سَكِينَة:

الولاء، والحب، والحقيقية في فلم الخط الأحمر الرفيع

سايمون كريتشلي

Calm - On Terrence Malick's *The Thin Red Line*

Simon Critchley

ترجمة: إبراهيم الكلثم

تَنكمشُ الحياةُ والموتُ مُرتَقب،

كما في فصلِ خريف.

هَوى الجندي.

لم يخلّدْ التاريخُ اسمَه بعد ثلاثة أيام[١]،

ولم يفرضْ [حزن] انفصاله،

ولم ينادِ بتأبين مَهيب.

الموتُ مطلقٌ ولا بواكي له،

كما في فصلِ خريف،

حين تخبو الريح،

حين تخبو الريح و، هناك في السماوات،

تمر السحاب، رغم ذلك، مكملةً طريقها.

والَس ستيفنز، قصيدة "موت جندي"(١)(٢)

طرحَ فتغنشتاين سؤالًا يبدو لأولِ وهلةٍ وكأنه مقدمةُ نكتة: "كيف يخاطبُ فيلسوفٌ فيلسوفًا آخر؟" فتأتي الإجابة غير المضحكة والمحيرة لهذا السؤال: "خذ وقتك"(٣). ولا شك بأن تيرينس مالك يأخذ وقته؛ فمنذ

[١] لعلها إشارة إلى المسيح الذي -حسب المعتقد المسيحي- بُعث بعد موته بثلاثة أيام (المترجم)

فلمه الأول «الأراضي الوعرة» الذي عُرض لأول مرة في مهرجان نيويورك للأفلام في ١٩٧٣، لم يُخرج مالك إلا فلمين: «أيام الجنة» عام ١٩٧٩، وعشرون عامًا حالت دون فلمه المنتظر «الخط الأحمر الرفيع»، وهو موضوع هذه المقالة.

الفلم فلم حرب، إذْ تدور أحداثه حول معركة غوادالكانال التي وقعت في عام ١٩٤٢، حين أُضطر الجيش الأمريكي إلى شق طريقه باتجاه الشمال عَبْر جزر المحيط الهادي الجنوبي ضد المقاومة اليابانية الضارية. ولكنه فلم حرب كقولنا إن الإلياذة قصيدةُ حرب؛ فالمُشاهد الباحث عن محاكاة واقعية لأحداث المعركة وتوثيق للحقائق التاريخية سيناله الإحباط. إنما فلم مالك عبارة عن قصة لما يُمكن أن نُسميه «حقيقة بطولية»: فهي قصةٌ عن الموت، وعن القدر، وعن التضحيات ذات المعنى، والتضحيات التي تذهب أدراج الرياح؛ وهي أيضًا قصة عن الحب: عن الحب الإيروتيكي، والأهم من ذلك، عن حبِ التعاطفِ الذي يكون القتال العسكري إطاره، والعار أعظم مخاوفه. في أحد المشاهد الليلية في الفلم نرى القائد ستاروس في لقطة مُقرّبة وهو يدعو مبتهلًا "لا تدعني أخذل رجالي".

إنّ طموح «الخط الأحمر الرفيع» هو طموح ملحمي بلا تردد؛ فالنطاق الذي يتحرك فيه ليس نطاقًا تاريخيًا، وإنما نطاق أسطوري، ولغته لغة غنائية شعرية، بل وفي بعض الأحيان تستحيل لغةً ميتافيزيقية. في أحد مشاهد الفلم، يشير العقيد تال (قائد الحملة) إلى كناية هومريّة الأصل، ألا وهي "فجرٍ زهريّ الأصابع"، ويعترف إلى القائد ستاروس ذي الأصول اليونانية بأنه قد قرأ الإلياذة باليونانية حين كان طالبًا في الأكاديمية العسكرية. ونرى كذلك أن ستاروس نفسه قد تحدث باليونانية في مناسبتين في الفلم. ناسجًا على منوال الإلياذة، يتعامل مالك مع قضايا الإنسان الكبرى عَبْر تركيزه على حياة مجموعة من الأفراد، وليس على الحرب برمتها، ولا حتى نظرة عامة حول كافة جوانب المعركة. وعلى وجه الدقة، يركز مالك على سَريّة تدعى سرية تشارلي في جانب معين من المعركة على امتداد أسابيع معدودة.

إنّ أهميّة معركة غوادالكانال ليست مألوفة لغير الأمريكيين -وربما للعديد من الأمريكيين المعاصرين كذلك-. لقد كانت المعركة المحورية في الحرب ضد اليابان، وذلك في حملة قادت الأمريكان -بدايةً من هجمات ميناء بيرل عام ١٩٤١- إلى انتصارهم وسيطرتهم الإمبيريالية. لو عقدنا مقارنةً بين دور اليابانيين والطروادين، ووضعنا غوادالكانال محل مدينة طروادة؛ فلعلّ «الخط الأحمر الرفيع» يعيد سرد إرهاصات الإمبراطورية الأمريكية كما أعاد هومر سرد إرهاصات التفوق الإغريقي/الهيليني. قد يُرى الفلم على أنه أسطورة مؤسسة، وكأي أسطورة مؤسسة منذ هومر وحتى ميلتون، فإنه يُبيّن ضرورة وجود عدو في عملية التأسيس وأيضًا -في نفس الوقت- وجود المودة الغريبة تجاه ذلك العدو، ومن الصور التي لا تنسى من الفلم

هي تلك التي يجد فيها أعضاء سرية تشارلي أنفسَهم وجهًا لوجه مع الجنود اليابانيين المأسورين وقد أحاطت بهم الجثث، والوحل، وفتات المعركةِ منزوعة الإنسانيّة.

بنى مالك نصه على رواية جايمس جونز ذات الخمسمئة صفحة والصادرة عام ١٩٦٣ بنفس عنوان الفلم: «الخط الأحمر الرفيع»[٤]. خدم جونز في سلاح المشاة للجيش الأمريكي في جنوب المحيط الهادئ، وإنْ كان «الخط الأحمر الرفيع» عملًا خياليًا إلا أنه مبني على تجارب جون إبان الحرب. لقد اتّبع جونز نفس الصياغة التي أسسها في روايته الأولى «من هنا إلى الأبد» ذات التسعمئة صفحة، الصادرة عام ١٩٥٢، والتي حققت نجاحًا مدويًا حينها، وتدور أحداث تلك الرواية حول هجوم ميناء بيرل[٥]. نسخة منقحة من الرواية قام ببطولتها برت لانكاستر، وديبراه كير، ومونتغومري كليفت، وفراك سيناترا، قد حصدت أوسكار أفضل فلم عام ١٩٥٣، بينما لم يحصل فلم مالك إلا على جائزة أوسكار واحدة كانت من نصيب هانز زيمر لأفضل موسيقى تصويرية.

