السينما والهوية الوطنية: في تداخل الأيديولوجي والجمالي

(الاستمرارية التربوية والتشذر الأدائي كتجلٍ فيلمي من خلال بنية الهوية الوطنية).

- ربيع الجوهري* -

تتعامل الأفلام التقليدية ذات التوجه القومي والإمبريالي على أساس مبدأ الفصل البيني، وذلك من أجل بناء فضاءين متناقضين أساسهما ازدواجية الخير والشر، الذات والآخر، الأبيض والأسود، المستعمِر المتحضر والمستعمَر المتخلف.. إلخ.

وتقوم أفلام ما بعد الكولونيالية مع ذلك على مبدأ تفكيك تجانس واستمرارية ذات السرد الفيلمي الكولونيالي؛ فالمخرجون الطلائعيون

(*) مخرج سينمائي مغربي، وباحث دكتوراه في مجال آفاق مراجعة نظرية السينما. البريد الإلكتروني:
jawhari_339@hotmail.com

أمثال (جون لوك غودار) يحاولون تفتيت هذا التقديم الممتد والمتجانس والمستمر من خلال اقتراح تشذر من شأنه أن يشرخ التجانس داخل السرد، وبين الشخصيات، وفي الفضاءات، لتكسير واقع أحادي النظرة، **ومن ثَمَّ:** النيل من البعد الإمبريالي المهيمن. لكن يعارض العديد من المخرجين المعاصرين (ما بعد كولونياليين) هذا الطرح؛ لأنَّه حسب رؤيتهم يحدث هوة بين السينما وجمهورها، فالأمر لا يختلف بالنسبة إليهم كثيرًا عن المخطط الإمبريالي الهادف إلى إبعاد العامة عن السينما التي يرون أنَّ دورها -الذي يجب أن يعود إليها- هو تكسير البنية الإمبريالية وتعطيلها، بدل إبداع سينما متشظية، ومنفصلة بلا جمهور، ولا تواصل ولا تفاعل.

أحاول عبر هذه الصفحات إذن أن أبحث في كيفية حدوث تقطعات ما بعد كولونيالية في البنية الإمبريالية السينمائية ذات البعد الهوياتي المتجانس والمستمر، من خلال مقاربة مسار الهوية الوطنية في علاقتها مع القومية والإمبريالية، وكيف يعمل المخرجون باختلاف مواقعهم على تكييف جمالياتهم خدمة لطريقة تقديمهم الفيلمي لهذه التيمات.

إنَّ أفلام ما قبل الحرب العالمية -والكلاسيكية منها خصوصًا- تستهدف التأثير في إدراك الجمهور من خلال بناء جسور التواصل لربط المرسل/المخرج مع المتلقي/جمهوره؛ إذ تعتمد في أساليبها على البعد التقليدي والمواضيع المتجانسة الأحادية النظرة؛ لأنَّ هدفها التأثير في المشاهد وتشكيل طريقة وعيه وردود فعله إزاء مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية.

هكذا تنقل الأفلام الكلاسيكية تصورات عن مفهوم: (الهوية الوطنية، والعِرق، والدين، والنظرة الاستعلائية للإنسان الأبيض) عبر سرد خطي ومتواصل ومستمر ومتجانس في وحدة عضوية كاختيار جمالي، فكان التركيب (المونتاج) مادتها الحيوية في تحقيق ذلك كله، وفي بناء سرد متماسك وتصاعدي ومستمر يميز الأفلام الكلاسيكية الحركية هذه.

كما أنَّ هذه الأفلام تتكيف مع إشارات ورموز وعلامات وقواعد[1] ليس فقط لإبداع معانٍ تقليدية متعارف عليها، ولكن أيضًا لربط ما تتضمنه تلك المعاني -المقصود إرسالها- بنوع معين من الجمهور.

من هنا كان لا بُدَّ من التأكيد على العامل التقليدي الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بحركة الصورة على الرغم من أنَّ البعد التداولي المتعارف عليه، والمقصود ليس مستقرًا بطبيعته المتغيرة لتغير أنماط العيش والثقافات. ولهذا السبب يبقى التركيب أو المونتاج الوسيلة الأفضل لضمان منطق الوحدة العضوية داخل السياق السردي الكلاسيكي؛ ليقدم المعاني الاجتماعية والسياسية والثقافية.

هناك إذن دورٌ فعَّال للتركيب الكلاسيكي في السماح للمتلقي بالمشاركة في صنع وحدة الموضوع عبر عامل التأثير وشد الانتباه والتتبع، وهذا ما يضمن انسجام المتلقي مع تجانس السرد

(1) Rohdie, Sam. «Totem and Movies». Movies and Methods 1 (1984). P. 470.

هناك إذن دورٌ فعَّال للتركيب الكلاسيكي في السماح للمتلقي بالمشاركة في صنع وحدة الموضوع عبر عامل التأثير وشد الانتباه والتتبع.

داخل زمن وفضاء يتسمان بالخطية والتصاعدية[2] الرابطتين والموحدتين لكل العناصر السردية المتشابكة. يميز هذا التوجه الهيكلي حركة الصورة ويرفض ثبوتها وبطأها والغوص داخل زمنها، بل يساهم في توليد العديد من الأجناس والاتجاهات السينمائية التي تعمل كلها داخل سياق حركة الصورة تلك، فهذا عمومًا ما يجسد النموذج البنيوي والخطي والكلاسيكي والنفسي التحليلي والتاريخاني والدعائي والشعبي وما إلى ذلك من مناهج وأجناس تستمد من المدرسة البنيوية قوتها ومجال اشتغالها.

(2) Balazs, Bela. Theory of the Film (Character and Growth of a New Art). Trans. Edith Bone. London: Dennis Dobson LTD, 1952. P. 53.

تضمن الجماليات التقليدية الخيار التواصلي الذي يرتكز على الخطابات الأيديولوجية: فوحدة الموضوع كوجهة نظر جمالية تساعد المخرج على تقديم موضوعاته وإيحاءاته وإشاراته بطريقة فعالة ومؤثرة وجذابة. وإذا كان هذا الخيار الجمالي يلبي حاجيات السرد السببي؛ فإنَّ مفهوم الاسترسال يصبح تلقائيًّا، بل وممتدًا في الزمن والفضاء[1]، وذلك بمساعدة التركيب الخطي التقليدي. وحسب ما ذهب إليه (جيل دولوز)؛ فإنَّ هذه الأفلام تعتمد على تقديم فعلين بمنحيين مختلفين، لكنَّهما متداخلان، مثل بعدي الخير والشر، فهما يتبعان مسارات سردية وفق بناء سببي منطقي ومستساغ للإدراك البشري، يضمن في طياته (بُعد المبارزة والصراع) بين ما يعتبر خيرًا وما يفترض به أن يكون شرًّا.

في فيلم (ميلاد أمة) مثلًا، يربط المخرج (دي دابليو جريفيث)[2] مشهد تحرك عشيرة (الكيو كلاكس)[*]، (ذات التوجه العنصري) بخيولهم بنوعين متناقضين من متتاليات مشهدية: يتحدد النوع الأول في تقديم الأفارقة الأمريكيين على أنَّهم (كيانات متوحشة) تمثل خطرًا على الإنسان الأبيض، في حين يعمد النوع الثاني من هذه المتتالية إلى تقديم الشخصيات البيضاء على أنَّها شخصيات وطنية وهوياتية وبطولية.

في نهاية المطاف، تلتقي المتتالية المشهدية المتعلقة بالأفارقة الأمريكيين الأشرار بالمتتالية الأخرى المخصصة للبيض الخيرين الأبطال فتكون نقطة الالتقاء تحديدًا هي عملية تخليص

(1) Ibid.

