تفَلْسُفُ الكاميرا فِي فيلم: هَمْلَت لـ: بْرَاناهْ كِنِيثْ (Branagh Kenneth)

مُقارَبةٌ سِيمْيُو- وجوديَّة

د. بن جيلالي محمَّد عدلان — جامعة وهران-1 أحمد بن بلَّة

Abstract:

There he is! Branagh Kenneth; the Irish film-maker, who was bold enough, like his ancestors, to recall the play of Hamlet through the cinema in 1996, so that, the fact which is recalled was a piece of theatre then the fact which recalls was a cinematographic work.

Actually, the theatrical text of Hamlet is full of philosophical, existentialist contents in particular. But the problematic here on what we seek focusing our analysis **is limited to the cinematographic way by what Kenneth tried to actualize that Shakespearian cognitive with a straight philosophical tendency.**

Key words: - Branagh Kenneth. – Philosophical contents. - Cinematographic structure. – Semio- existentialist approach. – Absurdity.

الملخص باللغة العربية:

هذا براناه كِنِيثْ، السِّينمائيُّ الإيرلنديُّ، قد جَرُؤ – كما جرُؤ أسلافُه – على استحضار مسرحيَّة (هاملَتْ) بوساطة السِّينما عام 1996، فكان، إذْ ذاكَ، المسْتحْضَرُ مسْرحيَّةً، والمسْتحْضِرُ فيلماً سينمائيّاً.

والحقَّ إنَّ النصَّ المسرحيَّ لِهاملَتْ مَوْقورٌ بالفحاوي الفلسفيَّة، والوجوديَّة بِخاصَّةٍ، مَيْدَ أنَّ بؤرة الإشكال التي نرود لَها المكاشَفة هُنا؛ **تَمْثُل فِي الكيف السِّينمائيِّ الذي حاول به كِنيث تَحْيين تلك الحمولة الشكسْبيريَّة ذاتِ الْمَنْزع الفلسفيِّ الصُّراح.**

الكلمات المفتاحية: – براناه كنيث. — الحمولة الفلسفية. — الكيف السينمائيّ.– سيميو-وجوديَّة. — العبثيَّة.

1– الإشكاليَّةُ والمسْلَكُ المنهجيّ

شاهَدْنا هذا الفيلم الذي بَيْن أيْدينا: هامْلَتْ لِمُخْرِجِهِ بْرَاناه كِنِيثْ،* وعاوَدْنا المشاهَدة مرَّاتٍ عديداتٍ .. فاعْتلَجتْ فِي دخائِلِنا سؤالاتٌ شتَّى، واضطرَبتْ رؤىً نقديَّةٌ، وقراءاتٌ، ونُسَخٌ تأويليَّةٌ فِي اتِّجاهاتٍ حقْليَّةٍ متباينةٍ حَوالَ الكيف السِّينمائيِّ الذي امتازَ به هذا الفيلم، ورَكَحَ إليه مُخْرِجُه فِي استحضار مسرحيَّة وِلْيَم شِكَسْبير بوصْفِها مُعطىً ثراثيّاً، بَلْهَ مِلْكيَّةً إنسانيَّةً لَمْ تنضبِ احتمالاتُ تَمَلُّكها، واستلْهامِها إلى اللَّحظة !

وإذْ ذاكَ، قد عاجَ بنا مَخاضُ المشاهَدة، والتلقِّي إلى الرُّسُوِّ على قرار إنتاجِ مَقالةٍ (نقديَّةٍ) نُكابِدُ من خلالِها وَهِيجَ هذا السؤال: كيف استحْضَر براناه كِنِيثْ (هامْلَتْ) على مطيَّةِ اللُّغة السِّينمائيَّة ؟ وكيف استنطَقَ الوعي الشِّكسْبيريَّ، وحَيَّنَ حُمولاتِه، وهواجِسَه الفكريَّة ؟

على أنَّ هذا السؤال نصٌّ يقْبَل التقليبَ على أوْجُهٍ منهجيَّةٍ، افتراضيَّةٍ أخرى: كيف قرأ بْراناه كِنِيثْ العقليَّةَ الشكسْبيريَّةَ ماثلةً فِي مسرحيَّة هامْلَتْ ؟ وإذَنْ، كأنَّنا، فِي مقام هذه المقالة، سنحاول أن نقرأ قراءةَ كِنيث التِي لَمْ تَمْرق من مَعْلَم اللُّغة السِّينمائيَّة، والتِي ما تَحقَّقتْ إلاَّ وفْق نواميسِها، وتقنياتِها الإخراجيَّة، فإذا نَحْن مُلزَمون بإنْجاز قراءةٍ (سينمائيَّةٍ) هي الأخرى؛ تَحْتكِم إلى المعرفةِ القبْليَّة بِمُعجم السِّينما، وتتحرَّك فِي فضاء أولياتِه، وجَمالياتِه المخصوصة ..

هي قراءةُ قراءةٍ قد تأدَّتْ في مَدْرَج السِّينما دون سوائها من مَدارِج الأجناس الإبداعيَّة المغايِرة .. فكيف السبيل إلى تَحقيق هذا النوع من قراءة القراءة ؟ ما حدودها المنهجيَّةُ، وما مُسوِّغاتُها الإجرائيَّة ؟

في الحقِّ، إنَّنا لا ندَّعي تَحْيِينَ قراءةٍ نِهائيَّةٍ في الاشتغال السِّينمائيِّ لِخطاب هذا الفيلم؛ فبِوُسْع باحثٍ آخرَ أن يُسْفِر عن قراءةٍ مُختلفةٍ تتَّجِهُ وِجْهةً تأويليَّةً غيْرَ وِجْهتِنا، وتقترِبُ من الموسوم بِمَساندَ منهجيَّةٍ، ومعرفيَّةٍ .. غيْرِ مَساندنا المعْلَنِ عنها في اللوح الفرعيِّ لِعتبَة هذه المقالة.

ولا نَحْن نريد أن نشْمل بِهذه القراءة/ المقارَبةِ البِنْيةَ السِّينمائيَّةَ للفيلم بِرمَّتها؛ لقْطةً فلَقْطةً، ومَشْهَداً فمَشْهَداً، ومَقْطَعاً فمَقْطعاً .. فذاك ما لا تتَّسِع له مساحةُ مقالةٍ ضيِّقةِ المجال المنهجيِّ، ومَحْسومةِ المناورةِ النقديَّة، مع انْضِيَاف صعوبة مَهمَّة تَحليل البُنَى الكلِّيَّة للأفلام، ونسْبيَّةِ التحليلِ عيْنِه، واختلافِه من مُحلِّلٍ إلى آخر، ومن أطروحةٍ إلى أخرى ...

إنْ هي إلاَّ مُحاولة اقترابٍ تلْتمِس التبْئيرَ على بعض المكامن (البنْيويَّة/ الموضوعاتيَّة) للفيلم تَحليلاً، وتأويلا .. حيث إنَّها – في حُدود اسْتقرائنا على الأقلّ– مكامِنُ أكثرُ تَجْليةً للرؤيا الإخراجيَّة، واللَّمسةِ التقْنُو– جَمالية التي نَهضَ عليها كِنِيثْ في فيلْمه هامْلَتْ تَحْديدا.

وما كان لنا أن نسْتقرئ ذلك لولا تكْرارُ المشاهَدة؛ " فلا ريبَ، إنَّ مُشاهَدة فيلمٍ عديدَ المرَّات لَتُمَكِّن من اسْتظهار بعض التفاصيل بأكثرَ أمانة، ومن استرجاع اللَّحظات الرئيسة للتسلْسُل السرديِّ دونَما هفواتٍ كثيرة، ومنَ الإحالة إلى بعض المقاطع المرئيَّة الملْفتة بنوعٍ من التدقيق ".[1]

فعلى الصَّعيد النسَقيِّ، لا غرْوَ قد وَجَّهْنا الاقتراب إلى البؤر التقنيَّة البارزة في بِنْية الفيلم، على سبيل: المونتاج، والتشكيل الخارجيِّ والداخليِّ لبعض اللَّقطات .. لا لشيءٍ سوى لأنَّها بُؤرٌ فيلْميَّةٌ يسَّرتْ علينا عمليَّة اجْتياس السلوك السِّينمائيِّ، والدلالِيِّ للفيلم في اسْتدعاء مسرحيَّة هامْلَتْ، وأوْحَتْ لنا، فضلاً عن ذلك، بِفَحاويها المعرفيَّة، وتَجاذُباتِها الموضوعاتيَّة .. وهُنا نعْترِف بانْجباذنا نَحْو المدْرَج الفلسفيِّ، الوجوديِّ خصوصاً، من دون الزَّعم بأنَّنا السبَّاقون إليه أبدا. هذا الْمَدْرَج هو ما يُجسِّد الجناح المعْرِفيَّ للمُقارَبة.

