الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة _خميس مليانة_

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم: فلسفة

الفلسفة والسينما عند جيل دولوز وستانلي كافيل

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر تخصص فلسفة تطبيقية

إعداد الطالبتين:

- خرشاوي فتيحة
- مزاور نجية

تحت إشراف:

د.لوكيلي حسين.

السنة الجامعية: 2022-2023

شكـــر وتقديـــر

بسم الله الرحمان الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ﴾

[التوبة: 105]

فالله الحمد والشكر من قبل ومن بعد الذي لوفقنا لإنجاز

هذا العمل الذي أشرف عليه الأستاذ "حسين لوكيلي"

بتوجيهاته المنهجية ودعمه المعنوي فجزاه الله عن خير

الجزاء وله منا جميل الشكر والثناء

الشكر موصول لكل أساتذتنا الكرام الذين رافقونا طيلة

مشوارنا الدراسي.

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى سندي وركيزة

في الحياة والدي

وإلى غاليتي الحبيبة والدتي

وإلى جميع إخوتي

وكل من ساهم في دعمي من بعيد أو

قريب

الحمد لله الذي وفقني لتكميل هذه الخطوة في

مسيرتي الدراسية بمذكرتنا هذه ثمرة

الجهد والنجاح

وبفضله تعالى مهداة إلى الوالدين الكريمين

حفضهما الله

إلى زوجي الذي كان سببا في مواصلة مشواري

الدراسي

إلى إخوتي

إلى صديقاتي المشوار رعاهم الله ووفقهم

إهداء

ملخص:

تتناول هذه الدارسة فيما يخص موضوع الفلسفة والسينما عند جيل دولوز وستانلي كافيل ثلاثة فصول يضم كل منها ثلاثة مباحث:

الفصل الأول يتناول موضوع السينما والصورة والفلسفة، حيث يتم تقديم إضاءة مفاهيمية وتاريخية حول السينما في المبحث الأول، وبعدها يتم التعرف على ميتافيزيقا الصورة في المبحث الثاني، ويتضمن هذا المبحث الحديث عن الظاهر والحقيقة في الصورة. وفي المبحث الثالث تزامناً مع الكلام حول الفلسفة يتم مناقشة العلاقة بين الفلسفة والسينما، وتتناول هذه المناقشة قضايا مختلفة مثل إمكانية تقديم الفلسفة عبر السينما أو العلاقة بين الفن والفلسفة إضافة إلى أفكار أخرى في هذا المجال. يمثل هذا الفصل مدخلاً لفهم أعمق للثقافة السينمائية وعلاقتها بالفلسفة.

الفصل الثاني يتناول مفاهيم دولوز حول الفن السابع، السينما. يهدف الفصل إلى التعرف على فلسفة دولوز وكيفية تفكيره في السينما. يتناول المبحث الأول مفهوم الفيلم ودوره في السينما وكيف يتم تشكيله وتصميمه ليصبح عمل فني.

المبحث الثاني يتحدث عن صورة الحركة وصورة الزمن، وكيف يمكن تطبيقها في السينما. يشرح دولوز الفرق بينهما وكيفية استخدامهما لتحقيق تجربة جديدة في الفن السابع.

أما المبحث الثالث، فيتحدث عن السينما كفن نقدي وكيف يمكن استخدام الفن السابع لتحقيق هذا الهدف. يتحدث دولوز عن أهمية تحليل الأفلام وقراءة رسائلها الاجتماعية والسياسية والثقافية.

بشكل عام، يتناول هذا الفصل فلسفة دولوز وكيفية تفكيره في السينما واستخدامه لخلق تجربة فنية جديدة وتحقيق مقصد الفن النقدي.

الفصل الثالث يتحدث عن شاشة أفكارنا وكيف يرى ستانلي كافيل السينما وفلسفتها. يتمحور المبحث الأول حول العلاقة بين السينما والرؤية الريبية، حيث يعتبر كافيل أن السينما تعكس واقعنا بشكل مماثل للرؤى الريبية، وتساعد في توسيع نطاق فهمنا للعالم. المبحث الثاني يتحدث عن دور السينما في التربية والتعليم، حيث يعتبر كافيل أن السينما تعمل بشكل مشابه للمعلم، حيث تقوم بتعليم المشاهدين وتوجيههم لفهم الواقع بشكل أفضل. أما المبحث الثالث فيتحدث عن العلاقة بين السينما والنقد الفلسفي، حيث يؤكد كافيل على أهمية فلسفة السينما ودورها في توجيه النقاد لفهم الأعمال السينمائية بشكل أدق وأفضل. في المجمل، يرى كافيل أن السينما تمثل واحدة من أهم الوسائل التعليمية والتي يمكن استخدامها لتوسيع فهمنا للواقع وزيادة إدراكنا للعالم المحيط بنا.

Abstract :

This study deals with the subject of philosophy and cinema according to Gilles Deleuze and Stanley Cavell, three chapters, each of which includes three topics:

The first chapter deals with the subject of cinema, image and philosophy. Conceptual and historical illumination about cinema is provided in the first section, after which the metaphysics of the image is identified in the second section. This topic includes talk about appearance and truth in the image. In the third topic, coinciding with the talk about philosophy, the relationship between philosophy and cinema is discussed, and this discussion deals with various issues such as the possibility of presenting philosophy through cinema or the relationship between art and philosophy, in addition to other ideas in this field. This chapter represents an introduction to a deeper understanding of cinematic culture and its relationship to philosophy.

The second chapter deals with Deleuze's concepts about the seventh art, cinema. The class aims to learn about Deleuze's philosophy and how he thinks about cinema. The first topic deals with the concept of film, its role in cinema, and how it is shaped and designed to become a work of art.

The second topic talks about the image of movement and the image of time, and how they can be applied in cinema. Deleuze explains the difference between them and how to use them to achieve a new experience in the seventh art.

As for the third topic, it talks about cinema as a critical art and how the seventh art can be used to achieve this goal. Deleuze talks about the importance of analyzing films and reading their social, political and cultural messages.

In general, this chapter deals with Deleuze's philosophy and how he thinks about cinema and uses it to create a new artistic experience and fulfill the purpose of critical art.

The third chapter talks about the screen of our ideas and how Stanley Cavill sees cinema and its philosophy. The first topic revolves around the relationship between cinema and suspicious vision, as Cavill considers that cinema reflects our reality similar to suspicious visions, and helps expand our understanding of the world. The second topic talks about the role of cinema in education, as Cavil considers that cinema works similar to the teacher, as it teaches viewers and guides them to better understand reality. As for the third topic, it talks about the relationship between cinema and philosophical criticism, as Cavill stresses the importance of cinema philosophy and its role in guiding critics to understand cinematic works more accurately and better. All in all, Cavell believes that cinema represents one of the most important educational tools that can be used to expand our understanding of reality and increase our awareness of the world around us.

قائمة المحتويات:

العنوان	الصفحة
شكر	
إهداء	
ملخص	
قائمة المحتويات	
مقدمة	أ
الفصل الأول: السينما، الصورة، الفلسفة	
المبحث الأول: السينما إضاءة مفاهمية وتاريخية	**10**
المبحث الثاني: ميتافيزيقا الصورة، الظاهر والحقيقة	**29**
المبحث الثالث: الفلسفة والسينما آية علاقة	**34**
الفصل الثاني: دولوز والفن السابع: النظر والكلام والتفكير في السينما	
المبحث الأول: دولوز والسينما: مفاهيم الفيلم	**40**
المبحث الثاني: صورة الحركة (L'image – mouvement) والصورة (Limage –Temps)	**43**
المبحث الثالث: السينما كفن نقدي	**73**
الفصل الثالث: شاشة أفكارنا: الفلسفة والسينما عند ستانلي كافيل	

المبحث الأول: السينما والريبية	**80**
المبحث الثاني: السنيما بوصفها تربية	**88**
المبحث الثالث النقد السينمائي الفلسفي عند ستايلي كافيل	**91**
خاتمة	**104**
قائمة المصادر والمراجع	**107**

المقدمة

مقدمة:

علاقة الفلسفة بالسينما هي علاقة ترابط ، حيث تؤثر الأولى على الثانية وتستوعبها، وتستجلب علم الجمال الثلاثي الذي يهتم بدراسة كلا الفنين على حد سواء. إن السينما كوسيلة من وسائل التواصل الجماهيري التي أصبحت شديدة الإنتشار في العالم، تتميز بأزمنة ومكانيات متعددة قادرة على تعزيز النقاشات الفلسفية والأدبية. من جهتها، تتصور الفلسفة المشاكل الإنسانية وتسعى لفهم أعمق دوافع الحياة ومصادر الإيمان وآليات الفكر. وبطبيعة الحال ارتبطت الفلسفة بمجموعة من الظاهرات والتجارب الحياتية التي واجهها الإنسان على مدار التاريخ. وهناك بعض العلماء يرى في الفيلم السينمائي نوعًا من الفلسفة المأجورة أو المعينة، حيث يرى البعض أن السينما تلعب دورًا كبيرًا في نقل الأفكار والتعليمات الفلسفية المتعلقة بأحدث المسائل الاجتماعية الناشئة، وذلك استجابة لمناهج الحكومة أو رأي الأكاديمية.ويعود تأثير الفلسفة على السينما إلى مختلف المدارس الفلسفية من الأفلاطونية إلى الفراغية والنزعة المعرفية. فعلى سبيل المثال، سعت التيارات الاختيارية إلى تطوير المواضيع الإنسانية التي لها علاقة بالوعي واللذة والمعرفة وتحويلها إلى قضايا متجددة مع التخصص في فلسفة الفن، وعمل على تحليل التحولات الفيزيولوجية والتجارب الوعرة التي واجهها الإنسان ضمن أطر الثقافات. وإذا أتيحت هذه الفرصة لهؤلاء المفكرين فإنها تتيح لهم نوعًا من الإبداع الذي يناسب الأفلام البليغة. فمن خلال التصوير، تعد

السينما مساحة تنفذ فيها الفلسفة الأفكار التي تتعلق بالفن والتلفزيون، وتصاغ فيها أفلام وتكون رابطًا بين سينما وجمهورها.

ومن الصعب تصنيف جميع الأفلام السينمائية كأعمال فنية، وهناك بعض الأفلام التي لا تناسب ذوق المتذوق الأدبي، إلا أن تلك الأعمال التي تمتلك رسائل ذات محتوى فلسفي متقدم تسعى لحقن روح المتلقي بالأفكار الفلسفية مثل فلسفة تشي جيفارا، الماركسية، الماكيافيلية، الفكر الديني، وغيرها. ومن أمثلة الأفلام الفلسفية البارزة في الوطن العربي فيلم "الأرض" الذي تناول مشكلة الهوية والفراق الذي يعانيه الشعب الفلسطيني، وفيلم "الخبز الحافي" الذي يتمحور حول الطبقة الفقيرة وتحديات الفقر والجوع وتحولات النشاط الإنساني. يعد جيل ديلوز وستانلي كافيل من أبرز المفكرين في مجال الفلسفة والسينما. يتميز فكرهم بالتركيز على التحليل النقدي للأفلام ودراسة دورها في إنتاج المعرفة والتأثير على المجتمعات. ويمكن الحديث عن الفكر الدولوزي والفكر الكافيلي في هذا السياق، في البداية نجد جيل دولوزيؤمن بأن السينما تعتبر الأسلوب الأكثر تأثيرًا في إنتاج العقلية الجماعية، حيث يقوم السينما بتشكيل الأفكار والمعتقدات لدى عدد كبير من الناس. لذا، فإنه يعتبر أن دراسة السينما وفهمها هو من الأمور الضرورية لإنتاج وإدارة وتشكيل المعرفة والأفكار. ومن جهة أخربيرى كافيل بأن السينما تقدم فرصة للتركيز على أبعاد الزمان والمكان، حيث تعيد السينما إلينا وتعرضها بتصوير مفاهيم معينة وضعت داخل إطار تعليمي محدد، يساعدنا علىفهم العلاقة بين الزمن والمكان، وكذلكتعكس وتنعكس في مجتمعها، والفلسفة تسعى لفهم

الإنسان ومجتمعه، لذلك يمكن أن تساعدنا الأفلام على فهم وتفسير الفلسفة. كما يمكن تكون وسيلة لنقل الأفكار الفلسفية بصورة مباشرة وتحويلها إلى تجربة فنية تتمتع بالمتعة والتسلية. فمن خلال تجربة الأفلام، يمكن أن نتعرف على العديد من النظريات والمذاهب الفلسفية بشكل مبسط، وذلك يساعد في فهمها وتحليلها.

علاوة على ذلك، يمكن أن تساهم في زيادة الوعي الفلسفي لدى الجمهور، وتشجيعهم على البحث والتساؤل. فالأفلام تعرض أفكاراً ومفاهيماً تحفز الجمهور على التفكير والتدبر، وهذا يمكن أن يؤدي إلى تحفيز الاهتمام بالفلسفة والبدء في دراستها.اذا فالسينما تعتبر وسيلةً فنيةً قادرة على توصيل المفاهيم الفلسفية والأفكار بصورةٍ شيقةٍ وممتعةٍ للمشاهد، ونجد بأن فكر دولوز وكافيل سعى لتأكيد قوة السينما في تشكيل المشاعر والأفكار، وعلى قدرتها على التأثير على الجماهير، وتقديم نوع جديد من المعرفة الذي يتضمن حالة من الواقعية الاجتماعية، وقد شكل تحولاً نوعياً في النظرية السينمائية والفلسفية. وفي ضوء ما ذكرنا سابقا سوف نتطرق الآن إلى الإشكالية العامة وهي كالتالي:

ماهو البعد الفلسفي للسنيما من منظور جيل دولوز و ستانلي كافيل ؟

وعليه نتطرق إلى مجموعة من الساؤلات الفرعية:

- ما مفهوم السينما في ظل ارتبطاها بالفكر الفلسفسي وأي علاقة بينهما ؟
- ماهي حقيقة السينما في الفكر الدولوزي؟

- كيف عبر ستانلي كافيل عن أفكاره فيما يخص الفن السينمائي؟

أهمية البحث:

- إن الاختلاف في الآراء والاعتقادات بين جيل دولوز وستانلي كافيل في ما يخص إشكالية علاقة السينما بالفلسفة يشكل مصدر للفضول والبحث ومنه تتضح أهمية هذا الموضوع في النقاط التالية:

-الكشف عن الوجه الخفي للسينما خاصة وأن هناك من يراها وسيلة للمتعة فقط وليس للتفكير.

-تعريف الباحث في مجال الدراسات الفلسفية السينمائية علاقة الفن السينمائي للتفكير الفلسفي من خلال ستانلي كافيل وجيل دولوز.

-تعريف بتاريخ الفن السينمائي من خلال جيل دولوز وستانلي كافيل.

-ابراز الحضور القوي للفلسفة في دراسة الأفلام السينمائية.

بنية البحث:

من الناحية المضمون فقد اعتمدنا على الهيكلة التالية فقط قسمنا بحثنا إلى ثلاثة فصول رئيسية وكل فصل بدورة مقسم إلى ثلاثة مباحث.

الفصل الأول: المعنون بثلاثة مصطلحات هامة في الموضوع دولوز والمتمثلة في السينما الصورة الفلسفة حيث تطرقنا في المبحث الأول إلى نظرة عامة حول تاريخ السينما وماهيتها وعناصرها أما في مبحث الثاني فقط كان عبارة عن تعريف للصورة من منظور فلسفي ميتافيزيقي أما مبحث الثالث تمثل في العلاقة التي تجمع الفلسفة بالسينما.

الفصل الثاني:تمثل في أفكار ومفاهيم دولوز حول السينما ورؤيته إليها وقد كان المبحث الأول عبارة عن مفاهيم للفيلم في فكر دولوز يأتي بعد ذلك المبحث الثاني والذي تناولنا فيه نظرة دولوز للسينما من خلال نوعين من الصور صورة الحركة، صورة الزمن، بعد ذلك تطرقنا إلى المبحث الثالث والذي كان حول نقد دولوز للسينما لتصبح بذلك فن نقديفي نظرة.

الفصل الثالث: المسمى بشاشة أفكارنا وهو يعبر عن المفاهيم السينمائية التي ارتبطت بالفلسفة عند المفكر الأمريكي عند ستانلي كافيل،في المبحث الأول كشفنا عن مفهوم السينما من خلال الشك الكافيلي فيما يخص السينما، بعدها انتقلنا إلى المبحث الثاني وهو يدرس السينما عند كافيل، من خلال ارتباطها بالجانب الأخلاقي وفي المبحث الثالث تناولنا فيه النقد الفلسفي السينمائي عند ستانلي كافيل.

المنهج المتبع في الدراسة:

في ظل دراستنا لعلاقة الفلسفة بالسينما في فكر جيا دولوز وستانلي كافيل اعتمدنا على المنهج التحليلي الذي يركز على فحص وتحليل الأنماط والعناصر المختلفة في الأفلام

ويهدف إلى فهم ما يحدث على الشاشة في ضوء مفاهيم فلسفية معينة ويجمع هذا المنهج بين التحليل الفني والفلسفي حيث يدرس أساليب السرد السينمائي وتقنيات التصوير والإخراج والتمثيل ومن خلاله كانت لنا الفرصة في التطرق لمختلف المفاهيم الفلسفية والسينمائية وتوصلنا إلى مجموعة من النتائج الهامة في موضوعنا.

أهداف البحث:

- تحليل العلاقة بين الفلسفة والسينما من خلال أفلام وكتابات جيل دولوز وستانلي كافيل.
- التعرف على الأفكار الفلسفية التي ترتبط بموضوعات الأفلام وأساليب الإخراج وكيف يتم انعكاس هذه الأفكار في الأعمال السينمائية.
- دراسة موضوع الوعي والتعرف على الطرح الفلسفي الذي يطرحه جيل دولوز وستانلي كافيل في أعمالهما السينمائية وكيفية انعكاس هذا المفهوم في الشخصيات التي تمثلها.
- تحليل الأفلام التي اعتمد عليها كل من جيل دولوز وستانلي كافيل في تحديد الرسائل والأفكار التي يريدان إيصالها وكيفية..... على الشاشة الفضائية.

الدراسات السابقة:

عتوتي زهية، الفلسفة والسينما عند جيبل دولوز، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، شعبة الفسلفة، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان.

دوافع البحث:

1. دوافع ذاتية:

- رغبتنا وميولنا لهذا الموضوع لقيمته الفلسفية والاجتماعية.
- الرغبة في الفهم الجيد لمحتوى هذا الموضوع.
- إثراء المعرفة العلمية.
- روح الفضول والاكتشاف خبايا هذا الموضوع.

2. دوافع موضوعية

- فتح المجال أمام الطلبة الباحثين في إثراء بحوثهم وخاصة في هذا المجال.
- يقيننابأهمية هذا الموضوع وأنه يستحق الدراسة.

صعوبات البحث:

لقد صادفنا في إعداد هذه المذكرة عدة صعوبات منها صعوبة فهم أفكار الفيلسوفين وخاصة إن موضع السينما شانه بشأن الفلسفة في أعماله:

- ضيق الوقت وصعوبة التوفيق بين التربص والتفرغ للبحث.
- جهل المصادر ونقصها التي تطرقنا إليها.

- غياب الوسائل المساعدة في البحث.

