

إليزابيث بروس

www.books&all.net

الذات والدواء

السيرة الذاتية في الأدب والسيدما
منتديات سور الأزبكية

ترجمة وتقديم

عمر حلي

مجموعة البحث الأكاديمي
في الأدب الشخصي

إليزابيث بروس

الذات والدواء

السيرة الذاتية في الأدب والسبينا

ترجمة وتقديم

عمر حلي

مجموعة البحث الأكاديمي
في الأدب الشخصي

الكتاب : الذات والموت . السيرة الذاتية في الأدب والسينما

المؤلفة:

إليزابيث بروس

ترجمة : عمر حلي

الطبعة الأولى : مارس 2003

الإيداع القانوني : 0514 \ 2003

ارتبط التفكير النقدي والنظري في السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث باتجاهين أطرافه على امتداد مرحلتين اثنتين :

مرحلة أولى، غلب عليها النهل من النقد الأنجلوسكسوني، وقد بدأت منذ نهاية الخمسينيات من هذا القرن على يد رواد من النقد المشرقي، أمثال إحسان عباس، ثم استمرت في الأعمال التي ألفت في الموضوع بعد ذلك، مثل عمل شوقي ضيف الترجمة الشخصية، وعمل يحيى إبراهيم عبد الدايم الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث. ومن سمات هذه المرحلة، غلبة التفكير المزدوج في النوع السيرداتي، إذ كانت مساءلة الكتابات الذاتية العربية الحديثة مدعاة إلى إثارة السؤال التاريخي حول النوع. والحال أن غياب نظرية للنص في هذه المرحلة وسيادة مفهوم تقليدي حول تاريخ الأدب، لم يساعدا على الارتقاء بنقد السيرة الذاتية إلى درجة الصوغ النظري الممتين لتطور النوع في الأدب العربي، على الرغم من سعي الأعمال المذكورة إلى ذلك.

مرحلة ثانية، نعتقد أنها شكلت تحولاً حقيقياً في التفكير في السيرة الذاتية العربية. وقد مثلها، في نظرنا، النقد المغربي خلال النصف الأول من عقد الثمانينيات. أما السمة الأساس لهذه المرحلة الثانية، فهي الاعتراف من النقد الفرنكوفوني، إبان الانفتاح الذي طبع النقد المغربي في تلك اللحظة من وعيه النظري وجعله يفتح نافذة هامة على ما راكمه النقد الجديد والنقد الشعري بفرنسا أساساً. وفي هذا السياق، كان لعمل فيليب لوجون Philippe Lejeune حضور يبين في النقد المذكور، إذ شكّل تعريفه للسيرة الذاتية وصياغته لمفهوم الميثاق السيرداتي أساساً من أسس تحول الرؤية النقدية حول النوع، خاصة وأن ذلك تزامن مع بروز المفاهيم النظرية الجديدة وهيمنتها على الخطاب النقدي المغربي، مثل مفهوم البنية والنص التناص والحكي والسرد وغيرها. ومنذ ذلك الحين، أخذ نقد السيرة الذاتية يهتم تدريجياً بأسئلة مؤسسة رصينة، بدل الانزواء في خانة الأسئلة العتيقة السابقة.

غير أن ما يطبع المرحلتين معا، هو غياب التفكير النسقي في مسألة تطور النوع وتاريخه، إذ في الغالب ما تم الوقوف عند تجارب نوعية محصورة، ولم يُكترث - إلا نادرا - بأسئلة التطور السيرداتي العام في الكتابات العربية قديمها وحديثها.

لهذه الأسباب، نقترح هنا ترجمة لدراستين للباحثة الأمريكية إليزابيث بروس Elisabeth Bruss، تغنيان التفكير في النوع في تقديرنا، نظرا لانفتاحها على بعد نظري آخر في طرح أسئلة السيرة الذاتية، هو البعد التداولي الذي جعل الدراستين تنحوان منحى خاصا وتطرح إشكاليات جوهرية حول سبل التفكير في تطور هذا النوع الذاتي.

وفي الأخير، نتمنى أن يكون نقل هذا العمل إلى اللغة العربية إسهاما في إثراء التأمل في تاريخية السيرة الذاتية وإواليات اشتغالها. ولنا نهدف من خلال هذا الاقتراح إلا الاقتراب من مساحة ضوء جديدة، تأتي لتأخذ موقعها إلى جانب التراكم الذي شهده هذا العقد في مجال الدراسات والترجمات المرتبطة بالسيرة الذاتية. وبذلك، يجب أن يقرأ عمل إليزابيث بروس هذا، في علاقة حوارية - مثلا - مع دراسة جورج ماي Georges May المعنونة بالسيرة الذاتية، والتي ترجمها إلى العربية الباحثان التونسيان عبد الله صولة ومحمد القاضي، ومع الفصلين النظريين المقتطفين من عمل لوجون I.ejeune حول ميثاق السيرة الذاتية واللذين كنا قد نقلناهما إلى العربية أيضا، وكذا مع الدراسات المعاصرة التي انكبت على البحث في قضايا النص السيرداتي ضمن منظورات جديدة، كالدراسة التي خص بها شكري المبخوت نص الأيام لطفه حسين، أو دراسات كل من عبد الفتاح كليطو وعبد السلام بنعبد العالي حول نصوص ذاتية عربية قديمة، ودراسات رشيد بنحدو ومحمد برادة وعبد القادر الشاوي حول نصوص سيرداتية عربية حديثة؛ وعندئذ سيكون للأفاق التي يفتتحها هذا العمل وقعها وتصبح أسئلته مدعاة للتفكير في إعادة رسم جغرافية مغايرة لسؤال الكتابة السيرداتية العربية.

١ . السيرة الذاتية باعتبارها فعلا أدبيا

1 . من أجل تحديد نمطي للنوع الأدبي

من الممكن دوما افتراض تحديد نمطي حول السيرة الذاتية أو حول أي نوع آخر؛ بيد أن التحديد المناسب هو الذي يعكس المقولة الأدبية كما توجد في الواقع فافرضا بذلك إكراهات على المؤلف أو على القارئ؛ كما أن على التحدد أن يفسر أيضا صيغة ذلك الوجود. ويعاني نقد السيرة الذاتية من كوننا نحيد عن الصواب فيما يتصل بطبيعة هذا النوع الأدبي: إذ ننطلق من تصنيف ساذج لنصوغ أحكاما نقدية جد فضفاضة لا تساعد على تكوين تفسير مقبول، كما أنها أحكام جد صارمة لا تراعي التحولات التاريخية أو تكون مجرد وصفات تأتي تقديم نفسها بهذه الصفة. فمن اليسير جدا رد الأحكام التي تعتبر السيرة الذاتية ثيولوجية بالضرورة وتعتبر كاتب السيرة الذاتية محصورا بالضرورة في تمثل ما يتذكره حول حياته الشخصية - وهي الأحكام التي تعتبر عملة متداولة في النقاشات الدائرة حول السيرة الذاتية. والحال أن القديس أوغسطين *Saint AUGUSTIN*، مثلا، يفتتح تاريخ حياته على أحداث سبقت يقظة وعيه وتحتل بذلك موقعا خارج كل شكل من أشكال التذكر الشخصي. ويمكننا إذا استهوتنا سهولة رد مثل هذه الأحكام: من خلال اقتراح أمثلة تفندها، أن نصل إلى اعتبار كل تعميم في مجال السيرة الذاتية عبثا، وأن نرى في كل المقولات النوعية مجرد بناءات اسمية أو مقدسات في الساحة العمومية للنقد.

ولن نستطيع تقديم تحديد مرن ومثمر للسيرة الذاتية ما لم نُقم تمييزاً أولياً بين الشكل *Forme*، أو البنية المادية المحايثة للنص، والوظيفة *Fonction* المحددة لتلك البنية. وليست العلاقة بين الشكل والوظيفة متماثلة، إذ يمكن تحديد وظائف متعددة (كما هو الحال عادة) للشكل الواحد، كما أن وظائف متعددة يمكن تملأ بأشكال عدة. وتتضح طبيعة تلك الوظائف القابلة للفصل منطقياً إذا اعتبرنا أن نصوصاً، مختلفة أشد الاختلاف فيما يتصل بوظيفتها الأسلوبية أو المحاكاتية، يمكنها أن تقدم الحبكة نفسها، كما سبق أن تجسد ذلك منذ مدة طويلة في عمل فلاديمير بروب *Vladimir Propp*. وسواء أعلق الأمر بأسلوب مؤلف واحد أم بأسلوب مدرسة ما أم حقبة معينة، يمكن التعرف أيضاً على الأسلوب نفسه في نصوص تقدم حيكاتها من خلال بنيات واضحة الاختلاف⁴. وإذا كنا نعتبر أن للنصوص المختلفة عن بعضها وظائف أسلوبية أو وظائف حبكة متشابهة، يمكننا أن نقر أيضاً بوجود نصوص مختلفة من حيث شكلها، بيد أن لا شيء يحول دون أن نعزو إليها الوظيفة النوعية نفسها.

في كل عمل أدبي، تتواشج تلك المظاهر الوظيفية بطريقة متشابكة طبعاً. فعلى الأجمال التي تساهم في تطور المحكي أن تساهم أيضاً في تطور الأسلوب⁵. ولا يمكن فصل هذه الوظائف إلا تجريبياً، تبعاً لقواعد توضح طريقة إدراك نص ما وتبعاً لمقاييس ضمنية تحدد ما يتوجب أخذه بعين الاعتبار أثناء معالجة نص معين بمختلف مظاهره. والحق أننا ننسى غالباً

موقعنا داخل المجرد، عندما نتحدث عن الحكمة أو عن نوع نص ما، كما أننا نتموقع، فضلا عن ذلك، في مستويات مختلفة من التجريد حسب أنظمة مقاييس مختلفة. هكذا، فإن ما نطلق عليه القيمة النوعية لنص ما لا يتحدد بالطريقة نفسها التي يتحدد بها ما نطلق عليه أسلوبه أو تكوينه أو قيمته المحاكاتية أو الموضوعاتية. ولا يمكنها أن تحدد بالطريقة نفسها لسبب بسيط يتمثل في كون الإدماج الكلي للوظيفة النوعية مع باقي وظائف نص ما سيجعل كل المقاطع الأدبية فريدة، كما أن كل تغيير في موضوع العمل أو في بنيته سيخلق مقولة نوعية جديدة وإن كان خافتا للغاية.

هكذا، إذن، فإن كل محاولة لتحديد نوع أدبي ما بناء على مقاييس تكوينية أو مرتبطة بالأسلوب يكون مصيرها هو الفشل، على الرغم من وجود تماسك واضح بين تلك الوظائف المفصلة على مستوى المنطق.

إن التحديد الذي تقدمه مقاييس نوع ما لأسلوب النص أو بنائه يكون خافتا بالقياس إلى تحديدها للكيفية التي علينا أن نتفحص بها ذلك الأسلوب وصيغة البناء تلك، مُشيرة إلى قوته المفترضة بالنسبة لنا. فالنص يستمد قوته النوعية من نمط الفعل الذي يفترض أنه يحيل عليه ومن السياق الذي يحيط به ضمنيا وكذا من طبيعة العناصر التي تساهم في نقله، ثم من الطريقة التي تفعل بها تلك العوامل في طبيعة الخبر المنقول. وبهذه الطريقة، سيكون من المفيد عقد مشابهة بين مفهوم النوع الأدبي ومفهوم **الفعل التكليمي**، كما بلوره مجموعة من فلاسفة اللغة خلال هذا القرن، خاصة منهم ج.

ل. أوستين *J. L. AUSTINE* وب. ف. ستراوزن *P. F. STRAWSON* و ج. ر. سورل *J. R. SEARLE* 4. فكما أن الخطاب العادي يستجيب لمختلف أنماط النشاط التكليمي *Illocutotre* (الإثبات والأمر والوعد والاستفهام). فإن كل خطاب أدبي هو كذلك نظام من الأنماط التكليمية أو الأنواع. وفي الواقع، يمكن أن يُعتبر الأدب نفسه نمطا تكلميا خارج المقولات، أو وضعية لغوية خاصة مرتبطة. مثلا: بما يطلق عليه ياكوبسون *JAKOBSON* "التشديد على الرسالة ذاتها". ثمة محاولات عديدة سعت مؤخرا إلى الحديث عن الأدب ضمن هذا المنظور؛ في هذا الإطار، كتب ريشارد أوهمان *Richard OHMANN* أنه يمكن أن يتحدد الأدب بوصفه خطابا حيث تعتبر الأفعال التكليمية افتراضية. إذ يبني القارئ، انطلاقا من تلك الأفعال، المتحدثين والظروف الافتراضية - عالم التخيل - التي تضي معنى على هذه الأفعال نفسها، مستخدما في ذلك معرفته الدقيقة بالقواعد التي تحكم الأفعال التكليمية" 5. وضمن منظور شبيه بهذا، وربما في حدود أكثر دقة. يثير كارلهينز ستييرل *Karlheinz STIERLE* الانتباه إلى الطريقة التي ينمخ بها الأدب إمكانيات استعمال ثان *Secondary use* للأفعال اللغوية التداولية، يساعد على الإدراك الضمني للأشكلة *Problématisation* دون تجاوز بُعد ما نحن بصدده نقده، بخلاف النقد الصريح الذي يشتغل على مستوى ميتالغة معينة ويقيم بذلك، بالضرورة، علاقة مجردة مع ما يقوم بنقده 6.

وسواء أقمنا بفحص الأدب مجموعه أم ركزنا اهتمامنا على نمط واحد منه، فسنكون إزاء حالات "مشروعة" من النشاط التكملي. فالأفعال الأدبية مختلفة عن الأفعال غير الأدبية ومشابهة لها في أكثر من طريقة في الوقت نفسه (كي لا نتحدث سوى عن التطور الأدبي)، غير أنها ليست مجرد إعادات إنتاج طفيلية أو زائفة للأفعال غير الأدبية. فالأفعال التكميلية الأدبية هي، كالأفعال التكميلية "اللسانية"، انعكاس لوضعيات لغوية متعارف عليها، اكتست طابعا مؤسسيا بالنسبة لهذه المجموعة أو تلك. كل فعل يستتبع سياقات وشروطا وقصديات معينة نقرنه بها تبعاً للمواضعة الاجتماعية و/ أو الأدبية. ومثلما أن سؤالاً ما "يرتبط بالسعي إلى الحصول على خير ما [من المخاطب]"⁷، فإن نوعاً مثل السيرة الذاتية يتحدد من خلال الأدوار التي يلعبها والاستعمالات التي نقرنه بها.

إن بناء سيرة ذاتية ما أو أسلوبها لا يفسران وظيفتها النوعية، مثلما أن تركيب استفهام ما لا "يفسر" وظيفته التكميلية. ولا نستطيع تحديد ماهية السيرة الذاتية ما لم نقم بسبر أبعاد الأنشطة التي تحيط بالنص السيرذاتي بشكل مضمّر، بالدرجة نفسها التي نقوم فيها بسبر غور الخصائص الحاضرة ضمناً في النص. وكما كتب ذلك فيليب لوجون *Philippe Lejeune* :

كنت أبحث عبثاً، على مستوى بنيات المكعب وصيغته وأصواته، عن مهايير واضحة من أجل إقامة تمييز يستطيم كل قارئ اختباراً... وهذا النمط من النقد ضمنى... على المستوى الشمولي للنشر، المقعد الضمني أو المريح المقترح على

القارىء من طرف المؤلف، المعقد الذي يحدد قراءة النص ويؤطر العوامل الخاصة به التي يبدو لنا أنها تحدده من حيث هو سيرة ذاتية⁸.

ففي الحدود التي يغدو فيها نوع أدبي ما مألوفاً لدى جمهور القراء، تنتفي تدريجياً حاجة المؤلف إلى تضمين نصه إشارات داخلية ليتأكد من أن هذا الأخير سيقراً بالقوة التكلمية المناسبة. وفي التاريخ الأدبي لنوع ما، يبدو أنه يتم الانتقال من أكبر أشكال الإدماج للوظيفة النوعية إلى أصغرها. ثم إلى مظاهر وظيفية أخرى للنص. ففي بداية تاريخ نوع ما، غالباً ما يكون من المتعذر التخلي عن الوظيفة النوعية؛ لأن عناصر النص تكون "تركيبية" : إذ تملأ وظائف متعددة في الوقت ذاته. وبهذه الطريقة، لن توجد في البداية إلا اختلافات قليلة في البناء والأسلوب بين الأعمال المكتوبة التي تنتمي للنوع الأدبي الواحد. وفي الغالب ما نبه النقاد، مثلاً، إلى أن السيرة الذاتية لجون بينيان *Jhon BUNYAN*، المكتوبة في القرن السابع عشر. عندما كان النوع جديداً نسبياً في إنجلترا، مستوحاة بشكل كبير من أنواع أخرى، ولا تختلف إلا ببعض الجزئيات عن محكيات التوبة عند الطوائف المعاصرة⁹. وبعد ذلك، عندما يصبح النوع نمطاً من النشاط الأدبي المتميز بوضوح، تصبح عناصر النص أكثر "تحليلية"، كما تنذر الإشارات المستخدمة للإحالة على نوع النص شيئاً فشيئاً وتصبح معزولة أكثر فأكثر. ويمكن أن تكفي صفحة العنوان وصيغة النشر بمفردها للإيحاء بالقوة التكلمية. فعلى سبيل المثال، نستطيع معرفة أنه يجب اعتبار نص ما سيرة ذاتية لمجرد أنه منشور في نشرة مخصصة للاعترافات الواقعية. وفي القرن العشرين، استطاعت كاتبة

سير ذاتية مثل جيرترود شتاين *Gertrude STRIN* إثارة واخلخلة مجموعة مؤسسة من الانتظارات بواسطة صفحات العنوان وحدها: *السيرة الذاتية لأليس* .. ملوكلاس *L'Autobiographie d'Alice Toklas* لجيرترود شتاين، *السيرة الذاتية للجهيم L'Autobiographie de Tout-le-Monde* لج. شتاين¹⁰.

