السينما وما بعد الحداثة:
من تجليات الطليعة التاريخية إلى شعرية اللاتواصل

د. عزيز زروقي
باحث في المسرح والسينما والدراما التلفزيونية
المغرب

ملخص:

تبقى إشكالية الحداثة في السينما مقاربة تركيبية تجمع بين تحليل تجليات الحداثة في سينما طليعة التاريخ (التعبيرية، السريالية، المستقبلية، الدادائية) وبين دراسة مفهوم اللاتواصل بصفته علامة جمالية وابستمولوجية جوهرية في السينما الحديثة. فتجاوز التصور الخطي للحداثة السينمائية الذي يفصل بين "الكلاسيكي" و"الحديث"، يقدم لنا رؤية أكثر تعقيدا تستند إلى فكرة "الحداثات المتعددة" التي تتقاطع وتتصادم داخل النسيج التاريخي للفن السابع.

قد لا تتحدد الحداثة السينمائية بفترة زمنية محددة، بل تتحدث بموقف نقدي تجاه شفافية التمثيل، وبإعادة النظر في العلاقة بين الشكل والموضوع، وبإبراز أجهزة الإنتاج الدلالي داخل العمل الفني، مما يجعل من السينما فنا للتفكير في شروط إمكاناتها الذاتية. لا أظن أننا نتفق على ملامح محددة للحداثة البصرية في السينما عموما، يجعلنا توفرها في مشهدية الفيلم نجزم بنهج صانعه منهجا مختلفا عن آخر يصنع سينما بلا حداثة بصرية.

هنا أظن أن علينا الحديث عن الجماليات البصرية السينمائية، في مسار تطور مفهوم الجمال ذاته، والمنحى الذي يتخذه في طوري "الحداثة" و"ما بعد الحداثة".

–الكلمات المفاتيح: السينما، التاريخ، اللاتواصل، الحداثة– ما بعد الحداثة– المونتاج، اللقطة.

-مدخل:

بما أن الفن ابن زمنه، كان لزاما على الفنان والفن أن يغيّرا طرق اشتغالهما والرؤية المعتمدة لتصوير الواقع والعالم الخارجي. فازدهر فن الرسم وصار للفنان الصباغي مكانة أعلى مما كان عليها سابقا. فقد تغيّر الطلب وتغيّر معه السوق، هذا التغيّر الذي فرض طلبات ذوقية جديدة نابعة من التصور البرجوازي للمفاهيم الحداثية آنذاك. ذات الأمر الذي سنشهد في الاتجاه المعاكس بعد فترة من الزمن ليست بالبعيدة، مع شروق شمس المعسكر الشرقي، إذ سيعرف فن التصوير في العهد الستاليني ازدهارا في ظل تراجع فن العمارة والنحت. وفي ظل الحركة الداعية لوجوب اعتماد دعاية للحزب وإيديولوجيته، كان لزاما صعود فن التصوير الواقعي الذي اعتمده قادة الاتحاد السوفياتي كوسيلة دعائية قوية لهم، ولأفكارهم الماركسية والشيوعية.

السينما الحديثة والسينما المعاصرة، كم يبدو هذان المصطلحان متقاربان ومتطابقان لحد ما، وكم نسقط في اِلتباس كبير ونحن نتحدث عن هذين المفهومين داخل الحقل الفني؛ (شعرا وسردا ومسرحا وتصويرا وتشكيلا، ورواية...). تفرض علينا سوق السينما وترويجها وتصنيفها، كما يفرض علينا حقل النقد السينمائي فلسفيا وسوسيولوجيا ونظريا، ضرورة كبرى للتفرقة والتمييز بين اللفظتين. فقيمة العمل الفنية سواء التاريخية أو التسويقية والإدراكية والنقدية، تدعونا لهذا التمييز وهذه التفرقة.

قد يتبادر إلى البعض التفكير في صعوبة إدراك واستيعاب وجود سينما "حديثة" وأخرى "معاصرة"، إذ سيخبرنا البعض أننا نتحدث عموما، عن سينما كلاسيكية وأخرى رومانسية وحديثة، وهذا المصطلح الأخير لا يعني سوى السينما التي تعاصرنا زمنيا، أي أنها موجودة في الزمن المعاصر، وأيضا تنتمي للزمن الحديث الذي يمتد من لحظة ماضية معينة، وصولا ليومنا هذا الراهني، من حيث إن الحداثة غير منقطعة وممتدة في الزمن، ولا توجد حداثة واحدة بل حداثات متداخلة وقابلة للتطور.

فكلما كان التفكير حداثي، فإنه إذن تفكير ينطلق من الفلسفات والمفاهيم الحديثة، أي أفكار تم تأسيسها، ولا يزال الفعل قائما، منذ زمن ماض إلى يومنا هذا. بينما يحدث للمتلقي ارتباك كبير على مستوى الفهم وهو إزاء مصطلح "المعاصر"، الذي يحيلنا إلى ما يعاصرنا، بمعنى اللغوي؛ **فهل تصير بالتالي أي سينما تعاصرنا زمنيا هي سينما معاصرة؟ وماذا عن السينما الراهنية؟ فما الفرق بالتالي بين المعاصر والراهن والحديث؟**

تكمن الإشكالية في كون كلمة "حديث" وكلمة "معاصر" تحملان تعاريف ومفاهيم متقاربة. فالنقاد والمختصون في تاريخ وسوسيولوجية السينما، على أنها معاصرة، ووليدة فلسفة ما بعد الحداثة، هذه الأخيرة التي تحاول تقديم صورة أكثر إنسانية عن "الحداثة" بحيث تدمج في منظورها الذات البشرية الفاعلة والمعاني الغائبة، والأبعاد الجمالية محاولة الحد من بعض مظاهر أداتيتها [1].

بينما يذهب معظمهم للقول بأن "ما بعد الحداثة" هي حداثة وقد تجاوزت محكياتها وسردياتها الكبرى. إذ إن "الحداثة" هي **حداثة مترحلة**. و "ما بعد الحداثة" قد لا تطرح نماذج خطية تطورية أو حلولا نهائية، وقد لا تبشر بالفردوس الأرضي أو باليوتوبيا التكنولوجية التكنوقراطية... ولكنها هي أيضا إعلان لنهاية التاريخ، ونهاية الإنسان ككائن مركب اجتماعي قادر على الاختيار الأخلاقي الحر، ليحل محلّه إنسان ذو بعد واحد يدور في إطار المرجعية الكامنة، أو دون أية مرجعيات، يعيش منكفئا إما على ذاته الطبيعية التي لا علاقة لها بما هو خارجها.

[1] – دفاتر فلسفية، **الحداثة**، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، (الدارالبيضاء: دار توبقال، ط 2، 2008م)، 5.

وبالتالي هي مرجعية نفسها، أو على كليات لا إنسانية مجردة لا علاقة لها بالإنسان كما نعرفه. وهذا الإنسان لا ذاكرة له، فهو يعيش في اللحظة دائما، في قصته الصغرى، ولذا، لخص أحدهم "ما بعد الحداثة" بأنها نسيان نشط للذاكرة التاريخية، وهي طريقة متضخمة متورمة للقول بنهاية التاريخ[2].

جاءت "الحداثة" في السينما كثورة على إيديولوجيا السينما التي كانت قائمة، والتي تدعي أن الغرض منها هو الكشف عن الطبيعة والحقيقة. إذ لم تعد السينما مع الحداثة، في خدمة الحقيقة، فالعالم الغربي بات حينئذ، ينتصر للفردانية، وقاطعا بشكل من الأشكال، مع جلّ البرادغمات الثيولوجية، أي قطعية مع الثابت والنصوص المطلقة، في محاولة للانتصار للفرد والإنسان، وإعلاء من قيمة هذا الأخير أمام سطوة أي يقين وسلطة الجماعة.

وكان استعمال لفظ "أعمال حداثية" أو حديثة، يقترن بالمد الفكري الذي زامن ظهورها. لكن من أين تبدأ السينما الحديثة فعلا؟ قد نبتعد عن التحقيب الزمني لنقف عند ما هو رؤيوي وفكري، لنقول إن السينما الحديثة بدأت مع القطع الفعلي مع الآليات والمناهج الكلاسيكية الجديدة في التصوير والتفكير، المعتمدة على النموذج المثالي اليوناني القديم. ومع التغير السياسي والاجتماعي في أوروبا وبزوغ فجر الهيمنة البرجوازية، إذ تغيرت الأذواق وتعدد الرؤية تبعا لرؤية هذه الطبقة الجديدة.

كانت تسعون سنة امتدادا بين بداية القرن 19 ومدخل القرن 20، كفيلة بإحداث قفزة وثورة كبرى في السينما الحديثة التي تأسست على رؤية قائمة على محن الفنان كامل الحرية في الثقة بالرؤى الجوانية، فشكلت الانطباعية ظاهرة من ظواهر التحول العام الناجم عن تتابع الأحداث، وتطور المجتمع الغربي منذ المنتصف الأول للقرن التاسع عشر. وقد وصفت الحركة الجديدة بأنها ثورة واعتبرت حدثا من الأحداث المهمة التي قادت الإنسان لأن يعي طبيعته الزمنية، ويحدد مكانه في الزمان، ويتلمس هذا الواقع[3].

برزت في الستينات والسبعينات أعمال حديثة، لم يكن عمرها السينمائي طويل الأجل، ففي (هوليوود) Hollywood أجهض إنتاجها بفعل سياسة السوق، وفي أوروبا تعرضت لمخاطر الرقابة المُزدوجة وحوصرت من قبل الدكتاتورية. وتلازم الأمران لإحباط استمرار تقاليد أفلام كل من: (سيرجي آيزنشتاين) Sergueï Eisenstein و (لويس بونويل) Luis Buñuel و (كارل تيودور دراير) Carl Theodor Dreyer و (فريتز لانغ) Fritz Lang وغيرهم، ومع أن أفلام سينما الحداثة انتشرت في العالم منذ العام 1970م أصبحت كل من أفلام؛ (ساتيجيت راي) Satyajit Ray و(أكيرا كيروساوا) Akira Kurosawa و(غلوبير روشا) Glauber Rocha و(أندريه فايدا) Andrzej Wajda و(أندريه تاركوفسكي) Andreï Tarkovski، كالحداثة نفسها، كونية.

وحتي فيلم "هيروشيما حبي" Hiroshima mon amour لمخرجه (ألان رينيه) Alain Resnais الصادر سنة 1959م، لم يعرف النقاد، وقتئذ، أين يضعونه في سياق التاريخ السينمائي على الرغم من أنه جدّد الإحساس بنقاوة فن السينما. وحاول المؤلف (جون اور) John Ore ، بعد 30 سنة، أن يجيب عن السؤال الذي طرح وقتئذ حول نوعية الأفلام التي تجاوزت الأسلوب السردي التقليدي لتصبح سينما المستقبل ويتناول في الوقت نفسه دراسة افلام سنوات 1958م إلى 1978م. وهي السنوات الحيوية التي عقدت الصلة بين السينما والحداثة.

هذا التنوع يطرح سؤالا جوهريا: **هل يمكن الحديث عن حداثة سينمائية واحدة، أم أننا أمام حداثات متعددة تختلف باختلاف السياقات التاريخية والجمالية؟**

---

[2] –عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، مبحث: عبد الوهاب المسيري، (دمشق: آفاق معرفة متجددة، 2007م)، 165.

[3] – Cassou, **Panorama des arts plastiques contemporain**, éd. Gallimard, coll. Le Point du Jour, 1960, P 14.

تقتضي الإجابة عن هذا السؤال اعتماد مقاربة تركيبية تجمع بين تحليل تجليات الحداثة في سينما الطليعات التاريخية (عشرينيات القرن العشرين) ودراسة مفهوم اللاتواصل discontinuité بصفته علامة جمالية وإبستمولوجية مركزية في السينما الحديثة. ينطلق المقال التي بين أيدينا من فكرة أساسية مؤداها أن الحداثة السينمائية لا تتحدد بفترة زمنية محددة، بل بموقف نقدي تجاه شفافية التمثيل، وبإعادة النظر في العلاقة بين الشكل والمادة، وبإبراز أجهزة الإنتاج الدلالي داخل العمل الفني.

هذا الموقف النقدي يجد تعبيره الأمثل في ظاهرة اللاتواصل التي تتخذ أشكالا متعددة: المونتاج، التأطير، العلاقة بين الصوت والصورة، والأهم من ذلك، التشكيلات التي تجمع بين التواصل واللاتواصل في آن واحد، كما في استعمال عمق المجال عند (ويلز) Wales أو اللقطة المتسلسلة عند (ريفيت) Revit .

ارتأيت أن أقسم هذا المقال إلى خمسة محاور رئيسية:

-المحور الأول: العلاقة الجدلية بين السينما والطليعة التاريخية

-المحور الثاني: مفهوم اللاتواصل بوصفه عنصرا جوهريا في اللغة السينمائية

-المحور الثالث: إشكالية التصنيف بين "كلاسيكي" و"حديث"

-المحور الرابع: سينما ما بعد الحداثة

--المحور الخامس: مقاربة تركيبية لما بعد الحداثة في السينما المغربية

أسئلة تتناسل كلما حاولنا مقاربة سؤال سهولة العثور على فيلموغرافية متكاملة اشتغلت على هذا البعد التشكيلي في صناعة الصورة السينمائية كنوع من الحداثة وما بعد الحداثة البصرية القائمة على التخييل والإبداع والابتكار؛ ومنها:

هل استخدام المؤثرات يعني بأي حال من الأحوال أن هذه السينما أو تلك تتمتع بحداثة بصرية؟ أم إنها تحاول تلبية حاجيات السوق، ولا سيما عيون المشاهدين الذين باتوا كلّهم على منصة مشاهدة شبه واحدة في كافة أرجاء المعمورة، يتصرفون لجهة نمط السلوك والتلقي بطريقة واحدة؟ وهل تشكيل الصورة فنيا يُعدّ أبرز عامل فني يساهم في خلق حداثة بصرية داخل السينما، رغم أن المفهوم لم يتبلور كثيرا داخل السينما؟ كيف تحولت الشاشة لدى بعض المخرجين من مجرد أداة لنقل الواقع أو سرد الحكاية، إلى لوحة تشكيلية متحركة تعتمد على التخييل والابتكار البصري كنوع من التحديث السينمائي؟ هذه الاتجاهات التشكيلية في السينما هل هي مجرد تجارب عابرة، أم تشكل مدارس وتيارات واضحة عبر تاريخ السينما؟ وهل يمكن تصنيف الفيلموغرافية بناء على كيفية توظيف الحداثة وما بعد الحداثة في الصورة؟ وهل اعتماد آلات تصويرية قادرة على التقاط مشاهد في غاية الدقة والجمال، أتاح للفن السابع البحث عن آفاق جديدة ومتجددة داخل الحداثة وما بعد الحداثة؟

-المحور الأول: العلاقة الجدلية بين السينما والطليعة التاريخية

تطورت السينما تطور سريعا وطوى التاريخ سريعا، وكانت الفن الأكثر ارتباطا بالتقدم التقني، ولا يملك إلا أن يساير صانعه. وكانت التكنولوجيا بطل هذا الفن الجديد والحداثيّ بامتياز؛ لكنّه مع ذلك مرّ بالكثير من المراحل حتى يصل لما وصلت إليه الفنون الأخرى من ملامح جمالية معينة تضعه في خانة الفنون الحداثية.

