سينـــماء
لتعـزيـز المحـتـوى
المعرفي السينمائي

CINAMAA

تصوير المخيلة الذاتية: العاطفة، الذاكرة، والوعي المعرفي في فيلم "إنسايد آوت"

وايات موس-ويلينغتون، جامعة نوتنغهام، نينغبو الصين

Film-Philosophy 25.2 (2021): 187–206 DOI: 10.3366/film.2021.0168 ©Wyatt Moss-Wellington.

ترجمة شريف بُقنه

ملخص:

يقدم فيلم *إنسايد آوت* (إخراج بيت دوكتر وروني ديل كارمن، ٢٠١٥م) وسائل سينمائية مبتكرة لتجسيد الذاكرة والعاطفة والخيال، واستكشاف علاقاتها الداخلية وتجلياتها الاجتماعية. تعكس لغته الرسومية المرحة العمليات الميتا إدراكية[1] في مرحلة ما قبل المراهقة، وهي بحد ذاتها أداة للاستجواب الميتا معرفي. يستغل الفيلم هذه اللغة لطرح سؤالين: أولهما صريح يتعلق بالوظيفة الاجتماعية للحزن، والآخر ضمني يتناول كيفية تحديد الفرد للوكالة[2]، وتشكُّل إحساسه بالهوية الشخصية من خلال التفاعل بين الذكريات، والعواطف، ومكونات الشخصية المختلفة، والتصورات المستقبلية. تعكس تعقيدات النظام اللغوي الذي يبتكره إنسايد آوت لطرح هذه الأسئلة، بالإضافة إلى الإجابات المركبة التي يقدمها، الجهد الذي يبذله الفرد لفهم موقعه في العالم وإيجاد معنى لذاته. تستعرض هذه المقالة، بشكل متسلسل، الأنظمة التمثيلية المعقدة التي يطورها الفيلم، مشيدةً بقدرة السينما الميتا إدراكية -إلى جانب النقاشات والتفسيرات التأويلية المرتبطة بها- على منح المشاهدين إحساسًا بالاعتراف بمعاناتهم الداخلية غير المرئية، والتي يصعب التعبير عنها نظرًا لطبيعتها الذاتية العميقة. يُعاد بناء هذه الحياة الداخلية عبر عمليات تخيلية، تشمل استحضار المخيلة الذاتية والتحريك السينمائي.

الكلمات المفتاحية: السينما؛ العاطفة؛ الشباب؛ بيكسار؛ الاستذكار الذاتي؛ المخيلة الذاتية؛ ميتا إدراك؛ ميتا

[1] يمكن ترجمة مصطلح Metacognition إلى «ميتا إدراك» أو «ميتا معرفة» أو إدراك الإدراك أو الوعي المعرفي، وسأستخدم المصطلحين الأولين بشكل متبادل في هذه الورقة العلمية وفقًا للسياق. يشير الميتا إدراك إلى وعي الفرد بعملياته الذهنية وقدرته على مراقبة تفكيره والتحكم فيه، بينما تشير الميتا معرفة إلى المعرفة حول المعرفة نفسها، أي إدراك الفرد لطبيعة وكيفية اكتساب المعرفة. في سياق فيلم إنسايد آوت، يرتبط الميتا إدراك بكيفية تفاعل المشاعر والذكريات والهوية في تشكيل الذات، حيث تكتسب الطفلة رايلي وعيًا متزايدًا بعواطفها وتأثيرها على سلوكها وقراراتها. (المترجم)

[2] تشير كلمة Agency إلى «الوكالة»، ويمكن أيضًا ترجمتها إلى «قدرة الفعل»، إذ تعبر عن إحساس الفرد بامتلاكه القدرة على اتخاذ القرارات والتأثير في مجريات حياته. في سياق فيلم إنسايد آوت، تتجلى الوكالة في رحلة رايلي النفسية، حيث تبدأ في استيعاب دور مشاعرها وذكرياتها في تشكيل هويتها واتخاذ قراراتها المستقبلية. (المترجم)

يثير تجسيد الذاكرة سينمائيًا تساؤلات جوهرية حول مدى تأثير هذه الصور على إدراك الجمهور لصدق وموثوقية الاسترجاع الذهني. على سبيل المثال، كثيراً ما تقدم أفلام الخيال العلمي الذكريات ككيانات سمعية بصرية منفصلة يمكن عزلها واستخراجها من الدماغ، مثل فيلم «مين إن بلاك» (باري سوننفيلد، ١٩٩٧م) وفيلم «إترنال سانشاين أوف ذا سبوتلس مايند» (ميشيل جوندري، ٢٠٠٤م)، أو يمكن زرعها كما في فيلم «توتال ريكول» (بول فيرهوفن، ١٩٩٠م) أو فيلم «أوبن يور آيز» («أبري لوس أوجوس»، أليخاندرو أمينابار، ١٩٩٧م). قد تُقدَّم هذه الثيمات السردية صراحةً كخيالات، إلا أنها تظل مؤثرة، حيث يميل الكثير إلى التفكير في الذاكرة بمعزل عن الخصائص الأساسية التي تجعلها ديناميكية: الطريقة التي تتغير بها الذاكرة اعتمادًا على الحالة العاطفية لمن يستذكرها (نوردغرين وآخرون، ٢٠٠٦م)، أو الطرق التي تتشكل بها الذكريات اجتماعيًا بالتفاعل مع الآخرين، بدلا من كونها كيانات خاملة في الذهن تنتظر «التنشيط» (سوتون وآخرون، ٢٠١٠م).

تترتب على هذه الإشكاليات انعكاسات واضحة في السياقات القانونية: لن يهمنا كثيرًا أن يكون لدينا مفهوم غير دقيق للذاكرة ما لم نكن في مواقف نحكم فيها على الناس، ونحاسبهم على قدرتهم على استرجاع تفاصيل دقيقة من الماضي بشكل موضوعي. حتى خارج قاعة المحكمة، نصدر هذه الأحكام يوميًا بناءً على ذكريات الآخرين. لذا، فإن تصوير الذاكرة في وسائل الإعلام الشعبية له أهمية حقيقية، وتبدو هذه المخاوف مسوغة تمامًا. مع ذلك، عند مواجهة التصورات المتخيلة والمتحركة للذاكرة والعاطفة في فيلم إنسايد آوت (بيت دوكتر وروني ديل كارمن، ٢٠١٥م)، قد يبدو من السذاجة المفرطة قبول هذه التصورات باعتبارها حقيقة أكثر من كونها خيالًا. قد يتساءل المرء: هل يقترح الفيلم حقًا أن الذكريات كرات صغيرة ملونة متصلة بعقد أكبر وأكثر تمثل جزر الشخصية مثل «جزيرة العائلة»، وأنها تتدحرج داخل رؤوسنا، وتتصل بأنظمة من الأنابيب والتروس؟ لا يطلب الفيلم من جمهوره أن يأخذ هذا التصور على محمل الجد أكثر مما يطلب منهم تصديق أن رؤوسهم تحتوي على خمس شخصيات تمثل العواطف الأساسية وفقًا لنظرية بول إيكمان (باستثناء عاطفة «المفاجأة» التي تفرض تحديات تمثيلية خاصة بها، نظرًا لأن المفاجأة متجذّرة في تجربة السرد). النموذج كثير الاستشهاد من مغالطة «الإنسان الصغير[3]» في إنسايد آوت (ماكسويل، ٢٠١٦م؛ جونسون، ٢٠٢٠م؛ بيكوك وكيرنيون، ٢٠١٥م)

[3] مغالطة «الإنسان الصغير» تشير إلى تصور ذهني مبسط يُفترض فيه وجود كائن مصغّر داخل الدماغ – ذو وعي مستقل – يتحكم أو يراقب عملياتنا العقلية.)

ليس سوى إحدى الأدوات الاستعراضية التي يستخدمها الفيلم لطرح مجموعة من الأفكار حول الطفولة والنمو. فالفكرة القائلة بأن لدينا أشخاصًا داخل أدمغتنا بعقولهم الخاصة ليست اقتراحًا جادًا بحد ذاتها.
ذكرت الباحثة كلير كاتز (٢٠١٧م، ص ٦٩) أنه عند صدور الفيلم «ركزت العديد من النقاشات المستوحاة منه على علم العواطف، عوضا عن التركيز على اللحظة الوجودية التي تعكس معنى الإنسانية، ومعنى اختبار المشاعر والتعبير عنها، أو عدم التعبير عنها». ترى كاتز أن المسألة الأساسية لا تكمن في إمكانية التحقق العلمي من جوانب الحياة العاطفية، بل في كيفية إضفاء معنى وجودي عليها - وهذا ما تستطيع الأفلام والقصص والفنون فعله، تمامًا كما تفعله الاستكشافات الإنسانية المطولة لهذه المواضيع، مثل التأويلية (الهرمنيوطيقا).