على الرغم من أن النص يضم عادة عناصر تساعد على التعرف على القوة النوعية التي ينطوي عليها، لا يمكننا أن نحصر قبليا الخصائص التي على النص المسمى سيرة ذاتية أن يقدمها بالضرورة. فالجمع بين خصائص نصية وهوية نوعية ما ليس طبيعيا، بل اتفاقيا. عندما يلاحظ سورل *SEARLE* أن فعلا تكلميا مثل الوعد ليس حدثا "طبيعيا". بل مؤسسيا، أي حدثا يفترض قبليا وجود مؤسسات إنسانية محددة، فإن تحليله يمكن أن يطبق على الأنواع الأدبية كذلك:

...إن وجود مؤسسة اللّطم النقدية هو الذي يفسر لماذا أتوفر الآن على عدد من الوريقات كتبت عليها أشياء باللون الرمادي والأخضر. وتلك "المؤسسات" هي أنظمة للقواعد التكوينية، وكل حدث مؤسسي يقوم على قاعدة (نظام من القواعد) من شكل سر تهود إلي في الوضعية¹¹.

ولا تكتسي خصائص نص معين "قيمة" إشارات ذات وظيفة نوعية محددة إلا بموجب القواعد المكونة للأدب. ولا تقدم السيرة الذاتية أية خاصية، بل ولا توجد خارج المؤسسات الاجتماعية والأدبية التي تخلقها وتدعمها.

2. ديمومة الفعل السير ذاتي وتغيره في إطار النظام الأدبي

ليست القواعد التكوينية التي تقوم عليها السيرة الذاتية وأنماط خطابية أخرى وليدة الصدفة، بل خاضعة للتغيير (مثل باقي الظواهر الثقافية الأخرى). وقد تم الإقرار بهذه "الطبيعة المتغيرة للنوع" منذ عقود من الزمن من طرف ناقد شكلي روسي هو يوري تينيانوف *Juri TYNIANOV*، خاصة في مقاله عن التطور الأدبي :

تبدو لنا الرواية نوعا متجانسا تطور بشكل مستقل تماما خلال عدة قرون. في الحقيقة، لا يوجد نوع ثابت، بل النوع متغير؛ كما أن مادته اللسانية الخارج أدبية، والطريقة التي تدرج بها هذه المادة في الأدب، تتغيران من نظام أدبي إلى آخر ... وليس في مقدورنا تحديد النوع الأدبي لعمل معزول عن النظام، لأن ما كان يطلق عليه *Ode* في عشرينيات القرن التاسع عشر بل وفي زمن فيت *Fet* أيضا، كانت تسمى *Ode* في زمن لومونوسو *Lomonossou* ولكن بناء على سمات أخرى¹²

ليست الخصائص النصية المرتبطة بوظيفة نوعية ما هي التي تتغير فحسب، بل تتغير القيمة الفنية للنوع أيضا. وقد خضعت السيرة الذاتية بوجه خاص لتغيير من هذا القبيل، ولم تُمنح صفة "الآداب - الرفيعة" بشكل منتظم في تاريخ الأدب إلا حديثا. لقد كان الأدب السير ذاتي القديم يميل نحو عكس وضعية اجتماعية طارئة، أكثر مما كانت تعبر عن اختيار أدبي مقصود؛ ولأنها تبريرية بشكل كبير، فقد كانت تشكل إجابة عن اتهامات مدنية أو إجرامية، أو دعاية تجارية يقوم بها الشخص نفسه¹³. وخلال القرن السابع عشر كله والقرن الثامن عشر أيضا، استمر إدماج السيرة الذاتية

في إنجلترا فيما كان ينظر إليه بوصفه غير جدير بالاحترام. وفيما لم يكن معترفاً به اجتماعياً، أي فيما كان يطلق عليه تينيانوف TYNIANOV "الخارج أدبي" وكان الاسم المستعمل عموماً هو *Mémoires*، المصطلح الذي كان يوحي وقتها بنقص كبير في الدقة وغياب للطموح الأدبي الجاد. ولم يتم تعويض هذا المصطلح إلا في بداية القرن التاسع عشر بمصطلح *السيرة الذاتية* الذي يعني منذ ذلك الحين فاعلية أدبية جديرة بالاحترام.

يجب أن نقر إذن بوجود مستويات تغيرات عدة يمكنها أن تلحق نوعاً أدبياً ما.

1. تغيير طبيعة المميزات النصية التي يتم من خلالها الإعلان عن الوظيفة النوعية للنص ما.
2. تغيير درجة اندماج الوظيفة النوعية مع مظاهر وظيفية أخرى للنص.
3. تغيير القيمة الأدبية لنوع ما. وما دام من الممكن أن تتغير أبعاد الحركة نفسها، أو يختفي الفعل باعتباره تمييزاً نمطياً في إطار النظام الأدبي والاجتماعي.
4. تغيير الطبيعة التكميلية للوظيفة النوعية.

وعليه؛ فإن السيرة الذاتية لم توجد دائماً بوصفها نمط فعل متعارض مع أنماط أفعال أخرى. ولم تكن نقيم أي تمييز، خلال مراحل معينة من التاريخ الأدبي، بين شخصية أولى أضيفت عليها المثالية ومؤلف - بطل سيرذاتي أضيفت عليه الفردانية. إن ضمير المتكلم في عمل شعري من العهد القديم، مثلاً، لم تكن تحيل على فرد خاص : لأن التجارب والإحساسات

كانت افتراضية أكثر مما كانت تاريخية مكونة لمتن من الشعر الشعائري الموجه لكي يستخدم من طرف المتكلم المناسب في كل فرصة مناسبة¹⁴. وبالطريقة نفسها، كان المؤرخون الكلاسيكيون لليونان ولروما يستطيعون لعب دور شخصية أولى [ضمير متكلم] كي يجعلوا مقطعا من المقاطع أكثر تأثيرا، ثم يتركونه بعد ذلك، دون أن يندرج الأمر بطريقة ثابتة في دور سيرذاتي ودون زعم واضح بأنهم كانوا شاهدي عيان على حدث معين¹⁵. وفي الحالة الأولى كما في الحالة الثانية، لم تكن السيرة الذاتية قد اعتبرت فعلا أدبيا متميزا له حدوده الخاصة ومسؤولياته الضمنية.

يجب أن تراعى المظاهر الأربعة لأنماط التغييرات تلك كلها في تحديد نوع أدبي ما، ما دام كل نوع قابلا لأن يتغير في علاقة من علاقاته أو في العديد منها. ورغم أنه يستحيل بدون شك، في الوضع الحالي لمعارفنا، أن نتنبأ بالتغير النوعي بدقة مُرضية، فإن النموذج الذي تتوفر عليه يستطيع أن يقدم لنا على الأقل تفسيرا للتغيرات التي سبق لها أن حدثت والتي ما زالت تحدث لا محالة. يشكل التطور الذي يعرفه الأدب ظاهرة معقدة¹⁶ تماما مثل التطور الذي تعرفه اللغة. فالتغير الذي يلحق نوعا ما قد يكون نتيجة للتغيرات التي تمس ثقافة بأجمعها أو لتغيرات أقل شمولية تلحق أساسا المؤسسة الأدبية وحدها. كما يمكن لتغيير ما في النوع الواحد أو في خصائصه النصية أو في حيويته أن يحدث تحولا في الأنواع كلها. تحدث مثل هذه المضاعفات لأن مظاهر ثقافة ما مأخوذة في كليتها، ومظاهر كل مؤسسة

ثقافية، تربطهما علاقة نسقية فيما بينهما. وكل تغيير دال يلحق نقطة معينة من النظام يمس بشكل آلي شكله كله، كما يمكن أن يغير الأدوار المخصصة لعناصر أخرى من النظام. (يمكن أن يتخذ تغيير في نقطة معينة نموذجاً مولداً لتغيرات في نقط أخرى : عندما يصبح اللجوء إلى اللغة الشعبية في عمل أو نوع ما، مثلاً، نموذجاً يتعمم استعماله في النظام الأدبي كله).

إن أبسط السبل لإدراك أثر مثل هذه التغيرات النسقية على نوع أدبي ما، تتمثل بدون شك في فحص الحالة الأكثر بساطة، أي حالة التغيير داخل النظام الأدبي نفسه. ونظراً لأن النوع يتحدد من خلال ما يميزه عن باقي الأفعال الأدبية، بين الحدود الضمنية التي تميزه عن باقي أنماط الفعل الأدبي المتعارف عليها، فإن حدوث كل ما من شأنه إبدال هذه الحدود أو محوها سيعدل طبيعة النوع وكذلك مداها. إن السيرة الذاتية، كما نعرفها، ترتبط بالتمييز بين ما هو تخييل وما ليس كذلك، بين ما هو محكي بضمير متكلم بلاغي أو مثالي وما هو محكي بضمير متكلم تجريبي. وهذه التمييزات عبارة عن إنتاجات ثقافية، إذ كان من الممكن أن تقام حدود أخرى مغايرة تماماً. وهكذا، فإن السيرة الذاتية مشروطة بانثاق واختفاء أنماط أخرى من الخطاب داخل النظام، حيث :

إن التغييرات التي تحدث في نمط ما تربطه علاقة بنمط آخر، تستتبع تغيرات في هذا الأخير، أو لنقل إنها مرتبطة بها. كما يقول بيوري تيلديانوف¹⁷.

هكذا، عندما تُغيّر الرسالة صيغتها، تفتح أمام السيرة الذاتية إمكانية ملء بعض الوظائف التي كانت تؤوّل إليها فيما سبق، كالطابع الخاص والتلقائية. ومن جهة أخرى، يمكن لظهور الشعر الغنائي، باعتباره نوعا منافسا، أن يستبد بجزء من الوظيفة الأصلية للسيرة الذاتية كأداة وحيدة للتعبير الشخصي. وتخضع المميزات الشكلية للنوع للسيرورة نفسها. إذ يمكن أن يأخذ نوع ما الخصائص النصية التي كانت مرتبطة إلى ذلك الحين بنوع آخر دون سواه. ولن تكفي تلك المظاهر النصية، والحالة هذه، لكي توحى بالقوة التكميلية لنص ما. ويتوجب البحث عن معطيات شكلية أخرى لتفادي غموض نوعي. عندما خلق النوع الجديد للرواية الواقعية معتمدا على البطل - السارد بضمير المتكلم الذي يعود إلى السيرة الذاتية، لم يعد حضور ضمير المتكلم كافيا لتمييز السيرة الذاتية عن التخيل. وعلى الرغم من أن كتاب السيرة الذاتية ما يزالون يستخدمون هذا العنصر، فإنه لم يعد مهيمنا في تحديد السيرة الذاتية¹⁸. يمكن لعنصر ما أن يحضر شكليا في نص معين، وأن يكون "مستهلكا" مع ذلك، كما يذكر تينيانوف TYNIANOV بذلك أثناء مناقشته لتطور الشعر، قائلا :

إن وظيفته هي وعدها التي تتغير وتصبح ثانوية. وإذا كان وزن قصيدة ما مستملا، فإنه يتروك وظيفته لأنماط أخرى من البيت حاضرة في ذلك العمل، ثم يتكفل هو نفسه بوظائف أخرى.¹⁹

لقد استولت السيرة الذاتية هي الأخرى، بكل تأكيد، على عناصر شكلية تنتمي لأنماط أخرى من الخطاب. إن "التبرير"، مثلا، شكل لم يعد مرتبطا إلا بالسيرة الذاتية الآن، وكادت وظيفته الأصلية، غير الأدبية، أن تدخل في عداد النسيان. يمكن للتجريب التقني ولإبداع إمكانيات شكلية جديدة تماما، كالتي تقدمها السينما، أن تؤثر في نوع ما. ففي فيلم سيرذاتي، مثلا، تكون أدوار المخرج والمؤلف والقائم بالمونتاج والمصور والممثل منفصلة عن بعضها، ويكون كل دور مدعوا للمساهمة في تأويل مجموع العمل. ويمكن أن يكون للطبيعة المعقدة لهذا التفاعل أثر حاسم على السيرة الذاتية المكتوبة، حيث يكون توزيع الأدوار عموما أكثر بساطة بشكل واضح.

ويمكن أن نلاحظ أثر مثل هذه المضاعفات النسقية في ظهور نوع ما، إذا قمنا بفحص أربعة كتب سيرذاتيين إنجليز خلال قرون مختلفة²⁰. فالصفة المميزة للسيرة الذاتية بالنسبة لجون بونيان *Jhon Bunyan*، الذي كتب في أواسط القرن السابع عشر، هي طبيعتها الواقعية. وبالرغم من أن كل ما كتبه بونيان يسعى إلى تقديم الحقيقة الروحية نفسها، فإن سيرته الذاتية هي التي جاءت تجريبية، فضلا عن كونها نموذجية في وجهتها. غير أن جيمس بوزويل *James Boswell*، الذي كتب بعد ذلك بقرن تقريبا، يعتبر أن التمييز بين الحدث والتخييل غير كاف من أجل تحديد السيرة الذاتية. يجب أن يقوم تعارض جديد بين شكلين متقاربين من الأحداث: بين الأحداث الموضوعية وسيكولوجية الملاحظة من جهة، ومجال الأحداث

الذاتية للحساسية الخاصة الذي هو مجال أكثر اعتبارية ونزوية (مرتبط بالسيرة الذاتية) من جهة ثانية. وفي القرن التاسع عشر، انقسم مجال الذاتية هذا بدوره، وأقيم تمييز جديد بين الذات المتعالية والذات السيرذاتية مأخوذة بوصفها فردا مشخصاً ومنظوراً إليها من زاوية اجتماعية. بهذه الطريقة، ترك طوماس دي كوينسي *Tomas De Quincey* حقائقه الأكثر عمقا والأكثر كونية للنثر الحماسي لقصائده الغنائية، ولجأ إلى اسكيتشات سيرذاتية *Sketches autobiographiques* من أجل تسجيل الوقائع المسلية، ذات الطابع الاجتماعي والتاريخي التي جعلت منه رجلا مختلفا عن باقي الناس على المستوى الأكثر ظاهرية. وفي الوقت الذي كان فيه كل من بونيان *Bunyan* وبوزويل *Boswell* ودي كوينسي *De Quincey* مقتنعين أيضا أنهم يقدمون أحداث وجودهم الفردي (سواء أكانت هذه الأحداث موضوعية أم ذاتية، وسواء أكانت الفردانية وليدة اصطفاء إلهي: أو إبستيمولوجية خاصة أو هوية مدينة)، فإن كاتب سيرذاتيا من القرن العشرين مثل فلاديمير نابوكوف *Vladimir Nabokov* يسائل مفهومي الحدث والفردانية نفسيهما. إن السيرة الذاتية لنابوكوف *Nabokov*. بخلاف السير الذاتية لسابقه، لا تكتفي بنقل الحقيقة أو بكشفها: إنها تساهم في خلقها. فنابوكوف يحيط الحقيقة بالهزل ويحاكي تقليد السيرة الذاتية - الاعتراف بسخرية في عمله لوليتا *Lolita*. في حين تعرض سيرته الذاتية تكلمي أيتها الذاكرة *Parle*, *Mémoire* طبعه المصطنع الخاص وتظل غير شخصية بشكل بهي. ويشير

نابوكوف إلى استحالة حديث المرء عن ذاته في سيرة ذاتية ما قبل أن يعي حجم التخييل الذي يتسرب إلى فكرة الذات. ومع ذلك، ورغم كل هذه التناقضات، يصون نابوكوف *Nabokov* التمييز بين ما هو سيرذاتي وما ليس كذلك. وهكذا، يواصل النوع وجوده، مهما بدا متغيرا بعض الشيء في علاقاته، لأنه يحافظ على اختلافاته الوظيفية بالقياس إلى النظام الأدبي.

وقد عرفت النصوص المرتبطة بالوظيفة السيرذاتية بدورها عدة تغييرات في هذه القرون الأربعة. في البداية، كانت السيرة الذاتية تنهل ما تستطيع نهله من باقي التقاليد الأخرى، خاصة من الهاجيوغرافيا *Hagiographie* في حالة كتاب السيرة الذاتية الدينيين أمثال جون بونيان *Jhon Bunyan*. وقد ألحقت بعض الأشكال الخارج - أدبية، كإلحاق اليوميات بالسيرة الذاتية، كما هو الحال عند جيمس بوزويل *James Boswell*. غير أن اليوميات ومحكيات الهداية والاعترافات اتخذت بسرعة صفة الأشكال الأدبية الخاصة، وأصبحت في خدمة أدب خيالي وفي خدمة السيرة الذاتية أيضا. ليس هناك شكل خاص ذي طابع سيرذاتي "فطري". ويعتبر الجمع الموضوعاتي الذي قام به نابوكوف ثمرا بالنسبة للسيرة الذاتية. تماما مثل التطوير السردى لبونيان *Bunyan* أو مثل يوميات بوزويل *Boswell*.

لقد تولدت التغييرات في النوع عن التغييرات التي حدثت داخل المواضع المرتبطة بما "تقوم به" سيرة ذاتية ما : الطريقة التي يُتوقع أن

يستخدم بها كاتب سيرذاتي معين وجمهوره الخبير والخصائص الشكلية لنص ما. إذ يمكن أن تكون للخبر الذي يمنحه كاتب سيرذاتي حول مظهر من مظاهر حياته وظائف متعددة: يمكنه أن "يرتقي" بالجمهور أو "يجابهه" ؛ كما يمكنه أن "يسقط" المؤلف أو "يدافع" عنه ؛ ويمكنه أن لا يقوم بأي شيء غير "تسليّة" الجمهور والمؤلف.

3. "قواعد" للفعل السيرذاتي

من الممكن تقديم بعض التعميمات المحدودة فيما يتعلق بالسّمات الوظيفية المميزة للسيرة الذاتية كما نعرفها. يمكنها أن تتخذ مظهر قواعد يجب أن يخضع لها نص كل عمل والسياق الذي يندرج فيه. إذا كان يهدف إلى "إحراز قيمة" السيرة الذاتية²¹. إن الاعتراف بهذه القواعد هو الذي يسمح لنا، من خلال إلقاء نظرة سريعة على صفحة العنوان. بتحديد الطريقة التي يجب أن يُتناول بها نص ما، وتمييز قيمة تعارض كالتعارض المتضمن في عنوان مثل السيرة الذاتية للجميع *l'Autobiographie de Tout - le Monde*.

القاعدة الأولى:

- يتبوأ كاتب السيرة الذاتية دوراً مزدوجاً. فهو مصدر موضوع النص ومصدر البداية التي يخدمها نصه.
- (أ) يتحمل المؤلف المسؤولية الشخصية للإبداع والتنظيم نفسه؛
- (ب) يفترض في الفرد المشار إليه في تنظيم النص أن يكون مطابقاً لفرد محال عليه عبر موضوع النص؛

ج) يقبل أن وجود هذا الفرد مختوم، باستئصال عن النص، أمام إجراءات
تمليق للتأكيد العمومي.

القاعدة الثانية:

ينظر إلى الخبر والأحداث المقدمة بعدد السيرة الذاتية بوصفها صحيحة أو
يجب أن تكون كذلك.

