

٤ — عنف الصورة:

نظرات في لغة السينما الراهنة

د. بيتر واتكنز

لم يحدث من قبل أن ازداد اهتمام المجتمعات الغربية بتعليم وسائل الإعلام (على الأقل بين الدوائر العلمية والأكاديمية) كما يحدث الآن. بيد أن الحقيقة المرة أنه لم يحدث قط من قبل أن كانت العلاقة بين وسائل الإعلام والجمهور بهذه الدرجة من الهرمية، ولم نر قط مثل هذه الأعداد الضخمة من البالغين والشباب في المجتمع أو في قاعات الدرس الذين لا ينظرون لوسائل الإعلام نظرة نقدية وإنما يتقبلونها كما هي.

فقد اعتمدنا على أن نلعب دورًا سلبيًا في علاقتنا بوسائل الإعلام نظرًا لعدة عوامل تاريخية واقتصادية واجتماعية وسياسية، فنحن نقرأ الجريدة ولا نشارك في كتابتها ونشاهد أفلامًا أو برامج تلفزيونية ولا نشارك في إخراجها. وهدف مقالي هذا هو إعلام الناس أن تلك العملية السلبية ليست عادية ولا سوية ولا حتمية.

إن ثمة أقلية في بعض البلدان الغربية صارت تنظر نظرة نقدية شديدة للتلفزيون وخاصة بسبب العنف السائد فيه، وهذا النقد ضروري وأنا لا أريد بأية حال من الأحوال التقليل منه. بيد أن هذه المقالة ستؤكد على أن الهوة بين إدراكنا لمشاكل اجتماعية مثل تلك التي نتكلم عنها وقدترنا على إحداث التغيير، إنما هي كبيرة هائلة.

فثمة حاجة لفهم الفرق بين النقد «السلبي» و «الإيجابي»، وأن ندرك أن الأخير يتطلب منا فهمًا واضحًا، يشمل عمليات الشكل

واللغة، لكيفية صياغة المعلومات في وسائل الإعلام وكيفية عرضها على الجمهور سواء على قصاصات الورق أو على شاشات التلفزيون.

لغة الفيلم والشكل [الأحادي]

وأعني باللغة الشكل أو الطريقة التي يتم بها بناء وتقديم الأفلام وبرامج التلفزيون، وهذا لا يقتصر على الصوت فقط (الأصوات والموسيقى والمؤثرات الصوتية) لكنه يشمل أيضًا الصور والزمن والإيقاع والموضوعات والطروحات الداخلية الكامنة وبناء الحكاية. وكما بينت في مرات عديدة فإن التلفزيون في جميع أنحاء العالم (متبعًا في ذلك النموذج الهوليودي) قد طور أشكالاً لغوية شديدة التحجر حيث نلاحظ فيها عمليات شديدة الالتزام كالتقطيع وتحريك الكاميرا وصياغة الحوار وبناء الدراما (الخط الروائي) واستخدام الصوت... إلخ.

وقد صارت تلك اللغة الشكل المستخدمة في تلفزيونات العالم وتقريبًا في كل السينما التجارية وبشكل متزايد، صارت الشكل اللغوي السمعي البصري لمجتمعاتنا. وحتى الآن فنحن نشاهد ما قد صار أساسًا الشكل الأوحده لنقل الرسائل لما يدعى «الثقافة الشعبية».

وسيكون من الخطأ بدون مزيد من البحث (حتى الآن على الأقل) أن ندعو هذا بشكل قاطع الشكل الأوحده في العالم لأن ثمة أشكالاً معينة من السينما على سبيل المثال في الاتحاد السوفيتي وأفريقيا وأمريكا اللاتينية تكشف عن اختلافات لوجود عوامل حضارية. بينما تكشف قنوات التلفزيون ومعظم السينما التجارية في معظم هذه المجتمعات عن كل الشفرات المنتظمة داخل الشكل الأوحده الغربي.

ولا يعني هذا أن الأفلام التي تستخدم أشكالاً مختلفة للتعبير لا تنجح، فمهرجانات السينما في العالم ما زالت مستمرة في عرض الإمكانيات التركيبية الغنية الموجودة في السينما كوسيلة اتصال جماهيرية، لكن المشكلة أن تلك الأفلام قد صار من العسير للغاية تمويلها ونادراً ما

تعرض على الجمهور على شاشات السينما أو التلفزيون - هذا إن عرضت على الإطلاق. وما ينبغي أن يسبب قلقنا ويكون محط اهتمامنا هو ما يظهر يوميًا أمام الجمهور، حيث إن الضرر الأكبر يتم في هذا المجال.

وهذا المقال يتعامل مع الأساطير التي تدافع عن ذاتها، وإحدى هذه الأساطير والتي يتم نشرها وإعادة نشرها في عدد من الأوساط الأكاديمية الغربية المتخصصة في مجال الإعلام اليومي، هي أن السينما شكل فني شديد التعقيد بحيث إنه لا يمكن قياسه (أي أن السينما لا تتضمن شفرات قانونية ومن ثم فهي وسيط اتصال جماهيري ديمقراطي). ويكشف لنا تطور الشكل الأوحده أن هذه لم تعد هي الحالة السائدة.

وحاليًا يتم تجاهل حقيقة وجود هذا الشكل الأوحده وشيوعه وما يتضمنه ذلك من نتائج، تجاهلاً شديداً أو يتم التعامل معه بما يمكن أن ندعوه «التجنب المدروس» من قبل كل فرد تقريباً في المنظمات التلفزيونية الدولية وكذلك من قبل العاملين في المجتمع الأكاديمي الغربي.

