المعنى الثالث*

ملاحظات بحثية حول بعض الصور الثابتة لإيزنشتاين

رولان بارت

في سياق تطلعنا للاشتغال، تربوياً، عبر مصادر متنوعة فإننا نحيط اهتماماً بما يتيحه المرئي في إنتاج المعنى وإعادة إنتاجه، إن الصورة غدت ذات حضور طاغٍ في مجتمعنا المعاصرة، وهي تشكل خطاباً لافتاً ومؤثراً ومتعدد التأويل.

وقد شرعنا في هذا الإطار ببرنامج "الثقافة السينمائية" الذي سننفذه في ٢٢ مدرسة في فلسطين الذي بدأناه ببرنامج تدريب على مدى خمسة أيام من العمل مع المعلمين الذي سينفذونه مع طلبتهم في هذه المدارس التي تم اختيارها لاعتقادنا بأهمية الانشغال بالصورة في تنمية المعرفة والخيال والقراءة البصرية والتحليل....

تأتي ترجمة هذه المقالة للمفكر الفرنسي رولان بارث لتصب في إثارة النقاش فينا يخص تفسير الصورة الفوتوغرافية وتأويلها، وقد كنّا عرضنا ضمن برنامج تدريب المعلمين هذا مشاهد من فيلم إيزنشتاين "إيفان الرهيب" الذي استند عليه بارث في تحليل بعض صوره وقرأناه فأثارت نقاشاً معمقاً، ولهذا ارتأينا نشرها في "رؤى تربوية" بغية تعميق النقاش من ناحية ولتشكيل أرضية ننطلق منها في تأويل المرئي، وبخاصة "الصورة" التي سيشرع في الاشتغال على تأويلاتها وطرائق مقاربتها باحثون في المركز، وما يرتبط بهذا الاشتغال من توظيف لها في سياقات تربوية.

و.ك

فيما يلي صورة من فيلم "إيفان الرهيب" (**صورة ١**): اثنان من رجال البلاط، واثنان من المساعدين، واثنان من المحاسبين (لا يهمني إلا قليلاً لو لم أكن قادراً على تذكر تفاصيل القصة بالضبط) وهم يغدقون الذهب على رأس القيصر الصغير.

الصورة ١

وأعتقد أنه يمكن التمييز بين ثلاثة مستويات من المعنى في هذا المشهد:

١) **مستوى معلوماتي**: ويجمع كل ما يمكن أن أتعلمه عن المكان والزمان والملابس والشخصيات وعلاقاتهم وإيلاجهم داخل قصة مألوفة بالنسبة لي على الرغم من غموضها. هذا هو مستوى التواصل. وإذا كان ضرورياً أن أجد أسلوباً لتحليله، فينبغي أن أتحوّل إلى عناصر الاتصال الأولى (تلك المتعلقة بالرسالة)، إلا أن هذا المستوى وهذه العناصر ليست ما يهمنا في هذا المقام.

٢) **مستوى رمزي**: إغداق الذهب وهو بحد ذاته متعدد المستويات. فهناك **الرمزية الإيحائية**: الطقس الإمبراطوري للتعميد بالذهب. **والرمزية الروائية**: مغزى الذهب والثروة في إيفان الرهيب (فيما لو افترضنا أن مثل هذا المغزى موجود)، حيث يكون له صدى مهم في هذا المشهد. **رمزية أيزنشتاين**: لو بالصدفة لا بد أن يوضح أحد النقاد أن الذهب أو إغداقه أو الستارة أو التشوه يمكن أن نعتبرها جميعها شبكة من البدائل خاصة بـ(س.م. أيزنشتاين). وأخيراً هناك **رمزية تاريخية**، وهي أكثر اتساعاً في مضمونها من الرمزيات السابقة، حيث يستحضر الذهب في اللعب المسرحي سينوغرافيا التبادل (فن تمثيل الأشياء وفقاً للمشهد المقصود) الذي نلمسه في مجال التحليل النفسي والاقتصادي، وبالتالي على الصعيد السيميائي. وإذا أخذناه برمته، فإن المستوى الثاني هو مستوى الاستدلال، وطريقة تحليله تكون سيميائية وبشكل أكثر تطوراً من الأولى (سيميائية ثانية أو جديدة) غير منفتحة بعد الآن على علم الرسالة، ولكن على علوم الرمز (التحليل النفسي، والاقتصاد، والكتابة المسرحية).

٣) هل هذا كل ما في الأمر؟ لا، فأنا ما زلت أسيراً للصورة. أنا أقرأ وأستقبل (وربما للمرة الأولى والأخيرة) معنى ثالثاً واضحاً، وشاذاً وعنيداً، لا أعرف ما هي دلالته، فعلى الأقل لا استطيع أن أسميه، ولكنني أستطيع أن أرى الخصائص بوضوح، والحوادث الدلالية التي تتكون منها هذه الإشارة على نحو غير مكتمل: نوع من التماسك في ماكياج رجلي البلاط (كثيف ومركز لأحدهما، أملس ومميز للآخر). الأنف "الغبي" للأول، والحواجب المستدقة الأنيقة للثاني صاحب الشعر الأشقر والبشرة الكالحة الفاتحة، وتسريحة شعره المنبسط (يمكن أن تكون باروكة)، والطبقة الأساس بلون البودرة الطبشورية، مع بودرة الوجه. لست متأكداً ما إذا كانت قراءة المعنى الثالث هذه لها ما يسوغها –أو يمكن تعميمها– ولكن يبدو لي بالفعل أن دلالتها (الخصال التي حاولت أن أعبر عنها بكلمات ما لم أصفها) تحمل فردية نظرية. فمن جهة، لا يمكن أن نطابقها مع الوجود البسيط للمشهد، فهي تتجاوز كونها نسخة من الموتيف الإيحائي، حيث تستدعي قراءة استجوابية (الاستجواب يعتمد على الدال وليس المدلول، على القراءة وليس الفهم: إنه فهم "شاعري"). ومن جهة أخرى، لا يمكن أيضاً أن نطابقها مع المعنى الدرامي للمشهد: كأن نقول إن هذه الصفات تشير إلى "موقف" ذي دلالة لرجلي البلاط، فالأول يشعر بالملل والانفصال، في حين أن الثاني مجتهد (إنهما يؤديان فقط عملهما كرجلي بلاط)، ولا يتركني راضياً تماماً، ثمة شيء ما في الوجهين يتجاوز علم النفس والحكاية والوظيفة، ويتجاوز المعنى لكن دون أن يصل إلى حد العناد الحاضر الظاهر على

