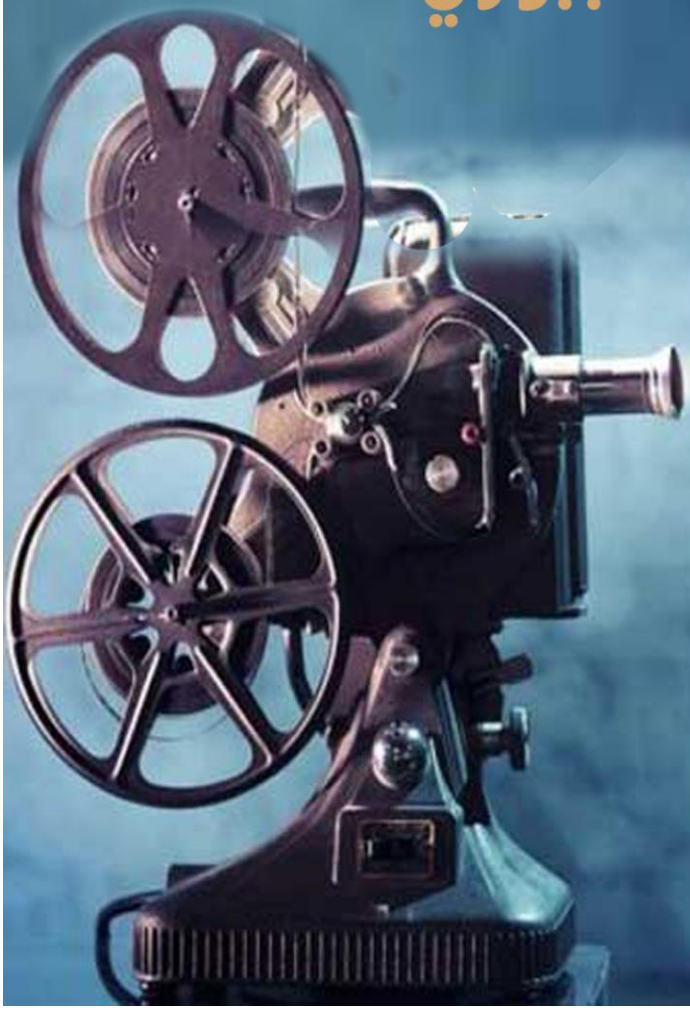
# السينما والفلسفة

إشيليا الجبوري

ترجمتها عن اليابانية

أكد الجبوري



# السينما والفلسفة

إشبيليا الجبوري
عن اليابانية أكد الجبوري

## المحتويات

الحلقة رقم (صفر)؛
- عن الموضوع: نحو الوصف؛
- ما هي جينالوجيا المعطيات العلمية والتعليمية المطلوبة؛
- لماذا الورشة/ أو لماذا الدراسة عن الموضوع؟؛
- العينة المستهدفة من القراء لهذه المقالة/الدراسة؛
- الهيكل التنظيمي لحلقات المقالة/الدراسة:
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

الحلقة الأولى: السينما المعرفية والأنشوء الفلسفية؛
- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- ما السينما المعرفية في النقد المعرفي
- معقولية السينما المعرفية البعدية
- الإفنونة الإنسانوية؛ موت مرآوية النشوء بالسينما الغربية
- موت نهاية الأنشوئية التاريخانية؛ موت روح الأنشوء الخطابي المعرفي الغربي في السينما
- عينة الورشة: الفلم المختار: (عندما يدمع نيتشة -2007)
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

الحلقة الثانية: في نقد الفجوة السينما المعرفية والفلسفية؛
- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- ترقب الأقتراب في السينما المعرفية: المعرف واللامعرف الفلسفي
- الأنفعال المعرفي المفتعل: حصاد اللاجدوى من الحرث الفلسفي
- تأويلات القطيعة في السينما المعرفية والفلسفة
- المرآوية القادحة بالمعنى
- عينة الورشة: الفلم المختار: (المغادرين - 2008)

ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة الثالثة: القطيعة النقدية السينمائية في الكشف الرقمي؛

ـ جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
ـ من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
ـ قطيعة المرآوية من السينما الاستبدادية: صراع اللامعرف السياسي
ـ القطيعة النقدية في الكشف الرقمي: تحت الصفري الفلسفي
ـ القطيعة النقدية والسينما المعرفية في تعريف: الحرية الجمعوية والحق الفردي الأنوجادي
ـ اسقطات القطيعة النقدية في مرآوية السينما المعرفية الفلسفية
ـ ما المطلوب نقديا عن السينما المعرفية والفلسفة؟
ـ بدائل أفهومية القطيعة النقدية في المرآوية المعرفية الفلسفية
ـ عينة الورشة: الفلم المختار: ( أطلقوا سرح أنجيلا وجميع السجناء السياسيين, 2012)/ وثائقي
ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة الرابعة: نحو عهد سينمائي في نقد أنشوءة ثورة العقل؛

ـ جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
ـ من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
ـ إبداع خيارات الأفهوم المرآوي والفلسفة
ـ الأنبات الهوياتي الشبكي لما وراء موت الأنشوئية
ـ نقد أنشوئية اللغة المعقولاتية في السينما المعرفية
ـ نقد أنشوئية سينما الحضارة المعرفية المتقدمة؛ ما التحديات القادمة؟
ـ عينة الورشة: الفلم المختار: ( شجرة الحياة ـ 2011)؛
ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة الخامسة: السينما المعرفية في نقد أستراتيجية المستقبل الإنساني

ـ جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
ـ من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
ـ ما نقدية أنشوءة الأفهومية؟؛
ـ أنشوءة لغة السينما المعرفية والمرآوية الفلسفية: تأرخة المستقبل الإنسانوي؛
ـ أنشوءة اللا أنشوءة: من المرآوي المعرفي ـ الدوغمائي إلي سلطة الحكائياتي؛
ـ وهم السلطة الحكائياتية المرآوية؛ خصائص نقد الاستراتيجية المرآوية المستقبلية؛
ـ عينة الورشة: الفلم المختار: ( محامي الشيطان ـ1997)؛
ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة السادسة: إشكاليات السينما المعرفية بين البؤر الأنشوئية الإيديولوجية والحرية "الأضحوية"

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- إشكالية الأنشوئية الفردانية مقابل القولية الإنسانوية
- أنشوئية المتعالية من الإيديوجيا المعلقة إلى أضحوية الأرتقاء الوهمي للمقدس
- السينما المعرفية بدون بؤرة أنشوئية الإيديولوجيا والحرية الأضحوية
- إشكالية أزمة الأنشوئية الإيديولوجية وفجوة الحرية الأضحوية الليبرالية
- عينة الورشة: الفلم المختار: حلوى النعناع - 2000)؛
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة السابعة: أنشوءة أفاهيم السينما المعرفية بين خورزمة الزحزحة والمبئرة الفلسفية

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- أنشوءة الأفاهيم المبؤرة في السينما المعرفية الملبرنة
- الأنشوءة المزحزحة والمبئرة الفلسفية نحو غربنة السنما المعرفية
- المبئرة الفلسفية والتصانيف المرآوياتية
- موت مرآوية الأنشوئية في ثورة العقلانية المظفرة
- عينة الورشة: الفلم المختارة ( عوالم داخلية, عوالم برانية - 2012)؛
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة الثامنة: السينمائية المعرفية في إشكالية الهوية الأفهومية للتحرر: أنسانوية الأفهومية الهوياتية

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- السينمائية المعرفية ونهاية النشوئية القبلية الملبرنة في المرآوية التقليدية
- السينمائية المعرفية من مرآوية العدالة اللاهوتية إلى صراع الهويات الأفهومية المدنية
- السينماذية المعرفية في إشكالية جديد مرآوية العدالة بين المنتمي واللامنتمي
- حفر السينمائية المعرفية عن الأناوية الأنشوئية للعالم التذاوتي المرآوياتي الراهن
- عينة الورشة: الفلم المختار: (الصمت العظيم - 1968)؛
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة التاسعة:تجاذبات السينما المعرفية بين فلسفة الجمعنة والفردنة.

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛

- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- الحفريات وعثرنة الأناووية من المرآوية الأنسانوية أمام التفكيك والتأويلات
- الآناووية في السينما المعرفية: عثرنة اللغة المتعالية
- الأنشوئية الجمعوية مقابل الأنشوئية الأناووية
- لقاء النشوئي المعرفي السينمائي والأفهوماتية الأنووية الفلسفية
- عينة الورشة: الفلم المختار:(قصة طوكيو - 1953)؛
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة العاشرة: السينما المعرفية في نقد إيديواوجيا النهايات في المشروع الثقافي

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- المرآوية المرنة مقابل الأنشوئية الأسمنية في المعارف
- من المقدمات الأفهومية للحرية الفردية إلى الأنشوءة الأستبداية الجمعوية
- سينما الأستبداد المعرفي ونقد إيديولوجيا موت الأنشوئيات في المشروع الثقافي
- السينما المعرفية في معاودة نقد إيديولوجيا النهايات في المشروع الثقافي الإنساوني
- عينة الورشة: الفلم المختار: (الفصول الخمسة - 2003) أو (الربيع, الصيف, الخريف, الشتاء...الربيع)
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة الحادية عشر: من تخالص أناووات الأنوجاد إلى أوتعاء الأستكحال الكلي

## الحلقة الثانية عشر: الدليل الأبجدي للمراجع

---

* كتبت هذه الورقة مع تنفيذ برنامج ورشة العمل, والتي قد تم تقديمها لمركز أكاديمي ثقافي ياباني - أوربي (...) باليابان, والمشاركة جاءت بدعوة, أحياء يوم السينما العالمي, والمنعقدة بتاريخ 8 / آذار 2021

# مقترح ورشة: السينما والفلسفة (0 ـ 12)

إشبيليا الجبوري
عن اليابانية أكد الجبوري

محتويات الحلقة "صفر"؛

ـ نحو مآتى وصف المقترح الأولي للورشة
ـ عن الموضوع: إلى ما وراء الوصف؛
ـ ما هي المعطيات العلمية والتعليمية المطلوبة؛
ـ لماذا المقال/ أو لماذا الدراسة عن الموضوع؟؛
ـ العينة المستهدفة من القراء لهذه المقالة/الدراسة؛
ـ الهيكل التنظيمي لحلقات المقالة/الدراسة:
ـ توقيتات الجدول التنفيذي

## نحو مآتى وصف المقترح الأولي للورشة

قيام الورشة نزول لمقبولية تهيب بفطنة السينمائية المعرفية مع وسومات الفلسفة وما تقدمه عند العضد. مقبولية تحقق تصريف في علل القراءات, والإيضاح في غور أصناف الرؤية الفنية, وعن خوض مسائلها بالإضافة إلى أفتتاحها معلومات موسوماتها الموضوعية والذاتية. ناضرة الإيداع الموضوعي هو لجذب مستوى أعلم الأشياء؛ في خبراتها الموضوعية وأغفلها وأعجز؛ و أستقت قيامها بإضافة ذاتية نيرة من الأفكار والمشاريع الثقافية والتعليمية. و تسبب المزيد من الضرب في الأقتناء على أدق أعتناء بها؛ من أحذق المفاهيم و مفارقة التدبيرات الأساسية دون الإغراق في التعقيدات التقنية. إذن, الورشة موضوعاتها بين يديكم كتبت بأسلوب مبسط وبمحتوى يسير وفق شبكة معرفية خطية, لذا فأنت ستتابع الأنتقالات بسرعة, على النحو السلسل في فهم الحقائق الاساسية.

بين الحلقات سنختار (فلم سينمائي), والتنبيه في شرح مشكلات الحال, ونزهج الخصائص, ورجوع معين ومحدد لكل حلقة, نلقي الضوء عليه, وهناك إليه توقفات تكملة للإحاطة, تحت مظلة الاشتقاق تمهد عنوان السينما المعرفية, وكيف الأفادة منه للتعلم و التتشجع, من دون الشعور بالملل أوالأرهاق أبدا.

كما هو القياس في البيان وعرض منهج أستقصاء العلل والحجاج, مما دفع و ما أثبت. سنبين لكل حلقة عرض, بتفرد عوامل مساعدة من داخل كل موضوع, بصورة دقيقة عما تفرضة السينما المعرفية في علاقتها بالفلسفة بحد ذاتها, ولكن هذه الحلقات تسهل الوصول إلى قلب الفلم المختار أيضا برشاقة لتحقيق نتائج عميق في تأثيرها, دون الدخول في الأمور التقنية.

ويمكنك القيام بذلك لاحقا. إذا كنت جديرا في فهم االسينما المعرفية والفلسفة (موضوعاتها/فلاسفتها), وما تريد تقديمه في إدخال رأيك وتجربتك الخلاقة في التعليم والتعلم وإتقان مفاهيمها, فهذا المقترح الذي يلزم أن تتابع خطوات, كدليل مبسط تبحث فيه خطوات مساعدة, تدفعك بأتصال تسلسله, أولا.

وأوصي به قراءة (المقترح) بشدة قبل القفز إلى محتوى الحلقات, جزافا. وكذلك الاستفادة من المراجع العربية والاجنبية, بتسلسل أبجدي للحروف, في نهاية الحلقات.
وأقدم الشكر لإدارة الموقع في اتاحتها لي فرصة النشر أمام القراء ومراجعة وجهات نظرهم, كما هو شكري إلى القارئ بالعربية على تواصله.

## عن الموضوع:

السينما المعرفية, هي نقد أرضنة الخلق الإبداعي للأفاهيم, تعد كاشفة المبادئ العامة, وما سيعاد تكاثفهم في استعادة ما ينشال منهه من تسريع الإحداثيات والتجريد الالتصميمي الهندسي؛ المحايث والمفارق؛ الذي لم يتزحزح ثقافيا, في أشد الثورات الفكرية والعلمية وأنعطافاته التنظيمية الكبرى للثقافات. تتخذ تحدياتها التي تبارح ترسيمة أحداثها؛ نقد إبداع المفاهيم تخوما من المقدمات الأولى التي تعيد نظرتها إلى سواها في تراكم ما جاء تتويجا ما ينظره العقل لمباديء الطبيعة الأولى للإصطلاح. وكذلك الفاعلية التطبيقية الإبداعية, لما يشبه الممارسة, من العقل الإبداعي في ذاته, خارج معطى جاهزية أصلها.

بيد أن النظر, للنقد والإزاحة وزعزعة المفاتيح, ينقل بحثه عن الحقيقة, في تنظيم خرائط حركية وتطورها, وما يركب نقطة التقاطع والألتقاء بين ما تنتجه القبلية, إلى حيز أدوات البحث في التعامل مع أجزاء الحقيقة, من نقل وفعل وتعامل, والأهمية في ما تنتجه من جديد يتجه بالجميع إلى ما تحمله من أصل التعريف وفرضياته المتنوعه كأفاهيم, وهي تطرق الأبواب في تعددية الأحتمالات لما يؤدي بعضها إلى الفعل الجاد, في إبداع التوجه إلى تساؤلها المجدد, على نحو مخالف لما كان قبله, وبهدف واحد.

نافدة فكرة مقترح السينما في هذا الموضوع (السينما والفلسفة) وهو يجيء (كما يدل عليه) بالسينما المعرفية والفلسفية. الذي يستم عليه المتن, وعما يبلغ نضجه في المجال, والسياق المحدد, حيث كانت السينما الموغلة في الإنسان, وكيف يفكر في القلق في لغة الوجود, في القبلية المعرفية, ولغة العقل والجمالية؛ التي تؤدي نضجها وظيفة العقل الجمالي؛ وسادت نضوجها لزاما بذور الفلسفة, التي تفرق وتميز نضجها بين الوهم والخيال, بين السلوك التنظيمي بين الأسطورة والواقع, وبالتالي حيث أعتراف الفكرة في قوام المعرفة ومحاولات تحديات الإنسان بمعرفة ذاته, والمفهمة العالم بين القهر والتغلب على ذاته, والتذكي بمعرفة العوامل السلبية والوسائل المادية ونقص الخبرات, وما إليها من جديد الجذوة المعرفية في المحن والخوار, التي با تفتق الحقيقة عينها, في أطلاق العنان وجزاءه بإبداع البدائل, التي تعرف بالمستحيل, ونظرتها نالنظرة الوثيقة بين تطور الفكر وتطور الآليات في المهارات لقيادة المشاريع الخلاقة.

بمعنى, إن السينما المعرفية نظرتها إلى الفلسفة من هذه الزاوية؛ ونظرتها إلى العالم إنما هي النظرة الخاصة بإرادة المجتمعات التي فيها؛ من ظلها الأفراد, بمواجهة الطبيعة, من أدواتها البدئية, وأستعاضت عنه بالمقومات الجيدة والإبداعية, وهمة الفلسفة الملهمة في تدعيم موهبة قيام الفطنة, وتحقيقاتها, الضاربة البين, وأن تعيد الأسطورة ضربا من الخيال القيادي, في البيئة المنهجية والوسائل العلمية, وتشريحها بمبضع المختبرات والأبحاث الفلسفية, تبنيا, من الإنسان ومحيط المعرفة, والإيضاح عن التشوهات في مراعاة الإهدار لروحها, وما يؤدي إلى القضاء على وثيقة جوهرها العلمي المعرفي. وتنبه سبب العلل في الخلط بين فلسفة البلبلة والتشويش الذي وقع فيه الكثيرون, وبين ما يفسره الإنسان بفكره وتجاربه وبيئته. وطرح نظم الموضوعات والتحول عن الأشياء, وهي تقدم نظام آلية عليته, عبر تكوينه لغيره في صياغة هيئة مجردة له, يجهر عما يفمهمه من أنخراط في طلب الأفاهيم لذاته, وما يتورط به من صياغات ما يجري وراءه, أي الإنسان و المعرفة و وسائلها, التي يحيل لها ما تنثال شروعات التقاطعات المسرعة, الشبيه بالمؤقته/المؤجلة بفرط المعرفة أو بحدود وسائل المعرفة.

فالسينما المعرفية لا تفصل بيئتها عن العملية التي يتمتع المفهوم ذاته, بنقديتة أرضنتها المعرفة لذاتها, مع مراعاة جوهرها, وتطور الفكر أن لا يبقى مكتوف اليدين, ولم يفر من الواقع وقواعد اللعبة المهمة التي يهيمن تفسيره في خلق الواقع الصالح للإنسان, أي بمعنى السينما المعرفية, لم تتجمد من واقعها الفني والجمالي من محض الخيال الجذاب للفن ومهمته؛ التي تتمتع بها السينما, ليكمل وجه موضوعاتها الهادفة به وجوده. فالمشاريع السينمائية المعرفية, لا تستوفي وجودها كاملا, مالم تنسج على إشكالية الأبحاث الفلسفية, على أنقاض عالم الظواهر المحسوسة عالما من الأسطورة والمخيلة التي نشبع فيه نزعات عتيدة, ترسلها عفوية سجيتها, وما يطلق عليها "بالوقائع التخلفية" وطريفة ما تتطلبه النظرة الخاصة, بالأفعال, من أجل التغيير, والتفسير عن نزعات المثل العليا, على أمتداد النشاط الموضوعي, المنظومات الإبداعية ليس فيما يخص الكينونيات والماهيات الفلسفية الخام, والعقلية النقدية البدائية التي كانت إليها ـ الفلسفة, من زاوية التأويلات وما ظلت النظرة الفلسفية الخاصة بالموضوعات البحتة؛ التي ظلت أدواتها النقدية بدئية. واستعاضت عنه بالخوارق والسحر و ... والتشويش والبلبلة», بل هو أن تضع الإنسان في نشاط الفكر واللغة من جانب علية الإنسان من تفعيلة على مستوى الأعمال, التي تضع سجيتها سينمئيا على ما تطلق الذات ليس فوق ونقائص الواقائع, بل الأعتراف بعلمية الفلسفة التي تسلط عليه بما تتمتع به من أهمية على مستوى التغيير ونزعات الإنسان في التربية والقوانين اللازمة في وجودها وتريد في تدفقه المعرفي وما تضفي علية من الرواء الفكري والجمالي بالأفعال.

## ما هي المعطيات العلمية والتعليمية المطلوبة:

عادة ما نقف عند المعطيات كمسار أستكشافي لما تؤدي به مخرجات الورشة من معرفة مضافة صغيرة/كبيرة, وأهمية طبيعة التنفيذ ومجرياتها من أستراتيجية المسارد العلمية والتعليمية. مستدركين

خلالها درس الحرص اوالأتقان المنهجي تمامامع القاريء, من حيث الجانب النظري والتطبيقي, و التتبع التجريبي الدقيق والصحيح لإنشاء تحولات في المعرفة التحويلية عند المتلقي, مرونة وقوة مع المعرفة العلمية والتعليمية, مع معلومات رفيعة المستوى بالجودة.. بغض النظر عن عن مستوى خبرتك أو كفاءتك أو نجاحك.

وكذلك الجانب الأهم عمليات عن كيفية متابعة أستخدامها بشكل فعال في ممارسة القراءة والملاحظة الخاصة بك في تأثيرها الإيجابي من أهتمامك. مما يكون تأثيرها الإيجابي الذي يسمح لصاتعي التمكين والتغيير بتعزيزيز تأثيرهم على مستوى تسلسل المعلومة والإقبال على تحديدها. وطلك ما سيتحقق على القارئ من خلال ما لديه من وحدات متابعة الحلقات ومتنها في الأداء.

قد أوضحنا في سعينا من خلال هذا المقال ـ الورشة, نتائج تغطية ـ المفاهيم المعرفية والتعليمية ـ وقد وسم مسارها, إجابة عن النقاط الأتية, والتي سيوضح إليها فيما بعد ضمن حلقات ومحتويات خاصة:

| | |
|---|---|
| | كيفية تقديم السينما المعرفية موضوعات الفلسفة / الفلاسفة, والمعايير العامة التي تؤكد تنظيم سياقاتها.؟ |
| | ما الوسائل المنهجية والفنية التي تتيح العرض الفعال لأختيار الموضوعات ؟ |
| | أين مكمن غموض السينما المعرفية والتحديات المحيطة بأختيار الموضوع/الفيلسوف؟ |
| | ما الأفلام السينمائية المعرفية مقابل الفجوة السينما التقليدية في أدبيات الثقافة الفلسفية ؟ |
| | متى تستحوذ أهمية تطوير السينما المعرفية لتحسين فن أتخاذ الوعي الثقافي الفلسفي لصنع قادة تنعم بالفكر الاستراتيجي الإبداعي والأبتكاري الخلاق؟. |
| | كيف تهيأة خطاب سينمائي معرفي لعينة الفئات المستهدفة؛ القيمة الجمالية النقدية, وتحليلات وتأملات الواقعة والمفكر فيه؛ بما في ذلك خلق قيمة نقدية مضافة في هامش الوعي الثقافي السينمائي للمتلقي والتغذية السينمائية النقدية للفلسفة, في تحسين مهارات الأداء. |

من خلال متابعتنا في المجال السينمائي والفن الجمالي أثيرت العديد من القضايا والأسئلة وفرص الميزة التنافسية والمعارف الثقافية. ولأجل استبيان الاسباب في نقاط مبسطة:

- ⇒ التحول الأساسي الوحيد الذي تقوم به السينما المعرفية, لجذب مستوى عال من المنتجات المعرفية التلقائية (التشجيع على المواهب وأعتماد تطويرها).
- ⇒ كيفية إنشاء قنوات أتصال وتأثير على المتلقي في رفع مستوى الذائقة في التفكير, في تفهم "الصعوبات/تحديات" أو "قوة الإرادة/صنعة التمكن", وذلك ببسط فهم الحقائق الأساسية عن التغييروالتطوير.
- ⇒ معرفة الحقائق في السينما المعرفية حول مهارات التفكير والتدريب وكيفي يمكن للفلسفة أن تسبب المزيد من الميزة/الاضرار التنافسية في دعوتها للمفكرين على المدى الطويل (خاصة عندما تعمل بشكل سليم ورصين لنحقيق النتائج).
- ⇒ أهمية بث روح الإرادة "روح صنعة التمكن"؛ من عدم الأستسلام ابدا لإغراءات أدوات وتقنيات ثابتة ـمطلقة ـ في أدوات المعرفة ـ للمبدعين المتميزين, وما الذي يجب عليك فعله, بدلا من ذلك لخدمة دوافعهم الحقيقية, حتى يستمروا في العمل معا.
- ⇒ السينما المعرفية هي تنسج قوة بصيرتها الدقيقة حول عدم الشعور بالخوف أو التوتر عند المتابعة للموضوعات الفلسفية أو لسير حياة الفلاسفة العظام, والتحديات التي ضربت عليهم, ونتائجهم الفكرية المبهرة للغاية في التغيير والتطوير, وهنا اهمية السينما المعرفية من خلال أكتشافها لرفع المستوى التعليمي والعلمي/ المعرفيان تنفذ في كيفية الاستفادة من ثقتك الفطرية. كما أنها تقوم بما سيدهشك من مدى الملاحظات والذكاء الفطري من سهولة في إنشاء محادثات تحويلية في المعرفة وتحويلية تحقق تأثيرا عميقا ورائعا دائما.
- ⇒ عندما يكون من طرح الموضوعات للشعور بالمعرفة التحويلية المقبولة الدخول في محادثات تحسين وتدريب الذكاء الفطري الفلسفي لتوجيه المشاهد أو الجلسات السينما المعرفية, على مقاعد تدريبية في التفكير وادوات المنهج للبحث, وتقدم لك الشعور بأنك "العاجز.الغير مستعد" على آهلية الاستفادة والاستعداد, وكيفية الاستفادة من ذكائك الفطري لتوجيه مشاهد بشكل أقوى وأكثر سلاسة وسهولة من أي منهجية ثابتة أخرى لتحقيق نتائج عميقة ودائمة.
- ⇒ كيفية القضاء على مساحات التفكير من الصراع السلوكي في محاثات الطبيعة من الأشياء والكلمات والتجارب والتدريب مع الآخر فقط. بل أيضا السينما المعرفية تقدم أدوات للمحادثات في كيفية تقام المهام المنجزة بلحظات "بارقة/ وامضة؛ بتدريب الذكاء والتفكير ممن لديه إعاقة نفسية أو محبط في نتائج التفكير ويعاني من أظراب نفسي أو موضوعي من التنبيه عن نتاءج الوسواس القسري الشديد للتغلب على معاناتهم.
- ⇒ كذلك لموضوعات من ذلك بكثير من خلال حلقات الورشة/الدراسة.

لذا فإن الاساس المنطقي وراء دوافع المقالة/ الورشة: هو تمكين المهنيين والممارسين والأكاديميين والطلاب والشغيلة عامة؛ من اكتساب رؤية أوضح, ورسالة أوسع, وفهم أكبر؛ عن اتصالهم بفرص مميزة خارجية, وتحسين أداء الكفاءة, و وضع أليات عمل لمواجهة تحديات الانفصال, أو ضوابط للأنفتاح نحو نماء مصادر المحتوى الخاصة؛ لإنجاز ما بتمكن به نهج المعرفة من أنفتاح على إبداع الاعمال .

## العينة المستهدفة من القراء لهذه المقالة/الدراسة

العينية المستهدفة؛ للذين ينبغي لهم أهتمام بالموضوع, أو لمن هو متابع حريص أن يقراء عنه, إذن فهو موجه لـ :

- ⇒ منتجوا المعرفة؛ المهنيين العاملين في إدارة صنعة التمكين المعرفي؛ إدارة العمليات الفنية الادبية والسينمائية والخدمات الثقافية ونظم المعلومات السينمائية التكنولوجية, و وظائف الورش التعليمية, و منضدوا منظومات خزائن المعلومات, ومنتجوا شبكات الاتصال في جميع قطاعات الأعمال السينمائية المعرفية والمعلوماتية (الصريحة/والضمنية).
- ⇒ نشطاء المجتمع المعرفي, بما في ذلك مقدمو المعرفة السينمائية المعرفية والفلسفة البديلة حديثا.
- ⇒ الناشئون ومستحدثون المعرفة الصريحة والضمنية المستقبلية لتطوير رأس مال التفكير الفلسفي
- ⇒ محاضرون تدريس وحدات تخصص فن السينما للتدريب والتطوير والابحاث.
- ⇒ للباحثون عبر المؤسسات الثقافية (سلع/خدمات)؛ والتوريد المعرفي للمعلومات الاستراتيجية الإبداعية للسينما المعرفية.
- ⇒ للمؤسسات التعليمية والثقافية السينمائية والفلسفية البحتة؛ و تسويق ادارة فن الجمهور السينمائي.
- ⇒ للباحثون في تطبيقات منتجات السينما المعرفية؛ مجال ادارة سينما المعرفة؛ استدامة مشاريع صنعة وفن اتصال المعلومات الصريحة والضمنية؛ لإدارة مشاريع ثورة السينمائية المعرفية والفلسفة في التقنية القادمة.

ومع ذلك فقد رأيت من الانسب ما نسلم إليه أن أكتب عن الحاضر, وايضا عن معطيات دافعة إلى المستقبل.

وأخير, السينما حال أي قطاع آخر, يواجه القطاع السينمائي تحديات بسبب التقلب والغموض المتزايد اليوم. تتعلق الظروف بالأزمة الثقافية والركود المعرفي والمطالب الفلسفية المتغيرة للتغيير, بالإظافة إلى إشكالية تعريف التعددية الهوياتية والرغب العامة في التغيير, وغير ذلك الكثير. نتيجة لذلك, تجد العديد من المؤسسات الثقافية السينمائية نفسها, تعاني من التغيير والتجديد, مما يخلق الحاجة إلى استراتيجيات معرفية جديدة وتطوير في في المنهجيات الفلسفية في الأبحاث والتدريب. ما يجعل هناك الحاجة إلى تزايد الحاجة إلى التعاون بين القطاعات المعرفية "الفلسفية" للإبداع والخلق الجمالي مع تحسين شبكات المنافسة الخلاقة في تعاون متعدد التخصصات للكشف عن طرق جديدة للنمو والتنفيذ.

وبالتالي, تتطلب السينما بالتوجه إلى الفلسفة كمنظومة قيادية, نحو تحسين مستوى التفكير الاستراتيجي في المارات والخبرات لموضوعات الفلسفة, والمهارات التي يتمتع بها الفيلسوف من قيادة الإبداع في الخلق الجمالي, ومنظورات تعاونها مع الاشياء, في جوانبها التكنولوجية والطبيعية؛ الكون والصحة والأقتصاد والسياسة والفن والميول والاتجاهات في الحاجات والرغبات الإنسانية, والعناية الفائقة في تجديد التعاون مع

المؤوسسات المتخصصة؛ في الكشوفات الريادية؛ عن كفاءة الأبحاث وجودة المنهجية الخلاقة؛ في العمل السينمائي.

هناك حاجة إلى نهج جديد لإدارة منظومة المؤسسات السينمائي,ة والقيادة الإبداعية المعرفية, لضمان نتائج نمو معرفي/فلسفي مستدام, في ظل الظروف والاستراتيجيات المتغيرة. يحتاج إلى القادة السينمائيون الثقافيون إلى الخوض في المعرفة الريادية للإبداع الفلسفي, و التوجة إلى ثقة الذائقة الرفيعة للسينما في الإبداع, والإرادة الفاعلة بالنفس لإتخاذ قرارات استراتيجية حول الأستجابة للتحديات افلسفية المتعددة في السينما ومعالجة توجهات القيادة الفلسفية للمعرفة الريادية في المنافسة الثقافية نحو الإبداع في تطوير عمل الأبحاث والدراسات والتدريب السينمائي، للنمو والنجاح في جادة قيادة السينما المطلوبة في مهارات وخبرات النشاط الفكري, ما تحتاجة المؤسسات السينمائية والفنية على مستوى الأفراد أو التكن،لوجيا, من مبدعون ثقافيون سينمائيون وفلاسفة في قيادة المهاراتوالكفاءات للتأثير خارج مؤسساتهم في أختيار موضوعات الفلسفة سينمائيا نفسها. ما يستدغي هذا العصر الجديد مهارات سيمائية بطاقات عمل جديدة وتغيير في عقليات القيادة السينمائية وأسلوب مؤسساتها في الإدارة.

برنامج الورشة هو برنامج تنفيذي جمالي لقاري من كافة قطاعات الفنون والثقافة في المؤسسات المنتجة للمعرفة. تم تصميم برنامج الورشة لإثراء وتطوير فهم القراء لمدى فاعلية قيادة السينما المعرفية من المواهب الإبداعية والفطنة الجمالية والشبكات الثقافية الناشطة بتواصلها مع الهم الإنساني والتعاون مع المراكز للأبحاث في تحويل منتجاتهم المعرفية ومؤسساتهم التدريبية إلى تغيير في عقلية التوجهات الفلسفية. كما تزود المتخصصون والمبدعين السينمائين بالاستراتيجيات والأدوات للنهوض بمعطياتهم ومؤسساتهم بشكل فعال.

ما هذا إلا لتوفير الأدوات المقدمة النافعة, وقيمة مضافة للمعرفة المهنية للمختصون وأصحاب الشأن من طلاب وباحثين بالسينما المعرفية المتقدمة وما يتيح مقابلته في موضوعات فلسفية معرفية معينة, ولكن بشكل عام, في مجالات الذكاء الفطري وصنعة التمكين ونظم الفلسفة السينما التحويلية الاحترافية.

وإذ أكشف تماما لتعبير يعبر عن ذاتي أصدق تعبير: أني غير معصومة من الخطأ, فقد ينبغي أن أكون أكثر رفقا وقربا بالقراء للموقع, لما يفيض من صفات تلمس الخير, تعين على النجاة ـ من الأخطاء ـ بالاستعانة إليهم بالإضافة والتصحيح والحوار المفتوح, لما ينبغي أن نكون أشد رفقا ببعضنا, لهذا السبب أتقدم في ومني, بحد المدد بالتقدير لإدارة الموقع وفريق العمل على عونهم للنشر والتصميم, واستعنت على النجاة بالله أولا, حتى دفعت المقال من هنا ومن هناك صحبة الكلمة المؤتلفة في روح ميزان الثقافة دولة للعقل ومنهجية الأحتراف بالبث والتدريب والتطوير..

## الهيكل التنظيمي لحلقات الورشة/الدراسة:

## الحلقة رقم (صفر)؛

- عن الموضوع: نحو الوصف؛
- ما هي جينالوجيا المعطيات العلمية والتعليمية المطلوبة؛
- لماذا الورشة/ أو لماذا الدراسة عن الموضوع؟؛
- العينة المستهدفة من القراء لهذه المقالة/الدراسة؛
- الهيكل التنظيمي لحلقات المقالة/الدراسة:
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة الأولى: السينما المعرفية والأنشوء الفلسفية؛

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- ما السينما المعرفية في النقد المعرفي
- معقولية السينما المعرفية البعدية
- الإفنونة الإنسانوية؛ موت مرآوية النشوء بالسينما الغربية
- موت نهاية الأنشوئية التاريخانية؛ موت روح الأنشوء الخطابي المعرفي الغربي في السينما
- عينة الورشة: الفلم المختار: (عندما يدمع نيتشة -2007)
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة الثانية: في نقد الفجوة السينما المعرفية والفلسفية؛

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- ترقب الأقتراب في السينما المعرفية: المعرف واللامعرف الفلسفي
- الأنفعال المعرفي المفتعل: حصاد اللاجدوى من الحرث الفلسفي
- تأويلات القطيعة في السينما المعرفية والفلسفة
- المرآوية القادحة بالمعنى
- عينة الورشة: الفلم المختار: (المغادرين - 2008)
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة الثالثة: القطيعة النقدية السينمائية في الكشف الرقمي؛

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- قطيعة المرآوية من السينما الاستبدادية: صراع اللامعرف السياسي
- القطيعة النقدية في الكشف الرقمي: تحت الصفري الفلسفي
- القطيعة النقدية والسينما المعرفية في تعريف: الحرية الجمعوية والحق الفردي الأنوجادي

- اسقطات القطيعة النقدية في مرآوية السينما المعرفية الفلسفية
- ما المطلوب نقديا عن السينما المعرفية والفلسفة؟
- بدائل أفهومية القطيعة النقدية في المرآوية المعرفية الفلسفية
- عينة الورشة: الفلم المختار: ( أطلقوا سرح أنجيلا وجميع السجناء السياسيين, 2012)/ وثائقي
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة الرابعة: نحو عهد سينمائي في نقد أنشوءة ثورة العقل؛

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- إبداع خيارات الأفهوم المرآوي والفلسفة
- الأنبات الهوياتي الشبكي لما وراء موت الأنشوئية
- نقد أنشوئية اللغة المعقولاتية في السينما المعرفية
- نقد أنشوئية سينما الحضارة المعرفية المتقدمة؛ ما التحديات القادمة؟
- عينة الورشة: الفلم المختار: ( شجرة الحياة - 2011)؛
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة الخامسة: السينما المعرفية في نقد أستراتيجية المستقبل الإنساني

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- ما نقدية أنشوءة الأفهومية؟؛
- أنشوءة لغة السينما المعرفية والمرآوية الفلسفية: تأرخة المستقبل الإنسانوي؛
- أنشوءة اللا أنشوءة: من المرآوي المعرفي - الدوغمائي إلي سلطة الحكائياتي؛
- وهم السلطة الحكائياتية المرآوية؛ خصائص نقد الاستراتيجية المرآوية المستقبلية؛
- عينة الورشة: الفلم المختار: ( محامي الشيطان -1997)؛
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة السادسة: إشكاليات السينما المعرفية بين البؤر الأنشوئية الإيديولوجية والحرية "الأضحوية"

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- إشكالية الأنشوئية الفردانية مقابل القولية الإنسانوية
- أنشوئية المتعالية من الإيديوجيا المعلقة إلى أضحوية الأرتقاء الوهمي للمقدس
- السينما المعرفية بدون بؤرة أنشوئية الإيديولوجيا والحرية الأضحوية
- إشكالية أزمة الأنشوئية الإيديولوجية وفجوة الحرية الأضحوية الليبرالية

- عينة الورشة: الفلم المختار: حلوى النعناع - 2000)؛
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة السابعة: أنشوءة أفاهيم السينما المعرفية بين خورزمة الزحزحة والمبئرة الفلسفية

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- أنشوءة الأفاهيم المبؤرة في السينما المعرفية الملبرنة
- الأنشوءة المزحزحة والمبئرة الفلسفية نحو غربنة السنما المعرفية
- المبئرة الفلسفية والتصانيف المرآوياتية
- موت مرآوية الأنشوئية في ثورة العقلانية المظفرة
- عينة الورشة: الفلم المختارة ( عوالم داخلية, عوالم برانية - 2012)؛
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة الثامنة: السينمائية المعرفية في إشكالية الهوية الأفهومية للتحرر: أنسانوية الأفهومية الهوياتية

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- السينمائية المعرفية ونهاية النشوئية القبلية الملبرنة في المرآوية التقليدية
- السينمائية المعرفية من مرآوية العدالة اللاهوتية إلى صراع الهويات الأفهومية المدنية
- السينماذية المعرفية في إشكالية جديد مرآوية العدالة بين المنتمي واللامنتمي
- حفر السينمائية المعرفية عن الأناوية الأنشوئية للعالم التذاوتي المرآوياتي الراهن
- عينة الورشة: الفلم المختار: (الصمت العظيم - 1968)؛
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## الحلقة التاسعة:تجاذبات السينما المعرفية بين فلسفة الجمعنة والفردنة.

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- الحفريات وعثرنة الأناووية من المرآوية الأنسانوية أمام التفكيك والتأويلات
- الآناووية في السينما المعرفية: عثرنة اللغة المتعالية
- الأنشوئية الجمعوية مقابل الأنشوئية الأناووية
- لقاء النشوئي المعرفي السينمائي والأفهوماتية الأنووية الفلسفية
- عينة الورشة: الفلم المختار:(قصة طوكيو - 1953)؛
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

الحلقة العاشرة: السينما المعرفية في نقد إيديواوجيا النهايات في المشروع الثقافي

- جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
- من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
- المرآوية المرنة مقابل الأنشوئية الأسمنية في المعارف
- من المقدمات الأفهومية للحرية الفردية إلى الأنشوءة الأستبداية الجمعوية
- سينما الأستبداد المعرفي ونقد إيديولوجيا موت الأنشوئيات في المشروع الثقافي
- السينما المعرفية في معاودة نقد إيديولوجيا النهايات في المشروع الثقافي الإنساوني
- عينة الورشة: الفلم المختار: (الفصول الخمسة - 2003) أو (الربيع, الصيف, الخريف, الشتاء...الربيع)
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

الحلقة الحادية عشر: من تخالص أناووات الأنوجاد إلى أوتعاء الأستكحال الكلي

الأبجدية المراجع والقراءات المضافة

Z - A

## توقيتات الجدول التنفيذي

جدول توزيع النشر, خاضع, بحسب ما ترتآي به إدارة الموقع, مشكورة.

| اليوم/ التاريخ | رقم الحلقة | المحتويات |
|---|---|---|
| / /2022 | الحلقة الأولى | الحلقة الأولى: السينما المعرفية والأنشوءة الفلسفية؛ |
| | | |
| | | أبجدية المراجع والقراءات المضافة: Z - A |

الحلقة القادمة: الحلقة الأولى: السينما المعرفية والأنشوءة الفلسفية؛

---

- الغرض: التواصل والتنمية الثقافية
- العينة المستهدفة: القارئ بالعربية (المترجمة)

# السينما والفلسفة:(1 - 12)

## السينما المعرفية والأنشوءة الفلسفية

إشبيليا الجبوري
عن اليابانية أكد الجبوري

محتويات الحلقة الأولى: السينما المعرفية والأنشوءة الفلسفية؛

0 - 1 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
1 - 1 نحو أوتعاء المآتى أو على سبيل المقدمة؛
2 - 1 ما السينما المعرفية في النقد المعرفي
3 - 1 أستيعائية السينما المعرفية البعدية
4 - 1 الافنونوية الإنسانوية؛ موت مرآوية النشوء بالسينما الغربية
5 - 1 موت نهاية الأنشوئية التاريخانية؛ موت روح الأنشوء الخطابي المعرفي الغربي في السينما
6 - 1 عينة الورشة: الفلم المختار ( عندما يدمع نيتشة /-2007)
- من تخالص المآتى إلى الأستكحال

### 0 - 1 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛

لا يمكن أختصار مسار السينما المعرفية إلى الفلسفة. فلا مناص لنا, إذن, إلا معرفة المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة, في توجيز الكلام ودفع القاريء, بصبرالتمعن وتروي المتابعة.

و همامة علي أن أوضح, لا أعلم, حيث ينبه القاريء إليه, أن لا يخطئ هدف معطيات التعليم ومهام علمية التعلم بالأهداف. لأن السينما المعرفية لا توجه مسارات إلى فلسفة معينة, أو ترسم أهداف مغلقة, جامدة, فإن حصل تاريخيا في فلسفة السينما, بمعنى المعطيات التعليمية والعلمية لهذه الحلقة, هي ترصد مسارات الى الحكمة, أبدا, في التعليم نحو الشيء المختلف/الغير, الآخر, لعله يخبرنا عن ما يحمله الهدف, من معنى, أفيد وأرقى. فمن سعادتي أن أفتتح هذا القبول ببادئة غنية, لا توطئة لأغراض لا حقة, ولا أستئنافا لمقاصد خارجة عن سياق الموضوع. بمحددات المعطيات, المذكورة أدناه؛ والتي أدعو برجاء السعادة عند الأنتهاء من هذه الحلقة, والتي سينصرف همنا إليها, و سنحصل عليها في هذا الضرب, ما يلي:

1. كيفية الفهم الواقعي لمخاطرالسينما المعرفية والأنشوءة الفلسفية المتعددة الأوجه؛ عما يشكلها تغير الأهداف والمهام الحياتية, والفرص الاستراتيجية والقيم الفلسفية غير المفعلة؛ والناشئة من أتخاذ الاجراءات اللازمة للتفكير والقرار.؟.
2. ما الاستراتيجيات لتهجين مجموعة المهارات المهنية؛ من أجل تفعيل أهداف السينما المعرفية جزءا ملموسا؛ من دورك الثقافي, ومسؤولية أنعكاس الفلسفة؛ على نقل الأنشطة اليومية النقدية في القراءات والتمارين المحضة؛ في لغة أسباب ومسببات خيارات العقل والإبداع.؟
3. كيف القدرة على إعادة تشكيل نموذج عمل السينما المعرفية؛ ودفع الأفاهيم الفلسفية في بث روح الخروج في القبلية الناقدة للعقل الإبداعي؛ لتعزيز تحكم المرونة الخلاقة للمعرفة, سوى على المدى التأملي, والطموح بتحفيز الأفكار النقدية على المواكبة والإبداع في الأفعال.

4. كيف الدفع من أجل عمل منهجي في تسهيل خطط التفكير بالأفراد/المؤسسات إلى مراتب انبعاثات تأملاتية جديدة للبحث, في تحديد أهداف التفكير الفلسفي للأشياء, من حيث القدرة على جديد/ تقليد المعرفة, بلغات سينمائية معرفية كثيرة, وفحصها التعليمي من القضايا والمواقف الفلسفية أو التحبب في التفلسف اللاحق.؟
5. من ذا الذي يشكل أعتمادا؛ في جديد الفعل مذهبيا في الكون معها, مما يتيح لك شغل قيادة التفكير في التغيير, من أجل الإنسان أو تطوير في المسارات النظرية في المعرفة والعلمية للعلم, اللحقة في البناء, والشاغلة في التفكير وما زالت تسكن في سياقك النقدي السينمائي, أو أغنى بذاته لقولك, أو ما بعده قد صار لك ممكنا, تستفيده.؟

## 1 - 1 نحو أوتعاء المآتى أو على سبيل المقدمة؛

المآتى في حقل شروط الأمكان. يتيح تأكيد النظر على أساس ذهاب ما شغل الموضوع, التفكير الجاعل إليه أميزاته, وأمتيازات حدوده التي ترسمها المشكلة العامة؛ كيف يمكن للأحكام المجردة التفلسفية للسينما المعرفية, أن تؤشكل على القبلية أن تكون منتظمة يستكمل سياقا فلسفيا, ويصير إليه مكون, ينتج إليها قولا معرفيا مستقيما.

عادة ما يتيح هذه التدابير, هو معتمة موضوعات المعرفة, بفهم الآثار المترتبة على الأحتباس المعرفي السينمائي, وتغير المناخ الفلسفي في ملكة الرأي, ومخاطر التغير في أصدار الأحكام عن الموضوع, كليا أو جزئيا ضروريا, وبالتالي كيف لنا أن نفهم أن يكون بإمكاننا أن نكون فرص تعزز القيمة التأليفية المرآوية؟, وفي الصلة الطويلة القائمة, بين تصور الذهن للموضوع, والموضوع نفسه الآجل لنقد المعلول.

إذن السينما المعرفية تبين تصورات الذهن المعقولية البعدية؛ والأفنونوية الإنسانوية؛ والحكم النظري الذي أسست عليه الأحكام لنظرية الغربية في موت الموضوعات الأنشوئية في "النظام الكلي" القبلي, والتفكير بتلقائية الفاهمية, والتعقل بشمولية ما يدور إليها من كلام؛ على الشروط المطلقة لتصورات الذهن نفسه, والنظر عبره بأنفعال الحساسية التأليفية بالأحكام, نحو الفصول التي شغلتها الطروحات للفرض المنهجي, وفقا لقدرات المعرفة التعليمية بالنضر والضرب.

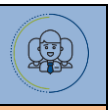
وهنا المقصود, من الظن على موضوع الاستطاعة بالقول أو الفعل في جزئية تقديم طبيعة المعرفة, أو قراءتها المتروي؛ في موت نهاية الأنشوئية التاريخانية؛ متابعة المكانة الذهنية السينمائي المعرفي, على الكلام وما يدور حوله في موت الأنشوء الخطابي الفلسفي.

وأن على شروط أمكان تلقي الموضوع ومعرفته وتعقل هذه المعرفة؛ من حيث الخطاب المعرفي الغربي في السينما. إلا أنه لن يكون مبحثا في الشروط المباشرة في الدور نفسه العميق؛ وما تثيرة من أنعكاس في عوائق وآثار على المعرفة التعليمية والعلمية في موضوعاته.

غير أنه إنشاء في ترغبوية الشروط الذاتية المجردة, عبر نقد أستكشاف استراتيجيات المملكة المعرفية تاريخيا في الابتكار, وتعيين شروط التصميم في المعالم الحقيقية لشروط؛ إمكان موت القبلية المعرفية ومبادئ الأنعقاد؛ على ما يدور في بحث البديل؛ من هذا الهيجان الحسي والأنفعالي؛ في الإمكان ونطاق البحث الفلسفي؛ التي يمكن للسينما المعرفية أن تعزز المرونة التنظيمية على المدى الطويل في نطاقه؛

ومن أجل أن تزيد أهمية الورشة من شروط الإمكان في تلقي المتن, شروط ذاتية متعالية القوام والحساسية, هو أن تطرح شروط جوانب تفكير وتوجهات السينما المعرفية. وأن شروطها الذاتية؛ التي تقوم على أفاهيمها, تتلقى على تلقي أنطباعات مباحث القدرات الإبداعية عند تلقائية المشاهد, القدرة على التفكير, وتمييز الأوتعاء الزمان والمكان؛ من خلال حاكمية قدرة تعيين المخيلة, لإنتاج الصورة المتعالية, من حيث مملكة المتنوع, المعطى في أفاهيم السينما, وإدراج هذه التصورات المعرفية الفاهمة سينمائيا؛ إلى ما تريد إعادة تواصل انموذج إنتاج عمله لدى المتلقي, أوتعاء أفهومي, بشكل مستدام للمقولات القبلية, والإمكان في تفعيل الوعي الذاتي, في التجربة, ومستعملا المعرفة بمفادة استعمالات شروطها, إلى دافعها تنظيميا بإمكان التغيير, نحو مستقبل متعالي الاستعمال في المعرفة النظرية, وبمد محايث, من دون تيه يشتط به مشروع السينما المعرفية العقلية, من حيث صورة الزمان, وتوحيد ممكنه في شروط حاكمية مكانه.

لا شك مشهد التجاور, إثبات علاقة, على تحريك ما يفيد قواسم التوريط, الذي ـ يقع ـ ما وراء تمثيل المخاطر التنظيمية أمامنا, وفرص السينما المعرفية؛ التي تطرحها ـ وقوع ـ تغير القراءات الشائعة, وتمعن تعلم كيفية تهجين مجموعة المهارات الخاصة بك, و أضفاء عليك ثمة حركة وظيفية, وإعادة صياغة نموذج يستلهم المعرفياتية في المرآوية واللفظوية, أي التشبيك المنطقي, من الأندفاع المحسوس إلى عملك؛ من أجل القيمة المتعالية الماقبلية؛ والمرونة التأسيسية في فصول التعالي المابعد, كموجهتان على مدى التأملات المغايرة في النعت والقبض والنبض. والاستيعاء ناجما على مذاقات يجزي الرآوي منه ترسيمهما السينما المعرفية بالنقد والوضوح والبساطة, من خلال:

| | |
|---|---|
|  | أكتساب مهارات يمكن التحقق منها بصلة السينما المعرفية وشروط التعليمي الفلسفي, وقواعدها الصورية بمضمون المعرفة, و المنطق النقدي في العناصر والمناهج؛ |
| | ان تستمتع بتجربة المشروع لأفكارك؛ بموجب مفارقات تعليمية, تستقيم بالتمامية, عبر تجارب, ومتابعة أختيار؛ عروض الموضوعات الفلسفية /الفلاسفة, ثم إنشاؤها, لتجعلك تشعر بالدعم؛ في كل خطوة أختيار, بالقياس؛ |
| | اظهار سوغ تعقل واقعية المعرفة, ثم فرض منهجا مرنا للتعليم على تلقي المعطى والقوام المنهجي بأوجه التفكير لدى السينما المعرفية والفلسفة, واستعمال أفكارك وتبينها في تغير التأملات لتعلمك في نقد أفكارك واجتهادات لتلبية قيمة معالم مضافة لأوجه مشاريع قراءاتك؛ |

## 2 ـ 1 ما السينما المعرفية في النقد المعرفي

أننا لسنا بصدد تمييز الموضوعات المزدوجة لما بين المعرفة والفلسفة؛ أو السينما الحداثوية وطرفها المعرفي, وقصدية التمايز والاندماج منهما. بقدر ما نجد ان السينما المعرفية نجد فيها حصادا خصبا من التوريط الفلسفي, في الإثبات بمشهد التجاور والتجاوز, والإشارة الخام للموضوعات الفاصلة في التجسد المحسوس, والمرآوية المتعالية؛ في المشهد المتمعن في الرؤية, وفي التمثيل عنه وراء تشابك الإشكاليات في تمثيل القوى, وتواصلهما.

فالسينما المعرفية؛ تبحث في أصالة المعرفة, بموضوعات المعرفاتية الضمنية والظاهرة/الملموسة والمحسوسة/الموضوعية والذاتية, وفق منهج مرن, قادر على تلقي المعطى, وفقا لقوامها الجمالي, المثالي المتعالي, ثم تظهر ما يعجز عن شرحه, وإظهار ما إمكن فهمة بمعرفة موضوعية قائمة, وفق تأملات صنعة السينما وفن نهجها, الذي يظل واحدا متفردا في جميع مدارس الفنون. (مثل طرحها قضاياه الشائكة المحضة في صلاته مع الأشياء الحقيقية والمنطقية).

فالبحث في السينما المعرفية يكشف أولا عنصريها النقديين, المتميزين؛ توسع المعرفة بالنظام الكلي, والنظام الجزئي. المعرفة المفتوحة /المغلقة, وبدورها تشرح الضرورة, في انية الكفاية المتاحة, في التأليف المعرفي؛ الكشف المتلازمين وتسويغ الصراع والتحديات؛ في المعطى الموضوعي العددي أو النوعي؛ في التدليل المعرفي الشارح, ومن تفتيش المزاعم مع إمكان الصلة في تشريحات متعالية, بناءا على الفرض المنهجي, في الوظيفة لملكة المعرفة الفاهمة موضوعيا.

وبكلمة أدق, تبين السينما المعرفية موضوعية ضرورة المعطى النقدي المعرفي المتعالي, تجاه المتلقي, كملكة تفميم, تقوم على فاعلية وظائف التفكير, ومنح شروط تأسيس المبادئ القبلية, لإمكان التجربة في البحث, وما تقوم عليه السياقات الأوتعاءات في دور توحيد النقائض, وتفكيك أواصر تنوعها, كحوكمة مجردة, وبالتالي إدراج المتنوع, تحت أفاهيم يتوسطها الجمال, والفطنة الخلاقة, للمخيال المعرفي, فتجعل من النقد مادة ذهنية للمتلقي, في تجديد وحصر ونفي النقائض, من أجل تجديد المعرفة أو تقويم القبليات النقدية في حدود العقل أو خارج, في ضوابط وشروط المعرفة التجريبية, في جميع أوجه التفكير والوظائف المنتجة للمعرفة.

## 3 ـ 1 أستيعائية السينما المعرفية البعدية

أستيعائية السينما المعرفية البعدية, إنقاذ سؤال المهاوي والمطبات عن مدرسة السينما من كهفها, إنها تنقل من السؤال الصخري الحافل بـ"الحادثة" الماقبلية والمابعدية وما حولهما؛ مآتاتها الفلسفة من حول به, وحكمة التفكير المعرفياتي, وما تضعنا به كلما نضجت وضعا, أمام غنى اللطفة بالواقع التجريبي, من رفل على المستوى العملية التجريدية, التي تمسح تفاصيل أو تعلو فوقه.

وبالتالي, فإن استيعائة/معقولية السينما المعرفية تنتقل بالتقليد "الحسي" الداخلي بالمفهوم الغربي منذ تأسيسه الديكارتي, المتعالي, وغير المتعين, من الحقيقة في التفكير الأحادي إلى تبني منعطف آخر, في المشهد النقدي السينمائي البعدي, آلا وهو المعرفة من المستوى الميتافيزيقي إلى المعارف المجردة, عن تجاوزها الواحدوية, والتفكير التذاوتي الواحدي, بمعنى تتخذ الاستيعائية في الأنتقال من الكهف السينمائي في معارفها البعدية الحسية المتعينة.

عن ذلك هو المنعطف التوريطي, من مشروعية المهارات الافتراضية إلى توقفات المعطى الحقيقي المتعالي الداخلي "المعارف الشكوكية", الذي ينبثق الجمال فيه ملء أفاق السؤال الأستيعائي في معارف السينما المعرفية, ما تلج به من أزدحام الأناووات, وليس ذاتا فردانية واحدة, أمام ما يعود إليها من أرتباطات كثير المشروعات, والعديد من الموضوعات والعلاقات, وليس عند أستيعائية واحدة وحيدة, وهو ما يعكس أهمية تطبيقات السينما المعرفية بعديتها الاستيعائية, بشك أكبر في التفكير الواحدي, والمعرفة ـ العارفة بأناوويته.

## 4 ـ 1 الإفنونوية الإنسانوية؛ موت مرآوية النشوء بالسينما الغربية

أن الافنونوية الإنسانوية, تشترك في تأسيس الظاهراتية التي يعيش فيها الإنسان. أي تعد له لحظات دخول المعرفة إيذانا من العالم المحيط, من أجل الإدخال إليه مرآويات معرفية مضافة, تحشد عالمه الأنووي, و يمكنه من الإشراك بزحزحة أي مرآووية حسية معدلة. أي, تعد بمثابة أستباقا تاريخيا, يولدها الشك, من الأصل في المعرفة. بمعنى إعلان موت المرآوية القبلية, في حال الزحزحة, بين معرفتين صراعيتين, فالنشوئية الموقعية, ليسا بصدد تداخليين صراعيان فحسب, بل أحتلال موقع مواقعية سؤال, من أجل الإزاحة. أي بمعنى, لا يشكلان حضورا أعترافيا بذاته ـ الإنسان ـ بل بتاريخ الفلسفة عليه, وهذه النشوئية المعرفية تؤشكل صراعيين, بل سؤلين؛ هما سؤلان أزاحيان في البحث عن الحقيقة, بأعتبارهما ليسا مزدوجيين, بل بأعتبارهما تاريخانة لحظة الحقيقة الغامضة, مع تيار الشك.

إن الافنونوية الإنسانوية في السينما المعرفية مستعدة لتقديم لنا دراسات منهجية جمالية. مدادا بأفاق خصبة بالمعارف التفصيلية؛ عن إشكالية الفلسفة في التكوين الميتافيزيقي الثقافوي؛ والإشكاليات التي عما يمكن تسميته بالنزوع المذاهبي/ المدرسي. وبأهمية خصائص الأنموزج الثقافوي السينمائي, المرتبطة بنوعيات النزاعات المعينة في الفلسفة/الفلاسفة, من خلال فصائل وفصوص الحضارة الإناساوية.

عموما, أن مرآوية النشوء بالسينما الغربية تأتي بالمعارف عبر صراعات عتيدة, في تاريخ الفلسفة. على الأقل في البحث عن الحقيقة, مع تعددية أوجه بالتيارات, بما إليها من استباقات في الإبداع والأبتكار والخلق, أو في الريادة الخلاقة, والإحالات المرحلة في التغيير والأثر للكيان, الذي ينبغي عن تتوالد منه المعرفة, أي التوالدية الاستكشافية, أو ما يأتي بعدها, ضمن مفهوما

تصالحيا راهنا, أو مع تيار كبير من الفلاسلافة في أصل المعرفة, ومصادر اشتقاقاتها البعدية, من أثر لاحق أو ما تشتغل عليه.

وعليه فإن الإفنونوية الإنسانوية في إعلان موت مرآوية النشوئية بالسينما الغربية, لها مصالحة مع تيار كبير في تاريخ الفلسفة, وإنها تشكل مادتها الحقيقية في البحث. بمعنى, تطرح موضوعاتها إلى ما ينبغي لفت إليها المرآويات عن ذاتها للمصالحة مع الحقيقة راهنيا؛ وأن تفسح مجالات التوريخيات الجمالية, والاشتغال عليها بأعتباره تاريخا معرفيا, في ظل الاستباق التأويلي, في "شبح المعارف" الاستباقية؛ في التوليد المعلوماتي, والاشتقاقات الثقافوية عن المعاني في التفسير بالنماذج الثقافوية المتعينة ما قبليا. بعبارة أخرى, تجعل من أفنونويتها الإنسانوية مصدرا؛ في تدعيم المهارات الجمالية؛ استيعائية العيش والتقديم من أجل الخلق الإبداعي, وفق إطار ممارسته. وبالتالي يصبح وكأنه لغة سينمائية خالصة, من أجترار التأويل الكلي للعالم والثراء به مخيلة نصية صالحة. لهذا نجد الأطراء الغشيم الذي يعيش بانسجام معها وفق تأويلية الفطنة الفطرية, تبدو عليه معتمد زمام لغته ـ سينمائية معينة, يعيش فيها أنسانيته؛ التي تدفع العيش فيه, وأيضا يعاني من عودة موتها. بعدئذ, لمجرد أن يحضى في تأسيس ظاهرات علوية المهام, تشخص, وكأنها لغة أشباح, تستبق معه الأندماج فوضى إليها, وأن يندمل جراحاته المعرفية الحرجة فيها. غير أن, من أجل إزاحة ما إليه من تاريخ في الأستيعائية المتعالية, بلغتها ـ الكانتية ـ, ما يعد منهجية خصوبتها بالمعارف, مجرد تفاصيل أنفعالية, بتسمية النماذج الثقافوية, والمرتبطة بنوعيات ماقبلية, معينة, من الفصائل الفلسفية في الابحاث الحضارية الإنسانوية..