أ) بناء على الاعترافات الموجودة، هناك مطالبة بأن ينظر إلى ما تقدمه
السيرة الذاتية بوصفه صحيحا (مهما كان من الصعب الحفاظ على هذه
المقيدة)، وأن يتعلق موضوع هذا التقديم بالتجارب الكاتبة لغرد ما أو
بوضعيات مفتوحة لملاحظة جمهور ما.

ب) ننظر من الجمهور أن يقبل ما تقدمه السيرة الذاتية بوصفه واقعيًا
ويعتق هنا في التأكيد منه أو محاولة إثبات أنها كاذبة.

القاعدة الثالثة:

وسواء أتم التمكن من تغطية الموضوع المقدم أولا، أم كان قابلا لإعادة
التشكيل من أية زاوية نظر أخرى كيفما كان نوعها، فإننا ننظر من
كاتب السيرة الذاتية أن يكون مؤمنا بما يؤكد.

ويمكن أن تُخرق هذه القواعد كلها أو تخرق إحداها، بل وقد تم
خرقها في بعض الأحيان. غير أن خلق القوة التكلمية *Illocutotre* للنص
يتطلب أن يزعم المؤلف أنه استجاب لهذه الشروط، وأن يعتبره الجمهور
مسؤولا عما أرضاه أو لم يرضه. وتوجد هذه القواعد بالضبط لأن خرقها يؤدي
إلى مضاعفات معينة. فكتاب السيرة الذاتية الذي يضبط في حالة تحريف
للحقيقة مع سبق الترصّد يغدو متهما. فعندما زعم كليفورد إيرفين *Cliford*
Irving بأنه ليس إلا ناشر السيرة الذاتية لهوارد هوكس *Howard Hughes*
(وهي في الحقيقة مخطوط كتبه دون أن يستشير هوارد هوكس أو يحصل على
ترخيص منه) تعرض لمتابعات قضائية عديدة²².

ليست هناك إلا قواعد تكوينية قليلة مشتركة بين كل السير الذاتية، على الرغم من أن هناك مضاعفات هامة تنتج عن ذلك بالنسبة لكاتب السيرة الذاتية وجمهوره. إن القاعدة الأولى، مثلا، تفترض قيام علاقة بين الأنا التي هي ذات التمثل والأنا التي هي موضوعه؛ ولا يمكننا التملص من هذه العلاقة، مهما كانت فضفاضة أو قائمة على اللامبالاة. وبالإضافة إلى ذلك، تمثل مهمة الحديث عن الذات وتقويمها، بالنسبة لقراء السيرة الذاتية، مظهرا أساسيا في الفعل التكلمي، وتتحول إلى نقطة جذابة مفضلة عند يقرأون النص. كما أن اهتمامهم يتجه كذلك إلى طريقة تركيبية والسيرورة السردية، لأن فردانية الكاتب السيرذاتي تتجلى في هذه النقط أيضا. يفترض في الطريقة التي ينظم بها كاتب السيرة الذاتية نصه أن يعكس عاداته الجمالية والإبستمولوجية²³. وبسبب القواعد، ينظر الجمهور إلى كل ما يقوم به كاتب السيرة الذاتية عندما يخلق بنية عمله (اختياراته الواعية واللاواعية والاتفاقية أيضا)، باعتباره جزءا من هويته. كما أن الافتراضات التي يتقدم بها كاتب السيرة الذاتية بصدد طبيعة جمهوره تُفحص هي الأخرى، لكونها تنتمي أيضا لـ"طابع" الإنسان الذي هو ذات للنص السيرذاتي ومصدره في الوقت نفسه. يمكن أن نلمس في الطريقة التي يتخيل بها كاتب السيرة الذاتية جمهوره ويتعامل معه مثلا على سلوكه الاعتيادي بين باقي الناس. فـ"الهوية تتكون من إدراك الآخرين لي" مثلما تتكون من إدراكي لنفسني، كما يوضح ذلك الباحث النفسي ر. د. لينغ *R. D. Latng* :

إن ما يشكل هوية شخصيتنا ("ضمير المتكلم" Je الناظر إلى "أنا" Moi) لا يتمثل فقط في حقيقة كوننا ننظر إلى أنفسنا بأنفسنا، بل يتمثل أيضا في النظر إلى الآخرين وهم ينظرون إلينا، وإعادة تشكيل الرؤية التي يحملها الآخرون عنا وتعديلها...؛ وحتى لو كانت رؤية الآخر لي مردودة، فإنها تكون مدمجة مع ذلك بشكلها المردود، لتشكل جزءا من هويتي الشخصية. وتصبح هويتي الشخصية هي الرؤية التي يحملها الآخر علي. وهكذا، يصبح ضمير المتكلم أنا يحول عن الآخرون رؤية مخلوطة. ويمكن أن يصبح ذلك مظهرا أساسيا للرؤية التي أحملها عن نفسي. (مثلا، أنا شخصية لا تضمها باقي الشخصيات تماما).²⁴

أثناء قراءة اعترافات *Confessions* جان ج. روسو *J. J. Rousseau*، ندرك جيدا ما لهوية كاتب السيرة الذاتية من علاقة تربطه بمفهوم "عدم فهم" أنه من طرف أصدقائه القدامى وجمهور زمانه.

إن هذه الشروط العامة للفعل السير ذاتي لا تخصص الأشياء كلها. فهي تشترط في موضوع العمل أن يرتبط بهوية المؤلف؛ لكن خارج ذلك، يمكن للعمل أن يتناول أي موضوع آخر، دون قيد؛ ولم يشترط البتة أي شيء فيما يتصل بمعرفة ما إذا كان على السيرة الذاتية أن تعنى بالإنسان "الداخلي"، وكذا فيما يتصل بمعرفة حجم النص الذي يجب تخصيصه للأنس دون الآخر. كما لا تخصص تلك القواعد جد العامة: المدة الزمنية التي يجب أن تقدمها السيرة الذاتية: الحياة كلها أو مرحلة من هذه الحياة أو لحظة معزولة. بل وليس من المطلوب أن يكون لموضوع السيرة الذاتية علاقة بما حدث في السابق؛ لأنه يمكن لكاتب السيرة الذاتية أن يستخلص أمرا قيما من احتمالات وجوده ومن مشاريعه المستقبلية. لا توجد أية قاعدة تشير إلى

العلاقة التي يتوجب على كاتب السيرة الذاتية أن يقيمها مع التمثل الذي يقترحه لنفسه - رثائية، ساخرة، واضحة، غامضة - ثم (وهذا هو الأهم)، لم يحدد أي شرط فيما يخص العلاقة بين كاتب السيرة الذاتية والجمهور. هناك تغيرات كثيرة بين مختلف المدارس السير الذاتية لا تستدعي التخصيص أكثر؛ ولا يمكن أن نصوغ قواعد إضافية إلا داخل سياق أدبي محدد.

إن المضاعفات التي يجوز استنتاجها من حقيقة أن سيرة ذاتية، ترتبط بالضرورات التي أضفي عليها الطابع المؤسسي والمتعلقة بالممارسة الناجحة للسيرة الذاتية من حيث هي فعل تكلمي. إن تحديد الأدوار الخاصة بالمؤلف والجمهور والشروط التي تحكم شاعة الموضوع المطروق والتي تحدد الطريقة التي يجب أن ينقل بها الخبر النصي إلى العالم عموماً، عبر اهتمامات المؤلف والجمهور وقدراتهما، ليست أموراً مطلقة. بل هي أمور يجب أن تُنتج وتُصان. ويمكن أن تساعد مقاييس إضافية (وتساعد في الغالب) على تمييز السيرة الذاتية، في اتجاهات متعددة غير مستعرضة آنفاً، كلما ارتأت مرحلة معينة أو حركة أدبية ما أنه من المفيد ومن المقبول فرض حدود أخرى للفعل السير ذاتي. ويمكن أن تتحدد بعض السير الذاتية باعتبارها "نموذجية" بالضرورة، كما هو الحال بالنسبة للعديد من السير الذاتية الدينية والروحية. وفي مراحل أخرى، سيغدو جديد التعليق السير ذاتي هو الأهم، مزاج بطله أو الدقة في رسم أحاسيس ما وعمق تجلياته. ويقترح سورل Searle سبعة أبعاد مختلفة، تتقاطع فيما بينها مع ذلك، قابلة لأن تندرج

في تحديد فعل تكلمي، ويمكن أن نتوقع أن يتم تحديد كل نوع وأن يعاد
تحديده بطريقة من بين هذه الطرق :

- أولاً (وهذا هو الأهم) : موضوع الفعل أو هدفه (ذلك هو الفرق، مثلا، بين الإثبات والاستفهام)؛
- ثانياً: العلاقة الموجودة بين "م" و "ك" (المتكلم والمخاطب، وذلك هو الفرق القائم بين الطلب والأمر)؛
- ثالثاً: درجة الالتزام المتعاقد عليه (وذلك هو الفرق القائم بين التعبير البسيط عن مقصدية والوعد)؛
- رابعاً: اختلاف الممتوي القاضوي (ذلك هو الفرق بين التنبؤ والنقل)؛
- خامساً: الاختلاف في العلاقة الموجودة بين القضية والمعالم الخاصة لـ "م" أو "ك" (ذلك هو الفرق بين التباين والتشكيك، بين التمدير والتنبؤ)؛
- سادساً: مختلف الحالات النسبية الممكنة المعبر عنها (وذلك هو الفرق بين الوعد الذي هو تعبير عن نية ما، والإثبات الذي هو تعبير عن اقتناع)؛
- سابعاً : الاختلاف في العلاقة الموجودة بين التعبير المقصود وباقي أجزاء الحديث (وذلك هو الفرق بين الاكتفاء بالإجابة عما قاله شخص ما والاعتراض عليه).²⁵

إن مجال ما أطلقا عليه "مركز" الفعل السير ذاتي (تطابق عنصر المؤلف/السارد/الشخصية وافترض طابع الموضوع المطروق من طرف النص الذي يمكن التحقق منه) ينفلت من التغيير في أغلب الأحيان. ففي الواقع، لا تشكل هذه القواعد المركز التكملي إلا لأنها لا تخضع للتغيير. ومع ذلك، في الوقت الذي تبدو فيه النقط المركزية مطلقة، هناك عناصر هامشية أو محيطية في كل نوع (وفي النظام الشامل للأنواع الأدبية كذلك) غير واضحة، مجالات حيث تكون التمييزات غير هامة وحيث تكون أنماط متعددة من الفاعلية الأدبية مختلطة. يبرز التغيير في هذه المجالات غير المحددة وبالقياس إلى تلك المقاييس غير الهامة. وسيُظلم بالوظيفة الجديدة بوصفها اختياراً أكثر

مما هي ضرورة، في المجالات التي لم تخضع للقواعد بعد. قد يحدث أن يصبح ذلك الاختيار ضرورة مع مرور الوقت، أي أن يحتل موقعا مركزيا داخل الفعل التكليمي وأن يفهم باعتباره مسؤولية ضمنية في تحقق هذا الفعل. هكذا، يمكن أن لا تتناول سيرة ذاتية كتبت قبل قرننا الحياة النفسية للمؤلف. وفي نظر قارىء من القرن العشرين، يمكن لإسقاط كهذا أن يبدو مثل حذف لخبر ما، على اعتبار أن التعبير عن الحالات النفسية (النقطة السادسة من العناصر السبعة للقوة التكليمية عند سورل *Searle*)، أصبح شبه ضروري في السيرة الذاتية بالنسبة لنا. وعند الاقتضاء، فإن المسؤوليات المركزية للفعل السيرذاتي نفسها تكون قابلة للتعديل أو الاستبدال باختيارات محيطة أصبحت ضرورات مركزية. والحال أنه في السيرة الذاتية للقرن التاسع عشر والقرن العشرين، ينصب الاهتمام بشكل كبير على الكشف النفسي إلى درجة أخذ معها الصدق يبدو أهم من إمكانية التحقق ويهدد بزوال التمييز بين الحدث السيرذاتي والتخييل الصحيح ذاتيا. (لقد فحص لوجون هذا الفضاء السيرذاتي في عمل أندريه جيد *André Gide* وعمل فرانسو موريياك *François Mauriac*).

ظاهريا، تبدو العناصر *contunta* السبعة لسورل *Searle* بعيدة عن أن تستنفد كل الأبعاد الممكنة أنثروبولوجيا أو المتخيلة؛ عندما نأخذ بعين الاعتبار الأنشطة التي يقيمها الناس بواسطة لغتهم ومن خلال أديهم. إن

قيمة السيرة الذاتية بوصفها نوعاً أدبياً هي انعكاس للتمييزات الاتفاقية التي تهم السياق كما تهم تطابق المؤلف والتقنية المستعملة ومجمل الشروط الخاضعة للتغيير. ويمكن للفعل التكلمي المنجز من طرف من يكتب سيرة ذاتية ما أن يغير صيغته عند الاقتضاء، إذا فقدت التعارضات (التمييزات الاتفاقية التي تشبه الهوية الفردية مثلاً) التي تحدده ملاءمتها في نظر مجتمع ما أو بالنسبة لأدب هذا المجتمع. وكما يقول ذلك لودفيغ فيتكأنشتاين *Ludwing Wittgenstein* في كتابه *ابحاث فلسفية Investigations philosophiques* الذي أعطى الانطلاق لفحص النمذجة الوظيفية في اللغة كما مارسها كل من أوستين *Austine* وسورل *Searle* بعد ذلك :

ولكن، كم هي أنواع الجمل؟ أهاك التأكيد والاستنهام والأمر ربما؟ هناك عدد لا متناه من أنواع الاستعمال لكل ما نطلق عليه دواً وكلمات وجملاً. وليس في هذا التنوع وهذا التعدد ما هو ثابت وليس فيه ما هو معطى بشكل نهائي، غير أنه يمكننا الحديث عن ولادة أنماط جديدة من اللغة ومن اللعب اللغوي الجديد، في الوقت الذي تشبه فيه أنماط أخرى وتسقط في السهان. 26

ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن "اللعب الأدبي".

السيرة الذاتية في السيلما

الذاتية في مواجهة العدمية

من الطبيعي جدا أن يتناول أهم ما كتب حول السيرة الذاتية "ظهور" هذه الأخيرة : متى وكيف نشأت ؟ كيف تطور شكلها؟ وما هي العصور القوية من تاريخها؟ وكيف تستقيم قابليتها المدهشة والمفارقة في الوقت نفسه ، تلك التي تتحدد في قدرتها على الإمساك بما يتفرد به كل كاتب على حدة، مع تقديم نفسها لدى كل الكتاب باعتبارها فاعلية واحدة. كما لا يجب التقليل، اليوم أكثر من أي وقت مضى ، من أهمية التساؤل حول "اختفائها" : كيف يختفي نوع مثل السيرة الذاتية؟ النوع الذي تميزه ديمومته وتكيفيته ؟ وانني لا أقصد الإيحاء بأن ذلك قد يحدث دفعة واحدة أو بسبب حريق يأتي على النوع كله. لأن ذلك لا يتم نتيجة انفجار مهلودرامي أو بطريقة مهموسة (بالضرورة)، كما لا يحدث عبر تقديم أعراض جلية لمعجز داخلي، أو باعتبار النوع مهددا بالنفور أو محاطا بالريبة. إن اهتفاء نوع أدبي ما أمر بالغ الدقة ويخضع للتدرج في الوقت نفسه ؛ ولا يعني ذلك تحوله بمفرده، بل يهم تحول محيط كامل، خاصة ما يتعلق منه بالقوة النسبية لصيغ التعبير الجديدة. وما زالت فاعلية هذا النوع - التي كانت إلى عهد قريب مركزية وكونية - تمارس وتحافظ على جمهورها، غير أن عدد هؤلاء الممارسين والجمهور قد تضائل وغدا مقتصر على ذوي التخصص. ومن ههنا المستبعد أن تحولا من هذا المستوى قد بدأ يحدث بالنسبة للسيرة الذاتية من حيث كونها عنصرا من عناصر تحول أشمل - تغيير في أنظمة التواصل الهيمنة - يخص ثقافتنا في مجموعها. فإذا كانت السينما والفيديو قد استطاعا

بجدية تمويض المكتوب بوصفه صيغتنا الاساس للتسجيل والإعلام والترفيه ،
وإذا كان من الصحيح ، كما أقترح أن أوضح ذلك هنا ، أنه لا يوجد مقابل
فيلم حقيقي للسيرة الذاتية ؛ فإنه يمكن للفاعلية السيرذاتية ، كما عرفناها
منذ أربعة قرون أن تقل أكثر فأكثر ، إلى أن تندثر نهائيا في الأخير .

