مقدمة
لكتيب برنامج أفلام
"السينما الألمانية الجديدة ... من وجهة نظر نسوية"

جاءت "السينما الألمانية الجديدة – الموجة الجديدة الألمانية" لمواجهة التيار السائد فى السينما الألمانية بعد الحرب العالمية الثانية حيث كانت الأفلام فى معظمها تحمل رسائل تهدف الى بناء حياة اسرية سليمة و مجتمع يقدّس العمل.

فى فبراير ١٩٦٢, ظهر "مانفيستو اوبر هاوزن" الذى اعلن موت الفيلم السائد التقليدى و ان أفلام و سينما جديدة ستولد و تعاطف معه الكثير من المخرجين الذين كانوا قد تأثروا بالموجة الجديدة الفرنسية ثم أصبحوا نجوم لامعة فى سماء برلين, تمثّل التاريخ الرسمى للسينما الألمانية فيما بعد أسماء مثل فاسبندر و هرتزوج و فيندرز و شولندورف و كلوجه و اخرين بدأوا بأفلام قصيرة و ذات ميزانيات قليلة ثم تعاونوا مع التليفزيون بعد ذلك لينتجوا أفلامهم.

الملفت للملاحظة هنا عند الحديث عن "السينما الألمانية الجديدة" كحركة سينمائية من المفترض انها طليعية و تأسست فى حقبة الستينات المفعمة بالأفكار التقدمية لا نجد سوى أسماء مخرجين ذكور!

كذلك عند البحث البسيط على محركات البحث على شبكة الانترنت , نجد صفحات "السينما الألمانية الجديدة" تستفيض فى الحديث عن تاريخ و سيّر و قصص المخرجين الذكور فى مقابل سطر واحد يقول " .. كما ان السينما الالمانية الجديدة تشمل مخرجات نساء ايضا مثل مارجريت فون تروتا و دانييل هوييه و هيلكه ساندر"!
و هذا بالضبط هو الدافع وراء ذلك البرنامج, ان نحاول اعادة النظر فى "السينما الألمانية الجديدة" من وجهة نظر نسوية حيث وجدنا ان اختيار مجموعة من افلام المخرجة الطليعية و الناشطة النسوية هيلكه ساندر التى انجزتها خلال المدى الزمنى ل"السينما الألمانية الجديدة" – منذ عام ١٩٦٢ (مانفيستو اوبرهاوزن) و حتى ١٩٨٢ (وفاة فاسبندر !)– و فتح النقاش حول تلك الأفلام سيكون حلا مناسبا.

عادت هيلكه ساندر الى برلين عام ١٩٦٥ لتستكمل دراساتها السينمائية و تنجز بعض الأفلام القصيرة و بدأت التعاون مع التلفيزيون الألمانى و عملت كمساعد مخرج مع هارون فاروقى " المخرج الألمانى الفذ".

فى العام ١٩٦٨ , اسست "لجنة العمل على تحرير المرأة" و كانت ناشطة فى الحركة الطلابية و ذهبت الى فرانكفورت لحضور مؤتمر "الطلاب الألمان الاشتراكيين" و انتقدت بشدة التمييز ضد النساء فى المجتمع و داخل الحركة من زملاءها الذكور.

عام ١٩٧٢ شاركت فى تأسيس المجموعة النسائية " الخبز و الزهور" و فى العام ١٩٧٣

نظمت اول مؤتمر للفيلم النسوى فى برلين و فى ١٩٧٤, أسست أول مجلة سينما نسوية فى اوروبا باسم "المرأة و السينما" و ظلت تحررها حتى العام ١٩٨١ . (يحتوى الكتاب على مختارات مترجمة الى العربية من كتاباتها).

ناضلت هيلكة ساندر من اجل تحرير المرأة و استقلالها لكي تكون متحكمة كليا فى ذاتها و جسدها و سيدة قرارها و قاومت الصور النمطية للمرأة كزوجة و أم و ربة منزل , تلك الصور التى يرغب الذكور ان يروا النساء من خلالها.

فى السينما, كانت من الطليعة التى قررت الا تترك لزملائها المخرجين الزكور تقديم رؤاهم عن صور الأنوثة و النساء و اخذت على عاتقها المشاركة فى تأسيس جماليات نسوية للأفلام تكون المرأة بطلتها و محور احداثها نرى صور الكاميرا من وجهة نظر النساء تحكى سردياتها لنستبين صوتها و تمثيلها.

لذا, ترجمنا المقالة الهامة "المتعة البصرية و السينما الروائية" للمخرجة و المنظرة السينمائية لورا مولفى كمدخل لفهم أعمق للنقاش حول القراءة و التحليل النسوى للأفلام.

فى النهاية نود أن نؤكد, اننا نسعى من عروض افلام هيلكة ساندر و النقاش مع نسويات من خلفيات مختلفة الى توسيع دوائر الحوار فنيا و سينمائيا و مجتمعيا حول الجماليات النسوية للصور و الأفلام و كذلك حول القضايا النسوية الهامة و الملحة.

على حسين العدوي
مارتن لوتسكى

هيلكه زاندر
المنشور الثاني
داخلي / النقد والنقد الذاتي (مارس ١٩٦٨)

كيف يجب أن نصنع أفلاما؟ شغل هذا السؤال بال طلاب السنة الثالثة في أكاديمية السينما dffb (الأكاديمية الألمانية للسينما والتلفزيون في برلين) التي كان مقرها آنذاك في مدينة برلين الغربية. تشاجر نحو سبعون طالبا مع الإدارة وفيما بينهم وبدأوا الاهتمام بالسياسة. ولكي تصبح هذه المواجهات مثمرة بقدر أكبر طلب مجلس الطلبة من الجميع التواصل مع بعضهم البعض عبر المنشورات وهو ما حدث بالفعل. كانت هذه المنشورات تَصدُر أسبوعيا لفترة من الوقت في طبعة وصل عدد نسخها إلي ما يقرب من الثمانين. ساعدت هذه المنشورات على فهم طبيعة المناقشات الحادة التي كانت تدور في ذلك الوقت بشكل جيد. ولهذا نتناول هنا المنشور الثاني والذي اختصرته لنا هيلكه زاندر بشكل طفيف.

(... في السابق كانت هناك ثلاثة أنواع مختلفة من العنف)
ولكن المشكلة أن (بيرند) فيدلر على سبيل المثال يقصد نوعية من العنف مختلفة تماما عن التي نراها في أفلام (أولي) كناوت والتي تتحطم فيها الألواح الزجاجية. هناك صراع سخيف حول ما يُسمى بالعنف الشخصي والعنف المجتمعي من حيث المعنى والأولوية التي تُعطى لكل منهما. مثال على ما يُسمي بالعنف الشخصي هو المشهد الذي نراه في فيلم (فولفجانج) بيترسنز عندما يترك الصبي الفتاة واقفة أمام السيارة وينطلق بعيدا عنها. منذ قليل كان الاثنان سعيدين ولطيفين ويكنان لبعضهما البعض مشاعر دافئة. وإذا بهذا الدفء يختفي بين لحظة وأخرى وتتغير الحقائق دون تفسير واضح. لا يمكن لأحد أن يُشكك في أن هذا يعد شكلا من أشكال العنف الذي لم يخضع للدراسة بشكل حقيقي من الناحية المجتمعية حتى الآن على الرغم من أنه موجود وبكثرة.

أغلب الظن أن هذا هو الخطأ الذي يحد بشدة من تواصلنا مع بعضنا البعض ويدفعنا للبحث عن الاختلافات النوعية بين معنى العنف المتعارف عليه والعنف غير المُعرَف حتى الآن. وقد تكون سياسة اليسار في برلين والذي يهتم كثيرا بالصراعات المجتمعية وجراء هذا يتجاهل الصراعات بين الأشخاص أو يكبتها هي السبب وراء هذا الفصل بين هذين النوعين من العنف. هذا التضييق أو التحيز والذي يثير خوف الكثيرين بشدة يرتبط بطبيعة الحال ارتباطا وثيقا بعملية تعليمية شديدة الصعوبة يمر بها الأشخاص أنفسهم. عندما ندرك في يوم من الأيام أن القسم الأكبر من التهديدات التي نتعرض لها في بيت الأهل وفي المدرسة وفي كل مكان والتي تُصَّدر لنا على أنها ميتافيزيقية ولايمكن منعها هي في حقيقة الأمر تهديدات مجتمعية سيدعونا هذا بطبيعة الحال إلى التركيز على ما يحدث على أرض الواقع والذي يسمح وبشكل قاطع بتسمية هذا العنف الغامض بعنف المؤسسات إلخ.

ولكن حقيقة الأمر أن صناعة الأفلام عمل مهم للغاية ولكن مشكلاتنا الشخصية تُقحم نفسها ولا نتمكن من التغلب عليها في نهاية الأمر. كما أن تقديس الشعارات والأعلام والحشود يجعلنا نختبىء وراء مشاكلنا الشخصية وإخفاءها عن الآخرين. لا توجد أي إشارة إلى العنف المتبادل بين الجنسين ولا أحد يتحدث بشكل واضح عن الاضطهاد الذي يحدث داخل المؤسسات. (بالتس) راتس و(بيرند) فيدلر و(فولفجانج) بيتيرسنز إما يتحلون بالشجاعة الكافية وإما على درجة من السذاجة تجعلهم يتحدثون عن هذا النوع من الاضطهاد والاعتراف بأنهم قد يمروا بأوقات عصيبة مع صديقاتهم لدرجة تجعلهم لا يبالون بالحرب الدائرة في فيتنام على الإطلاق لأنهم محطمون تماما من الداخل. ولكني أيضا ألقي باللوم على من لا يجرؤن على المضي إلى الأمام ولو لخطوة واحدة مقارنة بالآخرين الذين يتجاهلون المشكلة تماما. الفارق الوحيد بين هذا التوجه والتجاهل التام هو كالفرق بين من يقول: أنا تعيس أو: الموت جميل.

ولكن هذا لا يعني أن نكتفي بالحديث عن هذه الصراعات. مبدئيا هذا لا يعني شيئا على الإطلاق. يجب ألا نكتفي بالقول بأن التواصل مُنعدم. هذه حقيقة يعلمها الكل الآن وهي مُحزنة بما يكفي ولكن تكرارها بصورة مستمرة أمر مُمل للغاية. ولهذا فجميع النساء اللاتي يقدمن صورا نمطية للمرأة الجميلة التي تُردد الشعر لا يُحتملن لأنهن دائما يُعِدن إنتاج ما هو معروف سلفا. ولو أسندت هذه الأدوار إلى الرجال وطُلب منهم ترديد هذه العبارات لكُنا على الأرجح اكتشفنا قبل ذلك كم هي جوفاء لأن الرجال ليست لديهم نفس الالتزامات التي تثقل كاهل المرأة كالجمال وقراءة الشعر. أنا لست قادرا على الحب. عبارة كهذه تسلب حقنا في مواصلة التفكير وعندها يصبح كل شيء عديم الجدوى. لا يوجد أي نوع من أنواع التواصل على الإطلاق فلما لا أضاجعك؟ هذا لن يغير من الأمر شيئا. الوضع في المشرحة أفضل بكثير فرائحتها ليست مثيرة للاشمئزاز على هذا النحو. كل الفتيات اللاتي يَجُبنَ الأروقة الخالية في دور الأوبرا ويقرأن القصائد لا يتعلمن منها مجددا سوى أن كل شيء عديم الجدوى. ولهذا يحاول البعض إضفاء أهمية على هذه العبارات المُرتَجلة التي تُطلق في الهواء أو إثبات صحتها عن طريق رسم مشاهد جميلة باستخدام عنصر الإضاءة لخلق جوا مناسبا يَسهُل معه تمريرها دون الحاجة إلى تقديم أي دليل على صحتها.