علاوةً على ما سبَق، نومئ إلى أنَّ مَطْلَب المقارَنة بين الفيلم، و(نصِّ) المسْرحيَّة لا ينتمي إلى فلَكِ الإشكاليَّة في هذا السِّياق البحْثيِّ المضغوط؛ فهو لا يُشكِّل ضرورةً لا منهجيَّةً، ولا إبِسْتيمولوجيَّةً من وِجْهةٍ، وهو مَطْلَبٌ مُسْتهلَكٌ من وِجْهةٍ أخرى، قد أُجْرِيَتْ من حولِه الجِرِاياتُ، وأُلِّفَتِ الكتُبُ الضِّخام.

كذلك نومئ إلى أنَّ المقارَبة التي آثرْنا انتهاجَها في بَحْثنا هذا ستَنْحو نَحْواً تطبيقيّاً، يَجْتزئ بالتجْريد، واستحضار المفاهيم، والأطاريحِ النظريَّة في السِّياق المطلوب، ويعْتضِد، على هَوْنٍ ما، بلَمْسةٍ بنيويَّةٍ .. أو سيميائيَّةٍ في مُكاشَفة نسَق الفيلم، مشْفوعةٍ ببعض الإحالات الهامشيَّة على مُعطيات السِّياق، والتكوينِ (الإيديولوجيِّ) لِلمُخْرج حالَ اقتضَتْ ذلك ضروراتُ التحليل، والاقتراب.

2- بُؤَرُ (الوجوديَّةِ) في البِنْية السِّينمائيَّة للفيلم

بدْءاً، تَجْدر الإشارةُ إلى أنَّنا، في هذا المقام، نتعاطى الوجوديَّةَ بِوصْفها مَسْلَكاً فكريّاً، أو مَلْمحاً (فلسفيّاً) يتداعى شذَرَ مَذَرَ بين ثنايا خطاب الفيلم، لا بِوصْفها فلسفةً مُتكاملةَ النسَق، وبِنْيةً نظريَّةً مُغْلقة. لذلك رُحْنا نتَلافَى، ما استطَعْنا، صرامةَ النهْج التعليميِّ في استظْهار بعضٍ من مفاهيم الوجوديَّة، واستحضارِ مصْطلَحاتِها إلى مَجال القراءة، وكنَفِ التحليل، وعمَدْنا، من ثَمَّ، إلى تغافُل تَحديد الاتِّجاه الوجوديِّ التحديدَ الفلسفيَّ المفْقوه؛ إذِ الوجوديَّةُ وجودياتٌ ما لبِثتْ تتراكَب، وتتَمايَز بِحسَب الانتماء العقائديِّ، والمذهبِيِّ .. للفيلسوف، عدا

ذلك الْمَيْزَ التصنيفِيَّ الصارخ بين الوجوديَّة المؤمنة، وصنْوِها الملْحدة.

الحالَ أنَّنا، هُنا، نذَرُ سَبْرَ البصْمة الوجوديَّة لإمْلاءات النسَق الفيلميِّ عيْنِه؛ فليس من شأننا فِي شيءٍ، ولا من دواعي خَياراتنا القصْديَّة المسْبقة، إن باحثْ لقطةٌ من الفيلم الذي بين أيدينا بِما يُشاكِه وجوديَّة سيرن كيركيغارد (Søren Kierkegaard) طوراً، أو شفَّ مونتاجٌ منه، أو متواليةٌ فيلميَّةٌ عن عبثيَّة ألبير كامو (Albert Camus)، أو عدَمِيَّة جون بول سارتر (Jean Paul Sartre) أطواراً أخرى ...

2-1- التقديم المونتاجيُّ لِعَبَثيَّة الوجود

بادٍ هو التفلْسُفُ بالسِّينما على السُّلوك الإخراجيِّ لبْرَاناه كِنيثْ فِي فيلْمه هامْلَتْ من المفْتَتح إلى آخر لقطاتِه. ولَمْ يكُ لكِنيثْ بدٌّ من النأي بالفيلم عن الْمَعيش الفلسفيِّ، والمضْطرَبِ الوجوديِّ بِخاصَّةٍ، بلِ اندفَعَ، كما اندفَعَ أسلافُه من السِّينمائيِّين الذين اقتبَسوا قبْلَه (هاملَتْ)، إلى تقمُّصِ روح فيلسوفٍ بضَغطٍ من الدلالات الفلسفيَّة التي تُوقِر، لا مَحالةَ، نصَّ مسرحيَّة شكسبير قبْلاً، وأصْلا.

فضلاً عن ذلك، نَحْسَب أنَّ كِنيثْ قد أسْهَم بِهذا الفيلم فِي استحضارٍ مُزدَوَجٍ من أرشيف التراث الإبداعيِّ، والفكرِ الإنسانِيِّ السَّالف؛ فبالموازاة مع استحضار أدَب شكسبير ماثلاً هُنا فِي مسرحيَّة هامْلَتْ، ثَمَّة استحضارٌ لتراثٍ فلسفيٍّ عتيدٍ ماثلٍ فِي الوجوديَّة التي رانتْ على قلوب فلاسفة القرن العشرين زمناً مُعتبَراً، بقطْع النظر عن الطبيعة التقنيَّة، والإبداعيَّة لفاعليَّة هذا الاستحضار.

وإذَنْ، كيف يُمْكن أن نتفلْسَف بالسِّينما ؟ أو قُلْ: كيف يذِفُّ لِمُخْرِجٍ سينمائيٍّ أن يُفكِّر، ويُمارس التجْريد باستعمال آلة الكاميرا ؟ هل بوُسْع خطابِ الفيلم، وهو الخطابُ المحسوس بامتيازٍ من أدنَى مستوياتِه التقنيَّة إلى أسْمى مراتبِه التعبيريَّة، أن يُجسِّد مُجرَّداً، أو يُجرِّد مُجسَّدا ؟

لا ريبَ، إنَّ الفيلم، شأنُه شأن مُختلَف الخطابات والأنظمة اللُّغويَّة، لَيَنْضح عن ترسانةٍ من التقنيات السِّينمائيَّة التي تؤهِّله لاستحضار ما أمْكن من الفِكَر، والرؤى .. بل تَجْسيمِها بصَريّاً، وسَمْعيّاً، وإيْهاميّاً .. إنَّما لكلِّ فيلمٍ، مهما يكُنِ انتماؤه المذهبِيُّ، طائفةٌ من المكوِّنات التقنيَّة التي تَمْثُل فِي شكل وحْداتٍ لُغويَّةٍ تسْنح له باختراق الحُجُب الماديَّة، أي؛ بتحويل المادِّيِّ إلى مُجرَّدٍ، والمحْسوسِ إلى مَهْجوسٍ .. بِما لا نِهايةَ من إمكانات التعبير السِّينمائيِّ المحتملَة، على أنَّ ما بوسْعه تَجسيد الفكريِّ / الفلسفيِّ ليس الوحْدةَ التقنيَّة ذاتَها، بل طريقةُ توظيفِها، وانْخراطِها فِي البنْية التركيبيَّة للفيلم، وهو أمرٌ لا يؤتاه إلاّ مُخْرِجٌ ذو عبقريَّةٍ، ومهارةٍ إخراجيَّةٍ شاخصتَيْن. من هُنا، فالأجدى " أن على السينما أن تطور هذه الإمكانية الرائعة والصائبة، إمكانية التعبير عن اللامادي ".[2]

الحقَّ أنَّ المونتاج (Le montage) يبقى التقنيةَ الأكثرَ كفاءةً فِي ترْشيح الحُمولات الفلسفيَّة .. ذلك لكَوْنه ينِمُّ عن مبدإ تفكيكيٍّ، تَجْزيئيٍّ .. بل لكَوْن التفكيكِ والتركيب، التجْزئةِ والجمْعِ جزءاً من بِنْيته المفهوميَّة (كما سنفصِّل ذلك بعضَ الشيء فِي السِّياق الموائم). وإذَنْ فالمونتاج إذْ يُفكِّكُ، يُحلِّل ويسْتقرئ، وهو إذْ يُرَكِّب (يُمَنْتِجُ)، يسْتدلُّ ويستنتِجُ، مِمَّا يُكْسِبه قدرةً عجيبةً على أن يتجاوز الفيزيقيَّ إلى الغيبِيِّ، ويسْتبدلَ الواقع بالدلالة المسْتَشرَفة المفْتَرَضة ... وإذَنْ، لا جرَمَ " إن البعد الحقيقي للسينما هو بعد ذو جوهر ميتافيزيقي. فالسينما في كشفها عن الوجه السري للعالم، بواسطة تفكيك الحركة والالتقاط المتميز للواقع، تقدم لنا " صورة تخطيطية أمينة " للغموض الذي يكمن في أعماق كل ما هو مخلوق ".[3]

والأدهى أنَّ المونتاج، وهو الْمَجْبولُ على تَمَثُّل العالَم فِي هيئةٍ لَقْطيَّةٍ تقْطيعيَّةٍ مُفكَّكة، يُفضي إلى إرْباك

المتلقِّي، وإشْعارِهِ بالقلَق، والغموض، والعبث، واللاجدوى .. وتِيكَ بعضُ مفاتِح الفلسفة الوجوديَّة وقد حاولْنا استشفافَها من خلال هذا النموذج الفيلميِّ المنتقى:

الصُّورة: 01.

