاميرا أو آلات العرض أو ماكنات التحميض والطبع . (م)

الإستغناء عن الكاميرا .

إستطاع كل من « لين لي » و « نورمان ماكلارين » خلق أفلام بدون كاميرا أو أجهزة تسجيل ، وذلك عن طريق رسم أو كحت أشكال مجردة على الطبقة الحساسة SION EMUL من الفيلم مباشرة باستخدام أدوات دقيقة وحادة ، أو كما في فيلم براكهيج «ضوء الفراشة » mothlight حيث لجأ إلى عملية لصق بالغراء لمواد متفرقة على شرائح الفيلم ، وهذا التكنيك قد أبدع أعمالاً تجريدية جميلة . وبنفس الطريقة تم خلق الصوت بدون أدوات موسيقية وإنما عن طريق رسم أو كحت ذلك الحيز من مجرى الصوت sound track في شريط الفيلم بوسائل خاصة ، فالفنان هنا بدلاً من أن يسجل الأصوات فإنه يرسم على الفيلم مباشرة الإشارات التي تؤدي إلى إحداث الأصوات .

الإستغناء عن الفنان .

النزعة السوفيتية المبكّرة ضد الفردانية ، وإختفاء دوشان * وغيره في العزلة الإختيارية ، واستنساخ وارهول « للنماذج الأصلية » بوسائل معملية ، وبروز التجمعات الفنية الراديكالية .. كل هذا يدل ضمناً على إمكانية الإستغناء عن الفنان وعدم ضرورته .

إن التطوير الحالي للأفلام المنتجة بالكومبيوتر (مع أنها مبرمجة من قبل الإنسان) يؤكد هذا الإحتمال ، نظراً لأنه منذ البداية الفعلية لهذا الشكل الفني الجديد الملفت للنظر ، كان واضحاً من البيانات الأولية ومخزون الذاكرة بأن الكومبيوتر قادر على خلق ، وهو بالفعل قد خلق قبل الآن ، نظماً متزاوجة ومتناسقة من الأشكال المرضية جمالياً أو التصورات الواقعية التي تظهر أمامنا في تركيبات وتعقيدات فوق نطاق قدراتنا الإنتاجية أو الإمتصاصية .

(*) مارسيل دوشان (1887 - 1968) فنان تشكيلي وسينمائي دادي ثم سريالي ، يقال أنه وصل إلى مرحلة أعلن فيها لاجدوى الفن وبأن الخطأ يسود كل شيء ، وبالتالي كفّ عن ممارسة الفن . (م)

Twitter: MAM125A

*** Bells of Atlantis أجراس أطلنطا)**
إيان هوجو ، الولايات المتحدة ، 1953

رحلة سحرية إلى ماتحت الوعي بحثاً عن « القارة المفقودة » للذاكرة الإنسانية الأولى. الفيلم مأخوذ عن قصيدة نثرية لآنييس نين * ، وهو يقدم مرادفاً بصرياً في مجاز منجرف ، مستمد من الواقع ولكنه متحول تماماً إلى عالم جديد وشعري . الموسيقى الإلكترونية الرائعة من تأليف لويس وبيبي بارون .

*** Ballet Me'canique (الباليه الميكانيكي)**
فرناند ليجيه ، فرنسا ، 1924

ليجيه فنان دادي ، وفيلمه الوحيد هذا مثل نموذجي طليعي يحدس الإهتمامات والأساليب التي ستتناولها سينما الأندرجراوند المعاصرة مثل : استعمال المواد التصويرية وتهديم مظاهرها الوثائقية عن طريق حذف المنطق أو الحبكة ، الصور السريعة ذات الأطر القليلة ، تكرار الحدث (عشر مرات تقريباً) ، التفتيت والتجزيء تجريد الأشياء بواسطة اللقطات القريبة ومن ثمّ منحها هوية جديدة .

*** Beyond the Law (فوق القانون)**
نورمان ميلر ، الولايات المتحدة ، 1968

هذا الفيلم العنيف الجامح دراما غامضة وتهكمية عن رجال التحري والمشبوهين ، متشابكين في نزال فاحش وغير متكافيء داخل مخفر للشرطة ذي إضاءة خافتة ، إنه مغمور بعنف ضمني و صريح ، ويطرح مظاهر متناقضة ظاهرياً مثل : أسر « الواقـع »
من خلال الحوار المرتجل والتصوير على طريقة سينما الحقيقة ، فضح الواقع مباشرة بإظهاره كشيء مختلق أو « مفبرك » (حضور ميلر نفسه كملازم شرطة ايرلندي) ، إنبثاق الواقع من جديد كحقيقة « إجتماعية » .

(*) آنييس نين Anais Nin (1903 1977-شاعرة وروائية فرنسية . (م)

إن ميلر يشارك في الحدث ويغيّر مجراه على حد سواء . كما أن خلافات الملازم الزوجية (المختلقة) يؤديها بشكل مقنع وحقيقي كل من ميلر وزوجته (آنذاك) الفعلية ، كتحريف مقصود لفكرة الواقع - الوهم .

*** Blazes (توهجات)**
روبرت بريير ، الولايات المتحدة ، 1961

أربعة آلاف إطار من الفيلم مقدمة مئة صورة أساسية في تتابع سريع مثير ، تنتج إنطباعاً ديناميا فريداً . كما في تجارب فيرتوف ، عند وضع صورتين مختلفتين تتابع بعضها بعضاً بشكل مباشر على أطر متعاقبة بدون إنقطاع فإنها تخلق تركيبات لايمكن أن توجد في الواقع .

*** Black TV(التلفزيون الأسود)**
ألدو تامبيللييني ، الولايات المتحدة ، 1969

التسجيل التلفزيوني يُستخدم هنا كوسيط شخصي وفني : صور التلفزيون الوثائقية عن عنف عصرنا تصبح محرّفة في أشكال تجريدية سريعة ومتلاحقة، بالأبيض والأسود . كما أن إغتيال روبرت كنيدي، وحشية البوليس ، الإجرام ، قتل طفل ، مباريات الملاكمة ، فيتنام .. تصبح رموزاً ضبابية شديدة لرعب زمننا الحاضر .

*** Damon the Mower (دامون الحاصد)**
جورج دانتج ، بريطانيا ، 1971

عمل مبتكر في مجال فن التحريك ، فعلى صفحتين من ورق الرسم ، مثبتة على الجدار ، تظهر - في تغييرات خفيّة وسريعة - صور غريبة مرسومة باليد : متموجة ومتفجرة ومتشكلة من جديد باستمرار . الفكرة الرئيسية المتكررة - حاصد يحمل منجلاً - تضفي طابعاً كئيباً على العمل . الصور متواقتة مع قصيدة غير مسموعة بوضوح منقولة من الشريط الصوتي .

*** flicker(إرتعاش الضوء)**
توني كونراد ، الولايات المتحدة ، 1966

هذا الفيلم لايحتوي على أية صورة إطلاقاً ، وموضوعه هو الضوء وغيابه ، إنه يتألف من تركيبات لأطر متعاقبة بالأبيض والأسود ، تومض في أشكال متغيّرة دائماً ومسببة إرتعاشاً ضوئياً (عدم إنتظام وصول الضوء) ذا أثر استروبوسكوبي (نتيجة عدم إنتظام العلاقة الخاصة بالفاصل الزمني بين تعريضات الكاميرا وبين سرعة الجسم المتحرك) ، وسواء أكان تردد الإرتعاش سكونياً أو متقلباً (يتراوح من 24 ومضة إلى أربع ومضات في الثانية الواحدة طوال المدة التي تستغرق 30 دقيقة)

فإن التأثير تنويمي بالمعنى الحرفي . هذا التجاوز المفرط والمنظم الذي يرهق شبكية العين والجهاز العصبي ، يحدث تشكيلة متنوعة ولانهائية من الرسوم والأشكال والألوان التي تختلف طبيعتها بالنسبة لكل متفرج حسب إستجاباته .
هذا الفيلم « الخالص » يبحث في الإدراك الحسي ذاته ، كما أن مظهره الهذياني - على الرغم من غياب الصورة والمحتوى أو المغزى - يكشف إنسجاماً غير مشكوك فيه مع الحاجات العاطفية العميقة.

H2 O *

رالف شتاينر ، الولايات المتحدة ، 1929

بالرغم من أن هذا العمل الكلاسيكي الذي حققه شتاينر - وهو مخرج أفلام وثائقية ومصور فوتوغرافي معروف - مبني على عناصر من الواقع (إيقاعات وأشكال الضوء والظل على الماء) إلا أنه يقترب من التجريد الخالص .

Innocence Unprotected (براءة بدون حماية) *

دوسان ماكافييف ، يوغوسلافيا ، 1968

ماكافييف يخلق عملاً رائعاً بواسطة كولاج مبتكر واستفزازي حيث يدمج فيلماً يوغوسلافياً قديماً أنتج عام 1942 (ميلودراما ساذجة بشكل لا يطاق عن الشهوة الداعرة مقابل الحب الصادق - كما وصفته الصنداي تايمز) مع أفلام إخبارية نازية و مقابلات أجراها المخرج عام 1968مع الذين شاركوا في الفيلم القديم الذي أخرجه ومثل الدور الرئيسي فيه « دراجوليوب اليكسيك » ، وهو في الأصل بهلوان مشهور ، يستعرض ألعابه البهلوانية في الفيلم حيث نشاهده يتدلى من طائرة محلقة مستخدماً أسنانه فقط ، أو ينقل سيدات بلغراد من سطح إلى آخر بواسطة سلك ، أو يوقف السيارات المسرعة ، بالإضافة إلى مغامراته المثيرة والجريئة في إنقاذ البطلة اليتيمة من براثن الأشرار .

فيلم ماكافييف بارع ورقيق ، يرغمنا على ألا نستهين بما نراه وأن نأخذ هذا الرجل المثابر وقيمه الغريبة مأخذ الجد كما يفعل هو ، كذلك يجعلنا نبدو أكثر تواضعاً أمام قدرات هذا الرجل. إن الفيلم يحطم المفاهيم التقليدية عن الزمن والواقع من خلال مزجه لفيلمين ينتميان إلى مرحلتين مختلفتين أحدهما خيالي والآخر يحمل الطابع الوثائقي والإخباري ، بينما ممثلي الفيلم الأول يدحضون وهمه عن طريق الظهور في الفيلم الثاني في لقطات تسجيلية واقعية بعد أكثر من عشرين عاماً .

Institution Quality *

جورج لاندو ، الولايات المتحدة ، 1969

غرفة عادية ، خاوية ، في شقة ما . ثمة أثاث ومصباح وجهاز تلفزيون . شاشة التلفزيون لاتعكس صوراً ، إننا نلمح فقط ضوءاً متغيراً يأخذ أشكالاً مختلفة ، وهذا يعني أن الجهاز مفتوح . بناء على طلب الراوي تدخل الكادر يد كبيرة وحقيقية ممسكة بقلم رصاص وترقم أجزاء ماسوف يصبح فجأة «صورة » متخيلة للغرفة وليس غرفة حقيقية كما اعتقدنا في البداية ، أي أننا نشاهد فيلماً داخل

فيلم . إن عملية التركيب المفاجئة لليد فوق ما اعتبرناه واقعاً هي من أكثر اللحظات تشويشاً وإقلاقاً في السينما التجريبية المعاصرة .
فيما بعد نرى إمرأة تضع الفيلم في جهاز العرض (البروجكتور) حسب تعليمات الراوي نفسه غير المنظور ، وفجأة يظهر عنوان فرعي يخبرنا (بلغة التلفزيون المألوفة) بأن هذا ليس سوى « إعادة تمثيل » . ولكننا لا نعرف بالضبط ماذا تعني هذه العبارة أو ما المقصود بالتمثيل هنا ، وبالتالي فإننا نصل إلى هذه النتيجة : بما أن المشهد هو بالتحديد مجرد تصوير خيالي لحالة ما ولايمكن أن يُعتبر « إعادة تمثيل » ، فإننا نفسر الأمر بأنه تلاعب بارع وذكي - يقوم به المخرج - بمستويات الواقع ، وتحطيم - كما هو حال لقطات الفيلم الأخرى - لوهم الشاشة .

*** For Example (على سبيل المثال)**
س . أراكاوا ، الولايات المتحدة ، 1971

هذا الفيلم الطويل الذي أخرجه الفنان الياباني أراكاوا ، يتساوى مع فيلمه السابق « لم لا » في الجدة والإبداع ، ولكنه يفوقه في الهدم . الفنان هنا يستجوب الواقع (حقيقة الصورة) بعد أن يتمكن من الإمساك به تدريجياً ، حيث يقوم برصد موضوعي مدروس لصبي يبلغ من العمر سبع سنوات ، منبوذ ووحيد ، يحيا حياة المدمنين السكارى الذين تزخر بهم شوارع نيويورك . الكاميرا الضارية - والرحيمة في الوقت ذاته- تسبر عالم هذا الصبي في أسلوب تسجيلي وغالباً في زمن « حقيقي » إستبدادي ، راصدة ذبوله وما يتعرض له من مهانة وإحباط وهزيمة ، بالإضافة إلى محاولاته الفاشلة في إستجداء شفقة المارة اللامبالين ، إلى أن يُصاب - في مشهد مروّع وقاس - بنوبة من الإغماء التخشبي في كشك التليفون .
مايبدو تسجيلياً - تسجيل الحياة اليومية لهذا الصبي المتشرد في الشوارع - ليس سوى عمل روائي، والصبي المدمن على الشراب مجرد « ممثل » ، ولكن - كما يقول أراكاوا - هناك حتماً صبي كهذا يوجد في مكان ما ، و الشوارع الحقيقية المصوّرة تشبه مناظر مدينة دمرتها الحرب. « إنه إنتقال مقصود من التسجيلي إلى شكل جديد يوظّف ثقل البراهين ويقدم الواقع كزخم أو بنية لسينما البحث، البحث الذي يرغب صانع الفيلم في القيام به وتكريسه ، والفيلم بقدر ما يطرح قصة جديدة يطرح أيضاً واقعاً جديداً . »

*** The Man who Left his will on Film**
(الرجل الذي ترك وصيته في الفيلم)
ناجيزا أوشيما ، اليابان ، 1970

أوشيما ، ثوري سياسياً وفنياً ، وهو واحد من أكثر المخرجين تجديداً وإبداعاً في اليابان المعاصرة . فيلمه هذا عبارة عن حكاية ميتافيزيقية عن طالب راديكالي يمارس صنع الأفلام ، ويستسلم لوهم أنه انتحر وترك فيلماً كوصيّة . ومن ثم يحاول أن يكشف غموض هذا الفيلم وحياة « الرجل الميت » ، لذا يغتصب صديقته (التي تشترك في لعبة الوهم من أجل تخليصه وإقناعه بأنه يعيش وهماً مدمراً) كما يعيد رسم حياة « الرجل الآخر » بواسطة الفيلم مستعيداً أحداثاً ماضية ومتتبعاً مجرى حياته

إلى أن يجد نفسه عائداً إلى مسقط رأسه هو ، ويكتشف أن الوصية - الفيلم مبهمة ولا يمكن سبر غورها ، لذلك يعيد تصوير الفيلم ناوياً خلق عمل أفضل وأهم من عمل منافسه الوهمي ، غير أن صديقته - التي لا تزال تحاول إنقاذه دون كلل - تفسد عمله وتغيّر المشاهد . وفي النهاية يصل إلى قناعة بأنه لكي يكون حراً يجب أن يقتل الرجل الميت .. أي يقتل نفسه .
أحداث رئيسية عديدة ، من ضمنها المشاهد الجنسية ، تُخلق من جديد من قبل الشخصيات أمام شاشة تعرض الفيلم - الوصية بحيث تكون الإسقاطات على أجسادهم في أشكال متلاحمة .
فيلم داخل فيلم ، الأسلوب واقعي بدقة تامة .. وميتافيزيقي بدقة تامة .

*** Persona (برسونا)**
انجمار برجمان ، السويد ، 66 - 1965

عن هذا الفيلم يتحدث دونالد ريتشي قائلاً :
[يكشف لنا العنوان عن مضمون هذا الفيلم الذي يبحث في مسألة الواقع والوهم. كلمة برسونا تعني « شخص » ولكن أصل الكلمة في اللاتينية هو « قناع » وهذا الإشتقاق اللفظي ذو دلالة هامة تؤكد ثنائية الواقع والوهم . بشكل موازٍ (ربما يكون من الأفضل أن نقول : بشكل أفقي) مع القصة ، يبيّن لنا برجمان أن الفيلم (عندما يكشف نفسه كما يحدث هنا) هو أيضاً عن الواقع والوهم . فالوهم هو القصة المصورة سينمائيا : المرأتان ، العلاقة بينهما ، الزوج .. الخ . أما الواقع فهو حقيقة أننا نشاهد فيلماً . وهذا يتكشف لنا من خلال تضمين الفيلم في البداية - قبل ظهور الأسماء - لقطات مكبّرة للشريط الحساس وهو يدور على بكرات جهاز العرض ، لقطات متنافرة . ثم في النهاية، عملية صنع الفيلم في الاستديو ، تمزّق الفيلم بينما البكرة تواصل دورانها في الفراغ ، توهّج الإطار واشتعاله . مشهد النهاية يوضح أن ماكنا نشاهده مجرد فيلم ، إذ ينطفئ المصباح القوسي (مصدر الضوء) في جهاز العرض متوازياً مع أول (وآخر) كلمة تلفظها البطلة : « لاشي » .]

*** Arnulf Rainer (ارنولف راينر)**
بيتر كوبلكا ، النمسا ، 1957

إنه أول استخدام تجريدي للكادر المفرد (إطار يلي إطاراً) والذي يستغني عن الصورة متألفاً فحسب من تناوبات منسّقة بعناية لأطر سوداء أو بيضاء خالية من أي شيء .

*** Razor Blades (شفرات الموسى)**
بول شاريتز ، الولايات المتحدة ، 1968

هذه التجربة المعقّدة والمثيرة للجدل تستخدم شاشتين مع عرض متواقت لفيلمين مختلفين يدوران بشكل مترادف الواحد بعد الآخر ، وكلا الفيلمين يتألفان من صور غير مترابطة ومتكررة ، تعترضها كادرات ملونة أو خالية تماماً ومتباعدة بعناية ، الإيقاع القوي عموماً والإرتعاش الضوئي الاستروبوسكوبي تخلقهما تناوبات الصورة والفراغ غير المنتظمة والملفتة للنظر في الوقت نفسه. والنتيجة هي وابل من

الانطباعات الحسية الشديدة التي تسبر تخوم المتفرج الفيسيولوجية والسيكولوجية .
ينتسب الفيلم بشكل ما إلى الدادية الجديدة وفن البوب . إنه يلغي « المغزى » أو «الحبكة » ويعوّض ذلك في إبداء إستجابة نقية للون والشكل والإيقاع بشكل خاص . ورغم أن الصور تخلو عمداً من المنطق إلا أنها غالباً ما تكون « ساخنة » ومتكررة باستمرار . إننا نشاهد صوراً مثل : جنين ، إمرأة عارية ، عضو تناسلي . والمظهر الشعائري الآخر يكمن في الحضور المتكرر لمفردات أحادية لامعنى لها مطبوعة على بعض الصور .
الصوت الإلكتروني الرتيب والمهيّج يصاحب المرئيات وأشكال الإرتعاش الضوئي المتحركة برشاقة والمتغيرة باستمرار .

*** N. Y., N. Y. (نيويورك ... نيويورك)**
فرانسس تومبسون ، الولايات المتحدة ، 1958

قال الدوس هكسلي في كتابه « الفردوس والجحيم » ، متحدثاً عن هذا الفيلم : (إنه نموذج رائع لما يمكن أن يدعى « التسجيلية المحرّفة » .. وهو شكل من أشكال الفن الرؤيوي . في هذا الفيلم الجميل والغريب حقاً ، نشاهد مدينة نيويورك كما تبدو عندما تُصوّر من خلال منشور Prism متعدد المستويات ، أو منعكسة في ظهر الملاعق والأغطية المصقولة والمرايا الكروية والمتقوّسة . وبالرغم من هذا فإن بإمكاننا تمييز البيوت والناس وواجهات المحلات وسيارات الأجرة ، ولكن كعناصر أو خطوط في أشكال هندسية حيّة ، والتي هي خاصية مميّزة في التجربة الرؤيوية . لقد ذُهلت عندما رأيت أن كل وسيلة تصويرية - مبتكرة من قبل المعلمين الكبار في الفن التجريدي - تجعل لها حضوراً حياً ومتوهجاً وذا دلالة عميقة .)

*** The Secret Cinema(السينما السرية)**
بول بارتل ، الولايات المتحدة ، 1966
عبر سلسلة من الأحداث المرحة والمشوشة - في آن - على نحو تدريجي ، نتعرف على فتاة تعاني من عقدة الإضطهاد وتتوهّم أن حياتها مصوّرة سراً في فصول مستقلة تعرض في صالة سينما محلية . بمناورة ذكية جداً تغلّف الوهم والواقع ، نكتشف - هي ونحن - بأنها على صواب وبأن ثمة فيلماً يعرض فصول حياتها . هكذا تنمو تحت السطح الخادع كوميديا سوداء تثير القلق وتضايق المتفرج الذي يتلاعب بأحاسيسه ومداركه مخرج بارع ذكي ، حيث مأزق البطلة التعيسة المضطربة التي تجد نفسها محاصرة بين أفراد قلما يبدون على حقيقتهم ، هذا المأزق يتوافق مع مخاوفنا الخاصة الكامنة في أعماقنا .

*** UFO's(الأطباق الطائرة)**
ليليان شفارتز / كين نولتون ، الولايات المتحدة ، 1972

هذا الفيلم يبيّن إلى أي مدى أصبح التحريك - الرسوم المتحركة - بالكومبيوتر فناً ناضجاً تماماً بعد أن كان في السابق مجرد وسيلة تحايل أو تلاعب . إن التعقيد في تصميمه وحركته ، سرعته وإيقاعه، ثراء الشكل وقوة الحركة (في تزاوج مع مؤثرات استروبوسكوبية - إختلال الدوران أو التردد - للتأثير في الموجات الدماغية) هو طاغ إلى حد بعيد . والذي يفوق هذا في إثارة القلق والإضطراب

هو عنصر المفاجأة والمباغتة، ففي الوقت الذي يكون فيه التصميم والتخطيط والحدث مبرمجاً ، فأننا نعجز عن التنبوء بالنتيجة حيث أنها - في هذا المجال - لا تقع تحت سيطرة بشرية كاملة بل هي مخلوقة أساساً في درجة أسرع (وفي تسلسل أكثر تعقيداً) من قدرات العين أو العقل على المتابعة أو الإستيعاب .

إن إدراكنا للواقع إذن ليس مشوّشاً من قِبل صانع الفيلم فحسب ، بل أيضاً من قِبل الآلات التي نصنعها ونستخدمها .

القسم الثاني

أسلحة الهدم

تدمير المضمون

إن تدمير القيم السائدة والبنى الإجتماعية في السينما السياسية يأخذ أشكالاً مختلفة: فمن نقد قضايا خاصة معينة إلى شنّ هجمات - تحمل طابعاً دعائياً - على جبهة السلطة أو على نظام دولة ما، ومن التوجّه الإصلاحي إلى التوجّه الثوري ، ومن استخدام الأسلوب المباشر إلى الأسلوب اللامباشر.

إن كشف الأمراض الاجتماعية أو الإضطهاد الإجتماعي ، وهجاء أو فضح المؤسسات والقادة ، وتسجيل الصراع أو التمرد ، والتحريض على العنف الثوري أو التغيير السلمي .. كلها تشكّل الموضوعات الرئيسية التي تتناولها السينما السياسية .

جميع هذه الأفلام ، سواء أكان هدفها إصلاحياً أو ثورياً ، تطمح إلى تغيير وعي المتفرج . ولكن ثمة مسألة لا تزال تثير جدلاً وخلافاً حول هذا النوع من الأفلام ، فهناك المئات من الأفلام - تندرج في خانة السينما السياسية - تهتم بالمضمون دون الشكل ، وبذلك تفقد الكثير من فعالياتها وتأثيراتها رغم أن المضامين التي تطرحها جديرة بالإطراء . هنا تفرض قضية الشكل نفسها بشكل ملحّ وحاد ، فالمعضلة الأساسية التي تواجه التدمير السياسي هي مدى ملاءمة الشكل البورجوازي - السائد - للمحتوى الراديكالي ، أو بمعنى آخر .. هل يخدم الشكل التقليدي في طرح مضامين ثورية جديدة أم أنه يعوقها وربما يفسدها ؟

إن ما يثير الدهشة حقاً أن العديد من صانعي الأفلام الراديكاليين يلجأون إلى القوالب الجامدة والتقليدية في التعبير غافلين عن التجارب الهامة ذات التأثير العميق والتي يقوم بها فنانون جادون (مثل : آلان رينيه ، كريس ماركر ، فرناندو سولاناس ، جورج فرانجو، جلوبير روشا ، فرنر هيرزوغ ، جودار وغيرهم) يحاولون دمج المضامين الجديدة بالأشكال الجديدة منطلقين من مفهوم أن كل مضمون جديد يقتضي بالضرورة شكلاً جديداً .

إذن نستطيع القول بأن هناك إتجاهين في السينما السياسية ، أحدهما يستمر - دون أن يملك حس التجديد الفني - في استخدام بنى قديمة ومستهلكة من ناحية الأسلوب ، أو إتباع المنهج الواقعي أو الطبيعي المبتذل ، أو تضمين حكاية تأخذ خطاً راديكالياً زائفاً وتستعير صوراً غالباً ما تكون حيادية وخامدة وغير فعّالة . أما الإتجاه الآخر فإنه ينظر إلى الفيلم ويستخدمه كأداة لتغيير العالم ، وليس كمجرد « مادة فنية » توجد في خطٍ موازٍ للعالم . هذه المحاولة الأكثر أهمية والأشد خطورة في التدمير (الفيلم بوصفه فعلاً أكثر منه خلقاً) هي بالأساس محاولة جادة لردم الهوة وإقامة جسر بين الحياة والفن . والخطوة الأولى - لتحقيق ذلك - هي إدانة الفن نفسه كخدعة بورجوازية ، وهذا يعني إتخاذ نفس الموقف السريالي والدادي والموقف المضاد للإيهام . وبالتالي فإن التدمير - من هذه الزاوية - يتطلب أداة عملية (أكثر من إحتياجه إلى وسيط فني جمالي) لدفع مسار الثورة إلى الأمام ، وبالنتيجة فإن وظيفة « الفن » تنتهي حالما يتم تحقيق الثورة. الخطوة الثانية هي تنشيط المتفرج وتحريكه عن طريق جذبه إلى العمل الفني الذي بدوره يسعى إلى الإقتراب منه ، وبالطبع لايتسنى للعمل ذلك - أي الإقتراب من المتفرج - إلا إذا كان يحاكي الحياة الواقعية بدقة . وبما أن العمل ماهو إلا جزء من المعادلة النهائية ، فإن وجوده لا يتحقق إلا في حالة عرضه على الجمهور ، وعندئذ يمكن خلق العلاقة وتوصيل الفكرة وإحداث التأثير المطلوب حسب قدرات وإمكانيات العمل.

غير أن عملية الإتصال - أو بالأحرى البحث في مسألة الهدم وكيفية تحقيقه بين صانع الفيلم والجمهور - تعد من أهم المشكلات التي تؤرق الفنان التدميري . وهذا ما نلاحظه طوال مسيرة الفن الحديث ، حيث كان الفنان يسعى دائماً إلى تحطيم الحاجز الخفي بين العمل الفني والمتلقي (في السينما نجد هذا التوق منذ ايزنشتاين وفيرتوف إلى جودار والاتجاه الطليعي) وبإنجاز هذا الفعل تكون دائرة التدمير موصولة ومكتملة ، ويكون الفن حقاً أداة في النضال السياسي .

إن أساس السينما التدميرية سياسياً وإجتماعياً هو حالة الشد أو التوتر الموجودة بين المجتمع والفنان ، وهذه تعبّر عن نفسها في أشكال وموضوعات تختلف من بلد إلى آخر، إذ أنها ليست نابعة من دراية أو براعة فنية متفاوتة بدرجة أكبر أو أقل ، وإنما نتيجة إختلاف مراحل التطور الإجتماعي ، والضغط السياسي ، وغياب أو حضور المناخ الديموقراطي ، ومدى حدّة التناقضات الإجتماعية .

ومع ذلك فإن الفنان الهادم - في أية مرحلة أو ظرف - لا يستسلم للضغوطات وقيود القمع والحظر ، بل يقتحم الخطوط التي رسمتها له السلطة لأجل الحدّ من إنطلاقته الهائجة ويمضي إلى مسافة أبعد من تلك النقطة التي لا ترغب السلطة ومؤسساتها في أن يجتازها أحد . هذا « التخطي » هو الصفة المميزة الصحيحة والدقيقة التي يتمتع بها كل فن تدميري .

مع أن دول أوروبا الغربية قد أنتجت العديد من الأفلام السياسية ، إلا أن العدد الأكبر من هذا النوع من الأفلام كانت من إنتاج الولايات المتحدة ، وذلك يعود بالدرجة الأولى إلى الإستخدام الشائع لكاميرا 16 ملي ، والمستوى التكنولوجي الرفيع في صنع وعرض هذه الأفلام ، إضافة إلى عوامل أخرى مثل : تيسّر الحصول على المعدّات والأدوات ، وجود التسهيلات فيما يتعلق بتحميض وطبع الأفلام في المعمل ، الغياب النسبي - حتى الآن - للرقابة . وبصرف النظر عن آلاف الأفلام التي صنعها الطلبة أو المخرجون المستقلون أو التجمعات السينمائية، فان هناك أيضاً شركات توزيع تديرها جماعات اليسار الجديد في أمريكا (نيوزريل ، الأفلام الوثائقية الامريكية ، مركز أفلام المعارك الثلاث) التي تحاول أن توسّع نطاق عرض الأفلام السياسية . كما أن التطورات الحديثة في مجال التسجيل التلفزيوني (توفّر المعدّات الخفيفة) والتلفزيون السلكي (إبتكار قنوات خاصة - للإتصال العام - ذات برامج غير خاضعة ، بحكم القانون، للرقابة ومفتوحة للعموم) تشير إلى إحتمال تزايد إنتاج هذا النوع من الأفلام.

من جهة أخرى قد يؤدي إنتهاء الحرب في فيتنام وانحسار المد الرافض أو بالأحرى الهدوء العائم على السطح في امريكا إلى إنخفاض نسبة إنتاج هذه الأفلام - مؤقتاً على الأقل - إلا أنه من الواضح أن المستقبل سوف يشهد بلاشك موجات جديدة من الأعمال الراديكالية مادامت المشكلات الأساسية في المجتمع فيما يخص العرق أو النظام الطبقي أو صراع الأجيال لم تُحل بعد ، بل هي مغلّفة برمّتها ومخفية تحت قناع زائف .

في أوروبا الغربية ، منحت ثورات الطلبة العا م 1968 السينما السياسية هناك زخماً مضاعفاً ، ففي فرنسا طالب السينمائيون التقدميون بإعادة بناء صناعة السينما على أساس إدارة ذاتية جماعيةتعاونية ، والتخلص من دافع الربح ، ومحاربة نظام النجوم والرقابة والملكية الخاصة لوسائل الإنتاج والتوزيع والعرض . لكن هذه الدعوة أجهضت سريعاً مثلما أجهض المد الثوري ، غير أنها ساهمت في تعميق راديكالية واحد من كبار المخرجين الفرنسيين ، ألا وهو جودار الذي أثار مرة أخرى مشكلة السينما الثورية على المستوى العالمي .

إذا كانت أعمال جودار السابقة تبدو بالنسبة للنقاد التقليديين - وحتى الليبراليين - وقسم كبير من الجمهور متطرفة جداً في خروجها عن السائد والمألوف أو خروجها عن «الحظيرة » ، فإن جودار اليوم بات يرفض تلك الأعمال لكونها بورجوازية بشكل ميئوس منها . ذات مرة قال جودار في إحدى مقابلاته الهامة : « أردت أن أقهر حصن السينما التقليدية الفرنسية . وقد فعلت ذلك ، وها أنا الآن أقيم فيه كسجين . » وقال أيضاً : « إعتدت أن أقرع وعائي بشدة على قضبان الزنزانة ، وهم تركوني أحدث كل ذلك الضجيج والصخب وأفعل كل مايحلو لي . »

إذن من أحشاء أحداث 1968 ولد جودار جديد يرفض استخدام « الفن » في خداع الجمهور ، وينبذ مفهوم « الفن للفن » أو الأفلام المصنوعة للإستهلاك ، ويعتبر السينما القصصية التي تعتمد على

السرد والعقدة - حتى في أدنى أشكالها كما نجدها في أفلامه هو مثل « على آخر نفس » و « مذكر - مؤنث » وغيرهما - أسلوباً قديماً وبائداً ، ويدعو إلى تحطيم « ديكتاتورية المخرج » وإحلال الإخراج الجماعي محلها ، ويعلن أن العمل الفني لاينبغي أن « ينتهي » بل يظل دائماً في حالة تدفق مستمر ، وأن سعي الإمبريالية لإغراق الفرد بالصور المضللة يجب كشفه ومحاربته ، والإستعاضة عن هذه الصور بالبحث عن علاقات جديدة بين الصور وإختزالها إلى لقطات قليلة .

إن نزعة جودار التجريبية صارت مشوبة بنظرة ماوية في تحليلها للعلاقات والتناقضات . ولسوء الحظ فإن الأفلام التي نتجت عن هذا الإلتقاء منذ « أراك عند ماو » إلى « كل شيء على مايرام » برهنت على أن فرض السينما السياسية بدون وساطة الفن هو إحباط ذاتي ، إذ لايمكن تحقيق شيء كهذا خارج اللغة الموصّلة . فبالرغم من المشاهد الرائعة (التي تذكرنا بأفلامه السابقة) نجد أن هذه الأعمال غير فعّالة بصرياً وسطحية فكرياً ، إنها تعليمية ومتحذلقة ودوغماتية . إن مايسمى « الضجر الخلاّق » في السينما التجريبية يمكن من وجهة نظر جمالية أن تشكّل استقصاءً شرعياً لإمكانية الوسيط ، أما الجزم بأن محاضرة رتيبة ومملة تستغرق عشر دقائق على الشاشة حول تحرر المرأة (كما في فيلم « أراك عند ماو ») سوف تلهب مشاعر الجماهير وتثير حماسهم ، فهو أمر مشكوك فيه . والتركيد على « فيلم الكلمة »كسلاح سياسي هو قابل للنقاش ، خاصة عندما نشاهد أعمالاً فنية رائعة تنتسب إلى السينما البصرية التدميرية مثل « ساعة الأفران » لسولاناس و « معركة الجزائر» لبونتيكورفو وغيرهما .

على أية حال ، تظل راديكالية جودار المفرطة وتجاربه المتواصلة في مجال السينما ذات تأثير إيجابي ومحرّض ، نظراً لبروز العديد من السينمائيين الذين بدأوا يسيرون على نهجه ويحاكون تجاربه أو يستكشفون سبلاً جديدة . ولعل أفلامه الراديكالية الأخيرة سوف تصبح يوماً رائدة أصيلة وهامة في دمجها الشكل والمضمون ببراعة فائقة لمصلحة التدمير الثوري .

الفن يساهم في الثورة ولكنه لايصنعها ، وبالتالي فإن البحث عن سينما تكون «فعلاً» بحد ذاتها هو بحث وهمي ، إذ حتى السينما الثورية تظل في الأخير عبارة عن إنعكاس للضوء في درجات مختلفة من الكثافة على سطح مستوٍ ومنبسط .

*** The Bells of Silesia (أجراس سيليسيا)**
بيتر فليشمان ، المانيا الغربية ، 1972

عمل تشاؤمي ومتسم بالهواجس عن ألمانيا المعاصرة . بغضه الشديد للقيم البورجوازية يمتد ليشمل العالم برمّته . إنه يبدأ كبحث في مرض العصاب (إضطراب عصبي وظيفي) الذي ينتاب أحد الشباب ، وينتهي بإظهار الشاب كمخلوق عاقل في عالم مجنون . هنا نشاهد القساوسة والمدرسين والرأسماليين والشرطة كأطراف متممة أو كأعمدة للطبقة الحاكمة البليدة والمجنونة . والفيلم يصور بقسوة لا حد لها مصالحة وجبن ونازية الجيل السابق بنفس الدرجة التي يصور بها تفاهة وضيق أفق الشباب .
الأسلوب القصصي غير المترابط - بمشاهد تبدأ أو تنتهي غالباً في منتصف الحدث - يتيح المجال للمخرج بأن يبني أحداثه وينمّي تضميناته حتى تلك النهاية التراكمية البغيضة التي نكتشف فيها بأن « المعجزة الإقتصادية » الألمانية بعد الحرب (بتغليفها الماضي الرجعي بقشور خارجية هشّة وإعتمادها على السلع الإستهلاكية) ماهي إلا كابوس مروّع لايستطيع المرء أن يتخلص منه .

*** Black Panthers (الفهود السود)**
أجنس فاردا ، الولايات المتحدة ، 1969

عمل هام وذو قيمة سياسية وتاريخية ، يبحث في جذور ومنهج وفعّالية حركة الفهود السود المناضلة في فترة الستينات ، من خلال عرض لقطات ولقاءات ووجهات نظر تتضمن قادة الحركة واجتماعاتها والمعتقلين من أفرادها .
فاردا مخرجة فرنسية متعاطفة مع الحركة ، ومن هذه الزاوية ترصد ظاهرة أمريكية هامة وخطيرة ، وتعرض بفهم عميق مظاهرها وسماتها العامة .

*** The Cry of Jazz (صرخة الجاز)**
إدوارد بلاند ، الولايات المتحدة ، 1959

هذا الفيلم يعد من الأعمال الرائدة في مسيرة الحركة النضالية الزنجية ، حقّقه مفكر زنجي شاب . وهو عمل راديكالي ، غاضب ، مدروس ، يتفجّر سخطاً وألماً . إنه يصور موت موسيقى الجاز على يد البيض ، ويركز على معاناة وعذابات العرق الأسود ، موحياً بأن الزنجي هو ضمير امريكا وهو الذي سيحررها . والفيلم ككل عبارة عن وثيقة تاريخية .

Deadline for Action *
Union Films ، الولايات المتحدة ، 1948

نموذج فريد للفيلم الدعائي الذي يتبع خط اليسار الراديكالي ، نفّذته نقابة عمالية كانت آنذاك تحت سيطرة الشيوعيين (نقابة عمال الكهرباء المتحدين) . الفيلم يسجل ويحلل الظواهر الإقتصادية من إرتفاع الأسعار والبطالة إلى نظام التروست* ، مع تعرية شاملة ودقيقة للنظام الرأسمالي .

Delaware *
جماعة نيوزريل ، الولايات المتحدة ، 69 - 1968

من بين العديد من الأفلام السياسية التي حققتها « نيوزريل » (Newsreel)- وهي تجمع سينمائي أمريكي تنتهج الخط اليساري الراديكالي - يُعتبر هذا الفيلم من أفضل أعمالها . إنه بيان مرسوم بعناية ودقة يكشف السيطرة الكاملة لمؤسسة دي بون (Du-Pont) وهي إحدى المؤسسات العملاقة * (Giant Corporation)في أمريكا على ولاية ديلاوير ، وذلك عبر هيمنتها على الكليات الجامعية والأوساط والأحزاب السياسية والمراكز البارزة داخل بنية السلطة .

Eight Flags for 99 Cents * (ثمان رايات مقابل 99سنتاً)
شارلس أولين ، الولايات المتحدة ، 1970

مونتاج بارع وذكي من المقابلات القصيرة مع مايسمونهم « الأغلبية الصامتة » في أمريكا ، وهذه المقابلات تظهر أن الطبقة المتوسطة الأمريكية في العام 1970 كانت معارضة للحرب الفيتنامية مثلها مثل الحركة المناهضة للحرب . والفيلم نموذج رائع للأسلوب اللادعائي الذي يخدم مع ذلك الغرض الايديولوجي (والتدميري) الواضح .

An Evil Hour * (ساعة الشر)
بيتر وولف ، الولايات المتحدة ، 1970

فيلم تسجيلي مرعب عن تأثيرات الحرب الفيتنامية على الأطفال . إنه يصور النشالين والقوادين وماسحي الأحذية والعصابات الجوّالة والسكارى واليتامى . ويعرض وجوهاً حزينة معذّبة ، أطفالاً - أحرقت أجسادهم قنابل النابالم - بأعضاء مبتورة وقروح متقيّحة وملتهبة ، أطفالاً وحيدين وخائفين ولاجئين .

(*) التروست: إندماج عدة مؤسسات إحتكارية في مؤسسة جديدة لإزاحة المنافسة ورفع معدّل الربح.

(*) المؤسسة العملاقة : شكل من أشكال الرأسمالية الإحتكارية يتم فيه الإستعاضة عن الرأسمالية الفردية بالرأسمالية الجماعية ، إلا أن عدم إستقرار العلاقة بين المؤسسة والسوق في نمط الإنتاج الرأسمالي في المرحلة التنافسية يفرض تحويلاً لأشكال الملكية ولعلاقات الإنتاج ، أي يفرض بنية جديدة لنمط الإنتاج .. والمؤسسات العملاقة هي إحدى رموز هذه البنية الجديدة . (م)

* The Battle of Algiers (معركة الجزائر)
جيللو بونتيكورفو ، إيطاليا ، 1966

نتيجة الإلتحام التام والمثالي للشكل والمضمون ، أصبح هذا الفيلم أحد الأعمال التدميرية الناجحة بشكل ملفت وأخّاذ في تاريخ السينما . إن توهجه الثوري - رغم تخفيف حدّته وعنفه بتضمين لمحات وجوانب إنسانية رقيقة تشمل كلا المعسكرين - يظل نقياً ومتّقداً . ويقيناً لولا سيطرة بونتيكورفو على مادته التشكيلية الطيّعة لفقد الفيلم فعاليته وتأثيره . ومن المدهش أن أغلب مشاهد هذا الفيلم الذي يحمل الطابع «التسجيلي» عن كفاح الشعب الجزائري ضد الإحتلال الفرنسي - حرب الشوارع، تفجير القنابل ، المظاهرات ، الإضرابات العامة ، الإغتيالات - مصوّرة ومرسومة لكي تماثل لقطات الجريدة السينمائية (Newsreel) الحقيقية والصادقة ، وذلك عن طريق إستعمال الفيلم الخام الشديد التباين ذي الحبيبات *البالغة ، والكاميرا الخفيفة، والقطع المفاجيء أو الإنتقالات المفاجئة المقصودة. إن وحشية التعذيب وغطرسة المظليين الفرنسيين الفاشيين والإرهاب المتزايد وعمليات الإنتقام المتبادلة، كلها تتصاعد حتى تفضي إلى المشهد النهائي الرائع ذي الصفة الرمزية الشاعرية ، حيث الجماهير الجزائرية تندفع ثانية نحو الشوارع في مظاهرة عفوية ضخمة ، بدون قيادة ، مؤكدة من جديد بأن الإرادة والرغبة في الحرية لا تموتان أبداً . إن المجابهة الختامية بين الجماهير والعسكر هي نموذج كلاسيكي في الفكرة والأداء ، وتذكّرنا ببدايات السينما السوفيتية : أناشيد الحرية ذات الإيقاع المطّرد التي تؤديها الجماهير ، نساء يحملن الرايات ، جنود فرنسيون يتقهقرون ببطء ، والموسيقى تتصاعد تدريجياً ولكنها تتوقف فجأة - بشكل رمزي - قبل الحركة أو الضربة النهائية .

* Guidebook to Bonn and Environs
(دليل سياحي لمدينة بون وضواحيها)
مانفريد فوس ، ألمانيا الغربية ، 1969

الفيلم متأثر بأعمال « ثورندايك » المخرج الألماني الشرقي . وهو هنا يدين حكومة ألمانيا الغربية البيروقراطية ، مستنداً على بحوث دقيقة ، ومبرهناً على أن العديد من أعضاء الحكومة (وهو يتعرّض لكل واحد منهم على انفراد مع تقديم إثباتات وبراهين وهويات حقيقية) قد خدموا في نفس الوظائف تحت حكم النازية . إننا نشاهد سيلاً من الوثائق الرسمية والصور الفوتوغرافية والأشرطة الإخبارية النازية التي تقدم الدلائل وتؤكد الإدانة .

* The Hamburg October 1923 Insurrection
(إنتفاضة هامبورغ في اكتوبر 1923)
رايفر إيتز / جيسيلا توشتنهاجن / كلوس وايلدنهان ، المانيا الغربية ، 1972

بخلاف التصورات القصصية الخيالية عن القضايا الثورية ، يقدم هذا الفيلم دراسة آسرة بأسلوب «سينما الحقيقة» ، تعرض تسجيلاً حقيقياً عن الإنتفاضة الشيوعية المجهضة عام 1923 ، وذلك عبر

(*) الحبيبة (grain) عبارة عن تجمع عدد من جزئيات الفضة المكوّنة للصورة . (م)

لقاءات مع عشرين شخصاً عاصروا تلك الفترة واشتركوا في أحداثها . إنهم الآن في العقد السابع من العمر .. ولا زالوا شيوعيين .
إنها تجربة هامة حيث المتفرج يواجه هنا مجموعة من المتقدمين في السن - المناهضين للفاشية - يدحضون الفكرة الشائعة عن الكهول بأنهم أصحاب التسويات والمصالحة مع النظام وبأنهم يفضلون الإبتعاد عن قضايا المجتمع وما تثيرها من متاعب . إننا نكتشف بأنهم لازالوا يعيشون في عمق القضايا التي تطرحها العلاقات الإنسانية من خلال مناقشاتهم التي تدور حول الصراع الطبقي .
الفيلم عبارة عن درس تاريخي راديكالي مقدّم إلى الشباب ، وهو - من جهة أخرى - تحية محركة للمشاعر يوجهها الجيل الجديد إلى الجيل السابق .

*** Hog Calling Blues**
نيل بيس ، الولايات المتحدة ، 1969

على نحو مغاير للأفلام الدعائية المبتذلة أو الإتهامات السياسية المصطنعة بعناية ، يطلق المخرج الشاب صرخة ألم لأجل ضحايا فيتنام وطلبة جامعة « كينت ستيت » المناهضين للحرب والذين سقطوا صرعى برصاص العسكر .
نرى شابين يقلدان خنزيراً ميتاً وساماً ، والخنزير موضوع على علم أمريكي . ثم يبدآن (وهما يعبّران بشكل غير مترابط عن الغضب والعجز والألم) في إنتزاع عينيه وقطع أذنيه وتهشيمه بفأس . وأخيراً يقحمان العلم في عجيزة الذبيحة ويفصلان رأسها صارخين : « مات الخنزير » .

*** The Great Society (المجتمع الكبير)**
فرد موغوبجوب ، الولايات المتحدة ، 1967

في معدل تقريبي لصورة واحدة في الثانية ، يعرض المخرج دون أي تعليق أو إنتقاد ، سلسلة من اللقطات المتواصلة لسلع إستهلاكية امريكية : مجمّدة ، معلّبة ، معبأة ، أو محفوظة في رزم .

*** The Murder of Fred Hampton جريمة قتل فريد هامبتون)**
مايك جراي ، الولايات المتحدة ، 1971

عرض تسجيلي مهاجم وصادم بعنف يفضح تواطؤ النظام في قضية إغتيال فرد هامبتون ، زعيم الفهود السود ، ويتهم البوليس بشكل مباشر في إرتكاب الجريمة ، مدحضاً تلفيقات البوليس بأن الحادث كان محاولة للدفاع عن النفس .
الفيلم يستغني عن التعليق السردي أو المعد كتابياً ويكتفي بالوسيلة السمعية والبصرية إذ نشاهد : مقابلات مع البوليس والثوار الزنوج والمدّعي العام (الذي تبيّن مؤخراً تورطه في القضية) بالإضافة إلى تصوير مفصّل وفحص دقيق للشقة التي قتل فيها هامبتون .
إن إدخال الكتابة المتحركة في نهاية الفيلم، و التي هي عبارة عن استشهادات - تظهر على نحو سريع - مأخوذة من آخر حديث لهامبتون (إننا نسمعه وهو يلقي هذا الخطاب) يُستخدم هنا بأكثر الطرق راديكالية وفعّالية ، ويندر أن إستخدم أحد هذا الأسلوب بمثل هذه القوة في السينما .

* Land Without Bread (أرض بلا خبز)
لويس بونويل ، أسبانيا ، 1932

يأخذ الفيلم طابعاً تسجيلياً ويصور أجزاءً من إسبانيا بلغت حالة من الفقر المدقع إلى درجة أنها تكاد تقترب من البربرية . وكعادة بونويل فإنه لايفوّت الفرصة لرجّ أذهاننا ونقل الحقيقة بأشد الأساليب ضراوة وقسوة داخل وعينا . إنه لايحجم عن تصوير شيء ولايشفق على أحاسيسنا المرهفة بل يستمر في تفجير هذه الصور في أعيننا : نحل يهاجم حماراً حتى يقضي عليه ثم يستقر في عينيه الميّتتين ، أطفال أشبه بالهياكل العظمية في أسمال بالية ، مشوّهون ومرضى أفرزتهم الطبيعة القاسية والوضع السيء، فتاة تحتضر وهي متمددة على حافة الطريق (كما في الفيلم الوثائقي النازي « حي اليهود في وارسو ») ، رجال ينزحون بحثاً عن العمل ثم يعودون مخذولين ويائسين ، عائلة بأكملها تنام على سرير واحد ، كنيسة مزخرفة ومترفة تطل على البلدة .التطابق بين الحكاية العاطفية المسطحة بشكل مقصود والصور المروّعة إلى أبعد حد ، يعمل على تكثيف وزيادة حدّة الهجوم - المدمّر بصدق - على وعينا .

* Ice (جليد)
روبرت كرامر ، الولايات المتحدة ، 1970
الفيلم - من إخراج كرامر ، أحد مؤسسي جماعة « نيوزريل » - يتقدم عشرين عاماً نحو المستقبل متخيّلاً امريكا وهي تعيش تحت ظل حرب عصابات المدن التي يشنها الثوار في شوارع ومباني نيويورك الزجاجية والرخامية ضد نظام فاشي . إنه يقوم بعملية إسقاط لهويات واتجاهات ومشاكل اليسار الجديد الحاضرة في المستقبل الممكن ، ويصوّر الوقائع والممارسات المحتمل حدوثها : الإعتداءات ، الإغتيالات ، الإرهاب والإرهاب المضاد ، الإخلاص للقضية ، السأم ، الخيانة ..إلخ . كما يلمّح إلى القيود الإنسانية التي تطوّق أبطاله ، ويحيطهم ايديولوجياً بغموض ملفت للنظر ، إذ يلغي كل المناقشات التي ينبغي أن تدور حول القضايا والمشاريع والأفكار ويركّز على مناقشة التكتيكات والإرهاب ، كما لو أن الثورة مجرد أداة تكنولوجية فعّالة . وهذا الأمر لايثير الإستغراب بقدر مايثير التهكم ، خاصة عندما نعلم بأن الفيلم مموّل من قِبل معهد الفيلم الامريكي الرسمي جداً والذي تدعمه هوليوود .

* I'm A Man (أنا إنسان)
بيتر روسين ، الولايات المتحدة ، 1969

في تعبير رمزي لتحقيق الذات ولفت أنظار الاخرين إلى جوهر الإنسان ، نشاهد مناضلاً زنجياً امريكياً ذا ثقافة عالية ، يسير عبر بلدة « نيوهافن » في زي إفريقي حاملاً حربة كبيرة يلوّح بها أمام المارة البيض مرغماً إياهم (للمرة الأولى .. هكذا يشعر) على الإستجابة له والنظر إليه كإنسان فاعل . إن أصالة التجربة تصبح جليّة في المواجهات واللقاءات التي تنتهج أسلوب « سينما الحقيقة».

