ثلاثيّة العيش لروي أندرسون
وبرهان السينما لجان-لوك نانسي
بوب هانك

Roy Andersson's Living Trilogy and Jean-Luc Nancy's Evidence of Cinema

Bob Hanke

Film-Philosophy 23 (2019)

ترجمة: كريم محمد

ملخّص

أقومُ في هذه المقالة بسبر ثلاثة أفلام تشتمل على "ثلاثيّة العيش" للمخرج السويديّ روي أندرسون -**أغاني من الطابق الثاني** (٢٠٠٠)، **وأنتَ، أيها الحيّ** (٢٠٠٧)، **وحمامة وقفت على غصن تتأمّل الوجود** (٢٠١٤). يصبو هدفي إلى دفع المفعول الفلسفيّ لأفلام أندرسون ناحيةَ فلسفة الفنّ والسينما عند جان-لوك نانسي. كيف يجب علينا أن نفهم طريقته السينمائيّة في الرؤية، والصور الوسيطة، وإنتاج الحسّ والمعنى؟ أولاً، أتعقّبُ مفهوم أندرسون لـ"الصّورة المعقّدة" وجماليّة "التّفاهة". ثانياً، أوجزُ مقاربةَ نانسي لـ"العرض" و"برهان الفيلم". ثالثاً، أصفُ "بداهات" أندرسون للرؤية وجمع الشخصيّات. أخيراً، أنظرُ في هذه الطرق التي توحي بها هذه الثلاثيّة القائمة على الوجوديّة المشتركة لإدراك أنطولوجيا نانسي لـ كينونة المعيّة والتعرّض للحسّ بالعالَم. وأدّعي أنّ نمط أندرسون هو ممارسة عمليّة واعتبارٌ لهذا العالَم. وما تُبلغه أفلامه المتشظّية لنا يُمكن أن يُستنار بفكرة نانسي عن أنّ بعض السينما تخلقُ حسّاً جليّاً بالعالَم.

الكلمات الأساسيّة: روي أندرسون، الصّورة المعقّدة، التفاهة، جان-لوك نانسي، برهان السينما، الحسّ بالعالَم.

أقومُ في هذه المقالة بسبر ثلاثة أفلام تشتمل على "ثلاثيّة العيش" للمخرج السويديّ روي أندرسون -**أغاني من الطابق الثاني** (٢٠٠٠)، **وأنتَ، أيها الحيّ** (٢٠٠٧)، **وحمامة وقفت على غصن تتأمّل الوجود** (٢٠١٤). إنّ هذه الثلاثيّة، مُستندةً إلى نمط يطغى عليه المؤلّف من إنتاج الأفلام الفنيّة وشكل التابلوه، لها أسلوبٌ مميّز يعبّر عمّا يعنيه أن تكون بشرياً. وهي تحتشدُ بتحديقٍ يدعو المشاهد للنظر إلى الوجود البشريّ كما هو. تنتمي جماليّة الأفلام، متحاشيةً السرد، إلى سينما بصريّة تُرفرف بين الفنون. وتعبّر هذه الأفلام الثلاثة عن الدنيويّ والعبثيّ، بحيث تضمّ الهموم والتعاسة اليوميّتيْن بكوميديا الوجه الحجريّ (deadpan comedy) وصور الصّدمة غير

المتوقّعة من اللاآدميّة.

كيف يجب علينا أن نفهم الطريقة السينمائيّة الجديدة للمخرج في الرؤية وإنتاج الحسّ والمعنى؟ فبتقديم مقابلة بين التفكير في الصّنعة السينمائيّة عند أندرسون وأفكار جان-لوك نانسي، ينصبّ هدفي على دفع المفعول الفلسفيّ لأفلام أندرسون الأخيرة ناحيةَ فلسفة الفنّ والسينما عند جان-لوك نانسي. يُفكّر نانسي في الفنّ باعتباره "متشظياً ومتكسّراً"، كَعرْضٍ للكينونة (للوجود) هو، في المقام الأوّل، "متعدّدٌ في موادّه، في التشظية الماديّة للحسّ: الوجود المحسوس، والوجود المتكسّر" (Nancy, 1997, p. 128, p. 132). ويوضّح نانسي في محاضرة عن الفنّ المعاصر عام ٢٠٠٦ أنّ الفنّ يجعلنا نحسّ بـ"تشكّل معيّن للعالَم المعاصر، وبسببٍ محدّد، وبإدراكٍ معيّن للذات في العالَم" (Nancy, 2010, p. 92). بالنسبة إلى نانسي، فإنّ "العالَم" يعني احتمالاً، أو تداولاً، معيّناً للمعنى حيثما قد توجد فحوى محدودة، أو جاهزة، أو مكرّرة، أو أوليّة، أو حيث تغيبُ هذه الفحوى.

يحوزُ أندرسون مثل هذا العالَم في منظوره وتحثّ ثلاثيّته السينمائيّة الانتباهَ إلى الوجود العاديّ وإلى البلبلة. مثله مثل نانسي، فإنّ أندرسون مُدركٌ للصّفات المحسوسة للفنّ ويطرحُ أسئلةً أنطولوجيّة. إنّ كلّاً من نانسي وأندرسون "مدينانِ لكون العالَم يعرض نفسه، ولكون الكينونة تُحضَر ويُنظَر ويُحدَّق فيها هناك" (Colebrook, 2009, p. 18). يمكن أن يُفهم التحديق الجليّ عند أندرسون على أنّه انتباهٌ، حذرٌ "يستدعي المراقبة والانتظار، للاحتراز، للرعاية والائتمان بيقظةٍ" (Nancy, 2001, p. 38).

والحال أنّ ثلاثيّة أندرسون جذّابةٌ لأنّها غير قابلة للتصنيف وغير متحاذيةٍ حتّى مع "الصّنعة السينمائيّة" (Sinnerbrink, 2014) ولا مع اتجاه "السينما البطيئة" المعاصر (de Luca & Jorge, 2016). ففي مشهد السينما الفنيّة العالميّة، يُسلّط برودن (٢٠١٧) الضوء على حساسيّة أندرسون المنتمية إلى مدرسة قديمة، وفائقة في حداثيّتها أيضاً. وتشجّع اللوحات الحيّة لدى أندرسون على دارسة متأنيّة لطابع الإدراك الحسيّ لديها. وتحاجج أنجيس بيثو (٢٠١٥) بأنّ رصد الشخصيات داخل لوحة "قد يقوّي على نحو مفارق كلّاً من الشعور بالواقع والاصطناعيّة (artificiality)، مما يُنتج عنه أثر الاصطناع أو الإبانة لتجربة يوميّة" (ص ٤٣). أضف إلى ذلك، فإنّ حساسيّة أندرسون وأسلوبه السينمائيّ يعزلان الحسّ بالمشهد "لإجباره على أن يكون فحسب ما هو خارج الإدراك الدالّ والناجع" (Nancy 1996, p. 21). وتمنحنا فلسفة نانسي زاوية أوسع بخصوص الفنّ والحواسّ وإنتاج المعنى. ولعزل الحسّ عن دلالة المعنى المحتّم، فإنّ نانسي يتتبّع تأثيل (etymology) المصطلح الفرنسيّ "حسّ" إلى المعنى الألمانيّ أي "حمْل-المرء-تجاه-شيءٍ ما" (Nancy 1997, p. 12). فالفنّ المعاصر، يحاجج نانسي، يتيحُ "إمكانيّة معيّنة من الدلالة، والألم، والمعاناة، والجسد البشريّ وكذلك لإيماءة الفنّان نفسه" (Nancy, 2010, p. 93). يمكن المحاجّة بأنّ ما تُبلغه أفلام أندرسون المتشظّية لنا يُمكن أن يُستنار بفكرة نانسي عن أنّ السينما "تظهر بجلاءٍ شكلاً واضحاً من العالَم، شكلاً له أو حسّاً به" (Nancy,

.(2001, p. 12

أوصّف فيما يلي كيف تم توليد مفهوم أندرسون عن "الصورة المعقّدة" والجماليّ، وعن الممارسة العمليّة للفيلم والكثافة الوسيطة للصور عنده. وأرتكزُ بالانتقال إلى فلسفة جان-لوك نانسي عن الفيلم على تحليل نانسي لأفلام عبّاس كيارستمي لتوصيف بداهات أندرسون بخصوص الرؤية وفضاء الكينونة بالمعيّة. اللافت للنّظر بشأن تجميعته للشخصيات هو في كيفيّة تصويرهم، في ذهابهم وإيابهم. وفي القسم الأخير، أموضع تفكير نانسي فيما يخصّ بنى الحسّ على ثلاثيّة أندرسون لأحدّد بدقّة حسّهما بالعالَم.

خلق الصّورة المعقدة والتّفاهة

إنّ السيرورة والتقنيّة الإبداعيّة عند أندرسون تقع داخل استديو ٢٤، وهو شركة إنتاج واستديو أنشأها في ستوكهولم. ويتمركز نمطه المحلّي لإنتاج أفلام طويلة مستقلّة نسبياً ولأسلوب التصوير على التصميم ومجموعات المباني وليس على السيناريوهات المكتوبة. إذ يبدأ الإنتاج "عن طريق الرسم، بالألوان المائيّة، على المسودات لكلّ مشهد" (Andersson quoted in Indiewire, 2015). وابتدأ، في عام ١٩٨٤، العملَ مع المصوّر السينمائيّ المجريّ-السويديّ إستفان بورباس. فميزات ونوعيات عملهما هي جزءٌ من عملٍ جماعيّ ويدويّ. وهما معاً تعاطوا مع الإطار كقطعة من القماش:

تقولُ المساحةُ شيئاً ما عنّا، وتُحدّدنا في الوقت نفسه. وكثيراً ما تقول المساحةُ عن الشخصيات بصورة أكبر مما تفعله السطور... لم يكن لدينا أيّ سيناريو، ولكن كان بحوزتنا رسومات. كنّا نتدرّب أمام الكاميرا... لذا؛ عملنا كرسّامين، لا كمخرجي أفلام. (Borbás, 2015).