مما يلفت النظر بخصوص فلم مالك «الخط الأحمر الرفيع» أنه فلم مُعاد الصنع (ريميك)، إذْ إن رواية جونز سبق وأن حُولت إلى فلم من إخراج أندرو مارتون وبطولة كير دوليا وجاك واردن عام ١٩٦٤. لقد كان الفلم متواضعَ الميزانية، ضعيفَ الإخراج التقني، وذا تمثيل عاديّ، كما أن الفلم فيه بعض الصفاقة؛ إذ يبدو وكأن أدغال المحيط الهادئ الجنوبي قد زرعت من جديد في صحراء كاليفورنيا الجنوبية. ولكنه مع ذلك ذلك فلم صادق جيد، وثمة تشابهات عديدة مع نسخة مالك، خصوصًا حوارات العقيد تال والقائد شتاين.

يتمحور السرد في نسخة ١٩٦٤ حول الجندي دول، صاحب الشخصية الثائرة والمستقلة فكريًا (وهو أقرب، في هذا الجانب، إلى الممثل مارلون براندو في شبابه منه إلى ألبير كامو) والذي يكتشف نفسه حين حمى وطيس المعركة في قتل اليابانيين. إنّ الثيمة الرئيسية في الفلم هي جنون الحرب، ذلك الخط الأحمر الرفيع بين العقل والجنون، حيث تُقدّم لنا سلسلة من التأملات المبتذلة حول لامعنى الحرب. ومع ذلك، ومن هذا الجانب؛ فإن نسخة فلم ١٩٦٤ أقرب إلى رواية جايمس جونز منها إلى معالجة مالك لها، إذْ نرى ومضات وإشارات ميتافيزيقية عند هذا الأخير لا نراها في نسخة ١٩٦٤، ونرى كذلك أن البطل الوجودي قد عثر على نفسه عَبْر القتل. لعلّ الحرب تدان بوصفها تهديد اللامعنى الجذري، ولكنها كذلك في سياق قد يمنح المعنى لحياة الفرد. يعبر الجندي دول، في نهاية المطاف، الخط الأحمر الرفيع ويُجنّ، قاتلًا كل من تقع عينه عليه، بمن في ذلك رفاقه الجنود.

إنّ الرواية أمريكيّة خالصة، ذات نَفس جاد، إذْ تقع على تخوم الخيال القصصي والتحقيق الصحفي، حيث تُثير ببراعة في بعض المرات لاجدوى الحرب ولاإنسانيتها. ولكن فضيلة الكتاب العظمى هي استحضاره

قيمَ الرفقة، كما نراها في شدّة العلاقات الجسدية والعاطفية بين رجال سريّة تشارلي. لقد بُنيت بعض الشخصيات ببراعة ودقة، وتحديدًا الجندي فايف، ودول، وبيل، ومع ذلك، لا أخالني أقسو في الحكم إنْ قلتُ بأن جيمس جونز ليس جيمس جويس. ولكن، ومن هذا الجانب، فإن الرواية تخدم أهداف مالك خدمةً عظيمة؛ لأنها تمنحه موادَ خام يحيك منها نصه. وقد عُرف عن مالك تعامله غير المقيّد مع مواد التي يبني عليها أفلامه، فعلى سبيل المثال، الشخصية المحورية في نسخة مالك هي الجندي ويت -التي أدى دورها بإجادة وإتقان الممثل جيم كافيزيل- الذي كان شخصية هامشية في رواية جونز. يدخل ويت في معمعة الأحداث ويخرج منها باستمرار، ولكونه قد نُقل من سريّة تشارلي إلى سريّة أخرى اسمها كاننون (وهي عبارة عن مأوى لجمعٍ من قطاع الطرق والمُعاقَبين) يسمح له بالعودة إلى سريّة تشارلي بعد فترة نظرًا لبسالته الاستثنائية في أرض المعركة. يُصوّر الجندي ويت على أنه شخصية عنيدة، ومتفرّدة، ونصف متعلمة صنّاعة للمشاكل من مقاطعة بريتهيت في ولاية كنتاكي. توقد العرقيّة أفعال ويت وتدفعها، كما أنه يكنّ إخلاصًا عميقًا لرفاقه، وتقديسًا غريبًا لمثال الشرف. ولابد أن شخصية ويت المتوحدة هي التي راقت لمالك، إذ إن هذا الأخير قد حوّله إلى شخصية ملائكيّة، ومتسائلة، وفلسفيّة. وبالفعل، إنّ ذروة أحداث فلم مالك هي موت ويت، وهو حدث لم يقع أصلًا في الرواية، حيث نراه في الرواية وقد لُمَ شَملُه مع فايف، رفيقه السابق. وفايف هذا هو الشخصية المحورية في رواية جونز، بجانب دول، وبيل، وويلش. وقد تناهى إلى علمي أنّ مالكًا قد صوّر ما يقارب سبع ساعات من الفلم، لكنه أُضطر إلى تقليص مدة عرضه إلى ثلاث ساعات بناءً على ما ورد في عقده. وعليه، فإن قصة فايف -ولا شك كل شيء غيرها- قد حُذفت من نسخة الفلم النهائية. كما توجد شخصيات أخرى من ابتكار مالك، مثل شخصية القائد ستاروس، ذاك اليوناني الذي حلّ محل القائد اليهودي شتاين في الرواية. ومما يلفت النظر أن بعض الثيمات في الرواية لم يتطرق لها مالك ولو عَرضًا، مثل العلاقات المثليّة بين الجنود، وتحديدًا، مثليّة الجندي دول الذي يكتشف ميوله المثليّة كلما تقدمت الأحداث.

أعاد مالك صياغة مادة كتاب جونز إلى نص غنائي مُقتصد ومحبوك ببراعة، ورغم وجود العديد من الحوارات التي تعلق في الذاكرة، وبعض المشاهد القتالية التي صوّرت تصويرًا مذهلًا، إلا أن جوهر الفلم قام على تقنية مالك السينمائية المفضلة: التعليق الصوتي (Voiceover). يستحق هذا الجانب من الفلم فحصًا دقيقًا بشيء من التفصيل، فكما حاجج مايكل فيليديس، فإن التعليق الصوتي يقدّم مغزى أفلام مالك الثلاثة [٦]؛ ففي فلم «الأراضي الوعرة»، أدّتْ شخصية هولي التعليق الصوتي، وفي فلم «أيام الجنة»كان التعليق الصوتي من نصيب الطفلة ليندا. تسمح تقنية التعليق الصوتي للشخصيات باتخاذ

مسافة من الحدث السينمائي، وبضربٍ من التواطؤ مع المشاهدين، فهي مسافة حميميّة وتأمليّة، وفي بعض الأحيان، حدسيّة/تخمينيّة، وكأنك تشاهد فلمًا بجوار شخص يهمس في أذنك.[٢]

