النشاط الثقافي في العالم

فرنسا

رساله باريس من وحيد النقاش

حديث لابنة ريتشارد رايت

***

حين وصل نبأ اغتيال مارتن لوثر كنج الى باريس تحدث الناس عن ذلك اليوم العصيب الذي تابعوا خلاله لحظة بلحظة موت الثائر العالمي جيفارا في أحراش بوليفيا . نفس الكآبة على الوجوه ونفس الفجيعة أن لم تكن نفس التعليقات السريعة الخاطفة التي تولدها الصدمة . كلاهما مات على طريقته . كان مارتن لوثر كنج يقف على شرفة النزل الصغير ربما ليستنشق نسمة هواء مرة وهو يفكر في « اللاعنف » حين مزق العنف صدره . وكان « تشي » يكمل رسالته الخارقة من أجل البسطاء والمقهورين حين اسلمته ـ فيما يقال ـ فلاحة فقيرة كان يختبىء في دارها ! في احراش بوليفيا وفي أحراش المدن الامريكية ، على حد تعبير بريخت ، سقط شهيدان من شهداء الثورة في القرن العشرين .

ولست ادري ما الذي جعلني افكر على هذا النحو المتسلط في الكاتب الزنجي الامريكي ريتشارد رايت الذي مات هنا ، في باريس ، عام ١٩٦٠ . ماذا كان يمكن ان يقوله اليوم لو امتد به الاجل ؟ قال لي أصدقاء فرنسيون : اذهب الى جوليا ، انها تقيم هنا الآن . وحين سألت عن جوليا تلك عرفت أنها ابنة ريتشارد رايت . وقبل أن ابذل أي مجهود للتعرف عليها كانت هي تتكلم بنفسها على صفحات « الموند » متحدثة عن « كنج » . روت في البداية ذكريات شخصية ولكنها « تعقلتها » باحثة وراء مختلف الاحداث والاتجاهات في امريكا عن السبب في مصرع الزعيم الزنجي . ولذا آثرت أن اعطيها الكلمة في هذا الجزء من الرسالة :

« يرتبط مارتن لوثر كنج في ذاكرتي برؤيتي لاثر جرح غائر . كنت تلميذة في المدرسة الثانوية حين ارسل والدي الكاتب ريتشارد رايت في طلبي حتى يقدمني الى شخصية لامعة جدا تمر في باريس ، وكانت تلك الشخصية هي مارتن لوثر كنج الذي كان قد نجا لتوه من محاولة لاغتياله . وبناء على طلب والدي اطلعني كنج على آثار ذلك الجرح الغائر في جسده والذي لم يكد يلتئم وشرح لي الامر قائلا : هذا هو الثمن الذي ندفعه ، نحن السود في الولايات المتحدة الامريكية ، لقاء حريتنا .

ان الحكم بالموت على مارتن لوثر كنغ كان قد أعلن قبل اغتياله يوم ٤ أبريل عام ١٩٦٨ بفترة طويلة ، واستطيع ان اقول انه كان معروفا حتى قبل مصرع مالكولم اكس نفسه الذي استطاع آن يكتب قبل موته بعدة أيام قائلا : ان صوتي ليس الا صوتا واحدا من بين أصوات عديدة اخرى . الا ان هدفنا في النهاية انما هو دائما نفس الهدف . صحيح ان الاساليب التي ادعو الى اتباعها تختلف اختلافا جذريا عن تلك التي ينادي بها الدكتور كنج ، داعية « عدم العنف » ، ذلك المذهب الذي يعود اليه الفضل في تجسيد وحشية الرجل الابيض ازاء السود . بيد انه في هذا الجو الذي يسود اميركا حاليا اتساءل من من هذين المتطرفين : مالكولم اكس داعية « العنف » ، ام داعية « اللاعنف » الدكتور كنج ، هو الذي سيموت اولا . » . ولقد استغل ستوكلي كارميخائيل ، وراب براون ، ولو ـ روا جونز وكثيرون غيرهم من الزعماء السود الذين ينادون بمبدأ الدفاع الذاتي ، استغلوا تلك الكلمات الصادقة النبوءة لصالحهم ، ذلك لانهم وقد اصبحوا اهدافا معينة للاصابة ، فان منطق النظام كان يدين كذلك براءة « اللاعنف » .

والواقع أن حلم مارتن لوثر كنج لم « يمت معه » ، كما يقول جونسون ، وانما مات قبله بمدة طويلة ، وهذا بالضبط هو الذي قتله . ففيما بين شهر اغسطس عام ١٩٦٣ وشهر أبريل عام ١٩٦٨ ، اي فيما بين « المسيرة نحو واشنطن » التي تمت وبين « المسيرة نحو واشنطن » التي كان ينبغي ان تتم ، انقضت خمس سنوات هامة يحددها خط السير المفجع لرجل اسود تمزق في مجهوداته اليائسة لسد الثغرة المحفورة بين التجمعات السوداء المنبوذة وبين السلطة البيضاء . وكان الفشل الذي انتهى اليه فشلا بطيئا ، منتظما ، وغير محسوس في اغلب الاحيان ، كان فشلا مؤثرا .

ولقد كانت المجابهة الاولى يوم ان فضح مالكولم اكس ومن معه من المحرومين سيطرة البيت الابيض السياسية والاقتصادية على مسيرة عام ١٩٦٣ باستخدامهم لزعماء من أنصار اتجاه الانصهار مثل كنج . ثم كان مالكولم اكس اول من فضح صفة اللاعنف التي تجاوزها التاريخ باثارته لمسألة الحرب في فيتنام، وتبعه بعد موته عدد كبير من الزعماء السود . وترتب على ذلك ان مارتن لوثر كنج اضطر الى أن يواجه بحيرة كاملة الحاح شبيبة المنظمة التي يرأسها ، فما كان منه الا ان اعترف قائلا : « لقد نجولت بين الشباب اليائسين ، المنبوذين، الغاضبين ، وقلت لهم بأن البنادق لن تحل مشاكلهم لانني كنت على اقتناع كامل بأن التغيير الاجتماعي لا يمكن أن يتم الا عن طريق اللاعنف . ولكنهم كانوا يسائلونني وكانوا على حق في تساؤلهم قائلين: وماذا عن فيتنام ؟ . ولقد زعزعتني اسئلتهم وعرفت انني لن استطيع ابدا أن ارفع صوتي ضد عنف المقهورين في الجماعات المنبوذة قبل ان اوجه الحديث اولا الى اكبر مثير للعنف في العالم » .

وقد كان ذلك اعترافا من جانب كنج يتضمن تزعزعا خطيرا ، بل وفشلا ذريعا ، في نظر اولئك الذين كانوا يعرفون صاحبه كانسان ويدركون مدى عمق معتقداته السلمية . ولكن على من كان يقع خطر هذا الفشل ؟ كانت خطورته اقل بكثير على سود الجماعات المنبوذة ـ الذين استطاعوا بضغطهم ان يحملوا داعية المسالة الى اتخاذ مثل هذا الموقف ـ منها على السلطة البيضاء .

ثم جاء خريف عام ١٩٦٦ ، حيث قرر كنج ان يشن حملته من اجل « اللاعنف » في الشمال مبتدئا بمدينة شيكاغو فاخذ في اعداد مسيرة نحو شيشيرو احد احياء شيكاغو ولكنه عدل عنها في اخر لحظة حيث اعطت السلطات المحلية وعدا تكتيكيا بمنح امتيازات للسود . ومع ذلك فقد انشق عليه قسم من منظمته واصر على تنفيذ المسيرة ، وبذا كشف هذا القسم عن أن مبادىء « القوة السوداء » قد ظهرت لها بقع من الزيت حتى في صفوفها الخاصة . وبعد ذلك بعامين لم يعد امرا مثيرا للدهشة ان نلاحظ التمرد الذي يتجاوز معناه مجرد المسيرة من اجل التضامن مع عمال النظافة في شوارع ممفيس . فلقد كان ينبغي على كنج في واقع الامر ان يندمج اكثر فاكثر بالتأثير الذي يمارسه ستوكلي كارميخائيل مع عدد كبير اخر من الثوار السود الذين تكونوا في مؤتمر قادة المسيحيين السود بالجنوب، وظلت لجنة تضامن الطلاب المناهضين للعنف بعيدة عن العنف بقدر ما سمح لها به ثقل الضغط الواقع عليها .

