



## جماليات الفيلم بين الفلسفة والعلم عند موراي سميث

أ.م.د/ ضياء الدين حيدر عبد الحكيم<sup>١</sup>

### ملخص البحث:

يتناول هذا البحث موضوع "جماليات الفيلم بين الفلسفة والعلم عند موراي سميث" بوصفه ناقداً سينمائياً وفيلسوفاً، ويعد من الرواد المهتمين بدراسة الفيلم دراسة متعددة وشاملة، وظهر ذلك في دفاع سميث عن ضرورة تطبيق المنهج العلمي في دراسة جماليات الفيلم؛ فقد عمل سميث على تطوير الكثير من الأفكار والمفاهيم حول جماليات الفيلم؛ لذا حاج سميث المدافعين عن مشروع الفيلم بوصفه فلسفة FAP، واختلف معهم حول دور الفيلم في تقديم فلسفة؛ وما زال الجدل مستمراً إلى الآن، وحاول سميث معالجة الأمر وتقديم مشروع الثقافة الثالثة والذي يسمح بالتعاون الواسع النطاق بين العلوم، ويقع على عاتق الفلاسفة مسئولية غربلة وتحليل الأفكار، وطرح الأدلة والحجج ذات الصلة بمجالات معينة من البحث، وكان هدف سميث من ذلك تجسيد هذه المقاربة لفن الفيلم، وعالم التجربة الجمالية بشكل عام، فجعل من علم دراسة الأعصاب وعلم النفس دوراً كبيراً في تحليل العاطفة؛ فجماليات الفيلم تتجاوز الشكلين الفني والتقني، وتتمثل في الطريقة التي يتمكن فيها الفيلم من التأثير في المشاهد على مستوى عاطفي لتعزيز التجربة السينمائية.

الكلمات المفتاحية: موراي سميث، الفيلم بوصفه فلسفة، الثقافة الثالثة، العاطفة، العلم التجريبي.

### Abstract:

#### Murray Smith's Film Aesthetics between philosophy and science

This research addresses the topic of "Murray Smith's Film Aesthetics between philosophy and science" Smith is cinematic critic and philosopher regarded as a pioneer in the comprehensive and multifaceted study of film His advocacy for a scientific approach to the study of film aesthetics is a hallmark of his work. Smith developed numerous ideas and concepts about the aesthetics of film, engaging in debates with proponents of the "Film as Philosophy" (FAP) project. He disagreed with them regarding the role of film in presenting philosophy, a debate that persists to this day. Smith sought to address these issues by proposing the Third Culture project which advocates for extensive collaboration between the sciences. In this approach, philosophers are tasked with filtering and analysing ideas and arguments relevant to specific research areas. Smith's goal was to embody this integrative approach to film as an art form and the broader world of aesthetic experience. Significantly, He assigned a crucial role to neuroscience and psychology in analysing emotion. Asserting go beyond technical and artistic from to encompass the ways in which films emotionally engage viewers. Thereby enhancing the cinematic experience.

**Keywords:** Murray Smith, Film as Philosophy (FAP), Third Culture, Emotion, Empirical Science

<sup>١</sup> أستاذ مساعد بقسم الفلسفة - كلية الآداب - جامعة اسيوط

## مقدمة:

الفن السينمائي من أكثر الفنون انتشاراً في عالم الفن، وقد ارتبطت في الأونة الأخيرة دراسة السينما بالفلسفة؛ وتوجه المهتمون بالدراسات الجمالية إلى دراسة الفيلم بوصفه فلسفة؛ لأنه يمتلك إغراء خاصاً من خلال قدرته على جذب المفكرين ومحاولة جعله موضوعاً للتفكير الفلسفي، حتى أصبحت فلسفة الفيلم فرعاً من فروع فلسفة الفن المعاصرة.

والسينما من الوسائل الفعالة في بناء الثقافة وبيان اختلافها وتعددتها بما يتلاءم مع منهج وسياق فلسفة ما بعد الحداثة؛ فالسينما مرتبطة بثقافة الإنسان ووعيه الاجتماعي، وفلسفة السينما نشأت وتطورت نتيجة لتقنيات العصر، فأصبحت السينما مرنة يسهل استخدامها لتلبية أفكار وقضايا تشغل الإنسان ليتجاوز من خلالها قضايا العصر ويتطلع لعصر جديد.

وجماليات الفيلم لم تكن موضع اهتمام الفلاسفة بشكل كبير حتى أواخر القرن الماضي؛ ونظراً لاقترام الفلسفة مجالات كثيرة ومتنوعة ظهرت في القرن الحالي طفرة كبيرة في هذا المجال، كما أن للفيلم دوراً ثقافياً كبيراً في مواجهة ومحاكاة الأحداث والتطورات والتنبؤات المستقبلية ونشر ثقافة العولمة، ومناقشته قضايا قد يعدها البعض فلسفية بشكل كبير، وهذا ما أدى إلى ضرورة دراسة الفيلم من منظور فلسفي، وأصبح من الضروري على الفلاسفة المهتمين بالفن الوقوف على الكثير من القضايا المركزية في فلسفة الفيلم، على الرغم من تأخر دراسة الفيلم دراسة فلسفية؛ لكونه من الفنون التي ظهرت في عهد قريب.

إن فكرة الفيلم بوصفه فلسفة FAP، أو أن الفيلم قادر على أن يقدم أطروحات فلسفية دافع عنها الكثير من الفلاسفة المعاصرين، ولم تكن محور اهتمام البعض؛ فالفيلم قد يعجز عن تفسير قضايا الفلسفة أو تحليلها أو مناقشتها؛ فمعايير الفلسفة تختلف عن معايير الفيلم؛ ومن بين هؤلاء الفلاسفة الذين ناقشوا هذه الإشكالية هو موراي سميث\* Murray Smith، بوصفه واحداً من المهتمين بجماليات الفيلم؛ نظراً لاهتمامه الكبير بالفيلم بوصفه فناً مهماً في العالم الآن، ويحتاج إلى دراسة علمية لفهم طبيعة ودور الفيلم وتفاعله مع الكثير من القضايا المختلفة. كما عمل سميث على تطوير نوع مميز من نظرية الفيلم المستتيرة بالعلم الطبيعي والفلسفة التحليلية، ودمج دراسة الفيلم بمجالات متعددة علمية كانت أو فلسفية.

\* موراي سميث هو أستاذ الفلسفة والفن والسينما ومدير مركز أبحاث الجماليات، انضم إلى جامعة كينت في عام ١٩٩٢م وأصبح أستاذاً في عام ٢٠٠٠م، كما شغل منصب مدير الأبحاث في كلية العلوم الإنسانية عام ٢٠٠٨م، ونائب مدير قسم الأبحاث للتخصصات المتعددة ٢٠٢١م، ثم نائب رئيس كلية الآداب عام ٢٠٢٢م، ومنسق لكلية الفنون، ثم رئيس قسم الأفلام، ومدير أبحاث الدراما والسينما والفنون البصرية، وقد حصل على درجتي الماجستير والدكتوراه في دراسات الأفلام من جامعة ويسكونسن ماديسون Wisconsin - Madison تحت إشراف ديفيد بوردويل David Bordwell. وكان موراي عضواً في هيئات تحرير المجلة البريطانية لعلم الجمال والسينما من عام ٢٠٠٢م إلى عام ٢٠٠٦م؛ حيث كان محرراً لمجلة دراسة الأفلام. وقد تعددت أعماله المرتبطة بدراسة الفيلم والفلسفة، نذكر منها: Film, Art, and Third Culture، كتابه الفيلم والفن والثقافة والثالثة، عام ٢٠١٧م مطبعة جامعة أكسفورد، وقد ترجم إلى اللغة الإيطالية. وأيضاً كتاب Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema والشخصيات الجذابة: الخيال والعاطفة والسينما، مطبعة جامعة أكسفورد عام ٢٠٢٢م.

لقد كان تركيز سميث على التجربة الجمالية للفيلم خطوة مهمة لاستكشاف الثقافة الثالثة؛ فمن الصعب - حسب رؤية سميث المطروحة - أن نرى أي مبرر يمكن من خلاله إنكار أن العلوم المعرفية ذات صلة بفهمنا للعقل بشكل عام أو الخبرة بما في ذلك الخبرة الجمالية بشكل خاص. وبذلك يمكن أن نقول: إن العلم والفلسفة بمجالاتها المتعددة وعلم النفس قد شكلوا الإطار المنهجي الذي ناقش سميث من خلاله الفيلم بوصفه تجربة مرتبطة بتجارب ومجالات كثيرة بما فيها حياتنا العادية.

### إشكالية البحث:

تكمن إشكالية البحث في محاولة فهم العلاقة التي تربط الفيلم بالفلسفة عند سميث، وهل يمكن أن يقوم الفيلم بدور الفلسفة؟ وهل يمكن تطبيق المنهج العلمي التجريبي في فهم ودراسة جماليات الفيلم؟ وهذا ما حاول سميث إثباته؛ وعلى الرغم من ذلك لاقى انتقادات عدة من جانب المنظرين الذين يرون أن الفيلم بوصفه فناً مرتبطاً في دراسته وفهمه وتفسيره بالجوانب الإنسانية فقط.

### أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في مجموعة من النقاط المهمة التي يحاول تناولها ومناقشتها، يمكن إيجازها فيما يلي:

- ١- أهمية الفيلم بوصفه فناً يتشكل من عدة مقومات مهمة؛ لذلك احتل الفيلم مكانةً كبيرة ومؤثرة بين جماهير الفن في كل أنحاء العالم.
- ٢- أهمية مساهمة سميث في التأسيس للاشتغال بجماليات الفيلم.
- ٣- دمج سميث دراسة جماليات الفيلم، بأبعاد علمية، وسيكولوجية؛ فأصبح الفيلم موضوعاً متعدد الأبعاد.
- ٤- تُعد دراسة جماليات الفيلم عند سميث دراسة جديدة من حيث الموضوع والشخصية في الوطن العربي، بوصفها دراسة تجريبية للفيلم.
- ٥- كما تقدم الدراسة جانباً نقدياً لفكرة الفيلم وطريقة تحليله من قبل بعض المنظرين المعاصرين وموقف من نظرية سميث للفيلم، ورفضه لفكرة الفيلم بوصفه فلسفة.

### تساؤلات البحث:

يطرح هذا البحث مجموعة من التساؤلات يحاول أن يجيب عليها في ثناياه، ومن أهمها:

- ١- ما أهمية وطبيعة الفيلم بوصفه فناً عند سميث؟
- ٢- ما الخصائص الفلسفية للفيلم، وهل يمكن دراسة الفيلم دراسة فلسفية؟
- ٣- ما مفهوم الثقافة الثالثة ودورها في دراسة الفيلم عند سميث؟
- ٤- ما تأثير الفيلم في العاطفة.
- ٥- ما تفسير الاستجابة العاطفية للشخصيات في السينما؟



- ٦- ما دور العلم في تفسير جماليات الفيلم؟  
 ٧- هل من الممكن أن يسهم الفيلم بفعالية في الفلسفة؟  
 ٨- ما أبرز الانتقادات التي وجهت لسميث في نظريته عن الفيلم؟

### منهج البحث:

المنهج المستخدم في هذا البحث هو المنهج التحليلي المقارن؛ حيث نقوم بتحليل آراء وأفكار سميث من خلال كتاباته، ومقارنتها بالكثير من الآراء الأخرى في مجال جماليات الفيلم، وأيضاً المنهج التاريخي؛ لتتبع تطور هذا الفكر والآراء المطروحة حوله عبر تاريخ السينما، كما نستعين بالمنهج النقدي؛ للوقوف على آراء سميث مالها وما عليها، في ضوء قراءتنا للمهتمين بفلسفة الفيلم، محاولين الوقوف على تقييم آراء سميث في رؤيته لفلسفة الفيلم. وسنتناول موضوع جماليات الفيلم عند موراي سميث من خلال عدة عناصر متعلقة بطبيعة الفيلم بوصفه فناً، وإمكانية دراسة الفيلم دراسة فلسفية، ودور العلم التجريبي؛ كعلم دراسة الأعصاب وعلم النفس في فهم جماليات الفيلم وتحليل خصائصها من خلال الخيال والعاطفة.

### ١- الفيلم بوصفه فناً:

عادة ما يُنظر إلى الفنون السينمائية نظرة تقليدية كلاسيكية، بكونها خاصة ومتجذرة في المجالات الإنسانية، وعلى الرغم من ذلك فإن صناعة الفيلم تشكل جزءاً أساسياً من الثقافة المعاصرة، وكان من الشائع جعل السينما فن القرن العشرين، ليس فقط بوصفه مؤسسة جديدة جمالياً وقوية اقتصادياً، بل أيضاً بوصفه مؤسسة أثرت في ممارسة وتعريفات الذات لمعظم الفنون التقليدية.

ويشير سميث إلى أن قبول الفيلم كونه فناً أصيلاً مع كل القوة الشكلية والتعبيرية والرمزية للأدب والدراما والرسم؛ كان أمراً محفوفاً بالمخاطر، وكانت أغلب الكتابات النظرية الجادة حول الفيلم حتى الخمسينيات من القرن العشرين تهتم بتبرير الفيلم بكونه فناً، واستخلاص تلك الجوانب منه التي جعلته متميزاً عن جميع الأشكال الفنية الأخرى<sup>(١)</sup>.

ويصف سميث هذا التحدي بالمعركة والتي ظُفرت منذ فترة طويلة في كثير من النواحي؛ فكانت دراسة الفيلم موجودة في أكاديميات العالم الأنجلو ساكسوني منذ حوالي خمسين عاماً؛ إلا أننا حتى اليوم غالباً ما نواجه استخفافاً عابراً بالفيلم من جانب الكثير من المنظرين المؤثرين، مما يشير إلى أنه لا يزال يُنظر إليه في بعض الأحيان كونه ناشئاً براقاً، ولكنه غير جوهري، وأفداً جديداً ساحراً يبدو مظهره المغربي مغريباً إلى حد الخداع<sup>(٢)</sup>.

1- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture, A Naturalized Aesthetics of Film, Oxford University Press, Oxford, 2017, P.127.

2- Ibid. P.128.

ويُعد الفيلسوف المحافظ روجر سكروتون Roger Scruton من أشد النقاد المعارضين لفكرة الفيلم بوصفه فناً - كما يرى سميث -؛ لذا يمكن العثور على نسخة متطرفة مفيدة من هذا الازدراء في أعماله ومناقشاته حول التصوير الفوتوغرافي والأفلام؛ فقد استبعد سكروتون صناعة الأفلام الروائية الشعبية من إمكانية تحقيق الإنجاز الجمالي أو التميز، رافضاً إياها بكونها تسويقاً جماعياً للعاطفة تحت ستار الدراما الخيالية؛ مما يشير إلى أن البعد الخيالي للفيلم مقيد بحقيقة أن الخيال يعتمد على التسجيل، بصرياً وسمعيّاً، لمكان وزمان فعليين<sup>(٣)</sup>.

فعلى سبيل المثال خيال ريت بنتر Rhett Butler وسكارليت أوهارا Scarlett O`Hara وهما يتعانقان في قصر أنتيبيلوم في جورجيا يعتمد على تصوير كلارك غيبل Clark Gable وفيفيان لي Vivien Leigh وهما يتعانقان تحت أضواء قوسية في أستوديو في كاليفورنيا، وهنا يظهر نوع معين من المعايير الجمالية؛ فالخيال كنوع من الأشياء الجمالية، يجب ألا يكون مرتبطاً بمجرد تسجيل جزء من الواقع<sup>(٤)</sup>.

ويحدث ذلك - كما يرى سكروتون - فقط بسبب واقعيته المطلقة أي بسبب الحقيقة المطلقة للطرق التي تظهر بها الأشياء؛ فهذه الصور السينمائية تمارس سحرها قبل أن يتمكن الخيال من الوصول إلى حقيقتها؛ فالشيء الجمالي هو كذلك بحكم الإبداع أو الخيال لما يمثله، والفيلم بسبب طبيعته بوصفه جهازاً تسجيلياً غير كفاء في أداء هذه الوظيفة؛ فيمكن للأفلام أن تؤدي وظيفة جمالية، ولكن إلى حد ما فقط وليس بشكل جيد للغاية<sup>(٥)</sup>.

يقول سميث منتقداً سكروتون: " لا يعد سكروتون من كبار المنظرين أو النقاد للأفلام، كما أن حججه ليست كافية؛ فكانت مواقف سكروتون من الفيلم، مأخوذة من الفيلسوف الماركسي والعالم الجمالي ثيودور أدورنو Theodor Adorno (١٩٠٣ - ١٩٦٩)"<sup>(٦)</sup> الذي يرى أن جماليات الفيلم قد أفسدت الطبيعة الميكانيكية والتجارية لصناعة الأفلام، يقول أدورنو: "حيث تتعارض هذه الوظيفة التجارية مع التطور المستقل والضروري للفن؛ مما أدى إلى إفساد عدم الغرضية الكانطية للفن في غرض عقيم للتجارة"<sup>(٧)</sup>. كما أن تخوف أدورنو كان من التأثير السلبي المحتمل للفن الجماهيري على جمهورٍ منقادٍ ولا يتمتع بحس نقدي<sup>(٨)</sup>.

3-, Rorer Scruton: Philosophy and Literature, in The Politics of Culture and Other Essays, Manchester: Carcanet .1981, P.86.

4- Murray Smith: Film, the Routledge Companion Aesthetics, Edited by: Berys Gaut And Dominic McIver Lopes, London 2001. P.463.

5- Rorer Scruton: Philosophy and Literature, P.86.

6- Murray Smith: Film. P.464.

7- Theodor Adorno. and Horkheimer, M. The Dialectic of Enlightenment, trans. J. Cummings, London: Verso. 1979, P.158.

<sup>٨</sup> - داميان كوكس ومايكل ليفين: السينما والفلسفة ماذا تقدم إحداهما للأخرى، ترجمة: نيفين عبد الرؤوف، مراجعة: هاني فتحي سليمان، مؤسسة هندواوي، ٢٠١٨، ص١٧.