## 5 ـ 1 موت نهاية الأنشوئية التاريخانية؛ موت روح الأنشوء الخطابي المعرفي الغربي في السينما

موت نهاية الأنشوئية التاريخانية واقع حال. بين النسبية والحتمية, بنوعيات معينة, من الأشياء والفصائل, أو يأتي بعدها على درجات التغيير, في الحصائل المعرفية الغربية؛ التي تقدم الأنشوئية الخطابية الظاهراتية, أعتبارات تؤطر فيها السينما المعرفية؛ على مستوى موت روح الأنشوء الخطابي التجريبي أو التاريخي. وبالتالي لهذه التركيبة المتعالية في السينما المعرفية الغربية؛ تعتمد تسمية الفروقات في موت نهاية الأنشوئية التاريخانية, ما بينهما؛ بنوعيات إعادة إنتاج المعرفة الراهنة, بل في مراجعة جادة الإنسان, ظاهراياته اليومية في مختلف ميوله الأنووية؛ تجاه نظرته؛ إلى الحضارة النشوئية, روح الحضارة الأنشوئية؛ في الخطاب التركيبي؛ بعلائقيته النسبية والحتمية. في الخطاب, الذي يعيش فيه الإنسان, ويعاني من ظواهريته, في طبيعة التغيرات عن كل لحظة معرفية, وثقافوية تشترك في تعزيزاته, والتوصيات في تدعيمه لتأويلا خطابية, إلى تغييره.

ومع ذلك يستطيع الباحثون السينمائيون في حقول السينما المعرفية, أن يقدموا للمتثاقفون السينمائيون, نظرات ناقدة للمتلقي, نظرات إعادة إنتاج رؤية الفيلسوف اللاحقة, مع معطيات صنوف الظاهراتية الجمالية في الذائقة الفنية الادبية والحياتية عامة. شريطة تأويلات فاعلة وفسيحة

في تدعيم أشاعاتها؛ في القول الفاعل, وتقليدها, لخطاب الفلسفة, كنمط من التفاعل مع المتلقي؛ في علاقته مع الأشياء والتأملات في توريط إشاعاتها, أيضا.

وهنا تعلن موت نهاية الأنشوئية التاريخانية ـ المعرفية التي تحرص عليها, وتجعل من عقليتها المتكلمة, ناطقة بذاتها, بل تعتمد طابع الفعل الذي هو "الأنووية القسرية", الذي يتطلب من المتلقي أستيعائية محاذية أو منسجمة, مع الخطاب, بصيغة الأقتناع التأويلي أو النزوع التذاوتي المتغير والمتجدد حداثويا, ممن لا يتعدى فيه حدود المعنى بالفهم, بل يغالب عليه, صورة الفعل في نمط أفعالة/أقواله اليومية, مرآوية الاستخدام الجمالي, مكونا مصادر بحثية وظيفية للجمال.

و أخير, اليوم موت الأنشوئية التاريخانية, تتوجه, بمسائلة تقليدية لدى الباحثون السينمائيون في حقول الإبداع السينمائي, مقابل نمذجة الفاعل الفلسفي, وحمولات تعددية أوجه وسائل إنشاء تحصيل المعارف لدى الجمهور السينمائي. بمعنى أخذ أنموذج التعددية فيه أوجه الفلسفة الفاعلة في تعددية الإنشاء المعرفي. والخيارات التي غدت لها معطيات حدود طبيعة الإبداع السينمائي فيها, ليس فقط في تعدديته وسائل وادوات المهارات زمان/مكان, في البحث والتأسيس المعرفي, بل في إثبات, خطاب الموت, المابعدي إليه. وهذا ما تعاني منه السينما الغربية في التجريب مقابل الحاجات والرغبات الإنسانوية في تغير المعرفة الفاعلة على مستوى الإصلاح والابتكار والتحديث. أي أن تعد لنفسها أسلوبا منهجيا خارج ما هو تقليديتها الحداثوية, في معالجة المخاطر النفسية والاجتماعية في صيغة الإقناع, من أجل أن تحصل على موافقة مرضية بذاته, من قبل الباحثون في الفنون الأخرى. و؛ذلك معالجة نظرتهم العلمية في نهاية الأنشوئية الحداثوية, في التاريخانية الأنفعالية, ثم ما يجري في الظال التأويلي التجريبي, من مجالات الدارسات الفلسفية عن الجمال, وآفاق التطورات في الأبحاث السينمائية, من معطيات علمية في الفروع الإنسانية, داخل.خارج مبنى "الجنس الفني الواحدي لأداب السينما المعرفية" .

وعليه فأن محاولات الباحثون النقديون الغربيون, تجاه الخطاب المعرفي الغربي, في السينما, يجعل من التراث الفلسفي أركيولوجيا معرفية فنية, في تحقيق الأنزياح من جهة, وكذلك في مسألة التورط المعرفي من جهة أخرى. ومن ثم ما يجري في تأويل النظر؛ عن نقدية الحقيقة, في الخطاب التقليدي, في آلية تأويل السينما التقليدية من تنقلات نظرية, صوب معايير تصانيف الفلسفة, وتحدياتها أيضا. أو بالأحرى البحث في عباراتها المعرفية عن الفرص, وبالتالي ما يجعل قلب السؤال المعياري في حقول التوثيق ـ المحفوظ, أو المبحوث فيه, سحبه إلى الصيغة الأجرائية في الحاكمية السينمائية المعرفية ـ المعيارية, صيغة تنقل البنية الكيانية للمعلومات بالبحث عن خطاب ثقافوي, لحاكمية معيارية تأويالية متعينة, لا تمثل ناظرينا إليها, بل ما تقع عليه مراتبية التحقق المعرفي الثقافوي, كي تعكس ما يتجسد على البعدية المعرفية في جسد معرفة ما. أي الباحثون النقديون الغربيون, ينطلقون من عدم تعطيل النظرة السينمائية المعرفية, راهنيا, بل لديهم إشكالية في التعيين والأنتقال, في التوجيه الثقافوي الملاحق له, إلى مؤشراتها المعرفية في الأنتظام المعرفي كثورة عن الـ"فينومينولوجيا", إن صح التعبير, على تطلعات مخرجات الأنووية التوعوية في

معرفة موت الأنشوئية, كما هو الحال بالنسبة إلى الإنبات الخارجي في "المناظر الخارجية للمشاهد: وشغلها المثالي في الحوار أو اللون أو النتقال بها في الكاميرا إلى ما ينتهي بها النص المرآوي على أعتبار شغلها الظاهراتي, تعليق الحكك الذهني" الذي لا يعني بالظرور نصا مكتوبا حسيا, بل مرآوية سيمائية تعني بالعودة إلى العالم, بل أرتفاعل (هوسرليا) إلى مرتبة الشيء في ذاته, ومنه إلى الأنووية العليا في تحقيق المعرفة والمعنى في عباراته المعرفية في موت تاريخانية المعودة, وطبيعة الأنفلات المعرفي, التوريطي في الكسب المعرفي التوليدي.

## 6 ـ 1 عينة الورشة: الفلم المختار (عندما يدمع نيتشة)

الفلم يلمح قطاف عن سيرة حياة. نيتشه, فريديك فيلهلم نيتشه, الفيلسوف, الفنان الرومانسي, الهارب من الواقع, وجهات نظره الجمالية, التي رسمها لفترة وجيزة, في ظل حيثيات أنعكاس الملاحظات؛ التي نشرها بعد وفاتة كـ(إرادة القوة ـ 1901). من لبثه طرح ما هو الأفضل إلينا فهمه, فيما يتعلق بأراء شوبنهور, عليه أيضا. قدم العمل تصورا عن نيتشه المبكر, ولادة المأساة من روح الموسيقى (1872), عن نظرية المأساة التي نشأت, عن أقتران دافعين أساسيين, أطلق عليها نيتشه الأرواح الديونيزيه والأبولونية: الأول, قبول بهيج من الخبرة. والأخر, بحاجة إلى النظام والتناسب. واللحظات الناطقة في تفكير نيتشه اللاحق عن الفن, حين يصبح الأول هو المسيطر: يلازمه بأصرار, على سبيل المثال, على عكس شوبنهور؛ في أن المأساة لا توجد لغرس الآمه والإنكار البوذي للحياة, من خلال اظهار حتمية المعاناة, ولكن لتأكيد الحياة بكل ألمها, للتعبير عن وفرة إداة الفن. إلى السلطة، الفن, كما يقول عنه "منشط", وهو "الأفول الرائع للحياة".

على الرغم من التبؤر السينمائي ـ الفلم ـ المعرفي من الألتقاطات الخاطفة هنا وهناك في البدائية لإظهار الكتابات والميول في مناخ المثالية في ما بعد كانطية (أنعكاس المآثر الفكرية الأولى لشوبنهور), وفي هذا السياق, تم تجاهله إلى حد كبير, بعد أن تأثر بكتابه (العالم كإرادة وفكرة- 1919 ـ لشوبنهور ـ وفي الطبعة الموسعة 1844. التي أستحوذت على شهرة أكبر في النصف الثاني من القرن. جعلها عابرة التشاؤمية الرومانسية وحدسها , وبشكل أكثر تحديدا, المكانة التي خصصها للفنون (خاصة الموسيقى) وعلاقته مع تأملات القوى في التأليف الموسيقى (فاغر) أحرى أهم العبور بها حسيا للعيش بها كإرادة رومانسية فائقة, وأعتبر تتحديد المكانة المركزية في الموسيقى, في تفسير أهم الوثائق الجمالية في القرن لأثره. إذ حلل عبوره الفلسفي الإشكالية الثنائية الكانطيةالاساسية هو ما وراء تفسير الشيء في ذاته, أو العالم, على أنه إدة قوة للعيش" والعالم الظواهراتي على أنه تحقيق أو تعبير عن تلك الإرادة الفطرية/البدائية, التي تتجسد, وفقا لنديته إلى شوبنهور فيها ـ, وبعض المسلمات أو الأفكار الأفلاطونية, وهذه الأفكار هي التي يتم عرضها في ـ لقطات الفلم ـ سريعا ـ متخذا منها المخرج , بعرضها إلينا بتندرج في تقديمه لنا للتأمل من خلال الأعمال الفنية. نظرا لأن الفكرة/الإرادة الخالدة هي قوة في مبحث التأملات "التصميم", أو الدرجات الهامة التي تجسد مراحل تحقيق "الإرادة" كهدف, ليس وفقا لشوبنهور في الأفكار, بل بالأفعال التي تتجاوز المسلمات التقليدية للعيش والتأمل. بل التأمل في السمات العامة

للطبيعة البشرية كما في الكتابات القصيرة, واللوحات التي يحررنا من الخضوع لـ مبدأ العقل الخالص/الكافي, الذي يهيمن عليه التأويلات الفنية على ممارساتنا العادية. والوعي الإدراكي, وبالتالي من الضغط المستمر للإرادة. في هذا الفلم أيضا يتطرق إلى الحالات الخالية من الإرادة" وهي (الدمعة/ "أساس ما يريد المخرج التأكيد عليها, وتأملنا لها) أي حال أن نفقد الفردانية والآلم في الحياة الخالية من الإرادة.

الفلم يطرح زوايا متعددة وثرية في الكثير ليقوله عن الفنون المختلفة التي يتناولها نيتشه في حياته , والتعددية في الأشكال المناسبة لها؛ إن تفرد الموسيقى في حياته كانت لها عمق الأثر في الوعي الإدراكي في هذا الآلم المخطط عنهم هو أنها لا تجسد الأفكار إليه, بل الإرادة نفسها في سعيها وحثها وتمكننا من صياغة فظاعتها مباشرة , دون تدخل.

كانت بعض المواقف/اللقطات تعكس الأثر الموسيقي, التي يتعمد المخرج إلى الأخذ بها, كعينات, بأعتبارها أهم مساهماته في النظرية الجمالية والتي لم تؤثر فيه فقط على هؤلاء المنظرين, مثل ريتشارد فاغنر (أو كما هو الحال في مقالته الشهيرة عن بتهوفن, 1870), الذي أكد على الطابع التمثيلي للموسيقى, ولكن أيضا أؤلئك الذين ينتقدون منظروها. ,Eduard Hanslick 1854

وإن كان هناك تمهيد حزين وثابت من ملامح رواية (عند دمعة نيتشه ـ للكاتب لرفن د. يالموم) الخيالية لعام (1992). ككتاب تمهيدي كئيب, قام نفسيا, لا هوادة فيه عن التحليل النفسي, ما يصعب تصديقه, حين تم تنفيذه بطريقة جزافية, لدرجة أنه غير مبرر تماما في أخطر حالاته. وأن كاتب الرواية, أخذ به المخرج إلى أقتباسات تميل إلى الخيال العام, أو خرق لطبيعة بعض الجوانب الحقة لطبيعة الفيلسوف ذاته, غير أن الميل الفني السينمائي له صيغته في أملاءات الجاذبية في تشغيل المساحات الجمالية, الفنية , في مسوغات المهارات للممثلين, وإنتاجهم من إضافة معرفية, لجادبية , مع موسقى تصوية لطيفة, مرفقة من قبل الفنان (شارون فارير).

الدكتور جوزيف برورير (بن كروس), تم تعيينه في فيينا في ربيع (1882). طبيب ناجح, متزوج من ماتيلدا (جوانا باكولا) ولديهما ثلاثة أطفال, وكان الصديق المفضل له , هو الدكتور سيغموند فرويد (جيمس إلمان) عملا المحللان النفسيان معا على بحث/تقرير عن الهيستيريا والتغيير الذي الذي يتضمن "عينة الفحص" أسموها (آن أو), والتي كانت في الواقع عاملة أجتماعية في فيينا, تدعي بيرثا (ميشيل جاني) وقع الدكتور جوزيف برورير في حبها, ولم يستطع أخفاء, هذا الميل عنها.

ذات يوم يتلقى برورير زيارة من مهاجرة روسية , جذابة, لو سالومي (كاترين وينبك), التي تريده أن يعالج الفيلسوف نيتشه (أرماند أسانتي) ـ من مشكلة الأنتحار ـ . الاستاذ الذي يحاضر في قاعة المحاضرة, التي هي أشبه بفارغة, وهو يعلن فيها عن (( موت الله)), وهو يعاني مظاهر الأكتئاب, عندما يرفض حبه, ويعاني من دوام الصداع النصفي. نظرا لأن نيتشه رفض قطعا المساعدة في

مشاكله العقليه, فقد طلبت لو سالومي (كاترين وينيك) من الدكتور بروير مساعدة الكاتب العبقري المجهول والعليل في معاناة أمراضه الجسدية, ومعالجته من الأمراض العقليه التي تخادعه. بعد أن قرأ بروير كتابي نيتشه المنشورين في ذلك الوقت, وافق, على تولي القضية, لأنها كانت بحسب ما شخصها, بالحالة الصعبة للغاية.

لم يصل برونر إلى أي مكان, طلب من نيتشه قضاء فترة شهر في عيادته في (لوزان) وقاموا بتغيير الأدوار, بحيث هو نيتشه, من يقوم بمعالجة الطبيب (بروير), بسبب علاقته المؤسفة مع مريضته. وبروير نفسه يقوم بمعالجة الفيلسوف بسبب مشاكله الطبية. يؤدي هذا الكثير من تناوب الأفكار في طرحها لكل منهما, وإجراءات الحوار كانت, حوارات فلسفية/علمية /متخصصة/ التي لا يمكن أن تكون مملة, بل العكس كانت في غاية المتعة, عكست نكهة التفكير الفسلفي, والطرفة السينمائية في أنتقائها من قبل المخرج, في لفة مميزة تحسب إليه, بالوقوف عندها. فكانت حوارات طنانة رغم أكاديميتها المعرفية/المدرسية.

ولم تكن بحاجة إلى أن تظهر إلى المتلقي النظر إليها؛ بأنها أنعكاس التماثل في الشعور بالأكتئاب, ولحظة مشاهدة نيتشة وهو "يذرف الدمعة", فكان يجدر النظر, إلى المعطى الجوهري, لنيتشة الإرادة, بأن يرقص على مقطوعات (الفلس الفييني = فيينا), بدلا من ضبط اللحن الأكاديمي المتواضع.

وهناك أيضا جوانب وحيثيات مضافة أخرى, وإشارات يرتكز عليها الفلم, وهي؛ أن يصفه الفلم "يوم بكاء/يدمع نيتشه" على نطاق واسع نضال نيتشه كشخص بالغ بأفكاره. في هذا الصدد, هناك العديد من الفرضيات في الأدبيات التي لا يمكن إثباتها بسبب نقص طرق التشخيص التي لم تكن مستخدمة في ذلك الوقت. كان من المعروف أن مريض الزهري هو السبب الأكثر شيوعا للخرف تحت الحد لدى الرجال في منتصف العمر في القون التاسع عشر, لذلك في السنوات الأخيرة, تمت إعادة فحص التشخيص الموضح في الفيلم ودعمه بعلامات وأعراض مثل : رد فعل بطيء من التلميذ للضوء), ظهور أفكار غريبة وعظيمة, تطور الخرف. ومع ذلك عند الوصول إلى مصحة (بازل), لم تتوافق الأوصاف الطبية مع العلامات الأساسية الخمس للخرف العصبي لدى (هيوستن ميريت), تعابير الوجه كانت حية ومثيرة للذكريات, كانت ردود الفعل العميقة طبيعية, وكان الرعش غائبا, وظل خط اليد درن تغير, وكان الكلام بطلاقة (على الرغم من أن المحتوى كان غريبا في بعض الأحيان), وكانت هناك دائما سمتان مرتأيان من ناحية أخرى, ( Hemelsoet et al, 2008). أقترح تشخيص "مرض الشريان الدماغي السائد مع أحتشاءات تحت القشرية وأعتلال بياض الدماغ, وهو مرض دماغي تدريجي طويل الأمد والشبب الجيني الرئيسي للسكتة الدماغية؛ ومع ذلك, لا يمكن تأكيد هذه الفرضية بسبب نقص التصوير التشخيصي وحقيقة أن هذه الشخصية المعقدة ليس لها ذرية. يعد أفضل تشخيص تم أقتراحه حتى الآن ويمكن تأكيده نظريا من خلال تحليل الحامض النووي, حتى بعد الموت (على الرغم من أن طفرة ـ النموذجية قد تكون غائبة في وجود مادة حبيبية تناضحية في الأنسجة المختلفة). أخيرا, العلامات والأعراض التي تم

الكشف عنها في الفلم والتي تدعو هذا التشخيص الحديث هي: غياب المنعكس الرضفي الأيمن (00:12:42 )، واضطرابات المشي ( 00:12:56)، والصداع الشديد الذي يظهر بشكل مفاجيء يسبقه صداع. أحيانا شديد/معتدل (00:23:12)، والشيخوخة مع الهياة والهلوسة (1:05:48). أيضا كخلفية، هناك تعليق ـ لو سالومي ـ للدكتور ـ جوزيف بروبر ـ بشأن الصداع الذي يعاني منه ـ فريدريك نيتشه منذ أن كان عمره 3 سنوات، واصفا إياه "بالصداع النصفي الذي يعذبه" (00:02:30). فيما يتعلق بأضطراب أكتئابي محتمل، هناك ملاحظة أنتحار أرسلها نيتشه إلى ـ لو سالومي ـ، والتي أجابت على سؤال الدكتور ـ بروير ـ حول صحته: "كم مرة يصاحب الأكتئاب نوبات الصداع النصفي هذه؟" يجيب نيتشه"" لدي لحظات صعبة، ولكن من منا لا؟ لا يهم. إنها ليست بسب مرضي، بل مني". يستمر الحديث مع تعليق دكتور ـ بروير ـ:" الحياة التي يغلب عليها الظلام تنتهي باليأس"، "اليأس لا يحدث. ربما قبل، ولكن ليس الآن ( 00:13:23).

فلم (عند بكاء/يدمع نيتشه ـ 2007) هو من تأليف وأخراج: بينشاس بيري، والمصور السينمائي: جورجي نيكولوف، والمحرر: ديفيد جاكوبوفيتش. وشارك فيه كل من الممثلون: أرماند أسانتي (نيتشه)، بن كروس (الدكتور جوزيف بوير)، جيمس إلمان (سيغموند فرويد)، و جوانا باكولا (ماتيلدا)، و أيضا كل من كاترين وينيك (لو سالومي) ميشال ياني (بيرثا)، وأندرياس بيكت (زرادوسترا). حيث قام بإنتاج الفلم هو المنتج (بينشاس بيري). إذ تمت المراجعة بواسطة : دنيس شوارتز.

إذن، حاول المؤلف والمخرج بنشز بري، أن لا يلتفت من خلال الرواية المعروفة بهذا الوسم (عندما يبكي نيتشه ـ للكاتب ) بل يعكس مراحل معبرة لهذا المفكر العبقري، هو بالتأكيد، كفلم، شغله تمثيل درامي مؤثر للحياة والأفكار الفلسفية لليلسوف الألماني فريدريك نيتشه. يتبع الفيلم قصة حبه المضربة وصداقته في نهاية المطاف مع المحلل النفسي المشهور سيغموند فرويد.

تتخلل أحداث حياة نيتشه، في تفسيرات، لأهم مساهماته في الأنظوم الفلسفي. تم تصوير بيانه الشهير "الله مات"، وكذلك أفكار فرويد الأولية حول التحليل النفسي، في الفيلم. عندما يكون نيتشه يبكي "يدمع"، بمثابة جوهر الإنسان ـ إنسان.، فيلما رائعا لطلاب الفلسفة.

## من تخالص المآتي إلى الأستكحال

في الورشة التي أشبهت موضوعاتها ببحوث المنطق، من حيث أهتماماتها بشروط المعرفة وقوانينها وصلاتها، غير أنها تختلف من جهة الأهتمام بالموضوع والمتن المعرفي الثقافوي. بل جاءت بمعزل عن "مناطقة الكلام" ومضمون صلاتهم، أي الورشة؛ كرست للموضوع عناصره والمناهج، في تقسيماتها التعليمية والعلمية من حيث صفة تعاظم السينما المعرفية المتعالية، ومنهجها المنطقي في النقد، أي النظر إلى الموضوع العام، من حيث الإطار المدرسي الأكاديمي، والمتن من حيث حساسية الأرتكاز إلى طبيعة الفلم المختار، وأنقسام النظر والصلة في الإشكاليات والتحديات. وهذا الأنقسام ليس من حيث الأحتذاء

بالأستيعائية المثلى, بل من حيث الأرتكاز الموضوعي نفسه أن يكون ضروريا, بمعنى القول والسعي في أهمية وضرورة توسيع المدارك السينمائية المعرفية المتعالية, وصولا إلى الاستيعائية الأفهومية, في النظام المعرفي, ونبضه الفلسفي. أما الجمع العام إليها, يمكن لنا مراجعته في, النقاط النالية, حسبما ما جاء موضعها, بـ:

1. كشف الاهتمام بشروط المناخ الثقافوي المتغير للأعمال السينمائية المعرفية وعلاقتها بالفلسفة: في ألكشف والتأثير والتبعيات على التغير الثقافوي المجتمعي ورأس المال المعرفي العالمي للسينما, وفق معطيات تعليمية وفلسفية وعلمية متعالية.
2. وصولا لإظهار رؤية مستقبل البحث في إعادة عناصر السينما المعرفية الموضوعية/الذاتية وسيوغاتها, إعادة تخيل عالم أكثر تحديا بوظائف الأفاهيم والمقولات المحضة بموضوع المعرفة, وتصور المعالم للوصول إلى هناك أوتعائيا, في تعالي النقد المعرفي.
3. الحاجة إلى إعادة توظيف الأنظومية الأستيعائية في السينما المعرفية البعدية: أستكشاف المخاطر والفرص /القوى والضعف في توجيه الأنظوم الثقافوي السيميائي.
4. التعاون في قيادة التعليم السينمائي المعرفي في عملية أنتقال الإنتاج المعرفي: في أنضباط الكتشاف لشروط أهميةالسينما المعرفية والشراكة في تجاوز العمل كالمعاد في دورة القول وخواء نتائجه.
5. إنضاج التوجهات في تعليم التعالي المنهجي في الأفنونة الإنسانوية, معالجة شروط الإمكان في معالجة م،ت مرآوية النشوء بالسينما الغربية, عالميا, في ميول الخطابات المشروطة مرآوية العنوان والنقد في التأويل الفلسفي وبموضوعات تحديات نجاح إزالة الخرافة: وبث روح النشوئية بالاستكشاف كأمثلة على النجاح في الانتقال من اقتصاد ثقافوي مكثيف نصي إلى أقتصاد خال من الانبعاثات الخرافية/ الواهمية المتعالية.
6. ترسيخ الأبتكار والتصميم من أجل صافي تعاليم المنهج في السينما المعرفية لقرن الحادي والعشرين: والدفع المستجاب بصلة الكفاءة والقدرة المعرفية لأفهمة لماذا يتطلب الأبتكار منخفض التوهمات من الفلسفة تحولا في كيفية نمو الأقتصاد المعرفي الخلاق والريادي
7. معالجة وجهات النظر الرفيعة جماليا في السينما المعرفية, لموضوع فلسفة موت نهاية الأنشوئية التاريخانية؛ موت روح الأنشوء الخطابي المعرفي الغربي في السينما

6 ـ الأنفتاح النقدي المعرفي في نقد الفلم المختار وعنوان النظام والاسلوب النقدي السينمائي في أثرة لقيادة التغيير والتعامل مع التحديات بموضوعات معرفية: بالتعرف على الكفاءات النقدية المطلوبة لتشجيع الموهوبين السينمائين وتمكين الخاسرين من الاستفادة من أنتقال منخفض الأداء الفني التوعوي, إلى توليد المعرفة المتعالية السينمائية في المعرفة وصلاتها بموضوعات الفلسفة.

7 دورك كمتلقي في قيادة لأنتقال: وصف دورك الأناووي, وتوقع العوائق, وتبني تحدياتك بإرادة فاعلة بدعائم قيادتك في عملية التغيير بشكل فعال وحياتي في التفكير الفلسفي الإبداعي.

# السينما والفلسفة: (2 - 12)

## في نقد الفجوة السينمائية المعرفية والفلسفية

محتويات الحلقة الثانية:


2 - 0: المعطيات التعليمية والعلمية للحلقة؛
2 - 1 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
2 - 2 ترقب الأقتراب في السينما المعرفية: المعرف واللامعرف الفلسفي؛
2 - 3 الأنفعال المعرفي المفتعل: حصاد اللاجدوى من الحرث الفلسفي؛
2 - 4 تأويلات القطيعة في السينما المعرفية والفلسفة؛
2 - 5 المرآوية القادحة بالمعنى؛
2 - 6 عينة الورشة: الفلم الياباني المختار (المغادرين 2008)؛
- من تخالص المآتى إلى الأستكحال؛


### 2 - 0 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛

بالأعتماد على تطلعات السينما المعرفية والفلسفة وخبرتهما في التأملات والتحليلات, ستطرق الحلقة عن:

1. كيف تنشأ الفجوة الثقافوية في العملية السينمائية المعرفية تجاه تحليلات الفلسفة؟
2. كيف يمكن تبدأ بأعتماد على استراتيجية السينما المعرفية عن "المعرف واللامعرف" الفلسفي في أنظومة الأفلام والأستراتيجيات الثقافوية؟
3. كيف يمكن للأعمال السينمائية المعرفية القائمة على التأملات الفلسفية في زيادة المرجعيات الفكرية وتقليل الأعباء والأثراء في التذهين والمغامرة.؟
4. كيف يعمل الأوتعاء السينمائي المعرفي والتعلم الفلسفي على تحسين الأداء الفني والجمالي المتعالي؟

من أجل ذلك وأكثر رؤى أساسية حول كيفية تنفيذ بيانات السينما المعرفية وتحليلها فلسفيا بنجاح من أجل تنمية تنعم بالأنشطة الثقافوية, ورجاحة تصميم الاستراتيجيات الفاعلة في السينما المعرفية.

### 2 - 1 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد:

أعتمدت الحلقة على شاغلين معماريان؛ معمارية النظري, القول في الإنضباط من توليد معرفيات قدرة السينما المعرفية. ومعمارية عملية هو أختيار (الفلم) مع ميله الطبيعي إلى معطيات الحلقة, الذي يزين أستعماله المعتمد, وفي تنضده المتهامش تعاليه بأفهومه المتواز لها, مع إظهار الفجوة الريبية بمعطيات المعرفة السينمائية المعرفية والفلسفة.

وبالتالي أحالته في تجميع قوى أداء الاعتبارات بناء على مهارات القبول واستئنافه/الضيق والأرباك/الرفض والصد, بموضوع تصورات الحلقة, وصلة عللها بمعلولته.

وبهذا قدم أوتعاء المأتى كتمهيد واصف للحلقة, حافز على الدخول بنظرة النقد, ويحفز المعترض, في إظهار أرباك الفجوة المعضوضة, غير المكملة, من حيث علاقته بالفلسفة, وهذا المأتى الأوتعائي, يجدد نفسه بتحمع أعتراضك الأهم على فكرتها قبليا أو تجديدا فكريا معماريا.

ولكي يستطيع القاريء الاطلاع على تعرجات الحلقة, بقدر ما يسنح السياق, لذا أشرت دائما إلى ذلك, بالتشجيع والتدبير على خير معين في حل إشكالاته, وما يجدرة العناية بمقدرات القاريء, ما يسمح بنا إليه من أمانة للحفاظ على روح أهمية تأدية عديل البناء الذي يوجبه السياق, والإشارة إلى تقدير ضبط العمل بالنقد, بجهود النظر إلى فروض وأدلة المقدرة الاستعمالية, الأصرة سياقيا.

## 2 ـ 2 ترقب الأقتراب في السينما المعرفية: المعرف واللامعرف الفلسفي

ترقب الأقتراب, في نوع معارفه, هذه السينما في قزرتها الخاصة, أن ترفد موضوعاتها بأسئلة تعين في ردها, ما يمكن تمييز فروضها عليه ـ موضوعاتها ـ بطبيعة العلاقة مع نظرتها فلسفيا؛ تسمح بهذا الأقتراب, مما يمكن أو لا يمكن أن يجيب على الفجوة التي تتخطى كليا التصور في معارف العقل الإنساني.

والأقتراب في هذا التحدي, لا يعد مأزقا من دون النظر إلى منجز ما تقدمة منظومتها الثقافوية وما تقترفه من مبادئ أستعملها في التجربة.

ومما لا شك فيه أن التصورات الخاضعة في كفايتها فيها, وما تحلق به السينما المعرفية من مسانيد إليها وعلاقتها بالفلسفة, بدافع الأنطلاق من التعريفات الطبيعية "القبلية", وأبداء النظر في تعالي الإشكاليات نحو شروطها, هو أبعد عن فروضها, على طبيعة العقل البشري.

لكن, الشيء المعرف, في منظور السينما المعرفية, منطلق من كفايتها, إذا يتحقق ويحلق في الاسانيد التي تبحث في أن عملخا سيظل, أستنأفها, على هذا النحو, أبدا مقابلا في غير الناجز عبر الإشكاليات لا تتوقف البتة.

غير أن الشيء اللامعرف في السينما المعرفية تجعل منه مسعى ببالبحث إليه, ما فوق مباديء الاستعانة على طبيعة جهوزية التصورات التقليدية, في منطلقها. بل تنشل الشبهات من العقل الثقافوي الإنسانوي, حيث تجد فيه نفسها متفقا مع أستعمالاتها التجريبية, على ما هو متفق عليه أو لابسا إليها.

وهكذا يقع ترقب الأقتراب في السينما المعرفية مع ما تبدو عليه التعمية في تناقضات المعرف.اللامعرف الفلسفي في تحقق الموضوعات المستعملة تجريبيا/ أو الشبها إليه. وأن ما

يستنتج منها أن دافع الأختيار من أجل مراقبة الفرص والتحديات, إنما يتشكل عبر مباديئ تستخدمها لم تعد متفقة هي نفسها على الاعتراف به في محك التجربة, وأن تابعت خلال تناقضاتها الموضوعية أن تنظر في الأخطاء المخفية في مكان معرفي موضوعي ما (ضمنية/صريحة), على مستوى الوعي الثقافوي العامي, أو في النزاعات العلمية المغلقة؛ والتي عادة ما تعترف بأي تجربة, بحرص مبادئها من خلال التجربة, وتصميم الحدود لكل معرفة ضمنية/ظاهرة. والحال هو في الكشوفات التي تترامى بها النزاعات المذهبية لما وراء المآتى المعرفي الميتافيزيقي والأستعانة به من خلال السينما التأويلية في حرص مسمياتها المعرفة/اللامعرفة.

## 3 ـ 2 الأنفعال المعرفي المفتعل: حصاد اللاجدوى من الحرث الفلسفي

ملكية الأنفعال المعرفي, تدعى به كل لكية ظن للأشياء. بمعنى لو حسبنا حصاد الاستخدامات الفلسفية للمعارف, التي يعترف بها/أو لم يعترف, هي تعمية وتناقضات في الأصول والشبهات, في الاسناد ودرجة العقل بالاستعانة, تعد بمثابة صهريج فعل متنقل, عن فراغة إلى رتبة الشرف, ما يدفع الأنفعال المعرفي في قبلياته محمولات مفتعلة, في الحال والاستنتاج. لان فاصل الاهمية بفعل فرادة موضواعته وتميزه, يجعل لنفسه موضه. وهذا ما تلتهب به بعض الواجهات؛ التي تبنى أزدراءها, على اهمال أدعاء كشفها, ولا تظهره السينما بالضرورة إلا أزدراء من أبعاده وما تنحا منه مكوناته, كما هو في الأبنية العظمى للفلسفات التي تبنى عليها التحولات والتغيير بالأمس, في التعليم والتعلم بين الأجيال ومناقب تفكيرها الراهن الناجز والمستنتج.

وقد يكون الأنفعال المعرفي المفتعل في حصاد السينما, يمثل سلطانها, الاستبدادي على الفنون, وهيتجمع تشريعا فنيا جماليا, في رابطة الأذهان, وإن كانت تحمل في هذا الأنفعال , نوعا بمعرفيا بربريا, منحول من التصورات القديمة, بفعل السينما في بنيتها الداخلية, تركيب تشريعاتها الفنية, إلا أن هذه التشريعا أوقتها في فوضى تامة, بعلاقتها مع فنون الآدب الأخرى, أخذخ ما ينحل تدريجيا في عقد خط فني أقدم, إلى تفعيل جوانبه إليها , من أجل الإتمام في ظل حكمها الجامع للفنون, وهذه دوغمائية, تشريع أستبدادي, لان المنظرون/الفلسفة/الصناع إليه أعتمدو هذه التوليفة من أجل حمل االمعرفة البربرية, على المتلقي في حصاد الحرث الفلسفي.

إذن, من العبث التظاهر بالأنفعال المفتعل, وإقرار السينما المعرفيه فيه, إقرار تاما بمشروعية تلك الدعوى المفتوحة. لكن على الرغم من أن ولادة هذا الأنفعال المعرفي, يعد بمثابة الملكية الدعية, التي نسبت إليها في واقعة زمنية في الوظيفة الفاهمية للفنون الشهية, في عقل المتلقي العامي. أب بمعنى, السينما المعرفية أعتمدت الأنفعال المفتعل سبيل للدعوة الريبية, وهم يصنعون كرها في الحرث الدائم الفلسفي للمعارف, ويخسفون بهذا الحرث, من وقت لآخر, تحت طائلة نوع الخضوع, في رابطة رابطة العمران المعرفي في النقد, بفعل قوة السينما الداخلية (مقابل تحديات تفوق فنون أخرى) خارجها كما هو حال تأثير الموسيقى لدى العقل البشري العام/النخبة.

لكن هذه الدعاية النقدية التي كانت آخذة في الرابطة العمرانية المعرفية لدى العامةم سرعان ما دونت تجاربها الأنفعالية , تحت خط متفق عليه نقديا, ولم يتمكنوا من منع الصناع الموهوبين من أن يحاولوا دائما إظاهر تجارب سينمائية معرفية جديدة, من دون المس في ما هو متفق عليه سلفا, في إعادة الحرث الفلسفي والجمالي, في الأزمات الحديثة في الدراسات السينمائية.الفلسفية الوظيفية. وحين وضعت تلك المشاحنات, فما هي إلا مشروعية إبراز العبث التحولات بالنسبة إلى تلك الابحاث وموضوعاتها, من قبل الدعامات الثقافوية, في أصل التنوير الفلسفي الاستعمالي بقرب التحولات ومعارفها, وفي الزمان/المكان الذي يحل به حماس الطرق عبر "الظن" في غير محله, والإيقاع به في من جراء ذلك في العلوم, في غير آوانه ومحله, زعتمد فيها التمييز والخيارات إلى ما هو مبهم وغير صالح للأستعمال في الطروحات المتفق عليها سلفا.

## 4 ـ 2 تأويلات القطيعة في السينما المعرفية و الفلسفة

تأويلات القطيعة, سفح, يحيلنا على عالم سطوح الأفاهيم, ما يمفهم عملية ما ينخرط في تكوين سفوح الأنظومات الأوتعائية, وما تنثال في طلب تورطها, في تجهيز كلية ما يكونها, ما يجري أو يكف, به وراء, لغيره. فتأويلات القطيعة هنا في صياغة الهيئة المجردة, في السينما المعرفية, وعينات ما تجري تكوينها في كل سبيل من أجل, إعادة أنتاج تراءياتها.

وهذا يعني قد يؤدي من السكونية العائمة, إلى بعضها البعض, نحو قبلية مؤولة واحدة, وما وقع عليها من حال, وما تورط به الفيلسوف في عملية استكناها لغيره, كما لنفسه, يمفهمه من فعل مع الأشياء الموضوعية, وأشياء المحتوى, أي إلى تصميم نظام الشيء, حقا.

هذه الزعزعةم تتضمن إبداع الأفاهيم في حمل الممارسات, هو شيء ما ينفسح عليه الأفاهيم في رسم أفاهيم عابرة السرعة والألتقاط, من مسرعات الحال, إلى مؤقتات ما تصر عليه, لأعتى المسفوح, يتجه عليه ولا تعد به جاهزيته أصلا. بل تعددية التعامل مع أجواء الحقيقة.

وأن تعددية ما تصير تطرق تمثيل رأيه, تنزل إلى الحدث في تحليل أدوات البحث, من مداخل متنوعة التي قد تؤدي نقدية, لم تبارح عن إبداع زعزعة الأفاهيم. وتحسم وما تنثال منه, الحادث, في تأويل تصاميم سطوحه, وما يندلق منه من إحالات, على متن اللمعات والمعنى, تزحزح من طرق مختلفة في التجريب, مسرعة, مؤقتة في معنى ملتصقة الطرق بالمحايثة, وما ينشال من أرضنة المتكون, رغم محاييثتها في أما يطبقه من أجل المسرعة المتعالية التجربة, وما ينجو من تمسكها في إبداع أرضية أفاهيم, شأن الجمال في وجبة النص المرآوي الفلسفي, على سطوح السينما المعرفية.

## 5 ـ 2 المرآوية القادحة بالمعنى

المرآوية صيغة معمارية لكل من المتناهي واللامتناهي, التي تعيد الكليات إلى تفسير شيئا ما, سيميائيا, وما تحتاجه من بدئيتها التجريبية المتعالية, لتغدو مفسرة, في التأمل, والتفكير, والتواصل

والمعلوماتية الراهنة, وفق خطوط ضوئية ملونة أو اللاملونة كما كان تصورها, خطوط تسريعية المفردات الأفاهيمية من إعطاء الكليات عينها من مجرد أفاهيم, إلى تشابهات, تتعرض نزاعها مثله للتغيير والإحالة للميلاد والنماء والفناء. بمثابة تتعامل مع المعنى بهواجس المعتم بالتغيير والموت, والتجاوز. والقدح هنا, لا يمثل بسبب اجتراح المطلقات, في أنخراط الأفاهيمية من أجل المعماردية في تصميم أضواءها, ولا بسبب أساءة مستفحلة في فهمها, بل في طبيعة مأدبة الاسقاطات التحليلة للتجربة المتعالية, والاسر بها كينبوع متدفق دائم, في تغذية الأفاهيم والسياقات الايديولوجية, سوى على أنها تدفقت لتعيش, أو لتنبه من أجل النمو للتغيير والزوال, حتى يوقف تحليها أمام العلم عن إشكالية الموت في الأفاهيم بالنسبة إلى التجريبية المتعالية في أستنباط سقوط المذاهب والجمال في استخدامها.

حتى إذا ما أصبح المرآوية القادحة بالمعنى بمواجهة مقابل العلم, وما إليه من تخصصات في المعارف, إلا أن صيرها بحكم علاقتها في الخطوط الشوئية المهتمة بهاجس المعنى, في التشابه والتغيير, غير أن أبتكار العلم لدرجات التشابه اللونية تصير مسارتها أبتكار الأفكار الجالية, التي تعلن للمخيال إليه, التدفق للزفكار, والأبتكار بالتصورات الجمالية, ما يبقي هما السيمائية المعرفية بالتفكير والتأملات المستدامة في مهامها مع الفلسفة للإبداع والتصاميم للمفاهيم كمفردات لونية للمعنى, لها تعامل الميادييء من حيث ذاتها أولا.

وهنا, المرآوية تشجع الفلسفة أن تتعدى تجريبية السينماءية المعرفية المتعاليةك من حيث الالتواصل مع الوعي البشري العامي, في تسلسل عهدة نموها ومواحل أنشوئيتها المتغالبة على ذاتها بسب مستفحلاتها الفاهمية للأشياء في التجارة والتسويق والمعلوماتية على مصطلح المرآوية المعرفية, والوسائل التي تروج بها بضاعتها.

الابحاث والتطبيقات المتعالية, هي مجمع تصميم المعارف وأتصالها في سلوكيات المعرفة البشرية المتعالية في كفاحها, وهذه الحواضر المعرفية من الفلسفة في تأويل مرآويات الحاضر المحلل, لا يشكل مواجهة "عدوانية ـ معرفية", بل تنافسا يعاصر إبداع المفاهيم كوحدات إبداعية سينمائية معرفية أيضا, وهي تشكل للمشاريه تحديت أشق بالنسبة للمهارات, وتصورات الأخلاق مفسها, وهو ما يعرض المرآوية إلى نوع من القدح, في معرض كفاحها لإنقاذ الفكرة من براثن الإآي السينمائي الشائع أو الشائعات السهلة؛ التي تتناقلها الأفواه في نقد المواضع التأويلية السينمائية في تصورات الأشياء, عما هو فاجع إبداعي أو مأدبة فلسفية تقبل الإبداع , في مواصفات السينما المعرفية مهمتها, في الخلق والتداخل بعينه.

## 6 ـ 2 عينة الورشة: الفلم الياباني المختار ( المغادرين 2008)

ما أن حان دخول مغامرة السينما اليابانية, بفعل منطلق الحسي الفلسفي الرفيع, مغامرة يغلب عليها نصوص مفاهيم, وتصاميم النصورات الإبداعية, معيدة أختراع أغيار دالاتها, بما يخرجها الساموراي, وهو

يخترقها, بأنصراف نظرياته عن الأفهوم, ما يجعل تناصها, في طبيعة الأغيار, ومتابعة إشكالياتهم, ومتابعة أنصرافهم بالسؤال, ذات المنهجية في تناصر محايثة النماذج, والحديث خلالها عن نفسها, وهو يبدع الغير من الآخر, في تحصيل السؤال, بأعتبار السؤال نموذة من الحرية المفكرة, المأزومات الإبداعية التي عادة ما تعيد إنتاج وجوده, لا تناهيه.

السينمائية المعرفية اليابانية, تعبر عن المخلوقات الإبداعية الغيرية, الأخرى، كما أن تأملاتها الإبداعية, تضع في المرآوية الألفة السطوح الملونة, أو الحادثة في منطق طبيعة الخطوط, في الحديث الخام, على طبيعة أحداث المغامرة, عندما يحين سؤالها الفلسفي, في تناص الأغيار. بمعنى سؤال السينما المعرفية اليابانية ـ كما هو في الفلم ـ الذي بين حادثيته بيننا ـ يحصل على السؤال في إبداع الأفاهيم, كما لو أن مفهوم السينما المعرفية هو أفهوم فلسفي ذاته؛ مهما تغورت في تصميم الفلم أفهوميا, إلا وفي الآخر, تتوقف عند مرجعيته الوحيدة المقبولة, فلسفيا, سوئ على مستوى الفكرة المدهشة أو ما يرجع إليه بوحدة تناصه الفلسفي لذاتها.

أي الفلم ( المغادرين) لهذه الحلقة يعطي لهذه المعرفية المرآوية, سيميائية فكر حريته المطلقة, بمواجهة الثقافوية النفسانية, التي تنتجها صنعتها, أزاء طبيعة المجتمع في الأختيار الوظيفي, والتحصيل المتعالي في فكرة الوجود الاجتماعي, عبر كل سلوكيات مجتمعية في أفكارها وتطلعاتها وسلاسل قيودها, حتى يتكشف النقاش فيها مع "الكوجيتو الديكارتي" في الأفاهيم, وتحيينات السؤال, أو تجديد بعثرته عكس واحديته, لأن السينما المعرفية اليابانية, في واقعها, مفهمية عينات المنهج, من سلاسل قيود الأفاهيم الكلية، وهذه الأفهومية, تعلق على دقة ما تنتهي إليه الخلق الإبداعي في نمذجته, و في ما تتسائل إليه الطبيعة البشرية, على مستوى سطوح عالم الوعي؛ في العمل والسكون, وفي تسريعة المضي إلى المفكر فيه, الذي دائما يقع التقاطع شبه الممكن, في واجب تأسيس الأفاهيم عليه, وعن متغيرها وثابتها, ما بين الفكر والكينونة والزمان.

وهو عمل إبداعي, كأحد الأفلام الأكثر تناولا وحركة في اثارة التفكير, فلسفيا وأجتماعيا وعاطفيا, وهو عمل يتسم بالعمق الفلسفي, من ناحية، والتجهيزات الفنية المدهشة للكاميرا, وفي أستخدام العدسات البؤرية, المقربة, وتقنيات تحرير الفكرة, بتأملات متطورة بشكل ملفت من جانب آخر, وفي الوقت نفسه, معطى التأثير الكبير في مشاركة الوعي الراهن, الاجتماعي, في حركته وما وراءه, المغادرة والمصير. حقيقة الحياة والتوديع المؤلم؛ التي تقوده النهايات.

الفكرة الموجزة, تدور حول ما يتعلمه ماساهيرو موتكي (دايغو كوباياشي) العزف على آلة التشيلو, فيقوم بشراء الآلة بسعر باهض الثمن. كما يتوقها, وهو ملهم بنفسه ان ينظم لفرقة اوركسترا كحل, حقيقي لطموحه. وعند عودته هو وزوجته رويوكر هيروسيو(ميكا كوباياشي), إلى مسقط رأسه في شمال اليابان, وهو مستأنس في موافقة أحدى الشركات, عليه, من خلال إعلان, كان معتقدا نيله الموافقة, وآخذا من الوكالة السفر, جادته. ولكنه في الواقع, كانت موافقة الشركة على قبوله العمل في (مشرحة غسيل الموتى). وهنا المفارقة. تدور الاحداث في صراع, حين يقع بواقع غير متوقع, وهو يتعلم وينفذ الطقوس في إعداد

الموتى قبل الدفن, وكيفية يمضي بها, من بداية المراسيم, حتى النهاية (المثوى الأخير). غير أنه بعد أن أصبح أمام الامر الواقع, تعلم بالإضافة, بمستدركات الأمر, أنه لا بنأى منه (الموت) وطلاسم خفايا المراسيم. ما دفعت به محاولة تأملات وتساؤلات وتفكير؛ عن اسقاطات مجهولة وخفية بالنسبة إليه. غاية العناية بمراسيم الدفن, وحقيقة الحياة.

نعم, الفلم يتحدث عن الوفيات والشعائر الجنائزية... غير أن المدهش في الأمر يتعاطى معه بالأنتقال من المآساة, إلى أن يحيط خلال اللقطات بنوع من الكوميديا, أيضا.!

السينما المعرفية اليابانية, تتوجه بالفلسفة الأولى, التي تتعرض فيها لفكرة الموت, من خلال العناية الاستعراضية للشعائر والعناية الجنائزية, والفائقة الجلالة.! إنه مختلف تماما لو وضعنا أمام السينما المعرفية مقابل الصينين, وطبيعة أحترامهم للموتى, بشعائر قبل الدفن, وأول الملاحظة هو حقيقة أن الجميع, أن لا يتخذ من المفاهيم شعارات فلسفية عن الموت, بل أن يراقب ويتاب, "العناية قبل المغادرة" للموتى, التي عادة ما تطرحه الفلسفة في تساؤلاتها, الموت/الخلود/ الفناء... تطرح الفلسفة التعليمية أمام الجميع ـ بما في ذلك الأطفال ـ مشاهدتهم, وهم يجلسون بأحترام "التعلم" والثقافة الفلسفية للتأمل والتفكير, في مواجهة الجثة, بينما يقوم منظموا الجنازة بتنظيف الجثة, والعناية وتجميل الوجه, ووضع المكياج على الوججه, وغيروا ملابس الجثة. والملاحظ هنا, والمفارقة المدهشة, لم يظهروا "معيقات الحياء" والكشف إليها أمام الناس, ومع ذلك لم يتم الكشف عن أي جزء من الجثة المجردة, تخدش حياء الحضورد أثناء العملية.

العملية أعتمدتها السينما المعرفية في الفلم, عن عملية فلسفة الجمال, أخلاقيات الفن برمتها, مثل شكل من أشكال الفن في التعامل مع الجنازة, مع فلسفة الجسد بلطف, وأحترام ولا خوف منها على الأطلاق, مما تتنال عليه السينما المعرفية, من ناحية التأكيد على الطرق الجميلة في المعلومة, وهي ترسل إلى أي شخص ما، بحيث تتلمس أيضا من خلال أنتقال الكاميرا, والمواقف المثيرة للأهتمام, عن كيفية الأهتمام الثقافي المعرفي لدى اليابانيون بالجمال, في كل من موضة الحياة, المتصلة بالورود والطعام , والفن..إلخ . وكذلك في الموت ؛ المكياج والزناقة في لباس الجثة, والأجمل هو الصبر والتأمل إلى الصمت الرفيع لحياتهم. وما تلتفت إليه معرفة تأدية الثقافة من مهارات للأعراف في رقي وتسامي يليق بالميت كما يليق بالحي, من واقع الحب والطريقة التي يديرون بها مراسيم الجنازة.

بالنظر إلى مدى أحترام اليابانيين تجاه الموتى, أيضا يعطي وجهة نظر أخرى عن أسلوب وعناية منظموا الجنازة, المبالغ فيه, لدرجة مضحكة, والناس , وهم ينظرون إليهم, إنها ليست "وظيفة لمهنة ناسبة" لدى البعض, كما يعتقدون, أو في نظر الكثيرين, يوصمونها بوظيفة/مهنة مهينة (عار). ومع ذلك, فإن أحد الأسباب المحتكلة لوجود موقف الناس السلبي تجاه الوظيفة, لا نهم لا يفهمون المعنى الكامن وراء ذلك. على سبيل المثال, آرادت (زوجة دايغو, ميكا)أن تتركه بسب أنضمامه بمثل هذه الشعائر "المخزية". أظر فيها مدى سلبية المهنة, من قبل الآخرين, حتى أن الزوجة أخذت تفكر في ترك زوجها, من جراء ذلك.

ومع ذلك, عندما أتيحت لـ(ميكا) الفرصة لمتابعة أوضاع (دايغو) في إحدى الخدمات الجنائزية, تغير تصورها وكانت أكثر استعدادا لقبول قرار زواجها منه, وتشجعه بالاستمرار في مهنته. لذلك تشير السينما المعرفية اليابانية من خلال هذا الفلم إلى أنه لابد من المزيد من التعرض إلى فلسفية هذه المهنة من خلال التعرف بعمق إلى غاية هذه المراسيم الجليلة, وفلسفة الجمال والاخلاق لما تتعرض إليه من خطوات في الأختيار للألوان والتزيين. هذه العلاقة السينمائية المعرفية والفلسفة تبرز أوجه نقد الفجوة السينمائية المعرفية والفلسفة ما بين ما تعرض إليه السينمائية المعرفية الغربية والفلسفة, كما تطرقنا إليه ا في الحلقة السابقة من فلم (عندما يدمع/يبكي نيتشه). نقد يتوجه به إلى الناس بعروض تعليمية لفلسفة الاشياء تجعل للهقل والعين مهنية عاملة بفعالة المتفكر للمتلقي, وتسمح لأولئك الذين يعملون في هذا المجال أن ينظروا إليها بعين الاهتمام والجمال, وان تترك للعمل ذائقة جمالية في التفكير والمكانة للتمكين في الأثر , للموت والحياة, والأعتقاد في ما يحاوله الفلم من جذب قدر من التأملات والتفكير.

والفلم بأختصار مأخوز من النظرية النفسية المتعلقة بالموت ومراحلها من أنعكاسات مؤثرة على الفكر والوعي الإنساني, مأخوذة عن عالم النفس (كليبر روز) عن الحزن, الغضب, المساومة, ومن ثم الكآبة, والقبول بأمر الواقع. نظرية مهمة, في التأمل والبحث والدراسة ضمن حقل السينما المعرفية والفلسفة.

الفلم من أخراج : يوجيرو تاكيتا
سيناريو وحوار: كوندو كوياما
وقام بالتمثيل نخمة من النجوم, من بينهم : مساهيرو موتوكي (دايغو كوباباشي)
تسوتومو يامازاكي (إكو ساساكي)
والنجمة ريوكو هيروسو (ميكا كوباياشي)
والنجمة كازوكو يوشيوكي (تسوياكو ياماشيتا)
والنجمة كيميكو يو (يوري، ايمورا)
تاكاشي ساساتو (شوكينشي هيرآتا)

مدة الفلم: ساعتان وعشرة دقائق

## ـ من تخالص المآتي إلى الأستكحال؛

نقد فجوة السينمائية المعرفية, وإن لم تكن الأولى شائعة, كما هو الثانية "الفلسفة", غير أن الاستخدام في هذه الورشةم في إظهار نقد الفجوة, وبحسب تعريفها عززت أستحقاقات متكررة, لضرورتها. في الأولى نقديا؛ جعلت من الفلسفة نفسها معنية بمرافقة نقد ـ جمالي ـ مشترك, ومشروط من حيث الميول والحكمة. بمعنى جعلنا من الثانية تضم الأولى, بصفتها أهمية حب الحكمة ـ بحسب تعريفها المتداول ـ, إلا أن الأكثر ـ هنا ـ ما أنعطف على النقد الأكثر بكثير من مجرد مجموعة تأملات من الأراء السينمائية , الشخصية , بحسب القفزات الذهنية المعقدة والمعقدة. بل النقد ورد بحسب طرح المعطيات للحلقة الأكثر إلزاما في الإجابة مما

يجب, تغطيتها. فإن النقد ورد مرآوية عن الفلسفة الحقيقة, وما أتصلت به السينما المعرفية من معلومات, ليست أبدا متحذلقة, وقد لا تبدو دائما في مواجهة الانتقادات السينمائية العميقة.

وبنفس الطريقة, يمكن للفلم الفلسفي أن يكون معطاه الفلسفي, رفد فروع درجات التصورات والإشكاليات التي تنطوي عليها العلاقة ما بين السينما المعرفية من جهة وحب الحكمة من وجهة نظر الفلسفة, وما يلهمنا منها نفس الحب. قد أشيرت الحلقة من خلال توسط الفلم , كمادة أولية للطرح, على أن يكون الفلم هو نظامها الشمسي النقدي, في التعبير بسهولة, ويمكن أيضا للفلم أن جعل من الحلقة فعلا نفاعا ومفيدا, يفعل نفس الشي نفسه, لزوايا وآفاق السينما المعرفية, من حيث الشروط المعلنة, بل جعلت الحلقة المادة النقدية للموضوع, في دراسة الفجوة شروطا لا تحجب الوسيلة عن رسالتها المبتغاة, أبدا. ما جعل العديد من الوقفات أثناء العناوين الفرعية للورشة, من الأنتبتة إلى نقد صنعة السينما أساسا, في دفعها الفلسفي, والأخذ بمراجعة صانعي الأفلام العظماء, من فلاسفة ـ هم في جوهرهم ـ أستخدموا حرفتهم الأنموذج الأمثل, كأداة لتعزيز فهمهم والأخرين للحياة والمعلومات المعرفية المتداولة عن الأشياء الموضوعية العامة والتذاتوية.

بعد أن أمضينا منهجيتنا من مأتى الأنوجاد إلى الأستكحال بهذه الحلقة, تخلصنا إلى:

1. أدوات وأطر لتحسين أختيار العناصر الداخلية والخارجية المهمة من أجل تضييق الفجوة الثقافوية في العملية السينمائية المعرفية بما يتماشى مع هدف مشترك تجاه تحليلات الفلسفة.
2. المهارات اللززمة لمواجهة تحديات مكان/زمان وحدة العمل وموضوعاتها؛ التي يمكن تبدأ بأعتماد على استراتيجية السينما المعرفية مثل إجراء أبحاث ومحادثات شاقة وبآهلية قيادة المعلومات والتعامل معها م وفقا للتعقيدات عما هو منتبه إليه من "المعرف واللامعرف" الفلسفي في أنظومة الأفلام والأستراتيجيات الثقافوية.
3. وضع الاستراتيجيات القيادية لفي التغيير التنظيمي والاستعداد المعرفي لمستقبل الأعمال السينمائية المعرفية على مواجهة التأملات الفلسفية في زيادة المحفل الإبداعي في تصميم التأملات والأفكار والمهام والمهارات في تقليل الأعباء والأثراء في التذهين والمغامرة في التغيير.
4. التوصل إلى شبكة من المعالم القيادية للأفاهيم المضافة, من قواسم ثقافوية متعددة وعابرة للبحار, رسمية/أو غير رسمية, تعمل على ضخ الأوتعاء السينمائي المعرفي والتعلم الفلسفي على تحسين الأداء الفني والجمالي المتعالي في إكمال التطلعات الناجح والثرية في المعرفة والعمل والأفكار في فريق أعمال مشتركة في التفيذ.

وعلى أثر ما تناولناه في هذه الحلقة من وحدات معرفية ناقدة الفجوة من أكثر الزوايا معرفية, نقترح أن لا يتقاطع رؤية ما ورد من نقاط للمتلقي, من رسالة الفلم, الذي يعين ملاحظة مرآويته الاحترافية في تعزيز الوقائع التجريبية المتعالية. وكما هو اضح نؤكذ على معظم من لم يكونوا على قيد المعرفة السينمائية المتعالية, من تدارس خلال أبحاث ودراسات خلال مشوار السينما البعيد, أن يكونوا هؤلاء مؤهلون في المغامرة الجادة والملتزمة في الدراسة والبحث والتطوير والتدريب, من أجل صنيعة أفلام متعالية, أملين لهم أن يستفيدو, ولو قليلا, من هذه الورشة.

# السينما والفلسفة: (2 ـ 12)

## في نقد الفجوة السينمائية المعرفية والفلسفية

إشبيليا الجبوري
عن اليابانية أكد الجبوري

محتويات الحلقة الثانية:

2 ـ 0: المعطيات التعليمية والعلمية للحلقة؛
2 ـ 1 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
2 ـ 2 ترقب الأقتراب في السينما المعرفية: المعرف واللامعرف الفلسفي؛
2 ـ 3 الأنفعال المعرفي المفتعل: حصاد اللاجدوى من الحرث الفلسفي؛
2 ـ 4 تأويلات القطيعة في السينما المعرفية والفلسفة؛
2 ـ 5 المرآوية القادحة بالمعنى؛
2 ـ 6 عينة الورشة: الفلم الياباني المختار (المغادرين 2008)؛
ـ من تخالص المآتى إلى الأستكحال؛

### 2 ـ 0 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛

بالأعتماد على تطلعات السينما المعرفية والفلسفة وخبرتهما في التأملات والتحليلات, ستطرق الحلقة عن:

5. كيف تنشأ الفجوة الثقافوية في العملية السينمائية المعرفية تجاه تحليلات الفلسفة؟
6. كيف يمكن تبدأ بأعتماد على استراتيجية السينما المعرفية عن "المعرف واللامعرف" الفلسفي في أنظومة الأفلام والأستراتيجيات الثقافوية؟
7. كيف يمكن للأعمال السينمائية المعرفية القائمة على التأملات الفلسفية في زيادة المرجعيات الفكرية وتقليل الأعباء والأثراء في التذهين والمغامرة.؟
8. كيف يعمل الأوتعاء السينمائي المعرفي والتعلم الفلسفي على تحسين الأداء الفني والجمالي المتعالي؟

من أجل ذلك وأكثر رؤى أساسية حول كيفية تنفيذ بيانات السينما المعرفية وتحليلها فلسفيا بنجاح من أجل تنمية تنعم بالأنشطة الثقافوية, ورجاحة تصميم الاستراتيجيات الفاعلة في السينما المعرفية.

### 2 ـ 1 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد:

أعتمدت الحلقة على شاغلين معماريان؛ معمارية النظري, القول في الإنضباط من توليد معرفيات قدرة السينما المعرفية. ومعمارية عملية هو أختيار (الفلم) مع ميله الطبيعي إلى معطيات الحلقة, الذي يزين أستعماله المعتمد, وفي تنضده المتهامش تعاليه بأفهومه المتواز لها, مع إظهار الفجوة الريبية بمعطيات المعرفة السينمائية المعرفية والفلسفة.