(2) The Birth of a Nation. D. W. Griffith, Epoch Producing, 1915. Film.

(*) منظمة عنصرية أمريكية (١٩٤٠ - ١٩٦٠) تؤمن بتفوق الإنسان الأبيض على الإنسان الأسود، وقد اشتُهرت بممارسة العنف وبقتل الأفارقة الأمريكيين. يرتدي أعضاؤها جلابيب بيضاء مزينة بصلبان كرمز للمسيحية وللبعد الديني للمنظمة. ويهدفون إلى (تطهير) الولايات المتحدة الأمريكية من العِرق الأسود حفاظًا على العرق الأبيض؛ ولهذا السبب: كانوا ضد حراك (حركة الحقوق المدنية)، والتي استطاعت أن تجلب حق التصويت للسود الأمريكان سنة (١٩٦٥م).

رهائن بيض من قبضة المتطرفين السود. يفسر (جيل دولوز) هذا النوع من التركيب بالتركيب التوليفي؛ لأنَّه يعتمد على تطوير المشاهد في متتاليتين متناقضتين، ويسير بهما إلى مرحلة نهائية تربط بينهما[1]. تهدف هذه الخطية المسترسلة والمستغلة للتركيب التوليفي، كما تمليه التقنيات الكلاسيكية إلى نقل معانٍ مبطنة وظاهرة في آنٍ واحد، تخدم في عمقها المصالح الاستعمارية والتوسعية. ويصف (روبرت روزنستون) بدوره مفهوم الاستمرار الكلاسيكي الإمبريالي على أنَّه نوع من (السرديات الكبرى) قائلًا: «أنشأ الأمريكيون ما يمكن أن نسميه المعايير القياسية التاريخية، وذلك لتطبيقها فيلميًّا. اشتغلت كذلك الواقعية (الميلودرامية) بعرض معاناة الأبطال والبطلات مع الأشرار في خضم أحداث تاريخية ضخمة، وتقدم في سياقات أخرى صراع رجال ونساء، حيث تظهر قصصهم الفردية كيفية تأثرها بتلك الأحداث التاريخية، وذلك عبر كنايات تعمل على تجسيد موضوعات تاريخية كبرى في قصص سردية. فكيف -مثلًا- يعقل أن يستغل الانتهازيون الشماليون العبيد لقمع الاستيلاء على الجنوب، الأمر الذي لم يتم بفضل شجاعة عشيرة الكيوكلاكس»[2].

يحاول (روبرت روزنستون) إذن فهم طريقة تشكيل الأفلام الإمبريالية للوعي السياسي تجاه الحروب والصراعات بين الدول أو الجماعات العرقية. ومن هنا يتقوقع (جريفيث) داخل موقف عنصري متعالٍ يقدم الاستئصاليين البيض على أنَّهم أبطال وعلى أنَّهم مستعدون لحماية البلاد والأمة والملة والدين من السود الأشرار المدمرين لمعالم الحضارة البيضاء؛ إذ حسب (جريفيث)، فإنَّ هؤلاء هم فقط كيانات وحشية يستدعي أمرهم التدخل العاجل للإنسان الأبيض

(1) Deleuze, Gilles. Cinema 1 The Movement - Image. Trans. Hugh Tomlison and Barbara Habberjam. London: The Athlone Press, 1986.

(2) Rosenstone, Robert A. History on Film Film on History. London, Pearson Education Limited, 2006, P. 14.

ليُحَضِّرهم كوسيلة لاتقاء شرهم، بل عادة ما وصفت الأفلام الكلاسيكية المسترسلة الأفارقة الأمريكيين على أنَّهم غرائبيون ومتخلفون وعنيفون.

يصف (فرانز فانون) هذا التمثيل الإمبريالي الأبيض على أنَّه فكر إقصائي؛ إذ يفسر كيف أنَّ الأبيض لا يرى في الأسود سوى «حلقة ربط بين القردة والإنسان، المقصود هنا بالإنسان طبعًا هو العنصر أبيض البشرة»[1].

تقوم الأفلام الإمبريالية عمدًا ببناء صورة أيديولوجية نموذجية لغير المنتمين إلى البشرة البيضاء بينما تعمد إلى تصوير الذات بمقومات بطولية لتمييزها عن الصورة النمطية للآخر الغرائبي.

بما أنَّ هذا التمثيل الخطي يهدف إلى تشكيل أيديولوجيات ضد مجموعات أخرى مختلفة من جماعات وأعراق وأفراد؛ فإنَّه يدعم السرد الادعائي (المعتمد على البروباغاندا) ممَّا نستنتج من خلاله إمكان توليد بعد كولونيالي من مفهوم القومية إذا ما أصبحت هذه الأخيرة عنيفة وعدوانية، وإن كان على المستوى المعنوي[2].

يتضح هذا البعد القومي الإقصائي في فيلم (انتصار الإرادة) لمخرجته (ليني ريفنستال) الذي كان يروج دعائيًّا للأيديولوجية النازية بحثًا لها عن موقع فعَّال داخل فضاء الصراع السياسي العالمي آنذاك. الأمر هنا يستشكل (problematize) المفهوم الوصفي لهذه الأفلام؛ إذ لا تُفسَّر هذه الأخيرة من منظور واحد، بل تختلف الرؤى حولها باختلاف المواقع السياسية: فبالنسبة إلى النازيين، تعتبر هذه الأفلام محايدة وتعليمية وتواصلية وإقناعية ووطنية، أمَّا الماركسيون -مثلًا- فيتهمونها بالتوجه

(1) Fanon, Frantz. Black Skin, White Msks. Trans. Charles Lam. London: Plutopress, 2008: P. 18.

(2) Anderson, Benedict. Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London, New York: Verso, 1991, P. 56.

الهادف نحو تزوير الواقع وتشويهه بغية استغلاله سياسيًّا.

ينظر إلى مفهوم الدعاية إذن من زوايا مختلفة، وهذا يجعل من مفهوم الوطنية في هذه الأفلام مفهومًا (متخيَّلًا) تختلف حقيقته وتعريفه من جماعة إلى أخرى، ومن فردٍ إلى آخر، وهذا تمامًا ما عبَّرَ عنه (بينيديكت أندرسن) بالمجتمعات المتخيلة. يستمد (أندرسن) فكرته هذه من حقل السيميائيات الذي يخلص إلى (النتيجة)، أو العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، فالنتيجة الاعتباطية في سياقنا هذا هي المفهوم الملتبس ذاته الذي لا تحدد كينونته إلَّا من خلال التعارف الاجتماعي الاعتباطي والمتغير من مجموعة إلى أخرى.

لكن (أمبيرتو إيكو) يذهب أبعد من مجرد الحديث عن اعتباطية مفهوم الأفلام الوطنية والهوياتية، فهو يرى أنَّ الصورة السينمائية لا تترجم إلَّا جُزءًا ضيِّقًا من الحقيقة، فصورة حصان مثلًا (لا تعني حصانًا على أرض الواقع، ولكن تختزل الحصان إلى حصان أبيض اللون يقف هناك لنراه من خلال زاوية معينة)[1]، فهذه الصورة حسب إيكو تختزل الحصان الحقيقي في نوع وشكل ولون وزاوية وأصل واحد؛ إذ هناك إقصاء لأنواع وأشكال وألوان وزوايا وأصول أخرى. ارتباطًا بمفهوم التمثيل أو التقديم عند (إيكو)، تقدم الأفلام الوطنية عدة معانٍ هي فعالة بالنسبة إليها، لكنَّها إقصائية ومختزلة بالنسبة إلى الآخر.

