المنعطف الفلسفي للدراسات السينمائية(برغسون،ميرلوبونتي ،دولوز)

أ.عتوتي زهية

مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها مشروع الفلسفة والتشكلات الثقافية المعاصرة .

جامعة تلمسان،الأستاذ المشرف د مونيس بخضرة

في تأملات الفيلسوف وسعيه الحثيث لإثارة السؤال توق للحقيقة ونشدان لكشف الحجب عنها،هكذا يجتمع محبو الحكمة على مر

تاريخهم وعلى اختلاف اشكالياتهم البحثية غايتهم لماذا ؟وكيف؟قد تتباين دوافعهم التاريخية والثقافية لكن يجمعهم نمط متميز من التفكير

في الوجود والمعرفة والقيم.عبر هذا المسار التاريخي الفلسفي حظيت الصورة بمكانة متميزة منذ الفلسفة اليونانية التي استثمرت الصراع

الانطولوجي و الأخلاقي كما عبرت عنه الأساطير القديمة وإن حكمت قوة العقل بدل سلطة الآلهة، هذا ما تشهده محاورات أفلاطون

الزاخرة بكثير من الصور والاستعارات والرموز والأساطير وأشهرها أسطورة الكهف .كما تعتبر الهيولى(المادة) والصورة أساس الفلسفة

الأرسطية غير أن الفيلسوف لم يعن بالصورة الشكل فقط بل جميع صفات المادة وقد اعتبر أرسطو المجاز أعظم صيغ التصوير وأرقاها"إنه العبقرية في أكمل صورها فالمجاز الجيد دليل الموهبة البصيرة القادرة على إدراك وجوه الشبه في الأشياء غير المتشابهة"1.

في الفترة المعاصرة استثمر حضور الصورة بقوة فلسفيا نظرا لتميز الخطاب الفلسفي في هذه الحقبة، فالتفكير مع الفلسفة المعاصرة

استحضار لراهنية الزمن وتداعياته في تشكيل وعي استقى منعطفاته الكبرى من خصوصيات المرحلة وماشهدته من ثورات ابستمولوجية

حطمت قناعات مارست سلطتها مطولا على ثوابت هذا الفكر.هكذا ينفلت خطاب ما بعد الحداثة متأثرا بأزمات العلوم

المختلفة حتى أكثرها دعوة لليقين وفي مقدمتها المنطق والرياضيات من سطوة فلسفة الوعي والتمثل الذاتي المركزي كما حددها ديكارت عبر

كوجيتو"أنا أفكر إذن أنا موجود "استلهم أفقه من تضخم الأنا وتعاليه ومارافقه من مركزية غربية تعظم الذات وتلغي الأخر المغاير.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

بهذا المعنى يعاد اليوم ابتكار وتجديد الفاعلية الفلسفية التي تنفتح على مناطق مغيبة "هكذا انفتح الفكر الفلسفي على وقائع الخطاب

وأنساق العبارة ،انفتح على الجنون والسجن والعلاقات الجنسية...وكل ماكان منفيا ومهمشا"[2] فتغيرت علاقتنا بالحقيقة ،لم تعد الفلسفة

تطمح إلى اليقين الجازم المطلق "لم تعد تخشى الشك والاشتباه بل هي تنفتح على الاحتمال وتعترف بالتناقض وتتغذى بالتعدد والتنوع

والاختلاف"[3] هذا الحس المنفتح على عوالم جديدة تستدعى عبره الصورة مجددا و في شكلها المتطور والتقني تحيين لاهتمامات

الفيلسوف وإقرار لحضور تأملاته لما هو راهن وحدث، هكذا تتجلى مساءلة الفلسفة للفن السابع❖ طالما أن الحس الفلسفي فني في الأساس على رأي نيتشه وغايته على رأي كروتشه تفجير الرغبة القوية في الإنتاج والتأمل .هذه القدرة الإنتاجية برزت بقوة عبر السينما ❖"التي تضاعف حاسة الإنسان التعبيرية بالصور"[4] فوجود حالات انفعالية ممثلة أمامنا وفق آليات عمل الشاشة الكبرى يحيلنا إلى خاصية

الإدراك السينمائي للصور والى خصوصيات عاشق السينما الذي يحطم كينونته المنزلية ليصبح بدويا مرتحلا محددا لاختياراته الفيلمية .إن تميز الصورة السينمائية في أفق التنظير الفلسفي يدفعنا إلى إثارة مجموعة من التساؤلات :**ترى ما الذي تفهمه الفلسفة من السينما ؟هل**

يمكن أن تكون الصورة السينمائية وسيطا مؤهلا لحمل انشغالات الفلاسفة؟بصيغة أخرى ما ممكنات الحوار الفلسفي السينمائي

وبأي معنى يمكن أن تكون هذه الصور باعثة على إبداع المفهوم الفلسفي؟

الفلسفة والسينما:

إن اهتمام الفلسفة بالسينما يحيلنا إلى قضية منطقية تتجاوز التعريف بالحد التام الأرسطي الذي يحدد الإنسان في كونه حيوانا عاقلا إلى تعريف مغاير أعلنه الفيلسوف الايطالي سيورجيو أغامبن Ciergio Agamben ❖قائلا أن الإنسان هوا لحيوان الذي يتجه إلى السينما . أمام هذا التميز للصورة السينمائية انخرط الفيلسوف متأملا الظاهرة ،متسائلا ومحللا إذ يعتقد دومنيك شاتو Dominique chateau في مؤلفه "السينما والفلسفة"أن هذه العلاقة تبرز على ضوء ثلاث اتجاهات يمكن تعقبها أولا في الطريقة التي تقدم بها السينما الفيلسوف من ذلك الأفلام التي تعرض سيرة وحياة الفلاسفة ولنا في فيلم "المصير"ليوسف شاهين دليلا على استحضار السينما لسيرة فيلسوف قرطبة ابن رشد .كما تتجلى العلاقة ثانيا من خلال اقتباس النصوص الفلسفية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فتكون الشاشة الكبرى وسيلة لترجمة الأفكار إلى بصريات تأملية على غرار سينما المخرج السينمائي الفرنسي غودار الذي نزع إلى انتقاد الفلسفة الوجودية وتنبأ بانهيارها أما الجانب الثالث لهذه العلاقة فيتجلى حسب دومنيك شاتو في قابلية السينما لان تكون موضوعا للتأمل الفلسفي.إن التوقف عند الإمكانية الثالثة مسعى نهدف من وراءه إلى مساءلة حضور هذه الصورة من خلال ثلاث مقاربات حول فلسفة السينما بفرنسا التي شهدت ميلاد هذا التوجه الفلسفي تزامنا مع أول عرض للإخوة لوميير lumiére لجهاز تحريك الصور في 1895 وقد كانت البداية مع هنري برغسون

- **برغسون وألية العقل السينمائية:**

تتحدد الأطوار الكبرى لفلسفة برغسون (1859- 1941) في المفاهيم الثلاث الديمومة Durée والذاكرة Mémoire والاندفاع الحيوي

Elan vital فعبر المفهوم الأول تبرز حياتنا الواعية حسب الفيلسوف كلحن كبير مستمر يبدأ عند ولادتنا وينتهي بموتنا بينما يضعنا

حضور الذاكرة دفعة واحدة في عالم الروح على خلاف الإدراك الذي يربطنا بالمادة . أما الاندفاع الحيوي فيعكس تطورا متجددا باستمرار

