جامعة ابي بكربلقايد - تلمسان -
كلية العلوم الانسانية والاجتماعية
مخبرالفينومينولوجيا وتطبيقاتها

سلسلة كُرَّاسَات المَخْبَر (2)

الفرقة الثّالثة : فينومنولوجيا اللّغة و تطبيقاتها

الفلسفة والسينما

دروس لطلبة الفلسفة

في إطار «مشاريع البحث التكوين الجامعي» (PRFU)

د. غوزي مصطفى د. بن دوخة هشام د. عتوتي زاهية

دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع

عنوان الكتاب

سلسلة كُرَّاسَات المَخْبَر (2)

الفرقة الثّالثة : فينومنولوجيا اللّغة و تطبيقاتها

الفلسفة والسينما

دروس لطلبة الفلسفة في إطار «مشاريع البحث التكوين الجامعي» (PRFU)

تأليف:

د. غوزي مصطفى د. بن دوخة هشام د. عتوتي زاهية

الناشر

مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها – جامعة تلمسان (الجزائر)

عنوان الموقع والبريد الإلكتروني:

WWW.LABOPHENO.COM

labophenotlemcen@gmail.com

الآراء الواردة في الكتاب لا تعبر عن آراء المخبر

1444 هـ - 2022 م

©المكتبة الوطنية الجزائرية 2022.

ردمك: 2 - 54 - 828 - 9931 - 978

الإيداع القانوني : السداسي الثاني 2022.

حقوق الطبع محفوظة للمختبر.

دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع

مقدمة السلسلة

يطيب لمخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها بكلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية جامعة تلمسان الجزائر، أن يفتتح هذا الموسم الجامعي الجديد بسلسلة من الإصدارات تحت مسمى: "**كراسات المخبر**" تتمثل في مطبوعات أكاديمية من إنجاز الأساتذة والطلاب الباحثين والطالبات الباحثات في إطار مشاريع البحث الجارية ضمن أنشطة المخبر، سواء العادية منها كالوثائق التي ينجزها الأساتذة داخل فرق البحث الخاصة، أو سنداتهم البيداغوجية المختلفة .... أو تلك الوثائق العلمية المنجزة في إطار المشاريع الجامعية للتكوين (PRFU) والمشاريع الموضوعاتية.

أ د. احمد عطار (مدير المخبر)
cafephilo13@gmail.com

الفرقة الثّالثة: فنومينولوجيا اللّغة و تطبيقاتها.

الإقدام النّيتشاوي و اندفاعه الجنونيّ، بث في روح التّفلسف نفسا جديدا و قوّة هائلة على اختراق مظاهر الحياة الجديدة و الّتي ترى رأي العين، ابتداء من القرن التّاسع عشر، فالقرن العشرين عندما اتّضحت و استوت على عودها، و من هذه المظاهر و الّتي صارت محطّ نظر و تدبر فلسفيّ، السّينما و ما تعنيه من إمكانية مناسبة للعقل " المجرّد " في الخوض في قضايا لم تكن معهودة من قبل. السّينما نازلة و أيّ نازلة! و كم هي مرحب بها، نظرا لرجحان أن تكون إثبات على ضرورة إعمال التّفكير الفلسفيّ، و أهميته، و دحض أراء المنتقدين و المرجفين، الّذين يقللون من شأن التّفلسف، و يعتبرون أنّ زمن الفلسفة قد ولى و انقضى. ضمن هذا السّياق يمكن اعتبار تجربة الفيلسوف جيل دولوز من التّجارب الفلسفيّة الّتي عملت على توطين الفعل التّفلسفيّ في عالم الحركة و الصّورة، و من ثمّة يمكن اعتبارها إسهاما و دفعا بالفلسفة نحو مناطق جديدة تَعدُ بالكثير..

مقدمة

سعى فلاسفة الاختلاف على خلق تقليد جديد في الفلسفة يبنى على رؤية جديدة لما تكون عليه الفلسفة، ومقاربة منفتحة تنصب على التّدبر الفلسفيّ، فالفلسفة بوصفها نشاط فكريّ، لزاما عليها حتّى تعمر أكثر فأكثر، وتستمر في الازدهار والعطاء، عليها أن تتبنى سياسة تأخذ بعين الاعتبار المستجدات الّتي حلت بالواقع الإنسانيّ، لا تتنكر لما تمّ إنجازه طوال تاريخ الفكر الفلسفيّ الّذي يمتد قرونا عديدة، فتوظفه التّوظيف المناسب الموافق لرغبات وتطلعات الإنسان المعاصر المتنوعة عامّة والمتعارضة في الكثير من الأحيان، على الفلسفة وهي متجذّرة أن تُدهش نفسها ابتداء أثناء العمل والإبداع، فلا تقتصر على مراوحة الأمكنة التّقليديّة، هي فضاءات للقاءات اعتياديّة، قد تكون مهمة جالبة للفائدة، لكنّها غير كافية مادامت غير ملبية للطموح الفلسفيّ الشّره. وعليه فإن المقاربة أو المقاربات الفلسفيّة المعاصرة، تأخذ على عاتقها رهانا قد يبدو للوهلة الأولى صعبا وخطيرا، تكمن صعوبته في الجرأة الأدبية الّتي تظهرها هذه المقاربة أو تلك، أثناء اقتحامها هذا الميدان أو ذاك، كالرسم أو الموسيقى أو السّينما أو حتّى الرّياضة أو العمران أو الطّب. أو القانون. فزمن الموسوعية قد ولى. واقتحام هذا الميدان يستدعي حاليا من الفيلسوف، أن يكون أوّلا على دراية كافية بهذا الميدان أو ذاك، كي يتمكّن الفيلسوف الحالي من الإدلاء بدلوه، والّذي ينبغي يكون دلوا ممتلئ بما هو صائب حقا. وإن لم يتحقق ذلك، أشار ذلك للأسف على اقتراب ساعة الفلسفة واضمحلالها وفقدان هويتها القاعديّة. إذا أدركت الفلسفة هذه اللّحظة الخطيرة، تكون قد بلغت مستوى من الرّهان، يلزمها وقتا مستقطعا للتشاور والنّقاش، هل تتابع على الطريق، مع احتمال وارد في أن تتبدد، فتصير شيئا مختلفا عن ما كانت عليه، أم تعود على أدراجها، متحصنة في القلعة

العتيقة؟ أمام هذا الرّهان ما العمل؟ قد يكون خوض مثل هذه المغامرة مغري بالنّسبة للبعض، يستأهل خوضه ولا ينبغي التّفكير كثيرا في المآلات، ونحن مازلنا في البدايات. وحتى وإن حدث شيئا لم يكن متوقعا، فلا ضرر، وينبغي أخذه أخذا إيجابيا واستقباله استقبالا حسنا، فالآتي هو الأفضل في مطلق الأحوال، وما على الفيلسوف الحائر إلا قبوله وتعامل معه التّعامل المناسب الموافق لمقتضيات الحال. تلكم ربما الرسالة الّتي حاول تمريرها لنا فلاسفة أمثال دولوز وفوكو. وقد استلهموها من النّفث النّيتشاوي.

الفلسفة والسّينما بحسب تصور جيل دولوز

Philosophy and cinema according to Gilles Deleuze

د. غوزي مصطفى [1]

كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة تلمسان (أبوبكر بلقايد)، الجزائر

في مطلع الثمانيات من القرن الماضي، قدّم الفيلسوف جيل دولوز جملة من الدّروس، سعت إلى الإحاطة بموضوع جديد لم يكن من الموضوعات التي ألف الفلاسفة تناولها، وأعني علاقة الفلسفة بالسّينما، وهل للتدبر réflexion-- الفلسفي المؤهلات- attri-buts- الكافية للخوض في مثل هذه المسائل الطارئة؛ لمّا يقارب دولوز سؤال علاقة الفلسفة بالسّينما، يقوم بذلك، بمقتضى مسلمة مؤداها: «قطعا التّدبر الفلسفي في القضايا السّينمائية لا يعتبر بديلا للنقد السّينمائي ولما ينتجه السينمائيون من رؤى وأفكار تؤصل للفن السّابع، وتهبه الغطاء النّظريّ، إنّما أقصى ما يُطلب من فيلسوف في هذه الحال اقتراح مقاربات فلسفيّة لما تصير- devenir- عليه السّينما، وإبراز البعد الفلسفيّ في الأعمال السّينمائية- ؛ كأنّي بالفيلسوف وهو يعقل الظّاهرة السينمائية، يفعل ذلك بدافع فلسفيّ أصيل، متجذر في أرض الفلسفة، ومعبّر عنها أيّما تعبير. لا يمكن للفلسفة إلا أن تكون نشاطا تدبريّا متحررا، متجدّدا غايته الإبداع ومطلبه الدّائم، متيقظ être aux aguets في حالة انتباه لكلّ طارئ جديد..

كلمات مفتاحية: الفلسفة، السّينما، التّدبر، المونتاج.

At the beginning of eighties of the last century, the philosopher Gilles Deleuze presented a number of lessons that sought a new topic that was not one of the topics that philosophers were familiar with, and I mean the relationship of philosophy with cinema. Such urgent matters, when Deleuze approaches the question of the relationship of philosophy with cinema, he does

(1) mus.ghouzi@gmail.com

so, according in a to a postulate "Philosophical reflection on cinematic issues is definitely not considered a substitute for cinematic criticism and the visions and the visions and ideas that filmmakers produce that rooted in the seventh art, and that the theoretical cover grants it the maximum that is required. A philosopher in this case proposes philosophical approaches in what becomes –devenir- upon which cinema becomes, and to highlight the philosophical dimension in cinematic works –as if I am a philosopher while he comprehends the cinematic phenomenon. Philosophy can only be a, deliberative activity , renewed in creativity and in constant demand, alert – etre aux agues - in a state of alertness to every new emergency.

Keywords: Philosophy, Cinema, Reflection, Montage.

مقدمة: مجمل الدّروس المُقدّمة من قبل السّيد جيل دولوز، التّي تناولت سؤال علاقة الفلسفة بالسّينما.

إجمالي الدّروس التّي قدّمها الأستاذ جيل دولوز والتّي تناولت سؤال علاقة الفلسفة بالسّينما،تمت وفق هذا الترتيب:

1. من تاريخ 10-01-1981 إلى غاية 01-06-1982 (السينما والفكر): الصورة-الحركة – دروس برغسونية - 21 درس. و41 ساعة.
2. من تاريخ 02-11-1982 إلى غاية 07-06-1983 (سينما. من ترتيب العلامات والزّمن) 23 درس . و56 ساعة .
3. من تاريخ 08-11-1983 إلى غاية 12-06-1984 (سينما. حقيقة وزمن) 22 درس. و55 ساعة.
4. من تاريخ 30-10-1984 إلى غاية 18-06-1985 (فكر وسينما) 26 درس. و64 ساعة.

وعليه، فإنّ مجموع الدّروس المُقدمة من قبل الأستاذ تقدّر ب: 92 درسا، وعدد السّاعات المنجزة 216 ساعة في مدّة زمنيّة امتدّت من يوم 10-10-1981 إلى غاية يوم 18-06-1985 ، أي حوالي 04 سنوات .

إضافة لهذه الدّروس، فقد كتب كتابين حول الموضوع السّينمائي في ارتباطه بالفلسفة، الكتاب الأوّل، الصّورة-الحركة سينما 1، الكتاب الثّاني: الصّورة-الزّمن. سينما 2، مؤكدا في الثّاني، بأنّ السّينما،هي تعامل جديد مع الصّور والعلامات، وعليه، ينبغي على الفلسفة أن تقوم بوظيفة التّأسيس النّظري للسينما، باعتبارها ممارسة مفهوماتية.

مدخل: قدّم الفيلسوف "جيل دولوز"[1] عددا من الّدروس بداية السّمانينّات من القرن المنصرم، دارت حول السّينما[2] والفكر أو الفلسفة، وقد بّبه في مستهل الّدرس

(1) فيلسوف فرنسي من مواليد 1925، توفي سنة 1995 ، من مؤلفاته " ما الفلسفة"..

(2) سينما: «اختصار لكلمة cinématographe: أي التسجيل الحركي- حرفيا المعرب) وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها (حفلات سينمائية) وقاعة العرض (ذهب إلى السينما) ومجموع المؤلفات المفلّمة مصنّفة في قطاعات؛ كالسينما الأمريكية، والسينما الصامتة والسينما التوهمية والسينما التجارية " ص 16، عن: ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات، تحت إدارة ميشيل ماري، ترجمة فائز بشور، بدون دار، بدون طبعة، بدون تاريخ. وتمضي ماري تيريز في القول بأن كلمة

الأوّل أنه بعيدة عنه فكرة تقديم دروس حول السّينما أو محاضرات حول الفن السّابع، فما سيُقدم عليه طوال هذه الدّروس، إنّما هو عمل فلسفي من ألفه إلى يائيه، إذن ما هي حيثيات هذا العمل إنْ جاز التّعبير ؟

سينما تلحق بها محمولات ك: سينما التحريك أو سينما الرسوم المتحركة، سينما البدايات أو سينما الآونة الأولى وتسمى أيضا السينما المبكرة والممتدة زمنيا من لحظة اختراع السينما سنة 1895 إلى غاية نشوب الحرب العالمية الأولى، والسينما المباشرة وهي عبارة من نسج إدغار موران وجان روش، السينما المشوبة cinéma impur طالب الناقد السينمائي "أندريه بازن" بهذا التعبير وتبناه في مقال مشهور عنونه :" في سيبل سينما مشوبة ، دفاع عن الاقتباس" ، السينما الجديدة cinéma novo، سينما صرف cinéma pur ، سينما الحقيقة، سينما سكوب، ومكتبة الأقلام cinémathèque .

حيثيات دروس جيل دولوز

الدّرس الأول:

يُعلن "دولوز" ابتداء، أنه يرغب القيام بأشياء ثلاثة، جدُّ مختلفة في الظّاهر، غير أنّها تلتقي آخر الأمر.

-**أوّلا:** قراءة كتاب برغسون[1] " مادّة وذاكرة" يمثّل هذا الكتاب في مسار الفكر البرغسونيّ استدارة أو لفة، فالكِتاب لا يندرج في إطار تقدم تسلسليّ خطيّ، برغسون من خلال كتابه هذا قد لامس شيء ما، ثم أقفل راجعا، ولهذا الاعتبار وصف «دولوز» هذا الكتاب بالغير عادي. واستزادة نقول بأن «دولوز» واستنادا لمؤلفه «البرغسونية» وتحديدا فصله الأوّل والّذي جاء تحت عنوان – الحدس بوصفه منهجا – قد ذهب إلى اعتبار الدّيمومة والذّاكرة والاندفاع الحيويّ محطّات كبرى في الفلسفة البرغسونية، أمّا الحدس فهو بمثابة المنهج لهذه الفلسفة، وهو -أي المنهج- في تقدير «دولوز» وحسب «برغسون» لا يعتبر شعورا ولا هو إلهاما، ولا حتّى تعاطفا مشوشا، إنّما هو على العكس من ذلك، منهجا قد أُعمل في بلورته النّظر، فهو من المناهج الفلسفيّة الأكثر ضبطا، يستند إلى قواعد محدّدة، هي في منظور برغسون ما ندعوه بالدّقة الفسلفيّة، أي بالطّبع «برغسون» يؤكد على أنّ الحدس بوصفه منهجا، يفترض قبلا الدّيمومة، وذلك يعود لاعتبارات قد أرفقت بالدّيمومة، والّتي تبدو حاسمة للغاية؛ فكلّما انتقلنا من درجة إلى درجة من درجات الدّيمومة، يُبنى الحدس بوصفه منهجا فلسفيا، أي يتشكّل تبعا لانتقال تدرجيّ من وضع ديموميّ إلى وضع آخر. والسّؤال الذي يحضرنا هو هل هذا الانتقال التّدرجيّ هو ارتقاء من أدنى إلى أعلى؟ ليس هذا وحسب، إنما هناك شيء آخر قد يستوقف القارئ يكمن في أنّ طبيعة المنهج البرغسونيّ، من طبيعة حيوية، قد استخلصت استخلاصا من حركة الزّمن المعيش، أو ما يدعوه «برغسون» بالدّيمومة، وليس بذاك المنهج المنبثق عن جهد تأملي فائق التّجرد، فعملية الاستخلاص تصطبغ عنده بالصّبغة الحيوية إن لم نقل بالصبغة **العضوية**، وهذا الّذي يمثّل بالنّسبة «لدولوز» – حسب ما نتصوّره - الجانب الإبداعيّ في فلسفة «برغسون»، فمعه لا نبتعد كثيرا عن عنفوان الحياة وحرارتها، وهاهنا يكتب

(1) فيلسوف فرنسي من مواليد 1859، توفي سنة 1941، من مؤلفاته "التطور المبدع"..

ويقيد بحروف ما يعيشه ويختبره الإنسان الفيلسوف، وقد يكون هذا من بين الأسباب التي جعلت «دولوز» ينجذب إلى فلسفة برغسون، فلسفة قد صدرت عن رؤية ومشاهدة[1]

-ثانيا: قراءة كتاب «كانط»[2] «نقد ملكة الحكم»، بظهور هذا المنجز الكانطي يكون موعد قد عُقد بين الفكر الفلسفي عامّة والفكر الكانطيّ خاصّة مع العلو، مثله مثل كتاب برغسون «مادة وذاكرة» ولكن لأسباب مختلفة، كتبه كانط وقد بلغ من العمر مبلغا، وكان غير متوقع بعدما أن أتمّ الفيلسوف مشروعه النّقدي، ولكن مع ظهور هذا كتاب المفاجئ تُبنى استتيقا أو علم جمال الّذي يتطرق فيه إلى الجميل وأشياء أخرى أسمى من الجميل أو محيطة به

ثالثا: رغبة دولوز التّطرق إلى موضوع السّينما والفكر

بعد، هذا العرض لكيفية مقاربة موضوع مركب كموضوع السينما والفكر نتعرّف إجرائيا على طريقة من الطّرق الفلسفية المتبعة في تناول القضايا التي تقع في الأفق الفلسفيّ، أفق مُعبّر من جهة عن اهتمامات الفيلسوف ومن جهة أخرى تسليط الضّوء على ما تحفل به الحياة من مواضيع وظواهر كثيرة ومتباينة، قابلة للقراءة الفلسفيّة على حدّ سواء ودون إقصاء لأي ظاهرة أو موضوع، مهما كان، فقيمة الشّيء تحديد، بعد نظر وتبصر قد زاوج بين التّعقل والتحري.يسير «دولوز» في طريق عبّده من مواد أساسية ثلاث تبدو للرائي وللوهلة الأولى، أنْ لا قاسم مشترك يجمع بينها، أي بين كتابي برغسون «مادة وفكر» و«التطور المبدع» وكتاب كانط «نقد ملكة الحكم» وتفكر في السينما، غير أنه في مستوى من المستويات، فإن هذه المواد أو المحاور تلتقي متعانقة، وجهتها وبوتقتها المحور الثالث أي السينما والفكر، والسؤال الذي قد يتبادر إلى الذهن ما السبيل إلى بلوغ لحظة التعانق والوصال بين الفلسفة والسينما؟

يجيب «دولوز» عن هذا التساؤل وقد ارتضى لنفسه المرحلية طريقا ، فبالنسبة لبرغسون الأمر بيّن، والوحدة بين الفكر والسينما وضع قائم، والمرء قادر على تقديم قرائن

(1) Gilles Deleuze, Le Bergsonisme, Quadrige / Puf , 1e éd : 1966, 3e éd Quadrige : 2004, Paris ,pp01,02.

(2) فيلسوف ألماني من مواليد 1724، توفي سنة 1804، من مؤلفاته " نقد العقل الخالص"..

تُثبت وتوفر وشائج تشير إلى هذه الوحدة المفترضة بين عالم السينما وعالم الفكر، فكيف ذلك؟

الكتاب الأوّل «مادة وذاكرة» صدر سنة 1896 الكتاب الثاني «التطور المبدع» صدر سنة 1907، الكتاب الأوّل قد تزامن نشره مع أوّل عرض سينمائي للإخوة «لمبار» في ديسمبر من عام 1895بباريس، أمّا الكتاب الثاني فلقد تعرّض فيه برغسون إلى قضايا سينمائية بجلاء وبمقدار معتبر،و من ثمة يُعد المؤلف الفلسفي الأوّل الذي يُقارب فيه فيلسوفا قضايا سينمائية، ففي الفصل الرابع من هذا الكتاب يتكلم برغسون عن ما سماه بآلية الفكر السينمائية والوهم الميكانيكي . المثير للاستغراب حقا بالنسبة ل:»التطور المبدع» **يبدو**، واستنادا لقراءة أولية أنّ «برغسون» يسعى من وراء مؤلفه إلى فضح أو نقد «الوهم» المرتبط بالعمل السينمائي، وهذا يلاحظ تحديدا في الفصل الرابع. بالنسبة للمؤلف الآخر «مادة وذاكرة» الحال مختلف، فيمكن القول أنّ ما تمّ إنجازه في هذا الكتاب، قد تمّ أيضا القيام به ولكن بطريقة مغايرة في السينما، وهذا الذي يُضفي على هذا المنجز البرغسوني صفة الغرائبية.و بالتالي يبصمه ببصمة التفرّد.

كتاب آخر وأخير اعتبره «دولوز» أساسا لكل تفكير فلسفي حول السينما لصاحبه» كانط» موسوم «بنقد ملكة الحكم» تناول في فصوله الأولى موضوع الجميل متسائلا عن متى يكون الشكل جميلا؟ فلم يخرج بالتالي عن مجال علم الجمال الكلاسيكي، لكنه لم يتوقف عن هذا الحدّ، بل تابع سير التحليل ليرتقى لشيء أرفع سيكون إعلانا عن استتيقا جديدة ومن ثمة انبثاق التيار الرومانسي، الحامل لرؤية جديدة لما يكون عليه الإنسان والعالم، إنه السّامي أو الجليل- le sublime-.طرحٌ كهذا هو الّذي مكّن لإشكالية كإشكالية علاقة الصّورة بالفكر لأنْ تجد لنفسها حيزا للدراسة والبحث والقراءة.

بعدما أنْ هيأ الشّروط الموضوعية لبلوغ مركز انشغاله وهو الفلسفة والسّينما، فإن «جيل دولوز» عزم على تقسيم مواد العمل إلى أجزاء تسهّل العمل وتُلطّفه :

الجزء الأوّل: أطروحات برغسون حول الحركة :

يقدّم «دولوز» هذا الجزء عارضا تصوره للفيلسوف وللفكرة الفلسفية، لمتلقين، فأنْ

تتخيل الفيلسوف، فإن تخيّلك هذا، لن يكون صعبا ولا بسيطا ولا معقّدا، لأنّ الفكرة الفلسفية هي دائما فكرة وقد تعلقت بقاعدة، بأسفل وبسقف، لها عدّة إسقاطات، ولها أكثر من مستوى تعبيري واحد وبسُمك ما، وكل طبقة من هذا السُّمك توازي وتناسب فهما ما، ولا تعارض بين مستويات هذا السُّمك.

و تقديم مذهب فلسفي أو فكرة فلسفية، يمكن أن ننجزه بطرق شتى ولتوضيح أكثر يعطي «دولوز» مثال يخصّ الفيلسوف «ليبنتز»[1] حيث كان يقدّم أفكاره للآخرين وفقا لمستواهم العقليّ وهذا بحسب اعتقاده. والأمر قد يكون شبيه بالنّسبة «لبرغسون»، فهناك صفحات في مؤلفاته غاية في البساطة تُفهم دون عناء، وهناك صفحات أخرى تتطلّب جهدا بغية فهمها، وهناك صفحات أخرى أيضا، بحاجة إلى بدل مجهود مضاعف لإدراكها.

و عليه، فإن برغسون يقترح التالي:

الأطروحة الأولى: لهذه الأطروحة تقدمين اثنين يقترحهما «برغسون»، لكن قبل التّطرق إليهما يبرز «دولوز» رؤية برغسون للعالم الذي نعيش فيه، إنه عالم خليط تمتزج فيه الأشياء امتزجا وتتألف بهذا الشّكل لا غير. إنه ما يتبدى لنا كمعطى ، وعمل الفلسفة أو وظيفتها تتمثّل في تحليل هذا الخليط المتكثر من الأشياء وتأخذ كلمة **تحليل** مع «برغسون» معنى مغاير للمعنى المتعارف عليه، أنْ نحلل هو أن نستخلص المحض من الشّيء ونطرح الشّوائب جانبا، فالشّيء الواحد تأليف مشيئة أو نزوع نحو المحض أو –الخالص- من جهة ومن جهة أخرى انجذاب نحو الشّوائب. والتّحليل هو البحث عن المحض أو –الخالص- واكتشاف تمفصلات الشّيء وهذا الّذي ندعوه بالحدس – intuition-

التّقديم الأوّل: منطوقها الأساس، الحركة بصفتها ديمومة غير قابلة للقسمة، وهي في تعارض قطعي مع المكان باعتباره فضاء قابل للقسمة، وبالتّالي، فإن الحركة كفعل اجتياز لا تتطابق في مطلق الأحوال بالمسافة المقطوعة أو المجْتازة، ومن ثمّة استحالة التّفكير في

(1) فيلسوف ورياضي ودبلوماسي ولغوي .. ألماني من مواليد 1646، توفي 1716، من مؤلفاته "كتابات فلسفية".

الحركة وقد تطابقت بالمكان، هذا ما حاول أن يقوله «زينون»[1]في مفارقته المشهورة: إن أخيل لن يتمكّن من الالتحاق بالسّلحفاة مهما ركض، أو إن السّهم لن يصل إلى هدفه.إن الاعتقاد الّذي مؤداه أن الحركة هي تأليف للمسافة المجتازة يمثل عائقا أمام فهم حقيقي للحركة، وذلك لأنّ الاعتقاد قد استقى مسوغات وجوده من اعتبار العالم خليطا أو مزيجا للأشياء، والّذي يَعدُّه «برغسون» المعطى المباشر للتجربة المعيشة.

التّقديم الثّاني:و هو تقديم ملفت للغاية، إنْ قورن بالتّقديم الأوّل، أمّا منطوق هذا التّقديم فيأتي على الشّاكلة الآتية: إننا لا نعيد تأليف الحركة من تتابع أو تعاقب لمواقع في المكان أو تتابع للحظات في الزمن.المشترك بين التّقديم الأوّل والتّقديم الثاني هو في أن المقاطع سواء أحالت إلى مواقع أو إحداثيات في الفضاء –المكان- أو دلّت على لحظات في الزّمن هي مقاطع ساكنة مأخوذة في مسار.التّقديم الأوّل اقتصر على تحديد فرق من حيث الطّبيعة بين المكان القابل للقسمة والحركة-الدّيمومة غير قابل للقسمة. أمّا الإضافة التي يقدّمها التّقديم الثّاني فهو الإدعاء القائل بتأليف الحركة انطلاقا من المسافة المنجزة ، هذا الاعتقاد يفضي إلى أنْ نميّز في آن مقاطع ساكنة لمواقع –إحداثيات- وللحظات من جهة ومن جهة أخرى لتتابع هذه المقاطع المفروض والمؤسس على فكرة الزمن المجرّد المتجانس المتساوي والّتي تسري على جميع الحركات، وبهذا الشّكل ندّعي أننا نؤلف الحركة.و هذا ما يرفضه «برغسون»، لأنّ الحركة تتم بين موقعين أو مقطعين مهما صغراإن الحركة تمتنع ولا تقبل القياس وفق زمن متجانس متساو، فخطوة «أخيل» تختلف عن خطوة «السّلحفاة» ولهذا يتمكّن أخيل من أن يلحق بالسّلحفاة ويفوز عليها.نعم كل الحركات الواقعيّة قابلة للقسمة، لكن ليس تبعا أو استنادا لوحدة متجانسة مجردة؛ فلكلّ حركة تمفصلاتها الخاصّة، ولهذا كما أسلفنا من الواقعيّ جدا أن تتجاوز خطوة «أخيل» خطوة «السّلحفاة». مع بزوغ فجر السّينما، ينبلج فهم جديد للحركة، فهم قد يلوح معارضا وفهم برغسون، ففي نظره تقوم السّينما بدفع إلى أبعد الحدود وهم خاطئ بإعادة بناء الحركة وذلك بأخذ مقاطع لحظية من الحركة، لتربطها بصورة زمن متعاقب أو متتاليّ متجانس ومجرد، يدفعنا هذا الصّدام، والّذي يتراءى ابتداء بين تصوّر «برغسون» وما

(1) زينون الإيلي فيلسوف إغريقي- ما قبل سقراطي- ولد حوالي 490 ق،م وتوفي حوالي 430 ق،م، اعتبره أرسطو مبتكر الجدل،اشتهر بمفارقته الرامية للتدليل على استحالة الحركة.

تُقدم عليه السينما ، إلى إنْ نتساءل عن شروط السّينما أيام برغسون – 1907 –، إجمالا يمكن حصرها في ثلاثة:

أ. التقاط مناظر(مشاهد) بطريقة ساكنة

ب. وحدة جهاز التقاط المناظر(مشاهد) والعرض

ج. تساوي بُعد الصّور: يُعد مبدأ تقنيّ أساسيّ بالنّسبة للسينما، وذلك بفضل تخريم أو تثقيب الشّريط السّينمائي. إن لم يتوفر تساو في البعد بين الصّور لا يمكن الحديث عن سينما، والصّيغة الّتي كانت عليها السّينما في عام 1907 :توال أو تعاقب لحظيّ يكفل تجانس الزّمن.

على الرّغم من أن السّينما قد قطعت أشواطا منذ زمن صدور كتاب «برغسون» «التّطور المبدع» ، إلاّ أنّ القاعدة المعمول بها في المجال السّينمائيّ، لازلت لحدّ السّاعة سارية المفعول. والمشكلة الأولى الّتي أثيرت مع ظهور السّينما، تتعلّق بمسألة الإدراك،فالسّينما تمدنا بحركات لأجل إدراكها، المشاهد السّينمائيّ يُدرك الحركة، «برغسون» عندما يتكلم عن الوهم المرتبط بالسّينما، ماذا يقصد أن يقول من وراء هذا، عن ماذا يبحث، ماذا يقصد، ابتداء، ينبغي أن نلاحظ أن الانتقادات التي يُوجهها «برغسون» في تصوّر «دولوز» هي ذات صبغة ظاهرية وليست بالانتقادات الواقعيّة، فكيف ذلك؟ يقوم العمل السّينمائي وفق التّالي:هناك مقاطع ساكنة تُخضع لشكل زمن مجرّد، إن الحركة المعَاد إنتاجها سينمائيا، وهي أيضا حركة مُدرَكة، يُعاد إنتاجها بوسائل مصطنعة، ومن ثمّة، هل إنْ كانت الوسائل مصطنعة يستلزم أن الحركة المعاد إنتاجها هي أيضا مصطنعة؟ يرى برغسون بخصوص الإدراك الطبيعيّ أنّه إدراك للمختلط (للهائش) أو للمزيج وفي المقابل فإن الإدراك السّينمائيّ يصبو –يتجه- إلى إدراك المحض (الخالص)، وعليه، فإن هناك اختلاف بين الإدراكين ونضرب مثال على ذلك بحركة الطائر، إدراكها طبيعيا ليس مطابقا لإدراكها سينمائيا. إن طموح السّينما هو أنْ نجعل من الحركة، حركة محضة، خالصة. إنّ المعاد إنتاجه ليس بالضّرورة مصطنعًا حتّى وإنْ كانت وسائل إنتاجه مصطنعة، إنّ الإدراك السّينمائي في نهاية المطاف يُقدّم لنا حركات محضة، وفي تصوّر برغسون لا ينبغي أن نخلط الحركة لا مع المسافة المنجزة ولا مع تتالي لمقاطع ساكنة، فكلّ حركة لها تمفصلاتها الطّبيعية الخاصّة،

وعليه لا يوجد تطابق بين حركتين ومن ثمّة لا يمكن أنْ تُقاس الحركات بمقياس واحد مشترك، وإن كان هناك إنجاز سينمائيّ فهو يكمن في هذا القران اللاّجمعيّ بين الصّورة-الحركة، فالحركة السّينمائية حركة تركيبية مُدركة مباشرة،لدا يمكن أنْ تُعرّف السّينما بأنها الصّورة-الحركة، والملفت أنّ «برغسون» قد تحدّث عن هذا الأمر وتطرق إليه في كتابه الموسوم ب: «مادّة وذاكرة» وتحديدًا في الفصل الأوّل من هذا الكتاب المعنون: اصطفاء الصور لأجل تمثّل دور الجسم.

سعى الفكر الإنسانيّ منذ القديم إلى إعادة بناء الحركة استنادًا أو تبعًا للحظات ساكنة أو مقاطع ساكنة. وعلى العموم هناك طريقتين لإعادة بناء الحركة عبر تاريخ الفكر الفلسفيّ؛ الطّريقة القديمة والطّريقة الحديثة، الطّريقة الأولى متعلّقة بالفلسفة والعلم الكلاسيكيين –اليونان مثلا-، الثّانية متعلّقة بالفلسفة والعلم الحدثين –النّهضة الأوروبيّة نموذجا- عندما يثار التّساؤل حول الاختلاف بين المنظومتين المعرفتين الكلاسيكية والحديثة، نسرع في تقديم الإجابة الجاهزة والمتمثّلة في أنّ المنظومة الأولى يطغى عليها الطّابع الكيفيّ، بينما المنظومة الثّانية يغلب عليها الطّابع الكميّ، يصرّح «دولوز» تبعا لتصور «برغسون» أنّ هذا النّوع من الإجابة غير ناضج أو غير تام، فكيف كان الفيزيائيون أو الفلاسفة الكلاسيكيّن –اليونانيين- يُقاربون أو يدرسون الحركة؟ لقد كانوا يعيدون بناء الحركات استنادًا إلى لحظات خاصة (مفضلة، ممتازة أو مجتباة) أو يُعيدون بنائها بناء موضعيّ أو موقعيّ pose ، مثلا فيزياء «أرسطو»[1] قامت على أساس اعتبارين حيث حللّت الحركة وفق لحظتين، لحظة التّوقف تُناسب عودة الحركة إلى موضعها الأصليّ،و لحظة أوج الحركة، ولتبيان ذلك نضرب مثال الخط المقوس، ولو نذهب باتّجاه الفن الإغريقيّ، فالأمر كذلك، حيث هذا الفن يتحدّد تبعا أو استنادا إلى لحظات أو مواقع خاصّة أو مجتباة؛ والسّؤال الّذي يطرح حينئذ إلى ماذا كلمة موقع أو موضع تُحيل؟ تحيل هذه الكلمة إلى الشّكل ، والحركة تناسب مواقع، وفي هذه الظّروف ما الّذي يتحرّك؟ إن الّذي يتحرّك هو المادّة، ويكمن دور الشّكل في تحيينها للمادّة المتحوّلة من صورة إلى أخرى، وقد قدّم الفلاسفة الإغريق كأفلاطون[2] وأرسطو أمثله لإظهار المقصود، فعندما يحري

(1) فيلسوف إغريقي ولد حوالي 384 ق،م وتوفي حوالي 322 ق،م. من مؤلفاته "الميتافيزيقا"..
(2) فيلسوف إغريقي ولد حوالي 428 ق،م وتوفي حوالي 348 ق،م. من مؤلفاته "الجمهورية"..

الحصان معنى ذلك أنّ مادّة الحصان أي جسمه تنتقل من شكل إلى آخر، من شكل تقلص إلى شكل تمدّد. وإجمالا، فإن التّصورات المنبثقة من العلم والفلسفة القديمين لا يسمح بظهور سينما.أمّا تناول العلم الحديث لمسألة الحركة تناول جديد مختلف حتّى وإنْ انطلق من معطى قاعدي مشترك بينه وبين العلم القديم، فكلا من العلمين ادّعى إعادة بناء أو إنشاء الحركة تبعا للحظات أو مواقع، غير أنّ العلم الحديث لم يُخصّص لحظة بامتياز ما، بل اعتبر جميع اللّحظات في مقام واحد، ومن ثمّة فاللّحظات متساوية البُعد، وعليه فإنّ الحركة تُحدّد تبعا للحظة ما، للحظة أيّا كانت. يقدّم برغسون أمثلة ثلاث تعلن عن هذا الانقلاب في المقاربة من جهة، ومن جهة أخرى أمثلة تمثّل فجر العلم الحديث: المثال الأوّل متعلق «بكبلر»[1] وعلم الفلك والمسار الفلكي، المثال الثّاني متعلّق «بغاليلي»[2] وسقوط الأجسام، المثال الثّالث متعلّق «بديكارت»[3] وعلم الهندسة، إنْ توقفنا عند المثال الثّالث وتساءلنا عن طبيعة الهندسة عند الإغريق، وكيف كانت تدرس الموضوعات الهندسية آنذاك؟ لقلنا أن الكم المتّصل (الدّائرة مثلا) كان يحدّد تبعا لهيئته، لشكله الخارجي، فالدّائرة تحيل مباشرة إلى شكلها الدّائريّ، بينما الموضوع الهندسي عند ديكارت يتحدّد تبعا لمسار، هذا المسار هو محدّد في كل لحظة، تعبير يتّخذ لنفسه وجودا جديدًا هو المعادلة، وما المعادلة في مستوى من المستويات إلا تحديد لشكل هندسي بالنّسبة للحظة، والمتعلّق بمسار الباسط لهذا الشّكل.

و بالعودة إلى السّينما وتحديدا إلى التّساؤل عن تاريخيتها أي الشّروط التي ينبغي توفرها كي تظهر . فقد جاء سلفا التّلميح إلى أنّ السّينما لا يمكن أن توجد إلا إذا تعلّقت الحركة بنظام مواقع أو مواضع، إذًا متى توجد السّينما؟ توجد السّينما عندما تُحلّل الحركة ويفضي هذا التّحليل إلى شرط تركيبها، وتحليل الحركة يمر بالضّرورة بالصّورة الفوتوغرافية، والعالم «ماري»[4] قد نيُظر إليه من زاوية من الزّوايا الأوّل الذّي ساهم في انبلاج عالم السّينما، اخترع هذا العالم أجهزة بيانية تسمح بإرجاع الحركة إلى لحظة ما،

(1) عالم ألماني ولد سنة 1571 وتوفي سنة 1630، أول من وضع قوانين تصف حركة الكواكب..
(2) عالم إيطالي ولد سنة 1565 وتوفي سنة 1642، من مؤلفاته "ساجياتوري"
(3) فيلسوف وعالم رياضيات فرنسي من مواليد 1596، توفي سنة 1650، من مؤلفاته "تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى"..
(4) هو إتيان جول ماري ولد سنة 1830 وتوفي سنة 1904 ، طبيب وفيزيولوجي ومخترع فرنسي..