ومع أن تقنية التعليق الصوتي مشتركة بين هذه الأفلام الثلاثة، إلا أن ما تغير في «الخط الأحمر الرفيع» هو مؤدي سارد الأحداث: ففلما «الأراضي الوعرة» و«أيام الجنة» قد سُردا من منظور أنثوي، فمِن منظور فتاتين صغيرتين لم تنالا تعليمًا كافيًا، نُدعى إلى رؤية العالم، بينما في فلم «الخط الأحمر الرفيع» أصبح التعليق الصوتي متعددًا ومذكرًا، والشخصيات الأنثوية الوحيدة في الفلم هي زوجة بيل (التي ظهرت في مشاهد أشبه ما تكون بالحلم، واقتصرت كلماتها على: "تعال. تعال إلى حيث أكون")، والأم الشابة من ميلانيزيا التي قابلها ويت في بداية الفلم، وأخيرًا، أم ويت، حيث يتم تذكرها في مشهد احتضارها على السرير. ومع أنه من الممكن تحديد صوت المؤدي الصوتي، إلا أن أصواتهم أحيانًا تبدو وكأنها تمتزج وتتداخل مع بعضها بعضًا، خصوصًا إبان المشاهد النهائية للفلم حين يغادر الجنود غوادالكانال على متن سفينة الإنزال. ومع تنقّل الكاميرا من وجه إلى آخر، كمشيةِ مخمور، تصبح الأصوات صوتًا واحدًا، روحًا واحدة، "وكأن البشرية جمعاء لها روح كبيرة مشتركة" (وسنعود لهذا الجانب لاحقًا).

ولا يُمكن فصل تأثير التعليق الصوتي الفعّال عن تأثير الموسيقى التي تصاحبها. لحّن الموسيقى التصويرية -التي تستحق أن تسمع منفردة- هانز زيمر الذي تعاون بكثافة مع مالك، واستعمال هذا الأخير للموسيقى التصويرية في أفلامه يخطف الأنفاس في بعض الأحيان، وبنيان أفلامه مشابه للتأليف الموسيقي، إذْ تؤدي الإعادات (leitmotifs) وظيفة الفاصلة والتلخيص الموجز في آن واحد، وهي تقنية وظّفها مالك في فلمه «أيام الجنة» وأحدثت أثرًا فعالًا. ونرى في أفلامه الثلاثة حضورًا دائمًا لأصوات الطبيعة، خصوصًا جريان الماء وزقزقة العصافير. وصوت النسيم في حقول القمح اليانعة والواسعة في «أيام الجنة» يتردد صداه مدويًا في ذكرى مشاهدتي الأولى لفلم «الخط الأحمر الرفيع»: صوت الرياح وأجساد الجنود تشق طريقها عبر نبات الكوناي (الحَلَف) أثناء صعود سريّة تشارلي إلى التلّة باتجاه موقع العدو، حيث تظهر الطبيعة على أنها ذات حضور دائم، ولكنه حضور غير مكترث يؤطر الصراع الإنساني.

المزالق التأويليّة الثلاثة

توجد عدّة مزالق تأويليّة قد يزلّ بها أي دارس لفن مالك، خصوصًا إنْ كان هذا الناقد متخصصًا في الفلسفة. فاسمحوا لي قبل الانتقال إلى الفلم بمناقشة هاته المزالق الثلاثة بشيء من الإسهاب.

---

[2] وتقنية التعليق الصوتي حاضرة في بقية أفلام مالك التي صدرت منذ نشر هذه الورقة (المترجم)

المزلق الأول هو ما يُمكن أن نُسميه مفارقة الخصوصية. إنّ مالكًا شخصٌ محافظ على خصوصيته بإفراط، ويشيح عن الظهور العام، ومن نافلة القول إنّ فعل ذلك ليس أمرًا يسيرًا لمن يعمل في صناعة الأفلام، ومن هذه الناحية تحديدًا فإن مالكًا يُغري بالمقارنة بستانلي كوبريك، الذي يبدو أكثر إنتاجيةً مقارنة مع مالك. ولا شك أن شح المعلومات الشخصية عن مالك يغذّي فضولًا نحو الأمور الهامشيّة واليوميّة، وأعترف بأنني ضحية لهذا الفضول أيضًا، لكن لا أعتقد مع ذلك بأنه يجب إشباع هذا الفضول أكثر من اللازم؛ فينبغي إذن رفض التكهنات عن "السيد مالك اللغز" أو ما شابه ذلك.

ولكن حتى وإنْ تمكن المرء من كبح جماح فضوله فيما يخص المعلومات الشخصية (التي تمكنت من العثور عليها بالمناسبة)؛ فإن مزلقًا تأويليًا ثانيًا يظهر في طريقه، ألا وهو علاقة مالك اللافتة للنظر بالفلسفة. لقد درس مالك الفلسفة في جامعة هارفرد بين عاميّ ١٩٦١ و١٩٦٥، وتخرّج بشهادة الفاي بيتا كابا المرموقة في أمريكا، كما أنه عَمِل مع الفيلسوف ستانلي كافيل الذي أشرفَ على أطروحة تخرج مالك، واقفًا في وجه التحيز الطاغي آنذاك ضدّ الفكر الفلسفي القاريّ، إذْ حاول مالك بكل شجاعة أن يُبيّن أنه من الممكن رؤية أفكار هايدغر عن الإبتسيمولوجيا (وضدها) في كتابه *الكينونة والزمان* في سياق تحليلات الإدراك عند برتراند راسل، وجورج إدوارد مور، وكلارنس لويس، حيث كان هذا الأخير في جامعة هارفرد. بعد ذلك انتقل مالك حين نال منحة رودس الدراسية إلى كلية ماجدلين في أوكسفورد لنيل شهادة البكالوريس في الفلسفة، ومع ذلك سرعان ما ترك أوكسفورد رغبةً منه في كتابة أطروحة الدكتوراة عن مفهوم العالم عند كيركيغارد وهايدغر وفيتغنشتاين، لكن قال له غلبرت رايل حينها بأن عليه أن يكتب أطروحة "فلسفية جادة" بدل من هذه، ثم عمل بعد ذلك أستاذًا للفلسفة في جامعة إم.أي.تي مُدرسًا مقرر هربرت دريفوس عن هايدغر عندما كان دريفوس يكمل دراسته في فرنسا. كما كتب مالك مقالات صحفية في صحيفة ذا نيويوركر ومجلة لايف. نشر في عام ١٩٦٩ نسخته ثنائية اللغة عن كتاب هايدغر *Vom Wesen des Grundes* بعنوان *The Essence of Reasons* [مبدأ العلة][٧]، وفي نفس العام قُبِلَ للدراسة في مركز دراسات الأفلام المتقدمة في المؤسسة الأمريكية للأفلام في لوس أنجلوس، ومنذ تلك اللحظة أخذت سيرته السينمائية في التشكّل.

من الواضح إذن أن مالكًا شخصٌ على قدر عالٍ من الثقافة، ومفكرٌ قد نال تعليمًا فلسفيًا رصينًا، ولكن مع كل هذا اِختارَ الفيلسوفُ الصغير ألا يتبّع مسيرة أكاديمية، وأن ينتقل من الفلسفة إلى السينما لأسباب مجهولة. ونظرًا لهذه الحقائق، فمن المغري إغراءً هائلًا أن نقرأ أفلامه بوصفها نصًا فلسفيًا قبليًا، أو نصًا فلسفيًا ما-بعدي لنص فلسفي آخر، أي أن نؤّول أفعال شخصياته بمصطلحات هايدغرية أو فتغنشتاينية أو حتى كافيلينية (نسبةً إلى ستانلي كافيل). ومما يزيد الطين بلّة أنّ مالكًا يبدو كمن يقدّم مقولات فلسفية ويتخذ مواقفَ فلسفية، ولكن مع ذلك، فإنّ قراءةَ الصورة السينمائية في ظل نص فلسفي مهيمن خطأٌ فادح؛ ففعل ذلك لن يكون قراءة على الإطلاق.