أي وجه إنساني.

وعلى النقيض من المستويين الأولين (التواصل والدلالة)، فإن هذا المستوى الثالث –حتى لو كانت قراءته ما تزال خطرة– فهو ذو أهمية، والمعنى الذي ينطوي عليه له ميزة الإشارة إلى حقل الدال (وليس الدلالة)، وربطه من خلال الممر المفتوح من جانب جوليا كريستيفا التي اقترحت هذا المفهوم (سيميائية النص).

جل اهتمامي هنا ليس منصباً على التواصل، وإنما على الدلالة. وبناء على ذلك، يجب أن أكون مقتصداً قدر الإمكان في تسمية المعنيين الثاني والثالث. المعنى الرمزي (إغداق الذهب، نفوذ الثروة، الطقس الإمبراطوري) يفرض نفسه عليَّ من خلال قرار مزدوج: هو مقصود (ما أراد أيزنشتاين قوله) وهو مأخوذ من نوع من القاموس العام للرموز، إنه معنى يبحث عني، أنا، مستقبل الرسالة، موضوع القراءة، معنى يبدأ بأيزنشتاين ويستمر ليسبقني، وهو واضح بالتأكيد (وكذلك الآخر)، ولكنه مغلق في دليله، محصور في نظام كامل الوجهة.

أقترح أن نسمي هذه الإشارة الكاملة "المعنى الواضح". وكلمة "واضح" هنا تعني ذاك الذي يسبق، وهذه هي الحالة مع هذا المعنى، الذي يبحث عني. ففي علم اللاهوت يقال لنا إن المعنى الواضح هو المعنى الذي "يقدم نفسه بشكل طبيعي للعقل" وهذا هو واقع الحال هنا: رموز إغداق الذهب تبدو لي أنها دائماً ما كانت تمتلك هبة الوضوح "الطبيعي". أما بالنسبة للمعنى الآخر، الثالث، "الزيادة الكثيرة"، الإضافة التي لا يستطيع عقلي أن يستوعبها، وهي مصممة لتكون مستمرة ومتلاشية، سلسة ومراوغة، وأقترح أن أسميها "**المعنى المنفرج**". تقفز الكلمة مباشرة إلى الذهن، والمعجزة هي حين يتكشف مصدرها اللغوي، حيث توفر لنا نظرية حول المعنى الإضافي. وكلمة "منفرج" تعني الشيء المنثلم دائري الشكل. أليست الخصائص التي أشرت إليها (الماكياج، والبياض، والباروكة، ... الخ) مثل انثلام المعنى الواضح جداً، والعنيف جداً؟! ألا تعطي المدلول الواضح (وهو نوع من التدوير الذي يستعصي على الفهم) وتتسبب بانزلاق قراءتي؟ الزاوية المنفرجة هي أكبر من الزاوية القائمة: زاوية منفرجة ١٠٠ درجة مثلاً، كما يقول القاموس.

المعنى الثالث أيضاً يبدو لي أعظم من القص القانوني البحت، ويبدو أنه يفتح حقل المعنى على مصراعيه بشكل كامل أو غير نهائي. وأقبل حتى المعنى السلبي لكلمة "منفرج"، حيث يمتد خارج الثقافة والمعرفة والمعلومات. وتحليليا هناك أمر مشين يخصه: الانفتاح على لانهائية اللغة، ويمكن أن يُفهم ذلك على أنه محدود من وجهة نظر المنطق التحليلي، فهو ينتمي إلى عائلة الجناس والتهريج والإنفاق الذي لا داعي له. وعلى النقيض من التصنيفات الأخلاقية أو الجمالية (غير المجدي، المبتذل، الكاذب)، فإنه إلى جانب الكرنفال، تبدو كلمة "المنفرج" إذن ملائمة جداً.

