سينماء
لتعزيز المحتوى
المعرفي السينمائي
CINAMAA

الحقيقة والجمال والخير:
الحرية والثالوث الأفلاطوني في نظرية إيريك رومير السينمائية

حنة شلستراته، جامعة أنتويرب

ترجمة: د. فادية بنت عبدالله الشهري

المستخلص:

تحلل هذه المقالة نظرية إيريك روميير السينمائية في ضوء الثالوث الأفلاطوني المتمثل في الحقيقة والجمال والخير، وذلك من خلال تجلياته في الفلسفة الجمالية لكلٍّ من كانط وهيغل وشيلر. وعلى الرغم من أن نظرية روميير السينمائية تُظهر تقاربًا مع النظرة المثالية للفن عند كانط باعتباره شكلًا من أشكال الجمال الطبيعي؛ فسأجادل بأن هناك ضرورة لنظرة أوسع إلى الأسس الفلسفية لروميير، وأن النقطة التي تنحرف فيها نظرية روميير السينمائية عن فلسفة كانط الثلاثية هي تحديدًا النقطة التي تقترب فيها من جماليات هيغل وشيلر. فالاتجاه نحو فلسفتهما المثالية يخلق فهمًا جديدًا لنظرية روميير السينمائية؛ حيث تتبدى أفكاره المتعلقة بأنطولوجيا السينما وقيمتها انعكاسًا لتوكيد هيغل على الجمال بوصفه التعبير الفني المباشر عن الحقيقة العابرة للتاريخ، وكذلك في إيمان شيلر بأن الجمال هو الشرط الأساسي للأخلاق والحرية. إن ثالوث أفلاطون المفاهيمي المترابط، الذي يتضمن الحقيقة والجمال والخير، يُشكِّل الركيزة الأساسية لتقاربه مع فلسفة الجماليات التي سادت في القرن الثامن عشر. وهذا التقارب الوثيق يطرح سؤالًا هامًّا حول العلاقة القائمة بين نظرية السينما والفلسفة، وموقع روميير في هذا النقاش؛ فهو يغني أفكاره بأفكار الفلاسفة الذين استلهم منهم، ويضيف إلى إرثهم الفكري من خلال استنتاجاته المتعلقة بفن السينما.

الكلمات المفتاحية: إيريك روميير، النظرية السينمائية، علم الجمال، كانط، هيغل، شيلر.

على مدار القرن العشرين، تخلَّى المجتمع الغربي تدريجيًّا عن المطلق واليقيني وعن العقائد الدينية والميتافيزيقية، واستبدلها بالجزئي والنسبي وبنزعة فلسفية مُتشكِّكة. وفي مجتمع صناعي وآلي بشكل متزايد؛ لم يعد الوجود الإنساني يُفسَّر بشكل أساسي من خلال فرضية «المحرِّك الذي لا يتحرك»، ولم يعد الإله بل الفرد هو الذي يملك السلطة والسيادة للتحكُّم بحريته ورسم حدودها. إذا أخذنا في الاعتبار التصوُّر التقليدي عن ثقافة ما بعد الحرب، والقائمة على النقد الثقافي ومناهضة التأسيس؛ فقد يكون من المفاجئ أن نجدَ، في عام (1961م)، الناقد والمخرج السينمائي الفرنسي إيريك روميير (1961م-1989م) يقول إن السينما «تمتلك الحقيقة منذ البداية وتهدف إلى جعل الجمال غايتها العليا»(ص 75: التشديد من عندنا). ويستخدم روميير مصطلحات «الحقيقة» و«الجمال»، وفي مقاطع أخرى «الخير»، ليس بطريقة جزئية بل يعدُّها قيمًا مطلقة. وهي مقولات ميتافيزيقية تشكل كل تجربة وإدراك بشريين، سواءً في الواقع المعاش أو في السينما التي تُمثِّل هذا الواقع. وفي ظل مجتمع ما بعد الحداثة الذي يضع الجزئي في مكان المطلق، يُطرح السؤال عمَّا إذا كان أحدث أشكال الفن قادرًا على جعل هذه العناصر الثلاثة المتعالية محسوسةً، وذلك بحكم حياده التعبيري. ويرى روميير أن السينما قادرة على ذلك، وهي من حيث التعريف تجسيدٌ للحقيقة والجمال والخير.

كان إيريك روميير ناقدًا سينمائيًّا، وأصبح مُخرجًا في وقت لاحق من مسيرته. فبعد تركه وظيفته كمعلم للغات والآداب الكلاسيكية في كليرمون-فيران في منتصف الأربعينات، اكتشف الثقافة السينمائية الغنية والحيوية في باريس ما بعد الحرب العالمية الثانية، وذلك بأنديتها السينمائية ودوريات الأفلام مثل «دفاتر السينما». وعندما خطا روميير خطواته الأولى في النقد السينمائي -نُشرت مقالته «السينما، فن المكان» في عام 1948، في مجلة جان بول سارتر «الأزمنة الحديثة»- كان زملاؤه المستقبليون فرانسوا تروفو وجان لوك غودار وجاك ريفيت لا يزالون شبابًا عديمي الخبرة، فأثَّرت فيهم أفكار روميير حول السينما والفن بشكل عام بقوة، حتى أنه يمكننا أن نتحدث -كما فعل بيير كاست (1952م) بشكل ازدرائي- عن «مدرسة شيرير»(ص 22)، مشيرًا إلى الاسم الذي ولد به روميير.

أسس روميير على مدار مسيرته المهنية كناقد سينمائي نظريةً سينمائية متماسكة ومدروسة جيدًا، على الرغم من أنه لم يتحدث عن كتاباته باعتبارها كذلك. وانطلاقًا من نظرية أندريه بازان الأنطولوجية لنظرية السينما، يثني روميير على السينما لمزاياها كوسيط؛ فنظرًا إلى قدرتها على التقاط الواقع في حالته الحقيقية، بطريقة فورية ومحايدة تقريبًا، تختلف السينما عن أشكال الفن الأخرى التي تخلق المعنى بواسطة الرموز. أما السينما فلا تُخْبِر بل تُظْهِر (روميير 2020/1932م، ص57. 1989/1949م، ص42. 1989/1960م، ص118). وبدلًا من خلق طبقة ثانية خلف الواقع المحسوس «الذي يجب علينا فك شفرته»، فإن «المظهر هو الجوهر» (روميير، 1989/1957م، ص151. 1989/1949م، ص42). إن هذا التركيز على كشف الجواهر في المظاهر المحسوسة ينبع من نظرة روميير المسيحية للعالم (كريسب 1988م، ص3-5)، وخاصةً في مراجعاته ومقالاته عن الأعمال الكاملة لروبرتو روسيليني، حيث يُعبّر -بتشابه كبير مع نظرية بازان السينمائية المستوحاة من الكاثوليكية- عن إيمان راسخ بالتعالي المتأصّل للإله، سواءً في العالم الملموس في حالته الحقيقية أو في السينما التي تُمثّل هذا التمام الإلهي بصورة تليق بجلاله (روميير، 1989/1950م، 1953ب).

و كما هو الحال مع تروفو وغودار وريفت، يتخذ مسار روميير المهني منحى مختلفًا، عندما يُصدر -بعد إخراجه لأفلام قصيرة في الخمسينات- فيلمه الروائي الطويل الأول عام(1962م): «برج الأسد»(Le Signe du lion) . ورغم أن هذا الفيلم جدير بالاهتمام والتفحُّص الدقيق، سواءً كعمل فني مستقل أو في علاقته بنظريته السينمائية (التي صاغها سابقًا)[1]، فإن مجمل إنتاجه السينمائي يتجاوز نطاق هذه المقالة. وبما أن روميير كان واسع الاطلاع ومتأثرًا بشدة بالسياق الفلسفي والفكري الذي أحاط به وسبقه (باك، 1991م، ص17-32. باك وهيرب، 2018م، ص30-34)، فإن مراجعاته السينمائية ومقالاته تستحق الدراسة في حدّ ذاتها.

1 للحصول على نظرة عامة وتحليل شامل لأفلام روميير، يُرجى الرجوع إلى: كريشب 1988م، شيلينغ 2007م، أو لي 2012م. وقد قام كل من شيلينغ (2007م، ص212)، وكلاين (2014)، وغونينغ (2014م) بتحليل الاستمرارية بين نظريته السينمائية المكتوبة وممارسته السينمائية.

وهنا سأعتمد على مجموعة مختارة من المقالات والمراجعات من بين مئات النصوص التي كتبها على مرِّ السنين، حيث يظهر اهتمام متكرر في هذه النصوص بالمُثُل الأفلاطونية الثلاثة المتعالية، والتي تكمن في صميم نظريته السينمائية وفقًا لتافازولي زيا (2019م، ص15-16) وشيلينغ (2007م، ص87).

وهو يرفع الحقيقة والجمال والخير لتصبح أركانًا ميتافيزيقية ثلاثة تُؤسِّس وتسبق كل تجربة وفكر؛ لذا فهو ينغمس في تقليد فلسفي غني يعدُّ الأنطولوجيا وعلم الجمال وعلم الأخلاق ثلاثة تيارات فكرية متشابكة، وهو تقليد يقع في أساس الفلسفة الغربية، بدءًا بأفلاطون ومرورًا بالجماليات الكلاسيكية لإيمانويل كانط وجورج فريدريك هيغل وفريدريك شيلر، وانتهاءً -في سياق هذه المقالة- بنظريته السينمائية.