إذا تمكن صناع الأفلام يوما من تحليل الحب ومن أن يُظهروا إلى أي مدى تتم شخصنة المشكلات الاجتماعية وإلى أى حد تتكرر المحاولات المرة تلو الأخرى لتصل إلى حد الغثيان لإيجاد حل للصراعات الموضوعية بصورة فردية كان بإمكانهم إشعال الثورات بواسطة أفلامهم والمشاركة في العمل على بناء إنسان جديد وهي المهمة التي يتهرب منها حزب اليسار الألماني دوما.

أنا أطالب الأشخاص الذين يشتاقون إلى الموت والجمود وكل ما هو جميل من وجهة نظرهم والذين يفضلون الجمود على الحراك لأنهم يرون أن الحراك اليساري أحادي الجانب أطالبهم بكل بساطة أن يبذلوا جهدا أكبر وأن يُمعنوا التفكير ولو لمرة واحدة للتعبير بشكل واضح عما يثير حفيظتهم لأن محتَوى جميع هذه الأفلام الجميلة بشكلها الحالي ليس صحيحا ويمكن تفنيده بكل سهولة.

ولهذا أطرح عليكم هذا السؤال: ألا يمكنكم الرد على أي حراك بحراك مقابل؟

وفي هذا السياق أرجو من كل النساء اللاتي يساهمن بأي صورة من الصور في أفلام يصنعها الرجال ألا يسمحوا لهم باساءة استخدامهن كأدوات يملكونها. تأكدن من صحة العبارات التي ترددنها. تأكدن من دلالات الإشارات المطلوب منكن أداءها.

ومن الملاحظ أيضا أن المرأة لا يُساء استخداها فقط في الأفلام التي تصور متاعب الحياة ولكن أيضا في الأفلام السياسية. ما هو الهدف من نظرة إنجريد (أوبرمان) الجامدة للناس في فيلم هارتموت (بيتومسكي)؟ أن العنف يولد عنفا مضادا؟ لماذا يجب على عضوة في الحرس الأحمر أن ترتدي ثيابا قبيحة؟ لماذا عليها أن ترضى بأن يتم حصرها في إيديولجيا لم تساهم هي فيها بشكل شخصي؟
المرأة التي تنتمي للحرس الأحمر يجب أن تكون مهتمة بشدة بأن تنتهي الثورة بشكل مختلف عما آلت إليه الثورة الحالية. كان للمرأة دورا كبيرا في جميع الثورات. أيدت المرأة الثورات دائما لأنه لم يكن لديها الكثير لتخسره. ولكن ثبت بالتجربة أن المرأة تعرضت مرة أخري للقمع والاضطهاد بعد انتهاء هذه الثورات لأنها اعتقدت أن التغيير الاقتصادي وحده يكفي لتغيير الإنسان. ولكن ثُبت أن المساواة والإخاء كما نعلم أمور قاصرة على الرجال فقط وتتم في نطاق محدود وفي أضيق الحدود.

وصلت المرأة الآن لمرحلة لا تضطرها للمشاركة في كل أعمال الرَجُل السينمائية الغامضة. ثبت بالتجربة أيضا أن احتياجاتها لا تؤخذ بعين الاعتبار. ولهذا لا يوجد أي سبب يدعوها للوقوف إلي جانب الرجل حاملة السلاح والاعتقاد مرة أخرى أن هذا سيحل مُشكلاتها.

وهذا يعني للفيلم :
صناع الأفلام الذي يصنفون أنفسهم كصناع أفلام اشتراكيين يجب عليهم تجنب أو يجب أن يُطلب منهم تجنب قيام الممثلين في أفلامهم بأشياء لا تمثلهم أو لا يدركونها. وهذا يعني بالنسبة لدور المرأة في هذا الفيلم تحديدا وهو تعليقي الوحيد على فيلم كناوت:

قبل أن يعطي رجلا امرأة نصاً ينوي استخدامه في فيلم ما ويكون الغرض منه الإعلان عن موقف ما يجب على صانع الفيلم أن يعمل مع الممثلين وهم على دراية كاملة بالنتائج التي ستترتب على ما سيقومون به ليختاروا بين عدم المشاركة في الفيلم أو توظيف طاقاتهم الإبداعية فيه. هذا يعني أنه يجب علينا أن نعمل على خلق أرضية إيدولوجية واحدة. عندما لا يحدث هذا نُسهل على أنفسنا الأمر بصورة تُخل بالعمل. إنجريد (أوبرمان) المساعدة الشخصية لهارتموت (بيتومسكي) والتي تخدمه وتطهو له إلخ تؤدي دورعضوة في الحرس الأحمر. ولكنها تؤدي هذا الدور كما يتصوره هارتموت الذي ليست لديه بطبيعة الحال أدنى فكرة عن المرأة الثورية وما هي عليه. وهذا يعني أن الثورة كلها يتم التضييق عليها من جديد

وتصبح غير قابلة للتصديق بصورة تجعلني لا أرغب في المشاركة في العمل والأوضاع على هذا النحو.إذا لم يتوقف سوء استخدام الناس بهذه الطريقة فلن تختلف طريقة إنتاج هذا الفيلم عن طريقة إنتاج الأفلام التجارية.(...)
وأخيرا يجب أن نتحدث معا عن الأفلام التي يصنعها الساسة إذا جاز لنا تسميتهم بهذا الاسم والأسباب التي تجعلها في كثير من الأحيان دون المستوى من الناحية التقنية في حين أن الأفلام التي يصنعها المدافعون عن الجمال إذا جاز لنا تسميتهم بهذا الاسم تافهة من حيث المحتوى ولكنها مدروسة ومثيرة للاهتمام وطريفة.

عندما يصور الساسة فيلما وثائقيا على سبيل المثال غالبا ما يتركوا الأحداث تُحدد طريقة صنع هذا الفيلم. إما أن يكونوا على دراية تامة بالإعداد المطلوب للسياق الآتي وإما كما يحدث في أغلب الأحيان لا تواجههم فقط مشكلات تقنية وقت التنفيذ ولكن تسير الأحداث أيضا بصورة غير متوقعة مما يترتب عليه ضرورة اتخاذ قرارا سريعا بشأن هذه التغيرات وإذا ما كانت تستحق التصوير أم لا. إذا كانت الإجابة بنعم يجب أن يكونوا قادرين وبسرعة على تحديد حجم الإعداد المطلوب وينتبهوا جيدا حتى لاينتهي الأمر بضربة على الرأس إلخ. أحيانا يكون التنفيذ سيئا جدا من الناحية التقنية بالرغم من أن المحتوى يستحق الإعداد له بصورة أفضل.
كل هذه الأمور لم تُناقش بشكل كاف حتى الآن .

مَوَاطن الضعف الأخرى تنتج عن المعارف الجديدة. لا يكفي أن تكون لدينا معارف سياسَية جديدة. يجب إبراز الأفكار سينمائيا وأن تكون أفكارا جديدة لم تُطرح في السينما من قبل. العمل بهذه الطريقة يُحَول المسائل الجمالية الأساسية في بعض الأحيان إلى مسائل ثانوية .

المدافعون عن الجمال يستطيعون التحدث عن أنفسهم. ولكن أقول لهم هنا أن عليهم البدء في العمل. إذا لم يؤخذوا على محمل الجد أو لم يستطع أحد سماعهم فلا يلوموا إلا أنفسهم.
سيتمكن الآخرون من سماعنا عندما نتمكن من التعبير عما نريد قوله. نحن لا نحدد هذا الأمر ولكنه يأتي نتيجة العمل.

ترجمة: مروة مشرف

هيلكه زاندر
الردود الجنسية في الفيلم اليساري

اعتدنا في طول تاريخ الفيلم، وعرضه أن نرى تعاملا جاهلا، ومسطحًا مع جنس المرأة ، أو تزييفًا متعمدًا له. هذا عنصر متأصل فيما عرفته من أفلام سينمائية، ودافع لإصدار هذا المنشور.

لم تستطع النساء صانعات الأفلام قبل انطلاق الحركة النسائية الجديدة في نهاية الستينيات سوى تحليل الدور الجنسي النسائي بشكل فردي، أو بدرجات مختلفة من الوعي، والاعتراض عليه في أفلامها؛ حيث إن النقاش الجماعي حول هذه المسائل كان معدومًا قبل ذلك.

أصبح الآن –وبتأثير من الحركة النسائية في كل الدول الغربية– هناك مادة تجريبية، ونظرية تُحلل مشاكل الفعل الجنسي نفسه، وكذلك المسائل التي تخص المرأة، ولماذا يفرض عليها التصرف ضد احتياجاتها، والكذب، والتظاهر بالتناغم –بعكس ما هو صحيح– والصمت حين ترغب في الحديث، إلى غير ذلك.

اليوم هناك –للمرة الأولى– فرصة أن نتعرف على جنس المرأة بصدق، بعيدًا عن خيالات الرجال، بل هناك مادة ملموسة، ومتاحة في كل مكان تتعامل مع خبرات النساء. أهم ما تؤكده هذه المادة هو أن العملية الجنسية عملية نفسية، وجسدية معقدة، لا تسمح باستخدامها –بسبب تعدد مستوياتها– كدليل لمعنى واحد فقط (على سبيل المثال معنى التناغم الجنسي).

وفي غياب هذه المعرفة الاجتماعية، التي باتت موجودة الآن، كان عددٌ من صناع الأفلام من الرجال –كآندي وارهول، وستيف دويسكن، أو فليني– قد أثبتوا في أفلامهم مدى تعقيد الموقف الجنسي، ووثقوه بأن قاموا بعرض هذه المواقف في زمن حقيقي بكل تغيراته الدقيقة –مع عناصره النفسية المختلفة، والمتناقضة أحيانًا– بطريقة واقعية بحتة. ومع ذلك أغفلت الأفلام المذكورة أعلاه التحليل الشكلي، وأيضًا الاجتماعي.