ولا يمكن تقديم خصائص سينما "ما بعد الحداثة" إلا بمحاولة وصف لسينما "الحداثة"، ولا يمكن وصف أي منهما دون محاولة لوصف المصطلحين رغم صعوبات ذلك. في كتابه "ما بعد الحداثة والسينما" يعتبر د. **بدرالدين مصطفى** أن الحداثة أتت بمفاهيم قداسة العقل، والعلم،

والإنسان، واعتبرت الذات الإنسانية مركزا للكون. وكانت سيطرة الإنسان على الطبيعة وعدا بالتخلص من الندرة والحاجة، وسيطرة العقلانية وعدا بالتحرر من خرافات الدين والأسطورة وتعسف السلطة.

شهدت عشرينيات القرن العشرين، كما يذكر (جيوردانو ريجيتي) Giordano Righetti ظهور مجموعة من الحداثات المرتبطة جدا بالحركات الأدبية والتصويرية التي قلبت أوروبا الثقافية[4]. فالتعبيرية الألمانية Le cinéma expressionniste allemand ، واحدة من المدارس السينمائية البارزة التي نشأت في ألمانيا أوائل القرن العشرين، وقد ظهرت السينما التعبيرية بشكل جلي بعد الحرب العالمية الأولى مستوحية تقنياتها واتجاهاتها من المدرسة التعبيرية، لتمثل شكلا من أشكال الحركة التعبيرية التي ظهرت في أوائل وعشرينيات القرن الماضي وشملت فنون؛ المسرح والتصوير والرسم والنحت والتصميم المعماري والسينما أيضا، واعتمدت على توظيف الخيال بشكل خارق للعادة، وتصويرها للحظة ما بعيون ناقدة للواقع.

إلا أن السينما ظلت الأشهر من بين كل تلك الفنون التي طالتها التعبيرية والسريالية الفرنسية أو الفوق الواقعية Surrealism Surréalisme، باعتبارها حركة ثقافية في الفن الحديث والأدب، والتي كانت غايتها التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق، وحسب مُنظّرها (أندريه بْرِيْتُون) André Breton فهي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفويا أو كتابيا أو بأي طريقة أخرى، وهي فوق جميع الحركات الثورية .وقد لقيت المدرسة السريالية رواجا كبيرا بلغ ذروته بين عامي 1924-1929م وكان آخر معارضهم في باريس عام 1947م.

ومن أهم أقطابها الرسام الإسباني (سلفادور فيليبي) Salvador Felipe الذي صدم المتلقي بمواضعه وتشكيلاته وغرابته، وكذلك بشخصيته وتعليقاته، وكتاباته غير المألوفة وفي وفنه الذي يختلط الجنون بالعبقرية، وفي فوضاه، وفي إبداعه، وفي جنون عظمته، وفي نرجسيته الشديدة.

وأما الحركة الفنية المستقبلية الإيطالية والروسية Futurism أو Futurismo التي تأسست في إيطاليا في بداية القرن العشرين، والحركات الموازية في كل من روسيا وانجلترا وغيرهما. كان الكاتب والشاعر والمحرر والباحث النظري والمؤسس الإيطالي (فيليبو توماسو إميليو مارينيتي)، Filippo Tommaso Marinetti الأكثر نفوذا فيها.

في حين كانت المستقبلية مصطلح شامل يعني التوجه نحو المستقبل وبدء ثقافة جديدة والانفصال عن الماضي. وشملت بما في ذلك جميع الفنون والهندسة وحتى فن الطبخ؛ وهي بشكل عام ذات سمات تبتعد عن كل ما هو قديم وتقليدي وهادئ. واعتبر هذا الفن من مبتدعيه فنا للمستقبل، ولذا رفضت فلسفة هذا الفن كل الفنون السابقة قاطبة، واعتبرتها فنونا فاشلة ومزيفة، ودعت إلى محوها وبناء فن جديد لا يشبه أي فن آخر سبقه.

وفيما يخص الحركة (الدّادية) Le mouvement dada فهي حركة ثقافية انطلقت من (زيوريخ) Zurich، وتبنت شعار: "لا للفن". وحاربت الفن بالفن، وكل ما كان يعتبر فنا كانت الحركة تصنع عكسه. باتت (الدّادية) تتجاهل علم الجمال، إذ أنها رأت أن الفن هو ما يوصل رسالة، أو يحمل رمزا. لم ترد الحركة أن تفسر الفن، بل اعتقدت أن على المتلقي أن يفهمه كيفما أراد، إذ به نخاطب الأحاسيس.

رغم أن الحركة كانت تسعى لتحطيم علم الجمال، وتخريب كل أشكال الفن التقليدي، إلا أنها كان لها أثر كبير على نشأة الفن الحديث. أثرت الحركة على كل ما له علاقة بالفنون البصرية، الأدب، الشعر، الفن الفوتوغرافي، نظريات الفن، المسرح، والتصميم. وتضمنت نشاطاتها

[4]- Righetti, Giordano. **L'expression des phantasmes de la Modernité dans le cinéma des avant-gardes historiques**. Séminaire d'Art et Lettres. Università degli Studi di Bologna, 2005. Righetti, P. 3 .

التجمعات العامة، المظاهرات، والمجلات الأدبية. إذ سمحت الدّادية عبر تأثيرها على الفن بتمرير الرسائل السياسية التي تسعى لها من خلال المنشورات، والتأكيد على بربرية الحرب، التي ساندها البورجوازيين، وسعوا إلى إشاعتها تلبية لمصالحهم.

كل هذه الحركات شكلت أرضا خصبة لظهور سينما تسعى تجاوز الوظيفة الترفيهية أو الدعائية للكاميرا، وإلى استكشاف إمكانياتها التعبيرية الذاتية.

أ–التعبيرية السينمائية نحو لغة بصرية للقلق الداخلي:

مثلت التعبيرية الألمانية أولى التجارب الكبرى في تحويل السينما إلى فن طليعي. انبثقت هذه الحركة من رفض المادية البرجوازية والبحث عن "عودة إلى الإنسان البدائي". لكن ما يميز السينما التعبيرية هو قدرتها على ترجمة "القلق الداخلي" إلى أشكال هندسية ومعمارية مشوهة. في هذا السياق أصبحت اللوحة السينمائية مرآة للحالات النفسية، حيث تتطور توترات الروح المختلفة عن طريق التماهي مع الأشكال المختلفة، ويتوافق كل عنصر هندسي مع حالة نفسية محددة[5].

وهذا ما نجده بوضوح في فيلم (كابينة الدكتور كاليجاري) Le Cabinet du docteur Caligari، فهو أول فيلم رعب ألماني صامت أُنتج سنة 1920م، لمخرجه (روبرت فينه) Robert Wiene واستخدمت فيه ديكورات حادة ومعبرة عن حالة الفيلم. الفيلم نموذج لمدينة تبنى على نحو منحرف ومشوه لتعكس الاضطراب النفسي للشخصيات ولتخلق "جوا مشحونا بالغموض"[6].

وتأثرت السينما التعبيرية تأثرا عميقا بالمسرح الابتكاري للممثل والمخرج النمساوي الأمريكي (ماكس راينهاردت) Max Reinhardt، الذي كان يقدم شخصيات "خالية من الدلالات النفسية الفردية ويعتمد على تأثيرات الإضاءة الحديثة "للتعبير عن طابع الشخصيات"[7]. ومن مدرسته خرج رواد السينما التعبيرية؛ أمثال: (بول فيجنر) Paul Wegener مخرج فيلم الرعب الصامت الذي أنتج سنة 1920م (ذا الجوليم) Der golem, wie er in die welt kam .

وهكذا كانت أفلام المخرج الألماني (فريدريك فيلهلم موريناو) Friedrich Wilhelm Murnau الأولى التي أنتجها من ناحية الموضوعات، والرؤية الفنية القريبة إلى حد بعيد من أسلوب التعبيريين؛ مثل: فيلم "صبي في الأزرق" Der Knabe in Blau الذي أنتج سنة 1919م، وفيلم "رأس يانوس" Der Januskopf الذي أنتج سنة 1920م. ثم فيلمه "قصر فوغيلويد" Schloß Vogeloed الذي أنتج سنة1921م، والذي تميز كذلك بلقطاته المكبرة لوجه البطل من أجل إبراز انفعالاته الداخلية، وخلق حالة من الخوف والتوتر. في سنة 1922م.

وبعدها أخرج فيلمه الأكثر شهرة "نوسفيراتو، سمفونية الرعب" Nosferatu, eine Symphonie des Grauens، المبني على قصة (دراكولا) Dracula للكاتب الإنكليزي (برام ستوكر) Bram Stoker، إذ يصبح البطل الرئيسي ولأول مرة في تاريخ السينما مصاص دماء Vampire. وقد جسد في هذا الفيلم فلسفته الأساسية التي يمكن أن تتلخص بالعبارة الآتية: مهما عظمت سلطة الطغيان فلابد لها أن تنهار أمام قوة الحب العظيم.

---

[5]– Beylot, Pierre. "Discontinuité et modernité au cinéma" .In Cinéma et modernité, Presses Universitaires de Bordeaux. edited byBeylot, P. 6– 8.

[6]– Op.Cit ,P. 9.

[7]– Op.Cit ,P. 7.

وقد عبر (فريدريك فيلهلم مورناو) Friedrich Wilhelm Murnau في فيلمه هذا عن هذه الفكرة بانتصار البطلة في النهاية على مصاص الدماء.

وإذا كان فيلم (كاليغاري) Caligari يعبر عن "البعد السوسيولوجي" للقلق من المجتمع، فإن "نوسفيراتو، سمفونية الرعب" Nosferatu, eine Symphonie des Grauens، ل (فريدريك فيلهلم مورناو) Friedrich Wilhelm Murnau يضفي على هذا القلق "بعدا ميتافيزيقيا"، حيث يصبح مصاص الدماء تجسيدا لـ "غريزة الموت المخبأة في أعماق كل إنسان".

وإذا كانت العلامة الفارقة في تاريخ السينما العالمية، والتي أسست لقواعد أفلام الخيال العلمي، والتي قدمت رؤية بصرية مذهلة للمستقبل، والتي عكست الصراعات الاجتماعية والفكرية، والتي نجدها في الفيلم السينمائي الألماني الصامت (ميتروبوليس) Metropolis نسبة لمدينة ضخمة مستقبلية تحمل اسم (متروبوليس) Metropolis الذي أنتج 1927م للمخرج (فريتز لانغ) Fritz Lang، والذي تتحدث قصته عن المستقبل الغامض لسنة 2026م لتجارب البشر، واختراع امرأة آلية من قبل الطبيب المجنون وذلك عن طريق الصعق بالكهرباء، الفيلم **الذي لا نمل من العودة إليه، وذلك بالتحديد لأنه أكثر كثيرا من مجرد فيلم سينمائي حتى ولو كنا نعرف مكانته في تاريخ السينما وتقنياتها نفسها**. تنتقل فيه الأشباح الحديثة من الأسطورة إلى الواقع المعاصر، لتصبح المدينة المستقبلية مسرحا للصراع بين التكنولوجيا والغيبية.

ب– الكاميرا عين على السريالية:

إذا كانت التعبيرية تروم تجسيد القلق الداخلي في أشكال خارجية، فإن "السريالية" أو "فوق الواقعية Surréalisme " انطلقت من رغبة مختلفة: اكتشاف "السريالي" Le Surréaliste الكامن في صميم الواقع نفسه. كما يوضح ذلك (ريجيتي) Righetti. أراد "السرياليون" Les Surréalistes "التعبير عن قلق الحرية الاجتماعية السياسية واللاشعور، مع (كارل ماركس) Karl Marx و (سيغموند فرويد) Sigmund Freud كمرجعين"[8]. في هذا السياق، اكتشفوا في السينما وسيلة مثالية لتجاوز الوهم التمثيلي التقليدي ولخلق "عين اصطناعية" قادرة على رؤية ما لا تراه العين البشرية.

ويكمن جوهر الرؤية السريالية للسينما في فكرة **أن السينما تمتلك في حد ذاتها إمكانية البحث في البعد الرائع للحلم**، لكن هذا الحلم ليس هروبا من الواقع، بل هو "العلاقة بين الحلم والواقع"[9]. وهذا ما عبر عنه الفيلم التجريبي القصير "كلب أندلسي" Un Chien Andalou والذي تم عرضه سنة 1929م، وأخرجه رائدا المدرسة السريالية؛ المخرج الإسباني (لويس بونويل) Luis Buñuel، والفنان التشكيلي (سلفادور فيليبي خاثينتو دالي إي دومينيتش) Salvador Felipe Jacinto Dalí .

وما ميز الفيلم هي تلك اللقطة الشهيرة لقطع العين بشفرة الموس، والتي يراها النقاد استعارة للسريالية على العين المعتادة للحياة اليومية حين تتطابق العين السريالية، والتي يمكن تعريفها بأنها عين ناقدة.