وبالرغم من إمكانية استشعار تأثيرات فلسفية أخرى، فإن هؤلاء المؤلفين الثلاثة سيحظون بمعظم اهتمامي، إذ يمثلون تفكير القرن الثامن عشر حول علميْ الأخلاق والجمال. كما يُسلَّط الضوء بشكل متكرر على تأثير كانط في نظرية رومير السينمائية، على سبيل المثال من قبل ماركو غروسولي (2018م). ومع ذلك من المهم توسيع هذا النطاق الفلسفي؛ لأن رومير يختلف عن كانط في عدة نقاط مهمة. وفحصُ كتاب «نقد ملكة الحكم» لكانط يُمكِّنني من تفسير إعجاب رومير بقدرة السينما على إظهار الجمال الطبيعي. أما كتاب هيغل «محاضرات في علم الجمال» (1835م-1975م)، وكتاب شيلر «رسائل في التربية الجمالية للإنسان» (1795م-2016م)، فستُسهم في صقل فهم الجمال باعتباره تجليًا للفكرة -الحقيقة- وشرطًا للأخلاق. وبما أنه من غير الطبيعي فصل ثالوث الحقيقة والجمال والخير، فسيكون تركيزي الأساسي على وحدتها بدلًا من هويتها الفردية.

نظرية وفلسفة السينما لدى رومير

إن الدفاع عن تكييف رومير للعناصر الثلاثة المتعالية، وبالتالي عن وجود تقارب جوهري بين كتابات رومير نفسه وكتابات الفلاسفة الذين أثَّروا فيه، يستلزم تأمُّلًا أوليًا في سؤال يبدو من نافلة القول: أين تنتهي النظرية وأين تبتدئ الفلسفة؟ وقبل إجراء فحصٍ دقيق لكيفية تناغم نظرية رومير السينمائية مع العناصر المتعالية الثلاثة، يجب أخذ هذا السؤال بعين الاعتبار.

يبني رومير نظريته السينمائية على الفلسفة الجمالية والأخلاقية لكانط وهيغل وشيلر وغيرهم، ويتفاعل مع أفكارهم حول مكانة الحقيقة والجمال والخير، ويتبنى ويُكيِّف تفكيرهم في نظريته الخاصة عن الفن. فهل علاقة القرب والتأثير هذه -التي سأفحصها لاحقًا- تجعل من رومير فيلسوفًا وليس مجرد مُنظِّر؟ وهل أفكاره حول الجوهر الأنطولوجي للسينما –في قدرتها الفريدة على «الإظهار لا الإخبار» (رومير، 1949م، ص42)- مجرد نظرية أم أنها تصل إلى عالم الفلسفة؟

يبدو أن عددًا كبيرًا من الباحثين يرفعون رومير إلى المقام الفلسفي، لكن من دون تبيين لصلاحية هذا الانتقال المفاهيمي. إن رومير هو موضوع كتاب «إيريك رومير: صانع أفلام وفيلسوف»(هوسله، 2016م)، كما يظهر في المجلد المحرر «السينما بوصفها فلسفة» (ريد وغودوناف، 2005م)، وفي كلا المثالين يتم افتراض علاقة بين نظرية رومير السينمائية والتقليد الفلسفي القارِّي الذي أثر فيه. وبالمثل، يؤسس ماركو غروسولي (2018م) علاقة قوية بين رومير وجان بول سارتر، وبعد عام (1950م) بين رومير وكانط، من دون التساؤل عن الإمكانية المفاهيمية لمثل هذه القراءة الفلسفية، ومع ذلك فإنها قضية مهمة بالنظر إلى جدوى هذه الافتراضات.

بالتأكيد، لا تُعد نظرية رومير السينمائية مثالًا مبكرًا لـ«فلسفة السينما»أو «السينما فلسفةً»، كما عرَّفها روبرت سينربرينك (2011م، ص 1-8). فالأولى هي مقاربة عقلانية تحليلية، تسعى مثل غيرها من «النظريات عن (س) [...] إلى تقديم تعريفٍ مفاهيمي أو تحقيقٍ تجريبي أو نقدٍ فلسفي، لنظريات تدَّعي تفسير (س) بأشكال متنوعة»(مثل الفلسفة الإدراكية للسينما، لنويل كارول وبيريس غوت) (ص7).

أما الثانية فهي مقاربة أكثر رومانسية «تضع الفلسفة في حوار مع السينما بوصفها طريقةً بديلةً للتفكير»، والتي تُعدُّ أطروحة «السينما فلسفةً» أحدث أشكالها (ص7). ويكمُن الطابع الفلسفي لنظرية السينما المبكرة، الذي يقرُّ به سينربرينك (ص5)، في موضع آخر؛ فوفقًا لتوماس فارتنبرغ (2015م)، كانت نظريات السينما لكل من هوغو مونستربرغ ورودولف آرنهايم وأندريه بازان و-كما أُجادل- إيريك رومير، ذات طبيعة فلسفية؛ لأنها استقصت الطبيعة الأنطولوجية للسينما كوسيط تكنولوجي وشكل فني متحرك (مُحاكٍ)، وجادلت بأن لها قيمة فنية مساوية للقيمة الفنية للأشكال الفنية الراسخة الأخرى. وعندما يُعرَّف مصطلح الفلسفة بشكل واسع، فإنه يمكن بالفعل أن «يشمل جميع المهتمين بالمسائل النظرية المتعلقة بالسينما»(فارتنبرغ 2015م، ص2). وفي حالة رومير، يتجلَّى هذا الطابع الفلسفي بطريقة ثانية: ففي بحثه عن الجواهر، يستكشف بوعي الأفكار والنقاشات التي شغلت الفلسفة منذ أفلاطون؛ ومن تقاليد فلسفية طويلة الأمد تجمع بين علميْ الجمال والأخلاق، يتبنى ما يُلهمه لخلق مفاهيم حول فن صناعة الأفلام.

إن الفلسفة، بالمعنى الدولوزي، تعني فن خلق المفاهيم. ويكتب دولوز (1985م-1989م) في نهاية كتاب «السينما 2»: «مؤلفو السينما العظماء -كالرسامين أو الموسيقيين العظماء- هم أفضل من يتحدث عمَّا يفعلون، ولكن عندما يتحدثون يصبحون شيئًا آخر: يصبحون فلاسفةً أو مُنظِّرين» (ص287). كما إنه يعتبر الفلسفة والنظرية متطابقتين، على الأقل في هذا الاقتباس. فخلق المفاهيم السينمائية هو تأسيس لفلسفة السينما. وعلى الرغم من أن رومير لا يميز العديد من المفاهيم الواضحة كما يفعل دولوز في كتبه عن السينما، إلا أنه يصوغ مفاهيم تتعلق بالفن الذي يعجبه أكثر شيء: فالسينما -على سبيل المثال- هي فن المكان، وفن كلاسيكي، وفن يُظهِر بدلًا من أن يُخبِر (رومير،1948م-1989م، ص19-29، 1949م-1989م، ص40-43، 1951م، ص43-53).

ومع أن رومير ليس فيلسوفًا أكاديميًّا -خلافًا لأخيه رينيه شيرير (1922م) الذي درَّس في جامعة باريس- إلا أن هناك أسبابًا كافية لنسبة أبعاد فلسفية لنظرية رومير السينمائية المكتوبة. والأسماء المؤثرة مثل كانط وهيغل ليست سوى الأساس الذي يبني عليه أفكاره: فقد أثرى أفكاره الخاصة بدراسة أفكار الفلاسفة الذين ألهموه. وبدلًا من إعادة ترتيب الأفكار القديمة بطريقة جديدة أو مجرد تطبيق المفاهيمي على العملي، يضيف رومير شيئًا ذا قيمة جوهرية إلى ميدان الفلسفة.

ما وراء كانط، ونحو أفلاطون

في كتاب «نظرية إيريك روماير السينمائية»(2018م)، يصف ماركو غروسولي نظرية روماير السينمائية في ضوء الفلاسفة الذين أثروا فيه، وهما سارتر ولاحقًا كانط، ويركز حجته حول لحظة محددة في حياة الناقد: مشاهدته في عام (1950م) لفيلم روبرتو روسيليني «سترومبولي»، الذي وصفه بأنه لحظة صحوته الفكرية (روماير، 1983م-1989م، ص9). ويؤكد غروسولي بأن تفكير روماير وكتاباته في الفترة التي سبقت هذا الحدث البارز كانت محددة بقوة بوجودية سارتر، وإن إعجابه بآنية السينما انعكاس لكتابات سارتر حول الأدب: فبالرغم من أن الأدب الحديث يهدف إلى الحيادية، يبقى وعي «الوجود-لذاتها» محسوسًا. أما السينما فإنها تفكك هذه الذاتية المستمرة، وتخلق تمثيلًا (شبه) موضوعي للعالم الذي نعرفه؛ وذلك بسبب التشابه بين عيننا الطبيعية والعين السينمائية (غروسولي، 2018م، ص 48-52). وبعد مشاهدة فيلم «سترومبولي»، تحول روماير إلى كانط: فهو يستبدل الوجودية الملحدة بفلسفة كانط الثلاثية الأقرب للكاثوليكية والرومانسية (غروسولي 2018م، الصفحة 23، 2014م، ص 41-43).

