الفلسفة والسينما من التباس العلاقة إلى ممكنات الحوار

بدر الدين مصطفى أحمد

أستاذ مشارك، قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، جمهورية مصر العربية

الملخّص

تحاول هذه الدراسة أن تقدم إطاراً مقترحاً لدراسة الفيلم السينمائي عبر تحديد ممكنات العلاقة بين السينما والفلسفة واستعراض المواقف المختلفة تجاه الفيلم السينمائي؛ بغية الوصول إلى صيغة ملائمة لطبيعة العلاقة المفترضة بين الفلسفة والسينما، وتنطلق الدراسة من فرضية مفادها خصوصية اللغة السينمائية؛ فالسينما مجال قائم بذاته، ومحاولة تحديد مجال تقاطع الفلسفة بالسينما لا تعني تبعية السينما للفلسفة أو العكس، بل تعني أن كلتيهما: الفلسفة والسينما، رؤية للعالم، وهذه الأرضية المشتركة التي تجمعهم تسعى هذه الدراسة إلى إظهارها ومن ثم ترسيخها. على أن الدراسة لا تكتفي قط بالمناقشة النظرية لفرضية الدراسة فقط بل تنطلق ايضاً إلى محاولة تقديم نماذج تطبيقية تؤكد هذه الفرضية. وقد اخترنا لذلك نموذجين متباينين، أحدهما يقارن بين بعض المفاهيم والأفكار التي قدمها فريدريك نيتشه وتلك التي قدمها المخرج الأمريكي كوانتين تارنتينو، والآخر يقارن بين حضور فكرة أطروحة موت الواقع في الفلسفة وحضورها في الفيلم السينمائي. وتتبع الدراسة المنهج التحليلي المقارن لأجل إثبات فرضيتها.

مقدمة

للصورة مكانتها الخاصة في تاريخ الفلسفة، تلك نتيجة تستند إلى تراث طويل من التأمل الفلسفي حول هذا المفهوم الأثير. فمنذ أفلاطون حتى وقتنا الراهن كانت الصورة حاضرة بقوة في المتون الفلسفية، وقد تمت مناقشتها في سياقات عديدة؛ فهي حاضرة في كل نقاش يدور حول نظرية المعرفة، وهي حاضرة أيضاً في التصورات الأنطولوجية للعالم–عالم الصور وعالم الأشياء. وهي حاضرة بصورة مضمرة في العلوم الطبيعية– خاصة الرياضيات البحتة التي يمكن النظر إلى نسقها على أنه صورة رمزية لأشياء العالم. كما أنها – بطبيعة الحال – حاضرة في الفنون كافة، من الصورة في الرسم حتى الصورة الشعرية في الأدب. وعالم الصور عالم إبداعي، مرتبط بالخيال عموماً، لا يكتفي فيه الوعي بإدراك العالم، بل يعيد إنتاجه وخلقه، ويحوله من عالم مصمت إلى عالم حي، من صورة مطابقة إلى صورة خلاقة. وفي النهاية لا توجد صورة محاكية للعالم كما هو، كل صورة هي إعادة إنتاج وتحريف للشيء الواقعي، وحتى الإدراك الحسي يتضمن نوعاً من الإبداع عن طريق قلب الصورة في العين الطبيعية، وهو نفسه ما يحدث في آلة التصوير أيضاً، بل إن الصورة المرآوية لا تعكس الأشياء كما هي في الواقع، بل تعيد إنتاجها وفقاً لطبيعة سطحها العاكس.

إذا كان مفهوم الصورة له مثل تلك المكانة داخل المجالات المعرفية المختلفة والسجالات والمواقف الفلسفية تجاه العالم، فإن فن السينما سيعطي هذا المفهوم دفعة تجعله يحتل مكان الصدارة في المشهد الثقافي في القرن العشرين. حققت السينما تقدماً ثورياً في مجال الصورة المتحركة. وقد ضاعف هذا التقدم من جماهيرية السينما لدرجة جعلت الفيلسوف الألماني فالتر بنيامين Walter Benjamin (1892 - 1940) يصفها بأنها "الفن الوحيد الممكن في المستقبل"[1]. وعلى الرغم من أن الفلسفة قاربت معظم الفنون في سياق الفلسفات والنظريات الجمالية التي قدمها الفلاسفة، فإن علاقة الفلسفة بالسينما لم تكن خصبة أو مثمرة كما هو الحال في علاقتها بباقي الفنون؛ فأن السينما ما زالت فناً وليداً (ظهرفي عام 1895)، أو ربما لأنها فن شعبي جماهيري لا يخاطب النخبة؛ ومن

ثم يفقد صفة مهمة من صفات الفنون التي تقاربها الفلسفة بما أنها هي الأخرى نخبوية. أو ربما أخيراً؛ لأنها تنتج الأوهام والخيالات والنسخ المشوهة؛ أي أنها أداة تضليل لا تنتج موضوعات من بين الموضوعات الواقعية، بل أشباه موضوعات. هذا فضلاً عن وجود من يشكك في الأصل في جدوى هذه المقـاربة، وقد نقل عن الناقـد السينمائي روجـر إبــرت R. Ibert قولـه: "لا علاقة للتأمل النظري للأفلام بالفيلم السينمائي نفسه"[2]، وكان تعليقاً موجهاً لما يراه توجهاً في الدوائر التنظيرية للفيلم المعاصر نحو تطبيق لغة "ساحرة وسرية" يصعب تتبعها، وتبدو بلا صلة مع تجربة المشاهدة السينمائية. كل هذا قد أدى إلى غياب، أو على الأقل، تعطيل التأمل النظري الفلسفي للسينما.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات العربية[3] التي قدمت في هذا الصدد؛ أعني علاقة الفلسفة بالسينما، فإن هذه الدراسات -في معظمها- تظل مبهمة ولا تتجاوز فكرة تأكيد أهمية تلك العلاقة دون تجاوز ذلك إلى محاولة الكشف عن معالم تلك العلاقة والأسس التي تترسخ عليها.

تحاول هذه الدراسة أن تقدم إطاراً مقترحاً لدراسة الفيلم السينمائي عبر تحديد ممكنات العلاقة بين السينما والفلسفة واستعراض المواقف المختلفة تجاه الفيلم السينمائي؛ بغية الوصول إلى صيغة ملائمة لطبيعة العلاقة المفترضة بين الفلسفة والسينما، وتنطلق الدراسة من فرضية مفادها خصوصية اللغة السينمائية؛ فالسينما مجال قائم بذاته، ومحاولة تحديد مجال تقاطع الفلسفة بالسينما لا تعني تبعية السينما للفلسفة أو العكس، بل تعني أن كلتيهما: الفلسفة والسينما، رؤية للعالم، وهذه الأرضية المشتركة التي تجمعهما تسعى هذه الدراسة إلى إظهارها ومن ثم ترسيخها[4]. على أن الدراسة لا تكتفي بالمناقشة النظرية لفرضية الدراسة فقط بل تنطلق أيضاً إلى محاولة تقديم نماذج تطبيقية تؤكد هذه الفرضية. وقد اخترنا لذلك نموذجين متباينين أحدهما يقارن بين بعض المفاهيم والأفكار التي قدمها فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche وتلك التي قدمها المخرج الأمريكي كوانتين تارنتينو Quentin Tarantino، والآخر يقارن بين فكرة أطروحة موت الواقع في الفلسفة وحضورها في الفيلم السينمائي. وتتبع الدراسة المنهج التحليلي المقارن لأجل إثبات فرضيتها.

طبيعة مغايرة

لعدة أسباب تستدعي السينما مقاربة تختلف عن مقاربات الفنون الأخرى. ويمكن رصد جانب من هذه الأسباب في ما يأتي:

1 – السينما اكتشاف؛ فهي الفن الوحيد الجديد الذي ظهر نتيجة لتطور تقني حدث على مستوى التصوير الضوئي (الفوتوغرافيا). ومن ثم فالسينما – بعكس الفنون الأخرى – تم اكتشافها وليس إبداعها، ولهذا السبب – كما يقول بيلا بالاش – السينما هي الفن الوحيد الذي نعرف تاريخ ميلاده (أول فيلم سينمائي تم عرضه في ساحة الجراند كافيه يوم الأحد الموافق 16 سبتمبر الساعة 6 من إنتاج الأخوين لوميير). التاريخ المحدد هنا المرتبط بحدث ما، غير متوافر بالنسبة للفنون الأخرى. وهذا الأمر يعود في المقام الأول إلى أن السينما اكتشاف تقني حدث على مستوى الآلة اعتماداً على اكتشاف آخر خاص بالعملية الإدراكية للإنسان. والمستوى الأول يعتمد على الثاني؛ فقد تم اكتشاف آلة العرض السينمائي نتيجة اكتشاف معرفي مرتبط بالإدراك البشري على وجه التحديد.

كان بيتر مارك روجيه عام 1824 هو أول من قدم وصفاً علمياً لظاهرة استمرار الرؤية[5]، وهي أمر يتعلق بالإدراك البصري للأشياء؛ فعندما ترى العين صورة ما ثم تختفي هذه الصورة، فإن العقل يظل محتفظاً بالصورة– وكأن العين ما تزال تراها– مدة تراوح بين 1/ 20 إلى 1/ 50 من الثانية، فصورة الشيء تظل مرئية حتى بعد اختفاء هذا الشيء نفسه من مجال الرؤية. إن هذه الظاهرة هي السبب في أن المشاهد يرى الصور الفوتوغرافية الثابتة الموجودة على شريط الفيلم وكأنها صورة واحدة تدب فيها الحركة المستمرة بلا انقطاع، عندما يدور هذا الشريط في آلة العرض، وهذا هو جوهر الإيهام بالحركة المتصلة في الصور الثابتة، وهو الإيهام الذي يتأسس عليه وجود فن السينما. فعندما يمر الشريط في آلة العرض يتم عرض صورة ثابتة لفترة شديدة القصر، ثم تختفي الصورة للحظة قصيرة تكون فيها الصورة التالية قد وصلت أمام العدسة، وهكذا تستمر العملية بهذا الشكل؛

حيث يحدث "تذويب" صورة من طرف آخر؛ مما يخلق الإيهام بالحركة، وتلك هي ظاهرة استمرار الرؤية، التي تتمتع بها العين البشرية، والتي من دونها سوف يبدو شريط الفيلم المعروض على حقيقته وكأنه سلسلة مستمرة من الصور الثابتة تقع بينها فترات مظلمة قصيرة. من ناحية أخرى، فإن "ظاهرة فاي" هي المسؤولة عن خلق حركة متصلة بين كل صورة على الشريط السينمائي والصورة التالية، عند عرض هذه الصور بسرعة تراوح بين 12 و 24 صورة (كادراً) كل ثانية، على الرغم من أن تلك الحركة المتصلة هي حركة ظاهرية وغير حقيقية ومستحيلة الوجود، لكنها على أية حال الطريقة التي يدرك بها العقل البشري وجود الحركة. يقول تالبوت F.Talbot : "إن خدعة الحركة تزداد تأثيراً؛ لأن جميع الأشياء الثابتة تحافظ على وضعها النسبي داخل كل صورة تالية" [6].

كما يترتب على هذه الخاصية أيضاً الارتباط الماهوي الذي حدث بين السينما والتقنية. فالسينما فن تقني في المقام الأول كما ذكرنا والتقنية سريعة التقدم؛ لهذا يتقدم فن السينما بطريقة طردية مع تقدم تقنيات التصوير والعرض.

2 – جاءت السينما بعد تاريخ طويل من صراع الفنون المختلفة مع الدين؛ فكل الفنون اضطرت خلال قرون إلى الانفصال عن المقدس لتصبح فناً، فناً غير موظف لخدمة هدف آخر يتجاوزه ويخرج عنه. السينما وحدها خرجت سالمة من هذه المحنة، ولأنها آخر الفنون التي ظهرت فلم يكن عليها النضال مع تاريخ الأديان ولا الفوز باستقلالها الذاتي إزاءها أو ضدها في نهاية المطاف؛ "لأن السينما ولدت بلا مباركة إلهية خلال عهد أفول الآلهة؛ فقد جاءت بعدما وضعت الحرب أوزارها. بعدما حسم الصراع أخيراً، الذي استمر عدة آلاف من السنين، بين الأرض والسماء، لصالح الأرض. لا تعرف السينما حرفياً أن الرب قد وجد بينما تعرف جيداً أن الإله قد مات" [7]. هذا يعني أن السينما – على الرغم من أنها بدأت محافظة بعض الشيء ومخلصة لتقاليد المجتمعات وعاداتها فإنها جاءت متحررة من عقدة الصراع بين الأرض والسماء؛ لهذا شقت طريقها سريعاً ولم تجد من العوائق ما يشغلها مثلما هو الحال مع الفنون الأخرى.