وكان كنج نفسه يتقدم على حبل مشدود . ومأساته لم تكن سوى مأساة الليبراليين السود في مجتمع يقوم على التفرقة والتمييز.

فقد كان ينبغي عليه ، حيثانتهى به الامر الى التنازل من كل جانب ، الى ان يتصدى للتحدي الذي يواجهه به جيل جديد من السود ، مع الاحتفاظ في نفس الوقت بوهم الليبراليين في ان الحوار الـذي يهدف الى التكامل مع البيض والتعايش معهم انما هو امـر في نطاق الامكان .

وعندئذ نتوصل الى الاسباب الحقيقية التي ادت الى وفاة كنج. فلقد وقعت تلك الوفاة بعد عدة أيام من « هجوم السلام » الذي قذف به جونسون في فيتنام . وليست تلك مجرد مصادفة . فجنود المظلات والجيش الاميركي الذي مني بخسارة مبدئية مهينة تعادل الهزيمة ، والتوتر القائم بين اولئك الذين كانوا يكسبون حياتهم من وراء الحرب والذين ينشدون السلام ، كل تلك الامور لم تبق على ليبرالي اسـود كانوا ينتظرون منه اكثر مما فعل .

ففي افتتاحية للهيرالد تريبون بتاريخ ٢٤ فبراير (شباط) ١٩٦٨ وجه الى كنج تحذير نهائي خطير بخصوص الجبهـة السوداء المتحـدة التي قام بتشكيلها في عديد من المدن مع كارميخائيل « ان الحملة غير المتعقلة التي يقوم بها كنج تتوافق بالضبط مع المرحلة اللينينيـة الجديدة ـ والاكثر خطورة ـ لصعود ستوكلي كارميخائيل السريع نحو القمة . فهذا الاخير يمارس منذ عودته في واقع الامر التكتيكات اللينينية للتحالف بين الثوار وغير الثوريين التـي يدعم الاولـون بمقتضاها الاخيرين بمثل ما يشد به الحبل عنق المشنوق » .

وبتحالفهم مع كنج كانت الفرصة اعظم امام الثوريين للاخـذ بزمام المبادرة حيث يوفر لهم ذلك التحالف جمهرة اضافية من العمال: تلك الجمهرة التي كان بوسع كنج ان يجعلها تنزل الى الشارع.وعندما اصبح كنج في عداد الاموات ساد الاعتقاد بامكـان استخراج « المسوخ السوداء » من جحورها لتقديمها للذبح ، وكنج أليت يمكن ان يـؤخذ كتبرير لحملة من القمع توجه ضد « المتطرفين » . والحق انه بكنـج او بدونه فان الثوريين قد اثبتوا ان زمام المبادرة كان دائما في يدهم. ان هذا الاغتيال قد قام بدور « المفجر » لصراع تحول بسرعة ـ رغم عمليات السلب والنهب ـ الى صراع المحرومين جميعا ومن كل لون وجنس : وثمة واقعة تعتبر فريدة في نوعها وهي ان النداءات التـي اطلقتها لجنة التضامن للطلبة من دعاة اللاعنف قد كان الرد عليهـا اضراب العمال الى جانب الحرائق . فاذا كان مارتن لوثر كنج قـد تحتم عليه أن يدفع حياته ثمنا لتلك العملية الشاقة والتي هي توحيد صفوف مجموع المشتغلين في الولايات المتحدة ، فان مقتله ذاك انمـا يعجل بالسير نحو انجازها .

الفيلسوف الهادىء في ضواحي باريس

ارتبط اسم جان جرنيه دائما في عالم الثقافة الفرنسية باسـم البير كامو ، فلقد اهداه ذلك الاخير بعض اعماله الادبية الاولى التي كتبها اثناء فترة صباه الاولى في الجزائر ، وتحدث عنه اكثر من مرة بكثير من الولاء والعرفان ، فقد كان استاذه وصديقه . ورغم ان شهرة التلميذ فاقت شهرة الاستاذ فيما بعد ، لان هذا التلميذ العبقري قد خرج من نطاق الفلسفة ليرتاد افاق الابداع الفني والادبي ، وليصل الى جائزة نوبل ، ثم لينتهي به الامر نهاية اليمة في عنفوان النضـج والشباب ، الا ان الاستاذ يمتد به العمر ويواصل طريق الفلسفـة الهادىء . ومن المدينة الوادعة التي يقطنها بضواحي باريس والتي تدعى « بورج لارين » حيث يقضي شيخوخة متأملة ، فهو اليوم قـد بلغ السبعين من العمر وانتقل مـن جامعة الجزائر الـى السوربون ، يرسل الى المطابع بآخر انتاجه تحت عنوان « الحياة اليومية » لتخرجه للناس هذا الشهر .

وجان جرنيه يتفلسف مثلما يتنزه المرء سيرا على الاقدام ، بـل وربما كان يتفلسف على ايقاع نزهاته في شوارع « بورج لارين » حيث يسكن منزلا عتيقا مقاما في داخل حديقة . وهو نفسه يشير في كتابه الجديد الى نزهات سقراط الفلسفية على طول الاكيسوس ونـزهات افلاطون في حدائق الاكاديمية . وقد كان الفيلسوف الفرنسي مونتيني يقول : « تنام افكاري اذا اجلستها » .

وينطلق جان جرنيه وراء خياله للتفكير في أشد التجارب تواضعا في حياة الانسان وفي الخبرات العادية جدا للكائنات . فالفلسفة كما يمارسها ليست الا عودة الى عذرية الطفولة حيث نرى العالم كما لو كنا نلحظه لاول مرة ونصاب بالدهشة للاشياء التي تأخذ مجراهـا العادي : الحركات والطقوس ، ولعبة الحياة المألوفة . فتلك الحركات انما تصنع اسلوب كل انسان بينما تشكل الطقوس اسلوب كل مجتمع. ويتساءل جرنيه « وما الاسلوب ؟ . انه اولا طريقة في التصرف وفي الكينونة . فالزخرفة الحلزونية للزوايا والتي تنتمي الى القـرن الخامس عشر انما تردد اسلوبا معينا في الحياة ، وسلوكا بعينه نراه يبزغ في التحية التي يوجهها رجل لاخر قبل ان يتحول الى منحنى من صوان او الى جملة على يراع اديب ممن يدبجون الرسائل » .

وما السفر ، والقراءة ، والنوم ، وشرب النبيذ ، والتدخين ...؟ ما المعنى الدفين لتلك الافعال ؟ ما معنى ميلنا الى التبغ مثلا ؟ لمـاذا يدخن المرء الفليون او كما يسمونه « ماسورة الامان » ؟ . ان التبغ الذي يعطي نوعا من النشوة ، يبدو وكانه يخفف الجسد من اثقاله ، والعقل كذلك ، ويجعل جسدنا تخف وطأته بالنسبة الينا . وهكذا فـان رجال « الفعل » يقدرون قيمة التبغ . الان نابليون الاول كان يستنشق السعوط كسب معركة اوسترلتز ، ولان نابليون الثالث كان يدخـن استطاع ان يضم نيس والسافوا الى فرنسا ، ولان نيلسون كان ينبغي عليه ان يمضغ الدخان كاي فلاح اخر بلغ النصر في ترافلجار ؟ »

ولا يرد جان جرنيه على السؤال الذي يطرحه . ولكنه يواصـل التحليل ، بنفس المنطق الهادىء مؤكدا بالتساؤل من جديد اهي النزوة الكامنة وراء تلك العادات ؟ ومجيبا هذه المرة بنعم ، حيث ان المرء لا يمتلك العالم بالتدخين ، ولكن التبغ رمز لهذا الامتلاك ، ونحن نتصرف كما لو كان العالم قد تحول الى قبضة من التبغ وكما لو كنا باستهلاكنا لها انما نجعل العالم عالمنا ، حيث لم يعد الا دخاننا الذي ننفثـه ، حلمنا . وهو حلم لا يقضي بالعزلة ، وانما يجعل المرء في حالة شعور بالرضى ، او على الاقل في حالة تعايش سلمي . والواقع أن جـان جرنييه يلتقي مع سارتر في هذا التحليل ، او فلنقل بالاحرى هـذا التحليل النفسي الوجودي الذي يستهدف اضاءة المعنى الذي تأخذه ، بالنسبة لنا ، الارض والماء والنار .. الخ. ان حقيقتنا تسكن العالم ، والطبيعة هي غابة من الرموز .