الصورة ٢

المعنى الواضح

بضع كلمات بخصوص المعنى الواضح، مع أنه ليس موضوع هذه الدراسة. هناك صورتان

الصورة ٣

يمكن أن نرى فيهما هذا المعنى بحالته المطلقة. الأشخاص الأربعة في الصورة الثانية (٢) يرمزون إلى ثلاث مراحل عمرية من الحياة وإجماع الحداد (جنازة فوكلينتشوك). القبضة المحكمة في الصورة الرابعة (٤) موضحة بالتفاصيل الكاملة، تدل على الاستياء والغضب المسيطر عليه، والتصميم على النضال الذي يرتبط مجازاً بقبضة بوتمكين التي ترمز إلى الطبقة العاملة بكل ما تملكه من قوة ومعجزة من الذكاء الدلالي. هذه القبضة التي تُشاهد بالاتجاه الخاطئ واحتُفظ بها لدى مالكها على نحو خفي (إنها اليد التي تبدو بادئ ذي بدء معلقة نحو الأسفل بشكل طبيعي، وعلى طول ساق البنطال، ومن ثم تضيق وتقسو وتفكر فوراً بنضالها المستقبلي، وصبرها، وحكمتها)، بحيث لا يمكن أن تُقرأ كقبضة أحد قطاع الطرق أو الفاشيين: إنها فوراً قبضة بروليتارية، ما يوضح أن فن أيزنشتاين ليس متعدد المعاني: هو يختار المعنى، ويفرضه، ويؤكد عليه (إذا طغى المعنى المنفرج على الدلالة، فهذا لا يعني القول إنه قد تم إنكاره أو أصبح مشوشاً): المعنى الأيزنشتايني يدمر الغموض. كيف؟ من خلال إضافة قيمة جمالية وتركيزا. ولعل "النهج الزخرفي" لإيزنشتاين له وظيفة اقتصادية: إنه يعرض الحقيقة. أنظروا الصورة الثالثة (٣): بزي كلاسيكي مفرط، يأتي الحزن من الرؤوس المطأطئة، التعبير عن المعاناة، اليد تغطي الفم لتخنق شهقة، ولكن حين يُقال كل هذا بشكل مناسب تقوم خاصية زخرفية بقوله مرة أخرى: بسط يدين موضوعتين بشكل جمالي في حركة دقيقة أمومية وردية باتجاه الرأس المنحني إلى الأسفل. وضمن التفاصيل العامة (المرأتان)، يتم استدخال تفاصيل أخرى عاكسة مأخوذة من ترتيب صوري كاقتباس للحركات التي نجدها في الأيقونات، فهي لا تقلل من المعنى بل تبرزه. وهذا الإبراز (وهو خاصية للفن الواقعي) له علاقة بحقيقة بوتمكين. تحدث بودلير عن "الحقيقة التوكيدية للإيماءة في اللحظات المهمة من الحياة". وها هي هنا حقيقة "اللحظة البروليتارية المهمة" التي تحتاج إلى توكيد. الزخرفية الأيزنشتاينية لا تشكل مستوى مستقلاً: إنها جزء من المعنى الواضح والمعنى الواضح دائماً، بالنسبة لأيزنشتاين هو الثورة.

الصورة ٤

الصورة ٥

المعنى المنفرج

توصلت إلى قناعة بالمعنى المنفرج في الصورة الخامسة(٥)، فالسؤال الأول فرض نفسه علي: ما الذي يعتمل داخل هذه المرأة الكهل الباكية؟ هو يمثل لي سؤالاً ذا مدلول. بسرعة أقنعت نفسي بأن الإجابة، على الرغم من مثاليتها، فإنها لم تكن في تعبير الوجه أو في إيماءات الحزن (الجفون المغمضة، الفم المشدود، اليد التي تدق على الصدر): كل هذا ينتمي إلى الدلالة الكاملة، إلى المعنى الواضح للصورة، إلى واقعية وزخرفية أيزنشتاين. شعرت بأن الصفة النافذة –مزعجة كالضيف الذي يصر على الجلوس ولا يقول شيئاً عندما لا يكون ثمة حاجة إليه– يجب أن نضعها في مكان ما على جبهتها: التسريحة، غطاء الرأس الذي يخبئ الشعر كان لهما علاقة بها. في الصورة السادسة (٦) يختفي المعنى المنفرج تاركاً وراءه فقط رسالة حزن. حينها فقط فهمت أن الفضيحة (الإضافة أو التوجه المفروض على هذا التمثيل الكلاسيكي للحزن) تأتي بالضبط من علاقة مشدودة: غطاء الرأس المنخفض، العيون المغمضة، والفم المحدودب، أو بالأحرى باستخدام التمييز الخاص بأيزنشتاين نفسه بين "ظلال الكاثدرائية"، و"الكاثدرائية المظللة"، من علاقة ما بين "انخفاض" خط غطاء الرأس، المسحوب بشكل غير طبيعي قريباً من الحاجبين، وقد اقترب بعضه من بعضه الآخر ليبدو كأنه مصاب بالحول، وخط الفم نصف

الصورة ٦

الصورة ٧

المفتوح، الذي يرتبط بخط غطاء الرأس والحاجبين، ويتحدث مجازا "كالسمكة خارج الماء". كل هذه الخواص (غطاء الرأس المضحك، المرأة العجوز، الجفون نصف المغمضة، السمكة) تشير بشكل مبهم إلى لغة متدنية. وبالعلاقة مع الحزن النبيل للمعنى الظاهر، تشكل حوارية مشدودة لا ضمانة لنيتها.

إن خاصية المعنى الثالث هي –على الأقل لدى أيزنشتاين– أن تضفي غموضاً على الحد الفاصل بين التعبير والمظهر الكاذب ليُسمح أيضاً بتوضيح المراوحة، تركيز موجز إذا أمكن تسميته هكذا، نزعة معقدة وفنية بدرجة كبيرة (لأنها تتضمن زمنية الدلالة) التي يصفها أيزنشتاين نفسه ببراعة حين يقتبس بفرح قاعدة جيليت الذهبية ك.س: "قبل شفير الحافة القاطعة بقليل".

