

" فن الصور المتحركة: فلسفة السينما
دراسة تحليلية في فلسفة الفن عند نؤول كارول"
**Moving Images Art: Philosophy of Film
An Analytical Study In Noel Carroll's Philosophy of
Art**

إعداد

عزه أمين أحمد مهدي

أ.د./ شريف مصطفى أحمد

أستاذ مساعد الفلسفة الحديثة والمعاصرة

بكلية الآداب - جامعة الفيوم

أ.د. / صبري عبدالله شندي

أستاذ الفلسفة الحديثة والمعاصرة

ورئيس قسم الفلسفة بكلية الآداب - جامعة الفيوم

المستخلص:

يتناول البحث أفضلية تعبير الصور المتحركة عند كارول، والذي يتوافق مع الحالة الجوهرية المعتدلة التي تؤكد عليها الخبرة الجمالية، والتي تحتوي على رؤيتين: الأولى تحديد الوسيط الفني، والأخرى هي التي تحدد النمط أو المحتوى الذي يركز على طبيعة الوسيط الفني. ومن ثم يركز كارول علي موضع شكل الفيلم، والإدراك علي كيفية التفاعل في الخطاب السينمائي بطريقة طبيعية مع أعمال عقل الفنان والحالة الذهنية له. الأمر الذي يفسر أن أنطولوجيا الفن عند كارول هي الحالة الوجودية المتحققة للعمل الفني، ويمكن رؤيتها من خلال العروض السينمائية والصور المتحركة. ومن ثم، يتناول البحث أيضا نظرية الأفلام التقريرية الافتراضية عند كارول، والتي تتناول الفيلم بطريقة واقعية من خلال مفاهيم: وثائقي، اللاتخيل. والتي

تتطلب الإحاطة بالحالة الذهنية للمتذوق والتي عن طريقها يدرك واقعية الفيلم وأيضا الخصائص الجمالية سواء قصدية أو غير قصدية، بحيث يعمل الفيلسوف على تطوير هذه النظرية من خلال نقد هذه النظريات الثلاث: الوثائقية- اللاتخيالية- التقريرية الافتراضية وتطويرها، التي يستند إليها كلٌّ من الخبرة الجمالية والمفهوم الجمالي للفن، ولكن هذه النظرية لم يكن بها قول فاصل.

Summary

the research aimed Carroll decides the priority of the expression of moving images that corresponds to the moderate substantive state emphasized by the aesthetic experience, which contains two visions: the first is to define the artistic medium, and the other is to define the style or content that focuses on the nature of the artistic medium. Carroll then focuses on the position of the film's form, and the realization of how the cinematic discourse interacts in a natural way with the workings of the artist's mind and state of mind. Carroll presents a hypothetical declarative film theory that deals with film in a realistic way through two concepts: documentary, non-fiction. This requires an awareness of the state of mind of the spectator, through which he realizes the reality of the film as well as the aesthetic characteristics, whether intentional or unintentional, so that the philosopher works to develop this theory by criticizing and developing these three theories: documentary - non-fictional - virtual declarative, on which each of the aesthetic experience is based and the aesthetic concept of art, but this theory did not have a decisive say.

أولاً- المقدمة:

نؤول إدوارد كارول Noel Edwar Carroll هو أحد رواد الجمالية التحليلية الذين يركزون على الفلسفة التحليلية الأنجلو-أمريكية، حيث يقوم بتوسيع مصادرها، فهو فيلسوف أمريكي معاصر، ولد في الخامس والعشرين من شهر ديسمبر عام ألف وتسعمائة وسبعة وأربعين في فار روكاواى Far Rockaway، كوينز Queens، بمدينة نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية، حيث تلقى تعليمه في مرحلة الثانوية في المدارس الكاثوليكية، وفى هذه المرحلة تطورت كراهيته الشديدة والعميقة للتصلب الفكرى العقائدى dogmatism وفى نفس المرحلة تفاعل فعلياً مع مكانة عالم الأفلام، وبخاصة الأفلام الممتدة من فرنسا بنفس طريقة تفاعله مع الكاثوليكية الأرثوذكسية. ومن ثم تلقى الفيلسوف تعليمه كطالب جامعي في جامعة هوفسترا Hofstra، وهناك بدأ الكتابة عن السينما والمسرح والفن، وكان محرره ريتشارد كوسزارسكى Richard Koszarski وهو أستاذ بجامعة روتجرز Rutger.

يعتبر هذا الفيلسوف من أهم الشخصيات الرائدة في فلسفة الفن المعاصرة، على الرغم من أنه اشتهر بعمله في فلسفة الفيلم، فهو مؤيد لنظرية السينما المعرفية. وعمل أيضاً في فلسفة الفن بوجه عام، بجانب عمله كناشر في الصحافة. بجانب اهتمامه بنظرية الأعلام، وكذلك اهتمامه بفلسفة التاريخ. ويعد كتاب فلسفة الرعب "The philosophy of Horror" أو "paradoxes of the Heart" من أكثر كتب الفيلسوف شعبية وتأثيراً في عام 1990م، وهو دراسة خاصة بالاستنطيقا الخاصة بخيال الرعب في الروايات والقصص والإذاعة والسينما.

ومن ثم، يقول كارول: "إنني أفضل استخدام الصورة المتحركة Moving Images عن تعبير السينما أو الفيلم" (Carroll , 2006 , P113)

يفسر القول السابق كيف تعد أنطولوجيا الفن عند كارول هي الحالة الوجودية المتحققة للعمل الفني، ويمكن رؤيتها من خلال العروض السينمائية والصور المتحركة. كما يتضح دور أنطولوجيا الفن السينمائي عند كارول من خلال معرفة طبيعة أنطولوجيا الفن الصناعي ومبادئه، إذ يعد ظاهرة تخضع للتحليل، ويكون مميزاً للثقافة المعاصرة؛ لكونه يحتوي على أغراض المجتمعات الحديثة والمعاصرة. ويعرف كارول الصور المتحركة بوصفها الصور المخزنة على نوع من القوالب كالفيلم وعرضه بطريقة تعطي انطباعاً بالحركة. ومن هذا الانطباع، تولد الصور المتحركة، وتتفتح الأفاق، وتُروى القصص، ومن ناحية يوضح كارول تفضيله لمصطلح الصورة المتحركة بدلاً من

استخدامه لمصطلح الفيلم أو السينما، لكونها تطلق علي العصر السينمائي. وهو الأمر الذي يجعل كارول يتناول موضوع شكل الفيلم محاولاً البحث في الحقيقة الوثائقية والموضوعية: التخيل، الواقعي، وفيلم التقرير الافتراضي، والأفلام الوثائقية، حيث يقدم الفيلسوف وصفاً معقولاً ومنهجياً لمفهوم "الفيلم الوثائقي"، أو البحث في المفردات المفضلة لديه، وبخاصة مفهوم "فيلم التقرير الافتراضي".

وفي هذا المقام، يمكن تحديد أهمية الموضوع بوصفه الدراسة الأولى في الوطن العربي التي تتناول بالشرح والتحليل فن الصور المتحركة : فلسفة السينما دراسة تحليلية في فلسفة الفن عند نؤول كارول، علماً بأنه يُوجد الكثير من الدراسات الغربية في فن السينما لدي كارول. ومن ناحية أخرى ترجع أهمية الموضوع في تقديم دراسة نقدية مقارنة تكشف عن أوجه الاختلاف والاتفاق بين كارول مع بعض فلاسفة الجمال المحدثين والمعاصرين، كما تتحدد أهمية الموضوع في إمكانية تقديم تفسيرات على الكثير من تساؤلات البحث، ومنها: ما مفهوم الصور المتحركة؟ هل يمكن تحديد الرؤية الجوهرية للسينما؟ كيف يمكن تحديد شكل الفيلم كارول؟ ماذا عن الوظيفة الخاصة بشكل الفيلم؟ ما نظرية أفلام التقرير الافتراضي عند كارول؟

وبناءً على ما سبق من بيان موضوع البحث وإشكالياته، فإن الباحثة تتناول موضوع فن الصور المتحركة : فلسفة السينما دراسة تحليلية في فلسفة الفن عند نؤول كارول من خلال الالتزام بمنهج تاريخي تحليلي نقدي مقارنة. حيث إنه تاريخي على أساس تتبع الباحثة عن طريق المنهج التاريخي تطور الظاهرة الفنية ونمو الوعي الجمالي الخاص بفلسفة السينما، وهي محاولة تكشف جذور الفن المعاصر. والباحثة من خلال هذا المنهج تتجاوز الوقائع التاريخية، إلى المفاهيم والأصول التي تقوم عليها حركة الفن على مدى عصور التاريخ؛ لكي يتبين كيف أن فن الصور المتحركة اتخذت مفاهيم ودلالات متغيرة وفقاً لمتغيرات الواقع الإنساني وتحديد الرؤية الجوهرية للسينما.

وأما كونه منهجاً تحليلياً فعلى أساس تحليل الباحثة موضوع شكل الفيلم والإدراك علي كيفية التفاعل الخاص بالخطاب السينمائي، حيث يعكس هذا المنهج رؤية كارول في فلسفة الفن. وأيضاً تحليل أنواع النمط الخاص بالفيلم، وتحليل الوظيفة الخاصة بشكل الفيلم من خلال تحليل المفاهيم الخاصة بشكل الفيلم التي تمثل الإطار النظري لرؤيته الجمالية في الفيلم، فإذا كان المنهج التاريخي يعبر عن السكون فإن المنهج التحليلي هو بمثابة الحركة الديالكتية التي ينطلق منها

الفيلسوف في تحليل فن الصور المتحركة : فلسفة الفيلم، حيث تحاول الباحثة تحليل أهم آراء واتجاهات كارول في فن السينما ، وذلك من خلال تحليل أهم المصادر الفلسفية التي تركها هذا الفيلسوف .

