قراءة في جدلية العلاقة بين السينما والفلسفة

د.رأس الماء عيسى

كلية الأدب والفنون / جامعة وهران 1 أحمد بن بلة

الملخص بالإنجليزية :

"**Dialectical relationship between cinema and philosophy** "

The controversy in the assets of the relationship between cinema and philosophy is very old, almost the very beginning since Plato's Allegory of the cave, where he demonstrated the technical picture in the mind of the philosophical tradition, the first relies on sensory perceptions and bother second concepts, and each one of them his own world, which operates it.

Locked in philosophy at the thought of orbital and inflict violence ideas that you receive, sometimes defies understanding of the purpose of producing a new vision of the world, an effort that gives continuity, while featuring cinema common space for images and fantasies and ideas that pulls reconsider reveals destinations arise thought is granted the opportunity to renew the understanding of the nature of existence because thinking is to discover and invent new possibilities for life, can schools dialectical relationship between cinema and philosophy to inquire about the concept of cinema as a new area of philosophical reflection, or how to build infringing between cinema and philosophy relationship?

الكلمات المفتاحية

ماهية السينما / ماهية الفلسفة / الجدل الفلسفي / الجدل الفني / التيمة الفلسفية / التيمة الفنية / السيناريو السينمائي / الفكر والسينما / الفيلم الفلسفي / علم جمال السينما / فلسفة الزمن الفني / الخيال الدراماتيكي / فلسفة القصة السينمائية .

مقدمة:

"إن البحث عن وسائل جديدة للتعبير الفلسفي كان قد دُشن من قبل نيتشه، وينبغي اليوم أن تتم متابعته في صلة بالتجديد الذي شهدته بعض الفنون الأخرى مثل المسرح والسينما".

جيل دولوز

يعتبر الجدل القائم في أصول العلاقة بين السينما والفلسفة قديم جدا، تكاد تكون بداياته الأولى منذ أفلاطون في أُمثولة الكهف، حيث تجلّت الصورة الفنية في فكر التقليد الفلسفي، فتعتمد الأولى على المدركات الحسية وتهتم الثانية بالمفاهيم، ولكل واحد منهما عوالمه الخاصة التي يشتغل عليها.

تخوض الفلسفة في فكر حجاجي وتلحق العنف بالأفكار التي تستقبلها، لتتحدى أحيانا الفهم بغرض إنتاج رؤية جديدة للعالم، وهو الجهد الذي يمنحها الاستمرارية، بينما تتميز السينما بالفضاء المشترك للصور والخيالات والأفكار التي تشدّ النّظر من جديد فتكشف الوجهات وتثوّر الفكر فتمنح فرصة تجديد الفهم لماهية الوجود "لأن التفكير هو اكتشاف وابتكار إمكانات جديدة للحياة"[1]، يمكن لدارس جدلية العلاقة بين السينما والفلسفة أن يستفسر حول مفهوم السينما كأفق جديد للتفكير الفلسفي، أو كيف تُبنى العلاقة المتعدّية بين السينما والفلسفة؟

إذا كانت السينما تأخذ من الفلسفة قدرتها على توليد الأسئلة وخلخلة الأفكار الجاهزة، فإن الفلسفة تستغل تقنيات تحول العلامات المفاهمية إلى علامات مدركة سمعيا وبصريا، بفضل آليات إنتاج المعنى بالصورة السينمائية، التي تحاكي الواقع بلمسة إبداعية متخيّلة، إطارها الفكر ومرجعيتها فلسفة الفن، مما يكسبها شرعية ممارسة التفلسف بامتياز. وبذلك تُثبت الصورة السينمائية أهميتها التي لا تقلّ عن الكتاب، "إذ تستطيع شحذ الذهن وحثه على التفكير فالفكر لا ينبجس من تلقاء ذاته، بل يحتاج إلى شيء يحمله حتى يبسط أجنحته"[2]، تهتم الفلسفة بوضع الحركة في الفكر وتهتم السينما بوضع الحركة في الصورة، إذ ينبغي للفلسفة أن تنشئ نظرية للسينما باعتبارها ممارسة مفهومية، ويُثبت ذلك دولوز حينما طُلب منه تفسير انتفاء

1- Deleuze gilles Nietzsche et la philosophie .puf 9è édition 1995.paris 64
2 -CY twombly : écriture poétique et langage plastique. Tome 3 au même édition 15 septembre 2000 .paris 116.