إن المعنى المنفرج إذاً له علاقة بالمظهر الكاذب. انظروا إلى لحية إيفان وهي ترتفع إلى المعنى المنفرج، برأيي إنها في الصورة السابعة (٧) تعلن فنيتها لكن دون أن يتضمن ذلك تخلياً عن "النية الحسنة"، لما تشير إليه (الجسم التاريخي للقيصر): ممثل يتنكر مرتين (مرة كممثل في الحكاية، ومرة كممثل في النص المسرحي) دون أن يدمر أحدهما الآخر. هناك طبقات عدة من المعاني تسمح للمعنى السابق بالاستمرار، على غرار ما هو حاصل في التشكيل الجيولوجي، بحيث يقول شيئاً لا ينفي نقيضه – ديالكتيك درامي (بمستويين) كان سيعجب بريخت. براعة أيزنشتاين تتجلى

الصورة ٨

في دحض نفسه –المعارضة الأدبية– ووثنية ساخرة تظهر الشرخ وأثر إصلاحه: ما يمكن أن نراه في الصورة السابعة (٧) هو المشاركة، وبالتالي الانفصال الأولي للحية على الذقن. وحيث أن أعلى الرأس (الجزء الأكثر انفراجاً من الجسم الإنساني) وأن خصلة من الشعر في الصورة الثامنة (٨) يمكن أن يكونا تعبيراً عن الحزن، فذلك لسخرية القدر من أجل التعبير وليس الحزن. وما لم يكن ثمة سخرية أو أثر لأسلوب المحاكاة، لن يكون هناك تقليد للحزن (المعنى الواضح يجب أن يبقى ثورياً، الحداد العام الذي يصاحب وفاة فوكالينتشوك له معنى تاريخي)، ولكنه "يتجسد" في الخصلة، فهناك اقتلاع ورفض للتلويث، ونهج شعبي للشال الصوفي (المعنى الظاهر) الذي يغطي الخصلة. هنا تبدأ الوثنية –الشعر– ونوع من الهوس غير النافي للتعبير. كل المعنى المنفرج (سلطته التخريبية) تتوقف على الكتلة الزائدة من الشعر: انظروا إلى خصلة أخرى (المرأة في الصورة التاسعة) (٩)، فهي تتناقض مع القبضة الصغيرة المرتفعة، تقضي عليها دون أن يكون لهذا التقليل أية قيمة رمزية (فكرية)، تطيلها خصلات شعر صغيرة ملتوية تسحب الوجه وتحوله إلى نموذج مصغر، ما يعطي المرأة شيئاً ما مؤثراً (بالطريقة نفسها التي يمكن أن تتجسد فيها الحماقة الكريمة!) أو حساساً –هذه الكلمات القديمة، الكلمات الغامضة التي لا يوجد فيها أي شيء من الثورة أو السياسة، إلا أننا يجب أن نفترضها على الرغم من ذلك. أعتقد أن المعنى المنفرج يحمل عاطفة معينة. فبانخراطه في التنكر أو المظهر الكاذب، لن تكون مثل هذه العاطفة أبداً لاصقة، لأنها عاطفة تدل ببساطة على ما يحبه الشخص أو ما يريد أن يدافع عنه: عاطفة–قيمة، تقييم. يتفق الجميع باعتقادي على أن فكرة أيزنشتاين الإثنولوجية البروليتارية جزأت جنازة فاكولينتشوك، وأنها دائماً ما يُبلّغ عنها عن طريق شيء محبب (باستخدام الكلمة بغض النظر عن أي تحديد للعمر أو الجنس). أمومي، مؤدب، خصب، "متعاطف" بدون أي استخدام للقوالب النمطية، يبدو أن شخوص أيزنشتاين محبوبون بشكل أساسي. نحن نحب الرأسين المحاطين بالقبعات الدائرية في الصورة العاشرة (١٠)، نحن ندخل في تواطؤ وتفاهم معهما. ودون شك، فإن الجمال يمكن أن يكون له معنى منفرج كما هي الحالة في الصورة الحادية عشرة (١١)، حيث المعنى الظاهر المكثف (موقف إيفان، حماقة فلاديمير الشاب) متجذر في جمال باسمانوف. لكن الرغبة الشهوانية الموجودة في المعنى المنفرج (أو بالأحرى: الشهوانية التي يلتقطها هذا المعنى) لا تحترم الجمالية: يوفروسين قبيحة و"منفرجة" (الصورتان الثانية عشرة والثالثة عشرة)(١٢و١٣)، مثل الراهب (الصورة الرابعة عشرة) (١٤)، ولكن هذا الانفراج يتجاوز الحكاية، ويصبح ثالماً للمعنى وقوته. هناك شهوانية في المعنى المنفرج تشمل نقيض ما هو جميل، وكل ما يقع خارج هذا التناقض، حدوده – عكسه، القلق، وربما السادية. انظروا إلى البراءة المترهلة في "أطفال في الفرن

الصورة ٩

الصورة ١٠

الصورة ١١

الناري" (الصورة الخامسة عشرة) (١٥)، بلاهة طلاب المدارس المرتبطة باللفاع الذي يصل إلى أسفل ذقونهم، البشرة اللبنية (لعيونهم، وأفواههم) التي يبدو أن فيليني تذكرها في خنثى ساتيريكون – ذكرها جورج باتاي نفسه، وبخاصة في ذلك النص من "وثائق" الذي يحدد بالنسبة لي إحدى المناطق المحتملة للمعنى المنفرج، "إصبع القدم الكبيرة".