وبالرغم من ذلك، فإن وجهة النظر الكانطية مُقيِّدة للغاية، وسأقدم حجةً لصالح خلفية فكرية أوسع. وباختصار، فإن غروسولي (2018م، ص25- ص215) يصف تأثير التقليد المثالي ما بعد الكانطي لهيغل وشيلر وشيلينغ على نظرية روماير السينمائية. وهذه الفكرة ستكون نقطة انطلاقي. فصحيح أن نظرية روماير السينمائية تُحاكي إلى حد ما أفكار كانط حول الطبيعة والجمال والأخلاق والحرية، لكن هذا لا يعني أن كل أفكاره تنبع من «نقد العقل الخالص» و«نقد ملكة الحكم» و«نقد العقل العملي»، حيث يمكن وضع روماير في التقليد الجمالي الكلاسيكي الذي انبثق عنه، وليس في التقليد الكانطي لنظرية الجمال فقط (غروسولي 2018م، ص25، ص215 - هوسله، 2016م، ص 8). وبالتركيز على القوة الفكرية للموضوع، كرَّس فلاسفة القرن الثامن عشر -مثل شيلر وشيلينغ وفيخته، وهيغل من بعدهم- كتاباتهم للإمكانية الجوهرية لمعرفة الحقيقة، بما في ذلك إمكانية الحكم الموضوعي في الجمال والأخلاق والحرية. وهذه المثالية ما بعد الكانطية ليست مجرد بديل مفيد عندما تصل فلسفة كانط الثلاثية إلى حدودها، بل سأجادل بأنها بنفس أهمية تأثير كانط على روماير.

إن ما يجعل هذا التقارب مع كانط -وكذلك مع هيغل وشيلر- ممكنًا وذا مغزى في نهاية المطاف، هو علاقتهم بفلسفة المُثُل الأفلاطونية، التي أثرت بقوة في المثالية الألمانية (روكمور، 2016م). والنقطة التي يقترب فيها روماير من علم الجمال الكلاسيكي لكانط وهيغل وشيلر، هي بالضبط النقطة التي يقترب فيها تفكيرهم من الفلسفة القديمة لأفلاطون. فقد بنوا فلسفتهم بطريقة متشابهة جدًّا على المتعاليات الأفلاطونية الثلاث، سواء كان ذلك بطريقة غير شمولية، مثل: كانط في معالجة الحقيقة والجمال والخير كعناصر منفصلة تنتظم في ثلاثة أعمال فلسفية مختلفة، أو بطريقة شمولية، مثل: هيغل وشيلر من خلال صياغة هذه المتعاليات الثلاث على شكل ثلاثة تجليات لمتعالٍ واحد (الروح) وتنظيمها في بنية سببية إلى حدٍّ ما؛ بحيث يكون الجمال هو شرط الحقيقة والخير. وبغضِّ النظر عن هذه الاختلافات البنيوية، يوضح كانط وهيغل وشيلر الترابط المتبادل بين الحقيقة والجمال والخير في سياق أفلاطوني جلي. وبدلًا من البحث العشوائي عن أوجه التشابه والاختلاف، فإن توكيدي على انخراطهم المشترك في الثالوث الأفلاطوني هو محاولة لإعادة بناء شجرة عائلة تمتدُّ من أفلاطون، عبر كانط والمثاليين في القرن الثامن عشر، إلى النقد السينمائي الفرنسي المعاصر.

إن الجدال لإثبات وجودة علاقة نسب مع الثالوث الأفلاطوني المتمثل في الحقيقة والجمال والخير، هو جدال يتصف بالمغالطة التاريخية؛ إذ لم يصُغ أفلاطون ثالوثه الشهير على هذا النحو أبدًا[2]. فعلى امتداد حواراته، يؤكد أفلاطون على أهمية الحقيقة والخير أكثر بكثير من أهمية الجمال. فالخير -أو «الواحد» في التقليد الأفلاطوني المُحدث- هو المثال الذي يفوق جميع المُثُل الأخرى: إنه أصل كل كائن وهدفه. والحقيقة تُدرَك من خلال الخير، فما «منح الأشياء المعروفة حقيقتها، و[...] يمنح العارف قدرته على المعرفة، هو مثال أو طبيعة الخير» (أفلاطون، حوالي 375 قبل الميلاد/2000م، 508أ- 509ب). أما الجمال فلم يرافق الحقيقة والخير إلا في وقت متأخر، وذلك في القرن الثامن عشر (مارتن، 2017م، ص9-12). ومع ذلك فإن هذه مجرد ملاحظة جانبية، إذ أن المتعاليات الثلاث -وإن لم تكن في ثالوث موحد ومصوغ صراحةً- تحتل مكانة بارزة في فلسفة أفلاطون: الخير بوصفه المثل الأعلى، والحقيقة بوصفها العالم الذي يسبق كل تجربة أو فكرة ذات معنى، والجمال بوصفه أحد المُثُل الأساسية التي تتجلى في وجه الإنسان ومشهد الطبيعة على حدٍّ سواء (أفلاطون، حوالي 370 قبل الميلاد/2002م، 230ب).

[2] حوار فيليبوس يقترب من هذا الثالوث، إذ يتحدث مُحاور سقراط عن "الجمال والحقيقة والقياس" (أفلاطون، حوالي 370 ق.م/ 2013م، 65أ).

والأهم من ذلك كله هو تشابكها، إذ من المحتمل أن يكون تفكيك فلسفة أفلاطون إلى ثلاثة كيانات قائمة بذاتها أمرًا مفتعلًا. فنظرية رومير للسينما لم تنطوِ على الأهمية الواضحة للحق والجمال والخير فقط، بل على تشابكها الكامل. ووفقًا لرومير فإن السينما ليست جميلة عندما تؤكد تفضيلات جمالية وزمنية معينة، بل حين تُجسِّد الشكل المثالي للجمال بمنأى عن عوامل الزمن وحسب. وهذه النماذج الأصلية ربما هي تعبيرات عن الحقيقة الإلهية الموجودة في الواقع نفسه، وفي السينما التي تمثل هذا الواقع بطريقة تبدو فورية. وهذه الحقيقة المطلقة والشاملة هي أكثر من مجرد افتراض ميتافيزيقي، وإنما اعتقاد مستوحى من الكاثوليكية في الإمكانية الجوهرية للجمال والأخلاق في البنية السببية والميكانيكية للطبيعة.

الإله والعبقرية: تمييز كانطي بين الطبيعة والجمال

يمكن قراءة نظرية رومير السينمائية باعتبارها مرافعة طويلة عن القيم المختصة بالسينما، وهي الفن الأحدث والأقل تقديرًا إلى حدٍّ ما في ذلك الوقت. فعلى غرار أندريه بازان، يصرُّ رومير على أن «الجمال الفريد للسينما لا يمكن مقارنته بجمال لوحة أو مقطوعة موسيقية، أكثر مما يمكن مقارنة مقطوعة موسيقية لباخ بلوحة من حيث درجة الجمال»(رومير، 1961م-1989م، ص73). ويهدف رومير هنا إلى توضيح سوء الفهم عن كون الجمال الفني لا يمكن تحقيقه إلا بالأوهام التي تُحسّن الواقع وتزيد درجة الجمال التقليدي بشكل واعٍ. فالجمال في السينما لا ينبثق من الوهم، بل من تمثيل فوري تقريبًا للواقع كما نعرفه. وعلى الرغم من أن السينما تقدم لنا «جمالًا فريدًا لم يكن معروفًا قبل ميلاد السينما» (رومير، 1958م-1989م، ص154)؛ فإن الجمال في حدِّ ذاته -وفقًا لرومير- ليس سينمائيًّا حصرًا، إذ أن كل الفنون تسعى إليه (رومير، 1961م-1989م، ص73)، كما أنه ليس فنيًّا حصرًا فهو متأصل في الطبيعة. وهو يُعجب بالسينما لقدرتها على التعبير عن الجمال الطبيعي والفني في الوقت نفسه، وكأنهما في نفس الصورة. فالسينما هي الشكل الفني الوحيد الذي يعبر عن جمال «ليس خاصًّا به، بل هو جمال الطبيعة» (رومير، 1961م-1989م، ص75-77).