أما كونه منهجاً نقدياً فهو يشير إلى موقف الباحثة من تفسير الموقف النقدي للفيلسوف من مفاهيم الفيلم عبر تاريخ الفن، وهي محاولة خاصة بتحديد المنهج النقدي الفني لديه وتبريراته، حيث لا تكتفي الباحثة بالمنهج التحليلي فحسب، ولكنها تعتمد على خصائص المنهج النقدي أيضاً وهو نقد رأسي تحاول الباحثة عن طريقه توضيح فلسفة كارول، والكشف عن أهم نقاط القوة والضعف في فلسفته مدعماً رأيه بالأدلة المستقبلية من دراسة تاريخ فلسفة السينما والمفاهيم الخاصة بالفيلم السابقة، وفي نفس الوقت تعتمد الباحثة علي توجيه ألوان مختلفة من النقد إلى فن الصور المتحركة و نظرية أفلام التقرير الافتراضي ذاتها من أجل الوقوف على نقاط الضعف والقوة.

وأما كونه منهجاً مقارناً فإنه يشير إلى المقارنة بين الموقف الجمالي للفيلسوف بمختلفة المواقف الفلسفية، مقارنة بنائية - تؤول إلى تحديد التقرير الافتراضي عند كارول.

وعلي ضوء المنهج التحليلي تقوم الباحثة بتقسيم هذا البحث إلى مقدمة وثلاثة مباحث وخاتمة مزيلة بأهم نتائج البحث وأهم المصادر والمراجع الأجنبية والعربية.

ففي المقدمة تتناول الباحثة أهمية الموضوع، وتساؤلاته، والمنهج المستخدم.

وأما أولاً: "المقدمة"

وأما ثانياً : " مفهوم الصور المتحركة" ففيه تحاول الباحثة إبراز أهم مفاهيم فن الصورة المتحركة عند الفلاسفة الجماليون وعلماء السينما وتحديد مفهومها عن كارول وأيضاً إلى جانب تحديد توافق تعبير الصور المتحركة مع الجوهرية المعتدلة عند كارول، وتحديد الاختلاف بين عرض الصور المتحركة والعرض المسرحية وتحديد الرؤية الجوهرية للسينما.

أما ثالثاً : " شكل الفيلم" ففيه تحاول الباحثة تحديد طبيعة شكل الفيلم، حيث يكشف الفيلسوف عن مفهوم نمط الفيلم وتحديد أنواع النمط، ومن جانب تحليل الوظيفة الخاصة بشكل الفيلم.

أما رابعاً: " نظرية أفلام التقرير الافتراضي " فإن الباحثة تحاول توضيح طبيعة التخيل واللاتخيل، من خلال تحديد مفهوم التقرير الافتراضي عند كارول.

ثانياً - مفهوم الصور المتحركة:

يعرف فن السينما بوصفه فن توالي الصور فتحدث إحساساً بالحركة، وبالتالي يعتمد فن السينما علي الرؤية البصرية، وهو ما يعرف بظاهرة الخداع البصري، حيث يشعر المتلقي بالحركة التصويرية في حين تكون الصورة ثابتة، ومن دعامة فن السينما الصورة والكاميرا، ومن ثم يعتبر فن السينما من فروع علم الجمال الصناعي لأن ظهور هذا الفن وتطوره إنما يرتبط بالتقنيات الصناعية الحديثة، وهو ما يعرف بجمال الآلة، جمال الكاميرا. (شندي ، 2015 ، ص158)

ومن ثم، يختلف الفلاسفة الجماليون وعلماء السينما حول المحتوى المفاهيمي The Conceptual Content الخاص بمصطلح "السينما" ، ولكن لا يعني ذلك أن عقول الخبراء تغشل تماماً في الالتقاء Meet، وبالتالي يكون استخدامهم بشكل نمطي لهذه الكلمة صحيحاً وواضحاً، بالنسبة للمعتقدات والعادات والممارسات والأعراف السائدة ويكونون قادرين على إدراك وتقدير الصورة المرئية الخاصة بالصورة المتحركة بالنسبة: لحجمها، لمعانها، وحيويتها، وعمقها على الشاشة الكبيرة. إذن يمكن فهم الحديث الخاص بالسينما عن طريق الموارد المشتركة، وتشمل الحالات النموذجية المعترف بها عموماً، وأيضاً الافتراضات الضمنية المتبادلة حول ما يعنيه الحصول على أنواع مختلفة من خبرات المشاهدة. بالإضافة إلى المعرفة المشتركة بالتطورات التكنولوجية والاقتصادية والفنية المتشابكة والمرتبطة بالتشكيل الشائع لتاريخ السينما. (Ponech , 2009 , p53)

ومن ثم، يتفق كلٌّ من تريفور بونيك (بونيك ، 1) Trevor Ponech وكارول في أن السينما هي عنصر ذهني يقوم بفرز الموضوعات الخارجية أو الحالات أو الأحداث لدى الشخص المجهز بها أداءه للتمييز بين الأشياء السينمائية وغير السينمائية، ولديه أفكار مهما كانت بدائية حول الخصائص أو الظروف التي تجعل من الصحيح أن شيئاً ما مقدم للسينما، بحيث تختلف الآراء حول كيفية إنشاء محتوى سينمائي. (Ponech,2006, p53) وفي هذا السياق، يقدم جوت مفهومين للفيلم السينمائي، وهما: الفيلم هو وسيط تصويري خاص بالصور المتحركة، وهو أيضاً شكل فني بما لديه من قدرة تمثيلية، وكلاهما - يرتبطان معاً ما دام تحقق المفهوم الثاني إنما يتطلب وجود المفهوم الأول. (شندي ، 2016 ، ص7)

وفي هذا المقام، يقول كارول: "إنني أفضل استخدام الصورة المتحركة Moving Images عن تعبير السينما أو الفيلم"؛ (Carroll, 2006, P113) لأن تعبير الصورة المتحركة يتوافق أكثر مع الحالة الجوهرية المعتدلة، وبخاصة عندما يتضمن كلا من: الاعتدالية والجوهرية

Medium Essentialism على نتائج غائية Teleological Ramifications، وهنا يرى كارول أن الجوهرية المعتدلة يتفرع منها رؤيتان وهما: رؤية ضعيفة وهي الخاصة بتحديد الوسيط الفني Identifying Medium والتي فيها لا تطمح الأشكال الفنية إلى نتائج فعلية Certain Effects (Carroll, 2006, P 114) بينما تتحدد وظيفة الرؤية القوية عن الجوهرية المعتدلة في حدودها الخاصة بالنمط Style أو المحتوى Content، وبالتالي تكون هذه الرؤية من الأفضل لعمل الفنانين؛ نظراً للتركيز على طبيعة الوسيط الفني The Nature Of Medium. (Carroll, 2006, P 114)

إن، تكون الجوهرية المعتدلة فكرة شيقة جداً؛ لأنها تعد وسيلة تظهر اختلاف الفنون، كما أنها تفسر نجاح بعض الأعمال الفنية أو فشلها، فيرى كارول أن فشل الأعمال يرجع إلى عدم اهتمام هذه الأعمال بمفاهيم تحديدات Limitations الوسيط، ولكنها تحاول عمل شيء ما آخر غير الوسيط، الأمر الذي يفسر أن نجاح الأعمال الفنية يرجع إلى أنها تفعل ما يتوافق مع الوسيط الفني، أي أن الأعمال الفنية تدرك غاياتها في الوسيط نفسه. (Carroll, 2006, P 114)

ومن جانب آخر، يوضح دانتو Danto أن تعبير الصورة المتحركة يشير إلى توسع تطوري خاص بالإمكانات التمثيلية من نفس الترتيب الذي يكشف أنه تم تطويره من الرسم والأشكال الجديدة المسماة بالرسم الملونة. بالتالي يجب الحذر من أي نوع كخطوة نقدية تتجاوز النوع الثابت؛ نظراً لأن الرسم المختلط لا يتم ترقيته، (Danto , 2001 , P205 ph1) وهو الأمر الذي يفسر إشارة دانتو إلى الفيلم والدراما بوصفهما مؤقتين بطريقة يصعب تحديدهما بشكل مباشر، فأحدى الطرق للقيام بذلك بشكل غير مباشر تتمثل في تحديد الفرق بين الشريحة أو الفيلم عن طريق الفحص البصري، فيكون الفرق كبيراً في ظروف لمشروع، ولا يحتاج أي من العناصر إلى أن ينعكس كعنصر في الصورة المعروضة على الشاشة. (Danto , 2001 , Pp210-211) وهكذا يشير كارول إلى أن مفهوم الصورة المتحركة عند دانتو يدعو إلى تعديل من أجل استيعاب الظواهر بشكل كامل، لأنها تشير إلى نوع الأداة البصرية التي يتعرف فيها المرء على تصوير الأشياء والموضوعات والمواقف والأحداث، لكن العديد من الأفلام ومقاطع الفيديو تنقل ما يسمى بالصور غير التمثيلية أو غير الملحوظة، فتشمل الأفلام ومقاطع الفيديو على أشكال لا يمكن التعرف عليها وبنية بصرية بحتة، فتكون صوراً متحركة، أو لو تكون صوراً ثابتة فإن الأفلام ومقاطع الفيديو الخاصة توفر مع ذلك إمكانية الحركة. (Carroll , 2021, P12)

إذن، يقول كارول: "× هي صورة متحركة لو فقط لا تمتلك رؤية غير مجسدة لتوضيحها بشكل أقل تجسيمياً Anthropomorphically - فقط لو تكون × عبارة عن عرض منفصل، و فقط لو يكون من المنطقي تبرير توقع الحركة في × عندما يكون المشاهد × على علم بطبيعته" وبالتالي يقدم الشرط الضروري الأخير الإمكانية المفاهيمية للتمييز بين الأفلام ومقاطع الفيديو واللوحات والشرائح. (Carroll,2021, p12)

وهكذا، يتضح مما سبق أن كارول ودانتو يضعان حركة الفيلم المقدمة والمركزة، بينما يقدم دانتو في أنطولوجيا الفيلم سرداً للأغاز؛ لكي يميز بين الفيلم والتصوير الفوتوغرافي، من ناحية أخرى، يتحقق لكارول ما يعتقد عن طريق إدراك الأفلام أن في جوهرها صوراً متحركة، وذلك يرجع إلى أن حركة الأفلام تكون حركة ثلاثية، حيث تتحرك الصور في جهاز العرض وتتحرك على الشاشة وتتحرك الكاميرات أثناء التسجيل، وهو الأمر الذي يفسر أن فيلم الصورة - غير المتحركة تختلف عن شريحة التصوير الفوتوغرافي التي لا يمكن إدراكها بحكم المشاهدة بناء على ذلك، وتعد الطبيعة الثابتة لصورة الفيلم اختياراً نمطياً لصانع الفيلم، بينما بالنسبة للمصور فهي مجرد وظيفة للوسيط. (Boardman , 2019 , P 22)

