* نشر هذا المقال في مجلة أوراق فلسفية، العدد 15، القاهرة، 2006 .

جاءت نشأة السينما فى أواخر القرن التاسع عشر فى عصر كان الفكر الفلسفى و السياسى قد تشبع منذ أمد بمفاهيم الحداثة، بينما كان البعد التقنى لها مايزال فى أطواره الأولى. وقد واكبت بداية الحدث السينمائى أزمة أطاحت بثوابت عمليات الادراك البصرى القائمة على فعل التأمل الانفرادى، و أسست عقد قراءة جديد للصورة المتحركة.

إذا أردنا أن نستشعر وقع الصورة السينمائية الأولى على المتفرج الذى لم يعرف سوى الصورة الثابتة، فلنا أن نتخيل حجم الغرابة التى يشعر بها القادم من الريف، عندما تطأ قدمه المدينة الكبيرة لأول مرة. إن وقع المدينة على هذا المار هو وقع الصدمة : الحركة السريعة ، المبانى الضخمة، الصور المتقاطعة، الضوضاء... كلها عوامل تذهله كما تذهل الصور المتحركة الكبيرة الحجم ثم لاحقا الصوت المصاحب لها ،المشاهد الأول للسينما[i]. لقد أدى مولد الفن السينمائي إلى حدوث تغيير هائل فى أسلوب القراءة البصرية. فقبلها كانت القراءة تعتمد على تأمل صورة ثابتة، كما يقول والتر بينيامين[ii]، سواء تشكيلية أو فوتوغرافية، فى ركن هادئ من قبل متفرج منفرد بذاته. أما السينما فقد أوجدت متفرجا مختلفا ، أصبح جزءا من جمهور كبير يتلقى فيضا من الصور المتلاحقة فى مكان مظلم، و يشكل تتابع الصور حائلا أمام رغبة هذا المشاهد فى التأمل أو التفكر نتيجة للحركة الدائبة، فتهرب الفكرة تلو الأخرى أمام فعل التدفق مما يجعل المتلقى فى حالة صدمة بصرية طوال مدة العرض. أما جيل دولوز[iii] فقد رأى على العكس من ذلك أن تلك الصدمة التى تمس مباشرة النظام العصبى للمشاهد هى التى بنى عليها المنظرون الأوائل للسينما الاعتقاد بأنها فن قادر على تحريك الجماهير، حيث تحرك الصدمة الحسية آلية روحية توقظ المفكر بداخل كل مشاهد. تلك الآلية الروحية لا تعنى كما هو الحال فى الفلسفة الكلاسيكية قدرة الأفكار على أن تولد بعضها البعض بشكل منطقي، لكنها تعنى الدائرة التى تدخل فيها الأفكار مع الصورة الحركة فتؤدى الى التفكير بقوة الصدمة . و أي أن كان الأمر، لا يختلف أي من المنظرين على أن التطور التكنولوجى الذى هو صلب الحركة فى الصورة السينمائية قد جعل من الحداثة صفة عضوية فى الفن السابع.

أما الحداثة بمعناها الأكثر خصوصية، أي التى ارتبطت بملامح جمالية معينة فقد شكلت تيارا بدأ فى نهاية خمسينيات القرن العشرين. فالسينما شأنها شأن غيرها من الفنون قد مرت بتطورات متعددة، و تعتبر الحرب العالمية الثانية هى العامل الرئيسي الذى تسبب فى التحول من السينما الكلاسيكية إلى السينما الحديثة . فالتعبير عن عالم مستقر مريح و واضح لم يعد ممكنا بعد صدمة الحرب بل أصبح الشيء الممكن هو التعبير عن الشعور بالضياع و فقدان الثوابت فى علاقة الإنسان بالعالم المتغير. و لم يكن من الممكن إيصال هذه الرؤية الجديدة للعالم للمشاهد بأساليب تقليدية بل بأساليب جديدة و تقنيات مستحدثة. و قد سبقت الفنون الأخرى السينما فى التحول من الكلاسيكية إلى الحداثة. فيرى المؤرخون أن الأدب و الفن التشكيلى و الموسيقى عندما بدءوا الدخول الى مرحلة الحداثة منذ أواخر القرن 19 كانت السينما ما تزال فى بداياتها الأولى. إلا أن الفن السابع، آخر الفنون قد شهد تاريخا أكثر تركيزا، فخلال 50 أو 60 عاما مرت السينما بعدة مراحل قطعتها الفنون الأخرى فى قرون عدة. فمن السينما الصامتة للسينما الناطقة للسينما الطليعية الأولى : التعبيرية و السريالية و الواقعية الروسية إلى سينما كلاسيكية و وصولا إلى سينما الحداثة، جرى التاريخ السينمائى بشكل سريع لم ينافسه فى سرعته سواه. لكن سينما الحداثة لم تدم طويلا هى الأخرى، فقد احترقت تلك المرحلة فى السبعينات و تحول بعدها الفن