وفي سياقٍ كانطي، يؤكد رومير على الفارق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي، وكذلك على وحدتهما التي لا تخطئها العين؛ إذ يميز كانط في كتابه «نقد الحكم»(1790م-1987م، ص 174-175، الصفحة 307) بين نوعين من الجمال: أحدهما طبيعي والآخر فني. فالأخير هو من عمل البشر وعمل العبقرية،

أما فالأول من صنع الله، ومع ذلك فإن كلا النوعين هما غايتان في حدِّ ذاتهما، يحركهما العبقري أو الإله. فالطبيعة من جهة تحمل في ذاتها بنية سببية وغائية «يكون فيها كل شيء غاية وكذلك وسيلة» (ص225)، والفن من جهة أخرى ينقل هذا النظام الغائي وقواعده. والعبقري هو صاحب «الاستعداد الذهني الفطري الذي من خلاله تمنح الطبيعة القاعدة للفن» (ص174)، فهو يكشف البنية السببية الكامنة وراء المجال غير الفني في المجال الفني، «ما أنه لا يمكن أن يسمى الفن فنًّا جميلًا إلا إذا كنا مدركين بأنه فن في الوقت الذي يبدو لنا كأنه طبيعة»، إذ يجب على العبقري أن يخفي غايته وميله المقصود نحو الطبيعة، ويجب أن يبدو فنه بلا غاية (ص174). وعلاوة على ذلك، يعتبر كانط البنية السببية للطبيعة جزءًا واحدًا من الواقع. وفي التضاد الشهير للعقل الخالص، يثبت تناقضًا بين الحتمية السببية والعفوية (1781م-2000م، ص 484-489). ففي التفكير العقلاني الصارم لا مكان لما يتجاوز البنية الصارمة للطبيعة، أيْ لا مكان للحرية والجمال. إلا أن عقلنا العملي يتيح -عن طريق الافتراض- إمكانية الجمال وضرورته، وإمكانية الحرية وضرورتها، كما سأوضح.

وهذه الفلسفة ذات الوجهين -بعين على نظام الطبيعة وعين أخرى على الإمكانية العملية لجمال يتجاوز هذه البنية، فنيًّا وطبيعيًّا على حد سواء- تُمهِّد الطريق لنظرية رومير السينمائية، لكن إلى حد معين؛ فهو يؤكد على قدرة السينما الفريدة على التعبير عن نوعيْ الجمال، كما فعل كانط. فوفقًا لرومير، السينما هي الفن الوحيد القادر على تمثيل الطبيعة في حالتها الحقيقية. فبدلًا من أن تنقلب على الطبيعة –كما يفعل الرسم الحديث- تُمثِّل السينما الطبيعة بشكل شبه مباشر، بفضل الخصائص الموضوعية والميكانيكية للكاميرا (رومير، 1951م-1989م، ص45 - 1948ب/2020م، ص69-70)؛ إذ هي تكشف الجمال الطبيعي، ولكنها تفعل ذلك من خلال الكشف عن البنية السببية والتناغم والنظام الكامنة في الطبيعة، كما تكشف السينما عما لا تستطيع أشكال الفن الأخرى التعبير عنه. فالفن الحديث يبعد الإنسان عن الطبيعة، لأنه «بانفصاله عن الطبيعة يحطُّ من قدر الإنسان من حيث كان يريد أن يرفعه»(رومير 1951م-1989م، ص52-55). وعلى النقيض من ذلك، تعيد السينما اتصالنا بالطبيعة وبنيتها من خلال تمثيل جمالٍ «ليس خاصًّا بها، بل هو جمال الطبيعة» (ص77).

وبالاستناد إلى رومير، فإن السينما «تُترجم الحقيقة من خلال الجمال»(ص 75: التشديد من عندنا)، وتجعل هذه الحقيقة هدفها الأسمى. وبالتالي فإن أشكال الجمال الوحيدة هي تلك التي تُوفِّق بين الطبيعة والتعبير الفني، أو تلك الأشكال التي تصمد أمام اختبار الزمن لتُحقِّق الحقيقة. وهاتان صياغتان تبدوان مختلفتين، لكن رومير (1952م-1989م) يرى أنهما تحملان نفس المعنى؛ وذلك لأن الفن الذي يُثبِت تعاليه على التفضيلات الزمنية أو الذاتية، ليس أكثر ولا أقل من الفن الذي «يعود إلى المفهوم التقليدي للفن، وإلى قيم النظام والانسجام» (ص 175). ولأن السينما تُظهِر العالم كما هو -أي النظام السببي للطبيعة بالإضافة إلى إمكانية تجاوز هذا النظام عن طريق الجمال- فإنها تخلق جمالًا عالميًّا ونمطيًّا. إنها تتجه نحو الحقيقة كقيمة مطلقة تتجاوز وتؤسس لكل تجربة أو فكرة. ولا غير السينما التي تكون صادقة وجميلة في آن واحد -وهو شرط يكاد يكون تحصيل حاصل لأن الحقيقة تُعبِّر عن نفسها من خلال الجمال والجمال يؤسِّس الحقيقة- تستحق أن يُعترَف بها «فنًّا كلاسيكيًّا» و«فنًّا حديثًا» في نفس الوقت. وبالنسبة لرومير، فإن «الفن الكلاسيكي»ليس فن فترة تاريخية معينة و«الفن الحديث» ليس فن اللحظة الحاضرة؛ فالفن عنده كلاسيكي وحديث عندما يكون صادقًا وجميلًا، وعندما يكشف ما هو أبدي من خلال ما هو آني وعابر (رومير، 1949م-1989م، ص41 - 1975م-2020م، ص49-50).

وقد يعتقد المرء أن كانط يقاسم رومير اعتقاده بقدرة الجمال على كشف الحقيقة، إذ يتحدث عن «الجمال النموذجي» و«الجمال المثالي»(1790م-1987م، ص79)، ومع ذلك يوجد اختلاف جوهري بين نماذج كانط الأولية ونماذج رومير الأصلية. فبخلاف رومير، يعتبر كانط الحقيقة في أصدق وأصفى صورها غير قابلة للمعرفة ومراوغة؛ فالشيء في ذاته غير قابل للإدراك. وعندما يكتب كانط عن «الجمال المثالي»، فإنه يحاول تأسيس قاعدة عقلانية لحكم الذوق الذي يعتبره ذاتيًّا بطبيعته، لكنه مع ذلك متوافق مع «فكرة معيارية» متجاوزة للذات يمتلك كل منّا إحساسًا ما بها (ص79-84). وبالتمعن في قراءة نقد كانط، يتضح أنه يختلف عن رومير في جانبين هامين على الأقل: فأولًا، يعتبر رومير (1953م) الحقيقة قابلة للمعرفة؛ فمن بين جميع أشكال الفن، السينما وحدها قادرة على إظهار الواقع مباشرة في طبيعته الحقيقية، وفي تناقضه الظاهري بين النظام والجمال (ص64). وثانيًا، لا ينسب الجمال -كما يفعل كانط- إلى حكم شخصي وإن كان حكمًا كونيًا، وإنما ينسبه إلى الموضوع الذي يجري الحكم عليه (رومير، 1951م-1989م، ص44)؛ لذا سأترك فلسفة كانط جانبًا، وسأتنقَّل في التاريخ لفهم فكرة رومير المعقدة حول تداخل الجمال والحقيقة.

الجمال والأخلاق: تجسيد الحقيقة عند هيغل

وفقًا للصياغة الأفلاطونية والهيغلية، يرى رومير أن السينما تجسيد مباشر للحقيقة أو المثال. وعلى الرغم من أن أفلاطون (حوالي 375 قبل الميلاد/2013م، 596أ-692ج) كان متشككًا حيال الفن بسبب تأثير المشوِّه -فهو مجرد تمثيل من الدرجة الثالثة للمتعاليات الثلاث- فإن هذه النزعة النقدية لا تنطبق على السينما كما يُقدِّرها ويصفها رومير؛ لأن الفن وفقًا لأفلاطون يظل تمثيلًا بغضِّ النظر عن درجته، ولأن التمثيل السينمائي عند رومير يعود إلى الدرجة الثانية والأولى من الواقع بدلًا من أن يُختزل إلى درجة ثالثة خطيرة. ويؤكد رومير (1949م-1989م) أن السينما «تصنع سلامًا إعجازي بين الشكل والفكرة»(ص53). ويكرر وصف السينما بأنها فنُّ الطبيعة، بوصفها تجسيدًا شبه مباشر للواقع قادر على إظهار الفكرة نفسها. وكثيرًا ما يستخدم مصطلحات أفلاطونية صريحة، فالمخرجون مثل: سيرجي آيزنشتاين وألفريد هيتشكوك وأورسون ويلز، يدركون أن السينما صورة تُعبِّر عن مِثَال (رومير 1959م-2020م، ص 40؛ 1956م-1989م، ص 139-140؛ 1958م-2020م، ص 94-95). وفي مراجعته لفيلم «الدوار» لهيتشكوك، يشير صراحةً إلى أفلاطون: «إن المُثُل والصور تسلكان الطريق ذاته، ولأن الصورة نقية وجميلة وصارمة وحرة وغنية بشكل مذهل، نستطيع القول: إن أفلام هيتشكوك، وفي مقدمتها فيلم الدوار، تتناول -بالإضافة إلى الأشياء التي تأسرنا- المُثُل بالمعنى الأفلاطوني النبيل للكلمة» (رومير، 1959م-1989م، ص. 172).

