مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 425 – ص 434

سارتر بين السينما والفلسفة

Sartre betweencinema and philosophy

حلوز جيلالي

[1]جامعة أبو بكر بلقايد–تلمسان–الجزائر– djilali.kadi75@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/03/22 تاريخ القبول: 2020/04/20 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

ربط سارتر أعماله الفلسفية بأعماله في الإبداع الفني، حيث تشتهر أعماله المسرحية و الأدبية بأنها أعمال متأثرة بفكره و فلسفته، لكنها أيضا مدمجة بعمق في تاريخ الفنون الأدبية و الدرامية، هذا الربط بين الفنون و الفلسفة قاده سارتر حتى النهاية بفن عصره: السينما.

كانت السينما بالنسبة لسارتر وسيلة أكثر فعالية للتعبير عن أفكاره الفلسفية، التي كان ينشد من خلالها واقعية حرة على غرار المثالية والواقعية المدرسية، لكنه فشل في نهاية المطاف في أن يبرز في السينما ويصنع لنفسه أفلاما تمجد فلسفته.

كلمات مفتاحية: السينما، الفن، الفينومينولوجيا، العارض، الوجود.

Abstract:

Sartre linked his philosophical works to his works in artistic creativity, where his theatrical and literary works are known as works influenced by his thought and philosophy, but they are also deeply integrated into the history of literary and dramatic arts, this connection between the arts and philosophy Sartre led to the end with the art of his time: cinema.

For Sartre, cinema was a more effective way to express his philosophical ideas, through which he sought free realism along the lines of idealism and school realism, but he ultimately failed to stand out in cinema and make films for himself that glorified his philosophy.

Keywords: Cinema, art, phenomenology,contingency, existence.

1. مقدمة:

عرف جون بول سارتر (105 – 1980) برواياته وأعماله الفلسفية و المسرحية، ومقالاته أكثر من سيناريوهاته، ومع ذلك نجده يشير في دفتر صغير في سن 19" السينما هي قصيدة الحياة الحديثة"، كما يمكن أن نجد في كتاباته الشبابية الخطوط العريضة لرؤيته الجمالية حول السينماتوغرافيا ، سنحاول هنا أن نجد أن نفهم شغف سارتر بما يسميه في عام 1924(الفن السينمائي) من خلال تقديم نصوصه النقدية وأعماله في كتابة السيناريو خاصة ما يتعلق بسيناريو (فرويد) الذي نشر عام 1958 وسيناريو (جوزيف الطيب) الذي نشر عام 1955، لذلك وجب أن نتساءل أين تكمن خصوصية سارتر في كتابة السيناريوهات؟ ماهي العلاقة التي رآها سارتر بين السينما والكتابة الأدبية والفلسفية؟ ماهو الحافز اذي دفع سارتر للكتابة للسينما؟ لماذا لم يحالفه النجاح في السينما كما حصل معه في المسرح؟

2. سارتر وسينما الطفولة (تجربة اكتشاف السينما كفن):

في كتابه الذي نشر سنة 1964تحت عنوان (الكلمات les mots) قدم سارتر سيرته الذاتية، كان يتحدث كثيرا عن الغرفة المظلمة " كنا في نفس العمر العقلي، كنت في السابعة من العمر وأستطيع القراءة، كان في الثانية عشر ولا يمكن أن يتكلم ...اعتقدت أننا سنكبر معا، لم انس طفولتنا المشتركة "[1].

ارتبطت سينما الطفولة في ذكرى سارتر بالعلاقة التكافلية التي كانت تربطه مع والدته الشابة الأرملة يقول: " لقد أحببناها أنا وأمي لكننا لم نفكر فيها ولم نتحدث عنها أبدا، هل نتحدث عن الخبز إذا لم يكن ينقص"[2].