وفي هذا المقام، يوضح كارول وجود اختلافات مهمة بين عرض الصورة المتحركة وعرض المسرحية؛ لأن عرض المسرحية يتم إبداعها عن طريق التفسير، بينما إبداع عرض الصورة المتحركة يكون بواسطة القالب. بناء على ذلك يعد الأول عملاً فنياً في حد ذاته وموضوعاً للتقييم الجمالي. بينما، الثاني ليس كذلك، بالتالي تساعد هذه التناقضات في تفسير الصورة المتحركة؛ لأن الإبداع يتم عن طريق القوالب وإشراك القوالب ميكانيكياً، ويكون بقدر ما يُعرض وليس موضوعاً مناسباً للتقييم الفني الذي يتم به عرض النتائج عن التفسير أو مجموعة من التفسيرات. (Carroll , 2021 , Pp18-19)

ومن ثم، يتفق كلٌّ من نيك ويلتشر Nick Willsher (وليتشر ، 2019) وأرون ميسكين (ميسكين ، 2014) مع كارول في أن الصورة المتحركة هي من الأشياء الضرورية ومكون مهم للفيلم؛ لذا فإن التفلسف حول الفيلم يتطلب الانتباه إليها، ولكنها ليست مكوناً كافياً، فلا يعتبر الفيلم على هذا النحو فقط من حيث احتوائه على صورة متحركة، بينما أن فكرة الأفلام تتضمن صوراً متحركة مقنعة بشكل حدثي، وهي بالفعل جزء لا يتجزأ من المفردات الوصفية الجوهرية التي نستخدمها فيما يتعلق بالسينما (Willsherm And Meskin, 2019, p50) ، الأمر الذي يفسر تفضيل كارول لمصطلح الصورة المتحركة Moving Image عن الصورة الناقلة Moving

Picture ، وبالتالي فإن المصطلحين ليسا مترادفين، ويرجع السبب في ذلك التفضيل إلى أن الصور تتضمن تمثيلات يمكن التعرف عليها، بينما الكثير من الفن الذي يهمننا غير تمثيلي وتجريدي، كما يرى كارول أن العديد من الأفلام التجريدية غير مؤثرة وتحتاج إلى أخذها في الاعتبار عند إعطاء وصف عام للصورة المتحركة (Willsherm And Meskin, 2019, p51) ، وهي أيضا جزئية لالتقاط الاستمرارية بين الأفلام السينمائية الرقمية، وهو الأمر الذي يجعل جيل دولوز (1925-1995) Gilles Deleuze يرى أن الصور المتحركة عرضية تاريخية للفكر السينمائي، وبالتالي كارول يكون أكثر انسجاما مع دانتو لتركيزهم على الحركة. (Boardman, 2019, p23)

وفي هذا السياق، يوضح أندريه بازين (1918-1958) Andre Bazin أن الشخص يكون قادراً على عزل الخصائص الجوهرية بالسينما؛ لكي يكون قادراً على معرفة النمط أو الخيارات النمطية التي تكون الأنسب للوسيط الفني، لذلك الفكرة الأساسية التي يطلق عليها الجوهرية تنص على جوهر الوسيط مثل الفيلم، فيحدد النمط الذي يجب أن يسود في ذلك الوسيط. (Bazin, 2004, p108)

إذن، يعتقد كارول أن الجوهرية المعتدلة تعتمد على عدد من الافتراضات وهي: لكل شكل فني وسط متميز بالتالي، يكون السبب المادي لأي شكل فني هو الوسيط، ويكون هو ماهيتها، فماهية أي شكل فني يحدد نمط هذا الشكل ومحتواه، وبالتالي يكون للفيلم هذه الماهية، ولكن يعترض كارول على هذا الافتراض؛ لأنه ليس لكل الأشكال الفنية وسيط مميز، على سبيل المثال: الأدب لم يكن له وسيط مميز، وأيضاً الفيلم لا يمكن اعتباره شكلاً فنياً لو نظرنا إليه بوصفه ضوءاً في ظلال، والظل هو الوسيط في فنون كالتصوير ... الخ. (Carroll, 2006, p114)

وهو الأمر الذي يجعل كارول يرى أن تعبير الوسيط الفني غامض، وبخاصة في حالة إشارته إلى العناصر المادية التي لا تتكون الأعمال الفنية منها، وبخاصة أن الفيلم يرتبط بأكثر من وسيط واحد. (Carroll, 2006, p115)

وفي هذا المقام: يحدد كارول حالتين ضرورتين من أجل تحقيق مفهوم الصورة المتحركة وهما:

1- تكون × صورة متحركة عندما تكون معروضة فقط لو أنها تتعلق بمجموعة من الأشياء ذات الانطباعات الممكنة.

2- تميز الفيلم كصورة متحركة عن فن التصوير والمسرح، وبخاصة أن العروض تسمح بتوقع الحركة. (Carroll, 2006, p126)

هكذا، يرى ماريو سلوجان Mario Slujan أن كارول لكي يحدد الصورة المتحركة دون إشارة إلى وسائلها ويتجنب المشاكل المختلفة ويفرق بينهما وبين انعكاسات الأشخاص في المرآة أو مسرحيات الظل ، فإنه يقدم قائمة بخمسة حالات ضرورية تشكل معاً حالة كافية خاصة بالصور المتحركة وهي: (1) (Slujan, 2019, p41) لا تسمح بالتوجيه نحو محتواها. (2) تجعل الانطباع بالحركة ممكنة تقنياً. (3) عروضها وأداؤها Screening عبارة عن رموز تم إيداعها بواسطة رموز إضافية ومطبوعات محددة. (4) هذه العروض ليست أعمالاً فنية. (5) وتكون ثنائية الأبعاد.

وتفسر للباحثة هذا الأمر بأن كارول يحدد مشاكل الرؤية الجوهرية الخاصة بالسينما فيما يلي:

1- لا يمكن تحديد الفيلم في وسيط فردي، ولا يوجد في عدد من المواد المادية مثل: شريط والأفلام، وناقلات رقمية ... ؛ ولكنه مصنوع من مجموعة متنوعة من الأدوات الفنية مثل: الكاميرا وبرامج الكمبيوتر، ... الخ.

2- لا توجد خاصية سينمائية واحدة، فيكون التركيز على الوسيط الذي يتم اختياره، فيعتمد على الأجهزة المتنوعة مثل: المونتاج Montage المونتاج الطويل Long Take القرب Close Up بوصفها سينمائية.

3- لا يوجد سبب لاستخدام الخصائص السينمائية على غير السينمائية كأحد المصادر التي تضمن التمييز الفني، فهناك العديد من الأفلام التي نالت استحساناً كبيراً ولا تستخدم أيّاً من الأجهزة. بناء على ذلك لا تتطوي الخصائص الجوهرية المعتدلة على أي معايير للتمييز من تلقاء نفسها؛ لأن عدداً من الأفلام تم إنتاجه من خلال الاستنساخ الفوتوغرافي، وهذا الأمر لا يعنى أن نفس المعيار لتلك الأفلام التي تعد نسخاً فوتوغرافياً قابلة للتطبيق على تلك الأفلام التي تعد أفلاماً. إذن توجد التقييمات في كثير من الأحيان؛ لكي تحدد ما يكون عليه الفيلم؛ لكي يكون عضواً جيداً في مقولة عامة. (Slujan, 2019, pp49-50)

ثالثاً- شكل الفيلم:

يعد شكل الفيلم Film Form هو العناصر المكونة للفيلم أو الأفلام الروائية "التخيلية" Fiction أو اللاروائية "اللاتخيلية" Non- Fiction، والعلاقة المتصورة بينهما، فهو مصطلح

يشير إلى نمط Style ثابت من الأجهزة الأدبية، ويشير أيضاً إلى البنية الفردية الخاصة بالتصميم لعمل خاص، فيمكن النظر إلى شكل العمل على أنه مميز عن محتواه في السينما، وبالتالي يمكن تقسيم العناصر الشكلية إلى تلك المتعلقة بنمط الفيلم مثل: زاوية الكاميرا، حركة الكاميرا، التحرير Editing، الصوت، اللون... الخ مجتمعة معاً، حيث تعطي هذه المكونات الشكلية للفيلم شكله وشخصيته المميزة، ليتضح أن فهم مفردات صناعة الأفلام مهم في فهم شكل الفيلم؛ لأن الشكل لا يمكن اختزاله إلى تقنية، ومن ناحية الجمالية لا بد أن تكون هذه العناصر واضحة ومتداخلة ومتسقة اقتصادياً، ويتم تقييم الفيلم نتيجة لترابطه ووحدته. لذا تعد درجة الوحدة والانقسام في الفيلم هي مسألة اتفاقية. إذن يكون التعامل في الدراسات السينمائية مع الشكل والمحتوى في الفيلم على أنهما مترابطان. (Kuhn And West well, 2012, p63)

ومن ثم، يتضح أن شكل الفيلم يكون ذا طبيعة متحركة تجعله يدخل إلى مخيلة المتذوق ويتعايش مع الأحداث ووقائعها، وهو الأمر الذي يفسر أن الحركة عنصر جوهري خاص بشكل الفيلم؛ ليوافق له الحيوية، والفاعلية، والتغيير المستمر؛ لتكون الصورة فيها مدروسة ومعبرة عن شكلها. (الجهاني، 2017، ص 129)

وفي هذا السياق، يركز كارول علي موضوع شكل الفيلم والإدراك على كيفية التفاعل الخاص بالخطاب السينمائي بطريقة طبيعية مع أعمال عقل المتذوق، فيقدم للمشاهد نماذج سينمائية تجذب انتباهه، حيث يرى أن المجموعة المتغيرة من اللقطات المقدمة عن طريق التحرير Editing هي شكل من أشكال الحركة التي تحافظ على خفقان الشاشة مع الفعالية البصرية، الأمر الذي يفسر تمتع تقنيات التحرير الأخرى بتوافق طبيعي مع الإدراك الإنساني. (Fisher, 2004, p73)

