

تاركوفسكي وليفيناس:
الاقتصاصات والمرايا والتثليثات
دومينيك مايكل رينسفورد

Tarkovsky and Levinas: Cuts, Mirrors, Triangulations

Dominic Rainsford

Film-Philosophy, 11.2 - 2007

ترجمة: كريم محمد

وجوه

يحاول إيمانويل ليفيناس في 'المعنى والحسن' (١٩٦٤)، كما هو شأنه أغلب الأحيان، أن يفسّر لماذا 'الوجه'، ذلك المصطلح المعبّأ في كتاباته، ليس هو من نوع الوجه الذي قد نظنّ أننا نعرفه:

فالأخر الذي يُمظهر نفسه في الوجه، كما كان، إنّما يقتحمّ ماهيته البلاستيكية الخاصة، مثله مثل كائن يفتح النافذة على الهيئة التي كانت قد اتخذتها هي بالفعل. إنّ تمظهره طافحٌ على العجز الحتمي للتمظهر. وهذا هو ما تعنيه عبارة "الوجه يتحدّث". إذ إنّ تمظهر الوجه هو الإفشاء الأول. فالتحدّث هو، قبل أيّ شيءٍ آخر، عبارة عن طريقة للتبدّي من وراء ظهور المرء، من وراء هيئته، هو انفتاح داخل الانفتاح. (Levinas 1996a, 144–145; 1964, 53).

إنّ الصّورة التي يستعملها ليفيناس في العبارة الأولى يمكن نعتها بأنّها صورة سينمائية: فهي تصفُ تأثيراً بصريّاً متنقلاً، حيث ما نظنّ أننا رأيناها (الوجه على النافذة) ليتكشّف أنّها كان إدراكاً خاطئاً يتمّ استبداله في الآن بشيءٍ آخر مختلف. وإذا رغبتنا في إعادة إنتاج هذا الأثر في الفنون المرئية، فلن يفعل ذلك الرسم (اللهمّ إلّا ربّما بعض أنواع الترميلوي*)؛ فلا بدّ أن يكون هناك حركة، سيرورة، من قبل ومن بعد. كان ليفيناس مرتاباً من الصّور من أيّ نوعٍ كانت (وهي نقطةٌ سنعود إليها) -بيد أنّ هذا لا يعني أنّه امتنع عن استعمالها.

في منتصف الفيلم الأخير لأندري تاركوفسكي، القربان (١٩٨٦)، يُوجَد البطل ألكسندر ليلاً في غرفته، في لحظةٍ من أزمة استثنائية. يبدو هو، وأسرته، ولربّما العالم بأسره على شفا جرفٍ من كارثة نووية. ويشعر بالمسؤولية

* هو بعض أنواع الفنّ [المترجم]

بصورة ساحقة لكنّه عاجزٌ. ربّما يكون مجنوناً. يستيقظ ألكسندر، ثمّ:

1: 18: 30: صورة عن قرب لوجه ألكسندر في ظلّ عميق¹

1: 18: 40: يتخطّف الضوء وجه ألكسندر

1: 18: 42: منظرٌ من الخلف لشخص يتسلّق درّاجة

1: 18: 44: يواجه الشخص الكاميرا، في لقطة وسطى، مظلاًّ مقابل السّماء (هذا هو الصيف في السويد، والسماء ليست قاتمةً بالكلية)

1: 18: 53: يلوح الوجه المظلم، عن قرب، ثمّ فجأةً يتكشف ليغدو انعكاساً في النافذة، ويتحرّك وجه الشخصية المعنيّة، أوتو، من الشاشة اليسرى، ملتقياً بظله القاتم في الزجاج.

أوتو هو ساعي البريد، قارئ نيتشه، وجامع لروايات حول الظواهر الخارقة (Paranormal): هو شخصيّة مُشتبه فيها بشدّة، عذبة وسخية (جاء سابقاً حاملاً لخريطة ضخمة ومؤطرة للقرن التاسع عشر لأوروبا على درّاجته الكسيحة، كهديّة لعيد ميلاد إلكسندر)، لكنّه مسكون بالأشباح، وبطرق شتى فلربما ليس محلّ ثقة (فهو يسقطُ على الأرض عند نقطة واحدة، في نوبة قصيرة لكن متعذّر تفسيرها). يواصل المشهد:

1: 18: 58: شخصيّة ظليلة في لقطة متوسّطة، منعكسة في الزجاج الذي يغطي لوحة عشق المجوس (Adoration of the Magi) لليونارد دا فينشي

1: 19: 01: يتراجع الانعكاس المظلم عن اللوحة في الضوء، ويبيدي نفسه بأنّه رؤية خلفيّة لألكسندر

1: 19: 05: صوت أوتو يقرع على النافذة

1: 19: 12: لقطة متوسّطة لألكسندر من الأمام وهو يمشي قدماً في أرجاء الغرفة تحت إضاء متوسّطة

1 - الأوقات ههنا وفي بقية المقالة، بالنسبة إلى فيلمي نوستالجيا والمرأة، يحيل إلى نسخ DVD التي أنتجتها (Artificial Eye) والمتاحة حالياً في المملكة المتحدة. حيث تختلف مطبوعات وديفيديات وأفلام تاركوفسكي اختلافاً كبيراً فيما يتعلّق بالطول والجودة.

1:19:15: يظهر إطار الباب في المشهد، وندركُ بأننا نرى إلكسندر عبر الزجاج

1:19:17: بابٌ زجاجي يملأ الإطار الآن. من اليسار إلى اليمين: يُطلّ وجه ألكسندر؛ الانعكاس المظلم لوجه أوتو على النافذة؛ مشهد ربعي لوجه أوتو وهو ينظر من الزجاج في إلكسندر. يبدأ في التحدّث من خلال الزجاج.

يتّضح أنّ أوتو قد تكهّن بشعور ألكسندر بالمسؤوليّة عن مصير العالم من حوله، ويعزّز منه، مقترحاً سبيلاً لجعل كلّ شيءٍ على ما يرام مرّة ثانية. ذلك هو الحلّ الخيّر، بل المقترح، حيث يجب على إلكسندر فوراً أن يلتزمه ويضاجع امرأة تعمل كخادمة في منزله لكنّها مشهورة بأنّها ساحرة، وغريبة (bizarre)، كما يبدو أنّها بلا مسوّغ تماماً مثل قناعة ألكسندر البارانوديّة بمسؤوليّته عن الكارثة الجيو-سياسيّة الوشيكة (وهو في نهاية المطاف ليس سياسياً، لكنّه ناقدٌ ومخرج سابق). يشترع ألكسندر، ملاناً بالشكوك، مشواره على دراجة أوتو في منتصف الليل، متخلياً في الأغلب عن المشروع لكنّه يثابر بعدئذٍ، ويجد "الساحرة"، ويتّبع بوضوح إرشادات أوتو. نهاية العالم (apocalypse) هي، في واقع الحال، مُتفاداة أو مُرْجأة. لربّما أتت الاستراتيجية فوق-الطبيعيّة لأوتو أكلها، أو ربّما كان للمنعطف السعيد للأحداث أسباب أخرى (أكثر عقلانيّةً) تماماً، وما ألكسندر وأتو سوى مجنونين. يترك الفيلم كلّ هذا غير محسوم. ويقدم تاركوفسكي اقتراحاتٍ كثيرة للإفادة بأننا يمكننا أن نتحكّم في مصائرنا، أو بأننا لا نستطيع ذلك؛ وبأننا بإمكاننا أن يمكن أن نتعاون بشكل بناء وإيثاري مع الآخرين، أو بأنّ ذلك ليس في مكنّتنا؛ وبأننا نعرفُ الآخر ونحن مسؤولون عنه أو عنها، أو أنّ هذا ببساطة مجرد جَمادٍ مثله مثل الوجه على لوح الزجاج الذي يتحوّل للكشف عن وجه آخر يجب أن يكون الوجه "الحقيقي" والذي يُباغت ويُقلق وحتى يربع من خلال إفشائه لسوء فهمنا السابق، بيد أنّه سيكون من حماقة أن نفكّر فيه باعتباره نهاية لسوء الفهم وعودةً للحضور البائن غير الملتبس.

الزمن والمصير

يؤدي ليفيناس حججه الفلسفيّة بحداقة فنيّة؛ بمعنى أنّه يستمرّ في إعادة صياغة مفاهيمه الأساسيّة مراراً وتكراراً، مُوجداً كلماتٍ جديدة كلّ مرة، في سيورة تبدو لا نهاية لها: [فهو أسلوب قائم على] الإفلات (قدر ما أمكن ذلك) من الثبات والموضوعة (thematization) و"العجز الحتمي للتمظهر" (كما قال أعلاه). إنّ فلسفة ليفيناس بهذا المعنى هي سباقٌ ضائعٌ دائماً ضدّ الزمن.