من هذا المنطلق، ينبغي أن تكون المقالات التي تتناول المصداقية العلمية لما هو في جوهره فيلم خيالي (انظر كيلتنر وإيكمان، ٢٠١٥م؛ بيكوك وكيرنيون، ٢٠١٥م؛ تالاريكو، ٢٠١٥م) متوازنة مع تلك التي تسلط الضوء على دوره في تقديم لغة مشتركة بين الأجيال للتعامل مع التحولات الحياتية الصعبة (تينزيك ونيكلز، ٢٠١٩م؛ بناروس ومونش، ٢٠١٦م)، واستخداماته التربوية (كراليتشيك وآخرون، ٢٠١٨م) والعلاجية (كابانيس، ٢٠١٥م)، واستخداماته في ممارسات مفيدة أخرى (براينت، ٢٠١٦م). مع ذلك، لا يقتصر الفيلم على هذا فحسب، بل يُظهر كيف يمكن تطوير لغة سينمائية ذاتية التأمل، عوضا عن محاولة محاكاة التعقيد الداخلي للوكالة وما يرتبط بها من قدرات تنفيذية وتحفيزية. يسهم الفيلم ببساطة في جعل عملية التأمل الذاتي العميق تبدو وكأنها تجربة مشتركة. فالتعرف و«الاعتراف» بالمشاعر يختلف عن مجرد الشعور بها: أو كما يشير جيمس أو. يونج (٢٠٠١م، ص ٢٣-٦٤)، فإن الفنون تُعد «تمثيلًا توضيحيًا». فعند تناول موضوع الحزن، قد يقدّم الفنان تجربة مماثلة للحزن المعبَّر عنه بهدف التعليق عليه. وقد يتيح هذا التعليق، بطبيعة الحال، فهمًا أعمق لمشاعرنا وآلية عملها، كما يمنحنا شعورًا بالرضا عندما ندرك أن الآخرين يفهمون تجربة قد تبدو لنا شديدة الخصوصية، مما يخلق إحساسًا جماعيًا بأننا «معًا في هذا الأمر». بهذا المفهوم، أقصد بـ«الاعتراف» تلك الرابطة التفاعلية التي تحدث عبر محاولات التعاطف، حين نستمع إلى جهود الآخر في التعبير عن مشاعره، ونتلقاها، ثم نتفاعل معها من خلال الشعور المتبادل.

نظراً لهذه التأملات الفلسفية التي يستطيع الفيلم استثارتها، قد يتأمل المرء مدى تعقيد رموز فيلم إنسايد آوت باعتباره فيلم موجّه للعائلة. ولفهم الفيلم، ينبغي للجمهور أن يتبنى طرق استجواب غير اعتيادية، مثل السؤال، على سبيل المثال: «إذا كان الغضب يؤدي الفعل س، وكان رد فعل الاشمئزاز ص، ما يجعل الخوف يقوم بـ ع للفرح، فما الذي يحاول الفيلم قوله لي عن العواطف؟». يخلق إنسايد آوت نوعاً مُرْضيًا من الميتا إدراك، وفي الواقع، أزعم أنه من المستحيل مشاهدة الفيلم وفهمه دون الانخراط في هذا المستوى الميتا إدراكي. في هذه المقالة، لا يقتصر القصد على توثيق تجسيد فيلم إنسايد آوت للإدراك؛ بل أزعم أن هذا التجسيد يعمل على تحفيز جهد ميتا إدراكي إضافي لدى المشاهد. أوضح كيف يمكن للسينما، من خلال مشاركة تلك التأملات الميتا إدراكية، أن تجعل مساعي تنمية الشباب تبدو أكثر تضافرًا واعترافًا، وأظهر كيف أن الفهم التأويلي المنفتح يمكن أن يمتد إلى هذا الاعتراف السخي بنفس الطريقة.

في نهاية المطاف، أجد أن المستوى الميتا معرفي العميق الذي يقدمه إنسايد آوت لجميع مشاهديه، كبارًا وصغارًا، يعتمد على تعطيل مستمر لمحاولات تثبيت مفهوم الوكالة في نقطة واحدة محددة: سواء كانت المشاعر هي المحفز الرئيسي، أو الذكريات، أو التعبير الاجتماعي عنها، أو استقرارها الذاتي في مكونات الشخصية، وغير ذلك. يكتب بناروس ومنش (٢٠١٦م، ص ٥٢٢): «افتراض أن عواطف رايلي تشكل القوة السببية الرئيسية وراء تغير سلوكها يتماشى مع الدراسات السابقة حول دور العواطف في التحفيز.» كما أن الإشارة إلى أولوية العواطف في السببية (ديرفين، ١٩٩٧م) تعيد إلى الأذهان مفهوم «تدفق العاطفة» (رادن، ١٩٩٨م، ص ٢٧٣-٢٧٥)، وهو تصور أساسي تعرض للتشكيك بفعل دراسات أنثروبولوجيا العواطف (انظر هايدر، ١٩٩١م).

مع ذلك، وعلى مدار أحداث الفيلم، نرى أن العواطف تواجه تحديًا بسبب افتقارها إلى الاستقلالية، إذ تعمل العمليات المعرفية الأخرى بالتوازي معها، وتتأثر بالتغيرات الداخلية والأحداث الخارجية، مما يقلل من الدوافع التي تُنسب إليها. في الواقع، وعلى التصور المادي المثير للجدل حول العواطف «الأساسية» ذات الأساس البيولوجي الثابت، فإن الفيلم قد يدعم أيضًا نظريات العاطفة المنشأة (باريت، ٢٠١٧م). فالعواطف تُصوَّر على أنها متغيرة وفقًا للخبرة الاجتماعية والتعبير العاطفي، ولا تُعتبر نقطة البداية في نظام الاستجابة العصبية، بل تُوضع ضمن إطار تصنيفي للتفسير، حيث تستجيب لعمليات معرفية أخرى في الدماغ، وتتفاعل مع عوامل غير مرئية تتجاوز حدود الوكالة وقدرة الفعل.

تتشكل القدرة على الفعل والدافع في نقطة تقاطع بين العواطف، والتجارب الماضية (الذاكرة)، والتصورات المستقبلية (الخيال)، والظروف التي تجد رايلي نفسها فيها من منظور تطوري. ونظرًا لكون هذه العناصر جميعها جزءًا من نظام تفاعلي، فإن فهم سبب شعورنا وتفكيرنا وتصرفنا بطريقة معينة - والأهم من ذلك، كيفية إضفاء الوكالة على سمات الذات مثل العواطف - يظل أمرًا معقدًا ويصعب حصره في تفسير واحد. يتمثل الإسهام الوجودي للفيلم في أنه يدفعنا إلى مواصلة البحث، واستيعاب سلاسل متزايدة التعقيد من السببية الموزعة داخليًا وخارجيًا. كما يشير اكتشاف المشاعر المختلطة، الذي يختتم به الفيلم، إلى أن تعقيدنا العاطفي يتزايد مع تراكم التجارب وما يصاحبها من خسائر. وبذلك، تصبح القدرة على التحكم والفاعلية أكثر تشتتًا ضمن شبكة معقدة من التفاعلات بين الدوافع الداخلية والعالم الخارجي الذي تستجيب له هذه الدوافع.

في ظل تصاعد قلق الشباب حول المستقبل، وما ينتج عنه من تقلبات نفسية حادة وغير مسبوقة (هول وآخرون، ٢٠١٩م)، تزداد أهمية استكشاف الوظيفة «التوجيهية» للسيرة الذاتية (بلوك وآخرون، ٢٠٠٥م، ص. ٩٣)، والتي تتمثل في تحديث المعاني العاطفية المرتبطة بالتجارب الماضية، بما يُمكّن الشباب من تخيل ذواتهم المستقبلية والتخطيط لخطواتهم القادمة. لذا، من المهم ألا يقتصر الاهتمام على إدراك الصعوبات التي يواجهها الشباب في محاولتهم العثور على مكانهم في العالم، انطلاقًا من التحولات الأسرية بوصفها نقطة البداية، بل من الضروري أيضًا تطوير لغة سردية تعبّر عن تقدير الجهد الذي يبذله الشباب لمواجهة صراعاتهم الداخلية. ومن خلال هذا التمثيل السردي، يصبح الصراع النفسي تجربة مشتركة وأكثر قابلية للتجاوز. يصف بريان ساتون-سميث (١٩٩٧م، ص. ١١٦) الأطفال بأنهم «الشريحة الأقل قوة من الجمهور»، والتي تعتمد على «اللعب» من خلال السرديات لاكتشاف العالم من حولها. وبالتالي، لا ينبغي تقييم اللغة السينمائية الحيوية في فيلم إنسايد آوت وفقًا لمعايير «الدقة العصبية»، بل وفق قدرتها على تعزيز فهم متبادل بين الأطفال والبالغين، وتشجيع التفكير الميتا إدراكي، وترسيخ روح التضامن لمواجهة التحديات التي تجمعهم معًا.

تتناول هذه القراءة فيلم إنسايد آوت بوصفه دعوةً لاستكشافٍ أعمق «للفروقات الظاهراتية بين المشاعر» وعلاقتها بالجوانب الأخرى من الذات التي «نعدها جزءًا مستقلًا عنها». كما تسعى أيضًا إلى إيضاح ما يمكن أن تقدمه السرديات السينمائية والقراءات التأويلية لهذه التجربة الإنسانية.

يُحلّل الفيلم من خلال سلسلة من الأسئلة المتعلقة بالشباب وعلم النفس، والتي يطرحها الفيلم نفسه وتزداد تعقيدًا تدريجيًا قبل أن يجيب عنها.

هذا النهج بطبيعته «تأويلي متسلسل[4] »، أي أنه لا يقتصر على تقبل الطريقة التي يَبني بها الفيلم رؤيته للعالم وتجربة المشاعر من خلاله، بل يهدف أيضًا إلى الكشف عمّا قد تضيفه هذه التجربة السينمائية إلى فهمنا لحياتنا وذواتنا. من خلال هذا النهج، أتتبع تطور لغة الفيلم السينمائية، والأسئلة والمفاهيم التي يطرحها، وأبيّن كيف يمكن لهذا النوع من التمثيل السردي أن يجعل تجارب الشباب المعقدة أكثر وضوحًا، ويساعد في التعاطف مع طبيعتها النفسية المركبة.