الفصل الأول

السينما، الصورة، الفلسفة

- المبحث الأول: السينما: إضاءة مفاهيمية وتاريخية
- المبحث الثاني: ميتافيزيقا الصورة: الظاهرة والحقيقة
- المبحث الثالث: الفلسفة والسينما: أية علاقة؟

المبحث الأول: السينما إضاءة مفاهمية وتاريخية.

أولا: التعريف اللغوي للسينما

كلمة "السينما" هي اختزال للفظ الفرنسي " **Cinématographie**"، التي تدل الترجمة الحرفية العربية لها عن (التسجيل الحركي).هذا المفهوم ليس له معنى واحدا، بل تتعدد دلالاته وتختلف وتفيد في آن واحد" على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها (حفلات سينمائية) وقاعة العرض (ذهب إلى السينما) ومجموع النشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات مفلمة مصنعة في قطاعات كالسينما الأمريكية والسينما الصامتة والسينما التوهمية والسينما التجارية[1]".

- وتعرف أيضا على أنها "مجموع التقنيات والأساليب السينمائية وعلى ذات النشاط الذي يمكن النظر إليه على صعيد جغرافي فنقول السينما الأسيوية أو السينما الإسبانية".[2]
- السينما كذلك يطلق عليها قديما "**فوتوجني**" وتعني "المولد من الضوء"[3].

[1]ميشيل ماري، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز باشور، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، العدد(125)، ص 16.

[2]نفس المرجع، ص 17.

[3]ليفنجستون، كارل بالاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، الجزيرة، القاهرة، 2013. ص 18.

ثانيا: التعريف الاصطلاحي

هي تجسيد لصورة العقل لها جانبين « إدراك الفيلم وإدراك فيلم للعالم»، تشبه الفكر في آلية عملها فهي أيضا تعمل على إعطاء أفكار جديدة وإبداعات مهمة، وهي تعرف على أنها من أبرز الفنون التي يبدع فيها المخرجون السينمائيون والممثلين وصناع الأفلام فهي تجمع بين ما هو واقعي وما هو خيالي ويعرفها "جان كوكتو" «**إنما نسميه بصفة عامة السينما لم يظهر حتى اليوم في صورة علة تدعو للتفكير، فنحن ندخل إليها، ونحن ننتظر قليلا، ونستمع قليلا ثم نخرج**»[1].كذلك يعرفها من خلال قوله:« **ذلك النوع من الإلهام المشكوك فيه والذي لا يستطيع الانتظار**[2]».

«وهي تعبر عن ثلاثة أنواع من الفنون المختلفة: العرض الثابت، وتحليل الحركة برسوم متتابعة، وأخيرا التصوير الفوتوغرافي»[3].فهي تعمل على تحليل وتأليف الحركات المسجلة على الأشرطة التي يتم عرضها على شاشات أمام عدد من المشاهدين تهدف للمتعة، وقد ارتبط ظهورها بالاختراعات والمخترعين فقد ساعدت الآلات في عرض الأشرطة التسجيلية والصور الفوتوغرافية وهي قريبة نوعا ما من المسرح. فهي تلك التي تخاطب المتفرج من خلال ما تعرضه من أفلام ذات مواضيع متنوعة تبعث الإثارة في نفسه وقد سميت في العشر سنوات الأولى من ظهورها ب" سينما الجذب" وهي تلك التي« **يتم تعريفها بمسمياتها**

[1] رنيه جلسون، جان كوكتو على شاشة السينما، تر: فتحي عشري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1964، ص79.

[2] نفس المرجع، ص79.

[3] صلاح دهني، قصة سينما، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1950،ص 05.

المنفردة بقدر ما يتم تعريفها بعلاقتها المميزة التي تخلقها بين المتفرج والفيلم، وفي سينما الجذب تخاطب السينما المتفرج مباشرة، أحيانا بالمعنى الحرفي للكلمة مثلما نغازل ممثلوا الفوندفيل وعي المتفرج بالنظر مباشرة إلى الكاميرا »[1].يضاف إلى ذلك تعرف السينما على أنها إحدى عناصر الفكر التي تصف الأشياء الخارجية والعلاقات والأحداث وذلك عن طريق أداة مميزة يشرف عليها شخص مؤهل لديه أفكار له القدرة على جعل الشيء أو الحدث أو الحالة يبدو سينمائيا قابل للعرض وذلك من خلال الأدوات السينمائية التي هي في مجملها عبارة صورة تجسيد الأشياء ومصنوعة بواسطة الكاميرا تكون مسجلة ومخزنة تعرض عبر شريط سيليولويد مرنة يتطلب آلة عرض يمر فيها الضوء خلال عملية عرض شرائط يتم إسقاطها على الشاشة وتكون الصورة المعروضة مدمجة بالحركة،هذا ما يجعلها ساحرة مثيرة للاهتمام والفرجة.يعرف "أرنهام" السينما هي تلك التي تحقق من خلال الاختبار العلمي ويذكر في ذلك الوسيط الذي « يفرض أن فن السينما يجب أن يفرض الخصائص الخارجة مثل: الصوت، والحوار المسجل والفوتوغرافية الملومة، بينما يجب أن يقبل المونتاج، وأن تكريس نفسه للتقنيات الفوتوغرافية وغير الفوتوغرافية التي تساعد على أن تقترب بالسينما من أن تكون لوحات تشكيلية متحركة ».[2]مفهوم السينما من خلال " بازان "«هي الموضوعية في الزمن، وبالتالي فإن صورة الأشياء هي الصورة في امتدادها الزمني»[3].ويقصد بتلك الصور

[1]بارى كيث جرانت، موسوعة السينما(شيرمز) الجزء الثاني، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، 2015، ط1، ص282،

[2]بيزلي ليفنجستون، كارل بالاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، مصدر سابق، ص 102.

[3]مصدر سابق،بيزلي ليفنجستون، كارل بالاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة،ص 103.

الفوتوغرافية هي تلك التي يتم انتزاعها من وجود شيء وإنقاذها من عوامل الزمن. كذلك تعتبر السينما من السينما الظواهر الاجتماعية التاريخية.هي فن يعتمد على التقنيات ويعرفها " وولين"«مختلطة وغير نقية بشكل هائل»[1].إذ يعتبر أن الفيلم يتكون من مجموعة من الأيقونات والرموز المختلطة والإشارات والعلامات التي تساهم في عرضه.

يضاف إلى ذلك هي وسيلة اتصال جماهرية ومؤثرة وخاصة في مجال الثقافي لها لغة خاصة بها تشكل من خلال عناصرها أداة الاتصال بين الشاشة والجمهورية وتعرف أيضا على أنها هي عبارة عن صور متحركة وخيالات تثير الدهشة والإعجاب في نفوس المشاهدين، لها عمق فني وذلك يظهر من خلال احتوائها لجميع أنواع الفن من الموسيقى وأدب وغيرها، وتعتبر مصدر قوة لها «وأحد أعظم مناقب السينما هو قدرتها على الجذب والتسلية وهي نقطة سعينا جاهدين من أجل توظيفها، هذا ما ميز السينما قطعا عن معظم الكتابات الفلسفية التي غالبا ما تكون جافة مثل رمال الصحراء[2]». فقرب السينما دائما من الجمهور والتلاعب بعواطفه وأفكاره جعلها جذابة لها تأثير على نفوسهم.حيث يمكن تعريف السينما أيضا على أنها إبداع معروض على الشاشة لها خصائص وتقنيات تساهم في عرض صورة صالحة للفرجة، لها أنواع مختلفة كالسينما التسجيلية، أفلام الرعب. كان لها الفضل في ظهور العديد من الشركات الضخمة في مجال الإنتاج السينمائي وقد كان«المستقبل

[1]مصدر سابقبيزلي ليفنجستون، كارل بالاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ص105.

[2]دنيال كوكس ومايكل ليقين، السينما والفلسفة ماذا تقدم إحدهما الأخرى، تر: نيڤين عبد الرؤوف، الهنداوي، القاهرة، مصر، دط، 2017، ص 17.

التجاري للسينما يشير بوضوح إلى نماذج صناعية بفضل الطرق المنظمة للإنتاج، والنظم التي يمكن التحكم بها للتوزيع والعرض وإلى حد ما فإن تاريخ سنوات الأولى للسينما كان يتضمن اختصار ثابت في الإمكانيات».[1]فالسينما محفز يثير الشغف والرغبة وحب الإطلاع فكثير من المثقفين انبهروا بها حتى أصبح يطلق عليها مصطلح " عشق السينما"«وكان هذا الحب يشار إليه بشكل غير رسمي وإن كان بحماس _ بمصطلح "عشق السينما"».[2]

مراحل تطور السينما:

أ- السينما الصامتة:

عرفت السينما الصامتة عبر تاريخها في أول ثلاثين سنة انتشارا لا مثيل له وخاصة مع إقبال الجمهور بشكل كبير عليها وعلى الأماكن التي تعرض فيها الأفلام، وفي سنة 1920 م بلغت ذروتها وكذلك رافقها تطور الأفلام القصيرة إلى أن أصبحت أفلام أطول تعرض على شاشات العالم، فقد كانت أول انطلاقة للسينما الصامتة عند الفرنسيين ثم الألمان ثم الأمريكيين والبريطانيين وخاصة إبان الحرب العالمية الأولى أين تفوقت السينما الأمريكية على باقي السينمات الأخرى لتبلغ أقصى مراحل النمو مع ظهور التقنيات الجديدة جعلت منها قوة مسيطرة على الأسواقلتظهر بعد الحرب العالمية الثانية بشكل جديد من استديوهات ضخمة ذات عتاد سميت باستديوهات هوليود، فالفيلم الصامت إذا هو ذلك الذي يبحث في

[1] بارى كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، مرجع سابق، ص278.

[2] بارى كيث جرانت، موسوعة السينما (شرمر)، الجزء الأول،تر: أحمد يوسف،المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2014، ص 729.

أنواع الأفلام مثل: الرسوم المتحركة والمسلسلات والأفلام التسجيلية، ومن الدول التي حظي الفيلم الصامت باهتمامها هي: فرنسا، الاتحاد السوفياتي وغيرها من باقي الدول. وبالرغم من أن الأفلام أثناء هذه الفترة كانت عبارة عن صور لا حركة فيها ولا لون إلا أنها كانت ناجحة وصنعت روح المنافسة بين الدول.والسينما الصامتة هي أول اسم أطلق على السينما بصفة عامة خلال السنوات الأولى من ظهورها في فرنسا فقد كانت الدهشة تستولي على المشاهدين عند بداية العرض فرحين بما يرونه من وجوه وحركات مختلفة أشرطة التي كانت تعرض في ذلك الوقت فقد كانت من البساطة بمكان بعيد.[1] وقد كانت نوعا ما طويلة تتجاوز 17 ساعة مثل وهي عبارة عن صورة حية فالحركة والحياة والطبيعة المعروضة على الشاشة في دور العرض كانت أكثر محفز لإقبال المتفرجين على صالات العرض وهذا ما ستهم في نجاح السينما وإستمراريتها. فالسينما الصامتة هي ذلك نوعا من الرسومات والتماثيل والصور في لوحات فوتوغرافية محفوظة داخل شريط تديره الآلة فإذ بالإنسان يرى أمامه مشاهد متنوعة قريبة من الحلم. فهي مرحلة الفيلم الصامت كان صناع السينما يعتمدون لتصوير الفيلم في مشاهد تحت أضواء وإنارة طبيعية يتم بعد ذلك عرضها للبيع في الأسواق لتصبح فيما بعد أشرطة مملة وخالية من التشويق لغاية ظهور أعمال "جورج ميلين" (هذا الرجل المبدع الذي أعطى صورة أخرى عن السينما، ولد في باريس ذو أصل إسباني هولندي كانت له ثروة يتمتع بثقافة عالية وقد كان فنانا له عدة أشرطة على أدوار بسيطة في الشعوذة والسحر أشهر

[1] دهني صلاح، قصة السينما، مرجع سابق، ص 14.

أشرطته الرحلة إلى القمر 1902م) وقد كان العصر الذهبي للسينما عندما اشتهرت في باقي أنحاء العالم خاصة في أوروبا.

ب- السينما الناطقة:

انتقلت السينما في هذه الفترة من فيلم الصامت إلى الفيلم الناطق الذي كان التميز فيه واضحا حيث ظهرت فيه عمليات إبداعية جديدة لم تعرفها السينما من قبل والتي أعطت شكلا مغايرا للسينما وأعادت الحياة لها في مختلف الصناعات السينما القومية في كل أنحاء العالم.ومن أهم مميزات السينما في هذه الفترة هو الاعتماد على التقنيات الحديثة التي تعتمد على نظام الصوت على الشريط وهي الطريقة التي تم الاعتراف بها أواخر الثلاثينات القرنفي صناعات السينما العالمية، وقد كان أول من تبنى هذه التقنية هي: الشركة الأمريكية هوليود لتأتي بعدها شركتان إخوان وارنز وشركة فوكس فقد دعمتها وروجت لها من خلال البرامج التي كانت تقدمها هذه الشركات والتي تعتمد بالدرجة الأولى على الموسيقى المسجلة على الأقراص، وقد اتسمت سنة 1928-1929 بالتألق والتميز وذلك نظرا لانتشار الكبير للأفلام الناطقة عبر العالم الأمر الذي أدى إلى قيام صراع ومنافسة شرسة في ميدان الصناعة السينمائية حيث أضحت كل شركة تسعى إلى الهيمنة من خلال إنتاج أفلام تعتمد على الصوت باللغة التي ينطق بها الجمهور ليتمكن صناع السينما بعد سنوات من تطوير تقنية الدوبلاج لتصبح أفلام ناطقة تعرض بلغات قومية متعددة وكانت أول شركة تطرقت إلى هذا الإنجاز هي: شركة باراماونت التي كانت تملك أضخم الاستوديوهات السينمائية، فالصوت

ساعد في طريقة إنتاج الأفلام وعرضها وحتى في علاقة المتفرج بالفيلم، كما ساعد أيضا على استقلالية الفيلم وصياغة مفهومه كفن مستقل بذاته من خلال المفاهيم الجديدة التي ركز عليها العديد من نقاد السينما، لتعرف الأفلام في العشرينيات من القرن شكلا أخر للعرض وذلك من خلال ميلها للقطاعات الطولية زمنيا. إذا فالجانب الإيجابي للصوت تمثل في أنه كان له الدور في ازدهار الإنتاج السينمائي وخاصة العرض بلغات قومية زاد من إقبال الجمهور على السينما.إذ "عرفت هذه الفترة دخول الكلام والضوضاء أكبر صفعة أصابت فن السينما في بادئ الأمر فبعد أن وصلت السينما إلى درجات بعيدة في الكلام الفني عندما كانت صامتة وراح المفكرون والباحثون والهوات يواصلون جهودهم الخصبة لإعطاء هذا الفن جميع أدواته التعبيرية وجميع مقومات الخاصة جاء الصوت فقلب كل شيء رأسا على عقب[1]" فالصوت بعث حياة جديدة للسينما فقد كانت الأشرطة الناطقة ذات التكلفة العالية أحد أسباب ظهور منافسة في إنتاج الأشرطة. فقد كانت بالنسبة للمتفرجين عبارة عن لعبة ذكية ناطقة، أما بالنسبة للمخرجين فكانت نوعا ما غريبة لا يحسنون استخدامها وقد واجهوا صعوبات ومشاكل في كيفية جعل الصوت يصل إلى جميع المشاهدين حتى ولو اعتمدوا على مكبرات الصوت ويضاف إلى ذلك مسألة التوفيق بين الصورة والصوت إذ ينبغي عليها أن لا يكونا في زمن واحد إلى غاية ظهور الخلية التصوير الكهربائية فالاختراعات التي كانت تظهر آنذاك كانت من بين العوامل المساعدة على تطور الشركات السينمائية الكبرى في مجال صناعة الأفلام مثل شركة الأخوان وارنر التي برعت

[1]مرجع سابقدهني صلاح، قصة السينما، ص 65.

في الإنتاج السينمائي، فالسينما في هذه الفترة كانت متأرجحة بين النجاح والإخفاق. فالإبداع في مجال السينما أعطى شكلا جديدا لها غبر العالم فقد تميزت الأفلام الناطقة عن تلك التي كانت في الفترة الصامتة بالاعتماد على التقنيات الإلكترونية الحديثة وخاصة في أواخر الثلاثينيات وقد شكل الاعتماد على صوت نقطة قوة بالنسبة للإنتاج السينمائي إذا اعتمدت على دمج الموسيقى والأصوات المسجلة على الأقراص مع الصور المعروفة أمام المشاهدين بالرغم من صعوبة جعلها متاحة لجميع الشعوب وقد كانت لغة الفيلم محلية إلا بعد مرور سنوات من التطور وظهور ما يسمى بتقنية الدوبلاج حيث كانت شركة بارامانوت الفرنسية أولى من اعتمدت على هذه التقنية في إنتاجها السينمائي وقامت ببناء استوديوهات ضخمة في فرنسا الأمر الذي أثار غيرة باقي الشركات في مختلف باقي الدول الأوروبية والأمريكية." فلقد كان الصراع من أجل السيطرة الصناعية " وحده كافيا لكي يهز أسس صناعة السينما في العالم كله. ولكن في تلك الفترة انعدم الاستقرار ازدادت عمقا في تأثيرها بسبب الحاجز اللغوي[1]". وما زاد من شهرة السينما اعتماد أسلوب الترجمة وهذا العامل ساهم بدوره في ظهور نقاد سينمائيين في العشرينيات في مختلف البلدان وقد تميز الأفلام الناطقة أيضا بميلها إلى اللقطات الطويلة زمنيا." وقد قلدت السينما الناطقة 100%أحيانا في أول عهدها وقد سحر الجمهور بالحوار والممثلين ولكن التقنين انتقدوا تلك التجار ب الخرقاء فقصرت

[1]جيوفيري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم السينما الناطقة(1930-1960)، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص 26.

مدة التصوير إلى أقل حد وكانت الآلات المصور الأول من جهة ثانية مثبتة بحجرات ثقيلة غير مصوته[1]".

ت- السينما المعاصرة:

عرفت السينما في هذه المرحلة نوعا من المعاصرة نظرا للحركة والمنافسة القائمة آنذاك انطلاقا من ظهور أعداء جدد في الساحة الفنية بداية من الإذاعة حيث ظهر أول بث إذاعي في العشرينات الذي أحدث تغير وتحول فالشركات التي كانت تهتم بالسينما توجهت نحو محاولة إنشاء شبكات إذاعية تعمل على عرض برامج للترفيه والتسلية تحتوي على إعلانات عن الأفلام التي سيتم عرضها في شاشات السينما، ليصبح ممثلو الإذاعة ونجومها جانبا مهما في الحصاد السينمائي، إلا أن ارتباط الإذاعة بالدولة ألغى الروابط بينها وبين السينما، ليظهر سنة 1939 المنافس الثاني للسينما وبالضبط في منتصف الثلاثينيات في الولايات المتحدة الأمريكية ألا وهو التلفزيون فقد أصبحت الأفلام تبث عبر شبكات تلفزيونية وذلك من خلال امتلاك الشركات السينمائية لحصص ضخمة في البث التلفزيوني اكبر مثال عن ذلك : الشركة الهوليودية التي كان لها الحظ الأوفر في ذلك ثم تتخللها فترات من الضعف في الخمسينيات والسبعينيات، ليتم بعد ذلك في الستينيات بعرض الأفلام التي كانت تعرف في دور العرض قبلا على قنوات التلفزيون الأمر الذي أدى إلى خلق شكل جديد

[1] جورج ستادول، تاريخ السينمائي في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني، فايز كمنقش، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ط1، 1967، ص 258.