يتفرَّد المُخرجُ (سيرغي إيزنشتاين) برأي يتهم فيه أفلام ما قبل الحرب الكلاسيكية بما فيها أفلام (جريفيث) بأنها تستسلم لنزعة (عرضية) لا تخدم إلَّا المصالح البرجوازية بالرغم من (خطيتها)[2]. بالنسبة إلى (إيزنشتاين)،

(1) Eco, Umberto. "Articulations of the Cinematic Code". Nicholas, Bill. Movies and Methods. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984, P. 596.

(2) Deleuze, Gilles. Cinema 1 The Movement - Image. Trans. Hugh Tomlison and Barbara Habberjam. London: The Athlone Press, 1986, P. 32.

يجب على السينما أن تُعيد النظر في ذاتها، وأن تتبع فلسفة الديالكتيك الماركسي، كطريقة وحيدة مناسبة لمقاربة مفهوم القومية والهوية. ففي فيلمه «**المدمرة بوتمكين**»، يضع إيزنشتاين عناصر فيلمه من شخصيات وأحداث وأفضية في علاقات ديالكتيكية (متضادة) كطريقة فعالة لتقديم أحداث (١٩٠٥م) بروسيا.

يعطي العديد من النقاد والباحثين والمهنيين عبر العالَم مثال اللقطات الثلاث لتماثيل أُسود كنموذج واضح لتركيب (إيزنشتاين) الديالكتيكي (الجدلي)، بالرغم من أنَّ هناك مخرجين روسيين آخرين مثل (بودوفكين)، و(فيتوف) ذهبا أبعد في استعمالهما للتركيب الديالكتيكي هذا[1].

على كُلٍّ حالٍ: يعرض (إيزنشتاين) لقطة أولى لتمثال أسد نائم، ثم أخرى لتمثال أسد بدأ يصحو، ولقطة أخيرة لتمثال أسد يزمجر. إنَّ التناقض الحاصل بين اللقطة الأولى التي تعرض النوم مع اللقطة الأخيرة التي تعرض الزمجرة هو ما يعطي (المعنى)؛ وهو المعنى الذي يُوحي داخل هذا السياق الدلالي والديالكتيكي على السواء بصحوة الشعب الروسي وبداية الثورة.

يُقابل (إيزنشتاين) لقطتين داخل علاقة ديالكتيكية لبناء كناية ترمز للروس الذين استيقظوا (بعد خضوعهم) للقيام بالثورة ضد التيار الرأسمالي المهيمن.

وعلاوة على ذلك: يُحدِّدُ (دولوز) أربعة أنواع رئيسة تخصُّ هذا التركيب الفكري، وهي تحديدًا: التركيب الكمي، والنوعي، والمكثف، والديناميكي (الحركي)[2]. فيما يخصُّ التركيب الكمي، يعتمد (إيزنشتاين) على وضع عنصر أحادي في تقابل مع الكثرة؛ إذ قابل السفينة (بوتمكين) كوحدة واحدة بأسطول يُمثِّلُ الكثرة، وقد وضع اليابسة مقابل البحر في إطارِ التركيب النوعي، والظلمات مقابل النور كتركيب مكثف، **وأخيرًا:**

(1) Ibid, P. 40.

(2) Ibid, P. 33.

يضع لقطات متحركة في اتجاه الأعلى مقابل أخرى تتجه نحو الأسفل؛ ليخلص إلى التركيب الحركي. ساعدت عملية التقابل الجدلي هذه المخرجين الروس على بلورة تيار سينمائي أيديولوجي، وذلك في إطار خطية تواصلية وتفاعلية مع الشعب. فالبناء الجدلي على مستوى السرد والصورة حمل دلالات الجدل الفكري نفسه لمحاكاة الصراع السياسي والأيديولوجي المتعلق بهوية الدولة وقوميتها.

لا يتنازل (إيزنشتاين) عن وحدة الموضوع التي يؤمن بها كوسيلة تضمن استمرارية التواصل وخطيته لإيصال (المعنى) الذي هو الفكر الماركسي، والذي يُكرِّس بعد التواصل هذا من أجل ربط المشاهد/المتلقي بالبرامج الشيوعية والثورية. ولضمان هذا الغرض الأيديولوجي، على وحدة الموضوع أن ترضخ، أو بالأحرى: أن تستوعب المقاربة الدياليكتيكية، كما أعلن (إيزنشتاين) ذلك في كتابه **(إشكاليات الإخراج)** بقوله: «نحن نبرر الوحدة العضوية الجمالية ونعتمدها؛ لأنَّ مفهوم وحدة الموضوع استخدم بالطريقة نفسها من طرف (إنجلز) في كتابه (جدليات الطبيعة)»[1].

وهذا دليلنا -إلى جانب تحليل أسلوبه الفيلمي- على إيمان (إيزنشتاين) بهيكلية السرد واسترساله واستمراره وخطيته وتواصليته، فالبنسبة إليه إنَّ السرد الهيكلي هو ما يبدع (المعنى)؛ وذلك لأنَّ الهيكلة تسمح بإعطاء نماذج محددة للإشارة إلى ظواهر عامة والعكس صحيح. ويستمد هذا التوجه كذلك بُعده الفكري ممَّا ذهب إليه (لينين)، وعبَّر عنه بمفهوم (الكل) المحدد للعلاقة المستمرة بين الخاص والعام[2]. بالنسبة إلى (إيزنشتاين)، إذا عرف المشتغل في حقل السينما كيفية بناء علاقة (الكل) المقصودة والموجهة وفقًا لقانون الجدلية، يُمكنه إيصال (معنى) الشيوعية بالمُتلقي. والطريقة الفعالة حسب (إيزنشتاين) هي

(1) Eisenstein, Sergei. Problems of Film Direction. Honolulu, Hawaii: University Press of the Pcific, 2004, P. 2.

(2) Ibid.

استخدام التركيب الفكري باعتباره أداة ضامنة لتوليف كل الوحدات الفيلمية والسردية التواصلية.

يولي (إيزنشتاين) إذن أهمية قصوى للتركيب على حساب بقية العناصر الفيلمية الأخرى بما فيها التمثيل، فتنظيم الأحداث بالنسبة إليه ينبغي أن يأخذ في الاعتبار العلاقات السببية، وبما أنَّ (إيزنشتاين) يُؤمن بأنَّ التركيب هو إعادة كتابة ثانية للسيناريو، فهذا يُحيلنا لِمَا يعرف حاليًّا بمنهجية (سيد فيلد) في كتابة السيناريو، وهي منهجية تعتمد على تنظيم الأحداث وتوزيعها وتشبيكها وفقًا لمعايير مفصلة تتخذ من (التأثير الشعوري)، و(الحركية) أساليبها لجذب المتلقي، غير أنَّ (سيد فيلد) يُحرِّر هذا التنظيم من البعد الشيوعي الدياليكتيكي؛ ليستوعب بُعدًا اجتماعيًّا ليبراليًّا تماشيًا مع الاتجاه الهوليودي، لكن (إيزنشتاين) يتشبث بالبُعد الدياليكتيكي والأيديولوجي: «يجب على أفلامنا أن تلتزم السرد الضارب في العاطفة، وليس فقط الحقائق المنطقية. التركيب إذن هو السلاح الأقوى لتحقيق هذه الغاية»[1].