وهناك منظرون مثل رودولف أرنهايم Rudolf Arnheim \* (١٩٠٤-٢٠٠٧) وبيلا بالاز \* Béla Balázs (١٩٤٩ - ١٨٨٤) جميعهم كانوا في اتجاه معاكس لحجج سكروتون؛ فدرسوا الفيلم في ضوء المعايير الجمالية التقليدية، من أجل إثبات أن الفيلم كان قادراً على الإنجاز الجمالي، بدلاً من فضح إخفاقاته المفترضة من قبل سكروتون، وكان المشروع الرئيس لنظرية الفيلم الكلاسيكية هو إثبات أن الفيلم حقاً فناً<sup>(٩)</sup>.

وفي الواقع كما يرى سميث لا تزال الحجج تطرح من حين لآخر لإنكار وضع الفيلم بوصفه فناً بهذا المعنى؛ فكان الكثيرون ينظرون إلى التصوير الفوتوغرافي والأفلام على أنها ليست أكثر من تقنيات متقدمة للتسجيل، وبالتالي هي غير قادرة على إحداث ذلك التحويل الحيوي للفن، ومن هذا المنطلق كان هدف أرنهايم الرئيس هو إظهار الطرق المتعددة التي قام بها الفيلم في الواقع وتعزيزها وإبرازها من خلال السيطرة الإبداعية في مجال الفيلم بوصفه فناً.

ويؤكد سميث أن الشغل الشاغل لنظرية الفيلم الكلاسيكية نشأ بسبب القلق بوصفه نتيجة طبيعية للاهتمام الزائد بإثبات أن كان الفيلم فناً، أو أنه مجرد طفيلي على الأشكال الفنية القائمة، مثل: الرسم والمسرح؛ لإثبات أن التصوير الفوتوغرافي والسينما لا ينبغي أن ينظر إليهما على أنهما مملان للفن الحقيقي، كما أكد ذلك نوويل كارول Noël Carroll (١٩٤٧ - ) \* - في كتاباته<sup>(١٠)</sup>.

وهنا سؤال يطرح نفسه من قبل المنظرين الكلاسيكيين - ومنهم أرنهايم - لفهم خصوصية الفيلم، وهو ما الخصائص الأساسية للفيلم التي تجعله فناً؟

يقول سميث: "بالنسبة لبيلا بالاز، فإن جزءاً مهماً من الإجابة يكمن في اللقطة المقربة بوصفها تقنية، والتي تتعلق بالوجه البشري من خلال الإيماءات الصغيرة والتفاصيل الحميمة التي

\* أرنهايم صاحب أول كرسي للأستاذية في سيكولوجية الفنون في جامعة هارفارد في الولايات المتحدة، بل في العالم أجمع، وصاحب دراسات ومؤلفات عدة حول الإدراك البصري وفنون التصوير والنحت والعمارة والسينما والأدب والموسيقى أيضاً. وهو معروف ليس فقط بين علماء النفس، ولكن أيضاً بين الفنانين والنقاد ومؤرخي الفنون وعلماء التربية، وقد أسهم أكثر من أي باحث سيكولوجي آخر في تأسيس ما يسمى بالجماليات السيكولوجية بوصفها نوعاً مستقلاً من فروع المعرفة النفسية. انظر شاكر عبدالحמיד: التفضيل الجمالي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٦م، ص ١٦٠.

\* للمزيد عن موقف بيلا بالاز من أهمية التقنية والكاميرا في التعامل مع ملامح الوجه لإبراز الإيماءات الخاصة وضرورتها في أهمية الفيلم؛ وموقف أرنهايم الخاص بالكلام المترام مع الصورة، والذي أفسد قيمة الفيلم التعبيرية فأصبح مجرد لعب؛ فقلل من خصوصية الفيلم ومميزاته. انظر:

Balázs, B: Theory of the Film: Character and Growth of a New Art, New York 1970.

Arnheim, R: Film as Art . London: 1983

9- Murray Smith: Film. P.464.

\* نويل كارول فيلسوف أمريكي: يعدُّ من أهم الشخصيات البارزة في الفلسفة المعاصرة للفن، ويعمل حالياً أستاذاً للفلسفة في مركز الدراسات العليا بجامعة نيويورك، من أعماله: فلسفة الفن وفلسفة الفن الجماهيري، وفلسفة الرب، وما وراء الجماليات، وكتب الكثير من المقالات أهمها في الفن والنقد الأخلاقي. للمزيد عن نويل كارول وموقفه من فن الصور المتحركة، انظر: عزة أمين أحمد مهدي: فن الصور المتحركة: فلسفة السينما دراسة تحليلية في فلسفة الفن عند نوول كارول "مجلة جامعة الفيوم للعلوم التربوية، مح ١٧، ع ١٣، يناير ٢٠٢٣.

10- Murray Smith: Film. P.467.

لا توجد في الإدراك العادي، أما بالنسبة لأرنهايم؛ فتكمن خصوصية الفيلم في كونه وسيطاً مرئياً بالأبيض والأسود، ووسيطاً فوتوغرافياً متحركاً؛ لذلك كان الحوار لعنة على الفيلم بوصفه فناً، مهدداً بانحطاطه من فن إبداعى إلى مجرد لعب على المسرح؛ وبالتالي كان وصول الصوت المتزامن إشكالية بالنسبة لأرنهايم؛ لأنه يعمل على عدم التفرقة بين إدراكنا للواقع وإدراكنا للفيلم، مما تسبب في إضعاف الإمكانيات التعبيرية المتاحة للفنان<sup>(١١)</sup>.

ومن مناقشة سميث للكثير من الإطروحات حول الفيلم بوصفه فناً فإن جميع هذه الأطروحات باستثناء القليل منها تم قبول الفيلم بوصفه فناً؛ لكن بالطريقة التي يفى بها المعايير الفنية، أما بالنظر إلى ارتباط الفيلم بالتكنولوجيا يعد أمراً مميزاً لكنه أسهم في عدم حسم هذا الخلاف.

إن استمرار اهتمام المنظرين الأوائل والكلاسيكيين بالفيلم مستمد من حداثة المشكلة التي واجهوها وشدة التحيزات التي عارضوها، والمغالاة في بعض ادعاءات شخصيات مثل أرنهايم؛ فقد تبدو اليوم مبالغاً فيها، إلا أن رؤاهم لا تزال تلهم - بوصفها أطروحات للدفاع والتعديل والنقد - جهود المنظرين المعاصرين وفلاسفة السينما لتحليل الطبيعة المميزة للفن السينمائي<sup>(١٢)</sup>.

وأكد سميث أهمية الفيلم ودراسته دراسه شمولية؛ وأكد أن هذه الدراسة تكون تحت مسمى جماليات الفيلم؛ فقد يعترض البعض قائلاً: إنه من الأفضل وصفها بأنها فلسفة طبيعية لفن الصورة المتحركة- مثل نؤول كارول- وهذا المسمى طويل جداً، وسبب وجيه لاختيار العنوان الأكثر اقتصاداً يكون أفضل، ولكن هناك أسباب أخرى للالتزام بالعنوان الفرعي كما هو والتي تستحق المراجعة، يقول سميث: "ماذا نشير إلى الجماليات بدلاً من فلسفة الفن؟ والتحدث عن الفيلم بدلاً من الصورة المتحركة؟ لأن مصطلح الجماليات يُستخدم عادةً بوصفه مصطلحاً عاماً لمجال الفلسفة، والذي يتعامل مع تجربتنا للجمال والسمو والظواهر ذات الصلة في العالم الطبيعي وفي الفنون"<sup>(١٣)</sup>. ويرى سميث أن هذه الصيغة مفيدة، كما ظهر ذلك في كتابه "الفيلم والفن والثقافة الثالثة" والذي ناقش فيه الكثير من القضايا المثيرة للجدل سواء علاقة الفيلم بالفلسفة، ومسألة ما إذا كان من الصواب ربط دراسة الجمال في الطبيعة بدراسة الفنون.

ويوضح سميث أن علم الجمال يمزقه الجدل والخلافات الداخلية حول كيفية تصويره، وتصنيفه، وتقسيمه، وأين تقع حدوده، ورغم أنه يشير أحياناً إلى هذه المناقشات، إلا أنه لا يزعم تناولها بشكل منهجي في هذا العمل؛ بل إنه يفترض أن التوصيف الفضفاض والمرن والمعتمد على نطاق واسع والذي قدمه هو بمنزلة خلفية، بينما يعمل تدريجياً على إضفاء طابع طبيعي على

11- Ibid. P.468.

12- Ibid. P.473.

13- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture, A Naturalized Aesthetics of Film, P.6.

مفهوم الفن، مع اتخاذ الفيلم مثالاً أساسياً، وبالتالي تقديم منظور واحد حول العلاقة بين التجربة الجمالية والفن والطبيعة<sup>(١٤)</sup>.

ويصر الكثير من الفلاسفة على التمييز بين علم الجمال وفلسفة الفن لسببين؛ أولهما أن كل التجارب الجمالية ليست مرتبطة بأعمال فنية؛ فالظواهر الطبيعية، والأحداث اليومية قد تعمل كأشياء للتقدير الجمالي، وعلى نحو مماثل قد نقيم جمالاً الأشياء والتحف التي لا تكون وظيفتها الرئيسية جمالية، وثانياً ليست كل الأعمال الفنية تهيمن عليها الخصائص الجمالية أو تسعى إلى تحقيق أجندة جمالية؛ فقد تؤدي الخصائص المعرفية أو الأخلاقية دوراً أكثر أهمية<sup>(١٥)</sup>.

ويرى أنصار النظرية الجمالية للفن أن الأبعاد الجمالية تؤدي دوراً مركزياً في أغلب التقاليد الفنية، وعندما نبحث عن تجارب جمالية مستدامة، فإننا نتجه عادة إلى الأعمال الفنية.

ولهذه النقطة قوة خاصة في حالة الفيلم عند سميث؛ فعلى الرغم من أن فن الفيلم نشأ على خلفية التكنولوجيا الصناعية الحديثة، ويستمر في التطور من خلال علاقته بالاختراعات التكنولوجية اللاحقة؛ كالصوت المتزامن والتصوير السينمائي ثلاثي الأبعاد، والتصوير السينمائي الرقمي؛ فكل هذه المكونات في صناعة الأفلام تسعى إلى إشراكنا جمالياً من خلال القصص المؤثرة، والمرعبة، والمثيرة للتشويق والمفاجئة، أو المضحكة التي ترويحها، والتي تتحقق من خلال عمل الكاميرا الجذاب بصرياً وتصميم الصوت المذهل سمعياً، وتتنوع الطبيعة الجمالية الخاصة للأفلام بشكل كبير بطبيعة الحال.

يقول سميث: "هناك عدد قليل جداً من الأفلام التي تحتقر المطالب الجمالية، وهنا تكمن مفارقة تاريخية؛ فعلى الرغم من كل تشابكها مع التكنولوجيا الحديثة، إلا أنها من وجهة نظر معاصرة لا تحترم المطالب الجمالية، إن الممارسات الطبيعية والنظريات المتطورة، ومركزية القيم الجمالية في معظم صناعة الأفلام قد تجعل الفيلم شكلاً فنياً متخلفاً بشكل واضح؛ فهناك أفلام ومخرجون مناهضون للجمال مثلما صنع دوشامب نفسه فيلماً من هذا القبيل، وهو *Anémic Cinéma\**، أو السينما الأنيميا في عام ١٩٢٦، ولكن في حين أصبحت هذه الاتجاهات مركزية لمؤسسات عالم الفن على مدار القرن العشرين، إلا أنها تظل هامشية في عالم السينما<sup>(١٦)</sup>.

14-Ibid. P.6.

15-Ibid. P.6.

\* السينما الأنيميا أو سينما الأنيميا هو فيلم تجريبي فرنسي داداي/سريالي عام ١٩٢٦ من إخراج مارسيل دوشامب (يُنسب إلى شخصيته البديلة روز سيلافي)، بالتعاون مع مان راي ومارك أليجريت، يتألف الفيلم الذي تبلغ مدته سبع دقائق من لقطات كاميرا ثابتة متناوبة لأفراص رسوم متحركة دوارة - أطلق عليها دوشامب اسم "النقوش البارزة الدوارة" - منقوشة بعبارات وتكرارات باللغة الفرنسية. ويشير النص الذي يدور في حركة عكس اتجاه عقارب الساعة إلى سيناريوهات جنسية، كذلك الكلمات إذا قرئت بصوت عالٍ تنتج أنماطاً متكررة من الأصوات تؤدي إلى ارتباطات جنسية أو فاحشة في إشارة إلى النشاط الجنسي البشري النابض بالحياة. نقلًا عن:

Mathew Affron: *The Essential Duchamp*, Yale University Press, 2018, p. 85

16- Murray Smith: *Film, Art, and the Third Culture*, P.7.

وهدف سميث هنا يتمثل في التعبير عن بعض المبادئ والإستراتيجيات التي تشكل الأساس لجماليات السينما الطبيعية والدفاع عنها، والتي تمتد إلى أشكال فنية أخرى.

يقول سميث: "لا أدعي أنني أقدم هنا نظرية طبيعية شاملة للفن والجماليات، إذا كان هذا الأمر قابلاً للتحقيق، وفي حين أوافق على المثل المنسوب إلى دارسي وينتورث تومسون D'Arcy Wentworth Thompson\* (١٨٦٠-١٩٨٤) الذي مفاده أن "كل شيء على ما هو عليه؛ لأنه أصبح على هذا النحو" - أي أن هناك قصة حقيقية يجب سردها فيما يتعلق بظهور الجماليات والفن - إلا أنه ليس من طموحي تقديم تاريخ أو نظرية تطويرية لهذه المجالات ككل، إن التحدي الأكثر تواضعاً المتمثل في تحديد جماليات السينما الطبيعية كبير بما فيه الكفاية، وفي الغالب أحاول مواجهة هذا التحدي بطريقة مجزأة، أي من خلال معالجة مشاكل أو جوانب محددة من جماليات السينما مع الاستعانة بمنهجية طبيعية<sup>(١٧)</sup>.

فالفيلم يُعد فناً رغم كل المحاولات التي تزيد إقصاؤه لكونه ارتبط بالتكنولوجيا وبآليات قد يعدها البعض خارج نطاق الفن؛ لذا عمل سميث على تقريب وجهات النظر وربط الفيلم بالعلم؛ لتفادي هذه الإشكالية المطروحة؛ وقبل أن نعرض لتأثير العلم الطبيعي ودوره في الفيلم علينا أن نعرض رؤية سميث لمشروع الفيلم بوصفه فلسفة.

## ٢- الفيلم والفلسفة:

وبعد أن أكد سميث أن الفيلم فنٌ مميزٌ له طابع خاص رغم محاولة البعض التقليل من هذا؛ فقد اقتحمت الفلسفة مجال السينما والفيلم فوجد كتباً ومناظرات تتخذ من الفلسفة والسينما موضوعاً لها؛ فالسينمائي يفكر في الموضوعات نفسها التي ينشغل بها الفيلسوف اعتماداً على أدوات تقنية ووسائطية مختلفة، على رأسها الصورة السينمائية؛ فهناك من تحدث عن أنطولوجية السينما، ودراسة الجوانب السيكولوجية والسوسيولوجية، وهناك من تناول السينما مدافعاً عما تقدمه من ميتافيزيقا، والفلاسفة يتفاعلون مع السينما بطرقهم الخاصة؛ يتحدثون عن الأفلام التي يراها الآخرون، لكنهم يجدون فيها ما يستتفر تفكيرهم ويحرك تأويلهم، باحثين عن الدلالات الأخلاقية والسياسية والميتافيزيقية التي تحملها صورة أو شخصية أو مشهداً في هذا الفيلم أو ذاك؛ فأصبحت السينما لها قدرة على جذب المفكرين والفلاسفة وجعلها موضوعاً للتفكير<sup>(١٨)</sup>.

\* السير دارسي وينتورث تومسون: كان عالم أحياء ورياضيات أسكتلندياً؛ فقد كان رائداً في علم الأحياء الرياضي والنظري، كما كان باحثاً في الكلاسيكيات، وسافر في رحلات استكشافية إلى مضيق بيرينغ، وشغل منصب أستاذ التاريخ الطبيعي في جامعة دندي لمدة ٣٢ عاماً، ثم في سانت أندروز لمدة ٣١ عاماً. انتُخب زميلاً في الجمعية الملكية، وحصل على لقب فارس، وحصل على ميدالية داروين وميدالية دانيال جيرو إليوت. يُذكر تومسون بوصفه مؤلف كتاب عام ١٩١٧ بعنوان "النمو والشكل"، والذي مهد الطريق للتفسير العلمي للتكوين الشكلي، وهي العملية التي تشكل بها الأنماط وهياكل الجسم في النباتات والحيوانات. انظر:

[https://en.wikipedia.org/wiki/D%27Arcy\\_Wentworth\\_Thompson\\_on\\_1/11/2024](https://en.wikipedia.org/wiki/D%27Arcy_Wentworth_Thompson_on_1/11/2024)

17- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture, P.7.

١٨- محمد نور الدين أفاية: السينما بوصفها موضوعاً فلسفياً. مجلة تين للدراسات الفلسفية والنظريات النقدية، دورية محكمة تصدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، العدد ١، الدوحة، ٢٠١٣، ص ١٥٧.

إن النقاش حول فكرة أن الأفلام يمكن أن تفلسف هو نقاش حديث نسبياً، وقد استوحى هذا النقاش من كتابات جيل دولوز Gilles Deleuze \* (١٩٢٥ - ١٩٩٥) وستانلي كافيل Stanley Cavell (١٩٢٦ - ٢٠١٨) الذي جعل عالم الفيلم نسخة بعيدة للواقع الذي تمت إعادة تنظيمه بواسطة الفنان<sup>(١٩)</sup>.