إنّ كلّ شيءٍ مبنيّ على مقياس ١:١ حول الكاميرا وما يُرى من خلال مستكشف المشهد، ثمّ يُوضعان معاً في التحرير. فبدلاً من استخدام الشاشات الخضراء والتركيب الرقميّ، يستعملُ أندرسون فنّ الترمبلوي (tromp l'oeil) لتكبير مساحة الاستديو ولتصوير المواقع الخارجيّة. وهو يلجأ إلى حركة الكاميرا أو الصّور المنشأة بواسطة الحاسوب في حالات نادرة فقط. فـ"ما تراه هو الموجود هناك ببساطة" (Renfors quoted in Carlsson & Arte, 2011)؛ والموجود هناك ليُرى هو ما يسمّيه أندرسون (٢٠١٠) بـ"الصّورة المعقّدة".

لقد وُلِّدَ هذا المفهوم على مدار سنوات عدّة. فأندرسون، من خلال ضرورة إنتاج إعلانات تجاريّة لكسب العيش، اكتسبَ نفعاً من هذه الشكل المُكثَّف. فباعتبارها أفلاماً قصيرة، أدركَ أندرسون مزايا استعمال صورة قليلة خلال فترة معيّنة من الزّمن السينمائيّ. ففي عام ١٩٨٥، أنتجَ إعلاناً تجاريّاً للحزب الديمقراطيّ السويديّ، عنونه بـ"لماذا ينبغي علينا أن نعتني ببعضنا البعض"، حيث جرّب عناصر تجريديّة وسخيفة (Lindqvist, 2016a, p.

559). وقد اكتشفَ أندرسون ألفةً مع النزعة الواقعيّة البازينيّة وطوّر اللقطة المتسلسلة عند أندريه بازين إلى أحدّ أنّ اللقطة والمشهد أصبحا شيئاً واحداً. فبدلاً من المونتاج الكلاسيكيّ، وزوايا الكامير المتعدّدة وصور الأداء، يصمّم أندرسون هو ومصوّره السينمائيّ تسلسلاتٍ للزاوية المتّسعة (wide-angle)، وصوراً ثابتة تجمع بين اللقطات الطويلة، وعمق المجال، والحركة متعددة السطوح. ليست "الصّورة المعقّدة" مجرّد صورة تقنيّة، بل هي تعريفٌ معياريّ للصّورة الجيّدة -تعريفٌ يؤكّد على الصورة السينمائيّة التي تترك أثراً وتبقى. يجب على "الصّورة المعقّدة" أن تكون "ملحّة ومثيرة"؛ وعلى "المشاهد أن يحلّل الصورة وفقاً له/لها، دون أيّ تأويل مُقترَح" (Andersson, 2010, p. 277). نحنُ ننظرُ إلى عالم أندرسون السينمائيّ من منظور جامدٍ، دون التقريبات والتعديل بين اللقطات داخل المشاهد لتوجيه رؤيتنا وإرشاد تأويلنا.

بالنسبة إلى أندرسون، فإنّ "الفلسفة والفنّ ينتميان إلى بعضهما البعض؛ لأنّ الفنّ فلسفيّ للغاية، ويمكن المحاججة بأنّ الفلسفة هي فنّ بحدّ ذاتها" (Andersson in Jakobsen, 2016). لقد وجدَ أندرسون حلفاء فلسفيين لجماليّاته عند ألبير كامو ومارتين بوبر وجورج لوكاتش. والحال أنّ أفلام أندرسون، مُحاكيةً فكرة الغريب عند كامو، تومئ نحو الـ هنا والآن، حيث يمكن لعبثيّة الحياة أن تتزامن مع صور الجمال ولحظات البهجة. فقد أدّت به معسكرات الاعتقال النازيّة الأولى في داخاو، وصياغة بوبر للذنب الوجوديّ وتحليل لوكاتش للأيديولوجيا النازيّة إلى التساؤل "ما يمكن للمرء وما يجعب عليه أن يفعله" في حقل التمثيل. تساءل أندرسون، "كيفَ يمكن لهذه الأحداث أن تُمثَّل بمهابةٍ ومسؤوليّةٍ؟" (Andersson, 2010, p. 277). وكيف بمستطاع المرء أن يتحاشى استخدام "الأقرباء أو يستخدم المعاناة في محاولةٍ لإحراز تأثيرات" (Andersson, 2010, p. 277). إنّ مساءلةً كهذه يمكن تعقّبها في مقالة لجاك ريفيت بعنوان **عن الخِسّة** (*On Abjection*)، حيث انتقدَ تصوير جيلو بونتيكورفو للرعب التاريخيّ في فيلمه *Kapò* (١٩٦٠). يفتتحُ فيلمُ أندرسون القصير، **عالَم المجد** (*World of Glory*) (١٩٩١)، بمشهد لرجال ونساءٍ وأطفال عُراة يجري حملهم على شاحنة ليسمّموا بالغاز ببطءٍ أمام أعين المتفرّجين السلبيين. وحينما تدور الشاحنة على بُعدٍ، فإنّ أحد الشهود على هذه الفظاعة الوحشيّة يتحوّل مباشرةً ناظراً إلى الكاميرا. وتتألّف بقيّة الفيلم من عبارات موجزة كئيبة وباردة لهذا المتفرّج -وهو بائع عقارات في منتصف العمر- ولحياته اليوميّة التافهة. لقد قدّم هذا الفيلمُ أسلوبَه وجماليّاته السياسيّة (Brunow, 2010)؛ ومن حينه، والتأثيم الأخلاقيّ للجرائم ضدّ الإنسانيّة ما يزال أفقاً إيتيقيّاً في عمله.

في كتابه **برهان الفيلم** (*The Evidence of Film*)، يستكشف نانسي طبيعة أفلام عبّاس كيارستامي وفرادة السينما كنمط فنّي. يكتب نانسي، تعاطياً مع فيلم **عبر أشجار الزيتون** (١٩٩٤)، بأنّ: "التقاط الصّور يمثّل بوضوح روحاً وميلاً وسلوكاً فيما يتعلّق بالعالَم" (Nancy, 2001, p. 16). اعتماداً على هذه الصياغة، كيف نُصِبت طريقة أندرسون في النّظر وفقاً لهذه المصطلحات؟ فبحسب تقليد "نقّاد الحداثة" (Larsson, 2010, p. 272)، يرى أندرسون نفسه كجامعٍ لـ"الأدوات الفنيّة للتعبير" مع "المسؤوليّة الكبرى... في خدمة الإنسانويّة" (quoted in Nagy, 2015). وفي الوقت نفسه، يمثّل نمطه السينمائيّ ممارسةً عمليّةً تتواصل عبر

اللاتناظريّة بين الفلسفة الإنسانويّة والشكل النيوليبراليّ من العقل الذي قد شكّل "كافّة جوانب الوجود من الناحية الاقتصاديّة" (Brown, 2015, p. 17). وينسجمُ توسّطه فيما يتعلّق بنمط كينونتنا الوجوديّ مع انحلال دولة الرّعاية الاجتماعيّة الديمقراطيّة السويديّة، وأمولة (financialization) الاقتصاد العالميّ، وصعود أحزاب قوميّة راديكاليّة ثالثة في أوروبا. وعلى هذا النحو، يقوم أندرسون بمفصلة الفيلم والوجوديّة بهذه التعبيرات:

آملُ أن أكون قادراً عبر أفلامي على تفتيح حساسيّتنا تجاه بعضنا البعض، وأن أظهر أنّنا كائنات هشّة للغاية وجودياً. بالإضافة إلى أننا لا نملك سوى القليل من الزمن في حياتنا. ما من نهايةٍ سعيدة لأيّ أحد منّا [يضحك]. لكن هذا هو السبب تحديداً في أننا يجب أن نكون أكثر مسؤوليّة مع الزمن الذي خلّفناه. (Andersson quoted in Jackobson, 2016).

إنّ هذه الفكرة الفلسفيّة حول تفتيح حساسيّتنا تجاه الإنسان والتناهي لا يمكن فصلهما في ممارسته العمليّة.

يتجلّى ميل أندرسون حيال السينما المعاصرة في لقاءات وكتابات عديدة. في كتابه **الخوف من الجديّة في زمننا** (*Our Times' Fear of Seriousness*)، أفصحَ أندرسون عن إيمانه بأنّ الوجود في نهاية القرن العشرين "قد اتّسمَ بخوف متطرّف من الجديّة وبكراهية للنوعيّة" (Lindqvist, 2016a, p. 561). وتكمن الهويّة بين النمط السينمائيّ المهيمن والمجتمع في قلب الصّنعة السينمائيّة عند أندرسون. لقد انتقدَ الصناعة السينمائيّة السويديّة على نحو مثير للجدل، إذ يقول:

يبدو أنّ الصناعة السينمائيّة السويديّة تنهارُ غالباً. فهي ليست على دراية بالموضوعات التي تتوجّه إليها بالمعالجة. هناك بعض الاستثناءات. لقد وُسِمَت بأنّها: "تكتبُ سيناريو ترويجياً... لإخراج فيلم ترويجيّ". وقد تربّى مجتمع السينما السويديّة بأكلمه في داخل هذه الروح؛ ممّا خلقَ فقراً مدقعاً. التصوير الفقير على سبيل المثال [...] وأيضاً، الأفكار فقيرة. إنّ النّوع البشريّ لديه الكثير من الإشكالات المهمّة للغاية [...] والأفلام السويديّة لا تقترب حتّى من هذه الموضوعات. إذ تتناول مع العلاقات والمشاكل الشخصيّة. ولا يعتبرُ المخرجون أنفسَهم كجزءٍ من سياق سياسيّ أكبر. ولا يؤمنون بآثر هذه الأشياء على مصائرنا" (in Carlson & Arte, 2011).

وقد انتقدَ أيضاً صناعة الأفلام السريعة، "والأفلام القصصيّة من دون نوعيّات بصريّة" (Titmarsh, 2014). فكما يوضّح:

إنّه من الممكن، في أيامنا هذه، أن تعمل بسرعة هائلة، بحكم وجود عدد أقلّ من القيود والعقبات التقنيّة. هناك فقدانٌ للصبر. حتّى المخرجين المعاصرين ليتساءلون لماذا لا تثير أفلامهم الإعجاب كما تفعل أفلام

الستينيّات. ومع ذلك، في الستينيّات، كان لا بدّ من العمل بصبرٍ عظيم. وحينما أسألُ نفسي عمّا تفتقدهُ السينما المعاصرة، فإنّ الإجابة بسيطة للغاية: إنّه فقدان الصبر، نقص الموهبة، والمال (Andersson quoted in Jakobson, 2016).