بيد أن هذا الشكل الأوحده يوجد دائماً على شاشات التلفزيون وفي دور العرض السينمائي الهامة في كل أنحاء العالم وبشكل منتظم كل ليلة. والشكل الأوحده يهيمن على وسائل الإعلام الجماهيرية المرئية المسموعة تماماً كما أن التلوث مشكلة مركزية لا يمكن تجنبها.

بيد أن أحد المشاكل الرئيسية هي عجز العديد من البشر عجزاً مطلقاً عن التعرف على هذا الشكل والأوحده داخل الفيلم والمادة التلفزيونية التي يشاهدونها. فمعظم الناس في واقع الأمر يعانون من صعوبة إيجاد العلاقة بين مفهوم الشكل وبين بناء المادة السمعية البصرية.

وبعد مناقشات لا تحصى في اللقاءات الجماهيرية طوال عشرين عاماً وصلت إلى رؤية مفادها أن الفيلم أو البرنامج التلفزيوني بالنسبة لمعظم الناس إنما هو شيء طبيعي وآلي يظهر هناك بشكل ما، وبالتالي فإن مقولة إنه قد تم بناؤه بكيفية معينة وبشكل معين ومن خلال منهج عملي ومنظم هي مقولة عسيرة على الفهم، وأن هذا الفيلم قد بني

لتحقيق غاية معينة هي مفهوم أعسر على الفهم، وأن أعسر المفاهيم على الإطلاق هو أنه يجوز للناس أن يدفعوا بأفكارهم للمادة المرئية وأن يحدثوا بها تغيرات.

ومن ثم قبل أن نبدأ في مناقشة وتحليل نتائج الشكل الأوحد نحن بحاجة لتأكيد وجوده.

والمشكلة التي نواجهها أساسًا هي أنه قد تم اختصار وسيط تعبيري خلاق مركب (الصور المتحركة والناطقة) إلى مجرد مجموعة وحدات ترددية سلطوية لا تتغير؛ إن هذا يشبه تمامًا اختصار الرسم إلى قوالب محددة من قبل (مثلما تنتج نمط صناعة الثوب) أو اختصار العمارة كلها إلى مجرد البناء باستخدام سلاسل من وحدات معدودة سالفة التجهيز. بيد أن المشاكل الناجمة هنا لا تؤثر فقط في الجانب الخلاق والفني فالوضع أكثر خطورة مما نتصور، كما يمكن أن نرى لو فحصنا الخواص التالية للشكل الأوحد.

إنه عادة عنيف؛ لقد تضاعفت وغلظت القطعات الصوتية والبصرية وحركات الكاميرا والأبنية الموضوعاتية المتغيرة، والتي كانت كلها في الأساس تمثل جزءًا مما دعي بنمو السينما «السوي» والذي بدأ قرب ١٩١٥ وصار استخدامها استخدامًا متزايدًا من أجل تحقيق الصدمة أو الهزة العنيفة. وتلك الظاهرة من الصعب للغاية وصفها على الورق بيد أنه من الممكن تشبيهها بفيروس اتخذ جوانب تقليدية معينة من نمو السينما وطورها بشكل متطفر إلى سلالة خاصة بعينها.

ومع تلك الطفرة تسارع الإيقاع الداخلي (الأبنية الزمنية) للأفلام وبرامج التلفزيون تسارعًا شديدًا. وقد حدث هذا عمدًا للتأثير في الجماهير، ويجب تعريف ما حدث على أنه شكل محدد من أشكال العنف سواء من حيث النوايا أو النتائج.

وهذا العنف، ضمن الشكل اللغوي ذاته، هو بعد جديد يضيف صدمات تحت أرضية أخرى للمتفرج الذي تأثر في الأساس من عنف

الموضوعات المتزايد المتسارع.

إن الاغتصاب والانتهاك الجنسي ودعارة الأطفال والعنف اللفظي المرعب المتوحش والتفرقة على أساس الجنس والعنصرية توجد في كل مكان في العالم اليوم وسنجد دور عرض سينمائية وأفلام فيديو تصب هذا علينا صبًا، ومعظم هذه المواد تجد طريقها لشاشات التلفزيون مباشرة.

ومن المفاهيم الأساسية التي يجب علينا إدراكها أن عنف الموضوعات يتم تدعيمه دائمًا عن طريق عنف الشكل الداخلي للفيلم.

ويعاد إنتاج الشكل الأوحده بشكل دائم في معظم الأجناس السينمائية السائدة وفي برامج التلفزيون بما في ذلك نشرات الأخبار ومعظم الأفلام التسجيلية، وهذا التدويل الكوني المتنامي لشكل اللغة يمثل الجزء الأعظم من المشكلة.

تقدم لنا اليوم معظم الأفلام وكل المواد التلفزيونية، تقريبًا، عالمًا، بديلاً ثم يطلب منا أن نتوحد مع الشخصيات ذات الأدوار المثالية، والتي تكرر نفس الكلمات التي تؤكد على الالتزام بعناصر معينة من عناصر المجتمع الاستهلاكي، والتي صارت من المكونات التي لا يمكن الاستغناء عنها في تلفزيون العالم اليوم، ونماذج الأدوار تلك لا تمثلنا ولا تماثلنا، وفي معظم الأحيان لا يوجد أي تشابه بينها وبين أساليبنا الحياتية.

إن فقدان القدرة على التعرف على عالمنا الحقيقي، والتوحد البديل مع الشخصيات الخيالية والخرافية في المسلسلات التلفزيونية العاطفية وغيرها يمكن أن يخلق فراغًا أو خواءًا شديد الخطورة بداخلنا وفي أعماق وجداننا.

