صورة (البطل) في سينما التلقي النمطي

احمد ثامر جهاد

مهما يكن الأمر، من الصعب على الجمهور السينمائي تخطي انفعاليته وعاطفيته، ولاسيما هي تعبر أحيانا عن تفاعله الآني مع سحر الصورة الفيلمية وتأثيرها المكين التي غالباً ما تتوجه إلى مخاطبة مشاعره لتكسب تعاطفه مع ثيمات نمطية باتت معروفة، أبرزها - بلا شك - ثيمة (البطل) أو (الفئة الغالبة). كما من المستبعد أن يبقى ذاك الجمهور حبيس تلك التركيبة الانفعالية فيه، حال الانتهاء من تلقي فيلم سينمائي ما. عادة ما يتوقف هذا التأثير المصاحب للصورة على طبيعة الموضوع المعطى في الفيلم، والصياغة التي يُقدم المحتوى بها، مثلما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بموقع السارد في النص الفيلمي وطريقة معالجته الموضوع .

فالطريقة المعتادة في بناء الفيلم الأمريكي النمطي (الاكشن - الرعب) معبراً للثقافة الشعبية تلتف عادة حول ثيمة (البطل) المعروفة و المفضلة لدى فئة معينة، بوصفه -أي البطل- مركز الأحداث ومعيارها المطلق ، دون أدنى اكتراث أو عناية منطقية بماهية ذلك التركيب المجاني للأبطال الخارقين (رامبو - سوبرمان - سبايدرمان) . أما المشاهد العادي فغير معني اطلاقاً بتأويل (الصورة) بما تتضمنه من دلالات لازمة أو خفية ، فهو -في المقابل -على أتم استعداد لمنح جل مشاعره لـ (عنصر الصورة المركزي) في جذبه وهيمنته، مهما كان ذاك العنصر سلبياً أو منبوذاً، كأن وجوده بمثابة (المعادل الموضوعي) لإسقاطاته الذاتية. وعليه فقد استغلت شركات (هوليوود) العملاقة هذه المعادلة الحساسة والمربحة لتقدم مئات من الأشرطة السينمائية الخيالية ارتكزت غالبيتها على مفهوم (البطل الخالد) ضاربة بذلك كل أبجديات المنطق والتاريخ عرض الحائط، منحازة اكثر لجدل أمريكي آخر يحاول أن يعيد صياغة العالم بعلاقات غرائبية ملتبسة الجوهر، مشفرة الغاية.

وكما هو معروف في الأدبيات السينمائية، تميل (عين المُشاهد) وحواسه للامتزاج (بعين الكاميرا) - وجهتها، والأخيرة غالباً ما تُعبر عن وجهة نظر (البطل) الذي لا يموت متخطيا جميع المصاعب بغض النظر عن مصداقية قضيته أو عدالتها. فلا غرابة في أن تأسى غالبية هائلة من المشاهدين في العالم لموت البطل في فيلم ما، بشكل يجعل الأمر أشبه بإعلان جلي لموت مسعاهم، تطلعاتهم وأحلامهم ، بوصفهم متفرجين داخل فضاء الغرف والصالات المغلقة ، يعلقون افضل أمنياتهم على الشخصية البارعة التي تحملت وحدها مشقة الأحداث وروعها طوال ساعتين جسدتا حيوات بأكملها.

من ناحية أخرى نجد أن الجمهور نفسه الذي اعتاد الصورة السينمائية التقليدية قد يتردد أو يضطرب عند حاجته منح مشاعره لفئة أو شخصية محددة مغايرة للنمط، حينما يحاول الفيلم السينمائي تغيير نظام سرد الأحداث عن اكثر من زاوية أو شخصية. وقد يتجاوز النص الفيلمي في طريقة (السرد العليم)، طبيعة التلقي النمطي للصورة، ليكون اقرب إلى توازن معين في النظرة والموقف والاتجاه.

في كل الأحوال يبقى الفيلم، بمعيار نظام الاتساق الإشاري، مجسداً إلى حد بعيد وجهة نظر ما تميل إلى التطابق مع اتجاهات صانعيه، من منتجين ومخرجين وكتاب، بوصفهم السلطة الفنية النهائية للتكوين الفيلمي. وبإمكانهم - لا ريب -إدارة اللعبة السينمائية بأكثر من صورة، تُقصي المُشاهد حيناً، وتقربه حيناً آخر، نوعاً من ممارسة لذة الخلق الكلي للأشياء وسلطة التحكم بمساراتها.