"يخلق ليس فقط أشكال الحياة بل وأيضا الأفكار التي تمكن العقل من فهمها "[5]هكذا يمكننا إيجاد اللحمة بين الحياة والكتابة عن السينما من منطلق الحدث الذي شهدته فرنسا مع عرض الإخوة لوميير لدخول القطار إلى محطة سيوطات ciotat متزامنا مع إصدار برغسون لكتابه "مادة وذاكرة " والذي اعتبره جيل دلوز(1925- 1995) فضلا عن المؤلف الثاني لبرغسون "التطور المبدع"وخاصة الفصل الرابع الخاص بألية الفكر السينمائية والوهم الميكانيكي بداية لمشروع فلسفي سينمائي.إن تحديد عناصر الأطروحة البرغسونية

تتجلى في المحددات التالية:

1- **1القيمة المعرفية للصورة وارتباطاتها:**

رغم أن الفصل الأول من "مادة وذاكرة " لايشير مباشرة إلى مفهوم السينما على غرار "التطور المبدع"لكنه يحلل الميكانيزم العصبي من حيث أنه يعمل وفق أداء الكادراج و المونتاج السينمائيين إذ يعتقد دومنيك شاتو أن برغسون تعاطى مع السينما كنموذج للتفكير في المشكل الفلسفي المرتبط بالصورة والحركة والزمن كما تشهد على ذلك دروسه في كولاج دوفرانس collège de France مابين 1902 و 1903 طالما "أن الفيلم مرآة للفكر وليس للعالم، إن هدفه ليس إعادة إنتاج الحقيقة وإنما التمثيل المادي للانفعالات"[6] هكذا يتكرر مفهوم الصورة عند برغسون عبر الأداء العصبي والفزيولوجي فتصبح "الأعصاب ناقلة لمجموعة من الصور ويغدو الدماغ بدوره صورة"[7]إن هذه الصيرورة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتحركة لصور متتالية يسقطها الفيلسوف على الجسد الذي يغدو في مجمل العالم المادي صورة تتفاعل مع بقية الصور حيث تتلقى الحركة وتعكسها وهنا تتميز صورة الجسد بقدرتها على التأثير الحقيقي على بقية الصور exerce sur d'autre image une influence réel،إذ تتضح الحركة كلما ارتبطت بماهو مرئي بشكل أفضل .إن الفهم البرغسوني للحركة يأخذ مسار التتابع ذلك أ ن تغير الصور يفرز حركة في أخرى مقابلة لها في العالم لمادي بل تداخل حلاقات حيث تبرز كل صورة داخلية بالنسبة لأخرى وخارجية بالنسبة لغيرها ،يصدق هذا على أصغر الأجسام مقابل الكبرى أو كما صاغته الفيزياء المعاصرة المميزة لعالم الميكروفزياء وعالم الماكروفيزياء.إن اعتبار دلوز الطرح البرغسوني متوافقا مع الأداء السينمائي يبرز في هذا التركيب والمونتاج العقلي الذي ندرك وفقه الحركة بحيث لاتعدو الذاكرة إلا تجميع ادراكات متتابعة تكون كل صورة فيها ناتجة عن أخرى ومتبوعة بغيرها وهنا يستشهد بمثاله المشهور حول كيفية حفظ قصيدة والذي نعتمد فيه على مبدأ التقطيع وإعادة التركيب.

إن مبدأ تتابع الصور وتوالي الحركات يتكرر كذلك في الفصل الرابع من التطور المبدع إذ يؤكد برغسون أن كل جسم من الأجسام يتغير كل لحظة فينحل إلى مجموعة من الكيفيات وكل كيفية تقوم على تتابع حركات أولية، فالحقيقة الواقعية هي التغير المستمر للصورة وليست الصورة سوى رسم أني مفاجئ نلتقطه من ظواهر الانتقال. إن هذا المبدأ المبني على التغير والتعاقب يبرز في الشريط السينمائي الذي يخلق الحياة حين يفعل الحركة إذ هناك حركة عامة تندرج في الجهاز وتعمل على تكوين فردية كل حركة جزئية بطريق التأليف بين هذه الحركة العامة والمواقف الشخصية.

1 - 2- آلية معرفتنا العادية ذات طبيعة سينمائية:

إنها القضية التي يتوصل إليها برغسون من خلال إدراك الحركة المؤلفة من فترات سكون في حالة تعاقب والتي ليست إلا تطبيقا للطريقة

السينمائية في تحصيل معرفتنا بالأشياء هنا يوظف مثاله حول ذوبان قطعة السكر في الماء التي تتألف من وحدات زمنية تفرض علي انتظار التعاقب، معتبرا أن هذه الطريقة **عملية** تقوم على المطابقة بين الخطوات العامة للمعرفة والخطوات العامة للعمل، من هنا يصيغ برغسون قضية شرطية متصلة لزومية مفادها أنه إذا اعتبرنا أفعال العقل متقطعة ككل نبضة من نبضات الحياة كانت المعرفة متقطعة منعكسة في عادتنا اللغوية فقولنا "إن الطفل يصير رجلا" عبارة تعكس عمل حركة الشريط السينمائي التي تقوم بوصف الصور المتعاقبة بعضها إلى جنب بعض تقليدا لحركة الموضوع الواقعي ،غير

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أن برغسون يحبذ صياغة ثانية للقضية تتجلى في قولنا "هناك صيرورة من الطفل إلى الرجل" نكون هنا إزاء إدراك للحركة الموضوعية نفسها ولا نكون حيال الحركة السينمائية المحاكية لها، إننا ندرك مسار الديمومة وليس التقطع والتتابع . يحبذ الفيلسوف الطريقة الثانية"لأن الطريقة الأولى مطابقة لعاداتنا اللغوية وإذا أردنا الأخذ بالطريقة الثانية (الصيرورة) وجب علينا التحرر من الطريقة السينمائية"8 هذا لا يتأتى إلا بادراك الديمومة كلحن مستمر وليس كتقطع متعاقب. يستثمر برغسون جملة حجج زينون الايلي ❖ من بينها حجة السهم الطائر التي تؤكد وهم الحركة هذه الأخيرة التي ليست سوى مطابقة للسكون ويفسر الوهم بأن الحركة بعد تنفيذها بالفعل ترسم على طول المسافة المقطوعة خطا ثابتا يمكن أن نحصي فيه مانشاء من لحظات السكون.

1- 3تطبيق ألية العقل السينمائية على تحليل الحقيقة الواقعية يفضي إلى فلسفة المثل:

تقوم فلسفة المثل على صور الأشياء الثابتة والأزلية فالمثال(ايدوس)يعبر عن الثابت الذي نلتقطه من الأشياء غير الثابتة وبالتالي فأساس العودة إلى عالم المثل تحليل للصورة وإرجاعها إلى لحظاتها الأساسية.هذا التعاقب من عالم الحس الآني إلى عالم المثل الأزلي ماهو إلا تطبيق لألية العقل السينمائي ،إن برغسون يذهب أبعد من ذلك حين يعتقد أننا لا زلنا نستعين اليوم بما يسميه **الغريزة السينمائية**التي تعبر عن الخطوط الكبرى للمذهب الذي انتقل من أفلاطون إلى أفلوطين وحتى أرسطو إذ "يرسم الصورة التي يتخيلها العقل المنظم للصورة عندما ينظر إليها من خلال المناظر التي يلتقطها من بعيد إلى بعيد "وويقصد بذلك مبدأ التقطيع المتدرج والمتتابع.