أ- نمط الفيلم Film Style:

من ثم، يقول كارول: "النمط هو الشكل في الفيلم؛ حيث يبدو أن هذا الشكل معقد نظراً لإمكانية تطبيقه على العديد من الأنواع المختلفة من الأشياء ومن المستويات المختلفة من العمومية Generality، وبالتالي يستخدم شخص ما كلمة النمط لتشير إلى كل المراحل Whole Periods التي تمر بها صناعة الفيلم، ومنها: النمط التعبيري أو النمط الهوليوود في الثلاثينات، ويستخدمه شخص ليدل على العمل الخاص بمؤلفِ الفيلم، وبالنظر إلى النمط في الحالة الأولى - يجده يتناول الفيلم المناسب من حيث المكان والزمان الملائمين له، وفي الحالة الثانية- من النمط الإخراجي يكون خاصاً بأفلام المخرج. (Carroll, 1998, p385) علماً بأن الحالتين ترتبطان

بمختلف الأغراض؛ ففي الحالة المرحلية يكون الغرض من أجل أن يقول الفيلسوف عن الفيلم كيف يكون كل أو معظم الأفلام الملائمة متشابهة. بناء على ذلك يكون البحث في هذه الحالة مشتركاً بين صناع الفيلم وتحليل النمط الخارجي، وبالتالي يعد النظر إلى الخصائص المختلفة التي تميز صناع الفيلم عن الصناع الآخرين هو البحث عما يميز المخرج. (Carroll, 1998, p385)

إن، يتضح للباحثة وجود اختلافات بين أنماط صناع الأفلام، الأمر الذي يعنى اختلاف في استخدام التقنيات المستخدمة في صناعة الأفلام، فلكل فيلم تقنية على حسب رؤية مخرجه.

وفي هذا المقام، يتفق ميسكن مع كارول في أن أسلوب النمط والإسناد النمطي أساسيان للمشاركة في الأدب والفنون الأخرى، على سبيل المثال يقوم بتفسير وتقييم وتحديد الأعمال الأدبية بفضل إدراكه للأنماط المختلفة التي تظهرها، وكذلك ينطبق الشيء نفسه على السينما، وأحد الأدوار الرئيسية التي يلعبها التأليف في نقد الفيلم ونظرياته هو ضمان أنواع معينة من الأحكام بخصوص أنماط الفيلم.

ويؤكد هذا الأمر أن جميع الأشكال الخاص بأنماط الفيلم سواء أنماط الأفلام العالمية أو الأنماط الواقعية لم يكن لها علاقة كبيرة بالتأليف، ولكن اهتمام الفيلسوفين بالأنماط الفردية التي تتجلى في أعمال السينما، أي أنماط فناني الأفلام مثل جودار وهيتشكوك، إلا أن ميسكن يبدو قلقاً من الأنماط الفردية للمؤلفين الموجودة في الأعمال الأدبية العظيمة، علاوة على ذلك يوجد نمط أدبي فردي مهم للغاية يربطه بشخصية المؤلف أو المؤلف الضمني لعمل الأدب. (Maskin,2009, p20)

ب- أنواع النمط:

يشير كارول إلى كلٍ من النمط العام General Style والنمط الشخصي، وهما اللذان يشيران إلى مجموعات من الفيلم Groups Of Film، فكلاهما يشكلان معاً بنية العمل. ومن جانب يشير النمط أو الشكل الخاص بالفيلم الفردي إلى الفيلم الخاص المحدد؛ حيث يشير النمط العام إلى مجموعة من الأفلام أكثر من الإشارة إلى صانع واحد للفيلم، مثلما يوجد في مفهوم السينما التقليدية هوليوود، بينما النمط الشخصي يشير إلى الأفلام الخاصة بصانع الفيلم الفردي (Carroll,1998, ph386). A single Filmmaker

حيث يرى أندرو سارس (1928-2012) Andrew Sarris أن الاهتمام بالنمط والعلاقة بين النمط الفردي والشخصي يكونان جانباً أساسياً أيضاً لرؤية المؤلف؛ لأنه يعتقد بأن

المخرج يجب أن يظهر على مدى مجموعة من الأفلام ذا خصائص متكررة معينة خاصة بالنمط الذي يعد بمثابة توقيعية Signature (Sarris, 2000, p69).

وفي هذا السياق، يقسم كارول مقولة النمط العام أيضاً إلى أربع فئات وهي:

1- النمط الكلي Universal Style: وهو الذي ينطبق على كل الأفلام.

2- النمط المرحلي Period Style: وهو الذي يعتمد على المعيار التاريخي ويكُون معايير زمانية.

3 - النمط الأدبي Genre Style: هو الذي يرتبط بالأغراض والاعتقادات، وبالتالي ينطبق على الأفلام الحقيقية فقط.

4- النمط المدرسي School Style: وهو الذي يعتمد صانع الفيلم فيه على النمط الأدبي أكثر من نمط الوعي الذاتي، بناء عليه تعد أفلام النمط المدرسي من أجل صناعة فيلم الغموض A mystery Film (Carroll, 1998, p386) بالتالي على عكس المفهوم الكلي للنمط يمكن تطبيق مفهوم النمط الأدبي فقط على أفلام خاصة، وليس على كل الأفلام بشكل فعال.

إن، يرى توماس إي وارتنبرج Thomas E Wartenberg أن كارول يحل كل نوع من أنواع الانماط العامة من قبل باحثي الفيلم Theories Of Film، لذلك توجد المناقشات حول النمط الهوليودي الكلاسيكي ونمط الفيلم في الثلاثينات وفيلم نوار كنوع مميز لنمط الفيلم ونمط فيلم موجة فرنسية جديدة، بينما لا يقدم كارول أي اعتراض على أي من هذه الروايات ولا على المفاهيم الخاصة بالنمط الشخصي مثل: قصة جان رينوار أو أورسون ويلز فقط يميل باحث الفيلم إلى السماح لمفاهيم النمط بعدم الانتباه البعيد إلى سؤال حول كيفية تحليل نمط الأفلام الفردية وتحريف التحليلات النمطية له، حيث يريد كارول أن يجعل باحثي الأفلام Theorists يلاحظون جانباً من جوانب أنماط الفيلم لم يعطوها اهتماماً كافياً. (Wartenberg, 2005,

<https://www.filmphilosophy7/11/21>)

ج- الوظيفة الخاصة بشكل الفيلم.

يشير كارول إلى وجود اثنين من مفاهيم شكل الفيلم وهما: المفهوم الوصفي The Descriptive E Account والمفهوم الوظيفي Functional Account ، الأول: وهو مفهوم كلي لشكل الفيلم، ويعتبر أي علاقة بين عناصر الفيلم مثلاً لشكله ويكون العنصر الشكلي أو النمطي للفيلم هو أي شيء له علاقة ما بعنصر آخر وربما يتوافق مع ما يدور في الأذهان

The Ordinary بخصوص شكل الفيلم الفردي، أما الثاني: فيطلق عليه المفهوم الأصلي Concept وهو عنصر شكلي يكون مساهماً في غرض أو غاية الفيلم، لذلك يكون توضيحاً أكثر من المفهوم الوصفي، فلا يهدف إلى سرد كل علاقة في شبكة العلاقات الكلية التي يمكن اكتشافها في الفيلم. كما يرى كارول أن وجود مجموعة مختارة فقط من تلك العناصر تعزز غرض الفيلم، لذا يطلق عليه المفهوم الوظيفي؛ بمعنى أن شكل الفيلم يكون أي وظائف لتقدم أو تحقق أي شيء تم تصميم الفيلم لتحقيقه، أما شكل الفيلم الفردي فهو ما يمكنه من إدراك غايته أو غرضه. (Carroll, 1998, p395)

وفي هذا المقام، تكون الخيارات الشكلية هي دائماً مساهمة وظيفية الأغراض للفيلم، وهي وفقاً للمفهوم الوظيفي لشكل الفيلم الفردي عبارة عن مجموعة من الخيارات التي تهدف إلى إدراك الغاية من الفيلم، الأمر الذي يجعله مختلفاً مع المفهوم الوصفي الذي يكون عبارة عن مجموعة من العلاقات بين العناصر، أما الوظيفي فيتألف من العناصر والعلاقة التي تهدف إلى أن تكون وسيلة لمفاهيم الفيلم.

يتضح أن تحليلات الفيلم الفردي في المفهوم الوظيفي تكون أقل شمولاً من المثالية التي يشجعها التفسير الوصفي؛ لأن الوصفي أعم من الوظيفي، ولكنه لا يقدم إطاراً مفيداً لمناقشة شكل الفيلم، إلا أن المفهوم الوظيفي يختلف في الاقتراب من شكل الفيلم عن طريق التناقض بين الشكل والمحتوى؛ لأن هذه الطريقة تعيد شكل الفيلم ذي المحتوى المحدد، ولكنه من حيث الغرض يكون أوسع من مفهوم الشكل/المحتوي. (Carroll, 1998, p397) الأمر الذي يفسر أن المفهوم الوظيفي أكثر ثراء من الخطاب الشكل/المحتوى؛ لأنه يكون لديه القدرة على تتبع شكل الفيلم، حيث توجد الغاية أو غرض الفيلم، ولكن لا يوجد ما يشير إليه لكونه محتوى.