الكتابات الفلسفية عن السينما أوفيها، أجاب "كانت الفلسفة لحظة ولادة الفن السينمائي منشغلة من جهتها بوضع الحركة في الفكر مثل ما أن السينما كانت تضعها في الصورة"[1]، صورة الفكر إذن هي المحرك الأساسي عند دولوز، وذاك ما دفعه إلى لقاء السينما، كان يسعى لتقليص مساحة الصورة الدوغمائية للفكر باعتبارها قائمة على الهوية والتمثل والتناظر، فهي بالتالي معطّلة للفكر عن إبداع القيّم الجديدة. إن التسليم بكون الفكر هو الممارسة الطبيعية للملكة، هو في الوقت نفسه الافتراض الراسخ في الفكر الفلسفي قبل نيتشه، والعائق الذي يقف بين الفيلسوف وعملية إنتاج المفاهيم الجديدة. "إن للفكر المفهومي الفلسفي مفترضا مضمرا، هو صورة للفكر ما قبل فلسفية وطبيعية مستعارة من العنصر المحض للحس المشترك، حسب هذه الصورة يكون الفكر في تناغم مع الحق وهو يمتلك الحق صوريا ويريد الحق ماديا."[2] يتبين من خلال هذا الاستدلال، أن دولوز يعتبر الصورة الكلاسيكية للفكر تفكّرية وتمثّلية وتعرّفية، ويعني ذلك أنها تفترض بشكل لا فلسفي، لأن فعل التفكير هو فعل ذات متقوّمة في ذاتها و منسجمة طبيعيا معها.أما الصورة السينمائية فلها منزلة متميزة في فلسفة دولوز لأنها أوتوماتيكية، تصنع الحركة ذاتيا على غرار الفنون التشكيلية الأخرى بحكم أنها ثابتة، حتى صور اللوحات الكوريغرافية جامدة لأنها مقرونة بحركات أجساد المؤدين على خشبة المسرح. "لا تتحقق الماهية الفنية للصورة إلاّ عندما تصبح الحركة أوتوماتيكية لأنها تحدث صدمة في الفكر بملامستها الجهاز العصبي والدماغ على نحو مباشر."[3] تختزل الصورة السينمائية ما هو أساسي في الفنون الأخرى، فتتحدث بالنيابة عنها من خلال سحرية الكيفية التي تعالج بها الصور

1- Deleuze (G) .l'image – mouvement. Éd de minuit 1983 .paris .p83
2- Deleuze (G) différence et répétition. Éd Gallimard. Paris.1982.p 172
3- Deleuze gilles. Transcription du cours du 30 octobre 1984 a l'université de paris 8.Vincennes.

الأخرى، إنها فعلا توقظ في متلقيها ما يُصطلح عليه بالآلي الفكري الذي تحدده فلسفة الصورة / الحركة، تلك القوة المشتركة التي تحث على التفكير القهري، وربما ذلك ما يحدد مفهوم الصورة الكريستال عند دولوز، بحكم أنه لم يكن يهتم بالتفكّر في السينما بقدر ما كان يهدف إلى توالد كريستالات الزمان، ولا يحدث ذلك بشكله المقبول إلا في السينما على وجه الدقة.

السينما والفكر:

يقول بعض النقاد "نتعلم بفضل السينما كيف نرى، وكيف نلتقط قوة الصورة لنخلق ونصنع عوالم جديدة، ونكتشف الوجود والإيماءات والمناظر الطبيعية التي لا يمكن أن تتشابه، نسمع الصمت...تصنع السينما حركة غير متناهية للصور، إنها فن فلسفي، فن وجودي بامتياز...السينما هي مثلنا مفارقة" تثبت هذه المقولة، أن السينما شكل من أشكال التفكير كما الفلسفة أيضا، لأن المخرج يفكر بطريقة الفيلسوف بحكم أن قراءة الصورة السينمائية، تستدعي عوالم الفكر والجمال، وهناك عدة تمثلات للفلسفة في السينما، كقدرتها (السينما) على خلق وتمثل الأفكار والمفاهيم بمنظور فني جمالي، ثم أن هناك علاقة متينة بين السينما والمعرفة، السينما تفكر بذاتها وفي ذلك سموّ للمخرج بحيث يرتقي إلى درجة المفكرين الحقيقيين، هذه الرؤية تجعلنا نؤكد على حقيقة السينما الفلسفية والتقنية، إنه بحث لامنته عن سلسلة من التفكير والانعكاسات حول المعرفة السينمائية.