أما بالنسبة للأفلام التي تكون اقرب إلى طريقة التجريب أو التحديث في نظام السرد الفيلمي فهي عموماً النوع السينمائي الأكثر إثارة للجدل والاختلاف حول مغزاها. وهو الجدل ذاته الذي استثارته - على سبيل المثال لا الحصر - أفلام المخرج (كوينتن تارنتينو) كـ (بالب فكشن) و(جاكي براون).

إلا أن معظم النتائج المؤشرة في هذا الشأن تؤكد أن الجمهور، مهما تعددت مستوياته، يبقى يصر دوماً على حقه في التضحية بعواطفه لأبطال يختارهم ويحبهم عن حق، يجسدون له أمنياته الحبيسة وأيضاً الانتصار المطمئن والواثق لها. وهو من الجهة الأخرى إصرار (الصورة السينمائية) الساحرة على انتزاع أتم استجاباتها من المتلقي، فيكون اسهل لهذه التضحية لو أنها فازت بشخصية ذات وسامة تلهب حواس المُشاهد وتبعده عن سوءات حياته الواقعية الساكنة نحو عالم الأحلام والأمنيات والمواقف الجميلة. وما عدا ذلك ليس مهماً، معقولاً أو غير معقول كل ما يحدث لتأويل استجابته ومحاولة استيعابها!

فهل بإمكاننا (بصورة أخرى) تحصيل المتعة كلها، بعيداً عن تلك الاعتبارات القائمة؟

فيلم (ريشة الكتابة) معالجة جديدة لسيرة دي ساد

علي حمود الحسن

المركيز دي ساد، المخرب الاكبر والمتهتك الذي لا يضاهى، روائي وكاتب اتخذ من المحظور والعنف ضد النساء، موضوعاً اثيراً لرواياته ومقالاته ومحاولته الفكرية والفلسفية، قضى اكثر من سبعة وعشرين عاماً معتقلاً او منفياً او نزيلاً في الباستيل والمصحات، والتي اخرها مصحة شاذنتون للامراض العقلية، التي قضى فيها مقطوعاً لسانه، ودي ساد (١٧٤٠ - ١٨١٤) وضع خلال حياته المأساوية، سبعين مؤلفاً في الرواية والحكاية والتمثل والتاريخ والسياسة، لعل اهمها "سدوم" و"جوستين و"يوجين دي فرانفال" ربما من اهم المحفزات في سيرة دي ساد "الايروسية"، هي انه كان يمثل ويخرج مسرحياته من داخل المصحات والمعتقلات التي كان يقيم فيها، مستعيناً بالمرضى انفسهم، مما ولد ثراء ومنهلاً خصباً لاعمال درامية سينمائية، ومسرحية، وموسيقية.. الخ، لذلك لم يلاق المخرج فيليب كوفمان عناء شديداً في معالجته السينمائية لسيرة دي ساد الحافلة بالاحتدامات والدونية، التي غطت نهاية الملكية حيث كان محارباً، باعتباره مجرماً وفاسقاً ومحرضاً على كل ما هو مقدس وانبثاق الجمهورية البانوبارتيه، حيث ارسله نابليون لمصحة عقلية وأمر باحراق لحيته، وذلك لسلوكه المنحل وطروحاته المدمرة لكل ما هو نبيل وبطولي...!!

استند المخرج كوفان على المرحلة الاكثر اثارة في حياة دي ساد السوداء وهي مدة وجوده في المصحة العقلية "شادنتون" حيث استطاع التأثير في احدى العاملات وهي غسالة ملابس - تلعب دورها ببراعة كيت ونسليت -، لتهريب ما يكتب من قصص وروايات اباحية ماجنة. حيث ينكب الناشرون على نشرها، لتلتهمها عيون القراء رغم شدة الرقابة... عندها حاولوا ان يمنعوا كل شيء له علاقة بالكتابة، ابتداءً بالريش والقراطيس والاحبار. وانتهاء بالاثاث والشراشف، ومع ذلك فان الروايات ما زالت تنشر وتقرأ، وبعد ان جرد دي ساد من أية وسيلة للكتابة، انبثقت فكرة ان ينقل كلماته همساً عن طريق المجانين لتدونها "ماديلين" الغسالة التي نذرت نفسها لنشر كتابته، ولان الاثارة وصلت إلى مراحلها القصوى عند من يتناقلون الكلمات، تمثل احد المجانين الكلمات افعالاً وقطع لسان مادلين، عندها يعاقب القس المشرف على المصحة دي ساد بقطع لسانه، لكنه لم يتوقف عن الكتابة فقد ابتكر طريقة اخرى في التعبير، وهي الكتابة على الجدران باصبعه ريشة وبرازه مداداً... المفارقة ان الدكتور المشرف على المصحة وبعد موت المركيز دي ساد يقوم بطبع اعماله في المصحة ذاتها حيث يجني اموالاً طائلة، ليدخل القس في ذات زنزانة المركيز وهو يتوسل بالغسالات اللائي يبدلن الشراشف ان هيئن لي ريشاً ومداداً...!!