إن، تبدو العملية الوظيفية الخاصة بشكل الفيلم عند كارول عملية دينامية Dynamic؛ لأنها تربط الشكل بالقوة المحركة Motive Force الأفكار Points أو الأغراض، وهي القوة التي تفسر الكوكبية الفنية الخاصة بالاختيارات Constellation Choices، وبهذا المعنى تتناقض العملية الوظيفية مع العملية الوصفية التي يمكن تسميتها بالعملية البنائية Structural Account الخاصة بالفيلم الفردي، وبالتالي يقول كارول: "أن العملية الوظيفية هي عملية غائية Teleological، مما لا يعد غريباً علينا عندما نتعامل مع الموضوعات الخاصة بتعميم الفن

الإنساني غائباً، ونرمز لمثل هذه الموضوعات؛ لكي نكمل الأغراض الحقيقية " وهنا يكون المفهوم الوظيفي في تحليل الفيلم حساساً لهذه السمة. (Carroll, 1998, p400)

ومن ثم، يعتقد وارتبرج وفقاً للمفهوم الوظيفي لكارول أن الخيار الذي يتخذه صناع الأفلام يكون عنصراً في شكل الفيلم يساهم في أفكار وغرض الفيلم، بينما في الوضع في الاعتبار مشهد محدد من فيلم مثل مشهد نزول نورما مع النهائي المروع إلى حجز الشرطة"، فيكون العديد من ميزات المشهد. بما في ذلك استشهاد كارول بها في انحراف غير طبيعي نحو الكاميرا، الأمر الذي يفسر أن هذه العناصر من نمطه المحدد كفيلم بشكل عام تساهم في هدف الفيلم، بينما لا يرى وارتبرج أن هذه المميزات كعناصر في نمط الفيلم، بل الأخرى مؤامرة؛ لأن الطريقة التي يتم بها التصوير هي عنصر القصة كما يلاحظ كارول، ولكن هذه الحلقة السردية تتضمن جانباً من جوانب نمط الفيلم. بناءً عليه يعد المفهوم المناسب لنمط الفيلم الفردي يحتاج إلى استبعاد عناصر معينة من الفيلم، لكونها جوانب من نمطه، لذلك يعتقد وارتبرج أن مفهوم كارول يكون بشكل كافٍ مثل المفهوم الوصفي. (Wartenberg, 2005, <https://Www.Filmphilosophy7/11/21>).

رابعاً- نظرية أفلام التقرير الافتراضي:

أ- التخيل:

يعرف التخيل بوصفه العملية الخاصة بالحالات الذهنية التي تتلو الواحدة منها الأخرى. وهو أيضاً شكل من صدق الفكر غير المباشر، وهو الأمر الذي يفسر ارتباط التخيل بالحالة الذهنية للشخص، وفي نفسه الوقت تكون التخيلات ناتجة عن شيء ما - هو العمل الفني وفقاً للعلاقة السببية. بالتالي التخيل هو إنتاج خاص فعل تواصل يشارك الأفعال التواصلية الأخرى . (شندي، 2017، ص 50-51)

ومن ثم ، تقدم المشاركة التخيلية fiction في السينما خيطاً متواصلًا في الأيام الأولى للسينما حتى اليوم، وفي المستقبل المنظور؛ لأن تاريخ هذه المشاركة engagement يكون على عكس تاريخ الجذب attraction الذي يتبع خيطاً لا يخضع للهيمنة الأبدية وهي السينما السردية، فعلى عكس تاريخ السينما السردية يمكن لتاريخ المشاركة التاريخية أن يستوعب كلاً من سينما الجذب والأنواع التجريبية اللاحقة. على سبيل المثال أنواع الأفلام التاريخية مثل فيلم "the execution of mary queen of the scots (1895) Alfred clark" لدى المخرج الفريد

كلارك (وهو فيلماً قصير صامت). (Slugan, 2020, p206) الأمر الذي يفسر أن فهم القدرة التخيلية يساهم منذ التجسيد في نظرية الفيلم الكلاسيكي، بالتالي يعد امتيازاً خاصاً بالفيلم التخيلي السردى، ولكنها في الوقت نفسه تتجاهل ما يفعله مفهوم التخيل في الترابط المنطقي للنظريات. كما يمكن تفسير التركيز على التخيل في الفيلم الوثائقي على أنه تخيل الزامي mandated imagining. بناءً عليه يمكن أن يساهم في نظرية الفيلم وتاريخ الفيلم الجديد بنفس قدر تركيز التخيل في السينما المبكرة. لذا يمكن أن يضاف إلى توضيح المفاهيم في جماليات الفلسفة، وفهم أفضل الخبرات المعاصرة الخاصة بالسينما المبكرة. (Slugan, 2020, p210)

من ثم، يعد الفيلم الوثائقي في مقابل الفيلم التخيلي واللاتخيلي موضوعاً للنقاش التقليدي ضمن دراسات الأفلام وفلسفة الفيلم، حيث يعني مصطلح الفيلم الوثائقي أنه واقعي، ويقصد به توفير سجل شيء ما يستخدم على نطاق واسع بالفعل في فرنسا في عشرينات القرن الماضي، فيعد جون جريسون (1898-1972) John Grierson وهو أحد المؤسسين لنوع الفيلم الوثائقي حيث يعرفه بوصفه المعالجة الإبداعية للواقعية the creative treatment of actuality. كما يعارض ضمناً نوعين من الممارسات، أحدهما خاص بالمضمون لتسجيل الواقعية، والأخرى هو بالتحديد ما يقر أنه بفيلم روبرت فلاهيرتي موانا Robert flahert والذي يعد شكلاً خاصاً بالواقعية الإبداعية، الأمر الذي يفسر أن الواقعية هي ما يميز الأفلام الوثائقية في مجال صناعة الأفلام عن الأنواع الأخرى مثل قصص الرحلات في السينما المبكرة والأفلام العلمية أو التعليمية. (Kessler And Masson, 2009, p76)

هكذا، يقرر كارول أن استخدامه أكثر اتساعاً من مفهوم جريسون؛ بمعنى أنه يفضل تعبير اللاتخيل non-fiction وبخاصة أن هذا المفهوم يتضمن التخيل أيضاً، فالرواية والقصص القصيرة توجد في القسم التخيلي، وأما أي شيء آخر مثل الرسوم الأطفال يدوياً فهو لا تخيلي. (Carroll,2006, pp154-155)

إذن، يتضح أن الأفلام الوثائقية والدراما الوثائقية docudramas لا تكون مقولات ذات شروط ضرورية وكافية تماماً، بالتالي التمييز بين الفيلم الوثائقي والفيلم التخيلي ليس واضحاً؛ لأن العديد من عناصر أفلام التخيل التقليدي مثل استخدام مواقع محددة وأفعال جسدية معينة، أو علم

النفس الشخصي أو الأحداث الواقعية، تكون خصائص وثائقية تساعد بوصفها خلفية معرفية للدراما؛ لكي تظهر درجة عالية من الإدراك بالواقعية. (Grodal, 2018, p76)

ويحدد جويت مفاهيم الواقعية وأنواعها، فيوجد ثمانية أنواع مختلفة من الواقعية التي تصف بعض الأفلام، وتتطبق على الصور وعلاقتها وفي موضع آخر. يقول الفيلسوف: "يمكننا تحديد مفاهيم متميزة من الواقعية التي يمكن تطبيقها على السينما: التقليدية، والرقمية" وفي الحالتين، تصدق ادعاءات جويت؛ ففي الادعاء الأول، يحدد الفيلسوف مفاهيم الواقعية وأنواعها في ثمانية أشكال، وهي: واقعية المحتوى، والواقعية التصويرية، والواقعية الأنطولوجية، والواقعية المعرفية، والواقعية الخادعة، والواقعية الإدراكية، وواقعية الشفافية، وواقعية الوسيط. وفي قوله الثاني، يقرر الفيلسوف وجود سبعة مفاهيم وأنواع للواقعية بناءً على احتواء الواقعية الأنطولوجية على واقعية الوسيط السينمائي التي تعد سمة بنائية للأنطولوجية. (شندي، 2016، ص14)

ومن ثم، يتفق كلٌّ من كارول وكارل بلانتيجا carl plantingا في التركيز على مقاصد المخرج (أو المؤلف)، هو الأمر الذي جعل بلانتيجا يقدم مفهومين للفيلم الوثائقي ويقترح المفهوم الثالث:

1- المفهوم الأول والذي يطلق عليه DIR بمعنى الفيلم الوثائقي بوصفه مسجلاً مفهرساً indexical record أي بصمة فهرسة خاصة بالواقعية، بالتالي يشير إلى أن أجزاء كبيرة منه يعرف تقليدياً بالأفلام الوثائقية، فتستند فقط إلى السجلات القياسية بدرجة محدودة تتضمن الكثير من المواد غير المفهرسة ومن إعادة التمثيل للأحداث الحقيقية إلى التعليقات الصوتية والموسيقية، فيواجه التحديات التي تؤثر على الجوهرية، وبالتالي يعد هذا المفهوم غير بديهي للفيلم الوثائقي.

2- المفهوم الثاني والذي يطلق عليه DA أو الوثائقي بوصفه تقريراً لبعض الجوانب الصادقة الواقعية، وربما يقترب من المفهوم السابق، ولكنه محدد جداً؛ لأن جزءاً كبيراً من المادة الخاصة بالفيلم الوثائقي ليست قصصية ولكنها مقدمة، حيث يكون التمثيل المرئي أكثر ثراءً في المعنى الخاص بالقصصية الأصلية، وبالتالي يكون التمييز بين التخيل واللاتخيل محفزاً أساسياً ل DA للفعل الإعلامي.

3- المفهوم الثالث ويطلق عليه AVR وهو التقرير التمثيلي الحقيقي الذي يؤكد أن الفيلم الوثائقي يمثل اللاتخيل، إلا أنه يعتمد على إظهار هذه الحقيقة بدلاً من مجرد تقريرها. (Grodal, 2018, p78)

هكذا، يجب أن يضع في اعتباره أن المفهومين الأول والثاني يحاولان موازنة الافتراض العام المرتبط بالأفلام الوثائقية التي حرمتها أساساً من الادعاء بأنها أشكال موضوعية لتقديم الواقعية، كما يمكن الإشارة إلى عدد من الحجج الذاتية واسعة الانتشار، حيث تقرر الحجة الجوهرية على خصائص الوسيلة مثل التركيز والتأطير والتحرير، فجميعها تتضمن اختيارات نمطية تشير إلى رؤية المؤلف التي تؤدي إلى أطروحة كرستيان ميتز (1931-1993) Christian metz الشهيرة التي تنص على أن كل الأفلام تكون تخيلية؛ لأن كل فيلم يتضمن تمثيلاً، فالوثائقي ليس أكثر تخيلاً اجتماعياً، بمعنى أن الموضوعية المزعومة للفيلم الوثائقي هي في حد ذاتها موقف ذو دوافع أيولوجية يمكن تفكيكه أو تقليصه إلى خلفيته الاقتصادية والاجتماعية، وبالتالي أصبحت الذاتية أكثر منطقية. (Moura,2017, p267)