لا أجد في مشاهد "الحب" في أفلام "الجزاء والحب"، والأجراس الثلج" إلا الإثارة؛ فكلا الفيلمين من الأفلام المناهضة للرأسمالية، الساعية لتماثل العمال مع طبقتهم. فما أشنع أن تكون مثل هذه الأفلام هي التي ترسخ صورًا نمطية عن دور الجنس الأنثوي، وأن تستخدم الجنس للتخفيف من وطأة مشاكل الصراع الطبقي الصعبة بأن تلاطف الشوفينية الذكورية.

في فيلم "أجراس الثلج" (٧٤) يمسك الرجل صدر صديقته الواقفة في المطبخ، وهي تقلي اللحم متمنيًا أن يستوي اللحم ليكون بنفس الحلاوة. وظيفة هذا المشهد هو جذب

جمهور الذكور؛ فمن السائد بين الذكور معايرة مقاييس المرأة بالجرام والشبر، ومقارنتها بأشياء أخرى. تثير الإشارات الجسدية التي استخدمها الرجل النفور، وبرغم تركيزها على جزء واحد من كيان المرأة تفسرها هي على أنها علامة عطف؛ فتبتسم بسعادة لاهتمامه بها. رد فعلها ليس به نفس التنفير، أو هجومية مماثلة لسلوكه، فهي لا تشبه عضوه الذكري بالخضروات الموجودة على المنضدة، بل تتصرف بسلبية خجولة. هذا المشهد لا يقدم شيئًا بخصوص الجنس، لكنه فقط يعكس سلوكيات نمطية، وينشرها.

أما في مشهد فيلم "الجزاء والحب" تقول عاملة مصنع متعبة لصديقها إنها لن تقوى على فعل شئ هذا المساء؛ وفي مشهد تالٍ نجدها في الفراش معه، ويظهر من تحت الغطاء جزء من ثديها. إن حديثها غير الحميمي بأنها مرهقة على ممارسة الحب يتسم بالواقعية، بمعنى أنها تنقض الصورة غير الصحيحة للمرأة الجاهزة للجنس دائمًا، و يظهرها، و لديها الشجاعة لقول ذلك. ينم المشهد عن علاقة لزوجين مازال بينهما حوار، ولكنه لا يعطي مؤشرًا عن طبيعة العلاقة الجنسية بينهما. إنما يعطي انطباعًا بأن علاقتهما الجنسية تسير على ما يرام عندما لا تشعر هي بالإرهاق. هذا الانطباع يزداد في المشاهد التالية (دون وجود دليل) حيث نجدهما راضين في الفراش بعد ممارسة العلاقة كما يبدو. هذا الانطباع بالرضا يؤسس له على مدار الفيلم، حيث تبدو علاقة الزوجين متساوية؛ إذ أن كل منهما يتمتع باستقلال مادي؛ فكلاهما يعمل، وينشط اجتماعيًا. هكذا يوحي الفيلم بأن العمل المشترك يؤدي إلى زواج يسوده الحوار، والوئام، والسعادة الجنسية.

يؤكد الفيلم تلك النظرية التي تعترض عليها النسويات، أن الاستقلال المادي والعمل المشترك ضد خصم واحد يساعد على حل المشاكل الجنسية بين النساء والرجال، ويتظاهر المشهد بأن الانتماء لطبقة واحدة يؤسس لعلاقة بين متساويين. أما ما يخل بالمساواة في علاقة الرجل والمرأة، فلا يعترف به. هكذا يتم التظاهر بأن الحلول للمشاكل توجد بتجاهلها، وكأن إدراك الواقع بكل تناقضاته يعوق ذلك. لا تُطرح الأسئلة التي تبحث في العلاقة غير المتناغمة جنسيًا رغم العمل المشترك، والتفاهم المتبادل؛ ماذا لو وقع أحدهما رغم توافر هذه الظروف في غرام إنسان آخر؟ كيف يسير الحوار عن احتياجاتهم الجنسية؟ ماذا يفضلان، وماذا يمقتان؟ هل كانت الحميمية موجودة بينهما دومًا أم تظاهرا بوجودها؟ بل لا وجود لهذه الأسئلة أصلا. هكذا توحي المشاهد بأن كل شئ واضح، وتساهم بذلك في أن يكتم المتفرج عليها هذه الأسئلة هو أيضًا، ويحاول أن يقترب من الصورة المثالية للمرأة والرجل.

في فيلم لهيلما زاندرس "الشاطئ تحت الأسفلت" ٧٤ لا نجد للمشاهد هذه الوظيفة المُتعمدة المحددة أيديولوجيًا، بل إنها تميل لتعزيز مفهوم الحب الرومانسي بطريقة غير مباشرة. فالفيلم يحاول استعراض بعض المشاكل في علاقة المرأة بالرجل. لا يُستنبط من أحداث الفيلم أن العلاقة التي تربط البطل بالبطلة قائمة على تفاهم أو عواطف متكاملة بطريقة منتجة، بل إن المشاهد تدل على عكس ذلك. لكن حيث إنهما على علاقة، وجمعت بينهما أحداث الفيلم، يفسر ذلك بإنجذابهما لبعض جنسيًا. إلا أن المشاهد الجنسية لا تظهر ذلك مباشرة بل إنها فقط تشير إليه.

ما تقوله المشاهد بوضوح إنهما حبيبان لهما معرفة بالنظريات الجنسية، ويفكران بطريقة تقدمية؛ فيمارسان العلاقة في النور، ويتحاوران، ويخلعان ملابسهما، ويتخلصان من كل الحدود المفروضة اجتماعيًا. يبدو أن ثمة تقاليد جديدة لطبقة فكرية تستخدم هنا علي سبيل إظهار "التناغم الجنسي"، حيث إن المشاهد لا تحمل أي معنى سوى بهذه الطريقة.

يخلع الحبيبان ملابسهما في المطلق، فيتوقفان، ويتبادلان اللمسات، وهمس الكلمات، ثم يستكملان عملية خلع الملابس، حتى يرقد الرجل فوقها، ثم يبدأ المشهد التالي. الضحك، والنور، واللمس يبين عدم انفراد الرجل بالفعل، وأن المرأة أيضًا لديها احتياج جنسي. قلما نرى هذا في السينما (انظر أعلاه)، من ثم، فالمشهد لافت بالفعل. لكن كمثل المشاهد التي وُصفت في البداية لا تعبر العلاقة –التي توصف بالمتساوية إلى حد ما– عن شئ يخص جودة العلاقة، وتنتهي الراديكالية عند إظهار رجل يتعرى هو أيضًا على سبيل التغيير. عملية الخلع المتبادل للملابس توحي بمساواة العلاقة، ولكن دون القدرة على تقديم دليل على ذلك؛ حيث إن المشهد يتوقف عند هذا الحد، فلا نرى كيف تتطور الأمور.

العناصر المنفردة للصورة ترمز لمعنى "الجنس المتحرر" نافيًا بهذا أن عنصر "الضوء" له كذلك جوانب قمعية، فهي تطرح مجددًا علي سبيل المثال مخاوف المرأة المتأصلة بأن جمالها لا يرقى للمستوى، أو أن المقارنة (كالمقارنة بقطعة اللحم مثلا) لن تكون لصالحها، أو سعيها لتخفي النواقص غير المغتفرة للمرأة كالتجاعيد، والبشرة غير الصافية، والندوب، والعروق، والسيقان السمينة أو النحيفة، والصدر الكبير أو الصغير، والشعر الكثيف أو الخفيف. فالمشهد لا يوضح كيف نجحت الممثلة في أن تمارس الحب في الضوء، وكيف استطاعت أن تتجاوز مخاوفها، بل يوحي –على العكس من ذلك– بأنها أسئلة لا وزن لها؛ لأنها امرأة تتمتع بمقاييس مثالية فيما يخص طول السيقان، وحجم الصدر، والشبابية. إذن فهي مطمئنة بأنها سوف تنال اعتراف المجتمع أثناء التصوير وبعده – إذ أنها هي "تتشاف". لا تعتبر نفسها شاذة كغيرها من النساء العديدات اللواتي لا يتمتعن بالمقاييس المعتمدة، والشعر المثالي، وغيرها من الصفات. (كل إصدار ات الصحف النسائية تقريبًا تستعرض أمثلة لا تحصى عن المخاوف بخصوص العيوب الجسدية، وسخف المظاهر التي تعبر عن هذا).

إنها بداية طيبة للتعامل الواقعي مع موضوع الجنس أن تذكر المرأة في هذا المشهد أنها حائض، لكن المعنى العملي لهذا لا يناقش، حتى باتت المقولة بلا أهمية، فلا تبدو تقدمية إلا ظاهريًا. الانطباع هو أن الحيض أمر لا يزعج الرجل. أما إذا كان الحيض مشكلة بالنسبة للمرأة أو إذا كانت تعاني من "تقدمية" الرجل غير المنزعج، فيظل غير معروف. كما أن منع الحمل لا يشكل مشكلة في مشاهد الحب للأفلام، واحتياجات الطرفين دائمًا متطابقة؛ فالرغبة متساوية، ونشوة الجماع تأتي في نفس اللحظة، والأوضاع الجنسية المختلفة تسعد الاثنين بنفس القدر، وكلاهما دائمًا جاهز للممارسة في الحال، ويعبر عن رغباته المختلفة بشكل مباشر، ورغبات الآخر مفهومة. فالجماع هو الجماع هو الجماع.

مثل هذه المشاهد تؤكد التصور بأن الجنس في مجتمع رأسمالي أبوي مسألة تتم بسلاسة، ولا تعتبر من العمليات الأكثر تعقيدًا التي ترسخ خضوع المرأة في كل مرة من جديد، أو عملية ينتزع خلالها قطعة منها، وكأن النساء لا تحارب حربها غير المرئية –تحديدًا في الجنس– من أجل كيانهن. صحيح أن الضوء من هذا المنظور يظهر الأفعال الجنسية في حين يغفله من جانب آخر. فلا نرى تعبيرات الوجه، ولا نعلم ما يجري بداخلهما خلال العملية الجنسية، فنظل –كمشاهدين– في موقف المتلصص المستاء؛ غير أننا على يقين أنها مجرد خديعة. أن يكون الرجل هو أيضًا متجردًا من ملابسه في المشهد يعطي للعلاقة الجنسية صفة "المساواة"، ولكنها لا تحررها. عندما لا يتفق الحبيبان في شئ سوى في الجنس، يعنى هذا أنه يتم نشر أيديولوجيا جنسية قمعية تفصل الجنس عن أشياء أخرى، فتوحي بأن العلاقة الجنسية أمر خاص، غير متصل بالمجريات اليومية والمجتمع. إن تركيبة المشهد لا تختلف إلا من حيث الشكل، ولكن ليس في الجوهر عن المشاهد التي وصفت أعلاه، التي تمثل الجنس المنفر.