يصور *إنسايد آوت* مشقة استنطاق العمليات النفسية الداخلية بصورة تأملية ذاتية، وعبر مخيلته السينمائية المتفردة، يحوّل تلك المشقة إلى فضاء وجداني مشترك بين صانع الفيلم والمشاهد، الكبير والصغير. وعلى أن محاولاتنا للتواصل في هذا العالم قد تظل غير مكتملة، فإنها تفتح المجال لنقاشات متجددة تسعى إلى التقريب بين وجهات النظر المختلفة. هذه النقاشات تأخذ أشكالًا متعددة، منها ما يجري بشكل مباشر مع الآخرين عبر الحوار، أو بصورة ضمنية من خلال امتداد التجارب السينمائية في حياتنا اليومية؛ كنقاشات العائلة التي تستكمل على نحو غير رسمي مواضيع الفيلم. كل نقاش من هذه النقاشات لا يهدف بالضرورة إلى بلوغ خاتمة محسومة، بل يسعى لجمع وجهات نظر متعددة تتيح التقاء منظور السارد مع منظور الجمهور بتنوع خلفياتهم وخبراتهم. يكشف إنسايد آوت عن البعد التفاعلي الذاتي المتأصل في السينما -تلك المحاولة لاستيعاب بنيتها الإدراكية التمثيلية المتشابكة بخيالها الفريد- ليسلط الضوء على المشقة المبذولة التي تجري داخلنا، بصمت، خلال التطور الميتا إدراكي بمرور السنين.

[4] sequential hermeneutics

أنظمة متحركة، أسئلة متحركة

يقدم فيلم إنسايد آوت أسلوبه الوجداني في الاستجواب الميتا معرفي من خلال إتاحة الفرصة للجمهور لاكتشاف آلياته جنبًا إلى جنب مع الشخصية الرئيسية جوي[5] (إيمي بولر). يُفتتح الفيلم بمقطوعة موسيقية عاطفية ترافق شارات البداية، وذلك قبل تقديم أي تفاصيل سردية، مما يهيئ المشاهد عاطفيًا لما سيتوقعه من الفيلم، ويُلمح أيضًا إلى طبيعة الاستجابة العاطفية التي يطلبها الفيلم من جمهوره. هذا الاستقبال الشعوري المطلوب للتجارب العاطفية المصوَّرة يربط بين السطور الافتتاحية للفيلم، ويضع إطارًا لنظام التمثيل الذي سيُقدّم: «هل سبق لك أن نظرت إلى شخص ما وتساءلت: ماذا يجري داخل رأسه؟» تُقال هذه الكلمات والشاشة لا تزال سوداء، لتستدعي تصور صناع الفيلم لما يحدث داخل عقل الإنسان، وتدعو المشاهد في الوقت ذاته إلى الاشتغال الشعوري وتخيّل ذاته داخل عقول الآخرين: فمن خلال هذه المقطوعة الموسيقية الافتتاحية والجملة الأولى، يقدم إنسايد آوت نفسه كعملٍ من

«الخيال التعاطفي[6] » (ستادلر، ٢٠١٧م). يتمثل هذا الاشتغال التعاطفي في شاشات متداخلة تلتقي فيها وجهات النظر.

فالشخصية جوي ترى ما تراه رايلي من خلال شاشةٍ داخلية، مما يخلق نظامًا بصريًا من شاشتين متصلتين. وبالمثل، فإن المشاهد يراقب المشاعر داخل رأس رايلي من خلال شاشةٍ سينمائية، كما ستشاهد هذه المشاعر - المجسدة في شخصيات - ما تراه رايلي عبر شاشة ثانية. تشير ليليان مونك روسينغ (٢٠١٥م، ص. ١٨) إلى أن هذه التقنية تمثل حبكة متكررة في أفلام بيكسار، حيث تُستثار رغبات الشخصيات ودهشتها عبر تجربة المشاهدة على الشاشة. وتؤكد روسينغ أن التحريك (الأنيميشن) يُعد وسيطًا مثاليًا لفحص ما «يحرّكنا» داخليًا، وهو أحد الاهتمامات الأساسية التي يطرحها الفيلم منذ مشاهده الأولى.

---

[5] جوي Joy تعني الفرح أو البهجة في اللغة الإنجليزية. في سياق فيلم إنسايد آوت، تمثل جوي الشخصية التي تجسد الفرح داخل عقل رايلي، وهي المسؤولة عن الحفاظ على حالتها المزاجية الإيجابية وضمان سعادتها.
[6] empathic imagination

في الفيلم، يخلق التعبير عن المشاعر ذكرى تتجسّد في كرة مشفرة لونيًا وفقًا لنوع العاطفة (بالنسبة لجوي، يدل اللون الأصفر على السعادة)، مما يُنشئ علاقة تأثيرية متبادلة ومتعددة الاتجاهات بين الذكريات والمشاعر والتعبير عنها. تبدي جوي دهشتها من هذه الذكرى قبل أن تمرر الكرة من خلال تصوّر لتطور «الإدراك» على هيئة «تروس»، وهو اختزال لتعقيد نفسية رايلي المتنامي. تُرادف دهشة المشاهد عند رؤية الرسوم المتحركة الملونة في هذه اللحظة الدهشة التي تعبر عنها جوي داخل الامتداد الشاسع للإدراك.

يجد المشاهد نفسه منذ البداية متماهيًا مع جوي بسبب دورها المحوري في التعليق السردي، ولكن هذه اللحظة تسهم أيضًا في مواءمة مشاعره مع مشاعرها. ومن الملاحظ أن جوي، على أن اسمها مرتبط بعاطفة محددة وهي البهجة، فهي تعيش مشاعر أخرى مثل الدهشة، وسنراها قريبًا تشعر بالارتباك وخيبة الأمل. يرى منظّرو بيكسار، مثل إيريك هيرهوث (٢٠١٧م) وألان أكرمان (٢٠١١م)، أن الجماليات في الرسوم المتحركة، بوصفها عملاً فنياً يقوم على بناء عوالم من الصفر، توفر وسائلها الخاصة لتمثيل جوانب الذات الداخلية، والتي يجب علينا تخيلها، والإحساس بها، وتصويرها، لأنها غير مجسدة بصريًا، مما يستلزم أساليب إدراكية وخيالية في الإحساس والرؤية. قد يتساءل المشاهد عن الفروقات بين ما نشعر به نحن المشاهدين، وما يُصوّر على أنه مشاعر جوي، أو المشاعر المختلطة التي تعتمل داخل عقل رايلي، وكيف تنعكس خارجيًا، وكيف تنتقل عدواها إلى الشخصيات الأخرى من حولها. (انظر: هاتفييلد وآخرون، ١٩٩٣م). بهذه الدرجة من التعقيد، يؤسس إنسايد آوت لنظام تمثيلي يفتح المجال للنقاش والاستكشاف العميق.

بمجرد أن تعتاد جوي والجمهور هذه الأساسيات، تدخل سادنس[7] (فيليس سميث) إلى المشهد، وتربك جوي وهما تتصارعان على «لوحة التحكم» المسؤولة عن تعابير رايلي وسلوكها، داخل ما تطلقان عليه بشكل هزلي «المقر الرئيس» لرايلي. سيشكل هذا الصراع التوتر الدرامي الذي يهيمن على بقية الفيلم. إلى جانب تقديم المشاعر الأساسية الأخرى -فير يؤديها بيل هادر، ودِسْجَست تؤديها ميندي كالينغ، وأنجَر يؤديها لويس بلاك- وعلاقة بعضها ببعض في أثناء تنازعها على التحكم في التلوين العاطفي لمواقف محددة،

تطرح هذه المشاهد التأسيسية سؤال الفيلم الأساسي، كما تعبر عنه جوي: ما فائدة الحزن؟ ما دوره؟ ومع ذلك، فإن هذا السؤال التوجيهي الصريح الذي يُطرح على الجمهور يتقاطع أيضًا مع سؤال ضمني أكثر حول الاستقلالية. يدفع النظام التمثيلي للفيلم المشاهدين إلى التساؤل باستمرار عن موضع السيطرة التنفيذية بين المشاعر والذكريات والخيال والذات العاملة بكل إشاراتها وتعبيراتها الاجتماعية.

تُمثّل جوانب الشخصية في الفيلم على شكل جزر بعيدة عن غرفة التحكم العاطفي، وتتصل بالذكريات التي تمدها بالطاقة، ومن بين هذه الجزر جزيرة الهوكي، وجزيرة المرح، وجزيرة الصداقة، وجزيرة الصدق، وتشكل هذه الأجزاء شخصية رايلي: ما تحب القيام به، وما يهمها، وسلوكها الاجتماعي، وطريقتها التلقائية في التعامل مع المواقف المعروفة. في إنسايد آوت، تتكون شخصية المرء من سمات متعددة، ومساحات واسعة، وجزر مترابطة تشكل الإحساس بالذات.

تؤثر الذكريات، الملونة بالعواطف، على الشخصية من خلال نظام مسارات يحوّل بعضها إلى ذكريات طويلة أمد، إلا أن هذه الروابط في هذه المرحلة تظل مخفية، غير واضحة أو منفصلة بشكل تام.

---

[7] تمثل الشخصيات الأساسية في عقل رايلي المشاعر المختلفة التي تتحكم في سلوكها وتفاعلها مع العالم من حولها. سادنس Sadness تعني الحزن أو الكآبة، جوي Joy تعني الفرح أو البهجة، فير Fear تعني الخوف أو الذعر، دسجست Disgust تعني الاشمئزاز أو النفور، أنجر Anger تعني الغضب أو السخط. في فيلم Inside Out، تلعب سادنس دورًا مهمًا في تحقيق التوازن العاطفي، بينما تسعى جوي للحفاظ على سعادة رايلي، ويعمل فير على حمايتها من المخاطر، أما دسجست فتعبر عن الاشمئزاز لحمايتها من الأمور غير المقبولة، ويجسد أنجر ردود الفعل الحادة والدفاعية.