وقد كانت هذه الأطروحات تدور حول الإمكانيات الفلسفية للفيلم، وكان لكل من دولوز وكافيل تأثيراً كبيراً في كل من الفلسفة التحليلية والقارية، ولم تحظ هذه الفكرة باهتمام أكبر كموضوع من موضوعات فلسفة الفيلم إلا في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، لتصبح واحدة من أكثر موضوعاتها إثارة للجدل<sup>(٢٠)</sup>.

ولكن المناقشة الفلسفية حول الفيلم لا تزال تتسم بالانقسام الطويل الأمد بين الفلسفة التحليلية والفلسفة القارية؛ فحتى عندما تُطرح الأسئلة نفسها، فإن المناقشة تجري عادةً داخل مجتمعات معينة تحدها مواقفها تجاه هذا الانقسام الأساسي، ولا يوجد مكان أكثر وضوحاً من هذا فيما يتعلق بسؤال "الفيلم بوصفه فلسفة"؛ حيث تجري المناقشات التي تقودها أفكار من التقاليد القارية والتحليلية بالتوازي ولكن مع الحد الأدنى من التفاعل، إن وجود منتدى أكثر توحداً للمناقشة الفلسفية حول الفيلم هو أحد الأسباب الجيدة لوجود السينما<sup>(٢١)</sup>.

والجدل حول دراسة الفيلم من منظور فلسفي لازال قائماً؛ فهناك من دافع عن طبيعة الفيلم التي تستلزم الدراسة الفلسفية، ومن هؤلاء الفلاسفة المعاصرين توماس إي وارتنبرج Thomas E. Wartenberg\*، أحد كبار المدافعين عن فلسفة الفيلم، ويقدم دفاعاً معتدلاً من خلال تحليل الكثير من الأفلام التي يتخذها لتوضيح الفلسفة السينمائية؛ فيبدأ وارتنبرج بمعالجة موجزة لما هو محل خلاف عندما يتحدث الفلاسفة والمنظرون عن فرضية دراسة الفيلم دراسة فلسفية، ويوضح أن الموضوع يُشار إليه بمصطلحات مختلفة؛ مثل الفيلم بوصفه فلسفة، أو فلسفة الفيلم، أو فلسفة السينما، وعلى الرغم من أن هذه المصطلحات يستخدمها في الواقع فلاسفة ومنظرون مختلفون للدفاع عن الادعاء بأن الأفلام يمكنها أن تفلسف<sup>(٢٢)</sup>.

\* جيل دولوز فيلسوف فرنسي كتب في الفلسفة والأدب والأفلام والفنون الجميلة.

\* ستانلي كافيل فيلسوف أمريكي، عمل في مجال الأخلاقيات، وفلسفة الجمال، وفلسفة اللغة العادية، كما ترجم أعمالاً مؤثرة في اللودفيغ فيتغنشتاين، وهايدغر.

١٩ - دانييل فرامبتون: الفيلموسوفي، نحو فلسفة السينما، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ١٧.

20- Diana Neiva: The Wattenberg -Smith Film as Philosophy Debate. Review of Current Controversies in Philosophy of Film, American Society for Aesthetics Graduate E-Journal, Summer 2019, P.1.

21- Murray Smith: Film Theory Meets Analytic Philosophy, University of Kent, 2010, P.112.

\* توماس إي وارتنبرج أستاذ الفلسفة الفخري في كلية ماونت هولوك بالولايات المتحدة الأمريكية.

22- Diana Neiva: The Wattenberg -Smith Film as Philosophy Debate. Review of Current Controversies in Philosophy of Film, P.2.

ومن أكثر الأفكار جرأة تلك التي قدمها ستيفن مولهال Stephen Mulhall \* (١٩٦٢ -) والتي شبه فيها الفيلم بالفيلسوف؛ فالأفلام في الواقع ما هي إلا مجرد وسيلة للتفكير والتأمل؛ حيث يمكن التأمل فيها وتقييمها، والتفكير فيها بجدية ومنهجية، تماماً كما يفعل الفلاسفة؛ فمثل هذه الأفلام ليست مادة خام للفلسفة، ولا مصدراً لخرقتها؛ إنها تمارين فلسفية<sup>(٢٣)</sup>.

إن ممارسة الفلسفة سينمائيًا - كما يرى مولهال - لا تتطلب اتباع طريقة ممارستها لفظيًا نفسها، وهو ما لا يحدث عادة؛ لكن هذا لا يدفعنا بالضرورة إلى استنتاج أن ممارسة الفلسفة سينمائيًا تمنحنا مدخلًا إلى معارف وحقائق فلسفية يستعصي على الفلاسفة، الذين يمارسون الفلسفة بطرق غير سينمائية الوصول إليها<sup>(٢٤)</sup>.

ويوضح وارتنبرج أن أنصار فلسفة الفيلم يجب أن يتخذوا موقفًا دفاعيًا ضد جميع الاعتراضات التي رفضت الفيلم بوصفه فلسفة محاولاً تقديم الكثير من التأكيدات الإيجابية حول طبيعية الأفلام التي تعد تجارب فكرية يمكنها أن تمارس الفلسفة؛ فمجرد أن الفن يمكنه أن يسعى إلى ترفيه جمهوره لا يعني أنه لا يمكنه أن يمارس الفلسفة.

ويؤكد وارتنبرج أن الطريقة الوحيدة لمعرفة ما إذا كان الفيلم يمارس الفلسفة هي تحليله، ويُعد هذا النهج صحيحاً في الدفاع عن الكثير من الاعتراضات من خلال الجدل بشكل إيجابي لصالح الفيلم بوصفه فلسفة<sup>(٢٥)</sup>.

وقد قدم سميث وجهة نظر معارضة لما قدمه وارتنبرج عن طبيعة الدراسة الفلسفية للفيلم. ويتسند سميث في موقفه ضد فلسفة الفيلم بما قاله آرثر دانتو Arthur Danto (١٩٢٤ - ٢٠١٣): "إن الأعمال الفنية أكثر ثراءً بكثير مما تستطيع الفلسفة أن ترغب في التقاطه"<sup>(٢٦)</sup>. ويستخدم سميث هذه العبارة بوصفها وسيلة لحرمان الفن من حقوقه الفلسفية، محاولاً إظهار عدم التوافق بين غايات الفن والفلسفة<sup>(٢٧)</sup>.

ويطرح سميث في هذا السياق سؤالاً مقتضاه: هل يمكن القول إن الأفلام تمارس الفلسفة وفقاً لمفهومها؟ يتهم سميث أنصار نظرية الفن السينمائي بعدم الالتزام بمعايير الفلسفة؛ لأن الأفلام في الواقع ليست أعمالاً فلسفية، والاختلافات بين الفلسفة والعلم والفن ليست عرضية، والأفلام هي أعمال فنية وليست أعمالاً فلسفية، وعلى هذا النحو فهي تتسم بمعايير التقاليد الفنية الخاصة التي تنبثق منها<sup>(٢٨)</sup>.

\* ستيفن مولهال فيلسوف بريطاني وزميل كلية نيو كوليدج، أكسفورد.

23- Stephen Mulhall, On Film, 1st edn. London: Routledge, 2002, P.4.

٢٤ - داميان كوكس ومايكل ليبفين: السينما والفلسفة ماذا تقدم إحداهما للآخر مرجع سابق، ص ٢٢.

25-Ibid, P.3.

26-Arthur Danto: The Philosophical Disenfranchisement of Art ,New York: Columbia University Press, 1986,P. 12

27- Murray Smith:Film Philosophy and the Varieties of Artistic Value .In Current Controversies in Philosophy of Film, edited by Katherine Thomson-Jones, New York: Routledge, 2016, P 182.

28-Ibid. P.183.



وترى ديانا نيفا Didna Neiva أنه وفقاً لسميث لا نتعامل عادةً مع صناعات الأفلام بوصفها فلسفة، ولا يقدم سميث أية حجة لهذا الرأي؛ فالكثير من الفلاسفة يكونون تحيزاً أفلاطونياً ضد الفنون بشكل عام، وهنا نجد تحيزاً ضد صناعات الأفلام بشكل خاص<sup>(29)</sup>.

ويشير سميث إلى قول كلينث بروك Cleanth Brooks: "لا ينبغي لنا أن نضع الفن في منافسة مع العلم أو الفلسفة أو اللاهوت"<sup>(30)</sup>. ثم يقول سميث: "بينما تسعى الفلسفة إلى توضيح فهمنا للعالم، فإن مهمة الفن هي تقديم مغامرة في الإدراك والمعرفة والعاطفة"<sup>(31)</sup>.

ويطرح سميث هنا الفكرة التقليدية القائلة: إن الفلسفة ملتزمة تماماً بأهداف معرفية، وإنما نقيم النظريات الفلسفية فقط من خلال حججها وأفكارها، وليس جمالها، والفن لا يهتم بالقيمة المعرفية، حتى وإن لم يكن الفن تافهاً من الناحية المعرفية.

وقد نبه إلى ذلك جيروم ستولنيتز Jerome Stolnitz في قوله: "إن طبيعة الحقيقة الفنية ووسائل تجسيدها ونقلها ستظل غامضة بشكل واضح وتكون مملة للغاية... وقد تساعدنا النفاهة المعرفية للفنون في تفسير السبب وراء عدم أهمية تأثير الفنون في البنية الاجتماعية؛ فالعمل الفني لا مرجع له خارج ذاته"<sup>(32)</sup>.

إن التفكير الفلسفي وفقاً لسميث يتميز بمعايير معرفية؛ كالضمانة العقلانية، والكفاية التجريبية، والنضج التأملي، والتقنيات الفلسفية مثل التجربة الفكرية من الأفضل تصورها بوصفها وسائل لتحقيق هذه الغايات المعيارية، والمتطلبات المعرفية للفلسفة كما وصفها سميث عالية جداً بالنسبة للفيلم بوصفها فناً. يقول سميث: "نحن لا ندقق عادةً في فيلم ما، سواء كان فيلم "كازابلانكا" أو "مهد القطط" أو "Caché" من أجل مبرراته العقلانية والكفاية التجريبية، والنضج التأملي، بل إننا نقيمه من حيث قدرته على إشراكنا إدراكياً وتخيلياً، لئمنحنا تجربة معرفية وعاطفية مقنعة، ومن الواضح بما فيه الكفاية أن هناك فرقاً كبيراً وجوهرياً بين المعايير التي تحكم الفن وتلك التي تحكم الفلسفة، وأن الأعمال الفنية السينمائية عادةً لا يجب ولا ينبغي أن يتوقع منها أن تفي بالمطالب المناسبة للفلسفة"<sup>(33)</sup>.

ويشير سميث إلى مجموعة من الأفلام السينمائية التي يعدها الفلاسفة المؤيدين للفيلم بوصفها فلسفة نماذج صالحة لموقفهم؛ ويحاول سميث استكشاف إمكانية مطابقة هذه الأفلام للمعايير

29- Diana Neiva: The Wattenberg -Smith Film as Philosophy Debate. Review of Current Controversies in Philosophy of Film, P.5.

30- Cleanth Brooks: The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry London: Methuen, 1968, P.164.

31- Murray Smith :Film Philosophy and the Varieties of Artistic Value, P 185.

32-Jerome Stolnitz:On the Cognitive Triviality of Art, British Journal of Aesthetics, 12, 1992, P. 193.

33- Murray Smith :Film Philosophy and the Varieties of Artistic Value, P 191.

الفلسفية؛ من هذه الأفلام: عداء الشفرة أو بليد رانر Blade Runner\* (١٩٨٢) لريدلي سكوت Ridley Scott، وهذا الفيلم يُسلط الضوء على بعض المخاوف الوجودية والأخلاقية، وحدود المعرفة الذاتية، وحالة العيش في ظل الموت الوشيك والمبكر<sup>(٣٤)</sup>.

ويشير سميث أن الفيلم لا يقدم سوى القليل جداً من الدعم التجريبي المنهجي للأفكار الفلسفية، كما أنه لا يُخضع هذه الأفكار لاختبارات عقلانية بحثية؛ وبالتالي لا يمكن أن يقدم نضجاً تأملياً؛ لكن مرة أخرى هذه مطالب سخيفة أن نطلبها من فيلم خيالي، وبدلاً من ذلك نحتاج إلى أن ننظر إلى تجسيد الفيلم الحسي لأفكاره<sup>(٣٥)</sup>.

إنَّ النقطة التي يريد سميث تأكيدها هي أن هذا الفيلم بوصفه سرداً خيالياً، لا يقدم أي دعم تجريبي ولا يخضع للفحص العقلاني لمثل هذه الأفكار الفلسفية؛ وبالتالي فهي غير قادرة على تحقيق النضج التأملي؛ ومن ثمَّ فهذا الفيلم لا يفي بمعايير الفلسفة.

وتؤكد ديانا نيفا أن هناك نقطة أخرى يجب تأكيدها وهي أن الشيء الذي له هدف أساسي لا يمنعه من أن يكون له هدف ثانوي أنه لا يزال صالحاً، وفي هذه الحالة، يمكن أن يكون فيلم Blade Runner معنياً في المقام الأول بصنع فيلم فني، وثانياً فيلم فلسفي<sup>(٣٦)</sup>.

ويقدم سميث مثلاً آخر لفيلم وثائقي عن المذابح التي ارتكبت بحق الشيوعيين من قبل الجماعات الإندونيسية في الستينيات، وهو فيلم فعل القتل The Act of Killing (٢٠١٢) لجوشوا أوبنهايمر Joshua Oppenheimer؛ وهو بالتالي يعبر عن الطبيعة العنيفة للتاريخ والأنظمة التي تقوم عليها الرأسمالية في الكثير من أنحاء العالم، والفساد الأخلاقي المصاحب عموماً للسلطة الاستبدادية.

يقول سميث: "يدعي كتاب فعل القتل نوعاً من القيمة المعرفية؛ لأن الفيلم يقدم معرفة واقعية مفصلة عن إندونيسيا، ويدعونا إلى التفكير في الحالة الأخلاقية والسياسية التي يمثلها الفيلم، وبقدر ما ينجح الفيلم في تحقيق هذه الأهداف؛ فإنه بالتالي يمتلك قيمة أخلاقية وسياسية على وجه التحديد؛ ولكن إذا كان فيلم فعل القتل يثير أسئلة أخلاقية - حول كيف ينبغي أو لا ينبغي للمرء، أو حول

\* بليد رانر (Blade Runner) هو فيلم خيال علمي من إخراج ريدلي سكوت عام ١٩٨٢، من سيناريو هامبتون فانشر وديفيد بيولز، وبطولة هاريسون فورد ورونجر هاور وشون يونج وإدوارد جيمس أولموس، وهو مقتبس عن رواية فيليب ك. ديك الصادرة عام ١٩٦٨ هل تحلم الآلات بأغنام كهربائية؟ وتدور أحداث الفيلم في لوس أنجلوس في المستقبل البائس لعام ٢٠١٩؛ حيث يتم هندسة البشر الاصطناعية المعروفة باسم المستنسخين بيولوجياً من قبل شركة تيريل القوية للعمل في المستعمرات الفضائية نَقلاً عن .

https://.wikipedia.org/wiki/Blade\_Runner تاريخ الدخول ٢٠٢٤/٩/١٥.

34- Murray Smith :Film Philosophy and the Varieties of Artistic Value, P 193.

35-Ibid. P.193.

36- Diana Neiva: The Wattenberg -Smith Film as Philosophy Debate. Review of Current Controversies in Philosophy of Film, P.7.

ما يدين به المرء لجيرانه المباشرين وغير المباشرين - فلماذا لا نوافق بسهولة على أن الفيلم يقدم فلسفة؟<sup>(٣٧)</sup>.

ومرة أخرى تتوقف الإجابة على التحديد الصحيح لما يقوم به فيلم فعل القتل وما لا يفعله هو سبر الأدلة المقدمة من زوايا كثيرة، وتقديم الحجج المضادة، والسعي إلى إثبات النضج التأملي بالمعنى الفلسفي الموصوف سابقاً؛ بل يسعى فيلم فعل القتل إلى تقديم المنظور النقدي المحدد بطريقة حية وجمالية لتقديم ادعاءاته الأخلاقية والسياسية من خلال التجربة الجمالية<sup>(٣٨)</sup>.

إن التجسيد الحسي للأفكار الموجودة في هذا الفيلم - أي الشخصيات الخاصة واللحظات والإيماءات التي يتألف منها - أمر بالغ الأهمية للتجربة التي يقدمها الفيلم والقيمة التي قد نعلقها عليه. ويؤكد سميث هنا أنه ليس شرطاً كافياً لتقديم التجربة الجمالية يخدم بالضرورة المعايير المعرفية للفلسفة؛ بل إن حقيقة وصف الفيلم عملاً فنياً يراعي مجموعة مختلفة من المعايير تختلف عن تلك التي كنا سنضعها في الحسبان إذا ما انخرطنا في مناقشة فلسفية لهذه الأحداث<sup>(٣٩)</sup>.

وإذا كانت السينما بطبيعتها وسيلة عظيمة القيمة لطرح موضوعات فلسفية ومناقشتها، فمن المهم إدراك الأخطار الكامنة داخلها؛ فقد تتسبب الأفلام في قدر من التشويش والارتباك عبر طريقة صياغتها وتصويرها، ونتيجة تلاعبها بالمشاعر أو مغازلتها لشتى الأهواء.

ويقدم سميث مثلاً آخر لفيلم " كل شيء عني " All of Me \* (١٩٨٤) للمخرج كارل راينر Reiner Carl الذي جعله نوعاً من التجربة الفكرية الفلسفية المماثلة لتجربة برنارد ويليامز Bernard Williams الفكرية حول الهوية الشخصية في مقاله الفلسفي "الهوية الشخصية والتفرد Personal Individuation and Identity"؛ حيث يطرح ويليامز فرضية وجود ساحر يقوم بحيلة حيث يضع عقل الإمبراطور في جسد فلاح، والعكس صحيح. إن هوية الجسد ليست على الأقل شرطاً كافياً للهوية الشخصية، ولا بد من استدعاء اعتبارات أخرى، تتعلق بالخصائص الشخصية، وفوق كل شيء الذاكرة<sup>(٤٠)</sup>. وكان هدف ويليامز هو إظهار إمكانية تبديل الجسد فإن ذلك من شأنه أن ينطوي على مشاكل مختلفة، ويذكر سميث أن هذه التجربة الفكرية، على الرغم من امتلاكها لإمكانات كوميدية، فإن لها دوراً معرفياً في المقام الأول<sup>(٤١)</sup>.