فكانت هذه الأجهزة تُسجّل تسجيلا بيانيا حركات كحركات أطراف حصان وحركات فارس، حركات رأسه، يداه، رجلاه..أما الهدف من وراء هذا كلّه فهو الإحاطة العلميّة بالحركة المحضة أو الخالصة.إنّ الّذين يعتبرون الأجهزة التّصويرية والتي اخترعت في القرن التّاسع عشر وقبله أسلافا معتمدين للسينما، قد جانبوا الصّواب وابتعدوا عنه كلّ البعد. منذ البدايات الجنينية للسينما، طُرِح التّساؤل التّالي ما الجدوى من السّينما؟ أتوجد فائدة أو فوائد من التّصوير السّينمائيّ، فائدة فنية أو فائدة جمالية أو حتّى فائدة علميّة؟إنْ كانت السّينما هي إعادة بناء الحركة تبعا لسلسلة من لحظات، فلا فائدة تُرجى منها، لا فائدة فنيّة ولا جماليّة ولا علميّة.إنّ الطّريقتين اللّتان قاربتا الحركة سواء أتعلّق الأمر بالطّريقة القديمة أو تعلّق الأمر بالطّريقة الحديثة،كلاهما يُعيدان بناء الحركة تبعا لساكن أكان مواقع أو لحظات، وأداء مثل هذا يعني بكل بساطة التّخلص من الحركة لأجل السّاكن والقضاء على الدّيمومة لأجل زمن متجانس. والّذي ينفلت منا في كلتا المقاربتين في رأي «برغسون»، الّذي يجري بين لحظتين، بين مقطعين، بتعبير آخر، الّذي نفقده في كلّ حين هو الاستمرارية، استمرارية اللّحظات، أيّ الدّيمومة، فاللّحظة الرّاهنة قطعا ليست تكرارًا أو نسخًا، للحظة السّابقة. أما المشترك بين المقاربتين ففي مضمون المبدإ بأنّ كلّ شيء معطى أو قابل للانعطاء أو **الكلّ** هو دائما معطى، إنّ **الكلّ** le tout- - عند بعض المفكرين لا معنى له، بينما عند «برغسون» فكرة **الكلّ** لها تماسكها، إن دلّت على أنّ هناك خلق يحدث، يُنتج، يُصنع، وإنْ لم تدل على ذلك، ففعلا **الكل** حينئذ ينتزع منه المعنى، ماذا يعني هذا ؟ إنّ نظام الأشكال – نظام الأفكار- عند القدماء الإغريق هو معطى سرمديّ وفي المقابل فإنّ الزّمن الّذي هو صورة للسرمديّ ما هو إلاّ تقهقرًا وحِطّة للسرمدي. بالنّسبة للعلم الحديث فينطلق من مبدإ عام مفاده: أنّ كل نسق يفسّر تفسيرًا تبعًا للحظة ما قد تعلّقت بلحظة قد سبقتها، وبالتّالي **الكلّ** مندمج ابتداء في مجال المعطى، وهكذا فإنّ الميتافيزيقا الحديثة غرقت وقُيّدت بالميتافيزيقا القديمة ؛ وفي اعتقاد «برغسون» كان بالإمكان للعلم والفلسفة الحديثين أنْ يكون مسارهما مختلف عمّا ما كان سائدًا من تصورات قديمة، لو تخلينا المبدأ القائل بأنّ **الكلّ** معطى وعِوض ذلك المضي قُدما باتّجاه ما يُصنع، ما يحدث مابين لحظتين، ما بين مقطعين، ما بين نطاقين ، قاصدين المفتوح، المستمر، بكلمة واحدة صوب الدّيمومة، أي بلورة فلسفة زمن، فالكلّ

ليس معطى، والصّائب فعلا وقولا، أنّ **الكلّ** يصنع، ومتى انصبّ اهتمامنا بهذا الّذي يجري ويصنع، سمح بانبثاق وبتهيئة ميتافيزيقا مواكبة للعلم ، ميتافيزيقا تأخذ على عاتقها الدّيمومة وتتصدي لمسألة حدوث الجديد في العالم والتفكّر في الدّيمومة؟

أيقن «برغسون» بضرورة وضع ميتافيزيقا جديدة مواكبة لما يشهده العلم من تطورات وترك ما كان متعارفا عليه، من ميتافيزيقا ساكنة تهاب الجديد وتخشاه،و ترمي إلى معرفة شروط ظهور الجديد في العالم، لم يكن في هذا المسعى الجديد وحيدًا، بل شاطره الفيلسوف «وايتهيد»[1] الرّؤية، مساهما في إعداد مقولات مفاهيم قصد فهم معنى السّؤال والتّساؤل عن كيفية ظهور الجديد ومن بين هذه المفاهيم نذكر:

أ. مفهوم الإبداعية: يدل هذا المفهوم عن الإمكانيّة المنطقيّة الّتي تسمح بإنتاج الجديد في العالم، انبثاق الجدّة

ب. مفهوم الملموسية: يدل هذا المفهوم على إنتاج لشيء جديد في العالم

اتّجه الفكر الإنسانيّ منذ الإغريق إلى تفسير الملموس بالاعتماد على المجرّد، وهذا ما يُطلق عليه بمنطق الأشكال أو الصّور –جدلية الأشكال-؛ غير أنّ «برغسون» يرى أنّه ينبغي أن نفسّر المجرّد بالملموس ، والعلم الحديث يفتح مجالا جديدًا للتفكير ويدفع بالفكر الإنسانيّ أن يخوض في ضروب لم تألفها الإنسانية ؛غير أن العلم لم يستثمر موضوع دراسته للحركة ولم يذهب مذهب الحركة وما سيسفر عنها من نتائج، الأمر الواقع لم يُثني «برغسون»، كما أسلفنا، وعلى ضوء ما تقدم نطرح التّساؤل التّالي: تحت أي شكل من الفكر يُصنع أو يُكوّن الفكر في السّينما؟ هل ثمّة فكر سينمائي؟ إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة مناسبة سانحة للتطرق **للأطروحة الثالثة للحركة**، أطروحة برغسون الخاصة، نلخصها على هذا الشّكل: اللّحظة قطعة خاطئة للحركة، نظرا لأنها قطعة ساكنة، لكن الحركة قطعة صائبة للديمومة، لأنّها قطعة زمنية أو بتعبير آخر: قطعة ساكنة على زمن واقعيّ يساوي حركة كقطعة على الدّيمومة، ألاّ تعدّ هذه الوحدات، وحدات سينمائيّة؟

ليست فقط اللّحظة هي مقطع ساكن للحركة؛ بل إنّ الحركة هي مقطع مُتحرّك للديمومة، بهذا الشّكل يكون التّعبير عن الأطروحة الثّالثة «لبرغسون» عن الحركة.

(1) فيلسوف رياضي بريطاني من مواليد 1861 وتوفي سنة 1947 من مؤلفاته "مبادئ الرياضيات"..

- الدّرس الثّاني:

كما نرى فإنّ هذه الأطروحة مركبة. «برغسون» الأوّل أي «برغسون» المتعارف عليه قد فرّق بين أمرين متقابلين من جانب، هناك فضاء ولحظة حيث لا يمكن فيه أن نعيد بناء الحركة مع المسافة المغطاة أو الّتي تمّ قطعها ومن جانب آخر، هناك حركة وديمومة وفيها لا تعاد الديمومة بإضافة لحظات بعضها على بعض تجميعا، ماذا نقصد واقعيا بأنّ الحركة مقطع متحرّك للديمومة؟ الكلام عن الحركة في الفضاء يفيد النّسبية أي أنْ تُبسط الحركة على بساط علائقيّ، قولي أنا أسير –أتحرّك- بالنّسبة لمنظر طبيعيّ يساوي قولي، المنظر الطّبيعي يتحرّك بالنّسبة لي. الحركة هي علاقة بين أجزاء، وتعبير عن الدّيمومة، والدّيمومة هي الّتي تتغيّر والّتي لا تتوقف عن التّغيّر؛ بينما التّغيّر هو التّأثر **بالكلّ** أو الوجد أو الوجدان **بالكلّ**،[إن آثرنا سبيل طه عبد الرحمن في التّرجمة عد إلى د. طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة -2- القول الفلسفي كتاب المفهوم والتّأثيل، الباب الثّالث، الفصل السّادس]. وبالتّالي فإن الحركة تعبّر عن تغيّر بصفتها إزاحة أو نقل، ونشدانًا للدقة، والّتي يرجى من ورائها أن نفهم، بأن الإزاحة أو النّقل هي عملية تجلب معها الجديد، حتىّ ليمكن القول أن الجلب للجديد هو الإزاحة المقصودة، يقول «برغسون» من وراء آلية الإزاحة ينبغي تخيّل آلية للتحول، وللتمثيل على ذلك يقترح دولوز جملة من الأمثلة، مثال واحد يمثّل الحركة الاصطناعيّة مجالها التّطبيقات العلميّة الّتي تخصّ علم الفيزياء في القرن السّابع عشر والّتي كانت تهدف الإحاطة بالحركة كما، من خلال لعبة «البليادو»، الكرات التي تتحرّك في مجال محدّد فتلتقي، ثم تفترق بفعل قوى.. وباقي الأمثلة عن الحركة في الواقع الحيّ:

1. المثال الأوّل: أخرج لأتنزه.
2. المثال الثّاني: الطّائر يطير.
3. المثال الثّالث: أجري لأنني رأيت شيئا لأكله.
4. المثال الرّابع: يخرج «كانط» دائما على السّاعة الخامسة للتنزه.
5. المثال الخامس: يخرج مصاص الدماء ليلا.

لتبيان المثال الأوّل نقول: خروجي من السّكن أي إزاحتي أو تنقلي يتناسب معه حلول اللّيل، فالخروج يفيد تغيّر **الكلّ**: كلّ اللّيل، كلّ المدينة، كلّ الريف.

بالنسبة للمثال الثّاني: طيران الطّائر في موسم الهجرة، حركة تنقل، أي تغيّر في **الكلّ**، تغيّر مُناخيّ.

بالنّسبة للمثال الثّالث: أركض لأنني رأيت شيئا للأكل، هذه إزاحة في المكان، وفرق كمون وحفر، بين إحساسي بالجوع وإدراك موضوع الأكل، يتساوى الكمون، حينما أتغذى ومن ثمّة يتم انتقالي من حالة إلى حالة أخرى...

لا يوجد في الواقع انتقالات أو إزاحات في حالة محضة في العالم، حركات الإزاحة تُعبّر دائمًا بالطّبيعة عن تغيّر في **الكلّ** وبعبارة أخرى حركات الإزاحة في الفضاء تعبّر عن تغيّرات كيفيّة أو تطورية، وكل إزاحة تجد علتها في اهتزاز أو تغيّر في الشّدّة أو الطّاقة يتأثّر به **الكلّ**. والسّؤال الّذي طرحه «دولوز» في هذه الحيثية لماذا لا نشعر به ونظن أنّ الحركة مستقلة عن الفضاء؟ يعود ذلك أننا نأخذ الأشياء مأخذ المقاطع الساكنة، وعليه نقدم على تمييز ثنائي للعالم، من جهة الكيفيّات و من جهة أخرى الكميات؛ مثال عن الكيفيّات إحساسي باللّون الأحمر، إحساس داخليّ أو شعور بسيط أجده في نفسي؛ مثال عن الكميّات تمثّل كلّ ما هو متعلّق بالموضوعات الخارجيّة والّتي ندركها باعتبارها محدّدات كمية لامتناهية الانقسام، وعلى أساس هذا التّمييز الكيفيّ – الكميّ،نعتقد أن ما هو كيفيّ هو شعوريّ، والّذي يعود إلى الأشياء هو الحركة الّتي لا تنفك عن الانقسام، هذا الّذي عهدناه، غير أنّ «برغسون»، ينظر إلى الأمر بنظرة مختلفة، فهو يرى أوّلا أنّ الكيفيّة هي اهتزاز، تغيّر في الطّاقة أو الشّدّة، توجد في شعوري كإحساس بسيط، أيّ نعم، ولكنها توجد أيضا في المادّة كاهتزاز وكيفيّة في الاهتزاز. إنّ اللّون الأحمر صيغة للاهتزاز ما، وعندما نقول الضّوء يحمّر فهذا تعبير عن حركة اهتزازية، وبهذه الصّفة نكون قد تجاوزنا الثّنائية المذكورة سلفاً. كلّ ما تقدم من أفكار إنّما هو تأكيد على المقولة البرغسونية والّتي أعلن عنها أعلاه والّتي تقول بأنّ الحركة تعبير عن الدّيمومة، أيّ أنّ كلّ حركة إزاحة أو تنقل ومن ثمّة وقوع تأثر أو وجد للعالم، بشرط أن يؤخذ [**الكلّ**] باعتباره ما يقع على أرض الواقع،و باعتباره مختلف عن الأجزاء، ولا ينبغي أن يوضعا، **الكلّ** والجزء، في مستوى

واحد،الأجزاء توجد في الفضاء، و**الكلّ** هو الزّمن الواقعيّ، مادام **الكلّ** ليس معطى أو قابل للانعطاء، إنّما الموضوعات هي المعطاة. هناك استعارة تردّد كثيرًا منذ القديم تقول، أنّ الكائن الحي عالم صغير، لدا، يشبه العالم، وإذا كان **الكلّ** مغلق على نفسه، كذلك الحي مغلق على نفسه بالطّبيعة،و هو صورة **للكلّ**، بالنّسبة «لبرغسون» تعني هذه المقولة أن الحي مفتوح على **الكلّ**، و**الكلّ** انفتاح بالمطلق.بالإمكان غلق أي نسق وذلك بعزل (اقتلاع) بعض الأشياء، فينشأ نسق مغلق اصطناعيا ، وهذا ما يفعله العلم بالأساس، حيث يقوم بفعل الاقتلاع ليعزل أشياء عن **الكلّ**، بغية إدراجها في مجموعة -ensemble- ويرمي من وراء هذا صياغة معادلات، هذه الكيفية في التّناول هي المسؤولة عن قطع حركة الإزاحة، لكن بالرّغم من هذا الطّوق فإنّ أيّ نسق ينبغي أن يكون مفتوحًا في تصوّر «برغسون» في جهة من الجهات وليدلّل يعطي المثال التّالي: إذا أردت أن أحضّر كأس مُحلى، أنا مجبر أن أنتظر حينا حتّى يذوب السّكر في الماء، هذا مثال عن نسق مغلق اصطناعيا، وإنجاز لحركة إزاحة أو نقل والّتي تتم حتّى وإنْ استعنت بملعقة فعليّ الانتظار لكي يذوب السّكر في الماء، قد أسرع في العمليّة غير أنّ هذا لا يهم كثيرًا، ففي كلّ نسق مغلق اصطناعيا، هناك على الدّوام فتحة لتدخل الزّمن. وصفوة القول أنّه ينبغي التّمييز بين ثلاثة مستويات تنتمي إلى الصّورة:

- المستوى أ: الأشياء –الموضوعات- في الفضاء، تؤخذ الأشياء مأخذ الأجزاء؛ بينما **الكلّ** يمثّل الانفتاح والتّغيّر.
- المستوى ب: حركة الإزاحة في علاقة بالأشياء أو هناك مناسبة بينها وبين الأشياء في الفضاء، من خلال ردّ الأشياء إلى الدّيمومة، الإزاحة تعبّر عن اضطراب عميق.
- المستوى ج: **الكلّ** يُكافئ الدّيمومة

و عليه، فإنّ الحركة تؤدي وظفتين، فهي تردّ الأشياء إلى الدّيمومة أي **الكلّ** وتردّ **الكلّ** إلى الأشياء، بشرط أن يكون بين هذه المستويات الثّلاثة تواصل .

بعد هذا، يجد «دولوز» نفسه، ملزمًا تحت وطأة الأفكار السّابقة، التّطرق والتّكلم عن مؤلف من مؤلفات برغسون، ونقصد كتابه «ديمومة وتزامن» والصادر عام 1922،

والّذي أوصى أن لا يُعاد طبعه، ولحسن الحظّ أنّه لم يُلتزم بما أوصى، فأعيد طبعه مجدّدا، في الظّاهر يبدو أنّ الكتاب قد خصّصه لانتقاد نظرية النّسبية «لأينشتاين»، لكن في الواقع، مقصود «برغسون» هو تقديم واقتراح ميتافيزيقا جديدة مواكبة ومناسبة للعلم المعاصر، فكلّ علم جديد ينبغي أن تقابله ميتافيزيقا جديدة تضاهيه وتؤازره، إلا أنّ «أينشتاين»[1]، لم يدرك هذا المنحى، وأي قول بأن «برغسون» امتنعت عنه الأفكار الرّياضية أو الفيزيائية، قول مردود على صاحبه، لأن الرّجل مُلم وعلى اطلاع واسع بالمسائل الرياضية والفيزيائية،لاحظ برغسون أنّ «أينشتاين» يتحدّث على الدّوام عن تزامن اللّحظات، وكان يُفترض أن يتحدّث قبل هذا عن تزامن للتدفق –flux- و في تصوّر «برغسون» **كلّ** تزامن للحظات يستلزم مسبقا تزامن للتدفق، بغية التّوضيح يُقدّم «برغسون» هذا المثال، نظير مثال الكأس الماء المحلى: أنا على ضفة نهر، أعاين ثلاثة تدفقات: التّدفق الأوّل متعلّق بانسياب الماء في النّهر، التّدفق الثّاني متعلّق بتدفق مجرى حياتي الدّاخلية أو ما يُسمى بالحوار الدّاخليّ، التّدفق الثّالث متعلّق بطائر يمر. أنا تارة أدرك التّدفقات في حالة اجتماع وتارة أخرى أدركها في حالة انفصال كلّ تدفق على حدا..حتى ليمكن أن نستعير عبارة «الكوجيتو» لا لنقول أنا أفكر، بل لنقول أنا أدوم ، والّذي يسمح لي، بهذا هو شعوري باعتباره عنصرًا حيويًا. ورغبة منا لمزيد من الوضوح والتّدقيق قدر المستطاع بخصوص أطروحة «برغسون» الثالثة نقول القول بصيغة الإجمال: ليس فقط اللحظة هي قطعة ساكنة للحركة، بل الحركة هي قطعة متحرّكة للديمومة، والفكرتان متضامنتان،بما أنّ الحركة هي قطعة متحرّكة للديمومة، لأنّها تردّ الموضوعات المعزولة أو القابلة للعزل للديمومة الّتي تعمل ككلّ، وتردّ الدّيمومة العاملة ككلّ إلى الموضوعات، حيث ستنقسم الدّيمومة إلى ديمومات أصغر.

و في الأخير، هل كلّ هذا له علاقة بالسينما؟ أو بعبارة أخرى هل لما جاء به «برغسون» خاصة في أطروحته الثالثة نتائج أو مخلفات على صعيد السّينما؟

صورة السّينما صورة لحركة تتألف من أشياء –موضوعات- وحركات و **كلّ** أو ديمومة، تقوم وظيفة الصّورة الحركة بردّ أو إرجاع الأشياء أو الموضوعات إلى الدّيمومة وعلى إثر هذا

(1) فيزيائي ومنظر من مواليد سنة 1879 وتوفي سنة 1955 ، صاحب نظرية النسبية الخاصة والعامة..

تنقسم الدّيمومة إلى ديمومات أصغر تبعا وموافقة لمقدار الأشياء أو الموضوعات داخل إطار الصّورة أو ما يسمى باللّغة الفرنسيةle cadre--، والمفاهيم السّينمائية الأكثر شيوعًا:

1. ضبط الصّورة le cadrage-: وهو تأليف لنسق مغلق اصطناعيا، يتم فيه صبّ موضوعات وشخوص صبًا اختياريًا
2. المشهد:le plan-: حركة نسبيّة مركبة تُقام بين موضوعات، والّذي يقابلها التّقطيع أو ما يُسمى باللّغة الفرنسية le découpage— والّذي هو تعيين للحركة النّسبيّة المركبة المقامة بين موضوعات
3. التّركيب: le montage هو عملية إحالة أو ردّ المشهد إلى **كلٍّ**، وذلك بواسطة الحركة في الفضاء والّذي يُفترض أن تُعبّر عنه ، أي أنْ تعبّر عن هذا **الكلّ**.

بالنّسبة للمخرج بازوليني[1]، المفاهيم الأساسية للسينما تكمن في ثلاث:

أ. السينام – الموضوعات السينمائية-: تعيين الموضوعات والشّخوص الّتي تدخل في المشهد.

ب. المشهد: قد جرى تعريفه

ج. المشهد التّسلسليّ المثاليّ: يحيل إلى الاستمراريّة السينمائيّة على افتراض أنّ هناك تتالي للأفلام، غير أنّ «بازوليني» لا يستعمل هذا النّوع من المشاهد، ويعتبره مدعاة للملل، فهو في نظره استمراريّة تحليليّة لجميع الأفلام.

باعتبار السّينما هي الصورة-الحركة يتم فيها ردّ الأشياء إلى **كلّ**، وتردّ هذا **الكلّ** إلى الأشياء، كان من المرتقب أن يقترح «دولوز» بعض الأفلام لتبيان أحوال الحركة في السّينما:

- مشاهد سينمائيّة عن حركة الإزاحة المعبّرة عن الدّيمومة: مشهد نزهة السّكير في المدينة، تعبير عن ديمومة التّحلّل والتّعفن..
- مشاهد أخرى عن حركة في الفضاء تردّ مجموع الأشياء المقصّه اصطناعيا إلى الدّيمومة، ويُقدّم «دولوز» فيلم «لولو» بوصفه مثالا عن حركة في الفضاء تُرجع

(1) كاتب وشاعر وصحفي ومخرج سينمائي وكاتب سينمائي إيطالي من مواليد سنة 1922؛ اغتيل سنة 1975، من أفلامه "الطيور الشريرة والطيور الضعيفة" و"ليالي عربية"..

مجموع الأشياء المقصّه اصطناعيا إلى الدّيمومة، وتحديدا حينما يتحدّث عن مشهد وجه «جاك الباقر» المبتسم ثم وجه «لولو» الجميل، لتنتقل عدسة الكاميرا إلى خنجر جاك ووجهه الذي تحوّل إلى التّبرم، المنبأ عن قصد «جاك» لقتل «لولو» الجميلة، هذا المشهد المركب يُمثّل عمليّة تحلّل وتعفّن. ليسرد أمثلة أخرى في هذا الاتّجاه من بينها فيلم من أفلام المخرج «ألفريد هتشكوك» [1]تحديدا مشهد تقديم الكأس المسموم من قبل الزّوج لزوجته..

عندما يُقدّم «دولوز» هذه المشاهد السّينمائية بوصفها أمثلة عن حركة إزاحة معبّرة عن ديمومة أو عن حركة إزاحة تُرجع مجموع الأشياء المقصّه اصطناعيا إلى ديمومة؛ فإنّه يقصد تلك المشاهد الّتي قد التقطت بالكاميرا المتحرّكة لا الثّابتة والّتي استخدمت في المرحلة الأولى من التّصوير السّينمائيّ، والّتي قامت على التّقطيع الفضائيّ للمشاهد، أمّا التّقنية الجديدة، أي تقنية الكاميرا المتحرّكة، فتقوم على الزّمنية، بمعنى آخر، أنّ المشهد الواحد يحوي على أكثر من مشهد.

ينتقل «دولوز» بعد ذلك للحديث عن نوع من المشاهد والتي تتّخذ صفة الحيوية والّتي تأتي خاصة في آخر الأفلام، وبواسطتها يأخذ الفيلم هويته أو سمته إن صحّ التّعبير، مستندًا في هذه الجزئية على أفكار نُقاد سينمائيين أمثال «ريفات»[2] و«أستريك» و«ألكس»، فهؤلاء عندما تستوقفهم مشاهد، يتساءلون حول طريقة انتهاء المشهد السينمائيّ عند بعض المخرجين الكبار أمثال «روسيليني»[3] والّذي سعى إلى الحصول على الحركة السّينمائيّة المحضة أو ما يسمى بالموت الطّبيعيّ للمشهد، باعتبار أن الزّمن يؤول إلى الانتهاء.

آخر ملاحظة يقدّمها «دولوز» في محاضرته الثانية والتي تطرّق فيها إجمالا إلى تصورات الفيلسوف «برغسون»، بدأها بطرح تساؤلات تدور حول واقعيّة السّينما، إنّ السّينما تبدو للرائي شيء يجافي الواقع مجافاة صريحة،فهي على حدّ تعبير أحد السّينمائيين، هي

(1) مخرج ومنتج وكاتب سينمائي بريطاني من مواليد 1899، توفي سنة 1980، من أفلامه "الطيور"..
(2) ناقد ومخرج سينمائي فرنسي من مواليد 1928، توفي سنة 2016، من أفلامه "جسر الشمال"..
(3) مخرج سينمائي وتلفزي إيطالي من مواليد 1906، توفي سنة 1977، من أفلامه " روما، مدينة مفتوحة" يعد من أهم ممثلي الواقعية الجديدة في السينما..

مجرّد لفة شريط،يغيب فيها كلّ واقع ، وإنْ وُجِدَ فهو في دماغ المتفرج، فقلة الواقعيّة طابع يستغرق الفيلم السّينمائيّ؛ فما هي الطّريقة الّتي يتم فيها استحضار **كلّ** من خلال مشاهد سينمائيّة مقترحة – مع الأخذ بعين الاعتبار هذا **الكلّ** غير موجود سينمائيا-؟

يرى دولوز أنّ هناك ثلاث مقاربات سينمائية، في هذا الصّدد، المقاربة الرّوسيّة، والمقاربة الفرنسيّة، والمقاربة الألمانيّة:

1. **المقاربة الرّوسيّة:** وهي مقاربة جدليّة للحركة، تقوم بين المشاهد معارضات ومن خلال تقنيّة المونتاج، ينبثق **الكلّ**.[أفلام أينزشتاين[1]]
2. **المقاربة الفرنسيّة:** وهي مقاربة كمية للحركة، وتتمثل في صبّ أكبر قدر ممكن من الحركة في المشهد الواحد.[أفلام لاربييه[2] وكانس[3]]
3. **المقاربة الألمانيّة:** مقاربة تراهن على إبراز الشّدّة أو الكثافة في الحركة، الّتي تُظهر تعفنًا وانحطاطًا وسقوطًا، فالحركات في المشاهد تتزامن مع عمليّة التّعفن والاضمحلال وخير مثال على ذلك فيلم «ستروهايم»[4]، المعنون «الطّمع»[5]، وكل هذا يتم بطبيعة الحال بفعل تقنية المونتاج.

إنْ رغبنا في التّوقف لنستوقف سير أفكار جيل دولوز، فما هي النتائج الّتي قد نستجليها ممّا تقدّم من أفكار ورؤى:

أ- **نتائج عامّة:** نقتصر على ذكر واحدة نراها مهمة في نظرنا: قوة الفكرة الفلسفيّة الواحدة تقاس بمعايير محدّدة من بين هذه المعايير جدّة الفكرة وقدرتها على التّعبير بوسائل ناجعة، أسلوب واضح المعالم منسجم مع الموضوع المثار، لغة غنية وحيوية تستند إلى الوقائع المعيشة وعلى الأمثلة العمليّة الموجهة.

ب-نتائج خاصّة: نقتصر على ذكر واحدة تبدو لنا ذات قيمة:المتتبع لسير الأفكار

---

(1) مخرج سينمائي ومنظر روسي، يعتبر أحد مؤسسي "المونتاج، التركيب" برفقة "كريفيت" و"كانس"، ولد سنة 1898 وتوفي 1948 من أفلامه "الإضراب"..

(2) مخرج سينمائي وشاعر وحقوقي ومنظر سينمائي، فرنسي، من وراد التلفزيون الفرنسي، ولد سنة 1888 وتوفي سنة 1979، من أفلامه "المتمردة".

(3) مخرج وكاتب سينمائي ومنتج فرنسي من مواليد 1889، توفي سنة 1981، من أفلامه "نابليون"..

(4) ممثل وكاتب سينمائي ومخرج أمريكي من مواليد 1885 وتوفي سنة 1957، من أفلامه "جنون نساء"..

(5) فيلم صامت أمريكي لعام 1924، تأليف وإخراج "ستروهايم"، اقتباس عن رواية "فرانك نوريس"..

ولدلالات الألفاظ قد يتوصل إلى حكم، وإنْ كان حكما لا يرقى إلى مستوى الأحكام اليقينية-. أن ما سيكون عليه أمر السّينما ومن تأثير فعليّ على أصعد عدّة، قد وجُد كامنا وبالقوة في مؤلفي «برغسون» ومؤلف «كانط» أي في كلّ من «مادّة وذاكرة» و«التّطوّر المبدع» و«نقد ملكة الحكم»..

عندما باشر دولوز المحاضرة الثّالثة،باشرها، بضرب من ضروب الانتقاد الذاتيّ، وذلك تحت وطأة نفس قد أُثقلت بشعور عدم الرّضا نتيجة لإخفاقه في المسعى الّذي رغب أنْ يُحققّه، فهو وابتداء من المحاضرة الأولى وبوعي أنّ المتتبعين لمحاضراته هم جمهور عناصره قد قدموا من مشارب معرفيّة شتى ، ووضعيات اجتماعيّة اقتصاديّة متباينة ،لدا كان يفترض، والأولى أن يعرفهم بالفيلسوف هنري برغسون، هذا الفيلسوف «**المدهش**» كما وصفه يتم هذا الأمر على حدا وبشكل مستقل، وأيضا وفي الوقت ذاته، طرح بعض المشكلات المتعلّقة بالصّورة والسّينما، هاهنا أيضا يتم الأمر على حدا وبشكل مستقل، أمّا الّذي جرى فعلا، لم يحدث وفق شرط الفصل بين العمليتين، أي التعرّف على برغسون من جهة وطرح مشكلات متعلّقة بالسّينما من جهة أخرى، فقد كان دولوز يعرض أفكار برغسون ثم يقوم مباشرة بتطبيق ما يعرضه من أطروحات برغسونية على السّينما، مُباشرة مثل هذه، لا يمكن أن نحكم عليها إلاّ بالمباشرة الرّديئة، وعلى الرّغم من أنّ حركة الاستخلاص في العمل الفلسفيّ، حركة ضرورية ولازمة، وما زاد الطّين بله وأضاف عبء على نفس دولوز المثقلة أصلا بالاستياء، هو أنّه شاهد في تلك الأثناء فيلمًا مُخجلا – سينمائيا- قد اقتبس من أجمل الروايات « حنون هو اللّيل».

يواصل دولوز في مسعاه، بعدما أن صحّح المسار،و صوب الوجهة، وذلك بالعودة مجدّدًا إلى أطروحات برغسون الكبرى حول الحركة قصد إثراءها وتنميتها، وتحديدا في صيغتها الأولى – القصد تحديد المفهوم- والتي تُفيد أن في الصّورة- الحركة هناك إزاحة مكانية أو نقل مكاني، يُعبّر عن الدّيمومة، أي تغيّر في **الكلّ**.و إنْ فهمنا جيّدا هذا، فإنّه سيسفر عنه مفهوم سينمائي مهم جدا سبكه السّينمائي الكبير أبشتاين، فأطلق عليه المنظور الزّمني –perspectif temporel- إنّ الصّورة- الحركة أي السينما وعلى الرغم من المظاهر، لا تُحيل إلى أبعاد مكانية أو فضائية؛ بل تعطينا أبعادًا زمنية، مرتكزًا في تعريفه على

نصّ لرسام له وصال بالسّينما،من حيث أنه عمل مع المخرج لاربيي، وهو الرّسام ليجيه[1]، ثم أرفق دولوز تعريف أبشتاين بأمثلة توضيحية تُبيّن مقصود أبشتاين من مفهوم المنظور الزّمني، تمثلت هذه الأمثلة في مشاهد سينمائية كبيرة لأفلام ثلاثة لمخرجين سينمائيين معروفين، نخصّ بالذّكر في هذا المقام مشهدًا واحدًا من فيلم للمخرج كينغ فيدور عنوانه « الحشد» تتابع فيه المشاهد أو الصّور، من الأكثر شموليّة إلى الأقل شموليّة ، أو بتعبير آخر، من الأقل خصوصية إلى الأكثر خصوصية: الصّورة الأولى المُشاهدة المدينة وقد التقطت أخذا بالكليّة، تليها صورة ناطحة سحاب للمدينة نفسها، ثم طابق من طوابق الناطحة ذاتها، لتليها صورة لمكتب في الطابق نفسه، وأخيرًا رجل صغير متواجد بالمكتب ذاته؛ من خلال هذا المشهد المركب يظهر لنا الفرق بين الإدراك السينمائيّ المؤسس على ما يُسميه أبشتاين بالمنظور الزّمنيّ والإدراك الطّبيعي المؤسس على المنظور المكانيّ أو الفضائيّ. فالحركة السّينمائية قد استحوذت في آن على الاستمراريّة والتّنافرية وبحركة واحدة، بشرط واحد هو عدم الإرساء أو عدم الانغماس، كما يمكن أن يقول ذلك الظّواهريون، بمعنى آخر، فإنّ الحركة السينمائية قد انتزعت منها الأرضنة.و حتّى يظفر لقوله سُمكا أو متانة، يعرض دولوز لعمل سينمائي معين للمخرج الألماني راينر فاسبيندر[2] ..

(1) هو فرناند ليجيه رسّام ونحّات و.. فرنسي ولد عام 1881 ومات سنة 1955 ، كان من الرّسامين الأوائل الذين عرضوا لوحات تكعبية، من لوحاته الخيّاطة، والتي رسمها سنة 1910

(2) مخرج سينمائي ألماني، من مواليد 1945، توفي سنة1982. يعد أحد ممثلي السينما الألمانية الجديدة، كان أيضا ممثلا، وكاتبا، ومخرجا مسرحيا، من أفلامه القصيرة " المتشرد " أو " المتسكع " .

- الدّرس الثّالث:

يعود دولوز مجدّدا لما كان بصدّد الحديث عنه في المحاضرة الثانية، هادفا التّوسيع والنّشر، فما يقال بصفة عامّة، أشبه بالشّجرة الّتي تنمو وتزهر كلّ حين، يؤكد دولوز أنّه من الضّروري وأثناء الإفصاح أو الإعراب الانتقال من صيغة كلاميّة إلى صيغة أخرى، من صيغة منطوقها يقول بأنّ الحركة في الفضاء تعبّر عن ديمومة، أي عن تغيّر في **كلّ**، إلى صيغة أكثر تركيبًا وتطوّرًا، وإنْ كانت في الواقع تعبّر عن الفكرة ذاتها الأصليّة، مفادها أنّ الحركة في الفضاء بين الأشياء مرجعة هذه الأشياء إلى **كلّ**، بدوره هذا **الكلّ** وفي هذه الأثناء ينقسم في الأشياء وبالموازاة فإن الأشياء تتجمع في هذا **الكلّ**، وبالتّالي، هناك ثلاثة مستويات للصورة-الحركة، جميعهم في حال – فضّلت استعمال حال لا وضع، اعتقادا مني أنّ لفظ حال ربّما يكون أنسب لفكر كفكر هنري برغسون .. - اتّصال بيني وتلكم هي الصّيغة المتطورة لما يُسمى المنظور الزّمني:

- المستوى الأوّل: مضمون الصّورة يقابلها المصطلح التقنيّ (السّينمائيّ) ضبط الصّورة le cadrage-
- المستوى الثّاني: الصّورة ويُقابلها المصطلح التّقنيّ (السّينمائيّ) المشهد – le plan-
- المستوى الثّالث: الفكرة ويقابلها المصطلح التّقني (السّينمائيّ) التّركيب – lemontage-

فماذا تعني هذه المصطلحات السّينمائية الثّلاث: ضبط الصّورة، المشهد، والتّركيب، إذن؟

يعرّف دولوز مفهوم ضبط الصّورة هو تعيين أو تحديد الأشياء باعتبارها تؤلف نسقًا مغلقًا اصطناعيًا.

بينما يُعرّف مفهوم المشهد على أنه تعيين أو تحديد للحركة المركبة العلائقية، آخذة هذه الأشياء بالجملة الواحدة، أما مفهوم التركيب فقد عرّفه بأنّه تحديد الحركة والمشهد **بالكلّ** المعبّر، ومادام هذا **الكلّ** ليس بالمعطى وغير قابل للانعطاء، كما جاء ذكره سابقا، فلا وجود له إلا ضمن مشاهد والّذي يعبّر عنها، سمى السّينمائي ألزنشتاين التّركيب بالصّورة التّركيبية، والسّينمائي بازوليني[1] سّماه بالاستمراريّة الفكرايّة أو المشهد التّسلسلّي المثالّي.

(1) بيير باولو بازوليني، ولد في 05 مارس 1922، وتوفي في 02 توفي 1975، على إثر حادث سير قد يكون مبيتا له،

تبعا لما تقدّم، تطفو على السّطح بعض المشكلات والمرتبطة بعمليّة التّركيب، نصوغ واحدة من هذا البعض على النّحو الآتي، إذا كان التّركيب يردّ (يُرجع) المشهد الحركة أو الصّورة-الحركة إلى **كلّ**، وأنّ هذا **الكلّ** يُفترض أنْ تعبّر عنه، بديهي بعد ذلك أن نتساءل كيف لحركة في الفضاء أنْ تعبّر عن **كلّ** أو عن **الكلّ**. تساؤل مثل هذا،يُبرز جانبًا واحدًا من جوانب مشكلة التّركيب؛ تاريخيا هناك ثلاث مقاربات تصدّت لهذه المشكلة، أي لمشكلة الصّورة-الحركة، بخصوص قدرتها على إعطاء الفكرة أو التّغيّر في **الكلّ**:

1- الطّريقة السّوفياتية: تدعى بالتّركيب الدّياليكتيكيّ أو الجدليّ؛ ففي منظور السّينمائيين الرّوس – مع الأخذ في الحسبان تفاوت هؤلاء في النّظر والرّؤية حول المشكلة الّتي نحن بصدّد طرحها وتقديم الأجوبة حولها- فإنّ الفكرة باعتبارها محصّلة للعمل السينمائيّ الواحد، تنبثق من فعل تعارض الحركات في الفضاء زَاد أو مُرْجِع مجموع الحركات إلى **كلّ**، أي تغيّر في **كلّ**، المطَابق في مدلوله للفكرة، فبواسطة تعارض الحركات في الفضاء تتاح الفرصة للحركة أن تعبّر عن الفكرة، ومن بين السّينمائيين الّذين يُمثلون هذا الاتّجاه، يذكر دولوز السّينمائي ألزنشتاين، مع الإشارة أنه ليس كلّ نصوص ألزنشتاين نصوص مُمَثِلة لهذا الاتّجاه السّينمائيّ، بل بعض النّصوص حصرا والّتي تناولت أفلاما بعينها، مثال ذلك، مشهد السُّلم الكبير في فيلم «مدمرة بوتكين»، ففي هذا المشهد، نُشاهد ممثلين في حالة صعود ونزول، أي حركاتهم حينا صاعدة نحو الأعلى، وحينا آخر، هابطة نحو الأسفل،لا يتوقف ألزنشتاين عند هذا المستوى من الطّرح، بل في نظر دولوز، فإنّ ألزنشتاين يتبنى تصورًا مغايرًا لذاك التّصور الجدليّ الهيجليّ في نسخته اليسارية السّوفياتية،متمثّلا في تصوّر أفلاطونيّ، فتعارض الحركات باعتبارها شرط لأجل خلق شيء جديد، موجود بالفعل في العمل السّينمائي، يعيّنه هذا السّينمائي باسم أو مصطلح بالوجدانيّ le pathétique وهو قطب من قطبي التّركيب الدّياليكتيكيّ أو الجدليّ، يعرّفه، على أنه صدمة، ارتطام، تعارض بين قوتين، وبالتّالي يكون التّركيب اصطدام لا تجميع، وبدوره فإن العنصر الوجدانيّ يحيل إلى عنصر أكثر عمقًا هو العنصر الحيويّ. ألزنشتاين يربط ربط التّابع للمتبوع تعارض

اجتمعت في شخص الإنسان، مواهب عدّة، فهو شاعر ومفكر ومخرج أفلام وكاتب، كتب في مجالات: الصّحافة والفلسفة واللّغة والمسرح والإنتاج السّينمائي، والرّسم والتّمثيل، والسّياسة؛ حصدت أفلامه على جوائز بعدّة مهرجانات. من أفلامه "ليالي عربيّة".

