سينماء
لتعزيز المحتوى
المعرفي السينمائي

CINAMAA

ميتاسرد ومحاكاة فارغة: جماليات ما بعد الحداثة في فيلم Pulp Fiction

الملخص:

تتناول هذه الدراسة فيلم Pulp Fiction (1994) للمخرج الأمريكي كوينتن تارانتينو بوصفه عملا نموذجيا في سينما ما بعد الحداثة، إذ تركز على استراتيجياته الميتاسردية وأسلوبه ذاتي التأمل، وتلاعبه البصري. ويتمحور هذا التحليل حول لحظة وجيزة لكنها رمزية ومؤثرة: إيماءة ميا والاس (أوما ثيرمن) في المشهد المؤدي إلى مطعم جاك رابيت سلِم، حيث تحدث ميا فنسنت فيغا (جون تراڤولتا) قائلة له: «لا تكن...» وهي ترسم مستطيلا في الهواء قبل قطع اللقطة. عولجت اللقطة رقميا في مرحلة ما بعد الإنتاج لتُظهر مستطيلا مرئيا يظهر وجيزا على الشاشة. وعلى رغم أن هذه اللحظة تبدو تافهة فهي تؤدي وظيفة ميتاسردية تُجسّد اهتمامات تارانتينو الجمالية الأوسع: التشظي والسخرية والمحاكاة وانهيار الحدود السردية.

تُجادل الدراسة أن هذا المستطيل ليس مجرد مزحة بصرية أو علامة ترقيم سردية، بل يعمل دالّا ذاتي التأمل يشير إلى بنية الفيلم ذاتها. من خلال تفريق كريستيان ميتز بين الرموز «الفيلموغرافية» و«السينمائية»، يُقرأ المستطيل باعتباره علامة هجينة: نتاج كلٍّ من إيماءة الشخصية داخل الحدث المصوّر والتدخل السينمائي في مرحلة ما بعد الإنتاج. يُصبح هذا الغموض رمزا لمنطق فيلم Pulp Fiction ما بعد الحداثي، حيث تُطمس عمدا الحدود بين الشخصية، والممثل والوسيط والرسالة.

تُقدم مفاهيم فريدريك جيمسن عن المحاكاة الفارغة pastiche والتسطيح الثقافي، ونظرية جان بودريار عن المحاكاة، إطارا نظريا إضافيا لتحليل الفيلم. لا يسعى فيلم تارانتينو إلى الواقعية التاريخية أو العمق النفسي، بل يتلذذ بالأسطح، وأنماط النوع الأدبي، والإشارات والإحالات الثقافية. فالشخصيات تتحدث في حوار مُنمّق، غالبا ما يكون مفرطا في إشاراته، والبنية السردية غير خطية ومتكررة، ومشاهد الفيلم تستعير من جماليات أفلام النّوار وروايات الجريمة والأدب الرخيص. في هذا السياق، لا يكون المستطيل مجرد مؤثر بصري، بل إطارا رمزيا، شاشة مصغّرة داخل شاشة تُعلّق على جوهر السرد السينمائي.

وهكذا يُصبح مشهد المستطيل مدخلا لفهم البناء الميتاسردي للفيلم. وتُصبح شخصيات مثل ميا وڤينسنت وغيرهما مشاركين واعيين في عالم سينمائي مُفرط التدخل الوسائطي، حيث تتراجع الهوية والزمن والنتيجة لصالح الأداء والأسلوب. يبرز فيلم Pulp Fiction بصفته تحفة فنية ما بعد

حداثية تحتفي بالجهاز السينمائي وتنتقده في آنٍ واحد عبر الكشف عن آلياته الخاصة. في النهاية تُجادل الدراسة بأن Pulp Fiction فيلم عن السينما، ميتاسرد يُبرز لغته البصرية، ويلفت الانتباه إلى بِناه الشكلية، ويدعو المشاهدين إلى تأمل كيفية بناء المعنى وتداوله واستهلاكه ضمن منطق ثقافة الإعلام ما بعد الحداثية.

ميتاسرد ومحاكاة فارغة: جماليات ما بعد الحداثة في فيلم Pulp Fiction

يُعد فيلم Pulp Fiction (1994) للمخرج الأمريكي كوينتن تارانتينو عملا سينمائيا وفنيا وثقافيا تتجلى فيه سمات التعبير ما بعد الحداثي. فعلى سبيل المثال يُحدث تعامل المخرج مع البُعد الزمني في قصة الفيلم اضطرابا كبيرا، إذ تتشابك ثلاث قصص جريمة تشابكا غير خطيّ بحيث لا تتكشف الأحداث إلا تدريجيا وببطء شديد، كما تتشظى خطية الزمن من خلال مسارات قصصية كثيرة الانقطاعات. إلا أن جاذبية الفيلم، من حيث ما يميزه عن السينما الهوليوودية التقليدية، تكمن إلى حد كبير في طابعه المفرط في التأمل الذاتي self-reflexiveness. ويظهر هذا التأمل الذاتي بواسطة عديدٍ من الإشارات والإحالات إلى أعمال متنوعة من الثقافة الشعبية التي ينتمي إليها الفيلم. وعلى الرغم من أن الميل إلى الميتاسرد سمة أساسية في Pulp Fiction فإن هناك لحظة واحدة مثيرة للاهتمام في الفيلم —لحظة حاشدة في تجسيدها لأسلوب تارانتينو— وهي اللحظة التي تسبق مشهد مطعم جاك رابيت سْليم بثواني قليلة.