وهذا الإحساس بالخطر وعدم الأمان هو أيضًا نتاج الشكل الأوحده (اللغة) الذي يقدم هذا العالم البديل. إن التأكيد المستمر على التحول السريع والأبنية التقليدية عند بناء «الحدوتة»، والقطع وحركات الكاميرا... إلخ ترسخ رسالة الفيلم ومعها تأثير الخواء بعمق في

وجداننا، ولا تترك لنا فسحة الدخول ببطء في المادة المقدمة لنا واستنطاقها، وهذا يخلق إحباطًا عميقًا لدى المشاهد ويمهد الطريق لنفاذ الصبر الذاتي، وعدم التحمل والعدوانية بشكل عام وضد الأفلام الأكثر رقة.

لقد غير الشكل الأوحده علاقتنا بالزمن تغييرًا كاملاً فقد أدى الإيقاع المتسارع سالف الذكر إلى اختصار الفترات المتاحة للتأمل والانتباه اختصارًا شديدًا، وكما شهد ألوف وألوف من المدرسين في كل أنحاء العالم طوال ما يربو على عشرين عامًا. فقد خلق التلفزيون والسينما «الجماهيرية» تغيرات ملحوظة في قدرتنا على التركيز والاسترخاء والتأمل أو على قبول نظريات أو أفكار لا يتم توضيحها باستخدام دليل مرئي يصاحبها (ومن ثم تثبت أنها صحيحة).

لقد ساعد الشكل الأوحده على خلق اعتماد ضخم على قيم المجتمع الاستهلاكي بكل ما تحمله داخلها من ضرر وضرار للأنواع البشرية والحيوانية والبيئية على حد سواء، وقد سبب أيضًا خسارة لا تعوض في مجال العلاقات بين البشر.

وفي أوسع معانيه، أثر الشكل الأوحده تأثيرًا عميقًا على علاقتنا بالمجتمع من حولنا بسبب الآثار الرئيسية سالفة الذكر، وقد أسهم إسهامًا مباشرًا في ازدياد العنف، وأسهم في انسحاب ملايين البشر من خضم الممارسات السياسية في المجتمعات الغربية المعاصرة، ومن ثم يجوز أن نطلق على لغة السينما «الجماهيرية» والتلفزيون كذلك اسم لغة «الخصخصة».

وفي النهاية وعلى أكثر المستويات تعقيدًا وأشدّها خطرًا فإن الشكل الأوحده يتداخل في عملية فقدان العلاقة بين غالبية وسائل الإعلام وبين الجمهور بل يعمقها. إن الشكل الأوحده هو فقدان العلاقة الديمقراطية بين الجمهور ووسائل الإعلام ويؤدي تراكم آثاره السلبية على النوع البشري إلى ضمان بقاء الآليات التي تدعمه واستمراريتها.

دور المنتجين المنفذين في السينما والتلفزيون

من المشاكل المركزية اليوم إصرار كل المنتجين المنفذين في كل محطات التلفزيون واستوديوهات السينما التجارية وشركات الإعلان ووكالاته على هذا الشكل الأوحده السريع المتقطع والغليظ، قائلين لمخرجي السينما والتلفزيون و «للمونتيرين أيضًا» إنهم لو لم يستخدموه «ستجعلوننا نفقد جمهورنا» و«بالتالي ستفقدون وظائفكم».

وبهذه الطريقة صار الشكل الأوحده شفرة إجبارية يتحتّم استخدامها على العاملين والجمهور في نفس الوقت، وحتى الآن لا يعي الجمهور على الإطلاق القمع الواقع عليه من قبل السينما «الجماهيرية» والتلفزيون لضمان استمرار هذه الشفرة ولضمان عدم صناعة أشكال بديلة، أو لو صنعت، لضمان عدم وصولها للجمهور.

وكان تأثير هذا في العقد الماضي على الإنتاج الفني للتلفزيون والسينما تأثيرًا مدمرًا ويمكن أن نعزو الحظر المفروض على الفيلم الذي أخرجته «الرحلة» إلى هذا العالم بشكل مباشر فقد أصبح فيلم «الرحلة» الذي لا يوجه النقد إلى التلفزيون المعاصر وحسب بل ويقترح أيضًا أشكالاً بديلة لاستخدام وسائل الإعلام، هذا الفيلم أصبح مثالاً كلاسيكيًا لضحية القهر الذي يمارسه عدد ضخم من المشتغلين بوسائل الإعلام اليوم.

ويواجه العديد من صناع الأفلام المستقلين ومنتجي التلفزيون إمكانية منع تطوير طاقاتهم الفنية باستمرار نتيجة لفرض الشكل الأوحده، وقد وجد البعض منهم أنه لم يعد بإمكانهم العمل في التلفزيون بسبب هذا.

وهذه الأزمة يتحمل وزرها في الأساس العديد من المنتجين المنفذين في السينما والتلفزيون لأنهم هم الذين يمارسون ضغطًا هائلًا على العديد من زملائهم. في مثل هذا المناخ فإن ما ندعوه السينما الجماهيرية ومعظم برامج التلفزيون صارت أدوات واضحة للقهر الأيديولوجي أكثر من ذي قبل وهي تتخفى في عباءة التقنية المتطورة

وتحت قناعي «الإمتاع» و «المعلومات»، وتحت هذه العناوين في الغرب يتم فرض أيديولوجيات الهرمية والتعصب الجنسي والتناحر والمجتمع الاستهلاكي.

وقد صارت معظم أفلام السينما المعاصرة والتلفزيون أدوات للسطوة الشخصية الخام، وتُستخدم تلك السطوة على مستوى الشركات لإيجاد ارتباط مع الرأسمال أو مع المصالح السياسية السائدة، ويصعب تحديد الأيديولوجيات التي ينشرها التلفزيون نظرًا لما يقال عن «الحياة» و «البرامج الموضوعية ذات المستوى» (مثلما في منظمات كهيئة الإذاعة البريطانية وهيئة الإذاعة الكندية والتلفزيون السويدي... إلخ) بيد أن القراءة المتأنية للبرامج المذاعة من المنظمات الحكومية سالفة الذكر تكشف أن ما يتم بثه وفرضه هي قيم النظام وهي قيم الذكور البيض العاملين من الطبقة المتوسطة والذين يتراوح متوسط أعمارهم بين أواخر العشرينات إلى أواسط الأربعينات.