تَمْثُل هذه اللَّقطةُ [4] مَشْهَداً فيلميّاً يَختزل الإنسانَ من المهْد إلى اللَّحد اختزالا، فتبْعَثُ على الشعور بعبثيَّة الوجود، ولا جدوى الحياة .. كيف لا، وقدِ استطاع كِنيثْ بلَقْطةٍ واحدةٍ أن يضَع المشاهِد وجْهاً لوَجْهٍ أمام مصيرِه المحتوم: الموت، تَماماً كما وضَع هامْلَت ها هُنا وجْهَه وجْهاً لوجْهٍ أمام جُمْجمة !

وماذا يُنتَظَرُ أن يُستَخلَصَ من لقْطةٍ تنْهَض على مِحْور تناظرٍ أيْقونيٍّ شفيفٍ مُخيفٍ بين وجْهٍ من لَحمٍ ودمٍ، وبين جُمْجُمةٍ يَطْمُرها التراب لإنسانٍ كان حيّاً، مُهرِّج القصر: يُوريك ؟

إنَّ في هذا التناظر التشْبيهيِّ المشْمولِ بلقْطةٍ مُنعزلةٍ ما يُفتِّق أولَى دلالات العبَث، واللاجدوى .. في ذهن المتلقِّي، وهي الوِجْهة الإيْحائيَّةُ الوحيدة (Connotation) التي لا نظنُّ أن يَخْتلف عليها متَلقِّيان اثنان، سينمائيَّانِ (نَموذجيَّانِ)، فتيلا.

نعْني أنَّ ثَمَّة تَمْثُلٌ، قصْديٌّ أو غيْرُ قصْديٍّ، لفكرة العبَث .. تَشي به هذه اللَّقطة، أو تكاد، وفْق الطرح النظريِّ للفلسفة الوجوديَّة، وفلسفةِ العبث على نَحوٍ ما: فعلى سبيل الإبْراه نذْكُر أنَّ مُصْطلَح العبث، أو اللاَّمعقول، كما رشَح في المنظور التأسيسيِّ لِمسْرح العبث (Théâtre de l'absurde)، إنَّما يقوم على مقوِّمَيْن مِحوريَّيْن: أولاهُما السُّخريَّة من عبثيَّة الحياة، وزيْفِها ومن أولئك البشر الذين يُدارون وراء حركاتِهم، وأحاسيسِهم حيوانيَّةً مرْعبة. وثانيهُما؛ مواجَهةُ لا معْقوليَّةِ الوضع الإنسانِيِّ مُجرَّداً من فضائه الاجتماعيِّ، والماديِّ بنحوٍ أعمق.[5]

فلا غرْوَ يظْهَر هاملَتْ، في هذه اللَّقطة، في ذرْوة السُّخريَّة من عبَثيَّة الوجود، ومن زيْفِ أبْطاله؛ لعلَّ أن يكون البطلَ الزائف للمسْرحيَّة (للوجودِ) برُمَّتِها: عمُّه كلوذْيُوس الذي سطا على العرش بعد أن قتَل الملِك (أخاهُ ووالدَ هاملَتْ) قتْلاً حيوانيّاً بَشيعا .. وتُظْهر اللَّقطةُ، أيضاً، كيف طفِق هامْلَتْ يواجه الإنسانَ خارِج اللُّعبة السُّوسيو-تاريْخيَّةِ: يوريك- المهرِّجُ ليس هو يوريك- الجُمْجُمة !

والحقيقةَ أنَّ هذه اللَّقطة التي أمامنا تُجَلِّي مفهومَ العبث أكثرَ بالمنطلَق التسْويغيِّ لألبير كامو الذي اختصَّه بِمؤلَّفٍ كاملٍ: أسطورة سيزيف (Le mythe de Sisyphe)؛[6] ففي الجملة أنَّ " العبث هو في حدِّ ذاته تناقض "،[7] (كالتناقض بين وجْه هامْلَت، وجُمجمةِ يوريك)، وهو كون أن لا شيء قابلٌ للتفسير، وأنَّ لا شيء يقينِيٌّ إلاَّ الموت، هذا الموتُ الذي يُمثِّل فضيحة الوعي البشريِّ، فيظلُّ العبث منْفلِتاً من العالَم، ومن الإدراك الإنسانِيِّ [8] دهْرَ الداهِرين.

فلا أحدَ إذَنْ، بوسْعه النكران أنَّ فضاء هذه اللَّقطةِ الضيِّقَ يُتيح لنا شيئاً منَ التفَلْسُف حول فكرة الموت. وأمَّا فكرةُ اللاَّجدوى؛ فهي، أيضاً، حافزٌ نظريٌّ أساسٌ ما لبِث يرْكَح عليه فلاسفة الوجوديَّة، واللاَّمعقول جَميعاً؛ مفادُها أنَّ كل حركة في هذا العالَم لا جدوى منها ما دامت نهاية الإنسان هي الموت.[9] فهل هذه اللَّقطة إلاَّ تَجْيينٌ سينمائيٌّ، بَلْهَ تَجسيدٌ لَقْطِيٌّ للعبارة التي جاءتْ على لسان هاملَتْ في النصِّ (وهي مُعطىً لِسانِيٌّ بَحْت): " والإنسان ما أروع صنعه، ما أنْبله عقلاً [...] ومع ذلك كلِّه ما خلاصة التراب هذه ؟ ".[10]

حقّاً، قد نَجحَتْ هذه اللَّقطة في الإفصاح عن مَكْنونٍ فلسفيٍّ، وُجوديٍّ لا يُمارى، بَيْدَ أنَّا نرى، ولا نرانا مُغالينَ شيئاً ولسْنا نُلْزم أحداً غيْرَنا بِما نرى، أنَّها لقْطةٌ ناقصةُ تَجْريدٍ، وقدرةٍ على السمْيَأةِ (Sémiotisation) الفلسفيَّة، أو التدليل الفلسفيِّ المعلوم، وغيْرِ المعلوم .. ربَّما بسَبب وَحْدتِها الأيْقونيَّة المتماسِكة، ومُثولِها التقنِيِّ المنسَجِم ... علَّها لا تُقدِّم إلاَّ الجُرْعة الأولَى من الرُّشحان الوجوديِّ العبَثيِّ. وإلاَّ كيف نفسِّر أنَّ المخْرِج نفسَه؛ كِنيثْ لَمْ يكْتفِ بإفْراد هذه اللَّقطة وحْدها داخل المتوالية الفيلميَّة، بل عمَد إلى تفكيكِها لقطتَيْن اثنتَيْن يَصِل بينهما مونتاجٌ صريحٌ، طلَباً للمزيد من التكثيف الدلاليِّ، بل تعْميقاً للإحالة الفلسفيَّة؟:[11]

الصُّورة:02.

الصُّورة: 03.

قد يقول قائلٌ إنَّ في قراءتنا (الوجوديَّة) للَّقطة السَّالفة شطَطاً، وإسقاطاً فلسفيّاً متعسِّفاً، مُتكلِّفاً .. بِمُجرَّد أن يَهْجس بِهذا السُّؤال: هل كان، حقّاً، المخْرِجُ كِنيثْ يرمي إلى إنتاج القصديَّة ذاتِها التي خلُصتْ إليها قراءتُنا لَحظةَ وضْع اللَّقطة ؟ هل فكَّر في ذلك قبْل الوضْع، أو بَعْدَه ؟

ونَحْن، أمام هذا السُّؤال العارِم عَرامةَ المرجعيَّة التأويليَّة التي تقِف وراءَه، نعْترِف بنسْبيَّة الحمولة الفلسفيَّة المسْتخلَصة من بَيان تلك اللَّقطة، أو بنُقْصانِها، وعدَمِ رُجْحانِها، واكتمالِ مُسبِّباتِ إنتاجِها الأيقونيَّةِ، والتقنيَّة بالنَّحْو الذي يُفْضي حقّاً إلى اقتناع المتلقِّي بِكونِها جزءاً من مَقْصديَّة المخْرِجِ المرْسِل.

