سلسلة الأنوار
Collection Lumières
ISSN (2716-7852) ر د م ك

الفن السينمائي عند فيلسوف الحرية جون بول سارتر

د.صايم عبد الحكيم
جامعة وهران (الجزائر)

قد تكون الوجودية كفلسفة انتهت، و لكن الوعي الوجودي يظل يحكمنا بدليل أن فيلسوف الشخصانية ايمانوئيل مونييه في كتابه (مقدمة إلى فلاسفة الوجودية) رسم لها شجرة جذورها هم سقراط والرواقيون و القديس اوغسطين و القديس برنار و جذعها يتكوّن من باسكال وما ن دي بران و كيركغارد و فروع أغصانها تشمل شخصيات عديدة و لعل من تلك الفروع ما قد يتجدد في لحظات تاريخية فتنتج تفلسفا وجوديا.

أ– لحظة وجودية من الذات :

الكتابة عن الفن السينمائي تذكرني بطفولتي عندما كان المعلم (مصطفاوي) يوجهنا مساء يو م الإثنين الى دار السينما الكولونيالية .كتب على جداريتها تأسست سنة 1930، و صارت اليوم قاعة حفلات . لمشاهدة مغامرات(صبي) طفل الأدغال و بعض افلام الثورة الجزائرية أو عمي و هو يصحبني مساء يوم الخميس لمشاهدة افلام رعاة البقر أو خالي المجاهد (بوزيدي) في مغنية و هو يحدثني عن أسلوبه العنيف في تنظيم الطابور لأنه عمل مراقبا بسينما دنيا زاد أو عصفور و تلك الأيام الجامعية في وهران بالسنيماتيك و حصة أحمد بجاوي في التلفزة الوطنية ، و لعل جهود الأستاذ القدير بن مزيان بن شرقي بتجديد علاقتنا بهذا الوعي الفني و سائر الفنون الجميلة توضح الهوة العميقة بين(نحن) و(هم)لأن الإنقطاع انتج الخراب بينما القطيعة هي ثورة داخل نفس الإشكالية

تعمل لتنويرنا بأسباب النجاح و التقدم ، و إكتشافي لطوابير دور السينما في باريس في فترة منحة التعاون الفرنسي – الجزائري (2005-2006) يفسر هذا الوعي التاريخي و ما آل إليه من بؤس و شقاء .

ب . لحظة وجودية من الأخر :

يقترن تاريخ الفلسفة الوجودية المعاصرة بنهضة الفن السينمائي ، إذا ما اخذنا بعين الإعتبار تاريخ ميلاد الأب الروحي للوجودية الفيلسوف الدانماركي سورين كيكرغارد (1855 م) و تاريخ أول عرض سينمائي من طرف الإخوة ليمبار(1895 م) في باريس، صحيح المكان بينهما يختلف ، و لكن موضوعات التفكير و الصورة توحدهما ، فقد جعل كيركغارد من الحياة اليومية مدخلا لفلسفته ، لأن إشكالية الوجود بقضايا العبث و اللامعقول ، و القلق اليومي ، و تعابير الرغبة ، تفسر حقيقة الذات الإنسانية ، بعدما انتقلت هذه الذات من المنهج السقراطي ، (اعرف نفسك) الى الموقف الكيركغاردي (اختر ذاتك) ، و من علامات هذا الإختيار هو التحرر من السلطة الهيجلية ورمزية الأكاديمية عندما بحثت الفلسفة في الخطر النووي وأفكار الجنون و الجنس و العيادة و مختلف الظواهر الفنية كالموسيقى و المسرح و السينما.

ج.لماذا سارتر ؟

لم يكن سارتر فيلسوفا للوجود و لنقد العقل الجدلي و أديبا برواية (الغيثان) و مسرحية (جلسة سرية) وغيرهما من الاعمال الأدبية الكثيرة مثل مسرحية(سجناء ألطونا) و التي تجعل الإنسان حرية تجسدت بمواقفه من أجل استقلال الجزائر كما يبدو من المقدمة التي كتبها لتصدير معذبو الأرض لفرانز فانون ، و لكن أيضا اشتغل بالفن السينمائي لأنه شارك في التمثيل و أخرج أفلاما و كتب سيناريوهات ، و هذا الأمر ليس غريبا على الفيلسوف الذي يشارك في الإبداع الفني منذ أفلاطون و الفارابي الى كامي والحبابي (كتب سيناريو الضائعون) و جيل دولوز و .. و يسجل المواقف الجريئة كرفض سارتر لجائزة نوبل للآداب في اكتوبر 1964 لأنها لم تنسجم مع اللحظة التاريخية ، فقد جاءت بعد إستقلال الجزائر . و في هذا الدوائر الفلسفية و الأدبية والسياسية نتساءل متى بدأت علاقة سارتر بالسينما ؟