نفذت مشاهد الفيلم برؤية سينمائية كلاسيكية، حيث فخامة اللقطة وتوازي الاحداث، واعتماد الراوي غير المحايد - يفلسف ويشرح الاحداث - بالاضافة إلى مونتاج ايمائي يذكرنا بنظرية المخرج الروسي ايزنشتاين في المونتاج الديالكتيكي.

مشهد اعدام المشعوذة "يرنارد" لقطة قريبة لحد المقصلة وهو يقطر دماً، ثم قطع للمركيز دي ساد وهو يغمس ريشة كتابته بالمداد الاحمر - الايماء بان القاتل الحقيقي لها هو دي ساد - هذا المشهد الصادم والدموي هو ما افتتح به كوفان فيلمه الكابوسي، كذلك اعتمد المخرج اللقطات القريبة وبزوايا حادة. ومقلوبة احياناً لفتحات الابواب والشبابيك والطاقة التعبيرية الهائلة التي يتمتع بها الممثل جيوفري روش، الذي رغم ادائه المسرحي المتكلف إلا انه استطاع ان يعطي حيوية وانشداداً، وذلك بالتعابير الخلاقة للامحه متجاوباً، مع امكانيات اللقطة القريبة وامكانياتها التعبيرية.. كذلك الممثلة الفاتنة كيت ونسليت التي ادت دورها بانسجام وتماه قل نظيره، اضفت حيويتها وطريقة سيرها وحوارها كغسالة مأخوذة بهلوسات وخلاعة دي ساد، والقدرة المدهشة على الجمع بين التعابير البريئة والساذجة، والتهتك والانفلات في ذات الوقت "مشهد قراءة نصوص المركيز دي ساد الاباحية في مخدع العاملات".

ترى ما هي الغواية التي حدت بالمخرج فيليب كوفان: والذي اخرج فيلم "الرجل الذي لا تحتمل خفته"؟ المقتبس اصلاً عن رواية بذات الاسم لكونديرا ان يغامر باخراج فيلم عن ذات الموضوع، يقول كوفمان شغلتني فكرة حرية الابداع والكتابة في سيرة دي ساد التراجيدية... هذا من ناحية ومن ناحية اخرى ما مدى وافاق مسؤولية الكتابة او الابداع عموماً؟ ان هاتين الفكرتين معاصرتان تماماً وتمس عصرنا..

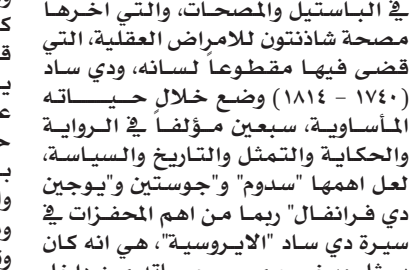
الفيلم قدم دي ساد واحداً من الحداثويين من وجهة نظر تفكيكية ونحن نقول ان السادية هي محض احتقان لمرحلة تاريخية زائلة.

عروض سينمائية

متابعة وأعداد جودت جالي

فيلم (أصبعي الصغير أخبرني) قصة أجاثا كريستي . أخراج باسكال توماس

باسكال توماس من مواليد ١٩٤٥، أخرج فيلمه الأول (الزوزو) عام ١٩٧٢، من أفلامه أيضا (أسرار من أجل أسرار) ١٩٧٩ و(الأزواج والزوجات والعشاق) ١٩٨٩، و(الأربعاء) ٢٠٠١، فكرة هذا الفيلم عن رواية لأجاثا كريستي كتبتها قبل وفاتها وتعاملت فيها مع موهبتها وألغازها بحرية أكثر من رواياتها السابقة وأشترى المخرج حقوق إعدادها للسينما من ابنتها. عميلان سريان سابقان (الممثل أندريه دوسوليبه والممثلة كاترين فرو) في غاية الشوق الى المغامرة وسرعان ما يشكلان ثنائيا منسجما. يوجد شد أعصاب وترقب دون شك، ولكن كريستي في عملها لم تفتقر الى روح الدعابة وقد نقل المخرج هذا المزيج بأمانة. أمرأة عجوز تختفي من مأوى العجزة فتبدأ الأحداث كأنها المقالب فتذكرنا بأفلام هوليوود الخمسينيات المرحة. العميلة (فرو) المدققة وكثيرة الشكوك والعميل دوسوليبه الذي يمثل نموذجا عتيقا للعملاء بطل استعماله يخوضان المفارقات حتى يتوصلا الى حل اللغز.