تقديم هذه السلسلة المعقدة من الروابط النظرية التأسيسية خلال الدقائق السبع الأولى من فيلم عائلي ليس بالأمر السهل. من الواضح أن المشاهدين سيتفاعلون مع الفيلم وشخصياته في محاولة لاستيعاب العمليات الإدراكية وتفسيرها، ولكن سيتضح لاحقًا أن محاولة الاستيعاب هذه لا تصل أبدًا إلى خاتمة تحسم التساؤل أو تمكّننا من حل ألغاز العقل من خلال استعارة واحدة شاملة. عندما ننسب لشخص ما حياة داخلية، فإننا نحاول تمثيل مشاعره والتفكير فيها، وهو ما يجعلنا نراه بصورة أكثر إنسانية من خلال مواجهة تعقيد تجربته ووجوده، رغم محدودية وسائلنا التمثيلية (كاتز، ٢٠١٧م، ص ٧٩؛ موس-ويلينغتون، ٢٠١٩م، ص ١٧). بهذه الطريقة، يعزز الفيلم عملية التفكير من خلال الرسوم المتحركة، حيث لا يقتصر دوره على تمثيل الفكرة بصريًا، بل يصبح أيضًا نموذجًا للتفكير الميتا إدراكي في تلك الفكرة (راجع بالينت وروني، ٢٠١٨م). وهذا التفكير الميتا إدراكي يشير دائمًا إلى مزيد من التعقيدات التي تعمّق حدود منهجها السمعي-البصري الممثل للحياة الداخلية، وما يتيحه من حجج ونقاشات.

الميتا إدراك السمعي-البصري في إنسايد آوت: الموسيقى، الجندر، والتبعية المشتركة

في هذه المرحلة، سأقدم مثالين يوضحان كيف يستخدم الفيلم لغته السمعية والبصرية للتعليق على العاطفة، والذاكرة، والتطور. لقد أشرتُ سابقًا إلى اللحن الرقيق الذي يعزفه البيانو في المقدمة. تُعَدُّ الثيمات الموسيقية وتكرارها شكلًا آخر من أنظمة الذاكرة المشحونة عاطفيًا التي تمنح المعنى. تعتمد الثيمات على استحضار الذاكرة وتغيير الدلالات العاطفية المرتبطة بها مع تراكم الخبرة. إنها تعمل على خلق ترابط بين الأجزاء ذات الصلة من السرد، ما يسهم في إعادة تشكيل الدلالات والتجربة العاطفية بشكل أكثر تعقيدًا، ويدفع المشاهد إلى إعادة تقييم تطور القصة وتأثيرها عليه. أشار دانييل جولدمارك (٢٠١٣م، ص. ٢٢٠) أن موسيقى النوستالجيا التصويرية في أفلام بيكسار «غالبًا ما تعالج إحساسًا بالفقد أو الاشتياق» من خلال إعادة توظيف الثيمات الموسيقية،

وهذا ينطبق أيضًا على معالجة بيت دوكتر التأملية الموسيقية لموضوع الفقدان عبر الأجيال في فيلم أبْ[8] (٢٠٠٩م). هذه الثيمات تربط بين النسيج السمعي لكل فيلم ولحظاته الحزينة المتحركة. يطرح إنسايد آوت حجته حول المشاعر المختلطة، أو حلاوة المرارة في المواساة الاجتماعية أثناء الحزن، من خلال جعل جمهوره يشعر بالحزن ثم مواساتهم، ما يحفز المشاهد بعد ذلك على البحث عن معنى داخل ذاكرته المرتبطة بصراعات تلك التجربة.

يقدم النظام البصري الفريد الذي يعتمده إنسايد آوت أيضًا رؤى متعددة حول العلاقة بين العقل والهوية الجندرية في طور التكوين. على سبيل المثال، يستعرض مشهد مبكر ما يحدث داخل عقلي والدي رايلي، الأم (ديان لاين) والأب (كايل ماكلاشلان). تصنع المشاهد الكوميدية المبكرة حس الفكاهة عبر ما يبدو أنه تأكيد على سمات جندرية نمطية: الزوج غير المبالي بشؤون المنزل، والمنشغل بيومه الرياضي، يُصوّر وهو يتجنب المواعظ العاطفية التي توجهها زوجته المنشغلة بالمنزل. ليس رائعاً، لكن ثمة بُعدٌ أكثر دقة في المشهد. عند التمعن، نلاحظ أن الشخصيات التي تمثل المشاعر داخل عقل رايلي تجمع بين الصفات الذكورية والأنثوية، فيما تبدو المشاعر داخل عقلي والديها أكثر تجانسًا مع سماتها الجندرية الظاهرة.

[8] Up (2009), directed by Pete Docter, co-directed by Bob Peterson.

قد يلاحظ المتابعون المتناغمون مع الأبعاد الرمزية في العمل طرحًا يتعلق بالبنية الاجتماعية للجندر. فمن الواضح أن رايلي، في هذه المرحلة، لم تكتسب هوية جندرية واضحة بعد (وهي مهتمة في المقام الأول بالنشاط البدني والرياضة). لكن مع نضوجنا، قد نبدأ في نسيان هويتنا السابقة التي كانت فيها مشاعرنا وذكرياتنا وأهدافنا واحتياجاتنا أقل ارتباطًا بالمعايير الجندرية، ونبدأ في «ممارسة» جندرنا من خلال المشاعر المقبولة ثقافيًا، كما لاحظت نيكول ماركوفيتش (٢٠١٩م، ص. ١٦٧-١٦٨):

«غضب الأم له صوت عميق ويرتدي بنطالاً وربطة عنق، أما نسخة الفرح في عقل الأب فلديها نفس قصة شعر جوي القصيرة وترتدي قميصًا أبيضًا [...] ذلك لأن دماغ رايلي مأهول بخمس شخصيات متمايزة ومتباينة بين الجنسين، ويعكس تنوعًا جندريًا ضمن إطار معرفي متعدد الذوات.»

يمكن اعتبار ذلك استمرارًا لتطوير الوعي الجندري الصريح في أفلام ديزني وبيكسار (جيلام وودن، ٢٠٠٨م) – وهو وعي قد يبدو للبعض متناقضًا سرديًا أو جماليًا في الغالب

(لوغو-لوغو وبلودسوورث-لوغو، ٢٠٠٩م). يُظهر فيلم إنسايد آوت اهتمامًا واضحًا بتوثيق الطرق التي تَستوعب بها الهوية والشخصية للتناقضات الداخلية، ويشكل تصويره للأدوار الجندرية وأداء الهوية نموذجًا دالًا على ذلك. قد يلاحظ المشاهد المتأمل أيضًا أن سادنس تتبوأ موقع القيادة في عقل والدة رايلي (على سبيل المثال، عندما تأمر الفرح بتصنّع عدم الاكتراث أثناء الاستفسار عن يوم رايلي الأول في المدرسة)، بينما رأينا جوي تتولى الدور القيادي في عقل رايلي؛ تشكل هذه التناقضات مؤشرًا قويًا على بعض التطورات العاطفية التي سيشهدها الأبطال والمشاهدون.

في هذه المشاهد الأولى، نرى جوي، الدافع الأساسي لدى رايلي للحفاظ على السعادة، وهي تطرح أفكارًا إبداعية تدعو المشاعر الأخرى للتعاون في اللعب والاستكشاف، ما يؤثر ليس فقط على مزاج رايلي، بل على مزاج الأسرة من حولها كذلك. على سبيل المثال، عندما تتأخر وصول شاحنة نقل الأثاث وتبقى العائلة في منزل فارغ، تلتقط رايلي عصا الهوكي وتخترع لعبة بكُرة من ورق، ما يدفع والديها إلى التوقف عن الجدال واللعب معها. تمثل أهمية الخيال في تنظيم المشاعر المتنوعة ضمن نسيج الحياة اليومية، ليخلق في النهاية طاقة إيجابية مُعدية. مع ذلك، يبقى السؤال المحوري حول قيمة الحزن دون إجابة،

وتختتم والدة رايلي المشهد بوضع كل هذه الجهود في إطار هدف محدد، يحمل بُعدًا جندريًا واضحًا، وهو إبقاء والد رايلي سعيدًا، نظرًا إلى أنه يعاني من ضغوط العمل، فتقول: «يمكننا فعل ذلك من أجله، أليس كذلك؟».

يترتب على هذا التعليق تداعيات طويلة الأمد، إذ ستكشف رايلي لاحقًا أن عجزها عن تلبية هذه التوقعات، أو بعبارة أخرى «كبت مشاعرها لتناسب احتياجات والديها المتصورة» (كابانيس، ٢٠١٥م)، هو ما دفعها لاتخاذ قرار مغادرة المنزل. من السهل في هذه المرحلة الإشارة إلى أن الفيلم يوجّه انتقادًا للنظم الاجتماعية التي تدفع النساء إلى قمع مشاعرهن المؤلمة بطريقة غير ملائمة لصالح إنتاجية الرجال، لكن الفيلم، بالتوازي، يستكشف التطور المعقد في الوعي بالأخلاقيات التي تحكم التفاعل بين الأفراد. لقد رأينا كيف أسهمت جهود رايلي في الحفاظ على جو عائلي إيجابي يعود بفوائد حقيقية على جميع أفراد الأسرة، ما يجعل السعي لتعزيز هذا الجو وتهيئة بيئة يزدهر فيها الجميع أمرًا منطقيًا. ومع ذلك، فإن التوقعات التي تفترض الحفاظ على هذا الجو من خلال تبني حالة عاطفية واحدة هي توقعات غير منطقية، وغالبًا ما يقع عبء تحقيقها على النساء. يكتسب هذا الأمر أهمية إضافية، إذ يوضح كيف يُتوقع من الشباب، منذ سن مبكرة، أن يتحملوا العبء العاطفي الناجم عن بيئة العمل النيوليبرالية التي تطمس الحدود بين الحياة الأسرية والعمل (لاندرز، ٢٠١٧م). يعلق الناقد السينمائي أ. أو. سكوت (٢٠١٥م) على هذه النقطة قائلًا: «يستعرض إنسايد آوت بزاوية نقدية الضغط الذي يواجهه الأطفال ليكونوا مبتهجين على الدوام، سواء من البالغين ذوي النوايا الحسنة أو من خلال الآليات النفسية التي يساهم هؤلاء البالغون في ترسخيها». وبهذا، يوضح الفيلم كيف يمكن للشباب، من خلال أنظمة التبعية الأسرية المشتركة في الهوية الاجتماعية والاحتياجات العاطفية، أن يتحملوا جزءًا كبيرًا من التوتر والقلق الناجمين عن انهيار الفواصل بين الحياة الشخصية والمهنية في بيئات العمل الحديثة وما يترتب على ذلك من عواقب.