غير أن الرهان لا يتعلق باختفاء نوع ما فحسب . إذ هناك ، أولا ، ما
يستتبعه ذلك " المتعذر نقله " في السيرة الذاتية إلى اللغة والسينما من حيث هما
مؤسستين سيميوطيقيتين . ويبدو أن كل محاولات السينما السيرذاتية الموجودة
تخفق حول المسألة نفسها ، فتنتهي إلى العجز عن التميز ، سواء عن السيرة
الذاتية أو عن السينما التعبيرية . ويبدو كذلك أن وحدة الذاتية والذات
المتناولة ، أي ذلك التطابق الضمني بين المؤلف والسارد والبطل الذي تركز
عليه السيرة الذاتية الكلاسيكية ، تتفجر في السينما ؛ إذ تتحلل الأنا في السيرة
الذاتية وتنقسم إلى عنصرين غير قابلين عمليا للالتئام هما : الشخصية المصورة
(المرئية كلية ، المسجلة والمعروضة على الشاشة) والشخصية المصورة (المخفية
تماما خلف العدسة) . ومن المؤكد أن هذا الانشطار يمكن أن يأتي خطأ ،
كإخفاق فردي لعدد معين من المخرجين الذين أقدموا على هذه المغامرة . لكن
عندما نأخذ بعين الاعتبار إلى أي حد يختلف هؤلاء السينمائيون السيرذاتيون
المفترضون فيما بينهم ، من كوكتو إلى وودي آلن ومن الفيلم الوثائقي " جويس
في الأربعة والثلاثين " إلى " هلوسات شاباكا " . ونلاحظ الإصرار الذي تعود به
المشاكل نفسها ، رغم هذه الاختلافات ، يغدو التفسير بالصدفة غير مقنع

تماما. ويتوجب علينا، والحالة هذه، أن نبحث عن شيء ما في الوسيط نفسه، شيء ملازم لهذه المجموعة المنظمة من الممارسات التي يشكل مجموعها المؤسسة التي نطلق عليها السينما. ويصبح المشكل عندئذ هو معرفة الافتراضات والانتظارات المسجلة في بنية المشاركة اللصيقة بالسينما والمرتبطة بتقنياتها نفسها، كيفية بذلك إنتاج الأفلام وتلقيها. أي البنية التي تجعل نقل السيرة الذاتية من وسيط إلى آخر أمرا إشكاليا. وبطريقة غير مباشرة، البحث عما يوضح في اللغة تلاؤمها الخاص مع التعبير السيرداتي. وهكذا، تكشف المشاكل التي تطرحها السيرة الذاتية بأن الاختلافات الموجودة بين الوسيطين ليست شكلية فقط. وأن الفارق الأهم ليس هو القائم بين الصورة والجملة. بل بين "ممارسات دالة"²⁷. ما هو الهدف الذي نظمت هذه الأشكال من أجله؟ ولماذا نظمت على هذه الطريقة؟ وما هي النتائج (الاجتماعية والابستمولوجية والجمالية) المفترضة لتلك الاختلافات؟

ويبدو أن السينما لا تمتلك تلك القدرة على المراقبة الذاتية وعلى التحليل الذاتي اللذين نقرنهما باللغة وبالأدب. وقد غدا هذا النمط من الممارسة الاستنباطية مألوفا إلى درجة أصبح من العسير معها تحديد هشاشته وتوضيح التجميع الخاص من الافتراضات ومن الفرضيات التي يركز عليه. ثم ما هي الانعكاسات بالنسبة لمفهومها لأننا وللذاتية الإنسانية إذا كان ضمير المتكلم السيرداتي لا يصمد بالانتقال من النص إلى الفيلم، وإذا كانت الذاتية تغيب أمام العدسة؟ سنميل بطريقة إرادية، مهما كانت التفرعات المحلية

للشكل ومضمراته، إلى النظر إلى السيرة الذاتية بوصفها، على الأقل، تعبيراً عن واقع تحتى مشترك هو واقع "أنا" سيكون وجودها مستقلاً عن كل أسلوب خاص للتعبير، وسيكون منطقياً سابقاً لكل الأنواع الأدبية ولغة نفسها. فهناك أولاً الذات، أي صيغة الوجود التي لها ضرورتها الميتافيزيقية الخاصة، ثم بعد ذلك فقط، هناك السيرة الذاتية، أي الخطاب الصادر عن صيغة الوجود هذه التي تمنحها صوتاً. تلك حالة المنهج الاستدلالي المتبع من طرف ديكرت في برهنه السير الذاتية الشهيرة التي قدمها عن وجوده الخاص. فكلما كانت الشكوك المعبر عنها في كتاب التأملات جازمة، كلما كان وجود الذات التي تشكك مؤكداً. فديكرت لا يطرح أبداً مسألة معرفة ما إذا كان من الممكن قلب النظام الظاهر للعلّة والنتيجة، وما إذا كان من الممكن أن تكون ذات الشك نتيجة للشك بدل أن تكون مصدراً له. وربما أن الذاتية تتحقق في اللغة ومن خلالها أكثر مما تستخدم اللغة "وسيلة" للتعبير عن وجودها المتعالي الخاص²⁸. وهنا يكمن، دون شك، ما يبدو أن القانون الإشكالي للفيلم السير ذاتي يوحى إليه. لأن استحالة تجسيد وتوضيح الأنا في السينما، ستجعل الطابع الأولي للذات - أي وجودها ذاته - محط نقاش. ما دام الخطاب الذي يكتسي طابع الانعكاس أو أداة للأنا، سيصبح هو أساسها وشرط وجودها نفسه.

لقد قيل بأن "العالم المرئي من خلال السينما" هو "العالم المرئي دون أنا"²⁹. وسأبحث في الصفحات الآتية لماذا وكيف أن الأمر كذلك. ثم سأحاول

بالإضافة إلى ذلك أن أحدد الدلالة العميقة لاختفاء الأنا هذا. ففي الواقع، لا يتعلق الأمر باختفاء بالضرورة، بل بالأحرى ببداية مشروع جديد مدعو إلى تغيير تنظيم السيرة الذاتية الكلاسيكية إلى شيء آخر وأيضاً إلى تغيير تنظيم التجربة الذي تفترضه السيرة الذاتية وتستخدم من أجل صيانتها في الوقت نفسه. إن السينما بوصفها ممارسة دالة جديدة تستطيع، بالقوة على الأقل، أن تطلق العنان من جديد لرغباتنا وأن تعني تجربتنا بأن تشق لها طرقاً جديدة، وأن تغير أفكارنا القديمة حول طبيعة الشخصية والهوية الفردية. ولا شيء يضمن بالطبع أن هذه الإمكانيات ستستغل؛ ففي الواقع، يبدو أن السينما التجارية تستخدم في جزء كبير منها في المحافظة على الأفكار المألوفة وفي إقناعنا بأن هذه الأخيرة ما تزال موافقة لحياتنا المعاصرة. ولا يعني ذلك أيضاً أن النتائج المتوقعة لإعادة التنظيم هذه لتجربتنا ستكون كلها مرضية. فبدل تذليل التناقضات القديمة بين الأنا والآخر أو بين الفكر والمادة، يمكن للسينما أن تفاقمها أو تشجع الميل إلى الاستهلاك السلبي وإلى ذلك الإحساس بعجز الفرد الذي يهددنا منذ الآن. غير أنه من السابق جداً لأوانه الحديث عن النتائج الممكنة ما لم نمتلك رؤية أكثر شمولية للأسباب المؤدية إلى ذلك.

إن السينما السير ذاتية تطرح بدورها مشاكل عديدة. ونعثر فيها على خليط من الأسئلة المتعددة التي لا تجمعها علاقة منطقية فيما بينها - كتصوراتنا للمؤلف والاختلاف بين السرد من جهة والإدراك أو "التبئير" من جهة ثانية وشروط التمثل الواقعي - وهي مسائل يتوجب توضيحها قبل

الخوض في فهم مختلف الأشكال التي يمكن أن يتخذها إخفاق السيرة الذاتية المصورة. فلا أحد يستطيع أن ينكر ما للسينما من قدرة على تصوير أهم مظاهر الشخصية، كما نلاحظ جيدا كيف أنها تستطيع أن تعيد مقطعاً سردياً مثل اللغة تماماً. ومن ثم، ليست السيرة الذاتية هي مصدر الصعوبات، بل الظروف التي تروى فيها هذه السيرة الذاتية. إن "قوة" السيرة الذاتية من حيث هي نوع [أدبي] والسمات البارزة التي ميزتها طيلة تاريخها عن باقي أنماط الخطاب سياقية أكثر مما هي شكلية. لا يوجد مقطع سردي أو طول مشترك أو بنية عروضية أو أسلوب ينتمي بوجه خاص للسيرة الذاتية أو يكفي لتمييزها عن السيرة، بل حتى عن التخيل. ولكي يعتبر نص ما سيرة ذاتية، عليه أن يقدم وضعية ضمنية معينة، علاقة خاصة مع نصوص أخرى ومع المكان الذي يتحقق فيه. وهناك ثلاثة ثوابت تحدد هذه الوضعية وتضفي على السيرة الكلاسيكية قيمتها الخاصة باعتبارها نوعاً :

قيمة الحقيقة: إذ تزعم السيرة الذاتية أنها تطابق شهادات أخرى، ونحن مدعوون عادة إلى مقارنتها مع وثائق أخرى تصف الأحداث نفسها (لنحدد صدقها) ومع كل ما قاله المؤلف أو كتبه في مناسبات أخرى (لنحدد إخلاصها).

قيمة الفعل : إذ السيرة الذاتية مسمى شخصي، فعل يجسد خاصية الفاعل المسؤول عن هذا الفعل وعلى الطريقة التي تحقق بها.

قيمة التطابق : إذ تتميز في السيرة الذاتية الأدوار المميزة منطقياً والتي هي أدوار المؤلف والسارد والبطل. لأن الفرد الواحد يشغل في الوقت نفسه موقعا في السياق وفي " لحظة الكتابة" التي ترتبط به ودائل النص ذاته.

إن الارتباط بين النص ووضعيته يبدو، بالتأكيد، بديهياً غير أنه كان

سيبدو، دون شك، متكلفاً جداً إذا لم نكن قد ألفنا المضمرات السياقية التي

تصاحب بانتظام كل استعمالنا للغة. ولأننا ألفنا اللغة من حيث هي مؤسسة، فقد ألفنا قبلا قدرة الكلمات على التعبير عن الافتراضات وتأكيد الحقائق وتضمين الاعتقادات وترميز تغيرات دقيقة ترتبط بالسياق المحيط بإنتاج وسماع الجمل. ويبدو لنا، خاصة، أنه من الطبيعي أن نفترض بالضرورة وجود ذات تتكلم بالنسبة لكل قول منطوق، أي وجود أصل وحيد ومؤلف مفرد مسؤول عما يقال وما يفعل. فالسيرة الذاتية تقتصر على استخدام اتفاقات أكثر عمومية تنطبق على اللغة في كليتها، خاصة البنية الاتفاقية للمشاركة التي تحدد الأدوار المتبادلة لمستعملي اللغة عازلة المواقع الرئيسية (مثل: المتكلم، السامع) وموضحة القدرات التي هي قدراتهم نظريا. وهو معطى مهم جدا من وجهة نظر السيرة الذاتية، لأن الممارسة اللغوية الأكثر تداولاً تسمح للفرد الواحد بأن يلعب دور المتكلم وأن يكون في الوقت نفسه مرجعا لذاته. وضمير المتكلم هو أقصى مثال لهذه الممارسة. ما دام يشير في الوقت نفسه إلى ذات فعل القول ويحدد ذات الجملة المنطوقة. وبهذه الطريقة، يصبح ضمير المتكلم في الوقت نفسه هو المسند إليه المفترض وفاعل الأعمال التي تتجاوز الفعل المباشر للقول، جاعلا بذلك من ذات الخطاب قوة حقيقية بدل أن تكون صورة طيفية غير مميزة بما فيه الكفاية³⁰.

هكذا إذن، فإن بنية السيرة الذاتية التي هي حكاية مكتوبة من طرف الفرد الذي تتناوله في الوقت نفسه، تعكس وتعضد بنية ضمنية سلفا في اللغة. بنية تشبه كثيرا (وليس هذا من قبيل الصدفة) ما نعتقد عموما أنه بنية

الوعي بالذات نفسها: القدرة المتزامنة على المعرفة وعلى أن نكون موضوعا لتلك المعرفة. فالذات الابدستيمية الكلاسيكية هي، كذات الخطاب، مكان للوعي وأصل له في الوقت نفسه وموضوع تأملاتها الخاصة. ومع ذلك، يبدو أن كون الإنسان ذاتا يفرض أن يؤكد قدرته على الإدراك وعلى فهم أفعاله الخاصة ومستنداته. وهنا بالذات يكمن ما تتمكن اللغة من تأكيده. وبذلك، يركز المشروع السيرذاتي على هذا التطابق (أو الخلط) الجوهرى بين ذاتين هما ذات الخطاب وذات الجملة، أي على وحدة الملاحظ والملاحظ والاستمرارية المزعومة بين الماضي والحاضر والحياة والكتابة³¹.

وتصبح العرضية القصوى لهذا التوازن جلية عندما ننتقل من اللغة إلى السينما التي لها معطيات فرضية قاعدية مغايرة. فالسينما تقلب كل الثوابت - "قيمة الحقيقة" "قيمة الفعل"، قيمة التطابق" - التي نمائلها عادة مع الفعل السيرذاتي: إلى درجة أن محاولات مقصودة لإعادة خلق النوع بالمعنى السينمائي تجد نفسها أيضا مهدمة بشكل مكرر. وبناء عليه، تصبح الأنا السيرذاتية أقل مشابهة لوجود مستقل وأكثر تشابها مع "موقف" مجرد يطفو على السطح عندما يتجمع عدد معين من الاتفاقات، ويختفي عندما يتم إسقاط الاتفاقات التي يرتبط بها³².

وكذلك الشأن بالنسبة لـ "قيمة الحقيقة" التي قد يبدو أنها لا تطرح مشاكل كثيرة في السينما، لأنها ثابتة في اللغة فحسب. فالصور ليست منفصلة وليست، من تم، انتقائية مثل الجمل، فهي لا تميز بين الموضوع والمحمول

بطريقة تسمح لنا بالتفريق بين ما هو جوهري وما هو عرضي. فهل يُفترض
فيما أن نصب اهتمامنا على السلاح الذي يحمله الخائن أم على الخائن الذي
يحمل السلاح ؟ ويعني ذلك بالنسبة للسير الذاتية المحتملة أنه قد ينظر إلى
الأشياء المهمة بعين الانتقاص. كما قد لا تفهم المقصديات على وجهها
الصائب. ثم هل يوجد تشابه مادي بين الشخصية المقدمة على الشاشة
والفنان الشاب؟ أم أن هناك مجرد شبه في سلوكيهما ؟ من الأكيد أن اختيار
تسلسل الصور والمونطاج في السينما يتيح ممارسة فحص أكبر، غير أنه من
المغري الخضوع لحلم الإمساك بالعالم بكل كثافته واحتماله في الفيلم. و أمام
إمكانية استعمال اللغة مع صوت مصاحب من أجل إثارة الاهتمام حول مظهر
معين من مشهد ما، يمكن أن نفضل إمكانية تسجيل أصوات بشرية أكثر
غموضاً، مثلما هو الحال بالنسبة للضوضاء المبهمة أو الأصوات المتعددة في
الشريط الصوتي لأفلام أولتمان. ويمكن لإعادة إنتاج الحقيقة الأكثر انتقائية في
النص السيرذاتي أن تبدو عندئذ وكأنها تقلل من أثر الحقيقة الخاص
بالسينما.

لقد توصلت السينما، خلال سنوات قليلة، إلى إقامة تمييز بين
التخييل والواقع خاص بها من حيث هي نوع. غير أن الوضعية تتعدّد لكون
الأفلام التي "تروي حكاية حقيقية" تتفرع بدورها إلى أفلام "وثائقية" تسجل
أحداثاً واقعية في حالتها الطبيعية، وإلى عروض معدة بطريقة مفتوحة
للأحداث الواقعية (إعداد لا يشمل السيناريو وخداعات الإخراج فقط، بل

يشمل أيضا الآثار البصرية المضاعفة بعديا). ففي الحالة الأولى، نقرأ الفيلم باعتباره بصمة ميكانيكية. لأن حقيقته مرتبطة بأمانة ووضوح وصفاء هذه البصمة: بالإضافة إلى غياب كل علامة على التلوين أو التدخل البشري. أما في الحالة الثانية، فنحكم على الفيلم باعتباره وصفا أكثر مما هو شهادة ونقوم حقيقته على ضوء معايير المشابهة. تضيف السينما، إذن. متغيرة جديدة لم تعرفها السيرة الذاتية حتى الآن. أخذا بعين الاعتبار الاختيار بين حقيقة تخضع للإخراج وحقيقة مسجلة مباشرة. ولا تمنح اللغة طبعاً أية وسيلة للتسجيل دون أن تقوم في الوقت نفسه بالإخراج. فليست اليوميات الخاصة، بهذا المعنى، نقلاً أكثر مباشرة من المذكرات المكتوبة من طرف من بلغ السبعين. وهكذا: إذن، ليست ضرورة الاختيار مختلفة هنا، رغم أن حقيقة الأفلام الوثائقية وحقيقة إعدادات الدرجة الثانية ترتكز على مبادئ اتفافية (قائمة على تقنيات الصورة أو على المشابهة). ويبدو من المحتم تقريبا أن اختيار الإعداد في مقابل التسجيل المباشر سيدفع إلى الاعتقاد بأن الحاجة كانت تدعو أكثر إلى التدخل، أو حتى إلى الاشتباه بأن للسيرة الذاتية "شيئا ما تخفيه".

وعلاوة على ذلك، ليست الصحة سوى عنصر من "قيمة الحقيقة" التي تربطها بالسيرة الذاتية. ما دام العنصر الثاني هو "صدقها" المزعوم. لكن ما هي الشروط التي يمكننا أن نقول فيها بأن فيلما ما فيلم صادق أو أنه يعبر عن معتقد والتزام في الصور التي يعرضها؟ فالمصطلحات نفسها تبدو غامضة، إذ

هناك بالتأكيد حالات يمكن فيها لصوت "أوف" المصاحب لصورة ما أن يدفع إلى سيطرة الارتياح حول وضع هذه الأخيرة، غير أنه في غياب مثل هذه المصاحبة، لا يمكن لأي شيء في المشهد نفسه - ولو تعلق الأمر بانحرافات كهري أو بغياب مفاجئ للتبشير - أن يتيح لنا أن نلمس فيه دون غموض تعبيراً عن ارتياح ما. يمكن أن تختلف المشاهد في إيقاعها وفي تركيبها وإنارتها وتبئرها وهكذا دواليك، غير أن هذه الاختلافات ليست لها أية دلالة ثابتة، كما توضح ذلك الطريقة التي يمكن أن يغير بها التصوير البطيء دلالة من فيلم إلى آخر حسب السياق الذي يوظف فيه. لا توجد أية طريقة تصوير تعتبر هي التعبير الاتفاقي عن الرغبة أو عن الألم بالمعنى الذي نجد فيه أن طرقاً في الكلام هي التعبير المعتاد عن الألم أو عن معتقد أو حاجة ما. وهذا عائق آخر للتعبير عن الذات من طرف الذات الذي يتطلبه التقليد السيرداتي.

إذا كنا نقرأ في نص نثري مواقف وأحكاماً ما، فلأننا نتقبل اللغة من حيث كونها صيغة للفعل، ما دامت اللغة هي تحديداً محاولة لبلوغ غاية ما وما دامت تفرض بناءً عليه (تحديداً كما هو الحال دائماً) فاعلاً ممتلكاً لعدد معين من المقدرات ومن الكليات السيكلولوجية. غير أننا نجد صعوبة في تصور السهنا باعتبارها صيغة للفعل؛ فنحن لا نتوفر إلا على بعض المبادئ الفسفاضة عما "تقوم" به الأفلام إذا تجاوزنا المقولات الغامضة مثل "الاحبار" و"الترفيه" و"القيام بالدعاية". وفي الواقع، هناك كثير من المنظرين للسينما

الذين يؤكدون على الفكرة التي ترى بأن ما يميز السينما أكثر هو بالذات قدرتها على حصر تدخل الإنسان وتحديد إمكانات الاختيار والسيطرة على الرغبة وتقويض السلطة. ولتُعد الكلمات المشهورة التي قالها أندريه بازان :
إنها المرة الأولى التي يتدخل فيها بين الشيء، الأولي وعرضه أي عنصر غير شيء
أخر. إنها المرة الأولى التي تتكون فيها صورة للعالم الخارجي أتوماتيكيا دون
تدخل ابداعى للإنسان".