يعمل ڤنسنت ڤيغا (جون تراڤولتا) مجرما مكلّفا لدى رجل العصابات مارسيلوس والاس (ڤينغ ريمس). وبناءً على طلب الأخير يصطحب ڤنسنت زوجة رئيسه، ميا والاس (أوما ثيرمن)، إلى الخارج ليقضيا الليلة معا. يصل الاثنان إلى مكان من اختيار ميا، مطعم جاك رابيت سليم، وهو مطعم يستمد أسلوبه وديكوره من ثقافة الخمسينيات الأمريكية الشعبية. يعبّر ڤنسنت عن عدم حماسه للمكان، مفضّلا ببساطة فكرة «تناول شريحة لحم» في أيّ مطعم عادي، فتسخر منه ميا قائلة «لا تكن...» وهي ترسم بأصابعها في الوقت نفسه مستطيلا. وعلى الشاشة يُرسم مستطيلٌ منقّطٌ يتتبع حركة أصابعها، ثم ما يلبث أن يختفي حال اكتماله على الشاشة. في الوهلة الأولى يبدو أن المستطيل يشير إلى الصمت أو إلى نقطة حذف أو فراغ في الجُملة بحيث يرمز إلى نوعٍ من الغياب الذي ينتظر أن يُملأ. ومن السياق يمكن إدراك أن الكلمة المقصود منها إتمام الجُملة square، وهي بذلك تكمل تعبيرا

عامّيا في اللغة الإنجليزية يُطلق على الشخص المتحفظ أو المملّ الذي تعوزه الرغبة في المغامرة. لكن عند التمعن في اللقطة تظهر مستويات أخرى من المعنى، إذ نجد أنفسنا أمام طبقات متعددة من الدلالة. فهناك أولا غياب تمام الجملة، وثانيا هناك الإيماءة الجسدية لأصابع ترسم مستطيلا في الهواء، وثالثا هناك التدخل التقني التحريري المتمثل في رسم مستطيل منقط على الشاشة. هذا المستوى الأخير من الإشارة هو ما يجعل من هذه اللحظة لحظة مهمة في تعبيرها عن أسلوب تارانتينو السينمائي.

ولفهم دلالة هذا المستطيل لا بد من التعامل معه بوصفه علامة سيميائية. يلفت المنظّر السينمائي الفرنسي كريستيان ميتز Christian Metz الانتباه إلى سيميائية السينما من خلال دراسة ما يسميه «المادة الخام للسينما». وفيها يؤكد على أن السيميائية السينمائية تسعى إلى التعامل مع جزأين من الفيلم: الجزء الفيلمي والجزء السينماتوغرافي. يشير الفيلمي إلى «ذلك الحيز غير المحدود من الأسئلة المتعلقة بعلاقات الفيلم مع أنشطة أخرى» (أندرو، ص. 216)، أي ما يتعلق بالجوانب الخارجية من الفيلم مثل التكنولوجيا والصناعة والجمهور. أما الجزء السينماتوغرافي فيشير إلى «الموضوع الأضيق للأفلام نفسها بمعزل عن التعقيدات التي أوجدتها وتلك التعقيدات التي نتجت عنها» (ص. 217). إذن فهو يتضمن الآليات الصرفة للفيلم، والتي تشمل الصور (بما فيها الفوتوغرافية والمتحركة والمتعددة) والأصوات (بما فيها الكلام المسجّل والموسيقى والضوضاء) والآثار الصورية graphic traces. هذه القنوات الثلاث تؤلف اللغة المميزة للفيلم، ومن خلال استخدام هذه العناصر، أي الصور والأصوات والآثار الصورية، والتعامل معها يتبيّن في الغالب أسلوبُ المخرج.

في فيلم Pulp Fiction يوظَّف المستطيل باعتباره علامة سينماتوغرافية مشفّرة يمكن دراستها لفهم اللغة الخاصة بالفيلم ومن ثَمّ دلالته ومعناه. إنه أثر صوري يمكننا قراءته من الشاشة، وهو يحمل معنى قابلا للقراءة والتأويل لأنه ببساطةٍ إيماءةٌ بصرية، حدثٌ أعملَ من خلاله المخرج رؤيته وأسلوبه. إنه يشير إلى غياب، لكنه ليس غيابًا خاليًا من المعنى. كما لا يمثّل فشلا لغويا ولا هو مجرد زخرفة شكلية، بل إنه على العكس من ذلك مشحونٌ بالمعنى. ولكي نفهم هذه الإيماءة البصرية بصفتها مصدرا محتملا للمعنى، يجب ألا تُدرس بمعزل عن السياق، بل باعتبارها جزءًا من نظام دلالي يسود الفيلم بأكمله. أي أنها ليست مجرد زخرفة أدرجها المخرج لغرض الزينة، بل هي مرتبطة بالبنية

البصرية للفيلم وتسهم في تكوينه بوصفه نصّا بصريا، ولذلك يكون كشف علاقة المستطيل بأجزاء الفيلم الأخرى هو الطريق لفهم استخدامه.

يُوسّع ميتز من دراسة اللغة اللفظية بهدف فهم عملية الدلالة الفيلمية. وعلى عكس العشوائية المطلقة التي تحكم الدلالة في اللغة المنطوقة، فإن الصور السينمائية تحتفظ بقرب واضح من تمثيلاتها الواقعية، إذ العلامة هنا محكومة بشيفرة تحمل في داخلها العلاقة التي تتيح لنا قراءة الرسالة واستخلاص معناها. وهي تعمل بالتوازي مع الصورة. يُميز ميتز بين جانبين في هذه الشيفرة: خصوصيتها وعموميتها. تعني «الخصوصية» تلك الشيفرات التي تنتمي حصرا إلى وسيط الفيلم ولا توجد في أي وسيط سواه، بينما تشير «العمومية» إلى الجوانب التي يتشارك فيها الوسيط الفيلمي مع وسائط تعبيرية أخرى (أندرو، ص. 225). فبينما تدل الإيماءة التقنية للمستطيل في فيلم تارانتينو على تأطير رسائل يمكن مواجهتها في اختراعات تقنية مختلفة كالألعاب التفاعلية وتطبيقات الإنترنت وأفلام الخيال العلمي، فإن خصوصيتها تكمن في قدرتها على توصيل رسالة لا يمكن الوصول إليها بوسيلة أخرى.