ومن ثم، يعتقد كارول أن الأفلام الوثائقية لا تتعارض مع تبني التكوين الفني، طالما أن الخيارات النمطية لا تتعارض مع التزام النوع اتجاه أنماط من البحث والحجج، بالتالي المؤلف الحر في حالة توسيع أجنحته الفنية ليس ملتزماً بالحالة السردية، وهو الأمر الذي يجعل مشاهدة المسرحية والدراما الوثائقية مقبولة تماماً؛ لأن معارضة الفن لا تحدد الموضوعية. بناء على ذلك يتم تعريف الموضوعية عن طريق الأنماط الروتينية وقواعد الإثبات الصالحة في النظام المناسب . (Moura, 2017, pp273-274)

إذن، يتضح أن المفهوم الثالث AVR عند بلانتيجا *plantinga* الذي يسمح بالتدرج وإعادة التمثيل والسرد الصوتي في حالة الأفلام الوثائقية أقرب إلى مفهوم الفيلم التقريري الافتراضي عند كارول، لكنه يفسد الطابع اللاتخيلي الذي يقصده الفيلم الوثائقي المكرس لاستكشاف الخبرة المعرفية والعاطفية المستمدة من تعرض المتلقي للأثار الفعلية للحدث، بالتالي يمكن التمييز بين التخيل واللاتخيل للفيلم. في الحقيقة يُنشأ الفيلم الوثائقي على أنه حالات موثقة أو سجلات أو حجج حول العالم الواقعي، بينما الفيلم التخيلي يرتبط بالعالم الواقعي ولكن بطريقة غير مباشرة عن طريق الشخصيات والأحداث التخيلية . (Planting, 2005,p114)

هكذا، يتبين للباحثة أن هذه المفاهيم تساعد في تحديد مقاصد صانع الأفلام، ولكنها لا تساعد المتلقي على معرفة مصداقية الفيلم الوثائقي المعني. بالتالي يعتقد صانع الفيلم أنه يقدم تمثيلاً حقيقياً، ولكنه يشوه الواقعية في وجهة نظر كارول عن غير قصد من أجل أن يعبر عن

مفردات خاصة من أجل إثارة استجابة خاصة. ولكن يعد الفيلم الوثائقي والدعائي والدراما الوثائقية أكثر تشويهاً من الأفلام التخيلية الخاصة بالواقعية.

ومن ثم، يرى كارول أن التخيل واللاتخيل إنما يشتركان في العديد من نفس البنيات مثل: الاضاعة، والتصوير، ووجهة نظر المؤلفين، وينتهي إلى أن التمييز بين التخيل واللاتخيل في الفيلم غير مدعم؛ نظراً لاختلاف الرؤى حوله سواء من ناحية قصد المؤلف أو من ناحية افتراضات المتلقي أو من ناحية الحالة الذهنية، (Carroll, 2006, p156 ph2) الأمر الذي يفسره قول كارول: " أن الجميع يفهم مفهوم اللاتخيل من نفي الحالة التخيلية، أي أننا نصف اللاتخيل بوصفه نقيضاً منطقياً للتخيل، أي أن اللاتخيل يساوي حالة غير متخيلة not the fictive stance " (Carroll, 2006, p162)

ب- التقرير الافتراضي عند كارول: presumptive assertion :

يتجاوز كارول مفهوم اللاتخيل؛ لكي يقرر مفهوماً آخر يفهم به الفيلم، وهو مفهوم التقرير الافتراضي presumptive assertion وهو مفهوم إيجابي وليس سلبياً. حيث يجمع بين المؤلف والمتلقي، فمن جانب، يقدم صانع الفيلم هذا الفيلم بنية تقريرية واقعية والتي عن طريقها يتمتع المتلقي بالمحتوى الافتراضي للفيلم بوصفه واقعياً، وهي الواقعية التي يؤكد لها تعلق الفيلم بالصدق وعقلانية المحتوى ومستويات الدليل والحالة الذهنية. (Carroll, 2006, p162)

ومن ثم، يمكن تعريف أفلام التقرير الافتراضي بأنها فئة فرعية من الأفلام الواقعية تحفز على الترفيه من خلال المحتوى المقترح للفيلم كما تم التقرير عليه، بمعنى أن هذا الشيء يعتقد المؤلف أنه حقيقي؛ لأن كارول يهتم على وجه التحديد بتصنيف هذه الأفلام ويدعي بجرأة أن الفيلم هو أو ليس فيلماً للتقرير الافتراضي. سواء عرف بذلك أو لا، فعلى سبيل المثال يتساءل كيف يعمل فيلم Carnegie Hall أو فيلم the shall have music بهذه الطريقة. فيمكن مشاهدة الحالة السردية المحيطة بأداء هايفتر في هذه الفيلم الأخير، بالتالي لا يعتقد بن وينترز Ben Winters أن هذا هو تمثيل لشيء ما حدث بالفعل يعيد كل شيء، حيث تسمح أفلام التقرير الافتراضي بإعادة التمثيل، لذلك يجب التأكد من أن المخرج لا يقصد أن تكون الرواية المحيطة بالعمل بمثابة إعادة تمثيل لأحداث حقيقية (Winters, 2014, p29)

إذن، يعرف كارول الفيلم الخاص بالتقرير الافتراضي بوصفه " عندما تكون x فيلماً خاصاً بالتقرير الافتراضي لو فقط لم يقدم صانع الفيلم x إلى المستمع a بقصد (1)، أن a تترك أن x

تكون مقصودة عن طريق s لكي تعني أن p (ذات محتوى افتراضي)، (2) أن ترك a أن s تقصدهم (a) لكي تتمتع وتتذوق p بوصفها فكرة تقريرية أو بوصفها مجموعة خاصة من الأفكار التقريرية (3) أن a - تتمتع بـ p بوصفها فكرة تقريرية، (4) وأن رقم 2 هي سبب من أجل رقم 3. (Carroll, 2006, p163)

وفي هذا المقام، يوضح كارول أن القصد التقريري لصانع الفيلم الخاص بالتقرير الافتراضي هو قصدية قاطعة categorical، بمعنى أن المقاصد المتعلقة بالمقولة التي ينتمي إليها العمل ذو الصلة belongs، على سبيل المثال قرر كل من أفليك وفينيكس إنشاء نوع واحد من الأفلام وهو الفيلم التخيلي، ولكنهما يؤكدان أنه يكون لاتخيلياً، بالتالي تشير مقاصدهم التقريرية بشأن إنتاج الفيلم أن هذه الأحداث وقعت بالفعل لفينيكس، فتكون طريقة العمل لتوليد محتوى الفيلم نفسه؛ لكي يهدف إلى حدوث ردود فعل حقيقية، ولكن ما الفائدة من خلق حالة حقيقية خاصة بردود الفعل على أحداث مزيفة، ففي هذه الحالة يكون المبدعون يهدفون إلى إضفاء معايير معينة من الانبهار مع تلفزيون الواقع، ومع ذلك يبدو أنهم يعيدون الأمور إلى الوراء. بناء على ذلك يمكن السماح للجمهور بإصدار أحكامه الخاصة التي تكون مصدراً لمتعته، (Larocca, 2017, p550) وبالتالي يشير كارول إلى أن القصدية التخيلية تكون معيارية وليست تنبؤية predictive؛ حيث يريد المؤلف من الجمهور أن يتعامل مع عمله على أنه عمل تخيلي. (Larocca, 2017, p549)

وفي هذا المقام، يعترض بلاننينجا على مفهوم كارول الخاص بالتقرير الافتراضي الذي يجعل استجابة الجمهور شرطاً ضرورياً لتأهيل النص كفيلم وثائقي ولو فشل الجمهور في التعرف على الحالة التقريرية. بالتالي يفشل الفيلم بحكم الواقعية في التأهل بوصفه فيلماً خاصاً بالتقرير الافتراضي. وهو الأمر الذي يشير إلى ذاتية غير ضرورية؛ لأن ما يمكن وصفه فيلماً وثائقياً لجمهور واحد يمكن وصفه تخيلاً لجمهور آخر. حيث يُوجد نوع من الأفلام التي يعزز منطقة الغموض بين التخيل واللاتخيل والتي تدفع المشاهد الأقل إدراكاً للاعتقاد بأنه يشاهد فيلماً وثائقياً مناسباً مثل فيلم: "orson welles for fake". بناءً عليه يكون نموذج استجابة القصد الخاصة بنوع الفيلم لا يحتاج إلى الاعتماد على الاستجابة الفعلية للمشاهدين، إذن قصد صانع الفيلم كافٍ لتأهيل الفيلم بوصفه تقريراً ويجب التخلي عن الافتراضي في التقرير الافتراضي. (Planting, 2005, p108)

ومن ثم، يرى فيتور مورال vitor moural أن كارول يفترض وجود عارض معرفي مثالي حتى يعمل مفهومه. من أجل الاعتراف بالفيلم بوصفه فيلماً تقريرياً افتراضياً، فيجب أن يكون المشاهد فاعلاً مطلعاً، ويتمتع بإمكانية الوصول الجديد الجيد إلى حد ما إلى جدول أعمال المؤلف القصدي، أيضاً هذا الطلب المعرفي مناسب لو افترض أن المتلقي قادر على جمع واستخدام أنماط ومعايير موضوعية ترتبط بمجال الذي يتم تسجيل هذا الفيلم المحدد، بالتالي يكون هناك طريقة لتجنب هذه الدعوة إلى المتلقي المعرفي، الماهر، وهو حله داخل الجمهور العام بمجموعة مشتركة من الافتراضات والتوقعات فيما يتعلق بالفيلم الذي على وشك مشاهدته، ومن المؤكد أن كارول محق عندما قال إنه عندما يشتري المتلقون تذاكرهم، فإنهم يعرفون بالفعل الذي يرونه، حيث يعلن عن قصد المؤلف النمطي بالفعل والاعتراف به. لكن هذا يعني أن جميع المشاهدين هم فاعلون على قدر ضئيل من المعرفة وأنهم يشاركونهم روح ثقافية وليس بالضبط العلاقة الحوارية أو الخاصة بين المؤلف والمشاهد (Moura, 2017, p278) إذن يعد الفيلم التقرير الافتراضي موضوعياً؛ لأنه مطلق للنقد والتزييف falsification عن طريق الأنماط الموضوعية المرتبطة بنوع المعرفة التي يتم فيها نقل الفيلم. بالتالي الحالة التقريرية تستلزم الاعتراف بأن الموضوع المعروض قابل للتقييم وفقاً للمعايير الموضوعية.