نحن هنا أمام "أسطورة السينما الشاملة" للحرية الخارقة لشيء يتم دون أي تدخل خارجي. غير أن النزعة الآلية هي نفي للسيرة الذاتية؛ إذ لم نعد والحالة هذه في حاجة إلى إدخال حضور فاعل إنساني؛ أما بالنسبة للمخرجين، فهم عن المراقبة التامة لما سيتم تصويره. ومن ثم، يجب التخلي عن الأمل في إشاعة إمكانية تعبير ذاتي في السينما أو توضيحها.

كما أن السينما تعمل أيضا بطرق أخرى من أجل هدم "قيمة الفعل" الضرورية للسيرة الذاتية. فالجانب الذي تحدد فيه قوانين اللغة مصدرا واحدا، تستبدله السينما بمجموعة متباينة من الأدوار ومستويات من الإنتاج معزولة بوضوح. ولو افترضنا أن فردا واحدا توصل إلى أن يكون في الوقت نفسه كاتب سيناريو ومخرجا وضابطا للصورة والديكور ومسؤولا عن الصوت والصورة ومنجزا للمونتاج فضلا عن ذلك (وكم من المخرجين "المؤلفين" يتوصلون إلى القيام بكل هذه الأدوار؟)، فإن النتيجة ستنهض على التغلب على عقبة أكثر مما ستقوم على الكمال التقليدي الأبدى لذات الخطاب. لا يمكن أبدا للمخرج المؤلف أن يظل مشابها للمؤلف، وذلك نظرا للتغيرات التي

تخضع لها طبيعة "السلطة" نفسها من طرف السينما. ففي النطاق الذي يجب فيه على المؤلف أن يستعمل قدراته الخاصة، يبقى المخرج حرا تماما في تفويضها لغيره؛ يمتلك المؤلف جديا مؤهلات لا يحتاج إليها المخرج إلا من أجل الإشراف على عمل، كما أنه ينجز ما قد لا يحتاج السينمائي اكتشافه. إن غياب التحديد هذا وهذا التعدد والاستحالة التي تعترضنا أمام فيلم ما، وتجعلنا غير قادرين على تناول كل شيء بوثوقية باعتباره نتاج مصدر واحد أو على الاعتماد على الالتزام الشخصي للمبدع في مادة إبداعه النهائية. هذه الأشياء هي التي تجعل كل سيرة ذاتية مفارقة. في فيلم كفيلم "الوردة"، على سبيل التمثيل، نجد أن البطلة (التي نراها حقيقة وهي تلد) هي المسؤولة جزئيا عن تصوير ذلك الفيلم: إذ تشتغل تقنية للصوت في حين يشتغل زوجها مخرجا لفيلم. وما دامت السيرة الذاتية تركز على فكرة المؤلف الواحد، فلم تعد التحديدات الكلاسيكية تبدو ملائمة. وفي الحقيقة، يتعذر العثور على تسمية لمحاولة من هذا النوع، خاصة إذا كنا نصر على قبول القسمة التقليدية بين الأنا والآخر، وإذا ظللنا مقتنعين بوجود فرد يمكنه بمفرده أن يعرف هذه الأنا معرفة حقيقية (والحال أن أناي الخاصة هي الوحيدة التي لا يمكنني أبدا معرفتها حق المعرفة). إن مفارقة من هذا النوع هي التي قادت ميرلو - بونتي. قبل عشرين سنة، إلى القول بأن السينما تضعنا أمام ضرورة إبستمولوجيا جديدة أو سيكولوجيا جديدة :

يتوجب علينا أن نرفض هنا ذلك الحكم المسبق الذي يجعل من العب ومن الكوازية أو من الغضب "حقائق داخلية" لا تصل إلا شاهدا واحدا، هو ذلك الذي يحسب... إن

[السيدما] تقدم لنا تلك الطريقة الخاصة للدخول في العالم وتناول الأشياء والآخريين.
وهذه الطريقة تكون مرئية بالنسبة لنا في الحركات وفي النظرة وفي الحركات
العامة وتحدد، بالطبع، كل شخصية معرفتها.

والحال أن المفسرين ليسوا كلهم متفائلين بهذه الدرجة، ويرى الكثير
منهم بأن السينما ليست سيكولوجيا جديدة، بل نهاية للسيكولوجيا
و"معالجة مجردة من الطابع الإنساني... لا عمق لها... لا تكتفي فقط بأن
تضع حاجزا بين المتفرج أو القارئ والشخصية، بل تجعل هذه الشخصية
مستعصية على كل تحليل عميق"³³. ومهما كانت النتيجة التي نستخلصها
مما سبق، من الواضح إذا اتخذنا السيكولوجيا القديمة المرتكزة على اللغة
نقطة مرجعية بأن السينما "لاشخصية على الأصح. فلا شيء يتيح لنا بأن
نرى تركيزا شخصيا في صورة دون أخرى وأن نميز بين مشهد مصور من طرف
المخرج ومشهد مصور من طرف فرد آخر غير محدد. ولا يتعلق الأمر هنا
بقصور في الوسيط، بل بنتيجة لممارسات قديمة للعرض الواقعي الذي يحرك
"أنا" المؤلف من كل موقف متميز في مقابل "الأنتم" المرتبطة بالمتفرج - مما
يجعل الوهم الواقعي مرتبطا بخلط بين زاويتي النظر هذه يدفع إلى النظر
إليهما باعتبارهما متطابقتين. كما يتطلب العرض، بالإضافة إلى ذلك، أن
يكون لزاوية النظر موقع "خارج الإطار" وأن تكون متمكنة إلى أبعد الحدود
الممكنة. فهي نقطة سوداء ضرورية، غير أن تدخلها المحتمل سيخل بالإتقان
الظاهر للصورة. وعلى المخرج في الحد الذي يقبل فيه اتفاقات العرض الواقعي
(وهذه الاتفاقات هي التي تضم "قيمة حقيقة" السينما) أن يجتنب الزوايا غير

المألوفة أو غير المنتظرة التي يمكن أن لا تصل إلى "المتفرج المتوسط" مباشرة - أن يجتنب في الواقع كل ما من شأنه أن يخون عمل التصوير ويشير إلى أنه يتجاوز مجرد التسجيل السلبي للصور (أو للأصوات). لقد عبرت الصيغة البريئة لبازان عن كل شيء "لا يتدخل بين الشيء الأولي وعرضه سوى شيء آخر". لأن إبستمولوجيا العرض التي تتبناها السينما وتطورها إلى أبعد حدودها هي إبستمولوجيا الفرجة - هناك شيء أولي لا يمكن للذات المتلقية إلا أن تتشربه ثم تجهد نفسها من أجل إعادة إنتاجه بعد ذلك. وتذهب الكاميرا بهذه السيرة مذهب الإتقان من خلال جعل إعادة الإنتاج شيئاً آلياً - متخلصاً من قابلية الخطأ في اليقظة الإنسانية، بعيداً عن تدخل البراعة الإنسانية المشوهة التي لا يمكنها التباري مع ما هو أصلي، والتي - ما دامت تتضمن مجهوداً - تأتي لتعارض الاعتقاد بأن من يتلقى يقوم فقط بإعادة إنتاج ما ينتجه الشيء نفسه.

هناك بالطبع أفلام تتباهى "بخيانتها" من خلال المراوغة بغنى إخراجها أو آثارها البصرية، ولا تعبير اهتماماً للسلبية الاتفاقية للعرض. ورغم ذلك، فأسطورة السينما الشاملة - المثل الأعلى لإعادة الإنتاج الآلية - قوية إلى درجة أن على كل مخرج يسعى إلى إثبات نفسه أن يكون متميزاً وأن يقدم على خرق القواعد. فنحن ننطلق من مبدأ أن لكل نص مؤلفه، غير أننا لا نعتبر مخرجاً ما مبدعاً إلا ضم العمل شيئاً شاذاً ومتميزاً وفردياً - تقريباً مثلما أن "المشاهد الذاتية" المزعومة في فيلم ما (تلك التي تدفعنا إلى البحث عن

حساسية خاصة تُرجعها إليها) هي تلك التي تكون ضبابية أو معروضة ببطء أو تبعا لزاوية غير مألوفة. فإذا كان من الصحيح أن السينما لا تصبح "شخصية" إلا عندما تكون، بطريقة أو بأخرى "خاصة" أو "غير عادية"، وعندما يدمر شيء ما وهم المحاكاة ويجرد المتفرج من موقفه باعتباره متفرجا، فإننا ندرك جيدا لماذا تواجه السينما كل هذه الصعوبات من أجل إعادة خلق التوازن الذي تتطلبه السيرة الذاتية. ذلك لأن على الفعل السير ذاتي أن يكون تعبيريا ووصفيا في الوقت نفسه، فهما أمران لا يستبعدان نفسيهما من اللغة التي تفهم فيها الحقيقة بوصفها بناء (إثباتا مقدما من طرف المتكلم) أكثر من كونها انعكاسا. فهذه الطريقة لا نفترض آليا أن على التأكيدات المعبر عنها من طرف المؤلف باسمه أن تكون بالضرورة منحرفة أو عمومية أو يتعذر التحقق منها، في حين أن المشاهد التعبيرية أو المشاهد الوصفية في السينما تبدو منفصلة عن بعضها تقريبا، كأن نطلق تسمية "الشخصية" على السينما فوق - الواقعية أو المتأنقة مثل "وسية اورفيم" لكوكتو. ولكن، إذا كان الأمر كذلك، فكلما كان فيلم ما ناجحا باعتباره تعبيرا للرؤية الخاصة لصاحب السيرة الذاتية، كلما قلت قدرته على أن يدعي لنفسه انعكاسا أو عرضا وفيما لشخصية هذا الأخير.

ومع ذلك، يمكن أن نشك في أن تكون آثار التصوير والمونتاج والإخراج، وإن ذهبت إلى أقصى مداها، قادرة على التعبير عما اصطلح على تسميته بـ "الشخصية" بالدرجة نفسها التي تعبر بها عنها اللغة. يمكن

"للكاميرا الخفية" أن تركز على المجاورة والزاوية والتبشير والحركية كي تجعل حضورها محسوسا. غير أن الأمر يتعلق هنا ببداية رديئة لمجموع الحركات والمؤكدات التي تحدد الموقف الذاتي للمتكلم بالنسبة لموضوع خطابه. فما يقصده أخصائيو الأدب عموما بـ "وجهة النظر" قلما يقف عند حدود الهندسة أو الأخبار البصرية الصرفة. وبالفعل، فقد اقترحت مايك بال مؤخرا مقولة معزولة: "مبثّر" متميز عن "السارد" من أجل جعل الخصائص الخاصة لوجهتي النظر هذه أكثر جلاء...³⁴ ونشعر بضرورة مثل هذه المقولة بالخصوص عندما يتعلق الأمر بمناقشة أفلام تسعى إلى إعادة خلق سارد بضمير المتكلم، مثل "السيدة في البحيرة" الشهيرة. إن الفيلم يعتمد وجهة نظر بطله بالطريقة الأكثر حرفية - مثل المخرج - الممثل روبير مونكومري وهو موشح بكاميرا من بداية التصوير إلى نهايته - غير أن الأثر ليس أبدا هو ما كان يتوقعه. فكما يوضح ذلك جورج ويلسون :

يوهنا الفيلم بأن هناك كاميرا تدعى "فيليب مارلو" الذي يجوب لوس أنجلوس مترنحا ومدعيا أنه ذلك الفرد المشهور الذي يحمل الاسم نفسه. ونجد صعوبة، بل نحن عاجزون لا مطالعة عن رؤية الكاميرا التي تغير موقعها باعتبارها مناظرة لإعادة توجيه مستمرة للمجال البصري في الفضاء، [...] ولا تبدو لنا الانقطاعات، ولو داخل مشهد ما، بوصفها تغييرات للاهتمام البصري للشخصية. [...] ويمكن أن نقول إن الفيلم يقدم، بمعنى معين، متواليات من الرؤى للعالم، غير أن هذه الرؤى لا يمكن أن تكون رؤية فرد بعينه خاصة إلا في حالات محدودة³⁵.

ونظرا للأعراف السينمائية، كما قمنا بذكرها هنا، تبقى هناك حظوظ قليلة لنبحث عن "مبثّر" لما يظهر على الشاشة (أي أن ننسبه إلى ملاحظ خاص). إلا إذا كانت لدينا أسباب استثنائية تستدعي منا ذلك. وحتى في

هذه الحالة، ليس هناك شيء كبير في المشهد المصور بالمعنى الحصري يميز "المبثر" : يتوجب علينا في أغلب الأحيان العودة إلى صور وإلى أحداث سابقة لكي نتمكن من تحديد من يرى وما هي محفزات رؤيته ووضعياتها. ولأن مقدرات الذات المدركة هي دون وأقل من مقدرات الذات المتكلمة، فإن المبثر بضمير المتكلم لا يتوفر لا على الصفات المميزة التي نربطها بضمير متكلم السيرة الذاتية، حتى عندما نشعر بإقحام حضور معين.

يبقى عامل آخر وأخير يكشف كيف أن الذات السينمائية أكثر تلاشياً من ذات الخطاب هو : الغياب الكلي لـ "قيمة التطابق" في السينما.

فعندما أتكلم فـ "إنني" أنصهر بسهولة وأمتزج تقريبا مع "ضمير متكلم" آخر أتبنى طابعه ومغامراته باعتبارها تنتمي إلي. لكن، في فيلم ما، يكون المتفرج دائما "خارج الإطار"، نظرا لوجود حاجز يتعذر عبوره بين الشخص الذي يرى والشخص الذي يُرى. وسيؤدي صهرها في صورة واحدة إلى قبول إمكانية الحضور في مكانين في الوقت نفسه - وهو م لا تقبله بالطبع لا قوانين الهندسة ولا القوانين البصرية - وهو أمر ممكن في اللغة التي يكون فيها موقع المتكلم محددا سلفا و"إطار" فعل الكلام معترف به رسميا. غير أنه يوجد ما هو أبعد من ذلك : فحالة الوجود التي من المفروض أن المتكلم يتقاسمها مع الفرد الذي يتحدث عنه ليست في حاجة لأن تكون زمنية أو مكانية. لأن اللغة تتقبل الانزياح في التطابق أكثر وتقدم وسائل أكثر للقول بأن الهياكل المتميزة هي "واحدة" - وهي ربما في بعض الأحيان الوسيلة الوحيدة، مثلما هو الحال

عندما يتعلق الأمر بالإحساس باستمرارية "ذات" معينة، من المؤكد أنه دقيق جداً وغير قابل للملاحظة، غير أنه ليس من المستحيل التعبير عنه. إن لا شخصية الرؤية السينمائية وغياب الكثافة والتفردية فيها وكذا سلبيتها النسبية والتفريق الأبدي بين من يرى وما يتم النظر إليه، تخلق كلها الإحساس بذاتية "صافية أكثر من اللازم" بالنسبة للمسيرة الذاتية. وكما يوضح ذلك كريستيان ميتز :

فالمدرک [...] يقع كله في جانب الموضوع، ولم يعد هناك شيء يعادل الصورة الذاتية. يعادل ذلك الخليط المفرد للمدرک والذات (لآخر ولأنا) [...] في السينما. الآخر هو الذي يكون دائما على الشاشة؛ أما أنا فأوجد هنا من أجل مشاهدته. لا أساهم بأي شيء في المدرک بل إنني على العكس من ذلك عبارة عن كل مدرک [...] فالمتفرج، إجمالا، يتطابق مع نفسه، باعتباره فعلا خالصا للإدراك (بوصفه تيقظا وبوصفه حذرا)؛ بوصفه شرا لإمكانية المدرک وبالتالي باعتباره نوعا من الذات المتعالية السابقة على كل "هناك"³⁶.

يمنع على كل من يدرك أن يرى نفسه بنفسه، ولو خفية : فالظن الذي يراه أمامه على الشاشة لا يمكن أن يكون له لأنه في مكان آخر، منشغل بالنظر إليه. كما أن الشاشة، مثل إطار اللوحة، ليست إلا تجليا مجسدا للحاجز الذي يفصل مكان المؤشر المدرک ومكان الاستجابة لذلك المؤشر؛ ويسجل حضورها ما تلقنه لنا السينما : أي أن الموضوعية تنتهي حيث تبتدئ الذاتية. ولا تحمل اللغة في ذاتها أية ثنائية مطلقة كهذه - فهي ليست لا موضوعية صرفة ولا ذاتية خالصة. وعندما نقرأ سيرة ذاتية ما، نقبل هذا المعطى منذ البداية ونعرف أننا لن نحصل على شيء أكثر من وصف مصفى لذاتية الفرد الذي يتكلم. أما السينما، فتوحي لنا بالرغبة في النقل المباشر -

فهي بصمة حقيقية للشخصية، دون توسط أو فعل للإبداع. والحال أنه ممنوع، في الوقت نفسه، بسخرية، أن تكون الشخصية نفسها هي الفرد الحاضر على الشاشة والفرد الذي يسجل وعيهُ حضوره في الوقت نفسه. وصحيح، بالمقابل، أنه توجد حالات يُعترف فيها للمخرج بأنه المبدع الوحيد في الفيلم مع ظهوره "شخصياً" فيه. هكذا، نحفظ خصائص السيرة الذاتية الكلاسيكية؛ إذ لم يكن هناك أي عنصر تفكك كامن. وفي أغلب الأحيان. لا يزعجنا أي شيء في كون شخص ما يسير تصوير مشهد ما، ثم يشرف على مونطاج النتائج، ولكن عندما يظهر الشخص نفسه على المكشوف ويزعم أنه يقدم وجوده "من جانب الشيء"، نشعر وكأن تيهها يفاجئنا. لحظة مختلفة نشعر فيها بأنه لم "يعد هناك من يوجه"، وأن قدرة متخيلة غير إنسانية ومتحررة من كل رابطة تربطها بالعالم "مسافات نظرة لا اسم لها ولا شخصية"³⁷. وفي مثل هذه اللحظة، ربما أكثر من أية لحظة أخرى: تنهار. لدة ما، كل إنسانيتنا الكلامية التقليدية ويلزمنا أن نعتزف بأن هذه الذاتية السينمائية لا يملكها أحد بشكل خاص: "فالشخصيات والممثلون والمتفرجون ومدير التصوير والمخرج كلهم معنيون بها. بطرق مختلفة. غير أنها ليست لأحدهم بوجه خاص " ويحتاجها كل منهم"³⁸.

