نحو نظريّة لعوالم الأفلام

دانيل ياكفون

Towards a Theory of Film Worlds

Daniel Yac avone

Film-Philosophy, 12.2

ترجمة: كريم محمد

كثيرًا ما يُشيرُ نُقّاد ومنظّرو الأفلام إلى «العوالم» التي يخلقها الفيلمُ أو يعرضها أو يجسّدها، مثل عالَم فيلم **رأس ممحاة** (لديفيد لينش، ١٩٧٧)، أو **فاني وألكسندر** (لإنغمار بيرغمان، ١٩٨٢). مثله مثل عالم الرواية أو الرّسم، فإنّ عالم الفيلم بهذا الاستعمال الشائع للمصطلح يرمزُ إلى محتواه أو محيطه المُمثَّل، أو إلى أيّ من جوانبه الشكليّة أو الثيميّة التي تميزه عن الأفلام الأخرى على نحو بيّن وقابل للإدراك بصورة فوريّة غالبًا. ومع ذلك، هناك الكثير مما يُمكن قوله بشكل فلسفيّ حول الأفلام بوصفها عالمًا، أو منطوية على عوالم بداخلها. ستحاججُ هذه الورقةُ بأنّ سبر هذا الموضوع يستلزمُ إعادة تقييم لا بدّ منها للإشكالات ذات الأوجه المتعدّدة التي تشغلُ كلًّا من منظّري الأفلام المعاصرين وفلاسفة السينما، بما في ذلك العلاقة بين التمثيل والتعبير والانعكاس السينمائيّ، وطبيعة الأسلوب والتأليف السينمائيّ، وعلاقة السينما بالأشكال الفنيّة الأخرى وتفاعلها المباشر معها.

وكما أقترح، فإنّ عوالم الفيلم هي بمثابة خبرات بموضوع معقّدة لها بُعدان، بُعد رمزيّ/إدراكي، وبعد تأثيريّ. ويتوجّب على نظريّةٍ تقوم بتفسير شاملٍ لما هو ساحرٌ أو فريد في عوالم الفيلم أن تُعالج كلًّا من ابتداعها ووجودها الموضوعيّ وتجربتها الذاتيّة من قبل المشاهدين. فيما يلي، سأحاولُ إيجاز الخطوط العريضة لنظريّةٍ كهذه، وأعيّن بعضًا من عناصرها الأساسيّة[1]. والحال أنّ مناقشتي لعوالم الفيلم مُدعَّمَة بمفاهيم مستمدّة من فيلسوفيْن: هما نيلسون غودمان ومايكل دوفرين[2]. ففي حين أنّ غودمان يركّز بشكل أساسيّ على ابتداع عوالم الفيلم، يركّز دوفرين على تجربتها، إلّا أن كليهما يشدّد على الطبيعة الفريدة والمُغلقة ذاتيًّا بشكلٍ جذريّ لعوالم الأعمال الفنيّة. كما تفرضُ أيضًا عوالم الأفلام السرديّة تلك الكيفيات، وهذا بدوره يبرر وصف العوالم بالنسبة إلى ما تخلقه وتعرضه الأعمال السينمائيّة، عوضًا عن [التعامل معها] كـ«محض» سرديّات أو تمثيلات خياليّة عن العالم[3].

---

1 - أنوي المواصلة مزيدًا في التفصيل حول مفهوم 'عالم الفيلم' المذكور ههنا، سيّما فيما يتعلّق بأسلوب وتأليف الأفلام وانعكاسيّتها وحضور واستخدام الرسم في السينما السرديّة، في رسالة علميّة ناجمة عن مشروع زمالة لما بعد الدكتوراه في الأكاديميا البريطانيّة (يُقام في جامعة إدنبره، ٢٠٠٧-٢٠١٠).

2 - على حدّ علمي، فإنّ دادلي أندرو هو المُنظّر الوحيد (على الأقل في السياق الناطق بالإنجليزيّة) الذي يستشهد بغودمان ودوفرين فيما يخصّ عوالم السينما. في كتابه **مفاهيم في نظريّة الفيلم** (*Concepts in Film Theory*)، يُناقش أندرو بإيجاز نظريّة غودمان بشأن صُنع العالم، ورؤاه الأوسع للتمثيل الفنيّ، وذلك فيما يتعلّق بنظريّات التمثيل السينمائي، ويشيرُ إشارة عابرة إلى كتاب دوفرين **فينومينولوجيا الخبرة الجماليّة** (*Phenomenology of Aesthetic Experience*) باعتباره يقدم رؤية بديلة للفن وعوالم الأفلام ((Andrew 1984, 40-47).

3 - إنّ الاختلافات بين أنطولوجيا ستانلي كافيل حول الفيلم، كما هي مُمفصلة في كتابه **العالَم مُلاحظًا** (*The World Viewed*)، ومفهوم عالم الفيلم المُقدَّم

معنيان لعوالم الفيلم

منذ السبعينيات، أي عندما انصرفت شريحة واسعة من مُنظّري الأفلام عن استشكاف الطبيعة العامّة للسينما وماهية تجربتها العيانيّة/الملموسة من أجل التركيز على الخطاب السّرديّ في السينما والموضوعات ذات الصّلة به، فقد تمّ التنظير لعالَم الفيلم الخياليّ بشكلٍ واسع على نحو سرديّ. أي إنّه قد اعتُبِرَ «العالَم الخياليّ لقصّةٍ» يسردها الفيلم (Bordwell 1985, 16)، وأنّه مُتمايزٌ عن أفعال وسيرورات السّرد التي اعتُبرت خارجة عنه (والتي تشتمل على ما هو غير سرديّ). تُساوي هذه الرؤية نوعيّة عالَم الفيلم بالمضمون الخياليّ لا غير؛ أي مع **ماهيّة** التمثيل، وليس **كيفيّة** التمثيل (أو بالأحرى، ما قد يقع خارج التمثيل). ومن الواضح، مع ذلك، أنّ العناصر غير السرديّة لفيلمٍ ما -تلك العناصر التي لا مصدرَ لها قابلًا للتوصيف في عالمها الخياليّ- تنتمي بشكل غير قابلٍ للفصل إلى العالم الذي تخلقه؛ العالم الذي تتمّ مُعايشته واختباره من قبل المُشاهد، كما هو الحال مع بيئات الفيلم وشخصيّاته. قد تشتملُ هذه العناصر على مقطوعات موسيقية مثل مقطوعة **هكذا تحدّث زرادشت** لريتشارد شتراوس*، ومثل مقطوعة يوهان شتراوس **الدانوب الأزرق** في فلم **2001: أوديسا الفضاء** (1968) لستانلي كوبريك، كما تشتمل على المواد المرئيّة غير السينمائيّة الأصليّة؛ مثل الرسومات التكعيبيّة والانطباعيّة في فيلم **بيرو المجنون** (1965) لجان-لوك غودار، أو كمقاطع الفيديو والأفلام الموجودة سلفًا، مثل الأفلام السينمائيّة القصيرة عن الحرب العالميّة الثانيّة الموجود في فيلم **مرايا** لأندريه تاركوفيسكي (1975). وبالتالي، فإنّ مفهومًا لعوالم الفيلم يتطابق مع خلق وتجربة هذه العوالم دون أيّة إزالة من أحدهما لا يمكن أن يُحصَر في زقاق الخياليّ مقابل الواقعيّ، وفي أسْر ما يُسرَد مقابل كيف يُسرَد، تمامًا مثلما لا يمكن قصْره على المضمون أو التمثيل باعتبارهما متمايزين عن الشكل أو التعبير.

لقد سعى دانيال فرامبتون (Daniel Frampton) مؤخرًا إلى تقديم تصوّر أقلّ اختزالًا لعوالم الأفلام (باعتبارها مُعاشة ومُختبَرة من قبل المُشاهد) داخل النطاق الأوسع الذي وضعه فرامبتون لـ«الفيلموصوفيا». مرتكزًا على الفينومينولوجيا، كما على كتابات مُنظري الأفلام الشكلانيين المبكرين، يُحاجج فرامبتون عن وجود «عالم سينمائيّ» يُخلَق و«يُصمَّم» بما يصطلح عليه بـ«روح الفيلم» (نظير الفيلم نفسه)، كنتيجةٍ لتفكير الفيلم (أو لإعادة تفكيره) في شخصيّاته ومواقفها (Frampton 2006, 7). ويُدرك فرامبتون بحقّ الحاجة إلى مفهومٍ لعوالم الأفلام لا يستخفّ بـ«السينمائيّات» لصالح المحتوى المُقدّم والمعروض (Frampton 2006, 9). كما إنّ فرامبتون يؤكّد، بأهميّة كبيرة، على الطبيعة «المُتجلّية» لعوالم الأفلام باعتبار أنّها هي التي تفصلُ تلك العوالم عن

هنا، إنّما تُعكَس في فرضيّة كافيل بأنّ الأفلام، بحكم أساسها الفوتوغرافيّ، وخلافًا للأنواع الأخرى من الأعمال الفنيّة، فإنّها تعرض العالم. ودعمًا لوجهة النظر هذه، يعيد كافيل التشديد، مثلًا، على أنّ الفكرة الواقعيّة الكلاسيكيّة التي اعتنقها أندريه بازان وغيره التي مفادها أنّه «في حين أنّ الرسمَ عالمٌ؛ فالتصوير هو عن العالم» (Cavell 1971, 24). ولأسبابٍ سيتم إيضاحها، فإنّ هذا التمييز يقع في تناقضٍ مع تصوّري لعوالم الفيلم، الذي يدرك مع ذلك الاختلافات الأساسيّة بين عوالم الرسم الاستيتاتيكية [(أو الجامدة)] وعوالم الأفلام الزمانيّة/الوقتانيّة.

* عنوان المقطوعة مُستعارٌ، كما يتبيّن، من العنوان الشهير للفيلسوف الألمانيّ فريدريك نيتشه **هكذا تحدث زرادشت** [المترجم]

«الحقيقيّ»، ومن ثمّ تعتبرُ لنوعيّتها المُحْكمة بنفسها والمُعرِّفة بذاتها (Frampton 2006, 5). ومع ذلك، فإنّ فكرة فرامبتون عن «عالَم الفيلم الأساسيّ» للتمثيل (Frampton 2006, 7) هو مُبدَّل/مصمَّم بروح الفيلم نفسه هي فكرة إشكاليّة فيما يتعلّق بإلماحها إلى أنّ حيوات الشخصيّات أو إدراكاتها تحدّد طبيعة العالَم المُقدَّم للفيلم في أغلب الحالات (بدلًا من أنّها هي مَن تُحَدَّد بهذه الطبيعة) وتحدّد حالته «المضادّة للانعكاس» (Frampton 2006, 110)، وإحلاله للفاعليّة المقصودة اللاشخصيّة للفيلم محلّ حضور صانع الفيلم ومقاصده[4]. وحتّى فيما يتعلّق بالعمل السينمائيّ كما يُختبَر على نحو ملموس، فإنّ إقصاء صانع عالَم الفيلم عن إبداعه وابتكاره قد يقوِّض في نهاية المطاف الفَرادة والغيريّة (alterity) اللتين يسعى فرامبتون بهما لاستثمارهما في هذا الحقل.

تُسلّط نقاط القوّة ونقاط الضّعف المحتملة لمفهوم فرامبتون المُحتفى به «عالَم الفيلم» الضوء على بعض الإشكالات النظريّة الأساسيّة التي يجب على أيّ نظريّة محتملة لعوالم الأفلام أن تنبري لها، بما في ذلك العلاقة بين التمثيل والتعبير، والطبيعة التحويليّة لعوالِم الفيلم (بوصفها متجذّرة في كلٍّ من القدرات التحويليّة لمحيط ووسط الفيلم وفي استعمالها على أيدي المُخرجين المُبدعين) والبُعد الانعكاسيّ الذاتيّ للفيلم[5]. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ هناك مسألة الاعتبار للعلاقة بين عوالم الفيلم الفرديّة.