في نصّه 'التعالّي والمفهوميّة' (١٩٦٨)، يفصّل ليفيناس بشأن صياغة برغسون لنوعين من الزمن. أولاً، هناك زمن العلم والساعات. يقول ليفيناس:

ومن ناحيةٍ أخرى، [هناك] الأمد الذي هو محض تغيير، والذي لا يحتاجُ إلى البحث تحت هذه التغيير عن أيّ

بنية تحتية متطابقة. هذا هو انبجاس الجدة المستمرة. الجدة المطلقة لما هو جديد. هذه هي روحانية التعالي، والتي لا تُساوى بالفعل الاستيعابي للوعي. إنّ الانبجاس المتواصل للجدة سيكون ذا معنى، بدقّة تتجاوز المعرفة، من خلال جدته المطلقة والتي لا يمكن توقّعها. فكما يكتب برغسون، 'فإنّ معظم الفلاسفة يتعاطون مع تعاقب الزمن بوصفه تواجداً منسباً ومع الأمد كحرمان'، كما الصورة المتحركة لأبدية غير متحركة. 'ولهذا السبب، فهم لا يتمكّنون، مهما فعلوا، من أن يقدموا لأنفسهم الجدة الجذرية لتعدّر القدرة على التنبؤ'. فضدّاً للوعي الذي يحيط وينظم النسق من خلال المعرفة، وضدّاً للنزوع إلى التساوي والاختزال، يكون هذا هو الأنموذج الجديد من المفهومية. فانبجاس الأمد، قبلياً على المنطق، قد يرسم آفاق المفهومية. ألا تفصح الزمانية نفسها عن نفسها ههنا كتعالٍ، كتفكير بموجبه، بغض النظر عن أيّ تجربة، قد تندلع آخريّة الجدة المطلقة، والمطلق ههنا بالمعنى الإيتمولوجي للمصطلح؟ (Levinas 1996a, 154–155; 1996b,) (20–21)

الزمن، لحظةً بلحظة، باعتباره غير المتوقع الأبدية: هذا هو الشيء الذي قد يجعل المرء يتشكك في أنّ ليفيناس كان يجب عليه أن يفضّل الفيلم (لا سيّما الفيلم الصّعب، المقاوم للحسن بفهم الكامل) على فنّ الرسم والفنون 'الساكنة' الأخرى. يختتم ليفيناس هذا القسم من نصّه 'التعالي والمفهومية' بالتساؤل (بصورة غير حاسمة) ما إذا كان برغسون يبقى وفيّاً فعلاً لهذه الفكرة، أم أنّه يتقهقر (حتماً ربّما؟) إلى ضرب من ضروب 'المعرفة الكامنة وراء التجربة' (Levinas 1996a, 155; 1996b, 21). والحال أنّ الشكّ نفسه يمكن أن يُثار بشأن أعمال ليفيناس نفسه، وهو بالفعل يثيرها؛ إذ إنّ هذا الضرب من الانفتاح الأبدية الذي من المفترض أنّه يمثل الإيتيقا الليفيناسية ربّما تكون شيئاً لا يمكن تحقيقه تماماً، أو على الأقلّ هي شيءٌ غير منسجم بالكلية مع النصوص والمنشورات النهائية. فأعمال ليفيناس ليس بكتابةٍ أوتوماتيكية، لكنّ إنجاز المشاريع التي لديها نوع معين من التناهي وبالتالي لها فهي تمتلك نوعاً من الفشل المكتوب فيها منذ البداية. بيد أنّه يبذل قصارى جهده لتخفيف من هذه الإخفاقات عن طريق إعادة الصياغة، ومن خلال صّعوبة كتابته وإيحائيتها البارعة وغموضها، وبإدراكه الجليّ دوماً بالفلسفة باعتبارها سيرورة، وتفكيراً، لا حلاً كلياً وفورياً للمشاكل.

إنّ طبيعة الفيلم هي طبيعة من الصعب على المرء أن يشعر بأنّه يتملّكها بالكامل؛ فما من إطار يلتقط عقلياً بمجرد أن يتمّ إنجازه بإطار آخر - في سيرورة يمكن تسميتها بـ'الانبجاس'. يتحرّك الفيلم بسرعة شديدة حتّى يتمكّن المصوّر السينمائيّ تماماً من التحكّم في الأشياء التي يطرحها (بالإضافة إلى الطريقة التي قد يكون بها أيّ نوعٍ من النصّ متعذر التحكّم فيه من قبل مؤلّفه). يمكن للمخرجين والمُعَدِّين أن يختاروا أن يقلّصوا من سمات الوسط هذه، متلاعبين بكلّ من الصوّر والجمهور لكي يصنعوا حسّاً نهائياً بالنظام السيموطيقيّ والإعلان غير المهم: هكذا، وفقاً لتاركوفسكي المناهض والكاسح إلى حدّ ما، كانت أعمال كإعمال آيزنشتاين الذي 'يحوّل الفكر إلى طاغية' (Tarkovsky 1986, 183). بيد أنّ تاركوفسكي نفسه ليبدّل قصارى جهده لإبراز حياة فيلمه، بكثافته وسرعته وتحكّمه. وفي كثير من الأحيان، كما الحال في فيلمه القربان، فإنّ الإفراط بحدّ ذاته في تسلسل الصوّر،

ولا نفاذيته، والآثار والنتائج المحتملة للسرد هي ما تمنح الأمل لتشكيلة قاتمة عموماً للوجود البشري.

وبالتالي، فإنّ هناك نقطةً انطلاقيّةً جليّةً للمشروع القلق لمقارنة ليفيناس بتاركوفسكي (أو، بالأحرى، بأيّ أحدٍ كان): فكلاهما يستفيد بصورة كبيرة من من مصادر إعلامهما الخاصّة بهما للكلام بشكل مختلف ولكن بنوعٍ من التقويض الذاتي (self-undermining). إنّ مَقول المقالة الفلسفيّة عن اللحظة وعن تكشّف الزمن، سواء في المحاكاة أو في الزمن الفعليّ للجمهور، كلاهما ذات [طبيعة] تخليصيّة ومتعالية إلى حدّ ما في مقاومتهما للاختزال والسيطرة.

إنّه لمن غير المرجّح غالباً أن ليفيناس كان ليقبل بذلك. فخلافاً لما حاججتُ به الآن عن الفيلم، شعر ليفيناس بأنّ كافة الفنون يمكن تجميعها مع بعضها البعض بوصفها تشتركُ في العلاقة المُهلكة نفسها عموماً مع الحياة والواقع والحقيقة. في نصّه 'الواقع وظلّه' (١٩٤٨)، يتلافى ليفيناس، مشيراً إلى سارتر، صورة النافذة التي قمتُ أنا باقتباسها بالفعل. فمن المفترض، واقعياً، أن تكون الصور هي النوافذ، بيد أن ليفيناس يعتبرُ أنّ هذه 'الشفافيّة' (transparency) بمثابة تعميم. [يقول ليفيناس]:

إنّ فينومينولوجيا الصّور تلجّ على شفافيّتها. ويُقال إن مقصد الفرد الذي يتمعن في صورة إنما يحصل من خلال الصورة مباشرة، كما نافذة، في عالمٍ هي تمثّله، وترمي لأن يكون موضوعاً. بيد أنّه ليس هناك ما هو غامض أكثر من مصطلح "العالم الذي تمثّله" -لأنّ التمثيل لا يعبرُ إلا عن وظيفة لصورة لا يزال من المتعين تحديدها (Levinas 1989, 134; 1948, 777).

تختلفُ هذه النافذة بشكلٍ أساسيٍّ عن الصورة المذكورة في نصّه 'المعنى والحس'. فالصوِّرة-بوصفها-نافذةً في فهم النظرية الاستطيقية المهيمنة لدى ليفيناس ليست بالإشكالية ولا بالمفاجئة: فصورة النافذة اللاحقة لدى ليفيناس تتعلّق بكونها مأخوذة بالمفاجأة. إنّ الذات هي التخيّي؛ والآخر بمثابة تكشّف. إذ إنّ التخيّي في نصّه 'الواقع وظلّه' هو بمثابة قدر، 'لا مكان له في الحياة. حيث يظهر الصّراع بين الحرّية والصّورة داخل الفعل البشريّ في الانعكاس: فحينما يغرق الفعلُ في الماضي فعلياً، يكتشفُ الإنسانُ الأفكار التي استلزمته. ومن ناحيةٍ أخرى، في الفنّ في غمضة العين، وفي مستقبله المُعطّل إلى الأبد، فإنّ التراجيديّ وتزامن الضرورة والحرّية يمكن أن تتحقّق: بحيث تتحوّل سلطة الحرّية إلى عنانة (impotence) (Levinas 1989, 138-139; 1948, 783). ومن ثمّ، تحجّرُ الفنون على الحياة الفاعلة، والعلاقة الإيتيقية، التي يعبرُ عنها [مفهوم] الوجه عند ليفيناس، وبالتالي يبدو، مثلاً، أنّ البُعد الزمنيّ للفيلم لا يخفّف من هذا التحجّر والارتهان:

فالمزمن، المُقدّم بوضوح في صور بواسطة الفنون غير المجسّمة كالموسيقى والأدب والمسرح والسينما، لا يحطّم ثباتيّة الصورة. إنّ التزام الشّخصيات في كتابٍ ما بمعاودةٍ أبديةٍ للأفعال وللأفكار نفسها أمرٌ لا يرجع

ببساطة إلى الحقيقة المشروطة للسرد، والتي هي خارجية بالنسبة إلى هذه الشخصيات. إذ يُمكن أن تُسرد هذه الشخصيات لكونها تشبه بعضها البعض، وتضاعف وتُتَبَّت من نفسها. إنَّ ثباتية كهذه مختلفة تماماً عن ثباتية المفاهيم، حيث تباشر الحياة، وتقدّم الواقع لقوانا، للحقيقة، وتفتح ديالكتيك. فالكينونة، من خلال انعكاسها في سردية ما، تمتلك ثباتية غير-ديالكتيكية، وتقطع الطريق على الديالكتيك والزمن (Levinas 1989, 139; 1948, 783–784).

إنَّه لمن المغربي أن نعقد مقارنةً بقصيدة 'نشيد لجرّة إغريقية' لجون كيتس، حيث يقدّم الشاعر العمل الفني في صلب عملٍ فنيّ: فالسابقة (الجرّة) هي 'رعوية فاترة' يبدو أنّها تحاكي الحياة والإيقاع بسخرية، وتصور بأس الرغبة البشرية في مواجهة القدر؛ واللاحقة (القصيدة) بمثابة نصّ غير قابل للحسم، وكلاهما يتشاركان القدر وشؤم الجرّة والابتعاد عنها، حيث إنّ التخفيّ أبديّ لأنّ القارئ مخوّل بأن يحيا داخل النصّ ويجواره، مما يعزّز تفكيراً (أو ديالكتيكاً) يقاسم الفلسفة بقدر ما يقاسم الفنّ الزخرفيّ لكن المولود ميتاً عند ليفيناس.