ما يبرر اهتمام (إيزنشتاين) بالإحساس والمشاعر هو تشبثه بالهدف التواصلي الذي يسعى له جل المخرجين الماركسيين طيلة مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية. يزيد (إيزنشتاين) في تأكيد تصوره هذا عندما يوضح كيف أنَّ «الأسى يُثير حماسًا ومشاعر عميقة، ولتحقيق هذه النتيجة يجب أن يُبنى الفيلم على مبدأ الحركة العنيفة، وعلى التغيير النوعي المستمر»[2]، ولقد دعم العديد من الدارسين توجه (إيزنشتاين) هذا: على سبيل المثال، يُؤكِّد كل من (أوبريك) و(شلوفسكي) أنَّ سبب تفوق فيلم (المدمرة بوتمكين)، لـ (إيزنشتاين) على فيلم (الحادي عشر) لـ (فرتوف) هو كون هذا الأخير يفتقد الوحدة العضوية وبفقدانه لها أضاع الجاذبية، التي من دونها لا وجود لتواصل مع الجمهور.

بالنسبة إليهما تعتبر الهيكلة المستمرة في الزمن والفضاء الدافع القوي

(1) Ibid, P. 10.

(2) Ibid, P. 6.

لإحداث الفرجة الفعالة، ومن دونها يحكم على الفيلم بالطيش والانحراف عن الجدية تمامًا كما حصل لفيلم (الحادي عشر)؛ إذ بالرغم من أنَّهما يعترفان بجمال صورته، غير أنَّهما لا يعتبران ذلك كافيًا لتحفيز (مشاعر جذابة)[1].

في حين يعتبر (إيزنشتاين) أنَّ اتجاهه الديالكتيكي هذا يفكك الأبعاد الادعائية للفكر الرأسمالي الاستعلائي؛ فإنَّ أفلامه تنحصر حسب آخرين ضمن آلية الدعاية (البروباغاندا)؛ إذ إنَّها تستخدم الجماليات التواصلية المختلفة مثل وحدة الموضوع والسرد الخطي والتركيب الفكري والإحساس لرسم ملامح سياسية جديدة ولتشكيل مواقف الشعوب وعسكرتها ضد الرأسمالية.

وعلى هذا الأساس: تبقى الأفلام الوطنية ذات النزعة القومية مؤشكلة؛ لأنَّها تتخذ أبعادًا ظرفية وسياقية متغيرة. هذا إذا ما اعتمدنا نظرية (التخيل) عند (أندرسن)، ودعمناها بنظرية النسبية العامة عند (إنشتاين).

تبقى الأفلام الوطنية ذات النزعة القومية مؤشكلة؛ لأنَّها تتخذ أبعادًا ظرفية وسياقية متغيرة.

فلهذه النظريات وقعٌ في الثقافات الغربية حاليًّا؛ ولذلك أصبح السؤال الملح هو: كيف يُمكن أن يتجاوز السينمائي البُعد الأُحادي النظرة الخطي التواصلي المستمر لإنتاج صورة تعبيرية تعيد تفكيك الخيارات الإمبريالية الجمالية؟ إذ كان للفكر الوجودي نصيب كبير داخل هذا النقاش السينمائي؛ فمنذ تداول الفكر الوجودي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، حاولت الاتجاهات المنبثقة منه إيجاد وسائل مغايرة للاستمرارية والخطية والتأثير الشعوري ووحدة الموضوع ليبرز المخرج الفرنسي (جان-لوك غودار) المتمردين على الاتجاه الكلاسيكي الخطي.

(1) Obrik and Shklovsky. "The Lef Arena". Movies and Methods 1, 1984, P. 15.

آمن (غودار) باتجاه (التشذر) الذي يجزئ البنية ويكسر خط الأحداث، ويقدم الشخصيات على دونيتهم وواقعيتهم المتفككة عكس كل ما جاءت به مذاهب السرديات الإمبريالية الكبرى من مفهوم البطولة والتميز والإثارة.

يعتمد نهج (غودار) في السينما على تقديم المفارقات والشخصيات غير المثالية بدلًا من بناء مسارات خطية، ولتحقيق ذلك يرسم (غودار) أربعة أنواع وصفية:

يطلق اسم (الوصف الموضوعي) على النوع الأول الذي ينقسم بدوره إلى فرعين صغيرين هما: (الوصف الموضوعي للأشياء)، و(الوصف الموضوعي للموضوعات)؛ إذ يتعلَّق الفرع الأول بكل ما له صلة بالأفضية والإكسسوارات مثل المنازل والمحلات التجارية والكتب وغيرها، بينما يتعلَّق القسم الثاني بتقديم الشخصيات. أمَّا النوع الثاني؛ فيطلق عليه (غودار) اسم (الوصف الذاتي) الذي ينقسم كذلك إلى فرعين اثنين: (الوصف الذاتي للموضوعات) الذي يُقدم الأحاسيس والمشاعر، و(الوصف الذاتي للأشياء) الذي يتعامل مع مواقع التصوير، ويسمي غودار القسم الثالث بـ (البحث عن الهياكل)، وهو يجمع بين القسمين الرئيسين السابقين، لكن لا يفهم من الهيكلة التي يقصدها (غودار) على أنَّها تُساير البناء الكلاسيكي الخطي، بل على العكس تمامًا؛ إذ تجمع القسمين المذكورين بطريقة لا تستدعي أي علاقة خطية أو سببية، بالأحرى هي تسبب تشذرًا وشرخًا بالنسبة إلى البناء التقليدي؛ فلا تناغم ولا تصاعدية ولا استمرارية منطقية للأحداث عند (غودار)، أمَّا الهدف؛ فهو وصف معقد لمشاعر الإنسان، وكنه الشخصيات والأحداث والأماكن والإكسسوارات.

يرى (غودار) أنَّ المجتمعات لا تعكس أي تناغم أو خطية أو استمرارية؛ إذ تسير المجتمعات الإنسانية في نظره على منوال قيم الاستهلاك اليومية، ممَّا يكشف تأثر (غودار) بالمذهب

الماركسي، والذي رغم أنَّه لم يَسلم من المُساءلة شأن التوجهات البنيوية؛ إلَّا أنَّ العديد من المجددين والحداثيين أمثال (غودار) و(بازوليني) يتشبثون به، ويجعلونه ركيزة تصوراتهم السينمائية. أمَّا بالنسبة إلى النوع الرابع، فيسميه (غودار) بـ (الحياة)، حيث تتجمع (لكن لا تنصهر) كل الأنواع السالفة الذكر لصنع الحقيقة العميقة المتشذرة في كينونتها[1].

يبحث (غودار) عمومًا في اتجاهه المعروف بـ (الموجة الجديدة) عن حقيقة مفككة ومجزأة؛ لأنَّه لا يُريد إقناع أحد، أو التأثير فيه من خلال أفلامه، هو يريد في المقابل أن يستفز المتلقي ويسائله وينتقده ويزعجه تمامًا عكس أفلام البنية الخطية التواصلية المؤثرة في المتلقي عبر إمتاعه بغرض أدلجته. يتجاوز (غودار) في فيلمه (الجندي الصغير) التمثيل الأحادي النظرة تجاه مفهومي القومية والثورة؛ وذلك لبناء موقف عادي و(سفلي) تجاه العنف الذي قد تولده الأيديولوجية القومية ومعارضتها السياسية الثورية، فيعمد (غودار) إلى تفكيك الممارسات السياسية التي تهدف إلى تشكيل وبلورة الرأي العام؛ **وبالتالي:** استغلاله لخدمة أجندة أيديولوجية، فالمسارات الدنيوية التي تبعد مفهوم البطولة الكلاسيكي عن شخصية (برونو) في (الجندي الصغير) تُقدِّمه كعسكري هارب من التجنيد.