لم يكن قصد (لويس بونويل) Luis Buñuel، كما يشدد (ريجيتي) Righetti، هو تقديم أحلام خالصة أو مشاهد مروعة من أجل الصدمة، بل كان يريد جعلنا نفهم التأثير المقلق للمشاهد (للمخرج وللمشاهد) للعناصر السريالية الموجودة في الواقع نفسه[10]. وكانت هذه هي المهمة الموكلة للمخرج الإسباني حول صناعة الفيلم الوثائقي الأسطوري الإسباني الفرنسي للسريالي (لويس بونويل) Luis Buñuel (أرض بلا خبز) Las Hurdes Tierra Sin Pan ، والذي أنتج سنة 1932م بعد ذلك تم حظره في سنة 1933م.

---

[8]- Op.Cit ,P. 10.

[9]- Op.Cit ,P. 13.

[10]- Op.Cit ,P . 15.

تخيل معي كيف يمكن أن تقودك النفسية المضطربة لمخرج سينمائي مشهور عالميا لمشاهدة مجتمع على بعد يوم واحد فقط بالسيارة من العاصمة الإسبانية (مدريد) Madrid أن يعيش في فقر مدقع وجهل ويفتقر إلى المعرفة حتى لصنع الخبز. تتخلل لقطات من الفيلم الوثائقي الأصلي الرسوم المتحركة لإظهار كيف أن المخرج، الذي مزقته رغبته الشخصية في تقديم الواقع والسريالي معا، قد بالغ أحيانا في تصوير الواقع لإحداث تأثير درامي، رغم العواقب.

ولنكتشف في آخر المطاف أن الواقع البائس لأقصى الشمال الإسباني هو نفسه "سريالي"، أي يحمل في طياته أبعادا لا يمكن للرؤية العادية إدراكها. وهكذا، يمكن القول إن السينما السريالية، على عكس بعض التفسيرات التي تراها انغماسا في اللاعقلانية، كانت في جوهرها بحثا جدليا بين العقلاني واللاعقلاني، محاولة لتوسيع نطاق الإدراك البشري من خلال آلة تكنولوجية.

ت– تطور مفهوم الحداثة السينمائية:

من المعروف أن مفهوم الحداثة السينمائية قد اجتاز أربع محطات أساسية عبر تاريخ السينما؛ وهي على النحو الآتي:

–مرحلة الحداثة البدائية: ارتبطت باكتشاف السينما ذاتها، وبظهور الأعمال السينمائية الصامتة، وخاصة بتطور العرض السينمائي داخل السيرك والمسرح من خلال البحث عما يعوض غياب الصوت كالاشتغال على الديكور والماكياج والتشخيص. ومن بين أعلام تلك المرحلة: (جريفيث) Griffith ، و (موريناو) Murnau، و (لانج) Lang .

–مرحلة الحداثة الكلاسيكية: ارتبطت بالمرحلة الذهبية لازدهار الاستوديوهات، وبتحول السينما إلى فن شعبي استطاع أن يطور لغة فنية خاصة، وابتكار تكنولوجيات جديدة كالتحول من الأبيض والأسود إلى اللون، وظهور تقنية (سينما سكوب) CinémaScope ، وتطور الكتابة السيناريستية التي أتاحت للسينما أن تتحول إلى صناعة تحاول ملامسة الرَّاجح والمحتمل فنيا دون استنساخ الواقع، كما بدأ الرهان على الجمهور باعتباره المتفاعل الأول مع الحمولات الإستيطيقية والمرجعية والقيمية والدلالية للأفلام.

–مرحلة الحداثة المتحررة: وتميزت بالتحرر من ثقل الاشتغال بميزانيات كبيرة داخل الأستوديوهات؛ إذ صَوَّرَ جان رُونْوَار وغيره في الأماكن الخارجية، وحطم أورسون ويلز "Orson Welles" الطرائق السردية الخطية، وتَمَّ التخلص من إكراهات السيناريو، كما قام المخرجون والمنتجون بالتخلي عن خدمات النجوم مانحين الفرصة لوجوه جديدة، فضلا عن تصوير الحياة الحميمية للإنسان، والبحث عن البلاغات الجسدية (الأدب الإيروتيكي الذي يخلص المجتمع من وصمات العار حول الإشباع الجنسي).

نشير إلى أن هذه الفترة قد عرفت ظهور (السينيفيليا) Cinephilia بشكل منتظم وملتزم.

–مرحلة ما بعد الحداثة: لقد تجاوزت السينما فترة ما بعد الحداثة عبر تجاوزها أيضا لما يسمى ب "الحداثة المفرطة" Hypermoderne التي مهدت لظهور الحداثة وما بعدها. ويرتكز جوهر ما بعد الحداثة الفلسفي على التفكيك وتجاوز العقل ككلية متعالية، أما في السينما فقد بدأ التوجه ظاهرا نحو ضمور السينما الكلاسيكية والإعلان عن فكرة موت السينما، وزعزعة كل العوالم والمنظومات السينمائية الكبرى، والرهان على الشاشة الكلية L'écranglobal كدعامة كبرى للتواصل. وتلك عوامل مهدت الطريق أمام ازدياد الهوس بالسينما.

احتوت الطليعة السينمائية بعض الممارسات منذ ظهورها في العشرينيّات، وحتى اليوم. في أوروبا حركات فنية مختلفة، ومنها؛ التعبيرية، المستقبلية، الدادائية، والسوريالية، والتجريدية، والسينما الصافية، ودافع آخرون عن السينما بصفتها فنا، واقترحوا إمكانيات خاصة بها. وفي بعض الأحيان تعايشوا مع عدد من الاتجاهات بطريقة مضطربة، ولجأ بعض الفنانين إلى ممارسات متباينة، وجلبوا إلى السينما اكتشافاتهم الشكلية، وعلى العكس هناك من تعامل مع معاني متعلقة بالمونتاج، ومنهم كتب تنظيرات جمالية عنها، كما أخرج البعض أفلامهم الأولى في هذا الإطار قبل أن يتوجهوا فيما بعد نحو مسالك أخرى.

–المبحث الثاني: مفهوم اللاتواصل بوصفه عنصرا جوهريا في اللغة السينمائية

باتت السينما ذات العمر الكثيف والصاخب بمعزل عن التأثر بالنظريات اللغوية الكثيرة التي ظهرت في بدايات القرن العشرين. فقد نجح إلى حد كبير كل أولئك الذين طمحوا بأن تكون نظرياتهم اللغوية منهجية علمية يمكن أن تعم أوجه الحياة جميعها في جعل طموحهم هذا موضوعا لتفكير الكثيرين بإمكانية أن يصبح حقيقة، حيث تكون اللغة مرجعية العالم في تفسير ظواهره. إذ من اللغة يبدأ كل شيء وإليها يعود كما حاولوا أن يثبتوا بلا تردد وبلا هوادة ولا تكاسل، كما فعل عالم اللغة السويسري وأب للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات ومؤسس علم اللغة الحديث (فرديناند دو سوسور) Ferdinand de Saussure، والفيلسوف وعالم المنطق وعالم الرياضيات الأمريكي، وأب "البراغماتية أو العملانية" (شارلز سندرز بيرس) Charles Sanders Peirce ....

أ– اللغة السينمائية:

أكد كل من (ريتشيوتو كانودو) Ricciotto Canudo و (لويس دي لوك) Louis Delluc سنة 1920م التشابه بين اللغة والسينما، وقد أكد (أبل غانس) Abel Gance ذلك في نظرية تعتبر السينما لغة بصرية خاصة فوق الجنسيات والثقافات ويقرؤها الجميع. ضمن هذا الجدل اللغوي السينمائي أو الجدل السيميائي اعتبرت اللقطة كلمة، والمشهد جملة. وقد دافع (بيلا بالاش) Béla Balázs بحماس عن التشابه بين اللغة والسينما. وتمّ النظر إلى الفيلم السينمائي بوصفه نصا لغويا يُقرأ بالأدوات اللغوية ذاتها التي يقرأ بها النص المكتوب؛ رواية، قصيدة، قصة، أقصوصة، شعر، خواطر، دراسة، مقال....

لقد اهتم رواد "المدرسة الشكلية الروس" Formalisme russe ب "الشعرية السينمائية"، ورأى (يورى تيانانوف) Yury Nikolaevich Tynyanov أن السينما هي إعادة تعريف للعالم عبر علامات المونتاج والإضاءة... وفي ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين كتبت دراسات تعتمد على الاستعارة كمفهوم لغوي أدبي في الأصل. لقد كتب (رايموند سبوتيسود) Raymond Thompson عن قواعد الفيلم سنة 1935م، وكتب (روبرت باتيل) Robert Battle عن القواعد السينمائية سنة 1947م.

وهنا أستحضر الفيلم الروسي (الوقواق) Kukushka، والذي يتحدث عن ثلاثة أشخاص لا يفهمون لغة بعضهم البعض تقذف بهم ظروف الحرب الروسية الفنلندية في عام 1944م إلى مكان واحد: امرأة ألمانية شابة فقدت زوجها في الحرب، وضابط روسي وشى به مساعد موثوق به للشرطة السرية، وقناص فنلندي يقاتل لصالح الألمان الذين خانوه ووشوا به.

ولأنهم غير قادرين على شرح ظلال محنتهم السياسية والشخصية لبعضهم البعض، فقد اضطروا إلى التعامل مع وسائل اتصال إشارية بحتة مدبلجة شفويا بحيث تتيح للمتلقي أن يفهم ما تقوله الشخصيتان الفنلندية والألمانية في الواقع. المفارقة أيضا أن الفيلم غير مترجم إلى الانجليزية وشاهدته كاملا بالروسية، التي تطلبت مني جهدا كبيرا في الترجمة لانتقاء المفردة الأقرب والأكثر دلالة.

بلا شك ستكون المرحلة الحاسمة للتنظير اللغوي للسينما في ستينيات القرن العشرين، فترة نشوء "البنيوية" Structuralism و "السيميائية" La Sémiotique، فنظر (إمبيرتو أيكو) Umberto Eco ، و (بيير باولو بازوليني) Pier Paolo Pasolini لطبيعة اللغة السينمائية. في حين يبقى (كريستيان ميتز) Christian Metz هو الأكثر تعمقا في هذه المفاهيم.

يرى المؤرخ والناقد السينمائي (جان ميتري) Jean Mitry أن أخطاء من سبقوه تكمن في تأكيدهم على أسبقية لغة الفعل كشكل مقتصر على اللغة؛ فلغة الفيلم، حسب (جان ميتري) Jean Mitry، مختلفة عن اللغة المحكية، الأمر الذي يعني أن السينمائي مختلف عن اللغوي. ويعتبر كذلك أن السينما طالما هي لغة فيجب إذا أن تدرس كقاعدة كما اللغة. ويفرق أيضا بين اللغة وخطاب اللغة؛ فخطاب اللغة هو الذي يحدد كيفية اشتغال اللغة. ويخلص (لينو فنتورا) Ventura Lino أن ثمة جدليات مستخدمة لعرض هذه الفكرة، ويلخصها بمجموعة من النقاط. ففي السينما رموز قد تكون فعلية؛ كالإيقونات مثلا، لكنها ليست مقتصرة على السينمائي.

عوامل عدة، أدت إلى معاني؛ كالإضاءة والعدسة وحجم اللقطة... ولكن لا يمكن اعتبارها رموزا. وإذا وجد نوع من الربط إلا أنه سيكون حتما بدون قواعد كقواعد اللغة. فرموز اللغة اعتباطية فلا تتشابه مع الواقع، أما صور السينما فإنها وإن كانت ليست رموزا لكنها تتشابه مع الواقع، أو هي واقع فعلا، إنها صور بصمات كالتي تنعكس على شبكية العين.

إن اللغة السينمائية لغة مركبة عند الفيلسوف (كريستين ميتز) Christian Metz ، فهي تتألف من اقتران خمسة عناصر دالة؛ وهي تنقسم كالآتي إلى: عنصرين للصورة، وثلاثة عناصر للصوت، فهو يكاد لا يتفق مع أولئك الذين يعتبرون اللقطة كلمة والمشهد جملة. ويرى أن اللقطات لا منتهية أما الكلمات فمحدودة. واللقطات هي إبداع من ينتجها أما الكلمات فموجودة معجميا. ويرى أيضا، أن اللقطات تنتج عددا غير محدد من المعلومات غير المرتبة. بينما الكلمة غالبا لها معنى واحد أو أنها متعددة المعاني، لكن المعلومات وحيدة ومنظمة.

وكذلك فاللقطة وحدة حقيقية أما الكلمة فوحدة معجمية صرفة افتراضية تتشكل حسبما يستخدمها المتكلم أو المحاور. خلص (جان ميتري) Jean Mitry بفكرة مفادها؛ أن **السينما تشكلت كخطاب عند تنظيمها في شكل سردي، لتنتج أفعالا ذات معنى مفتوحة على النقاش والجدل البناء.**

ولا يمكن قراءة النص إلا من داخله، ولا يمكن فهمه إلا عبر قوانينه الخاصة. فالفيلم السينمائي نص لغوي وعلى المتلقي، كما على القارئ، تتبعه من داخله لفهمه والوصول إلى المعنى الذي يمكن الوصول إليه، مع فارق بسيط أن لغة السينمائي هي الصورة، بينما الكلمة هي لغة النص الأدبي، واللون هو لغة اللوحة التشكيلية والفضاء....

شيء آخر يجب أخذه بعين الاعتبار فالكثير من الرموز السينمائية تنتج عبر الخطاب، أي إنها غير موجودة قبله. كذلك ينبغي مراعاة اختلاف الثقافات والحضارات الأمر الذي يفرض ضرورة وجود نوع من اللغة المشتركة، وهذه تتحقق عبر تفاصيل الفيلم. كأن ثمة عادة ما معروفة في ثقافة ما وغير معروفة في ثقافة أخرى، هنا ينبغي على الفيلم إنتاج مجموعة من الحركات الدقيقة التفاصيل ليجعل وجود هذه العادة مفهومة في جميع الثقافات والحضارات.