أقترحُ أنّ هناك سبيلين قد يُمكن بداخلهما التنظير لعوالم الفيلم بهذا المعنى الموسَّع، ويمكن أيضًا بهذين السبيلين معالجة هذه الإشكالات. أولًا، يمكن النّظر إلى عوالم الفيلم من منظور خارجيّ كموضوعات إدراكيّة ورمزيّة، وقابلة للتحليل كذلك، مع التشديد على الطبيعة التحويليّة لتمثيلها. ثانيًا، قد يُنظَر إلى عوالم الأفلام «من الداخل» كتجارب زمانيّة ووجدانيّة لا يمكن اختزالها بشكل أساسيّ، مع التركيز على الطبيعة الانغماريّة (والحدْسيّة) لتعبيرها. إنّ النظريّة الإدراكيّة عند غودمان لـ«صنع العالم» الفنيّ، التي تركّز على خلْق وإدراك وتحليل عالَم العمل الفنيّ كموضوعٍ رمزيّ، يمكن أن تساعد في تقديم نموذجٍ جذّاب لعالم الأفلام المعروض بالطريقة الأولى، أي من حيث جوانبه التوليديّة والأنطولوجيّة؛ بينما يمكن لفينومينولوجيا التجربة الجماليّة عند دوفرين التي تركّز على التجربة الذاتيّة لعالَم العمل الفنيّ كموضوع جماليّ أن تساعد في مَفْهمة (conceptualising) عوالَم الأفلام المعروضة بالطريقة الثانية، من حيث صيغة المتكلّم أو من حيث البُعد الفينومينولوجيّ. وكما يُشير هذا التوصيف، فإنّ النماذج الناجمة عن خلق وتجربة عوالم الفيلم لا ينبغي اعتبارها فرديّة أو حصريّة، بل هي متكاملة.

---

4 - انظر Frampton 2006, 75. ورغم أنّني أتفق، بالتأكيد، مع تشديد فرامبتون على أنّ أهمية عالم الفيلم دائمًا ما تستنفدُ مقاصد وبصائر مخرج الفيلم، إلّا أنه لا يوجد تعارضٌ في القول إنّ المخرج (بدلًا من روح الفيلم) مسؤول بشكل مباشر عن عالم الفيلم، وأنّ هذا العالم لا يمكن اختزاله (على هذا النحو) إلى حياة المخرج و/أو نواياه.

5 - وكما تُبيّن عدد من أفلام غودار في الستينيّات، على سبيل المثال، فإنّ الجوانب الانعكاسيّة (الذاتيّة) للفيلم وإقرارها (المباشر أو غير المباشر) بالمخرج كُمبدع، غالبًا ما تكون متراصفة ومُقدمة بشكل غير منفصل داخل الفيلم. وبوضوح، إنّ تجربة المشاهد لمثل هذه الإقرارات الانعكاسيّة (الذاتيّة) هي، أو يمكن أن تكون، جزءٌ مهمّ من التجربة الملموسة لعوالم الفيلم، حيث تتطلب معرفتها بعض المعرفة المسبقة بالمخرج وتصديقه باعتباره مُبدع عالم الفيلم، وهذا يقع في تعارض مع وجهة نظر فرامبتون بأنّ مثل هذه المعرفة/التصديق يمكن، أو يجب، تعليقها/حذفها من تجربة الفيلم من أجل أن يظل وفيًّا لهذه التجربة ولـ«البدء بكلّ معنى الكلمة في فهم تفكير الفيلم» (Frampton 2006, 75).

الأفلام كموضوعات مُبتكرَة للعالم

يُشدّد الفيلسوف التحليليّ الأميركيّ الراحل نيلسون غودمان في كتابه **طرق لصُنع العالم** (*Ways of Worldmaking*) (1978) على أنّ العلومَ واللغاتِ والفنون تُشكَّل بأنساق رمزيّة/مفاهيميّة مختلفة تقوم ببناء العوالم (أو نسخ لها) وفقًا لمقولات وأُطر المرجعيّة الخاصّة بها[6]. وبالتالي، فإنّ العوالَم تُصنَع من الرّموز التي تعمل معًا داخل أنساق أكبر، بحيث يقدّم كلٌّ منها نسخة مختلفة، حقّة أو «صحيحة»، لـ«الواقع» أو لـ«السبيل الذي تكون به الأشياء» (Goodman 1978, 3). لذا، فالعوالم من حيث المبدأ غير قابلة للمقايسة[7]. وفيما يتعلّق بالفنّ على نحوٍ خاصّ، فمن الواضح أنّه لا يمكن أن تكون ثمّة «ترجمة» لأحد العوالم الفنيّة داخل آخر -عالم فان جوخ، كما يُمثَّل عادةً في رسوماته، في عالم رفائيل مثلًا- إلا وتكون على ما هو فريد في أحد العالمين (Goodman 1978, 3). ففي أيّ عالم، أو في أيّ نسق لصنع العالم، فإنّ ما يتمّ وصفه أو تمثيله متصلٌ لا محالة بالكيفيّة التي يُوصف ويُمثّل بها.

يؤكّد غودمان بصورة حاسمةٍ على أنّ العوالم تُصنَع من «عوالم أخرى أقدم»، وفيما يخصّ الفن، فإنّ نظريته هي نظريّة متعلّقة بالتحوّلات والعلاقات بين العوالم، عوضًا عمّا قد يتعلّق بالعوالم الفرديّة الموصوفة في العُزلة (Goodman 1978, 7). لذا؛ فإنّ صُنع العالَم في الفنون هو، قبل كلّ شيء، بمثابة سيرورة لـ«إعادة الصُنع» (Goodman 1978, 6) حيث إنّ عوالم الأعمال الفنيّة الموجودة (وغيرها من العوالم الرمزيّة ذات الصّلة أو أنساق العالم الأخرى)، والميثاقات التي أبرمتها، يتمّ تحويلها بواسطة أسلوب خاصّ داخل عالم فنيّ جديد، عالم يقوم عملٌ بـ«تجسيده» بمعنى أنّه «عيّنة» لهذا العالَم[8] (Goodman1978,11-12). يقترحُ غودمان أنّ السيرورات الرمزيّة الخمس الأساسيّة (التي غالبًا ما تعمل في تآلفٍ معًا) هي مشتركة في إحداث خلق العوالم خارج الآخرين: «التأليف/التحلّل»، «الترجيح»، «الطلب»، «الشطب/التكملة»، «التشويه» (Goodman 1978, 7-17).

وبناءً على برهان هذا المُلخص الموجز وحده، فإنّه من المُدهش أنّ غودمان يشيرُ إلى السينما لمرّة واحدة فقط في كتابه **طرق لصنع العالم**، فعند نظره في طبيعة الأسلوب الفنيّ، يشيرُ إشارةً عابرةً إلى أسلوب آلان رينيه القابل للإدراك، أو لـ«توقيعه»، أو، ضمنًا، لطريقته في صنع العالم (Goodman 1978, 34). تختلف، بطبيعة الحال، معظم السينما السرديّة عن الفنون التقليديّة للرسم والتصوير التي يركّز غودمان عليها إلى حدّ كبير نظرًا

6 - يشيرُ غودمان إلى مقاربته باعتبارها «دراسة تحليليّة لأنواع ووظائف الرموز والأنساق الرمزيّة» (Goodman 1978, 5) وأنّه مهتمّ بـ«العوالم الفعليّة المُتعدّدة» بدلًا عن العوالم «الممكنة» أو «البديلة» التي غالبًا ما يُناقشها الفلاسفةُ التحليليّون (Goodman 1978, 2).

7 - ذلك أنه ما من وسيلة لاختزال مجموعة من نسخ العالم 'الصحيحة' (أي المتماسكة ذاتيًا) إلى مجموعة واحدة من الرموز أو المفاهيم، وهي مجموعة لن يكون لها صلةٍ أكبر بواقعٍ 'مُمفهَم مُسبقًا' من النُّسخ محلّ التساؤل والإشكال (Goodman 1978, 5, 11).

8 - وبالتالي، عندما قام مثلًا 'ديغا برسم امرأةٍ جالسة بالقرب من حافّة الصورة ناظرةً إليها، فإنّه قد تحدّى المعايير التقليديّة للتأليف/التركيب وقدم مثالًا لطريق جديد للرؤية، ولتنظيم التجربة' (Goodman 1978, 137).

للطبيعة الإشاريّة (indexical) للتمثيل السينمائيّ. وأيًّا كانت الأهميّة الأنطولوجيّة أو الجماليّة التي يرغب المرءُ في وصله بها، فإنّه من الواضح أنّ الرابط السببي بين الموضوع المُفلمَن (filmed) وصورته المُلتقَطة أو المُسقَطة هو شيءٌ يتجاوز «مجرّد» تشابه أو رابطة مُعتادة[9]. بالنسبة إلى غودمان، فإنّ الموادّ البنائيّة الموجودة سلفًا لخلق عوالم فنيّة هي كلّها نسخٌ رمزيّة لعالم الواقع، سواء الفنيّة منها أو غير الفنيّة، مُتاحة للفنان في وقتٍ وزمانٍ مُعيَّنيْن. ومع ذلك، فيما يتعلّق بصناعة الأفلام على وجه الخصوص، فليست هذه التأويلات الرمزيّة المُعطاة وحدها للحقيقيّ هي التي تمنح المادّة للتحوّل الفنيّ، وإنّما ديناميكيّة الناس والأماكن والموضوعات ذات الوجود المستقلّ، تلك الأشياء التي غالبًا ما تقوم بصدّ سيطرة صانع الأفلام. (قد يستفيدُ الرسّامون أيضًا من مظاهر أو نوعيّات الموضوعات أو الناس الحقيقيّين، ويعتمدون بهذا المعنى عليها، لكن ذلك في معظم الحالات يكون بطريقة أقل مباشريّة ونشاطًا من صانع الفيلم). والحال كما هو دراميّ بشدّة في البروتريه الرقيق لفرنسوا تروفو في إخراج فيلم **ليلة أميركيّة** (La nuit américaine)، حيث يشيرُ العنوان الفرنسيّ إلى ظرفٍ إشكاليّ في العالم الذي يُجرى استعماله لتقديم نقيضه على شاشة [10] (في عالم)، حيث يجب على مخرج الفيلم أن يناضل من أجل خلق عالم سينمائيّ ممتعٍ فنيًّا، وذي بُعديْن من الأشياء والموجودات ذوات الثلاثة أبعاد الكائنة أمام الكاميرا: ففي الفيلم المكتمل، يمكن التعرف على هذه الأشياء والكائنات نفسها (أي إنّها موجودة خارج الفيلم)، ومع ذلك فإنّها تُحوَّل أيضًا بعمق إلى شيء آخر بداخل الفيلم.

وعلى المنوال نفسه، فإنّ الأفلام الأخرى والأعمال الفنيّة، أكانت رسمًا أم قصائدَ أم منحوتاتٍ... إلخ، وإلى حدّ ما عوالمهم، قد تشكّل جزءًا من واقع العمل السينمائيّ (وقد يجذب العمل المعنيّ الانتباه بصورة متراوحة إلى هذا الواقع). وبالطبع، ليست الأفلام استثنائيّة فيما بين الفنون في هذه القدرة على دمج الأعمال الفنيّة الأخرى كليًّا أو جزئيًّا. ومع ذلك، ونظرًا للجانب الفوتوغرافي للسينما، والبُعد الزمنيّ، وقوى التعديل والتحرير والموسيقى التصويريّة، فإنّ الوَسط (medium) متلائم بشكل خاصّ مع استعارة كهذه، أو، إذا صحّ لنا القول، مع اقتباس كهذا. إنّ المخرجين من أمثال غودار، وتاركوفيسكي، وبيتر غريناواي، وراؤول رويز قد أوضحوا باستمرارٍ كيف أن الديالكتيك الشكليّ والثيميّ الناجم عن التقارنات والتعارضات بين الفيلم الموجود سلفًا والعوالم الفنيّة، الكائنة داخل العالم الأكبر للفيلم الذي يُشكّلها، يمكن بنفسه أن يكون مبدأً أساسيًّا للتخليق السينمائيّ.