هكذا، يقول كارول: "إنني أقدم نظرية خاصة بما أسماه الأفلام التقريرية الافتراضية، فيرى أن الناس اعتادوا أن يتحدثوا عن الفيلم بطريقة واقعية من خلال مفاهيم: وثائقي، اللاتخيل. بينما يرى على حد ذكره أن ذلك يتطلب الإحاطة بالحالة الذهنية للمشاهد والتي عن طريقها يدرك واقعية الفيلم. بالتالي يعمل الفيلسوف على تطوير هذه النظرية من خلال نقد هذه النظريات الثلاث: الوثائقية- اللاتخيلية- التقريرية الافتراضية وتطويرها، وهو ما يؤكد قول كارول: "إن هذه العملية غير مدعمة، الأمر الذي يعني أن هذه النظرية ليس بها قولٌ فاصل". (Carroll, 2006,)

(p169)

الخاتمة

تتوصلت الباحثة في الخاتمة إلى عدة نتائج وهي:

يقرر كارول أفضلية تعبير الصور المتحركة الذي يتوافق مع الحالة الجوهرية المعتدلة التي تؤكد عليها الخبرة الجمالية، والتي تحتوي على رؤيتين: الأولى تحديد الوسيط الفني، والأخرى هي التي تحدد النمط أو المحتوى الذي يركز على طبيعة الوسيط الفني، الأمر الذي يفسر جمعها بين الوسيط الفني المتعدد بالخصائص الجمالية والذي يمثل الجانب الموضوعي، والقصدية الوظيفية التي تمثل الجانب الذاتي المتعدد.

يركز كارول علي موضع شكل الفيلم، والإدراك علي كيفية التفاعل في الخطاب السينمائي بطريقة طبيعية مع أعمال عقل الفنان والحالة الذهنية له، وهو الأمر الذي يفسر تمتع التقنيات بالتحريرية وتوافقها مع الإدراك الإنساني، فيشير ذلك إلى وجود الاختلاف بين أنماط صناعات الأفلام. لذا يوضح الفيلسوف عمليتي شكل الفيلم وهما العملية الوظيفية بوصفها دينامية غائية، والعملية الوصفية بوصفها بنائية.

يشير الفيلسوف إلى كلٍ من النمط العام General Style والنمط الشخصي، وهما اللذان يشيران إلى مجموعات من الفيلم Groups Of Film، فكلهما يشكلان معاً بنية العمل. الأمر الذي يفسر أن الاهتمام بالنمط والعلاقة بين النمط الفردي والشخصي يكونان جانباً أساسياً أيضاً لرؤية المؤلف؛ لأنه يعتقد بأن المخرج يجب أن يظهر على مدى مجموعة من الأفلام ذا خصائص متكررة معينة خاصة بالنمط الذي يعد بمثابة توقيعية Signature.

يوضح كارول أن تحليلات الفيلم الفردي في المفهوم الوظيفي تكون أقل شمولاً من المثالية التي يشجعها التفسير الوصفي؛ لأن الوصفي أعم من الوظيفي، ولكنه لا يقدم إطاراً مفيداً لمناقشة شكل الفيلم، إلا أن المفهوم الوظيفي يختلف في الاقتراب من شكل الفيلم عن طريق التناقض بين الشكل والمحتوى. الأمر الذي يفسر أن المفهوم الوظيفي أكثر ثراء من الخطاب الشكل/المحتوى؛ لأنه يكون لديه القدرة على تتبع شكل الفيلم، حيث توجد الغاية أو غرض الفيلم، ولكن لا يوجد ما يشير إليه لكونه محتوى

يعرف كارول أن فهم القدرة التخيلية يساهم منذ التجسيد في نظرية الفيلم الكلاسيكي، بالتالي يعد امتيازاً خاصاً بالفيلم التخيلي السردى، ولكنها في الوقت نفسه تتجاهل ما يفعله مفهوم

التخيل في الترابط المنطقي للنظريات. كما يمكن تفسير التركيز على التخيل في الفيلم الوثائقي على أنه تخيل الزامي mandated imagining. بناءً عليه يمكن أن يساهم في نظرية الفيلم وتاريخ الفيلم الجديد بنفس قدر تركيز التخيل في السينما المبكرة. لذا يمكن أن يضاف إلى توضيح المفاهيم في جماليات الفلسفة، وفهم أفضل الخبرات المعاصرة الخاصة بالسينما المبكرة

يشير كارول إلي أن المفاهيم الخاصة بالفيلم الوثائقي تساعد في تحديد مقاصد صانع الأفلام، ولكنها لا تساعد المتلقي على معرفة مصداقية الفيلم الوثائقي المعني. بالتالي يعتقد صانع الفيلم أنه يقدم تمثيلاً حقيقياً، ولكنه يشوه الواقعية في وجهة نظر كارول عن غير قصد من أجل أن يعبر عن مفردات خاصة من أجل إثارة استجابة خاصة. ولكن يعد الفيلم الوثائقي والدعائي والدراما الوثائقية أكثر تشويهاً من الأفلام التخيلية الخاصة بالواقعية

يؤكد الفيلسوف علي أن الجميع يفهم مفهوم اللاتخيل من نفي الحالة التخيلية، أي أننا نصف اللاتخيل بوصفه نقيضاً منطقياً للتخيل، أي أن اللاتخيل يساوي حالة غير متخيلة.

يفترض كارول وجود عارض معرفي مثالي حتى يعمل مفهومه. من أجل الاعتراف بالفيلم بوصفه فيلماً تقريراً افتراضياً، فيجب أن يكون المشاهد فاعلاً مطلعاً، ويتمتع بإمكانية الوصول الجديد الجيد إلى حد ما إلى جدول أعمال المؤلف القصدي، أيضاً هذا الطلب المعرفي مناسب لو افترض أن المتلقي قادر على جمع واستخدام أنماط ومعايير موضوعية ترتبط بمجال الذي يتم تسجيل هذا الفيلم المحدد.

يعد الفيلم التقرير الافتراضي موضوعياً؛ لأنه مطلق للنقد والتزييف falsification عن طريق الأنماط الموضوعية المرتبطة بنوع المعرفة التي يتم فيها نقل الفيلم. بالتالي الحالة التقريرية تستلزم الاعتراف بأن الموضوع المعروض قابل للتقييم وفقاً للمعايير الموضوعية.

يقدم كارول نظرية الأفلام التقريرية الافتراضية التي تتناول الفيلم بطريقة واقعية من خلال مفاهيم: وثائقي، اللاتخيل. والتي تتطلب الإحاطة بالحالة الذهنية للمتذوق والتي عن طريقها يدرك واقعية الفيلم وأيضاً الخصائص الجمالية سواء قصدية أو غير قصدية، بحيث يعمل الفيلسوف على تطوير هذه النظرية من خلال نقد هذه النظريات الثلاث: الوثائقية- اللاتخيلية- التقريرية الافتراضية وتطويرها، التي يستند إليها كلٌّ من الخبرة الجمالية والمفهوم الجمالي للفن، ولكن هذه النظرية لم يكن بها قول فاصل.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المراجع والمصادر الأجنبية:

- 1- <https://en.Wikipedia.Org/Wiki/Sdre3/11/2021>
- 2- https://en.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze/13\11\21.
- 3- <https://Www.Needs2011.Com/Programme13/11/2021>
- 4- <https://Www.Oxfordreference.Com/View/10.1093/16/11/21>.
- 5- <https://Www.Phil.Uge.Edu/13/11/2021>
- 6- <https://Warwick.Ac.Uk/Fac/Arts/Scapvc/Film/Staff/Slugan/4/11/21>
- 7- Aaron Maskin (2009): Authorship, In Paisley Livingstone And Carl Planting (eds.): The Rutledge Companion To Philosophy And Film,, P12-29.
- 8- Andre. Bazin (2004): What Is Cinema? Vol.1., Trans, Hugh Gray, Forward, Dudley Andrew. And jean RenoIr, England And London, University Of California Press.
- 9- Andrew Sarris (2000): Notes On The Auteur Theory In 1962 Citation, In Joanne Hollows, Peter Hutchings And Mark, Jancovich (eds.): The Film Studies Reader, London And New York, Oxford University Press,PP60-71.
- 10- Annette Kuhn And Guy West well (2012): Dictionary Of Film Studies, 1st, Uk Oxford University Press, Film From.
- 11- Arthur c. Danto (2001): Moving Pictures, In Arthur c. Danto(ed.) : Philosophizing Art, In Essays, 1st , Englong And London, University Of California Press, PP205 -232.
- 12- Ben Winters (2014): Music, Performance And Realities Of Film: Shared Concert Experience In Screen Fiction, 1st, London And New York, Routledge: Taylor And Francis Group.
- 13- Carl Planting (2005): What A Documentary Is A Fer All,Vol.63, No.2,The Journal Of Aesthetics and criticism, Wiley, PP105-117.
- 14- David Larocca (2017): Reality Rescinded: The Trans Formative Effects Of Fraud In I'm Still Here, In David Larocca (ed.): The Philosophy Of Documentary Film Image, Sound Fiction, Truth, For: Timothy Corrigan, London And Ny, Lexington Books, PP537-576.