إن السينما ليست تعبيرًا متعدد الطبقات للرموز التي تشير إلى واقع أعمق. وما «تُعبِّر عنه أكثر من مجرد شعور»، فهي «تعبر عن مِثَال» (رومير، 1956م-1989م، ص140). وعلى الرغم من وجوب الحذر من تفسير نظرية رومير السينمائية كنوع من الإيمان الساذج بالواقعية الموضوعية للسينما، فإن رومير (1958م-1989م، ص158، 1979م-2020م، ص193-195) -مثل بازان (1948م-1971م، ص26)- يؤكد على أن التلاعب أمر حتمي ولازم لتمثيل الواقع. ويمكن القول بثقة إنه اعتبر السينما الشكل الفني القادر بامتياز على إظهار «الأشياء [...] كما هي، بغضِّ النظر عن كيفية رؤيتنا لها» (رومير، 1951م-1989م، ص44).

ويقترب هيغل من أفلاطون في النقطتين المذكورتين سابقًا. لكن خلافًا لكانط، فهيغل ينسب الجمال إلى الموضوع نفسه وليس إلى الذات المدركة له. كما أنه يؤمن بالإمكانية الجوهرية للتجلي الفوري والمحسوس للحقيقة، أي للجمال وبالتالي للخير. ومتأثرًا بالمثالية ما بعد الكانطية لفيخته وشيلينغ وشيلر، يؤسس مثالية مطلقة تتجاوز التقابل الكانطي بين «الشيء في ذاته» و«الذات»(سكروتون، 2002م، ص159–161، فورستر، 1998م، ص23). فوفقًا لهيغل (1835م-1975م، ص70)، يمكننا معرفة الحقيقة بطريقة موضوعية؛ لأنها تكشف عن نفسها بحرية وبشكل حسّي. فالمطلق يصبح جزئيًا، والمعقول يصبح محسوسًا، والكلي يصبح ملموسًا. فالفكرة -أو الروح المتعالية على التاريخ- هي انعكاس لفلسفة المُثُل الأفلاطونية.

وكما يلاحظ شيلينغ (2007م، ص65-66) بإيجاز، فإن نظرية رومير السينمائية تتوافق مع فلسفة هيغل، وعلى وجه الخصوص مع فهمه للفن كتجلٍّ لفكرة كونية موضوعية متعالية على التاريخ: المِثال، والروح. والفن، كوسيط «بين الحسية المباشرة والفكر المثالي» (هيغل، 1835م-1975م، ص38)، هو أحد التجليات الممكنة لزيادة إدراك الروح لذاتها، ولحقيقتها وجمالها وخيرها الكامن والمطلق. فالفن الحقيقي، الذي يستحق هذا الاسم، هو «التجسيد الحسّي للمطلق نفسه»(ص70). وفي كتابه «علم الجمال»، يرسم هيغل تطورًا تاريخيًّا من الفن والجمال كتعبير وسيط عن الفكرة إلى الفن والجمال كتجلٍّ مباشر لها، ومن الفن الرمزي -ما يسمى بالفن البدائي- إلى الفن الكلاسيكي، وأخيرًا الفن الرومانسي. فالفن الرمزي ينكر حلول الفكرة باستخدام التجريدات والرموز التقليدية: فالفكرة ليست في العمل الفني، بل تختبئ خلفه في طبقة ثانية من الواقع (ص76-77).

وعلى الرغم من أن هيغل ينسب هذا النوع الرديء من الفن إلى فترة مضت في التاريخ، إلا أن رومير يصرُّ على أهمية تجنُّب الرمزية، فالسينما هي الفن الوحيد القادر على العرض من دون أن يحطَّ من قدر نفسه إلى استخدام مقيت للرموز؛ فإن «المعنى في الفيلم يُستخرج من المظاهر، وليس من عالم خيالي تكون فيه المظاهر مجرد رموز» (رومير، 1951م-1989م، ص46)، ففي السينما «المظهر هو الجوهر»(ص42). وينطلق كلٌّ من رومير وهيغل من فلسفة كانط، ويقتربان من أفلاطون، عندما يُصرَّان على التجلي المباشر والحر والحسي للفكرة المتعالية في الواقع الجوهري، من دون مُرشحات أو رموز أو استعارات. وإذا تم إعاقة تعبير الفكرة، فلن تتمكن بعد ذلك من خلق تجليات ملموسة للجمال الكوني.

إن تأثير هيغل في التوكيد على التجلي يمتد أبعد من نفور رومير من الرموز في التعبير الفني، فهو يحدد تحليله للسرديات؛ حيث يُفضِّل الفعل، وتجلي المفاهيم. وفي هذا الصدد، يمكن تفسير إعجاب مجلة «دفاتر السينما» بالسينما الهوليودية: فالسينما هي أكثر من مجرد تصوُّر كانطي لفكرة لا يمكن الوصول إليها، إنها تجسيد ملموس لهذه الفكرة، سواء من حيث السرد أو التصوير المرئي. وعند مراجعة فيلم «السماء الكبيرة» (1952م) لهوارد هوكس، يؤكد رومير على الفرق بين الأدب والسينما. فالأدب ينحطُّ إلى مرتبة فن وصفي بحت، يقترب من الموضوع من الخارج. ويُفضِّل رومير «أقل الأفلام جودةً على أفضل الروايات»؛ لأنها «تنقذه من ملل الوصف، وتضعه في دوامة الحركة والأكشن التي يقوم النثر في الروايات بإبطائها أو تجميدها»(1953م، ص129). تسعى السينما إلى الحركة والأكشن والتجلي: إن «عبقرية هوكس»ليست ثمرة «عرض للحقائق»، بل من تقارب جدير بالثناء «للفعل بدلًا من الوصف، وللقصد والحركة أكثر من الإحساس والحالة، وللأخلاق بدلًا من بعض الكونيات الغامضة». ومرة أخرى، يبتعد رومير عن جماليات كانط نحو إصرار هيغل على التجلي[3].

[3] تأكيد رومير على الفعل، وما يرتبط به من ميله العام للسينما الأمريكية، يكشف عن تأثير فيلسوف كلاسيكي آخر. وكما يشير غروسولي (2018م، ص210-219)، وتفاسولي زيا (2019م، ص87)، فإن رومير متأثر بكتاب أرسطو "فن الشعر"، حيث يفضل أرسطو خطًّا قصصيًّا ممتدًا ومحاكيًا، منظمًا في البداية والوسط والنهاية، ومدفوعًا بالفعل. وغالبًا ما يركز على الأفلام ذات الخط القصصي المأساوي الصريح ولحظات تطهير العواطف والانفعالات، مثل فيلم روبرتو روسيليني "سترومبولي "(هيس، 1974م)، ويؤكد بأن السينما لها قيمة فنية توازي المأساة اليونانية؛ لأنها تقدم مواضيع كبرى تثير العاطفة لدى المتفرج (رومير، 1957ب/2020م، ص84). وهذا الحس الأرسطي للمأساوي وصل إلى رومير ليس عبر فلسفة هيجل وشيلر فقط وقد درسا نوع المأساة (انظر على سبيل المثال: هيجل، 1975/1835م، ص1192-1237، شيلر، 1993/1792م، ص1-21)، بل عبر العمل النظري والأدبي لجان راسين وبيير كورني أيضًا، اللذان يشير إليهما كثيرًا (انظر على سبيل المثال: رومير، 1989/1977م، ص85-86، 1956ب/2020م، ص88). وينبع ميل رومير للأفلام ذات "الأسلوب الجميل "من تبنيها الكلاسيكي الجديد لكتاب "فن الشعر"، الذي اختلف بالتالي عن قول أرسطو بأن التصوير المرئي تابع لخط الحبكة. ويجب أن نضع في الاعتبار، أن رومير وقع شيء في مثالية أفلاطون لا يجده في عمل أرسطو: إيمان أفلاطون الميتافيزيقي بالروحيات والمثال ألهم رومير لإنشاء نظرية سينمائية روحانية.

ومع ذلك فعادة ما يُربط زميل رومير في مجلة "كراسات السينما" جاك ريفيت بهيغل (موري، 2012م، موري وسميث، 2009م، ص17-20)؛ بسبب وجود بعض الاختلافات التي لا يمكن إنكارها بين نظرية رومير السينمائية وفلسفة هيغل. فبخلاف كانط، يعتبر هيغل جمال الطبيعة أدنى من جمال العمل الفني، فما يصنعه إنسان حر وواعٍ هو الجميل فقط (هيغل، 1835م-1975م، ص1-3). ويتبنى رومير بوضوح أولوية كانط لجمال الطبيعة، ويعتقد أن الجمال ينبع من غياب الإنسان وليس من وجوده؛ وبالتالي فإن غروسولي محق -إلى حد ما- في وصف نظرية رومير السينمائية بأنها كانطية. ومع ذلك يقترب رومير بوضوح من هيغل في تركيزه على تجلّي المطلق -كما توضح الاقتباسات السابقة حول هوكس- ويتجاوز التصور الكانطي.