3 – السينما أيضاً صناعة؛ فهي الفن الوحيد، حتى الآن، الذي تضاف كلمة صناعة قبل اسمه "صناعة السينما". وهي مسؤولة في المقام الأول عن التحول السلعي الواضح لفنون القرن العشرين (المشاهد لابد أن يدفع كي يشاهد العمل وهذا تحول بنيوي أحدثته السينما في تاريخ الفن). ينطبق على السينما المعادلة الرأسمالية المعروفة عن المال الذي يتحول إلى مُنتج فيباع فيتحول إلى مال. غير أن المال الأخير من الناحية الكمية لا يتطابق مع المال الأول زيادة أو نقصاناً. والأمر في النهاية، كما هو الحال مع جميع المنتجات الاستهلاكية، يتوقف على مدى ملاءمة المنتج لظروف السوق. وكلمة ملاءمة هنا لا تعني جودة المنتج بقدر ما تعني قدرته على الانتشار والوصول إلى أكبرعدد ممكن من المستهلكين. والتحول السلعي الذي أحدثته السينما في الفنون؛ نتيجة ارتباطها الوثيق كعملية إنتاجية برأس المال غير منفصلة عن خاصية أخرى أحدثتها السينما، تتمثل في إزالة التمييز بين النخبة والجماهير. فالسينما هي الفن الأكثر جماهيرية بين الفنون؛ نظراً لأنه يتحدث لغة قريبة من لغة الحياة، ومفرداته، التي هي الصورة، هي مفردات حياتنا التي نتعامل معها بصورة يومية. السينما فن أكثر ديمقراطية لا يحتاج –في الغالب– إلى عمليات معرفية معقدة أو ثقافة عليا لاستقباله.

4 – تنخرط الفنون الأخرى في خط تاريخي مع المدارس والأساليب التي تتوالى. تتنافس وتتأكد وهي يتعارض بعضها مع بعض أو يتوافق. كل فن له امتداده التاريخي المتصل. وكل الفنانين يعترفون بأساتذة لهم، استلهموا منهم وانفصلوا عنهم. السينما تهرب من هذا المخطط وتتمرد عليه وتقدم نموذجاً لفن بلا امتداد تاريخي أو تراكم أسلوبي. السينما فن بلا قطيعة أو معارضة. هي سليلة تقنية بلا هدف فني محدد. فالأخوان لوميير عندما طوراها، كانا من أرباب الصناعة وليسا فنانين، وكل ما صوراه من البداية يعكس ذلك (الخروج من المصنع). لكن عامل الإبهار في عرض الصورة المتحركة (الجانب التقني والصناعي) أصاب الجمهور بالملل مع مرور الوقت. ونجاح السينما الحقيقي لم يظهر إلا عندما بدأت تحكي قصصاً "عندما أصبحت وسيلة سردية مرئية". وقد عمل هذا الشكل

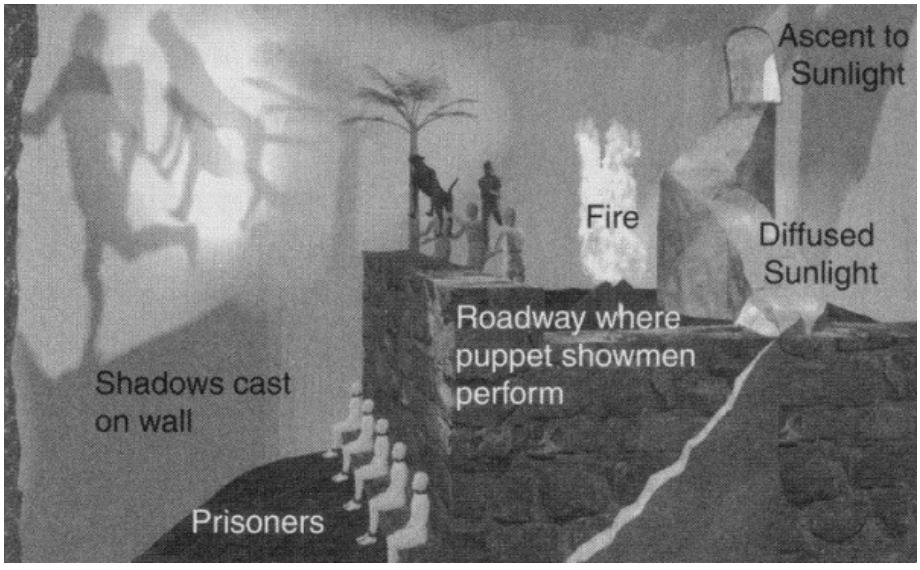
السردي على تحويل السينما من صناعة إلى فن، لدرجة جعلت البعض يتخوف منها، وقد عبر سارتر عن هذا المعنى في قوله " كان للسينما طرق شعبية تروع بها الشخصيات الجادة "[8]. وسوف تستغرق السينما بعد ذلك عدة عقود للهرب من هذا التصنيف السلبي.

كهف أفلاطون وقاعة العرض السينمائي

كثير من الكتابات التي تؤرخ لعلاقة الفلسفة بالسينما تعود إلى تلك المقارنة الموحية بين شكل قاعة العرض السينمائية، وذلك الكهف الذي تصوره أفلاطون Plato في أمثولته الشهيرة[9]. لهذا يقال " إن التفكير في السينما قد بدأ مع الفيلسوف اليوناني أفلاطون في القرن الخامس قبل الميلاد! "[10]؛ إذ تبدو فلسفة أفلاطون في مجملها كأنها جاءت من أجل التمييز بين الحقيقي والمزيف، الثابت والمتحول، المعقول والمحسوس. وهو في سبيل هذا التمييز صاغ نظريته في المثل التي تمثل جوهر فلسفته. ولعل استحضار أمثولة الكهف التي قدمها أفلاطون في القسم العاشر من جمهوريته يلخص وجهة النظر الأفلاطونية في العلاقة بين تلك الثنائيات الآنفة: تحكي أمثولة الكهف عن أناس يعيشون في كهف تحت الأرض يواجه مدخله من أعلى نور الشمس، مقيدين من رقابهم وأرجلهم؛ بحيث يصعب عليهم الالتفات إلى مدخل الكهف، فلا يملكون إلا النظر للأمام؛ حيث يجدون جداراً يعكس ظلال من يتحرك من خلفهم؛ وهم على ثقة في أن هذه الظلال ما هي إلا العالم ولا شيء سواه. ولقد قام أفلاطون نفسه بشرح رموز هذه الأمثولة؛ بحيث يصير الكهف عنده صورة العالم الذي نعيش فيه، بينما الشمس هي مثال المثل، وهؤلاء المقيدون هم البشر المرتبطون بالأرض وكل ما يشغلهم ويحيط بهم ويرونه أمامهم هو الواقع الموجود؛ وهم يثقون في واقعية ما يرونه دون شك. ولكن مع فرض تحرر أحد هؤلاء الأشخاص من قيوده التي تشده لعالم الظلال شداً، وأنه استطاع أن يعتلي قمة الكهف ليصل إلى مخرجه ويعاين الشمس الحقيقية، فإنه لن يقوى على رؤيتها في البداية من فرط شدة بريقها الذي يخطف الأبصار، لذا وجب عليه أن يتدرج في رؤيتها؛ ففي البداية يكون أسهل الأمور أن يرى الظلال، ثم صور الناس وبقية الأشياء منعكسة على صفحة الماء، ثم الأشياء ذاتها، وبعد ذلك يستطيع أن يرفع عينيه إلى نور النجوم والقمر، فيكون تأمل الأجرام السماوية

وقبة السماء ذاتها في الليل أيسر له من تأمل الشمس ووهجها في النهار. وآخر ما يستطيع أن يتطلع إليه هو الشمس ذاتها، وفي موضعها الخاص. عالم الخيالات والظلال والأوهام هو العالم الحسي الذي يعيشه الناس، إنه عالم الصورة والانطباعات الحسية الزائفة، عالم شبيه بالحقيقي، لذا فهو أقل منه في الدرجة والمنزلة. وهو معتمد في وجوده على نور شمس الحقيقة التي لولاها لما رأينا ظلال هذا العالم.

تمثل الظلال لدى أفلاطون اللاوجود، بينما ترمز الشمس إلى الوجود الكامل. وتشبيه الكهف هو أشبه بمقارنة بين نمطين من الحياة: حياة تفتقر إلى الاستنارة مع الظلام داخل الكهف، وحياة مستنيرة تدرك حقائق الأشياء في ضوء الشمس. والكهف هو منطقة الصراع الأزلية بين قيم الحياة الفلسفية وقيم الحياة اليومية السطحية. والأهم من ذلك أن صورة الكهف عند أفلاطون قد خلقت التمييز الفلسفي بين المظهر والحقيقة، وأكدت أولوية الثانية على الأولى. وفي كل الأحوال تبقى الصورة، مهما بلغت دقتها وبلاغتها، في مرتبة ثانية، لكن مادمنا لا نستطيع مغادرة عالم المظاهر؛ لأننا محاطون به من كل جهة، فإن التحذير الأفلاطوني هو ألا ننساق وننخدع به، وأن نظل دائماً ننشد الفكرة أو المثال المفارق الذي يعد هذا العالم إشارة أو صورة له.



رسم توضيحي لأمثولة الكهف الأفلاطونية يكشف مدى التقارب بينها وبين قاعة العرض السينمائي

ما علاقة تلك الأمثولة بالسينما إذن؟

ربما يمكن للقراءة الأولية لأسطورة الكهف الأفلاطونية أن تدعم المقارنة بين الكهف وقاعة العرض السينمائي. فشكل الكهف الذي يصفه أفلاطون يتطابق مع شكل الكاميرا التي يعني اسمها الأصلي الغرفة المظلمة camera obscura. فالكهف – كما يصفه أفلاطون – به ممر طويل ضيق ينتهي بفتحة صغيرة، ويكاد أهل الكهف لا يشعرون بهذا الممر، والكاميرا كذلك هي كهف مظلم لا يدخله الضوء إلا من فتحة صغيرة هي العدسة.

على أن الأهم من ذلك في هذه المقارنة هو وضع من هم في داخل الكهف الشبيه مع وضع المتلقين داخل قاعة العرض؛ "فداخل قاعة مظلمة يشاهد أشخاص جالسون عرض أشكال من الصور المضاءة من الخلف. فهم يحضّرون لعرض خاص بالمشاهد الواقعية معتقدين أن ما يرونه يمثل أشياء العالم، في حين أن الأمر لا يتعلق بالواقع الفعلي، إنه عالم مختلف بالكامل يمكن تلخيصه في كلمة واحدة فقط هي السينما"[11]. والواقع أن أفلاطون لو كان يحيا بيننا لوجد في قاعات العرض خير تطبيق لأمثولة الكهف، أو لوجدها أنموذجاً أكثر واقعية يمكن الاستشهاد به في تفرقته بين العالم المعقول والمحسوس.

وبالنظر إلى التأثير الذي تمارسه السينما على وعي المتلقي أو المشاهد؛ بحيث تحولت شاشة العرض السينمائي إلى "فاعل مركزي حقيقي للوعي والثقافة المعاصرة"[12]، كما يصفها فريدريك جيمسونF. Jameson ؛ فإن ما تقوم به السينما هي إحلال عالم افتراضي محل العالم الحقيقي، أو على أقل تقدير تتحول شاشة العرض إلى منظار ينظر به المتلقي، غير المسلح بالنقد، إلى العالم من حوله. فالسينما تعمل بالطريقة ذاتها التي يعمل بها الجهاز الإعلامي؛ أي عن طريق الترويج للأساطير والأوهام التي تقوم بعملها بطريقة تراكمية وتتحول بمرور الوقت إلى موجهات للسلوك الإنساني في العالم.

حال المتفرجين داخل قاعة العرض السينمائي كان الدافع لمقارنة قاعة العرض بكهف أفلاطون

إن حالة الإنسان في هذا الجو الطقوسي المصاحب لعرض الأفلام يشبه إلى حد كبير إنسان كهف أفلاطون، الذي يتعامل مع انعكاسات الظلال على أنها حقيقية. والواقع أن تلك التيمة (التعامل مع الزائف بوصفه حقيقي) تم توظيفها في السينما بصورة كبيرة، ويراوح هذا التوظيف بين حضور الفكرة بصورة مباشرة جداً وحضورها بصورة تثير ارتباك المشاهد[13]. وربما المثال الذي يحضرنا هنا، كمثال لحضور الفكرة بصورة مباشرة، هو فيلم الجزيرة The Island الذي قدمه المخرج مايكل باي Michael Bay في عام 2005؛ إذ يبدو الفيلم من حيث بناؤه وتفاصيله متطابقاً في تيمته مع أمثولة الكهف الأفلاطونية. يحكي الفيلم عن المستقبل القريب؛ حيث يعيش مجموعة من البشر في مجمع كبير، رجالاً ونساء، كعائلة كبيرة متعاونة. وكل ما يعلمه أفراد هذه المجموعة أنهم الناجون من كارثة حلت بالأرض أدت إلى تلوثها وعدم صلاحيتها للحياة. ويشرف على هذا المجمع بشكل مباشر عالم يساعدهم في حل مشكلاتهم. ويعدهم بالخروج إلى "الجزيرة"، زاعماً أن هذه "الجزيرة" هي البقعة الوحيدة على الأرض التي لم تتضرر من هذه الكارثة. وبشكل أسبوعي، تنظم قرعة أشبه باليناصيب والفائز يذهب إلى "الجزيرة". وكذلك بعض النساء

في هذا المجمع كن يحملن ويتم إرسالهن إلى "الجزيرة" حال ولادتهن. رجل من بين هذه المجموعة، يتميز عن البقية بالذكاء والفضول، يتساءل عن جدوى وجوده وعن حقيقة ما يجري في هذا المجمع وعن حقيقة "الجزيرة". وكان على اتصال مع أحد عمال الصيانة في المجمع، يذهب إليه عن طريق سراديب المجمع المظلمة للحديث. وفي اليوم الذي يسبق خروج الفتاة التي أحبها من المجمع إلى "الجزيرة" يتمكن هذا الرجل من الخروج ليرى حقيقة ما يجري. يكتشف أن أحد أصحابهم الذي خرج في الأسبوع المنصرم إلى "الجزيرة" مستلق على طاولة العمليات ليتم استئصال كبده. ويكتشف امرأة حاملاً خرجت لتوها بعد أن جاءها المخاض، يتم قتلها بجرعة قاتلة وأخذ طفلها منها ليعطى لرجل وامرأة غريبين؛ فيهرب من المجمع مصطحباً رفيقته لتبدأ رحلته في اكتشاف حقيقة المجمع والعالم الحقيقي خارجاً. وفي نهاية الفيلم يعود الفتى مرة أخرى إلى المجمع ليحرر الجميع من هذا العالم الوهمي الخادع ويخرجهم إلى العالم الحقيقي.