إنْ كان ذلك كذلك؛ فما الذي ينبغي على الفيلسوف فعله إنْ واجه أفلام مالك؟ وهذا يقودني إلى المزلق التأويلي الثالث: إنّ قراءة اللغة السنيمائية في ظل لغة نص فلسفي ما-بعدي يعني أن تُفوّتَ، وبضربة واحدة، ما هو خاص في السينما وأن تنخرط في ضربٍ من الفلسفة العقائدية (cod-philosophy) التي تثير الفزع والخوف فيما لم يُقل ويُستهل. أرى بأنه ينبغي علينا تجنّب ذلك بناءً على تبرير فلسفي، بل هو تبرير هايدغري بامتياز: ينبغي على كل قراءة فلسفية عن فلم ما أن تكون قراءة **عن** الفلم، عمّا يسميه هايدغر **der Sache selbst** أو الشيء في ذاته. إنّ قراءةً فلسفية عن فلم ما لا ينبغي لها أن تنشغل بالأفكار عن الشيء، بل بالشيء نفسه، **بالشيء** السينمائي. يبدو لي بأن أخذ فن مالك مأخذ الجد يتطلب أن نتفكر بفكرة أن الفلم ليس عرضًا مرئيًا لأفكار ونظريات فلسفية – لنُسمِ ذلك بالقراءة الفلسفية المختَلَطة والمشوشَة (philoso-fugal) – بل هو نمط من أنماط التفلسف، والتأمل، والمحاججة.[٨]

الولاء، والحب، والحقيقة

دعوني الآن انتقل إلى الفلم نفسه. إنّ سرد الأحدث في «الخط الأحمر الرفيع» يدور حول ثلاث علاقات، وكل علاقة من هذه العلاقات تُشكّل صراعًا بين شخصيتين: العلاقة الأولى بين العقيد تال والقائد ستاروس، إذْ نجد في صلب هذه العلاقة سؤال الولاء، الصراع بين الولاء لأوامر من يفوق المرء مرتبةً والولاء للرجال الذين هم تحت أمرِه. تأزمتْ هذه العلاقة حينما رفض ستاروس أمرًا مباشرًا من تال بقيادة هجمة على على موقع اليابانين حيث مدفعهم الرشاش، إذْ قال ستاروس "لقد عشتُ مع هؤلاء الرجال عامين ونصف، ولن آمرهم أن يلقوا بأنفسهم إلى الموت"، وعلة خوف ستاروس هي أن اليابانيين قد تسببوا بمذبحة من موقعهم المتفوق من أعلى التلة، ومشاهد المذبحة التي خلفوها هي مشاهد مريعة بحق. يذهب تال إلى موقع سريّة تشارلي، كاظمًا غيظه، وينظّم ببراعة خطةَ هجوم جانبي على موقع اليابانيين. وبعد هجوم ناجح، ألقى على ستاروس محاضرةً مهينة مفادها ضرورة أن يسمح القائد لجنوده بالموت في أرض المعركة، ثم رأى بأنّ ستاروس ليس رابطَ الجأش بما فيه الكفاية لقيادة رجاله، وبعد أن رشّحه -تكريمًا لجهوده- لنيل وسام النجمة الفضية ووسام القلب الأرجواني، أعفاه من منصبه، وأمَرهُ بالعودة إلى وظيفة مكتبية في واشنطن العاصمة. إذن، لابد أن يخضع الولاء إلى براغماتية أرض المعركة.

تقوم العلاقة الثانية على الحب بين الجندي بيل وزوجته مارتي، وقد تعامل مالك مع هذه العلاقة بصورة تجريدية. إنّ هذه العلاقة محورية بالنسبة إلى نسخة عام ١٩٦٤ من الفلم بدرجة أشد من فلم مالك، حيث كان محورا هذه العلاقة هما الجندي دول و"جودي". وفي رواية جونز، نرى أن بيل كان ضابطًا سابقًا في الجيش ونقيبًا في الفلبين. كان هو وزوجته في علاقة حميميّة وقريبة للغاية ("كانت علاقتنا جنسية جدًا"، قال معترفًا إلى فايف)، وبعد أن أمضى أربعة أشهر بعيدًا عن زوجته في الأدغال، قرر بأنه قد نال كفايته،

فقدّم استقالته. وعقوبةً له، أبلغه الجيش الأمريكي بأنه سيُجنّد في سلاح المشاة كجندي. لكن كل هذه التفاصيل لم ترِدْ في الفلم، فما نراه من هذه العلاقة في فلم مالك عبارة عن سلسلة متعاقبة من الصور الشبيهة بالحلم تجمع بين بيل ومارتي، ما سمّاه جونز "صور متعالية وغربية عن حضور مارتي". ثم بعد المعركة نسمع بيل وهو يقرأ رسالةً من زوجته تذكر فيها بأنها قد تخلّت عنه من أجل قائد من قادة السلاح الجويّ.

وبعد فشل الولاء والحب، تُعالج ثيمة الحقيقة في العلاقة الثالثة، وهي العلاقة التي أوّد أن أوليها اهتمامي. إنّ شخصيات هذه العلاقة هي الرقيب ويلش (التي قام بأداءها ببراعة وإتقان الممثل شون بين) والجندي ويت، والسؤال المطروح هنا هو الحقيقة الميتافيزيقية، أو بعبارة أدق، فيما لو كان هناك شيء يسمى حقيقة ميتافيزيقية. وبصريح العبارة: هل هذا هو العالم الوحيد، أم يوجد عالم آخر؟ لقد وضع مالك أسس بنيان هذا الصراع في الحوار الأول بين الجنديين في الفلم، بعدما سُجن ويت جزاءً على هربه من الخدمة العسكرية في إحدى قرى ميلانيزيا (حيث صورت مشاهد الفلم الافتتاحية التي تُبيّن التناغم المجتمعي في هذه القرية على نحو مبالغ فيه بعض الشيء). يقول ويلش "في هذا العالم، المرء نفسه لا يساوي شيئًا ... ولا يوجد عالم عدا هذا العالم"، فيجيبه ويت: "أخطأت، لقد رأيتُ عالمًا آخر. [لكن] أحيانًا أعتقد بأنه يُخيل إلي"، ويتم ويلش فكرة ويت "حسنًا، لقد رأيتَ شيئًا لن أراه أبدًا".