ما الغرض من الحزن؟

يركز الجزء الأوسط من الفيلم على بناء حجة تدريجية لدور هادف يلعبه الحزن في التكيف المعرفي مع ظروف الفرد المتغيرة. تقدم مغامرة جوي وسادنس التالية اختزالًا آخرًا للإدراك الداخلي المعقد، حيث يظهر المرشد السياحي بينج بونج (ريتشارد كايند)، صديق رايلي الخيالي السابق، وهو مخلوق خيالي مكون من حيوانات وحلوى القطن. معًا، يمران عبر عوالم مستوحاة من أحلام الرسام المتحركة تمثل أكثر اللحظات الميتا سينمائية في الفيلم – فهي رسوم فكاهية للأفكار المجردة والخيال تميل أكثر إلى التعليق على العمليات الإبداعية في الفنون بدلاً من النظريات المعرفية الفكرية والتجريد، مثل «قطار الأفكار»،

الذي يصفه إيان ماكسويل (٢٠١٦م، ص. ٨٢) بأنه «انتصار للتلاعب اللفظي الترابطي بقدر ما هو محاولة لتجسيد رؤى علم النفس المعاصر». ومع ذلك، يمكن للمرء أن يستشف مزيدًا من التعليقات النقدية للفيلم على لغته المجازية، بما في ذلك تصويره الأساسي لفكرة «الجسد بصفته وعاءً للعواطف» (Kövecses، 2003، ص. 155)، وعدُّ المشاعر ذاتها وعاء لمشاعر أخرى. على سبيل المثال، نموذج الغضب الهيدروليكي الذي «يُطلق البخار»، يستدعي إلى الذهن لغات أكثر قدمًا حول «العواطف» و«الطاقات العصبية» التي تحتاج إلى التنفيس من خلال الأفعال الجسدية. يتلاعب إنسايد آوت أيضًا «بالبعد التصويري» لهذه الاستعارات، إذ تخضع المشاعر لسلسلة من التغييرات الشكلية، فتتحول إلى ثنائية الأبعاد أو إلى فن تجريدي. يضفي العرض غير الجاد نسبيًا لهذه الجوانب الإدراكية توازنًا ترفيهيًا لما قد يكون بخلاف ذلك تجربة سينمائية مفرطة في الحزن. على غرار ما قامت به رايلي، نجد أن المشاعر المؤلمة تُعزَل لفترة من الوقت من أجل فهمها، مما يساهم في إعطاء الفيلم مصداقية في تمثيل العواطف المتناقضة.

خلال هذا الجزء من القصة، تُصوّر التحولات العميقة للإحساس الآمن بالوجود بطريقة مجازية عبر انهيار «جزر الشخصية»، وهي الجوانب العزيزة والأساسية لهوية رايلي المستقرة اليافعة. على سبيل المثال، عندما يحاول والد رايلي إضحاكها من خلال تصرفاته الطريفة، نجد أنها لم تعد قادرة على التفاعل معه بهذه الطريقة. وهكذا، تنهار «جزيرة المزاح[9] » وتسقط في «مكب الذكريات». الوصول إلى هذا الجانب من الذات، الذي يدرك هذا النوع من اللعب الطفولي العفوي، لم يعد ممكنًا مع نمو رايلي وتكيفها مع ظروف اجتماعية أكثر تعقيدًا. يدرك بينج بونج أنه في طريقه إلى نفس المصير الذي تواجهه أجزاء أخرى من ذات رايلي الطفولية، والتي تنهار الواحدة تلو الأخرى نحو الهاوية. وإذ يشعر بالحزن لكونه منسيًا، يجد العزاء في الحزن، وهنا تظهر لأول مرة إشارة إلى الدور الاجتماعي الذي قد تؤديه سادنس. تتعاطف سادنس مع بينج بونج، ومن خلال مشاركة خبراتهما المؤلمة، يحدث تحول في مزاجهما. حتى هذه اللحظة، كانت سادنس تعبر عن نفسها كدافع عفوي غير متأكدة من دورها، بينما كانت جوي تمتلك دافعًا واضحًا: «سعيها المستمر للسعادة وتعلقها بالأفكار التي تحسّن ظروف رايلي، ما يؤثر على مشاعر رايلي الأخرى، وسلوكها، وكل من يتفاعل معها». يشير كاتز (٢٠١٧م، ص ٧٢) إلى أن سادنس تزداد خفة مع تقدم الفيلم عندما تكتشف هدفها، وهو ما يناقض ظن جوي في البداية بأنها مجرد عبء، ما يؤكد إمكانية تغير الشخصية وطابع التعبير عن المشاعر السلبية بمرور الوقت.

في حين أن وظيفة الحزن هنا قد تبدو ذاتية التحقق –إذ إن الغاية من الحزن هي تجاوز الحزن– فإننا نرى أيضًا أن المشاركة العاطفية للذكريات والتجارب الحزينة تدفع الآخرين إلى إعادة النظر في المواقف ورؤية ظروفهم بمنظور جديد. أي أن التأمل الحزين يوفر بصيرة مستقبلية، ويمكن قول الشيء ذاته عن السينما الحزينة.

---

[9] Goofball Island

تستعد رايلي للهرب من المنزل، وتلقي جوي في الهاوية مع جزيرة العائلة. هنا تكتشف رايلي أولى ذكرياتها المختلطة: رايلي زرقاء[10] لأنها أخفقت في تسجيل هدف في مباراة هوكي، لكن عائلتها وأصدقاءها يأتون لطمأنتها والاحتفاء بها، فيتلوّن النصف الثاني من الذكرى باللون الأصفر. الرسالة هنا بسيطة، وتبرز الدور الذي لعبه الحزن سابقًا عند مواساة بينج بونج: تعمل تعابير التعاسة كإشارة اجتماعية تدعو الآخرين لمساعدتنا في تغيير مزاجنا. وهكذا، يؤدي الحزن الآن دورًا مزدوجًا؛ فهو إشارة اجتماعية من جهة، واستجابة تعاطفية لإشارات الآخرين من جهة أخرى، ما يساعدنا على إعادة تشكيل فهمنا للمحن وابتكار أساليب جديدة للتعامل معها. تملك سادنس القدرة على تخيل الشعور بالوحدة بعيدًا عن العائلة، فهي تستحضر الذكريات من الماضي وتستشرف الشعور بالحزن مستقبلًا، ما يسهم في تشكيل فكرة عما ينبغي لرايلي فعله، وهو ما يُعرف بـ «الوظيفة التوجيهية» للذاكرة الذاتية (بلُك وآخرون، ٢٠٠٥م، ص. ٩٣). في الواقع، إن تقليد جوي لحركات سادنس وتجسيدها للتعاطف هو ما يمكنها من العثور على مسار كرات الذاكرة الزرقاء والالتقاء بها مجددًا. ومع ذلك، فإن المفتاح الذي يعيد جوي وسادنس إلى مقر القيادة في الوقت المناسب لمنع رايلي من مغادرة المنزل، هو إسقاط خيالي لمستقبل أكثر إثارة: برج من الأصدقاء الخياليين الذين تستغلهم جوي كرافعة لدفع نفسها وسادنس والعودة إلى غرفة التحكم.

المشاعر المختلطة والذكريات المتضاربة في مرحلة النمو

عندما تعود رايلي إلى منزل والديها، تتحول لوحة التحكم إلى اللون الأزرق؛ تغمرها مشاعر الحزن بالكامل، فتجهش بالبكاء وتعجز عن تفسير حزنها بالكلمات. تدرك أنها غير قادرة على الشعور بالسعادة التي تعتقد أن والديها ينتظرانها منها. يبادلانها والداها مشاعر الحزن والخسارة، ويحتضناها في لحظة دافئة. يمتزج الحزن العميق الناجم عن ضياع أجزاء من هوية الطفولة والهوية العائلية المشتركة مع «أشكال من التلامس والأصوات العاطفية المسماة بـ "الانفجارات الصوتية" [...] التي تعبر عن السعادة العميقة الناجمة عن لمّ الشمل» (كيلتنر وإيكمان، ٢٠١٥م). في مشهد مؤثر، تتنهد رايلي وتبتسم ابتسامة طفيفة بين ذراعي والديها، مما يدفع جوي وسادنس إلى تكوين ذكرى جديدة بمشاعر جديدة: المرارة الحلوة.

[10] يشير تحول رايلي إلى اللون الأزرق إلى الحزن، إذ يرمز الأزرق إلى الحزن في الفيلم. وبالمثل، يرمز الأصفر إلى البهجة، والأحمر إلى الغضب، والأخضر إلى الاشمئزاز، فيما يمثل الأرجواني الخوف.

يتناغم هذا الإحساس مع موسيقى مايكل جياكشينو الحالمة على البيانو، التي تعود إلى الواجهة مرة أخرى، مغيرة إيحاءاتها لتضيف مشاعر متداخلة ومتغيرة إلى نوع آخر من الذاكرة السائلة – ليست سردية ولا بصرية، بل ذاكرة موسيقية ضمنية.