وبالتالي أحالته في تجميع قوى أداء الاعتبارات بناء على مهارات القبول واستئنافه/الضيق والأرباك/الرفض والصد, بموضوع تصورات الحلقة, وصلة عللها بمعلولته.

وبهذا قدم أوتعاء المأتى كتمهيد واصف للحلقة, حافز على الدخول بنظرة النقد, ويحفز المعترض, في إظهار أرباك الفجوة المعضوضة, غير المكملة, من حيث علاقته بالفلسفة, وهذا المأتى الأوتعائي, يجدد نفسه بتحمع أعتراضك الأهم على فكرتها قبليا أو تجديدا فكريا معماريا.

ولكي يستطيع القاريء الاطلاع على تعرجات الحلقة, بقدر ما يسنح السياق, لذا أشرت دائما إلى ذلك, بالتشجيع والتدبير على خير معين في حل إشكالاته, وما يجدرة العناية بمقدرات القاريء, ما يسمح بنا إليه من أمانة للحفاظ على روح أهمية تأدية عديل البناء الذي يوجبه السياق, والإشارة إلى تقدير ضبط العمل بالنقد, بجهود النظر إلى فروض وأدلة المقدرة الاستعمالية, الأصرة سياقيا.

## 2 ـ 2 ترقب الأقتراب في السينما المعرفية: المعرف واللامعرف الفلسفي

ترقب الأقتراب, في نوع معارفه, هذه السينما في قزرتها الخاصة, أن ترفد موضوعاتها بأسئلة تعين في ردها, ما يمكن تمييز فروضها عليه ـ موضوعاتها ـ بطبيعة العلاقة مع نظرتها فلسفيا؛ تسمح بهذا الأقتراب, مما يمكن أو لا يمكن أن يجيب على الفجوة التي تتخطى كليا التصور في معارف العقل الإنساني.

والأقتراب في هذا التحدي, لا يعد مأزقا من دون النظر إلى منجز ما تقدمة منظومتها الثقافوية وما تقترفه من مبادئ أستعملها في التجربة.

ومما لا شك فيه أن التصورات الخاضعة في كفايتها فيها, وما تحلق به السينما المعرفية من مسانيد إليها وعلاقتها بالفلسفة, بدافع الأنطلاق من التعريفات الطبيعية "القبلية", وأبداء النظر في تعالي الإشكاليات نحو شروطها, هو أبعد عن فروضها, على طبيعة العقل البشري.

لكن, الشيء المعرف, في منظور السينما المعرفية, منطلق من كفايتها, إذا يتحقق ويحلق في الاسانيد التي تبحث في أن عملخا سيظل, أستنأفها, على هذا النحو, أبدا مقابلا في غير الناجز عبر الإشكاليات لا تتوقف البتة.

غير أن الشيء اللامعرف في السينما المعرفية تجعل منه مسعى ببالبحث إليه, ما فوق مباديء الاستعانة على طبيعة جهوزية التصورات التقليدية, في منطلقها. بل تنشل الشبهات من العقل الثقافوي الإنسانوي, حيث تجد فيه نفسها متفقا مع أستعمالاتها التجريبية, على ما هو متفق عليه أو لابسا إليها.

وهكذا يقع ترقب الأقتراب في السينما المعرفية مع ما تبدو عليه التعمية في تناقضات المعرف.اللامعرف الفلسفي في تحقق الموضوعات المستعملة تجريبيا/ أو الشبها إليه. وأن ما يستنتج منها أن دافع الأختيار من أجل مراقبة الفرص والتحديات, إنما يتشكل عبر مباديئ تستخدمها لم تعد متفقة هي نفسها على الاعتراف به في محك التجربة, وأن تابعت خلال تناقضاتها الموضوعية أن تنظر في الأخطاء المخفية في مكان معرفي موضوعي ما (ضمنية/صريحة), على مستوى الوعي الثقافوي العامي, أو في النزاعات العلمية المغلقة؛ والتي عادة ما تعترف بأي تجربة, بحرص مبادئها من خلال التجربة, وتصميم الحدود لكل معرفة ضمنية/ظاهرة. والحال هو في الكشوفات التي تترامى بها النزاعات المذهبية لما وراء المآتى المعرفي الميتافيزيقي والأستعانة به من خلال السينما التأويلية في حرص مسمياتها المعرفة/اللامعرفة.

## 3 ـ 2 الأنفعال المعرفي المفتعل: حصاد اللاجدوى من الحرث الفلسفي

ملكية الأنفعال المعرفي, تدعى به كل لكية ظن للأشياء. بمعنى لو حسبنا حصاد الاستخدامات الفلسفية للمعارف, التي يعترف بها/أو لم يعترف, هي تعمية وتناقضات في الأصول والشبهات, في الاسناد ودرجة العقل بالاستعانة, تعد بمثابة صهريج فعل متنقل, عن فراغة إلى رتبة الشرف, ما يدفع الأنفعال المعرفي في قبلياته محمولات مفتعلة, في الحال والاستنتاج. لان فاصل الاهمية بفعل فرادة موضواعته وتميزه, يجعل لنفسه موضه. وهذا ما تلتهب به بعض الواجهات؛ التي تبنى أزدراءها, على اهمال أدعاء كشفها, ولا تظهره السينما بالضرورة إلا أزدراء من أبعاده وما تنحا منه مكوناته, كما هو في الأبنية العظمى للفلسفات التي تبنى عليها التحولات والتغيير بالأمس, في التعليم والتعلم بين الأجيال ومناقب تفكيرها الراهن الناجز والمستنتج.

وقد يكون الأنفعال المعرفي المفتعل في حصاد السينما, يمثل سلطانها, الاستبدادي على الفنون, وهيتجمع تشريعا فنيا جماليا, في رابطة الأذهان, وإن كانت تحمل في هذا الأنفعال , نوعا بمعرفيا بربريا, منحول من التصورات القديمة, بفعل السينما في بنيتها الداخلية, تركيب تشريعاتها الفنية, إلا أن هذه التشريعا أوقتها في فوضى تامة, بعلاقتها مع فنون الآدب الأخرى, أخذخ ما ينحل تدريجيا في عقد خط فني أقدم, إلى تفعيل جوانبه إليها , من أجل الإتمام في ظل حكمها الجامع للفنون, وهذه دوغمائية, تشريع أستبدادي, لان المنظرون/الفلسفة/الصناع إليه أعتمدو هذه التوليفة من أجل حمل االمعرفة البربرية, على المتلقي في حصاد الحرث الفلسفي.

إذن, من العبث التظاهر بالأنفعال المفتعل, وإقرار السينما المعرفيه فيه, إقرار تاما بمشروعية تلك الدعوى المفتوحة. لكن على الرغم من أن ولادة هذا الأنفعال المعرفي, يعد بمثابة الملكية الدعية, التي نسبت إليها في واقعة زمنية في الوظيفة الفاهمية للفنون الشهية, في عقل المتلقي العامي. أب بمعنى, السينما المعرفية أعتمدت الأنفعال المفتعل سبيل للدعوة الريبية, وهم يصنعون كرها في الحرث الدائم الفلسفي للمعارف, ويخسفون بهذا الحرث, من وقت لآخر, تحت طائلة نوع الخضوع,

في رابطة رابطة العمران المعرفي في النقد, بفعل قوة السينما الداخلية (مقابل تحديات تفوق فنون أخرى) خارجها كما هو حال تأثير الموسيقى لدى العقل البشري العام/النخبة.

لكن هذه الدعاية النقدية التي كانت آخذة في الرابطة العمرانية المعرفية لدى العامةم سرعان ما دونت تجاربها الأنفعالية , تحت خط متفق عليه نقديا, ولم يتمكنوا من منع الصناع الموهوبين من أن يحاولوا دائما إظاهر تجارب سينمائية معرفية جديدة, من دون المس في ما هو متفق عليه سلفا, في إعادة الحرث الفلسفي والجمالي, في الأزمات الحديثة في الدراسات السينمائية.الفلسفية الوظيفية. وحين وضعت تلك المشاحنات, فما هي إلا مشروعية إبراز العبث التحولات بالنسبة إلى تلك الابحاث وموضوعاتها, من قبل الدعامات الثقافوية, في أصل التنوير الفلسفي الاستعمالي بقرب التحولات ومعارفها, وفي الزمان/المكان الذي يحل به حماس الطرق عبر "الظن" في غير محله, والإيقاع به في من جراء ذلك في العلوم, في غير آوانه ومحله, زعتمد فيها التمييز والخيارات إلى ما هو مبهم وغير صالح للأستعمال في الطروحات المتفق عليها سلفا.

## 4 ـ 2 تأويلات القطيعة في السينما المعرفية والفلسفة

تأويلات القطيعة, سفح, يحيلنا على عالم سطوح الأفاهيم, ما يمفهم عملية ما ينخرط في تكوين سفوح الأنظومات الأوتعائية, وما تنثال في طلب تورطها, في تجهيز كلية ما يكونها, ما يجري أو يكف, به وراء, لغيره. فتأويلات القطيعة هنا في صياغة الهيئة المجردة, في السينما المعرفية, وعينات ما تجري تكوينها في كل سبيل من أجل, إعادة أنتاج تراءياتها.

وهذا يعني قد يؤدي من السكونية العائمة, إلى بعضها البعض, نحو قبلية مؤولة واحدة, وما وقع عليها من حال, وما تورط به الفيلسوف في عملية استكناها لغيره, كما لنفسه, يمفهمه من فعل مع الأشياء الموضوعية, وأشياء المحتوى, أي إلى تصميم نظام الشيء, حقا.

هذه الزعزعةم تتضمن إبداع الأفاهيم في حمل الممارسات, هو شيء ما ينفسح عليه الأفاهيم في رسم أفاهيم عابرة السرعة والألتقاط, من مسرعات الحال, إلى مؤقتات ما تصر عليه, لأعتى المسفوح, يتجه عليه ولا تعد به جاهزيته أصلا. بل تعددية التعامل مع أجواء الحقيقة.

وأن تعددية ما تصير تطرق تمثيل رأيه, تنزل إلى الحدث في تحليل أدوات البحث, من مداخل متنوعة التي قد تؤدي نقدية, لم تبارح عن إبداع زعزعة الأفاهيم. وتحسم وما تنثال منه, الحادث, في تأويل تصاميم سطوحه, وما يندلق منه من إحالات, على متن اللمعات والمعنى, تزحزح من طرق مختلفة في التجريب, مسرعة, مؤقتة في معنى ملتصقة الطرق بالمحايثة, وما ينشال من أرضنة المتكون, رغم محاييثتها في أما يطبقه من أجل المسرعة المتعالية التجربة, وما ينجو من تمسكها في إبداع أرضية أفاهيم, شأن الجمال في وجبة النص المرآوي الفلسفي, على سطوح السينما المعرفية.

## 5 ـ 2 المرآوية القادحة بالمعنى

المرآوية صيغة معمارية لكل من المتناهي واللامتناهي, التي تعيد الكليات إلى تفسير شيئا ما, سيميائيا, وما تحتاجه من بدئيتها التجريبية المتعالية, لتغدو مفسرة, في التأمل, والتفكير, والتواصل والمعلوماتية الراهنة, وفق خطوط ضوئية ملونة أو اللاملونة كما كان تصورها, خطوط تسريعية المفردات الأفاهيمية من إعطاء الكليات عينها من مجرد أفاهيم, إلى تشابهات, تتعرض نزاعها مثله للتغيير والإحالة للميلاد والنماء والفناء. بمثابة تتعامل مع المعنى بهواجس المعتم بالتغيير والموت, والتجاوز. والقدح هنا, لا يمثل بسبب اجتراح المطلقات, في أنخراط الأفاهيمية من أجل المعمارديةفي تصميم أضواءها, ولا بسبب أساءة مستفحلة في فهمها, بل في طبيعة مأدبة الاسقاطات التحليلة للتجربة المتعالية, والاسر بها كينبوع متدفق دائم, في تغذية الأفاهيم والسياقات الايديولوجية, سوى على أنها تدفقت لتعيش, أو لتنبه من أجل النمو للنغيير والزوال, حتى يوقف تحليها أمام العلم عن إشكالية الموت في الأفاهيم بالنسبة إلى التجريبية المتعالية في أستنباط سقوط المذاهب والجمال في استخدامها.

حتى إذا ما أصبح المرآوية القادحة بالمعنى بمواجهة مقابل العلم, وما إليه من تخصصات في المعارف, إلا أن صيرها بحكم علاقتها في الخطوط الشوئية المهتمة بهاجس المعنى, في التشابه والتغيير, غير أن أبتكار العلم لدرجات التشابه اللونية تصير مسارتها أبتكار الأفكار الجالية, التي تعلن للمخيال إليه, التدفق للزفكار, والأبتكار بالتصورات الجمالية, ما يبقي هما السيمائية المعرفية بالتفكير والتأملات المستدامة في مهامها مع الفلسفة للإبداع والتصاميم للمفاهيم كمفردات لونية للمعنى, لها تعامل الميادىء من حيث ذاتها أولا.

وهنا, المرآوية تشجع الفلسفة أن تتعدى تجريبية السينماءية المعرفية المتعاليةك من حيث الالتواصل مع الوعي البشري العامي, في تسلسل عهدة نموها ومواحل أنشوئيتها المتغالبة على ذاتها بسب مستفحلاتها الفاهمية للأشياء في التجارة والتسويق والمعلوماتية على مصطلح المرآوية المعرفية, والوسائل التي تروج بها بضاعتها.

الابحاث والتطبيقات المتعالية, هي مجمع تصميم المعارف وأتصالها في سلوكيات المعرفة البشرية المتعالية في كفاحها, وهذه الحواضر المعرفية من الفلسفة في تأويل مرآويات الحاضر المحلل, لا يشكل مواجهة "عدوانية ـ معرفية", بل تنافسا يعاصر إبداع المفاهيم كوحدات إبداعية سينمائية معرفية أيضا, وهي تشكل للمشاريه تحديت أشق بالنسبة للمهارات, وتصورات الأخلاق مفسها, وهو ما يعرض المرآوية إلى نوع من القدح, في معرض كفاحها لإنقاذ الفكرة من براثن الإآي السينمائي الشائع أو الشائعات السهلة؛ التي تتناقلها الأفواه في نقد المواضع التأويلية السينمائية في تصورات الأشياء, عما هو فاجع إبداعي أو مأدبة فلسفية تقبل الإبداع , في مواصفات السينما المعرفية مهمتها, في الخلق والتداخل بعينه.

## 6 ـ 2 عينة الورشة: الفلم الياباني المختار ( المغادرين 2008)

ما أن حان دخول مغامرة السينما اليابانية, بفعل منطلق الحسي الفلسفي الرفيع, مغامرة يغلب عليها نصوص مفاهيم, وتصاميم النصورات الإبداعية, معيدة أختراع أغيار دالاتها, بما يخرجها الساموراي, وهو يخترقها, بأنصراف نظرياته عن الأفهوم, ما يجعل تناصها, في طبيعة الأغيار, ومتابعة إشكالياتهم, ومتابعة أنصرافهم بالسؤال, ذات المنهجية في تناصر محايثة النماذج, والحديث خلالها عن نفسها, وهو يبدع الغير من الآخر, في تحصيل السؤال, بأعتبار السؤال نموذة من الحرية المفكرة, المأزومات الإبداعية التي عادة ما تعيد إنتاج وجوده, لا تناهيه.

السينمائية المعرفية اليابانية, تعبر عن المخلوقات الإبداعية الغيرية, الأخرى، كما أن تأملاتها الإبداعية, تضع في المرآوية الألفة السطوح الملونة, أو الحادثة في منطق طبيعة الخطوط, في الحديث الخام, على طبيعة أحداث المغامرة, عندما يحين سؤالها الفلسفي, في تناص الأغيار. بمعنى سؤال السينما المعرفية اليابانية ـ كما هو في الفلم ـ الذي بين حادثيته بيننا ـ يحصل على السؤال في إبداع الأفاهيم, كما لو أن مفهوم السينما المعرفية هو أفهوم فلسفي ذاته؛ مهما تغورت في تصميم الفلم أفهوميا, إلا وفي الآخر, تتوقف عند مرجعيته الوحيدة المقبولة, فلسفيا, سوئ على مستوى الفكرة المدهشة أو ما يرجع إليه بوحدة تناصه الفلسفي لذاتها.

أي الفلم ( المغادرين) لهذه الحلقة يعطي لهذه المعرفية المرآوية, سيميائية فكر حريته المطلقة, بمواجهة الثقافوية النفسانية, التي تنتجها صنعتها, أزاء طبيعة المجتمع في الأختيار الوظيفي, والتحصيل المتعالي في فكرة الوجود الاجتماعي, عبر كل سلوكيات مجتمعية في أفكارها وتطلعاتها وسلاسل قيودها, حتى يتكشف النقاش فيها مع "الكوجيتو الديكارتي" في الأفاهيم, وتحيينات السؤال, أو تجديد بعثرته عكس واحديته, لأن السينما المعرفية اليابانية, في واقعها, مفهمية عينات المنهج, من سلاسل قيود الأفاهيم الكلية، وهذه الأفهومية, تعلق على دقة ما تنتهي إليه الخلق الإبداعي في نمذجته, و في ما تتسائل إليه الطبيعة البشرية, على مستوى سطوح عالم الوعي؛ في العمل والسكون, وفي تسريعة المضي إلى المفكر فيه, الذي دائما يقع التقاطع شبه الممكن, في واجب تأسيس الأفاهيم عليه, وعن متغيرها وثابتها, ما بين الفكر والكينونة والزمان.

وهو عمل إبداعي, كأحد الأفلام الأكثر تناولا وحركة في اثارة التفكير, فلسفيا وأجتماعيا وعاطفيا, وهو عمل يتسم بالعمق الفلسفي, من ناحية، والتجهيزات الفنية المدهشة للكاميرا, وفي أستخدام العدسات البؤرية, المقربة, وتقنيات تحرير الفكرة, بتأملات متطورة بشكل ملفت من جانب آخر, وفي الوقت نفسه, معطى التأثير الكبير في مشاركة الوعي الراهن, الاجتماعي, في حركته وما وراءه, المغادرة والمصير. حقيقة الحياة والتوديع المؤلم؛ التي تقوده النهايات.

الفكرة الموجزة, تدور حول ما يتعلمه ماساهيرو موتكي (دايغو كوباياشي) العزف على آلة التشيلو, فيقوم بشراء الآلة بسعر باهض الثمن. كما يتوقها, وهو ملهم بنفسه ان ينظم لفرقة اوركسترا كحل, حقيقي

لطموحه. وعند عودته هو وزوجته رويوكر هيروسيو(ميكا كوباياشي), إلى مسقط رأسه في شمال اليابان, وهو مستأنس في موافقة أحدى الشركات, عليه, من خلال إعلان, كان معتقدا نيله الموافقة, وآخذا من الوكالة السفر, جادته. ولكنه في الواقع, كانت موافقة الشركة على قبوله العمل في (مشرحة غسيل الموتى). وهنا المفارقة. تدور الاحداث في صراع, حين يقع بواقع غير متوقع, وهو يتعلم وينفذ الطقوس في إعداد الموتى قبل الدفن, وكيفية يمضي بها, من بداية المراسيم, حتى النهاية (المثوى الأخير). غير أنه بعد أن أصبح أمام الامر الواقع, تعلم بالإضافة, بمستدركات الأمر, أنه لا بنأى منه (الموت) وطلاسم خفايا المراسيم. ما دفعت به محاولة تأملات وتساؤلات وتفكير؛ عن اسقاطات مجهولة وخفية بالنسبة إليه. غاية العناية بمراسيم الدفن, وحقيقة الحياة.

نعم, الفلم يتحدث عن الوفيات والشعائر الجنائزية... غير أن المدهش في الأمر يتعاطى معه بالأنتقال من المآساة, إلى أن يحيط خلال اللقطات بنوع من الكوميديا, أيضا.!

السينما المعرفية اليابانية, تتوجه بالفلسفة الأولى, التي تتعرض فيها لفكرة الموت, من خلال العناية الاستعراضية للشعائر والعناية الجنائزية, والفائقة الجلالة.! إنه مختلف تماما لو وضعنا أمام السينما المعرفية مقابل الصينين, وطبيعة أحترامهم للموتى, بشعائر قبل الدفن, وأول الملاحظة هو حقيقة أن الجميع, أن لا يتخذ من المفاهيم شعارات فلسفية عن الموت, بل أن يراقب ويتاب, "العناية قبل المغادرة" للموتى, التي عادة ما تطرحه الفلسفة في تساؤلاتها, الموت/الخلود/ الفناء... تطرح الفلسفة التعليمية أمام الجميع ـ بما في ذلك الأطفال ـ مشاهدتهم, وهم يجلسون بأحترام "التعلم" والثقافة الفلسفية للتأمل والتفكير, في مواجهة الجثة, بينما يقوم منظموا الجنازة بتنظيف الجثة, والعناية وتجميل الوجه, ووضع المكياج على الوججه, وغيروا ملابس الجثة. والملاحظ هنا, والمفارقة المدهشة, لم يظهروا "معيقات الحياء" والكشف إليها أمام الناس, ومع ذلك لم يتم الكشف عن أي جزء من الجثة المجردة, تخدش حياء الحضورد أثناء العملية.

العملية أعتمدتها السينما المعرفية في الفلم, عن عملية فلسفة الجمال, أخلاقيات الفن برمتها, مثل شكل من أشكال الفن في التعامل مع الجنازة, مع فلسفة الجسد بلطف, وأحترام ولا خوف منها على الأطلاق, مما تتنال عليه السينما المعرفية, من ناحية التأكيد على الطرق الجميلة في المعلومة, وهي ترسل إلى أي شخص ما، بحيث تتلمس أيضا من خلال أنتقال الكاميرا, والمواقف المثيرة للأهتمام, عن كيفية الأهتمام الثقافي المعرفي لدى اليابانيون بالجمال, في كل من موضة الحياة, المتصلة بالورود والطعام , والفن..إلخ . وكذلك في الموت ؛ المكياج والزناقة في لباس الجثة, والأجمل هو الصبر والتأمل إلى الصمت الرفيع لحياتهم. وما تلتفت إليه معرفة تأدية الثقافة من مهارات للأعراف في رقي وتسامي يليق بالميت كما يليق بالحي, من واقع الحب والطريقة التي يديرون بها مراسيم الجنازة.

بالنظر إلى مدى أحترام اليابانيين تجاه الموتى, أيضا يعطي وجهة نظر أخرى عن أسلوب وعناية منظموا الجنازة, المبالغ فيه, لدرجة مضحكة, والناس , وهم ينظرون إليهم, إنها ليست "وظيفة لمهنة ناسبة" لدى البعض, كما يعتقدون, أو في نظر الكثيرين, يوصمونها بوظيفة/مهنة مهينة (عار). ومع ذلك, فإن أحد الأسباب المحتكلة لوجود موقف الناس السلبي تجاه الوظيفة, لا نهم لا يفهمون المعنى الكامن وراء ذلك.

على سبيل المثال, آرادت (زوجة دايغو, ميكا)أن تتركه بسب أنضمامه بمثل هذه الشعائر "المخزية". أظر فيها مدى سلبية المهنة, من قبل الآخرين, حتى أن الزوجة أخذت تفكر في ترك زوجها, من جراء ذلك.

ومع ذلك, عندما أتيحت لـ(ميكا) الفرصة لمتابعة أوضاع (دايغو) في إحدى الخدمات الجنائزية, تغير تصورها وكانت أكثر استعدادا لقبول قرار زواجها منه, وتشجعه بالاستمرار في مهنته. لذلك تشير السينما المعرفية اليابانية من خلال هذا الفلم إلى أنه لابد من المزيد من التعرض إلى فلسفية هذه المهنة من خلال التعرف بعمق إلى غاية هذه المراسيم الجليلة, وفلسفة الجمال والاخلاق لما تتعرض إليه من خطوات في الأختيار للألوان والتزيين. هذه العلاقة السينمائية المعرفية والفلسفة تبرز أوجه نقد الفجوة السينمائية المعرفية والفلسفة ما بين ما تعرض إليه السينمائية المعرفية الغربية والفلسفة, كما تطرقنا إليه ا في الحلقة السابقة من فلم (عندما يدمع/يبكي نيتشه). نقد يتوجه به إلى الناس بعروض تعليمية لفلسفة الاشياء تجعل للهقل والعين مهنية عاملة بفعالة المتفكر للمتلقي, وتسمح لأولئك الذين يعملون في هذا المجال أن ينظروا إليها بعين الاهتمام والجمال, وان تترك للعمل ذائقة جمالية في التفكير والمكانة للتمكين في الأثر , للموت والحياة, والأعتقاد في ما يحاوله الفلم من جذب قدر من التأملات والتفكير.

والفلم بأختصار مأخوز من النظرية النفسية المتعلقة بالموت ومراحلها من أنعكاسات مؤثرة على الفكر والوعي الإنساني, مأخوذة عن عالم النفس (كليبر روز) عن الحزن, الغضب, المساومة, ومن ثم الكآبة, والقبول بأمر الواقع. نظرية مهمة, في التأمل والبحث والدراسة ضمن حقل السينما المعرفية والفلسفة.

الفلم من أخراج : يوجيرو تاكيتا
سيناريو وحوار: كوندو كوياما
وقام بالتمثيل نخمة من النجوم, من بينهم : مساهيرو موتوكي (دايغو كوباباشي)
تسوتومو يامازاكي (إكو ساساكي)
والنجمة ريوكو هيروسو (ميكا كوباياشي)
والنجمة كازوكو يوشيوكي (تسوياكو ياماشيتا)
والنجمة كيميكو يو (يوري، ايمورا)
تاكاشي ساساتو (شوكينشي هيرآتا)

مدة الفلم: ساعتان وعشرة دقائق

## ـ من تخالص المآتي إلى الأستكحال؛

نقد فجوة السينمائية المعرفية, وإن لم تكن الأولى شائعة, كما هو الثانية "الفلسفة", غير أن الاستخدام في هذه الورشةم في إظهار نقد الفجوة, وبحسب تعريفها عززت أستحقاقات متكررة, لضرورتها. في الأولى نقديا؛ جعلت من الفلسفة نفسها معنية بمرافقة نقد ـ جمالي ـ مشترك, ومشروط من حيث الميول والحكمة. بمعنى جعلنا من الثانية تضم الأولى, بصفتها أهمية حب الحكمة ـ بحسب تعريفها المتداول ـ, إلا أن الأكثر ـ هنا ـ

ما أنعطف على النقد الأكثر بكثير من مجرد مجموعة تأملات من الأراء السينمائية , الشخصية , بحسب القفزات الذهنية المعقدة والمعقدة. بل النقد ورد بحسب طرح المعطيات للحلقة الأكثر إلزاما في الإجابة مما يجب, تغطيتها. فإن النقد ورد مرآوية عن الفلسفة الحقيقة, وما أتصلت به السينما المعرفية من معلومات, ليست أبدا متحذلقة, وقد لا تبدو دائما في مواجهة الانتقادات السينمائية العميقة.

وبنفس الطريقة, يمكن للفلم الفلسفي أن يكون معطاه الفلسفي, رفد فروع درجات التصورات والإشكاليات التي تنطوي عليها العلاقة ما بين السينما المعرفية من جهة وحب الحكمة من وجهة نظر الفلسفة, وما يلهمنا منها نفس الحب. قد أشيرت الحلقة من خلال توسط الفلم , كمادة أولية للطرح, على أن يكون الفلم هو نظامها الشمسي النقدي, في التعبير بسهولة, ويمكن أيضا للفلم أن جعل من الحلقة فعلا نفاعا ومفيدا, يفعل نفس الشي نفسه, لزوايا وآفاق السينما المعرفية, من حيث الشروط المعلنة, بل جعلت الحلقة المادة النقدية للموضوع, في دراسة الفجوة شروطا لا تحجب الوسيلة عن رسالتها المبتغاة, أبدا. ما جعل العديد من الوقفات أثناء العناوين الفرعية للورشة, من الأنتبتة إلى نقد صنعة السينما أساسا, في دفعها الفلسفي, والأخذ بمراجعة صانعي الأفلام العظماء, من فلاسفة ـ هم في جوهرهم ـ أستخدموا حرفتهم الأنموذج الأمثل, كأداة لتعزيز فهمهم والأخرين للحياة والمعلومات المعرفية المتداولة عن الأشياء الموضوعية العامة والتذاتوية.

بعد أن أمضينا منهجيتنا من مأتى الأنوجاد إلى الأستكحال بهذه الحلقة, تخلصنا إلى:

5. أدوات وأطر لتحسين أختيار العناصر الداخلية والخارجية المهمة من أجل تضييق الفجوة الثقافوية في العملية السينمائية المعرفية بما يتماشى مع هدف مشترك تجاه تحليلات الفلسفة.
6. المهارات اللززمة لمواجهة تحديات مكان/زمان وحدة العمل وموضوعاتها؛ التي يمكن تبدأ بأعتماد على استراتيجية السينما المعرفية مثل إجراء أبحاث ومحادثات شاقة وبآهلية قيادة المعلومات والتعامل معها م وفقا للتعقيدات عما هو منتبه إليه من "المعرف واللامعرف" الفلسفي في أنظومة الأفلام والأستراتيجيات الثقافوية.
7. وضع الاستراتيجيات القيادية لفي التغيير التنظيمي والاستعداد المعرفي لمستقبل الأعمال السينمائية المعرفية على مواجهة التأملات الفلسفية في زيادة المحفل الإبداعي في تصميم التأملات والأفكار والمهام والمهارات في تقليل الأعباء والأثراء في التذهين والمغامرة في التغيير.
8. التوصل إلى شبكة من المعالم القيادية للأفاهيم المضافة, من قواسم ثقافوية متعددة وعابرة للبحار, رسمية/أو غير رسمية, تعمل على ضخ الأوتعاء السينمائي المعرفي والتعلم الفلسفي على تحسين الأداء الفني والجمالي المتعالي في إكمال التطلعات الناجح والثرية في المعرفة والعمل والأفكار في فريق أعمال مشتركة في التفيذ.

وعلى أثر ما تناولناه في هذه الحلقة من وحدات معرفية ناقدة الفجوة من أكثر الزوايا معرفية, نقترح أن لا يتقاطع رؤية ما ورد من نقاط للمتلقي, من رسالة الفلم, الذي يعين ملاحظة مرآويته الاحترافية في تعزيز الوقائع التجريبية المتعالية. وكما هو اضح نؤكذ على معظم من لم يكونوا على قيد المعرفة السينمائية المتعالية, من تدارس خلال أبحاث ودراسات خلال مشوار السينما البعيد, أن يكونوا هؤلاء مؤهلون في

المغامرة الجادة والملتزمة في الدراسة والبحث والتطوير والتدريب, من أجل صنيعة أفلام متعالية, أملين لهم أن يستفيدو, ولو قليلا, من هذه الورشة.

# السينما والفلسفة:(3 - 12)

## القطيعة النقدية السينمائية في الكشف الرقمي

إشبيليا الجبوري
عن اليابانية أكد الجبوري

محتويات الحلقة الثالثة:

3 - 0 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة
3 - 1 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد
3 - 2 قطيعة المرآوية من السينما الاستبدادية: صراع اللامعرف السياسي
3 - 3 القطيعة النقدية السينمائية في الكشف الرقمي: تحت الصفري الفلسفي
3 - 4 القطيعة النقدية والسينما المعرفية في تعريف: الحرية الجمعوية والحق الفردي الأنوجادي
3 - 5 اسقطات القطيعة النقدية في مرآوية السينما المعرفية الفلسفية
3 - 6 ما المطلوب نقديا عن السينما المعرفية والفلسفة؟
3 - 7 بدائل أفهومية القطيعة النقدية في المرآوية المعرفية الفلسفية
3 - 8 عينة الورشة: الفلم المختار ( أطلقوا سرح أنجيلا وجميع السجناء السياسيين, 2012)
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال

### 3 - 0 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة

من أجل الغوص في قضية الإشكال حول سؤال "كيف الكيف" و "لماذا إلى اللماذا". معا إلى أنبناء عمق موضوعانية ملكة القطيعة النقدية السينمائية, بعيانية الثراء المعرفي وفكرويته؛ التي تقوم عليها عناصر معطيات الورشة.

السعيوية في الإشكالية؛ أن تسمح عودة للأسبقية النقدية, وخطاب المغيوب اللغوي عنها بأسبابه؛ من تأكيد قبلية القدم التأليفي الإشكالي المعرفي في القطيعة النقدية.

إذن أنبناء معطيات الورشة وحدة منهج, وفق خطوات الثراء الخصب الشافي؛ الذي يتطلبه عن التفكير فيها, أقتراب استدلال النظر بموضوعنة الانزياح, وتفكيك ما تعلق الحكم في بوادر مآتها.

فالاهتمام إلى الحلقة؛ تسمح لنا أحقية, أستطاعة عبر خطواتها, وهي تتضاعف بقصدية الحاكمية المعيارية في الكشف والتوصيف؛ في التصميم المعرفي؛ والمنهج لما يكونه بنفسه. بمعنى, صلة أنتظام ما تتطلع

مؤشراتها إلى النقاط التي قد تثير إشكالية القطيعة, وسوء الظن في التواصل, بصورة سابقة وعيانية تتعلق بغية تقديم الأسباب.

لكن المعطيات التعليمية, هو عن أرتفاع حاكمة تسويغ الأفاهيم الفاهمة كطريق لتأمل الفعل الكاشف؛ الذي يعرض غوص العمق التي نستند به إليها؛ وهو عندما يباشر الفعل إلى جملة أهداف تدور حول ملكة السينمائية المعرفية, التي تقدر إليه من حيث:

1. كيفية التعرف على التوجيهات ومسارات القطيعة النقدية السينمائية التي يمكن أستخدامها سواء كانت صحية أو مرضية أو أحداث تغيير أجتماعي؟
2. ما هي المهام في التواصل أوالقطيعة بشكل مناسب في الأزمات الثقافوية وإدارة أتجاهات توتر المثقفين والقلق والأنهاك والخوف؟
3. كيفية أستكشاف الخطوات العملية النقدية السينمائية المعرفية؛ لتحسين الدافعية الأوتعائية والإنتاجية المرآوية في قوى أنوجاد أوقات صراع اليقين اللامعرف؟
4. تحتوي الورشة على وقفة مع الفلم المختار, والميدان الذي تدفع به أسقاطات القطيعة والتواصل المعرفي الفلسفي.

فيما يخص المعطيات, فإن للقاريء الحق في أن يطلب البحث بالنظر الذي يقترح الفاهمية, بدء من الوضوح السياقي بأفاهيم, يحق له, لنا جميعا, أن نتقصى, بتفكيك حدوس حرية أتخاذ الأمثلة أو الإيضاحات الشافية, التي تقوم عليها خطوات المعطيات, وجوهر الورشة, الأكثر إلحاحا في تقريبية الأعمال, والتلبية في الفعل الخاص المهام والموضوعات المتناولة في الأستعمال المعرفي العام.

## 1 - 3 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد

إن ما حملتنا "الحلقة السابقة" من مخرجات, تنحل في السينما المعرفية إلى حلحلة وإزاحة بين ما يمكن لدينا فيه من رغبة أو محبة, تجاه الفلسفة, من صلة وحراك نحو مرآوية الحكمة, فيكون لنا قطيعة من السينما, في محبتها أو الرغبة فيها, ومن الفلسفة, وما تنحل منه الحكمة من الأشياء. بمعنى القطيعة النقدية السينمائية تعيش معنا؛ في البرهان من جهة, وفي دلالة الممارسة من وضع المعنى المحدد لكلمة فلسفة, ولكن فيما تنسب إلى السينما المعرفية من نقد, قطيعة أن تنسب إلى رفض الكشف الرقمي بها, حتى إذا جاءت الحركة النقدية فاعلية, إلى أي خلق ممرآوي إبداعي, يختلق ظفار بزاوية محددة, بحجة أنها من العبث السمو الذي يصح تنسيبه إلا إلى طفرة في السياق البرهاني. ولم تكن السينما المعرفية في نظرة وسيلة لإشباع الفضول الفلسفي, قدر ما هي طريقة للرفاهية والمتعة, ويد يروى لنا بعض المؤرخين أن القطيعة ترتبط بأنظومة منهج التأويل النقدي.

وإذا قصدنا قطيعة المرآوية من السينما الاستبدادية: صراع اللامعرف السياسي, فمن العبث التظاهر باللامبلاة بالنسبة إلى مثل تلك الأبحاث؛ التي لا يمكن أن يكون رصد موضوعاتها لا مباليا بها من قبل الأوتعاء النقدي وتوجهات خواء التعمية في النقد وتجريب معالم تأكيداتها جراء الأفعال, من جهة. لكن الاستمرارية بمثل هذا , فإنه إدعاء القطيعة, إدعاء للامبلاة بأصل مشتقات السينا المعرفية وأبحاثها النقدية,

وأيا كانت هذه الحيطة؛ التي أتخذوها وتستروا خلفها بتحويلهم لغة الأيديولوجيا إلى لهجة "عرف" شعبية, يقعون بالقطيعة المعرفية ولا مفر, ما إن يفكروا في طبيعة مصادر القطيعة النقدية في الكشف الرقمي: تحت الصفري الفلسفي؛ في مزاعم قبلية نقدية, وما يتظاهرون بها بكثير عن إنها نقدية سينمائية معرفية, معربين خلالها مزيدا من الأزدراء لها. ومع ذلك, فإن لقطيعة النقدية والسينما المعرفية في تعريف: الحرية الجمعوية والحق الفردي الأنوجادي تأخذ جانبا مهما في ما تستروا خلفها من هذه اللامبلاة؛ التي تبرز في خضم أزدهار صنعة السينما وجميع العلوم التي تمت محاولة إخراج الفلسفة منها, بعد أن جربت كل الطرق عبثا في خطوط الظن الذي يسود السأم وتعميم العبث واللامبلاة؛ والت تطال بالضبط ذلك المرآوي النقدي؛ الذي قلما تتنازل عن معارفه لو كانت تنال: ما هي إلا ظاهر ملتبسة في استحقاق الأنتباه في التعمية والحماس الفضفاض في غير محله, بقرب التحول الرقمي, وإشعاع في وقت جعلها أنفعال في غير سياقه, غمبهمات غير صالحة, في قطيعتها للأستعمال النقدي.

ذلك ما يؤشكل اسقطات القطيعة النقدية في مرآوية السينما المعرفية الفلسفية؛ وهي ليست بالطبع أثرا من آثار خفة القطيعة, بل أثر من آثار الحاكمة المعرفية الفلسفية, الحاكمة الناضجة في المطالبية بروح المعارف, التي لم يعد تريد أن يتلهى بعرض ظاهري, بل باستحقاق النداء الموجه إلى العقل كي يعود, ويقوم بأشق مهمام الادعاءات غير المنهجية نقديا, عن السينما المعرفية والفلسفة. حيال ما عنيت به معرفة الذات المرآوية, وما ينشيء إليها من آثار الحاكمة تضمين له دعوى؛ بدائل أفهومية القطيعة النقدية في المرآوية المعرفية الفلسفة. وهذا ما يتخط من القطيعة النقدية السينمائية المعرفية , بمهام القواعد المنهجية بذلك النقد في حاكمية قدرة العقل السينمائي النقدي, بمثابة ما عنيت به معرفة الفلسفة في التفكير المعمق, وتصويب مادته بفاعلية تدعم الاحتراق المعرفي الراهن, والمعارف الصادقة في أعتراق العقل, وتشكيل الأدلة على نمط التفكير السينمائية المعرفية المعمقة, من أتصال في الظنون المحقة, والطموحات التي تولدها في الحرية المعلنة, في المعارف التي يمكن أنتزاعها في التجربة.

وبالتالي عينة الورشة الفلم المختار (أطلقوا سراح آنجيلا..., 2012) يعتمد في المسألة إمكان أو الحاكمة القبلية بعامة, ويعيين مصادرها ونطاقها وحدودها, وكل ذلك بناء على أصول وقواعد, سلكت في طريقها النقدي الوحيد الباقي, وعليه, أفخر بأني توصلت عبرها, إلى الفلم في إزاحة جميع الخفة النقدية الغامضة والمبهمة من أجل أن يكون من خلال الفلم, وجهة لتقسيمات النقدية؛ بصيغة تقسيمات العقلانية النقدية المعرفية المتعالية؛ في السينمائية المعرفية والكتشف الرقمي, ونبذ المشعوذات النقدية من تغطية سؤ تفاهم الفهم الجمالي, من نفسه, حللتها المعرفة, بما ترضي النقدية تماما, عندها من واجب القول القفز الكثير بنا, إلى خلق السؤال الفلسفي؛ إلى الحد الذي يمكن منه الأهتمام في مشاغل قدرة التفصيل؛ بدعوى عظيمة التباهي وعديمة التواضع عن أي مرتكزات القطيعة, الحدوث, بما يلتزم بتوسيع المعرفة, خارج النقدية السينمائية, كل حدود التجربة الممكنة, والأعتراف بما يتخطى قدرتنا المعرفية, و تدعي به السينما المعرفية, خارجنا, بأهتمام العقل الجمالي في أكثر البرامج الحسية حصولا لمعارف الفلسفة بمثالها الجمالي..

## 2 ـ 3 قطيعة المرآوية من السينما الاستبدادية: صراع اللامعرف السياسي

أن طابع القطيعة المرآوية من السينما الأستبدادية, طابع الفعل تجريبي في التعسف, هذا ليس مجرد خبر. بل فعل يثبت نمط الأقوال الفاعلة في صراع اللامعرف اللسياسي, في طبيعة نمط الأفكار الفاعلة أو الفعالة؛ التي تحرص على تدعيمها وإشاعاتها تقاليد الفلسفة السياسية لنظم الحكم والسلطة في تصديق نظريتها. ذلك أن القطيعة المرآوية الفاعل بحمل عقلنة توجهاتها بذاتها. بل إن طابع الفعل الذي تركز خلاله السينما الأستبدادية هو ليس تعرية فعل القسر, وإنما يتطلب من المتلقي تصديق الفاعل بفاعلته, وأيضا تعكس التوجه إلى مواجهة "الوحشية" في رسالتها, حرصا على نمط إنشاء نمذجة تعددية وسائل الإنشاء والتحصيل المعرف في المعرفة في تعددية المعارف, بعد أن غدت من المسلمات الحياتية الثابتة؛ في تدعيم العمليات التفكيرية؛ لعمليات علوية الإنسان. وبالتالي, تقريب صيغة البرهان, في الإقناع, الذي لا يتعدى حدود الأمر بالفهم, في أغلب الأحيان.

واليوم الباحثون النقديون في حقول السينما السياسية المعرفية, أن يقدموا للجمهور معطيات لا حدود لها عن تعددية رسائل إنشاء وتحصيل خفايا المعارف لدى المتلقي عامة. الإشكاليات في الحقول النفسية والاجتماعية المعرفية. والجرائم المتعددة , وكما أثبتتها السينما المعرفية في نقدها للفسفة السياسية في السلطة والحكم, والاضطهاد والتنكيل بقيم الإنسان وطبيعته البشرية.،من بعد ما أن غدت الكشوفات عن الأضطهاد من مسلمات السينما السياسية الاستبدادية ـ ظاهرة عامة ـ ليس من هذا الباب فقط. بل الكشف عن ما يثبت التجانس في العمليات التفكيرية, التي تدعم وتبني الإجراءات الإيديولوجية, بصرف النظر عن النمذجات النظرية لفروع إنسانوية الإنسان, داخل وحدة الجنس البشري الواحدة. ذلك ما يحمل القول أو العبارة في اللامعرف السياسي ـ الآستبدادي أسبقية الفكر واللغة للحرية, وهذه المسألة معرفة, ولها أسبقية قدم العالم, أو قدم الحرية في الكشف السردي لها. ذلك أن القول أو العبارة في القطيعة المرآوية في السينما الأستبدادية تحمل فعل المعنى فعلها, في نصها الخطابي سواء كان حكيا, أو خبرا مسجلا, أو إيماءة رمز ما. وهنا إذن يجب التأكيد أن سؤال السينما المعرفية والحقيقة الاستبدادية في السياق الفلسفي السياسينفسه, لا بد أن تتغير بنيته الأفهومية في ضوء الثراء النقدي الخصب, الذي يثبت به علاقة السينما المعرفية ـ بفلسفة العلوم السياسية.

فالتغيير يلحق بالقطيعة المرآوية من السينما الأستبدادية, معرفة خاصة بذاتها. وهذه القطيعة , "نحوية بالمعرفة في تحقيق الأنزياح", في السياقات التي لم تتمحور هيكليتها أساسا إلا في ضوء هذا الثراء السينمائي النقدي. م أجل أن يتحقق أنزياح واقعي لكل مثالبة أو مساءلة معرفية في سياق فلسفة الحرية عن أسئلتها المعهودة التقليدية نحو كيان التحول عند الآخر الذي هو يلورة حاكمية المعرفة في صيغتها الإجرائية, في دقة الخطاب ومرجعية سجلات الحقيقة في تحقيق المعرفة نفسها.

## 3 ـ 3 القطيعة النقدية السينمائية في الكشف الرقمي: تحت الصفري الفلسفي

لم يبدأ التعرض لنظام القطيعة النقدية السينمائية إلا عندما أصبح من الممكن التعامل مع الكشف الرقمي في المعارف المباشرة, وبالكشف إلى نسبها, وهمها, في سؤال الحقيقة, الذي تسكن فيه لغتها أصلا. والصيغة في متناولها الساكن والمتحرك.

ولعل ذلك المصير الذي يشير بالسينما المعرفية, بالقطيعة المعرفية, من دون أن تعطل ما يسمح بولاتها تماما, الذي يجعل من محاولاتها الرقمية, في مساحة النظر, ثم تجري بها النظر فيها, ذلك ما تتطلع إلى بعض مؤشراتها, دون أن تحدد أفقها بعيانية واضحة. بل شغلها شغل الفينومينولوجيا الذي تعاين فيه العزاء الأفلاطوني, في حين تجري المرآوية فيها, أو بالأحرى نظيرة قطيعتها الخارجية عن الأشياء ونظرية المساحة المعرفية في تحديد أفقها, بمثابة معرفة قبلية, تتعلق بالحكم لما تعني بها السينما المعرفة الظاهرية, بعودة تالية إلى "الهوسرلية" من حيث أنتهى به الأمر إلى أعتبار أن "القطيعة" لا تعني إلى العالم, بل في إتفاعا إلى تأويل المعرفة إلى مرتبة الشيء في ذاته.

ولعل القطيعة النقدية السينمائية تأخذ بأنشوءة المعرفة كاشفة رقمية, من حيث أستطاعة صغريات معارفها. صحيح أن التواصلية "الهايبرماسية" تجعل من الهايدغيرية منفذ للسؤال عن الحقيقة, في قطيعة النسيج اللغوي, إلى الشيء في ذاته. فليست هنا تشكل في قطيعتها إلا أن تتطلع إلى بعض مؤشرات التواصلية, أصلا, نوع من القطيعة المبهمة, إلى حارسة المعرفة, الكينونة ذاتها, والزمن الزي أسكنها فسيح عودة مؤشراتها المعرفية. إذن القطيعة "بالمعنى النقدي السينماءي في الكشف الرقمي, هو في لبوسات اللغة في أخذها النوع.

إذن ونحن نلتجأ بـ(الأفهوم الهايدغري) إلى إزاحة الملجأ الحقيقي, نندفع لسؤال القطيعة في مشقة السكونية االفظية للزمن, بإعتبار أن الظاهراتية لا تلجأ إلى الحقيقة في سكونها الزمني, بل فيما يحرم على الحقيقة معرفتها. وهنا, لم تكن السينما المعرفية تأخذ عاتقا قطعيا بالمعرفي الحارس لنسيج الراهن اللغوي بولادة بعض مؤشراتها.

لكن في عالم القطيعة التي تستمد منه السينما المعرفية؛ هو طبيعة ما يجهل من أرضنة الحقيقة في العالم الموضوعاني الخاصة بها. يمعنى أن الأرضنة الموضوعانية الخاصة به, لم تكن قطيعتها جهلا, أو حرمان من متابعة سكونية/حركة صحيح نوعها, بل ما تعنيه؛ هو ثروة تحولاتها, وتطلعاتها, وما غدت اللغة آخذة أعتباراتها في نسية ثقافوي عن كائنها ترسم وحدتها, المتداخل في طبيعة معرفات الفلسفة في العالم, الذي هو "تصميم المعرفة" أو صيغة الوصف والمفكر في وجود الإنسان المولوج في العالم, وهنا السينما المعرفية في القطيعة, تعتمد السؤال اللغوي المنسوج من الفلسفة (الهيدغرية) للعالم.

## 4 ـ 3 القطيعة النقدية والسينما المعرفية في تعريف: الحرية الجمعوية والحق الفردي الأنوجادي

ههنا تختلف مهمة القطيعة النقدية والسينما المعرفية بأختلاف النظرة إلىالفهم المعرفي للحرية الجمعوية والحق الفردي الأنوجادي. وبالتالي فإن هذه القطيعة أجبرت هذه المعرفة على مبارحة مفارقاتها الجمعوية, وعلوها الفرداني المعرفي المنطقي, والنزول بالتواصل إلى حلبة الظواهر نفسها.

فالقطيعة النقدية وخطاب السينمائية المعرفية لا تعفى من أنشغال الأفاهيم بذاتها, بأدواتها ومناهجها. وبذلك يصير بحث القطيعة النقدية عبارة "مغيوب معرفي" عن الحقيقة, مقترنا عضويته بالكشف عن نظام المغيوب المعرفي وفقل لنظام معرفي الذي يحرك الحراك الجمعوي المعرفي التقليدي, بهذا الهم الفرداني بالأنوجاد.

فإن لم يتم الكشف (وكما أوضحنا في الفقرة أعلاه 3.3 ) ستبقى القطيعة النقدية والسينما المعرفية في لعبة الأنشطار الثنائي المسيطر عليه أستبداديا, مشغولة بالحرية الجمعوية في تشغيل إراداتهم نحو التشقق الداخلي, والبواطن المتعالية بالفردانية الأنوجادية, والمتعالي المنطقي الميتافيزيقي, في منطقة الذات, ظاهر/ باطن "أخلاقيات الفهم المتعالي", وبأختراع نمذجيات مزدوجة, عضوية الظواهر, يتم من بينها الفهم بذاتها. دافعة بنسبيتها المعرفية, والتي تعتمدها السينما بنظرة القدبية المحددة, من كل شطر, بمفارقة لعبة الثنائيات المعرفية, من جر وشدها إلى عالم المرآوية بأدواتها ،مناهجيها.

بمعنى, أن تصميم الصراع وفق ثنائية القطبية, مسيطر عليه من قبل الآخر, ومخضعا التعامل بعلوية الأنشطار المزدوج نفسه, بإعتبار يؤشكل نفسه من منطقه؛ وهو بتذاوتية عضوية الكشف عنه بنظام الأنظمة المعرفية الذي يحرك مكونات الذات, وهمها الفرداني.

فالقطيعة النقدية, لما لها من ظاهر وباطن؛ جمعوي وفرداني بالأنوجاد, إذن الذي يصمم الثنائية الحقيقية, هو تعريف القطيعة, عما هو عائد وخاضعا جمعويا أو أحدية فردانيته في الأستقطاب, لصالح المركز وحده. "تذاوتية الذات الخاضعة" برسمها القطبية في تعامل المزدوجات الثنائية نفسها. أي ما تظهره التصاميم في القطيعة النقدية, إنما هو خاظع لذلك الباطن, وإن جعل إليه صنعة ظاهرية بالضرورة, بمعنى أنهما قبل القطيعة ليستا يشكلان ثنائية مزدوجة, بل هما وحدة آحادية, كل منهما يظهر وجه له مما يضطرب خلاله, في تأجيل حقيقته, حتى تظهر علامات حقيقية هن الآخر , الذي هو جوهره, نظام يتحكم في أنشغاله بالفهم عن نظام عناصره في الأنظومة المعرفة الكلية.

وهنا, ما يدعو إلى وقفة أنشغالات القطيعة بما لها من ظاهر وما لها من باطن, بل ما لها من ثنائية قطبية أو استقطاب نزاعاتها, في إرادة وفعل, لصالح المركز. وأن السينما المعرفية تؤكد مرآويتها على أي شيء "الملاحظة" الظاهرة الفهم الثنائي المسيطر/العائم في الشي المقابل على الأطلاق, ما تسلك به إليه صنعة فن مهارات السينما المعرفية من خلق المبادرة بيدها, فلسفيا, على المستوى

الجمعوي أو الفري بالأنوجاد, بيد ما تحدد الظاهر, دون أن يكون هو نفسها قابلا للتحديد المعرفي لتصميم ذاتها نفسه.

## 5 ـ 3 اسقطات القطيعة النقدية في مرآوية السينما المعرفية الفلسفية

أنبناء أسقاطات القطيعة النقدية تؤسس مجاهيل في مرآوية السينما المعرفية, لها أنظوماتها في الظن الفلسفي وما تنطلق منه على أسس اليقين. بينما لعبة المتخفي في الأستقاطات هو لعبة الطاهر والباطن في معرفتهما الجمعوية على أنكشافها في حقيقة الفردانوية في مستبق السؤال الحقيقي و أشباهه, لحظة البحث عن الذات.

حرك السؤال الذي لا ينتظر معرفة وحيدة عن المغيوب في أستقاطاته, بقدر ما يهدف إلى وحدة القطيعة, في موضوعاتها النقدية, الواحدية أو الكلية, من أجل الأنخراط في الكيانية المعلوماتية للمعرفة المخفية في كينونته. من هنا يمكن إن تفهم السينمائية المعرفية, عملية الاسقاطات النقدية, هي عملية الكشف عن أصل المخفي "المتصل" في جوهره الميتافيزيقي, وأصل أنفصاله, وتخفيه عن السؤال إليه, هذا الهم السينمائي المعرفي, هو أنشغاله في ذاته ـ المخفي.

ذلك ما تعد للمرآوية السينمائية المعرفية الفلسفية؛ هو البحث عن إشكالية السؤال نفسه؛ منفصلا كان أم منفصلا, متمما أو منقطعا, إن المرآوية السينمائية مغطاة بعديد السؤال في أنشغالته؛ في التسؤالات الاسقاطية الظاهرة أو المخفية, والأنخراط في معاناة ما يدور في "تصميم المعنى" لنا في الدروس الفلسفية, وما يهم فيه السينمائيون التجريبيون في البحث عن كينونته التي لا تفصل عن " الكهف الأفلاطوني".

لذلك أن كل الاسقاطات النقدية لها تفهم جمعوي مشترك لدى العامة, منه من يثير الغفلة, ،منه من يثير الظن والاستفهام, وبمثل الهم الإشكالي, فقد كان المنهمكون النقديون منشغلين بتحقيق وجودهم الفاعل اليومي في شروط تحقيق مسؤلية السؤال عن الأسقاطات المعرفية, والانخراط في معاناتها, والأقامة عنده في مسؤلية الفلسفة الأغريقية أو المد في ظل السؤال والأسقاطات المتعلقة بالأشياء بتحقيق وجودها, والمنعكسة على مرآوية السينمائية المعرفية, كما لو أننا في تقليدية (الكهف الأفلاطوني) بشكل رضه التأملي الخاص, أو أمام التأويلية (الهايدغيرية) عن سؤال الفكر واللغة في مكان الأشياء و وجودها الزماني.

ومثل هذه التقولات, هي نفسها تشكل أسقاطات في الإقامة والأنزياح, عن طبيعة الشروط العامة التي شملت السينما بها الجميع.

## 6 ـ 3 ما المطلوب نقديا عن السينما المعرفية والفلسفة؟

فالمنعطف الجذري في نقدية السينما المعرفية والفلسفة, هو في فكرة الجمالية البعدية, موضعة عزاءات السؤال وبؤس الكينونة ذاته. من هنا قلنا في ما ورد سابقا, إن السينائية المعرفية هي ناقدية في ذاته, منبهة عن الهوامل التي حقا, لحقت لحظة السؤال والقطيعة بالذات.

لكن النقدية المعرفية للسينمائية المعرفية لا تنتظر معرفة أو حقيقة بقدر ما تهدف إلى انخراط البحث وأدوات المنهج عن كينونته الدقيقة. من ها يليق القول بأن تفهم عملية الكشف عن الجوهر "المخفي". وهنا المخفي لا يعني مخفيا فبليا بالجوهر, ما شكل قطيعة وأنفصال عن متوقع السؤال وجوابه الحاسم في ذاته. بمعنى إن المغطى لا يعني بالمخفي, والسؤال المغطى أو المخفي, لا ينفصل بالبحث في نفسه عن صلة معاناته, بقدر ما يهدف أيضا في ما يثيره لنا من دروس في المسؤلية في شروط الشروع في السؤال النقدي من جانب الحقيقة وليس الجواب بشكل خاص.

إذن عودة النقدية في ذات البنانية في السؤال يعد لحظة الجواب بالذات عنه, فهو ما يهمه, ويشكل طرفها الوحيد الذي يمنكنه حقا ينطلق بمشقة البحث. ففي كل جوانب السينما المعرفية تتوجه به إلى الفلسفة ما تقع عليه الكاميرا من عين الإقامة وإزاحة الأغلال من مراحل الاشياء المنعكسة على جدار التفكير عند المتلقي, بحيث يكون التحويل من سائل السؤال إلى صيرورة حقيقة ما يظل الأنتقال به في سوية المعرفة وتلمس لأمر ما يحدث من تحقيق وأنتباه معرفي.

من هنا أن فكر النقدية البعدية, مجيئها, يمثل تلويحا في موضع سؤال كينونة السينما المعرفية ذاتها, موضع سؤال الفلسفة, من أجل حمل خطابها في وجود المنقود من عدمه, بطرفيها السببي والموضوعاني, فليس الأمر فقط بتحطيم القيود "في موضع إقامته المقدسة", من "كهفه الأفلاطوني", وإنما التحرر الموقت من أجل عودة المعرفة المحررة في الأشياء ذاتها من ظلال الهاوية والسقوط منه باللا تعريف, وليس مجرد الأتقان به كترف تجريبي في النقد, أو أثراء الاعتراضات لمجر تغطية مساحات شاغرة في الأشياء ذاتها. فإن قضية النقد تأخذ التعريف بالإشكال حول "ماذا الماذا" بطرفيه في موضع الاعتراضات المتراكمة حوله, والمعيارية المتخفية في تثبيت أصل المعرفة المرآوية  التي غطت مساحتها السينما بلقطات هائلة حول ميكانيكة المعرفة, موضوعها والذات المفارقة, الآمرة لها في قطاع النقد, والجهود الطائلة في تثبيت ما أستولت السينما المعرفية برمتها عليه سواء في الطروحات المتخفية بأغطية الهاوية أو المكاشف عنه بعد الخروج منه, إلى جانب ما تريدة الأصل المعرفة؛ سواء في الذات أو الموضوع أو مباحثهما المفارقة.

## 7 ـ 3 بدائل أفهومية القطيعة النقدية في المرآوية المعرفية الفلسفية

لم ينج أي سؤال فلسفي من الأبحاث إلا أن يدرح ويبحث عنه جوابا في صيغة مشكلة البديل. فبدائل أفهومية القطيعة النقديمة, مشكلة عامة في صيغتها الوحيدة, لأنه السينما بذلك المعرفية لا تسهل ذلك, في صيغة القبلية الأفهومية للمعرفة في السؤال, وحسب, بل تنجو عملها حال تعينه بدقة, أكثر, إذا أيضا يجعل من القطيعة النقدية الأسهل على أولئك الذين يريدون أختباره؛ وأن يحتكموا ما آلت إليه صنعته, بؤس السؤال, وما كونه فينا من غرضا محايثا, بتقريبه من أبحاثنا, إلى مجموعة أحتمالات بحثية, أو ربما (لا), لمجرد

وضعه في موضعة ـ الحالة ـ, وحسب حادثه. والحال, إن كانت السؤال يرمي إلى بدائل أفهومية, في مشكلة المرآوية المعرفية الفلسفية, الخاصة بها, ومتضمنة منه, أيضا توليد لسؤال بذيل ملاحق في: كيف يمكن للأحكام السينمائية المعرفية, وأن تدرج الأحكام الخطابية القبلية, علي حل شافي, بواقعة تدلل مرآوية مشوقة, بدقة صنعة السينما؟.

و إذا كانت بدائل أفهومية القطيعة النقدية ما تزال تراوح مكانها, في حالة التناقض, بصيغة قلقة مكررة, فإن السبب, هنا, يعود إلى أنه لم بكن البديل يخطر دقته بفعل, حتى يطرح أفهوميته ببال أحد لبديل, واربما حتى الفرق بين أفهمية القذيعة والتواصل النقدي بين الأحكام النقدية التحليلية والأحكام الخطابية في تآليف مرآوية المعرفة الفلسفية؛ وعلى حل هذه الإشكالية في موضعة الفرق بين الأحكام أي, طبيعة آلية تصميم البدائل الأفهومية, أو التدليل الشافي على أن الإمكان السعيوي هو بفعل توضيحه إلى ما يمتنع أبدا, أو يصد في ما يتوقف عليه القيام بالمآتي القبلية قبل أنهياوه.