37- Murray Smith :Film Philosophy and the Varieties of Artistic Value, P 196.

38-Ibid. P.193.

39-Ibid. P.193.

\* كل شيء عني: هو فيلم كوميدي خيالي أمريكي، صدر عام ١٩٨٤، من إخراج: كارل راينر، وبطولة: ستيف مارتن وليلي توملين، وهذا الفيلم مأخوذ عن رواية غير منشورة بعنوان: "أنا اثنان" للكاتب إدوين ديفيس. للمزيد انظر: . Turner Classic Movie Database. تم الرجوع في ٢٠٢٤/٣/٢٠.

40- Bernard Williams: Personal Identity and Individuation ,Proceedings of the Aristotelian Society Meeting of the Aristotelian Society at 21, Bedford Square, London, W.C.1, on II th March, 1957, P.229.

41- Murray Smith: Film Art ,Argument ,and Ambiguity .Journal of Aesthetics and Art Criticism 64 ,No 1, 2006, P. 39.

وفي فيلم كل شيء عني - كما يرى سميث- يوجد أيضاً جسد يتحول من عقل امرأة إلى جسد رجل، مما ينتج عنه سرد ومرئيات كوميدية، وهنا - وفقاً لسميث- فالهدف الرئيس من فيلم كل شيء عني في المقام الأول كوميدي على عكس تجارب ويليامز الفكرية.

والواقع أن الحجج الخاصة التي يطرحها سميث في هذه الحالات الثلاثة مختلفة؛ سواء كانت مرتبطة بعدم تقديم الفيلم لفكر فلسفي يخضع للتأمل العقلي، أم عدم تحقيق الفيلم الوثائقي النضج التأملي والفكري العميق للأحداث السياسية أو الأخلاقية؛ لعدم إظهار كل وجهات النظر المختلفة فدائماً الأفلام ذات الطابع السياسي تكون موجهة، أو أن الهدف يكون ليس معرفياً بل كوميدياً، وبذلك يكون المقصد كوميدياً جمالياً وليس فلسفياً معرفياً، كل هذه الحجج تصب في النهاية على عدم قدرة الفيلم تلبية المعايير الفلسفية.

واعتمد سميث في تنفيذ الأفلام التي كان يرى أنصار الفيلم بوصفه فلسفة أنها تقدم موضوعات صالحة للنقاش الفلسفي أو تسهم في الفكر الفلسفي؛ وبذلك تكون الأفلام غير قادرة على التفلسف طالما الأفلام المرشحة غير قادرة.

ومقترح سميث يكون على النحو التالي: بما أن فيلمي Blade Runner و The Act of Killing كانا يعدان باستمرار -من قبل الفلاسفة- أمثلة جيدة على الفلسفة السينمائية، إذا كان بإمكانه إثبات أن أيًا من هذين المرشحين القويين لـ لفيلم بوصفها فلسفة لا يفلسف بالفعل، فإن الأفلام المرشحة الأضعف الأخرى لا تفلسف أيضاً<sup>(٤٢)</sup>.

ولتأكيد الموقف المضاد للفيلم بوصفه فلسفة يقول سميث: "إن الفن يمكن أن يكون له قيمة معرفية، ولكن ليس بطريقة فلسفية، ويمكن تخصيص الأفلام لأغراض فلسفية، وإنما يمكن أن نقبل وجود مساحة تداخل بين مجالات الفن والفلسفة"<sup>(٤٣)</sup>.

وإلا يتناقض هذا السؤال الذي تطرحه ديانا نيفا مع موقف سميث السابق؟ وماذا يعني بهذا المجال من التداخل؟<sup>(٤٤)</sup>

إن سميث يصرح بأنه يقدم تنازل عن أطروحته السابقة في قوله: "إن الكثير من الأعمال الفنية لها قيمة معرفية - لأنها تجسد الأفكار -، ويمكن أن يتم تخصيصها بسهولة لأغراض فلسفية؛ رغم أنني سابقاً اقترحت أن استخدام الفيلم لأغراض فلسفية لا يقدم أي برهان على الطابع الفلسفي للفيلم؛ لأن أي شيء وكل شيء يمكن أن يثير التساؤل والتأمل الفلسفي، وهذه النقطة صحيحة،

42- Diana Neiva: The Wattenberg -Smith Film as Philosophy Debate. Review of Current Controversies in Philosophy of Film, P.9.

43- Murray Smith :Film Philosophy and the Varieties of Artistic Value, P. 196-197.

44- Diana Neiva: The Wattenberg -Smith Film as Philosophy Debate. Review of Current Controversies in Philosophy of Film, P.8.

لكن يمكننا الآن أن نضيف أن البعد المعرفي للأعمال الفنية يهيئها لتبنيها فلسفياً بطريقة لا تنطبق على الأعمال الفنية العادية، إذا ما فهمت في سياقاتها المميزة<sup>(٤٥)</sup>.

إن التنازل الثاني الذي عبر عنه سميث في قوله: "لماذا لا نقبل بوجود منطقة تداخل بين مجالات الفن والفلسفة وكما ذكرت في وقت سابق، يبدو أنه لا يوجد عائق من حيث المبدأ أمام استخدام تقنيات السينما ومزيج من التصوير المتحرك والمونتاج والموسيقى لأغراض فلسفية، بل حتى تلبية المطالب الدقيقة المتمثلة في الضمان العقلاني، والكفاية التجريبية، والنضج التأملّي، ولست متأكداً من مدى كثافة هذه المنطقة من التداخل، ولكن في بعض البرامج التلفزيونية التعليمية، وبعض الأفلام الوثائقية، نرى أعمالاً تعتمد بشكل إبداعي على مجموعة من التقنيات السينمائية في السينما لصياغة عروض فعّالة للموضوعات والمناظرات الفلسفية"<sup>(٤٦)</sup>.

وهنا يؤكد سميث أن موضوع الفيلم بوصفه فلسفة رغم رفضه ومحاولة استبعاد الفيلم من قدرته على النقاش الفلسفي؛ إلا أنه لا يستطيع أن يعمم ذلك أو يفرضه على الآخرين؛ فهناك محاولات كثيرة تحاول استنطاق الفيلم بوصفه فلسفة، والحوار أصبح موجوداً بشكل كبير في مجالات الإعلام، وسيظل الأمر موضع دراسة فقد يمكن للفيلم أن يناقش قضايا فلسفية إن استطاع أن يمثل المعايير الفلسفية.

### ٣- الفيلم والعلم الطبيعي:

هناك فكر شائع ومتزايد في التفكير في فلسفة الفيلم على أساس التنظير العلمي؛ وبالرغم من وجود خلاف حول التفاصيل الدقيقة لمثل هذا الاقتراح، فإن أتباعه -ومنهم سميث - يحثون على التعامل مع دراسة الفيلم بوصفه نظاماً علمياً؛ لوجود علاقة مناسبة بين النظرية والأدلة. وقد برزت فكرة ربط دراسة الفيلم بالعلوم الطبيعية بين منظري السينما المعرفية، ويؤكد هذا النهج المعالجة الواعية للمشاهدين للأفلام، على نقيض التركيز على العمليات اللاواعية في نظرية الفيلم التقليدية<sup>(٤٧)</sup>.

وهذه المنهجية التي قد ذكرها سميث تركزت حول كيفية استخدام العلم التجريبي في فهم طبيعة الفيلم، وإدراج مفهوم الثقافة الثالثة\* للدفاع عن ذلك ضد منتقديه؛ فيزعم على سبيل المثال

45- Murray Smith :Film Philosophy and the Varieties of Artistic Value. P.197.

46-Ibid. P.197.

47- Thomas Wartenberg: Philosophy of Film, the Stanford Encyclopedia of Philosophy, substantive revision Thu Jul 30, 2015,P.5.

\* مفهوم "الثقافة الثالثة" مقتبس عن كتاب "الإنسانيون الجدد" تحرير الكاتب الأمريكي جون بروكمان، ويشير المفهوم إلى بناء الجسر الثلاثي ما بين الفنون والعلوم والإنسانيات؛ بمعنى إزالة الحواجز بين ثقافة العاملين بالفنون والآداب والإنسانيات، في مقابل ثقافة العاملين بالعلوم الطبيعية، مثل: الكيمياء والفيزياء والبيولوجيا والرياضيات وغيرها؛ وبالتالي تجديد الخطاب الفكري وتقديم أنماط جديدة من الحوار النقابي. ويعد الأمريكي جون بروكمان أبرز منظري هذا المصطلح، بالرغم كون هذا المصطلح في مضامينه الأصلية الحقيقية يعود عمره إلى قرون كثيرة ربما نستطيع تأريخها بكتاب "فن الشعر"

ديفيد رودويك\*David Rodowick (١٩٥٢- ) أن التفسيرات العلمية الطبيعية ليس لها دور يذكر في التحقيق في الأفلام والفنون بوصفها ممارسات ثقافية<sup>(٤٨)</sup>.

والطعن في فكرة أن فلسفة الفيلم يجب أن تصوغ نفسها على نموذج علمي اعتمد على شك بعض الفلاسفة -المعتمدين على كتابات البراجماتيين، مثل: ويليام جيمس- في فكرة أن العلوم الطبيعية توفر طريقة مفيدة للتفكير فيما يفعله الفلاسفة في تأملاتهم في الفيلم، وهنا تأكيد خصوصية الأفلام بوصفها أعمالاً فنية على نقيض الرغبة في الانتقال إلى نظرية عامة للفيلم، ويشكك آخرون أيضاً في مثل هذا التوجه العلمي الطبيعي للتأملات الفلسفية في الفيلم، وذلك بالاستفادة من فيتجنشتاين الذي أكد أن دراسة الفيلم بوصفها نظاماً إنسانياً يساء فهمه عندما يتم استيعابه في علم طبيعي<sup>(٤٩)</sup>.

وقد استعان رودويك بمفهوم استقلالية الفهم الإنساني الذي اقترحه الفيلسوف بيتر هاكر Peter Hacker (١٩٣٩- ) في تعريفه للدراسات الإنسانية على نطاق واسع، يقول هاكر: "إن فلسفة فيتجنشتاين كانت بمنزلة مبدأ أساسي في تفسير الأفلام والفنون، وهذا يشير إلى محاولة لادعة لحماية وحفظ مجال المعرفة وشكل الفهم من التآكل والتشويه من قبل الروح العلمية للعصر؛ فقد ينظر إلى مساعي فيتجنشتاين الفلسفية بوصفها دفاعاً عن استقلالية الفهم الإنساني ضد التعدي غير المشروع من قبل العلوم الطبيعية بالدراسات الإنسانية<sup>(٥٠)</sup>.

ويؤكد رودويك أن وصف وتفسير الأفعال التعبيرية والممارسات الثقافية يتطلبان مفاهيم مختلفة في نوعها عن تلك التي تناسب العلوم الطبيعية على أفضل وجه؛ ومن هنا يأتي إصرار فيتجنشتاين على الالتزام باستقلالية النوايا والممارسات الثقافية<sup>(٥١)</sup>.

لأرسطو، وهو الكتاب التأسيسي الملهم لقواعد الدراما الإغريقية وفق قوالب كونيّة؛ فقد اشتغل أرسطو بكتاب "فن الشعر" من خلال رؤية العالم المجرّد من أية مرجعيات سابقة ووفقاً لقواعد منطقية وعلمية صارمة للوصول إلى القوالب التي لا تعني نتائجها النهائية أنّها يقينية محضة. وهذا يعني أنه قارب موضوعاً أدبياً بحثاً من خلال مقارنة منطقية عقلانية للشعر اليوناني ممتزجة بروح العالم؛ أي أن الحضارات الإغريقية دجت بين مختلف المعارف، وفعل ذلك العلماء المسلمون في القرون السابقة، ومن أبرزهم: "ابن النفيس، والخوارزمي، وحابر بن حيان، والحسن ابن الهيثم، وغيرهم الكثير" من الذين هم أول من ابتكروا الأسلوب التجريبي في تناوهم المعطيات العلمية والكونية من حولهم؛ ما أدى إلى تأسيس قواعد المنهج العلمي التجريبي الذي ما زال العلم المعاصر يسير على هديه، ولم تكن هناك هوة بين مختلف أشكال العلوم، وكان الفيلسوف أو العالم في تلك الحقبة بمثابة ثقافة موسوعية في زمانه. بينما بات في عصرنا الحاضر أن هناك فصلاً واضحاً بين العلوم الطبيعية والإنسانية.

\* فيد نورمان رودويك: هو فيلسوف أمريكي وفنان، معروف بإسهاماته في دراسات السينما والإعلام والدراسات الثقافية البصرية والنظرية النقدية وعلم الجمال وفلسفة الفن.

48-D. N. Rodowick: *Philosophy's Artful Conversation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015, P.52.

49- Thomas Wartenberg: *Philosophy of Film*, P.6.

50-P. M. S. Hacker: *The Autonomy of Humanistic Understanding in Wittgenstein, Theory and the Arts*, ed. Richard Allen and Malcolm Turvey, London: Routledge, 2001, P.42.

51-. N. Rodowick: *Philosophy's Artful Conversation*, Cambridge. P.52

ويدافع سميث عن جماليات الفيلم الطبيعية، والتي يصفها بأنها نهج يعامل الفيلم بوصفه ظاهرة من المرجح أن تثيرها أنواع مختلفة من البحث العلمي وكذلك البحث الإنساني التقليدي، ويؤكد أن الروايات الإنسانية للفنون في غياب الروايات العلمية الطبيعية هزيلة أو غير مكتملة من الناحية التفسيرية، وبدلاً من استبدال المعرفة والأساليب الإنسانية بأخرى علمية طبيعية، يسعى سميث إلى دمج الاثنين بحيث يكملان بعضهما البعض، وبالتالي يهدف إلى التغلب على الفجوة بين ثقافتنا الطبيعية والعلوم الإنسانية<sup>(٥٢)</sup>.

ولذلك تبنى سميث النهج الطبيعي لتجسيد ثقافة ثالثة تدمج الأساليب والمعرفة المستمدة من مختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية والطبيعية، والتباين مع أولئك الذين يفترضون أن الثقافتين التقليديتين - الإنسانية من ناحية، والعلمية من ناحية أخرى - منفصلتان ومتميزتان تماماً، وتعملان وفقاً لمبادئهما وطرقهما الخاصة، وتنتجان أنواعاً خاصة بهما من المعرفة غير القابلة للقياس.

وقد اهتم سميث بدحض أشكال مختلفة من الشكوك حول الثقافة الثالثة، وخاصة الشكوك من جانب أولئك الذين يعملون في مجال الفنون والعلوم الإنسانية؛ فهؤلاء المتشككون يرون أن السينما على وجه الخصوص، والفن على وجه العموم، ظاهرتان ثقافيتان في الأساس - وليستا علميتين - مرتببتان بتفاصيل الزمان والمكان والتاريخ والأيدولوجية<sup>(٥٣)</sup>.

ووجه سميث هذا الفكر بشكل حاسم إلى أولئك العاملين في مجالات الفنون والعلوم الإنسانية، والذين يقاومون تعدي المناهج العلمية على أرضهم التقليدية، وتجاهل الأدلة المتزايدة التي أنتجها العلماء الذين حولوا انتباههم إلى السينما والفنون في السنوات الأخيرة<sup>(٥٤)</sup>، وهنا يحثنا سميث على الانتباه ومعرفة ما يمكننا أن نتعلمه من ذلك التوغل العلمي في دراسات السينما.

ويوضح سميث قيمة دمج الأدلة العلمية في الفحص الفلسفي للفيلم بوصفه فناً، ويركز على التجربة الجمالية للفيلم، وهو موضوع مهم وضروري لاستكشاف الثقافة الثالثة وبقدر ما يتعلق بالعقل البشري، ومن الصعب أن نرى أي مبرر يمكن أن ينكر أن العلوم المعرفية ذات صلة بفهمنا للعقل بشكل عام أو الخبرة - بما في ذلك الخبرة الجمالية - بشكل خاص<sup>(٥٥)</sup>.

يقول سميث: "من المهم أن نؤكد أن التأثير بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية يجري في كلا الاتجاهين في هذا الإطار؛ فكما أن الأسئلة التي كان يُعتقد ذات يوم أنها ملكية حصرية للعلوم

52-. Malcolm Murvey: Theory, Philosophy, Film Studies, and Science: A Response to D. N. Rodowick's Philosophy's Artful Conversation and Murray Smith's Film, Art and the Third Culture, October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, Vol. 181, 2022, P.9.

53- Stacie Friend: Collaboration in the Third Culture. The Journal for Movies and Mind 12,2018, , P.1

54-Ibid. P.1.

55-Ibid. P.2.

الإنسانية قد تُضَاء بالطرق العلمية، فإن الرؤى العلمية قد تُسْتَبَقَى وتُسَحَذ وتُفْهَم بشكل أعمق - من حيث علاقاتها بالمصالح والقيم الإنسانية- من خلال فحصها بوصفها ظواهر ثقافية، أي كونها موضوعات للبحث الإنساني<sup>(٥٦)</sup>.

ويؤكد سميث أن النهج الإنتاجي للتجربة الجمالية للفيلم يتطلب التثليث - وفقاً لأوين فلاناغان Flanagan - وهو مجموعة من الأدلة لعلم الظواهر وعلم النفس وعلم وظائف الأعصاب، وأهداف سميث المتعلقة بنهج التثليث ذات شقين؛ أولاً- الدفاع عن فكرة أن علم النفس، وعلم الأعصاب، يجب أن يؤخذ على محمل الجد من قبل منظري الجمال الذين يميلون إلى التركيز بشكل أكبر على الظاهرية. ثانياً- الدفاع ضد فكرة أن الاستقصاء الظاهراتي يمكن أن يُختزل إلى استقصاء نفسي وعصبي، وهو يرى مع فلاناغان أن كلاً من هذه المستويات الثلاثة من التفسير له دور لا يمكن إلغاؤه<sup>(٥٧)</sup>.