المشهد الأخير من فيلم الجزيرة (The island 2005) للمخرج مايكل باي- التحرر من العالم الزائف والخروج إلى شمس الحقيقة

غير أن ألآن باديو Alain Badiou يرى أن تشبيه قاعة العرض السينمائي بكهف أفلاطون غير دقيق؛ لأن من هم في داخل الكهف مجبرون على وضعهم هذا، أما بالنسبة لمشاهد السينما فإنه يذهب طواعية لمشاهدة العرض السينمائي ويدفع مقابل ذلك من أمواله، وبمعنى آخر، يدفع لُيخدع، وإذا كان الخداع غير متقن أو ضعيفاً يعلن تذمره، وهذا هو سحر السينما.

كيف يفكر الفيلم؟

الواقع أن مشكلة الكثير من الدراسات التي تتخذ من الفلسفة نهجاً لدراسة السينما تتمثل في تبنيها مقاربة تبدو مغرية من ناحية الشكل، لكنها لا تؤسس لعلاقة يمكن البناء عليها مستقبلاً لتطوير هذه المنطقة البينية المهمة من الدراسات الإنسانية. وتتمثل تلك المقاربة في محاولة تطبيق بعض المفاهيم الفلسفية على الأفلام (العود الأبدي في أفلام نولان C. Nolan، النظرة المحدقة في أفلام هيتشكوك Hitchcock، أفلاطون في سلسلة أفلام المصفوفة، إلخ) أو قراءة عمل سينمائي من خلال أحد الفلاسفة (كانط Kant- بيرجمانBergman ، نيتشه- نولان، فوكوFoculate- هيتشكوك، إلخ). غير أن هذا النهج في التعامل مع العمل السينمائي يختزله في جانب واحد فقط هو الحوار أو الحبكة (فكرة الفيلم). وهذا الجانب ليس هو الجانب الأهم داخل العمل؛ لأن للفيلم لغته البصرية الخاصة التي لا يمكن اختزالها في مجرد فكرة؛ بمعنى أن فكرة الفيلم قد تكون تقليدية أو سبق تقديمها لكنها تظهر داخل الفيلم بلغة فنية جديدة ومدهشة، وهذه اللغة هي لغة الصورة التي هي امتياز السينما، وفي هذا المعنى يقول فرامبتون "لقد تحول الفلاسفة من سقراط إلى اللعب بجهاز الفيديو، وكل ما يريده حقاً العديدون منهم ليس إلا تخفيف محاضرة بعرض بضع مشاهد من فيلم أو فيلمين كلاسيكيين. إن هؤلاء الفلاسفة ببساطة مهتمون بالطريقة التي تحتوي بها بعض الأفلام على قصص وشخصيات يمكن أن تساعدهم في تصوير أفكار فلسفية معروفة جيداً. لكن السينما أكثر من مجرد أن تكون كتيباً في متناول الفلاسفة يضم مشكلات فلسفية. . . وإذا كانت نقطة البداية عند هؤلاء الفلاسفة هي ماذا تستطيع السينما أن تفعله للفلسفة؟ فكم سوف يكفي من الوقت بالنسبة لهم حتى يكتشفوا أن السينما تقدم الفلسفة؟ "[14].

وبدلاً من محاولة البحث عن فيلسوف ما داخل العمل السينمائي أو لي بعض الأفكار السينمائية كيما تتوافق والفلسفة، ربما كان الأجدر هو التساؤل عن الكيفية التي يفكر بها الفيلم في العالم، وهنا قد يوصلنا الفيلم إلى الفلسفة أو إلى حقل معرفي آخر ليحدث هذا التلاقي المثمر. فالفيلم يفكر بذاته ولا يحتاج الفلسفة ولا الفلاسفة لحمله

على التفكير. لهذا فلربما كان المدخل السليم لتأسيس علاقة متكافئة بين الفلسفة والسينما هو محاولة الإجابة عن سؤال كيف يفكر الفيلم؟ وكيف يؤثر؟ كيف يفكر فيلم هيتشكوك النافذة الخلفية Rear Window في النظرة والمراقبة؟ كيف يفكر فيلم المصفوفة The Matrix في علاقة الواقع بالوهم؟ كيف يفكر فيلم نادي القتال Fight Club في الذات والاضطراب النفسي؟ كيف تفكر سينما شاهين في الأنا وعلاقتها بالآخر؟ كيف تؤثر أفلام روبرت بريسون في إدراكنا للأماكن ونقاط التواصل بين الأفراد عن طريق الجسد؟ كيف يؤثر تصور كريستوفر نولان للزمن في إدراكنا له؟ كيف تؤثر أفلام بيرجمان في تصورنا لعلاقتنا مع الآخرين؟ إلخ.

مستويات مقترحة لممكنات العلاقة بين الفلسفة والسينما

الواقع أن مقاربة الفلسفة للسينما ليست موضوعاً مستحدثاً أو وليد اليوم، بل هي في الواقع قد ظهرت في الوقت نفسه الذي كانت تتلمس فيه السينما خطواتها الأولى؛ "فمن المفارقات المثيرة أن السينما قد ظهرت في الوقت نفسه الذي كانت الفلسفة فيه تحاول التفكير في مفهوم الحركة. . كان هناك مشروعان متوازيان، الأول وضع الحركة في الفكر، والثاني وضع الحركة في الصورة، وقد تطور المشروعان بشكل مستقل قبل أن يكون هناك أي لقاء محتمل "[15]. وقد كان برجسون Bergson – بطبيعة الحال– هو صاحب المشروع الأول. والحال أن برجسون لم يطرح فقط سؤال الحركة، إنما خصص الفصل الأخير من كتابه التطور الخلاق 1905 L'Evolution Créatrice عن السينما تحت عنوان "الإيهام السينماتوجرافي"، وفيه يقارن بين عملية التفكير والطريقة التي تعمل بها السينما، لكن الملاحظة الجديرة بالاهتمام، هي أن الفلسفة قد وجدت في السينما، قبل أن يكون للسينما هذه السطوة والمكانة؛ ما يدعو للتوقف والتفكير. إنها– أي السينما– ظاهرة تثير تساؤلات وتستحق الدراسة والتأمل، لذا توقفت الفلسفة لأجل دراستها.

علاقة الفلسفة –إذن– بالسينما علاقة تاريخية، جاءت بعد عشر سنوات فقط من ظهورها، ولا يمكن النظر إليها على أنها مجرد علاقة توظيف أو استخدام وإنما علاقة ندية في المقام الأول. فالسينما عالم مستقل بذاته، وهي لا تحتاج ـ في الحقيقة ـ إلى أي

دفاع عن جدارتها وأهميتها في المشهد المعاصر. السينما كالفلسفة وجهة نظر للعالم: رؤية أو منظور للأشياء، يمثلان في النهاية فلسفة صانع العمل، الذي ينقل الفكرة من مستوى القوة إلى مستوى الفعل، إذا استخدمنا مصطلحات أرسطو.

غير أن تلك الاستقلالية التي للسينما - بوصفها مجالاً فنياً خالصاً - لا تعني انعزالها عن المجالات المعرفية الأخرى، خاصة في حقل الإنسانيات؛ ذلك لأن إمكانية التلاقي قائمة بينهما على أساس أن الإنسان ووجوده هما الأرضية المشتركة التي تجمع بينهما، وربما كانت مناقشتنا السابقة عن علاقة الفلسفة بالسينما تعضد من مشروعية هذا التلاقي. كما يمكن أن يتضح هذا التلاقي بصورة أكثر رسوخاً إذا حاولنا أن نلقي الضوء على طرق التواصل أو الاستفادة المتبادلة الممكنة بين السينما و الفلسفة، والتي من الممكن تصنيفها في ثلاثة مستويات مقترحة:

1 - الفيلم يتماس مع فكرة فلسفية ما. فالفلسفة ابتكار للمفاهيم. والمفهوم هو عملية تكثيف للأفكار، الفيلم يقدم المفهوم مجسداً ومرئياً على الشاشة من خلال الصورة. الفلسفة فكرة مجردة والسينما فكرة مصورة، وكم الأفكار التي قدمها الفلاسفة ولها نظيرها على الشاشة يصعب حصره؛ لدرجة دفعت البعض إلى عقد مقارنات عديدة ومتنوعة بين الفلاسفة والمخرجين[16]. في هذا المستوى قد يجسد الفيلم السينمائي إحدى الفلسفات (الفكر الوجودي في رواية الغريب L`étranger لألبير كامو Albert camus التي جسدها فيسكونتي Visconti في 1967 في فيلم يحمل العنوان نفسه أو قد تقدم السينما قضايا ناقشها الفلاسفة: (نقد المجتمع الاستهلاكي في نادي القتال (1999) Fight Club، نقد الأيديولوجيا في هم يعيشون (1988) They Live، نقد وسائل الإعلام وما تمارسه على العقول في عرض ترومان (1988) The Truman Show، نقد المجتمعات الشمولية في حالة التوازن (2002) Equilibrium، أو قد يقدم المخرج من خلال فيلمه طرحاً يتشابه من حيث الأساس النظري مع طرح أحد الفلاسفة (مفهوم المحاكاة في فيلم سيمون (2002) Simone، ومفهومي الواقع الفائق عند بودريار وموت الإله عند نيتشه، الوجود المتوهم في فيلم سماء الفانيلا (2001) Vanilla Sky،

والشك الديكارتي في وجود العالم الخارجي. الزمن الدائري في فيلم التذكار Mement (2000)، ومفهوم العود الأبدي عند نيتشه. الواقع الافتراضي في المصفوفة Matrix (1999)، ومفهوم السيمولاكريوم عند أفلاطون). والواقع أن هذا المستوى هو الأرضية التي تقترحها هذه الدراسة لتأسيس العلاقة المتوازنة بين السينما والفلسفة دون إسقاط لإحداهما على الأخرى، كما تفعل العديد من الدراسات. يقترح هذا المستوى وجود أفق مشترك للمفاهيم والأفكار، يتشارك فيه الفلسفة والسينما، ومن ثم يحاول الكشف عن هذا الأفق، من غير أن يقرأ أحدهما بوصفه انعكاساً للآخر، وما يترتب على ذلك من فقدان لخصوصية كلا المجالين، الفلسفة والسينما. .

صورة دعائية لفيلم المخرج كرستوفر نولان Christopher Nolan

تذكار (2000)[17] Memento

2 – مستوى آخر من مستويات العلاقة الممكنة بين الفلسفة والسينما، يتمثل في أن الفيلم قد يأتي توثيقاً لحياة فيلسوف أو مفكر أو فنان ما. أحياناً يمكن الاستفادة من الفيلم في تجسيد السيرة الذاتية لأحد الفلاسفة أو المفكرين أو الفنانين. والفيلم في هذه الحالة لا يكون مفيداً من ناحية استعراض السيرة الذاتية فقط وإنما يكون مفيداً أيضاً في عرض بعض الأفكار لدى الشخصية وكيفية تكونها وعلاقتها بالواقع المحيط بها. كثير من الأفلام وثقت لتاريخ العديد من الفلاسفة والفنانين، نذكر منها؛ فان جوخ في فيلم فان جوخ Van Gogh (1991)، نيتشه في فيلم حينما بكى نيتشه When Nietzsche Wept (2007)، أرسطو وعلاقته بالإسكندر الأكبر في فيلم الإسكندر Alexander (2004)، ابن رشد في المصير (1997)، ماركس في فيلم كارل ماركس الشاب Le jeune Karl Marx (2017).

أرماند أسانت يؤدي دور نيتشه في فيلم حينما بكى نيتشه When Nietzsche Wept

3 – المستوى الثالث يتشابه مع المستوى الثاني لكنه يوسع الدائرة أكثر؛ بحيث يمكن للفيلم أن يجسد مرحلة تاريخية من مراحل التطور الإنساني، التي تشكل الأرضية التي نشأت عليها الأفكار أو يجسد الطبيعة الجغرافية والظروف التاريخية لمجتمع ما. وهذا المستوى له أهميته كخلفية معرفية يمكن الاستفادة منها في أثناء دراسة

تاريخ الفلسفة والأفكار؛ فالفكر مرتبط بصورة وثيقة بالتاريخ والجغرافيا، مع الوضع في الاعتبار بالتأكيد أن التاريخ يتم معالجته داخل الفيلم وفقاً لرؤية المخرج وبحسب المعالجة الدرامية للأحداث. نجد - على سبيل المثال - مادة تاريخية مهمة في فيلم الألم والنشوة The Agony and the Ecstasy (1965) الذي يستعرض جزءاً من السيرة الذاتية للفنان الإيطالي مايكل أنجلو وارتباطها بالظروف التاريخية التي عاصرها، وكذلك الحال مع أفلام أخرى مثل ميلاد أمة The Birth of a Nation (1915)، الإمبراطور الأخير The Last Emperor (1987).