دعونا نتابع (إذا كانت هذه الأمثلة كافية لتقودنا إلى ملاحظة أو ملاحظتين نظريتين أخريين). المعنى المنفرج غير موجود في نظام اللغة (وحتى نظام الرموز). وإذا حذفنا المعنى المنفرج تبقى الدلالة والاتصال قائمين ومتداولين ويبرزان: فبدونه أستطيع أن أحدد وأقرأ، ولكن لن نجده محل استخدام في اللغة. وقد يكون هناك عنصر ثابت في المعنى المنفرج لأيزنشتاين، ولكنه في هذه الحالة يمثل اللغة الدلالية، لغة شخصية، وهذه اللغة الشخصية مؤقتة (يقررها ببساطة ناقد يكتب كتاباً عن أيزنشتاين). المعاني المنفرجة لا نجدها في كل مكان (الدال نادر، شكل مستقبلي) ولكنها في مكان ما: لدى مؤلفين آخرين للأفلام (ربما)، في طريقة معينة لقراءة الحياة والواقع نفسه (نستخدم الكلمة هنا بعكس ما هو خيالي بشكل مقصود).

الصورة ١٢

الصورة ١٣

في الصورة السادسة عشرة (١٦) من "الفاشية العادية" لميخائيل روم، وهي صورة وثائقية، أستطيع بسهولة أن أقرأ المعنى الظاهر للفاشية (جماليات السلطة ورموزها، الصيد المسرحي)، ولكنني أستطيع أيضاً أن اقرأ المعنى المنفرج: المظهر الكاذب، غباء حامل السهام، ترهل يديه وفمه (لا أستطيع أن أصف لكنني فقط أقوم بتحديد موقع)، الأظافر السميكة لجورينغ، خاتمه التافه (هذا يقع على حافة المعنى الظاهر، كالابتذال الدبق للابتسامة البلهاء للرجل الذي يلبس النظارات في خلفية الصورة – المتملق بشكل واضح). وبكلمات أخرى، المعنى المنفرج لا يوجد له موقع هيكلي، وعالم دلالات الألفاظ لن يوافق على وجوده الموضوعي (ولكن في الوقت نفسه ما هي القراءة الموضوعية؟). وإذا كانت واضحة بالنسبة لي، ما زالت على الأقل (للآن) بالانحراف نفسه الذي قاد سوسور الوحيد والتعيس إلى أن يسمع في الشعر القديم الصوت المبهم للجناس التصحيفي، بدون أصل وبهوس شديد.

وبالغياب نفسه لليقين حين نصف المعنى المنفرج (إعطاء فكرة عن اتجاهه، إلى اين يذهب؟). المعنى المنفرج هو معنى دال دون دلالة ما لم يكن ثمة صعوبة في تسميته.

قراءتي تبقى معلقة ما بين الصورة ووصفها، ما بين التعريف والتقريب. إذا كان المعنى المنفرج لا يمكن وصفه، فهو لا ينسخ شيئاً – كيف يمكن أن تصف شيئا لا يمثل شيئاً آخر؟ إن المعالجة الصورية للكلمات أمر مستحيل هنا، وبالنتيجة فإذا بقينا، أنا وأنتم، أمام هذه الصور، في مستوى اللغة المتسقة –أي مستوى النص الخاص بي– فإن المعنى المنفرج لن ينجح في دخول ما وراء اللغة. هذا يعني أن المعنى المنفرج خارج اللغة (المنطوقة)، لكنه يبقى داخل الحوار. فإذا نظرتم إلى الصور التي أناقشها هنا، تستطيعون أن تروا هذا المعنى، نحن نستطيع أن نتفق عليه "على كتف" أو "على ظهر" اللغة المنطوقة. شكراً للصورة (صحيح أنها ثابتة، عامل سوف يُؤخذ به فيما بعد) أو بالأحرى شكراً لما في الصورة من صورة نقية (وهذا قليل في الحقيقة) نحن بدون اللغة لا نستطيع أن نتوقف عن فهم بعضنا بعضاً.

باختصار، فإن ما يفسده المعنى المنفرج هو ما وراء اللغة (النقد). هناك العديد من الأسباب لذلك. أولاً، المعنى المنفرج غير متواصل، وغير مبال للقصة وللمعنى الظاهر (كدلالة للقصة). هذا الانفصال له تأثير إقصائي أو لا طبيعي فيما يخص المشار إليه (الواقع كطبيعة، اللحظة الواقعية). ولربما كان أيزنشتاين قد سلم بهذا التنافر وهو يخبرنا بخصوص الصوت واللون: "يبدأ الفن في لحظة سماع صوت صرير الجزمة على خلفية صورة أخرى، وبالتالي يوحي بتداعيات متشابهة. والأمر نفسه ينطبق على اللون: يبدأ اللون حيث لا ينسجم مع التلوين الطبيعي ..."، بالتالي المعنى الدال (المعنى الثالث) لا يكون ممتلئاً، ويحافظ على حالة دائمة من النضوب (كلمة لغوية تشير إلى الأفعال الفارغة التي تفي بالأغراض كافة، مثل الفعل الفرنسي "faire" أو يعمل). نستطيع أيضاً أن نقول العكس –ويكون صحيحاً أيضاً– أن المعنى نفسه الدال غير فارغ (لا يستطيع أن يفرغ نفسه)، ويبقى على حالة من التهيج الدائم ... رغبة لا تجد قضية لها في تلك الفورة من المدلولات التي عادة ما تعيد الموضوع بشهوانية إلى سلام التعيين. أخيراً، يمكن أن نرى المعنى المنفرج على أنه نبرة، صيغة بزوغ، ثنية (حتى كسرة) تترك علامة على الطبقة الثقيلة للمعلومات والدلالات. لو كان يمكن وصفه (تناقضاً في الكلام) سيكون له طبيعة الهايكو اليابانية – إيماءة بتكرار اللفظة دون مضمون ذي أهمية، نوع من وعاء مفرغ من المعنى (الرغبة لأجل المعنى).