والحال أنّ سلوك أندرسون السينمائيّ معروفٌ برفضه للسينما المألوفة، السرديّة، البورجوازيّة، التجاريّة. يتساءلُ أندرسون في لقاءٍ آخر: "لماذا لا نصنع أفلاماً تشبه فيلم **هيروشيما حبيبتي** لآلان رانيه، أو فيلم **فيريدنايا** للويس بونويل؟". ويقول ردّاً على سؤاله:

فقط امنحني قليلاً من الوقت وسأوضّح كيف أننا نستطيع أن نصنع أفلاماً تشبه أفلام الستينيّات مرة ثانية [يضحك]. في الواقع، فإنّ هذا هو طموحي، أن أجدَ حدود الوسط السينمائيّ. فأنا أودّ القيام بأفلامٍ تنطوي على أبعاد فلسفيّة وشاعريّة في الحياة. أودّ أن أصونَ السينما، أو على الأقلّ أن أرجعها إلى كونها فنّاً (Andersson quoted in Jakobson, 2016).

ما هو على المحكّ، بالنسبة إلى أندرسون، هو الحالة الفنيّة للوسط السينمائيّ والنوعيّات البصريّة للصّورة المتحرّكة. إذ يسعى إلى صناعة سينما غنيّة بصريّاً كما التصوير عن طريق مزج بعض عناصرها والابتعاد عن أنطولوجيا بازين للسينما القائمة على الصّورة الفوتوغرافيّة. ويأتي أيضاً تشديد أندرسون على السينما بوصفها "فناً" كتعارض مع تصريح جان-لوك غودار بأنّ "الفيلم قد انتهى" و"ومؤلّف الأفلام مات" (Godard in Gibbons, 2011).

بعد نجاح فيلمه **قصّة حب سويديّة** (١٩٧١) وفشل فيلم **جيليابو** (١٩٧٥)، انتقلَ أندرسون من النّزعة الواقعيّة الأوروبيّة -التي تأثّرت بالمخرج السويديّ بو واديربيرج، وبالنّزعة الواقعيّة الجديدة الإيطاليّة والموجة التشيكيّة الجديدة- إلى ما يسمّيه "الأسلوب الأكثر تجريديّاً" (Andersson quoted in Macfarlane, 2015). والحال أنّ بعض العناصر العالقة من النزعة الواقعيّة تظلّ باقية؛ تتابعات المجابهات، الممثّلون غير المحترفين، الوعي الطبقيّ، تعذّر تمييز الواقعيّ والخياليّ. وقد أُلْهِمَ أيضاً أندرسون، المُتعب من النزعتين "الواقعيّة" و"الطبيعانيّة"، بالرسّم اللاواقعيّ والمجرّد، سيّما من قبل التعبيريين والرمزيين في القرن العشرين. يصف ليندكفيست (2016a) كيف أنّ تحكّمه بالرسّم على العناصر البصريّة للمشهد يتباين مع فون تيرر ومانيفستو دوغما ٩٥ لفونتربرج وعهد الالتزام. فكما يصف كيف انعزلت صورته البصريّة والصوتيّة عن التمثيل: فـ"هي تبدو حقيقيّة، لكنّها منقّاة ومكثّفة. فأنا مسحور بكيف تبدو عظمة الحياة وضآلتها وفنائيّتها أكثر وضوحاً بهذه الطريقة" (Andersson quoted in Dagliden, 2015). يتّبع انضباط الصورة السينمائيّة لديه قاعدة هنري ماتيس للرّسم الملوّن: "ابْعد أيّ شيء ليس في نيّتك" (quoted by Andersson in Aftab, 2015).

ولتفسير تركيزه على الأسئلة الوجوديّة، فقد صاغَ هو وفريقه الإنتاجيّ مصطلح "التفاهة" (Trivialism) الذي استعملَه بعدئذ في مقابلاته وحواراته:

"يصفُ المرءُ العالَم ووجودَنا بهذه العناصرة التافهة القليلة، وآملُ بهذه الطريقة أن يتمكّن المرء من الوصول أيضاً إلى الأسئلة الفلسفيّة الكبرى المثيرة. لكن، كيف هي الحياة، فالحياة تافهة، يجب علينا أن نزرّ الأزرار، وأن نزمّ سحّابات الثياب، أن نتناول الإفطار. إنّها عيانيّة جداً وتافهة، والحال ينطبق على كلّ وجودنا، حتّى بالنسبة إلى هؤلاء الذين بأيديهم السّلطة. أحبّ ذلك كثيراً، مع التشديد على تفاهته، لأنّه يدفع الناس إلى الأرض، إلى ذلك المكان الذي ينتمي إليه المرء فعلياً" (Andersson quoted in Lindqvist 2016b, pp. 23–24).

تفتحُ "التفاهةُ" السينما على الحقيقيّة اليوميّة للوجود، وتموضع عالماً عاديّاً متقاسماً للبشر الفانين كأساسٍ للوعي. والحال أنّه في تفاهة الوضع اليوميّ للكينونة والتفاصيل التافهة هذه، فإنّ كلاً من البشر الفانين واللحظات السامية للجمال يصبحا ههنا والآن واضحين. تتراوح مشاهد أندرسون للحياة اليوميّة من المصاب الشخصيّ إلى التشوه الاجتماعيّ إلى اللاّدميّ داخل الحياة البشريّة. وهي ممتدّة بين قطبين: الإنسان المفرط في إنسانيّته، وحدود الإنسان. ففي فيلمه الأخير، **عن الأبديّة** (*About Endlessness*) (٢٠١٩)، المستوحى بصريّاً من مارك شاغال وفان غوخ، فإنّ تجاور الصّور يترافق مع صوت شهرزاديّ للدعوة إلى التفكير في هشاشة وجمال الوجود.

إنّ إضفاء طابع أسلوبيّ على صور أندرسون السينمائيّة معقّدٌ لأنّه مفتوحٌ وكثيف، وهذا مما يجعل هذه الثلاثيّة متميّزة وجديرة بالنظر. وكما يحاجج ليندكفيست (2016b)، ترتكزُ ممارسته على وسَاطيّة (intermediality) الفيلم، والشعر والرّسم والموسيقى. وفي حين أنه ما من نموذج واحد لهذه الوساطيّة في استديوهات الأفلام، فإنّ بثيو تعيّن "نموذجاً حَسَاسيّاً" قائماً على موقف التسكُّع الذي يدعو المشاهدَ إلى أن يبقى متصلاً بالعالَم ويدركُ الصّورة السينمائيّة من حيث الفنون الأخرى (Petho, 2011, p. 5). يمكننا، من هذا المنظور، القول إنّ المشاهد الحيّة عند أندرسون تتوسّط بين السينما والرسّم والمسرح. بيد أنّ جان-لوك نانسي ينظر إلى السينما باعتباره تحافظ على التوازن "بين الرسم، والكتابة [..] والموسيقى ... لكنّ كلّ "فنّ" منفتحٌ تماماً على الآخر، متشكّلاً بالأنواع الأخرى، ومتماسّاً معها [..]" (Nancy, 2001, p. 48). وتُرسي بثيو الحسّ بالوساطيّة في الحسيّة (البينيّة) للسينما بينما يؤكّد نانسي على أنّ "تقنية الفنّ تتجلّى، وتأخذُ أنظارَنا بعين الاعتبار، إنّها تتطلع في أبصارنا وتؤدّي إلى حدوثها كنظرة" (Nancy 1996, p. 20).

إنّ الانطباع الذي تخلّفه الصّورة السينمائيّة عند أندرسون هو مسألة تاريخ سينمائيّ انتقائيّ قد أخذه هو بعين الاعتبار. لقد اقتبس مراراً من فيلم **سارقو الدرّاجة** لفيتوريو دي سيكا (١٩٤٨) كفيلمٍ تأسيسيّ (Kohn, 2015).

واستعادت سلسلة الوصايا العشر إيمانه بالسينما، وهي السلسلة التلفزيونيّة التي أخرجها المخرجُ البولنديّ كريستوف كيشلوفسكي الذي ارتبطَ بسينما القلق الأخلاقيّ. وتشتملُ قائمته لـ"أفضل الأفلام" على أعمال فليني وكيشلوفسكي وفايدا وكوبريك وبونتيكورفو ورينيه وغريفيث وكوروساوا وبونويل (Andersson, 2012). مثلها مثل فيلم وقت اللعب لجاك تاني (١٩٦٧)، تعتمدُ المواقف البصريّة والصوتيّة لأندرسون على بناء محدّد وإيقاع سليم وحركة الأجساد. كما تُحاكي أيضاً كوميداهُ جوانب من الكوميديا الأميركيّة الصامتة لشارلي شابلن وباستر كيتون. وقد حُدِّدَ التوتّر "التراجيديّ-الكوميّديّ" بين الخفّة والثقل كنصر حيويّ يملأ أفلامَه بالأصالة البشريّة (Lindqvist, 2016a, p. 561). ربّما يبدو المستقبلُ قاتماً، لكنّ فحص أندرسون للشّرط البشريّ مُخفّفٌ بالضّحك، أي بـ"بهجة الإحساسات، والحسّ، وحدودهما" (Nancy, 1993, p. 390). فهناك ضحكٌ يضحكُ من المشاعر والضعف البشريين، لكنّ هذا الحسّ يُنقلَ بواسطة حسّ آخر في مواجهة مشاهد القسوة والعنف التي تستدعي استجابة إيتيقيّة.

إنّ الإنتاج السينمائيّ عند أندرسون ينطوي أيضاً على الشعر بوصفه فنّاً وتقنيةً. في هذا الصّدد، ما هو جوهريّ يتمثّل في الصور الشاعريّة، والتي عرّفها هيدغر بأنّها "خيالات بمعنى مميّز؛ وهي ليست نزواتٍ أو أوهام، بل خيالات بمثابة تضمينات مرئيّة للغريب في مشهد المألوف" (Heidegger, 1971, p. 226). ويقرأ ليندكفيست (2010) جماليّات فيلم **أغاني من الطابق الثاني** من حيث التوافقات الفكريّة والفنيّة الشّكليّة مع الشّعر الأسبانيّ الحداثيّ لقيصر باييخو. فمثلاً، يفتتح فيلم **أغاني من الطابق الثاني** ببيتٍ من الشعر من قصيدة '**تعثّر بين نجمتي**ن' لباييخو: "المحبوب هو الشخص الذي يجلسُ". ويُستشهَد بأبياتٍ أخرى من هذه القصيدة في الحوارات التالية مع اختلافات طفيفة في العاميّة السويديّة. وفيما يكمن خلف استملاك أندرسون لهذه القصيدة، يُظهر ليندكفيست كيف أنّ الرّوح الإنسانويّة لشعر باييخو تؤثّر على الأسلوب السينمائيّ "القائم على التفاهة" عند أندرسون.