هناك مجال آخر للتفكير حول السينما كنتاج فلسفي، فهل يمكن أن نفكر في السينما؟هل يمكن أن نفكر حولها؟ هل يمكن أن نفكر سينمائيا؟ يقول جيل دولوز "السينما ليس لها موضوع إلاّ التفكير ووظائفه"[1] التفكير الذي تنشغل به السينما هو جدل الزمان والمكان لخلق عوالم بحقائق جديدة، أساسها الصورة والحركة، وانطلاقا

1- Olivier pourriol .ciné philo. Hachette littératures. Avril 2008 .paris .p 91.

من هذه القدرة الإبداعية الفريدة للسينما، يمكن تحديد قوتها الخلاقة المتمثلة في ماهية التفكير، وإننا لا نقارن هنا السينما مع مختلف النظريات الفلسفية أو إقامة رؤية للعالم، بقدر ما نحاول إعادة النظر في حقيقة السينما كتجربة فلسفية، ونستفسر حول ماهية خصوصية العالم الذي تخلقه (السينما) لأنطولوجيتها الخاصة.

تتلخص جدلية العلاقة بين السينما والفلسفة في نقاط نراها رئيسة لمدارسة الموضوع وهي: الكيفية التي تشخّص بها السينما الفلسفة و أُسس تبنيّ النّصوص الفلسفية فنيا و أخيرا القواعد العامة لأسنمة الفلسفة (السينيفلسفة) ولعل برغسون واحد من الفلاسفة الذين اهتموا بالمحاولات النقدية والتاريخية لجمع الفلسفة بالسينما، حيث أُعتبرت السينما ظاهرة تاريخية مرتبطة بالحداثة، ومساحة للتعبير الخاص وموضوع مغر للتجريب شأنها شأن الفلسفة، وأن مناهج الفلسفة مع تماس مباشر بالسينما.

في اعتقادنا الشخصي أن السينما نهلت من معين الفلسفة الكثير، سعيا منها لتحقيق عالم جديد متميز عن الاعتيادي، ولكنه متفلسف بطروحاته الفكرية، فعلاقة السينما بالفلسفة علاقة الصورة بالمفهوم، فهي تُذيب الجليد الذي يفصل الإنسان عن عالمه السحري، حيث يمكننا رؤية التصالح داخل الفيلم وإن كانا غير متصالحين خارجه، وبذلك يحصل التبادل بين الواقع والصورة وتنشأ نظرية المكان والزمان الرئيسيين في المشهد السينمائي والمحددين للمفاهيم الفلسفية.

إننا لسنا بحاجة للدفاع عن علاقة الفلسفة بالسينما، لأن مبحث الجمال من المباحث الأساسية التي قامت عليها الأنساق الفلسفية الكبرى، إضافة لعلاقة الإبداع بالفلسفة، كما أن قيمة الصورة تتحدد بالأفكار التي تبدعها.

بهذا المعنى يمكن القول بأن الفينومينولوجيا من أكثر الفلسفات قابلية لتداول الصورة، سواء في حركيتها السينمائية أم في جوهرها الفيزيائي[1]، فالموضوع واحد، إنه الصورة التي في قوامها السينما، وإن تلك التي لم تخضع لعملية المونتاج هي صور أكثر إشارية وتعبيرا عن الحقيقة لكونها صورا أيقونية، تعبيرية، تحاول تقديم الحقيقة بالتأثير على العين عبر سلطتها الضوئية، فتمكنها من الحصول على عطاءات حسيّة يمكن إدراكها ووعيها.