في سيرته الذاتية يشرح لنا سارتر هذا التحرر الإنساني الذي ساهمت في إنبعاثه ظاهرة السينما قائلا : "إني أتحدى معاصري في أن يذكروا لي تاريخ التقائهم الأول بالسينما ، كنّا ندخل و نحن نتحسس طريقنا في قرن بلا تقاليد ،سوف يختلف كليّا عن القرون الأخرى بسوء سلوكه و بالفن الجديد .. كان تسلية النساء و الأطفال ، كنا نعبده أنا و أمي، لكن قلما كنا نفكر فيه و لم نكن نتكلم عنه قط : فهل يتكلم الناس عن الخبز ان كان متوفرا ؟و عندما تنبهنا لوجوده كان قد اصبح حاجتنا الأساسية منذ وقت طويل " (1)، هذه الدهشة على الطريقة الأفلاطونية هي ثورة على العقل الديكارتي الذي حدد معايير للتفكير تتنافي مع حقيقة الإنسان التي تنفعل بقضايا العصر فتقول بأن السينما هي قصيد الحياة الحديثة ، و هذا ما يفسر المشاركة السارترية في كتابة سيناريو فرويد عام 1958، و سيناريو جوزيف الطيب عام 1955 ، و السؤال الذي يفرض ذاته علينا هو : لماذا لم يذاع الشأن السارتري في ابداعه السينمائي كما اشتهر في الإبداع الأدبي ؟

في كتابه (الكلمات) يتحدث ساتر عن امه التي كانت تصحبه الى عرض سينمائي بدار البانتيون بدلا من الدخول الى السيرك او مشاهدة مسرحية في شاتلي ، فيصف لنا هذا الإختيار الجماهيري ويقارنه بالتدرج الإجتماعي في المسرح ، فيقول : " علمت أن هذا الفن الجديد هو لي كما هو للجميع ". لقد ميزت الأستاذة باسكال فوترييه في علاقة سارتر بالسينما بمراحل تاريخية متباينة ، و الأمر نفسه يصدق على الأستاذ دومنيك شاطو المتخصص في الموضوع ، لأنه كتب (سينما و فلسفة) و(سارتر والسينما) نذكر منها :

1 . السينما في طفولة سارتر :

في (الكلمات) التي طبعت عام 1964 نكتشف حضور السينما في وجود الفيلسوف عندما تحدث فيها عن قاعة العرض بالتفصيل منذ لحظة الجلوس التي تتكفل به العاملة الى مصابيح النجدة الى عازف البيانو في افتتاحية الفيلم و نهايته الى تلك المقارنة الدقيقة بين هذا المكان الذي اشتمل على جمهور من مختلف الفئات الإجتماعية : " كان هناك جنود وخادمات الحي ، و شيخ بارزة عظامه يمضغ التبغ و عاملات مكشوفات الشعر يضحكن باعلى صوت " و بين المسرح الذي تميز بالرسميات لأن كل شرفة فيه تعبر عن طبقة اجتماعية ، و بذلك اثبتت السينما الرباط الحقيقي للناس وهو الإلتحام و هذا ما يفسر هذا

التناغم بين سارتر و الفن السينمائي عندما يقول : " كنا في العمر العقلي نفسه ، كنت في السابعة واعرف القراءة و كان في الثانية عشر و لا يعرف الكلام . كانوا يقولون انه في أول عهده و ان هناك تقدما سوف يحققه ، كنت أعتقد أننا سنكبر معا . لم أنس طفولتنا المشتركة " (2) ، تلك الطفولة التي تذكر أسماء القاعات مثل :

البانتيون .