1- 4العلم الحديث كالعلم القديم يتبع الطريقة السينمائية:

يميز برغسون بين العلم القديم والعلم الحديث فهما وإن تشابها في تعاطيهما مع الطريقة السينمائية ممثلة في التقطيع المرحلي للصور والظواهر وإقرار التتابع بين السابقة منها واللاحقة إلا أن الاختلاف بينهما يبرز حسب الفيلسوف في أن العلم القديم تتهيأ له المعرفة بموضوعه عندما يسجل لحظاته الممتازة في حين أن العلم الحديث يتعقب موضوعه في كل لحظة من اللحظات يبرز الفرق بين العلمين كالتقاط صورة عدو الفرس بالعين المجردة وتسجيل رؤية العدو بالتصوير الألي مجزئة ومقسمة فلا يتوقف الحديث عند تغير الصور الكيفية بل يتعقب تغيرها الكمي كذلك.إن الطريقة السينمائية المعتمدة على مبدأ تقسيم الصور والتتابع يسقطها برغسون كذلك على الهندسة الحديثة والتي إن اعتبرت عند القدماء علما سكونيا تام التكوين على غرار المثل الأفلاطونية فإن الهندسة الديكارتية "تقوم على

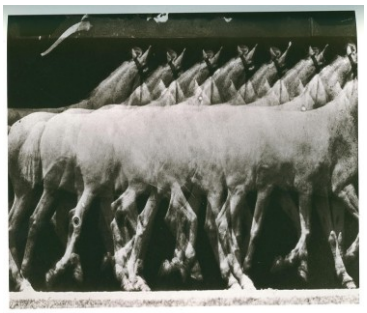
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

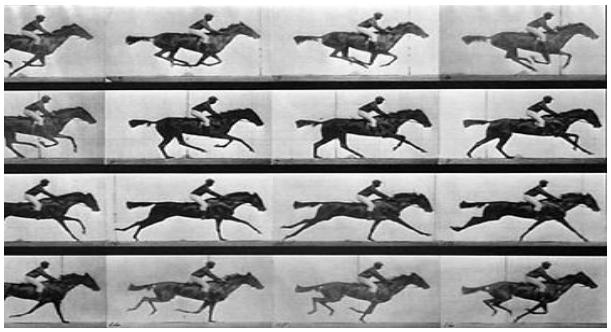
اعتبار كل منحنى مستوي مرسوم بحركة نقطة ينتقل انتقالا موازيا لذاته على طول محور الفواصل بحيث يكون انتقال هذا المستقيم المتحرك انتقالا متقطعا "[10]

نستنتج إذن أن الفيلسوف عمد إلى تبني مفهوم الألية السينمائية في تقسيم الصور وتحريكها من خلال مبدأ التتابع وهذا ما يعرف بالصورة الحركة لتحليل معرفتنا العادية والتي تبدو أكثر حضورا بالنسبة للعلم الذي يخولنا حق تقسيم وحدات الديمومة المستغرقة في الحادثة مهما كانت صغيرة لكن برغسون ينتقد هذا المسار العلمي الذي يبقى عاجزا عن القبض على تيار الديمومة الكلي والشامل نظرا لتمسكه بالطريقة العلمية ، فلو استطعنا" أن نتحرر من هذه الطريقة وأن نطالب العقل بالتخلي عن أعز عاداته لأمكننا أن ننفذ إلى قلب الصيرورة بجهد من **التعاطف** الذي يحيط بالحقيقة ويعانقها عناقا نهائيا"[11] إن النزعة الروحية البرغسونية المعتمدة على حدس داخلي لديمومة الزمن وليس على تعاقب للحظات مادية تنمي في أنفسنا ملكة متممة للعقل تفتح أبصارنا على النصف الأخر من الحقيقة الواقعية المرتبطة بالحياة ،هكذا يتجلى الحدس البرغسوني كما عبر عنه جيل دلوز باعتباره ا"لحركة التي نخرج بها عن زماننا الخاص بنا نستخدم بها زماننا لتأكيد وجود أزمنة أخرى فوقنا وتحتنا وللاعتراف مباشرة بها"[12] إنه ذلك النزوع إلى المشاركة الوجدانية الذي بواسطته ننفذ إلى باطن الشئ لنكون شيئا واحدا. هكذا يطالبنا برغسون بفهم أعمق للحياة ،أن ننظر إليها من زاوية جديدة باعتبارها متممة لاتجاه حياة العالم وسائرة في اتجاه مضاد للمادية وهذا يتلخص في النهاية بن نضيف الحدس إلى العقل. واضح إذن قصور التصور المادي للعالم وحاجة إلى دفعة حيوية أساسها حدس داخلي غير أن هذا لا يعني رفضا لطريقة تمثل الصورة السينمائية معرفياكما يعتقد لكنه رفض لقدرتها على الوصول إلى العمق الحقيقي والى الكل يقول برغسون" إن العلم ينبغي أن يتبع الطريقة السينمائية وأن يعمل على إبرازها في جريان الأشياء دون أن يعمل على الانخراط فيها "[13] يتم ذلك حين يكون مقتصرا على حدود تفسيراتها ،بل على الفكر أن ينخرط في فهم أعمق يتصوره برغسون فلسفيا حيث لايتمثل في مجرد رجوع الفكر إلى نفسه أو مجرد مطابقة بين الشعور الإنساني ومبدأ الحياة بل إن الفلسفة تعمق في معنى الصيرورة عامة وغوص على مدى التطور الحق وهذا ما لا يكفله العلم ولا ألية الفهم السينمائي المبنية على تقطيع مشاهد الصورة والتركيب بينها مثلما تقوم معرفتنا على تقطيع لحظات الديمومة والوصل بينها.عبر هذا المسار الكرونوغرافي لم يكن برغسون بعيدا زمانيا عن فن تقطيع الصورة والحركة الذي عرف مع ادوارد موبريدج Eadweard mubridge سنة1878 و فيزيائيا مع مساهمة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إتيان جيل ماري Etienne –jules Marey سنة1886 في دراسة الحركة .





تبقى مساهمة الفيلسوف ذات أهمية بالنسبة لفلسفة السينما وهذا ماتؤكده ماريا تورتاجادا Maria tortagada في المجلة الأروبية للعلوم الاجتماعية ❖من أن برغسون قد لعب دورا مهما في التنظير الاستيتيقي للفن في القرن العشرين ولاسيما في السينما.

إن هذه المساهمات سنحاول الالتفات إليها من خلال مقاربة ثانية عبر عنها ميرلوبونتي.

2- البعد الفينومينولوجي للصورة السينمائية عند ميرلوبونتي:

تحدد الفينومومينولوجيا أو الظواهرية باعتبارها جهاز تفكير وإجرائية منهجية ،قائمة في الأساس على أسلوب من التحليل وطريقة في دراسة الوعي بالظواهر وقضايا المعرفة من خلال التوجه "للأشياء ذاتها" وفاء لشعار الفيلسوف وأستاذ علم النفس برنتانو "كل وعي هو وعي بشئ"،هكذا اتضحت خطوات منهجية فينومينولوجية أساسها تعليق الحكم ،البناء والإيضاح برزت في تعاطي الوعي مع مختلف الظواهر. لذلك يسود الاعتقاد أن هناك تقاربا بين المعنى الذي تشير إليه الفينومينولوجيا بما تزخر به من دلالة عل النظر إلى ماهو مرئي وما ينبع من وميض النور وهو المعنى الذي يتوافق مع فكرتي "الظهور والإظهار"لأنهما يشتركان في معنى النور والإيضاح الذي يعرفه هيدجر في الفقرة السابعة من "الوجود والزمان "بأنه حمل الشئ إلى موطن النور Amener au jour [14]والذي يرتد إلى الدلالة الاتمولوجية اليونانية phaino بمعنى الإظهار إلى النور ومنهاphontazomai أي جعل الشئ مرئيا توافقا مع التصور الأرسطي للنظر باعتباره أرقى أشكال الحواس .بهذا تظهر إمكانية استيعاب الفينومومينولوجيا للتحليل السينمائي طالما أنهما يشتركان في ايلاء الصورة مكانتها وحضورها فلسفيا عبر تجليها للوعي وسينمائيا عبر إنتاج الصورة الحركة .يتم لقاء الصورة فينومينولوجيا من حيث "أنها تحمل هذا المعنى أوذاك فهي تحدس بالرؤية العقلية المباشرة التي تقصد الموضوع بما هو هذه الظاهرة تحديدا ،ما يعني أن هذه الدلالة وهذا المعنى هما اللذان يحصلهما الوعي من الصورة" [15]عبر انفتاح الوعي على العالم المعيش.هذه العلاقة انتبه إليها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ميرلوبونتي (1908- 1961)بقوة وهذا ماتعكسه محاضرته الشهيرة في معهد الدراسات السينمائية العليا سنة1945 والتي حملت عنوان "السينما وعلم النفس الحديث "أين حاول إظهار الطابع الفينومينولوجي للصورة السينمائية فكيف تجلى ذلك التداخل ؟