فلسفة الصورة الفيلمية :

تعتبر الصورة الوحدة الرئيسية التي يقوم عليها الفيلم، حيث " تشكل المادة الفيلمية الأولية، ولكنها الأكثر تعقيدا أيضا، لأن تكوينها يتميز بالفعل، بازدواج عميق، فهي نتاج نشاط أوتوماتيكي لآلة تقنية قادرة على إعادة إنتاج الواقع الذي يتقدم إليها بدقة وموضوعية، غير أنها في نفس الوقت نشاط موجه في الاتجاه المحدد والمرغوب فيه من طرف المخرج." [2].

يتم التعرف على الصورة من حيث أنها تحمل هذا المعنى أو ذاك، فهي إنما تُحدس بالرؤية العقلية المباشرة، التي تقصد الموضوع بما هو هذه الظاهرة تحديدا، ما يعني أن هذه الدلالة أو هذا المعنى، هما اللذان يحصلهما الوعي من الصورة، وما الوجود والواقع سوى جزئيات، وبالتالي وجود المعنى مرهون بوجود الصورة نفسها، وليس بوجود الشيء، تسبغ ظاهرة الوعي دلالتها على الأشياء، وهو ما يحيل إلى استقلالية معنى الصورة المرئية في الوعي عن الوجود، لأن الروح لا تفكرّ أبدا من دون صوّر.

---

1 - يل دولوز : الفلسفة والسينما .جريدة ليبيراسيون الفرنسية 13 أكتوبر 1983.

2 - سلسلة الأنوار.تصدر عن مختبر الأنساق، البنيات، الممارسات والنماذج . جامعة وهران . العدد الثاني لعام 2011، ص 31 .

وتعتمد الرؤية السينمائية أيضا، على محاولات كشف الخطاب السينمائي في إطار تداخله المذهل مع الخطاب الفلسفي، وتعالقه مع السرديات التي تتخذ من لغة الخطاب السينمائي مستقرا لمفاهيمها، وليس من الغريب أن تبدأ رحلة فهم السينما، والكشف عن وظائفها الخلاقة وأبعادها البصرية عبر الفلسفة، بوصفها نشاط تأملي للنتاجات الثقافية والفنية، وبالتالي فإن الرحلة الفلسفية بدأت بالتداخل مع الفنون والثقافات، بوصف مواضيعها التي تشتغل عليها لفهم العالم، فقد غذت إحساسها بإيقاعية الزمن، والأمر ذاته يسري على الفنون البصرية الأخرى في تكوين تصور للمؤثر البصري، أما المتخيل السردي فبما يمتلكه من غنى وتنوع رؤيوي وطابع استؤالي للعالم، فقد كان الوقود المعرفي للحراك الفلسفي والعكس أيضا صحيح، بمعنى أنه بالإمكان الكشف عن الفلسفة من خلال الفن والثقافة، طالما أن الفلسفة امتلكت خصائص الاستبطان لهذه الثقافات.

ولم تكن السينما بعيدة عن رحلة التداخل بين المكونات الثقافية، بل أن خاصيّتها تكمن في استدماجها المذهل لمكونات الثقافة، بحيث تغدو فيه هذه المكونات عناصر ظاهرة في السينما بفعل ما تحققه من اندماج كليّ بينها وبين سائر الفنون بجميع أشكالها، وبالتالي فإن رحلة البحث عن بعد فلسفي في الخطاب السينمائي، يغدو ضرورة لإعادة الاعتبار للسينما التي ظلت تعاين لفترة طويلة من منظار واحد، ملهاوي إمتاعي. لم يتحدث النقاد كثيرا عن تطويع السينما للفلسفة، من خلال رؤيتها للعالم، بحيث تتعاضد مع المجالات الفكرية، في النقد والتصحيح، والتفسير والشرح والتأويل للظواهر الاجتماعية، يجب الانتباه إلى تلك التراكيب المعرفية داخل السينما ضمن تصور يُعنى بالكشف عن رؤية العالم، داخل المنجز السينمائي الذي يتخذ من المعطى الفكري مساحة لاشتغالاته، لإخصاب وعي الجماهير وإخراجها عن التورط بالسفاهات التي تعمل الكثير من مراكز الإنتاج على

ترويجها، ولذلك فإن هذا الاهتمام يعمل على إبراز التراكيب الفلسفية والمعرفية في المنتج السينمائي، وإبراز طابعها المؤثر والمتفاعل مع السينما، إن هذا الانتباه النقدي ناتج عن متابعة دؤوبة، لما تنتجه هذه الآلة الضخمة من رؤى معرفية، تتضافر في جدلية معرفية مع الثقافة والأدب والفلسفة، بحيث أن المتأمل لرحلة السينما سيكتشف طابع تسللها للفلسفة من وجهات نظر معرفية، تستأول العالم وتفسر ظواهره، ولذلك فليس من المستغرب وجود نقاد كبار في العالمين الغربي والعربي يؤسسون مناهج نقدية للكشف عن تفلسف السينما.