للفيلم على سبيل المثال: الأفلام النسائية التي حل محلها المسلسلات التلفزيونية،فمن الواضح جدا أن نرى تلك المنافسة العنيفة بين الإنتاج التلفزيوني و الإنتاج السينمائي.

فظهور التلفزيون شكل نقطة تحول في السينما فقد تسبب في ضعفها وقوتها في نفس الوقت، فقد كان هناك بقيت مهمة بالسينما بالرغم من ظهور التلفزيون في أوروبا واليابان بينما في أمريكا كان الإقبال على التلفزيون أكثر.لقد عرفت السينما في هذه الفترة نوعا من الحداثة في التقنيات وكذلك ظهور شركات متطورة تمتلك روح المنافسة بالإضافة إلى الوسائل المتطورة والمتمثلة في الإذاعة والتلفزيون وقد كان لها الأثر البارز في التحولات والتغيرات التي وصل إليها الفيلم السينمائي، فقد قامت الشركات الأوروبية الأمريكية بإعداد شبكات إذاعية وتلفزيونية تعرض من خلالها برامج للتسلية والترفيه تحتوي على إعلانات يتم عرضها فيما بعد عبر الإذاعة والتلفزيون إذ يعتبران نقاط ضعف وقوة في نفس الوقت بالنسبية للسينما.فقد أصبح ممثلو الإذاعة فيما بعد جانبا مهما في الحصاد السينمائي وفي منتصف الثلاثينيات والضبط عام 1939 ظهر التلفزيون في الولايات المتحدة الأمريكية أو أوروبا وتحول العرض السينمائي إلى عرض تلفزيوني وذلك لأن الشركات السينمائية قامت بامتلاك حصص ضخمة في البث التلفزيوني وعلى سبيل المثال" شركة هوليود التي دخلت بقوة في اتفاقات اقتصادية مشتركة ذلك لأجل بيع أفلامها إلى محطات تلفزيون، فالأفلام التي كانت تفرض سابقا في صالات العرض أصبحت تعرض على شكل مسلسلات تليفزيونية وهذا ما زاد من حدة المنافسة بين الإنتاج التلفزيوني والإنتاج السينمائي "إذ

تخلصت الشركات الكبرى إلى حد كبير من إنتاج أفلام حرب قليلة التكاليف مما ترك أثره على دور العرض بحيث تحول هذا النوع من الأفلام إلى شاشات تليفزيونية[1].

عناصر تشكيل السينما:

السيناريو(scénario):

هو عبارة عن سرد الأحداث عن طريق الصور دائما ما يكون له بداية ووسيط ونهاية " يقع السيناريو القياسي في 120 صفحة تقريبا أو ساعتين وتقاس كل صفحة بدقيقة، ولا يهم إذا كان نصك حوار أو حركة أو أكشن معا "[2] يعني ذلك صفحة من السيناريو يقابلها دقيقة من الزمن على شاشة العرض فعلى سبيل المثال " لديك ثلاثين صفحة تقريبا لبناء هيكل قصتك فلو ذهبت لمشاهدة فيلم ما فاتك عادة ما تتخذ قرارا إما عن وعي أو غير اكتراث فيما إذا كان الفيلم (قد أعجبك أم لم يعجبك) إذا قررت أن تذهب لمشاهدة فيلم ما مرة ثانية جد كم من الوقت تحتاج لاتخاذ القرار فيما إذا كان الفيلم قد أعجبك أم لا.فتجد أن هذا يستغرق 10 دقائق أي عشر صفحات من نصك. وهذا يعني أنه عليه أن تكسب قارئك على الفور"[3]بكتابة سيناريوهات ينبغي عليك أن تتعلم من خلاله فالمهتم أن يتوسع فكرك ومدركاتك للأشياء والأحداث وأن يكون قارئها مجتهدا ولكتابة السيناريو ذو قيمة ينبغي عليك أن يتبع نموذجا

[1] جيوفرينوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما المعاصرة(1995-1960)، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2010، ص 22.

[2] سيد فيلد، السيناريو، ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، دط، ص 24.

[3] نفس المرجع السابق سيد فيلد، السيناريو، ترجمة سامي محمد،ص 24.

خاص يتكون من أربعة عناصر أساسية والمتمثلة في البداية والنهاية وموضع الحبكة في نهاية كل فصل وذلك يكون وفق مخطط يساعده على ذلك "إننا لو افترضنا أن السيناريو يشبه الغابة وأن اللحظات الدرامية هي الأشجار يجب عليا نستطيع أن ندخل الغابة لكي ترى كل شجرة في تفاصيلها الدقيقة في الوقت ذاته نكون دائما على وعي بإمكان محدد لكل شجرة في الغابة، ووظيفتها في الفيلم[1]" فعند قراءة السيناريو ينبغي إتباع مراحل وخطوات منهجية لإعداده بالجودة المطلوبة وعلى المخرج السينمائي أن يكون متتبعا وصبورا أثناء قراءته له وذلك لأنه عادة ما يكرره عدة مرات قبل تجسيده ويعرف أيضا أنه عبارة عن "عرض وصفي لكل المناظر التي سوف يتكون منها الفيلم وحينما يعالج هذا النص ويكتب له الحوار وبعد التصوير يصبح السيناريو النهائي ويسمى عادة التقطيع الفني[2]" حيث كانت السيناريوهات في بداية السينما مجرد مساعد تقني كانت مسؤولة عما ينبغي أن يعرض أمام الجمهور ومع ولادة الفيلم الناطق زاد من قيمته وأضيف أسلوب الحوار ليصبح بعد ذلك إحدى الركائز المساعدة على إنتاج الفيلم.

2- الديكور والملابس والإكسيسوارت:

[1] نيكولاس تي بروفيريس، أساسيات الإخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2014، ص 127.

[2] نخبة من المؤلفين، فنون السينما، تر: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، دط، ص 13.

أ_الديكور (Décoration):

قديما كان يستعمل القماش كديكور للفيلم لكن شيئا فشيئا تخلو عنه وحل محله ديكور يعتمد على الحجارة والرخام حيث قام مهندسي الديكور تشييد هيكل معمم لبناء وجعله حقيقيا يتم صناعته من خليط من الجبس والاسمنت و الجلسيرين يسهل استعماله وتشكيله ما يعرف بالاستاف" ومنذ اختراع هذه المادة في انجلترا منذ قرن من الزمن، والغالبية العظمى من الأبنية المؤقتة التي تقام فيها المعارض الكبرى تصنع منها." مادة الإستاف" ويشكلها لأخصائيون مهرة يعرفون كيف يقلدون دائما من الطوب أو جذع من الشجرة أو كتلة من الصخر يحسبها الرائي حقيقية. لا في فيلم فحسب وإنما للنظرة الأولى في الأستوديو[1]" يضاف إلى ذلك استعمال عدة خلفيات للديكور سواء كانت لوحات من القماش ملون مرسوم أو صور مكبرة ماكيتات ذات أبعاد بعد ذلك يعرض على المخرج وعلى إدارة إنتاج الفيلم" وماكيتات *الديكور هي مناظر ملونة بالحوائي أو بالأكواريل مع كروكيات جاثية شبيهة بالخرائط المهندسين المعماريين[2]" هذه الماكيتات تساعد على إعداد فيلم يستحق الفرجة وخاصة عندما تدمج مع الأضواء، فالديكور قابل دائما للهدم وهو يختلف من مشهد لآخر ويشارك في إعداده أيضا النجارون، وعمال الكهرباء وذلك نظرا لأهمية هذا العنصر في نجاح العمل السينمائي.

---

[1] نفس المرجع، نخبة من المؤلفين، فنون السينما، ص 21.

(*) مكيتات، مكيت: هو نموذج مصغر يمثل في آمانه أيشكل من أشكال المباني والمنشئات أو أي منظور في أدق تفاصيله وأصغرها.

[2] نفس المرجع، ص21.

ب- الإكسيسوار (Accessoire).

الإكسيسوار هو لفظ الذي يشتمل على الأشياء الخارجة عن الطبيعة يصعب إيجاده في بعض الأحيان إذ يضطر عمال الأستوديو إلى صنع الاكسيسوارت الخاصة بهم وخاصة إذا كان الفيلم تاريخي والمشاهد السينمائية لاتكتمل دونه فهو يعبر عن قوة المشهد وفي بعض الأحيان يكون باهظ الثمن وعلى سبيل المثال أطباق زجاجية لا تكون بالفعل حقيقية، فتكوين إكسيسوار يعتمد على مواد البلاستيك أو حتى المواد الغذائية والاكسيسوار ينقسم إلى نوعان اكسيسوار ثابت ويكون جزء من الديكور العادي وفي بعض الأحيان يكون جزء تابع لمثل، أما الاكسيسوار المتحرك قابل دائما للتغير فالاكسيسوار دائما ينقل الفيلم من حالته الثابتة إلى حالته المتغيرة إذ " يبتكر مصمم الاكسيسورات منتجات مثل حقائب اليد والأحزمة والأوشحة والقبعات والنظارات والجوارب التي تستخدم جميعها مكملات للملابس[1]".

ج/- الملابس (Vêtements).

تعتبر عنصر أساسي في الفيلم يشرف عليها مصمم الأزياء " غالبا ما يكون عملية اختيار فني مهما هو موجود فعلا وليست عملية خلق فني بمعناه الدقيق وهو لكي يلبس عاملا أو طالبا أو موظفا في محل تجاري، فسوف يشتري ملابسه من المحلات التي يترددون عليها عادة ويمكن للمثل أن يختار بنفسه ما يرتديه من الملابس أو يستعين برأي

[1] ليزاجيه سبرينيستيل، رحلة في العالم الموضة، تر: رضا صلاح الدخاخني زينب عاطف، مؤسسة الهنداوي، القاهرة، مصر، دط، ص 25.

المخرج أو بكروكيات مصمم الأزياء "[11]فمن الطبيعي جدا أن يكون دور المصمم الأزياء في اختياره للملابس المناسبة لكل فيلم سواء تاريخي أو كوميدي، ولا بد أن يكون ذو ثقافة فنية عالية وأن يكون مطلعا على الكتب الخاصة عن تاريخ الملابس والأماكن المناسبة التي يتم ارتدائها فيها والملابس التي يتم صنعها من قبل مصمم الأزياء تكون حسب الطلب إطلالة مناسبة للمشهد، فبقدر ما تكون عالية الجودة تكون نسبة شراء الفيلم باهضة "وعادة ما تصوف الملابس المصنعة حسب الطلب بأنها تحفة رائعة الجمال لأنها تعتبر بحق قطعة فنية بارعة لا يمكن مقاومتها على كافة مستويات. ويعتبرها كثيرون أحد أشكال فنية: إذ تعرض عادة ضمن معروضات متاحف في جميع أنحاء العالم وتباع بآلاف الدولارات في المزادات".

3/ التصوير (Tournage):

في بداية ظهور السينما كان المصور هو المسؤول عن كل شيء إذ " يضع آلته على قاعة ذات أرجل ثلاثة.ثم ينظر من خلال عدسة المنظار لتحديد مجال التصوير: أي حيز الذي يحتوي أن يضع فيه الممثل ويضبط المسافة وفتحة العدسة وفي النهاية يدير ما تقيله الكاميرا "[2]ليصبح فيما بعد يسمى بمدير التصوير وهو فنان يشرف على الإضاءة ويستقيم الرسومات والألوان وهو يجسد مجموعة أفكار المخرج من خلال الصور والتصوير السينمائي يختلف تصوير الفوتوغرافي حيث يعمل على تحريك الصور وهو" أحد فنون موقع التصوير

[1] مرجع سابق، نخبة من الفنانين، فنون السينما، ص 25.

[2] مرجع سابق، نخبة من الفنانين، فنون السينما، ص 27.

يتصل بعملين فنيين متلازمين يتعلقان بفرض الحصول الصورة السينمائية، التي هي فالأصل تبدأ من الفيلم السالب، وهذان العاملان الفنيان هما توزيع إضاءة وإدارة الكاميرا أو يقوم للعمل السينمائي بالعمليات الكيميائية والضوئية من خلال تدخلات ما بعد التصوير في « فنون المشاركات اللاحقة».[1]" ومن ناحية التصوير السينائي اعتماد على العديد من العدسات الكبيرة والصغيرة والمتوسطة في التقاط المشاهد، ومن خلاله يمكن التحكم في كتلة الصورة التي سيتم عرضها التي تتأثر بمواصفات الأشخاص وتستخدم لجذب انتباه المتفرج.

4/ المونتاج(Montage):

المونتاج هو مرحلة ما بعد التصوير يأتي بعد إنتهاء التصوير السينمائي الأساسي بحيث يكون عمل المونتير برفقة مجموعة من المساعدين وهو المسؤول عن ترتيب وتصميم كل لقطات في تتابعها وهو مساعد أساسي لصنع الفيلم إذ يقوم بفحص كل ما تم تصويره من لقطات فيعيد ترتيبها حسب الحدث السردي وذلك باختيار الطريقة المناسبة لذلك وقد كان يعتمد قديما على آلات كبيرة تعمل على تقطيع ولصق اللقطات بطريقة متتابعة من البداية إلى النهاية« فينما يلعب المونتاج عدة وظائف سردية متنوعة ليقدم معلومات القصة الأساسية التي تجعل القصة تتقدم إلى الأمام فإنه يساعد أيضا على تأسيس الطابع العاطفي للمشهد وتنويعات هو إيقاع وسرعة المشاهد، وخلق أداء الممثلين وحل عدد لا يحصى من

[1] ناحي فوزي، آفاق الفن السينمائي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، مصر، دط، 2003، ص99.

المشكلات الاستمرارية التي تحدث عند محاولة وصل اللقطات المصورة »[1].ويعني ذلك أن للمونتير دور فعال في صناعة الفيلم. ويرف أيضا أنه عبارة عن ترتيب للقطات في المرحلة اللاحقة من التصوير التي يضمن واقعية الفيلم وعلى المونتير هو الشخص الخفي بحيث لا يظهر عمله إلا على الشاشة«يمكن القول أن "المونتير" هو الشخص الخفي في الفيلم له سلطة هائلة إضافة إلى متطلبات وتدخلات المنتج والمخرج ومع ذلك لا يستطيع المتفرج تجاوزه فهو يصدق كل ما يوضع أمامه من دون أن يستطيع اختيار شيء[2]».

5/ الإخراج(Réalisation):

هو عمل فني يشرف عليه المخرج وهو المدير الفني العام للفيلم يساهم بقدر كبير في إعداد الصورة النهائية له حيث بتوجيه الممثلين والمصورين ومهندس الديكور ومصمم الملابس وحتى المونتاج حتى يخرج للناس عملا منسجما في سرده وإيقاعه وأسلوبه حيث يتميز كل مخرج بخصائصه تختلف عن غيره من المخرجين ويرافقانه اثنان أو ثلاثة مساعدين« فإن مهمات المخرج واسعة تماما، وتتضمن تنظيم نشاطات إبداعية لا تحصى تصوير السيناريو وإكمال الفيلم ثم تسويقه»[3].وذلك يعني إن المخرج يعمل على تنسيق النشاطات الإبداعية للشخصيات المشاركة في عملية الإنتاج إذ يقيم كل العاملين من الممثلين والفنانين بعد ذلك يقرر التقنية التي يستعملها للإخراج وله مهمتين هامتين الأولى هي الحفاظ على اتساق

[1] باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، ج2، ص 308.

[2] فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة تر: علاء شنانة منشورات عويدات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، دط، 2012، ص 342.

[3] بارى كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، ج2، مرجع سابق، ص 162.

الأسلوب والجودة طوال عملية الإنتاج والثانية ضمان أن الإنتاج يمضي بكفاءة وبشكل اقتصادي وبتالي يعتبر أداة مساهمة في تنقية وتصحيح مجريات الفيلم فهو يشارك بجميع المراحل الفيلم قبله وخلاله وبعده ويشار إلى الإخراج السينمائي على أنه« عملية مركبة هي التي بواسطتها تتحول الصياغة السينمائية المكتوبة في أخر مراحلها إلى منتج فني متكامل، هو شريط الفيلم السينمائي الجاهز للعرض لمكوناته المرئية والسمعية»[1]. فالإخراج في حقيقته يجمع بين جميع عناصر الفيلم من البداية حتى النهاية الفيلم وهو يعمل على تجهيز الصياغة المكتوبة فما يظهر على الشاشة هو ثمرة جهد المخرج.

6/_ الإسكريبيت(Scénario):

يفعل دور هذا العنصر أثناء التصوير«إذ يلاحظ مع المخرج تتابع العمل الفني، وتنفيذه(تقطيع فني) كما هو مكتوب حتى يمكن للفيلم بعد انتهاء من تصويره. أن يصبح سياقا متناسقا مترابط الأجزاء لا ثغرات فيه ولا سقطات».[2] فنظرا للأخطاء التي تحدث أثناء التصوير ينبغي أن يتدخل الإكسريبيت لتصحيح وتعقب ما يحدث وكما يعرف أن للفيلم لا يخضع للظروف الزمان والمكان أثناء تصوير هو أي غياب له يؤدي إلى حدوث أشياء غير معقولة لا يقبلها العقل كذلك يتمثل دوره في تسجيل الزمن كل مشهد والوقت الذي يستغرقه وبالتالي ينظم العمل اليومي للممثلين ويعد ذاكرة المخرج ولذلك عليه لأن يتصف بقوة

[1] ناجي فوزي، أفاق الفن السينمائي، مرجع نفسه، ص 46.

[2] نخبة من المؤلفين، فنون السينما، مرجع سابق، ص 43.

الملاحظة وحسن الترتيب وحدة الذكاء لكي ينجز مهمته على الوجه المطلوب ويكون الفيلم ناجح.

المبحث الثاني: ميتافيزيقا الصورة، الظاهر والحقيقة

كانت بداية السينما كبداية الفلسفة وذلك يظهر من خلال تلك الصور من خلف القاعة المظلمة ومع الصور المتحركة والملونة بالأبيض والأسود، قد أصبح كهف أفلاطون الذي كان مجرد سرد لوقائع وأحداث مجسدة على أرض الواقع وذلك في قاعة مظلمة والتي يطلق عليها " القاعة السينمائية وهي تعرض صور حية أمام جمهور متنوع الثقافات وإذ يقول غودار «أنا أفكر إذا فالسينما موجودة»[1] فأي نوع من أنواع الأفلام المعروضة في السينما سواء هوليوديا أو تاريخيا أو دراميا فالمشاهد لا يرى في الصورة الأصلية إنتاج المخرج السينمائي الذي يعمل على جعلها تبدو حقيقية وذلك باستعمال الأصوات والمؤثرات بأنواعها وكذلك الألوان، والصور غالبا ما تكون معبرة عن فكرة يريد صاحب الفيلم أن ينقلها للمشاهدين. وبالتالي السينما هي تعبير عن ما يطرأ على العقل فهي لا تعرض الجسد فقط وإنها من اجل الوصول إلى مغزى أو فائدة ينتفع بهاالناس إذ يتفاعلون معها من خلال خمسة أنماط وهي: التأمل، التخيل، التذكر، الإثارة، واللامبالات«فمن خلال التفكير

[1] الأستاذة غوار نادية، سينمائية الصورة بين المخاطبة السينمائية والتفكير الفلسفي، آفاق سينمائية، العدد(5)، ص 70.