الحركة، للحركة العضوية، بمعنى آخر أنّ هذا التّعارض للحركة يحدث للحركة العضوية المعبّرة عن النّمو، ونظرًا لأنها كذلك تسري عليها قوانين رياضيّة، تصوّر مثل هذا للحركة، يجافي على الإطلاق، التّصور الجدليّ الّذي لا يستدعي قوانين رياضيّة في عمليّة بناء الأفكار ونشرها، لهذا لا يمكن اعتبار حقيقة أعمال ألزنشتاين السّينمائية أعمالا محركها ومنظمها الأخير المنهج الجدليّ، حتّى وإن كانت ظاهريا أو سطحيا تنتمي إلى هذا التّيار. وعليه، فما معنى الحركة باعتبارها معبّرة عن النّمو والّتي تسير وفق قوانين رياضيّة؟ تتجسّد الحركة المعبّرة عن النّمو في رؤية ألزنشتاين في صورة لولب خوارزميّ، قانونه الرّياضيّ هو المقطع الذّهبي، مفاده: ليكن خط يقسّم إلى مقطعين غير متساويين وعليه، يكون للقطعة الصّغيرة بالنّسبة للقطعة الكبيرة ما سيكون للقطعة الكبيرة بالنّسبة **للكلّ**. والسّؤال الّذي يطرح: لماذا كان ألزنشتاين بحاجة إلى المقطع الذّهبي؟

حاجة السّينمائي ألزنشتاين للمقطع الذّهبي تكمن في تكوين أو إنشاء صور سينمائية مركّزة على لحظات أزمة ولحظات خاصة، إنشاء مثل هذا قابل للتحقيق بشرط أن تكون اللّحظات متساوية المسافة فيما بينها، بعبارة أخرى لحظات ما، وعبقرية ألزنشتاين تكمن في تمكنه من إخراج تلك اللّحظات وإبرازها، اعتمادا من النّاحية التّقنية على تساوي المسافة بين اللّحظات. وأخيرا، يمكن القول بأنّ ألزنشتاين يرى ضرورة أن تكون الصّورة السّينمائية عضوية ووجدانيّة.

2- **الطّريقة الفرنسيّة:** المونتاج الكميّ: وقد سمّاه دولوز أيضا بالمدرسة الغنائية **lyrique** مذهبيا تُلحق هذه الطّريقة بالتّيار الديكارتيّ مع بعض التّحفظ، بطبيعة الحال، القاعدة (الوصفة) التي يعتمدها المونتاج الكميّ هو صبّ أكبر قدر من كميّة حركة لأجل أن تُعبّر الحركة عن الدّيمومة، أو تعبّر عن تغيّر في **الكل**، يترتب على اعتماد الطّريقة الفرنسيّة أشياء أربعة، تُنسب إلى السّينمائي الفرنسي « كونس « أ- التّركيب المتسارع، ب- حركيّة الكاميرا المذهلة، ج- الانطباع المضاعف لغرض التقاط أكبر قدر من الحركات والّذي يُضاعف من كميّة الحركة ويمنحها حجما على الصّورة المسطحة، د- الشّاشة ثلاثيّة الأبعاد وبوليفزيون ونظرا لهذا، سُمي هذا التّركيب بالتّركيب الكميّ، بعد هذا يقترح دولوز أفلاما فرنسيّة سارت وفق هذا النّهج من التّصوير والمونتاج، مثال ذلك أفلام، لاربي

وكونس. وقطبا الصّورة- الحركة عند السّينمائيّين الفرنسيّين هما: الحركيّة -cinétique- والغنائيّة -lyrique -

يفيد مصطلح حركية التقاط أكبر قدر ممكن من كميّة الحركة، ويفيد مصطلح غنائي الفكرة حينما تتجلى على هيئة حالة نفسيّة مواتيّة أو مناسبة أو مقابلة، يري السّينمائي كونس بأنّه ينبغي إظهار أحوال الرّوح، فالرّوح عنده هي الجسد. وعلى السّينمائي إبرازه أو الإفراج عنه – ألسنا هنا بصدد استرجاع الفكرة السّبينوزية والّتي تعلي من شأن الجسد وتعلي مقامه - .

3- **الطّريقة الثّالثة:** المونتاج الألماني وقد سمّاه دولوز أيضا بالمدرسة التّعبيرية، قد يستغرب المرء ويتساءل لماذا السّينمائيون الألمان لم يكونوا سابقين إلى تبني – فكريا- المذهب الجدليّ، السّؤال يبقى مطروحا.يبني دولوز تعريفه للمونتاج الألماني على استشعارات، يبسط الاستشعار الواحد، ليُتبعه باستشعار مصحح في بعض الجوانب لما تجلى في الاستشعار المتقدم وهكذا دواليك، مضيفاً بعد ذلك، أنّ هذه الطّريقة قد تلقى هوى وتفضيل عند أصحاب النّفوس العاطفيّة المرهفة،اهتمّ السّينمائيون الألمان بجانب أساسي في الحركة والمتمثّل في الضّوء، والمقصود بالضّوء في هذا المضمار عامل الشّدّة في الحركة حيث يستحيل الضّوء إلى أحوال من الشّدّة، بين المضيء إلى الأقل ضياء أو الدّاكن، وهكذا هي الحركة، لهذا ينبغي استخلاصه، أي الضّوء أو النّور، من الحركة، فما المقصود بالشّدّة؟ يحيلنا دولوز إلى تعريف كانط، القائل بأنّ الشّدّة هي مقدار يُضبط في اللّحظة. وعليه، نميّز بين الكميّة الشّدّة والكميّة الممَددة، فعلا، فإنّ الكميّة الممدّدة هي مقدار يُضبط بالتّتابع أو التّتالي أي الانتقال من درجة إلى درجة، من الدّرجة صفر إلى الدّرجة واحد، الخ، تمثيلا لذلك نأخذ جهاز قياس حرارة الجو، بينما الكميّة الشّدّة ليست مقدارا تجميعيا للدرجات، فدرجة الحرارة ثلاثين ليست تجميعًا للدرجة واحد زائدًا الدّرجة أثنين فثلاثة وهكذا، وعندما نقول مقدار هذا يعني الكثرة، الوفرة، التّعدّدية، وبالتّالي فإنّ الكميّة الشّدّة هي مقدار تكون كثرتها المحتواة في المقدار المتعيّن مثلا ثلاثين درجة، غير قابلة لتمثيل إلا بمساحتها والتي لا تقبل القِسمة على الصّفر، أي دونوها زمنيا من الصّفر، وبعبارة أخرى، الكميّة الشّدّة تستلزم سقوطا مثاليا، إنّ عامل الشّدّة غير منفصل مع مسافته؛ يُستخلص

من هذا كلّه، أنّ هناك مناسبة بين الشّدّة والحركة، لذا، لا ينبغي الفصل – في تصوّر السينمائيين الألمان – بين المتحرّك والمادّة المتحرّكة الّتي تنزع نحو الدّرجة الصّفر، الحركة في منظور هؤلاء هي عمليّة لشيء هو في حالة دائمة من الانفكاك والتّفتق، تُرد الحركة في عرف السّينمائيين الألمان إلى ما هو معتّم ومظلم في عمق المادّة، يظهر سينمائيا في مشاهد تحوي غرفا تنبعث منها أعمدة من دخان، ومستنقعات نتنة، إنّ العنصر الأوّل للصورة-الحركة في السّينما الألمانيّة، هو الحياة اللاعضوية للأشياء، فالكائنات العضوية هي بمثابة حوادث أو عوارض الحياة، والنّصوص المؤسِسة للنزعة التّعبيرية، هي نصوص فِرينقار، فإن كان مثلا المونتاج قد انخرط في خطّ عضويّ حيويّ ، صورته الهندسية الشّكل الحلزونيّ أو حتّى الدّائريّ، فإن المونتاج الألمانيّ، تبعا لتصور فِرينقار منخرط في خط لاعضويّ، عنيف المسار، لا يمكث على وجهة واحدة، وأقدم تعبير فنّيّ لهذه الهندسة هو الفن القوطيّ، فعناصر المعمار القوطيّ، خطوط متكسرّة، متقطعة،و أحيانا خطوط قد اضمحلت وتلاشت.و للتمثيل سينمائيا يذكر دولوز أفلام: ميرنو[1] (فجر) ، بابست (لولو) ، ستروام (القوارض) ؛ تذهب هذه المدرسة السّينمائيّة إلى أنّ الفن لا تمته صلة بالمحسوس، إنّما متعلّق بالمتعاليّ بما هو روحيّ، والكلّ عندها يكمن في التّعايش بين المادّة المتحرّكة الّتي لا تتوقف من التّفتق والرّوح الّذي لا ينفك عن التّكوّن. وقطبا الصّورة-الحركة بالنّسبة للسينمائيين الألمان القطب الأوّل: اللاعضويّ وروحانيّ؛ القطب الثاني: الرّابط الجامع بينهما الحياة اللاعضوية للأشياء والحياة اللانفسية للروح.

قد يبدو أنّ ما تحاول أنْ تنقله السّينما الألمانيّة هي صورة كاتمة في غاية الظّلمة واليأس الجذريّ، صورة عنوانها التّحلّل والتّعفّن والاضمحلال، لكن، هذا ليس إلا جانبا واحدًا، أو قل جزءًا تمهيديا، إن الفن لا يدعو إلى الموت، بل على العكس من ذلك يحمل رسالة أمل، قد تقرأ ضمنا في أفلام ميرنو أو ستروام أو بابست ، وعلى المشاهد المتمرس أن يلتقط تلك الصور المعبّرة.

(1) فريدريك فلهايم ميرنو، مخرج سينمائي ألماني من مواليد 1888، توفي على إثر حادث سير سنة 1931 بالولايات المتحدة. تأثر بمسرحيات شوبنهاور ونيتشه وشكسبير، من رواد النزعة التعبيرية في السينما.

في آخر الدّرس الثّالث، وفي مُناخ شابه بعض الغموض واستغرقه، على إثر تساؤلات من أحد الحاضرين المتواجد داخل قاعة المحاضرات ومتابع للموضوع، يتساءل دولوز عن من هو صاحب الفيلم هل يكون المخرج أو المسؤول عن المونتاج أو هو المنتج، أم هم جميعا؟ في أحيان كثيرة، فإنّ صاحب الفيلم هو المنتج وبغض النّظر عن أنّه هو المسؤول عن الجانب الماليّ، ونحن نعلم وبجلاء أنّ فيلما ما لا تقوم له قائمة إلا بمحرّك مالي فاعل، يُنقل الشّيء من وضع القوّة إلى وضع الفعل أي الوجود، نهيك عن هذا ، كثيرا ما نرى صاحب فكرة وهو المنتج في الحالة من يقترح على مخرج ما، فكرته لكي يخرجها على شكل صوّر سينمائيّة، نضرب مثال على ذلك بالتّجربة السّينمائيّة في الولايات المتحدة، فالمنتج هو الّذي يقترح فكرة الفيلم على المخرج لينفذها، وتأكيدًا على المسار يُقدّم دولوز مثالا محدّدا في شخص المنتج الفرنسي «توسكان ديبلونتيه»[1] والذّي كتب مقالا بهذا السأن، يسرد فيه خيبة أمله في مخرجين اثنين، خانا ما كان يرمي إليه حينما قدّم لهما فكرتين لفيلمين طلب منهما إنجازهما، إلا أنّهما في آخر المطاف، لم يحترما ما كان مرجو منهما، فحرّفا تماما فكرتا المنتج «توسكان ديبلونتيه»..

قبل الشروع في تقديم محاضرته الرابعة، يطلب «دولوز» من الحاضرين إن كانت لديهم أسئلة، أو ملاحظات يبدونها، أو تعليقات يطرحونها، فلابأس إن يُقدموا على ذلك،أسئلة وملاحظات وتعليقات ذات صلة بشكوك قد أفصح عنها الفيلسوف في الجزء الأوّل من محاضراته، أي المحاضرة الأولى والثانية والثالثة، وقبل إفساح المجال لهذه التّدخلات، يرى الفيلسوف أنه لا بُد من إجراء لعملية تلخيص لما فات من أفكار، تلخيص نراه من جانبنا يكتسي أهميّة مضاعفة، فهو من جهة، يلبي وظيفة تعليميّة ديداكتيكيّة تتجلى من خلالها قدرة المعلم على حوصلة ما تعرّض له في المحاضرات السّابقة واختزالها اختزالا يسمح من أن تحفظ ويستعان بها، في قادم الدّروس، ومن جهة أخرى، يبسط منهجا وكيفية مقاربة بدونها لا يستقيم الفهم ولا يتحقق المعنى والمغزى. للجزء الأوّل يقترح العنوان :»الأطروحات الثلاث البرغسونية حول الحركة»، أمّا الكيفية التي يقترحها، فتعيين على مستوى كل أطروحة من جهة مضمونها، ومن جهة أخرى

(1) دانيال توسكان ديبلونتيه منتج سينمائي فرنسي من مواليد 1941، وتوفي سنة 2003، من بين إنتاجه السينمائي فيلم "مدينة النساء" للمخرج الإيطالي فيلليني سنة 1980.

تحديد المشكلة المنبثقة عنها، والمرتبطة بعلاقة الفلسفة بالسينما:

1. **الأطروحة الأولى:** وهي الأطروحة الأكثر ذيوعا من بين أطروحات «برغسون» الثلاث: المقاطع الساكنة لا تُعطينا الحركة، إنها فقط تسمح لنا بإعادة إنتاجها أو بإدراكها وذلك في إطار شروط اصطناعية قد تعلقت بالسّينما حصرا، أما المشكلة المتأتيّة عن هذا الطّرح أي عن هذا الطّرح المضمون المعرفيّ،يكمن في أنّه لا يمكن استخلاص من اصطناعيّة الشّرط، اصطناعيّة المشروط، يعني أنّه ليس لأنّ ظروف الإنتاج تكون اصطناعيّة، يؤدي هذا حتما إلى أن يكون الإنتاج في حدّ ذاته اصطناعيا بالضّرورة، أي من النّاحية المنطقيّة لا وجود لتلازم بين ظروف أو شروط الإنتاج المصطنعة والمنتج الحاصل. والسّؤال الّذي يطرح، هل بمقتضى هذه الشّروط الاصطناعيّة تحديدا، السّينما تُقدم لإنتاج الحركة، إدراك خالص للحركة، أو بتعبير آخر، ألا يمكن اعتبار وفقا للشروط الاصطناعيّة لإنتاج الحركة، السّينما وفي الوضعيّة الّتي هي عليها بقادرة على تقديم إدراك خالص للحركة، أو إدراك الحركة الخالصة؛ يلاحظ «دولوز» أنّ الإدراك الخالص للحركة أو إدراك الحركة الخالصة غير متاحتين طبيعيا، لأنّ الإدراك الطّبيعي يستلزم بالأساس إدراك مشوب، أي إدراك خليط. يطلق «دولوز» على هذه المشكلة والتّابعة للأطروحة الأولى إدراك الحركة في السّينما والفرق بينه وبين الإدراك الطبيعيّ.
2. **الأطروحة الثانية:** ينبغي القول أن هذه الأطروحة مرتبطة بالأولى، أمّا فحواها فينص على أن هناك كيفيتان لإعادة إنتاج الحركة مع مقاطع ساكنة:

أ- **الكيفيّة الأولى:** يُعاد إنتاج الحركة، بحسب لحظات منتقاة أو مصطفاة وبمقتضاها، أي بمقتضى أشكال في خضم الالتئام.

ب- **الكيفيّة الثّانيّة:** يعاد إنتاج الحركة، وفق لحظات أيّا كانت، غير مصطفاة، وتعيّن هذه اللّحظات تبعا لتساويها في البعد.

أمّا الكيفيّة الأولى لإعادة إنتاج الحركة، فتابعة للعلم والميتافيزيقا القديمين، اللّذان يعتبران الزّمن ملحقا بالأبدية. والكيفيّة الثّانيّة على العكس من ذلك تقوم على منجزات العلم المعاصر والّتي من بينها فك الزّمن وتحريره من قبضة الأبدية، ومن ثمّة إمكانيّة تواجد

اللّحظات المتغيّرة والمستقلة، أي لا مجتباة، وأيضا الدّعوة إلى إرساء ميتافيزيقا جديدة، تواكب وتحتضن العلم المعاصر، ميتافيزيقا جديدة يرى «برغسون» بوجوب بنائها. في هذه الأثناء، يتوقف «دولوز» عن بث القول ونشره، ملاحظا أنّ هناك غموضا ما يكتنف ما تقدّم من القول، غير أنّ هذا الغموض في رأي الفيلسوف لا ينبغي أن نأخذه مأخذا قدحيا،بل نأخذه مأخذ الإطراء، ذاكرا أنّه بالفعل على مستوى الكيفية الأولى، «برغسون» ينتقد السّينما، ولكن على مستوى الكيفيّة الثّانية الأمر يختلف تماما ويتعقّد، لأنّ الإنتاج السّينمائي للحركة والّذي يتم وفق لحظات أيّا كانت، لا وفق لحظات مجتباة، ما يؤدي إلى تحرير الزّمن، واعتباره متغيّر ومستقل، وبالتّالي بروز فرص لبناء ميتافيزيقا جديدة؛ لتنبثق عن هذا الطّرح مشكلة قد تعلّقت بالأطروحة الثّانيّة، هي دائرة بحث الفيلسوف «دولوز». لا يمكن الحديث عن سينما بحسب الفيلسوف، إلا باعتماد حصرا على الكيفيّة الثّانيّة، والّتي تفيد أنّ إعادة إنتاج الحركة، يتم وفق لحظات أيّا كانت. فلا يمكن الحديث عن سينما، فقط إن حضرت آلات تصوير وعرض، قد استندا على الكيفية الأولى.

3 - **الأطروحة الثالثة:** إذا كان صحيحا، بأن اللّحظات هي مقاطع ساكنة للحركة، فإن الحركة في الفضاء هي مقطع متحرّك للديمومة، أي هي تعبير عن تغيّر في **كلّ**؛ أما المشكلة المتمخضة والمقابلة لهذا المحتوى يكمن في تشكيل أفق زمنيّ في مقابل أفق فضائيّ، واعتبار الأفق الزمنيّ خاصا بالصّورة- السّينما؛ ليخلص «دولوز» بعد ذلك، إلى أنّ هناك مظاهر ثلاثة للصورة-السّينما:

أ. **المظهر الأوّل:** الموضوعات اللّحظية التي تُجليها الصّورة والّتي يدعوها المخرج «بازولوني» ب «السينام» cinème، مظهر يمثّل ضبط الصّورة «cadrage».

ب. **المظهر الثّاني:** الحركة التي تصير بين الموضوعات والّتي تُمثّل المشهد الزمنيّ، - وجدت أن هناك من يترجم لفظة plan باللّقطة- .

ج. **المظهر الثّالث:** الفكرة المتعلّقة بالحركة المعبّرة عن تغيّر في **الكلّ** والجالبة للموضوعات، والّتي تمثّل المونتاج.

السؤال الذي يطرحه «دولوز» بصدّد ما تقدم هو كيف للحركة والمرتبطة بموضوعات مؤطّرة أنّ تردّ هذه الموضوعات إلى **كلّ**، ما يؤدي إلى تمييزنا أنواع التّركيب أو المونتاج:

المونتاج الدّياليكتيكيّ أو الجدليّ، المونتاج الكميّ، المونتاج التكثيفيّ،تبعا للكيفيات، والّتي تعبّر من خلالها الحركة عن تغيّر في **الكلّ**. إنّ المظاهر الثّلاثة هذه للسّينما وأقصد الموضوعات، والحركة بين الموضوعات، و**الكلّ** حيث تقوم الحركة بردّ هذه الموضوعات، هي في حالة دوران مستمر، فديمومة **الكلّ** تتفرّع إلى ديمومات فرعية مناظرة أو مقابلة للموضوعات، وهذه الأخيرة بدورها تلتئم في **كلّ** بواسطة الحركة،أيّ بواسطة المشهد الزمنيّ (أو اللّقطة الزّمنيّة)، ولكي يُعطي لذكره قِواماً، يقوم «دولوز» ببنائه البناء القياسي، أما الحدود الثلاثة، فهي الموضوعات،و الحركة بين الموضوعات، و**الكلّ** المعبّر عن تغيير في **الكلّ**. تكون الحركة بين الموضوعات، أي المشهد العلائقيّ أو اللّقطة العلائقيّة، الحدّ الأوسط، وكما نعلم -بمقتضى القواعد القياسيّة الأرسطيّة- أنّ الحدّ الأوسط لا يظهر على الإطلاق في النّتيجة القياسيّة، إنّما وظيفته وظيفة وساطة أو همزة وصل بين الحدّين الأكبر والأصغر. الّذي جاء أعلاه كله في نظر «دولوز»، القصد منه تعريف الصّورة-الحركة أو الصّورة-السّينما، علاوة على هذا، تعريف مفاهيم قد ارتبطت بالصّورة الحركة أو الصّورة-السّينما، ذاكرا أنّه أثناء عمليّة التّعريف رجع إلى كتابين للفيلسوف «برغسون» هما: «التّطور المبدع» – الفصل الأوّل والفصل الرّابع- والكتاب الثّاني الموسوم:» مادّة وفكر» وللتمثيل على ذلك نقترح فهما للحركة مستقى من مؤلفه الأوّل وتحديدا من الفصلين الأوّل والرّابع، وسمى الفصل الأوّل ب:» في تطوّر الحياة – الآلية والغائيّة- ووسمى الفصل الرّابع ب:»آلية الفكر السّينمائيّة والوهم الميكانيكيّ نظرة إلى تاريخ المذاهب الفلسفيّة الصّيرورة الحقيقيّة ومذهب التّطور الباطل» ففي الفصل الأوّل وقبل أن يدلي بدلوه يضعنا الفيلسوف في سياق قد عيّنه يتمثّل في الخلاف النّاشب بين المذهبين الآليّ والغائيّ حول المدلول الصّحيح لمصطلح الحركة، فابتداء ينتقد ما قدّمه أصحاب المذهب الآليّ وأيضا أصحاب المذهب الغائيّ من إضاءات تخصّ دلالة المصطلح، معتبرا مسعاهما قد جانب الصّواب، مقترحا في المرحلة التّالية دلالة مركبة من مستويين مختلفين – وهذا أمر يبدو لنا مفارق يستدعي النظر الدّقيق- فهو يذكر في المستوى الأوّل:» أنّ الحركة .. هي بمعنى ما شيء أكثر من الأوضاع وأكثر من نظامها لأنّه يكفي أن توجد هذه الحركة في بساطتها غير المنقسمة،حتّى توجد معها ما لا نهاية له من الأوضاع المتتاليّة وحتّى توجد كذلك نظامها هذا إلى جانب شيء آخر ليس نظاما ولا أوضاعا وإنّما جوهريّ وهو قابليّة

الحركة»[1] . استوقفنا بعض ما جاء في الترّجمة، وبعد العودة إلى النّسخة الأصلّية، أي النّسخة الفرنسيّة، بدا لنا وعلى سبيل المثال أن استعمال المترجم للفظة «يوجد» ترجمة للفظة «donner» الفرنسيّة لم يوافق المعنى المقصود، إنّما ربما الأنسب يكون اعتماد لفظة «يُعطي» أو «يُقدم»، وكذلك عوض استعمال لفظة «جوهريّ» كان الأنسب استعمال لفظة «أساسي». وقبل هذا وذاك، - وإن لم يقيّد- كان حريّ استعمال عبارة « الحركة هي الواقع نفسه» نعتا، أنسب من استعمال عبارة «الحقيقة الواقعية» نعتا للحركة. أمّا في المستوى الثّاني، فيقول:» ولكن الحركة بمعنى آخر، شيء أقل من سلسلة الأوضاع ومن النّظام الّذي يربطها لأنّه لابد في ترتيب النّقاط في نظام معين من تصوّر النّظام أوّلا ومن تحقيق هذا النّظام بعد ذلك بواسطة النّقاط، ولابد كذلك من التّجميع ولابد من العقل على حين أنّ حركة اليد البسيطة لا تحتوي على شيء من ذلك، فهي غير عاقلة بالمعنى الإنسانيّ لهذه الكلمة، وهي ليست تجميعا لأنها غير مؤلفة من عناصر»[2] يواصل «برغسون» بسطه لمصطلح الحركة، فإنّ كان قد عرّفها وقد تعلّقت بحركة اليد، وفي سياق سجال بين الآلييّن والغائييّن، فإنّه يعرّفها في الفصل الرّابع في سياق مختلف عن السّياق الأوّل، وأعني به السّياق السّينمائيّ؛ حيث يقول:» لقد قلنا آنفا أنّ الأمر الّذي يهمنا هو الرّسم الثّابت للحركة لا الحركة نفسها. فإذا كان المقصود بالحركة حركة بسيطة تساءلنا إلى أين تذهب، وتصورناها في كلّ لحظة بالقياس إلى اتجاهها أي بالقياس إلى موضع هدفها المؤقت. وإذا كان المقصود بالحركة حركة معقّدة أردنا أن نعرف قبل كل شيء ما يحدث وما هو الشّيء الّذي تفعله الحركة أي ما هي النّتيجة الحاصلة وما هو القصد الموجه لها. أفحص عن كثب عمّا يدور في ذهنك عند كلامك على عمل هو في طريقه إلى الإنجاز. إن فكرة التّغيّر موجودة في هذه العمل، وأنا أسلم بذلك ولكنّ هذه الفكرة خبيئة في الظّل. أما في الضّوء السّاطع فلا وجود إلا الرّسم الثّابت للفعل الّذي تفرضه تام التّحقيق. وبهذا وحده يتحدّد الفعل المعقّد ويتميّز عن غيره»[3]، في هذا الضّبط لمصطلح الحركة نلاحظ الفيلسوف «برغسون» قارب الموضوع بطريقة ملفتة،فهو أوّلا

(1) هنري برغسون، التطور المبدع، ترجمة من الفرنسية إلى العربية جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع،بيروت.1981،ص86.

(2) هنري برغسون، المرجع السابق، ص86.

(3) المرجع نفسه، ص، ص 271 .272

يعلن بأنه غير مكترث بالحركة باعتبارها حركة، وهذا هو المؤشر الأوّل على جدّة الطّرح أو قل الفهم، فالحركة شيء زئبقي يستعصى على المسك، في حالة من التّغيّر والتّبدل الدّائمين، لدا فالأجدى تقييد القابل للتسكين، والقابل للتسكين في هذه الحالة الرّسم الرّديف لكلّ حركة متعيّنة في الزّمن والفضاء، وعلى ضوء ما تقدّم يميّز بين نوعين من الحركة، حركة بسيطة وحركة معقّدة، يُحدّد الأولى حصرا بالوجهة فإنّ كانت لها هوية، فقد تطابقت مع إحداثيتها الفضائية المؤقتة، بينما يحدّد الثانية حصرا بالوظيفة وبمبتغاها أو القصد من مجريات الحركة، وهذا شيء ملفت يستدعي التّساؤل، وفي مرحلة ما بعد التّمييز، يمثّل للحركة المعقّدة وحسب، وهذا أيضا يستوقف المرء. وتأكيدا على انشغاله بالنّوع الثّاني والتّركيز عليه، يقول:» ومتى تمّ لنا ذلك بحثنا عن الخطّة الشّاملة لكلّ الحركة من هذه الحركات المعقّدة، أي عن الرّسم الثّابت الّذي يتضمنها، وهنا تتناول المعرفة حالة لا تغيّرا. والأمر في هذه الحالة الثّالثة كالأمر في الحالتين الأخريين. فسواء أتعلّق الأمر بالحركة الكيفيّة، أم الحركة التّطوريّة، أم بالحركة الامتداديّة،فإنّ العقل يعمل على الالتقاط مناظر ثابتة من وجود غير ثابت حتّى يصل على هذا النّحو كما بيّنا ذلك سابقا إلى ثلاثة أنواع من التّصور وهي: 1- الكيفيّات 2- الصّور أو الماهيّات 3- ويقابل هذه الوجهات الثّلاث من النّظر ثلاثة أقسام من الألفاظ وهي النّعوت، والأسماء، والأفعال ..»[1].. إنْ كان «برغسون» في مؤلفه «التّطور المبدع»، قد سلك في مسعاه التّأثيليّ، سبيل الوقائع للإحاطة بموضوع الحركة،فإنّه وفي المقابل، وفي مؤلفه «مادّة وذاكرة» يسلك في مسعاه التأثيليّ، سبيل التّجريد الّذي يعود بين الفينة والأخرى إلى الوقائع، حتّى ليمكن القول أنّ التّجريد متعلّق في جميع أحواله بالوقائع الّتي تهبه الوجود؛ يقول:» جليّ أنّ الحركة تكمن في الانتقال من نقطة إلى أخرى، ومن ثمّ اجتياز المكان، لكنّ المكان منقسم إلى ما لانهاية. وبما أن الحركة تغطي، بمعنى ما، طول الخّط الّذي اجتازته، فإنّها تبدو متضامنة معه، وقابلة للانقسام مثله؛ أليست هي الّتي رسمته؟ أليست هي الّتي اجتازت النّقاط المتتالية والمتجاورة؟ بالطّبع أجل، ولكن هذه النّقاط لها واقع إلاّ ضمن خطّ مرسوم، أيّ خطّ تابت، وبمقتضى هذا فقط، يمكن أن تتصوّروا الحركة تعاقبا وفي مختلف نقاطها..»[2] .

(1) المرجع السابق، ص272.

(2) Henri Bergson, Matière et Mémoire-Essai sur la relation du corps à l'esprit- Félix Alcan, éditeur, troisième édition.1903.France. P209..

يذكر «دولوز» أن المهمة الّتي ينبغي إنجازها – وقد وصل إلى هذه النّقطة- تتمثّل في تحليل الصّورة-الحركة انطلاقا وبالعودة إلى كتاب «برغسون» الموسوم ب:» مادّة وذاكرة «، فإنّ كان هذا الكتاب قد صدر قبل صدور كتابه «التّطور المبدع»، فإنّ الكتاب يحتوي على أطروحات متقدّمة، مقارنة بالكتاب الآخر، وإن حاولنا تلخيصه لقلنا هناك نوعان من الصّور: أ- النّوع الأوّل صور حركة، يصفها بالصّور السّطحيّة، وينبغي أن لا نأخذ النّعت هذا مأخذ القدح، بل على العكس من ذلك، ب- النّوع الثّاني صور ذكرى، يصفها بالصّور الزّاخرة متعلّقة برؤية ما. بين النّوعين من الصّور اختلاف في الطّبيعة، غير أن الاختلاف لا يمنع من الانتقال من نوع إلى آخر.. يعتقد «دولوز» أنّه من غير الممكن مجابهة مسألة الصّورة الحركة إن لم يكن هناك تفاعلا بينه وبين الحاضرين، فمن خلال ملاحظاتهم وأسئلتهم وتعقيباتهم يسهل ما كان صعبا، ويتّضح ما كان غامضا، فلبيت الرّغبة مباشرة،حيث تدخل أحدهم ملاحظا، أنّ الفيلسوف لم يتطرّق أثناء حديثه عن الصّورة-الحركة، إلى الجانب المعتم للمادّة وعن علاقة الصّورة- الحركة بالنّظام المرضيّ، وذلك بمقتضى رؤية الفيلسوف «موريس بلانشو»[1] ، بالإضافة إلى السّينما الألمايّة وطروحاتها التّكثيفيّة والعضويّة، وأيضا رؤى «نيتشه»[2] الّتي تقدم الإنسان غريبا عن نفسه، يجهل نفسه بالضّرورة. ومن بين أعراض النّظام المرضيّ سكون الحركة، والدّليل على ذلك مفارقة «زينون». وردا على ما ذكر من قبل المتدخل، فإنّ «دولوز» يذهب إلى الاعتقاد بأنّ ما جاء به «برغسون» من أفكار متعلّقة بالحركة، لا مجال للاعتراض عليها، فهي أفكار مقدّسة. (هنا يتجلى دولوز المنطقيّ التقليديّ والّذي ينطلق من فكرة قاعديّة يسلّم على أنّها صحيحة وعليها تصوّرا عامّا للموضوع - أي لا مجال للتشكيك في وجاهتها، لانخراطها في سياق محدّد يبدأ من تحديد الإشكاليّة ثم اقتراح مسلمات عمل على ضوئها ينسج الطّرح وتبنى التّصورات، وفق منهج واضح المعالم يمزج الاستنتاج والاستقراء تأليفا ويدعن لمعطيات الحدس وحرارة الحياة النفسيّة وتيارها الجارف المستمر وللتأكيد على ما أثير من قبل المتدخل، يتحدّث «برغسون» فعلا على الزّوج الصّحة-المرض وكيف أنّ الانطباعيّة بوصفها حركة، لا يمكن الإحاطة بها بمعزل عن تقويم للمرض وعلاقة

(1) روائي وناقد أدبي وفيلسوف فرنسي من مواليد 1907، توفي سنة 2003، من مؤلفاته "الفضاء الأدبي"..
(2) فيلسوف ألماني من مواليد 1848، توفي سنة 1900، من مؤلفاته " هكذا تكلم زرادشت"..

المفكر بالموت، لقد أولت هذه الحركة أو النّزعة تحديدا في مجال السّينما، على جانب الشّدّة في الصّورة، وهذا ما نلاحظه متجليا في السّينما الألمانيّة. عندما باشر «دولوز» تحليل الصّورة-الحركة أقدم على ذلك وقد استّهل تحليله بالتّطرّق إلى الأزمة الّتي عاشها علم النّفس؛ حيث أشار إلى أنّ علم النّفس التّقليديّ وأثناء القرن التّاسع عشر واجه أزمة ما أدى إلى تصفيته والقضاء عليه، ولم تكن علّة ذلك كما يُعتقد تحت الضّربات المتتاليّة لمدرسة التّحليل النّفسيّ، بل العلّة في نظر «دولوز» ترجع إلى عدم قدرة علماء النّفس في ذاك القرن على تجاوز المشكلة الكبيرة والمتمثّلة في مشكلة الصّورة-الحركة، أو بتعبير آخر، عدم قدرة هؤلاء على استجلاء الاستجلاء الواقعيّ علاقة الصّورة بالحركة والحركة بالصّورة، وما ينجر عن هذه العلاقة في الاتجاهين؛ فعلم النّفس التّقليديّ كان قد قسّم العالم إلى قسمين غير متجانسين يستحيل الرّبط بينهما، من جهة شعوريّ يزخر بصور أيّ تمثّلات كيفيّة وأحوال كيفيّة لا ممتدّة، على اعتبار الصّورة معطى كيفيّ لا ممتد للوعي، ومن جهة أخرى العالم يحتوي على حركات أيّ تشكيلات متغيّرة كميّة ممتدّة. وعن سؤال متى وصلت الأزمة الذّروة، يجيب «دولوز» أنّه تزامن ذلك مع بروز تحليل الحركة والإنتاج السّينمائيّ، وعن الصّعوبات الّتي وقفت حائلا أمام علماء النّفس لحلّ المشكلة، فتتمثّل في متى وكيف يتم تحويل حركات كميّة ممتدّة إلى صور كيفيّة لا ممتدّة؟، وكيف لصورة في الوعي أن تنبثق عنها حركة في الفضاء؟، كيف يتحوّل ما هو إراديّ كيفيّ إلى وضع حركيّ يشغل حيزا في المكان؟، وما هي العلاقة أو العلاقات الّتي تربط بين طبيعتين غير متجانستين، صور ذات طبيعة كيفيّة لا ممتدّة وحركات ذات طبيعة كميّة ممتدّة؟. صفوة القول، أنّ مكمن الأزمة والّتي أفضت في نهاية الأمر إلى القضاء على علم النّفس التّقليديّ، لا يعود كما أسلفنا إلى مشكلة التّداعي الحرّ، فضلا على عدم صحّة ما تضمنه التّقرير الواصف للحياة النفسيّة، استنادا إلى التّداعي الحرّ، بل الوضع المفضي إلى التّصفيّة، أمسى في استحالة العلاقة بين الصّورة والحركة، عندما نحدّد الصّورة على أنّها حالة كيفيّة لا ممتدّة في الوعي، والحركة على أنّها حالة كميّة ممتدّة في العالم. والسّؤال الّذي يتولّد عن هذا الأمر،هو كيف السّبيل إلى تجاوز هذه الأزمة؟ السّبيل إلى ذلك يتم بمقتضى محاولتين وصفهما «دولوز» بالمحاولتين العبقريتين والمتنافرتين:

1. **المحاولة الأولى:** تعود هذه المحاولة إلى كلّ من «برغسون» و«وايتهيد»، اللّذان يُعدّان من بين المفكرين الأوائل الّذين وضعوا قطيعة معرفيّة مع علم النّفس التقليديّ، ودعا إلى تأسيس علم نفس جديد.
2. **المحاولة الثانية:** نشأت بألمانيا عن تيارين في آن واحد: مدرسة الجشطالت[1] والمذهب الفينومينولوجي[2]

هكذا، يبدو أنّ هناك في الأفق التئام لعناصر تسمح آخر مطاف بتشكيل نواة علم نفس جديد على أنقاض علم النّفس الكلاسيكيّ الّذي لم يقدر أو بالأحرى لم يقو على ابتكار حلول ناجعة، تُمكّنه من تجاوز الأزمة الّتي كان يتخبط فيها. غير أن علم النّفس الجديد المرتقب منذ لحظة التّأسيس تجاذبته مقاربتين متعارضتين؛ فإن كان الفينومينولوجيين يعتبرون أنّ كلّ وعي هو وعي بشيء ما، وأنّه خال من صور، بل يتّجه نحو صور، وبالتّالي كلّ صورة هي صورة لحركة، أيّ أنّ الصّورة ليست شيء في الوعي، إنّما هي نوع من أنواع الوعي، والّذي ضمن شروط معينة يقصد الحركة، وبعبارة فينومينولوجية كلّ وعي هو وعي قصديّ. بينما بالنّسبة «لبرغسون» الأمر مختلف، فكل وعي هو وعي بشيء، عبارة خالية من أيّ معنى، نُطقة أو صُويت أو فونيم،[3] والعبارة الملائمة في تصوّره هي أنّ كل وعي هو شيء ما. والقاسم المشترك بينهما هو أننا لا ندرك الأشياء في شعورنا، إنّما ندركها في العالم الخارجيّ حيثما تتواجد. يواصل «دولوز» تحليله، فاتحا قوسا، حيث يرى أن الفلسفة ليست قضية ذوق، بل هي علم صارم مثلها مثل الرّياضيات أو الفيزياء،

(1) مدرسة في علم النفس والفلسفة والبيولوجيا، تتصل في بعض أفكارها إلى الأديب "غوته" أمّا المنظر والذي شكّل المصطلح المحوري أعني "الشكل" فهو الفيلسوف "كريستيان فان أرنفالس Christian von Ehrenfels " من مواليد 1852 وتوفي سنة 1932. تُبنى نظرية "الجشطالت" على ثلاث مسلمات: - المسلمة الأولى، فحواها أن حدوث النشاطات النفسية يتم بمقتضى نسق مركب مفتوح؛ حيث يتحدد كل نسق فرعي من خلال علاقته مع باقي الأنساق. المسلمة الثانية، منطوقها يتمثل في أن النسق وحدة حيوية.. المسلمة الثالثة، تقول بأن كل نسق يظهر ميلا صوب تناغم أو "هرمونيا" بين جميع خصائصه بغية السماح لإدراك الصورة الفضلى أو الشكل الأفضل..