ليس باييخو الشاعر الوحيد الذي يقدّم قسطاً من الأحجية وقيمة الحقيقة الشعريّة لتعرية الكينونة. فعنوان فيلم **أنتَ، أيها الحيّ** يأتي من **مرثيّات رومانيّة** (*Roman Elegies*) (١٩٧٠) ليوهان غوته: "كن مسروراً، أنتَ أيّها الحيّ، في مضجعك الدافئ الوثير، قبل أن تلعقَ الموجةُ الجليديّة لنهر النسيان قدمكَ الهاربة". إنّ الموتَ هو جزءٌ لا يتجزّأ من الجود؛ إذ تذكّرنا هذه القصيدةُ بأنّ الوعيَ بالموت هو ما يمنح المعنى بالحياة. إنّ الفيلمَ والشعر يُدمجانِ معاً ككشفٍ، كحجب/كتعرية. ويفتتحُ فيلم **حمامة وقفت على غصنٍ تتأمل الوجود**، بعد التقدمات، بتصويرات ثلاثة لليومانيّة (Everydayness) معنونةً بثلاث لقاءات مع الموت: زوجٌ يموت فاتحاً قنينة نبيذ في غرفة الطعام بينما زوجته تستخدمُ خلّاطاً كهربائيّاً في المطبخ؛ وامرأةٌ عجوزٌ على سرير موتها بالمستشفى ترفض أن تتركَ حقيبة يدها المملوءة بالمال، والمجوهرات والساعة الذهبيّة لزوجها؛ كاشير في كافتيريا على متن سفينة سياحيّة يحاول التخلّص من شطيرة جمبري وكأس جعّة اشتراها رجلٌ ماتَ لتوّه بنوبة قلبيّة. والحال أنّ هذه الميتات ليست بميتاتٍ تراجيديّة بالقتل أو بالانتحار أو الإبادة. باعتبارها شواهدَ أنطولوجيّة على تناهينا، فإنّ

هذه المشاهد من الموت غير العمد والذي لا معنى له تحثّ على الحسّ بالحياة. يؤطّر أندرسون الموتَ على غرار نانسي: "ليس الموت ضدّاً للحياة، وليس عبوراً إلى عالَم آخر؛ فالموت بحدّ ذاته هو البقعة العمياء التي تفتحُ الرؤية [...]" (Nancy, 2001, p. 18). وهذه البقعة العمياء، التي "تهيّئ انفتاحاً لنظرةٍ وتجبرها على النّظر" (Nancy, 2001, p. 12)، ليست مقتصرة على مشاهد الموت. إذ تفتحُ أفلام أندرسون سبيلاً للنّظر، وما يركنُ إلى أعيننا هو كثافتها الوسَاطيّة.

إنّ الكثافة الوسَاطيّة واضحةٌ في إدماج أندرسون للفيلم مع الرّسم. فالرّسم مركزيّ للقطاته المرسومة بدقّة، ولحسّه بتقنية صناعة الأفلام. لقد وجدَ مونتاجاً في عمل الرّسام جاك كالوت (La Pendaison) (١٦٣٣)، وتأثّر بالموضوعويين الألمان الجُدد مثل أوتو ديكس، وكارل هوفر، وجورج شولتس، وفيليكس نوسباوم؛ كما تأثّر بالرّسام البلجيكيّ جيمس إنسور، والرّسام الأميركيّ الواقعيّ إدوارد هوبر، والرّسام الأسبانيّ فرانثيسكو غويا. وكما يحاجج ميلدرن (٢٠١٣)، فإنّ فيلم **أغاني من الطابق الثاني** ولوحة **انتصار الموت** لبيتر بروغل الأكبر "يتقاسمان في تشابهات بنيويّة وجماليّة تتعالى على وسائطهما المختلفة جذريّاً وعلى عصور إنتاجهما" (ص ١٤٨). ويضيفُ: "إنّ روح الأسلوب والقصد المتهكِّم عند بروغل في أعمال أندرسون حاسمان لبنية نقد المخرج لمرض عضال أخير وهو الحسّ الأوروبيّ بخاصّة للهويّة" (ص ١٤٨). وبالمثل، فإنّ فيلم **حمامة وقفت على غصن تتأمل الوجود** مدينٌ للوحة بروغل **صيّادون في الثلج**. فالغربانُ الثلاثة الجالسون على الشجرة فوق الصيّادين في مفتتح اللوحة ألهمت هذه الرؤية الخياليّة من عَلٍ للوجود البشريّ داخل الفيلم.

ومع ذلك، ورغم كلّ نوعيّات الرّسم هذه، فإنّ أفلام أندرسون ليست بصريّة خالصة؛ إذ تعتمدُ أيضاً على المصادر الأدبيّة والموسيقيّة. يقتبسُ فيلم **أغاني من الطابق الثاني** من الرّوائيّين لويس-فرديناند سيلين وأوغست ستريندبرغ. والسرد اللاخطيّ في **فيلم حمامة وقفت على غصن تتأمل الوجود**، والطريقة التي يتجوّل بها البائعان من مكان إلى مكان، يُستعارُ من أوديسا هوميرس، بينما تُستخلَص شخصيّاته من لوريل وهاردي، وعمل **فئران ورجال** لجون ستاينبيك و**دون كيخوته** لثميغيل دي ثيربانتس. ويرتكز أندرسون على **المُعتمد** الأدبيّ (literary canon) الذي يشتملُ على ستيغ داغرمان وهيلمار سودربرغ وبلزاك وفيودور ديستيوفيسكي وميلان كونديرا. وبالإضافة إلى مخزون أندرسون من الاستدعاءات الأدبيّة، فهناك أيضاً موسيقى وأغانٍ. تميلُ موسيقاه التصويريّة إلى الموسيقى التقليديّة وإلى جاز نيو أورليانز. وأندرسون مسحورٌ أيضاً بـ"تلك الموسيقى المتواضعة التي كانت موجودة في الثلاثينيّات عندما ترعرعت النازيّة" (Andersson quoted in Cedarskog, 2007). ويستخدمُ أندرسون الموسيقى لتجسير المشاهد أو كطباقٍ (counterpoint)، لنقل النغمات التأثيريّة أو لإثارة الأجواء وشحنها. ومع ذلك، ما الذي يميّز الموسيقى والحسّ؟ وفقاً لنانسي، تتجاوزُ الموسيقى المعنى، إنّها موقعٌ رنّان "حيثُ يمتزجُ الحسّ والصوت معاً ويتردّد صداهما في بعضهما البعض، أو عبر بعضهما البعض" (Nancy, 2007, p. 7). إنّ الاستماع يبسطُ السّمع، والموسيقى لها معنى رنّان "فقط في صداها" (Nancy, 2007, p. 7).

بالطبع، إنّ الإدراك الأحاديّ الصّوتيّ يقعُ في علاقة معقدة مع البصريّ. يكتبُ نانسي بأنّه "في الصورة، يتقاسمُ البصريّ والصّوتيّ خصائص معاً، وينقلان لهجاتهما إلى بعضهما البعض" (2016, 74 .p). تدين لوحات أندرسون بشدّة إلى الطريقة التي يتمّ بها تقاسم هذه اللهجات عبر الرؤية السينمائيّة والفضاء الاستماعيّ. تمّ تأليف موسيقى فيلم **أغاني من الطابق الثاني** من جانب بيني أندرسون، وأعُيد ترتيبها وعزفها على يد فرقة (Stockholm Session Strings). وكما يلاحظ ليندكفيست (2016b)، فإنّ "النبض البطيء والمهتزّ للوتريات الجهوريّة لإيقاع موسيقى الفالس السريع يتضادّ مع النّغم الخفيف واللعوب بحذر -حيث يجسّد كلّاً من أسلوب وتيمات فيلم **أغاني من الطابق الثاني**" (ص. ١١٥). كما إنّ الموسيقى والأغاني يدخلانِ أيضاً السردَ بطرق متنوّعة. ففي أحد المشاهد، يجلسُ سائق التاكسي وصديقته على كرسي المطبخ ويشغلان مسجّلاً معاً. وفي مشهد آخر، يشكّل مجموعة من سائقي المترو جوقةً مغنّين أغانٍ رثائيّة. وفي فيلم **أنت أيها الحيّ**، تتحوّل مرثاة امرأة في منتصف العمر إلى معزوفة، تؤدّيها فرقة (Stockholm Classic Jazz Band). وتنتمي بعض الشخصيات إلى فرقة (Louisiana Brass)، وهناك أيضاً عازف جيتار في فرقة تُسمّى (Black Devils). وتشتملُ الأغنيات الأخرى على الترنيمة السويديّة **سمعتُ عن مدينةٍ فوق السحاب** (*I Have Heard About a City Above the Clouds*) -التي غالباً ما تُنشَد في المآتم السويديّة- وعلى أغنية الجامعة الألمانيّة **يا فتيان المجد** (*O alte Burschenherrlichkeit*) بإنشاد سويديّ، وعلى نغم من أغنية (*A Little White Rabbit*)، وهي أغنية شعبيّة سجلها إدوارد بيرسون في الثلاثينيّات. وفي فيلم **حمامة وقفت على غصن تتأمّل الوجود**، تنقلُ موسيقى ورقص الفلامنكو انجذاب المعلّمة حيال أحد طلابها. ونسمعُ أيضاً (Shimmy Doll) وهي أغنية روكابيلي من الخمسينيّات تؤديها آشلي بومونت، وتثير حركة إيقاعيّة بهيجة. كما يلتقطُ أندرسون أيضاً إلمحاتٍ من المسرح الموسيقيّ عندما يُمسرح قدراً موسيقيّاً مرحاً في مشهد بار (Limping Lotta) غوتنبرغ. وفي مشهد آخر لاحقاً، يستمعُ جونثان (هولجر أندرسون)، وهو أحدُ البائعيْن المتنقليْن، إلى أغنية على مشغل تسجيليّ في غرفته، ولا يستطيع أن يطرد من رأسه الأغنية "الجميلة، لكن المُحزنة بفظاعةٍ". وبعيداً عن أيّ تأويل موسيقيّ، فما يتناثر مع كلّ أغنيةٍ هو "التأدية المَرحة للحسّ، والكينونة-بوصفها-فعلاً من خلال الإيقاع والهجوم والانثناء ورجع الصّدى وتأخير النبر" (Nancy, 1997, p. 86).