يبدو أن تارانتينو يُحاكي من خلال المستطيل السينماتوغرافي تقنيةً يمكن العثور عليها أساسا في الكتابة أو الرسم، ومع ذلك لا يمكن القول بأنها محاكاة مباشرة بأي حال من الأحوال. إن المخرج يُدمج هذه العلامة في رؤيته وأسلوبه ليُضخّم التأثير الميتاسردي للفيلم، مبتعدا به أكثر عن الواقع. فلو استُخدمت هذه التقنية في نص مكتوب لكانت ستدلّ على غياب ما، غير أن هذا الغياب سيُفضي إلى نتيجة مختلفة عن استخدامها سينمائيا، إذ إن نقاط الحذف لا تكفي أن تكون معادلة للمستطيل البصري في الفيلم. كما لا يتجاوز دلالة المساحة البيضاء أو الفراغ على الصفحة كونها توقفًا في تدفق التعبير. وإنْ كان المستطيل في Pulp Fiction يمثل الصمت بوصفه علامة بصرية فهو صمتٌ مكتوب، صمتٌ يختلف عن ذلك الذي يتحدث عنه ڤنسنت وميا داخل مطعم جاك رابيت سليمز أو لاحقا في منزل ميا. فالمستطيل يحدد غيابا ضمن الجملة السينمائية، وهو غياب مليء بطبقات من المعاني والدلالات. هذا الغياب لم يُترك على هيئة فراغ بسيط بانتظار أن يُملأ بشيء خارجي، بل جرى التأكيد عليه ومعالجته بعناية بحيث أصبح يدل على ذاته ويشير إلى نفسه، ومن ثَمّ إلى الإطار الذي صُنع فيه. هكذا يتعمق المستطيل المرسوم تقنيًا بفعل الطبقات اللفظية والإيمائية والحركية التي

يفترض أن يشدد عليها. وبهذا المعنى تشير هذه العلامة بصفتها عنصرا ميتاسرديا إلى الإطار الذي صُممت الشخصيات لتتحرك داخله.

يستعير تارانتينو أداة تقنية لإبراز لحظة بالغة الأهمية. يبدو الأمر كما لو أنه قصد من إيماءة المستطيل تأطير المشهد التالي لها، وهو مشهد مطعم جاك رابيت سليم. هناك نوع من التوتر بين هذه الإيماءة التكنولوجية وبين أجواء الخمسينيات التي يُحاكيها المطعم. ورغم أن هذه الإيماءة قد تعمل بمثابة عتبة تمهيدية للمشهد، فإنها لا تنتمي إلى الفترة الزمنية التي يحتفي بها المكان. وبالمثل تُبرز هذه الإيماءة فارقا جوهريا بين شخصيتي ڤنسنت وميا. فعندما يأخذ فنسنت ميا في هذه الأمسية، فإنه يؤدي دورًا أُسند إليه من قِبل ربّ عمله مارسيلوس. ويبدو أنه يُحب أن يؤدي هذا الدور المرسوم له بأمانة. إنه «شخصية» بكل ما تحمله الكلمة من معنى، والتزامه الشديد بحدود هذه الشخصية واضح للغاية. في هذا السياق يبرز الفرق بين ڤنسنت وميا التي تبدو أكثر حرصا على فهم حدود التقمص، بل وتجاوزها أحيانا.

لكن ڤنسنت يُقارن أيضا بجولز وينفيلد (صامويل إل. جاكسن)، الذي يعمل مثله مجرما مكلّفا في عصابة مارسيلوس والاس. يقرر جولز ترك هذا العمل بعد إنهاء مهمة الحقيبة، ويُظهر تمردا على دوره من خلال تمييزه بين ذاته الشخصية وذاته مؤديا لدور مطلوب منه. وبالطبع، بالنسبة له، تنتصر الذات الشخصية على الذات المؤدية. أما ڤنسنت فعلى العكس يعتقد أنه عالق في هذا العمل إلى الأبد، ولا يظهر قادرا على تخيل مسار آخر لحياته الحالية. وعندما يُفصح جولز في المشهد الأخير الذي يجمعهما داخل المقهى عن قراره بترك العمل و«التجوال في الأرض»، لا يقدر ڤنسنت إطلاقا على استيعاب هذا التحول أو إكباره، كما أنه بالتأكيد لا يستطيع اتخاذ قرار مشابه بنفسه. ولذا ليس من المستغرب أن يُقتل لاحقًا داخل حمّام شقة بوتش، بسلاحه الشخصي، بينما يقرأ رواية من الأدب الرخيص الذي عُنْوِنَ الفيلم به. والمفارقة أنه الشخصية الرئيسية الوحيدة التي تُقتل في الفيلم. ولعل التزامه الصارم بدوره هو ما قاده إلى نهايته المأساوية.

يتضح هوس تارانتينو بإبراز هذا الجانب من بناء الشخصيات وأداء الأدوار في الفيلم بأكمله. فعلى سبيل المثال يقول جولز لڤنسنت في التسلسل sequence الثاني من الفيلم: «ادخل في الشخصية» وذلك قبل أن يقتحما شقة مارڤن (فيل لامار). وفي مشهد آخر يقول ذا وولف (هارڤي

كيتل) لراكيل: «احترام كبار السن يدلّ على الشخصية» فتردّ هي بأن لديها شخصيتها، لكنه يجيب: «كونك شخصية لا يعني أن عندك شخصية». هذا الجناس اللغوي يوظفه تارانتينو ليشدد على الطبيعة الإنشائية للفيلم باعتباره قائما على تمثيل واقع خاصّ به لا يتطابق مع الواقع خارجه من جهة، وليذيب الحدود بين التمثيل والحياة الواقعية من جهة ثانية.