نظرًا لهذه الخصوصيّات، ما هي إذًا العلاقة العامّة والخاصّة لنظرية غودمان عن صنع العالم بالصّنعة السينمائيّة؟ وكيف يمكن لسيرورات التحول الرمزيّ الخمس لديه أن تحكمَ خلق عوالم الفيلم؟ والحال أنّه بغيةَ الحصول على قيمة إيضاحيّة فيما يتعلّق بالسينما، فإنّ السيرورات الخمس لدى غودمان تحتاج أن تفسّر المقدرة التحويليّة للإخراج السينمائيّ في جوانبها الشكليّة والتمثيليّة والانعكاسيّة. وذلك كالتالي: (أ) كيف لفيلمٍ أن يستعملَ الجماليّات الراسخة والمواثيق التقنيّة لأهداف جديدة، ومن ثمّ توسيع معجم الشكل السينمائيّ أو

9 - بالطبع ، أصبحت تقنية صنع الصور الرقميّة تتحدى هذه العلاقة الإشاريّة، ولا يحتاج فيلم سرديّ (مُحدّد على نطاق واسع) إلى التصوير أو حتى إلى الكاميرا.

10 - يشيرُ عنوان فيلم تروفو إلى ممارسة تصوير المشاهد الليليّة خلال النهار باستخدام مرشّحات خاصّة.

«لغته»؛ (ب) كيف لفيلمٍ أن يحول طبيعة أو إدراك الواقع الذي تقدّمه الكاميرا والتسجيل الصوتيّ (الأمر الذي قد يشتمل على أفلامٍ أُخَر أو أعمال فنيّة)، وماذا قد يدلّ عليه هذا وهو يقع تحت خانة التمثيل؛ (ج) كيف يُموقَع عالمُ الفيلم، أو يقوم بموقعة نفسه، فيما يتعلّق بالآخرين، بالإضافة إلى التاريخ والممارسة السينمائيين، فهذا يتوافق مع الانعاكسيّة (الذاتيّة) وما أُطلق عليه بعناصر «السينمائيّات البينيّة[11] للفيلم». قد تتعلّق هذه المقولة الأخيرة، أي السينمائيّات البينيّة، بإشارة مباشرة من فيلم لفيلمٍ آخر، أو استعماله أو إعادة إعماله لعناصر مألوفة، أو بظاهرة إعادة التخليق: وربّما تكون مباشرة مثل عالم فيلم سايكو (1998) لجوس فان سانت المستوحى من فيلم سايكو (1960) لألفريد هيتشكوك، وأحيانًا تكون أكثر تجريديّةً مثل إعادة الإعمال الخياليّة التي قام بها كريس ماركر أو يي لو في فيلم فيرجتو (1958) لهيتشكوك أو نهر سوتشو (2000)، على التوالي.

على الرّغم من أنّني لا أريد أن أشير إلى مُكافئات دقيقة بين السيرورات الرمزيّة عند غودمان والتقانات السينمائيّة الخاصّة أو مجموعة التقانات -الأمر الذي قد يكون ذا طابعٍ بروكستيّ (Procrustian) بشكل مفرطٍ، نظرًا إلى أنّ التقانات الأساسيّة نفسها كما طُوّرت على يد مخرجي الأفلام بأسلوب فريد، وفي سياق العالم الأكبر الذي يرسون معالمه ويؤسّسونه، قد تكون مختلفة جدًا في آثارها أو معانيها-، فإنّه من المعقول تمامًا مواءمتها مع بعض الخصائص المميزة والاستعمالات للوسط السينمائيّ المتاحة للمخرجين كمُبدعين للعالم.

على سبيل المثال، إنّ السيرورة الأولى والأوسع عند غودمان، أي التأليف/التحلّل، من الواضح أنّها ذات صلة بإخراج الفيلم، بالمعنى الأوسع والمتوافق تقريبًا مع التأطير، ونزع التأطير، السينمائيّ كما عند استعمال جيل دولوز لهذه المصطلحات. إنّ تعريفات غودمان للتأليف (أي تلك الوسيلة التي من خلالها يتألّف المجموع المغلق على نفسه «من أجزاء وأعضاء وفئات هامشيّة» عن طريق «تأليف سماتها في كلٍّ مُعقّد») وللتحلّل (أي تقسيم الأجزاء المُكوّنة عن طريق تحليلٍ يقوم بتدمير «الأنواع» إلى «فئات فرعيّة» و«سمات مكوّنة») (Goodman 1978, 7) مشابهة لتعريف دولوز للتأطير/نزع التأطير كـ«نسق مُغلق تنتمي أجزاؤه إلى مجموعة متنوعة، والتي تنقسمُ دومًا إلى مجموعات فرعيّة أو تكون هي نفسها مجموعة فرعيّة لمجموعة أكبر[12]» (Deleuze 1986, 16). أمّا التصنيف الثاني لغودمان، أي الترجيح، فهو مسألة توكيد وتشديد: كيف أنّ السمات الخاصّة الموجودة في أحد الفنون أو في العالم اليوميّ تُعطى تركيزًا نسبيًا يزيدُ أو يقلّ في فنّ آخر. فعلى المستوى الأساسيّ للتقنية السينمائيّة، فإنّ الترجيح قد يرتبطُ بكيفيّة تقديم ما هو في الإطار (المؤلَّف) أو «تأخيره» (بكلا المعنين، الحرْفيّ والمجازيّ) عن طريق التأطير والحركة وقياس اللقطة والتركيز وخيارات العدسة فضلًا عن التحرير والتعديل.

يوضّح كلٌّ من فيلم كارل ثيودور درير **آلام جان دارك** (1928) وفيلم روبرت بريسون **محاكمة جان دارك** (1962)

11 - في هذا السياق ، بدلًا من الإشارة إلى الجانب «البين-نصيّ» للأفلام (مصطلح مستمد من نظريّة الفيلم البنيويّة والنظرية الأدبية)، فإنني أفضل استخدام المصطلح الأكثر حيادية والأقل حمولةً ألا وهو 'السينمائيات-البينيّة'.

12 - إن العلاقة بين مفهوم عوالم الأفلام المقدم هنا وفلسفة دولوز للأفلام موضوع معقد، آمل أن أتناوله في أبحاث مستقبليّة.

الترجيحَ السينمائيّ من خلال الاختلافات في التأليف والتحلّل من بين طرق أخرى. إنّ آلام جان دارك، الذي حُلِّل من قبل دولوز وآخرين، ذلك الفيلم الذي يصوّر دارك باعتبارها شهيدةً مُنتشية، يستخدم لقطات قريبة كبيرة الطول يهيمن عليها حضور الوجوه التعبيريّة ويتمّ فيها توحيد المساحة المُمثّلة. على النقيض، فإنّ فيلم محاكمة جان دارك، الذي يصوّر جان كأسيرة متمرّدة، يتم تقديمه إلى حدّ كبير في لقطة متوسطة، مع لقطات عكسيّة و«نزع للأطر» تخلقان مساحة متشظية (Deleuze 1986, 108). إنّ عرض كلّ مخرج لمحاكمة وإعدام جان دارك، الأمر الذي حسب دولوز يُنتجُ «أثرًا روحيًّا» مختلفًا تمامًا (Deleuze 1986, 108)، هو بمثابة تأويل إبداعيّ للشخصيّة والأحداث التاريخيّة نفسها بحكم تشديدها الشكليّ أو الثيميّ المختلف (والاثنان، أي الشكل والموضوع/الثيمة، مرتبطان بالأساس). في هذه الحالة، فإنّ عالم جان دارك لبريسون هو -بوعي أو ربما بدون وعي- على علمٍ بعالم دريير، والذي يحيد عنه بطريقة إبداعيّة جوهريًّا، تمامًا كأيّ مصدر تاريخيّ أو فنيّ آخر. بالمثل، يأخذ عمل جاك ريفينت المسمّى **الفتاة جان** (Jeanne la pucelle, 1994) كلًّا من فيلميْ دريير وبريسون كنقطة أساسيّة للانطلاق. وتقدّم الأفلام الثلاثة، التي تتناول الموضوع التاريخيّ نفسه، عوالمَ سينمائيّةً منتظمة داخل أشكال مختلفة، لا تقلّ عن نسخة كلّ من رامبرانت وبييرو ديلا فرانتشيسكا للمشهد نفسه من حياة المسيح في تحليل غودمان (Goodman 1978, 11).

وبالتالي، يمكن تجميع عوالم الفيلم معًا داخل كوكبات أو مجرّات، في كونٍ آخذٍ للاتساع للتاريخ السينمائيّ، مع تجمّع عوالم لـ«أقمار تابعة» حول هذه المجرات[13]. وتتقاسمُ العوالمُ في كلّ مجموعةٍ موادَّ مشتركةً (وفي هذه الحالة، غالبًا ما تكون مواد ذات طابع ثيميّ) تُستخدَم لبناء أشكال رمزيّة فريدة ومختلفة. من هذا المنظور الإسمانيّ (nominalist) الأوسع، فإنّه يتمّ التركيز على العلاقة التعارُضيّة والاختلافيّة بين العوالم الفرديّة للفيلم، كنتيجةٍ لتحولاتها الرمزيّة، بدلًا من التركيز على المتشابهات التي قد تكون موجودة سلفًا وتُحيي هذه التحوّلات (أي في شكل علامات، أو أكواد، أو خطابات مشتركة، كما يُشدَّد عليها في النظريات البنيويّة للنصانيّة-البينيّة الأدبيّة والسينمائيّة). بمعنى آخر، تطابقًا مع التشديد على الأفعال الإنتاجيّة لصنع العوالم السينمائيّة، فالأمر يتمثّل في الاستعمال الجديد الذي تُقدَّم من خلاله الموادّ الموجودة أو المشتركة في العوالم الفرديّة للفيلم، باعتبارها كيانات قائمة بنفسها ومعرّفة لذاتها، والتي هي بمثابة التركيز الأساسيّ للتحليل المُقارن، بدلًا من طبيعة المواد نفسها.

عودًا إلى السيرورات الخمس لدى غودمان، فإنّ الثلاث المتبقيّات -«الطلب»، «الشطب/التكملة»، «التشويه»- قد تُنقَل بشكل مثير للدهشة إلى السينما بطريقة مماثلة فيما يتعلّق بسمات شكليّة معيّنة للأفلام. وقد تكون بعضٌ من هذه السمات فريدة بالنسبة إلى السينما، لكن عندما يُنظَر إليها من وجهة نظر مراقبة مجهريّة لصنع

13 - مثل فيلم غودار (Vivre sa Vie) الذي ينطوي على مشاهد من فيلم آلام جان دارك.

العوالم السينمائيّة الرمزيّة، فإنّها تتقاسمُ وظيفة تحويليّة كتلك الموجودة في الرّسم أو التصميمات أو المنحوتات. ومقارنةً بالمقاربات النصانيّة-البينيّة العامّة الشائعة في نظريّة الأفلام، فإنّ دراسة الإبداع والوجود الموضوعيّ لعوالم الفيلم التي يحفّزها الانتباه إلى السيرورات الخمس لدى غودمان، فضلًا عن تصنيفه الرمزيّ الأوسع للتمثيل، أقول إن هذه الدراسة قد تسمح بفهم أعمق لكيفَ تُبنى عوالم الأفلام من الآخرين، وكيف وماذا قد تنقل الأفلام، على نحو أعمّ. وفي الوقت نفسه، خلافًا لأفكار السينما المحضة، باعتبارها فئاتٍ جوهرانيّة لا محيط لها مع درجة وافية من التجريد والمرونة، فإنّ هذه السيرورات تدعم بقوّة المقارنات المستنيرة عوالم الفيلم الخاصّة والأنواع الأخرى من عوالم الفن، مثلما تلك المقارنة التي يقوم بها جاك رانسيير بين أفلام بيرسون ومدام بوفاري لفولبير مع الإحالة إلى نوعٍ من «الصورة» التي يتقاسمانها، خلافًا لأفلام وأعمال أدبيّة أخرى[14].