السينمائي المرن يمكن للعقل السينمائي أن يقرر أي شيء بدءا بالتغيرات الدقيقة وحتى التغيرات شديدة الوضوح في العالم الفيلمي»[1].

والصورة الفيلمية هي فضاء تعبيري سمعي بصري مركب تدفعنا لتفسير الحياة بالاعتماد على الذهن فدائما ما نجد علاقة بصرية بين الإنسان والصورة.

وإذا تعمقنا في هذا الترابط نجد أن الصورة في السينما هي مجرد ظلال وليست حقيقية تخضع لأبعاد الزمان والمكان والحدث فالتفكير السينمائي يقترح معارف جديدة لم تكن موجودة من قبل والمفكر السينمائي عادة ما يطلق عليه الفيلموسوفي وتكمن مهنته في إتقان الصور بطريقة متناسقة، وبفضله الفيلم يصبح مكتسبا لطابع الفكري فالصور المتحركة أمام أعيننا تقدم لنا الأشياء على أنها مرئية واقعية والصور السينمائية تختلف عن الصورة العادية إذ تعبر عن خطاب حركي مصور، يحكي عن الواقع بشكل متتالي وأيضا لها بعد لغوي، فلقطة واحدة تعبر عن العديد من الكلمات والألفاظ داخل البنية المستهدفة فإذا كانت الروية تعرض الأحداث عبر أفكار مجردة، فالصورة الفيلمية تترجم هذه الفكرة إلى حقيقة ملموسة، وذلك يظهر من خلال عمليات دمج الصوت والموسيقى مع الصور فالمؤثرات البصرية والسمعية لها أثر بالغ على المتفرج حيث تضعه في قلب الحدث وتكمن مميزات الصورة السينمائية في كونها دائما قابلة لإعادة إنتاج تتكون من عدة صور موجودة كلها في آن واحد لها قيمة جمالية من الناحية الثقافية والاجتماعية والتجارية، وهي كثيرا ما ترتبط بالثقافة

[1] دنييل فراميتون، الفيلموسوفي: نحو فلسفة السينما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2009، ص 185.

الشعبية لأي مجتمع من المجتمعات وما يجعل الصور جوهرية ومميزة هي تلك الحركة التي تنشط عيوننا وتدفعنا إلى الملاحظة الدقيقة وإدراك التغيرات التي تحدث من أشكال ومواضيع فالفيلم دائما ما يصف لنا العناصر المكونة منها الفنون البصرية مثل الرسم الزيتي والتصوير الفوتوغرافي، إذ يعد التفاعل الموجود بين الظل والنور في القاعات السينمائية نفسه ذلك الذي يشبه التناغم الموجود بين الموسيقى والشعر فعملية التصوير السينمائي ليست سهلة كما يعتقدون دائما هناك فلسفة وراءها ورؤية عميقة للفن والإنسان والمجتمع فالمصور السينمائي دائما ما يعتمد على أدوار خاصة من أجل خلق المناخ الملائم للأحداث وذلك يكون عمله جذابا للجمهور حيث يتلاعب بانتباههم وذلك من خلال الاعتماد على الممثلون المكلفون بأداء الأدوار حسب السيناريو الذي يقدم له « ولقد أصبح نجوم السينما موضوع إعجاب بشكل يفوق إعجابهم لرجال السياسة، ولعبت الميديا وأساليب الدعاية والترويج دورها الكبير في هذا الشأن »[1]فالصورة السينمائية بحد ذاتها تمثل نسخة من الواقع وانعكاس لصورة تساعد على خلق أشكال فنية تصور الواقع وهي تنتقل من ثابتة إلى متحركة لكي تبدو واقعية، فالمخرجون السينمائيون يلجئون إلى الصورة التعبيرية ذات الدلالات والرموز فالمتفرج نجده دائما ما يتعامل مع العديد من الصور ليحاول أن يؤولها ويفهمها بطريقته الخاصة فالعين لها القدرة على التقاط مجموعة من الصور والمشاهدة في نفس الوقت عكس الصورة الاصطناعية الجزئية التي تظهر الأشياء وتخفيها وهي فعالة وعجيبة تعتبر علامة أيقونية ترتبط دائما بمدلول فني وإدراك الصورة يختلف من المؤول إلى المتلقي فكل منهما يحددها

[1]شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، تر: عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص255.

حسب ما يراه فباشلار يحدد الصورة قبل الفكرة مجسدا في قوله « الموت هو أولا وقبل كل شيء صورة، وسيظل كذلك صورة ».[1]ويعني ذلك أن الصورة تبقى دائما خالدة حتى لو لم تكن هناك روح وفكرة الخلود عنده هي فكرة ثابتة. فبالرغم من وجود فوارق بين التصوير والتحرير إلا أنهما عملية واحدة.«إن قدرة السينما على التأثير علينا لا تكمن بالضرورة كليا أو حتى بدرجة أساسية في العناصر التي تنفرد بها السينما.فل تتأمل في هذا السياق التفسيرات القائمة على طبيعة السرد في حد ذاته أي قدرة السينما على توليد مشاعر قوية لأسباب لا تختلف كثيرا عما نجده في الأدب الروائي».[2]وهذا يعني أن السينما قادرة على إتباع رغبات المشاهدين وفكرهم من خلال الصور المعروضة والتي يقسمها رينيه ريجيس عبر تاريخها إلى ثلاثة عصور رئيسية بداية من عصر الوثنية حيث كانت فيه الصورة مجرد خرافة وأسطورة ليأتي بعده عصر الفن حيث أصبحت تحمل معاني جمالية وثقافية وسياسية لتصل إلى أعلى مراحلها عند اختراع الحركة وجعلها صور حية مثلما نشاهده في السينما والتلفزيون وقوة الصورة تظهر في قدرتها على التأثير على تصرفاتنا «فقد نضيف المبيض إلى قهوتنا لنفورنا من لونها الأسود[3]».بالتالي نرى في نظره أن الصورة دائما حاضرة معنا بشكل إيجابي أو سلبي « الصورة* فن ولغة أيضا ورؤية حالمة تصفها أنامل رسام أو نحات

[1] ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، ص 20.

[2] داميان كوكس ومايكل ليفين، السينما والفلسفة ماذا تقدم إحداهما للأخرى، مرجع سابق، ص 40.

[3]أحمد دعدوش، قوة الصورة، منشورات السبيل، بن عكنون، الجزائر، ط1، 2014، ص 35.

(*) الصورة: اشتق لفظ الصورة اللاتيني(image)من أصله اليوناني (أيقونة Icon) الذي يعني المشابهة والمماثلة. فبات المصطلح في اللغات الأوروبية يعني التمثيل المصور للأشياء بالتشابه المنظوري. سواءا كانت ثنائية الأبعاد كالرسم، والتصوير، ومجسمة مثل النقوس البارزة والنحت.

أو صانع أفلام، وهي قصيدة شعر تقرض الألوان. ولحن يعزف على وتر من نور. أما متعة النظر إلى الجمال فلا تضاهيها متعة حسية أخرى لاسيما خالطا النظر بقلب المحب وروح إلى من يحب[1]».وذلك يعني أن جمال الصورة يفرض على المشاهد حالة النظر إليها والتعمق في تفاصيلها من حالتها الثابتة إلى حالة الحركة وذلك راجع إلى ما يسمى بالكاميرا **وهي ألة تصوير كانت من تصميم ابن هيثم في القرن 10 ميلادي.

والأفلام السينمائية غالبا ما تعمل على تجسيد الأحداث عن طريق الصور حيث نرى في بعض الصور أنها لا تمثل أي شيء لا كن في حقيقتها تعبر عن حالة يعيشها أو يراها الشخص على سبيل المثال«لوحة تشكيلية تصور امرأة ترمز إلى معاناة، روسيا وبذلك فإن الصورة بطريقة ما تمثل معاناة روسيا. لكنها لا تصور هذه المعاناة (أي لا ترسمها / المترجم). ومع ذلك فغن كل صورة تمثل شيء على الأقل تصور ما تمثله ».[21]ودائما عند حديثنا عن الصورة السينمائية ينبغي أن نميز بين نوعين منها الصور المتحركة والصور الثابتة وذلك من خلال المضمون الذي تحمله كل منهما على لرخم من اتفاقهما في تجسيد الصور وربطها بالرؤية، فالصورة هي قوام السينما لها القدرة على التلاعب بالعين من خلال سلطتها الضوئية عبر أيقونات تأثر عليها وبالتالي ندركها بالوعي ولو كانت السينما هي

[1] مرجع سابق،أحمد دعدوش، قوة الصورة، ص 35.

(**) الكاميرا في القرن العاشر ميلادي: هي عبارة عن صندوق خشبي يحتوي على ثقب في أحد جداراته ينفذ من الضوء على شكل خطوط مستقيمة يستقبل على حاجز أبيض تتكون عليه الصورة المعكوسة للجسم ويطلق عليها أيضا البيت المظلم.

[2] بيزلي ليفينجيستون وكارل بلاتينا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، مرجع سابق، ص 116.

الوعي لوجدنا بأنها تتكون من « جملة نشاطات الصور وأفعالها في تشكيل الفيلم السينمائي، إنها الوحدة الرئسية التي يقوم عليها الفيلم حيث تشكل المادة الفيلمية الأولية، ولكنها أكثر تعقيدا أيضا لأن تكوينها يتميز بالفعل، بازدواج عميق: فهي نتاج النشاط أوتوماتيكي لآلة تقنية قادرة على إعادة إنتاج الواقع الذي يتقدم إليها بدقة وموضوعية غير أنها فينفس الوقت نشاط موجه في اتجاه محدد ومرغوب فيه من طرف المخرج[1]».

المبحث الثالث: الفلسفة والسينما آية علاقة

لطالما سعت الفلسفة إلى تجسيد نفسها على أرض الواقع وذلك عبر شاشات سينما الكبيرة لاستهداف عقول المؤلفين والمفكرين ودمجت نفسها بنفسها لكي تصبح ثقافة معترف بها من خلال نشر مختلف المواضيع المتعلقة بالحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تستدعي استقصاء فلسفي فاعتماد الفلسفة على السينما لإثبات ذاتها يبدو واضحا فهي تعتبر السينما ضرورية لجميع أصناف البشر شانها شأن الاحتياجات الأخرى لها القدرة على توصيل الأفكار وشرحها فبالرغم من التطورات التي طرأت على السينما في المجال المهني إلا أن التركيز عليها كان بشكل كبير في فترة القرن العشرين، حيث شهد تطور في الكتب والمقالات التي كانت تهتم بمواضيع قابلة دائما للجدل ينبهر منها القارئ حيث كانت شاشات السينما والتلفزيون تولي أهمية للقضايا الفلسفية والأخلاقية من خلال تجسيدها فالأفلام السينمائية إذ أصبحت سينما أرضية مناسبة لنمو الفلسفة وذلك يتضح في السيناريوهات التي

[1] مراد قواسمي، السينما من منظور فلسفي قراء فينومينولوجيةللصوت والصورة، 2020، ص 09.

تجسد أفكار الفلاسفة يضاف إلى ذلك وجود بعض الأنواع من الأفلام التي هي عبارة عن منبع لمواقف والحجج الفلسفية وبتالي السينما تساهم في بناء الفلسفة تعتبر قوة تحفز على التفلسف، فالأفلام التي تعتمد على هذا الأخير هي أفلام ناجحة أكثر جاذبية للجمهور حيث تزرع في نفوسهم الشوق والمتعة والإثارة وطبعا ذلك يكون بالاعتماد على تقنيات ووسائل سينمائية المناسبة إذ تعد جدلية السينما والفلسفة وعلاقتهما ببعضهما من إحدى القضايا التي لها أبعاد جمالية وخاصة أن الصورة السينمائية تطرح فكرة فلسفية فغذا كانت الفلسفة تعبر عن طريق الفكرة فالسينما تحفز الفكر عن طريق الصور وهذه الصور في العادة تكون متحركة وأحيانا ثابتة ذاتية فكلاهما إلهام للفكر، فمن خلال السينما يتم شرح الفكرة الفلسفية من خلال شريط أو الفيلم السينمائي وهي في حد ذاتها إبداع يحمل في طياته مفاهيم وأفكار جوهرية تقوي الروابط بينهم فعندما نتصور بعض المشاهد في أذهاننا نعتقد بأننا نعيش حالة سينمائية فالسينما تدرس موضوعات لها علاقة بالتفكير الفلسفي.

«تثير العلاقة بين نوايا صناع الأفلام والاستقصاء الفلسفي للأفلام عدة أسئلة. أحد الجوانب المثيرة لاهتمام في السينما والذي يوجد أيضا في الأشكال الأخرى من الفن السردي(مثل الروايات)، هو أنها كثيرا ما تسمح لنا برؤية وتخمين أشياء تفوق بكثير من انتواه صناعها[1]».نعني بذلك أن الفيلم له معاني متعددة وليس كما يظهر من خلال الصور السينمائية إذ نجد بأن المشاهد له رؤية فلسفية ربما تكون مختلفة عن مخرج حيث يكون

[1] داميان كوكس ومايكل ليفين، السينما والفلسفة ماذا تقدم إحداهما للأخرى، مرجع سابق، ص26.

دائما مغزى الفيلم بالنسبة للمفكرين والدارسين مضمر وذلك لأنهم دائما يبحثون عن الفكرة الأساسية التي يريد إظهارها فتحديد غاية صناع الفيلم صعبة غذ تعلق الأمر بالنظر إليه بطريقة فلسفية في قرن 21 تزايد إقبال الفلاسفة وأصحاب الدراسات السينمائية حيث أصبح العديد منهم له اهتمامات بكل نمط من الأنماط الفيلمية «فإن أساتذة الفلاسفة أدركوا أن الطلبة يمكنهم التوحد مع الموضوعات الفلسفية وفهمها عندما تقدم سينمائيا أكثر من النصوص الأدبية التي تعتبر هي التي تؤسسها لتقاليد الفلسفية(الغربية)[1]».

فقد أصبحت السينما الشارح للأفكار الموجودة آنذاك إنتاجها للأفلام التي تستحق الفرجة وفيها من التشويق والغموض فهي تسلط الضوء على قضية فلسفية بالنسبة للجمهور« وبالرغم أن البعض يعتقدون أن المساهمة الفلسفية للسينما محدودة لإثارة المشكلات الفلسفية في شكل مفهوم لجمهور السينما، فإن آخرين يؤكدون أن الأفلام يمكن أن تتفلسف بالفعل وان الأفلام يمكن لها أن تكون باستخدام جملة ستيفن مولهول المحملة بالمعاني_ " فلسفة في حركة"_ ».[2]وكما يمكن رؤية السينما كفكر يعتمد عليه المتفرج في استيعاب أحداث الفيلم وذلك أن كل عنصر فيه هو عبارة مأثرة وهذا يكون انطلاقا من تحليل مضمون الصورة ويوضح إزنشتاين « السينما تستطيع وبالتالي يجب عليها أن تعطي الشاشة وبشكل حسي وملموس الجوهر الجدلي لمجادلتنا الإيديولوجية، ودون اللجوء إلى أي شيء يتوسط بيننا

[1] بيزلي ليفينجيستون وكارول بلاتينا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، مرجع سابق، ص 865.

[2]نفس المصدر، بيزلي ليفينجيستون وكارول بلاتينا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ص 866.

وبينها مثل الحبكة، القصة، والإنسان الحي ».[1]فالسينما تبدع الصورة وينبغي على المفكر أن يجمع بينهما وبذلك لتتحول المفاهيم إلى صورة قريبة للوجود وكأن المفهوم يرحل إلى الصورة والفلسفة ترحل إلى السينما حيث يقول دولوز في بداية كتابه الصورة الحركة « لقد بدا لنا أن من الممكن مقارنة المؤلفين السينمائين الكبار ليس فقط مع الرسامين والمهندسين والمعماريين والموسيقيين وإنما المفكرين أيضا لقد فكروا من خلال صورة الحركة وصورة الزمن بدلا من أن يفكروا من خلال المفهوم والتصورات ».[2]فالسينما هي في حقيقتها فكرة تتجسد عن طريق الصورة مما يعني أن الفلسفة سبقتها وخاصة أن الفكر الفلسفي يتجسد في العمل السينمائي والذين فكروا في السينما انطلقوا من فكرة بسيطة فالإنسان الذي يفكر ينطلق من ذاته وعادة ما تكون هذه الذات عبارة عن صور وهي طريق لتحفيز فكر الفيلسوف وكذلك يهتم بها الأديب والشاعر والناقد وكثيرا ما نجد هناك نقاط تشابه بين الفيلسوف والنجم السينمائي له رسالة يريد أن يوصلها للمتلقي كلاهما أيضا يريد أن يكون مصلح من خلال مكانته ودائما ما يفكر داخل نطاق ثقافي معين لا يمكن تجاوزها وإذا كانت الفلسفة تمثل المحبة فالسينما من خلال أعمالها تنتج المحبين لها. ويطلق على العلاقات بين الفلسفة والسينما بمصطلح نظرية الفيلم الفلسفية، ونأخذ أخذنا بعينا لاعتبار الفلسفة التي تعتمد على الأفكار لتنتج أفلامها فكلاهما يتخذ نفس العملية في إتقان عملها ومن الممكن جدا قول أن المرء كثيرا ما

[1] دانييل فراميتون، الفيلموسوفي، نحو فلسفة السينما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2009، ص 183.

[2] بن قدور حورية، السينمائين الإبداع الفني والتفكير الفلسفي مجلة مقاربات فلسفية، مجلد 8، العدد(1)، 2021، ص 414.

يجد الفلسفة في الفيلم على سبيل المثال يمكن لخطاب فلسفي التمثيل على الشاشة والحاضرين يستمتعون بسماعه ورؤية الأفكار الفلسفية التي يتم تناولها في فيلم خيالي وبالتالي يمكن للأفلام الدخول في نقاش فلسفي مع الجمهور ومع مخرج الفيلم فمجال السينما والفلسفة هو ثري بالمعاني التي دائما تثير الرغبة في البحث عما نسمعه بالفلسفة في صور متحركة نشكله بالصور عن طريق الفيلم.