* I'm Going to Give You All My Love
(سوف أمنحك كل حبي)
جيرولد بيل ، الولايات المتحدة ، 1971

فيلم الأسطول الامريكي الذي يصور قصف فيتنام بالقنابل يتيح لنا بأن نشارك في القصف حيث أن الكاميرا التي تصوّر من الطائرة تتابع - ونتابع معها - المسار العنيد والشرس لصواريخ جو - أرض المتجهة نحو الأهداف المحدّدة : الأكواخ ، الغابات ، شعب فيتنام . تصاحب هذه الصور أغنية عاطفية من نوع « الروك ». اللقطات المخيفة للقنابل وهي تنفجر مثل زهور برتقالية متوهّجة تمنح الفيلم خاصيّة إباحيّة بصرياً .

* Mickey Mouse In Vietnam
(ميكي ماوس في فيتنام)
لي سافيج ، الولايات المتحدة ، 1968

في هذا الفيلم الذي يستغرق دقيقة واحدة ، نشاهد ميكي ماوس وهو يلتحق بالجيش وما أن يصل إلى فيتنام حتى يلقى مصرعه مباشرة . ميكي ماوس يمثّل رمزاً قومياً بالنسبة لأمريكا ، وتحطيم هذا الرمز يدل ضمناً على تحطيم حرب فيتنام للأسطورة الامريكية .

* Palestine (فلسطين)
نيك ماكدونالد ، الولايات المتحدة ، 1971

عرض صادق وأمين قدمه مخرج معادٍ للصهيونية وينتمي إلى اليسار الجديد . إنه يقارن سينمائياً بين طرد الهنود الحمر من أراضيهم وإبعاد الفلسطينيين من موطنهم ، كما يشير إلى التشابه الشديد بين الطموحات الديموقراطية في الدستور الأمريكي ومنهج منظمة فتح .

* The People And Their Guns(الشعب وبنادقه)
بوريس إيفانز ، فرنسا ، 1967

لعل هذا العمل هو النموذج الغربي الأمثل للفيلم الماوي . إنه تصوير « تحريضي - دعائي » (agit-prop) وتعليمي بشكل ثقيل يصعب هضمه عن كفاح لاوس ضد الإمبريالية الامريكية . إن إستخدامه لسلسلة متصلة من العناوين الطويلة (التي هي عبارة عن مواعظ وشعارات سياسية) والمرئيات الجامدة غير الفعالة للريف والقرويين ، يحدث ضجراً وخدراً غامرين ، ويثير أسئلة أساسية فيما يتعلق بالجمهور الذي يرغب الفيلم في الوصول إليه : فطبيعة اللغة الموظّفة بدائية ومتخلّفة بالنسبة إلى الليبراليين البورجوازيين أو المثقفين الراديكاليين ، ومن ناحية أخرى تبدو فوق متناول فهم

جمهور العمال والفلاحين الذي قد يهدف الفيلم إلى التوجّه إليهم . ويتضح هنا أن المخرج يتخذ - ربما على نحو غير واعٍ - موقف المؤيد المتعالي لقضيتهم ، وهذا يختلف كثيراً عن الصدق غير المشوب بالدعاية في أفلام سياسية جيدة مثل « صانعو المتاعب » . إننا نلاحظ هنا بأن « الشعب » عندما يُتاح له أن يكون في موقف غير بطولي أو في غير موقف الألم .. أي عندما يكون عادياً يعيش لحظاته اليومية المتباينة ، فإننا نجده يتحرك مثل النمي ولا يلفظ سوى الشعارات المعقّدة التي قد لايفهمها هو نفسه . إنه لا يعبّر بلغته عن مشاعره وأحلامه - أو لايهتم الفيلم بذلك - بل ينقل في حواره نسخة طبق الأصل من الأسلوب « الرسمي » المطروح في جرائد بيكين أو موسكو .

* Pravda (برافدا)
بان لوك جودار ومجموعة دزيغا فيرتوف ، فرنسا ، 1969

مع هذا الفيلم ، المصوّر بشكل سرّي في تشيكوسلوفاكيا بعد الغزو الروسي ، يتحرك جودار خطوة أخرى نحو تحقيق مفهومه عن « السينما الثورية ». جمالياً ، المسافة بين هذا الفيلم و « عطلة نهاية الأسبوع » واسعة بنفس الدرجة التي بين « عطلة نهاية الأسبوع » و « على آخر نفس » ، ومع ذلك فإن الدافع الراديكالي نفسه هو الذي يحرك هذه الأفلام معاً .
إن جودار في « برافدا » يتخيّل حدوث مناقشة بين لينين وروزا لوكسمبورغ ،ويبدو تأثير الايديولوجية الماوية واضحاً في الفيلم . إنه يهاجم « التحريفيين » الروس لغزوهم تشيكوسلوفاكيا و «التحريفيين» التشيك لفتحهم الأبواب أمام غزو الإمبريالية الغربية عن طريق بان اميركان ، CBS ، منتجات هيرتز ، الفنادق التي يملكها الامريكيون ، مجلة بلاي بوي .
هذا العمل المرير والعقائدي يكشف مرة أخرى الجدة والأصالة الكامنة في خالقه . وعندما يكون الفيلم مخططاً وموجهاً لدفع مسيرة الثورة إلى الأمام ، فإنه يتعين علينا أن نحكم عليه من زاوية الإتجاه الايديولوجي والفعالية أو القدرة على التأثير والصدق الموضوعي والفني .

* Punishment Park (ميدان العقاب)
بيتر واتكنز ، بريطانيا ، 1971

المخرج البريطاني واتكنز - صاحب « لعبة الحرب » - يقدم فيلماً راديكالياً عن امريكا كما سوف تبدو في المستقبل . إنه ينطلق من قانون « ماك كاران » للأمن الداخلي الصادر العام 1950 والذي يمنح الرئيس حق إقامة معسكرات إعتقال لليسار الراديكالي في حالة حدوث تمرد أو عصيان مسلّح . هذه القصة الرمزية التي تأخذ شكلاً تسجيلياً تفترض وجود موقع يُحتجز فيه الثوار بشكل غير قانوني مخالف للإجراءات المتعارف عليها ، وهؤلاء يعطى لهم المجال في حق الإختيار بين تأدية خمسة عشر عاماً في معسكر إعتقال أو قضاء ثلاثة أيام في مكان خاص يسمى « ميدان العقاب » ، وفي هذه الحالة يتعيّن عليهم السير على الأقدام في أرض صحراوية قاحلة ولافحة دون طعام أو شراب إلى أن يصلوا إلى العلم الأمريكي المغروس في مكان يبعد خمسين ميلاً، بينما يطاردهم (أو بالأحرى يحاصرهم) البوليس والحرس الوطني ، فإذا بلغوا الهدف المنشود تم إطلاق سراحهم وإذا لم ينجحوا

فلزاماً عليهم بأن يؤدوا مدة العقوبة وبالطبع لا أحد يصل.
المونتاج والكاميرا المتحركة يخلقان توتراً شديداً وقاسياً ، ولكن العمل يبدو كفيلم رعب سياسي أكثر من كونه بياناً جاداً لقضية معروضة . وعلى الرغم من أن وجود مثل هذه المعسكرات - حتى الآن هي فارغة وغير مستعملة - قد أكدّته الصحافة الامريكية إستناداً إلى مصادر ومعلومات موثوقة ، إلا أن اللعبة السادية وفكرة « ميدان العقاب» تبدو مصطنعة واعتباطية ، وتقيّد الإمكانية الراديكالية للفيلم بدلاً من أن توسّعها .

* The Revolutionary was A cop
(الثوري كان عميلاً)
مارك فايس ، الولايات المتحدة ، 1971

في سلسلة من اللقاءات مع الراديكاليين الشباب في منظمة « الطلبة من أجل مجتمع ديموقراطي » (SDS) الامريكية ، يتم النقاش حول نشاطات عميل محرّض * إندسّ بطريقة ما في صفوفهم ، ومن خلال النقاش يتضح سلوكه وممارساته التي تتضمن إنشاء فروعاً جديدة لـ SDS ، واقتراحاته بشن هجوم بالقنابل على مواقع حدّدها بنفسه . الفيلم يعتمد على وقائع حقيقية ، و يكشف لنا إدانة أعضاء SDS في المحاكمة التي أجريت وإطلاق سراح العميل . وبواسطة الكاميرا يتحول المخرج إلى قاضٍ ويدين العميل في النهاية .

* Recruits in Ingolstadt
(متطوعون في إنجولشتاد)
راينر فرنر فاسبندر ، المانيا الغربية ، 1971

مفاجأة أخرى يقدمها مخرج «المسرح المضاد» الشهير في ميونيخ ، والذي صارت أفلامه - يخرج في السنة فيلمين أو ثلاثة على الأقل - تجذب إهتماماً عالمياً متزايداً . هذا العمل هجاء سياسي ضد البورجوازية ، يدور في بلدة صغيرة حيث الفتيات والجنود الشبان يبنون جسراً لايفضي إلى أي مكان ولا ينتهي أبداً ، إن محتواه المعقّد ، وحواره المختصر السريع (بإلقاء بريختي فاتر وفي إطراد رتيب) وأبطاله المشوهين اليائسين .. عبارة عن إستعارة مثيرة للمشاعر عن جيل مابعد التفجّر الذرّي ، مصاب بصدمة القذائف * حيث تتحدث الشخصيات بشكل طبيعي في البداية ثم فجأة تنفجر

(*) العميل المحرّض : هو الذي يندسّ بين أعضاء جماعة أو جبهة مناهضة للنظام لتحريض أفرادها على إرتكاب أعمال عنف تعرّضهم للعقوبة . (م)

(*) صدمة القذائف : إضطراب عصبي أو عقلي يتميّز بفقدان الذاكرة أو الكلام أو البصر ويظهر عند بعض الجنود . (م)

في تصرفات غير طبيعية تماماً. إنهم نادراً ما ينظرون إلى بعضهم البعض ، وعوضاً عن ذلك يوجهون كلامهم إلى الكاميرا . لقد تحوّل الرجال إلى مخلوقات آلية ووحشية وعديمة الشعور ، وإذا كان ثمة أمل فإنه يكمن في الفتيات المضطهدات اللواتي لازلن يُظهرن ومضات من الشعور والعاطفة الإنسانية

*** Rober Wall, Ex-FBI Agent**
(روبرت وول .. العميل السابق)
مايكل اندرسون / بول جاكوبز / سول لاندو / بيل باهرانز ، الولايات المتحدة ، 1972

في هذا الفيلم يتحدث عميل سابق في مكتب المباحث الفدرالي (F. B. I) - إستقال بعد خدمة خمس سنوات - عن مهمات الدائرة وكيفية إنجاز المهمات ورأيه في العمل ، ويوضح سبب إعتقاده بأن الـ F.B.I تمثّل قوة قمعية. إضافة إلى أنه يشرح عملية تنظيمه حملة تشهير ضد « ستوكلي كارمايكل »* لتشويه سمعته ، فضلاً عن تزوير وثائق ورسائل لتمزيق الروابط بين الزنوج والأحزاب اليسارية . كما يتحدث عن مساهماته في غرس المخبرين داخل التجمعات الراديكالية .

*** Saint Michael had a Rooster**
باولو وفيتوريو تافياني ، إيطاليا ، 1971

مجموعة من فوضويي القرن التاسع عشر يعدّون للقيام بهجوم إرهابي على دار البلدية ولكنهم يفشلون في تنفيذ مخططهم ، وهذا يؤدي إلى إعتقال زعيمهم وحبسه لمدة عشر سنوات . في السجن ، يستحضر الزعيم صوراً لطفولته ويطلق العنان لتخيلاته وأحلامه
في الممارسات الثورية التي ينوي أن ينجزها بعد إطلاق سراحه . ولكن نهاية الفيلم - التهكمية والتراجيدية في آن - توضّح أن أوهام هذا الرجل - القابع في العزلة - هي مرفوضة من قِبل الجيل الجديد من الثوريين .*

*** The Spanish Earth (الأرض الاسبانية)**
يوريس إيفانز ، الولايات المتحدة ، 1938

المخرج والمصور الهولندي إيفانز يسجل مآسي وآلام الحرب الأهلية الأسبانية في فيلمه هذا الذي يعد من أهم وأقوى أعماله . صور الدمار والخراب (التي يرافقها نص كتبه وألقاه إرنست همنجواي) هزّت عالماً لم يتعرّف بعد على رعب الحرب العالمية الثانية أو حرب فيتنام .

(* ستوكلي كارمايكل: كان أحد زعماء حزب الفهود السود ،وهو محامي إشتهر بخطبه المثيرة. (م)

(*) ينتهي الفيلم هكذا : الفوضوي يُنقل بالمركب إلى سجن آخر ، وبتصادف مرور مركب آخر يحمل مجموعة من السجناء السياسيين ، وهنا يدور حوار بينهم وبينه ، يكشف تجاوزهم لمنهجه وأسلوبه غير المجديين في العمل ، وتبنيهم لقضية الطبقة العاملة (الانتقال من الفوضوية الى الماركسية) . الفوضوي يرفض أفكارهم ولكنه يقتنع داخلياً بأنهم على حق ، وبدلاً من أن يبدأ من جديد ، يلقي بنفسه في الماء ويغرق . (م)

*** Spain 68 (اسبانيا 68)**
Unitelefilm Collective، إيطاليا ، 1968

فيلم تسجيلي - صُوّر بشكل سرّي - عن مظاهرات الطلبة الضخمة وإحتلال الجامعات في اسبانيا العام 1968 . إنه شيء مذهل أن نشاهد أستاذاً جامعياً يمجّد الاشتراكية ونصغي إلى جموع الطلبة وهم ينشدون الأغاني الثورية في لقاء جماهيري كبير ومحظور .. وبالذات في اسبانيا فرانكو .

See you at Mao أراك عند ماو)
جان لوك جودار ومجموعة دزيغا فورتوف ، فرنسا / بريطانيا ، 1969

هذه التجربة الجريئة في مسيرة السينما الثورية توسم مرحلة جديدة في التطور الجمالي لواحد من أكثر التجريبيين راديكالية في الوسط السينمائي . لقد توصّل جودار إلى قناعة بأن السينما القصصية شكل برجوازي عتيق ويحتضر ، لذا فهو يطلق وابلاً سمعياً بصرياً - يحمل طابعاً دعائياً - على الحواس ، يضم : الأفكار الماوية ، فلسفة البيتلز ، التسجيلات الصوتية المتعددة والمركّبة ، أسلوب وارهول فيما يتعلق بالكاميرا الثابتة والزمن الحقيقي ، العري (يرافقه بيان حول تحرر المرأة) ، تضمينات من أقوال نيكسون وبومبيدو والبيان الشيوعي .
وينتهي الفيلم بلقطة تظهر يداً ملطخة بالدم تحاول بمشقة الوصول إلى راية حمراء . وهذا الفيلم يبدو من أكثر أعمال جودار إثارة للإزعاج والقلق حتى الآن . ولكن التساؤل الذي يفرض نفسه هنا هو : هل الضجر والخطب المواعظية التعليمية والصور الجامدة الميتة تخدم حقاً الغايات الثورية التي يطمح المخرج إلى تحقيقها ؟ ثم ماهو نوع وطبيعة الجمهور الذي يهدف المخرج إلى الوصول إليه ؟ .. إنها تساؤلات تثير الشك في جدوى أسلوب جودار .

*** 46 - 12 - 12**
برناره ستون ، الولايات المتحدة ، 1966

تلميذة جميلة تدرس في معهد مختلط ، نموذج للمواطنة المثالية الأمريكية ، تروي لنا قصة حياتها المليئة بمواقف وملاحظات تعبّر عن جهل وضيق أفق الفتاة التي تنتمي إلى البورجوازية الصغيرة . والمخرج الخبيث يستغل هذا باللجوء إلى استخدام لقطات متقاطعة تعرض صوراً للحرب وحماقات السلطة والإجرام وذلك للكشف عن حقيقة العصر الذي تعيش فيه الفتاة ، والذي تجهله تماماً .

Wholly Communion *
بيتر وايتهيد ، بريطانيا ، 1965

في العام 1965 ، في قاعة البرت هول بلندن ، عبّر كل من فيرلينغيتي ، كورسو ، هوروفيتش ، جينسبرغ عن مناهضتهم لحرب فيتنام من خلال قراءات شعرية مؤثرة وتاريخية - حضر الأمسية جمهور واسع قدّر بالآلاف .

* The Woman's Film (فيلم المرأة)
جردي سميث / لويز أليمو / إلين سورين ، الولايات المتحدة ، 1971

من الظواهر الجديدة الهامة والفعّالة في إنتاج الأفلام المستقلة في السنوات الأخيرة ، دخول المرأة في مجال الإخراج السينمائي . لقد إشترك في إخراج ومونتاج هذا الفيلم ثلاث نساء راديكاليات ، قدّمن سلسلة من اللقاءات الذكية مع نساء يعملن خارج وداخل البيت على حد سواء ، ويتضح من هذه اللقاءات أن معاناتهن ليست ناجمة عن مواطن ضعف ذاتية أو عقبات خاصة وإنما تسببّها تركيبة المجتمع الرأسمالي الذي يكرّس إضطهاد المرأة .

* Sunday (يوم الأحد)
دان دراسين ، الولايات المتحدة ، 1961

بعد حوالي عشرين عاماً من تنظيم المهرجانات الغنائية الشعبية كل يوم أحد في ميدان واشنطن بنيويورك ، يصدر فجأة قانون جديد يمنع استمرار هذه العادة . الفيلم الوثائقي الهام هذا يصور المواجهات بين البوليس والمغنين الشعبيين ، والتي تنتهي بإنتصار المغنين وإلغاء القانون . إنه تسجيل لثورة عبر كاميرات خفيفة وإرتجالات وإحساس بالالتزام والتعاطف .

* Susan After The Sugar Harvest
بيتر روبنسون ، الولايات المتحدة ، 1971

لقاء مع فتاة امريكية ، رجعت لتوّها من كوبا بعد أن ساهمت في عملية حصاد السكر ، يتحوّل إلى مناقشة مؤثرة ومستفزة ومحرّضة حول القيم المختلفة لحضارتين ، ويظهر مدى تحوّل وعي الفتاة عن طريق تلك التجربة التي مرّت بها .

* Three Lives
كات ميليت ، الولايات المتحدة ، 1971

إشترك في تنفيذ العمل طاقم نسائي كامل تحت إدارة مؤلفة كتاب « السياسة الجنسية ». والفيلم عبارة عن مقابلات مع ثلاث نساء مختلفات تماماً يتحدثن بصراحة عن حياتهن ومشاكلهن وتناقضاتهن وأساليب حياتهن المتباينة .

الهدم في أوروبا الشرقية

إستعارات ايسوبية (*)

إن الإخفاق في مد الثورة البروليتارية إلى الغرب ، وانحراف الثورة الروسية ساهما في تحول النظام السياسي الذي وعد الإنسان بأوسع وأرحب حرية ممكنة ، إلى نظام توتاليتاري قمعي . وفي السينما أدت سيطرة الدولة التامة على وسائل الانتاج ووسائل الإتصال إلى خنق الأصوات المعارضة ومنعها عن التعبير عن آرائها ، وبالتالي ساد تقريباً إتجاه واحد مهادن ومحافظ ، يدعى الواقعية الإشتراكية. وبالرغم من ذلك أخذت روح الحرية تبزغ خلسة من جديد ، و بالذات داخل كيان الجيل الجديد. ولأن هذه الروح كانت موجهة نحو نشر الديموقراطية ومدّها على جميع المستويات ، والسماح - في الفنون - بتفتح وتعايش جميع النزعات الفنية المختلفة ، والمحافظة على نموها ، فقد إعتبرها النظام ثورة مضادة ينبغي محاربتها والقضاء عليها ، وبالنتيجة برزت تدابير قمعية جديدة واجهها الفنانون - كالعادة - بتكتيكات جديدة .

هذه الحالة المستمرة من الشد أو المواجهة بين الفنان المبدع والبيروقراطية ، كانت ظاهرة أساسية في المجتمعات الشرقية (وبالتحديد في أوروبا الشرقية) منذ ايزنشتاين في روسيا إلى شورم في تشيكوسلوفاكيا وسكوليموفسكي في بولندا وماكافييف في يوغوسلافيا . فالفنان عندما يجد نفسه غير قادر على طرح الأسئلة بشكل مباشر فإنه يلجأ مرغماً إلى المجاز والتضمينات الرمزية واللامباشرة ، والتي تصبح - في هذه الحالة - رسائل سرية يتعيّن على المتفرج حلّها وترجمتها ، إذ حينما يكون التدخّل في السياسة - أو بالأحرى ممارسة حق التعبير - محظوراً فإن العمل الفني سواء في الشكل أو الأسلوب (وليس المضمون فحسب) يكون بالضرورة مشبّعاً ومشحوناً بالرمز ايديولوجياً ، وكل هذا يفسّر لنا سبب غياب الأفلام الدعائية في أوروبا الشرقية وحضور الأفلام السياسية الحقيقية .

الأعمال الفردية التي تتضمّن وجهات نظر معارضة بدرجات متفاوتة ، يمكن إكتشافها في مراحل غير منتظمة في كل السينمات الوطنية في أوروبا الشرقية . إلا أن إنبثاق «مدرسة» كاملة ، متميزة وذات ملامح وسمات خاصة ، إقتصر حتى الآن على التجربة البولندية القصيرة الأمد في الخمسينات ، والنهضة السينمائية التشيكية الرائعة في الستينات تحت حكم دوبتشيك . وهذه الحركة التشيكية أضحت الآن - بعد إنهيارها على يد الغزو الروسي - مجرد لحظة تاريخية متوهجة تنتصب ككشف مدهش للنزعات المتوارية ضمن مايسمى البنى الايديولوجية الراسخة في الشرق .

(*) إيسوب شخصية تاريخية يونانية إشتهرت بالحكايات المجازية التي كانت تعبّر عن واقع تلك المرحلة ، والتي كانت تدور على لسان الحيوانات . (م)

وكدليل على قوة هذه الحركة وجدّتها وأصالتها ، إنحسار الأفلام الدعائية في براغ وبروز الأفلام ذات النزعة الإنسانية التي تتناول بالتحليل والنقد أوضاع المجتمع والعلاقات السائدة في لغة سينمائية جديدة . فالواقعية الإشتراكية - التي هي تزييف للواقع - حلّت محلها تجارب تجابه الحقيقة واللايقين، الإختبار والشك ، وتبحث في موضوعات وقضايا مغايرة مثل: العزلة والإنسلاب، البطل المضاد أو الإنسان العادي، تشوّه الضحايا والجلادين معاً بسبب الإرهاب ، تجنّب طرح الايديولوجية «الرسمية»، الغوص في عمق القضايا والهموم والتعبير عن الناس كما هم وليس كما يجب أن يكونوا.

هذه المجموعة المدهشة ، المتماسكة بإحكام ، من المخرجين الشباب ، مثّلت قيم الجيل الأول الذي تلى المرحلة الستالينية. ومايلفت النظر حقاً هو مدى تماثل آرائهم وأفكارهم مع آراء وأفكار الشباب المتمرد في الغرب ، والتي - من منطلقات مختلفة - أصبحت مترابطة أيضاً في البحث عن مُثُل عليا ممكنة وحقائق آنية. إن مثل هذا الترابط والتماثل قد يؤدي إلى خروج القضايا من المحلية إلى العالمية بحيث تصبح قضايا عامة تهم أفراد مختلف المجتمعات ، ومن ضمن هذه المسائل : الحرية الفردية في مجتمع بيروقراطي ، التنافر بين الأجيال ، إفلاس الايديولوجيات الدوغماتية .. إلخ .

كانت هناك نزعتان مكملتان لبعضهما تسيطران على السينما التشيكية الشابة: الإتجاه الواقعي (المشابه للواقعية الإيطالية الجديدة وسينما الحقيقة) الذي يركّز على تصوير الموضوعات العادية والتفاصيل اليومية الدقيقة ، مستخدماً ممثلين غير محترفين ومواقع حقيقية من أجل إضفاء طابع الصدق على العمل . وبعكس الإيطاليين تبدو أعمال الواقعيين التشيكيين (ميلوش فورمان ، ايفان باسر ، بيري مينزل) أقل عاطفية وبطولية وتعبيراً عن ايديولوجية ما . كما أنها لم تنل استحسان الآخرين وأثارت سخطهم لفترة طويلة ، وهي بتقديمها الصدق والعفوية تكون في مستوى راديكالية الإبداعات المتقنة والمدروسة للإتجاه المجازي ، الرمزي . وهذا الإتجاه الثاني (يمثله شورم ، نيميك ، ماسا ، يوراسيك ، فيرا كتيلوفا) كان أكثر توجهاً نحو مخاطبة العقل . سيناريوهاته عبارة عن بنيات فكرية دقيقة ، مناظره وأساليبه البصرية كانت مصطنعة عمداً ، نبرته مائلة وغير مباشرة .. مخضبة بأفكار وجودية . كانت هناك درجة أقل من التفاؤلية التي تميّز الإتجاه الواقعي الجديد ، ودرجة أكبر من السوداوية . ومن ناحية الأسلوب ، كانت أعمالهم مجازية أو رمزية أو حتى عبثية ، تتخللها مسحات من بونويل وبرجمان وفلليني ، وتحوي تعقيدات كثيفة ومفهومة ضمناً .

ولابد من الإشارة هنا إلى تأثير كافكا القوي ، خاصة بعد رد إعتباره الايديولوجي ، حيث نفدت أعماله حال نزولها في المكتبات ودخلت الهيكل الفكري للجيل الجديد . لقد ظل فترة من الزمن ملكاً للعالم وشخصية بارزة في الأدب العالمي ، بينما كان ملعوناً في وطنه . وهاهو وطنه الآن يفتح أبوابه مستقبلاً إياه ومعترفاً به كعبقرية فذّة . كافكا هو النبي الحديث الذي يرتبط إسمه بالغموض والرؤى المأساوية والكابوس الذي لا يمكن تحديد هويته ، والتلميح الى الأمل المحدود .

وبالرغم من التخريب الروسي لهذه الحركة - عن طريق إبعاد المخرجين عن صناعة السينما عنوة أو نفيهم - إلا أنها قد خلّفت وراءها بصمات لايمكن محوها وإزالتها ، تشاركها في هذه المهمة ، الحركة البولندية الجديدة في عهد جومولكا التي انبثقت على يد بولانسكي ، بوروفيجيك ، لينيكا ، سكوليموفسكي ، فايدا ، كواليروفيتش ، هاس ، مونك . لقد أرست كل منهما مقاييس فنية وفكرية جديدة ، أصبحت نماذج أولية يسترشد بها صانعو الأفلام في البلدان الشرقية الأخرى . وهكذا نادراً ما نجد مخرجاً في الوقت الحاضر يهتم بتناول الواقعية الاشتراكية والأبطال الإيجابيين والتسبيح بالشكر للجرارات . لقد فقدت هذه الأشياء هالتها وهيبتها ، ولم تعد تلائم الرؤى الجديدة . إننا نجد في

أفضل أعمالهم مواجهات مؤلمة وشاقة تحمل في ثناياها أسئلة جوهرية عن الحرية الإنسانية في نظام لايوفر المناخ الديموقراطي ، كما تنطوي على شكوكية إيجابية ورفض للرياء الإجتماعي ، وهذه المواجهات تكشف عن صراع حاد في سبيل قيم جديدة وأساليب حياة جديدة .

إن هذه الأعمال لاتتضمن « ثورة مضادة » كما تزعم السلطات ، بل تحاول أن تطبّق أو تفسر هذا الشعار « اشتراكية ذات وجه إنساني » . وفي سعيها هذا أثبتت أن عجرفة السلطة في ممارساتها ، والإنسلاخ ، ومحاولة تشويه الفرد والمجتمع معاً ، لاتختلف كثيراً عما هو موجود في الغرب ، كما أثبتت أن طموحات الشباب التقدمي هي متماثلة في كلا المعسكرين .

الأفلام

An Affair of the Heart or *
The Tragedy of A Switchboard Operator
(بحث في الحب أو مأساة عاملة التليفون)
دوسان ماكافييف ، يوغسلافيا ، 1976

ماكافييف يفجّر الشاشة العالمية بفيلمه هذا الذي هو عبارة عن « قصة حب » غامضة ، ساخرة ، جنسية ، تصوّر القيم الإنسانية والذاتية كمقابل للايديولوجيا الرسمية المتحجرة ، معبّرة عن القيم الجديدة التي يحملها شباب شرقي أوروبا . والفيلم يتراوح بين الكوميديا البارعة الذكية والتراجيديا العرضية ، ملقياً نظرة حنونة وقاسية في آن على العلاقة الغريبة التي تربط بين عاملة تليفون ومفتش صحة يعمل في شعبة مكافحة الفئران ، مبيّناً أن القيم المطلقة تكمن في اللحظات اللامعقولة في الحياة .

*** Alone (عزلة)**
فهنس لاكاتوس ، المجر ، 1969

بتسجيل حياة وأفكار إمرأة قروية عجوز ، فقيرة جداً ، تعيش وحدها في كوخ آيل للسقوط ، يبدو الفيلم للوهلة الأولى كأنه يدعونا إلى الإصغاء إلى الأفكار البالية والتعرّف على التعاليم الميتة التي يحملها الجيل السابق ، إلا أننا نكتشف شيئاً فشيئاً بأننا أمام إمرأة فخورة بعدم إمتثاليتها وخروجها عن العقائديات الجامدة . وهذه المرأة لاتعرف عن لينين سوى أنه « حاكم » .

*** Among Men (بين البشر)**
فلاديسلاف سليسيكي ، بولندا ، 1963

من أهم الأفلام التسجيلية التي تنتمي إلى « السلسلة السوداء » البولندية المشهورة . هذا العمل الذي منع في البداية ، كان جريئاً في كشفه للمظاهر السلبية في المجتمع الإشتراكي ، وهو يعبّر عن رؤيته من خلال حكاية قصيرة جداً وقاسية عن كلب ضال يعيش « بين البشر » منبوذاً ، مجروحاً ، مضطهداً ، ولا أحد يهتم به أو ينظر إليه بإكتراث . يقع يوماً في شرك صائدي كلاب تابعين للبلدية ،

ونراه يعوي - ناشداً الحرية - في مبنى متهدّم ، أشبه بمعسكر إعتقال ، مليء بضحايا آخرين لا عدّ لهم . يهرب من المكان ، ولكن الهرب يقوده ثانية إلى الحياة ذاتها . إن الفيلم لايتحدث عن الكلاب أساساً ، وإنما عن الضحايا والمضطهدين .

*** ... And The Fifth Horseman is Fear**
(.. والفارس الخامس هو الخوف)
زبينك بريتش ، تشيكوسلوفاكيا ، 1964

من الأفلام الهامة التي طرحت قضايا مثيرة للجدل وخلقت تناظرات مربكة . هذه الدراما التعبيرية ، شبه السريالية ، عن الخيانة والجبن والبطولة في دولة توتاليتارية ، تسبر تخوم السلوك البشري وتنوعه ضمن أوضاع معينة وتحت شروط قاسية في مشاهد متخيّلة ببراعة ذات قدرة ايحائية كبيرة . هنا نشاهد المضطهدين (نازيين ظاهرياً) لايرتدون بزّات نظامية ، والأحداث تدور (ظاهرياً) أثناء الحرب العالمية الثانية ، ولكنها في الحقيقة تحدث في واقع عام ، قد يكون في أي مكان ، والزمان غير محدّد ، أما الموضوع فهو الخوف .

*** The Apartment (الشقة)**
بان سفانكماير ، تشيكوسلوفاكيا ، 1968

في هذا العمل الرمزي الرائع نجد أن الأشياء - التي هي عالم قاطن الشقة التعيس - تتآمر ضد هذا الرجل . فالمرآة لاتعكس سوى مؤخرة رأسه ، والموقد - عندما يُشعل - يقطّر ماءً ، وملعقة الحساء تكون ملينة بالثقوب . حتى الفأس الذي يقدمه إليه شخص غريب لمساعدته في الخروج من العالم الكابوسي المغلق يكشف له - عند إستعماله - سوراً حجرياً آخر يحمل آلاف الأسماء . في النهاية يتناول قلم رصاص وببطء يكتب إسمه على السور : جوزيف ك .

*** Birds, Orphans And Fools**
(طيور ، يتامى ، وحمقى)
بوروياكوبيسكو ، فرنسا ، 1971

هذا العمل البارع الهذياني ، الذي يعتمد على حركة الكاميرا والمونتاج الخلاّق ، يتقدم عبر عالم مجنون من اللوحات السريالية والأحداث الغريبة والتكوينات التي تشكل كل منها قصيدة بصرية . شخصيات الفيلم : فتاة جميلة وشابان - هم يتامى حرب وخارجون عن المجتمع المنظّم - يحاولون أن يعيشوا حياة زاخرة بالبراءة والحرية - في عالم الحرب والجنون - في بيت متهدّم حيث الخزانات تتدلى من السقف ، والطيور والحيوانات والرجال الكهول يتجولون فيه بحريّة . ولكن تحت هذا السطح يكمن اليأس والشك في قدرة البراءة على الإستمرار والبقاء في عالمنا .
هذه الفنتازيا غير المألوفة تمزج الحلم والواقع ، الحنان والقسوة ، عن طريق الإستخدام المذهل للعدساتالتي تشوّه المنظور ، والكاميرات المتحركة بإهتياج ، والألوان الساخنة التي لاتشبه ألوان الواقع بقدر ماهي صبغات خاصة ، والتلاعبات البصرية ، ومقاييس الشاشة المتغيّرة . ياكوبيسكو مخرج سلافي، عمل فترة في فرنسا ثم عاد إلى وطنه .

* Be Sure to Behave(ليكن سلوكك حسناً)
بيتر سولان ، تشيكوسلوفاكيا ، 1968

أن تحقق فيلماً في الغرب عن الإعتقال ظلماً في إحدى سجون ستالين فهو أمر عادي ، أما أن تحقق فيلماً كهذا في تشيكوسلوفاكيا - حتى في عهد دوبتشيك - فتلك مسألة أخرى ، إذ لا أحد سيعلم عن مصيرك . في هذا الفيلم نشاهد إمرأة سجينة ، عانت من الإعتقال كثيراً ، يتم إطلاق سراحها فجأة قائلين لها أن ستالين قد مات ، ثم يشعرونها بلهجة ذات مغزى : « ليكن سلوكك حسناً ».

* Daisies(زهرات اللؤلؤ)
فيرا كيتيلوفا ، تشيكوسلوفاكيا ، 1966

من أكثر الأفلام حسيّة في مرحلة النهضة السينمائية التشيكية . إنها كوميديا دادية ، مجنونة ، جذابة .. منعتها الرقابة فترة طويلة . طقوس شهوانية من البصريات المبهجة المذهلة ، ديكور حسّي ، تجارب لونية رائعة .. تقدم بياناً فلسفيا في هيئة ملهاة غريبة ومغايرة .
فتاتان مشوشتا الذهن ، ضجرتان ، ومجرّدتان من القيم . الماضي والمستقبل لايعنيان شيئاً بالنسبة لهما . تندفعان دونما حذر أو رويّة عبر سلسلة غريبة من الأحداث والمصادفات والتنقلات المجانية عن طريق « الاوتوستوب » والمغامرات الطائشة وطقوس الأكل والممارسات الطفولية .
غير أن تحت هذا المظهر من المبالغة والسخرية والمرح يكمن نقد جاد لأسلوب الحياة الزائف ، حيث نكتشف في هذه اللعبة تحوّل الشخصيتين إلى ضحايا . والفيلم ينطلق بحرية تامة بعيداً عن الإتجاه العقيم الخانق الذي كان سائداً آنذاك .. والذي يدعى «واقعية إشتراكية » .

* The Chair (الكرسي)
دانييل سيشيكورا ، بولندا ، 1963

في إجتماع سياسي كبير نشاهد صراعاً رهيباً من أجل مقعد خال في « اللجنة التنفيذية الدائمة » - اللقطات برمّتها مأخوذة من أعلى - ويتحول المكان إلى حلبة مصارعة تتنافس فيها المجموعات من أجل نيل هذا الشرف الرفيع وتستخدم فيه جميع الوسائل ، إلى أن ينجح أحدهم - عن طريق إرتكابه جريمة قتل - في الوصول إلى الكرسي ، وسرعان ما يصبح مثل بقية أفراد القيادة .. بلا وجه .

* Early Works (أعمال مبكّرة)
جليمير جيلنيك ، يوغوسلافيا ، 1969

صُوّر هذا الفيلم* أثناء الإهتياج السياسي عام 1968 ، إنه يتحرى الدوافع الراديكالية وراء قلق الشباب في بلادٍ تحوّل فيها ثوار الجيل السابق إلى محافظين يشكّلون مؤسسة قمعية .

(*) نال الفيلم جائزة مهرجان برلين عام 1969 . (م)

إننا نتابع مسيرة ثلاثة شبان وفتاة جميلة ، من مغادرتهم مسقط رأسهم إلى تنقّلهم عبر البلاد ، باحثين عن مجتمع عادلٍ وإشتراكية حقيقية ، مكتشفين خلال ذلك - وبشكل مأساوي - أن الثورة الناقصة قد أخفقت في تغيير جوهر الإنسان واكتفت بتغيير وجه السلطة .
الفيلم زاخر بالكوميديا السوداء والجنس الصريح واللوحات الغريبة ، وهو بذلك يصبح مجازاً ثورياً لليسار الأوروبي الجديد . لقد وجد المخرج نفسه - بسبب الفيلم - في تعارض مع سلطات بلاده ، وأحيل الفيلم إلى المحاكم التي حكمت لصالحه بقرار يمثّل نقطة تحوّل .

*** Fireman's Ball (كرة رجل الإطفاء)**
ميلوش فورمان ، تشيكوسلوفاكيا ، 1967

إن براعة فورمان الفنية جعلت بعض النقاد ينظرون فقط إلى الجانب الكوميدي في أفلامه ، موجّهين إنتباههم إلى التفاصيل الطبيعية وإلى حد ما نقاط ضعف الفرد المضحكة . لكن من جهة أخرى ، راح المحافظون التشيكيون والستالينيون الجدد في مهاجمة أعماله مدركين الروح النقدية التهكمية الكامنة في الدعابة الحادة اللاذعة للبورجوازية الصغيرة .
المرح والكآبة يمتزجان بشكل رائع وغير مألوف في هذه الحكاية التي تتخذ طابعاً شابلينياً (نسبة إلى شابلن) ، إذ في الوقت الذي تجعل الجمهور يضحك ، تقوم بكشف النزعة الإقليمية المتعصبة رضيق الأفق والجشع والسرقات الصغيرة والإنطباع العام بأن مايسمى مجتمعاً جديداً هو في الحقيقة ليس جديداً أبداً طالما أنه لم ينتج بعد ذلك الإنسان الجديد .
من الواضح أن فورمان مغرم بشعبه وملتزم بقضاياه ، وقد انزعج كثيراً - بلاشك - حينما إحتج خمسة وأربعون ألف إطفائياً في تشيكوسلوفاكيا وهدّدوا بالإستقالة إذا سُمح بعرض الفيلم ، ولم يسحبوا هذا التهديد إلا عندما أضاف فورمان حاشية في بداية الفيلم تنص على أن : « هذا الفيلم ليس موجهاً ضد الإطفائيين ، بل ضد النظام .

*** The Fly (الحشرة)**
كسندر ماركس / فلاديمير جوتريسا ، يوغوسلافيا ، 1967

فيلم كرتوني يثير شيئاً فشيئاً قلقاً وجزعاً لاحد لهما - عن رجل وذبابة تنمو على نحو متواصل . في البداية هي تهدده وتتوعّده ثم تدريجياً تدمّر عالمه تماماً . وفي النهاية تبدو الحشرة - الوحش في موقف السيد القوي المنتصر وتقبل خضوعه وولاءه ، ثم تنتحل أو تلبس ملامح الوجه البشري في هدنة ماكرة .

*** Identification Marks : None**
(العلامات المميزة : لاشيء)
بيرزي سكوليموفسكي ، بولندا ، 1964

عندما عُرض الفيلم في الغرب إعتبروه مفاجأة غير متوقعة وعملاً مدهشاً يعلن عن بزوغ موهبة جديدة وهامة . فالتركيبات القصصية المفتوحة ، والابتعاد عن الواقعية الصرفة ، والإهتمام بالتكوينات السلسة الرشيقة ، والأسلوب البصري المربك والديناميي دائماً .. كل هذا يكرّس صانع الفيلم - سكوليموفسكي - كفنان لامع وبارز ، وينسبه دون تردد إلى المدرسة العالمية الحديثة .
الفيلم يؤكد من جديد ، بشكل جليّ ، وجود جيل أوروبي شرقي جديد متحرر من الايديولوجيا الرسمية الجامدة ، والذي يتعين عليه أن يدفع ثمن الإستلاب والعزلة الذاتية . في هذه الصورة الباردة للشباب البولندي نرصد كيف يقضي البطل المضاد (أو ربما البطل؟) يومه الأخير (أو ربما الأول ؟) قبل الإلتحاق بالجيش الذي سبق أن تجنبّه من قبل عن طريق تظاهره بدراسة علم الأسماك . إننا نرصد مشاهداته وعلاقاته بالمحيط : علاقة جنسية عابرة ، موت كلب ، حوادث غامضة تظل دون تفسير ، أفعال لاهدف لها .. إلى أن ندرك بأن الحياة نفسها مرئية هنا بوصفها سراً مستغلقاً لاسبيل إلى فهمه، وربما تخلو من المعنى ، وفوق ذلك نلمح غضباً عنيفاً على التوجيه الذي يأتي من أعلى .
في أحد المشاهد تُجرى معه - مصادفة - مقابلة صحفية تافهة أثناء مروره في الشارع. يسألونه إذا كان يرغب في أن يصبح رائد فضاء ، فيجيب - هذا المتجوّل دون وجهة محدّدة - بكلمات تعبّر عن مغزى الفيلم أو معاناة جيل ، قائلاً : « نعم، أود لو أنطلق في شيء محدّد أعرفه ، وأكون قادراً على التحكم في سرعتي وإتجاهي ... » .

*** The Deserter And The Nomads (الهارب والمتجولون)**
بورو ياكوبيسكو ، تشيكوسلوفاكيا ، 1968

عمل قوي ومبتكر وعنيف عن الحرب والموت ، يتخلله غضب تعبيري وتشاؤمية واسعة إلى أبعد حد . الفيلم عبارة عن ثلاثة أجزاء مروّعة ، كل جزء يتضمن حرباً ما .. وبالتحديد الحروب العالمية الأولى والثانية والثالثة . في الجزء الأول (الحرب الأولى) نرى عمليات هروب من الجندية - تنتهي بالموت - نتيجة العنف اللامبرّر والإنغماسات المفرطة في إراقة الدماء والمجازر المتواصلة . في الجزء الثاني (الحرب الثانية) نرى جنوداً سوفييت يقيمون في أرض ريفية ، ونراقب سلوكهم القائم على الرشوة والإستبداد والفجور ، وينتهي هذا الجزء بشريط وثائقي عن الغزو السوفييتي لتشيكوسلوفاكيا ، وعندما تقتحم الدبابات مدينة براغ ، تظهر حاشية تقول : « كنا نعتقد بأنهم مجرد طاقم سينمائي آخر جاء ليصنع فيلماً » . في الجزء الأخير (الحرب الثالثة) نشاهد عالماً دمّرته حرب ذرّية .

*** Home (المنزل)**
فاليريان بوروفجيك / يان لينيكا ، بولندا ، 1958

« الصور والمشاهد تعبّر عن أفكار ومشاعر إنسان معاصر تمزّقه وتربكه تناقضات داخلية يعيشها » . هذا التعليق الموجز ، غير المباشر والحذر ، ورد في نشرة الفيلم عام 1958 على لسان مخرجين

بولنديين جريئين ، وبهذا الفيلم قدّما أول تصريح لحركة الفيلم الطليعي البولندي المعارض لعقم الواقعية الإشتراكية .في هذا العمل السريالي والدادي ، الحبكة - عن طريق إستخدام اللقطات المستبعدة * cut-outsو الحركة الحية و الرسوم- تتحدى الوصف. فهنا نشاهد باروكة شعر متحركة تنزلق عبر المنضدة ، ترشف الحليب وتكسر كأساً وتلتهم برتقالة . مع لقطات لرجل يدخل الغرفة بإتجاه عكسي ويضع قبعته على حامل .. هذه اللقطات تتكرر بشكل قسري ، يدعمها جو من القلق الميتافيزيقي طوال الوقت .

* The Machine (الآلة)
دانييل سيشيكورا ، بولندا ، 1963

في هذا العمل الكرتوني نرى آلة معقّدة هائلة تُركّب بجهد ومثابرة من عدة أجزاء في جو مهيب وطقسي . وفي النهاية ، عندما يتم إنجاز الآلة ، يأتي البيروقراطي ويقصّ الشريط إيذاناً بعرض فائدة الآلة . هنا نجد الآلة العملاقة ، وقد احتلت مساحة الشاشة كلها ، تبدأ في شحذ أقلام الرصاص .. أي أنها ليست سوى مبراة قلم .

* My Dearest Wish(أمنيتي الكبرى)
يان سباتا ، تشيكوسلوفاكيا ، 1965

وثيقة فريدة من المقابلات المرتجلة مع الشباب التشيكي من مختلف المراتب والمهن . يُطرح عليهم سؤال موحّد ينحصر في أمنيتهم الكبرى في الحياة . الإجابات الآسرة (ترافقها وجوه بريئة ومكشوفة دون حصانة ما) تكشف غياب الايديولوجية " الاشتراكية " الرسمية واستمرار وجود القيم البورجوازية أو القيم الإنسانية: السلع الإستهلاكية ، الزواج ، الحب ، الحرية الشخصية ، الحق في السفر إلى أي مكان ، إنهاء الوصاية العائلية أو السياسية .
لم يسبق أن تناول فيلم ما في الكتلة الشرقية هذه المسألة بمثل هذه الصراحة والصدق .

* Demonstrations (مظاهرات)
المصدر مجهول ، تشيكوسلوفاكيا ، 1967

وثيقة فريدة أخرى من براغ . فيلم تسجيلي صُنع بصورة غير قانونية عن مظاهرات الطلبة في «ستراهوف » - لأجل أوضاع معيشية أفضل - وقمعها الدموي على يد البوليس . المقابلات مع قادة الطلبة وإدارة المدرسة وهيئة التدريس والمستخدمين في المستشفى ، كانت مجازفة كبيرة بالنسبة لجميع المشاركين في هذا العمل اللاقانوني الذي يعد الأول من نوعه في أوروبا الشرقية ، حيث الإنتاج السينمائي كله تحت سيطرة وإشراف الدولة . ومن المحتمل أن صانع الفيلم سينمائي محترف قادر على الحصول على كاميرات 35 ملي ولديه علاقات واسعة مع العاملين في المعامل السينمائية .

(*) اللقطات المستبعدة : هي اللقطات المرفوضة التي لاقيمة لها بعد عملية التوليف النهائي ، وأحياناً يُحتفظ بهذه اللقطات للإستفادة منها في أفلام أخرى . (م)

* The Joke (المزحة)
ياروميل يابريش ، تشيكوسلوفاكيا ، 1968

هذا الفيلم إتهام صريح للتوتاليتارية ، ولعله من أقسى الإدانات التي صدرت في دولة شيوعية. تم إنجاز الفيلم مباشرة بعد تدفق الدبابات السوفيتية في شوارع براغ العام 1968 . إنه عمل صريح ومقلق بصورة مذهلة ، ليس بسبب هجومه المدمّر على الستالينية فحسب ، بل أيضاً لرأيه القاسي في نفاق المرتدّين السياسيين والطبقة المتوسطة الجديدة الإنتهازية .
الفيلم يؤرخ رحلة رجل من الطيش إلى الإدراك النهائي عبر الإعتقال السياسي . إنه إستنطاق لمجتمع أفسده الخوف والمصالح الذاتية

* Labyrinth (المتاهة)
يان لينيكا ، بولندا ، 1963

إحدى البيانات الهامة المضادة للتوتاليتارية . الأحداث تدور في مجتمع فاشي مستقبلي تقوم فيه الطيور والزواحف الرهيبة الهائلة وعدد من البيروقراطيين بغسل دماغ السكّان عن طريق بذر الأفكار والمفاهيم بشكل مباشر في عقولهم .
يصل رجل غريب وسرعان ما يُعتقل ويُعذّب ثم يُقتل أثناء محاولته الهرب . وهكذا ليست هناك نهاية سعيدة في الفيلم .

* Don Quixote (دون كيشوت)
فلادو كريستل ، يوغوسلافيا ، 1961

ليس بإمكان أية صورة أن تنقل السرعة الهذيانية والإيقاع الجنوني وأصوات الضجيج التي ترافق الصور التجريدية بشكل غريب لهذا الفيلم التحريكي (الكرتوني) التاريخي .
دون كيشوت يعيش في مجتمع تكنولوجي رهيب مصمم على تدمير شخصيته الفردية . دون كيشوت يدافع عن نفسه أو بالأحرى يواجه هنا المجتمع شاهراً قوة الفن والشعر ، غير أن الفن نفسه صار محرّفاً ومشوّهاً ويطرح علامة إستفهام .
هذا الفيلم لم يُعرض قط في يوغوسلافيا ، أما مخرجه فقد هاجر من البلاد بعد أن وجد نفسه غير قادر على العمل بحرية .

* Not All That Flies Is A Bird
بوريسلاف ساجيتناك ، يوغوسلافيا ، 1970

طائر هائل يروّع العالم تدريجياً إلى أن يدمّر الجنس البشري ويدمّر نفسه . والنتيجة قيام قوة شريرة جديدة تستأنف التدمير ، ناشرة الرعب والعنف ، وفي أحد المشاهد المخيفة نراها تخترق مهبل إمرأة وتفترسها من الداخل .
هذا العمل القاسي العنيف صار نموذجاً كلاسيكياً في أفلام التحريك المعاصرة .

* Jan Palach (يان بالاش)
المصدر مجهول ، تشيكوسلوفاكيا ، 1969

الطالب التشيكي يان بالاش أحرق نفسه في ميدان فينسيسلاف ببراغ في يناير 1969 إحتجاجاً على الإحتلال السوفييتي لبلاده ، وقد شيّع الجنازة أكثر من نصف مليون مواطن .
الفيلم يعرض هذا الحدث العميق الذي يهز المشاعر ، مصوّراً الحزن الصامت ومقدّماً شهادة تظهر المعارضة الشعبية . لقد حاولت الحكومة التشيكية الجديدة أن تسحب هذا الفيلم من خارج البلاد لمصادرته ولكن دون جدوى .

* The Technique And The Rite
(التقنية والطقوس)
ميكلوش يانكشو ، إيطاليا ، 1971

حتى عندما يعمل يانكشو المجري خارج وطنه (الفيلم من إنتاج التلفزيون الإيطالي) فإنه يستمر في طرح موضوعاته الأساسية التي قدّمها في أفلامه السابقة ، إن رؤاه وهواجسه تظل هي نفسها . وهو هنا يصوّر أحداثاً تتأرجح بين العنف والسكون بأسلوب متميّز ذي إيقاع راقص .
الفيلم يتقصى - في صيغة حكاية رمزية - الصعود التدريجي إلى السلطة لشاب مثالي يدعى « أتيلا » ، والتفسخ المحتوم لحكمه الفردي وسط أجواء خانقة من الإرتياب والمؤامرات الوهمية . في النهاية نرى أتيلا - مالكاً زمام السلطة المطلقة - يعلن أنه « مطرقة العالم » ... ثم ينخرط في البكاء .