إن الانسجام الظاهر في الفيلم بشكل مراوغ، يدعو النقد إلى الكشف عن عناصر الانسجام فيها رغم استدماجية السينما لأجناس وأنواع أدبية وثقافية وفلسفية، فمثل هذا الكشف كفيل بأن يجعل الناقد أمام تنوع معرفي هائل استطاعت السينما أن تستدمجه وتصنع تناسقيته المذهلة.

إذا كانت الصورة السينمائية تجلب الأبصار بألوانها وتدرجاتها، فإن الصوت يسحر الآذان بلطفه الذي يحاكي الروح، ذلك أن السينما لا تدرك مبلغها إلا في حال تحقق الانسجام الموسيقي للّقطة الفيلمية التي تعمل على تحريك المشاعر عبر مختلف أصناف المشاهد، دون إهمال للقيمة الفنية والفينومينولوجية للصّمت، بحكم أن اللقطة التي تتطلب الصمت، هي اللقطة الأكثر توحيدا للذات مع المشهد السينمائي، وعادة ما يحيل إلى الموت والعزلة والصدمة والقلق، ذلك ما تفطنت له الفينومينولوجيا والسينما، إنها روعة التكامل بين الجليّ والخفيّ، مما يعكس فكرة التكامل الوظيفي فنيا ومعرفيا، "للصمت قيمة جمالية كبيرة إن أُحسن استخدامه وتوظيفه دراميا، أي أن الصمت يعتبر قوة ايجابية فهو يجعل الصورة تعبر عن نفسها من خلال البعد المكاني ولغة الأشياء،

وأيضا المحددات المكانية المتمثلة في الضوء واللون، فهي تجعل المتلقي يفسر المشاهد كما يريد، وهذا ما يزيد الفيلم شاعرية وجمالية "[1]

لا يمكن للصورة السينمائية في تجسيداتها أن تتم بعيدا عن أنماط بناء العلامات البصرية والحسية، حيث يستحيل أن تُبنى بعيدا عن الموضوعات الفلسفية والثقافية، التي تنتجها الممارسة الإنسانية وبعيدا أيضا عن النماذج الاجتماعية المرتبطة بها، لأن الخطاب السينمائي يشكّل اليوم سلطة تثيرنا وتثير قيمنا وأذواقنا واختياراتنا، وهنا مكمن خطورته، خاصة أنه يستعمل اللغة ومجموع الفنون لمداعبة خيال المتلقي، والتأثير عليه لاقتناء المنتوج وترسيخ سلوكيات ما، وهكذا تتشكل الإرسالية بتآلف الأشكال اللغوية والأشكال البصرية في وحدة متناغمة يؤطرها المنهج الفينومينولوجي، فتقدم نفسها على أنها جدلية فكرية مقرونة بوضعية إنسانية ذات بعد فلسفي عميق.

ولعلّ المنجز السينمائي العالمي، عكس هذا التصور الفلسفي في كثير من الأفلام الخالدة، التي تناولت قضايا الإنسان كوحدة محورية في الحياة، حيث أُثيرت موضوعات مشتركة بين الفلسفة والسينما مثل الحركة والزمان والصورة والديمومة والوهم والحقيقة، ومسائل وجودية وأخرى عبثية، ومنها الفيزيقية والباتافيزيقية أيضا، يُبرَزُ من خلالها التفاعل الحاصل بين حركية السينما كفن مبدع لحركة الصورة وحركية الفلسفة كحقل معرفي مبدع لحركة المفهوم، وبرغم أن السينما هي فن الصورة بامتياز، إلا أنها بحاجة إلى نقاشات حوارية، تدعم الموقف الحجاجي الذي يخلق الوضعية الجدلية في المواقف الفلسفية، لتبرير النتائج وتقديم الإثباتات التي تحتاجها الفلسفة

1- عقيل يوسف مهدي . جاذبية الصورة السينمائية . دار الكتاب الجديد المتحدة.بيروت . لبنان . 2001، ص 110 .