هناك نظامان في نظريّة الفن عند جان-لوك نانسي (2016). الصّورة هي نظام السَّطح المتمايز عن الأرضيّة، في حين أنّ الجَهارة الموسيقيّة تمثّل نظام الخارج والداخل. في فيلم **حمامة وقفت على غصن تتأمّل الوجود**، يحدثُ تعديلٌ مربكٌ للصور والأصوات والموسيقى عندما نسمعُ الصراخ متحوّلاً إلى موسيقى مخيفة حينما يقوم الجنود الكولونياليّون بحرق العبيد الأفارقة في برميل نحاسيّ دائريّ عملاق مزوّد بطرف واسع من الأبواق. وبينما يدور، نرى بأنّ "بلودين" منقوشة على البرميل -في إشارة إلى شركة التعدين السويديّة التي شحنت الحمأ الصاهر السامّ إلى أريكا في تشيلي في منتصف الثلاثينيّات. وفي اللقطة التالية، تخرجُ مجموعة من العجائز المرتدين ثياباً رسميّاً من خلف أبواب منزلقة زجاجيّة لها مُسَتَّرة تعكسُ اللقطة السابقة. إنّهم يشربون الشامبانيا ويشاهدون هذا الفعل الوحشيّ وهم ينظرون مباشرةً إلى الكاميرا. وتواصل الموسيقى في المشهد التالي مع جونثان (البائع

المذكور أعلاه) وهو جالس على سريره. فكّر جونثان في شيءٍ ما مريع ومرعب وأنّه قد تورّط فيه، بيد أنّه غير متأكّد إذا كان هذا حلماً أم لا. وما يزالُ حضور العمل الوحشيّ الذي لا يُوصَف موجوداً في الحاضر. وتبقى هذه الموسيقى عالقة في الهواء عندما يخرجُ من غرفته، ناظراً أسفل للمدخل حيث يجلس مدير البناية، ويسأله: "هل من الصّواب استخدام الناس في متعتك الخاصّة فقط؟". ينظرُ المديرُ في ساعته، ويسألُ: "هل يجب علينا أن نناقش هذه الأسئلة في منتصف الليل؟". أمّا ما كان المدير معنيّاً به، فلا شيء آخر يمكن قوله لأنّ "يوجد أناس ههنا يستيقظون مبكراً للعمل غداً". في هذه اللحظة، قد نسمعُ ما ينقص هذا النوع من الكلام. فالحسّ المشترك لجسد المتفرّج الحساس يُقلَع بنظامٍ آخر من الحسّ والحقيقة.

تؤكّد حوادث الإنتاج الوسائطيّ هذه لدى أندرسون على ما يُطلق عليه نانسي "الماهية المتعدّدة" للفنّ و"التعدّديّة الداخليّة" للصّور المتحرّكة (Nancy, 2001, p. 22). فبدلاً من كونها مجرّد مسألة توافقات وتأثيرات بين-فنيّة، فإنّ تعبيراتها البينيّة تشيرُ إلى مبدأ الفنون ولازمته الطبيعيّة: أي "لا-شموليّة الفن غير القابلة للاختزال"، وأنّ "هناك تحاكياً متبادلاً لانهائيّاً بين الفنون" (Nancy, 2016, p. 74). إذ إنّ وضع الوساطة البينيّة الحسيّ لديها يحثّ على الرؤية والاستماع دون وحدةٍ داخليّة. فعبر ثلاثيّته، يقع شكل وأسلوب أفلام أندرسون في صلب الفنون وهي في الصيرورة، وبينها أيضاً.

بداهات النّظر عند أندرسون

في كتابه **برهان الفيلم** (*The Evidence of Film*)، يُفرّق نانسي الأفلام ذات التيمات الميتافيزيقيّة عن وسَاطة التيمات الوجوديّة. تعني الميتافيزيقا السينمائيّة استيعاب "السينما بوصفها مكان الوساطة، باعتبارها جسدَه وعالَمه، باعتبارها حدوث لعلاقة الشّعور بالعالَم" (Nancy, 2001, p. 44). في حالة أندرسون، فإنّ وساطةً كهذه لا يمكن فصلها عن الواقع التاريخيّ والسوسيو-سياسيّ للسويد أو عن تضامن أندرسون السياسيّ والاجتماعيّ. ومع ذلك، يمكن النّظر إلى سطح شاشاته ببعدٍ آخر، حيث تشرعُ سينماهُ في "عرضها". وهذا هو المحلّ الذي تهجرُ فيه نظريّةُ نانسي عن السينما فلسفةَ التمثيل منذ استعارة أفلاطون للكهف. إنّ الفرضيّة الأساسيّة عند نانسي هي أنّ "واقع الصّور يمثّل المدخل إلى الواقعيّ نفسه، مع اتّساق ومقاومة الموت أو الحياة على سبيل المثال" (Nancy, 2001, p. 16). وكما يوضّح كلوبروك (٢٠٠٩)، فبالنسبة إلى نانسي، فـ"العالَم سينمائيّ، ونحن ندرك أنّه كذلك اليوم، مع السينما، وبالتحديد مع سينما نوع معيّن (سينما لا-سرديّة، ليست ما بعد حداثيّة، أو ميتا-سينمائيّة)" (ص. ١٦١). ويُشدّد على أنّ السينما لها وضعٌ خاصّ من عرْض الوجود، الأمر الذي يُشير إليه بـ"برهان السينما" (Nancy, 2001, p. 44). فالعلاقة بين الفيلم والعالم هي علاقة بالبرهان الذي يعرض العالَم في كلّ حالة من حالاته.

يعرض نانسي، في كتابته عن صناعة الفيلم عند عباس كيارستامي، كيف أنّه "يحشدُ النظر، يستدعيه ويُنفخُ

فيه بالحياة، إنّه يجعله يقظاً" (Nancy, 2001, p. 16). وبدلاً من تمثيل العالم، "تُقدّم السينما -أي تتقاسمُ (تنقلُ)- كثافة النظر إلى عالَمٍ هي جزءٌ لا يتجزأ منه [...]" (Nancy, 2001, p. 20). إنّ سينما كيارستامي، في قراءة نانسي، هي "مكثّفة" وتقصدُ نحو الوجود. بيد أنّ "الحضور ليس مجرّد مسألة رؤية: فهو يقدّم نفسه في مجابهاتٍ، أو مخاوف، أو في هموم" (Nancy, 2001, p. 30). تكمنُ سلطةُ السينما في "اعتبارها" و"مراعاتها"، تلك الكلمات الفرنسيّة التي تعني النظر والمراعاة (Nancy, 2001, p. 38). وبالمثل، تشدّد أفلام أندرسون على السينما ولديها سلطة عرْضيّة (presentational) تربط بين الرؤية والمراعاة. وبطريقة مختلفة تماماً عن أفلام الطرق الشاعريّة والوثائقيّات عند كيارستامي، تجمع الصّنعة السينمائيّة عند أندرسون بين الإصرار على اليومانيّة البشريّة مع طريقة للنظر في أحجية الوجود. وانطلاقاً من مشاهده للوحشيّة الحيوانيّة وللمعاشرة، فإنّ عدساته على الإنسان الحديث في فيلم **حمامة وقفت على غصن تتأمل الوجود** حيوانيّة الطابع، ويفترضُ هذا أنّ "الاستثنائيّة البشريّة" متجذّرة في العمى عن الوحشيّة والإيذاء (Savage, 2016).

ما هي بداهات أندرسون للنّظر؟ عوداً إلى الجذر اليونانيّ (axi¯oma) -ما يُعتقد أنّه مواءمة- فسوف أضع أربعة جوانب لأطره وصوره السينمائيّة. **أولاً**، "هناك دائماً قصّ، وتأطير" (Nancy, 2001, p. 42). إنّ عدسة أندرسون، من وضع الكاميرا الثابتة، تؤطّر مساحة الاستديو بمسافة ومدّة معينتيْن. ينطوي تأطيره على رؤية بازين للصورة الفيلميّة. وكما يلاحظ باتمان (٢٠١٥)، هناك غياب في إطاره للنقطة المحوريّة التي يمكن للجمهور أن ينظر إليها. ويشير هانيش (٢٠١٤) إلى أنّ "حريّة المُشاهِد -مع التزامه/ها أيضاً- في فحص التقدّم الزمانيّ للقطة تتطلّب إدراكاً أكثر نشاطيّةً من المعتاد [...]" (ص. ٤٨). إذ إنّ تحرير العين للتجوّل في لقطة واسعة يفتحُ حسّنا البصريّ على رؤيةٍ وفضول أكثر يقظةً.

ثانياً، إنّ هناك مَسرحة لدى أندرسون في عمق الشخصيات وتسبيقها/وتبعيدها. ويحاجج هاينش بأنّ "لقطات العمق الخفيّة عند أندرسون" تكشفُ الأبعاد المخفيّة سابقاً. فبالإضافة إلى وظائفها الكوميديّة والتعبيريّة والرّمزيّة، فإنّه يحلّل "وظيفة المتفرّج النَّشط" التي "تسمح لأندرسون بأن يجمع بين النقد الوجوديّ لعالم حياتنا الحديث [...] والسعي إلى إشراك المتفرّج على نحو أكثر فاعليّة في الفيلم [...] من أجل مواجهة هذا الداء العضال الحديث" (Hanich, 2014, p. 48). ودائماً ما تُراقب شخصيّاته وتُحاط بآخرين مشتركين حاضرين ولكنّهم "مع ذلك متروكون وحدهم وجوديّاً" ومموقعون في "لا-أمكنة" حديثة حضريّة أوروبيّة (Hanich, 2014, p. 48). ومع ذلك، فإنّ هذا يفترضُ مسبقاً بأنّ هناك "أنا" ما سابقة على الـ"نحن"، ويغفل عن كيف أنّ أندرسون يتصوّر أندرسون المساحة والأماكن حيث يحيا الناسُ ويعملون.