مايكل أنجلو والبابا فيليب الثاني في أحد مشاهد فيلم الألم والنشوة The Agony and the Ecstasy

لكن أي مستوى من هذه المستويات يعبر أكثر عن طبيعة العلاقة بين الفلسفة والسينما؟ لابد أن نؤكد بداية أن علاقة الفلسفة بالسينما لن تكون منتجة إلا إذا تحقق لها نوع من التوازن؛ بحيث تبتعد عن فكرة التوظيف أو النظر إلى الفيلم على أنه أداة من أدوات الفلسفة أو مجال يتجلى فيه الأفكار الفلسفية. لهذا إذا كان هناك إمكانية للاستفادة الفلسفية من الفيلم السينمائي (كما يكشف المستويان الأول والثاني)، فإن هذه الاستفادة لا ينبغي أن تعمم لتغدو المدخل الوحيد لدراسة العلاقة بين كلا المجالين. من هنا يغدو المستوى الأول هو الأقدر على رسم معالم تلك العلاقة، وفي الوقت ذاته

سيفضي في النهاية إلى بلورة هذا المجال البحثي الذي مازال في طور النشأة ومحاطاً بهالة من الالتباس والغموض حول طبيعة العلاقة المفترضة بين الفلسفة والسينما. فيما يلي سنعرض لمحاولتين تطبيقيتين لإمكانية العلاقة بين الفلسفة والسينما بناء على المستوى الأول الذي اقترحناه.

نموذجان تطبيقيان على المستوى الأول

النموذج الأول: العنف، العبث، والعدمية بين نيتشه وتارنتينو

" أتيت من عالم العنف، إنه يسري في دمي، كان والدي كذلك، ووالده من قبله، كان ذلك قدري. من البريء؟ هل أنت بريء؟ إنه مجرد قتل، كل الكائنات تفعل ذلك، بشكل أو بآخر". الكلام على لسان الممثل الأمريكي ليوناردو دي كابريو في الدور المهم الذي قام به في فيلم المخرج الأمريكي كوانتين تارنتينو (1963) Quentin Tarantino جانجو طليقاً (2012) Django Unchained. هذه الجملة ربما تكون المدخل الأهم لسينما هذا المخرج، الذي اختلف النقاد حول قبول أعماله بين متحمس لها بقوة يراها نقلة مهمة في تاريخ فن السينما، و كاره لها بشدة بدعوى أنها تحطم قوالب السرد التقليدية، وبها من لمحات الجنون والعبثية ما لا يخفى على أحد. هذا الاستقبال الذي يراوح بين القبول والرفض كان مدركاً منذ البداية لدى تارنتينو؛ ففي أثناء تسلمه لجائزة السعفة الذهبية عن فيلمه خيال رخيص (1994) Pulp Fiction قال إنه لم يتوقع حصوله على الجائزة نظراً لهذا الانقسام الذي أحدثه الفيلم بين جمهور السينما ونقادها[18].

الملمح الأهم في سينما تارنتينو تفسره مقولة دي كابريو السابقة. فالمتابع لأعماله سيصدم بصرياً وشعورياً من كم العنف الموجود في أفلامه (يتجاوز بكثير ما قدمه مارتن سكورسيزي Martin Scorsese في أعماله). القتل الفج بدم بارد، الدماء الغزيرة الواضحة، روح الانتقام التي تتغلب على جميع المشاعر الأخرى. . . . . إلخ. هذا العنف لا تبرره ضرورات سردية داخل أفلام تارنتينو بل هو مقصود في ذاته، لهذا دائماً ما يكون مدعاة لإثارة تساؤل المشاهد. لماذا القتل بهذه الفجاجة؟ لماذا كل هذه الدماء؟.

صورة دعائية لفيلم جانجو طليقاً Django Unchained (2012)

نيتشه/ تارنتينو وإنسان العصر الحديث

في نهايات القرن التاسع عشر كتب الفيلسوف الألماني فريدريش نيتشه (1844–1900) يقول في كتابه العلم المرح Die fröhliche Wissenschaft (1882) : " خلف سطح الحياة الحديثة المغلف بالعلم والعقلانية تكمن قوى دافعة بربرية لا أثر فيها للرحمة "[19]. مقولة نيتشه وفلسفته القائمة على مفاهيم النسبية والمصادفة تتقاطع وسينما تارنتينو؛ بحيث تبدو الأرضية واحدة ويبدو المؤلفان (تارنتينو هو من كتب أعماله أيضاً) كأنهما قادمان من العالم نفسه. كان نيتشه يرى أن الجانب الشرير في الإنسان الحديث يتخفى خلف قناع من الحكمة والعلم وأن التناقض الواضح بين ما يدعيه من عقلانية وتنوير وبين دوافعه الشريرة وروحة الملوثة بالدماء، هو نفسه جزء من أزمته. جزء من أزمة مشروع الحداثة الغربي وسبب لمناداة البعض بأنه، أي المشروع، قد استنفد غرض وجوده.

إنسان العصر الحديث وما بعده، ذلك الإنسان الذي لا يمل ولا يكل عن إظهار تحضره في جميع السياقات، لكن خلف قناع هذا التحضر يوجد ذلك القاتل بشكل أو بآخر؛ توجد تلك القوى الهمجية التي حدثنا عنها نيتشه، والتي صرح بها من قبله الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز Thomas Hobbes في عبارته الخالدة "الإنسان ذئب للإنسان". وفقاً لنيتشه ليس ثمة تعاطف أو شفقة في عالم الإنسان، وإن كان فإنه لا يظهر إلا مع ما ينتمي إليه فقط (كانت هذه الفكرة أساس النقد العنيف الذي وجهه بعض المفكرين للمركزية الأوروبية). غير أن هذا التعاطف قد يختفي أيضاً إذا تم التأثير عليه أو تشتيته، وهو ما يعني أنه لا يعبر عن حقيقة الإنسان ولا يعد جزءاً أصيلاً من تكوينه. هذا الكلام النظري أكده الواقع العملي في أوروبا القرن التاسع عشر (قرن نيتشه) حيث المد الاستعماري الغربي؛ وحيث أوروبا التي بدأت معركتها مع ذاتها. وتبدو هذه الفكرة قريبة من عالم تارنتينو أو أحد محفزات عالم العنف واللامنطق لديه. في فيلم أوغاد مجهولون Inglourious Basterds 2009 يضع تارنتينو المشاهد في تجربة نفسية لا يقدر على صناعتها سواه؛ حيث تُقتل في أول الفيلم، إبان فترة الحرب العالمية الثانية، أسرة يهودية فقيرة بطريقة بشعة، وفي الوقت نفسه يشعر المشاهد بمتعة تصل حد الانتشاء من أداء الممثل العبقري كريستوف فالتس Christopher Waltz، متعة تجعل المرء يتقبل بسلاسة مشهد القتل المرعب، هذا الشعور المزدوج سببه الرئيس وجود مؤثر شعوري آخر بجوار الحدث الرئيس الذي يجسده المشهد.

أفلام تارنتينو بها هذا التلاعب النفسي بين الفكرة ونقيضها. وبها التصور القائل إن الإنسان لديه ذلك الاستعداد الفطري في طبيعته للإجرام والعنف، باسم الحضارة فقط يخفي كمية العنف التي بداخله. والتاريخ الغربي مليء بالوقائع التي تثبت مثل هذه الادعاء، ويكفي قراءة تاريخ أوروبا وأمريكا في القرنين التاسع عشر والعشرين، لمعرفة الوجه الآخر لهما، الذي يتخفى خلف قناع العلم والعقلانية. وما الانقلاب الذي حدث في النموذج المعرفي الغربي من الحداثة إلى ما بعدها إلا لهذا التناقض بين الشعارات البراقة التي ترفع راية العلم والعقلانية والقيم الإنسانية الرفيعة وبين الواقع الدموي العنيف الذي خلف وراءه ملايين الضحايا.

كلاب المستودع Reservior Dogs (1992)

العنف إذن في أفلام تارنتينو يكشف فساد الطبيعة الإنسانية عبر ميولها الدموية. وعادة ما يأتي هذا العنف بدافع الانتقام ومن أجله. والحال أن معظم أفلام تارنتينو وقودها الانتقام. لكن الانتقام لا يأخذ صورة واحدة، بل عدة صور؛ صورة إجرامية واضحة كما في كلاب المستودع Reservior Dogs (1992)، صورة شخصية بحتة كما في اقتل بيل Kill Bill (2003)، صورة سياسية كما في فيلمي جانجو طليقاً وأوغاد مجهولون، وصورة اجتماعية كما في جاكي براون Jacki Brown (1997). وعلى الرغم من وجود ملامح مشتركة في بعض شخصيات أفلامه، ووجود اختلافات في بعضها الآخر، فإن تارنتينو برع بالفعل في أن يجعل الانتقام تيمة حاضرة ومحركاً رئيساً لشخصياته، وكأنها جزء رئيس من طبيعة التكوين الإنساني.

أوغاد مجهولون Inglourious Basterds (2009)

احتفالية الانتقام

أراد تارنتينو، بعد فترة توقف دامت عدة سنوات، أن يجعل للانتقام احتفاليته الخاصة، فعاد بفيلمه اقتل بيل بجزأيه الاثنين (2003 – 2007). الفيلم احتفالية بالانتقام، شخصياته منتقمون لحدث سابق، وفي أثناء انتقامهم يتولد انتقام جديد من داخلهم. يبدأ الفيلم ببطلة العمل التي تريد أن تنتقم بقتل أمام ابنتها وتنظر للطفلة الصغيرة وتقول لها إنها ستنتظرها حين تأتي لتنتقم منها مثلما فعلت هي مع أمها. عندها يبدأ الفيلم في سرد حكاية الأشخاص الذين تريد البطلة الانتقام منهم، وكيف بدأت كل شخصية منهم دائرة الانتقام الخاصة بها.

الفيلم، الذي يحتفي بالانتقام، يستدعي في صورته ومحتواه المجتمع الياباني بتقاليده الراسخة وتاريخه الثري؛ تاريخ الفن الياباني، أجواء الساموراي، الأزياء، الأساطير، الطعام. . . .إلخ. وكعادة تارنتينو في استدعاء تاريخ الفن في أفلامه؛ صممت بعض المشاهد المعقدة بطريقة أفلام التحريك اليابانية، كذلك جسد الفيلم معارك الساموراي العنيفة جداً ذات الحركات بالغة السرعة.

اقتل بيل (2003) Kill Bill

مع ما يجسده اقتل بيل من روح انتقامية تكشف الميول العدوانية في الطبيعة الإنسانية في حدها الأقصى، يجسد الفيلم حالة متطرفة من العبثية تجعل المشاهد يتقبل هذا العنف

ويتعامل معه كنوع من الاستعراض الطريف، خاصة أن تارنتينو يعمد بطريقة ساحرة غير مرئية لكسر الإيهام في الفيلم؛ فهو يغلف فيلمه، من البداية حتى النهاية، بتلك الروح التي تجعل المشاهد يتعامل مع الفيلم بنوع من الخفة أو عدم الجدية في استقباله لمشاهد الحركة والقتل المفرطة، ولعل الإفراط الكبير في العنف والقتل ينقل الفيلم من المستوى الواقعي إلى المستوى الخيالي، ويجعل من الصعوبة التعامل معه وفق منطق الأحداث الطبيعية وقوانينها. بالإضافة إلى ذلك يسود الفيلم حالة من اللامنطق، ليس في أحداثه فقط، بل في هذا المزج العجيب واللامتجانس الذي أقامه تارنتينو داخل مكونات الفيلم؛ حيث يبدأ الفيلم في جزئه الأول بأغنية هادئة شهيرة، لا تناسب طبيعة موضوعه، لنانسي سيناترا Nancy Sinatra، مع عبارة تبدو وكأنها أقرب إلى الحكمة (الانتقام وجبة يجب أن تقدم باردة). ثم مشهد جريمة طبيعي جداً للبطلة وهي ملقاة ويحدثها بيل عن أنه ليس سادياً وسيقتلها مرة واحدة، ثم فجأة تبدأ أحداث غير متزنة، غير متوقعة، ولا منطقية. كل شيء يقدمه تارنتينو بنوع من العبثية التي لا تخضع لقانون. طريقة التصوير وزواياه، الانتقال من مشهد منطقي جداً إلى مشاهد قتل عبثية، ثم مشهد رسوم متحركة ياباني ومنه إلى موسيقى يابانية مجنونة مصحوبة برقصات عبثية وأقدام حافية، كل شيء في الفيلم غير متزن ويفتقد للمعيار، وهذا ينقلنا للخاصية الثانية التي تشترك فيها أفلام تارنتينو مع فلسفة نيتشه.