لعلَّ أن يرْجِع الأمرُ إلى أنَّ اللَّقطة حين تكون منفرِدةً، وحين تَمْلِك ذاتَها بذاتِها في المسار التركيبيِّ للفيلم، تكون مُطْلقةَ الإحالةِ، مفتوحةَ التدليل على نَحْوٍ ما، بِحُكْم سُلْطانِها التكوينِيِّ والأيقونِيِّ من وِجْهةٍ كما أسْلفتِ الإشارةُ أعلاه، وبفعْل اكتفائها التأطيريِّ من وِجْهةٍ أخرى، ما يَحول بينها، وبين اللَّمسة الإجرائيَّة المباشرةِ للمُخْرج، ويَجْعلها، إذ ذاك، تَمنح نفسَها لقراءة القارئ .. لِمُشاهَدة المشاهِد أكثرَ مِمَّا تَمنحُها لإرادة مُخْرِج الفيلم.

من هُنا، نستطيع الجزْم أنَّ دلالات العبث، والوجوديَّة .. في اللَّقطة السابقة تبقى موقوفةً على إرادة المتلقِّي، ومشْروطةً بوعْيِه الفنِّيِّ، ومَوْسوعتِه المعرفيَّة، والثقافيَّة ...

لكنَّنا نُحبُّ أن نُجابِه ذلك السُّؤال المطروحَ توّاً بسؤالٍ آخرَ، عمَليٍّ ومِلْحاح: لِماذا جزَّأ المخرِجُ كِنيثْ تلك اللَّقطةَ إلى جزأيْن، أي لقْطتيْن متواليتَيْن باستعمالِ شاخصٍ لتقنية المونتاج ؟ مع مُلاحظة أنَّ المحتوى البصريَّ في اللَّقطات الثلاثِ ظلَّ إيَّاه، فلَمْ تُضِفِ اللَّقطتان المِمَنْتَجَتان (2 و3) إلى اللَّقطة الأولَى إضافةً أيقونيَّةً ذاتَ بال، ولَمْ تُظهِرا مُكوِّناً حدَثِيّاً، أو مرْئيّاً يَنْحو بالمشاهَدة نَحْواً جديدا ؟

لا نظنُّ أنَّ كِنيث قد فعَل ذلك جُزافاً، وارتِجالا. حقّاً، توجد هاتان اللَّقطتان في اللَّقطة الأولَى وجوداً ضمْنيّاً، وصريحاً معاً؛ إذ تتقاسَمُ اللَّقطاتُ الثلاثُ جَميعُها مضموناً

بصريّاً واحداً: الجُمْجُمة، ووجْهَ هاملَتْ، لكنَّنا، مع ذلك، نلْحظ أنَّ ثَمَّة أثراً دلاليّاً أكثر رُسوخاً، يُضاف إلى مُعطى اللَّقطة الأولَى، يتهَمْهَسُ داخلَ البِنْية المونتاجيَّة للَّقْطتيْن الثانية، والثالثة؛ باتتِ المساواةُ، بين وَجْه هاملَتْ، وجُمْجمة يوريك مستفزَّةً، وراجِحة، وكأنَّ المونتاج هنا يَعْمل عمَل كاف التشبيه في جُمْلة الاستعارة، ولنا أن نتصوَّر طبيعةَ المعانِي، والإحالات .. التي يُنتظَر أن تُستخلَصَ من التشبيه بين وَجْه إنسانٍ، وبين جُمْجُمة !

ولأنَّ المونتاج تقنيةٌ بيَد المخْرِج، فإنَّ المعنَى الذي ينضَح عنه يغدو فعْلَ فاعلٍ، ولن يكون جزءاً من إسقاط المتلقِّي، وتَخْمينِه، بقدْر ما يكون جزءاً لا يتجزَّأ من إرادة المخْرِج، وإمْلاءاتِ مَقْصديَّته.[12]

فلا جرَم إذَنْ، لنَقْرَأنَّ هذا الربط بين لقْطة وجْه هامْلَتْ، وبين لقْطة الجمجمة على أنَّه علامةٌ سينمائيَّةٌ تُحيل إلى عبثيَّة الحياة التي تبدأ ميلاداً، وتنتهي موتاً .. على أنَّه بؤرةُ تدْليلٍ فلسفيٍّ (وُجوديٍّ) لا مُراء فيه قصَد إليه المخرِج قصْداً باستعمالٍ وظيفيٍّ، وجَماليٍّ لآلية المونتاج. ولسنا في ذلك نَخْشى على قراءتنا مُيوعةً، أو مغالاةً، أو خطَلا.[13]

2-2- تَمَرُّد هَامْلَتْ عبْرَ بِنْية اللَّقطة: تاريْخيٌّ أم ميتافيزيقيٌّ ؟

لَمْ نَجِدْ كُلْفةً، ولَمْ نبْذُلْ جَهْداً في انتقاء هذا المشْهد الذي نَخالُه مُنطَوياً على قُدْرة هائلةٍ في التوَشُّح بالدلالة الفلسفيَّة. هو مَقْطَع يتَنَحَّز في شكل لقْطةٍ طويلةٍ زمَناً حيث تَمتدُّ بما ينيف عن اثنَيْن وعشرينَ دقيقةً، ولا يَقْطعها المونتاجُ إلاَّ مرَّةً واحدةً مُسْفِراً عن إدخال لقطةٍ أخرى ذاتِ إحالةٍ أيقونيَّةٍ مُخالِفة.

وليس من المغالاة في شيءٍ إذا قُلْنا إنَّ المشاهَدة الأولَى لِهذا المشْهد قد كفَتْنا تأمُّلاً، و(تفَلْسُفاً) من أجْل الوقوف على حُمولتِه الفلسفيَّة، واسْتِبار وِجْهَتِه الوجوديَّة بِخاصَّة. وإنَّنا لَنرى أنَّ مُشاهِداً غيْرَنا، يكون على اطِّلاعٍ مُسبَقٍ بكتاب كامو: الإنسانُ المتمرِّد، سيَنْزلِق به خيطُ المشاهَدة نَحْو قراءة المشْهد، وتأويلِه في ضوء مَفهوميّ: التمرُّد الميتافيزيقيّ، والتاريْخيّ، لا مَحالة.

الصُّورة: 04.

يقِفُ هامْلَتْ، إذ يقِفُ أمام المرآة، وَجْهاً لوَجْهٍ مع وَجْهِه ..[14] ولا ريْبَ، ما وقَفَ ها هُنا ليَتَمَرَّى، بل ليُكاشِف ذاتَه الْمُضطَرِبةَ الْمُغتَرِبة ...

يقِفُ مَكْلوماً، مَشْدوهاً .. وهو يُناجي نفْسَه بعباراتٍ عميقةِ الفحْوى، فيفْتَح نصَّ المناجاة (Monologue) بالمقولة الشَّهيرة: أكون أو لا أكون ؟ تلك هي المشكلة؛ ما دلَجَ بفضاء اللَّقطة إلى مُنحدَرٍ مُتوَقَّعٍ من التجْريد، والإيغال الفكريِّ المتدَرِّج. كأنَّ المخْرِج كِنِيثْ يُحاول من البداية استدْراجَنا إلى الوثوق بكفاءة السِّينما على قوْل المجرَّد، وتعاطي ما يُصادي خطابَ الفلسفة من الفِكَر، والمفاهيم .. إنَّما هو يُحاول إقناعَنا بأنَّه سيُمارس، من خلَالِ هذا المشْهد، نوعاً من التفلْسُف بِمُقتضيات الفعل السِّينمائيِّ، وإكْراهاتِه الخطابيَّة، ويُطارح وضعيَّةً إنسانيَّةً، بَلْهَ حالاً وجوديَّةً غايةً في التعقيد، والتعْتيم بِمُعطياتٍ سَمْعيَّةٍ، بصريَّة ليس إلاَّ.

ذلك الأَلَق (التجْريديُّ) الذي يضْطمُّ المشْهَدَ من البداية، ما كان له أن يتبَدَّى لولا فضْلٌ بَيِّنٌ من التعاضُد السِّيميائيِّ بيْن الصُّورة، وعنْصر الكلام من بِنْية الشريط الصوتيِّ المرافق لِمتوالية المشْهد، ولولا بَرَكَةُ العمق الفكريِّ الذي انطَوى عليه نصُّ الحوار في نصِّ المسْرحيَّة.