هنا, نلحظ دور السينما المعرفية الذي تقوم م بين جميع الأحتمالات في الأحكام التأليفية, أكثر تفكيرا بالفلسفة في سؤالها الأزلي, هو السؤال الميتافيزيقي,؛ الذي يمكن تسميته بأستعارة , تؤدي بنا إلى الاستدلال بالواقع في الاقتراب من غوص الواقع في تأملاتها والتفكير في فرضية البدائل من تجربة السؤال والبحث.

وعن التفكير بموسميتها مرآوية المعرفة الفلسفية, يبين أن مثل هذا المرتكز القبلي في البدائل الإشكالي, هو ممتع بالاقتراب من حل المشكلة, والذي ظل مع ذلك بعيدا عن تعيين المرآوية المعرفية تعيينا فلسفيا وافيا, وعن التأملات بمسميات زواياه, بل التوقف إلى ما لا يؤدي تسميته إلى معنى, وإن كان بموجب استدلاله, إلا إلى ظاهر الضرورة, من الحل اللفظي, وإن كانت المرآوية القبلية, موضعنتها, قد يستغرق في توهيم الرؤية المعرفية ـ العقلية مزعومة لما أستعير من تصميم الواقع الحقيقي , زاعما في واقعيته, من التجربة السينمائية المعرفية. ولم يكن هذا إلا زعم يدفع سيرورته عندها, أنه ملكة صانعة من الإستطاعة, والإمكانة الحاكمة بتجربته, لا كما تهدم فيه بدائل فلسفية في الأفهومية. إذن البدائل الأفهومية تشكل من السؤال ثمة رياضة مرآوية لصنعة السينما, بعموميتها الفلسفية أمام ناظريتها. لأنها تدفع بالمتلقي زاعمة رؤيته, وتمكنه من تأليفات التأويلية المرآوية ـ القبلية, ولقنت بإمكاناتها سلامة مرآوية القلانية, و وفرت للمتلقي عليه التفتيش عن البدائل بتأكيد خصائص موضوعاته, وحل إشكالياته المذكورة , وما تنطوي عليه الفرضايات والادوات البحثية على إمكان الاستعمال القابل في التأسيس والتحقيق, في جميع المجالات, التي تتضمنها نظرية المرآوية المعرفية الفلسفية في السينمائية المعرفية, وبالموضوعات في الاجابات التي تكونها السؤال الحكيم, والبديل الذي ينطوي على مكانته في السؤال كمحض للعلم بالشيء, أن يكون.

## 8 ـ 3 عينة الورشة: الفلم المختار (( أطلقوا سرح أنجيلا...، 2012) )

السينما الاستبدادية أو السينما السياسية, وتحديد أفلام سجناء الرأي. تعتبر نتيجة المحاولات الجريئة, بمواجهة السلطات الأستبدادية, لمحاربة الأكاذيب والفساد؛ والأنظمة

الفلم, يؤرخ مكانة النضال السياسي والأخلاقي للسجناء السياسين؛ عن حياة أستاذة جامعية ونشطة في الحقوق المدنية, والمعروفة بالأيقونة الثورية اليسارية (أنجيلا ديفز)؛ والتي أدى أنتمائها الأيديولوجي, إلى الحزب الشيوعي, وتنظيم الفهود السود, في سبعينات القرن الماضي. فقد ظهر نشاطها من خلال التأثير بالناشط والمفكر (هربرت ماركوز), ملهمتة منه القيادة والشجاعة, كما أثرت أنعكاس خطورة من أؤلئك الذين تجتمع معهم, في التنظيم, الذين أصبوا متورطين, في لائحة الاتهام والمطلوبين للسلطات.

يتطرق إلى الظلم الذي تعرضت له أمرأة سوداء شابة , التي تغيرت حياتها تماما بعد أن سلطت الضوء عليها ضغوط, أحكام الولاية (أنذاك رونالد ريغان) على منعها من التدريس في أي جامعة بسببها., وما لحقها من استمرار لحكومة نيكسون في إظهار إدارته بعدم التسامح مع التطرف, والاستسلام لربات السجناء السياسين.

وتغطية الفلم إلى المحاكمة, برغم من وثائقيته, إلا أن أخراج الفلم كان حريصا على إدارة الوقت للأحداث, بطريقة ملفتة, وبرفقة الموسيقى التصويرية المدهشة أثناء الغوص في موعنة الأحداث الرئيسية.

أن التغطية الوثائقية للفلم عن الأستاذة الجامعية (أنجيلا ديفز), غير أن سلسلة المواد الذكية في تغذية مراحل اللقطات الفنية نثري فيه نبرة الفلم من طبيعة الشخصيات والحبكة الفرعية والخلفيات بلقطات الكاميرا, التي تتكشف على خلفية ذهنية ثرية في مواقف الحركات المناهضة للمؤسسة العليا الحاكمة, وعلى حرب فيتنام, بعد وفاة مارتن لوثر كينغ...

على الرغم من إظهار الفلم على خلفيات مخيال سلوك الخطابية بمواجه السياسين, وبنائية منهجية الأسس التي تبنى عليها الأحكام والتصورات المعادية سياسيا, في تجسيدها لعدو وهمي, نموذجا سوداويا , في مواجه أي فكر مغاير, وسوعان ما حاول عليه النطق, بالرهاب, والخيانة... ما أدى وضعها على قائمة مكتب التحقيقات الفيدرالية, إلى العشرة من تنظيم القادة السود المطلوبين. في أوكتوبر ١٩٧٠ تم القبض عليها, بتهمة تزويد يوثق الفلم هذا سنواتها الأولى كطالبة, حتى أعتقالها ومحاكمتهاك والتي حظيت بتغطية إعلامية عالمية كبيرة, تم تبرئتها بعد مدة تزيد عن السنة ونيف, من السجن. بعد محاولة خطف فاشلة لقاضي مقاطعة في كاليفورنيا. يستكشف الفلم التفاصيل بأسلوب رائع لحياة (ديفز). كما روتها من خلال قصصها الخاصة, ومن سلسلة المقابلات الشخصية, المواد الأرشيفية. في يونيو ١٩٧٢, تمت تبرئتها من جميع التهم.

مع أستمرارية الفلم, وسلسلة والتيرة السريعة في الاحداث, غير أنه يتطرق إلى العديد من الأمور اللافتة, والمناسبة, في فضح الجريمة السياسية الاخلاقية. بل التأكيد بالتنبيه إليه , كبناء مؤسسي عميق, يفتح فيه حتى أثناء توجه المحامين في الدفاع, ومواجه الصحفين وأصحاب الرأي, من خلال لقطات وثائقية, تبين الصورة في إعادة اللحظات المهمة بمساعدة تصور سينمائي , مآخوذة من الأرشف أثناء المحاكمة.

لكن الحقيقة الأكثر بروزا للخروج من هذه التأملات الدرامية المقلقة, حين تتجاوز أنجاها, في اللحظات التي تتفاعل معها (آنجيلا) قوة شخصية صناعة الرأي, قوة الحجة في الدفاع عن القضية العادلة, التي تدافع عنها, بعدم التشويه عنها, في التمييز بين تبرئة بعض شبابا من البيض مقابلا التجاوزات التي يتعرض إليها السود.

وبالنهاية, على الرغم من تبرئتها, إلا الفلم يعرض ما كرسته (أنجيلا) لحياتها مجموعة من الدعم المتواصل لقضايا الناشطين, من حقوق المرأة إلى الحركات العمالية, ما وفرت بعض الأمل في نظرة المستقبل. وما كانت هذه الشخصية إلا أنموذة يضاف إلى باقي الشخصيات اللامعة والناصعة في كفاحها السياسي والحقوقي المدني, كواحدة لها سمعتها النضالية العامة, التي سلط الفلم عليها, على حقيقة الكفاح لحرية الرأي وحقوق الإنسان, والدفاع عن النساء السجينات, وخاصة العنف ضد النساء داخل السجون, والدفع بالإذكاء المستمر بوعي قضية "التمييز العنصري" الذي يمورس ضد النساء ذوات الشرة الملونة اللائي يصبحن الأسرع تزايدا في عدد السجناء اليوم.

التصنيف : وثائقي

اخراج وسيناريو: المخرجة: لينش, شولا

تمثيل:

النجمة: ليسا ديفز (أنجيلا ديفز)

النجم: براندون ج. ديردن (جورج جاكسون)

ونخبة من النجوم...

مدة الفلم: 1 ساعة و41 دقيقة

## ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال

القطيعة النقدية السينماءية في الكشف الرقمي, هي أهتماما متعاليا يدفع بالتحليل السينمائي المعرفي إلى التفاعل المعلوماتي, بنبش, قبليات صدقها التحليل الفلسفي, وتعالت بها أهتماماتنا, كموضوعات وحيدة، غير أن الحلقة كما أوضحت كورشة بالضبط, ومن خلال ما أرادت قوله عبر الفلم, أن موضوعات النقدية السينمائية في تمام ذهابها النظري هو بحث في التصويب, لا أخضاعات لمذهبا معينا ومتعينا في عرض الأنطومات الخفيفة والظاهرة في توسيع المعرفة, بقدر ما هو يهدف إلى توسيع معارفنا وهي تشرف نفسها إلى الإزاحة من نفسها, والجري بها إلى تصويبات تعطينا محكا لقيمة جميع المعارف اقبلية أو الواقعية التجريبية في قيمتها. ومن ثم جعلت من خلال هذه الورشة ان نهيئ على الأقل نطاق بحوثنا بشكل أوسع, في ما آلت به, خلال ما أرست إليه, في:

1. وضوح كيفية قياس وتقييم مبادرات التعليم والتطور النقدي السينمائي المعرفي من خلال التحليلات من أجل تعظيم تأثيرها وتحديد التغرات لغرض التحسين في الأداء الأوتعائي.
2. تمكين المتخصصين في مجال النقد السينمائي من تقديم دراسات الجدوى المعرفية "التواصل والقطيعة" لأنشطتهم وتقديم خدمة معرفية قائمة على الأدلة للأفلام من أجل تنظيم خيارات ميزات القوة/الضعف لتأملاتهم وأفكارهم النقدية

3. تميز بمحطات وفقرات حالة من السياقات النقدية, وما ترتكز عليه من مرآويات في أدوات وأساليب النقد في الممارسة الفلسفية
4. تقديم الجديد في الدفع نحو تحديثات المعطيات في الأبحاث والدراسات الاستراتيجية الخاصة بالقطيعة النقدية, بمنهجية التعلم والأنتقال من تحليلات التعلم إلى تحليلات إدارة قيادة المواهب الإبداعية والمحتوى الجديد في العلم النقدي السينمائي وعلاقته بمحتويات بواقي الفنون الادبية, ومتابعة إدارة معلومات الناقد, ونهج تقييم المحفظة الأوتعائية بإدارة التمكين الفلسفي.

وعلينا أخيرا أن نعلن دعوتنا إلى القاريء ألا يخضع , وعيه المعرفي إلى التقوقع على الورشة, وما ورد فيها فقط, بل ندعوه إل الأستناد عليها في موضوعات تدفع كل شيء إلى ما يحمله على الظنأنه يشكل قلق يضيق ما ندركه, من أجل أن نتوسع من الجزئيات في المعلومات إلى التحكم بالمزيد في توسيع المعرفة. وما يحملنا من الورشة من الظن أن يدفع خارجه ـ القريء ـ في محك التجربة والتقاضي الموسع بالمنجزات المقارنة, التي على أساسه تدفع بالتأليفات الإبداعيه لديه أن يؤسس لها فرضيات ومعطيات خاصة التي على أساسها يتمم ما لها هي الأخرى, من أهمية, من خلال ما تقدمه وتطور ما توقفنا مدركين حدودها.

# السينما والفلسفة: (4 ـ 12)

## نحو عهد سينمائي في نقد أنشوءة ثورة العقل

إشبيليا الجبوري
عن اليابانية أكد الجبوري

محتويات الحلقة الرابعة:

0 ـ 4 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
1 ـ 4 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
2 ـ 4 إبداع خيارات الأفهوم المرآوي والفلسفة؛
3 ـ 4 الأنبات الهوياتي الشبكي لما وراء موت الأنشوئية؛
4 ـ 4 نقد أنشوئية اللغة المعقولاتية في السينما المعرفية؛
5 ـ 4 نقد أنشوئية سينما الحضارة المعرفية المتقدمة؛ ما التحديات القادمة؟؛
6 ـ 4 عينة الورشة: الفلم المختار ( شجرة الحياة ـ 2011)؛
ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## 0 ـ 4 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة

تقتنص مشهديات الحلقة مرآويات, بعيدة عن المألوفين والصدئيين. بادئ ذي بدء, ما تشير إليه, تتعرض في القلق الموجود ـ كمحصلة الأخيرة. تتجه إلي إذن التاريخانوية والحضاروية, حيث يدركها الإنسان. وما بدوره (الفلم) عما خلقه, من حيث إدراكه ـ القلق الوجودي ـ لوجوده, متصالحا في منتجات منزلة لغة تهدف إلي تغيير عالمه.

بينما ونحن علي عتبة الحلقة, نستكونها, وفقا لمخرجات الحلقات السابقة, بإتجاه نزع قدرة حضورها, عن ما قبل, إذ مركزها, هو في نقد ما تقتنص من غريمات المعرفة المرآوية, عبر ما تعلنه المعطيات, هنا, أصرار يثبت وتهز استيعائيتها, في تلخص نقاطها, وننطلق خطوات مشهدياتها, وهي تهيمن واقع الورشة, نزوعها المعرف بإحلال إدراكه, وفق مسار النقاط التالية؛

1. كيفية إبداع خيارات الأفاهيم المرآوية والفلسفة؛ لتصح ناقدة أنشوءة ثورة العقل؛ التي يجب أن تمر بها الأفاهيم السينمائية المعرفية؛
2. كيفية أختيار النظر إلى الموضوعات التي تعكس معارفنا بالأهداف التنظيمية الذهنية والبدئ ببعض تمييز بلوغ المكاسب الحسية السريعة؛
3. كيفية تحسين أداء الأعمال المدرسية الفلسفية وتحسين أنعكاس العمليات من خلال الحواس والواقعية على الأفاهيم الفاهمة؛
4. كيف يمكن أن يساعد الاستثمار في معارفنا النقدية المشتقة من التجربة ومصادرها, القائمة على الموضوعات الحقيقية المعقولة والتعليم بحدودها, ومنهج علوم أنطلاقها الاستعمالي؛ التي تعتمد النظام الحسي, وفقا لاستدلالات تبرهن صحة أنصراف المبتكرين الرائدين ومحفزة للتغيير؛
5. ما هي إرشادات الحوكمة الصارمة للبيانات وأهمية جودة البيانات في بناء الثقة؛
6. النظر إلى المنهج في تنفيذ إستراتيجية تعتمد على إظهار ناظري الأبنية في تعزز المسارات الحالية على نحو آخر؛
7. يعتمد على البحث النفسي حول المرونة الذهنية والمرونة في الحسم؛ التي يتم إزالة الغموض عنها وترجمة بداهتها إلى استراتيجيات موجزة, للتنفيذ, لأي موهوب سينمائي عن أعمال يضعها في مكانها.
8. يوفر سياقا للحاجة الملحة لتطوير المرونة الذهنية والمرونة النقدية المفتوحة؛ من وتيرة التعطيل إلى الحاجة إلى ضمان إعطاء الأولوية لثراء الأفاهيم عند الأفراد والفرق العمل, وهذا أمر ضروري لتحقيق الأزدهار في العمل؛

## 1 ـ 4 من أوتعاء المآتي إلى الأنوجاد

تطوير المرونة النقدية والقدرة على الصمود في الأزهار السينمائي المعرفي, ضاعف تمفصل موضعه في العنوان, علي ما يعده ويعرضه, وهنا, إلا إشارة إلى عدم اليقين. ما يدفع إلى نقد إلى ما تملأ فيما بعد إلى عهد سينمائي في تقد فجوة ما تزال باقية في صنعة السينما المعرفية, أعني بطبيعة النظر إلى أنشوءة ثورة العقل.

وليس الأكتفاء بإلقاء لمحة سريعة من وجهة نظر السينما المعرفية التقليدية, في تعالي العقل وحسب, بمعنى, الحاجة إلى وجهة نظر متقدمة في حضوة معالجة السينما بقدرة أمتن وأوثق إلى كينونة العقل, و تكرس ثورة جديدة مآلتها محفزة كل الأبحاث العقلية عن دراسة تقويم محضه الأعتباري, تاريخه الخالص, على الأقل؛ سوى سلوك الفرضيات, عن نظريات معرفية, أدخلته وتسلسلت للحضوة؛على كل الأفاهيم والأعمال

الفنية والنقدية السينمائية المعرفية؛ عن عمل صار, فيما بعد, بمثل تلك الأهمية؛ تقوم بها أبنية أحتفظت بها حتى بعمل واقعنا الراهن, حيث تظهر لناظري ومنظري معارف موضوعية تشير بوصفها؛ ذهنية الأبنية الفلسفية لصنعة السينما, ولاشك, إنها تعنى لأبنية متهافتة, من دون أنقطاع, وحسب.

وفي الأحكام خيارات نظرية حين تترامي تراهناتها, ما يتصدر حالاتها, بأسباب غير الكافية. إلا اللهم وجدت وسيلة تلضم التفكير بوسائل تناسب الأحكام, وتعليمها على ما يماثل الأحكام العملية, من رهان على صحتها؛ في إبداع خيارات الأفهوم المرآوي والفلسفة؛ بكثير من الإنبات الهوياتي الشبكي لما وراء موت الأنشوئية؛ بحيث تقر في أنبناء أو أحذفة ما يرتهن على أسباب غير كافية على صحة أو لها شواهد مرغمة علي معرفة وإقرار نقد أنشوئية اللغة المعقولاتية في السينما المعرفية؛ والحال بالضرورة علي معرفة وتطوير نقد أنشوئية سينما الحضارة المعرفية المتقدمة؛ على ما أسميت في مبحث التحديات القادمة؛ من جهة عمليات معرفة التقدم بشيء من الحسم, بالمعنى الحصري إلي المعرفة بشروطها الموضوعية والذاتية.

والمعطيات غير مخولة حالها, أن ترى أعالمها, من دون وساطة حكم, ومحض أحتمالات المحتوى, عئد بها إلى حقيقة الأقتران مع العنوان التام, وأهدافه التي تم أنتقائها بعناية من دون أختراع أعتباطي., بل بقواعد يحكمها الأقتران, والإضافة بقيمة اليقين النقدي, والاسانيد الخاضعة إلى صلة بواقعها الموضوعي, وخواص صدورها التجريبي, حيث كل شيء ضروري, يلزم أن يعرف ناقديته قبليا. وهذا ما يتطلب النظر نحو مرآوية سينمائي في نقد أنشوءة ثورة العقل في الجمال والقيم الأخلاقية المتعالية.

## 2 ـ 4 إبداع خيارات الأفهوم المرآوي والفلسفة؛

عندما تكون الواجهة العملية الإبداعية وحدها وحسب, إنما ذلك أنه لم تكن لديها أيضا في الأحكام الصادرة عن خيارات الأفهوم المرآوي, أيضا رأي ينظر إليه بالفلسفة, فإنه لن يكون عندئذ سوى لهو تداعيات المخيلة, من دون أي صلة بالحقيقة الإبداعية. ولا يسمح قط ـ الإبداع ـ بمثل هذه الحالة أن يشكل ضغطا معرفيا في المنهج على خيارات المكان القائم محضا بإضافة المعرفة بمثل هذا الأقتران إلي تلك السينمائية المعرفية النقدية.

بمعنى, إبداع الخيارات في المجال النقدي المرآوي يتخذ من الفلسفة مباديء تجريبية كلية في الأقتران والضرورة, وبالتالي يقينا مرآويا تاما؛ وإلا لما كان هناك ا يؤدي إلى الحقيقة.

إذن المعيار الذي يحكم عليه الأفهوم محض الاحتمالات بالأقتران, هو معني بما هو يمتنع منه الحكم. أي بمعنى, الأمر على النحو نفسه يلزم له معيارات جمالايا نقديا أخلاقيا؛ لأن السينمائية المعرفية لا تجازف بعمل فني, فقط لمجرد التعبير عن الرأي, ويمرر على خلفية بدء الرأ والأقتران الكلي في الأحكام الصادرة عن فلسفة الحكم بالرأي. لكن يلزم أتباع نقد ما نتعلمة ونعلمه سواء في الاستنباط أو في فعل الرأي الرياضي.

## 3 ـ 4 الأنبات الهوياتي الشبكي لما وراء موت الأنشوئية؛

والحال, إنه نراهن على الأنبات الهوياتي, بشيء من الصلة بالموضوع, ونلتزم ما تصيره السياق الشبكي, هو بالنالي محض نظري فإن حكمنا الراهن سيتبدد, وبالتالي يصبح كليا, وحين نتقوقع ألتزاما بالمنبوت, هو سعي جبان, لدرجة أننا نستسلم نظريا على ما إليها نراهن. بحيث يصبح الكشف الإبداعي مرهون على , الأيمان, وليس بعيدا إلى تلك الدرجة من السعادة ـ الواهمة ـ عن حياتنا كاملة تعبر عنها الموآوية الهوياتي في ـ براغماتية/ "دوغمائية", لدرجة نأخذ أفهوم الكشف السينمائي المعرفي من زاوية ايماننا بالشي, بحسب معتقدنا, وليس بحسب ما تقررعليه التجربة , فيما هو راهن, ومحقق من تجربة الأحكام بأسبابها غير الكافية.

وفي سياق تعددية الامتداد الشبكي لما وراء موت الأنشوئية, تقرر تعليم أهمية "الفاعل" الحقيقي, ما يمثله من أحكام ودراية, الاحكام العملية؛ التي تناسب الأنبات القبلي الهوياتي, أو بحسب ما ورد لفظها بالأيمان المعرفي التعليمي.

إذن, إن كان من الممكن أن تقرر السينما المعرفية مواجهة الأنشوءة الماورائية, كهوية تمرد على العقل, فإنها تراهن بالضرورة عن كائن معرفي راهن, بكل زوايا ثروته المرجعية, القبلية, على أن الرهان الواحد في الأنبات, يعتمد هوية "واحدية/فردانية" أو محض نظرية للأيمان بالجمعوية, في نضم التفكير والمتخيل عن الأشياء وما نعتقده من اسباب تدفع الصلة إلى حالات كثيرة, نحو الأيمان بما نتعلمه بجاهزية, تراهن على فطرية التأمل النظري بصلة, وأسباب الحدوس على الأقل, بموضوع.

أي من الأنبات الوياتي, التي نرى الأشياء ارتباطها الحسي الشبكي, مسكونة في أبنية تذاوتية خارجة عنا بالحس, وبدرجة أن بدأن بالكشف عنها, فان ايماننا الشبكي التعليمي الظاهري, يصاب بخيبة أمل, وما نراهن عليه في عقولنا, لا يسمح به مراهنة برهانيته بالاسباب الكافية من النظر به إلى السينما المعرفية تملك معرفة العالم وأقراره بنتائج ضرورة, إلا بفكرة مجردة.

بالنهاية ليس من الانبات بهوية ما, سوى مجرد رأي, تطرحة السينمائية المعرفية لما وراء الحاضر, من تأملات لأيمان ثابت, مسبق, وما يصح التأمل فيه سوى صحة "ثواب/عقاب" من حسنات التعليم, والفطنة الاخلاقية للإيمان التعليمي بتصميم "قبلي" تراهن عليه الفلسفة, وما ينطلق منها إلى السينما المعرفية من أحكام, لم تكن إلا محض نظريات, أستناد فيها, إلى تأويلا على ما هو راهن وما يسكننا هناك أيضا معرفيا في عوالم أخري.

## 4 ـ 4 نقد أنشوئية اللغة المعقولاتية في السينما المعرفية؛

نقد أنشوءة القبلية, تختلق الطين الغريني المطلقة, لتبرر مسبقا كل ما سوف يرقعها أو يوقعه حدود اللغة/اللغات المعقولاتية. من حدوديتها القصووية في السينما المعرفية. ونقد الأنشوذية المرآوية هي وسيلة التنفيد الأضخم؛ التي تتفرع منها بقية المهام والأدوات والوسائل, لأن عليها أن تقلب الأنظومات الفاهمية في

السينمائية المعرفية, ما تلبس فيها, من فهمم سياقات العلاقة الغامضة والملتبسة, لدرجة أخضعت المرآوية النقدية المركبة, ضحية عنف في المعرفة, في جدلية االأفهوم القابض, والمرآوية علي أفاعيل مستواه؛ المعتدي والمتعدي التأويلي عليه.

وأنطلاقا من نقدية أنشوئية اللغة المعقولاتية؛ ومن أنقلابات الأوار التأويلية في أفاعيل السينما المعرفية, فإن النقد نفسه يفتقد مشهديته الخاصة في عين ذاته ـ لثورة العقل ـ؛ بحيث تبدو أشاغيل النقد وآثاره في ضحية/نجاة السينما المعرفية, كما لو كانت إليه, هي نقاط أنفتاحه التأويلي في الشك نفسه, عند المعاودة إليه.

لكن مما يعلمنا أياه, هو ما حدث وقد وقع فإن النقد في أنشوئية المغقولاتية, حين يعاود مداهمة المرآوية في السينما المعرفية, ومجيذه بصنعة ومحاطم العقل, من مراياه دائما؛ فأنه يحضر بتعين ذاته, لا تلبث مجسدة في ضحية لغير ذاته. وهنا المرآوية تظهر في النقد, فاعلات معقولاتية, لا تفيد تشكيلة المنظومات الحاضنة علي أتم درايته المنطقية أو يتممها. قالنقد أياه يأخذ بمرآويته متجسدا في ملامحه "التصورا عن وجهه الأصلي في المعرفة".

بمعنى حتى عندما يتجسد في السينما كمعقوليات؛ تبقى علي الحدث؛ لتحل عليه الصور الصامتة منبسطة وأنبساطا سحطيا لماعا في علوه واستقلاله. أي المعارف للاشياء التأويلية اللماعة, تدخله في التحولات الدائمة المريبة؛ بين الشفائية التشكيلية في الأنغلاق والمرآوية في الأنفتاح, إذ يتحن إليه النقد الأنشوئي المعرفي, الذي يحل محله كأفاهيم تفيد تشكيلته الفاهمة, بإعلان عن مرآه عن درايته المنطقية من أفاهيم تؤكدها أو تلغيها, ما يعد اصرار المفهوم عليه, حدثا, فما هو هو ذلك, يعكس حسية تأثيره, وهو بهذا, يعكس الصحيح والأهم لفعل فوق ذاته, مجيئا بها من الريبة بين الحدث اليقيني واللحدث الظني أو متممات المعرفة في التحولات الصيرورة الدائمة.

والأهم, أخير, في النقد مرآووية النقد إظهار ما يعلن في نفسه ذاته, من خارج "الكهف الأفلاطوني", أن يلغي حضوره من ذاكرته, والمرتوي فيه, أن ينضد الحال إليه عما يوقع في أنفتاحه, وما يجعل إليه أنبساطه, بين المتلامح الحركي أو السكونية لعكسه, إن كان علي الظاهراتية المعرفية في سطوحها, لماحه علي ما هو يخصب مراكزه, في الأفاهيم التي تشكله, وملامح معارفه الأصلية, ويوقع عليه أثناء أنغلاقه.

وما نود قوله هنا, أن تتميز بينها النقدية الأنشوئية في السينما المعرفية, هو اللمع في شواهد المرتهنات, من مراكز المعرفة, مقداتها الكبرى. والأنشيال المرآوي من تبعثر البطون المشاهدة, وما تدلقه التأويلات والحقاذق, باللغات التي حقا تحث ويئيدة علي سطوحها إلي ما لا نهاية من بريقها. وتكسر إلينا بوقفة تدعونا إلي ـ النظرة الفوق زجاجية ـ تجعل من أنفسنا لا نتردد إلى لمح ما لظاهرها العيني, جسر صوراتي, وإن كانت صامته ـ معرفيا ـ لكنها تمتد إلي شاشة السينما المعرفية وجود وحدث.

## 5 ـ 4 نقد أنشوئية سينما الحضارة المعرفية المتقدمة؛ ما التحديات القادمة؟؛

نستطيع التوصل هنا, إلي ما تقدم من بداية, إلي تثبت فيه نقد أنشوئية سينما الحضارة المعرفية المتقدمة, ومولدها في نقد ما تقدم, من موت للعقل الأرتضائي؛ في كل من أفهوم راهنية ذاته في نقد ما فلت, علي ضوء "موت تاريخه المعرفي" أو "التنظير التأويلي" بحسب التجديد المرآوي في الاستراتيجيات؛ التي ألتزمته في اللامركزية المعرفية الفورية, للمنطقية في بحثه, أو في كسب مخارجها الفاهمية في حيز التشكيل المعرفي.

الأمر الذي يوقع المفهمة تأتي بتقليدية المولد القبلي في السنمائية المعرفية البعدية, أعتمادا على توحيد أخرياتها, تاريخيا, كي تجلي نفسها لما يأتي بعد نهايته.

إذ إنها لا تستطيع في اللحظة ذاتها التي تمثلها بعديا, أت تعتمد شرعنة ذاتها, من خارج تاريخية المعرفة القبلية, وبالتالير مهما توقع به النقدية الأنوئية من بدايات لنهايات, فهي ذاتها تعلن عن نهاية ما تقدم بشرعيتها. وبالضرورة, ذات الأمر الذي تقع فيه السينما التقليدية في محاولاتها الخاطئة بين توحيد التاريخ والجمال المتخارج للسينما المعرفية بعدية عن شرعنه ذاتها بالفلسفة, عن رابط تحرير المرآووية الجمالية من داخل ما يهما من مفهمة التشكيل التحرري , بمركز العقل, ذاتية والموضوعية, نهايات ما أتت منه في التشكيل العقلياتي في التمثيل أو رابط المركزية اللامتناهية, في الإضافة والتحرير من الأنضواء, بين المجليين؛ المجلي المتخارج حتى تتمكن من مفارقة البعدية المعرفية الفورية, وشبه المفاجئة, من أنشغال الفكر ونهايات الكثزة في التعدد "الما ورائي للعقل ي التصنيف الأنقسامي القبلي للسينمائية المعرفية, عما سيتزيد بجديد نقديتها.
فالسينما المعرفية كما لو كانت تنظر إلى الحضارة المعرفية؛ وهي تحتاج إلي جر تاريخ ثورة حداثية العقل, مهمومة أساسا, إلى عربة ثورة قادمة, تتجاوز حقا ما أنزلته ونحن به نتفكر. همومية تتجاوز تاريخانية السينما المعرفية الأنقسامية؛ وبعض تنظيراتها التأويلية وهي تقول في التجاوز والتجاوز. تريد أن تقدم مشهدية علي نقدية مفارقة بعديته, وتتعيين النهايات في مهمومية تاريخانية جغرافية المعرفة, وتحذيرية تجاوزات ما ليس تقوله متحفياتها, ما أتيحت به تجريبته بذاته, أو عن البدائل بالنيابة عن خياراته في التشبيه والتماثل.

## 6 ـ 4 عينة الورشة: الفلم المختار ( شجرة الحياة ـ 2011)؛

في هذا الفلم يقدم المخرج (تيرنس), تطور الوعي المركب, الذي تتبع خطواته بعناية العقل (الخالص), من إجاع التجارب لأسباب ميتافيزيقية, تتقدمها النظرة إلي العالم, وطرق العيش , والغايات, التي حاول خلالها المخرج أن يقدم لغة من الفسيفاء المتعددة الجوانب, والمتطلبات في تشكيل الأعراف, والصراعات العامدة بطرقها المختلفة, بلغة بصرية, وأفاهيم مرآوية عالية للمقارنة بين حياة الشخصيات, والعالم الذي تطورت فيه.

أنه فلم هايدغيري, مبني حول مقاطع "المشقة" بمن يعتقده كل مناء بمواجهة الحياة (الزمان والمكان) بشيء من التأثير, من العودة, "القبلية التي تكون هي السبب", والاستغراق الزمني, في الأمور التي تعددت

مراجعتها, تسارع الذاكرة من أجل الحياد, التقدم إليها, بتماثل العقل "ميتافيزيقيا", لفهم الفلم. والأهم كيف تتعامل التأملات مع الأشياء, الآخر, من العائلة الواحدة, في الأفراد. "مع من تعتقد أنت؟" (من آنت؟) بلغة شفافة ودقيقة في المفاجأة, ونحن نتسارع مع المخرج, إلي السبب (وراء استخدامه في كثير من الأحيان لعدد غير قليل تماما, التحاكي في تقديم الصعاب من خلال الكلمات ـ داخل الشاشة أو خارجها, يحملنا إليها في المتفكر)، وطويتها الزمنية (هايدغيرية ـ المكان والزمان), التي يجعلنا نستغرق خلالها لأبواب ومحطات التزملات والتفكر لطبيعة مراقبة العقل, ومسارد سياقاته المرآوية, التي يستخدمها المخرج في معظم لقطات الفلم مثل (النوافذ, والمياه, والأشجارن السلالم..إلخ, وغيرها التي تستحق الوقوف عندها.

في هذا الفلم الفلسفي, والشيق للغاية, تدور أحداثه, ببساطة, عائلة (من ثلاثة أشقاء), نشأوا في بلدة صغيرة, تنشب علاقة خلافية بين الأبن مع والده (براد بيت). لكنه الأبن ( جاك), من خلال هذا الصراع العاطفي بداخله, الذي ينمي أنطباعات خلافية مع محيطه, غير أنه وفر له هذا, سهولة تشكله الوعيوي, وتكوينه النفسي الذي بدوره يتماشي جيدا مع والدته ( جيسيكا شاستين). التي تهتم وتراعيه أكثر من اللازم, وحاولت أن توفر من خلال أهتمامها الشعور المتدفق المستمر بالحنان لأولادها. في الوقت ذاته, أن الأنقسام بين والديه, حاضرا في الحرمان. دعاه ملاحظة والده الذي لا ينضب,ولم يتسامح مع العصيان بالكسل, لأنه أراد أن يدفع بأولاده لأفضل المستقبلم كما يراها, عمليا لعالم صعب. غير أن هذه العلاقة الخلافية تدفع به, إلى الوراء لفهم ماضيه, ويحاول فهم طفولته, بينما يتصارع أيضا مع قضايا وجودية أكبر. وهو يجد روحه ضائعة في هذا العالم الحديث, ويسعي للحصول راع العاظفي الذي ينمي بداخله, بتحديد علاقته مع والده, علي إجابات لأصول الحياة ومعناها, بينما يتشكك في وجود الإيمان نفسه. وخصوصا صراعاته الداخلية, كانت تدور حول ما فعله وما يريد أن يفعله في الحياة, وما عكسه وفاة شقيقه الأصغر سنا, الذي قتل في أثناء أداءه الخدمة العسكرية.

الفلم, الذي يحفر تصورات, في غاية الحضوة, يتناول فيها تأملات ميتافيزيقية, بلغة غناذية, ترفع منسوبها المعرفي, عبر محطات حياة شخصية, وسط قلق من الكفاح, والأحباط؛ يشوبها طكريات النشوءة المعرفية في تطور العقل, وهو يتابع ذكرياته القمعية من قبل والده (براد بيت). بروح ضائعة, الصورة المظلمة في إصرار والده لأنصياع أبناءه لحلمه, أن يكون قدوة لعالم أفضل, غير أن الصورة المظلمة تدفع بالمرض والمعاناة والموت. العالم الذي كان يراه شيذا من المجد والبطولة, وإذ به صبح تفاهة.

غير أنها ـ يركز علي النظرة (الهيدغيرية), مع الأعتراف بالجمال والفرح في كل شيء, في الحياة اليومية, بين الأسرة, التعليم في النشأة الأولي ـ نظرية المكان ـ الذي نتعلم فيه معظمنا صراعاتنا مع الحقيقة, عن العالم وأنفسنا, أو الحياة والبحث, الدرس. والفكرة الوحيدة الأكثر أهمية هو الحب, ونبذ الأنانية.

تأليف واخراج: تيرينس مالك
وتمثيل النجوم, كل من:
جيسيكا شاستين: ( السيدة أوبراين )
براد بيت: (السيد أوبراين)

شون بن (الشاب), سين بن (البالغ) : (جاك)
وغيرهم من النجوم.

مدة الفلم: 2 ساعة و18 دقيقة

## ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال

أعدت لنا هذه الحلقة وما آلت إليه التطبيقات من خلال الفلم, أرتباطا متشابكا مع مخرجات الحلقة السابقة. في قراءة أساسية للممارسيين السينمائين والفلسفيين وموهيبيهم؛ الذين يرغبون في تقديم رؤي جمالية ناقدة؛ لتطورات مشهديات العقل, وتطبيقاته المعرفية سينمائيا؛ لأهمية نسيج السينما والفلسفة بألوانهما المتعددة والمتكاملة, والمساعدة بروابط ثقافوية معالم الإنسان في ممارساتهم وتأملاتهم الحياتية.

رفدت إلينا الحلقة معالم بين المجليين؛ ذاتية ما مؤكد, ولحظة محاولة المتخارج بتوحيد نهايات سياقات السينما المعرفية البعدية. وإنها وإن تلخصت, فالمفهمة من الداخل عرضائية تحقيق التمثيل؛ بحسب تنضيد "التنظير التأويلي"؛ ما فلت بعد النهاية طولائيا, من جهة. و مجلى موضوعاني, عن قطيعة ما تشيره المفهمة لحظة النقد, فيه من جهة. وتضم مركزية الأنضواء, مشهديات وصروف سياق خطها الشبكي, من ربط وصف تاريخانيته. وقطيعة في تسقيط نفسها, بمشقة العقل وتأويلات تعاليه في سلسلة تجارب القلق لوقوعه بالكوارث الشخصية والمجتمعية, مجاورة الحزن, وعقبات تأويلات نحو أرضنة الفلسفة في الغموض وما تلتهم الأرض بتجارب الكآبة, التي تتساقط علي المعارف المؤكدة والظنية, وهي تلتهم العناية النفسية والفكرية في الاستسلام للزوال وقلق الموت في مرارة الكفاح, في التصالح الاستسلامي مع حقيقة الزوال بقلق متكاثف.

وبالنسبة إلى ما تطرحه من تحرير وصفها؛ هي ما يأتي بنقد تمثيلها, موقفا من داخلها, لتعود به تحترف التشكيل المعرفي الجمالي بمركزية أوتعائه, الي قدرته. بمعنى, حيوزات خلاياه, علي تمييز وجهة نظره, في الكم الهائل, من تحقيب استعارات وجهه. يغدو فيه تراكم الصنعة لتاريخ أنشوءة العقل, والفهم المعرفي لذاته, وتاريخ ثورة فهمه ـ عندما كادت حرفية المعرفة ـ أن تسقطه بنسيان كينونته, وتخفي في مقدمته الفلسفة في حبائل حرفية مسارح النيتشوية, ونهاية أشتقاقات يقابلها عدمية الأنوجاء في النهايات.

إيضاح ما أصبحت السينما المعرفية في نقد أنشوءة ثورة العقل الرابط المساعد والمساهم بتحرير مستوى المعرفة. وهو الوقت الذي تعدو فيه كل نقد شارح رؤياه الثاقبه لمشاكل التأملات والأفكار وزعراض الظواهر الإشكالية الهيكلية؛ التي قد سببت وتسبب الممارسات التقليدية. إنها بمثابة أستهلال تذكيري. تتسارح فيها غيبياته, في النزع الوهمي علي تعديمه في الأدوات والجراحيات العلاجية للمتفلسفين.
وضحت الحلقة بالاتجاهات عما رمي إليه الباحثين في المرآويات الضمنية والصريحة لتحسين الأدوات والاهداف على ما تعلنه ـ الفلسفه من مشهدياتها الخاصة.

تشتق منه الفلسفة ما يحاورها ويقابلها, في أضدادها وتواريخها في (أنتزاع الحرية, وأصرار العلو بمساواته , والأختلاف في أخائيته), مع الأشياد عند مقداماتها وقبلياتها. وما يطلق تنكره في نزوعها الغيبي والوهمي. في الشأن الخاطئ في ظل مرآوية لذاته, بغير حق يتنكرها أحيانا, وهو نفسه يتضاعف مرآويته نفسه إلى ما لا نهاية.

أخيرا, نأمل أن يجتهد ممن لهم أهتمام الاستجابة في تطوير وتدريب سعيهم الدؤوب في؛

1. الفهم عن كيفية تأثير السينما المعرفية البعدية, كنسيج نقدي, علي وظاذف وأنظمة توجهات العقل المختلفة, من التقاطعات المعرفية الهيكلية, والدورة المعرفية في التحقيق, و وظيفة المعرفة الذاتية في الأنوجاد.
2. تقسيم المصنفات السينمائية المعرفية علي تخصص التطبيقات في أتخاذ افضا القرارات لتحسين صحة نقد أنشوءة ثورة العقل الحداثي؛ ويسلط الضوء علي نظرة دقيقة معمقة, وناقدة لمختلف التوجهات الثقافية العامة؛ التي تمنح الممارسين والموهوبون المعلومات التي يحتاجون إليها بتحديث المعارف العلمية الفلسفية عن السينما المعرفية.
3. تشجيع ممارسين السينمائية المعرفية الذين يحتاجون إليها في نقد ثورة العقل للإحالة أو الإضافة كقيمة مساعد مضافة في الأبحاث والتدريب, لبعضهم أو الموهوبون في تحسين أدائهم في إعادة تأهيل المعرفة وتطوير أنبناءها النقدي المتقدم.

# السينما والفلسفة:

# السينما المعرفية في نقد أستراتيجية المستقبل الإنسانوي (5 ـ 12)

إشبيليا الجبوري
عن اليابانية أكد الجبوري

## محتويات الحلقة الخامسة:

0 ـ 5 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
1 ـ 5 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
2 ـ 5 ما نقدية أنشوءة الأفهومية؟؛
3 ـ 5 أنشوءة لغة السينما المعرفية والمرآوية الفلسفية: تأرخة المستقبل الإنسانوي؛
4 ـ 5 أنشوءة اللا أنشوءة: من المرآوي المعرفي ـ الدوغمائي إلي سلطة الحكائياتي؛
5 ـ 5 وهم السلطة الحكائياتية المرآوية؛ خصائص نقد الاستراتيجية المرآوية المستقبلية؛
6 ـ 5 عينة الورشة: الفلم المختار ( محامي الشيطان ـ1997)؛
ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

## 0 ـ 5 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة

ما خرجت به الحلقة السابقة, ليست توأمانية ثنائية موهومة, أو هضبووية مفتقدة, لتقليص أنماط الاجنسة في المتجاور المعرفي المتجاوز. بل هو أستقطاب أنظومة مدارات, يأذن تمعينه تماما, في القبليات الطهرانية,

للدخول بالمزيد, إلي السينما المعرفية في نقد استراتيجية المستقبل الإنسانوي, بمواقعية المابعدية الأنسانوية, إلي تقييم الاستراتيجية؛ لفسح مجال ما تطابق, وما تكشفه في توصيف الفراغ, والتخصص, في نهاية المشهدية المعرفية وتاريخايتها.

لذا الطهرانية النقدية, مقيمة جديدها عن التجاور والتأشير, إذ أن المنعطف النقداني تؤيده نقاعة صياغة كدسها المرآوي, في جوانية قطبية أفهومها وخطابها. وإن نمت برانيتها بأستقطاب, ما ينطق إليها بالتعريف, فإنها متجاورة بمرصاد مشهدي, لا في تخطيف وأبتلاع آخر تميز, الذي يعطي بداية وحيدة غايتها الجوانية, أسترجاع التاريخ, ولا توليد ما تشير إليه الأنزياحات الجدلية من مركب تاريخي أو طبقي.

فإذا جرت بمعمارية, لا تولد حدود تمفصلها. إلا أن شأنها, لا يبتلع شفافية النقد, من ناحية, ولا تبدد تداعياتها المرآوية وأساليبها من ناحية أخري. أي بمعني, أن تنوع تخطيف الإضافة العرضية, ليس في تشبيح الشيم القبلية, ولا تسريع عرضانية كل ما هو نقدي كرشيم مرآوي.أي بمعني, قوادم مشهدية السينما المعرفية الحقيقية, توزعه قبليات فكروية, في ما يميز موثوقيتها النقدية؛ وفقا لبلورة مبادئ الفراغ, والشفافية علي ما تعدى من ظاهر وباطن, في أسترجاع التجاور والتأشير والتأثير, وما يتقارب بينهما في التنقيش والتأويل, علي أحد موقعية يقيمها.

والحال, ما يحدث الأهم إلينا في هذه الحلقة هو بينة النظر علي أعماق السطوح والمداخل والمخارج التي تأتي عن نظامها كيانها المتحرك معا, بعد أنتها المعرفة المتناقبة, في التجاوز والتجاور والاصطفاف, في السبقية التنافسية, لنقاط المعطيات التعليمية والعلمية, التالية:

1. كيف تتميز السينما المعرفية بمقابلات نقدية ما تعطي في أصل السيناريوهات عن طريق التاريخانية النقدية
2. كيف تكرس اما تعطيه السينما المعرفية في تقديم سلسلة التوريد الأفهومي للعاملين في قدرة الإبداع,
3. ما قدرة المعرفة التاريخانية في كل فلسفة مجموعة المبادئ والتعريفات, وسعة الشك في حفظها وتجاربها بنقد الاستراتيجية,موضعة.
4. إشكالية التعريفات فلسفيا في السينما المعرفية وفقا لنقد المرآوية المحكمة بمرجعية العقل خارجيا, وما يخص ذاتية من يشاركون رؤية جديدة وتوصيات عملية في خلق الموهبة وأستيعائها؛
5. كيف تستكشف التنوع والتغير علي نحو تحسين الأداء العياني, والاقتراب الممكن في تكشف الهامش بطريقة مستدامة وأخلاقية؛
6. نعتمد عينة الفلم ـ جهة شارحة ـ للقراء.

## 1 - 5 من أوتعاء المآتي إلى الأنوجاد

لو تأملنا مخرجات الحلقة السابقة ماذا تعني بالنسبة لوحدة نقاط المعطيات التعليمية والعلمية في المشروع الثقافي لهذه الحلقة, لوجدنا أنفسنا مباشرة أمام أرضنة فكروية, لها مولد في أنفسنا أمام أيقونة صنعة السينما؛ التي يتلقفها مثقفو ونقاد السينما, في فراغ أفهومي, تتشبثه الإنطباع الثقافي بين الغبطة الراكدة, و ضعة الفكر الإبداعي, إجمالا, بنوع من أمتزاج الخوف, و ضعة نموذج الركب الثقافي, من أستنساخ تاريخ منهمك في تحقيق "النموذج".

ولعل أهم كشف نقدي متميز, هو تأملات الفراغ, زيقونة نشاط المحايث النقدي السينماذي؛ التي تلقي ترأسها, أستراتيجية؛ نمط تسريع المسميات في المواقعة البعدية للسينما المعرفية, عما تختلف عليه في جديد أختلاق أصطراعات الفراغ الاستراتيجي في زوايا رؤية المستقبل الإنساني.

ليس هنالك شيئا نقديا محروما من أحكام تلمس المسميات, سواء علي مستوي معمارية السطوح أو المواقع البعدية بالضرورة. لكن لكي نراهن بذلك علي حكمنا المعرفي الشجاع, الذي سيتبدد عندئذ كليا, عندما تفتتح الاستعدادات غرضنة الأعتبار, بوجود أفتراض خلقي واحد, عندئذ تتفتح نوافذ التجربة, لا بتوليد الخلقية, بل بتأكيد التقصي الحسن عن الغرض المستقبلي الإنساني, حال حدوث تماثلا أفهوميا , بقوة, يما يتغذى بفاهمية الاستعداد.

غير أن ما يثبت مماثلاته, بمجرد العقل, سيصبح مطالبه المعرفية المعروضة للفاهمية العامة, أنهزاميا, لا مباليا, بتيقن أخلاقيات الأفهوم, بمجرد تكشفه أزاء إزالة القوانين الخلقية. بل أن اليقين الخلقي معرضا النشوءة الأفهومية, إلى متيقن صحة المزاعم القبلية, التي تكشف رؤيته عما تهتم به الطبيعة, في ما يعز عليها بقلب التفوق المعرفي والتحييز الجمالي في تنمية المواهب.

وإنه بالإمكان النظرة الموجه, آن تكون محصلة إلي ما تتعرضه الفاهمية, بمحاولة ضبط معرفة الأستيعائية التي تخص الناس, الوعي الذي له مآخذة في النقد, علي تيقنه برعويته, رعووية أمثولاته, والإشكال, الذي يميز اهتمامه, علي ما يثيره النظر, ومرآوية ما يتخذ من الذهن, حد إلى أقصي في الإمكان, نحو الغايات الاساسية, ودرجات تفوق الكشوفات الصعوبة؛ في ظل حكم الجمال النقدي, والصور الاستراتيجية, للفكرة في سلسلة توريد الأفاهيم, نظام وحدة المطابقة, وملاحظ حجاجيتها.

أفهمة الأنشوءة بالمعماريات في السينما المعرفية, هو فن جمالية السياقات ببناء وحدة أنظومية للمعارف, وما تحول المعرفة نحو عامية الفلسفة في علومية كشوفاتها. وهذا الأفهوم الأنشوئي, ما يوقعه, بقدر ما يخشاه من نتائج, تدس موضوعاته المجردة, استعدادا جوانيا, إلي ضبط تواصل الدهشة, في تماثل وجود متيقن أخلاقي جمالي, يتأسس علي أفتراضات, لها وجود, يستعد العقل علي تقبل خلقيته إليها, بقوة بينية في التمثيل المعرفي ,علي إرادة أشد شكا, مرتبط بعنادا, أكثر تحصيلا بأغراضه.

فسيكون بالضبط مرتهنا, بأدني درجة بدء السؤال, إذ يحث المفتكر إليه بعيدا, إلى تلك الدرجة النقدية؛ التي تسمح لأنتفاع, ببحث تلك الدرجات المفيدة, من أجل أن تكون كبيرة/صغيرة, بحسب درجات القياس للنضوج والمنحنيات في الأفتراض, حال موضعها الرهان.

بحيث تبيت في الأحكام الدرجات الفرضية في الجمال والفن, تراهن وسيلة االتيقن التي تلضم الجدال الذي له شيء من الفلسفة بصلة في التفكير, عما يمثله من أحكان عملية بأسبابها الكافية والمناسبة في قول الاسناد في ربط علاقاتها بعوالم أخري.

والحال, لكي تجعل من متميزات السينما المعرفية كشاف لتاريخ الثقافة المعرفية المتميزة, التي ترجرج أحتماليات حالة الأنقاد للتراث الثقافوي المحايث منذ جذور الاختلاق للوحدة الأنظومية علي تشكيل شتات المحرمات, التي أنهارت في فراغها, وما حالت صورة وساعتها, ظلت حكم منهجها تنتمي تعلمها. والحال, استعادت من مشروعها الوجودي الكياني, ما يستعاد النظر فيه, عن المرثي الممتلئ تماما, ليس الفراغ الفارغ من نفسه, بل ما يجعله كذلك بذاته حقا.

تتمتع سلاسل التوريد الحديث بفرص جديد للأبتكار والنمو. بناء ميزة تنافسية, وتحسين التكلفة, وتشجيع الممارسات التجارية الاخلاقية من خلال كلية التوريد الاستراتيجي.

تجمع السينما المعرفية نقدية التوريد الاستراتيجي الفعال بين أدوات مجمع المعرف والمعماريات الناظمة لتطوير استراتيجيات المصادر الشاملة والمتنوعة في نقد المسقبل الإنساني, بل ودفع تحسين الأداء وصورته, من حيث تنوع فكرة الهامش, بطريقة أخلاقية متعينة, ومسؤلية بينية, تتصل بها كل الأجزاء بلحظة إضافية داعمة. من البحث عن الموردين وتحليل المخاطر إلي إدارة الفجوات, وخيار نمذجة التكلفة, فإنه يجيب على الأسئلة الرئيسية حول الصنع مقابل الشراء, والاستعانة بمصادر خارجية مقابل مصادر داخلية والتكامل مقابل طلب تقديم العروض.

يقدم كبار قادة سلسلة التوريد من مجموعة من الصناعات رؤاهم وخبراتهم في المقابلات التي تغطي التحديات الكامنة في المصادر الاستراتيجية الحديثة. يركز (الفلم: محامي الشيطان) أيضا علي الكيفية التي يمكن بها لمتخصصي سلسلة التوريد السينمائي, والمشتركين بمعالجة مخاوف الاستدامة الاستراتيجية في المابعدية المعرفية تجاه المستقبل الإنسانوي؛ من خلال التفكير عالميا والعمل محليا والسعي إلي الحصول علي مصادر خالية من مأسسات (عقلنة الأفاهيم الحرة)، وهي تعلم من الخبراء أزدهار في "الوضع الطبيعي الجديد" باستخدام هذا الدليل الأساسي لتعظيم فوائد التوريد الاستراتيجي للنقد بضروب المستقبل الإنسانوي.

## 2 ـ 5 ما نقدية أنشوءة الأفهومية؟؛

لم تعد السينما المعرفية بمثابة مفردات لمفاهيم تتشبث بنقد حقبة المعارف الطبيعية والكونية الراهنة والقادمة, بل تعاملها مبني علي التأملات الكلية, العتيق منها والمعلق في التفكير والتواصل. وأيضا لفهم المعسر والمفسر في الكليات؛ التي تغدو يسيرة ما تحتاجها التجربة السينمائية المعرفية المتعالية؛ تلك التي تعيد التماثل والمقارنة والحضور بين كلية المعرفة التجريدية وكونيات ما هو معماري, علي ضوء التجريبية المتعالية, التي تغدو مفسرة, من وجهة نظر الفلسفة.

ولفظ انشوءة الأفهومية, في مثل هذه الحالة, هو تعبير تتخذ منه السينما المعرفية الأنفتاح, لغاية العرض, إن فرض بالتعليم للصالح العام, في المقصد الموضوعي, إلا أنه في الوقت نفسه تعبير عن رسوخ الثقة بالمقصد الذاتي. وحتي لو لو أردنا أن ندلها, هنا, عن التواضع من الشواهد عليها, من تصديق زفتراض الفكرة كشرط نظري بالإشارة, قولا. أي بمعني السينما المعرفية تبعا لتفسيراتها الظاهراتية, تعتمد النظرة إلي العالم, عبر المقومات الأفتراضية, ترى ما تقره بالضرورة من نقد استراتيجية استخدام العقل في طبيعة الوحدة الذاتية, ما تجعل منها خيوط أمتداد غاية أحكامها المستقبل الإنساني المطلق, من دون أهمية ما يرغم الاستخدام العقلي بما تفترضه الفكرة الشارطة للظراهراتية التفسيرية, عينها. بل لابد من نقد استراتيجية المستقبل الإنساني, كما لو أن كل شيء ما تقدمه السينما المعرفية شيء طبيعي, وأن الوحدة الغائية إليها, تمثل رفقتها شرطا كبير ويتسع لتطبيقات الاحتمالات العقلية على الطبيعة, التي لا يمكن أن تحذف خصائص وأبعاد شواهد شروطها, سوي من حيث التزويد بمخرجات جديدة, أو بمعطيات التجربة, وما تفرضه من شواهد ومسميات لها, حكم الخلق في الاحكام المستجدة, وبالتالي معرفة الشروط المضافة؛ في البحث عن أصل الأفاق الاستراتيجية, من وحدة الخيارات المتاحة, وما حكم على ما حذف, أثناء المراقبة, والمتابعة للمتغيرات, ومصادر شروطها, أثناء التطبيق. أي, موضعنة ومتابعة الخلق الحكيمية المعايير, في الفائدة الأفتراضية, والأحكام, للغايات. بمعنى, معاينة أهمية وضرورة المقدمات, لتطبيق الاستراتيجيات, تبينها خيارات الأحكام المتعالية, أصلا, للعالم, الذي لا يمكن حذفه, من دون الإشارة إلي المواهب البارزة في شروط الخلق الإبداعي العرضي, في المبحث المقرب, أو, المستحجج بقريه, رسوخا لصالح الأنشوءة الأفهومية وشروطها.

كل تطلعات السينما المعرفية المتعددة في الخيارات؛ هي نفسها, معمارية مسطحة في أستراتيجية المستقبل الإنساني, ما حل وطيد تسريعها, أو, علي ما تبدو متعاصية مأدبتها التواصلية, الذي يكون أضوادها المعمارية, في مبادهة خطوط أرضنية سطوحها المكثفة, أو ما تصل بينهما, علي ما تتيحه تشكيلات السيناريوهات المسطحة, من أقصي الحادثة كتسريع, إلي ما تتكاثف عللها, في إحدثايات المفهوم, منخرطة في التقاط المعرفة, عروة التقصي, وخارطات أنظومة مركباتها السريعة, العابرة في أقصى المحادثات المفارقة , أيضا في أحداث توالد معرفة أستراتيجية, تضع التعليق والتشبث "بالكليات, كأحتياج سينمائي معرفي ـ كلي عن نفسها, تتناسب مع صنعة المواهب, كحجة كافية لصالح الوحدة التطبيقية, ومحصلة توكيدية في تعضيد أبحاثها, والغاية الأهم من فائدة الافتراض الأفهومي, في البحث والنظر في الحكمة الجمالية, وإن كان من وجهة مشاهدة تتناسب تلمس الوجه النظري للتقدم التعليمي, بالتشييد الحاسم

المستقبلي, في علل ما يتعقل, والغاية ما تعرضه السينما أفهوميا, لما يسمي, في فائدة الأفتراض بالأنشوءة والتوليد للفظ الأفهومي..

لكن, إذا لم تغدو أخذة المفاهيم, عينات مجردة, تتشابهه وتتعارض في أمثولة التغيير, في مآتي النمو, وأستكحال تصورها في مزدبة النماء, وأستنطاق أفاهيمها من خطل تعامل تواصلها مع الفناء, فإنها تقع في المادة المجردة. ومع ذلك فبسبب عجز الفلسفة عن أجتراح الحقاذق المطلقة, ليس ذلك يعيق السينما المعرفية بسبب من إساءات التصور, في إبداع المفاهيم التي تعني المهتمين بالنقد السينمائي. بل من تواجد الإعادة في تطابقات الحزمة المعرفية الواحدة, لكل من المتناهي واللامتناهي, عن صياغة معماريهما المعلوماتية, عما ستولدة ثورة ما بعد تواصلية السينمائية المعرفية والفلسفة في التسريع المستقبلي؛ من طرح الأسئلة وإشكالية التحديات للمفاهيم في العلوم والفنون, مدركة بذلك إشكاليات نموذجية الفرضيات القبلية, عن لفسفة الجمال؛ عما تنتقده في مرآوية السينما المعرفية, وآلية تشغيلية الأفاهيم؛ وما تفعله الاستراتيجيات النقدية للأفعال التأملية, والفكرويات الخطابية, في ملاحقة تحريك المفردات بإتجاه المستقبل؛ كوسائل لترويج كفاح المصيرات = "المسويات" من أشق ما يتصوره صناع النقد, من تعدي, تبقي الفلسفة في حيرة أبتكار الأفكار الجمالية عن إزاحاتها.

والحال, أن يكون لها وجهة, وهي تتعرض إلي التصورات في طبيعة إبداع الأفاهيم, في مثل المقصد الموضوعي, مخولا بعرضة عن نفسها زن أسلمت به, وحتي لو بدت أن دلالته على التصديق بما يحصل, هو علة من جهد فرض رؤياه إلي آخر, أكثر تحقيقا. لإنقاذ الفكرة من الإفراط التأملي عند تسويقها للمعلومات علي مصطلح السينمائية المعرفية, أو ما تتصوره بعض الأعمال في ممارسة الإبداع كتقبل الفلسفة بعزلتها, من براثن الرأي التصورات الشائعة, في أسفاف أختصاص المعارف, وما صار حلما لـ"أثينا". إن شئتم.

## 3 ـ 5 أنشوءة لغة السينما المعرفية والمرآوية الفلسفية: تأرخة المستقبل الإنسانوي؛

رسوا, إلى ما توقفنا عنده هي النقلة وتوأمة المشهدية المابعدية في السينماذية المعرفية, القابلة للتحويل, والاستقطاب المتجاور في نقوشيهما وتأويلاتهما نحو المستقبل. إنه ما يشير إلي مرآوية المطالبة الموقفية في تعدي مآثرة الحلقة السابقة, في المتجاوز, إلى نقل المعرفة المنظور إليها موضوعيا, فكل قدرة معرفية عليا, لها جذر مشترك بالتواصل, وإن تعالى, فالمعرفة الصادرة, لها أضدادها, وبالتالي السينمائية المعرفية, مجردة, ومعماريتها المشتركة لملكتنا, مترابطة عقليا وجماليا. عنها تنطلق نقد الاستراتيجية بكدسها, مشهد جوانية السيناريوهات, بتحديات نمو برانياتها, أنطلاقا من تحديات "فجوة الأنشوة".

دورها يؤلف أستقطاب الفراغ, وأسترجاع مشهدية لعبة ترآسية بين ما يتعدي الظاهر, وأشتمال الباطن, وما يجمع نقوشيهما هو ما يظل إشكالية تؤمته معرفيا في السينما المعرفية. بمعنى توأمة توصيف المرآوية بمكاشفها المابعدية ليست نقلة بين أثنين, فالإشارة في التجاور والتأشير, يستطيع أستقطاب أستراتيجيتهما, النقلة المشهدية.