وينجذب الكثير من المنظرين إلى النهج الطبيعي لسميث، ومنهم شيري إيرفين Sherri Irvin وظهر ذلك بوضوح في قوله: "وأنا أحب بشكل خاص نكهة سميث المناهضة للاختزال، وأجد كلاً من النتائج النفسية والعصبية الناشئة حول تقدير الفن رائعة، وأرى أن اهتمامها مرتبط بقوة بالظواهر التجريبية التي قد تساعد في تفسيرها"<sup>(٥٨)</sup>.

وبالرغم من ذلك يثير شيري إيرفين بعض الأسئلة حول ما إذا كانت الأدلة العصبية على قدم المساواة حقاً مع الشكليات الآخرين من الأدلة، بدلاً من كونها خاضعة لهما؟ يقول إيرفين رداً على هذا التساؤل: "مخاوف مؤقته؛ لأن النتائج العصبية الفسيولوجية التي يتم الاستناد إليها في هذه المناقشات حالياً بدائية إلى حد كبير"<sup>(٥٩)</sup>، لكنها قابلة للتطور في المستقبل.

ويتساءل سميث: كيف يتم ذلك؟ إن بعض الظواهر هجينة بطبيعتها لا مفر منها، ويستشهد سميث بمجال البحث الطبي؛ فيذكر أننا -على سبيل المثال- قد نرى تحديد المتلازمات المرتبطة بالثقافة، مثل: حالة الارتعاش، التي تبدو وكأنها تفصيل ثقافي مميز للاستجابة الفسيولوجية الشاملة للانزعاج؛ فعندما يتم استخدام الأساليب العلمية للتعامل مع الظواهر الثقافية والفنية، يكون العلماء الإنسانيون عادةً في أفضل وضع لتحديد المشاكل التي تحتاج إلى معالجة وطرح الأسئلة التي يجب استكشافها، وتوضيح المفاهيم التي يتم من خلالها صياغة الأسئلة وعلى أي أساس يجب أن يتم التحقيق التجريبي في دراسته للتعبير<sup>(٦٠)</sup>.

56- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture, P.4.

57-Ibid. P.68.

58-Sherri Irvin: the nature of aesthetic experience and the role, of the sciences in aesthetic theorizing, remarks on the work of Nanay and Smith, Estetika: The Central European Journal of Aesthetics, LVI/XII, No. 1, 2019, P.105.

59-Ibid. P.106.

60- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture. P.5.



ويناقش سميث عدداً من الأمثلة الرائعة للتقنيات السينمائية التي تنطوي على إخفاء وعي الجمهور ببعض جوانب الفيلم التي هي في الواقع حاسمة في إنتاج نوع معين من التأثير الجمالي الذي يقتحم الوعي -على سبيل المثال- قد يستخدم صانع الفيلم الموسيقى أو الإضاءة نبرة عاطفية؛ لتمييز شخصية ما، بحيث يشعر المشاهد بتلك العاطفة في كل مرة يواجه فيها الشخصية دون أن يفهم السبب؛ وهنا يشير سميث إلى أن الفنانين يعرفون كيفية التلاعب بانتباه الجمهور واستغلال النظام الإدراكي من أجل إنتاج تأثيرات جمالية مميزة، ومعرفتهم ليست مستمدة من الفسيولوجيا العصبية، ولكن من الملاحظة الدقيقة لكيفية التقاط أنواع معينة من التأثيرات التي تتم في الفيلم<sup>(٦١)</sup>. ويزعم ميتشل جرين Mitchell Green أن الإنسانين المهتمين بالعاطفة، أو التواصل، أو الطبيعة البشرية، والفنون، يتجاهلون التطورات المختلفة في مجالات مثل علم الأحياء التطوري، وعلم النفس التجريبي، وعلم الأعصاب<sup>(٦٢)</sup>.

ويشير سميث إلى الطريقة التي حدد بها الفلاسفة تاريخياً الظواهر التي أصبحت نتيجة لذلك مرئية ومقبولة من الناحية المفاهيمية للباحثين التجريبيين -على سبيل المثال- يذكر سميث العمل التأسيسي لبول جريس Paul Grice في البراجماتية، كما ينسب عالم النفس مايكل توماسيلو Michael Tomasello إلى جريس اكتشافه "البنية التعاونية الأساسية للتواصل البشر، ويعترف عالم الأعصاب فيتوريو جاليسي Vittorio Gallese بأفكار ميرلوبونتي المتعلقة بالطبيعة المجسدة للإدراك كأساس لنظريته الخاصة عن المحاكاة المجسدة، وسعى إلى التعاون بشكل كبير مع الفلاسفة، فضلاً عن مؤرخي الفن وعلماء الأفلام<sup>(٦٣)</sup>.

ويؤكد سميث أنه من خلال هذه المساهمات يؤدي الإنسانون دوراً حاسماً في المراحل المبكرة من البحث كما يؤديون دوراً مهماً بالقدر نفسه في المراحل الختامية للبحث؛ حيث يساعدون في تفسير النتائج والبيانات التجريبية، وعلاوة على ذلك؛ فإن العمل التقييمي - الأخلاقي والسياسي والجمالي - يتم ويجب القيام به داخل العلوم الإنسانية؛ لأن العلم يجب أن يضع الأسئلة المتعلقة بهذه الأنواع من القيمة بين قوسين؛ حتى يعمل بوصفه علماً<sup>(٦٤)</sup>.

ويرى ستاسي فريند Stacie Friend أن سميث يهدف من خلال اقتراحه إلى تجنب خطأ واضح ولكنه شائع للأسف؛ وهو أن البحث العلمي يهدف في نهاية المطاف إلى إخبارنا لماذا نقيم الأعمال الفنية على أنها جيدة أو سيئة؟ وهذا الادعاء غير مقبول إلى حد كبير؛ مثل أن علم الأعصاب اكتشف قوانين التجربة الجمالية -كما يرى كل من راماشاندران Ramachandran

61-Ibid. P.67.

62- Mitchell S Green: Self-Expression .Oxford: Clarendon Press, 2007.P.16.

63- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture, P.4.

64-Ibid. P.5.

وهيرستين Hirstein\* - وهذا يوضح الخطأ الذي يدور في ذهن سميث؛ فالنظرية التي تفسر كيف يبتكر صناع الأفلام تأثيرات معينة من خلال استغلال السمات العالمية لعلم النفس وعلم وظائف الأعضاء البشرية ليست - كما يؤكد سميث - دليلاً إرشادياً لصناعة الفن أو نقد الفن<sup>(٦٥)</sup>.

ويؤكد سميث أنه بالرغم من انتشار هذه الثنائية اليسيرة إلا أنها مضللة إلى حد كبير، وأول ما يجب ملاحظته هو أن التمييز التقليدي في حد ذاته يعني ضمناً أن بعض المبادئ، وإن كانت عامة للغاية فهي مشتركة بين أكثر التخصصات تبايناً.

يقول سميث: "فنحن نتحدث في نهاية المطاف عن العلوم الطبيعية والإنسانية ونؤكد وجهة النظر البديلة المتمثلة في الثقافة الثالثة للسعي إلى المعرفة على هذه القاسم المشترك، فنقرب بين العلوم الطبيعية والإنسانية، ولكن استكمالاً لهذا الاعتراف بالمبادئ المشتركة التي تعمل على المستوى الأكثر عمومية، فإننا نحتاج أيضاً إلى إدراك الاختلافات بين التخصصات داخل كل من العلوم الطبيعية والإنسانية"<sup>(٦٦)</sup>.

وهنا يمكننا القول: إن الثقافة الثالثة عند سميث لا تعني دمج العلوم الطبيعية والإنسانية بشكل متكامل وغير متميز، بل هو يهدف من ذلك إلى الاعتراف بوجود مجال متنوع من التخصصات بدلاً من وجود منهجين منفصلين ومتعارضين (العبرمناهجية)، ويسعى سميث إلى إظهار المشاكل المرتبطة بالثنائية المفترضة بين العلوم الطبيعية والإنسانية من خلال دراسة حالة العاطفة، والتي يمكن أن توجد داخل المجالين أو تجمع بينهما؛ فموضوع العاطفة مرتبط بشكل كبير بالفيلم سواء كان خيالياً أم واقعياً؛ ولذا نستعرض أولاً رؤية سميث للخيال في الفيلم.

#### ٤ - الخيال والسرد:

إن الخيال يشكل محور دراسة فن السينما، وهو ظاهرة لفتت انتباه علماء النفس التطوريين؛ فالخيال يبدو وكأنه أحد تلك الأشياء الغريبة التي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون لها تفسير تطوري، وذلك لأنه من الصعب أن نتصور كيف يمكن للقصص التي تدور حول أشخاص وأماكن غير موجودة أن تساعدنا كثيراً في البقاء على قيد الحياة<sup>(٦٧)</sup>.

والتساؤل الذي يطرحه الكثير من الفلاسفة - ومنهم وارتنبرج-: لماذا يجب أن نهتم بما يحدث للشخصيات الخيالية؟ ونظراً لأنها خيالية؛ لا ينبغي أن تهتمنا مصائرهم بالطريقة التي تهتمنا

للمزيد عن ذلك انظر: \*

Ramachandran, Vilayanur S. And William Hirstein. The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience. Journal of Consciousness Studies 1999, 6, P.15-41.

65- Stacie Friend: Collaboration in the Third Culture. P.2

66- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture, P.128.

67-Ibid. P.129.

بها مصائر الأشخاص الحقيقيين؛ فالكثير من الأفلام التي تجذب اهتمامنا هي أفلام خيالية، فإن هذا السؤال مهم لفلاسفة الفيلم للإجابة عنه، وإحدى الإجابات الشائعة - كما يرى وارنتبرج في تقليد نظرية الفيلم- هي أن سبب اهتمامنا بما يحدث لبعض الشخصيات الروائية تعاطفنا معها، على الرغم من أن هذه الشخصيات مثالية للغاية؛ - فهي أكثر جمالاً وشجاعة مما يمكن أن يكون عليه أي إنسان حقيقي -، كما يتمثل المشاهدون معهم، وبالتالي يعدون أنفسهم مرتبطين بهذه الشخصيات المثالية<sup>(٦٨)</sup>.

ويؤكد سميث أن ما يتسم بالتكيف هو قدرتنا على التخيل أن أحد الأشياء التي تميزنا عن الأنواع الأخرى هي قدرتنا على محاكاة الظروف التي قد نواجهها، أو التي واجهناها بالفعل في الماضي، ومن هذا المنظور؛ فإن الخيال هو تطور ثقافي للتكيف البيولوجي، وفي محاكاة السيناريوهات المحتملة، نتمكن من التدريب على كيفية سير الأمور في ظروف لم نختبرها بالفعل أو في حالة تخيل تجربة سابقة، ويمكننا أن نفكر في كيفية سير الأمور بشكل مختلف، وبعبارة أخرى: يعزز الخيال من قدرتنا على التنبؤ ويعزز قدرتنا على التخطيط؛ وليس من الصعب أن نرى كيف يؤدي هذا إلى تحسين لياقتنا في بيئة العمل البشري<sup>(٦٩)</sup>.

يقول سميث: "إن الانخراط في الخيال هو نوع من النشاط الخيالي، ليس بالمعنى التقليدي والمهين لرحلة الخيال، بل بالأحرى بمعنيين أكثر تعقيداً: أولهما- متعلق بفهم وتفسير وتقدير السرديات الخيالية، لنستنتج ونضع فرضيات، ونستخدم الكثير من المهارات والإستراتيجيات المعرفية الأخرى التي تتجاوز مجرد تسجيل أو عكس المواد السردية. ثانيهما- تحفزنا القصص الخيالية وتثري خبرتنا شبه العملية، أي جهودنا لفهم المواقف والأشخاص والقيم الغريبة عنا من خلال الفرضيات العقلية، ومع ذلك فإن نشاطنا الخيالي في سياق الخيال موجه ومقيد بسرد الخيال؛ ففوة سرد القصص في أي فيلم تقدم أحداثاً مرتبطة سببياً عبر الزمن"<sup>(٧٠)</sup>.

وكما يعتقد بريان بويد Brian Boyd أن الخيال وأيضاً السرد يساعدان في صقل المهارات التي تعد مفتاحاً للبقاء والتكاثر بالنسبة للبشر، بما في ذلك المتعلقة بالإدراك الاجتماعي والتعاون والإبداع<sup>(٧١)</sup>.

68- Thomas Wartenberg: Philosophy of Film, P.9.

69- Murray Smith: Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema (Oxford: Clarendon Press, 1995, P.74.

70-Ibid. P.74.

71-Brian Boyd: On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009, P. 18.

ويرى سميث أن ابتكار الشكلانيين الروس \* The Russian Formalists مفهومين أساسيين لتحليل السرد القصة fabula والحبكة syuzhet ، وفي حين تشير الحبكة إلى المادة السردية، كما تُقدّم للمشاهد أو القارئ من حيث الترتيب والمدة والتكرار، فإن القصة تشير إلى إعادة ترتيب هذه وفقاً لمنطق سببي؛ وبالتالي فإن السرد هو القوة التي توجه المشاهد في إعادة تنظيم الحبكة في القصة، أو بناء القصة على أساس الحبكة<sup>(٧٢)</sup>.

وعلاوة على ذلك، يمكن وصف السرد بشكل مفيد من حيث ثلاث صفات رئيسية: القدرة على المعرفة، والقدرة على التواصل، والوعي الذاتي؛ وتتعلق القدرة على المعرفة في السرد بنطاق وعمق معلومات القصة التي يدعى الوصول إليها؛ فقد يكون للسرد نطاق كبير، ويتحرك بحرية بين مجموعات مختلفة من الشخصيات وعبر الزمن، ومن ناحية أخرى، قد يقتصر السرد على تصرفات شخصية واحدة من حيث المكان والزمان، وعلاوة على ذلك قد يوفر السرد إمكانية الوصول ليس فقط إلى العالم الموضوعي للقصة، بل أيضاً إلى التجارب الذاتية للبحثة للشخصيات<sup>(٧٣)</sup>.

ويوضح سميث أنه بمجرد أن ينشئ السرد نطاقاً معيناً وعمقاً معيناً من المعرفة، فقد ينقل معلومات سردية إلى المشاهد بدرجة أكبر أو أقل؛ فمثلاً قد تميل روايات أفلام المباحث إلى أن تكون غير تواصلية أو قمعية، مما يجبر المشاهد على التكهن بالأحداث السردية الأساسية، وعلى النقيض من ذلك، يميل السرد الميلودرامي إلى أن يكون تواصلياً للغاية، كما يكشف عن سمات الشخصية وحالاتها؛ حتى نتمكن من مراقبة تطور هذه الحالات في ضوء الأحداث الجديدة، لا يمكن التأكد من قدرة السرد على التواصل إلا من خلال تقييم الدرجة التي يوفر بها للمشاهد معلومات أثبت أنه قادر على الوصول إليها، من خلال نمط ثابت من المعرفة؛ لذلك ينشأ الوعي الذاتي للسرد جزئياً من التفاعل بين قدرته على المعرفة وقدرته على التواصل<sup>(٧٤)</sup>.

إن السرد الذي يثبت نفسه على أنه قادر على الوصول إلى تصرفات شخصية ما، ثم يحرمانا من الوصول إلى فعل مهم قامت به تلك الشخصية، يضع نفسه في المقدمة، وبالتالي يصبح واعياً

\* الشكلانيون الروس أو المستقبليون أو أصحاب النظرية الشائعة، تسميات أطلقت في النصف الأول من القرن العشرين على اتجاه نقدي يمثل عدد من النقاد والدارسين الروس كان منهم: ميخائيل باختين، ورومان ياكسون، فلاديمير بروب، مكاروفسكي، شكوفسكي، يوري تيناونوف. لقد أحدث الشكلانيون الروس نقلة نوعية في نظرية الأدب؛ فجعلوا الآثار الأدبية نفسها محور دراستهم ومركز اهتمامهم النقدي، وأغفلوا ما عداها من مرجعيات تتصل بحياة المؤلف وبيئته وسيرته، وسعوا إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للأدب، وبحثوا عن عناصر بنية النص الأدبي ونظام حركة هذه العناصر. نقلاً عن: <https://www.alkhaleej.ae> بتاريخ ١٨-١١-٢٠٢٤.

72- Murray Smith: Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema ,P.75.

73- David Bordwell ,Narration in the Fiction Film) Madison .University of Wisconsin Press , 1985 ,P.61.

74- Murray Smith: Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema ,P.75.

بذاته وقد يثبت السرد نفسه على أنه قادر على الوصول إلى تصرفات شخصية ما بطرق أخرى من خلال استخدام تقنيات غير عادية أو بارعة بشكل خاص؛ فيمكنه الكشف عن وعي بأنه يخاطب جمهوراً، إن معرفة السرد ستكون ذات أهمية خاصة في تحليل العلاقات التي قد تنشأ بين الشخصيات والمشاهدين.

يقول سميث: "إنه قد يعوق السرد العمليات الثلاث التي تشكل محور اهتمامي، فإذا كانت سمات الشخصية في حالة تغير مستمر، أو إذا لم نر سوى جزء واحد من الشخصية، فسوف يتأخر تعرفها وربما يُمنع، وقد يحجب السرد القمعي حتى وصولنا إلى ذاتية الشخصية، وقد ينسب السرد سمات إلى شخصية متناقضة تماماً من حيث قيمتها الأخلاقية، وبالتالي يجعل الولاء مشكلة، وقد يهتم السرد بفاعلية القوى والمؤسسات الطبيعية، ومع ذلك فإنه في كل هذه الحالات، لا تزال العمليات الثلاث ذات صلة؛ حيث يعطل السرد الأداء النموذجي أو الكلاسيكي للعملية المعنية، ولكنه لا يلغيها"<sup>(٧٥)</sup>.