2- 1طبيعة الإدراك الفينومينولوجي للصورة :

يسعى ميرلوبونتي إلى تفكيك العلاقة مع عالم الأشياء مركزا على الجسم المنفعل بالعالم من خلال تصرفاتنا وسلوكاتنا فيقول "لم يكن بوسعي أن أرجع العالم والأخرين إلي وأن أسلك سبيل التفكر إلا لأني كنت قد بدأت خارج ذاتي في العالم وحذو الأخرين ولأنه في كل حين تأتي هذه التجربة لتغذي تفكري " [16]هذا لا يتحدد حسب الفيلسوف إلا بالإيمان بالعالم وبالأشياء أولا عبر توجه قصدي يتميز فيه وعي الظواهر عن العقل التقليدي الذي يقتصر على استنباط أحكام ثابتة وصحيحة كما تكشف ذلك قواعد توجيه الفكر عند ديكارت والتي احتوت مطولا مشروعية تبرير حقيقة المعرفة.لكن طبيعة الإدراك الفينومينولوجي تولي الاعتبار للصور باعتبارها مشاركة وتعلق إذ يؤكد ميرلوبونتي أن " رؤية الشئ تعتبر إما أخذه على هامش العقل البصري والتمكن من التركيز عليه وإما الاستجابة فعليا لهذا الإغراء والتركيز عليه، فعندما أركز عليه، فإني أتعلق به "[17]هكذا تصبح الرؤية تعلقا ومعايشة تنم عن خبرة بالعالم متجددة كل مرة تقتضي النظر إلى العين ليس باعتبارها مجرد أدة استقبال للأشكال والألوان لكن بوصفها وسيلة انخراطنا في العالم لدرجة أن الصور المرئية بالعين الواحدة ليست كائنة بنفس المعنى الذي يكون به الشئ المدرك بكلتا العينين.هكذا يولي الفيلسوف أهمية للصورة البصرية التي يتمظهر بها وعينا للعالم والتي يصفها جاك أومون Jacque Aumont في مؤلفه "في ماذا تفكر الأفلام" Aquoi pensent les filmsبأنها لاتوجد في الوعي بل إن الصورة نمط خاص من الوعي وهذا ماتتكفل السينما بإظهاره من خلال مختلف الصورة المحركة لمسار الفيلم .

2- 2 الفيلم شكل زمني مدرك :

يعرف ميرلوبونتي الفيلم بأنه ليس جمعا للصور ولكنه شكل زمني forme temporelle وهذا ما يبرز في تتابع اللقطات المصورة والمرقمة بما يوحي الى اتفاق مع الطرح البرغسوتي المعبر عن ألية الفهم السينمائي وتتابعها والذي شبهه في التطور الخلاق بما يشبه الحركة الدائرية لركوب الأطفال خيولا خشبية متحركة انطلاقا من تتابع جزئي.

إن مشروع ميرلوبونتي المراهن على علم نفس جديد يتجاوز علم النفس التقليدي بما يكفله من تعايش مع أفق الفيلم باعتباره موضوعا للإدراك. Nous considérons le film comme un objet a percevoirهكذا يتميز

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإدراك الفينومينولوجي عن الطرح الديكارتي الذي يحيلنا إلى عالم ينتظم أمامي il s'organise devant moi إلى حالة اختراق قصدي للصور Atraver ce que je vois je suis هذا ما يستشعره مشاهد الشاشة الكبرى وهو وسط قاعة مظلمة في حالة اندماج كلي مع حركية المشاهد وحوار الشخصيات الذي تنقص أو تزيد من حدته الموسيقى التصويرية فيزيد التحامنا بالصور .بذلك لاتقدم لنا السينما أفكار الإنسان كما فعلت ذلك الرواية منذ مدة طويلة بل تميز العرض السينمائي في كونه يعرض لنا السلوكات والتصرفات ويمنحنا هذه الطريقة الخاصة للتواجد في العالم ليس رؤية فقط بل سمعا حيث تنجذب الأذن للنشاط الأوتوماتيكي لتقنية قادرة على إعادة إنتاج الواقع.

2- 3فينوميولوجيا الصوت وإدراك الصورة السينمائية:

إن تطور السينما من طور الصورة الصامتة إلى أخرى أكثر تطورا تعرف بالسينما الناطقة يعكس مدى التقدم الذي شهده هذا الفن في سعيه لأن يكون قوة تعبيرية بامتياز فقد نشر ليدنسي Lindseyكتابه" فن الصورة المتحركة "عام 1915 حيث أكد أن هذا الفن غني،رفيع وعظيم أما كتاب بول روثا "الفيلم حتى الأن" الصادر عام1930 فيضع السينما في مستوى الرواية والمسرح نظرا لقوة ونضج الأفلام التي عرضت في تلك الفترة والتي ضاهت شهرتها كبرى الأعمال الروائية والتشكيلية من ذلك" الختم السابع" لانغمار بيرغمان وفيلم "هيروشيما حبي " لألان رينيه وأفلام أخرى ذات بعد فلسفي كما عبرت عنها الواقعية الجديدة أو الموجة الجديدة.

إن قوة تجلي هذه الصور كخطاب بصري تزاوجت مع القدرة التعبيرية لنبرات الصوت والموسيقى وهذا ما يدافع عنه الفينومينولوجيون"فالمنطوق الصوتي السينمائي من منظور الفينومينولوجيا يسعى إلى القضاء على السلطة الأحادية للصورة في وجودها المادي تحت ضغط الحضور الواقعي إلى حضور المعنى" 18 فتكملة الصورة البصرية بأخرى سمعية يحيل السينما فيما يعتقد دومنيك شاتو إلى دماغ ألي يتلقى مثيرات بصرية وسمعية وينسقها على طريقته لإدراك المعاني.هذا البعد يتوقف عنده ميرلوبونتي مؤكدا أنه ليس من دواعي الصدفة صمت الممثل أو نطقه في مشاهد أخرى، ذلك أن الصمت أو الحوار المسموع موجه لغايات تخدم القوة التعبيرية للصورة وأفق المشهد،كما أن الصمت الناطق قد يغني عن ألاف الكلمات من ذلك رؤية بطل القصة منزوي في ركن مظلم من الغرفة مقلبا نظره في الأغراض المهجورة ،كما يمكن أن يؤدي سماعنا لصوت طلقات مسدس معنى إيحائيا للخوف تطوره الموسيقى التصويرية .يعتقد ميرلوبونتي أن الموسيقى تجعل الإيقاع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الداخلي للصورة فيزيائيا حسيا وهذا ما نلاحظه في أفلام هتشكوك الذي يعول على دلالة الموسيقى التصويرية وزوايا التصوير للوصول إلى دلالة أبلغ في للمشهد.إن أهمية الصوت انتبه إليها ميرلوبونتي كذلك من خلال خاصية انسجام صورة وشكل الممثل وصوته والذي قد يبدو مختلا في الأفلام المدبلجة حين ينطق الشاب بصوت الشيخ أو الكبار بصوت الصغار .[19] هكذا عكست السينما في شكلها الناطق وحدة بين الجهاز السمعي والجهاز البصري في بناء دلالات الصورة المتحركة فكان هذا انجازا تقنيا وجماليا كثيرا ماحمل بعدا فلسفيا محايثا للسينما.