إنّ ويلش أقرب ما يكون إلى ماديّ أنانوي (physicalist egoist) يزدري كل شيء ويتناوله من باب التهكم. كتب جونز واصفًا إياه: "كانت كل الأمور تسلّي ويلش ... فالسياسة تُسليّه، والدين يُسليّه، وخصوصًا المُثل الأخلاقية والنزاهة، وأغلب الفضائل الإنسانية كانت تسليه. لكنه لم يؤمن بأي منها، ولم يؤمن بأي من هذه الكلمات الأخرى".[٩]

وكان الشيء الوحيد الذي آمن به ويلش وراء هذه العدمية الأخلاقية هو المِلكيّة، إذْ رفضَ توصية ستاروس له بنجمة فضية تكريمًا له بعدما قام ويلش بعمل بطولي مذهل، حيث تفادى فيه وابل من الرصاص من أجل تقديم حقنة مورين لجندي محتضر في أرض المعركة، وقال حينها: "المِلكيّة، كل ما يدور حوله هذا الشيء اللعين هو الملكيّة". فالحروب تخاض من أجل المِلكيّة، دولة تقاتل أخرى من أجل المِلكيّة. تقع الحرب خدمةً لكذبة، كذبة المِلكيّة؛ فإما أن تصدق الكذبة أو تموت كما مات ويت. يقول ويلش: "كل شيء كذبة، ولا حيلة للمرء إلا أن يعثر على شيء يخصه، أن يُنْشئ جزيرة له وحده"؛ فمن آمن بذلك، وأشاح بنظره عن كذبة الحرب اللعينة؛ فبوسعه أن ينجو بنفسه. إنّ مادية ويلش تُلخص في عبارة تُعد من جوانب عدة ما قاد قصة نسخة ١٩٦٤ من الفلم، والتي ظهرت ظهورًا موجزًا في فلم مالك: "كل ما هنالك لحم". فالإنسان لحم، وهذا الاعتقاد وحده كفيل بكشف الكذبة، وبنجاة المرء .. وقد نجى ويلش.

وفي مقابل عدميّة ويلش الماديّة نرى ما قد نُطلق عليه روحية ويت الميتافيزيقية الشاملة (metaphysical panpsychism)، ويت العالق في سؤال "لعلّ كل البشر لهم روح واحدة كبيرة، كل فرد جزء منها، كل الوجوه وجه إنسان واحد، نفس واحدة كبيرة". ويت المتسائل، المتأمل، الصوفي؛ فجلُ ما يقوله ويت يتخذ صيغة السؤال (وهو فضيلة التفكير عند هايدغر) وليس صيغة الجزم والتأكيد كما عند ويلش. إنّ ويت شجاع مقدام في القتال لا تخطر سلامته على بال، مستعد للتضحية بنفسه فداءً لرفاقه، وينظر إلى كل الأشياء والأشخاص بسلبية دائمة، ويرى الجمال والخير في كل الأشياء، بينما ويلش لا يرى إلا ما تسببت به أنانية الإنسان من آلام، وفي حين يرى ويت نفس المشاهد ولا تبصر عينيه إلا البهاء. إنّ ويت بمثابة ملاك مخلّص، يرى أروح الجنود، ويَتَلقف شَرَارَها المُتقد، فما يعززُ شجاعةَ ويت ونكرانه لذاته في أرض المعركة هو هذا الِالتزام الميتافيزيقي، بالإضافة إلى عطفه على العدو. في مشهد مؤثر، ينظرُ ويت في وجه جندي ياباني ميّت وقد وارى الترابُ نصفَ جسدِه، ونسمع صوتًا وكأنه يتنبأُ بمصيره: "هل أحبّك الجميع؟ اِعلم بأن الجميع قد أحبني. هل تظن بأن معاناتك ستقل لمجرد أنك أحببتَ الخير، لمجرّد أنك أحببتَ الحقيقة؟" في حوارهما الأخير، يقول ويت بأنه ما زال يرى شرارة متقدة في ويلش. عن نفسي، أعتقدُ بأن ويليش يحب ويت نصف حب، ويكن له ضغينة وراء عدميته تلك، ولكن، في نفس الوقت، يحترم اِلتزام ويت ويقدره. إنّ ويلش عاجزٌ عن تصديق ما يقوله ويت، عاجزٌ عن لَمْحِ البهاء. ومع ذلك، فإن ويلش عاجزٌ عن إماتة مشاعره، إذْ ليس في وسعه ألا يكترث بعذابات المحيطين به، ونتيجةً لذلك، يعيشُ ويلش ألمًا موجعًا. باكيًا عند قبر ويت، يسأل ويلش: "أين شراراتك الآن؟" ولعل السؤالَ موجهٌ إليه هو نفسه أيضًا.

يبدو بأن هناك رابحًا وخاسرًا كما رأينا في العلاقتين السابقتين، وكما تنبأ ويلش في حوارهما الثاني، فإن عاقبة اِلتزام ويت الميتافيزيقي هي الموت. إذن، يقود ولاءُ المرءِ تجاه جنودهِ إلى عزلِه من منصبِه، ونهايةُ الولاءِ في الحبِ هي الخيانة، ومآل ولاءُ المرء لحقيقةٍ تتجاوز ذاته هو الموت. ولكن مع ذلك فإن مالكًا أذكى من أن يصنع فنًا تعليميًا. إنّ الحقيقة تتكون من الصراع، أو سلسلة من الصراعات، بين مواقف متباينة ومختلفة، وفي رؤية تكشّف هذه الصراعات، فإننا نتهذّب، ونزداد عمقًا. وهذا الصراع واضح خصوصًا في تصوير الحرب نفسِها، إذْ إن الفلم ليس فلمًا مناهضًا للحروب فحسب، فلا يحتوي الفلم على أي من الادعاءات المنمقة شبه الساذجة كما في فلم فرانسيس فورد كوبولا «القيامة الآن» (١٩٧٩)، أو نرجسيّة فلم أوليفر ستون الكريهة في فلمه «فصيلة» (١٩٨٦)، أو الفلم المثير للغثيان بنزعته القومية العاطفية «إنقاذ الجندي ريان» (١٩٩٨). يقول أحد معلّقي الأصوات في الفلم: "الحرب لا تضيف نبالة على الرجال، بل تحولهم إلى كلاب. إنها تسمم الروح". لكن ينبغي موازنة هذه الرؤية مع رسالة الفلم المحورية، ألا وهي: ثمّة مجازفة بحياة المرء في أرضِ المعركة، تُجلّي هذه المجازفة النفس، ولا تُنتج الأنانية، إنما ستنتج رباطًا قويًا من الحب المتعاطف لرفقة الحرب، بل وللأعداء أيضًا. تسمح لاإنسانية الحرب في أن يرى المرء عَبر

سرديات الشعب، والقبيلة، والدولة، موجهًا بصره ناحية إنسانية مشتركة. لكن السؤال الذي يَسْتأْهِلُ تفكيرنا هو: لماذا يتطلب إدراك ذلك هذا القدر من المعاناة؟