ويمتلك عدة مئات من المنتجين المنفذين في كل أنحاء العالم سلطة تعادل رؤساء الدول أو رؤساء الحكومات، ولكن المدهش أن قلة من الجمهور هي التي تعرف أسماءهم أو تستطيع معرفة أشكالهم. والقرارات التي يتخذها أولئك الرجال لها تأثير عميق على نفسية الأمة وأنماط التصويت الانتخابي والسلوك الاجتماعي والسياسي.

وهؤلاء الناس هم المنتجون المنفذون الرئيسيون في المحطات القومية للتلفزيون ونوابهم (مثل رؤساء القنوات ورؤساء الأقسام... إلخ) وغيرهم من الموظفين الرئيسيين وكبار الموظفين مثل منسقي البرامج.

وأقل ما يهمننا هنا هو أن معظمنا لا يعرف من هؤلاء الناس وأنهم لا ينتخبون ليشغلوا مناصبهم تلك، فالأمر الأشد خطورة هو أن أولئك المسؤولين الكبار يستخدمون سلطتهم لمنع أي نقاش قد يدور حول استخدامهم للسلطة، وبمعنى آخر، إنهم قد خلقوا بيروقراطيات تلفزيونية قومية هي عبارة عن أنساق مغلقة محكمة من الداخل تسير بالدفع الذاتي ويتم هذا عن طريق سلاسل متكاملة من العمليات التي تشمل فرض

أسطورة «الموضوعية» و «ومنع النقاش» الداخلي والعام حول عملياتهم وأشكالهم اللغوية. وقد خلقت هذه الإجراءات مناخًا مرعبًا ومروعًا لدرجة كبيرة في مجال مهنة الإعلام التلفزيوني الجماهيري خلال العقود القليلة الماضية. وقد أدى هذا إلى المزيد من الخوف والرعب، وهكذا دخلت في دائرة مغلقة وحلقة مفرغة.

ومن الأمثلة النمطية هنا رد الفعل ضمن الدوائر المهنية والعاملين بالإعلام تجاه تقرير نقدي أعدته جماعة منا كانت تقوم بإعداد فيلم «الرحلة» في عام ١٩٨٥ وقد قمنا في هذا التقرير بتحليل ٤٠ ساعة من الإرسال التلفزيوني الموجه من هيئة الإذاعة الكندية، وحلل هذا التقرير الأولي (الأول من نوعه في الغالب) العديد من المشاكل اللغوية التي يطرحها التلفزيون المعاصر وأرسل إلى ما يقرب من ٢٠٠ من العاملين في هيئة الإذاعة الكندية تتراوح وظائفهم من القيادات التنفيذية إلى الفنيين العاملين في هيئة الإذاعة الكندية، وحثنا أولئك العاملين في التلفزيون على الرد حتى نبدأ حوارًا متبادلًا حول المشاكل التي تواجه الإرسال الجماهيري، وحتى الآن وبعد مرور ٥ أعوام من التقرير رد علينا خمسة فقط من العاملين في هيئة الإذاعة الكندية وكانت الردود على النحو التالي: رذان إيجابيان، ورد محايد، أما الرد الرابع فكان شديد العدائية، وقد وصلنا الرد الأخير من قبل مقدم برامج شهير صرخ فينا بشدة في الهاتف ثم أغلقه.

والمدهش أن الإدارة الرئيسية في هيئة الإذاعة الكندية قد ردت علينا بعد فترة صمت طالّت لمدة ستة شهور، وكان ردهم مبتكرًا، فقد ذهبوا لمنتج منفذ كبير متقاعد ووضعوا تحت تصرفه ميزانية وطلبوا منه أن يناقش ويفند ما وجدناه، وأنكر الرد الرسمي الذي تلقيناه بعد حين من هيئة الإذاعة الكندية كل ما حللناه، ولم يكن ثمة أدنى شك في أنهم قد عاملوا كل ما قلناه بكل احتقار ولا مبالاة، أو أنهم قد تعاملوا معه على أي مستوى إلا بوصفه تهديدًا ينبغي نفيه.

ومما سبق وغيره من الدلائل والخبرات والتجارب الماثلة مع

وسائل الإعلام فأنا أؤكد لأي فرد يتساءل في اجتماع جماهيري عام «هل يعني أولئك الذين يديرون محطات التلفزيون ما يفعلونه؟ إن الإجابة الصحيحة الآن هي «نعم وبالتأكيد» فلقد انتقلنا حقًا وصدقًا من عصر ١٩٥٠ - ١٩٧٠ حين كان يمكن أن يقال إن ما يحدث في التلفزيون إنما هو نتيجة الجهل أو السطحية إلى فترة ١٩٨٠ - ١٩٩٠، الفترة التي أصبح فيها القهر الأيديولوجي - ومن ثم القمع الذي يحافظ عليه - واعيًا ومتعمدًا مع سبق الإصرار.