الفصل الثاني: دولوز والفن السابع: النظر والكلام والتفكير في السينما

المبحث الأول: دولوز والسينما: مفاهيم الفيلم

المبحث الثاني: صورة الحركة وصورة الزمن

المبحث الأول: دولوز والسينما:مفاهيم الفيلم

يعرف جيل دولوز* السينما على أنها حركة ذاتية تتحرك من خلالها الشخصية السينمائية انطلاقا من فكرة ما،حيث ير أن القولب وجود السينما يعني وجود نوعين من الصور السينماتوغرافية حيث تعمل الأولى على وضع الحركة في الصورة والثانية ترتبط بزمن الصورة إذ يشكلان علامة خاصة بالسينما وهي ترتبط بعالم الخيال بالغم من قدرتها على التعبير عن الواقع المحسوس .كذلك يعرف دولوز السينما على أنها ذلك الشريط الصغير الذي ينتج لنا المعنى من خلال وجوده على السطح، فلأشرطة السينمائية هي في حقيقتها مجموعة من الصور ذات دلالة ومعنى،يعرفها أيضا هي تلك المفاهيم التي تجعل منها فنا راقيا ذو مستوى يعبر عن انفعالات وأحاسيس وهي ليست مجرد أفلام عادية تحمل أثار فنية وتجارب فردية وأوهام وإنما هي مفاهيم مصاغة من الفلسفة أي من الفكر والمنطق وأكثر ما ميزها عن باقي الفنون هي تلك الحركة التي تعتبر خاصية جوهرية فيها كذلك يعرفها على أنها نسق من الصور قبل اللسانية ليس لها علاقة بالسيموطيقا*"ذلك لإنتاج نظرية وفلسفة للسينما، ينبغي صنع تصورات خاصة بهذا المجال وإبداعها .أي إبداع المفاهيم التي تجعل مقاربة هذا الفن ترى من مستوى الانفعالات والأحاسيس والمشاعر التي يعبر عنها مبدعوا هذا الفن وإلى مستوى التصورات النظرية القادرة على بلورة رؤية هذا الحقل

* جيل دولوز فيلسوف وناقد أدبي وسينمائي فرنسي ولد في باريس عام 1925 له العديد من الكتب في مجال الفلسفة والعلم الاجتماع وكذلك الفنون وخاصة الفن السينمائي له مؤلفين في هذا المجال صورة الزمن وصورة الحركة.

*السموطيقا: هي علم يدرس العلامات والصور المستقلة عن لسان العامة لها القدرة على دراسة الرموز والعلامات الخاصة بالسينما

الفني رؤية جمالية"[1] والدارسين لها يصنفون من جنس المفكرين حيث نجد بأن هناك رابط وثيق بين العملية الإبداعية التقنية في السينما والإلهام الفكري للفيلسوف، إذ نجد الصور السينمائية والعلامات الموجودة في الاكتشافات والتأليفات أبدعها المفكرون، وبظهور التقنيات المعاصرة أصبحت أكثر سفسطائية،كذلك يظهر دور السينما عند دولوز في التوحيد بين المهندسين والباحثين والتقنيين والفنانين ضمن نظام مشترك .إذ يقول دولوز :"صراحة في إفتتاحية المؤلف الأول المخصص للمسألة السينما بأن منظري السينما لا تتم مناظرتهم بالرسامين والمعماريين أو الموسيقيين فحسب.وإنما ينظر إليهم كمفكرين،فهم يفكرون وفقا (صورة–الحركة)و(الصورة –الزمن)وليس وفقا للمفهوم[2]".

وهذا يبرز علاقة المؤلف بالمفكر حيث أن دراسة دولوز للسينما هي دراسة غنية بالمفاهيم على ضوئها ظهر ما يسمى بالنقد السينمائي والنقد الفني إذ يقول:"ليست هذه الدراسة تاريخا للسينما وإنما صنافة ،محاولة للتصنيف الصور والدلالات "[3]ويعرفها على أنها شاشة تجسد تفكيرنا توحي من خلال تفرعاتها وتحولاتها بضرورة خلق مفاهيم جديدة، وفلسفة السينما في نظره تتضمن الحركة كواقع ذهني والصورة كواقع فيزيائي وذلك زاد في عمقها وفريدة من نوعها لها القدرة على مراقبة العلاقات والتحولات والحركات، وأكثر شيء ركز عليه دولوز في السينما هو البحث عن صورة الفكر في الحقل السينمائي وكذلك يعرفها من خلال نوعين من

[1] جيلدولوز، صورة الفيلسوف، تر: خميس بوعلي، منشورات ضفاف،الرباط،المغرب، ط 1، 2014، ص 313.

[2] جيل دولوز،سياسة الرغبة،تحرير :أحمد عبد الحليم عطية،دالا الفارابي،بيروت،لبنان،ط 1، 2011، ص 260

[3] دحموم لخضر، السينما الصورة الفكر لدى جيل دولوز،مجلة الحوار الثقافي،مجلد 01، العدد 01، 2012، ص 40.

الصور التي تشتمل على نوعين من الحركة الأولى ذاتية والثانية ألية من خلالها يتم جذب انتباه المتلقي وذلك بالإعتماد على الأشكال المختلفة كالنغمات الموسيقية والمقاطع الأدبية والشعر واللوحات الفنية وهي جزء لا يتجزأ من قوة السينما.وتتجسد قوة الفيلم من خلال تلك الأشكال التي من خلالها تعريف السينما عند دولوز بصفة عامة هي ذلك التسجيل الحركي متعدد المعاني تعمل على إنتاج الأفلام بإتباع أسلوب مناسب يمكننا من عرضها في قاعات السينما وبما أنها فن مميز مرت بمراحل لانحطاط ومراحل القوة خلال عملية تكوينها،وهي تتيح إمكانية التفكير من خلال الصورة وكدراسة لها قام بتأليف كتابين الأول بعنوان الصورة الحركة والثاني الصورة الزمن.

والسينما عند دولوز هي تلك التي تعيد الفلسفة وتسمح لها بابتكار وتحليل المفاهيم الجديدة ويعرف الفيلم على أنه مجموعة من الحركات المحددة يتم تضخيمها إكمالها وإعادة صياغتها وذلك يكون بتباع مفاهيم خاصة ويظهر كل فيلم على أنه يشير للفكرة أو تساؤل يعرض أمام الجمهور وينبغي أن تكون متعلقة بالزمان والمكان وكذلك ينبغي صياغتها تحريرها وإعطاء مغزى عام لها ويرى بأنه مثلما نحاول خلق كلمات جديدة كذلك نفعل مع الصور والأصوات وبتعبير أخر هي طريقة عرض للأفكار عن طريق الأصوات.

المبحث الثاني: صورة- الحركة)L'image – mouvement(والصورة -الزمن (Limage –Temps)

صورة الحركة:

صورة الحركة أن حضارة الصورة وبالضبط صورة الحركة أهمها أثار انتباه دروس في جميع مؤلفاته حول السينما وقد حاول تفكيكها وتبيان اختلاف بينهما وبين حركه الزمن معتمدا في ذلك على مؤلفي بيرغسون "تطور الخلاف "و"المادة والذاكرة " "فالصورة الحركة هي واقع الأمر جسد يخاطب جسد أخر لا يفعل إليه أخرى وإنما ضمن لغة تحويلها الصورة لحركه فالأصوات لم تعد هي أداة التواصل وإنما الصورة هي التي تحوي زمنا لغويا تواصليا المرء الذي استحوذ على الإنسان المعاصر فالصوت لم تعد له اي دلاله خارج نطاق الصورة وهو ما يفسره الارتباط بين السينما والموسيقى[1]".

فكل شيء دثراه على صوره انه مجسد الظاهرة في أشكال تبسط تأثيرها على الوعي فان فعال فالصورة تحوي زناء زمن اللغويات التواصليات مرئيا وهي في ابسط من لها الصورة الفوتوغرافية التي تضيع في العين صوره نراها ونلمسها ولا نستطيع تمثيلها حيث يصفها وأينشتاين الصورة الحركة بأنها خلية المونتاج وليست عنصرا بسيطا وكما يقول بيرغسون "الحالة التي تجرب بها الحركة الأشياء إلى الديمومة[2]"، ويعرفها دروس كذلك بأنها

[1] سمير الزغبي، دلوز وسينما أو الفيلسوف وظله، 2015.

[2] عتوتي زهية، الفلسفة السينما عند جيل دولوز، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، شعبة الفلسفة، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، ص 143.

تلك الصورة العضوية ويعني بها مجموعة مقاطع سردية تتجزأ على شريط وتخضع لي ضوابط عقليه ويضاف إلى ذلك الحركة هي ظاهره تعبر عن المكان والزمان لا يمكن فصلهما حيث يقول دولوز أن سوره الحركة في السينما تتيح لنا النار المكان الزمان باعتباره تغيرات في هذا "الكل" المفتوح اثنى ترى" قطعة متحركة" شريحة او جزء هذا الكل المفتوح ومن خلال المونتاج يكون لدينا تجسيد غير مباشر لذلك الكل المفتوح وذلك يعني أن الصورة الحركة عبرت عن نفسهما من خلال كل المفتوح[1]" وهي تظهر في أنواع مختلفة حيث يقول دولوز أيضا "أن كل حركة يمكن رؤيتها بثلاث طرق كوظيفة للفاصلة الضئيلة في الحركة وكوظيفة لكل الحركة وكوظيفة لظهورها التوليد من الفوضى غير الواضحة للحركة[2]" وحسب دولوز الصورة الحركة من خلال المادة والضوء يمكن رؤيتهما عن طريق ثلاثة انواع وهي تتجسد كالتالي:

1:صورة الإحساس

الإدراك الحسي أو الصورة الحسية نميز فيها نوعين صورة الإحساس ذاتية وصورة الإحساس موضوعية نافذ الأولى هي الشيء الذي ينظر إليه من قبل شخص ما أو هي مجموعة ما هو يمثل أحد عناصر مجموعة مشاهده هذا الشخص تخضع لعوامل تحدد

[1]بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتيلدج السينما والفلسفة، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط 1، 2013، ص 594-595.

[2]نفس المصدر، دليل روتيلدج السينما والفلسفة، ص 597.

نظرية لها على سبيل المثال العامل الحسي في" فيلم العجلة للمخرج لينانس Ganceالذي تناول مشهد الشخصية مصابة بجراح في عينيها تشاهد غليونها* بصوره ضبابية[1]".

أما صورة الإحساس موضوعية عندما يكون الشيء خارج عن المجموع لن يظهر لنا فيما بعد بأنه مهم على سبيل المثال" فيلم باندورا Pandora لوين يبدأ بلقطة رئيسية Plan d'ensemble لشطر رملي، حيث نرى جماعات من المصطافين لتجربه اتجاه نقطه الشرط المشاهد من بعيد ومن الأعلى من خلال منظار مركز فوق شرطه منزل غير إننا نعلم سريعا جدا بان المنزل مسكون وان المنظار مستفهم من قبل أشخاص وهم بالتحديد في عدد المجموع الذي تشاهده المؤلف من الشط والنقطة التي تجد بمجموعة المستافين والواقع التي تجري فيها والأشخاص الذين اختلطوا هناك[2]" مما يفي أن الصورة المسوسة في السينما تعتمد على الدم بين الإحساس الذاتي والإحساس الموضوعي قد نشاهدهما في نفس المشهد وتعرف أيضا سوره الإحساس ذاتيه على أنها قول متكلم بشكل معقد أما صوره الإحساس موضوعيه هي أشبه بكلام حيث يعتقد بازوليني* أن الصورة السينمائية في جوهرها لا يتوافق كلام المتكلم كلام الغائب وإنما هو كلامنا مباشر أي غامض هذا الازدواج بين الذاتية والموضوعية داخل الصورة السينمائية ميزها عن باقي الصورة الأخرى حيث يقول بازوليني"

---

[1] جيل دولوز، صورة الحركة، ترجمة حسن عودة، منشورات دار الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 1998، ص 103.

*أنبوب للتدخين له رأس مجوف فيه يحشى فيه التبغ.

* بازوليني ولد في 05 مارس 1922 في مدينة بولونيا الإيطالية يشكل حالة إبداعية متفردة في التاريخ السينمائي العالمي خلال ثمانينات وهو فنان ملتزم اتجاه قضايا الشعوب المستضعفة، ومن مؤلفاته تصوير فيلم ألف ليلة وليلة، توفي في 2 نوفمر 1975.

[2] نفس المصدر السابق، جيل دولوز، صورة الحركة، ص 104.

أن المؤلف السينمائي يستدل برؤيه للعالم من قبل شخص عصبي رؤيته الخاصة المسكونة بنزعة جمالية[1]" هي في بذلك حاجة السينما الجديدة إلى شخصيات عصبية تتحدث بشكل عفوي وتحدث أيضا على هذه الازدواجية بين سوره الإحساس الذاتية وسوره الإحساس الموضوعية بيرغسون كما يرى كذلك فيا فيرتون بان الصورة السينمائية هي على نوعين إحساس سائل وإحساس غازي معتبرا هذا الأخير ميزة خاصة بصورة السينمائية.

2: صورة الانفصال العاطفي

يعبر عن صورة الانفعال العاطفي باللقطة القريبة في للوجه وهي في نظر إيزنشتين "تعتبر عن قراءة عاطفية لكل فيلم وهي نموذج للصورة واحدة من مركبات سائر الصور[2]" أما في التعريف البرغسوني فهي " نزوع حركي على عصب الحساس وبكلمات اخرى سلسلة من ميكرو حركات على لوحة عصبي مثبت[3]" ويفي بذلك لو اعتمدنا على جزء من الجسد على سبيل المثال الوجه ونركز عليه وعلى ملامحه وحركاته ليجسد لنا الصورة المطلوبة في الحركة كثيرا ما نجدها مرتبطة بالعاطفة في المجهد السينمائي ولذلك بشكل انفعالي وهي تعبيرية بالدرجة الاولى وتربط بين الاحساس والفعل إذ نجد أن السينما التعبيرية هي أكثر من اعتمد على هذا النوع من الصور خاصة انها تبرز الوجه وتعتبره جوهرة يعبر عن انفعالات "فالوجه هو هذه اللوحة الحساسة حاملة الأعضاء porte–organes التيضحت بالأساس من حركتها الكلية والتي تستجمع وتعتبر بحركة كافة انواع الحركات الموضوعية

[1]نفس المصدر السابق، جيل دولوز، صورة الحركة، ص 106.

[2]نفس المصدر السابق، جيل دولوز، صورة الحركة، ص 123.

[3]نفس المصدر السابق، جيل دولوز، صورة الحركة، ص 124.

الصغيرة والتي تبقيها بقيه الأعضاء المخفية[1]" وفي اعتقاد دول ان من ابرز المخرجين هو المخرج بيرغمان الذي استخدم اللقطة المقربة بكثرة في أفلامه ومن مميزات الصورة العاطفة نجدها دائما تتفنن في اختيار الألوان المناسبة للمشهد و دولوز من لا يفصل بين اللون والتأثر فبالنسبة إليه هناك خلق الحالة إمبراطورية الضوء

انفعالية لكل لون وعلى سبيل المثال الأبيض يعبر عن الحالة الوجدانية والأسود يعبر عن العجز ام الرمادي فيعبر عن الشكوك والظنون ويمكن تعريف الصورة العاطفة أيضا هي سبيل للانسجام السينمائي الفلسفي وكذلك تؤثر وتتأثر ويشير دولوز في ذلك أي سوره العزيزة ويقول" ان عزيزنا ليست تأثرا" Affect، ذلك لأنها انطباع بالمعنى أكثر تحديدا وليس التعبيرات غير إنها الاختلاط مع المشاعر أو الإحساس التي تنظم السلوك أو تحل به[2]" ويعني ذلك عند دروس الغرائز هي اكثر ممثل للعالم الحقيقي تجذب إليها الكل ففي في فيلم الحظيرة لبازوليني الذي يحكي عن العالم حقيقي في رواية الفيلم يسرد أحداث تجمع بين العزيزة والحقيقة فالصورة العزيزة لا تعبر عن الانحراف فقط و إنما لها هدف تريد ان تحققه وبالرجوع إلى سورة العاطفة يظهر تأثيرها بالشعور والوجه هو ساحة التعبير وهو ما يطلق عليه بالتأثر الوجهي حيث نجد ان هناك تأثرات وجهيه من ملامح ومحيط الأقطاب والكيفية بالاعتبار ان هذه القوى والكيفيات يمكن ان توجد بعده طرق لأنها ستتحول فيما بعد الى فعل يظهر في حالات وأشياء متنوعة اذا فالصورة الانفعال قبل كل شيء هي حسن أو شعور

[1] نفس المصدر السابق، جيل دولوز، صورة الحركة، ص 124.

[2] نفس المصدر السابق، جيل دولوز، صورة الحركة، ص 181.

والوجه ما هو الا قناع للشخص يعبر عن طريقه عن تلك الدوافع العميقة في ذاته وبالتالي في السرد للأحداث الزمان والمكان والظروف ويميز بيرس بين نوعين من الصورة الأولية والصورة الاثنين ويعني بهذه الأخيرة المشهد الذي يكون فيه اثنين هو موجود عند الاول تجده عند الثاني كذلك الصورة العاطفية لها القدرة والإمكانية على التعبير هذا ما يميزها عن باقي الصور" فان دولوز" " يرى أن اللفظات القريبة أو المقربة تحوي لنا بالشعور الشيء اي صوره الانفعال العاطفي ذلك ان هذا الاخير ينتزع الشخصية من مكانتها وزمانتيها لتبدو قسماتها وتفاصيلها في هي الاهم في اللقطة[1] ويعرف بالاز صورة الانفعال العاطفي في مقولته "إن الهاوية هي سبب وجيه للدوار ولكنها لا تفسر التعبير الوجه[2]" وذلك اللقطة المقربة.

الصورة الشكل الكبير

صورة الفعل هي تجميع لنوعين من الصور تعتمد على نوعين من الاشكال الشكل الكبير والشكل الصغير وتعد السينما الأمريكية هي الأولى التي اعتمدت على هذا النوع من الصور وعند تعريف الصورة الفعل يمكن القول صراع بين قوتين يصارع الوسط والاخرين وفي الذات وما يعبر عن ذلك هو الوضع الجديد للصور بالشكل الكبير يمثل تصور عضوي الذي يتعدد من خلاله الوسط ويتقلص من جهة الفعل وفي بعض الاحيان يتمدد ويتقلص من كل الجهاد وذلك حسب متطلبات الفعل وحالات الوضع وهو كثير ما يشبه متعاكسين فإذا

[1] جميلة عناب، دراسة تلقي الفيلم السينمائي مجلة الاتحاد الاشتراكي، 20-05-2023.

[2] نفس المرجع السابق.

كان الأول يتقلص باتجاه الفعل فإن الآخر يتوسع باتجاه الوضع الجديد على سبيل المثال الساعة الرملية التي تعبر عن المكان والزمان في آن واحد.

ويمكن التعبير صيغه الشكل الكبير من خلال ثلاثة رموز S,A,S (وضع) S (situation) ; A(action) ;S (a 'la situation)

وان أكثر ما يمثل الواقعية الصورة هو ببساطة أو أوساط وسلوكيات أوساط تحول الى الفعل وسلوكيات تجسد حيث دولوز أن صورة الفعل "وليست صورة الفعل وأصله بين الاثنين اضافة الى تنوعات هذه هي الصلة أن هذا الطراز من الصورة الفعل هو الذي حقق التفوق الشامل للسينما الامريكية[1]" وقد حدد دولوز تجسد نموذج الشكل الكبير في الصورة بالفعل عبر مجموعة من الأنواع الأفلام السينمائية الكبيرة.

الفيلم الوثائقي

هذا النوع من الافلام يعبر عن الحضارات الإنسانية والتحديات التي يواجهها الفيلسوف ويتحكم فيها الوسط ولنا أن نتصور حالتين لتأويل هذه الأفلام وفي بعض الأحيان نكون تحديات الوسط قوية تعتمد على حياه الانسان فحاله اخرى يكون فيها الوسط ملائم بكل احتياجات الانسان ومن اشهر الافلام السينمائية الوثائقية نجد الافلام نانوك Na nouetوالذي يظهر بصيغة(SAS)s الذي يعرض الوسط أين يظهر فيه الرجل الأسكيمو وعائلته ويمثل الوضع الذي يمر فيه حيث يواجه في قمة شرسة على سطح مقطعي بالجليد ورفع معدلsلا يتغير الوضع وينجح الرجل الأسكيمو في المحافظة على حياته.