وبالتالي في الصورة الخامسة (٥):

الفم مشدود، العيون مغمضة نصف إغماضة
وشاح الرأس منسدل على جبهتها
هي تبكي.

هذه النبرة –ذات الصفة التوكيدية الموجزة التي ذكرناها سابقاً– غير موجهة باتجاه المعنى (كما في الهستيريا)، ولا تمسرح (زخرفية أيزنشتاين تنتمي لمستوى آخر)

الصورة ١٤

الصورة ١٥

ولا تشير حتى إلى مكان آخر للمعنى (مضمون آخر يضاف إلى المعنى الظاهري)، فهي تتفوق على المعنى، لا تفسد المضمون بل الممارسة الكلية برمتها. هناك ممارسة جديدة نادرة، تؤكد بعكس أغلبية الممارسات على (الدلالة)، فيظهر المعنى المنفرج بالضرورة كترف، وإنفاق دون مقابل. هذا الترف لا ينتمي حتى الآن إلى سياسة اليوم، ولكنه ينتمي من اليوم فصاعداً إلى سياسة الغد.

ما زال هناك ما يجب قوله فيما يخص مسؤولية بناء الجملة للمعنى الثالث: منا هو موقعه في حركة القصة، في النظام المنطقي– الزمني الذي من دونه على ما يبدو يصبح من المستحيل إيصال رواية إلى الجمهور العام من القراء والمشاهدين؟ من الواضح أن المعنى المنفرج هو خلاصة الرواية المضادة. فهو ينتشر ضمن إيقاعه الزمني الخاص، وهو يحدد بالنهاية (إذا تبعناه) تجزئة تحليلية مختلفة عن تلك التي ألفناها في اللقطات والمسلسلات (التقنية أو السردية) – تجزئة غير عادية: معاكسة للمنطق ولكنها "حقيقية". تخيلوا لو لم نتتبع مخططات يوفروسين، ولا حتى الشخصية (ككيان روائي أو رمزي)، ولا حتى وجه الأم الماكرة، ولكن فقط في هذا الوجه، هذا الموقف، هذا الوشاح الأسود، المنبسط الثقيل البشع – حينها يتكون لديك إطار زمني مختلف، لا هو روائي ولا حلمي، وإنما فيلم آخر. المعنى المنفرج ذو مغزى بشكل كامل: هناك المغزى من الجنازة، ويستطيع المعنى المنفرج أن يأتي ويذهب، يظهر ويختفي. لعبة الحضور/الغياب تقوض الشخصية وتجعلها كتلة من المظاهر، والانفصال تعبر عنه صلة أخرى من أيزنشتاين بنفسه: "ما هو مميز هنا المواقع المختلفة للقيصر نفسه ... وهي معطاة دون صلة ما بين موقع وآخر".

بالضبط. إن اللامبالاة وحرية الموقع للمعنى الدال الاستكمالي في العلاقة مع الرواية يسمح لنا أن نحدد ببعض الدقة المهمة التاريخية والسياسية والنظرية التي يحققها أيزنشتاين. ففي عمله، لا يتم تدمير القصة (الرواية والتمثيل القصصي)، بل على العكس من ذلك: أين نجد قصة أفضل من إيفان أو بوتمكين؟ هذه الأهمية المعطاة للرواية ضرورية لكي يتم فهمها في مجتمع لا يستطيع حل التناقضات التاريخية دون معاملات سياسية طويلة، ويستمد الدعم (مؤقتاً!) من الحلول الميثولوجية (الروائية). المشكلة المعاصرة لا تكمن في تدمير الرواية، بل في إفسادها، لذلك فإن مهمة اليوم هي التمييز ما بين الإفساد والتدمير. يبدو لي أن أيزنشتاين يدير مثل هذا التمييز: وجود معنى ثالث استكمالي منفرج – حتى ولو في بعض الصور، ولكن كتوقيع خالد، كختم يصادق على العمل كله (وكل أعماله) – يعيد صياغة الوضع النظري للحكاية بشكل جذري: الرواية لم تعد فقط نظاماً قوياً (النظام الألفي للرواية) ولكن ايضاً، وبشكل متناقض، حيز بسيط، حقل من الثبات والتغيرات. يصبح ذلك الوضع، ذلك المسرح، الذي تضاعفت حدوده الزائفة اللعب المتغير للمعنى الدال، ذلك الأثر الشاسع الذي من خلال الاختلاف يفرض ما يسميه الكاتب "القراءة العمودية"، ذلك الترتيب الزائف الذي يسمح بتحويل سلسلة كاملة، الخليط من الحظ والمخاطرة (الصدفة فجة، الدال رخيص) والوصول إلى بنية تنسل بعيداً عن الداخل. وبالتالي يمكن أن نقول مع أيزنشتاين أن علينا أن نعكس الكليشيه بحيث يصبح المعنى الأكثر مجانية هو الذي يظهر أكثر على أنه طفيلي في القصة التي يتم روايتها. وعلى النقيض، هذه القصة هي التي تجد لنفسها في هذا المقام نوعاً محدداً للدال، وهي فقط حقل لاستبدال المكان، وذات سلبية تكوينية أو، مرة أخرى، رفيق سفر.