إن التأمل الذاتي فيما يتعلق بأداء الأدوار لا يظهر فقط من خلال الحوارات المباشرة عن الشخصيات. فبعد عودة ڤنسنت وميا من ليلتهما مثلًا يقضي الأول وقتا طويلا في الحمام متحدثا إلى نفسه، يتدرّب على ما يجب أن يفعله ويقوله لاحقا. هذا الانشغال المبالغ فيه وغير المبرر بالدور كاد أن يودي بحياة ميا في النهاية. وعلى المنوال نفسه يتخذ الحوار في الفيلم طابعا سرديا داخليا diegetic، فكثيرا ما تنخرط الشخصيات في حوارات لا تدفع الحدث إلى الأمام، بل تستخدم الشخصيات الحوار للتحدث عن أفعالها. وعلى رغم أن هذا ليس نادرا في الدراما والسينما، فإن الاتجاه العام يميل إلى الحطّ منه وتجنّبه. وقد لا يُعبّر شيءٌ عن هذا التوجه أكثر من العبارة المعروفة «أظهِر ولا تُخبر»، العبارة التي أصبحت من شهرتها تعويذة بين الكتّاب ومنظمي الورش الإبداعية.

في المشهد الافتتاحي للفيلم يخطط پامپكن (تيم روث) وهَني بَني (أماندا پلَمر) لعملية سطو من خلال الحوار. وكذلك في منزل جيمي نشاهد ذا وولف يُوجّه ڤنسنت وجولز كما يوجّه مخرجٌ ممثلينَ، ويخبرهما بما يجب فعله لإخفاء جثة مارڤن وتنظيف ما أحدثته. وفي الواقع فإن استخدام تارانتينو للعناصر ذات الطابع ذاتيّ التأمل self-reflexive مفرط إلى درجة أنه يُنشئ مرجعيّات باستمرار، ثم يعود للإحالة إليها، بحيث يغدو الفيلم سلسلة من الإشارات التي لا تشير إلى ما هو خارج الفيلم، بل إلى داخله. نجد مثالا على ذلك في المشهد الذي يسير فيه بوتش (بروس ويليس) نحو شقته لاسترجاع ساعته الذهبية. أثناء مروره بجوار أحد المنازل يُسمع إعلان تلفزيوني أو إذاعي خافت يروّج لمطعم جاك رابيت سليمز. وبالمثل فإن مظاهر الثقافة الشعبية داخل المطعم لا تُقدَّم بصريا فحسب، بل تُناقش أيضًا. من ذلك أن يصحّح ڤنسنت لميا أسماء الممثلتين، كما تشرح ميا له قصة مسلسل الحركة الفاشل الذي شاركت فيه، وتُعدد له أسماء الشخصيات الخمس فيه.

لنعد الآن إلى مشهد المطعم مرة أخرى. يؤدي ڤنسنت دورا أُسند إليه من قِبل «سيّده»، وتقوم مهمّته على مرافقة ميا والتسلية عنها في أثناء غياب زوجها. في تأديته لهذا الدور يتصرف وكأنه الرجل

الحامي مُبديا انشغالا شديدا بحدود الدور المعيّن له، بحيث يُثقل عليه قلقُه حيال كيفية أداء الدور على نحو مثالي. في صباح اليوم الذي سيخرج فيه مع زوجة مارسيلاس ينخرط في حوار طويل مع جولز حول مدى خطورة تقديم مساج للقدمين للمرأة. جولز يرى أن هذا الفعل غير ذي أهمية، وأن رد فعل مارسيلاس العنيف بإلقاء توني روكي هورور، الذي يشاع أنه تجاوز الحد مع ميا، من الطابق الرابع، كان مبالغا فيه. أما ڤنسنت فيجد المبرر معقولًا لأنه يرى أن تدليك قدمَي الزوجة فعلٌ يتجاوز الحدود قليلا. في وقت لاحق، وأثناء وجودهما في المطعم، يُعيد فنسنت التعبير عن انشغاله بقصة توني روكي هورور. يسأل ميا عمّا إذا كانت الإشاعة صحيحة فتجيبه بالنفي. ومن اللافت للنظر أن هذا السؤال هو المقطع الوحيد من الحوار الذي ينجح ڤنسنت في بدئه بشكل طبيعي مع ميا. إن التزامه الحرفي بتوقعات مارسيلاس المتعلقة بدوره في مرافقة ميا خلال المساء يجعله على تناقض مع الواقع الفعلي.

هذا ما يبدو أن المستطيل البصري في الفيلم يُبرزه. إنه يمثل إيماءة توضح استخدام تارانتينو الفني وكفاءته التقنية. وكما يُستخدم بوصفه أداة تغريبية بالمعنى البريختي، فإنه يستدعي انتباها ضروريا لفهم أسلوب المخرج. إنها لحظة مكثفة تجسد التزام الفيلم بما يحدد سمات ما بعد الحداثة. المستطيل هو أداة ذاتية الإشارة، وهو أيضا إيماءة تنتمي إلى المحاكاة الفارغة pastiche التي بلا عمق، على حد تعبير الناقد والمفكر الأمريكي فردريك جيمسن Fredric Jameson. فالمحاكاة الفارغة ممارسة اقتباسِ أنماط سابقة بلا مضمون نقدي أو تهكمي. وبينما يعجّ فيلم تارانتينو بالاقتباسات المشتقة من أنماط الثقافة الشعبية في الخمسينيات، فإن المستطيل يُعد ذروة هذا الاتجاه ما بعد الحداثي للفيلم. إنه إيماءة ميتاسردية تُحاكي الإمكانات البصرية لصناعة الفيلم، صورة تُشير إلى صورة أخرى وتمثلها. إنه إيماءة سطحية، إن جاز التعبير، تمثّل روح ما بعد الحداثة.