II

لن نستغرب، إذا مررنا الآن إلى أفلام محددة، لكون هذه الأخيرة تميل إلى أن تتوزع على صنفين متعارضين - تلك التي تركز على الشخصية المصورة وتلك التي تركز على الشخصية التي تصور - مقلدة بذلك الانشقاق بين "الكل - المدرك" (بكسر الراء) و"الكل - المدرك" (بفتح الراء). يتمثل مشكل المجموعة الأولى من الأفلام، كما أشرت إلى ذلك رأساً، في التوصل إلى تبيان أن الحياة المقدمة لنا في فعل إدراك ذاتي، أي أنها سيرة ذاتية وليست مجرد سيرة. أما بالنسبة للمجموعة الثانية، فيتحدد المشكل في التوصل إلى أن يعبر الفيلم عن شخصية الفرد الذي يدرك دون ترجيحه في الوقت نفسه في الكفة المعاكسة، في التعبيرية المجردة، في الفنتازيا أو السريالية. وسنبحث بعض التجارب الفردية من أجل توضيح سعة المآزق التي يواجهها مريدو السيرة الذاتية المصورة.

لنأخذ في البداية الأفلام التي تختلط فيها السيرة الذاتية بالسيرة تقريباً. أو بالتخييل الواقعي أيضاً: *شجرة التعلم* *The learning Tree* لبارك غوردون - *Gordon Park*، مثلاً، أو فيلم *لا يحدث هذا إلا للأعرجين* *Ça n'arrive qu'aux autres* لنادين تريتينيون *Nadine Trintignant*. لا يمكن لأي من هذين الإنتاجين المعدين، بممثليهما المحترفين وأسلوبهما الماهر الذي تنقصه الفردية الواضحة، أن يفرض علينا نفسه مباشرة باعتباره تذكراً شخصياً. ولا نشرع في الحديث عن سيرة ذاتية إلا بعدما نعرف، بفضل مصدر

آخر، بأن الأحداث الموصوفة في الفيلم تماثل بعمومية كبيرة أحداثا من حياة مخرجه نفسه. فضلا عن غياب انحرافات واضحة للأسلوب، مع ذلك، فإن الطريقة التي تنخرط فيها هذه الأفلام فيما سمي بـ "القانون النموذج للسينما الكلاسيكية" هي التي تجعل تعيينها بوصفها محكيات شخصية متعذرا بهذا الشكل³⁹. فهذه السينما "المتلاحمة"، بتحولاتها الواضحة والمنطقية دائما وتقنياتها في الكاميرا والمونتاج الخاضع فيها بدقة لتطور الحكمة، تزيل عمدا فعل الملاحظة وتوهم بأن الحكاية تروي نفسها بنفسها. وبعيدا، إذن، عن تقديم "صور ذاتية"، يبدو أن مثل هذه الممارسات السينمائية تأتي لتلغي الصورة من حيث هي كذلك، للتوصل إلى أن ينسى المتفرجون الكاميرا وكذا تدخل نظرتهم الخاصة أيضا.

غير أنه يمكن بالطريقة نفسها أن يحدث بأن لا يتوفق أسلوب أكثر تميزا، لم يعد يخفي فيه التأطير والإيقاع "المفتوح" عمل الكاميرا والمونتاج، في إقناعنا أكثر بأن فيلما ما هو فيلم سيرذاتي. وقد اتخذ فيلم **الضربات الأربعمائة لتروفو Truffaut** من جهته بعض الإجراءات من أجل الابتعاد عن أنه من خلال إخفائها وراء اسم آخر يجعل الوجه الغامض **لأنطوان دوانيل Antoine Doinel** يبتعد أكثر عن حياته في أفلام لاحقة (وهكذا، فإن **جان بيير ليو Jean Pierre Leaud** رغم أنه اشتهر تماما مع دور **دوانيل Doinel**، لم يكن يمثل **تروفو Truffaut** في ذلك، بل كان يمثل فكر الموجة الجديدة نفسه. مسجلا بشكل تلميحى، باعتباره كذلك، حضورا في أفلام **كودار**

Godard وأفلام *Bertolucci* (بوتلوتشي). ومن المؤكد أن هناك الكثير مما يمكن معرفته حول الطريقة التي يرى بها مؤلف السيرة الذاتية نفسه، أو يرغب في رؤيته نفسه، من خلال توجه الممثل الذي يختاره لتجسيد صورته الخاصة - بدءاً من اللحظة التي نكون متأكدين فيها بالصفة النوعية للفيلم ونوقن أيضاً لمن تكون السيرة الذاتية وما هي حرية القرار التي كانت للمؤلف فيما يخص اختيار الممثلين. لا ينتابنا أي شك من هذه الشكوك عندما نكون بصد قراءة سيرة ذاتية ما: مثلما لن ينشغل المؤلف بصوره ذات الحياة والتاريخ الخاصين، كما أنها تعرف الشيخوخة وتظهر في أدوار أخرى بل وتضيف تمثيلها الشخصي المستقل عن الشخصية التي وهبتها قسماتها. وبناء عليه، ومادامت قواعد المشابهة كذلك، يستحيل أن نعرف بدقة درجة التشابه الذي نكون مدعويين لمشاهدته أو كلفيته: هل يشمل جيداً *Leaud* وسنحته الخاصة، وحركاته ورنه صوته أيضاً؟ إذ المؤلف الذي يسعى إلى وصف نفسه يمكنه أن يكون أكثر انتقائية للغاية، وهناك كثير من مؤلفي السير الذاتية لا يقولون أبداً كلمة واحدة عن مظهرهم الجسدي. وإذا كانت السينما في حاجة إلى هذه الصورة المصاحبة التي ستكون رؤية هذه الأخيرة مشتقة وغامضة دونها، فإن "ضمير المتكلم" في النثر يمكنه جيداً أن يتصرف وأن يفكر، بل وأن يحب في غيابها. هذا مع كون الارتباط بالمظهر الخاص في كتاب ما ينتج أثراً مثيراً للسخرية ويقارب النرجسية، وإن كنا نعزي

شعورنا الأول بالأنا باعتبارها كلية إلى صورة الجسد (كما يشير الفرنسيون إلى ذلك)⁴⁰.

ومهما كان الاهتمام الذي تتبع به الكاميرا لـ **Léaud**، فليس ذلك في ذاته هو الذي يجعل فيلم **الضربات الأربعمائة** قريبا بهذا الشكل إلى السيرة الذاتية، بل لكون **أنطوان دوانيل Antoine Doinel** يشتغل باعتباره مبنياً وبؤرة في الوقت نفسه. إن **دوانيل Doinel**، في الحقيقة، هو الشخصية الوحيدة التي تتبع الكاميرا نظراتها بدقة. إلى درجة أنه يتم بالمصادفة تقليد البعد البصري المنخفض للطفل. ومن هنا، يتولد الجانب الانفعالي في الفيلم في جزء كبير منه. والعجز المثبت للآخرين، خاصة الراشدين منهم، في رؤية ما يراه الطفل في لغة يفهمونها. على أن **دوانيل Doinel** في نهاية الأمر، كما يوضح ذلك بجلاء المشهد الشهير الذي يختتم به الفيلم، يُرى أكثر مما يرى. لأنه مأخوذ في إطار قوة رؤية لا يمكنها أن تكون هي قوته الخاصة، هي التي تخفي له في النهاية قدرته على التحرك. فقد ظل واقفا جامدا أمام النظرة المسحورة التي تسعى بكل قواها إلى إنقاذه من مصيره والتي تفضل تحنيطه بدل أن تعاني من أن يصيبه شيء يبدو واضحا أن من يشاهد لا يرغب في أن يكون شاهدا عليه. ويمكن أن ننسب هذه الرؤية الميتة لـ **تروفو Truffaut** نفسه، إذا لم نكن نحن أيضا متورطين بشكل عميق فيها، إلى درجة أننا نحس وكأن الأمر يتعلق بعرض تعاطفنا الخاص المرتبك تجاه الطفل. فالاهتمام الذي توحى لنا به نهاية **الضربات الأربعمائة** ليس نتيجة للفضول الذي يمكن

أن ينتابنا بخصوص المنظور الخاص جدا لـ **Truffaut** أو تعلقه الباطني بالطفل الذي كان يمثله في السابق. وإذا كنا نعتبر أنفسنا أحرارا في أن ندعي لنفسنا موقف الذات التي تدرك. فذلك لأن طموح الفيلم إلى السيرة الذاتية واضح للغاية.

هناك مجموعة أخرى من الأفلام تعوض المبتدئ بالسارد، أي بصوت مفصول بدل صورة الشخصية المصاحبة لمشاهد الفيلم أولا بأول حسب تسلسلها. وتقترب النتيجة بوضوح أكثر من السرد بضمير المتكلم، من خلال تقديمها لنا لرؤية شخص ما للعالم مع تمريرها في الوقت نفسه عبر كل تلك الثوابت الخاصة للغة - الزمن والصيغة والنبر - التي تحول صورة محايدة عن طريق منحها صفة ذكرى وصفة افتراض وصفة التعبير عن رغبة ما. غير أنه أمر موح ألا يكفي صوت السارد بمفرده لتهيئتنا من أجل اعتبار فيلم ما سيرة ذاتية. ففي فيلم **Antonia** بورتريه امرأة **Portrait of the woman** : نسمع صوت البطلة يصف مشاهد من ماضيها الخاص؛ غير أن حقيقة أنها لم تشرف على تصوير ومونتاج هذه الأخيرة يربطها بصنف الفيلم الوثائقي السيري، أي أنه بورتريه في حالته الطبيعية وليس بورتريه ذاتيا. وهناك أيضا أفلام يكون الصوت فيها حقا لأحد أعضاء فرقة التصوير. كما هو الشأن في فيلم **العند الشبم L'Inde fantôme** الذي يضاف فيه تعليق **لوي مال Louis Malle** نفسه إلى المجرى الغريب لشريط الفيلم. إلى درجة أصبحت معها الهند تبدو مثل **المدارات المزينة لليفي ستراوس Lévi-Strauss**. وكأنها هي

الاستيهام التابع من فكر المستكشف، إذ نكون مدعويين إلى اعتبار ذلك التعليق مسؤولاً نوعاً ما عما نشاهده. لكننا نعرف منطقياً أن المسألة لا يمكن أن تكون كذلك. فما نسمعه متحدر من الفيلم نفسه ويعتبر عنصراً من بين عناصر أخرى للشهادة المصورة، لأن الأمر يرتبط بالميكروفون كما يرتبط بالكاميرا؛ إذ يصلنا الصوت بشكل آلي دون أن تكون هناك وسيلة ما لمعرفة من قام بتسجيله أو رابط ضروري بين من يتكلم ومن يسجل بعد ذلك. لتبقى اللاشخصية العنيدة للآلة نفسها، إضافة إلى سيرورة التسجيل التي ترتبط أمانتها المفترضة بهذه اللاشخصية.

وتلازم الشكوك نفسها بالضرورة تلك المحاولات الطموحة أكثر إلى إدخال صاحب السيرة نفسه إلى الفيلم وإلى وضعه هو شخصياً أمام الكاميرا وإلى تسجيل كل كلماته أو حركاته. وتمتد هذه المحاولات من الأفلام المعدة انطلاقاً من أحداث واقعية حتى سينما - الحقيقة؛ وتحتوي على كثير من الأصعدة كما توظف كثيراً من أنماط التعاون. ففي فيلم *Chapaqua* ، يقوم كاتب السيناريو **كونراد روكس Conrad Rooks** بالدور الرئيسي في إثارة سقوطه في آفة المخدرات وتخلصه اللاحق منها، غير أن الإخراج يعود إلى شخص آخر؛ وفي فيلم **جويس في سن الأربعة والثلاثين Joyce at 34** نجد أن الشخصية الرئيسية هو مساعد للمخرج في فيلم يتم دون سيناريو معد سلفاً. وهناك مثال مهم بشكل خاص للارتباك الذي يمكن أن تثيره السينما السيرداتية هو فيلم **الضهب الاصطناعية Fireworks** لكنيت **أنجر Kenneth**

Anger. إذ أن هذا الأخير هو في الوقت نفسه كاتب السيناريو والمخرج والممثل الرئيسي لقصة تجري في منزله وتتناول شذوذه الجنسي المعلن. ومع ذلك، فإن الأحداث الخاصة المصورة في الفيلم متخيلة كلها وإن كانت ذات طبيعة علاجية، كما تفسرها ملاحظة تمهيدية للفيلم تقول: "إن إبراز استيهاماتنا يمنحنا انفراجا مؤقتا: فلقاء العاشق المثالي لم يتم البتة، كما أن الكثير من الآثار البصرية المؤثرة في الفيلم (شمعة رومانية ظاهرة من فتحة سروال من أجل حصرنا في صورة معروفة جدا) هي عبارة عن إخراج خالص. فالمزج بين أجساد حقيقية وأعضاء اصطناعية وبين ديكورات واقعية وأخرى خيالية وبين رغبات حرفية وإشباعات رمزية ينتج أثر الذهول ويخلخل بعنف أفكارنا المألوفة حول الاكتفاء الذاتي للشهادة المرئية وحول تماسك الشخصية المرئية. ففي الكتابة، يكون مظهر الشخصية وطابعها وهويتها غير قابلة للتقسيم مبدئيا، إن لم نقل مشاكلة لبعضها. وفي المسرح كذلك، ما تزال الثنائية بين المظهر والطابع في مقابل الهوية الحقيقية غير واضحة تماما. غير أن السينما تفصل كل شيء، وذلك عندما تقدم لنا مظاهر حقيقية (غير مهذبة) في دور شخصيات تخيلية - أي الفردية المميزة للنجم في استقلال عن هويته من حيث هو إنسان⁴¹. ومن هنا، تعقيد فيلم *الشعب الاصطناعي* الفيلم الذي يظهر فيه *أنجر Anger* شخصيا، لكن ليس في دوره الخاص. وينجز فيه بقسماته الخاصة ما لا يستطيع القيام به هو نفسه.

وإذا كان هناك سينمائي يلخص عمله الطابع الإشكالي للسينما السيرداتية فهو **فريدريكو فيليني Federico Fellini**. إذ لا يوجد إلا القليل من السينمائيين المحترفين الذين كانوا أوتوبيوغرافيين بالثابرة نفسها، فلا أحد وظف أكثر من الوسائل التي وظفها هو من أجل نقل الصيغة الكلاسيكية إلى حدود السينمائية. ويكشف الفحص الأكثر دقة بالمقابل أن الأمر لا يتعلق بشيء منتظم، بل بسلسلة من المقاربات المتغيرة التي تتناوب (كما كنا ننتظر ذلك) بين التركيز على الشخصية المصورة عبر الكاميرا والميزات الشخصية للإخراج بمعناه الحصري. ومن الممكن أن يستخدم عمل **فيليني Fellini** تقريبا مثل أنطولوجيا لكل الاستراتيجيات المختلفة التي تأتي أمام كل محاولة سيرداتية. إذ نجد التذکر الذي يتم إخراجه والأنا المسرحية في **أماركورد Amarcord**، والمبثر بضمير المتكلم في فيلم **الثامنة والنصف Huit et demi** والسارد المختفي في بداية **البعولان Clowns**. والتجليات الشخصية للمخرج نفسه بعد ذلك في الفيلم المذكور، كما في **روما Roma** و **Block notes di una regista**. ثم إضافة إلى ذلك، هناك تلك "الإبداعات الموقعة" الخارقة - **Fellini Satyricon** و **Casanova Fellini** - التي نشهد فيها انتشارا إمبراطوريا للاستيهامات الشخصية على أساس من الأعمال التي أصبحت كلاسيكية، حتى يمنح حرية أكثر لآليات خياليه الخاص. وكأن واجبات الحقيقة السيرداتية كبيرة إلى درجة التي تسمح لذاتية **Fellini** بأن تعرض نفسها كليا؛ فقد صور تذكرات **أماركورد Amarcord** بعدد أقل جدا

من تلك الاستيهامات التي نجدها في *Casanova*. كما أن الأفلام التي يظهر فيها **فليبي** "شخصيا" هي التي يكون فيها عمل الكاميرا والمونتاج هو الأكثر "واقعية". ونجد أن الأحكام الصادرة عن **فليبي** نفسه فيما يتعلق بالوضع النوعي لعمله هي أحكام على درجة الغموض نفسها: "أنا هو طبيعتي الميطة الخاصة"، "أنا عبارة عن فيلم"، "كل شيء في أعمال سيرداتي ولا شيء فيها من السيرداتية في الوقت نفسه"42.

ويتضمن هذا الغموض جزءا من اللعبة، غير أنه جواب في الوقت نفسه عن بعض الالتباسات التي تعد دوما من نصيب السينما السيرداتية. وتأخذ المناقشات التي تستتبعها مسألة معرفة ما إذا كان يجب اعتبار فيلم *Huit et demi* سيرة ذاتية أم لا دلالتها في هذا الصدد. ولا يتعلق الأمر بكون الفيلم لم يتوقف في عرض "الحياة الداخلية" بشكل مقنع، أو بكونه إخفاقا تاما من وجهة نظر المراد بضمير المتكلم الذي لا توجد سيرة ذاتية دونه، لأنه، في الحقيقة، نجاح باهر باعتباره تبييرا مستمرا ودليلا من ثم على العمق الذي يمكن ان نصل إليه. وسنقارن بشكل مفيد هذا الاستهلاك "الصامت" الرؤيوي الشهير مع الاستعمال الأكثر حرفية للكاميرا الذاتية في فيلم *Lady in the lake* لماذا تدفعنا افتتاحية *Huit et demi* مباشرة إلى النظر إليها باعتبارها "رؤية شخص ما". في الوقت الذي لم نصادف فيه أي "مشاهد ممكنة؟ فمن جهة يوضح لنا الظلام وحده والاضطراب الذي هو اضطرابنا نحن في غياب أي إطار تفسيري أين تتجه تلك السيارات أو ما هو

سبب عرقلة السير والحركة المنفعلة للكاميرا نفسها والضوء الغامض والواضح في الوقت نفسه والعدوانية المبالغ فيها لأصحاب السيارات الأخرى التي تحيط بالسيارة البؤرية، وبالطبع الخرق النهائي لقوانين الجاذبية عندما تعلق الشخصية التي توجد في السيارة البؤرية ثم تهرب خارج النفق. إننا غائصون في لغز ونسعى إلى التعلق بتفسير ما، وهو ما لم نكن لنقوم به لو أن المشاهد ظل وفيا لأصول الواقعية السينمائية : كاميرا ثابتة، تصوير خاضع تماما لمتطلبات الاستكشاف، أصعدة أولى وخلفيات محددة بوضوح ومطابقة لمنطق السرد⁴³. إننا مضطرون، من أجل استعادة توازننا الخاص، إلى تحويل المقطع إلى حلم، ثم البحث عن الحالم الذي تعتبر توتراته الذاتية مسؤولة عما نشاهده.