بيد أنّ هذه النّظرة إلى الأفلام بوصفها موضوعات مُختلقة للعالم ليست مجرّد بناء نظريّ تجريديّ. إنّ الأمر، مثل فيلم ليلة أميركيّة، هو أنّ هناك عددًا مُعتبرًا من الأفلام تتناول خلق عالمها السينمائيّ الخاصّ بها (كليًّا أو جزئيًّا) وبالتالي، كل فيلم يقوم بذلك، كموضوع سينمائيّ. تقوم الأفلام ذات الانعكاس الذاتيّ كهذه بمسرحة سيرورات صُنع العالم السينمائيّ كتحويل رمزيّ (بمعنى غودمان)، وقد يُنظر إليها على أنّها تُجسِّد الرؤية البنائيّة (constructivist) الأوسع للتخليق الفنيّ مثل إعادة التخليق والصنع التي انطوت عليها سيرورات غودمان الخمس.

ولضرب مثالٍ حديث* إلى حدّ ما على ذلك، فلنأخذ فيلم لارس فون تيرر **العوائق الخمسة** (2003)، فهذا الفيلم هو استكشاف لصنع العالم في السينما السرديّة (المحدّدة على نطاق واسع) الذي يحصل بصورة مبتكرة في داخل الحدود الهيكليّة لفيلمٍ وثائقيّ. يدخل فون تيرر، داخل الفيلم، في منافسة مع مخرج الأفلام الوثائقيّة الدنماركيّ التجريبيّ يورغن ليث (مصدر التأثير الشكلانيّ على فون تيرر)، حيث يتوجّب على ليث أن يعيد إخراج فيلمه الأنثربولوجيّ الساخر المَرِح المسمّى **الإنسان المثاليّ** (1967) خمس مرّاتٍ، وفي كلّ مرّة وفقًا لقواعد يحددها فون تيرر -قواعد متعلقة بالموقع (location)، والتقنيّات المسموح بها، وحتى بالصيغةِ (الحركة الحيّة في مقابل الرّسم المتحرّك، إلخ). يشتملُ الفيلم على كلٍّ من هذه النسخ الثلاث، تتخلّله مقاطع من الفيلم الأصليّ **الإنسان المثاليّ**، وهو العالم السينمائيّ المُعطى المُعاد إخراجه وصنعه، ضمن عالم الفيلم الافتتاحيّ الأكبر بحدّ ذاته، والذي بداخله يقوم ليث وفون تيرر بوضع رؤاهم ومناقشة النسخ/الإصدارات، ومن ثمّ يضع فون تيرر التحدي التالي: إذا كان على المرء أن يناقش فيلم **العوائق الخمسة** بالتفصيل، فإنّه يمكن تحليل العديد من القرارات والتحولات الإبداعيّة في العمل، وفقًا لسيرورات غودمان الخمس، عن طريق الإبداع المُبتكر لكلّ عالم جديد من فيلم **الإنسان المثاليّ** من، أو مباشرةً كاستجابة لـ، المادّة الفيلميّة للنسخة الأصليّة (ووفقًا لإصدارات فيلم **الإنسان المثاليّ** السابقة). بشكل أعمّ، يُلقي الفيلم الضوءَ على ديناميكيات التخليق السينمائيّ وإعادة التخليق،

14 - انظر نقد رانسيير للأفكار الجوهرانيّة للسينما «المحضة» ونقاشه لأفلام بريسون كمضاد لها في كتابه **مستقبل الصورة** (Rancière 2007, 2-6).

* أودّ تنبيه القارئ إلى أنّ هذه الورقة نُشرت عام ٢٠٠٨. فالسياق الذي يتحدّث فيه الكاتب متعلق بهذه السنوات [المترجم]

في سياق إبداعيّة المُخرج يجري تحفيزه، وحثّه بقيود موجودة سلفًا. وفي حين أنّ هذه الديناميكيّة -في حالة فون تيرر- متماشية تمامًا مع أساليب عمله المُعتادة المنطوية على برنامج للقيود المفروضة ذاتيًّا؛ فهي أيضًا ترمز إلى الطبيعة الإكراهيّة لصناعة الأفلام برمّتها، ولكلّ الإبداع الفنيّ بالنسبة إلى غودمان، بقدر ما أنها متعلقة بجعل إعادة الإخراج الخلاقة لمادّة صنع العالم في متناول اليد (على النحو المُقدَّم من العوالم الرمزيّة ذات الصّلة، أو نُسخ العالم، أو تلك التي تقوم بتنظيمها).

كما يوضّح النموذج الميتا-سينمائيّ لأفلام مثل **العوائق الخمسة**، فإنّ هناك معانٍ متعددة يمكن اعتبار عوالم الأفلام فيها (كما الموضوعات الرمزيّة) بوصفها تحويليّة إلى درجة تميّزها عن مصادرها (التي ربما تكون مشتركة) أو عن أجزائها التأسيسيّة: سواء أكانت تُعرَّف بشكل أكثر تحديدًا كفن آخر أو عالم لفيلم آخر، أو كمجموعة من التقانات السينمائيّة المُمكنة، أو كظهور للأماكن والأشخاص والموضوعات التي تأهل عوالم الخبرة اليوميّة لدينا. ومع ذلك، فإنّ طبيعة عوالم الأفلام لم تُستنفَد بأيّ حال ببعدها التحويليّ أو بطابعها الرمزيّ الموضوعيّ.

الأفلام كخبرات انغماريّة بالعالَم

على عكس الرسومات، فإنّ الأفلام بوصفها موضوعات جماليّة لها بُعد زمنيّ حقيقيّ وميزة للحدث، والتي تسمح للأفلام بأن تكون، وأن توفر، خبرات انغمارية فعالة تتجاوز الرمزيّ والإدراكيّ (كما عُرّفت بدقة) للحد الذي يجعل اللوحات والمنحوتات، على سبيل المثال، لا تمتلكه عامة (بغض النظر عن المدى الذي قد يجعل المرء مستغرقًا فيها أو معها إدراكيًا وتخيلاً). الأفلام عوالم بطرق مختلفة، أو لنقل بصورة أكثر، من الأعمال غير السينمائية وغير الزمنية، وبطرق تعبيرية ومؤثرة أكثر، وعلى وجه الخصوص، ما حدده غودمان في صنع العالم خاصة، باعتباره متعلقًا بمجال رمزيّ وإدراكي واحد (الذي يمكن رسمه وتبويبه بأسلوب موضوعي لا يمكن تعليله بشكل مقنع)[15]. قد يتيح عمل الفيلسوف الفرنسي مايكل دوفرين الفينومينولوجيا الوجودية لعوالم الفن، المرتكز على التعبير والموضوع الجمالي، كما اقترح الآن، العنصر التعبيري والتجريبي المفقود في نظرية غودمان حول عوالم الفن.

يقوم دوفرين في كتابه **فينومينولوجيا التجربة الجماليّة** بتمييزين أساسيين[16]: الأول بين العمل الفني والموضوع الجمالي. فحيث إنّ العمل الفني موضوع مادي، «حقيقة تجريبية في العالم الثقافي»، فإن الموضوع الجمالي هو

15 - على الرّغم من أنّ دوفرين يسعى إلى تقديم تعبير فنيّ في نظريّته في نظريته عن صنع العالم، مموضعًا لها كسيرورة رمزيّة مشابهة للتمثيل (Goodman 1978, 27-32)، إلّا أنّ النقد الملحوظ لفلسفته عن الفنّ ككلّ تكمن في افتقارها إلى صرف انتباه كافٍ للجوانب الأقلّ إدراكية للأعمال الفنيّة وعوالمها؛ لا سيما تلك الجوانب المتعلّقة بالجوانب المتعلّقة بالشعور والمزاج أو بصفات أقلّ إدراكيّةً قد يكون الاعتراف بها وإدراكها له علاقة (تقل أو تنقص) بـ«الحدس» و«الشعور» كما بـ«الرؤية» و«المعرفة» والتي تنجمُ عن التحليل الأسلوب الدقيق للأعمال الفنية.

16 - كتاب دوفرين يمثل مساهمة مهمّة في الجماليات الوجوديّة والفينومينولوجيّة، رغم أنّه مطبوعٌ إلى حد كبير بنظريات ميرلوبونتي وسارتر عن الفن، الأمر الذي يطغى عليه بصورة متكررة (Beardsley, 1966 , 371-372, and Kaelin, 1966, 359-385).

العمل الفني كما يُختبر حسيًا، وتتحقق إمكاناته «الحسية» (Dufrenne 1973, 16). هذه هي الإزالة الأولى والأكثر أساسية في سلسلة الإزالات (الممكنة) من الواقع التجريبي واليومي التي يحققها الموضوع الجمالي في وعبر اتجاه الناظر نحوها، وهو ما يمنح تجربتها خاصية الانغلاق الذاتي والانغمار.

إنّ تمييز دوفرين الرئيس الثاني هو بين العوالم «الممثَلة» و«المُعبَر عنها» للموضوع الجمالي. العالم الممثَل يخلق أو يتضمن مرجعًا لما هو خارجه، أو، بعبارة أخرى، ذلك الذي «يدل» بالمعنى التقليدي. لا يتعلق هذا فقط بتمثيل الأشخاص والأماكن والاشياء -مثلًا- في الفيلم، بل بتمثيل المكان والزمان الموضوعيين اللذين تتموضع فيهما هذه الأشياء والكائنات[17]. هذا «التمثيل العاري» يزود عالم الموضوع الجمالي بـ«معيار الموضوعية» والعالم الذي، في هذه الحالة هو رواية، مثلاً، هو عالم «مشترك للشخصيات والقراء[18]» (Dufrenne 1973, 175).

ومع ذلك، فعلى الرغم من أنه يوفر محيطًا أو خلفية قد تمثل فيها أو ضدها الشخصيات، على سبيل المثال، وتوفر أيضًا نظامًا زمكانيًا موضوعيًا، إلا أن دوفرين يبقي على أنّ العالم الممثل في الموضوع الجمالي -المكافئ السينمائيّ الذي، كما رأينا، غالبًا ما يعد أنه العالم الوحيد للفيلم من قبل النقاد والمنظرين- هو -في أفضل الأحوال- عالم مستعار. قد يتسم العالم الممثَل بأنه «كل المسافة التي تفصل الحقيقي عن الممثَّل»؛ تلك المسافة الرمزية التي يشدّد عليها صنع العالم لدوفرين، لكنها تفتقر بحد ذاتها إلى درجة الكمال والكفاية الذاتية والأصالة والتفرد، اللازمة للتحدث عنه كعالم (جمالي) حقيقي[19] (Dufrenne 1973, 17619). إنه تعبير يمنح الموضوع الجمالي بـ«الاتحاد الملموس» الذي -كما يجادل دوفرين- يسم العوالم المختبَرة للأعمال الفنية، حيث إنها تسم التجربة الواقعية لعالم (عوالم) حياتنا اليوميّة (Dufrenne 1973, 177).