جدليات أفلام فلسفية:

من جملة هذه الأعمال الفنية نجد الفيلم الأمريكي "رجل من الأرض" للمخرج ريتشارد شينكان، والسيناريست جيروم بيكسبي إنتاج عام 2007، تدور أحداث الفيلم حول فكرة فلسفية، بطلها الدكتور جون أولدمان، أستاذ التاريخ في إحدى الجامعات الأمريكية، يقدم استقالته بطريقة مفاجئة ويستعد لمغادرة منزله، يستغرب زملائه بالجامعة من هذا القرار فيقررون زيارته في منزله لتوديعه والاستفهام عن أسباب رحيله المفاجئ هكذا، وخلال حوار ممتع مليء بالجدل، يخبرهم بسرّ كان قد أخفاه عنهم طيلة فترة عمله معهم بالجامعة، وهو أن عمره الحقيقي أربعة عشر قرنا على هذه الأرض، وأنه لسبب ما لا يشيخ، ولذلك يتنقل من مكان لآخر خلال كل عشر سنوات، حتى لا يكتشف الناس سر توقف شيخوخته عن التقدم.

قد لا تبدو القصة غريبة، لكن حوار الفيلم بين البطل وزملائه في الجامعة حول الأرض، وتاريخ الحضارات التي رآها، ومسألة الخلود، والأبدية وسرّ الديمومة، وجملة من الاستفسارات الوجودية، أثبتت أُطروحة التفلسف السينمائي بامتياز، وإذ تعتبر تلك الخطابات من أروع الحوارات الفلسفية في السينما الأمريكية.أما فيلم "شجرة الحياة" فلا يقلّ أهمية فلسفية عن سابقه، قد تحبه كثيراً، أو تكرهه، ربما ستفهمه وتحلل تفاصيله الفلسفية، وتصل إلى مرحلة اقتناع أنك قد فهمت الفيلم، أو ربما ستجد أنه بلا معنى وبلا منطق وبلا حبكة، من إخراج تيرينس ماليك سنة 2011، يتضمن الفيلم أسئلة لا متناهية عن الوجود والنفس الإنسانية، تدور أحداثه حول عائلة أمريكية، مكونة من أب مهندس ومخترع، وأم مُحبة مرحة، وأولاد ثلاثة في سنوات مختلفة من أعمارهم، يبدأ الفيلم بسرد من الأم عن الطريق الذي يختاره الإنسان لنفسه في هذه الحياة، إما أن يكون طريق الرحمة أو طريق الطبيعة، طريق الرحمة لا يحاول إمتاع نفسه، ويتقبل كل الطبائع والصفات بغير ضغينة، هو طريق العدالة والإنسانية،

في حين أن طريق الطبيعة، يحب التسلّط حتى على أقرب الناس إليه، وهو الطريق الذي يتبع قانون الغاب "البقاء للأقوى". في أحد مشاهد الفيلم يقول الأب عن نفسه، موضحاً طريق الطبيعة الذي اتخذه: "أنا لا شيء، انظروا إلى الفضاء من حولي، انظروا إلى الطيور والأشجار، أنا أهنتهم جميعاً ولم أعر لهم انتباهاً، أنا لم أنتبه إلى البهاء"، هذه المقدمة المستوحاة من الفلسفة تمهد المشاهد لشخصيات الفيلم التي تنقسم إلى هذين الطريقين، ومنذ البدء يعرف المشاهد أن الأم تتبع طريق الرحمة وأن الأب يتبع طريق الطبيعة، والأولاد مشتتين بين هذا وذاك، بين تسلط الأب ووداعة الأم. للفيلم جوانب عدة رغم ارتباطها ببعضها البعض، فهناك الجانب السيكولوجي، والجانب التجريدي الانطباعي، وهناك الجانب الفلسفي الوجودي وهو الأكثر طرحا في جزئيات الفيلم، خاصة عندما يبدأ السرد الفلسفي لجملة من لأسئلة الوجودية الكثيرة من قبيل: "أين أنا؟ ماذا أعلم عن هذه الحياة؟ هل تشاهدنا؟ أين تعيش؟" وهنا يتداخل الجانب الفلسفي بالجانب البصري للفيلم، لتتشكل تحفة بصرية بديعة، ولعلّ فكرة الموت من ضمن العناصر الأساسية التي شكلت التّيمة الرئيسية للفيلم، إذ تشكل علامة الاستفهام الأكبر في سلسلة الأسئلة المتكررة، ومن الجدير بالذكر أن كل الأسئلة السردية التي تضمنها الفيلم والموجهة إلى الله، تأتي بصوت مهموس، فتبدو الشخصيات وكأنها تناجي خالقها في السر وتسأله عمّا قد يطرأ في ذهن أي إنسان في حال مصيبة والموت.