يظهر أنّ ليفيناس يجد الفنّ خبيثاً لأنّه ويكأنّ ليفيناس يفكر أنّ الفنّ نفسه، وفي نفسه، يجب أن يحيا: المطلب المستحيل لبيجماليون المثبّطة. وهذا هو السبب في أنّه يرثي حالة الشخصيات داخل نصّ ما (لنفكر مرّة ثانية في الشخصيات الكائنة على مسطح جرّة كيتس). إنَّه لا يفكر كثيراً بشأن القارئ، أو المشاهد، اللذين بداخلهما يحقّق الفنّ نفسه. فقد يكون الفنّ ببعض النواحي واقعاً في علاقة تناقضية مع الحياة، بيد أنّ سيروة اختبار الفنّ، في شخصٍ ما، هي بالفعل جزءٌ من الحياة. إذ نجد أنفسنا، كما ننظر أو نقرأ، في خضمّ من الأشياء؛ حيث القدر الذي يقول ليفيناس إنَّه لا مكان له في الحياة هو ما يحدث عندما نكفّ عن التّظر أو القراءة.

مقارنات

والحال أنّ [هناك] عنصراً من العناصر المحتومة للسيرورة المعيشية لاختبار الفنّ يتمثّل في عقد الروابط والمقارنات. غير أنّه هناك على الدوام خطر اختزال الاختلاف إلى المشابهة. فهل إذا قلتُ بأنّ تاركوفسكي يشبه ليفيناس، أكون ببساطة مستغلاً شظايا لكلّ منهما كنتُ قد استخلصتها وخصّصتها وثبّتها، وهل الهجنة التي صنعتها من هذه الشظايا تشبه، بالإطلاق، سواء ما قد كان فعلاً، أم أنّها بالأحرى استعراضٌ انتهازيّ لما تناولته أنا على أنّه كذلك، بوعيّ كان أو بغير وعيّ؟

إنّ تاركوفسكي، المنتج لعددٍ لا بأس به من الكتابة النظرية الدوغمائية وكذلك لأفلامٍ مفتوحة النهاية وقرائية، كان نفسه مرتاباً بعمقٍ من النظر إلى شيءٍ واحد من ناحية أخرى، وبذلّ جهداً لأشكلة سيرورة الانتقال بين اللغات والثقافات. فالترجمة، كما يُحاجج أندريه بطل فيلم 'نوستالجيا' (١٩٨٣)، هي مضلّة على الدوام. يملك أندريه مشتركاً كبيراً مع تاركوفسكي أكبر بكثير من اسمه الأوّل – كما بيّن ذلك أشدّ الجلاء فيلمه *Tempo di*

viaggio (١٩٨٣)، ذلك 'الوثائقي' الذي أنتجه تاركوفسكي أثناء عمله على فيلمه *نوستالجيا*- ولكن حتى لو رفضنا هذا النوع من القراءة البيبلوغرافية بالكامل، فإن ملاحظات أندريه (الموجهة بسخرية إلى مترجمه ومرشده إلى إيطاليا) تثير احتمالية مهمة يتردد صداها على مدار عمل تاركوفسكي: وهي أن محاولة توليف وكوننة أو التحدث عن أو إلى الآخرين هي مضللة. ويشرح ألكسندر، في فيلم *القربان*، بأنه تخلى عن التمثيل فقط لأنه شعر بالاشمئزاز أثناء المهمة من الافتراض المسبق، ومن انتحال شخصية الآخرين.

ومن ناحية أخرى، يأخذ تاركوفسكي عملياً ما يشاء من الثقافات الأخرى، والفنون الأخرى (الرسم الإيطالي، والموسيقى الألمانية؛ وقد أخرج هاملت على خشبة المسرح، وأعجب بمخرجين مثل بيرجمان وبريسون وأنطونيوني وكوروساوا وميزوغوشي)، مما يشير إلى أنه ليس يعتبر نفسه كضرب من الشذوذ عن قاعدة استحالة الترجمة (*untranslatability*) فحسب، وإنما إلى أنه يتوقع من جمهوره أن يكون قادراً على تحقيق قفزات هائلة، بين اللغات والثقافات والفنون والأصناف الأدبية أيضاً.

وبالمثل، فعلى الرغم من ارتياحه من الفن، إلا أن ليفيناس يستعمله على الدوام: ليس فحسب في التداخلية العامة للغات التي لا يبذل أي جهد لمعارضتها -أو، بالأحرى، التي يستغلها دوماً- وليس في اللحظات 'السينمائية' مثل المقتبسة أعلاه، وإنما أيضاً يستعمله بشكل صريح في حالات مثل هذه المناشدة المباشرة للفلسفة بوصفها مسرحاً، كما في ختام الجزء الرابع من نصه 'الله والفلسفة' (١٩٧٥)، تحت عنوان 'الكوميديا الإلهية'، حيث يشير ليفيناس إلى الطبيعة المُسرحية للمواجهة (أو اللامواجهة) بين الذات والآخر -والتي هي أيضاً بطبيعة الحال حدثٌ (أو لا-حدث) مقدّس:

فبالنسبة إلى هذه الصياغة، لا يعني 'التعالى على نقطة الغياب' مجرد التفسير البسيط للكلمة الجليلة [أي، الله]، فهذه الكلمة بحد ذاتها لا بدّ من ارتجاعها إلى دلالة الحبكة الكلية للإيتيقي، أو إعادةها إلى الكوميديا الإلهية التي لولاها لما كان لها أي بروز. إذ إن هذه الكوميديا يُأذّن بها بشكل صريح بين المعبد والمسرح، لكن الضحك فيها ينغرز في حلق المرء عندما يُقبل الجار-أي عندما يقترب وجهه، أو يقترب انتباذه (Levinas 1996a, 141; 1992, 115).

لا يتعلّق الأمر على مجرد أنّ تاركوفسكي وليفيناس على حدّ سواء واقعان في تعارضٍ مع بعضهما البعض. فكلاهما يؤشكّل أسئلة الترجمة والتماهي والتمسرح، لخلق توترات وصدمات تكشف عن نوعٍ من الاستحالة المتأصلة في صلب الاشتباك مع العالم، لكنهما يخلقان مساحة لمفاهيم المسؤولية والإيتيقي.

إنّ مقارنة تاركوفسكي مع ليفيناس تشبه إلى حدّ ما مقارنة ليفيناس مع دوستيوفيسكي. يكتب جيل روبينز بأنّ "هناك تقارباً كبيراً جداً بين نصوص دوستيوفيسكي وليفيناس، حيث إنّ دوستيوفيسكي يبدو أنّه الكاتب الوحيد

الذي يمكن أن تُطبَّق عليه إيتيقا ليفيناس (شبه المتعالية، وممتنعة القياس مع أيّ 'عالم' روائي). ولكن، هل هذه حالة سيكون فيها ليفيناس هو المُطبَّق عليه أو دوستيوفيكسي هو محلّ التطبيق؟ فلا بدّ من أن يُطرح السؤال، مثلما طُرِحَ في حالة اشتباك ليفيناس مع رامبو: "مَن يقرأ مَن؟" (Robbins 1999, 149). لقد وُسمَ تاركوفسكي دوماً بأنّه وريث التقليد الرّوسيّ الذي يجسّده دوستيوفيسكي -وبالفعل، هو نفسه يدعي الادعاء نفسه (Johnson and Tarkovsky 1986, 193)- وقد قضى سنواتٍ عدّة سُدىً في محاولة إخراج فيلم عن الأبله (Johnson and Petrie 1994, 250). لو تمّت هذه المحاولة بالفعل، فلربّما كان من المؤكّد أنّ النتيجة منطوية على توسيع أو تشويه لما بدا أنّه تاركوفيسكيّ حتى يومنا هذا، تحت تأثير دوستيوفيسكي، تماماً بقدر ما كانت عبارة عن توسيع أو تشويه لما اعتُبر حتى يومنا هذا بأنّه دستيوفيسكيّ، من خلال تقطيعات وتشديدات واستبدالات وإقحامات تاركوفيسكي. وبالتالي، فإنّ الفكرة بأكملها عن "تطبيق" أحاديّ، في مشروع كهذا، تبدو فكرة سخيفة وساذجة.