جاكي براون (1997) Jacki Brown

عبثية الحياة الحديثة وعدميتها

في القرن التاسع عشر، قرن نيتشه، سادت النزعات المادية بقوة وصاحب ذلك غياب التفكير الميتافيزيقي؛ أو بمعنى أدق لم يعد له موطئ قدم في وقت أعلن فيه ماركس أن المادة هي الإله. ثم جاء نيتشه ليزكي هذه الروح من خلال إعلانه الشهير عن موت الفكرة الميتافيزيقية عن الإله؛ بحيث إنه لا يمكن اتخاذها إطاراً تفسيرياً لظواهر العالم الذي نعيش فيه. كان من نتائج ذلك سيادة النزعة النسبية اللامعيارية في جميع المجالات؛ حيث لم يعد هناك مركز يمكن الاستناد إليه أو الاحتكام لمعاييره، بل ثمة فوضى معيارية، إن جاز التعبير، وقد أكد نيتشه هذه النتيجة التي ترتبت على غياب فكرة الألوهية، في فقرته الشهيرة (القسم 125 من كتابه العلم المرح) عندما قال: "لقد محونا الأفق كله. لقد حررنا هذه الأرض عن شمسها. لقد أرسلناها باستمرار إلى القاع، إلى الوراء، إلى الجنب، إلى الإمام، وفي كل الاتجاهات... أما زال هناك أي شروق أو غروب؟. لقد أصبح عالمنا أكثر برودة"[20]. هذا العالم البارد سيسقط حتماً في فضاء العدمية. والعدمية مصطلح يصف غياب المعنى والقيمة عن حياة الأفراد. فحينما لا يحل نظام جديد محل النظام التشريعي الأخلاقي المستمد من الدين، والذي ظل مسيطراً على الفكر قرون عديدة، سيواجه الإنسان مزالق العدمية؛ حيث الظلمة المطبقة، ولا شيء له قيمة فعلية، لا معنى لحياتنا بعد الآن، وكل أساليب الحياة سواء؛ لأنه لا معيار شاملاً تقاس عليه الأحكام.

فيلم تارنتينو خيال رخيص Pulp Fiction (1994) يجسد لمشاهديه هذه المعاني بوضوح. فهو سردية طويلة مقسمة إلى حكايا وسرديات قصيرة أعيد ترتيبها سوياً، على نحو يشبه تركيب الألعاب الملغزة Puzzle. فيلم عصابات، حيث لا وجود فيه لشرطي واحد!. شريط سينمائي من الشخصيات الغريبة، بدءاً من رجل عصابات يضع خلف رأسه الأصلع لصاقة جروح، إلى متخلفين منحرفين جنسياً، ومن أتباع عصابات بالبدلات السوداء يخوضون حديثاً حول مسميات الأطعمة السريعة الأمريكية في أوروبا إلى حلّال مشكلات يحضر حفلات العشاء في الصباح الباكر مرتدياً بزة رسمية. إذن، ما الذي يدور حوله الفيلم؟ بشكل عام، يمكن القول: إن الفيلم يدور حول العدمية الأمريكية.

السيناريو شديد الحرفية يأخذه تارنتينو في شكل دائري، وهو الشكل الذي حقق للفيلم امتيازه الفريد. المشهد الافتتاحي بداية الدائرة ونهايتها؛ لصان غير متمرسين يخشيان

من تعقد عمليات السرقة، وأن تجر عليهما ما لا يحمد عقباه، يدور بينهما نقاش طويل وشيق عن أفضل الأماكن للسرقة الآمنة. باختيار عبثي يقرران أن أفضل مكان للسرقة هو هذا المطعم الذي يجلسان فيه وأفضل لحظة للسرقة هي تلك اللحظة التي يتحدثان فيها. يشهران مسدساتهما لتبدأ الدائرة. الفيلم مكون من ثلاثة سيناريوهات؛ ترى السيناريو الأول ويظهر بداخله لمحة من سيناريو آخر، ثم تلف الدائرة على السيناريو الثاني، وترى لمحة من الأول، وهكذا. إلى أن تصل الدائرة لنقطة البداية التي هي نقطة النهاية، في المطعم الذي قرر سرقته اللصان غير المتمرسين. في هذه الرحلة الدائرية التي استغرقت عدة ساعات فقط يلاحظ المشاهد أن تغيرات عديدة طرأت على لصين آخرين وجدا مصادفة في المكان ذاته، وفي اللحظة العبثية نفسها التي قرر اللصان غير المتمرسين القيام بعملية السرقة فيها مع فارق أن هذين اللصين محترفان. في أثناء لفة الدائرة يخرج تارنتينو المشاهد خارج الدائرة في مشهد بديع يحكي فيه قصة موت فيجا (جون ترفولتا) التي لا تعتبر ضمن أحداث الفيلم أساساً، وليست في زمن حدوثه! لكنها لمحة عبثية شديدة الذكاء، تنسجم مع العبثية المحيطة بقصص كل الأبطال والأحداث غير المنطقية التي تحدث لهم. التلاعب الأشهر لتارنتينو في هذا الفيلم هو الحقيبة التي يفتحها كل أبطال الفيلم تقريباً، لا يرى المشاهد ما بداخل الحقيبة ولكنهم ينبهرون بما هو داخلها. البعض فسر ما بداخل الحقيبة تفسيرات دينية، والبعض الآخر فسرها تفسيرات موسيقية، وآخرون تفسيرات تقليدية.

خيال رخيص Pulp Fiction (1994)

بشكل عام يتناول الفيلم العدمية الأمريكية، وبشكل خاص، يتناول الفيلم تحولات شخصيتين، هما: جولز (صمويل جاكسون) وبوتش (بروس ويلس). في مطلع الفيلم، يعود فينسنت (جون ترافولتا) من مكان إقامته في أمستردام، ويدور بينه وبين جولز حديث حول اسم البيج ماك والكوارتر باوندر (أنواع من البرجر) في أوروبا، وفونزي Fonzie من مسلسل هابي دايز Happy Days، وأرنولد من مسلسل جرين آكرز Green Acres، وفرقة موسيقى البوب فلوك أوف سيجلز Flock of Seagulls، وكاين من فيلم كونغ فو Kung Fu، إلخ. هذه الإحالات السخيفة تبدو للوهلة الأولى نوعاً من الحكي الثقافي الناقد أو المؤيد لتلك الرموز. لكن الحقيقة أن هناك بعداً أعمق من ذلك، فالفكرة هنا تتلخص في الطريقة التي ترتبط بها هذه الشخصيات بحياتنا: أيقونات ورموز الفن الشعبي والبرامج التليفزيونية الذين حلوا في زماننا محل الدين، والذين يوفرون المعنى وتحديد قيمة الأمور من حولنا.

نقاط الإحالة هذه هي ما نفهم من خلالها أنفسنا والآخرين، نحن فارغون وفانون مثلهم بالضبط. أيقنة الفن الشعبي هذه تتجلى أكثر ما تتجلى حينما يزور فينسنت وميا (أوما ثورمان) جاك رابيت سيم (مطعم)؛ حيث يتقمص المضيف شخصية إيد سوليفن (مذيع)، والمغني يتقمص شخصية ريكي نيلسن (مغنّ شهير)، والنادل يتقمص شخصية بادي هولي (مغنّ)، ومن ضمن النادلات مارلين مونرو (ممثلة) وجاين منسفيلد (ممثلة). رموز الفن الشعبي هذه تقف بشكل صارخ في مواجهة فقرة من العهد القديم، إيزاكيل 17 : 25 (في الواقع يبدو أن تارنتينو هو من ألفها بنفسه).

إن غياب أي نوع من الأساس يُستند إليه في الأحكام القيمية، والافتقار إلى معنى أكبر في حياتهم، يوجد لديهم فهم للسلطة. في ظل غياب أي معيار آخر ينظم حياتهم، يسقط الأفراد في هرمية السلطة؛ حيث مارسيلس والاس في أعلى الهرم وهم في أدناه كأتباع. وتبدأ الأشياء في اكتساب المعنى في حياتهم حينما يعلن والاس عن ذلك. ما يريد إنجازه، عليهم القيام به. وتكتسب الأشياء قيمتها بالنسبة لهم مما يريده والاس ويصبح من ثم موجهاً لتصرفاتهم في الحال، إلى أن تكتمل المهمة بأي أسلوب كان. وهذا متمثل بذكاء في الحقيبة الغامضة التي يطلب من جولز وفينسنت إعادتها إلى مارسيلس. هي غامضة؛ لأننا لا نرى فعلياً ما فيها على الإطلاق، كما سبق أن أشرنا، غير أننا نرى ردود أفعال أشخاص حيالها

بوصفها غرضاً؛ بالغ القيمة والأهمية. يبزغ السؤال دائماً: ماذا يوجد في الحقيبة الجلدية؟ ومع ذلك، فهذا السؤال خدعة. الإجابة في الحقيقة: لا يهم. وعندما سئل تارنتينو عن محتوى الحقيبة، في حوار معه، رد قائلاً: ما بداخل الحقيبة هو ما تخيله المشاهد[21]. فما يوجد في الحقيبة الجلدية لن يشكل أي اختلاف، كل ما يهم هو أن مارسيلس يريدها، ومن ثم لهذا الغرض أهمية. لو كان لدى فينسنت وجولز قاعدة للقيمة والمعنى في حياتهما، لكان بوسعهما تحديد ما إذا كانت الحقيبة الجلدية ذات قيمة نهائية، ولأمكنهما تحديد ما إذا كان كل ما بذلاه في سبيل استرجاعها مبرراً. في ظل غياب هكذا، فإن الحقيبة الجلدية تصبح قيمة نهائية في ذاتها ولذاتها، تحديداً لأن مارسيلس يقول ذلك، وعليه؛ فإن أي سلوك بغرض حيازتها يصبح مبرراً (بما فيه، كما هو واضح، القتل).

بالإضافة إلى أيقنة رموز الفن الشعبي في الفيلم، فإن الخطاب المتعلق باللغة هنا مرتبط بتسمية الأشياء. ماذا يدعى البيج ماك؟ وماذا يسمى الكوارتر باوندر؟ (فينسنت لا يعرف، فهو لم يذهب إلى مطعم برجر كينج). حينما ينادي رينجو (تيم روث) على النادلة "جرسون"، تخبره أن: "جرسون" بالفرنسية تعني "فتى" وحينما تشير أيضاً صديقة بوتش إلى وسيلة تنقله على أنها "دراجة نارية"، ويصر على أن يصحح لها قائلاً: "إنها ليست دراجة نارية بل تدعى المروحة" (نوع آخر من الدراجات النارية). ومع ذلك- وهنا يقع التباس- حينما تسأله سائقة أجرة لطيفة عن معنى اسمه، يجيب بوتش: "هذه أمريكا؛ يا عزيزتي؛ أسماؤنا لا تعني شيئاً". والفكرة واضحة: إنه غياب أي قاعدة دائمة للقيمة والمعنى، لغتنا لم تعد تشير إلى أي شيء عداها. أن ننعت أي شيء بالشرير أو الخير لا يعني أنه كذلك على نحو موضوعي، بالنظر إلى غياب سلطة عليا أو معيار للحكم على الأفعال.

إن هذا النوع من السلطة غائب كلياً عن حياة جولز وفينسنت. وفي غيابه، تغدو الثقافة الشعبية مصدراً للرموز ونقاطاً للإحالة التي يتواصل من خلالها الاثنان ويفهم أحدهما الآخر. إن نقص أي نوع من السلطة العليا يصور في الفيلم من خلال الغياب الصريح لوجود رجال الشرطة. إنه فيلم عصابات؛ حيث يقتل الناس بالأعيرة النارية، ويتعاطى آخرون المخدرات، ويقودون بتهور، إلخ، ثمة حوادث سيارات، ومع ذلك لا يوجد هنالك شرطي واحد.

إن كل شيء في أفلام تارنتينو لا معنى له في ذاته، فما تفعله من الممكن جداً أن يؤدي إما إلى النجاة وإما إلى الهلاك، وما تظنه ضعيفاً يمكن أن يفاجئك بقوته الكامنة فجأة ويصعقك بها، فالقوة والحق والحقيقة كلها أمور نسبية، والواقع بالمعنى الكلاسيكي لا وجود له، بل لدينا واقع آخر نخلقه نحن من خيالاتنا وأوهامنا ورغباتنا، والصدام الذي ينتج ما هو سوى نتاج لرغبتنا في تطويع الواقع لما نريده ونسعى إلى تحقيقه: المال والجنس والسلطة[22].

النموذج الثاني: أطروحة موت الواقع بين الفضاء الفلسفي وعوالم السينما

كتب الفيلسوف الألماني لودفيج فويرباخ (1804- 1872) Ludwig Feuerbach في مقدمة الطبعة الثانية من كتابه جوهر المسيحية (1841) Das Wesen des Christentums : "ولا شك أن عصرنا يفضل الصورة على الشيء، النسخة على الأصل، التمثل على الواقع، المظهر على الوجود، وما هو مقدس بالنسبة له، ليس سوى الوهم، أما ما هو مدنس، فهو الحقيقة. وبالأحرى، فإن ما هو مقدس يكبر في عينيه بقدر ما تتناقص الحقيقة ويتزايد الوهم؛ بحيث إن أعلى درجات الوهم تصبح بالنسبة له أعلى درجات المقدس"[23]. وكان ذلك استشرافاً منه لمستقبل قريب احتلت فيه الصورة مكان الصدارة في المشهد الثقافي المعاصر. عبارة فويرباخ تحمل من ضمن ما تحمل تعريفاً للنسخة يخلع عليها صفات الوهم والتضليل والكذب والخداع، وعلى الرغم من سلبية هذه الصفات فإنها تبدو؛ أي النسخة، أكثر إغراء وقدرة على جذب قطاعات عريضة من الجماهير. هذا الإغراء مرده الرئيس تحرر النسخة من اشتراطات الواقع وقيوده وقابليتها غير المحدودة للتعديل، خاصة مع غياب الأصل الذي يمكن الاحتكام إليه.