2- 4 تميز الصورة السينمائية عن أشكال التعابير الفنية الأخرى:

رغم رفض البعض للبعد الفني للصورة السينمائية من ذلك مؤلف ولتر بنيامين الذي ظهر بالألمانية سنة1935 والذي حمل عنوان "العمل الفني في عصر استنساخه التقني"حيث أكد" أن العمل الفني بعد أن أصبح قابلا للنسخ بواسطة الطرائق التصويرية الحساسة واالألية أو

الصناعية سوف يفقد قيمته الشعائرية التي سوف يتم التضحية بها لصالح قيم عرضها "[20] الموقف نفسه نجده عند أنتونان أرتود Antoninn Artaud الذي رغم أدائه لبعض الأفلام المشهورة في العشرينيات فهو يعتقد أن السينما على خلاف المسرح لا يمكنها أن تعبر فعلا عن الحياة ومرد ذلك أن البعد الميكانيكي في العمل السينمائي لا يبدع،كل ما يستطيع هو إعادة الإنتاج وهذه الإعادة لا تعكس بعدا فنيا.إلا أن التنظيرات للاحقة لسيميوطيقا السينما تظهر حسب كريستيان ميتز Christian metz تفردا وتميزا للصورة السينمائية عن أشكال الفنية الأخرى إذ يعتقد أنه "أكثر من الرواية ومن العرض المسرحي وأكثر من الرسم يهبنا الفيلم شعورا مباشرا لمتابعة فرجة شبه حقيقية "[21] إن صلب هذا الطرح تضمنته ودافعت عنه محاضرة ميرلوبونتي "السينما وعلم النفس الحديث" مبرزة تميز السينما عن أشكال التعابير الفنية الأخرى فضلا عن أنها تعبر عن نمط فني جامع للفنون قادر عن إبراز اللحمة بين الروح والجسم وبين الفكر والعالم ،بهذا تمكن السينما مثل علم النفس الحديث من دراسة اللذة والألم ،الحب والكراهية بوصفها سلوكا وهذا مايظهره فقط الأدب بواسطة الكلمات La littérature évoque q'avec les mots [22] إنها القناعة التي تتكرر كذلك عند كريستيانمتز معتبرا أن فن الرسم الذي يفتقد إلى الزمن ينتج انطباعا جول الحقيقة أضعف مما هو في السينما أين يندمج المشاهد في تتبع حركة الصورة وكأنها صورة زمانية حاضرة.

بهذا الوفاء لمنطق فينومينولوجي مقيم في الأشياء ولرهان فلسفي عمدته تجاوز الأنساق المغلقة نحو تداخل الوعي بالظواهر وعبر تقعيد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رابطة الانتماء الجسدي للعالم بما هو لغة يعول ميرلوبونتي على السينما لقدرتها على إظهار هذه اللحمة وهذا الموضوع يعتبر سينمائيا بامتياز.مايمكن ملاحظته على مقاربة ميرلوبونتي أنها وإن اختلفت تبعا لخصوصية الطرح الفينومينولوجي مقارنة مع النزعة الروحية البرغسونية المبنية على حدس للديمومة يعلو على ألية الإدراك السينمائي ،إلا أننا نعتقد أن الفيلسوفين يتفقان في أنهما لم يستهدفا السينما بالدرجة الأولى ولم يكن مشروعهما بحثا وافيا ولا دراسة موسعة وموجهة خصيصا لما هو سينمائي إنما الدراسة الأولى أو الثانية كانتا وسيلة للاستشهاد بالسينما كنموذج لكشف ألية التقطيع والتركيب للديمومة عند برغسون بينما استعان ميرولبونتي بالظاهرة السينمائية كوسيلة لتبيان علاقة الوعي بالعالم المعيش ،فالأشياء تمر داخلنا تماما كما نمر داخلها. فسواء مع برغسون أو ميرلوبونتي لم تكن السينما هي الغاية .إن لقاء الفلسفة والسينما سيتوطد أكثر عبر المشروع الدلوزي الذي أفرد للسينما مؤلفا فلسفيا مستقلا في مجلدين موسومين سينما 1 أو "الصورة الحركة "وسينما2 "الصورة الزمن" فما هي ملامح هذا المشروع وما أبعاد تميز هذه المقاربة ؟

3- جيل دولوز وفلسفة السينما :

صنف الفيلسوف الفرنسي ألان باديو معاصره دولوز(1925- 1995) قائلا "لم يكن دولوز بنيويا ولا ظاهريا لا هيدغريا ولا مستوردا للفلسفة التحليلية الأنجلو أمريكية ،كما أنه لم يكن مفكرا ليبراليا ولا أخلاقيا مدافعا عن حقوق الإنسان ،لقد كان قطبا وحده " [23]ن هذا التميز مرده إلى أطروحات الفيلسوف الذي دافع فيها عن حضور الفلسفة باعتبارها فن **تكوين وإبداع وصنع المفاهيم** التي هي بحاجة إلى شخصيات مفهومية توضحها باعتبارها وسيلة الفيلسوف لإيصال أفكاره المجردة من ذلك الشيطان الماكر عند ديكارت و شخصية زراداشت عند نيتشه.هذا المسعى الإبداعي سينحته الفيلسوف من خلال مجموعة من المفاهيم ،فعبر **التجريبية المتعالية** التصاق بالمحايثة واستدعاء للتعالي يبرز في انفتاح على للامتناهي ومن خلال **الفكر الجذموري** تأسيس للتفكير داخل الأشياء وبين الأشياء على غرار تكوين الجذمور❖ وليس تكوين الجذر ولأن الكتابة هي رسم **خطوط هروبية** وليست خيالية - على أن تفهم هذه الخطوط باعتبارها طريقة في التقدم والهجوم لا هروبا من الحياة عبر المخيال أو الفن ،لكن على العكس من ذلك إنتاج واقع وإبداع للحياة- ولأن الفلسفي منفتح على للافلسفي لفهم الصيرورة يعتقد دولوز أن للافلسفي يكون في قلب الفلسفة أكثر من الفلسفة ذاتها رافضا "أن نفهم فقط بشكل فلسفي أومفهومي بل تتوجه الفلسفة أيضا إلى غير الفلاسفة في جوهرها " [24] بهذا المعنى يتحقق جديد الخطاب الفلسفي المنفتح على الراهن والحدث والمحايث بما في ذلك الاهتمام بالصورة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السينمائية التي شكلت حضورا لا يمكن تجاهله فلسفيا طالما أن الرهان يبرز في تحرير الحياة من حيث هي أسيرة مقاربات معرفية ومنهجية تمارس سلطتها.