لكن حتى موقفًا نسويًا راديكاليًا لا يشكل ضمانة لإظهار الجنس دون تنفير. في فيلم الفيديو "الأمهات المثليات" لنورما بونتس وريتا موريرا (١٩٧٣) نرى مشهد حب تقليدي لامرأتين وفقًا لتقاليد السبعينيات ليس له– بحسب رأيي– كينونة إلا من خلال تناقضه مع الجنس السينمائي المعتاد. ففي حين أن الشهوة بين النساء والرجال في الأفلام عادة ما تتخذ شكل الجموح، فمشاهد فيلم "أمهات مثليات" تمثل الحنان والتمهل. لكنها أيضًا لا تستعرض أي تواصل بين السيدتين كما هو الحال فرديًا. دون هذا التواصل الفردي لا يختلف استعراضها إلا على المستوى الحركي عن باقي المشاهد. لا يوجد فرق هيكلي، بل هو استعراض لعملية مجردة (تلامس جسدين مع مصاحبة موسيقى ما، وفي ضوء ما، مع حركات ما) يفترض أن لها معنى ما: التناغم الجنسي في الحب بين امرأتين. هنا أيضًا لا نجد دورًا لفردية الشخص بل يقال لنا إن علاقة المرأة بالمرأة هي في حد ذاتها ضمان للتواصل، والسعادة الجنسية.

لا أريد أن أقول إن الجنس لا يمكن تمثيله، لكنني أرى أنه لا يمكن تمثيله بالطريقة التي اعتدناها حتى الآن؛ حيث إنها طريقة تضفى عليه الغموض، وتعطيه شكلا مقولبًا، وترسخه. علينا أن نعترف أولا أن علاقة النساء بالجنس –كالرجال أيضًا– مدمرة، أو على الأقل شديدة التعقيد. فبشكل عام علاقة المرأة بجسدها علاقة سيئة. وكثيرًا –أو على وجه العموم– لا تعرف المرأة احتياجاتها، ناهيك عن التصرف بما يناسب احتياجاتها. النساء في مرحلة التعرف جماعيًا على ما لا يناسب احتياجاتها. حتى نصل لتمثيل واقعي للجنس في الأفلام علينا –فيما علينا– أن نفحص الأسباب التي أدت –حتى الآن– للفصل الصارم بين أعمال الفن، والأفلام الإباحية. علينا أن نفكر في ما يعنيه أن تكون ممثلات الأفلام الفنية (في غالبيتهن) –بالنسبة لتمثيل الجنس– ذوات تنشئة اجتماعية من الطبقة الوسطى، في حين أن يطلات الأفلام الإباحية من العاهرات. وإضافة إلى ذلك ما المعنى –بالنسبة للتمثيل– أن نأتي لأدوار "خلع الملابس" –في الأفلام التجارية العادية ذات المحتوى المثير، أو أفلام التعليمية– بممثلات عاطلات عن العمل من مركز توفير الوظائف، ليس أمامهن فرص أخرى إلا

التعرى. علينا أن نفحص كيف عرفت الممثلات غير المضطرات للعب أدوار جنسية من البداية أنها خاطئة. هناك فعلا حالات لممثلات امتنعن عن ذلك. ماريا شنايدر لم تجد أنه يليق بامرأة اشتراكية أن تبادر بلمس حبيبها في موضع حساس، أو أن يمسكها هو من صدرها، فترتمي في أحضانه بسذاجة الفتاة. إلا أن الصحف لم تهتم بمبررات ماريا شنايدر، بل أخذت تظن أن امتناعها كان من باب غطرسة النجومية. لم يتناول تقرير جريدة الشبيجل (٥/٧٥) عن ممثلة من هامبرج اسمها ريناته بيشلر امتنعت عن التعرى على خشبة المسرح بأسباب عدم رغبتها في ذلك، بل أوحت للقارئ أنها –وهي في سن ٣٧– أقامت الزوبعة لأنها لم تجد نفسها جميلة بما يكفي. ("...ولم تجدي معها الإشارة إلى ضعف الإضاءة، أو إمكانية استخدام اللاصقات") حتى بات التمييز مكتملا؛ فلا يحق للمرأة أن تحتفظ بملابسها إلا إذا وجد الرجال أنها فقدت جاذبيتها، كالبرقوقة التي جفت. (+I) على الممثلة أن تتسلح بكثير من الشجاعة لتحمي نفسها من مخرجين، وجمهور، ونقاد متربصين لاستخدامها كأداة إثارة باسم الفن أو الثورة.

(+I) التمييز لا ينال المرأة فحسب، فمثال على صورة نمطية للرجل هو دور لإيرنست ياكوبي الذي يظهر في دور الأبله العاجز جنسيًا؛ لأن ملامح وجهه رقيقة. لا نجد في أفلام السينما أو التلفيزيون البتة نساء تقعن في غرام رجل مرهف الحس ذي قامة ضئيلة ليس له لحية، و يفضلنه على رجل طويل، كثيف الشعر ذي بنية عضلية قوية.

ترجمة: ايزيس حكيم

لورا مولفي
المتعة البصرية والسينما الروائية

مقدمة
استخدام سياسي للتحليل النفسي

تهدف هذه الورقة إلى استخدام التحليل النفسي لاكتشاف أين وكيف يتعزز سحر الفيلم عن طريق نماذج الافتتان سابقة الوجود العاملة بالفعل داخل ذات الفرد والتكوينات الاجتماعية التي شكلته. وتتخذ كنقطة بدء لها الطريقة التي يعكس بها الفيلم ويكشف بل ويلعب على التأويل المباشر والراسخ اجتماعيا للاختلاف الجنسي الذي يتحكم في الصور والطرق الإيروتيكية للنظر والمشاهدة. من المفيد أن نفهم ما كانت عليه السينما، وكيف عمل سحرها في الماضي؛ في الوقت الذي نحاول فيه الوصول إلى نظرية وممارسة ستتحديان سينما الماضي تلك. هكذا تكون نظرية التحليل النفسي ملائمة هنا كسلاح سياسي، يوضح الطريقة التي كوَّن بها لا وعي المجتمع البطريركي شكل الفيلم.

إن المفارقة في مفهوم مركزية القضيب بكل تجلياته هي أنه يعتمد على صورة المرأة المخصية كي يعطي نظاما ومعنى لعالمه. فكرة تقف فيها المرأة كمحور العجلة بالنسبة للنظام: فنقصها هو ما يجعل للقضيب حضورا رمزيا، ورغبتها هي حل مشكلة نقصها التي يشير إليها القضيب. ثمة كتابة حديثة في مجلة (سكرين neercS) عن التحليل النفسي والسينما لم تُبرز بشكل كاف أهمية تمثيل الشكل الأنثوي في نظام رمزي يعبر فيه هذا الشكل – في الملاذ الأخير – عن الإخصاء ولا شيء آخر. لنوجز الأمر باختصار: وظيفة المرأة في تكوين اللاوعي البطريركي لها شقان: فهي ترمز أولا إلى التهديد بالإخصاء عن طريق عدم امتلاكها فعلا لقضيب، وبهذه الطريقة ثانيا تربي طفلها داخل النظام الرمزي. وبمجرد تحقق هذا، يصل معنى وجودها في العملية إلى نهايته، فهي لا تدوم في عالم القانون واللغة إلا كذكرى تتأرجح بين ذكرى الوفرة الأمومية وذكرى الاحتياج. وكلتاهما تقومان على الطبيعة (أو على التشريح بعبارة فرويد الشهيرة). وتخضع رغبة المرأة لصورتها كحاملة للجرح الدامي، فهي لا يمكن أن توجد إلا فيما يتعلق بالإخصاء ولا يمكنها تجاوز هذا والتسامي عليه. إنها تحول طفلها إلى دال على رغبتها في امتلاك قضيب (وهو شرط الدخول – كما تتخيل – في النظام الرمزي). وعليها إما أن تفسح المجال بكياسة للكلمة – اسم الأب والقانون – أو أن تناضل لإبقاء طفلها مقموعا معها في غبشة الوهم. إذن تقف المرأة في الثقافة البطريركية كدال على الآخر بالنسبة للذكر، مقيدة بنظام رمزي يمكن للرجل فيه أن يحيا خيالاته وهواجسه كلها عبر السيطرة اللغوية بفرض هذه الخيالات والهواجس على الصورة الصامتة للمرأة التي مازالت

مقيدة في مكانها كحاملة للمعنى، وليست كصانعة له.

هناك فائدة واضحة في هذا التحليل للنسويات، نوع من الجمال في تقديمه الدقيق لخبرة الإحباط في ظل نظام مركزية القضيب. إنه يقربنا من جذور قمعنا، ويقدم تعبيرا أوضح عن الأزمة، ويواجهنا بالتحدي الأساسي: كيفية محاربة اللاوعي المتشكل مثل لغة (المتكون بشكل أساسي عند لحظة قدوم اللغة) في الوقت الذي مازلنا فيه في قبضة اللغة البطريركية. لا توجد أي طريقة يمكننا بها إنتاج بديل على حين غرة، لكن يمكننا البدء في أخذ استراحة عن طريق دراسة وفحص البطريركية بالأدوات التي توفرها، والتي لا يُعد التحليل النفسي هو الأوحد فيها؛ بل هو أداة مهمة منها. مازالت هناك هوة هائلة تفصلنا عن موضوعات هامة للاوعي الأنثوي الذي قلَّما يتفق مع نظرية مركزية القضيب: تحديد جنس الطفلة الأنثى وعلاقتها بالرمزي، المرأة الناضجة جنسيا وليست أمًا، الأمومة خارج دلالة القضيب، المهبل... لكن عند هذه النقطة، يمكن لنظرية التحليل النفسي كما وصلت إليه الآن أن تحسّن فهمنا على الأقل للوضع الراهن، للنظام البطريركي الذي نعيش في قبضته.

تدمير المتعة سلاح راديكالي

كنظام تمثيل متقدم، تطرح السينما أسئلة تتعلق بالطرق التي يبني بها اللاوعي (المتشكل على يد النظام السائد) وسائل الرؤية ومتعة المشاهدة. لقد تغيرت السينما طوال العقود القليلة الماضية. لم تعد ذلك النظام المتكتل المعتمد على الاستثمار الرأسمالي الكبير كما تمثل في أفضل أحواله في هوليوود خلال الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين. لقد غيرت التطورات التكنولوجية (الـ ٦١ مللي، إلخ) الشروط الاقتصادية للإنتاج السينمائي، الذي يمكنه الآن أن يكون حِرَفيًا مثلما هو رأسمالي. وبالتالي غدا من الممكن لنوع من السينما البديلة أن يَتطور. ومهما كان مقدار الوعي الذاتي والتهكم الذي تمكنت هوليوود من بلوغه، فقد قيدت نفسها دائما بترتيب المشهد التقليدي الذي يعكس التصور الأيديولوجي المهيمن للسينما. توفر السينما البديلة مساحة لميلاد سينما راديكالية بكلا المعنيين السياسي والجمالي، وتتحدى الادعاءات الأساسية للأفلام السائدة. ليس هذا من أجل رفض الأخيرة بشكل أخلاقي، بل لتسليط الضوء على الطرق التي تعكس من خلالها الانشغالات التقليدية لهذه الأفلام الهواجس العقلية للمجتمع الذي أنتجها، وعلاوة على ذلك للتأكيد على أنه يجب على السينما البديلة أن تبدأ على وجه التحديد بمقاومة هذه الهواجس والادعاءات. إن شكلا من السينما الطليعية سياسيا وجماليا ممكن الآن، لكنه يمكن أن يوجد فقط كنقيض.