على الرغم من أنها قد تضيف إليه جيدًا، إلا أن التعبير من وجهة النظر هذه لا يقتصر على شعور أو عاطفة معينة التي قد ينقلها، مثلًا، موضع معين أو حدث أو شخصية في فيلم، والتي يدركها و/أو يشعر بها المشاهد، بل يشمل خاصية تركيبية وبنية للعمل ككلّ؛ خاصية تتخلل الموضوعات والكائنات لكنها «لا تنتمي إليهم بحد ذاتهم» نظرًا لأنهم لا يسببونها بمفردهم (Dufrenne 1973, 168). يصف دوفرين هذا التعبير أو «الشعور بالعالم» بوصفه «مبدأ تبعية أو لا ذاتية وفقًا لما نعبر عنه بقولنا هناك بهجة تعمّ المكان» (Dufrenne 1973, 168). وبالتالي فإن الممثَل عنه والمُعَبَّر عنه، يرتبطان ببعضهما من خلال الأسلوب الذي يصهرهما ككلّ تجريبيّ، مكونًا

17 - يماثل هذا ما يُشير إليه فرامبتون بـ«عالم الفيلم الأساسي» السابق على هيئته الشكليّة.

18 - بالنسبة إلى دوفرين، فإنّ القارئ أو المشاهد هو مَن يمنح هذه «الموضوعيّة» للموضوع الجماليّ انظر: (Dufrenne 1973, 169-176).

19 - بصورة أكثر تحديدًا، لا يمكن للتمثيل وحده أن يقدّم، أو أن يُساوى بـ، العالم الحقيقيّ للموضوع الجماليّ؛ لأنّه (١) ليس «بديلًا» للعالم الموضوعي الحقيقيّ، وإنّما هو مُعتمدٌ عليه (وليس بوسعه شيء لـ«يتبرأ منه») (Dufrenne 1973, 176)؛ و(٢) لأنّه غير مكتمل لا محالة، أي إنه ترسيميّ (schematic)؛ و(٣) لأنّ الأعمال التجريديّة يمكن القول عنها إن لديها عوالم بهذا المنحى.

العالم الكامل للموضوع الجماليّ[20] (Dufrenne 1973, 185).

بالرغم من أن دوفرين يستقي بشكل أساسي من الرسومات والموسيقى والأدب، إلا أنه يناقش على عكس غودمان الجانب التمثيلي للعمل السينمائي، على الأرجح لأن ما ينظر إليه غالبًا بوصفه الخصائص الواقعية لمحيط الفيلم، بما في ذلك جانبه الفهرسي والحركة في البعد الزمني، قد تظهر لتمثيل امتياز قبلي على التعبير، حيث السابق يملي الأخير. ولكن بدلاً من النظر للفيلم كاستثناء لنظرياته حول الموضوع الجمالي ولعالمه، كتب قائلاً بأن «صنعة السينما التي توافق إمكانتها التقنية هي التي تستخدم كل موارد الصورة لتوسيع حقل التمثيل ليبلغ أبعاد العالم» (Dufrenne 1973, 175). يكمل بقوله، إن الأفلام تحتاج ألا تعتمد على وهم الصورة السينمائية لفعل ذلك، وينبغي أن يكون صنّاعها واعين بأن «يجب ألا يخجل الفن من بيئته وحدوده. يمكن للفيلم أن يوسع رؤيتنا دون الحاجة لخداعنا» (Dufrenne 1973, 175).

إنّنا على صوابٍ باتباعنا لنصيحة دوفرين بألا نساوي كليًا بين «الوهمية» للأفلام (كعوالم) وبين وظيفتها الجمالية المهيمنة (حتى لو كان من الممكن أن تساهم في ذلك). علاوة على ذلك، فإن فكرة وعي الوسط التي يثيرها، قبول من قبل العمل السينمائي (أو صانعه) لكل من القيود الجمالية الكامنة والإمكانات الكامنة في الوسط، تسمح بوجود بعد انعكاس (ذاتي) لعالم الفيلم كما اختُبر. مما يعني، بأن العمل السينمائي قد يختار لفت الانتباه بوعي للصيرورة التي بها يخلق عالمًا ليس مرتبطًا فقط ببنية عالمه الرسمية بل مرتبطًا بكيفية الاختبار الموضوعي لبنية هذا العالم. الأخير قد يكمل، أو يتداخل مع ملامح الانعكاس الذاتية هذه التي قد يمثلها موضوع رمزيّ موضوعيّ في فيلم ما (كما أشرتُ سابقًا).

إن المكان والزمان للموضوع الجمالي، وعلاقتهما، مركزيان للطبيعة التعبيرية/الوجدانية والانغمارية لعالمه. يؤكد دوفرين بأن كل الموضوعات الجمالية التمثيلية لها خصائص مكانية وزمنية بثلاث طرق أساسية. فيما يتعلق بالزمني، فقد يكون من المفيد تخيل زمن الموضوع الجمالي كثلاث دوائر متراكزة[21]؛ حيث الدائرة الخارجية تتضمن الدائرتين الأخريين، وتمثل الزمن الخارجي والموضوعي بالكامل للموضوع الجمالي كما حددته الطبيعة المادية للعمل الفني كموضوع ماديّ. الفكرة الضمنيّة ههنا هي الزمن الفريد للموضوع الجمالي ذاته، الداخلي والذاتي، بينما الدائرة الوسطى هي الزمن الممثل للموضوع الجمالي. الأشكال الثلاثة للزمن الفعلي والممثل والمعبر عنه، جميعها جوهرية لعوالم الفيلم كما اختُبر ومراعاة موجزة لكل منها، كما استُقرأت وكُيّفت من حجاج دوفرين، تستحق المتابعة[22].

20 - يحدّد دوفرين هذه العلاقة بين التمثيل والتعبير، انظر: (Dufrenne 1973, 185).

21 - في حين أن هذا النموذج قائم على تمييزات دوفرين، إلا أنّه ليس من اقتراحه.

22 - ما أصطلحُ عليه ب«الزمن الفعليّ» معادلٌ لما يسميه دفيد بوردويل بـ«مدة الشاشة»، حيث إنّ «الزمن المُمثل/المقدَّم» متوافق في بعض النواحي مع «مدّة القصّة» و«مدّة الحبكة». انظر: (Bordwell 1997, 97-99).

زمانية عوالم الفيلم كموضع للاختبار

إنّ الزمن الفعلي لعالم الفيلم هو وقت الساعة القابل للقياس لتكشف عنه كما حُدِّد بطول بكرة الفيلم المتضمنة للفيلم المعروض (أو معادله من تخزين معلوماته، في حالة كان الفيلم مصنوعًا أو معروضًا رقميًا) والتي تبلغ، في حالة معظم الأفلام السردية، بضع ساعات. كما هو الحال في الرواية أو المسرحية، فإن الزمن الممثل لعالم الفيلم هو الذي يُحدَّد بشكل مباشر أو غير مباشر من قبل حدثه السرديّ. قد يبدو هذا كوقت «شبه موضوعي»، حيث إن موضوعيته معيارية، وهِبت له من قبل المشاهد، كما اقترح دوفرين؛ فإنها حالة واحدة متعلقة بالعالم الممثل للموضوع الجماليّ كدال لخلقه مرجعًا لما هو خارجه. قد يكون الزمن الممثل شبه الموضوعيّ لعالم فيلم متوافق بشكل وثيق للزمن الموضوعيّ لتجربته، مثلما هو الحال في الأفلام، مثل فيلم **حبل** لهتشكوك (1948) وفيلم **كليو من 5 إلى 7** (1962) آغنيس فاردا وفيلم رمز الزمن (2000) لمايك فيغيز، أو تتابعات ضمن الأفلام، تمثل ما يسمى «الزمن الحقيقي». أو قد تنحرف عنها، كما حدث في فلم 2001، حيث ضغطت ملايين السنين في ثوانٍ في المشهد المشهور الذي انتقل من عظمة ما قبل التاريخ إلى السفينة الفضائية. إنّ هذه التوسعات والانضغاطات وغيرها الأكثر تعقيدًا للزمن (بما في ذلك الحركة البطيئة والسريعة) تقوم على حقيقة أن عالم الفيلم كحدث مؤقت يشترك دائمًا مع إدراك المشاهد له بطريقة لا تحدث عادة في حالة الرواية، مثلًا (بافتراض عدم قراءتها في جلسة واحدة متواصلة). ولكن بالذهاب أبعد من وحدة واختلاف الزمن (الموضوعي) الفعلي والزمن (شبه الموضوعي) الممثل لعالم الفيلم كما يُدرك مباشرة، هناك مدة ذاتية تتعالى، من هذا المنظور، وتحدد كل منهما. هذا هو الزمن الداخلي المعبَّر عنه لفيلم ما: على سبيل المثال، الزمنُ المحسوس لفيلم المواطن كاين مقابل وقت عرضه البالغ ١٢٠ دقيقة أو سنوات قصته الممتدة، واللتان معًا إلى جانب مساحتها المعبر عنها (والتي تتحد معه اتحادًا وثيقًا بصورة خاصّة)، تشكل الزمن المعبر عنه لعالم الفيلم كموضوعٍ جماليّ.

مما لا شك فيه بأنّ هذا الزمن المعبر عنه في السياق السينمائي وتأثيراته يسببه الإدراك المباشر لخصائص الفيلم البصرية والسمعية، وكذلك الأشخاص والأماكن والموضوعات «المقدمة» من خلال تمثيله، لكنها محسوسة ومحدوسة أيضًا. وعلاوة على ذلك، فإن التوتر المتعلق بالعمل السينمائي، بين الزمن الثابت والمتصلب لعالمه بوصفه موضوعًا مختلقًا ومحدودًا ماديًا -والذي يُحدد فيه الماضي والحاضر والمستقبل منذ البداية- ومدته المُختبرة، في الزمن الآنيّ المستمرّ لتجلّياته وتكشّفه، قد تكون مصيرية للتجربة الجمالية لذلك العالم (ربما مهمة بالقدر ذاته الذي تكون به العلاقة بين الزمن الممثل والمعبر عنه الذي أكد عليه دوفرين فيما يتعلق بالموضوع الجمالي بحد ذاته).

والحال أنّ كلّ الأعمال الفنية بوصفها مواضيع جمالية لديها طابع إيقاعيّ، والإيقاع خاصية مميزة للجمالي.

فبالنسبة إلى دوفرين فإن الإيقاع -الموسيقيّ والبصريّ واللغويّ- هو ما يجعل الزمن «مكانيًا» والفضاء «زمانيًا» في الموضوع الجمالي، مما يمنح «داخلية» للعلاقات الزمانية والمكانية المشابهة لتلك التي تحدث في وعي الفرد (كلاهما عامة كما يختبرهما المتفرج «وتستدخل» حرفيًا مدة الموضوع الجمالي). إنّ داخلية الموضوع الجمالي هذه، والتي ينطلق منها البعد التعبيري/الوجداني، هي التي تبرر تصوره كـ«شبه موضوع» (Dufrenne 1973, 248).

غالبًا ما تعزى هذه الخصائص التعبيرية للأفلام إلى إيقاعاتها. إذْ يصف تاركوفسكي صناعة الأفلام بأنها «نحت في الزمن» ويطرح الإيقاع، وما يسميه «ضغوط الزمن» ضمن لقطات وتسلسلات، كمصدر للعمق التعبيري في الأفلام الكامنة أسفل السطح الإدراكي للصور (Tarkovsky 1994, 117). كما يشير إلى أن الإيقاع بهذا المعنى يميز بين عوالم الأفلام وصناعها بصورة جوهرية. سعى تاركوفسكي إلى حصر هذا الإيقاع السينمائي للفيلم بما هو داخلي للصورة، ونابع من الحركة «الطبيعية» ومدة المواضيع المصورة، مدعمة بحركة الكاميرا، بدلاً من التحرير، وبالتالي تصوغ نظريته للأفلام لأسلوبه السينمائي الخاص[23]. من وجهة نظر نقدية وموضوعية أكثر، مع ذلك، فإن من الجلي بأن هذه القاعدة العامة مقيدة للغاية، وبأن هناك العديد من العوامل المساهمة في إجمالي الزّمن المعبَّر عنه لعالم الفيلم بوصفه معاشًا ومُختبرًا، بما في ذلك التبعات الزمنية والوجدانية لحركة ضمن الإطار والكاميرا أو تلك المفروضة أو المخلوقة من قبل التحرير، وكذلك إيقاع «الجرافيك» البحت المتولد عن اختيار اللقطات وتوليفها- كل هذا بالطبع بالإضافة إلى، الخصائص الإيقاعية للموسيقى التصويرية (ليست الموسيقى وحدها، بل المؤثرات الصوتية وأنماط حديث الممثلين[24]).