ثالثاً، يتمتّع أندرسون بـ"مشاهدة ووصف شخصٍ ما في غرفة -بالمعنى الأعمّ للكلمة" (Andersson, 2010, p. 275). في كتاب **الإنسان والمساحة**، يُرسّم أندرسون تعريفاً واسعاً للمساحة بهذه العبارات:

لكنّ المساحة التي تحملُ آثار اليدِ البشريّة، والتي يشكلّها البشرُ، هي بنظري تحثّ بمبلغ قواها الحسّ بأنّ المساحة تُطاردنا. إنّها تُعرّي مكاننا في الحياة الاجتماعيّة وفي التاريخ. فقد كُشِفَ بأنّ ظروفنا ووجودنا هو نتيجة لسيرورة تاريخيّة يكون تأثير إرادتنا الخاصّة فيها أقلّ بكثير مما نعتقد أنّه يفعل. (Andersson, 2001)

في المقابل، "تُحدّد المساحةُ الإنسان، وتكشف قيمة وشروط تحقيق الأحلام التي قد تكون لدى شخصٍ ما. تقول المساحةُ الحقيقة. نحن لا نريدُ دوماً أن نراها أو نسمعها -سيّما في الأفلام، إذا تكلمنا بطريقة تقليديّة" (Andersson, 2001). وكما يوجز في موطنٍ آخر: "أعتقدُ أنّه من المثير للغاية أن نصوّر البشر في الغرفة، أي في البيئة التي يوجدون فيها. تُخبرنا الغرفةُ بالكثير عن مكان المرء على الأرض وموقفه عليها" (Ratner, 2015). وسواء أكنّا نُراقَب أو نُراقِب، فإنّ هذه الغرفة تُقدّم/تعرض الإمكانيّة الفلسفيّة للفيلم للنّظر للكينونة هناك.

ما تجدرُ ملاحظته هو كيف أنّ هذا المقطع من كتاب نانسي أن **تكون جمعاً مفرداً** (*Being Singular Plural*) يناظرُ رؤية أندرسون للغرفة:

يدخلُ شخصٌ إلى غرفةٍ ما، يُرتّب نفسَه فيها ولها. وأثناء اجتيازها، والعيش فيها، وزيارتها، إلخ، فهو بهذه الطريقة يُفصح عن تصريف وترتيب كلّ ما (في) الغرفة -الارتباط، التآلف، الاتصال، المسافة، العلاقة-، وبالتالي، للغرفة نفسها [...]. أن تكون بالمعيّة لا يُضاف إلى كونك هناك؛ عوضاً عن ذلك، أن تكون هناك يعني أن تكون بالمعيّة، وأن تكون مع ما يُعطي معنى -به بحدّ ذاته، مع لا شيء أكثر من ذلك، ومع عدم تضمّن هذا المعنى تحت أيّ حقيقة سوى حقيقة المعيّة (Nancy, 2000, pp. 97–98).

وبالمثل، يُقدّم العالَم السينمائيّ عند أندرسون حسّاً مكانيّاً بالعالَم حيث الوجود بالمعيّة أصيلٌ. بمعنى نانسي، فإنّ حسّ أندرسون بالغرفة يمثّل المكان الذي يمكن فيه إدراك حقيقة الوجود. فلا الكائناتُ المنعزلةُ ولا البشريّةُ وحدهما في العالَم؛ إذ السّمة الأساسيّة للوجود هو الكينونة بالمعيّة مع الآخر في عالم مُكتظّ. إنّ نظر أندرسون اليَقظ إلى العالم حيث نكون بمعيّة الآخرين واهتمامه بوجودنا يحوّل نظرنا إلى هذا العالم صوب خفايا الهشاشة والخزي والانفصال والاغتراب.

وفي حين أنّ هذه الأنطولوجيا مكانيّة، فإنّ الوجود بالمعيّة يمكن فقط أن يحصل في الزمان. يُبوّئ نانسي الحسّ المكانيّ بالزمان مكانة امتيازيّة، لكن لديه فكرة أيضاً عن الحاضر اللا-كرونولوجيّ باعتباره "عدم تكافؤ مع الفرادة" -النّاس، اللحظات، الأماكن، الإيماءات، السّاعات، التعابير، إلخ (Conley & Goh, 2014). هذا الحسّ "البروستيّ*" بالحاضر ينطوي على "تعدديّة الإحساسات" التي تملأ الحاضر بحسّ بالعالم (ص. ١٦). تلامسُ

* نسبةً إلى مارسيل بروست، صاحب العمل الأدبيّ الخالد **البحث عن الزمن المفقود** [المترجم]

سينما أندرسون حسّاً آخر بالعالَم عن طريق لفت الانتباه إلى الزّمان. أحياناً ما تقوم شخصيات أندرسون بقول كلام مبتذلٍ بشأن الزمان. في فيلم **أغنيات من الطابق الثاني**، ترد هذه العبارات: "لكلّ امرئٍ يومه"، "وهناك زمان لكلّ شيء"، "اليوم الجديد هو بزوغ". ويرد في فيلم **أنت أيها الحيّ**: "الغد هو يومٌ آخر" مكرّر. قد يعني "آخر" في هذا السياق أنّ الزمان متجمّد، أو أنّ اليوم الآخر قد يؤكّد أن اليوم هو "دوران العالم -فكلّ زمان فريد" (Nancy, 2000, p. 9). وتُجلي مشاهد أندرسون الطويلة أكثر من المعتاد الزمن باعتباره مدة مُعاشة لا تكترث بالزمن الكرونولوجيّ. لقد وصّف كيف أنّ صورته "الأبديّة" ترتكز على الازدهار الذي حصلَ في السويد بالخمسينيّات، وكيف أنّ "ألوان ذاك الزمن" تلوّن صوره السينمائيّة (Andersson, 2015). ويوضح الفيديو المعنون "الأندرسونيان المهيبان – النظر للواقع" استطيقا الاصطناعيّة التي يتقاسمها روي أندرسون مع ويس أندرسون (Wes Anderson)، بيد أنّ ذكرياتهما عن الماضي جدّ مختلفة (Beyond the Frame, 2017). وكما يلاحظ ليندكفيست (2016b)، فإنّ مشاهده ذات طبيعة مفارقة تاريخيّة. إنّ الحياة اليقظة، والأحلام، والذكريات والتاريخ تُلطّخ تعاقب الزمن كماضٍ-حاضرٍ-مستقبلٍ. كما تساعد الأساليبُ المعماريّة للمباني أيضاً في تعريف "البينيّة" (betweenness) التي لا هي بآنيّة ولا بعد ذلك. وكما يشرحُ أندرسون اضطلاعه بالحاضر المتغاير زمنياً، إذ يقول "نحن فعلياً نحيا كلّاً من زمننا والماضي طوال الوقت. كلّ شيءٍ متأثّر بما قد حدث سلفاً" (Ratner, 2015).

رابعاً، اتّساقاً مع تقنية الرسم لديه، يُطبّق أندرسون قاعدة هنري ماتيس على الأحلام والذكريات والتواريخ. "الأحلام"، يقول أندرسون، "هي واقعيّة، لكنّها مشوّشة" (Andersson in Jakobson, 2016). تتحوّل الشخصيّات أحياناً إلى قبالة الكاميرا وتخبرنا بأحلامها وكوابيسها. في فيلم **أنت أيها الحيّ**، يمثّل مشهد أنّا (جيسيكا لوندبرغ) وميكي (إريك باكمان) المتزوّجين حديثاً في شقتهما المطلّة على محطة قطار المليئة بالمهنّئين حلماً بالسعادة الغزليّة. وفي سلسلةٍ أخرى من المشاهد، يروي أحد عمّال الإسمنت حلماً حيث ينتهي به المطاف إلى المحاكمة ويُجرَّم ويُحكم عليه بكرسيّ كهربائيّ، مما يثير سؤال الجور والظلم. وفي فيلم **حمامة وقفت على غصن تتأمّل الوجود**، توجد بين مشهدين من مشاهد البار صورة تذكاريّة لبار (Limping Lotta) في غوتنبرغ عام ١٩٤٣. والحال أنّ مسيرات الماضي -مثل مسيرات الملك تشارلز الثاني وموكبه العسكريّ إلى روسيا ومنها- إنّما تسيرُ داخل الحاضر وخارجه. وفي فيلم **أغاني من الطابق الثاني**، يُصاغُ استرجاع (فلاش باك) لشنق فتاة وفتاة من المراهقين الرّوس على هيئة صورة تاريخيّة ملتقطة على يد ضابط من القوّات المسلّحة الليتوانيّة التي توثّق شنق عضوين مراهقين من حركة المقاومة عام ١٩٤١. وهناك صورة إخباريّة أخرى لاستيلاء الخمير الحُمر للعاصمة بنوم بنه في عام ١٩٧٥ تُلهم مشهد قاعة المغادرة في المطار. وكما يُعلّق مصوّره السينمائيّ إستفان بوروباس، فإنّ حضور الماضي يجعل من الممكن "الحديث عن الإشكالات السياسيّة تفشّت على مرّ الزمن" (Borbás, in Bateman, 2015). إنّ قلق أندرسون بأنّ الشروط الأخلاقيّة والسياسيّة الماضية التي أدّت إلى الفظائع الوحشيّة ستواصل في إعطاء زخمٍ لمفصلته المتعلّقة بالإنسانويّة والنقد الاجتماعيّ "والعار حيال الوجود" (Lindqvist, 2016b). إنّ الفضول الأنطولوجيّ مُتمازَج مع النظر الإيتيقيّ لـ"كيف تصّرفنا في الحرب، ومع الفقراء، ومع الآخرين الذين

يقومون باستغلالهم" (Andersson, in Ratner, 2015).