لقد نشأ سحر الأسلوب الهوليوودي في ذروته (وفي كل السينما التي وقعت في مجال تأثيره) – ليس حصريا ولكن في أحد الجوانب الهامة – من تلاعبه الماهر والمُرضي بالمتعة البصرية. بلا منازع، قامت أفلام التيار السائد بصياغة الرموز الإيروتيكية في لغة النظام البطريركي المهيمن. في سينما هوليوود عالية التطور

حدث عبر هذه الرموز فقط أن اقترب الموضوع المغترب – الممزق في ذاكرته الخيالية بإحساس الخسارة وبالرعب من نقص محتمل في الخيال – من إيجاد لمحة من الرضا: عبر الجمال الشكلي لهذه السينما ولعبها على الهواجس التكوينية لهذا الموضوع. سيناقش هذا المقال نسج هذه المتعة الإيروتيكية في الأفلام، ومعناها، وبشكل خاص المكان المركزي لصورة المرأة. يقال أن تحليل المتعة – أو الجمال – يدمرها. وهذا هو مقصد ذلك المقال. فلابد من الهجوم على شعور الأنا بالرضا والتعزيز اللذين يمثلان ذروة تاريخ الأفلام حتى الآن. ليس لصالح متعة جديدة يعاد بناؤها – والتي لا يمكن أن توجد في المجرد – ولا لصالح إجهاض متثاقف للمتعة؛ ولكن من أجل فتح طريق لرفض تام للسهولة والإحساس بالاكتمال المميزين للأفلام الروائية. والبديل هو ذلك الانفعال النابع من ترك الماضي في الخلف دون رفضه، متجاوزين الأشكال البالية أو القمعية، أو التجرؤ على كسر التوقعات بالمتعة العادية من أجل إنشاء لغة جديدة للرغبة.

متعة النظر / الافتتان بالتكوين البشري

تقدم السينما عددا من المتع الممكنة، إحداها هي شهوة النظر. هناك ظروف يكون فيها النظر في حد ذاته مصدرا للمتعة، مثلما تكون هناك متعة على الجانب المقابل في أن تكون موضعا للنظر. في كتابه (ثلاث رسائل في نظرية الجنس)، قام فرويد في الأصل بعزل شهوة النظر كواحدة من الغرائز المكونة للجنس والتي توجد كمحركات مستقلة إلى حد كبير عن المناطق المثيرة للغريزة الجنسية. في هذه النقطة ربط فرويد شهوة النظر بالتعامل مع الآخرين كأشياء، بإخضاعهم لتحديقة مسيطرة وفضولية. وتتمركز أمثلته المحددة حول أفعال الأطفال التلصصية، ورغبتهم في رؤية الخاص والمحرم والتحقق منهما (الفضول تجاه الوظائف التناسلية والجسدية للآخرين، تجاه حضور أو غياب القضيب، وتجاه المشهد الأول بأثر رجعي). في هذا التحليل تكون شهوة النظر فعالة بشكل جوهري. (فيما بعد، في مقاله الغرائز والأهواء، طوَّر فرويد نظريته حول شهوة النظر إلى مدى أبعد، رابطا إياها بدايةً بمرحلة الإيروتيكية الذاتية ما قبل التناسلية، والتي تنتقل بعدها متعة النظر إلى الآخرين عن طريق المقارنة التناظرية. هناك علاقة عمل حميمة هنا بين الغريزة النشطة وتطورها اللاحق في شكل نرجسي. ورغم أن الغريزة تتغير على يد عوامل أخرى، خاصة تكوين الأنا، إلا أنها تستمر في الوجود كقاعدة إيروتيكية لمتعة النظر إلى شخص آخر كهدف. في أقصى الحدود يمكن أن تغدو ثابتة في شكل انحراف، منتجة أشخاصا مهووسين بالتلصص، يتحقق إشباعهم الجنسي الوحيد عن طريق مشاهدة شخص آخر مُشيَّأ، بمعنى مسيطر فعال.

لدى النظرة الأولى، ستبدو السينما بعيدة عن العالم التجسسي للمراقبة الخفية لضحية غير عارفة ولا راغبة. ما يُرى من الشاشة هو المعروض بوضوح شديد. لكن الحجم الكبير لأفلام التيار السائد، والتقاليد التي تطورت في إطارها بطريقة واعية، تُصور عالما مغلقا بإحكام ينفتح بطريقة سحرية – غير مبال بوجود الجمهور

– منتجا لهم إحساسا بالانفصال ولاعبا على خيالهم التلصصي. علاوة على ذلك، يساعد التناقض البالغ بين الظلام في صالة العرض (التي تعزل كذلك المتفرجين أحدهم عن الآخر) والتماع الأشكال المتحركة من الضوء والظل على الشاشة في تعزيز وهم الانفصال التلصصي. ورغم أن الفيلم يُعرض بالفعل، وموجود هناك كي تتم مشاهدته، إلا أن ظروف العرض والتقاليد السردية تعطي المتفرج وهما بالنظر إلى عالم خاص. وسط العديد من الأشياء، فإن وضع المتفرجين في السينما هو على نحو صارخ وضع كبت لرغبتهم في الاستعراض وإسقاط للرغبة المكبوتة على المؤدي.

تُشبع السينما رغبة أولية في النظر الممتع، لكنها تذهب أيضا إلى أبعد من ذلك، مطورة شهوة النظر في جانبها النرجسي. تركز تقاليد أفلام التيار السائد الاهتمام على الشكل البشري. المقاييس والفضاء والقصص كلها مجسمة. هنا يمتزج الفضول والرغبة في المشاهدة مع الافتتان بالتشبه والتمييز: الوجه البشري، الجسد البشري، العلاقة بين الشكل البشري ومحيطه، الحضور المرئي للشخص في العالم. وقد وصف جاك لاكان كيف تكون اللحظة التي يتعرف الطفل فيها على صورته الخاصة في المرآة ذات أهمية كبيرة في تكوين الأنا. هناك العديد من الجوانب في هذا التحليل التي تتفق مع سياقنا هنا. تحدث مرحلة المرآة في الوقت الذي تتجاوز فيه طموحات الطفل البدنية قدرته الحركية، وينتج عن ذلك أن يكون تعرفه على نفسه مبهجا لأنه يتخيل أن صورته في المرآة ستكون أكثر اكتمالا وأكثر كمالا مما يختبره في جسده نفسه. هكذا تغطي طبقة من سوء التمييز على التمييز: فالصورة التي تم التعرف عليها تُرى باعتبارها الجسد المنعكس للذات، لكن إساءة تمييزها على أنها أكثر تفوقا يُسقط ذلك الجسد خارج ذاته كأنا مثالية، إنها الذات المغتربة التي – بإعادة اندماجها كأنا مثالية – تثير التوليد المستقبلي للتطابق مع الآخرين. إن لحظة المرآة تسبق اللغة بالنسبة للطفل.

هناك حقيقة هامة لهذا المقال؛ ألا وهي أن ما يُكوّن منظومة الخيال – والتمييز وسوء التمييز والتطابق – هو صورة، وبالتالي تلك الصورة كذلك هي ما يُكوّن أول تعبير عن الـ "أنا"، عن الذاتية. تلك لحظة يصطدم فيها افتتانٌ أقدم بالنظر (لوجه الأم كمثال صريح) مع اللمحات الأولى للوعي بالذات. من هنا ولدت علاقة الحب / اليأس الطويلة بين الصورة وصورة الذات، والتي وجدت مثل هذا التعبير القوي عنها في الفيلم ومثل هذا التمييز المبهج لها في جمهور السينما. بعيدا إلى حد ما عن التشابهات العارضة بين الشاشة والمرآة (على سبيل المثال تأطير الشكل البشري داخل محيطه)، فإن السينما لديها أنساق من الفتنة قوية بما يكفي للسماح بالفقد المؤقت للأنا وبتعزيزها في نفس الوقت. إن الإحساس بنسيان العالم كما تصورته الأنا بعد ذلك (نسيت مَن أكون وأين كنت) هو بمثابة تذكار نوستالجي لتلك اللحظة قبل الذاتية للتعرف على الصورة. في نفس الوقت فقد ميزت السينما نفسها بإنتاج الأنا المثالية كما يتمثل بشكل خاص في نظام النجم السينمائي، فالنجوم يتصدرون كلا من وجود الشاشة وقصة الشاشة بينما يقومون بتقديم عملية معقدة من التشابه والاختلاف (حيث يجسد النجم اللامع حياة الشخص العادي).

النقطتان أ و ب من القسم الثاني في هذا المقال قد عرضتا جانبين متناقضين من أنساق متعة المشاهدة في الوضع السينمائي التقليدي. الجانب الأول – شهوة النظر – ينشأ من متعة استخدام شخص آخر كهدف للإثارة الجنسية عبر الرؤية. أما الجانب الثاني – الذي يتطور عبر النرجسية وعملية تكوين الأنا – فيأتي من التطابق مع الصورة المرئية. هكذا – بمصطلحات السينما – يتضمن الجانب الأول فصل الهوية الإيروتيكية للذات عن الموضوع على الشاشة (شهوة النظر الفعالة)، بينما يتطلب الجانب الآخر تطابق الأنا مع الموضوع على الشاشة عبر افتتان المتفرج بشبيهه وتعرفه عليه. الجانب الأول هو وظيفة الغرائز الجنسية، والثاني هو رغبة الأنا الجنسية (الليبيدو). كان هذا الانقسام بالغ الأهمية لفرويد. ورغم أنه رأى الجانبين متفاعلين ومتراكبين على بعضهما البعض، إلا أن التوتر بين المحركات الغرائزية والحفاظ على الذات يظل بمثابة استقطاب دراماتيكي فيما يتعلق بالمتعة. فكلاهما نسقان تكوينيان، ميكانيزمات وليست معنى. في حد ذاتهما لا يملكان أي مغزى، فلابد أن يُلحقا بميكانزم المعالجة المثالية. كلاهما يتعقبان أهدافهما بلا مبالاة بالواقع الحسي، خالقين المفهوم التصويري ذا الطابع الإيروتيكي للعالم الذي يشكل إدراك الذات ويسخر من الموضوعية التجريبية.