هذه الاحتفالية ليست حكرا على المسرح، بل ذا ذوق مريب حينها علمت أن هذا الجديد كان الفن، هو لي مثل أي شخص أخر، لم أتمكن من الوصول إلى هذا المقدس، كنت أعشق

السحر، كانت السينما مظهرا مريبا أحببته بشدة ...لم يكن هناك شيء تم اختزاله بالكامل إلى لا شيء ...سررت لرؤية غير المرئي"[3]

تجربة السينما تعبير عن خيال الطفل، والموسيقى في الأفلام الصامتة تعبر عن ضجيج الحياة الداخلية، يقول سارتر:" أحببت صمت أبطالي لأنهم عرفوا كيف يجعلوا أنفسهم يفهمون، تواصلت معهم من خلال الموسيقى كانت صوت حياتهم الداخلية"[4]

سيحافظ سارتر على حنينه للسينما الصامتة وستكون له في المقام الأول فنا شاعريا وسحريا وليس فنا واقعيا، فنا للتجلي مثل الموسيقى ويرتبط بالموسيقى " لقد وجدت العالم حيث أردت أن أعيش، تطرقت إلى المطلق، يا له من عدم ارتياح أيضا... لقد مزقت نفسي من الحب لهذه الشخصيات واختفت وفزت بعالمهم ...في الشارع، وجدت نفسي فوق العادة"[5]

3. رؤية سارتر السينمائية (كتابات الشباب 1924 – 1931)

في عام 1924 وفي دليل (تحاميل ميدي –**Suppositoires Midy**) يشير سارتر إلى الحرف **c:** " في السينما يتم وضع الإنسان في بيئته، وهو لا ينفصل عنه وهو ما يمنح كل مغامر لهجته الخاصة ...السينما تعطي الشعور الجامع"[6]، "السينما فن الكل، هو في الوقت نفسه المثالية الحقيقية للطبيعة"[7]هي الفن الذي يصبح العالم من خلالها الإنسان بشكل صحيح في أقصى الحدود " إنه؛ أي فن السينما يعرف كيف يخرج تصور غير أنا من قبل شخص مريض والسبب هو أن الفيلم هو الوعي"[8].

وفي نفس السنة أي 1924 في أطروحة بعنوان (اعتذر للسينما– **Apologie pour le cinéma**) عمق هذه الفكرة و التي هي مستمدة من تأملات برغسون التي كرسها للموسيقى والتي بموجبها كانت السينما فن الحركية والزمنية، من خلال التغيير المستمر وغير المحسوس، وهو الفن الوحيد القادر على إعطاء التزامن للوعي" الفيلم هو عبارة عن منظمة، تدفق غير قابل للتجزئة (ديمومة) بعيد المنال مثل ذاتنا والأدهى من ذلك هو وعي مثل وعينا "[9] .

لذلك يخلص سارتر إلى أن السينما هي وحدها التي تقدم وصفا دقيقا للتحليل النفسي، بفضلها يمكن المشي في وعي، فالسينما هي مركزية الإنسان وهو ما يجعلها تظهر طبيعة مثالية، عالم يومي راهني بأن" الطبيعة تغدو بدورها آلة حيث كل شيء فيها يهدف إلى نهاية ...السينما تجد الاستعارة لأنها تبعث الحياة في المصطلحات ...وتظهر أن الطبيعة تعود للإنسان ما أعطاه والتي شكلته وشكلت له"[10]

وبعبارة أخرى السينما ليست الفن الميكانيكي الذي رآه (آلان)، فسارتر يأخذ وجهة نظر معاكسة لتحليلات برغسون للسينما، بعيدا عن كونها إسقاطا مكانيا للوعي، بالنسبة إلى سارتر هناك وحدة اصطناعية للفيلم غير متحللة حتى ولو كان يمكن للمرء أن يكتشف تحت هذا التدفق على ما يبدو مماثلا لتدفق الوعي قانونا سريا، إنه التنظيم الإيقاعي الأساسي للصور الذي يسمح بتغيير الواقع، و الذي تعمل فيه السينما و تصل به إلى مرتبة الفن :" كل شيء يتغير كثيرا، بحيث لا يكون هناك مخططة، و لكن لسحر الحواس و طمأنه العقل، كل شيء يتغير وفق لإيقاع متصور، غير مرئي، رابط مرن، قانون مبتذل"[11]

بدون قانون لا فن، وقانون السينما هو الإيقاع:" الإيقاع هو ذلك التتابع من الصور الطويلة والقصيرة، يجعل التدفق الدائم للأشياء في سيمفونية منظمة، يقدم ذلك بصيغة، يلخص القليل من الكمال "[12]