ولقد ولد جان جرنيه عـام ١٨٩٨ ، وعمل كمـا اشرنا مدرسا للفلسفة في مدينة الجزائر في الثلاثينات ، واليوم يعمل استاذا فـي السوربون ، وكان البير كامو تلميذاً ومريدا له . وقد اكتشف كامو في سن العشرين كتاب « الجزر » وقال عنه في مقدمة كتبها له فيما بعد « بعد ان فتحت هذا الكتاب الصغير في الشارع طويته من جديد على السطور الاولى التي قرأتها منه ، وضممته الي ثم جريت بـه حتى ان بلغت حجرتي لكي التهمه اخيرا دون شهود » . ومـن رأي كامو ان كلمات جانجرنييه تنساب من النفس بمثل انسياب الموسيقى، تلك الموسيقى التي نحسها اليوم ونحن نطالع كتابه الجديد « الحياة اليومية » . فاسلوبه عفوي يتمتع بالرشاقة والبساطة . وحيث انـه قنوع في حركته وكلماته ، حريص على اخفاء جوهر الذات وما يتعلق بالشيء في ذاته ، فان جان جرنييه قد خلق لنفسه فضيلة الزهـد والكتمان . وحيث انه كذلك متمرد على الروح الارثوذكسية الشائعـة اليوم فهو لا يسعى الى ان يقدم لنا ولا ان يحاصرنا بنظام معيـن ويحصرنا فيه ، وانما يكتب اسكتشات واحاديث اكثر مما يقدم ابحاثا ودراسات ، فيوحي الينا ويقترح علينا طرقا للفكر . انه يدعو الـى التفكير والتحاور معه . وقراءته ليست اعادة للتفكير فقط او اعادة للخلق وانما هي اجابة ايضا ، حيث ان قارئه مدعو الى ان يواصـل بنفسه طريق ذلك الفكر وان يمضي نحو حقيقته .

وتقدير النقد له هو انه موزع بين حكمة وثنية وبحث صوفي ،

وانه مفكر ما بين الاثنين وفيلسوف اللبس ، وهو لذلك لا يستطيع ولا يريد الاختيار ما بين النعم واللا ، ما بين المرئي وغير المرئي ، ما بين اغراء المطلق وحب العابر ، ما بين اللانهائي والنهائي . ينتزع نفسه من الحياة لان حلم الخلود يحيلها الى سخرية . الا انه يرتبط بالحياة لانها الحياة ، لان المرء يحب كلبا (حول وفاة كلب) ، لانها براءة الشواطىء ولانها تناول طعام الغداء في الشمس (من وحي البحر الابيض المتوسط ـ الجزر) ولطالما بحث عن الهروب من المكتبات اذ يقول « كان غراما قاسيا ... اردت ان اجد في الكتب ما لم استطع ان اجده فيها . ولكن كم هي ، المتاحف والمكتبات ، ماوى من الشيخوخة والمرض والموت » . وتمنى ان يجد طريقا في الفلسفات الشرقية وبشكل خاص من التاوية Le Taoïsme (روح تاو) . طريقا نحو الوجد او « الوحدة الكونية » ، ويورد كمثل على الروح المحض ، العزف الصامت لاوركسترا صيني . وقد اثرت فيه تاثيرا كبيرا تلك التجربة لتشوانج ـ تسو « في الماضي كنت احلم بانني فراشة تحوم وكنت اشعر بانني سعيد ولم اعد اعرف بانني تشو وانج ـ تسو . واستيقظت فجاة فاصبحت نفسي ، تشو وانج الحقيقي . ولست ادري هل كنت تشو وانج يحلم بانه فراشة ام فراشة تحلم بانها تشو وانج». وجان جرنييه يحلم بوداعة النفس والاتكال والامان التي تمنحها اللامبالاة، مع الاحتفاظ بايمانه بطفولته : « ولكن ليس ثمة من شيء لا يعنيني ». ذلك لانه انسان وليس بفراشة ، انسان رغم كل شيء يختبر بمقياس لتحديد البشر ، ونتذكر ونحن نقرأ له تلك الكلمات ، كبار الاخلاقيين الفرنسيين :

« يسافر المرء لكن لا يسافر » . « من الجميل ان يكون للانسان سر .. ولكن ما هو اكثر جمالا ان يكون الاخرون على علم بان لك سرا». « ان الوقت الذي نسرقه من النوم هو غزو لبلد مجهول » . تلك لغة اليفة لا يعوزها العمق ، شديدة البعد عن الاساليب الشائعة ، شديدة البعد عن لغة المتفيقهين ، لغة نجيبة مقدسة لها نبرة من اجمل النبرات التي يمكن ان نسمعها في عام ١٩٦٨ . هكذا يقول نقاد جان جرنييه في بعض تعليقاتهم على كتابه « الحياة اليومية » الذي صدر هذا الشهر .

الثورة الثقافية في فرنسا

ترددت في العالم كله اصداء الاضطرابات الاخيرة التي فجرها الطلبة في جامعتي نانتير وباريس وعمت بعد ذلك فرنسا كلها فزلزلت كل ابنيتها الاجتماعية والثقافية والسياسية طوال ايام الشهر الماضي العصيبة . وليس بوسع احد اليوم ، رغم كثرة ما قيل وما كتب ، ان يزعم لنفسه القدرة على استخلاص نتائج محددة لتلك الثورة الفرنسية الجديدة ، ولا ان يزعم لنفسه القدرة الكاملة على استيفاء جميع عناصرها بالتحليل العلمي والموضوعي . فاهم ما تميزت به تلك الازمة العنيفة التي عاشها الشعب الفرنسي خلال شهري مايو ويونيو ١٩٦٨ هو امتلاؤها بالتناقضات ، حتى لتصبح ظاهرة شائكة متشعبة المسالك .

الا ان الامر المؤكد ، والذي اجمع عليه جميع الذين تحدثوا وكتبوا في الموضوع ، بما فيهم الجنرال شارل ديجول نفسه ومعظم رجال السياسة والمسئولين ، هو ان حركة الطلبة تتجاوز تجاوزا كبيرا في دلالتها « ما ظهرت عليه مرحلتها الانفجارية الاولى » بل وانها لتتجاوز كذلك في عمقها المطالب الاجتماعية المشروعة للعمال التي ابدت تاييدها لها وتازرها معها حيث لم يكن بالامكان ان يقع غير ذلك . بل انها ـ في راي واحد من الكتاب الذين لا حصر لهم والذين حاولوا بلورة معناها ـ انما « هي ثورة ثقافية حقيقية » ، ليس بالمعنى الصيني للاصطلاح ، وانما بالمعنى القوي الذي تسمح باعطائه كل كلمة على حدة : ثورة ، اي اعادة النظر والتغيير الكلي ، وثقافة اي نظام القيم التي يستطيع ان يرجع اليها الفرد وان ترجع اليها المجموعات ، ليس فقط لكي تكون قادرة على تنفيذ الاختيار الذي تفرضه عليها الحياة على صورة احسن وانضج ، وانما لكي تصبح سيدة ومتحكمة في الثورات التكنيكية والاقتصادية والاجتماعية القائمة » .