(2) الفينومينولوجيا من حيث الاشتقاق اللغوي، لفظ إغريقي مركب من لفظين: "فاينومنون" "phainomenon" الذي يعني "الذي يظهر" و"لوغوس" logos » " والذي يعني دراسة. واصطلاحا، تيار فلسفي اهتم بدراسة الظواهر والتجربة المعيشة فضلا عن معطيات الشعور. أسسه الفيلسوف "إيدموند هوسرل" من مواليد 1859، توفي سنة 1938.

(3) يعرّف بلومفيلد – 1887- 1949- الصوتية على أنها :" أصغر وحدة من وحدات السمات الصوتية المتمايزة، وهي في العربية تكاد تنطبق على كل حروف الهجاء.." عن: الدكتور محمد محمود غالي، أئمة النحاة في التاريخ، دار الشروق. ط1. 1976. المملكة العربية السعودية،ص19.

ولتبيان ذلك يقدم بعض القرائن الّتي تؤيد رأيه وتؤكده، أيّ نعم وكما هو متعارف عليه، الإجماع بين جمهور الفلاسفة نادر الوقوع، فمثلا عندما انتقد «كانط» «ديكارت» لم يفعل ذلك بدافع الهوى، بل أقدم على ذلك معتقدا أنه يطرح مشكلة المعرفة بطريقة مختلفة عن تلك التي اعتمدها «ديكارت»، وبالتالي وبمقتضى هذه الطّريقة الجديدة، تصبح الحلول الدّيكارتية فيما تعلّق بمشكلة المعرفة،لاغيه، ولكن بإمكان لديكارتيّ الآن، واستنادا لمعطيات معرفية حالية، أن يُعيد تحيين الفكر الدّيكارتيّ، ويدلي بدلوه في النّقاش الفلسفيّ. إنّ النّقاشات الفلسفيّة لا تمت بصلة بالأمزجة ولا بالأذواق، بل هي مرتبطة ارتباط وثيق بالصّرامة العلميّة، ولا يمكن الحكم على نظرية فلسفيّة خارج إطار المشكلات الّتي تطرحها، ولا تقوم بحلّ المشكلات الّتي لم تطرحها، وتغيير طبيعة المشكلات يؤدي بالضّرورة الخروج عن إطار النّظرية الفلسفيّة. ماذا يعني اليوم أن يكون الواحد أفلاطونيا أو برغسونيا، يعني هذا، اعتبار بعض شروط المشكلات التي طرحت من قبل «أفلاطون» أو «برغسون» مازلت لحدّ السّاعة قابلة للبسط. وبالعودة إلى العبارتين: كل وعي هو وعي بشيء وكل وعي هو شيء ما، فإن مكمن الاختلاف بينهما يرجع في نظر «دولوز» إلى عدم طرح المشكلة نفسها في شروط واحدة أو مماثلة، يعني أن الشّروط هي الّتي تصنع الفرق، وتجعل الطرح يختلف. لا يُخفي «دولوز» ميله ومناصرته لرؤية «برغسون» واعتباره إيّاها أكثر عمقا وتقدما مقارنة برؤية الفينومينولوجييّن، ولإبراز ذلك يعرض بالشّرح الرّؤية الأخيرة ومستندا على ما جاء في كتاب «ميرلو- بونتي»[1] الموسوم ب:»فينومينولوجية الإدراك». فبالنّسبة ل:»ميرلو-بونتي» وبخصوص مسألة إدراك الحركة، قد اعتمد في عرضه على مصطلحين، الأوّل سمّاه بالتّجذّر - -ancrage أو التثبت، المصطلح الثّاني سمّاه بالشّكل الأفضل. المصطلح الأوّل يحيل إلى الكينونة في العالم بحسب تصوّر الفينومينولوجييّن، بينما المصطلح الثّاني، فمصطلح جشطلتيّ. يُصرّ الفينومينولوجيون في نظر «دولوز» العودة إلى نوع معيّن من الحركة يدّعى بالحركة الاهتزازية (السّتروبوسكوبيّه)[2] والمختلفة عن نوع الحركة المعتمد في السّينما. وعندما يتكلّم الفينومينولوجيّ عن السّينما فإنّه يتكلّم في الواقع عن الحركة الاهتزازيّة لا غير. في حين أنّ «برغسون» يتصدّى إلى مشكلة

(1) فيلسوف فرنسي من مواليد 1908 توفي سنة 1961، من مؤلفاته "بنية السلوك".

(2) المصطربة أو المصباح الرعاش أو الستروبوسكوب، جهاز يستعمل لقياس سرعة الدوران والتردد وأيضا الزمن الدوري للأجسام ذات الحركة الاهتزازية ..

تتمثّل في كيفيّة استنتاج أو استخلاص إدراك خالص للحركة انطلاقا من الصّورة-الحركة. إن احتفظ الفينومينولوجيون باستعارة «العين» والدّالة على وجود نور يصدر عن الذّات العارفة أي عن الوعي، يسلّط على الموضوع، متى انتفى هذا الضّوء أو النّور، عمّ الظّلام وخيّم على الموضوع؛ فإنّ «برغسون» يرى بإن كان هناك نور أو ضوء في الموضوعات أو الأشياء. فنحن العتمة، والموضوعات هي الّتي تسمح للنّور أو الضّوء بالتّواجد، نور الأشياء هو الّذي يضيء العتمة التي عليها وعينا. وأية مقارنة بين الطّرح البرغسونيّ والطّرح الفينومينولوجيّ، يظهر هؤلاء، أقصد الفينومينولوجييّن، وقد تعلّقوا بجهاز استعاريّ تقليديّ، ما دام ينزلون كلّ شيء إلى منزلة وصف المعيش والمحسوس والموجود، معتمدين في ذلك على اعتبار الوعي نورا أو ضوءا؛ بينما «برغسون» هو الّذي يُحدّث الانقلاب. ولكن ماذا يقصد بالصّورة هي الحركة؟ وهو يتحدّث عن الصّورة بوصفها حركة يتعرّض «دولوز» أوّلا إلى موقف «جون بول سارتر»[1] الوارد في كتابه «التخيّل»، معتبرا إيّاه بالموقف الّذي يتعرّض إلى البعد وذلك أثناء حديثه عن صورة صديقه «بيار» والّذي يراه من خلال الصّورة، يراه غائبا، وهي صورة شمسيّة ذات طبيعة ساكنة ولا تعدّ صورة فعلا؛ لينتقل بعد ذلك إلى عرض رؤية «غاستون باشلار»[2] واصفا إيّاها بالرّؤية البرغسونية، والمتجليّة في كتابه «شاعرية أحلام اليقظة» والّذي يرى بداية الصّورة تحريفا لها، فلا وجود لصورة إلاّ متى كان هناك شيء قد تحرّك وتغيّر، ماذا يعني هذا؟ بالنّسبة «لبرغسون» الأمر بيّن بأنّ الصّورة تتحرّك، غير أنّه في الفصل الأوّل من كتابه «مادّة وذاكرة» يساوي بين المادّة والصّورة والحركة، ولا ينفك وطوال هذا الفصل من التّأكيد على هذه الحقيقة، الصّورة ليست فقط الخاضعة لفعل صور أخرى، ولا هي فقط منفعلة بفعل صور أخرى، بل هي أيضا مطابقة تماما لأفعال صادرة عن صور أخرى وردود أفعال الّتي تحدثها تلك الصّورة في صور أخرى؛ وبتعبير آخر، مجموع الأفعال وردود أفعال الأشياء على بعضها البعض يحيل إلى الشّيء نفسه. يعني هذا، أن الصّورة الواحدة تتألّف من أفعال تتعرّض لها من صور أخرى، وردود أفعالها التي تسلّطها على صور أخرى، وبعبارة أخرى، الصّورة أفعال وردود أفعال، فلا وجود إلا لصور، الدّماغ صورة، العين

(1) فيلسوف فرنسي من مواليد 1905 توفي سنة 1980، من مؤلفاته "دروب الحرية".
(2) فيلسوف فرنسي من مواليد 1884 توفي سنة 1962، من مؤلفاته "فلسفة اللا".

صورة، كل شيء صورة..

لا يحيد «دولوز» وهو يتهيأ لخوض سبيل المحاضرة الخامسة، من عادة إعادة ما قد تناوله في المحاضرة السّابقة، أي الرّابعة، على هيئة ملخص، وظيفته فيما أرى استحضار ما قد فات، ولكن استحضار حي من حي لحي؛ لقد استعرّض أهم الأفكار المتضمنة في الفصل الأوّل من كتاب «برغسون» والموسوم ب:» مادّة وذاكرة»، أفكار هي بمثابة الوقود الطّبيعيّ الذي يمكّن آلة التفكير من المضي قدما نحو عوالم، لم تكن لتتواجد في العالم لو لا قوّة فكر وفكر قوي. كتاب يوصف بالخارق للعادة مضاعفة، فهو خارق للعادة بحدّ ذاته، وخارق مرة أخرى أخيرة، مقارنة بباقي كتب «برغسون» لحيازته مكانة فريدة من نوعها. لينتقل «دولوز» بعد ذلك مقدما وضعية علم النّفس التّقليديّ، وما آل إليه من تأزم، يستوجب التّدخل لأجل الحلّ أي لأجل الحركة أي التّقدم، فلا يمكن إبقاء الوضع على ما هو عليه، والتّشبث بالفكرة القائلة بوجود صور في الوعي من جانب ومن جانب آخر بوجود حركات في الأجسام. يتساءل «دولوز» لماذا ظهرت هذه الأزمة وبرزت تحديدا في نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، يجيب مفترضا أن يكون عائدا إلى بدايات السّينما. حتّى وإن كان هذا العامل ليس بالعامل الأساسيّ والوحيد، وعقب الأزمة طرحت على السّاحة الفكرية محاولتين كإجابة، المحاولة الفينومينولوجيّة والمحاولة البرغسونيّة، كما ألمحنا، منوها في المقام الثّاني بالمحاولة الثّانية ذكرا، وموضحا أنّ هذه المحاولة قد عُملت من قبل الفينومينولوجيّين معاملة سيئة، لرغبة هؤلاء بوضع مسافة تميّزهم عن البرغسونيّة؛ حتّى وإنْ اشتركا في تجاوزهما ازدواجيّة الصّورة والحركة، مع فرق، أنّهما قاربا المسألة كلّ وفق منطلقاته الفكريّة، فإن كانت الفينومينولوجيّة قد أقرّت بأنّ كل وعي هو وعي بشيء ما، فإنّ البرغسونية قد تصوغ ما مفاده أنّ كلّ وعي هو شيء ما.. المتمعن المتدبر لحيثيات الفصل الأوّل من كتاب «مادّة وذاكرة» يجد نفسه مدفوعا بقوّة مواجها التّقرير القاضي بوجود ازدواجيّة الصّورة والحركة، أيّ من جهة تواجد للصورة في الوعي ومن جهة أخرى، حركة في الأشياء. يرى «برغسون» في نهاية المطاف أنّه لا وجود لوعي ولا لشيء، إنّما هناك صور في حالة حركة مستمرة. ويُشكّل الزّوج الصّورة-الحركة ما يدعوه «دولوز» بالعالم –univers- في خضم بسطه يتساءل

«برغسون» ونحن نتطرّق إلى عالم الصّور المتحرّكة، فإننا نُقدم على ذلك من أيّة وجهة نظر، يؤخر «دولوز» الإجابة، وعوض هذا يضيف تساؤلا ثانيا، مفاده عن سبب إطلاق «برغسون» صفة الصّورة عن الّذي يتكلّم عنه، أيّ عن العالم، مجيبا أنّ السّبب يرجع وبكلّ بساطة إلى أنّ الصّورة تُحيل إلى ما يظهر، والظّاهر أو «الفينومان» هو في حالة حركة على الدّوام؛ ولا وجود إلا لصور تتحرّك، وكلّ صورة تفعل فعلها في صور أخرى وتنفعل لفعل صور أخرى، ومتى فعلت فعلها تُقدم على ذلك في كلّ أجزائها الأساسيّة، أو في جوانبها وهذه الأجزاء بدورها صور. ينسج «برغسون» نسيجا من الألفاظ الدّالة الخصبة، كلما أضيفت لفظة استدّعت بالضّرورة الطّبيعية لفظة جديدة ولادة بدورها. يقول:» الصّور فاعلة ورادة فعل فيما بينها وفي كلّ أجزائها الأساسيّة، بمقتضى قوانين ثابتة، أدعوها بقوانين الطّبيعة..»[1].

بالنّسبة «لبرغسون» الصّورة ليست حاملا لفعل ورد فعل، إنّما هي بذاتها فعل ورد فعل، على اعتبار الصّورة حركة، أو إن شئت تعبير آخر، الصّورة اهتزاز أو رجة (قلقلة). إن كان الفينومينولوجييّن قد حافظوا على مقولات مثل وعي وشيء، فإنّ «برغسون» على العكس من ذلك، يستحيل معه العالم إلى جملة من صور في حالة مستمرة من الاهتزازات أو الرجّات. الصّورة في الواقع لا تفعل ولا ترد الفعل في صور أخرى، إنّما في كلّ أجزائها وفي جميع جوانبها تفعل وترد الفعل، وإن فهمنا هذا، سنعلم أخيرا، المقصود البرغسونيّ من التّساؤل المعلّق أعلاه، والمتعلّق من أية وجهة نظر نحن نتكلم، حينما نتطرّق مثلا إلى عالم الصّور في حالة حركة، والمتمثّل في «الحسّ المشترك»، فالوجهة من النّظر هذه، لا تؤمن بوجود ازدواجيّة الوعي والأشياء، فنحن وانطلاقا من هذه الوجهة، ندرك أكبر قدر من التّمثلات وأقل قدر من الأشياء، وقد يعود السّبب في ذلك إلى موقع الحسّ المشترك، والواقع في منطقة وسطى بين أشياء نراها نحن الّذين ندرك، معتمة « opaques » وبين تمثلات هي بالنّسبة لنا داخليّة. غير أنّ «دولوز» يرى أنّ الأمر لا يرتبط بالحسّ المشترك، متسائلا ألا يمكن أن يكون «برغسون» وهو يصف عالم الصّور المتحرّكة، إنّما يصف العالم السّينمائيّ. ليتساءل بعد ذلك، هل يرتبط عالم الصّور المتحرّكة بعلاقة

(1) Henri Bergson, Matière et Mémoire-Essai sur la relation du corps à l'esprit, p.11,

ما مع «الميكانيكيّة»، فيجيب مباشرة، أن لا صلة لهذا العالم بالميكانيكيّة، لأنّ لا وجود لعلّة ولا لغائيّة ولا لهدف في هذا العالم، وأيّة نسبة من هذا القبيل تُلحق بهذا العالم في نظر «برغسون» تعدّ عديمة المعنى لاغيّه، يستدرك «دولوز» ذاكرا، أنّه قد يبدو عالم الصّور المتحرّكة ميكانيكيّ الطّبيعة، ولكن، في الواقع ليس كذلك، لأنّ مفهوم «ميكانيكا» إن أُخذ على محمل الجدّ، يستجيب لمعايير ثلاثة هي:

1. **المعيار الأوّل:** إقامة نسق مغلق.
2. **المعيار الثّاني:** كلّ نسق مغلق يستلزم مقاطع ساكنة للحركة، أي وضع النّسق في زمن t.
3. **المعيار الثّالث:** كلّ نسق مغلق يستلزم أفعال تلامس أو اتصال، وظيفتها توجيه العمليّة التي تتم داخل النّسق المغلق.

مهما بلغت أهميّة الأنساق المغلقة في نظر «برغسون»، إلاّ أنّ عالم الصّور المتحرّكة، عالم مفتوح، وليس بعالم مغلق. لكن لا ينبغي مزج انفتاح عالم الصّور **بالكلّ** المفتوح بالمعنى الدّيموميّ الوارد ذكره في كتاب «برغسون» الموسوم ب:»التّطور المبدع» . تبعا لهذا يمكن في رأي «دولوز» أن نميّز بين مصطلحات ثلاثة:

1. **المصطلح الأوّل:** الأنساق المغلقة اصطناعيا، يختار لها كلمة «المجموعة» للدلالة عليها.
2. **المصطلح الثّاني: الكلّ** بحيث يكون منضويا تحت نظام ديموميّ.
3. **المصطلح الثّالث:** مصطلح، لا ينبغي أن يمزج لا مع المصطلح الأوّل ولا مع الثّاني، والّذي اختار له كلمة «عالم» للدلالة عليه، المعيّن لمجموعة الصّور – الحركة بصفتها فاعلة ورادة فعل فيما بينها .

عالم الصّور-الحركة وكما ذكر سلفا غير منخرط في أنساق مغلقة أوّلا، أما ثانيا، لا يتجلى من خلال مقاطع ساكنة للحركة، بل من خلال الحركة، وإن كنا نعرف – كما جرى بيانه أعلاه- أنّ الحركة هي مقطع لشيء ما ، حينئذ لا ينبغي المزج بين المقطع السّاكن للحركة والحركة بحدّ ذاتها كمقطع للديمومة، ولكن في عالم الصّور-الحركة المقاطع الوحيدة، حركات، أي أوجه الصّور، ثالثا وأخيرا، عالم الصّور-الحركة يُقصي أفعال التّلامس.

واستزادة يتساءل «دولوز» لماذا «برغسون» - وفي معرض حديثه عن المقاطع السّاكنة-، لم يتطرّق بالحديث عن «الذّرة» بوصفها خير مثال -قد يكون متعارفا عليه- للمقاطع السّاكنة، يجيب ولا مرّة «برغسون» عدّ الذّرة مقطعا ساكنا للحركة، وهذا الأمر مدعاة للفضول بالنّسبة «لدولوز». «برغسون» يطرح تصورا للذرة مختلفا عمّا هو شائع ، فالذّرة لا يمكن عزلها عن التدفق أو المدّ le flux-- . وللمدّد كمصطلح صوفي دلالة قد تلامس في مستوى من المستويات الدلالة الفلسفيّة:» مدد وجودي: المدد هو وصول كل ما يحتاج الممكن في وجوده على الولاء حتّى يبقى، فإنّ الحقّ يمدّه من النّفس الرّحمانيّ بالوجود، حتّى يترجّح وجوده على عدمه الّذي هو مقتضى ذاته بدون موجده، وذلك في التّحلّل وبدله من الغذاء والنّفس ومدده من الهواء ظاهر محسوس وأمّا في الجمادات والأفلاك والرّوحانيات فالعقل يحكم بدوام رجحان وجودها من مرجّحه والشّهود يحكم بتكوين **كلّ** ممكن في **كلّ** آن خلقا جديدا».[1] والذرة غير منفصله عن الموجات التي تستقبلها انفعالا، ولا عن الموجات التي تبثها انفعالا، لهذه الأسباب الثّلاثة سمي عالم الصّور-الحركة بالعالم الآليّ –univers machinique- لا العالم الميكانيكيّ. وعليه، فعلى الّذي يترجم، أن يحذر ويأخذ الحيطة، ولا يتعجّل فيطابق بين كلمة آليّة وميكانيكا ويجعلهما حاملين لمعنى واحد، وإن أقدم على ذلك فقد جانب المقصود الّذي يرومه الفيلسوف «دولوز». وإن تساءل المرء عن الميزة الّتي تتحلى بها كلمة «آلية» مقارنة بكلمة «ميكانيكا»، فإنّ «دولوز» يجيب أنّه من خلالها نتمكن من ضمّ الهويات الثّلاث: الصّورة-الحركة-المادّة؛ وبناء على، هذا يمكن تعريف العالم على أنّه توليف آليّ للصورة-الحركة. ليستوقفنا متسائلا مجيبا في الوقت نفسه، ألاّ يمكن اعتبار هذا التّعريف تعريفا للسينما أو جزءا منها؟ ليتابع وقد تمكّن منه الإعجاب والاندهاش بما يُقدّمه «برغسون» ويعرضه من أفكار في القمة والجدّة متسائلا عن مكمن الإثارة والدّهشة، في المحور الأول – الفكرة الأولى- من الفصل الأوّل من مؤلفه « مادّة وذاكرة « معترفا أنه وبحسب علمه لا يعرف فيلسوف قبل «برغسون» قد بيّن أنّ الصورة تجمع في آن واحد الطّبيعة الماديّة والدّيناميكيّة (الحيوية)؛ ربّما يكون الفيلسوف «باشلار» ومن خلال مؤلفه « التّخيل» قد توصل إلى الحكم ذاته، ولكن

(1) الدكتور رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون. الطبعة الأولى.1999.بيروت. لبنان.ص، ص 853-854.

بطرقه الخاصّة، تختلف عن السّبل التي اعتمدها «برغسون»، فالتّخيل عند «باشلار» في ماهيته ماديّ وديناميكيّ، أمّا «برغسون» فيرى أنّ الصّورة هي الواقع الماديّ والديناميكيّ، ولكن، فعلا أين هو الشّيء المثير للدهشة، يذكر «دولوز» أنّه إن قرأنا كل كتب «برغسون» قبل صدور كتابه « مادّة وذاكرة « وقرأنا معظم كتبه بعد صدور هذا الكتاب، سيجد المرء نفسه فيما يسمى البرغسونية، حيث يكون فيه المجال للحديث عن الفضاء من جهة ومن جهة أخرى الحديث عن الحركة الحقيقيّة والدّيمومة. بينما ما يتضمّنه الفصل الأول من « مادّة وذاكرة « فَتَقَدُمُ رؤية مذهلة للغاية، لأنّه يقول لنا أو يبدو أنّه يقول شيء مختلف، يكمن في أنّ الحركة الحقيقية هي المادّة، والمادّة- الحركة هي الصّورة، ومن ثمّة لا وجود لديمومة، بل لعالم يدعوه «دولوز» بالعالم الآلي للحركة، وما سينبثق عن هذا العالم هو ما يستعرض له في المحور الثّاني أو الفكرة الثّانيّة، قبل أن يبسط الكلام، يُفضّل «برغسون» التّحدث أوّلا عن الّذي يهب الوجود للأحداث الجارية في عالم قد ألف تأليفا آليا، مُعزيا الوهب لمعطيات قد توفرت أصلا في هذا العالم. وما يمكن ملاحظته أنّ بعض الصّور يبدو عليها تأخرا وحسب؛ فعلى مستوى بعض الصّور، الفعل الواقع عليها لا يترجم فيمتد مباشرة إلى ردّ فعل منجز، فبين الفعل الواقع (المتلقى) ورد الفعل هناك فاصل أو بون للحركة، وإن كان هناك امتياز لهذه الصّور فلن يكون اشتمالها على وعي بل ما يميزها عن باقي الصّور، أنّ بين الفعل المتلقى ورد الفعل المنجز هناك بون زمنيّ فقط. يترتب على هذا، وجود نوعان من الصّور، أوّلا صور ترد الفعل وتفعل بكيفية مباشرة، على مستوى كلّ أجزائها، وعلى مستوى جميع أوجهها، في الأجزاء وعلى الوجوه. وصور تنطوي على فاصل زمنيّ بين الفعل ورد الفعل. ولغرض التّصويب المصطلحيّ يُخصّص «دولوز» مصطلح «فعل» -action- لردود أفعال تحدث عقب الفاصل الزّمنيّ، صور كهذه، تنفعل على إثر فعل تتلقاه وقد انقضى فاصل من الزّمن بين حركتين، تُسمى صور فاعلة. يلاحظ «دولوز» أنّ جميع تعريفات «برغسون» هي تعريفات زمنيّة. يخلص إلى أنّ الصّورة الخاصّة القادرة، والتي تنتقي شيء ما ممّا تتلقاه من أفعال، وأن تقسّم الإثارة التي تتلقاها، وأن تختار الفعل الّذي تهم القيام به بمقتضى الإثارة الّتي تتلقاها، يطلق عليها الصّورة الذّاتيّة (الصّورة-الحركة)؛ وعليه، فإنّ الصّورة الخاصّة أو بصيغة تقليديّة الذّات

أي مركز عدم تعيّن[1]، لها خصائص ثلاث تحلى بها، خاصيّة الاتقاء أو الاصطفاء، خاصيّة القِسمة وخاصيّة الاختيار، ولا ينبغي أن نفهم من الاختيار أيّة إحالة للحريّة أو ما اقترب منها من معنى، بل كلّ ما في الأمر، أن الاختيار لا يدل عند «برغسون» سوى على عمليّة دمج لردود أفعال متكثّرة في طور النّشوء كما تجري في القشرة الدماغية. تبدأ الفكرة الثالثة الواردة في الفصل الأول من كتاب «برغسون» «مادة وذاكرة» بسؤال عن علاقة الخصائص الثّلاث فيما بينها، مع العلم أنّ مركز عدم التّعيّن قد حدّد بالانتقاء والقسمة والاختيار. قبل تبيان العلاقة، وتوطئة للإجابة، يتساءل «دولوز» عن المعنى من القول أنّ صور خاصّة تستقبل أفعال صور أخرى، لكن بطريقة انتقائية، أي من خلال حذف الكثير من أجزاء صورة ما قد طاولتنا. إنّنا لا ندرك إلاّ النّزر القليل، وهذا لا يعني بأيّ حال من الأحوال أنّنا ندرك بشكل سيء أو ما ندركه غير موجود، قضايا مثل هذه لا أساس لها من الوجود عند «برغسون» أيّ نعم نحن لا ندرك كفاية، وربّما هذا الّذي يجعل من الإنسان «عظيما»، وإن أمعنا النّظر في العبارة الأخيرة لا ندرك كفاية، فإننا نكون بصدد تقديم تعريف دقيق لمفهوم الإدراك، وهذه الميزة تؤهل الصّورة الخاصّة من التقاط ما يمثّل لها أهمية وتطرح الباقي. ولكي أدرك عليّ أن أقطع الشّيء على مستوى حدّيه أيّ أن أمنع عنه الاتّصال بعزله. والمشكلة الّتي تطرح حينئذ ما الفرق بين الشّيء وإدراك الشّيء. مشكلة عانى منها علم النّفس التقليديّ ومثلت له عقبة كأداء استحال الانفكاك منها. أمّا «برغسون» فاعتبر الأشياء مدركات في حدّ ذاتها؛ فالشّيء هو صورة-حركة لا يكل من استقبال أفعال وإنجاز ردود أفعال. وكما يقول الفيلسوف «وايتهيد» فالأشياء إحاطات[2]. ليذكر «دولوز» أنّ الفلاسفة يميّزون بين الإحاطات والإدراكات الواعية -

(1) يقصد بمركز عدم التّعينّ في السّينما – centre d'indétermination-: الكاميرا (أو الشخصيّة، أو الشّاشة ، أو دماغ المشاهد) ويتساءل دولوز،كيف يكون بمقدورنا أن تعرف هل هذه الصّورة، موضوعية أو ذاتيّة، فيجيب بالقول :" الصّورة-الذّاتية هي الشّيء منظورا إليه من شخص ما " مؤهل "، أو هي المجموع مثلما هو مرئي من شخص ما، يمثل أحد عناصر هذا المجموع. ثمة عوامل عديدة تحدد هذا الإرجاع للصورة إلى الشّخص الذي ينظر" [جيل دولوز، الصّورة-الحركة أو فلسفة الصّورة، ترجمة: حسن عودة، منشورات وزارة الثّقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق 1997، ص 103.

(2) وقع اختيارنا على لفظة إحاطة ترجمة لفظة préhension— - والتي تدل في سياق حديث "دولوز" على ضرب من ضروب الفهم ذي الخاصية لاواعية؛ بينما تدل اللفظة الفرنسية الأخرى appréhension-- في سياق حديث "دولوز" على ضرب من ضروب الفهم ذي الخاصية الواعية. ويحدّد "وايتهيد" الإحاطة préhension- - على أنها شكل قصير من الإدراك الواعي appréhension- - يلاحظ على تعريفه على أنّه فضائي وليس بالتعريف الزمني: « prehension is a short form of apprehension indicates recognition and does not mean that the

appréhensions - . وبالتّالي فإنّ الانقلاب البرغسونيّ لا يكمن في تقديم الوعي على أنّه النّور أو الإضاءة الّتي تسلّط على الأشياء. إنّما الأشياء لا تنتظر الوعي كيما تضاء، ولم تنتظر أعيننا حتى تتبدّى ويُزاح عنها العتمة. رؤية كهذه تجعل «دولوز» يتساءل مستغربا كيف يمكن أن ينعت «برغسون» بالفيلسوف المثالي أو الفيلسوف الرّوحاني وهو المعتقد بأنّ الأشياء لم تنتظر الإنسان حتى ترى مضيئة؛ بل الأشياء إضاءات، ونحن الشاشة السوداء – مركز عدم تعيّن - ومن ثمة وعينا لا يعد حزمة مضيئة. إننا ندرك الأشياء حيثما تتواجد، بل أكثر من ذلك، الإدراك يتمّ في الأشياء، ولكي ندرك نقيم في الأشياء، لأننا لسنا إلا مراكز عدم تعيّن. إنّ السّؤال الّذي ينبغي أن لا يُفارقنا وأن يكون على الدّوام نُصب العين، يتمثّل في علاقة كلّ ما ذكر أعلاه مع السّينما، يصرّح «دولوز» أنّ العلاقة موجودة لا غبار عليها، أكيدة، وسيتطرق إليها لاحقا، ذاكرا بعد ذلك أن لا فرق بين الشّيء وإدراك الشّيء إلا فرق في الدّرجة وحسب. تحدّد الصّورة المدركة بواسطة خاصيتين هما:

- **أولا: الصورة-الإدراك** هي إدراك أقل، ناقص شيء ما،إدراك عازل،
- **ثانيا: الإدراك حسيّ حركيّ**، أي فعليّ «أنا» في الشّيء.

متى أدخلنا مراكز عدم التّعيّن أي الذّوات في العالم، كأنّما العالم يتعرّض إلى احديداب أو تقويس، ونظرا لأنّه قد أنشأ على نسقين متداخلين، الأوّل مؤلف من صور تتغيّر في كلّ حين على مستوى ذاتها وبالنّسبة لصور أخرى؛ النّسق الثّاني مؤلف من صور-حركة تتغيّر بمقتضى صورة منتقاة، وعليه، فإنّ العالم يُحدودب حول مركز عدم التّعيّن؛ فإنّ الانتقال من نوع صور-إدراك إلى صور-الفعل يتم في فضاء محدودب مدرك. يتساءل «دولوز» في آخر درسه هل يوجد نوع ثالث من الصور، يجيب بالإيجاب ويُسمى هذه الصور الأخيرة، بالصور الوجدانية affections- - ، متى وقعت تمّ الانتقال من الإدراك إلى التّأثر، وكما هو ملاحظ فقد ملنا إلى اختيار كلمة «وجدان» لا كلمة « انفعال» أخذا بموقف الدكتور «طه عبد الرّحمن» حيث يقول في هذا الشأن :» أن لفظ «انفعال» لا يصلح لترجمة مصطلح «affection « ، ولا بالأحرى مصطلح « affect « بل يكون لفظ « التّأثر « أوفى منه بهذا الغرض، لأن مدلول «affection « أقوى، و«التأثر» أقوى من

perceived has to be present but it presupposes consciousnesse عن: Joachim Klose, Process ontology from Whitehead to quantum physics

«الانفعال»، فيكون أنسب؛ بيد أن هذا المصطلح الفرنسيّ يزيد قوّة عن مطلق التّأثر، إذ هو تأثر **يجد** فيه صاحبه نوعا من **التعلّق** بما تأثر به، ويبدو أن اللّفظ العربي المتداول الّذي يجمع إلى معنى «التّأثر» معنى «التّعلّق» هو، على التّعيين، «وَجْد» أو «وِجدان»..»[1] والوجدان عند «برغسون» هو نزوع حركيّ باتجاه عصب حسّاس، والوجه هو الصّورة الوحدانية بامتياز، والّذي يكشف عنه أيّما كشف- المنظر الكامل - في السّينما.

كما جرت الدروس الخمسة السّابقة، فدولوز لا يخرج عن عادة تقديم في بداية المحاضرة السّادسة خلاصة، لما تمّ التّطرّق إليه في المحاضرة الخامسة. يعلن «دولوز» بعد ذلك أنّ الموضوع الّذي سيتناوله هو تحليل الأنواع الثّلاثة للصورة-الحركة، والّتي تعود إلى مراكز عدم تعيين، يقوم بذلك دائما بالعودة إلى «برغسون». أوّلا الفيلم هو مزيج للصور الثّلاث، وقصد التّوضيح نفترض مقطع سينمائي قاعدي:

- **النّوع الأوّل:** من الصّور لدينا: راعي بقر، مشهد أمامي، الرّاعي يرى، يرى امتداد لبراري الغرب (الصّورة-إدراك)، يرى، باحثا عن الّذي يهمه، ولا يبالي بالباقي، والّذي يشغله هو هل هناك في الأفق هنود حمر. كلّ هذا يترجم تقنيا بالمجال champs والقُبالة contre-champs والاستحوار panoramique

- **النّوع الثّاني:** في هذا النّوع من الصّور كأنّما الأفق يُحدودب معلنا عن ميلاد نوع آخر من الصّور، الصّورة-الفعل، تزامنا مع ظهور الهنود تباعا الّذين ينزلون من أعلى التّل وهم على أهبة الهجوم، وفي هذه الأثناء يلجأ رعاة البقر على تجميع عرباتهم عل هيئة دائرة،لأجل التّصدي والمواجهة. كلّ هذا يترجم تقنيا بالتّنقّل أو التّنقيل أو النّقل – ترحّل، تحريك travelling

- **النّوع الثّالث:** سهم يتمكن من عين راعي بقر، تتحرّك الكاميرا مباشرة صوب وجه الرّاعي المتألم، فتبرزه في لقطة كاملة وقد أصيب على مستوى عينه، والحالة هذه تعكس صورة-وجدانية.

(1) طه عبدالرحمن، فقه الفلسفة -2- القول الفلسفي كتاب المفهوم والتأثيل، الباب الثالث، الفصل السادس، المركز الثقافي العربي، ط1 . 1999 . المغرب ، ص 422.

في هذه المتتالية séquence- - هناك مزيج من الصّور، لدا، لا ينبغي أن ننظر إليها نظرة الأوليّة، أي أوليّة نوع من الصّور على نوع آخر، وللتمثيل نشاهد ابتداء، وجه يبعث على تجلي إحساس الرّعب،كما مشاهدين لا ندري مَن أرعبه، نعرف ذلك بعد مضي هذه اللّقطة، في مثال آخر ومع فيلم آخر، الأمر يختلف، نشاهد المُرعب،لنشاهد في لقطة بعدية الوجه المرعوب، في المثال الأول الصّورة الوجدانية تقدمت على الصّورة-الإدراك، في المثال الثّاني يحدث العكس. ينبغي أن ندرك ممّا تقدم أن للمونتاج أو التّركيب معنى آخر، غير المعنى الّذي اطلعنا عليه سابقا، وحينها اندهش بعض الحضور يذكر «دولوز» لأنّ الدّلالة التي اقترحها للمونتاج كانت مقتضبة؛ ويعود السّبب لأنّه قارب الموضوع من زاوية واحدة تتمثّل في علاقة الصورة-الحركة مع **كلّ** من طبيعة مغايرة قد ارتبطت بالدّيمومة، وبمقتضى هذه الوجهة من النّظر، ميّز «دولوز» الأنواع الثّلاثة للمونتاج، والآن وقد تقدم أشواطا، تَبيّن أنّ هناك دلالة ثانية للمونتاج، تكمن في علاقة الأنواع الثّلاثة من الصّور ونسبها، فيما بينها في الفيلم الواحد. وضع «دولوز» نصب العين رهانا يكمن في تقديم أفلاما تعكس الدّلالة المفهوماتية والّتي للأنواع الثّلاث من الصّور، وبطبيعة الحال بمقتضى رؤية «برغسون»:

الفيلم الأوّل: فيلم «الرّجل الذي قتلته»[1] للمخرج «لوبتش». تحرّك الكاميرا أخذة جمهور من الخلف على مستوى الخاصرة، قد اصطف، تتوقف الكاميرا عند نقطة معينة، هي ظهر وحيد ساق، تنزلق مندرجة في فجوة بين السّاق والعصا، ومن خلال الفجوة نشاهد [النّون في الفعل نشاهد غير محدّد في المستهل] عرضا عسكريا، وكما نعلم فإنّ الجمهور يشاهد العرض. تكشف الكاميرا بعد ذلك عن لقطة لرجل مبتور القدمين، يبيع مستلزمات الخياطة، وهو يشاهد العرض من خلال الفجوة بين ساق وعصا وحيد السّاق. بعد المشاهدة، لا يمكن للمرء أن يمر مرور الكرام، ولا يتأثر التّأثر الجماليّ أمام هذه اللّقطات. وقد أذهب أنا كمشاهد وأرى في هذا المشهد المنقطع النّظير، أنّه يُجسّد سينمائيا، فكرة فلسفية أساسية متمثلة في نسبية المعرفة الإنسانيّة، وقد عُبّر عنها بالصّورة، أي بشكل فني مبدع، ممّا يجعل هذا المشهد السّينمائيّ تكريس للعلاقة

(1) الرجل الذي قتلته: فيلم أمريكي أخرجه أرنست لوبيتش (1892-1947) سنة 1932 بطولة ليونال باريمور(1878-1954) وفيلبس هولمز (1907-1942)، اقتبس من مسرحية موريس روستان (1891-1968).