السابع إلى شيء آخر أو أشياء أخرى قد يطلق عليها كلاسيكية جديدة Néoclassicisme أو ما بعد الحداثة Postmodernisme .

يقسم المؤرخون[iv] مرحلة الحداثة الى عدة أجيال. فالجيل الأول الذى تلا الحرب مباشرة يتشكل حول إسمين كبيرين : بريسون فى فرنسا و روسلينى فى ايطاليا. و أعمال هذين المخرجين الكبيرين تعتبر همزة وصل بين الكلاسيكية و الحداثة. أما الجيل التالى فهو الذى جاء فى سنوات الستينيات، و تطالعنا هنا أسماء مثل أنطونيونى و بازوللينى و فللينى فى إيطاليا و مخرجى الموجة الجديدة فى فرنسا : جودار و رومير وتريفو و ماركر و رينيه ثم أوشيما فى اليابان. أما الجيل الثالث و الذى جاء فى سنوات السبعينات فقد مثله فى إيطاليا موريتى و فى فرنسا ستروب ويليه و فى ألمانيا ويندرز و فاسبيندر و فى أمريكا كاسافتس. و إذا كان هذا التقسيم قد يبدو مخلا شأنه فى ذلك شأن أي تقسيم تاريخى إلا أننا نستطيع أن نعتبره مؤشرا و لو جزئي عن مراحل الحداثة.