الاغترابُ، أوِ الغرْبة عن الذات .. هي أولَى الإفضاءاتِ الفلسفيَّة لِهذه اللَّقطة؛ ها هو ذا هامْلَتْ قد فقَد الثقة فِي نفْسه إذْ راح يُخاطِبُ طُفُوَّها الواهِمَ الكاذبَ على سطْح المرآة بكلماتٍ لا تَمتُّ بِأيَّة ماتَّةٍ إلى قضيَّتِه التاريْخيَّة: الانتقام؛ " نَموتُ .. ننامُ .. وما من شيءٍ بعد ؟ ".[15]

قد فقَد الثقة فِي نفْسه بعْدما فقدَها فِي النَّاسوت: فِي بولونيُوس، كلُوديُوس، جُورتُرود، أوفيلْيا ... تلك الذاتُ التِي عاد إليها فأيْقَن أنَّها، وهي منعكِسَةٌ وهْماً على بساط المرآة، مشروطةٌ بقانون الموت .. ففقَد الثقة فِي الملَكوت، فقَد الثقة حتَّى فِي ثقتِه !

أمام إدْلاء المرآة، ينتصِب السُّؤال: من منهُما هو هامْلَتْ الذي يكون، وهامْلَتْ الذي لا يكون ؟ من منهُما هو هاملَتْ الكائن/ الوجوديُّ، وهامْلَتْ الذي لَمْ يكُنْ/ التاريْخيُّ ؟ هل هو هامْلَت– المرآة، أمْ هو هامْلَت– الذات؟

كلاهُما يُشْهِر سيْفَه فِي وجْه الآخر؛ وكأنَّ كلِيْهما يغْترِب عنِ الآخر. فيواظب الزومُ (Zoom)، همْهَسَةً وإجابةً، على تكْبير حجْم اللَّقطة إلى أن يتطابَقا، أو يتناسَخا فِي لقطةٍ واحدة:[16] حيث بات التميز بين هامْلَت– الذات، وهامْلَت– المرآة أمْراً مُسْتحيلا: إنَّ هامْلَت الذي تُظْهِرُه هذه اللَّقطة، وتطْمُره أيضاً، هو ذروة التجسيد السِّينمائيِّ لاغتراب الإنسان .. هو الذاتُ الإنسانيَّة فِي مُطْلَق اغترابِها، وغثيَانِها، وتَيهانِها، ولاجدْواها ... لعلَّ أن يكون هامْلَتْ الغريبَ بالْمُقارَبة الكامَويَّة على الخصوص: " إنَّ الغريبَ الذي يأتِي، فِي لَحْظةٍ، لِيُواجِهنا فِي المرآة، النظيرَ المألوف، والمفْزِعَ مع ذلك، الذي نراه فِي صُوَرِنا الفوتوغرافيَّة إنَّما هو العبَثُ، أيضا ".[17]

وشتَّانَ بيْن زُوم السِّينما، وبيْن وزُوم الكلام !!

ثُمَّ هل هامْلَتِ– المرآة هو النَّظيرُ، والمفْزع معاً، الذي برَغ ليُراجع ذاتَ هاملَتِ– الذات؛ ذلك الذي لَمْ يَعُد يظْهرُ منه، فِي لقطةٍ من متوالية المشْهَد، إلاَّ بعضُ أجزاء من كتفِه الأيْمَن، ومَساحة رأسِه الأشقر ؟.[18]

الصُّورة: 05.

إذْ يقِف أمام المرآة مُتداعياً، مُتفَلْسِفاً .. فِي لَحْظةٍ، يسْتلُّ هامْلَتْ سيْفَه، فيسْتلُّ هامْلَتْ سيْفَه؛ هل يتمرَّد الآنَ هامْلَتْ على هامْلَتْ ؟ أوَ لَمْ يعُدْ يكترث بِتمرُّده على الملك الغشَّاش ؟

بلى. إنَّ هامْلَتْ ها هُنا يتمرَّد على نفسِه، على قالَب الإنسان الذي يَظْرُفُه، ويَشْرُطُه، ويُكبِّله تكبيلاً مدى الدَّهر؛ هكذا تقول معطياتُ اللَّقطة الأيْقونيَّةُ، والتقنيَّةُ، والحركيَّة. إنَّ التمرُّد على الذات فِي هذه اللَّقطة راجحٌ بالصُّورة، والفكرة: فبمَرئيِّ اللَّقطة يُجابِه هاملَتْ ذاتَه المنعكسةَ فِي المرآة، وبِإفضائها اللِّسانِيِّ يرفض هاملَتْ الوجود برمَّتِه. أليس فِي ذلك دلالةً أجْلى على أنَّ تَمرُّد هاملَتْ تَمرُّدٌ ميتافيزيقيٌّ بَحْت بالمفهوم الكامَويِّ الصَّميم ؟: " إنَّ التمرُّد الميتافيزيقيَّ هو الحركةُ التِي بِها ينتفِض الإنسانُ ضدَّ وضْعِه، وضدَّ الخَلْق كافَّة؛ فهو ميتافيزيقيٌّ لأنَّه يُنْكرُ مصير الإنسان، والخلْقِ معاً. وإذا كان العبْدُ يَحْتجُّ على الوضْع المرْتَبط بِحالِه، فإنَّ المتمرِّد الميتافيزيقيَّ يَحْتجُّ على الوضْع المرتَبط بِحال كوْنِه إنساناً ".[19]

هُنا، إذَنْ، يتمرَّد هاملَتْ على نفْسِه من حيثُ كوْنُه نفْسَه .. من حيث كوْنُه إنساناً ليس إلاَّ، مَحكوماً بالموت، مَشروطاً بالدورة العبثيَّة لثنائيَّة البداية والنهاية .. هنا، إذْ يُجابِه هاملَتْ هاملَتْ المنعكِسَ فِي المرآة، إنَّما يُجابِه

إنسانَه المطْلَق، لا تاريْخَه المغلَق: فلا أحدَ يَرْشح معَه، ولا شيء يوجد معَه في فضاء اللَّقطة إلاَّه، وإلاَّ من يُشارِكُه بشَريَّتَه المهزوزةَ، السَّادرةَ على مُنْعَكَس المرآة .. لذلك فهو لا يطلُب تغييراً لوضْعِه، لأنَّه لا ولن يستطيع إلى ذلك سبيلا؛ فالوضعُ ليس وضْعَه الخاص، بل هو وضْع الإنسانيَّة العام ...

وإذَنْ، فهُنا، هاملَتْ قدِ اجْتزأ بِمَحْض احتجاجٍ ذهنِيٍّ عارِم [20]؛ قولِيٍّ، لا فعلِيٍّ، وإنَّه الاحتجاج الوجوديُّ الذي حال دون قتْل الملِك، وتنفيذِ الانتقام في اللَّحظة المواتية .. فنَزَلَ عن واجِبِه التاريْخيِّ (السِّياسيِّ) المعلوم، فصَفا تَمرُّده من كلِّ شوائب المرحلة.

هُنا؛ هاملَتْ يَتمرَّد تَمرُّداً ميتافيزيقيّاً .. بكلِّ ما يَحملُه الْمُصْطلَحُ من فَحوىً فلسفيٍّ، وتسْويغاتٍ وُجوديَّة. بيْتُ القصيد أنَّ هذا النوع من التمرُّد ما لبِث مُعْتضِداً بِمَحْمول الحوار من وِجْهةٍ، وبِالتوظيف التقَنِيِّ من وجْهةٍ أخرى؛ فمِن مطْلَع المشْهد يُطالِعنا هامْلَتْ مُكْتئباً، مُغترِباً، مُتمرِّداً ميتافيزيقيّاً حيث دأبتِ التقنيةُ السِّينمائيَّة تُرَجِّح ذلك إلى آخر لقْطةٍ من بِنْية المتوالية؛

الصُّورة: 06.

الصُّورة: 07.

فقد طفقَتِ الكاميرا تتدحْرَج، بفعْل الزوم، نَحو المرآة مُسبِّبةً خروجاً تدْريْجيّاً لِهاملَتْ- الجسَد من إطار الصُّورة:[21] لعلَّه خروج التاريْخ من إطار الزمَن، وبقاءُ الأبَد الخالد مع أنَّه هشٌّ هشاشةَ المرآة !