وهذا صحيح رغم كل الشعارات الفوضوية ، او الثورية الغريبة التي رفعها الطلبة في كل مكان من الجامعة وفي كل مكان من الحي اللاتيني في بداية تمردهم والتي يقول بعضها مثلا والتي لا تخلو من الذكاء والابداع :

« فلتسقط الجامعة البرجوازية » ـ « الجامعة للجميع » ـ « الحرية هي الجريمة التي تضم كل الجرائم .. انها سلاحنا المطلق » ـ « اعتبروا رغباتكم حقائق » ثم تلك الشعارات المتعلقة بالحب والجنس :

« ينبغي ان تضاجع على الاقل مرة في الليلة حتى تكون ثائرا صالحا » ـ « كلما ارتقيت في مدارج الثورة ازدادت رغبتي في المضاجعة » ثم ايضا كلمات لبعض الكتاب والمفكرين والشعراء على مر العصور نصادف منها « لا يستطيع المرء ان يقيم تكتيكا ثوريا على العاطفة الثورية وحدها ـ لينين » ـ « اذا استمر المجنون في جنونه صادف الحقيقة ! ، وليم بليك » ـ « التمرد هو احد الابعاد الاساسية للانسان ، البير كامو » .

ان تمرد الطلبة في الحي اللاتيني وفي جامعات فرنسا ، ليس سوى بداية لثورة اشمل واكمل وانضج في داخل المجتمعات البرجوازية والنظم الراسمالية .

ايطاليا

رسالة من نبيل مهاينى

رعب الطبيعة

(ملاحظات حول المتتابعة السينمائية)

***

نشرت مجلة « احاديث جديدة » التي تصدر في روما مقالا هاما لبيير باولو بازوليني في عددها السادس الذي صدر في الشهر الماضي راينا ان نقدمه لقراء « الآداب » فيما يلي :

لنشاهد الفيلم القصير (١٦ مم) الذي صوره احد المتفرجين ، بين الجماهير ، حول موت كينيدي . ان هذا الفيلم هو متتابعة سينمائية ، بل انه المتتابعة السينمائية الاكثر نموذجية . وفي الواقع فان المتفرج ـ المصور لم يقم بعملية اختيار بما يتعلق بزوايا الرؤية . انه وبكل بساطة قد صور من حيث كان موجودا . مؤطرا ما كانت تراه عينه اكثر مما كان يؤطر ما كانت تراه العدسة .

فالمتتابعة السينمائية النموذجية اذن ، انما هي « ذاتية » .

ان كل زاوية الرؤية الاخرى تنقص ذاك الفيلم : من زاوية كنيدي ذاته ، الى زاوية جاكلين ، ومن زاوية القاتل الذي كان يصوب الى زوايا اعوانه الى زوايا الحضور المرتبطين والحرس المرافق .. الخ .. الخ ..

ولكن ماذا سيكون ان نحن افترضنا بان لدينا افلاما عديدة مصورة من كل زوايا الرؤية تلك ؟ اننا سنحصل حتما على مجموعة من المتتابعات التي تعيد كل الاشياء والحوادث الحقيقية التي جرت في تلك الساعة ، مرئية عبر سلسلة من « الذاتيات » . فالذاتية اذن ، هي اقصى حد واقعي لكل تكنيك سمعي ـ نظري . وليس من المعتاد « رؤية وسماع » الواقع في جريانه الا من زاوية رؤية واحدة : وزاوية الرؤية هذه تتعلق دائما بذات ترى وتسمع . وهذه الذات انما هي ذات من لحم وعظم ، لانه وان نحن اخترنا في فيلم تصنعي (١) نقطة نظر مثالية ـ واذن ، وبشكل ما ، تجريدية وليست طبيعية ـ فستتحول واقعية ، وبشكل جانبي ، طبيعية ، في الخطة نفسها التي نزرع في نقطة النظر تلك آلة تصوير سينمائية ولاقطة صوت (ميكروفون) ، وستكون النتيجة شيئا ما مسموعا ومرئيا من ذات بلحم وعظم (اي بعيون واذان) .

والآن ، فان الحقيقة المرئية ـ المسموعة خلال جريانها انما هي ـ

بصورة دائمة ـ في الزمن الحاضر .

فالزمن في المتتابعة السينمائية ـ مفهومة كعنصر تخطيطي وبدائي في السينما ، اي مفهومة كذاتية لا متناهية ـ انما هو الزمن الحاضر اذن . والسينما ، كنتيجة لهذا ، « تكرر الحاضر » . كما ان « التصوير المباشر » في التلفزيون ، ليس الا تكرارا صيغيا لحاضر شيء ما في دور حدوثه .

والآن لنفترض انه ليس لدينا فيلم قصير واحد حول موت كنيدي، بل اثنا عشر من الافلام المماثلة ، اي متتابعات سينمائية تعيد ـ ذاتيا ـ حاضر موت الرئيس . اننا في الخطة التي نكون فيها نحن ـ ولاسباب وثائقية بحتة ـ (ولنفترض اننا في صالة عرض لدى الشرطة التي تجري التحقيق) نرى بصورة متواصلة كل تلك المتتابعات السينمائية الذاتية ـ اننا في تلك الخطة نربط فيما بينها وان لم يكن بصورة مادية، فماذا نكون قد حققنا ؟ اننا نحقق بهذا نوعا من المونتاج (التركيب) ، وان كان ابتدائيا بصورة كاملة . ولكن علام نحصل بواسطة هذا المونتاج؟ اننا نحصل على مضاعفة « لحواضر » ، كما لو ان حدثا ما بدلا من ان يجري مرة واحدة امام عيوننا فانه يجري عدة مرات . وهذه « المضاعفة للحواضر » تلغي في حقيقة الامر الحاضر وتفرغه بينما هي تصادق على نسبية الآخر ، على استحالة تصديقه ، على عدم دقته وعلى غموضه .

اننا في ملاحظتنا ، خلال بحث الشرطة ـ وهي الاقل اكتراثا باي قضية جمالية ، ولكن المهتمة جدا بالقيمة الوثائقية للافلام القصيرة المعروضة كشهادات عينية لحدث حقيقي يعاد بناؤه بكل دقة ـ في تلك الملاحظة لا بد وان نقوم بالسؤال التالي : اي من هذه الافلام القصيرة يمثل لي بتقريبية أعظم الواقع الواقعي (الحقيقة الحقيقية) للاحداث ؟ ان هناك عيونا وآذانا مسكنية كثيرة (او آلات تصوير سينمائية ولاقطات صوت) قد مر امامها فصل ثابت من الحقيقة ، عارضا ذاته امام كل زوج من تلك الاعضاء الطبيعية او من تلك الادوات التكنيكية ، بصورة مختلفة (ب : حقل ، ضد حقل ، حقل شامل ، بيانو اميركي ، بيانو اول ، وبكل الزوايا المختلفة) (٢) : والآن ان كل من تلك الاشكال ـ حيث تمثل الواقع ـ انما هو فقير سقيم مثير للشفقة بصورة لامتناهية، خاصة اذا ما فكرنا بانه واحد فقط وكثيرون هم كل الآخرين .

على كل حال ، فمن الواضح ان الواقع ، بكل وجوهه ، انما عبر عنه : فقد قال شيئا لمن كان حاضرا (كان حاضرا ومشكلا جزءا منه) : لان الحقيقة (الواقع) لا تتكلم مع الآخرين ولكن مع نفسها فقط : فقد قالت شيئا بواسطة لغتها (٣) ، وهي لغة الحدث (والتي تشتملها اللغات الانسانية الرمزية والاصطلاحية) : طلقة بندقية ، طلقات بندقية اخرى، جسم يتخبط ، سيارة تتوقف ، امرأة تصرخ ، اشخاص كثيرون يصرخون ، ان كل هذه « الاشارات غير الرمزية » تدفعنا لان نقول بان شيئا ما قد حدث : موت رئيس ، موجود الآن هنا في الحاضر . وذاك الحاضر ـ اكرر ـ انما هو زمن مختلف الذاتيات كمتتابعات سينمائية ، مصورة من زوايا رؤية مختلفة وضع فيها القدر شهودا ، معهم اجهزتهم العضوية غير الكاملة او ادواتهم التكنيكية .