بكلمات أخرى، يهيكل المعنى الثالث الفيلم بشكل مختلف بدون أن يفسد على الأقل القصة، ولهذا السبب، ربما، يبرز على هذا المستوى من المعنى الثالث، وفي هذا المستوى فقط ما يُطلق عليه "الفيلمي". والفيلمي هو ما لا نستطيع وصفه في الفيلم، والتمثيل الذي لا يمكن تمثيله. يبدأ الفيلمي فقط حين تنتهي اللغة وما وراء اللغة. كل شيء يمكن أن يقال عن إيفان أو بوتمكين، يمكن أن يقال بالنص المكتوب (وعنوانه إيفان الرهيب أو السفينة الحربية بوتمكين) ما عدا هذا المعنى المنفرج. أستطيع أن أفسر كل شيء في يوفروسين، ما عدا الصفة المنفرجة لوجهها. الفيلمي، إذاً، يكمن بالضبط هنا، في تلك المنطقة، حيث لا تكون اللغة المنطوقة أكثر من تقريب للفكرة، وحيث تبدأ لغة أخرى (وعلمها بالتالي ليس علم اللغويات الذي سيتم التخلي عنه كما يتم التخلي عن صاروخ الإقلاع). المعنى الثالث –الذي يمكن أن نجده نظرياً لكن لا يمكن وصفه– يمكن أن نراه الآن على أنه ممر من اللغة إلى الدلالة وعملية تأسيس ما هو فيلمي. وبما أن الفيلمي عليه أن يتجسد في حضارة المدلول، فليس من المستغرب أنه ما زال نادراً (على الرغم من العدد الكبير من الأفلام في العالم اليوم) فنجد بعض المقتطفات لدى أيزنشتاين أو غيره، بحيث يمكن أن نقول إن الفيلم غير موجود (على غرار النص). هناك فقط "سينما"، لغة، رواية، شعر، أحياناً "معاصر"، "مترجم" إلى "صور"، يقال إنها "متحركة". كذلك ليس من المستغرب أن الفيلمي يمكن أن نجده فقط بعد أن نمر –بشكل تحليلي– على "الجوهري"، "العمق"، و"تعقيد" العمل السينمائي. كل هذه الكنوز هي فقط تعبيرات من خلال اللغة، نشكل فيها العمل، ونعتقد بأننا استنفذناها. الفيلمي هو ليس نفسه الفيلم، وهو بعيد عن الفيلم، كما هو الروائي عن الرواية (أستطيع أن أكتب بأسلوب روائي دون أن أكتب أي رواية).

الصورة الساكنة

إلى حد ما (إلى حد تلمساتنا النظرية) فإن الفيلمي (وهذه مفارقة) لا يمكن الإمساك به في الفيلم، وهو في "حالة" أو "حركة" أو في حالته الطبيعية"، ولكن فقط في ذلك العمل الفني المهم: الصورة الساكنة. لفترة طويلة أثارتني

الصورة ١٦

ظاهرة الاهتمام إلى درجة الافتتان بصور من الفيلم (خارج السينما على صفحات مجلة cahiers du cinema)، ومن ثم فقدان كل شيء مرتبط بتلك الصور (ليس فقط الافتتان، بل ذكرى الصورة)، حين ندخل غرفة العرض –هناك تغيير يمكن أن ينتج عنه انعكاس تام للقيم. في البداية عزوت هذا التذوق للصور الساكنة لغياب الثقافة السينمائية لدي، لمقاومتي للأفلام، فكرت في نفسي مثل هؤلاء الأطفال الذين يفضلون الصور على النص، أو أولئك الزبائن الذين لا يستطيعون الحصول على الأشياء (لأن ثمنها مرتفع)، وبالتالي يكتفون بالحصول على المتعة من خلال النظر إلى خيارات مختلفة في كتالوغ محل كبير. مثل هذا التفسير لا يجيد سوى إعادة إنتاج الرأي السائد فيما يخص الصور الساكنة الذي يراها كنتاج فرعي عن الفيلم، عينة، مقتطف إباحي، وتقنياً، اختصار للعمل من خلال تجميد ما يعتبر الجوهر المقدس للسينما – حركة الصور.

ولكن إذاً كان الفيلمي المحدد (فيلمي المستقبل) لا يكمن في الحركة ولكن في المعنى الثالث الذي لا يمكن التعبير عنه ولا يمكن للصورة الفوتوغرافية البسيطة أو الرسمة المجازية أن تتبناه، لأنهما يفتقدان الأفق الروائي (إمكانية الترتيب التي ذكرناها سابقا).[٢] إذاً، الحركة التي تُعتبر جوهر الفيلم ليست مجرد (حركة، تدفق، حركية، حياة، نسخة)، بل ببساطة إطار منكشف يتبدل، وبخاصة أن نظرية الصورة الساكنة تصبح ضرورية، نظرية يجب أن تأتي النقاط المحتملة لانطلاقها باختصار في الاستنتاج.