في وقت مقارب من عصر فيورباخ كتب الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه (1844–1900) في كتابه أفول الأصنام Götter-dämmerung : "لقد نفينا العالم الحقيقي، فأي عالم بقي؟ ربما هو العالم الظاهر؟! . . لكن لا! إننا مع نفينا للعالم الحقيقي نفينا كذلك العالم الظاهر"[24]. مقولة نيتشه تلك جاءت في سياق نقده لمفهوم الحقيقة والأشكال التي اتخذتها طوال التاريخ والطرق التي استخدمت من خلالها لممارسة التضليل تحت شعار "امتلاك الحقيقة المطلقة". وعبارة نيتشه السابقة التي استخدم فيها ضمير الجمع للإشارة

إلى ذاته، وهي الطريقة المعتادة له في التعبير، يسعى لأن يقول من خلالها أن فلسفته تخلو من الثنائيات التي دأب العقل البشري على التفكير وفقاً لها (منطق إما أو). لا مجال لثنائية الظاهر والباطن أو الحقيقي والمزيف، فالعالم هو هذا العالم الذي نعيشه ولا يمكن معرفته من خلال مقابلته بعالم آخر. وهو عالم نسبي يتوقف معناه على زاوية النظر التي أنظر إليه من خلالها. ومن ثم لا وجود لمعنى مطلق أو حقيقة كلية يمكن الاستناد عليها في أي شيء.

قديما في القرن الرابع قبل الميلاد أراد أفلاطون (347 –427 ق.م) أن يقدم رؤية تراتبية للوجود تستند إلى مفهوم المثال في فلسفته. تقوم أنطولوجيا أفلاطون على تراتبية واضحة، تشبه إلى حد كبير التراتبية المعرفية التي كانت سائدة في المجتمع اليوناني إبان حياته. إذا بدأنا بالتمييز الأفلاطوني بين الجوهر والمظهر، المفهوم عن المدرك، الفكرة عن الصورة، الأصل عن النسخة، النموذج عن الشبيه؛ فإننا نلحظ –بداية– أن هذه الثنائيات غير متكافئة؛ حيث إنها تتردد بين نوعين من الصور. فالنسخ موجودات ثانوية، إنها متظاهرات ذات أساس راسخ؛ أي تبدو متطابقة مع الأصل. أما النسخة المزيفة، التي أطلق عليها أفلاطون السيمولاكريوم Simulacrum، فهي متظاهرات زائفة تتأسس على اللاتشابه، وبهذا المعنى نجد أفلاطون يقسم العلاقة بين النماذج– الصور إلى قسمين: فهناك من ناحية العلاقة بين النسخ و الأيقونات Copies- Icons، وهناك من ناحية أخرى العلاقة بين سيمولاكرا والاستيهامات Simulacrum- fantasmes.

غير أن مفهوم النموذج عند أفلاطون، لا يتدخل هنا كي يقابل عالم النسخ ويتعارض معه. إنه يتدخل كي ينتقي النسخ الجيدة التي تشبه الأصل في صميمه وباطنه؛ أي الأيقونات، ويستبعد النسخ الرديئة؛ أي السيمولاكرات "إن التمييز القائم بين "النموذج" و"نسخته" يخفي تمييزاً آخر. التمييز بين صورتين؛ حيث النسخ "الأيقونات" لاتمثل إلا الصورة الأولى، أما الصورة الأخرى فهي "الشبيه" أو السيمولاكرا. الفرق بين الأيقونة والسيمولاكرا، أن الأولى نسخة تتمتع بالتشابه، أما الثاني فبلاتشابه. الأيقونة تقوم على الشبه والوحدة مع النموذج، أما السيمولاكرا فيقوم على الاختلاف وينطوي على اللاتشابه. الأيقونة تكرر النموذج والسيمولاكرا يخونه"[25]. سينتج عن هذا التحديد أن المقابلة الأساسية عند أفلاطون ليست بين النموذج والنسخة؛ وإنما ستصبح محصورة

في عالم النسخ ذاته. ولا يتدخل النموذج إلا كمعيار للتمييز بين النسخ والمفاضلة بينها، وانتقاء الأفضل و استبعاد غيره "يتعلق الأمر بضمان انتصار النسخ على السيمولاكرا، وقمع هاته الأخيرة وضبطها وطمسها وتركها تحت القيود، والحيلولة بينها وبين أن تطفو على السطح لتفرض نفسها في كل الأنحاء" (26).

كان الدافع المحرك لنظرية المثل عند أفلاطون هو رغبته في الاختيار والانتقاء. ولن يتسنى له ذلك ما لم يميز ويفرق أولاً بين الحقيقة والمظهر، بين المعقول والمحسوس، بين المثال والصورة، بين الأصل والنسخة، بين النموذج والنسخة المزيفة. والخلاصة أن السيمولاكرا في فلسفة أفلاطون يشير إلى نسخة مزيفة من الشيء، توحي بأنها حقيقية؛ لأنها لا تستند إلى نموذج يمكن مقارنته بها ومن ثم اكتشاف زيفها. إنها نموذج في ذاتها، لكنها نموذج مزيف إذا جاز التعبير. والمثال البارز الذي يقدمه أفلاطون في فلسفته لهذا النموذج المزيف هو مثال السفسطائي الذي يظهر الحكمة والورع ويقدم نفسه بوصفه نموذجاً للحكيم وهو أبعد ما يكون عن ذلك، إنه مزيف في جوهره ويكتسب شكلاً مخادعاً، ولهذا يمتلك القدرة على التضليل وممارسة الخداع، وهو ما كان سائداً في المجتمع اليوناني آنذاك.

في ستينيات القرن العشرين يلتقط المفكر الفرنسي ذو التوجه الماركسي غي ديبور (1928-1994) Guy Debord الخيط من أفلاطون، ومن بعده فويرباخ ونيتشه، ليكتب كتابه مجتمع الاستعراض (1967) La société du spectacle. في هذا الكتاب يؤكد ديبور أن التراكم الرأسمالي في المجتمعات الصناعية الراهنة قد أدى إلى تضاؤل الحقيقة والواقع وراء تراكم كثيف من التمثيلات التي تحل محل الأصل "في المجتمعات التي تسود فيها شروط الإنتاج الحديثة، تقدم الحياة نفسها برمتها على أنها تراكم كثيف من الاستعراضات وكل ما كان يُعاش على نحو مباشر يتباعد متحولاً إلى تمثيل Representation" (27). هذا التراكم لسيادة الزائف وغلبته؛ بحيث غدا الحقيقي جزءاً منه "في العالم المقلوب واقعياً رأساً على عقب، يغدو ماهو حقيقي لحظة من لحظات ما هو زائف" (28). وبالنسبة لديبور فإنه لا يزال هناك مجال لاغتراب الذات بالمعنى الكلاسيكي، ومن ثم هناك فرصة لأن تستعيد تلك الذات استقلالها وتتعرف نفسها مادامت تتخذ من النقد سلاحاً لها.

يتلاقى هذا التراث الفلسفي الطويل حول ثنائية الحقيقي/ المزيف ويحتشد في الأطروحة التي قدمها الفيلسوف الفرنسي جان بودريار (1929- 2007) Jean Baudrillard عن موت الواقع. وقد شاع استخدام مصطلح سيمولاكرا Simulacra في مؤلفات جان بودريار واتخذه عنواناً لمؤلفين له هما المصطنع والاصطناع Simulacres et Simulation (1981) والاصطناعيات Simulations (1983). يذهب بودريار في أطروحته إلى أن هناك صورة جديدة فاتنة سادت في الثقافة المعاصرة. فإذا كانت الحضارة الغربية في النصف الثاني من القرن العشرين قد أعلت من شأن المشهد والصورة وجعلت منهما وسيطاً مهماً من وسائط المعرفة؛ فإن ما حدث الآن ونتيجة لهذه المكانة التي احتلتها الصورة، هو غياب الواقع وتواريه خلف عالم من الصور. انكمش الواقع وتضاءل حجمه حتى بات صورة شاحبة، وما لبثت هذه الصورة أن انمحت بالكامل حتى أصبحت غير ذات وجود، وفي المقابل زادت سطوة الصورة وهيمنتها التي كان ينظر إليها على أنها محاكاة لعالم الواقع، فأصبحنا نعيش في عالم مليء بالصور غير ذات الأصل، صور معلقة في فضاء خاص بها، هذا الفضاء يتمدد باستمرار وتزداد رقعته، إلى أن أصبح يحتل الفضاء نفسه الذي كان يحتله الواقع، نوع من الإزاحة والإحلال، إن جاز التعبير. على أن الفرق بين الواقع الجديد والواقع القديم، ليس فرقاً في النوع، إنما هو فرق في الدرجة؛ بمعنى أن الواقع الجديد يمتلك من عوامل الجذب والإبهار ما لم يكن يمتلكه الواقع القديم، لذا فهو لا يقدم نفسه كواقع بديل فقط، بل أشد واقعية من الواقع القديم نفسه. وهذا المعنى هو الذي أسس عليه بودريار نظريته التي أطلق عليها الواقع الفائق Hyper Reality[29].

كيف وجدت أطروحة موت الواقع طريقها إلى عوالم السينما؟

الواقع أنه مثلما امتدت معالجات الفلاسفة تاريخياً لعلاقة الواقعي بالمزيف، فإننا نجد معالجة سينمائية مكثفة للفكرة ذاتها. وربما جاءت البداية المبكرة للفكرة داخل عوالم السينما في الدراما الكلاسيكية التي قدمها ألفريد هيتشكوك Alfred Hitchcock في فيلمه شمالًا إلى الشمال الغربي North By Northwest (1959) وفيه يعرض هيتشكوك لقصة رجل أعمال يتم ملاحقته داخل الولايات المتحدة الأمريكية من قبل جواسيس؛ ظناً منهم

أنه عميل حكومي تابع لوكالة الاستخبارات. يتم اختطاف رجل الأعمال بالفعل على يد مجموعة من الجواسيس الأجانب، ومن ثم تتم مطاردته عبر الولايات المتحدة، ويحدث ذلك من خلال رحلة مثيرة داخل قطار من مدينة نيويورك إلى شيكاغو .وتكون المطاردة على سواحل الولايات المتحدة الشرقية حتى الساحل الغربي بمدينة شيكاغو، وصولاً إلى مدينة لوس أنجلوس بولاية كاليفورنيا، وخلال الأحداث يتضح أن الجاسوس الذي يبحثون عنه ما هو إلا شخصية وهمية، قامت وكالة الاستخبارات الأمريكية المركزية بابتكارها من أجل تضليل الجواسيس وصرف أبصارهم عن العميل الفعلي للوكالة، حتى يتم الكشف عن هؤلاء وإلقاء القبض عليهم .

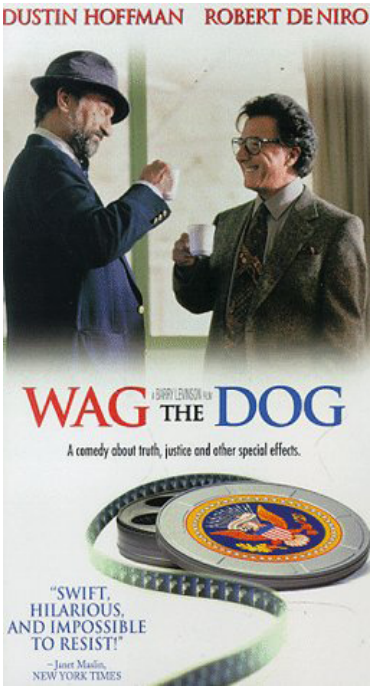
لقطة من فيلم هيتشكوك شمالاً إلى الشمال الغربي (1959) حيث يحدث التلاقي بين الشخصية الحقيقية والمزيفة

في عام 1972 قدم المخرج الروسي أندرية تاركوفسكي Andrei Tarkovsky فيلماً بعنوان سولاريس Solaris . يركز هذا العمل الكلاسيكي على رحلة عالم النفس كريس كلفن إلى محطة فضائية تحوم فوق الكوكب الغامض سولاريس، للتحقيق في الأسباب الكامنة وراء عدم استجابة الطاقم المفاجئة لتعليمات المحطة الأم. وبينما كان على متن

السفينة، شعر بالصدمة عندما اكتشف أن زوجته الراحلة قد ظهرت على متنها، ثم نفهم تدريجياً أن السبب وراء هذا الظهورأن الكوكب يقرأ ما في داخل من هم على متن السفينة ويجسد لهم ذكرياتهم في صورة واقعية تبدو حقيقية. لهذا تظهر نسخ من ذكريات كل من هم في داخل السفينة، نسخ دقيقة لا يمكن تمييزها تقريباً عن أصولها الفعلية. يستعرض الفيلم رد كلفن على هذه المحاكاة. يقاوم في البداية ثم يقع أسيراً لنسخة زوجته. في النهاية يختار أن لا يعود إلى الأرض، وبدلاً من ذلك ينزل إلى سولاريس، ويقبل بعالم المحاكاة كبديل لعالمه الحقيقي.