إن تركيز رومير على المظاهر والتجلي المباشر -الممكن بسبب الحيادية التقنية الظاهرة والجلية للسينما- ليس محايدًا أيديولوجيًّا، فنظريته السينمائية تحتوي على حكم قيمة حول أي فن بشكل عام، وأي فيلم بشكل خاص، قادر بشكل أساسي على جعل الحقيقة محسوسة عن طريق الجمال. وهو حكم ذو دلالات أخلاقية مسيحية، ليس بمعنى رسالة أخلاقية ظاهرة أو خفية عن الصواب والخطأ، بل بالمعنى الجمالي للكلمة. وجماليات رومير لا تنفصل عن أخلاقياته، والعكس صحيح. إنهما جزء من نفس الروح العابرة للتاريخ، فما هو حق هو في نفس الوقت جميل وخيِّر. إن الخير يعمل كقيمة جمالية مطلقة تكمن وراء كل تجربة إدراك أو تعبير أو إحساس، وهو -تبعًا لأفلاطون- المثال الأعلى وهو «الأول»؛ أي إنه «الإله». وبالنظر إلى تداخل الخير والجمال، أتجاهل كانط؛ لأنه يدمج سلسلة رمزية بين القيمتين، وفي نقده الثالث يذكر عبارته الشهيرة أن «ما هو جميل هو **رمز** لما هو خير أخلاقيًا »(كانط، 1790م1987م، ص288: التشديد من عندنا). وتبعًا لهيغل، يعتبر رومير الجمال تجليًا مباشرًا للحقيقة.

يهدف هيغل (1835م-1975م، ص79-81) إلى تحقيق غاية واضحة للفن، وهي غاية عليا جرفتها مجتمعات علمانية ومُجدِّفة بشكل متزايد، والفن المنبثق عنها؛ فالفن الحقيقي يجعل الحقيقة الدينية محسوسة. ووفقًا لرومير، فالسينما وحدها قادرة على مثل هذا الكشف عن الثالوث الإلهي الموحَّد للحق والجمال والخير.

وفي تشابه كبير مع طرح هيغل لغاية الفن، يصف كيف أن الشكل الفني السينمائي هو الوحيد القادر على استعادة «حساسيتنا للبحر والسماء ولأكثر مظاهر المشاعر الإنسانية العظيمة شيوعًا»(رومير، 1951م-1989م، ص53، انظر أيضًا: 1957أ-2020م، ص49). كما أنه يرفض جميع الفنون الأخرى؛ لأنها «تبني تسلسلها الهرمي للقيم على أفكار التمرُّد والتجديف». وبطريقة مماثلة، يرفض الجزء الأكبر من سينما ما بعد الحرب؛ لأنها تعلن «أسطورة نيتشه عن (موت الإله)» (رومير، 1950م-1989م، ص126-127). إن السينما الحقيقية -أيْ «السينما الكلاسيكية»- تُظهر الحقيقة الإلهية والخير والتقوى عن طريق الجمال: إنها «تعيد اكتشاف معنى فضيلة الاحترام». وهي فكرة هيغلية أخروية؛ إذ يتطور تاريخ (الفن) نحو «التجاوز»، الذي هو اكتمالٌ... نحو السينما.

إن «السينما الجيدة» ليست بأي حال حكمًا معينًا وسطحيًّا حول جودة السرد أو أسلوب الفيلم، بل هي مقولة ميتافيزيقية، بأعلى صورها: إنها تعادل الجمال والحق. وتشير «السينما الجميلة»ليس إلى إشباع حسي فقط -المتعة عند كانط- بل إلى تعالٍ أفلاطوني. ويصف رومير، في أول مقال نشره، اللقطة المقرَّبة بأنها أكثر من استكشاف حميمي للجمال المعروض في وجه الإنسان؛ ومعارضًا تفسيرًا فسيولوجيًّا للسينما، يرفض فكرة اللقطة المقربة كحجاب يخفي ويكشف عاطفة مجردة. إن صورة «الشفاه المتباعدة في الضحك» أو «الوجه الم تشنج في الغضب» تحمل في داخلها «معنى جديدًا يمكن أن يحرمها حتى من قواها العاطفية المباشرة» (رومير، 1948م-1989م، ص25).

إن الجمال ليس المتع السطحي؛ لأنه يحتوي على «معنى جديد»، معنى لا يمكن اختزاله إلى رمز قابل للفك، يحمل ضمنه معانٍ أخلاقية. ومفهوم هيغل للجمال، مثل مفهوم رومير، يعادل مصطلح «كالوس» عند أفلاطون؛ فالترجمة الأكثر بساطة للكلمة اليونانية ستكون «جميل»، ولكن بما أن أفلاطون يعد الثالوث متشابكًا، فإنه يحمل دلالة أخلاقية قوية، والترجمة الأكثر ملاءمة ستكون «نبيل» أو «رفيع» (كوسمان، 2010م، ص 349-350). ووفقًا لرومير (1961م-1989م، ص75)، فإن الجمال ذو معنى أخلاقي جوهري؛ لأنه وسيط الحقيقة، وهذه الحقيقة الإلهية تعدُّ الخير مبدأها الأول.

"السُّكر بالحرية": مصالحة شيلر بين العقل والعاطفة

بالنظر إلى أبعد من كانط، يمكن للمرء أن يفهم حقًّا إيمان رومير الراسخ بالإمكانية الأساسية لكل من المعرفة وتجربة المتعاليات الأفلاطونية الثلاث. فأولًا وقبل كل شيء، وعلى عكس كانط، يعتبر رومير الحقيقة قابلة للظهور والإدراك بشكل فوري: إنها تجسيد هيغلي للفكرة. وثانيًا، الجمال هو التجسيد المميَّز لهذه النماذج الأصلية المثالية المتعالية على الزمان والمكان، وهو الوسيط للحقيقة. وأهمية الخير -العنصر الثالث في الثالوث المفاهيمي لأفلاطون- لا تزال تتطلب بعض التوضيح؛ لأنها تحتوي على إمكانية الحرية. يقول رومير (1959ب-1989م): عندما يتم «عرض الواقع في حالته الحقيقية، فإنه يكون ثملًا بالحرية»(ص188).

وكما يذكر غروسولي عن حق (2010م، ص215)، فإن النموذج الكانطي لا يكفي لفهم مفهوم الحرية المستوحى فلسفيًّا عند رومير. فكانط لا ينكر إمكانية الحرية وضرورتها. بل على العكس، يؤكد أهميتها؛ لأنها علّة وجود الأخلاق. ومع ذلك، فهو يعترف بعدم القدرة العقلانية والموضوعية على فهم الحرية، فهي تنتمي إلى مجال العقل العملي (كانط، 1788م-2015م، ص 3-4). ومن خلال فهمنا العملي فحسب يمكننا أن ندرك انطباعًا عن الحرية العابرة التي تؤسس شعورنا الأخلاقي. لكن التقليد ما بعد الكانطي هو الذي أثَّر بشكل أساسي على إيمان رومير المستمر بحرية قابلة للمعرفة ومفهومة وملموسة، تسبق كل اختيار أو تجربة؛ حيث إن التقليد الجمالي الذي ظهر بعد وفاة كانط يعتبر أن الفجوة بين الأنا و"الشيء في ذاته" قابلة للتجاوز.

وقد قدم كل من شيلر وشيلينغ وفيخته تفسيرًا مثاليًّا لفلسفة كانط: فالأنا قادرة على إدراك حقيقة الأشياء وجمالها وحريتها (سكروتون، 2002م، ص156-160). وقد تأثرت مثالية هيغل المطلقة بأفكارهم بشدة: فالروح تتكشَّف في مسعى ذي غاية نحو اكتمالها وتحققها – أي نحو حريتها. والحرية ليست مجرد فكرة مفاهيمية و«شيئًا في ذاته»، كما اعتبرها كانط (1788م-2015م، ص. 79-80)؛ حيث الحرية ممكنة عندما تتوافق مع ذواتنا الشيئية فقط. ومع ذلك، فهي تحقُّق ملموس. وعلى الرغم من كون تصوُّر هيغل للحرية مثيرًا للاهتمام وقيِّمًا، إلا أنني سأتركه جانبًا؛ لأنه سيجبرني على الخوض في جدلية السيد والعبد الما-قبل-ماركسية، والتي لا تتضمن اهتمامات رومير الرئيسية بشأن الحرية.

وفي رسائل فريدريك شيلر اللاحقة للثورة حول التربية الجمالية للإنسان، يحدد المؤلف المسرحي والفيلسوف فكرة للحرية في علاقتها بالجمال والخير، وهي فكرة شبيهة بفكرة رومير.