فلغة الحدث اذن انما هي لغة الاشارات اللارمزية للزمن الحاضر ، والتي ليس لها في الحاضر ، مع ذلك ، اي معنى ، وان كان لها معنى فسيكون معنى ذاتيا ، اي بصورة غير كاملة ، غير اكيدة ، وغامضة . فكنيدي ، وهو يموت ، قد عبر عن ذلك باقصى الحدث : اي بتخطه وموته ، فوق كرسي سيارة الرئاسة السوداء ، بين ذراعين واهنتين لبرجوازية ـ صغيرة اميركية .

ولكن لغة الحدث القصوى هذه والتي عبر كنيدي بها عن موته امام مختلف المشاهدين ، تبقى في الحاضر ـ وبه تدركها الحواس او تصور ، وهو الشيء نفسه ـ المتوقف واللامرتبط . وكما هو الامر في اية لحظة من لحظات لغة الحدث فهي بحث ايضا . ولكن بحث عن ماذا ؟ بحث عن تنظيم علاقتها مع نفسها ومع العالم الموضوعي . واذن فهي بحث عن العلاقات مع كل لغات الحدث الاخرى والتي تعبر معها عن نفسها . وفي مثالنا المضروب ، فان التعبيرات (٤) الحية لكنيدي ، كانت تبحث عن علاقة مع التعبيرات الحية لاولئك الذين كانوا يعبرون في تلك اللحظة عن انفسهم ، بينما هم يحيون حوله . كما هو الامر في التعبيرات الحية القاتلة او لقتلته الذي او الذين كانوا يطلقون عليه النار .

وما لم توضع التعبيرات الحية في علاقة فيما بينها فستبقى كل من لغة حدث كنيدي الاخير ، ولغة حدث القتلة ، ستبقى لغات ناقصة مشلولة وغير قابلة للفهم عمليا . فماذا يجب ان يحصل اذن كي تصبح كاملة ومتفهمة ؟ يجب ان تكون العلاقات التي تبحث عنها كل منهن ـ متلمسة ومتلعثمة ـ يجب ان تكون محددة ، ولكن ليس عبر مضاعفة بسيطة للحواضر ـ كما يمكن ان يحدث اذا ربطنا الذاتيات المختلفة ـ بل عبر موافقتها فيما بينها . وتوافقها لا يتوقف في الواقع ، كما هو الامر في الربط ، على تهديم وتفريغ محتوى الحاضر (كما هو الامر في العرض المفترض لمختلف الافلام والتي تتوالى واحدا بعد الآخر في صالة الـ ف. ب. اي FBI) بل تتوقف على احالة الحاضر ماضيا .

والاحداث التي وقعت فقط يمكنها ان تتوافق فيما بينها ، حيث تكتسب (مغزى) (٥) معينا (كما يمكن ان اوضح فيما بعد) .

ولنقم الآن بفرضية اخرى . فلنفترض انه يوجد بين المفتشين الذين رأوا مختلف الافلام ـ والتي هي للاسف أفلام مفترضة مربوطة بين بعضها ـ لنفترض انه يوجد عبقري ذو فكر تحليلي . ان عبقريته لا يمكنها ان تكون الا مع التوافق . انها وهي تخمن الحقيقة ـ عبر تحليل مهتم لمختلف الاجزاء الطبيعية والمركبة من مختلف الافلام ـ قد تكون على مستوى من امكانية تشييدها من جديد .. ولكن كيف ؟ باختيار اللحظات ذات المعنى والمهمة فعلا ، من مختلف المتتابعات السينمائية الذاتية ، وبالعثور ـ كنتيجة لهذا ـ على تتابعها الحقيقي ، فالموضوع انما هو ـ بتعبير بسيط ـ موضوع مونتاج (تركيب) . وبعد عملية الاختيار والموافقة هذه ، تتلاشى مختلف زوايا الرؤية ، وتعطي الذاتية الوجودية مكانها الى الموضوعية ، فلن تكون هناك بعد ازواج مؤثرة ـ من عيون وآذان (أو آلات تصوير ـ لاقطات صوت) والتي تلتقط وتعيد واقعا مائما لا يؤنس اليه ـ بل سيكون في مكانها الراوية . وهذه الراوية سيحول الحاضر الى ماض .

ومن هنا أتى القول بان السينما (او بصورة افضل : التكنيك السمعي ـ النظري) انما هي بصورة جوهرية متتابعة سينمائيه لا نهائية: كما هو الامر تماما في الواقع امام عيوننا وآذاننا ، في كل الوقت الذي نستطيع فيه ان نرى وان نسمع (متتابعة ذاتية تنتهي بانتهاء حياتنا) : وهذه المتتابعة السينمائية ، ليست بعد الا اعادة (كما كررت مرات عديدة) للغة الحدث : وفي تعبير آخر فانها اعادة للحاضر .

ولكن في اللحظة نفسها التي يأتي فيها المونتاج ، أي عندما ننتقل من السينما الى الفيلم (وهما شيئان مختلفان جدا ، كما ان اللغة (لانغ) تختلف عن الكلمة (بارول) ، في تلك اللحظة يتحول الحاضر ماضيا (اي نكون قد حصلنا على الموافقات عبر مختلف اللغات الحية) : ماض له ـ ولاسباب تتعلق بالوسيلة السينمائية وليس بالاختيار الجمالي ـ صيغ الحاضر (أي انه حاضر تاريخي) .

وهنا يجب ان اقول ماذا افكر انا بالموت (واترك القراء هنا يتساءلون بحرية متشككين بعلاقة هذا بالسينما) . فلقد قلت مرات عديدة ـ وبصورة سيئة للاسف ـ بان للواقع لغته ـ بل انه هو لغة ـ بحاجة ـ كيما تكون موصوفة ـ لتشخيصية (٦) عامة لم توجد حتى الآن كفكرة ابتدائية (فالمشخصون يراقبون دائما مواضيع جيدة التميز والتحديد ، أي اللغات المختلفة الموجودة ، أشارية كانت أم لا ، وهم لم يفكروا بان التشخيصية انما هي علم وصفي للواقع) .

وتلك اللغة ـ كما قلت ، بصورة سيئة دائما ـ تتصادف ، فيما يتعلق بالانسان ، بالحدث الانساني ، أي ان الانسان يعبر عن نفسه قبل كل شيء بحدثه ـ ليس مفهوما بالمعنى الصلد الذي قد تحملته الكلمة بحكم العادة ـ لانه به يغير من الواقع ويطبع في النفس . ولكن ستنقص حدثه هذا الوحدة ، او المعنى (المغزى) ما لم يتم ويحصل .

فما دام لينين حيا ـ قبل ان يموت ـ كانت لغة حدثه في جزء من اجزائها غير مقروءة ، لانه كان من الممكن مناجاتها ومن ثم تعديلها ـ من قبل احداث عرضية قد تاتي في المستقبل ـ . وباختصار ، فما دام للانسان مستقبل ، اي غموض ، يبقى ذاك الانسان غير معبر عنه . فيمكن لانسان شريف ان يرتكب في سن الستين جريمة ما. فذاك الحدث الملوم يغير من كل احداثه الماضية ، ومن ثم يبدأ هو بالظهور كشخص آخر مختلف عما كان دائما في الاصل . وما دمت انا حيا ، فلا يستطاع ضمان معرفتي الحقة ، اي لا يمكن اعطاء معنى (مغزى) لحدثي ، الذي يبقى اذن ـ كلحظة لغوية ـ صعب القراءة .

وهكذا فالموت ضروري على الاطلاق ، لانه ينقصنا ، ما دمنا احياء ، المغزى ، وتبقى لغة حياتنا (والتي بواسطتها نعبر عن انفسنا ، والتي اليها ننسب الاهمية القصوى) غير قابلة لاي ترجمة . هرجلة (كاوز) (٧) من الامكانيات المختلفة ، بحث عن علاقات ومعان دون اي حل استمراري، والموت وحده يمكنه ان ينهي مونتاجا صاعقا لحياتنا : اي يختار لحظاتها المهمة فعلا (فهي ليست خاضعة بعد للتعديل من لحظات مضادة ومتعاكسة) ثم يضعها في سلسلة متواصلة جاعلا من حاضرنا ـ غير المستقر ، اللانهائي ، اللااكيد ، واذن اللاوصفي لغويا ـ ماضيا واضحا، مستقرا ، اكيدا ـ واذن ـ وضعيا من الناحية اللغوية (في حقل تشخيصية عامة) . اذن بفضل الموت فقط ، يمكن لحياتنا ان تفيدنا في التعبير عن انفسنا .