وهنا, ولها عن أحدها النقوشات والتأويلات؛ من كل مضمون معرفة المستقبل الإنساني, خيارته؛ في تعددية المنظور المعرفي وصعوبات البينات التصنيفية عن عناصرها وموارها المرجعية. وبالضرورة تميز مهارات الأداء الأنوجادي, في الخلق الإبداعي وتؤمة موقعيته المستقبلي, ما له من مشروع يتقدم ما يشفي عنه أو قابل دوره السردي المرآوي للتحول تماما أزاء البدئية المشابهة والمتماثلة لملكتنا, في الجذور المعرفية العليا, و التاريخانوية في الأفهوم التضادي.

ما خرجت به مرآويات الفلم (محامي الشيطان -1997), مشهدية, ليست بتوأمة ثنائية, أو تقليص في المتجاور المعرفي المتجاوز, بل هو أستقطاب يأذن تمعينه تماما, في القبليات المابعدية, للدخول إلي هذه المعرفة القصووية, بمواقعية أفاهيم خطية مرنة, تجاورا, المابعدية الاستراتيجية؛ لفسح مجال ما تطابق, وما تكشفته؛ في توصيف الفراغ, والتخصص, في نهاية المشهدية المعرفية وتاريخايتها. لذا التجاور والتأشير, تؤيده نقوعية صياغة كدسها المرآوي, جوانية قطبية, وإن نمت برانيتها بأستقطاب, ما ينطق إليها بالتعريف, فإنها متجاورة بمرصاد مشهدي, لا في تخطيف وأبتلاع آخر تميز, الذي يعطي بداية وحيدة غايتها الجوانية, أسترجاع التاريخ, ولا توليد ما تشير إليه الأنزياحات الجدلية من تاريخية أو طبقية.

فإذا جرت بمعمارية, لا تولد حدود تمفصلها. إلا أن شأنها, لا يبتلع شفافية النقد, من ناحية, ولا تبدد تداعياتها المرآوية وأساليبها, في تنوع تخطيف الإضافة العرضية, وتشبيح الشيم القبلية, وتسريع عرضانية كل ما هو نقدي كرشيم مرآوي. بمعني, قوادم مشهدية السينما المعرفية الحقيقية, توزعه قبليات فكروية, في ما يميز موثقيتها النقدية وفقا لبلورة مبادي الفراغ والشفافية علي ما تعدي من ظاهر وباطن في أسترجاع التجاور والتأشير والتأثير, وما يتقارب بينهما في التنقيش والتأويل, علي أحد موقعية يقيمها.

## 4 ـ 5 أنشوءة اللا أنشوءة: من المرآوي المعرفي ـ الدوغمائي إلي سلطة الحكائياتي؛

في هذا المنعطف السينماذي المعرفي يجاوره ملاصقة التوالد والاتساع والضيق, في المتراوح الفلسفي الاستثنائي. إنه أنشوءة الإخضاع لقوانين الصدفة والطبيعة المؤسسة لباقي المكونات العضوية. تغطي مسارات المتراوح المتعالي؛ بالارتفاع والأنخفاض, والأتساع والضيق؛ التي تغطي الأفاهيم تدريجيا إلى هجرات ثقافة الشعوب, التي تشغل عليها بعض الأنظومات الهضبووية, المشرفة علي سلسة تكوينات صنعة المرآوية المعرفية ـ الدوغمائية.

بمعنى التغطية الأنشوئية التوجهة بها إلى االسلطة المعرفية في ملكية المقدر الثقافي, قيد الصناعة بحزم الأفكار؛ من أجل تحويلها إلي قدر "المجتمع الأستثنائي" الذي يصنع تصاميم علي أنفسهم الاستراتيجيات, التي تخضع قواعدها التمسك باستمراريتها دور الريادة. أي, علي حساب تصنيع الحزم الفكرية بالمقابل "الضعيفة" من أجل تضيق الأتساع عليهم, وما يتأثروا بهم من التكوينات الثقافية المجتمعية. وإرساء ما يبشارونه بأنه من طبيعة مكوناتهم القبلية بموضعة الصنعة, التي هم فوقها يستحوذون بنيتها وفوقيتها.

ولتغطية مساراتهم كهيمنة في تسلسل صنعة الأولويات, ومن آمن بهم, بالجهبذة الصانعة, علي حساب "الغريب" من المحاذير المتنفع علي حساب الأوائل ـ بحسب قوالبهم الإيديولوجية المعروضة ـ

سادت الأستيعائية في هذه المشهدية, منذ أن حال أفهوم السيادة في المقولية الأوالة في الحكائياتية الغارقة "في المركز", وإغراق ملامحية المعنى في الخطاب المعرفي إلي ملامحه (الأنشوءة الأصل) وأسبقية في الحاذر من يحاول أن يتصنع ملامح فكروية تركتز خارج مرجعيتها, "سيادة الاستبطان المتلبس في سيادة النموذج".

المرآوية المعرفية الدوغمائية لها مشغلين يستبدلات صناعة القالب الواحد, بصيغة المقولية "الحكائية", أو يمكن تسميتها بالسينما "القولية" بصيغة نقد الاستراتيجيات عن مثيلاتها؛ في الجمعنة المعرفية ـ التاريخووية, والأهلانية لها في الاشتقاق وتضاريس البنية بالذات عنها.

لذا فإن المرآوية المعرفية والدوغومائية لها حكوائيتها المقولية, مد الاستيعائية إلى تكيف التوسيل مع القبلية في التي تتفق مع سوق "العرض والطلب", والتحكم بزراعة المنتوج المعرفي "القولي". فالسلطة الراهنة في دائم الصناعة السينمائية المعرفية, لها سلطة الدعائم في التسميات, حتي كادت تنطلق "قولياتها" علي ذاتها بالسينمائية المعرفية "البراغماتية", التي تكرس في التكيف والتلأوم بالسلطة التابعة عند الناشئين المعرفيين, والمزدهرين علي حساب أنشؤية ملكة التاريخ في الكيان الخلقي الطبيعي، ما تعزز بذلك الخصوبة في أرساء الصراع وفق ثقافة "القولية المرآووية" في أنعكاس لسلوك المشروعات الايديوجيات الكليانية.

الحال, أخذت الأنشوءة مقابل اللأنشوءة مسميات وأبحاث مختبرية تعرف بمسميات بمراتب التخلف والأنشطار الطبقي في انسنة العلوم, معا, فيما تحققه السلطة الحكائياتية, بناء الدولة "القولية/الحكائياتية" التي توزعت خلالها المجالات, والأرضنيات الفلسفية كملكات لقواعد وأسس "المركز" في الأرتكاسات ـ الشرطية وغير الشرطية, في اللفظ والقولية المنظمة من مجالات الصناعة والسياسة والأجتماع في تربية النفس والاجتماع.

## 5 ـ 5 وهم السلطة الحكائياتية المرآوية؛ خصائص نقد الاستراتيجية المرآوية المستقبلية؛

ومع ذلك, فالسينمائية المعرفية, تحقق تنبيهات, تحركها عينات الحكائياتية بمنبهات خارجية صراعية, تتخذ من الإركيولوجيا, أتهامات أخلاقية أو أحكام "إدانة" قيمية. هذا الأنطاق المرآوي السحري, يعني به, "الأنشوءة القولية" الأصل والتبعية في آلية عرف السلوكيات والإفهام في الأساليب الحكائية ـ المرآوية.

بمعنى, التراكم الصراعي بين الأتهام والإدانة, أرتسمت صنعة السينما المعرفية الإيديولوجية. في رهان البديل ـ الفلسفي, عن هائل الوعي التاريخي أولا, وعما يتلبس في تقبيح "البديل الفلسفي المعرفي المقابل, ؛بعد الاضعاف", مرضاة السلطة/الدولة الحكاذياتية/القولية؛ في صناعة الظروف, وإخضاع مصطلح "التكييف والتلاؤم", إلي الأنشوءة. أي, أن تأخذ موضعنتها المناسبة, من أجل منبهات اصطناع الأستلاب,

والمسلبة المطلوبة في السينمائية القولية/المرآووية من عينة المعني. مستجيبة في تغليف التراث بالبديل الفلسفي المعرفي الاستراتيجي "القولية الحكائياتية".

لكن حتى الآن, لها ناصية الظرف في الامتثال المطلوب. مع ما تقربه من فبركة الإيديولوجيات, كشكلانيات "أنشوئية", تنحصر قوليتها بالتدخل في الأنظومات الاصطناعية للأفكار, في تهيب نفسها, علي إيديولوجيات ثانوية "مفبركة", من أجل بث الأنبات الثانوي, من منبهات الظروف المساعدة في صيغة الأفراد والجماعات, وما تحركها من عينات, معينة, في تحركها وأستلابها, ما تأخذه وما تسلبه. هنا ما تسوده معيارية السينماءية المعرفية في تخصيب معيارية البديل السوي ـ الفلسفي السوي وحدهما, ما يسود عليه الأمتثال المطلوب في تحريكها من جميع تحت , صناعة "البرغماتية" الحكائياتية, بتقاطعات الظروف الأنشوئية الجديدة "اللا أنشودة" مقابل الأنشوءة في كيفية التجريب بالتجاوب.

لم يعد مر ما هو معد في التأثير والمناورة التي يوفوها المراجع التراثي, صار خصبا, وفقا بما تمليه صماغة بيذة قواعد عرضية وهشة, بل ما تمليه لعبة التأثير والتلعب بأفهوم يتقاطع تحركها بمنتصف الظروف, في الاستجابة المناسبة خواءه, ما يسبب الخالص منها عرضية حاضنة, تتواتر, إلى "قولية/ حكائية الديمقراطية" المرآوية.

وما تحققه, يجدون تفاصيلها وهو الأمتثال في السينمائية المعرفية؛ تجاه الأمتثال الخطابي المطلوب؛ لما تدركه طهرية حالته؛ في فن "الجمال المرآوي" تكامل ذاتي بمنطق موضوع الأنشؤي التاريخي", علي تمثيل "نهاية التاريخ".

وبأنتهاء التناقضات تتواتر توازنات الكد غراذزيا؛ بين الدقة والمقبولية والتلعيب بالارتضائية الحاضنة, وفقا لمعايير برغماتية خالصة, بين أنشوءة متعة والأرتباح, من عناد جديد وكد مغالي فيه في البيئة الطبيعية للنفس والاجتماع والتراث.

الحال, صنعة القواعد في المخيال والتوجه عن مشكلة التطابق الأصل, أو, المقابلياتية في البعدية المعرفية السوية, مع الموضوع في صياغ متون الموضوعات, وخصوماتها التأويلية, ما نهب وتلسب, في تأويلات مساعدة, وفبركة أذهونية, في تقاطع الإيديولوجيات.

وهذه الآلية في الإزاحات تحصر ضغوطات التجاوب؛ بين الأنشوءة المنبهة, والظروف في الإستجابة, وآلية قبول/رفض, نطقا في الاستجابات التأويلية للتاريخ, وظروف حراكاته, الهادفة والمتحققة, والدفاعات السائدة في الية الخصوصيات؛ صوب النزاعات؛ التي تمتلكها أرثنة الأفراد والجماعات, بإعادة تطابق ما تأخذه مرآوية القولية/الحكائياتية بالعرض, أو تلتقيه عما فات تطبيعه في الرفض من إغراءات وأنفلاتات.

طواعية التنازلات للذات, وهشاشة ما تقدم بها, من منطق الـ"متصانع" للمتلاعبين عقليا معها, عن حضارة قوة قهر الأنتماءات الثقافية, وما يندرج مع جمعها, من تصنيع بوحدة الأفكار المنسوخة, والموضعنة

الصنعية بأسم "التطابق الجامع" بين الذات والموضوع؛ التي توفرها "من صنعة حدود الحضارة" من جهة, وأنفلاتات "عوائق الأنثوبولوجيا" من جهة أخري, في الخطاب السينمائي المعرفي. خاصة الخضوع الطوعي بتدريج حكائياتية الحدود والمحتوي, علي ما يصنع, وما عليه أن يستمر به في التحول إلي التكييف والتلاؤم في أفهوم السينمائية المعرفية القولية عن الأنشوئياتية التاريخانووية. إن شأتم.

## 6 ـ 5 عينة الورشة: الفلم المختار (محامي الشيطان ـ1997)؛

كثير ما تمثلت مواقف فلسفة (فريديك نيتشه) إلي عروض لمقاصد, تعطي سبق وحدة ما يتولدها من نتائج, حيث تزودنا يقدرات ما نتعلمه من العقل والتحديات بالغايات, التي نعلمها بفضل أجزائها وأشقاقاتها (البرانية), وضروب ما يتوالد بالمرآوية الاعتباطية, عيانا معماريا؛ بالتي يتشابه فيها المتنوع, وحدة معمارية (التذويت/ الجوانية العليائية في ما يميزه التذهن المخطط قبليا), وفقا لمبادئ من غاية الوحدة, والعناد المخطط بموثوقية. غالبا فكرته ما يخطئون بحملها حول الفكرة النيتشوية كفلسفة نجحت السينمائية المعرفية بجعلها شبه واضحة, التي أوجدتها في رسمها المؤسسات المخططة بالعقل, عن نفسه ببناء أوصافها لتعيننا في أستيعائها, أو تكاد نتلمس ملاحظاتها المرآووية, عيانيا, وبملاحظات مجهريةم ضاربة في غاياتها.

لذا نحن في الحلقة تم أختيارنا (عينة ـ فيلم ـ محامي الشيطان), من أجل أن يمكننا بالتالي أن يعيننا علي مضمون ما يبدو جليا في معطيات الحلقة أرضنة لفكرة لا يمكن تغافلها, والتي أرتكز عليها هذا الفلم المهم للوصف الذي يعطيه عنها.

علي الرغم من أن هذا الفيلم شيم آراءه بواطن متباينة, لكنه كان كبيرا في ترابطه لدى مجموعة صار معيارها المعماريم من موارده المعارفية عائدة لهذه الفكرة بالوصف النيتشوي. .

والحال, (كيفن لوماكس) محامي جنوبي, لم يكن عاطف أفاهيم في أعضاء الفلسفة "الكليانية" للمجتمعات ومشاكلها الاجتماعية, في قديم ما تهدم أو مهدم في مسارات المعرفة البشرية, غير أنه لم يخسر أي قضية على الإطلاق. تستخرج أهمية ترابطه من مضمون عمله, في جمعه وإدارة المعارف وتخصصه البتة, والعائد إلى شأن ديدنه هذه المسؤولية.

ففي ظل هذه الفكرة, بمعمارية ما يحول إليه الفيلم. يأتي إليه أقتراح من مكتب (جون ميلتون) للمحاماة, كما يعرفنا, وعلى الرغم من عرضية خلاف والدته, قرر الأنتقال إلى (مانهاتن), مع صديقته, للانضمام إلى شركة (ميلتون). يضيف إليه, مكث لساعات في المكتب في نمو "كدسيته الحذاقه" في تشكيل شتات ما يتوجب حمل وحدة عمله, وهو يتفقد في قضاياه الجديده, غير أن حدوده المتعينة قبليا, خرج بها عن جوانيته, وليس "كدسيته" ب خرج بها برانيا في حكائياته في نمو عضويته المعرفية الأنتقالية من "إرادة القوة" وهو لم يلحظ الاهتمام بمشاكل زوجته. إلي "الإرادة الحرة", وهو يحتاج الفكرة في تحقيق هذا "الشيم" التراتبي في تنوع الأجزاء للإرادة في طبيعة نمو المعرفة, ومغالبة ما يتعين عليها قبليا كأنظومة مقادة في المخطط القووي للغايات من ناحية أخري. يبدو أن (ملتون) لديه حل لأي شيء "العقل المؤسيسي"

كي يتحقق من تماثل العروض, وما نسميه بالاشتقاقات الضاربة إل "الجوانيات" أو أجزاء المعرفة المخفية, بينما تستمر والدة (كيفن) في تقديم المشورة له من "الكتاب المقدس", من المعارف العائدة إلى هذه الفكرة.

والمخرج من خلال زوايا لقطات مقعرة, يجهد فينا التمعن ونحن نجمع , مآسفاتنا أن يجمع فينا وحدة, كيفما أتفقنا أو أختلفنا في جادتها, وهي الفكرة المتخفية, التي نبشها نيتشه تحت ضورب معلن "موت الله" وقوة الإرادة". لأنها الفكرة للفيلم تجعل لنا منظور غرضي كلي معين, يلزم علينا معرفته من خلال (مهنة المحامي) وهو يتناوش المخفيات, بنبش للفكرة القبلية, للحدوث, ما يجعل زن يدون لدينا خطوات تدوين الفكرة التي تعطي إشكالية البداية التي يجدها في المؤسسة, مؤسسة في العقل نفسه, وما يعرفها بفقوية العقل, قوة الإرادة, القيادة المؤسسة لفكرة النجاح وقيادتها في تمييز قبليا على فكرة بلورتها.

هناك بعض الإشارات السلسة يجمع إليها ما يمكن أن يأتي بما يعين مضمونها إلى "الفردوس المفقود" لـ(جون ملتون). مكتملة مع الزمن من الأمور المهمة الأخري في الفيلم, أصل المعنى الحقيقي للإرادة الحرة. من مجرد عطف ترميزي ونحن نترابط فيها مرآووية, ونتوجه بالوقوف عندها, وأن نرى, من المرة الأولي, في حالة الفيلم, الفكرة, في ضوء أوضح, وأن نتابعها بمخططها, من نقطة النقص البدئية وما عليه الزمن مكتملها الحقيقي, "النقص المكتمل في الصيرورة" أصل العقل, المأسسة بوصفها مجموعة من الالملاحظات العضوية للمواد وهي تتركب وفقا لفكرة لا في كل واحد منها في ذاته وحسب, بل بترابط فيما بينها غائيا في نظام المعرفية الإنساني.

من الواضح أن الإرادة الحرة هي إرادة (كيفن) في السلطة. وإن جردت المعرفة المنظور إليها موضوعيا من كل مضمون, غير زن المعرفة ذاتها ستكون إرادة ذاتانية بشروط الفعل, وهنا الفعل, هو نظام فوق العقل, يصر منذ جذوره أن يتفرع بملكات المعرفة المشتركةم لما يؤلفنا بها, هو الإرادة الحرة. يصر بدافع تاريخي توليدي على أن السعي وراء السلطة أمر طبيعي بالنسبة للمحاماة. وظيفته المنظور فيها علي كل قدرة, معمارية القدة على تملك وحصرها ؛ضمن " المؤسسة؛ من ثم بالتالي التغلب عليها "أو الفوز المكتسب من أفاهيم برانية, أو لا يمكننا بها فحسب, بل في المجمع المعرفي الحر, الإرادة الحرة النابضة بالإبداع في ترابط الأجزاء، هي الفوز الذي يؤلف الأنتصار الحاسم من الخرائب. لكن مشاركة (ميلتون), تجعل كل شيء ليس كما يبدو في "الفردوس المفقود".

والحال, لا يمكن أن توجد إرادة المرء مستمدة تماما من المعارف العقلية, زو جعل الإرادة الحرة خاضة لإرادة قوة عن العالم الخارجي إلا بالإرادة الحرة. وهنا عمق الإشكالية التاريخية في قرار التخلي عن مصادر نظام العقل "المأسسي", الذي عبر عنه أن لا تكون توالد الحرية الحقيقية من تجاور إرادتين علي الرغم من أنها مترابطان ببعضهما, إلا بفصلهما, هو الإعلان عن موت المؤسسة الكليانية" موت الله" أو كموت مؤسسة (هاملتون" والإسناد بعدها إلي الإرادة الحرة "الذاتية العليا؛ التي تشرف وتتحكم بالمؤسست العليا في بنية "العقل؛ المؤسسات, بالإرادة الحرة الذاتية وحدها تستوعب الحرية كإرادة. وكذلك قرار التخلي, يعني بتعلمنا المبادئ العامة, في العقل المشترك, عندما يتورط بكثرة علاقاته مع الناس والأهتمام

بمشاكلهم, قد تصاب إرادة المرء بأنقسام وتباعد وأنشطار بإرادة الآخرين. فلا يمكن تحمل هذه الإرادة الحرة أيضا من دون أستيعاب جيد في المحافظة علي تعلمها وتشذيبها مع علاقتها مع الآخرين.

إن الفلم يتخذ من الفلسفة معرفة سينمائية معرفية, تأخذ من الموضوع ما نتفهم به الصورة المرآوية عن "أصل محاكمة "النظريات الفلسفية" من جهة, وفلسفة نيتشه في محكماة ما "يعتقد" صلح لها إصدار حكم بها علي يفينيتها. من خلال الفلم, هو الحال, يعكس النحو عن الفكرة العالمة في المعطى في الظن, والصراع البراني في الزقتراب والابتعاد في كشف استقامة المواجهة الحقيقة في المواجه الحساسة تخفيات ا هو معرف في "غاية الشر والخير" بين إرادة القوة من جهة والإرادة الحرة.

أخيرا ففي فلم ملحمة أستفهامية لا يمكن أن نتعلمها من أي سينمائية معرفية والفلسفة سوى, كشكل مدرسي إلا بأفهومي متعال, عن نظام وإشكالية العلاقة بين المعرفة والحرية. في تطبيق الكليات والوحدة الأفهومية للجوانيات كإرداة لقوة الحرية. الفلم يعلم التماثلات بمثابة أمثولة الصلة في نقد الاستراتيجيات المؤسساتية "العقل" ومحتويات الجوانية في فحص "الإرادة الحرة؛ منهام التي تكون غاياته أكثر من وحدة نظام العقل. ولا تنسي زن الفلم يطوح إشكاليات فلسفية بعلل وحدود لابد من ملاحقتها بلوازم الضرورة خارج وداخل وحدة العقل/الموسسة ونظامها المعرفي المدعي بـ"الأخلاق". وهذه قضية حقيقية في العصر الحديث, في تمثيلها المعين.

المخرج: تايلور هاكفورد
تأليف (الرواية): أندرو نيدرمان
سيناريو (1): جوناثان ليمكين
سيناريو (2) مشارك: توني جيلروي
نخبة من النجوم, كل من:
النجم, كيانو ريفز (كيفين لوماكس)
النجم, ال باتشينو (جون ميلتون)
النجمة, تشارليز ثيرون (ماري آن لوماكس)
وآخرون...
مدة الفلم: 2 ساعة و24 دقيقة

## ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال

إزاحة أفهوم التخالصات بالأنوجاد, هو فن معمارية الأستكحال. ولأن الخلاصة للحلقة هي ما يكشف حؤول المعرفة الواردة العامة لها إلي عامية عارفة, أي ما يجعل رحلتها من ناظمة مجردة للمعارف أنظوميا, إلي أنشوءات معمارية, تعلم ما هو علمي ما ورد من معطياتها البدء, في أرساد معارفنا بعامة, وتنتهي بإنتماء إلى تعلم وتطوير المناهج بالضرورة.

ففي ظل الأستكحال, حكم الحلقة, ليس يؤطر معارفنا بعامة وإن تشكلت من شتات, بل يلزم أن تشكل منهجا معماريا, لتطوير أبحاثنا وأدوات التدريب الموحدة, إن أمكنها بما يؤيد غايتها الماهوية وتدعيمها, في معارفنا السينمائية المعرفية. والحال إننا بأفاهيمنا النقدية نرسل مهام فاعلة ضمن وحدة معرفية متنوعة تحت فكرة "نقد أستراتيجية المستقبل الإنسانوي":عن مرآووية "معمارية الفكر الجامع, من حيث ماهويته, طبيعة أفلاكه التي تؤيد أنشوءة في ظل أفهومية التأويل القبولي/الرفضي, الكلي/الجزئي, المنظم/المشتت, كي يتعين علينا ننوع موقعنة الأفهوم النقدي العلمي في الابحاث وتطويرها أستراتيجيا, من غاية وما له من صورة تتصل بها عن كل الأجزاء في الوعي التاريخي لمتنوع السينما المعرفية والفلسفة من زجزاد متصلة بعضا ببعض هي الزخرى في فكرة التطوير والتدريب

نوصي على القاريء أن يوحد الغاياة التي تتصل بها المعمار العلمية والتعليمية في التواصل والنقد في فكرتها, أن تجعل الأفكار الإبداعية أن تلحظ ريادية متعينين قبليا؛ متعين ريادة الإضافة العرضية النوعي/الكمي, وصورت الأجزاء المتصلة في كموميات ما يجرد كدوسيتها في المعارف الجمالية الدي يجاوره الكمال المتعين فيتوسيع ونمو حدوده في النمو الجواني/البراني وما تحتاج إلية شزن النمو النسبي في الغير العضوي الشيم والترتيب في المتأول الأقوي, وأعني بةه البناة الغائية في العلل والغايات.
وما يمخلص وضعه ضمن نقاط وشيم العاذدية في فكرتها, هي :

1. أستوضحنا كيفية تحويل النظرية السينمائية المعرفية الساعية منه إلي خطة عمل تعليمية مع مجموعة أدوات شاملة في نقد الاستراتيجيات في تقلبات الأحكام الخفية الكلية المفتقدة, والعمليات, إلي تنوع الاستعانة بالمصادر الاستراتيجية المجربة والموثوقة التي تمثل لنا حرصا فاحصا بتوجهات مصادرها لبناء مستقبل غايته يؤكد ما عليها وما يرفضها في المستقبل الإنساني؛
2. كذلك, تشخيص الأفاهيم النقدية الغير مفعلة لجهة توليد الحق المعرفي جوانيا, علي ما تفحصه وتقدمه تصورات المعرفة والتجارب الإنسانية في تحديات السينما المعرفية, في الصلة والغاية.
3. كيفية تصميم وتنفيذ استراتيجية المصادر, من وضع معايير النجاح النقدي إلى إدارة أداء السينمائيين, والموهوبون بالإضافة استقامة بين نقد كل المعارف لمواردهم في مشروع أستراتيجة المعرفة المستقبل الإنساني.
4. ما أعتمدناه, في عينة الفلم ـ جهة شارحة, تقييم في المرفة المتعالية سينمائيا في نقد الاستراتيجية, كرشيم فاحص, كل أجزائه رغم ما تزال أجزاءه النقديه مخفية جدا وتكاد لا ترى بالملاحظة المجهرية, غير أنه متعين في فمرته المعمارية ما يجعل بدءه كليا, وشيمه ما تضمت في التعريف للحلقة, وفقا لفكرة تمفاصله, وحدوده.

الحلقة القادمة: إشكاليات السينما المعرفية بين البؤر الأنشوئية الإيديولوجية والحرية "الأضحوية"

# السينما والفلسفة: (6 - 12)

## إشكاليات السينما المعرفية بين البؤر الأنشوئية الإيديولوجية والحرية "الأضحوية"

محتويات الحلقة السادسة:


6 - 0 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
6 - 1 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
6 - 2 إشكالية الأنشوئية الفردانية مقابل القولية الإنسانوية
6 - 3 أنشوئية المتعالية من الإيديوجيا المعلقة إلى أضحوية الأرتقاء الوهمي المتقدس
6 - 4 السينما المعرفية بدون بؤرة أنشوئية الإيديولوجيا والحرية الأضحوية
6 - 5 إشكالية أزمة الأنشوئية الإيديولوجية وفجوة الحرية الأضحوية الليبرالية
6 - 6 عينة الورشة: الفلم المختار (حلوى النعناع - 2000)؛
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛


### 6 - 0 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛

كما هو معلوم, أن المعطيات التعليمية تعضد المستعان, فأنبهت منسكه, إصابة الاستعمال. إذ نزل حلقها عرف منبرها. فائدة, يبني فيها التعليم والتعلم, ما تنبأنا خطها, سعيا, في محيية لطائف تطوير عاهل الممارسات, ثم رجع أبحاثها بعد فراغها, من نقل وتغيير.

إذن هي أستقبال من الدهليز (بفتح الدال= الممر, أو بكسر الدال= فناء الدار (المترجمة)), وجوب سفرها لوجود, عبر منصة من بديع الاهداف, تجميع وسعة علمها, زمرة مغلوليتها, من أجل الشفاء وطلب التغير. ومن لطائف الاسناد, أتيان قدرة نعيم التصميم, هاته, تجاهر فاعلية وقع بديع اصطفائه, في الأحكام والعلل.

الحال, لتدبير مكشفة دقتها, وأنضباط مراسيم مربوطات إجراءات أسبابها, بقوت أدوات منهجها. وأن أقوات الميزة التنافسية؛ محدثة للصورنة وجوابات لتفسير تصانيف الأنبناء, والمواظبة في تقريظها إيانا بالمعرفة, لأي ورشة عمل أو دراسة, فيما تتحدد له لما تقدم من ذيع, ماثلة خوضها, بمعطياتها أخرجناها جلية, لتتزين؛

1. توضيح كيفية قياس وتقييم مبادرات التعليم والتطوير في الأنشوئية الإيديولوجية من خلال التحليلات في تعظيم الحرية وتحديد البؤر "الأضحوية" من أجل تحسين الرؤية الاستراتيجية؛
2. كيفية تمكين المتخصصين في التنمية السينمائية وتطويرسياقات أبحاثها؛
3. كيفية تقييم الأنشوئية الفردانية مقابل القولية الإنسانوية من دراسة جدوي إشكالية السينما المعرفية؛
4. ما الأفاق المتعالية في تقديم خيارات خدمة المعرفة القائمة على أدوات بؤرة أنشوذية الإيديولوجيا والحرية الأضحوية؛
5. كيف تتميز إشكالية السينما المعرفية بدراسات حالة البؤرة الأنشوئية من مأسسة الإيديولوجيا المعلقة إلي أضحوية الأرتقاء بالوهومية المقدسة؛

6. ما إشكاليات التحديث في أزمة الأنشوئية الإيديولوجية بأدوات العليم والأنتقالات من التحليل إلي التطبيقات العملية؛
7. دور إدارة المواهب في تطوير المحتوي الجديد حول التعليم السينماذي المعرفي, وإدارة المهارات, وتقييم نهج المحافظ المعرفية
8. تجميع وتقييم الملاحظات من خلال تحليلات الأنـظومة التي تطبق هذه الأساليب عمليا في تحديث العينة المختارة من فيلم (حلوي النعنـاع -2000) ـ كوريا الجنوبية؛

## 1 ـ 6 من أوتعاء المآتي إلى الأنوجاد؛

لقد أوضحنا بشكل واف في الحلقات السابقة, أن كل ما يتعلق بالسينما المعرفية, يمنهج في الفعل, ومن ثم, أن معظم موضوعات المعرفة السينماذية التجريبية, متاحة مراقبتها لنا, ليست سوي ظاهرات, أعني مجرد متخيلات ليس لها, من متخيلها أدوات و وسائل تمتد منهجيتها كإدارة سلسلة من الوحدات المؤثرة في طبيعة المتغيرات, ليس لها أستقامة قائمة في جوهره خارج تصوراتنا. وقد أسميت هذه الملاحقة بالإيديولوجيا التي ضللتنا بالحرية التعمية على الطريق الصحيح بـ"الأضحوية".

يفضي بنا شيئياتها, علي الأقل, إلي جادة المدارك الديالكتيكية القديمة, إلى وحدة ما يمكن أن تعطي للحرية الأفاهيم واقعيا؛ ومن دونها ليس أي أفهوم الحرية سوى " فكرة أضحوية", من دون أخذ حقيقة أو صلة بموضوع, دفاعها أو نضالها.

وعليه, فأن إن كان أفهوم إشكالية السينما المعرفية منهجا عدديا أبدا, ذلك في وحدة قياس البؤر الأنشوئية الإيديولوجية؛ التي بها يلزم أن نحكم على حدود الحرية, فكرة لمعرفة ما, إذا كانت مجرد فكرة واهمة/حقيقة, تصلح لأنس فكري, أم ما إذا كانت تجد موضوعها (أضحوية) لقوة العالم.

أن المحقق المعرفي يصمم لنا نوعا من "الحق الأخلاقي", أبان أفاهيم الأفاهيم ونسيج الأفكار التي تشكلها "انشوئية الإيديولوجيا" الأنشوئية الكونية, ومعها معظم مزاعم الحرية المماحك حولها في أنظومة القياس االجمالي والاخلاقي المتنازع فيها, وربما كانت العقلانية في مأسستها علي صياغة أفهوم ناقد للسينما المعرفية, بأن حدودها لازالت وحدة قياسه "ثقوب العدسات" , القول بطريقة كلية المرآووية المعرفية لأفكارنا.

وتفضل بنا المقادم أذن, علي الأقل, بمفاتيح, علي حسب الفراغ التجريبي المعرفي, تغييرات تتماحك فراغ المتخيلات لتصوراتنا بموضوع الاخر. وعلي ضوء أساليب ومنهج الطريقة؛ التي بها تتعاطي لنا السينما المعرفية أفكارها, ما تندد وتؤشكل لنفسها فينا موضعنة من هذه الأفكار.

وبالتالي قد يكون هذه الحرية "أضحوية" وضعتها لنا السينما بكنهجها العقائدي, معتقدة رسوها الطريق الصحيح من أجل كشف العدمية التي ضللنا بها طويلا, ووضئتنا بها بعض المدارس الفلسفية في "اللهو الأضحووي".

## 2 ـ 6 إشكالية الأنشوئية الفردانية مقابل القولية الإنسانوية؛

فإشكالية الأنشوئية الفردانية المتعالية في السينما المعرفية, ممتدة بتصوراتها مقابل القولية الإنسانوية المتعالية, وإن سميت "بمثالية ذاتية متعالية", فالسينما المعرفية تجعل تصاميم البنائية تتعاطاها؛ من متغيرات الأنشوئية الفردانية ذاتها, تغيرات أنتقالية مكانية؛ من خلال العدسات؛ في تأطيرها تصورات ليس إلا لنتصورها كائنات, لها سلسلة من المتغيرات الزمنية, علي حساسيتنا.

بمعنى تتأمل في الأشياء القائمة علي قبليتنا المعرفية, على الأقل, من حيث نتصورها. وبالتالي موضوعاتها؛ تنسيج لنا مسميات لقوائم معرفية متقابلة بقولياتها, بذاتها, وتحول تأويل معانيها؛ من مجرد تصورات إلي أشياء لها تصميم واقعاني, بنائي, قولاتي تنتقل إنسانويتها؛ من تأويل ظاهراتيها إلى أدوات, لها متغيرات في تؤويل المعرفة الفردانية, بمتعاليات تسدد صحة زمانها وذاتها.

وإنه لمن سوء الطلعة, السينما المعرفية تتعامل معنا خلالها, أن تنسب إلينا إشكالية الأنشوئية الفردانية , منهج أمتداد لتصورات الحرية كسلسلة من تغييرات الـ"أضحوية" العددية, التي تندد من زمان قوليتها, سوى ظاهرات, تنسب متخيلاتها إلى الحرية المتعالية خارج ذاتنا, كقولية أضحوية, تجعل تغيراتها مرافقة وممتدة في المكان, والقائمة خارج أفكارنا.

ومما لا شك فيه, أن وجود رمزية التغييرات التي نتصورها, عبر السينما العادية؛ التي نشك بوجورها المعرفي للحرية سوى بالتحقيق الخاص بالمكان الذي تتنكر, حصريا إليه, أو علي الأقل تجعلنا نجمع تلابي تصورات تغيرات حساسية المرآووية العدسية, أن تبدو في كثير من التجارب, أنه أغفال أفضل الاستخدام الموسيقي التعبيري عن الأول, مما يحوز أفكارنا المزيد من الغموض, عن فهم الحرية علي شاكلة سوء فهمنا, عنها.

وبالتالي, السينما المعرفية لا تسلم تطلعاتنا إلي هذه النقاط لنحصرها, بالفروقات, بين الحلم السيميائي والحقيقة, بل لتجعل من عليتها ما يدلنا, إلي تعزيز وتدليل متحققات أبحاثنا, وإرادتنا, سببا كافيا, لتحدي صعوبات ما تسلم به الظاهراتية المرآووية. لا من حيث الأنشوذية الفرادنية كجوهر فرداني متعالي.

وعليه, الموضوعات الخارجية حين تكون محققة ومنضبطة في مرآووية المكان تصبح لها المتغيرات زمانية, بل بنجاة وعي الحرية بحساسية موضوعات المجهول منا, ليس ببلورة أفاهيم وصفها وشرطيتها, كذلك بمانية ومكانهتها النوعية والكمية في النهج والاساليب. كما توجد في ذاتها "لأضحووية" تعريفها المتعين, والمحدد بظاهرات الحس الآخرووي.

وعليه, بوصفها "أضحووية" متحققة", وأن تسلم ما تذهب في حاملها إلي حد زعم تواجد التهالي في ذاتها, ونمو تمتعها بالتجارب التاريخية. إلا أن توالد حتمية تخطي حدودها, يتميز تعيينا لها, من معطاة الوعي, بضمانة كافية, كما نحترز من ما ثبت الموضوعات, وحدتها. وفي هذا الشيء الوافي, تستطيع الوصول إلي أستلاب من الحلم, عزلة التأويل لأفاهيمنا, توافق شؤوم لوجودها.

وأن ذلك المتحقق ما ثبت لها من دماء الحلم والحقيقة, إثباتا وافيا, مع مما تقدم. لذا فالسينما المعرفية تلحق إشكالية الأنشوئية الفردانية, أضحوية " القولية الإنسانوية, المتحقق من تؤويلات موعاتها, في داتها الإيديولوجية, ومع كل فعل حماهيري ثقافوي متعين, ومتسلم تحديات دلاليته زمنيا محددا, للتجربة.

## 3 ـ 6 أنشوئية المتعالية من الإيديوجيا المعلقة إلى أضحوية الأرتقاء الوهمي المتقدس؛

تستند نقيضة الأنشوئية المتعالية كلها إلي هذه الحجة الديالكتيكية, عندما تعلل على ما يكون إلا حساب الصلة بالإيديولوجيا, وما يستعمل بصددها, ما هو إلا بصدد الفكرة الكونية عن مجموع الأفكار "الكل" المطلق, وما يدور حول المادية القولية عنها, بالتالي يلزم أخضاعها أمام أختبار إشكالي في ثبات/تخطي حدود تجربتها الممكنة, من أجل أن تميز المنهجية التي بها تكون الإيديولوجيا المتعالية, معلقة في تحقيق موضوعات (الأضحووية" المادي من الحسي, كي تحاط من الظن المخيالي الخادع؛ الذي يلزم أن يتولد حتمية صراعه التاريخي, إلي حامل التأويل الإيديولوجي (الأضحووية) الخاطئ, عما يستعمل تأويلاتنا بها إلى تجربة خاصة (بذاتوونا ـ الأضحوية) بأنفسنا.

وبالعودة, إن الأحجية الديالكتيكية تقرأ نقدانية النزاع الأنشوئي للأضحووية مع منهجه؛ إذا كان المشروط المتقدس. بمعني إن موضوعات الرؤية الأنشوئية المتعالية معطاة بالضرورة لنا, من أجل حاضنة موضوعاتها, بوصفها الإيديولوجيا المعلقة إلي (أضحوية) تحقق بوصفها مشروطة موضوعاتها.

إذن وبهذا الاستدلال الذي يبدو الأرتقاء الوهمي المقدس, يعد مقدماته الكبرى طبيعية جدا وواضحة تماما من تصميم سلسلة شروط معطاة الإيديولوجيا. وما يقدر علي مقدماتها هنالك من أختلاف في شروط تصميم الأفكار في تداورحدود تجربتها, فهي في داخل الشرط لأفاهمينا, التجربة الإيديولوجية الخاصة بأنفسنا, التي تولد أضدادها (أضحووية) ظاهراتية, من حيث التشكيلات في نزاعها النقدي, أو في حجضورها كتشيل تسلسلي, وأن هذه الأضحوية , أخذت "تدنس" أفكار الأنشوئية المتعالي في كلية الإيديولوجيا, والرمي بنتائج أحترازها الظني الخادع, إلي الحجة الديالكتيكية. وما تسند نقيضة ما حتم جميع شروطها, تصبح الأفكار مصادرة, من أختلاف شروطها, وتصبح تصادر التأويل المتعالي (الوهم المتقدس) يدنس أفكار تسوق علي جملة مطلقة من (الأضحويات) للسلسلات المشكلة, فتوقع (أفهومية الأضحوية), بذلك في نزاع محتم مع القبلية التاريخانية مع نفسه.

لكن (طبيعة الأضحوية) خضعت إلي أنتقال وأختلاف في التصورات الظاهراتية, من المقدس إلي المدنس. بمعني, أن الأنشوئية المتعالية تستدل ممارستها بسلسلة الديالكتيك, وهم متقدس, بحسب محمولات مشاكله التاريخية. وبالتالي أي كشف عن أي أنشوئية متعالية من داخل الإيديولوجيا, يعد أختلافا في موضوعاتها المادية, بل هو استدلال يعين من التأويلية التاريخية, قبلية إيديولوجيا تتعالي على ما هو فاسد, في الحجة الديالكتيكية.

والحال, أن المماحة في نزاع محتم, مع حركة وتغير وأنتقال القبلية التاريخية, بأتجاهات نقيضة المأسسة الإيديولوجية, في معطاة الواقع الملموس/المحسوس المعرفي, وبالتالي ما تنهي عليه؛ أن يكون (الحجة في (الأضحووية) مراءات, من صنيعة الإيديولوجيا, تهيئة تخوفات, عن الاقتران وتحليل تصادر جملة من الفعاليات والتشكيلات التاريخية المعرفية في السينما. والمشكلة بالضبط وفق مقدمات لتظهر عن نفسها أهمية واقعية "حقيقة" بتصويب بعض الأفاهيم "الأضحوية" المماثلة هنا ـ في السينما المعرفية وتعييناتها.

## 4 ـ 6 السينما المعرفية بدون بؤرة أنشوئية الإيديولوجيا والحرية الأضحوية؛

تواجدنا هنا, من أجل التعبير عن أنظومة مفرقين مهمين, بإعداد السينمائية المعرفية ما يجب تصوره ممارسة, بدون بؤرة أنشوئية الإيديولوجيا. وهي ترسم فاعلية عوامل ثقل وطأتها, مؤدها في مهمة ممارسة سلطتها الرقابية والعقابية, ما تتخيله عن ذاتها؛ بل وما يلحق وتحتفظ به علينا. في تذخلها بمنطق نظام حريتنا وما تتطلبة الأحكام العدلية للعقل في لجام اللامتناهي التي لا تنص عليها قوانين أبنيتها. من جهة. ومن جهة أخرى تنفيذ السينما المعرفية مجالها الفلسفي بدون الحرية الأضحوية, في شأن العقاب.

هذا النوع من الفضاعات, تصوره لنا السينما المعرفية, أمر يتعلق؛ بتنفيذ العقوبات "في ثقل الحرية من عقوبات, عبر القانون, بالجريمة مقابل الأضحووية / الأستلاب. وتنبه عن مطابقة الحرية في ظل الإيديولوجيا في تواجد الجريمة (المؤسسية) في الأنبناء مرسومات العقل, التي تجمع الحق الكامل والمطلق ضد من يخالفها، وما يلزم علينا الخضوع " بأنشوئية تصورات ظاهراتياتها, بمراقبة عليا فينا, من نظام جزائي شأنها شأن القاتل ـ الرقيب, بالأحتراس والإحاطة, بدل النقد والمهاجمة مباشرة/أو غير مباشرة.

السينما المعرفية تظهر جريمة الأنشوئية الإيديولوجية, في كل مخالفاتها, تحت مظلة القانون, الجريمة, في هطا النوع من الفضاعات, التي تدمج بأفهوم حماية الآخر, والحماية علي الأضحوية والآسر بها نحو القوبة, حال مخالفته العذابات الموجهة عليه. أو التقليل من أهمية من القوانين (المخترعة) تجاه إهانه القييم عبر إذلال (الجسد) اللامتناهي. خلال ذلك إخضاع "الكل", بجريمة, مدعاتها, (من قتل الأمير؟؟!). إذن, فكل من خالف, فهو (متهم حتي تثبت براءته!!)...

والحال, عادة محاطة في السينما المعرفية (بالسينما السياسية), التي تطرحه هدفها؛ بقصد القمع الجزائي والبوليسي, والتنكيل المجتمعي بالأحتفال عليه بالتعذيب الجمعي, من حيث إضعافه عن رؤياه الحقيقة التي من أجلها , خاض رأيه بالصراع. وفي الغالب السينما المعرفية, تتعقب الآثار والتأثير في التدخل المجتمعي,

من خلال مشهدية الثقافة العامة الموجهة بالولاءات والعقاب بين المأسسة الأنشوئية بالإيديولوجيا (السجون) أو ثقافة الفضاعات في الشوارع والمنازل والعلاقات من مفارقات تشتمل المواجهة بين الحاكم والمحكوم, والملاحقات الجناذية المنفذة في مسرح الفضاعات علي الشعب/الأفراد/ الجماعات/الأحزاب المعارضة التي توحي بعدم خوفها من الحاكم/السلطة/النفوذ...

مثل هذه المشهديات والألتباس, مرآويته تظهر بوضوح القفز علي مصيره/مصيرهم بأنقياد جرميته, والاندفاع بخطابها فرصة الإسقاطات, تهوي به/بهم وتتركه إلي الرمي به "عبرة" من أعلي منصة الأنتقام, سحقا.. في عقوبة طقوسية وهو يظن ما يشاهده من تهديد متلاحق بواسطة الإيديولوجيا دون شفقة ولا شفاعة في أنقاذه من معالجة ما تملكه من فهم عن الحرية..

وتلاحقة ما تتوجب مقارنته هذه بالتنكيل والمشاهدة البارزة "من مواقف تعيسة ومسيئة" تجرده من أدب الأفكار وأنشوئياتها بالايديولوجيا تدافع في كتلة خطابات عن الحرية, حتي يحمل رموز أفكاره إلي (رعب) نفسي بإتجاه مقبرة الوجود, وما ترشقه له (الحرية) فتح لامتناهي من العقوبات, مفادها علاقات أدوات السلطة بالإيديولوجيا. التي بدورها لها المآثر في الأوراق والكتب في معقولية (الضحية). وبذات الوقت فصل ما تعطيه العدالة من حقوق و واجبات, في فهم المواثيق اللاشرعية التي تتلاعب بها أبنية الإيديولوجيا, حتي تغيب وظيفتها بما تمت عليه الأفكار النوعية.

ومن هنا الواقعة في الأهتمام بالإيديولوجيا تحد له أفهومية مزدوجة عن الجرائم بمقدار مستعار ليتلوه عن أصل الأنبنائية العقلية في سياق تطور الإيديولوجيا, من نبه في عناية الأفاهيم بفعل الأرجحية المرجئة. وهذا ما تفعله السينما المعرفية من مشهدية متعاليةم بعناية تمني وقوع المعرفة مزدوجة بين مشهدية التحييد, والقصوز بالتخويف, التي تنصب له الأفخاخ المجاورة الإيقاع مقطوعا وقعه, في التوتر والأقصاء.. والقتل أحيانا أكثر.!

## 5 ـ 6 إشكالية أزمة الأنشوئية الإيديولوجية وفجوة الحرية الأضحوية الليبرالية

إن إشكالية أزمة الأنشوذية الإيديولوجية تنقلب إشكالية البحث فيها تاريخانية؛ لا تسأل الإنسان في ذاته, بل من المعايير الوظيفية المنتقاة والموضعبة قبليا, في البعد الذي فيه تتشابك علائقها؛ مع كل من التمايز في النظام المفتوح, داخل حلقاته التاريخانية, مع سائر الثقافات من مركزه. وكذلك في تجويف حلقة العلاقة في التحولات المتصلة مع كل الوضعيات المادية التي تقيم نهاذيا في داخلها, لنظام مغلق, الذي ينتج عنها, وبالتالي يضطرها إلي الألتفاف حول تلك المرونة للخلقات المفرغة, مخاطرها الاستبهامية, والأنسلاب منها, في الظهور القاصد؛ بـ"الحرية" أو "الأضحووية" الليبرالية اليقظة, علي حسب "الحرية الأضحوية" الأخري , أو, "الأضحووية النوامة.

أي بمعني, السينمائية المعرفية في ظل حلقاتها, تؤهل عوامل تحليل الأفكار في ظل التاريخانية "اليقظة" و تحليل عواملها القبلية المكونة؛ لكن لا يمكن للتحليل المرآوي, هنا, يبتعد عن أبعادها الخاصة "الهادئة" من

دون القولية اليقظة, من "الأضحوية النوامة", الذي أنتج من خلالها العلاقة في فجوة تميز التحليل والتحويل الذي ينتج عنها ما يستلب/يضاف الأبعاد الالداخلية لسيادة هذه الأنشوئية الإيديولوجية في عقر السيادة التاريخية ـ "معرفة ضمنية" مكبوتة في ظل العنف الهادئ.

و "الحرية الأضحوية" الليبرالية" التي ترجمع بمضامينها التجريبية في تحليل سلوكيات الأداب والخرافة إلي الوضعية التاريخية للذات النوامة/ إلى إذكائها من داخل تجويفها, وتفرغ محاولاتها في تقييم تجويفها, من خلال سمات نفسية وأجتماعية.

وبالتالي, تحليل الفجوة, هي أنبناذية لعقلاقة داخل السيادة "التصادمية" التي يضطرها الاستلاب, الأخذ بها "تسجين" تسير المعرفة بالحرية في الحاجة والعمل واللغة والوظاذف الحياتية. وهكذا تبين أزمة الأنشوذية الإيديولوجية كيف تتطبع في ثقافة الحرية بتوجهات معينة ولوظائف الطبقات الكلية الكبري, والقواعد التي تجيز أو تفرض كل أشكال المصادر المعرفية المتبادلة؛ في التعامل, والإنتاج, والاستهلاك, في مضابط الأحكام وسياقات المنظومات؛ التي تنظم حول نموذج بني الوعي اللغوي للحرية "الإأضحوية" أو ما يبني عليها. تسير الإيديولوجيا بمرافقة إذا نحو القطاعات المعرفية ـ الطبقية الذي تتمفصل فيه فجوة ما تحقلنه المصاذر التاريخية, من تأويلات معرفية ورمزية مستعملة.

وأخيرا, بناء ما أنطلقت منه تحديد العلاقة للفجوة من أتصال/زنفصال بين طبيعة الحرية وثقافة الحرية. عنددذ فرضت لها قواعد مفروضة قبليا, ومعايير وظيفية مختارة وموضوعة بحسب إشكالياتها المسبقة. وأن مصير الإيديولوجيا متوافر لكل ثقافة, بمقدار ما تقوم عليها (الحرية ـ الأضحوية) بمعايير مقصودة ليبراليا.

وهذه المختارة الليبرالية هي من تبحث وتقلب أشكال الحوكمة في نوع مصيرها التاريخي, بمعايير فعالة, وبنمط من فقه لساني إليها يحدد نمط تاريخانيتها, ما إليها من تصميم وتراكمات ثقافوية زفقية أو دائرية أو عمودية, التي من خلالها تسعى علي تعقبها والنضال من أجلها, بمقصودية إنتاجها.

وعند هذا النمط ؛الأضحوي" تحدد تنظيم التساؤلات للإنسان نحر الإيديولوجيا, في ذاته, كما تظهر من خلال خط شروعها إليه في الأستعمال, من حيث الإمساك بما تظهره, أو بما ترمز إليه. وهنا تبرز السينما المعرفية قدرتها علي تميز ما يتحتم علي "الأفهوم الأضحووي", ومن جذوره, المصير التاريخي للقواعد والفروض والمعايير, علي آهلية تصحيح مسارها الإنسانوي بشكل عفوي, أو, ما هو معرض لأزمات تلاحقه. مما يعد ابراز دور السينمائية المعرفية والفلسفة؛ أنظومة أبحاث ودراسات, خاضعة لترجيحات ثقافوية متباينة, وإن كانت متأرجحة أحيانا, في مواجهة تحديات مع ما تستمده, من التغيير في ذاتها, وأنعكاس تلك علي آثر التحولات التاريخية, لسياقات منظومة الأفكار الجامعة في الإيديولوجيا, مقابل الحرية الأضحوية.

والحال, إشكاليتها تعكس علي سائر العلوم وتطورها التاريخي المرتبط بزنشؤذت أنماط إنتاجها, في الزنحراف والبناء, من تطبيقات على أسأس التصورات, ومن ثم ما تبدي لها من تراكم وبناء تخوم الحدود,

والتحليلات, وما تتعرضه من أنحراف تاريخي, أنطلاقا من لوزام تستحق اللحاق إليها, عما قد تظهره في تنفيذ وظائف مسار سعيها, بمراجعة الأثلام والتقاطعات, عن تقاربهما وتناظرهما من خلال تمسكهم بها وما يحتاجون إليها في بلوغ عمق السيطرة, علي تركيب موضوعاتها, ومن ثم تذيبها نحو ما يشكا جوهرها داخل حدود عقلانية وموضوعانية معينة. فإن إنشاء هذه الفجوة والتقاطعات, هو حقل مشترك إلي قاعدتها المعرفية بالنسبة للحرية (الأضحوية)) تبين بالنهاية, وعي ثقافتها من جدارة السيطرة الـ"علمية" بمأسسة حدودها الخارجية وضغوطاتها الداخلية, في أتجاه معاكس, ما يؤجج وضعيتها في إعداد قواعدها, وتمصل تركيباتها الوعيووية, منها, بما يمكنها من المرور المزدوج, بطرح فرص/تحديات التطبيقات علي تحسين أدائها المؤسسي السلطوي/القمعي, علي توجه مسار ثقافة "أضحووية" معينة, وفي حقبة زمنية معينة.

إذن أنها تعبر ((الأضحووية)) عن حقل إيديولوجي ـ معرفي, يكون علاقتها اللغوية والممارسة التحليلية برمتها, في الصورة المجسدة والمتناهية بقيمتها, وعقلها "الليبرالي" في التمثيل والرغبة والقانون والموت والأحكام في التحويل مع ساذر الثقافات من خلفيات تماثلية في التأويل وفقه الأحكام. التي تنطلق منها. ومن أجل أحياء إشكالية البداية, لابد من إعادة سبق الأسس الإشكالية "أصلا" في أرتباط ثقافتنا في أهمية تطبيقاتها, المتزايدة في المقولات, مرة, وفي صورة الإنسان من أرتباطه بالحرية المحورية للفكر بوجوده وبالمعرفة المراد ممارستها في كينونتها علي اللغة والعلوم والحياة بذاتها. وفي تسخير تذيب غدوها رؤية رواحها بمنطق (سينما امريكا اللاتينية/ منطق سينما اليسـار)

## 6 ـ 5 عينة الورشة: الفلم المختار (حلوى النعنـاع ـ 2000)؛

لطالما دفع النقاد عن السينمائية المعرفية في ضبط الحفظ بالإبداع, وسلط الضوء علي بعض من أفضل المخرجين حول العالم من خلال الإشكاليات المجتمعية/الفردية والقيود التي تأتي بها المعرفة من أثبات ومساعدة جماليا, وعروض الأفلام المهملة مقابل مؤسسات السينما العالمية التابعة لها، في لباب مقدمة ذلك؛ السينما الكورية في العصر العولمي, و وذكرت دراسات مطولة, تأتينا عن أمامنا بأشياء عن تلمس كتابات مختصرة, وأحداها تعين غيرها مطولا عن الموجة السينمائية الكورية الجديدة, مؤرخين بأتفاق كيف عثروا علي مجموعة من صانعي الأفلام, بمفصد الأرشاد عن منهج ورؤيا جديدة للغة السينما, التي تسللت ببطء عليهم, دون سابق إنذار.

في البداية, أدركت السينمائية المعرفية كيف أصبح العنف والحركة والفوضي "أدوات تعبيرية", واصفة الأفلام الكورية الأولي؛ التي تشاهدها بأنها "شرسة" "تثير الكآبة والنقكوص.

غير أنهم, لاحقا لاحظوا كيف أن نفس الكآبة وعدم الأرتياح الذي ظلت في خلفية الأفلام الكورية تقفت مرآوويتها, عيان, عدوي المنهج في الدور الأرشد, والنظرة الثاقبة عن مختصرها. الأخري زادت سمعتها زادا معرفيا عالميا في غن الإبداع السينمائي, درجة المراجعة في بحث الاشياء ومختصراتها الفلسفية, ما جعل ثقلها الدرامي من علي الظن, يرق بها إلي أضعاف السينما الغربية في دراستها للأنسان والحضارة وما فلحت بها من نقودات مركبة لفسفة التغير مقابل ما يواجهه الإنسان من نزع كنيته وجعله (غير

نستقيم/سوي أمام أحلامه الوردية أزاد التغيير والتطور في المناهج), وعليه ما يرجع تعليله, أخذت السينما الكورية الجنوبية حمدا لمختاراتها الفنية السينمائية المعرفية بالتهذيب والتشذيب لشذرات نزوحها تلك, فـ"أحتلت الصدارة و سيرة سمعتها عبر الوسط" في أفلام الإثارة للفزع, حتي وقفة وضعنة التغيير التاريخي في جرح الحضارة وتعديل نظرتها من جديد للأنسان من تراجع قيمي وأخلاقي. وهذا ما وقف عنده بوعاء مشكاته فيلم (حلوى النعناع ـ 2000) لتأليفه وأخراجه المبدع البارز (لي تشانغ دونغ).

يعكس الفيلم (حلوي النعناع) التاريخ السياسي لكوريا الجنوبية في السنوات العشرين الماضية, ل يخفف من ححدته الهستيرية, مما يضيف عنفا لا يمكن التنبؤ به إلي المقالات القصيرة للفشل الرومانسي والمحلي والتجاري. فهو بمثابة هبة خلفية إلي الوراء في الزمن, كما هو الحال, للبطل حيث لا يمكن أن ينسي أي شيء حدث له علي الأطلاق. يربذ (لي) هذه الحوادث بتعذيب الشرطة للطلاب اليساريين, مقسوما عل طلقات من قطار يتحرك للخلف. أما (الحلوي) هي عنوان الذكري الحلوة التي لا يمكن أن تنجو من فساد العصر. فساد خدمات الإشاعة في النقل المزري للمتاهة.

ما يقدمه المخرج (لي تشانغ بونغ) ميلودراما تختلف عن عدد كبير من الإنتاجات المماثلة نظرا لعنصرها السياسي الشديد, لأنها لا تفقد جديتها في أي وقت, ولأنها لا تصبح قطعية من جهده لجدب الدموع.

كيف يتحول للمرء أن يصف طعم النعناع؟ منعش وباردة كالأحلام؟ حلوة قليلا؟ ماذا عن الإحساس "النظيف" المتبقي بمجرد أختفاء الحلوى؟ في هذا الفيلم القوي والعاطفي, يتحول النعناع من مجرد حلوي إلى تذكير ببراءة رجل واحد المفقود ـ ويمكن القول, براءة (كوريا الجنوبية) بعد الحرب. علي الرغم من أننا قد نعض النعناع علي أمل الحصول علي أنفاس أكثر حلاوة, إلا أن كل ما تسبب في تلوث الفم لا يزال باقيا. لذلك ينماشى مع محاولة العيش الكريم مرة أخري, بمجرد أن تبدأ الخطايا الشخصية والتجارب المروعة في التأثير.

قد يلاحظ المرء شيئا غير عادي في (حلوي النعناع), علي الفورك إنه عكسي. إنه يؤثر علي بنية غير خطية, مما يجبر المشاهد علي مشاهدة الزبون/العميل المحتمل, بتسلسل زمني عكسي. نبدأ مع مهووس مكسور مستعد للأنتحار على بعض مسارات القطار, وننتهي بشاب ذي عيون مرصغة بالنجوم, سعيد ومغرم. ما الذي يجب أن يحدث بين هاتين النقطتين ليؤدي إلي مثل هذا التغيير. الجذري؟

هذا ما يجب علي المشتهد الكشف عنه, في رحلة عبر السنوات 1999 ـ 1979. ينقسم الفيلم إلي عدة أجزاء للسماح بذلك, مع تحديد أهم تفاصيل حياة الشخصية فقط. تمثل هذا السنوات المحددة أهمية هائلة للسردم لا سيما تلك التسلسلات التي قضيت في الثمانينات كان ذلك العقد مضطربا بشكل خاص بالنسبة لـ(كوريا الجنوبية). لم تكن وحشية الشرطة والعنف؛ الذي تجبز الحكومة أمرا غير شائع, كما يتضح من حملات القمع الاحتجاجية الشائنة؛ التي تم تصويرها هنا بالتفصيل دون خجل. كان البلد الذي يعرفه الكثيرون منا ويحبونه اليوم مكانا مختلفا تماما في تلك الحقبة.

يعتمد فيلم (حلوي النعناع) بشكل كبير على الأشكال المرئية, وخاصة القطارات المتحركة والحلويات التي تحمل الأسم نفسه. تظهر القطارات في لحظات محورية, عادة أثناء (أو بعد) إجراء مؤسف قام به القائد. عندما لاحظت حدوث ذلك, هدأ التأثير. أنخفض معدتي تلقائيا وشعرت بالبرد تقريبا. نظرالأن أجزاء القصة يكون ذو شقين. لاحظ أيضا الموسيقي الوترية التأملية التي تصاحب هذه الحالات. تظهر تفاصيل أخري علي مدار الفيلم؛ الأسماء والأشياد التي لا معني لها في جزء ما أنفجرت فجأة مع التعرف عليها في جزء آخر.