. الكينيراما

. الفولي دراماتيك

. القودفيل

. الجمون بالاس أو الهيبودروم

و عناوين الأفلام التي شاهدتها :

. مغامرات ماسيست

. أسرار نيويورك

. فانتوماس

. زيجومار

وتتحدث بغرائبية على ظاهرة السينما عندما تقرنها بالسحر ، لأنها لا تفهم تواصل الصور و تقنية العرض ، يقول سارتر : " و لما كانت القداسة لا تجد سبيلها اليّ فقد عبدت السحر، فالسينما كانت ظاهرة مريبة كنت أحبها بضلال بسبب ما كان يزال ينقصها. إن هذا الجريان كان كل شيء.. و لم يكن شيئا .. كان كل شيء وتحوّل الى عدم ." (3)

2 . ظواهرية سارتر من السينما الى المتخيل :

اكتشف سارتر الظواهرية في الثلاثينيات عندما بحث (صورة الحياة النفسية الوظيفية و الطبيعية) عام 1927 ثم أصدر كتاب الخيال 1936 و المتخيل 1940، إلا أننا نشير ان كل هذه الأعمال على الصورة تقوم على نظرية تميز بين الإدراك الواقعي والإدراك المتخيل ، و قد عبر عن هذا القلق المعرفي بقوله : " المتخيل أو معرفة الصورة مصدره الإدراك ، إنه الإدراك المطبق على الإنطباع المادي الذي ينتجه الدماغ

، فيعطينا وعي أو شعور بالصورة. هذه الصورة التي لا تبدو غريبة عن شعورنا لإنها لا تعرض كموضوع للمعرفة لأنها تتصف بالطابع الواقعي المجسد : هذا الأمر يؤدي الى رفض نهائي لعلاقة الشعور بالأشياء .إنها تملك سلطة مؤثرات أفعال الروح ، و مؤثرات الدماغ التي تنتج عن أشياء العالم الخارجي مع العلم أنه التشابه بينهم ينعدم في روح الأفكار لأن هذه الأخيرة أي الأفكار لا تصدر من المؤثرات لأنها فطرية في الإنسان ، و بفضل تلك المؤثرات تظهر في الشعور" (4)، و بهذا الموقف يتجاوز سارتر الطرح البرغسوني في تفسير التصور الشعور كمعطى مباشر للواقع لأن الصورة الذهنية هي فعل الشعور يهدف في بنائه موضوعا غائبا او معدوما من خلال محتوى فيزيائي أو نفسي الذي لا يظهر بصفة مستقلة و إنما كتمثل لموضوع الغاية ،لأن " إدراك الغرض يكون مستحيلا أو منطويا على توتر غير محتمل ، فيدركه الوعي أو يحاول أن يدركه بصورة مختلفة ، أي ان هذا الوعي يتحول بالضبط بغية تحويل الغرض نفسه . و هذا التحول في اتجاه الوعي ليس فيه أي غرابة .. فالبحث عن وجه مموّه في صورة . أحجية أين البندقية ؟ . يقودنا إدراكيا أمام الصورة بشكل جديد ، و هو كيفية تصرفنا تجاه أغصان الأشجار، و الأوتاد التلغرافية و الرسم كما لو كنا أمام بندقية ، و هو تحقيق حركات العينين كما لو كنا امام بندقية . غير أنا لا ندرك هذه الحركات بحد ذاتها ، فمن خلال هذه الحركات تتجه نحو الأشجار و الأوتاد التي ندركها كبندقية محتملة ، نيّة تتجاوز هذه الأشجار و الأوتاد ، إلى أن يتحجر الإدراك الحسي فجأة فتظهر البندقية ، وهكذا فنفقه غرضا جديدا ، أو غرضا قديما بشكل جديد من خلال تغيّر النيّة ، كما لو كان ثمة تغير في السلوك " (5).

وهذه الرؤية التحليلية تتقاطع مع انطولوجيا الحرية عند سارتر التي ترى في غاية الفن نزوعا جماليا في اللامعقول ، و هذا ما يفسر النقد الأخلاقي للموقف الخيالي أو الجمالي الذي يعتبر هروبا من الواقع على الطريقة الكيركغاردية أو انطواء في رؤية انعزالية، غير أن سارتر سيبرهن على رغبته في الفن ، و في الجمال ، و رغبته في الصور الخيالية أو المثالية ، و بعبارة واحدة عن تذوقه للفن السينمائي في هذا الإنتقال من الإستيتيقا الى الحالة الإتيقية .