وهناك مؤشر إضافي فيما يخص الطابع التوسطي لهذه اللافتتاحية، هو تلك الطريقة الغريبة التي يتم بها تصوير شخصية السيارة البؤرية. ولم نلبث أن فهمنا بأنه سيكون هو التجسيد، الصورة التي يحملها الحالم عن نفسه، المبرر الذي نشاهده ولا نشاهده في الوقت نفسه، لأن الكاميرا تمتنع عن مواجهته مباشرة وجها لوجه. ويبقى هناك إذن هامش محفوظ، نقطة غير مميزة تظل نهائيا من جانب الطرف الذي يرى دون أن يدخل المجال البصري. وربما تقترب العدسة السينمائية هنا اقترابا كبيرا من الذاتية، من "الأنا" الكاتبة، الواصل (هكذا يسمي *Yespersen* الضمائر الشخصية) الذي يبدو أنه يقع داخل الإطار وخارجه معا في اللحظة نفسها، فهو ذات وموضوع

الإدراك في الوقت نفسه. ويحفظ الفيلم هذا الغياب للصورة إلى اللحظة التي يكون فيها *Guido* قد استيقظ تماما ووقف أمام مرآة حمامه، ويعاد فيها ثنائية تشكيل الخيال المبهم الذي نشاهده قبل ذلك في شكل انعكاس منسجم. خيال الأعضاء غير المميزة التي ترى فيها العيون القلقة لـ *Guido* نفسه في المرآة صورة متماسكة لرجل ناضج. غير أن هذا التوضيح المتألق لطور المرآة ليس مقتنعا مع ذلك فيما يتعلق بحل مسألة معرفة ما إذا كان الفيلم سيرة ذاتية حقا. فوجه *Guido* هو الذي يظهر في المرآة في النهاية وليس وجه *Fellini*، ونظرتنا، مثلما هو الحال بالنسبة لنظرة *Fellini* هي التي تشاهد هذا العرض.

لقد كان من الممكن جدا ان يكون *Guido* مخرجا له نفس سن فليني *Fellini*، وهو يذكرنا بهذا الأخير في مناسبات عديدة، فذكريات طفولته وأزماته في سن الرشد تتقاطع في كل لحظة مع ذكريات وأزمات فليني *Fellini*، كما ان فيلمه التاسع (الذي لن يتمه) يلتقي بالتتمام مع نجاح فليني التاسع إلى درجة أن الفيلم. الذي هو ثمرة هذا النجاح. يبقى في مرحلة الما - بين، إنها ثمانية ونصف *Huit et demi* مأكرة. قد يكون التشابه مذهلا. غير أن التشابه في ذاته ليس كافيا - إذ لن ينتج أبدا التطابق السيرذاتية (الذي لن يكون مشابها في غيابه) كما لن تثبت أبدا بطريقة لا جدال فيها أن *Guido* هو صورة فليني *Fellini* شخصيا. ومهما تقلصت الهوة التي تفصل الشخصية المصورة عن الشخصية المصورة، فإنها لم تزل بالمرّة.

III

ما الذي يجعل المبادئ الأساسية مختلفة بهذه الدرجة في اللغة وفي السينما ؟ ما الذي يجعل الإحالة على الذات والذاتية نفسها مرتبطة بشكل وثيق بأحد هاتين المجموعتين من الممارسات وليس بالأخرى ؟ إن جذور اللغة. بل وحتى جذور الكتابة تعود إلى زمن سحيق. مما يجعل عملنا لا يتجاوز التأملات البسيطة في هذا الصدد. لكن ظهور السينما يعتبر حديثا نسبيا. ويمكن أن نتحدث قليلا في هذه النقطة عن الشروط المحيطة بظهور ممارسة بدورها معقولة - أي الطريقة التي يمكنها ان تكون معها ممارسة مفكرا فيها ومعايشة في الوقت نفسه. بالنسبة لمن يلتفتون إليها. وهكذا، إذن. بفحص الوسط الإيديولوجي واللحظة التاريخية التي كانت وراء ولادة السينما. سنفهم بشكل أفضل ما يجعل هذه الخيرة عصية على السيرة الذاتية.

يعود الفضل في الاندفاع الكبرى الأولى للسينما إلى العلوم الطبيعية (وإن كانت هناك عوامل أخرى أيضا - آلات عرض وأدوات تسمح للصور الثابتة بأن تصبح متحركة - أنذرت بدورها بظهور السينما، وإن تم الإقرار مبكرا بقدرة استخدام السينما على إنتاج آثار خالصة للفرجة والوهم البصري. بدل الإنتاجيات المرئية الأكثر دقة). لقد كانت الأفلام، من حيث كونها وثائق علمية، مرتبطة بشكل وثيق بالمفاهيم الوضعية للعصر المتعلق بطبيعة

المعرفة وأكثر الاستدلالات متانة وانجح المناهج التجريبية. فقد كان الدليل الحقيقي الوحيد "موضوعيا" - أي مستقلا عن كل ملاحظ خاص. فكل ما لا يمكن إعادة إنتاجه في لحظة أخرى وفي مكان آخر أمام ملاحظ جديد كان يفلت من مجال التجربة وينظر إليه ، بالتالي ، باعتباره مشكوكا فيه أو غير مثير للاهتمام. وقد كان الجانب "الذاتي" للمعرفة مقتصرًا على الأجوبة المشتركة لأكثر عدد ممكن ومن ثم ، على الأحكام الإدراكية التي لا يمكن لأحد - بخلاف أحكام القيمة أو ردود الفعل العاطفية - أن يسعى إلى التشكيك فيها. ومثاليا ، كانت كل الذوات المدركة قابلة للتبادل تبعا لذلك.

في أقصى الحدود أي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (الشيء الذي يصادف ظهور السينما) ، كان الأمر يتعلق بعلم كان يرفض النظرية ليخصص كل مجهوداته للمنهجية ، ولم يكن يتوانى إلا بعد الكشف الشامل عن نظام ما ، محددًا قدر الإمكان دور "المكتشف" في سلسلة من الحركات المحددة والمتكررة. ومن المؤكد أن الممارسات العلمية (والسينمائية) اللاحقة قد أعادت النظر في جزء مهم من ذلك البرنامج ، خصوصا في الاقتناع بالملاحظة التي لا وسيط فيها. ويمكن مع الابتعاد أن ينظر للمنوعات المطروحة من طرف الوضعية بوصفها ردود فعل لمعرفة الإنسان وتحكمه. ولم يكن من الضروري مواجهة تلك الشكوك في الوقت الذي كان فيه مجال البحث محددًا بما فيه الكفاية. وكلما فسحنا الباب لسلطة المكتشف ، كما فقد الاستدلال من قوته واستقلاله الظاهرين. وقد كان التخوف

الضمني، إذا أردنا استعمال عبارات *Stanley Cavell*. هو "أنا نحيا في عصر يمنعنا فيه تقويمنا الفلسفي للعالم من تجاوز إدراكنا وتصوراتنا الخاصة لهذا الأخير".

ما الذي تقوم به السينما من أجل إعادة إنتاج العالم بشكل سمر؟ ليس بتقديم العالم حرفياً إلينا، بل بمنحنا متعة رؤيته دون أن نكون مرئيين. لا يتعلق الأمر هنا برغبة السلطة على الإبداع (مثل رغبة بيغماليون)، بل بالرغبة في عدم الاحتياج إلى أية سلطة. [...] فكل شيء يتم كما لو أن العالم المهروض لنا يفسر أشكال مجهولنا وأشكال عدم قدرتنا على المعرفة⁴⁴.

من هنا يأتي وهو اليقين المحسوس وانحراف السيرة الذاتية. فإذا كان فعل "المشاهدة" يعني التصديق، فلسبب لا يتعلق بالمشاهدة : لأن هذه الأخيرة ليست مجهوداً يتطلب مقدرات خارقة كما أنها ليست إنجازاً لشيء لن يوجد دونها وباختصار فهي ليست فعلاً يجب أن ينجزه فرد واحد، بل حدثاً يقع حقيقة لكل فرد يحتل موقعا معطى. وتدخل السينما كل ذلك وتدمجه في تقنياتها نفسها وفي الدور الذي تخصصه للمتفرج. ولنستشهد بجورج ويلسون *George Wilson* :

"إن التقنية السينمائية تفترض الانطلاق من تصورات بالغة الدقة حول العلاقة الإدراكية للمتفرجين بالدلالة الطبيعية للظواهر"⁴⁵.

لكن، من المحتمل أن هناك تحولا في الوعي أقل جذرية مما يبدو في الظاهر. فلاشيء تقريبا يفصل الأنا السيرذاتي الشخصي الذي لا تصله الأنظار العامة والشخصية العمومية المجهولة التي لا يمكن استبدالها بأية شخصية أخرى. إن الممارسات الدالة للسينما تستتبع أشياء متناقضة، لأنها

ورثة للسيرة وخصمها في الوقت نفسه⁴⁶. فهي من جهة تقوم بنشر بعض

النزعات المتضمنة في الكتابة سابقا. وكما يقول *Derrida* :

"إننا لا نشهد نهاية لكتابة ستجدد. تبعا للعرض الأيديولوجي لـ *MacLuhan*. شفافية ما أو قورية للعلاقات الاجتماعية، بل تعرف انتشارا تاريخيا قويا أكثر فأكثر لكتابة عامة. [...] فالكتابة تعني غنما علامة ستكون نوعا من الآلة المنتجة بدورها، لن يمنعها اختفائها اللاحق عموما من أن تشتغل وأن تعطي وأن تسخر نفسها للقراءة وإعادة الكتابة. [...] إن القصد الذي يحرك التلفظ مادام مقطوعا عن كل مسؤولية مطلقة وعن الوعي باعتباره سلطة عليا، لا يمكنه أبدا أن يكون حاضرا. من طرف إلى آخر. في ذاته وفي محتواه⁴⁷.

ومن المؤكد أن الكتابة هي نفسها آلة بالمعنى المجازي، أي "خطاب" يستمر عمله في غياب أي فرد متكلم. أما الآلة السينمائية فحرفية ولا يمكن تجاوزها. وإحدى النتائج الممكنة للسينما هي إذن "تفكيك" المشروع السيرداتي من أجل تثبيت الأنا على الورق. وإن توضح، من خلال ذلك، وهو ذاتية تسعى لأن تكون "من طرف إلى آخر حاضرة في ذاتها" في الكتابة التي هي أثر غيابها نفسه. ويمكن عندئذ "لنموذج التحكم في الذات - الرغبة المجمدة في امتلاك ذات جوهرية - أن يعوض بهوية سيتعذر تملكها أيضا باتجاه سيرداتي أكثر سخرية وأكثر تحررا.

لكن، إذا كانت السينما تفكك بعض التأثيرات الجوهرية (كتلك المرتبطة بخطاب ضمير المتكلم) وتكشف وضعيتها التبعية بالنسبة لمجموعة كاملة من الاتفاقات السينمائية، فإن لها بالتأكيد أفعالها الاتفاقية الخاصة كما أن لها أيضا نقطها الغامضة المميزة. فغياب كل "مصدر" خاص يكون

مسؤولا عما نشاهده يختلط فيها مع الغياب الكلي للتدخل والمراقبة : وهو ما نتجت عنه أسطورة السينما الكلية وأسطورة المعرفة "الإيجابية" المتحررة من كل قذارات الإرادة والخيال الإنسانيين وأسطورة النظرة الفردوسية. وهكذا، فإن المتطلبات المفرطة التي كانت تقدم باسم العبقرية الفردية، تترك المكان لمتطلبات لا تقل مبالغة (وإن، بشكل حذر) للتقنية الموضوعية، لآلات لا تشتغل بشكل أوتوماتيكي فقط، بل تراقب من يشغلها أيضا. ويعقب إمبريالية المؤلف القديمة (التي لا يفكر أحد بشكل خاص في المحافظة عليها لصالح السينمائيين) نظام سلطة خفية، نفي للمسؤولية، أي عجز هو بمثابة نصيب للمخرج والمتفرج في الوقت نفسه. ومن الواضح أن ذاتية السينما الراسخ بأن المتفرج لها ليست أقل وهما من ذات الخطاب أو من الاعتقاد الراسخ بأن المتفرج السلبي هو الشكل المحترم لوعي ليس أقل "إيديولوجية" للتقبل غير النقدي للكوجيطو الجبار⁴⁸.

وإذا كنا ندرك جديا أن السينما مدعوة إلى تحقيق بعض التغييرات في تصوراتنا المألوفة للهوية الشخصية، لأننا والفردانية، فإننا لا ندرك الوضوح نفس الاتجاه الذي ستأخذه هذه التغييرات في النهاية وشكل الالتزام الذي ستأخذه. ماذا ستفعلالسينما بالهوية الشخصية إذا كانت سلطة الأنا غائبة ؟ يمكنها أن تقلصها إلى نمط ما أو إلى مجموعة من السمات المميزة فقط⁴⁹، لكن يمكنها أيضا أن تعري السر الأكثر جذرية، ذلك الذي يفلت من الاستبطان. ولا شك أن هناك أفلاما تختزل الفرد وتذيبه في الجماعي: غير أن هناك

أيضا أفلاما أخرى مثل فيلم **الشهب الاصطناعي** « **Fireworks** » لـ **Anger** : تعرف كيف تعد بوليفونية دقيقة تامة داخل وحدة ظاهرة لوجود واحد. فعندما يجتمع أوتوبيوغرافيو السينما مع أشخاص آخرين من أجل إنتاج "أوتوبورتريه" يكون ثمرة لعمل مشترك أو يهبون أنفسهم ببساطة للكاميرا، فإنهم يعترفون بأنهم لم يعودوا "أسياد ومالكي وجوههم". وتكون الطريقة التي يمارسون بها هذه المجابهة - سواء أكانوا يتعمدون عرض أنفسهم أم يكتفون بترقب نظرة خارجية - عبارة عن إشهار غني لخصائصهم المزاجية مثل غنى الإشهار الذي يمكن أن تقدمه الاعترافات والتبريرات المكتوبة. فمثل هذه الأفلام لا يمكنها أن تؤدي إلى المعرفة التقليدية للذات التي نجدها في السيرة الذاتية الكلاسيكية (أو إلى أوهامها التقليدية)، غير أنها تستطيع شيئا آخر : يمكنها أن تجذب الهوية إلى أبعد مما يمكن أن يشملها وعي واحد، بل وإلى أبعد مما يمكن أن يشملها الوعي البشري دون تدخل غريب عنه. وحتى نستشهد بالعبارة المعروفة لبنيامين : إن الكاميرا "تفتح لنا تجربة اللاوعي المرئي كما يمنحنا التحليل النفسي تجربة اللاوعي الفطري"⁵⁰.

وفي السينما، تصبح صورة الجسد التي لا مالك لها مكانا للهوية بدل أن تكون قناعها وتعبيرا عن الشخصية بدل أن تكون حاجزا. كما أن صورة الجسد هذه ليست هي ذلك الكل الإجمالي وغير المتميز لمرحلة المرأة، بل هي تجميع متحرك جديد وبناء جديد لعناصر لم تتجاوز فيما بينها قط. حيث

يمكن أن يكون الصوت منفصلا عن الجسد وأن يتفسخ كل شيء ثم يمتزج من جيد في مظهر مستحدث.

وأثناء قيام السينما بكشف عرضية هذه المظاهر المدركة بهذا الشكل، فإنها تهدد أيضا تمامية ذات الإدراك. لأن رؤية الكاميرا هي نفسها مجموعة مكونة من عناصر متميزة هي الإخراج والتصوير والتسجيل والمونتاج؛ فهي ذاتية معطاة للتمامية الزمكانية الظاهرة لذات الخطاب. فتلك الحرية وتلك التعددية وتلك الحركية ستكون كلها غير معقولة دون حضور آلي. ونتيجة لذلك، لا يمكن للذات السينمائية ان تتقدم على الآلة السينمائية؛ مما يعني من خلق الفيلم. وتصبح مفارقة *Fellini* - "لقد اختلقت نفسي من الرأس حتى القدمين : طفولة وشخصية ورغبات وأحلام وذكريات وكل ذلك من أجل أن أتمكن من روايته" - تبعا لذلك أقل مغالاة،⁵¹ فهو لا يذهب في الواقع بعيدا جدا. لأن "الراوي" هو اختلاف بدوره.

لقد كان الأمر على الأرجح على نفس الحال أيضا مع الأدوات السابقة للوعي. أي مع الكلام والكتابة؛ فالسيرة الذاتية المعاصرة خصوصا ("الضفاف الأخرى" لنا بوكوف أو رولان بارت بقلم رولان بارت) تضطلع، باعتبارها إكراها وتحررا في الوقت نفسه، بسلطة النص السيرناتي في بسط وفي تغيير شخصية مؤلفها تماما. غير أن تنافر الصورة المعدة يذهب إلى أبعد من ذلك في التعبير عن ذاتية مصنوعة، عن حادث مصطنع دون مكان خاص ودون وحدة ملازمة له ودون جسد يمكنه ان يحبس فيه "طبيعيا". كذلك

فالتأكيد الذي بموجبه يكون "العالم المرئي من طرف السينما هو العالم المرئي دون أنا" يحمل دلالة مزدوجة. يمكنه أن يعني إما نمطا جديدا من العرقة مع أنفسنا أو احتدادا لأسوأ النزعات التي تحتويها الصيغ التقليدية للإدراك. أخيرا، أصبح الوقت الديكارتى مطلقا، تاركا مجرد مظاهر مشيئة وعالم مجرد من التدخل الإنساني من جهة. وسلطة رؤية مفصولة عن الجسد ونوع من التلصصية المتعالية من جهة ثانية. "عالم كامل دون أنا". وحسب كافل "فإن ذلك هو الذي يجعل السينما مهمة وخطيرة. فهي تجعل من حياتي حضورا غير مرئي للعالم"⁵².