فيلم (الجرح) إخراج نيكولاس كلوتز

في هذا الفيلم نشاهد الأجساد البشرية وهي تحشر في المحاجر محرومة من ضوء الحياة ومن حاجاتها الطبيعية في مطار (رواسي). من دون تأويل مطول لعنوان الفيلم نقول أن (الجرح) هو الأذلال الذي تمارسه به شرطة فرنسية لهذه الكائنات البشرية التي تعدها غير مرغوب فيها وتسعى الى اعادتها من حيث أتت بأسرع وقت من دون أن تمنحها الفرصة في استخدام حقوقها. الجرح كما يقصد المخرج هو الظلم الذي تقترفه أمة ضد غيرها، وهو بشكل خاص الجرح الذي أصاب ساق أمرأة وهي تقاوم سحبها بالقوة الى الطائرة لطردها من البلاد. مونولوجات حزينة طويلة، سمكات ميتة تطفو في حوض أخضر، استعادات لمشاهد الفرار الطويل من الوطن، يرى المشاهد أجسادا مكونة من كلمات تعبر عن هموم وتصوغ آمالا للمستقبل من خلال المشاركة الجسدية بين مطرودين من جهة وبينهما وبين كوة للحياة ما أن ضاقت حتى انفرجت بشجاعة موظف حكومي اقتحم المحجر مع فريق له وأطلق سراح الموقوفين.

فيلم (مونش) للمخرج الإنجليزي بيتر واتكنز

بيتر واتكنز الذي أخرج أفلام (القنبلة، حديقة العقاب، الكومونة) أنجز فيلمه(مونش) عام ١٩٧٣، ولكنه لم يعرض في فرنسا حينذاك، ولكنه عرض هذا العام. لم ينجز الفيلم بالطريقة السيرية التقليدية بل طرح مقتربا شخصيا للرسام النرويجي (أدفارد مونش) الذي رسم لوحة (الصرخة) الشهيرة. يحمل أسلوب واتكنز المعارضة السياسية داخل المنهج السينمائي نفسه. قال في ملاحظة له مؤخرا (أراد مونش أن يقدم ردود الأفعال الفورية لقلق الرغبات الانسانية). كان مونش يحس بعمق بالذعر الذي يهيمن على المجتمع. مونش القرن التاسع عشر يمنح رؤيته الى السينمائي الانجليزي في سبعينيات القرن العشرين (الفيلم يتحدث عن مرحلة شباب الفنان الذي توفي عام١٩٤٤). ماكان عند مونش مجرد تنبؤ بالكارثة أصبح مع الزمن (عقيدة للفن المعاصر).

من المكتبة السينمائية

السينما الاسكندنافية

عبد العليم البناء

يقع هذا الكتاب في (٣١٧) صفحة، يحدث عن السينما الاسكندنافية في القسم الأول منه يتحدث عن السينما الدانيماركية وما فرضت عليها من عوامل الجغرافية والسكان والمزاج على حدودها منذ البداية. ولعل ما يغري المرء بأن يأخذ الدانماركيين على ظاهرهم في الوهلة الأولى. انهم قوم منبسطون وأهل نظرة بهيجة إلى الشراب والجنس.

وانهم أكثر التوردين تحرراً. وان الافلام الدانماركية لا تعرف مشاعر القلق والاحساس بالأثم الروحي مما يطبع الافلام السويدية. فليس في الدانيمارك جبال أو غابات بكر، مثلما عند جاراتها الشماليات الأخرى، وكثافة السكان فيها عالية، حيث يعيش على هذه الأرض ٥,١ مليون نسمة ينتشرون على رقعة لا تزيد مساحتها على ٤٣٠٠٠ كم مربع، بالمقارنة مع السويد ذات الملاين الثمانية ونصف من السكان والأربعمائة ألف كيلو متر مربع، مما يجعل الهدوء سلعة نادرة. وذلك يعني في ما يعني أيضاً ان الدانماركيين يعيشون في حدود المدن والنواحي وبراحة أكثر مما يتوفر للسويديين والفنلنديين أو النروجيين الذين تحملهم أسباب اقتصادية على الهجرة من مواطنهم الريفية. فلا عجب ان كان يستهوي صانعي السينما الدانيماركية اجناس معينة كالدراما والكوميديا الاجتماعية مما يستهوي الاسكندنافيين الآخرين.