انعكاسات

إنّ الروابط، وحتّى التماهي، بين شخصٍ وآخر، أو بين شخص ونسخة من ذات الشخص في زمان ومكان مختلفين، بين حدّثٍ أو مشهدٍ وآخر، هي من الأشياء الأساسيّة جداً في عمل تاركوفيسكي، ودائماً ما تشكّل فرصة للإجهاد والتوتّر. فالمعاودة والمحاكاة والمضاعفة و، بالطبع، النوستالجيا هي بمثابة مفاتيح أساسيّة ههنا. والحال أنّ أفلام تاركوفسكي ذات خطوط متقاطعة داخلياً، حيث هي كعمل فنيّ، وعن طريق شبكات الارتباط، تظهر فيها موضوعات وأفعال بعينها بصورة متكررة -مثل البالونات، الكلاب، المنازل، السقوط. وسيكون من السهل أن ننظر إليها كرموز، وكجزءٍ من المعجم التاركوفيسكيّ الثابت، لكنّه لم يحدّد هذه المقاربة: فهي تشير إلى أنّ المشاهد يمكنه أن يستنتج الحقيقة ويجدّ حلّاً، بيد أنّ "اللحظة التي يفهم فيها المشاهد ويحلّ الألغاز، يكون كلّ شيء قد انتهى: ويصبح وهم اللامتناهي تفاهةً، وابتداءً، وبداهةً. ويختفي الغموض" (من حديث قدّمه تاركوفسكي عام ١٩٨٤ في لندن، مُقتبس في: Johnson and Petrie 1994, 38). بوضع ذلك في عين الاعتبار، فعلى المشاهد أن يتساءل مثلاً ما إذا كان طيران البالون في فاتحة فيلم *Andrei Roublev* (١٩٦٩) له علاقة بالبالون في فيلم *Solaris* (١٩٧٢)، أو بتلك المعروضة في رسوم على حوائط البيت في الفيلم نفسه، أو باللقطات الثلاثينيّة الفائقة وغير المتوقّعة للصعود السوفييتيّ لطبقة الغلاف الجوّيّ العليا التي تلوح فجأةً على الشاشة في فيلم *Mirror* (١٩٧٥). فهل البالون عند تاركوفسكي هو أكبر من مجموع أجزائه، أو أنّ التفكير التفكير فيه (بمصطلحات ليفيناسيّة) سيكون بمثابة خطأ في رؤية طرف ثالث باعتباره هو نفسه مثل الآخر (بدلاً من آخر الآخر وكذلك آخر الذات)؟

والحال أنّ هذا الضرب من الشكّ لمُوضِع (thematized) في كافّة أنواع السبل داخل أعمال تاركوفيسكي. فنحن، على الدوام، في موضع المساءلة: هل نرى الشيء نفسه، أم شيئاً/شخصاً مختلفاً؟ وهل يتغيّر أيّ شيء؟ فعندما تُعيد محاكاة هاري توليد نفسها على محطة فضائيّة في فيلم *Solaris*، فهل هي نفسها في كلّ مرّة (بالفعل،

هي نفسها هاري الأصلية، الأرضية)، أم أنها تقدّم كريس بصورة جديدة تماماً للآخر كلّ مرّة (والتي يفشل هو في احترامها كلّ مرّة)؟ وعندما يناقش أوتو نظريّة نيتشه عن العود الأبديّ (eternal recurrence) في فيلم *The Sacrifice* (بينما يلفّ دثراياً بشكلٍ طفوليٍّ بدراجته)، فيجب علينا أن نحترز من فكرة أنّ الشخص أو الموقف نفسه يمكن أن يُجلي نفسه مرتين؟ هل تدور مسرودات تاركوفسكي على نفسها، بنوعٍ من الركود (لاحظ مثلاً المواقف والأفكار المكرّرة في بداية ونهاية أفلامه *Solaris* أو *Stalker* أو *The Sacrifice*)، أم أنّها تعرض متواليّةً يتغيّر من خلالها كلّ شيءٍ إلى الأبد؟

وفي لحظةٍ سينمائيّةٍ أخرى إلى حدّ ما في نصّه 'المعنى والحسّ'، يصحّ ليفيناس بأنّ "الوجه تجرّديّ. وهذه التجرّديّة لا تشبه، بكلّ تأكيد، المعطيات الحسيّة الغاشمة للإمبريقيين. كما إنّه ليس بعينة عرضيّة فوريّة للزمن يمكن للزمن فيها أن 'يعبر' إلى الأبدية. فاللحظيّ ينتهي إلى العالم. إنّه جرحٌ لا ينزفُ دماً" (Levinas 1996a, 59; (1964, 151). إنني أتعاطى مع هذا باعتباره يعني أنّ المجابهة مع الآخر هي ضربٌ من الانقطاع الفارغ (empty caesura)، وفاصل فارغ المحتوي: فالنفس وعينها يرتطمان بنوعٍ من الجدار (على نقيض النافذة الشفّافة)، حيث يُوقّفون موتى؛ ثمّ يستأنفون من حيثما توقّفوا. إذ إنّ ماهية الآخر لا تتسرّب (مثلها مثل الدّم): فهي لا يمكن مسحها أو ابتلاعها.

ثمّة مفارقة كامنة على مدار أفلام تاركوفسكي متمثّلة في أنّ الوجه يظهرُ بعدما يكون صاحبه مات فعليّاً: الفهم والشّفقة التالية للموت موجّهان إلى البطل في فيلم *Ivan's Childhood*؛ شبح هاري -الذي ربّما يتصل به كريس بصورة أفضل من أيّ وقت مضى من اتصّاله بالأنموذج المعيشيّ؛ وفي فيلم المرأة، فإنّ الأمّ الشابّة فهمت وأعجبت بشكلٍ استعاديّ، بينما يواصل ابنها الفشل في التواصل مع ذاتها القديمة أو مع 'نظيرها'، زوجته؛ وفي فيلم *Nostalghia*، تكون الزوجة البعيدة الأخرى التي يظهر وجهها الصّموت والهادئ في أحلام أندريه. أليس يُعتبَرُ كلا الطرفين صالحين كما الموت كذلك في 'المجابهة' الليفيناسيّة؟

عندما يُجرّح شبح هاري في فيلم *Solaris*، فإنّه ينزفُ دماً، ولكن لفترة وجيزة فحسب: بعد ذلك، فإنّ جسده (أو أيّاً كانت ماهيّته) يبعث نفسه مجدداً، وجروحه تلتئم بنفسها. بطريقة مماثلة، فإنّ الانفتاح في وعي كريس بأنّ هاري تمثّل يبدو مؤقتاً فقط. فإشكاليّة الاختلاف والتجانس هذه تُبرز نفسها في بناء الجملة داخل أفلام تاركوفسكي بحدّ ذاتها، في الاقتصاصات والمرايا.

التجاؤب والتنافر

إنّ التجانس والاختلاف لا يموضعهما فيلمٌ لتاركوفسكي بجلاءٍ ووضوح مثلما يفعل فيلم *Mirror*. فالفيلم، كسيرة ذاتيّة طليقة، حتى مع الأدوار الأدائيّة بالنسبة إلى أمّ تاركوفسكي (باعتبارها نسخة من نفسها على ما يبدو) وأبيه

(الذي لا يُرى، لكنّه يقرأ أشعاره بصوتٍ عالٍ)، يطرحُ سؤالاً: هل أليكسي هو تمثيلٌ أمينٌ لأندرية تاركوفسكي؟ وهل يمكن، بشكلٍ أكثر عموميّةً، إعادة إنتاج مسحات الماضي؟ والحال أنّ هناك تماهيات إشكاليّة أخرى يزرخُ بها الفيلم. إذ تتشابه زوجة أليكسي، ناتاليا، بشدّة مع أمّه -كما يقول-. يقوم تاركوفسكي بذلك من خلال جعل كلتا الشخصيتين تُؤدّيان من قبل الممثلة نفسها مارجرينا تيريوخوفا (وإن كان مع مسافة تقل وتزداد على التوالي). ويبدو أنّ أليكسي الشاب يُعاد استنساخه بدقّة في ابنه إجنات (ولمرة ثانية، يؤدّي الدورين ممثلاً واحداً). بيد أنّ هناك أشياء كثيرة في الفيلم توجي برغبة في التعلم والتطوير والتعويض، وجعل المستقبل، بشكل عامّ، مختلفاً عن الماضي.

لا بدّ لنا، مرّة أخرى، أن نأخذ التسلسل الكامل للتجربة السينمائيّة لكلّ لحظة في الفيلم بعين الاعتبار، حتى ننصف الإيحائيّة الفلسفيّة لتاركوفسكي. ففي اللقطة الأطول في الفيلم (ثلاث دقائق وخمسة وخمسون ثانية تبدأ في 0:33:15)، نرى ناتاليا زوجة أليكسي تنظرُ إلى نفسها في مرايا عدّة على حوائط الغرفة التي تقعدُ فيها، بينما تتحدّث على ما يبدو مع أليكسي. لا يدخلُ أليكسي أبداً في الإطار داخل هذا المشهد؛ إذ لا نسمع سوى صوته فحسب. فالوجوه الوحيدة التي نراها هي وجوه ناتاليا، وانعكاساتها. يكرّر كلٌّ من ناتاليا وأليكسي النزاعات نفسها التي أدّت بهما إلى ابتعادهما وانفصالهما؛ [نرى] ابنهما المعضل، إجنات؛ تلك الاحتماليّة (التي يسخرُ منها أليكسي) بأنّ ناتاليا قد عثرت على حبيب جديد. والحال أنّ بُعد هذا المشهد يُفهم أفضل الفهم من قبل جونسون وبيتر، حيث يعلّقان عليه قائلين:

إنّ درجة اللون السائد هي البنيّة، أحاديّة الصورة غالباً، والإضاءة مزعجة، مما يجعل ناتاليا تبدو متعبة وغير جذّابة. إنّ استخدام الزمن الفعليّ هنا (...)، والمرايا، ومخطّط الألوان المُحدّد، والتركيز الحصريّ معظم الوقت للكاميرا على ناتاليا بلقطات مقرّبة جداً أو متوسطة يخلُق حسّاً قوياً برُهاب الأماكن الضيقة (claustrophobia)، مما يحاكي كآبة حجّهم وتكراريّتها، التي تميّزت بالتهكّم الساخر لأليكسي والعجز المُتمكّن لناتاليا (Johnson and Petrie 1994, 126–127).