لقطة من فيلم سولاريس (1972) لتاركوفسكي

حول العلاقة بين الحقيقي والمزيف في وسائل الإعلام نجد فيلم المخرج باري ليفنسون Barry Levinson ذيل الكلب (1997) Wag the Dog؛ حيث يناقش الفيلم الطرق التي يتم التلاعب من خلالها بالجمهور من خلال وسائل الإعلام عبر اصطناع أحداث غير حقيقية. في الفيلم، تستأجر الحكومة منتج أفلام (يقوم بالدور داستن هوفمان D. Hofman) للمساعدة في الترويج لحرب غير حقيقية مع ألبانيا؛ وذلك لصرف انتباه الجمهورعن فضيحة جنسية تورط فيها الرئيس.



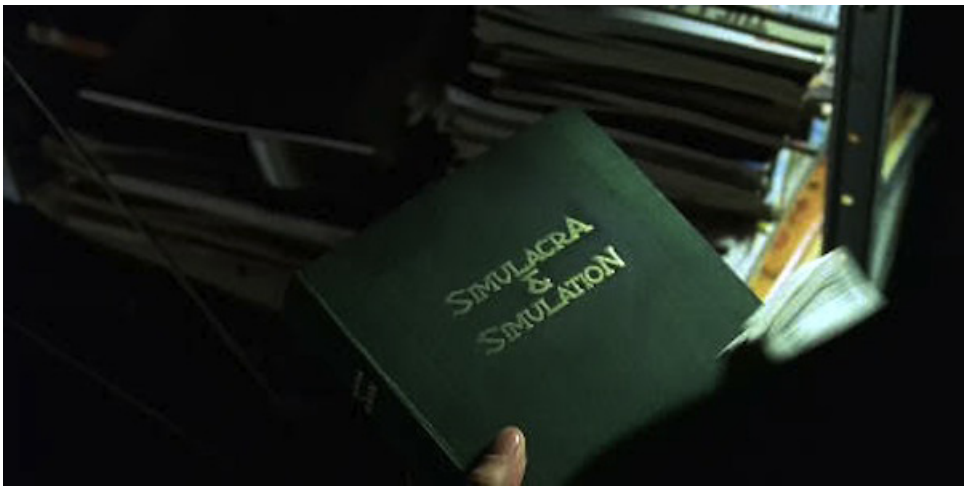
الصورة الدعائية لفيلم ذيل الكلب (1997) Wag the Dog

يبين الفيلم كيف يمكن لوسائل الإعلام أن تتلاعب بالجمهور من خلال الترويج لأحداث زائفة، دون أن يكون باستطاعة هذا الجمهور اكتشاف ذلك.

في سياق مشابه يقدم المخرج بيتر وير Peter Weir عام 1998 فيلمه عرض ترومان The Truman Show وفكرة الفيلم، الذي أدى دور البطولة فيه جيم كاري J. carrey ، تدور حول إنسان يدعى ترومان، جرى اختياره ليكون موضوع برنامج تلفزيوني واقعي، لكن بسرية تامة، ودون علم أو موافقة منه، ليعيش 29 عاماً من حياته حيث يبدأ الفيلم، محاطاً بممثلين محترفين، بمن فيهم والداه وزوجته وأفضل أصدقائه. يعيش ترومان في استديو ضخم تم تصميمه خصيصاً لاحتضان حياته الوهمية؛ حيث يشاهده ملايين البشر حول العالم، في بث مباشر على مدار 24. وهنا يظهر أن المخرج لم يبن عالماً خيالياً لترومان فقط، بل للمشاهدين أيضاً؛ إذ لا يمكن تقبل فكرة وجود قسوة بشرية معلنة ومُتفق عليها إلى هذا الحد، الذي يسمح بمنح إنسان حياة مزيفة لمجرد التسلية فقط.

لقطة من فيلم عرض ترومان (1997) للمخرج بيتر وير

على أن التجلي النموذجي للعلاقة بين الواقعي والمزيف نجده في ثلاثية المصفوفة The Matrix للأخوين واكووسكي Wachowski، التي ظهر الجزء الأول منها عام 1999 ليثير عاصفة من المناقشات والتأملات الفلسفية حول القضايا التي يطرحها. ولا عجب في ذلك، فالفيلم، كما أكد صانعوه، جاء متأثراً بالعديد من الأفكار الفلسفية، خاصة تلك التي تضمنها كتاب جان بودريار المصطنع والاصطناعي، لدرجة أن يظهر غلاف هذا الكتاب في إحدى لقطات الفيلم. وقد طلب المخرجان من بودريار نفسه المساهمة ببعض أفكاره حول الفيلم، لكنه رفض[30]. يتحدث الفيلم عن عالم افتراضي يسمى المصفوفة، صنع من قبل آلات حاسوبية واعية لأجل تدجين الإنسان وإخضاعه لاستخدامهم كبطاريات (مولدات طاقة) لصالحهم. وعملية إدخال الكائنات البشرية ضمن برنامج المصفوفة، بجعل البشر يعيشون ضمن هذا الواقع الافتراضي، تتم عن طريق غرس أجهزة سيبرنتية. ضمن هذا الإطار يدخلنا الأخوان واكووسكي في سلسلة أحداث مليئة بالإثارة والقتال مع طرح مجموعة ضخمة من الأفكار والأسئلة الفلسفية القديمة والحديثة.



اللقطة التي يظهر فيها غلاف كتاب بودريار المصطنع والاصطناعي من فيلم المصفوفة (1999)

في عام 2002 يقدم المخرج أندرو نيكول Andrew Niccol فيلمه سيمون Simone، ليجد فيه المشاهد تجسيداً درامياً لمفهوم السيمولاكرا أو الصورة المزيفة، غير ذات الأصل، حتى إن اسم الفيلم هو اختصار لـSimulation One ؛ أي برنامج المحاكاة الأول. وتتمحور قصة الفيلم حول مخرج سينمائي يدعى فيكتور تارانسكي (آل باتشينو Al Pacino)، يعمل على فيلم جديد، إلا أن البطلة المختارة للفيلم، تتخلى عنه، لعدم قناعتها بفكرة الفيلم، على الرغم من كونه صاحب الفضل في اكتشافها؛ مما يدفع بالمنتجين إلى رفض الفيلم خوفاً من الخسارة، لعدم وجود نجمة تلعب دور البطلة. وفجأة يظهر مبرمج كومبيوتر يُدعى هانك ألينو (إلياس كوتيز)، على شفير الموت، لإصابته بورم سرطاني في العين، يعرض على فيكتور مشروع برنامجه الذي أسماه(Simulation One)، مجاناً، قائلاً له: إن هذا البرنامج قادر على ابتكار شخصيات على الكومبيوتر، لا فرق بينها وبين الشخصيات الحقيقية. في بادئ الأمر لم يصدق فيكتور ما سمع، ويتجاهل العرض، وبعد أسبوع يقوم محامي هانك بزيارة فيكتور، ويعطيه القرص المدمج الحاوي على البرنامج، بحسب وصية هانك. بسبب يأس فيكتور من وجود نجمة سينمائية للعب دور البطلة، ومن ثم رفض المنتجون الفيلم ما لَمْ توجد بطلة حقيقية، يشرع فيكتور باستعمال البرنامج كحل وحيد، مغيراً اسم البرنامج إلى (Simone) في بادئ الأمر يفرح فيكتور بنجاح فيلمه،

والأفلام التالية، إلا أن إعجاب الناس الزائد عن الحد بشخصية سيمون، يجعله يشعر بالحنق؛ فيعمد إلى مسح البرنامج من الكومبيوتر، وإلقاء جميع الأقراص المدمجة في قاع البحر. تتهمه الشرطة بقتل النجمة السينمائية سيمون، ويعجز عن إقناعهم أن سيمون ما هي إلا لعبة فيديو، إلا أن ابنته تنجح في استعادة البرنامج المحذوف، وتقوم بإظهار شخصية سيمون على قنوات التلفاز العالمية، فتنقذ أباها من السجن. عندها يستخلص فيكتور أن الزائف يمتلك أحياناً قوة تفوق الحقيقي. ينتهي الفيلم بمشهد ساخر عندما تظهر سيمون على شاشات التلفاز لتعلن اعتزالها الفن ورغبتها في اقتحام عالم السياسة، في إشارة أخيرة إلى أن عالم السياسة بيئة غنية وزاخرة بكل أنواع الوهم والخداع والتضليل.

لقطة من فيلم المخرج أندرو نيكول سيمون (2002)

هل تصلح التطبيقات الذكية وأنظمة التشغيل أن تكون بديلاً للعلاقات الإنسانية بين البشر؟ هذا السؤال يجيب عنه المخرج سبايك جونز Spike Jonze في فيلمه عالمها Her (2013)، الذي حصل من خلاله على جائزة فضل سيناريو في مهرجان الأوسكار. يدور الفيلم حول ثيودور كاتب الخطابات بشركة كبيرة في زمن تقدمت به وسائل الاتصال إلى حد كبير. يعاني ثيودور بعد طلاقه من زميلته وصديقته منذ الطفولة، كاثرين، لعدم تحمله مسؤوليات الزواج.

لا يمتلك ثيودور أي أصدقاء باستثناء إيمي وبول ويقسم وقته بين العمل وألعاب الفيديو . ثم يصطدم فجأة بإعلان عن أول نظام تشغيل يعمل بالذكاء الاصطناعي يُدعى OS1 . هذا النظام يمكن معاملته كما لو كان إنساناً حقيقياً يتفاعل تدريجياً مع المتغيرات التي تحدث من حوله ويتعلم منها ليستفيد بها في المستقبل، بالإضافة إلى امتلاكه ميزة سرعة التحليل لكم هائل من البيانات؛ مما ساعد ثيودور في عمله كثيراً.

ونظراً لابتعاده الملحوظ عن رفقة الآخرين، يرتبط ثيودور بهذا النظام (سمانثا كما أطلق على نفسه) الذي تؤدي دوره صوتيا (سكارليت جوهانسن Scarlett Johansson). سمانثا لم تكتف بذلك فقط بل عمدت إلى إقناعه بالخروج و التنزه لتمضية وقته معها . يزداد ارتباط سمانثا به أيضاً حتى يقعا في الحب معاً (لا تتعجب فالفيلم يعرض ذلك بطريقة مقنعة تجعل المشاهد يتفاعل معها بصورة كبيرة!) . تزداد علاقتهما تشابكاً . ويعبران معاً المشكلات التي يمر بها أي زوجين متحابين، حتى يصطدم ثيودور بحقيقة أن هناك آلافاً غيره يمتلكون هذا النظام، ويتعاملون مع الصوت نفسه، وأن مئات آخرين وقعوا في حب سمانثا أيضاً . يكتشف ثيودور أن صديقته المقربة انفصلت عن زوجها وارتبطت هي الأخرى بنظام التشغيل الجديد. تخبره سمانثا في نهاية المطاف أن نظم التشغيل قد طورت قدراتها خارج نطاق الشركة، وأنهم سوف يواصلون محاولة فهم طبيعتهم مع تزايد إدراكهم الحسي يوماً بعد الآخر . ثم ترحل!

لقطة من فيلم هي (2013) للمخرج سبايك جونز

نتائج الدراسة:

حاولنا في العرض السابق أن تؤكد – من خلال بعض النماذج التطبيقية – طبيعة العلاقة المفترضة بين الفلسفة والسينما بطريقة تحقق شرط التكافؤ والتوازن بين المجالين، وهو الشرط الذي يؤدي في النهاية إلى تحقيق صفة الإنتاجية لتلك العلاقة. فبإدخال التفكير السينمائي إلى فلسفة السينما نحصل على أشكال جديدة من السينما الفلسفية. وبينما كان البعض فيما سبق، كما ذكرنا، قانعين بالكتابة عن الأفلام التي تحتوي على إلهامات أو مشكلات فلسفية، فإن بعض الأفلام المحددة يمكن فهمها الآن على أنها تفكر فلسفياً، عندئذ يمكن أن نسأل: كيف تفكر أفلام تارنتينو في العنف وفي الواقع الغربي ومشروع الحداثة؟ وكيف يتقاطع ذلك مع الطرح الذي قدمه نيتشه؟ كيف يفكر فيلم هي Her – على سبيل المثال – في علاقة الواقعي بالمزيف؟ وكيف، وفقاً لطرح الفيلم، يكتسب المزيف قدرة تفوق قدرة الواقعي؟ وكيف يتقاطع ذلك مع تراث فلسفي طويل سابق عليه؟. هكذا يمكن أن تحقق الفلسفة علاقة متوازنة بالفيلم السينمائي. إن الفلسفة تنتج الأفكار والمفاهيم، والسينما تفكير شعري يحقق نوعاً آخر من التوجه الفلسفي تجاه العالم. تفكير بالصورة. وبهذا المعنى فإن الفلسفة يتوجب عليها أن تجعل من السينما رفيقاً في خلق الأفكار والمفاهيم. فالسينما قد تحتوي على نظام جديد من الفكر، وربما نوع جديد من المفاهيم، قد تجد مترادفات لها في الفلسفة، وكما يقول فرامبتون "السينما أحد أنواع الصورة، وبين الأنواع المختلفة للصورة الجمالية، والوظائف العلمية، والمفاهيم الفلسفية، توجد تيارات من التبادل، دون أن يكون هناك تميز أو تفضيل لأحد المجالات على الجانبين الآخرين "[31].