* Untitled (بدون عنوان)
بوريفوي دوفنيكوفيك ، يوغوسلافيا ، 1965

مدة الفيلم ثلاث دقائق ، وهو لايحتوي على حكاية أو أحداث أو صور ، وإنما مجرد أسماء العاملين في الفيلم فقط : المخرج ، المنتج ، الإدارة ، المحامون ، المستشارون ، المحاسبون ، المدراء ، المدراء المنفّذون ، المدراء المساعدون .. ثم كلمة النهاية .
هجاء نموذجي للبيروقراطية .

* The Wall (الجدار)
أنتي زانينوفيك ، يوغوسلافيا ، 1966

جدار يقف عقبة في طريق رجلين ، أحدهما يستسلم فوراً معترفاً بعجزه عن المواصلة ، أما الآخر فإنه - على الرغم من إخفاقاته التي لا تُحصى - يظل يهاجم الجدار بطرق متعددة محاولاً هدمه ، وفي لحظة يأس - ولكن دون أن يسلّم بالهزيمة - يحطم الجدار برأسه محدثاً فتحة تسمح بالمرور من خلاله ،

غير أنه يدفع حياته ثمناً لهذا النصر ذلك لأن الضربة قد هشمت رأسه ، وهكذا يتسنى لزميله المتخاذل العبور من الفتحة ، إلا أنه يفاجأ بوجود جدار آخر ، وفي الوقت ذاته يلمح رجلاً آخر يحاول أن يهدم الجدار ، فيقف في مكانه مراقباً الشخص وهو يعمل حتى يمهّد له الطريق .

* Ordinary Courage (شجاعة عادية)
ايفالد شورم ، تشيكوسلوفاكيا ، 1964

لاريب أن شورم أحد أهم الأسماء في النهضة التشيكية السينمائية . وفيلمه الغاضب المتّقد هذا - والذي ظل محظوراً لفترة طويلة بأمر من الرقابة - هو العمل الأول في أوروبا الشرقية الذي يعالج مسألة الإستلاب والتعارض بين الثوريين والانتهازيين المستفيدين من إنجازات الثورة في مجتمع إشتراكي .

يبدو تأثير أنتونيوني من ناحية الأسلوب واضحاً وقوياً ، إنه - الفيلم - يروي القصة المأساوية لشاب شيوعي نشيط يحاول أن يظل مخلصاً للأهداف الثورية كما يفهمها هو ويؤمن بها ، إلا أنه يجد نفسه في تعارض متزايد مع محيطه ، فأحاديثه تتحول إلى كليشيهات ، وفعالياته السياسية تصبح غير مجدية وخالية من المعنى ، وعلاقاته الغرامية تزداد إبتذالاً ، ولا يلقى غير الإنتهازيين والمدمنين على الشراب .

إن التضمينات الفكرية الجريئة والرموز البصرية الواضحة والتعليقات الحادة على الواقع، تدمغ هذا الفيلم الموجع والساخر كأهم عمل سياسي .

يقول المخرج إيفالد شورم :

[غالباً مايعرضون علينا في الأفلام المظهر الخارجي للواقع ، الصادق ظاهرياً . هذه الواقعية التي تعتمد على الحس العام الخادع في معظم الأحيان هي مضللة ومراوغة تزيّف الواقع الحقيقي . إنها تقدّم لنا شروحات وتفسيرات وبراهين متواصلة لكي لا تكون لدى أحد منا أية شكوك أو نظرة مغايرة ، ولكي تخفي قوة الحقيقة العارية والرؤية الغريبة .]

* Andrei Roublev (أندريه روبليف)
أندريه تاركوفسكي ، الاتحاد السوفييتي ، 1962-67

هذه التحفة الملحمية ، السريّة ، المحظورة حتى الآن ، في السينما السوفيتية الجديدة تربط للمرة الأولى هذه السينما بالعصر الذهبي للفيلم السوفييتي . إن هذا الفيلم يتمتع بسحر وجمال مدهشين ، وتشكيل حسّي للصور ، والتحام رائع للبنى الايديولوجية والقصصية والجمالية .. ولكن ما يفوق هذا في الأهمية رسالة الفيلم التي تتعلق بالحرية الإنسانية : إبراز الفرد المعذّب المستجوب كمقابل للجموع، تمجيد الإصرار على تحقيق الذات ، وتصوير علاقة الفرد بالسلطة الزائلة .

وبالرغم من أن الأفكار معروضة بذكاء في أكثرالطرق سرية وتكتماً وفي مستوى بعيد تماماً عن الأسلوب الدعائي السطحي ، إلا أن السلطات الروسية قد « فهمت » التضمينات المصوغة في رموز ومجازات ، الأمر الذي أدى إلى تجميد عرض وتوزيع الفيلم لعدة سنوات .

يروي الفيلم قصة رسام إيقونات روسي شهير عاش في القرن الخامس عشر ، متناولاً الأجواء التي

كانت سائدة في القرون الوسطى والتي تتسم بالوحشية والإنحلال والفقر المدقع والسلب والإغتصاب والمجازر الجماعية والتشهير والفسوق والشعائر الوثنية ، أما الشعب فقد كان مضطهداً ومهاناً وواقعاً تحت رحمة القوى الدنيوية والروحية . غير أن ذلك العصر كان أيضاً عصر القرويين المجانين الذين حاولوا الطيران بصنع أجنحة لهم - مأخوذين بحلم رأوا فيه أنفسهم أحراراً - ولكنهم وقعوا على الأرض صرعى حلم جميل لم يتحقق . وكان عصر حرفيين مجهولين صنعوا أجراس كنيسة هائلة بحجم آلام الخلق ، وعصر فنانين كانوا يبحثون - في أسى وشك لا حدّ لهما - عن طريق آمن يسيرون فيه . إن إنتاج عمل كهذا ضمن شروط بيروقراطية صارمة وجهاز رقابة يفرّخ أبشع أنواع الإمتثالية والخضوع ، هو فعل من أفعال توكيد الذات الذي لم يسبق له مثيل وسوف يسهم حتماً في تحوّل الوعي لو توفّر للفيلم قنوات توزيع طبيعية يمر من خلالها .

Report On The Party And The Guests *
(تقرير عن الحفلة والمدعوين)
يان نيميك ، تشيكوسلوفاكيا ، 1966

من أشهر التحف التي أنتجتها الحركة التشيكية الجديدة في الستينات وأكثرها أهمية . هذا العمل الجريء مُنع حال إنجازه عام 1966 ، ولكن النقاد التشيكيين تحدّوا هذا القرار ومنحوا الفيلم جائزتهم في 1967 رغم أن المنع كان سارياً آنذاك . *

بينما يتقدم الفيلم في خط يذكّرنا بإيقاع رينوار وأسلوبه ، والذي ينمو حتى ينعطف فجأة حاملاً نكهة بونويل ، نتابع نحن المتفرجون هذا البيان التشاؤمي المرير الذي يعرض السلوك الإنساني الخاضع للتحولات السيئة تحت ظل النظام التوتاليتاري .

إن شخصيات الانتهازيين والمنافقين والمتسلقين والبورجوازيين الصغار المبتذلين ورجال المعسكر وأولئك الذين إختاروا أن يكونوا ضحايا عن وعي وبشكل إرادي والشخصيات الأخرى ، قام بلعب أدوارها فنانون تشيكيون بارزون وكتّاب ومخرجون ومفكّرون . (على سبيل المثال : دور الرجل الذي يرفض الإمتثال قام بتأديته المخرج الشهير إيفانف شورم صاحب فيلم « شجاعة عادية ») .

تدور أحداث الفيلم في مكان ما في الغابة حيث يحتشد مجموعة من الضيوف مدعوين من قبل شخص غامض لايظهر بينهم . وبينما هم مستغرقون في لهو صاخب ، يقتحم المكان عدد من الرجال يقودهم شاب غريب عدواني يدعى رودولف ، يحاصرون الضيوف ويجمعونهم بفظاظة وخشونة داخل دائرة وهمية ويخضعونهم لاستجواب غير منطقي يتعلق بذنب غير محدّد وواضح ، معرّضينهم للإهانات والإذلال والعنف الوحشي . الضيوف يذعنون خوفاً ويلتزمون الصمت بإستثناء واحد منهم يكتشف بعد قليل أن رفضه قد جلب له عداوة حتى أصدقائه فيذعن هو الآخر مثل البقية الذين صاروا متعاونين دون وعي ، خاضعين لأوامر رودولف خشية إبعادهم أو إحداث مكروه لهم .

في هذه اللحظة يظهر المضيف اللطيف مبتسماً ويعتذر عما حدث نتيجة سوء تصرف رودولف ويعلل الأمر بإعتباره مجرد مزاح كان يقصد به اللهو لا غير. عندئذ يجلس الضيوف أمام موائد أعدت بشكل جميل وأنيق ويستأنفون ما كانوا عليه في البداية متغاضين عما حدث .. فيما عدا واحد منهم لايستطيع أن ينسى ، لذا يرفض الاشتراك في هذه اللعبة الخطيرة ويهرب . هنا يسود جو من الإرتباك

(*) حاز الفيلم على الجائزة الكبرى في مهرجان برجامو الإيطالي عام 1968. (م)

والتوتر عند الجميع ، ويقترح رودولف أنه « لإعادة ترسيخ التوازن الضروري » لابد من مطاردة المرتد بالكلاب والبنادق وإرجاعه إلى الحظيرة مهما كلّف الأمر .. حينئذٍ يتأهب الجميع ، تُطفأ الشموع وتبدأ المطاردة . وينتهي الفيلم على صدى نباح كلب يتردد على شاشة سوداء مظلمة .

* Wandering (البحث)

بان كوريك / انتونين ماسا ، تشيكوسلوفاكيا ، 1965

يسرد الفيلم في أسلوب غير مكثّف ، واقعي ظاهرياً ولكنه ملغّز جوهرياً . إنه تأمل خفي المعنى في العبث وتعارض الأجيال وعدم الإرتباط بالماضي ، مغمور بصور وحالات ذات واقعية سحرية . القصة تعرض الأزمة التي تتفجر في حياة ثلاثة أشخاص ، والتي تعكس الهوة الموجودة بين جيل المرحلة الستالينية ومابعدها ، فالأب يعيش في الماضي ويتذكّر مآثره القليلة وتسوياته ومصالحاته العديدة . والإبن يغادر البيت بعد أن شعر بأنه غير قادر على تحمّل رياء وعدم إنسجامه أو إرتباطه بما يحيط به ، ويمضي - باحثاً عن الحياة التي يمكن أن تتلاءم معه - في رحلة غامضة تنتهي بتحرره من الوهم واكتسابه وعياً جديداً أكثر عمقاً . الأب يكتشف أن رحيل إبنه قد خلخل حياته الهشة اللامستقرة ، فيخرج خلفه ولكن بدلاً من أن يجد أبنه ، يكتشف نفسه .

إن دقة موضوع وشكل هذا العمل مدهشة حقاً ، كما أن غموضه الذي يحمل دلالات وإيحاءات واسعة يذكّرنا ببدايات انتونيوني ، والجديد بالذكر أن « ماسا » هو أيضاً كاتب سيناريو فيلم « شجاعة عادية » .

يقول انتونين ماسا :

[القيم نسبية والحقائق غير مؤكدة ومشكوك فيها . إننا نتحرك فوق جليد رقيق ، لكن .. ألا يمكن العثور على المنفذ الوحيد ، الضمان الوحيد للقيم الإنسانية - والفنية - في عملية البحث نفسها ؟].

* WR-Mysteries of the Organism
(ألغاز الجسد)

دوسان ماكافييف ، يوغسلافيا ، 1971

يوغوسلافيا منعت هذا الفيلم ، والمهرجانات السينمائية العالمية إستقبلته بترحاب وإعجاب بالغين . إنه بلا شك من أكثر الروائع التدميرية أهمية في السبعينات : كوميديا سياسية وجنسية ، تعرض الجنس بجدية تامة كضرورة أيديولوجية للثورة. لقد استطاع ماكافييف، هذا التكعيبي الثوري الذي يعد من المخرجين الجدد البارزين في السينما العالمية ، أن يقدم مزيجاً هذيانياً فريداً يتركب من : مناقشة لنظريات فلهلم رايش / لقطات من فيلم سوفييتي بشع يظهر فيه ستالين وهو من إنتاج العام 1946و عنوانه «العهد»/ مجموعة من الشباب اليوغوسلاف يمارسون الجنس بحبور/محرر المجلة الجنسية الأمركية"screwيغطي عضوه التناسلي المنتصب في قالب من الجص / راقص باليه روسي - حائز على لقب فنان الشعب ويدعى فلاديمير إليتيش !! - يفصل رأس صديقته اليوغوسلافية عن جسدها بعد بلوغه الذروة مباشرة لكي يصون طهارته الشيوعية من التلويث اليوغوسلافي التحريفي . إنه عمل فاضح ، مدهش، رائع، مفعم بالحيوية والمرح ، وينتسب إلى نسل جديد من الثورية العالمية..

أنتجه إخصاب تهجيني بين الايديولوجيات الراديكالية الأصيلة في أوروبا الشرقية ، واليسار الجديد في أمريكا ، وراديكالية فلهلم رايش السياسية - الجنسية التي وازنت بين التحرر السياسي والتحرر الجنسي وأنكرت إمكانية تحقيق أحدهما بشكل كامل بدون الآخر .
في أحد المشاهد نرى النجمة اليوغوسلافية الجميلة تخطب في جيرانها من العمال والفلاحين المحتشدين، معلنة لهم بأنها تؤيد الاستمناء وجميع الأوضاع والتلاحمات الجنسية ، وتحثّهم على ممارسة الجنس ببهجة وبدون خوف : « دعوا التيار العذب يتدفق ويجري حتى العمود الفقري . إرفعوا أفخاذكم . حتى أصغر طفل سوف يخبركم بأن أكثر الأماكن عذوبة ونعومة هو مابين الساقين . يجب منح الأطفال والشباب الحق في المتعة الجنسية ، فالعشاق المتلاحمون يشعّون بضوء أزرق كالضوء الذي رآه رواد الفضاء في الفضاء الخارجي» .
إن تحت الطيش المرح والدعابة العجيبة يكمن هدف فكري جاد : معارضة جميع الأنظمة الاجتماعية القمعية سواء في الشرق أو في الغرب ، إزالة عنصر الشبق من الممارسة الجنسية ، تسوية الحسابات النهائية من جانب الراديكاليين الجدد مع النظام الروسي الذي صار رجعياً .
في مشهد لاذع ومؤثر - والذي يُعد من المشاهد القوية في تاريخ السينما - نرى الفتاة اليوغوسلافية وهي تضرب حبيبها الروسي بسبب خوفه من الجنس وإخلاصه الزاهد للأسطورة الميتة التي حبست الثورة في قالب حديدي . إنها تضربه بهستيرية موجهة له إتهامات جريئة لم يحدث أن وُجّه مثلها للستالينيين في أي فيلم سابق ، إذ هي تشجب ثورته بإعتبارها « كذبة هشّة متقنّعة كحقيقة تاريخية عظيمة » .
لقد كان ماكافييف دقيقاً جداً عندما وصف فيلمه بأنه « كوميديا سوداء ، سيرك سياسي ، فانتازيا عن فاشية وشيوعية الأجساد البشرية ، حياة سياسية للأعضاء التناسلية الإنسانية ، بيان عن الجوهر الإباحي لأي نظام ذي سلطة أو نفوذ على الآخرين».

إن إنتاج عمل كهذا في يوغوسلافيا يسهم في تحوّل النظام ، حيث أن عرض الفيلم هناك - والذي يبدو مستحيلاً حتى كتابة هذه السطور - سوف يثبت ثقة النظام بنفسه وفهمه لموقف الفيلم الثوري .

The Round-up (Also: The Hopeless Ones) *
(الدائرة - أو : اليائسون)
ميكلوش يانكشو ، المجر ، 1965

يانكشو هو بلاشك واحد من المواهب السينمائية الأصيلة والمبدعة في سينما أوروبا الشرقية الجديدة .
إن إهتماماته فيما يتعلق بالموضوع والأسلوب البصري ذاتية وفريدة ، فلغته الشعرية المضادة للرومانتيكية والتي تعكس حقائق هذا العصر ، تتخلل موضوعاته التي تتناول القسوة اللامبررة والخضوع والخيانة والقمع حيث الضحايا والجلادين يتبادلون المواقع باستمرار ولا أحد يبقى خارج دائرة العنف الشامل الذي يشوّه الروح والجسد .
منذ فيلمه « الدائرة » - أفضل أفلامه - بدأت أعمال يانكشو ذات الأسلوب الملحمي التراجيدي تهتم بعرض الممارسات القمعية وكشف السلطة ، في صور ذات جمال تشكيلي باهر و مشاهد من العنف في خلفية من المناظر المتألقة والمنذرة ، وهي عبارة عن مجازات بصرية لحقائق معبّر عنها بشكل غير مباشر .

إن إهتماماته هذه تتكرر بشكل إستحواذي من فيلم إلى آخر ، ففي « الدائرة » يعرض التعذيب النفسي والجسدي لمجموعة من الوطنيين المجريين عام 1848 أثناء الثورة التي قامت ضد الإمبراطورية النمساوية - المجرية . وفي « الأحمر والأبيض » يتناول الممارسات الوحشية والمجازر اللاتهائية المتبادلة إبان الحرب الأهلية الروسية عام 1919 . وفي « ريح الشتاء » يعالج قصة فرد ينتمي إلى جماعة فوضوية في بداية الثلاثينات ويفضي تخاذل وإنحراف مجموعته إلى تدميره ، ثم يتحول إلى بطل .

إن أسلوب يانكشو في تطور دائم ويزداد قوة مع كل عمل جديد له ، وقد وصل الآن إلى مرحلة من النضج بحيث صارت أعماله الحالية تحتوي على أقل لقطات ممكنة مع تحريك للكاميرا في إيقاع راقص مطرد . كما أن البساطة التي تتسم بها أعماله ظاهرياً سرعان ما تكشف عن دقة معمارية فريدة في البناء والمجاز الفكري .

Two Men And A Wardrobe *
(رجلان ودولاب)
رومان بولانسكي ، بولندا ، 1957

في مهرجان الفيلم التجريبي الدولي في بروكسل عام 1958 ذهل الجميع عندما شاهدوا سبعة أفلام مصوّرة بكاميرا 35 ملي ، من إنتاج وتمويل الدولة ، ذات أساليب متنوعة من سريالية ووادية وتجريدية وتكعيبية ، وقد فاز منها عملان (رجلان ودولاب - المنزل) بجوائز رئيسية في المهرجان . والجدير بالذكر أن مخرجي هذين الفيلمين (بولانسكي ، بورفجيك ، لينيكا) يعيشون ويعملون حالياً في أوروبا الغربية .

لقد نجح فيلم « رجلان ودولاب » - بواسطة المجاز الشعري - في دمج مايبدو ظاهرياً فانتازيا خفيفة مع نقد إجتماعي صارم وشرس. القصة تدور حول رجلين ينبثقان من البحر (شكل ميثولوجي بدائي) حاملين دولاباً قديماً بدلاً من كنز خرافي . إننا نكتشف بأنهما غرباء عن المحيط الذي يدخلان فيه ، ويحاولان إقامة إتصال مباشر بالمجتمع المؤسّس عن طريق إثارة إنتباهه وحثّه على إدراك القيمة الرمزية للدولاب ولكن دون جدوى . حتى محاولاتهما لمساعدة الآخرين تبوء بالفشل ، فضلاً عن إخفاقهما في إيجاد مكان - لهما وللدولاب - في الباص أو المقاهي أو الشوارع . إنهما يصادفان - خلال سعيهما لأداء مهمتهما - نماذج شاذة من الشخصيات : نشالون ، قتلة ، سكيرون .. إلخ ، كما لو أن المجتمع يفضّل أن يسلك إتجاهه الخاص و يتابع أساليبه الملتوية الفاسدة ، حيث لايوجد متسع في محيطه للكنوز الغامضة (وربما الخطيرة) .

في النهاية يعود الرجلان - الشخصيتان الوحيدتان اللتان تحملان الصفة الإنسانية بمعناها الحقيقي في الفيلم - ويدخلان في البحر الذي جاءا منه .. ويختفيان .

عندما نتأمل فيلم بولانسكي هذا ، بالإضافة إلى أفلامه القصيرة الأخرى (هبوط الملاك، البدين والنحيل ، الشدييات) التي صنعها قبل أن يتحول إلى الأفلام الطويلة ، نجد أنها من أكثر أعماله ذاتية وتدميرية .

العالم الثالث : سينما جديدة

سينما العالم الثالث شابة ومتنوعة وغير محددة الشكل مثل تلك المناخات الجغرافية والسياسية المختلفة التي تصورها ، ولكن يضمها هدف مشترك هو تحرير نفسها من السيطرة الأجنبية . وبالتالي فان نزعتها التدميرية موجهة بالدرجة الأولى ضد القوة الغريبة الدخيلة التي تمسك زمام السلطة والتي تتحالف معها طبقة حاكمة محلية .

ولعل أهم حركة سينمائية في العالم الثالث وأكثرها تطوّراً ونضجاً من الناحيتين السياسية والفنية هي حركة « السينما الجديدة » (سينما نوفو) في البرازيل ، وهي إحدى السينمات الوطنية الجديدة التي ظهرت خلال السنوات العشر الأخيرة والتي عكست بدقة التوهج الاجتماعي والسياسي والوعد التقدمي الوطني لجيل جديد بلغ مرحلة متقدمة من النضج والوعي في ظل نظام أوليغاركي* إستبدادي تدعمه الرأسمالية الإمريكية ، ويعتمد في بقائه على القمع وتكريس الفقر والإستعمار السياسي والثقافي .

هذه المجموعة من المخرجين الشباب حاولوا خلق سينما برازيلية محلية ، ملتزمة إجتماعياً وغير خاضعة لنفوذ الرأسمال الأجنبي ، الامريكي بشكل خاص ، وتنتزع موضوعاتها وبحوثها الجمالية من التراث التاريخي والموروث الشعبي ، يدفعها الإيمان بضرورة التغيير . ولكن المناخ السياسي في البرازيل حال دون إستمرار هذه السينما- حتى الآن على الأقل - ووضع حداً لفعاليات هؤلاء الفنانين.

إن الموضوعات الأساسية لسينما نوفو كانت نابعة من الواقع البرازيلي نفسه . «سيراتو » الموحشة ، المهجورة ، القاسية / السهوب الجافة التي تشغل مساحة كبيرة من أراضي البلاد الشاسعة والتي فيها - كما في المناظر الميثولوجية والبدائية - يتم تمثيل التراجيديات الأساسية للإضطهاد والشهوة والبطولة والخيانة / حكايات «الكنجاسيروس » و « البيتوس » الأسطورية وأعمالهم البطولية .. وهم مجموعة من قطاع الطرق - الثوار ، ذوي النزعة الفوضوية ، الذين كانت تتأجج في صدورهم مشاعر ملتهبة ضد الظلم الإجتماعي ، ووجّهوا عنفهم نحو الأغنياء / الأحياء الفقيرة المكتظة بالأكواخ في ريو دي جانيرو .

داخل هذه الأجواء وضعت سينما نوفو شخصيات تتشبث في عناد بالإمتيازات البالية ، وفي المقابل غرست ثواراً مصممين على تدميرها .

صناعة السينما المؤممة والناضجة ، المكرسة كلياً لخدمة الثورة ، قد تجلّت وتطورت في كوبا التي أنتجت العديد من الأعمال الهامة في مجال الأفلام الروائية (حققها فنانون معروفون دولياً)

(*) الأوليغاركية : هي الحكومة التي تهيمن عليها أقلية مستبدة سواء أكانت مؤلفة من جماعات أو أشخاص أو عائلات .

والأفلام الوثائقية والقصيرة والدعائية وجرائد السينما Newsreel. وعلى الرغم من الضغوطات المتزايدة من أجل فرض الإمتثال الايديولوجي، إلا أن الأفلام الكوبية ظلت متحررة من قيود «الواقعية الإشتراكية» الكابحة والمحبطة، التي فرضتها المرحلة الستالينية في أوروبا الشرقية، متجاوزة ذلك لبلوغ مستويات جديدة من النضج الفكري والفني .. هكذا بلغت مستوى من الروح الشعرية (في فيلم جوميز « أول حملة بالمناجل ») ومن الصقل الفكري (في فيلم توماس جوتيريز إليا «ذكريات التخلف») يؤهلها لأن تتبوأ مركزاً أماميا في سينما العالم الثالث . لقد تم إكتشاف السينما الكوبية «التدميرية» أساساً ، وربما على نحو مثير للدهشة، في الأفلام الدعائية التي حققها «سانتياغو ألفاريز» .. أحد أكثر المخرجين السياسيين في العالم شهرة وغزارة في الإنتاج .

صناعة السينما الشابة والنامية في آن تنبثق الآن في الجزائر ، حاملة رؤية سياسية حادة ومهتمة بالدرجة الأولى بالقضايا السياسية والإجتماعية ، مشدّدة على تلاحم العناصر الوطنية والراديكالية المسيطرة هناك . تتناول الأفلام الطويلة في المقام الأول تلك المرحلة المأساوية التي تشكل جرحاً غائراً يصعب محوه حتى الآن ، وهي فترة الإحتلال الفرنسي والنضال الطويل ضده ، مستخدمة في تصويرها مواداً قصصية أو أشرطة من الأفلام الإخبارية والوثائقية . أما الأفلام القصيرة فغالباً ما تعرض تشكيلة منوّعة من الموضوعات التي يصعب تصنيفها في خانة الترفيه المحض أو الطرح السياسي المحض . وربما من أكثر الأعمال السياسية قوة في السينما الجزائرية ، فيلم أحمد راشدي « فجر المعذبين » الذي يصور تاريخ الجزائر المناهض للإمبريالية .

ومع أن الأفلام الصينية لم يتحقق لها الإنتشار في الغرب - هذا الوضع الذي نأمل أن يتغيّر الآن - إلا أنه ليس ثمة من مبرر للإفتراض بأن المصدر الجديد للأفلام التدميرية سوف يظهر في هذه السينما « الإيجابية » إجتماعياً ، المحافظة ، المهتمة كلياً بالمضامين فقط دون الأشكال، الرافضة «للزخارف» الجمالية أو حتى التدمير الدعائي لمؤسستها (وهذا غير وارد إطلاقاً) أو للإمبريالية العالمية (لو وُجدت مثل هذه الأعمال لتسنى لنا مشاهدتها ضمن الدوائر الراديكالية في الغرب أو في نطاق المهرجانات العالمية) . ومن المحتمل جداً أن يكون الفيلم الصيني « الوخز بالإبرة » من أكثرها تدميرية حتى الآن ، بسبب معالجته الجسد الإنساني من وجهة نظر علمية ، صادمة ، ومنتهكة للتابو.

بعض الأفلام السياسية وصلتنا كذلك من فيتنام الشمالية وتشيلي والمكسيك وبوليفيا والسنغال ، أما الأرجنتين فقد قدّمت تحفة سينما العالم الثالث « ساعة الأفران » للمخرج فرناندو سولاناس ، والفيلم يمثّل هجوماً عنيفاً على الامبريالية الامريكية .

وأخيراً، ينبغي توجيه تحية تقدير وإجلال إلى نموذج فريد وفذ من الفيلم السياسي في أمريكا الجنوبية، يتعرّض لجوهر الأنظمة السياسية فيها : إنه الفيلم السري ، المحظور رسمياً ، المطارد قانونياً بإعتباره جريمة أو تخريباً أو تآمراً على أمن الدولة ، والذي يتم إنتاجه (وتوزيعه !!) في ظروف صعبة وخطيرة جداً . هذا النوع من الأفلام يكشف الأمراض الإجتماعية ويفضح ممارسات السلطة الإستبدادية ويقدم وثائق عن المسيرات والإضرابات والإضطرابات التي تسعى السلطات لفرض تعتيم إعلامي عليها .

الأفلام

*** The Alienist (المخلّص)**
نيلسون بريرا دوس سانتوس ، البرازيل ، 1970

الفيلم مأخوذ عن رواية لماشادو دي أسيس ، ويتناول قصة قسيس ومصلح إجتماعي برازيلي في القرن التاسع عشر يضع أهالي قريته في دار المجانين كي « يشفيهم » من الجنون والخطيئة ، ولكي يحقق مدينته الفاضلة التي يهفو إليها . ولكن ملاك الأراضي يُصابون بالهلع عندما يجدون أراضيهم مهجورة وليس من أحد يحرثها ، لذا يتقدمون إلى القسيس محاولين إقناعه بإخلاء سبيل المزارعين ويقترحون عليه بأن يحلوا محلهم في « المصح » ، غير أن القسيس يرفض ، فيلجأون إلى القوة. وفي النهاية يصبح هو النزيل الوحيد في المصح ، ويقول متأملاً : « يوما ما سيكون جنون زمننا عقل المستقبل » .
المغزى الراديكالي للفيلم واضح وبيّن ، الديكور والألوان والإخراج متقن وجميل ولكن الحكاية الرمزية الجريئة تسير ببطء وتثاقل .

*** Antonio-Das-Mortes(انتونيو داس مورتيز)**
جلوبير روشا ، البرازيل ، 1969

روشا - من بين المخرجين البرازيليين الشباب في حركة سينما نوفو - كان هو الذي تجاوز الواقعية الجديدة التي إتسمت بها هذه الحركة في بداياتها ، ليعانق التعبيرية والأساليب الجديدة . هنا تتخذ هذه الخصائص إمتداداً متوهجاً للملحمة الشعبية الثورية التي يعالجها . إنه عمل راديكالي ، حيوي ، عنيف ، ذو إيقاع راقص ، ومتزاوج مع التراث الشعبي الثري الذي يروي أساطير قطاع طرق - ثوريين قاوموا الظلم الإجتماعي بالعنف .
إننا نتتبع قصة واحد من قطاع الطرق - سابقاً - يتحول إلى قاتل محترف مأجور يكلّفه ملاك الأرض ورجال الكنيسة بقتل رفاقه السابقين ، غير أن إدراكه لوحشية وظلم مستخدميه يدفعه في النهاية إلى الإلتحاق بالثوار من جديد والإيمان بالقضية الثورية .
إن الطابع والإيقاع التجريديين يتخللان هذا الفيلم ، خالقين سياقاً غير واقعي يعتمد على اللوحات التعبيرية ، والموسيقى المحلية النابعة من أصول إفريقية وبرتغالية ، والرقصات والأغاني الجماعية .. ومحصلة كل هذا إبداع واحد من أكثر أعمال سينما نوفو أصالة وتجديداً وصعوبة .

يقول روشا :
[أن تصنع فيلماً هنا يعني أن تساهم في ثورتنا .. أن تذكي نارها وتنمي وعي الشعب . هذا هو المصدر التراجيدي لسينمانا . جماليتنا هي جمالية العنف .. إنها ثورية ..]

* Blood of The Condor (دم النسر)
جورخي سانجينيس ، بوليفيا ، 1970

فيلم بوليفي طويل مناهض للحكومة ولأمريكا ، يبحث في المهمة البغيضة التي لم يسبق دحضها وإدانتها من قبل ، والتي تؤديها فيالق السلام الإمريكية في محاولة مضللة لمقاومة الفقر والتضخم السكاني ، حيث تقوم بتعقيم النساء في المناطق المتخلفة. والفيلم يدين الطبقة الحاكمة المحلية المتواطئة و المشاركة في الجريمة ، وهو ينتهي بإشارة تحدس بالثورة الآتية .

* Apropos of A Person Variously Called Holy Lazarus or Babalu
(القديس لازاروس أو بابالو)
أوكتافيو كورتازار ، كوبا ، 1968

فيلم وثائقي يُظهر المعتقدات الخرافية عن طريق تصوير عيد ديني لا يزال مستمراً حتى الآن في كوبا ، حيث يحتفى بالقديس لازاروس المعروف أيضاً بإسم « بابالو » ، بسبب التمازج الغريب بين الكاثوليكية والديانة الافريقية في المجتمعات المتخلفة . هنا نرى لقطات للمحتفلين وهم يزحفون بمشقة نحو ضريح القديس ، تتداخل معها لقطات للجيل الجديد يمارس ألعاباً جمبازية .

* Child Undernourishment (أطفال الجوع)
الفارو رامبريز ، تشيلي ، 1969

يسجل الفيلم أحدى المظاهر اللاإنسانية ، المنتشرة في كل مكان من أرجاء العالم . هذا المظهر - رغم مثوله أمام أعيننا - يظل مجرد ظاهرة عادية ، غير محلولة ، ولا تلقي الإهتمام المطلوب .. إنها صورة الأطفال الجياع الذين لا يجدون لقمة أو مأوى . والفيلم يرصد حالة الأطفال التشيليين الفقراء : هياكل عظمية تدّب على الأرض ، مخلوقات مشوّهة وبشعة ، مكسوة بالبراغيث ، تعيش في أكواخ .

لهذا السبب كان وجود « إيبيندي » ضرورياً ، ولهذا السبب يكون البناء الجديد - عن طريق العنف - للمجتمع أمراً حتمياً في كل تشيلي في العالم .

* Culebra : The Beginning (كوليبرا : البداية)
ديبغو ديلا تكسيرا ، بورتو ريكو ، 1971

كوليبرا جزيرة إستخدمتها الولايات المتحدة كمنطقة تجري عليها المناورات الحربية والتدريبات العسكرية مستعملة ذخائر حربية حيّة . يعرض الفيلم - بالوثائق - إحتجاجات سكان الجزيرة طوال عامين بمختلف الوسائل : مسيرات ، مظاهرات ، إجتماعات ، إعتصامات ، إلى جانب الإقامة في المساحة المخصصة للتدريبات .. وذلك كمحاولة لوضع حد لتلويث وتدمير الجزيرة .

* Emitai (إميتاي)
أوسمان سمبين ، السنغال ، 1971

فيلم مناهض للإمبريالية ، ويستحضر بشكل دقيق مرحلة الإستعمار الفرنسي مستعرضاً تأثير المعتقدات الدينية القبلية . وسمبين يهتم كثيراً - كعادته في أفلامه الأخرى - بالتفاصيل الأثنولوجية (العرقية) .
إنه فيلم حقه أفريقي وقدمه إلى الأفارقة طالباً منهم المشاركة في الإكتشاف والكشف ، مصوراً لهم : تقييدات الخرافة ، وحشية المضطهِد ، صمود الشعب ، وضرورة الثورة .

* The First Charge of The Machete
(أول حملة بالمناجل)
مانويل أوكتافيو جوميز ، كوبا ، 1969

لعله من أكثر أفلام كوبا الثورية « جمالية » و « تجريبية » . هذا العمل الرائع يستخدم التصوير الشديد التباين ، التعريض الزائد ، والتعريض الضوئي .. وذلك لخلق التباين المتضائل تدريجياً والحقيقة الشاعرية للمرحلة التي يصورها .
يعالج الفيلم ثورة 1870 ضد الإحتلال الاسباني في كوبا ، حيث يصبح المنجل - الذي يستعمل في الأصل لقطع أعواد قصب السكر - سلاحاً رئيسياً في الحرب الشعبية . إن تصوير الأرستوقراطية المتفسخة والفلاحين الأبطال كان حاداً وقاطعاً ، والأساليب المتنوعة - مثل مخاطبة الشخصيات للكاميرا - مستخدمة هنا لإيقاظ المتفرج وحثّه على التحليل وإتخاذ موقف ما بدلاً من الإندماج والوقوع تحت تأثير مايراه .

* The Secret Formula (الوصفة السرّية)
روبين جوميز ، المكسيك ، 1966

كوابيس غريبة ، شبه سريالية - تتصل بشكل أو بآخر بالواقع المكسيكي - تشكّل نسيج هذا العمل . إننا نشاهد : جثة محمولة في شاحنة ، صبياً يطعن بقرة بالمدية ، رجلاً وأمرأة يتبادلان القبل أمام جدار ملطّخ بالدم ، تلاميذ اكليركيين يحاكون عملية صلب المسيح .

ولعل أفضل مشهد في الفيلم هو الذي نرى فيه مكسيكياً يحدّق صامتاً في نَجْد مكسيكي ، بعد فترة قصيرة تتحرك الكاميرا مبتعدة عنه في حركة « بان » لتركّز بؤرتها على المنظر الذي كان يتفرّس فيه ، ولكن الرجل يدخل الكادر ثانية بعناد ويتخّذ نفس وضعه السابق ، تبتعد عنه الكاميرا مرة أخرى إلا أنه يعود من جديد .. هذا المشهد عبارة عن إستعارة بصرية خالصة .

79 * Springtimes (79 ربيعاً)
سانتياغو الفاريز ، كوبا ، 1969

تحية سينمائية إلى « هوشي منه » يوجهها أفضل مخرج أفلام وثائقية في كوبا . يتجنّب الفيلم التبجيل « الرسمي » والعاطفية الدعائية ، ويقدم صورة مؤثرة لهوشي منه من مرحلة الشباب إلى الكهولة . يبدو فيها : ثورياً مبكراً ، طالباً متواضعاً وخجولاً ، رجلاً يتطي حماراً ، وصورة له وهو جالس أمام آلة كاتبة ويفكر .
جرائم امريكا - في لقطات وثائقية - تتقاطع مع لقطات تصوّر جنازة « هوشي » وسط تعابير الحزن والأسى الذي غمر الشعب .

* The Hour of The Blast Furnaces (ساعة الأفران)
فرناندو سولاناس ، الأرجنتين ، 1967

هذه التحفة التدميرية (إتهام كاسر للإمبريالية الامريكية في إمريكا الجنوبية)عمل رائع وقوي يتألف من صور صاخبة هائجة ، مونتاج مدروس ومشاغب ، كتابات عنيفة .. تتلاحم في إنقضاض غاضب شرس يرجّ المتفرج ويدفعه نحو مستوى جديد من الوعي . إنه فيلم ماركسي ، تحريضي ، ذاتي ، يدعو إلى العنف الثوري .
المشاهد المتعاقبة الأولى تحدّد الطابع أو الإتجاه العام . وابل من الصور ، المصحوبة بدقات طبول حادة ، تعرض العنف الدائر في الشوارع . هذه الصور تومض في سرعة بالغة ، منفردة أو متجمعة ، متداخلة مع كادرات سوداء خالية وسلسلة متوالية سريعة من الكتابات السياسية المهيّجة التي (كما في أعمال أيزنشتاين) تصبح عناصر رئيسية تتمم العمل . إنها تتفجّر في الحدث من كل حدب ، في حين تقذف بالجدل الايديولوجي إلى الأمام كما لو أنها أصابع ديناميت . كل هذا بالإضافة إلى الصور الإنطباعية الصارخة والإحصائيات الهائلة والمونتاج الرائع والمتحيّز في آن .. يخلق قصيدة الثورة أو يحقق خلاصة وافية لأفضل تقنيات الفيلم الحديث في خدمة الثورة .
ثمة صور قاسية لا تُنسى : أطفال متسولون يركضون في يأس بمحاذاة قطار منطلق ، كما لو أنهم في سباق معه ، من أجل أن يتصدّق عليهم المسافرون اللامبالون ببضعة بنسات . / عاهرة شابة تقيم في كوخ ، تكشف عن الأماكن الحسّاسة من جسمها وتنتظر صامتة مسلوبة الحس والإرادة / مقبرة رهيبة وهائلة للأغنياء ، مكتظة بمئات الشواهد والمدافن الضخمة ، التي تبدو أكبر من الحجم الطبيعي ، تتلاحم لتشكّل منظراً تعبيرياً مذهلاً في مدينة أسطورية / البورجوازية الأرجنتينية لا تبدو هنا كأنماط مضخمة ومبالغ فيها كالتي يصورها ايزنشتاين إنما تظهر كشخوص عادية وأنيقة .. وبالطبع ليس هناك ما هو أكثر رعباً من تصوير مثل هؤلاء كأشخاص « مهذبين » ولطفاء .

من أكثر المشاهد إقلاقاً وإثارة للإضطراب ، تلك التي تهاجم عملية خنق الثقافة الوطنية بواسطة مظاهر - أثيرة جداً ومنيعة جداً - للحضارة الغربية « الأجنبية » والمهيمنة مثل : رينوار ، اللوحات الجدارية في الكاتدرائيات ، الكوكاكولا ، البارثينون (هيكل أو معبد في أثينا) ، ميكل أنجلو .. هذه النماذج معروضة كرموز للإستعمار الجديد الذي يهدف إلى الحيلولة دون تسييس الجماهير ، وتغييب وعيها وتحويلها إلى كتلة غير مبالية .

وينتهي الفيلم بلقطة قريبة لوجه « تشي جيفارا » وهو ميت ، يحوم فوقنا لمدة ثلاث دقائق كاملة . الكاميرا لا تتحرك مطلقاً ، والصورة تظل ثابتة وسرمدية .. ترغمنا على تأمل هذا الرجل الذي يتحدانا في حياته وموته .

إذن نحن أمام فيلم يعبّر بوضوح عما يفكر فيه المثقف الثوري في امريكا اللاتينية ، ولكنه أيضاً يفجّر سؤالاً حول الجمهور الذي يريد الفيلم الوصول إليه . فالفيلم بتركيباته الفنية المصقولة والمعقّدة ، وطريقة تصويره للأحداث واستخداماته التكنيكية العالية ، لايمكن أن يخاطب الجمهور العريض الذي يسعى إليه بقدر ما يتوجّه إلى فئات محدّدة كالمثقفين والطلبة والواعين سياسياً .

* The Gods And The Dead (الآلهة و الموتى)
روي جويرا ، البرازيل ، 1970

الغضب الثوري المكبوت ، والتوهج العنيف ، والإنفجار المقبل للقارة .. ملامح واضحة في هذا العمل البارز الهام الذي يبدو كملحمة ثورية . من السمات المميزة للفيلم : تعامله مع الأساطير الراديكالية البرازيلية ، الألوان المتّقدة القوية ، اللوحات الغريبة ، الأسلوب الصارم ، والإهتمام الكلّي بالموت والدم والثورة . المناظر الداخلية المنمّقة والشديدة الزخرفة ، والمناظر الخارجية بالمجاميع الهائلة ، تصوغ أسلوباً بصرياً كثيفاً وقوياً . ولكن القصة المروية بشكل تكعيبي يعتريها الإسهاب الفاتر .

لقد منح جويرا « آلهته » مظاهر بشرية لجعل هواجسهم وانهيارهم وقنوطهم منظورة بشكل واضح ، مستخدماً عناصر السحر المستمدة من العبادات الإفريقية .

وأخيراً ينبغي على الامريكيين الذين يملكون مناجم القصدير البرازيلية (والليبراليين الامريكان) أن يشاهدوا هذا النوع من الأفلام .

Mandabi (The Money Order) *
(ماندابي - أو : الحوالة)
اوسمان سمبين ، السنغال ، 1968

سمبين شخصية سينمائية بارزة وهامة في افريقيا ، و « الحوالة » هو أفضل أفلامه ، يدور الفيلم في السنغال المعاصرة حيث نتابع مسيرة افريقي مسلم متزوج وله عدة أطفال ولكنه يعيش في ضيق وفاقه، ذات مرة يستلم حوالة من إبن أخيه الذي يعمل كنّاساً في باريس ، وبينما هو يحاول أن يستغل رمز الحضارة الغربية عن طريق صرف الحوالة ، نجد أن الرمز يستعصي عليه ويوقعه في فخ الإجراءات

الروتينية والتعقيدات المتشابكة الأخرى : شهادة ميلاد مفقودة ، بطاقة هوية يصعب إحرازها ، محتالون يعرضون عليه خدماتهم ، موظفون فرنسيون يؤدون أعمالهم بروتينية قاتلة .. إلى أن ينتهي الأمر بسرقة المبلغ كله . عندئذ يجد الأفريقي نفسه أمام خيارين : إما أن يصبح « ذئباً » كغيره أو أن يسهم في تغيير هذا الوضع الفاسد .

إنها رؤية حادة وتحريضية ، تتخللها فكاهة بارعة ، عن اللاتجانس بين إنسان ومجتمع في حالة تحوّل ، وبين الإمبريالية والمضطهدين من جهة أخرى ، والفيلم لا يقدم آراء مسبقة ومباشرة وأحادية الجانب فيما يتعلق بالإمبريالية ، بل أنه يكشفها ويفضحها أثناء تنامي خيوط القصة وتتابع المشاهد .

Prato Palomares *
اندريه فاريا ، البرازيل ، 1970

عمل رائع لم يُسمح بعرضه على نطاق واسع بعد ، فلقد أعلن رسمياً نبأ إشتراكه في مهرجان كان لعامين متتاليين وفي كل مرة كان يتم سحبه نتيجة ضغط الحكومة البرازيلية .

الفيلم صرخة ألم ، كابوس عن ثورة مغدورة ، ويطرح عدة مواقف : قمع ، مواجهة تعبيرية للأيديولوجيا الراديكالية ، عدم الثقة بالذات ، المصالحة ، الإستقامة والصمود ، التدمير الأزلي .

إننا نشاهد إثنين من ثوار حرب العصابات مجروحين ومختبئين في كنيسة ، فيما بعد تنضم إليهما إمرأة غامضة ، وتدور بينهم نقاشات حادة سرعان مايخرسها البوليس الذي يكتشف مخبأهم ومن ثم تبدأ عمليات التعذيب .

إن تحكّم فاريا البارع في أدواته ، وإدارته الذكية للشخوص والأحداث ، جعلت كل فعل عنيف (فصل الرأس ، قطع الألسن والأوصال) مقبولاً كتصعيد محتوم . وينتهي الفيلم هكذا : ثائر مقطوع الرأس وآخر متعاون ، أما المرأة التي لاترضخ ولا تساوم أبداً فإنها تستأنف النضال - خرساء و مبتورة اليدين- من أجل ثورة لا تؤمن بالكلام.

Que Hacer ? *
سول لاندو / جيمس بيكيت / راؤول رويز / نينا سيرانو ، تشيلي - الولايات المتحدة ، 1970

محاولة ناجحة في مجال السينما السياسية نفّذتها مجموعة سينمائية امريكية - تشيلية مشتركة ابان فترة إنتخاب ايبندي . الفيلم يمزج الواقع (أشرطة وثائقية) بقصة سياسية (فتاة تنتمي إلى فرق السلام ، إختطاف سياسي ، ماويون ، وكالة الاستخبارات المركزية الامريكية) بالإضافة إلى مستوى ثالث حيث المخرجين أنفسهم يقطعون سياق العمل ويتدخلون بين اللقطات .

الفيلم تحريضي ، سريع الإيقاع ، ذو توليف متقن ، وهو بحث جاد يتسم بالموضوعية - على الرغم من تعاطف المخرجين - ويتفادى الوقوع في الأسلوب الدعائي .

Reed (Mexico Insurgent) *
(ريد : ثائر في المكسيك)
بول ليدوك ، المكسيك ، 1971

فيلم بارز وغير مباشر . مع جون ريد - الصحفي الامريكي اليساري - ندخل ، خطوة فخطوة ، داخل الواقع الحقيقي للثورة المكسيكية (أو أية ثورة أخرى) : ركود مؤقت وتشوّش في الرؤية ، قادة ثوريون غير معصومين من الخطأ (نتيجة كونهم بشراً وليسوا أنصاف آلهة) ، طرقات وعرة ، موت فجائي ، صداقات سريعة ، أحداث متفرقة .. إلى آخر الخطوط التي تشكّل الواقع الذي يتفجّر فيه الغضب والعنف الثوري . لايضفي الفيلم صورة مثالية أو نظرية ، ولا يهيىء قالباً جاهزاً يصب فيه المفاهيم والتصورات ، وإنما يكشف الظواهر والعيوب ويحللها .

ريد يعتزم « تغطية حدث ما » هو متعاطف معه ، وتدريجياً - مع تقدم مجريات الفيلم - يعي ضرورة إتخاذ الموقف المشارك وليس المتفرج أو الراصد. وفي النهاية ، بإيماءة صغيرة ذات إيحاء بارع، نراه يلتقط حجراً ويقذف به نحو واجهة محل تجاري .. معلناً إنتماءه إلى الثورة .

المانيا الشرقية : الأسلوب الدعائي

أكبر عدد من الأفلام السياسية في مرحلة مابعد الحرب وصلتنا من ألمانيا الشرقية، وبالرغم من تأثيراتها إلا أن قيمتها الفنية والفكرية مشكوك فيها . إبتداء من أعمال أنيلي وأندرو ثورندايك ، وحتى فالتر هاينوفسكي ، مروراً بجواشيم هيلفيغ .. كانت هذه الأفلام ، ذات الرؤية النقدية الصارمة والتوليف المحكم ، تهدف في بادىء الأمر إلى خلق التطابق بين نظام ألمانيا الغربية والنازية بحيث يبدوان كوجهين لعملة واحدة ، وذلك عن طريق فضح الشخصيات الهامة (إلى جانب الايديولوجية) الفعّالة في الحياة السياسية المعاصرة وكشف إنتماءها إلى النازية واستمرار الروح الفاشية في جذور هيكل النظام . وفيما بعد توسّع الهجوم ليشمل الحليف الامبريالي .. امريكا .

لقد أطلق الأخوان ثورندايك على سلسلة الأفلام التي أنتجاها إسم « الأرشيف يشهد »، وهو بالفعل يعتبر نموذجاً وقالباً ايديولوجياً لأغلب أفلام المانيا الشرقية التي تنتمي إلى هذا النوع . هذه الأفلام تعتمد على الأرشيفات والتشريعات الرسمية والأفلام الاخبارية في عهد النازية . إنها تفضح وتحاكم وتدين ضحاياها - سينمائياً - بواسطة مرئيات منتقاة بعناية وتوليف مصقول . وهي بلاشك تكشف النازيين الفعليين وبعض جرائم الغرب ، ومن هذه الزاوية لاتكون هذه الأعمال تدميرية من الدرجة الأولى فحسب ، بل أيضاً تصبح فعّالة ومؤثرة إلى حد بعيد بسبب عملية التوزيع الواسعة .

ومع ذلك فإنها تثير قضايا مربكة ومشوّشة نتيجة : وقوعها في التبسيط الفج ، إفتقارها إلى الموضوعية ، قولبة وتكييف كل مايمكن أن يكون مادة فعّالة ، إستخدام «التمازجات » السياسية (التوليف المتقاطع الخادع لمواد غير مترابطة ولا علاقة بينها في الواقع) ، إقحام مشاهد مصوّرة بدون حتى تحديد هويتها.

إذن هي لا تختلف عن الأفلام الدعائية النازية سوى في الطرح الايديولوجي ، وبمعنى آخر ، هي أعمال دعائية أكثر من كونها سياسية (محاكمات بواسطة الكاميرا والمونتاج) وهي ترتكز جوهرياً - بالرغم من مظهرها العقلاني الواقعي - على المستوى العاطفي.

« تدميرية » هذه الأفلام (المنتجة جميعها قبل إنفراج العلاقات بين المانيا الغربية والشرقية العام 1972) كانت موجهة ضد عدو خارجي ووفقاً للسياسة الخارجية لألمانيا الشرقية في تلك الفترة ، وبالتالي لم تظهر أفلام « تدميرية » موجهة ضد مؤسساتها الخاصة وهذا لايعود إلى عدم وجود مشكلات اجتماعية أو سياسية ، إنما ببساطة نتيجة سيطرة الدولة على جميع وسائل الإنتاج والتوزيع والعرض السينمائي . هكذا إفتقرت السينما - في هذا القطر الذي هو من أكثر أقطار الكتلة الشرقية جموداً عقائدياً - إلى الأعمال المجازية الحذرة (كما في المجر وتشيكوسلوفاكيا وبولندا) أو الأفلام السياسية المباشرة (مثل « جريمة قتل فرد هامبتون » و « Red Squad » وغيرهما في أمريكا.)