يتناغم مفهوم «السطحية» لدى جيمسن مع تعريف كليمنت غرينبرغ Clement Greenburg للفن الحداثي. يرى غرينبرغ أن السمة الأساسية للفن والأدب الحداثي تكمن في أنهما أصبحا واعيين بذاتهما على نحو متزايد. ويُطلق على هذا الوعي اسم «النزعة النقدية الذاتية» للفن. فبينما كان الفن الحداثي يتعامل مع موضوعات معقدة وأشكال غير مألوفة لتصوير الحياة المعاصرة، كان عليه أيضا أن يستخرج خصائصه الفريدة والحصرية. يدرس غرينبرغ في مقاله المؤثر «الرسم الحداثي» الفن التصويري ليُبيّن أن الحداثة، على عكس التنوير، تنتقد ذاتها من الداخل، مستخدمةً نفس الأساليب

التي تطمح إلى نقدها. فجوهر الحداثة، وفقًا لغرينبرغ، «يكمن في استخدام الأساليب المميزة للتخصص لنقد التخصص ذاته، ليس بهدف تقويضه، بل بهدف ترسيخه بشكل أعمق ضمن نطاق كفاءته.» هكذا كان على الفن الحداثي أن يحدّد ما هو فريد ولا يمكن اختزاله فيه. كان عليه أن يضيّق نطاق كفاءته من خلال تحديد ما هو خاصّ بطبيعة وسيلته التعبيرية. تتمثل مهمة الفن الحداثي، كما يقول غرينبرغ، في «استبعاد أي تأثير يمكن أن يُستعار من وسيط فني آخر أو يُعار إليه» (ص. 8). في حالة الفن التشكيلي فإن ما كان فريدًا وحصريًا للفن التصويري هو سطح اللوحة المسطّح. فقبل الحداثة كان يُنظر إلى تسطّح الفضاء التصويري على أنه قيدٌ يجب تجنبه أو إخفاؤه من قِبل الفنان. لكن مع ظهور الحداثة أصبح من الضروري تسليط الضوء على هذا التسطح والاحتفاء به بوصفه السمة التي لا غنى عنها للفن التصويري. وبدلا من اعتباره قيدًا جرى التأكيد عليه وتحويله إلى عنصر إيجابي منح الفنانين إمكانيات جديدة للابتكار.

لكن في حين يسعى الفن الحداثي إلى إيجاد جوهر خالص يمكن أن يكون عنصرا موحِّدا، يقوم الفن ما بعد الحداثي على السطحية وانعدام العمق. وفي قلب انعدام العمق هذا تأتي المحاكاة الفارغة pastiche التي يعتبرها جيمسن سمة محددة للأعمال الأدبية والثقافية ما بعد الحداثية. ووفقًا لنظريته فقد حلت المحاكاة الفارغة محل السخرية parody. مثلما السخرية، تكون المحاكاة الفارغة «محاكاة لأسلوب فريد أو خاص، ارتداء لقناع لغوي، حديث بلغة ميتة» (ص. 17). ومع ذلك فإن هناك تمييزا جوهريا بين الممارستين، فبخلاف السخرية تعتبر المحاكاة الفارغة بمثابة «ممارسة حيادية للمحاكاة والتقليد، خالية من أي دوافع خفية تكون في السخرية، مبتورة من النبض الساخر، ومجردة من الضحك». إنها «سخرية فارغة، تمثال بعينين معصوبتين» (ص. 17). ويُعد الميل إلى الميتاسرد أحد الأشكال التي تُجسّد انعدام العمق في الأعمال الأدبية والثقافية ما بعد الحداثية، إذ إن الممارسة الميتاسردية تزعزع عملية الدلالة التقليدية.

يمكن اعتبار فيلم Pulp Fiction، إذا ما استعرنا وصف الناقدة والمؤرخة الأدبية باتريشيا ووه Patricia Waugh، عملا ميتاسرديا «يلفت الانتباه بطريقة واعية ومنهجية إلى طبيعته بوصفه أثرًا فنيًا» (ص. 2). من خلال تبنّي الفيلم موقفا يعتمد على التأمل الذاتي فإنه يقوم بإجراءين رئيسين: أولهما أنه يفحص البنى الأساسية لنوعه الفني، ويستكشف حدود أدواته ليجعل منها فضاءات محتملة للابتكار الجمالي. وثانيهما أنه يستقصي إمكانية خيالية العالم خارج الفيلم ويُعقّد الحدود بين

الواقع والصورة. ومع ذلك فإن لجوء المخرج إلى توظيف الميتاسرد لا ينبع من دوافع جمالية خالصة فحسب، بل هو أيضا متجذر في السياق الاجتماعي والسياسي الذي أنتج فيه العمل. فوجود الطابع الميتاسردي في المنتجات الأدبية والثقافية يرتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الذي تنتَج فيه تلك الأعمال. إن التغيّرات التي يمر بها نوع أدبي معيّن تعكس التغيّرات التي يمر بها الكتّاب والفنانون أنفسهم. كما يتصور الكتّاب وظائفهم الأدبية في ضوء سياقاتهم التاريخية، والتي تتأثر، ضمن عوامل أخرى، بعوامل خارجية متصلة بسياقاتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وبينما يضع Pulp Fiction نفسه ضمن تقليد كامل من أدب الجريمة فإنه يُعارض هذا التقليد بطريقة لافتة ليتحدى الحقبة التاريخية التي أُنتج فيها ويسخر منها.