المخرجون والمؤلفون والممثلون

في هذا السياق يلعب العاملون الفنيون في السينما والتلفزيون دورًا شديد الأزدواجية، ويعاني بشدة مما يمكن أن ندعوه التناقض الوجداني، ويظهر على الكثيرين منهم الحرج وعدم الراحة عند طرح مقولة «ضرورة اختبار وتمحيص الأشكال اللغوية التي يستخدمونها»، «أو مناقشة أثر هذا على الجمهور». وبالأحرى ثمة نقاش قليل حول هذه التساؤلات في خضم الوسط السينمائي. وكما أوضحت من قبل فهذه الأسئلة ممنوعة منعًا باتًا في مجال التلفزيون، من ثم فإن الشائع جدًا أن نشاهد فيلمًا قد يحتوي على موضوع هام وجاد، ولكننا نراه يستخدم لغة الشكل الأوحده بقطعاته الحادة، وبنائه الزمني المفكك، واستخدامه المتكرر للقفزات المتعمدة سواء السمعية أو البصرية، وهذا لدغدغة حواس المشاهد وجذب انتباهه.

ولقد وجدت أنه عادة لا يحضر صناع الأفلام للسندوات والمحاضرات التي ألقاها حول طبيعة وآثار الشكل الأوحده؛ وليس هذا لأن صناع الأفلام يعادون الأفكار البديلة (رغم أنه من الواضح أن البعض كذلك في الواقع) بيد أنه يبدو أنهم لا يرتاحون لها ولا يدرون ماذا يفعلون بها أو حيالها وخاصة لو كانت الأفكار تتعلق بالشكل اللغوي الذي يستخدمونه.

وأعتقد أنه بإمكان صناع الأفلام أن يعزلوا أنفسهم عن الإشكاليات

الضخمة عن طريق تركيزهم على الكفاح اليومي من أجل إيجاد المال اللازم لتمويل الفيلم القادم، وأستطيع وبشكل شخصي أن أقسم على أن هذا أمر شديد الأهمية. بيد أن المسألة هي أن هذا يمكنه أن يبعثنا عن المضامين الاجتماعية والسياسية لعملنا، فصانع الفيلم المستقل هو أحد القلائل الباقين على قيد الحياة والذين بإمكانهم أن يطرحوا على الجمهور طروحات اجتماعية هامة وتجارب فنية حقيقية.

وأنا لا أنوي بأي شكل من الأشكال أن أهاجم دور صناع الفيلم المستقلين، فأنا واحد منهم وواع للغاية بالنضال الذي يخوضه معظمهم، ولكن المشكلة تظل أن إدراك معظمنا لدورهم إدراكًا تقليديًا لا يأخذ في الحسبان الطبيعة المخادعة للشكل الأوحده الذي يستخدمه العديد منا، ولا يحاول أن يتحدى الموقف السلطوي الذي يتسنمه معظمنا تجاه الجمهور.

وسأذكر هنا مثالاً واحدًا حول الالتصاق بالشكل الأوحده والالتزام به؛ في تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٨٨ نظم معهد الفيلم الدانماركي ندوة في كوبنهاغن حضرها مؤلفو الفيلم والفيديو المحترفون، وكانت الندوة عبارة عن ثلاثة أيام من اللقاءات المتعاقبة وشارك «مونتيير» سينمائي في هوليود من خلال شاشة ضخمة ووصلة تلفونية خاصة، وكان بوسع المشاركين أن يتصلوا بأولئك المؤلفين خلال العرض ويسألوهم عن تقنياتهم.

ولم يغيب المحتوى الأوروبي العبثي الذي يربط بين المؤلفين الإسكندنافيين وبين نظرائهم في هوليود (فالاجتماع كله خلا تقريبًا من أي محتوى شمالي) أقول لم يغيب هذا المحتوى العبثي عن انتباه قلة من الزملاء السويديين الذين احتجوا بشدة على ما يبدو، وتساءلوا عن حقيقة غياب أي نقاش طوال الاجتماع حول الأخلاقيات أو عن طرح أي إشكاليات اجتماعية أو سياسية، وقد أخرسَ السويديون وقيل لهم لقد حضر المؤلفون هنا ليتعلموا بعض الحيل المهنية، وليس ليتعبوا بالهم بالانخراط في أسئلة اجتماعية مملّة لا تنتهي. وقد أعرب السويديون فيما بعد عن حزنهم البالغ لما حدث ليس فقط للحلّة التي هوجم بها

اقتراحهم ونقدهم؛ ولكن أيضًا لأن كل الحضور تقريبًا قد شاركوا في هذا الهجوم. تلك منطقة محرمة معقدة. وكما يظهر لنا في هذا المثال يمكن أن تكون تلك المنطقة مليئة بأماكن الاختلاف وربما الاستقطاب في الوسط الفيلمي حول هذه الأسئلة.

بيد أنه إجمالاً ثمة إمكانيات هائلة للتغيير بين صناع الفيلم المستقلين أو التجاريين وخاصة في القطاع الجماهيري التجاري حيث ثمة تداخل قوي للغاية بين العديد من مخرجي «المتعة والتلذذ» والعنف المتصاعد في السينما، ففي فيلم أرنولد شوارزنجر المسمى «الذكرى الكاملة» يبدأ أرني الضخم في إطلاق العديد من النكات السريعة والقفشات أثناء مشاهد المذابح من أجل «تلطيف الجو»، مثلاً يصرخ في رجل وقع تحت حفار «طرز فيك» أو يغمغم وهو يطلق النار على المرأة التي تلعب دور زوجته «اعتبري نفسك طالق» ويبرر المخرج بول فيرهوفن مخرج «الذكرى الكاملة» استخدام النكات أثناء مشاهد العنف التي بناها قائلاً: «الفكاهة أثناء مشاهد العنف تبعد المشاهد عن الواقع وتحميه، فالقفشة التي يطلقها أرني قبل أو بعد هذه المشاهد تصعد بالواقعة لمستوى مختلف».