وتؤدي الفكرة السارترية القائلة: «لا توجد حرية إلا ضمن سياق وجودي، ولا يوجد سياق وجودي إلا من خلال الحرية» (سارتر، 1943م-1956م، ص629) دورًا رئيسيًا في نظرية رومير السينمائية (1983م-1989م)، عل الرغم من أنه «شعر بمحدودية هذه الواقعية السارترية» في أثناء مشاهدته لفيلم سترومبولي (روبرتو روسيليني، 1950، ص9). وعند الكتابة عنه، أشار إلى معارضة مستمرة تكمن خلف الواقع. فالنموذج الفني المطلق وبنية الوجود هي «تعارض بين نظامين: أحدهما طبيعي والآخر بشري، أحدهما مادي والآخر روحي، أحدهما ميكانيكي والآخر حر، أحدهما ينتسب للشهوة والآخر للبطولة أو السمو» (رومير، 1953ج/1989م، ص64). ووفقًا لرومير (1953ج/1989م)، فإن السينما وحدها من بين جميع أشكال الفن قادرة على إظهار «عالم العلاقات» هذا، ليس «بواسطة العلامات» بل «بالدليل المباشر» (ص64)، ويؤكد بأن الحرية لا توجد إلا عندما تتعارض مع النظام الميكانيكي، وهذا التعارض هو موضوع التناقض الثالث عند كانط، ولكنه يمتد أبعد من ذلك: فالسينما تؤسس مُصالحة، وهي «ليست مسألة إدانة للنظام في حدِّ ذاته -وهي مهمة سهلة وعديمة الجدوى- بقدر ما هي كشف لتناقضاته الضرورية»(رومير، 1953ج/1989م، ص64). إن إظهار الواقع في حالته الحقيقية -إظهار الحقيقة عن طريق الجمال- هو في الأساس إظهار التعارضات الأساسية التي تسبق كل تجربة. وفعل إظهار النظام الميكانيكي للطبيعة وإمكانية تجاوزه عن طريق الحرية -إظهار «الاستثناء الذي لا يمكن تحقيقه إلا بالقاعدة»(1953ج/1989م، ص65)- هو مصالحة بالمعنى الأخلاقي للكلمة. فالسينما تظهر الوضع الملموس «لكل شخص أمام القدر، أو حتى حيال الخلاص»(1953ج/1989م، ص64-65) بدلًا من الخوض في فكرة مفاهيمية ومجردة عن الحرية. وعندما تتوازن الضرورة مع الحرية فحسب، تصبح ذات قيمة وملموسة ومُدرَكة.

وبشكل مختلف عن كانط، نجد عند رومير الاهتمامين الرئيسين بخصوص الحرية يتوافقان مع نظرية شيلر الجمالية: فالحرية حقيقية موضوعيًّا، وهي لا توجد إلا في التوافق وليس في التناقض غير القابل للحل. وفي رسائله، يهدف شيلر إلى تصوُّر شكل عقلاني ورومانسي لخلاص للشعب المحبط من الثورة. فعلى الرغم من أنه شجع الثورة الفرنسية في البداية، إلا أنه فقد إيمانه بها عندما حلَّ الإرهاب محل التحرر. فقد خلقت الثورة شكلًا جديدًا من الحرية، وكان على المجتمع أن يتكيف معه.

والجمال هو الشرط المطلق الضروري للحرية، «إذ عن طريق الجمال يقترب المرء من الحرية»(شيلر، 1795م-2016م، ص6). وهذه الحرية ليست حرية «الهمجي» أو «البربري»، بل حرية «الإنسان المثقَّف»(ص12). وبعبارة أخر: إنها حرية أخلاقية، وليست حرية أن يفعل المرء ما يشاء أو يتَّبع رغباته، بل هي حرية أن يكون المرء شخصًا أخلاقيًّا. إن شيلر لا يتناول مفاهيم الحرية والجمال في حدِّ ذاتها، بل يحاول أن يظهر كيف يمكن للجمال أن يكون آلية تدريب للشعب فيما بعد الثورة -الشعب الذي لا يزال يترنَّح بحريته التي تحققت مؤخرًا- لنيل قيم أخلاقية واجتماعية أكبر. ولا غير الجمال -والحرية التي تنبع منه- يمكن أن يحول الإرهاب إلى تحرُّر.

وفي صميم أفكار شيلر يكمن تضاد مشابه لتمييز روميرر بين النظام الميكانيكي والنظام الحر، حيث يميز شيلر بين نزعة الشكل ونزعة المعنى. فالأولى هي العقل البشري والنفس، «الغشتلت». والثانية هي النظير، وهي ميله الحسي للحياة في شكلها المجرَّب. وبالتماشي مع روميرر، يؤسس شيلر نوعًا من الوفاق: فالجمال -والجمال في الفن على وجه الخصوص- هو الوسيط بين العقلانية والرومانسية؛ لأنه «من خلال شكله الذي يعيش في حواسنا وحياته التي تتشكل في فكرنا فحسب، يكون شكلًا حيًّا وسيكون ذلك دائمًا هو الحال عندما نحكم عليه بأنه جميل» (شيلر، 1795م-2016م، ص 53).

ويختزل روميرر نظرية شيلر في شكل فني واحد، في حين ينسب شيلر إمكانية التوفيق بين النظامين إلى الفن بصفة عامة، وحتى إلى الجمال بصفة عامة. لكن تظل نقطة بدايتهما ونهايتهما واحدة؛ فالتعارض الأساسي بين النظام والتلقائية يجد تناغمه في الجمال. وإضافة إلى ذلك، يعتبر كلاهما هذا الجمال شرطًا أوليًا لتُحقِّق الحرية ذاتها: إنه الاستثناء الذي يكسر القاعدة.

وتحمل هذه الحرية قيمة أخلاقية جوهرية، حيث يعرب روميرر (1950م-1989م، ص126-127) عن خيبة أمله من انحطاط القيم الأخلاقية في مجتمع ما بعد الحرب، والسينما المنبثقة عنه. وعلى غرار شيلر، يربط الحرية بالأمل في مجتمع جديد «أفضل»، وكذلك إنسان جديد أفضل. ولأن الحرية لا تنفصل عن الجمال؛ فإن الفن هو حل لشعب شيلر المحبط بعد الثورة، ولشعب روميرر الذي يشعر بالعدمية بعد الحرب. لكن هذا لا يكون ممكنًا إلا عندما يتراجع الفنان خطوة إلى الوراء. وبما أن لديه واجبًا مهمًّا إلى حدٍّ ما في المجتمع -وهذا اختلاف جلي عن موقف أفلاطون السلبي من الفنان- فعليه أن يهدف إلى قيم أخلاقية وجمالية كونية تتجاوز التمييز بين مجتمع ما قبل الثورة وما بعدها، ومجتمع ما قبل الحرب وما بعدها. يكتب شيلر (1795م-2016م) بوضوح: «عش في عصرك، لكن لا تكن صنيعته. واخدم معاصريك، لكن امنحهم ما يحتاجون إليه لا ما يثنون عليه» (ص32). وبالمثل يطالب روميرر السينما بالسعي وراء قيم نقدية تتجاوز حدود التاريخ؛ إذ تعرض السينما النموذج الأصلي والأبدي والمطلق، عن طريق صور ملموسة لوضع ملموس (روميرر، 1949م-1989م، ص41). ويسأل قُرَّاءه بشكل شعري: «الفن هو انعكاس لعصرنا، أفليس أيضًا الترياق؟»(ص42).

تقدم جماليات كانط وهيغل وشيلر الكلاسيكية لروميير الأساس الفكري والتاريخي لرفع السينما بشكل عام فوق جميع أشكال الفنون الأخرى، وفي الوقت نفسه لرفع أفلام معينة فوق غيرها. حيث إنه يبحث في السينما عما بحث عنه كانط وهيغل وشيلر بشكل عام: أنموذج الجمال، بصورته الحقيقية والأخلاقية المتأصلة. وفي سعيه للنماذج الأصلية، يتطرق إلى أحد الأسئلة الأساسية الدائمة في الفلسفة، وهو العلاقة بين الحقيقة والجمال والخير. وأقول هنا: إن روميير يقترب من فلسفة كانط وشيلر وهيغل الجمالية، حيث يلتقون بدورهم بفلسفة أفلاطون عن المُثُل. وبروح أفلاطونية، يدمج هذه القيم المطلقة في نظرية سينمائية -أو جمالية- تؤكد على وحدتها العضوية بدلًا من فرديتها المصطنعة. وترتبط أفكار روميير الأخلاقية والجمالية حول السينما وأصلها وهدفها بما يعرف بالثالوث الأفلاطوني: الحقيقة جميلة والجمال حقيقي، والخير حقيقي والحقيقة خير، والجمال خير والخير جميل. ويؤكد روميير على أن الصورة المتحركة هي تجلٍّ مباشر للحقيقة، «مترجمةً [...] عن طريق وسيط الجمال» (1961م-1989م، ص75). ويشهد هذا التجلي على الخير الذي يسبق كل تجربة أو فكرة بشرية، ويشمل الإمكانية والمطلب الموضوعيين للجمال والحرية، و«الاستثناء الذي لا يمكن تحقيقه إلا بالقاعدة» (روميير، 1953ج، ص64). وفي نظريته السينمائية، تتساوى الجماليات مع الأخلاق، ويؤكد على القيمة الأخلاقية المتأصلة في الجمال السينمائي.