والقسم الثاني منه يتحدث عن السينما الفنلندية، كان تجمع الحركة الوطنية في فنلندا ذاتها، في رموزها من أعمال اليكسيس كيفي وج.ل رونييرج الأدبية. فلا عجب اذن ان أخذت السينما الفنلندية، في هذا المناخ الثقافي النشط، تضرب جذورها سريعاً، فما أن حل شهر كانون الأول ١٩٠٤ حتى كانت دور العرض تدقم الافلام الثلاثة الأولى وقد صورت جميعها في فنلندا (تلاميذ مدرسة شاعر نيكولاي في الاستراحة) و(على الشواطئ) (وطلاب اعدادية فنلندية). وكان رائد السينما الفنلندية ك.إي شتاكليرج الذي قام على تأسيس استوديو أبولو، واتجه إلى انتاج أفلام الاخبار المصورة واعتنى بتصوير الحياة هي الريف ولما حل العام ١٩٠٧ كان في أبولو قد انتج فيلما روائيا فنلنديا بعنوان (مهربو المشروبات) وما أن حل عام ١٩١٧ حتى كانت السينما الفنلندية الناشئة قد انتجت ٣٥٠ فيلماً. منها ٢٨ فيلماً كاملاً.

لقد استطاعت ايسلندة في غضون عقد من الزمن ان ترسي لنفسها تقليداً. وإذا ما نظرنا إلى الأمر نظرة احصائية نجد انه لا يعطي مؤشرات قوية، إذ لا يزيد انتاج البلد على عملين أو ثلاثة افلام روائية طويلة، ليشاهدها سكان الجزيرة البالغ عددهم ٢٤٠ ألف نسمة. ولكن ما يعوض عن تواضع هذا الإنتاج ان اثنين على الأقل من المخرجين الأيسلنديين هما آجوست جود متدسن وهرافن جونلاوجسن. قد حققا لنفسيهما شهرة في أوساط مهرجانات السينما، ولقد أمكن للأيسلنديين ان يتغلبوا، بفضل الاعمال المشتركة على ضعف التمويل الذي لابد ان يعاني منه كل بلد صغير.

وفي القسم الرابع يتحدث عن السينما السويدية: حيث تحقق للسويد انجازها الفذ في السينما الصامتة بعد ان مرت بمرحلة طويلة من التعلم. وكانت البدايات تتسم بالحذر والتأني بعض الشيء. مما يسم الكثير من الاستجابات الاسكندنافية للحركات الفنية الجديدة، ففي شباط ١٨٩٥ انز الستار أمام الجمهور في استوكهولم عن (كتيتيو سكوب) ويذكرنا رونه فالديكراتش ان رائد السينما الألمانية أو تمار انشوشز كان قد أرسل مبتكره (آلة عرض الصور السريعة) الشهيرة إلى أول معرض للصور في قصر الصناعة في استوكهولم في تشرين الثاني في السنة السابقة) وقدم مصور البلاط آرنست فلورمان (١٨٦٦ . ١٩٥٢) شريطين قصيرين ضاحكين سنة ١٨٩٧

وبعد ستة أعوام صور مجموعة من الأفلام (الاغنية) يتبين فيها أول اشارة إلى مولد السينما الروائية السويدية.

ويتناول في هذا القسم النرويج حيث لم تكشف عن طول باع في السينما حتى الثمانينيات والحق ان شح الدعم الحكومي. الذي استمر حتى أوائل السبعينيات، كان مؤداه بقاء صناعة السينما على حالها من التواضع واستمرارها خاملة الذكر. وجدير بالذكر أن بان أيريك هولست قد افادنا بوجود عدد لا بأس به من الشركات العاملة في حقل الإنتاج في النرويج.

إذ انتجت النرويج في ما بين ١٩٠٨ . ١٩٧٥ عدداً من الأفلام يبلغ ٣١٤ فيلماً طويلاً عبر ١٠٥ شركات. ويعزى هذا التوزع الملفت للنظر إلى عوامل اقتصادية في الأساس. وكان لها الدور الحاسم في الإنتاج السينمائي في النرويج.