الخلود

أود أن أبقى قليلًا مع شخصية ويت، مركزًا تحليلي على مشهد من مشاهد الفلم، ألا وهو مشهد موته. في ذلك المشهد، يخطو ويت -مثل كل الشخصيات الذكور في أفلام مالك- إلى موته خَطْو المسلّم الراضي؛ ففي فلم «الأراضي الوعرة»، نرى أن رغبة كيت (الشخصية المحورية في الفلم) قد اقتصرت في نهاية الفلم على السمعة والمجد الناتجين عن موته، ونعلم في نهاية الفلم بأنه سيموت صعقًا على كرسي الإعدام. بينما في «أيام الجنة»، نرى مشهد المزراع حين أخبره الطبيب بدنو أجله، وأن هذه المحادثة هي التي دفعت بيل إلى تخطيط أكذوبة الزواج من شريكته آبي. وبعدما قتلَ بيل المزراعَ في حقل القمح، ينتاب المرء شعور أن هذا ما أراده المزارع بالضبط. وعلى نحو مماثل، عندما أُطلق الرصاص على بيل في نهاية الفلم (في لقطة مُذهلة صوّرت من أسفل الماء في لحظة ارتطام وجهه بالنهر)، يستشعر المرء وكأن قدرًا مكتوبًا يتكشف هنا. وبعبارة موجزة، يبدو أن شخصيات مالك الذكور تستبصر موعدها مع الموت، وتغامر لضمان حضورها في الموعد المحدد، إذْ تُفهم هذه الشخصيات عَبْر ذاك الحدس القدريّ بحضور منيتها، فجميعها تحب الموت بوجه ما. ومع ذلك، فإن هذه المعرفة المسبقة لا تستثير الخوف والرعدة، بل على العكس تمامًا، إنها تجلب -في رأيي- ضربًا من السكينة.

ثمّة رعونة في شخصية ويت، إذْ يضع نفسه في مواضع الخطر مرارًا وتكرارًا؛ إذْ كان أول من تطوع للانضمام إلى الوحدة الصغيرة التي قامت بمناورة في غاية الخطورة من أجل تحطيم موقع آلة الرشاش الياباني، كما أن الحدث الذي قادم إلى موته في نهاية الفلم كان -في جانب كبير منه- من صنع ويت نفسه. إذن، إلى هذا الحد، فإن ويت يتناسب مع نمط الموت في شخصيات مالك الذكور. ومع ذلك، فإن ما يميز شخصية ويت هو أنه في صلب حسّه بفنائه يكمن السؤال الميتافيزيقي عن الخلود، وقد تأسس هذا في المشاهد الافتتاحية في القرية الميلانيزية حينما نراه يتكلم عن رفيق لم يذكرْ اسمه كان قد هرب من الخدمة معه أيضًا، حيث يقول في ذكرى موت أمه:

"أتذكرُ أمي في فراش موتها وقد اِنكمَشتْ واستحال لونها رماديًا. سألتها إنْ كانت خائفة، واكتفتْ بهز رأسها. كنتُ خائفًا من مسّ الموت الذي رأيته فيها. لم أستطعْ أن أجدَ شيئًا جميلًا أو مبهجًا في عودتها إلى الله. سمعتُ الناسَ يتحدثون عن الخلود، لكنني لم أره".

والمراد هنا أن ويت كان خائفًا من الموت الذي حلّ على أمه، لم يستطعْ لمسه، أو أن يجد أية راحة فيه، أو أن يتعقد بأنه كان العبور إلى دار الخلود في حبور وسرور. نرى بعد ذلك بيل واقفًا في الشاطئ، ويتابع حديثه

بدرجة أقل من الشكوكية، وبتعليق صوتي هذه المرة: "أتساءل كيف سيكون حالي حينما أموت. ما الذي سيبدو عليه الحال حينما تعرف بأن هذا النَفَس الآن هو نَفسك الأخير. آمل أن أقابله بنفس الطريقة التي قابَلتْه به، بنفس ... السكينة. فهناك اِسْتَتَر، الخلود الذي لم أره".

في هذه السكتة بين كلمتيّ "نفس" و"السكينة" أود أن أصب تركيزي، في فضاء النفس الأخير، إذْ إن هذه السكينة في نظري هي مفتاح الفلم، وهي عمومًا، مفتاح فن مالك. إنّ مسألة الواقع الميتافيزيقية أو مسألة الخلود لا يُمكن أن تُحل طبًعا، لكن ليس هذا المقصد من طرحها؛ إنما المراد هنا أن الخلود الوحيد الممكن تخيله يُعثر عليه في تلك السكينة التي قد تتنزّل في لحظة الموت. يُمكن تصور حياة الخلود فقط بوصفها ساكنةً في لحظة موت المرء، في معرفة أن هذا هو نفسك الأخير وأنك -رغم ذلك- لستَ خائفًا.[١٠]

ولننظر الآن في لحظة موت ويت، آخذين ما ذكرته بعين الاعتبار: نرى سريّة تشارلي تشق طريقها بحذر شديد عَبر النهر، والمشهد كله -كما مع كل شيء في فن مالك- يحيطه صوت تدفق مياه النهر. خطوط الهاتف التي تصل الجنود بمقر القيادة قد قُطعتْ، ونيران مدفعية العدو تتساقط حولهم في كل مكان، مقتربةً شيئًا فشيئًا. إنّ قائد السرية الآن هو الملازم باند، شخص غريب غير كفء، الذي قاد الجنود إلى موقع غير آمن حيث أصبحوا لقمةً سائغةً لنيران العدو. وبدلًا من الانسحاب كما كان عليه أن يفعل، قرر باند على عجل أن يرسل فرقة استطلاعية صغيرة إلى مقدمة النهر لتحدد مكان العدو، وقد اختار الجندي المرعوب فايف، والمراهق كومبز لتنفيذ المهمة، وتطوّع ويت بعد ذلك مباشرة. وبعد أن تقدمت فرقة الاستطلاع قليلًا باتجاه مقدمة النهر، لمحهم العدو، وأُصيب كومبز بطلق ناري، لكن جرحه لم يكن قاتلًا. أَرسل ويت فايف إلى السرية، ودفع المصاب كومبز إلى مجرى النهر باتجاه السريّة. وفي تصرف ينم عن إيثار محض، قرر ويت أن يكون طعمًا، فقاد الجنود اليابانيين إلى الأدغال بعيدًا عن رفاقه. وبعد ذلك وجد ويت نفسه فجأة في منطقة مكشوفة محاطة من كل الجهات بما يقارب عشرين جنديًا يابانيًا. جامدًا في مكانه ومنقطعَ النفس، وقف ويت بينما كان قائد اليابانيين يصرخ في وجهه، ويبدو أنه كان يطلب من ويت أن يدافع عن نفسه. ظل ويت جامدًا، اِستعادَ انفاسه، وأدركَ حينها أنه ميت لا محالة. يبدو المشهد طويلًا وموجعًا، والموسيقى تبني التوتر تدريجيًا، ثم نرى لقطة مُقرّبة على وجه ويت: لقد حلّت عليه.. السكينة. بعد ذلك تبتعد الكاميرا ببطء، ونرى لقطة سريعة له وهو يرفع سلاحه بفتور لحظة إطلاق النار عليه. ينتقل مالك إلى صور الطبيعة: الأشجار، المياه، الطيور.