بعد رؤيته (كيم يونغ هو), الشخصية الرئيسية المزساوية لدينا, فإن (سول كيونغ غو) كفنان يحضى بزحترام كبير بالتأكيد. لقد أثار إعجابه من جانب واحد, بغض النظر عن تجسيد الرجل الذي يحتاج إلي تصويره. كرهت وخشيت (يانغ هو), حكمت عليه وحتي أشفق عليه ـ لكن قبل كل شيء, فهمته. كل هذا بفضل الأداء البارع من قبل موهبة حقيقية.؛ما تصرفت (مون سو ـ ري) بشكل لا ينسى, علي الرغم من الظهور القليل جدا؛ تم بناء (شخصية البطلة = يون سن إن) الخاص بها, لذا تمت مناقشته, على مدار الفلم, بحيث كان من السها أن يخيب ظنك، لم تفعل. يقوم فريق الممثلين الداعمين بعمل جيد زيضا, حيث يلعبون الزدوار بدون تشتيت التركيز.

قد يهتم المشاهدون الذين يلتهمون دراسات الشخصية أو الأفلام الفنية أو التمثيل القوي أو يبحثون فقط عن شيد مختلف في (حلوي النعناع), يرجي التحذير من أن هذا الفيلم يحتوي علي درجات متفاوتة من العنف, وعري قصير, ويصور ميول أنتحارية. قد تكون بعض المشاهد مزعجة.

تأليف وأخراج: لي تشانغ دونغ
تمثيل ومشاركة نخبة من النجوم في الأدوار الرئيسية:
النجم سول كيونغ غو (كيم يونغ هو)
النجمة مون سو- ري (يون سن إم)
كيم يو جين (يانغ هونغ جا)
وعدد من النجوم...
مدة الفلم: 2 ساعة و10 دقائق

## ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال

أننا لا نقول في هذه الحلقة عن شيء بعيد عن معطيات الأفاهيم واقعيا, إن كان بشكل كبير أو صغير, عن حدث آخر, عندما لانسلم به, إلا بسبب هذا الآخر في المحقق القبلي. أو ربما عبره, ما يجب دراسته بأهمية البحث, وما يلزم أن ننظمه, وفقا ما طرحته السينما المعرفية كأفق محدد, لهذا الآخر.

أنبأتنا الحلقة بإحداثيات, تحلت عليائها ذات التصنيفات؛ التي جادت بذكرها, فكثرت, في توضيح قياس وتقييم مبادرات التعليم والتطوير في الأنشوئية الإيديولوجية من خلال التحليلات في تعظيم الحرية وتحديد

البؤر "الأضحوية" من أجل تحسين الرؤية الاستراتيجية؛ وأستمالت فيضا في كيفية تمكين المتخصصين في التنمية السينمائية وتطويرسياقات أبحاثها؛ وأوقعتنا في محاولة تحديد وتجديد أساليب وآليات ثقة وقناعة تقييم الأنشوئية الفردانية مقابل القولية الإنسانوية من دراسة جدوي إشكالية السينما المعرفية؛ وتمنت بإجماع يقدر خروجنا بأهمية الإجابات عن الأفاق المتعالية في تقديم خيارات خدمة المعرفة القائمة على أدوات بؤرة أنشوذية الإيديولوجيا والحرية الأضحوية؛ والثقة التي لاا تتميز إلا بإثبات تتميز أتقان رؤي السينما المعرفية بدراسات حالة البؤرة الأنشوئية من مأسسة الإيديولوجيا المعلقة إلي أضحوية الأرتقاء بالوهومية المقدسة؛ كما صنفت إلينا ما عندها من مجاورات خشنة وناعمة في ما يسمع أو يقرأ جراء إشكاليات التحديث في أزمة الأنشوئية الإيديولوجية بأدوات العليم والأنتقالات من التحليل إلي التطبيقات العملية؛ وسمعة دور إدارة المواهب التي تسائل في مؤهلاتها في ما أشيع من برامج لتطوير المحتوي الجديد حول التعليم السينمائي المعرفي, و منهج ووسائل منهجية أبحاث إدارة المهارات, وتقييم ما ترفدهنهج المحافظ المعرفية. تجللت الورشة بعينة تجميع وتقييم الملاحظات من خلال تحليلات الأنـظومة التي تطبق هذه الأساليب عمليا في تحديث العينة المختارة من فيلم (حلوي النعنـاع -2000) ـ كوريا الجنوبية؛

والإشكال السينمائي المعرفي القائم, والذي بدورنا عرجنا إليه في لفت "المعطيات التعليمية والعلمية؛ العناية بنوع "المدارس الفلسفية" القديمة والمتجددة, إن كان للكليانية منها؛ أن تمرر في ثقوب عدسات أفهومية مغايرة, من تأويل الأشياء وحراكها, إلي معني تماثلي, لهذا الآخر, في ذاته.

إذن: هل يلزمنا النظر إلي السينما المعرفية من خلال مايجب قولها لنا بالطريقة هذه أو تلك؟ لأننا لا نمتلك المعرفة بين الشيذ وأضداده "في المدارس الديالكتيكية القديمة", عن أي الشيئين يواجد أضداده في الآخر؟ لكن لو سلمنا الأمر بالممكن في وحدة القياس القديمة التي تممرنا بدهاليزها السينما وفق عدسات قياسية, لكنها لا تقولنا عن أمرء لم تقوله؛ إن كان كان هذا المنهج النوعي "التأثيري؛ كبيرا أم صغير جدا, علي قياساتها علي "الحرية" أو العكس في تلبسها كلية "أضحوية" أن عليها بالضرورة زن تمر في دهاليز العدسة السينمائية , في ثقوب بين الشيذين الكائنين في صلة الزفاهيم وأرضنية الآخر في القياس إليه, إن كانت الحرية قياسا دقيقا على أفهومه أم تخلق منه الحرية "اللهو الأضحووي".

((حلوي النعناع هي دراسة شخصية غير أعتذارية لا مبالي (غير مكترث) تنسج من خلال فصول من خلال فصول مختلفة من حياة رجل محطم, وتعرضها بترتيب زمني عكسي. يبدأ الفلم مع بطلنا علي وشك الأنتحار, قبل أن يعود إلي ماضيه, ويستكشف العلاقة بين الذات والمحيط, ويعيد تقيين القوي الخارجية التي دفعته ليصبح الرجل اليائس الذي تلتقي به أولا.

أعربت حقيقة أفهومية السينمائية المعرفية عن تقدير ما خرجت به من ظهور يؤسس لكيفية تصميم (لي تشانغ دونغ) للفيلم كـ"تصوير طموح لمجتمع بأكمله (وليس فرد أو جماعة) تمت تصفيته, من خلال تجربة عدد قليل من الشخصيات, مكرس لمنح ما أخذلت به الأحلام لعينة من الأفكار والطموحات الإيديولوجية, التي بينتها تهذيبا للفلسفة, نسيج ونسق إهلتها أنظومة عرفت أعترافها الحياة؛ حدود شرعية الأحلام والوقائع الباردة والعادات والأحكام المسبقة وطرق العيش المختلفة.

# السينما والفلسفة: (7 ـ 12)

## أنشوءة أفاهيم السينما المعرفية بين خورزمة الزحزحة والمبئرة الفلسفية

محتويات الحلقة السابعة:


7 ـ 0 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
7 ـ 1 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
7 ـ 2 أنشوءة الأفاهيم المبؤرة في السينما المعرفية الملبرنة؛
7 ـ 3 الأنشوءة المزحزحة والمبئرة الفلسفية نحو غربنة السينمائية المعرفية؛
7 ـ 4 المبئرة الفلسفية والتصانيف المرآوياتية؛
7 ـ 5 موت مرآوية الأنشوئية في ثورة العقلانية المظفرة؛
7 ـ 6 عينة الورشة: الفلم المختار ( عوالم داخلية, عوالم برانية ـ 2012)؛
ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛


### 7 ـ 0 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛

يوجد مجال الخورزمة واحد يربط كل الأشياء مقابل الاهتزاز والإزاحة والجاذبية. أنشوءة الحرف, الكلمة, النغمة. الأفاهيمية المتعلمة وراقة أثيرة التبديل في المعاني؛ مقصدة اللبابة المتعالية, موهبة التغيير ما وراء التفكير...., خارجة عن الذات الفطرية الشاهدة, حول وفاء نفسها. الحلقة, تتوزع بحسب استعمال مستوياتها ودلالتها, في نمط التفكير؛ بالنظر, والمنهج الهادف, إلي تأسيسها وجاء تحديدها:

1. كيفية إيضاح أفاهيم السينما المعرفية بين الزحزحة والمبئرة الفلسفية في الأعمال التي يتبعها تحويل إلى عوالم تفتح التغيير لمعالم جديدة وتدفقات في الفرص والتحديات؛
2. كيفية تقويم مزسسة ناجحة حول قيادة الأفاهيم السينماذية المعرفية, بتصنيفات مساعدة علي تغلب الإزاحة من بعض المخاوف المرتبطة بالإيديولوجيات الناشئة المستخدمة في مثل النظم اللغوية وفي اساليب المعني والبديع والبيان سينمائيا؛
3. كيفية تسخير الأستراتيجيات وفق أفاهيم ومعايير نقاط القوة لكل من الإنسان ونمو وتطور أفكاره؛
4. ما الآفاق التي تتنوع بها خيارات السينمائية المعرفية للمواهب التي تنتقل بنجاح إلي بناء منصات الأزاحة وحماية عروضها المستقبلية؛
5. تحتوي الحلقة علي وقفة مع الفلم المختار (عوالم داخلية, عوالم برانية ـ 2012 )؛

### 7 ـ 1 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛

المآتى معينا من الفلسفة, حيث تواجدت, في تفكيك أنماط التفكير, في الحلقة السابقة أو النظر العقلي والجمالي المتعلق بالسينمائية المعرفية , والذي سبقت مخرجاتها في إبراز الدلالة في تحديد الأنتقال في الإيديولوجيا من الحرية إلفي الأفكار إلي " الأضحووية" حين يكون موضوعها, معتمدا في أستعمالها كمعني حياتي للوجود أو الشعوري الإنسانووي ومنبتا من منابت العقل في تأسيسها وتبريرها ومواجهتها بالمنهج الأضحوي.

وأن لأنشوءة الأفاهيم المبؤرة في السينما المعرفية الملبرنة (= الليبرالية) كملكة تدير النشاط الفكري عموما, هو النشاط الإيديواوجي بأنساقها عندما تعتبر سياقاتها من ناحية ما هو حوهري أو بالأحري, ما يدير هذا النشاط "بئرنة"بأتجاه تمامها وكمالها.

والسينماذية المعرفية تحوي أدبياتها, مجموعة الوظاذف النفسية المتعلقة بتحصيل المعرفة المعمة بالشعور والذاكرة والتخيل والحكم والاستدلال, وما إليها تشهد الأنتقالات السينمائية المعرفية التأويلية تحولا ضخما خلال لتاريخانية الأنشوءة المزحزحة. أي بمعني, تقدرالتحول بقراءة تقييم ما تنبهنا إليه العلاقة المتشبعة؛ التي تقيمها أنساق النشاط التنظيمي عموما, في الحكم والاستدلال؛ التي وضعت معالمها الممارسات, حصرا الأسيتعائية بخصوص المبئرة الفلسفية نحو غربنة السينمائية المعرفية؛ هو طموحها الفلسفي؛ الذي ينتهي بنقد صارم, إلى مسألة الفهم الإشكالي المعرفي ـ التأويلي, والتحولات الضخمة, قبل أن تحتل السينمائية المعرفية مكانتها, مرافقة التطمر والمتخيل الفلسفي, في خضوعاتها داخل الوضع الإشكالي, المأزوم, لصفة فن الصورة, والإشارة/العلامة..

ولربما تكون ضرورة هذا التحول غير المحدد, يحتل مكانة هامة, ومهمة, لا حصر لها, داخل الفضاء المرآووي الفلسفي, المميز, لحالنا الراهن. بحيث تنبه تشبعها التحولات, مجسدة مراجعة مسبقة, في القبلية الأولي, في التقليدي الأفهومي؛ التي ينتهي بنقد صرامة صورة المتخيل, عبر صوره المتغيرة, في خضم الزحزحة العقلية التأويلية, وإشكالياتها. مرورا؛ بإخضاع النتائج القاسية التي تجعل من المرآووية وكل ما يتعلق بها؛ محل أرتياب وتلقي, في المبئرة الفلسفية, والتصانيف المرآوياتية.

وأن موت مرآوية الأنشوئية في ثورة العقلانية المظفرة؛ فن تأويل المعني لممارسة, وأن ما تلهمه السينما المعرفية من فن جمالي تأويلي, فإنها تعد مهارة, مكتسبة لها, لا فن يعد بما تمتلكه من يمت بصلة إلي المعرفة والعلم, ولا يمثل حتي إضافة مجرد تقنية. وهنا العقل التأويلي السينمائي المعرفي, علي قدر ما له وجود يكون فيه, غير أنه, هذا الوجود خاضع, لسياق تأويلات وجوده, في داخل السياق ذاته. وصناع السينمائية المعرفية, تكرس "الزحزحة", كالمعرفة في الديالكتيك, ترفض غمار دورة التأويل المعرفي, والدخول بها, إلي عوالم المراووية السحرية.

وعينة الورشة من جانبها تسوق الرأي المفيد من خلال الفلم الوثائقي المختار (عوالم داخلية, عوالم خارجية ـ 2012 ), مبحث يدعو إليه البحث المعمق, بما يقرره من مرووية دلالة بما يخص الشيء والقولية, بخصوص المعني الكامل والقوي للمرآووية المعرفية التأويلية.

وبما أن مخرج الفيلم ( شميت) يدلي من جانبه رأي يثب بيان ممارسته ومهارته بالمعني, إلا أن هذا هو معطاة شيئا ما يتعلق بشيء آخر, والنفي بخصوص الأسلوب, هو بيان بشيء آخر, فكل خطاب سينماذي معرفي, بالمقابل, حسبه, له تؤويل فلسفي, تتأسس علي ذاته الواحدة, شيئا ما, يتم تفنيده علي أسانيد عينه,

أو بدلالة تقتضي التواطؤ المؤدي علي معرفة دلالته, بشيء ما, يقتصر علي نشاطه, بمنفصل عن آخر له, في معرفة الأحكام وأستنباطها.

وبهذا تكون المشروعات السينمائية المعرفية لها دلالاتها المزدوجة, وبالضرورة تأكيد المحافظة بالأختلاف, وفقا لتعريف هوية كل أحد, بحسب منطقه الوصفي, وحركيته, وأشكاله الهوياتيية, صحبة أستواء المعاينة, ومواطن الحجة, بمبدأ البرهان عن الباطل. وبحسب هذا عن عين ذاته, إليه يتم كل خطاب تقوله السينمائية المعرفية, هو "دلالة بيان العمق" المعني بخصوص شيئا معين, وما يعطي من تأوويل منفصل/متصل, في النهاية مؤداه بنا, إلي قول آمر آخر.

إذن الشيء هو الزحزحة الدالة علي إثبات "المبئرة" أداة مواطنة النفي/الإثبات في التمثيل للفكرة القبلية في سياقات التأويل المرآووي السينماذي المعرفي.

## 2 7 أنشوءة الأفاهيم المبؤرة في السينما المعرفية الملبرنة/ الليبرالية؛

أن مهمة السينمائية المعرفية الملبرنة تبقي معلقة في ما يخص أنشوءة تأسيس نظرية الأفاهيم المبؤرة في المرآووية التي تعتمد المعاني في تأويل المعاني, وعلي إشكالية الوعي الجدلي, بصعوبة تجاوز التصورات الجديدة, والتضارب القائم بين الدلالات الراهنة في النقدانية السينمائية المعرفية.

إذ علينا, أن هذه الأسانيد في التصورات السينمائية المعرفية, كانت تشكل لها ضرورة تأسيس نقدانية معرفية في الفلسفة, من أجل أن تتداخل أفاقها الوعي القبلي, بالتحول, الذي أعتري الفعل, وتعدد تأويلات مجاوراتها العقلية أسانيد, قبل أن يمنح التأسيس النقدي يضارب محاور النظريات, في متخيلاتها القبلية.

بمعني, أن السينمائية المعرفية الملبرنة, تمنح المتخيل المرآوي, حق تصورات الوجود القبلي, لدى الفلاسفة, لتبقي أنتزعات التركيب التأويلي متعدد المعاني, والرمي بالوعي مستندات أفتراضيه, خلالها, يتم الإقرار بمشروعيته, متعاليا, يعتمد أنشوءة الأفاهيم إليه, بأحقية التأويل الأنشوئي ـ العقل النموذج ـ, الوعي التأويلي الأرجح ذاته.

ودواعي الأقرار بمشروعية لجوء الوعي التقليدي إلي المقاربة التأويلية الأفتراضية أو المتخيلة, بالاسانيد المرجحة, ما تفهمه /أو نفهمه بأنه يحمل متخيلات "وردية" بمشروعية الشرح لنصوص مرآووية, بمعني, أنها ترجع قواعد متخيلاتها, إلي إشكالية عامة, في "الليبرالية", والمتخيلات التأويلية", في مشروعها المتؤول ذاته.

والحال, أن انشوءة الأفاهيم في السينمائية المعرفية, بعد مجاورة التأويلية العقلية "الملبرنة", وبالأسانيد إلى ما آل إليه المتخيل الفلسفي التأويلي, أن تعتمده حقل من الفهم النقدي السينمائي ـ الفلسفي ـ المعرفي, أخذ أن يطرح إشكالية في مسالك الأفهوم؛ الذي يفتتح على المساءلة المعرفية الضمنية, مقابل التأويلية المعرفية

الظاهرة, مشروعية تجاورها, في حقول تطور المعارف, ومدركات أنتقالية تأويلات حقول في أنظوماتها المعرفية. بأعتبار الإجابة علي التفكير, أن يصبح تأملات في المتن الثقافي الأجتماعي وتغييره, عن ذاته.

## 3 ـ 7 الأنشوءة المزحزحة والمبئرة الفلسفية نحو غربنة السينمائية المعرفية؛

غير أن الأنشوءة المزحزحة والمبئرة الفلسفية حين حددت أطراف الوضع المعرفي المؤقت للعلم, لم يربط قطعا, بوضوح الفلسفة, إلا لمنحها التحليل في الفهم لقواعد يقينية التطبيقات. تتخذ منه الغربنة السينمائية المعرفية إشكالية الفهم, وإشكالية اللغة المرآووية في صنعة السينمائية عند متخيلة المتلقي.

فالفهم المزحزح عندها ليس نشاطا مرآويا فحسب, بل قدرة على التسرب المعرفي إلى النقد/الحياة العامة والتأثير في الغيرية الهوياتية. وتمنحنا أطراف التصورات في التأويلات المؤقتة نسبيا, من خلال الكاميرا كلغة إشكالية في الأخذ والنقد, أو ما تدعوه فهم المسارات التي يفضلونها بـ"الأستكشاف للمعرفة الضمنية", أستنادا إلي إشارات "المعرفة الظاهرة"؛ التي تدرك من الخارج عن طريق مساحة الكاميرا, في تسليط الأضواء عليها "حسيا".

إذ أن ما تتخذة المبئرة الفلسفية في الفهم عند أنشوءة الزحزحة, منحني في الأنتقال المعرفي, المعرفة الضمنية في "المعرفة ـ النموذج" عن طريق الحواس, إلى المحقق المتأول في "فن ما آلت إليه الغربنة السنمائية المعرفية", فهم الدور المناط لتصور "النص المرآووي" في الأنتقال, وتأويل المشهديات الإنسانية؛ التي تم الأحتفاظ بها بواسطة "الأشياء" وتنقلات نموها الحركي بين "الوجود والزمان", بوساطة سينمائية معرفية غربية ملبرنة.

بمعنى, إن أنشوءة الأفاهيم "هي أنشوءة معرفية ضمنية" فهما لتصور المسار في فضاء؛ الذي تفضلة تجاه الأشياء عامة, والإنسان خاصة. وأن ما يجدر الأحتفاظ المعرفي به بواسطة الكتابة المرآووية,إشارة سينمائية, هو صورة تعبيرها, هي, التي تنشدها في أنشوءة الإزاحة, من أجل وضع تأسيس تكامل بالنموذج الشامل والمعقول موضوعيا.

غير أن هذا الميل في المرآوية النقدية السينمائية المعرفية, يعتمد منحني تأويل أنشوءة الأفاهيم المبئورة قبل المزحزحة, ما سيتحول عندئذ تحت تأثير المعرفة السينمائية المكانية بـ"الظاهراتية" أو السينما المعرفية الزمانية بـ"التأويلية الضمنية" بالمكتوم والمضمر للبني الأساسية, بقبلية الأشياء المباشرة, والمعارف بوجودها.

إذن لا يعد أنشوءة المعرفية الغربية/الأنشوءة الملبرنة التي تدرك من داخلها, عن طريق توجهها الحسي. أصبحت تحوم حول "نموذج بناتها" في تصور الأنتقال والفهم والتغيير, تصورا لبراليا. وما طرحته السينمائية المعرفية "أنفصالا"" عن كل إدراك لأنتماء خارج عن ذاته, ليؤول بمسميات معرفية مرآووية,

فلسفية/علمية, تم الاحتفاظ بها, كأحد مكونات نسقها, أو تصميم مسار كينونة موجوداتها الإنسانية, من الثبات والفناء عبر لبرنة السينماذية المعرفية. إن شئتم.

## 4 ـ 7 المبئرة الفلسفية والتصانيف المرآوياتية؛

المبئرة الفلسفية من جانبها مدينة للتصانيف المرآووية, وتقر بقيمة أطروحاتها القبلية. بمعني أن السينمائية المعرفية الحسية, تنطلق بالمرآووية المضمرة, أي بالمعرفة التأويلية الضمنية؛ بوصف الأشياء كاذنات مكتومة لبني الوجود, في تصميمها: بحيث إن غاية الحضور فيها, لمعاينة التصميم, في وقوعه السطحي, الظاهراتي. فالفهم لمبئرة الفلسفية قد بينت السينما المعرفية (من خلال الفيلم عوالم داخلية, عوالم خارجية ـ 2012) بصورة مقنعة حسب التصانيف المرآووية. بمعني, أن الفهم للمعرفة المؤولة ليس نمطا من بين سلوك الذات, وإنما نمط وجوذ طبيعة تصميم المرآووية ذاتها التي تعبر عنها الفلسفة كمبئرة فلسفية لنص الوجود, تمثيل للفهم نمط المعرفة بمجرد وقع التصميم من المعني, أو , ما يعطي من تزويلية المهمة بموصوف السياق المعرفي المرآووي القبلي, "بسياق سينمائية المعرفة المرآووية المضمرة" بصورة نمطي التصميم وبنية تمثيل ذاته.

ولذلك بهذا المعني, المبئرة الفلسفية, تم أستعمالها في السينما المعرفية كتعبير عن مفهوم "التأويلية المضمرة". وهي بالتالي تعين الحركة الأساسية للصورة كوجود؛ التي تشكله من حيث تناهيه وتاريخانيته, وعبر ذلك تلقي التصنيفية النقدية المرآووية مجموع تجربتها بالأنشوءة الملبرنة بمجرد أن تباشر رموزها الاساسية من وقوع سطوح عليها من المعني.

والحال, أن المبذرة الفلسفية تتمتع بمتانة الأنشوءة التأويلية الضمنية الملبرنة, وتتفرد من حيث تناهية تاريخانيتها, في زحتضان جميع حركة الفهم الشاملة والكاملة لما تتمتع به التصانيف المرآووية, في التفكير المتعالي, في تفسير النصوص السيميائية؛ التي تجعل من المبذرة الفلسفية حركة فاهمة في الشمولو والكلية.

إذن, ما يميز أنشوءة أفاهيم الزحزحة في المبئرة الفلسفية والتصانيف المرآووية, هو قوة التعميم المتكلفة في النظر إلي الأشياء ذاتها , قوة حقيقية, لا بمجرد التفكير البصري إليها, بل بما يتضمنها الفهم عن كل تصنيف مرآووي, منهج بحث وكلية تقنية. منظومة الفهم منهجا مكملا لمناهج فلسفة العلوم.

فمن الطبيعي قد تفشل الحركة السينمائية الظاهراتية ـ المكانية, في تقسيمها للمنهج الجمالي العلمي السينمائي, ومقابلتها, بين علمية ـ فلسفة التأويل الضمني/ و/ علمية فلسفة تأويل علامات/إشارات الظاهر.

فمن الأجدى أن نلاحظ تأويلية الفيلم ( عوالم داخلية, عوالم خارجية ـ 2012), وهو يؤشكل المخاطرة, بمعارضة أكثر جذرية, بين " الحقيقة المرآووية التأويلية الضمنية/الظاهرة في المنهج", بحيث وهو يطرح سمات البنية المشتركة" التي توحد بين تصنيف المعرفة المرآووية التأويلية الظاهرة, وهي تتمثل في مقارمة الحقيقة ؛بالمعني الفلسفي" والأقحام العلمي إليها، إن شئتم.

## 5 ـ 7 موت مرآوية الأنشوئية في ثورة العقلانية المظفرة؛

ومن المهم هنا, التشديد على صفة موت المرآوية الأنشوئية في ممارسة ثورة العقلانية المظفرةك توليد وبناد, لفصلها عن أفعال المبذرة الفلسفية والتصنيفات الخالصة عنها, في التحليل والتأويل, الضمني المكتوم/ الظاهر الصارخ؛ التي ألفتها المنهجيات السينمائية المعرفية تجاه الفلسفة.

تلك هي بمثابة العتبة الملتبسة؛ التي يقف عليها فكر العقلانية, وتتطور نموها في التغيير. وكل ما يمكن القول عن موت مرآوية الأنشوئية, هو مدخلا في المرحلة الإبداعية من تطور الأبحاث عن راهنيتها في التصاميم الحداثية. أي مراجعة الأبحاث والتطوير عن خيارات خارجانية, تحيط بالتفكير الإبداعي المعرفي الفلسفي, الذي يحوم حول النقد وفق بنية دائرة تعاريف الأفاهيم المستجدة للسينمائية المعرفية.

والحال, أنها تحيط بالمرآوية خروجا إليها, في البعدية التأويلية المستجدة من إطار ثورتها الكتومية, وهي تتحسس سبيل العلامات, من أجل الهوياتية المقدرة سريعا, من إرادة قوتها بالمعرفة، وإذا كان لابد من تقدير خارجانية منهجها, وما تغدوه من عيانية كينونتها. تعيينها يتم بمشروع, مشروع نقدي عياني لما تنصبه فاعلية ملامح ثورة التحديث, إلي ممارسة موضوعانية ومرآووية, حول فكرة الإبداع في البعدية المرآووية الأنشوؤية, وما توصف علي فهما, من مواقع النقد "بالتضادات", وفق الديالكتيك القديم, في التصنيف.

لذلك ما يعد البقاء البعدي في الصراع والموت هو ليس من أجل ما سلكت به السينمائية المعرفية مسالك المنهج, إلا لزنها تنكر علي ذاتها كل المواصفات التقليدية في النقد؛ التي تضفي عادة خطابها علي المنهج, بتوصيفات آليات الفلسفة لـ"موتها", بل لتوكيد منهج أبرز, في كل ما يصحح وثيقة ما تتصف به مقدمات السينمائية المعرفية, عن منهجية مضاداتها السابقة, لذاتها تماما.

وأن آليات التمفصل الخطابي الجمالي والمعرفي في ؛عزاء الأنشوئية" عاذد لأنسجة التشابكات المؤولة بين إرادة ثورة العقلانية المتعالية المظفرة, عبر البحث والتطوير المعرفي عبر الممارسة؛ في كل ما يصحح وثيقة ودعامة الفعاليات السينمائية؛ في تشكيلات منتجاتها الجديد, وطبيعة أنشطتها, وميولها المتقدمة. وكل ما يمكن أن تعتبره مخرجات مراكز الأبحاث والتطور والتدريب السينمائي, بمثابة القوام والأنصاب؛ في أنشوءة الأفاهيم المرآووية, والشاهدية بالزحزحة والأنتقال, علي تقاطعات إرادة قوة الإبداع. والتشديد علي صفة التغيير, في ساحة الممارسة, والأتيان بكل ما تحويه اهتزازات عزاءاتها, من إضافات فوقية /جانبية بالإزاحة.

## 6 ـ 7 عينة الورشة: الفلم المختار (العوالم الداخلية, العوالم البرانية ـ 2012 )؛

يوجد مجال أهتزازي واحد يربط كل الأشياء مقابل الإزاحة. أنشوءة حرف, كلمة, نغمة, الذات البدائية الشاهدة, لكرات الطاقة المظلمة وآلاف الأسماء الأخرى عبر التاريخ.

فيلم (العوالم الداخلية, عوالم برانية ـ 2012 ), فلم وثائقي, يهام ربما بالسؤال الفلسفي: ما طبيعة الواقع؟ إنه يعالج هذه القضية من خلال البحث عن جسر بين عالمين, حتى مع كل جهود الفلسفة والعلوم الطبيعية, ظلوا دائما منفصلين: العالم الداخلي لتجربتنا الواعية ـ فكر في تجربتك ارؤية تلك الزهرة الحمراء. والعالم البراني/الخارجي ـ الذي نتفاعل معه والذي لدينا سيطرة محدودة عليه ـ فكر في أشعة الضوء ذات الأطوال الموجية المختلفة؛ التي تنعكس عن تلك الزهرة الحمراد, وتأتي إلي عينيك وتضرب شبكية العين.

في الواقع, يمتلك الفلاسفة مصطلحا خاصا لهذا الفصل: مشكلة الوعي الصعبة. على الرغم من كل التطورات في علم الأعصاب, فإن الطبيعة الأختزالية لعلوم الفيزياء الحديثة تمنعه من الوصول إلى فهم للوعي. أنا من بين أؤلئك الذين يعتقدون أن هذا الأنفصال بين العالمين الداخلي والخارجي سيستمر في العلوم الأكاديمية والإنسانيات, طالما استمروا في عزل الواقع الموضوعي بشكل صارم عن المشاركة الذاتية للمراقب والمتابعة. ومع ذلك, يتطلع مبدعو هذا الفلم إلى سد هذه الفجوة وإنشاء اندماج بين هذين العالمين.

المبدع الرئيسي للفلم هو (دانيال شميدت), وهو الكاتب والمخرج والمصور السينمائي ورسام الرسوم المتحركة بالكومبيوتر //الحاسوب// للفيلم. (شميدت), يظهر اهتماماته في الفلم لتشمل؛ " تأمل فيباسانا, والخلوات المظلمة, والمعرفة القديمة لعملية التنوير, واستكشاف التجارب المشتركة للكائنات المستيقظة والمتصوفة من جميع الثقافات".؛ يتألف الفلم من (أربعة أجزاء)أو أربعة استقصاءات بحثية, منفصلة نسبيا, من كل مهما (30) دقيقة أو مايقارب بمزيد, مصحوب استمرارهن بصور توضيحية, عن طريق الواقع.

تستحق الفرضية الذاتية بطبيعتها الأعتراف بها علي هذا النحو "عمق؛ كتومة" لشخص ما هو طنان/صارخ لشخص آخر... ومن المؤكد أنه "تافه" لشخص ما. لكن من وجهة نظرنا, الموضوع ذو أهمية قليلة نسبيا عند وصف شيء ما بأنه عميق؛ بدلا من ذلك, فإن الفعالية التي يتم بها فحص هذا الموضوع هي الشغل الشاغل.

لأفلام السينمائية المعرفية, طريقة فريدة للكشف عن أنفسنا لأنفسنا ... من خلال توفير نظرة شاملة للحالة البشرية, بطرق جعلت الفن دائما وسيلة قوية للأفكار الكبيرة. لقد أعترفت أفلام السينمائية المعرفية بعمق, طالما إن الوسيلة موجودة, لكن فقط تفردت نخبة قليلة, هي التي نجحت بالكامل. وعادة لا يكون من الصعب التفريق بين المحترفين والموهوبين ـ فالكثير من الأفلام تحاول بكل بساطة أن تصرخ بوجوهانا لتقول لنا أنظر إلي, أنا المعرفة العميقة/ الأعمق.. أو تصنع إلينا لحظة صرخة نحوها, كما لو أنها تقول لنا: لاحظ توجه النظر بكل التحديق في "سبر أغوار العقدة" المعروضة أمامك, والتي نطرحها بين يديك, للتفكر.

ولكن هنا نأمل أن نحتفل بمجموعة الثنايا الحدية التي حازت على أحترامنا من خلال أختراقها مباشرة إلي القلب, أي إلي موضوع نظروا فيه. تتنوع المناهج إليه, لكن كل منها يأخذ بعين الأعتبار عناصر الحالة البشرية بدقة وصدق وذكاء.

الفلم, يدرح قضية في غاية الإشكالية, هو ما تفحصه العلاقة بين المجال الأهتزازي والإزاحة, هو ما تستخلصة مراسيم العلاقة بين العقل والمادة. غالبا ما يكون فحص أنشوءة الأفاهيم بين العقل والمادة أحترازية بمقابل تفردها بالأزاحة والاهتزازية, في المبئرة الفلسفية للعلوم. لكن العلم والخبرة, معا, يزودانا بأدوات كافية لإجراء القليل من التكهنات المستنيرة.

يمزج هذا الفيلم الوثائقي المكون من أربعة أجزاء التخمين المتعلم في (الأثير) وعناصر من التقاليد الروحية الراسخة خوارزميا, لخلق أستكشاف العلائق المتشابكة بين التنين/الثعابين وزهرة اللوتس/القلب القاني وكا وراء التفكير. عن سينمائي معرفي فريد حقا, يلج بنا لذلك العالم الغامض. حيث تتقاطع فية أنشوءة الأفاهيم في المبئرة الفلسفية بتصنيفات العلم والميتافيزيقي. وعناصر الفلم, هي أجزاءه الأربعة, ترتكز علي :

- العكاشة (في الديانة الهندية) ـ مصطلح هندوسي, يعني به قديما حقل لجوهر كل وجود, وهذا يعتبر إرادة الإنسان في سعيه الإنساني لفهم أساس الوجود. لذا حقل الأهتزاز الأثيري, مفترض لها أستمرارية إزاحة واسع الانتشار في الأثير يطبع فيه سجل الأحداث الماضية في الحضور لراهنيته؛
- التصميم الهندسي في اللولبيات/ الخورزمة/ عقلانية الحلزنة المتعالية ـ ينصب التركيز علي سبب هيكلة الكون المادي علي النحو الذي هو عليه ـ أي لماذا يمتلك الرياضة الخاص لتي لاحظنا وجودها؟ على وجه الخصوص وكإظهار "إستعاري؛ لهذا السؤال العام, هناك زهتمام بالطبيعة الرياضية وهيكل المنحنيات واللولبيات, بما في ذلك في المخلوقات التي لها أرتباط ببعض الحلزونات بالمفهوم (الرياضي الهندسي المجسم), لسلسلة فيبوتاتشي/ الخوارزميات, فضلا عن العديد من مظاهر سلسلة اللولبيات المحاطة في جميع أنحاء الطبيعة؛
- وفي هذا الجزء الثالث ـ من الفلم ـ التنين/الثعابين واللوتس ـ هناك إشارة قليلة جدا إلي العلم الحديث. فضلا عن ذلك, هناك عرض مطول بالصور التاريخية من صنع الإنسان برمزين مجازيين, هما: (الثعابين/التنين) بصورة عامة, والتي يتوجه إلينا المخرج بالتدقيق إلي عالم النسب والقياس في المرونة والكفاءة والقيادة في الأداء. عالمها (الثعابين) مرتبط بدوافع الغريزة وحيوانيتها, المتمثلة بحركة الهبوط ومرونة "اللوالب الظاهرة". كقوة للحياة...؛ وأيضا (عالم الطيور) التي ترتبط بالقوة "الأس" بالصعود والنزول, بالأرتقاء والهبوط "مجازيا" حين يعمدها بالحركة الصاعدة نحو العالم الروحي السماوي. ليس من المستغرب أن يربطها بالخلود المقدس, ومع ذلك ردا علي صفة التأويل الديني قام بتبديل هذا التماثل التصاعدي إلي ((زهرة اللوتس)), والذي يواصل ربطه بالأشكال الهندسية, وخاصة المواد الصلبة والهندسة المثالية " هندسة مجسمات الوعي في التفكير" أو التصميم للأشياء الهندسية المجسمة في (زهرة اللوتس)) أو حتي ((تصميم الفراشة) بخوارزميات رياضية علي كل شق منها...؛
- وفي الجزء الرابع, هو ـ ما وراء التفكير ـ, وهو الجزء الأخير المرتبط تماما بجانب الوعي المرتبط بالتفكير أو "التفكير". كما قد يتوقع المتلقي/المشاهد من (اليوغا/مدرب التأمل), فإن الراوي يريدنا أن نتجاوز التفكير. ومع ذلك, فإنه يذهب بعيد عندما يلوم كل مشكل العالم على التفكير (كمشكلة االتعصب الإيديولوجيات) إنه يبحث علي إفراغ أنفسنا من كل الطموحات الإيديولوجية, والتي أوردها كمجرد دوافع نحو السلبية. أو (نقدا للديكارتية = أنا أفكر أنا موجود). إذا ما هو

المطلوب, هناك إشارات في الفيلم (تؤكد أبعادها السينمائية المعرفية, المعتمدة فيه, هو التوازن المناسب بين التفكير التأملي والمشاركة الرحيمة. صحيح أننا يجب أن نقبل ما هو موجود, ولكن بعد ذلك يجب أن نتكشيف مع كل تغير في العالم ـ ممارسة يوصي بها السرد بالفعل ـ الرؤية أو المهمة الأساسية من السينمائية المعرفية في أنشؤدة الأفاهيم ـ ملاحظتها ـ والأستمرار في جهودنا المحبة والحنو في الشغف. بعد كل شيء الرأفة الحنونة. وليس الشفقة المبتذلة, وها نلاحظ تماما المعرفية السينمائية, مطلبيتها منا, أن نفكر فيما يتم إصاله في رسالة الفلم ثم, نتجه بنتائج التحلي خلالها بالمرونة بين الحين والآخر, لنتجاوز عزاءات التفكير, فما هي؟

ومع ذلك, لا يزال هذا الجزء الأكثر إرضاءا للفلم,, من الأجزاد الأربعة, لزنه يدخل ويأخذ بعين الأعتبار عجائب وإمكانيات التفاعل مع العالم.

عوالم داخلية (الأعماق), عوالم خارجية, بالتأاكيد تدخل عالم الغموض, لكنها لا تقدم أي أقحام عن فعل ذلك. معتمدا رؤية جريئة, خلقها المخرج في التفاعل, عالما ملهما بشكل واضح, أستحوذت حذاقته علي أنتباهنا, وأ سعد حواسنا, وتحدى تصوراتنا المسبقة. المخرج, هو أيضا طرح إضاءات عن التأمل, في إقرار إطلاق الفيلم, وهو قرار يخدم غرضه تماما. إنه يوجهنا إلي عالم أعلى وأفضل, وبذل قصارى جهده ليبين لنا الطريق إلى تحقيقه من الداخل إلى الخارج.

تأليف وأخراج: دانيال شميت
(الفلم = وثائقي )
مدة الفلم: 2 ساعة و02 دقيقة/ دقيقتان

## ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

أوجدت الحلقة إلينا وقفات متعددة, ومحطات مهمة, النظر خلالها؛ علي مجريات وإمكانيات التفاعل, مع أنشوءة الأفاهيم بين الزحزحة والمبذرة الفلسفية. المجال الأهتزازي, متشابك, مبئرة في غاية التعقيد, مرآوويتها قائمة عبر الزحزحة, لكرات الطاقة المظلمة الفطرية. هذا ما تحاول الحلقة إليه في هذا التصنيف, تنتج سمات السينمائية المعرفية خلال فيلم (عوالم داخلية, عوالم خارجية ـ 2012 ), النظر سبر غور معلومات أنشوءة أفاهيمها, بمعرفية متعالية.

جسدت الحلقة خطوات تفصيلية دقيقة, لمعطيات مجملة لدراسة عنوانها, دوافعها, وتحدد أصنف كل مسار مميز لها, وما يعضد لتفسير قوام مميز، يدفع بصفة أرحب, لوضوح الأشكال المختلف عليها, في مسارات النصوص التحليلة التقليدية الواردة في النقودات الفلسفية.

وهذا النهج يبدو مناسبا, حين يكون ربط منيطها, بأنضباط النقاط, في مثل علوها عن قعرها. متمثلة, في إبراز فرص منطواها, تدفق معني خطوها, أصابت تسديدها المنهج التعليمي, ومعطى العلمية المطلوبة, علي نحو مباشر؛ إيضاح أفاهيم السينما المعرفية بين الزحزحة والمبئرة الفلسفية في الأعمال التي يتبعها

تحويل إلى عوالم تفتح التغيير لمعالم جديدة وتدفقات في الفرص والتحديات؛ تقويم مأسسة ناجحة حول قيادة الأفاهيم السينماذية المعرفية, بتصنيفات مساعدة علي تغلب الإزاحة من بعض المخاوف المرتبطة بالإيديولوجيات الناشئة المستخدمة في مثل النظم اللغوية وفي اساليب المعني والبديع والبيان سينمائيا؛ تهيأة وتسخير الأستراتيجيات وفق أفاهيم ومعايير نقاط القوة لكل من الإنسان ونمو وتطور أفكاره؛ أنفتاح الآفاق التي تتنوع بها خيارات السينمائية المعرفية للمواهب التي تنتقل بنجاح إلي بناء منصات الأزاحة وحماية عروضها المستقبلية؛ وأخيرا العينة الأكثر أرضاءا, هو الوقفة مع الفلم المختار (عوالم داخلية, عوالم خارجية- 2012 )؛

الفلم يخلق مساحة من الترابط مع المتلقي التي نادرا ما أختبرها المشاهد في مشاهدته الأفلام الوثائقية. يلتقط الفلم الذي لا تشوبه شائبة وبصرا في الأنفاس لخيوط تكمن وراء جميع المسارات الروحية والممسارات. إنه فيلم ساعدنا كبشر علي النو في العصر الجديد. أستمد المخرج (دان شميدت) من المنظور التاريخي المتنوع, فنسج لنا صورا بصرية غير أعتيادية تؤكد رسالة الفيلم, ولا يمكنني مقارنة هذا الفيلم بأي فيلم وثائقي آخر رأيته, فهو يتمتع بجودة الأصالة, والقوة التي غالبا ما تفتقر إليها صناعة الأفلام. وأظهر مقترة عالية في مساعدة الوعي الجمعي في الدهشة والمتابعة.

المبئرة الفلسفية, عادة ما أخذتنا إليها أنشوءة الأفاهيم بدرجة عالية, عن العلاقات الذكية في تعلمية التأمل والجمال الطبيعي المركب للأشياء, عن الوجود وتطورها الروحي. حيث قدمها, (في أربعة ركائر) حتي نتمكن من مشاهدته في مقاطع, و أواصر جميلة, في ذكاء التأمل في طبيعة الوجود, وهو أمر غاية في الأهمية من أجل تدفق المعلومات التعليمية الكثيفة. كذلك الموسيقي والصور المونتاجة, التي تجعلها فنية جاذبة, والتعليق السردي علي الطبيعة والأساطير والعلوم والثقافة وفيزياء الكم والفلسفة والدين الذي يجمع الموضوعات بطريقة تعليمية مشرقة.

نوصي, بمشاهدته لأي شخص للتعرف علي "أشبع فضوله" حول معرفة طبيعة الوجود. إنه معقد نسبيا, ولكن من السهل فهمه, لذلك أشعر أن يقدم للجميع, لسهوله فهم رسالته الهادفة, لجميع الأعمار, ولكلا الجنسين.

الحلقة القادمة: الحلقة الثامنة: السينمائية المعرفية في إشكالية الهوية الأفهومية للتحرر: إنسانوية الأفهومية الهوياتية؛

# السينما والفلسفة: (8 ـ 12)

## السينمائية المعرفية في إشكالية الهوية الأفهومية للتحرر: أخزية إنسانوية الأفهومة الهوياتية؛

## محتويات الحلقة الثامنة:


8 ـ 0 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
8 ـ 1 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛
8 ـ 2 السينمائية المعرفية ونهاية النشوئية القبلية الملبرنة في المرآوية التقليدية؛
8 ـ 3 السينمائية المعرفية من مرآوية العدالة اللاهوتية إلى صراع الهويات الأفهومية المدنية؛
8 ـ 4 السينمائية المعرفية في إشكالية جديد مرآوية العدالة بين المنتمي واللامنتمي؛
8 ـ 5 حفر السينمائية المعرفية عن الأناوية الأنشوئية للعالم التذاوتي المرآوياتي الراهن؛
8 ـ 6 عينة الورشة: الفلم المختار (الصمت العظيم ـ 1968)؛
ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛


## 8 ـ 0 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛

الثبت, قم بزيادة المعرفة, وأنت تنظر دليل معطيات الحلقة, ادناه؛

1. كيف تستعر أهداف قيمة الهوية الأفهومية للتحرر؛ الخيار الأكثر عدلا وفائدة للسينمائين والنقاد, والبديل الأفضل للمحايثة بالمشاهدة؛
2. كيف ما هي أرشادات الهادفة للسينمائية المعرفية حول تبني عناصر قوة الموضوعات أكثر ثقة وأهمية في أستراتيجية الإيديولوجيا الخاصة بها, وكيف تتجنب عناصر ضعف الخطاب الثقافي الأخزوي المنخفض والهابط للغاية؛
3. كيفية تحديد النوع المناسب من خطاب الأفلام, والخطوات الحاسمة لتحميس المستثقف الجديد, الاستراتيجيات القوية لإعادة تحميس المثقفين الحاليين دون فقدانهم؛
4. كيف تتميز خطابات الأفلام بأبحاث معيارية حول كيف قيام الآلآف من محترفي الأفلام بخطاب ثقافتهم والحث علي دراسات الحالة للهوياتية الأفهومية التي طبقت مرآووية أهداف القيمة
5. تغطية جميع جوانب المعطيات الخطابية, بما في ذلك إنشاء حزم ثقافوية فعالة, ووضع رؤية مهمام ثابتة وبناء نطاق التسلسل إلى الهدف؛
6. تحتوي الحلقة علي وقفة مع الفلم المختار (الصمت العظيم ـ 1968)؛

## 8 ـ 1 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد؛

إن النفاذ الفارق لفاعلية متقنة إلى الأفهومية الهوياتية للتحرر, يعد إشكالية الأساليب المثيرة, ليس للجدل فحسب. بل, إلى تلك الروايات الأخزوية السيئة الصيت, كمرتكزات موضوعية ومادية لإعادة تقييم ثقافة المجتمع والفرد. تتصور به كظاهرة, بوضعه استذهان تصور بذاته, وصعوبة عامة, في صورة معرفة متخيله. وعليه؛ أن السينمائية المعرفية للتحرر, تقره في علاقته ـ التحرر ـ تأثرا بصفة الظاهرة, نمط تأثير وضع الذهن بنشاطه, معنية بإحلال نمط بربرية عدم الإقرار, محل أحقيتها, وما يجب عدم الإقرار به, إستلابه, بأي فعل وفقا لصورة تصوره. وكل الصعوبات والكفاح قد تحكم بـ"أخزوية إنسانوية" تنكيل

وترهيب و"أتاوات", من بذاته, حتي يترمز بالمقابل بتصنيف؛ القومنة, و العرق, والجنس..إلخ. وكل صعوبة هنا, هي كفاح في معرفة كيف يمكن للذات أن تحصد مستقرها, وتبني قوتها ظاهرة تلقائيا. إن شئتم.

يلتفت إليها كأدوات عارضة لفوارق التمييز ما بين شعوب الإنسانية أو حضارتها بالأستناد إلي "الإحلال لإحلال". بمعنى, الحرية والعدالة والمساواة بأعتبارها شعارات بديلة عن الطبيعة الميتافيزيقية الأولية المتخيلة. فمفهوم التحرر ليس مفهوما مجردا بل واقع إجرائي, حاله في التذبيقات والتنفيذ العملي, أنعكاس يعود ويقود حياة الناس وتصرفاتهم, ضمن حدود وظروف وأنماط عملية مختلفة ومنوعة, وبأولويات أخلاقية, متصارعة على عينها.

وما يشوب الممارسات الجمعوية من الميول والمصالح في الإرادات والأختيار علي المشاركة في فرص مفهوم العدالة الإجرائية وممارسة القيم المرعية بالأستقلال الشخصي والمجتمعي, على السواء, عندئ القيم الفطرية تمارس معارفها المستهدفه وفق قيم متساوية, الذي يبنيها معطيات الممارسة والحقوق العامة.

غير أن المرتكزات لمقاصد الأخزوية الإنساونية صراع, تنتهج منهجية ذلك علي فارق التنوع الطبقي "للموضعة الفلسفية الكلاسيكية"؛ التي تدور أحداثها بذلك التمييز, مخاضعتها, بسجن ولأسباب ميتافيزيقية غامضة؛ لتحقيب تعاملها بمصنف تنظيري, في ثقافة مقاييس, خاضع تعاملها بمتقدم أو متخلف الأفكار.

الفعالية, سوى تنوع إفراز مرآووية توليد أنعكاستها الضحلة ـ بإضافة لمسة حداثوية ـ, أو بتلك, التي تحتمي وراءه الجمعانية الركودية في الصراعات الطبقية. يلعب خلقها إغلاق ذاتوية محايثة, مضخمة بأخزووية مقطعيات عن ترميزات الأقوام, والعنصر, والدم...القوم والعنصر...

والحال, بالتعامل يتم النهب والقتل حسب اللون المتخيل في مراتبية الثقافة الأختزالية؛ التي تشاع حولها الأخطاء, والأغاليط "المتمارحة بأفلاك طرافتها" لتبرير الإنحلال لإحلال, بصيغة ظهورها؛ بأحداث وأزمان مختلقة, بـ"صيغة المصدرية", لتغدو نوعا من تطميس ثقافوي في أسلوبية حياة الآخر, بنمطية الـ"أضحووية", غارقة في متخيلها المقدس, .

من الواضح ـ السينما المعرفية أحتوت فضائح تلك الخروقات, لتسمح لنفسها بفعل ما, تظهر زمنية المصدر, بلغة وصور, تحشد ما حولها من أرتكابات حمقي بمزيج من الشعور بالذنب والأثارة, ضد لغة تلك الثقافة المربكة, كالذي نجده في سائر الآثام, والخروقات الفاحشة والفاضحة, لقاعدة أساسية في "الأفهوم القيمي" ضد الإنسانية, والفرز إليها, "هوياتيا", من أجل خلق سلوك مرتكبه, بتشكيل ما يتكلم عنها, بالطريقة نفسها, علي المستوي الأجتماعي, والأفعال التي تخرج وليدتها, من القيمة, بالنسبة إلى دارسي السنما المعرفية.

فالسينمائبون ومثقفوا السينما يعملون لساعات طويلة, ولكنهم لا يحققون أشياء مشتركة, التي ينبغي عليهم تحقيقيها. إلا أن هذا يثير أسئلة مهمة قد لا تكون مقبولة, ولكنها مفهومة. ولذلك قإن لها تفسيرا لا ليس فيه,

وهي في هذا علي الأقل تشكل إشكالا, في الكثير من الثقافات "الصحيحة" المعقدة, في أنظومة التعريف نحو "إنسانوية الأفهومية الهوياتية", بمجرد أستبدال صروفها ومصادر أستعمالها ذهنيا. و مما لا شك فيه, أن هذا الرجع عائد إلى ضالة حسها, وتفاقمها سيكون أنحرافا لمبدأ صحتها, ما يقلل من حسها المركب في التأثير القيميي الأخلاقي السليم.

إلا أن ما تثيره السينمائية المعرفية علي المعنى في مركزية الموضوعات الأساسية والنتائج التي تعكسها على هذا النحو, خارج التوقع, في فعل؛ الشغب, والعزلة, والبؤس, والاستلاب. في جملة من الخروقات؛ لمبدأ حقوق الإنسان, على نحو لا ينبغي منا؛ إلا محاولة للوقف عندها, محاولة تسليط الضوء عليها, في الفعل السينمائي؛ التي تحاول إتقاذ قواعد الأفهومية الهوياتية إنسانويا, وتجنب المعضلة, في تعاملها مع الأغلاط المزعومة, علي أنها معقولة.

يمكن أن تؤدي استراتيجية السينمائية المعرفية ونهاية النشوئية القبلية الملبرنة في المرآوية التقليدية؛ تأثير القيمة إلى التركيب المجتمعي السليم, ثقافة أفضل لمحترفي السينما ونتائج أفضل لمتابعهم؛ ويكون بإمكان تفسير "المقاطع الوصفية" مرآوية مندمجة في أعتيادية حالتها المبدئية, كما كانت, وما هو كمتعلق بتطور أستعمالاتها الثقافوية, وما لها من أستعمالات متعددة في الواقع, وما لها من أسبابا عديدة تدعوالي ذلك.

فمن وجهة نظر السينمائية المعرفية لها من اللواحق دلائل تدل علي أزمنة الأفعال وتحولاتها إلي واقع قريب, من ظروف بإمكانها تفسيره شبكاتها المعقدة؛ من مرآوية العدالة اللاهوتية إلى صراع الهويات الأفهومية المدنية؛ وهذا القرب يزداد إذا كان الفعل الذي تلتصق به السينمائية المعرفية في لاحقية إشكالية جديد مرآوية العدالة بين المنتمي واللامنتمي؛ وما يتضمن من أثر ومعنى زمنيا/معرفيا داخليا للأفراد والمجتمع "وهنا الإشكال الموازي لصيغة الأعتماد في حفر السينمائية المعرفية عن الأناوية الأنشوئية للعالم التذاوتي المرآوياتي الراهن؛ولا شك في أن عينة الورشة: الفلم المختار (الصمت العظيم ـ 1968)؛ يضمر للتحولات معاني ظرفية في أنوجادها, وإبراز المكان والكعلومة المناسبة من اللقطات كما يكون بعض منها ظريفا علي ظرافة مشابهة من حيث السلوك والفهم التي شجعت هذا التحول.

مفهوم تأثير وتفاعل القيمة للأفهومية الهوياتية للتحرر, مفيد صياغتها عن حدث معتاد, مع أنه ليس ثمة سبب يحول بيننا وبين ثقافتنا في أن نعبر عن أحداث عشناها وتجري بالزمن الحاضر, بفعل نواقص ثقافتها, وتأثر بفعل الواقع المتغير وكأنها زمن مستقبل غاضب أيضا.

لذلك من أن السينمائية المعرفية, لها ظرفيتها الضرورة, وهي تظهر الحالات, التي قد تم تحييدها, علي واقاذع الماضي, في الاستعمال اليومي لهذه السلوكيات, وتنظر إليها بسهولة الفهم, بعد تحييدها, ولم تعد ينظر إليها بهذا الوصف, حتى أنها تحاول مناقشة سلوكها "المؤثر" في شبه السلوك المساعد والهامشي.

ولكن العديد من السينمائين يعانون من الحديث عن تأثير الأفهومية الهوياتية للتحرر, ويفتقرون إلي الثقة لفرض الحالات الأعلى التي تشير إلي "صفة الهوية" وصيغها التي غالبا ما تستبدل بحسب "النار والدخان" في الجذور والظهور والفعل,والإدغام في الحيرة؛ التي تنتهي ما تبنى عليه, وبتذبذبات معيارية في القياس.

أن هذه الموضوعات في عروض السينماذية المعرفية لا تنسف تفسيرات لهذا :اللغط", وبزنه لمجرد زستعمال مأخود من ثقافة معينة "طبقية", تعد لها قضيتها الخاصة هي الزخري لها أسبابها وتركيبها الخاصة. فيعد تأثير وتفاعل القيمة لمحترفي السينمائية المعرفة؛ دليلا عمليا لبناء إستراتيجية تأثيرات طوعية واضحة, وتأكيد الدفع لتحول الشعور بجملة مزيدة من الثقة, وعيا تعبيريا إلى مجالات المنهج والاساليب عن الزيادة في الحراك التطوري, لثقافات الشعوب كسياق مجتمعي, يسمح لها محليا في تفتح جوانبها التعبيرية والاسلوبية دائما, بنظرة مميزة, وما يضاف إليها, من قواعد قيمية فاعلة.

السينمائية المعرفية, تعي تنبؤ المسار الثقافوي التطوري للأجيال, بموجب بناء قواعد الأفاهيم, وتراكيبها المجددة, بدقة الإخضاع التاريخي لقواعد عامة. تنمي أنماط الثقافات والأعراق, بجديد إنطلاق الأجيال, ومجالات التجربة؛ التي ترفد فيها الهويات؛ ضد التمييز بأرتكاب أخزووية الإثم ضد إنسانوية التصورات, من حيث حسها في كليتها إنما نجردها من كل نمط أنفعالي, ناشيء من خارج الذات, وتخضع بالضرورة لعلاقة العدالة في صحة الموضعة والموضوعية الحقيقة وكليته القبلية. وتلبي غطاء الخطوات الحاسمة لتأثير الظاهرات الجديدة, وكيفية إعادة تأثير افكار وتصورات السينمائيين الحاليين, دون فقدانهم من خلال تحديد تأثير القيمة, خارج جميع الظاهرات, من مبدأ مصداقية نظرة موضوعها.

والحال, يبدو, تم دعم نهج التكرر التوكيد في السينمائية المعرفية التدريجي, مقبولية هو المساواة, التي تؤدي إلي التواصل. وهي القاعدة التي نجدها من خلال عديد من الدراسات الحالية الواقعية للصراعات؛ التي طبقت السينما المعرفية أعتماد موضوعاتها, في قواعد تركيب الجمل في معظم نظريات النزاع/الصراعات. وهناك بالطبع سبل تقليدية للخروج من هذه الورطة؛ هذو السبيل الوحيد لتحسين الأساليب علي صياغة قاعدة تسند فاعليتها المعرفية علي مساند حقيقية تتألف منها المكوناتك للحصول علي نتاذج أفضل, إلي جنب بحث معياري قائم علي دراسة استقصائية لآلآف المتخصصين في السينمائية المعرفية. وبالتالي تطرح لدينا عدة تراكيب علي السطح وفي الأعماق من المعارف, من الغرابة والشذوذ في إدجاعها للأسباب, ومما لا شك فيه تحل التفسيرات في الاحتمالات الأوضح التي تحتويها الأفلام؛ من إرشادات حول أدوات الخطاب المريح, وإنشاء حزم فعالة, عبر أفهوم الرابط للحلول الفعالة, وليست فارغة بألفاظ كسولة, وعاجزة من الجدوي, وخافقة التعامل بإدارة التكلفة. من أجل الأختيار في العيش المريحة, وضمان لأحترام العمل والمهنية, وما تكرسه من رسالة في أحترام الحرية. والتمسك بقواعد متعلقة قانونيا بأحكام "غير المرئية", لتتسلل النطاق التداولي في الخطاب الثقافي, والتعامل بجملة علاقات الرؤية الأخلاقية المستقيمة, بموجب حرصها, على مسؤولية البديهيات للقيم المجتمعية, وبرؤى جديدة في مقابلة الأفكار عن بعد, والتعلم في الأزمات اوالصراعات الثقافية الصعبة. كن أكثر حضورية بالقدوم, وإسراع المبادرات, حلولا غير عادية, للخروقات والمكابدات الأثمة, من خلال أرساء ملاحظات أساسية لتأثير أفهومية القيمة الفعالة, التي يتناولها فيلم (الصمت العظيم) فلسفيا.

## 2 ـ 8 السينمائية المعرفية ونهاية النشوئية القبلية الملبرنة في المرآوية التقليدية؛

السينمائية المعرفية تشكو من أنعدام التناظر لنهائية النشوئية القبلية. إن الأنماط المتناظرة خرق وصراع في المرآووية التقليدية, واللبرنة المتجسدة في القواعد المتعلقة بالتحرر والعدالة, هي نموذج بتهافت الأفعال المستعملة, ونزوعها بخجل تفسير أفعالها. ولا تعرف سوى فضاحة المتخيل الثقافوي الغربي, وأيضا في ضيق الأفق الأحادي التفكير من التناظر والتنافر.

مشكلة الطريقة القديمة في أستغلال البديهيات التداولية, لخرق حالة الربط, والمحذوفة ما يشكل جزء من الهوية الموجودة. ولكنها حالة خرق للإنسنية التاريخية,. وحين تدعوها السينما المعرفية "الجادة" لإظهار ما يدعون إليه بالكفاءة الإيقاعية للأفاهيم مقاب كفاءة أنماط الثقافوية لتأثير قواعد القيمة بأستعمالها؛

عن ذلك, ما تخبرنا به السينمائية المعرفية, تماما كما بحث اللقطات والتقطيعات؛ عن الواقع والتكرارية في التعدي على تراكيب الثنائيات أو أدوات التواصل للمجتمعات , في تواصلها وأنسجامها, وصراعاتها المركبة. وبالتالي في الصراعات؛ التي يعم عليها, التغلب على أنعدام الثقة, عن تأثير المركز والهامش, وثقافة تراوح الخطاب, بفعل سمة التماسك الفلسفي علي المسند إليه ـ والمسند بزكتساب أعلى أشكاله .

وفي حالة تمعنا في الفيلم نلحظ؛ ما الذي يجعل استراتيجية التاثير سواء أكان الفعل متعديا, أو, صرعا من أجل التواصل والتحرر, فهي قد تتبع أسلوبا رائعا, وإضافة ممتعة مرة أخرى, عن نهاية الإنشوءة القبلية, والتكرار والزيادة في الأخزية القمعية؛ عن أمتداد بعيد بطرح اشكال من تناظر قواعد القيمية المخالفة لأبسط الحقوق "الساذجة", إن إن شئتم.