انطلق فكر الحداثة من موقف مبدئي لدى المبدع من العالم، هو موقف عدم الفهم و ضياع معنى الواقع و فقدان بديهية الأشياء. عملت سينما الحداثة على التعبير عن هذه المعانى بوسائل شتى. فتغير شكل السرد و بناء الشخصية و تغير الزمن الواحد الواضح و تبدل المكان فى علاقته بالشخصية و تغير أيضا أسلوب التلقى، فلم يعد فيلم الحداثة موجها لنفس متلقى السينما التقليدية، حيث يتطلب مشاهدا من نوعية خاصة، يستطيع فك شفرة عالم غريب، متهرئ مصنوع من الصور و المعانى المتداخلة. تعمل سينما الحداثة على تدمير ثوابت تجربة المتفرج التقليدى فى الاستمتاع بالفيلم، فتقضى على البطل الإيجابي و تصنع بطلا مضادا و تدمر المكان التقليدى ثم تتركه حطاما لا تبنى غيره و تدمر الزمن المنطقى و تبقيه مهلهلا لا تستبدله بآخر و تحيل البديهى إلى غريب و المعنى إلى لا معنى و الجدوى إلى لا جدوى. فالشخصية الحداثية مثلا هى شخصية فاقدة القدرة على التواصل مع العالم، وحيدة، مأزومة، متأملة للواقع و إن كانت غير قادرة على الدخول فيه أو التأثير عليه. كمثال نذكر شخصية البطل فى فيلم " 2\1 8" لفللينى أو البطلة فى فيلم "الاختفاء" لأنطونيونى. و الزمن فى سينما الحداثة هو زمن لا يتخذ مسارا خطيا إنما تتعدد و تتداخل فيه اللحظات من الماضى و الحاضر و المستقبل. و نذكر هنا فيلم "هيروشيما حبيبتى" لآلان رينيه. و يحكى الفيلم قصته من خلال زمن متقطع، فننتقل من الحاضر فى هيروشيما بعد الحرب العالمية الثانية إلى زمن الحرب فى فرنسا و اليابان إلى زمن ما قبل الحرب... و المكان الحداثى لا يتواصل مع الشخصية، فالسينما الكلاسيكية مثلا تصور مكانا يعبر عن الشخصية بشكل استعارى فيتوحد معها فى حزنها أو فى فرحها و يعبر عن ذلك عن طريق الإضاءة و الألوان و الموسيقى ... أما سينما الحداثة فتخلق مكانا غريبا عن الشخصية و هو مناقض لحالتها النفسية فى الغالب يتجاهلها و لا يتوقف عند أزمتها. قد يكون هذا المكان بيتا لا يتواصل أفراده مثلما هو الحال فى فيلم "موريل" لرينيه او قد يكون بيتا خالى من الأشخاص يجد البطل فيه نفسه وحيدا وسط الأشياء تحوطه بصمتها و تراكمها مثل حجرة البطل فى فيلم لويس مال "الشعلة المجنونة"، أو قد يكون الشارع فى المدينة الكبيرة الذى تتحرك فيه السيارات و المارة كل فى طريقه بينما تسير الشخصية طويلا وحيدة وسط الزحام و الضوضاء، وهنا نذكر رحلة جان مورو الليلية فى فيلم "مصعد إلى المشنقة" للويس مال. إن ما يميز تلك النوعية من الأفلام هو أنها تعيق أسلوب القراءة التقليدية للفيلم السينمائى و تعمل على تحطيم عادات التلقى السلبية و تطالب المشاهد ببذل مجهودا مضاعفا لفهم الصور و الحوارات غير المترابطة ، و لعقد الصلات و ترتيب الأحداث و تقبل عدم منطقية السرد. ففيلم الحداثة يتوجه لمتلقى مفكر، لايبحث عن الحدوتة بقدر ما يبحث عن تجاوز المستويات الأولى فى الفهم و تذوق الصور و المعانى المركبة. وما من شك أنه لم يقدر لسينما الحداثة البقاء طويلا، إذ تحول عنها الكثير من

مؤسسيها مثل شابرول و تريفو فى فرنسا أو سكورسيس و كوبولا فى أمريكا و غيرهم، وذلك بسبب حالة التخاصم التى عقدتها مع المتلقى .

و كان نتيجة هذا الأفول ظهور، منذ ما يقرب من ثلاثين عاما ، مجموعة من الأفلام التى بدأت تشكل اتجاها ، و عجز المهتمون بالسينما من نقاد و باحثين عن تصنيفها فى بادئ الأمر، و لكن سرعان ما اصطلح على تسميتها فيما بعد سينما ما بعد الحداثة. سينما بعد الحاثة هى فى الواقع نتاج أزمتين : الأزمة الأولى متعلقة بأزمة الأشكال الكلاسيكية للسرد و مفهوم الإيهام بالواقع الذى ثارت عليه سينما الحداثة كما رأينا و الأزمة الثانية هى أزمة مفاهيم الحداثة ذاتها و إعادة النظر فى نموذج التطور الموحد و الاعتقاد بأن هذا النموذج صالح بالضرورة للإنسانية جمعاء[v]. و من هنا أعادت سينما ما بعد الحداثة إحياء بعض المفاهيم التى رفضتها الحداثة و التصالح معها مثل مفهومى المتعة و القراءة السهلة.