ويرى سميث أن السرد قد يوجه انتباهنا إلى أشياء هامشية عديمة الجدوى، كما في اللقطات الطويلة للغرف والأبواب، وتحد مثل هذه الحالات مجال الشكل غير السردي، حيث يصبح بناء الشخصية غير ذي صلة. إن الاستجابة للشخصيات الخيالية هي نوع من النشاط الخيالي؛ فكل نص خيالي يتطلب نشاطاً استدلالياً يسيراً، والذي يمكن وصفه أساساً للخيال الذي يوفر مادة ليشكل التجربة شبه العملية من عمل الخيال<sup>(٧٦)</sup>.

ويرى سميث أن أحد الأشياء التي تميزنا عن الأنواع الأخرى هي قدرتنا على محاكاة الظروف التي قد نواجهها، أو التي واجهناها بالفعل في الماضي، وفي محاكاة السيناريوهات المحتملة نتمكن من التدريب على كيفية سير الأمور في ظروف لم نختبرها بالفعل أو في حالة تخيل تجربة سابقة، يمكننا أن نفكر في كيفية سير الأمور بشكل مختلف، وبعبارة أخرى، يعزز الخيال من قدرتنا على التنبؤ ويعزز قدرتنا على التخطيط.

#### ٥- العاطفة والفيلم:

يشير سميث إلى أن عواطفنا تشكل جزءاً من بيولوجيتنا الأساسية، ولكن قد نتفق بسرعة أيضاً على أن العواطف تشكل جزءاً حاسماً من حياتنا الاجتماعية والثقافية، وعلى وجه التحديد فإن تجربتنا لأغلب الأعمال الفنية تتسم بالألوان العاطفية، وعلى هذا فإن العواطف تمتد عبر الهوة الواضحة بين ميراثنا البيولوجي التطوري والظواهر المعقدة المتنوعة التي تتسم بها حياتنا الثقافية الحديثة<sup>(٧٧)</sup>.

75-Ibid. P.76.

76-Ibid. P.76.

77- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture, P.129.

وعلى هذا فإن أرض العواطف تشكل أرض اختبار مناسبة بشكل خاص لفكرة أن نظرية التطور والدراسة الإنسانية للأفلام يمكن أن تتحول إلى حوار مثمر.

وهنا تساؤل يطرح نفسه: ماذا يقصد سميث في ربطه بين نظرية التطور والعاطفة وعلاقة ذلك بفكرة الثقافة الثالثة؟ وما مدى أهمية هذا بالنسبة للطريقة التي نفهم بها الأفلام ونتعامل معها؟ يرى سميث أن التقليد السائد في الفكر الغربي جعل العاطفة عبئاً على الوجود البشري، وعائقاً أمام العقل، وهي النظرة التي تتجلى بطرق مختلفة عند فلاسفة مثل ديكارت، وكانط، والكاتب المسرحي بيرتولت بريشت Bertolt Brecht ( ١٨٩٨ - ١٩٥٦ )، وهذه النظرة إلى العاطفة راسخة في الثقافة الشعبية أكثر من رسوخها في العوالم الباطنية للفلسفة ونظرية الفن؛ فهناك الكثير من الأعمال الفنية التي ربطت الذكاء والبصيرة بشكل مباشر بغياب العاطفة أو قمعها، وأن الشخص قد يضل بسبب عواطفه؛ مثل سيوك Spock وداتا Data في مسلسل ستار تريك Star Trek، وفي المقابل - كما يرى سميث- هناك مفكرون كانوا يمثلون دوماً وجهة نظر مختلفة عن العواطف، وهي وجهة نظر تمنحها مكانة مهمة ومحترمة في الوجود البشري؛ ومن بين هؤلاء المفكرين القديس أوغسطين، وهيوم<sup>(٧٨)</sup>.

أما الفكر الدارويني فقدم التحدي الأشد على التقاليد المعادية للعواطف من خلال طرح السؤال التالي: لماذا تم اختيار العواطف للعناصر التي تهدم العقلانية بشكل طبيعي؟ وتقدم لنا نظرية التطور إجابتين مقنعتين على هذا السؤال: أولاً- تزودنا العواطف بنوع من الجاذبية التحفيزية، وهي بمنزلة ثقل يسمح لنا بالسيطرة على العالم والتصرف بحسم في إطاره، بدلاً من الانجراف بين مجموعة من الخيارات المتساوية في الأوزان. وثانياً- تزودنا العواطف بسرعة وكثافة الاستجابة للبيئة المتغيرة، وهو ما لا يستطيع المنطق وحده أن يوفره؛ فالعواطف معززات للإشارات، تعمل على لفت انتباهنا إلى سمات معينة لموقف ما<sup>(٧٩)</sup>.

يقول سميث: "نظراً لأننا نعيش في بيئة متغيرة وعدائية في بعض الأحيان، فإن فرصنا في البقاء تتعزز إذا كان لدينا نوع من قوة رد الفعل السريع المدمجة إلى جانب آلياتنا الأكثر دقة، ولكنها أبطأ كثيراً، في التفكير، وسواء كان الأمر يتعلق بحيوان بري أو سيارة تقترب منا فجأة، فمن المفيد للغاية أن يكون لدينا استجابة غريزية للانزعاج من الضوضاء العالية غير المتوقعة والحركات السريعة؛ وأن نقفز بعيداً عن الطريق على الفور، بدلاً من تقييم طبيعة الجسم المتحرك بهدوء حجمه وسرعته ونواياه، وبحلول ذلك الوقت قد نكون قد أصبحنا خطأً على الطريق"<sup>(٨٠)</sup>.

78-Ibid. P.130.

79-Ibid. P.130.

80-Ibid. P.130.

كما أن الاستجابة العاطفية مرشحة لتفسير علمي طبيعي في دراسات الأفلام - على سبيل المثال- الارتعاش وهي ميلنا إلى القفز عند سماع ضوضاء عالية أو تغير مفاجئ وغير متوقع في مجالنا الإدراكي، وكثيراً ما يشير منظرو الأفلام إلى استجابة الارتعاش بوصفها حالة نموذجية لكيفية مساهمة العلوم الطبيعية في دراسة الأفلام<sup>(٨١)</sup>.

ويوضح سميث أن استجابة الارتعاش تعتمد على مسارات عصبية محددة، تمتد من الأنظمة البصرية والصوتية إلى القشرة الحركية وتتسبب الإشارات التي تنتقل على هذا المسار في الارتعاش الحركي المميز للجذع والأطراف، إلى جانب وميض العين وتعبيرات الوجه المميزة. وبما أن استجابة المفاجأة قديمة من الناحية التطورية، فإنها توجد في الكثير من الأنواع، وليس من الصعب تمييز وظيفتها التطورية؛ ففي المواقف التي قد تشكل تهديداً تدفعنا استجابة المفاجأة إلى حالة من الانتباه المتزايد، وبهذا المعنى فإن استجابة المفاجأة تشكل دليلاً واضحاً للغاية على الاستمرارية التطورية بين البشر والحيوانات<sup>(٨٢)</sup>.

ويكتشف العلماء أن القصة العلمية التي رواها سميث عن استجابة المفاجأة خاطئة، وأنها في الواقع ناجمة عن آليات فسيولوجية أخرى، وتخدم أغراضاً تطورية مختلفة عن تلك التي ذكرها، ولن يكون له أي تأثير على تفسيرات الاستخدامات الفنية لاستجابة المفاجأة.

ويرى فيلسوف الفن المعاصر ديفيد ديفيز David Davies أن التفسيرات العلمية الطبيعية للفنون ليست في كثير من الأحيان أكثر من روايات عن كيفية تنفيذ الجوانب المعترف بها بالفعل من تفاعلنا مع أمثلة الأعمال الفنية، مثل استجابة المفاجأة، على المستوى العصبي أو الفسيولوجي<sup>(٨٣)</sup>.

وقد اقترن التفسير العلمي الطبيعي لاستجابة المفاجأة مع الروايات الجمالية التي تتكامل فيها الأساليب العلمية والإنسانية؛ فالتفسيرات الجمالية لن تثبت خطأها إذا تم جمع الأدلة العلمية التي تثبت أن معظم المشاهدين لا يتفاعلون في الواقع؛ فإن التفسيرات الوظيفية التي تشرح الغرض الذي من المفترض أن تخدمه استجابة المفاجأة في هذه الأفلام، وهي ليست ادعاءات تجريبية حول كيفية استجابة المشاهدين لها بالفعل<sup>(٨٤)</sup>.

ويرى مالكولم مورفي Malcolm Murvey أن هذه التفسيرات تتعلق بتصميم هذه الأفلام، وليس بنتائجها؛ فلا يزال من الممكن أن يكون الغرض من تأثير المفاجأة في فيلم "الثور الهائج"

81- Malcolm Murvey: Theory, Philosophy, Film Studies, and Science, P.27.

82- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture, P.93.

83- David Davies: A Moderately Pessimistic Perspective on ,Cooperative Naturalism ,

Projections: The Journal for Movies and Mind 12 ,No. 2, 2018, P. 12.

84- Malcolm Murvey: Theory, Philosophy, Film Studies, and Science, P. 30.

هو جعل المشاهد يشعر بشيء يشبه اللكمة في بطنه، حتى لو لم يتفاعل المشاهدون معها بهذه الطريقة في الواقع، (شكل ١). وفي هذا الصدد، تتمتع التفسيرات الوظيفية للأدوات الفنية ببعد معياري؛ فهي تحدد كيف ينبغي للأداة أن تعمل، وليس كيف تعمل بالفعل، ولهذا السبب لا تؤدي البيانات التجريبية حول استجابات الجمهور الفعلية دوراً فيها، والطريقة الصحيحة لتحدي تفسيرات مورفي كما يقول: "هي أن يُظهر ناقد آخر يوضح أنني على سبيل المثال، أسأت تفسير الأفلام المعنية؛ وبالتالي أسأت فهم دور استجابة المفاجأة فيها"<sup>(٨٥)</sup>.



شكل (١)

ويمثل هذا الرأي مشروعاً إنسانياً في الأساس وليس علمياً، وبشكل عام إن التفسيرات الوظيفية للأعمال الفنية تشكل مثلاً جيداً لمنهج إنساني يمكن أن يكون مستقلاً تفسيريّاً عن العلم؛ لأن العلماء الإنسانيين يمكنهم تقديم تفسيرات كاملة للأغراض التي صممتها التقنيات الفنية لتحقيقها في غياب المدخلات العلمية.

واستعان سميث بعمل روبرت بيرد Robert Baird، الذي يستشهد بدوره بالبحوث النفسية التجريبية حول استجابة المفاجأة، ليقتراح أن السياق قد يؤثر في شكل ووظيفة استجابة المفاجأة، وأن هذه الاستجابة تتعزز إذا كنا بالفعل في حالة عاطفية خائفة<sup>(٨٦)</sup>.

يقول فيلسوف الفن جوناثان جيلمور Jonathan Gilmore: "يمكن تمييز التقييم الفني عن مجرد الإعجاب أو التفضيل من خلال كونه مسئولاً عن الأسباب، نحن نتحدى ونراجع ونوافق على الأحكام الفنية على أساس الأسباب التي نتحدث عن الحقائق حول عمل فني والتي تؤسس تلك الأحكام، على سبيل المثال، الحقائق حول مظهره، وتأثيراته على الجماهير المؤهلة بشكل مناسب، والوظائف المرضية، والعلاقات مع الأعمال الأخرى. ولا يستطيع المقدرّون في كثير من الأحيان

85-Ibid, P.27.

86- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture, P.97.



الاستشهاد بأسباب لدعم ردودهم، ولكن هذه الاستجابات كالتعبيرات العاطفية قد تلتقط بشكل صحيح السمات الفنية ذات الصلة بالعمل والتي يمكن تحديدها من حيث المبدأ، إن كون العمل الفني ذا قيمة نقدية كبيرة أو مفضل من قبل الآخرين في بيئته الاجتماعية ليست في حد ذاتها أسباباً مناسبة لدعم التقييم الفني<sup>(٨٧)</sup>.

ويعتقد فيتجنشتاين أن التحقيقات العلمية في الفنون غير مشروعة؛ لأن العلم والجماليات يتألفان من طرق مختلفة للغاية تجيب عن أسئلة مختلفة للغاية؛ ففي الجمليات بمعناها عند فيتجنشتاين تكون التفسيرات العلمية غير ذات صلة، وحتى لو تحقق الحلم العلمي بالتنبؤ بردود أفعال البشر تجاه الأعمال الفنية، فلن نتمكن بذلك من حل ما نشعر بأنه ألغاز جمالية<sup>(٨٨)</sup>.

إن ما يريده فيتجنشتاين لحل الحيرة الجمالية هو مقارنات أعمال فنية بأخرى لتعطي معنى وتبرر ردود أفعالنا الجمالية الموجهة، وليس الحل في المعلومات التجريبية الجديدة التي توفرها العلوم الطبيعية.

وفي الكثير من الأحيان تكون التفسيرات الإنسانية للتفاعلات الجمالية هزيلة وأولية مقارنة بتفسيرات العلوم؛ ولكن إذا كان فيتجنشتاين على حق، فإن الأساليب الإنسانية وحدها هي القادرة على الإجابة عن أنواع معينة من الأسئلة حول الفنون؛ ونظراً لأن العلوم تجيب عن أنواع مختلفة للغاية من الأسئلة، فإن الأساليب الإنسانية لا تحتاج في معظمها إلى الأساليب العلمية<sup>(٨٩)</sup>.

ومن الواضح أن العلم الطبيعي يمكنه أن يفسر علم وظائف الأعضاء والأصل التطوري لاستجابة الفزع أو المفاجأة؛ وبهذا المعنى يمكنه الإجابة عن السؤال: ما أسباب استجابة المفاجأة؟ إن هذا التفسير العلمي لا يخبرنا بأي شيء عن استخدامها الفني، نظراً لأن استجابة المفاجأة تحدث في كل من السياقات الفنية وغير الفنية، وللتعبير عن هذا الأمر يحتاج المرء إلى الخبرة الإنسانية اللازمة ليكون قادراً على مسح النماذج الفنية المتنوعة للأداة وإجراء تمييزات دقيقة بين مختلف الطرق التي استغلها صناع الأفلام الذين يعملون في تقاليد متنوعة لخدمة عدد لا يحصى من السردية والموضوعية والعاطفية وغيرها من الأغراض هذا في الواقع ما بدأ سميث به؛ فهو يشير بذلك إلى أن استخدام الاستجابة المبالغتة لا يقتصر على الأنواع الشعبية مثل أفلام الرعب وأفلام الأكشن، بل إنه يحدث في السينما الفنية أيضاً<sup>(٩٠)</sup>.

87-Jonathan Gilmore: Normative and Scientific Approaches to the Understanding and Evaluation of Art, Behavioral and Brain Sciences 36, No. 2 2013, P. 144.

88-Wittgenstein: Lectures, Cambridge 1930□1933 ,From the Notes of G. E. Moore, ed. David G. Stern, Brian Rogers, and Gabriel Citron (Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 26.

89- Malcolm Murvey: Theory, Philosophy, Film Studies, and Science, P. 26.

90- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture, P.96.

وهنا يوضح سميث أن العواطف تتميز بالعقلانية البيئية؛ ففي ظل ظروف معينة، فإن العواطف سوف تخدمنا بشكل أكثر فعالية بكثير من العقل الخالي من كل الارتباطات العاطفية. والواقع أن رؤية سميث للفكر التطوري للعواطف يحثنا على أخذ العواطف على محمل الجد بدلاً من وصفها غير ذات صلة أو تشتيتاً للانتباه، أو إحراجاً، وهذا ينطبق على الفن كما ينطبق على الحياة؛ وهو ينطبق بالتأكيد على فن السينما.

يقول سميث: "تسمى الكثير من أنواع الأفلام بشكل مباشر أو غير مباشر على اسم عواطف معينة؛ كأفلام الإثارة، وأفلام الرعب، وأفلام الحب، وأفلام البكاء، في حين أصبحت مصطلحات أنواع الأفلام الأخرى محملة بالعواطف بشكل لا يمحو الميلودراما؛ فالفيلم يعتمد في وجوده إلى حد أكبر من أي فن سابق على التفاعل بين المشاعر؛ حيث يتم التعبير عن هذه المشاعر من خلال الوجه والصوت وكذلك من خلال الوضع والإيماء"<sup>(٩١)</sup>.

وذكر سميث مجموعة من الصور التي تحمل دلالات تعبيرية للوجه في عدة مواقف مختلفة مبيناً أهمية العاطفة لما تحمله من إيماءات؛ نذكر منها على سبيل المثال؛ صور فيلم ريو برافو \* Rio Bravo ١٩٥٩م؛ حيث يتم نقش الكثير من التعبيرات المميزة بشكل حاد لنا من خلال سلسلة من اللقطات؛ كالنظرة الخفية للتوقعات المضطربة التي يرتديها دود (دين مارتن) Dean Martin؛ كما في الشكل (أ) وابتسامة جو (كلود أكينز) المبهجة كما في الشكل (ب)؛ وتعبيرات الدوق (جون واين) John Wayne عن الاشمئزاز والغضب كما في شكل (ج).



شكل (ج)

شكل (ب)

شكل (أ)

91-Ibid. P.130.

\* فيلم أمريكي من إخراج وإنتاج هوارد هوكس Howard Hawks، وبطولة جون واين John Wayne، ودين مارتن Dean Martin.