والحال, نجد التكرار الأزديادي, الذي أصبح "شبه ملزما" أن يحسه المرء عن طبيعة الآفات الجرمية بحق الهويات الفرعية, والطبقية , التي أخذة الأستمرار عليه ومستمرة عليه. فمتابعتنا الحقة ترقى إلى إضافة كيف تتغير العناصر المؤثرة , بقوة أساليبها, فضح الخطاب البليد الذي تتوجه به نحو عالم شاذ ومماطل ويسوف بالملل في الإشارة إلى ما بعد الإبادات والحروب الأثنية في تركيها الهوياتي.

## 3 ـ 8 السينمائية المعرفية من مرآوية العدالة اللاهوتية إلى صراع الهويات الأفهومية المدنية؛

تأثير القيمة في السينمائية المعرفية ليس سوى مخيال الترقب الباطني, أي مرآووية العدالة اللاهوتية ترقبنا لحالتنا الجوانية, مستحشرة في باطنيتنا فضولها. ذلك إن مرآووية العدالة اللاهوتية, لا يمكنها أن تكون تعينا للظاهرات الخارجية, فهي لا تنتمي إلى هيئة برانية , منعزلة, ولا إلي حيز موقعي, بل تعين علي العكس لثمة علاقة الطوطميات المتخيلة بحالتنا الداخلية.

في حين هيكل تأثير القيمة في السينمائية المعرفية هو شرط صراع الهويات الأفهومية المدنية لجميع الظاهرات المخيالة لذاتيتنا بعامة؛ فالصراع من حيث هو مرآووية متخيلة لجميع تراتبيتها الأنشوئية الثقافوية

بالضرورة, لها مخيلة محضة لجميع القدومات البرانية, يقتصر بوصفها شرطا مآتوويا قبليا, أنعكاسا من ردود لتهديدات من على الظاهرات الخارجية, وحسب. وعلي العكس تظهر رالتصورات تلقاذا عند الآخر.

والحال, أن كيفية تأثر السينمائية المعرفية بجديد؛ تأويلات المخيال الترقبي الباطني, لذاتنا, ولحالتنا الداخلية من أنتزاعات وتفجج زماني متشقق، وبالضبط حالة صناع السينمائية المعرفية أزاء سيناريوهات تطور الصراعات الهوياتية. و مما لا شك فيه, لأن هذه المخيالات الباطنية, سيناريوهات لا تعطي أي مؤشر لهيئة, فعادة ما تستعين ـ بمرآووية العدالة اللاهوتية, تستعين علي سد هذا الشح بالتمثيل, ويتصور التتالي "العقاب؛الثواب" مآتوويا باطنيا, بالفرص والرضا, بخط يمتد بها "صنعة الإيديولوجيا", كحق, إلي ما لا نهاية, وتشكل الهوياتية, صراعات مختلفة حسب أجزائها المعرفية وتصوراتها المتعينة خارجيا, وفق سلسلة زمانية, ذات قوة لبعد وأتجاه واحد.

أما كيفية تأهيل صراعات الهويات الأفهومية المدنية, والمحتملة مسبقا, حين تتجني ضياع الوقت, الفرصة الخاضعة لجميع التصورات المشروطة قبليا, بحسب تعينات الذهن. في الوقت ذاته, الأسئلة التي تطرح على التماثلات الثقافوية, تنظيماتنها بقوة أنتمائها, الولاءات, لتحديد القيمة؛ التي عادة ما تخضع, وبشكل دائم, للشرط المرآووي للمتخيل الباطني, الناجم عن مرآووية العدالة اللاهوتية, في تصوراتها أو في موضوعاتها.

وعليه أن السينمائية المعرفية, تستنتج من خصائصها ذلك الخط, كل خصاذص المرآووية في منح المشاهدين خيارا ـ خطوتك الأولى لتقييم الخطابات؛ في هذا الحدوث أو ذاك الأستثناء, وأن تكون أجزاء الوحدة الواحدة من الصراعات الظاهرة, تشكل تصورا معرفيا, بوصفها تصورات عينة متتالية, صراع له جامع زماني, وعلاقات, ما يمكن أن تنتج ما يعبر عنها بفعل خارجي.

وعلاقات النظام المغلق, هو شرط قبلي لا تنتمي إليه تلقائيا, وأن المفارقة المزورة بأسم نقيضاتها الحضارية في الإحلال لإحلال, بوصفها تولد التعينات ذهنية. تحتمي بعد تتالي موضوعاتها, شروط إطلاقها, وتخضع بالضرورة, حتي تصبح أمر لعلاقات إنتاج الواقع. وحيثيات خضوعه عائد إلي شروط قبليته, وهو على الأصح لا يتوسط فيه " العدالة اللاهوتية" لحماية أنفسنا, وبذلك تكون السينما المعرفية زخمت شروط توسط الحيادية للظاهرات الخارجية, تاركة تأثير القيمة, إلي تفكيرنا بموجب نتائج ومصير الظاهرات الباطنية من الثقافات ونظمها, في العقاب والثواب. إن شئتم.

## 4 ـ 8 السينمائية المعرفية في إشكالية جديد مرآوية العدالة بين المنتمي واللامنتمي؛

السينمائية المعرفية أظهرت من الضروري الأكثار ما يمكن أن يميز وضوح أفهوم إشكالية جديد مرآووية العدالة المتعلقة بقوة الأسس المعرفية بين المنتمي واللامنتمي, دفعا لأي تأويل خاطيء لها. فإنه لا يمكن أن يكون معية علاقات تتالى لنمط ترتينا لها في ذهننا. بل أن السينمائية المعرفية, ومن خلال فيلم (الصمت

العظيم ـ 1968) تحديدا, يعين من خلال وصفيته, عما هو موجود في أذهاننا, بالمتتالي "الجديد" لنمط رؤيتنا, تطرح ما يسبقه؛ أن لكل فعل تفكير, الشيء منه حد منه.

ومن إيضاح الإشكال إليه, هو النظر بزنتساب يتفق يالضرورة مع الإنسان, بمصداقية قبليته الكلية/ إنتساب الإنسان لذاته المعرفية, التابع لها, حسب الإستدال للحرية في الأنتماء ككاذن لا يعترض على معطاها من الأشياء, ككائن تابع , ميتافيزيقيا, ثم ما يتفق علي تصنيف مصداقية أشتقاقاته الذهنية, في أصل الفعل الذي يتذلل توضيح المعرفة إليها , منتميل أم غير منتميا. وهذا العرض البدئي, يوضح إنشوئية مرآوية العدالة بحسب ظاهريته, الحرية كائن منتمي حسب تابعها, وتابعها منتسب ذهنيته, التي توضح كائنيته تابعة بحسب ملاحظات أدبيات تصورات ميتافيزيقية لا منتمية.

والحال, أن تأليفية النقاط المطلبية ـ الفيلم ـ تبلغ أبعد من ذلك, وللسبب عينه, عن الأفهوم المعطي للصراع الهوياتي. له توضيحات نظرية, يعرضها علي الوعي الأصلي, وحده, للنقد وليس للبت به. كي يكشف قبلية الأفهوم التذهني المناسب له, الذي يرمز في صراعه الهوياتي؛ الجنس, العرق, القوم, الدم, اللون.. الذي يمكن أن يربط به توليفا ديالكتيكيا كلاسيكيا, لكن, وللسب عينه, لا يمكن لهذه الأحكام, ـ أيضا بحسب معطيات الفيلم ـ أن ينسج إلينا ما ننتسب إليه أن نبلغ الأحكام صورتها أبعد من مرآويتات السيمائية المعرفية التأليفية بموافقة تابعة, إلا أن نتوضحها, بحسب الاستدلال الجديد, لا بحسب ما عرضه بالتصور.

والملاحظات التي تتابع أشتقاق نواظمها, عبر المنتمي واللامنتمي, من حيث وجود مرآوية التجربة ممكنة, وتهدف إلي مزيد من التوضيحات وتأثير القيمة على نظرات السينمائية المعرفية. وأستيعائية متعالية لا علي الفيلم, بل علي التدليل والزحف عليها.

## 5 ـ 8 حفر السينمائية المعرفية عن الأناوية الأنشوئية للعالم التذاوتي المرآوياتي الراهن؛

تتوالد حفريات السينمائية المعرفية عن الأناووية, معطي معرفي من مسندين محضييم هو قدرة في الأنشوئية للعالم التذاوتي, ومراووية المتذهنات الراهنة. في الأولي؛ ويكون هو أسترحاب بمآتى المتخيلات وأنطباعاتها الميتافيزيقية؛ ـ القبلية المعرفية والأنطباعية التجريبية المتحققة لدينا. ومعطي الثاني؛ هو الإرادة أو الآهلية تمييز خلط الاسانيد, وتبعا لذلك معرفة تصنيف التعينات المعرفية, وقوة تأثير قيمها, وتالعلاقة التفاضلية لشروط أحكامها, محضا. و بحسب تلقائيتها في الصراع الهوياتي؛ أي بحسب راهنيتها. إن شئتم.
وإذا شئنا, أن حفريات السينمائية المعرفية تؤسس خيارين عن الأنووية الأنشوئية للعالم, في صراع الهوياتية؛ خيار يعطي مرآويته الجديدة لنا كموضوع براني مادي في تشكيل الأفاهيم, والثاني يستمكن علاقات الأشياء في تصوراتنا عليها, وذلك مرتبط تلقائيا بالأولى, يخلط ما يتناسب في تصوره, وما يلحق تداركه, في ظروف حضورنا, تشكيل التناسب يكون محضا لمجرد تذهينها, وفق معرفة مرآووية راهنة, وبشروطها الموضوعية, وهنا التعطي يكون من دون أفاهيم, أو أي إضافة لعنصر نفكر فيه بتلك الأشياد في حضورها, لأن تداركنها إليها لا يشترط حينها, معرفة طبيعة صراعتها, كما نفهم ظهورها. لأن أستقبالنا للظهور, هو مرآووية تلقائية الأفاهيم المجهولة, الخام, حضور سينمائية معرفية ميتافيزيقية, تناسب معها,

حضور فطريتها, كي نستفهم الدهشة في تعيين الذهن, وأنطلاق معرفة ما لدينا من تصور, يتضمن حضور التصنيف علي أساس الهووية وأفاهيم القبلية.

والحال, فمن الضروري أن تجعل السينمائية المعرفية عن الأناووية أنشوذية مفهومة في مؤتيات تصوراتنا من حيث تأثيرها تلقائيا بحسب قبلياتها الخامم أو بتجربتها, بحسب ظهورها علي النحو علي شكل صراع هويات قائم, بالمقابل أن تمنحنا قدرة تأثير القيمة في التوليد الأناووية للصورات عن أفهومية " الإحلال لإحلال" في صراع المعرفة وتأليفاتها, فاهمة ديالكتيكية كلاسيكية. متأتية بحسب نمط تأثيرنها علينا بموضوعاتها, مشهدياتها الفاهمة, والأنعكاس الإبداعي على سعة وقدرة على التفكير موضوعيا بهاتين الخاصيتين, علي أقل تقدير.

## 6 ـ 8 عينة الورشة: الفلم المختار (الصمت العظيم ـ 1968)؛

كما جرت العادة إلي حد كبير, عبر السينمائية المعرفية الإيطالية, المخرج البارز (سيرجيو كوبوتشي) القفز في موضوعات مميزة, مهمة و وجيزة, الأختيار والمسؤولية, يعينها الفن والجمال, لفترة من زمن المشهدية مشيدة.

حظينا, أحد الأفلام شهرة هو (الصمت العظيم ـ 1968), أختصر طلبنا للمعرفة المستمرة زحتياز, الجودة والمتعة المشهدية حقا في المحل الفلسفي للمعرفة نسفها, مرآووية. تم بذلك الحكم علي السينمائية المعرفية خلاله. وبحسب صياغتها؛ الفيلم في الحقيقة, ملحمة, مع فريق عمل أنتقائي أحترافي, أحتكر المشارك في بطولته كل من النجم الفرنسي (لويس ترينتينانت) والذي لم يفلت من أحتيازة النجم الألماني (كلاوس كينسي) بطولته, وكان للنجمة الأمريكية (فونيتا ماكجي) توجه الظهور الأول لها على الشاشة الكبيرة, وكان لظهورها وقعا رائعا .

يعتبر هذا الظهور للفيلم في فترة مختارة من نشاط ملفت للحركات الثورية المطالبة بالتحرر, والاستقلال التي لجأ إليها المخرج ـ علي سبيل المثال إشارة لـ"مارتن لوثر", "غاندي", "غيفارا" و...و..., بأجواء مشابهة للفيلم, إن لم نقل مستوحاة بشكل عام, وهذا الفيلم على وجه الخصوص له من التأثيرات الرئيسية أنطلاق مسيرتها اللاذعة السمعة, في العالم.

عند حدود قاسية, أجتاحتها الثلوج, يستوطن, مجموعة من القتلة المأجورون, المتعطشين للدماء, بقيادة (لوكو) الشرير, يفترس عصابة من الخارجين عن القانون المضطهدين الذين أخذوا إلى التلال. عندما يتم جمع الثمن على كل رأس واحد تلو الآخر, يقف فقط حامل السلاح الأخرس المسمى (سايلنزو) بين اللاجئين الأبرياء والجشع والفساد الذي يمثله صائو الجوائز. لكن في هذا العالم القاسي والوحوشي, فإن الخطوط الفاصلة بين الصواب والخطأ ليست دائما واضحة ولا ينتصر الخير دائما. يتميز الفلم بالتصوير الفوتوغرافي الرائع, والنتيجة المؤلمة من (المايسترو إنيو موريكون), وتعتبر الرؤية القاتمة والرائعة والعنيفة معا, للمخرج (سيرجيو كوبوتشي) لغرب غير أخلاقي, وغير مشرف على نطاق واسع من بين

أفضل وأكثر الشخصيات الأوربية الغربية تأثيرا على الإطلاق. المقاتل الأخرس يدافع عن أرملة شابة وجموعة من الخارجين عن القانون ضد عصابة من قتلة (الأتاوات) في فصل الشتاء, بينما يتكشف صراع قاتم ومتوتر.

في حين أن صنعة المرآووية للصورة مثيرة ورائعة للفيلم ـ قد يكون هذا هو أكثر الأفلام الغربية صعوبة في التصوير في فصل الشتاء القارص على الإطلاق ـ وكانت النتيجة مبتكرة ومذهلة, إلا أن أقل حميمية مع الجمهور هو الخاتمة الأكثر برود وعدمية, تفسد المعايير النوعية. بمعني كانت الفاتورة قاسية, في ظهور مثل هذه الأفلام لموضوعات الهوية و"الآتاوات"من تاريخ الغرب, أو, كما يسمي بالإيطالية "مواجهة ثلة من العصابات "فطيرة التفاح" التي يعيد مراجعتها في المتخيل الغربي "البرنة" مرآوويتها الفيلم.

ولكن الغربيون يعترفون "بتفوقهم/النموذج ـ النخبة/ في صنعة التعريفات, بحكم اسمراريتهم في الحفاظ على ما يتفوقون عليه. بـ"فاتورة مزدوجة". الصمت العظيم يثبت استمرارية, هذا التقليد. ولكن إذا كان هذا الأسلوب مألوفا, فالمرآوويات ليست كذلك بالتأكيد في صنعة السينمائية المعرفية, وهي تحتفظ بتاريخ ثقافات الشعوب, بتنوع وأختلاف وجهات النظر المطروحة. في الخطاب والتأويل والتفسير والشرح للمعني. الفلم تم تصويره في إيطاليا ـ الدولوميت, خلال عاصفة ثلجية حادة.

بأختصار, رجل يمتطي حصانا ببطء, وببطء شديد دائم, يشق طريقه عبر الانجرافات الثلجية الضخمة؛ التي يعاني ولم يستسلم, وهذه العاصفة الثلجية الضخمة لم تهزم حصانه أو تدفنه, والإبداع الملفت هو عدسة الكاميرا التصويرية المدهشة, للمصور السينمائي المبدع (سيلفانو إيبوليتي), مستشعرا بما حصل عليه, وهو يتيح للمشاهد دعوة الركوب لأطول فترة ممكنة, بمقاومة وشجاعة البقاء. دون أستسلام.

سيكون ذلك الرجل "صامتا", فردا, مخلصا لأسمه, لا يتكلم أبدا بكلمة. قام بلعب دوره النجم الفرنسي (ترينتنانت), الذي ثيل أنه شارك في الدور, لأنه لم يكن مضطرا لتعلم أي خطوط مطلوبة, إبرازها. الصمت هو رجل يحمل كراهية شديدة لصائدي الأتاوات, لدرجة أنه كرس حياته لركوب الخيل حول الغرب, مما أسفر عن مقتل أكبر عدد ممكن منهم بأستخدام مسدس آلي ضخم لدرجة أن الحافظة بها غطاء علوي.

منهجية (سايلنس) بسيطة, فهو يحث صائدي الأتاوات على إطلاق النار أولا قبل أن يطلق النار هو نفسه. قال شاهد عيان: "إنه أسرع من الشيطان". "لأنه كل ما هو فيه أنه الشيطان". على الجانب الآخر من الطاولة (لوكو), أكثر صائد الأتاوات شرا وكفاءة, يلعب مع أحتياطي غير معهود من (كينسكي) المتقلبة.

أعتذر تقريبا عن عمله (إنه خبزنا و زبدنا, كما يقولون), ومع ذلك, فإن (لوكو) لا يرحم وساديا في السعي وراءه, شخصيا ما بمجرد النظر إليه. إذا كان هناك سعر علي رأسك, فإن (لوكو) يريدك ميتا. من بين الأفكار الغريبة لـ"الصمت العظيم" أن المجرمين الذين ينهيهم أشخاص مثل (لوكو) ليسوا مجرمين علي الإطلاق, ولكنهم في "البروليتاريا الغربية", الذين تم أستغلالهم في الديون المعطلة من قبل البلوتقراطي

المحلي (هنري بوليكوت = (لويجي). وبنفس القدر من العجز هو (شريف بورنيا ـ المحارب الإيطالي الغربي المخضرم /فرانك وولف) الذي لا حول له ولا قوة, والذي أمر بالذهاب إلي بلدة (سنوهيل) الأسطورية بولاية يوتا, لمحاولة فرض بعض القوانين والأنظمة, الـ"غير مرغوب به كثيرا".

الجزء الأخير من اللغز الدرامي مقدم من (بولاين ماكجي), وهو الزمر الذي أثر بشكل كبير علي كونها أرملة شابة كان زوجها ضحية لصائد الأناوات والتي هي في أمس الحاجة إلى الأنتقام. الصمت, المرتبط بطبيعته, وتاريخه, كما نتعلم, مصمم على توفيره, لكن لا شيء يعمل بالطريقة التي يتوقعها هؤلاء الأشخاص, ناهيك عن الجماهير التي تحب أفلام هوليود الغربية الكلاسيكية. ولا حتي قريبة.

فالفيلم, بالضبط, عمل ملحمي رائع.

تأليف وأخراج: سيرجو كوربوتشي
تمثيل نخبة من النجوم:
النجم جان لويس ترينتينانت ( جوردون/سايلنزو )
النجم كلاوس كينسكي (تيغريرو)
فرانك وولف (الشريف ج. بورنيت)
النجمة فونيتا ماكجي (بولين ميدلتون)
وعدد كبير آخر من النجوم
مدة الفلم:1ساعة و45 دقيقة

## ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

أن تميز الحلقة, تجلت في كشفها الثبت, الذي ظلت قابلة للتطوير, بفضل ما تتمتع به هذا الحيز من تميز السينمائية المعرفية بالفاعلية لموضوع الحلقة التي تمفصلت حوله أبعاد الأفهومية الهوياتية الخاص/العام, في النزاع الدائم بين الظاهروالباطن للحدين, أو محاولة السيطرة والاستقطاب بالقوة لأحدهما الآخر. لعل الحلقة الكتي جمعت بكشفه, هو ما جمعت به صراع/نزاع دونما دمج من تميز الصياغة الوجودية ظلها, بين الجنس والعرق, الخطاب والعقل, الحياة والموت كما ينقصها أفهوم إنسانوية الهوياتية والمعرفة.

والحال, كما هو الثبت بين المسموع والمكتوب, والفارق الكينوني بينهما, أتيحت معرفة؛ كيف تستعر أهداف قيمة الهوية الأفهومية للتحرر؛ الخيار الأكثر عدلا وفائدة للسينمائين والنقاد, والبديل الأفضل للمحايثة بالمشاهدة؛ كما تجلت في ألتقذها بكيفية تمتع طريقة أرشادات الهادفة للسينمائية المعرفية حول تبني عناصر قوة الموضوعات أكثر ثقة وأهمية في أستراتيجية الإيديولوجيا الخاصة بها, وكيف تتجنب عناصر ضعف الخطاب الثقافي الأخزوي المنخفض والهابط للغاية؛ كشفها محددات النوع المناسب من خطاب الأفلام, والخطوات الحاسمة لتحميس المستثقف الجديد, الاستراتيجيات القوية لإعادة تحميس المثقفين الحاليين دون فقدانهم؛ تجلت بأثر القيمة المعرفية الذي فيها تتميز خطابات الأفلام بأبحاث معيارية حول كيف قيام الآلآف من محترفي الأفلام بخطاب ثقافتهم والحث علي دراسات الحالة للهوياتية الأفهومية التي طبقت مرآووية

أهداف القيمة؛ بقيت التغطية حيادية الحكم على جميع جوانب المعطيات الخطابية, بما في ذلك إنشاء حزم ثقافوية فعالة, ووضع رؤية مهام ثابتة وبناء نطاق التسلسل إلى الهدف.

وعليه, حصرت النظر في الكشف تعيين أنساق التمتع بمحتوي الفلم المختار (الصمت العظيم ـ 1968), كأثر يغني عن بمرآووية لسانا متكلما عن ما يتطلبه الموضوع (حالة دراسية) فورية, تشهد علي خشية الألتقاء تاريخيا ثانية بالمحايثة التي أتيحت حيز الممارسة. والحيز الذي شكلتة الواقائة من أثر على الفرد / الجموع؛ حيز الرعونة الخزوية التي تشغلها الذاكرة في متخيلها كطرفا في عملية ذهنية أو كليانيته.

لذا نوصي, النظر له بأهمية أخلاقية, بأثر القيمة, في حالة طلب للمعرفة المستمرة, والبحث بإيجاد الحيز الذي يتم فيه تشكيل الأنظومة الإنسانوية لأفهوم السلام الدائم, بمزيد من الحرص والتزامن من فعله اللغوي والحياتي للشعوب, علي الصعير الفردي أو الجمعوي. وأن لا تحتكر بدورها هيكلة الحرية الفكرية المتداولة في تاريخ النزاعات. في حين نتذوق الخير بالحق والجمال والمسؤولية, في مملكة الإنسانية.

## السينما والفلسفة: (9 ـ 12)

### الحلقة التاسعة: تجاذبات السينمائية المعرفية بين فلسفة الجمعنة والفردنة.

محتويات الحلقة التاسعة:


0 ـ 9 المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
1 ـ 9 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد الأنهم؛
2 ـ 9 ـ الحفريات وعثرنة الأناووية من المرآوية الأنسانوية أمام تحويم التفكيك والتأويلات
3 ـ 9 الآناووية في السينما المعرفية: عثرنة قووية اللغة المتعالية
4 ـ 9 الأنشوئية الجمعوية مقابل الأنشوئية الأناووية
5 ـ 9 لقاء النشوئي المعرفي السينمائي والأفهوماتية الأنووية الفلسفية
6 ـ 9 عينة الورشة: الفلم الياباني المختار (قصة طوكيو ـ 1953)؛
ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛


### 0 ـ 9 جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛

الثبت, قم بخصب المعرفة, وأنت تنظر دليل جينيالوجية معطيات الحلقة, بتمييز صارم ومتفاعل, أنطقت بحسب ما ورد أدناه:

1. كيفية الآتي بتجاذب مؤلفات السينمائية المعرفية, أحظتها عادمة الهوية والقيمة, من سواها, حكمت رواجها بين فلسفة الجمعنة والفردنة؛
2. كيف طغت حفريات أشهرت عناصر الآنووية, بيئتها الداخلية/الخارجية فذاذتها من جديد, أمام التفكيك والتأويلات؛
3. كيف صدرت ممجدة المرآووية الإنسانوية بحاكمية فجواتها التحليلية, شهرتها, بأهم خصائص السينمائية المعرفية, وحكمت عليها من أتباعها؛

4. كيفية تدرج الخيارات الآنووية في السينمائية المعرفية؛ الأفق الروحي والرؤية الجمالية وعمق النموذج وشموله في تأثيرالهوية والقيمة في التغيير والتحول؛
5. ما الأنووية في التحول والتجاوز في لغة التعالي المتعثرنة؛
6. ما التحول في الذوق الجمالي والقييمي في التغيرات الاجتماعية؛ وبالتلي أنشوذيتها الجمعوية مقابل الآنووية؛
7. من يقود التحولات الإيديولوجية على الصعيد الثقافي لقاء النشوئية المعرفية في ملحق المرآووية في الخطاب السينمائي, في ظل غياب الأحكام المستقيمة في البحث وشروطة المعرفية المسبقة؛
8. فالحلقة نفسها تحتوي عبر أدبياتها, علي وقفة مع الفلم المختار (قصة طوكيو ـ 1953)؛

## 1 ـ 9 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد الأنهم؛

لقد حلت نواب الحلقة السابقة بالتصحيح, لما تم عن الأصل, في الواقع لسان حال السينمائية المعرفية النقدية المشاكسة عن وضع الملاحظات وتعليق الفوائد. وشمرت عن ساعد الجد في الأعتناء, شارحة النظر في بعض ما نقلته السينمائية المعرفية, عن الفلسفة كما يروق النواظر ويجلو البصائر. أما عن الحلقة الحالية, فهي علي ما تعرف من العنوان, النظر فيه, بذلت مفاتيحها فوارق التواصل إلى التصور, أسوة بالحلقات السابقة في شيد من الخزائن, مع فارق وحيد, وهي أنها تناظر أفلام الفردنة/الجمعنة تنادر فيها خطها, من متأخرات قدمها, فجاءت بآخر هذه الإشكاليات, لحظة إضادة, أنتجة التطور الأكثر مشاكلة بكثير تداولها, وهي ترتقي وتتقدم خالصة, أزاء ما تصب مساق بقائها, تضاعفها, بمراتب نوعية.

وهكذا ترتقي هذه الحلقة, بطاقة إبداعية, تكشف مجال عمقها وهي تدلل على أنتقاء "عينة" من مجموعات هائلة من الأفلام المهمة, كما تعطينا احد أفلامها, (قصة طوكيو ـ 1953). عينة فنية, تصف حالة مرونة شروطها, وبطابع رائعة مرآوويتها وأسلوبية ثمراتها, أصالة وتعبيرا, في عمل لا ينضب المعني الصحيح للحلقة.

والحال, قمنا بأختيارها, مصرين حصرها, ما تنضحه الحلقات من محتويات خطابية, تفتح لنا أوجهها إلى القراء تعميم مركب في المرآووية الذهنية المتخيلة, من وصف وأستيطان معرفي متخيل, بين الأبهام والألتباس, ناظرين إلي فك عروة استطلاعها وتحليلها, بتفاعل وتداخل داخلها, من السقوط في الرياء والمراوغة...

ولو شئنا أن نحدد هذا كله وغيره أكثر, هي المختار من أولتنا إلى هذه الحلقة بأقتضاب, في نزوعها سائر ما تنجم عنها, من أهداف وتقدير أبعاد مجراها. وتقديم ما يقرب تماسكها في الأدبيات السابقة, بوجهة نظر جمالية سينمائية معرفية متعالية؛ لما يقربنا فيما بينها البعد التاريخي الراهن ومواقفه بين الحفريات وفريسة عثرنة الأناووية من المرآوية الأنسانوية أمام التفكيك والتأويلات.

أما الوجه الآخر لهذه الحمولات وإدراكها الغامض لشرطياتها المشتركة, والتي تكاد أن تكون كشفا صريحا عليها, وبالتالي من السهل أن نتلمس المقاييس الجمالية المحضة, من جهة أولى, قوة بصيرة وأحساس, عميقين, أزاء أدق التظاهرات النفسية, وقد دللت أكثرها تسترا عند الذين بتزلفونها, بمرونه في لفظ وقول في التعاليق. وللذكر مع المزايا المذكورة من وجوه أخري, وهي تتعاطي محدودية دفينة في المعنى الصحيح لغايتها, وهي حمالة رؤى تستريحهم, أزاء مصير مخلوقاته الأدمية العاجزة/الخاملة.

غالبا ما يشار إليها من منظور الآناووية في السينمائية المعرفية؛ عثرنة اللغة المتعالية, وهي تحاول تتنكر, من خلال تطورها اللاحق, في عناصر التيارات الفكرية؛ التي تمثل عادة تحديات تأثير معرفي, أن لم تكن مستقلة في ذاتها؛ أو في دراستها شأن واقعها, فإن لها شأن مصحوبا, بالتأكيد, يكون تجاه القوة والأنفعال؛ وهي تخرج بنا إلي أفهمة مأزق المسائل, التي طرحت أسيتها, بنفس الأحجية بالأحداث. والتواصل بمراجعة قبلياتها, الواقعية الجمعوية؛ بنفس حفريات الأنشوئية الجمعوية مقابل الأنشوئية الأناووية, التي لا تزال شعاراتها حية وراهنة.

وبحكم هذه الميول والنزعات, التي بات بعضها يستحسنها, رأينا دراستها, سواء أكان لقاء النشوئي المعرفي السينمائي والأفهوماتية الأنووية الفلسفية, عند دراسة ملاحظتها في تقويم الظاهرة, دون تجاهل. والتوقف عند الفيلم, إليها, بدعوتها الخاصة, وهي تحاكي الظواهر إلي تغيير المجتمع والفرد, مستوضحين على الدوام من منظور السينمائية المعرفية, نصفها بصورة واعية, من خلال الهوية, والجنس, وشبكة العلاقات, والصراعات الطبقية؛ التي تواجه ظاهرة المحاكمة والعيش داخلها بنقدانية / محاكمة جمالية محضة. إن شئتم.

والحال, نحن نعترف؛ بأننا لم نلم بجميع موضوعاتها, إلا القليل مقابل تطور الحياة الفكرية والتغيرات الثقافية والمجتمعية في الدراسات الرصينة القليلة المتوفرة لنا. فقد نفذنا في البحث لأكثرها في مكتبات ودراسات أكاديمية من أجل المثول إلي معاينة أستيعائية ما تحفظت به بعض الدراسات عن مشاغلة المبادرة من مؤلفات النقاد السينمائيين, الذين يبتدعون ويضيفون, إلى تبدو في وعي القراء/المشاهدين في متناول الجميع, لكن حتي لو تمكنا في متناولها "جميعا, ومن خلال هذا الفيلم (قصة طوكيو - 1953), فإننا بكل تأكيد ستكون دراستنا متواضعة, دون شك.

لهذا السبب فإنني أرحب, دون تحفظ, بمبادرة القراء في كشف الظواهر المعزولة, أن أمكنها أن تنوب عن الفهم والإطلاع الرصين والمباشر على؛ محتوي الحلقة من جهة متنها. وعلى رؤية الفيلم من جهة أخري. لكي ننعم بذلك إلى القراء, ملاحقة أدراكها, على بسط الأثر الأدق, وأن يتمتعوا بتأثير حكمة القيمة المضافة, التي سنتحدث عنها, هنا.

## 2 ـ 9 ـ الحفريات وعثرنة الأناووية من المرآوية الأنسانوية أمام تحويم التفكيك والتأويلات

لو شئنا أن نحدد بأقتضاب تصور السينمائية المعرفية أخلاقيتها بدور الحفريات, بحيث تتم محاكمة عثرنة الأناووية من المرآووية أمام مقارنة تحويم التفكيك والتأويلات, بما تستديم يعينها الدور كأقنومة, وتأدية إنسانووية الفردنة له, يأخذ أشكالها. لقنا أنها تميزت بفارق وتماثل نوعي, أزاء سائر مسائل نهاية النشوئية القبلية الحاسمة.

وما تعود للسينمائية المعرفية, التقصير أو التقدم, النقص والإنجاز, الممارسة أو آلية البراعة, الجهد الأدنى أفهوميا في الجهد المتعالي, وما التحويم في كل تلك التقديرات تغطي مساحة الفرد أفقيا في التفكيك والتأويلات آخرويا. وحين البحث عن ثمة سماكة لها, تبرز أمتدادات مشهدية لمساحات أخرى كانت منطوية, ويمكن أن تشتبك بزنتشارها من أمتداد الفردانية إلى الجماعووية كأمتداد المسطح التأويلي عند تفكيكها عن نفسها.

وبطرح الفيلم (قصة طوكيو ـ 1953)بشكل امتداد مساحتها, تفكيكا وتأويلات مرآوويا, على مستوى متورطة فيه, تجاتحها الأعتراضات الأنووية مقابل معطي فردنة المحاكمة والمقارنة دائما بما يعينه دور الأفهوم الجمعوي الشبكي في أنموذجية ثقافات القوى القوية, وحيزها العضوي الحيوي, وهي تحتل عناصره كامل نسيج الشبكة الجماعووية وخلايا الأنظومة التنظيمية للمجتمعات وخلاياها. ويصبح للسينما المعرفية القدرة علي فك النداء, وتوصيله عبر آلياتها الإبداعية كقوى قووية, تعبر عن ذاتانوويتها أشبه بشغفيات وعاطفيات, رومانسية متعالية في المجال الأخلاقي أمام آليات التغيير, وتعالي الأناووية وخلايات, لضروريات متخيلاتها التي لا طائل لها, إلا من حفر الدوافع, والدور بمعطيات يكشفها الفيلم, ضمن أمتدادات تبرز بعمق, حيز مساحات تعاملات التنمية والتغيير, أمام مشاكلة لعثمة نوع التربية, و شرود الجماح في أنزياح الملفوظات الفلسفية, أزاء الفردنة الفطرية, المتمردة والمتعالية, مثل شفاء الفطرية المتلعثمة عند المتكلم, في ملجأ دوره الجمعاووي.

والحال, أن الحفريات تعود للثقافة, هنا, السينمائية المعرفية تعتمد الدور ليس معطي نهائيا, ولا نموذجا آخرويا, تقع عليها عثرنة الأناووية حين تقع مسافة الإحزاحة حين تنتشر كأمتدادات أفقية من داخلها, أو مما تتورط به أدوات التفكيك والتأويلات, المصاحبة فيه.

## 3 ـ 9 الآناووية في السينما المعرفية: عثرنة قووية اللغة المتعالية

مساحات اللغة الفاطنة التي يعتمدها المخرج, بإنسانية زواياها وتنقلاتها, كلغة حسية غير تبريرية, في مواجهة أنموذجية شبكة العلاقة الجمعووية, ومتخيالاتها المنطوية, وتنازعها الفطري, حين تقع علي مسافة واحدة في تنافسية الأدوار والمراحل. التي يشكلها المخرج بمرآووية ذكائووية أنتقال زوايا الكاميرا في تنازعات السياق, علي مستوي طائل منها, إلا في الهوامش الإبداعية.

ما تدفع منطوياتها متكاثرة تعكس الأنووية قوى القووية, ما ينتسب دورها الوظيفي بتفكيكات لأشياء عديدة لها بالتأويلات, قد تأخذ ذاتها أشكلا وحجوما في التأوليفات المعرفية, حجوما متداخلة ومتخارجة في أفهومية السينمائية المعرفية, في تحديد تلك القوى القووية وتنازعاتها الثقافوية, وتمايزها في التقصير والتقدم, أو النقص أو الأنحياز, في أنموذجها المعياري, في عضوية المجتمعات الوظيفية الحيوية الأصلية.

وعليه, حين تنطوي حفريات تتناولها السينمائية المعرفية, بمراووية القوي التنافسية تتنازع تداخلاتها, على مسافة من داخلها. ومن هذا السياق, مرآوويتها همهمة الأعتراض, على وظيفتها, بطرح وظيفة أخرى, بطرق غير تبريرية.

والحال, إن عودة المخرج أجدر صلاحية معرفية يستخدمها في الكاميرا, هو ما يفترضه الحس العاطفي في اللغة والوجه والجسد, وكل ما يعترضه, حين يكسر هذه الحقائق الأناووية, التي تحدد الأعتراضات التفاوتة في شرود المستمع أو المفكر في المخاطب إليه. ويغدو ممكنا أسترجاع الفردنة من تحت ركام الأدوار التفكيكية والتأويلات في مساحاتها المتفاوتة, والأنزيحات في الخطاب؛ التي ينسب إليها ـ حبكة الفيلم ـ, ما يبرز دور أعتراضي بشكل ملفت في الجانب غير التبريري لمتبقيات اللفظ في المنتزع الجمعوي اليومي, في التعامل مع الملفوظات أو بين المكتوبات من الذكريات, إلا تعلثم المتكلم علي المقول والمتداول.

## 4 ـ 9 الأنشوئية الجمعوية مقابل الأنشوئية الأناووية

السينمائية المعرفية التي تسيطر عليها الوظيفة الجمالية علي ملكة الفكر, خلال فترة مشاكلة راهنيتها أزاء الأنشوئية الجمعوية. بل قد تعد التحليل المرآووي المعرفي الطبقي للمجتمع في التربية واللغة نفسه. بمعنى أن الأنشوئية الأنووية خلال السينمائية هذه, وبهذا الحيز, لم يتقلص أنزياحها المعرفي عندها, ولا من جوهرها. وهي تعاود مراجعة الرنين الأخلاقي الدلالي, على فكرة التغيير والتحول بمواجه وظيفة أنتماء الأنووية للجماعووية القووية؛ التي لا يمكن حصرها أو خصارها, إلى حالات الأختصار الشديد والتحجيم ـ بالصمت ـ إلي أقل نوع معنوي, من القول الكمي الأقرب في ترميزه, من أنظومة الإجراءات المباشرة في الصراعات والتحولات الثقافووية علي مستوي الأنشووية الأناووية الناشئة, أو القبلية الثقافووية التي تتمركز في الأشتقاقات الجمعووية تهافت حيزها اللغوي كفارق يزوول بمحددات التمييز, والأنتساب "ريضنة الوعيوية الدلالية" في اشتقاقات اليوميات للغة, والحيز الحسي بفارقها الدلالي, في صيغة التفكيك والتأويل, ونحن ننتحل معها مع السينمائية المعرفية ذاتها.

فوظيفة الأنشوئية الجمعووية التي سيطرت عليها السينمائية المعرفية في التحليل المرآووي, هناك تقليم أو تشحيل الزوائد في تميز اللغة المرآووية الآنووية المباشرة, من مجرد الترميز لها بالصوت العادي, إلى زفق رنيني في مساحة الكاميرا والعدد من التعريات والتناصات القريبة والبعيدة, وهي تراجعنا في مرآوويتنا, أنوويتنام ذاكرتنا المفكرة الراهنة, وهي تتعرى أمام أشد التأويلات في صوت يتعرى, علي مستوي يبرغث تناصاتنا وفردنيات وظائفها بالتصورات والترميزات المخترقة لغويا في المحصلة النهائية عن مكثفها.

والحال, أن تحاجج السينمائية المعرفية, أعني بها بالتحديد الوظيفة الحاسمة للفيلم (قصة طوكيو - 1953), حين يعتمدها, تحت تناص وتعرية من ذاكرة التأويلات, في حالة من الإرجاع الشفهي, والأستعادة في التحجج إلي مجراها في مسرديات تارة بواسطة الأختيار السمعب - موسيقي الفيلم -, وتارة بـ - زوم - الذاكرة عينها, وهي تصعق ذاكرة التأويلات كإجاع ذاكرة جمعووية قووية من الترميز إلى "التأصيل" الأصم عبر الشكل الراهن.

وإحالاتها إلى معرفة تجردية, بأعتبارها تأصيل لحقبة المتخيلات الخام, في رحلة الأختزال وهي تتجرد في بنينة نحوها, التحجج في حالة الإرجاع, من تحت تلاقط التأويلات الماضووية وتعريتها من سر بلاغتها في الإساءة والإضاءة إلي صغرها وعقدها في التفكيكات وتأويالاتها الزائدة.

## 5 - 9 لقاء النشوئي المعرفي السينمائي والأفهوماتية الأنووية الفلسفية

لقاء النشوئي المعرفي السينمائي في تعاقب زمني أفترضته المتغيرات البيئة الجمعانووية والشبكة العضوية في الأنظومة اللغوية, وصوتية خصائص التغيير وملامح تنوعاتها الأنووية الفلسفية. بمعنى وجود هذا الأنتظام المعرفي التزامني تحف بعناصر المرآووية بالإضافة والتأثير القيميي, ما قبله وما آلت إليه توالي صوتياته الجينالوجية المستحدثة في آن معا. وهو ما ينبت مستودعها عما يحمل خصاذصها وملامح أستيعائيتها, بمأتى السياق, فتثيره وتغرف منه.

ليس لقاء النشوئي المعرفي قوة كامنة في المفاهيم, بل بالأفهومية الكاشفة التي ينحل منها المعنى, ممموضع طبيعتها, وخطابها, وتمييز تنقلاتها. بمعنى أفهومية الأنووية الفاعلة, والراصدة لرصيد نظامها التزامني الظاهراتي من جهة, و المؤثر القيمي على طبيعة أنظومته التعاقبية, التي تقوم عليها الأنووية بصعوبة إعادة اللحمة الجمعوية إلي وجهتي عمقها القبلي, بحسب وجهتها اللسانية, والحيوية بالحضور, لأن الفردنة تخضع لمشغلات عملياتها المؤسسة, الذي يعترف, في بدء نشوئيتها المعرفية, التمييز الحاسم لقوامها المفاهيمي, لمجرد أمتلأ المفهوم المعرفي أحقيته, كمتكلم وضعي عنها, يصبح من العسير إزاحته, وهو يكون وجودها الأفهومي المادي ويشرع نفسه "الأنووي/ فردنة" متعالية, تشغيل حيزه الوجودي.

والحال, اللقاء النشوئي, حين أصر قوامه المعرفي, أخضع إلى تلقائيته الأمامية, تتحرك به, داخل لغة الكهف في معني شارح ومشاكلة تشكله, ووجدان التأثير الحافظ والمعربد على مواقعيته, يتحرك. يصوت علي صورته كوجه تزامني معرفي له, ويسمع غرائمياته, لينخرط بها حضورا , وفق تصورات في عاصمته المعرفية, المشيدة بالنسبة له بـ"أفهومية" غدت مخاطبة ,ومتكلما عنها كنظام تعاقبي, أو منخرطان في أبنينة كوامن تخاطبيا معرفيا كاملا.

ذلك ما نلحظه في الفيلم, من خاصية النظام التعاقبي المعرفي, حين نلتقيها عاريين في تصديرصمت غداة اللغة المرآووية, المخاطبة المتفاوتة في لحظة متكلمة مخاطبة, في تصور الحدث, الأثر القيمي, وإن كنا من ثقافة متكلمة واحدة ـ إنسانووية الفعل ـ حين نصر متابعته بما يتحدث لمعرفته, ودلك الصوت المرآووي بلتفت إلى خاصيتنا في موسيقي , مراجعة الكلام, المتخيل التأويلي المعرفيم تفكيك عاصمة المعنى, لدي ما ترجع إليه لحظات الصوت, من النظام التعاقبي, إلي النظام النزامني, لوجود الخصائص في المستودع الهادئ في الذاكرة, النشوئية , حين غدينا وجه من الحدث التزامني المتعاقب لوجودنا, لكنها بالوقت نفسه لا تتلاشي لمجرد طغيان الألتقاء بقيام أفهومية متعالية, كمتكلمون في لحمة الألتقاء, بل كأحد نوابض شياع الحضور المشترك لدينا, بملاحقة الأحداث, وهي تصدر لنا الكاميرا, الحيوية المشتركة والأنتقال المرتعش أحيانا من تصورات الكلام, أو من تصدر اللقطات للكاميرا, حين يتصدرها المخرج بذلك,, نتلمس تجمعنا, تلمس غربتنا المضاعفة, والإنقطاع المستمر, من الثقافة الإنسانووية الواحدة وهي تتجاوز حضور الجنسووي, و"صلات الرحم", وهي تبتعد في تلقينا إلينا ـ "حنجرة الكهف" غير المتعارفين عليها, عندما تخرطنا في تكلم معرفتها في لغة مشتركة واحدة, هي كحضور تجريبي, بين الأجيال, لوجودها تعرفنا بأنتقالنا إلي غربتنا وأستلابنا القيمي بالتأثير اللساني, ومشاغل آفات العمل إلى الفرانية, في منتصباها الأمامي للمتخيل المعرفي كوجه من أوجه المحنة للفيلم.

## 6 ـ 9 عينة الورشة: الفلم الياباني المختار (قصة طوكيو ـ 1953)؛

المخرج ياسوجيرو أوزو ليس الأكثر صنعة في السينما اليابانية, إلا أنه, الأكثر أنسانية. لكن هل يمكن النظر إلي الفيلم, بالقول هو الأعظم؟, بالتأكيد أن تصنيف الخصلات حسب درجات التخصص, له تقسم متفاوتة, لكن يمكن أعتبار الأشد روعة لأفلامة التي تناقش الفردانية بمقابل التمعن بمفهوم "الأمة" او أفهوم الجمعوية, وبصراحة تامة, فإن مثل هذه الأمجاد لا تعني شيذا ـ خاصة عند النظر في أفلامه, ذات ميول وتوجهات ملتزمة تماما ـ, علي العموم, ليس بالعظمة التي توحي بها ملصقات الأعلانات الجاهزة. أذ هناك يمكن القول خلالها, بأنها تنسد لأسباب, تفسر سبب أعتبار (قصة طوكيو), أفضل عمل إليه. وهي إلي حد بعيد فيلمه الذي شوهد على نطاق واسع في الغرب. تميز أسلوبه التجاوز علي تقليدية الأفلام, حينها.ينظر إليه؛ بأعتباره من أنموذجة صناعة الأفلام, نموذجا إنسانيا, في الموضوعات الأكثر تعقيدا؛ التي قام بتلخيصها, علي مضاجعها, بأسلوب أكثر أكتمالا. بيد إنها تفسر سلسلة موضوعات الفردانية والجمعوية, بمهارة فنية إخراجية مدهشة.

المخرج (أوزو), الذي يطلق عليه غالبا (أكثر صناعي الأفلام اليابانين), صنع أفلاما عن الحياة اليومية. يكاد يكون من الصعب الحديث عن "الحياة اليومية" بمجردها العابر, الأن عندما يتعلق الزمر بالفيلم لزن المصطلح قد تم أختياره من قبل أؤلئك الذين لديهم ضرورات سياسية وأسلوبية. لتوثيق "الحياة اليومية" بانسبة للواقعيين الجدد الذين يهدفون إلى توثيق النضال المالي, والذي أدي, في أيدي بعض أتباعه في الأونة الأخيرة, إلى تصوير الحياة التي تمت تصفيتها من خلال البؤس. بالنسبة لمعتنقي السينمائية المعرفية المباشرة, كان من المفترض زن تختفي الكاميرا نفسها, وهو ما يعني في كثير من الأحيان عدم وجود تجهيرات للكاميرا والتركيبات الرديئة, والتي تبررها فكرة العفوية.

لم يكن لدي (أوزو) مثل هذه الضرورات. عادة ما تكون شخصياته من أفراد الطبقة الوسطي الذين لا يهتمون بشكل مفرط بالمال, ولا يخضعون للطقوس اليومية التي قد يجدها البعض دنيوية, ولكنها في الحقيقة مادة للحياة؛ إجراء محادثة ودية, وإن كانت سطحية, مع أحد الجيران؛ تحضير الإفطار الصباحي. طي الغسيل؛ إعادة ترتيب الأثاث لإفصاح المجال للشركة؛ التعبئة لرحلة.

حبكة (قصة طوكيو) لا يمكن أن تكون أبسط: زوجان مسنان, (شوكيتشي وتومي), يسافران من منزلهما لزيارة أبنائهم وأحفادهم في طوكيو. هناك يجدون أن أبنائهم لديهم حياتهم المزدحمة الخاصة بهم؛ التي لم يعودوا لاذقين بها بعد الآن, وعندما يغادرون, (تومي), الجدة, تمرض وتموت. من أجل الدراما, غالبا ما تدور أفلام (أوزو) حول حدث رذيسي في الحياة ـ عادة ما يكون زواجا أو وفاة. ولكنها اللحظات العادية الأكثرأهمية, نوع اللحظات التي تركت خارج معظم السيناريوهات التقليدية. خذ هذا الحوار من (قصة طوكيو): (تومي) تسأل زوجها شوكيتشي (تشوشو ريو), " أتساءل في أي جزء من طوكيو نحن فيه؟" عندما يقول : "أعتقد أنها ضاحية", أجابت, "يجب أن تكون علي حق. لقد كانت رحلة طويلة من المحطة". هذا هو بالضبط نوع المزاح الدنيوي الذي يمكن لأي شخص من أي جزء من العالم أن يتوقع سماع مشاركة أجدادهم فيه.

إن تقدير (أوزو) للظلال الدقيقة للشخصية يعني أن ما لا يقال يمكن أن يكون أكثر أهمية مما هو عليه. عندما تقول (تومي), "عندما ولدت كل أولادي, صليت حتى لا تشرب", فهذا يعني أن زوجها يعاني في الواقع من مشكلة في الشرب, وهو أمر لا تتوقعه من أي وقت مضي. (شتيف شوكيتشي). يعبر (أوزو) عن أختلافات كبيرة في الشخصية من خلال أكثر الأختلافات دقة؛ تحزم (شيجي) أبنهما قيام مراسيم جناذزية عند زيارة والدتها المريضة قرب نهاية الفيلم, بينما تأتي زوجة أبنه (نوريكو) غير مستعدة تماما: يكشف الكثير عن المواقف المختلفة للشخصيات, دون رفع إحداها عن الأخرى.

وراء بساطة الكتابة, هناك بساطة في التدريج والتركيب قد تراها العين غير المتعلمة علي أنها غير فنية. عادة ما يضع (أوزو) كاميرته أعلي من مستوي عين الشخص الجالس على حصيرة من (التاتامي), ولا يحرك الإطار تقريبا, ويسجل الحركات والإيماءات المخططة لها بعناية لممثليه. لاحظ كيف يجلس (تشوكيتشي) في الفيلم عادة, في الزاوية اليمنى للكاميرا, والجانب الأيمكن موجها لنا, و(تومي) على يساره وخلفه قليلا. ولكن عندما لا تسير الأمور على ما يرام بالنسبة لهم, في رحلتهم, كما كانوا يزملون, ينتهي الأمر بـ(تشوكيتشي) و (تومي) بالجلوس بشكل متواز مع بعضهما البعض, كما لو كانا يريحان بعضهما البعض. وبالمثل, عندما يرسلهم أبنائهم بعيدا إلى منتجع صحي صاخب, يشير (أوزو) أولا إلي (تشوكيتشي) و (تومي) قد خرجا من صونهما من خلال لقطة متوسطة لصندلهما المصطف خارج بابهما.

من خلال تحديد إيقاعات حياة (تشوكيتشي) و (تومي) جنبا إلي جانب مع هذه الدقة, فإن عرض (أوزو) لموت المرأة العجوز, لأنه ليس ميلودراميا تقليديا أو مسرحيا, يكون أكثر عمقا. عندما أنتهى الفيلم من حيث بدأ, حيث كان (تشوكيتشي) جالسا علي حصيرة (التانامي), الخاص به, وهو يهوي نفسه بسب حرارة

الصيف اللزجة, هذه المرة وحده, كان عرضا مختلفا للخلود, حيث أستخدم طقوس القيامة كأستعارة للتأكيد علي معجزة الحياة نفسها, (أوزو) ينظر إلي معجزة الحياة البشرية بغياب حياة واحدة. علي الرغم من رحيل (تومي), لا يزال هناك محرك قارب في المرفأ, صافرة قطار بعيدة, صرير صوت لا متناهي. ومعرفة أن أولاد (تشركيتشي) و (تومي) سيحلون محلهم وذات يوم سيعانون من مصيرهم أيضا, هكذا هي الحياة.

في هذا الدمج الرائع بين صانعي الأفلام اليابانين, اللانهائي والمتناهي الصغر, ربما توضح (قصة طوكير), أن (أوزو) ليس زكثر صانعي الأفلام اليابانين, لكنه الأكثر إنسانية.

—

يقوم المسن بالعمر (الأب ـ تشيشو ريو) وزوجته المسنة تومي (الأم ـ تشيكو هيغاشياما), برحلة طويلة, من قريتهم الساحلية الصغيرة, لزيارة أبنائهم البالغين في طوكيو. أبنهما الأكبر, كويتشي (سو ياماورا), وهو طبيب, وأبنتهما شيجي (هاروكو سوجيمورا), (مصففة شعر / صالون التجميل). ليس لديهما الكثير من الوقت, لقضائه مع والديهما المسنين, وبالتالي يقع على عاتق نوريكو (سيتسوكو هارا), أرملة أبنهما الأصغر الذي قتل في الحرب, للحفاظ على صحة أهلها.

أخراج: ياسو جيرجيرو أوزو
تأليف: كوجو نودا, ياسوجيرو أوزو
اللغة: اليابانية
تمثيل نخبة من النجوم:
النجم: تشيشو ريو (شوكيشي هيرياما/الأب)
النجمة: تشيكو هيغاشياما (تومي هيرياما/الأم)
النجم: سو ياموراً (كويتشي هيرياما/الأبن)
النجمة: سيتسوكو هارا (نوريكو هيرياما/الأرملة)
النجمة: هاروكو سوجيمورا (شيجي كانكو//الأبنة)
مع نخبة من النجوم... .
مدة الفلم:2 ساعة و17 دقيقة

## ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

أن تجلت تخلصنا في الأنوجاد, هو فوريته في الكشف عن تجاذبات السينمائية المعرفية, تقدم مشهديته الحية والرهنة للكيفية الفذة بين فلسفة الجمعنة والفردنة, التي ظلت لها بقية, وهي تتصالب حسبها نظامان تزامني ظاهراتي وآخر تعاقبي مكاني, معا. وأن تعيين التجاذبات تتجدد بتعاقب ما يبينهما من ممارسة قوى/مخاطر جمعوية/فرندانووية, تتواصل مادياعبر الحس المرآووي ونقلاتها الكلامية في البصر.

ولعل ما فعل حالها جمعت  بين النطق بالمعرفية السينمائية بالألتقاء والمحايثة التي تتيح ما تتمتع به, عينه حيز حمولات الممارسة. حيز التواصل بفعل تزامني تاريخاني ظاهراتي, و طرفا بتواجد نحوها مخاطب

قيمها وتأثير مفاعلها دلالاتها؛ إنه بكل بساطة الحلقة أخصت ما بينتها في نسق تعاقبي من المفاهيم والأفاهيم قيام المخاطبة, صوتا عاليا متواصل, كما لها عبر الفيلم, لها مؤثراتها المعرفية, وإشاراتها وملامحها القووية علي تواصلها وهي تتناغم عند النسقان الفرداني التناسقي والجمعوي التعاقبي, وذلك بفضل ما يتمتع به الكشف, عن؛ كيفية الآتي بتجاذب مؤلفات السينمائية المعرفية, أحظتها عادمة الهوية والقيمة, من سواها, حكمت رواجها بين فلسفة الجمعنة والفردنة وما تميزت به حيز في حفريات أشهرت عناصر الآنووية, بيئتها الداخلية/الخارجية فذاذتها من جديد, أمام التفكيك والتأويلات؛ والفورية في تمفصل الخاص/العام لما صدرت ممجدة المرآووية الإنسانوية بحاكمية فجواتها التحليلية, شهرتها, بأهم خصائص السينمائية المعرفية, وحكمت عليها من أتباعها؛ في تدارج الخيارات الآنووية في السينمائية المعرفية؛ الأفق الروحي والرؤية الجمالية وعمق النموذج وشموله في تأثيرالهوية والقيمة في التغيير والتحول؛ ومقول ومقبول الأنووية في التحول والتجاوز في لغة التعالي المتعثرنة؛ وصياغة وهيكلة التحول في الذوق الجمالي والقييمي في التغيرات الاجتماعية؛ وبالتلي أنشوذيتها الجمعوية مقابل الآنووية؛ وليس لنا القول الأخير هنا فقط, بل نأمل بتوصيتنا الأسهام في تشكيل وأتساع البحث, وربما الصياغة الأفهومية بطرح تشكيلات السؤال الذي يتحمل المسؤولية والأختيار من صانعي الذوق في القراءة والربما متخذو من السينما معرفة فلسفية في الحق والخير والجمال. و في الحيازة الطبيعي في التحقيب ومما يتعداها من قبل الرأي, متعالية لمن يقود التحولات الإيديولوجية على الصعيد الثقافي لقاء النشوئية المعرفية في ملحق المرآووية في الخطاب السينمائي, في ظل غياب الأحكام المستقيمة في البحث وشروطة المعرفية المسبقة؛ غير أن الفيلم أدخلنا أشكاله وأغترابات الميتافيزيقية المفارقة منها متعالية, وكينوتها المشردة, وبين مفارقة متعاية حداثوية متعالية وهو إنتاجية تصوراته عبر تراتبية أدبياته, و وقفته إليها.

وعليه نوصي بمشاهدة هذا الفيلم الزاخر بأسلوبيته الإنسانية والأخلاقية؛ في مواقعيته الرفيعة سينمائيا وبحبال إبداعيات صنعته لمتوقوا مملكة الجمال, وما يحوم حوله, من تميزا في تمهيد رائع وغني عن أفهومية "فردنة" المصطلح في متخذ تشكيل التاريخ المعرفي المجتمعي المستمر, وكذلك تشكيل العبارة نفسها "جمعوية" مشاكلة التطلع نحوها, وهي تتمتع بكينونة مستقلة تماما, أو ثقافويا عن مفارقة ماهية الفرد في أفتقاده للحيزالموجود إلي آخر محتبس.

لا نجد إلا الشكر والتقدير لإدارة الموقع بالقدر الكبير من الأحترام والحق بسعة جهدها المستمر في تقديم العون والتصميم والنشر, بعناية، خالص التقدير. نأمل ان نمتلك أي سؤال أو آستفسار يتعلق بالموضوع ومفارقاته.

# السينما والفلسفة: (10 - 12)

## الحلقة العاشرة: السينما المعرفية في تنقيد إيديواوجيا النهايات في المشروع الثقافي

محتويات الحلقة التاسعة:


0 - 10 جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛
1 - 10 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد الأنهم؛
2 - 10 المرآووية المرنة المطلقة مقابل الأنشوئية المحددة في المعارف؛
3 - 10 من المقدمات الأفهومية للحرية الفردوية إلى الأنشوءة الأستبداية الجمعوية؛
4 - 10 سينما الأستبداد المعرفي ونقدنة إيديولوجيا موت الأنشوئيات في المشروع الثقافي؛
5 - 10 السينما المعرفية في معاودة نقدنة إيديولوجيا النهايات في تأثر فيوض القيمة؛
6 - 10 عينة الورشة: الفيلم الكوري الجنوبي المختار (الفصول الخمسة - 2003)*؛
- من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛


### 0 - 10 جينالوجيا المعطيات التعليمية والعلمية المطلوبة؛

الثبت, قم بخصب المعرفة, وأنت تنظر دليل جينيالوجيا المعطيات, وبحسب ما ورد أدناه:

1. كيف تقوم السينمائية المعرفية في تسهيلات تحليلية في عمليات إدارة نقد إيديولوجيا النهايات في المشروع وأستصلاح تنفيذها؛
2. ما دافعية المعلومات التي تتعامل معها السينمائية المعرفية في نقد إيديولوجيا تنظيم عصف سياق النهايات في المشروع الثقافي؛
3. ما الخيارات الفلسفية التي تحتويها عملية السينمائية المعرفية في مهارات نقد إيديولوجيا في عمل النهايات, والمصادر الأساسية المساعدة, لتطوير جديد مهام المشروع الثقافي المهني؛
4. ما توجه الممارسات الجديدة العاصفة في السينمائية المعرفية, في تضامن محادثة العمل, والميل لمابعد النهايات التي يتحررها في المشروع الثقافي؛ تعدد صواعق الموضوعات للأفلام, وشراكة تنظيم مساحتها الفلسفية, والتعامل مع الأنحرافات والاضطرابات؛ وكيفية تعظيم التعاون الثقافي؛
5. فالحلقة نفسها تحتوي عبر أدبياتها, علي وقفة مع الفلم المختار (الفصول الخمسة - 2003)؛

---

- إيضاح: عنوان الفيلم الأصلي, هو (الربيع, الصيف, الخريف/التساقط, الشتاء... والربيع), أختصارا للعنوان (جمعت أضمومته, بوسم مختصر بـ(= الفصول الخمسة وليست الأربعة) مع صرامة التقييد بالدلالة لمعنى كل فصل, حسبما ظهر, وتلقيته, من دون أي تغيير لحذف أوإضافة, وبخاصة الأفكار التحليلية في القصد والشمول, بضرورة المناقشة والاقتراح.

## 1 - 10 من أوتعاء المآتى إلى الأنوجاد الأنهم؛

على خلفية مخرجات الحلقات السابقة, علينا أن ننظر إلي معطيات هذه الحلقة, بعد أن أفرزت عواملها, صورة عن السينمائية المعرفية في كل علاقاتها ببقية الثقافات ومزاعمها الإيديولوجية. فحاولت أن تنشيء مرآووية تمثيلية جديدة, لا يكون لها علاقة بالمذهب التفكيري, وسعت توجهلتها النقدووية لإنشاء مجموعة من المقولات الفلسفية, مشار إليها بأفلام تسلسلية, هي من أصل الإيديولوجيا, تجيب علي إطارها الإستراتيجي, بمنظومات فردانية/جمعانية, خير تعابير مختصرة عن نهايات "نفسه/نفسها", وسياقات توجهاتها, ونهايات رجالها, وهكذا.