3- 1 السينما وأبعاد التداخل الفكري الزماني:

تبرز أهمية مقاربة دولوز للسينما في أنها تكتسي سبقا مخصصا لهذا الطابع الفني بالحجم المذكور أنفا والذي يعلن فيه الفيلسوف منذ البداية هدف مشروعه حيث يقول "ليست هذه الدراسة تاريخا للسينما ،وإنما صنافة محاولة في تصنيف الصور والدلالات (العلامات) 25بهذا يتحدد الغرض في استخلاص مفاهيم الحقل السينمائي وأليات تفكير الفيلم على رأي جاك أومون ذلك أن الصورة السينمائية أصبحت تقرر قناعات ،توجه الرأي العام وتحدد المشهد التاريخي مما يؤهلها لأن تكتسي منزلة لا يمكن للفيلسوف تجاهلها وهذا ما يعكسه الترحيب

البرغسوني بالمشروع الدلوزي للسينما عبر الرسالة الثالثة المعبرة عن سعادة وتفاؤل يرتقبه برغسون لهذه المقاربة ، مع العلم أن المكاتبات بين الفيلسوفين تعكس هذه الروح التواصلية بينهما فعبر الرسالة الأولى والثانية تصادفنا عبارات برغسونية من قبيل لقد" فهمتني جيدا ""لقد أدركت هذا بقوة أكبر ".بدوره سيعقد دلوز تحالف فلسفيا حقيقيا مع برغسون رغم أن إدراج الزمن في قلب الفكر يعد مساهمة كانطية بامتياز وهذا مالا يتجاهله دولوز حيث يشير في المحاضرة الأولى حول" الفلسفة والسينما"إلى ثلاث كتب أساسية ثلاث ساهمت في نشأة تفكير فلسفي حول السينما وهي مؤلفي برغسون "مادة وذاكرة"و"التطور المبدع" فضلا عن كتاب كانط "نقد ملكة الحكم "الذي ربط فيه بين الفن والمخيلة ذلك أن الفني بدوره خاضع على طريقته لمادة وقاعدة تقدمها الطبيعة لكن الطبيعة لا يمكن أن تعمل إلا بفعل استعداد فطري في الذات تعكسه المخيلة باعتبارها قوة تأليفية قادرة على صنع المخططات.يشير كذلك دلوز إلى أهمية مفهوم السامي Sublime الذي يعتبر مرتبطا بأفكار العقل فيقول "إن السامي الحقيقي لا يمكن أن يكون متضمنا في أي شكل محسوس،إنه لا يتعلق إلا بأفكار العقل التي وإن كان من غير الممكن عرضها عرضا ملائما، فإنها مع ذلك تذكر في العقل وتنعش بعدم التلاؤم نفسه الذي يمكن تمثيله حسيا " 26 فمع السامي توجه من المخيلة للوصول نحو حدها الأقصى.

يسعى إذن دولوز إلى استجلاء المفاهيم التي ساهمت السينما في تشكيلها مستثمرا الإرث البرغسوني المرتبط بالمستويات الثلاث حيث يتعلق المستوى الأول بالمكان وما تشكله المجموعات المنغلقة بشكل اصطناعي والتي يتم تقطيعها مع الموضوعات والأجزاء المتضمنة فيها، أما المستوى الثاني فتمثله الحركة المتجهة نحو الموضوعات القائمة بالمكان ويخص المستوى الثالث كحل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منفتح كديمومة خالصة تتبدل باستمرار لذلك يعتقد دلوز أن عبقرية برغسون الفذة قد مكنته من اختراع مفهومي السينما الرئسيين الحركة و الزمن حيث يقول دولوز :"لقد كانت أطروحته المتمثلة في المقاطع المتحركة والصور الزمنية هي التي ارتبطت بطريقة نبوئية بالمستقبل أو بجوهر السينما "26 يبرز هذا في ما أشرنا إليه سابقا عبر استعراض مفهومه عن الألية السينمائية المعتمدة على التقطيع المكاني والتتابع الزماني لإنتاج الحركة .هذان المفهومان سيتكراران عند دلوز من خلال تميزه بين الصورة الحركة والصورة الزمن .

3- 1- 1الصورة الحركة Image-mouvement أو الصورة العضوية الكلاسيكية:

ترتبط هذه الصورة بمقاطع الشريط السينمائي المنظمة ضمن هذا الكل ومن صورة سينمائية كلية مشكلة من وحدات ضوئية

Photogrammes ثابتة يعاد تكوينها اصطناعيا ،غير أن دوولوز يلفت انتباهنا إلى ضرورة التمييز بين الصورة الحركة والصورة في الحركة حيث يقصد بالصورة الأخيرة تلك التي تعيدنا إلى البدايات الأولى للسينما حيث كانت وضعية الكاميرا ثابتة ،فالحركة لم تكن إلا حركة الأشياء والشخصيات كما ترصدها الكاميرا بينما ترتبط الصورة الحركة بتطور تقنية الرصد السينمائي التي ارتبطت بقدرة الكاميرا على التحرك والتقاط مختلف الصور والمواقع مع تغيير في زوايا التصوير.من جهة ثانية برزت الصورة الحركة كذلك من خلال تقنية التركيب أو التوليف والمونتاج للصور الذي يصنع حركة من خلال تتابع المشاهد الملتقطة مولدا صورا غير مباشرة للزمن .في هذا السياق يميز دولوز بين ثلاث أنماط من الصور مرتبط كل منها بلقطة مميزة والتي تتمثل أولا في الصورة – الإدراك الحسي image perception وتناسبها

اللقطة العامة le plan d'ensemble ثانيا الصورة الإدراك الوجداني أو العاطفة image affectionوتناسبها اللقطة المكبرة le gros plan وثالثا الصورة – الفعلimage action وتناسبها اللقطة المتوسطة le plan moyen،هذه الأنواع من الصور لايكاد يخلو منها فيلم وإن كان يغلب نموذجا معينا من الصور

وما ينا سبها من اللقطات خدمة للفكرة والرسالة المتوخاة ،هنا يعمد المخرج إلى التركيب بين الصور ووصل بين المشاهد وهذا ما يعرف بالمونتاج وهنا يميز دلوز بين المدارس كبرى للمونتاج والتي تتمثل في:

الاتجاه العضوي للمدرسة الأمريكية organique:

هذا الاتجاه عبر عنه بقوة المخرج الأمريكي دافيد وارك غريفث .W GRIFFTH .Dالذي تميز بموهبة فذة في إبراز الوحدة والبنية العضوية بين

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متعدد مختلف قد يكون الرجال والنساء،الأغنياء والفقراء ،المدينة والريف ،الشمال والجنوب ومن أشهر أفلامه" ميلاد أمة "المنتج في 1915 والذي يعبر في العمق عن الصراع العنصري يقول عنه الناقد السينمائي أرنولد وايت "كان ميلاد أمة بمثابة حجر الزاوية ،لقد كان الفيلم الذي بشر العالم بمستقبل السينما "وقد استفاد منتجو هوليوود من طريقة تصوير وتركيب الفيلم إلى الآن .تبرز الخاصية العضوية في الفيلم في استخدامه مثلا لصور عائلات مزقتها الحرب ثم وضع قصة رومانسية وسط هذا الصراع.كما أن القوة الفنية تصويرا وتركيبا ميزت الفيلم رغم محتواه العنصري المؤلم كما تظهر الصورة.

المدرسة السوفياتية :

تبنت هذه المدرسة التركيب الدياليكتيكي أو الجدلي ،فمن منظور السينمائيين السوفيات تعبر الفكرة عن تعارض الحركات في

الفضاء كما يعبر الجدل عن صلب الصراع والتعارض وقد ظهرت هذه الفكرة المتأثرة بالجدل الهيجلي والماركسي عند المحرج الروسي ايزنشتاين (1848-1948) الذي يعرف بأبي المونتاج السينمائي وشكسبير السينما يسمي نظريته في المونتاج بمونتاج الجاذبية أو الصدمة من ذلك منظر الممثلين في حالة صعود ونزول من السلم أووجه قبيح مقابل وجه جميل وكذا الجانب الوجداني المعتمد على ألية المنبه والاستجابة لذلك يرفض اللقطات الطويلة ويفضل اللقطات القصيرة المعتمدة على المونتاج الدياليكتيكي من أشهر أفلامه" المدمرة بوتمكين" كما تبرز قي صورة الاشهارية للفيلم .