ولا يخلو فيلم "حياة اليقظة" للمخرج والكاتب ريتشارد لينكلاتر سنة 2001 من التفلسف مع السينما، إنه فيلم الخيال الفلسفي العجيب، ذو القصة عديمة التسلسل الزمني، بحيث لا نستطيع خلال أحداثه تحديد الزمن، فبالرّغم من أن بطل الفيلم باحث ومفكر فلسفي، وبقدر تساؤلات الفيلم ذات الطابع الوجودي، فإنه لا يجيب عن تلك الأسئلة بقدر ما يطرح في داخلنا استفسارات فلسفية عميقة.

تتمحور التيمة الرئيسية للفيلم حول ما هية الأحلام، وما الفرق بينها وبين الواقع، وكيف سيجيب البشر عن أعقد الأسئلة في واقعهم وداخل أحلامهم، وهل يمكن أن تكون حياتنا مجرد أحلام، وأننا نتحرك في الحياة كمن يحلم؟ يمازج الفيلم بين إبداع حركية الصورة وإبداع حركية المفهوم الذي سيطر على جزئيات المشاهد كلها، ويظهر ذلك واضحا من خلال المسار الحتمي الذي رسمه المخرج لشخصية البطل الذي ينتقل إلى حالة حلم، يشارك في مختلف الحوارات الفلسفية مع الشخوص التي يصادفها، يطرح مجموعة من الموضوعات للاستفهام حول ماهية الواقع ومعنى الإرادة الحرة وما مفهوم العلاقات مع الآخرين، وما حقيقة الحياة، وهي أسئلة وجودية بامتياز، وقد تستند هذه الطروحات إلى نظرية السينما التي أسس لها أندريه بازان رائد الموجة الجديدة في الفكر السينمائي، حيث ينتهي الفيلم دون إجابات شافية لكل الاستفهات التي طرحها البطل الحالم، ويكتفي فقط بسؤال عن عدم قدرته على الاستيقاظ من هذا الحلم والاعتقاد بأنه ميّت وأن كل ما يحيط به هو عالم ما بعد الإنسانية، وبذلك يكون المخرج قد أحالنا على قراءات فلسفية واستفسارات وجودية عميقة.[1]

وهناك لقاء آخر بين السينما والفلسفة في فيلم الحالة المحيّرة "لبنجامين بتن" من إخراج ديفيد فينشر سنة 2008، حيث بدأت قصة الفيلم عندما كان يحتفل أهل نيو أورلينز الأمريكية بنهاية الحرب العالمية الأولى سنة 1918، وُلد طفل صغير على هيئة عجوز ثمانيني. توفيت والدته بعد فترة قصيرة من الولادة، فيتخلص منه والده عند عتبة دار لرعاية المسنين.

ينمو جسد بنجامين على مدار القصة بالعد العكسي، ليبدو مع مرور الزمن أصغر. وعندما يصبح شابا يتزوج بفتاة اسمها ديزي، كان قد قابلها عندما كان سبعيني