تعكس ازدواجية الموضوعيّ/الذاتيّ التي تميّز تجربة المتفرّج في عالم الفيلم، فيما يتعلق بإدراك زمنه الفعليّ والممثل والمعبر عنه، في بعض الحالات الازدواجية بين الزمن الموضوعيّ والذاتيّ ضمن عالمه الممثَّل أو المُختلَق، أي الزمن كما اختُبر من قبل شخصياته. وهذا الرابط الوجدانيّ قد يكون إحدى الطرق الأساسيّة للانغمار في عالمه الفريد والمعبر عنه. وعلى الرغم من أن الزمن المعبر عنه، وكذلك فضاءَه، لعالم الفيلم المحدوس من قبل المشاهد ليس ملكية رسمية تمامًا للعمل، لكن يعبر عنه جزئيًا عبر ومن خلال شخصياته والحالات الممثلة، العلاقة الوجدانية بينها وبين المتفرج هي شيء أعمق وأوسع من تعيين محدد (عاطفي أو غيره) بالاشتراك مع أفكار ومشاعر وأفعال الشخصيات. إنه بدلاً من ذلك شعور عالم مشترك يعبر عنه عالم الفيلم والذي، فيما يتعلق بالتمثيل، قد ينظر إليه بأنه يوفر سياق «وجودي» حدسي والذي تفكر وتشعر وتصرف الشخصيات ضمنه. وباختصار، نتيجة للرابط بين المشاهد ونيته المكانية والزمانية المعبر عنها (بما في ذلك الإحساس بالمدة الزمنية المصاحب لإيقاعه الكلي) فإن الفيلم ينقل شعورًا فريدًا بالعالم، يُدركه المُشاهد بما هو كذلك.

---

23 - يُنظر عمومًا إلى ارتباط تاركوفيسكي بالإيقاع السينمائيّ ذي الحركة العضويّة والزمنيّة داخل هذا الإطار كرفض وتنصل من النظريّة السوفياتيّة المبكرة عن الفيلم كما هيمنت بمبادئها الميكانيكيّة لبنية المونتاج في العموم، ونظرية سيرجي أيزنشتاين، والتي خصّها تاركوفيسكي بالنقد. انظر: (Johnson and Petrie, 1994, 37).

24 - يربطُ دولوز المدة السينمائيّة بالحركة المُعبَّر عنها الناجمة عن الحركة الجسميّة داخل تمفصل معقد له (مدينًا في ذلك لبرغسون) يربط فيه بين الزمان والمكان في الصورة السينمائيّة. انظر: (Deleuze, 1976, 1-11).

إذا كان فيلم فون تيرر **العقبات الخمس** يعالج بوعي ذاتي صناعة عالم السينما من وجهة نظر المخرج كصانع لعالم الفيلم، بشكل يفوق فيلم ديفيد لينش **إمبراطوريّة إنلاند** (2006) الذي يستكشف انعكاسيًا تجربة العالم السينمائي من وجهة النظر الفينومينولوجية للمشاهد. إنه يفعل ذلك إلى حد كبير من خلال امتياز الزمن الذاتي وتأثيره -الذي يتم عبر كل من بنية «الفيلم داخل الفيلم» وجوانبه الانعكاسية السينمائية الأخرى المُنحازة مباشرة للسينما- على الزمن والإدراك الموضوعيين، وكذلك على منطق السرد التقليدي. يمثل فيلم **إمبراطوريّة إنلاند** ويمسرح تجربة الفيلم كخبرة أولية ومن ثم انتقالية، باعتبارها خروجًا عن عوالمنا اليومية والراحة والألفة التي يستلزمانها، للتحديات الإدراكية والعاطفية التي يخلقها الفيلم والتي ننغمس فيها نحن كمشاهدين إدراكيًا ووجدانيًا.

يعولم ويبرز فيلم **إمبراطوريّة إنلاند** من خلال قَصِّه الماورائي خبرة سينمائية، خبرة عوالم الفيلم، كطريقة لوجود شخصيته «المنفصمة» الرئيسية في العالم[25] نيكي/سوزان. نتيجة لذلك، فإن العديد من تصوراتها، وطبيعة المواقف التي تجد نفسها واقعة فيها، تعكس جوانبًا من إدراك وخبرة المشاهد لفيلم **إمبراطوريّة إنلاند**. تعبر نيكي من استديو هوليوود حيث يُصور الفيلم داخل الفيلم الأمريكي *On High in Blue Tomorrows*، إلى عالم «منزل آل سميثي» وما بعده، إلى عدد من الوقائع البديلة والموازية والمتخيلة، بما في ذلك قصة بوليش «47» (الاقتباس السينمائي المجهض والملعون الذي يرتكز عليه الفيلم الأمريكيّ)، بالإضافة إلى سينما مبهمة فارغة حيث ترى نفسها معروضة على الشاشة في ما هو فعلاً مشهد سابق ضمن فيلم **إمبراطوريّة إنلاند**. وعلاوة على ذلك، ضمن سلسلة التحول الممثلة في فضاء العالم أو المشاهد التي تتحرك نيكي خلالها، فإن عددًا من المساحات المعمارية حرفيًا أو مجازيًا بوصفها فضاءات سينمائية، حيث تكون الخبرة الزمنية للفيلم معروضة بالعموم، ورؤية **إمبراطوريّة إنلاند** نفسها تعرض خارجيًا[26]. (يترافق هذا مع تخفيف جلي لعلاقات السبب والنتيجة التي تترجم إلى فقدان بيّن لأصر الإدراك لكل من الشخصية والمشاهد، توافقي مع ما يراه دولوز في العمل، بصور مختلفة، في كل سينما الصورة-الزمن الحديثة والمعاصرة، والتي يعد **إمبراطوريّة إنلاند** مثالاً واضحًا عليها).

من خلال بنيّة الفيلم السردية، يؤثر إتقان لينش للأجواء الوجدانية وخصيصة تجريده الرسمي (مدعوم في هذه الحالة بالتأثيرات التصويريّة اللامُجسدنة للفيديو غير الرقمي فائق الدقة)، والزمن الداخلي أو المعبر عنه (كمدة)، المرتبط بالأفلام بوصفها «حية» تحلّ محلّ الزمن الممثَّل، تمامًا كما يذيب الفضاء المعبر عنه أو المحسوس الفضاء الممثل، يعكس هذا أحقية التعبير التي يرى دوفرين بأنها أساسية للداخلية شبه الذاتية

25 - ما هو الحال في فيلمي **طريق مولاهلاند** و**إمبراطورية إنلاند يحدث** هذا بطريقة غير سارة بشكل خاص، حيث ترتبط كل من تجربة صناعة الأفلام وعرضها بالصدمة النفسيّة.

26 - إنّ هذا الاقتران بين السينما والزمن الوجدانيّ والمدّة الانغماريّة/الانغماسيّة يُعاد التشديد عليه في الفيلم بوسائل من الرموز الماديّة للديناميكيّة الانغماريّة التي تميّز الحركة داخل وخارج العوالم الميتا-سينمائيّة، سيما تلك الأمور الغامضة التي تكتنف الكاميرا.

للموضوع الجمالي. وضمن هذه الداخلية الوجدانية يُحاصر كل من نيكي/سوزان والمشاهد، مما يتسبب أحداث **إمبراطوريّة إنلاند** لتُجرَب عبر «رؤية من الداخل للخارج» كما كانت. فيلم **إمبراطوريّة إنلاند** مثال على احتضار فيلم يمثل العالم/العوالم (المتعددة في هذه الحالة) وقد وُحدت من خلال توليفة وجدانية تابعية، اتباعًا لدوفرين، يمكننا أن نسمي عالمه المعبر عنه بتفخيم أكثر من مجرد مجموع أجزاءه التمثيلية. وعلى مستوى التعبير نفسه، فإن الشعور الفريد بالعالم اللامختزَل لفيلم هو، كما هو حال كل الموضوعات الجمالية الزمنية بالنسبة لدوفرين، «تكامل» للخصائص التعبيرية (المشاعر، الحالات المزاجية، النغمات) مُشكلة «وحدة في التعدديّة» (Dufrenne 1973, 187).

الأسلوب، والذاتيّة، ومُبدعو عوالم الأفلام

إنّ هذا التعبير عن العالم أو الشعور به الذي لا يقبل الاختزال، والذي يمكن وصفه أيضًا على أنّه جوّ (atmosphere) تتخلّله شخصيات وموضوعات ومواقف مُقدّمة وممثَّلة، ليس استثنائيًّا فقط بالنسبة إلى الفيلم، وإنّما أيضًا بالنسبة إلى مُبدعه. فعلى الرغم من أنّ الشعور بالعالم في فيلم **إمبراطوريّة إينلاند** بمثابة شيء فريد، إلّا أنّ شيئًا ما مماثلًا يمكن تلمّسه في فيلم **الطريق المفقود** (1997)، أو في فيلم **طريق مولهولاند** (2000)، ربّما إلى درجة يكون فيها هذا الشعور بالعالم بمثابة تنويعاتٍ مختلفة للتعبير الأساسيّ نفسه. لربّما يبدو هذا المنحى أنّه يأخذ مفهوم العالَم المُعبَّر عنه لفيلمٍ ما في اتجاه متعلّق تمام التعلّق بالمؤلّف/المخرج؛ الأمر الذي قد ينفي التفرّد والاستثنائيّة الوجدانيّة اللذين كثيرًا ما نعزوهما إلى عوالم الفيلم المُثيرة. لكن رغم أنّ العالم المُعبَّر عنه أو الشعور بالعالم لفيلم معين من أفلام لينش يكون فريدًا من نوعه، إلّا أنّه لن يكون مفاجئًا بالتأكيد أنّه أقرب لفيلم آخر للينش من قربه لفيلم من إخراج فون تيرر مثلًا أو كوبريك. فبتجربة واختبار المزيد من الأفلام التي أخرجها المخرج نفسه، فإنّنا قد نأمل أن نصير أكثر تناغمًا مع شعور أو أثر عامّ لمخرج بعينه؛ الأمر الذي قد يسمح لنا بدوره أيضًا بأن نكون أكثر استجابةً وتقبّلًا للاختلافات بين أفلام المُخرج بهذا المنحى التعبيريّ. وبالتالي، فإنّ الإحالة إلى «عالم بيرسون» أو «عالم تاركوفيسكي»؛ أي الإحالة إلى عالَمٍ مُتقاسَم من قبل مجموعة من الأفلام على يد المخرج نفسه، يمكن مَفهمتها فيما يتعلّق بهذا الجانب التعبيريّ غير القابل للاختزال أبدًا لعوالم الفيلم كما تُعاش وتُختبَر، تمامًا كما يمكن تعريفها أيضًا، من منظورٍ مُختلفٍ، بمفهوم غودمان لصنع العالم، كما هو متجذّر في الخصائص الرمزيّة الموضوعيّة والمُختزلة بالأساس لعوالم الفيلم. فمسألة الأسلوب (style) مركزيّة ههنا للغاية.