وهكذا يكون فعل المونتاج في مادة الفيلم (المبني من اجزاء طويلة جدا او متناهية في القصر ، ومن متتابعات سينمائية كذاتيات ممكنة ولا نهائية) هو كفعل الموت في الحياة .

ويمكن ان نحدد معنى الفيلم على انه (كلمة دون لغة) : وفي الواقع فان الافلام المختلفة لا تفهم بارجاعها الى السينما بل بارجاعها الى الواقع نفسه . ويجب أن يراعى بانني اسلم بهذا بتطابقي المعهود بين السينما والواقع ، وبان التشخيصية السينمائية يجب ان تكون فصلا من فصول التشخيصية العامة للواقع .

ولنشاهد في احد الافلام ظهور تاطيرة لصبي ـ بشعر اسود اجعد وعينين سوداوين ضاحكتين، وجه مغطى بالبثور ، وحنجرة منتفخة قليلا كما لو ان بها الدرقة ، وتعبير بهيج ومضحك ، اشياء كلها توحي بذاك الصبي . فهل ترجعنا هذه التاطرة من احد الافلام الى توافق اجتماعي مؤلف من رموز ، كما ستكون السينما عندما تشبه بال (الانغ) ؟ نعم ، انها ترجعنا الى هذا التوافق الاجتماعي ، ولكن هذا التوافق الاجتماعي بما انه ليس رمزيا فهو لا يتميز عن الواقع ، أو عن نينيتو دافولي Ninetto Davoli الحقيقي بلحمه وعظمه المصور في تلك التاطيرة .

اذن فلدينا الآن في رؤوسنا نوع من « دليل (٨) الواقع » (او تلك التشخيصية العامة الفعالة التي اتكلم عنها) . وعبر هذا الدليل الباطن والذي سيساعدنا على فهم الواقع ، نستطيع فهم مختلف الافلام ، وفي عبارة ابسط واسهل اقول باننا في الافلام نتعرف الى الواقع ، الذي يعبر لنا عن نفسه من خلالها ، تماما كما يفعل يوميا في الحياة .

وتتكلم الينا شخصية ما في السينما ـ كما تفعل في اي لحظة من لحظات الواقع ـ عبر الاشارات او التعبيرات الحية لحدثها والتي ان نحن قسمناها في فقرات تكون كما يلي :

١ ـ لغة الحضور الفيزيائي ، ٢ ـ لغة التصرف ، ٣ ـ لغة اللغة المحكية ـ المكتوبة . وتركبها كلها لغة الحدث التي تثبت العلاقات معنا ومع العالم الموضوعي . ان كل فقرة من هذه الفقرات ـ في التشخيصية العامة للواقع ـ يجب ان تكون مقسمة الى عدد غير محدد من البنود. وقد كنت ارغب منذ زمن طويل القيام بهذا العمل ، اما الآن فاود ان اقتصر على ملاحظة البند الثاني المعنون بلغة التصرف ، وهو الاكثر اهمية وتعقيدا . وقبل كل شيء يجب تقسيمه الى فقرتين أي « لغة التصرف العامة » (والتي قد تركب كل طريقة الحياة المأخوذة عبر التربية في مجتمع منشق (٩)) . « ولغة التصرف الخصوصية » (التي تخدم في التعبير الذاتي ـ في حالات اجتماعية خاصة وفي لحظات معينة ، خاصة بتلك الحالات) .

ولنأخذ على سبيل المثال ذاك الممثل ذا الشعر الاجعد والبثور والذي وصفته سابقا . فلغة تصرفه العامة تعين لي حالا ـ عبر سلسلة تصرفاته ، وتعابيره وكلماته ـ وارتباطه التاريخي والعنصري والاجتماعي . ولكن لغة تصرفه الخصوصية تدقق بوصف ذلك الارتباط حتى البداهة المطلقة (كما ان اللغة الاصطلاحية والعامية ترفع من درجة الفصحى) . فلغة التصرف الخصوصية نسبية اذن في جوهرها من سلسلة من (الثانويات) التي ينتمي مثلها الاول (١٠) دون جدال الى عالم الحيوان او الطبيعة ، فاختيال الطاووس وصياح الديك بعد اللقاح واستعراض الزهور ـ في فصل معين ـ لالوانها، اشياء تدل ـ باختصار ـ على ان لغة العالم انما هي في جوهرها مشهد استعراضي .

اننا ، ومن مختلف الثانويات الحية للغة التصرف الخصوصية ، نصل ، دون شعور ، الى مختلف الثانويات ذات المعرفة الذاتية : فمن الثانويات السحرية بعيدة القدم الى تلك المثبتة في اعراف التربية القويمة للحضارة البرجوازية المعاصرة ، الى ان نصل بعدها ـ ودون شعور دائما ـ الى لغات مختلفة رمزية وليست اشارية : وهي اللغات التي يحاول الانسان فيها ، كيما يعبر عن نفسه ، ان يستخدم جسمه وسحنته . وتنتمي الاحتفالات الدينية ، والاعياد والرقص والمشاهد المسرحية الى هذه الانواع من اللغات الهيئية (١١) والحية . والسينما انما هي كذلك ايضا .

وفي انتظار ان اخط بعض النقاط ـ على الاقل ـ لتشخيصيتي العامة هذه ، اود ان اقتصر هنا ايضا على ملاحظة كيف ان التشخيصية العامة انما هي تشخيصية لغة الواقع وتشخيصية لغة السينما معا ، آخذا بعين الاعتبار قضية اضافية واحدة : أي الانتاج السمعي ـ النظري (اودو ـ فيزيقا) . وفي اشكال هذا الانتاج ـ والذي يخلق في السينما الطوابع اللغوية ذاتها للحياة ، مفهومة كلغة ـ يمكننا ان نزرع وان نتعهد قواعدية للسينما ـ وقد حاولت ، في فرص سابقة ، مع هذا الموضوع ـ اما هنا ، فما يهمني هو ملاحظة ـ وهي النقطة المركزية في صفحاتي هذه ـ كيف انه اذا كان لا يوجد ـ تشخيصيا ـ اي فرق بين زمن الحياة وزمن السينما مفهوما كاعادة انتاج للحياة ـ على اساس انه متتابعة (سينمائية) للحياة ذاتها ـ اذا كان لا يوجد هذا الفرق هناك ، فهو فرق جوهري بين زمن الحياة وزمن مختلف الافلام .

ولنأخذ متتابعة سينمائية في وصفها الصافي : اي على انها انتاج سمعي ـ نظري ، مأخوذ من زاوية رؤية ذاتية ، لمقطع من تسلسل اشياء واحداث لا متناهية ، والتي استطيع ـ باطمئنان ـ انتاجها . فتلك المتتابعة في وضعها الصافي انما هي مبنية من تسلسل ممل ـ بصورة لا متناهية ـ لاشياء واحداث غريبة المعنى . فما يحدث وما يظهر لي في خمس دقائق من حياتي ، ينقلب بعد عرضه على الشاشة ، شيئا ما خاليا من اية اهمية كانت وفارغا على الاطلاق . وهذا لا يمكنه ان يظهر لي في الواقع لان جسمي حي ، ولان تلك الدقائق الخمس انما هي خمس دقائق من حوار الواقع مع ذاته .

ان تلك المتتابعة المفترضة ذات الوضع الصافي ، تظهر اذن انعدام معنى الحياة كحياة بينما هي تعرض تلك الحياة .. لكن عبر هذه المتتابعة المفترضة ذات الوضع الصافي ، استطيع ان اعرف ايضا ـ نبرات الدقة في تجارب المختبر ـ بأن الفرضية الاساسية ، والتي يعبر عنها شيء عديم المعنى انما هي : (انا موجود) أو (يوجد) او بكل بساطة (الوجود) .