ب– التواصل والمونتاج:

إذا كانت الحداثة السينمائية تعني في جوهرها تجاوز شفافية التمثيل وإبراز أجهزة الإنتاج الدلالي، فإن ظاهرة اللاتواصل تشكل الميدان الرئيسي لتجلي هذه النزعة. فالسينما، كما يشير (بيير بيلو) Pierre Bayle، هي فن يقوم أساسا على التجزئة والانقطاع، فمنذ ظهور المونتاج حوالي عام 1905م، برزت معظم الأفلام كسلسلة متقطعة من اللقطات. لكن المفارقة الكبرى هي أن السينما الكلاسيكية سعت إلى وضع لا تواصل المونتاج، وبشكل متناقض، في خدمة تواصل التمثيل؛ أي محو آثار الانقطاع لصالح منطق السرد وشفافيته[11].

هكذا سارت السينما الحديثة على عكس هذا المسار، إذ سعت إلى اللعب على الموارد التعبيرية للمونتاج من أجل تفجير فئات السرد التقليدي، وإبراز تدخل سلطة الخطاب في السرد. فاتخذ هذا اللاتواصل أشكالا متعددة. وشكل فيها المونتاج، منذ الأعمال النظرية الأولى للمخرج العالمي الشهير (سيرجي آيزنشتاين) Sergei Eisenstein أرضية خصبة للتفكير في قدرة السينما على تجاوز المحاكاة الساذجة. بالنسبة إليه، لا يقتصر المونتاج على ربط اللقطات، بل هو **صراع بين لقطتين يخلق فكرة جديدة.**

ذهبت السينما الحديثة إلى أبعد من ذلك، فجعلت من المونتاج أداة لتكسير السرد التقليدي وإظهار بنيته. في أشهر أفلام (رينيه زيلويغر) Renée Zellweger، نذكر منها:

[11]– Beylot, Pierre. "Discontinuité et modernité au cinéma" ,P. P.200- 201 .

- فيلم: "شيكاغو" (Chicago) الذي أنتج سنة 2002م لعبت فيه دور (روكسي هارت)Roxy Hart .

- فيلم: "مذكرات بريدجيت جونز" (Bridget Jones's Diary) الذي أنتج سنة 2001 م لعبت فيه دور (بريدجيت جونز) Bridget Jones.

- فيلم "جودي" (Judy) الذي أنتج سنة 2019م لعبت فيه دور (جودي جارلاند)Judy Guirlande .

- فيلم "كولد ماونتن" Cold Mountain الذي أنتج سنة 2003م لعبت فيه دور (روبي زيوس) Rubis Zeus.

- فيلم: "جيري ماغواير" (Jerry Maguire) الذي أنتج سنة 1996م لعبت فيه دور (دوروثي بويد) Dorothy Boyd.

- فيلم: "السيدة بوتر" (Miss Potter - 2006) الذي أنتج سنة 2006م لعبت فيه دور (بياتريس بوتر) Béatrice Potter.

وأما (جان لوك غودار) Jean-Luc Godard ؛ فقد قام بإنتاج أفضل عشرة أفلام:

- فيلم: "اللاهث" Breathless الذي أنتج سنة 1960م، وكان أول أعماله وأكثرها تجارية. بطولة (جان-بول بيلموندو) Jean-Paul Belmondo، والذي أصبح بعد ذلك أحد أشهر الممثلين في حركة "الموجة الجديدة" الفرنسية، و(جين سبيرغ) Jean Seberg، التي راجت قصة شعرها المميزة في الفيلم.

- فيلم: "عش حياتك" Vivre sa vie الذي أنتج سنة 1962م ثاني أعمال (جان لوك غودار) Jean-Luc Godard . من بطولة ملهمته في فترة الستينات وزوجته (آنا كارينا) Anna Karina. يتوزع العمل على 12 شخصية، مع عناوين داخلية وهو الأمر الذي سيصبح لافتا في أسلوب (جان لوك غودار) Jean-Luc Godard البصري.

- فيلم: "ازدراء" Contempt الذي أنتج سنة 1963م بطولة (بريجيت باردو Brigitte Bardot ، فاتنة السينما الفرنسية في الستينات، مع ظهور رمزي للمخرج (فريتز لانغ) Friedrich Lang في دور ثانوي. العمل يدور حول الصراع بين الفن والتجارة في صناعة السينما، حيث السرد والمونولوج البصري وطموحاتنا الفنية تتجاذب وسط كل مدّ وجزر كل نزاع وتنافر.

- فيلم: "عصابة من الغرباء" Bande à part الذي أنتج سنة 1964م هو أكثر أعمال (جان لوك غودار) Jean-Luc Godard شهرة في فترة الستينات، وزوجته (آنا كارينا) Anna Karina في البطولة من جديد بين رجلين يظهران كشريكين لها.

- فيلم: "ألفافيل" Alphaville الذي أنتج سنة 1965م، هو (ديستوبيا) Dystopie "المدينة الفاسدة" عكس أدب "المدينة الفاضلة"، مجتمع غير فاضل تسوده الفوضى، فهو عالم وهمي ليس للخير فيه مكان، يحكمه الشر المطلق، ومن أبرز ملامحه الخراب. فيلم خيال علمي عن مجتمع يقع في كوكب آخر، حيث المشاعر محرمة. يقدم فيه المخرج نقدا عبقريا في عمله لوظائف اللغة؛ فالكلمات التي تصف هذه المشاعر تحذف من القاموس بشكل تراتبي.

- فيلم: "بييرو المجنون" Pierrot le fou الذي أنتج سنة 1965م، أيقونة سينما الألوان في عصره. مرة أخرى يلعب (جان بول شارل بلموندو) Jean-Paul Belmondo دور رجل يقع في عشق (آنا كارينا) Anna Karina التي تلعب دور عضوة في عصابة. كسر الفيلم كل التوقعات فيما يخص السرد السينمائي، حيث يتتبع الأبطال وهم في طريق تدميرهم لأنفسهم بشكل حرفي ومشهدي أكثر تشويقا.

- فيلم: "مذكّر مؤنث" Masculin feminine الذي أنتج سنة 1966م، هو أول أفلام (جان بول شارل بلموندو) Jean-Paul Belmondo التي يظهر فيها اتجاهه السياسي بوضوح. يرسم (جان بول شارل بلموندو) Jean-Paul Belmondo ملاحظاته ونقده لثقافة الشباب في فرنسا في تلك اللحظة.

- فيلم فرنسي تجريبي: " تاريخ قصص السينما" أو "تاريخ السينما" Histoire(s) du cinéma والذي بدأ عرض جزئه الأول سنة 1988م.

كل متتبع للأفلام الثمانية السابقة يظهر له جليا أنها قطعة سينمائية واحدة. ما عدا هذه التجربة الفيلمية خاصة في مشوار (جان بول شارل بلموندو) Jean-Paul Belmondo السينمائي وهي أكثر ما تظهره كناقد سينمائي من بين كل أعماله السابقة.

- فيلم: "اشتراكية" Socialisme الذي أنتج سنة 2010م هو سيمفونية انشطرت إلى ثلاث موجات؛

-**الأولى**: تقع في سفينة سياحية، تعرض محادثات بعدة لغات بين شخصيات آتية من بلدان عدة بأوروبا، وكأننا أمام "برج بابل".

-**الثانية**: تدور حول حوار بين طفلين ووالديهما، تظهر من خلال هذا الحوار أسئلة حول الحرية، المساواة، الإخاء، وقيم الأمة الفرنسية.

-**الثالثة**: تظهر زيارات لأماكن تاريخية في مصر وفلسطين، أوديسا، نابولي، اليونان وبرشلونة....

- فيلم: "وداعا للغة" Goodbye to Language الذي أنتج سنة 2014م. يأخذ الفيلم مسارين مختلفين لعلاقة عاطفية بين اثنين؛ حيث تظهر محادثاتهما عبارة عن أفكار حول الفن والأدب والقضايا الاجتماعية والسياسية.

ومن أقواله الخالدة:

– السينما هي أجمل خدعة في العالم.

– كل ما تحتاجه لصناعة فيلم هو مرآة ومسدس.

– لا نصنع فيلما، بل الفيلم هو الذي يصنعنا.

– ليس هنالك أية جدوى من أن تملك صورة واضحة وحادة جدا، لكن فكرة مهزوزة.

– يجب أن تحتوي القصة على بداية، ووسط، ونهاية، لكن ليس من الضرورة بذلك الترتيب.

– بالنسبة لي التفكير في الأفلام وصناعتها هو الشيء ذاته.

– لا أعتقد أنه يجب عليك الشعور تجاه الفيلم، يجب أن تشعر تجاه المرأة، ليس الفيلم.

– الفيلم لا يمكنك تقبيله.

أما الأعمال السينمائية التجريبية الفرنسية البارزة ل (ألان روب-غرييه) Alain Robbe-Grillet، فلقد عكست أسلوب الرواية الجديدة بتركيزها على الصورة؛ تكرار المشاهد، والغموض، وغالبا ما تتناول مواضيع (أيروتيكية) Eroticism و (سادية) Sadisme.

وتميزت أفلامه كذلك بكونها لا تحكي قصة تقليدية، بل ركزت على تفاصيل بصرية دقيقة، وتكسير الخط الزمني التقليدي للأحداث، مما جعلها مثيرة للجدل والنقد .

ومن أبرز أفلامه نجد:

- فيلم: "الخلود" L'Immortelle إنتاج سنة 1963م.
- فيلم: "عبر قطار أوروبا السريع" Trans-Europ-Express إنتاج 1966م.
- فيلم: "الرجل الذي يكذب" L'Homme qui ment إنتاج 1968م.
- فيلم "الجنة وبعدها" Eden and After إنتاج 1970م.
- فيلم: "أخذ إن حجر النرد" N. took the Dice إنتاج 1971م.
- فيلم: "انزلاقات متتالية من المتعة" Successive Slidings of Pleasure إنتاج 1874م.
- فيلم: "اللعب مع النار" Playing with Fire إنتاج 1975م.
- فيلم: "الأسيرة الجميلة" La Belle Captive إنتاج 1983م.
- فيلم: "الفيلا الزرقاء" La Villa Bleue إنتاج 1995م.
- فيلم: "هذه المدرجات التي تناديك/جراديفا" C'est Gradiva qui vous appelle إنتاج 2006م.

لقد بات المونتاج علامة على وجود المؤلف، وتذكيرا للمشاهد **بأن ما يراه ليس نافذة شفافة على العالم، بل بناء لغوي محكم**، تتجمع فيه صور ذات حمولة سردية تتابع وتترابط لقطات من سلالم مختلفة تمتد من لقطة عامة تظهر فارسا يجري في الصحراء، إلى لقطة كبرى تظهر يده على مسدسه لقطات من كاميرا تتقدم أو تتراجع أو تدور أو ترتفع من مسدس الفارس إلى وجهه تجمع ما سبق وصور متفرقا. **ففي المونتاج ترتيب بالتتابع ما قمنا بتقطيعه قبل التصوير. إذن المونتاج ليس مظهرا من مظاهر السينما، إنه المظهر.**

ت– الإطار السينمائي:

– ما الذي يميز شريط الفيلم؟ وهل ما زال شريط الفيلم هو روح السينما الحقيقية؟ فهل هو مجرد مادة بلاستيكية؟ أم هو ذاكرة بصرية كاملة؟

يعتبر شريط الفيلم السينمائي أحد أهم الأدوات التي بنيت عليها صناعة السينما لعقود طويلة، فهو ليس مجرد مادة بلاستيكية، بل هو ذاكرة بصرية كاملة. كل مربع صغير في هذا الشريط يُسمى إطارا Frame ، وكل إطار يمثل صورة ثابتة. وعندما تمر هذه الإطارات بسرعة داخل جهاز العرض السينمائي، والعادي الذي هو 24 إطار في الثانية، تتحول هذه الصور الثابتة إلى حركة حية، وهنا تولد السينما .

1– الإطارات Frames :

-المربعات الصغيرة التي تحتوي كل لقطة من المشهد.

2– الثقوب الجانبية Perforations :

-الفتحات الصغيرة على الحواف تساعد الكاميرا أو جهاز العرض على سحب الفيلم بدقة إطار بعد إطار.

3- النيغاتيف Négative :

-الفيلم في الأصل يكون بصيغة معكوسة الألوان، ويتم معالجته لاحقا في المختبرات لإنتاج الصورة النهائية.

4- التحكم السينمائي الحقيقي Un véritable contrôle cinématographique :

-التصوير على فيلم يعطي إحساسا مختلفا تماما في الألوان والـ Dynamic Range والـ Grain السينمائي الذي يحبّه الكثير من المخرجين.

هكذا يصف (كوينتن تارانتينو) Quentin Tarantino طريقته في تصوير الفيلم الذي يمنح الصورة عمقا وملمسا سينمائيا حقيقيا. فيقول: "أرى الفيلم في ذهني قبل أن أصنعه"، مقولة تجسد ببساطة فوضوية وغرابة أفلامه. فأنت تشاهد فيلم (بالب فيكشن) Pulp Fictionيبدو لك العمل عشوائيا، لكنّه في الحقيقة يقلب النظام التقليدي ويقدم رؤية عبثية ذكية للحياة. أسلوب (كوينتن تارانتينو) Quentin Tarantino قائم على أفكار بسيطة تتحرك في دوامات معقدة، تخفي خلفها تمردا وألما، كما يظهر أيضا في فيلم "ذات مرة في هوليوود" Once Upon a Time in Hollywood ورغم الانتقادات، تبقى قوته في تقديم فلسفته بأسلوب ممتع، يجعل السينما وسيلة حكاية ناعمة تخفي في عمقها الكثير من المعاني.

لهذا السبب عندما يمسك صانع أفلام شريط فيلم بيده، **فهو لا يمسك مجرد مادة تصوير، بل يمسك قطعة من تاريخ السينما**. وقد لا يقتصر اللاتواصل على المونتاج، بل يمتد إلى الإطار نفسه، الذي يحدد، في السينما كما في الرسم، حدود الصورة.