يستحضر إنسايد آوت مشاعر الحنين والعاطفة، ويقترح أن هذه الروابط بين العاطفة والذاكرة قد تمتزج أحيانًا بأحاسيس أكثر حزنًا وألمًا، ما يولد شعورًا متناقضًا بالمعنى والغاية والهوية:

«يُعيد الفيلم النظر في ذلك الحنين جزئيًا عبر تصوير طفل يتمتع بالسعادة عمومًا، لكنه يمر بحالات من الكآبة، بل واليأس. قد تحاول جوي أن تعزل سادنس طوال الفيلم، لكن سادنس لا تزال قادرة على ملامسة ذكريات رايلي وإضفاء طابع أكثر تعقيدًا من مجرد فرح صافٍ أو حزن مطلق [...]. وهكذا، يقدم إنسايد آوت نموذجًا مغايرًا للأفلام التي تبث مشاعر إيجابية وتؤدي دورًا تربويًا ثقافيًا».

(ماركوتيتش، ٢٠١٩م، ص. ١٦٥)

يلاحظ كلتنر وإيكمان (٢٠١٥م) أن «تكرار وشدة المشاعر الإيجابية تبدأ في الانخفاض الحاد» عند سن الحادية عشرة تقريبًا. وهنا، تواجه رايلي حزن الانفصال والفراق؛ من وجهة نظر ماركوتيك (٢٠١٩م، ص. ١٦٦) أن الفيلم يوضح كيف أن «النضوج يعني أحيانًا تجربة الفقدان والشعور بالحزن حيالها». وبالمثل، يجادل كاتز (٢١٠٩م، ص. ٨٢) بأن مرحلة ما قبل المراهقة في المدرسة المتوسطة تمثل بداية فقدان تأملي يُدرك على مستوى وجودي، وأن إنسايد آوت يلتقط تلك اللحظات المؤلمة للوعي الذاتي بين الطفولة والمراهقة، والتي تتجاهلها أفلام أخرى. إن مشاعر الانفصال والتفرد التي تستيقظ في هذه المرحلة متجذرة بعمق في الداخل، بحيث لا يمكن مشاركتها بالكامل، حتى لو عُبّر عنها بالحزن. يجب علينا، للمرة الأولى، أن نواجه حقيقة هويتنا المستقلة التي نتحملها وحدنا، وندرك في الوقت ذاته الحدود الوجودية للعلاقات المتبادلة والتجارب المشتركة. وعلى الرغم من أن السينما لا يمكنها تجاوز إحساسنا بالانفصال، فإنها تستطيع أن تعترف به بطريقة واضحة ومُرضية. عبر تقديم مشاعر مرتبطة بالارتقاء عبر الآخرين أو «تجاوز الذات» (أوليفر وآخرون، ٢٠١٨م)، يكشف إنسايد آوت عن صراع داخلي آخر نعيشه: وهو أنه عندما نعترف بانفصالنا عن بعضنا بعضًا، قد نشعر بشكل غريب أننا أقرب.

عند هذه النقطة، يتضح أن السرد الموازي للقصة ومسارها العاطفي في الفيلم كانا يقودان طوال الوقت إلى اكتشاف المشاعر المختلطة. لكن ليس الأمر ببساطة أننا لا نشعر بأي مشاعر مختلطة في مراحلنا الأولى، إذ يعبر النزاع على طريقة تلوين كل ذكرى عن تداخل بين الحالات الشعورية. نجمع الذكريات المتولدة عن التجارب السعيدة والمؤلمة، ثم يُعاد معالجتها لتواكب السياقات العاطفية الجديدة، فتتراكم ذكريات متباينة ومتناقضة ما يجعل آليات التفكير أكثر تشابكًا وتميزًا وتعقيدًا. وينطبق هذا أيضًا على اللحظات التي تلمس فيها سادنس الذكريات وتُعيد تلوينها في أثناء استرجاعها، وليس فقط عند تشكّلها لأول مرة: إذ تتغير الذكريات المحورية عبر فترات عاطفية مختلفة، ما يؤدي إلى تحول الهوية السردية بمرور الوقت (ماك آدامز وماكلين، ٢٠١٣م). ينمو إدراكنا للمشاعر المتناقضة وقدرتنا على التعبير عنها، ويتعزز تكوين العواطف المختلطة في سرديات الحياة كلما زادت التجارب المؤلمة التي نصوغ منها مفهومنا عن الذات. حتى الأحداث التي تبدو عادية ظاهريًا –مثل الانتقال بين الولايات– تنطوي على إعادة تعريف للذات وتتطلب جهدًا، وهو ما يشعل شرارة الاستقلالية في مرحلة البلوغ، وقد يكون اجتياز هذه المرحلة ليس بالأمر السهل. فمن خلال اكتشاف المزيد من الذكريات المتناقضة والمشحونة بالمشاعر المتضاربة، تتشكل هوية اجتماعية جديدة وأكثر استقلالية داخل العائلة؛ جزيرة عائلية جديدة. وكما أشارت هيلدي ليندمان (٢٠٠٩م، ص ٤١٧-٤١٨): «مع نمو الطفل بعد مرحلة الطفولة المبكرة، يتشكل كيانه من خلال عملية متبادلة من التكيف مع عائلته وتكيف عائلته معه [...]

الحفاظ على الهوية يتطلب أيضًا تنحية القصص التي لم تعد مناسبة وبناء قصص جديدة تحل محلها» (انظر أيضًا: مينوشين، ١٩٧٤م، ص ٤٧-٤٨). تلك المكونات التأملية للهوية تستند بشكل متزايد إلى رصيد من التجارب المؤلمة، مما يجعل الذات، كما يصفها ماركوفيتش (٢٠١٩م، ص ١٦٥)، متعددة الأبعاد: «يصبح الطفل أكثر قدرة على تحمّل اللحظات العاطفية الصعبة واستيعاب تعددية ذاته».

يمكن أن تكون الذكريات العائلية مؤلمة بشكل خاص، إذ تذكرنا بالروابط الأقرب إلينا والتي لن تعود أبدًا كما كانت، ولن تبقى على حالها. كلما تعقّدت ذاكرتنا وشخصياتنا مع النمو، ازداد الحزن عمقًا، وقد نرى في الذكريات خريطة للذوات التي تخلينا عنها مع اتخاذ قراراتنا واتساع استقلاليتنا، لكن هذه ليست الصورة الكاملة.

قد يكون الفقد أمرًا لا رجعة فيه، لكن فيلم إنسايد آوت يعرض مفهومًا مطمئنًا عن الذكريات، حيث يراها متغيرة بدلاً من أن تكون إما مفقودة وإما متاحة، أو أن تصنّف على نحو قاطع كجيدة أو سيئة. عندما نتجاوز التقسيمات الثنائية الصارمة «إما-أو» ونتقبل المشاعر المختلطة (انظر: جولد وآخرون، ١٩٩٦م)، فإننا نتيح إمكانية استرجاع الذكريات بطريقة تستوعب التناقضات، وهو أمر ذو أهمية، لأن هذه التناقضات قد تصبح دافعًا لإعادة تشكيل إحساسنا الذاتي بسيرتنا الشخصية. تتناغم الذاكرة والهوية معًا في تشكيل السيرة الذاتية، إذ إنهما عمليتان تخيليتان غير ثابتتين. وبهذه الطريقة، يعيد إنسايد آوت تشكيل ما قد يبدو في البداية خسارةً دائمة (إلقاء الذكريات في هاوية النسيان، أو تصور الطفل لفراق عائلته) ليصبح تغييرًا فاعلًا قائمًا على الخيال (يُرمز إليه بجزر الشخصية الجديدة والثرية في نهاية الفيلم). يُعد قبول تلك التناقضات العاطفية الداخلية، والطريقة التي تعكس بها التغيير الشخصي، أقرب ما يمكننا الوصول إليه لتحديد مفهوم الوكالة والقدرة على التغيير داخل الفيلم. فالاستقلالية المتنامية تتجلى في هذا المزيج الهجين من التجارب العاطفية والذكريات، الذي يستدعي مزيدًا من التأمل، والبحث، وإعادة تعريف الهوية. يؤكد مشهد الحل الدرامي[11] هذا التعقيد الداخلي التراكمي، وما يطرحه من تحدٍ للوكالة والقدرة على التغيير، من خلال إبراز زر «البلوغ» في مقر القيادة بأسلوب فكاهي: كيف يمكن للهرمونات أن تؤثر في نظام معقد بالفعل؟ مرة أخرى، يدفعنا الفيلم إلى مواصلة البحث بدلًا من التوقف عند عوامل ثابتة تتحكم في الوكالة والتغيير. تُعد عملية تكوين الهوية الذاتية تحديًا شبه مستحيل، إذ يستوجب تحقيق الاستقلالية الشخصية وسط شبكة من العناصر المتشابكة، المتباينة، وأحيانًا المتعارضة داخل عالمنا الداخلي. يزداد هذا التحدي تعقيدًا بالنسبة للمراهقات أمثال رايلي، إذ يتزامن مع تحولات عصبية واسعة النطاق.

---

[11] اخترت ترجمة denouement بـ «الحل الدرامي» لأنه يشير إلى المرحلة التي تلي الذروة في السرد، حيث يُقدّم توضيحًا أو تحولًا يعيد التأكيد على فكرة رئيسية. لا يمثل مشهد زر «البلوغ» النهاية الفعلية في إنسايد آوت، بل يستخدم بأسلوب فكاهي لإبراز التعقيد المستمر للنمو العاطفي، مما يجعله أقرب إلى «الحل الدرامي» من «الخاتمة» أو «النهاية».