يتناسبُ هذا مع المضمون المهيمن على الكتاب المهمّ لجونسون وبيتر، حيث إنّ المرأة في أعمال تاركوفسكي ثابتة ومُحصرة ولا حيلة لها. بيد أنّ هذا الضرب من القراءة ليفرضُ ثباتيّة على موقفٍ هو أكثر تعدّديّة واحتشاداً في الفيلم نفسه. ينطوي الجزء الآخر بدقّة من الحوار في هذا المشهد على تأكيد أليكسي على أنّ ناتاليا تشبه أمّه، ومن ثمّ فهي صنفٌ أكثر من كونها فرداً. بالنسبة إلى المشاهد الذي يعي الفيلم باعتباره اختلاقاً وبالتالي يقع في حذف جزئيّ للمحتوى السرديّ للفيلم، فإنّ هذه ليست سوى مزحة: ففي الواقع، تتخذُ كلٌّ من الزوجة والأمّ قالباً مادياً على الشاشة في شخص مارجرينا تيريوخوفا. لربّما يكون جونسون وبيتر واقعين في بعض التعجّل في النظر إلى أليكسي على أنّه هو تاركوفسكي؛ أي، بكلمات أخرى، في تناول الخطاب الذكوريّ المهيمن الذي يجرّده هذا المشهد تماماً باعتباره وجهة النظر الوحيدة التي يسمَحُ بها الفيلم. لن يجد أيّ أحد تيريوخوفا غير جذّابة في هذا

المشهد، بيد أن جونسون وبيتر مُجبرانِ على رؤية ذلك بنموذج تأويلي يجعلهما يتجاهلان أيضاً السبل العديدة التي يكون فيها الحضور الأكثر قوّة هو الحضور الأنثوي، في الأداء النظيري لتيرخوفا قبل كل شيء، ولكن أيضاً في المرأة الغامضة والتخليّة كما يبدو (التي تشبهه، فيما يبدو لي، أنا أحماتوفا) التي كان يقرأ إجانث بوشكين لها، وبالتالي فهي ترمز إلى ثقل وسلطة الثقافة الروسيّة في قلب الفيلم -أو حتّى في معالج التّطق الذي تطلق لسطوته المنوّمه الهائلة، في المقدّمة، العنان لكلّ ما يتبع².

لنعدّ مرّة أخرى إلى مشهد 'المرأة': فكّلما فُحصَ بدقّة، ازدادَ وميضُ الوجوه والمسحات في الإطار، قلّ في أن يصبح من الممكن معالجة أو تثبيت أيّ منهما. هذا مشهدٌ، ربّما كأني مشهدٍ آخر في السينما، يطلبُ منا فحص وجهه، في اللحظة نفسها التي تتفحصُ ناتاليا نفسها في أضواء كثيرة وزوايا عدّة. إننا ننظرُ ونحاولُ أن نحكم: هل تشبه ناتاليا حقاً ماريّا (الأمّ، التي كان لها حضور طاغٍ في الفيلم إلى هذا الحدّ)؟ هل ناتاليا فعلاً هي المرأة التي تخيلها كما هي؟ وهل هي مُثبّتة حقاً (كما يبدو أن جونسون وبيتر يعتقدان) بخطاب أليكسي وبالمناورة السردية والسينمائية لتاركوفسكي، في الالتحام غير المتجانس، بحيث تكون هذه 'السيرة الذاتية' هي عملٌ مغرٍ لا يُقاوم لإرادة حماية الذات، مؤدّاة بتحكّم وحضور ذاتي مطلق؟ قد نفكر بعد بضع دقائق في أنّنا نعرفُ وجوه ناتاليا، وجوه مارجريتا تمام العلم. وبالتالي فهي تتحرّك، بينما يكون الانعكاس بأننا قد بدأنا نحدّق في التغيرات: حيث بعض تلك البقع الداكنة هي بالفعل على جلد الممثل، والأخرى ما هي سوى عيوب في المرأة.

وإذا كان كلّ ذلك غير كافٍ، فإنّ تاركوفسكي يطلب أن نتعامل مع هذا الوجه المركزي المنوم على مستوى آخر من التحاكي عبر-الثقافي، عن طريق مجاورة كلّ من ماريّا/ ناتاليا مع لوحة تعود للقرن الخامس عشر، وهي لوحة ليناردو لجينفيرا دي بينتشي. يناقش تاركوفسكي هذه المقارنة في كتابه النحت في الزمن (*Sculpting in Time*) كالتالي:

هناك شيانان لافتان للنظر في صور ليناردو. أولاً في القدرة المدهشة للفنان على اختبار الموضوع من الخارج، والنظر إليه من أعلى العالم (...). ثانياً، في حقيقة أنّ الصورة تؤثر علينا بطريقتين متعارضتين في الآن نفسه (...). فليس من الممكن حتى أن نقول قطعاً ما إذا كنا نحبّ المرأة أم لا، سواء أكانت جذابة أم ليست جذابة. فهي جذابة وطاردة معاً. إذ إن هناك عنصراً من التفسّح -ومن الجمال أيضاً. في فيلم المرأة احتجنا إلى اللوحة من أجل استدخال عنصر خالد في اللحظات التي يُنجح بعضها البعض أمام أعيننا، وفي ذات الوقت من أجل أن نجاور الصورة مع البطلة، للتشديد على أن لها وللممثلة، مارغريتا تيرخوفا، القدرة نفسها على الافتتان والاشمئزاز في الوقت نفسه (Tarkovsky 1986, 108).

2 - بالطبع، استقطب ليفيناس على الأقلّ قدراً كبيراً من الاهتمام النقديّ السالب بسبب صياغاته لـ'الأنثوي'، كما تاركوفسكي، ولربما هذا، في مقالة أخرى، قد وُقر سبباً أخرى مثمرة لتجابه الذات مع الآخر. انظر على سبيل المثال: Sandford 2002.

وينتقل تاركوفسكي بعد ذلك إلى حجة أكثر نظرية لها بعض النقاط الواضحة المشتركة مع ليفيناس بخصوص الوجه واللامتناهي:

إنّ التأثير الانفعاليّ المُمارس علينا من قبل المرأة في الصّورة هو نقادٌ جداً بالتحديد لأنّه من المستحيل أن نجد فيها أيّ شيءٍ يمكننا تفضيله على وجه الدقّة، ولانتقاء تفصيل بعينه عن البقيّة، وأن نفضّل انطباعاً على آخر ونجعله خاصّاً بنا، وأن نوازن بين الطريقة التي ننظرها نحن إلى الصورة المعروضة علينا. وهكذا، تنبثق أمامنا إمكانيّة للتعاطي مع اللامتناهي، لأنّ الوظيفة العظمى لصورة فنيّة هي أن تكون كاشفةً للامتناهي ... حيث يخلّق نحوه عقلنا ومشاعرنا، بعجلة فاتنة (Tarkovsky 1986, 108–109).

والحال أنّ هذا هو الشيء الأكثر صراحةً، وربّما الأكثر سداجّةً، تطابقاً مع ليفيناس. فتاركوفسكي لديه فكرة عن اللامتناهي، وتلك الفكرة مسرودة بالصورة ههنا لا بالوجه، كما إنّ لديه أيضاً فكرة عن الأعلى (وبالتالي عن التعالّي)، الأمر المهمّ جداً بصورة كبيرة بالنسبة إلى ليفيناس. لكن يبدو ويكأنّ الفن بالنسبة إلى تاركوفسكي يمنح نفاذاً مباشرةً ومكتملاً تماماً للامتناهي، بينما عند ليفيناس فإنّ تعالياً من نوع كهذا هو مُعجّز لكنه مستحيل: فالآخر قد شرّع دوماً بالفعل.

ومع ذلك، في حين أنّ تاركوفسكي يلمح إلى أنّه يستطيع أن يحسّ باللامتناهي في هذه الصورة، بمعنى لا نفاديته، إلّا أنّه يؤمن بأنّ الجوانب المتناهية من الصورة سيتمّ انتقاؤها عملياً على الدوام:

فإنّه من غير الممكن أن نقبض على اللحظة التي يمضي فيها الإيجابي إلى نقيضه، أو حيث يشعّر السليّ نحو الإيجابي. فاللاتناهي وثيق الصّلة، متأصّل في بنية الصورة بحدّ ذاتها. ومع ذلك، عملياً فإنّ الشخص يفضل دوماً شيئاً على آخر، ينتقي، يلتمس مع يوافق هواه، ويموضع العمل الفنيّ في سياق تجربته هو. ولما كان كلّ شخص له من الميول والأهداف المعيّنة في كلّ ما يقوم به، ويشدّد على حقيقته في الأمور الكبيرة كما الصغيرة، كما يكيّف الفنّ مع احتياجاته اليومية، فإنّه سوف يؤوّل صورةً فنيّةً وفقاً لـ'مصلحته' الخاصّة (Tarkovsky 1986, 109).

فبقدر ما أنّ التبرير والنقد الذاتيين النثرين عند تاركوفسكي بليغ ومثير (مرآتيّة مشروع المحاسبة الذاتية لأليكسي في فيلم المرأة)، فالفيلم نفسه مشرّع على معانٍ متعددة، مفتوح، ومضياف. هكذا تظهر مقارنة ماريا/ناتاليا مع رسمّة جينيفيرا دي بينتشي على الشاشة:

1: 40: 00: أليكسي كصبيّ يطالع، عبر الأشجار خارج منزل والديه، في كتاباً عن ليناردو، مُجعداً بطفوليّة أفراس الأوراق التي تغطي الرسومات، بينما يتجوّل عبر الصفحات. (يأتي هذا بعد مشهد عودة والده من الحرب، فاشلاً

في التسليم على والدته -التي انفصل عنها بالفعل- لكنه يسألها عن الطفل). وتقوم أخت أليكسي بإلقاء التهمة عليه بسرقة الكتاب (مما يلمح ربّما إلى ضجر تاركوفسكي من تعاونه مع فنان عظيم ميّت).

1: 04: 45: يسمع الأطفال صوت أبيهم، ويفرّون من ملاقاته. يُترك الكتابُ مفتوحاً، عارضاً البورتريه الذاتي لليناردو.