تقدم لنا الصورة الساكنة ما هو داخل الشظية. وفي هذا السياق، نحتاج إلى أن نتعامل مع نظريات أيزنشتاين أو نزيحها حينما نتصور الاحتمالات الجديدة للمونتاج السمعي–البصري: "المركز الأساسي للجاذبية ينتقل إلى داخل الجزئية، إلى العناصر التي تشتمل عليها الصورة نفسها. ومركز الجاذبية لا يعود هو العنصر ما بين اللقطات –الصدمة– ولكن العنصر داخل اللقطة – التركيز داخل الجزئية". طبعاً لا يوجد مونتاج سمعي–بصري داخل الصورة الثابتة، ولكن معادلة أيزنشتاين عامة من حيث محدودية الحق في انفصال تركيبي للقطات، وتدعو إلى قراءة عمودية للتعبير. إضافة إلى ذلك، فإن الصورة الثابتة ليست عينة (فكرة تفترض نوعاً من التجانس، الطبيعة الإحصائية لعناصر الفيلم)، ولكن اقتباس (نحن نعرف الأهمية المستحقة حالياً لهذا المفهوم في نظرية النص): في وقت واحد محاكاة تهكمية ومنتشرة. هي ليست عينة مستخلصة كيميائياً من عناصر الفيلم بقدر ما هي أثر لتوزيع أسمى من الخصال، وبخاصة أن الفيلم لن يعطي في حال تجربته في تدفقه الحركي أكثر من نص واحد ضمن نصوص مختلفة. الصورة الساكنة إذاً هي جزء من نص ثان لا يتعدى وجود ذلك الجزء. الفيلم والصورة الثابتة يجدان نفسيهما في عُلاقة مكررة دون أن يكون بالإمكان القول إن أحدهما فوق الآخر، أو أن الواحد مستقى من الآخر. وفي النهاية، الصورة الثابتة ترمي جانباً محددات الوقت الفيلمي، وهذا محدد له سلطة كبيرة، ويستمر في تشكيل عقبة أمام ما يمكن أن نسميه الولادة البالغة للفيلم (ولد تقنياً، وأحياناً ربما جمالياً، ولكن بقي أن يولد نظرياً). فالنص المكتوب، إذا كان تقليدياً، يلتزم بشكل كامل بالترتيب المنطقي–الزمني، قراءة الوقت قراءة حرة: لكن بالنسبة للفيلم هذا غير صحيح، إذ أن الصور يمكن أن تسير أسرع أو أبطأ دون أن تفقد شكلها الإدراكي–الحسي. أما الصورة الثابتة، من خلال تأسيس قراءة فورية وعمودية، فهي تزدري الوقت المنطقي (وهو وقت وظيفي)، وتعلمنا كيف نفصل ما بين المحددات التقنية وما يعتبر تحديداً فيلمياً، ومعنى "لا يمكن وصفه". ربما كانت قراءة "هذا النص الآخر" (هنا في الصور الثابتة) هي ما دعا إليها أيزنشتاين حين قال إن الفيلم ليس ذاك الذي يُرى ويُسمع، وإنما ذاك الذي يُدقق فيه ويُستمع إليه. هذه الرؤية وهذا الاستماع من الواضح أنهما ليسا افتراضاً لحاجة بسيطة لاستعمال العقل (فهذا سيكون أمنية مبتذلة) بقدر ما يمثلان تحولاً حقيقياً للقراءة وموضوعها – نصاً أو فيلماً – وهذه مشكلة أساسية في زمننا.

ت: سيرين حليلة. مراجعة: عيسى بشارة

الهوامش:

* هذه المقالة المترجمة إلى العربية ترجمت عن النص الإنجليزي
The Third Meaning - Research notes on some Eisenstein stills For Norddine sail, director of Cinema 3.

وهي مستلة من كتاب *Image, Music, Text* للمفكر الفرنسي Roland Barthes، وقد ترجمه عن الفرنسية Stephen Heath، وقد صدر الكتاب في طبعته الأولى العام ١٩٧٧ عن دار النشر Hill and Wang / New York.

[١] في النموذج الكلاسيكي للحواس الخمسة، فإن الحاسة الثالثة هي حاسة السمع (وهي الأولى من حيث الأهمية في القرون الوسطى). وهذه مصادفة سعيدة؛ لأن ما نطرحه هنا هو "الاستماع": أولاً لأن ملاحظات أيزنشتاين التي سنشير إليها أُخذت في الاعتبار على صعيد الصوت في صناعة السينما. ثانياً لأن الاستماع (وهنا الإشارة الوحيدة ليست إلى الهاتف) يحمل في طياته تشبيها يتوافق مع ما هو مكتوب: التوزيع الأوركسترالي، الطباق، وصوت الستيريو.

[٢] هناك فنون أخرى تدمج ما بين الصورة الساكنة (أو على الأقل الرسمة) والقصة (diegesis)، أي الرواية المصورة وقصص الكرتون. أنا على قناعة بأن هذه الفنون، التي ولدت في أعماق أدنى من الثقافة السامية، تحمل مؤهلات نظرية وتقدم معنى دالاً جديداً (مرتبطة بالمعنى المنفرج). هذا يتم الإقرار به في حالة قصص الكرتون، ولكنني أختبر صدمة صغيرة من الدلالة حين أواجه بعض الروايات المصورة: "غباؤها يمسني" (وهو قد يكون أحد التعريفات للمعنى المنفرج). بالتالي، قد يكون هناك صدق في المستقبل أو في الماضي السحيق فيما يخص هذه الأشكال المبتذلة التي تدعو للسخرية البلهاء الحوارية من ثقافة الاستهلاك. وهناك فن مستقل (نص) وهو يسمى الكتابة بالصور (صور "محكاة" معان منفرجة في حيز «diegetic»). هذا الفن يأخذ إنتاجات شاذة تاريخياً وثقافياً: الكتابة بالصور الإثنوغرافية، الشبابيك الملوّنة، أسطورة القديسة أورسولا لكارباتشيو، صور من الأبينال، الروايات المصورة، القصص المصورة. أما الإبداع المتمثل في الصورة الساكنة (بالمقارنة مع الكتابة بالصور)، فيعني أن الفيلمي يتضاءل من خلال نص آخر، الفيلم.