الأفلام

Holiday On Sylt *
(عطلة في جزيرة سيلت)
أنيلي واندرو ثورندايك ، المانيا الشرقية ، 1959

إدانة قاسية يوجهها هذا الفيلم الذي هو ربما أنجح عمل في سلسلة « الأرشيف يشهد » للأخوين ثورندايك . بحث جاد دؤوب يستند إلى فيلم نازي وأرشيفات قانونية وأدبية ، ويكشف حقيقة مسؤول ألماني غربي كان آنذاك محافظاً في بلدة سياحية تقع في جزيرة سيلت ، إذ يتضح أنه كان جنرالاً بارزاً في الحرس النازي SS ومجرم حرب ارتكب العديد من الأعمال الفظيعة ، وهو الذي حطّم حركة المقاومة في وارسو .
التسجيل الصوتي حقيقي وعنيف وموثوق به (بالإستناد إلى الوثائق والملفات والرسائل والصور الفوتوغرافية والأشرطة الإخبارية) ويتقاطع مع صور للجثث والإعدامات والمقابلات مع الناجين من براثن النازية .
يذكر « جي ليدا » في كتابه Films Beget Films أن مصورين من ألمانيا الغربية قد قُبض عليهما وحوكما بالسجن لأنهما خدعا المحافظ عندما طلبا منه السماح لهما بإجراء مقابلة معه أمام الكاميرا لغرضٍ ما بينما كان القصد الأساسي تضمين المقابلة في هذا الفيلم .

O. K. * (أوكي)
فالترهاينوفسكي ، المانيا الشرقية ، 1964

غادرت فتاة تدعى « دوريس » المانيا الشرقية العام 1961 للحاق بوالدها في ألمانيا الغربية . وبعد ثلاث سنوات عادت وتحدثت إلى الكاميرا عن سبب رجوعها : المانيا الغربية دولة الفساد الأخلاقي والإنحطاط الجنسي ، إنها مليئة بالبارات والجنود الامريكيين والسيارات الامريكية والخمر والبغاء . وهي تعترف بأنها مارست الدعارة وأدمنت على الخمر ، ولكنها قررت أخيراً العودة إلى الحياة النظيفة الطاهرة في المانيا الشرقية .
واضح أن الفيلم مرسوم خصيصاً للحيلولة دون الهجرة الفعلية أو المحتملة من ألمانيا الشرقية إلى

الغربية ، ولكننا نلمح مستوى آخر غير مقصود .. إذ في هذه المقابلة الطويلة نلاحظ أن تعبير وجه الفتاة وإيماءاتها وطريقة كلامها توحي بالخوف وبأنها مجبرة على الظهور أمام الكاميرا ، ويعزّز هذه الملاحظة الأسلوب المتعالي والنبرة الجهورية للشخص الذي يدير المقابلة (أو بالأحرى المستجوب أو المحقّق) ، فحيرتها وترددها يقابلهما حسم قاطع وحاد من جانبه وكأنه يرغمها على الكلام ، وهذا يكوّن لدينا إنطباعاً بأن الفتاة كانت مستغلة بدهاء ، وواقعة تحت ضغط ماكر للظهور في هذا الفيلم ، وبأن حريتها على كف عفريت أو خازوق « لقد إطّلعنا على يومياتك .. حدثينا عنها .. »

وهناك ماهو أسوأ من هذا ، فثمة تشديد متواصل على الأمور الجنسية فيما يخص بعلاقاتها مع الجنود الإمريكيين ، مع لقطات قريبة لهذه الفتاة الجميلة الخائفة . والنتيجة هي دغدغة المشاعر الجنسية عند جمهور البورجوازية الصغيرة وذلك دون اللجوء إلى الإثارة الجنسية التي قد تخدش الحياء العام . إنها مرعبة حقاً تلك المحاولات الدؤوبة والصريحة التي يقوم بها المستجوب في سبيل إستنباط معلومات مدغدغة « كنت مضطرة بالطبع للكشف عن مفاتنك أمام الزبائن الامريكان » . وتدين سياسياً ، من هذه الفتاة المسكينة المكبوحة والموجّهة ، والتي تبدو متوترة بوضوح، حيث تكشف الإيماءات العصبية بأن هذه الضحية قد استبدلت عبوديتهاالسابقة (الخضوع الجسدي للامريكان) بعبودية أبشع (الخضوع الفكري والقبول بالتبعية) .

في النهاية ينهض المستجوب - راضياً من تمثيلها أمام الكاميرا - ويقدم بشهامة جرعة (قليلة) من الخمر إلى الفتاة التي يبدو عليها الإدمان بجلاء .

على الرغم من أن المشكلة الإجتماعية المطروحة هي حقيقية تماماً - أي وجود عدد كبير من الجنود الامريكان المحرومين جنسياً والذين يستلمون أجوراً مرتفعة من القواعد الألمانية - إلا أننا قلما شاهدنا فيلماً فعّالاً يحوي إتهاماً ذاتياً غير مقصود كهذا الفيلم .

* Pilots In Pajamas(طيارون بالبيجامات)
فالتر هاينوفسكي / جيرهارد شومان ، المانيا الشرقية ، 1968

يتألف الفيلم برمّته من مقابلات مع أسرى حرب أمريكيين في فيتنام الشمالية. الامريكيون يتحدثون بتفصيل تام عن حياتهم وقيمهم وتجاربهم في فيتنام مع مستجوبين غير مرئيين . ومع تقدم سير الفيلم نكتشف الكثير من الخفايا ، فالشهادات ينبغي أن تُنشر في الغرب نظراً لأنها تلقي ضوءاً هاماً على القتلة الفعليين الذين يتوارون خفية ويتحكمون من بُعد في مصير الآلاف من الجنود وجميعهم من «الشخصيات الكبيرة المحترمة » . ومن جهة أخرى تزعم هذه المقابلات - من وجهة نظر صانعي الفيلم - الموضوعية والتلقائية وبأنها غير خاضعة لأي ضغط ، غير أنه لايبدو على صانعي الفيلم أنهما لاحظا أو أدركا أن العرق كان يرشح بغزارة من وجوه بعض الأسرى أثناء حديثهم ، وبأن جميع إفاداتهم وتصريحاتهم كانت مؤيدة للفيتكونغ ، وبأن ثمة خوفاً يكمن في نظراتهم . لقد أبدى هاينوفسكي إستغرابه - في مؤتمر صحفي - من أن الطيارين كانوا يخاطبونه بعبارة « نعم سيدي » وقال بأنه لايعرف سبب ذلك . ولكن السبب واضح جداً ، فالفيلم - البعيد عن أسلوب « سينما الحقيقة » - هو نوع خبيث من الاستجواب في قاعة محكمة غير إعتيادية ، بدون حرّاس ، والأسير في موقف السجين المدان الذي يتصور أن الطاعة والسلوك الحسن أمام الكاميرا يمكن أن يشفعا له بعض الشيء و يحسّنا من وضعه .

* Superior Toys-Made In The USA
(دمى هائلة .. صنعت في الولايات المتحدة)
غونتر رايتز ، المانيا الشرقية ، 1969

هجوم مباشر ولاذع - باستخدام مونتاج محكم وماهر - على الدمى الحربية الامريكية، المباعة في المانيا الغربية ، والتي تمثّل جنوداً ودبابات وطائرات نازية [« هل نسي الامريكيون بأن هذه الطائرات قد قصفت إنجلترا ؟ »] . وينتهي الفيلم بعرض دمى هائلة بشعة وغرف تعذيب ومقصلة [« نحن نعتذر عن عرض مثل هذه الأشياء في فيلم ألماني شرقي »] . المحصلة النهائية أنه حتى الألعاب والدمى قد وُظّفت لخدمة النزعة العدوانية عند الامبريالية الامريكية، التي تهدف إلى إحراز غاية هتلر غير المحققة : تحطيم الجبهة الإشتراكية .

* The Laughing Man (الرجل الضاحك)
فالتر هاينوفسكي / جيرهارد شومان ، المانيا الشرقية ، 1967

هذان المخرجان تظاهرا بأنهما يعملان لصالح تلفزيون ألمانيا الغربية ، واقنعا مرتزقاً ألمانياً - ساهم في الحرب الأهلية في الكونغو وغيرها من الحروب - بالظهور أمام الكاميرا والحديث عن نشاطاته ومنجزاته البطولية (أكثر الفضائح إثارة من نوعها والتي ظهرت حتى الآن في فيلم ما) .
هذا الرجل المبتسم أو الضاحك باستمرار ، النازي حسب إعترافه ، يصرح فخوراً بأنه ذهب إلى الكونغو لينقذ الحضارة الغربية من البلشفية .. أي لكي يكمل مهمة النازية . وهو يرتدي بزّة عسكرية خاصة بالمرتزقة ، مزدانة بالأوسمة التي نالها في الحرب العالمية الثانية ، ويتحدث بفصاحة عن «الملونين» في جنوب أفريقيا ، و« يعلل » سياسة التمييز العنصري ، ويناقش بصراحة «مغامراته» .
هذه الأحاديث تتداخل مع لقطات لجثث وعمليات تعذيب وإعدامات للمواطنين السود .
في الواقع ، من النادر أن يتسنى للمرء فرصة مشاهدة وسماع شخص نازي ، لايزال على قيد الحياة ، يعلن نازيته ويتحدث بصراحة عن ممارساته الإجرامية ، معتقداً بأنه بين أصدقاء ولا يعلم أنه يتحدث مع إثنين من أكثر الذين يتعاملون مع الفن الدعائي السياسي ذكاءً ومهارةً في عصرنا .. واللذين يعملان لصالح الجبهة الأخرى المضادة .

السينما النازية : شاعرية رهيبة

سواء تم نقل التاريخ - الذي هو بالتحديد معرفة وتذكّر أحداث وقعت في الماضي- إلى الأجيال الجديدة كحكاية تحذيرية أو مرشد للعمل ، فإنه يظل مسألة محيّرة تثير النقاش والجدل . فثمة بيّنة مخيفة - تدحضها الكتب والمدارس والفلاسفة - بأن الحياة بالنسبة للإنسان تبدأ منذ لحظة ولادته وبأن كل ماسبقها من أحداث ووقائع تكون مبهمة وخفية على حد سواء ، فهو مرتبط بأحداث عصره التي يعيشها أكثر من إرتباطه بالتاريخ البشري ككل ، وربما لهذا السبب نجد أن الذين عاشوا في عصر هتلر هم الذين يعرفون حقيقته جيداً ، أما الأجيال الجديدة فتنظر إلى تلك الفترة كحكاية غريبة - ليست مروّعة تماماً - من الماضي الأسطوري ، يصعب عليها إدراك كنهها وحتى تصديقها ، وفوق ذلك هي تُعتبر فترة « منتهية » - أي مرحلة إنبثقت في الماضي وتلاشت - طالما أن نتيجتها كانت معروفة : الأمر نفسه ينطبق على هيروشيما والكونغو وفيتنام وتشيلي التي أخذت هي الأخرى تتحرك في الفراغ لتصبح مجرد مادة لكتب التاريخ . وبالرغم من ذلك فإننا نلاحظ بأن في كل جيل تظهر محاولات جادة ومخلصة لدفع تجارب الماضي نحو المستقبل ونقلها إلى الآخرين لتأملها أو تجنّبها .

فيما يتعلق بفترة حكم هتلر نجد أن مادة البحث الممتازة بشكل خاص تكمن في الأفلام النازية ذاتها ، فبالرغم من إنهيار النظام النازي كلياً بأسلوب حكمه وقادته ومدنه وطموحاته الشيطانية ، إلا أن النازيين قد إستمروا في الوجود على الشاشة بكل مايحملونه من أفكار مدمّرة وأحلام مرعبة ، وذلك من خلال أفلامهم التي استحالت موضوعاً تاريخياً هاماً للدراسة والتأمل .

لقد برز النظام النازي نتيجة أسباب واقعية يسهل إدراكها ، وفي ظروف مساعدة ومهيأة : هزيمة ، كساد إقتصادي ، بطالة هائلة ، تضخم مالي لم يسبق له مثيل ، تفسخ المجتمع ، إنحطاط أخلاقي ، صراع طبقي حاد ، ثورة مجهضة . وقد إستغل النازيون هذه الظروف لتحقيق حلم الرايخ الثالث في تأسيس مجتمع متحد ، منسجم ، قوي ، يخلو من المنشقين والمعارضين ، نموذج للعنصرية الخالصة .. من الخرائب والرماد تنبعث الأمّة من جديد .

وجد هذا الحلم مناخه في شخص عالم سيكولوجي بارع - هتلر- يُعتبر كتابه «كفاحي» الكتاب السياسي - النفسي الأول والإستثنائي ، إذ أنه خلاصة وافية ، فريدة وشريرة ، تبحث في مسألة كيفية التلاعب بالجماهير . وهتلر هو الشخص الوحيد الموهوب الذي إستطاع أن يفهم جيداً أعماق العقل اللاواعي السلفي .

إن علاقة هتلر بالجماهير ، والتي هي علاقة حب سادية وطويلة لاتنتهي كما هي مرسومة بشكل واضح وصريح في « كفاحي » ، ترتكز بطريقة التحليل النفسي على التكوين الساحر لشخصية الفوهرر (عنصر مذكّر ، سوبرمان ، مستودع للحكمة والإرادة القومية) الذي يغوي (بواسطة الدعاية) الجماهير الأدنى منزلة ومستوى (عنصر مؤنث).

إننا نجد تفسيراً لإحدى مظاهر شخصية هتلر يستند على فرضية أن المهووس في حالة عجزه عن الإتصال جنسياً مع إمرأة فإنه يحاول أن يحقق هذا الإتصال مع أمّة بأكملها . من هذه الزاوية ، نجد كذلك أن « كفاحي » يصلح ككتيّب جنسي بديل يبحث في عملية الإغواء . ومن كان ملمّاً بخطب هتلر وردود فعل جمهور المستمعين لايستطيع أن ينكر حدوث ذلك التوتر الجنسي بين الجمهور والفوهرر .. مع هزات جماع زائفة لكلا الطرفين.

يقول هتلر في « كفاحي » ، أن الجماهير ساذجة وجاهلة وخانعة وكسولة .. « وعيها محدود و تفكيرها ضيق ، لكن قدرتها على النسيان هائلة » . ويشبّه الجماهير بالمرأة التي تفضّل الإنحناء أمام الرجل القوي من أن تسيطر على الرجل الضعيف « الجماهير تحب القائد أكثر من مقدّم العريضة المتوسل (..) وفي أغلبيتها الساحقة هي أنثوية بالفطرة ، إلى درجة أن الحجج والبراهين الواقعية لا تحدّد أفكارها وأفعالها بقدر ما تحددّها العواطف والمشاعر . »

لإقناع الجماهير بالأفكار النازية ، نشأت الحاجة إلى الدعاية التي يجب أن تخاطب مستواها الثقافي والمعيشي . الدعاية لا تناقش (أي لاتطرح أسئلة ولا تثير جدلاً) إنها تقنع (أي تصب المعلومات وتحرك المشاعر) ، وبالتالي يتعين عليها أن تكون بسيطة ، غير معقدة ، سهلة الوصول ، تخاطب العاطفة لا العقل ، ومتكيّفة أو ملائمة لأدنى حدود الفهم والإدراك .

الدعاية غير علمية : « ليس من مهمتها أن تقدّم دراسة موضوعية عن الحقيقة - حيث يمكن أن يستغلها العدو لمصلحته الخاصة - بل مهمتها أن تخدم قضيتنا نحن .. دائماً وبدون تردد » .

الدعاية ، مثل الإعلان ، ينبغي أن تقتصر على نقاط أساسية قليلة تتكرر المرة تلو الأخرى ، « عندما تتكرر الأفكار البسيطة آلاف المرات فإن الجماهير عندئذ ستتذكرها ولن تنساها أبداً » . ويجب تركيز الدعاية على قضية واحدة .. وضد عدو واحد .

أما « إغواء » الجماهير فمن الأفضل أن يتم في الليل ، في إجتماع أو لقاء جماعي واسع - على حد تعبير هتلر - حيث يتسنى للفوهرر أن يبرز أفضل إمكانياته في ممارسة سلطاته وقدراته على الجماهير « الدونية » الكسولة التي تتلقى الأفكار والمبادىء في إستسلام لا إرادي . ضمن هذه الشروط يمكن للوسائل الإيحائية أن تُخضع الجماهير وتثير حماستها في أي وقت .

إلى جانب ذلك ، بحثت الدعاية عن وسيلة أخرى تضاهي قوة وفعالية اللقاءات الجماهيرية ، ووجدتها في السينما . قال هتلر : « هنا - أي في السينما - لايحتاج المرء إلى إستخدام عقله كثيراً (..) إنه سيتقبّل البيان المصوّر بسهولة أكثر من المقالة الصحفية (..) الصورة تعلّم وتلقّن بسرعة فائقة » عتمة الصالة تجعل الجمهور يستسلم بسهولة إلى إرادة الفوهرر المستبدة ، مثلما يفعل ظلام الليل بالمرأة . هذا أيضاً - وفق مايقوله هتلر - يفسّر إستخدام الضوء الخفي في الكنائس الكاثوليكية .

إن عداءه الصريح للمرأة وفكرة المساواة بين الجنسين (« الفتاة الألمانية كائن تابع ولاتصبح مواطنة إلا عندما تتزوج » - على حد قول هتلر) ، وإزدراءه للجماهير ، وإدراكه لإمكانية السينما التدميرية (أبدى هتلر وغوبلز إنبهارهما بفيلم إيزنشتاين «المدرعة بوتمكين ») أفضت به إلى إتخاذ قرار بإنتاج أكثر الأفلام الدعائية شهرة في تاريخ السينما .. « انتصار الإرادة » . وتجدر الإشارة هنا إلى أنه قد كلّف إمرأة (ليني ريفنستال) بتحقيق هذا الفيلم .

* Triumph of The Will (إنتصار الإرادة)
ليني ريفنستال ، ألمانيا ، 1936

في العام 1934 كانت القيادة النازية مجهولة نسبياً ، سواء في الداخل أم في الخارج ، وللتعجيل في إبراز نفسها وكسب الإعتراف من جميع الجهات - المحلية والعالمية ، الشعبية والرسمية - دعا هتلر الحزب الوطني إلى عقد مؤتمر في صورة إجتماع حاشد ضخم لمدة أسبوع واحد في نورمبرغ .. المدينة التي إستقبلت مليون عضو حزبي من جميع الأنحاء . لقد إستغل الحدث في محاولة تحقيق الإنتشار العالمي لأسطورة النازية الجديدة بواسطة مجال (المشهد السينمائي) لم يُستغل من قبل بمثل هذه الدرجة والضخامة والفعالية .

لقد شاهد هتلر فيلماً ، أعجبه كثيراً ، للمخرجة الألمانية ليني ريفنستال يدعى «الضوء الأزرق»* ، ولذلك فقد إختار المخرجة لتنفيذ فيلم عن هذا الحدث الكبير . ووجدت ريفنستال - التي هي بلاشك واحدة من أعظم المخرجات - تحت تصرفها ميزانية ضخمة غير محدودة بالإضافة إلى 130 تقنياً ، وحوالي 90 مصوراً (يتخذون مواقعهم في المصاعد وعلى الجسور والأبراج والمنصات الضخمة التي شيّدت خصيصاً لهذه المناسبة) وعدد هائل من المجاميع (الكومبارس) يقارب المليون شخص .. أي أكثر من أولئك الذين ظهروا في فيلم « التعصب »* أو « كليوباترا »*

إن المظهر المروّع لمشروع كهذا يكمن في خلق عالم زائف يبدو حقيقياً تماماً، وإنتاج أول وأهم نموذج « للفيلم الوثائقي الحقيقي » عن حدث كاذب . إنها مفاجأة مذهلة أن نكتشف بأن هذا المؤتمر الكبير كان معداً بشكل أساسي من أجل الفيلم .. أو بتعبير آخر ، من أجل تصويره سينمائياً .

تقول ليني ريفنستال :

« إن الإستعدادات التي اتخذت بشأن التحضير لمؤتمر الحزب كانت متوافقة مع الإستعدادات لتنفيذ الفيلم وتحريك الكاميرا . وهذا يعني أن المؤتمر أو الحدث لم يكن معداً كاجتماع جماهيري مثير فحسب، بل أيضاً كفيلم دعائي مثير (..) المراسم ، والتخطيطات الدقيقة للإستعراضات العسكرية والمارشات والمواكب ، ومعمارية القاعات والاستاد كانت مصممة لكي تلائم وضع الكاميرات وتحريكها (..)

(*) ريفنستال : من مواليد برلين 1902 ، راقصة وممثلة ومخرجة . مارست التمثيل في السينما منذ 1926، وفي عام 1932 أخرجت أول أفلامها « الضوء الأزرق » . (م)

(*) التعصب : فيلم من إخراج د. و. جريفيث ، أنجزه عام 1916 ، وهو من أضخم أعماله . (م)

(*) كليوباترا : فيلم من إخراج جوزيف مانكيفيتش عام 1963 . (م)

ليس مهماً ظهور كل شيء في هذا الفيلم في نظام كرونولوجي (مرتب زمنياً) دقيق . إن ديناميكيته الخلاّقة هي التي فرضت علي غريزياً أن أجسدها من باطن التجربة الواقعية في نورمبرغ بهذه الطريقة ، بحيث تقذف المتفرج من مشهد إلى مشهد ومن إنطباع إلى آخر (..) إنني أبحث عن البنية الدرامية الداخلية لعملية إعادة الخلق هذه . وهي توجد حالما تصبح مواد الفيلم والخطب ولقطات الجموع واللقطات القريبة والمارشات والموسيقى وصور نورمبرغ في الليل والنهار .. متصاعدة سيمفونياً إلى درجة مناسبة تكون فيها مؤهلة لإبراز روح « الحدث الضخم .. » . (1)

وفي مقابلة أجريت بعد الحرب ، قالت ريفنستال :
« .. عندما تدقق في هذا الفيلم اليوم فإنك لن تجد مشهداً واحداً متكلفاً ومحضراً له مسبقاً. كل شيء حقيقي وواقعي ، وليس ثمة تعليق منحاز ينطوي على هدف معين، وذلك لسبب بسيط أن الفيلم يخلو من التعليق تماماً. إنه تأريخ..تأريخ محض. » (2)
أكاذيب مكشوفة وجريئة ، ذلك لأن الفيلم برمته (وقد أشارت إليه المخرجة نفسها في وقت سابق وفي لحظة آمنة ، دون خوف أو إرغام ، بوصفه « إعادة خلق ») يقع ، في الحقيقة ، في زمن ومكان مصطنعين .. أي أنه تأريخ « مختلق » .
يقول كراكاور في إحدى تحليلاته الثاقبة الهامة (رغم أنها ناقصة) عن الفيلم ، أنه أمام أعيننا المجردة تصبح الحياة وهماً أو شيئاً خارقاً للطبيعة ، ويتحول الواقع إلى حدث مزيّف مصطنع . «المظاهر مربكة هنا كسلسلة من الصور المنعكسة في متاهة مرآة، فمن الحياة الواقعية شُيّد واقع زائف ، وبدلاً من أن يكون هدفاً بحد ذاته صار ديكوراً فحسب لفيلم كان آنذاك ينتحل صفة الفيلم الوثائقي الحقيقي . » (3)
نجم الفيلم هو هتلر (الفيلم النازي الوحيد الذي يظهر فيه طوال الوقت) . إنه يأتي «من بين الغيوم» في طائرة قديمة تبدو مضحكة اليوم . من المكان الذي تقيم فيه جميع الآلهة ، يجيء هذا المخلّص - الكائن الذي يسمو فوق البشر - بينما الجماهير البليدة في الأسفل تترقب حضوره من أجل أن يخلّصها . إنه رؤوف ، حازم ، صلب ، رابط الجأش ، ذو سلطة مطلقة ، موجود في كل مكان وفي جميع الأوقات ، وهو رمز القوة وملهم الأمّة . إنه مذكّر أيضاً مثل جميع القادة النازيين (تماماً مثلما التحية بالذراع النافرة ومشية الإوّز هي رموز إنتصاب) . ولجعله يبدو إنساناً خارقاً (سوبرمان) ، فإن كل عيوبه ونواقصه (أي تلك التي تجعله كائناً بشرياً) قد أخفيت تحت طلاء كثيف هو والفيلم كاملان بشكل مطلق ، إذ ليست هناك درجة واحدة ناشزة طوال العرض ، فكل شيء مرسوم بدقة . اللقطات التي تصور هتلر مأخوذة دائماً من أسفل ، حيث يقف مرتفعاً على قاعدة تجاه السماء ، أو في حركات « بان » بطيئة وناعمة . حتى عندما يكون بين حشد من الجماهير ، نراه متفرداً . ولاأحد يضاهيه .

1) Leni Riefenstahl, Hinter den Kulissen des Reichs-Parteitag-Films (Berlin, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachfolger, 1935).
2) Interview with Leni Riefenstahl, Cahiers du Cin'ema, September 1965.
3) Siegfried Kracauer, " Propaganda and The Nazi War Film ", in From Caligari ToHitler (Princeton, Priceton University Press, 1947) p. 301.

في مشهد يعد من أعظم مشاهد الفيلم ، نرى في لقطة عامة - تعرض الامتداد الهائل للاستاد - كلاً من هتلر وهيملر * و لوتز قائد جنود العاصفة (S. A)، وهم يسيرون عبر إمتداد الاستاد على طول ممر عريض في الوسط بين عشرات الآلاف من جنود العاصفة والحرس النازي ، لوضع أكاليل الزهور تكريماً لشهداء الحرب العالمية الأولى من الألمان . الثلاثة يذرعون الممر بتمهل تجاه الجماهير المحتشدة ف خلفية المشهد . وبدون شك فإن تأثير المشهد طاغ وقوي المفعول .

من جهة أخرى ، نجد أن التركيز منصب على هتلر وحده ، حيث يبدو الآخران مجرد جزء من مجموع هائل . هنا يتم تحقيق الفردانية والديموقراطية البورجوازية . ففي هذه الطقوس البدائية البشعة لا تقوم الجماهير - المجهولة والمنوّمة مغناطيسياً - بأي دور فاعل ، إنها تستجيب فحسب لمبادرات الفوهرر الموجهة أو المنقولة في شكل فاشي ، هستيري ، إستحواذي ، عازل للصوت .

كل شيء مخطط ومعدّ لغرض الإغواء (إغواء الجماهير) : الإفراط الحسي للخطبة المهيّجة ، ذات الطبقة العالية ، والملهبة دعائياً / الشرائط والرايات الكثيفة / إيقاع الطبول ومشية الإوز / عاطفية الأغاني الألمانية القديمة / لقطات لمدينة نورمبرغ القديمة لخلق التزاوج بين النظام الجديد والماضي القومي.

حتى اللغة تصبح شعائرية وتعزيمية ، إذ في تمجيد « هيس » لهتلر ، نجده يصف زعيمه بـ « لحم جسدنا ، دم حياتنا . أمامنا .. تمتد ألمانيا . خلفنا .. توجد ألمانيا . الحزب هو .. هتلر . هتلر هو .. ألمانيا . وألمانيا هي .. هتلر . »

كل هذه الشعارات والوسائل تفجّر رموزاً مستمدة من اللاوعي التراكمي . إن تلاعباتها الواعية هي التي تشكّل الدعاية . وكما شرح هتلر بوضوح تام ، فإن الدعاية أداة كبح .. لا أداة توعية .

هكذا نجد أن تحريف الحقائق وكبحها يتم في اللحظة التي تنشط فيها الرموز السلفية المتجذّرة ، مؤدية إلى نكوص نفسي إلى أكثر المستويات بدائية .

العناصر الأساسية للتلاعب بوعي الجماهير ، والمرسومة من قبل هتلر ، تظل هي نفسها في جميع أساليب الدعاية بصرف النظر عن المصدر (أفلام اليمين الإمريكي ، مناهضة ألمانيا الشرقية للولايات المتحدة ، خطب نيكسون التلفزيونية ، الأفلام الدعائية الكوبية) .

ولدينا نموذج حديث لهذا النوع هو « مذكرات هيلستروم » *، وهو فيلم «تسجيلي» مضلّل ، عبارة عن مزيج من الأشرطة التي تعرض المناظر الطبيعية الرائعة ، والقصة العلمية الزائفة ، والتوليف المتحيّز ، حيث يتنبأ الفيلم بدمار الجنس البشري الوشيك على يد عدوه « الحقيقي » .. الحشرات .

إن الأفلام الدعائية ، بسبب طبيعتها المدروسة والمكيّفة ، هي في الواقع مخرّبة . إنها لا تلوّث الحقيقة فحسب بل كل من يقترب منها ، ويمكن ملاحظة ذلك في الجاذبية الرهيبة والمشؤومة لفيلم « إنتصار الإرادة » حتى في يومنا هذا .

وقوة هذا الفيلم ناتجة أيضاً من الخاصية المميزة للصورة وتماسكها الملموس الذي يجعلها تبدو كضامن للحقيقة . (صرّح نيكسون بجدية تامة في إحدى تأملاته العميقة بأن الصور لاتكذب) وهذا معزّز إلى حد أبعد في الأفلام التسجيلية بالإدعاء المسلّم به بأن الواقع المصوّر حقيقي وغير خيالي . وبدون فضح هذا الإدعاء وكشفه كأكذوبة لايمكن تحطيم إستبداد الصور المدمّر . فالواقع غير منظم ، أما

(*) هنريخ هيملر : عيّنه هتلر قائداً للحرس النازي (SS) الذي شكّله العام 1928. مات منتحراً بالسم . (م)

(*) The Hellstrom Chronicle : من إخراج « والرن جرين » ومن إنتاج العام 1972 .(م)

الفيلم فهو منظم ومرتب . الصورة - في سياق العمل المركّب - ليست محايدة ألبته ، إنها منتقاة وتخومها محددة من قبل صانع الفيلم قبل التصوير ، حيث يقوم بعملية إختيار وتنظيم وحذف وتوكيد من وجهة نظر ذاتية . حتى زوايا الكاميرا وحركتها ، وإختيار سرعة الفيلم والفلترات ، والإضاءة والصوت .. تؤثر في إستجاباتنا . إن موقع الصورة ومدتها في الفيلم المنجز الكامل يحددهما مرة أخرى المخرج ، على نحو ذاتي ، خالقاً الإيقاعات والمجازات والتمازجات والتناظرات والتباينات الخاصة به . فالعملية كلها - الذاتية من البداية إلى النهاية - تصبح آلية مثالية للتلاعب الواعي والمقصود بالجمهور .

وأخيراً ، فإن الفراغ الفكري الفظيع الذي يشعره المرء عندما يفيق من خدر « إنتصار الإرادة » ، إنما يعزّز غرض الفيلم الميثولوجي والدعائي . وبسبب لجوء الفيلم إلى عناصر اللاوعي ومزاوجته البارعة للمركّبات السينمائية والسيكولوجية ، فإن التعزيم الكابوسي للفيلم لابد وأن يُصنّف كأثر مدمر وخطر في السينما .

* Baptism of Fire (معمودية النار)
هانز برترام ، المانيا ، 1940

مع أن الفيلم يعتمد أساساً على أشرطة إخبارية « حقيقية » ، إلا أنه في الواقع «تسجيل » محرّف بذكاء لحرب نازية خاطفة ضد بولندا ، بهدف إرهاب المتفرجين (وبخاصة الأجانب) من أجل التسليم بالتفوق العسكري الإلهي للنازية . إن تحليل كراكاور العميق يؤكد على الجوهر السحري اللاعقلاني للفيلم ، وإعتماده على الإفراط في التبسيط والمزج البارع والسرد الزائف والتشبيهات الخبيثة . إن المرعب في الفيلم على نحو خاص هو الحدود الجغرافية المصوّرة من أعلى ، والتي هي هدف للحصار والقصف .. أما مشاهد الموت فلا وجود لها إطلاقاً .

* The Eternal Jew (اليهودي الأزلي)
فريتز هيبلر ، ألمانيا ، 1940

من أكثر الأفلام المدمّرة الموجّهة ضد عرق أو جماعة قومية معينة ، ولا يوجد فيلم يماثله في تاريخ السينما . هذا الفيلم يزعم أنه يقدم دراسة عن « مشكلة يهود العالم»، ويبدو الهدف واضحاً من خلال إستخدام الأشرطة الوثائقية التي تؤيد على نحو خبيث نظرته اللاسامية . إننا أمام درس عياني يرينا كيفية التلاعب بمواد الواقع واستخدام المونتاج والسرد بوجه خاص لأغراض الدعاية ، حيث تبدو ظاهرياً وكأنها تعرض الحقيقة الموضوعية . ولقد عرض الفيلم بشكل واسع النطاق في ألمانيا النازية والأقطار المحتلة مثل هولندا وبلجيكا ولوكسمبرغ وفرنسا ، مقدّماً تبريراً للجوء إلى « الحل النهائي» فيما يتعلق بالمسألة اليهودية ، وذلك عن طريق الإبادة .

وحتى يومنا هذا لايزال تأثيره البصري يُعتبر خطراً جداً إلى درجة أنه لم يعد يُعرض أبداً في صالات العالم ولايوجد إلا في بعض الأرشيفات. وعندما قررت جمعية الفيلم الامريكية « سينما 16 » عرضه في العام 1958 ، رفضت دائرة الجمارك الأمريكية ذلك في بادىء الأمر ثم وافقت بعد تدخّل جه رسمية ، وكان العرض الوحيد من نوعه .

يحدّثنا الفيلم : [اليهود المتحضرون الذين نعرفهم في ألمانيا ، يقدمون لنا صورة ناقصة عن خصائصهم العرقية ، أما هذا الفيلم فيعرض الصور الأصلية المأخوذة من الأحياء اليهودية « الغيتو » في بولندا . إنها تُظهر اليهود على حقيقتهم قبل أن يتنكروا بقناع الأوروبيين المتحضرين .]

إن ما يثير السخرية حقاً أن تكون التغطية السينمائية الوحيدة والكاملة لحياة الغيتو في أوروبا الشرقية (التي أزيلت نهائياً) محفوظة للأجيال القادمة بواسطة أكثر الأفلام عداءً لليهودية . فنحن نراقب هنا مشاهد مرعبة تصور الفقر والتفسخ والوجوه الحزينة لأناس قُدّر لهم أن يموتوا في غضون أشهر معدودة . الكثيرون كانوا خائفين، غير أنهم يحاولون التستر على خوفهم لئلا يؤخذ كوصمة عار ضدهم أو يُعتبر سمة من سماتهم ، وكان بعضهم يبتسم أو حتى يمثل (لإرضاء السينمائيين النازيين الذين يصورونهم) .

[الحياة المنزلية لليهود تبيّن مدى بدائيتهم وعجزهم عن أن يكونوا متحضرين ، فالبيوت قذرة وفي حالة فوضى تامة] . الفيلم يستمر في شرح كسل اليهودي وكرهه للعمل ، وكيف أنه يفضل عقد صفقات مشبوهة ويخدع الآريين . ويعلن الفيلم أن منشأ اليهود كان في الشرق [هجرة اليهود توازيها بشكل مدهش هجرة حيوان لايستقر .. الفئران]. عندئذ نشاهد لقطات تعرض حشوداً هائلة من الفئران وهي تعدو ، متقاطعة مع لقطات لمجموعات من اليهود . [الفئران ترافق الإنسان منذ بداياته ككائنات طفيلية ، أينما توجد الفئران يوجد الموت ، إنها تنشر الجذام والطاعون والتيفوس والكوليرا . وهي ماكرة ، جبانة ، متوحشة ، ودائماً تظهر بأعداد كبيرة . إنها تمثل - بين الحيوانات - نفس عنصر الغدر والهلاك الذي يمثله اليهود بين البشر .] . ثم يتابع الفيلم - موضحاً ذلك دائماً برئيات منتقاة بشكل جيد مع ذكر أسماء ونعوت - ليبيّن أن اليهود هم رجال عصابات ، بلاشفة ، فنانون منحلون ، صرافون ، نخّاسون ، محتالون ، داعرون . ويقتطف الفيلم مشاهد من أفلام سينمائية - غالباً ما تكون هويتها غير محدّدة - تحتوي على شخصيات يهودية ، محولاً الأحداث الخيالية إلى وقائع تعزّز الأوصاف التي يريد صانع الفيلم تأكيدها ، منطلقاً منها لتعميم الأحكام على العرق اليهودي .

وفي الفيلم إشارة إلى اينشتاين اليهودي ، وسيطرة الصرافين اليهود على نيويورك وعلى الأحزاب اليسارية في أوروبا الغربية . [لديهم مفهوم غريب ومغاير للجمال] إنهم يفضّلون التكعيبية والتعبيرية وموسيقى الجاز . [هنا نشاهد مجموعة من اليهود البولنديين ، كانوا في السابق يرتدون القفطان وصاروا الآن يرتدون الملابس الأوروبية الغربية ويحلقون ذقونهم ، وهم على أهبة الإستعداد للتسلل إلى أوروبا الغربية] .

هذه الدعاية النازية تقدم لنا درساً عملياً ذا دلالة كبيرة ، إنها تؤكد أن كل مادة بصرية هي محايدة ويمكن تقديمها بحيث تخدم أي غرض عن طريق مونتاج ذكي وتلاعبات بارعة في التسجيل الصوتي . فمن الممكن مثلاً إقتباس شرائح كبيرة من هذا الفيلم مع توفير تعليق متعاطف ، لتشكيل فيلم آخر يعالج حالة اليهود في أوروبا الشرقية ، وإنجازاتهم الثقافية في مكان آخر . ومثل هذه التجربة حدثت مع فيلم تسجيلي أمريكي عنوانه « عملية إلغاء » يتناول مظاهرات اليسار ضد « لجنة النشاط المعادي لأمريكا » من وجهة نظر يمينية مضادة للشيوعية . بعد فترة قصيرة ، قام إتحاد الحريات المدنية الامريكية بإنتاج فيلم « عملية تصحيح » ، يعتبر رداً على الفيلم السابق ، حيث تألف من الأشرطة ذاتها وبنفس الترتيب ولكن مصحوباً بسرد متعارض تماماً ، ومقدماً حقائق وتصحيحات لم تكن متضمنة في العمل السابق .

أفلام سرية .. أفلام تكشف

*** Acupuncture Anaesthesia (الوخز بالإبرة)**
تلفزيون بكين ، جمهورية الصين الشعبية ، 1971

هذا العمل التسجيلي المثير يطرح مسائل تتعارض بشكل أساسي مع كل من الطب الغربي والمناهج الميتافيزيقية الغربية . ففي المشاهد المروّعة التي تتتابع الواحدة بعد الأخرى ، نشاهد عمليات جراحية يتم فيها شق الأجساد وإزالة الرئة والمرارة والمعدة ، وكل هذا يحدث أمام الكاميرا بينما نلاحظ أن المرضى في كامل وعيهم . بعد بضع دقائق يجلس المرضى ويتفرجون على الأعضاء المنزوعة والمحفوظة في أوعية معدنية . ثم نراهم يبتسمون ويتحدثون ويتناولون طعامهم بشكل طبيعي وعادي ، كما أنهم يثنون على مقدرة الأطباء الذين بدورهم يهنئونهم . ولأن الحدث هذا مصوّر في لقطة عامة ، دون قطع أو إعاقة ، فلابد أن يكون حقيقياً وموثوقاً به .. ومبهراً أيضاً . والأهم من هذا أن الفيلم يكشف عن موقف غير ميتافيزيقي تجاه الجسد والأعضاء البشرية ، كما يُظهر تسامح جمهور التلفزيون الصيني بشأن المحرمات (التابوات) البصرية التي يصعب قبولها عندنا ، فالعمليات الجراحية بالنسبة لنا لاتزال تُعتبر إنتهاكاً - بالقياس إلى أحاسيسنا الباطنية الكامنة تحت الوعي - لجسدٍ لاينبغي أن تُنتهك حُرمته ، وسفكاً لدم « حقيقي » ، وبالتالي فإن الكثيرين منا يسيطر عليهم فزع ، متأصل في اللاوعي ، عندما يواجهون منظراً كهذا .

*** Boy (الصبي)**
ناجيزا أوشيما ، اليابان ، 1969

الأساليب البريختية والطليعية الحديثة تندمج هنا في لعبة إحتيالية خطرة ومخيفة . الفيلم مأخوذ عن حادثة واقعية تدور حول صبي يرغمه والداه على إلقاء نفسه أمام السيارات العابرة ومن ثم يحاولان إبتزاز السائق لأنه كاد أن يدهس إبنهما . السيارات والحياة المادية معروضة كأطراف مشاركة في عملية أمركة (من امريكا) اليابان .

* Love (حب)
يوجي كوري ، اليابان ، 1964

مخرج التحريك الياباني البارع يقدم في فيلمه هذا إنتقاداً مريراً للحب الرومانسي . إننا نشاهد ذكراً متسخاً بالوحل تطارده أنثى نهمة، على نحو متواصل، في مناظر غريبة، مردّدة باستمرار كلمة «حب» . محاولاتها لتقييده ، أي تدجينه ، بالأصفاد تبوء بالفشل ، غير أن المطاردة تستمر إلى ما لا نهاية

* Dinner Three Minutes (عشاء لمدة ثلاث دقائق)
جان - بول فروم ، هولندا ، 1969

عائلة تتناول العشاء في زمن حقيقي . لاشيء يحدث ، مجرد ضجيج الشارع وحديث غير مترابط يدور بين الأفراد . فجأة ينهض الأب ويقلب المائدة بجميع المحتويات ، ويبدأ في تحطيم جهاز التلفزيون والبيانو والمصباح وسائر محتويات الشقة .

* Dreams That Money Can Buy
(أحلام يمكن أن تُشترى)
هانز ريختر ، الولايات المتحدة ، 1948

هذا العمل الطموح الذي ينتمي إلى الطليعية الأمريكية يتألف من سبع « رؤى باطنية» مأخوذة من أفكار إبتكرها (ومثّلها) ماكس إرنست ، مان راي ، مارسيل دوشان ، فرناند ليجيه ، الكسندر كالدر .

* Gestapoman Schmidt (رجل الغستابو)
يرزي زيارنيك ، بولندا ، 1964

وثيقة مدهشة لم يسبق لها مثيل عن نشاطات رجل الغستابو كما هي مبيّنة في ألبوم الصور الخاص به ، والذي تم العثور عليه بعد إنسحاب النازية من وارسو . من بين 380 صورة تشمل عمليات إعدام وتعذيب وجلد شارك فيها الرجل ونفر من أصدقائه ، أختيرت 129 صورة . ومع الصور نرى تعليقات مرعبة دوّنها شميدت - الرجل- نفسه ، محدّداً إسم كل ضحية وتفاصيل كل حادثة . مصير هذا النازي كان مجهولاً تماماً .

---

* هانز ريختر رسام دادي مشهور ، ورائد الفيلم الطليعي .

* Le Bonheur (السعادة)
أجنس فاردا ، فرنسا ، 1966

عائلة سعيدة ، صيف لانهائي ، علاقة جنسية ، نزهات عائلية ، ألوان وحسيّة الإنطباعيين . بعدئذ تنتحر الزوجة ، تحل محلها العشيقة ، ويبدأ صيف آخر من السعادة .
إنه عمل سري وتدميري ، أبدعته مخرجة جادة بارعة .

* The Mailman (ساعي البريد)
داريوش مهرجوي ، ايران ، 1971

هذا الفيلم يرسّخ الإيراني مهرجوي بثبات كموهبة بارزة وهامة في عالم السينما . إن دمجه لعناصر الرثاء والدعابة والإهتمام الكلي بطرح قضايا الفقراء تذكّرنا بأعمال شابلن أو بدايات دي سيكا من حيث ضراوتها في الطرح والمعالجة .
في فيلمه السابق « البقرة » عرض علينا قصة قروي يملك بقرة - وهو الوحيد الذي كان يملك مثل هذا الحيوان الثمين - في قرية معدمة . ونتيجة فقدانه للبقرة ، يُصاب بلوثة عقلية تجعله يتخلى عن آدميته ويعيش تماماً مثل البقرة ، فهو ينام في مكانها ويأكل نفس طعامها ويؤدي نفس وظيفتها ، إلى أن يقرر الأهالي أخذه إلي المستشفى ، وعندما يقاوم يبدأون في ضربه كالحيوان ويجرونه عنوة . وفي النهاية يموت في حفرة موحلة كما يموت الحيوان .
وفي فيلمه هذا « ساعي البريد » يتناول ضحية ساذجة أخرى ، يدفعها إلى إرتكاب جريمة ثم يدعها تعوي في يأس فوق جثة ضحيتها .
مثل هذه الأفلام لا يمكن أن تحقق رواجاً تجارياً ، ولكنها تثبت أن شباك التذاكر لا يعتبر مقياساً للنجاح ولايجب السماح له بتقرير مصير العمل الفني .

* The Revealer (الكاشف)
فيليب غاريل ، فرنسا ، 1968

غاريل بأفلامه العشرة ، الطويلة والقصيرة ، يعد واحداً من أهم المخرجين الجدد المجهولين ، وهو مثل فرنر هيرزوغ .. جدّته وعناده جعلا أعماله تكون بعيدة عن الرواج التجاري . وهذا الفيلم هو رائعته الفنية التي تتسم بالسرد الهذياني وتحكي قصة غريبة ومؤلمة عن رجل وإمرأة وإبنهما ، وهذه القصة تدور في عالم سحري لازمن له حيث نرى طرقات ريفية في الليل ، فراش الزوجية الخالد والحاضر أبداً ، مناظر داخلية تتجسد فيها المخاوف (رُهاب الإحتجاز) ، وابلاً من الإيحاءات والأحجية يصورها أو يتخيّلها الطفل بشكل كابوسي .
لم يسبق من قبل أن تناول فيلم ما التخيلات الشرعية سيكولوجياً لأوهام طفل تحمل طابعاً أوديبياً معذباً بمثل هذه الحدة والوضوح . وتبرز خاصية التدمير لهذا الفيلم في تنشيط اللاوعي المضطرب عند المتفرج .
إن شاعرية الصور وغموضها العميق ، والصدمات والكشوفات البصرية المتواصلة ، تميّز غاريل كموهبة جديدة بارزة في السينما العالمية .

Titicut Follies *
فريدريك وايزمان ، الولايات المتحدة ، 1967

السجون والمصحّات العقلية ، التي يُحتجز بداخلها مواطنون متمردون ومرضى ، بعيداً عن الأنظار ، هي من الأسرار القذرة في المجتمع المتحضّر ، فالذين يخلقون ويديرون مثل هذه الأماكن يحاولون دائماً المحافظة على سريّتها ، ولذلك نجدها معزولة في مساحات محددة ومسيّجة ، وممنوع الإقتراب منها . إلا أن وايزمان قد إخترق هذه المساحة الممنوعة وكشف مايدور فيها ، خالقاً بذلك وثيقة سينمائية فريدة ومؤثرة ، تفضح هذه المؤسسات وتدين بقسوة النظام الذي خلقها . لقد حصل وايزمان ، مع مصوره الانثروبولوجي الرائع جون مارشال ، على إذن رسمي بدخول مستشفى السجن الخاص بالمجرمين المجانين ، كما أبدى الأطباء النفسانيون والحراس والباحثون الإجتماعيون إستعدادهم للتعاون ، وبعد أن تم إنجاز التصوير في هذا المستشفى ، طالب المسؤولون بمنع عرض الفيلم في محاولة منهم للمحافظة على سرية هذه الأماكن وعدم كشفها ، وقد تم لهم ذلك .
يصور الفيلم الرعب وقدرة الإنسان المطلقة على حَيْوَنة الكائنات المماثلة من البشر . فهنا نشاهد رجالاً مسحوقين ، متخلفين عقلياً ، مصابين بالشيزوفرينيا ، وتنتابهم حالات من الإغماء التخشبي . إن العديد منهم يقضون حكماً مؤبداً ، وهم يحيون حياة بلادة وخمول في زنازن فارغة ، عارية من الأثاث والأوعية والمراحيض والأسرّة . إنهم عاجزون عن ضبط النفس ، يمارسون العادة السرية ، يهذون ، يقدمون حفلة منوعات سنوية مروّعة ، يطرقون القضبان بشدة في غضب ، يصرخون ، يقفون على رؤوسهم لدقائق وينشدون ترنيمات مرتجلة ، يُغذّون قسراً تحت إشراف طبيب نفساني متوحش ، يعامَلون بطريقة مهينة ومتعالية ، يشربون ماء حوض الإستحمام القذر الذي يسمونه شمبانيا ، ويموتون .
الكاميرا تصوّر عملية الدفن ، إنهم يحلقون الأجساد الميتة قبل الدفن بشكل مذل وشائن ، ويحشون الأعين بقطن طبي . إن الكاميرا لا تحجم عن تصوير شيء ، إنها تصور كل شيء وتعرضه علينا كما لو أنها تقول لنا : ها أنا أريكم شيئاً سيئاً وقذراً ، وبما أنكم لاتحاولون إجتثاثه من جذوره ولا تفعلون شيئاً تجاهه ، فلتكن لديكم على الأقل الشجاعة والقدرة على رؤيته .

Tales of Kubelkind * (حكايات كوبلكايند)
أولا ستويكل / إدغار رايتز ، المانيا الغربية ، 1970

ربما من أكثر الأعمال الألمانية الطليعية جدة وإبداعاً - من ناحية الشكل والمضمون - في السبعينات. يستغرق عرض الفيلم أكثر من ثلاث ساعات ويتألف من 26 قصة ، مدة كل منها تتراوح بين دقيقة واحدة وثلاثين دقيقة ، مترابطة بشكل غير محكم ، وتدور جميعها حول شخصية كوبلكايند : وهي إمرأة تنبثق فجأة من برميل قمامة .. نفس البرميل الذي يُرمى فيه قبل لحظات رضيع غير مرغوب فيه .
كوبلكايند نموذج للمرأة اللامنتمية الأزلية ، والتي تمزق المجتمع البورجوازي - في سلوكها ومواقفها - على نحو فعّال . ومن خلال قراءة بعض عناوين الفصول نستطيع أن نميّز نكهة الفيلم:
عندما ترغب كوبلكايند ، يسرع بعض الرجال في إنزال سراويلهم / شيء عن قدرة المجتمع على أن

يفقر ، أن ينسى ، وأن ينتقم / كويلكايند تأخذ دروساً على يد كاهن/ كويلكايند تفهم حقيقة اللورد فتُشنق / كويلكايند تؤمن بالشراء بالتقسيط ، لذلك يجب أن تقفز من الدور الرابع في مبنى بينما تغني أغنية حزينة .

في أحد المشاهد نراها تنجح في إقناع حبيبها بأن يلتهم أجزاء مختلفة من جسمه لكي يبرهن على حبه لها . وفي مشهد آخر تتعرّض للقتل بطريقة سادية على يد « قاتل عاهرات » ، يلعب دوره بإقناع تام وحيوية بالغة فرنر هيرزوغ (مخرج : السراب ، وحتى الأقزام بدأوا صغاراً) .

الفيلم عمل فاضح ، شرس ، تهكمي .. يسخر عملياً من مختلف أنواع الأفلام : البوليسية ، الجنسية، الخيال العلمي ، الرعب (وبالذات مصاصي الدماء) ، والأفلام العائلية .