الوطيدة بين السّينما والفلسفة. كلّ التّقدير للمخرج الّذي تمكّن كلّ التّمكن من القبض على شيء يندر أن يُقبض عليه..

- **الفيلم الثّاني: فيلم «الدّكتور مَبيز[1]-الجزء الأوّل-»**[2] للمخرج « فرينز لانغ»: الفيلم مجزأ إلى عديد من الصّور، أوّلا، هجوم على قطار طرود، يسرق ملف، ثانيا، الملف المسروق يحمله اللّصوص على متن سيارة، ثالثا، أحد اللّصوص يصعد متسلّقا عامود خطّ تلغراف، رابعا، الدّكتور «مَبيز» ينتظر بين الفينة والأخرى مكالمة هاتفيّة. يلاحظ تسلسل للقطات والكاميرا تتكفّل بتحويل حركات غير متجانسة إلى حركات متجانسة، أمّا نوع هذه الصّور فهو الصّور-الفعل أو «الأكشن»، صور ترقى إلى مستوى الصّور الخالصة.

- **الفيلم الثّالث: فيلم «تعلّق أو شغف جان دارك»**[3] -passion de jeanne- d'arc - يتألّف الفيلم من اللّقطات الكبيرة grand-plan- - تحديدا وجه العذراء جان دارك. على إثر ما قدم من أمثلة فيلميّة، يتبيّن أنّ كلّ ما ذكره «برغسون» حول الصّور، كان ذكرا ملموسا لا مجرّدا، كما قد يتوهم البعض، فالأمثلة الفيلميّة سالفة ذكر تدلل على ذلك، يترتب على ما تقدم إمكانية التّمييز بين الأفلام تبعا لهيمنة نوع من أنواع الصّور الثّلاث:

- الفيلم المهيمن عليه الصّور الوجدانية يُسمى بالدّراما- النّفسيّة.
- الفيلم المهيمن عليه الصّور الفاعلة يدعى بوليسيّ، نوع يمدّ السّينما بفكرة القطع الفاعلة وبالتّوقيت، ويعزو «دولوز» ابتكار هذا النّوع من القطع إلى المخرج «لانغ».
- الفيلم المهيمن عليه الصّور إدراك، يطلق عليها بأفلام «الوسترن» أو أفلام رعاة البقر.

يتوقف «دولوز» عند فيلم «الوسترن» متسائلا لماذا تهيمن على هذا نوع من الأفلام، الصّور- إدراك، لتبيان ذلك، يستعين بموقف النّاقد السّينمائي الفرنسيّ «أندريه بازان»[4]

(1) الدكتور مَبيز شخصية أدبية من ابتكار الكاتب اللوكسمبرجي الناطق باللغة الألمانية نوربارت جاك (1880-1954).

(2) فيلم من جزأين أنتج سنة 1922 من إخراج لانغ(1890- 1976).

(3) فيلم تعلق أو شغف جان دارك من إخراج المخرج الدانمركي كارل ثيودور دريار (1889-1968)، عُرض الفيلم سنة 1928، وأنجز سنة من قبل.

(4) من مواليد 1918، توفي سنة 1958، أحد مؤسسي مجلة كراسات سينمائية من مقالاته "المونتاج الممنوع".

، الّذي كتب مقالا حول الموضوع أي الوسترن وما الّذي يجعله نوعا متميّزا، إنّ التّميّز بحسب «بازان» لا يكمن في شكله، لأنّ الشّكل يوجد في الأنواع الأخرى من الأفلام أيضا، إنّما المميّز هو شساعة المكان والتّضاد بين مكونات الطّبيعة التّلال، المروج، الجبال، السّماء، إلخ، غير أنّ «دولوز» لا يشاطر «بازان» الرّأي، عندما يتحدّث عن ميثولوجيا خاصّة بالسّينما أدخلها هذا النّوع من الأفلام، ولكن يشاطره الرّأي، عند قوله أن لا وجود للقطات كبيرة في هذا النّوع، علاوة على ذلك، فإنّ بطل الوسترن شخصية على الدوام باردة، تحجب المشاعر خلف قناع هو الوجه، ويمثل «بازان» عن هذه البرودة بفيلم « سبعة رجال للقتل»[1]، إنّ البطل الوستريّ إنْ شاهد وجه المحبوب أو شاهد قطيع البقر، فسيان، لأنّ عينيه لا تفارق الأفق. ما يميّز فيلم الوسترن شكله الذّاتي، ما يمثّل أهمية لدى شخوص الوسترن، الإدراك لا الفعل، وإن كانت هناك ميثولوجيا في أفلام رعاة البقر، فهي في الإدراك، فالّذي يدرك أوّلا، يحيا، أمّا الّذي يدرك تاليا، مآله الإزاحة والحذف أي الموت، وللتمثيل على ذلك يعطي «دولوز» مثالين، المثال الأول حول المبارزة التي تجري عادة بين خصمين لدودين، فالذي يُفعّل مسدسه أوّلا، يتمكّن من القضاء على خصمه، ويظفر بالحياة مجددا، المثال الثاني مواجهة رعاة البقر مع الهنود الحمر، والّتي تكون فيها الغلبة في أغلب الأحوال للبيض على الحمر، وهذا يعزّز منطق القوّة وسطوة النّار. أمّا علة هيمنة الصّورة-الإدراك في أفلام الوسترن، فترجع في تقدير «دولوز» واستنادا على رأي الكاتب الأمريكي «ليسلي فيدلار»[2]؛ ينطلق «فيدلار» من فكرة متعلّقة بالأدب الأمريكيّ، مفادها إن كان الأمريكان لا يمتلكون تاريخا، فإنّهم في المقابل لديهم جغرافيّة، فالأدب الأمريكيّ قد صاغته الجهات الجغرافيّة الأربع، كل جهة تستدعي جملة من التّيمات التي تُبنى عليها الرواية، فمثلا روايات «هنري جيمس»[3]، والجزء الكبير من روايات الكاتب فيدزرالد[4] تناول تيمة إعادة الارتباط بأوروبا القارة العجوز. بالنّسبة للشمال الأمر أكثر تعقيدا، الصّعود نحو التّصنيع،لم يذكر «دولوز» اسم كاتب ممثل لهذه

(1) فيلم وسترن أمريكي من إخراج "باد بوتشر" (1916- 2001) سنة 1956. بطولة روندلف سكوت (1898-1987).
(2) كاتب أمريكي من مواليد 1917، توفي سنة 2003، من مؤلفاته "عودة الهندي الأحمر".
(3) كاتب أمريكي من مواليد 1843، توفي سنة 1916، تجنس بالجنسية البريطانية سنة قبل وفاته، من مؤلفاته "صورة امرأة" من رواد الواقعية الأدبية.
(4) روائي أمريكي من مواليد 1896، توفي سنة 1940، أحد الوجوه البارزة للتيار الأدبي "الجيل الضائع" وصف يضم كتّابا عاشوا في فترة بين الحربين الأولى والثانية العالميتين، من رواياته "هذا الجانب من الجنة".

الوجهة، أمّا الجنوب فلدينا الكاتب «فولكنر» [1] وجزء من كتابات «فيترجيرالد» وآخرين، حيث تتجلى في هذا النّوع من الكتابات الرّوائية المواجهة المحتدمة مع السّود، بينما في الغرب فالمواجهة مع الهندي الأحمر ومع الحدود على اعتبارها حدود قابلة للنقل، ليعود بنا «دولوز» إلى عبارات «ماركس»[2] ذات البُعد الجمالّي والّتي يتحدّث فيها عن الرّأسمالية وجانبيها الأساسين، العبودية والإخلاء أو التّصريف، الرّأسمالية بمعنى من المعاني تكرّس المعارضة بين الحدود، ومن جهة أخرى تعمل على تحطيم الحدود وتدفع بها قدما نحو الأمام، الجهة الأولى، تعكس وتبرز الوجه الاستغلاليّ والاستعباديّ للرأسماليّة، الجهة الثّانية، تعبّر عن سلب والاستيطانيّ باعتبارهما توجه رأسماليّ حيوي، وخير مثال في نظر «دولوز» ما يقوم به الكيان الصّهيونيّ حاليا من اعتداء وسلب للفلسطينيين وأراضيهم. اختار «فيدلار» مثالا مركبا يختلف عن المثال الذي انتقاه «دولوز»، حيث يمثل بالاتحاد أو قل الالتحام بين الرّجل الأبيض والرّجل الأسود، في الجزء الأوّل، وفي الجزء الثّاني،بين الرّجل الأبيض والرّجل الهندي الأحمر، في الجزء الأوّل، تجسيد لعلاقة جنسيّة مثليّة، مغريّة وشهوة غريبة. لا يؤيد «دولوز» تفسير «فيدلار» الجنسانيّ للعلاقة الّتي تجمع الأبيض بالسّود. أمّا علاقة البطل الأبيض بالهندي الأحمر، تكمن في إدراك عالم غريب، له إسقاط واقعي هو إدمان المخدرات وتناولها – كنتيجة من نتائج المواجهة- من قبل الهندي الأحمر. نحن الآن إذن، أمام تحديد تعريف- جديد للمونتاج، يتخذ من الأنواع الثلاث للصور تعبيرا (إدراك، فعل (أكشن)، وِجْد):

- **المونتاج الإدراكيّ:** هيمنة الصّورة-إدراك.
- **المونتاج الفعل:** هيمنة الصّورة-الفعل.
- **المونتاج الوجداني:** هيمنة الصّورة-الوجد.

بعد هذا العرض، ينصب عمل «دولوز» حول تفسير المقصود بالصّورة-الإدراك وبسط دلالتها السّينمائية، ولأجل ذلك، ارتأى الفيلسوف، إظهار الشّكل أو الصّورة التّعبيرية الّتي من خلالها يُبيّن عن هذا النّوع من الصّور، حيث آثر استخدام استعارة

(1) ويليام فولكنر من مواليد 1897، توفي سنة 1962، روائي وشاعر أمريكي حصل على جائزة نوبل في الأدب سنة 1949، كما نال جائزة بوليتزر في عام 1955. من رواياته وردة لإميلي وقصص أخرى.

(2) فيلسوف ألماني من مواليد 1818، توفي سنة 1883، من مؤلفاته "بؤس الفلسفة".

الطّابق توطئة لما يرغب ذكره، لعلّ يصل المقصود ويستقر المعنى في الذهن، ويترسّخ، في الطّابق الأوّل: للصورة –الإدراك قطبان. الطّابق الثّاني: للصورة-الإدراك نسقان. الطّابق الثّالث: للصورة-الإدراك حالتان. يسلّم «برغسون» بأنّ الإدراك إدراكان: إدراكات الأشياء وهي إدراكات تامّة، إدراكات عن الأشياء وهي إدراكات جزئيّة، إذن، ماذا يقصد بالصّورة الموضوعيّة والصّورة الذّاتية؟ من حيث الاسميّة الصّورة الذّاتيّة هي صورة مجموعة كما هي مدركة بصريا من طرف عنصر من عناصر المجموعة، نلاحظ إقصاء من التّعريف لكلّ ما من شأنه أن يكون حلما أو هذيانا أو ذكرى، فإنْ أُدخلت هذه العوامل المباشرة في التّعريف، يكون « دولوز « ابتعد عن موضوع الدّرس أي الصّورة-الحركة ، لينتقل قطعا إلى موضوع الصّورة-الذكرى أو الصّورة-الحلم. ولأجل يُقدم أمثلة توضيحية:

- **المثال الأوّل:** متعلّق بالإدراك الذّاتي مع عامل نشط، ومؤثر بطريقة غير مباشرة على الإدراك الذّاتي، فمشاهد من أفلام لمخرجين أمثال المخرج أبشتاين والمخرج لاربييه، مثل لقطه الرّقص أو لقطة معبّرة عن حالة الفرح، اللّقطات تدرك بشكل مختلف، عند المشاهد أو المشارك أو الّذي يعيش الحالة، وتعزيزا يضيف الفيلسوف مثالا آخر، لمشهد يعبّر عن صورة قاعة سيرك، وقد أدركت من قبل بهلوانيّ يؤدي حركاته البهلوانية ..

- **المثال الثّاني:** الصّورة-الإدراك بعامل مستقبل حاسّ فيلم المخرج « كانس « « العجلة «[1]، حيث شاهد في لقطة من لقطات الفيلم بخار، منبعث وقد أصاب عين البطل – أقصد الذي يؤدي الدّور الرّئيس في الفيلم - تمثّل إصابة العين الصّورة الذّاتيّة بعامل مُستقبل.

- **المثال الثّالث:** الصّورة الوجدانية بعامل مُستقبل، وللتمثيل يذكر «دولوز» مشهدا يعبّر عن صورة جميلة من فيلم للمخرج فيلليني[2] « السيّخ الأبيض « [3] ، أحداثه تسرد قصة عروس وقد وقعت في غرام رجل يعمل في مجال التّصوير الفوتوغرافيّ

(1) العجلة فيلم فرنسي من إخراج أبل كانس وذلك سنة 1923.

(2) مخرج سينمائي وسيناريست إيطالي مزداد يوم 20 يناير 1920 وتوفي في 31 أكتوبر 1993، من أشهر أفلامه التي أخرجها، فيلم la dolce vita و ذلك سنة 1960.

(3) أوّل فيلم يخرجه فيلليني سنة 1952، وله عنوان ثاني: بريد القلب.

والخاصّ بالكتب، في مشهد من المشاهد، تدخل العروس إلى مكان عمل الحبيب، والمرتدي في تلك الأثناء لزي عربيّ تقليديّ، المُشاهد يشاهد ما يشاهده من خلال ما هو منطبع على عين العروس، حيث يُرى وقد تسلّق أعلى شجرة كبيرة، بعد ذلك يُقترح على المشاهد لقطة موضوعيّة (بمقتضى تحديد اسمي وحسب) ، وهي ليست بالصّورة المُشاهدة من قبل العروس، إنّما صورة البّطل وهو يتدحرج وقد استعمل أرجوحة أطفال، لا تبعد عن بلاط الأرض، إلا بمقدار 04 سم، أحيانا تتقدّم الصّورة الموضوعيّة لتأتي بعدها الصّورة الذاتيّة، كما هو الشّأن أيضا في فيلم «أبل كانس» «العجلة»، حيث نُشاهد صورة الغليون، باعتبارها صورة موضوعيّة، لننتقل بعد ذلك، إلى مشاهدة الغليون كما يُفترض أن يُشاهد من قبل شخص قد أُصيبت عينه بفعل البخار المتصاعد من القطار . يلاحظ أنّه إن كانت الصّورة الذّاتيّة، صورة تشاهد من قبل عضو داخل المجموعة؛ فإنّ الصّورة الموضوعيّة هي صورة تُشاهد من خارج المجموعة، وعليه، فإنّ التّحديد الاسميّ للصورتين، الصّورة الذّاتية والصّورة الموضوعيّة، معناه أنّ هناك دائما انتقال من الصّورة الذّاتيّة إلى الصّورة الموضوعيّة والعكس صحيح ، وهذا الانتقال يراه «دولوز» من أجمل اللّحظات السّينمائيّة . وبالعودة إلى فيلم «لوبيتش» «الرّجل الّذي قتلته»، نعاين مرّة جديدة هذا الانتقال من القطب الذّاتي إلى القطب الموضوعيّ، حيث نرى في المشهد الأول عرض عسكري – الصّورة الموضوعيّة – نشاهد ذلك من خلال الفجوة بين هذه السّاق والعصا؟، صورة مثيرة للاستغراب لها «جمليتها» . في المشهد الثّاني نشاهد الّذي تمّت مشاهدته ، أو بالأحرى نعلم أن الّذي كان يُشاهد العرض العسكريّ – وعُرض علينا بوصفنا متفرجين – هو مبتور القدمين، أي شاهدنا ما كان يراه هذا الشّخص. وعليه، إنْ كان هناك تدحرج من قطب إلى قطب آخر، أيّ من صورة ذاتيّة إلى صورة موضوعيّة، فعلينا أن نجد قانونا متحكما يُسيّر العمليّة، والقانون يمنح في نظر «دولوز» من تقنية السّينما في حدّ ذاتها، وبطريقة يصفها بالغريبّة، أي بواسطة تقنيّة المجال والقبالة، champs – contre champs ، فاللّقاء بين المجال والقبالة، لقاء غير عادي، بين محدّدات فضائيّة وأخرى نفسيّة، فمن النّاحية الفضائيّة وهي الأصل، القبالة هي عكس اللّقطة – plan - . يستعين «دولوز» لتوضيح ما يذهب إليه، بما

جاء في مقال للناقد السّينمائي «ميتري»[1] حيث يرى أنّ من بين اللّحظات المهمة في السّينما تتمثّل في هذا اللّقاء بين بنية اللّقطة والقبالة من جهة ومن جهة أخرى لقاء من طبيعة مختلفة هي (نظر – ناظر)، في هذه النّقطة يذكر الفيلسوف يُصنع شيء مهم للغاية ، ففي هذا المستوى تفتح للصورة الموضوعيّة والصّورة الذّاتيّة إمكانية لاستقبال قانون أكثر صرامة،ليتساءل بأي معنى هاتان الصّورتان يمثلان قانونا أكثر صرامة ؟ لإجابة على التّساؤل يكون حري بالمرء أن نمثل للمجال والقبالة أيchamps-contre champs، لنأخذ لقطة، ممثل يرى شيء، هذا ما ندعوه بالمجال ، ثم لقطة أخرى، الشّيء الّذي يراه، هذا ما ندعوه بالقُبالة.

يذكر النّاقد جون ميتري أن النّزعة التّعبيريّة الألمانيّة في السّينما، هي النّزعة الّتي أعلت من شأن هذا الطّابع المزدوج للمجال-القُبالة، وأقصد بالطّابع المزدوج المحدّدات الفضائيّة والمحدّدات النّفسيّة من جهة نظر-ناظر. وللتمثيل على ذلك، يُقدّم «ميتري» عدّة عناوين أفلام، تعزّز ما يذهب إليه: ينتقي «دولوز» فيلمين ، الطّابع المزدوج للمجال-القُبالة في فيلم المخرج الألمانيّ «ميرنو» Tartuffe أو طرطوف[2]، وأيضا في فيلم المخرج «ديبون»[3] «منوعات» [4] variétés.

يتساءل « دولوز» بعد ذلك ألاّ يُمكن أن نعاين الطّابع المزدوج للمجال والقبالة في أفلام رعاة البقر، الوسترن، يجيب بالإيجاب، فالمجال يُمثّله راعي بقر، لحظة مُشاهدة، القبالة تتمثّل في ذاك الشّيء المُشاهد من قبل راعي بقر.. آخر مطاف يتحدّث النّاقد السّينمائي «ميتري» عن صورة شبه- ذاتيّة أو نصف ذاتيّة، صورة متعلّقة بالصّورة-إدراك، يراها النّاقد هي المُهيمنة في السّينما، ولكنّ في الواقع هي ليست كذلك، إنّما تمثل لحظات خاصّة، ويعتقد «دولوز» أنّه ينبغي، أن نقدّم قانونا واضحا، للصورة شبه ذاتيّة، وهي تلك الصّورة

(1) جون ميتري مؤرخ وناقد ومنظر سينمائي ومخرج أيضا، من مواليد 07 نوفمبر 1904 وتوفي يوم 18 يناير 1988، أخرج سنة 1959 فيلم بعنوان Enigmes aux folies bergère

(2) مسرحية ألفها المسرحي الفرنسي موليير وتسمى كذلك بالمنافق، تُعالج مشكلة اجتماعية وهي مشكلة النفاق والتستر بستار الدين من قبل أولئك الذين يتظاهرون بمظهر التقوى والفضيلة، لأجل تحقيق مآرب شخصية لا غير. يجدر الإشارة أنّ موليير هو جون باتيست بوكلان من مواليد 15 يناير 1662 وتوفي يوم 17 فبراير سنة 1673..

(3) هو إيفالد أندري ديبون مخرج سينمائي ألماني من مواليد 25 ديسمبر 1891 وتوفي يوم 12 ديسمبر 1956 ، يعتبر أحد مؤسسي السينما الألمانية ، من أفلامه :" أطلنتيس " أخرجه سنة 1930.

(4) فيلم من إخراج "ديبون" سنة 1925.

المتدحرجة تارة تكون ذاتيّة، وطورا تكون موضوعيّة، والعكس صحيح. وبالعودة إلى المصطلح الفينومينولوجيّ والمتمثّل في الكون- مع mitsein- avec -être- لا الكون عوض الشّخصيّة السّينمائيّة،(وجدير بالإشارة، أنّ المصطلح الفينومينولوجيّ المركب الكون- مع ومصطلح آخر قريب من الأوّل هو مصطلح الكون - هنا – مع - mitdasein ، يعتبران، وبحسب قراءة المفكر جون لوك نانسي[1] لإنتاج هيدجر[2] المصطلحان الأساسيان لماهية المصطلح الرّئيس في فكر الفيلسوف الألمانيّ ونقصد مصطلح الدّازين، أيّ لخاصيته كموجود، فالكون-مع، وتحديدا الكون- هنا- مع، يُشكّل إذن، شرط ماهيّة لأجل ماهيّة الدازين[3]). يحدث ذلك عندما تكون الكاميرا مباشرة خلف ظهر الممثل، سيُتخدم هذا النّوع من الوضعيات أو الهيئات السّينمائيّة كثيرا، من قبل السّينمائيّين التّعبيرين الألمان، كالمخرج «ميرنو». هناك نوع آخر من الوضعيات أو الهيئات السّينمائيّة، يتمثّل في تنقل الكاميرا في مسار مغلق، متجولة داخل مجموعة قد اجتمعت أو التئمت ، فتشكّلت دائرة، مثال ذلك تجوال الكاميرا (في مجموعة مغلقة) بين راقصين، أو بين كراسي وطاولات المطعم، يتخلّل التّجوال تنقل بين الممثلين. هذا النّوع من الصّور الملتقطة، هو ما ندعوه بالصّور شبه ذاتي. وفي تصوّر « دولوز» لا زلنا لم نجد بعد حلا لمشكلة تحديد قانون وضع الصّور شبه ذاتية. فإذا قمنا بعمليّة استرجاع لما جاء ذكره أعلاه، وعلى وجه مخصوص، ما تعلّق بصورة- الإدراك، فإنّها تمتلك قطبين: قطب ذاتيّ وآخر موضوعيّ، لندرك بعد ذلك، أنّه يوجد نوع آخر من صور، هو نوع الصّور شبه ذاتيّ. والّذي سوف يسعفنا، فيمدنا بقانون وضع الصّور شبة الذّاتيّة، الصّور المنتجة سينمائيا، لن يكون النّاقد ميتري، بل المخرج المبدع بازوليني، والّذي يقترح نظرية ملفتة للانتباه للغاية، والّتي تحيل إلى الصّورة الذّاتية الحرّة غير المباشرة، وإذا فهمنا هذه العبارة، هذا المفهوم، قد نتمكّن وبحسب دولوز إلى تعيين قانون وضع الصّورة- الإدراكيّة، والمنتقلة باستمرار من القطب الموضوعيّ إلى القطب الذّاتيّ، ومن القطب الذّاتي إلى القطب الموضوعيّ. لتكن البداية من، كيف يفهم بازوليني هذا القانون؟ في المرحلة المواليّة، كيف يفهم دولوز

(1) فيلسوف فرنسي من مواليد 26 جويليه 1940، من مؤلفاته نسيان الفلسفة.

(2) فيلسوف ألماني من مواليد 26 سبتمبر 1889، وتوفي يوم 26 ماي 1976، من مؤلفاته الكينونة والزمان.

(3) Jean-Luc-Nancy, l'être-avec de l'être-là, htt://www.carin. info/revue-cahiers philosophiques 1-2007-3-page-66.htm.

بازوليني؟و أخيرا، كيف يفهم المتلقون بازوليني؟ يبدو أنّ بازوليني قد استعار العبارة أو المفهوم:» الصّورة الذّاتية الحرّة غير المباشرة»، من قاموس اللّسانيين[1]، [أبدى دولوز نوع من التّبرم عندما نسب موضوع الخطاب إلى اللّسانيات، فالنّسبة هاته مدّعاة إلى الملل، وفي الواقع موضوع الخطاب لا يعود إلى اللّسانيّات، وهذا ما سيبرزه بازوليني لاحقا] لأنّ اللّسانيّات تقترح فيما يتعلّق بالخطاب، أنواع ثلاثة من الخطابات، الخطاب المباشر، النّوع الثّاني الخطاب غير المباشر، والنّوع الأخير، **الخطاب غير المباشر الحرّ**. في الخطاب الأوّل، يتكلم المتكلم عن نفسه، الثّاني يتكلم المتكلم نيابة عن الغير مثال ذلك « يقول بأنّ الجو بارد،أو أقول: الجو بارد»، يلاحظ دولوز أنّه في اللّغة الفرنسيّة نادرا ما يستعمل هذا النّوع من الخطاب، وإن استعمل فاستعماله يُحصر في الميدان الأدبيّ، كلّ النّحويين الّذين اهتموا بالنّوع الثّالث من الخطاب، يؤكدون على أنّه يكتسي أهميّة في اللّغات: اللّغة الإيطاليّة، واللّغة الألمانيّة، واللّغة الرّوسيّة، وهو أكثر غنى في هذه اللّغات مقارنة باللّغة الفرنسيّة، وبالرّغم من ذلك، وحتّى يفهم القارئ الفرنسيّ، يقدّم دولوز مثالا: Il lui dit qu'il ne fallait pas entreprendre ce voyage, et que cette démarche était hasardeuse – discours indirect-. Ah elle n'était pas née d'hier , elle serait prendre ses précautions – discours indirect libre -, moi j'ai n'été pas convaincu par ses protestations.. على المتتبع أن يُدرك أن الجملة الثّانية، هي من النّوع الخطاب غير المباشر الحرّ، هذا النّوع من الخطاب ضرب من الخطابات الّتي يتم فيها الدّمج بين الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، أي خطاب الّذي يتحدّث، وخطاب النّاقل أو الرّاوي، والسّؤال الّذي يطرح من قبل «دولوز» لماذا المخرج «بازوليني» والكاتب، مولع بهذا النّوع من الخطابات؟ عندما يُفصح « بازوليني» عن رأيه، فإنّه يفعل ذلك أوّلا، باعتباره كاتبا، فاللّغة الإيطاليّة تحتفي بهذا النّوع من الخطابات، نظرا لعدم وجود للغة وسطى، فهذه اللّغة ولحدّ الآن تعيش ازدواجية قطبيّة، فمن جهة توجد اللّغة الإيطاليّة الأدبيّة – الفصحى أو العالمة – ومن جهة أخرى وفي المقابل لغة إيطاليّة شعبية – وهي حديث النّاس اليومي - وبالعودة إلى وضع اللّغة الفرنسيّة، فالأمر مختلف لوجود لغة وسطى بين اللّغة الأدبيّة واللّغة

(1) الاستعارة ليست حقيقة، استعارة لسانيّة، إنّما استعارة أسلوبيّة، فالخطاب غير المباشر الحرّ، فئة تابعة للأسلوبية، لا فئة متعلّقة باللّسانيات.

المستعملة في اليومي.. فحوى أطروحة «بازوليني» أنّ الصّورة- الإدراك في السّينما هي بطريقة مفضّلة ولا حصرا، ذاتيّة غير مباشرة-حرّة، une subjective indirecte libre. وحتّى تتّضح الصّورة، يقترح «دولوز» مثالا توضيحيا، قد استقاه من نصّ ل:» بازوليني»: لنفترض أنّ مخرجا يعهد إلى ممثل أو مجموعة من الممثلين، كيف هؤلاء يرون العالم، أو كيف يدّعي المخرج هو، أنّهم هم، يرون العالم، عندما يُقدم على هذا الأمر فعلا، نكون حينئذ أمام أكثر من مستوى واحد:

- **المستوى الأوّل:** جعل هذا المُمثل أو ذاك المُمثل يرى، أو يُرينا، العالم، هذا ما نُطلق علية بالصّورة المباشرة، أو الصّورة الذّاتيّة. لنُحدّد كينونة هذا الممثل، ليكن هذا الممثل يؤدي دور عُصابيّ[1]، أو ذهانيّ، يرى العالم، وذلك بحسب اقتراح «بازوليني»، والعمليّة تهدف برمتها، ليس إدخال صورة عصابيّة؛ بل إقحام العُصاب فاعل في عمليّة الإدراك، ولأدل على هذا، ما يفعله الهوس في الإدراك. هذا المستوى يمثل الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر.
- **المستوى الثّاني:** في هذا المستوى نكون إزاء إدراك ذاتيّ للشخصيّة المُمَثلة، في سياق نصّ بازوليني الشّخصيّة الممثلة، هي شخصيّة العُصابيّ، فالارتقاء إلى هذا المستوى يقتضي تداخلا متبادل التّأثير، أو كما جاء بلسان دولوز عدوى contamination تطرأ، فالسّينما تعي نفسها من خلال الصّورة الذّاتيّة للشخصيّة الممثلة، والشّخصيّة الممثلة تحوز على شكل من أشكال الثّقة أو التّماسف وهذا ما ندعوه بالمظهر البريختي – نسبة للمسرحي برتولت بريخت[2] - بواسطة الوعي.

(1) استعمل التّعبير عصابات لأوّل مرة في عام 1772، على يد طبيب اسكتلندي "ويليام كولن" ليحيل لاضطرابات تظهر على مستوى الجهاز العصبي، والتي لم يجد لها سببا عضويا، ثم لاحقا بدأ هذا المصطلح يستخدم للإشارة لكلّ الاضطرابات الوظيفية للجهاز العصبي. ويرى " فرويد" أنّ هناك أسبابا نفسيّة واضحة وراء الاضطرابات العصابيّة، وقد قسّم هذه الاضطرابات إلى ثلاثة: عصاب هستيري، عصاب قهري، وعصاب رُهابي. لم يعد لهذا المصطلح ذلك الرّواج خلال نهاية القرن العشرين، والنّصف الأوّل من القرن العشرين، فابتداء من الثمانيات من القرن العشرين تضاءل استخدام هذا المصطلح، فلم يعد متداولا كمصطلح معرف للاضطرابات النّفسيّة. عن موقع عن ويب طب بتصرف.

(2) بريخت أو بريشت شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني، ولد في 10 فبراير 1898، وتوفي في 14 أوت 1956، يقوم مسرحه على فكرة أنّ المُشاهد هو العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي ، فمن أجله تكتب المسرحية، حتّى تُثير فيه التّأمل والتّفكير في الواقع، ومن أهم أساليبه في الكتابة المسرحيّة:

أوّلا، هدم الجدار الرّابع: أيّ جعل المُشاهد فاعلا في البناء المسرحي، واعتباره العنصر الأهم في كتابة المسرحية. ويقصد بالجدار الرّبع أنّ خشبة المسرح التي يقف عليها الممثلون ويقومون بأدوارهم، هي تشبه غرفة من ثلاثة جدران، والجدار الرّابع وهمي، وهو الذي يقابل الجمهور.

النّقدي، وعندما نصل إلى هذا المستوى، نكون آنذاك قد تجاوزنا نظرة القطبين للإدراك، أيّ الصّورة الموضوعيّة والصّورة الذّاتيّة، وأقمنا في مقام الزّوج، زوج انصهر في بوتقته، الإدراك الذّاتي مع الوعي النّقديّ للسينما، ولكنّ، من النّاحية العمليّة، كيف تتم العمليّة؟ بمعنى آخر، هل بجعبة المخرج « بازوليني» أعمال سينمائيّة قد تعينت، تُعزّز ما يذهب إليه، ومن ثمّة تُسهّل على القارئ عمليّة الفهم والاستيعاب، بالطّبع هناك ما يُثبت ويعزز موقف « بازوليني»، الّذي فضّل أن لا يعود إلى أعماله أو إنتاجه السينمائي، بل ما جادت به قريحة زملائه المخرجين، أعمال من خلالها ندرك سعي « بازوليني» إلى التّمييز والمقابلة بين نوعين من السّينما، سينما النّثر، cinéma de prose، وسينما الشّعر، cinéma de poésie، النّوع الأوّل من السّينما، يُبنى على أساس الصّورة المباشرة والصّورة غير المباشرة، النّوع الثّاني من السّينما محل لتفشي عدوى التّداخل المتبادل، المفضي إلى صدور صورة ذاتيّة حرّة غير مباشرة. نورد الأمثلة الثّلاثة المحققة لمرامي « بازوليني»:

1. فيلم مايكل أنجلو[1] البيداء الحمراء[2] . Il deserto rosso
2. فيلم برناردو برتولوتشي[3] prima della rivoluzione [4].

ثانيا، التّغريب: جعل الأحداث اليوميّة العادية، تبدو للمُشاهد غريبة دافعة للدهشة والاستغراب، وباعثة على التّأمل والتدبر.

ثالثا، المزج بين الوعظ والتّسليّة: فالمسرحية تقوم حينا على التّحريض السّياسيّ، وحينا آخر على السّخرية الكوميدية.

رابعا، استخدام مشاهد متفرقة: بعض مسرحيات بريخت تتكون من مشاهد متفرقة، تقع أحداثها في أزمنة مختلفة، ولا يربط بينها غير الخيط العام للمسرحية، كما في مسرحيّة " الخوف والبؤس في الرايخ الثالث" سنة 1938.

خامسا، استخدام الأغاني بين المشاهد: كنوع من التّحريض والتّسليّة. عن موقع ويكبيديا، بشيء من التّصرف.

(1) ولد في 29 سبتمبر 1912، وتوفي في 30 جوان 2007، مخرج سينمائي، وكاتب سيناريو، وكاتب قصة، إيطالي، اشتهر ب:" ثلاثية عن الحداثة ومساوئها" وهو من ثلاثة مخرجين، فازوا بالسّعفة الذّهبية، والأسد الذّهبي، والدّب الذّهبي، علاوة على النّمر الذّهبي.

(2) فيلم من إنتاج مشترك إيطالي- فرنسي، أخرج سنة 1964، يسرد قصّة امرأة متزوجة تعاني من العصاب، ترتبط بعلاقة " صداقة " مع شخص، يعاني بدوره من صعوبات على مستوى التأقلم مع المحيط..

(3) كاتب سيناريو ومخرج سينمائي إيطالي، ولد في 16 مارس 1941، وتوفي في 26 نوفمبر 2018، من أفلامه " شاي في الصّحراء". صورت بعض مشاهده في الجنوب الجزائري (مدينة بني عبّاس) .

(4) أخرج الفيلم سنة 1964، يعتبر هذا الفيلم إرهاصا للحركات الاجتماعيّة، والتي عرفتها فرنسا شهرة، ولكن عمّت تقريبا جميع البلدان الأوروبيّة، سنة 1968، يروي أحداثا تقع في مدينة بارما الإيطاليّة، لشاب بورجوازي النشأة، مناضل في الحزب الشّيوعي، يتزوج آخر المطاف بفتاة من أسرة ميسورة الحال.

3. الإنتاج السينمائيّ للمخرج جون لوك قودار[1] بصفة عامّة.

و استنادا لأعمال هؤلاء يسعى « بازوليني « إلى إظهار طريقتين أو كيفيتين، أساس لسينما هؤلاء :

أ- **الطّريقة الأولى** – الزّمن الأوّل – إزاحة الإدراك أو ازدواجيته، /décalage dédoublement .

ب- **الطّريقة الثّانية** – الزّمن الثّاني – ضبط الصّورة المهوس، cadrage obsédant ، أو المشهد الثّابت، plan immobile .

تجعل الطّريقتين أو العمليتين من تحديد المعنى المقصود بالصّورة غير المباشر، أمرا متاحا. وحتّى يكون بالإمكان تحديد المقصود بالصّورة غير المباشرة الحرّة، image indirecte libre يقوم «دولوز» بإشاعة نصّ « بازوليني» تلفظا، عندما يتحدث تحديدا، عن السّينما الشّعر، cinéma-poésie ، فيبسط ما يفيد: زمانا هذه العمليّة يكونا وفق الآتي:

- **الزّمن الأوّل**: إدناء وجهتا نظر تتابعا، rapprochement de deux points de vues successivement, décalage ou dédoublement de la perception

تتالي المشهدين، مؤطرا لجزء واحد؛ ويكون ذلك:

أوّلا: أ- يتم على مسافة قريبة،

ب- ثم يتم على مسافة بعيدة قليلا،

أو أيضا، على مستوى محور واحد، باعتماد كاميرتين (عدستين)

- **الزّمن الثّاني**: التّقنية المعتمدة والّتي من خلالها يلج الممثلون فيخرجون، ليدخلوا مرّة أخرى ويخرجوا ثانية، وهكذا دوليك، في ومن الإطار le cadre ، والّتي تُصيّر المونتاج مهوسا، تبدو أحيانا للرائي أو المشاهد سلسلة من اللّوحات الزّيتيّة، تمثّل من غير العودة إلى قاعدة معلومة، حيث تلج الشّخصيّة الإطار، لتقول ما تقوله، ثم تنصرف، تاركة اللّوحة

(1) ولد في 03 سبتمبر 1930، كاتب، وكاتب سيناريو ومخرج سينمائي مزدوج الجنسيّة فرنسي- سويسري، من أفلامه بيارو المجنون، قودار واحد من أبرز ممثلي " الموجة الجديدة" la nouvelle vague

كما كانت أوّل مرة، قد عادت إلى دلالتها الأولى؛ لتلي هذه اللّوحة، لوحة جديدة، تكون هي بدورها مجالا تلجه الشّخصيّة، تقول ما تقوله، ومتى استنفذ القول، عاد الوضع إلى ما كان عليه سابقا، ونتيجة لهذا التتالي للوحات يصير العالم كأنّه تحفة جماليّة، قد اكتسح من قبل شخصيّات، عابرين، مخترقين لهذه القواعد الجماليّة، الآسرة للعين. يلاحظ أنّ العمليتين المهوستين وبحسب ما جاء في مقال «بازوليني» نكون معهما قد انتقلنا من القطب الذّاتيّ والقطب الموضوعيّ، إلى زوج آخر، إدراك ذاتي وقد تعلّق بوعي-سينما، والسّؤال عند بلوغنا هذه المرحلة من قبل دولوز ما هو القانون المُسيّر لهذه «العدوى» (التّداخل) ، وحتّى يتحقّق ذلك، ينبغي توافر ما يسمى ب: « النّسبة المستنطقة» rapport énonçable ، بين الإدراك الذّاتيّ والشّخصيات الّذين يتاولون على اللوحة، أيّ الإطار، والباقية بمغادرة الشّخصيّات، نحن هاهنا أمام وعي ثابت للكاميرا ! ألا يمكن عدّ هذا خيطا هاديا داخل الصّورة-الحركة، والّذي قد يسمح ربما لاحقا وضمن سياق إشكاليّات جديدة، تجاوز هذا النّوع الأوّل، أعني الصّور-الحركة.