وربما لو خلت المشاهد من الفكاهة لكانت شديدة الوطأة على المتفرج. تلك التبريرات التي يستخدمها العديد من العاملين في السينما مثل فيرهوفن هي تبريرات جوفاء ولا تركز على أي دليل أو إثبات، إنها ذلك النوع من الخرافات الفارغة والتهويمات الجوفاء التي كثيرًا ما يستخدمها المخرجون والممثلون اليوم لتبرير تواطئهم واشتراكهم في الجرائم التي ترتكب على الشاشة المعاصرة، ومعظم الممثلين والمخرجين اليوم لا يدعون حتى أن ثمة دوافع اجتماعية لهذا العنف الذي يقدمونه؛ وإنما هم يستخدمونه بلا مبالاة وتبلد جديرين بالملاحظة. تقول سيجورني ويفر عن «الغرباء» أو «وحوش الفضاء»: «أثناء النصف الأول من الفيلم ألعب دور امرأة خجولة بعض الشيء ولكن مع اقتراب النهاية أحمل ثلاثة مسدسات حول عنقي وأدمر كل ما حولي».

وربما كان أفضل تلخيص للنسق القيمي الكامن في قلب معظم

السينما الجماهيرية المعاصرة هو ما قاله مؤخرًا بريان دي بالما عندما وصف ديكورات ملحمته الدموية الأخيرة عن العصابات والمدعوة «الذين لا يمكن لمسهم» لقد قال: «أردت أن أجعل الفساد يبدو شديد الدمالة مصقولاً».

وإذا كان معظم المخرجين والممثلين يتجاهلون العنف الذي يعيدون ضخه في النسق الاجتماعي وبالقسوة الشديدة التي تظهر على الشاشة، فبوسعنا أن نفهم كيف أنه من الأسهل جدًا عليهم أن يتجاهلوا شيئًا خفيًا مجددًا مثل العنف الكامن في الشكل السينمائي المستخدم.

وكما أوضحنا في أكثر من مقال فإن جزءًا من المشكلة هو الطريقة التي يتم بها إعادة ضخ هذا الشكل الأوحده ضخمًا مستمرًا وبلا نهاية في النسق الاجتماعي خلال التعليم... ويجب أن نتذكر أن العديد من صناعات الأفلام والعاملين بالمهنة ينقلون رؤيتهم للأجيال القادمة في سياق قيامهم بتعليم المهنة.

وأود أن أسوق مثالين حول الكيفية التي يستخدم بها العاملون في السينما هذا الشكل الأوحده في سياق يبدو بعيدًا كل البعد عن عالم «الذكرى الكاملة» و «السلاح القاتل» والمثال الأول أقتطفه من برنامج إخباري من التلفزيون النيوزيلندي ويدعى استعراض «بول هولمز» كان يضم فقرة عن حزب الخضر النيوزيلندي الجديد. في البداية نسمع موسيقى مصاحبة خفيفة وصوت يقول «ليس من السهل أن تكون أخضر» وبعد هذا على توالي لقطات تشمل السفينة «محارب قوس قزح» أو «رينبو ووربور» التي قتل على ظهرها مصور سينمائي وهي غارقة في ميناء أوكلاند.

في هذا المثال لم نأخذ الوقت الكافي الذي يسمح لنا باستجواب وتقصي الرسالة التي تمر أمام أعيننا نظرًا لقصر الشكل الأوحده والسرعة التي يقدم بها حيث كانت الصور تتوالى بسرعة شديدة مع الصوت، وقبل أن نعي حقًا ماذا حدث يمر عبر أذهاننا سريعًا العمل القاسي والممرور، عمل أنتج بهذا الشكل بمنتهى الحرص والتعمد والدقة.

والمثال الثاني هو فيلم وثائقي قصير أنتج لحساب حركة بيئية قائمة في العالم ويعالج قضية تزايد عدد الرؤوس النووية والأسلحة الذرية في أعالي البحار، ويحتوي هذا الفيلم الذي يستمر ١١ دقيقة و ٣٠ ثانية على ١٢١ لقطة وهذا يعني قطع أو تغيير في المشهد بمتوسط قدره ٥,٧ ثانية، وهذا الفيلم الوثائقي يماثل في شكله ولغته الفيلمية مئات من الأفلام التي نجدها في كتالوجات حركة السلام والبيئة في كل أنحاء العالم الآن، هذا الفيلم لا يماثل فقط الأفلام العنيفة والبوليسية التي تنتجها هوليوود في متوسط طول اللقطة الزمني بل إن أبنيتها الداخلية هي نفسها الأبنية الداخلية المستخدمة في الشكل الأوحده من حيث القسوة والغلظة والتفتت والتفكك.

وأنا أقدم هذين المثالين بوصفهما مثالين نمطيين ليس فقط على العنف الذي يغمد في أعماق رؤوسنا مئات المرات كل يوم ونحن نشاهد التلفزيون كما في المثال الأول، ولكن أيضاً على انخداع المؤسسات السياسية البديلة وصناع الأفلام المسؤولين بهذا الشكل وانبهارهم به كما في المثال الثاني.

وأنا أؤمن أن أساس هذه المشكلة تربوي، فمعظم صناع الأفلام والمؤلفين لا يدرون شيئاً عن الشكل الأوحده، والمناخ التقليدي المهني الذي يتحركون فيه نادراً ما يشجع النقاش أو التحليل المتعلق بالقضايا الأخلاقية والأدبية، هذا إن حدث أصلاً مثل هذا النقاش (مثل قضايا استخدام العنف في الأعمال التي ينتجونها) ونادراً ما تتوفر المعلومات حول النتائج الاجتماعية المحتملة لهذه الأعمال.

وأنا أؤمن بنفس الدرجة أنه يمكن نزع بعض العنف من السينما وشرائط الفيديو وإحداث تغييرات في الاتجاهات المهنية من خلال عملية تربوية شمولية. وأنا متأكد من أن ثمة مخرجين ومؤلفين مستعدين لتقبل التغييرات، فعلى سبيل المثال، ثمة عدد من صناع الأفلام الدوليين - الذين عملوا بجد لمساعدتي على صناعة «الرحلة» والذي يتم توزيعه في السويد عن طريق مركز الفيلم وهو تجمع تعاوني لصناع الفيلم والفيديو - عمل

بجد من أجل أن يصل الفيلم لكل التجمعات في مختلف أرجاء السويد.