يجد (برونو) نفسه شخصًا عاديًّا لا يؤمن بالقومية، ولا يتحمَّس للمشاركة في الجيش، فهو مصور فرنسي أراد سلك طريق الفردانية وعدم الإيمان بالأفكار الكبيرة، غير أنَّه وجد نفسه مُجبرًا على تنفيذ عملية اغتيال لأحد داعمي جبهة التحرير الوطنية الجزائرية لصالح المخابرات الفرنسية، لكن حبيبته (فيرونيكا) التي تتعاطف مع الجبهة ستساهم في إفشال هذه المهمة، وفي تعطيل هذه المهمة شرخ وتشذر في الخطية الأيديولوجية للجانبين المتقابلين: الاستعمار الفرنسي

(1) Godard, Jean - Luc. Godard on Godard. Trans. Tom Milne. New York: Da Capo Press, 1972, P. 241 - 242.

وخطابه الإمبريالي، والمقاومة الجزائرية وخطابها الأيديولوجي؛ لأنَّ كلا الجانبين -حسب (غودار)- يتسببان في العنف وإراقة الدماء.

نحن إذن أمام خطاب سينمائي جديد لا يسلك البناء السردي المبني على ازدواجية (الذات) المتحضرة، و(الآخر) المتخلف، لكن يعمد هذا الخطاب إلى تقديم الكل بسلبياته ودونيته وأطماعه السياسية، وكل هذا هو نوع من تشذير الخطاب ذي البعد الإمبريالي أو ذاك القومي المعارض له. فلا أسود ولا أبيض في فيلم (الجندي الصغير)، ولكن هناك جوانب ذاتية وشخصية وظرفية، وأحيانًا لا شيئية وعدمية ومتفككة. لقد فكك حسب (غودار) إذن مفهوم (العنف)، وبين كيف أنَّ هذا المفهوم يكتسب (المشروعية) إذا ما صدر من طرف المخابرات الفرنسية، لكن العنف نفسه يصبح إرهابًا إذا ما تبنته المجموعات المقاومة للاستعمار مثل جبهة التحرير الوطنية الجزائرية، وفي الوقت نفسه لا يبرئ (غودار) مجموعات المقاومة هذه من استخدام العنف كحل لقضايا الاستعمار، وبهذا يكون (غودار) قد انخرط في الفلسفة ما بعد الكولونيالية التي تدحض أسلوب الفصل البيني الكلاسيكي وشمولية سينما ما قبل الحرب العالمية الثانية وتعميمات الخطية الأيديولوجية.

يذهب (غودار) إلى أبعد من ذلك عندما يعرض ممارسات دونية ومدنسة ونفعية، وعن طريق خياره الجمالي هذا يكسر الحدود الكلاسيكية الفاصلة بين مفهوم (القومية) و(العنف)، وبين (الإمبريالية) و(العنف)، وبين (الحب) و(الخيانة) ... لم تعد كل هذه الثنائيات إذن مساحات منعزلة ومتناقضة مع بعضها البعض؛ بل استطاع (غودار) أن يداخل بين هذه المساحات ممَّا أدَّى إلى بروز (فضاء ثالث) ببعدٍ غامض ومعطل ومسائل في آنٍ واحد للخطاب الاستعماري والأيديولوجي الأحادي النظرة[1].

(1) Bhabha, Homi. "Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation". Contemporary Social Theory, 1999, P. 215.

فالخيار الجمالي في فيلم (الجندي الصغير) يعمل على تأكيد هذه الجماليات الدونية والمدنسة. واختيار (غودار) للإضاءة الطبيعية، كان مقصودًا ليقرب الفيلم المتخيل من نظيره الوثائقي ويكسر الحواجز بينهما.

يريد (غودار) من وراء كل هذا أن يجعل المشاهد يشعر بنوع من الواقعية بدلًا من تخديره بالإبهار البصري المزيف زيفَ الرأسمالية المستغلة للشعوب حسب اتجاهه.

ففيلم (غودار) هذا يُقدم صورًا مزعجة تتجاوز أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية، من خلال الذهاب بالدلالات الجمالية أبعد من المتعارف عليه.

إنَّ الجماليات كما عرفتها السينما قبل الحرب العالمية تخدم خطية هوليوود والسرد الهادف إلى التأثير في المتلقي خدمة للنزعة الرأسمالية، وهذا بالضبط ما يعتقده (غودار) عندما يتشبث -مثلًا- باختيار الكاميرا المهتزة وبالإضاءة الطبيعية والصورة اللَّا سردية، وأحيانًا بالتقطيع (القافز)، jump cut.

يتعمد (غودار) أن تظهر أفلامه وكأنَّها أفلام هواة لتعطيل الجماليات التواصلية ذات الإبهار البصري ذي الميزانيات الضخمة، ويهدف (غودار) بهذا التوجه إلى التأسيس لتجربة فعَّالة تعمل على إبراز المفارقات والانكسارات والتشذرات التي يريد إلحاقها بالاستمرارية السردية والأيديولوجيات المتجانسة الأحادية النظرة. إنَّ الواقع كما يراه (غودار) لا ينحصر في بُعدٍ واحد؛ بل يستدعي أسئلة وجودية لتفكيك إيحاءاته المبطنة خلف الخطابات الأحادية المشكلة لمعنى ضيق يخص القومية والإمبريالية والثورة والمقاومة؛ يتجلى هذا البعد الوجودي بشكل واضح في المشهد الفريد الذي يصف شخصية (برونو)، وهو يلتقط صورًا (لفيرونيكا) في أثناء حديثهما حول معنى الحياة والإنسان والحب والخيانة، وكل ذلك يحدث في جو مثير جنسيًّا على الأقل بالنسبة إلى (برونو).

يجمد (غودار) الزمن في هذا المشهد ويوقفه، بل ويغوص فيه ليوسع مساحة الفلسفة والعوالم النفسية الداخلية والبعد الرابع للفضاء، إنَّها طريقة (غودار) في نقل خلفيته الوجودية بطريقة رتيبة من خلال شخصيات مفككة ويائسة وعبر أحداث دنيوية منفصلة، هكذا يخاطب (برونو) في هذا المشهد (فيرونيكا) قائلًا: «التصوير يمثل الحقيقة، لكن السينما تمثل هذه الحقيقة أربعا وعشرين مرة في الثانية»[1]؛ ليكسر من خلاله (غودار) حاجز الواقع والمتخيل، وليقحم معلومة سينمائية مهنية تخص شريط (السيلولويد) في حوار فلسفي ونفسي ووجودي. ويذكرنا هذا النوع من المعالجة بنزعة (ألبير كامي) الوجودية، لكن من جهة أخرى ورغم تعطيل هذه الجملة لاستمرارية الحوار؛ إلَّا أنَّها في الوقت نفسه تنمُّ عن مدى إيمان (غودار) بدور السينما كوسيلة يمكن أن تتجاوز (الواقع) نفسه، وما يتضمنه من أعراف وتداولات.

(١) من فيلم (الجندي الصغير)، لغودار.

يعتقد (غودار) أنَّ السينما هي الوحيدة التي يمكن أن تتجلى في عوالم رباعية الأبعاد بمواضيع وجودية؛ لأنَّ السينما تعرض (اللَّا مرئي)؛ ينتصر (غودار) للعمق الدلالي، ولا يهمُّه في ذلك مدى استيعاب المتلقي لذلك العمق رباعي الأبعاد، ومن هو، ثم يجد سعادته في الطريقة التي يعطل بها الخطية الكلاسيكية والسرديات الكبرى (مثل القومية والهوية والإمبريالية)، فصاغ بذلك اسمه مع تقنية (القطع القافز) التي سيعتمدها في أفلام أخرى أخرجها بعد فيلمه (الجندي الصغير).