إذن، فنظريته السينمائية -اعتقاده بأن السينما متصلة بالوحي بطبيعتها- هي انعكاس مباشر لرؤيته المسيحية إلى العالم. وفكريًا، كان روميير الأكثر محافظة من بين من يسمَّون بمدرسة شيرير ومجموعة دفاتر السينما. وكان منزعجًا من العلمنة وتدني القيم المطلقة ومن النسبية السارترية، وتأثيرها على الفن والفلسفة والنظرية. ومثل أندريه بازان وأميدي آيفر وغابرييل مارسيل، سعى إلى إيجاد الطمأنينة في رؤية كونية رومانسية وروحانية. وادعاؤه بأن السينما توحد بشكل فريد بين الحقيقة والجمال والخير هو استجابة لروح العصر. وبالاعتماد على عدة مقدمات دينية ورومانسية -مثل مقدمة أن الحقيقة والجمال والخير هي في الواقع القيم الأكثر جوهرية- يستنتج أن الواقع البسيط جميل، وأن التمثيل المحاكي لهذا الجمال يكشف الحقيقة، وأن هذا الكشف هو خير بطبيعته. ووفقًا لروميير ينبغي ألَّا أن نُفكِّك اليقينيات التي أثبتت قيمتها، بل أن ننظر إلى النجوم فوقنا ونشعر بالقانون الأخلاقي داخلنا ونجثو على ركبنا، كما تفعل كارين في فيلم «سترومبولي» وكما فعل هو في أثناء مشاهدته؛ إذ يمكن للسينما أن تُولِّد لحظات تجلٍّ، لحظات تصبح فيها الحقيقة والجمال والخير شيئًا واحدًا.

المراجع:

Baecque, A. de. (1991). Les Cahiers du Cinéma, Histoire d'une Revue. Tome I: À l'assaut du cinema: 1951–1959. Paris: Cahiers du Cinéma.

Baecque, A. de, & Herpe, N. (2014). Eric Rohmer: A Biography. New York: Columbia University Press.

Bazin, A. (1948/1971). An aesthetic of reality: Cinematic realism and the Italian school of the liberation. In H. Gray (Ed. & Trans.), What is Cinema? Volume II (pp. 16–40). Berkeley: University of California Press.

Crisp, C. G. (1988). Eric Rohmer: Realist and Moralist. Bloomington: Indiana University Press.

Deleuze, G. (1985/1989). Cinema II: The Time-Image (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). London: Bloomsbury Academic.

Forster, N. M. (1998). Hegel's Idea of a Phenomenology of Spirit. Chicago: The University of Chicago Press.

Goodenough, J. (2005). Introduction I: A philosopher goes to the cinema. In J. Goodenough & R. Read (Eds.), Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell (pp. 1–28). London: Palgrave Macmillan.

Grosoli, M. (2014). The politics and aesthetics of the "politique des auteurs". Film Criticism, 39(1), 33–50.

Grosoli, M. (2018). Eric Rohmer's Film Theory (1948–1953): From 'école Schérer' to 'Politique des auteurs'. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Gunning, T. (2014). Eric Rohmer and the legacy of cinematic realism. In L. Anderst (Ed.), The Films of Eric Rohmer: French New Wave to Old Master (pp. 23–32). New York: Palgrave Macmillan.

Hegel, G. W. F. (1835/1975). Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art. Volume I & II (T. M. Knox, Trans.). Oxford: Oxford University Press.

Hösle, V. (2016). Eric Rohmer: Philosopher and Filmmaker. London: Bloomsbury Academic.

Hess, J. (1974/2004). La politique des auteurs (part one): World view as aesthetics. Jump Cut: A Review of Contemporary Media, 1, 19–22. https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC01folder/auturism1.html

Kant, I. (1781/2000). Critique of Pure Reason (P. Guyer & A. W. Wood, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, I. (1788/2015). Critique of Practical Reason (M. Gregor, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, I. (1790/1987). Critique of Judgment (W. S. Pluhar, Trans.). Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Kast, P. (1952, May). Fiançailles avec le notaire. Cahiers du Cinéma, 12, 19–27.

Kline, T. J. (2014). Practicing what he preaches? Continuities and discontinuities in Rohmer's early film criticism and his Conte d'automne. In L.

Anderst (Ed.), The Films of Eric Rohmer: French New Wave to Old Master (pp. 33–47). New York: Palgrave Macmillan.

Kosman, A. (2010). Beauty and the good: Situating the kalon. Classical Philology, 105(3), 351–357.

Leigh, J. (2012). The Cinema of Eric Rohmer: Irony, Imagination, and the Social World. New York: Continuum.

Martin, J. L. (2017). The birth of the true, the good, and the beautiful: Toward an investigation of the structures of social thought. In H. F. Dahms & E. R. Lybeck (Eds.), Reconstructing Social Theory, History and Practice (pp. 3–56). Bingley: Emerald Group Publishing Limited.

Morrey, D. (2012). To describe a labyrinth: Dialectics in Jacques Rivette's film theory and film practice. Film-Philosophy, 16(1), 1–30.

Morrey, D., & Smith, A. (2009). Jacques Rivette. Manchester: Manchester University Press.

Plato. (ca. 370 BCE/2002). Phaedrus (R. Waterfield, Trans.). Oxford: Oxford University Press.

Plato. (ca. 370 BCE/2013). Philebus (D. Davidson, Trans.). Abingdon: Routledge.

Plato. (ca. 375 BCE/2000). The Republic (T. Griffith, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1932/2020). Un classique du muet. In N. Herpe (Ed.), Éric Rohmer: Le sel du présent – Chroniques de cinéma (pp. 55–58). Paris: Capricci.

Rohmer, E. (1948a/1989). Cinema, the art of space. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 19–29). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1948b/2020). Étude technique de La Corde. In N. Herpe (Ed.), Éric Rohmer: Le sel du présent – Chroniques de cinéma (pp. 64–72). Paris: Capricci.

Rohmer, E. (1949/1989). The classical age of film. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 40–43). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1950/1989). Roberto Rossellini: Stromboli. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 124–127). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1951/1989). Such vanity is painting. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 43–53). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1952/1989). The American Renoir. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 173–181). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1953a/1989). Howard Hawks: The Big Sky. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 128–131). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1953b, July). Génie du christianisme. Cahiers du Cinéma, 25, 44–46.

Rohmer, E. (1953c/1989). Of three films and a certain school. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 58–67). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1956a/1989). A twentieth-century tale: Welles's Mr. Arkadin. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 135–140). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1956b/2020). À la hauteur de ses ambitions. In N. Herpe (Ed.), Éric Rohmer: Le sel du présent – Chroniques de cinéma (pp. 87–92). Paris: Capricci.

Rohmer, E. (1957a/2020). Le sel du présent. In N. Herpe (Ed.), Éric Rohmer: Le sel du présent – Chroniques de cinéma (pp. 49–53). Paris: Capricci.

Rohmer, E. (1957b/2020). Faux coupables et faux innocents. In N. Herpe (Ed.), Éric Rohmer: Le sel du présent – Chroniques de cinéma (pp. 82–87). Paris: Capricci.

Rohmer, E. (1957c/1989). The art of caricature: Frank Tashlin's Will Success Spoil Rock Hunter? In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 149–156). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1958a/1989). The quintessence of the genre: George Cukor's Les Girls. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 152–156). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1958b/2020). Vertigineux. In N. Herpe (Ed.), Éric Rohmer: Le sel du présent – Chroniques de cinéma (pp. 92–95). Paris: Capricci.

Rohmer, E. (1958c/1989). Politics against destiny: Joseph L. Mankiewicz's The Quiet American. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 156–163). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1959a/1989). Alfred Hitchcock's Vertigo. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 167–172). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1959b/1989). Renoir's youth. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 186–193). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1959c/2020). Greco et Shakespeare. In N. Herpe (Ed.), Éric Rohmer: Le sel du présent – Chroniques de cinéma (pp. 38–40). Paris: Capricci.

Rohmer, E. (1960/1989). Faith and mountains: Les Étoiles de midi by Marcel Ichac. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 115–119). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1961/1989). The taste for beauty. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 70–80). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1977/1989). Film and the three levels discourse: Indirect, direct, and hyperdirect. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 84–92). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1979/1989). The little theater of Jean Renoir. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 193–199). Cambridge: Cambridge University Press.

Rohmer, E. (1983/1989). The critical years: Interview with Eric Rohmer, by Jean Narboni. In J. Narboni (Ed.), The Taste for Beauty (C. Volk, Trans.) (pp. 1–18). Cambridge: Cambridge University Press.

Rockmore, T. (2016). German Idealism as Constructivism. Chicago: The University of Chicago Press.

Sartre, J.-P. (1943/1956). Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology (H. E. Barnes, Trans.). New York: Gallimard.

Schiller, F. (1792/1993). On the art of tragedy. In W. Hinderer & D. O. Dahlstrom (Eds.), Friedrich Schiller: Essays (D. O. Dahlstrom, Trans.) (pp. 1–21). New York: Continuum.

Schiller, F. (1795/2016). On the Aesthetic Education of Man (K. Tribe, Trans.). London: Penguin Books.

Schilling, D. (2007). Eric Rohmer. Bloomington: Manchester University Press.

Scruton, R. (2002). Short History of Modern Philosophy: From Descartes to Wittgenstein. London: Routledge.

Sinnerbrink, R. (2011). New Philosophies of Film: Thinking Images. London: Continuum International Publishing Group.

Tavassoli Zea, Z. (2019). Balzac Reframed: The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette. Cham: Palgrave Macmillan.

Wartenberg, T. (2015). Philosophy of film. In E. N. Zalta (Ed.), The Stanford Encyclopedia of Philosophy. https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film/