فالتحرير يكون في خدمة الفعل البشري الذي يجعل السينما ذلك الفن الذي (يمجد الطاقة) حيث أن موضوع الأفلام هو نضال الإنسان ضد كل صعوبة وحاجز، لذلك فهي(فلسفة العمل)[13]، وتصل إلى العالمية بإظهار تفاعل الإنسان والعالم مما يعطي بعدا أخلاقيا للعمل البشري ما يسميه سارتر (الممارسة العملية) ويجعله يفكر في هامش الحرية، لذلك يؤسس سارتر لسينما خلافا للسينما التكعيبية ومعاهد الفن للفن، يسير عكس الخطاب المهيمن إلى حد كبير في عشرينيات القرن الماضي، أين اتهمت السينما بإفساد الشباب حيث يقول:"

كيف يمكننا ونحن نفرض اللاأخلاق على الفن الوحيد الذي لا يزال حتى اليوم أخلاقيا؟...فالسينما و الأخلاق مرتبطان "[14]

وإلى جانب ذلك خصص سارتر ممرا طويلا للضوء كوسيلة للتعبير عن الفروق الدقيقة في الحساسية وهو ما ينعكس على طرق التحرير، و لم يكن سارتر يعتزم الدفاع عن السينما كفن سرد القصص ولكن كوسيلة فنية نظيفة، استلهم منها لاحقا كتاباته الرومانسية (**Le Sursis1945**) مثل الروائيين الأمريكيين (جوندوس باسوس – **John Dos Passos**)[15].

فالتزامن السينمائي يؤثر على ذلك لأنه يوفر إمكانية مقارنة الأشياء ذات المعنى، ويجدد الرمزية والاستعارات، و بالتالي تحرير القوى الإبداعية للوعي والتي يتمثل نشاطها في الإنتاج الحر و المتواصل لمثل هذه العلاقات الهادفة والحساسة يقول :"السينما تجدد الاستعارة لأنها تجلب المصطلحات إلى الحياة ...فرمزية السينما بسيطة و بطولية ...إنها رمزية طبيعية، رمزية يومية في تكوينها تبتكر لاحتياجات العمل، و ليس لاحتياجات الأدب"[16]، لذلك نجده قد أشاد بأفلام (تشارلز تشابلن– **Charles Chaplin**) والتي قارنها بروايات (بيكاريسك– **Picaresque**) و(شارلوت –**Charlot**) " ملك السينما إلى لازاريلو دي تورميس– **Lazarillo de Tormes**) و يسمي مجلته (الأزمنة الحديثة **Les Temps Modernes**) في عام 1945 بالإشارة إلى فيلم (تشابلن) وسيكون البادئ في لقائه مع الممثل والمخرج في ديسمبر 1952 وهو معجب بهذه السينما الشعبية، مثل السينما الأمريكية، وهو بامتياز " فن موجه للجميع، أو فن مخاطبة الجميع"[17]

يعارض سارتر السينما المصطنعة أو النخبوية مثلما هو الحال مع الأفلام الألمانية، ومن جهة أخرى يرى أن السينما هي شكل من أشكال القيود الاجتماعية إذ يقول:" في الساعة العاشرة مساءا ... رجال مختلفون ... ممددون نحو الشاشة، توحدهم نفس الآلام ونفس

الأفراح، لأنه في الوقت نفسه رأوا على القماش الأبيض الوجه المجنون لأندريه نوكس أو إبتسامة شارلوت"[18]

بعد سبع سنوات من ذلك أي عام 1931 ألقى سارتر خطاب نهاية العام في (**Lycée Français 1er**) في هافر قرر التحدث عن " فن السينما " ذهل الجمهور من هذه الجرأة المزدوجة لتصنيف السينما على أنها "فن" واقترح أوقات الفراغ التكوينية لطلاب المدارس الثانوية في هافر وهوما اعتبرته النخب ترفيه مبتذل .

يبدأ هذا الخطاب بمقارنة بين " طقوس " الأداء المسرحي الرسمية و معرفة " الفن الشعبي" الجديد المرتبط بحياتنا اليومية، و يستبعد كونها " نهاية الحضارة" كما تدعي (أناتول فرانس –**Antol France**) من أن السينما يجب أن تخدم ثقافتك بنفس الطريقة التي تخدم بها الفلسفة، لذلك يقول: "السينما ليست مدرسة سيئة، إنه فن يبدو سهلا، صعبا في النهاية ومريحا إذا تم أخذه بشكل جيد، إنه بطبيعته انعكاس لحضارة عصرنا، من الذي سيعلمك جمال العالم الذي تعيش فيه .... إن لم يكم فنك: السينما".[19]

يقدم سارتر في هذا النص القوانين المناسبة و الوسائل الخاصة لهذا الفن الجديد، إذ يحاول تحليل الإمكانيات السردية للمونتاج، فالفيلم مثل العمل الموسيقي يتم إنشاؤه وفقا لـ(الوحدة المواضيعية) مما يجعل التداخل بين الدوافع و الأفعال المختلفة (أماكن العمل) .