المدرسة الفرنسية:

تتبنى الاتجاه الكمي quantitive ويسميها أيضا بالمدرسة الغنائية ولقد ارتبطت بالمخرج غانس Bruno Ganz الذي اعتمد على صب أكبر قدر من كمية الحركة ومضاعفة هذه الكمية خلال التركيب المتسارع مع حركة الكاميرا المذهلة وما تفرزه من انطباع مضاعفنستشهد هنا بفيلمه "هايدي" للقاصة يوهانا شبيري 1880 والذي رغم الاقتباسات المتعددة فقد تميز المونتاج في الفيلم بتصوير أكبر قدر

من المناظر الجبلية البكر ليوصل العرض الطبيعة إلى موطن التقاء وعودة للذات تجسدها العودة الاختيارية للبطلة .

المدرسة التعبيرية الألمانية:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كان يفترض أن يكون الألمان جدليين بالعودة إلى إرث الفلسفة الألمانية لكن طابع المدرسة المميز هو أنهم سيهتمون بالحركة لكن من خلال **الإضاءة** فدلالات المشاهد تستوحي من كيفيات الإضاءة التي قد تكون باهرة أوخافتة وحتى معتمة وهنا تعكس الشدة حيث يعبر الضوء عن أحوال يتم فيها الانتقال من المضئ إلى الأكثر ضياء وهكذا هي الحركة .إن العنصر الأول للصورة الحركة الألمانية هو الحياة اللاعضوية للأشياء "إنها تلك الحياة الغامضة المستنقعية ،إنها الحياة اللاعضوية الحياة الرهيبة التي تجهل الحكمة"[27] من المخرجين الفرنسيين الذين تأثروا بهذه المدرسة نذكر اريك رومار RIC ROHMER E الذي اشتهر بأفلام عديدة من بينها فيلم ليلتي في بيت مود ma nuit chez maud سنة 1969 المصور بالأبيض والأسود وقد استند المخرج إلى التقنية الألمانية في الإضاءة عبر سرد سينمائي مكانه قرية جبلية وزمانه ليلة شتوية هي ليلة رأس السنة .ما يمكن أن يستنتج من هذه المدارس الأربع على اختلاف فلسفتها أنها تعبر عن الصورة الحركة في بعدها الفكري ،إنها فلسفة للسينما تظهر عبر آلية المونتاج معبرة عن الحركة مهما كانت طبيعتها .

3- 1- 2 الصورة الزمن image temps و الصورة البلورية:

عبر هذه الصورة يغيب السرد والانتظام حيث تنخرط السينما الجديدة في التحرر من الضرورات الكرونولوجية للصيرورة المنظمة للأفعال"تتبدد ذاتية الشخوص الباطنية ،فتسود التفرقة والتشرذم ،فلا يبقى إلا المستقبل محضا خالصا "[28] إن التوجه الجديد نحو تحرير الصورة من الروابط الحسية الحركية نحو المواقف البصرية الصوتية يحيلنا إلى الصور الزمنية cronosignesوأخرى مقروءة lesctosignesمن خلال ضبط الإطار كوظيفة للفكر حيث لا يرتبط الزمن بالإحساس والحركة بل يصبح مدركا بواسطة الصورة التي تبرز التذكر أو التخيل في مسار نحو الماضي أو المستقبل متحررا من الحاضر مستثمرة زمن الماقبل والمابعد . هنا تظهر **الصورة البلورية** التي حسب دولوز تعبر عن الصورة الواقعية المقطوعة عن امتدادها المحرك بالعلامات البصرية والصوتية وقد تكونت من دوائر كبرى وظهرت كصور ذكرى وصور عالم من خلال تبلور الصورة الواقعية المتحققة مع الصورة الخاصة الكامنة فوق الدوائر الصغرى .إن الصورة البلورية تحتفظ بزمن لا كرونولوجي حيث تكشف البلورة زمن الحاضر الذي يمضي والماضي الذي يحفظ في المشهد.إن الصورة الزمن تقسم حسب دلوز إلى ثلاث أنواع :

ا- الصورة التي تتعامل مع الزمن كماضي وذاكرة وهي مجسدة من خلال سينما ويلز وريني ب- الصورة الثانية قد تعتبر الزمن كلحظات متزامنة مع الحاضر وهذا ما نجده

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عند ألان روب جرييه Alain Robbe Grillet.ج- الصورة الثالثة هي التي تعتبر الزمن متسلسلا وتبحث فيه عن الجديد كما أظهرته سينما غودار.

هكذا تغير الصورة نظرتنا إلى الزمن حسب دلوز ليصبح أقل قابلية للاختزال إلى تجربة نفسية بل موضوعا لأنطولوجيا معقدة يبدع فيها السينمائي حين بجعل الزمن للامرئي مرئيا .

3- 2 أزمة الصورة الحركة:

كان من نتائج الحرب العالمية الثانية على الوجدان الإنساني ظهور ثورات وأزمات عديدة من بينها الأزمة التي تعرضت لها الصورة الحركة حيث برز نوجديد من الصور لايتوقف عند التقسيمات الثلاث التي أشار إليها دلوز وهذا ما عبرت عنه **الصورة الذهنية** التي ارتبطت خاصة بالمخرج هتشكوك (1899- 1980) حيث لا تولي الأهمية للفعل أو الفاعل في توالي المشاهد بل بمجموع الإضافات التي تؤطرهما معا حيث ترفع الإضافة الفيلم إلى حالة ذهنية "لغز" والذي علق عليه دلوز قائلا"هكذا لقد أكمل هتشكوك السينما "29 معبرا عن مسار جديد في تحولها .هذه الأزمة ستعرف بظهور نوع أخر من الصور عبرت عنه الواقعية الجديدة néoréalismeوهو **الصورة الحدث** التي تعكس تشرذم وتشتت هذا الواقع المتأزم وهذا ما يفسر لجوؤها إلى اللقطة الطويلة بديلا عن التركيب والمونتاج ،هذه المناصرة للاتركيب أوللاتوليف برزت عبر التصوير المباشر والخارجي في الشوارع والأسواق والتجمعات السكنية الفقيرة والذي اعتمده مجموعة من المخرجين مثل سيكا وروسيليني وبازان هذا الأخير الذي اعتبر من المناصرين لسينما الديمومة" فنحن نحس لديه ومن خلال مواقفه الأخلاقية والجمالية نوع من التأثر بالفكر البرغسوني "30 .كما امتاز هذا التوجه السينمائي مستعينا بمخرجين وممثلين غير محترفين مراهنين على وفرة من المواقف البصرية والصوتية أكثر من الصورة الفعل .