1: 05: 27: يهرعُ الطفلان إلى فضاء المنزل. تعبير ماريا المعقد -الآسي/المشمئز- عندما تشاهد ما يحصل. يحتضنُ الأب أبناءه الباكين والدموع في عينيه، متشحاً بالصمت. نظرة تأنيبية لأليكسي. ثمّ (في الدقيقة 1: 05: 27) لوحة ليوناردو الحزينة، مع موسيقى باخ في الخلفية. فلربّما تمثّل اللوحة اتصالاً في ذهن أليكسي، حيث لتوّه كان قد طالع الكتاب.

1: 05: 42: يُمحي الصنو من اللوحة لصالح لقطة بيضاء-سوداء متوسطة لناتاليا (التي تبدو بالفعل مثل جينفرا)، والتي تويّخ أليكسي بعدئذٍ على زيارته الشحيحة لأخيه إجانث (من الواضح أنّ التاريخ يعيد نفسه).

1: 07: 30: تتطلّع ناتاليا إلى صورة لنفسها من الأبيض والأسود (بغرابية مع تموجات في شعرها) بجوار ماريا العجوز (أمّ أليكسي)، وكتاهما لديهما خدان ينامان على أيديهما اليسرى.

1: 07: 37: صورة أخرى بالأبيض والأسود: تنظرُ ناتاليا في ماريا؛ كتاهما بوجهٍ حزينٍ وحادّ. تعترفُ ناتاليا بأنّ هناك تشابهاً. يقول أليكسي: 'أبدأً على الإطلاق'.

هل يمكن الوثوق بهذه المقارنات والتماهيات، أم لا؟ فالصبيّ إجانث، الذي وصل مع أمّه إلى شقّة فارغة حيث سوف يقرأ بوشكين للمرأة المتلاشية، ببعضٍ من الحلم والهديان، يشير إلى وهم الرؤيا المسبقة (déjà vu) (0:43:25). لقد أُسرّ بالفعل في العادة العائليّة لرؤية التكرارات والتضاعفات، عاقداً مقارناتٍ -مثل الغرفة* في فيلم *Stalker*- قد تكون بمثابة بوابات إلى الحقيقة، أو إلى نهايات مميتة ببساطة.

التجانس مرّة أخرى

يحتوي كلّ فيلم من أفلام تاركوفسكي على نسقٍ مؤشّكلٍ جداً من المقارنة. كما إنّها إفلامٌ تحثّ على مقارنة بعضها البعض على الدوام. فعلى سبيل المثال، فإنّ فيلمي المرأة ونوستالجيا يمكن القول عنهما إنّهما يمتلكان العنوان نفسه، من حيث إنّ كلتا الكلمتين يتمّ تناولهما على أنّهما ترمز إلى مجموعة واسعة من المصطلحات التي ذات

صلة بتساوٍ بالمبادئ البنيوية المهيمنة والأمزجة النفسانية لكلّ فيلم: المرآوة، الحنين إلى الماضي، المعاودة، التضاعف، وهم الرؤية المسبق.

تحمل تاركوفسكي بعض المتاعب لشرح ما عناه بـ'النوستالجيا' وكيف أنّها ترتبطُ بالسمة السير-ذاتية للفيلم: فالنوستالجيا هي 'شعور معقد، شعورٌ يختلطُ بالحبّ نحو موطنك والكآبة التي تنبعث من كونك بعيداً عنه (...)' وقد أردتُ من الفيلم أن يكون معنياً بتعلّق الرووس المميت بجدورهم القومية، بماضيهم، بثقافتهم، بمواطنهم الأصلانية، بعائلاتهم وأصدقائهم' (استشهد به في Johnson and Petrie 1994, 159). وحتى شخصية الذكر المركزية في الفيلم، أي أندريه، هي أكثر تميزاً بشكل فظيع كنسخة من تاركوفسكي أكثر من شخصية أليكسي في فيلم المرأة. وبالفعل، يقول تاركوفسكي في حوار لصالح صحيفة (*Corriere della sera*) إنّ 'أندريه هو صورة مرآوية لنفسي، فلم أقم أبداً بإنتاج فيلم عن ذهنيّ بكثير من العنف، ويحرر عالمي الداخليّ بمثل هذا العمق. وحينما رأيتُ المنتج النهائيّ شعرتُ بالاضطراب، مثلما يرى المرءُ نفسه في المرآة' (استشهد به في Mitchell 1984, 5). إذ "إنّ إحدى الإنجازات الكبرى لتاركوفسكي تمثلت"، كما يشيرُ جونسون وبيتر، "في تحرير صورة المرأة من الوظيفة المشاءة المنوطة بها في معظم الأفلام، واستعادة شيءٍ ما من سحرها القديم، ولغزها، وحتى إرهابها" (Johnson and Petrie 1994, 225). ولا يفسّر جونسون وبيتر ما يعنيه إرهاب 'هنا، لكن يبدو أنّه مصطلحٌ مناسبٌ بطريقتين على الأقلّ: أولاً، من حيث إنّ المرأة تقدّم ازدواج أو وهم سبق الرؤية أنّي بعيد الماضي فرض نفسه على الحاضر، أو حيثما تقدّم الشخصية نفسها أو الوجه نفسه هيئتين أو أكثر لها، مما يخلق إحساساً بالحبس، داخل دائرة مغلقة؛ وثانياً، بمعنى أنّ المرايا هي آليات لإرجاع النفس إلى نفسها، بطريقة حليلة بالذات، لكن بانعزال أيضاً. والحال أنّ المعنى الثاني هو المثار في فيلم نوستالجيا من قبل إيوجينيا، مترجمة أندريه ومعشوقته المحتملة: التي ينتهي بها الحال إلى شجب انعزاليته بتقريع هو، على حدّ سواء، هستيري (أفضل زاد لقراءة تاركوفسكي الكارهة للنساء قد طوّرت على يد جونسون وبيتر وآخرين) ومبرّر بإسهاب، وثاقب، وهو جزءٌ من النقد المُجندر أنثويّاً للهاجس الذاتيّ الذكوريّ وللسداوية التي تمثل قوّة مضادة كبرى لهذا الفيلم، كما لفيلم المرأة. ومع ذلك، فإنّ إيوجينيا هي ضربٌ من الذات المهوسّة بأنّها (egotist) (وضحيّة للموضة)، سيّما إذا تفكّرنا في لوحة (*Madonna del Parto*) لبييرو ديلا فرانشيسكا، التي تظهر بشكل كبير جداً في هذا الفيلم حتى أكثر من لوحة ليناردو في فيلم المرأة، لكن بالأساس يبدو أنّها تقدّم مقارنة سالبة -وهذا ما لم تقم به إيوجينا-، وبالتالي يصعبُ القول ما إذا كانت هذه الكلمات لليفيناس في نصّه 'المعنى والحسن' هي أكثر تعبيراً عفويّاً عن، وتشخيصاً ل، دور الذكر في فيلم نوستالجيا وأنثاه:

إنّ الحسن، كتوجه طقسيّ للعمل، لا ينشأ عن الحاجة. فالحاجة تنفتح على عالمٍ هولي؛ إنّها تعودُ إلى نفسها. حتّى الحاجة السّامية، مثل حاجة الخلاص، ما تزال نوستالجيا، وتوّاقه نحو العودة. فالحاجة هي، بذاتها، عودةٌ، قلقُ الأنا على نفسها، أنويّة (egoism)، وشكلٌ أصيلٌ من التماهي. إنّ الحاجة هي استيعاب العالم في ضوء التصادف الذاتيّ، في ضوء السعادة (Levinas 1996a, 51; 1964, 142).

كمواجهة للنوستالجيا وكلّ نظائرها، وبالتالي العمل على تعطيل متلازمة الحنين حتى عندما تُستدعى وتُجَارَى بحيويّة، فإنّ أفلام تاركوفسكي تبدو لي أنّها على الأقلّ تتجنّب التماهي الأنويّ، أو سجن العالم داخل حدود النّفس، داخل حدود الفنان/الذات الجشع والمتكفي ذاتياً، وهو الأمر الذي يثيره ليفيناس في 'الواقع وظلّه' ومواطن أخرى. يعودُ هذا جزئياً إلى الطريقة التي يوضع بها تاركوفسكي نفسه الفنوّناً داخل الأفلام -على سبيل المثال، لوحات ليناردو وببيرو- باعتبارها تقدّم إغراءً بنوستالجيا أو بتجريد هو خطيرٌ على نحوٍ شبيه جداً بالطريقة التي يحلّل بها ليفيناس: إغراء الأنا القلقة على نفسها، الجائعة للتماهي، الراغبة في دائرة مُغلقة من مرآة أمينة. يُخبر أوتو ألكسندر في فيلم القربان بأنّ ليوناردو يُفزعُه، وأنه يفضل ببيرو. في الواقع، فإنّ رسومات ببيرو لا تظهر في فيلم القربان: لذا، فإنّ التلميح عائِدُ إلى الفيلم السّالف، كما لو أنّه تذكيرٌ لنا بأنّ إرنلد جوزيفسون، الكادر الذي يلعب دور ألكسندر (الكادر السّابق)، قامَ أيضاً في فيلم نوستالجيا بدور دومينكو (وهو أبلهٌ مقدّس يسعى، ممّا يبدو أنّه موقع العجز الأقصى، إلى إنقاذ العالم). والحال أنّ هناك الكثير في أفلام وتحليلات تاركوفسكي ما يشير إلى أنّ ليناردو وببيرو قد يقدّمان قطبين من التّصوّر الذاتيّ لدى ليفيناس كفتان: مشتعل إنسانياً بشدّة من جهة، ومن جهةٍ أخرى مهووس ومحروم. حيث إنّ هناك رغبةً على مدار أعمال تاركوفسكي في إيجاد أنموذج أصليّ، وفي الإشارة إلى أنّ ما من شيءٍ أو أحدٍ إلّا وهو تكرارٌ، كما لو أنّ الأشياء/الأشخاص مجرد ظلّ لأصلٍ أفلاطونيّ متعالٍ، مع أنّ تقديم نماذج متعددة واستثنائية بالتبادل -ليناردو وببيرو- يُبطل مثل ذلك.