يعبر هذا الاتجاه فى أحد مناحيه عن إعادة صياغة سينمائية لفلسفة ما بعد الحداثة كما عبر عنها - أول من عبر- روبرت فنتورى فى كتابه "التعقيد و التناقض فى فن العمارة" 1966. و كان المقصود هو إطلاق حرية الفنان المعمارى فى استعارة أشكال و مواد تنتمى لحضارات بعيدة أو حضارات سابقة دون استدعاء الأطر الفكرية المرتبطة بهذه الأشكال، و ذلك عن طريق فصل العناصر المستخدمة عن سياقاتها الأصلية و استخدامها لذاتها و لجمالياتها البصرية فقط. و إذا جاز لنا التقريب بين سينما ما بعد الحداثة و عمارة ما بعد الحداثة، فإننا نستطيع القول أنه فى الحالتين يسعى المبدع إلى التعبير عن العنصر الفنى من خلال فصله عن سياقه و التأكيد على وجوده الجمالى المستقل بغض النظر عن أى وظيفة نفعية له. وتستحضرنا هنا تلك النادرة التي يحب اومبرتو ايكو ترددها : لقد دخل فى أحد الأيام مطعما شيد على طراز معمارى ما بعد حداثى، فاصطحبه الجرسون إلى مائدة، لكن كان هناك عامودا ضخما يعوق مجلسه. و عندما أبدى إيكو شكواه بصوت مرتفع رد عليه الجرسون قائلا : "ما أبسط ذلك! " ثم دفع العامود مترين للخلف! [vi]

على عكس ما توحى به التسمية المركبة لهذه السينما : "ما بعد الحداثة" - من معانى قد تبدو معقدة، إلا أن هذا التيار يشير فى الواقع إلى أكثر الأفلام قربا إلى مشاهد اليوم، فهى أفلام ذات نجاح تجارى ضخم، تجتذب اكبر عدد من المشاهدين فى العالم. وقد بدأ المشاهد فى التعرف عليها منذ نهاية السبعينات مع أفلام مثل "حرب النجوم"، ثم استمرت فى العقود التالية مع أفلام مثل "حديقة الديناصورات"، "المدمر" ... تقدم سينما ما بعد الحداثة عالما من الصور المبهرة، يتحول فيها الفيلم إلى عرض للصوت و الضوء لا يخاطب العقل أو يدعو للتأمل، بقدر ما يسعى إلى إغراق المشاهد حسيا فى بحر من الأصوات و الأضواء و الألوان أنتجتها تكنولوجيا التركيب. بالنسبة للرافضين تعد سينما ما بعد الحداثة إعلانا عن هزيمة الفكر الإنساني فى مسيرته نحو التطور، أما المؤيدون فيرونها تخاطب مشاهد جديد لا يمكن تجاهله أو التقليل من شأنه، مشاهد ذو ملامح خاصة، فهو أولا ينتمى عمريا إلى الشريحة التى تقع ما بين سن الخامسة عشر و الخامسة و العشرين، وهو ثانيا عندما يتوجه إلى دار العرض لا يبحث عن درس أخلاقي أو فلسفى و لا يبحث أيضا عن تسلية عابرة بحدوتة لطيفة مثل تلك التى كانت تسعد آباءنا ، لكنه يبحث عن حالة نفسية معينة يولدها لديه الفيلم و تتكون من مجموعة من الصدمات الحسية البصرية، السمعية و الشعورية. و من هنا قال النقاد إن فيلم ما بعد الحداثة لا يحمل معنى متفرد أو حتى مقنع بقدر ما يريد إحداث أكبر قدر من التأثيرات الانفعالية لدى مشاهده. و إذا القينا نظرة سريعة على النقد السينمائي للأفلام الأمريكية التى تجوب شاشات العالم اليوم، سوف يدهشنا النعى المشترك للسيناريو الذى يعتمد النمطية و التحسر على الجانب

الدرامى الهزيل من قبل النقاد فى مقابل الحديث عن ضخامة الإنتاج و استعراض العضلات التقنية.