The Scandalous Adventures of Buraikan *

(مغامرات متشرد)

ماساهيرو شينودا ، اليابان ، 1970

إعداد ساحر للكاتب المسرحي الطليعي المعروف « شوجي تيرایاما » * عن مسرحية كابوكية . هذا النسيج المنتشر ، المركّب بشكل كثيف عن « زمن القمع والفوضى والملذات والتفسخ » ، يعالج حياة المتشردين في رؤية تشاؤمية ساخرة معاصرة . الطابع الفلسفي يحدده منادي مسرح في مقاطعة إيدو الذي يعلن : « يوجد الجحيم هنا على الأرض ، وعجلة الحظ تدور إلى الأبد . »

تدور أحداث الفيلم في الأربعينات من القرن الثامن عشر ، في آخر العهد الإقطاعي في اليابان ، حيث السيد الإقطاعي « ميزونو » يحاول على نحو إستبدادي أن يعيد إصلاح المدينة ، وأن يفرض القانون والنظام مرة أخرى ، وذلك عن طريق حظر اللهو والبغاء والألعاب النارية والقمار .

في مواجهة تبلغ ذروتها ، نرى الضحايا (وهم ممثلون ، حلاّقون ، عاطلون عن العمل ، نادلات ، متشردون) يهاجمون حركة الإصلاح الإستبدادية ، ويشعلون بيوت حرّاس المدينة ويفجّرون الألعاب النارية (الممنوعة) ويعلنون «هاقد بدأ المهرجان الأزلي».المتشرد يبلغ الإقطاعي بأن زمنه قد إنتهى ، ولكن هذا يرد عليه ببرود قائلاً بأن الشغب لايمكن أن يطيح بالنظام أبداً ، ذلك لأنه سرمدي ويتخذ أشكالاً متعددة . ولكي يثبت له المتشرد قيام الثورة ، يهرع إلى النافذة ويفتحها ليريه الألعاب النارية المحظورة ، ولكنه يتجمّد في مكانه من هول المفاجأة ، إذ يجد أن الألعاب غير مصحوبة بالصوت ، بل تتفجّر في سكون وصمت . إن هذا أقرب إلى الحلم منه إلى الواقع .

وفي نهاية رؤيوية (تصبح مرادفاً لثورات الطلبة في عصرنا) نشاهد سحق الثورة في صور (شبيهة بلوحات هيرونيموس بوش * مشحونة بالعنف والقتل والشنق و الحرق ،ونشاهد رجلاً وإمرأة يتعانقان دون إكتراث في فناء بيت مهدّم يحترق ، في حين نرى ممثلاً يشير إلى أن هناك شخصاً مايبدو وكأنه يحاول أن يغيّر العالم . والصورة الأخيرة تُظهر صانع توابيت وهو يعمل دون توقف في صنع التوابيت - كما كان طوال الفيلم - ولكن بنشاط وهمّة أكثر من أي وقت مضى.

(*) شوجي تيرایاما : من مواليد اليابان(1935شاعر، كاتب مسرحي، مخرج مسرحي تجريبي، كاتب سيناريو، مخرج سينمائي. من أفلامه: الامبراطور توماتو كهتشوب، ارموا الكتب و اخرجوا الى الشارع، إستغماية ريفية.(م)

(*) هيرونيموس بوش: 1450 - 1516م يُعد من أكثر الرسامين غموضاً برموزه المستعصية التي تعتمد على الخيال و السحر، و بمرائه الكابوسية المكثفة

القسم الثالث

أسلحة الهدم

الموضوعات المحظورة

قوة التابو البصري

إن وجود صور محرّمة يحظر إظهارها حتى الآن ، يدل على أننا لم نتجاوز بعد مفاهيم وتصورات ماقبل التاريخ . ذلك لأن التسليم بالمحرّمات (التابوات) البصرية يستلزم بالضرورة التسليم بالإعتقادات الخاطئة العديدة ، المستنتجة أو المفهومة ، عند الإنسان البدائي ، والتي تبدو مربكة ومعوّقة بالتأكيد عند نقلها إلى القرن العشرين : فكرة أن التصوير متطابق مع الواقع ، وأن ثمة أشياء أو أفعالاً معينة تمتلك قدرات سحرية تعاقب الذين « ينتهكونها » سواء عن طريق اللمس أو الإستحواذ أو التصوير .

التحذير بعدم النظر أو اللمس ليس أمراً جديدا بل هو قديم قدم الإنسان ، أي ظهر مع نشوء الإنسان ، وتقرير ذلك كان حقّاً مقصوراً على الآلهة والملوك والكهنة . فالملكون كانوا يريدون حماية ممتلكاتهم ، ولتحقيق ذلك سنّوا الشرائع وأسسّوا القوانين وفرضوها على المعدَمين - لكبحهم وتغييب وعيهم - بواسطة مؤسسات قمعية تنفّذ القانون ، وعرّافين يغذّون الجهل بمعتقدات روحية بدائية جداً وبقوى غيبية غريبة .

إن تحديد المحرّمات فيما يتعلق بالأكل والصور والأشياء والأفعال ، تساعد على ترسيخ نظام من القوانين المفروضة بالقوة و على نحو صارم لتثبيت النظام والسيطرة الإجتماعية ، مع التأكيد على أن الأشياء المحرّمة هي « مُعدية » ، ومن ثم فإن دَنَسها ينتقل حتماً - عن طريق العدوى - إلى الشخص المنتهك نفسه . والخوف من العدوى هو خوف من الإغواء أيضاً ، فالشيء أو الفعل المحرّم يشمل بداخلهَ دائماً النقيضين معاً : النفور والجاذبية . وكلما كان الشيء مرغوباً فيه كان « الفزع المقدّس» قوياً وشديداً.

« لم يتم الوصول قط إلى تمييز لهذين الموقفين بشكل صحيح حتى في الأديان العليا ، ذلك لأن ثمة إلتباساً ما فيما يتعلق بتحديد ماهو مخيف لكونه شيطانياً وماهو مخيف لكونه مقدّساً . « الشيء النجس » و « الشيء الطاهر » كلاهما يمتلكان نفس القدرة ، سواء القدرة على التدمير أم القدرة على الحماية » . (1)

1) Hutton Webster, Taboo, Stanford, Stanford University Press, 1942, p. 14.

وجسد المرأة محفوف بالمحرّمات ، وبالذات في دورتها التناسلية . فالعديد من القبائل والتقاليد الدينية تنظر إلى الحيض والحمل بوصفهما أموراً نجسة . كما أن أقوى المحرّمات هي التي تشمل الجنس ، الذي هو فعل أساسي ومرغوب فيه بشدة ، وبالتالي هو أكثر الأفعال خطورة في الحياة البشرية .

« الكثير من الناس السذّج يظهرون خوفاً واضحاً من عواقب الجماع الجنسي . إنه الخوف من حدوث مكروه لأعضاء التناسل التي هي مركز الطاقة السحرية . ولأن المرأة غالباً ما يُنظر إليها - مؤقتاً أو بشكل دائم - ككائن نجس ، فإن الإتصال معها في عناق جنسي يعني الإنغمار في التلوّث . ومثل هذه الفكرة تتّحد مباشرة بمفهوم آخر يرى أن النجاسة البدنية ، الناتجة من إفراز سوائل من جانب كلا الطرفين في لحظة الجماع ، تصبح مصدراً لنجاسة شعائرية » . (2)

المفهوم المسيحي - اليهودي للخطيئة الأصلية ، هو إمتداد نوعي لهذه النزعات البدائية ، أي تطوير التابو بواسطة الأسطورة . من جهة أخرى نجد أن العري أو الكشف عن الأعضاء الجنسية لم يكن يثير خجلاً أو دهشة في المجتمع البدائي ، ولذلك كان لزاماً إبتكار طريقة خاصة في التربية تجعل الفرد المتحضّر يعيش لحظة رعب تلقائي وطبيعي عندما يرى جسداً عارياً .

إذن مع ظهور الدين المؤسّس (السحر العصري) اكتسى التابو بزيّ جديد من الإلزامات الأخلاقية والسلوكية ، مطمورة بعناية تامة في اللاوعي التراكمي لإضفاء صفة الشرعية عليها كجزء من النواميس الفطرية ، وهذه الإلزامات تتضمن عدم إنتهاك حرمة الزواج والملكية الخاصة والقانون والنظام والدين.

التابو البصري في السينما

الصورة المحرّمة ، أو حتى المستهجنة ، تعكس واقعاً كامناً تحت وعي الأفراد ، وهذا الواقع لايزال فعّالاً ، إذ يكفي أن نرصد ردود الفعل الفيسيولوجية والعاطفية الصريحة والملموسة عند جمهور فيلم ما لكي ندرك صحة هذا . ونحن لانشير هنا إلى التصفيق أو الإستهجان ، وإنما إلى تلك التفاعلات التي تجعل المتفرج في لحظات معينة يجفل مما يحدث على الشاشة ، وهذا لايتجسّد فحسب في الإمتناع عن النظر (في الواقع سيكون هذا كافياً) ولكن في ستر الوجه كفعل وقائي . ومن ردود الفعل الأخرى التي نلاحظها في مثل هذه المواقف : الصراخ في غضب أو إستحسان ، ذرف الدموع أو الإنفجار بالبكاء ، الوقوع في حالة سكون وصمت عميقين ، التقيوء ، الإغماء ، مغادرة الصالة .

العديد من المتفرجين يضطرون إلى تحويل أبصارهم بعيداً عن الشاشة عندما تحدّق الكاميرا إلى أسفل من فوق مبنى مرتفع ، أو يصرخون خوفاً عندما يفقد متسلق الجبال سيطرته فجأة أو يرخي قبضته . الصخب الذي يحدثه المتفرج عادة في بعض المواقف سرعان ما يتلاشى عند ظهور المشاهد الجنسية ، هنا يسود صمت مطبق وينحدر المتفرج في هدوء لايوصف ، وكلما كان تصوير الجنس أكثر صراحة ومباشرة كان الصمت أكثر شمولاً وسطوة .

إستجابات الذين يرتادون للمرة الأولى الأفلام الجنسية الصريحة تأخذ أشكالاً مختلفة في البداية (إنسجاماً مع درجة الكبت الموجود عند كل فرد) مثل الإشمئزاز ، الضحك كموقف دفاعي ، التبرّم المتعجرف . غير أنهم سرعان ما يخمدون صامتين - مع تتابع اللقطات - ويستغرقون في حلم يقظة

2) Ibid., P. 129.

خاص وسريّ مثل بقية المشاهدين المعقّدين بدرجة أقل .
منبهات الصورة قوية جداً إلى حد أنها تؤدي بالمتفرج إلى القيام بحركة فعلية أو إستجابة فيسيولوجية (كالتقيوء أو الإغماء) ، وهذا مالايمكن حدوثه (فيما عدا البكاء) أثناء القراءة أو الإستماع . إن « حقيقية » الصورة الملموسة ، بكشفها المادي عما كان سابقاً محجوباً أو مخيفاً أو مرغوباً فيه ، هي مصدر قوتها .
«في معالجة أحداث أو سلوك ما ، فإن الأفلام قادرة على إكتساح الحواجز التقنية المألوفة (الكلمات، الصورالساكنة ، الإختزال) التي تقف بين الناظر والواقع المادي المرسوم بواسطة أدوات طباعية» (3)
في الوقت الذي كان فيلم " I am Curious - Yellow " (1967) يمثُل أمام القضاء في عدة مدن وولايات أمريكية بتهمة الفحش ، كان سيناريو الفيلم المطبوع في كتاب يُعرض للبيع في جميع أنحاء الولايات . كذلك نجد أن الكتب الخلاعية متوفرة حتى في الصيدليات الأمريكية ، بينما الصور التي تعرض بالتفصيل الممارسات ذاتها غير متيسرة وممنوعة .
إذن الصدمة المرتبطة بتصوير شيء أو فعل محرّم هي شديدة وعالية ، بالذات في مجال السينما . فالصورة نفسها تبدو ضخمة وتُحدث توتراً مباشراً لدى المتفرج ، إذ أنها تتحرك في حيّز مضيء إزاء خلفية سوداء تماماً ، ويمكن إدخالها بشكل فوري و مفاجيء ، ومخيف عمداً ، بواسطة المونتاج والزوم وحركات البان السريعة والمؤثرات الخاصة التي تحدث على إنفراد ، أو على نحو أكثر فعّالية ، ضمن مجموعة مركّبة . والذي يصدم بشكل خاص هو الإنتقال المفاجيء وغير المتوقع من الصور الأليفة إلى الصور المحرّمة .
عندما نحضر لمشاهدة أفلام « ترفيهية » عادية ، فإننا لانشعر بأننا نجازف أو ينتابنا خوف من خطر المشاهدة ، بل نكون في حالة من الإحساس بالأمان والأطمئنان نتيجة إدراكنا المسبق بأننا سوف نشارك في وهم ، وهذه الأفلام قد تبدو مماثلة للواقع غير أنها ليست كذلك ، ولكن عندما تواجهنا محرّمات بصرية (مثل جنس فعلي أو موت حقيقي) فإننا نشعر مباشرة بشيء من المجازفة والخطر البدائي كما لو أن الصورة سوف تلمسنا وتبتلعنا (وهذا يحدث بالفعل) داخل واقعها الخاص . إنه في هذه اللحظات الأشد خطورة في السينما ، يتعين علينا أن ندرك وجه الشبه بيننا وبين إنسان بدائي غير قادر على أن يميّز تماماً بين الواقع والصورة . إذ سواء في إجفالنا من الصورة المحرّمة أو تبجيلنا لها ، فإننا نقوم برفع إنعكاس أشكال الضوء المتحركة إلى مرتبة الحقيقة .
يبدو الفيلم من أكثر الوسائط قدرة على إستخدام الواقع ، وهذه ميزة ذات أهمية جوهرية . ففي الفنون الأخرى نجد أن حتى مايسمى « بالأحداث الحقيقية » مجرد إختلاق وتلفيق ، ولنأخذ كمثال تناول سيرة حياة شخصية مشهورة ، سنرى أن المعالجة – مهما كانت درجة « الوثائقية » في فحواها – تظل عبارة عن إعادة خلق بواسطة فنان أو كاتب مكلّف بالقيام بهذه المهمة . بينما السيرة السينمائية للشخصية ذاتها يمكن أن تعتمد على وثائق وتسجيلات سينمائية واقعية عن حياته ، تتحول فيما بعد عن طريق المونتاج إلى شيء حقيقي أو زائف ، حسب رؤية ومنطلق صانع الفيلم . وبالمثل تتيح لنا السينما أن نشهد مايثيره الموت أو القتل الحقيقيين والتعذيب والإعدامات من رعب ووخز سري ، ونشهد أيضاً دراما الولادة والإتصال الجنسي الفعلي .
في حالة حدوث موت حقيقي أمام الكاميرا ، لا تواجهنا إطلاقاً تلك « المعضلة » الفلسفية المعتادة التي تُثار في « سينما الحقيقة » حول ما إذا كان حضور صانع الفيلم يغيّر أو لايغيّر واقعية الحدث ،

) Richard S. Ranall, Censorship of the Movies, Madison and London, University 3of Wisconsin Press, 1970, p. 68.

إنما يواجهنا الحدث - الموت الذي يهز أعماقنا بقوة وضراوة بمعزل عن كل التساؤلات الأخرى ، في حين يكون الرجل المحتضر إما غافلاً عن الكاميرا أو غير مكترث بأشكال الدفاع التي يتخذها عادة ، ذلك لأنه يعرف جيداً بأنه لن يكون حاضراً فيما بعد .

أما قضية الجنس فهي أكثر تعقيداً ، إذ على الرغم من مئات الأفلام الإباحية الحديثة إلا أننا لا نشاهد جنساً وثائقياً تاماً ، بل نشاهد « تمثيلاً » للممارسات - سواء في الأفلام الجنسية الخفيفة) Soft-core) أو الصارخة) (hard-core - رغم التنويع من الإتصال الجنسي « الزائف » إلى « الفعلي » (بتصوير كامل للحظة بلوغ الذروة والقذف) وعندما تصبح الرغبة الجنسية هي الغالبة ، وتختفي الدوافع المالية أو النزعة الإستعراضية * عند « الممثلين » ، عندئذ فقط يقترب الفيلم من الشكل الوثائقي ويتمكن من تسجيل فعل جنسي حقيقي ينسى فيه ممارسو العملية الكاميرا والجمهور .

إننا نلاحظ بأن الصور المحرّمة التي تظهر كجزء من حدث عام ، يكون تأثيرها على المشاهد ضعيفاً بالقياس إلى تلك الحالة التي تكون فيها مهيمنة ومحورية ، وبالتالي نادراً ما وجدنا إعادة خلق قصصية أو خيالية تصل إلى قوة التابو الحقيقي (في أفلام مثل : الشياطين ، سايكو) .

ثمة أمثلة تشير إلى نفي بعض الصور المحرّمة إلى ماتحت الوعي - نظراً لكونها مهددة وتشكل خطورة كبيرة - وتجاوز بعضها الآخر . فالأوضاع «المكشوفة» في أفلام هوليوود القديمة تسحرنا وتصدمنا لدى مشاهدتها اليوم لمجرد أنها قديمة فحسب وفشل فيلم I am Curious-Blue في تحقيق نفس النجاح الجماهيري الذي صادفه الجزء الأول منه I am Curious-Yellow يؤكد أن الباب قد إنفتح على مصراعيه منذ الجزء الأول من الفيلم بحيث تدفقت منه أفلام عديدة تجاوزت وتفوّقت على الصور التي إحتواها الجزء الثاني . أما تلك اللقطات الوثائقية المرعبة عن تفجير القنبلة الذريّة - التي كانت دائماً تفرض الصمت والسكون في الصالة - فقد إختفت من شاشات العالم واستوطنت اللاوعي التراكمي .

التابو البدائي يمكث معنا ويلازمنا مهما كانت لا عقلانيته . إن إستمراره في الحاضر وإصراره على الظهور هو أمر مخيف حقاً . إننا عندما نراقب مشاهد الموت أو المضاجعة أو الولادة ، فإن صمتنا المطبق يؤكد الإثم المثير الذي يرتكبه المتلصص - المنتهك (إختلاس النظر إلى شيء لايحق للمرء رؤيته) والمقترن بالخوف من العقاب . ولكن كم هو مبهج عندما لايحدث شيء من هذا النوع بل يستمر الفعل أو الصورة المحظورة في التدفق أمام البصر ، حينئذٍ ستصبح هذه المشاهد المحظورة عادية وعامة في السينما وسوف نبدأ في قبولها كما هي وحسب ماتمثله في الحياة .

الهجوم على التابو البصري وإزالته عن طريق كشفه وإبرازه بشكل صريح ودون إعاقة ، هو فعل تدميري بحق نظراً لأنه : يصدم الأخلاقية السائدة والدين ، ومن ثم القانون والنظام / يرتاب في مفاهيم القيم السرمدية ويستجوبها ويعرّي بعنف حقيقتها التاريخية / يعلن شرعية الحسيّة والرغبة الجنسية كحقوق إنسانية منطقية / يؤكد أن السلطات غير مؤهلة لإطلاق أحكام عامة وأن ما تعتبره السلطات شيئاً ضاراً يمكن أن يكون نافعاً / يعرض الولادة والموت - ألغازنا الأولى والأخيرة - للمناقشة والحوار دون مواربة ويسهّل عملية فهمها وقبولها / يعزّز المواقف العقلانية التي تتعارض جوهرياً مع المعتقدات الخرافية السلفية / يعقلن الحياة والأعضاء البشرية وإفرازات الجسم / لا يتعامل مع الإنسان كخاطىء بل يقبله ويفهم أفعاله ككل وليس كحالات منفردة ومنفصلة .

(*) الإستعراضية : مظهر جنسي يتميز بالرغبة في التعري و إظهار العورة. (م)

الهجوم على التطهرية

إنتقلت السينما العالمية خلال السنوات الماضية ، على نحو محتوم وحاسم ، من الموضوعات الممنوعة إلى المباحة فيما يتصل بالعري ، حيث وجدت أجهزة الرقابة نفسها في تشوّش كامل نتيجة التعديلات القانونية والقرارات غير التقليدية ، التي تتخذها المحاكم بعد مثول أي فيلم جاد وجريء - مصحوباً بضجة من قبل الصحافة والرأي العام - في حضرتها . وما كان مقتصراً من قبل على الأفلام الخاصة والأندرجراوند - في مجال العري - صار الآن يدخل كعنصر أساسي في الإتجاه السائد لعملية الإنتاج التجاري الرائج جماهيرياً ، مع ملاحظة أن عرض الأماكن الحسّاسة من الجسم (الأعضاء التناسلية بالتحديد) لا يزال نادراً .

إننا نجد أن الأكثر تزمتاً فيما يتعلق بالجنس هي المجتمعات التي يفترض فيها أن تكون ثورية (روسيا ، الصين وتوابعهما) وتليها مباشرة الحركات اليسارية الوطنية والحركات اليمينية التوتاليتارية ، وكل منها تخاف من الجسد الإنساني إنطلاقاً من مبرراتها وتفسيراتها الخاصة ، بينما نجد المواقف الليبرالية المتساهلة متركزة في يوغوسلافيا ، بريطانيا ، أمريكا ، دول اسكندنافيا .

لعل الموقف التقليدي النموذجي للهيئة التشريعية تجاه موضوع الجنس يتمثّل على أفضل وجه في القرار الذي إتخذه جهاز الرقابة بنيويورك والذي ورد ضمن تعليماته إلى الموظفين مايلي : « إذا كان المشهد يصوّر تعذيب فتاة مقيّدة اليدين ومعلّقة بحبل ، فيجب حذف كل المناظر التي تظهرها مكشوفة النهدين . » (1)هذا « الأمر » يؤكد بوضوح أن العري - من وجهة نظر الرقابة - أكثر خطورة من العنف وبالتالي لابد من إزالته . وكما قال ليني بروس - الهجائي الاجتماعي الشهير ، الساخر والمأساوي - « الأمريكيون لايستطيعون ضبط أنفسهم لدى رؤيتهم الأجساد العارية إلا إذا كانت مشوّهة . » .

وبما أن أحداً لم يجرؤ قط على الإفتراض - أو حتى مجرد التفكير - بأن عرض الأعضاء الجنسية سيكون ممكناً في يوم ما ، لذا فإن النهود كانت دائماً هي الهمّ الرئيسي الذي يشغل بال الرقيب ، وكان عرضها محصوراً ضمن نطاق الأفلام الوثائقية التي تسجل الحياة في أفريقيا . والرقابة بسماحها لتصوير الصدور الأفريقية العارية إنما كانت تعبّر عن عنصريتها البغيضة (التفرّس في النهود السوداء مباح أما البيضاء فلا يجوز ذلك) ، وبالنتيجة كانت مثل هذه الأفلام تلقى إقبالاً لانظير له من جانب طلبة المدارس الذين كانوا أيضاً يقنعون آباءهم (المبتهجين عادة لهذا الإهتمام العلمي دون أن يدركوا السبب الحقيقي) بتجديد إشتراكهم كل عام في National Geographie وهي مجلة

1) Richard S. Randall, Censorship of The Movies, Madison and London, University of Wisconsin Press, 1970, p. 96.

جغرافية تحتوي على صور ملونة لمواطنات إفريقيات بصدور مكشوفة . لكن حتى مثل هذه الأفلام والصور عجزت عن إظهار الأعضاء الجنسية الأساسية . وفي الخمسينات ، مُنع عرض الفيلم الوثائقي " Latuko " الذي أنتجه متحف التاريخ الطبيعي الأمريكي ، لأن السكان الوطنيين لم يجدوا غضاضة في نزع مآزرهم ، وقد سبّب هذا في حدوث كارثة رهيبة في أجهزة الرقابة التي إعتبرت هذا التصرف جريمة لا تغتفر .

قبل السنوات العشر الماضية كان الكشف عن شعر العانة في السينما أمراً مستحيلاً ، وكان السينمائيون يتجنبون تصوير الأعضاء التناسلية لمعرفتهم المسبقة بأن هذه المشاهد ستتعرّض للبتر (في المجلات الجنسية التي تهتم بنشر الصور العارية كانت منطقة العانة مستورة بعناية بحيث تظهر محلها مساحة فارغة غريبة) . وفي أمريكا رفضت المعامل تحميض و طبع حتى الأفلام المنزلية Movies Home الجنسية المصوّرة بكاميرا 8 ملي . إلا أن هذا الوضع قد تغيّر فيما بعد ، خاصة بعد قرارات المحاكم في الدنمارك وأمريكا ، والتي سمحت بإظهار شعر العانة في السينما ، وبالطبع لم يؤدي ذلك إلى الفوضى أو إنهيار النسيج الأخلاقي للأمة ، كما توقّع وحذّر أولئك الرافضون المتزمتون. ومع أن تصوير شعر العانة في السينما التجارية ظل نادراً (ومن ثم مدغدغاً) إلا أن سماح مجلة Playboy عام 1972 (وهو قرار متأخر بالقياس إلى المجلات الجنسية الأخرى) بنشر الصور العارية تماماً على صفحاتها ، كان نذيراً مهددا لهذا التابو .

إن منع إظهار العري سابقاً ووجوده المفاجيء - المسموح به - حالياً ، يكشف الطبيعة الإستبدادية الزائلة لما يعتبره الممتثلون حقائق راسخة في الحياة ، فالذي يحث الرقابة على كبح موادٍ كهذه هو إدراكها بأن التساهل في إنتهاك تابو ما سيؤدي إلى سقوطه وقبوله « كشيء طبيعي » ، ومن ثم لن يكون مهدّداً ولا محفّزاً .

لقد أخذ تابو العري يتآكل تدريجياً بشكل حتمي في مراحل متعددة ، ففي الخمسينات والستينات خطت السينما ببطء نحو إظهار عري الجنسين معاً (انتونيوني ، برجمان ، جودار ، فيلم روميو وجولييت ، الخريج (The Graduate))، ولكن دون إبراز الأعضاء الجنسية ، حيث كان التابو مطموراً في العمق ، راسخاً وقوياً ، إلى حد أن الأعضاء كانت تبدو آنذاك بغيضة ومقرفة حتى بالنسبة للمنظور التقدمي في مسائل الجنس . وفي أواخر الستينات - في أمريكا ودول اسكندنافيا مرة أخرى - بدأت الأفلام الخلاعية في الإنتشار ، وشقّت طريقها إلى دور العرض علانية ، وهي أفلام بذيئة ، فجّة ، غير متقنة الصنع ، تصوّر أجساد إناثٍ عاريات تتلوى وتتثنى ، بسيقان منفرجة تتيح للعدسة مجال الإستكشاف في لقطات قريبة . أما عضو الذكر فلم يعلن عن حضوره إلا في فترات قصيرة نادرة ، وكان دائماً في حالة إرتخاء حتى في أكثر الحالات إثارة ، وهذا لايعود لأسباب صحية وإنما لأسباب قانونية .

مع هذا المسار ، إكتشفنا - من جهة أخرى - إنعطافات وطرقاً ملتوية نذكر منها : إضافة لقطات دخيلة تحتوي على العري وإلصاقها ضمن اللقطات الأخرى في الأفلام التي أنتجها رجال أعمال يلهثون وراء الكسب المادي ويستميتون لزيادة أرباح شباك التذاكر (كمثال ، الظهور المفاجيء لفتاة أخرى وهي تتعرى بين الأجمة مع الممثلة هيدي لامار في فيلم « نشوة »)* / الأفلام الجنسية المستترة حيث العري منمق برتوش دقيقة وحذرة / النجاح الجماهيري المفاجيء لأفلام تدور حول بعض الرسامين ، إذ يتجسّد العري هنا في اللوحات الفنية فيما الفنان يمثل المتلصص الشرعي .

(*) فيلم « نشوة » Ecstasy (1933) : إنتاج تشيكوسلوفاكي ومن إخراج جوستاف ماشاتي . بعد هذا الفيلم إنطلقت " هيدي لامار " (من مواليد فيينا - 1914) إلى هوليوود وأصبحت نجمة في الأربعينات وبداية الخمسينات . (م)

السينما التجارية لاتزال تستمر على نحو إحتيالي (عن طريق التلميح والإيحاء) في إستخدام العري لدغدغة المشاعر وإثارة الغرائز ، فمناطق الإثارة الإستراتيجية غالباً ما تكون متوارية بواسطة محتويات المنظر (الإكسسوار) وزوايا الكاميرا أو حدود الإطار والأوضاع المتخذة في حرص شديد بحيث يبدو العري حاضراً (ولكن بشكل زائف) وغائباً في آن . وهكذا يتسنى للمخرج أن يثير المتفرج وفي الوقت ذاته ينال تصريح الرقابة بعرض فيلمه وعدم حذف المشهد.. في الأفلام التجارية النادرة التي تعرض الأماكن الحسّاسة من الجسم بشكل صريح ومكشوف (مثل : خمس قطع سهلة Five Easy Pieces ، العرض الأخير The Last Picture show ، آخر تانغو في باريس) نجد أن التصوير يتركّز عموماً على أجزاء المرأة فقط ، وهذا يعني أن « الشوفينية الذكرية » الخبيثة لاترغب في إظهار عضو الرجل ، بل تستمر في الحيلولة دون عرض هذا « الشيء » الذي يعتبر من أخطر الأشياء في نظر الرقابة ، وإذا حدث أن أُجيز عرضه بشكل خاطف وفي لمحة سريعة ، فإنه ينحصر ضمن حدود ضيقة ومعينة كأن يخص - العضو - طفلاً ما (في هذه الحالة يكون صغيراً جداً وعديم الفعالية جنسياً) أو يقتصر على بعض الأنشطة التي لاترتبط حتى بشكل غير مباشر بوظائفه المعتادة .

التسليم الكامل بالجسد الإنساني العاري وأعضائه ، يُعد من إنجازات الحركة الطليعية في محاولاتها لعقلنة الإنسان ونزع الموروث السلفي من ذهنيته ، ولإعادة توحيد هذا الكائن المتحضّر بالطبيعة من أجل إرجاعه إلى واقع أكثر فطرية وأقل تغريباً .

في هذه الأفلام التي تنتمي إلى الثقافة المضادة ، صار العري حراً وتلقائياً ، يعكس الإستشراف اللا إباحي للشباب . إن رواج الأعمال التي تتناول العري (ربما ليس فقط في المجتمعات المكبوتة جنسياً) يعكس الإستجابة الأساسية نحو الجمال والحسيّة الخاصتين بنا ويكشف العلاقة (إن لم يكن التماثل المكبوح ، كما أكد فرويد) بين الحساسية الجنسية ومفهوم الجمال .

وأخيراً فإن تهيّجنا الدائم الخاضع للرقابة ، وفضائحنا المثيرة ، ومخاوفنا ، والسجال الدائر حول القضايا الجنسية .. كل هذه المسائل ستكون بلا شك مصدر دعابة ومادة طريفة تتندّر بها أجيال المستقبل .

الأفلام

* The Bed (السرير)
جيمس بروتون ، الولايات المتحدة ، 1967

جميع الذين يظهرون في هذا الفيلم ، أو هذا البيان المبهج الذكي للحساسية الثقافية المضادة ، يؤدون أدوارهم وهم عراة تماماً . السرير المزخرف ، المستقر بشكل سحري بين المروج الخضراء ، يظهر هنا كمسرح يدور فوقه أكثر لحظات الإنسان أهمية ودلالة : الولادة ، الجنس ، الموت .
الممثلون الذين يؤدون بحيوية وحماس مشاهد من الكوميديا الإنسانية ، هم مجموعة من فناني وكتاب سان فرانسسكو . وبعكس الأفلام الطليعية التي غالباً ما تظهر العري خالياً من الجنس المبهج أو غير المعقّد ، فإن هذا الفيلم يعرض الإثارة الجنسية المرحة والمتعددة الأشكال . أعضاء الرجال الجنسية تظهر مرة واحدة في مشاهد الحب .. ولكن دون إنتصاب ، وهذا لايدل على عجز جنسي وإنما سيجة ظهور الفيلم في فترة كان عرض شيء كهذا محرّماً .

* Documentary Footage (شريط وثائقي)
مورغان فيشر ، الولايات المتحدة ، 1968

فتاة عارية جالسة على كرسي تقرأ سلسلة من الأسئلة التافهة الموجهة إلى نفسها عبر جهاز تسجيل ، ولكن دون أن تجيب عليها ، تاركة بين كل سؤال وآخر لحظات صمت لمدة 15 ثانية . بعد أن تنتهي من قراءة الأسئلة تدير الشريط من جديد ، تنهض ، وترد على كل سؤال بإجابة مرتجلة مدهشة . أنوثة وعري الفتاة ، المثيرين دون تكلّف ، يهدمان بشكل متواصل اللامعنى الشكلي الذي يتسم به الحدث . وبينما نحن نتذبذب على نحو بائس بين القطبين ، نكتشف بأن ثمة دعابة فلسفية تلهو بنا .

* Fly (ذبابة)
يوكو أونو ، الولايات المتحدة ، 1971

تجاور إيحائي لحشرة منتهكة وجسد جميل ، دون أن يؤدي أي من الطرفين المشاركين دوره حسب القوانين المعتادة و يفسد لعبة الواقع . إننا نشاهد هنا ، ولمدة خمس وعشرين دقيقة ، فتاة جميلة جداً،

مستغرقة في نوم عميق ، فيما تزحف فوق جسدها العاري ذبابة دؤوبة لا تستقر ولا تقلع أبداً ، وإنما تستكشف جسدها كله ، بما في ذلك شعر العانة والأماكن الحسّاسة . الفيلم بأكمله تقريباً مصوّر في لقطات قريبة ، حيث حلمتي الثديين تبدوان كقمم جبال والذبابة كمتسلق جبال ، وجسد الفتاة كعالم الذبابة الخاص . في النهاية تستيقظ الفتاة ، فنرى في لقطات عامة جسدها وقد صار مأهولاً بأعداد كبيرة من الذباب ، وتقوم الفتاة بطردها بعيداً .
معظم مشاهد الفيلم تتقدم فيما يبدو في زمن حقيقي ، وذلك لضمان توفر الصدق ، ولكن ثمة تحريفاً مقصوداً يستلزمه البناء أو الحيلة : فالذبابة والفتاة واقعان معاً تحت تأثير مخدر ، لتحقيق حالة سلبية وغير مستجيبة للتهيّج المطّرد عند الفتاة ، ولضمان تجوال الذبابة عبر الجسد دون أن تحلّق .

* Number 4 (رقم ٤)
يوكو أونو ، بريطانيا ، 1968

لمدة تسعين دقيقة نرى (365) مؤخرة عارية ، للعديد من الفنانين والكتّاب البارزين في لندن ، وهي تعبر أمام الكاميرا - بين كل منها فاصل يستغرق عشرين ثانية - في موكب لاينتهي أبدا . نشاهد أفخاذاً مكسوّة بالشعر وأخرى ملساء وناعمة ، سيقاناً متراصة بعناية أو مفتوحة من غير قصد ، خصيات متدلية ، أردافاً ذات غمازات ، أفخاذاً تحتك ببعضها أثناء الحركة بشكل حسّي .. وسرعان ما تتحول هذه الصور إلى تخطيطات شبه تجريدية ومنوّمة . الشريط الصوتي - غير قابل للتحديد كما هي المرئيات - ينقل تعليقات مرتجلة للمشاركين .
بالتركيز على لغز الشيء العادي والمألوف ، يبيّن هذا الفيلم « التعليمي » (جداً) أن الأرداف يمكن أن تكون وسيلة للتعبير عن الذات وتوسيع مدارك الوعي .

نهاية المحرّمات الجنسية

سينما الايروسية والبورنوغرافيا

لقد إعتاد المحافظون جنسياً تحذيرنا بأنه ما أن يُسمح بعرض جسدٍ عار حتى ينضم إليه سريعاً جسد ثان (عادة يكون من الجنس الآخر) وهذا سيؤدي إلى حدوث مشكلة لايمكن حلها ، وهذا ما تم بالفعل إذ بدءاً من لحظة إنتصار العري في السينما (ولو بشكل غير نهائي) طرحت السنوات العشر الأخيرة - للمرة الأولى - إمكانية بروز سينما غير متحفظة جنسياً كظاهرة جماعية واسعة الإنتشار . بينما كان الجنس في السابق مقتصراً على المواخير والحفلات الرجالية والعروض غير القانونية ، تغيّر الوضع الآن بعد سلسلة القرارات القضائية في دول اسكندنافيا و أمريكا ، و صار العرض العلني للجنس ممكناً . النظرة القديمة للجنس كانت واضحة وراسخة ، والرقابة - بعنايتها المفرطة الدائمة في سبيل إسعادنا وحماية أخلاقنا الحميدة - كانت تكافح بدأب هذا الموضوع العنيد المستعصي .

في قرار نموذجي وشهير، أعلن قاضٍ أمريكي بأن فيلم ماكس أوفولس * «الدائـــرة» (La Ronde)، المأخوذ عن مسرحية شينتزلر ، هو فيلم فاحش وذلك للأسباب التالية : « الفيلم الذي يؤدي إلى إثارة أحاسيس إنسانية دنيئة هو بلا شك تربة خصبة تنمو فيها الشهوات الحسيّة والفساد والفسوق والإنحطاط الجنسي.وهذه الرذائل تشكّل خطراً واضحاً على بنية المجتمع». (1) هكذا يصبح الدافع الجنسي (يسمى هنا شهوات حسيّة) الرذيلة الأساسية التي تمثل العواطف «الدنيئة » وتقود إلى الفساد والفسوق والإنحطاط .

وبالمثل عرضت الأقلية المؤيدة للرقابة في اللجنة الرئاسية الأمريكية ضد الفحش أهدافها الرئيسية

(*) ماكس أوفولس : (- 1902-1957 مخرج ألماني ، عمل في أوروبا وأمريكا . بدأ عمله السينمائي في بداية الثلاثينات . ومن أعماله : رسالة من امرأة مجهولة (1948) ، الدائرة (1950) ، لولا مونتز (1955) .. (م)

1) Ira H. Carmen, Movies, Censorship and the Law, Ann Arbor, University ofMichigan Press, 1966, p. 57.

المعارضة للتقرير الرسمي الذي أعدته اللجنة (والذي إتضح على نحو غير متوقع أنه مناهض للرقابة)، وصرحت بأن :

« القيم الأخلاقية التي يجب المحافظة عليها والدفاع عنها هي العفة والإحتشام والإعتدال والحب الوفيّ الناكر للذات . أما الآثام والشرور التي يجب كبحها فهي الشبق والإفراط في الشهوات والزنا والإتصال الجنسي المحرّم واللواط والشذوذ الحيواني * والإستمناء والفسوق . » (2)

مرة أخرى يكون الدافع الجنسي هو الشر الأساسي الذي منه تُشتق جميع الرذائل الأخرى ، إن النظرة الكالفينية* تتجسّد هنا في تصنيف المفاهيم ووضعها في صيغة معادلات متعارضة : العفة نقيض الشهوة ، الإحتشام نقيض الشبق ، الإعتدال نقيض الفسوق .. إلخ .

« الشبق » - الشهوة الدائمة عند الجنس البشري - هو الوحش الذي يرعب الرقابة ، وإثارته يعتبر عملاً شريراً ينبغي منعه دون تباطوء ، وبالتالي فإن تبرير منعه أو تحريمه ليس ضرورياً في القانون ... إنه يبدو كما لو كان أمراً إلهياً .

من جهة أخرى ، حتى لو سلّمنا بأن الشبق شر ووباء فإنه يستحيل تعريفه وتحديده من الوجهة القانونية ، ذلك لأن ما يشكّل الشبق ليس شيئاً ملموساً ثابتاً بل يختلف من شخص إلى آخر ، ولايمكن أن نقول بأن الدرجة متساوية عند كل من : المترددين على الكنيسة ، الماسوشيين - الساديين، خريجي الجامعات ، مجموعات من أعمار وأجناس وطبقات متباينة .

إن ثمة دوافع واستجابات وأوضاعاً تساعد على تصعيد الشبق أو خفضه ، وحتى في حالة الشخص الواحد تتغير الدرجة إعتماداً على نفسيته ومزاجه ، ومن ثم فإن وجهات النظر هنا غير ثابتة . ولقد صرّح أحد القضاة الأمريكيين حول هذا الموضوع قائلاً :

« إذا كان المرء يقرأ كتاباً فاحشاً بينما درجة حسيّته منخفضة فإنه سيتشاءب ولن يشعر بإثارة ما ، ولكن إذا كانت شهوته الجنسية شديدة حتى لو كان يقرأ كتاباً علمياً فإن الصفحات لن تستطيع إعاقته أو تهدئته . » (3)

وفي دراسة لـ جي . رامسي حول مصادر الحوافز الجنسية لدى 291 شاباً ، نجد أن من ضمن المصادر التي تسبّب الإهتياج : ركوب مصعد سريع ، الجلوس في صف مدرسي ، التغيّرات الفجائية في البيئة، التعرّض للعقوبات ، حالة الفزع ، العثور على مبلغ من المال ، الإستماع إلى النشيد الوطني . (4)

وهكذا يتبيّن لنا أن مصطلح « الفحش » هو مطلق ولا يمكن تحديده بدقة ، إنه - كما يقول راندال - من أكثر المفاهيم شيوعاً وفي الوقت ذاته من أكثرها غموضاً في القانون والحياة الإجتماعية . وعندما باشرت اللجنة الامريكية ضد الفحش مهمتها ، أبدت إستغرابها عندما إكتشفت بأن (جميع التشريعات الفدرالية التي تتعلق بحظر مواد «فاحشة » لم تضع تعريفاً لهذا المصطلح ولم توضح معنى الكلمة) .

(*) الشذوذ الحيواني : العلاقة الجنسية الشاذة بين إنسان وحيوان .

2) The Report of the Commission on Obscenity and Pornography, New York /London, Bantam Books, 1970, P. 500.

(*) إشارة إلى مذهب كالفين (1509 - 1564) اللاهوتي الفرنسي البروتستانتي ، القائل بأن قدر الإنسان مرسوم قبل ولادته .

3) Richard S. Randall, Censorship of the Movie, Madison / London, University ofWisconsin Press, 1970, P. 69.

4) Drs Eberhard and Phyllis Kronhausen, Pornography and the Law, New York,Ballautine Books, 1964, P. 340.

هناك سلسلة من التعريفات التي تدور في حلقة مغلقة دون تحديدٍ مفهوم ، مثلما نجد في كتاب « نهاية الفحش » لمحامي الحقوق المدنية الأمريكية شارلس ريمبار : «الفاحش يعني عادة الخليع ، والخليع يعني الداعر ، والداعر هو الشهواني ، والشهواني هو الفاسق ، والفاسق هو الشبق»

وقبل العام 1958 ، عندما كانت المجلات الجنسية تُعتبر فاحشة في أمريكا ، قدمت إحدى المحاكم الإقليمية تعريفها الخاص والمذهل لمصطلح الفحش ، إذ بعد معاينة دقيقة - بالضرورة - لصورة فوتوغرافية كانت منشورة في مجلة Sunshine and Health ، قررت بأن الصورة «فاحشة»، وبررّت ذلك بقولها : « للمرأة نهدان ضخمان يتدليان حتى خاصرتها ، إنهما كبيران بشكل غير عادي . والفخذان سمينان جداً . إنها تقف على الثلج مرتدية حذائين مطاطيين . غير أن الجزء البغيض والفاحش والقذر والبذيء ، هو منطقة العانة المكشوفة ، حيث الشعر بارز ومنتشر ، ويمتد حتى عظم الورك . » (5)

يبدو الإستنتاج مبهماً تماماً ، هل هو شعر العانة الذي يجعل الصورة فاحشة أم إنتشاره وإمتداده حتى عظم الورك ؟ .. وهذا بدوره يؤدي بنا الى الإعتقاد بأن النهدين الضخمين والفخذين السمينين ، وربما الحذائين أيضاً ، كانت عوامل إضافية في هذا الحكم القضائي .

القانون الأنجلو - أمريكي كان يعتبر الفحش جريمة جنائية . ولكن القوانين ليست أزلية وإنما هي عرضة لتغييرات عديدة حسب الظروف والمناخات والأفكار المتجددة . فبعد أن كان العري الجزئي والجنس الإيحائي يعد فاحشاً في فترة من الفترات ، أصبح فيما بعد مقبولاً وإنكمش تدريجياً مصطلح الفحش وبرز تعبير « الجنس الصارخ » (hard -core) { مضاجعة فعلية بينما الكاميرا تركّز على إبراز الأعضاء الجنسية وتفاعلها } .

إحدى الكتب الدراسية التي عالجت موضوع الرقابة السينمائية الامريكية ، تضمنت هذه الفقرة : «النظام الشرعي للأفلام المخصصة للرجال فقط يقع بالطبع خارج نطاق هذا البحث ، إذ أن تلك الأفلام هي إباحية (بورنوغرافية) بلاشك ولا تُعرض جهاراً على الإطلاق . لذا فمن الطبيعي أن تكون هذه الأفلام غير خاضعة للرقابة » . (6)

هذا الكلام قيل في العام 1966 . بعد أربع سنوات كانت مثل هذه الأفلام تُعرض علانية في جميع أنحاء أمريكا. إن الدافع التجاري وراء هذه العروض - التي تنتشر الآن بسرعة وبأسعار مرتفعة في أكثر من 200 صالة عرض في مختلف أرجاء الولايات المتحدة - هو واضح ولايمكن إنكاره ، غير أنه من الصعب تجاهل الهيكل الايديولوجي الذي قدّمه المصلحون في مجال الجنس .

الرؤية المتحررة حول الفحش والبورنوغرافيا والجنس ، عبّر عنها بشكل دقيق وفعّال السكسولوجي * الفرنسي رينيه غويو :

1 / التقاليد التي تنظر إلى الأعضاء التناسلية باعتبارها أشياء فاضحة ومخجلة ، لا ترتكز البتة على أساس معقول في المنطق أو الفيسيولوجيا . إنه فهم أحمق وسخيف ، يشبه بالضبط إعتبار الأنف واللسان أو عملية الأكل .. أفعالاً مخجلة .

2 / الأفعال التي تصاحب المتعة الجنسية تجد مبررها الوحيد والكافي في البهجة التي تحدثها . المتعة الجنسية إذن مقبولة مثلها مثل أي إشباع حاجة طبيعية أخرى ، وممارستها بأي شكل من الأشكال لن تفسد أخلاق أو شرف أو كرامة أي من الجنسين .

---

5) Randall, op. Cit., P. 58.

6) Carmen, op. Cit.

(*) السكسولوجي : العالِم بالمسائل الجنسية . (م)

3 / كل شخص له الحق في أن يمارس بحرية تامة ما يفضّله في شؤون الجنس ، طالما هو بريء من العنف أو خداع الآخرين . (7)

الدعم الأقوى للرؤية المتحررة في الجنس ، جاء - على نحو غير متوقع - من التقرير الذي أعدته اللجنة الرئاسية ضد الفحش والبورنوغرافيا عام 1970 (8). هذا التقرير الضخم ، المزوّد بالوثائق والمتّسم بالبحث العلمي الدقيق الجاد . والذي تألف من 656 صفحة ، كان ثمرة دراسة تكلفت مليونين دولار بمعرفة الكونجرس وقامت بتغطية شاملة للتعريفات والتأثيرات والقوانين الكائنة والمقترحة فيما يتعلق بمراقبة البورنوغرافيا والفحش ، لقد كانت لجنة رسمية بحتة تألف أعضاؤها من قضاة بارزين ، تربويين ، علماء ، محامين ، أطباء نفسانيين ، رجال دين .

إستنتاجات اللجنة ، المتضمنة في التقرير الذي يعد وثيقة تاريخية هامة ، كانت مناقضة كلياً لكل التصورات الشائعة فيما يتصل بالبورنوغرافيا . ونتيجة نقص المعلومات الإختبارية الكافية ، بادرت اللجنة بإجراء بحوث وإختبارات ودراسات دقيقة لتعزيز ما توصلت إليه من نتائج .

لقد طالب التقرير بإلغاء كافة القوانين الموضوعة ضد عرض وبيع الأفلام والكتب والمواد الأخرى الصريحة جنسياً. (عبارة « الصريحة جنسياً » أختيرت لإلغاء المصطلح الإزدرائي « بورنوغرافيا »). وصرح التقرير بأنه « ليس من الحكمة على الإطلاق محاولة تشريع القيم والمعايير الأخلاقية الشخصية ».

التوصيات منطلقة من نتائج تفصيلية تؤكد أن المواد الجنسية الصريحة لا تسبّب في حدوث جريمة ، أو جنحة عند الأحداث ، أو ممارسات مضادة للمجتمع ، أو فوضى أخلاقية ، أو إنحراف جنسي وغير جنسي. وذكرت اللجنة أن فحوص الأطباء النفسانيين وعلماء النفس والتربويين في مجال الجنس والباحثين الإجتماعيين والمستشارين القانونيين ، أثبتت أن الأغلبية العريضة تؤمن بأن المواد الجنسية لا تتضمن تأثيرات ضارة على أي من البالغين أو المراهقين .

واكتشفت اللجنة بأن التعرّض للمنبهات المثيرة للشهوة أنتجت إثارة جنسية عند أغلب الرجال والنساء، وبأن الشباب من كلا الجنسين (خصوصاً إذا كانوا جامعيين ، غير فعالين دينياً ، ولديهم تجارب جنسية سابقة) كانوا أكثر إستثارة . هذه الإثارة أدت إلى تزايد مؤقت في الإستمناء أو سلوك الإتصال الجنسي عند البعض ، وإلى تناقص مؤقت عند آخرين (!) ، أما الأغلبية فلم يطرأ أي تغيير في سلوكها . الأنماط الثابتة من السلوك الجنسي لم تتبدّل جوهرياً عن طريق التعرّض إلى الإثارة الجنسية ، ومن ناحية أخرى ربما إزدادت الأنماط الموجودة قبلاً نشاطاً بشكل مؤقت . هذا يعني أن المرء لايصير ماسوشياً - سادياً ، لوطياً ، أو مغتصباً عن طريق النظر أو القراءة .

إن أعداداً كبيرة من المتزوجين أخبروا اللجنة بأن حياتهم الزوجية صارت أفضل وأكثر إنسجاماً،وتحدثوا عما يحسونه من مشاعر متنامية من الحب والألفة ، وإستعداد متزايد لمناقشة الأمور الجنسية والتجريب ، وتسامح أكبر تجاه فعاليات الآخرين الجنسية .

ومن المسائل المهمة في هذا الشأن ، عدم إيجاد أي إرتباط على الإطلاق بين هذا الموضوع والجرائم الجنسية . على العكس من ذلك ، إكتشفت اللجنة بأن مرتكبي مثل هذه الحوادث كانوا أقل إطلاعاً على الفن الإباحي من البالغين الآخرين وأقل تجربة جنسية ، فضلاً عن أنهم عاشوا في بيئة قمعية ومحبطة جنسياً.

PP. 138 -9. 7)Rene' Guyon, The Ethics of Sexual Acts, Garden City, Alfred7 Knopf, 1934

8) Report of Commission on Obscenity, op. cit.

نهاية المحرّمات الجنسية

واجهت الممارسات الجنسية الطبيعية المألوفة في السينما صعوبات عديدة حتى إستطاعت أن تفرض نفسها ، أما الأشكال الجنسية الأخرى (اللواط ، الماسوشية السادية ، الإستمناء ، الشذوذ الحيواني ، الجنس الفموي : اللعق واللحس)، فقد كان قبولها مسألة صعبة جداً ومحفوفة بالإزدراء والإستهجان. حتى « المتحررين » إعتبروها أشياء شاذة لا يمكن تصويرها وعرضها ، وهذا يرجع إلى أنهم - مثل المحافظين - لم يقبلوها كأشكال جنسية مختلفة ، وإنما كانحرافات أو أشياء شاذة وفاسدة ، وبالتالي رفضوا أن يبرئوا أولئك الذين يستمتعون بممارسة هذه الأشكال من الإثم المفروض عليهم.