صدمة

تدورُ كافة أفلام تاركوفسكي حول التعلّم: استكشاف الماضي، والإحاطة به. بيد أنّ أبطاله (ليس أقلّهم هؤلاء الذين يبدو أنّهم يشبهونه إلى حدّ بعيد) متدمّرون عادةً من ذلك؛ فهي مهمّة جاحدة للجميل. ويبدو أنّهم يفضلون التعميمات المغرقة في التبسيط التي كثيراً ما يُسلم تاركوفسكي نفسه إليها في كتابته النقيديّة، وبالتالي يؤدون دورهم، على نحوٍ ما، كنفقٍ لنقده، أو لاعترافه بأنه لا يملك مرآةً خالية من العيوب.

وكثيراً ما يمكن الشعور بأنّ ليفيناس -ككاتب دوغمائيّ أيضاً في بعض الأحيان- لا يريد التعلّم كثيراً، أو التصديق بأنّه يقوم بذلك -بمعنى الاعتناق فعلياً لشيءٍ ما يتجاوز الذات لتناهما، بدلاً من أن يتمّ تطهيرها وتخشيّعها بالوحي، أمام الوجه أو الآخر أو اللامتناهي- هو شعورٌ مستحيل³. يرجعُ هذا جزئياً إلى سبب أنّه حذرٌ جداً من التعبير الإبداعيّ عن الآخر في الفنّ: لأنّ الفن يبدو أنّه يحملُ وعداً بالتعالّي الذي لا يمكن تحقيقه. وهو أيضاً راجع إلى الغموض في لغة ليفيناس عندما يصف ملاقاته الآخر، تلك الملاقاة الرضويّة (traumatic) على الدوام. إنّها 'أثرٌ أصيلٌ'. فوفقاً لنصّ 'المعنى والحسن':

3 - انظر مثلاً إلى حجة أندرو مكجيتيجان بأنّ 'ليفيناس يخشى من تنميين الغيريّة التي لن تتوجّه نحو التعالي الناتج عن 'التاريخ المقدّس' المقطّر في الأفكار'. (McGettigan 2006, 23).

فإنّها تُقلقل نظام العالم. وهي تحدث بواسطة طبع فوقيّ. وتُرسّم دلالتها الأصليّة، مثلاً، في بصمات الأصابع المتروكة من قبل أحدهم أراد أن يطمس آثاره وينقذ جريمة مثلى. فَمَنْ يتركُ آثاراً على طمس آثاره لم يكن يعني أن يقول أو يفعل شيئاً بالآثار التي خلّفها. لقد أربك النظام بطريقة لا يمكن إصلاحها. لأنّه قد مرّ تماماً. فأن تكون كَمَنْ يترك أثراً يعني أن تمرّ، أن تغادر، وأن تغفر لنفسك (Levinas 1996a, 61–62; 1964, 153).

هل الأثر المتروك من قبل المجرم يمثّل فعلياً تشابهاً مقنعاً (أو حتى كمثال) للأثر الذي يتحدث عنه ليفيناس بالعموم: الأثر الذي نجابهه في الآخر؟ ومن ناحية أخرى، فإن الاستعارة تشير إلى جانبٍ مظلمٍ من الإيتيقا الليفيناسيّة: الآخر باعتبارها خسيساً وطريداً، بحيث إنّ تعذّر الوصول إليه هو الفرصة للأسى والحزن -لأنّه يفشل في إرضاء النوستالجيا أو رغبة التماهي والتعزيز اللذين بقدر ما يرثى ليفيناس لهما فإنّه لا يشير بتاتاً إلى أنّه يمكننا الفرار منهما. فكما يحاجج سيمون كريتشلي (Simon Critchley)، فإنّ "الذات الليفيناسيّة هي ذات رَضِيّة، ذاتٌ تُشكّل عبر صلة ذاتيّة تُختبَر كَعَوَز، حيث إنّ الذات تُختبَر بوصفها المنبع الذي لا بدّ منه لما ينقص من الأنا -هي ذات سوداويّة إذن" (Critchley 1999, 195).

توفّر ملاقاته الآخر إشارةً على أنّ هناك شيئاً ما سابقاً على الذات التي تُمرّني وتفهم نفسها في الوعي: فإذا كان من الممكن البلوغ إلى الآخر، فإنّ أنا أتقاسمُ نوعاً آخر من الذات التي هي لي بقدر ما هي شرطٌ مسبقٌ لفهبي وإيماني وحدسي بأنّ الذات الواعية ليس هي كلّ شيءٍ مطلقاً، وأنّ الآخر يجسّد شيئاً ما قد أضعفته أنا. ولكن، كما يتساءل ليفيناس في نصّه 'الإنبابة' (Substitution):

كيف يمكن أن تحدث هزّة، كقذفٍ يحصل خارج الشيء عينه، كإيقاظ له واقتفاءً لأثره، كلعبة الوعي بحد ذاتها، في براح الماهية؟ كيف يمكن إنتاج هذه المسافة فيما يخصّ الذات ونوستالجيا الذات أو ارتهان الذات، والتي بموجبها يكون كلّ حاضر بمثابة تمثيل؟ ألا يجب أن تقتضي كافّة تمفصلات (articulations) هذه الحركة 'إيقاعاً' أو خفقاناً' للهويّة؟ وأليس هذا الإيقاع بدوره ليس سوى تعرية للكينونة لنفسها، وتمثيل للكينونة بواسطته هو نفسه، وهوية لكينونة 'النفس' هذه دون إلغاز؟ (Levinas 1996a, 83; 1968, 492).

بالنسبة إلى ليفيناس، فإنّ المسؤولية تنشأ في التحام الهويّة، حيث يجب على الذات المتناهية (الأنا) أن تقف في وجه الفوضى اللانهائية التي تسبقها -فحقل الذات الطليقة على نحو مفارق، أو الهويّة الفرديّة التي تتعلّق بهذا أو ذلك بقدر ما تتعلّق بالأنا... حيث يمكن للأنا أن تتحوّل إلى أيّ كان. لذا؛ فإنّ تشكّل هذه النفس يعني أن تكون كممثلة أو أن يُدفع بها إلى الأمام لتكون كرهينة. غير أنّه من الخطأ تماماً أن نعتقد أنّ هذا وضعٌ يمكن افتراضه عمداً، أو بشكل بطوليّ، أو 'إيتيقياً' (بالمعنى اليوميّ)؛ فهذا الوضع، هو، في الواقع، بمثابة الانطراح الأقصى والمطلق:

أليس من المُوجب علينا أن نتحدّث عن مسؤوليّة غير مُفترضة؟ وبعيداً عن إدراكها في حرّية الوعي الفاقد لنفسه والذي يعيد استكشافه، وإرخاء نظام الكينونة من أجل إعادة إشمالها في مسؤوليّة حرّة، فإنّ مسؤوليّة الاستحواذ تنطوي على انطراح مُطلقٍ للنفس التي لم تعد بمكنتها إطلاقاً أن تغادر نفسها كي تعود ضمن حدودها وتعزّف نفسها من خلال إدراك نفسها في ماضيها؛ وهو انطراحٌ مطلق (absolute passivity) يمثّل انقباضه حركة هذا الجانب من الهوية. لا تنتظرُ المسؤوليّة عن الآخر حرّية الالتزام تجاه الآخر. ومن دون القيام بأيّ شيء مطلقاً، فإنّني على الدوام تحت طائلة الاتهام: أنا مضطهد. ليست المسؤوليّة بعودةٍ إلى النفس، وإنّما هي هشاشةٌ لا يمكن محوها ولا مفرّ منها، والتي لا يمكن لحدود الهوية أن تحتويها. إنّ مسؤوليّة الذات، هوسياً، هي عجزٌ، كما كانت. إنّ عودها إنّما يكسرُ حدود الهوية، ومبدأ الكينونة الكامنة في نفسي، والبقاء الذي لا يُطاق في نفس المرء والملائم للتحديد والتعريف (Levinas 1996a, 89; 1968, 499).

ومن ثمّ، فإنّ السيوروتين الصّنوين لمحاولة تعريف الذات ولتعريف الآخرين الذين نرى تاركوفسكي يستشكفهم، وفقاً لنمطه، هما، بمصطلحات ليفيناسيّة، بيّنة على بلوغ ذاتيّة أو مشتركيّة (commonality) أصيلة، والتي تتجاوز ذات الوعي الفرديّ. يبدو أنّ تاركوفسكي يشعر، مثلاً، بأنّه من خلال مجاورة نفسه مع ليوناردو أو بييرو فإنّه، بذلك، يلمح إلى شيءٍ ما عامٍ ومتعالٍ لا يستطيع هو، رغم أنّه يشارك فيه، أن يتحدّث عنه في نفسه. ومع ذلك، بمصطلحات ليفيناسيّة مرّة أخرى، فإنّ البحث التاركوفسكي عن أنموذجٍ أوليّ أو مقارناتٍ ليكشف عن 'إقامة لا تُحتمل في داخل المرء'، ولا تغني شيئاً.