السعي نحو الإدراك الواعي

يقدم إنسايد آوت احتفاءً فريدًا بالجهد اليومي العادي الذي يبدو بسيطًا لكنه جوهري في عالم يغلب عليه الحزن والفقد. لا يختلف الأمر عند مشاهدة فيلم حزين، فتلك تجربة تعكس الجهد التخيلي الصعب الذي يعد جزءًا من الحياة. يصور الفيلم فتاة حساسة ومتعاطفة تفكر بعمق داخل ذاتها لكي تتمكن من فهم تأثيراتها على الآخرين. غالبًا ما يتحدث الباحثون عن السينما على أنها وسيلة للتأمل الفلسفي، وهذه القراءة، على أقل تقدير، توضح كيف يمكن للانفتاح على تلك الأفكار أن يكشف عن أنماط تفكير لا تنتمي إلى السينما وحدها، ولا حتى إلى سينما الرسوم المتحركة، أو إلى نوع سينمائي معين، بل إلى هذه التجربة السينمائية الفريدة التي تطور خطًّا معرفيًا تحليليًا خاصًا، مستفيدةً من الإمكانيات البصرية للرسوم المتحركة، وأساليب دراما العائلة الكوميدية، والاستعارات البصرية المألوفة (مثل التروس كتشبيه للإدراك)، والتباينات الأسلوبية بين مشاعر المشاهد والمشاعر المصوَّرة. كل هذا يتكامل – عبر خيال تشاركي من صانعي الأفلام والمحرّكين ومسجّلي الصوت والمحرّرين، ما يحفّز خيالًا استقصائيًا آخر لدى المشاهدين، وخاصة أولئك الذين لا تزال قدرتهم على قراءة أفكار الآخرين في مراحلها المبكرة. وفقًا لما ذكره بناروس ومنش (٢٠١٦م، ص. ٥٢٢)، فإن «تطوير آلية تناسب المرحلة العمرية للتعبير عن المشاعر (أي الوعي بالمشاعر وتسميتها) يُعترف به كقضية رئيسية في التدخلات المعنية بالمشاعر» (انظر أيضًا ماركوتيتش، ٢٠١٩م، ص. ١٦٨). قد يشعر البالغون كذلك بأن جهودهم المبكرة، والتي كان لها أثر عميق في تشكيل ذواتهم الحالية، قد لقيت اعترافا؛ إذ تتيح لهم أفلام العائلة فرصة لاستعادة التحديات المرتبطة بتطوير نماذج العالم، وتنظيم المشاعر، وتشكيل الشخصية، ما يذكرهم بأن هذه العملية لا تتوقف أبدًا.

تساعدنا المخيلة السينمائية وتقنيات الرسوم المتحركة لهذا الفيلم على إدراك وتقدير ما يجري في عالم الأطفال الداخلي، الذين تبدو حياتهم في ظاهرها بعيدة عن المشقة والعمل، وذلك من خلال أساليب إبداعية تُخرج المشاعر الخفية من الداخل (إنسايد) إلى العلن. يعرب بيرديك (٢٠١٦م، ص ٥٥) عن قلقه إزاء «إعادة تصوير المشاعر كصناعة تربط بصورة مباشرة بين الإنتاج والشعور»، غير أنّ تصوير المشاعر وهي تبذل جهدًا داخل بيئة شبيهة بأماكن العمل قد يكون فقط إشارةً، بالنسبة إلى جمهور يستعد لتحمل المسؤولية، لحجم العمل الداخلي الكبير الذي يبذله المرء في مرحلة تسبق ظاهريًا العمل والمسؤولية. ربما يكون تصوير مشاعر الأطفال في سن ما قبل المراهقة، وهي تخضع لعمل شاق في «المقر الداخلي» الخاص بها، اعترافًا وإقرارًا بمدى صعوبة تلك العمليات غير المرئية (مثل البحث عن معنى للحزن أو التساؤل الداخلي عن أسباب أفعالنا)،

ولعل الاعتراف المتبادل بين الأجيال لهذا الجهد أمر بالغ الأهمية. تقدم الفنون السردية، مثل صناعة الأفلام، وسائل فريدة لتعزيز الاعتراف بعمق وتعقيد وتقلبات المشاعر المرتبطة بالصراعات التي لا يُعترف بها بشكل كافٍ، وخاصة عندما تكون داخلية وتستلزم استحضارها بشكل خيالي (روسينج، ٢٠١٥م، ص ١٨)، أو تحدث لدى الأشخاص الذين يفتقرون إلى منبر عام، مثل الفئات الأصغر عمرًا. عادةً ما يُصاغ خطاب الاعتراف بناءً على مفهوم ماسلو[12] للاحتياجات الإنسانية، وهو ما يُعبّر عنه بيرديك (٢٠١٦م، ص ٥٥) قائلًا: «الاعتراف ليس مجرد مجاملة ندين بها للآخرين، وإنما هو حاجة إنسانية ضرورية». وبما أن الإنسان يحتاج بشكل أساسي إلى الشعور بأن ما يبذله من جهد يحمل قيمة، فإنّ الحاجة إلى اعتراف الآخرين تشمل كل أشكال العمل (تونكنز وآخرون، ٢٠١٣م). الاعتراف في جوهره هو رؤية وتسليط الضوء على شيء غير ظاهر لكنه مهم للآخر (هونيث ومارغليت، ٢٠٠١م)، وتشكل القصص والسينما إحدى الوسائل التي يمكن من خلالها إظهار هذا الاهتمام بالآخرين (موس ويلنغتون، ٢٠١٩م)، ما يمنح المتحاورين إحساسًا بالرضا من خلال إدراك أن مشاعرهم وجهودهم الخفية تحظى بقيمة جماعية أوسع، ويُنظَر إليها عندما نتخيل عوالم الآخرين. ومع ذلك، فإن بعض جهودنا أكثر خصوصية من كونها عامة، وبالتالي فهي خفية أكثر. مع ازدياد ما يواجهه الشباب من صعوبةٍ في تكوين شعورٍ بالاستقلالية في ظل ظروف السوق القاسية (لاندرز، ٢٠١٧م)، وفي ظل التذكير المستمر عبر الإعلام الرقمي بالاضطرابات العالمية (هوغ وآخرون، ٢٠١٧م)، يصبح الاعتراف بالجهود الداخلية وغير المرئية التي يبذلها هؤلاء الشباب لتعزيز قيمتهم الذاتية من خلال ممارستهم للإرادة الشخصية أمرًا بالغ الأهمية بالنسبة لصُنّاع القصص.

[12] يشير ماسلو إلى أن الاحتياجات الإنسانية تتدرج في هرم يبدأ بالاحتياجات الفسيولوجية، ثم الأمان، فالحب والانتماء، ثم التقدير، وأخيرًا تحقيق الذات، حيث لا يتحقق مستوى إلا بعد إشباع المستوى الذي يسبقه. (المترجم)

في السينما، يحدث هذا النوع من الاعتراف عبر الصورة والصوت. يكشف إنسايد آوت أن الأُفلام الحزينة تمنحنا ما يتجاوز مجرد إثارة مشاعر «انفعالية» مُرْضية بنتيجة إيجابية (زيلمان، ١٩٧١م)، أو مجرد استحسان لقدرة الفنان على تصوير المآسي بشكل مُعبّر (على غرار ما ذكر هيوم، ١٧٥٧م). يُنظَر إلى الاعتراف بالتجارب الداخلية المؤلمة على أنه مهمة دقيقة وحساسة تؤدي أدوارًا متعددة. ومن بين أشكال الاعتراف التي يمكن للقصص أن تتيحها: الاعتراف بأن ما يشغل بال الإنسان (سواء كانت مشاعر حزينة أو غير محببة، أو قضايا سياسية أو خاصة) يستحق أن يُروى في سياق مشترك يحمل تأثيرًا عاطفيًا عميقًا يجذب الانتباه لفترة من الزمن؛ الاعتراف بأن شخصًا آخر يواجه المشكلات نفسها التي يواجهها المشاهد، ما قد يمنحه شعورًا بأنه أقل وحدة، إذ تُشكل السينما والسرد القصصي مساحة مشتركة للتفكير والتجربة؛ كما يشمل هذا الاعتراف إدراك الجوانب الخفية من الحياة اليومية التي قد يكون من الصعب مواجهتها، خاصة إن لم نكن قد اعترفنا بها لأنفسنا بعد أو لم ندرك مدى تعقيدها؛ والاعتراف بالتنازلات القاسية وأوجه القصور الحتمية التي ترافق أي موقف أخلاقي أو معياري في ظل صعوبات متأصلة؛ إضافةً إلى الاعتراف بالمشاعر التي يصعب التعبير عنها أو تلك التي تتسم بتعقيد يتجاوز الفهم لكنها رغم ذلك تظل ذات أثر داخلي بالغ. وأخيرًا، الاعتراف، من خلال تفاصيل غالبًا ما تكون غير مرئية، بالمشقة الكامنة في أمور نادرًا ما يُنظر إليها على أنها تتطلب جهدًا. ومع ذلك، فإن هذا النوع من الاعتراف لا يتحقق تلقائيًا لمجرد سرد القصة، بل يتطلب مهارة ورؤية من فرق السرد والإبداع لصقل تلك المشاعر والتجارب اللا محدودة وتحويلها إلى أشكال تعبيرية من كلمات وأصوات وصور تعكس بدقة الصراعات غير المرئية التي نادرًا ما يُعترف بها، ما يستدعي تجسيدًا سرديًا.