وبالرغم من دفاع نقاد ومهنيين -الفرنسيين منهم خصوصًا- عن أسلوب الصورة اللَّا سردية لـ (غودار)؛ إلَّا أنَّ (فيرناندو سولاناس)، و(أكتافيو جيتينو) أصدرَا بيانًا سينمائيًّا يُوضِّحان من خلاله عدم جدوى السينما الطلائعية واللَّا سردية والحداثية؛ فبالنسبة إليهما: لا يمكن انتقاد شمولية الإمبريالية إلَّا إذا آمنَّا بالسينما التواصلية التي تأخذ بعين الاعتبار جمهورها، فالسينما حسب ما يدافعان عنه هي الطريقة

الوحيدة المضمونة لتشكيل الوعي والإدراك والمواقف السلبية ضد القمع الرأسمالي. فعلى الجمهور المشاركة إلى جانب ما يعرضه الفيلم في (صنع المعنى)؛ لأنَّ الفيلم الناجح حسبهما هو الذي يكون الجمهور جزءًا أساسيًّا منه.

وهنا يرى كُلٌّ من (سولاناس)، و(جيتينو) أنَّ الجمهور جزء لا يتجزأ من العاملين في الفيلم من ممثلين وتقنيين: «الشخص الذي يشاهد الفيلم لم يعد في رتبة المشاهد، بل هو على العكس تمامًا؛ إذ من الوهلة الأولى التي يقرر فيها ولوج قاعة العرض السينمائي، وما إن يتبوأ مقعده لخوض المخاطرة، حتى يبدأ في المساهمة بتجربته المعيشة، فيصبح أهم من الممثلين الذين يظهرون على الشاشة أنفسهم»[1]، هكذا يولي (سولاناس) و(جيتينو) اهتمامًا بالغًا بالمتلقي؛ إذ لا وجود للفرجة ولا للممثلين من دون حضور ومن دون إشراك تجاربهم الغنية والموحية لتكمل ما يصبو إليه فيلم (السينما الثالثة)[*].

يتهم (سولاناس) و(جيتينو) النمط السينمائي الطلائعي الحداثي بأنَّه نمط مستغل من طرف الأنظمة الرأسمالية؛ لأنَّه لا يفكك الفكر الإمبريالي، بل يُعزِّزه من خلال صناعته لمفهوم (النخبوية السينمائية) التي صنعتها البرجوازية لتستخدمها كوسيلة للسيطرة على المقاومة وتشكيل (معنى) موجه ومسيطر عليه يحرف دلالات (العنف) حسب ما يخدم أجندة البرجوازية[٣].

ويؤكدان أنَّه في الوقت الذي تزور فيه الرأسمالية الدلالات والمعاني السينمائية المتعلقة بالقومية والثورة

(1) Solanas, Fernando and Octavio Getino. "Towards a Third Cinema". Movie and Methods 2, 1984, P. 61.

(*) السينما الثالثة، أو السينما البرازيلية الجديدة، هي حركة سينمائية ترتبط بـ(فرناندو سولاناس)، وتقطع في الوقت نفسه مع الذوق التجاري الأمريكي ومع السينما الأوروبية والسينما السوفياتية، وتسعى لنزع آثار الاستعمار الأيديولوجي، وإيجاد أشكال تعبيرية تعبر عن الثقافة الشعبية الوطنية.

(3) Ibid, P. 49.

لإحداث فجوة بين (الرفاق)/المشاهدين ومخرجي الأفلام الطلائعية، يستسلم هؤلاء المخرجون للموجة النخبوية الإقصائية ليصبحوا مكبلين غير قادرين على الذهاب أبعد ممَّا تسمح به القواعد الرأسمالية. أمَّا على المستوى التقني، فيصر (سولاناس) و(جيتينو) على الحرية التامة في طريقة التصوير؛ لأنَّ ما يهم بالنسبة إليهما هو إيصال التيمات التي تشتغل عليها أفلام الحرب الفدائية أو (السينما الثالثة)، كما اشتُهرت بذلك، بغضِّ النظر عن كيفية تصويرها. (السينما الثالثة) هي إذن سينما تحرر نفسها من الأساليب النخبوية اللَّا سردية والمتشذرة بالرغم من توجهها الماركسي، تمامًا كما تعفي نفسها من الأسلوب الكلاسيكي الذي يعتمد على الميزانيات الضخمة والإبهار البصري. فتوظف اعتمادًا على تصوراتها كاميرات غير احترافية مع معدات جد بسيطة وفي متناول العامة من الناس؛ لأنَّ ما يهم هو تصوير الواقع المقموع، فلا جمالية تعلو على هذه الجمالية التي تربط الاتصال المباشر والقوي بالمتلقي وتلقنه دروس الماركسية والمقاومة. إنَّ العديد من مخرجي (السينما الثالثة) يصورون مشاهدهم على عجل في شوارع حقيقية، وفي ظروف غير مريحة مستخدمين أي معدات كانت، بل لا يطلب الكثير منهم ترخيصًا بالتصوير، وكأنَّهم يسرقون اللقطات على عجل، المهم هو أن ينتقدوا الرأسمالية ويقربوا الماركسية من المتلقي. ومن هنا نكتشف كيف تصالحت فلسفة (السينما الثالثة) مع وحدة الموضوع والخطية والاستمرارية الكلاسيكية، وكيف أنَّها رفضت التشذر المقترح من طرف الأفلام النخبوية الحداثية والطلائعية.

ظهرت (السينما الثالثة) كجنس سينمائي يريد إيجاد مكانه داخل الخليط ما بعد الحداثي اللَّا متناهي من توجهات ونزعات منها ما يؤمن بالنظرية ومنها ما يعلن موتها، ومع ذلك لا يمكن لي الجزم المطلق بكون (السينما الثالثة) جزءًا من النزعة الما بعد حداثية؛ لأنَّ الماركسيين أمثال (تيري إيغلتن) وغيره لا يرون في ما بعد الحداثة إلَّا رأسمالية متنكرة ومتخفية، وما التعددية التي

تنادي بها ما بعد الحداثة إلَّا وسيلة لرفع سقف الاستهلاك والحصول على أسواق جديدة داخل المجموعات والأقليات المقموعة. وفي الوقت نفسه كذلك أجد (السينما الثالثة) تتقاطع إلى حدٍّ كبير مع التوجه ما بعد الكولونيالي الداعم سينمائيًّا لهذه الأقليات المقموعة.

نحن إذن أمام نوع آخر من تكسير الحدود الذي يحدث (فضاءات ثالثة) تنصهر فيها أبعاد مختلفة لكن متعايشة. يعلن (سولاناس) و(جيتينو) بنفسيهما هذا التوجه الجامع بين

نحن إذن أمام نوع آخر من تكسير الحدود الذي يحدث (فضاءات ثالثة) تنصهر فيها أبعاد مختلفة لكن متعايشة.

الفلسفة الماركسية والنظرية ما بعد الكولونيالية المنضوية (نسبيًّا) تحت النزعة ما بعد الحداثية. في فيلمهما (ساعة الجحيم) يمرران معاني الماركسية والاستعمارية الجديدة والثورة والرأسمالية عن طريق استعمال لقطات حقيقية وخليط من الصور غير الاحترافية والمهتزة لإظهار إذلال المواطنين الناجم عن ظلم الإمبريالية ووريثتها الرأسمالية، ليكون الفيلم بذلك لا يهدف إلى الفرجة بقدر ما يهدف إلى إقناع الناس بحتمية الثورة، وهذا في حد ذاته يستمد فكرته من ما بعد كولونيالية (فانون).