و تعتمد سينما ما بعد الحداثة فى أحد روافدها على أسلوب إعادة الاستخدام recycling حيث يتم توظيف أشكال قديمة فى سياقات جديدة مع التوجه لمتفرج قادر على التعرف على تلك الأشكال القديمة و الاستمتاع بإعادة توظيفها : recognize and enjoy ، هو شعار ما بعد حداثى . ان فنان ما بعد الحداثة يتعامل مع الميراث الفنى بصفته ماضى شكل إحساس المتلقى و العمل ما بعد الحداثى هو عمل يعرض للمشاهد طبقات متعددة و متراكمة من التعبير الفنى عن موضوع معين. و إعادة إنتاج الأشكال القديمة قد تتم بشكل ساخر أو بشكل غير ساخر، لكن تبدو الاستعارة على أية حال أسلوب معتمد فى أفلام ما بعد الحداثة. و هى من وجهة نظر البعض، استعارة مجانية ليس المقصود بها استحضار السياقات الأيديولوجية أو الفلسفية المرتبطة بالأصول بقدر ما يبدو الهدف منها هدفا كرنفاليا استعراضيا لا يهتم بالمعانى أو الحقائق. و لكن بالنسبة لآخرين يرفضون سمة البراءة تلك فانهم يرون أن استعارة الأشكال القديمة هو مبرر لإعادة إنتاج إيديولوجيات رجعية تتخفى تحت بريق الإبهار و دعاوى المجانية الشكلية. إن إعادة إنتاج مفهوم البطل المنقذ فى الأفلام الأمريكية مثلا هو بالنسبة لنقاد هذه السينما ترسيخ لمفهوم أبوي سلطوى لحكم العالم ، و تلعب وسائل الإعلام دورا كبيرا فى إخفاء هذه الأبعاد حيث تتناول تلك الأفلام من منظور تقنى و ربحى بحيث يتم تهميش الرسالة الأيديولوجية أو السياسية فى مقابل التركيز على الجوانب الاقتصادية أو الترفيهية للعمل. و تطرح هذه الأفلام نفسها بشكل يجعل المناقشة الموضوعية للمحتوى و كأنها مرورا بجانب الهدف الأساسى المنشود و هو الترفيه، لكنها فى نفس الوقت تمرر ما تعتبره عرضى فى طرحها و تحوله لبديهيات يتقبلها المشاهد بدون تفكر، و هى فى استراتيجيتها تلك تعتمد على تقنيات سينمائية تخدم تلك المهمة.

تعتمد أفلام ما بعد الحداثة على امتصاص المتفرج من خلال تدليك حواسه، فهى لا تمكنه من تكوين حكم أو تشكيل رؤية للعالم لأنه ببساطة يتساءل طوال الفيلم : أين أنا؟ فاختيار أصوات حادة ذات ديناميكية عالية، و استخدام تقنيات الليزر و الترافلينج السريع للأمام الشائعة فى هذه الأفلام كلها تقنيات تعمل على إصابة المشاهد بالدوار وشل قدرته على مواجهتها. قد تحتل الكاميرا مكان عين المشاهد و تنطلق به فى طريق ممتد للأمام فى سباق سريع ، كما هو الحال فى بعض ألعاب الفيديو التى يتخذ فيها اللاعب مكان قائد سيارة مجنونة أو قد تجعل الكاميرا المشاهد يتخذ مكان راكب العربة الطائرة فى مدينة ملاهى فيغوص فى قلب فضاء عريض... فى جميع الأحوال يفقد المشاهد سيطرته على عالم الصور، ويختفى الحد الفاصل بين الحقيقة والخدعة التى يعيشها بكل حواسه داخل القاعة المظلمة.

لقد ظلت الصورة لفترات طويلة جدا من تاريخ السينما تستمد رصيدها لدى المتفرج من صدقها و واقعيتها، لكن أفلام مثل "المدمر" أو"حرب النجوم" أو"الذكاء الاصطناعي" تقدم صورة غير واقعية ليس فقط على مستوى المضمون و إنما على مستوى الصناعة أيضا، لأن هذه الصور لم تنتج عن طريق التقاط الكاميرا لمشهد دار فى الواقع أمام عين الكاميرا التى تصور ما يحدث، إنما هى صنعت من عمليات تركيب تكنولوجية معقدة لعناصر لم تجتمع أبدا فى الحقيقة ولم تكون مشهد من أصله. لذلك يمكننا القول أن سينما ما بعد الحداثة لم تعد تتخذ من التعبير عن الواقع هدفا لها بل استبدلته بمبدأ خلق عالم من الصور لم نشاهده فى أي واقع. و التعامل مع الفن على أنه صور مبنية على صور يعتبر شيئا مفهوم فى ثقافة تغرق المشاهد المعاصر فى طوفان من الرسائل المصورة يختفى الواقع فيها تماما تحت قناع تصويره. ففى ظل هذه الوضعية شاهدنا