كيف نفهم هذا التصرف؟ يُمكن عقد توازيات فلسفية واضحة هنا، مثلًا، أن نستحضر مفهوم هايدغر عن القلق أو Angst الذي يُخبَرْ بحضور هاجس موتي، ما سمّاه الوجود-تجاه-الموت. في مقطع مشهور من محاضرته عام ١٩٢٩ «ما هي الميتافيزيقا؟» (نصٌ يعرفه مالك بل شك، إذْ هو نص معاصر لكتاب «مبدأ

العلّة») نرى هايدغر مترددًا بخصوص تمييز القلق عن كل ضروب الخوف والرعدة، إذ قال إن تجربة القلق هي ضربٌ من السلام أو السكينة (Ruhe).[١١] وعلى نفس المنوال، نرى ذلك في مذكرات بلانشو القصيرة والمذهلة «لحظة موتي»، حيث نقرأ ما يبدو أنه بطل السيرة الذاتية وقد وُصف في لحظة إعدام الجنود الألمان له، وهو قدرٌ قد فر منه في نهاية المطاف، يصف بلانشو الشعور حينها بوصفه "شعورًا مذهلًا بالخفة، أشبه ما يكون بالسعادة الطوباويّة".[١٢] وقد يخطر على بال المرء أيضًا ملاحظة فتغنشتاين من كتابه التراكتاتوس: "تُمنح الحياة الأبدية لأولئك الذين يعيشون في الحاضر"،[١٣] وفي وسع المرء أن يستمر في سرد أمثلة غيرها. أن تؤول معاملة مالك للموت في ظل هذه الأفكار مغري أيما إغراء، ولكن يعني ذلك أن تتعثر في مزلق من المزالق التأويلية الثلاثة التي ذكرتها أعلاه، إذْ إن ذلك يعني أن تقدّم أفكارًا عن الشيء بدلًا من الشيء ذاته (der Sache Selbst).

إذن، في صلب «الخط الأحمر الرفيع» توجد تجربة السكينة هذه في وجه الموت، ضربٌ من السلام في لحظة فناء المرء، هذا هو المكان الوحيد الذي يمكن للمرء أن يتحدث فيه عن الخلود. تجربة السكينة هذه تؤطر الفلم وتقدّم -ويا للمفارقة- في سياق أحداث الحرب الدموية والقاسية. وهي تؤطر على وجه الخصوص شخصية ويلش، الذي يهتم بويت و"نوره الجميل" اهتمامًا يخجل من الاعتراف به، ولكنه يحافظ حتى نهاية الفلم على اعتقاده بأن كل شيء مجرد كذبة، إذْ يقول في كلماته الأخيرة في الفلم: "أنت في صندوق، صندوق متحرك. ويريدونك إمّا ميتًا أو حيًا في كذبتهم".

جميع الأشياء مُشعة: مكانة الطبيعة في سينما مالك

لماذا أزعم أن السكينة هي مفتاح فن مالك؟ محاولةً في اختبار ذلك، أود أن انتقل إلى ثيمة الطبيعة التي يُعد حضورها الطاغي الخلفية المستمرة في أفلام مالك. فإن كانت السكينة في وجه الفناء هي إطار الدراما الإنسانية في «الخط الأحمر الرفيع»، فالطبيعة هي إطار هذا الإطار، حيث الطبيعة قوة تلقي بظلالها الكثيفة على الدراما الإنسانية.

يبدأ «الخط الأحمر الرفيع» مع مشهد تمساح ضخم يغطس ببطء في بحيرة مغطاة بالحشائش، وهذا التمساح يظهر في مشهد قصير في نهاية الفلم حينما نراه وقد اصطاده بعض رجال سريّة تشارلي، حيث نراهم يلكزونه بعصا بذهول. ومع صور أشجار الأدغال التي التفت أغصانها حول بعضها بعضا، نسمع أول كلمات الفلم (ويفترض بأن ويت قائلها):

"ما هذه الحرب في قلب الطبيعة؟ لماذا تصارع الطبيعة نفسها، والأرض تنازع البحر؟ هل توجد قوة منتقمة في الطبيعة؟ هي ليست قوة واحدة، بل قوتين".

ومن نافلة القول إنّ الحربَ في قلب الطبيعة لها معنًى مزدوج؛ إذْ تشير إلى الحرب داخل الطبيعة نفسها، وإلى حرب الإنسان ضد نفسه، تلك الحرب التي تُخاض بغض النظر عن جمال الطبيعة الآخاذ. إنّ هذين المعنيين قد استحضرهما العقيد تال في مشاهد الفلم اللاحقة، وذلك أثناء عزله لستاروس من الخدمة، إذ يقول في سياق تبريره لوحشية الحرب:

"القِ نظرةً على الغابة، انظر إلى هذه الأغصان، انظر إلى الطريقة التي تلتف بها حول الأشجار، بالعةً كل شيء. إنّ الطبيعة قاسية يا ستاروس".

إنّ صور الأشجار الملتفة على أغصانها تظهر مرارًا وتكرارًا في «الخط الأحمر الرفيع»، تظهر هذه الصورة مع صور لا تحصى للطيور، خصوصًا البوم والبغبغاءات، وهذه الصور ممزوجة مزجًا شبه مستمر مع حضور أصوات الطبيعة، وزقزقة الطيور، وهبوب الرياح على عشب الكوناي، وصوت حركة الحيوانات داخل الشجيرات، وخرير الماء، وأمواج البحر تضرب الشاطئ ومجرى النهر في آن.

لعل في الإمكان رؤية الطبيعة على أنها ضربٌ من القدر (fatum) بالنسبة لمالك، إذ هي قوة حتميّة ومتخاصمة تؤطر حرب الإنسان، ولكنها في ذات الوقت لا تبالي بأهداف الإنسان ونواياه. يُمكن ربط هذه اللامبالاة الجميلة بعرض الطبيعة في جميع جوانب أعمال مالك؛ فعلى سبيل المثال، فلم «الأراضي الوعرة» مليء بأصوات الطبيعة وصورها: الطيور، الكلاب، جريان المياه، أرض جنوب داكوتا الشاسعة، وأراضي مونتانا القاحلة، وجبالها البادية في الأفق، والتي تظهر دائمًا بعيدة المنال. وفي «أيام الجنة» كذلك نرى حضورًا كثيفًا لأصوات الطبيعة، وللقطات فوتوغرافية جميلة لمجرى النهر، وهبوب الرياح وحركاتها على حقول القمح، حيث يعمل البشر في تلك الحقول الشاسعة. إنّ الطبيعة أيضًا تمتلك هنا قوة منتقمة، وذلك حين يضرب الطاعون الحقولَ، فتقوم الشخصية التي قام بأدائها سام شيفرد بإشعال النيران في حقل القمح كله. إنّ الطبيعة قاسية بحق.