خلال تاريخها، يبدو أن السينما قد طورت وهما خاصا عن واقع وجد فيه هذا التناقض بين الليبيدو والأنا عالما خياليا تكميليا بشكل جميل. في الواقع يخضع عالم الشاشة الوهمي للقانون الذي أنتجه. إن الغرائز الجنسية وعمليات التطابق لديها معنى داخل النظام الرمزي الذي يعبر عن الرغبة. تسمح الرغبة – المولودة مع اللغة – بإمكانية التسامي بالغرائزي والخيالي، لكن نقطتها المرجعية تعود باستمرار إلى لحظة ميلادها الصادمة: عقدة الإخصاء. وبالتالي فإن النظرة الممتعة شكلا يمكن أن تكون مهددة موضوعا، والمرأة كتمثيل / صورة هي ما يبلور هذه المفارقة.

المرأة كصورة، والرجل كحامل للنظرة

في عالم ينظمه اختلال التوازن الجنسي، انقسمت متعة النظر بين الذكر / الفاعل والأنثى / المفعول بها. تُسقط نظرة الذكر الحاسمة تخيلها على جسد الأنثى الذي يجرى تصميمه وفقا لذلك. في دورهن الاستعراضي التقليدي تكون النساء محط النظر والعرض في نفس الوقت، ويُصاغ مظهرهن ليعكس أثرا بصريا وإيروتيكيا قويا بحيث يمكن القول أنهن يُشرن ضمنا إلى حالة (أن تكون محط النظر). النساء المعروضات كموضوع جنسي هن موتيفة متكررة في العروض الإيروتيكية: من الملصقات المثيرة إلى عروض التعري، من زيجفيلد إلى بازبي بيركلي، تخطف المرأة الأبصار وتلعب على رغبة الذكر وتشير إليها. ربطت أفلام التيار السائد بعناية بين الاستعراض والسرد. (لاحظ مع ذلك كيف تكسر أعداد الأغاني والرقصات في الأفلام الموسيقية تدفق الحبكة). إن وجود المرأة عنصر مشهدي لا يمكن الاستغناء عنه في الفيلم الروائي العادي، حتى لو مال حضورها المرئي إلى العمل ضد تطور أحد خطوط القصة، أو إلى تجميد تدفق الحدث في لحظات من التأمل الإيروتيكي.

عندئذ لابد لهذا الحضور الغريب من أن يندمج في كتلة متماسكة مع السرد. كما صاغها بود بيتيكر:
"المهم هو ما تثيره البطلة، أو بالأحرى ما تمثله. إنها الشخص الذي يجعل البطل يتصرف على النحو الذي يتصرف به، أو لعله الحب أو الخوف الذي توحي به إليه، أو الاهتمام الذي يشعر به نحوها. أما المرأة في حد ذاتها فليس لها أقل أهمية."
(هناك ميل حديث في الأفلام الروائية للاستغناء عن هذه المشكلة كلية؛ وهو ما يُعد تطويرا لما أسمته مولي هاسكل "أفلام الرفاق" حيث يمكن للإيروتيكية المثلية الفعالة للشخصيات الرجالية المركزية أن تحمل القصة دون إلهاء.) بشكل تقليدي فقد عملت المرأة المعروضة على مستويين: هدف إيروتيكي للشخصيات داخل قصة الشاشة، وكهدف إيروتيكي للمتفرج داخل صالة العرض، مع حالة من التوتر المنتقل بين النظرات على جانبي الشاشة. على سبيل المثال، يسمح ابتكار (فتاة الاستعراض) بتوحيد النظرتين تقنيا دون أي كسر ظاهر في الحبكة. تؤدي المرأة داخل الفيلم الروائي، وتتوحد نظرة المشاهد مع نظرة الشخصيات الرجالية في الفيلم بطريقة منظمة دون كسر المصداقية السردية. للحظة يأخذ التأثير الجنسي للمرأة المؤدية الفيلم إلى عالم لا وجود له خارج زمانه ومكانه. هكذا يكون الظهور الأول لمارلين مونرو في فيلم **River of No Return** (نهر بلا عودة) وأغاني لورين باكال في **To Have or Have Not** (أن تملك ولا تملك). على نحو مشابه، تقوم اللقطات المقربة spu–esolc للسيقان (مارلين ديتريش على سبيل المثال) أو الوجه (جريتا جاربو) بدمج حالة مختلفة من الإيروتيكية داخل السرد. إن جزءا واحدا من جسد متشظ يدمر أبعاد المكان القادمة من عصر النهضة، وهم العمق الذي يتطلبه السرد، ويُقدم للشاشة التسطيح، سمة الشكل المقصوص أو الأيقونة بدلا من المصداقية.

على نحو مشابه تحكَّم تقسيم للعمل محب للجنس الآخر بشكل فاعل / مفعول به في البنية السردية. وفقا لمبادئ الأيديولوجيا الحاكمة والأنساق العقلية التي تدعمها، لا يمكن للشخصية الرجالية أن تتحمل عبء التشيؤ الجنسي. يأنف الرجل من النظر إلى مثيله المستعرض لجسده. وبالتالي يقوم الانفصال بين الاستعراض والسرد بدعم دور الرجل باعتباره الفاعل في دفع القصة إلى الأمام، في جعل الأشياء تحدث. يتحكم الرجل في خيال الفيلم ويبرز كذلك كممثل للسلطة بمعنى إضافي: كحامل لنظرة المتفرج، محولا إياها خلف الشاشة ليُحيّد الميول الزائدة على السرد التي تمثلها المرأة كمحط للأنظار. يغدو هذا ممكنا عبر العمليات التي يحركها بناء الفيلم حول شخصية متحكمة رئيسية يمكن للمتفرج أن يتطابق معها. وبينما يتطابق المتفرج مع البطل الرئيسي الذكر، يُسقط نظرته على نظرة مثيله، بديله على الشاشة، وهكذا تتطابق قوة البطل الذكر أثناء تحكمه في الأحداث مع القوة الفاعلة للنظرة الإيروتيكية، إذ تعطي الاثنتان إحساسا مُرضيا بالقدرة الكلية. إن السمات الباهرة للنجم السينمائي الذكر من ثَمَّ ليست هي سمات الهدف الإيروتيكي للنظرة، لكنها سمات الأنا المثالية الأكثر كمالا واكتمالا وقوة التي يتم تخيلها في اللحظة الأصلية للتعرف على الذات أمام المرآة. تستطيع الشخصية في القصة أن تجعل الأشياء تحدث وتتحكم في الأحداث أفضل من التابع / المتفرج، بالضبط مثلما كانت الصورة في المرآة أكثر تحكما في تنسيق الحركة. على النقيض من المرأة كأيقونة، تتطلب الشخصية الرجالية الفاعلة

(وهي الأنا المثالية لعملية التطابق) فضاء ثلاثي الأبعاد يتطابق مع فضاء التعرف المرآوي الذي استبطن فيه التابع المغترب تمثيله لهذا الوجود التخيلي. إنها شخصية في محيط طبيعي. وهنا تكون وظيفة الفيلم هي أن ينتج بأكبر دقة ممكنة ما يُطلق عليه الظروف الطبيعية للإدراك الحسي البشري. إن تكنولوجيا الكاميرا (كما تتمثل في البؤرة العميقة sucof peed على وجه الخصوص) وحركات الكاميرا (التي يحددها تحرك البطل الرئيسي) بالاشتراك مع عملية التصحيح المتوارية (التي تتطلبها الواقعية) كل هذا يميل إلى تشويش حدود فضاء الشاشة. إن البطل الرئيسي الذكر حر في قيادة خشبة المسرح، مسرح من وهم مكاني يعبر فيه عن النظرة ويخلق الفعل.

ا. لقد عرضت النقطتان أ و ب من القسم الثالث في هذا المقال للتوتر بين حالة تمثيل المرأة في الفيلم والتقاليد المحيطة بتقديم الحبكة. وترتبط كل منهما بنظرة: نظرة المتفرج في اتصال مباشر شبقي النظرة بالهيئة الأنثوية المعروضة لمتعته (موحية بخيالات ونزوات ذكورية) ونظرة المتفرج المفتون بصورة مثيله الموضوعة في وهم المكان الطبيعي، وعبرها يكتسب التحكم والامتلاك للمرأة الموجودة داخل الحكاية. (هذا التوتر والانتقال من قطب إلى آخر يمكنه أن يُكوّن نصا واحدا. لذلك في فيلمي (الملائكة فقط تملك أجنحة **Only Angels Have Wings**) و(أن تملك ولا تملك **To Have and Have Not**) يبدأ الفيلم بالمرأة كهدف للتحديق المشترك من المتفرج وجميع الأبطال الرئيسيين الذكور في الفيلم. وتكون هي معزولة، فاتنة، متاحة للعرض، ذات طابع جنسي. لكن مع تطور السرد تقع في الحب مع البطل الرئيسي وتصبح ملكا له، وتفقد سماتها الخارجية الباهرة، وطاقتها الجنسية الواسعة، ودلالاتها كفتاة استعراض؛ إذ تخضع إيروتيكيتها للنجم الذكر وحده. وعن طريق التطابق معه، عبر المشاركة في سلطته، يمكن للمتفرج أن يمتلكها أيضا بطريقة غير مباشرة.)

مارلين مونرو وروبرت ميتشوم في لقطة إعلانية من فيلم نهر بلا عودة (١٩٥٤). "وبينما يتطابق المتفرج مع البطل الرئيسي الذكر، يُسقط نظرته على نظرة مثيله، بديله على الشاشة، وهكذا تتطابق قوة البطل الذكر أثناء تحكمه في الأحداث مع القوة الفاعلة للنظرة الإيروتيكية، إذ تعطي الاثنتان إحساسا مُرضيا بالقدرة الكلية."