وأخيرًا، أود أن أشير إلى أن الأساليب التأويلية في القراءة تتضمن بدورها هذه العناصر: الخيال، والقولبة، والترجمة، إضافةً إلى إدراكها العميق للعمليات غير المرئية التي تنطوي على جهد فكري مستمر لفهمها. وعلى عكس الأنماط النقدية الأخرى التي تركز بدرجة أقل على الإصغاء للفنانين والمبدعين، تحثنا التأويلية (الهرمنيوطيقا) على استكشاف ما يحدث عندما ننخرط في عرض القصص، ونتخيل الدخول إلى عقول الساردين عبر العقول التي صاغوها بأنفسهم (الخيال يحمل في ذاته خدعته الهومنكولية[13] ، إذ نقرأ عقول المؤلفين ودوافعهم عبر شخصيات وأفكار مُبتكرة). يمكن أن يكون هذا تحديًا صعبًا. ولتنفيذه، يتعين على الجمهور المتلقي بناء نماذج تفسيرية لفهم المؤلفين، وما يسعون إلى نقله، وكيفية إيصالهم لذلك، والعوامل التي قد تؤثر على وضوح نيتهم، وما يصل في النهاية إلى القارئ أو المشاهد. يوجد كثير من الأفكار والمشاعر والرؤى والمفاهيم التي تُترجم من المبدع إلى صور وأصوات، ثم تتحول إلى مشاعر لدى الجمهور، ثم يسترجعها الجمهور ويضفي عليها قيمًا ذاتية، ما يخلق مساحات تخيلية مشتركة. على غرار الطريقة التي يفكك بها إنسايد آوت ديناميكيات العاطفة والتجسيد، وكذلك الشخصية والذاكرة والنمو، فإن السرد القصصي يعتمد على خيوط غير مرئية من الترجمة، والتي يمكن للقراءة النصية أن تتفاعل معها وتتعرف أهميتها. تتشكل مسارات هذه الترجمات معًا بطريقة تبدو أشبه بالمعجزة، مستندة دائمًا إلى الخيال، ما يمنحها نوعًا من التماسك، لكنه لا يبقى ثابتًا. فكل تماسك يُدرك سيعاد تشكيله مرة أخرى مع اللحظة التالية، ومع المشهد الجديد، ومع تراكم الذكريات، ومع القصة العاطفية اللاحقة.

[13] هومنكولي Homunculus: مصطلح لاتيني يعني «الرجل الصغير»، ويستخدم في الفلسفة والعلوم للإشارة إلى كائن مصغر يمثل الإنسان. في السياقات الفلسفية والمعرفية، يشير إلى مغالطة الرجل الصغير التي سبق الإشارة إليها.

المراجع:

Ackerman, A. (2011). *Seeing things: From Shakespeare to Pixar*. University of Toronto Press.

Bálint, K. E., & Rooney, B. (2018). Shot scale and viewers' responses to characters in animated films. In M. Uhrig (Ed.), *Emotion in animated films* (pp. 162–180). Routledge.

Barrett, L. F. (2017). *How emotions are made: The secret life of the brain*. Houghton Mifflin Harcourt.

Barrett, L. F., Mesquita, B., Ochsner, K. N., & Gross, J. J. (2007). The experience of emotion. *Annual Review of Psychology, 58*, 373–403.

Benarous, X., & Munch, G. (2016). Inside children's emotions: Thoughts on Pixar's *Inside Out*. *Journal of Developmental & Behavioral Pediatrics, 37*(6), 522.

Best, S., & Marcus, S. (2009). Surface reading: An introduction. *Representations, 108*(1), 1–21.

Bluck, S., Alea, N., Habermas, T., & Rubin, D. C. (2005). A tale of three functions: The self-reported uses of autobiographical memory. *Social Cognition, 23*(1), 91–117.

Bryant, M. (2016). Why patients and doctors should watch *Inside Out*. *British Journal of General Practice, 66*(643), 92.

Burdick, J. (2016). Practical pigs and other instrumental animals. In J. A. Sandlin & J. C. Garlen (Eds.), *Disney, culture, and curriculum* (pp. 47–58). Routledge.

Cabaniss, D. L. (2015). Inside *Inside Out*? *The Lancet Psychiatry, 2*(9), 789.

Dirven, R. (1997). Emotions as cause and the cause of emotions. In S. Niemeier & R. Dirven (Eds.), *The language of emotions* (pp. 55–83). John Benjamins Publishing.

Felski, R. (2015). *The limits of critique*. University of Chicago Press.

Gillam, K., & Wooden, S. R. (2008). Post-princess models of gender: The new man in Disney/Pixar. *Journal of Popular Film and Television, 36*(1), 2–8.

Goldmark, D. (2013). Pixar and the animated soundtrack. In J. Richardson, C. Gorbman, & C. Vernallis (Eds.), *The Oxford handbook of new audiovisual aesthetics* (pp. 213–226). Oxford University Press.
Gould, J. R., Prentice, N. M., & Ainslie, R. C. (1996). The splitting index: Construction of a scale measuring the defense mechanism of splitting. *Journal of Personality Assessment, 66*(2), 414–430.
Hall, S., Fildes, J., Perrens, B., Plummer, J., Carlisle, E., Cockayne, N., & Werner-Seidler, A. (2019). *Can we talk? Seven year youth mental health report – 2012–2018*. Mission Australia.
Hatfield, E., Cacioppo, J. T., & Rapson, R. L. (1993). Emotional contagion. *Current Directions in Psychological Science, 2*(3), 96–100.
Heider, K. G. (1991). *Landscapes of emotion: Mapping three cultures of emotion in Indonesia*. Cambridge University Press.
Hume, D. (1757). Of tragedy. In *Four dissertations* (pp. 193–209). A. Millar.
Johnson, G. M. (2020). The psychology of bias. In A. Madva & E. Beeghly (Eds.), *An introduction to implicit bias* (pp. 20–40). Routledge.
Katz, C. (2017). Sadness, intersubjectivity, and the lesson of *Inside Out*. In A. Gotlib (Ed.), *The moral psychology of sadness* (pp. 69–89). Rowman & Littlefield.
Keltner, D., & Ekman, P. (2015, July 3). The science of *Inside Out*. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2015/07/05/opinion/sunday/the-science-of-inside-out.html
Kövecses, Z. (2003). *Metaphor and emotion*. Cambridge University Press.
Kralicek, D., Shelar, S., Von Rabenau, L., & Blikstein, P. (2018). *Inside Out*: Teaching empathy and social-emotional skills. In *Proceedings of the 17th ACM Conference on Interaction Design and Children* (pp. 525–528). Association for Computing Machinery.
Landers, C. (2017). Your sons, your daughters: Mental health in the age of overtime. *Griffith Review, 56*. https://www.griffithreview.com/articles/your-sons-your-daughters-mental-health-overtime
Lindemann, H. (2009). Holding one another (well, wrongly, clumsily) in a time of dementia. *Metaphilosophy, 40*(3–4), 416–424.

Love, H. (2010). Close but not deep: Literary ethics and the descriptive turn. *New Literary History, 41*(2), 371–391.

Lugo-Lugo, C. R., & Bloodsworth-Lugo, M. K. (2009). "Look out new world, here we come"? Race, racialization, and sexuality in four children's animated films by Disney, Pixar, and DreamWorks. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies, 9*(2), 166–178.

Markotić, N. (2019). The many in the one: Depression and multiple subjectivities in *Inside Out*. *Journal of Cinema and Media Studies, 58*(4), 162–168.

Maxwell, I. (2016). "Turtles all the way down": Mind, emotion and nothing. *Humanities, 5*(3), 78–92.

McAdams, D. P., & McLean, K. C. (2013). Narrative identity. *Current Directions in Psychological Science, 22*(3), 233–238.

Minuchin, S. (1974). *Families and family therapy*. Harvard University Press.

Moss-Wellington, W. (2019). *Narrative humanism: Kindness and complexity in fiction and film*. Edinburgh University Press.

Nordgren, L. F., Van Der Pligt, J., & Van Harreveld, F. (2006). Visceral drives in retrospect. *Psychological Science, 17*(7), 635–640.

Oliver, M. B., Raney, A. A., Slater, M. D., Appel, M., Hartmann, T., Bartsch, A., Schneider, F. M., Janicke-Bowles, S. H., Krämer, N., Mares, M.-L., Vorderer, P., Rieger, D., Dale, K. R., & Das, E. (2018). Self-transcendent media experiences: Taking meaningful media to a higher level. *Journal of Communication, 68*(2), 380–389.

Peacocke, A., & Kernion, J. (2015, June 25). Two philosophers explain what *Inside Out* gets wrong about the mind. *Vox*. https://www.vox.com/2015/6/25/8840945/inside-out-mind-memory

Radden, G. (1998). The conceptualisation of emotional causality by means of prepositional phrases. In A. Athanasiadou & E. Tabakowska (Eds.), *Speaking of emotions* (pp. 273–294). Mouton de Gruyter.

Rösing, L. M. (2015). *Pixar with Lacan*. Bloomsbury Academic.

Stadler, J. (2017). Empathy in film. In H. Maibom (Ed.), *The Routledge handbook of philosophy of empathy* (pp. 317–326). Routledge.

Sutton, J., Harris, C. B., & Keil, P. G. (2010). The psychology of memory, extended cognition, and socially distributed remembering. *Phenomenology and the Cognitive Sciences, 9*(4), 521–560.

Sutton-Smith, B. (1997). *The ambiguity of play*. Harvard University Press.

Talarico, J. (2015, June 20). Does Pixar's *Inside Out* show how memory actually works? *The Conversation*. http://theconversation.com/does-pixars-inside-out-show-how-memory-actually-works-43311

Taylor, C. (1997). The politics of recognition. In A. Heble, D. P. Pennee, & J. R. Struthers (Eds.), *New contexts of Canadian criticism* (pp. 98–131). Broadview Press.

Tenzek, K. E., & Nickels, B. M. (2019). End-of-life in Disney and Pixar films. *OMEGA - Journal of Death and Dying, 80*(1), 49–68.

Tonkens, E., Grootegoed, E., & Duyvendak, J. W. (2013). Welfare state reform, recognition and emotional labour. *Social Policy and Society, 12*(3), 407–413.

Young, J. O. (2001). *Art and knowledge*. Routledge.

Zillmann, D. (1971). Excitation transfer in communication-mediated aggressive behavior. *Journal of Experimental Social Psychology, 7*(4), 419–434.