إلى جانب بداهات النّظر هذه، يُشيّد أندرسون عالماً سينمائيّاً بتجميعة مميّزة من الشخصيات. وبوصفهم شريحةً متقاطعة من المجتمع السويديّ، فإنّ تمثيلهم يسترجعُ الرسومات الفوتوغرافيّة لأوغست سندر أثناء جمهوريّة فايمار. في هذا المنحى، قد يدافعون أكثر من أنفسهم. يبدأ أندرسون الإنتاج برسم شخصياته بألوانٍ مائيّة. ثمّ يُلبسون ملابسَ عامّة ويمكيجون بمكياج وجه أبيض -وفقاً لتقليد بهلوانات السرك والأقنعة في مسرح نو الياباني- الأمر الذي يقلّل من الفوارق الاجتماعيّة ويجعلهم بشراً على الطراز الأوليّ. وإنّ وجوههم الشّاحبة الشبيه بالقناع هي أيّ وجهٍ مهما يكن بحيث ينقلُ الكينونة المتعبة والمُثْقلَة. وسواء أكانت هذه الشخصيات أساسيّة أو هامشيّة، جزءاً من مجموعة كبيرة أو صغيرة، فكلّها يتمّ رسمها فيما يُطلِق عليه أندرسون "الضّوء دون رأفة" (in Spigland, 2010). يتماشى هذا مع مجموعة تصميماته المكبوحة وأحاديّة اللون والمنضبطة. وكما يشرحُ أندرسون، فـ"ليس ثمّة ظلال يمكن الاختباء فيها. فأنت مُسلّط عليك الضوء طوال الوقت. وهذا يجعلك عارياً، كائناً بشرياً -عارياً" (Andersson, in Ulaby, 2015). فبدلاً من قولبة ممثلين مهنيين، كان أندرسون "يجمع الشخصيات على مدار سنوات" في المتاجر والمطاعم ومحطات البنزين، أو عن طريق إرسال باحثين (quoted in Romney, 2001). وبالعثور "الهاوي الحقّ"، يجدُ أندرسون "جودة إضافيّة، حضوراً [...] إنساناً حسيراً" (in Carlsson & Arte, 2011). وبهذه السُّبل، فإنّ شخصيّاته تُرسَم في صورة حيث، بتعبير نانسي، "كل صورة هي، بشكل أو بآخر، "بروتريه"، ليس بمعنى أنّها تعيد إنتاج سمات شخصٍ ما، بل في كونها تجذب وتلفت الانتباه [...]" (Nancy, 2005, p. 4).

إنّنا، من منظور نانسي، جزءٌ من "النّاس"، ولسنا كينونة مفردة، وإنّما نحن كينونة بالمعيّة. والحال أنّ نانسي، تحت النزعة الرامية إلى الحكم على الناس باعتبارهم "غريبين" أو "غير مصدّقين" اعتماداً على الهابيتوس الخاصّ بنا، أقول إنّ نانسي يعرّي مستوى آخر حيث يمكن الإمساك بغرابة الفرادة (strangeness of singularity). إنّ الشخصيات العارية عند أندرسون تثيرُ هذه الغرابة. تعي ممارسته العمليّة بوجود الناس في "التزامُن المُتناقض للمعيّة (اللامسمّاة، والمرتبكة، والهائلة بالفعل) والفرادة المعمّمة (هؤلاء الناس، أو هذا 'الفتى'، أو تلك 'الفتاة'، أو هذا 'الطفل')" (Nancy, 2000, p. 7). فالمدينة التي يقطنونها هي مكان الوجود المشترك بحدّ ذاته، ومكان الخبرات المشتركة لكينونة العين أو الآخر، ومكان الاشتمال والنبذ، مكان المؤانسة والوحدة.

تشيرُ الكلمة "أوديسا" في السويديّة والألمانيّة إلى رحلةٍ دون هدف محدّد أو خطة معينة، إنّها تجول في أماكن غير متوقّعة. والحال أنّ اهتمام أندرسون بذهاب الناس ورواحهم يتجلّى في طلب تمويل للمعهد السويديّ للسينما:

في فيلم أغاني من الطابق الثاني، نقابلُ وجوداً لا يمكن الإمساك به ولا القيام بدراسته، وجوداً زاخراً بالمصائر البشريّة، والتي نغدو عالمين ببعض منها، وتصبح هي الشخصيات الأساسيّة للفيلم. ولكنّنا سنحوزُ

على تجربةٍ، ليس تجربة تتبع لهذه الشخصيات، وإنّما الاصطدام بها، واختفائها عن الأنظار لبرهة، ثمّ الاصطدام بها مرّة أخرى -وهكذا دواليك (Andersson, in Lindqvist, 2016b, p. 25).

تتجوّل شخصيات أندرسون الأساسيّة، تنجرفُ إلى الداخل والخارج، وتنتقلُ من المقدّمة إلى الخلف أو العكس. إنّها مموقعة في علاقة بالشخصيّات الثانويّة التي هي المتفرّجون والمارّة والسابلة. وتؤدي بعضٌ من تلك الشخصيات دور المراقبين. فنحن نرى الشخصيّات الأساسيّة وهؤلاء الذين يشاهدون ويستمعون إليهم. إنّهم واقعون تحت سطوة نظر وحكم المتفرّجين المنحازين مع أنظارنا. ففي منظور أندرسون، فإنّ كلاً من المساحة والوجود بالمعيّة والتفسيح بين الكينونات يميزان الوجود البشريّ.

وفي تحليل نانسي القائم على الوجوديّة المشتركة، فالكينونة "لا يمكن أن تكون شيئاً سوى أن تكون كينونةً-بمعيّة-آخر، حائمةً في المعيّة وباعتبارها معيّة هذا الوجود المشترك الجمعيّ المُفرد" (Nancy, 2000, p. 3). يعني هذا أنّ الـ"نحنُ" هي معنى لأنّ التداول يشكّل الوجود، وبأنّ "العاديّ" نفسه هو الأكثر غرابةً لأنّه أصيل. مع هذا الوجود المفتوح على هذا النحو، يتساءلُ ما إذا كان غرض الفنّ والأدب هو أن يقدّم هذه الغرابة. في نظر أندرسون المتّسم بالاحترام، فإنّ ما يُقدَّم هي أماكن الوجود بالمعيّة المنفصلة عن الشعب السويديّ. وما يجبُ تسليط الضوء عليه هو تعدديّة الكينونات في المواقف -معها، وفي وسطها، وبينها- حيث يحصل كلّ تجلّ وتمظهر.

حسّ أندرسون بالعالَم

أيُّ حسٍّ بالمعنى يمكن أن يوضّح شكل عالم أندرسون السينمائيّ بوصفه تعريةً للحس؟ بالنسبة إلى نانسي، فإن الفن يعزل العالم عن الدلالة/المغزى، و"هذا ما نسميه 'الحس' " (Nancy 1996, p. 22). علاوةً على ذلك، فإنّ الحس والعالم يلمسان بعضهما البعض (Librett, 1997). هذا يعني أن الّعالم مُبَنْيَن كحس والعكس. فالكينونة "هي الكينونة نحو العالم باعتبارها تتجه نحو الحسّ الذي تصنعه" (Librett, 2015, p. 215). في كتابه **الحس بالعالم** (*The Sense of the World*)، يصف ثلاث بنى أساسّية للحس: "١- استعمال نظام وطقس العالم [...] ٢- الخلاص، حيث التعاسة مرضٌ، اغتراب دنيوي [...]" و"٣- الوجود كمعرض للكينونة نحو العالم أو عالم الكينونة- حيث الشرّ يبدو متوافقاً مع الخير، و'الأسوأ' مع 'الأفضل' [...]" (1997, 147 .p).

كيف تعرضُ هذه البنية حسّ أندرسون بالعالم، كمكان يحدث فيه المعنى؟ إن استعماله لنظام وطقس يمتاز أنّه مليء بالسخريّة والنّكات الساخرة والتهكّم والهراء. لقد قام أندرسون في تصويره للكنيسة والتجارة باستبدال العقيدة الدينيّة بالعقيدة الاقتصاديّة النيوليبراليّة. تسود التعاسةُ وعدم الحفاوة، ولا يصبغ شيء بالخلاص أو الفداء. يعيشُ البشرُ تحت السماء، لكن في المشهد الأخير من فيلم **أنت أيها الحيّ** تمتليء السماءُ بسرب من قاذفات B52 تحلق فوق مدينة كبيرة. وبالنظر إلى عدم أهميّة اليوميّ مقارنةً بعالم التدمير، فإنّ طريقة النظر

هذه يصحبها حسٌّ بالمفاجأة، باعتبارها احتماليّة للمغزى/المعنى. يتخذ كل فيلم موقفاً "حيال العَرَضيّة التي تمثل ماهيّة العالم" (Nancy, 1997, p. 152)، من المواجهات والمجابهات الجيدة والسيئة، و"الإمكانية السيادية للاستجابة لعرضية الحس" (Nancy, 1997, p. 151).

يمكنُ تلخيص ثلاثيّة أفلام أندرسون ذات الطابع الوجوديّ المشترك باعتبارها حدثاً أنطولوجياً يتألف من مئة وستة وأربعين مشهداً تستمر لأربع ساعات وثمانٍ وأربعين دقيقة. إن ما يختبره مشاهدو الفيلم هو تدفّق للمَشَاهِد التي تبدأ في منتصف الحدث ولا تصل إلى نهاية. وفي ظلّ غياب سردٍ، وأيّ حدث دراميّ تصاعديّ أو تنازليّ، فإنّه لا يمكن التنبؤ بتكشف المواقف الإنسانيّة. إذ كلّ مشهد يأتي كمفاجئة في كلّ مرّة. حتى إنّ بعض المشاهد الحيّة أكثر تفرّداً لأنها تعرض كرسومات في معرض. وحدها نظرة أندرسون الفريدة والمكثفة التي تقدم نفسها جلياً، وتمنح الاستمراريّة للانقطاع.