إن المعيار الصحيح والوحيد في المسائل الجنسية هو أن لا تسبّب الممارسة في إيذاء الآخرين . ومن جهة أخرى ، فإن الغريزة الجنسية غير متحيّزة إلى عملية « ميكانيكية» خاصة ، سواء في إختيار الشريك أو الفعل الجنسي ، وبالتالي فإن النتيجة فيما يتعلق « باللذة » (التي هي إنسانية) أن يكون كل شيء مباحاً شريطة أن يحقق الإرضاء والإشباع . هذا التساهل الجنسي - الذي هو بالتأكيد مهدّم للعادات والأعراف - كان مطلباً أساسياً للحركة الطليعية ، ومن مظاهر ايديولوجيتها منذ إبتدائها ، نظراً لأن هذه الحركة هي دائماً في حالة حرب ضد المجتمع وقيمه .

لهذا السبب نشأت سينما اللواط « الجادة » داخل حركة الاندرجراوند المتقدمة بمراحل عن السينما التجارية ، والتي كانت تعيّن أهدافاً تُعتبر في البداية فاضحة وشنيعة لكنها فيما بعد تتشرب نوعاً ما داخل الغايات التي تصبو إليها السينما التجارية .

إن كينيث أنجر ، كيرتس هارينغتون ، جان جينيه ، ستان براكهيج ، أندي وارهول ، بول موريسي .. هم روّاد في إظهار إمكانية وجود علاقة جنسية أو عاطفة أو حب بين أفراد من نفس الجنس .

إن تصوير اللواط في السينما التجارية قد تقدّم عبر مراحل محددة جيداً ، إن لم تكن مضحكة وسخيفة . فاللوطي هنا محجوب ، مهمّل ، بغيض ، يواجه عادة موتاً عنيفاً أو ينتحر . بعد ذلك جاءت مرحلة مغلّفة بالتلميحات حول نشاطاته « البغيضة » والسخرية منها .

ومع زوال سيادة هوليوود وهيمنتها ، بدأت الأفلام التجارية في إبراز اللواط بشكل أوسع من قبل . ليس هذا فحسب ، بل إنبثقت أعداد كبيرة من الأفلام العلنية التي تصور الفعل اللوطي بشكل صريح ومكشوف ، وحتى العام 1973 كان يوجد في نيويورك عدد من الصالات السينمائية المتخصصة في عرض هذه الأفلام.

وفي الوقت ذاته ظلت الأفلام الإباحية التي تصور عمليات السحاق ، في قبضة المخرجين الذكور الذين كانوا يحققون هذه الأفلام لتغطية سوق الجنس الذكوري . وباستثناء أعمال المخرجة « كونستانس بيسون » فإننا قلما شاهدنا أفلاماً تتناول عملية السحاق من وجهة نظر إمرأة . وهذا يؤكد إستنتاج «كينزي » من أن النساء عموماً أقل إهتماماً بالجنس المصوّر من الرجال ، رغم أن هذا سيبدو مشروطاً بعوامل ثقافية .

بالنظر إلى العروض التجارية الحالية - دون تلك العروض الإباحية في الصالات القليلة الموجودة في بعض الأقطار - يمكننا القول بأن الأشكال الجنسية المختلفة هي مهملة كلياً في هذه الأفلام .

رغم أن أكثر من نصف السكان يمارسون الجنس الفموي - اللعق واللحس - في حياتهم الجنسية ، حسب بحوث كينزي ، والنصف الآخر يرفض الإعتراف به ، إلا أننا نجد بأن السينما التجارية لا تجرؤ حتى الآن على تصويره ، مع أنها تلجأ أحياناً إلى التلميح إليه بخبث وذكاء . أما في السينما الإباحية الصارخة فإن هذا الفعل منتشر و سائد ويفوق حتى عملية المضاجعة .

وحتى العام 1973 كان الإتصال الجنسي مع الحيوانات من الصور التي لايمكن مشاهدتها في أمريكا ، وحتى في الصالات المتخصصة في عرض الأفلام الإباحية ، وذلك نتيجة الخوف من مداهمات الشرطة والإجراءات الأمنية . أما في الدول الإسكندنافية فإن هذا النوع من الأفلام كان مباحاً ومعروضاً بحرية، ولكنها لا تستطيع - حتى تاريخ كتابة هذه السطور - أن تصدّر هذه الأفلام إلى الولايات المتحدة نظراً لعدم تساهل رقابة الجمارك مع هذا النوع . عموماً فإن هذا الإجراء لم يمنع نصف سكان الريف الامريكي ، من المراهقين على الأقل ، من ممارسة هذا الشكل الجنسي ، حسب بحوث كينزي .

وبما أن الذين يمارسون النكروفيليا * يشكلون أقلية ضئيلة جداً من السكان ، فإن صناعة السينما التجارية لا ترى مبرراً لتقديم هذا الشكل لهم ، فضلاً

عن أن هذا سيثير سخط زبائنها الدائمين الذين يرفضون بشدة مشاهدة الأفعال الشاذة البغيضة . ولكن هذا لايمنع من تصوير نكروفيليا خيالية ، كما في أفلام الرعب الرخيصة . أما بالنسبة « لسينما الحقيقة » فإنه من الواضح أن تسجيل هذا الفعل أمر مستحيل تقريباً . وفيما يتعلق بالسينما الإباحية فإنها تفتقر إلى الممثلين الذين يمكن أن يتطوعوا لأدائه ، كما أن وجود الأضواء الساطعة والفنيين الساخطين سيؤدي حتماً إلى « تشويه » واقعية الفعل . لذلك فإن النكروفيليا بقي كمنطقة غير مفتوحة في السينما المحررة ، تنتظر من يخضعها .

من الصور الجنسية التي جاءت متأخرة حتى في الأفلام المباحة : القذف والسائل المنوي. هذه الصور كانت متاحة في السابق كعيّنات ميكروسكوبية في الأفلام العلمية فقط ، حيث كانت أقل خطورة وتهديداً ، ومن السهل « إحتوائها » وكبحها . أما حقيقتها الإنفجارية فقد غزت الأفلام الإباحية منذ فترة قصيرة ،إذ كان يتم قطع إستمرارية المضاجعة بشكل مقصود لإظهار الرغبة الحقيقية عند الممثل إلى الجمهور .

(*) النكروفيليا : إشتهاء الأجساد الميتة أو تفضيل الجماع الجنسي مع الجثث . (م)

الأفلام

*** The Abominable Dr Hitchcock**
(دكتور هيتشكوك البغيض)
ريكاردو فريدا (روبرت هامبتون) ، إيطاليا ، 1962

هذا الفيلم المثير والمبهم ، ذو المنحى السريالي الجديد ، يروي تجارب نيكروفيلي فخور بممارساته التي يعتبرها « موهبة » ، ويتجنب إصدار أي حكم أخلاقي عليها ، باستثناء ذلك الذي يكمن في موته العنيف .

*** Belle De Jour (حسناء النهار)**
لويس بونويل ، فرنسا ، 1966

بينما المقدمات الأولية لهذا العمل هي تدميرية على نحو مضاعف - الرغبة المبهمة عند إمرأة بورجوازية مكبوتة لأن تجعل من نفسها عاهرة - إلا أن بونويل يضيف صوراً يهدف من ورائها إثارة قدر أكبر من الصدمة ، بتضمينها ملامح من الإنحرافات الجنسية : ماسوشية سادية ، إستمناء نيكروفيلي ، دم على الملاءة بعد ممارسة الجنس ، « زبون » ياباني يحمل علبة غامضة تثير خوف العاهرات . والذي يضاعف الشعور بالقلق والإنزعاج عند المتفرج هو كون هذه الصور متروكة دون تفسير ، وبالتالي فإن بونويل - هذا التدميري المعلّم - يجبرنا على إشباع توتراتنا الجنسية ورغباتنا ومخاوفنا .

* Th Bloodthirsty Fairy(الجنيّة السفاحة)
رولاند ليشيم ، بلجيكا ، 1968

جنيّة عارية شبقة تهاجم القانون والنظام والدين ، عن طريق : خنق راهبة بالصليب الذي تتقلده (بعد أن تثير غريزتها الجنسية بمداعبة نهديها) ضرب الموظفين الرسميين الذين يرتدون بزات رسمية ، فقأ عيني صبي صغير لتهديده إياها بمسدس غير حقيقي (بعد أن تفعل ذلك تلحس أصابعها الملطخة بالدم) ، وأخيراً تقوم بإخصاء طالب لمجرد أنه يدرس القانون .
الصليب المعقوف الذي يبدأ به الفيلم يتحوّل ليأخذ شكل نيكسون . وفي أحد المشاهد تتحرك الكاميرا في موازاة رف لتستعرض المحتويات في حركة « بان » حيث نرى أعضاء تناسلية معبأة في زجاجات، وهذه الأعضاء تخصّ - حسب الأسماء المكتوبة تحت كل زجاجة - مارتن لوثر كنج ، كنيدي ، جونسون ، كوسيجين ، ديغول .
في النهاية يهبط ملاكان وينقلانها في برميل إلى مكان آخر : القصر الملكي البلجيكي.

* Un chant D'Amour (أغنية حب)
جان جينيه ، فرنسا ، 1950

فيلم جينيه الوحيد هذا (سرّي ، غير متيسّر ، ومطارد من قبل أجهزة الرقابة) هو محاولة مبكرة ، ومثيرة للمشاعر على نحو ملفت ، لتصوير الرغبات اللوطية . لقد أصبح الفيلم من كلاسيكيات هذا النوع حيث نجح - في الوقت الذي أخفق غيره - في التلميح إلى الطاقة المتفجّرة للجنس المحبَط .
إننا نشاهد مجموعة من السجناء المحكومين بالحبس الإنفرادي في زنازن متجاورة وهم « يعانقون » الجدران ، ويحاولون إختراقها في يأس شهواني بأعضائهم المنتصبة ، ويتمايلون بتشنج في شبق ، ويقبّلون أجزاء أجسادهم والأشكال الموشومة عليها في سعار جنسي .
في مجاز شعري (وبصري) بارز وهام للحرمان الجنسي ، نشاهد سجينين في زنزانتين متجاورتين ، يؤديان على نحو رمزي عملية لعق القضيب عن طريق نفث أو استنشاق دخان سجائرهما بالتناوب عبر أنبوبة ورقية مقحمة داخل فتحة صغيرة بالجدار ، بينما يمارسان العادة السرية .
إن الفيلم بأكمله مجرد تصوير تخيّلي للجماع غير المكتمل والأحادي ، المليء بالإحباط الباعث على اليأس ، وبالحنين إلى ماضٍ حسّي .
في النهاية يلمح السجناء زهوراً تعبر من نافذة إلى أخرى ، فيمد أحدهم يده ويلتقطها في توكيد شعري للحب داخل سجن لا متناه .

* But Do Not Deliver Us From Evil
(يا إلهي لا تخلصنا من الشر)
جول سيريا ، فرنسا ، 1971
مُنع عرض هذا العمل القاسي الكئيب في فرنسا لكونه « يشكل إفساداً وتحريضاً على هدم القيم الأخلاقية والروحية » .
إنه يدور حول مراهقتين ارستوقراطيتين في مدرسة الأبرشية ، تقرران « ممارسة الشر مثلما يمارس

الآخرون ، البلهاء ، الخير » . وهكذا تأتي سلسلة من الأفعال الشريرة ، بدءاً من الوشاية براهبات سحاقيات وحتى إرتكاب جريمة ، مروراً بتعذيب الحيوانات وقتل الطيور .
في النهاية تصعدان إلى المنصة ، أثناء الإحتفال المدرسي ، وتلقيان قصيدة ، ثم مباشرة تسكبان البنزين على نفسيهما وتحترقان .

*** Cybele (سيبيل)**
دونالد ريشي ، اليابان ، 1968

« طقوس ريفية في خمسة مواقف » تدور في مقبرة يابانية مهجورة :
لقاء بين مجموعة من الذكور العراة / أنثى عارية تتضرّع / إرتداد (تقحم أعواد بخور مشتعلة بين أردافهم وتدعهم يضاجعونها) / عقوبة (تقيّد أعضاءهم المنتصبة وتسحبهم خلفها) / تأليه (تقطع الأعضاء بأسنانها وتخنق أصحابها بالجلوس على وجوههم منفرجة الساقين ، ثم تولج العصى داخل شروجهم حتى تنبثق من أفواههم) .
وفي النهاية تضطجع على الأجساد وتبتسم بسعادة ، بينما تبدأ العصافير في التغريد.

*** Clockwork Orange (البرتقالة الآلية)**
ستانلي كوبريك ، الولايات المتحدة ، 1972

بالرغم من إظهاره للأعضاء التناسلية في تصميمات مضخّمة ، وهجومه على الفاشية المحتملة ، ومشاهده الجنسية القاسية والملتوية .. إلا أن تدميرية هذا العمل الملفت للنظر قد أضعفها الغموض الايديولوجي ، والعجز المتعذر تفسيره « لإتمام » سرياليته التهكمية ، والموقف اللاواعي تجاه العنف.
كل هذا يخدم في إضفاء بُعد فاتن إلى ما ينوي أن يرثي له في الأصل .
بموافقة المخرج كوبريك على إزالة المشاهد الجنسية الصريحة أكثر من اللازم (لتفادي علامة التصنيف « X » ، ومن ثم كسب أكبر جمهور ممكن) فإنه ، بشكل من الأشكال ، يجعلنا أمام تساؤل حول ما إذا كانت هذه المشاهد قد أدخلت في النسخة الأصلية من أجل إحداث الصدمة أم أنها زائدة ولا ضرورة فنية لها .

*** Le Depart (الإنطلاق)**
بيرزي سكوليموفسكي ، بلجيكا ، 1967

يبدو من الأسهل الإحتيال على الرقابة فيما يتعلق بلعق القضيب من عملية الإتصال الجنسي ، ففي هذه الكوميديا المتألقة بصرياً نرى « جان بيير ليو » من خلال الحاجب الزجاجي وهو يقود السيارة بينما تجلس الى جواره إمرأة شبقة في منتصف العمر ، وفجأة تنزلق المرأة من مقعدها وتختفي لفترة من الوقت ، وبينما هو يحاول بصعوبة أن يسيطر على المقود ويسوق في خط مستقيم ، تظهر المرأة ثانية دون إكتراث وتستأنف الحديث.إن هذا العمل الجوداري (نسبة إلى جودار) يزخر بالحالات العبثية والسريالية .

* Diary of A Shinjuku Burglar
(يوميات لص شينجوكو)
ناجيزا أوشيما ، اليابان ، 96 - 1968

عمل غريب ، جنسي ، طليعي ، يحوي إنطباعات بصرية وصوراً ذهنية .. نراقب فيه شاباً وفتاة ينهمكان في البحث عن النشوة الجنسية بينما تتفجّر طوكيو بانتفاضات الطلبة .
المحرّمات السينمائية موزّعة بدون تعمّد عبر مشاهد مختلفة: الرأسمالي يمسح يده بعد مداعبته للسكرتيرة ، اللص يصل إلى ذروة التهيّج ويقذف أثناء عملية سطو ، الشاب والفتاة يذرعان شوارع طوكيو في الليل حاملين قضيباً إصطناعياً يتدلى بخيط يمسكان به ، بعد ذلك تضطجع الفتاة على الرصيف مناشدة إياه بأن يضاجعها .

* Fireworks (ألعاب نارية)
كينيث أنجر ، الولايات المتحدة ، 1947

مثل نموذجي مبكر لسينما اللواط ، وربما أحد أكثر الأفلام الطليعية الأمريكية شهرة . إنه عمل صادق بشكل موجع ، وملموس بعمق، يبحث في مسألة اللواط الماسوشي السادي المعروض ككابوس وكحلم مشتهى ، حيث بطل الفيلم (يلعب دوره المخرج نفسه) يتعرض للهجوم من قِبل زمرة من البحارة ويعتدون عليه بالضرب بوحشية . وفي المشهد الأخير نراه يفك إزرار بنطلونه و « يشعل » قضيبه ، فيتفجّر مثل الألعاب النارية .
الكثافة والوجع والمجاز الشعري يحوّل العناصر الداخلة في السيرة الذاتية إلى شكل فني .

* Flesh of Morning (بشرة الصباح)
ستان براكهيج ، الولايات المتحدة ، 1956

« تدميرية » هذا الفيلم تكمن في إستخدامه الإستمناء كأداة حبكة رئيسية . من جهة أخرى ، الفعل -بصرياً - غير معروض كلياً ، إلا أن إنفعال اللحظة بجيشان الجسد والتنفس الثقيل منقول في تكنيك براكهيج حيث يشظي الصورة ، خالقاً كولاجاً تكعيبياً شبه تجريدي لأطراف الجسد ، ولقطات قريبة ، وحركات فجائية لايمكن تحديدها.

* Death In Venice (موت في فينيسيا)
لوشينو فيسكونتي ، إيطاليا ، 1971

فيلم مُعَد ومُصوّر بشكل جميل ، يستحضر مرحلة وجواً ماضيين ، ويقدم مرثية عن الكآبة والندم ، وفي الوقت نفسه يقلّص التعقيد المتصاعد في رواية توماس مان بإضفاء أبعاد من التخيّل الشذوذي.

لقد صاغ فيسكونتي ترجمة رومانسية ، محسوسة بعمق ، لإنفعالات وأحاسيس شذوذية لا تضاهيها قوة وكثافة إلا بعض المشاهد المتضمنة في فيلم جان جينيه « أغنية حب » .. وذلك دون اللجوء إلى مشهد جنسي واحد ، أو حتى مسحة ضئيلة جداً من العري .
إن فيسكونتي يركّز على العنصر التراجيدي من خلال المشاهد التي تصور الرغبة الشهوانية والإحباط التام في آن واحد : رغبة رجل كبير السن في شاب وسيم .

* Frenzy (نوبة ذعر)
الفرد هيتشكوك ، بريطانيا ، 1971

واحد من أكثر أعمال هيتشكوك الأخيرة نجاحاً ، ويمثل عودة باهرة إلى تلك الأعمال العظيمة التي أخرجها في بداياته ، إبان المرحلة البريطانية *. والفيلم عبارة عن صياغة جديدة لموضوع جاك باقر البطون * ، مستفيداً من الحرية النسبية الممنوحة للأفلام فيما يتعلق بالموضوعات الجنسية ، وذلك بإدخال جرائم جنسية مرعبة ، عري ، وشيئين يستخدمهما للمرة الأولى في أفلامه : شعر العانة ومداعبة النهدين .
من أكثر المشاهد حسيّة ذلك المشهد الذي يتضمن محاولة القاتل إسترجاع مفتاح اللغز أو الدليل الذي يمكن أن يدينه (مشبك رباط العنق) من جثة ضحيته العارية المخبأة تحت أرطال من البطاطس ، في شاحنة منطلقة بسرعة فائقة ، وهنا يضطر (تصاحب المشهد مؤثرات صوتية مناسبة وبليغة) إلى كسر أصابع الضحية المتيبّسة ، الواحدةبعد الأخرى ، من أجل انتزاع المشبك من يدها . إن التوتر والإيقاع السريع والمونتاج وحركة الكاميرا تضفي مسحة رائعة وقوية على المشهد .
هذا الفيلم - في الأخير - يمكن إعتباره مجرد تسلية تجارية ممتعة ، ذات أسلوب رفيع، قدّمها حرفي بارع تحوّل موقفه الضمني المضاد للبورجوازية (لاشيء يظهر على حقيقته في هذا العالم الأكثر منطقية وعقلانية من كل العوالم) إلى نوع من الدغدغة البورجوازية بعد تعرّضه للتخفيف والإمتصاص .

* Souffle Au Coeur (القلب اللاهث)
لوي مال ، فرنسا ، 1971

في البيئة البيوريتانية الفرنسية ، تصبح هذه القصة - التي تعالج قضية المراهقة في فترة الخمسينات - عصرية ومتحررة في تناولها العرضي للجنس ، الإستمناء ، والإتصال الجنسي المحرّم ، وهذا بلا شك أدى بالرقابة الفرنسية إلى التوصية بمنع الفيلم كلياً . ولأن الفيلم قد إنحدر نحو القبول التجاري،

(*) في تحليل النقاد لأعمال هيتشكوك الكاملة ، نجدهم يقسمونها إلى مرحلتين : المرحلة البريطانية (ولد في بريطانيا العام 1899) وهي تمتد من العام 1922 (بفيلمه الأول : الرقم 13) وحتى عام 1938 (فيلم : نُزل جامايكا) . والمرحلة الأمريكية ، تمتد من العام 1940 (فيلم ريبيكا) ...

(*) جاك باقر البطون : سفاح عاش في إنجلترا في القرن التاسع عشر ، كان يختار ضحاياه من بين العاهرات . وهيتشكوك هنا يجعل القاتل يخنق ضحاياه - من النساء أيضاً - بربطة عنق . (م

فإنه لا يعرض الجنس بصراحة بل يظهره عن طريق الإيحاء أو الحوار .. وهما من الوسائل الآمنة والبورجوازية . ومع ذلك فإنه يجعل بطله الشاب يغلق الأبواب ويقرأ كتاباً جنسياً ثم يستمني ، بعد ذلك يعترف بفعلته هذه إلى قسيس يربت على فخذه . وفي أحد المشاهد يقوم بفعل فتيشي* مع ملابس أمه الداخلية وهو يبكي ، وذلك بعد أن اكتشفها مع عشيق .وفي مشهد آخر ينام مع أمه على الفراش لفترة وجيزة ، يعقبها مباشرة تمضيته ليلة مع فتاة ما .. وبذلك تكتمل معرفته أو تجربته الجنسية .

والفيلم ، بقبوله الجنس ، يرفض حتى التلميح إلى العوائق السيكولوجية الممكنة .

* Sodoma (سدوم)
أوتو مويهل ، النمسا ، 1970

لعل مويهل ، الطليعي النمساوي ، من أكثر المخرجين فضائحية في سينما اليوم ، أما مسألة كونه الأكثر تدميرية ، فإن هذا لا يزال موضوع جدال عالمي متواصل ، حتى أن بعض النقاد الليبراليين قد إتهموه بالفاشية ومناهضة كل ماهو إنساني غير أنه من الخطأ الفادح إساءة فهم أعماله ووصفها بالإباحية ومن ثم الإستخفاف بغرضها التحريضي والفوضوي .

أعمال مويهل - وفيلمه « سدوم » من أشهرها - منطلقة غالباً من أحداث حيّة مشتملة على ممثلين عراة يقومون بممارسات حقيقية ومتطرفة من العنف الجنسي والتدنيس ، مستمدة بوضوح من النزعة الدادية - السريالية المضادة للجمالية . وهذه الفعاليات العلنية تسبّبت - كما هو مُتوقّع - في إقامة دعاوي قضائية ، فضائح ، وشغب في أقطار مختلفة . إنها تغزو القيم والآلية الدفاعية عند المتفرج ، مثلما فعلت عملية شق مقلة عين المرأة في فيلم بونويل « كلب أندلسي » أو ذبح الحيوانات في فيلم فرانجو «المسلخ » .

لايمكن فهم مويهل إلا بإعتباره نتاج قارة عانت خلال نصف قرن من حربين عالميتين ، وأصيبت بجرح غائر من جراء ظهور النازية . ففي أعماله نجد نتانة معسكرات الإعتقال ، والإثم الجماعي ، والعدوانية الطليقة ، والعنف الهذياني الذي يحوي أبعاد أسطورة الشر المعمّمة والمتجذّرة . وإذا كانت هذه الأعمال تدنيسية - وهي حتماً كذلك - فإنها تعكس صورة مجتمع مدنّس ، تحاول أن تقبض على جوهره بواسطة العنف والنشاط الجنسي المعاكس . وبالنسبة لمويهل فإن الطريقة الوحيدة للتطهّر من هذه الوحشية هي أن تُبعث من جديد في محيط مصون ، تواجه فيه المتفرج بقسوة .. لا بالمحاكاة الإحتيالية التخيلية ، بل بالفعل نفسه .

إن إنفعالات السخط أو القبول أو الغضب أو الإنعتاق التي تتولّد عند الجمهور ، هي عميقة جداً إلى درجة يصعب فيها إتخاذ موقف الرفض الكامل لمويهل كمصور بورنوغرافي باثولوجي . إن الصور التي يختارها - في جمعها للنشاط الجنسي الصريح والتدنيس الصارخ - تبدو أكثر « تدميرية » من تلك المتضمنة في الأفلام الإباحية الصارخة .

عنصر البراز مقلق بصرياً ، يثير - في آن واحد - إهتماماً (محظوراً) وإشمئزازاً (مخفّفاً بحذر) ، نظراً لأننا لا نعتبر إفرازاتنا الخاصة مثيرة للقرف أو الغثيان ، وفي حالة العشق أو الرغبة الجنسية ، فإن إفرازات الحبيبة / الحبيب قد تكون مقبولة بالنسبة لنا حتى ولو كان هذا القبول مؤقتاً .

هذا الفيلم يجعل المتفرج في مواجهة مخاوفه السرية ، ونزعاته العدوانية ، وأحلامه ، وكوابيسه،

ورغباته المكبوحة : إنه يحرك ويستثير البقايا المترسبة فينا من : حارس معسكر الإعتقال ، المغتصب، الضحية الماسوشية أو المضطهِد الوحشي .

يقول مويهل :

(يهدف عملي إلى هدم الفضيلة الزائفة وأخلاق الدولة والنظام . أنا مع البذاءة ، مع نزع العناصر الخرافية من الجنس. إنني أصنع الأفلام لأثير الفضائح وأستفز ذلك الجمهور الضيق التفكير ، المحافظ بعناد ، الراكد ذهنياً ، الممتثل ، الذي أفسدته « الحالة السوية » (..) إن التخدير الواسع النطاق للجماهير على أيدي خنازير فنيين ، دينيين ، سياسيين .. لايمكن وضع حدٍّ له إلا بالإستخدام العنيف لكل الأسلحة المتوفرة . والبورنوغرافيا وسيلة ملائمة لمداواة مجتمعنا من هلعه الذي تسببه الأعضاء التناسلية . علينا أن نرحب ونحتفي بكل أصناف الثورات : بهذه الطريقة فقط يمكن أن ينهار أخيراً هذا المجتمع المخبول الذي هو نتاج تخيلات المجانين البدائيين .)

اللغز الأول : الولادة

لقد إعتبرت السينما حالة الولادة سراً من الأسرار الأثيمة عند الجنس البشري ، ولغزاً لابد من حجبه وإخفائه بعيداً عن أبصار الشباب الحساسين ، وحدثاً طبياً - في أفضل الأحوال - مقتصراً على الأطباء فقط .

يقيناً لو أن الولادة متّصلة بسرّة المرأة بدلاً من عضوها الجنسي الأساسي ، لكان التابو أقل قوة وفعالية .. فبالرغم من إمكانية تمويه وتعمية الحدث بملاءات بيضاء ، إلا أن الولادة تجابه المتفرج حتماً « بالعضو » وتذكّره « بالفعل » الذي أنتج هذا الحدث . إذن الولادة تظل مرتبطة على نحو لاينفصم بتابوات الجنس (والدم) ، والتي تمتد جذورها في الأساطير والأديان التي لا تستطيع بشكل مطلق قبول الأجساد وأعضائها وما تؤديه من وظائف . (وأنه لأمر ذي دلالة أن يكون النموذج الأولي للولادة الوثائقية منبثقاً من مجتمع غير لاهوتي : فيلم فيرتوف السوفييتي « الرجل ذو الكاميرا السينمائية ») .

قبل حوالي عشرين سنة تقريباً لم تكن الأفلام التي تعالج هذه العملية مسموحاً عرضها علانية . وعندما تضطر هوليوود لإبراز حالة الولادة بشكل عابر فإنها كانت تشترط إجراء تحويرات إحتيالية أو متسمة باللطف واللياقة . هكذا وجدنا الولادة تحدث إما خارج الصورة (بلقطات للزوج أو الأقارب وهم ينتظرون في الخارج ملهوفين وقلقي البال) أو تحصر الكاميرا وجه المرأة في لقطة قريبة ، مظهرة أحياناً القلق المتكلّف والطبّع . أما الدم والصراخ فقد كانا مفقودين إلا إذا كانت الولادة تتعلق «بنساء خاطئات وفاجرات »، الوضع عندئذ يختلف فهؤلاء يجب أن يتألمن ويتعذّبن ويدفعن الثمن . وعموماً فإن الفعل نفسه - لحظة الولادة - ظل مخفياً ولم يُعرض بتفاصيله مطلقاً .

المهنة الطبية قدّمت النوع الثاني من أفلام الولادة : وثائق منتجة لغايات تدريبية وتثقيفية ، مهتمة أساساً بالفيسيولوجيا والتكنيك ومسقطة البعد الإنساني . لقد كنا نرى أمامنا كتلة بيضاء عديمة الشكل ، ملفوفة كلياً داخل ملاءات نظيفة ، تملأ الشاشة. لاشيء كان مرئياً .. لا الرأس ولا السيقان ولا الجسد . الشيء الوحيد الذي كان منظوراً هو فتحة المهبل ، المنفصلة عن الجسد ، والعائمة في الفضاء الخالي ، عرضة للعناية والتنظيف والمعالجة بشكل ميكانيكي على أيدي أطباء وممرضات أشبه بالمخلوقات الآلية المزوّدة بالكُلّابات والقفازات المطاطية السريالية .

العرض العام لمثل هذه الأفلام كان محظوراً من قِبل الرقابة والأطباء على حد سواء ، وتداولها كان محصوراً ضمن نطاق جمهور مهني .

في الخمسينات بدأت تظهر أفلام تحمل رؤى ذاتية أقل إهتماماً بالناحية التعليمية والتكنيكية حول

تجربة الولادة ، وتم ذلك على أيدي صانعي الأفلام التسجيلية والتجريبيين معاً . وفي أمريكا كان الفضل في عرض هذه الأفلام يعود إلى جمعية الفيلم « سينما 16» ، التي بالإضافة إلى إهتمامها بعرض الأفلام العلمية والجنسية والسياسية والأندرجراوند ، مهّدت الطريق أيضاً لأول عرض علني لأفلام الولادة في بداية الخمسينات ، مقدمة النوعين معاً : الطبي والتجريبي . وفي الستينات بدأ التلفزيون الأمريكي بتردد وحذر في إظهار مشاهد الولادة كجزء من برامجها التربوية ، في البداية كانت الرؤية جانبية ، وفيما بعد عرضت بعض اللقطات المباشرة .

وحتى يومنا هذا لايزال التلفزيون وصالات السينما التجارية في موقف المتردّد والقلق والخائف بشأن عرض هذا الموضوع ، وفي معظم الأحيان تُحسم المسألة بعدم تصويره أبداً . ولذلك يظل المجال مفتوحاً أمام سينما الأندرجراوند فقط لإنتاج الأفلام الكلاسيكية عن التجربة، مقدّمة موقفاً إنسانياً معارضاً تماماً للطريقة المهنية الرصينة .

الأفلام

* All My Babies (الجميع أطفالي)
جورج ستوني ، الولايات المتحدة ، 1953

أحد الأفلام الأولى والمهمة التي تتعامل مع ولادة طفل كحدث إنساني وتعرضه بشكل كامل . هذا العمل التسجيلي عن قابلة زنجية تعمل في الجنوب ، ظل لسنوات عديدة مقتصراً على المهنيين في حقل الطب . إنه تصوير إنساني ومحرك عن سحر وألم الحدث.

* The Beginning of Life (بداية حياة)
لارس والن ، السويد ، 1968

لقطات ملوّنة غامضة وجميلة بشكل مذهل ، لجنين في مراحل متنوعة من النمو، تؤلف قصيدة رائعة . كائنات صامتة وأثيرية وغير مادية ، مكسوّة بأغطية شفافة غامضة شبيهة بالسيلوفان .. نائمة إلى أن تحين لحظة الولادة .

* Kirsa Nicholine (كيرسا نيكولينا)
جونفور نيلسون ، الولايات المتحدة ، 1970

نيلسون هو واحد من أكثر السينمائيين الجدد ، ذوي الإتجاه الإنساني ، موهبة .. وهذا يظهر واضحاً في هذه الدراسة ، البسيطة ظاهرياً ، عن ولادة طفل ينتسب لأبوين من جيل « الثقافة المضادة » .. وفي بيتهما . الفيلم بيان هام للحساسية الجديدة ، يحوي تأكيداً على تحقيق الإنسان لذاته وسط التكنولوجيا والإبادة الجماعية وتدمير البيئة . الولادة ليست معروضة هنا كتجربة « طبية » معقّمة ، وإنما كبقاء أو دوام إستمرار للغز الأولي ، وأيضاً كاحتفال روحاني ، وطقوس إنتقال من حالة إلى أخرى.
لا يعبّر الفيلم عن رؤيته بشكل عدواني وقسري ، بل ينقل أيديولوجيته من خلال مسار التجربة

نفسها. فالزوج والأصدقاء حاضرون في هدوء وسكينة ، والمرأة الشابة الجميلة - التي ترتدي رداءً منزلياً وجوارب حمراء - يبدو عريها مكشوفاً طوال الوقت ، إن الحالة التواصلية بين شريكة الفراش وواهبة الحياة للكائن الجديد هي باقية ومؤكدة . إنها تظل « مشيرة » .. فنحن لا ننسى قط بأنها إمرأة قبل كل شيء ، وبأن الحياة الجديدة هي نتاج الرغبة الجنسية .

الرومانتيكية المفرطة للوعي الجديد - تحدّي الحيْوَنة والتشيؤ - مدركة بجلاء في الرغبة المتهورة لهؤلاء الأشخاص في تحمّل مجازفة الولادة في البيت والإستعداد الطوعي لإجتياز المغامرة (بالرغم من حضور شخص مدرّب طبياً بين المجموعة) وإتخاذهم الموقف الإنساني الذي ينظر إلى الإنسان باعتباره جزءاً من الطبيعة .

وهكذا فإن المرأة لا تخضع نفسها للتخدير بل تظل واعية تماماً ، مدركة لما يجري حولها ، ومتابعة عن كثب مجريات الولادة . إنها تختبر البهجة عوضاً عن الإنهاك . وبدلاً من وجود « أخصائيين » لمعالجة « المشكلة » ، فإننا نشهد كائنات إنسانية تجتاز تجربة إنسانية جوهرية تدور على فراش زوجي .

عزف على الجيتار (يؤديه الأب) يرافق الصور الشاعرية المحسوسة التي تسجلها كاميرا حيادية بفضول وتطفل . ليس ثمة تلاعبات بصرية تتداخل مع البساطة المقصودة في التعبير .

وعندما يبدأ الطفل ، المغمور حتى نصفه في جسد الأم ، في الإنبثاق .. تمد الأم يدها ، وهي تبتسم ، وتمسك بيده . هذه الإيماءة الحنونة الرقيقة لايمكن حدوثها في مستشفى ولادة حيث المواد المخدرة والتعقيم والتدابير الوقائية الأخرى .

حقاً يجب أن تُعاش الحياة كمغامرة ذات نهاية مفتوحة ، وأن نرمي بالأمن والسلامة خارجاً صوب الريح .. هذا إذا أردنا أن نصبح بشراً .

* The Private Life of A cat (الحياة الخاصة لقطة)
الكسندر هامید ، الولايات المتحدة ، 1946

هذا العمل التسجيلي الشاعري الحساس ، الذي قدمه مخرج سينمائي بارز ، يسبر حالات الحب والولادة والنمو داخل عائلة من القطط ، مع إبداء بعض التشابهات مع حالات بشرية .

رقابة ولاية نيويورك منعت عرض الفيلم بحجة أنه « بذيء » ، وذلك بسبب المشاهد المحركة للمشاعر التي تصوّر الولادة . والفيلم ، في الحقيقة ، يصلح للأطفال لأنه عمل تربوي جنسي مثالي .

إن مسار القصة البصرية وعدم وجود أي تطفل بشري ، يساهمان في أسر الجمال والوقار والبساطة داخل منظور رائع ومدهش .

* Window Water Baby Moving
(نافذة ، ماء ، طفل يتحرك)
ستان براكهيج ، الولايات المتحدة ، 1959

براكهيج طليعي أمريكي بارز ، يستخدم كاميرته المتحركة كإمتداد للجسد والعقل ، وهو هنا يسجل حالة الولادة لطفله الأول في البيت . الفيلم - المحسوس بعمق والشاعري إلى أقصى حد - يسبر الحدث كتجربة جمالية وفلسفية وإنسانية . الكاميرا تحلّق وتتنقّل مع إنفعالات الحدث ، آسرة ماديته الصادمة ومعجزته الأولية .

اللغز الأخير : الموت

بالرغم من تأكيدات العلم المعاصر على أن التخوم التي تفصل بين الحياة والموت هي سائلة ومائعة ، إلا أن التحول الدوري لمادة ما من حالة إلى أخرى لايزال يستحضر جميع التحذيرات الخرافية وتابوات ماقبل التاريخ .

لم يكن الإنسان البدائي يؤمن بأن الموت طبيعي أو محتوم ، وإنما كان يعتقد بأن الموت يحدث إما نتيجة خرق التابو أو عن طريق السحر أو إنتقام الموتى . وبما أنه كان مصدر دنس ، لذا وجب عزل المحتضرين والموتى وأولئك الذين يمسونهم ، وإتلاف جميع الأشياء التي تخصهم مثل الملابس والبيوت والأدوات المنزلية .. حتى المقابر كانت من المحرّمات.

وفي حين يبدو جلياً أن هذه التحريمات والمخاوف تظل ، في درجات متفاوتة ، جزءاً من لاشعورنا ، إلا أننا نميل إلى إغفال أصلها ومنبتها في الخرافة . الجثة لاتزال تُعتبر مُعدية إلى درجة أنه ليس حضورها الفعلي فحسب هو الذي يفجر القلق في داخلنا ، بل حتى التصوير الخيالي لها ... وذلك لأنها تمزق نمط الحياة الطبيعية ، وتحطم وهم الخلود والنظام اللذين على أساسهما نبني وجودنا ، وتدمّر جميع توكيدات القوة والثروة والأيديولوجيا التي نحاول بها أن نمنع العدم من إثبات وجوده وفرض نفسه .

إذن ليس أمراً مستغرباً أن تقوم السينما التجارية بتفادي تصوير الموت الحقيقي أو تصوره بطريقة رومانسية ، فالتفسير واضح . ثم أن النزعة العاطفية التي يصعب إحتمالها ، والطريقة الطيّعة المهذبة والمعقمة التي يموت بها الناس في الأفلام التجارية (فيلم « قصة حب » .. على سبيل المثال) تُظهر مرة أخرى أن هذا النوع من السينما هو سوق هام لترويج قيم النظام ومؤسساته . إذ لكي يؤدي المجتمع التكنولوجي وظيفته الناعمة السلسة ، فإن الأمر يقتضي عزل كل العناصر الهدامة والمعطلة (المجرمون ، المجانين ، الجثث) في أسرع الطرق الممكنة وأكثرها تكتماً وسريّة .

وتجدر الإشارة إلى أن حتى صانعي الأفلام الوثائقية (أولئك الواقعيون الجريئون الذين طافوا الكرة الأرضية أكثر من مرة للحصول على مواد لأفلامهم) قد أهملوا هذا الجانب (الموت) الذي هو أعم وأشمل من جميع الجوانب الأخرى التي قاموا بتغطيتها مراراً إلى حد الإبتذال . فبالرغم من تسجيلهم لمختلف مجالات النشاط البشري ، وزيارتهم لكل الأماكن المحظورة ، بكاميراتهم الخفيفة وتسجيلاتهم الصوتية السهلة النقل ، إلا أن فضولهم - مع وجود إستثناءات قليلة جداً - قد توقف عند حدود الموت ، واكتفوا بتسجيل - للحظات وجيزة - المآتم وتلقي التعازي ، المشرحة ، الحانوتي بأدواته وحقنه . إن عدم التركيز ، أو بالأحرى ، إغفال مناظر الموت في السينما المعاصرة ، يكشف مدى قوة هذا التابو ورسوخه وبقائه طيلة قرون مصوناً ومهاباً .

ولهذا السبب نجد أن أفلاماً قليلة جداً تناولت أو سجلت موت أفراد لأسباب طبيعية ، في حين كان التركيز بصورة أوسع - إلى حد ما - على موتى الحروب وضحايا أحكام الإعدام .. وحتى هذه المناظر كانت تُعرض نادراً .

الصورة السينمائية - وهي نسخ دقيق جداً لكل مايدور أمام الكاميرا - تملك القدرة ، عبر وسائلها الخاصة ، لأن تبدو « حقيقية » حتى لو كانت خيالية ، فكم يكون قوة تأثيرها عندما تصور حدثاً واقعياً فعلاً ؟ .. إنه إدراكنا الحسّي اللاواعي للفجوة بين الحقيقة والوهم الذي يمنح حادثة طعن متفرج زنجي بالمدية ، والمصورة عن طريق الصدفة في فيلم الرولنج ستونز « جيمي شيلتر » ، مثل هذه القوة الهائلة في التأثير . إذ عندما نشهد موتاً حقيقيا ، غير ممثّل أو معد للتصوير سلفاً ، فإننا نجفل وننكمش مذعورين ونشعر بأننا وقعنا في ذلك الفخ الناعم والمميت الذي يقع فيه عادة المتلصص . ثمة مشاعر مختلطة من الإنجذاب والنفور تستحوذ علينا بينما نراقب بقلق ولهفة النهاية الفعلية لكائن آخر .

النازية ، في سعيها لتحقيق حلمها بالكمال الإلهي ، أبعدت مناظر الموت عن أفلامها كلياً ، مخيبة بذلك جشع أسرى معسكرات الإعتقال ، جرحى وقتلى الحروب ، الضحايا المدنيين ، وقد نجحت في ذلك أكثر من أمريكا التي عجزت عن إخفاء الحقيقة بشأن ضحاياها في فيتنام ، فالأشرطة السينمائية عن فيتنام متوفرة بكثرة ، ومع ذلك فإن مشاهد القتلى من الجنود والمدنيين نادراً ما تعرض في التلفزيون الأمريكي ، فضلاً عن منع عرض الفيلم الحكومي الذي صوره الجيش الأمريكي والذي يسجل ماحدث لسكان هيروشيما وناجاساكي إثر إلقاء القنبلة الذرية عليهم ، إنه الخوف الذي يثيره الموت حتى في مرتكبيه .

من جهة أخرى نحن نملك القدرة على الإحساس والعطف على موت ما أو حتى أكثر من حالة وفاة واحدة ، ولكن ما أن تواجهنا أعداد كبيرة من ضحايا الحروب أو الكوارث الأخرى التي يصنعها الإنسان المتحضر ، حتى نتأفف ونصرف الإنتباه عن الموضوع . هذه اللامبالاة تجاه الأعداد الضخمة (مليون فيتنامي ، ستة ملايين يهودي ، عشرة ملايين باكستاني) تصبح أكثر بروزاً ووضوحاً عندما تنتسب الجثث إلى الأجناس «المتخلفة » . إننا نتأثر بقوة لمقتل طالب أبيض في « كينت ستيت » أكثر من تأثرنا لمقتل مجموعة من الطلبة السود في إحدى الكليات الجنوبية ، وننفعل بحدّة لمقتل إثني عشر شخصاً إسرائيلياً في ميونيخ بينما لا نأبه بسقوط خمسين عربياً مجهولاً في عملية إنتقامية ، وبما أننا على أية حال نجد « صعوبة » في التمييز بين آسيوي وآخر ، فإننا نستطيع تحمّل أعداد الموتى في هيروشيما أو فيتنام برباطة جأش أشد .

نفس التصور الفقير هذا - الملائم جداً في الأوقات العصيبة - يجعلنا نتعاطف بدرجة أكبر مع أولئك الذين على وشك الموت من أولئك الذين ماتوا قبل فترة ، وهذا يرجع إلى أن الكائن الحي لايحب أن يطابق بين نفسه وبين جثة ميت .

هذا الإغفال المتعمد لمسألة الموت في السينما لم يكن عاماً ، فقد ظل هناك التدميريون الذين لم يجفلوا ولم يهملوا هذا الجانب ، بل شرعوا في غزو التابو البدائي الأخير هذا دون تردد ، مقتلعين من القبور ضحايا الحرب والتعذيب ومعسكرات الإبادة والأسلحة الجديدة وقمع الدولة ، وذلك من أجل إرغامنا على النظر إلى هذه الأشياء المرعبة ومحاولة إستنصالها . كما أن في تسجيلهم وتعليقهم على الموت « الطبيعي » أيضاً، حاول هؤلاء التدميريون عرض القبول الإنساني للغز الموت بتضمينه داخل لغز الحياة .

قال الكسندر سولجنيتسين في « الدائرة الأولى » :

« ليس ثمة خلود ، لذا فإن الموت ليس شراً ، إنه شيء لا يعنينا ألبته ، فعندما نحيا .. لايكون هناك وجود للموت . وعندما يجيء الموت ، نكون قد غادرنا » .

صار عالم معسكر الإعتقال ، بعد ثلاثين عاماً ، « كليشيهاً »، يشار إليه عادة بتلك العبارة البغيضة المهينة : المحرقة . وتحوّل هذا الحدث البشع المرعب إلى مسألة أخلاقية عويصة ، أو تم طمره داخل اللاشعور كحدث لايمكن تصديقه ، رغم واقعيته ، وغير مرتبط بعصرنا .

في عهد النازية كان موضوع المعسكرات محرّماً ، ولم يُسمح بأي تصوير لها أو إشارة عنها . من ناحية أخرى ، لم توجد أشرطة سينمائية من صنع أعداء النظام من بين الناجين من المعسكرات ، ولم يصنع النازيون أية أفلام وثائقية للإستهلاك العام (باستثناء فيلمين سنتحدث عنهما فيما بعد) ، غير أنه توجد في الأرشيفات أشرطة مروّعة قام بتصويرها الحرّاس أو الموظفون الرسميون .

بعد سقوط النازية ، قامت مجموعات من السينمائيين التدميريين في أقطار متعددة ، من حين لآخر ، بتصوير هذه المجازر محاولة التذكير بالرعب (اعتبر آلان رينيه فيلمه «ليل وضباب » الذي يتحدث عن معسكر الإعتقال بأنه « إختبار للنسيان البشري ») ولإعادة تثبيت الصلة بين عالمنا « العقلاني » المنطقي وهذا الحدث الذي صار الآن خرافياً .. وقد فعلوا ذلك بالإستناد إلى الوثائق الحقيقية التي هي أدلة واقعية ، أو بالتحويل الفني للمادة ، أو عن طريق إعادة خلق « المناخ » المرعب ذاك .

إن تدمير معسكر الإعتقال يكمن في رفضه المطلق للحالة السوية البورجوازية ، وإلغائه النهائي للعقلانية. ولبشاعة حدث واحد كهذا، حكم الكثيرون بموت الله ونهاية التاريخ وهدم إسطورة الإنسان.

وبعد ثلاثين عاماً يكتشف المرء أن خلافه الوحيد مع الفلاسفة هو أنهم تحولوا إلى اليأس في وقت مبكّر جداً ، إذ منذ ذلك الحين شهدنا للمرة الأولى كيفية إستخدام الأسلحة الذرية ضد البشرية ، وإبادة أقطار كاملة .. وذلك بإسم السلام .

The Act of Seeing With One's Own Eyes *
(فعل الرؤية بالعين المجرّدة)
ستان براكهيج ، الولايات المتحدة ، 1972

إنه مخرج طليعي هذا الذي يجعلنا للمرة الأولى في مواجهة المشرحة وعملية تشريح الجثث . عمل مرعب ومؤثر ، ذو نقاء وصدق عظيمين . يسجل الفيلم بنزاهة تامة كل مايحدث أمام العدسات : تشريح الأجساد ، بتر الأعضاء ، شق الجماجم وفروات الرأس بأدوات كهربائية ، سحب الدم ، ذبابة تتنقل فوق باطن القدم دون أن يعوقها شيء .

وثمة صور لانهائية : الأيدي المضمومة إلى الأبد ، الأعين المغمضة ، الفتحة الرشيقة والبسيطة في سطح جسم ما ، القفص الجوفي الفارغ ، ملابس (على نحو غير متوقع نكتشف أنها الملابس الأخيرة التي يرتديها ضحية جريمة ما أو حادث مفاجيء) ، عضو تناسلي ينتسب إلى جسد مكشوف ومباح .

الحياة والموت لاينفصمان هنا ، فالأطباء والممرضون (غير مرئيين بوضوح) يتمازجون مع اللحم الهامد ويتلاعبون به ، والأيادي الحية والميتة غالباً ما تتلامس في لقطات قريبة مركّزة . وبعد كل فعل في هذه المجزرة تهبط الملاءة البيضاء الرحيمة على بقايا الجثة ، في إيماءة رمزية تعززها سلسلة من لقطات الظهور والتلاشي الرشيقة والمؤثرة . ثم نرصد حركة الكاميرا وهي تتابع (في لقطات مصاحبة وقطع سريع) موكباً سريالياً من الأكوام في إضاءة خافتة - تتوهج أحياناً بلون الدم - وهي تُنقل على نقالات وتحت الأكفان ، نحو رقعة منبسطة على طول أروقة كئيبة وباردة تحت أضواء مخضرّة .

إن الرغبة الشديدة في « الرؤية بوضوح » ، تشكّل هذا العمل الذي يشتق عنوانه من المعنى اليوناني لعملية التشريح . والمخرج « الموضوعي » يثير فينا باستمرار الشعور بالشفقة والتساؤل الرهيب ، وذلك عبر إنتقائه للقطات والزوايا والتتابع .

الفيلم مصور بكامله تقريباً في لقطات قريبة أو متوسطة ، وفي صمت تام . الشكل والمضمون يتمازجان بشكل كامل لخلق عمل تدميري يهدف إلى تغيير وعينا . فهذا التقطير النهائي للإنسان ، والذي يذكّرنا بماديتنا وهشاشتنا وفنائنا ، يجرّدنا من الميتافيزيقا ليقدمها ثانية في مستوى آخر .

* The Atom Strikes (هجوم الذرّة)
الولايات المتحدة ، 1950

تفجير هيروشيما وناجاساكي بالقنبلة الذرّية وآثاره اللاحقة ، كان من أكثر الأحداث التي تم تصويرها بشكل واسع ، بالإضافة إلى كونها من أكثر الأحداث المحظورة والمطموسة على نحو تام في التاريخ . فبينما التقطت مئات الآلاف من الصور من قبل الهيئات العلمية والعسكرية والطبية ، إلا أن أغلب هذه المواد ظلت معزولة ومخبأة في الأرشيفات الرسمية .
هذا السجل الرسمي الأول الذي صورته الدائرة الحربية في الجيش الأمريكي (والذي عُرض ضمن شروط صارمة وبشكل محدود) يقتصر على تصوير الأضرار التي لحقت بالمظاهر العمرانية من مبان ومنشآت وغيرها ، متجاهلاً تماماً إبراز أية أدلة أو شواهد بصرية فيما يتعلق بالإصابات البشرية . والمقابلة مع أحد الناجين - وهو قس يسوعي - تحيي من جديد هذا الحدث الرهيب ، خاصة عندما يروي عملية القصف الحقيقي .

* Birth And Death(الولادة والموت)
ارثر وايفلين بارون ، الولايات المتحدة ، 1968

هذا العمل التسجيلي الذي يتبع أسلوب « سينما الحقيقة » ، يمزج الحمل والولادة لإمرأة شابة مع الموت المتواني الذي يدنو ببطء من مريض مصاب بالسرطان ، مقدّماً بذلك - أي الفيلم - حالتي الإحتفال والمأساة في الوجود الإنساني. الحنان والألفة عند الزوجين ولغز الولادة تتقاطع مع وقار رجل يواجه موته بشجاعة ودون مواربة أو خداع .