يختار كل من (سولاناس) و(جيتينو) بطريقة مباشرة (رسائلهما) لإظهار أنَّ الوسيلة الوحيدة للتخلص من الذل هي الثورة ضد التيار المفروض قسرًا في أمريكا اللاتينية. يعرض فيلم (ساعة الجحيم) من الوهلة الأولى عبر التعليق كيف أنَّ دلالة (الحرب) أصبحت غامضة وملتبسة؛ إذ تعني بالنسبة إلى الطبقة الحاكمة (قمع) الفوضويين والخارجين عن القانون، بينما تعني (حراكًا ليبيراليًّا) يناهض الرأسمالية التي عانى منها الشعب إبان الاستعمار الإسباني، وما زال يعاني منها الآن زمن الاستعمارية الجديدة المتمثلة في الهيمنة الإنجليزية والأمريكية. أمَّا

على المستوى التركيبي، فتذكرنا طريقة تركيب (ساعة الجحيم) بالتركيب الفكري الديالكتيكي عند (إيزنشتاين) في فيلمه (المدمرة بوتمكين)، وهو ما يثبت تشبث الماركسيين داخل هذا السياق الجديد بالبعد التواصلي للسينما.

يقدم (سولاناس) و(جيتينو) في الجزء الأول من الفيلم الذي عنوناه بـ (الاستعمارية الجديدة والعنف) لقطة من زاوية عالية تصف سير قطار بسرعة فوق قنطرة، كما توضح اللقطة نفسها هرولة أطفال فقراء بجانب القطار ليلتقطوا ما يرميه لهم الركاب من فتات الطعام، ولقد ساهم اختيار الزاوية العلوية في عرض الأطفال مقزمين، كما يحس المشاهد من خلال هذه الزاوية بأنَّ الأطفال على وشك السقوط من القنطرة، فاختيار المخرجين هذا لا يتطلب عناءً كبيرًا من طرف المتلقي لفهمه وإدراكه؛ لأنَّه يُساير البعد التواصلي الخطي الذي تدعو إليه (السينما الثالثة). تنقل هذه اللقطة بطريقة مباشرة التباين الحاد داخل مجتمع أمريكا اللاتينية الذي يعاني ذل الاستعمارية الجديدة، فالمخرجان يُقدمان عالمين مختلفين في لقطة واحدة، عالم البرجوازية الذي يرمز إليه القطار وعالم الفقراء الذي يرمز إليه الفضاء الخارجي للقطار، فالقطار يمثل الراحة والسرعة والتقدم بينما الأطفال في الخارج يعيشون وضعًا خطيرًا بين خطورة القطار القريب منهم وخطورة القنطرة التي قد يسقطون منها في أي لحظة.

وضعهم هذا غير مريح تمامًا كوضع الطبقة الكادحة في مجتمع يهيمن عليه الاستعماريون الجدد، الممثلون في أصحاب المصالح من الطبقة الغنية المتواطئة مع الفلسفة الإمبريالية.

وفي لقطة أخرى، تظهر طفلة غنية تطل من نافذة القطار وهي تنفخ فقاعات العلكة مسلية نفسها في غرور، وفي هذا تناقض جمالي رائع بين الفتاة المحظوظة التي شبعت حد التخمة وهي الآن تلهو بعلكتها وبين الأطفال الجياع خارج القطار وهم يلتقطون

فتات الطعام لملء بطونهم الفارغة، بل يدرج المخرجان لقطة رجل آخر داخل القطار وهو يقرأ الصحيفة، ولا يدري ما يقع خارج القطار! تبدع هذه اللقطات فيما بينها نوعًا من العلاقات الديالكتيكية المشابهة للتركيب الفكري عند (إيزنشتاين)، بل يقدم المخرجان مباشرة بعد مشهد القطار هذا مشهدًا يصف بنايات شاهقة من زاوية تناقض الزاوية السابقة في المشهد السابق، هذه المرة اختارا زاوية منخفضة تظهر جبروت البنايات، وكأنَّها ستسقط على رؤوس المشاهدين كما سقط قدر الهيمنة النخبوية البرجوازية على رؤوس عموم الفقراء.

يدخل إذن كل من (سولاناس) و(جيتينو) اللقطات والمشاهد في علاقات متضادة ليرمزا إلى عالمين متضاربين، بل يبني أحد هذين العالمين وهو العالم البرجوازي أمجاده على حطام العالم السفلي للطبقة البروليتارية؛ فالمعنى داخل هذا السياق لا يتجلى إلَّا من خلال إظهار التباين والتناقض بين الطبقتين الاجتماعيتين.

تجمع أفلام ما بعد الكولونيالية المعاصرة على منوال ما ذهبت إليه (السينما الثالثة) بين تيمات ما بعد الحداثة والمحددة في (الهوية الوطنية) و(التعددية) و(ثقافات الأقليات) و(معارضة الكولونيالية والكولونيالية الجديدة)، وبين السرد الخطي الكلاسيكي المبني على وحدة الموضوع؛ فهذا الجمع بين تقنيات كلاسيكية وموضوعات ما بعد حداثية هو ما يميز السينما ما بعد الكولونيالية في بحثها عن ذاتها المتمردة. ففيلم (عمر) مثلًا لمخرجه هاني أبي أسعد يروي أحداثًا وفقًا للبناء السردي المستمر، غير أنَّه ينقل التشذر من المحيط السردي والتقني ليلحقه بالمحيط الموضوعاتي والدلالي. ولفهم إزاحة التشذر هذه عمَّا هو تقني، يجب تحليل شخصية عمر الفلسطيني، الخباز البسيط. يحاول عمر يوميًّا تسلق جدار الفصل الاستعماري للقاء حبيبته نادية التي تعيش وراء السور. فالمخرج أبو أسعد يشرخ الفضاء داخل سرد مستمر ليوصل معاني التفرقة التي يسببها الاستعمار، فيقترح بهذا الاختيار

الجمالي مستويات أخرى من التشذر، وهو يُشير بذلك إلى كيف يمكن للقومية التي من المفترض أن تكون متماسكة ومتجانسة وممانعة أن تشرخ وتعطل عن طريق الخيانة والظروف القاسية التي يفرضها الاستعمار.

نجد روح هذا الطرح في فكر (هومي بابا) ما بعد الكولونيالي، فحسب ما ذهب إليه (بابا)، يحدث التعطيل المستهدف لاستمرارية تجانس المفهوم القومي نوعًا من (الازدواجية) في ممارسات الأهالي. فالناس يحملون في أذهانهم وشعورهم ميراثًا هوياتيًّا ودينيًّا وتاريخيًّا وعرقيًّا وثقافيًّا، ويسمي (بابا) هذا الميراث الحاضر في عمق الشعوب بالبعد التربوي (البيداغوجي) الذي يتعرض إلى التشذر عندما يصبح الناس: «عينة لصيرورة دلالية تهدف إلى تعديل لمفهوم (شعب وأمة)، وذلك لتقديم مبادئ عيش معاصرة»[1].

فالواقع التطبيقي يعدل ويتدخل في البعد التربوي ليشكل فضاء ثالثًا يجمع فيه الناس بين معتقداتهم التي تعلموها من آبائهم كمفهوم الهُوية وبين ممارسات يومية مفروضة بقوة واقع جديد، سواء كان استعماريًّا أو ظرفيًّا. يُسمي (بابا) هذا التعديل المعطل للاستمرارية التربوية بالبعد الأدائي، والعلاقة الرابطة بين ما هو تربوي، وما هو أدائي هي ما ميزت معظم موضوعات أفلام ما بعد الكولونيالية التي تتعاطى بنوع من النسبية مع مواضيع الهُوية الوطنية، وهذا الطرح النسبي أضفى على هذه الأفلام بعدها ما بعد الحداثي بالرغم من تشبثها بالسرد الكلاسيكي، هذا إذا علمنا مدى تشعب النزعة ما بعد الحداثية المستوعبة لمذهب (الفيمينيزم)، وما بعد الكولونيالية والنظرية اللانمطية وثقافات الأقليات. يذهب أبو أسعد أبعد من مجرد إلحاق التشذر الأدائي بالاستمرارية التربوية، فعندما تم القبض على عمر بسبب تورطه في قتل جندي إسرائيلي، يجد نفسه في مأزق حقيقي

(1) Bhabha, Homi. "Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation". Contemporary Social Theory, 1999, P. 214.