ففي السينما الكلاسيكية، يفهم الإطار وفق رؤية الناقد السينمائي (أندريه بازان) André Bazin كغطاء لا يمكنه إلا أن يكشف عن جزء من الواقع الذي يمتد إلى ما لا نهاية في الكون. لكن السينما الحديثة تعيد طرح إشكالية الإطار كحد، من خلال ألعاب مضاعفة الإطار داخل الصورة، (ضوء، نوافذ، مرايا، أبواب، مناظر) أو من خلال استغلال خارج المجال (hors-champ) لتوليد معانٍ إضافية. كما أن اللقطة المقربة، كما أشار (سيرجي آيزنشتاين) Sergueï Eisenstein، تشكل انقطاعا يخرج العنصر المصور من سياقه الواقعي ليمنحه كثافة رمزية استثنائية[12].

ث- لاتواصل الصوت والصورة:

تضاف إلى ذلك إمكانية خلق لاتواصل بين مواد التعبير السينمائي المختلفة: (الصور المتحركة، الكتابات البيانية، الأصوات، الموسيقى، الكلمات...). فإذا كانت السينما الكلاسيكية تسعى إلى تنسيق هذه المواد لتعزيز تجانس العالم الحكائي، فإن السينما الحديثة تستخدمها بشكل غير منسجم لإنتاج تأثيرات تضليل المشاهد. يعود هذا التقليد إلى بيان النقطة المقابلة السمعية البصرية الذي أطلقه (سيرجي آيزنشتاين) Sergueï Eisenstein عام 1928م، ويمتد إلى تجارب (ميشيل فانو) Michel Fano في أفلام (آلان روب-غرييه) Alain Robbe-Grillet حيث استخدم أصوات دون مرجع في الصورة[13].

-إليكم أبرز أعماله السينمائية:

[12] - Beylot, Pierre. "Discontinuité et modernité au cinéma" , P. 203.

[13] -Op.Cit, P. 204.

-فيلم: "الخالدة" L'Immortelle إنتاج سنة 1963م. كانت تجربته الإخراجية الأولى، تدور أحداثها في مدينة إسطنبول بأسلوب يمزج الواقع بالوهم.

-فيلم: "العام الماضي في مارينباد" Last Year at Marienbad والذي أنتج سنة 1963م شارك في كتابة سيناريو هذا الفيلم الشهير للمخرج (آلان روب-غرييه) Alain Robbe-Grillet، والذي يُعد إنجازا سينمائيا كبيرا يربط بين الرواية والسينما الجديدتين.

-فيلم: "الأسيرة الحسناء" La Belle Captive ، والذي أنتج سنة 1983م ، هوأحد أفلامه المتأخرة التي تعكس عوالمه الفنية الخاصة.

-فيلم: "الصخب المثير للجنون" Un bruit qui rend fou ، إنتاج 1995م، هو فيلم يتميز بخصوصية مطلقة ورفض للحبكة التقليدية.

-فيلم: "غراديفاوال" C'est Gradiva qui vous appelle ، والذي أنتج سنة 2006م. فيلمه الأخير الذي يمت بصلة مباشرة إلى العوالم والتحليلات الفرويدية.

خلقت السينما لنفسها منذ نشأتها خطابا حكائيا لا يقف عند حدود اللغة أو التأويل أو الفهم بنفس الحدود التي تقف عندها فنون مجاورة للسينما أو بعيدة عنها، وهو أمر يجعلنا دوما نطرح السؤال التالي: ما الذي يجعل السينما تتفوق على هذه الخطابات جميعا في سرد الحكايات والقصص؟ وللإجابة عن هذا التساؤل علينا أولا أن نعود إلى عناصر اللغة السينمائية، وعناصر اللغة الأدبية والطبيعية للتعبير. وبذلك تبقى قدرة الصورة السينمائية لغة كلية قادرة على التواصل مع المتلقي بغض النظر عن اللغة، أو حتى المستوى العلمي والثقافي و.... إن السينما تتفوق علينا لأنها تشكل خطابا من فنون متراكبة، حتى وإن انعدم الحوار؛ فهي قادرة على التواصل كما كانت في بداياتها صامتة لكنها خارقة جذابة.

-المحور الثالث: إشكالية التصنيف بين "كلاسيكي" و"حديث"

إذا كان هناك مخرج يجسد بشكل مذهل التوتر الجدلي بين التواصل واللاتواصل، وبين الكلاسيكي والحديث، فهو المخرج والممثل والكاتب والمنتج والساحر الأمريكي (جورج أورسن ويلز) George Orson Welles والذي عرف بأعماله التجريبية والمبتكرة في السينما والمسرح والراديو. ويُعتبر من أعظم المخرجين وأكثرهم تأثيرا في تاريخ السينما. يعتبره (أندري بازان) André Bazin نموذجا للسينما التي أعادت إلى الوهم السينمائي صفة أساسية للواقع، من خلال استخدام عمق المجال واللقطة المتسلسلة. ومن ناحية أخرى، نجده يضع موضع تساؤل عميق شرعية هذا الخيال نفسه. هذا التوتر بين الاتجاهين المتعارضين يجعل من (جورج أورسن ويلز George Orson Welles)حالة استثنائية لفهم حداثة لا تستقر في معارضة صريحة للكلاسيكي، بل تعمل من داخله[14].

أ- الاتواصل بنية السرد:

يتجلى الجانب الأكثر حداثة في أعمال (جورج أورسن ويلز) George Orson Welles في بنية السرد نفسها. في الفيلم الأمريكي الدرامي (المواطن كين) Citizen Kane الحائز على جائزة الأوسكار، تم التصوير والذي أنتج سنة 1941م، يستبدل (جورج أورسن ويلز) George Orson Welles السرد الخطي الذي يتجه نحو كشف حقيقة أو حل لغز، ببناء متصدع يزيد من غموض الشخصية.

[14] - Beylot, Pierre. "Discontinuité et modernité au cinéma" , P. 201- 205.

فشهادات المقربين من (المواطن كين) Citizen Kane لا تتكامل لتشكل صورة متماسكة، بل تتناقض وتتصادم، مما يجعل التحقيق لا يصل إلى نتيجة، بل يصبح هو نفسه موضوعه الخاص، محفرا حول نفسه هاوية [15].

هذا البناء السردي المتصدع يحول فيلم (جورج أورسن ويلز) Welles George Orson إلى ما يشبه القطعة الفسيفسائية التي لا يمكن إعادة تركيبها، ويحول الشخصية الرئيسية إلى لغز لا منتهي.

ب– مستويات التواصل الجزئي واللاتواصل الكلي

إذا كانت بنية السرد الكلية متصدعة، فإن المستوى الجزئي (اللقطة والمقطع) يظهر اهتماما كبيرا بالتواصل من خلال عمق المجال واللقطة المتسلسلة. لكن، كما يبين (بيير بيلو) Pierre Bello، حتى داخل هذه الأشكال التواصلية، يعود اللاتواصل ليظهر من جديد.

فتأمل، معنا؛ افتتاحية فيلم: (مس الجحيم) Touch of Evil الذي أخرجه (جورج أورسن ويلز) Welles George Orson عام 1958م، فهي تعتبر على نطاق واسع واحدة من أعظم وأشهر لقطات الافتتاحية المستمرة (Long Take / Tracking Shot) في تاريخ السينما العالمية حيث حركة الكاميرا الطويلة (الترافيلينغ) Travelling التي تتابع السيارة المفخخة دون انقطاع، تبدو شكلا من أشكال التواصل المادي المطلق. لكن المفارقة أن هذه الاستمرارية تبرز بشكل متناقض لاتواصل الفضاء الحكائي، لأنها تكشف عن تنوع وتقطع المساحات التي تمر بها[16].

أما عمق المجال، فهو يُعتبر عادة شكل التواصل بامتياز، فيصبح عند (جورج أورسن ويلز) Welles George Orson أداة لخلق فضاء متناقض غير متناسب، غير واقعي. في مشهد المرايا الشهير من (السيدة من شنغهاي) La Dame de Shanghai 1947م،

والذي يعتبر أحد أعظم المؤثرات البصرية في تاريخ السينما؛ مشهد شهير وخادع بصريا للبيت المجنون/ وصالة المرايا، كل ذلك في ذروة فيلم (جورج أورسن ويلز) Welles George Orson الكلاسيكي The Lady From Shanghai والذي أنتج سنة 1948م. المشهد مصور في بيت المرح المهجور بمنتزه التسلية وذلك في موسم إغلاق المنتزه حيث يقوم البحار المغامر المتجول (مايكل أوهارا) Michael O'Hara بالاستيقاظ والقيام برحلة في آلة "البيت المجنون" لحظتها ظننت أنني أنا المجنون، ونراه يميل إلى الأسفل على طول الخط ويمشي متعرجا على مزلقة منحنية يبلغ ارتفاعها ثلاثين قدما أعلى. فم التنين نزولا إلى الأسفل ووصولا إلى قاعة صالة المرايا حيث يجد المرأة الشقراء الفاتنة القاتلة (إلسا بانيستر) Elsa Bannister شخصية خيالية شهيرة، وجسّدت دور المرأة اللعوب (Femme Fatale) في سينما هوليوود الكلاسيكية (ريتا هيوارث) Rita Hayworth ، والتي تعترف له بذنبها.

يعمل عمق المجال والمونتاج السريع والطباعة الفوقية (السورإمبريسيون) Surimpression على تفكيك الفضاء الحكائي، حيث تتحول الشخصيات إلى ظلال في فالس دوامة من الانعكاسات[17]. وهكذا، حتى داخل الشكل المستمر، يعود اللاتواصل ليظهر على مستوى الإدراك: فالمشاهد لا يرى فضاء، واحدًا يمكن إدراكه مباشرة، بل مجموعة معقدة تتطلب دوا تأويلا وفك رموز وشفرات.

تحولت الحداثة إلى يرفض بتاتا الارتقاء فوق الزمان والمكان، وتلازم ذلك مع ارتقاء الرغبات الوجدانية والجنسية والنفسية والروحية، واللامنطق كمقدمة لخطاب يفر من كل ما هو منطقي، ويرفض النظرة المتفائلة الكلاسيكية. انطلق فكر السينما الحداثية حينها من موقف عدم فهم

---

[15] -Op.Cit , P. 205.

[16] -Op.Cit, P. 206.

[17] – Beylot, Pierre. "Discontinuité et modernité au cinéma" , P. 205.

وضياع؛ فتغير السرد وبناء الشخصية، وتغير الزمان الواحد الواضح، وتبدل المكان وأسلوب التلقي؛ تعالت السينما على المتعة، واهتمت بالتعقيد أكثر من استمتاع المشاهد.

لا بد من التأكيد أن السينما ما تزال تنبض بالحياة، ونحن مطالبون اليوم أكثر من أي وقت مضى في ابتكار مواضيع متنوعة تستطيع التعايش بصدق مع الواقع، على أن يجري التعامل معها بحرفية ومهنية تأخذ المقاربة مع موروثنا الثقافي والفكري دون أن تغفل الأبعاد الجمالية والتقنية الحديثة، فالدخول إلى باب الحداثة من باب التقليدية هو السؤال الأساسي الذي يجري التداول بشأنه في لقاءات السينمائيين بغية مغازلة رواد الصالات. فالمتلقي يعثر لا محالة على مبتغاه في براعة وحرفية الرؤية في البناء الدرامي للأحداث المستمدة من صلب الحياة اليومية، والفهم المتمكن للمعالجة البصرية التي باتت تحكم أساس صنعة الفيلم السينمائي الحداثي.

تبلور مصطلح "ما بعد الحداثة" ومصطلح " نهاية ما بعد الحداثة"، ومصطلح "موت ما بعد الحداثة"، ومصطلح "ما بعد الألفية" ل (إريك لورانس غانس) Eric Lawrence Gans ومصطلح "الحداثة الزائفة" ل (آلان كيربي) Alan Kirby ، ومصطلح "الحداثة الآلية" ل (روبرت صاموئيل) Herbert Samue ، ومصطلح "الحداثة المغايرة" ل (نيكولاس بيريو) Nicholas Pryor ، ومصطلح "الأدائية" أو "نهاية ما بعد الحداثة" ل (راؤول ايشلمان) Raoul Eichelmann . وجمعت هذه المصطلحات وما كتب عنها، وضمها مؤلف نقدي فكري مشترك: "الفضاءات القادمة: الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة". للمؤلفان: الناقد العراقي **معن الطائي** والناقدة الفلسطينية **أماني أبو رحمة**. منذ بداية الوعي بمشكلات الحداثة؛ وهذا ما سنتطرق له في المبحث الموالي.

–المحور الرابع: سينما ما بعد الحداثة

خلق التدفق السريع المتلاحق للصور للمتلقي بالتأمل والتفكر، وخلق له صدمة جعلت النقاشات الأولية حول السينما تؤمن بأنها قادرة على تحريكه. تعيد سينما ما بعد الحداثة هذا الرهان على المتلقي من جديد، ولكن بطريقة سلبية؛ حيث يخشى عليه من أن تتسبب التقنيات والإبهار البصري في تغييب وعيه هذه المرة. فالسينما عالم الخيال الواقعي، وفن الحداثة، وابنة التكنولوجيا. ما يجعلها تحمل طابعا رمزيا أكثر من أي فن آخر. إنها أقدر الفنون على حمل الرسالة الرمزية لعصر ما بعد الحداثة، وما يعرض على الشاشة ليس رمزا للشيء؛ بل هو الشيء ذاته، إنه التوافق التام بين الدال والمدلول الذي لا يمكن أن يعبر عنه شيء أفضل من الفن السابع.

بعد التعمق شيئا ما في خصائص "سينما الحداثة"، يمكننا الآن التعرف على مفهوم سينما "ما بعد الحداثة" محاولة مني تقديم وصف يتماشى مع ما جاء به كتاب "ما بعد الحداثة والسينما" للمؤلف **بدرالدين مصطفى** معتبرا أن الحداثة أتت بمفاهيم؛ قداسة العقل، والعلم، والإنسان، واعتبرت الذات الإنسانية مركزا للكون، حتى كانت سيطرة الإنسان على الطبيعة التزاما بالتحرر من الحاجة والفاقة والقلة، وهيمنة العقلانية، والتزاما بالتحرر من الاعتقاد الديني والسرد الأسطوري، وتجاوز الميتافيزيقا، والتزاما بالتحرر من لغة الحقيقة الرمزية، وتقديس الدولة بكل أشكالها (سلطة التاريخ، السياسة، المجتمع، الأسرة، العقل، الحقيقة، الفن،...).