وقد قمت عام ١٩٨٨ أيضًا بزيارة مجموعة من صناع الفيلم المستقلين في «فرمنتال» بغرب أستراليا وتناقشنا معًا مناقشات عديدة وعميقة حول اللغة السينمائية التي نستخدمها ومشاكلها، وكنتيجة لهذا أقام اتحاد الوثائقيين المستقل في فرمنتال مركزًا لمراقبة وسائل الإعلام.

وبالتأكيد فثمة مجموعات أخرى وثمة أفراد عديدين في مختلف أنحاء العالم تشغلهم بالمثل قضايا العمل من أجل أشكال بديلة للتعبير في وسائل الإعلام.

دور الناقد السينمائي

ثمة عدد من النقاد السينمائيين، وخاصة في نيوزيلاندا وفرنسا وأستراليا والسويد، الذين أعجبهم «الرحلة» وتفهموه وهو الفيلم الذي يتكلم عن السلام العالمي ودور وسائل الإعلام، لكن للأسف فالتوازن اليوم في السينما العالمية قد عرّض الفيلم لهجوم شرس متكرر من قبل عدد أكبر من النقاد مما أدى إلى جعل هذا الفيلم هامشيًا للغاية في صناعة السينما.

وقد قام معظم من نقدوا هذا الفيلم الذي يستغرق عرضه ١,٤٥ ساعة برفض الفيلم دون أن يشاهدوا معظمه وبلغتهم الأصلية، مما يكشف عن المدى الشنيع الذي وصل إليه التعصب والتحيز والوحشية في عالم السينما الغربي اليوم. وقد كتب ناقد سينمائي كندي هام عند عرض «الرحلة» في مهرجان تورنتو للمرة الأولى في عام ١٩٨٧ يقول: «يجب على كل من يشاهد هذا الفيلم أن يتحلى بقدر كبير من الصبر فعلى فترات طويلة وممتدة لا يتحرك في «الرحلة» إلا الشريط السينمائي عبر آلة العرض... فهل واتكنز يتوق للتدريس في المرحلة الابتدائية؟... إن هذا الفيلم هو المثال الأدق على جنون اليسار وخبله... كما نشاهد في هذا الفيلم المجنون المخيب للآمال بشكل عظيم وتحت رعاية مثل هذا الناقد الدولي انحدرت السينما إلى مجرد لقطات للدم المتفجر، وصارت

صورة مزرية لما كان يمكن أن يصيره، لقد صار العديد من النقاد مثلهم مثل منتجي الأفلام المتفتتة التي نشاهدها اليوم وأقول صاروا متعصبين ومتعجلين، والحاصل هو صناعة فاسدة وخطرة تسمح بصرف ٦٠ مليون دولار على أفلام وحشية مثل «الذكرى الكاملة» ويمكن لها تجاهل أعمال مثل «الرحلة».

«الرحلة»:

وكنتيجة مباشرة للهجات النقدية التي تعرضنا لها في تورنتو كان متوسط الحاضرين في جلسات العرض الثلاث التي أقمناها لعرض الفيلم كله بين ٥ - ١٠ أفراد خلال مهرجان ١٩٨٧، وعندما اتهم أحد الزملاء في تورنتو الناقد المعروف بأنه المسؤول عن تهميش فيلمًا هامًا مثل «الرحلة» كان ردّه أنه مذهول من التأثير الذي أحدثته كتابته على الحضور المحتمل.

وهذه التوليفة القاتلة من التواضع الزائف والخيلاء الشديد وإساءة استخدام سلطة ضخمة قد حولت عدد كبير من نقاد الأفلام اليوم إلى ممثلين رئيسيين يساهمون في خلق المشاكل التي نحللها على هذه الصفحات.

وينطبق هذا بصفة خاصة على العديد من النقاد الدوليين الذين يسافرون لمهرجانات السينما الرئيسية، والذين ينظرون لأنفسهم على أنهم نجوم كبيرة، لقد ساهم أولئك الرجال والنساء، بتفاهتهم وسطحياتهم وبتقديرهم العميق لآخر النزعات البصرية السريعة المبهرة الساخنة، وبتجاهلهم الأعمال البديلة المتأنية المتأملة، ساهموا في إعلاء سينما القسوة والعنف لقمم جديدة وسافلة، وهم يتحملون قسطًا كبيرًا من مسؤولية النتائج المتوالية للعنف في وسائل الإعلام، ولو اعتقدتم أني أبالغ هنا فأرجو أن تبدأوا بمجموعة خاصة من المقتطفات المأخوذة من أعمال أعمدة التلفزيون والسينما في أهم الجرائد الدولية. وغالبًا ما ستفقدون الخيط بعد الشهر الأول وتصابون بالدوار من كمّ التقريظ الذي يلقاه فيلم عنيف مليء بالموثرات التقنية الغالية التي تفجر وتنشر اللحم

البشري بطرق متنوعة لا تنتهي، فمثل هذا الفيلم يوصف على أنه «اللذة العظيمة» بدون أدنى تفكير في الوحشية المهنية التي تظهر على الشاشة والخسارة النفسية العميقة الأثر التي تغمد في ما يدعى بحضارتنا المعاصرة.

كتب ثلاثة من النقاد الكنديين عن الجزء الثاني من «السلاح القاتل» ما يلي:

«مذهل! من الضحكات العالية إلى الأحداث المبهرة. لذة، لذة، لذة».