1- www.sasapost.com /philosophical movies

بدار الرعاية، حيث جاءت لزيارة جدتها هناك، كانا جسديًا في نفس العمر تقريبًا لكنهما كانا قلقين من أن ديزي تكبر وبنجامين يصغر، أنجبت ديزي طفلة صغيرة فقرر بنجامين ترك العائلة بحكم أنه لن يكون قادرا على المسؤولية لأنه يصغر وزوجته تكبر، وبعد مدة من الزمن، عاد بنجامين إلى مدينته ليلتقي بديزي التي أصبح عمرها ستة وخمسين عامًا وقد تزوجت بشخص آخر وطلبت منه الابتعاد عنها، استمر جسد بنجامين في النمو للأصغر. وبعد مدة معينة تلقت ديزي مكالمة من نشطاء اجتماعيين أخبروها أنهم وجدوا بنجامين الذي بدى جسديًا بعمر اثني عشرة سنة، وأنهم اتصلوا بها لأن اسمها متكرر في يومياته. كان النشطاء يعتقدون أن بنجامين مصاب بالخرف، لأنه لا يستطيع تذكر أي شيء عن ماضيه، انتقلت ديزي إلى دار الرعاية لتعتني به، وفي هذه الأثناء نسي القدرة على المشي والكلام[1].

وفي العام الذي أُستبدلت فيه ساعة محطة القطار العادية بساعة تسير عقاربها عكس الزمن الحقيقي، كان قد هندسها رجل أعمى، توفي بنجامين الذي بدى جسديًا في شكل رضيع، بعد أن أغلق عينيه لينام إلى الأبد في حضن ديزي. تطرق الفيلم إلى إشكالية النظر في فكرة الموت عبر علاقة الحب والإيمان، لأن حالة بنجامين، لا يمكن إدراكها إلا من خلال ديزي حبيبته وكويني التي وجدته أمام دار الرعاية فآمنت أنه هبة من السماء، ومنه يمكن اعتبار الفيلم قصة فلسفية، أخلطت الميتافيزيقي بالواقعي، والغرائبي بالحياتي، مما ولّد تساؤلات كثيرة وأفكارا مبهمة ومشاعرا مختلطة، تشاغب على الفكرة الجوهرية التي نعتقد أن الفيلم ركز عليها، وهي مقاومة الزمن بالحب وأن زمن الحياة قصير حتى وإن بدأ تنازليا.

خلاصة:

1- the curious case of benjamin button / ar.wikipedia.org

نخلص في نهاية هذه القراءة إلى جملة من الاستنتاجات الفكرية، منها أن السينما من الوسائل الجديدة للتعبير الفلسفي، حيث هناك الكثير من الأعمال السينمائية التي لا يسع المجال لذكرها، صيغت بأسلوب فلسفي، فتلاقحت أفكارها وأنتجت فنا خالدا يحاكي الإنسان في حياته الدنيا وتارة يتخطّاها إلى عوالم أخرى، للبحث في كنه المجهول الذي حيّر العقل البشري منذ القدم، ولازالت السينما تعقد قرانها مع الفلسفة لتستقرء المفاهيم بفن الكادر السينمائي، الذي يؤبد اللحظة ويلوّن اللّفظ ويزاوج بين الحقيقة والخيال الفلسفي.

إن موضوعات الفلسفة هي نفسها في السينما، ولكل طريقته الخاصة في تمرير أفكاره، إذ تعتمد الكتابة الفلسفية على علم الهيرمنوطيقا، وتعني تأويل القراءات إلى مفاهيم جديدة، في حين تتم الكتابة السينمائية عبر السيناريو والتمثيل (الصورة) ومجموع الأيقونات الدالة على المعاني الفنية، ويعتبر الفن جوهر الإستطيقا الذي تنهل السينما مادتها الأولية منه، وإذا كانت الفلسفة حدث فإن السينما صناعة واستثمار وهي بذلك حدث أيضا، وهي جهد جماعي يتحمل المخرج وحده عواقب النتيجة على خلاف الفلسفة المتميزة بالفردانية، التي تكتفي بسرد مفاهيمها عن طريق اللّغة والبلاغة، في حين يتعدى السرد السينمائي ذلك إلى الحركة والصورة (المدرك)، أما الخطاب الفلسفي فهو حجاجي لا يثق حتى في الكتابة، في حين تثق السينما في الصورة بالدرجة الأولى، وتبقى الفلسفة عالما للأفكار تقتبس منه السينما ما يخدم المتعة والفرجة، عبر حركية الصورة المؤطَرة بالمتخيل السينمائي الذي يسلب الأنظار ويؤثر في العقول.