* The Blood of The Beasts (المسلخ)
جورج فرانجو ، فرنسا ، 1949

فيلم تسجيلي عن المسالخ في باريس ، وهو أحد التحف العظيمة في السينما التدميرية . هنا نجلس وجهاً لوجه أمام الموت .. لاشيء يحمينا ولا وهم ينقذنا . إنه لا يشبه أفلام هوليوود التي تعرض لقطات لجزار يرفع فأسه عالياً ليسحق رأس حصان ثم فجأة تدخل لقطة إعتراضية تخفي مايحدث بعد ذلك . هنا تمكث الكاميرا بشكل موضوعي ووحشي مع الحدث ، إنها تصوّره كاملاً لكي تشركنا في الجريمة رغم ذعرنا وانصعاقنا.
أثناء تحديقنا في هؤلاء « القتلة بلا كراهية » - على حد تعبير بودلير - المغمورين بالدم ، تحيط بهم الإفرازات والسوائل بينما يذبحون الحيوانات ببرود وبلا مبالاة ، في هذه الأثناء نتعلم كيف نرى ، وبعد ذلك ربما نشعر بما لم نشعر به من قبل . العنف هنا ليس خيالياً ولا مدغدغاً للمشاعر ، إنه خطير وحقيقي .
الخاصية التي تحمل طابع الحلم تخترق واقعية الصور القوية والحادة . والمعنى أو الغرض السريالي - المماثل لشق بونويل مقلة عين المرأة في « كلب أندلسي » - قابل للإدراك والتمييز في هذا الفيلم المضاد للبورجوازية . غير أن مقلة العين - رغم فظاعتها وما أثارته من صدمة - كانت خيالية ، أما

« المسلخ » فهو واقعي . إنه يرغمنا على التحديق في موت موجع ودنيء ، وبتفصيل شنيع ، لكائن آخر .. وبالتالي يدمّر حالة الوعي الإعتيادية لدينا ويكشف لنا آفاقاً أوسع .
فرانجو فنان ملتزم ، مناضل ، أخلاقي .. يريد منا أن نرى ونتأمل جميع المجازر التي يرتكبها أولئك الذين نستأجرهم ونستخدمهم لتأدية أعمالنا القذرة البغيضة ، بينما نجلس أمام مائدة نظيفة وننكر إشتراكنا في الجريمة .

*** Les Diaboliques (الشياطين)**
هنري جورج كلوزو ، فرنسا ، 1955

أحد أكثر الأفلام إثارة للرعب والصدمة في تاريخ السينما ، إنه فذّ في إستغلاله الفعال لخوفنا من الموتى ، وخوفنا الأشد من إمكانية رجوعهم . التوقيت الشيطاني وتعميق سادية التوتر ومونتاج الصدمة ذو التفاصيل الدقيقة .. مجرد محطات على الطريق المؤدي إلى الرعب النهائي والجوهري : عودة الضحية « الغريقة » (الزوج) إلى الحياة أمام نظرات القاتلة (الزوجة) ، منبثقة بشكل مخيف من « البانيو » .
ومع أن الصور المرعبة لا تستغرق مدة طويلة ، إلا أن كلوزو قد نجح في إستحضار ذلك « الفزع المغمور » في ماضينا السحيق .

*** The End Of One (نهاية كائن)**
بول كوسيلا ، الولايات المتحدة ، 1971

فيلم تسجيلي عن نورس يحتضر وحيداً على الساحل . إنه ينهار للمرة الأخيرة ، يدير رأسه هنا وهناك بتثاقل ووهن . ليس ثمة صوت فيما عدا تلك الأصوات التي تصدرها مخلوقات الطبيعة . والوقت يمر ، وعينا النورس مثقلتان ، يخبو بريقهما شيئاً فشيئاً .. بينما نحن نراقب .
كائن آخر قد مات .. والمخرج جعلنا نهتم ونقلق .

*** Forbidden Bullfight (مصارعة ثيران محظورة)**
دينيس كولومب دي دونان

هذه التحفة الغنائية الشبيهة بالحلم - المعتمدة كلياً على شريط وثائقي - تخلق مظاهرها الهذيانية عبر تلك الوسيلة البسيطة التي هي ربما من أكثر الوسائل السينمائية فعالية وتأثيراً : الحركة البطيئة

إنه أحد الأفلام القليلة التي تنقل طقسية المصارعة في شروط عاطفية أكثر منها فكرية. إنه يتقدم في صور راقصة مهيبة دون أن يكف قط عن تذكيرنا بالموت الوشيك ، وعندما يحدث نرى منظر السيف المنغرز في جسم الضحية يتكرر 12 مرة في تداخلات واهنة ، وفي شلال جميل ومنذر من الصور .

* Forbidden Games (ألعاب ممنوعة)
رينيه كليمنت ، فرنسا ، 1952

قليلة جداً هي الأفلام التي تستطيع أن تصور عوالم الأطفال السرية ، وهذا هو أحدها . ضمن سياق قصة عن الحرب والموت ، تدور في فرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية ، يدخلنا الفيلم في هذا العالم بقوة وإقتدار . إنه يعالج قصة فتاة يتيمة تبلغ الخامسة من عمرها وصبي يكبرها سناً ، وهذا الصبي لايستطيع أن يحتفظ بالحالة السوية إلا عبر بعث الصور والأحداث حول موت حميم جداً إلى حد أنه يندمج ويتوحّد بعالمهما . إنهما يشيدان مقبرة سرية ومنعزلة للحيوانات ، وينهمكان في ممارسات شعائرية ، ويصوغان واقعاً بديلاً مروّعاً .. مفتوحاً ومباحاً لهما فقط .
الإختراق السيكولوجي لعقل الطفل منجز وكامل ، والموت - في مظاهره المتعددة - حاضر دائماً .

* Germ and Chemical Warfare
(الحرب الجرثومية والكيميائية)
CBS News ، الولايات المتحدة ، 1968

نظرة تسجيلية حول الأسلحة الكيميائية والبيولوجية المتطورة والمخزونة لدى الولايات المتحدة ، ومن ضمنها : غازات مضرّة بالأعصاب والرئات ، أدوات كيميائية تسبب الضعف و التخدير ، سوائل تسبب تساقط أوراق الشجر قبل الأوان ، غازات سامة تتلف المحاصيل وتؤذي الحيوانات ، مواد ناقلة للطاعون والتسمّم وأمراض الماشية .
الفيلم يتساءل عن سبب رفض الولايات المتحدة - الوحيدة من بين الدول العظمى - التصديق على معاهدة جنيف التي أقرت عام 1925 ضد الحروب الكيميائية والبكتيريولوجية .
نكهة الموت القوية تتسرب من بين الصور طوال الفيلم .

* Interviews With My Lai Veterans
(لقاءات مع محاربي ماي لي)
جوزيف ستريك ، الولايات المتحدة ، 1971

هذا البحث المقلق الصادم ، الذي يتبع أسلوب « سينما الحقيقة » ، يتألف من لقاءات غير خاضعة للرقابة أجريت مع محاربين أمريكيين إشتركوا في المجازر التي حدثت في قرية ماي لي الفيتنامية .
إنه فيلم عن الموت ، يجعل القاتل ، الذي تسبب في موت شخص ما ، يواجه هذا الموت ويتحدث عنه . هنا نصغي إلى شباب عادوا إلى الحياة الطبيعية وبدأوا يسردون بابتسامات دفاعية ولا مبالاة مضللة وندم خفي ، كيف ولماذا قتلوا وارتكبوا المجازر الوحشية هناك . إنهم الآن أموات في الحياة ، غرباء ومنسلخون ، حطمتهم الحرب ، وفصلتهم أفعالهم عن كل المظاهر الإنسانية . وإلى جانب كونهم جلادين فهم يظهرون كضحايا أيضاً .. ضحايا النظام اللا إنساني والقيم المهترئة . إن صراحتهم الساذجة البسيطة تقنعنا مباشرة بصدق عذاباتهم وإتهامهم المروّع للذات .

* A Movie (فيلم)
بروس كونر ، الولايات المتحدة ، 1958

أحد الأعمال المجدّدة والأصيلة للطليعية السينمائية العالمية . إنها كوميديا تشاؤمية عن الوضع البشري ، تتألف من مشاهد إعدام وكوارث ونكبات وحوادث مفاجئة ، مأخوذة ومجمعة بشكل ساحر من أفلام الغابة والكاوبوي والرسوم المتحركة والأفلام الوثائقية والإخبارية . المواد البصرية منقولة كما هي ، ولكن منزوع عنها الغاية الأصلية ، إذ أنها مستخدمة لأغراض أخرى يهدف المخرج كونر من ورائها أن يقول شيئاً آخر . فمن بين اللهو العابث والفوضى الظاهرية ، ينبثق على نحو متزايد بيان إجتماعي قاتم ومتشائم ، يقلق راحتنا بعمق في مستوى ما تحت الوعي .
أهم ما يطرحه الفيلم بشكل خاص تلك الصور الوثائقية عن الموت : جثتا موسوليني وعشيقته المسحوقتان والمعلقتان رأساً على عقب ، إرتطام طائرة مائية وموت الطيار في لحظة وجيزة رهيبة ، لقطة وثائقية لمدة ثانية واحدة عن عملية إعدام سرعان ما تختفي وكأنها سر بغيض ، إنهيار جسر حيث نراه يتمايل ثم ينهار ، ويلي هذا مباشرة خطبة متفائلة يلقيها تيدي روزفلت .
الفيلم برمته عبارة عن ترنيمة للمونتاج الخلاّق .

* Wintersoldier (جندي الشتاء)
Winterfilm Collective ، الولايات المتحدة ، 1972

هذا الفيلم التسجيلي الطويل عبارة عن شهادة تاريخية مروّعة يقدمها أكثر من 200 جندياً أمريكياً من الذين حاربوا في فيتنام ، وذلك في إجتماع ضخم في ديترويت العام 1971 ، متحدثين عن الأعمال الوحشية الفظيعة التي إرتكبها الجيش الأمريكي في فيتنام .
إننا نراقب وجوه هؤلاء الجنود الذين يتقدمون للشهادة الواحد بعد الآخر ، فنلمح التوتر والإنفعال والحيرة والدموع ، وجميعها دلائل تشير إلى الصدق والتكفير والإدانة لأنفسهم ولحكومتهم . هؤلاء المشاركون في الأعمال الإجرامية يروون تجاربهم وممارساتهم ، وفي الوقت ذاته يعرض الفيلم ، في لقطات متداخلة ذكية ، صوراً فوتوغرافية قديمة لهؤلاء الجنود ببزاتهم الرسمية والحربية .
الحقيقة والرعب معزّزان بالتفاصيل الصغيرة الدقيقة : ضابط أمريكي ينصح رجاله بعدم إقامة إعتبار للأسرى ، إمرأة فيتنامية تُشطر نصفين من العانة حتى الرقبة ، طفل فيتنامي صغير يُرجم حتى الموت لأنه سخر من الجنود الأمريكيين وأهانهم .
وخلال الإدلاء بالشهادات تتداخل شرائح (سلايدات) ملونة وأشرطة حيّة تصور حالات التعذيب والقتل والحرق والقصف . وثمة صور من نوع آخر تقدّر بآلاف الأقدام ظلت مخبأة في مكتبات الأفلام والأرشيفات في محطات التلفزيون دون أن تعرضها قط . إنها تُظهر كائنات بشرية هزيلة ، خائفة ، منفصولة تماماً عن الزمان والمكان ، تبحث عن الأمان فلا تجده . هؤلاء البشر الرقيقون ، المتواضعون ، صغار البنية .. وجدوا أنفسهم فجأة أمام مخلوقات غريبة ، ضخمة ، قوية ، كأنما جاءوا من فضاء خارجي ، تحملهم آلات شريرة بغيضة ومسلحين بأدوات الدمار .. لقد جاءوا ليذبحوهم ويغتصبوا نساءهم ويعتدوا على أطفالهم ويدمروا أراضيهم الجميلة التي كانت موطن الأسلاف والزهور . كل الصور المرعبة موجودة هناك : الأم الملتاعة الباكية التي تحمل طفلها المشوّه المبتور الأطراف ، الأجداد

المسنّون الذين يسوقونهم كالقطيع ، المدنيون الجاثمون في خوف يفوق التصوّر بين الأعشاب المائية وهم يحاولون عبثاً الإختباء من طائرات الهليكوبتر التي تحوم فوقهم وبداخلها وحش يصوّر مأزقهم وحالتهم الجديرة بالشفقة .

إن المرء يشعر برعب أكثر عندما يفكر أن هناك آلاف الصور الأخرى المحتفظ بها طي الكتمان في أقبية محطات التلفزيون ، والتي تنتظر اليوم الذي يأتي فيه باحثو المستقبل لكشفها وعرضها ، وعندئذ سنرى جيشاً من الجثث التي تشير نحونا وتتهمنا بقتلها دون أن نملك رداً أو دفاعاً .

الفيلم يبتعد عن كونه معرضاً للرعب أو ممارسة دعائية ، ويصبح - بتصويره القبح والبشاعة - نسقاً فلسفياً يثير كل القضايا الأخلاقية الأساسية : التقنيات التي بها يتحوّل شعب « عادي » إلى قاتل، العجز عن الإحساس بعذاب وآلام الآخرين ، حتمية العنف والجريمة في العلاقات البشرية ، قدرة الشر على تطويق الجميع. ومن جهة أخرى فهو يسلّم بالدفاع عن النفس ، والحاجة إلى صيانة سلامة العقل، ودافع الإنتقام . كما يطرح أسئلة صامتة لحوحة فيما يتعلق بالضرر المحتوم الذي أحدثته هذه الحرب في عمق الحضارة الأمريكية .

في هذا الفيلم نشاهد الجنود ، أثناء أحاديثهم ، وهم يذرفون الدموع الغزيرة .. لقد إكتشفوا أنه لكي يدمّروا البطولية الزائفة التي غرستها فيهم المدرسة والدولة والجيش ، عليهم أن يتعلموا أولاً كيف يبكون .

* The Race (السلالة)
وليام كوبلاند ، استراليا ، 1970

في هذا التأليف الإخباري الغاضب عن الظلم الموجّه ضد المضطهدين ، مشاهد وثائقية مروّعة ، مصورة دون إستعداد مسبق ، حيث نرى قتل أسير (من المحتمل وقوع هذا إبان أحداث الكونغو) بشكل مفصل دقيق ومباشر أمام الكاميرا. ينكمش الأسير في البداية على الأرض متذللاً ومتضرّعاً ، فيتعهدون له بأنهم لن يمسوه بسوء . وبما أن «النتيجة » لم تكن معروفة بالنسبة له ولنا فإننا نبدأ في « مشاركته» الفزع الذي لا يُحتمل (مع فارق أننا نعي حضور الأمان الذي يظللنا في صالة السينما) ، ونحاول أن نصدق - كما يفعل هو - الوعود الممنوحة له من قبل معتقليه .

وعندما يموت هذا الرجل المجهول ، نشعر بأن جزءاً صغيراً جداً من إنسانيتنا يموت معه . إنه مجرد ضحية واحدة من آلاف الضحايا الذين يموتون في مكان ما .. وفي كل لحظة .

* Rite of Love And Death
(طقوس الحب والموت)
يوكيو ميشيما ، اليابان ، 1965

الروائي الياباني الشهير « ميشيما » الذي إنتحر بطريقة الهاراكيري في العام 1970 إحتجاجاً على إفساد المُثل الوطنية ، قد حدس بغرابة موته هذا في فيلم كان قد كتبه وأخرجه ومثّل فيه قبل خمس سنوات ، وهو « طقوس الحب والموت » ، حيث مثّل نفس الإنتحار التقليدي المعروف عند الساموراي، والذي مارسه هو فيما بعد منهياً بذلك حياته .

الفيلم مأخوذ عن قصة قصيرة كتبها بنفسه ، يعالج فيها حادثة تاريخية وقعت في الثلاثينات ، حيث يطلب الإمبراطور من ضابط الحرس أن ينّفذ حكم الإعدام بزملائه الذين قاموا بمحاولة إنقلاب فاشلة،

فيواجه صراعاً حاداً - تفرضه تقاليد الساموراي - بين ولائه للإمبراطور وولائه لرفاقه في السلاح، ولكي يحافظ على شرفه وسمعته فإنه يلجأ إلى الوسيلة الوحيدة الممكنة بالنسبة إليه : الهاراكيري .
هذا الإنتحار الوحشي ، المرسوم بدقة ، هو أحد أكثر النماذج رعباً وإقناعاً للموت الخيالي في السينما. وضراوته تصبح مرعبة أكثر عندما نعي ماحدث فيما بعد لميشيما الذي مثّل الدور بنفسه .

*** To Live (أن تحيا)**
كارلوس فيلاردبيو ، فرنسا ، 1960

تأليف من المواد الوثائقية الحقيقية طوال السنوات العشرين الماضية ، دون اللجوء إلى أي مشهد معد ومصور سلفاً . إنها صور الضحايا الأزليين .. تعرض الألم اللانهائي ، التعذيب ، موت المدنيين ، ضحايا الحروب ، السكان الوطنيين ، الفلاحين ، الشعب في كل مكان من العالم .
يحثك الفيلم على أن تفكر بأن مثل هذه المشاهد يمكن أن تحدث ثانية .. في مكان ما ، وفي هذه اللحظة بالذات .

*** L'Aube Des Damn'es (فجر المعذبين)**
أحمد راشدي ، الجزائر ، 1970

هذا العمل التسجيلي الطويل الممتاز - قصة الإستعمار الإمبريالي لأفريقيا - هو فيلم عن الموت . مشاهده المروّعة الصادمة مستمدة من الأرشيفات السينمائية الفرنسية التي استولى عليها الشعب الجزائري بعد التحرير ، والتي تحتوي - بشكل لايُصدق - على أعداد هائلة من الأشرطة التسجيلية التي صور فيها الفرنسيون ماقاموا به من تعذيب ومذابح وإعدامات للجزائريين . الصور الحقيقية المتتالية لموت الأطفال والمارة ورجال المقاومة تتجاوز حدود الإحتمال .
الفيلم يقنع المتفرج بما يقدمه من أدلة مرئية ، ويصبح درساً عملياً للسينما الثورية .

*** Vietnam, Land of Fire**
(فيتنام .. أرض النار)
بدون أسماء ، فرنسا ، 1966

واقع الألم والتشويه والموت ، الذي فرضته أمريكا على السكان المدنيين في فيتنام ، مرئي هنا عبر مواد وثائقية واخبارية : أطفال يُشوهون نتيجة الجروح الرهيبة ، أجساد مفصولة ومبتورة ، آثار القنابل الحارقة والغازات السامة ، جثث محترقة ، ضحايا بدون أوصال ، قرى مشتعلة .. ومقاومة فيتنامية.

* Archaeology (آثار)
أندريه برزوفسكي ، بولندا ، 1967

غابات هادئة ، أصوات طيور ، ومجموعة من علماء الآثار من أكاديمية العلوم البولندية يشرعون في التنقيب بتمهل وبشكل منظم . وبينما هم يواصلون عملهم ويكشفون النقاب عن آثار وبقايا الماضي (أكواب صفيحية ، ساعات صدئة ، دمى ، أمشاط) يتأكد الشك الرهيب الذي بدأ يراودنا : هذا هو أوشفيتز (معسكر الإعتقال أيام النازية) كما يبدو في الوقت الحاضر . حقائقه تحولت إلى تاريخ متحجّر ، يتولى الجيل الجديد مهمة الكشف عنها ثانية . الإيضاحات البسيطة التي تسجل هذه الأشياء المكتشفة ، تقوّي التهكم المصوغ في قالب وثائقي مصنوع أساساً لكي يصدم ويرج .

* A Town Presented To The Jews As a Gift by The Fuhrer
(مدينة مقدمة إلى اليهود هدية من الفوهرر)
فلاديمير كريسل ، تشيكوسلوفاكيا ، 1968

وثيقة تاريخية لم يسبق لها مثيل عن معسكر الإعتقال النازي في تريسين بتشيكوسلوفاكيا ، والذي يميّز هذا المعسكر هو كونه يحتل مساحة شاسعة بحجم مدينة.
عندما قرر الصليب الأحمر الدولي القيام بزيارة تفقّدية « لتقصّي الأوضاع » في المعسكر ، شرع النازيون فوراً في إنتاج فيلم وثائقي مدته 40 دقيقة ، يمجّد الحياة السعيدة التي يعيشها نزلاء المعسكر ، ويعطي إنطباعاً حسناً بالمعاملة الطيبة الرقيقة من جانب الحراس النازيين . ولتنفيذ الفيلم أجبروا سجيناً يهودياً - هو الممثل المعروف كيرت جيرون الذي ظهر في الفيلم الشهير « الملاك الأزرق» - ليقوم بإخراجه .
بعد الحرب عثر التشيكيون على أجزاء - تقارب النصف - من هذا الفيلم الناقص ، فاستغله «فلاديمير كريسل » في فيلمه التعليمي المروّع الذي يوضّح كيفية التلاعب بالواقع ومدى زيف الصورة السينمائية « الحقيقية » ، إذ بالرغم من وثائقية الصورة وواقعيتها إلا أنها لا تعبّر عن الواقع الحقيقي ، فنحن نرى النزلاء « الحقيقيين » في المعسكر - المدينة وهم يلعبون كرة القدم ويستمعون إلى الموسيقى ويعملون بهدوء وسلام في أعمال متعددة ويعتنون بحدائقهم في أوقات الفراغ ، غير أن خلف هذه المظاهر الكاذبة يكمن خوف لامثيل له . وفي وضع كهذا يصعب أن نقرر أي الأمرين يثير الرعب أكثر : هل هو « استغلال » كائنات بشرية (بالقوة) كممثلين لتجسيد حياة يعلمون جيداً أنها زائفة ومضللة ، أم إبتساماتهم الدائمة للكاميرا (ولا خيار لهم في ذلك لأنهم يعرفون أن أي سلوك آخر لايرضي الجلادين يعني موتاً فورياً) وتصريحاتهم المتملقة ، كقول أحدهم : « أنا سعيد هنا في تريسين ، ولاشيء ينقصني ».هذا الشخص وغيره من مئات المبتسمين السعداء في الفيلم ، تعرضوا للإبادة بعد أشهر معدودات .

* Butterflies Do Not Live Here
(الفراشات لا تعيش هنا)
ميروبيرنات ، تشيكوسلوفاكيا ، 1958

تأمل حاد ومؤثر في رسومات وقصائد أطفال يهود أثناء إعتقالهم في معسكر تريسين . هذه الأعمال الفنية نُفّذت خلال الدروس التي كان يتلقاها الأطفال سراً ، وقد إهتم المدرسون بإخفائها بعيداً عن أعين الحرّاس بعد أن كتبوا نبذة قصيرة عن هذه الأعمال مع تحديد الأسماء والأعمار . بعد إنتهاء الحرب عثر التشيكيون مصادفة على هذه الأعمال ولم يعثروا على أصحابها .. لقد ماتوا جميعاً في غرف الغاز .
إنها وثيقة هامة عن عصرنا . العنوان « الفراشات لا تعيش هنا » مأخوذ من إحدى القصائد ، والذي كتب القصيدة مات وعمره 12 عاماً .

* The Games of The Angels (ألعاب الملائكة)
فالبريان بورفجيك ، فرنسا ، 1964

هذا الفيلم التحريكي المؤثر والمأساوي - أحدى تحف الفن الحديث - يمثّل محاولة جريئة لا لتصوير واقع معسكرات الإعتقال وإنما تصوير أجوائها : وطأة الخوف المطلق والرعب المجهول ، وحضور الموت المفاجيء المستمر .
قيل عن الفيلم أنه « ريبورتاج عن مدينة الملائكة » .. هذا وصف تهكمي ، فالصور السريالية - التعبيرية (التي تذكرنا بلوحات دي شيريكو وبيكمان معاً) تنتزع المتفرج الآمن المسترخي وتأخذه في رحلة خلال عالم كابوسي من الرعب الميتافيزيقي . هناك يرى : زنزانات كئيبة ، أدوات تعذيب غامضة ، إعدامات ، أنهاراً من الدماء تتدفق بألوان خادعة .
إنه عمل فذ ومبتكر يهدف إلى تغيير وعي المتفرج بنقله إلى عالم آخر مُتخيّل ولكنه ممكن .. أو ربما هو حقيقي .

* Night And Fog (ليل وضباب)
آلان رينيه ، فرنسا ، 1955

يقدم رينيه دراسة كلاسيكية دقيقة عن عالم معسكرات الإعتقال . إنه تأمل عميق في المسؤولية الفردية والجماعية إزاء وجود أماكن كالمعسكرات في عالمنا المعاصر . وبتعبير آخر هو فيلم عن النسيان البشري ، وتذكير بالماضي الذي يمكن أن يولد من جديد ، فضمن هذا الرعب الكوني يصبح الكابوس السريالي واقعاً .
يرتكز الفيلم على شريط وثائقي ولقطات مأخوذة بعد عشر سنوات للمعسكرات ، وهو يسعى إلى رجّ « أولئك الذين يعتقدون بأن هذا قد حدث مرة واحدة ولن يتكرر حدوثه في مكان آخر ، والذين لايريدون أن يحدقوا حواليهم وأن يصغوا إلى الصرخات اللانهائية » .
إن الرعب الذي يصوره الفيلم يمتد حتى وقتنا الحاضر ويتجسّد في أكثر من صورة .

*** Warsaw Ghetto(حي اليهود في وارسو)**
مجهول المصدر ، ألمانيا ، 44 - 1943

هذا الفيلم النازي الوثائقي ، صُوِّر مباشرة قبل تدمير حي اليهود الشامل في وارسو . ولأول مرة يُظهر النازيون الحقيقة ، وإن يكن بشكل غير مقصود ، فيما يتعلق بالحدث التاريخي .
الكاميرا تصور اليهود وهم في أقصى حالات اليأس أو اللامبالاة أو الإشراف على الموت ، وهم يحاولون الإبتسام أو التعاون بأي شكل من الأشكال مع المصور - المخرج (ممثل القوة المطلقة التي تتحكم في الحياة والموت) . والفيلم بطبيعته والغياب الكلي للصوت ، يمارس تأثيراً تنويمياً ومستبداً على المتفرج ، إذ أنه يعرض الرعب مغلفاً بالصمت المفزع .
اللقطة العامة التي تصور منطقة السوق المزدحمة تكشف فجأة عن وجود عدة حثث متفسخة ومتمددة على الرصيف ، يغطيها الذباب ، بينما الناس يعبرون دون اكتراث ، حيث فقدوا القدرة على الإهتمام والمبالاة . وثمة مناظر أخرى لأطفال على أسرّة قذرة بهياكلهم العظمية المكشوفة يحدقون في الكاميرا في صمت / لقطات قريبة تصوّر تشوهات سكان الغيتو والقمل المستوطن في شعورهم وأقدامهم القذرة ، وذلك للتدليل على مدى قذارتهم / جثتان عاريتان لرجل وأمرأة متعانقين ، موضوعتان في عربة لنقلهما إلى مكان آخر والتخلص منهما . / طفلة ترتدي أسمالاً بالية رثة ترقص أمام الكاميرا من أجل قطعة من البسكويت، على لحنٍ سيظل مجهولاً إلى الأبد ، هذه الصغيرة الجميلة البريئة ترقص وهي لاتعرف ماذا سيكون مصيرها وكيف يكون مستقبلها ، إن ما يهمها في حاضرها هو الحصول على قطعة الحلوى أو أي شيء يخرس جوعها / شاحنة ملأى بالجثث تلقي بحمولتها في قبر جماعي / أطفال يهرولون خلف النساء والرجال وهم يتعثرون في إضطراب وهلع / لقطات قريبة لوجوه تحدّق مباشرة في الكاميرا ، ويقيناً هي مجبرة على ذلك ، ومطالبة بأن تبدو طبيعية ، تشع سعادة وغبطة ، أما الخوف فلابد من طمره تحت القناع / رجال محتضرون على سرير ، تعود إليهم الحياة بمجرد أن يروا قطعة من الخبز ممدودة صوبهم / أطفال يرتدون ملابس فضفاضة يفتشهم الجنود الألمان بعنف وقسوة ، « الأشياء المهرّبة » تندلق من الجيوب ومن بين الثنيات : جَزَر ، كثير من الجزر ، لاشيء غير الجزر .
الموت ينضح من جوانب كل كادر في هذا الفيلم : موت الماضي والحاضر والمستقبل . جميع الذين ظهروا في الفيلم ماتوا في غضون عام ، فيما عدا الرجل الذي وقف خلف الكاميرا .. هويته كانت مجهولة .

التجديف

واضح أن الغياب النسبي للأفلام التجديفية يعود إلى عاملين هما : التابو الديني ، وقلة الإهتمام بتناول موضوعات دينية من وجهة نظر إلحادية . إن طبيعة السينما وشعبيتها الهائلة وإمكانياتها التي لا تحد في التأثير والتحريض ، أدت إلى لفت أنظار النظام ومؤسساته إلى هذا الوسيط الخطير ، ومن ثم أصبح - أي الوسيط - خاضعاً لمراقبة دقيقة وصارمة من قبل أجهزة الرقابة الحكومية والأكليركية ، يضاف إلى ذلك الرقابة الذاتية المفروضة نتيجة شراسة التشريعات الرسمية الإرهابية التي تسعى إلى لجم أية إنطلاقة حرة ورافضة ، فضلاً عن حماية الوضع الراهن الذي هو نسيج متشابك من العلاقات بين القوى الدنيوية والدينية ، وبالنتيجة فإن القوانين المرسومة تمنع بشدة أي هجوم على الدين ، وهذا الموقف يرجع إما لأسباب عقائدية (الإيمان) أو لأسباب تجارية (إرضاء جماعات الضغط القوية) . وهكذا نجد السينمائيين يتفادون - سواء عن طريق التصريح المباشر أو الإشارة والتلميح - إظهار أية صورة يمكن أن تفسر على أنها تجديف . وصناعة السينما تملك حسّاً ناضجاً فيما يتعلق بالمصلحة المادية الذاتية ، ينسجم تماماً مع اللياقة الدينية ، ولذلك فهي تستأصل التضمينات التجديفية قبل عملية الإنتاج تجنباً للمنع أو المصادرة أو المقاطعة .

في أمريكا كانت رابطة الإحتشام الكاثوليكية فعالة جداً إلى درجة أنها - حتى فترة الستينات - كانت توجّه وتتحكّم عملياً في مسألة عرض بعض الأفلام وذلك وفق نظام خاص بها تصنّف على أساسه الأفلام وتقرر مدى صلاحيتها أو عدم صلاحيتها للعرض . إن شجبها لبعض الأعمال ، بالإضافة إلى حرمان المنتجين والموزعين من الإنتماء إلى الكنيسة ، يكشف طبيعة ونوعية العقل الاكليركي في حالة الصدام مع آراء مخالفة. إنه ينزع قناع الوداعة والطيبة والتسامح ويكشف عن الجانب الحقيقي ذي النظرة الأحادية القاصرة والمظهر القمعي .

ويستطيع المرء أن يتخيّل مصير الأفلام المناهضة للدين ، بإلقاء نظرة على عناوين الأفلام المدانة رسمياً رغم أنها لا تتعرض جوهرياً وبشكل مركّز إلى الدين : المغامرة ، الليل ، انفجار (لأنتونيوني) فيريديانا ، الملاعين (لبونويل) ، ابتسامات ليلة صيف ، الصمت (لبرجمان) سكين في الماء ، نفور (لبولانسكي) على آخر نفس ، امرأة متزوجة (لجودار) جول وجيم (لتروفو) إمرأة التلال ، مارتن لوثر .

فيلم فلليني « الطريق » (La Strada) صُنّف على أنه بغيض أخلاقياً لأنه « يتعاطف مع شخصيات لا أخلاقية ». أما فيلم دي سيكا « سارقو الدراجات » فقد أدين لأنه « يحتوي على موضوع غير لائق بالنسبة للأفلام الترفيهية » .

بالنظر إلى الغياب الكامل تقريباً للأفلام المنتهكة للمقدسات (بالمقارنة مع تلك الانتهاكات المتنوعة لتابو الجنس) فإن المرء سيستنتج حتماً أن التابو الديني هو الآن من أكثر التابوات سيادة وتأثيراً في

السينما . والذي يساهم في تكريس هذه الوضعية هو فقدان الإهتمام بالمسألة الدينية عند الجمهور وصانعي الأفلام على حد سواء . فالدين ببساطة لايندرج ضمن إهتمامات السينما المعاصرة ، وتناول القضايا أو المظاهر الدينية لم يعد مسألة ملحة ينبغي تحليلها وكشفها . وفي المقابل ثمة أفلام عديدة تساند الدين وتتولى نشر دعاية كبيرة لصالح الكنيسة ، ويكفي أن نطالع الأعمال الكوميدية التي تنتجها الأقطار الكاثوليكية على نحو خاص كفرنسا أو إيطاليا لندرك هذا بوضوح ، فالقساوسة يظهرون في صورة رقيقة مهذبة أو في مواقف فكاهية مبهجة وغير مشينة . إن أنسنة ممثلي العقيدة - القساوسة - بإبرازهم في مثل هذه المواقف «البشرية » لايعني أنه فعل تدميري بقدر ماهو فعل رجعي يهدف إلى جعل الكنيسة ورجال الدين مقبولين أكثر .

الأفلام التي تبحث في المسألة الدينية بجدية (مثل « يوميات قس في الأرياف » لبريسون ، « يوم الغضب » لكارل درايرأعمال برجمان وفلليني) هي نادرة كندرة الأعمال التجديفية التي يبدو أنها محصورة تقريباً ضمن الحركة السريالية فقط . أما الحركة الطليعية فقد كانت منهمكة في طرح الأسئلة حول الوعي والقيم ، ولم تشغل بالها بموضوع الدين .

الفنان التدميري الوحيد المناهض للاكليركية في السينما ، والذي يعالج هذا الموضوع بمثابرة دون أن يتعب ، هو بونويل . إن إصراره الدائم على تحطيم الرموز الدينية وتعرية العلاقات الفاسدة في الأجواء الدينية - من العصر الذهبي إلى نازارين وفيريديانا والمجرّة وسحر البورجوازية الخفي - يشير على نحو ديالكتيكي إلى تأثره العميق بتربيته اليسوعية في طفولته .

هناك مظهر واحد فيما يخص المسألة الدينية كان من المفروض أن يسترعي إهتمام السينمائيين التسجيليين والطليعيين على السواء ، ولكنه للأسف ظل بعيداً عن التناول ولم يثر فضول أحد ، ونعني هنا دراسة ثراء الكنيسة ونفوذها الإجتماعي في عالم اليوم . إن الصمت في حالة كهذه يصعب إحتماله . والنتيجة أن واحدة من أكثر المؤسسات قوة وفعالية في زمننا ، ظلت ضمن الحدود السينمائية من أكثرها سرية وتكتماً .

و عندما يخطو فيلم ما بتردد نحو البحث و التقصي (كفيلم جاك ويليس « كل طفل سابع ») فإنه سرعان ما يُجابه بالقمع و طمس معالمه. أما صانعو الأفلام الوثائقية الذين يعتمدون كلياً على تمويل المؤسسات و المعاهد و الحكومات فانهم يلجأون الى كبح أفكارهم و عدم التهور في معالجة هذه الموضوعات ، وذلك عن طريق ممارسة الرقابة الذاتية كمحاولة للدفاع عن النفس، أو عن طريق رقابة الممول غير الرسمية التي لا تحبذ الخوض في هذه المسائل (ذبح المشاريع قبل ولادتها)

الطليعيون تجاهلوا الموضوع باعتباره مادة قديمة لا تثير الاهتمام. الستالينيون والماويون و شيوعيو العالم الثالث وجدوا أنه من غير الملائم - نتيجة استراتيجية سياسية أو فقدان الاهتمام- تحقيق أفلام إلحادية. و هكذا يظل الموضوع خارج البحث والدراسة رغم أهميته وخطورته.

Twitter: MAM125A

الأفلام

* L'Age D'Or (العصر الذهبي)
لويس بونويل ، فرنسا ، 1930

حقق بونويل في بداية حياته الفنية أشهر فيلمين سرياليين في تاريخ السينما العالمية : كلب أندلسي والعصر الذهبي . الفيلم الثاني غير متيسّر نتيجة تحوّل منتجة في سنواته الأخيرة إلى المذهب الكاثوليكي ومنعه للفيلم من التداول لأنه عمل تجديفي .

« العصر الذهبي » ذو حساسية شعرية ، مناهض للبورجوازية والأكليركية على نحو لاذع . أحداث الفيلم - كما يقول بونويل - متحررة من تحريف ماهو معقول ظاهرياً ، وهي تضع الحب كمقابل لمؤسسات المجتمع البورجوازي المتحجرة . ومن بين الأحداث العديدة المتباينة التي يزخر بها الفيلم ، يتذكر المرء بصورة خاصة هذه المشاهد :

حريق هائل في العزبة أثناء الحفلة بينما أصحاب العزبة والمدعوون غافلون عن الحريق الذي يبدأ في إلتهام ما يصادفه (وهذا يشبه بعض مشاهد « سحر البورجوازية الخفي ») / رجل غاضب يلقي بالزرافة والكاردينال من النافذة / إمرأة شهوانية تمص إصبع قدم تمثال / شخص يركل الكلاب ويضرب رجلاً أعمى / حارس يطلق النار على إبنه ثم يعتدي على الأساقفة الذين سرعان ما يبدون مثل هياكل عظمية .

إنسجاماً مع الفكر السريالي ، فقط الحب - الجامح ، الفوضوي ، اللاعقلاني - هو الذي يظل مقبولاً ، وماعداه فهو معرّض للتدمير الشامل الفوري : البورجوازية ، الكنيسة ، الدولة ، الجيش .. بالإضافة إلى تلك الرذائل البورجوازية السائدة : النزعة العاطفية والرومانسية ، والتي يكنّ لها بونويل عداءاً شديداً طوال حياته .

* Every Seventh Child (كل طفل سابع)
جاك ويليس ، الولايات المتحدة ، 1967

عقب ظهور هذا الفيلم التسجيلي الهام ، للمرة الأولى والأخيرة ، على شاشة التلفزيون ضمن البرامج التربوية ، تعرّض مباشرة إلى هجوم قوي مركّز من قبل جماعات الضغط ، أدى إلى منع توزيعه . يناقش الفيلم مدى قابلية التربية الكاثوليكية للتطبيق في الولايات المتحدة ومدى إرتباطها بالعصر

الذي نعيشه . وهو يظل فريداً من نوعه ، إذ لم يحدث من قبل أن عرض التلفزيون فيلماً تضمن مثل هذا التقييم المقنع (أو ربما النقدي) للكاثوليكية .
من المشاهد الآسرة - المصورة بأسلوب سينما الحقيقة - تلك التي تبيّن عملية التلقين الدقيق لأطفال في سن الخامسة عن مفهوم الخطيئة ، والمقترن بمواعظ وتحذيرات لتجنب الجنس والإنتحار بوصفهما من الأفعال الشريرة الخاطئة .

* L'Imitation Du Cinema
مارسيل ماريان ، بلجيكا ، 1959

هذا العمل السريالي البلجيكي يتكون من فيلمين ، أحدهما يعلّق على الآخر ، ويدور حول شاب مصاب بعقدة الصلب . إنه يتخيّل الصلبان في كل مكان ، حتى عندما يقطع البطاطس فإنه يحرص على أن تظهر في شكل صليب . ذات يوم يفكر في شراء صليب كبير ولكنه يكتشف أن النقود لاتكفي ، فيشتري بدلاً من ذلك صلباناً صغيرة . وعندما يهمّ بصلب نفسه يجد أن الصليب أصغر من حجمه ، عندئذ يتقدم نحوه قسيس رحيم ويسمّر قدميه على الأرضية .

* Marjoe (مارجو)
هوارد سميث / سارا كيرنوشان ، الولايات المتحدة ، 1972

دراسة هزلية ظاهرياً ، بأسلوب سينما الحقيقة ، حول مبشّر جوّال ، تشتمل على تضمينات تتجاوز موضوعه المباشر لتكشف بقسوة أمراض المجتمع الأمريكي . في هذا الفيلم نتتبّع مسيرة مارجو منذ أن قام بإجراء مراسم الزواج وهو في سن الرابعة وحتى تعريته في النهاية . لقد إشتهر مارجو أثناء تنقلاته حيث كان يصنع المعجزات ويقدم بدائل جنسية ومعالجات جماعية للفقراء الجهلة المخدوعين الذين يندفعون أفواجاً نحو الأماكن التي يعقد فيها جلساته ولقاءاته ، مقدمين له القرابين .
في مشاهد من المحاكاة الساخرة ، يعرض الفيلم لقطات للمغني « ميك جاغر » الذي يشب أثناء الغناء على إيقاعات الروك ، بينما جمهوره الهائل المعذب يتابعه بصرخاته الهستيرية . ومع تقدم الفيلم نكتشف أن المبشّر ماهو إلا ملحد سيء النية ويصبو إلى المتعة محتقراً « عمله » ويبدي في أحسن الأحوال قلقاً غامضاً نحو رعيته .
الكشف عن التلاعب بالجماهير على يد محتال يملك قدرة هائلة على التأثير ، وإظهار حماسه وجهل السذّج ذوي النظرة المحافظة ، ومدى تأثير المال والسلطة على الآخرين .. كل هذه المظاهر الأمريكية منعكسة بشكل رائع في هذه الكوميديا السوداء الفاضحة والمقلقة .

* The Miracle (المعجزة)
روبرتو روسيليني ، إيطاليا ، 1948

« آنا مانياني » فتاة قروية ساذجة تستسلم لإغواء شخص غريب يزور القرية ، معتقدة أنه القديس جوزيف ، وعندما تكتشف أنها حامل ، تقرر الإحتفاظ بالطفل ، إذ لابد أن يكون هو المسيح .
عمل جاد ومؤثر . وقد أدى السماح بعرضه في أمريكا إلى هيجان رابطة الاحتشام الكاثوليكية ، وشنّوا حملة منظمة وواسعة النطاق ضده ، ولجأوا إلى وسائل عديدة لوقف عرضه ، منها : الإعتصام

* Roma (روما)
فدريكو فلليني ، إيطاليا ، 1972

رغم أن الفيلم لا يعمّق معرفة أو فهم المرء للمدينة روما ، إلا أن فلليني قد أبدع عرضاً رائعاً في السينما البصرية ، وخلق قصيدة إنطباعية عن روما الماضي و الحاضر كما تُرى من وجهة نظر راصد عاشق. مئات من الصور المتقنة إلى أبعد حد مولّفة في تصاعد إيقاعي متناغم .
من أكثر المشاهد الصادمة ، عرض الأزياء التهكمي للملابس الاكليركية الفخمة ، إنها محاكاة تعبيرية ساخرة لثراء الكنيسة المعاصرة وتفسخها وغلبة الروح التجارية عليها ، إذ نرى في هذه اللقطات قساوسة على عجلات تزحلق ، ملابس رياضية لرجال الدين ، حركات راقصة يؤديها عارضو الأزياء ، أردية لامعة ، موكباً غريباً من الهياكل العظمية ، وأخيراً البابا يظهر كدمية متحركة ، تصاحبه الموسيقى والمؤثرات الضوئية .

* Simon Of The Desert (سيمون الصحراء)
لويس بونويل ، المكسيك ، 1966

محاولة أخرى من محاولات بونويل اللاتهائية للتوصل إلى تفاهم مع مايمقته بشدة ولكنه لايستطيع أن ينكره تماماً . في هذا الفيلم نرى قديساً معاصراً ، معتزلاً في الصحراء لمدة سبعة وعشرين عاماً ، يتعرّض المرة تلو الأخرى لإغواء شيطان مبهج . في النهاية يحسم المسألة وينحدر نحو المدن ليكتشف جحيماً حديثاً : أمريكا الحاضرة في المراحل الأخيرة من الإنحطاط والأفول .

* Viridiana (فيريديانا)
لويس بونويل ، أسبانيا / المكسيك ، 1961

تجديف فضائحي يقوم به تدميري بارع يُعتبر الآن واحداً من أعظم المخرجين في السينما العالمية . هذه « الكوميديا » السوداء الساخرة تروي محاولات إفساد راهبة متزمتة تسعى إلى الإحتفاظ بقيم الأخلاق والنقاء وغرسها في الآخرين ، حتى تصل إلى حالة من التحرر الغامض (المشاركة في فعل جنسي ثلاثي) بعد تعرّضها للإغتصاب الوحشي على يد شحاذ داعر .
الفيلم مغمور بصور ذكية ومحظورة تهدف - عبر التلميح - إلى إشراكنا في فعل التدنيس . إننا نتابع فيريديانا وهي تتخلى عن أمن الدير لتمضي إلى بيت عمها المليء - على نحو مرعب - بأدوات العبادة والتطهّر ، والتي تشتمل على : صليب ، سلاسل من القيود ، تاج من الشوك ، مسامير ، مطرقة . وليست هناك إشارة للإستعمال الفعلي لهذه الأدوات ، غير أن الإيحاء بالماسوشية الدينية واضح جداً ، وتؤكد هذا تلك اللقطة القريبة التي تُظهر صليب العم الخاص مصنوعاً كمدية عند فتحه.
من أكثر المشاهد تجديفاً بطريقة ضارية هو مشهد العشاء الأخير . إذ تجلب فيريديانا إلى العزبة مجموعة من الشحاذين من أجل تخليص أرواحهم ، ولكن ما أن تغيب عنهم حتى يستغلوا الوضع في

ممارسة طقوس عربيدة من الأكل والجنس . وفي مسحة غريبة ومتنافرة ، أشبه بلمسات غويا ، ينتهي المشهد « بالتقاط » صورة جماعية وهمية تقوم بها إمرأة شحاذة ، حيث ترفع ثوبها بطريقة فاحشة وتلتقط الصورة . في هذه اللحظة تجمد الصورة على لقطة ثابتة للشحاذين وهم يتحلقون حول المائدة في محاكاة دقيقة للوحة « العشاء الأخير » التي رسمها دافنشي ، تصاحب اللقطة موسيقى هاندل «هللويا » فيما يتخذ شحاذ أعمى بشع وضع المسيح .. إنها لحظة خالدة في تاريخ السينما تجمع بين الإباحية والتجديف ، في إنتقاد قاس جداً للنزعة الخيرية العقيمة عند راهبة ساذجة ، والتي بدلاً من أن تخلّص أرواحهم فقدت هي روحها .

يشير الناقد أدو كيرو - في كتابه عن بونويل - إلى أن بلاهة الرقابة الإسبانية ساعدت في تغيير النهاية العادية المتضمنة في السيناريو الأصلي - والتي لم توافق عليها - إلى نهاية أخرى رائعة وسامية أقرّتها الرقابة كبديل . ففي نهاية الفيلم تمضي فيريديانا بعد إغتصابها إلى غرفة عمها وهي ذاهلة ، في محاولة مشوّشة ولا شعورية إلى حد ما للإستسلام الجنسي ، إلا أنها تجده مع عشيقته الخادمة يلعبان الورق . يبدو الإرتباك على المرأتين بينما الرجل يستسيغ الوضع ويدعو فيريديانا إلى الإنضمام إليهما قائلاً : « كنت أعلم أننا سنلعب معاً يوماً ما » . تتراجع الكاميرا إلى الوراء ونرى الثلاثة ، في لقطة عامة ، يلعبون الورق في منظر عائلي حميم ، في الوقت الذي نسمع مقطوعة روك أند رول مبتذلة وصاخبة ومشبعة بالإثارة الجنسية .. تشهد على سقوط فيريديانا الأخير في أحشاء المجتمع البورجوازي المتعفن .

أما نهاية السيناريو الأصلي ، التي رفضتها الرقابة قبل تنفيذ الفيلم ، فهي تظهر فيريديانا متجهة إلى غرفة العم وتباغت العشيقين في الفراش . يطلب العم من الخادمة أن تغادر الغرفة ويمكث مع فيريديانا في الداخل ، بينما الخادمة تسترق النظر من خلال ثقب المفتاح .

الأفلام

*** The Andromeda Strain**
روبرت وايز ، الولايات المتحدة ، 1971

قوة التابو البصري مبرهنة بشكل مروّع في أحد مشاهد هذا الفيلم ، حيث نرى سكان الأرض يبترون رسغ جثة ما - قضى عليها تلوّث ناشىء خارج مجال الكرة الأرضية - وبدلاً من الدم نرى رملاً يتدفق بغزارة . هذا الإستبدال ليس شاذاً فحسب بل إنه بشكل مؤكد يصدم الجمهور المستغرق تماماً في الحبكة . ولا يوصل الفيلم رعب « التلوّث » عن طريق مكياج مرعب وإنما بواسطة الإستخدام الشيطاني لتابو بصري يحرك المستوى الأعمق من مشاعرنا .

*** Day of Wrath (يوم الغضب)**
كارل درايير ، الدنمارك ، 1943

تحفة عبقري السينما كارل درايير . إنها تتحدث عن الرغبة والغيرة تحت ظل التعصب الديني والخرافة السائدتين في القرن السابع عشر ، وتقدم محاولة لتدمير ما يكمن تحت وعي المتفرج عن طريق الإختراق السيكولوجي العميق لنظام القيم الخاص بالقرون الوسطى من جهة عقائديته والفعالية الجنسية المكبوتة والإيمان بالسحر والخطيئة .
يمارس الفيلم تدميريته الأكثر عمقاً عن طريق الإيحاء بأن الساحرات الحقيقيات لم تكن تلك الأرواح المسكينة التي أحرقت ، السحرة كانوا أولئك « المواطنين الفاضلين » المستقيمين ، فاقدي الحس ، الدوغماتيين .
فيما يتعلق بالأسلوب ، فإن الصمت الغالب والغموض اللذين يغلفان بعض المشاهد ، وتصوير حالات الوجود ، والإنعطاف الشعري للصور .. كل هذا كان بشيراً وتنبوءاً بالسينما الحديثة القادمة .

* The Big Shave (الحلاقة الكبيرة)
مارتن سكورسيزي ، الولايات المتحدة ، 1967

بمصاحبة أغنية شعبية تنتمي إلى فترة الثلاثينات ، يعرض هذا « الكابوس الأمريكي » شاباً يحلق ذقنه بتهور وبلا مبالاة ، ومع تزايد الجروح والخدوش والنزيف ، يقوم الشاب بقطع حنجرته ، ويموت في غرفة ملطخة بالدم .
إنه هجوم غير سري على الحالة السوية البورجوازية .

* Bitter Grapes (العنب المر)
ريتشارد بارتليت ، الولايات المتحدة ، 1968

كوميديا سوداء تتضمن إنغماساً مفرطاً في الأكل يقوم به رجل تساعده راهبة مزيفة ، في أكثر المشاهد إثارة للإشمئزاز والقرف في تاريخ السينما ، إذ يُتخم الرجل نفسه حتى يقع في حالة شبيهة بالغيبوبة ، ثم يتقيأ كل ما التهمه من أكل وينهار بين إفرازاته .. في تخليص تطهّري للروح والجسد .
إنه عمل بارع ومتطرف .

* The Fire Walkers(السائرون على النار)
روسوس كوندوروس ، اليونان ، 1961

هذا الفيلم الأثنولوجي (الذي يهتم بدراسة الأعراق البشرية) لقي ترحيباً واستحساناً كبيرين أينما عُرض ، وهو يسجل الطقس اليوناني التقليدي الذي تمتد جذوره إلى الأسرار الأورفيوسية الأسطورية .
إننا نتفرج على أشخاص يسيرون وهم حفاة على فحم ملتهب دون أن يشعروا بألم أو تحترق أقدامهم .
(إنه أحد الأفلام القليلة والأصيلة التي تدور حول الإستحواذ وضبط النفس . كل شيء كان حقيقياً - من تقرير اليونسكو) .
إننا نستجيب وننفعل في حالة من الذهول والإرتباك بينما نراقب المشاركين وهم يتأهبون لممارسة الطقوس ثم العبور على مهل فوق الجمرات المتوهجة .