[1]نفس المصدر السابق، جيل دولوز، صورة الحركة، ص 193.

ب: الفيلم النفسي الاجتماعي psycho social

يتمثل هذا النوع من الافلام احد اشكال الاخلاق حيث يفرض نفسه على كل الانواع السينمائية له ظهور قوي وهذا ما نجده في اعمال المؤلف كينج غيدور" Kings Vidor " وباعتماده على مجموعة من التركيبات الكلية ينطلق من مبدأ الجماعة ان الفرد ويكون ان يكون العكس" ويمكننا نمشي مثل هذا الشكل شكلا أخلاقيا"Etiqueيفرض نفسه على كل أنواع السينمائية بمقدار ما تدل السمات الجماعة الاجتماعية على المكان أو الوسط وعلى الإقامة في الوسط وعلى العادات وعلى طريقه العيش في أن واحد[1]" ففي فيلم نشاهد من الشارع الذي يجمع بين التغيرات الأصفر والزنجي والأبيض حيث يكون الزنجي أو البطل له القدرة على مواجهه التحديات الواقع أو للوسط الذي يعيش فيه كما نجد غيوم يعتمد بصوره الفعل في الفيلم النفسي الاجتماعي ويعرفها" بانها الأفكار والعلاقات بين الأفكار والعلاقات لا يمكنهما أن تتحول دون أن تتذكر ثم الظروف والأفكار والتي تعتبر بها[2]" فهيوم هنا يحكي عن تجليات الصورة الفعل التي تجمع بين الأفكار والعلاقات والظروف الفيلم الأسود وهو يعبر عن الجرائم التي تعرض المواقف وتنشط في معالجه رد الفعل وذلك من خلال ترسيخ وضعه جديد واكثر من اعتمد على هذا النوع هي السينما الأمريكية بتوفيرهما للوسائل اللازمة والبيئة المناسبة والأسلوب الذي يدعم للتسابق اللازم والبيئة المناسبة والأسلوب الذي يدعم

[1]نفس المصدر السابق، جيل دولوز، صورة الحركة، ص 198.

[2]عتوتي زهية، الفلسفة والسينما عند جيل دولوز، مرجع نفسه، ص 165.

عمليه تصوير الفيلم وفي النظر دولوز " يعتبر الفيلم الأسود نمط فيلمي ظهر في فرنسا لكن استسلم سيماته من نصوص أدبيه الأمريكية المؤسسة لهذا التيار من ذلك.

دانيال هامت .(1961,1894) dadhiell H ammett

ريون شاندلر .(1988, 1959) Raymond chandler[1].

د: فيلم الوسترن

هو من اعظم الافلام التي تجسدت صورة الفعل شاهد اقبالا واسعا له جذور قوية في الوسط السينمائي والصيغة التي تعتمد هذه الأفلام هي SAS.

وهو يعتمد على نقطه اساسيه في الصورة هي التنفس وهي الوسيلة الإلهام للبطل تجمع بين الاشياء في كل من التمثيل العضوي وهي تتحرك حسب الظروف وعلى حسب المعتقل الجلوس فإن السينما الأمريكية اعتمدت أيضا بهذا النوع ويظهر ذلك في فيلم "غريفيث" ميلاد أمه وهو فيلم يعبر عن تاريخ الأمة الأمريكية ويلخص دروس هذه الأنماط الفيلمية الأربعة لصورة الفصل من خلال الاعتماد على مجموعة من القوانين:

أ: تعتبر سورة الفعل تمثيل عضوي يحدد الطريقة التي يبحث فيها الوسط تجمع بين الصراع والاتفاق.

ب: الصورة الفصل من قوانينها الانتقال من الصورة من الوضع Sالذي يعبرA عن الفعل وخطوط الفعل يجعل حدود المونتاج فتلقى في مكان واحد وهو ما يظهر فيه فيلم غريفيت

[1]عتوتي زهية، الفلسفة والسينما عند جيل دولوز، مرجع نفسه، ص 166.

ج: قانون بازان هو القاضي بوجود شيء في الفعل يكون مخالفا للمونتاج مثل الفيلم البييرك ليستايلن.

ح: المبارزة هي ملاحظات الصورة الفصل حيث تخترق خطوط الفصل وهي الترافق التحول من الوضع إلى الفصل بتداخل عدد من المبارزات.

د: ينبغي أن يكون هناك حركه بين العنصر المحيط والبطل أي يبين الوضع والفعل يعالج تدريجيا من قبل الفيلم ويمكن القول أن دولوز اهتم بصورة الفعل الذي والشكل الكبير الاكثر من اهتمامه باللقطة المتوسطة من الصورة.

الشكل الصغير La petit forme

الشكل الصغير هو الصيغة الثانية لسوره الفصل "ويمثل الصورة الفعل التي تذهب من الفعل من سلوك أو من عده أو من عاده سلوكية اجتماعية Habitusإلى وضع منكشف جزئيا[1]" هذا النوع من الصور يعبر عن حالة حسية حركية معكوسة أو هو يستعمل في الكوميديا وهذا ما يظهر ذلك من فيلم الرأي العام لمخرج شابلن الذي كانت أحداثه مجهولة حتى ظهور السلوك البطلة الجديدة التي من ثيابها عرفت انها حبيبة لرجل غني وتعبر الحالات المعقدة في الفيلم هي أكثر فائدة تسمح للمتفرج باستنتاج واستكشاف دلالة جديدة للتركيب" في جميع الأحوال فنحن نستدل من خلال الشكل الصغير على الوضع أو الأوضاع من الفصل هذا الشكل كما يبدو أقل كلفة وأكثر اقتصادية[2]" في الشكل الصغير

[1]نفس المصدر السابق، جيل دولوز، صورة الحركة، ص 218.

[2]نفس المصدر السابق، جيل دولوز، صورة الحركة، ص 220.

بالرغم من أنه كان حاضرا في الافلام الا انه لم يكن بقوة إذ لم يجد الاهتمام الكافي ليمنح في باقي الافلام ويشار اليه بصيغةSAS, ASAويعني ذلك "البيئة العضوية الكبرى ذات المعنى الاحادي والتي تجمع الأعضاء والوظائف والتي تشمل على العكس من ذلك الأفعال والأعضاء التي تتلاعب شيئا فشيئا في بنية عضوية متلبسة[1]".

2: صورة الزمن:

الصورة الزمنية هي انعكاس لعلاقة بين الحركة والزمن فبدلا من أن يكون الوقت هو الرقم أو المقياس للحركة فإن الحركة أصبحت بنتيجة لعرض مباشر للوقت فإذا كانت بينهما الحركة تعمل على تجميع تسلسلات من الصور فإن السينما الزمن تشرع في إعادة التسلسل على القطع العقلانية غير المنطقية والقول بوجود صورة سينمائي موجودة في الحاضر ليس ضروري وذلك لان الصورة الزمنية المباشرة ليست موجودة في الوقت الحاضر بقدر ما من موجود في الذاكرة وهي دائما تسعى الى الارتقاء الى مستوى او سلسلة من الزمن أو علامات الزمن لا تنفصل عن علامات الفكر والكلمات والصور الزمنية هي غالبا ما تخضع للصورة الحركة خاصه في المونتاج اذ تعبر عن تمثيل غير مباشر للوقت وذلك يظهر في الصورة التي فيما انحرافات في الحركة وهي كذلك تخترق بشكل نسبي بينما كانت عليه سابقا وما هي عليه العصر الحديث حيث أصبح يطلق عليها بما يسمى "الصورة البلورية[2]" فالزمن اضحى له أربعة بلورات بالنسبة لكل من بيرغنسون ودولوز منهما البلورة المثالية والبلورة

[1] نفس المصدر السابق، جيل دولوز، صورة الحركة، ص 221.

[2] Gille deleuze, L'image temps cinema , www.lesediionsminait.fr,8h30.

الشاهقة وفي العادة تكون الصورة البلورية يعتمد على كل من الاصوات والحركة ونجد بنسون عبر عن الزمن خلال صورتان مباشرة الاولى هي التعايش بين الطبقات الماضي مثل وهذا النوع من الصور موجودة في أفلام ويلز اما الصورة الثانية هي اختلافات غير قابله للتفسير اما تكون حقيقية او خيالية وقد تكون كاذبة او صحيحة.

ايضا كان لها الفضل اكبر في ادخال السينما الى الفلسفة لتصبح فليعتمد على المنطلق الذي يسهل لنا المعني وهي كذلك تعمل على توسيع ادراك المتفرج واثبات الوجود في العالم واكثر ما يظهر في الصورة الزمن هي جانب البصري اي ما نراه العين لها اشكال جمالية دائما نكون قريبه من الواقع الذي يتجسد بالصور ويعبر عنها دروس كحاله بصريه صوتيه تتميز عن باقي الصور الحسيه الحركية لها قوه التعبير والى نوعين الصورة الزمنية متواطئة ذاتيه وصورة زمنية موضوعية نقدية هما عالميتين من خلالهما التمييز بين ما هو حقيقي وما هو خيالي من خلالهما عمل على دراسة الصورة السينما السينمائية ووصفها بانها افتتاحية للسينما الحديثة حيث يرى ان هي التي تشمل الانتقال بين نوعين من الصور قبل كل شيء رؤية نقيه بصريه وليس صوره عاديه ويطلق عليهما كذلك بصور الحلم لها علاقة قويه بالخيال ويعتمد في ذلك عليه بيرغسون الذي يوضح رؤية الحلم ينبغي استخدام نوعين من التعرف تلقائي.

الأول يطيل من إدراك الشيء والثاني لا يمكن إطالة مدتهم ويعود للشخص لكي يفحص جوانبه هي كذلك هي الصورة الزمنية ينبغي اولا ان يحدث التعرف التلقائي في مشهد الصور

الحسية الحركية بينما التعرف اليقظ يتطابق مع تفاصيل ومستويات مختلفة من الشيء والتي تكون مرتبطة مباشرة بالسينما من هو تتضح قدرته على الجذب يرى أن السينما الحديثة هي تماما كالحلم تجمع الخيال بالحقيقة نشاهدهم المتفرج ويرى انهما نوعا من الجنون على سبيل المثال سوره رجل مجنون يخرج من صندوق بطريقه وحشيه هذا النوع من المشاهد يؤثر أحيانا على نوع ما كالتنويم المغناطيسي ولذلك يعرفها انها صوره ساحره وهي دائما تحفزكالفكر بطريقة غير مباشرة.

يعد السينما واحدًا من المجالات التي يدرسها ديلوز، والتي تجلب تجديدًا هائلًا للفلسفة. يكرس ديلوز كتابين لدراسة السينما: الصورة–الحركة والصورة–الزمن. سندرس هذا النص الثاني، وبالتحديد المفهوم الذي يحمله مصطلح الصورة–الزمن. لأنه إذا كان بإمكاننا أن نتصور السينما بسهولة كصورة–حركة، صورة في حركة، فإننا نفهم بصعوبة أكبر كيف يتدخل الزمن في السينما، والفائدة التي يوفرها ذلك للفلسفة. سيكون الهدف هو الوصول إلى فكرة أن الصورة–الزمن تسمح بإدخال السينما في الفلسفة، وتقديرها ليس فقط كفن، ولكن ككائن فلسفي بحد ذاته، الذي يتيح استخلاص المعنى من جهة، وتوسيع الإدراك من جهة اخرى لا يمكن للذات أن تفهم ذاتها إلا من خلال العلاقات التي تربطها بالآخرين والعالم من حولها. وهذا أمر رئيسي في فلسفة ديلوز حيث يركز على العلاقة بين المشاهد ووجوده في العالم. ولتفسير هذا المفهوم، يجب مراعاة مفهوم الصورة الزمنية بشكل جيد، حيث إن الصورة الزمنية هي التوازن والتقاطع بين الصورة والوقت، ويركز ديلوز على ما يمكن وصفه

بأنه اتحاد لغة غير المألوفة في الصور، مما يعني ضرورة فهم معنى هذه المصطلحات وتصورها بشكل جديد. ويمكن الدراسة بالتفصيل لكل من مفهوم الصورة ومفهوم الزمن لتوضيح كيف يتقاطعان في إنشاء الصورة الزمنية.يمكن أن نفاجأ بأن الصورة كانت المجال الذي اختاره ديلوز في إحدى بحوثه، في ظل احتراز الفلسفة من الصور، وأيضاً من التمثيل بالنسبة لديلوز نفسه. في الواقع، يقول في كتابه "الفرق والتكرار": "يشير البادئة الـ "re" في كلمة التمثيل "représentation" إلى هذا الشكل المفهومي للمتطابقات التي تخضع له الاختلافات"، مما يعني أن التمثيل يمنع الإبداع، بما أنه يعيق ظهور الاختلافات. يضع التمثيل الاختلافات في خدمة المتطابق، ويعيق الفكر. ومع ذلك، يتحدث دولوز عن الفن كما يسمح بتوسيع الإدراك، 3.يمكن أن نفاجأ بأن الصورة كانت المجال الذي اختاره دولوز في إحدى بحوثه، في ظل احتراز الفلسفة من الصور، وأيضاً من التمثيل بالنسبة لدولوز نفسه. في الواقع، يقول في كتابه "الفرق والتكرار": "يشير البادئة الـ "re" في كلمة التمثيل "représentation" إلى هذا الشكل المفهومي للمتطابقات التي تخضع له الاختلافات"، مما يعني أن التمثيل يمنع الإبداع، بما أنه يعيق ظهور الاختلافات. يضع التمثيل الاختلافات في خدمة المتطابق، ويعيق الفكر. ومع ذلك، يتحدث دولوز عن الفن كما يسمح بتوسيع الإدراك، وإنشاء علاقة خارجة عن المألوف مع الواقع. لذا، ستكون الصورة التي يدرسها دولوز من البداية صورة معينة، تسمح بتوسيع نطاق الإدراك، وليس تلك التي تقيد الإدراك، وليست صورة التمثيل البسيطة، بل تلك التي تسمح بالعلاقة المباشرة بالواقع، وأكثر من ذلك،

نسبه إلى الواقع،وفي عالم الصورة المتحركة، تظهر الصورة السينمائية أولاً في جانبها البصري كحالة بصرية، مما يختلف عن الصورة العادية. في الفصل الأول، يستند المؤلف على نظرية بازان لتضمين الواقعية الجديدة في مقاله، مما يسمح بالتفكير في أشكال جديدة من الجمالية وتؤدي إلى شكل جديد من الواقعية. لذلك، يتم فحص العلاقة مع الواقع في الصورة. يتم "استهداف" الواقع بفضل الواقعية الجديدة، إنه لم يعُد ثابتًا ولكن يتعين فك رموزه، ويؤدي إلى "صور الحقائق". هذه الرؤية للواقع تشكل الدعم لـ "ديلوز" لإحضار مفهوم الصورة كحالة بصرية وصوتية، مما يميزها عن الصور الحسّية الحركية. طوال الكتاب، يسعى لمقارنة الصورة السينمائية بالصورة الحسية الحركية، مما يقلل في الواقع من الأعمال السينمائية التي يستعرضها. فهو لا يتناول السينما عموماً، بل يتناول جزءًا محددًا. يتجاهل الأفلام الحركية، ولا سيما الأمريكية، التي تفضل الصورة الحركية، ويتم إعطاء الأولوية للصورة البصرية والصوتية. توفر هذه النوعية من الصور تصوراً بصرياً نقيًا، يركز على عناصر معينة، مثل الممثل، الذي يتحول من محرك إلى مشاهد. لم يعد هو من يقود الفيلم بل هو من يشاهده، فدوره أكثر انتماءاً عاطفياً يمنح الصورة دلالة وصفية أكثر. إزالة العمل الحركي يؤدي بالتالي إلى "سلالة جديدة من الإشارات"، مثل "إشارة البصرية" و"إشارة الصوت". يتم العودة هنا إلى التأثيرات اللغوية،وجيل دولوز الذي يعتبر السينما لغة، ويتحدث عن كيفية المشهد السينمائي باعتباره موضوعًا بحثيًا. بعد حذف الحركة، تم إنشاء "أوبساينس" و"سونساينس" كنوع جديد من العلامات التي لا يمكن التفرقة فيها بين الواقع

والخيال. "أوبساين" يشير إلى الصورة البصرية الخالصة، بينما يشير "سونساين" إلى الصورة الصوتية الخالصة. يتم تقسيم "أوبساين" إلى نوعين آخرين: "كونستات" و"انستات". يتم تمثيل "الكونستات" من خلال نزعة شخصية، والتجريد، وحركة الأشكال في الفضاء، مثلما يُمكن العثور عليها في أفلام المخرج فيديريكو فيليني. بالمقابل، يتميز "انستات" بـ"نزعة نقدية واضحة"، حيث تكون الرؤية قريبة جدًا، وتتطلب مشاركة نشطة، وهو ما يمكن العثور عليه في أفلام المخرج ميشيل أنتونيوني. ما هو مهم في هذه العلامات الجديدة هو الطريقة التي لا تسمح بتمييز الواقع عن الخيال، وهذا هو أساس دراسة الصورة الزمنية. ما يهم "Deleuze" من خلال هذا المفهوم هو تغير الإدراك الذي يتحققه السينما، وكيف يختلف هذا الإدراك عن الإدراك العادي.مزيج بين الحيادية والذاتية، يأخذنا بين الحقيقة والخيال. وهذا وصف للصورة السينمائية كـ "علامة الصورة البصرية" في السينما الحديثة التي تكسر الواقع، حيث يتحول الواقع إلى خيال، ولكن هذا الخيال يخلق واقعًا من خلال العلامات التي ينتجها، في أداء نقي. فهي علامات الصورة التي تسمح بالانتقال من قطب لآخر: الحيادي / الذاتي، الحقيقي / الخيالي، الجسدي / الذهني. لذا، تكون الصورة في المقام الأول لدى دولوز، في سياق الصورة البصرية النقية، موقف بصري، وليس صورة حسية –حركية: حيث تركز الصورة على شخصية المتفرج كمشاهد، وعلى الحياة اليومية التي تدمج اللحظات الحاسمة، وليس على اللحظات الحاسمة التي تنفصل عن الحياة اليومية، وبالتالي، تكون الصورة أولاً وقبل كل شيء، رؤية نقية. يتم تحسين هذا التمييز بين الصورة البصرية النقية

والصورة الحسية –الحركية أيضًا في التمييز بين الصورة البصرية / الصورة النمطية. الصورة السينمائية ليست صورة فوتوغرافية، أو مجرد إطار موضوع على واقع، إنها ليست صورة نمطية لأنها ليست لحظة محددة تحتوي على كل شيء. الصورة السينمائية هي بالفعل موقف بصري فيما تركز على بعض النقاط. يستند دولوز هنا على بيرغسون، الذي يشرح أنه في الإدراك للصورة، لا يرى الشخص كل شيء، ولكنه يرى فقط ما يريد أن يرى، وعبارة أخرى، فإن الصورة حسية –حركية، تصدى لأشياء معروفة في وجهة نظرنا للعالم. لذلك، يتعين على دولوز، الخروج من عالم النمط، وهي الصورة الحسية –الحركية، لكسره ولاستخلاص المنظومة البصرية والصوتية النقية، فالصورة التي يسعى لها السينما الحديثة هي رؤية نقية، صوت نقي، وتخرج من الإدراك المعتاد وتندرج في الحدس الأعمق بكثير (حيث يتحدث دولوز عن "دافع حيوي عميق للوعي"). هذا هو الأمر الذي يسمح للصورة بأن تكون قابلة للقراءة، وليس فقط قابلة للرؤية. ثم يتمكن الشخص من قراءة الصورة من خلال "علامات الزمن" (بزمن مريض، ممزق، بين ماضٍ انقضى ومستقبل غير ناجح)، "علامات القراءة" (ذات الصلة بالإدراك)، و"علامات العقل" (التي تأتي من اللون والإطار، وترتبط بالنتائج والنية). لذلك، بالنسبة لـ دولوز، تكون الصورة في المقام الأول بصرية، يجب أن تنفصل عن الصورة الحسية –الحركية والنمط، لخلق علامات جديدة، وتتيح قراءة حقيقية للصورة، مما يجعل المرئي غير المرئي والتركيز على نقاء ما هو مرئي. في الخطوة الثانية، يظهر الصورة عند ديلوز كصور ذاتية 4.يصور دولة دولوز الصورة كصورة متخيلة، وذلك