إنّ دومنيكو، ذلك الأحمق القُدسيّ في فيلم نوستالجيا الذي سينتهي به الحال إلى تقديم نفسه قريباً فيما قد يكون إشارةً لا جدوى منها، أقول إنّ دمنيكو يمتلك صيغةً مهممة (بجانب مجموعة من الدعائم والعلامات المربكة) على حائط الغرفة البالية والملائي بالفوضى حيث يبحثُ عنه أندريه - كما لو كان عرّافاً. الصيغة هي كالتالي: $1=1+1$. فهل هذه بمثابة شجبة على الكسبيّة الماديّة (materialist acquisitiveness) (حسب الخطاب المشتّت في الدقائق الأخيرة)؟ وهل هي تلميحٌ على خطر الاستحواذ على الآخر في الشيء نفسه - مثلاً، حتى عندما واجه أندريه دمنيكو، فهل ما يزال أندريه هو نفسه أندريه؟ وهل هي، بشكل أكثر إيجابيّة، بيّنة على فكرة أنّ كافّة الذوات الواعية هي دوماً بالفعل مُلزّمة بمسؤوليّة متبادلة (بمصطلحات ليفيناسيّة) تتجاوز إدراكها؟ لربّما هي كلّ ذلك. والحال أنّها لتثيرُ السؤال حول قيمة المقارنة النقديّة: مقارنة تاركوفسكي، على سبيل المثال، بليفيناس. فهل يمكن ضمّ الاثنين مع بعضهما البعض، بصورة حسابيّة وتراكميّة؟ لعلّ محاولة القيام بذلك هي عرّضٌ آخر على المقاومة الفاشلة للإقامة غير المُحتملة داخل المرء. إذ يبدو لي أنّ مقارنة كهذه، مثلها مثل المقارنات الكثيرة التي سبها تاركوفسكي، هي بمثابة تثليث (triangulation) - والتي ربّما من خلالها سعيّت إلى الإشارة لتثليثٍ غائب ومستحيل التصرّف (لعلّه شيءٌ يشبه الذات لدى ليفيناس التي هي متجاوزة للوعي)، ذلك التثليث الذي يبدو أنّ تاركوفسكي وليفيناس يلمحان إليه: أي تلك المشتركة التي تتأسس عليها اختلافهما. بيد أنّ هذا التثليث حتماً لا

يشكل إفلتاً من الشيء نفسه؛ فهو بالأحرى بئينة داخلية للشيء نفسه، إنه تشعيب وتنظيم له نفسه.

الانغلاق والانفتاح

أودّ العودة إلى فيلم المرأة، لآخر مرّة، ولإثراء تاركوفسكي الحصيف بشدّة للأفكار المجرّدة المتعلّقة بالمقارنة والتماهي. إذ يمكن النظر إلى الفيلم بأكمله على أنه تحقيقٌ للذات بشكل مدهش، ونهايته مسؤولة عن بدايته، ويكأنّه وجهٌ منعكسٌ بلا خطأ أو عيب. وهو فيلمٌ، إذا نُظر إليه على نحو أكثر إيجابيةً، يُعدّ بمثابة إطّلاقٍ طويل للصوت، من الشابّ المتأثّر في اللحظات الافتتاحية إلى النحيب الصّامت (التفوّه البشريّ الأخير) لأليكسي الصبي في الغابة في نهاية الفيلم. فالأمر كما لو أنّ تاركوفسكي أراد القول لقد فهمتُ كلّ شيء، وعبرت عن كلّ شيء (هذه القصّة من حياتي، وكافة الأشياء الحاضرة المهمّة متضمنة فيها)، تماماً.

ومع ذلك، فإنّ هناك تمرثياً، أو دائريةً أخرى مهمّة للغاية. ففي المشهد الأولى بعد المقدّمة، رأينا ماريا (أمّ أليكسي) وحيدةً خارج منزلها، بمعزلٍ عن زوجها، لكنّها تختار أن تتجنّب النّفع الرومانسيّ الصّريح للدكتور المرغوب الذي قد ظهر من اللامكان، جالساً على سياجها ومحطّماً له، ويسقط ضاحكاً على الأرض معها، لكنه بعدئذٍ يُسمَح له بالانصراف، ماشياً عبر الحقول وخارج حياتها، ولكن ليس بدون التفاتةٍ إلى الوراء، مدعوماً وممنوحاً قوّة فوق-طبيعيةً غالباً من قبل موجة مفاجئة من الرياح عبر [حقول] الذرة، حيث يقف هناك، مثل تيار الزمن والإمكانية بأنّهما الآن يُتركان خلفه. يُكرّر المشهدُ بآخر في نهاية الفيلم، لكنّه قبل عدّة سنوات في الزمن الفعليّ، في البقعة ذاتها تماماً، حيث تستلقي ماريا على الأرض خارج المنزل مع زوجها الذي يسأل: هل تريد صبياً أم فتاةً؟ ولا تجيب ماريا، بيد أنّها ترسلُ ابتسامةً مليئة بالحزن والسخرية مباشرةً تجاه الكاميرا. هي جزئياً في صميم الشخصية عند هذه النقطة، وجزئياً هي خارج السرد ومتواطئة مع المشاهد، كما لو أنّها تعرفُ، مثلنا، الآن كيف سيتحوّل كل شيء: فبالطبع، إنّ الحقيقة الاستثنائية للفنّ الاستعراضيّ (والتي لربّما فشل ليفنياس في تقديرها) هي أنّ ما نراه فعلياً هو وجهٌ أحيدٍ ما هو مظهر خارجيّ للعمل الفنيّ (تريخوفا، الممثّلة)، وهو يتسّيع أن ينظر إلى الفيلم كما نستطيع نحن تماماً، وكذلك ينظر إلى وجه ماريا (الذي لعله هو أيضاً وجه ناتاليا أو حتى جينفرا). والحال أنّ الحزن والسخرية اللتين تكتنفان هذا الوجه، وظلال الحيوانات الأخرى غير الناجزة التي تنقل من المشهد الآخر المُحاكي، إنّما يقوضان وضوح الحضور الذاتي الذي يبدو أنّ الفيلم يحتفي به على مستوى آخر.

يُقدّم تاركوفسكي، لوهلةٍ، شيئاً ليس هو نفسه لكنه قريب (وإن على بُعدٍ) من شيءٍ يقوم به ليفنياس، بالكلمات، لنقل انفتاح النافذة، والوجه الكامن وراء الوجه، لهذه السبيل المنحدرة من وراء مظهر المرء، من وراء تشكّله، هذا الانفتاح داخل الانفتاح (Levinas 1996a, 53).

جينفرا

كانت جنيفرا دي بينسي، حاضنة ليناردو و'رديف' ماريا/ناتاليا/مارغريتا، شاعرةً قديرة. ويبقى سطرٌ واحدٌ،
يحظى بإيجاز وقوة مذهلة:

أسألك الغفران، فأنا نمرّ جبلي⁴.

- Critchley, Simon (1999) *Ethics—Politics—Subjectivity: Essays on Derrida, Levinas and Contemporary French Thought*. London: Verso.
- Johnson, Vida T., and Graham Petrie (1994) *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana University Press.
- Levinas, Emmanuel (1948) 'La Réalité et son ombre'. *Les Temps modernes*, 38: 769 – 789.
- Levinas, Emmanuel (1964) 'La Signification et le sens'. *Revue de métaphysique et de morale*, 69: 125 – 156.
- Levinas, Emmanuel (1968) 'La Substitution'. *Revue philosophique de Louvain* 66: 487 – 508.
- Levinas, Emmanuel (1989) *The Levinas Reader*. Ed. Seán Hand. Oxford: Blackwell.
- Levinas, Emmanuel (1992) *De Dieu qui vient à l'idée*. 2nd edn. Reprint. Paris: Vrin.
- Levinas, Emmanuel (1993) *Outside the Subject*. Trans. Michael B. Smith. Stanford: Stanford University Press.
- Levinas, Emmanuel (1996a) *Basic Philosophical Writings*. Eds. Adriaan Peperzak, Simon Critchley and Robert Bernasconi. Bloomington: Indiana University Press.
- Levinas, Emmanuel (1996b) *Transcendance et intelligibilité*. Reprint. Geneva: Labor et Fides.
- McGettigan, Andrew (2006) 'The Philosopher's Fear of Alterity: Levinas, Europe and Humanities "without Sacred History"'. *Radical Philosophy*, 140: 15 – 25.
- Mitchell, Tony (1984) 'Andrei Tarkovsky and Nostalgia'. *Film Criticism*, 8.3: 2 – 11.
- Robbins, Jill (1999) *Altered Reading: Levinas and Literature*. Chicago: University of Chicago Press.
- 4 From the notes on the painting on the website of the National Gallery, Washington, <http://www.nga.gov/>. Accessed 30 May 2007.
- Rainsford, Dominic Michael (2007) 'Tarkovsky and Levinas: Cuts, Mirrors, Triangulations', *Film-Philosophy*, vol. 11, 142 no. 2: pp. 122–143. <<http://www.film-philosophy.com/2007v11n2/Rainsford.pdf>>
- ISSN: 1466-4615 online *Film-Philosophy*, 11.2 August 2007
- Sandford, Stella (2002) 'Levinas, Feminism and the Feminine' in *The Cambridge Companion*

to Levinas. Eds. Simon Critchley and Robert Bernasconi, 139 – 160.

Tarkovsky, Andrey (1986) *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Trans. Kitty Hunter Blair. London: Bodley Head.

الأفلام

Guerra, Tonino and Andrei Tarkovsky (1980) *Tempo di viaggio*. RAI/Genius. Tarkovsky, Andrei (1962) *Ivan's Childhood*. Mosfilm.

Tarkovsky, Andrei (1966) *Andrei Roublev*. Mosfilm.

Tarkovsky, Andrei (1972) *Solaris*. Mosfilm.

Tarkovsky, Andrei (1975) *Mirror (Zerkalo)*. Mosfilm, Unit 4.

Tarkovsky, Andrei (1979) *Stalker*. Mosfilm, Unit 2.

Tarkovsky, Andrei (1983) *Nostalghia*. Opera Film, for RAI TV Rete 2.

Tarkovsky, Andrei (1986) *The Sacrifice (Offret)*. Swedish Film Institute/Argos Films.