- 15- Fran Kessler And Eef Masson (2009): Layers Of Chesse Generic Overlap In Early No Fiction Films On Production Processes, In Vinzenz Hediger and Patrick Vonderau (eds.) : Films That Work: Industrial Film And The Productivity Of Media, Amsterdam, Amsterdam University Press, PP75-84
- 16- Frank. Boardman (2019): Film Ontology Extension, Criteria And Candidates, In Noel Carroll. Laura T. Disumma And Shawn. Loht (eds.): The Palgrave Handbook Of Philosophy Of Film And Motion Pictures, 1st , U.S.A And NY, Palgrave Macmillan, PP3-28.
- 17- Lucy Fisher (2004): Film Editing, In Toby Miller And Robert Stam (eds): A Companion To Film Theory, 1st, U.S.A And U.K, Black Well Publishing, PP71-78.
- 18- Mario Slugan (2019): Noel Carrol And Film A philosophy Of Art And Popular, 1st , Uk And U.S.A, Blooms Bury Academic.
- 19- Mario Slugan (2020): Fiction And Imagination, In Early Cinema: A philosophical Approach To Film History, 1st, UK And USA, Blooms Bury Academic Publishing.
- 20- Nick Willsher And Aron Meskin (2019): The Moving Image, In Noel Carroll. Laura.T. Disumma And Shawn Loat (eds.): The Palgrave Handbook Of The Philosophy Of Film And Motion, PP49-70.
- 21- Noel Carroll (1998): Film From: An Argument For Functional Theory Of Style In The Individual Film, Vol.32, No.3: University of Wisconsin Madison ., PP385-401.
- 22- — (2006): Defining The Moving Image, In Noel Carrol And Jinhee, Choi (eds.): Philosophy Of Film And Motion Pictures An Anthology, 1st, U.S.A And U.k , Oxford: Blackwell Publishing, PP113-134.
- 23- — (2006): Fiction, Non- Fiction, And The Film Of Presumptive Assertion: Acoucertual Analysis, In Noel Carroll And Jinhee Choi (eds.): Philosophy Of Film And Motion Pictures An Anthology, Op.Cit, PP154-172.
- 24- — .Laura ,T. Disumma and shawn lont (eds.) (2019): The Palgrave Handbook Of The Philosophy Of Film And Motion Pictures, 1st, U.S.A And NY, Palgrave Macmillan,

- 25- — (2021): *Philosophy And The Moving Image*, 1st , U.S.A Oxford University Press.
- 26- Thomas E Wartenberg (2005): *Style And Methodologies. Carroll's Engaging The Moving Image, Film- Philosophy*, Vol9, N48. <https://Www.Filmphilosophy7/11/21.>)
- 27- Torben Grodal (2018): *Docudrama And The Cognitive Evaluation Of Realism*, In Catalin Brylla And Mette Kramer (eds.): *Cognitive Theory And Documentary Film*, UK And Benmark, Palgrave Macmillan, PP75-91.
- 28- Trevor, Ponech (2009): *Definition Of Cinema*, In Paisley Livingston, Carl Planting (eds): *The Routledge Companion To Philosophy And Film*, 1st ,U.S.A And Canada, Rutledge, PP52-63.
- 29- Victor Moura (2017): *Un Expected Findings And Document Aries*, In Jose Manue Martins And Christine Reeh (eds.): *Thinking Reality And Time Through Film*, 1st , UK, Combridge Scholars Publishing., PP266-281.

ثانيًا: المراجع العربية:

- 30- آرون ميسكين Aaron Meskin: هو فيلسوف ورئيس قسم الجماليات وفلسفة الفن علم النفس الفلسفي، عمل في جامعة **ليدز** بإنجلترا، من أهم مؤلفاته: *الجماليات وعلم العقل* (See: <https://Www.Phil.Uge.Edu/13/11/2021>) .2014
- 31- أندرو سارس Andrew Sarris: هو ناقد سينمائي أمريكي ويعد مؤيداً بارزاً لنظرية المؤلف للنقد السينمائي، كان أستاذاً سينمائياً بجامعة كولومبيا، وهو أحد مؤسسي الجمعية الوطنية لنقاد السينما، ومن أهم أعماله: *أفلام جوزيف فون ستيرنبرغ، السينما الأمريكية: مخرجون واتجاهات 1929-1968*.
See: https://en.wikipedia.org/wiki/Andrew_Sarris9\11\21.
- 32- أندريه بازين Andre Bazin: هو أحد أهم نقاد السينما في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية والأب الروحي لحركة Nouvelle Vague الموجة الجديدة في السينما الفرنسية، ومن أهم مؤلفاته: *أورسون ويلز: وجهة نظر نقدية 1978*.

33- بن وينترز Ben Winters: هو باحث محاضر وناقد ومؤرخ في عالم الموسيقى والأفلام الحداثيّة الفينيقيّة، وعازف وقائد لفرق موسيقى من أهم مؤلفاته: مغامرات روبن. هو دليل نقاط الفيلم 2007م، ومن أهم مقالاته: كيف تتيح لنا موسيقى حرب النجوم الشعور بالقوة،
See: [https://The Conversation.Com/Profiles/Ben-Winters-](https://The_Conversation.Com/Profiles/Ben-Winters-) 2015م.
(.1988-96/17/11/21)

34- تريفور بونيك Trevor Ponech: هو أستاذ مشارك في اللغة الانجليزية بجامعة ماكجيل، مونتريال. ويعد من أهم مجالاته: فلسفة السينما، فلسفة الأدب، نظريات الثقافة والمجتمع، كما ظهرت أعماله الأخيرة حول أنطولوجيا الفن السينمائي في مجلة الجماليات والنقد الفني والمجلة البريطانية للجماليات، ومن أهم مؤلفاته: ما هي السينما الواقعية عام 1999، من أهم مقالاته: جوهر السينما 2006، (See: Trevor, Ponech (2009): Definition Of Cinema, In Paisley Livingston, Carl Planting (eds): The Routledge Companion To Philosophy And Film, 1st ,U.S.A And Canada, Rutledge, Ibid, Pxiv)

35- توماس إي وارتنبرج Thomas E. Wartenberg: هو فيلسوف في علم الجمال وفلسفة الفيلم وفلسفة الأطفال، ويعمل أستاذاً في كلية ماونت هوليوك، ومن أهم مؤلفاته: التفكير من خلال السينما، الفيلم كفلسفة 2007م، والفلسفة والسينما 1995م، ومن أهم مؤلفاته: فيلسوف فني مهرجان سان سيمون 2019م.)
See: <https://Www.Mtholyoke.Edu/People/Thomas-Wartenberg,9/11/21>

36- جون جريسون John Grierson : هو صانع أفلام وثائقية اسكتلندي، وأيضاً يكون ناقداً اجتماعي وسينمائي، ومن أهم الجوائز التي حصل عليها أفضل فيلم وثائقي عن قضية معاصرة، جائزة فرونثير بوست لأفضل فيلم وثائقي ترفيهي، من أهم مقالاته "المبادئ الأولى للأفلام الوثائقية عام 1932.)
See: <https://En.Wikipedia.Org/Wiki/John-> 1932.
(Grierson 15/11/21)

37- جيل دولوز Gilles Deleuze: هو فيلسوف فرنسي كتب في الفلسفة والأدب والأفلام والفنون الجميلة، من أهم مؤلفاته: الرأسالية والفصام 1972، التجريبية والذاتية 1953.
(See: https://en.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze\13\11\21)

38- صبري عبد الله شندي: بحث بعنوان "نظرية التظاهر الفني عند جريجوري كيوراي، م3، مجلة هرمس، جامعة القاهرة، 2017.

39- صبري عبد الله شندي: بحث بعنوان " الواقعية السينمائية بين الواحدية والتعددية عن بريس جويت ، م9، مجلة وادي النيل للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية والتربوية بكلية الآداب ، جامعة القاهرة- فرع الخرطوم، 2016.

40- صبري عبد الله شندي: أحجار وألوان : مدخل إلي فلسفة الفن وعلم الجمال، مكتبة دار العلم للطباعة والنشر، 2015 .

41- عبد الباسط الجهاني: جماليات السينما الصورة والتعبير، دار إي كتب، ط1، لندن، 2017.

42- فيتور مورا Vitor moura: هو أستاذ مساعد في جامعة دو مينهو بالبرتغال، حيث يقوم حالياً بتدريس عدد من الدورات، بدءاً من المنطق إلى جماليات العمارة، كما حصل على درجة الدكتوراه من جامعة ويسكونسن ماديسون عام 2006، تتناول مشاريعه البحثية قضية التعمد في التفسير الجمالي والادراك والتجربة الجمالية، وهو أيضاً عضو في اللجنة التنفيذية للجمعية الأوروبية للجمال. (See: Noel Carroll .Laura ,T. Disumma and shawn lont (eds.) (2019): The Palgrave Handbook Of The Philosophy Of Film And Motion Pictures, 1st, U.S.A And NY, Palgrave (.Macmillan , P xix

43- كارل بلانتيجا Carl Planting: هو أستاذ السينما والإعلام في كلية الفن مع منصبه كأستاذ مشارك في السينما حتى عام 2000 في جامعة هوليز، وباحث زائر في جامعة لينجان في هونج كونج، 2007م، ومن أهم مؤلفاته: قصص الناشئة: العاطفة وأخلاقيات المشاركة 2018، ومن أهم مقالاته: النقد الأخلاقي والشخصيات الخيالية كفاعلين أخلاقيين، See: <https://Calvin.Edu/Directory/People/Carl-> .2019 (.Planting/16/11/21

44- كريستان ميتز Christian Metz: هو الباحث السينمائي الفرنسي، ويقدم دراسات الأفلام لكل من البنيوية والتحليل النفسي، وساعد في هذه العملية على بدء إنشاء نظرية الفيلم، ومن أهم مؤلفاته: ما في السينما 1968 . See: (<https://Www.Oxfordreference.Com/View/10.1093/16/11/21>

45- **ماريو سلوجان Mario Slugan**: هو زميل مشارك ما بعد الدكتوراه في قسم دراسات السينما والتلفزيون، مجالات اهتمامه نظرية الفيلم والفلسفة، السينما، والأدب الطبيعي والحديث، ومن أهم مؤلفاته: المونتاج كخبرة ذاتية 2017. (See: <https://Warwick.Ac.Uk/Fac/Arts/Scapvc/Film/Staff/Slugan/4/11/21>)

46- **نيك وليتشر Nick Willsher**: هو فيلسوف يعمل محاضراً مشاركاً في جامعة أوبسالا في السويد، حيث كان زميلاً لماري سكودوفسكا كوري في مركز علم النفس الفلسفي بجامعة أنتويرب، كما عمل مدرساً أيضاً في قسم الفلسفة في جامعة أوبورن، ومن أهم مجالاته: الخيال وفلسفة العقل وعلم الجمال والظواهر والفلسفة النسوية، ومن أهم مقالاته الخيال: عدسة وليس مرآة، 2019، تميز الموقف الخيالي 2019. (See: <https://Www.Needs2011.Com/Programe13/11/2021>)