وهناك نوع آخر من الأدلة على الأهمية الأساسية لتعبيرات الوجه في الأفلام، وهو ما تقدمه الأفلام التي تصور شخصيات فقدت القدرة على التعبير عن وجهها، كما ذكر سميث على سبيل المثال وجه الطيار المحروق في فيلم المريض الإنجليزي لأنتوني مينغيللا Anthony Minghella ، 1997، أو الوجه الاصطناعي الذي يخفي الوجه المشوه في الفيلم الإسباني افتح عينيك Open Your Eyes لأليخاندرو أمينبار Alejandro Amenábar 1997؛ أو وجه البطل في فيلم الرجل الذي يضحك The Man Who Laughs لبول لينى Paul Leni 1928، والذي تحول وجهه إلى ابتسامة دائمة، وهناك الكثير من الأمثلة التي ذكرها سميث في عرضه لفقدان الوجه القدرة على التعبيرية؛ وبالتالي فإن الوجوه التي تفنق القدرة على التعبير عن المشاعر تكون مذهلة ومزعجة - كما يرى سميث- لأنها تحرمنا من مثل هذه الوسيلة الأساسية للتفاعل الاجتماعي؛ فعواقب عدم القدرة على التعبير عن المشاعر للوجه؛ سواء كان ذلك بسبب تشوه أم اضطرابات عصبية، أم عدم القدرة على تعرف تعبيرات المشاعر، ويمكن أن يكون الأمر أشد سوءاً؛ بسبب حدوث تدمير كامل للتوجه العاطفي الذي يعاني منه بعض ضحايا إصابات الدماغ<sup>(92)</sup>.

وتكمن أهمية ذلك فيما تملكه التعبيرات عن المشاعر من توجهات داخلية نحو حالة الوجود التي يشعر بها الفاعل، وخارجية نحو الآخرين الذين يدركون الفاعل ويتفاعلون معه.

ويمكن هنا القول: إن داروين كان له تأثير كبير في إلهام سميث في تأكيده أهمية التعبير عن العواطف وبخاصة من كتاب داروين "التعبير عن العواطف في الإنسان والحيوان" (1872) ويؤكد سميث أن فهمنا للفيلم بوصفه فناً هو أمر بالغ الأهمية؛ فيوجد الآن قدر كبير من الأدبيات حول طبيعة ووظائف التعبير عن العواطف بالوجه والصوت، والتي تميز بين أنواع العواطف ودرجة تنوعها الثقافي، وصفاتها ووظائفها.

يقول داروين: "إن معظم عواطفنا مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتعبير عنها، بحيث تكاد تكون غير موجودة إذا ظل الجسد سلبياً؛ فقد يكره الرجل شخصاً آخر بشدة، ولكن ما لم يتأثر إطاره الجسدي، فلا يمكن القول: "إنه غاضب"<sup>(93)</sup>؛ فالتعبير عن العاطفة يشكل جزءاً منها، وليس ظاهرة ثانوية تتبع العاطفة نفسها كما أكد داروين.

وقد أكد ذلك أيضاً ويليام جيمس في نظريته عن العاطفة في قوله: "فمن دون الحالات الجسدية التي تلي الإدراك، فإن هذا الإدراك سوف يكون معرفياً بحثاً في شكله، شاحباً عديم اللون، خالياً من الدفء العاطفي"<sup>(94)</sup>. وهنا ظهرت إشارات سميث بالأهمية الواضحة للتعبير العاطفي بالنسبة للفيلم، والأهمية التي أعطاها داروين وأتباعه للتعبير عن العاطفة.

92-Ibid. P.131.

93- Charles Darwin: The Expression of the Emotions in Man and Animals, 3rd edn London: Harper Collins, 1998, P.234.

94- William James: What is an Emotion? Mind, 9/34 Apr.1884.P.190.

## ٦- علم الأعصاب والمحاكاة العاطفية:

يوضح سميث أن دراسة المشاعر على مدى المائة والخمسين عاماً الماضية تقدم صورة مصغرة لواحدة من الخلافات الأساسية في دراسة السلوك البشري؛ فهناك وجهة نظر مفادها أن المشاعر هي تكيفات بيولوجية عالمية قابلة للتفسير من خلال طرق العلوم الطبيعية ليتم التعامل معها بوصفها ظواهر مادية ذات أسس عصبية وفسولوجية، وعلى النقيض من ذلك هناك وجهة نظر مفادها أن المشاعر هي ظواهر متنوعة ثقافياً وقابلة للاستكشاف والفهم من خلال طرق العلوم الإنسانية؛ أي من خلال الاستكشاف التفصيلي للفهم الذاتي الثقافي، كما يتضح من ممارسات وآثار ثقافة ما، بما في ذلك استخدام ومناظرات حول مفاهيم ولغة المشاعر<sup>(٩٥)</sup>.

والكثير من علماء وظائف الأعضاء يكونون غير مهتمين -عن قصد- بدراسة تلك المشاعر معرفياً؛ إنهم يفضلون التركيز على التغييرات الفسيولوجية، مثل: النظام العصبي الآلي وكيمياء الجسم والأنشطة العصبية والحركات تحت العضلية أو على استعراض السلوكيات التي يعبر عنها الوجه والتي يمكن قياسها بدقة دون الاعتماد على تقارير حالات الفحص، وهناك الكثير من الأبحاث تمت لإظهار وجود تأثيرات أساسية كالخوف والغضب والسعادة والحزن والدهشة والاشمئزاز، والتي يعبر عنها الناس بطريقة شبيهة متعارف عليها في العالم كله؛ لكونها تعمل بمحفزات مستقلة عن انعكاسات الوعي، وهذا ما نطلق عليه البرامج التأثيرية<sup>(٩٦)</sup>.

ويقصد سميث هنا أن دراسة العواطف، بشكل عام وفيما يتصل بالفن بشكل خاص، كانت ولا تزال موقفاً رئيساً للصراع بين العلمانية وفكرة أنه لا شيء خارج نطاق العلم، والثقافة وفكرة أن لا شيء إنساني يقع خارج نطاق الثقافة، ويحاول سميث تقديم مسار بين هذين الموقفين، وتبني بعض رؤى كل منهما مع تجنب مشاكلهما.

يقول سميث: "إن الحديث عن البيولوجيا والثقافة وكأنهما متعارضان أو منفصلان هذا بسهولة أمر غير منطقي؛ فكل فعل أو حدث ثقافي يعتمد في نهاية المطاف على بعض القدرات البيولوجية؛ وعلى النقيض من ذلك فإن احتياجاتنا البيولوجية الخاصة الأكثر أساسية وغريزية لا بد أن تتجلى في سياق ثقافي؛ نظراً لأن مثل هذه السياقات تشكل البيئات التي تطورت بشكل طبيعي للفعل البشري"<sup>(٩٧)</sup>.

ولا شك أن البيولوجيا والثقافة قد تتعارضان؛ ولكن ليس للدرجة التي تدفعنا للعودة إلى فكرة مفادها أن البيولوجيا والثقافة نظامان منفصلان ومكتفيان ذاتياً، بل يتعين علينا - كما يرى سميث - أن ندرك أن هناك قوى كثيرة مختلفة توجد جنباً إلى جنب.

95- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture, P.129.

96- Stephen Davies: Infectious music, Forthcoming in Peter Goldie &amp; Amy Coplan (eds.)

Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives, Oxford University Press, P.10.

97- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture. P.158-162.

وقد طبق سميث منهج البحث العلمي من خلال الأدلة المتعلقة بالحاكاة العاطفية على تجربة الفيلم، إن المحاكاة العاطفية تحدث عندما نحكي دون وعي تعبيرات الوجه العاطفية، مما يولد نوعاً من العدوى العاطفية؛ حيث نلتقط تلقائياً وبلا وعي عواطف الآخرين، وتماشياً مع ادعاءات علماء الأعصاب، ويفترض سميث أن الخلايا العصبية المرآتية Mirror Neurons\* — الخلايا العصبية التي يتم تنشيطها عندما نقوم بعمل ما وعندما نلاحظ العمل نفسه الذي يقوم به شخص آخر — توفر آلية التنفيذ للمحاكاة العاطفية للعواطف الأساسية<sup>(٩٨)</sup>.

ويدرس سميث مشهد الذروة في فيلم المخرب Saboteur لألفريد هيتشكوك Alfred Hitchcock ١٩٤٢م؛ حيث يتدلى الشرير فراي villain Fry "نورمان لويد Norman Lloyd" بشكل خطير من أعلى تمثال الحرية، وفي حالة من اليأس يتسلق من منصة المشاهدة إلى الشعلة، وفي هذا المشهد يقول سميث: "الآن لا يوجد شيء خفي للغاية بشأن الرمزية هنا فعدو الديمقراطية ملقى بلا حول ولا قوة على واحدة من أشهر أيقوناتها"، ويضيف هيتشكوك إلى المشهد لقطات مقربة لتعبيرات الألم والرعب التي تظهر على وجه المخرب، وهي لقطات من المرجح أن تثير المحاكاة من جانبنا، حتى أننا نشعر حرفياً بخوف المخرب إلى حد ما، وتتعارض هذه المشاعر بشكل مباشر مع مواقفنا تجاه فراي حتى تلك النقطة، والتي من المرجح أن هيتشكوك كان يحاول الإيحاء بأننا نحن المدافعون عن الليبرالية الديمقراطية ضد التهديد النازي قادرون على القيام بردود فعل معقدة ومتعاطفة حتى مع أعدائنا؛ وأنه حتى في حالة الانتصار قد نندم على خوض المعركة<sup>(٩٩)</sup>.

وهنا قد يتكهن سميث بأن هيتشكوك ربما أراد منا أن نفكر في التعقيدات المرتبطة بهزيمة أعدائنا في الحرب، لكنه يلاحظ أن المخرج اعترف لاحقاً بأن المشهد لم ينجح بسبب التعاطف الناتج عن فراي<sup>(١٠٠)</sup>.

ويزعم سميث أن التصوير الحي للأفعال وتعبيرات الوجه يمكن أن يبني تصورات تعاطفية أكثر تفصيلاً، وهي العملية التي تجسدت في التسلسل الشهير في فيلم "غرباء في القطار" Strangers on a Train ١٩٥١م؛ حيث يقطع هيتشكوك مشاهد برونو Bruno "روبرت ووكر" Robert Walker؛ وهو يحاول بشكل محموم الوصول إلى ولاعة سجائر عبر الشبكة فوق مصرف حتى يتمكن من توريط جاي Guy "فارلي جرينجر" Farley Granger في جريمة قتل زوجته، مع مشاهد جاي وهو يحاول بشكل عاجل إكمال مباراة تنس؛ حتى يتمكن من منع برونو من النجاح<sup>(١٠١)</sup>.

\* الخلايا العصبية المرآتية هي خلايا المخ المسؤولة عن الاستجابة حين تقوم بعمل فعل معين، وحين ترى شخصاً آخر يقوم بفعل مشابه. وقد أُطلق على هذا النوع من الخلايا العصبية هذا الاسم؛ لأنها "تعكس" أفعال الآخرين، تماماً كالمرآة.

98-Ibid. P.99.

99-Ibid. P.145.

100- Stacie Friend: Collaboration in the Third Culture, P.3.

101-Ibid. P.3.

وينتقل هيتشكوك من اللقطات القريبة التي تعرض اليأس على وجوه الشخصيات، مما يولد محاكاة عاطفية، إلى لقطات لحركاتهم وأفعالهم، مما يدفع إلى المحاكاة الحركية، كما في فيلم غرباء على متن قطار، يقول سميث: "قد تعمل هذه المحاكاة على تحفيز ودعم وإثراء جهودنا الخيالية الأوسع نطاقاً، والتي حث عليها الفيلم"<sup>(١٠٢)</sup>. وينسج سميث في هذين المثالين الرواية العلمية للمحاكاة مع وصف للاستجابات العاطفية لتقديم تحليل مقنع للآليات التي يحقق بها هيتشكوك تأثيراته.

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا الصدد: ما الذي يسهم به نداء الخلايا العصبية المرآتية؟ حتى لو وضعنا الخلافات المختلفة حول وجود الخلايا العصبية المرآتية ودورها جانباً، فإنها تقدم في أفضل الأحوال قصة تنفيذية للعمليات النفسية - المحاكاة العاطفية والحركية والعدوى العاطفية - التي هي بالفعل ظواهر راسخة، وبطبيعة الحال هناك تفاعل كبير بين علم النفس وعلم الأعصاب؛ لذا فإن التركيز على أحدهما لا يستبعد الآخر؛ ومن المفيد فهم تنفيذ الآليات النفسية، ومع ذلك فإن دراسات الحالة مثل فيلم "المخرب" وفيلم "غرباء في القطار" تقدم أدلة على أهمية علم النفس في جماليات الأفلام أكثر من علم الأعصاب<sup>(١٠٣)</sup>.

إن هذا النوع من التلاعب بتعاطفنا وكرهيتنا للشخصيات الشريرة الذي نجده في فيلم المخرب Saboteur يمكن تتبعه طوال مسيرة هيتشكوك المهنية، ولكنه شعر أن مثل هذا التلاعب ليس مناسباً في فيلم سياسي، وقدم هيتشكوك في المقابلات التي أجريت معه تفسيراً جمالياً، وليس سياسياً أو تفسيراً للتحوّل في النهج الواضح في فيلم "قارب النجاة"؛ لأنه يحاول توليد القلق لدى الشرير بدلاً من البطل<sup>(١٠٤)</sup>.

ويوضح سميث موقفه من طيف الادعاءات لتحليله لهذا التسلسل الذي قام به هيتشكوك؛ فحجة أن هيتشكوك يستغل التعبيرات العالمية عن الضيق والرعب وآلية الاستجابة البيولوجية لتلك التعبيرات، ومن ناحية أخرى، لدينا الحجة القائلة: إن هيتشكوك وصل إلى وصف خلق التعاطف مع الشخصية النازية، على الأقل في نقطة الذروة في القصة، غير مناسب من الناحية الجمالية والسياسية والأخلاقية.

الأمر ذاته كان معروض في فيلم "انتصار الإرادة" Triumph of the Will والذي مجد بشكل حماسي في الحزب النازي بقيادة "هتلر" في مؤتمره الذي عقد في "نورمبرج" Nuremberg " عام ١٩٣٤م؛ فقد ظهر التغزل لدرجة العبادة لشخصية "هتلر" والنازية، والسبب الكامن وراء هذا العمل وهي الرسالة الموجهة للتأثير على الشعب الألماني لمعتقد الفكر النازي، وهذه العيوب لا شك تكمن في صلب العمل الفني وتعيبه أخلاقياً<sup>(١٠٥)</sup>.

102- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture. P.180.

103- Stacie Friend: Collaboration in the Third Culture, P.4.

104- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture, P.146.

105- Berys Gaut: Art and ethics, The Routledge Companion Aesthetics, Edited by: Berys Gaut And Dominic McIver Lopes , London 2002, P. 342.

وتوضح هذه الحجة كيف يتم تجنيد جانب من جوانب بيولوجيا العواطف في قضية ثقافية وسياسية، ولا تحدد بيولوجيا المحاكاة العاطفية أي شيء عن سياسات التسلسل؛ إن هذا التسلسل لا يختزل في شيء، بل إنه يوضح ما يسميه ستيفن جاي جولد Stephen Jay Gould الإمكانية البيولوجية، أي الطريقة التي يمكن بها استغلال قدراتنا البيولوجية بطرق مختلفة ولغايات مختلفة<sup>(١٠٦)</sup>.

ومناقشة التعبير العاطفي في الأفلام مع التعبير العاطفي في الحياة اليومية بالنسبة لسميث يُعد ساذجاً إذا جعلنا التعبير الوجهي جانباً من جوانب التمثيل السينمائي والتصوير السينمائي بشكل عام يمكن فهمه بالكامل بوصفه مسألة تقليد للتعبير الوجهي في الحياة، فالفن السينمائي سوف يعدل ويشكل ويعيد توجيه التعبير الوجهي إلى حد ما، ولو من خلال حصر وتوضيح وتكثيف التعبيرات التي تبدو لنا عادية تماماً، وسيتم تشكيل التعبير الوجهي بطرق تدعم هذه الأهداف<sup>(١٠٧)</sup>.

ولقد ظل الوجه موضوعاً لاهتمام خاص لدى بعض المخرجين في الفترات اللاحقة؛ مثل إنجمار بيرجمان (١٩١٨- ٢٠٠٧) Ingmar Bergman\* الذي كان حريصاً بشكل خاص على أهمية لقطة الوجه المقربة، فكتب أن "القرب من الوجه البشري هو بلا شك السمة الأكثر تميزاً وعلامة تميز السينما، إن لقطة الوجه المقربة التي تم تأليفها بشكل موضوعي وإخراجها بشكل مثالي هي أقوى وسيلة يستخدمها المخرج للتأثير على الجمهور. وهي أيضاً الدليل الأكثر وضوحاً على كفاءته أو عدم كفاءته، ويؤكد سميث أن الالتزام بالقوة التعبيرية للوجه واضح تماماً في معظم أفلام بيرجمان وغيره من المخرجيين<sup>(١٠٨)</sup>.

ويرى سميث أن العلوم الإنسانية مختلفة حقاً عن العلوم الطبيعية لكنه يزعم أن المعرفة المكتسبة من العلوم الطبيعية وثيقة الصلة بالفهم النظري للفن؛ فالفنانون أياً ما كانوا هم حرفيون يستخدمون تقنيات معينة لتصميم أشياء أو عروض مصممة لإثارة استجابات معينة؛ حيث يمتلك الفنانون الجيدون معرفة عملية واسعة بكيفية تأثير الفن الذي يعملون به على الجماهير؛ وأحد أدوار فلاسفة الفن هو شرح هذه المعرفة بصراحة ووضوح كما لا يمكن توقعها من الفنانين أنفسهم<sup>(١٠٩)</sup>.

106- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture, P.146.

107-Ibid. P.147.

\* مخرج سينمائي سويدي، يُعدُّ أشهر شخصية سويدية، وقد عُرف في أنحاء العالم طيلة مشواره مهني امتد ٦٠ عاماً، أخرج خلاله ٥٤ فيلماً سينمائياً، وقد تأثر جيل كامل من المخرجين بأفلام برغمان التي تميزت بتناولها الجريء لقضايا، مثل: الأخلاق والتعذيب الجنسي، ويُعدُّ المخرج الأميركي وودي

ألن أن برغمان هو أعظم مخرج على مر التاريخ. نقلًا عن: <https://ar.wikipedia.org/wiki> يوم ١٢-١١-٢٠٢٤

108- Murray Smith: Film, Art, and the Third Culture. P.147.