والتزاما بالتحرر من بعض الصفات البارزة لهذه المرحلة، وموت النزعة الإنسانية والعدمية، والسرديات الكبرى، والتزاما بالتحرر من الافتقار لروح النقد للأوضاع الراهنة، ونسبية الأخلاق والحقيقة، والتزاما بالتحرر من عدم التمييز بين الثقافة النخبوية والشعبوية، والتزاما بالتحرر من النظريات الكبرى، واليقين المعرفي وكل ما هو قاطع....

ما يميز أفلام ما بعد الحداثة هي أنها أعمال سينمائية تتحدى القواعد التقليدية لصناعة الفيلم، وتقدم لنا قصص حياة الإنسان في مجتمع تحكمه قيم ما بعد الحداثة، وتعرض ما يعانيه الإنسان من حالة فراغ واغتراب يصل لها في هذه المجتمعات، وإلى درجة يصبح فيها الفيلم نفسه مسرحا يعبر بطريقة إنتاجه عن قيم ما بعد الحداثة؛ كأن تتجاوز فكرته نفسها السرديات الكبرى، والحقيقة، والأخلاق، والميتافيزيقا.. أو ألا تروى الأحداث بطريقة خطية، أو لا يتم التركيز فيها إلا على ما يبدو هامشيا.

وتتسم هذه الأفلام؛ ب:

–كسر السرد الخطي التقليدي وتفكيك الحقيقة: يعتمد على تكسير الخط الزمني وتشابك القصص بشكل غير تقليدي، وعدم الالتزام بالترتيب الزمني المعتاد للأحداث؛ (بداية، وسط، نهاية واضحة).

–الوعي الذاتي: مزج ببراعة بين الواقع والخيال وتلاعب بالزمان والمكان والذات، وتذكير المتلقي بأنه يتابع عملا فنيا، حيث تتحدث الشخصيات أحيانا عن كونها في فيلم أو يتم كسر الجدار الرابع.

–دمج الأنماط والثقافات ومزج الواقع بالخيال: يعكس حالة الاغتراب والخواء الروحي للإنسان في المجتمع الاستهلاكي الحديث، والخلط بين الفن الرفيع والفن الشعبي، وغياب المعنى المطلق أو نسبية الأخلاق.

–نسبية الحقيقة والأخلاق: يسلط الضوء على التفكك والزيف الكامن خلف الصورة المثالية للمجتمع، ويقدم الشخصيات ببطولة ضبابية يختلط فيها الخير بالشر، ويغيب اليقين المطلق. مثال صارخ على الوعي الذاتي وفكرة سطوة الإعلام وصناعة الوهم (الواقع المصطنع).

ومن نماذج لأشهر فلام ما بعد الحداثة أذكر لكم:

–فيلم: "خيال رخيص" Pulp Fiction للمخرج (كوانتين تارنتينو) Quentin Tarantino . ، والصادر عام 1994م.

–فيلم: "**ضربنا مرة أخرى**" Fight Club للمخرج (ديفيد فينشر) David Fincher ، والصادر عام 1999م.

–فيلم: "الجمال الأمريكي" American Beauty للمخرج (سام ميندز) Sam Mendes ، والصادر عام 1999م.

–فيلم: (سينكدوكي) Synecdoche, New York للمخرج (تشارلز كوفمان) Charlie Kaufman ، والصادر عام 2008م.

–فيلم: (عرض ترومان) The Truman Show للمخرج (بيتر وير) Peter Weir ، والصادر عام 1998م.

ثمة سمات أخرى للفيلم ما بعد الحداثي؛ هي: اللامعنى، ونسبية الأخلاق، ويمكنك أن ترى البطل خيرا في البداية، ثم شريرا في المنتصف، وهائها في النهاية. في هذه الأفلام يذوب الفرق بين ما هو نخبوي وما هو شعبوي، بين ما هو فن رفيع وما هو منتج. في هذا النوع من الأفلام تجد الاهتمام بالبسيط والهامشي على حساب الرئيس والمركزي، ثم الاهتمام بالبطل العادي، أو الموسيقى الشعبية، والغناء غير المتقن. في سينما ما بعد الحداثة يحاول المخرج معارضة السينما الكلاسيكية التي تعتبر الكون يدور حول حبكة الفيلم؛ بينما هو مجرد أحداث عشوائية تحدث بمعزل عن الحكاية؛ غير مهتمة بوجودها.

يقول (كوينتن تارانتينو) Quentin Tarantino: "إنه حين يكتب فيلما يحرص على أن تكون كل صفحة متقنة ورائعة، بدرجة أقل من حرصه على الشكل النهائي للفيلم، إنها أفلام لا تزدري المتعة من أجل المتعة". من هنا ففيلم ما بعد الحداثة همه بالأساس؛ المتعة والإثارة في كل تجلياتها، وليس بالشكل النهائي للفيلم، ليس من المهم كيف تبدأ وكيف تنتهي، ولا ماذا سيتعلم المشاهد. ربما ليس هناك غاية أو نتيجة؛ لكن يجب أن يستمتع المتلقي طوال مشاهدة الفيلم،

تزخر سياسة الدولة بأحداث فارقة؛ فما يشهده العالم حاليا ليس بجديد على التاريخ العالمي.

لا يقتصر عداء السلطة داخل فيلم ما بعد الحداثة فقط، بل يفرض سيطرته على رأي المتلقي، بل تمتد لمواجهة سلطة المخرج، وسلطة النص السينمائي التقليدي، وحتى سلطة "الحقيقة المطلقة". نعم تعادي أفلام ما بعد الحداثة السلطة بشكل رئيسي وبكل أشكالها، وتتعمد تفكيك المؤسسات التقليدية والسرديات الكبرى التي تمنح هذه السلطة شرعيتها.

ويظهر هذا العداء جليا في أفلامها بشكل واضح، فلطالما ألهمت قصص سقوط الطغاة خيال صناع السينما حول العالم، فقدموا أعمالا سردت قصص حكام استبدوا بشعوبهم قبل أن تنهار أنظمتهم الدكتاتورية بعدما كانوا في ذروة سطوتهم يوما ما.

أستعرض عليكم فيما يلي 5 أفلام سينمائية عالمية قدمت رؤية درامية مؤثرة لسقوط حكام دكتاتوريين؛ بين الدراما والتاريخ والكوميديا السوداء.

-فيلم: "سقوط" Downfall للمخرج: (أوليفر هيرشبيغل) Oliver Hirschbiegel. سنة الإصدار: 2004م.

-فيلم: "آخر ملوك أسكتلندا" The Last King of Scotland للمخرج: (كيفن ماكدونالد) Kevin Macdonald. سنة الإصدار: 2006م.

-فيلم: "وفاة ستالين" The Death of Stalin للمخرج: (أرماندو يانوتشي). سنة الإصدار: 2017م.

-فيلم: "إيفيتا" Evita للمخرج: (آلان باركر) Alan Parker . سنة الإصدار: 1996م.

- فيلم: "لا" No للمخرج: (بابلو لارين) Pablo Larraín. سنة الإصدار: 2012م.

كل متتبع لسينما ما بعد الحداثة في قضية "موت المؤلف"، عليه أن يعي جملة من التجليات أبرزها:

-إبطال ترابط السرد والراوي :غياب "الراوي" الذي يوجه المشاهد إلى الصواب والخطأ، والاعتماد على رواة غير موثوقين أو وجهات نظر متعددة ومتقاطعة .

-التعالق النصي وخلط الأساليب :الاستعانة بمشاهد، أو أنماط، أو إيحاءات من أفلام قديمة وثقافة شعبية دون التزام برؤية تاريخية خالصة للمخرج، كما يظهر بوضوح في أعمال مخرجين؛ أمثال: (كوينتين تارنتينو) .

-مقولتان (كوينتين تارنتينو) الشهيرتان: تؤكدان أن الفيلم يتشكل داخل عقل كل متفرج بشكل مختلف. الأولى: "لو شاهد هذا الفيلم مليون مشاهد فأنا أريدهم أن يشاهدوا مليون فيلم" في مقولة أخرى يقول: "أنا لا أصنع الأفلام التي تجمع البشر؛ بل تلك التي تفرقهم".

يرى بعض النقاد أن فكرة "موت المؤلف" في السينما هي ذات بعد بصري فقط وموهة؛ فالمخرج حتى عندما يفكك السرد أو يستدعي نصوصا أخرى، فإنه يفعل ذلك من خلال موقف واعي ورؤية خاصة به. في المقابل، تمنح الفكرة المشاهد حرية متعة الاكتشاف والتأويل بعيدا عن أفكار المخرج المسبقة، أو إضفاء صفة الإلهام أو الإطلاق، أو التعالي على النص.

ولا تخرج أفلام ما بعد الحداثة عن استخدام الإبهار البصري، أو التقنيات المتقدمة، أو أساليب السرد والتصوير؛ لتظهر للمتلقي أنه يشاهد فيلما، إنها تكسر الوهم وتؤكد على الواقع، يظهر هذا جليا في أفلام؛ "حرب النجوم" Star Wars، من ابتكار (جورج لوكاس) George Lucas السلسلة الرئيسية مكونة من ثلاث ثلاثيات (تسعة أفلام)، بالإضافة إلى أفلام ملحقة. حرب النجوم تعدت كونها سلسلة أفلام، بل أنتجت كتبا ومسلسلات تلفزيونية، وألعاب كمبيوتر وفيديو، وكتب مصورة .

-شاهد معنا:

- فيام: "الإمبراطورية تضرب مجددا" The Empire Strikes Back لمخرجه (إيرفين كيرشنر) Irvin Kershner ، والصادر عام 1980م.

- فيلم: "حرب النجوم: أمل جديد" A New Hope لمخرجه (جورج لوكاس) George Lucas ، والصادر عام 1977م.

- فيلم: "انتقام السيث" Revenge of the Sith لمخرجه (جورج لوكاس) George Lucas، والصادر عام 2005م.

- فيلم: "أفاتار" Avatar للمخرج (جيمس كاميرون) James Cameron، والصادر عام 2009م.

- فيلم: "سيد الخواتم" (The Lord of Rings) للمخرج (بيتر جاكسون) Peter Jackson ، والصادر عام 2001م.

- فيلم: "المصفوفة" (The Matrix) للأخوين (لانا وتشاوسكي) و (ليلي وتشاوسكي) Lana et Lilly Wachowski ، والصادر عام 1999م.

يمكن للسينما أن تكون أحد أهم وسائل التعبير المبدع، بسبب قدرة صناع الأفلام على النحت بالصورة، والصوت، والمشاعر. ولكن الجزء الأعظم من الاحتمالات الإبداعية للسينما قد أُنفق بإسراف وتشتت. إن السينما ليست رسما أو رواية أو مسرحية أو مجرد صورة فوتوغرافية. لذلك فإن الأسس والوسائل الموظفة في خلق السينما لا بد ألا ترتبط بتلك الإبداعات.

ولا يجب النظر إلى السينما إطلاقها من ناحية كونها وسيلة لحكي القصة. ذلك أن القصة اتفاقية للكتابة. وتبعا لذلك فلا يجوز النظر إليها بوصفها اتفاقية لصناعة فيلم سينمائي. تعالى على المتعة، واهتم بالتعقيد أكثر من استمتاع المتلقي، ترفض أفلام ما بعد الحداثة لمسة الكمال المصطنعة. إنها ترحب بالصدع والنقص لا بل وتشجعه. وللوصول إلى ذلك فإن صناع سينما ما بعد الحداثة لا بد أن يأخذوا بعين الاعتبار توظيف الشريط الفيلمي.

أفلام ما بعد الحداثة صنعت أيقونة عالمية لعالم الفضاء، ويعتبرها الكثيرون أفضل جزء في الملحمة السينمائية العالمية؛ لما تحتويه من عمق درامي، وتحول كبير في القصة، ومستوى إخراجي رفيع. حققت أرقاما قياسية في شباك التذاكر العالمي. إنها ظاهرة ثقافية عالمية، ضمن إطار خيالي يحدث في زمن سحيق جدا، وفي مجرة بعيدة جدا، تنتهي فيها رحلة الشخص الباحث عن المعنى من حيث بدأت؛ فضاء ما بعد الحداثة الذي يتوسع إلى ما لا نهاية.

–المحور الخامس: مقاربة تركيبية لما بعد الحداثة في السينما المغربية

شهدت الأعمال السينمائية المغربية تغيرات جذرية على المستويين التقني والفني مع بداية الألفية الثالثة، لتؤكد أن الأفلام ليست مجرد وسيلة للتمثيل البصري، بل هي نظام دلالي مركب تتفاعل فيه المؤثرات الفنية؛ من صورة وإضاءة ومونتاج وحركة الكاميرا، مع البناء الرمزي لإنتاج المعنى وتشكيل الخطاب.... ولعل اختيار دراسة الحداثة السينمائية المغربية يعكس لي جانبا مهما من اهتماماتي العلمية والعملية، ومساهماتي الفنية والنقدية المتنوعة في مجال المسرح والسينما والدراما التلفزيونية.

كل ذلك بإدراك الأثر العميق الذي تخلقه الصورة في تشكيل الإدراك والوعي عند المتلقي، واكتسابه معارف مرتبطة بالفن والجمال، وما يتصل بها من مناهج ونظريات مختلفة، تتعانق فيها المؤثرات الفنية مع الأبعاد الدلالية في الفيلم الأجنبي عامة، والفيلم المغربي خاصة لإنتاج خطاب بصري يحمل رؤى فكرية وثقافية وجمالية.

من المسلم به أن السينما في المغرب لم تقطع كل تلك المراحل المتدرجة والتاريخية للحداثة الغربية لأن الظروف الثقافية تختلف، والوعي الاجتماعي متباين، وظروف "الصنعة السينمائية" غير مكتملة. لقد وجدت السينما المغربية نفسها في الشارع لأن إمكانياتها الإنتاجية لم ولن تسعفها في بلوغ ذلك...