وفقًا إلى غودمان، تُعد السّمات الأسلوبيّة لعملٍ فنيّ بمثابة كلّ الخصائص الرمزيّة التي يُجسّدها، والتي (من المحتمل) دومًا أن تكون قابلة للإدراك عند التحليل الدقيق لها. فعندما تُدرَك عوالم الفيلم من منظور موضوعيّ ومُقارن (بدلًا ممّا أشرتُ إليه، بحيث تُختبَر-في-نفسها)، فإنّ الأسلوب هو «السّمة المُعقدة التي هي بمثابة توقيع فرديّ وجماعي» (Goodman 1978, 34). إنّ إدراك وتثمين الأساليب الفنيّة ينطوي لا محالةَ على مقارنة ومقارعة

الأعمال الفنيّة وعوالمها [التي تخلقها]؛ الأمر الذي يُشير إليه غودمان بمصطلحات براغماتيّة كـ«فرزٍ» لها (Goodman 1978, 34). وبالتالي، يُنظَر إلى الأسلوب كنوعٍ من الآليّة اللاشخصيّة لجعل العوالم الفنيّة موضوعاتٍ رمزيّةً. ونقوم بتصنيف هذه الموضوعات عن طريق ربط اسم الفنان بها -وبالتالي نقول «عالم لينش»، أو «عالم فون تيرر»، إلخ- دون الإشارة بالضرورة إلى أيّ مقاصد أو تعبيراتٍ من جانب ديفيد لينش أو لارس فوت تيرر. ويصل الأمر إلى حدّ أنّ التأليف السينمائيّ (authorship cinematic) يُؤشْكَل، في بعض الحالات، من جانب الطبيعة التعاضديّة لصنعة الإخراج السينمائيّ، ومن جانب أهميّة الأفلام التي تتجاوز بوضوحٍ أيّ قصديّة مباشرة (direct intentionality) (أو قصديّة مُحدَّدة إلى حدّ ما) في العمل، وقد يبدو هذا المفهوم اللاشخصيّ للأسلوب جائزًا فيما يتعلّق بعوالم الأفلام. ومع ذلك، فمن الواضح أنّه غير كافٍ فيما يتعلّق بتفسير الخصائص التعبيريّة والوجدانيّة لهذه العوالم.

بالنسبة إلى دوفرين، ومن منظور هو «داخليّ» بالنسبة إلى الموضوع الجماليّ وتجربته (مع التشديد على الفرادة الملموسة لعالمه المُعبَّر عنه)، فإن أسلوب الفنان أو مخرج الأفلام هو هذا الغراء المعنويّ (intangible glue) الذي يقوم بصهر التمثيل والتعبير معًا داخل بوتقة وحدة كليّة لعالم ملموس؛ أي كتجربة موضوعيّة لها تماسُك داخليّ خاصّ يحدسه المشاهدُ. ووحدة العالَم هذه هي، بنهاية المطاف، تعبيرٌ عن ذاتيّة الفنان أو مخرج الأفلام؛ تلك الذاتيّة التي تلتقي مع ذاتيّة المُشاهد في العمل، ومن خلاله أيضًا. صحيحٌ أنّ قصديّة المكان والزمان المعبَّر عنهما للموضوع الجماليّ، كلازمة مباشرة للزمكان المُعاش للمشاهد الذي يجترحها، تُعطيه حالة «شبه ذاتيّة»، لكن، وكما يحاجج دوفرين، وكما يحاجج كثيرٌ من الفلاسفة كما أعتقد، فإنّه بنهاية المطاف «لا يمكن التعبير إلّا عن الذاتيّة» (Dufrenne 1973, 177). فوراء الموضوع الجماليّ وتعبيره، يجب أن تكون هناك ذاتٌ أصيلة، ومن ثمّ يمكن «تماهي» الموضوع الجمالي مع «عالم المُبدع[27]» (Dufrenne 1973, 177).

ومع ذلك، مثلما أنّ عالَم الموضوع الجماليّ عالمٌ فريد، وغير تجريبيّ ولا يقبل الاختزال، فإنّ عالم الفنان أو المُخرج الذي يعبر عنه لا يمكن مساواته تمامًا مع سيرته الذاتية، أو بيئته الاجتماعيّة والثقافيّة، ولا مع مجموعة من الأفكار والنوايا الواعية (أو اللاواعية) التي ينفذّها العمل (حتى إذا كانت كلّ هذه الأشياء لا صلة لها بخلق وتأويل وتجربة عالم الفيلم). والأفضل أن يُصوَّر الأمر بمعنى شموليّ باعتباره كينونة-الفنان-أو المخرج-في-العالم، تلك الكينونة التي هي «وحدة غير قابلة للاختزال من الذاتيّة»، مثلها مثل العالم المُعبّر عنه للموضوع الجماليّ الذي هو بمثابة نتيجة وامتداد لها[28]. إلى أيّ مدى يمكن أن تكون هذه الوحدة مترادفة مع رؤية العالم للمخرج كما تُوصف

27 - يتعارض هذا مع «الفينومينولوجيا العلاماتيّة» المعادية لنظريّة المؤلّف عند فيفان سوبشاك كما عبرت عن ذلك في كتابها خطاب **العين: فينومينولوجيا التجربة السينمائيّة** (*The Address of the Eye, A Phenomenology of Film Experience*)، حيث تنظر إلى الذاتيّة المعنيّة ههنا تمامًا كنتيجة مباشرة لِـ«الخبرة المباشرة والحضور الوجوديّ» الأمر الذي يميّز التبادل بين المشاهد والفيلم، مع وجود المُخرج «غير المباشر والذي تُجرى إعادة تمثيله» (Sobchack 1992, 9).

28 - في القسم الأخير من **فينومينولوجيا التجربة الجمالية**، يعالج دوفرين السؤال الصعب المتمثل في كيف يمكن لأي موضوع جمالي في الواقع أن يعبر عن عالم فريد؛ عالم يُدرَك من قبل الناظر على هذا النحو، عن طريق افتراض وجود «مثيرات مسبقة»، والتي تشبه المقولات العقليّة الكانطيّة تؤهّل بشكل أساسي

في بعض نظريات المؤلّف، أو، كبديلٍ، مع ما يسمّيه أندرو ساريس بـ«الاختلاف المعنويّ» بين شخصانيّة مُبدعة وأخرى تصير ملموسة عند مشاهدة الفيلم، وهو السؤال الذي ينبغي تركه مفتوحًا ههنا (Sarris 2004, 562-563).

إنّنا، كمشاهدين، نتعايشُ مؤقتًا مع العوالم التي يخلقها ويقدمها الفيلم لبضع ساعاتٍ، لكنّها يمكن أن تسكننا لأمد طويل؛ نظرًا إلى طبيعة التجربة وحقيقتها التي قامت هذه العوالم بتقديمها لنا. وإنّ جزءًا كبيرًا من هذه التجربة (في حالة الأفلام الجيّدة) متمثلٌ في طبيعة الشعور وحقيقته بأنّنا ننتمي إلى عالم فريد وخلاب، رغم غيريّته المُعلنة، كما يُشدّد دوفرين على ذلك فيما يتعلّق بالموضوعات الجماليّة «الحقّة» (Dufrenne 1973, 555). إنّ الشعور بالعالم لفيلم ما يُضيف إلى مستودع التجربة الوجدانيّة الخاصّ بنا، وبذلك فهو يُثري من كينونتنا-في-العالم من خلال الكشف عن شيء جديد يخصّ أنفسنا في المرآة الدنيويّة. بالنسبة إلى غودمان، ومن منظورٍ إدراكي أكثر حصرًا، فإنّ الاختبار النهائيّ لـ«سداد» (rightness) العالم الرمزيّ لفيلم ما هو مسألة متعلقة بكيفَ يمكن أن يعزّز إدراكه ومعرفته من فهم وتنظيم التجربة داخل سبل جديدة ومثيرة. وفي حين أنّ عوالم الفنّ بالنسبة إلى غودمان توفّر، في نهاية المطاف، سُبلًا جديدة للنظر إلى الخبرة وتنظيمها، فإنّها تقدّم، بالنسبة إلى دوفرين، سُبلًا جديدة للشعور/للوجود. لكن، هل يمكن أن تكون هذه المنافع محصورة؟ هل من الممكن ألا تتبع إحدى هذه المنافع أختها؟ للأسباب التي لُوحظت (ولغيرها)، فإننا نستطيع أن ندرك دون تناقضٍ أن عوالم الفيلم -وعلى الأرجح كلّ عوالم الفنّ- تقدّم في الواقع حقائقَ إدراكيّة ووجوديّة/وجدانيّة على حدّ سواء.

بعض النتائج العامّة

إنّ كل الأفلام بوصفها مواضيع رمزية وجمالية تخلق وتمثل عوالمًا. بعضها أكثر اكتمالاً وتماسكًا، ممتعة ووجدانية، وفقًا لكل من شروطها ومعاييرها الخارجية، أكثر من غيرها. لكن، أفكار السينما المحضة، لا يوجد طريقة واحدة يمكن (أو ينبغي) أن تُخلق وفقًا لها، أو، فيما يتعلق بالأمر المُختبر، أو الحفاظ عليها، أي اختبارها كموضوع جمالي، بالطرق التي يمكن أن يكون بها عالم الفيلم قابلاً للإدراك بحد ذاته. سأدون بإيجاز في المساحة المتبقية بعض المترتبات النظرية للمفهوم، أو نظرية الاستعادة (embryonic theory)، المتعلّقة بعوالم الأفلام هنا، وبعض الإشكالات النظرية المهمة التي تلقي الضوء عليها.

إن أهم اختلاف بين المفهوم المقترح لعوالم الفيلم وذلك الموجود بالفعل يتمثل في أن الانعكاسية (الذاتية) أو المرجعية/الإحالة الذاتية من المحتمل أن تعد سمة رئيسة لكلٍّ من كيانيّتها الموضوعيّة وخبراتهم الذاتيّة المتعلّقة بها. غير أن هذا يتعارض مع الافتراض القائل بأن التركيز على عالم الفيلم هو حقيقة انغمارية تعيق الانعكاسيّة.

الناظر لأن يتعرف على «الشعور بالعالم» أو أن التماشي معه. انظر: (Dufrenne 1973، 441-501).

اقترحت نظرية عوالم الأفلام الموسعة وجهات نظرها حول الوظيفة الانعكاسية كجانب محتمل لمجمل وجود وتجربة عالم الفيلم. إنها تستمد ذلك من أطار نظري جديد حيث تقدم صناعة الفيلم نفسها بوصفها نموذجًا لعالم ذي درجة تزيد أو تنقص من الوعي الذاتي (كما تمّ تبليغها للمشاهد)، وفقًا لتمثيل غودمان. وفي المقابل، يستجيب المشاهد (بصورة مثالية)، في اختباره لعالم الفيلم، للمواقف المختلفة تجاهه، أو وجهات النظر حوله، والتي قد يحفزها أو يمليها ذلك العالم بينما يفصح عن نفسه. هذه قد تتضمن مواقف انعاكس ذاتية، والتي، من خلال التغريب عينه عن بعض جوانب عالم الفيلم التي أنجزتها (في معظم الحالات تكون جوانب ممثلة) حيث توفر بالفعل انغمارًا و«تعريفًا» مع ذلك العالم بوصفه كلاً جماليًا، كما هو الحال في فيلم **إمبراطورية إنلاند**[29].
إن الانعكاسية الذاتية لفيلم بعينه هي امتداد أو تكثيف لما قد يرى على أنه الجانب الانعكاسي العام لفن الأفلام. هذه ليست وظيفة الانعكاسية المبنية ضمن الخصائص الفريدة للوسط السينمائي بحد ذاته فقط، إنها اجتذاب لما يستخدم غالبًا في النظريات الواقعيّة والفينومينولوجيّة للأفلام من أجل تمييز السينما عن باقي الفنون ومواءمتها بكثب مع التجارب غير الجمالية (وكذلك، في أقصى الحالات، لدعم حجّة القائل بأن السينما ليست فنًا). إنها أيضًا نتيجة للخصائص الفنية/الجمالية التابعة المفتقرة إلى وسط، والتي قد تتقاسمها عوالم الأفلام مع عوالم الرسم والرواية والتأليف الموسيقي. وباختصار، عندما لا يتم تصورها بالمصطلحات الأيديولوجية الاختزاليّة/أو المحضة (مثل المصطلحات البريختية)؛ فالانعكاسية في سياق الفيلم السردي لا تتعارض مع التمثيل الخيالي، ولا مع التعبير والانغمار، والوجدانية، على الأقل ليس عندما يعد التمثيل والتعبير الخياليين سمات متكاتفة أساسيًا لعالم الأفلام المصنوعة والمختبرة.