يشيع استخدام التقنيات الميتاسردية بشكل لافت في أعمال الحداثة العليا high modernism وما بعد الحداثة، فهي تعكس وعيا ذاتيّا عميقا وتأملًا متكررا في الذات يهيمنان على العلاقة بين الإنسان المعاصر والعالم. يستقصيPulp Fiction بصفته عملا ميتاسرديّا العلاقة بين الخيال والواقع من خلال اللغة البصرية. ولطالما كانت اللغة، بوجه عام، موضوعا غنيّا شكّل مادة جمالية يستكشفها الفنانون ويتفاوضون حولها بطرق غير مسبوقة. ترى ووه أن الهدف الأساسي من الميتاسرد هو مساءلة العوالم الواقعية والمتخيلة. وكما ذكرتُ آنفًا فإن هذا يشمل غالبًا هوسًا داخليًا بأعراف النوع الفني، بالإضافة إلى اهتمام بالعوامل الخارجية التي تسهم في تشكيل الأعمال الثقافية. وربما تكون السمة الأبرز في ثقافة أواخر القرن العشرين هي تعاظم الوعي الذاتي، إذ أخذ الإنسان يهتم على نحو متزايد بوجوده وكيفية تشكّل وعيه بهذا الوجود. كما بدأت الثقافة بمعناها الأوسع تطوّر نظرة نقدية تجاه ذاتها، أي أنها أصبحت أكثر وعيًا بكيفية انخراط نظام الدلالة في تشكيل إحساس الناس بما هو «واقعي» وما هو «غير واقعي» واستمرار ذلك الإحساس. والحقيقة أن تصوّرنا للعالم أصبح مشروطا بالكامل تقريبا، ومشفّرا عبر نظام دلالي. وقد منح هذا التحول الإنسان المعاصر فرصة غير مسبوقة لاستكشاف ملكته التأملية وتعزيز أدواته النقدية فيما يتعلق بكيفية تشكّل الواقع.

وفيما يخصّ السينما لم يعد دور اللغة البصرية مقتصرا على كونها وسيلة للتواصل، بل أصبح محل تساؤل أيضا بوصف اللغة النظامَ الرئيسي الذي يُبنى من خلاله الواقع. وإذ يعود العمل السينمائي إلى ذاته ويتفحص أدواته وإمكاناته يعكس الفيلم الميتاسردي شعورا بعدم الرضا حيال القيم التقليدية السائدة، بل وزعزعتها. كما أنه يُظهر استعدادًا لتبنّي أساليب جديدة وغير مألوفة. ومع ذلك فإن قرار

الاستعانة بالميتاسرد ليس مدفوعا دائما باحتياجات جمالية بحتة، بل كثيرا ما يكون متجذرا في السياق الاجتماعي والسياسي. يربط المؤرخ هَيدن وايت Hayden White وجود الطابع الميتاسردي في الإنتاج الأدبي والثقافي بالسياق الذي يجري فيه إنتاج تلك الأعمال. ففي مقالة له نُشرت عام 1975 بعنوان «معضلة التغيير في التاريخ الأدبي» يربط التغيرات التي تطرأ على نوع أدبي معين بالتغيرات التي يمر بها الكُتاب والفنانون أنفسهم. فالعوامل الخارجية تؤثر في الكيفية التي يتصور بها الكُتاب وظيفتهم في علاقتها بسياقهم التاريخي، من بين أمور أخرى. يشدد وايت على أهمية اللغة بوصفها المكوّن المشترك بين جميع عناصر العمل الثقافي (سواء كان السياق أو الجمهور أو الفنان أو العمل ذاته). ولأن اللغة هي الأداة الرابطة التي تتوسط بين هذه العناصر كافة، فإن «التغير الأدبي من حيث النوع يعكس تغيرات في الرموز الاجتماعية-اللغوية العامة في السياق التاريخي الثقافي الذي تُمارس فيه لعبة لغوية معينة» (ص. 107). ونتيجة لذلك فإن فترات التغير الأدبي والثقافي ستتطلب بالضرورة تغيّرا في الرموز اللغوية، وهو ما ينعكس بدوره في كّل من المحتوى المعرفي والبنية الشكلية للعمل. وعلى رغم أن الابتكار الجمالي واللغوي بطبعه عملية مستمرة، فإن الابتكارات ذات الأهمية التاريخية هي على الأرجح وليدة السياق الذي يتطلبها.

إذن يُعد الوعي التاريخي عنصرا مهمّا في الأعمال الميتاسردية، ومع ذلك يشكك جيمسن في هذا الإحساس بالتاريخانية في الأعمال ما بعد الحداثية. ففي رأيه فإن محاولة التفكير بكيفية تاريخانية في عصر ما بعد الحداثة محكومٌ عليها بالفشل منذ البداية. فبدلا من الوصول إلى فترة تاريخية محددة لا ننجح إلا في الوصول إلى أنماط الأسلوب التي سادت في تلك الفترة. ويتجلى فشل الوصول إلى التاريخ هذا في عدد من السمات التي تُميز ما بعد الحداثة. أولا اختفى الأسلوب «بمعناه الفريد والشخصي» (ص. 15). كما حلّ السطح والسطحية محلّ العمق، وفوق ذلك جرى إفراغ السخرية من معناها لتتحول إلى محاكاة أسلوبية جوفاء.

ولشرح الكيفية التي يستجيب بها فيلم Pulp Fiction لهذه السمات ويسخرها، يمكن الاستعانة بمفهوم المحاكاة simulacrum كما يطرحه الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي جان بودريار Jean Baudrillard. إذ يتحدى بودريار النموذج التقليدي لمفهوم التمثيل، والذي تأتي فيه النسخة بعد الأصل، وتتبع فيه الصورة الواقع. ويفسر هذا التحول من إنتاج الأشياء الأصلية إلى إنتاج الصور أو نسخ الأشياء. فلم نعد أمام تقليد لشيء موجود، بل أمام تقليد لشيء لا أصل له في الأساس (ص. 409).

يعيش عالم اليوم، بفضل التقدم التكنولوجي في الوسائط السمعية والبصرية، حالة من تلاشي التمييز بين الحياة الواقعية والحياة المُحاكاة، فالمعروض على شاشات التلفاز مثلا لا يمكن تمييزه عما يحدث فعليًا في العالم. وقد تكون الصورة المعروضة مجرد مجموعة من الصور التي تنقلها الشاشة، والتي تمتلك واقعها الخاص بها. هكذا تصبح المحاكاة سابقة للواقع، لا لاحقة له. ويصبح السعي للوصول إلى التاريخ من خلال محاكاته مسعًى محكوما عليه بالفشل، لأنه لا يمكن للعيش داخل محاكاة فترة تاريخية معينة أن يضمن الوصول الحقيقي لتلك الفترة، فالمسافة التي تفرضها محاكاة الواقع تشكل عائقا دائمًا أمام تطوير وعي تاريخي حقيقي.