لكن وفقا لمصطلحات التحليل النفسي، تطرح الشخصية الأنثوية مشكلة أعمق. فهي تشير كذلك إلى شيء ما تدور النظرة حوله باستمرار لكنها تتنصل منه: افتقارها إلى القضيب، وما يوحي به ذلك من تهديد بالإخصاء وبالتالي إجهاض المتعة. في النهاية يكون معنى المرأة هو الاختلاف الجنسي، غياب القضيب كشيء يمكن التحقق منه بالنظر، الدليل المادي الذي تستند عليه عقدة الإخصاء اللازمة لتنظيم الدخول إلى النظام الرمزي وقانون الأب. هكذا تثير المرأة كأيقونة معروضة لتحديق ومتعة الرجال – المتحكمين الفاعلين في النظر – دائما القلق الذي كانت تدل عليه. ويمتلك لا وعي الذكر سبيلين للهروب من هذا الخوف من الإخصاء: الاستغراق في إعادة تجسيد الصدمة الأصلية (فحص المرأة، وتبديد الغموض الذي يكتنف سرها)، مع إعادة التوازن عن طريق تخفيض القيمة أو العقاب أو الاقتصاد في الموضوع الآثم (وهو سبيل يجد تجسيده في اهتمامات الفيلم نوار(**Noir Film**)؛ أو الإنكار التام للإخصاء عن طريق التعويض بشيء فيتيشي **a fetish object** أو تحويل الشخصية المُمَثّلة نفسها إلى (فيتيش) حتى تصبح شيئا مطمئنا بدلا من كونها مصدر خطر (وبالتالي المبالغة في التقييم، وعبادة النجمة الأنثى). هذا السبيل الثاني، شهوة النظر الفيتيشية، ينشئ الجمال المادي للهدف، ويحوله إلى شيء مشبع في حد ذاته. أما السبيل الأول، التلصص، فهو على النقيض يحمل ارتباطات بالسادية: حيث تكمن المتعة في التأكد من الذنب (المرتبط فورا بالإخصاء)، معززا بذلك التحكم ومخضعا الشخص المذنب من خلال العقاب أو العفو. يتلاءم هذا الجانب السادي تماما مع السرد. فالسادية تتطلب قصة، وتعتمد على جعل شيء ما يحدث، محدثة تغييرا بالقوة في شخص آخر، معركة إرادة وقوة، نصر / هزيمة، وكلها تحدث في زمن خطي له بداية ونهاية. على الجانب الآخر يمكن لشهوة النظر الفيتيشية أن توجد خارج الزمن الخطي حيث يتم تركيز الغريزة الإيروتيكية على النظر فقط. يمكن توضيح هذه التناقضات والالتباسات ببساطة أكبر عن طريق استخدام أعمال لهيتشكوك وستيرنبرج، حيث يتخذ كلاهما من النظرة في الأغلب المحتوى والموضوع للكثير من أفلامهما. هيتشكوك هو الأعقد، حيث يستخدم كلا الآليتين، بينما تقدم أعمال ستيرنبرج على الجانب الآخر أمثلة كثيرة نقية لشهوة النظر الفيتيشية.

ت. ٢. من المعروف جيدا أن ستيرنبرج قال ذات مرة أنه يرحب بعرض أفلامه مقلوبة حتى لا تتداخل القصة وتورط الشخصة مع تقدير المتفرج غير المخفف للصورة على الشاشة. هذه الجملة كاشفة لكنها ساذجة. ساذجة لأن أفلامه تتطلب أن تكون شخصية المرأة (ديتريش في مجموعة أفلامه معها، كمثال مطلق). لكنها كاشفة لأنها تؤكد حقيقة أنه بالنسبة له فإن المساحة التصويرية المحاطة بإطار أكثر أهمية من السرد أو عمليات التطابق. في الوقت الذي يدخل فيه هيتشكوك إلى الجانب الاستقصائي من التلصص، ينتج ستيرنبرج الفيتيش المطلق، آخذا إياه إلى حد انكسار النظرة المهيمنة للبطل الرئيسي الذكر (وهي سمة الفيلم الروائي التقليدي) لمصلحة الصورة في علاقة إيروتيكية مباشرة مع المتفرج. يندمج جمال المرأة كشيء مع مساحة الشاشة؛ فهي لم تعد حاملة للذنب لكنها مُنتَج نموذجي، جسدها – المؤسلب والمتشظي عن طريق اللقطات المقربة – يغدو هو محتوى الفيلم، والمتلقي المباشر لنظرة المتفرج. يقلل ستيرنبرج من أهمية وهم عمق الشاشة؛

فتميل شاشته لأن تكون ذات بعد واحد، حيث يعمل الضوء والظل، والدانتيل، والبخار، وأوراق الشجر، والشبك، وشرائط الزينة على تقليل مجال الرؤية. هناك القليل من التدخل أو حتى لا يوجد أي تدخل من النظرة عبر عيني البطل الرئيسي الذكر. وعلى النقيض من ذلك، تعمل التواجدات الظلالية مثل شخصية لاباسيير **La Bessière** في فيلم (مراكش **Morroco**) كنائبين عن المخرج، متحررين كما هم من تطابق الجمهور معهم. ورغم إصرار ستيرنبرج على أن قصصه لا علاقة لها بالموضوع، فمن الأهمية بمكان أنها متعلقة بالموقف وليس بالتشويق، وبالزمن الدائري أكثر من الزمن الخطي، بينما تدور تعقيدات الحبكة حول سوء التفاهم أكثر من الصراع. أهم غياب هو غياب النظرة الذكرية المسيطرة داخل مشهد الشاشة. إن ذروة الدراما العاطفية في أكثر أفلام ديتريش النموذجية، ولحظاتها القصوى من المعنى الإيروتيكي، تحدث في غيبة الرجل الذي تحبه في القصة. هناك شهود عيان آخرون، متفرجون آخرون يشاهدونها على الشاشة، نظرتهم تنضم إلى نظرة الجمهور ولا تحل محلها. في نهاية فيلم (مراكش)، يكون توم براون قد اختفى بالفعل في الصحراء عندما تركل إيمي جولي صندلها الذهبي وتمشي وراءه. في نهاية فيلم (المُهان **Dishonoured**) لا يكترث كراناو بمصير ماجدة. في كلتي الحالتين، يُعرض التأثير الإيروتيكي – المُطهَّر من الخطيئة بالموت – كمشهد للفرجة أمام الجمهور. يسيء البطل الذكر الفهم، ناهيك عن أنه لا يرى.

على العكس من ذلك في أفلام هيتشكوك يرى البطل بدقة ما يراه الجمهور. مع ذلك، وفي الأفلام التي سأناقشها هنا، فإنه يأخذ الافتتان بالصورة عبر الإيروتيكية المتعلقة بشهوة النظر كمادة الفيلم. علاوة على ذلك، في تلك الحالات يصور البطل التناقضات والتوترات التي يشعر بها المتفرج. في فيلم (فيرتيجو **Vertigo**) على وجه الخصوص، لكن في (مارني **Marnie**) و(النافذة الخلفية **Rear Window**) كذلك، تكون النظرة مركزية للحبكة، متأرجحة بين التلصص والافتتان الفيتيشي. كحيلة، أو استغلال أكبر لعملية المشاهدة العادية التي تكشفها بمعنى ما، يستخدم هيتشكوك عملية التطابق المرتبطة في العادة بالنزاهة الأيديولوجية وتمييز الأخلاقيات الراسخة ويُظهر جانبها المنحرف. لم يُخفِ هيتشكوك أبدا اهتمامه بالتلصص، السينمائي وغير السينمائي. إن أبطاله هم مثَال للنظام الرمزي والقانون – رجل بوليس (فيرتيجو)، ذكر مسيطر يمتلك المال والسلطة (مارني) – لكن دوافعهم الإيروتيكية تؤدي بهم إلى مواقف مشينة. إن القدرة على إخضاع شخص آخر للإرادة بطريقة سادية أو على التحديق بطريقة متلصصة تتحول إلى المرأة كموضوع للاثنتين. تتدعم السلطة بيقين الحق القانوني وإثم المرأة الراسخ (المستدعي للإخصاء، بلغة التحليل النفسي). بالكاد يتم إخفاء الانحراف الحقيقي تحت قناع ضحل من النزاهة السياسية – الرجل على الجانب الصحيح من القانون، والمرأة على الجانب الخطأ. إن استخدام هيتشكوك الماهر لعمليات التطابق واستخدامه الوافر للكاميرا الذاتية من وجهة نظر البطل الرئيسي الذكر يشدان المتفرجين بعمق إلى موقعه، ويجعلانهم يشاركونه نظرته القلقة. يستغرق الجمهور في موقف تلصصي داخل المشهد على الشاشة وفي حكاية تحاكي على نحو ساخر حكايته في السينما. في تحليله لفيلم (النافذة الخلفية) يأخذ دوشيه **Douchet** الفيلم كمجاز للسينما. جيفريز **Jeffries** هو الجمهور،

والأحداث في شقة العمارة المقابلة تتطابق مع الشاشة. وأثناء مراقبته، يُضاف بُعد إيروتيكي إلى نظرته، صورة مركزية للدراما. وكانت فتاته ليزا **Lisa** ذات أهمية جنسية قليلة بالنسبة له، تقريبا بمثابة عائق، طالما ظلت في جانب المتفرج. وعندما تعبر الحاجز بين حجرته والعمارة المقابلة، تولد علاقتهما من جديد إيروتيكيًا. إنه لا يراقبها فقط عبر عدساته، كصورة بعيدة ذات مغزى، لكنه يراها كذلك كمتطفلة مذنبة يكشفها رجل خطر يهددها بالعقاب، وهكذا ينجح أخيرا في إنقاذها. لقد ترسخت استعراضية ليزا بالفعل عن طريق اهتمامها المهووس بالملبس والموضة، في كونها صورة سلبية للكمال البصري: كما ترسخ تلصص جيفريز ونشاطه عبر عمله كمصور صحفي، صانع للقصص وملتقط للصور. لكن قعوده القسري الذي يربطه إلى كرسيه كمتفرج، يضعه مباشرة في موضع خيال جمهور السينما.

في فيلم (فيرتيجو) تغلب الكاميرا الذاتية، باستثناء فلاش باك واحد من وجهة نظر جودي **Judy**، ويتم نسج السرد حول ما يراه سكوتي **Scottie** أو ما يفشل في رؤيته. يتتبع الجمهور نمو هوسه الإيروتيكي ويأسه اللاحق بدقة من وجهة نظره. إن تلصص سكوتي صارخ: فهو يقع في حب امرأة يتتبعها ويتجسس عليها دون أن يكلمها. وجانبه السادي صارخ كذلك: فقد اختار (واختار بحرية، لأنه كان محاميا ناجحا) أن يكون رجل شرطة، مع كل الإمكانيات المصاحبة للمتابعة والتحري. وكنتيجة لذلك، يتتبع ويراقب ويقع في حب صورة نموذجية للجمال والغموض الأنثوي. وفي المرة التي يواجهها فيها بالفعل، يكون محركه الإيروتيكي هو جعلها تنهار وإجبارها على الكلام عبر استجواب تفصيلي مستمر. بعد ذلك، في الجزء الثاني من الفيلم، يعيد تجسيد تورطه المهووس مع الصورة التي أحب أن يراقبها سرا. إنه يعيد بناء **Madeleine**، ويجبرها على التطابق في كل تفصيلة مع المظهر الجسدي الفعلي لمعبودته. وتجعلها استعراضيتها ومازوخيتها نظيرا سلبيا مثاليا لتلصص سكوتي الفعال السادي. إنها تعرف أن دورها هو أن تؤدي، وأنها فقط بلعب هذا الدور وإعادة لعبه ستتمكن من الإبقاء على اهتمام سكوتي الإيروتيكي. لكنه في الإعادة يجعلها تنهار وينجح في كشف ذنبها. ينتصر فضوله وتُعاقب هي. في فيلم (فيرتيجو) يكون التورط الإيروتيكي بالنظر مربكا: إذ ينقلب افتتان المتفرج ضده حيث يمضي به السرد ويضفره مع العمليات التي يمارسها هو نفسه. يقف بطل هيتشكوك هنا بثبات داخل النظام الرمزي، باستخدام المفردات السردية. لديه كل سمات الأنا الأعلى البطريركية. ومن ثمَّ فإن المتفرج الذي يركن إلى إحساس زائف بالأمان عن طريق الشرعية الواضحة لبديله، يرى عبر نظرته ويجد نفسه مكشوفا كمتواطئ، واقع في الغموض الأخلاقي للنظر. بعيدا عن كونه ببساطة حوارا جانبيا عن انحراف الشرطة، يركز فيلم (فيرتيجو) على آثار الانقسام بين النظر / الفاعل والمنظور إليه / المفعول به وفقا للاختلاف الجنسي وسلطة الرمز الذكوري المغلفة في البطل. تؤدي مارني **Marnie** كذلك دورا أمام ناظري مارك روتلاند **Mark Rutland** وتتنكر في هيئة الصورة النموذجية المنظور إليها. هو أيضا في جانب القانون حتى يدفعه هوس بإثمها، بسرها، فيتوق إلى رؤيتها تقوم بارتكاب جريمة، وجعلها تعترف ومن ثمَّ ينقذها. هكذا يصبح هو أيضا متواطئا بينما يقوم بتنفيذ نواتج سلطته. إنه يتحكم في المال والكلمات، بمقدوره الحصول على كعكته وأكلها.