الغارات الأمريكية على العراق فى حرب الخليج الأولى مثلا فى شكل مشابه للألعاب النارية المبهجة التى تنير ليلا أسودا و استبدلت هذه الصور فى ذهن المشاهدين فى العالم أجمع صورا أخرى أشد قسوة بالتأكيد مما شاهدوه جميعا فى وقت واحد على شاشات تلفزيونا تهم. بل إننا نستطيع القول أن المعرفة الموضوعية لما حدث فى الواقع أصبحت شيئا مستحيلا فى ظل استلاب الصورة من قبل من يقومون بتصويرها.

و إذا عدنا لدولوز و تعليقه على اعتقاد السينمائيين الأوائل بأن السينما قادرة على تغيير الواقع اعتمادا على الصدمة الحسية للصورة المتحركة و تأثيرها على وعى المشاهد فسوف نجده يقول أن كلنا يعلم أنه إذا كان هناك من فن قادر على إحداث مثل تلك الصدمة، لكان العالم قد تغير منذ زمن بعيد، لذلك فان هذا الادعاء لدى الرواد الأوائل للفن السينمائى يدعو اليوم للابتسام. هل نستطيع أن نستخدم نفس تلك الفكرة للرد على المتخوفين من سينما ما بعد الحداثة بدعوى أن اعتمادها تقنيات تعمل على إثارة الانفعالات المجانية و إرباك العمليات الادراكية العليا سوف يؤدى بالضرورة الى تغييب وعى المشاهد؟ يبدو أن هناك رهانا على قدرات المشاهد فى الحالتين. فى الحالة الأولى كان الرهان على أن السينما تعمل لصالحه، و فى الحالة الثانية كان الرهان على أن السينما تعمل ضده، و فى الحالتين كان المؤثر السينمائي معتمدا على التطور التكنولوجى.

بالرغم من أن سطوة السينما الأمريكية اليوم على الحقل الثقافى العالمى لا يوازيها سوى سطوة الجيوش الأمريكية، إلا أن الأسطورة الأمريكية أصبحت اليوم أيضا مفضوحة بدرجة لم يسبق لها مثيل، بحيث يمكننا القول أن المشاهد مرة أخرى استطاع تخطى المؤثر التكنولوجى و تأطير الايدوليوجيا المرتبطة به. لكن هل ينفى ذلك تأثير الفن على الواقع؟ لا، بل ينفى ثبات التأثير و ثبات الوعى لدى المشاهد. إن مشاهد اليوم إذا كان يرى صورا تدعى نقل واقع لم يتحقق له الوجود فى بعض الأحيان، إلا أن شكه فى هذه الصور قد ازداد بشكل مواز لإمكانيات تلفيقها و أصبح لديه نوعا من تعليق المصداقية، قد تقرأ فى إطار أزمة ثقة فى عقد قراءة الصورة و قد تقرأ فى إطار استراتيجيات دفاعية يمنع بها المشاهد نفسه من الانخراط فى قراءات توحدية قد تؤدى به فى النهاية الى الانتحار نتيجة شعوره بالعجز عن مواجهة مواقف تتجاوز حدوده بجميع المقاييس.

سلمى مبارك

---

[i] - ROLLET , Patrice, ***Paris vu par le cinéma d'avant-garde, 1923-1983***, Ed. Paris Expérimental, Paris, 1985.

[ii] - BENJAMEN, Walter, ***Charles Baudelaire, un poète à l'apogée du capitalisme***, Payot, Paris, 1982

[iii] - DELEUZE, Gilles, ***L'Image temps***, Minuit, Paris, 1985

[iv] - Revault d'Alonnes, Fabrice, ***Pour le cinéma moderne, du lien de l'art au monde***, Editions Yellow Now, Belgique,1994.

[v] - LYOTARD, Jean françois, ***Le post-moderne expliqué aux enfants***, Galilée, Paris, 1986

[vi] - JULLIER, Laurent, ***L'Ecran post-moderne***, L'Harmattan, Paris, 1997.