* The House is Black (البيت المظلم)
فروغ فرخزاد ، إيران ، 1963

تابو آخر تتطرق إليه السينما في هذه الومضة الشاعرية والمريرة عن حياة المجذومين الذين يعيشون في بلادة وبطالة مفروضة عليهم وخارجة عن إرادتهم ، والمسجونين في عزلة تامة عن العالم الخارجي « الطبيعي » . التعليق على الوضع يتألف من مونتاج لنصوص من كتاب العهد القديم وشرح طبي محايد عن مرض الجذام .

فرخزاد شاعرة إيرانية معاصرة عاشت مع المجذومين لمدة شهر كي تخلق هذا البيان المروّع، الإنساني بعمق . إن مناظر تشوه الجسد الإنساني - واستجابتنا المرعوبة الناجمة ربما من المطابقة الذاتية أكثر من التقمص العاطفي - تجعلنا نتفادى مراراً النظر إلى الشيء الذي نعلم بوجوده ولكننا لا نملك الجرأة على مواجهته .

*** Inauguration of The Pleasure Dome**
(تدشين قبّة المتعة)
كينيث أنجر ، الولايات المتحدة ، 1970

تأمل في السحر الأسود واستحضار مروّع ورهيب للطقوس السرية : إجتماع السحرة والساحرات ، إشباع الوثن ، التعازيم ، شعائر التحقق .
تخيلات أنجر الرائعة و الاستفزازية ، والغرابة الباروكية ، تدمغان هذا الفيلم كعمل رائع عن السحر ، قدّمه واحد من أهم التدميريين في السينما .

*** Saturday Morning (صباح السبت)**
كينت ماكنزي ، الولايات المتحدة ، 1970

من المفارقات العجيبة ، والمثيرة للسخرية ، أن نكتشف بأن مشاهدة الأفلام التي تحتوي على جنس مصوّر بشكل وثائقي هي أسهل بكثير - في هذه الأيام - من مشاهدة دموع حقيقية تُذرف في فيلم وثائقي ، ولا شك أن هذا يرجع إلى أن الجنس يبهج البصر أكثر من البكاء .
هذا العمل ، الحافل بدموع حقيقية كمحاولة لتحقيق الذات ومعالجة النفس ، يعيد التوازن والتساوق متحولاً إلى تجربة مطهّرة ومحرّرة ، بعيدة عن الاستعراض والترفيه .
المخرج ، وهو نتاج حركة الفيلم التسجيلي الامريكي ، يعرّض عشرين مراهقاً من كاليفورنيا للعلاج النفسي لمدة أسبوع واحد في مأوى ريفي . الأحداث عفوية ، أكثر المجالات صعوبة في العلاقات الإنسانية مرتادة وخاضعة للنقاش والتحليل ، حالات صعبة تواجهنا فنتأملها ملياً : فتاة يُطلب منها أن تضرب « أمها » (تقوم بدورها إحدى المشاركات في الجلسة) ولكنها تعجز عن ذلك في لحظة مؤثرة من التردد والضعف ، ثم تنفجر في البكاء / فتاة أخرى تدرك أنها كانت تقر وتقبل جميع وجهات نظر الآخرين لأنها لم تكن تملك رأياً محدداً وواضحاً / شاب يكتشف ، في غمرة نشيج لا يكاد ينتهي ، بأن الإنسان وحيد ومعزول / في النهاية تعترف فتاة زنجية بأنها لم تستطع أن تمنح الحب لأن أحداً لم يهبها الحب قط . بعد ذلك تتوقف عن الكلام وتستغرق في صمت عميق مذهل وصاعق . ونظراً لتركيز الكاميرا على وجه هذه الفتاة وإنهاء الفيلم بهذه اللقطة الصامتة الساكنة ، فإنه يتعين علينا أن نقدم شكراً جزيلاً لصانع الفيلم الحسّاس والرقيق .

Selective Service System *
(نظام الخدمة الإلزامية)
وارين هاك ، الولايات المتحدة ، 1971

فيلم تسجيلي مروّع وصادم لم يسبق له مثيل في السينما . أمريكي شاب ، مناهض للحرب ، يريد أن يتفادى تأدية الخدمة العسكرية الإجبارية ، فيصوّب بندقيته في هدوء نحو قدمه ويطلق . لعدة دقائق متواصلة نراه يتقلّب على أرضية الغرفة في ألم لا يُطاق متخبطاً في دمائه . والكاميرا تستمر في تصوير هذه الحالة البشعة غير قادرة على تغيير شيء مما يحدث .

القسم الرابع

نحو وعي جديد

الثقافة المضادة والحركة الطليعية

شهدت مرحلة الستينات بداية نوع جديد من التدمير ، والذي بالرغم من نعومته ولطفه وعدم لجوئه إلى العنف ، إلا أنه شكّل تهديداً خطيراً وشاملاً للمجتمع المؤسّس . ومن المحتمل أن تقوم الأجيال المقبلة بدراسة ظاهرة بزوغ حركة الثقافة المضادة (وود ستوك ، البيتلز ، بوذية زن ، أبناء الزهور ، الكوميونات ، المدارس الحرة) كبداية لسياسة راديكالية جديدة في أواخر القرن العشرين ، ذلك لأن الشباب هنا قد أعلنوا إستقلالهم عن المعرفة الملقّنة المسلّم بها ، والأنماط « الثابتة » (كالتنافس والعنف والتوق إلى الحياة البورجوازية) مبدعين أساليب حياتهم الخاصة والبديلة التي توحّد - كما تفعل الطليعية في الفن - الشكل والمحتوى ، لتصبح بذلك أكثر خطورة وتهديداً . وأولئك الذين يعتقدون بأن النكسات التي كابدتها هذه الحركة وهدوء الأمة النسبي دليل على موتها ، سيكتشفون خطأ إعتقادهم عندما يهبّ لهم المستقبل مفاجآت عديدة مخزونة الآن . فالأسباب التي فجّرت في الأصل ثورة الشبيبة والطلبة (تكنولوجيا منزوعة اللجام ، تذويب شخصية الفرد . فتور ولا مبالاة عصر العقل الإلكتروني ، ضجر يولّده مجتمع إستهلاكي غني ، غرز الروح التنافسية) لا تزال باقية وتتّخذ أشكالاً متعددة يوماً بعد يوم ، وحتماً سوف تولّد موجات معارضة جديدة .

المحاولات الشجاعة والبريئة التي تقوم بها الثقافة المضادة لإعادة توحيد الإنسان مع الطبيعة والكائنات البشرية ، وإرجاع « الزهور » و « الحب » إلى ميدان العلاقات الإنسانية ، والدعوة إلى قبول كل ماهو كائن ، وتحقيق الإنسجام بين الفرد والكون .. لا تمثل عودة رومانسية إلى أفكار روسو وإنما تقتضيها الضرورة الملحة إذا أراد الإنسان أن يتعرّف على ذاته من جديد .
من خلال موسيقاهم الصاخبة المحركة ، وإجتماعاتهم الأليفة ، وتجاربهم مع المخدرات التي تعمل على توسيع مجال الذاكرة، ووداعتهم واجتنابهم للسيطرة والقوة ، وقبولهم للجنس بجميع أشكاله وأساليبه ، ونضالهم لتحقيق المساواة التامة بين الأجناس ، ورفضهم لباعث الربح والعمل اللامجدي اجتماعياً ، ومعارضتهم للحرب والإضطهاد ، ومطالبتهم بمنح الفرد كافة الحقوق السياسية والإجتماعية بما فيها الحق في ممارسة أي شكل جنسي ، وملابسهم غير المألوفة والجميلة ، وإسترسال شعورهم ، وإستخدام الصيغ الجديدة في الحديث .. من خلال كل هذه المظاهر إتخذوا موقفاً مضاداً من النظام وأداروا ظهورهم للمجتمع المؤسّس المنظم وراحوا يتلمسون طريقهم نحو نمط جديد من الحياة الجماعية المشاعة

أو المترابطة على الأقل ، والتي توجد في القطب الآخر المضاد للفردانية البورجوازية . وفي الواقع كانت هذه الحركة فريدة في جمعها لأطروحات الراديكاليين السياسيين والهجوم الشامل على قيمهم البورجوازية الخاصة بما فيها التزمت المحتضر والولع بكسب النفوذ والإمتيازات .

لقد عانت الحركة من الإخفاقات والمآزق حيث أن الايديولوجيا - التي لم تعد متضمنة في وثائق سياسية متحجرة أو سجينة أفكار معلبة - كانت تُستنبط وتتشكل أثناء الممارسة . وهكذا كانت ثمة هزائم وإحباطات ، وسوف يكون هناك المزيد منها مادام هؤلاء المقاتلون الوديعون الجدد عاجزين حتى الآن عن مواجهة النظام ، وربما لن ينجحوا أبداً في قلب المجتمع . غير أن المحاولة قد تحقّقت في الغرب كما في الشرق ، وهذا ما أثبته عام 1968 .

هذه الحركة تمثل المحاولة الأولى لدمج أفكار اينشتاين وفرويد وماركس في وحدة كاملة متماسكة ، ولربط صوفية الشرق وصوفية نورمان براون ولينج بالعقلانية . إنها محاولة ماركوز التاريخية لدمج طريقة التحليل النفسي والماركسية ، إيروس والصراع السياسي ، التي وضعته في موقع قيادي في حركة لم تعد تؤمن بالقادة بل كانت ، مثل روزا لوكسمبورغ ، ترى أن واجبهم التاريخي هو أن لا يجعلوا من أنفسهم ضروريين لأية حركة . وإذا بدا لنا أننا نشرف على نهاية مرحلة عام 1968 ، فإنها مجرد نهاية الفصل الأول ، وثمة فصول أخرى ستنمو فيها هذه الأيديولوجيات بمستوى أرفع .

إنه موقفهم « الكوني »، على نحو خاص، الذي ينسجم بدقة تامة مع موقع الإنسان الممكن تمييزه وإدراكه بوضوح أكثر الآن ضمن كون لا متناه ، لا مبالٍ ، ومشحون بالتحدي . حماقات السيادة الوطنية (بقايا المرحلة الأولى من تطور البشرية) يجب أن تفسح الطريق لا لرغبة الفرد في أن يكون مواطناً عالمياً فحسب - وإلغاء الحروب القومية - بل أيضاً لرغبته في أن يكون مواطناً كونياً . هذه هي رسالة اينشتاين الجوهرية والأخيرة والأكثر ثورية إلى أجيال المستقبل. هذا الإدراك « الكوني» هو ربما الجوهر المركزي للحركة ، وينبع من مصادر متباينة ومتعددة : السريالية ، العلم الحديث ، روايات الخيال العلمي ، الدراسات العلمية ، الصوفية . وبدلاً من العودة إلى العقيدة والخرافة ، فإنه يحاول أن يوحّد الإنسان ثانية بجميع تناقضاته وأن يبطل إنفصال العقل و الشعور .

الغرض الأساسي للسينما التدميرية - أي تدمير الوعي الحالي وخلق وعي جديد - يتجسد الآن في الأفلام التي تجرّب بأشكال ومضامين جديدة ، وتسعى لتوريط المتفرج ورجّه وليس لتلبية رغباته والترفيه عنه . وهذه الأفلام تمتد من الأعمال الوثائقية البسيطة عن أساليب الحياة الجديدة إلى البيانات الذاتية وطرح القيم الجديدة . كالعادة، إنها الطليعية السينمائية العالمية التي تأخذ زمام المبادرة ، بالإضافة إلى تلك الأعمال البارزة والهامة في السينما التجارية التي تقترب منها أحياناً . الطليعية لا تقدم حلولاً أو بيانات منهجية مبرمجة ، وإنما تعرض سلسلة من الإختبارات المعقدة والتحديات والتلميحات والصيغ الرمزية ، مخربة الشكل والمضمون معاً . وتكمن مأثرتها في «الإنتهاك » الخلاّق المتواصل والمحتوم للوسط . لا تترك شيئاً آمناً وغير مشوّش ، ولا تعترف بشيء أو تسلّم به كحقيقة ثابتة . في أعمالها يكون الفيلم مسلوباً ، مرذذاً ، ملاطفاً ، ومسوساً في نوبة من الحب المتّقد . لا الطبقة الحساسة أو التعريض الضوئي أو الإضاءة أو سرعة الفيلم أو الإظهار (DEVELOPING) ، ولا قواعد المونتاج أو حركة الكاميرا أو التكوين أو الصوت .. هي آمنة وسالمة من إنقضاض الشعراء الذين غزوا السينما . إله الحركة هو إيزنشتاين وليس شكسبير . الأصل والشكل الأدبيان للسينما التجارية - المرتبطان بالبنى القصصية والتسجيلات الصوتية الطبيعية ، حيث الصور تلعب دوراً هامشياً - هما مرفوضان . وكما يقول هانز ريختر، «إذا كانت السينما التجارية المعاصرة تمثل فن القرن التاسع عشر الواقعي، فيتعين على الثقافة المضادة أن تخترق زمننا».

تدمير التدمير

إن من جوهر التدمير أن يتعرّض الذين يقومون به بدورهم إلى التدمير ، وذلك لأن أي تدمير - في معناه الأشمل - ليس سوى إنعكاس لصراع مادي داخل المجتمع ، تستخدم فيه الأطراف المتعارضة الأدوات الهجومية والدفاعية معاً لحماية أنفسها . والفنان التدميري يتّخذ دائماً موقف الخارج على القانون والقيم والعادات والمؤسسات والنظم . وبتحديد التدمير كمحاولة لتقويض المؤسسات الكائنة أو القيم السائدة ، فإن المدمّر يهاجم شيئاً « منظّماً » وقائما ويريد أن يستبدله بشيء لم يوجد بعد .
مع تطور الدولة التكنولوجية أصبحت وسائل المجتمع لحماية نفسه من التمزق والفوضى فعّالة أكثر فأكثر . إن وسائل الإنتاج والإتصال والتوزيع صارت تحت سيطرة الدولة بشكل كامل وراسخ ، وبدونها لاتستطيع المعارضة إيصال رسالتها التدميرية إلى الجماهير . وهذه مشكلة خطيرة تواجه الفيلم بالذات ، لأن أي فن تكنولوجي يحتاج إلى أدوات غالية الثمن ومعقّدة بالإضافة إلى تسهيلات خاصة للعرض .
بالنظر إلى العدد الضخم من الأفلام الواردة في هذا الكتاب فإن المرء سوف يستنتج بلا شك بأن الفيلم التدميري في حالة جيدة ومزدهرة ، وهذا غير صحيح ، لأن أغلبية هذه الأفلام لن يُتاح لها العرض إلا أمام جمهور قليل ، وبالتالي فإن فعاليتها وتأثيرها محدودان جداً . إذ ضمن نظام يتعرض للهجوم ، لابد أن يكون نطاق توزيع أي فيلم تدميري خاضعاً لمدى مايمكن أن يمارسه من تأثير .. أي يعتمد على حجم التدمير . فيلم « ساعة الأفران » المضاد لأمريكا - رغم أنه يعد تحفة السينما السياسية .. أو بالأحرى لأنه كذلك - لن يحصل على توزيع واسع في أنحاء أمريكا . عرض فيلم مناهض لحرب فيتنام على مجموعات تدعو إلى السلام يمكن أن يثير إطراءً أو تصفيقاً أو حتى بكاءً بين هذه المجموعات التي هي مقتنعة مسبقاً برفض هذه الحرب . لكن كيف يمكن الوصول إلى الآخرين ؟ في أمريكا توجد مجموعات سياسية قليلة تهتم بتوزيع هذا النوع من الأفلام (مثل نيوزريل ، الأفلام الوثائقية الأمريكية ، مركز فيلم القارات الثلاث) وتحاول الوصول إلى جمهور أوسع وغير منتسب ، إلا أن مواردها المادية محدودة ، كما أنها لا تتلقى أي عون مالي من الهيئات الفنية الحكومية والمؤسسات الخاصة (التي هي نفسها جزء من بنية السلطة) . ولأن النظام الامريكي يعلم جيداً أن هذه المجموعات لا تشكّل خطراً حقيقياً عليه ، فإنه يتيح لها أن توجد وأن تعمل ضمن هذه الأطر الضيقة ، لكن ما أن تزداد خطورتها حتى يلجأ النظام إلى «كبحها » بالوسائل « الديموقراطية »

العديدة التي لامجال لذكرها جميعاً بالتفصيل هنا، ونكتفي بالإشارة إلى مضايقات مصلحة الضرائب، قوانين إثارة المشاعر ، التدخّل القانوني .

ومع أن الولايات المتحدة تتجه شيئاً فشيئاً نحو نظام أكثر فاشية ، إلا أن هناك شبكة محلية متطورة فيما يتعلق بعرض الأفلام في غير الصالات التجارية ، فأغلب الأفلام المدروسة في هذا الكتاب تُعرض في الجمعيات السينمائية ، الجامعات ، المكتبات العامة ، الكنائس ، المنظمات الأهلية أو السياسية .. وذلك بواسطة معدّات وأجهزة 16 ملي ذات الخاصية الإحترافية المدهشة . كما أن عملية شراء وتأجير النسخ المطبوعة ممكنة وسهل تحقيقها ، وهذا يساعد المكتبات العامة والكليات على إقتناء مجموعات خاصة بها من الأفلام تقوم بإعارتها مجاناً - كالكتب - بمجرد إبراز بطاقة معينة .

وبالنسبة للرقابة السياسية فهي غير موجودة قانونياً ، إلا أن الإجراءات الرقابية تتخّذ بين الفينة والأخرى ضد الأفلام الراديكالية بشكل خاص . مثل هذه الإجراءات كانت تُتخذ في السابق بسهولة تامة ضد الأفلام الجنسية ، ومع أن الموقف قد تغيّر في السنوات القليلة الأخيرة إلا أنه من الواضح أن أفلاماً مثل « سدوم » لوبهل لا يمكن لها أن تُعرض في أغلب ولايات أمريكا ، فضلاً عن أن قرارات محكمة نيكسون العليا عام 1973 المؤيدة للرقابة ستزيد الوضع سوءاً .

على أية حال ، تظل شبكات التوزيع والعرض غير التجارية ، رغم أهميتها وضرورة وجودها ، محصورة ضمن نطاق ضيق ، إذ أنها تتوجّه إلى جمهور معين يتألف أغلبه من الطلبة وأعضاء التنظيمات ، وهذا بالطبع يشكّل جزءاً صغيراً من الجمهور الأمريكي الإجمالي الذي يبقى - بالنتيجة - بعيداً عن أي تأثير يمكن أن تحققه هذه الأفلام .

الوضع في أوروبا الغربية ودول اسكندنافيا وكندا يختلف نوعاً ما عن الوضع في أمريكا ، وذلك رغم توفّر أسواق غير تجارية لعرض الأفلام . أما في دول أوروبا الشرقية فإن العرض لايخضع لمبادرات فردية من قبل جمعيات مستقلة ، كما أن إستيراد الأفلام يتم بشكل محدود وصارم وتقرره الجهات العليا التي تشتري كل سنة بعض الأفلام السياسية الأجنبية ، شريطة أن تكون تدميريتها موجّهة إلى الغرب وليس إلى الشرق . إذن من الواضح أن أغلبية الأفلام المذكورة في الكتاب ليست متيسرة بسهولة للعرض في معظم الأقطار (باستثناء الأفلام التجارية المشار إليها ، من فلليني إلى كوبريك إلى الأفلام الجنسية .. حسب منطلقات كل بلد) .

فيما يتعلق بالتداول العالمي للأفلام التدميرية ، نجد أن الموزعين التجاريين عموماً لا يشترون أفلاماً كهذه والمنتجة في دول أخرى ، كما أن الموزعين غير التجاريين ليس بإمكانهم شراء هذه الأفلام أيضاً. فثمة حكومات عديدة تتحكم في عملية تصدير الأفلام ، وبهذه الوسيلة تحول دون الإنتشار العالمي للأعمال « البغيضة » ، ولأن أغلب الأفلام التدميرية مصنوعة بكاميرا 16 ملي فمن الصعب عرضها في أقطار كثيرة .. خاصة تلك التي تسودها الصالات التجارية . من جهة أخرى نجد أن شبكات تلفزيونية محلية مختلفة بدأت الآن في شراء أفلام « تدميرية » مستقلة تابعة لأمم أخرى ، هكذا شوهدت أفلام الاندرجراوند والأفلام السياسية الأمريكية الهامة بشكل واسع في المانيا الغربية أكثر من الولايات المتحدة .

حجم التأثير الذي يمكن أن يمارسه الفن في المجتمع لا يزال موضع بحث وجدل . السرياليون لم ينجحوا في تحويل النظام الرأسمالي ، مع أن هذا كان من ضمن أهدافهم، فقط عندما بدأوا في التدخّل كمواطنين (أي بشكل سياسي) وليسوا مجرد فنانين (أي بشكل جمالي) إستطاع البعض منهم أن يساهم بشكل ما في إحداث التغيير . بونويل صرّح بمرارة أن فيلمه « كلب أندلسي » قد أسيء فهمه، فبدلاً من أن ينظروا إليه كهجوم ضار ضد السلطة والمجتمع البورجوازي ، إعتبروه مجرد حلم . أفلام

ايزنشتاين لم تفهمها الجماهير الروسية ولذلك فإنها لم تلق رواجاً . بمعنى آخر ، الأفلام التدميرية ذات المستوى الرفيع والخاصية الجديدة لا تجد ترحيباً وقبولاً إلا في التجمعات المؤمنة بأهمية الفيلم ، أو في المهرجانات السينمائية العالمية حيث صانعي الأفلام والنقاد المحتشدين هم أنفسهم من المعارضين غير المنتسبين (روحياً ، وليس جسدياً دائماً) .

الثورة الجنسية الجديدة لم تستطع حتى الآن أن تغيّر العلاقات بين الجنسين ، وهي في الواقع تتعرّض أحياناً للهجوم من قبل الحركات النسائية والداعين للمساواة باعتبارها موجّهة من جانب الذكر وبالتالي فإنها تحمل طابعاً شوفينياً . الأفلام الجنسية الإباحية الصارخة خلقت أثرياءً جدداً وطردت الأفلام الفنية من صالات سينمائية عديدة (لتتيح المجال للرجال الوحيدين كي ينمّقوا ويحسّنوا تخيّلاتهم الإستمنائية وفعالياتهم الجنسية) ولكنها لم تساهم بعد في تغيير الحضارة القمعية جنسياً . التحرّر السريع للعادات الجنسية في مجتمع غير محرّر من نواح أخرى ، يمكن أن يثير الشك حقاً . فأغلب الدلائل تشير إلى تزايد النشاط الجنسي الميكانيكي على حساب الإثارة الجنسية ، والتتجير (من تجارة) المتنامي للجنس تحت ستار الحرية الجنسية . وهذا أدّى إلى تركيز الأفلام الأمريكية على الأنشطة الجنسية والإبتعاد شيئاً فشيئاً عن الإهتمام بالقضايا السياسية والأمور الأخلاقية .

هناك في الواقع أسباب كثيرة تجعلنا نتفق مع تأكيدات ماركوز المتشائمة على قدرة النظام الرأسمالي الحالي على إمتصاص وتحريف واحتواء المعارضة ، وعلى تحويل النتاج المعارض نفسه (سواء أكان سياسياً أم جنسياً) إلى سلعة إستهلاكية . وإذا لم يكن النتاج راديكالياً إلى أقصى حد فإن النظام سيتيح له كل التسهيلات اللازمة .. حتى الأمور الدعائية ، وبذلك يسلبه كل سحره وفي الوقت ذاته يتمكن من تحييده وإبطال مفعوله ايديولوجياً عن طريق هذا القبول الظاهري . ومن هذا المنطلق تخدم الحرية النسبية الممنوحة لهذه الأفلام في تفريغها من البواعث الراديكالية وإستغلالها كواجهة للتدليل على ديموقراطية النظام ، وللتنفيس عن الإندفاعات السياسية .

عملية إنتاج الأفلام التدميرية تظل متقلبة وغير ثابتة ومحفوفة بالمخاطر دائماً . في أوروبا الشرقية برهن الروس كيف أنه من الممكن ، عندما تصل المعارضة إلى مرحلة معينة تشكل عندها خطورة كما في تشيكوسلوفاكيا ، اللجوء إلى الفعل الحاسم والسريع بوضع حد لها وإخمادها . وهذا ماحدث لحركة سينمائية هامة إكتسبت سمعة دولية ، ونتيجة لذلك تشتت صانعو الأفلام البارزين ، فبعضهم بدأ يمارس مهناً يدوية ، وآخرون يعملون في مجالات غير مرتبطة بالسينما ، والبعض الآخر راح يمتص نفسه ويستهلكها إلى أقصى حد (هكذا كان أيضاً وضع المخرجين الموهوبين والواعدين في السينما الصينية أثناء الثورة الثقافية) . بقية المخرجين المعارضين في أوروبا الشرقية (بولانسكي ، سكوليموفسكي وغيرهما من بولندا) رحلوا إلى الغرب حيث واجهوا إحباطاً هناك أو إندمجوا ضمن الإتجاه التجاري . أما بوروفجيك ولينيكا وكريستل - وهم من بولندا أيضاً - فقد شكلوا إستثناءات بالنسبة لغيرهم وهذا يعود إلى أن أعمالهم لم تكن مغرية من الناحية التجارية ، وبالتالي فقد حافظوا على مستوى أعمالهم الفنية في الغرب .

وفي الغرب تظهر باستمرار مجموعات هامة من المستقلين الجدد ولكنهم يصنعون بضعة أفلام لايجدون لها موزعاً وأحياناً توزّع بشكل محدود جداً ، فيلجأون إلى أحد الأمرين: إما أن يختفوا أو ينخرطوا في الإتجاه التجاري السائد . والأسماء الكبيرة لديها مشاكلها الخاصة : برتولوتشي يتجه كما يبدو إلى الموقع الذي يصبح فيه فتى البورجوازية المدلّل ، جودار يتخبط بعناد في عزلته وبين محاولاته غير الفعّالة ، فورمان وكادار وباسر وجلوبير روشا وآخرون صاروا رجالاً بلا وطن .

بعد « آخر تانغو» و«البرتقالة الآلية » و« كلاب من قش » يبدو أنه من الصعب هزّ البورجوازية التي

صارت الآن تقبل جميع الإهانات بابتسامة لطيفة ، واثقة من أن جيوبها سليمة ومحافظها مليئة ولم تُمس . ولكن ما أن يبرز الخطر حتى تتلاشى الإبتسامة سريعاً وتؤكد السلطة نفسها من جديد بأساليب مختلفة منها ، على سبيل المثال، محو الكادر القيادي لحزب الفهود السود بسبل معقّدة ، دفع اليسار الراديكالي تحت الأرض ، أو تشجيع الحركات اليسارية بدسّ العملاء المحرضين داخل كياناتها لكي تنسف نفسها . وبين الإبتسامة وتلاشيها تقوم البورجوازية بمحاولة قصيرة (ليست فاشلة دائماً) لشراء أو رشوة المعارض بأربع صفحات ملوّنة في مجلة محلية أو بإظهاره في التلفزيون لأكثر من ساعة (حيث يعتقد هو بأن ظهوره بين ستة إعلانات تجارية سيخدم القضية ويعجّل مسيرة الثورة) .

ولا ينبغي هنا أن ننسى تلك الآلة المسخّرة التابعة للقانون والنظام : الرقابة . جزء آخر في النسيج المعمّم من القمع الناعم . ولأن مهمة الفنان هي أن « يتجاوز » ، ومهمة الرقيب أن يصون المجتمع ، لذلك فإنهما في نزاع مستمر ودائم ، والأهم من ذلك أن الرقيب دائماً ما يكون في موقع المتخلف عن الفنان الذي يتقدم خطوات واسعة إلى الأمام بينما يتلكأ الآخر عاجزاً عن اللحاق به ، يواجه الصدمة بعد الأخرى من جراء إنتهاكات الفنان وغزواته التي يشنها دونما تردّد في حقول الجنس والسياسة . والرقيب يتجاهل الحقيقة التاريخية بأن كل مايعتبر إنتهاكاً وإعتداءاً في الأمس يصبح حقيقة وواقعاً اليوم ، وبأن إزالة التابوات هي الحالة السائدة في جميع ميادين المحاولة الإنسانية .

مراقبة كل مايُفترض أنه تدميري ، هي عملية تحدث في كل مكان .. إنه إجراء عالمي تتخذه جميع الدول وتحت ظل كل الأنظمة . ثمة أفلام روسية حققها مخرجون شباب ولم يشاهدها أحد خارج (أو حتى داخل) روسيا ، لقد حاول الروس لعدة سنوات أن يحولوا دون عرض فيلم « أندريه روبليف » خارج البلاد . الأمريكيون لا يتاح لهم أن يشاهدوا أفلاماً من كوبا . الأوروبيون الشرقيون لا يُسمح لهم بمشاهدة أفلام سياسية غربية إلا إذا كانت موجّهة ضد الغرب . العرب ربما لا يشاهدون أفلاماً إسرائيلية . الإسرائيليون ، حتى سنوات قليلة ، لم يُسمح لهم بمشاهدة أفلام ألمانية . فرنسا منعت عرض « معركة الجزائر » . الأفلام التجريبية الأمريكية أُرسلت إلى المهرجانات الدولية ولكن تمت مصادرتها حال رجوعها ، حيث أن قانون الجمارك القمعي لا يعترض على صادرات أمريكا ولكنه لايبيح دخولها ثانية إلى البلاد (هذا ينسجم مع الفكرة القائلة بأن من حق الأمريكيين أن يفسدوا الأجانب فقط وليس أنفسهم) . السويديون بإمكانهم مشاهدة الأفلام الجنسية لا العنيفة . الأمريكيون - حتى العام 1974 - تسنى لهم مشاهدة أفلام إباحية بشرط أن تكون مصنوعة محلياً ، أي أمريكية . البرازيل منعت فيلم« Prato Palomares ». فرنسا منعت « يا الهي لا تخلصنا من الشر ». يوغوسلافيا منعت « لغز الجسد » . تشيكوسلوفاكيا منعت « تقرير عن الحفل والمدعوين » وحاولت عبثاً أن تسترجع فيلم « يان بالاش » من الخارج .

وبصرف النظر عن القمع السياسي المباشر للأفلام ، ثمة نوع آخر من الرقابة لا يقل فعالية وخطورة ، ألا وهو فرض « رقابة » قبل الشروع في عملية الإنتاج وهذا يتم عن طريق امتناع الشركة عن تمويل الفيلم في الغرب أو إمتناع الدولة عن التمويل في الشرق .

هناك نقاط أخرى تتبادر إلى الذهن في دراستنا لدور السينما التدميرية ومدى تأثيراتها ، ويمكن صياغة النقاط في شكل ملاحظات موجزة لظواهر معينة :

لقد لاحظنا بأنه كلما كان الفيلم أقل تدميرية وأكثر تقليدية في الشكل ، كان الجمهور أكثر عدداً وإفتتاناً بالعمل . ولاحظنا بأن كوبريك يلجأ إلى تلطيف فيلمه « البرتقالة الآلية » وتخفيف حدّته لكي يتيح لفيلمه أن يعرض تجارياً ، مثلما فعل برتولوتشي عندما حذف المشهد السدومي (الإيلاج

من الخلف) من فيلمه « آخر تانغو » من أجل إرضاء الرقابة البريطانية .. والسؤال الذي لابد من طرحه هنا هو إذا كانت هذه المشاهد لاتعتبر هامة وضرورية فنياً بحيث يمكن الإستغناء عنها حسب رغبة أي رقيب ، فلماذا صُوّرت وأدرجت في الفيلم أساساً ؟ ولاحظنا أيضاً بأن شركة فوكس للقرن العشرين الأمريكية هي التي تولّت توزيع فيلم بونويل « سحر البورجوازية الخفي » ، هل كانت الشركة تجهل تضمينات الفيلم التحريضية أم أن هذه كانت ضعيفة وواهية إلى حد أنها لايمكن أن تجرح أحداً ؟ ولاحظنا أن فيلم Red Squad كان عرضة لمضايقات البوليس ومكتب المباحث الفيدرالي أثناء وبعد تصويره ، غير أن صانعي الفيلم لم يتعرضوا للإعتقال أو الأذى ، فهم مازالوا « أحراراً » (بالتأكيد أسماؤهم مدرجة في إحدى الملفات الرسمية) و يواصلون العمل كما كانوا من قبل . ولاحظنا أن أفلاماً معارضة معينة في أوروبا الشرقية « أجيزت » للعرض شكلياً لمدة أسبوع واحد في صالة أو أكثر لكي تعطي إنطباعاً بتوفّر المناخ الديموقراطي طالما أن بنية القمع سليمة وراسخة.

إن مخرجي السينما التدميرية هم غالباً من المنظّرين الجادّين والمفكرين والنقاد ، غير أن السؤال الملح والهام هو : كيف الوصول إلى الجماهير « هناك » بخمس علب ثقيلة تحتوي على فيلم 35 ملي ولا يوجد مكان لعرضه ؟

هذا هو معنى البحث التراجيدي الذي يقوم به جودار ، والذي يجعلنا نحترم هذا الرجل حتى إذا إختلفنا معه وافتقدنا الإيمان بما يفعله .

أخيراً ، نستطيع أن نقول أن السينما التدميرية لايمكن أن توجد في غياب أعدائها ، فصفة التدمير تكمن - بديهياً - في غزواتها ضد العدو الكائن ، المحسوس ، المحدّد الملامح .. وهو هنا يتمثل في السلطة القائمة التي تفرز الظلم والرعب . كل جيل ينجب كوادره الثورية ومواهبه الجديدة المفعمة بالغضب والضراوة ، وهذا المدّ المذهل يكتسح أي تشاؤم نتيجة إخفاق موهبة أو سقوطها أو لجوئها إلى المصالحة . الصراعات ستستمر حتى يحسمها أولئك الأطفال الذين يلعبون اليوم في منتزهات العالم .

التدمير الأزلي

كل عمل فني إبداعي ولا يتصالح مع الماضي هو جوهرياً تدميري . وباستخدام شكل ومضمون جديدين فإنه يناقض القديم ، ويخدم كقوة دينامية - على نحو أزلي - في عملية التغيير . التدمير لا يتوقف عند نقطة معينة ، ولايستريح عند محطة ما كي يحصي مكاسبه ، إنه في حركة دائمة وفعل مستمر . والفنان يلغي نفسه في اللحظة التي يقتنع فيها بأنه حقق إنتصاره وأن الأوان قد حان لأن يلتقط أنفاسه . إنه يصبح عندئذ قديماً ومنتهياً .

الفن لا يمكن أن يحلّ محل الفعل الإجتماعي . القيود التي تفرضها عليه البنى السلطوية قادرة على إضعاف فعاليته ، ومع ذلك فإن مهمته تظل هي نفسها دائماً : تغيير الوعي . وعندما يتحقق هذا ، حتى مع فرد واحد ، فسيكون إنجازاً عظيماً وخطيراً .

الفنان التدميري يعمل ككائن إجتماعي بالدرجة الأولى . وبصرف النظر عن تأثير التطورات التي حدثت في الفلسفة والسياسة والفيزياء والكوزمولوجيا في نشوء الفن الحديث ، وبصرف النظر عن كون تدميرية صانع الفيلم المعاصر مغذّية بالفن ذاته ، فإن الفنان أيضاً مرتبط بشكل مباشر بالمجتمع ككل . هنا يجد الفنان نفسه في نزاع مع نمو المجتمع غير المنظم والسرطاني ، والذي يحركه حافز الربح وتجاهل القيم الإنسانية . أينما يتلفّت الفنان يرى : إستغلالاً وثراءً فاحشاً ، فقراً مفجعاً وخراباً هائلاً، إبادة الأعراق والأقطار باسم الديموقراطية أو باسم نظام جديد ، إنكار الحريات الشخصية على المستوى العالمي ، فساد السلطة وأصحاب الإمتيازات ، بروز إتجاه عالمي نحو التوتاليتارية ، سيطرة القلة على جميع وسائل الإتصال .

أينما يتلفّت يرى : المدن الموبوءة ، الأنهار والمحيطات الملوّثة ، الإستغلال البشع للثروات الطبيعية ، تتابع الأزمات الإقتصادية ، التضخّم المالي ، الكساد الإقتصادي، الحروب المدمّرة ، التلاعب بالديموقراطية والضحك على الناخبين .

كل هذا يفسّر وقوف العدد الأكبر من السينمائيين العالميين الجادين ، بدرجات متفاوتة ، في صف الثورة أو المعارضة ضد مؤسساتهم الخاصة ، ووقوفهم إلى جانب سينما العالم الثالث الناشئة والقوى المؤيدة للديموقراطية في الشرق .

الفنان الحقيقي سيظل تدميرياً إلى الأبد ، إذ من الواضح أنه حتى مجتمع مابعد الثورة، الذي يرتكز على مُثُل عليا يحترمها ويقدّرها التدميريون ، سيحمل في داخله تورّمات خبيثة تنمو تدريجياً لتفرّخ

في النهاية فساداً وبيروقراطيين جدداً ومؤسسات جديدة . المؤسسات التي تكون في البداية تقدمية ، ستتفسخ وتتحوّل إلى بنى متحجّرة وقمعية .

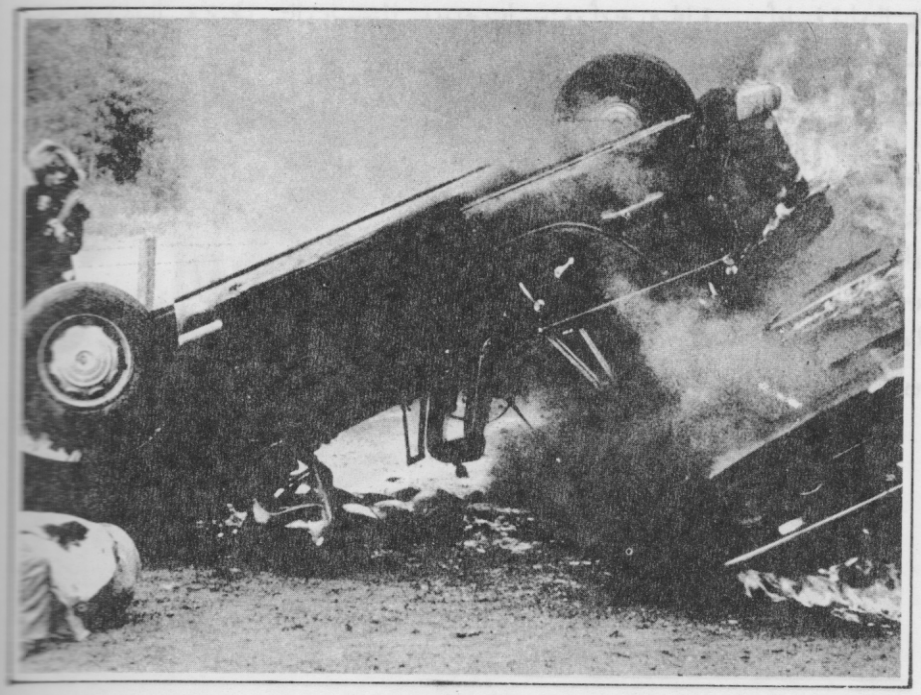
عندما طُلب من ماركس في إحدى المقابلات أن يحدّد معنى الحياة في كلمة مفردة ، أجاب دون تردد : « صراع » . إن ماركس لم يحصر التعريف بإضافة عبارة « في ظل النظام الرأسمالي » بحيث يمنحه بعداً تاريخياً مثلما فعل مع الظواهر الأخرى ، بل أنه كان مدركاً - وهذا ما عبّر عنه كثيراً في كتاباته الفلسفية - أن جوهر الحياة ، تحت كل الظروف وفي كل المجتمعات ، هو التغيّر الأبدي والتحوّل المستمر لجميع الأشكال والنظم.

ومن هذا المنطلق سيظل موضوع هذا الكتاب غير متكامل ويستلزم بحوثاً أخرى ، وستظل هذه الصفحات مجرد مسودة تحضيرية ، إذ أنها تتناول بشكل رئيسي الحرية الإنسانية التي يحرسها ويدافع عنها ، في جميع الأوقات وضمن كل الأوضاع والحالات، أولئك التدميريون .

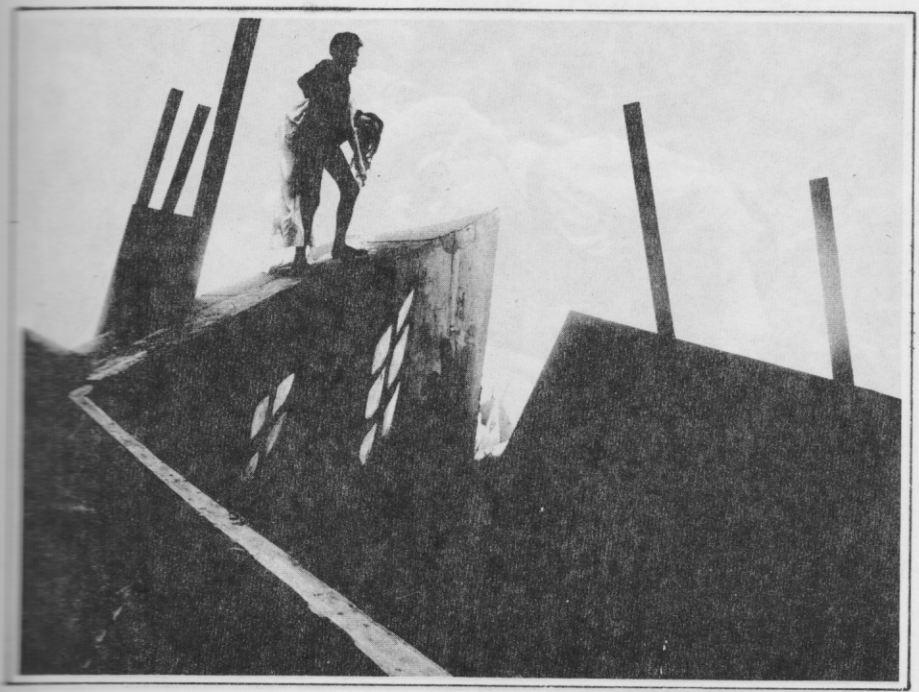
Twitter: MAM125A

العصر الذهبي - لوي بونويل - ١٩٣٠ (فرنسا)

حتى الأقزام بدأوا صغارا - فرنز هيرزوغ (المانيا)



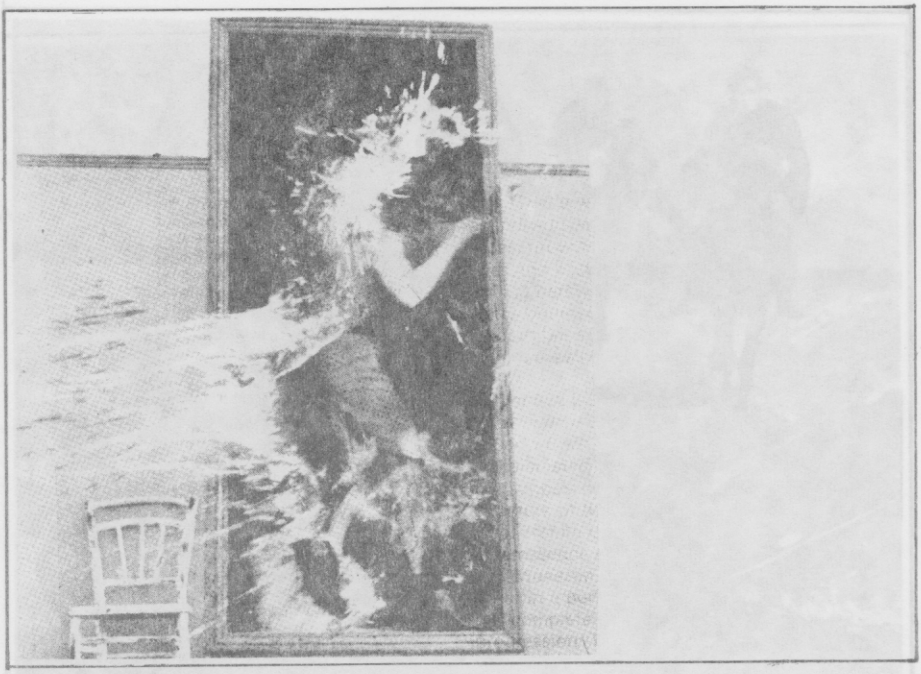
عطلة نهاية الأسبوع - جان - لوك جودار (فرنسا)



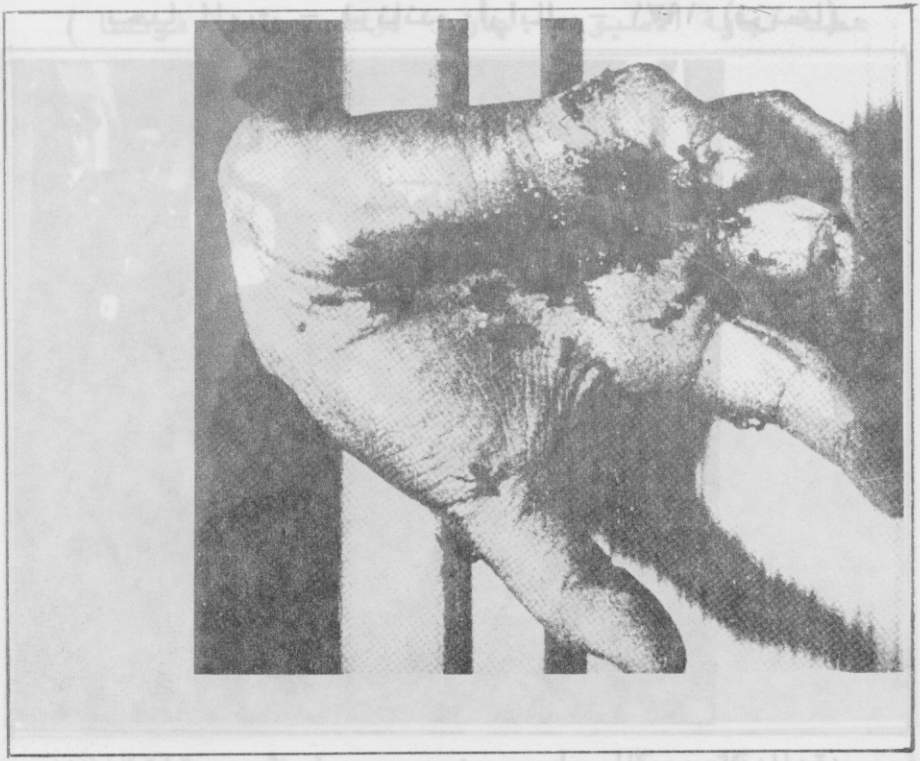
مقصورة الدكتور كاليجاري - روبرت فينه - ١٩١٦ (المانيا)

يحيا الموت - فرناندو أرابال - ١٩٧١ (فرنسا)

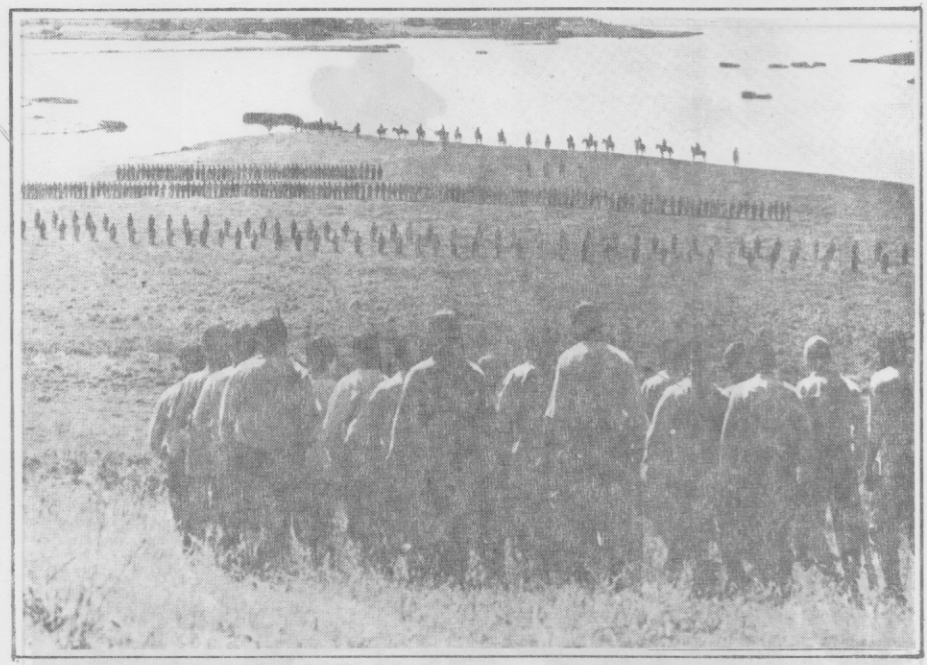
الموت شنقاً - ناجيزا أوشيما - ١٩٦٨ (اليابان)



كلب اندلسي - لوي بونويل - سلفادور دالي - ١٩٢٤ (فرنسا)



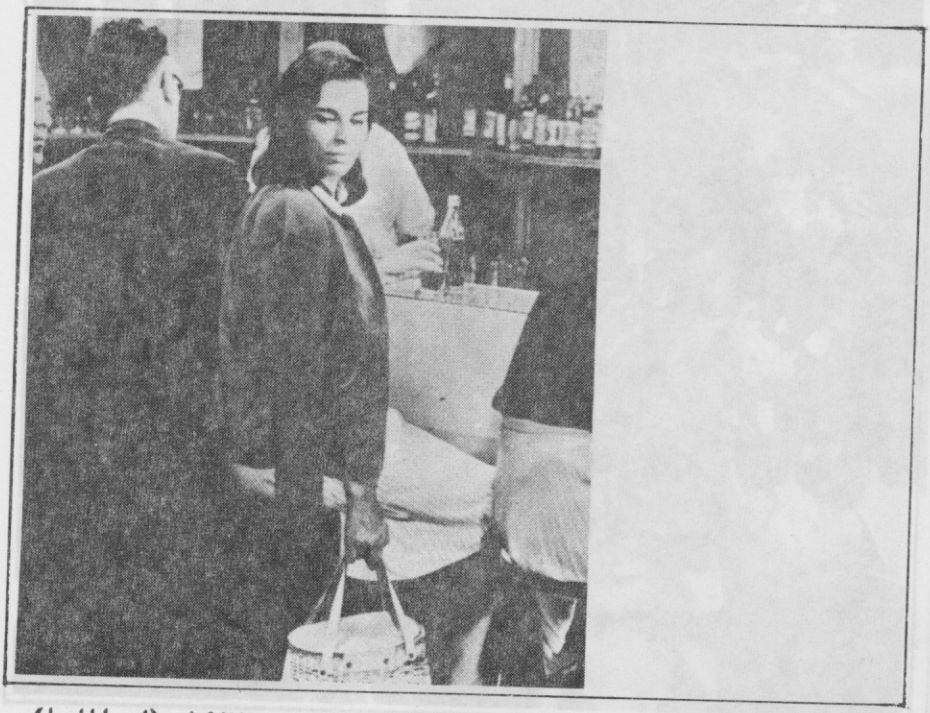
دم شاعر - جان كوكتو - ١٩٣٠ (فرنسا)



الاحمر والأبيض - ميكلوش يانكشو - هنغاريا - ١٩٦٨

تقرير عن الحفلة والمدعوين - يان نيميك - تشيكوسلوفاكيا

انتونيو داس مورتيز - ١٩٦٩ - (البرازيل) - جلوبير روشا



معركة الجزائر - جيلو بونتيكورفو - ١٩٦٦ (ايطاليا)

تصميم الغلاف : طالب الداوود
فوتوغراف : لقطة من فيلم التضحية لتاركوفسكي