ثُمَّ ظلَّتِ الكاميرا على تدَحْرُجِها السِّيزيفِيِّ إلى أن أخْرَجتْ هاملَت التاريْخيَّ من بساط اللَّقطة بكلِّ تفاصيلِه .. فلَمْ تُبْقِ إلاَّ على لَحيظِه: هاملَت الإنسانِيِّ، حتَّى توقَّفَتْ عند لقْطةٍ لولا السِّياقُ التركيبِيُّ للمشْهد لعَسُر على المشاهِد التمييزُ فيها بين هاملَتْ العاكِس، وهاملَتْ المنعكِس؛[22] إنَّها اللَّقطة التِي يغْدو فيها الأصلُ نُسْخةً، والنسْخةُ أصلاً، ويتطابَق فيها المتمرِّد مع المتمرَّد عليه ! حيث بلَغتْ، لَحْظتَها، التقنيةُ السِّينمائيَّة ذروةَ التعبير عن التمرُّد الميتافيزيقيِّ مَفْهَمةً، أو إيْحاءَ ...

بَيْد أنَّ حدَثاً، تقنيّاً وإخراجيّاً، قد أخذ مَجْراه في خِضَمِّ تقْليم هذه المتواليَّة: فلَحْظةَ استلَّ هاملَتْ سيْفه وهو يُواجه المرآة، انْخرَطتْ لقْطةٌ كبيرةُ الحجم (Gros plan) في المسار التركيبِيِّ للمشهد، حيث أظْهرَت وجْهَ الملِك كلوديوس الذي كان مُختبئاً برفْقة رئيس وزرائه بولونيُوس خلْف المرآة ذاتِها.[23]

الصُّورة: 08.

هي لقْطةٌ تُظْهر غيرَ ما تُظْهره جَميعُ لقطاتِ المشْهد برُمَّته، وتنْسَحب في لَمْحٍ من البصَر؛ وإنَّا لَنعُدُّ هذا

الحدث المونتاجيَّ واقعةً سيميائيَّةً تستأهل القراءة والتأويل، بل هي جديرةٌ بِحَضِّنا على إعادة النظر في ما اقترحْناه من تآويلَ سابقة، خاصَّةً ما يرتبط منها بتَمَظْهر مفهوم التمرُّد الميتافيزيقيِّ في بِنْية المشْهد.

وإذَنْ؛ ثَمَّة شخْصٌ آخرُ يقْتسِم مع هامْلَت فضاء اللَّقطة؛ إنَّه الملِكُ كلوديُوس. أمْ هل هو يقْتسِم معَه فضاء الدلالة، والفلْسفة ؟

هل كان هاملَتْ في هذا المشْهد، وبفعْل انْخراط هذه اللَّقطة بالذات في سياقِه التصويريِّ، مُتمرِّداً على الملِك، لا على نفْسِه، بِما يُعطي لِمفهوم " التمرُّد التاريْخيِّ " أفضليَّةً في الرُّشْحان، والتمَظْهُر ؟ وهو الصنف الثاني من التمرُّد، يقف على طرَفَيْ نقيضٍ من التمرُّد الميتافيزيقيِّ وفْق المقارَبة الفلسفيَّة لألبير كامو.[24]

فهل بوُسْعنا عَدُّ لقْطة الملِك كلوديُوس مؤشِّرَ العوْدة إلى الحافرة ؟: هاملَتْ، وهو يُشْهِر سيْفه في وجْه الملِك المختبئ وراء المرآة، لَمْ يكُ إلاَّ مُتمرِّداً تاريْخيّاً؛ إذِ التمرُّد على الملِك هو مَحْضُ ثورةٍ على مرحلةٍ من التاريْخ، هو رفْضٌ لنظام حكْمٍ مؤقَّت، وليس رفْضاً لنظام وجودٍ دائِم.

حقّاً، هذه اللَّقطة لَمْ تدْخلِ التركيب المشْهديَّ مُصادَفةً، واعتباطاً، بل أُدْخِلتْ بفعْل فاعل؛ لكن هل كان يقف وراءها حافزٌ سرديٌّ وحسْب، أم حافزٌ قصديٌّ (من لدُن المخْرِج) يُمْكن فهْمُه على أنَّه وثْبةٌ، أو طفْرةٌ تدْليليَّةٌ من شأنِها إعادةُ توجيه القراءة إلى منعَطَفٍ فكريٍّ آخر ؟: هل هي إلاَّ لقْطةٌ تنْزاح بِهامْلَت من مدْرج التمرُّد على الله إلى مدْرَج التمرُّد على الملِك.

ولْيَكُنِ الأمرُ كذلك. لكنَّنا نُحبُّ أن نومئ إيْماءةً طريفةً ربَّما؛ فبالمعطى السرديِّ للمشْهد، لَمْ يكن هاملَت يعْلَم بوجود كلوديوس .. خلف المرآة، ولَمْ يكنْ يراه. قد يقول قائلٌ: لكنَّ المخْرج كِنيث كان على علْمٍ بذلك، وكان يراه، وكنّا – نَحن المشاهدين – نراه، أيضاً، إن بالوعي، أو بالمشاهَدة البصريَّة بِحُكْم وجودنا خلْف الشَّاشة.

ولْيَكُنِ الأمرُ كذلك. علَّ أن يكون تعارُض الرؤيَتَيْن؛ الداخليَّةِ (هاملَت)، والخارجيَّة (المخْرِج والمشاهِد) هو ما يُعطي الانطباع بأنَّ لقْطة كلوديوس في هذا السِّياق المخصوص جاءت لِتُكرِّس التمرُّد الميتافيزيقيَّ لِهاملَتْ، وتُرَسِّخَه في وعْي المتلقِّي؛ ذلك لأنَّ هاملَتْ لَمْ يكُن هنا في مُواجَهةٍ فعليَّةٍ للملَك. (وإلاَّ كيف نُفسِّر تراجع هاملَت عن قتْل كلوديوس في الفرصة السانِحة: عندما كان في وضعية الصلاة إلى الله ؟).

ذلك مَحْضُ تأويلٍ .. من حقِّنا أن نُمارِسَه، ونلْتمِس له ما استطعْنا من التسويغات النظريَّة، والمنطقيَّة .. وذلك مَحْضُ تشويشٍ جَماليٍّ ربَّما، من حقِّ المخْرِج كِنيثْ أن يُخاتِل به الدلالة الفلسفيَّة للمشْهَد.

وإنَّا لنَذَر الباب مفتوحةً أمام المتلقِّي، وتأويلِه المباح.

3- خُلاصة

وتبْقى السِّينما الخطابَ الأكْفأ، والأجْدى .. في مُحاورة التراث الإبداعيِّ للإنسان، وفي ابْتعاث مكامِنه الدلاليَّة، والفكريَّة، والجَماليَّة .. أيّاً كانت لغةُ هذا التراث، وأيّاً كان انتماؤه الأجْناسيُّ، وأيّاً كانت حَوامِلُه التعبيريَّة ...

فخطاب السِّينما يَجْلو الواقعَ إذ يُرحِّله إلى الشَّاشة مَراجِعَ (Référents)، وتَمْثُلاً أيْقونيّاً، ويسْترجِع التاريْخ بوازع المناورة الإسقاطيَّة، ويستحضِر القصَّة، والمَلْحمة، والمسْرحيَّة، والرِّواية .. بالصُّورة، والصَّوت، والحركة؛ فكيف لا يكون الخطابَ الأرْوع، والأمْتعَ ؟ بلِ الأجْمعَ والأمْنع، لا الأكْتعَ والأبْتع، على الأقلِّ، من حيث وفْرتُه على جَميع وسائل التعبير الممكنة ؟

وهذا فيلم براناه كِنيثْ: هاملَتْ، قد مهَر على نَحوٍ ما، وفِي تقديرنا نَحْن على الأقلِّ، فِي استبدال اللُّغة المسرحيَّة باللُّغة السِّينمائيَّة؛ فلامَسَ مَكْنونَ النصِّ الشكسْبيريِّ، وكاد يأتِي على أخْضره ويابِسِه بتسْليط الضوء على حُمولاتِه الفلسفيَّة كما تناولْنا بعضاً منها فِي مقالتنا هذه، ناهيك عن حُمولاتٍ أخرى؛ سيكولوجيَّةٍ، وإدْيولوجيَّةٍ، وسياسيَّة .. يُمكن أن تُمَحَّض لَها مقالاتٌ أخرى بِمقارباتٍ مُخالِفة. ولا نزْعم أنَّ كِنيث قدِ استطاع أن يضيء كلَّ غُرَف المسرحية؛ ربَّما، لَمْ يُضئْ إلاَّ ركناً ركيناً من فضاء النصِّ الوسيع. ولا ندَّعي أنَّه استبدل العبقريَّةَ بالعبقريَّة؛ فالأصلُ اختراع، والفيلم نُسْخةٌ، واقتباس ..