على هذا الأساس يكون البصريُّ في الثقافة ما بعد الحداثية هو السطحي الذي لا يفترض أي نوع من الأصالة ولا يستطيع ادّعاءها. ولا تعود الأفلام تمثيلًا لشيء خارج عنها، بل تصبح تمتلك واقعها الخاص. هذا التحول الجذري في أنظمة المرجعية والتمثيل يجعل الميتاسرد في الأفلام ما بعد الحداثية، على شاكلة Pulp Fiction، يعمل بطريقة تعزّز السطحية وتحتفي بها. كما يظهر فيلم تارانتينو كما لو أنه أكثر اهتمامًا بأسلافه الفنيين من أي انخراط فعلي في سياقه التاريخي، فهو يستقي مجموعة واسعة من الأساليب والأعمال الثقافية الشعبية ويبني عليها إلى حدٍ يشعر معه المشاهد أن تارانتينو يقدّم احتفاءً بمجموع الأعمال التي شكّلت وعيه وأثّرت في أسلوبه. يدلّ على ذلك أن كل عناصر الثقافة الشعبية تقريبًا تصبح موضوعا في الفيلم: الكتب والمجلات والتلفزيون والأفلام والإعلانات، والرقص والتصميم وغيرها.

يستبدل تارانتينو الماضي التاريخي للفيلم، بما في ذلك السياسة والاقتصاد، بماضٍ ثقافي أو أسلوبي. ونتيجة لذلك يمكن القول إن الاتصال بالتاريخ كما يتصوره وايت قد فُقد، إذ تحلّ عناصر من أنماط وأساليب متعددة محلّ تاريخ موحد وزمني. كما تتحطم كرونولوجيا التاريخ، وتُزيح الأشكال المختلفة للثقافة الشعبية في الخمسينيات «التاريخ الواقعي»، كما في تعبير جيمسن (ص. 20). بهذه الكيفية يبرز الفيلم تاريخيته من خلال وفرة الاقتباسات الموظفة من أشكال مختلفة من الثقافة الأمريكية الشعبية. وبهذا المعنى إذا أردنا تلخيص جوهر الفيلم، فلن يكون سوى مجاورة بصرية لتلك الاقتباسات الأسلوبية.

ويُعد مشهد مطعم جاك رابيت سليم الأكثر ثراءً بالاقتباسات في الفيلم، إذ يمثل اللحظة الأوضح من حيث الإشارات المرجعية إلى الثقافة الشعبية التي يهتم بها تارانتينو. كل شيء في المطعم مقتبس من الخمسينيات: بدءا من تصميمه الداخلي، مرورا بعناصر قائمة الطعام المسماة على أسماء المشاهير، وملصقات الأفلام على الجدران، والنادلات والنادلين المتنكرين، وليس انتهاء بصورة مارلين مونرو الشهيرة وهي ترتدي فستانها الأبيض المرفوع كما في فيلم بلي وايلدر The Seven Year Itch . لكن قبل أن يُقدّم لنا هذا المشهد نرى المستطيل الذي يحدّد التوتر بين الدور والواقع، وهو يمتزج مع انعكاس أضواء النيون على زجاج سيارة ڤنسنت الأمامي.

تُجسد هذه اللحظة وهي تمثل أسلوب تارانتينو الميتاسردي الكيفية التي أصبحت بها الصورة غير قابلة للتمييز عن الواقع. كتب ريموند فيدرمان Raymond Federman في مقدمة روايته التجريبية Take It or Leave It (١٩٧٦): «كل الشخصيات والأماكن في هذا الكتاب حقيقية، إنها مكوّنة من كلمات، ومن ثَمّ فإن أي تشابه مع أي شيء مكتوب، منشور أو غير منشور، لهو محض صدفة». العلاقة التي يؤسسها هذا التصريح بين الواقع واللغة مثيرة للاهتمام، فعلى عكس الكتّاب الذين يسعون إلى خلق مسافة بين عملهم والواقع يوظف فيدرمان رؤية تُلغي تلك المسافة تمامًا، إذ «الواقع» هو ما يُكتب. ومثله تقريبا يُقنعنا تارانتينو بأن اللغة البصرية للفيلم لا تتوسط بالضرورة بيننا وبين العالم الذي نفهمه، بل إنها لا تؤدي وظيفة تمثيلية تقليدية. تتخلى الصورة عن نزعتها الإشارية والدلالية، لتتوجه نحو ذاتها بوصفها رسالة قائمة بذاتها. لم يعد هناك «واقع» أو «آخر» خارج الصورة بحيث تشير إليه، بل أصبحت الصورة ذاتها هي الواقع. وهذا ما يفسر لماذا لا يهتم فيدرمان، كما يُفهم من ملاحظته التمهيدية، بالتشابهات بين شخصياته وأماكنه وبين الشخصيات والأماكن المفترضة «في العالم الخارجي»، ببساطة لأن أمثال تلك الشخصيات والأماكن لا وجود لها. ما يهمه هو التشابه مع الأشياء «المكتوبة»، فكل شيء، في الواقع، مكتوب.