إن النظر إلى الفيلم بوصفه عقلاً يمارس عملية التفكير بطرق وأدوات محددة، كما العقل البشري، ربما يكون أكثر جدارة ونجاحاً في تحديد العلاقة بين ما هو فلسفي وما هو سينمائي. الفيلم عقل يمارس التفكير من خلال الكاميرا والصورة والألوان، الصوت والصمت والموسيقى، المونتاج. وعلى المتفرج أن يتعامل معه من هذا المنطلق إذا أراد تأسيس علاقة ناجحة مع عالم السينما. على المتفرج أن يندمج بشخصيته مع الفيلم، تدعمه المفاهيم التي تربط الشكل مع التفكير، لكي يبني تفسيراً للفيلم يستجيب له ككل، اللون والحوار،

المونتاج والحبكة، الصوت والحركة. هذا التعامل مع الفيلم بوصفه طريقة لرؤية العالم من شأنه أن يجعل تجربة المشاهدة أكثر نضجاً؛ الأمر الذي سيجد له في النهاية طريقاً داخل مجال النقد السينمائي، الذي يعاني من حالة فقر كبيرة خاصة في الثقافة العربية.

إن الكتابة الجديدة عن السينما، التي لا تزعم هذه الدراسة أنها تؤسس لها، لكنها تدعو إليها؛ ستفتح أفقاً جديداً داخل عالم النقد السينمائي، ومن قبله بالتأكيد داخل تجربة المشاهدة ذاتها. وهذا من شأنه أن ينعكس على اللغة الجديدة التي تسعى لمقاربة الفيلم السينمائي بوصفه فلسفة للعالم. وليست مهمة هذه اللغة أن تعلمنا "كيف نقرأ الفيلم؟"؛ لأننا لا نحتاج إلى تعليمات حول القراءة، إننا نحتاج فقط إلى لغة أفضل حول الصورة المتحركة بمختلف مكوناتها، لغة للتفكير السينمائي تستقر بعد ذلك في فكر المتفرج (أكثر من أن توجهه). فالكلمة الجديدة ستوجِد على الفور فهماً جديداً، طريقة جديدة من الانتباه تجاه الفيلم بالنسبة للشخص الذي يقرأ هذه الكتابة. وبرؤية الفيلم من خلال هذه اللغة الجديدة، فإن طريقة استقباله ستتغير. وسيترتب على ذلك أيضاً، إعادة تأسيس الرابطة التي تربط الإنسان بالعالم من حوله؛ حيث إن السينما تجعلنا نرى العالم بطرق جديدة، إنها تُظهر عجزنا الإدراكي وفي الوقت نفسه تعمل على معالجته، عندما ترينا ما لا يمكن التفكير فيه، ما يتجاوز حدود إدراكنا. إنها؛ أي السينما، تحمل التجربة إلى مدى أبعد، ولا تمنحنا إيقاعات معينة من الحياة فقط كتلك التي نتعرفها بإدراكنا الحسي، ولكن تلك المواجهات أيضاً تحدث مع كل ما يختفي تحت سطح الأشياء، والتي تندفع إلى الأعماق السحيقة للعقل. وربما تكون أهم نتيجة لهذه الدراسة محاولاتها أن تبرز جانباً من تلك المواجهات.

الهوامش والمراجع

(1) Benjamin, Walter: **The Work of art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media**, Translated by: Edmund Jephcott, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, p 88.

(2) الخطابي، عز الدين (ترجمة وتقديم): **حوار الفلسفة والسينما**، الدار البيضاء: منشورات عالم التربية، 2006، ص 18.

(3) يمكن مراجعة الرصد الذي قام به المؤلف للمحاولات التي قدمت في هذا الصدد والتي ينطلق معظمها من تصور فوقي إسقاطي للأفكار الفلسفية ومفاهيمها على الأفلام السينمائية في دراسته "الفلسفة والسينما:

تحليل نقدي لبعض المقاربات الفلسفية للسينما" ، **مجلة نزوى**، العدد 67، 2011.

(4) هذه الدراسة حصيلة محاولات سابقة قدمها المؤلف لدراسة علاقة الفلسفة بالسينما، وقد بدأها بفصل خصصه في أطروحته للماجستير عن السينما في فلسفة ميرلوبونتي "الرؤية الجمالية في فلسفة ميرلوبونتي، **رسالة ماجستير غير منشورة**، جامعة القاهرة: 2014" . ثم فصل آخر في أطروحته للدكتوراه بعنوان دولوز والسينما "جماليات الصورة: دراسة في استطيقا دولوز، **رسالة دكتوراه غير منشورة**، القاهرة: 2009" . ثم مقال نشر في **مجلة نزوى** بعنوان "الفلسفة والسينما: تحليل نقدي لبعض المقاربات الفلسفية للسينما" ، العدد 67، (2011) ومقال في مجلة **فكر الثقافية** بعنوان "السينما وكهف أفلاطون" ، العدد 15، 2016. ثم مقال بعنوان "هل يمكن قيام نقد فلسفي للأفلام؟" ، مجلة **فكر الثقافية**، العدد 18، 2017. ومقال آخر بعنوان "السينما وتدريس الفلسفة" ، **مجلة الفيلم**، العدد 12، 2018. وقد شارك به المؤلف في الندوة التي أقامتها جماعة آمون للباحثين في مجال السينما والأدب (كلية الآداب- جامعة القاهرة، فبراير 2017).

(5) تجدر الإشارة إلى أن الفيلسوف العربي ابن سينا في كتابه **الشفاء** قد قدم وصفاً مشابهاً لهذه العملية لكنه -بطبيعة الحال - لم يمنحها الاسم ذاته، يقول ابن سينا: "إن بقاء صورة الشمس في العين مدة طويلة إذا نظرت إليها ثم أعرضت عنها يدلك على قبول العين للشبح وكذلك تخيل القطرة النازلة خطاً والنقطة المتحركة على الاستدارة بالعجلة الدائرة. . . إلخ" ، وهو يفسر ذلك بأنه لابد للإنسان من قوة نفسية تتخيل وجود القطرة النازلة في مكانين، وامتدادها ما بين النقطتين، وأن تلك المسافة المتصورة هي إثبات لوجود شبح أو صورة النقطة في الوضع الأول، ثم بقاء ذلك حتى تصل النقطة إلى الوضع الثاني. راجع الأسود، فاضل: **السرد السينمائي**، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2007، ص 59.

(6) "الفلسفة والسينما" ، ص 74، 75.

(7) Thomson-Jones, Katherine: **Current Controversies in Philosophy of Film**, London: Routledge: 2016, p 208.

(8) J. D. Connor, Sartre and Cinema: The Grammar of Commitment, *MLN* 16 (2001) p 1047.

(9) Andersen, Nathan: **Shadow Philosophy**: **Plato's Cave and Cinema**, London: Routledge, 2014, p 34.

(10) Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema, p 35.

(11) تفاصيل المقارنة كانت موضوعاً للمناقشة في الفصل الثاني من المرجع السابق الذي قد قدمنا مختصراً لها.

(11) F, Jamson: **The Geopolitical Aesthetic**: **Cinema and Space in the World System**. Bloomington: Indiana University Press. 1992. P 8.

(13) كمثال للحضور غير المباشر للفكرة فيلم جزيرة شاتر Shutter Island (2010) لمارتن سكورسيزي. إذ

تبدو نهاية الفيلم مثيرة للتساؤل الآتي؛ ما مر به بطل الفيلم أهو غير حقيقي وناتج من إصابته بمرض نفسي أم هو أحداث حقيقية، أراد القائمون على أمر المصحة النفسية التي يوجد بها إيهامه بأنها مزيفة ونتاج هلاوسه ومرضه النفسي؟ يدفع البناء الدرامي للأحداث في كلا الاتجاهين دون أن يرجح أحدهما على الآخر.

(14) فرامبتون، دانييل: **الفلموسوفي نحو فلسفة للسينما**، ترجمة: أحمد يوسف، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2009. ص25.

(15) Thomas E. Wartenberg: **Thinking on Screen Film as philosophy**, London: Routledge, 2007, p 8.

(16) يمكن مراجعة العديد من تلك المقارنات في دراسة لورا ماركز الآتية:

Marks, Laura U: **The Skin of the Film**: **Intercultural Cinema**, **Embodiment and the Senses**, Durham and London: Duke University Press, 2000.

(17) يجب التنويه إلى أن الصور التي تحتويها الدراسة، كنماذج على الأفلام التي تم الاستشهاد بها، متاحة على شبكة المعلوات الدولية في مواقع مختلفة، وهي ليست خاضعة لقانون الملكية الفكرية؛ لأنها مجرد صور ثابتة من داخل الأفلام (أو دعائية).

(18) يمكن مشاهدة لقاء تارنتينو على الرابط الآتي:

https: / /www. youtube. com /watch?v=WuX4u—XPcsY

(19) عن هارفي، ديفيد: **حالة ما بعد الحداثة**، ترجمة محمد شيا: بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2005، ص 33.

(20) Nietzsche, Friedrich: **The Gay Science**, trans: Walter Kaufmann, New York: Vintage Books, 1974, p 220.

(21) ورد ذلك في لقاء أجري معه. يمكن العودة إليه على الرابط الآتي:

https: / /www. youtube. com /watch?v=c8C1bUPg-Qk

(22) استفاد الباحث من التحليل الذي قدمه Mark Conard لفيلم **خيال رخيص**:

Conard, Mark: " Symbolism, Meaning & Nihilism in Quentin Tarantino's Pulp Fiction ", **Philosophy Now**, Issue 19، Winter 1997 /98. Pp56- 76.

(23) من مقدمة الترجمة العربية لكتاب ديبور، جي: **مجتمع الاستعراض**، ترجمة: أحمد حسان، القاهرة: دار شرقيات، 1999، ص1.

(24) نيتشه، فريدريك: **أفول الأصنام**، ترجمة: سليمان حسون، تونس: دار الكوثر، 2003، ص 33.

(25) بنعبد العالي، عبد السلام: **أسس الفكر الفلسفي المعاصر** . **مجاوزة الميتافيزيقا**، الدار البيضاء: دار توبقال، 1991، ص100.

(26) عبد الحميد، شاكر: **الخيال- من الكهف إلى الواقع الافتراضي**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد 360، 2009، ص130-131.

(27) مجتمع الاستعراض، ص 18.

(28) مجتمع الاستعراض، ص 33.

(29) راجع تفاصيل موقف بودريار في دراسة للباحث بعنوان "من المحاكاة إلى الواقع الفائق: قراءة في فكر بودريار"، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت: العدد 458، المجلد 37، 2000.

(30) وردت هذه المعلومة في:

http://www.tasteofcinema.com/2016/the-10-best-movies-influenced-by-the-philosophy-of-jean-baudrillard/

(31) الفلموسوفي، ص 28.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) al-Aswad, Fādil: al-sard al-synmāʾiyy, Kairo: al-Hayʾah al-ʿĀmmah li-l-Kitāb, 2007.

(2) Binʿabd al-ʿAliyy, ʿAbd al-Salām: ʾusus al-fikr al-falsafiyy al-muʿāṣir.. muğawazat al-mytafyzyqā, al-dār al-baayḍāʾ: Dār Twbqāl, 1991.

(3) al- Ḫuṭābiyy, ʿiz ad-Dīn (tarğamah wa taqdīm): Ḥiwar al-falsafa wa-l-synmā, al-dār al-baayḍāʾ, Manšuwrāt ʿālam al-tarbiyyah, 2003.

(4) Debord, Guy: Muğtamaʿ al-āistʿrād, tarğamah: Aḥmad Ḥassān, Kairo, Dār Šarqiyyāt, 1999.

(5) ʿAbd al-Ḥamīd, Šākir: al-ḫayal- min al-kahf ʾilā al-wākiʿ al-āiftirādiyy, Kuwait: silsilat ʿalam al-maʿrifa, al-ʿadad 360, 2009.

(6) Frampton, Daniel: al-filmwswfy naḥw falsafa li-l-synmā, tarğamah: Aḥmad Yūsuf, Kairo: al-markaz al-qawmiyy li-l-tarğamah, 2009.

(7) Muṣṭafā, Badr ad-Dīn: "min al-muḥākāh ʾilā al-wākiʿal-fāʾiq: qirāʾah fy fikr Baudrier", Ḥawliyyāt al-ʾādāb wa al-ʿulwm al-āiğtimāʿiyya, mağlis al-našr al-ʿilmiyy, ğāmiʿat al-kuwayt: 2016, al-muğallad 37, al-ʿadad 458.

(8) Nietzsche, Friedrich: ʾufwl al-Aṣnām, tarğamah: Solaiyymān Ḥaswn, Tunisia: Dār ak-kawṯar, 2003.

(9) Harvey, David: Ḥālit ma baʿd al-Ḥadāṯah, tarğamah: Muḥammad Šiyya, Beirut: al-munazẓamah al-ʿarabiyya li-l-tarğamah, 2005.

مجلة الحقوق

مجلة فصلية أكاديمية
محكّمة تعنى بنشر البحوث
والدراسات القانونية والشرعية

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير
الدكتور فيصل عبدالله الكندري

صدر العدد الأول في
يناير ١٩٧٧

الاشتراكات

	في الكويت	في الدول العربية	في الدول الأجنبية
الأفراد	٣ دنانير	٤ دنانير	١٥ دولاراً
المؤسسات	١٥ ديناراً	١٥ ديناراً	٦٠ دولاراً

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:
مجلة الحقوق - جامعة الكويت ص.ب: ٦٤٩٨٥ الشويخ - ب 70460 الكويت
تلفون: ٢٤٨٣٥٧٨٩ - ٢٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٢٤٨٣١١٤٣
E.mail: jol@ku.edu.kw

عنوان المجلة في شبكة الإنترنت http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jol

ISSN 1029 - 6069