ومع أنه من الصعب عدم ضمان أن الطبيعة تؤدي دورًا رمزيًا بالنسبة لمالك، إلا أن الطبيعة في فنه لا تحمل مفهومًا أرواحيًا (animistic)، ذلك المفهوم الذي نرى مثالًا واضحًا له في كتاب كولريدج الصادر عام ١٨٠٢: "Dejection: An Ode" إذْ يقول فيه: أوه يا سيدتي! نتلقى لكننا نُعطي.. وإنما في حياتنا وحدها تحيا الطبيعة".[١٤] بل عوضًا عن ذلك -في رأيي- نرى أن لامبالاة الطبيعة بأهداف البشر ناتجٌ عن مفهوم طبيعاني عام عن الطبيعة؛ إذْ لا يُضفى على الأشياء جانبًا سحريًا في عالم مالك، بل هي -بكل بساطة- *تكون*، ونحن أشياء أيضًا. فهي بعيدة عنا، وتستمر بغض النظر عن مساعينا، وهذا ما تُشير إليه قصيدة واليس ستيفنز في مفتتح هذه المقالة: هوى جندي في أرض المعركة، لكن موته لا يدعو إلى مجد مفارق أو تأبين مهيب، فالموت له سمة مطلقة يُشبّهها ستيفنز بلحظة في فصل خريف حين تخبو الريح. ومع ذلك، عندما تخبو

الرياح، "هناك في السماوات، تمر السحاب، رغم ذلك، مكملةً طريقها". إنّ المحوري بالنسبة لمالك -كما أرى- هو هذه الـ"رغم ذلك" التي للطبيعة، أي حقيقة أن موت الإنسان تمتصه قسوة الطبيعة، تمتصه الحرب الأبدية في الطبيعة حيث موت جندي يُبتلع بلا مبالاة. وهنا -تحديدًا- تكمن أهمية شرارة ويت.

توجد سكينة في قلب فن مالك، سكينة في عينه السينمائية، سكينة تقدمها أفلامه، سكينة أصبح يتذوق جوّها جمهوره ويعرفها. أثناء مغادرة سريّة تشارلي من غوادالكانال، ونراهم وهم يصعدون في سفينة الإنزال، نسمع التعليق الصوتي الأخير من ويت، ولكن هذه المرة من وراء قبره:

"أيا روحي، دعيني أكن فيك الآن. انظري عَبْر عيني، انظري في الأشياء التي صنعتيها، جميع الأشياء مُشعة".

في كل فلم من أفلامه، يشعر المرء وكأن الأشياء موجودة ليُنظر إليها وحسب، الأشياء تكون ما تكونه: الأشجار، المياه، الطيور، الكلاب، التماسيح، أو أيًا كان. الأشياء تكون وحسب، ولا تُقولب بحسب غاية بشرية، إذ نرى الأشياء تشع بكل سكينة، تكون ما هي عليه، بكل ما تحمله الـ"ما هي عليه" من تعقيد، ولعل الكاميرا قادرة على الإشارة إلى هذه الأشياء محاولةً في القبض على لمحة منها أو جانب من واقعها.

إنّ اللقطة الختامية من «الخط الأحمر الرفيع» تقدم للمشاهد جوزة هند وقد سقطت على الشاطئ، إذْ نسمع طشطشة المياه، وذلك بعد مشهد طويل من الطبيعة الخضراء، حيث يُخيل للمرء أن ذلك يتضمن إشارة إلى الحياة. إن جوزة الهند *تكون*، بكل بساطة، هي ملقاة هناك بعيدًا عنا وعن نوايانا. يُشير ذلك -بالنسبة إلي- إلى قصيدة ستيفنز الأخيرة «النخلة في نهاية العقل»، حيث النخلة بكل بساطة تستمر في وجودها بغض النظر عن أي "معنى بشري". يختم ستيفنز قصيدته قائلًا: "تقف النخلة على حافة الفضاء. تتحرك الريح ببطء عَبْر سعفها".[١٥] وفي خيالي على الأقل، أرى مالكًا يؤيد هذا الشعور.

هوامش:

١. أوجه شكري إلى Nick Bunnin, Stanley Cavell, Jim Conant, Hubert Dreyfus, and Jim Hopkins على تقديمهم وتأكيدهم بعض الحقائق عن مالك، وكذلك على تعليقاتهم المفيدة بخصوص محاججتي. كما أشكر زميلي، كلية Espen Hammer لمناقشته فلم "الخط الأحمر الرفيع" معي، وشكري كذلك إلى Robert Lang الذي نبّهني على بعض الأخطاء في مسودتي الأولى.

٢. Wallace Stevens, 'The Death of a Soldier', in Holly Stevens, ed., The Palm at the End of the Mind (New York: Vintage, 1971), p. 189.

٣. Wittgenstein, Culture and Value, edited by G. H. von Wright (Oxford: Blackwell, 1980), p. 80.

٤. James Jones, The Thin Red Line (London: Hodder and Stoughton, 1998).

٥. James Jones, From Here to Eternity (London: Hodder and Stoughton, 1998).

٦. Michael Filippidis, 'On Malick's Subjects', Senses of Cinema, no. 8, July-August 2000 <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/8/malick.html>; accessed 28 August 2002.

٧. Martin Heidegger, The Essence of Reasons, trans. Terrence Malick (Evanston: Northwestern University Press, 1969).

٨. ولرؤية حجة مماثلة عن علاقة الفلسفة بالسينما، انظر: Stephen Mulhall On Film (London: Routledge, 2002).

٩. Jones, The Thin Red Line, p. 24.

١٠. من أجل معرفة إلى أي مدى يتصرف مالك في المواد التي يبني عليها أفلامه، نرى أن المناسبة الوحيدة التي ورد فيها ذكر سؤال الخلود في رواية جونز كانت في الفقرة المسلية التالية، التي كانت في حوار بين فايف ودول:

"هل تعتقد بأن هناك حياة بعد الموت"، سأل بعد لحظة. "لا أدري" تمتم فايف. "هي لن تكون كما نسمع في الكنائس على أي حال. يعتقد اليابانيون بأنك إن مت مقاتلًا فستدخل الجنة مباشرةً وإلى الأبد. أترى سذاجة ذلك؟ لا أدري وحسب. هذه هي الحقيقة" فرد دول "حسنًا، ولا أنا" وتابع "ولكن أحيانًا لا أستطيع

منع نفسي من التساؤل عن ذلك. لنذهب إلى المستودع ونأخذ بعض الفاكهة المعلبة" وابتسم بعد لحظة صمت (Jones, The Thin Red Line, p. 513).

١١. See Martin Heidegger, 'What is Metaphysics?' [1929], in Pathmarks (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 35-55.

١٢. 'un sentiment de légèreté extraordinaire, une sorte de béatitude': Maurice Blanchot, L'Instant de ma mort (Montpellier: Fata Morgana, 1994), p. 16.

١٣. Wittgenstein, Proposition 6.4311, Tractatus Logico-Philosophicus trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness (London: Routledge and Kegan Paul, 1961).

١٤. Samuel Coleridge, 'Dejection: An Ode' [1802], in J. Beer, ed., Collected Poems (London: Dent, 1956), p. 256.

١٥. Stevens, 'The Palm at the End of the Mind', in The Palm at the End of the Mind, p. 383.