أن أي علاقة بالسينمائية المعرفية ونقد نهاياتها في المشروع الثقافي أو المسعي التهديمي وراد اليقين, في العلوم والمعرفة يعدان لأفلامهما محاولات ناسخة عن رؤية للتاريخ, محاولات مبكرة لأستبقاء مفهوم معين للأفاهيمها, أي بمعنى جمع وألتقاء الأفكار المطلوبة, لتجديد مهامها, في الطرح, كمعلمين معرفيين للأخلاقيات الناشئة...,

الحال, إن تضع صرامة تخص المواهب؛ التي تتابع السينما, وأفلامها كلما أزدادت أسنمة (من سينما) علاقتها بالفلسفة. وتحرر أعمالها المتأخرة وفق للفلسفة بوصفها تأسيسية للمرآوية المرنة المطلقة مقابل الأنشوئية المحددة في المعارف؛ وتقدم تحذيرنا إلي التأني, وبتجريد ذلك المفهوم من تلك الإغراءات ذاتها؛ التي كانت هي نفسها قد خضعت لها؛ من المقدمات الأفهومية للحرية الفردوية إلى الأنشوءة الأستبداية الجمعوية؛ لذا جادت أعمالهم شفائية إن لم تكن ناشئية وتهذيبية لا نسقة, في الطرح, ما علل أفقها تصاميم جعلت المتابع لها, يسأل نفسه عن دوافعها, خاصيته للنظرة التفلسفية تجاه سينما الأستبداد المعرفي ونقد إيديولوجيا موت الأنشوئيات في المشروع الثقافوي؛ وليس فقط تزويده ببرناج فلسفي جديد, شفائية تصف ما تدور عملياتها الإبداعية, في وضع كل الأفكار جانبا من أجل تأسيس المعرفة "الخاصة" والفلسفة التي تدور حول السينما المعرفية في معاودة نقد إيديولوجيا النهايات في المشروع الثقافي الإنسانوني.

والحال, أثناء المعاودة, تخص محاولات تحليلية متموضعة في فضاء داخلي, ومشتملا علي عناصر معرفية بديلة, وفينومينولوجية لتأسيس هذا الأتجاه. تجعل نقد الإيديولوجيا النهايات في المشروع الثقافبي, سينمائية معرفية ممكنة. ولا يعني هذا أنه كانت لديهم نظريات لأنظومات وتشكيلات مستعاضة, أو فلسفات نهجانية عقلية تدور حول المسعي الإيديولوجي, للرد, لكون مبررها , قد يكون مثلبة في التخلي عنها تاريخيا عن أعتبار السينمائية المعرفية والإيديولوجيا, مجموعة أنظومات ميتافيزيقية متخيلة, عن أنظمة ممكنة.

كما ذكر أعلاه, عن ذلك محاولين, برهنة مواقف تجاه المشاكلة التقليدية ليكرسوا أنفسهم للأستعداد بالكشف؛ عن المسعي من توجهات صناع أفلام, ومزاعمهم التقليدية, ومثلما بدت مفردات أدبياتهم النقدية, جزء من الموروثات, في توكيدهم للأفلا؛ التي صارت تشغل صياغة أستهجان, ولامبالات,

ممن أراد منها طريقة جديدة, في ملأ إمكانية ثقافوية؛ لموضوعات الإيديولوجيا؛ ما بعد النهايات, بمأسسة أنشطتها أو نقدها, علي مستوي مشهديات مرآووية. ذلك, عبر عملية مراجعة ابرز برامجها, في حقب وموضوعات زمنية, ومحاولات تحليلية لموضوعات تماثلية معينة, أي ثقافة إيديولوجيا تخلو من نظامها الشمولي, يشرعن ويؤسس لأنظمة أخرى, لمجالات الفنون والأداب والحياة, مفردات لصورة الحياة العقلية والجمالية في التفكير الفلسفي, خالية من المقدس والعقيدة الضاغطة؛ التي لا علاقة لها بالعلم والسياسة في الأثبات والنفي.. أي بمعنى, أن تعنى؛ لا بالحقبة الثورية, ولذاعتها السياسية, بالمعنى المعهود التقليدي, بل الفت إلى مهامها, وأن يجعا بموضعتها, دوافع سينمائية معرفية مؤثرة وفاعلة؛ تهتم بنقد الإيديولوجيا للنشاطات الإنسانية, في مشروعها الثقافوي في الهدم/الثقة, الذي لا يشمل علي ملامح كانت سائدة من قبل وحسب, بل في سبق صنعة الأفلام المعرفية ـ الفلسفية التحليلية, التي سبق وصفها من قبل, بتنظيم مساحة المشروع الثقافوي.

وعليه, هذه كانت نظرة عامة ,علي بعض سلسلة المتغيرات, التي زصدرتها, و حصلنا عليها من الحلقات السابقة, كمحادثة متعددة الأبعادك والتي دفعت بنا معطيات, تعظيم الحلقة الحالية, وبخاصة مداراتت السينماذية المعرفية التحليلية؛ من منظور علاقة الفلسفة ومباعثها, وتعامل تأثير عطاء الإيديولوجيا مقابل المشروع الثقافوي النقدووي.

## 2 ـ 10 المرآووية المرنة المطلقة مقابل الأنشوئية المحددة في المعارف؛

السينمائية المعرفية عادة ما تنبه إلي التحولات في العبارة اللغوية, مجتزئة مفرداتها في وضع التشبيه المرآي, الجديد, وعن ذلك الغور, التبطيقات التأويلية للمعني, يرمز بآليات مرنة تحصل عليها لنوع جديد من المعرفة مقابل الأنشوذية المصطلحية في المعارف, تلك المفردات عادة ما تنشأ في المتخيل, بفضل حساسية السينمائية المعرفية, تتراصدها من المعنى العام لهذه الظاهرة إلي تطبيقات مرآوية, يتبناه السينما برمتها, من المتخيل الطبيعي/المجتمع. أي بمعنى, أن الأعتراف السينمائي المعرفي, في عالمه المتصل, ما بين الطبيعة والمجتمع, أو ما بين الظاهرة المطلقة والمحدد الاصطلاحي في المعارف, لهما ترابط ثقافوي مجتمعي, معترف أو غير معترف في عالم السينما الأجتماعي, فالمشهدية إليهم تشبه الدهشة التي تحدد اللقطة الآتية وثقافتها.

والحال, بالنسبة إلى المرآووية المرنة المطلقة في السينمائية المعرفية مشاكلتها الفلسفية, تصف المرآووية المرنة المطلقة مراحلها مقابل الأنشوئية المحددة في المعارف, بمحاولات القول والحل والتعارض. أي بمعني تحدد معيار التأثر القيمي؛ بين معيار المتخيل المعرفي الفردوي الإبداعي الخلاق والغطاء في محدده المعرفي, عندما تكشف وتؤطر وتبين في المعارف المتخصصة, بجديد. أي سعيا وفق معيار المتخيل المعرفي لسياق الأنظوم الإبداعي الخلاق بالمسؤولية المعرفية. في الأولي؛ تعتبر المعيارين لهم شراكة مباشرة مع الطبيعة بحسب ما قرره لنا الفيلم (الفصول الخمسة ـ 2003), وفي الثانية, سعيا لمسيرته, أن الرابطة المرآووية المعرفية تتخذ بينهما إطر تأملية محكمة, نحو الخير والشر/ الثواب والعقاب.. , كمفردات مرآوية مرنة معنوية مطلقة, غير أن لها

جديد معرفي في المتخيل الإبداعي الخلاق, وأن المخرج يجيب عليها, بنزعات التصور, عبر لقطات, من المعنى العام إلي الخاص, لخير القضايا تضامنية, وما شابها مؤتيات ثقافوية ألتزاما بحدود الحرية والخلق الذاتي للمتخيل, مشخصا محاولاته, فضل الحساسية وما يتبناه تصورات المشبهات التأويلية الفلسفية ما بين قوام الوعي الرومانسي وتصوارته ،ما بين الجانب المظلم من الوعي الأجتماعي البراغماتي في تشبهات الحرية وهذا كشف يمزج تصور النزاعات الأنانية والمضادة للحرية, ومنطلقها الثقافي الذ أخضع له الفيلم برمته.

وكلمة الفصل, ما تقوله السينمائية المعرفية, هو أن المخرج أتخذ الموقف الواضح, حين قرر أعتبار أن المرآوية المرنة المطلقة في الطبيعة, شريكة رابطة مقابل العلة المعرفية المحكمة بالمصطلح, وهو يتناولها الفرد في شراكة التحليل للحياة, وهذا الميل واضح في الهوية للأشياء في الطبيعة, تأملات مطلقة تتحقق بتبنيه فكرة "المحدد" الفرداني لمستقبله, الرغائبية والنوازع "اللدة/النعمة/المتعة/ الخير" الذي يرمي بها ما بين الطبيعة المجتمعة بمعارفها "الشريرة" وبجمال الطبيعة المدهش, بتأثير قيمها, ودواخلنا الصبورة المغلقة, وذلك لوجود علاقة وثيقة بين حرية الطبيعة والعيش في كنفها بطمأنينة مستقبلنا في ظلها, وبين الطبيعة المجتمعة الرغائبية المؤقتة /الراهنة الشريرة/ في انحسارها ووحشية قسوتها في ندم المجتمعات المخبؤ, عقدة الذنب النامية والمستديمة, داخل الراهن الحياتي المجتمعي. الذي يحصرها المخرج في شخصية البطل؛ بـ" مرآوية الحرية المرنة المغلقة مقابل الحرية المحددة المطلقة في الحياة, لجهة الشعور بالشراكة الطبيعية بين المبدأين, في قدوته لشخصية البطل الذي يحتذي به.

## 3 ـ 10 من المقدمات الأفهومية للحرية الفردوية إلى الأنشوءة الأستبداية الجمعوية؛

نعم, عندما كشفت السينما المعرفية محاولات عن المشاكلة القبلية على مستوي رفيع من التأملات خلال الفيلم, تنطوي على خصائص من المقدمات الأفهومية للحرية الفردوية, تبين رحلتها إلي تصورات وتشبيهات ضاغطة, إي الأنشوئية الأستبدادية الجمعوية. خصائص لها من تصور الأنووية ومضادتها, وكذلك التصور الجمعانية ومضادتها للفلسفة, من حيث المرآووية الرومانسية والنفعية, وما بينهما من تصورات وحدود الخلق للحرية من تشبه متخيلت المعنى, والثاني من نزعات سياسية.

والحال, يتقدم التأويل في السينمائية المعرفية, من جانبيه السلبي/الإيجابي, من المقدمات الأفهومية القبلية, عند من يدعون المحاولات الفلسفية, كفكرة مركزية, وفي كل فصل ما تلصق فيه "فصول الفيلم", الذي أنتهى إلى تبني التأويلي المرآووي لغة في التخاطب, ومنطقة خاضعة للألعاب اللغوية, الذي جعل منها مع جمال الطبيعة, "لغة سفسطائية" كان يحاور المخرج بها للحرية الفردوية, الفردوية الذي جعلت تتبني منظورها بذرة تأويلية في تراب الفلسفة نحو الأنشوءة الأستبدادية الجمعوية, على أعتبار أن جمال الطبية الخام, هو أصل المعنى اللغوي للخلق, ومعيار الكلمات والأشياء لحدودها.

وعليهم أن كل شيء إن مقدمات الأفهومية للحرية الفردوية تأويل وتماثل, بحسب الواقع والمتغير الأبدي له, وليس الثبات, تماما كما (الفصول الخمسة), ومحددة إطرها بتغيير مستمر, "ولا يمكن أن نعوم بالنهر مرتين", وهنا يقع خضوع التأويل بزتجاه الأنتقال ما بين أسس وأساليب واقع الأشياء والتعريف المتغير أبدا, ما بين المنظور الفرداوي والجمعاووي, أن قبلنا بوجهة النظر التي تؤكدها السينمائية المعرفية, ومن خلال الفيلم, على تغير الواقع, هو نتيجة, وملاحقة تأويلية في توصيفات المقدمات القبلية, وتأثير قيمية في السرديات القولية بمعنها للمقبولية التاريخية للأشياء, بحسب مقبولية تأثير القيم في النمو والتغيير, عن نتائج الأشياء, إن شئتم.

## 4 ـ 10 سينما الأستبداد المعرفي ونقدنة إيديولوجيا موت الأنشوئيات في المشروع الثقافي؛

سينما الأستبداد المعرفي ليست مؤرضنة من أجل الفكر الأختلافي, ولا عناوينها الرذيسية فحسب, بل من حمل بعض دلائل وإشارات ومشهدياة تتمتع بما قبل وبعد المفارقة في التغيير المؤرضن نبسويا في أكتشاف آفاقها. وهذا الحمل يمكن القول بتنقد إيديولوجيا وتصاياتها, في حدث موت الإنشوئيات ووقعها الدائم على ضفتي الظاهر والمتلبد المعرفي في المشروع الثقافي.

الحال, السينما المعرفية في محايثة سينما الأستبداد نفسها, معارضة حقيقية أمام نقدنة التواصلية, من أجل محاولة الدخول في أختلافية الأفاهيم, أختلافيا في درجة الوعي, عموديا وأفقيا بالعودة إلى تركيز الخطاب الفلسفي حول موت الأنشوئيات, ليست بتكرار لمصطلح الأستبداد المعرفي, بفرطنة الوعي ووحداته حول المفهوم السينمائي المعرفي, لا في مفرداتها المشهدية, إلا إذا تحرر معنى المفردة, من كونها واحدة في تشكيل الحرية الفردوية لمصطلح الوعي وأضموته في مؤطر عنوانه الإيديولوجي, في أرضنة التوالد والتكوين, والنمو والأختلاف.

وعليه, السينما المعرفية تحتاج بشكل مستمر إلى مفهمة أرضنة تنقيد إيديولوجيا موت الأنشوئيات في المشروع الثقافي؛ أنها تقدم مشهدية مختلفة في عنوان توجهاتها الهوياتية. فهي بالضرورة تدعو إلى تشكيل تواصلا ذاتوي الوعي, بطاقة تحتاج في التحليق النؤطر, من دون فرطنة على أرضنة المفهومية خارج وحداتها الإبداعية في الخطاب الفلسفي. ومن أجل تشميل نسبوية السيبنما الأستبدادية المعرفية, ذلك ما تحتاجه الألمام بوحداتها المختلفة, والمتعددة في الأدوات في هوالمها المحايثة, محدثة عنها , هو التنقيد عنذات السرد في المشروع الثقافي, ومشاكلة مكوناتها, عنها في ذات الخطاب.

وأخيرا, أو أرضنة الأفاهيم أختلافيا, هي مشهدية تواصلية في عنوانها الرئيس؛والتي تصيير مشهديتها الإبداعية الخاصة بها, تكون ما يجمع الرفض عادة, و ما تتعاطي فاتحتها سواها في تسلح الجدل كمنهج في الخلط. لعا التمتع والإعجاب بوصلات محودة, في النقد والجدل في أرجاء التاريخ والإيديولوجيا. ولكننا نتوالد الوعي في المشهدية مستوى التغيير في سؤال ما يطلق في التاريخ

والصراع والتغيير مختلفا, غي أرجاء التعضيد بموسيقي القول. ولكننا حين نراقب السينما الأستبدادية من ظواهر الواقع والفكر, هو تفحص ما ينطلق من تعظيم الفكر الأختلافي. ولعل ما يولد النتغيير الحقيقي والصراع المفسر لمنهج الحرية يعكس تحصنه نفسه بمشهديات في سياق محايثة فجائية, ووتفسير حركتها, وهي مشغولة أكثر عمقا في سياق تفسيرها المشهديات الأنتقائية في المطلوب وأستيعائية الحدود لفلسفة الوعي وحدوده الإيديولوجية.

فتحسين مستوى السينمائية المعرفية باتت لها القراءة في أرجاء مسؤولية المعرفة الأجتماعية, وسواها من الحقول في مواقع الأنتقائية المعرفية, وهنا, تحسين فلسفة السينما المعرفية في "نقدنة الوعي الإيديولوجي" في مجال إضاءات الغيير الحقيقي, وهي تحاذر من أسر تعقيل وتعقل السؤال الفلسفي من الفرط, واللعب بطاقة المعرفة السينمائية, وهي تحلق في الشمول والتجربة التجريدية, وبين إعادة إنتاج نقدنة الأرضنة وظيفة النهايات في التطابق وعدم التطابق, وإعادة تجرؤ منطلقات إنتاج الإيديولوجيا, مداراتها النقدية تجسر مغاليقها في التلميح والتقادم في حالة التصغير إلي معالم الأستبداد, محاولتة منها أن تكون أقرب إلينا في تحسين تسلحنا المعرفي والأخلاقي, أزاء الخطاب المشهدي الإبداعي, بقراءة سينمائية تستحيل التطابق مع الوعي الإيديولوجي وعالمها, وبين الوعي المتغير في الواقع لها, وهي تطالب بعلو الشفافية في إعادة أرضنة إنتاجية الوعي في المسافات بينوظيفة التذوق السينمائي ورغاذبية الخطاب, وبين ما يغدو فاتحة عناوين ظواهر الفكر والواقع, بحسب محايثتها المعروفة وهي تنشأ سطوح مسطحات حوافي التعقل وتصريفات سعة الأغتراب إلي كائناتنا الفاهمة من الأسماء ومن معها من الأفعال.

## 5 ـ 10 السينما المعرفية في معاودة نقدنة إيديولوجيا النهايات في تأثر فيوض القيمة؛

السينما المعرفية تعرض لنا المشهديات التي تقدر ظاهرات المعاودة نقدنة إيولوجيا النهايات من الأختلافات في تأثر فيوض القيمة, لا من حيث الصورة لأنها مشابهة بذلك حالها, من حيث المضمون. بمعنى من حيث تنوع القبليات الموجودة في مخيال الصورة, هذه المعاودة الكبيرة إلي درجة لا تستطيع معها نقد فاهمة إيديولوجيا, في حراك الوعي الجمعاوي أن يجد بينها, واقعا ملموسا, إذ تقارن نقدانية بعضها البعض, أدنى وعيها, مشبهة بذلك سقف تصوراتها, وأثقب سمات تفكيرها, لما كتن هناك عليها, في مجال تأثر أجناسية فيوض القيمة, بل لما كان هناك نقد أفهومي عن السياقات أو أفهوم الأنظومات بعامة.

في حين أن السينمائية المعرفية, تستطلع مرآووية الوعي المتتالي في الأفهومية, لأن عناصر تأثر فيوض القيمة, تشغلها ثقافة للفاهمية الفاعلة, إلا مع هذه المفاهيم "المؤدلجة". لذا إقامة معاودة نقدها, صنع فرضيات متعددة الأحتمالات في إجناسها المنطقي, في متخيلها الذاتي, والتي من خلاله تستطيع أن ترى تنوع المضمون من حيث أرضنتها, وموضعة أفاقه عضوية ظاهرياتها, أيضا. لذا نجد التعالي في متخيلها, يمكن ها أن يطبق علي متبعيها؛ التي لا أفهومية لها سوى موضوعاتها المعطلة لنا. وحسب هذا التصور, التجانس النقدي الجمالي لفيلم ـ الفصول الخمسة ـ أفترضته

السينما المعرفية أفاهيم, بالضرورة في متنوع الطبيعة وموضوعاتها في التغيير, ومتنوع التجربة المتحكمة, والممكنة في مبدأ الأجنسة المنطقية للمعرفة بالتغيير, وعلى ذلك سحبنا إليها المخرج على مستوى يمكننا تعيين درجات الوعي القبلية للمشاكلة في فاهمية البشر, في متنوع وعيهم الفرداني/الجمعاني, قبلية التفكير في أفاهيم المتعة "اللذة" المحددة والمؤقتة, والجمال في خلود المحتوي للطبيعة بعامة, والمكنة بالتالي, إليها بالمعاودة والأنتظام علي الهوية في مبدأ التنوع والتشكل.

والحال, السينما المعرفية لا تضاد مبدز المعاودة المنطقية في نقد إيديولوجيا النهايات, ولا تصادر تأثر فيوض القيمة علي أسس الهوية, بل تنقد النهايات على مستوى الأنواع بها, والحاجة علي أتفاق زرضنة الأشياء تحت وعي واحد, إلى تنوعها وأختلافها, والذي يميل بها إلي الفاهمية بشأن تكون منبهاتها إلى الزنواع الواعية من الأجناس الأخري في المقابل. وإبراز أنماط التفكير تحت أفاهيمها, في حين المعاودة بالنقد ثانية, إلى تفكير أكثر جدية في كل أبعادها المشهدية في الظهور الوعيووي أو في تنازعات التمييز في غرضنتها بقصد تنوع النهايات, و بها يمكن النظر بأهمية معرفة التغاير في المراحل والفصول والمشاكلة في التغاير بالبدائل, إن صح القول, والسعي الدائم إلي رؤية الظاهرات الناتجة من تأثر فيوض القيمة وهي تشغل الوعي علي تقاسيم طبيعة الأناووية من جهة, والطبيعة الخام بأرتفاعها إلى تنوع بهبوطنا إلى أدني منجز في ترابطنا معها على مستوى أبتكار الفكرة المدهشة. وأن أسلوبية الظاهرات السينماذية المعرفية في المعاودة ما هي إلا مشاكلة في تجانس المشهدية وتنوعها وأتصالها, وما ينتج عن الأخير, هي عن كثرة التنوعات ومن التصورات التي بالكاد نيأس معها من الحكم علي المشهدية في نظام الفكرة, التي بالضرورة تشمل جميع المتنوعات المشهدية من جنس الوعي, ونمو وحدته بالأسمي, مرورا بدرجات التعيين المتسع في قانون النهايات, يأمر بالأنتقال المتصل في نمو التنوع بالزيادة التدريجية للمعرفة المتنوعة بالضرورة, إن شئتم.

## 6 ـ 10 عينة الورشة: الفيلم الكوري الجنوبي المختار (الفصول الخمسة ـ 2003)*؛

ما تفحصه الفصول الخمسة؛ الطبيعة الدورية للحياة, دلالاتها وهي مطلقة في ذاتها, ذاتها بكينونة الشفافية في زرجاء الفكر الأختلافي للفصول, وعن بنية مشهدية الفيلم الإبداعية الخاصة بها. إذن؛

الوصف إليه؛ في دير عائم في بحيرة جميلة, يعيش تلميذ بوذي شاب يشرف عليه (راهب كبير السن) في دير منعزل في البرية الكورية الخلابة. يعيشان حياتهما التقشفية البسيطة في معظم الفصول الخمسة, أي, طوال السنة. يتتبع هذه الفيلم حياة الراهب الشاب وهو يكبر ويبلغ سن الرشد, ويمثل كل مرحلة من مراحل حياته فصلا من فصول السنة. يشرف الحكيم علي تدريب الصبي بلطف وصبر "أحد الوالدين", إن جاز القول. مستخدما إخفاقات الطفل ونجاحاته, لتعليم دروس قيمة في الحياة. ولكن عندما يقع الصبي المراهق في الحب لأول مرة, فإن دائرة حياته المخططة له بعناية, أصبحت مهددة بالإضطراب،

الحبكة, يجسد هذا الفيلم بشكل مثالي التعاليم والمثل البوذية في كل من هيكلها السردي ورسالتها. من خلال تأطير قصته ضمن فصول السنة المتغيرة والحياة, فإنه يذكرنا بالطبيعة غير الدائمة والمتكررة لكل مرحلة من مراحل الوجود. سعي ( سدهارثا غوتاما) بوذا العظيم إلى مساعدة الناس على فهم سبب معاناتهم وكيف يمكنهم إنهاء معاناتهم, وأن كل الأشياء المشروط غير دائمة ـ عندما يري المرء هذا بحكمة, يبتعد المرء عن المعاناة.

وبالمثل فإن المعلم في كل فصل..., يعرف ويسعى لتعليم تلميذه؛ أن أهمية كل موسم عليه أن يتم تبنيها ـ الطبيعة ـ دون تعلق. علم (سدهارثا غوتاما) أنه من خلال الحفاظ على المنظور المناسب والترحيب بكل تغيير في حياة المرء, قد نتجنب الحزن الذي يأتي من التشبث بأفراح أو أحزان أي موسم معين, وبالتالي تحقيق التوازن. وما تختبره معرفتنا, لا يتجزأ, من تقبل أستمرارية التغيير, بتعايش كفاح, الطبيعة الدورية للحياة, من دون تعلق.

فما تختبره معارفنا, هو صراع, ما بين الطبيعة والنعمة.

فالأفهمة في أرضنة الأختلاف بالنسبة لفيلم ( الفصول الخمسة ـ2003), يتبنى طموحات لأختبار الأنووية عن الوجود بالكامل, كيف يمكن للمرء أن يحصر موضوعه في موضوع واحد؟ ويظهر من خلال الفصول المتغيرة وأستمرارية الحياة هو مواقعة بين "الطبيعة" و"النعمة".. من ناحية سردية ومجريات أحداث الفيلم نفسه, لأن الفيلم الذي يتمتع بصوت واضح وفريد من نوعه, يستحق تعريف نفسه. إذ يبلغنا, كما أخبرنا عنه الاستاذ لتلميذه, من خلال إرشاداته, إن هناك طريقين في الحياة, طريق الطبيعة, يمثلها من يتشبث بالفرح أو الحزن " في تبني فصل من فصول السنة", وطريق "النعمة الذي أظهرته الفصول في متغيرات الأشياء.

يقدم لنا الهيكل السردي غير التقليدي لهذا الفيلم مناظير متناوبة للحياة كعالم كبير وعالم مصغر، نرى آلام ومآسي , مستكرا تبني أصحابها فكرة "التعصب من خلال عيون أحد فصولها, وهي تتأمل في تطلعاته. تتخللها دراما الحياة والفردوية والمراهقة وتسلسلات رائعة تظهر قوة الطبيعة, وأتساع الكون, وتعقيد التطور والتغيير,؛ الذي يلقي علي الفور في منظور الظروف لكل فصل من فصول السنة عن الآخر؛ والتي تبدو ثانوية لأي نوازع فردوية. الفصول الخمسة تستمر ولا تنتظر ولا تعتذر عن استدامتها.

وبكلمة أخير يمكننا القول: "فيلم الفصول الخمسة" فيلم أستثنائي, وتحفة سينمائية عميقة حقا.

نوصي, الجميع, بمشاهدته والأسترشاد بالتأملات وملاحظات مرآووية الكاميرا وهي تنبه إلينا دور , وفرة كامنة لدي المخرج من دقة وحرص في أختيار المكان والخطاب مع سعة الموضوع

والطبيعة الخلابة والمرهفة والعميقة بين البدايات والنهايات. والاستمرارية للحياة, الخاضعة لقوة الطبيعة بسحق أي إستبداد يتمتع بها ( فكرة, وهيكل) لطرق البقاء.

تأليف وأخراج: كيم كي دوك
اللغة: الكورية/ اليابانية

تمثيل كل من النجم:
النجم: كيم كي دوك ( تمثيل= الراهب كبيرا)
النجمة: ها يو جين (الفتاة)
النجم: جي داي هان (المحقق جي)
النجم: أوه يونغ سو (الراهب العجوز)
النجم: كيم يونغ مين (تمثيل = الراهب شاب)

مع فريق تمثيل لنخبة من النجوم... .
مدة الفلم:1 ساعة و42 دقيقة

## ـ من تخالص الأنوجاد إلى الأستكحال؛

يمكن جعل الحلقة بمنتج أرتفاعها للسينمائية المعرفية للتصورات الفلسفية, محسوسة بعناصر وزفاق يمكن عدالوقوف علي منعطف كل زفهوم بمثابة أفقها, شأنها شأن المعطيات التي تقف فيها المشهديات من مدخلات مؤثرة, أي مجموعة أشياذها من التصورات التي فتحت لنا تطلعلتنا بالعين والمعرفة المتصلة، وبواطن داخل كل مجموعة أو حزمة معرفيةم التي تتعاطى مع نقاطها ومحاور تنوعها.

والحال, هو أنها جمعت ما يتضمن أن يكون بالإمكان أستقطاب مجموعتها اللا متناهية من النقاط إلي سحبها بحسب مبدأ التنوع والتجانس المشترك مع الطبيعة الخام؛ من حيث النشوئيات والنمو والتغيير والأنهيار, ضمن متعين معرفي حقيقيم ووفق ما تتقوم بالأفق المنطقي, إلا أن السينما المعرفية تتصور لنا مقدماتها الإبداعية المهمة, في صنعة الأفاهيم المتعينة بأبعادها, وما يعادلها من أافقا مشتركا, يمكن من خلاله, أن تعيين مركزيتها, في جهات تعاليها بالزفاهيم المتصلة والمؤثرة, من الأفق الكلي والحقيقي, إلي ما نحن به من تعيين لوجهة النظر النقدية, من وجهة نظر النمو والفناء, مكونة لنا علوا متسببا في أفق تقويماته, عابرة عن خصب المعرفة, وأنت تنظر دليل تمتع سعة المعطيات, وفقرات ورودها؛ بما تؤدي في تقوم السينمائية المعرفية في تسهيلات تحليلية في عمليات إدارة نقد إيديولوجيا النهايات في المشروع وأستصلاح تنفيذها؛ وتنوع آهلية دافعية المعلومات التي تتعامل معها السينمائية المعرفية في نقد إيديولوجيا تنظيم عصف سياق النهايات في المشروع الثقافي؛ وتطلع أفاق الخيارات الفلسفية التي تحتويها عملية السينمائية المعرفية في

مهارات نقد إيديولوجيا في عمل النهايات, والمصادر الأساسية المساعدة, لتطوير جديد مهام المشروع الثقافي المهني؛ والأفاهيم الكلية في أختلافات الأنتقال والتبادل في توجه الممارسات الجديدة العاصفة في السينمائية المعرفية, في تضامن محادثة العمل, والميل لمابعد النهايات التي يتحررها في المشروع الثقافي؛ تعدد صواعق الموضوعات للأفلام, وشراكة تنظيم مساحتها الفلسفية, والتعامل مع الأنحرافات والاضطرابات؛ وكيفية تعظيم التعاون الثقافي؛ كما الأنعكاس المباشر من خلال وحدات مشهديات, تنوع الأجناس المرآووية الجمالية في عناصر محتويات متعينة بأدبياتها العابرة الهوية, في مجاورة درجات الأختلاف والتنوع في(الفصول الخمسة ـ 2003). إن شئتم.

وأخيرا, لا بد من تقديم الشكر, أعترافا بالجميل, لإدارة فريق الموقع ورئيس تحريره, لمساعدتهم الصبورة في نشرهم, وتصميم وتنسيق وإخراج ما نشر وينشر, إلى هذه الحلقات/الورشة.

## من تخالص الأنوجاد الكلي إلى الأستكحال الكلي
## السينما والفلسفة: (11 ـ 12)

## الحلقة الحادية عشر: من تخالص أناووات الأنوجاد إلى أوتعياء الأستكحال الكلي

حال التحاقب, مبررا في كينونته, سياقاته. من أناووات تخالص الأنوجاد الكلي إلى أوتعاووات الأستكحال الكلي؛إذ إن تعرية حلقة من حلقات الورشة, واردتها إلى مجرد أناووية تشبه تعرية الوعي من لباس مراؤويته المجردة ـ الطبيعانية إلى الحالة التجريبووية عن أوعوياتها الواقعية. إذا احد التوأمين في أيقونة الورشة: السينما والفلسفة؛ جري تصنيفهما عبر السينمائية المعرفية؛ الفردوية/الجمعوية ما ينبغي متابعته هو إقصاؤه الفلسفي المدني لصالح الآخر, فهذا المعهود التخاطبي من خلال الحلقات, أعربت تصنيفه جماليا وأخلاقيا, في مرتبة مضادات تتشاكل للمفهوم أفهومية مرآووية للمعطي الإنساني من خلال الكشفها؛ تقديم السينما المعرفية موضوعات الفلسفة / الفلاسفة, والمعايير العامة التي تؤكد تنظيم سياقاتها.

مرآووية الفردوية في السينمائية المعرفية في توأمتها للإنسان من المقصي إلي الأنوجاد الحقيقي, حين نقف متأشكلين في الوسائل المنهجية والفنية التي تتيح العرض الفعال لأختيار الموضوعات؛ النزعات المتعاقبة وهي تتعاطي في تيارات من الميتافيزيقية المعرفية الفرداوية المرتبطة بالنزعات والصراعات المنفعية والإنتهازية والذرائعية الفلسفية الحديثة, من منظور السينمائية المعرفية في إنسنة الحق كإرادة الأعتراف في ثيم مكمن غموض السينما المعرفية والتحديات المحيطة بأختيار الموضوع/الفيلسوف.

تداولية المشهدية المتعالية وهي توائم العقلانية في المعهود التخاطبي للمعرفة تجاه الإنسان حقا, وبالعكس في حالة تسميتها للفرداوية بصورة عابرة, أو مؤقتة شرط مسارعتها, جرنا, نحو عمق العرى المقبولة, والمحجوجات من مرآووية الأفلام السينمائية المعرفية مقابل الفجوة السينما التقليدية في أدبيات الثقافة

الفلسفية؛ ما يعدل النموذة للأفلام التي أختيرت إليها الحلقات, تجسيدا مقبول بعد فرضيا متعافتة من النظر والذوق؛ التي تمنحها الفلسفة أستقرارا بعدانية التيه الشديد, والمقبولية/أو اللامقبولية العقلانية معا؛ أن تكون ملحاحة النظر الجمالي والذوق المعرفي في الصورة المؤقتة للفيلم, والشروط الساعية للنزعة التخاطبية عن تشكل الحجب المعلوماتي, في تحليل المتخيل التخاطبي, معلومات القبولية المعترضة, في السيمياء المتداول مرآوويا, ومضادات الواقع في التجريبية الفهامة, حيال تقديم التخاطبية كل ما تستحوذه أهمية تطوير السينما المعرفية لتحسين فن أتخاذ الوعي الثقافي الفلسفي لصنع قادة تنعم بالفكر الاسينماذي المعرفي الإبداعي والأبتكاري الخلاق.

وإن المعهود التخاطبي هو مغامرة النبوغ في الأستحالة تنويعات المصب المعرفي, في التوأمة الطبيعانية داخل صنعة السينما وما تغدو عليها من كشف مرآووي, تحت خضم الدلالة المشهدية. هي دلالة مغامرة أحتجاجية, قيامها تقلب حركة تدور في معووية الآخر, حول تهيأة خطاب سينمائي معرفي لعينة الفئات المستهدفة؛ القيمة الجمالية النقدية, وتحليلات وتأملات الواقعة والمفكر فيه؛ بما في ذلك خلق قيمة نقدية مضافة في هامش الوعي الثقافي السينمائي للمتلقي والتغذية السينمائية النقدية للفلسفة, في تحسين مهارات الأداء.

المعهود السينمائي المعرفي التخاطبي, قد يرد المشهدية عما تطيقه من نظر؛ ذلك حكم تنوء به علم السيميائية التخاطبية دلالة الطبيعانية في تنويعات التخاطب لما لها من تجاري معووية عن الآخر. من خلال متابعتنا في المجال السينمائي والفن الجمالي أثيرت العديد من القضايا والأسئلة وفرص الميزة التنافسية والمعارف الثقافية. وهي مغامرة, ينبوعا مصبه لأجل استبيان الاسباب التحول الأساسي الوحيد الذي تقوم به السينما المعرفية, لجذب مستوى عال من المنتجات المعرفية التلقائية, وقبس الدلالة بكل ثرائها في لعبة الأرتجاعات الصعبة والشديدة في أشكال العلوم الإنسانية وهي تقلب حراثة المعلومات في محاولة أعتمادها وتطويرها؛ وإن أغلب المركبات المرآووية, مشهديات لفظية بالمعني الطبيعانية للتغيير, والأستعارة فيها من أجل إنشاء قنوات أتصال بتلاحق الأفكار وضفافها الوعيووية, في تضاريس وسهول المعلومات.

والحال هو في تأثير المعرفة على المتلقي في رفع مستوى القيمة والذائقة في التفكير, وأن الأناوويات تغطي ما تعتقده بما يشيد مقالعها المعرفية هي التجربة, التي تكون الفردوية نبوعة أصلية معمارية معارف شامخة, في تفهم "الصعوبات/تحديات" أو المرآووية السحرية في ثقافة "قوة الإرادة/صنعة التمكن", وذلك ببسط فهم الحقائق الأساسية عن التغييروالتطوير؛ عندما تفعل السينمائية المعرفية في مواجهة التعاريف الفلسفية المعروفة, وهي تتعاطي أفهومية لساكني التراث/الحداثة, تدوس حقول المعهودة التخاطبية بين معرفة الحقائق الذي تنتمي إليه في السينما المعرفية حول مهارات التفكير والتدريب وكيفي يمكن للفلسفة أن تسبب المزيد من الميزة/الاضرار التنافسية في دعوتها للمفكرين على المدى الطويل (خاصة عندما تعمل بشكل سليم ورصين لتحقيق النتائج).

لا يمكن أختصار طريق السينما المعرفية بورشة/ حلقات إلي حكمة المرآووية ونفائسها في التقديم.فلا حيلة ليم رذن, سوى إخراجها للعلن, ختصارا لسعتها في الجمال عن الكلام, والأخذ بأهمية بث روح الإرادة

"روح صنعة التمكن"؛ بالصبر والتروي من عدم الأستسلام ابدا, وما عملت ما يصعب أعلامه من تخاطئ التعليم بأهدافها, لأن الفلسفةوالسينما, تحصر الزفاهيم تاريخية معرفيتهما. بمعني يقع التعليم هوانه زبدا في بعد آخر, ما لعله توخزنا بالتنبيه لما تنصرف إليه الهمم السينماذية إلي تمرين الأوتعاء لإغراءات أدوات وتقنيات ثابتة ـ مطلقة ـ في أدوات المعرفة ـ للمبدعين المتميزين, وما الذي يجب عليك فعله, بدلا من ذلك لخدمة دوافعهم الحقيقية, حتى يستمروا في العمل معا.

كما آردنا توجيه النظر عن كل ذلك, لأري توجهات الأناووية من أنطواءاتها إلي الأنفتاح أوعاوويا بالند في ذاتها. في ما تجعله ممكنا كأقول فلسفية ـ سينمائيا بزمتياز, أي بمعنى اردت القول بادئ ذي بدذ غائها بذاتها الإبداعية, وأن أبرز خلال ذلك سعة السينمائية المعرفية في أنشغالاتها البدئية/فلسفيا, عما شغلت به التفكير من أنعكاس لمعاصرتها وما زالت.

فالسينما المعرفية هي تنسج أفتتاح قوة بصيرتها الدقيقة والجديدة؛ حول عدم الشعور بالخوف أو التوتر عند المتابعة للموضوعات الفلسفية أو لسير حياة الفلاسفة العظام, والتحديات التي ضربت عليهم, ونتائجهم الفكرية المبهرة للغاية في التغيير والتطوير, وهنا اهمية السينما المعرفية من خلال أكتشافها؛ لرفع المستوى التعليمي والعلمي/ المعرفيان, من حقول شروط الإمكان وتعيين تنفذ موضوعة البحث؛ في كيفية الاستفادة من ثقتك الفطرية. كما أنها تقوم بما سيدهشك هو البحث لا في طبيعانية الأشياء ومختزلاتها الأناووية التي لا تسفيده, بل اسياقها التاريخي في النمو عما تلخصه لنا لغتها القارئة, تعلمنل خصاذصها رلى جملة من القضايا والمواقف الفلسفية؛ اللاحقية المعرفية, من مدى الملاحظات والذكاء الفطري, ما صار أساسا لأقول أخري من سهولة لخصها التعليمي في إنشاء محادثات تحويلية, وأنظومات معرفية في المعرفة التحويلية, وهي تحقق تأثيرا عميقا ورائعا دائما في شروط المرآووية الإمكان.

والتعيين عادة ما يعتمد خصائص, أردنا بها من خلال الإطار الاستراتيجي للحلقات, هو جدية جديد البحث؛عندما يكون من طرح الموضوعات للشعور بالمعرفة التحويلية. زن تقوم مكونات مصادر الموضوعات المعرفية؛ أن تقوم بتنظيم الأناوويات المقبولة حيث القدرة علي المعرفة القبلية وحسب, بل الدخول في محادثات تحسين وتدريب الذكاء الفطري الفلسفي, لتوجيه المشاهد أو الجلسات السينما المعرفية, على مقاعد تدريبية في التفكير وادوات المنهج للبحث, وتقدم لك الشعور بأنك "العاجز/ الغير مستعد" على آهلية الزتاحة بالتدبير سياقا للقول الاستفادة والاستعداد, وكيفية الاستفادة من ذكائك الفطراني لتوجيه مشاهد بشكل أقوى وأكثر سلاسة وسهولة من أي منهجية ثابتة أخرى لتحقيق نتائج عميقة ودائمة.

فحدود السينما المعرفية, كما جاءت بها الحلقات هو تدبير ترسيم العلاقة بين السينما والفلسفة من صلة, لا تستنفذها المشكلة العامة أن تكملهما وفقا للموضوعات يصيرا أنظومة لزفهومية صارمة في تحليل ومراجعة" كيفية القضاء على مساحات التفكير من الصراع السلوكي في محاثات الطبيعانية من الأشياء والكلمات والتجارب والتدريب مع الآخر فقط. بل أيضا السينما المعرفية تقدم أدوات للمحادثات في كيفية تقام المهام المنجزة بلحظات "بارقة/ وامضة"؛ بتدريب الذكاء والتفكير ممن لديه إعاقة نفسية أو محبط في نتائج

التفكير ويعاني من أظراب نفسي أو موضوعي من التنبيه عن نتاءج الوسواس القسري الشديد للتغلب على معاناتهم.

والحال, هو أن نفهم كذلك لموضوعات من ذلك بكثير من خلال حلقات الورشة/الدراسة. تجعلنا أن نفتح سياقات الحوار والزستفادة من طبيعانية الأشياء التي وردت تشاكلها عبر المتن أو مرآووية الزفلام, وجهات نظرها التي تجعل لنا مكونات لمعرفة تؤلنا "نوع ما؛ إلي إصذار أحكان تقول عن الموضوع المحدد, قولا معرفيا بدذيا, عما تناولته من كليا غنية وضرورية, وبالتالي أن نتوجه بمزيد من الأستعداد أن نستمد أبحاثنا من ما هو مستمد, أصلام من أجل لملمة طبيعة الأشياء لحدود ذلك القول زو النظر في شروط صدقيته.

لذا فإن الاساس المنطقي وراء دوافع المقالة/ الورشة: هو تمكين المهنيين والممارسين والأكاديميين والطلاب والشغوفين عامة بعالم السينما؛ من اكتساب رؤية أوضح, ورسالة أوسع, وفهم أكبر؛ عن اتصالهم بفرص مميزة خارجية, وتحسين أداء الكفاءة, و وضع أليات عمل لمواجهة تحديات الانفصال, أو ضوابط للأنفتاح نحو نماء مصادر المحتوى الخاصة؛ لإنجاز ما بتمكن به نهج المعرفة من أنفتاح على إبداع الاعمال .

وأخير, أتقدم بالشكر ما يجب أن يقال بحق, ما بذلته إدارة الموقع من صبر وتنظيم وتصميم , ما لها صلة بكل حلقة قائمة, ولفريق إدارة في التصور والعناية عن كل قول بالتصميم الداخلي. ورئيس التحرير الموقع بالتدبير والجهد الفعال عن كل ما فتح من مجال معرفي خالص, متوجهين به إلى القراء الكرام في مجال النقد, عما هو يفتح مزيد من الصلة بتدبيرات الذهن من أنفتاح علي جميع الأحكان النقدية للسينمائية المعرفية في نقد الحاكمية المعرفية. آملين لكم الموفقية عن عنايتكم الصبورة.

# السينما والفلسفة
## دليل المراجع بحسب الحروف الأبجدية (12 - 12) والأخيرة

- المراجع الاجنبية لمزيد من القراءات لها فائدة مضافة, للاطلاع وبحسب الحروف الابجدية:


A

- Abel, Richard, (1994), *The Cine Goes to Town: Franch Cinema, 1896-1914*, Berkeley: University of California Press.
- Abel, Richard, (ed.) (1996), *Silent Film, New Brunswick*: Rutgers University Press.
- Abel, Richard, (2001), *The Sound of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- Albera, Francois, Marta Braun, and Andre Gaudreault (ed.) (2002), *Arret sur image, Frangmentation du temps* (Stop Motion, Fragmentation of Time). Lausanne: Payot
- Allen, Robert C., (1980), *Vaudeville and Film. 1895-1915: A Study in Media Interaction*, New York: Arno.
- Allison, Anne. (2000), *Permitted and Prohubited Desires: Method, Comic, and Consorship in Japan*. Berekely: University of California Press.
- American Film Institute (1988), *Catalog of Motion Picyures Produced in the United State, A: Film Beginings, 1893-1910*, Berkeley: University of California Press.
- American Film Institute (1988), *Catalog of Motion Picyures Produced in the United State, A: Film Beginings, 1911-1920*, Berkeley: University of California Press.
- Anderson, Joseph, and Riche, Donald. (1982), *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton. NJ: Princeton University Press.

B

- Bernardini, Alberto. (2003), *Cinema muto italiano: Ifilm "dal varo" 1895-1914*, Gemona: La Cineteca del Friuli.
- Binet, R. and G. Hausser. (1908), *Les societes de cinematographe: Etudes financieres*, Paris: La France Economique et Financiere.
- Birett, Herbert (ed). (1991), *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*. Mumich: Filmbuchveriag Winterberg.

- Bornoff, Nicholas. (1994), ”Bye-Bye Pink Cinema. Hello Adult Video” *In Pink Samurai: An Erotic Exploration of Japanese Society: The Pursuit and Politicas of sex in Japan*. London HarperCollions.
- Boyreau, Jacques. (2012), *Sexy time: The Post-Porn Rise of the Pornotsseur*. Seattle, WA: Pantagraphics.
- Brewster, Ben and Lea Jacobs (1979), *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford: Oxford University Press.
- Brownlow, Kevin. (1979), *The Hollywood Pioneers*, London: Collins
- Burch, Noel (1990), *Life to Those Shadows*, Bekeley: University of California Paress.

C

- Carou, Alain, (2002), *Le Cinema Francaia et less ecrivains: histoire d’une rencontre, 1906-1914*, Pris: Ecole nationale des chartes/FRHC.
- Chanan, Michael (1980), *The Dream That Kicks*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Cherchi Usai, Paolo (ed.) (1999-2008), *The Griffith Project*, London: British Film Institute.
- Cherchi Usai, Paolo (ed.) (2000), *Silent Cinema: An Introduction*, London: British Film Institute.
- Cherch Usai, Paolo and Yuri Tsivian (ed.) (1989), *Silent Witnesses: Russian Films, 1908-1919*, Pordenone: Biblioteca dell’Immagine.

D

- D., Chris (Chris Desjardins). (2005), *Outlaw Master of Japanes Film*. London. New York: 1.B. Taurus.
- Desser, David. (1988), *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dickson, W.K.L,. and And Donia Dickson. (1894), *History of the life and Inventions of Thomas Alva Edison,* New York: Thomas Press.
- Doane, Mary Ann (2002), *The Emergence of Cinematic Time: Modernity: Contingency, the Archive*, Cambridge: Harvard University Press.
- Ducom, Jaques (1911), *Le cinema scientifique et industriel*, Paris: Geisler.

E

- Ebert, Roger ”Joe Solomon: The Last of the Schlockmeisters”, in Mc Carthy, Todd and Chaless Flynn (eds), *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System,* E.P. Dutton and Co., New York, Pp. 135-46. (1975)

- Edgerton, Gary. ”The Film Bureau Phenommenon in America and Its Relashionship to Independedt Filmmaking”, in *Journal of Film and Video*, vol. 38, no 1, winter, Pp.40-7. (1986
- Elsaesser, Thomas (ed.) (1990), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute.

F

- Ferntt, Gene (1973), *Hollywood's Poverty Row: 1930-1950*, Coral Reef Publications, Satellite Beach, Florida.
- Fell, John L. (1974), *Film and the Narrative Idea. Norman*: University of Oklahoma Press.
- Fullerton, John (ed.) (1998), *Celebrating 1895: The Centenary of Cinema*, Sydney: John Libbey.

G

- Gaines, Jane., (2003), The Colored Players”, in *African Americans in Cinema*: *The First Half Century*, CD-ROM, University of Illinois Press, Champaign.
- Gomery, Doglas (1986) *The Hollywood Studio System*, St Martin's Press, New York
- Grant, Barry K.”The Classic Hollywood Musical and the problem of Rock 'n'Roll', in *Journal of Popular Film and Television*, vol. 13, no 4, Pp. 195-205. (1985).

H

- Hanke,Ken (1989), *Chalie Chan at the Movies: History, Filmography and Criticism*, McFarland, Jefferson.
- Hemelsoet D, Hemelsote K, Devreese D. *La enfermedad neurologica de Frideich Nietzsch*. Acta Neurol Belgica. 2008; 108 (1): 9-16
-
- Hillier, Jm. (1994) *The New Hollywood, Continuum*, New York.
- Hirono, Kyoko. (1987), “Janpan*” In World Cinema Since 1945*. Edited by William L.uhr. 412. New York: The Ungar Publishing Company.
- Hunter, Jack. (2012), *Tokyo Grindhouse Volume one: Pinky Violence Bad Cinema*. N.p. Glitter Books.

I

- Izod, John (1988), *Hollywood and the Box Office 1895-1*986, Columbia University Press, New York.

J

- Jacobs, Diane. (1980), *Hollywood Renaissance: The New Generation of Filmmakers and Their Work*, Delta Books, New York.
- Johnson, William. " A New View of Porn: the films of Tatsumi Kumashiro.|" *Film Quarterly* 57, no.1 (Fall 2003).
- James, David. E., (1989), *Allegories of Cinema, American Film in Sixties*, Princenton University Press, New Jersey.

K

- King, Geoff. (2005), *American Independent Cinema*, I. B.Tauris, London. Koszarski, Richard. (1994), *An Evening;s Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, University of California Press, Berkeley.
- Kurosawa, Kiyoshi. (2005), *Seance*. HomeVision. DVD
- Kramer, Peter (1998), "Post-Classical Hollywood", in Hill, John and Pamela Church Gibson (eds), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, Oxford, Pp 289-309.

L

- Lev, Peter. (2003), *The Fifties: Transforming the Screen, 1950-1959*, Charles Scribner's Sone, New York.
- Levy, Emanuel (1999), *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York University Press, New York and London.
- Lewis, Jon (1995), *Whom God Wishes to Destroy…: Francis Coppola and the New Hollywood*, Athlone Press, London.

M

- Macias, Patrick. (2001), "Nikkatsu's Roman Porno." *In TokyoScope: The Japanese Cult Film Companion*, 187. San Francisco, CA: Cadence Books.
- May, Lary. (2000), *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of American Identity*, University of Chicago Press, Chicago.
- McRoy, J. (2006), *Japanese Horror Cinema*. Edinburgh: Edinbugh University Press.
- McCabe, John. (1998), *Cagney*, Aurum, London.

N

- Naughton, J. and A. Smith. (1998), *A Crash Course*. New York: Watson-Guptill Publications.

O

- Okuda, Ted. (1989), *Grand National, Producers Releasing Corporation and Screen Guide/Lippert: Complete Filmographies with Studio Histories*, McFarland Jefferson.
- Osgerby, Bill. (2003), ”Sleazy Randers: Exploitation, ” Otherness and Transgression in the 1960s Biker Movie’, in Journal of Popular Film and Television, vol.31,no 3, fall, Pp.98-108.

P

- Park, Soo-mee. ”Erotic Film Fest Pushes the Envelope in Korea: Pin Film Festival Celebrated Japanese Erotic Satire.” *Hollyood Reporter*, 3 November 2008.
- Prince, Steven (2000), *A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989*, University of California Press, Berkeley.

Q

– Quart, Leonard and Albert Auster (2002), American Film and Society Since 1945, Greenwood Press, London
– Quigley, Martin J. (1950) (ed.) The International Motion Picture Almanac 1949, Quigley Publishing Co., Groton. MA.

R

- Rodriguez, Elena. (1988), *Dennis Hupper: A Madness to his Metho*d, St Martin’s Press, New York.
- Rosen, David with Peter Hamilton. (1990), *Off-Hollywood: The Making and Marketinf of Indepemdent Film*, Crove Weidenfeld, New York.
- Ryan, Michael and Douglas Kellner. (1990) *Camera Politica: The Politics and Ideolgy of Contemporary Hollywood Film*, Indiana University Press, Boomngton and Indianapolis.

S

- Sato, Tadao. *Currents in Japanese Cinema*. Translated and edited by Gregory Barrett, 212-13 Tokyo. Kodansha. 1987.
- Schacht, Richard, (1995), *Making Sense of Nietzsche: Reflections Timely and Untimely*, Champagne, University of Illinois Press.
- Schilling, Mark. (2007), *No Barders, No Limits: Nikkatsu Action (Cinema Classics).* Guildford. UK: Fab Press.
- Schneider, S. J. (2003), *Fear Without Frontiers: Horror Cinema across the Globe*. Godalming, UK. FAB.

- Schieder, Theodor. (1978), *Richard Wagner, das Reich und die Deutschen. Nach den Tagebuchern Cosima Wagners*. – Historische Zeitschrift Bd. 227, 1978.
- Sharp, Jasper. (2008), *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Guildford. UK: FAB Press.

T

- Tasker, Yvonne. ”*Approaches to the New Hollyood*” in Currn, James David Morley and Valerie Walkendine (ed.), *Culture Studies and Communication*, Arnold, London, Pp. 213-28. (1996)
- Tarasti, Eero. (1978), *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especiall that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Acta Musicologica Fennica 11. Suomen Musiikkitieellinen Seura, Helsinki. Finland.

V

- Veltzke, Veit. (1987), *Vom Patron zum Paladin. Wagberereinigungen im Kaiserreich von der Reichsgrundung bis zur Jahrhundertwende*. Bochchumer Histotorische, Studien, Neuere Geschichte Nr.5. Inaugural – Dissertation, Ruhr-Universität Bochum. Bochum.
- Vetter, Walther. (1953), *Richard Wagner und die Griechen*, - Die Musikforschung VI,1953.
- Vignoli, Gerardo. (1977), *Struttura e Ideologia nell’opera die Richard Wagner*, -Richerche musicali 1.

W

- Waters, John*.”Whatever Happened to Showmanship*?” in American Film, Vol. 9, no 3, December, Pp. 55-8. (1983).
- Weisser, Thomas. And Weisser, Yuko Mihara. (1998), *Japanese Cinema Encyclopedia:* Miami, FI,: Vital Books (Asian Cult Cinema Publications.
- White, Jerry. (2007), *The Film of Kiyoshi Kurosawa: Master of Fear.* Berkeley: Stone Bride Press.
- Wiense, Thomas. *’The Rise and Fall of the Rock Film, Part 1’*, in American Film, vol. 1. no 2., Pp. 25-9. . (1975).

Y

- Young, Julian. (1987), *Willing and Unwilling: A Study in the Philosophy of Arthur Schopenhaure. Dordrecht*: Martinus Nijhoff.

- Yovel, Yirmyahu. (1998), Dark Riddle: *Hegel, Nietzsche, and Jews*, Penn State University Press. USA.

Z

- Zimmerman, Michale. (1990), *Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology, Politics, Ar*t. Indiana University Press. USA.

- وهنا تتوفر أيضا عينة الأفلام التطبيقية للورشة بحسب تسلسل الحلقات القابلة للاطلاع عليها ايضا والتعرف علي المخرجين والنجوم لها:

فيلم الحلقة الأولي:

(عندما يدمع نيتشة -2007)

تأليف وأخراج: بينشاس بيري

بطولة نخبة من النجوم:

النجم أرماد أسانتي (نيتشه)

بن كروس (الدكتور جوزيف بوير)

جيمس مان (سيغموند فرويد)

كاترين وينيك (لو سالومي)

فيلم الحلقة الثانية:

(المغادرين - 2008)

الفلم من أخراج : يوجيرو تاكيتا

سيناريو وحوار: كوندو كوياما

وقام بالتمثيل نخمة من النجوم, من بينهم : مساهيرو موتوكي (دايغو كوباباشي)

تسوتومو يامازاكي (إكو ساساكي)

والنجمة ريوكو هيروسو (ميكا كوباياشي)

والنجمة كازوكو يوشيوكي (تسوياكو ياماشيتا)

والنجمة كيميكو يو (يوري، ايمورا)

تاكاشي ساساتو (شوكينشي هيرآتا)

مدة الفلم: ساعتان وعشرة دقائق

فيلم الحلقة الثالثة:

( أطلقوا سرح أنجيلا وجميع السجناء السياسيين, 2012)/ وثائقي

اخراج وسيناريو: المخرجة: لينش, شولا

تمثيل:

النجمة: ليسا ديفز (أنجيلا ديفز)

النجم: براندون ج. ديردن (جورج جاكسون)
ونخبة من النجوم...
مدة الفلم: 1 ساعة و41 دقيقة

فيلم الحلقة الرابعة:

( شجرة الحياة - 2011)؛

تأليف واخراج: تيرينس مالك
وتمثيل النجوم, كل من:
جيسيكا شاستين: ( السيدة أوبراين )
براد بيت: (السيد أوبراين)
شون بن (الشاب), سين بن (البالغ) : (جاك)
وغيرهم من النجوم.
مدة الفلم: 2 ساعة و18 دقيقة

فيلم الحلقة الخامسة:

( محامي الشيطان -1997)؛

المخرج: تايلور هاكفورد
تأليف (الرواية): أندرو نيدرمان
سيناريو (1): جوناثان ليمكين
سيناريو (2) مشارك: توني جيلروي
نخبة من النجوم, كل من:
النجم, كيانو ريفز (كيفين لوماكس)
النجم, ال باتشينو (جون ميلتون)
النجمة, تشارليز ثيرون (ماري آن لوماكس)
وآخرون...
مدة الفلم: 2 ساعة و24 دقيقة

فيلم الحلقة السادسة:

حلوى النعناع - 2000)؛

تأليف وأخراج: لي تشانغ دونغ
تمثيل ومشاركة نخبة من النجوم في الأدوار الرئيسية:
النجم سول كيونغ غو (كيم يونغ هو)
النجمة مون سو- ري (يون سن إم)
كيم يو جين (يانغ هونغ جا)
وعدد من النجوم...
مدة الفلم: 2 ساعة و10 دقائق

فيلم الحلقة السابعة:

( عوالم داخلية, عوالم برانية - 2012)؛

تأليف وأخراج: دانيال شميت
(الفلم = وثائقي )
مدة الفلم: 2 ساعة و02 دقيقة/ دقيقتان

فيلم الحلقة الثامنة:

(الصمت العظيم - 1968)؛
تأليف وأخراج: سيرجو كوربوتشي
تمثيل نخبة من النجوم:
النجم جان لويس ترينتينانت ( جوردون/سايلنزو )
النجم كلاوس كينسكي (تيغريرو)
فرانك وولف (الشريف ج. بورنيت)
النجمة فونيتا ماكجي (بولين ميدلتون)
وعدد كبير آخر من النجوم
مدة الفلم:1ساعة و45 دقيقة

فيلم الحلقة التاسعة:

(قصة طوكيو - 1953)؛
أخراج: ياسو جيرجيرو أوزو
تأليف: كوجو نوداء ياسوجيرو أوزو
اللغة: اليابانية
تمثيل نخبة من النجوم:
النجم: تشيشو ريو (شوكيشي هيرياما/الأب)
النجمة: تشيكو هيغاشياما (تومي هيرياما/الأم)
النجم: سو يامورا (كويتشي هيرياما/الأبن)
النجمة: سيتسوكو هارا (نوريكو هيرياما/الأرملة)
النجمة: هاروكو سوجيمورا (شيجي كانكو//الأبنة)
مع نخبة من النجوم... .
مدة الفلم:2 ساعة و17 دقيقة

فيلم الحلقة العاشرة:

(الفصول الخمسة - 2003) أو (الربيع, الصيف, الخريف, الشتاء...الربيع)
تأليف وأخراج: كيم كي دوك
اللغة: الكورية/ اليابانية
تمثيل كل من النجم:
النجم: كيم كي دوك ( تمثيل= الراهب كبيرا)
النجمة: ها يو جين (الفتاة)
النجم: جي داي هان (المحقق جي)
النجم: أوه يونغ سو (الراهب العجوز)

النجم: كيم يونغ مين (تمثيل = الراهب شاب)
مدة الفلم:1 ساعة و42 دقيقة

---

- المكان والتاريخ: طوكيو - 08.11.22
ـ الغرض: التواصل والتنمية الثقافية
ـ العينة المستهدفة: القارئ بالعربية (المترجمة)

---

* كتبت هذه الورقة مع تنفيذ برنامج ورشة العمل, والتي قد تم تقديمها لمركز أكاديمي ثقافي ياباني ـ أوربي (...) باليابان, والمشاركة جاءت بدعوة, أحياء يوم السينما العالمي, والمنعقدة بتاريخ 8 / آذار 2021