«ضحكات كثيرة. فيلم عسكر وحرامية درجة أولى من المستوى الأول».

«عنصري وعنيف بلا حدود وبطريقته الخاصة لذيد...».

وكتبت التايم عن «الذين لا يمكن لمسهم» ما يلي: «الدم الجميل كثير وغزير، والتصميم الطبيعي المتناسق في الفيلم... يحتوي الفيلم على كل عوامل الإغراء للجماهير. عنف ناضج وومضات سريعة وانتصار الخير على الشر».

وبالطبع لا يكتب كل النقاد بهذه الطريقة غير المسؤولة فأمامي مقال حديث كتبه الصحفية النيوزيلاندية جين هارلي التي تكتب بشكل متعمق عن المشاكل الأخلاقية في التطورات الحديثة في نطاق النوع السينمائي المدعو أفلام الرعب. وتسوق هارلي فيلم «الغريب» من بطولة سيجورني ويفر كمثال كيف حاول أفراد طاقم الفضاء صيد المخلوق العجيب «عبر الممرات الشبيهة بقناة فالوب، والمداخل الشبيهة بالمهبل التي تمتلئ بها السفينة الأم، وتؤكد في النهاية «أن أكثر الأشياء غرابة في المضمون الثانوي لهذا الفيلم هو الجسد الأنثوي».

وتلمح جين هارلي إلى أن العنف ضد الجنس الآخر يمثل مضموناً ثانوياً دائماً في السينما المعاصرة يومض باستمرار أمام أعيننا ويستقر في

شعورنا، ولكنه مثل المضامين الثانوية الأخرى كالعنصرية وتلويث البيئة المستمر وغيرها من أشكال العنف، ينزع مضمون العنف ضد الجنس الآخر إلى أن يشكل جزءاً من ديكور التقنية العالية، ويصبح الشر عادياً وروتينياً وغير ملحوظ، وأن ما يسمح بتسلسل العديد من الأشياء عبر نظرتنا المثبتة المذهولة هو اعتيادنا على وجود العنف الشديد المتزايد على شاشاتنا البيضاء.

على سبيل المثال كتب الناقد السينمائي الإنكليزي ديريك مالكولم مؤخراً عن فيلم المخرج دافيد لينش «متوحش في القلب» في الغارديان الأسبوعية يقرظ المخرج لأنه صانع أفلام موهوب ومتوهج. وعلى المرء أن يقرأ المثال أكثر من مرة قبل أن يلاحظ أن ثمة عبارة قد حشرت بين المديح الذي يليقه مالكولم على لينش من حيث إنه بوسعه إظهار العادي على أنه غريب و «لحظات الحنين وحتى الحب» تقول تلك العبارة المحشورة «تنفجر الرؤوس وتجري الكلاب وفي أفواهها أيادي بشرية مقطوعة وحتى الجنس يصير ساحة معركة شبقية يمكنها ببساطة أن تنتهي إلى كارثة عنيفة». وفيما عدا تعبير عابر يقول إن مثل هذه المشاهد قد تسبب الأرق فلم يذكر الناقد أي شيء عن هذه المكونات المدهشة في «متوحش في القلب». وبالمثل قد يلقي ديريك مالكولم بتعليق عابر عن استخدام ديفيد لينش للأنماط السحابية. ولكن لا يبذل هذا الناقد الإنكليزي البارز أدنى محاولة أن يسأل مجرد سؤال حول استخدام العنف الفظيع بهذه الطريقة، فكل شيء مقبول بالكامل على أنه بديهي ومسلمة، لقد صار العنف مكوناً ثابتاً آخر وربما يمكننا أن نقول جزءاً أساسياً من أجرومية الفيلم.

والقول إن المؤثرات التقنية التي تنثر الدماء - مثل تلك التي يستخدمها دافيد لينش وبول فيرهوفن وكثير غيرهم - يمكن أن يفهمها الجمهور على أنها مؤثرات خاصة إبداعية، وأن الناس بإمكانها أن تفرق بينها وبين الواقع، مثل هذا القول إن هو إلا محض خرافة وأسطورة خطيرة يدحضها كل يوم العنف المتصاعد في الشوارع. فحتى في

نيوزيلاندا الريفية تزايدت أعمال العنف في العقد الأخير إلى الضعف، ولم يتخذ المجتمع أي تدابير لإيجاد العلاقة بين معاناة البشر تلك، والارتفاع غير المسبوق في العنف على شاشة التلفزيون وفي دور العرض الرئيسية في نفس الفترة.

إننا عندما نشاهد فيلمًا عنيفًا في السينما أو الفيديو نغرق في تناقضات متعددة المستويات، لا تعطينا الصور المتلاحقة التي تومض أمامنا أي فرصة لنسأل أو نتأمل، وأحد التناقضات هو أنه بإمكاننا أن نعرف أن أعمال العنف هي مجرد تمثيل، ومن ثم يمكننا أن نعطي أنفسنا فرصة لنستمتع بهذا العمل العنيف التمثيلي، ونحتفظ بحزننا وسخطنا لأعمال العنف التي يمكننا أن نقرر أنها واقعية.

فحتى لو أدرك جزء من عقلنا حقيقة أن الجسد المتفجر على الشاشة هو كذب وتمثيل فإن التصور الواقعي للموت العنيف سيشغل إدراكنا لهذا الحدث (وأفترض أنه سيهيمن عليه)، وينتهي بنا الأمر إلى الاستمتاع بما حدث، فحتى لو استطعنا أن نفصل الواقع عن الخيال (وهو أمر مشكوك فيه)، فإن تواطؤًا قاتلاً يحدث حيث إننا ننزع أكثر وأكثر إلى دمج الموت في منظومة اللذة التي نطلبها عندما نذهب للسينما أو نشاهد التلفزيون.