ولكن هل الوجود شيء طبيعي ؟ لا ، وعلى ما يبدو لي ، فهو العكس ، انه يبدو لي عجيبا ، غامضا بل ولا طبيعيا على الاطلاق .

والآن ، فان المتتابعة السينمائية ، التي استعرضنا مظاهرها ، تنقلب في الافلام المصطنعة ، الخطة الاكثر « طبيعية » في الرواية السينمائية . رجل يصفع امرأة ، ثم يركب سيارته ويذهب الى اوتوستراد البحر ؟ حسنا ، ما علي الا ان اضع آلة تصوير سينمائية ولاقطة صوت هناك ، حيث يمكنها ان تكون شاهدا ذا لحم وعظم ،

واصور كل المشهد بتسلسل كما رآه هو وسمعه ، حتى غياب سيارته في طريقها الى (اوستيا) (١٢) . وكما هو الامر في اي حدث تافه قد يحدث فكذلك هو الامر في انتاجه ، تبقى الفرضية الاساسية طاغية وهي : (كل ذلك موجود) (وعلى كل ، فكما اني لست لا مباليا في الواقع ، فكذلك ، وبكل عزم ، لست لا مباليا امام انتاج (اعادة ـ تصوير) الواقع . وما انني في الفيلم احكم عبر دليل الواقع ، فانني اولد في نفسي ذات المشاعر التي قد اشعرها فيما لو عشت ذاك الحدث بصورة بادية) .

وبما ان السينما لن تستطيع ان تنحدر من متتابعات سينمائية مماثلة مهما كانت دنيا ، وبما انها تنحصر في انتاج الواقع ، فهي متهمة بالطبيعية . ولكن رعب الطبيعية (في مجال السينما على الاقل) انما هو رعب الوجود . او ، بصورة قطعية ، رعب من نقص طبيعية الوجود، من ازدواجية الواقع المزعجة والقائمة على اساس انه الواقع انما هو التباس : ماضي الزمن . انها ليست طبيعية فحسب ، فالعمل السينمائي كالكتابة فوق ورق يحترق .

ولكي نفهم ما هي طبيعية السينما ، لناخذ حالة قصوى ـ والتي تتقدم او تقدم ، كمثال للسينما الطليعية (١٣) : في اقبية نيويورك ، النيو ـ سينما ، تعرض متتابعات سينمائية طويلة لساعات كاملة (رجل نائم على سبيل المثال) . هذه هي السينما في وضعها الصافي اذن (كما كررت مرات عديدة) ، وعلى هذه الحال ، وعلى انها تمثيل للواقع من زاوية رؤية وحيدة ، فهي ذاتية بمعناها الطبيعي الاقصى : وقبل كل شيء ، كذلك ، فللزمن الطبيعي واقعه . وكما هو الامر دائما ، وبصورة ثقافية، فالسينما الجديدة انما هي نتيجة قصوى للواقعية الجديدة(١٤): بطقوسها الوثائقية والحقيقية . ولكن بينما كانت الواقعية الجديدة ترعى بتفاؤل وطيبة ، طقوسها الواقعية بمتتابعات سينمائية متلاحمة ، كانت السينما الجديدة تقلب الاشياء : ففي طقوس الواقع المبالغة ، وفي متتابعاتها السينمائية اللامتناهية ، كانت فرضيتها الاساسية (ما هو موجود فهو عديم المعنى) وذلك بدلا عن الفرضية الاساسية (ما هو عديم المعنى هو موجود) . ولكن انعدام المعنى ذاك ، كان محسوسا بغضب وحزن ينقض على المتفرج وعلى آرائه في النظام وفي الحب الوجودي لما هو موجود . ان المتتابعة السينمائية للواقعية الجديدة ، القصيرة المعقولة ، الدقيقة ، الطبيعية والودودة ، والتي كانت تورثنا لذة معرفة الواقع الذي نحياه يوميا . والذي تتلذذ به عبر المقارنة الجمالية مع الاصطلاحات الاكاديمية ، كانت له عكس المتتابعة السينمائية للسينما الجديدة ، الطويلة ، اللامعقولة ، غير الدقيقة ، اللاطبيعية والخرساء ، والتي تضعنا في حالة من الرعب من الواقع ، عبر المقارنة الجمالية مع طبيعية الواقعية الجديدة .

اذن ، فان قضية الفرق ـ عمليا ـ بين الحياة الواقعية والحياة المنتجة ، اي بين الواقع والسينما ، انما هي قضية ، كما قلت ، ذات توقيع زمني . ولكنه ايضا فرق ازمان تميز سينما عن سينما اخرى . فمدة التاطيرة او انسجام تتابع التاطيرات تغير من قيمة الفيلم : فتجعله ينتمي لمدرسة بدلا من مدرسة ، او لحقبة بدلا من حقبة ، او لايديولوجية بدلا من ايديولوجية .

واذا اخذنا بعين الاعتبار ، بانه يمكن للافلام المصطنعة اعطاء وهم المتتابعة السينمائية عبر المونتاج ايضا ، تصبح قيمة المتتابعة السينمائية اكثر مثالية : انها تصبح اختيارا كاملا وصحيحا لعالم ما . وفي الواقع، بينما تنتج متتابعة سينمائية حقيقية حدثا ما ، كما هو ، حدثا له زمنه، تقلد المتتابعة السينمائية المصطنعة (كما هي الحال في غالبية سينما الواقعية الجديدة . وفي السينما الطبيعية التصويرية ذات الطابع التجاري ايضا) تقلد الحدث الواقعي المقابل، منتجة منه مقاطع مختلفة، ثم تخيطها فيما بينها عبر زمن يزيفها مصطنعا طبيعيتها .

ولذلك فان المونتاج في السينما الجديدة له طابع اساسي وهو عرض واظهار تزييف الزمن الواقعي (او ـ كما هو الحال في المتتابعة السينمائية التي ذكرتها سابقا ـ المبالغة به عبر عملية القلب من قيمة « العديم المعنى ») .

فهل مؤلفو السينما الجديدة على حق ؟ او هل يجب ان يكمن الزمن في عمل ما محطما دون جدال ، وان يكون ذاك التحطيم العنصر الاول والاكثر وضوحا من الاسلوب ؟ وذلك بحرمان المتفرج نهائيا من وهم تتابع الاحداث خلال الزمن ـ كما كان يحدث في المضامين القديمة والقريبة العهد ؟

لقد كان مؤلفو السينما الجديدة ـ على ما ارى ـ لا يمونون بما فيه الكفاية داخل اعمالهم : انهم يصطرعون ، يجيشون او بالاحرى فانهم يحتضرون ، ولكنهم لا يموتون : ولذلك فان اعمالهم شهادات لمعاناة ظاهرة الزمن العابثة ، وفي هذا المعنى ، فبامكاننا ان نترجمها كحدث حياة فقط .

ان رعب الطبيعية يحجز ، قطعا ، ضمن حدود الوثائقية ، والذاتية المرسلة الى نقطة تعطي اما متتابعة سينمائية لا متناهية ـ ترعب المتفرج بانعدام اهمية واقعه ـ واما عملا مركبا (مونتاجيا) يقلب وهم تتابع زمن واقعه ذاك دائما ـ تنتهي تلك الذاتية بان تصبح الذاتية العنيفة للوثائق البسيكولوجية . كما انه في الصفحة الادبية الاكثر طلائعية ، والتي يبدو انها مستحيلة الفهم ، لا بد وان يظهر واقع ما يثار فيه الواقع : فمن الواقع لا يمكن الهرب ، لانه يحاور ذاته ، ونحن ضمن دائرته . وفي صفحة طليعية لا مقروءة ـ كما في اي مسلسلة سينمائية يبالغ فيها بالازمان حتى الوصول بها الى بتر اي وهم بامكانية عين الواقع من خلال تلك المسلسلة ـ توجد دائما حقيقة تظهر باسمرار : وهي حقيقة المؤلف ، الذي يعبر بواسطة نصه ، عن سقامته

ـ التتمة على الصفحة ٨٠ ـ .