إذًا، وعي-ثابت للكاميرا وحركة من غير توقف للشخصيات، الّذين يلجون الإطار، ليخرجوا منه بعد حين، ثم يعاودون الكرة مرّة أخرى، ما ينجم عنه على أعقاب ذلك، نوع من العدوى الّتي تطال العالم، المرئي من قبل الشّخصيّة الممثلة، داخل الإطار، والإطار نفسه مؤثرا كوعي نقديّ، أيّ كعمليّة التي تمر عبر الصّورة الذّاتيّة، والّتي بدورها ترتقي إلى مستوى أعلى، والسّؤال الّذي يطرح ببلوغنا هذه النّقطة، ما هي الشّروط التّي تجعل هذا متحققا، إنّها علاقات قابلة للإفصاح، تتم بين مستويين، **المستوى الأوّل**: الصّورة الذّاتية للشخصيّة الممثلة للعصابيّ أو الذّهانيّ، والمستوى الآخر، وعي-نقدي للكاميرا. فما هي حيثيات هذه العلاقة بالنّسبة للمخرج أنطونيوني، بالاستناد على فيلمه « البيداء الحمراء» ؛ يأخذ بازوليني شخصيّة ممثلة عصابيّة من هذا الفيلم (أكانت امرأة أو رجل) الوعي النّقديّ-كاميرا في هذا الفيلم، هو مستوى وعي جمالي يظهر عملا من خلال لوحات؛ وسنجد الشيء ذاته عند برتولوتشي ولو ظاهريا، ومثال ذلك، المشاهد الثّابتة للنهر، أو المشاهد الثّابتة لمدينة بارما والّتي ستؤدي الدّور نفسه، ولكنّ، في هذه الحالة لن يكون وعي-كاميرا، بل نوعا من عدوى بين عُصاب الشّخصيّة الممثلة وعصابيّة المخرج

هو نفسه، نحن إزاء وعي تدبري (جمالي) ، يختلف الأمر عند المخرج جون ليك قودار، فمع مثول الوعي الثّابت-كاميرا ينتفي أيّ سلطان أخلاقيّ، فحيوية قودار لا تقيم وزنا لا للحياء ويغيب التّحفظ عنده، ويتلاشى تأنيب الضّمير، وتتربع في مقابل ذلك، سلطة الوعي تقنياتيّ conscience technicienne، فتنبلج سينما الشّعر

و لأنّ دولوز يرغب أبدا، منح عرضه القوة والكثافة، فينفتح أفق الموضوع أكثر، يقترح علينا وجهة نظر أخرى جديدة، تثبت ما قُدّم وتدعمه، وجهة نظر المخرج والمنظر السّينمائيّ إيريك رومار[1] ، الدي كتب مقالا سنة 1977، بعنوان « الفيلم والخطابات الثّلاثة: مباشر، غير مباشر، وفوق مباشر»، وقبل بسط وجهة نظر رومار، يُنبّه دولوز المتلقي، بأنّ لا ينبغي عليه الاعتقاد بوجود تطابق بين الخطاب غير المباشر، الذي تطرق إليه، وما تضمنه عنوان رومار « الخطاب فوق-مباشر»؛ والشّيء الذي يسترعي انتباه دولوز أيضا، ويجعله مدعاة للغرابة والتّساؤل هو لماذا رومار وفي مقاله المذكور، لم يتعرّض إطلاقا، لما جاء في مقال زميله بازوليني، مع العلم أنّ مقال بازوليني، صدر قبل صدور مقال رومار بسنوات، فكان من الرّاجح جدا، أن يقرأ رومار مقال زميله، وهو من هو. ما يجعل دولوز يعتقد جازما، أنّ رومار قد قرأ المقال، ولكنّه فضّل عدم الرّجوع إليه، معتقدا أنّه سيقدم إضافة جديدة، فيقول قولا مختلفا، إلّا أنّه لم يقل جديدا بحسب دولوز، ولا قدّم إضافة تغني الموضوع، بل إنّ دولوز يذهب إلى أبعد من هذا، معتبرا أنّه من غير الممكن فهم مقال رومار، إلا في ضوء ما جاء في مقال بازوليني، إنّ رومار وأثناء كتابته لهذا النّصّ «الرّائع»، كان بصدد تحضير لفيلمه (الماركيزة0) أو كان فعلا يُصوّره، La marquise d'O [2] ، يصف رومار نصّ الرواية بأنّه قد احتوى على شكل أدبي قد حفل بخطاب غير مباشر غاية في التّميّز أو قل من نوع خاص، والمشكلة الّتي طرحت عليه عند بداية التّصوير هي كيف يجعل من الحوارات الواردة في رواية كلايست صورا سينمائية؟ أي تحويل العبارة الرّوائيّة إلى صورة تشاهد مباشرة. ويرى دولوز أن إيريك رومار ومن خلال فيلمه الماركيزة

(1) اسمه الحقيقي هو موريس شيرار مخرج فرنسّي، ومنظر سينمائي، ولد 21 مارس 1920 وتوفي في 11 يناير 2010، من أفلامه حكايات أخلاقية (1963-1972) .

(2) أخرجه سنة 1976، صور بألمانيا، اقتباس عن رواية الكاتب البروسي هينريش فون كلايست – 1777 ، 1815 – الفيلم سرد لما تصيره سيدة نبيلة، اغتصبت، فرفضت ما ألت إليه، أو كما يقال في علم النّفس قامت كبتت الحادثة، فتنكرت لها أسرتها، تحت وطأة الفضيحة..

0 وأيضا من خلال سلسلة أفلامه الموسومة ب: حكايات أخلاقية les contes moraux ، قد اقترح حلا رابعا، والّذي يطلق عليه دولوز بالوعي الأخلاقيّ، علاوة على الحلول الثّلاثة المقترحة من قبل بازوليني، الوعي الجماليّ، والوعي التّدبريّ، وأخيرا، الوعي التّقنيّ. هناك مشكلة أخرى مضاعفة المستوى، يراها دولوز، تُطرح أثناء تأدية الشّخصيّات الممثلة لأدوارها في هذه الأفلام، فعندما يلجون مجال التّصوير، منظورا إليه على أنّه لوحة زيتية، ثم يغادرونه، ووعي –الكاميرا، أثناء قيامه بعرض اللّوحة، وعرضه لتعاقب اللوحات، والعدوى المتبادلة بين الاثنين، أيّ بين العالم مشاهدا من قبل مثلا الماركيزة 0 – الّتي تعيش وضعا غريبا يؤثر على إدراكها – والعالم الّذي تعرضه علينا الكاميرا، مما يترتب على هذه العدوى: أوّلا حدوث وعي ذاتيّ للكاميرا والسّينما، لحظة مشاهدة الماركيزة العالم، ثانيا: ووعي الماركيزة لنفسها عند إدارة الكاميرا للإطار، وهذا ما يدعوه بازوليني بسينما الشّعر. عندما يصل دولوز إلى هذه النّقطة يشعر بأنّه مضطر إلى إعادة ما كان قد تحدث عنه سابقا، ملاحظا في المستهل، أنّ الّذي تمّ التّعرّض إليه منذ البداية، قد اكتنفه الغموض، وكان لا يتصور أن يسلك هذا المسلك، بل كان في ذهنه تصورا آخر. استنادا على رؤية بازوليني، ورغبة في تلخيص ما جاء مفصلا أعلاه، وإذا انطلقنا من تعريف خارجيّ بحت، فإنّه بمقدورنا تعريف صور-الإدراك الموضوعيّة، وصور-الإدراك الذّاتيّة، مع ملاحظة أنّ النّوعين لا يتوقف النّوع الواحد من أن يصير النّوع الآخر، كلّ نوع ينتقل إلى النّوع الآخر ليصير ذاك هو، ما يجعل مفهوم الصّور شبه-الذّاتيّة تحوز على كلّ اتساقها أو تماسكها، consistance، ولكن الصّورة شبه-الذّاتيّة لا ترتضي لنفسها الانتقال من قطب إلى قطب آخر وحسب،بل ينبغي أن تحوز على تماسكها الخاصّ؛ وواحدة من المحاولات التي عنيت بتثبيت تماسك الصّورة شبه-الذّاتيّة، ومن وجهة نظر الإدراك، محاولة بازوليني، والوضع الذي ستحوز عليه هذه الصّورة شبه-ذاتيّة سيكون وضع الذّاتيّة غير مباشرة الحرّة، une subjectivité indirecte libre .

لا تُعرّف هذه الصّورة بمقتضى التّرنّح، أو التّذبذب oscillation وحسب، من القطب الموضوعيّ نحو القطب الذّاتيّ أو من القطب الذّاتيّ نحو القطب الموضوعيّ، ولكنّ، أيضا بواسطة تعايش المستويين، المستوى الأوّل، الإدراك الذّاتيّ للشخصيّة الممثلِة في

حركيّة، من جانب، ومن جانب آخر، وعي ثابت للكاميرا، وينبغي لأجل أن تكون الصّورة شبه-ذاتيّة مؤسسة، أن يكون هناك تواصلا بين المستويين، أيّ أن يكون بينهما نسبة مستنطقة rapport énonçable: الكاميرا تعي ذاتها من خلال قصّة الشّخصيّات الممثلِة، من جهة، ومن جهة أخرى، الشّخصيّات الممثلِة تعي نفسها، بواسطة وعي- كاميرا، ولكنّ، إذا كان هذا الأمر صحيحا، علينا حينئذ أن نجد تعريفا جديدا غير ذاك التّعريف الخارجيّ البحت، وفي الأخير، يتساءل عن الذي أقدمنا عليه، فيجيب مباشرة، أنّ الّذي أقدمنا عليه، هو تحويل للثنائيّة، من ثنائيّة القطبين، قطب موضوعيّ وقطب ذاتيّ، إلى ثنائية إدراك ذاتيّ ووعي ثابت-للكاميرا، ولأنّ الأمر يبدو الآن بسيطا، علينا إعادة تنظيم كلّ ما تمّ ذكره، أيّ علينا أن نجد تعريفا واقعيا، فماذا نعني بوعي-سينما أو وعي- كاميرا والذي تبناه الكثير من السّينمائيين، وفهمه كلّ واحد من هؤلاء على طريقته الخاصّة، فهذا أدركه تدبريا، وذاك أخلاقيا، والآخر استيتيقيا، وذاك الآخر نظر إليه من زاوية تقنية بحتة، وهذا هو المستوى الأوّل، أمّا المستوى الثّاني، فيقتضي منا إيجاد تعريف لما يعنيه الموضوعيّ والذّاتيّ، لا باعتبارهما، قطبا إدراك، بل اعتبارهما يحيلان إلى نسقين للإدراك، وإذا صحّ هذا الاعتبار، سيكون آنذاك أحد النّسقين، إنجازا لوعي-الكاميرا، والنّسق الآخر، لا يصرح دولوز مباشرة عن المُنجز الثّاني، للنسق الباقي، بل يرى وقد غلّف الرؤية بحجاب التّساؤل ممزوجا بالحيرة والمفضية بعد تمعّن إلى التّخلي عن الصّورة- الحركة، وإعلان عن ميلاد الصّورة-المتوسطة، والّتي هي كم من الفوتوغرام[1] في الثّانية؛ إذًا منذ البداية كنا بصدد الحديث عن شيء آخر، غير الصّور-الحركة، هذا الشيء الّذي ليس بالصّورة-الحركة، كيف تتم المواجهة بينه والصّورة-الحركة؟ .. إنّها عين [عدسة] الكاميرا، والّتي ليست عينا أكثر اكتمالا من العين البشرية، ولا هي عين حيوانية، والّذي انتبه إلى هذا من السّينمائيين، فقام بربط وعي-الكاميرا بإحداثية العين اللابشرية وقدرتها على الاختراع

(1) "الصّورة الجزئية أو الفوتوغرام، تعني هذه الكلمة في التّصوير الضّوئيّ، صورا تحصل من الضّوء فقط، دون عدسة شيئية، بوضع شيء ما على بلورة حسّاسة، وقد حقق مان ري Man Ray، بهذه الطّريقة عددا كبيرا من الصّور الضّوئية، والمسماة عن طريق تلاعب لفظيّ باسمها "صور شعاعيّة" rayogrammes. أمّا في السّينما فالفوتوغرام يُشكّل صورة مفصولة عن سلسلة من تصوير ضوئيّ مُسجّل على الفيلم (أيّ صورة جزئية – المعرّب -). علما أنّ الفيلم يمر بسرعة 24 صورة جزئية في الثّانية، وتستعمل هذه الكلمة أيضا عند نسخ صورة من الفيلم على ورق" عن: ماري تيزي مورنو، معجم المصطلحات السّينمائية، تحت إدارة ميشيل ماري، ترجمة فائز بشّور، ص 80.

والابتكار، دزيقا فارتوف[1] Vertov بالنّسبة لهذا الّسينمائيّ، عند حديثه عن هذه العين، فلا ينبغي أن نرد القضية إلى قضية حكي أو سرد، إنما علينا أن نتساءل، بأيّ معنى وبأيّ طريقة الكاميرا تخترع عينا – تصل إلى درجة الإتقان - . العين السّينمائية هي صناعة عين لابشرية، وحتّى نفهم المقصود بالعين، قطعا علينا أن نستحضر المستويين سالفا الذّكر ؛ لقد انطلقنا ابتداء، من قطبين للإدراك، ليتحولا بعد ذلك إلى زوج إدراك-وعي، إدراك ذاتيّ للشخصيات الممثلة، ووعي ثابت-للكاميرا، بطبيعة الحال الإدراك الذّاتيّ يحيل إلى الصّورة-الحركة ، أيّ إلى الشّخصيات الممثلِة التي تلج الإطار، فتخرج منه، لتعود إليه مجددا، وهكذا. مع فارتوف نكون قد أدركنا نقطة، تقوم السّينما بحدّ ذاتها بعمليّة النّقد، نقد الصّورة-الحركة، فيتبيّن لنا أنّنا لم نصل بعد إلى التّجلي الحقيقيّ، أيّ نعم، نحن بصدّد حركة حقيقيّة، لكننا لم ندرك السّينما واقعا. على السّينما باعتبارها تدبرا من نوع جديد، أن تأخذ زمام المبادرة، فتشكّل من عناصر تراها قائمة يتلمسها المعني، لبناء تصور متماسك لما تكون عليه السّينما بحقّ، ولن يكون هذا متاحا إلاّ بانبثاق وعي سينمائيّ من صميم العمل السّينمائيّ اليوميّ. الحافل بوضعيات متنوعة كثيرة، في الميدان السّينمائيّ، والّتي لا تبقى على حال واحدة، بل هي في كلّ حين، في حالة تبدّل وتغيّر، منها يستقي السّينمائيّ أفكاره السّينمائيّة. وربما هذا الذي أراد منا دولوز إدراكه، وهو يتهيأ لتتمة درسه السّادس، إقفالا غير محكم، مواربا الباب. فالحديث عن السّينما توسلا بالفلسفة، حديث ذو سجون، تحديدا مع السّيد دولوز، حديث ثري، قد تعدّدت فوائده وتنوعت، منها ما تعلّق بالجانب الديداكتيكي، أو التّعليميّ، فالمهتم بهذا الجانب، يعاين عن كثب وبالسّماع لنبرة الصّوت والصادرة من الأعماق، نبرة قد أصابها الوجع وأنهكها، وبالكره من ذلك، تأبى الاستسلام والانصياع، فتمضي مفرجة عن الفكرة، لا تكشف عنها دفعة واحدة، بل تظهرها حلقات، حلقة بحلقة، كأنها عقد فريد، يأخذ بلباب الناظر، ويأسره. وإن سلك دولوز هذا الطّريق،إنّما يفعل ذلك تمكينا لعنصر التّشويق، المرغوب فيه عند تقديم الدّرس، والدّرس الفلسفيّ، على وجه مخصوص، وتمكينا لمبدأ الإغواء، séduction، الضّامن للمتابعة واستمرار فعل الإفهام، وربّما أيضا، التفاتة لطيفة من قبل دولوز، فحواها أنّ

(1) اسمه الحقيقيّ دافيد آبلنيتش كوفمان ، سينمائيٌّ سوفياتيّ ولد في 02 يناير 1896، وتوفي في 12 فبراير 1954، طلائعيّ، سعى إلى سينما وقد تحررت من تبعيتها للنص الأدبيّ والمسرحيّ، من أشهر أفلامه " الرّجل صاحب الكاميرا" أنتج سنة 1929.

الدّرس الفلسفيّ، وهو يقارب موضوع السّينما، يفعل ذلك وهو يحاكي بعض ما يميّز الصّناعة السينمائية، كالفرجة، والّتي تبنى على عنصر التّشويق. ومنها ما ارتبط بالموضوع المثار، أي السّينما، ووجوب مقاربتها المقاربة التي لا تتنصل من طبيعتها، ولا لملابسات نشأتها، فالفلسفة وهي تلج عالم السّينما، إنّما تفعل ذلك على استحياء، وقد تملّكها التّردّد والّذهول، والتّقدم حينا، والتّقهقر طورا آخر، فالسّينما بوصفها موضوعا للتدبر الفلسفيّ، موضوع جديد على الفكر الفلسفيّ، ينبغي على سالكه، أخذ الحيطة والحذر، والأخذ بعين الاعتبار جدّة الموضوع وطبيعته، والّتي تجافي طبيعة فعل التّفلسف المتعارف عليه وذائع الصّيت منذ حين إلى غاية نهاية القرن التّاسع عشر، ومنها ما يترتب عن مقاربة موضوع مثل موضوع السّينما، من نتائج قد تؤثر على ما تصير عليه الفلسفة، من تغيّر وتبدل على مستوى النّظر وكيفية مقاربة المواضيع مستقبلا. ومن تطور لدلالة الفلسفة في حدّ ذاتها. من المؤكد أن هناك نتائج أخرى، غير تلك الّتي تمّ ذكرها، وفوائد جمة، نتيجة مقاربة جيل دولوز لموضوع الفلسفة، قد يخرج بها المتلقي، للدروس الأولى. وإذا طلب منا أن نختزل في جملة واحدة – وإن كان الأمر قد يستحيل - ما قدّمه الفيلسوف من أفكار ورؤى تتّصل مباشرة بعالم السّينما، لكان بالإمكان ترديد العبارة البشلارية، لا شيء يُعطى كلّ شيء يُبنى.

المراجع :

1. Gilles Deleuze, Le Bergsonisme, Quadrige / Puf , 1e éd : 1966, 3e éd Quadrige :, Paris , 2004

2. هنري برغسون، التطور المبدع، ترجمة من الفرنسية إلى العربية جميل صليبا، اللّجنة اللّبنانيّة لترجمة الروائع،بيروت.1981.

3. Henri Bergson, Matière et Mémoire-Essai sur la relation du corps à l'esprit-Félix Alcan, éditeur, troisième édition.France.1903.

4. الدكتور رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون. الطبعة1.بيروت.1999

5. طه عبدالرحمن، فقه الفلسفة -2- القول الفلسفي كتاب المفهوم والتّأثيل، الباب الثّالث، الفصل السّادس، المركز الثقافي العربي، ط1 . المغرب. 1999.

6. Jean-Luc-Nancy, l'être-avec de l'être-là, htt://www.carin. info/revue-cahiers philosophiques 1-2007.

نيتشه في ضيافة فلاسفة الإختلاف

Nietzsche in the hospitality of the philosophers of difference

د.بن دوخة هشام[1]

(كلية العلوم الانسانية، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر)

ملخص بالعربية:

يبدو أن غواية أفكار "نيتشه" لم تتوقف عند الجيل المثقفف الأول الفرنسي من تسعينات القرن الماضي، بل شهدت إستمرارا آخر في التلقي الفرنسي لفكر "نيتشه" بروح جديدة ومغايرة. ولكن الملاحظة التي لايمكن أن نمر عليها مرور الكرام، هي أن الطور الثاني من أطوار الإستقبال الفرنسي "لنيتشه" لم يحافظ على نفس إيقاع طور الإستقبال الأول إن صح التعبير. فإذا كانت نماذج الجيل الأول الفرنسي المستقبل "لنيتشه" قد غلبت على إستقبالها لفكر "نيتشه" روح الشغف والحماسة(la passion) بعد أن وجدت في أفكار «نيتشه» سراجا منيرا وطريقا هاديا إلى حلم التحرر من ثقافة مسيحية قائمة على الدين والأخلاق نحو ثقافة علمانية متحررة، فإن الجيل الثاني الفرنسي من مرحلة الإستقبال وتحديدا مع فلاسفة الإختلاف: «دولوز» «وفوكو» و»دريدا»، إعتبر هذا فكر «نيتشه» منعرجا حاسما في الإنتاج الفلسفي الفرنسي بل ومنعطفا أساسيا في توجيه قبلة الفلسفة الفرنسية برمتها إن صح هذا التعبير، من حدود الحداثة (La modernité) وتجاوزه نحو أفق جديد هو بإمتياز أفق مابعد الحداثة(la postmodernité).

كلمات مفتاحية: نيتشه، الجيل الثاني، فلاسفة الإختلاف، الثقافة الفرنسية.

Abstract (English):

It seems that the temptation of Nietzsche's ideas did not stop at the first French educated generation in the nineties of the last century, but witnessed another continuation of the French reception of Nietzsche's thought in a new and different spirit. But the observation that we cannot go unnoticed is that

(1) الباحث المُرسل. hichembendoukha@yahoo.fr

the second phase of the French reception phase "Nietzsche" did not maintain the same rhythm as the first phase of reception, if you will. If the models of the future French first generation "Nietzsche" had overcome their reception of "Nietzsche" thought the spirit of passion and enthusiasm (la passion) after they found in Nietzsche's ideas an illuminating lamp and a guiding path to the dream of liberation from a Christian culture based on religion and morals towards a secular culture Liberal, the second generation of French from the stage of reception of Nietzsche thought, the latter considered a decisive turning point in French philosophical production, and even a key turning point in directing the kiss of the entire French philosophy, if this expression is correct, from the limits of modernity (La modernité) and its transgression towards a new horizon that is par excellence. Postmodern horizon.

Keywords: Nietzsche, difference, second generation, French culture

مقدمة

تساعدنا هذه التوطئة التي نعرضها في مستهل إنتقالنا إلى الحديث عن ما آثرنا تسميته بمرحلة الإستلهام بالنسبة للتعاطي الفرنسي لفكر «نيتشه»، إلى القول كذلك بأن طور الإستلهام ساعد في إنعتاق «نيتشه» من الأدب الفرنسي وساهم في إدخاله إلى الفلسفة الفرنسية. فبعد أن كان غالبا تعاطي فكر «نيتشه» محصورا في الأدب الفرنسي، مع الجيل الأول الفرنسي المستقبل لفكر «نيتشه»، فإن مرحلة الإستلهام جذرت «نيتشه» داخل الفلسفة الفرنسية وإستلهمت تصوراته فيما يخدم توجهاتها الفلسفية.

قد نستطيع أن نستبق القول ونبادر من دون تردد إلى الإشارة بأن أصالة فكر «نيتشه» بالنسبة للفرنسيين، إن لم نقل أن قوتها تكمن في إبتداع أسلوب حر يقاوم التفكير المنغلق. إن أسلوب «نيتشه» الحر هو الذي ربما جعل الفرنسيين ينتبهون إلى أفكاره، بل قد لانكون من المبالغين إذا أشرنا أن فهم هؤلاء «لنيتشه» في تعدده أحسن من فهم بني جلدته الذي إختزله غالبا في فهم أحادي المعنى. هذا ما يعني أيضا أن أسلوبا مماثلا في

التفكير، مستقلا عن المطلق كضامن للحقيقة لم يقصه الفرنسيين كما فعل الألمان[1]*، وإنما إنفتحوا على شذراته، بحيث ظهر شبه إجماع على إعجاب فرنسي بأفكار «نيتشه». كما لايفوتنا في هذا السياق أن ننوه إلى الدور الكبير الذي مارسته ترجمة آثار «نيتشه» ونقلها إلى اللغة الفرنسية في التلقي الفرنسي لأفكاره « ، نشير في هذا السياق إلى الدور الهام الذي قام به «هنري ألبرت» (Henri Albert :1869-1921) في ترجمته المبكرة لآثار «نيتشه» والتي جمعت لأول مرة في سلسلة الأعمال الكاملة «لنيتشه» سنة 1932 [2]. وفي السنة نفسها تمت ترجمة القراءة التي خصتها «لوسالومي» «لنيتشه»:»نيتشه» من خلال أعماله(Nietzsche à travers ses œuvres) إلى الفرنسية، ثم كتاب «إرادة القوة»(La volonté de puissance) الذي ترجم عام 1935 من طرف «جونفياف بينوكي»(**Geneviève Bianquis :1886-1972**)*[3]

وفي سنة 1937 يظهر الإنفتاح الفرنسي الجاد على فكر «نيتشه»، وذلك بفضل المحاولة الفذة التي قام بها « جورج باطاي»(Georges Bataille :1897-1962) في سبيل تحرير فكر «نيتشه» من التأويلات الفاشية» (Les inteprétations fascistes)، وهي المهمة ذاتها التي إنخرط فيها صديقه «بيار كلوسوكي» (Pierre Klossowski :1905-2001). حيث قاما بتأسيس مجلة «أسيفال»(Acéphale) سنة 1936، التي لم تشهد سوى خمسة أعداد، وكان العدد الثاني من هذه المجلة الذي صدر في الواحد والعشرين من شهر جانفي 1937 حاملا لعنوان:» نيتشه والفاشيين أو إصلاح في نيتشه»(Nietzsche et les fascistes ou réparation à Nietzsche)[4] . ويظهر من خلال هذا العنوان محاولة أولى في تاريخ إستقبال

(1) نستحضر هنا مثال كتاب «ميلاد التراجيديا» الذي عرف رفضا وفشلا كبيرا بعد نشره من طرف «نيتشه» إذ قوبل بالرفض في الوسط الثقافي لجامعة «بال» التي كان فيها «نيتشه» يشغل مدرسا للفيلولوجيا الكلاسيكية، أنظر في هذا الصدد كتاب:Querelle autour de la naissance de la tragédie, op.Cit, avant-propos, p.18.

(2) voir : Le Rider (J), Nietzsche et la France présences de Nietzsche en France, in Friedrich Nietzsche ouvres, op.cit, p.59.

(3) لعبت دورا كبيرا في نقل «نيتشه» إلى الثقافة الفرنسية، زاولت دراستها بجامعة «السوربون» بجانب «شارل أندلار»(charles andler) المهتم هو الأخر بفكر "نيتشه" وفي سنة 1945 ساهمت في تاسيس " المجتمع الفرنسي للدراسات الفرنسية"(La société Française D'études nietzschéennes).

(4) voir : Kremer-Marietti (A), La société Françaises d'études Nietzschéennes in Nietzsche. Cent Ans de réception Française, travaux réunis par Jaques Le Rider, Les Editions suger, 1999, p.123.

الثقافة الفرنسية «لنيتشه» من أجل تبرئة هذا الأخير من القراءات الإيديولوجية التي طالها فكره على يد النازيين والفاشيين. وتشير «أنجل كرمار ماريتي» (Angèle Kremer-Marietti) أنه بفضل محاولة «باطاي» و«كلوسوسكي» فتح المجال أمام الأدب الفرنسي لإكتشاف «نيتشه»[1] .

لقد كان هدف أوائل ممثلي مرحلة إستقبال «نيتشه» في فرنسا من المترجمين الأوائل أو القراء السباقين لفكر «نيتشه» هو التمكن من جعل «نيتشه» مقروءا في الوسط الثقافي الفرنسي. وبالفعل هذا ما تحقق في وسط جيل التسعينات من نخبة المثقفين والجامعيين الفرنسيين الذين تسارعوا إلى إبداء غوايتهم «بنيتشه». فمن «جونفياف بيونكي» «وهنري ألبر» إلى «باطاي وكلوسوسكي» إنتشرت أفكار «نيتشه» وسط الثقافة الفرنسية إنتشار النار في الهشيم !.

تبدو لنا علاقة فرنسيي مرحلة إستقبال «نيتشه» بفكر هذا الأخير أكثر من غريبة !، ونعيد للمرة الثانية طرح السؤال الذي طرحناه في إفتتاح حديثنا عن علاقة الفرنسيين بفكر «نيتشه»، وهو السؤال الذي يعكس غرابة العلاقة بين «نيتشه» والفرنسين، نعني به السؤال التالي: كيف يمكننا أن نشرح هذا الإقبال المبكر والكثيف من طرف جيل التسعينات من مثقفين وأدباء فرنسيين ما إنفكوا يصرحون بإعجابهم إزاء فكر «نيتشه» وأسلوبه الحر؟، هل لكون «نيتشه» أحب الأدب الفرنسي أحبه أدباء جيل التسعينات الفرنسيين أيضا؟

يشير الكاتب والأديب الفرنسي «أندري جيد»(André Gide :1869-1951): «إن تأثير نيتشه بالنسبة إلينا إستبق ظهور مؤلفاته (...) وشيئا فشيئا حينما شرعت في قرائته، بدا لي أنه كان يسكن في أفكاري»[2] . ويبدو أن محبة «أندري جيد» «لنيتشه» إزدادت في ضوء قراءته لنقده الاذع للأخلاق بالدرجة الأولى وهي الفكرة التي كانت تستهويه كثيرا وتنبهنا إلى إستلهامه لبعض من أفكار«نيتشه» كما يحيل إلى ذلك على الأقل عنوان كتاب

(1) Ibidem.

(2) André (G), in les premiéres lectures françaises, par Jaques le Rider, magazine littéraire Hors-série Nietzsche, op.cit, p.92.

من كتبه، نعني به كتاب «الأخلاقي»(L'immoraliste).

وفي السياق ذاته نجد الأديب والشاعر والفيلسوف الفرنسي «بول فاليري»(paul valéry :1871-1945)، الذي صرح في مقدمة رسائله الأربعة إلى الناشر الفرنسي لأعمال «نيتشه»:»هنري ألبر»، أن «نيتشه» كان بالنسبة إليه محرضا للروح القتالية للعقل(La combativité de l'esprit)[1]. ويشير «جاك لوريدار» أن المسألة التي ألهمت «فاليري» في قراءته «لنيتشه» هي:>> نقد اللغة وفكرة أن كل كلمة ماهي إلا حكم مسبق وأن مصطلح «أنا»(je) ماهو إلا وهم نحوي(n'est qu'une illusion gramaticale)، ثم حلم تحقيق التوازن الموسيقي داخل الكتابة[2]<< . ، ذلك ما أحبه «فاليري» في «نيتشه» من ناحية اللغة، أي أسلوبه في الكتابة المختلف، أو الكتابة الشذرية بما هي جينيالوجيا للكلمة(une généalogie de la parole)، ثم إقحامه للتوازن الموسيقي داخل قواعد الكتابة، أي ضرورة جعل الكتابة تدخل ضمن لعبة التفاعل الموسيقي إن صح هذا التعبير.

لا يفوتنا أن نشير إلى واحد من الأسماء المهمة، التي إنخرطت فيما آثرنا تسميته بمرحلة إستقبال «نيتشه» في الثقافة الفرنسية من طرف جيل التسعينات الذي مثله نخبة من المثقفين والأدباء الفرنسيين، ونعني به «موريس بلونشو»(Maurice Blanchot :1907-2003).

هذا ويعود الفضل في إهتمام «بلونشو» بفكر «نيتشه» بفضل الصداقة التي أسسها مع «باطاي» سنة 1941 والذي نبهه إلى أهمية المفكر الحر[3]. وبعد إستفادته من قراءة الأعمال الكاملة «لنيتشه» في طبعتها الجديدة سنة 1956 مع «كارل شليشتا»(Karl schlechta)، سينخرط «بلونشو» في نفس التوجه الذي سلكه صديقه»باطاي» وهو الدعوة إلى تبرئة «نيتشه» من النازية وضرورة العودة إلى نصوصه المحققة. وذلك بعد الملاحظات الهامة التي قدمها «كارل شليشتا»[4]* في تصديره للأعمال الكامله. «لنيتشه»

(1) voir André (G), in les premiéres lectures françaises, op.cit, p.93.

(2) Le Rider (J), les premiéres lectures françaises, In magazine littéraire Hors-série Nietzsche, op.cit, p.93.

(3) voir : Le Rider (J), Nietzsche et la France présences de Nietzsche en France, in Friedrich Nietzsche ouvres, op.cit, p.71.

(4) نحيل في هذا السياق إلى كتاب «كارل شلشتا» المهم: «الحالة نيتشه»(Le cas Nietzsche) وهي المحاولة الأولى

حول مؤلف «إرادة الإقتدار» والتحريفات التي طالته من طرف شقيقته» فوستر».

وتبدو أفكار «نيتشه» حاضرة بكل وضوح في قلب مؤلفات «بلونشو»، نشير في هذا السياق على سبيل المثال إلى مؤلفه «الفضاء الأدبي» (l'espace l'ittéraire)، الذي تفوح من المواضيع المعالجة فيه رائحة «نيتشه» بإمتياز. ونستدعي القارئ أن يراجع الجزء الذي أفرده «بلونشو» في هذا الكتاب والمعنون ب:»فضاء الموت»(l'espace de la mort) الذي يتناول فيه مسألة الموت والموت الممكن أو الموت الإرادي[1](La mort possible ou la mort volontaire)، حتى يلاحظ كم كان تأثير «نيتشه» قويا على أفكار «بلونشو».

إلى هنا يبدو لنا أن طموح ثقافة فرنسية شغوفة بالتحرر قد وجدت ضالتها في أفكار»نيتشه»، كونها أفكار جريئة في طرح الموقف، ناقدة نقدا لاذعا للأخلاق والإيديولوجية المسيحية، وأسلوب حر في التفلسف أو عقل حر قائم على أولوية الذوق والفن في مقابل الأخلاق والدين. شذرات تشكل توصيفا لمتعة الكتابة الفلسفية الجمالية الحقة، تلك هي التأثيرات المبكرة التي كان أثرها واضحا على نماذج وقفنا عندها من جيل التسعينات المنتسبة إلى الثقافة الفرنسية، والتي يبدو أنها أعلنت إنخراطا مبكرا في أفكار «نيتشه»، ذلك أنها وجدت فيها ماكانت تبحث عنه إن أمكننا قول ذلك: حافزا على القرف والإشمئزاز من كل تقليد ومحرضة على البحث عن ثقافة جديدة تخترق القضايا المحرجة وتخترق التابوهات (Les tabous) .

1- الجيل الثاني أو نيتشه في ضيافة فلاسفة الإختلاف:

يبدو أن غواية أفكار «نيتشه» لم تتوقف عند الجيل المثقفف الأول الفرنسي من تسعينات القرن الماضي، بل شهدت إستمرارا آخر في التلقي الفرنسي لفكر «نيتشه» بروح جديدة ومغايرة. ولكن الملاحظة التي لايمكن أن نمر عليها مرور الكرام، هي أن الطور الثاني من أطوار الإستقبال الفرنسي «لنيتشه» لم يحافظ على نفس إيقاع طور الإستقبال

في الفلسفة الألمانية من حيث التحقيقات التي طالت أرشيف "نيتشه" والتي تشبه محاولة "مازينو مونتيناري" و"جيورجيو كولي" التي أشرنا إليها في الفصل الأول . حيث إلتحق "شلشتا" بأرشيف نيتشه في فايمار سنة 1934 وقادته التحقيقات التي قام بها ومراجعة شذرات الفيلسوف الحر إلى نفي كتاب "إرادة الإقتدار" عن "نيتشه" وإعتباره كتابا محرفا من طرف الشقيقة "إليزابت فوستر"، voir : Schlechta (K), le cas Nietzsche, traduit .de l'allemand par André coeuroy, Gallimard,1960 p.10

(1) voir Blanchot (M), L'espace littéraire, collection folio essais : n89, Gallimard, 2012, p.169.

الأول إن صح التعبير. فإذا كانت نماذج الجيل الأول الفرنسي المستقبل «لنيتشه» التي وقفنا عندها آنفا، قد غلبت على إستقبالها لفكر «نيتشه» روح الشغف والحماسة(la passion) بعد أن وجدت في أفكار «نيتشه» سراجا منيرا وطريقا هاديا إلى حلم التحرر من ثقافة مسيحية قائمة على الدين والأخلاق نحو ثقافة علمانية متحررة، فإن الجيل الثاني الفرنسي من مرحلة الإستقبال لفكر «نيتشه»، إعتبر هذا الأخير منعرجا حاسما في الإنتاج الفلسفي الفرنسي بل ومنعطفا أساسيا في توجيه قبلة الفلسفة الفرنسية برمتها إن صح هذا التعبير، من حدود الحداثة (La modernité) وتجاوزه نحو أفق جديد هو بإمتياز أفق مابعد الحداثة(la postmodernité) .

تساعدنا هذه التوطئة التي نعرضها في مستهل إنتقالنا إلى الحديث عن ما آثرنا تسميته بمرحلة الإستلهام بالنسبة للتعاطي الفرنسي لفكر «نيتشه»، إلى القول كذلك بأن طور الإستلهام ساعد في إنعتاق «نيتشه» من الأدب الفرنسي وساهم في إدخاله إلى الفلسفة الفرنسية. فبعد أن كان غالبا تعاطي فكر «نيتشه» محصورا في الأدب الفرنسي، مثلما رأينا ذلك مع مرحلة الإستقبال، فإن مرحلة الإستلهام جذرت «نيتشه» داخل الفلسفة الفرنسية وإستلهمت تصوراته فيما يخدم توجهاتها الفلسفية.

إن إعتبار مرحلة الإستلهام في التلقي الفرنسي «لنيتشه» هي مرحلة تتعدى إعجاب طور الإستقبال إلى تجدير «نيتشه» في تطور مفاهيم الفلسفة الفرنسية. يفترض بنا كذلك الإشارة إلى أن قراءات الفرنسيين من الجيل الجديد المستلهمة لفكر «نيتشه»، لم تخرج عن ما أسميناه في الفصل الأول بحدود قراءة «هيدغر» الميتافيزيقية «لنيتشه». إذ يبدو أن فلاسفة الإختلاف (les philosophes de la différence)، من «جيل دولوز»(Gilles Deleuze :1925-1995)، مرورا «بميشال فوكو»(Michel Foucault :1926-1984) ، إلى «جاك ديريدا»(Jaques Derrida 1930-2004)، وإن حاولوا إستلهام أفكار «نيتشه» لتنضج في قراءاتهم إن صح التعبير وفق مواضيع جديدة وأصيلة، إلا أنهم في إعتقادنا لم يخرجوا عن محاولة الدفاع عن «نيتشه» الاميتافيزيقي في الفلسفة الغربية ضد التأويل الميتافيزيقي «لنيتشه» الذي خلفته قراءة «هيدغر».