–فما الذي بقي لها إذن؟

سوى أن تبني مسارها الحداثي الذي يتوافق والقيم الاجتماعية للمغاربة، دونما السقوط في المجانية والخطابات المباشرة والاستفزاز الذي يمكن أن يقوي من أعداء السينما، وذلك عبر توظيف لغة سينمائية تعتمد الإحالات والاستعارات والمجازات، وشتى أنواع الخطاب الرمزي مع مراعاة المتلقي الذي يحتاج إلى التدرج في التصالح مع ذاته الجريحة والمكبوتة، فإذا لم يتمكن صناع السينما في المغرب من معرفة التمثلات التي يشتغلون فيها، فسوف يعيشون وعيا شقيا يجعلهم غرباء داخل مجتمعهم.

أعتقد أننا لم نعش حداثة سينمائية في المغرب كحالة منبثقة من ظروفنا الثقافية، وإنما كحالة وعي لدى الفنانين والمثقفين، وكامتداد للمسار التحديثي البطيء الذي سار فيه المجتمع المغربي، ولذلك فهي تعاني من صدمات مفارقة تجاه من يعيها كحالة، ومن يتلقاها كوعي؛ بين المتحمسين لها، والمتربصين بها، وعليه، فالنور لن يسطع كذلك من أي شكل من أشكال التوفيق بين كلفة ومكاسب الفردانية، والتكنولوجيا والبيروقراطية. فالثقافة الحديثة هي أدق وأعقد من كل ما قيل.

أسئلة تطرح نفسها كلما حاولنا مقاربة سؤال قالب الممارسة السينمائية في المغرب على سبيل:

كيف يمكن أن تجتاز السينما المغربية الطريق إلى الحداثة؟ كيف يمكن الحديث عن السينما كرافد للحداثة ونحن لم ننتج بعد الشروط الموضوعية للحداثة؟ هل يمكن أن تعيش النخبة المثقفة الحداثة كفكرة وكأسلوب عيش في ظل مجتمع مشدود إلى الحرية؟ كيف يمكن للسينمائي في المغرب أن يتجاوز هذه الحالة، وأن يقدم أفلاما تعي المخاض الذي يعيشه المجتمع المغربي؟

وقد تستمد الممارسة السينمائية مادتها الدلالية من الواقع الاجتماعي الذي تعكسه وتعيد تشكيله بصريا وسرديا، وقد لا تنفصل عن السياق الذي تنتج داخله، كما يعبر عن ذلك (بارسام ومونهان) Barsam et Monahan في كتابهما Looking et Movies بأن طبيعة السينما تتمثل في كونها تنبثق من المجتمع ثم تعود إليه[18] . وهو ما يؤكد أن الفيلم لا يفهم بوصفه نصا جماليا مستقلا، بل باعتباره خطابا ثقافيا يتفاعل مع البنى الاجتماعية، والتمثلات الجماعية، والتحولات التاريخية.

وانطلاقا من هذا التصور، تسمح المقاربة الموضوعاتية بتحليل الفيلم من خلال تفكيك موضوعاته المركزية، وتيماته المتكررة، ثم ربطها بالسياق الاجتماعي والثقافي الذي أنتجها، مما يجعل هذه المقاربة خيارا منهجيا فعالا، لفهم اشتغال السينما على قضايا المجتمع والهامش والهوية و... ثم اشتغالها على الأبعاد الدلالية والفنية والتعالقات بينها، وكذا استخراج الرموز البصرية والسمعية؛ مثل: الصمت والموسيقى والفضاء والعنف الرمزي، والجسد بديلا عن حالة الفراغ التي تطبع بعض المشاهد المعروضة، والسعي الحثيث إلى استنطاق دلالات هذه اللغة، وما توحي به من تعبيرات رمزية عن وضعيات عاشتها شخصيات الفيلم، وفي الأخير تجميعها في شبكات موضوعاتية مترابطة، لاكتشاف البنية العميقة للفيلم، والتي تتمثل في الهامش الاجتماعي، وما يتصل به من اختلالات واضطرابات متعددة الأبعاد.

[18]– Dave Monahan, **Looking at Movies**: **An Introduction to Film** ,with Norton Illumine Ebook, In Quizitive, Videos, Interactives, and Practicing Exercises Eighth Edit: An Introduction to Film, 2025, P. 2 .

وتبقى في آخر المطاف تجميعات لا تهتم فقط بـ ماذا يُقال، بل بـكيف يُبنى المعنى عبر الصورة والصوت والجسد والفضاء والإيقاع.

وهذا ما جعل مقاربة الحداثة في السينما المغربية تضعنا في سياق العلاقة الجدلية بين السينما والمجتمع، حيث تستمد الحداثة مادتها السردية والبصرية من واقع اجتماعي، يعيد المخرج تقديمه في صيغة خطاب بصري ذي حمولة دلالية وإنسانية عميقة؛ بتصوير الواقع، بل إعادة إنتاجه سينمائيا، بطريقة تجعل المتلقي في مواجهة أسئلة التهميش والاستغلال، وغياب العدالة الاجتماعية، وهو ما يمنح الفيلم بعدا نقديا يتجاوز التمثيل البصري إلى مساءلة البنية الاجتماعية ذاتها.

ومن هنا تبرز المقاربة الموضوعاتية في أي فيلم مغربي، بوصفها مدخلا أساسيا لفهم المشروع السينمائي لمخرجه، وانشغالاته العميقة بتيمة الوضع الاجتماعي والإنساني الذي يتخذ منه موضوعا مركزيا يتجاوز البعد الاجتماعي نحو بعد وجودي، بشخصيات ذاتها تعبر عن انفصال أو ارتباط الإنسان بالمجتمع، حيث تتحول الفضاءات إلى عناصر دلالية، تكشف عن تسامح أو عنف بنيوي داخل منظومة اجتماعية تعكس نوعا من غياب أو حضور التواصل والبطء الزمني.

أضحت المؤثرات الفنية في الفيلم المغربي بنية دلالية قائمة بذاتها، متجاوزة وظيفتها التقنية إلى وظائف رمزية وتأويلية، وهذا ما تجلى في مختلف الإيحاءات التي جسدتها حركة الكاميرا، وزوايا النظر والإنارة والألوان. مما يعني أن النسق السينمائي يشتغل وفق سنن مركبة تلتقي فيه قنوات توصيل مختلفة؛ أيقونية وصوتية ولغوية، الأمر الذي يستدعي عقد مقاربة متكاملة تستحضر كل الجوانب الفاعلة في بناء الخطاب البصري المغربي.

وأما الاشتغال على الصورة السينمائية ضمن أفق ثقافي، فإنه سيعكس قضايا الهوية والذاكرة الشعبية، والمعتقدات التي تمثل معضلات فكرية مطروحة باستمرار للنقاش والنقد، وقد استطاع المخرجون المغاربة باحترافية عالية، أن يثيروا انتباهنا إلى خطورة الاختلالات الاجتماعية، في كل مناطق المغرب، وأن ينزلوا بعدستهم الفنية إلى أسفل المدارك الاجتماعية. ولقد أسهم تطور التقنيات السينمائية في المغرب، بشكل كبير في تعميق البعد التعبيري للصورة، ومنحها قدرة أكبر على التكثيف الرمزي، غير أن هذا الأمر لا ينبغي النظر إليه من منظور تقني صرف، لأنه خاضع لرؤية فكرية تعيد إنتاج القيم والأفكار، وفق استراتيجية إبداعية متجددة باستمرار.

بات التفكير في حداثة السينما المغربية، وفي حضورها القوي ضمن المشهد الثقافي الوطني، كفيل بجعلنا نعيد النظر في أسلوب تحليلنا وتأويلنا لها، بشكل يتجاوز إحالاتها المباشرة على المرجع الواقعي، إلى أبعاد فنية ودلالية أكثر عمقا وشمولية، وهو الأمر الذي يفترض امتلاك رؤية نقدية مستوحاة من الطبيعة التخييلية للسرد السينمائي، وما يرتبط به من جماليات ذات مقومات خاصة.

إن الاحتفاء بحداثة السينما المغربية لا ينبغي أن يكون شأنا إبداعيا منحصرا في دائرة المشتغلين بهذا المجال، إنه مشروع مجتمعي ينبغي أن تتجند له كل الطاقات والفعاليات الاجتماعية والسياسية والثقافية، وفي مقدمتها فاعلية البحث الأكاديمي، والمواكبة النقدية التي من شأنها الارتقاء بتلقي الأعمال السينمائية وإغنائها تنظيرا وتأريخا ونقدا

من البديهي أن صانع السينما المغربي الحقيقي ملتزم بقضايا معينة يدافع عنها، ويجتهد في ابتكار أساليب فنية جديدة ومناسبة يستطيع أن يوصل عبرها أفكاره أو وجهات نظر من يدافع عنهم؛ ملامسة السينما لبعض المسائل الجوهرية للإنسان من خلال الحفر في الذات؛ التعاقد الفني للمخرج، أي الاختيارات الجمالية والفنية المناسبة لطرح تلك المسائل المتعلقة به، وهنا تنجلي قضايا الأصالة والعمق، وتنكشف المرجعية، وترتسم معالم الرؤية. فالسينما مرتبطة بالشجاعة على قول الحقيقة، وبالقدرة على إبداء الرأي.

تجلى اتجاه سينما ما بعد الحداثة في المغرب مع مطلع الألفية الثالثة (القرن الـ 21) عبر جيل جديد من المخرجين الذين قدموا سينما تتسم بالجرأة الصادمة، وبنية سردية غير خطية. وما ميز هذه السينما تكسيرها للقوالب التقليدية والسرديات الكبرى؛ مثل: وجهة النظرة الفلسفية والاجتماعية للأفكار والقيم والمعتقدات والرموز الثقافية التي هي المحرك الأساسي لتشكيل السلوك البشري، وتطور المجتمعات وبناء المؤسسات

الاجتماعية. أو الخطاب التوجيهي والتأثيري الذي يهدف إلى مخاطبة المشاعر والقلوب، وحث الناس على فعل الخير والفضائل وتجنب الشرور والرذائل. والتركيز بدلا من ذلك على تفكيك الواقع البصري، وتداخل الأجناس الفنية (الروائي والوثائقي)، وتصوير الهامش؛ العشوائي والهش، بهدف توجه فني وثقافي في مجالات السينما والفنون البصرية والفوتوغرافيا، بهدف تسليط الضوء على المناطق الاجتماعية التي تم إقصاؤها عن المركز.

وفي حين الاغتراب المدني فهو يصف فيه شعور الفرد بالانفصال؛ العزلة أو الغربة عن المجتمع، والمدينة التي يعيش فيها. والتشكيك في اليقينيات الجمالية التي تعبر عن الحالة التي يصل فيها الإنسان إلى شعور مطلق باليقين والثقة بجمال شيء ما، بحيث لا يحتاج هذا الشعور إلى دليل مادي أو برهان منطقي.

-إليكم أبرز المخرجين المغاربة الذين أعتبرهم رواد التفكيك العبثي، والنموذج الأبرز لسينما ما بعد الحداثة في المغرب؛ حيث اعتمدت أفلامهم على السريالية، والهذيان البصري، والسخرية السوداء، وغياب السرد الخطي التقليدي. والأفلام السينمائية المغربية التي جسدت ملامح ما بعد الحداثة:

-سينما المخرج مصطفى الدرقاوي:

-فيلم "أحداث بلا دلالة" الصادر سنة 1974م للمخرج **مصطفى الدرقاوي**. فيلم تاريخي شكل الإرهاصات المبكرة (ما قبل الألفية)، **و**وضع اللبنة الأولى للتجريب ما بعد الحداثة في المغرب رغم أن الموجة تبلورت في القرن الحالي. ووضع فيه السينما المغربية أمام سؤالها الأصعب، الذي لازلنا نعمل عليه حتى اليوم، وهو؛ **أي سينما نريد أو بالأحرى نحتاج؟ ولمن نصنع الأفلام؟**

اختار **مصطفى الدرقاوي** الطريق الأكثر وعورة، وهو صناعة سينما حرة، قلقة، مشاكسة، لا تطمئن إلى الأشكال الجاهزة ولا إلى الإجابات السهلة. لذلك ارتبط اسمه بالبحث والتجريب وبفكرة السينما الحرة والملتزمة، وبالسؤال عن كيفية تحرير الصورة الذاتية من الإرث الكولونيالي، ومن القوالب الجاهزة.

-سينما المخرج هشام العسري:

-فيلم: "هم الكلاب" الصادر سنة 2013 م للمخرج **هشام العسري** فيه خلط بين الفانتازيا والواقعية عبر رصد خروج رجل من السجن بعد سنين، ليجد مجتمعا مغربيا تحكمه ثقافة الاستهلاك، والميديا الرقمية. الشيء الذي يجسد مفهوم المحاكاة الساخرة، وفقدان الإدراك بحس الزمان والمكان أو الهوية.

-فيلم "ضربة في الرأس" الصادر سنة 2017م للمخرج **هشام العسري** أيضا، يعيد فيه قراءة الذاكرة السياسية بشكل عبثي وهزلي، مبتعدا عن نمط سينما الذاكرة الانفعالية العاطفية، وهي تقنية ابتكرها المخرج والمنظر المسرحي الروسي (قسطنطين ستانيلافسكي) Constantin Stanislavski ، وفيها يستدعي الممثل تجاربه ومشاعره الشخصية الماضية، ليشخص بها مشاعر الشخصية الدرامية بصدق.

-سينما المخرج نور الدين لخماري:

-فيلم "كازانيكرا" الصادر سنة 2008م للمخرج **نور الدين لخماري**، فيلم الواقعية العارية وسينما المدينة بامتياز، فيه نقلة واضحة للسينما المغربية من السلفية الفنية والقصص الريفية، إلى الغوص في تصدعات المدينة المعاصرة الدر البيضاء وعوالمها الهامشية. قطيعة ابستمولوجية تماما مع الرومانسية أو النقد الاجتماعي الوعظي. يقدم الدار البيضاء كمدينة مظلمة داخل بطاقة بصرية مستوحاة من ثقافة السينما المعولمة، مستعرضا أزمة الهوية والاغتراب لدى المتلقي الشاب.