يعود سارتر مرة أخرى ليصر كما هو الحال في أطروحة عام 1924 على الطابع الزمني المحدد لفن الحركة " لم يعد الأمر يتعلق بوقت مجرد معزول عن المأساة، فمدة الأيام تظهر في ضرورتها اللاإنسانية، لذا فإن السينما تحول تفاهة الوجود إلى مسيرة لا هوادة فيها نحو النهاية التي لا يمكن وقفها"[20]

4. السينما و الفينومينولوجيا السارترية في المتخيل (1933 – 1958)

إنه لمن الضروري الوقوف على تحليلات زمانية الفيلم كونها تكشف عن جانب من علاقة سارتر بالسينما، والمفتاح لتناقضه المستقبلي تجاه هذا الفن وربما سر فشله في هذا المجال.

في كتاب (La force de l'âge) 1960 أكدت سيمون دي بوفوار أنه من خلال مشاهدة الصور التي تمر على الشاشة" كشف سارتر عن ضرورة الفن، واكتشف تبعا لذلك العرضي (الطارئ) Contingence في الأشياء "[21].

في فيلم (Les Mots. 1964) انتهت التجربة السينمائية بـ (الشعور بالضيق) بعد الفحص وجد الطفل الصغير نفسه يعاني من العري وعدم وضوح الوجود الذي يخلو من الوفاة السامية لمصير أبطال الفيلم، و في فيلم " سارتر في حد ذاته" 1972 يؤكد سارتر أن السينما هي أصل اكتشافه للعرضي (Contingence) يقول :" أعلم أن فكرة العرضي جاءت من المقارنة بين المناظر الطبيعية في الفيلم و المشهد الطبيعي في الواقع ...تمكن المخرج من أن يكون لديه وحدة معينة و علاقة دقيقة من مشاعر الشخصيات، في حين أن مشهد الواقع ليس له وحدة، لديه وحدة من الصدفة وقد أثرت علي كثيرا، وما أدهشني هو أن الأشياء الموجودة في الفيلم لها دور محدد تؤديه، دور مرتبط بالشخصية، بينما توجد الأشياء في الواقع بشكل عشوائي"[22].

كشف سارتر عن فكرة العرضي لأول مرة في حديث قدمه لـ(ليونبرنشفيك) في عام 1926 حول فلسفة نيتشه، لكن في نص 1931 عن السينما، تمت صياغة هذه الانتقادات في الفكر السارتري لأول مرة بين ضرورة الفن و ضرورة الوجود، و هي تدور حول السينما، و ذلك في روايته الفلسفية التي تحمل عنوان (Malancholia) ثم بعد ذلك في (الغثيان – La Nausée) التي نشرت عام 1938

هذه الوقائع التي تحدث عند العرضي تسبب المتاعب لكنها تبدو جيدة لتأكيد أن الموسيقى هي وحدها القادرة على إخراج الراوي من عدم الارتياح الذي أوقعه فيه العرضي.

إن اكتشاف سارتر للفينومينولوجيا عام 1933 سيقوده إلى عدم التوقف منذ ذلك الحين عن التقليل من قيمة الخيال لصالح الخيال الحقيقي (الذي يصور الواقع) المهجور في الرواية الحقيقية.

بداية من الأربعينيات سيتأثر مفهوم السينما عند سارتر في مقاله الأول عن السينما عام 1944، حيث كتب أن المهمة المميزة للسينما هي أن تكون" فن الجماهير" أين أصبحت الصورة السينمائية مشبوهة من طرف سارتر لأنها أحالته إلى تشنجات مؤلمة لحياته الداخلية.