والحال أنّه من خلال خلق حسّ مقلق تجاه عالم بلا اهتمام ورعاية للآخر وإعادة تثبيت حضور شخص، من الماضي، فإنّنا قد نصل للتفكير بعالم من التعايش الدنيويّ. وبتعبير نانسي، فإنّ كل فيلم "بطريقته هو تصاحُب حسيّ وافتتاحية لعالم"، لكن فقط بقدر ما يكون "العالم" على هذا النحو، في عالم كينونته (الوجود الذي يفتح كينونة نحو العالم، هو تعددية للعوالم" (Nancy, 1996, p. 31). بالنسبة إلى نانسي، ليس الأمر في أنّ الوجود لا معنى له، أو أنّ العالم لم يعد له حسّ؛ بل بالأحرى، في أنّ "العالم يعني الوجود من أجل [شيء] أو الوجود نحو [شيء]" (Nancy, 1997, p. 8.). لقد أُعدت قصص أندرسون المتشظية وطريقة نظرتها المتلونة للنّظر لمعية الوجود وللعالم كتسلسلٍ من الأحداث. إنّ استطيقا أندرسون تقدّم شظايا لعالم يتزامن مع عالم متشظٍ يتجنب الهراء العدميّ. إن حسّه بالعالم قائم جزئياً خلف الحاضر (في التاريخ والذاكرة) وله مكانيّته الخاصة (غرفة التعايش). تؤكّد نظرته على النّظر من المسافة الصحيحة فيما يتعلّق بالكينونة. وبالنسبة إلى المتفرج، فالمسألة مسألة ضبط لهذه الرؤيا. تقول أفلامه: انظر! القِ بالاً للمواجهات اليوميّة، وللتراجيديات العارية. انتبهْ! أولِ اهتماماً لـ اللحظات الجليلة في صلب الاعتياديّ والمألوف. لاحظ فقدان الاهتمام الذي يأخذ حذره من الآخرين. لا تحملق في الحاضر، أو تنسى الفظاعات. تساءلْ كيف نتعايش معاً ونتحادثُ ونجتمع ونفترق ... فيما يخصّ معنى العالَم والحسّ به.

البيبلوغرافيا

Aftab, K. (2015, April 12). Film-maker Roy Andersson Interview: "This movie will make you smarter." Retrieved July 25, 2016, from http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/film-maker-roy-andersson-interview-this-movie-will-make- you-smarter-10170862.html

Andersson, R. (2001). Människan och Rummet. (S. Martin Cheadle, Trans.), Forum Inredning Arkitektur Design, 1. Retrieved from http://www.royandersson.com/ rummet/

Andersson, R. (2010). The Complex Image. In M. Larsson & A. Marklund (Eds.), Swedish Film: An Introduction and Reader (pp. 274–278). Lund: Nordic Academic Press.

Andersson, R. (2012). Roy Andersson. Sight & Sound Directors' Poll. Retrieved from http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012/voter/1154

Bateman, C. (2015, June 11). A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence – An Interview with Cinematographer István Borbás. Retrieved October 11, 2016, from http://fourthreefilm.com/2015/06/a-pigeon-sat-on-a-branch-reflecting-on-existence-an-interview-with-cinematographer-istvan-borbas/

Beyond the Frame. (2017). The Magnificent Anders(s)ons – The Look of Reality. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=WUEVSNMdYLA

Borbás, I. (2015, January 21). Space Defines Existence: Workshop with István Borbás. Retrieved July 31, 2016, from http://kustendorf-filmandmusicfestival.org/2015/space- defines-pigeon-existence-workshop-istvan-borbas/

Brodén, D. (2017). Old School Modernism? On the Cinema of Roy Andersson. Journal of Scandinavian Cinema, 7(1), 5–12.

Brown, W. (2015). Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution. Brooklyn, New York: Zone Books.

Brunow, D. (2010). The Language of the Complex Image: Roy Andersson's Political Aesthetics. Journal of Scandinavian Cinema, 1(1), 83–86.

Carlsson, J., & Arte, P. (2011). Tomorrow is Another Day: A Documentary About Roy Andersson. Stockholm: Studio 24.

Colebrook, C. (2009). Jean-Luc Nancy. In F. Colman (Ed.), Film, theory and philosophy: the key

thinkers (pp. 154–163). Montreal: McGill-Queen's University Press.

Conley, V. A., & Goh, I. (2014). Introduction: Time in Nancy. In V. A. Conley & I. Goh (Eds.), Nancy Now (pp. 1–19). Cambridge: Polity Press.

Dagliden, J. (2014, August 28). Roy Andersson: "I'm trying to show what it's like to be human". The Guardian. Retrieved from https://www.theguardian.com/film/2014/ aug/28/roy-andersson-pigeon-sat-branch-reflecting-existence

De Luca, T., & Jorge, N. B. (2016). Slow Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gibbons, F. (2011, July 12). Jean-Luc Godard: "Film is Over. What to Do?" The Guardian. Retrieved from http://www.theguardian.com/film/2011/jul/12/jean-luc-godard-film- socialisme

Grozdanovic, N. (2015, June 2). Interview: Roy Andersson Talks Award-Winning "A Pigeon Sat On A Branch." Retrieved June 12, 2016, from http://www.indiewire.com/2015/ 06/interview-roy-andersson-talks-award-winning-a-pigeon-sat-on-a-branch-jacques-tati-a- lejandro-gonzalez-inarritu-more-255345/

Hanich, J. (2014). Complex Staging: The Hidden Dimensions of Roy Andersson's Aesthetics. Movie: A Journal of Film Criticism, (5), 37–50.

Heidegger, M. (1971). ...Poetically Man Dwells.... In A. Hofstader (Trans.), Poetry, Language, Thought (pp. 213–229). New York: Harper & Row.

Indiewire. (2015, June 3). Here's How This Filmmaker Uses Painting to Bring His Screenplays to Life. Retrieved October 9, 2016, from http://www.indiewire. com/2015/06/heres-how-this-filmmaker-uses-painting-to-bring-his-screenplays-to-life- 61305/

Jakobson, C. (2016, May 7). Treatise on the Human Condition. IIIIXIII. Retrieved from http://www.fourbythreemagazine.com/issue/nihilism-roy-andersson-interview

Kohn, E. (2015, June 4). Roy Andersson Explains Why It Took 25 Years to Make His Third Film. Retrieved June 30, 2017, from http://www.indiewire. com/2015/06/roy-andersson-explains-why-it-took-25-years-to-make-his-third-film- 61261/

Larsson, M. (2010). Changing Conditions for Auteurs after 1970: Introduction. In M. Larsson & A. Markland (Eds.), Swedish Film: An Introduction and Reader (pp. 270–273). Lund: Nordic Academic Press.

Librett, J. (1997). Translator's Foreword. Between Nihilism and Myth: Value, Aesthetics, and Politics in The Sense of the World. In P. Gratton & M.-E. Morin (Eds.), The Sense of the World. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Librett, J. (2015). Sense. In P. Gratton & M.-E. Morin (Eds.), The Nancy Dictionary (pp. 213–215). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lindqvist, U. (2016a). The Art of Not Telling Stories in Nordic Fiction Film. In M. Hjort & U. Lindqvist (Eds.), A Companion to Nordic Cinema (pp. 554–573). Chichester, West Sussex: Wiley/Blackwell.

Lindqvist, U. (2016b). Roy Andersson's "Songs from the Second Floor": Contemplating the Art of Existence. Seattle: University of Washington Press.

Lindqvist, U. (2010). Roy Andersson's Cinematic Poetry and The Specter of César Vallejo. Scandinavian-Canadian Studies, 19, 200–229.

Macfarlane, S. (2015, June 5). Not "Making Bad Movies with State Money": Roy Andersson on A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence. Retrieved October 11, 2016, from http://filmmakermagazine.com/94510-not-making-bad-movies-with-state-money- roy-andersson-on-a-pigeon-sat-on-a-branch-reflecting-on-existence/

Mildren, C. (2013). Spectator Strategies, Satire and European Identity in the Cinema of Roy Andersson via the Paintings of Pieter Bruegel the Elder. Studies in European Cinema, 10(2+3), 147–155.

Nagy, E. (2015). Stories About The Film – A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=5N3ILGFu1K8

Nancy, J.-L. (1993). The Birth to Presence. (B. Holmes, Trans.). Stanford, Calif: Stanford University Press.

Nancy, J.-L. (1996). The Muses. (P. Kamuf, Trans.). Stanford, Calif: Stanford University Press.

Nancy, J.-L. (1997). The Sense of the World. (J. S. Librett, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nancy, J.-L. (2000). Being Singular Plural. (D. Richardson & A. E. O'Byrne, Trans.). Stanford, Calif: Stanford University Press.

Nancy, J.-L. (2001). The Evidence of Film: Abbas Kiarostami. (C. Irizarry & V. A. Conley, Trans.). Bruxelles: Yves Gevaert.

Nancy, J.-L. (2005). The Ground of the Image. (J. Fort, Trans.). New York: Fordham University Press.

Nancy, J.-L. (2007). Listening. (C. Mandell, Trans.). New York: Fordham University Press. Nancy, J.-L. (2010). Art Today. Journal of Visual Culture, 9(1), 91–99.

Nancy, J.-L. (2016). The Image: Mimesis and Methexis. In C. Giunta & A. Janus (Eds.), A. Janus (Trans.), Nancy and Visual Culture (pp. 73–92). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Petho˝, Á. (2011). Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub.

Petho˝, Á. (2015). Between Absorption, Abstraction and Exhibition: Inflections of the Cinematic Tableau in the Films of Corneliu Porumboiu, Roy Andersson and Joanna Hogg. Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, 11, 39–76.

Ratner, M. (2015). The "Trivialist Cinema" of Roy Andersson: An Interview. Film Quarterly, 69(1), 36–44.

Romney, J. (2001, February 9). Funny Peculiar. The Guardian. Retrieved from https://www.theguardian.com/film/2001/feb/09/culture.features3

Savage, B. (2016, January 24). A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence. Retrieved June 18, 2018, from http://sheffieldanimals.group.shef.ac.uk/a-pigeon-sat-on-a-branch-reflecting-on-existence/

Sinnerbrink, R. (2014). Techn¯e and Poi¯esis: On Heidegger and Film Theory. In A. van den Oever (Ed.), Techn¯e / Technology: Researching Cinema and Media Technologies – their Development, Use, and Impact (pp. 65–80). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Spigland, E. (2010, September 12). No Shadows To Hide In: A Conversation with Roy Andersson. Retrieved August 9, 2016, from https://orbismediologicus.wordpress. com/2010/09/12/no-shadows-to-hide-in-a-conversation-with-roy-andersson/

Titmarsh, J.-A. (2014, September 2). A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence Review - Venice 2014. Retrieved June 22, 2018, from https://www.heyuguys. com/a-pigeon-sat-on-a-branch-reflecting-on-existence-review/

Ulaby, N. (2015, June 6). Roy Andersson: From Mordant Ad Director To Philosophical Filmmaker. Retrieved August 9, 2016, from http://www.npr.org/2015/06/06/ 411989169/roy-andersson-from-mordant-ad-director-to-philosophical-filmmaker