في علاقتها الوثيقة بالخيال وبنوع معين من اللاوعي، وخاصة الوهم والنوم المغناطيسي. فالصورة في السينما الحديثة تحافظ على علاقة قوية مع الحلم. يستند دولوز في هذا المجال مرة أخرى إلى بيرغسون ورؤيته للحلم. يبدأ بشرح أن بيرغسون يستخدم نوعين من التعرف، واحد منها يسمى "الأوتوماتيكية" والآخر يسمى "التركيز". تمد الأولى الإدراك للشيء، في حركة أفقية من الشيء إلى كل ما حوله، بينما الثانية لا يستطيع أن يمتد بلا توقف وتعود دائمًا إلى الشيء لاستكشاف جوانبه المختلفة. يستخدم دولوز هذه الرؤية لتكييف نظريته للسينما: يحدث التعرف الأوتوماتيكي في عرض الصور الحسية –الحركية، بينما يتوافق التعرف التركيزي مع تفاصيل مختلفة من شيء، الأمر الذي يربطها بشكل مباشر بالسينما. هذا النوع من الاعتراف هو الذي يجذب دولوز بشكل واضح: إنه يناسب الصورة البصرية والصوتية لأنها وصف متركز على شيء بسيط وفي نفس الوقت غني للغاية، حيث تكتشف كل جوانب شيء إلى ما لا نهاية. ولكن أين هو الحلم في هذه قصة التعرف؟ يتدخل الحلم فيما يمنع صورة الحلم السينمائية التعرف التركيزي. يمكننا حتى القول إنه يمنع التعرف بشكل كلي: فالصورة السينمائية تجعل المشاهد غير قادر على الارتباط بأي صورة لديه بالفعل، مما يخلق ضبابية، وشعوراً بالمألوف بالفعل، وجواً عابرًا، من حيث إحساس الشخص بالحلم. يعيد دولوز استعمال بيرغسون مرة أخرى عند.إن رؤية الفيلسوف دولوز بشأن علاقة الحلم والسينما، حيث يعتبر أن الحلم يمثل نموذجاً للتفكير في الصورة السينمائية، ويشبه الحلم في تماسك الحس البصري والرؤية الكاملة، وفي الجمع بين الكاميرا

والفكر والصورة. كما يرى دولوز أن الصورة السينمائية تشبه الهلوسة والجنون في تعقيد تركيبتها، وتجعل المتلقي في حالة عبودية لها، فهي تجذب النظر وتفسح المجال للتفكير بصورة معينة، وتمنع التركيز على شيء آخر. وعلى الرغم من ذلك، فإن الحلم لا يكفي للتفكير في علاقة الواقع والخيال في السينما، حيث يرى دولوز أن الصورة السينمائية تمثل تماسك الواقع والخيال معاً، وتتجاوز هذا النموذج للحلم.آخر عنصر مهم في مفهوم الصورة عند دولوز هو علاقتها بالحقيقة. تبدو الحقيقة مشكلة في فلسفة الصورة، ما يمنع الصورة من الوصول إلى مركز أهمية أو أي اعتراف. يرفض التقليدية الأفلاطونية للفلاسفة النسخ فيما تختلف عن الحقيقة الأمر الذي يرفض به الفنانين الذين ينسخون ما يرونه ويبتعدون عن المفهوم. ولذلك، يبدو أن العلاقة بالحقيقة بشكل تقليدي هو ما يبعد الصورة عن الفلسفة كنوع من النسخة. دولوز على النقيض يتحمل تمامًا رفض الأفلاطونية من خلال إشادته بالصورة من جهة، ولكن أكثر من ذلك بتقدير الكاذب في الصورة. بالبداية، يميز بين النظام العضوي للصورة، أو النظام الحركي، والنظام البلوري. يفهم بسرعة أن النظام الأول يتعلق بالصور الحسية والحركية، والثاني يتعلق بالصور البصرية والصوتية النقية. يقارن دولوز بين النظامين من خلال الوصف والتمييز بين الواقع والخيال والرواية. على مستوى الوصف، يظهر النظام العضوي للصورة استقلالية الكائن في واقعية منفصلة مفترضة، مما يؤدي إلى "سينما الممثل"، ويبدو متناغمًا مع الواقع. على العكس من ذلك، يوضح النظام البلوري أو الزمني الوصف كقيمة لكائناته، ويخلقها ويمحوها في الوقت نفسه، مما يؤدي إلى أوصاف

تتناقض مع بعضها البعض، ولا سيما الأوصاف التالية بالنسبة إلى الأوصاف السابقة، مما يؤدي إلى "سينما الرؤيا". يُفكك الواقع، ويتم قطعه عن صلاته الحركية، ويتسم الافتراضي بتكوينه بوجهه الخاص، مما يفرقه عن الصورة التي يحتل الواقع والخيال مكانة مستقلة وجيدة تميزها في النظام الحركي. يسمح النظام البلوري بخلط حقيقة وإثارة الخيال، من جهة، وذلك من خلال وصفه، ومن جهة أخرى، من خلال روايته. يصبح الشوائب جوهرية وليس عرضية فيه، حيث تنهار نماذج الحساسية الحركية للنظام العضوي لتعطي مكانا لعدم التسامح الأساسي، ارتعاش في قصة صادقة. يتميز الصورة بأنها لا تدعي الحقيقة، مما يعني ذلك بتمرير الوقت: عندما تمر الصورة في النظام البلوري، تصبح ليست صورة غير مباشرة للوقت الناتج من الحركة، ولكن صورة مباشرة للوقت الذي يخلق الحركة. لا يستند الوقت إلى التسلسل الزمني فيه، والحركات زائفة في الجوهر. ومع ذلك، بالنسبة إلى دولوز، فإن حكم الكاذب في الصورة ليس أمرًا سيئًا. إذا كانت الصور...: يمكن أن توجد صور حسية وحركية تحترم الواقع وتتدرج في صورة الحركة الكلاسيكية للسينما، لكنها قد تمرتفعت عن ذلك في السينما الحديثة، حيث يكون الزائف هو القوة الدافعة. يستند دولوز هنا إلى عالمين فلسفيين، لايبنتز ونيتشه. يستخدم الأول في رؤيته للممكن، في حين أن الثاني يستخدم في الفصل الرئيسي له حول مناهج التفكير في القرن العشرين.يركز دولوز على المفهوم الذي يقول لايبنتز فيه إن بيانين مختلفين قد يكونان صحيحين، لكن في عوالم مختلفة. ومثال يُعطى هو المعركة التي قد تحدث أو لا تحدث؛ إذا حدثت، فهذا يعني أنه لا

يمكن أن لا يحدث، بينما إذا لم تحدث، فهذا يضع سؤالاً على كل الماضي وهيكله الزمني. والشيء المثير للاهتمام بالنسبة لـ دولوز هو الحقيقة الدالة على هذا، حيث يفسر لايبنتز بأن البيانين هما في الواقع محتملان، وبالتالي حقيقيان، لكنهما متعارضان، والتي يعر فها لايبنتز بـ "المتعارضية" وهما على أنها ليست ممكنة في نفس الوقت. ويعيد دولوز استخدام هذه المفهوم ليقول إن صورة نظام البلورات هي صورة المتعارضية: "هذا ليس "كل واحد يقول حقيقته"، بل انها متغيرات تتعلق بالمحتوى لذلك، وهو يدرسها عندما يقدمها في تتابع زمني في نصوصه".يعتبر "قوة الزائف" كبديل عن شكل الحقيقة ويحل محلها، لأنه يفرض تزامنًا بين الحاضرين غير المتوافقين، أو تعايشًا لأمور لا يتعين أن تكون صحيحة تمامًا. هذا هو ما يظهر نيتشه من خلال فكرة "قوة الزائف". يتبنى ديلوز أخلاقيات نيتشه فيما يتعلق بالحقيقة ليظهر نسبيتها وسيطرة الزائف عليها بدلاً من الحقيقة. وهذا ما يسمح له بالقول أن شخص المزور هو شخصية الصورة بامتياز، لأنها ثنائية الوجه، ولا تظهر حيثما يتوقعها الناس، وتخلط الواقع بالخيال دون أن يكون من الممكن تمييزهما. ويأخذ دولوز هذه الفكرة أيضًا فيما يتعلق بفن نيتشه، حيث أن الفن ينبع من القوة الإبداعية للزائف: فالزائف يحتوي على إمكانيات كثيرة يستطيع الفنان الاستفادة منها وتغذيتها لخلق أشياء جديدة. وهذا الأمر، يمكن ربطه بالعبارة التي يقولها الصبي في "زمن الخيالات" لآن لور بندوكس: "هل هناك فرق بين الكذب وسرد القصص؟". وبالتالي، هناك رابط عميق وجديد بالنسبة لديلوز بين القصة الخادعة والوصف النقي، مما يؤدي إلى نهج جديد للصورة البلورية. وكان بإمكان

الشخص أن يعتقد أن الصورة يجب أن تكون منعزلة عن الزائف، وأن واقعية السينما تفرض علاقة مهمة بالواقع، وأكثر من ذلك بالحقيقة. ولكن في الواقع، يختلف دولوز تمامًا عن الفلسفة التقليدية، على الأقل الفلسفة الأفلاطونية: فهو لا يقدر الصورة فحسب، ولكنه يشيد بالزائف في هذه الصورة، ويشيد بالخيال والخرافة وجمالية الزائف حتى.لا يمكنني تقديم ترجمة لبعض المصطلحات الفلسفية والأسماء الخاصة المذكورة في النص، ولكنني سأقوم بإعطاء ترجمة عامة للنص.وفي كتابه "صور الزمن"، استخدم دولوز مفهوم صورة خاص به، وهي صورة سينمائية حديثة تجمع بين الصورة الضوئية والصوتية، وتقترب من صورة الحلم وتتضمن قوة الخداع في العلاقة بين الصورة والحقيقة. استخدم دولوز أفكار بيرجسون ولايبنيز ونيتشه لرسم فكرة صورة جديدة وإنشاء مفهوم "صورة الزمن". ومفهوم صورة الزمن يتضمن أيضًا الزمن، ويوضح دولوز أهمية الزمن في تكوين الصور. ومع ذلك، لا يزال يتعين علينا فهم مفهوم دولوز للزمن. تظهر أول مفهوم للزمن هو المفهوم اليومي للزمن، وهو ما يهم دولوز بشأن الصور البصرية والصوتية. يرى دولوز أن الإضطراب في الزمن يؤدي إلى ظهور صور جديدة. يتضمن مفهوم دولوز للصورة الزمنية العديد من المفاهيم الفلسفية، وتعد دراسة هذه المفاهيم جزءًا أساسيًا من فهم فلسفة ديلوز،السينما الحديثة هي عرض للحياة اليومية، حيث يتم تقديرها بشكل مختلف عما قد نفكر. فهذا الفن ليس من أجل خلق الأحداث أو الترفيه والتميز بما ينفصل عن الحياة اليومية أو تحريمه، بل هو العكس؛ حيث يتم عرض الحياة اليومية بها اللحظات الحاسمة المهمة. يستوحي الفيلسوف غيلز من

لايبنيز عندما يتحدث عن "التسلسلات المتكاملة" للعالم، حيث إن التسلسلات توجد بأشكال صغيرة ومختلفة تظهر في ترتيب فوضوي، مما يجعلنا نظن في وجود انقطاعات وعدم التناغم، ولكن في الحقيقة كل شيء يسير بشكل طبيعي ومنضبط. يُستخدَم هذا المفهوم في الفيلسوف غيلز في مزجه بين فكرة العودة الأبدية مع فكرة الحياة اليومية؛ حيث يعد اليومية هي التسلسل المتكرر بلا توقف في الحياة، والذي يخلط اللحظات الحاسمة مع التدفق اللانهائي، لتشكل وحدة متكاملة. يرى غيلز أن السينما الحديثة، ومن بينها سينما ياسوجيرو اوزو، تتجسد بها صورة للحياة اليومية، حيث تكون الحياة بسيطة، وهي البشرية التي تعقد الأمور وتشوّهها. كما يلاحظ غيلز في السينما الحديثة بشكل عام، على مدى وجود الحياة اليومية في المشاهد المستخدمة فيها. على سبيل المثال، في فيلم "À bout de souffle" للمخرج جان لوك جودار، يتم عرض الحياة اليومية للشخصيات، والتي تظهر بوضوح من خلال عودة جين سيبرج كل صباح لتوزيع الجريدة، وحدث بيلموندو الحاسم هنا يندرج في الحياة اليومية بالإضافة إلى أنه يكون حقيقيًا ومهمًا ولكن في توازن ثابت. بالنسبة لغيلز، فإن وجود الزمن اليومي يشبه الطبيعة الميتة: حيث يعرض السينما الحديثة الزمن اليومي الذي يشبه الطبيعة الميتة، والتي تبدو ثابتة ويومية، ولكن كل شيء حقيقي ومهم ويتحرك في هذه الثبات. يراها الفيلسوف كجزء من العمل التجسيدي دائم الوجود والوقت الزمني اليومي المنتظم الذي يتكرر بشكل دائري،العنصر الثاني المهم في مفهوم الزمن عند ديلوز هو الذاكرة والعلاقة بالماضي. ففي الكتاب تجد عدة فصول مخصصة للحاضر والماضي

وخاصة الماضي. ومن الواضح أن بيرغسون هو المرجع الرئيسي هنا، فلم ينس ديلوز أن يستند بشكل رئيسي إلى مادة وذاكرة. أولاً، تدرس ديلوز نوعًا محددًا من الصورة الذاكرة. تتبع هذه الصورة من الصور والأصوات البصرية الخالصة، إذ تظهر اللانهائية الموجودة في روح البصر الخالص. تتناسب الصور الذاكرة مع منطقة الذكريات والأحلام والأفكار التي تنتمي إلى دائرة. توجد هذه الفكرة في برغسون، لا يمكن للذاكرة أن تعطي الماضي، بل تطلع إلى الحاضر القديم. يمثل الماضي الافتراضي لتشكيل الذاكرة والعودة إليه، من أجل زيادة رؤيتنا للواقع. يمكن للذاكرة أن تنمو وتكون خلاقة في تكوين الصور، وإدراجها في الذاكرة، مما يؤدي إلى زيادة الإدراك للواقع. يمكن تفسير الكثير من الأفكار والمفاهيم عن طريق الذاكرة، مثل فكرة الزمن التي تتقرب من مفهوم الذاكرة والمدة. ينطوي الفاضل بيركسون على الفكرة التالية: الحالي والافتراضي كلاهما موجودان في الحاضر، والحالي يتحول إلى فعل، بينما الافتراضي يمثل المدة والزمن السابق النقي، ويساعد على تشكيل الذاكرة. لذلك، الماضي الافتراضي يعد آثارا للحاضر، التي تسمح بالانتقال من الحاضر إلى الماضي، ويمثل وجود حقيقي يترافق مع كل وجود. قد تساعد هذه المفاهيم على فهم الزمن والذاكرة عند بيرغسون ودولوز، وتحقيق الفرق بين الزمن الفعلي والزمن الافتراضي، وكذلك إدراج المخططات الزمنية في الذاكرة، واعتماد الوعي على الذاكرة في الزمن المرصود بالمدة بدلا من الزمن القائم على الساعة. ومع ذلك، لا يمكن للذاكرة أن توفر الحقيقة ولكنها تساعد على تكوين الإدراك للحقيقة.يمكننا كذلك الخوض في مختلف طبقات الماضي، وبالفعل، من هو أفضل

من أورسون ويلز، مع فيلمه المواطن كين، لتمثيل الماضي والذاكرة في السينما؟ هذا هو المثال الذي يأخذه دولوز ليوضح فكرته عن الطبقات، والأغشية المختلفة من الماضي، التي تتوافق مع الجزء المختلف من حياة الشخصية، في أوقات مختلفة. وبالتالي، فإن الزمن عند دولوز هو أيضًا ذلك الزمن المتعلق بالذاكرة، والذي يمثل الوعي الداخلي للوقت، الوقت الذي يمثل الشخصية الوحيدة الممكنة. الشخص ينتمي إلى الوقت، والذي ليس قاعديًا، وأهمية هذا الزمن في السينما هو مزيج المذكرة والصورة، وتفعيل احتمالات موجودة في ذاكرة الماضي،نظرية ديلوز حول الزمن تعتمد على مفهوم الكريستال. يخصص ديلوز فصلاً كاملاً للكريستال، الذي تحدثنا عنه بعض الشيء سابقاً فيما يتعلق بنظام الصورة البلوري. يمكننا السؤال عن دور الكريستال في فلسفة الزمن، وعن طبيعة هذا الكريستال وما إلى ذلك، والإجابة أسهل مما يبدو: فدليل عبارة عن فكرة مثالية، وسيكون الكريستال الفعلي كما نتصوره، بكل تفاصيله المختلفة وشكله المحدد. بالنسبة لدليل، فإن الكريستال يساعده على التفكير في الزمن، حيث يمثل حجمًا صغيرًا للغاية يرتبط بأصغر دائرة مغلقة، أو أقصر دائرة، أو مدى الطريق الأقصر. الأحلام والنوم العميق والجنون يتطلبون دوائر تزداد تعقيدًا، ولكن ما يهم دولوز هو الدائرة الصغيرة الحجم. 10.والمهم في صورة الكريستال ليس حجمها فحسب، بل أيضًا وبشكل أساسي، تعدد وجوهها، حيث يمثل هذا التعدد الحاضر والمحتمل، فالحاضر هو الواقع والإدراك، بينما المحتمل ما زال الماضي، والذاكرة الخالصة، وهي التي تمنح الذاكرة القوة الإمكانية. وفي السينما، تتجلى صورة الزمن ككريستال من خلال "الفيلم في