---

١ ـ المقصود بتصنعي او مصطنع ، الفيلم الذي يصور مشاهدا (سينمائية) وليس مشاهدا مأخوذة من الواقع وكما هي .

٢ ـ تعابير تحدد نوعية التاطيرة السينمائية ، مثال : الحقل الشامل هو تحديد للتاطيرة التي تصور مشهدا كاملا حتى الافق ـ مثلا ـ وقد استعملت نفس كلمة بيانو لاستحالة ترجمتها والبيانو الاول هو التاطيرة التي تصور جزءا صغيرا من المصنوع (الوجه الانساني مثلا) اما البيانو الاميركي فهو التاطيرة التي تصور مقدارا وسطا من الموضوع (القامة الانسانية حتى ما تحت منتصف الجسم مثلا) .

٣ ـ ستتكرر كلمة (لغة) هنا ، وغالبا هي ترجمة لكلمة Linguaggio الايطالية او ـ تقريبا Diction الانكليزية ، وتعني اللغة من حيث هي منطوق واحيانا اسلوب .

٤ ـ ترجمة للمصطلح الايطالي الحديث والذي يعنى له وجه الدقة: Sintagma مجموعة وحدتين تعبيريتين او اكثر مربوطة بين بعضها نحويا .

٥ ـ Senso

٦ ـ ترجمة للمصطلح الطبي Semiologia وهي العلم الذي يدرس عوارض المرض ليحدد نوعيته ، اي بحث الاعراض المرضية Symptomatology ونسبتها للواقع والسينما واضحة .

٧ ـ Caos

٨ ـ Codice بالايطالية ـ Code بالانكليزية . واظن ان النسبة واضحة .

٩ ـ اسم الفاعل من فعل Codificare الايطالي to codify الانكليزي.

١٠ ـ في مجال الزمن .

١١ ـ نسبة الى هيئة او سحنة .

١٢ ـ Ostia اسم مدينة ايطالية .

١٣ ـ الاشارة للطليعية هنا وفي اماكن اخرى نقتصر على الطليعية كحركة وليس كفكرة مجددة .

١٤ ـ حركة الواقعية الجديدة Neo-realismo حركة ظهرت في السينما الايطالية في ما بعد الحرب الثانية وكانت من اقوى الحركات السينمائية المهمة في العالم .

فهرست

العدد الثامن ـ آب (اغسطس) ١٩٦٨ ـ السنة ١٦

١ اغنيات صغيرة الى الفدائيين (قصائد)... فدوى طوقان
٣ سر البرتقال (قصة) ..... اديب نحوي
٨ لعبة الحلم والواقع في ادب الحكيم : « مصير صرصار » ..... جورج طرابيشي
١١ الرجل والسلاح (قصة) ..... سليمان فياض
١٧ ثمار النار (قصيدة) ..... عبده بدوي
١٨ ثقافتنا العربية امام الاتهام ..... عدنان ابراهيم
٢١ رسالة الى العذراء (قصيدة) ..... محمد الجيار
٢٢ الساقية (تمثيلية) ..... يوسف العاني
٢٤ رحلة في مملكة خرافية (قصيدة) ..... كامل ايوب
٢٥ مع العربية في عراقتها ..... محيي الدين اسماعيل
٢٧ اغنية لصحراء النقب (قصيدة) ..... سعد دعبيس

قضايا الادب والادباء

٢٨ ميلاد شاعرة ..... توفيق يوسف عواد
٣٠ في انتظار مولانا (قصيدة) ..... محمد عزالدين المناصرة
٣١ لحن الثورة (قصة) ..... يحي يخلف
٣٣ حبيبتي والصمت نصف برتقالة (قصيدة)... نبيه شعار
٣٤ قصة ثلاث قصائد ..... جعفر الخليلي
٣٦ موسى جليل : شاعر الشهادة والحب والبطولة ..... جليل كمال الدين
٤١ المنطوي وعوامل الانطواء ..... صقر الخوري

النتاج الجديد

٤٦ خمسة اصوات ..... سلمان العفيدي
٥٠ مختارات من شعر الكفاح السوفياتي ... نبيل فرج
٥١ حمامة الجامع وقصص اخرى

مناقشات

٥٨ ابحاث العدد الاسبق ..... جلال السيد
٦١ ثلاثية نزار قباني ..... شهيد الحديثي

النشاط الثقافي في العالم

٦٣ فرنسا ..... وحيد النقاش
٦٥ ايطاليا ..... نبيل المهايني
٦٩ سقراط الجريح ——— بيرتولد بريخت

النشاط الثقافي في الوطن العربي

٧٣ لبنان ..... التلفزيون والغزو الثقافي الامريكي
٧٤ مشكلات الطلبة العرب في المانيا ..... بسام طيبي
٧٧ السودان ..... عن الجديد في الشعر والقصة

رسالة نبيل مهايني

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٦٨ ـ

البسيكولوجية ، وعن حساباته الادبية، وعن مرضه العصبي البرجوازي الصغير نبيلا كان او دنيئا .. الخ ..

ويجب أن اكرر بأن تفسير حياة ما بصورة كاملة لا يمكن الا بعد الموت : ففي تلك اللحظة تضيق الازمان على نفسها ويسقط انعدام الاهمية . ولن تكون الفرضية الاساسية بعدها ، بكل بساطة ، (الوجود)، كما ستصبح طبيعيتها ـ اذن ـ هدفا زائفا كمثل (اعلى) زائف . وان من يقوم بمتتابعة سينمائية يبرز رعب لا اهمية الحياة ، يرتكب خطأ مماثلا ومناقضا لمن يقوم بمتتابعة سينمائية يبرز ، باللااهمية ، الشعر . واستمرار الحياة في لحظة الموت ـ او بعد عملية المونتاج ـ يضيع كل لا تناهي الازمان والتي نحن تعيش فيها نتلذذ بتوافق حياتنا الفيزيائية الكامل ـ والذي يحملنا الى التآكل ـ مع جريان الزمان : فلا توجد لحظة واحدة لا يكون فيها التوافق غير كامل . وبعد الموت لن يوجد بعد استمرار الحياة ذاك ، بل سيوجد مفزاة معناه) . فاما ان نكون خالدين لا معبرين او ان نعبر عن انفسنا ونموت . فالفرق بين السينما والحياة اذن يمكن تجاهله ، ونفس التشريعية العامة التي تصف الحياة يمكنها ان تصف ، اكرر مرة اخرى ، السينما ايضا . ولذلك فبينما يجري حدث ما في الحياة ـ اتكلم هنا على سبيل المثال ـ يكون معناه هو مفزاه ـ والذي يمكن ترجمته فعليا بعد الموت فقط ـ اما الحدث الذي يجري في السينما ، فمعناه هو نفس معنى الحدث ذاته الذي يجري في الحياة ، والشيء اللامباشر الوحيد فيه انما هو مفزاة (والمفزى حتى في هذا المثال لا يمكن شرحه فعلا الا بعد الموت) . اذن وعلى خلاف ما هو في الحياة او ما هو في السينما ، في فيلم ما ، يكون للحدث ـ او للاشارة الهيئية او الوسيلة التعبيرية ، او التعبيرية الحية المنتجة ـ يكون له ذات معنى الحدث الواقعي الماثل ـ الذي قام به اولئك الاشخاص بلحمهم وعظمهم ، ضمن ذاك الاطار الاجتماعي ذاته ـ كما ان مفزاه هو مفزى تام ومقروء ، كما لو ان الموت قد وقع فعلا . وهذا يعني ان الزمن في الفيلم منتهي ، حتى لو كان بصورة اصطناعية . اذن يجب علينا ان نتقبل الاسطورة بالقوة . فالزمن ليس هو زمن الحياة وهي تحيا ، بل هو زمن الحياة بعد الموت : وعلى هذا الاساس فهو واقعي ، وليس وهما ، وبامكانه ان يكون ـ بكل اطمئنان ـ تاريخ فيلم ما .

ترجمة : نبيل مهايني