- **«دولوز» أو «نيتشه» الفرنسي:**

نجد «دولوز» يقرأ «نيتشه» بوصفه حاملا لثقافة مغايرة لما هو شائع ومألوف. ذلك مايظهره الكتاب المبكر والهام الذي أفرزه «دولوز» حول «نيتشه» والموسوم ب:»نيتشه والفلسفة» (Nietzsche te la philosophie) سنة 1962. ويبدو أن هذا العنوان الذي إختاره «دولوز» لكتابه هو إشارة صريحة إلى مقابلة «نيتشه» مع ماهو شائع في الفلسفة.

وإذا كان «دولوز» غالبا ما يلقب «بنيتشه» الفرنسي (Nietzsche le Français) ، فذلك لأنه إستلهم النقد الحقيقي(la critique authentique) من «نيتشه» في مقابل النقد الزائف. لقد وجه «نيتشه» نقذا جذريا للميتافيزيقا الغربية السائدة ومواضيعها الشائعة: الحقيقة والقيم والأخلاق بالدرجة الأولى، ذلك ما سيجعل «دولوز» يقرأ أنه مع «نيتشه» لم يعد ممكنا الحديث عن الميتافيزيقا بمفهومها الكلاسيكي كما في السابق. يقول «دولوز»:<< تحدد الميتافيزيقا سؤال الماهية وفق السؤال التالي: ما الذي...؟(Qu'est ce –que... ?) ، ربما إعتدنا على أن هذا السؤال منبثق من ذاته، إلا أنه يمكننا أن نحيله إلى سقراط وأفلاطون. ينبغي أن نعود إلى أفلاطون كي نلاحظ إلى أي مدى أن سؤال ما الذي...؟ يفرض طريقة خاصة في التفكير. تساءل أفلاطون ماهو الجميل، من هو العادل، إلخ...؟، لقد كانت إجابة سقراط بالنسبة لأفلاطون هي الأصح: لايمكننا تحديد ما الجميل؟ بالنظر إلى الشيء الجميل في ذاته(en soi) بل بالنظر إلى الجميل كونه جميلا من خلال ماهيته. لذلك عارض أفلاطون الظاهر بالماهية (...) إن سؤال من؟ (Qui ?) بالنسبة لنيتشه يعني: إعتبار شيء ما بالنظر إلى الأشياء التي تحدده، ماهي القوة التي تتملكه؟ والتي تتجلى وتتخفى أيضا فيه؟ نحن لانبلغ الماهية إلا من خلال السؤال: من ؟ ذلك لأن الماهية ليست إلا معنى وقيمة الشيء. حينما نطرح السؤال: ما الذي؟ لا نقع فحسب في أسوأ ميتافيزيقا (dans la pire métaphysique)، بل إننا لانقوم سوى بطرح السؤال: من؟ لكن بطريقة عمياء ولاواعية (d'une manière aveugle et inconsciente) >>[1].

(1) Deleuze (G), Nietzsche et la philosophie, presse universitaire de France, 5e édition, 2005, p.p86-87.

هكذا يستنتج «دولوز» أنه لا إمكان للتفكير مجددا في الميتافيزيقا الغربية في صورتها الكلاسيكية بعد أن هدمها «نيتشه»، أو بالأحرى حطم المسلمات التي تقوم عليها ووضعها موضع السؤال.

إن ما أدهش غالبا «دولوز» في «نيتشه» هو إستعماله المباشر وإستخدامه الثابت للأسلوب الحر إتجاه تاريخ الفلسفة الغربية العتيق، إذ لم يبقى مكتوف الأيدي إتجاه الميتافيزيقا التقليدية، بل وجد طريقته في الخروج منها وأسس لقراءة خاصة تعيد قراءة تاريخ الفلسفة قراءة جديدة.[1]

نعتقد أن محاولة «نيتشه» هذه الفذة في تحديه للميتافيزيقا الغربية، هي التي سار على خطاها «دولوز»، ثم إن تقويض الميتافيزيقا الغربية في نظر «دولوز»، قدم مكانه «نيتشه» بديلا، ألا وهو الدعوة إلى صرف النظر عن مواضيع ميتافيزيقية لاجدوى منها وتوجيه الإهتمام الفلسفي نحو مواضيع أكثر حيوية: الفن بالدرجة الأولى. كذلك يعتقد الشيء نفسه «دولوز»، أن لا أهمية وراء الميتافيزيقا في حد ذاتها، وأنه من العبث بما كان البحث عن الحقيقة داخل الميتافيزيقا، يشير «باتريس مانيجليي»(Patrice Maniglier) في مقاله: ميتافيزيقي في القرن(un métaphysicien dans le ciècle) أن الميتافيزيقا بالنسبة إلى «دولوز» ليست فلسفة أولى، إنها ثانية[2]. هذا ما يحعلنا نتبه أن «دولوز» عكس «هيدجر»، لايرى أن الميتافيزيقا هي قدر الفلسفة إن صح التعبير. بل بالضد من ذلك كان «دولوز» نيتشويا بالمعنى الذي ألح فيه «نيتشه» أن كل الميتافيزيقا الغربية هي ميتافيزيقا خاطئة(fausse métaphysique)[3].

من هنا يبدو لنا أن «دولوز» يسلك نفس إستراتيجية «نيتشه» في إنتهاج الأسلوب الحر لقراءة تاريخ الفلسفة قراءة مغايرة، ولذلك نعتقد أن كتابه المهم «نيتشه والفلسفة»، أبعد من أن يكون مجرد شرح لفلسفة «نيتشه»، بل أكثر من ذلك، يثبت «دولوز» من وراء هذا الكتاب الحوافز الأصيلة التي تركها «نيتشه» من أجل مواصلة نهج جديد في

(1) Voir Deleuze (G), Nietzsche et la philosophie, op.cit, P.88.

(2) Maniglier (P), un métaphysicien dans le siècle in l'effet Deleuze, magazine littéraire numéro 406, Février 2002, p.26.

(3) Maniglier (P), un métaphysicien dans le siècle in l'effet Deleuze, op.cit, p.27.

التفلسف. تلك هي القضية المشتركة بين «نيتشه» و»دولوز»، وليس أدل على قوة هذه العلاقة من غالبية الموضوعات التي تناولها «دولوز» سواءا في دروسه الجامعية أو في مؤلفات الأخرى، والتي تناول فيها الفنون مثل السينما والرسم أو مواضيع التحليل النفسي كالرغبة مثلا. من هنا أيضا تبدو لنا صلة القرابة إن صح التعبير بين «نيتشه» و»دولوز»، كون أن لمسة «دولوز» كانت مواصلة للأثر الذي خلفه «نيتشه» على تاريخ الفلسفة، وهو الدعوة إلى تجديد هذا الأخير بالبحث عن مفاهيم جديدة للفلسفة، أو ليست مهمة الفلسفة بالنسبة إلى «دولوز» هي صناعة المفاهيم ؟. ولسوف يتبين لنا سريعا أن المفاهيم التي شغلت فكر «نيتشه» كالقيمة والمعنى والعود الأبدي للشيء عينه هي كافية كمثال تطبيقي لفهم إستراتيجية «دولوز» في محاولته الفلسفية الجديدة.

«فوكو» على خطى «نيتشه»:

إذا كانت تجربة «نيتشه» في قراءة تاريخ الفلسفة تجربة جديدة قد ألهمت «دولوز»، فيبدو أن الشغف بهذه المسألة إستقطب كذلك إهتمام صديقه «ميشال فوكو». إن فكر «نيتشه» بهذا المعنى سرعان ما إنخرط فيه «فوكو»، بما أنه فكر يفتح المجال لدرب جديد غير مسبوق من القول الفلسفي.

و»فوكو» كما هو مثال «دولوز»، كلاهما ينتمي إلى جيل الإستلهام النيتشوي، الذي وجد في فكر «نيتشه» سندا معينا إن صح التعبير، من أجل الرفض التام لفلسفة «هيغل» (Hegel) والخروج من سيستامه. في الدرس الإفتتاحي الذي ألقاه «فوكو» في الثاني من ديسمبر سنة 1971 ب: collège de France، يقول «فوكو»:>> إن عصرنا برمته سواءا من خلال المنطق أو من خلال الإبستيمولوجيا، وسواءا من خلال ماركس أو من خلال نيتشه، يحاول أن ينفلت من قبضة هيجل، وما حاولت أن أحدثكم حوله يعتبر تنكرا للوغوس الهيغلي<<[1] . إن تصريح «فوكو» بمحاوله الإنفلات من قبضة «هيجل»، نفهم من خلاله إشارة إلى محاولة الإنطلاق من أفكار تقع خارج النسق الهيغلي. وإن كان تاريخ الفلسفة كما كتب «فوكو»، قد أفرز عن محاولات تعدي سيستام «هيغل»، من أمثال «نيتشه» و»فرويد» (Freud) و»ماركس»(Marx)، فإن الصراع الشرس الذي قاده

(1) Foucault, (M), Ordre du discours, Gallimard, Paris, 1971, p.74.

«نيتشه» ضد «هيغل» كما وقفنا على ذلك في الفصل الثاني من هذه المحاولة، يبدو قريبا من طموح «فوكو» في صنع فلسفة تحبذ التموضع خارج الفلسفة الهيغيلية وتقترب من الآفاق التي فتحها «نيتشه» في الفلسفة، بإعتبارها آفاق جديدة تهتم بعيدا عن السيستام بكثير من المواضيع القديمة والجديدة وفق أدوات خاصة. يقول «فوكو»:<< ببساطة أنا نيتشوي أحاول قدر الإمكان أن ألاحظ فيما يخص عددا من النقاط بمساعدة نصوص نيتشه لكن مع أطروحات مضادة لنيتشه أيضا وإن كانت مع ذلك نيتشوية ماذا بمقدورنا أن نعمل في هذا الميدان أو ذاك. لا أبحث عن شيء آخر، ولكني أبحث عن هذا حقا.>>[1]

وإن كان القول السالف « لفوكو» تصريحا مباشرا بصلته القوية والمباشرة «بنيتشه»، فإن أعماله كلها تقريبا تشهد على إتباع ذلك الخيط المرئي إن صح التعبير الذي مارسته مطرقة «نيتشه». ثم إن لحظة «نيتشه» تبدو حاسمة بالنسبة إلى «فوكو» بالنظر إلى الدرس الذي إستخلصه هذا الأخير من تفلسف «نيتشه»، وهو القدرة على التغلغل إلى أقصى المقولات والمفاهيم الميتافيزيقية، ثم الكشف بقدر الإمكان عن الأنظمة التي تدفع تلك المقولات والمفاهيم إلى نشأتها وتطورها. تلك هي مهمة «الجينيالوجيا» (La Généalogie) بإمتياز، التي قامت على تعرية التاريخ الغربي بخلفياته الميتافيزيقية والكشف عن مواضع الأوهام فيه التي تزيد في الهيمنة على القوى الحيوية الموجودة في الإنسان. وذلك هو بالذات المشروع الذي إستمده «فوكو» من «نيتشه»، والذي يبدو لنا أنه يتجلى بوضوح في إستجابة «فوكو» للمواضيع التي إستفزها «نيتشه» بعد هدمه الميتافيزيقا إن صح التعبير. وإن المواضيع التي كانت محظورة عن الفلسفة والتي أشار إليها «نيتشه»، هي التي سيقوم «فوكو» بالتأريخ لها: وهي السلطة والجنون والرغبة والشهوة والوعي وتاريخ مقارن للعقوبة وغيرها من المواضيع التي تعلمها «فوكو» من «نيتشه». المهم أن «فوكو» يبقى نيتشويا بإمتياز، هذا ماصرح به على الأقل قبل وفاته، حينما قال: «بالنسبة إلى كان نيتشه إكتشافا، وكان لدي شعور أنني إكتشفت كاتبا مختلفا تماما عن ذلك الذي علموني إياه.»[2]

(1) Foucault (M), Dits et écrits, tome 4, (1980-1988), Gallimard, Paris, 1994, p.704.
(2) Foucault (M), Dits et écrits, tome2, (1970-1975), Gallimard, Paris, 1994, p.780.

وعلى غرار «دولوز» و»فوكو»، يبدو أن «دريدا» لم يخرج عن نطاق الإعجاب «بنيتشه» كمهدم بارع للميتافيزيقا الغربية أوكمفكك بارز للتراث الفلسفي الغربي ولأصوله الميتافيزيقية. من هنا يمكننا أن نتعرف على «دريدا كوريث إن صح هذا التعبير «لنيتشه»، بوصفه مناهضا للميتافيزيقا الغربية أولا، ثم لمركزيتها الأروبية(son logosentrisme) ثانيا.

حوار «دريدا» حول فكر «نيتشه»:

إذا كان النقاش الذي خلفه «هايدغر» مع مقولات «نيتشه» الأساسية، قد إنتهى به إلى تجذير «نيتشه» كخاتم أخير للمشهد الميتافيزيقي الغربي، أو على حد تعبير «هايدغر»: «نيتشه آخر الميتافيزيقيين»(Nietzsche le dernier métaphysicien)، الذي فكر من خلال مقولاته الفلسفية بالفكر الميتافيزيقي حتى نهايته القصوى، كما وقفنا على ذلك بالتفصيل في الفصل الأول من هذه المحاولة. فإن الحوار الذي أقامه «دريدا» مع «نيتشه» لايتفق مع خلاصة القراءة الهايدغرية التي تصر على إستنطاق مقولات «نيتشه» الفلسفية إستنطاقا ميتافيزيقيا. يقول «جاك لوريدار» في هذا السياق:<< على العكس من هايدغر، يفضل دريدا نيتشه الامتواصل (le Nietzsche discontinu) ، الكتابة الشذرية، الإحتمال، الامحدد(indéterminé)، الامركزي، ضد السيستام، أحيانا متناقضا، بالنسبة إلى دريدا إن هايدغر هو آخر الميتافيزيقيين بينما الذي المجال المسبق للتفكيك سيكون نيتشه بإمتياز.>>[1]

ويشير «جاك لوريدار» إلى أن الإهتمامات الأولى المباشرة «لدريدا بنيتشه»، تعود إلى محاضرة :»سؤال الأسلوب»(La question du style)، وهي في الأصل مداخلة ألقاها «دريدا» بمناسبة الملتقى الذي أقيم بباريس سنة 1972 حول: «نيتشه اليوم؟»(Nietzsche aujourd'hui). ثم نشر الكتاب الذي تضمن إهتمامات «دريدا» «بنيتشه» موسوما ب:»المهماز:أساليب نيتشه» (éperons styles de Nietzsche) سنة 1978.[2]

إن شغف «دريدا» «بنيتشه» هو شغف بالنص الجينيالوجي للكتابة وولع كبير به،

(1) Le Rider (J), Nietzsche et la France présences de Nietzsche en France, in Friedrich Nietzsche ouvres, op.cit, « Jaques Derrida », p.105.

(2) voir :Ibidem.

ذلك أن الكتابة الجينيالوجية لاتمت بصلة مع الكتابة الميتافيزيقية. إن الكتابة ليست مجرد تعبير أو وسيلة لتمثيل الخطاب كما تشكلت داخل الميتافيزيقا، كنسق يضرب به المثل ضد إمكانات الكتابة. ثم إن إنحطاط الكتابة يرجعه «دريدا» إلى إختزال القول الميتافيزيقي لمعاني الألفاظ إلى مجرد نسق يحتوي على ألفاظ وعبارات محدودة. إنه إنكار ميتافيزيقي لإمكانية معاني الألفاظ، لذلك فإن تجديدا لمفهوم الكتابة حسب «دريدا» وتحررها من تبعية اللوغوس الميتافيزيقي والحقيقة سيكون «نيتشه» أول مساهم في تجسيده، وذلك بإقحام تعدد المعاني ودلالات الألفاظ داخل فعل الكتابة. ونعتقد أن «دريدا» يلتقي في هذا السياق مع «دولوز» الذي سبق وأن أشار إلى أن شذرات «نيتشه» هي شذرات قائمة على إمكانات مفتوحة تنتظر مجيء قوى جديدة لتفجيرها وتوظيفها.[1]

ذلك هو تأثير «نيتشه» على فلاسفة الإختلاف، أو على الجيل الثاني الفرنسي، الذي نعتقد أنه على عكس الجيل المستقبل لم يكتفي بمجرد الإعجاب بفكر «نيتشه»، وإنما دفع بإعجابه لهذا الأخير، نحو نقد متواصل لإعادة طرح إشكالية الميتافيزيقا الغربية وفتح المجال أمام التفلسف حول مواضيع أكثر جدة، أبرز من خلالها ذلك الجيل، الوجه الفعال في مواصلة درب التفلسف النيتشوي بضربات المطرقة(Philosopher à coups de marteau) . لينتهي في نظرنا بإجماع على ضرورة السير على خطى «نيتشه» إن صح هذا التعبير، في سبيل إستحداث قضايا فلسفية جديدة قريبة من الحياة، بعد أن أثبتت تجربة «نيتشه» عن عجز الميتافيزيقا الغربية أمام قول الجسد والمواضيع الحيوية كالرغبة والجنس والفن وإمكانات الكتابة. وهي المواضيع التي طالما نظر إليها التاريخ الميتافيزيقي الغربي الكلاسيكي، على أنها أعراض لشذوذ عقلي. أما الآن ومع إستلهام فكر «نيتشه» من قبل جيل جديد فرنسي منتشي بجينيالوجيا «نيتشه»، ستغدو تلك المواضيع التي كانت محظورة في الميتافيزيقا الغربية التقليدية، منطلقا ضروريا لفعل التفلسف بإمتياز. ذلك على الأقل ما تفسره محاولات فلاسفة الإختلاف في تجديد الوجهة الفلسفية بالكيفية التي أرادها «نيتشه».

(1) voir : Deleuze (G) In Nietzsche aujourd'hui ?, tome 1, Intensité 10-18, 1973, Imprim » en Italie par La Nova stampa di Mondadori, p.168.

الهوامش والإحالات :

- Nietzche (F), Querelle autour de la naissance de la tragédie, écrits et lettres de Friedrich Nietzsche, Friedrich Ritschl, Erwin Rohde, Ulrich von Wilamowtz Molendorft, Richard et cosima Wagner, traduction de Michèle de cohen-Halimi, Hélène Poitevin et Max Marcuzzi, librairie Philosophique J.Vrin, Paris, 1995.
- Deleuze (G), Nietzsche et la philosophie, presse universitaire de France, 5e édition, 2005.
- Maniglier (P), un métaphysicien dans le siècle in l'effet Deleuze, magazine littéraire numéro 406, Février 2002.
- Foucault, (M), Ordre du discours, Gallimard, Paris, 1971.
- Foucault (M), Dits et écrits, tome 4, (1980-1988), Gallimard, Paris, 1994.
- Foucault (M), Dits et écrits, tome2, (1970-1975), Gallimard, Paris, 1994.
- - Le Rider (J), Nietzsche et la France présences de Nietzsche en France, in Friedrich Nietzsche ouvres, « Jaques Derrida », Ed, robert laffont.
- Deleuze (G) In Nietzsche aujourd'hui ?, tome 1, Intensité 10-18, 1973, Imprim » en Italie par La Nova stampa di Mondadori.
- Angèle Kremer-Marietti , La société Françaises d'études Nietzschéennes in Nietzsche. Cent Ans de réception Française, travaux réunis par Jaques Le Rider, Les Editions suger, 1999.
- Maurice Blanchot, L'espace littéraire, collection folio essais : n89, Gallimard, 2012.

جيل دولوز: أبعادالصور وقوةالعلامات

Gille Deleuze : Dimensions of images and the strengh of signs

د. عتوتي زهية
كلية العلوم الانسانية والاجتماعية جامعة ابو بكر بلقايد تلمسان

ملخص:

يعتبر «جيل دولوز» أحد رواد فلسفة الاختلاف، فلقد وجه نقدا حادا للفكر الغربي في مؤلفه «الاختلاف والتكرار»داعيا إلي تبني منطق الاختلاف عبر تجاوز منغلقات النسق .

هكذا سترحل الفلسفة مع «دولوز إلى المؤلفات الأدبية وومعارض الرسم والايقاعات الموسيقية وقاعات العرض السينمائي بحثا عن المغيب والهامشي. إن سمات المفهوم الدولوزي المتوخي لتجديد صورة الفكر يسائل الصور والعلامات الفنية في تعددها وفي قوتها وصيرورتها باحثا عن خصوصية انتاج الدلالات وفق مقاربة سميائية منفتحة على مؤول قادر على مواكبة الحدث والراهن. إن انتاج الدلالة مع الطرح الدولوزي تفعيل لقوة الصور والعلامات وتفكير في لا المفكر فيه ورؤية للامرئي.

كلمات مفتاحية:

جيل دولوز- الصور والعلامات الفنية – مقاربة سميائية- مؤول

Abstract

Gilles Deleuze is considered one of the pioneers of the philosophy of difference. levelled strong criticism of Western thought in his book «Difference and Repetition», He called for the adoption of the logic of difference By transcending the closures of the system.

This philosophy, will depart with Deleuze to literary compositions, painting galleries, musical rhythms and cinema halls in search of the repelled and the

marginal. The characteristics of the Deleuze concept that seeks to renew the image of thought asks images and artistic signs in their plurality, strength and becoming searching for the specificity of producing signs according to a semiotic approach that is open to an interpreter who is able to keep pace with the event and the current. The production of signification with the Deleuze position is an activation of the power of images and signs, a reflection on the unthinkable, and a vision of the invisible.

Keywords: Gilles Deleuze- images and artistic signs- semiotic approach- interpreter

تشهد أعمال «جيل دولوز» عن افتنان عميق بقوة تأثير العلامة[1] منذ أولى مؤلفاته كما يعكس ذلك الاختلاف والتكرار مرورا بتطور تحليل العلامات كما اتضح في» منطق المعنى «و» ألف مسطح»دون أن نهمل مؤلفه عن **بروست والعلامات** ونصوصه الأخيرة حول **سبينوز أو الاتيقات الثلاث** كما تشهد مؤلفاته قيمة هذا الحضور. إن حرص الفيلسوف على هذا التقصي إنما يعبر عن روح فلسفية عميقة تسائل كلما يتعلق بالمعنى ويولد سبلا لإنتاج الدلالة، رافضا الطريقة التعليمية المبنية على تكرار القواعد والقوانين دون مشقة السؤال عن كنهها « لا تستفسر المعلمة في المدرسة حينما تسأل التلميذ وحين تعلم قاعدة نحوية أو حسابية، إنها إنها تدرس، تلقي أوامر وتتحكم»[2] إن تجاوز هذا الحال لا يتجلى عند «دولوز» إلا بمنطق يراهن على التفكير ومدفوع إليه بقوة العلامة ،هذا يحيلنا على نص لأفلاطون في الجمهورية يذكرنا بنوعين من الأشياء من حولنا تلك التي تترك الفكر في حالة ثبات واستقرار وأخرى على عكس من ذلك تدفع وتحفز الفكر على

(1) تعرف العلامة لغويا من علّم ومعناه وسمه وعلّم له علامة جعلها له أمارة يعرفها ومنها أعلم الفرس أي علق عليها صوفا ملونا في الحرب ومنها إعتلم البرق لمع في العالم في الجبل ومنها العلامة جمع علامات وهي السمة والأمارة لأنها ينصب فيهتدى به إذا كان الأكثر يدل على المؤثر ومنه الدليل والدلالة على الشيء ووجوده، أنظر المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق ط1 3 بيروت، لبنان 1991ص526.

كما يعرف لالاند الدلالةSignification أنها وظيفة الإشارات، فالدلالة ضرورية للعقل أي لمراسه وحتى للعبة الفكر الإنساني المتروي، أنظر موسوعة لالاند الفلسفية، الجزء الثالث، مصدر سابق ص 1294.

(2) Deleuze Gilles : Guattari Félix : Mille plateaux, , capitalisme et shizopherénie2 Edition de Minuit ,paris, France,1980 p95

التفكير ،إن هذا التوجه جلي في مسار التفلسف الدولوزي عبر اختيار سيميائي[1] لتحديد العلامات يعبر فيه الفيلسوف عن ميل للمدرسة الأمريكية ممثلة في الفيلسوف شارل سندرس بيرس [2]على غرار إعجابه

بالآداب الأنجلو أمريكية وبلوحات الفنانين الانجليز المتقاطعة مع منحى هذا التفكير الفلسفي **فما تجليات هذا البعد السيمائي في المشروع الدولوزي المفكك للصور والعلامات الفنية؟ وكيف تحدد الدلالة في انفتاحهاعلى المحايثة والصيرورة؟**

1- بين السيمولوجيا والسميوطيقا:

إن الاهتمام بالعلامات متقدم تاريخيا عبر مسار الإبداع الحضاري الإنساني وإن كانت الدراسات الدلالية توحي بأهمية الأثر اليوناني خاصة كما عكستها المحاورات الأفلاطونية التي تؤكد على العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول في حين أن أرسطو كان يميل إلى الدفاع عن العلاقة التحكمية الاصطلاحية. غير أن تصنيف امبريتو ايكو[3] للفترات الزمنية لهذا العلم يقودنا لاعتبار أن الرواقيين هم أول من قال بأن للعلامة Signe وجهين دال ومدلولSignifié - Signifiant أما المرحلة الثانية فتمثل مرحلة القديس»أوغسطين»354م،430م الذي اعتبره أول من طرح سؤال ماذا نعني أن نفسر ونؤول ؟بينما كانت المرحلة الثالثة في العصور الوسطى التي تميزت بفترة التأمل للعلامات واللغة ومن أشهر مفكري هذه الفترة «روجيه بيكون» أما المرحلة الرابعة فتميزت بتعدد أنشطة المفكرين الألمان والإنجليز لإرساء معالم نظرية العلامات والإشارات ومن أبرز مفكري هذه المرحلة «جون لوك» الذي استعمل مصطلح سيموطيقا باعتباره فرعا من فروع الفلسفة وهذا في مؤلفه مقال في الفهم البشري سنة1690م[4] .في الفترة المعاصرة

(1) السميائيات: إنها اللفظة المقابلة للمصطلحين الفرنسيSémiologie والانجليزيSémiotique غير أن الصيغة الصرفية سمياء ليست غريبة عن صيغة العلوم في العربية مثل، فيزياء، كيمياء، مما دفع بعض الدارسين إلى إيراد اللفظ في صيغة الجمع خاصة وأن اللفظ بصيغة المفرد ارتبط كما يشير ابن خلدون في تعريفه للسمياء أنها بحث في أسرار الحروف والطقوس السحرية.

(2) شارل سندرس بيرس(1839-1914) Charles sandres Peirce سميائي وفيلسوف أمريكي من مؤلفاته " كيف نجعل أفكارنا واضحة"، دراسات في المنطق".

(3) إيكو امبرتو (1932-2016) Eco Umbertoفيلسوف ايطالي وروائي وباحث في القرون الوسطى.

(4) (1) إيكو أمبرتو. أن ايبنو وآخرون: السميائية، تر: رشيد مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1 عمان، الأردن2008 ص 26.

تطورت الدراسات الدلالية لتصبح موضوع علم قائم بذاته حيث توسع معنى المصطلح الإغريقي Sémion بمعنى الدليل والعلامة التي ارتبط البحث فيها منذ البداية بالتعرف على علامات المرض أو سميولوجيا الداء، ليتوسع البحث على ضوء اتجاهين ومدرستين متزامنتين هما المشروع السيميولوجي عند «دي سوسير»[1] في مقابل مشروع المدرسة الامريكية مع شارل سندرس بيرس.[2] بالنسبة «لجيل دولوز» المعجب منذ كتاباته عن تاريخ الفلسفة بالمدرسة الرواقية وبمنطق الحدث وبُعد التجربة في فلسفتها، فإنه يشيد كذلك بدورها في تقدير أهمية العلامة قائلا: «إحدى عظائم المدرسة الرواقية أنها بينت أن كل علامة كانت علامة حاضر من وجهة نظر توليف المتلقي، حيث الماضي والمستقبل ليس بالضبط سوى بعدي الحاضر ذاته، فالندبة هي العلامة وليست علامة الجرح الماضي، إنها الواقعة الحاضرة بأن يكون قد حصل جرح، لنقل إنها تأمل الجرح وتُدغم كل اللحظات التي تفصلنا عنها في حاضر حي»[3]بهذا يعبر الرواقيون في تحليلهم للعلامة عن زمن أيوني تتداخل فيه الحقب بعيدا عن منطق كرنولوجي تراتبي يرسخ فهما عموديا وليس أفقيا، تاريخيا وليس جغرافيا. إلا أن السياق المعاصر للاهتمام بالعلامات اتضح عند الفيلسوف «جيل دولوز» إما مؤيدا أو رافضا ومتجاوزا وهذا على ضوء توجهي المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية.

أ-سميولوجيا دي سوسير:

لقد حدد «دي سوسير» موضوع علم السيمولوجيا في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة باعتباره العلم الذي يتولى دراسة الدلائل والرموز سواء في بعدها اللفظي أو غير اللفظي والتي تستخدم لغرض تواصلي، فاللغة عبارة عن« نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار ومن هذه الناحية فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وصيغ الاحترام والإشارات العسكرية ورغم هذه المماثلة تبقى اللغة أهم هذه الأنظمة

(1) دي سوسير فردينان (1857-1916)Désassure Ferdinand عالم لغوي سوسيري ساهم في تطوير اللسانيات في القرن العشرين.

(2) لقد ظهرت مدارس واتجاهات عديدة سميائية ففضلا عن التوجه الدلالي عند بارت المهتم بالدلالة السياقية والى جانب المدرسة الأمريكية يمكن أن نشير الى سميولوجيا الاتصال عند اريك بويسانس المهتم بوسائل الاتصال المؤثرة في الغير من حيث أنه يعي أنها كذلك، فضلا عن السيمولوجيا الثقافية المرتبطة بالمدرسة الروسية وخاصة مع يوري لاتمان وكذلك امبرتو إيكو حيث التأكيد أن التواصل مرتبط بثقافة المجتمع وأنساقه الدلالية.

(3) دولوز جيل: الاختلاف والتكرار، ، تر:وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة ط1، بيروت، ، لبنان2005

ولذلك يمكن أن نؤسس علما يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية... وسنطلق عليه علم العلامات أو السيمولوجيا»[1] [2]يمكننا اعتبار أن هذا التعريف يحصر العلامة في بعدها الاجتماعي مختزلا الأبعاد الأخرى التي يمكن أن تؤديها على مستويات متعددة، من جهة أخرى يلاحظ أن المقاربة سوسيرية تعلي من مقام العلامة اللسانية المرتبطة باللغة مقارنة مع صيغ وصور اللاملفوظ واللامكتوب التي يمكن أن تمرر خطابا عبر الصورة في غياب التعليق وهذا ما يتعارف عليه إعلاميا ب «صورة بدون تعليق» يحدث هذا خاصة أننا نعيش في عالم تتزايد فيه حتى الإشارات الواضحة ليست كذلك.

في معرض حديثة عن العلامة اللغوية يميز «دي سوسير» بين عنصرين مرتبطين ارتباطا وثيقا«نطلق على التأليف بين التصور Concept والصورة السمعية علامة Signe ونقترح الاحتفاظ بكلمة علامة لتعيين المجموع وتعويض التصوري بالمدلول Signifié والصورة السمعية بالدال Signifiant» بهذا المعنى تعبر العلامة عن وحدة ثنائية أساسها علاقة اعتباطية وليست طبيعية تلك التي تجمع بين الدال والمدلول فليس هناك علاقة طبيعية بين كلمة أخت وسلسلة للأصوات أ.خ.ت. إن الفهم السوسيري للعلامة كثيرا ما انتقد لضيقه المركز على هذا البعد الثنائي والمستثني لأبعاد دلالة الرمز Symbole أو الإشارة Signal فالعلامة كما يعتقد «امبرتو ايكو» كيانا entité واسعا جدا يتجاوز البعد اللساني ليطال كل الدلالات الممكنة ،كما يعتقد بارت[3] ذلك من خلال حضور الصورة سواء في الصحف أو الموضة أو الإشهار وعبر وسائل الإعلام المتعددة التي وإن تعددت لا يمكن أن تخرج عن إطار اللغة حيث: « سيكون موضوعها تارة هو الخرافة ،والحكاية والمقال الصحفي وتارة أخرى أشياء حضارتنا بقدر ماهي متكلمة أي موضوع كلام من خلال الصحافة والنشرة الدعائية ،الاستجواب والمحادثة ».[4]

(1) Saussure Ferdinand : cours de linguistique général, Payot, paris, France, 1972p33.

(2) نفس المصدر ص98-99 (تر.ش)

(3) بارت رولان: (1915-1980) Roland Barthes: فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي،ومنظر اجتماعي ودلالي،أثرت أعماله في ميادين عديدة وفي تطوير علم الدلالة.

(4) بارت ولان: مبادئ علم الأدلة،تر:محمد البكري ،دار الحوار للنشر والتوزيع ط2، اللاذقية ،سوريا،1987ص29.

لكن ما يهم» دولوز» في مقاربته للعلامة ليس انشغالا بأسبقية مرتبطة بما هو لساني أو سميائي بقدر ما هو بحث يرصد حياة العلامة بما هي **صيرورة وقوة وفعل**، بما هي عملية إنتاج خاصة، تتمفصل مع مشروعه الفلسفي الذي رصدنا إرهاصاته الأولى. إن انفتاح هذا الأفق السيمائي سوف لن يتحقق عند «دولوز»، بالمعنى السوسيوري بل أنه يستعين بالتصور السيمائي عند» بيرس» قائلا: «إذا استعنت ببورس فلأني وجدت لديه تفكيرا عميقا للصور والعلامات وبالمقابل فمرد قلقي من السميوطيقا المتأثرة باللسانيات كونها تلغي مفهوم الصورة ومفهوم العلامة، إنها تختزل الصورة إلى مجرد منطوق وهذا ما يبدو لي غريبا»[1] ذلك أن العلامة وفق الصور السوسيوري تعبر عن الصور في ارتباطها باللغةوالكلام وفق مقاربة تعتقد أن النموذج اللساني في دراسة العلامات غير اللفظية هو الأمثل والأصل في المقايسة.

ب-سيموطيقا شارل سندرس بيرس:

في الفترة ذاتها التي استخدم فيها دي سوسير مصطلح السيمولوجيا كان بيرس يحدد تصورا للعلامات تضمن مصطلح السميوطيقا الذي عده مدخلا ضروريا للمنطق والفلسفة حيث يعتقد «أن المنطق بمعناه العام ... ليس سوى تسمية أخرى للسميوطيقا»[2]ذلك أن منطق البيرسي ليس إلا مذهبا للعلامة يصفه بأنه ضروري وصوري، مبني على ملاحظة خصائص العمليات المختلفة ،نافيا بذلك أن تكون السميوطيقا صناعة جامدة، بل إنها تعبير في العمق عن رد الأنساق إلى حركية الفعل الإنساني انطلاقا من ملاحظات جيدة تنتهي إلى أحكام ضرورية ونسبية إزاء ما يجب أن تكون عليه خصائص العلامات التي يستعين بها الدارس » إن السيميائيات في تصور «بيرس»، ليست إلا مجرد أدوات إجرائية يمكن استثمارها في قراءة هذه الواقعة النصية أو تلك كما لا يمكن أن تكون نموذجا تحليليا جاهزا قادرا على الإجابة عن كل الأسئلة التي تطرحها الوقائع، إنها على النقيض من ذلك

فعل، أي سميوز »[3] إن هذا الامتداد الدي تتسم به العلامة نحو الفعل هو ما يؤكد

(1) Deleuze Gilles : Pourparler, édition de Minuit, paris, , France,2003. édition de Minuit, paris, , France,2003.

(2) Pierce C.S: écrit sur le signe, seuil, paris, France, 1978, p120. (تر ش)

(3) بنكراد سعيد:لسميائيات والتأويل، مدخل السميائيات، ش،س، بورس، المركز الثقافي العربي (د.ط) (د.س)، الدار البيضاء، المغرب ص27.

صيرورتها، حيث لا يمكن للدلالة أن تقف عند الظواهر من حولنا بعلاماتها ومظاهرها من ذلك علامات احترام الوقت كمقياس حضاري تتباين فيه المجتمعات المتخلفة مقارنة مع

أخرى أكثر تطورا.إن حضور هذه الذات الواعية هو الذي سيميز البناء الثلاثي للعلامات عند «بيرس» عن التصور السوسيري الموحد بين طرفي الدال والمدلول إلى الموضوع (كالشرطي) والدليل (السفارة) والمؤول الذي يفكك دلالة هذا الصوت ويعي أغراضه فإدراج المؤول تعبير عن مسار سميائي يبرز العلاقة الرابطة بين الإنسان ومحيطه وفق آلية إدراكية ينخرط فيها الوعي.

كما يتميز هذا التوجه عند بيرس في أنه ليس مرتبطا باللسانيات فحسب بل يتسع باتساع التجربة الإنسانية ولعل أبرز ثلاثيات بيرس تلك المرتبطة بالتميز بين **الأيقون** باعتباره علامة دالة ،حتى ولو عاد الموضوع من ذلك الخرائط والرسوم البيانية، بينما تبرز **الأمارة** بوصفها علامة تثير الانتباه كالعلاقة بين الدخان والنار، أما **الرمز** فيدل عن عمومية التجربة الإنسانية من ذلك إشارات المرور والرمز الرياضي وغيرها. بهذا التحديد يوسع الفهم البيرسي العلامة للتعبير عن عناصر العالم في بعدها الحسي أو المجرد فيصبح بذلك »الإنسان علامة وما يحيط به علامة وما ينتجه وما يتداوله علامة والخلاصة أن لا شيء يفلت من سلطان العلامة»[1] بهذا المعنى لصور واسع يطلق العنان للدلالة. تنخرط السميوطيقا ببعدها الفلسفي والمنطقي في صلب توجه الفيلسوف وإجرائيته » حيث لا يمكن فصلها عن فلسفته التي من سماتها الاستمرارية والواقعية والتداولية ومن ثم تكمن وظيفة السميوطيقا البورسية في إنتاج مراقبة مقصودة ونقدية للعادات والتقاليد» [2] التي لا يمكن أن تكون بهذا الرهان بعيدة عن الاهتمام الدولوزي للسموذج اللساني ،إلى انفتاح نحو دلالات الفنون كما عبرت عنها الرواية المعاصرة، الرسم، الموسيقى أو السينما التي وجدت في التوجه السيموطيقي منهاجا تحليليا مناسبا لتفكيك الدلالة » إن السميولوجيا عبارة عن نظرية عامة أو هي بمثابة القسم النظري في حين السميوطيقا

(1) بنكراد سعيد: السميائيات والتأويل، مدخل السميائيات مصدر سابق ص72-73.
(2) المصدر نفسه ص10

منهجية تحليلية، تشتغل في مقاربة النصوص والخطابات والأنشطة البشرية تفكيكا وتركيبا وتحليلا وتأويلا أو هي بمثابة القسم التطبيقي للسميولوجيا» [3] بهذا نستنتج أن التجليات التطبيقية لدراسة العلامة مبرر اللقاء الدولوزي المحدد للفكر في فاعليته l'acte de penser مع هذه الدراسات التي تحاول كشف النظام الحاكم والبنية العميقة للعمليات المرتبطة باستخدامها فضلا عن دورها في تفكيك العلامة، رغم أن هذا المنحى سيتحول إلى تجاور حينما تقارب الصورة فهما حركيا وزمنيا ممثلا في السينما.