فِي هذا الفيلم إبْراهٌ على إمكان التفلْسُف بِمَلْموس السِّينما، ومُقارعةِ النظريَّات، والمذاهِب والرُّؤى الفكريَّة .. بِمَرئيِّ الصُّورة، ومَسْموعِ الصوت، ومُعجِزة الحركة. ونَحْن هُنا لَمْ نقُمْ سوى بإحالة المشاهِد- المتلقِّي إلى بعض الْمَواطن من بِنْية الفيلم التِي —كما رأينا- يتجلَّى فيها فعْلُ الفلْسفة، وينِضُّ منها نزْرٌ من النسَق المفْهَميِّ للوجوديَّة .. وما نَحْن إلاَّ قرَّاءُ فيلْمٍ تظلُّ قراءتُنا فِي مَركز الاحتمال، والممْكن، والاختلاف ...

وإذَنْ؛ هكذا حاولتْ كاميرا كِنيث أن تسْتنطِق مَسْرح شكسبير.

الهوامش:

* بْراناه كِنيثْ (Branagh Kenneth): مُخْرِجٌ سينمَائيٌّ إيرلنديُّ الأصل، ومُمثِّلٌ، ومُنتِجٌ، وكاتبُ سيناريو. من أشْهر الأفلام التِي أخْرجَها، وتقمَّص فيها دورَ البطولة: هامْلَتْ؛ مَوسومُ هذه المقالة. يُضاف إليها أفلامُه: Much ado about nothing، و Henry V، وDead again. ولد كِنيث فِي 12/10/ 1960 بِالْفاست (Belfast) شَمالَ إيرلندا، من أمٍّ هي فرانسيس (Frances)؛ عازفة قيثار، وأبٍ هو وليام (William) حرَص على نقْل أسْرتِه إلى إنْجلترا لتوفير ظروف الدراسة، وأسباب الإقامة المناسبة ..

وأمَّا فيلم هامْلَت؛ فيُعَدُّ من أنْجح أفلام كنيثْ، وقد أخرَجه فِي نُسْختيْن: النسخة الكاملة فِي 70 مم وأربعِ ساعات، والنسخة القصيرة (Vidéo) فِي حوالَى ساعتيْن ونصف. آية ذلك أن حاز الفيلم على جائزة الأوسكار عامَ 1997 أخذاً بعين الحسْبان هذه المستويات الأربعة: الديكور، والأزياء، والصُّورة، والاقتباس.

لتحْميل الفيلم، فِي نسْخته الكاملة، نقترح على قارئ مقالتنا هذا الرَّابط:

http://www.watchfree.to/watch-33f3-Hamlet-movie-online-free-putlocker.html

[1] Aumont Jacques et Marie Michel, L'analyse des films, 2e édition, NATHAN cinéma, Paris, 1999, P: 33. «Certes, en voyant un même film à plusieurs reprises, on peut arriver à mémoriser plus fidèlement certains détails, à restituer les principaux moments du déroulement narratif sans trop d'erreurs, à faire référence à tel ou tel passage visuellement frappant avec une certaine précision ».

[2] آجيل هنري، علم جَمال السِّينما، تر: إبراهيم العريس، ط:1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ديسمبر، 1980، ص: 11.

[3] المرجع نفسُه، ص: 21.

[4] يُنظر الصُّورة : 01.

[5] يُنظَر: عطيَّة نعيم، مسرح العبث، مفهومه جذوره أعلامه، دط، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1992، ص، ص: 09، 10.

[6] فِي هذا الشأن، إنَّا ننتصِر بلا تردُّدٍ للمقارَبة الكامَوِيَّة فِي الاستيعابِ الفلسفيِّ لِمصْطلَح " العبث/ية "، وإنَّا لَنعُدُّها الأعمقَ استغراقاً للمفهوم، وتنظيراً له، وتَخْرِيْجاً لِلمصْطلَحات التِي تُشاكِهُه وتُحاوره، وتثْبيتاً له فِي السِّياق الفلسفيِّ البحت، ذلك مُقارَنةً بالمقاربات النظريَّة لِمؤسِّسيِّ مسْرح العبث/ اللاَّمعقول، ونُقَّاده الكُثُرِ المتباينين .. الذين دأبوا على تناول المصطلَح فِي المدْرَج الإبداعيِّ، العمَلِّيِّ على وجْه التحديد. (مارتن إسْلَن (Martin Esslin) مثَلاً). ولسْنا وحْدَنا فِي انتصارنا لأطروحة كامو الفلسفيَّة عنِ العبث، بل هناك الكثير من الكتَّاب، والباحثين مِمَّنْ تَخصَّصوا فِي الكتابة عنِ الوجوديَّة والوجوديِّين .. لَمْ يبْرحوا مُتَّفقينَ على أنَّ فكرة العبث قد طفقتْ تتبلْوَر، وتنتشِر بفضل دراسة كامو الموسومةِ: أسطورةُ سيزيف والتِي نُشرتْ أوَّل مرَّةٍ عام 1942.

Reymond Laubreaux, Les critiques de notre temps et Ionesco), Ed ; GARNIER frères, Paris, 1973, P: 26.

فضلاً عن ذلك، لا غرابةَ إنْ نَحْن أسقطْنا كامو من غربال الفلاسفة الوجوديِّين، إذ هو نفسُه لَم يتورَّع عن سَحْب اسْمِه من

أُقْنومِهم حين صدَع: " لستُ وجوديّاً، وإنَّنا – سارتر وأنا – نستغربُ دائماً رؤيةَ اسْمَيْ ْنا مُتتابعيْن ".

Ginestier Paul, Pour connaître la pensée de Camus, Bordas, Paris, 1970, P: 56.

[7] Camus Albert, L'homme révolté, édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, Les Éditions GALLIMARD, 133e édition, Collection NRF, Paris, 1951, P: 16. « L'absurde en lui-même est contradiction. ».

[8] يَحياتن محمَّد، مفهوم التمرُّد عند ألبير كامو وموقفه من ثورة الجزائر التحريريَّة، سلسلة دروس العلوم الاجتماعية، جامعة الجزائر، معهد العلوم الاجتماعية، دط، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائر، 1984، ص، ص: 32، 33.

[9] يُنظَر : نِهاد صليحة، التيَّارات المسرحيَّة المعاصِرة، دط، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1997، ص: 128.

[10] جبرا إبراهيم جبرا، وليم شكسبير، المآسي الكبرى، هاملت، عطيل، الملك لير، مكبث، ط:1، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1986، ص، ص: 89، 90.

[11] يُنظَر: الصُّورة: 02، و03.

[12] على العكس من ذلك، فإنَّ اللَّقطة الواحدة، أو التي يُغيَّب في تأليفها المونتاجُ، تَعْرض نفسَها للمُشاهِد خارج توجيه المخْرِج، إذ تُعطي له نوعاً من الحرِّيَّة في اقتطاع ما يشاء من بِنْياتِها الداخليَّة، خاصَّةً إذا كانت لقْطةً عميقةً، أي ذاتَ عمْقٍ مَجال: فقد رأى أندري بازان أنَّ " عمق المجال يفترض بالتالي موقفاً ذهنيا أكثر نشاطا، بل يفترض مساهمة إيجابية يقوم بها المتفرج تجاه الإخراج. فبينما هو في المونتاج التحليلي ليس عليه إلا أن [...] يصب انتباهه في انتباه المخرج الذي يختار من أجله ما يجب مشاهدته، فإنه يطلب منه أقل قدر من الاختبار الشخصي على انتباهه وعلى إرادته يتوقف إلى حد ما على كون الصورة لها معنى". أندريه بازان، ما هي السينما، ج:1، نشأة السينما ولغتها، تر: ريمون فرنسيس، مر: أحمد بدرخان، دط، مكتبة الأنجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسَّسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ديسمبر، 1968، ص: 161.

[13] ذلك لأنَّنا نُسْنِد القراءة هُنا إلى الخَلْفيَّة النظريَّة، والأدبيَّة التي يشْتغِل وفْقَها المونتاجُ في المستوى العام لِخطاب السِّينما؛ يُسْتَحسَن أن نستحضر في هذا السِّياق، ومن باب الاستئناس التسْويغيِّ، بعضاً من مفاهيم المونتاج عسى أن نُحصِّن بِها قراءتَنا، وتَحْليلنا من شطَط الاقتراء ..