-فيلم "الزيرو " الصادر سنة 2008م للمخرج **نور الدين لخماري** أيضا، فيه يواصل تفكيك المنظومة الأخلاقية الفردية عبر شخصية شرطي تائه يعيش أزمة وجودية حادة، وسط مجتمع يقدر الماديات، تشعرك بالألم والاختناق، كأنك تتحدث لغة غريبة لا يفهمها من حولك عندما يقيس المجتمع قيمة الإنسان بإنتاجاته، أو ممتلكاتهم، أو مظهره الخارجي.

-سينما المخرجة أسماء المدير:

-فيلم "كذب أبيض" الصادر سنة 2023م تعيد فيه المخرجة **أسماء المدير** بناء ذاكرة عائلتها والحي الذي نشأت فيه باستخدام مجسمات ودمى طينية. هذا الأسلوب يفكك مفهوم "الحقيقة المطلقة" للفيلم الوثائقي، ويؤكد أن التاريخ والذاكرة هما بناءات يعاد تشكيلها بصريا. سينما أسماء المدير وتداخل الوثائقي بالروائي (الميتا-سينما) Meta cinéma من سمات ما بعد الحداثة البارزة الخلط بين الحقيقة والخيال والوعي بالذات داخل الإنتاج الإبداعي.

المخرج السينمائي المغربي بعيد كل البعد عن السقوط في مطبات كل ما من شأنه أن يحيل على الجانب الأخلاقي أو الانغلاق على ذاته. تبدأ أولى خطوات إنجازاته ضد تحدي الإنسان لوضعيات العجز التي تحاصره، ومن هناك يطور وسائله، ويوجه قواه، صوب محيطه الطبيعي والإنساني، وتجاه ذاته.

-فهل ممارسة السينما في المغرب قد تلامس فعلا قضايا المغاربة المتمثلة في:

-الناحية البيولوجية: الشرب، الأكل، النوم، الجنس، المرض....

-الناحية النفسية والفكرية: الهوية والسلامة الشخصية، قبول الذات، تحقيق السعادة الذاتية، جودة الحياة، الانتقام، الانتحار....

-الناحية السياسية والاجتماعية: علاقة الأفراد داخل المجتمع، أنماط الاعتراف الاجتماعي بالآخر، الاندماج، المواطنة، المساواة، العدالة، الديموقراطية....

-الناحية الأخلاقية والروحية: احترام كرامة الذات والآخر، والأفراد والجماعات، الإيثار والكرم، والحب والكراهية....

إن الوقوف على بعض نماذج الفيلموغرافيا المغربية المنتجة خلال السنوات الأخيرة، والتي لا يظهر فيها النبوغ الذاتي للمخرج المغربي، ولا تطور الملكات والمهارات الفنية للمتلقي بقدر ما تؤجج الصراع، وتنقله إلى قضايا ثانوية لا تدخل في سياق الأولويات الملحة للمواطن المغربي، والتي غالبا ما يعيها بعض المخرجين، ويجهلها الكثير منهم.

يصعب الحديث عن السينما المغربية كصناعة، كما يستعصي الرهان على تحقيقها للحداثة في ظل عطالة الشروط الموضوعية، وابتعادها عن المخاضات الكبرى للتحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية والفكرية و... في المغرب. وعدم وضع المتلقي في صميم العملية الإبداعية، وهو رهانها المركزي.

فكل متأمل لتاريخ السينما الوطنية قد يلاحظ أن المؤثرين فيه؛ مخرجون كانت لهم رؤى عميقة تحكمها خلفيات إبداعية تخييلية تنطلق من معرفة واسعة بتاريخ الفكر والفن الإنسانيين، لذلك أثروا بشكل عميق في التحولات السينمائية الكبرى ممارسة وتنظيرا، بل إننا حين نشاهد أفلامهم، ونقرأ كتاباتهم أو حواراتهم، نكتشف انسجام الرؤية، وندرك حجم الإضافة.

-على سبيل الختم:

يستحيل أن تتحدث عن حداثة سينمائية خارج إطار الصورة، أو بمنأى عن تحولات أنماطها وعناصرها. لذلك راهنت الكثير من التجارب السينمائية المعاصرة على هذا الميسم الجمالي لحظة التصوير والذي يجعل الصورة السينمائية تعيش حداثة وجودية مكتملة، لا تقرأ ذاتها أمام مرآة الآخر، بقدر ما تنطوي على جسدها وترمم جسدها، حتى يتسنى لها اجتراح صورة سينمائية من داخل الواقع الذي تنتمي إليه فيزيقيا ومتخيلا.

إن الحداثة السينمائية لا تتحدد بفترة تاريخية محددة، بل بموقف نقدي تجاه شفافية التمثيل وإبراز أجهزة الإنتاج الدلالي للعمل الفني. هذا الموقف النقدي وجد تعبيره الأمثل في تجارب الطليعات التاريخية (التعبيرية، السريالية، الدادائية، المستقبلية) التي حولت السينما من آلة تسجيل إلى لغة تعبيرية قادرة على تجسيد القلق الداخلي واكتشاف السريالي في الواقع.

لا تقتصر الحداثة السينمائية على هذه التجارب الطليعية، بل تمتد لتشمل أعمالا كلاسيكية تعمل على قلب النظام من الداخل، كما في أفلام (أورسن ويلز) Orson Welles، و (ستيوارت بيرد) Stuart Baird ، و (روبرت أردن) Robert Arden:

-فيلم: (المواطن كين) Citizen Kane ، إخراج (جورج **أورسن ويلز**) George Orson Welles ، والذي أنتج سنة 1941م.

-فيلم: (آل أمبرسون الأجلاء) The Magnificent Ambersons، إخراج (أورسن ويلز) Orson Welles، والذي أنتج سنة 1942 م.

- فيلم: (عطيل) Othello المقتبس من مسرحية أوتيللو (عطيل) Othello للكاتب العالمي (وليام شكسبير) William Shakespeare إخراج (ستيوارت بيرد) Stuart Baird ، إنتاج سنة 1951م.

-فيلم: (السيد أركادين) Mr. Arkadin إخراج (روبرت أردن) Robert Arden ، والذي أنتج سنة 1955م.

- فيلم من نوع الأفلام السوداء: (لمسة شيطان) Touch of Evil)، إخراج (أورسن ويلز) Orson Welles ، إنتاج سنة 1958م.

-فيلم دراما وكوميديا تاريخية: (أجراس منتصف الليل) Chimes at Midnight إخراج (أورسن ويلز) Orson Welles ، والذي أنتج سنة 1965 م.

-فيلم: دراما تجريبي (الجانب الآخر من الرياح) The Other Side of the Wind، من إخراج (أورسن ويلز) Orson Welle، تم إنتاجه سنة 2018م.

تظل الحداثة السينمائية مفهوما مفتوحا ومتعددا، لا يمكن حصره في تعريف واحد، بل يمكن مقاربته من خلال مجموعة من المفاهيم التشغيلية (اللاتواصل، الانعكاسية، عمق المجال، المونتاج) التي تتيح لنا فهم كيف تعمل السينما على التفكير في شروط إمكاناتها الذاتية، وكيف تصبح مرآة تعكس، ليس الواقع فقط، بل عملية بناء الواقع ذاتها.

ولكن حين نتحدث عن مفهوم الحداثة البصرية داخل السينما، فإننا نعني بدرجة أولى التحولات الأنطولوجية التي يشهدها (براديغم) Paradigm(النموذج الفكري أو الإطار النظري المتكامل الذي يضم مجموعة من المفاهيم، والقيم، والمعتقدات، وطرق البحث التي توجه تفكير الأفراد أو العلماء في فترة زمنية معينة) الصورة داخل سياقاته الدلالية، بدءا من الصورة التقريرية والوثائقية ووصولا إلى الشعرية، حيث تتحرر كل الأنماط من المباشرة الفجة وتغدو الصورة مجرد نظام تقني أو مدخل جمالي يهم إلى التقاط اللامفكر فيه داخل سيرة اللامرئي.

ولذلك فإن الأفلام التي ندعوها بـ "العالمية" أو "الضخمة" فهي تلك الأفلام التي تخلق الدهشة بصورها وخطابها البصري، حيث تتشابك الصور فيما بينها تشكيليا ويشكلان وحدة بصرية يصعب اختراقها أو إعادة إنتاجها بنفس المعطيات الحسية داخل فيلم آخر.

اجتراح صورة سينمائية يكاد المتلقي لا يعثر لها على أي مصدر غربي، لأنها ظلت نابعة من عمق الواقع المغربي؛ حيث نعثر على الكاميرا مرتجة تجاه واقعها، لكنها في نفس الوقت، تمتلك حساسية جمالية تجاه الحدث، حيث تعمل على تجميل الواقع وتخلق مسافة بصرية معه في آن واحد.

إن التفكير في صور السينما المغربية في السنوات الأخيرة ومكانتها المركزية في نفوس ومشاغل المتلقي، تجعلنا نفكر في جوهر هذه السينما والمكانة التي حققتها والمخاضات السياسية والاجتماعية التي مرت بها منذ أواسط القرن الـ 20، فبعد جملة تحولات فنية وجمالية شهدتها، تدفعنا اليوم إلى طرح سؤال مركزي؛ ألا وهو:

-ما موقع السينما المغربية من مفهوم الحداثة البصرية، التي طالت مفهوم الصورة ومتخيلها في العالم ككل؟

إن تشكيل الصورة فنيا يعد أبرز عامل فني قد يساهم في خلق حداثة بصرية داخل السينما، رغم أن المفهوم لم يتبلور كثيرا داخل السينما المغربية، إذ يصعب العثور على فيلموغرافية متكاملة اليوم قد اشتغلت على هذا البعد التشكيلي في صناعة الصورة السينمائية كنوع من الحداثة البصرية القائمة على التخييل والإبداع والابتكار.

ومن ثم، فإن هذه الازدواجية البصرية تخلق دوما نشازا فنيا داخل عدة أفلام مغربية. لأن الصور مهما ارتبطت تقنيا بنسق بصري متناغم، فإن الاخلال بالشرط التاريخي المتمثل في السياق، يجعلها تعيش مفارقة صادمة بالنسبة للمتلقي، ذلك أنها تبقى رهينة سياقها التاريخي ولا يمكن استئصالها منه واستخدامها داخل مشروع سينمائي آخر، قد تتناقض صوره أحيانا مع الفيلم الأول.

وفي الأخير لا يمكننا أن نبتعد عن فلك جملة تساؤلات:

إلى أي حد تستطيع السينما أن تمنح الإنسان فرصا جمالية لتجاوز العجز؟ هل تساعده على نسيان قلقه الوجودي أثناء اندماجه، ولو لحظيا، مع ما يراه؟ ألا تبدأ فكرة العمل السيينمائي من هنا؟ ألا يحس المخرج السينمائي المغربي الحداثي بأنه يعتقل الناس ويعمق قلقهم حين يكون فيلمه فاشلا؟

قائمة المراجع للاستئناس:

-جون لويس، **مدخل إلى الفلسفة**، ترجمة أنور عبد الملك، (بيروت: دار الحقيقة للطباعة والنشر، 1973م).

- زينات بيطار، **غواية الصورة النقد والفن: تحولات القيم والأساليب والروح**، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1999م).

-محمود أمهز، **التيارات الفنية المعاصرة**، (بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط 2، 2009م).

-إرنيست فيشر، **ضرورة الفن**، ترجمة: ميشال سليمان، (بيروت: دار الحقيقة للنشر والطباعة، 165م).

- سيدني فنكلشتين، **الواقعية في الفن**، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1986م).

-دفاتر فلسفية، **الحداثة**، إعداد وترجمة : محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، (الدار البيضاء دار توبقال، ط 2، 2008م).

-عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، مبحث: عبد الوهاب المسيري، (دمشق: آفاق معرفة متجددة، 2007م).

- محمود أمهز، **التيارات الفنية المعاصرة**، (لبنان: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، الطبعة 2، 2009م).

-عبد العزيز حمودة، **الخروج من التيه، دراسات في سلطة النص**، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003م).

- جان-فرانسوا ليوتار، **في معنى ما بعد الحداثة، نصوص في الفلسفة والفن**، ترجمة: السعيد لبيب، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2016م).

-عمر أمين، **قراءة لمفهومي الجميل والجليل من منظور ما بعد حداثي**، من كتاب: ليوتار والوضع ما بعد الحداثي، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، (بيروت: منشورات الفارابي، 2011م).

-المراجع والدراسات الأجنبية:

- Aumont, Jacques, **L'œil interminable**, Paris: Librairie Séguier, 1989.

-Bazin, André, **Qu'est-ce que le cinéma**?, Paris: Éditions du Cerf, 1985.

-Deleuze, Gilles, **Cinéma 2: L'image-temps** , Paris: Éditions de Minuit, 1985.

- Metz, Christian , **Essais sur la signification au cinéma** , Tome I. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

- Eisner, Lotte , **L'Écran démoniaque**, Paris: Editions de l'Etoile, 1973.

- Hegel, Esthétique, **traduction S**. Jankélévitch, 4 Vol, Flammarion, Paris. 1979.

-Charles Baudelaire, **L'Art romantique**, in Œuvres Complètes, éd. Libraire-Editeur, Paris, 1925.

-Ishaghpour, Youssef, **Cinéma contemporain**: **De ce côté du miroir**. Paris: Éditions de la Différence, 1986.

- Kracauer, Siegfried, **De Caligari à Hitler**, Paris: Flammarion, 1973.

-J. Cassou, **Panorama des arts plastiques contemporain**, éd. Gallimard, coll. Le Point du Jour, 1960.

-Nathalie Heinich, **Le paradigme de l'art contemporain**, **structures d'une révolution artistique**, éd. Gallimard, Paris 2014.

-Yves Michaud, **L'Art à l'état gazeux**, Essai sur le triomphe de l'esthétique, Stock, 2003.