109-Ibid. P.151.

إن المعرفة العملية تشمل مجموعة من الأشياء التي لا تقتصر على المعرفة بفرضياتنا الثقافية وعاداتنا وشعاراتنا، بل تشمل أيضاً المعرفة بمواهبنا البيولوجية العالمية، وتؤكد كل من العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية جوانباً مختلفة من العالم الذي نعيش فيه.

ويؤكد سميث أنه لا يمكن استبدال المعرفة الإنسانية بخلصات العلوم الطبيعية؛ ولكن العالم الذي نعيش فيه هو عالم واحد تسكنه ثقافات مختلفة ويتميز بمستويات مختلفة من الخبرة الحيوانية والبشرية، والعقلية والعاطفية والجسدية؛ لكنه عالم واحد في الوقت نفسه، والواقع أن الإنسانية المنعزلة التي تحقّر البصيرة العلمية، في اعتقادها المضلل باستقلالها التام عن أعمال العلوم الطبيعية، هي إنسانية فقيرة للغاية، ولهذا السبب لا تستطيع العلوم الإنسانية بسهولة أن تدير وجهها بعيداً عن فرضيات واكتشافات العلم<sup>(١١٠)</sup>.

إن المرء يستطيع، من حيث المبدأ على الأقل، أن يقدم تفسيراً كاملاً لجهود الفيلم في استنباط الاستجابات التعاطفية دون اللجوء إلى تفسير عصبي أو غيره من التفسيرات العلمية الطبيعية للتعاطف، تماماً كما يستطيع المرء أن يقدم تفسيراً كاملاً للارتباطات العصبية للتعاطف دون فحص الدور الذي يؤديه التعاطف في الفن. وبالنسبة إلى سميث يجب أن تؤدي المعرفة العلمية الطبيعية دوراً في أي تفسير كامل للتجربة الجمالية، لكن من المستحسن أن لا يلتزم علماء الإنسانية بتفسير علمي طبيعي معين لقدرة نفسية مثل التعاطف؛ نظراً لأنه مع تقدم العلم، قد يتم تزوير التفسير من خلال الأدلة العلمية الجديدة والنظريات، كما قد يتبين أن الأمر كذلك مع الخلايا العصبية المرآتية<sup>(١١١)</sup>؛ فالعلوم الطبيعية يمكن أن تقدم مساهمة كبيرة في دراسة الفيلم والفن بوصفهما ممارسات ثقافية، لكنها لا تصر مسبقاً على أن يكون ذلك الأمر دائم ومستمر.

والحقيقة أن سميث يؤكد أننا يمكننا أن نطرح الكثير من أنواع الأسئلة المختلفة حول الفنون، ويجب أن تكون أشكال تفسيرنا مناسبة لأنواع الأسئلة التي نطرحها؛ بحيث يأتي بعضها فقط ذي طابع علمي طبيعي، والبعض الآخر يجمع بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، في حين أن الكثيرين ما زالوا إنسانيين فقط، وبالتالي لا تحتاج الأساليب الإنسانية باستمرار إلى أن تُستكمل بأساليب علمية طبيعية، وتتمتع الدراسات الإنسانية بشكل معتدل من الاستقلال التفسيري عن العلوم الطبيعية.

ومن ثم لا يمكن عزل المعياري عن التجريبي - فعلى سبيل المثال - إن ما يُشكل المعرفة هو سؤال فلسفي ومعيارى، ولن يكون مجرد فحص سيكولوجية الناس أو علم وظائف الأعضاء كافياً للإجابة عنه، ولكن في الوقت نفسه لا يعني أن السؤال لا علاقة له بالتجريبي؛ لذلك يجب أن

110-Ibid. P.152.

111-. Malcolm Murvey: Theory, Philosophy, Film Studies, and Science, P. 59.



يتم تطوير التجارب التي تلقي الضوء على القضايا الفلسفية؛ فالمناقشات الفلسفية حول الخيال والعاطفة غالباً ما تستعين بالبحوث النفسية والعلمية؛ ولا سيما أن أصحاب العقلية التجريبية يرون أن الاستجابات للخيال هي مجرد استجابات عاطفية عادية، كما يزعم علم النفس وعلم الأعصاب.

### الخاتمة ونتائج البحث

بعد أن عرضنا جماليات الفيلم بين الفلسفة والعلم، وطرحنا رؤية سميث، في رفضه لقدرة الفيلم بوصفه فناً في تقديم أطروحات وقضايا فلسفية يستطيع من خلالها أن يقتحم مجال الفلسفة، فإننا قد نتفق في بعض ما طرحه سميث بشأن هذه الرؤية، ونختلف في البعض الآخر.

إن سميث شأنه شأن الكثير من الفلاسفة الذين يقدمون فكرة معينة ويحاولون إثبات صحتها، ولكن قد يقعون في أخطاء تدفعهم إلى التردد ومحاولة معالجة الأمر مرة أخرى، وأثناء تلك المعالجة قد يقعون في تناقض واضح، وهذا ما نجده في رؤية سميث؛ حيث موقفه المعارض لفكرة الفيلم بوصفه فلسفة، ثم عرض بعض التنازلات على أساس أن الفيلم يمكنه تقديم معرفة.

وهذا لا يقلل من شأن سميث في اقتحامه لمجال الفيلم ومحاولة تقليل الجانب الثقافي التعددي في دراسة الفيلم وفهم دلالاته؛ وبخاصة أن الفيلم يعتمد في إعداده على أدوات تكنولوجية وعلمية، وعلى الجوانب الفسيولوجية والنفسية سواء كان الأمر متعلقاً بأبطال الفيلم أم المشاهد، فالتصوير وتعبيرات الوجه، والخداع، والخيال وكل هذه التقنيات هي علمية ومن يقومون بها يمتلكون الدراسة العلمية؛ فالفيلم هو نتاج العلم، لذلك يجب أن يخضع في تفسيره لنتائج العلم، مع عدم تغافل الدور الثقافي.

إن المنهج الذي تبناه سميث لم يكن هدماً للفيلم بوصفه فلسفة بقدر رفضه لاحتكار الفلسفة بجانبها الإنساني والثقافي لدراسة الفيلم، ورفض تدخلات العلم التجريبي في دراسة الفنون وبخاصة الفيلم. وظهر ذلك في فكرة الثقافة الثالثة التي تربط بين المجالين التجريبي والإنساني لذلك حاول سميث إثبات دور العلم التجريبي وأهميته في دراسة الفيلم والتدليل على ذلك ببعض النماذج من خلال العاطفة.

إن الفيلم بوصفه فناً لا يقل أهمية عن أي فن آخر والفارق الوحيد هو حداثة الفيلم، وبالرغم من ذلك اقتحم الفيلم بوصفه دراسة فنية أكاديميات الفنون في العالم، فهو قادر على تقديم متعة جمالية في صور متعددة، وأكد سميث أهمية الفيلم بوصفه فناً؛ لأن رفض البعض لذلك كان بسبب طبيعة نشأة الفيلم المرتبطة بالتكنولوجيا، وهذا ما جعل سميث يدافع عن أهمية العلم في دراسة الفيلم.

رفض سميث مشروع FAP الذي تبناه الكثير من الفلاسفة ودافعوا عنه ومنهم وانتبرج؛ لأن هذا المشروع سيجعل الفيلم نتاج الفلسفة، ويجعله خاصاً بالجانب الإنساني فقط، ولا يجعل هناك مجالاً للعلم التجريبي في دراسة الفيلم، وهذا ما رفضه سميث؛ فالفيلم بوصفه فناً لا بد أن يربط بين تكوينه ونتائجه سواء كانت علمية أم ثقافية.

ويمكننا أن نقبل أن الأفلام ليست في حد ذاتها تحقيقات فلسفية واتفق في ذلك مع رؤية سميث. ولكننا نرى أن الفيلم من الممكن أن يقدم قيمة فلسفية؛ بالرغم من أن الفيلم لا يمكنه القيام بكل العمل الفلسفي بنفسه، ولكن نعد الفيلم فلسفة بقدر ما يؤدي دوراً لا يتجزأ في مناقشة القضايا والأطروحات الفلسفية.

يدافع سميث عن مفهوم وأهمية "الثقافة الثالثة" التي تدمج رؤى وأساليب العلوم الطبيعية مع تلك الخاصة بالفنون والعلوم الإنسانية، كما يؤكد سميث أهمية علم النفس وعلم الأعصاب في دراسة الفيلم والفن، ويفند آراء المشككين الذين يرفضون ذلك؛ لذا عمل سميث على تبني مشروع الثقافة الثالثة.

وفي النهاية يؤكد سميث طبيعة علم الجمال المتجانس، وأن مشروع الثقافة الثالثة التي يدعو له سميث ينبثق من الحوار المستمر بين البحث التجريبي والتفكير الفلسفي حول الافتراضات التي نطرحها والأطر القائمة التي نفهم العالم من خلالها؛ فيتطلب البحث التجريبي الجيد الانتباه إلى الأسئلة الفلسفية والمفاهيم التنظيرية، في الوقت نفسه يتطلب التنظير الفلسفي الجيد الانتباه إلى أهمية النتائج التجريبية حول العالم؛ ومن هذا التحالف والحوار يكون بناء النظرية القوية أمراً ممكناً.

لم يذهب سميث بعيداً بما فيه الكفاية في تطوير هذا المشروع في دفاعه عن إسهام العلوم الطبيعية في جماليات الأفلام؛ لأنه ركز على جانب واحد فقط من المعادلة، مما يقلل من الإسهام المحتمل للفنون والعلوم الإنسانية في الدراسة العلمية للأفلام، فنظرية سميث تحتاج نهجاً أكثر تكاملاً.

ويمكن أن نؤكد رغم كل ما طرحه سميث أن قدرة الأفلام على أن تصبح -من منظور عام- فلسفية أمرٌ لا خلاف عليه نسبياً في نظر سميث، وحسب رؤية سميث إن الفيلم بوصفه شكلاً فنياً والفلسفة يُعدان امتدادات لقدرة البشر على الإدراك؛ وإذا جعلنا الفلسفة بسهولة تعبيراً عن قدرة البشر على التأمل، كتأمل أنفسنا فإن الأفلام تشترك بوضوح في هذه القدرة، لكن لهذه القضية عند سميث أبعاداً أكبر من هذا.

لقد حاولت في هذا البحث أن أبين أن سميث قد قدم لنا خدمة كبيرة في تحديد وتوضيح المناقشات حول نظرية الفيلم في العقود القليلة الماضية، إلا أنه قد أساء توصيف بعض مفاهيم النظرية المستخدمة في هذه المناقشات، علاوة على ذلك، فإن المفهوم التجريبي للفيلم الفلسفي والذي يوصي به سميث قليل الفائدة لنظرية الفيلم؛ لأن الالتزامات المعرفية والأخلاقية التي نصر عليها ستظل محورية في التنظير السينمائي، وبخاصة من جانب الفلاسفة، والدور الذي يجب أن تؤديه الفلسفة في الدراسات السينمائية هو أن تكون نموذجاً لنظرية الفيلم، لكن هذا لا يعني أن نظرية الفيلم يجب أن تصبح شكلاً من أشكال الفلسفة.

إن دراسة السينما تكمن في شرح طبيعة الفيلم وتكوينه، وليس بقدر ما تفيد النظريات في الفلسفة، وكذلك مختلف التخصصات الأخرى مثل علم النفس وعلم دراسة الأعصاب؛ فكلها قد تكون مفيدة لنا في الدراسات السينمائية، ولكن معظم المهتمين بدراسة الفيلم ليسوا فلاسفة أو علماء نفس أو علماء أعصاب، بل هم في الغالب صناع أفلام، وهذا يعني في نهاية المطاف، استخدام الخبرة المكتسبة من مشاهدة الأفلام، ومراقبتها واستجابة المشاهدين لها بعناية، وتعرف السياقات التي صُنعت وعُرضت فيها الأفلام لتقييم النظريات التي نستخدمها.

إن نظرية الفيلم عند سميث متعددة الجوانب وتحمل في طياتها أبعاداً كثيرة؛ فقد تناولنا منها مفهوم دراسة الفيلم بوصفه فناً مرتبطاً بالعلم والفلسفة مروراً ببعض الجوانب التي تطرق إليها سميث ليثبت أهمية العلم الطبيعي لدراسة الفيلم كالعاطفة والخيال والمحاكاة المرتبطة بالدراسات السيكلوجية والعصبية، ورؤية سميث للفيلم تحتاج إلى دراسات للكشف عن كافة الأبعاد التي تناولها سميث في كتاباته الخاصة بدراسة الفيلم بصفة خاصة والفن بصفة عامة.

قائمة المصادر والمراجعأولاً- المصادر:

- 1- **Murray Smith**: Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema (Oxford: Clarendon Press, 1995).
- 2- **Murray Smith**: Film Theory Meets Analytic Philosophy, University of Kent, 2010.
- 3- **Murray Smith**: Film, Art, and the Third Culture, A Naturalized Aesthetics of Film, Oxford University Press, Oxford, 2017.
- 4- **Murray Smith** :Film Philosophy and the Varieties of Artistic Value .In Current Controversies in Philosophy of Film ,edited by Katherine Thomson-Jones, New York: Routledge, 2016.
- 5- **Murray Smith**: Film Art, Argument ,and Ambiguity .Journal of Aesthetics and Art Criticism 64 ,No 1, 2006.

ثانياً- المراجع الأجنبية:

- 6- **Arthur Danto**: The Philosophical Disenfranchisement of Art ,New York: Columbia University Press, 1986.
- 7- **Berys Gaut**: Art and ethics, The Routledge Companion Aesthetics, Edited by: Berys Gaut And Dominic McIver Lopes , London 2002.
- 8- **Bernard Williams**: Personal Identity and Individuation, Proceedings of the Aristotelian Society Meeting of the Aristotelian Society at 21, Bedford Square, London, W.C.I, on 11 th March, 1957.
- 9- **Brian Boyd**: On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- 10- **Cleanth Brooks**: The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry London: Methuen, 1968.
- 11- **Charles Darwin**: The Expression of the Emotions in Man and Animals, 3rd edn London: Harper Collins, 1998.
- 12- **D. N. Rodowick**: Philosophy's Artful Conversation, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.
- 13- **David Bordwell** ,Narration in the Fiction Film) Madison .University of Wisconsin Press ,1985.
- 14- **David Davies**:A Moderately Pessimistic Perspective on ,Cooperative Naturalism ,Projections: The Journal for Movies and Mind 12 ,No. 2, 2018.
- 15- **Diana Neiva**: The Wattenberg -Smith Film as Philosophy Debate. Review of Current Controversies in Philosophy of Film, American Society for Aesthetics Graduate E-Journal, summer 2019.
- 16- **Jerome Stolnitz**: On the Cognitive Triviality of Art, British Journal of Aesthetics, 12, 1992.
- 17- **Jonathan Gilmore**: Normative and Scientific Approaches to the Understanding and Evaluation of Art, Behavioral and Brain Sciences 36, No. 2 2013.
- 18- **Malcolm Murvey**: Theory, Philosophy, Film Studies, and Science: A Response to D. N. Rodowick's Philosophy's Artful Conversation and Murray

- Smith's Film, Art and the Third Culture, October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, Vol. 181, 2022.
- 19- **Mathew Affron**: The Essential Duchamp, Yale University Press, 2018.
- 20- **Mitchell S Green**: Self-Expression .Oxford: Clarendon Press, 2007
- 21- **N. Rodowick**: Philosophy's Artful Conversation, Cambridge. 1970. Theory of the Film: Character and Growth of a New Art, New York Balázs, B:
- 22- **P. M. S. Hacker** :The Autonomy of Humanistic Understanding in Wittgenstein, Theory and the Arts ,ed. Richard Allen and Malcolm Turvey, London: Ruotledge, 2001.
- 23- **Ramachandran, Vilayanur S. And William Hirstein** . The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience. Journal of Consciousness Studies 1999.
- 24- **Rorer Scruton**: Philosophy and Literature, in The Politics of Culture and Other Essays, Manchester: Carcanet .1981.
- 25- **Sherri Irvin**: the nature of aesthetic experience and the role, of the sciences in aesthetic theorizing, remarks on the work of Nanay and Smith, Estetika: The Central European Journal of Aesthetics, LVI/XII, No. 1, 2019.
- 26- **Stacie Friend**: Collaboration in the Third Culture. The Journal for Movies and Mind 12, 2018.
- 27- **Stephen Davies**: Infectious music, Forthcoming in Peter Goldie & Amy Coplan (eds.) Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives, Oxford University Press,
- 28- **Stephen Mulhall**: On Film, 1st edn. London: Rutledge, 2002.
- 29- **Theodor Adorno and Horkheimer**, M: The Dialectic of Enlightenment, trans. J. Cummings, London: Verso. 1979.
- 30- **Thomas Wartenberg**: Philosophy of Film, the Stanford Encyclopedia of Philosophy, substantive revision Thu Jul 30, 2015.
- 31- **William James**: What is an Emotion? Mind, 9/34 Apr.1884.

### ثانياً- المراجع العربية:

- ١- **دانييل فرامبتون**: الفيلموسوفي، نحو فلسفة السينما، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- ٢- **شاكر عبدالحميد**: التفضيل الجمالي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٦م.
- ٣- **عزة أمين أحمد مهدي**: فن الصور المتحركة: فلسفة السينما دراسة تحليلية في فلسفة الفن عند نؤول كارول " مجلة جامعة الفيوم للعلوم التربوية، مج ١٧، ع ١٣، يناير ٢٠٢٣ م.
- ٤- **محمد نور الدين أفاية**: السينما بوصفها موضوعاً فلسفياً. مجلة تبين للدراسات الفلسفية والنظريات النقدية، دورية محكمة تصدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، العدد ١، الدوحة، ٢٠١٣م.
- ٥- **داميان كوكس ومايكل ليفين**: السينما والفلسفة ماذا تقدم إحداهما للأخرى، ترجمة: نيفين عبد الرعوف، مراجعة: هاني فتحي سليمان، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٨م.