إنَّ المونتاج من حيث هو تقنيةٌ ليس سوى هَيُولَى، ومادَّةٍ خام تَحْضُر في جَميع الأفلام على غرار تقنياتٍ، وإمكاناتٍ أخرى تُتيحُها ورْشة السِّينما. لذلك فإنَّ ما يُحقِّق خطابيَّة الفيلم، وجَماليَّته، ليس المونتاجَ في مُثُولِه التقنِيِّ المحض، بل هو استعمالُه، أو طريقةُ استعمالِه، والقصْدُ المحْسوبُ إلى توظيفِه داخل البنْية التركيبيَّة للمتوالية الفيلميَّة. وأيّاً ما يكُن الشأن، فإنَّ جَمْهرة المفاهيم المسْنودة إلى المونتاج تتجاوز حضورَه التقنِيَّ إلى مستويات رُشْحانِه الوظيفيِّ، والسِّيميائيِّ، والجَماليّ ... ويَجْمُل بنا، في هذا المقام، أن نذكُر على سبيل التمثيل قولَ أندري بازان (André Bazin) إنَّ المونتاج هو " خلق معنى لا تحويه الصور بصفة موضوعية، معنى ينتج من ارتباطها وعلاقتها فقط " (أندريه بازان، ما هي السينما، ج1، نشأة السينما ولغتها، ص: 147.)، وقولَ يُوري لوتْمان (Iouri Lotman) إنَّ " المعنى لا يكمن في الصورة ذاتها، بل هو ظل الصورة الساقط، عبر المونتاج، على مستوى وعي المتفرّج " (لوتمان يوري، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، مر: قيس الزبيدي، ط1، النادي السينمائي، دمشق، سوريا، 1989، ص: 68). فهذان مفْهومان كلاهُما يُبْرِه على أنَّ المونتاج لَمْسةُ المخْرِج نفْسِه، ومَعْلَم إرادتِه، فبِه يُمارس التفكير، والتدليل .. ويَشْطح الشَّطْحة الجَماليَّة التي يروم، ويُوجِّه تأويلَ المتلقِّي الوجْهةَ الدلاليَّة التي يروم.

بَيْد أنَّنا نُحبُّ تسْليط الضوء أكثرَ، في هذا الباب، على المفهوم الذي عزاه المخْرِج الرُّوسيُّ فيسفولد بودوفكين (Vesvold Podovkin) إلى المونتاج، حين راح يَختزل " موهبة المخرج السينمائيّ بأن يعْرف كيف " يشرّح " حدثاً إلى صوَرٍ جزئية ليجد بعد ذلك الترتيبَ الأمثلَ لتنظيم هذه الصُّوَر، على أن " يعيد " تتابعُها بناءَ مَجموعِ الحدث؛ إنَّما هو المونتاج الذي يَجْعل من السِّينما فنّاً، ويُميِّزه عن مُجرَّد إعادة إنتاج بسيط للحياة، أو المشْهَد ". فهُنا، الترتيب الأمثل لا يُمْكن له أن يكون إلاَّ قصْديّاً، أو مَقْصديّاً (Intentionnel)، أي من لَدُن المخرج. كما أنَّ الرَّبط بين لقْطةٍ، وأخرى لا يكون مَحْضَ علاقةٍ (نثريَّةٍ)، اعتباطيَّة .. إنَّما هو إعادة إنتاجٍ، وفعْلُ سَمْيأةٍ .. على أنَّه يَرْشَح في حال المونتاج الذي بين أيدينا نوعاً من المفْهَمَة الفلسفيَّة ! يُضاف إلى ذلك أنَّ للمونتاج مطْلَباً جَماليّاً يَحفُّ اشتغالَه السِّيميائيَّ (اللُّغويَّ) حفّاً، ويَضْمن للفيلم انتماءَه إلى زمرة الأجناس الفنِّيَّة.

كذلك تشِي مَسْلكيَّةُ تَحليلنا لذلك التركيب بين تيْنِك اللَّقطتيْن الثانية، والثالثة بأنَّنا قرأنا المونتاج، واسْتقرأناه في ضوء المدرسة الروسيَّة، وبِوحْيٍ من تَجربة (مُسْجوكين) للمُخْرِجيْن الروسيَّيْن بودوفكين، وكوليتشوف (Koulechov) على وجْه الخصوص: فمثلَما كانت اللَّقطةُ المركزيَّة التي تصوِّر نظرة مُسْجوكين تكتسب دلالتَها حسَب طبيعة اللَّقطة الموالية لَها؛ فمرَّةً تكون نظرةَ شراهةٍ إذا كانت اللقطة الموالية لطبقٍ شهيٍّ، ومرَّةً تكون نظرةَ حزنٍ إذا كانتِ اللقطة الموالية لامرأةٍ شابَّةٍ ميِّتة .. (يُنظَر: بازان أندري، ما هي

السينما، ج:1، نشأة السينما ولغتها، ص: 68)، فكذلك هو الشأنُ بالنسبة إلى نظرة هاملَتْ: هي نظرة قلَقٍ وُجوديٍّ إزاء عبثيَّة الحياة .. وما كان لَها أن تعْنِيَ هذا المعنَى الفلسفيَّ لولا ارتباطُها المونتاجيُّ بلَقْطة الجمْجمة.

فضلاً عن ذلك، بوسْعنا القول إنَّ المونتاج يُشْبه في اشتغالِه اشتغالَ المحْوَرَيْن: الركنِيِّ (Syntagmatique)، والاستبداليِّ (Paradigmatique) في معْلَم اللُّغة الطبيعيَّة (اللِّسان). وذلك شأنٌ آخر لا يسَع المقامُ تفصيلَه بالنحو المطلوب.

[14] يُنظَر : الصُّورة: 04.

[15] جبرا إبراهيم جبرا، وليم شكسبير، المآسي الكبرى، مصدر سابق، ص: 107./ هذه الكلمات التي أجْراها شكِسْبيرُ على لسان هامْلَتْ هي أشْبَه ما يكون بِخطاب كامو في كتابِه: أسطورةُ سيزيف؛ حيت أوْمأ، في مَوْضعٍ من مَواضعه، إلى الأثر السَّالب لِميكانيكيَّة الحياة في وعي الإنسان، وكيف يُسْهِم اليوميُّ (المكْرور) في تثْبيت يقين العبَث، واللاَّجدْوى لديْه.

CF, Camus Albert, Le mythe de Sisyphe, Nouvelle édition augmentée d'une étude sur Franz Kafka, Édition augmentée, 69e édition, Paris, 1942, PP : 20.

[16] يُنظَر: الصُّورة: 07 أدْناه.

[17] Camus Albert, Le mythe de Sisyphe, Op.cit, PP : 21 et 22. « De même l'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, le frère familier et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies, c'est encore l'absurde ».

[18] يُنظَر: الصُّورة: 05.

[19] Camus Albert, L'homme révolté, Op. cit , P: 32. « La révolte métaphysique est le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création tout entière. Elle est métaphysique parce qu'elle conteste les fins de l'homme et de la création. L'esclave proteste contre la condition qui lui est faite à l'intérieur de son état; le révolté métaphysique contre la condition qui lui est faite en tant qu'homme ».

[20] وما الاحتجاج الذهْنِيُّ إلاَّ وجْهاً آخرَ من أوْجُه المتمرِّد الميتافيزيقيِّ؛ ذلك الذي يَعترض على وضْعه ضمْن الوَحْدة الشاملة / الأزليَّة للوجود الإنسانِيّ: فهو إذْ يَحتجُّ على النَّقْص في الحياة، فمن حيث يَسْلبها الموتُ كمالَها، ومن حيث يتخلَّل الأ لَمُ كيانَها، ومسارَها ..

[21] يُنظَر: الصُّورة: 06.

[22] يُنظَر: الصُّورة: 07.

[23] يُنظَر: الصُّورة: 08.

[24] في الأصل، ليس التمرُّد التاريْخيُّ تَمَرُّداً، بل هو ثورةٌ؛ لأنَّه مرْحليٌّ، وجزئيٌّ إذ يتطلَّع إلى تغير وضْعٍ بوضْعٍ، وإبْدال ملِكٍ بِمَلِكٍ، أو نظامٍ بنظام .. لذلك هو عكْسُ التمرُّد الميتافيزيقيِّ الذي يَجْتزئ بالرفض كما هو حال هامْلَتْ هنا؛ الذي لَمْ يكن يبغي من وراء قتْل الملِك تنصيبَ مَلِكٍ آخر، ولَمْ يُفكِّر في ذلك البتَّة. لِمراجعة مفاهيم التمرُّد التاريْخيِّ، ونَماذجِه السِّياسيَّة (الثوريَّة)، والفكريَّة، والأدبيَّة عبْر التاريْخ، يُنظر الفصْلان: الثالث، والرابع من الكتاب: الإنسان المتمرِّد: التمرُّد التاريْخيُّ، والتمرُّد والفنّ.