الملخص

إن خلفية التحليل النفسي التي تمت مناقشتها في هذا المقال وثيقة الصلة بالمتعة والألم اللذين يقدمهما الفيلم الروائي التقليدي. إن غريزة شهوة النظر (أي متعة النظر إلى شخص آخر كموضوع إيروتيكي) وعلى العكس منها ليبيدو الأنا (أي تكوين عمليات التطابق) يعملان كتكوينات، أو ميكانزمات، تلعب عليها هذه السينما. أما صورة المرأة كمادة خام (مفعول بها) لنظرة الرجل (الفاعلة) فتأخذ المناقشة خطوة أبعد داخل بنية التمثيل **structure of representation**، مضيفة طبقة أخرى تتطلبها أيديولوجية النظام البطريركي كما تتحقق في شكلها السينمائي المفضل: الفيلم الروائي الخيالي. تتحول المناقشة نحو خلفية التحليل النفسي في موضوع أن المرأة كتمثيل تشير إلى الإخصاء، مثيرة ميكانيزمات تلصصية أو فيتيشية للتحايل على تهديدها. ولا واحدة من هذه الطبقات المتفاعلة جوهرية بالنسبة للفيلم، لكنها فقط من خلال شكل الفيلم يمكنها الوصول إلى تناقض تام وجميل، بفضل الإمكانية الموجودة في السينما والمتعلقة بتحويل وقع النظرة. إن محط النظرة هو ما يحدد شكل السينما، بإمكانية تنويعها وكشفها. هذا هو ما يجعل السينما مختلفة إلى حد كبير في إمكانيتها التلصصية عن – مثلا – عروض التعري والمسرح والاستعراضات.. إلخ. تذهب السينما إلى ما هو أبعد من إلقاء الضوء على قابلية المرأة لأن تكون منظورا إليها، فتنشئ الطريقة التي يتم النظر إليها بها داخل فعل الفُرجة نفسه. باللعب على التوتر بين الفيلم كمتحكم في بُعد الزمان (المونتاج، السرد) والفيلم كمتحكم في بُعد المكان (التغييرات في المسافة، المونتاج)؛ تخلق القوانين السينمائية نظرة، وعالما، وموضوعا، وتنتج بذلك وهمًا مُفضَّلاً على مقاس الرغبة. إنها تلك القوانين السينمائية وعلاقتها بالبُنى الخارجية التشكيلية هي ما لابد من كسره قبل أن يمكن تحدي أفلام التيار السائد والمتعة التي تقدمها.

على سبيل البداية (وكنهاية) فإن النظرة الشبقية التلصصية التي تعتبر جزءا حيويا من المتعة السينمائية التقليدية يمكن تدميرها هي نفسها. هناك ثلاث نظرات مختلفة مرتبطة بالسينما: نظرة الكاميرا وهي تسجل الحدث قبل الفيلمي، ونظرة الجمهور وهو يشاهد المنتج النهائي، ونظرة الشخصيات لبعضهم البعض داخل وهم الشاشة. تنكر تقاليد الفيلم الروائي النظرتين الأوليتين وتضعهما في مرتبة أدنى من الثالثة، والهدف الواعي هو دائما إلغاء الوجود التطفلي للكاميرا ومنع الوعي المتخذ مسافة لدى الجمهور. دون هذين الغيابين (الوجود المادي لعملية التسجيل، والقراءة الناقدة لدى المتفرج) لا يمكن للدراما التخيلية أن تحقق الواقعية والوضوح والصدق. ومع ذلك، كما جادل هذا المقال، فإن بنية النظر في الفيلم الروائي الخيالي تحتوي على تناقض في مبناها: صورة الأنثى كتهديد بالإخصاء دائما ما تُعرَّض للخطر وحدة الحكاية وتبرز عبر عالم الوهم كمعبودة فيتيشية مقتحمة واستاتيكية وذات بُعد واحد. هكذا يجرى بهوس إخضاع النظرتين الحاضرتين ماديًا في الزمان والمكان إلى الاحتياجات العصابية للأنا الذكورية. وتصبح الكاميرا آلية لإنتاج وهم المكان بمقاييس عصر النهضة، بحركات متدفقة منسجمة مع العين

البشرية، في أيديولوجيا للتمثيل تدور حول الإدراك الحسي للذات؛ فيتم التنصل من نظرة الكاميرا من أجل خلق عالم مقنع يمكن لبديل المتفرج فيه أن يؤدي بمصداقية محتملة. في نفس الوقت يتم إنكار القوة الجوهرية لنظرة الجمهور: بمجرد أن يهدد التمثيل الفيتيشي لصورة الأنثى بكسر تعويذة الوهم، وتظهر الصورة الإيروتيكية على الشاشة مباشرة (دون وسيط) أمام المتفرج، فإن حقيقة خلق الفيتيش – التي تخفي بطريقتها الخوف من الإخصاء – تجمد النظرة، وتسمر عيني المتفرج، وتمنعه من اتخاذ أي مسافة من الصورة الماثلة أمامه.

هذا التفاعل المعقد للنظرات أمر خاص بالفيلم. أول ضربة توجه إلى التراكم التكتلي لتقاليد الفيلم التقليدي (والتي يقوم بها بالفعل صناع الأفلام الراديكاليون) هي تحرير نظرة الكاميرا إلى ماديتها في الزمان والمكان ونظرة الجمهور إلى المنطق الجدلي، والانفصال العاطفي. ليس هناك شك في أن هذا يدمر الرضا والمتعة وامتياز "الضيف الخفي"، ويسلط الضوء على كيف كان الفيلم يعتمد على ميكانيزمات تلصصية فاعلة / مفعول بها. أما النساء – اللاتي سُرقت صورتهن باستمرار وتم استخدامها لهذه الغاية – فلا يمكنهن أن يشهدن انهيار شكل الفيلم التقليدي بأي شيء أكثر من الأسف العاطفي.

١٩٧٥

ترجمة: عبد الرحيم يوسف

برنامج عروض الأفلام و الكتيب

هما نتاج التعاون بين معهد جوتة – الاسكندرية و مؤسسة جدران للفنون و التنمية

الإثنين ١٧ أكتوبر ٢٠١٦ الساعة السابعة مساءً
العامل الشخصى (١٣٨ دقيقة ، ١٩٨٠)
ضيفة المناقشة: هند محمود
باحثة دكتواره وناشطة في قضايا المرأة والحركات النسوية والعنف ضد النساء.

الإثنين ٢٤ أكتوبر ٢٠١٦ الساعة السابعة مساءً
اكسر قوة المسيطرين (٤٨ دقيقة، ١٩٦٩)
ضيفة المناقشة: سلمى سعيد
ناشطة نسوية ودارسة فى مجال صناعة الأفلام.

الخميس ١٧ نوفمبر ٢٠١٦ الساعة السابعة مساءً
شخصية مختزلة من جميع الجهات (٩٨ دقيقة ، ١٩٧٧)
ضيفة المناقشة: سلمى الطرزي
صانعة أفلام وناشطة نسوية.

الخميس ٢٤ نوفمبر ٢٠١٦ الساعة السابعة مساءً
مكافأة لإيرين (٦٠ دقيقة، ١٩٧١)
ضيفة المناقشة : إلهام عيداروس
ناشطة نسوية يسارية ومترجمة.

الخميس ١ ديسمبر ٢٠١٦ الساعة السابعة مساءً
المشكلة مع الحب (١١٢ دقيقة، ١٩٨٣)
ضيفة المناقشة: منة إكرام
صانعة أفلام ومنسقة برنامج السينما بمبادرة "اختيار".

إدارة المناقشات: خلود سعيد عامر
جميع الأفلام مترجمة إلى اللغة الانجليزية
جميع العروض تبدأ فى تمام السابعة مساء فى وكالة بهنا

نود ان نتوجه بجزيل الشكر لكلا من هيلكه ساندر و لورا مولفى على تفضلهم بمنحنا
الأذن لترجمة و طباعة نصوصهم فى تلك المطبوعة

المحتويات

على حسين العدوي و مارتن لوتسكى : مقدمة البرنامج	٢
هيلكه زاندر: المنشور الثاني. داخلي / النقد والنقد الذاتي (مارس ١٩٦٨)	٤
هيلكه زاندر: الردود الجنسية في الفيلم اليساري	٨
لورا مولفي: المتعة البصرية والسينما الروائية	١٣

تم نشر هذا الكتيب من قبل معهد جوتة – الاسكندرية فى ٢٠١٦
المدير: تيكلا فورش أمبارا
منسقى البرنامج: على حسين العدوى و مارتن لوتسكى
مدير المشروع: مارتن لوتسكى
تصميم: مجدي محمود
المترجمين: ايزيس حكيم , عبدالرحيم يوسف , مروة مشرف

يود منسقو البرنامج التوجه بجزيل الشكر لخلود سعيد عامر لمشاركته فى المشروع

معهد جوتة – الاسكندرية , ١٠ شارع البطالسة , الازريطة , الاسكندرية , مصر

Tel. +20 3 487 9870
Fax +20 3 487 487 4852
info@alexnadria.goethe.org
goethe.de/Egypt

برنامج عروض الأفلام و الكتيب هما نتاج التعاون بين معهد جوتة – الاسكندرية و
مؤسسة جدران للفنون و التنمية

Gudran
for Art and Development

GOETHE INSTITUT
Sprache. Kultur. Deutschland.