2- أبعاد ملاقاة العلامة عند دولوز:

على غرار «بيرس» المحدد للإنسان أنه علامة، نجد أن «دولوز» في استقصائه مسارات الإبداع الفلسفي ،عبر نماذج الفلاسفة الذين كتب عنهم والذين يتحقق فيهم شرط قوة العلامة باعتبارها محرك التفكير» كنت تجد فيهم ذلك الصنف وتلك الالتقاءات والقرانات التي تجعل منهم مبدعين قبل أن يكونوا مؤلفين.قد يقال إنك كنت تحاول جرهم نحوك لكنهم لم يكونوا يسمحون بذلك، كنت تلتقي فقط بأولئك الذين لم ينتظروك لتحقيق لقاءات داخل أنفسهم» [1] يتضح إذن أن المبدع في التصور الدولوزي يشكل ظاهرة مميزة تشد الفكر نحوها طالما أن الظواهر عند فيلسوفنا علامات تجبرنا على التفكير محركة وعينا واهتمامنا ،كما برز ذلك مع الفلاسفة والمفكرين الذين استعرض «دولوز» مواقفهم كعلامات مفارقة للتوجه العام، للفترة التي عاشها الفيلسوف. كذلك يعكس كتاب الاختلاف والتكرار الذي يوصف **بأرغانون الاختلاف** علاقة بالواقع والعصر من خلال إحالات الفيلسوف إلى علامات تبين هذا الفكر قائلا: «ينتمي الموضوع المعالج هنا إلى عصرنا ويمكن تبين علاماته من خلال توجه مارتن هيدجر المتدرج في الحدة نحو فلسفة الاختلاف الانطولوجي ممارسة البنيوية المؤسسة على توزيع السمات التفاضلية في فضاء تعايش، دوران فن الرواية المعاصر حول الاختلاف والتكرار» [2] يتضح أن الفيلسوف يوظف مفهوم العلامة نحو توجه جديد لصورة الفكر المبني على الاختلاف حيث يتمفصل التفكير مع» خارجه»، في كل دعوة وإدغام يؤدي بنا إلى من

(1) دولوز جيل. بارني كلير:حوارات، حوارات، في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة ،تر: عبد الحي أزرقان –أحمد العلمي أفريقيا الشرق،ط1،الدارالبيضاء،المغرب 1999ص35-36.

(2) دولوز جيل: الاختلاف والتكرار، مصدر سابق ص 37-38.

سنفكر بهم وما سنفكر به، هنا ينتبه «دولوز» أن حركية الذهن هذه قائمة على علامات ستوقفنا لكشف دلالاتها عبر مجموعة من الميزات:

أ-العلامة باعتبارها حدثا:

إذا كان مفهوم الحدث معبرا في اللغة العادية عن كل ما يقطع نسيج تلاحم الحياة اليومية، فإنه بالمعنى الدولوزي ينم عن طوبوغرافيا متجلية عبر مسارات الانفلات حيث ينتج الحدث دائما عن أجسام تصطدم فيما بينها وتتقاطع وتتداخل فالحدث يستقى من علاماته »هناك رابطة عميقة بين العلامات والحدث والحيوية»[1] كما يؤكد هذه العلاقة المتلازمة في منطق المعنى في صيغة مطابقة قائلا : «إن الأحداث علامات» يتضح من هذا المعنى أن التركيب بين العلامة والحياة إنما يعبر عن إسقاط المشروع الفلسفي الدولوزي المبني على مرجعية برغسونية تستلهم دفعة الحياة وقوة نيتشوية في ربط العلامة بالشدة، إنها كلما يجذبنا حينما يومضClignote، إن العلامة تستوقفنا عبر تجليات الحياة حينما تغدو أثرا لظاهرة تولد أخرى معبرة عن أساسها صيرورة دائمة طالما أن منطق الحدث إنما يرتد إلى هذه الصيرورة ، هنا يتجذر مفهوم الاختلاف في صلب علاقة العلامة بالحدث العلامات هي الاختلاف الذي يلمع بنار الشدة التي تعتمل في داخله بسبب شق طريقه بين المتناظرات وتحركه نحونا قصد ملاقاتنا رغم احتراقه الداخلي بين أن يكون أو لا يكون، كما أن العلامات تمضي نحونا لتلاقينا بوصفها حدثا أو شظية حدث»[2] هكذا يؤصل الاختلاف لقاءنا بالعلامة التى شدنا إليها فى توالى متميز لا يكرر القديم بل يحفز على التفكير في الجديد..

ب-العلامة قوة:

تحثنا العلامة على فك الدلالة عبر دافعية للتفكير غير اختيارية تبرز في تميز حضور حيوي من جهة فضلا عن قوتها الباعثة على التقصي والاستفهام «ما يدفع إلى التفكير هو العلامة باعتبارها موضوع ملاقاة»[3] يتضح من ذلك أن العلامات في علاقتها بالفكر تبرز كقوة محركة تتعاقب وفقها ظواهر العالم جميعها مهما تباينت طبيعتها لدرجة ينفي

(1) Deleuze Gilles : Pour parler, op.cit p192 . (تر ش)

(2) رسول محمد رسول: ملاقاة العلامة قراءة في سميائيات جيل دولوز،مجلة الكوفة العدد2،العراق 2013 ص139.

(3) Deleuze Gilles : Proust et les signes, op.cit p10. (تر ش).

دولوز وجود تفكير في غياب هذا الخارج الذي يدفعنا إلى ذلك.

بهذا الوفاء للطرح التجريبي عند «هيوم» المؤكد أن كل فكرة تشتق من انطباع مطابق لها عبر سيكولوجية الانفعالات الحريصة على أن حركية الفكر ليست إلا تأثيرات حيث أن العلامة » تقذف إلى الملكات الذهنية توترها تستفزها فتقوم هذه الملكات بإشعاع فكر ورؤى« .[1] هنا فقط تـفاضل العلامات باعتبارها فضاء للسفكيك والسفسير والترجمة تتجلى عبره صور الإبداع الخالصcréation pure لكن بُعد القوة لا يتجلى فقط على هذا المستوى الحاث على التفكير ،بل إنها تتحدد بأثارها وما يتـرتب عنها من تبعات «نتساءل ما حالات القوة التي توحي إليها العلامات المعطاة، وما تغيرات القدرة التي تراهن عليها»[2] كتلك التى توحى بها الرايات الوطنية أو الموسيقى الحماسية ،حيث لا تعبر العلامات بهذا التوجه عن إمكانيات هيرمينوطقية للمعنى، لكن بوصفها منطقا للقوة فلا تصبح العلامة مجرد وسيلة لإدراك الدلالة والحقيقة بل كائنا قائما بذاته وفعلا منتجا حيث يعتقد» دولوز» »أنه ينبغي أن ندرس في آن واحد أنظمة العلامات الخالصة من وجهة نظر الآلات المجردة التي تستخدمها» [3] حيث لا تكون اللغة في نظر الفيلسوف هي السيولة الوحيدة للتعبير، وإنما تكون في علاقة مع سيولات من المضمون محددة من طرف نظام العلامات المرتبط بالأشخاص، مع تميز للعلامات الفنية في قوة اشتغالها للانهائي المرتبط بلا ماديتها، فإن عكست ألة البيانو شكلا ماديا إلا أن إيقاعاته روحية عميقة تبرز البعد الإنتاجي للعلامة في نوع الانفعالات التي تحركها، وطابع الملكات التي توقضها فهناك علامات تخاطب الذاكرة وأخرى الذكاء بينما تنشط الثالثة الخيال.

3- العلامة والصورة الفنية:

بمنطق الصيرورة والحدث تعمر العلامات بساط السميائي معبرة عن حاجة مستمرة لتأويل متجدد، «فالتعبير لا يكون عن الأشياء بل عن تركيب وحالة لعلاقة الأشياء

(1) مانع فليب، نسق المتعدد أو جيل دولوز، مصدر سابق،ص77.

(2) Sauvagnargue Anne : Deleuze Gilles et L'art. Presses universitaire de France, paris ,2006 p63. (تر ش)

(3) دولوز جيل.كلير بارني: حوارات،مصدر سابق،ص143.

Deleuze Gilles . Guattari Félix : Mille plateaux. , capitalisme et shizopherénie2 Edition de Minuit ,paris, France,1980 p111.(تر ش).

مع المضامين» [2]هذا البعد التركيبي يبرز في شتى صيرورات التعبير الفني وعبر التحليل المحايث الذي انتهجته سميائيات بيرس في رصدها للشروط الداخلية والعلاقات الرابطة بين العناصر لتكوين الدلالة،

يقارب «دولوز» الأعمال الفنية متجاوزا بذلك حضور الكلمات مفتشا عن العلامات المهمشة والثاوية داخل النصوص، هذا ما يبرز عند خاصية انبعاث الزمن والأحداث بين ثنايا الأشياء، فلا يغدو المشروب الطفولي عند بروست مجرد ذكرى ماضية بل علامة على انبعاث الطاقة الماضية المحررة لرتابة الحاضر »حيث تصبح كل حقيقة هي حقيقة زمانية«[1] في حركية لا تفصل الماضي عن الحاضر لتشكل بذلك كل علامة حسب» دولوز» من جانبين يحيل أحدهما إلى شيء (كأس بروست) والثاني يدل على شيء مختلف(انبعاث الزمن) المولد لانفعالات خاصة تعبر في جوهرها عن عمق الإحساس بالعلامة »فلا يمكن للنجار أن يصبح نجارا إلا بإحساس نحو علامات اتضح في دراسته عن «بروست» حيث يعترف «دولوز» أنهم قليلون المؤلفون الذين وظفوا مثل «بروست «كثيرا من أنظمة العلامات لتركيب العمل الإبداعي، نفس الملاحظة نجدها عند «كافكا» فما يجده دولوز مميزا عند هذا الكاتب» الذي يضع الأدب في علاقة مباشرة مع آلة الأقلية الهامشية أي مع تنسيق جديد للتلفظ»[2] وهنا يتحدد مسار البحث عن الحقيقة في الحقل الأدبي عبر رصد للعلامات قد يتبدى في أسلوب خاص وأحيانا غريب. هذا ما يبرر رفض العديد من دور النشر طبع رواية «بروست» البحث عن الزمن الضائع، بحجة أنها على مدار الثلاثين صفحة الأولى ليست إلا وصفا لحالة الأرق، إلا أن التعمق في قراءة بوح المؤلف يمكننا من التوقف الخشب ولا يمكن للإنسان أن يصير طبيبا إلا بإحساس اتجاه علامات المرض ،إن الموهبة قابلية صوب العلامات» هكذا يعبر الأسلوب الأدبي لاسيما مع النمط الروائي الجديد ممثلا في أدب الأقليات ،فضلا عن ميزات الرواية الأنجلو أمريكية عن مسار إبداعي، يصبح فيه المؤلف علامة تنتج بدورها علامات تغري المولع بخوض تجربة المغادرة الموطنية التي يتيحها النص في تفكيكها

(1) Deleuze Gilles . Guattari Félix : Mille plateaux. , capitalisme et shizopherénie2 Edition de Minuit ,paris, France,1980 p10.(تر ش).

(2) دولوز جيل: كلير بارني:حوارات، مصدر سابق ص154.

وكشف دلالاتها. فنيا يبرز كذلك رصد العلامة عند «دولوز» عبر لوحات كبار الرسامين الذين أعجب بهم في مسار تطويري دال ينفذ عبر تركيب الألوان إلى حركية حية »الحياة كالألوان ، نمارس إسقاط مجموعة مختلفة من الألوان على ورقة بيضاء ولكن ليس هناك معنى لأي لون في ذاته، فلا يوجد معنى لأي لون إلا ما نسقطه عليه نحن بإحساسنا، كما لا يوجد معنى اللون بدون وجود ألوان أخرى« [1] إن الرهان الدولوزي يتجلى هنا في اعتبار العلامة كينونة تتمفصل داخل الاختلافات ،مثيرة اهتمامنا عبر أشكال الانتباه والتأمل، في تداخل بين فعل الرسم وحالات الانفعال الناتجة عن إبداع أساسه العاطفة . من هنا فتوقفنا عند العلامة إنما يجلي حضور المعنى الذي ينفذ من المحسوس، فحينما يطرح «دولوز» سؤاله: ما الحاجة لفن الرسم في أيامنا؟ فإن إجابته لا تخرج عن إطار الهدف، طالما أن هذا «الفن يوفر لإنساننا المعاصر عينا ثالثة، بمعنى عينا داخلية»[2] أين يتحقق الهدف عند الفيلسوف في كل إبداع لا يتجلى بما يقدمه من صور وأحاسيس ،بل بما يضعه من حوار مع مطلق الصورة ومطلق الإحساس وهذا ما يضمنه لقاء العلامة الدال على القوة الثاوية خلف موضوع الرسم التي تحيل السكون إلى حركة تتجاوز المكان والزمان، ففي ابتسامه الموناليزا «لدافينشي» تواصل لدفعة الحياة عبر مختلف زوايا التقاط الصورة وفي دموع لوحة الطفل الباكي «لجوفاني براغولين «صيرورة للأسى والألم في اختيار الألوان ومستويات تصوير ملامح الوجه، هي القوة التي تقبض عليها رسومات «سيزان» و»بيكون» و»فان غوغ» المعبرة عن دلالات الكارثة والفوضى، في قبض على قوة تشويه الأشكال كما تبرزها العين الداخلية للرسام ضاربة عرض الحائط كل تواصل مع مفاهيم الرسم المقرة لثبات الأشياء وسكون الحياة ومركزية الدلالة »لم نعد نتصور تزامن دوائر تكون في اتساع لامتناه حول مركز معين بحيث تحيل كل علامة إلى علامات أخرى ويحيل مجموع العلامات على دال معين» [3] إنه الرفض الدي ينفتح على بديل الفن الباروكي المرسخ لدلالة المتعدد والمتشابك في تمرير للتنوع عبر أبعاد دلالية للصورة الفنية

(1) لبيب سامي: فلسفة الرسم وماهية العشوائية والنظام والمعنى، الحوار المتمدن . 16،2016www./07/13:30 Alhewair.org

(2) Deleuze Gilles : la peinture et la question des concepts, cours 16 du 28/04/1981-2, www. webdeleuze.com /php/sommaire.htm www.2uni-paris8.fr. 06/06/2016,22 :15(تر ش).

(3) دولوز جيل.بارني كلير:حوارات،مصدر سابق ص135.

علها ترسخه مفهوما قابلا للاستيعاب الفكري ومرتبطا بالمسار الشخصي للإنسان »كلما حققتم نظام العلامات الخاص بكم كلما ابتعدتم عن أن تكونوا أشخاصا أو ذاتا، وكلما أصبحتم كذلك جمعا يلتقي بجموع أخرى»[1] هكذا تكفل العلامة خروجا من بوتقة الذاتية وتكفل تواصلا أكبر مع الغير.

ما يمكن تقصيه عبر هذا الحرص المفكك للعلامة في حركية الأفكار المتداخلة مع الألوان والإحساس هو هذه الرغبة التي عبر عنها «بول كليه» من أن خاصية الرسم لا تكمن في كشف المرئي، بل في إماطة اللثام عن للامرئي وما لا تراه العين، هذا ما توقفت عنده دروس «دولوز» حول فن الرسم وخاصة حين يفكك خاصية اللون الرمادي، فإذا كان دولاكروا[2] يؤكد على ارتباط هذا اللون برئيسة الرسام، فإن فيلسوفنا يميز بين مستويين من الدلالة للون الرمادي، الأول معبر عن مجرد مزج بين الأبيض والأسود ويصفه بأنه ارتكاسي ومؤشر فشل بينما المستوى الثاني للرمادي هو الناتج عن تعددية لونية كثيفة، إنه شبيه برمادي نار الجمر gris de Brasier هذا اللون فعال ويعتبره «دولوز» مؤشرا لنجاح الفنان الذي انطلق في الأصل من نقطة باعتبارها وجود معدوما لكن من خلال تمديدها وبعث لقوة الحركة فيها،فإنها تخرج حسب الفيلسوف من الكاوس إلى الكوسموس. عبر هذا المسار الانطولوجي المعبر عن رصد لفعل الرسم كقوة تشويه من جهة لكن في بعد أخر فإن هذا الفن مرتبط بدلالة زمنية، ذلك أن التأمل لمسار اللوحة يدل في الأساس على أنها تركيب زمني une Synthèse de temps وليس مجرد تركيب لحركة النقطة الممتدة مكانيا. يتأتى هذا من خلال تتالي أزمنة ثلاث تتدرج لتملأ بياض اللوحة، يسمي»دولوز» الزمن الأول بالزمن السابق على التصوير، إنه شعور الهاوية الذي يستشعره الرسام قبل فعل التصوير ويعبر عنه «بول كليه» بأن اللوحة مملوءة بالكليشيهات قبل أن يبدأ الرسم، بينما يعبر الزمن الثاني عن بداية فعل الرسم وتواصله لرسم مناظر وأشكال كارثية معينة إلا أن تخرج الصورة في الزمن الثالث دالة على الحضور La Présence المعبر على اكتمال عمل ما والمنفتح على كل الدلالات الممكنة، ففي سنة 1936 رسم السريالي رينيه مارغريت

(1) دولوز جيل.بارني كلير: المصدر نفسه ص151-152.

(2) دولاكروا(1798-1863) :Eugène De la croixرسام فرنسي من رواد المدرسة الرومانسية الفرنسية من أشهر لوحاته "الحرية تقود الشعب" "نساء جزائريات""سلطان المغرب".

René Magritte (1898-1997) لوحة **خيانة الصور** وهي تعبر عن مُدخن غليون في رؤية جانبية لكن اللوحة تحتوي على النص التالي: هذا ليس غليونا، محفزة الفكر لكشف دلالات الصورة التي كثيرا ما تتأثر معانيها بزوايا التصوير »فقد وضح جون باريس Jean Parisأن الوجه الإمبراطوري البيزنطي إذا ما شوهد من الأمام ينقل العمق خارج اللوحة في حين يدرج كواتروسونتو Quattrocentto العمق بأخذه للوجه من الزاوية الجانبية« [1].

ما يمكن استنتاجه عبر هذه المقاربة الدلالية لفن الرسم أنها شأن النص الأدبي تعبر عن قوة ثاوية وسيلتها الكلمات أو ريشة الفنان بما لا ينأى عن مفهوم القوة النيتشوي، ذلك أنه بمقدار ما يمكن للشجاعة أن تغامر بالتقدم إلى الأمام وفقا لدرجة القوة نفسها يتم الاقتراب من الحقيقة، كما أن فلسفة «ليبنتز» حاضرة في البعد التركيبي الذي يحظى به العمل الفني، في هذا الجوهر البسيط والمركب فما يماثل المونـاد عند «ليبنتز» هو النقطة عند الرسام لكنها ليست مجرد نقطة هندسية بل إنها انطوولوجية معبرة عن صيرورة دالة كما نعتقد من جانب آخر أن التتالي الزمني ممثلا في أداء الرسام ،ليس بعيدا عن طرح» برغسون» في التطور المبدع الذي يؤكد أن كل كيفية تقوم على تتابع حركات أولية ،وهذا الفهم قائم في أبعاد الحركة التي رصدها «دولوز» مكانيا وزمنيا، عبر أعمال الرسامين المذكورين وفي خصوصيات الأدب الأنجلو أمريكي المعبر عن مغادرة موطنية لا تحتكم إلى معايير السرد الروائي، بل ببعث لقوة الحدث المرتبط بتطلعات الشخصيات الروائية، فضلا عن تميز نمط الكتابة الذي يستدعي عبر تميز أسلوبه موسيقاه الخاصة التي لا تخرج عن تفعيل الحركة أداء وعبر إيقاع الكتابة. إن الرهان الدولوزي سيتواصل في مساءلة الفن عبر مواد استقاها من تاريخ الفلسفة لينخرط في تقصي أبعاد الصورة الحركة كما عبرت عنها السينما التي حاول» دولوز « أن يفك دلالاتها في مقاربة فلسفية تعكس أبعاد المشروع الدولوزي.

3 - 1 الصور والعلامات السينمائية:

على غرار اهتمام «دولوز» بتحليل الصور والعلامات الفنية سواء أكانت تحمل بعد أدبيا أو تشكيليا كما أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول فإنه اهتم سينمائيا أيضا بهذا

(1) دولوز جيل: كلير بارني:حوارات:مصدر سابق،ص143-144.

التحليل الذي يسميه مراجعة للصور والعلامات Récapitulation des images et des signes ليس فقط في انتقال الصور من بعدها الحركي إلى أخر زمني بل لغرض حدده الفيلسوف في التصدي لما أسماه بمشكلة العلاقة بين السينما واللغة، معلنا رفضه للعلاقات التي تتحكم بدراسة سيمياء السينما كما عبر عنها «كريستيان ميتز» و«بازوليني» من خلال تطبيق نماذج لغوية على هذه الصور واصفا هذه المقاربات « بالتهور الصارخ»[1] حين حلل الفيلم بنفس معايير النص السردي. إذن هناك مبررات يستخلص منها دولوز مخالفته لموقف» كريستيان ميتز» حول مواصفات اللغة السينمائية، حيث يحدد «دولوز» مجموعة من الصعوبات التي بموجبها يرفض إسقاط النموذج اللغوي على الصورة السينمائية.

أ. يتعلق المبرر الأول بالسرد الذي لا يعتبره الفيلسوف من المعطيات الظاهرة للصورة السينمائية«ليس السرد على الإطلاق، معنى ظاهريا لصور، وليس نتيجة بنية تضمها الصور إليها، إنه نتيجة صور ظاهرة هي نفسها، صور حساسة بذاتها»[2] معنى ذلك أن السرد السينمائي ليس معطى بل نتيجة لصورة في ذاتها تتضمن بعدها السردي، فالأسلوب التركيبي الذي طبقه «ميتز» يتعامل مع تحليل ثابت لا متحرك للزمن.

ب. تمكن الصعوبة الثانية في مماثلة الصورة السينمائية بمنطوق حين تتحول الصورة إلى ثنائية العلامة اللغوية (دال- مدول) بالمعنى الذي حدده «دي سوسير» إذ تختزل قيمة هذه العلامات لحساب اكتشاف بنيتها اللغوية «عندما استبدلنا منطوقا بالصورة، فإننا أعطينا الصورة مظهرا مزيفا أو انتزعنا منها طابعها الظاهري الأكثر أصالة وهو الحركة»[3]هذا بالضبط ما قصده «برغسون» في مادة وذاكرة حيث أكد أنه بانتزاع الحركة من العنصر الثابت يزول كل تمييز بين الصور والشيء ،بالتالي فهذا تأكيد لتوجه سابق على أن السميائية كمنظومة صور وعلامات مستقلة عن اللغة عموما ،وأن اللسانيات جزء فقط من الدراسة السميائية،

(1) دولوز جيل:الصورة الزمن ،مصدر سابق 49
(2) د ولوز جيل: الصورة الزمن ص52
(3) دولوز جيل: المصدر نفسه ص53 .

مما يلزم عنه أن المنطوقات والسرديات ليست معطى من معطيات الصورة الظاهرة لكنها تنجم عن ردة الفعل هذه. هذا النقد للتحليل اللغوي للفيلم الرافض لتوجه «كريسيان ميتز» المُجزئ للصورة السينمائية إلى وحدات على غرار العلامة اللغوية ودفاعا عن أهمية العلاقة بين الصور، مبرر لتمييز أكده «بدر الدين مصطفى» في كتابي السينما عند «دولوز « مقارنة مع دراساته الفنية السابقة«عندما نشر دولوز كتابه عن الرسام الانجليزي فرنسيس بيكون، كان مصحوبا بجزء أخر كان يضم صور سبع وتسعين معظم المؤلفات السينمائية وقطعا فإن الأمر كان مقصود في ذاته»[1] لذلك فإن الفيلسوف وفقا لخصائص هذه الصور المتحركة سلوحة، لكن الملفت للنظر هو أنه عندما وضع كتابه عن السينما، لم يضمنها أي صور أو لقطات كادر أو زوايا التصوير، هذا بعكس المتبع في المفهومة في سياق يتعالق مع صور أخرى، يميل إلى تحليلات «بيرس» السينمائية تجاوزا لأطروحة لسانية واستمرارا مع توجهه السابق المؤكد على هذه المقاربة «بيرس الذي وهبنا الكثير»[2] يقصد بذلك أن هذا التصنيف الدي يراه الفيلسوف خارقا للصور والعلامات، يتجاوز البعد الثنائي اللساني نحو تعالق ثلاثي ، بالعودة إلى هذه التصنيفات تعبر الوحدانية عن شيء لا يحيل إلا لذاته، مثل الأحمر المطابق لذاته «فستان أحمر» والإثنية تدل عن شيء لا يحيل إلى ذاته إلا من خلال شيء أخر، كالفعل ورد الفعل بينما تدل الثالوثية عن شيء لا يحيل إلى ذاته إلا من خلال ربط شيء بشئ أخر كالنسبة والقانون والضرورة، هذه الصور ليست تراتبية، بل انها متداخلة، بحيث توجد الواحدية في إلاثنية بشكل تضمن واحتواء وتوجد كذلك الترابطات المؤلفة من ثلاثيات، يلاحظ «دولوز» في الجزء الأول من مؤلفه حول السينما أن هذه المقولات البيرسية تتطابق مع تصنيفه للصور، فالواحدية والاتثنية والثالوثية تتطابق مع الصورة الانفعال العاطفي، الصورة الفعل والصورة العلاقة التي جميعها ناجمة عن الصورة الحركة كمادة، أما في بداية مؤلفه الثاني الصورة الزمن فإنه يفصل أكثر هذه الصور من خلال

(1) بدر الدين مصطفى: استيتيقا دولوز، بدر الدين مصطفى، استتيقا دولوز، دراسة في جماليات الصورة، رسالة دكتوراه كلية الأدب، جامعة القاهرة، 2009 ص346

(2) Deleuze Gilles : cours cinéma, du 01-12-83, Op.cit, 16-05-2017, 14 :45 (تر.ش)

اهتمامه بوسيط يدل على الامتداد الذي يتشكل كمعبر «لقد وجدنا أنفسنا أخيرا أمام ستة أنواع من الصور الحسية الظاهرة، وليس أمام ثلاثة: الصورة الإدراك، الصورة الانفعال العاطفي، الصورة والغريزة (هي حد وسط بين الانفعال العاطفي والفعل) الصورة التفكير (هي حد وسط بين الفعل والعلاقة)، الصورة/ العلاقة»[1] يتضح إذن الهدف الذي حدده الفيلسوف منذ البداية حيث لا تتوقف هذه المقاربة عند حدودها وهو سينما بل إنها تستنبط المفاهيم التي ساهمت السينما في تشكيلها خاصة مع أعمال فنية منتقاة لأفلام تعبر عن التعدد الدلالي لأنساقها وتمظهراتها «هذه السيموطيقا الحيوية وللاألسنية لعلامات الصور تبدو جلية في الدراسة المخصصة لبروست وأخرى محورها السينما، إن بيرس قد أمد دولوز بالوسائل التي تمكنه من التفكير في العلامة بعيدا عن السيميولوجية اللسانية»[2] يعترف الفيلسوف أنه اقتبس عددا من المصطلحات السيميائية من بيرس لكنه كيفها حسب دراسته. إن هذا التأثر في تصنيف العلامات وفق معطيات بيرسية يمكننا صياغته على هذا النحو:

- الصورة الإدراك العلامة التأشيرية تظهر عندما ترى الكاميرا شخصية تَرى.
- الصورة الانفعال - الأيقونة (تدل على الكيفية أو القوة) - تظهر عبر الوجه.
- الصورة الغريزة - تحيل إلى عالم أصلي - إنها حد أوسط بين الانفعال والفعل
- الصورة الفعل - علامة تركيب ثنائية جامعة. - تظهر العلامة كوضع لخطاب أو فعلاله.
- الصورة التفكير - يدخل الفعل والوضع في علاقات غير مباشرة.
- الصورة العلاقة - تربط بشكل عام الحركة بكل ما تعبر عنه (ثنائي، ثلاثي..) - تظهر في شكل علاقة طبيعية، علاقة تجريبية، علاقة تكوينية.

لكن مع الصور الزمن لا تختزل منظومة الصور والعلامات في ثالوثية بيرس كحد نهائي، إنها صور تمكن من التنقل عبر الزمن ولا ترتبط بالحاضر إلا في الأفلام الرديئة، إنه زمن التعايش والانفتاح على خلاف المسار الكرنولوجي.

---

(1) دولوز جيل :الصورة الزمن ،مصدر سابق ص61

(2) Beaulien Alain : Gilles Deleuze et ses contemporains ,L'harmatton,paris France 2012 P103 (تر.ش)

لقد عبرت أفلام «غودار» حسب دولوز عن هذا التعايش الزمني من خلال الانتقال إلى وضع صوتي بصري بحت قادر على التعبير عن صورة زمنية مباشرة ،حيث لم يعد السؤال كيف تتعاقب الصور؟ بل ما الذي تظهره الصور؟ «فقط عندما تنفتح العلامة على الزمن مباشرة وعندما يقدم الزمن المادة الاشارية ذاتها، عندما يختلط النمط الذي أصبح ذا بعد زمني بسمة الفراءة المجردة من تداعياتها، هنا تتحقق أمنية تاركوفسكي القائلة أن السينمائي يتمكن من تثبيت الزمن في مؤشراته من خلال العلامات»[1] معنى ذلك أن الحركة والزمن تتجاوز التحليل اللغوي، كذلك مع السينما الحديثة حيث لم تعد الادراكات والأفعال مترابطة، ولا الأمكنة متناسقة، مع هذا الانقلاب أين لم يعد الزمن يتبع الحركة بل إن تهافت الحركة أصبح مؤشرا زمنيا، تنفتح فيه هذه الصور على التعدد الدلالي بل وتنفلت من كل ضابط يحسب أنه طال المعاني والدلالات، من ذلك فيلم جيرترد Gertrude للمخرج الدنماركي»كارل ثيودور دارير»-1889) Carl Theodore Dreyer (1968 الذي لم يفهم أثناء عروضه الأولى سنة 1964 ووصف وقتها بالصادم للإدراك.

إذن هناك نظام سمعي بصري مختلف، وإن استأنس دولوز بسميوطيقا «بيرس» لتحليل العلامات، فإن هذه السينما الجديدة التي تتعاقب وتتداخل فيها الذكرى والأحلام في زمن بلوري، تتداخل فيها الأزمنة وتثار قوة الزيف، في تعالق بين الفكر والجسد ا تتعاقب الصور «حيث لا تكون اللغة أبدا السيولة الوحيدة للتعبير، كما لا تكون سيولة عن التغيير أبدا منفردة وإنما تكون في علاقة مع سيولات من المضمون محددة من طرف نظام من العلامات»[2] [3] عبر ما تـوخاه الصورة الزمن لملوغ قوة الاستبصار **La Voyan**ce ورؤية ما لا يرى في حقل الصور وبالتفكير في للامفكر فيه داخل الفكر، عبر خلخلة لزمن كرونولوجي وفي كل بعث لزمن أيوني، تتدفق عبره الصور، يستحق ثراء المحتوى أن يفكك على أكثر من سياق ويقتضي مقاربة تنفك من الأطر والقواعد كون بنية الصورة حرة مباشرة في الأساس، فعلى الرغم من تفضيل دولوز لسميائيات «بيرس» مقارنة مع سيميولوجيا اللغة، لكن السينما الحديثة وفي مسارها اللاخطي المفكِك والموصِل، يحضر

(1) دولوز جيل: الصورة الزمن، مصدر سابق، ص75.

(2) دولوز جيل، بارني كلير: حوارات، مصدر سابق، ص147

(3) Deleuze Gilles : cours cinéma, du 27-12-82, Op.cit, 23/04/2017, 22 :15 (تر.ش)

لا تختزل في مجرد أبعاد ثلاثية «يمكن القول أن بيرس يبالغ بتحديده لأنواع الصور الثلاث الأحادية، الثنائية، الثلاثية» كأن الصور هنا تنفتح على كل العلاقات وفي قابليتها للقراءة تعلو على كل الترسيمات والقواعد، وإنها تفلت من تحديات ثابتة وقارة.

خاتمة:

ما يمكن أن تخلص إليه في نهاية التحليل الذي كان منطلقه ومحوره المشكل المطروح حول أبعاد الصور والعلامات الفنية أن انفتاح النسق الدولوزي متعدد المجالات فعلى غرار نيتشه يسائل «دولوز» الفن المعبر عن نمط تواصلي مع إيقاعات الحياة، في الأدب، الرسم، الموسيقى...وغيرها من الفنون الأخرى يحتوي الفن المعنى لكي لا يفر منا ويبقى أمنا ومحميا، إنه في تجمعه للمشتت وتكثيفه للفراغات يزخر بالمعاني والدلالات التي تستدعينا للتعرف على هذه الأعمال.في كل ذلك تتحرك شبكة المفاهيم الدولوزية بشكل انسيابي ممتدة من إرهاصات أولى مستقاة من فلاسفة وفنانين مميزين عند «دولوز» لتغدو في صلب انخراط الفهم لسبر أغوار الدلالة في النص الأدبي واللوحة التشكيلية والإيقاع الموسيقي مستخرجة وباعثة لمفاهيم القوة، الصيرورة، الحدث، الفاعلية الجسم كمادة، والتي لازمت الفيلسوف منذ أولى كتاباته لتكون في صلب مقاربته للصورة السينمائية في تميزها وتعدد أبعادها، عبر فلسفة للسينما وجدت مع» دولوز «أحد أهم أقطابها وروادها.

إن هذا التوجه الفني تفكك علاماته وفق منطق سميوطيقى خاص حيث لا يمكن للدلالة أن تقف عند حد معين بل إنها تحيل على الحياة حين تنفتح على الخارج ،أكثر من تصور دي دوسوسير الجامع بين الدال والمدلول فان حضور المؤول والذات هو ما يميز البناء الثلاثي للعمليات عند بيرس الذي سيكون في صلب مقاربة الفيلسوف جيل دولوز حيث يغدو المؤلف علامة تنتج بدورها علامات تغري بخوض تجربة المغادرة الموطنية Déterritorialisation على مستوى النص أو الصورة،إنها بهذا الطرح تفتش عن القوى الثاوية والتركيب الجامع وعلى صيرورة تعزز قيم الحياة بغنى الدلالات وتنوعها .

قائمة المصادر والمراجع:

باللغة العربية

1. دولوز جيل: الاختلاف والتكرار، تر:وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة ط1، بيروت، لبنان2005
2. دولوز جيل. بارني كلير:حوارات، في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة ،تر: عبد الحي أزرقان –أحمد العلمي أفريقيا الشرق،ط1،الدارالبيضاء،المغرب 1999
3. دولوز جيل:الصورة الزمن تر: جمال شحيد،المنظمة العربية للترجمة،ط1بيروت لبنان،2015
4. إيكو أمبرتو. أن ايبنو وآخرون: السميائية، تر: رشيد مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1 عمان، الأردن2008
5. بارت رولان: مبادئ علم الأدلة،تر:محمد البكري ،دار الحوار للنشر والتوزيع ط2، اللاذقية ،سوريا،1987ص29.
6. بنكراد سعيد:لسميائيات والتأويل، مدخل السميائيات، ش،س، بورس، المركز الثقافي العربي (د.ط) (د.س)، الدار البيضاء، المغرب
7. بدر الدين مصطفى، استتيقا دولوز، دراسة في جماليات الصورة، رسالة دكتوراه كلية الأدب، جامعة القاهرة، 2009
8. مانع فليب، نسق المتعدد أو جيل دولوز نسق المتعدد أو ،ترجمة عبد العزيز بن عرفة ،مركز الانماء الحضاري ،دمشق ،سوريا ،ط1.2002.
9. رسول محمد رسول:ملاقاة العلامة قراءة في سميائيات جيل دولوز،مجلة الكوفة العدد2،العراق 2013 ص139.
10. حمداوي جميل: الاتجاهات السيموطيقية، شبكة الألوكة،ص17 ،2016،00:30،07/06/،WWW.ALUKAT.NET
11. لبيب سامي: فلسفة الرسم وماهية العشوائية والنظام والمعنى، الحوار المتمدن . 2016www.Alhewair.org/07/13:30،16

باللغة الفرنسية

1. Deleuze Gilles : Pourparler édition de Minuit, paris, , France,2003.
2. Deleuze Gilles ,: Francis Bacon, logique de sensation, collection l'ordre philosophique ,paris, France,2002.
3. Deleuze Gilles : Guattari Félix : Mille plateaux, capitalisme et shizopherénie2 Edition de Minuit ,paris, France,1980
4. Deleuze Gilles : Proust et les signes Ed Quadrige- PUF ,3éme édition, paris France,2006.
5. Deleuze Gilles : la peinture et la question des concepts, cours 16 du 28/04/1981-2, 06/06/2016,22 :15
6. Deleuze Gilles : cours cinéma, du 27-12-82, , www.webdeleuze.com /php/sommaire.htm , www.2uni-paris8.fr 23/04/2017,
7. Beaulien Alain : Gilles Deleuze et ses contemporains,L'harmatton,paris France 2012
8. Pierce C.S: écrit sur le signe, seuil, paris, France, 1978
9. Saussure Ferdinand : cours de linguistique général, Payot, paris, France, 1972
10. Sauvagnargue Anne : Deleuze Gilles et L'art. Presses universitaire de France, paris ,2006

فهرس

مقدمة	5
الفلسفة والسّينما بحسب تصور جيل دولوز **د. غوزي مصطفى**	7
نيتشه في ضيافة فلاسفة الإختلاف **د. بن دوخة هشام**	73
جيل دولوز: أبعاد الصور وقوة العلامات **د. عتوتي زهية**	87