يلتزم فيلم Pulp Fiction بإبراز البُعد البصري لعصر ما بعد الحداثة، الذي أمسينا فيه غارقين إلى حدٍّ كبير في الصور. تعبّر ما بعد الحداثة عن عصر «لم يعد فيه الأمر متعلقًا بالمحاكاة، أو الاستنساخ، أو حتى المحاكاة الساخرة؛ بل أصبح الأمر متعلقًا باستبدال علامات الواقع بالواقع ذاته» (بودريار، ص 410). عالم ما بعد الحداثة هو عالم المحاكاة والواقع المفرط، وهذا الأخير مفهوم يقدمه بودريار لتوصيف الكيفية التي أصبح بها الخط الفاصل بين الواقع والمحاكاة ضبابيّا، ولم يعد التمييز بين

المتخيل والحقيقي قائمًا. وبذلك يُوضَع الحقيقي على قدم المساواة مع ما يُحاكَى. هذا الوصف لما بعد الحداثة يتكرر في أعمال جيمسن، الذي يرى أن هذه الظاهرة «علامة على أفول تاريخيتنا، وعلى انحسار قدرتنا المعاشة على عيش التاريخ بطريقة فعّالة» (ص 21).

يعتمد فيلم تارانتينو، من خلال استحضاره المتعمّد لعقد الخمسينيات، وعبر إعادة تدوير أسلوب ذلك العقد ومزاجه ومظهره، على هذه العناصر المستوردة من الماضي لبناء حاضره. غير أن حاضر الفيلم لا يعرض نفسه بوصفه امتدادا منطقيا لذلك الماضي الذي يستند إليه. بل على العكس تعاني تاريخية الفيلم مما يسميه جيمسن «النوستالجيا» في الأفلام. فأفلام النوستالجيا في رأي جيمسن «تعيد هيكلة مسألة المحاكاة الفارغة pastiche برمّتها وتُسقِطها على مستوى جمعي واجتماعي، حيث يتكسر السعي اليائس لامتلاك ماضٍ مفقود تحت وطأة القانون الحديدي لتحوّلات الموضة والأيديولوجيا الناشئة للأجيال» (ص 19). هكذا يستدعى الماضي لا من أجل تدعيم تاريخية متصلة منطقيًا، بل من أجل تحطيم أي إمكانية للتطور التاريخي. تظهر إحدى تجليات هذا الالتباس في التطور التاريخي من خلال الميل الواضح لاقتباس الأساليب السابقة، فبدلا من تأسيس أسلوب شخصي وخاصّ يعيد الفيلم إنتاج صور وأنماط كانت موجودة قبله. يحاجج جيمسن أنه بسبب الاستحالة النسبية للابتكار الأسلوبي في عالم ما بعد الحداثة، فإن «الفن المعاصر أو ما بعد الحداثي سيصبح عن الفن نفسه بطريقة جديدة» (مقتبس في بروكر وبروكر، ص 23). بهذه الطريقة يحقق الفيلم نزعته إلى التقليد من خلال النمط النوستالجي الذي يتبناه، مقتبسًا خصوصيات أسلوب الخمسينيات.

يتجسد الأسلوب الذي يستعيره تارانتينو من تلك الحقبة بكثافة في مشهد المطعم، وتُقدَّم الإيماءة البصرية التي تُدخلنا إلى هذا المشهد على زجاج مقدمة سيارة ڤينسنت، حيث نشاهد أيضًا مستطيلًا يُرسم على الشاشة. يُعيد هذا الشكل تموضع الواقع ويضعه في صميم العمل الفني. يسعى تارانتينو من خلال أفلامه إلى إعادة تأكيد موقع الواقع الجديد. وتوضح حادثة من سيرته الذاتية هذه الفكرة بشكل جليّ. لطالما امتُدِح بوصفه مخرجا بسبب أنه فنان عصاميّ أعاد تعريف السينما المستقلة. لكنه من زاوية أخرى ليس سوى منتَج من منتَجات هوليوود. وهو يعترف بنفسه بأن شغفه الشديد بمشاهدة الأفلام كان له دور حاسم في مسيرته. يروي هارڤي كيتل أول لقاء له مع تارانتينو، فحالما قرأ كيتل نص سيناريو فيلم تارانتينو الآخر Reservoir Dogs وجد صعوبة في تصديق أن «هذا الشاب الطويل غريب الشكل» هو مَن كتب النص. فسأل تارانتينو إن كان قد نشأ في شبابه في حيّ

قاسي الظروف أو إذا كان أحد من أفراد عائلته له صلة بالرجال الأشداء، وكانت إجابات تارانتينو كلها بالنفي. ذُهل كيتل وسأله: «كيف بحق الجحيم كتبت هذا إذن؟» وكان ردّ تارانتينو ببساطة: «أنا أشاهد أفلامًا» (سيل). تبيّن هذه الحادثة أن السينما بالنسبة لتارانتينو هي ببساطةٍ الواقع الذي يبحث عنه الناس، ذاك أنها فاضت على ما كان يطلق على ما كانوا يسمونه واقعا حتى التهمته بالكامل.

قائمة المراجع:

Andrew, Dudley. The Major Film Theories: An Introduction. London: Oxford UP, 1976. Print.

Brooker, Peter, and Will Brooker. Postmodern After-Images: A Reader in Film, Television, and Video. London: Arnold, 1997. Print.

Baudrillard, Jean. “The Precession of Simulacra.” Cultural Theory and Popular Culture: A Reader. Ed. John Storey. Athens: University of Georgia Press, 1998. Print.

Greenberg, Clement. “Modernist Painting.” Modern Art and Modernism: A Critical Anthology. Eds. Francis Frascina and Charles Harrison. New York: Harper & Row Publishers, 1982. 5-10. Print.

Jameson, Fredric. Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke UP, 1991. Print.

Seal, Mark. “Cinema Tarantino: The Making of Pulp Fiction.” Vanity Fair. Vanity Fair, 28 Feb. 2013. Web.

Tarantino, Quentin, John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Harvey Keitel, Tim Roth, Roger Avary, Karyn Rachtman, and Andrzej Sekula. Pulp Fiction. München: Buena Vista Home Entertainment, 2006. Netflix. Web.

Waugh, Patricia. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London: Methuen, 1984. Print.

White, Hayden. “The Problem of Change in Literary History.” New Literary History 7.1 (Autumn 1975): 97-111. JSTOR. Web.