ورغم ذلك تبقى الوسيلة الأكثر فعالية في رأيه لإظهار قدرات العقل البشري، لأنها تتداخل مع الإبداع الفكري والفني حتى في الممارسات التي تعتبر أقل ذاتية مثل السياسة، ذلك لأن الفيلسوف وصانع الأفلام مشتركان في طريقة معينة في الوجود، وجهة نظر معينة للعالم إذ تسعى الفلسفة إلى وصف" مزيج الوعي مع العالم، وانخراطه في الجسم وتعايشه مع الآخرين، وهو الموضوع السينمائي بامتياز، فالسينما في رأيه بارعة بشكل خاص في إبراز وحدة العقل والجسد، والعقل والعالم، والتعبير عن واحد في الأخر.

هناك إذن أفق نظري لمحاولة سارتر تطوير رؤيته للسينما، حتى إذا كان الذين يدعون أنهم سارتريون لا يشيرون إلى نصوصه المبكرة، بل إلى أعماله الفلسفية التي كانت تبدو بشكل ملحوظ خالية من أي إشارة إلى السينما، إلا أن سارتر بعد عام 1945 يعد" سيد الفكر " بالنسبة لنقاد السينما الذين كتبوا بانتظام في العصر الحديث قبل تأسيس (Cahiers du Cinéma)[23]

5. خاتمة:

سارتر كاتب السيناريوهات عجز عن تحقيق حلم صانع الأفلام بكل بساطة لأنه لم يستطع التخلي عن متعة الطفولة والدفاع عن نفسه ضد الشعور المروع بأنه" فائق العدد" من خلال الاستمتاع بخيال سحري.

فشل سارتر في إظهار العمليات اللاواعية في العمل من خلال حقيقة أن الصورة لا تتلقى اللاوعي على اعتبار أن اللاوعي لا يعطي نفسه أن يرى، وخلافا لذلك فإن السينما بالنسبة لسارتر هي فن بامتياز لأنها تظهر في العمل حرية مأخوذة من إنتاج الصور الرائعة التي تسمح بتحمل الوجود الفائف محكوم عليه بالوجود الزائف، الموت، فقد كان ذلك لأنه أراد أن يعتقد أنه كان حرا تماما من خلال صوره، صور كتاباته السينمائية وبطريقة مشفرة من أعماله في الخيال أو الدراما.

6. الهوامش:

[1] / j.p.Sartre, les mots, paris, Gallimard1964, p100.
[2] /Ibid p97.
[3] /Ibid p101.
[4]/Ibid p101.
[5]/Ibid p102
[6]/ J.P.Sartre, les Carnet Midy, Ecrits de Jeunesse, paris, Gallimard, pp445. 446.
[7]/ Ibid p446.
[8]/ Ibid p446.
[9]/ Ibid p397.398.
[10]/ Ibid pp395.397.
[11]/ J.P.Sartre « Apologie pour le cinéma, Défense et illustration d'un Art international», Ecrits de jeunesse, op.cit.p389.
[12]/ Ibid p396.
[13]/ Ibid p391.
[14]/ Ibid p403.404.
[15]/ كتب سارتر في أوت 1938 مقالا رائعا حول دوس باسوس، تضمنه كتاب (مواقف 1- Situations 1) تحت عنوان (Apropos de J.D.Passos.Gallimard. 1947) خلص فيه بجملة (اعترف لدوس باسوس أنه أكبر كاتب في زمانه).
[16]/ Ibid p 394.395.
[17]/ Ibid p404.
[18]/ Ibid p404.
[19]/ J.P.Sartre,Ecrits de Sartre, paris, Gallimard,1970,p552.
[20]/ Ibid p 449.
[21]/ Simone de Beauvoir, La force de l'âge, Coll folio, paris, Gallimard, p59.
[22]/ J.P.Sartre, œuvres romanesques, Gallimard, Bibliothèque de la pleide, p1698.
[23]/ Dominique Château, Sartre et le Cinéma, Séguir, paris, 2005, p 11.

7. قائمة المراجع والمصادر:

1-المصادر:

- j.p.Sartre, les mots, paris, Gallimard1964.
- J.P.Sartre, les Carnet Midy, Ecrits de Jeunesse, paris, Gallimard.
- J.P.Sartre,Ecrits de Sartre, paris, Gallimard,1970.
- J.P.Sartre, œuvres romanesques, Gallimard, Bibliothèque de la pleide.

2-المراجع:

- Simone de Beauvoir, La force de l'âge, Coll folio, paris, Gallimard.
- Dominique Château, Sartre et le Cinéma, Séguir, paris, 2005.