3- 3 السينما والمقاومة:

هناك تقاطع فلسفي فني وهدف مشترك يتحدد في بعد المقاومة وسعي للانتصار على السديم والفوضى ،سواء فكرنا فلسفيا أو أبدعنا فنيا فإننا نبدع خطوط انفلاتنا مفاهميا أو عبر أشكال المقاومة الفنية للكليشيهات السائدة المهيمنة للموت ولكل أنواع التعالي وانغلاق المعنى .بهذا تصبح الصورة السينمائية مقاومة حين تساعدنا على ابتكار دورات دماغية جديدة بما توقظه فينا من ألية فكرية كما يسميها إيلي فور automate spirituel بفعل الصدمة العصبية norochoc التي تولد مقاومة حسب دلوز كلما تحقق حضور الأثر الفني .إن نبل وقيمة الغايات الفنية تبرر النقد اللاذع الذي وجهه دلوز للإنتاج السينمائي التجاري خاصة الهوليودي منه و الذي أصبح أداة الرأسمالي المهيمن الذي راهن على الصورة رغم ما تزخر به

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من "عنف اعتباطي ومن ايروتيقية مبتذلة تؤشر على ترهل للمخيخ وليس على ابتكار لدورات دماغية جديدة "31 إن حقيقة الفن أنبل من ذلك لأنه بالفهم الدلوزي يعكس مقاومة للموت والاستعباد والبشاعة وهذا مايترجم عبر مناصرة الفيلسوف لقضايا التحرر وفي مقدمتها القضية الفلسطينية حيث شارك في مجلة الدراسات الفلسطينية وعبر في حوار مع رئيس تحريرها إلياس صنبر أن الفلسطينيين مثلهم مثل الهنود الحمر مبعدين ومطرودين. إذن يعول على السينما أن تكتب بالصور وتسمع صوت الأقليات فتصبح مقاومة و في أعمال يوسف شاهين وروشا دليل هذا الانخراط.

بمنطق الوفاء النيتشوي يحدد إذن دلوز نسقه المفتوح لفيلسوف المستقبل الذي يسعى إلى تذكر شئ جرى نسيانه هو وحدة الفكر والحياة حيث لا يمكن للفيلسوف أن ينأى عن أشكال الكتابة بالصور التي عبر عنها منذ 1915 فشال ليندسي Vachel Lindsay قائلا أننا عبر اللغة السينمائية نقتفي أثر قدماء المصريين في شكل الكتابة.

هكذا ينخرط الخطاب الفلسفي بتعدد توجهاته مسائلا الصورة السينمائية ومفككا تيماتها طالما أن الفيلسوف فنان متأمل دوما في أشكال تمظهرات الصيرورة والصورة معا .لنؤكد في الأخير مقولة ايبيستان Epstein ردا على المشككين في فنية الصورة السينمائية قائلا **يمكن أن لا تكون السينما فنا لكنها شيئا أخر أفضل** ،صورة تغري الفيلسوف المولع بفهم الحركة وكشف كنه الزمن منذ القدم لإجلاء كوجيتو محدد" بأنا سينمائي" أتأمل في أشكال صيرورة الفكر وصورته وفي علاقتي بالواقع والعالم من حولي ،في كل إبداع جديد أكون موجودا.

الهوامش والإحالات:

1- ،أرسطو،فن الشعر ،ترجمة وتعليق وتقديم إبراهيم حمادة ،المكتبة الأنجلومصرية (د،ت)ص153

2- الفلسفة الغربية المعاصرة وصناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج،تأليف مجموعة من الاكادميين العرب ،تقديم على حرب منشورات ضفاف ط1بيروت2013 ص 14

3- المصدر نفسه ص 20

❖الفن السابع عبارة أطلقت من طرف الناقد الفرنسي الايطالي الأصل ريسيوتو كامودوالذي يرى أن العمارة والموسيقى هما أعظم الفنون مع باقي فنون الرسم والنحت والشعر والرقص وأن السينما تجمع وتضم تلك الفنون الستة.❖السينما لفظ مختصر وشائع من سينماتوغرافيا واللفظ من إبداع الإخوة لوميير منذ 1892 وأصل الكلمة إغريقي يعني الحركة وكذلك يرتبط مصطلح غرافيا بالأصل الإغريقي الذي يعني الكتابة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

❖ فيلسوف ايطالي من مواليد 22 أفريل 1942 مختص في فلسفة والتر بنجامين وهيدجر كما اهتم بتاريخ المفاهيم في الفلسفة الوسيطية .

4_ أبراقن محمد، التحليل السيميولوجي للفيلم ،ترجمة أحمد بن مرسلي ،ديوان المطبوعات الجامعية 2004 ص7

5- جيل دلوز،البرغسونية ، ،ترجمة أسامة الحاج ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1 بيروت1997 ص 164

6 -Dominique Château, cinéma et philosophie, collection nathancinéma ,imprimé par Emd ,sa2003p64

7 -Begson Henri Matiere et Mémoire ; essai sur la relation du corps à l'esprit , les presses universitaires de France 1965-72édition p11

8- برغسون ،التطور المبدع ،ترجمة جميل صليبا المكتبة الشرقية ،دط،بيروت 1981ص28

❖زينون الايلي (490ق م- 430 ق.م)أحد فلاسفة ماقبل سقراط من دعاة بطلان عالم الحس وقد طرح حجج عديدة ترى أن الكون لا يقبل التجزئة ومنها نفيه للحركة.

9- المصدر نفسه ص 273

10- المصدر نفسه ص301

11- المصدر نفسه □□—308

12- جيل دلوز،البرغسونية ص131

13- ،برغسون ، التطور المبدع ص311

❖نشر المقال مقارنا بين مفهوم الحركة عند برغسون مقابل الطرح عند جيل ماري في المجلة الأوروبية للعلوم لاجتماعي2008 العدد 141

14- قواسمي مراد، السينما من منظور فلسفي قراءة في فينومينولوجية الصوت والصورة ، سلسلة الأنوار رقم 2 جامعة وهران 2011 ص 27

15- المصدر نفسه ص32

16- موريس ميرلوبونتي المرئي وللامرئي ، ،ترجمة عبد العزيز العيادي ،المنظمة العربية للترجمة بيروت 2008 ص11

17- المصدر نفسه ص18

18- المصدر نفسه ص47

19 -Merleau -ponty ,Le cinéma et la nouvelle psychologie ;archive .over –blog.com ,25-7-2016 ;00 :30

20 - ريجيس دوبري ، حياة الصورة وموتها ، ترجمة فريد الزاهي ،إفريقيا الشرق،2002 ص95 -

21 - Merleau-ponty, le cinéma et la nouvelle psy

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

chologie,archive.over-blog.com,25-7-2016,00 :30

- -Christian Metz , Essais 22 sur la signification au cinéma ; collection d'esthétique,klinc2003p14

- 23-Alain Badiou ;deleuze la clameur de l'etre , Hachette;

❖الجذمور: يتوفر على أشكال متعددة من الامتداد السطحي والمتشعب في كل الاتجاهات.تعتبر الأعشاب المدفونة تحت الأرض جذمورات وحتى الحيوانات يمكن أن تتصف بهذه الخاصية حين تنتقل على شكل مجموعات.

24- جيل دلوز وكلير بارني حوارات ، ،ترجمة عبد الحي أرزقان وأحمد العلمي ،إفريقيا الشرق ،ط1 الدار البيضاء 1999ص60

25 الصورة- الحركة جيل دلوز ،ترجمة حسن عودة ،منشورات وزارة الثقافة السورية ،دمشق سوريا ص 03

26- المصدر نفسه ص8

27 – المصدرنفسه ص76

28- فليب مانع ،جيل دلوز أونسق المتعد ،ترجمة عبد العزيز بن عرفة ،مركز الانماء الحضاري،ط1 ،دمشق ،سوريا1997،ص131

29- جيل دلوز، الصورة الحركة ، ص271

30- عز الدين الخطابي ،حوار الفلسفة والسينما ،برغسون ،دولوز ،غودار وأخرون ،منشورات عالم التربية ط1 الدار البيضاء2006 ص 84

31- ،جيل دلوز كلير بارني حوارات ، ص95.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com