غير أننا عندما نسجل ما سبق، نعتبر السينما كجوهر ميتافيزيقي وليس كمجموعة من الممارسات الدالة، نعتبرها مثل مؤسسة قابلة لأن تنسحب عليها الدلالات التي يجدها فيها كافل (ومعه آخرون). لكن قابلة أيضا أن تنسحب عليها دلالات أخرى تبعا للاستعمالات التي يستعملها بها المخرجون والمنتجون والتفريجون والنقاد. وبهذا المعنى، تقتصر السينما على اقتسام - أو بطريقة أفضل على تحريك - معضلة ثقافة بكاملها أصبحت مكرسة نهائيا لتعقد التقنية ولغموض الترابطات الاجتماعية. إن جعل دلالة فيلم ما إنسانية دون السقوط في نزعة إنسانية بالية وتشجيع صيغ تعاون أكثر مرونة وأكثر تنوعا يدل التعبير المقنن ووضع "ممارسات" لن أتمكن فيها على أية حال من التهرب من مشاركتي الخاصة.. هذه الانشغالات كلها لا تهم

السينما وحدها، بل هي جزء من المشاكل الأكثر جوهرية التي يجد "عصر الإنتاجية التقنية" نفسه في مجموعة في مواجهة معها.

وما هو أكيد في الأخير هو أنه : إذا كانت السينما تعوض تدريجيا صيغا أخرى للتواصل، فلأنها غزو وليس غريبا عنا. فالذي يبرر شعبية السينما والفيديو هو فقط كون المادة التي يجعلاننا نتقارب بها بالنسبة لبعضنا وبالنسبة للعالم المشترك بيننا، هي مادة مألوفة نوعا ما لدينا وأقرب إلى حياتنا من الممارسات اللسانية والأدبية - لا سيما السيرة الذاتية - التي تحل محلها. فهل كنا سنفهمها يوما لو لم يفهمنا أولا ؟

المواشير

1 - في مقال آخر لفيليب لوجون مخصص للسيرة الذاتية. تم نشره أيضا في مجلة **الشعرية** (عدد 14 أبريل 1973) بعنوان "ميثاق السيرة الذاتية": نعث على موقف مغاير بعض الشيء فيما يتصل بطبيعة التحديدات النوعية والمستلزمات التي يجب أن تخضع لها. فلوجون يتخذ موقف "قارىء من الوقت الحاضر يحاول أن يتبين نظاما في كتلة من النصوص المنشورة"، في الوقت الذي أسعى فيه أنا من جهتي إلى وصف الفعل السيرداتي من وجهة نظر الجمهور الذي يتوجه إليه. وإنني لمتفعة مع لوجون في العديد من النقاط. غير أنني أشك في كون قارىء من الحاضر يتقاسم المواقف والأدوار التي كان يتوقع أن يتحملها الجمهور الأصلي للعمل والتي تحملها هذا الجمهور بالفعل. لا يمكننا القول حصريا بوجود "عقد سيرداتي" بين كاتب من القرن الثامن عشر وقارىء من القرن العشرين، على اعتبار أن كاتبنا مثل هذا سيكون عاجزا عن إدراك الطريقة التي يمكن أن يتصور بها قارىء مستقبلية الأدب أو العالم (ولو حدثت فعلا تنبؤات من هذه الطينة، فإنها لن تخلو من مفارقة). ولا يمكن للمؤلف أن يقيم "عقدا" إلا مع قراء يدركون القوانين انتحكمة في "فعله الأدبي" ويقبلونها: فنمل هؤلاء القراء هم وحدهم القادرون، في المقابل، على اعتبار المؤلف مسؤولا عن إنتاجه. ويبدو أن لوجون عندما أقام تصنيفه (وهو تصنيف متميز بالمناسبة) للنصوص (السيرداتية) ترك نفسه عرضة لتأثير ما ينتظره من الأدب باعتباره قارئاً من القرن العشرين، ومن ثم ذلك التمييز الذي فرضه بين السيرة الذاتية و"باقي أنواع الأدب الشخصي (المذكرات والمقالات واليوميات)"، على الرغم من كون تمييز مثل هذا لم يكن سائدا بين كتاب السيرة الذاتية الذين كانوا يكتبون في عصور سابقة، بما في ذلك من ينتمون للحدود الزمنية التي وضعها لوجون لعمله. ويبدو أنه من الاعتباط أكثر المطالبة بتحديد السيرة الذاتية في "المحكي الاستعمادي الثوري": وإن كان لوجون يعترف بأن ذلك ليس أساسيا ومطلقا وأن الأمر يتعلق بالأحرى بمسألة درجة وهيمنة تراتبية بين مختلف مظاهر النص السيرداتي. ومع ذلك، فإن هذا الاختلاف بين المستلزمات التي عزاهها كل منا إلى الفعل السيرداتي، هو الذي يعترف به لوجون ضمنا عندما يقول: "لكي تستمر هذه الدراسة القائمة حول عقود المؤلف/القارىء... عليها أن تأخذ بعدا تاريخيا لم نمنحها إياه هنا".

2 - في الواقع ، وكما يوضح ذلك تريفيتان تودوروف، لا يجب الخلط بين الأسلوب و"التجسيد الفريد للخصائص الحاضرة في عمل فردي ما"، ينظر :

Tzevetan Todorov, "The Place of Style in the Structure of the Text", in Seymour Chatman, éd., *Literary Style : A Symposium* (Londres, Oxford University Press, 1971), p.32.

3 - ما من شك أن المقولات التركيبية هي مقولات شكلية كذلك. فالشكل المادي لدوال الترقيم فوق صفحة ما أو الأصوات الملقاة في الهواء تكتسي قيمة تركيبية بالنسبة لمن يستخدمون اللغة؛ إن الشكل الصوتي أو الحرفي لا يحدد (بل ولا يعكس بطريقة دقيقة، حرفياً) القيمة المخصصة له داخل نظام لغوي ما، كما عاترف بذلك اللسانيون منذ سوسور). فالتركيب موجود لأن هناك مجموعة من القواعد أو المقاييس المتعارف عليها من أجل تقويم شكل معين باعتباره نموذجاً لهذا المورفيم أو ذلك أو لهذه البنية العميقة الافتراضية أو تلك. إن علاقة تعدد/وحدة القائمة بين الشكل والوظيفة تلعب دور القاعدة بالنسبة لنموذج اللغة التوليدي - التحويلي الذي يعترف بالترادف التحتي "للبنية السطحية" المتباينة.

4 - Cf. J.L. Austine, *Quand dire c'est faire*, Paris, éd. Du Seuil, 1970, trad. Gilles Lane. Cf. P.F. Strawson, "Intention and Convention in Speech Acts", *Philosophical Review*, 73 (oct.1964), p.439-460, et "Phrase et Acte de Parole", trad. Paul Gauchet, *Langages*, 17 (mars, 1970) p.19-33 ; Cf. J.R. Searle, *Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Langague*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1969, trad. Par Hélène Pauchard, *Les Actes de Langage*, Paris, Hermann, 1972.

5 - « Speech, Action and Style », in *Literary Style : A Symposium*, p.254.

6 - « L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire », *Poétique*, 10(avril 1972), p.186.

7 - Searle, trad. Franç., p.108.

8 - Lejeune, *op.cit.*

9- L. D. Lerner, « Puritanism and the Spiritual Autobiography », *The Hibbert Journal*, 55,n°4 (1957), p.373-386.

10 - ينظر في هذا الصدد الملاحظات التي أدلى بها نوجون في الدراسة المذكورة أعلاه.

11 - Searle, p.126 et 128.

12 - Tynianov in *Théorie de la Littérature*, « De l'évolution littéraire », Paris, Seuil, 1965, trad. Par Tzevetan Todorov, p.126 et 128.

13 - يعالج جورج ميش المعاكمات الأثيتية وتأثيرها على أفلاطون وعلى السير الذاتية للصوفيين مثل إسوقراط. وذلك في عمله :

- Georg Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*, Trad. En collaboration avec E.W. Dickes, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1950, p.16-17.

14 - *The Oxford Annotated Bible: Revised Standard Version*, Herbert G. May et Bruce M. Metzger, New York, Oxford University Press, 1962, p.656.

ويمكن العودة أيضا في هذا الموضوع إلى المجلد الثاني من عمل ميش.

15 - يتناول بوندر بورنكام التقنيات البلاغية لتأريخ العصر القديم في علاقة مع تاريخ العهد الجديد:

وذلك في:

Bunther Bornkamm, *Paul*, trad.D.M.G. Stalker, New York, Harperand Row, 1971, p.XX.

كما يعالج روبان لاکوف Robin Lakoff اتفاقات التاريخ الكلاسيكي، وذلك في:

« Tense and its relation to participants », *Language*, 46 (1970), n°4, p.846-847.

16 - ينظر ديل هـ. همين Dell H. Hymes الذي يعالج الدور المتغير للغة داخل الثقافة، في:

« Functions of Speech : An Evolutionary Approach », *Anthropologie and Education* éd. Fred C. Gruber, Philadelphia, Univ. Of Penn. Press, 1961, p.55-83.

17 - Tynianov, « De l'évolution littéraire », *ibid*, p. 128.

18 - يذهب لوجون إلى أن "اسم المؤلف" كما يظهر فوق صفحة الغلاف وفي الإحالات الموثقة في النص

قد غدا هو "الموضوع العميق للسيرة الذاتية". غير أن هناك "أوصاف محددة" أخرى لا تقل أهمية فيما يتصل بهذه العلامة؛ إذ يحدد محتف ما أعضائه بأن يضيف عليهم ألقابا عدة ويحدد لهم أدوارا وظيفية مختلفة مثلا. وإته لأمر بالغ الأهمية الوقوف عند سمات التحديد التي يستعملها كاتب السيرة الذاتية...، للنظر فيما إذا كان هو يعتبر نفسه مثل "سكوت" أو كمؤلف "وافراي" *Waverley* مثلا.

19 - Tynianov, « De l'évolution littéraire », *ibid*, p. 125.

20 - تلخص هذه الملاحظات دراسة أشمل مدرجة في كتابنا :

Elisabeth W. Bruss, *Autobiography : The Changing Structure of a Literary Act*, Dissert. Univer. of Michigan, 1972.

وهي دراسة قدمت فيها تحليلا تقابليا لكل سيرة ذاتية :

Le Progrès du مع تقابل في *Grâce abondante pour le Chef des Pêcheurs*

Vie de لجان بونيان؛ و *Journal de Londres 1762-1763* في تقابل مع

de Suspria في تقابل مع Sketches Autobiographiques لجيمس بوزويس؛ و Johnson
لفلاديمير Lolita في تقابل مع Parle, Mémoire نطوماس دي كوينسي؛ ثم Profundis
نابوكوف.

21 - لقد أقدمت على تكييف نظام قواعد الفعل الكلامي كما هي عند سورل، مع استخدام
"اللغة العادية"، ص 95 - 114. ويمكن العودة إلى المرجع المذكور لفيليب لوجون حيث نجد
شكلا آخر للقواعد نفسها في السيرة الذاتية. جد قريبة من سورل.

22 - لقد منحت الصحافة الأمريكية صدى واسعا لمحاولة إرفين الساعية إلى جعل عمله سيرة
ذاتية لهوكس، ومن هذه الصحافة على الخصوص:

Time Magazine, " Fabulous Hoax of Clifford Irving », 21fév.1972,
12 et 17.

23 - نجد تحليلا لمنطق " التمثل " représentation في مقابل منطق " التمثيل "
exemplification في الدراستين الآتيتين:

-Nelson Goodman, *The Language of Art* (Inianapolis, BoddsMerill,
1968), p. 52 53.

- Jean Starobinski, « Le Style de l'autobiographie », Poétique n°3
(Septembre 1970), p.257-265 ,

24- R. D. Laing, H. Phillipson, A. R. Lee, *Interpersonal Perception*
(Londres Tavistock Publ. 1966), P. 5- 6.

25 - Scarle, p. 112 et 113.

26 - Tradution Pierre Klossowski, Paris Gallimard, 1961, p.125.

27 - أستعير صيغة " الممارسة الدالة " من J. Kristeva ، مع توسيعها بشكل طفيف لتشتم
الشروط التداولية والاجتماعية بالإضافة إلى المبادئ المنطقية التي هي الانشغالات النسبية
لكريستيفا. ينظر :

وليام. ف. قتن وبرت و والتر مينيولو " جوليا كريستيفا. التطبيق السيميائي السينمائي ". محلق
سيبتانس. عدد 9 . 1974 . ص 97 - 114 . بالإضافة إلى انتقادات اخرى ضد التقد
الشكلي المحض، مثل انتقادات ماري كريستين كيستيرييرت " المقاومات الايديولوجيا لقراءة
الفيلم باعتباره نصا " ، أونكلتيك، 1 . 1977. ص 7-12 وروزالين كوارد: " الطبقة ، الثقافة ،
والتطويع الاجتماعي ". مجلة سكرين، 18. عدد 1 . 1977. ص 75-105. المعيقة

- 28- هذه هي أهم الضربات التي وجهت في السنوات الأخيرة إلى " الكوجيطو " الديكارتي من طرف فوكو ولاكان ودريدا والتي لا تختلف معها في الحدود التي أعتبر فيها الأنا من حيث كونها فعلا ثقافيا اعتباطيا وليس باعتبارها وهما.
- 29- فرانك. د. ماكورين : " الدليل المنطوق " . بالتيمور ، 1975 ص: 113.
- 30- يطور مورين أوميرا : في " من اللسانيات إلى الأدب. استباق النثر "، مجلة "ديكاريتيكس" صيف 1976 ، ص 68 هذا الموضوع من وجهة نظر التخيل أيضا.
- 31- يعود إبراز هذا الخلط إلى لاكان الذي يعتبر أن، هناك دائما "انفصالا بين الذات الملقوظ وذات التلقظ [...] لأن الأنا يمكن أن توجد في الوقت نفسه في المستويين معا، وبناء عليه فإن " تطابق الذات البسيط" هو، " أمر مستحيل تكوينيا: ينظر " بن نريستير وآخرون : " دراسات عن جوليا لوساج. "الذات الإنسانية - أنت، هو، وأنا ؛ مجلة سكرين. عدد 16، رقم 2، 1975. ص 83 - 90. وأيضا الدراسة الشاملة للمسيرة الذاتية الفرنسية المنجزة ضمن هذا الأفق من طرف جيفري مهلمان : "دراسة بنيوية للمسيرة الذاتية" بروست، ليريس، ليفي ستروس "اتيكا، 1974."
- 32- أمبيرتوايكو: "مساهمة السينما في السيميائيات"، المجلة الدورية لدراسات السينما، العدد 1، 1977. ص : 1-14.
- 33- سبيغال : "الخيل وعين الكاميرا"، مرجع سابق. ص : 146.
- 34- مايك بال : "السرود والتبشير"، مجلة الشعرية: 29 ، 1977. ص 107-127.
- 35- " الغيلم والإدراك والرؤية "، مجلة مودرن لانكويج نوتس، 91، العدد 5 ، 1976. ص: 104.
- وينظر أيضا الطريقة التي يتناول ميتز الكاميرا الذاتية، ضمن "المشاكل لنظرية السينما" ، ضمن كتاب "مقالات حول الدلالة في السينما" باريس، كلينكسيك، 1972. ج II، ص 43 .
- 36- "الدال المتخيل" م. س. ص 68 - 69 .
- 37- ب. بونيتز : "النظرتان"، دفاتر السينما. 75 ، 1977 ص : 41 .
- 38- نفسه.
- 39- دانييل داين : " القانون النموذجي للسينما الكلاسيكية" المجلة الدورية للفيلم. 28. عدد 1. 1974.
- 40- جان لابانش : " الحياة والموت في التحليل النفسي". باريس. فلاماريون. 1970، وهو يطور العن المنجز من طرف فرويد ولا كان حول اندماجية الذات.

- 41- سنعود إلى الاستنتاجات المنشورة من طرف كافيل في العالم المرئي م. س. ص. 37/36
- 42 - "فليني عن فليني" نشر أناكيل وكريستين سترينشيد ترجمة. إيزابيل كويلفي. نيويورك. 1976
- 43 رايون ويليام: "محاضرة في الواقعية" مجلة الشاشة. 18. العدد. 1977. ص. 74/61
- 44 - "العالم المرئي" م. س. ص. : XII و 41/40.
- 45 - "ولسون: الفيلم. الإدراك والرؤية"
- 46 - "عندما نشاهد فيلما ما، يكون الشعور بأننا غير مرئيين تعبيرا عن معنى الحياة الشخصية أو عن التستر الحاليين. [...] وفي الشرط الذي نحن فيه الآن، تكون الصيغة الطبيعية لإدراكنا هي المشاهدة. مع الاحساس بأننا غير مرئيين. ونشاهد العالم أكثر مما نلاحظه بدقة من أعماق أننا، ينظر كافيل "العالم المرئي" م. س. ص. 40. و ص. 102. ولا نحتاج إلى التأكيد على العلاقة مع التاريخ الاقتصادي والاجتماعي: وخاصة مع المكانة المخصصة للفرد في المجتمعات الليبرالية المتقدمة التي تنحصر فيها بعض الاحساسات في الحياة الشخصية وتبقى معزولة عن القيم العامة والتداولية.
- 47 - جاك دريدا: "التوقيع - الحدث - السياق". هوماش فلسفية. باريس، ص. مينو، 1972
- 48 - ينظر: كوارد: "الطبقة والثقافة والتكوين الاجتماعي: وهو مقال تمت الاحالة اليه من أجل مناقشة أكثر تفصيلا للعلاقات القائمة بين الموضوعات "الآلية" و"الثانية" للتجريبية (ص: 79/75)
- 49 - لقد عالج العديد من المؤلفين ميل السينما إلى أن تجعل من الشخصيات "أنماطاً" بدلا أن تجعل منهم "أفراداً"، ينظر "التر بنيامين" العدل الفني في عصر إعادة انتاجيته التقنية. ضمن أعماله الكاملة "الشعر والثورة"، باريس، دوتويل، 1971؛ وماكونيل "الدليل المنطوق: م. س. الفصل السادس. وكافل: "العالم المرئي: م. س، الفصل الرابع، والفصل الخامس.
- 50 - بنيامين، م. س. ص. 201.
- 51 - فليني عن فليني، م. س. ص. 51.
- 52 - "العلم المرئي": م. س. ص: 160. ولعل تشبث كافيل بتصورات تقليدية للذات هي التي جعلته ينظر إلى السينما باعتبارها: عالما كاملا دون أنا".

www.booksall.net

المطبعة دار القرويين الدار البيضاء

www.books&all.net

مطبعة دار الفرويين