حينما يجبر من طرف الإسرائيليين على التنازل عن مثاليته القومية وعن حبه ونبله (البعد التربوي)، فيجد عمر نفسه أمام واقع استعماري قاس يأمره بخيانة أصدقائه وقضيته (البعد الأدائي). بالرغم من مقاومة عمر للبعد الأدائي هذا؛ إلَّا أنَّه يُواجه خيانة صديقه أمجد الذي يضرب بالوطنية والمثالية عرض الحائط، فلا شيء إذن متجانس أو مستمر داخل سرد اختاره أبو أسعد ليكون متجانسًا ومستمرًا.

فمفهوم الوطنية أصبح عند أبي أسعد مفهومًا (متخيلًا) و(غامضًا)، وهذا نوع من الترجمة الفنية لفكرة تكسير البعد الأدائي للبعد التربوي، بل تجاوز أبو أسعد ذلك في طريقة إيصاله لدور البعد الأدائي الذي أصبح في فيلم (عمر) غامضًا بدوره في مفارقة تحدث نوعًا من سخرية الأقدار والشعور غير المستقر المولد للخوف من المستقبل. إنَّ هذا التجاوز والتعدي يذهب إلى ما هو أبعد من مجرد تفاعل بين البعدين الأدائي والتربوي المؤدي إلى إحداث مساحة ثالثة هجينة، الأمر في فيلم (عمر) إذن يبدع مساحة رابعة غير ملموسة بطبيعتها لكنها متداخلة مع المساحة الأولى وهي البعد التربوي الحامل لدلالات الهوية والقومية، ومع المساحة الثانية وهي الواقع الاستعماري، ومع المساحة الثالثة حيث تتلاقح المساحتان الأولى والثانية لتوليد هجين قد يكون إيجابيًّا أو سلبيًّا، ومع المساحة الرابعة التي يتحول فيها الآخر المستعمَر إلى أداة أكثر فاعلية لتنفيذ مخططات الاستعمار من المستعمِر نفسه.

البعد الرابع إذن هو بعد (تدمير الذات) و(تفجير تفاعلية الفضاء الثالث بمفهوم بابا)، وتوليد غموض مقصود وتيه وتفكك وتحلل.

يعيد أبو أسعد طريقة عرض (غودار) لمفهوم (العنف) في فيلمه (الجندي الصغير)، فيلحق به كل معاني الغموض والمفارقة، كيف لا وهو كما ورد في (عمر) يتبناه كلا الطرفين ويأخذ معاني متناقضة على حسب الموقع السياسي والأيديولوجي والانتماء، لكنَّ

أبا أسعد يضيف إلى عامل الغموض هذا عامل (تدمير الذات) في بعد رابع، وبذلك يؤسس لحوار جديد داخل النظرية ما بعد الكولونيالية وهي توكيل المستعمَر ليحل محل المستعمِر، وعوض أن يدمر المستعمِر المستعمَر، يدمر المستعمَر ذاته بذاته فيما اصطلح عليه من بعض ما بعد الحداثيين بـ (الاستشراق الذاتي).

في زمن ما بعد الحداثة، راجعت الأفلام ما بعد الكولونيالية بما فيها أفلام هوليوود طريقة معالجة السينما الكلاسيكية لموضوعات تفوق الإنسان الأبيض والعنصرية والإمبريالية والقومية والهوية؛ فمثلًا فكك فيلم (حان الوقت للقتل) لمخرجه (جويل شوماخار) المفهوم العنصري للتفوق الأبيض كما كان يصدر في أفلام، مثل (ميلاد أمة) لـ (جريفيث)، فلم تعد عشيرة (الكيو كلاكس) تحظى بالتقديم البطولي؛ لأنَّ المخرجين المعاصرين أمثال (شوماخار) أصبحوا يؤمنون بالنسبية والفضاء الثالث والهجنة الثقافية، فيعرض (شوماخار) مقاربة مشابهة لـ (غودار) وأبي أسعد خصوصًا عندما يصف العنف كممارسة تتعدد تعاريفها وتتناقض. ففي فيلمه تحرق عشيرة (الكيوكلاكس) منازل الأفارقة الأمريكيين ومنازل البيض المتعاطفين معهم، كما تقتل السود والبيض على السواء، ممَّا يؤكد إيمان (شوماخار) بفكرة الفضاء الثالث ونسبية المقاربة.

يهدف هذا النوع من التقديم إلى عرض (العنف) و(العنصرية) بطريقة تقترب من الموضوعية، فاللون والعرق لا يمثلان أهمية للإنسان السوي، كما أنَّ (العنف) لا يمكن أن يمثله إلَّا الإنسان العنصري، العنف لا يصدر إلَّا عن الانتماء لعقلية إقصائية متطرفة.

في الختام: وبمقاربتي هذه لمسار الهُوية الوطنية في علاقتها مع القومية والإمبريالية، وكيف يعمل المخرجون باختلاف مواقعهم على تكييف جمالياتهم خدمة لطريقة تقديمهم الفيلمي لهذه التيمات، أخلص إلى أنَّ أفلام ما بعد الكولونيالية تعمل على تفكيك وتشذير الاستمرارية والانسجام

الجمالي والموضوعاتي المقدمين في الأفلام الإقصائية ذات البعد الإمبريالي: فإذا كانت الأفلام الحداثية قد عطلت الخطية ووحدة الموضوع والبطولية والفصل البيني بين الخير والشر؛ فإنَّ أفلام ما بعد الكولونيالية المنضوية تحت النزعة ما بعد الحداثية تتهم أفلام الحداثة هذه بالذاتية والنخبوية واللَّا تواصلية؛ لأنَّ الهدف يبقى هو إيصال معاني الذل والإهانة اللذين سببهما فكر الاستعمار والاستعمارية الجديدة، هكذا استطاعت أفلام ما بعد الكولونيالية إحداث تشذرات بالبنية الفيلمية الإقصائية مرتين، مرة عندما فككت السرد الكلاسيكي ومرة ثانية عندما فككت موضوعات الأفلام الكلاسيكية المبنية على الفصل البيني لتبدع سينما جديدة تؤمن بالنسبية تجاه قضايا الاستعمار والقومية والهُوية والمقاومة، وبعبارة أخرى فككت أفلام ما بعد الكولونيالية كل انسجامات السرديات الكبرى، بل تواكب حاليًّا محاولات تنكر الاستعمارية الجديدة وارتدائها قناع هوية الأهالي فيما أصبح يعرف بـ (الاستشراق الذاتي).

فيلموغرافية الدراسة:

- The Birth of a Nation. D. W. Griffith, EpochProducing, 1915. Film.
- Triumph of the Will. Leni Riefenstahl, Reichsparteitag-Film, 1935, Film.
- BattleshipPotemkin. Sergei Eisenstein, Mosfilm, 1925. Film.
- The Eleventh. Dziga Vertov, Kultkino, 1928. Film.
- The LittleSoldier. Jean-Luc Godard, George de Beauregard, 1963, Film.
- La Hora de los Hornos. Fernando Solanas, Octavio Getino, 1968, Film.
- Omar. Hany Abu-Assad, 2013, film.
- A Time to Kill. Joel Schumacher, Regency Enterprises, 1996, Film.