إضافة إلى هذه النظرة الشموليّة، فإن ما أشرت إليه بوصفه البعد «السينمائياتيّ» للفيلم؛ أي، إشارته وإدماجه للعوالم الأخرى للفيلم، ليس حبيس هوامش خارج السرد، كملحق أو ذيل لعالمه الإخلاقي، كما يفترض غالبًا. وبالأحرى، حيث يحدث ذلك، فإنه يُصور كجزء جوهري بعينه لتمثيل وتعبير المُركبين للفيلم والذي يمكن منه رؤية عالم القصة المتخيلة بأفضل صورة بوصفه الآتي بالأدقّ، وليس السابق. ينطبق الأمر ذاته على الاستخدام السينمائي للأشكال الأخرى من الفن: تركيز على عالم الفن كمجمل تمثيلي وتعبيري يوفر سياقًا أوسع، والذي يتموضع فيه ارتباط الأفلام مع الرسم، مثلاً، ويوفر إمكانية للنظريات التركيبية الموجودة لهذا التداخل[30]. وقد يتناول، على سبيل المثال، كيف تساعد لوحة معينة تظهر ضمن فيلم، مثل **لوحة القبلة** لغوستاف كليمت في فيلم المخرج نيكولاس رويغ **توقيت سيئ** (1980) أو لوحة بيتر بروغل **صيادون في الثلج** في فيلم المخرج تاركوفسكي **سولاريس** (1972) في تأسيس عالمها المُمثَّل، ولتتبع أيضًا الآثار الوجدانية/التعبيرية لحضورهم على المستويين المحليّ (فيما يتعلق بالسياق السردي الحالي الذي تظهر فيه هذه الأعمال)، والمستوى العالمي (فيما

29 - وبالتالي، فإنّ الانعكاسيّة التي قد تميّز عالم الفيلم لا يمكن اختزالها إلى أدوات أو تقانات شكلانيّة يُنظَر إليها باعتبارها انعكاسيّة بطبيعتها. بالأحرى، فإنّ الحالة الانعكاسيّة(-الذاتيّة) للأدوات الأسلوبيّة الخاصّة هي متوقفة على السياق دومًا فيما يتعلّق بالطبيعة الأوسع لعوالم الفيلم التي هي جزء منها. ومن ثم، يتماشى هذا مع روبرت ستام، وروبرت بورغين، وشيليا فليترمان-لويس بخصوص فكرة الانعكاسيّة الفعالة المتنوعة للفيلم. انظر: (Stam et al. 1992, 201).

30 - إنّني أفكّر ههنا مثلًا في المقالة المُعتمدة لبازين حول الموضوع، «الفيلم والرسم»، (تجدها في مجلّد: **ما هي السينما؟**) وفي مقالة بوتيزر «نزع التأطير» (in Cahiers du Cinéma Volume Four: 1973-8: History, Ideology, Cultural Struggle).

يتعلق بعالم الفيلم ككل). وبشكل أعم، فمن وجهة النظر هذه لا يُنظر للتداخل الرسمي للفيلم مع أشكال وأنماط وأعمال الفن الأخرى على أنه ظاهرة هامشية، على النقيض من السينما التجريبية حيث، عادةً ما يُعتقد هذا، فإن مثل هذا التداخل يعد أكثر مركزية، ومُستكشفًا بصورة ممتعة أكثر. بدلاً من ذلك، ينظر إليها على أنها نموذج لتحول أكثر ديناميكية عامة، ولاقتباس، ولحوار رمزي وفني حيث تتشارك كل الأفلام سرديًا، سردية وغير سردية، سواء كانت مبنية على أُسس عوالم فيلم آخر، عوالم فن، أو عوالم كل يوم. بعيدًا عن تهديد الخصوصية أوالتفرد أو أصالة عوالم الفيلم (أو السينما نفسها) هذه الديناميكية، حيث يمكن رؤيتها في دائرة الرؤية الفنية المحفزة باعتبارها مصدرًا لها.

أمّا بعد؛ في الختام، وكخلاصة، فقد ذكرتُ بعض القيود لبعض الأفكار الموجودة لعوالم الفيلم، وكذا ميزتين مختلفتين لنظريتين أكثر شمولية لعوالم السينما، لكن بينهما نقاط تقارب. كما عرضت الفوائد التوليفية عند غودمان والاستبصارية عند دوفرين، المتجذرة في التيارات التحليلية الأوسع لفلسفة الفن القارية الجمالية، من أجل المساعدة في تفسير الطبيعة الانغمارية والتحويلية لعوالم الفيلم. ومثلما اقترحت، فإن الطبيعة «الرمزية» والمبنية للأفلام وعوالمها، من منظور ما، والانغمارية الآنية التي تميز حضورها وتجربتها، بعضها من الآخر، ليست متعارضة. بدلاً من ذلك، فإنها تمثل ازدواجية أساسية لعوالم الفيلم كتجارب موضوعية يمكن نعتها باعتبارها الاستقطابات الخارجية/الداخلية، والموضوعية/الذاتية، والتمثيلي/التعبيري والأنطولوجي/الظاهراتي. وكما أظهرت بعض الأمثلة لأفلام الميتا-سينما، رغم تمايزها التحليلي، فإن ما تدل عليه هذه التوصيفات قد يتداخل في مسار تجربة عالم الفيلم، تمامًا مثلما يستلزم صنع هذا العالم الوعي والحدس من جانب صنّاعه بالطرق الممكنة التي يمكن من خلالها إدراكه بشكل ملموس. وأخيرًا، لقد حددت بعض النواحي المهمة في نظرية الفيلم وفلسفة الفيلم التي تدعو إلى شكل جديد من التنظير، وأظهرت صلة مفهوم عالم الفيلم بها، وبحثت بعض طرق السبر الأعمق التي يمكن من خلالها معالجة هذه الإشكالات بطريقة جديدة ووجيهة.

مسرد المصطلحات

تمثيل	Representation
مفهمة	conceptualising
صنع العالم	Worldmaking
الحس بالعالم	World-feeling
وسط الفيلم/محيطه	medium
إدراكي/معرفيّ	cognitive
التأليف السينمائي	authorship cinematic
عالم الفيلم	Film World

مسرد الأفلام

اسم الفيلم ومخرجه بالعربية	اسم الفيلم بالإنجليزية
فاني وألكسندر - بيرغمان	Fanny and Alexander
محاكمة جان دارك – روبرت بيرسون	The Trial of Joan of Arc
آلام جان دارك - درير	The Passion of Joan of Arc

Pierrot le fou	بيرو المجنون - غودار
Rope	روب - هيتشكوك
Vertigo	فيرجتو - هيتشكوك
Psycho	سايكو (نفس) - هيتشكوك
2001: A Space Odyssey	٢٠٠١: أوديسا الفضاء - كوبريك
The Perfect Human	الإنسان المثالي – يورغن ليث
Eraserhead	رأس ممحاة - لينش
Lost Highway	الطريق المفقود - لينش
Mullholland Drive	طريق مولهولاند - لينش
Inland Empire	إمبراطوريّة إنلاند - لينش
La Jetée	لا جيتي – كريس ماركر
Joan the Maid	جون ذا ميد – جاك ريفيت
Bad Timing	توقيت سيئ – نيكولاس رو
Mirror	مرايا – أندريه تاركوفيسكي
The Five Obstructions	العقبات الخمس – لارس فون تيرر
La nuit américaine	ليلة أميركيّة – فرانسو تروفوا
Psycho	نفس – فان سانت
Cléo de 5 à 7	كليو من ٥ إلى ٧ – أنجيس فرادا
Suzhou River	نهر سوجو – لو يا

Hitchcock, Alfred (1948) Rope. USA. Hitchcock, Alfred (1958) Vertigo. USA. Hitchcock, Alfred (1960) Psycho. USA.

Kubrick, Stanley (1968) 2001: A Space Odyssey. U.K.

Leth, Jørgen (1967) The Perfect Human (Perfekte menneske,Det). Denmark. Lynch, David (1977) Eraserhead. USA.

Lynch, David (1997) Lost Highway. USA.

Lynch, David (2001) Mullholland Drive. USA.

Lynch, David (2006) Inland Empire. USA.

Marker, Chris (1962) La Jetée. France.

Rivette, Jacques (1994) Joan the Maid (Jeanne la pucelle). France.

Roeg, Nicholas (1980) Bad Timing. U.K.

Tarkovsky, Andrei (1975) Mirror (Zerkalo). Soviet Union.

Von Trier, Lars (2003) The Five Obstructions (Fembenspænd,De). Denmark. Truffaut, Franoçis (1973) Day for Night (La nuit américaine). France.

Van Sant, Gus (1998) Psycho. USA.

Varda, Agnès (1962) Cleo from 5 to 7 (Cléode 5 à7). France.

Ye, Lou (2000) Suzhou River (Suzhou he). People"s Republic of China.

المراجع

Andrew, Dudley (1984) Concepts in Film Theory. Oxford: Oxford University Press.

Andrew, Dudley (2000) "The Unauthorized Auteur Today" in Film and Theory. An Anthology. Eds. Robert Stam and Toby Miller. Oxford: Blackwell, 20-29.

Bazin, André (1967) "Cinema and Painting" in What is Cinema? Vol.1. Trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 164-173.

Beardsley, Monroe C. (1966) Aesthetics from Classical Greece to the present: A short history. New York: Macmillan.

Bonitzer, Pascal (2000) "Deframings" in Cahiers du Cinéma Volume Four: 1973-8: History, Ideology, Cultural Struggle. Ed. David Wilson. London: Routledge, 197-204.

Bordwell, David (1985) Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press.

Bordwell, David (1997) Film Art: An Introduction, Fifth Edition, New York: McGraw-Hill.

Cavell, Stanley (1971) The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film. New York: Viking Press.

Deleuze, Gilles (1986) Cinema 1: the Movement-Image. Trans. Hugh Tomlinson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dufrenne, Mikel (1973) The Phenomenology of Aesthetic Experience. Trans. Edward S. Casey. Chicago: Northwestern University Press.

Frampton, Daniel (2006) Filmosophy. London: Wallflower Press.

Goodman, Nelson (1978) Ways of Worldmaking. Indianapolis: Hackett.

Johnson, Vida T. and Graham Petrie (1994) The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Kaelin, Eugene (1966) An Existentialist Aesthetic. The Theories of Sartre and Merleau- Ponty. Madison: University of Wisconsin.

Sarris, Andrew (2004) "Notes on the Auteur Theory in 1962" in Film Theory and Criticism (sixth edition). Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 561-564.

Sobchack, Vivian (1992) The Address of the Eye, A Phenomenology of Film Experience. Princeton: Princeton University Press.

Stam, Robert, Robert Burgoyne, and Sandy Flitterman-Lewis (1992) New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism, and Beyond. London and New York: Routledge.

Tarkovsky, Andrei (1994) Sculpting in Time: Reflections on the Cinema. Trans. Kitty Hunter- Blair. Austin: University of Texas Press.