لقد كتب سارتر اثني عشر مقالا للسينما في الفترة ما بين 1944 و 1971 وقدم محاضرة في ماي 1958 موضوعها المسرح و السينما ، فعاد مرّة أخرى لتلك المقارنة التي اكتشفها في طفولته و لكن

بصورة تبدو معكوسة : " في المسرح نحن في عالم مجرد عن الأفكار العامة ، بعيدا عن الممثلين ، نعيد تشكيلهم على طريقتنا ولا ننسى وجودنا و الأمر نفسه يصدق علينا عند قراءة كتاب في حين في السينما داخل ظلمة القاعة التي يحتفل بها شعراء الألمان ككائن يتقمص حضوره في موسيقى دقيقة النغماء مشدودين الى الشاشة الى درجة عدم الفصل بين الأنا و الأخر أو وجودنا مع العالم الخارجي ، لأن المخرج يوجهنا حيثما أراد أن نكون ، لأننا صرنا لعبته ، فيفرض علينا مفهومه للدراما " (6)، و بعبارة اخرى وجدنا سارتر يندد بالرؤية الموجهة لأن أدركنا للصور يتوقف على ما يرغب لنا في حين في المسرح ما نريد ، فنحن أكثر حرية .

في هذا الموقف بدا سارتر تحت تأثير برخت لأنه اعتبر المسرح هو دعوة للأحكام النقدية للمشاهد ، وهذا ما يجعله أداة سياسية و أخلاقية على نقيض السينما التي لا تلعب هذا الدور ، و بهذا بدا الموقف السارتري معارضا لمتعة التجربة الجمالية للفن السينمائين و لكن بالعودة الى شهادات سيمون دي بوفوار نجد سارتر نجد سارتر يعطي مكانة راقية للسينما الى درجة أنه أنتج أفلاما قصيرة و لكن للآسف ضاعت بل أخرج مع سيمون و نيزان(صقور لا سيرا) و شارك في تمثيله ، ويكفي أن نقدم شهادته بعد اخراج سارتر بقلمه الذي أنتجه ميشال كونتا و الكسندر استريك عندما قال : " لقد كان لدي أحلاما كثيرة في السينما و قد احبطت إلا هذا الفيلم ، لقد أردت دوما إنتاج افلاما ، كتبت سينايوهات بعضها تمّ تصويرها و لكن الأمر ليس كذلك "(7) .

على العموم بدا سارتر مشاركا في الظواهر الفنية التي سادت في عصره ، و لم يرض بالموقف الفلسفي القائم على الدهشة ، لأن طبيعة فيلسوف الحرية تختار ما يتناسب مع وجودها على طريقة القوقديل الذي أبى " . ذلك المسرح الذي تحول الى سينما . .. أن يتنازل عن عظمته السالفة. "(8) ، و تلك المقارنة بينه و بين تاريخ السينما توضح قيمة الوعي الجمالي في لحظة الإبداع لأنهما كانا " في العمر العقلي نفسه . كنت في السابعة و أعرف القراءة و كان في الثانية عشر و لا يعرف الكلام . كانوا يقولون إنه في أول عهده ، وإن هناك تقدما سوف يحققه ، كنت أعتقد اننا سنكبر معا " (9) . وبالفعل حدث هذا التطور المشترك بين سارتر و السينما إلا أنه في فترة ما بعد سارتر جعل الفيلسوف صامتا و ليكاد يسمع صوته إلا في مناسبات ، بينما الحدث السينمائي صار ناطقا الى درجة أنه أصبح و أمسى مقياسا للوجود في صور

عديدة لتكاد تنفصل عن الوجود الإنساني، لأنه في ديمومة من التطور من الشاشة الكبيرة الى الشاشات المنتهية في الصغر، و التي صارت جزء من الإنسان إن لم تكن هي الإنسان ذاته .

هوامش الموضوع :

1 . سارتر ، الكلمات ، ترجمة : خليل صابات ، دار شروقيات للنشر و التوزيع ، القاهرة 1993 ص:61

2 . المصدر نفسه ، ص: 62

3 . المصدر نفسه ، ص: 63

4- Jean - Paul Sartre . L'imagination . Quadrige . PUF 3° édition 1989, pp: 7-8

5 جون بول سارتر ، نظرية الإنفعال (دراسة في الإنفعال الفينومينولوجي) ترجمة : هاشم الحسيني ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت ، ص : 54 .55

6 ، . أنظر : جون بول سارتر، " دفتر ميدي " مؤلفات الشباب الصادرة عن غاليمار أو مقال باسكال فوتريه ،

7- سينما سارتر في الموقع :www.fabula.org/lht/2/Fautrier.html

8. سارتر ، الكلمات ، المصدر نفسه ، ص : 862

9 -المصدر نفسه ، ص : 62 . 63