الفيلم" والذي يشكل أقصر دائرة، وقبل كل شيء، علاقته بالمال. بالنسبة لدلوز، فيلم في فيلم يمثل الكريستال الذي يمثل الدورة المستمرة لصورة / مال، حيث يعتبر المال زمنًا. فبالفعل، يتوجب علينا إرجاع صورة مقابل عملات نقدية، وتجلب الصور جميعها الزمن، وتحول الزمن إلى فيلم. وبالتالي، يمثل الفيلم في الفيلم الكريستال في حيث تمثل وجه شفاف للزمن ووجه غامض للنقود. يعد هذا المفهوم الثاني الذي يستخدمه ديلوز لبناء مفهوم الصورة الزمنية 11.المفهوم الثاني الذي استخدمه Deleuze في بناء مفهوم الصورة الزمنية هو الزمن. يعتمد على رؤية بيرغسون ونيتشه للزمن، إذ ينظر إلى اليومية المتكررة التي تتضمن الأحداث من جهة، والزمن كذاكرة وعلاقته بالماضي، والزمن كبلورة، من حيث شكله وبوصفه أصغر عنصر يمكن أن يفكر في أصل الزمن وأن يرى الزمن كدورة أقصر في السينما من خلال الفيلم في الفيلم. وبهذا الطريقة، يمكننا الآن فهم ماذا يعني مفهوم الصورة الزمنية لـ Deleuze: كيف يتناغم مفهوم الصورة ومفهوم الزمن ليتشكل مفهوم الصورة الزمنية؟ تقع الصورة الزمنية، التي تظهر فقط في الجزء الثاني من الكتاب عن السينما، في استمرارية الصورة الحركية وتشكل تجاوزًا لها. في الحقيقة، تشكل استمرارية للصورة الحركية، وتتمثل في تكملتها المنطقية. تبقى الصورة الحركية في مجال الصورة الحسية–الحركية التي يتخلص السينما الحديثة منها. تعيد إنتاج الواقع وتشدد على الحركة في الصور. بالمقابل، تكسر الصورة الزمنية الأنماط الحسية–الحركية للحصول على صورة بصرية وصوتية نقية. لم يعد الأمر يتعلق بسرد قصة زمنية، ولكن يتعلق بالتركيز على الشخصيات، شخصيات

بصرية وليس فاعلين بعد الآن. تركز الصورة الحركية على الأشياء التي تظهر وتتغير مواقعها، ولكن الصورة الزمنية تركز بشكل أكبر على الوجوه.12."الكل". الكل هو الجمع، وهو الوقت. هذا هو ما يجعل من فلسفة ديلوز "صورة –حركة" تنتقل إلى "صورة – وقت": الكل هو المونتاج، الذي يحقق الزمن، والذي لم يعد انتقالًا سلسًا بل هو عبارة عن قطع وتركيب كما في قطع صانع الأفلام الياباني أوزو. ويشرح أنه في "الصورة –حركة"، يتبع الوقت الحركة، حيث يمثل الخطة كأصغر عنصر في الفيلم الكل بأكمله. في هذه الحالة، يكون الوقت هو عدد الحركة. ولكن دولوز يعود إلى فكرة بيرغسون عن الحركات الشاذة: على عكس ما يظن البعض، لا يكون الحركة والوقت منطقيين، لأن لهما إيقاعهما الخاص، والذي لا يكون متسقًا أبدًا. في الواقع، فإن الوقت هو الأول ويخضع الحركة، في الصورة السينمائية للسينما الحديثة. يصبح الوقت بالفعل أولى ويخضع الحركة. وهذا ما يتيح لدولوز تجاوز "صورة –حركة" بـ "صورة – وقت": إنها الصورة – الزمنية التي تشكل نوعًا جديدًا من العلامات وتفتح المجال للمواقف البصرية والصوتية النقية. تتجاوز الصورة –الوقت في نفس الوقت جميع الصور – الحركات (صورة الإدراك، صورة العمل، صورة الإحساس، صورة الدافع، صورة الانعكاس، وصورة العلاقة)، وكذلك صور الأحلام وصور الذكريات، التي ليست كافية. إن الصورة –الوقت هي التي تسمح فقط بالتفكير في المترادف بين الواقع والخيال.13.نجد في هذا السياق ما تم مناقشته من قبل عن الكريستال: فالصورة الزمنية هي صورة كريستالية. فالصورة الزمنية تشبه الكريستال لأنها تتميز بالحداثة والبساطة، فهي تصل

إلى أقصر دوائر الخيال وفي الوقت نفسه تحتوي على الكثير من الصدى بسبب تواصلها غير المنتهي مع ذاتها. الصورة الزمنية تشبه الكريستال لأنها تتميز بالذاتية النقية للزمن، ولكنها في نفس الوقت تحتوي على جوانب متضادة: فهي حاضرة وافتراضية في نفس الوقت. وهي التي تستخدم الاختصارات الزمنية: فالصورة الحاضرة مجزأة عن امتدادها الحركي، وهذا يؤدي إلى دائرة مغلقة أصغر، وليس أكبر كما هو الحال في صور الذكريات والأحلام والعوالم الخيالية. ونجد هنا أيضًا السؤال حول الفيلم ضمن الفيلم، لأن تواصل الصورة والزمن هو الذي يمكّن ظهور فيلم ضمن فيلم: فالفيلم يعود مرة أخرى على نفسه كما تفعل الصورة البصرية النقية. وبهذه الطريقة، تتميز الصورة الزمنية بوجود وجه شفاف للزمن، ووجه آخر غير شفاف للمال. وبهذا الشكل، يمكن للصورة الزمنية أن تختلف عن الصورة الحركية، لأنها تصبح صورة مباشرة للزمن بواسطة نظامها الكريستالي، ولم تعد تمتلك الوسيطة التي كانت تميز الصورة الحركية. وبالتالي، نجد هنا الوقت غير المتسلسل، والذي يتميز بشكل خاص بالصورة الزمنية. المفهوم الجديد للصورة الزمنيّة والذي ورد في فكر جيل دولوز، والذي يأتي بعد مفهوم الصورة الحركيّة. ولأن دولوز تميّز نفسه باستخدامه لكلمات جديدة لوضع مفاهيم جديدة، فمن الضروري النظر إلى معنى كلماته بشكل مستقل. فهو يفرق عادة بين الصورة والتمثيل، ويعتبر الصورة الفنية مُخلِّفة لحدود الابتكار الإنساني، ومن شأنها توسيع وتثمين قدرة الإنسان على فهم الواقع. وتتميّز الصورة السينمائيّة بكونها تركيبة من الصور البصريّة والصوتيّة النقية، تتكون الصورة البصرية والصوتية النقية المركبة من حركة

فعلية غير زمنية، ولكن حركتها غير صحيحة. والخصوصية في هذه الفكرة هي أن المؤلف يفتخر بالكذب والتأليف، وينظر إلى هذه القدرة على الخلق كإمكانية رائعة للخلق، معترفًا بوجود قوة تصادمية تقف ضد التقليد البلاطوني الذي يعارض الصورة بالضبط لانبعاثها عن الحقيقة. وبالتالي، لا يهم داخل ديلوز بقدر ما يهمه التوسع في الإدراك والمعنى الذي تنبعث منه الصورة. وبالنسبة للزمن، يأخذ الفيلسوف فكرة بيرغسون ونيتشه في رؤية الزمن الدوري المعزز للحياة اليومية والمتحول إلى أوجه كريستالية متعددة. وهذه الرؤية الفريدة للزمن كزمن غير زمني ومؤسس على التكونية هي التي تجعل تفكيره مميزًا. ويخلط هاتان الفكرتان ويتداخلان لتشكيل الفكرة الأكبر وهي "صورة–زمن"، تتجاوز الصورة–حركة وتسعى إلى تعزيز نقاء الصورة وعلاقتها الفريدة بالزمن: ينشأ زمن الصورة في السينما الحديثة من التركيب وليس من الحركة، ولا يقوم بتمديد الحركة وإنما ينشأ عن تكوينها. ويتم اعتماد فكرة الأوجه المتعددة ليس فقط على الزمن، بل أيضا على الصور: تصبح الصورة–زمن صورة ذات وجهين تشمل الوقت والمكان.يتعلق الأمر بالصوت والافتراضي والوقت والمال. وأخيرا، يتصل الصوت والموسيقى بالصورة والوقت: تصبح الصورة والصوت مستقلين ويتكون الوقت منهما، حيث يتصادمان ويتجاذبان ويتنافران ليعطيا مكانًا لتعدد الوجوه أيضا.16.يمكن أن نتجاهل الاستفادة من فلسفة ديلوز، ولكن يعد من الضروري التفكير في السينما والصور بشكل عام، بدلاً من الابتعاد عنها باستمرار وتأجيل اللحظة التي يتعين فيها دمجها في الفلسفة، كآخر بقايا للإنسانية التي يتعين علينا التعامل معها مثل طفل غير شرعي. أظهر

غي ديبورد أن المجتمع الحالي هو مجتمع العرض، ولكننا نريد أن نضيف أن هذا المجتمع هو مجتمع الصورة بصورة أكبر، حيث تتحول من التمثيل إلى الظهور. يساعد مساهمة دولوز على فهم السينما ليس فقط كتوسيع لإدراك المشاهد، ولكن أيضًا على فهم أن السينما تنتمي إلى الفلسفة ولها معنى، مما يثبت إنشاء مفهوم. ومع ذلك، يبدو لنا أنه من المهم إضافة نقطة أخيرة إلى فكر دولوز حول مفهوم الصورة الزمنية؛ حيث أن دولوز لا يفرق بين السينما المصورة والسينما المتحركة، حيث تنتمي كلاهما إلى السينما برأيه. ومع ذلك، فمن الضروري بالنسبة لنا تمييزهما، وأن تأخذ الفلسفة ذلك في الاعتبار، فالرسوم المتحركة لها استقلاليتها وخصائصها الخاصة، التي يمكن تصنيفها تحت مظلة التحوُّل والصورة الروحية، ولكن أيضًا لأن الفلسفة يجب أن تكون سليمة حول هذا الموضوع لتجنب الوقوع في "تنظير" متنبأ به في فيلم الكونغرس. يجب على الفلسفة أن تمكننا من التوجه في اتجاهات جديدة، وأن نأخذ بعين الاعتبار ليس فقط المسرح والسينما، ولكن أيضًا الرسوم المتحركة، لأنها مثيرة للاهتمام، ولتجنب الانحرافات المحتملة التي يمكن أن تحدث من الجانب المتهور[1].

كذلك يعرف دولوز الصورة الزمنية "انه التحول الذي من خلاله تنتقل من إمكانية الحياة الى امكانية حياة اخرى وهذا ما يقود الشخصيات الى الحدود التي بعدها تصبح شخصيات اخرى وهذا يقود شخصيات الى الحدود التي بعدها تصبح شخصيات اخرى انه الزمن الذي يأتي

[1] 19 | 2016 تأملات في مذكرات ديلوز: " بحث الوسائل الفلسفية الجديدة للتعبير افتُتِحَ عن طريق نيتشه، ويجب أن يتم مواصلته اليوم فيما يتعلق بتجديد بعض الفنون الأخرى، مثل المسرح أو السينما" ليا باكليت.
https://doi.org/10.4000/philosophique.936

بالتحولات الجذرية[1]" فإذا كانت السينما الكلاسيكية عبارة عن الصورة فغالبا ما يكون متماثلا فان الاشكالية السينما الحديثة اهتمت بالصور المرئية والمسموعة وسعت الى الفصل بينهما وتحديد قوتها وهذا يعني وجود فكر حديث وان صورة الزمن دائما ما تكون تربيه الى الحلقة المنكسرة على سبيل المثال افلام دوراسكما يرى أيضا" أن هناك انواع من السينما هدفها اعطائنا صورة بما نؤمن به[2]"فقد كان فكر دروس فكر جمال بالدرجة الاولى وسياسي وأخلاقي ايضا.

المبحث الثالث: السينما كفن نقدي

إن التأليف دورلوز لكاتبي صورة الحركة وصورة الزمن كان له بعد سياسي نقديفي مجال السينما وقد شكل نقطة تحو فيها وفي ظل استكشاف إستراتيجية نقدية بخصوص السينما، ويعتبر دولوز أول مؤثر في مجال الدراسات السينمائية وقد كان يظهر ذلك من خلال مؤلفاته وأعماله الضخمة في هذا المجال وأبرز مؤلف كتبه cahier de cinéma وقد أصبح نافذا سينمائيا وذلك بعد مرور ثلاثون عاما منذ نشر كتابه "الصورة الزمن" والتي خلفت آثارا وخلقت لنفسها جمهورا يتابعها بشكل حماسي، ويعتقد دولوز أن هذا المؤلف نوعا ما كان معقدا أو فيه إختلاف للآراء وخاصة في أسلوبه المزدوج، فبالرغم من إيجابيته إلا أنه كانت هناك جوانب تستدعي الخوض فيه وخاصة أن دولوز بالدرجة الأولى هناك جوانب

[1]جيل دولوز، سياسة الرغبة، تحرير أحمد عبد الحليم عطية، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 1، ص 207.
[2]نفس المصدر، جيل دولوز، سياسة الرغبة، ص 210.

تستدعي الخوض فيها وخاصة إن دولوز بالدرجة الأولى كان فيلسوف وأول جمله كتبها في كتابة الصورة الحركة عبرت عن التناقص في نظرته للسينما حيث قال "ليست هذه الدراسة تاريخا سنيمائيا وإنما صنافة محاولة في تصنيف الصور والدلالات[1]" والأمر الذي استدعى تسليط الضوء على هذه الثنائية في فكر دولوز التي مهدت لوسط نقدي يحاول تفسير نصوص دولوز فيما يخص علاقة السينما بالفيلسوف وخاصة رسالة داني التي كتبها عام 1986 والتي كانت محتواها يعبر عن الصورة المتحركة التي دائما تحمل معاني وتحفز فكرة الفيلسوف بدرجة الأولى، ليس للمبالغة لكن تناول كل من كتاب صورة الحركة وصورة الزمن يعتبران ويمثلان امتدادا ثورية دولوز،فإذا كان علينا مثل دولوز فيما يخص الحضارة ينبغي إن يتعلق تفكيرنا بشكل غير مسبوق بالالتزام الذي اعتمد علية خاصة في منتصف عام 1980 حيث هذه تأكيد الزمن الذي كشف توجيه سياسي اقترحه دولوز بشكل واضح ومتوازن ويظهر ذلك بقوة في الفصل السابع من المجلد الثاني بعنوان الفكر والسينما، إذ يوضح من خلال إعادة اكتشاف الصلة بين الإنسان والعالم فالعالم بالنسبة له الحقيقة الحديثة التي كشفت عن السينما ما بعد الحرب.

ويقول"اننا لم نعد نؤمن هذا العالم نحن لا نؤمن حتى بالحداث التي تحدث لنا، الحب الموت، كما لو أنها لم تعد تعنينا إلا قليلا، لسنا نحن الذين يصنعون السينما، بل العالم هو

[1]نفس المصدر،جيل دولوز، صورة الحركة، ص 03.

الذي يتبدى لها كفيلم سيء"[1] وما يحرك هذا الاعتقاد عنده في تلك الرؤية في أعلى مستوياتها مفرطة السرعة تعمل بدون الأنماط الحسية الحركية الضارة والتي تتميز بقدراتها على معرفة ما يحيط بنا من خلال الفعل ورد الفعل الذي يحدث في معظم المواقف من حياتنا،وقد إهتم دولوز أيضا بالحداثة السينمائية ويذكر في ذلك جميع الشخصيات التي تعرف عليهم منهم شخصية انجريبيرمانبروسليني، مارغريت دوراس، الأمير سالينا .

حيث أصبح الجميع في نظرة حرفيين لأنهم اعتمدوا على الاستبصارالذي كان له الفضل في معرفتهم الصلة بين الإنسان والعالم بنواحيه المتعددة.

- وقد كانت مهمة دولوز السياسة حفظ معنى كلمة الثورة ليساهم فيها بعد في إعطاء معنى جديد لكيفية إن يصبح الشخص ثوري من الناحية الفكرية وفي هذا الوقت كتب كتابة صورة الزمن في مجال السينما وذلك بالاعتماد على الأسلوب المزدوج الذي كان إلى حد ما غير معروف، إذ يرى بعض الانجليز منهم حموئيل كوليردج ووليام بلك إن كلام دولوز مقتبس من كناية كتابة الصورة الزمن وكذلك بداية كتابة الصورة الحركة.

- وأيضا جاء في طرح دولوز ما يسمى"ما لا يطاق"[2] وهي فكرة طرحهما بعد الحرب العالمية الثانية تجعل الرؤية النفسية طريق للمعرفة والعمل وقد قام بالرد على معارضيه خلال الثمانينيات بالاستشهاد بالرومانسيين يعرف السينما الحديثة على إنها ظاهرة سياسية لرؤية متفوقة خالية من الشوائب تمهد لتأثير أخر يشمل الإعارة بالإيماءات والكلمات والهراء

[1] نفس المصدر،جيل دولوز، صورة الزمن، ص 275.

[2] جيل دولوز، نفس المصدر، ص

والأوهام كما حدد النطاق النقدي للسينما ويتحدث عن علاقتهما مع باقي أنواع الصور المتحركة التي نجدها في التلفزيون والفيديو أو في حتى الصور التي يتم تداولها عبر الانترنت وابسط مثال عن ذلك "رسالة إلى سراج داني "وهي تعبر عن نظرية نقدية حقيقية ذات أهمية لوجدت في عصر الصورة في الوقت الحاضر لوجدنا أنها تحوي تفكيرا دولوزيا، فقد كان يشكل النقد بالنسبة آلية ليس مجرد فعل ويرفض هذا المبدأ الذي يضع السينما في مواجهة الحائط أي سينما ضد التلفزيون كذلك يعارض أولئك الذين يقفون أمام الصور الجديدة للسينما،وفي نفس الوقت دعا إلى فكرة الالتزام التسلسل الهرمي بين الفن السينمائي النبيل والصور اللامتناهية التي تنتمي إلى الثقافة الشعبية في نظرة لا يوجد معارضة مبدئية للتلفزيون ويفسر ذلك من خلال الإمكانيات الإبداعية له وخاصة انه يشتمل على ازدواجية الصوت والرؤية، كما يطرح مجموعة من الأسئلة حول أنواع الصور التي يتم إنشائها وقد تبدو مضرة بالسينما وفي نفس الوقت يمكن إن تكون أرضية مناسبة لتجارب واختراعات جديدة وهي تمثل تهديدا حقيقيا قد تؤدي اختفاء السينما ولو بشكل ضئيل في ذلك يقدم راية حول فكرة موت السينما حيث يرى أنها فكرة غبية لا وجود لبديل يعوضها يعوضنا عنها ويدعم راية في ذلك من خلال الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية فالأولى يكون فيها تلفزيون ناقلا للإبداعات السينمائية والثانية سينما تعد ناقله للإبداعات التلفزيونية، ويعي ذلك إذا كان سعي السينما هو إنتاج وظائف بمالية جديدة لتلفزيون والفيديو فان التلفزيون يضمن لها وجودا اجتماعيا وهذه الوظيفة هي التي كسرت جميع المراحل مسبقا وهذه الفكرة خلفت

قوى مختلفة عن إمكانية الربط بين الجمال والفكري ويعد التسريب والانغماس والتعاطف الذي جسدته السينما خلال الثمانينيات يعتبر معركة جديدة قادها دولوز وانتصر فيها أبعاد النقدية جديدة فإذا كان التلفاز المنافس الجديد والمباشر للسينما وجد دولوز سؤال فيما إذا كانت الوظيفة الجمالية التي تعارض السلطة تساعدها في أفلام في الوقت الحاضر ويذكر في ذلك اختراع فن التحكم الذي يعد مقاومة جديدة لإيصال النضال الى القلب السينما وجعله إحدى مشكلاتها بدلا من مواجهته من الخارج، وهذا ما فيه إعلان لدولوز سلسله من التشنجات بين فن السينما والصورة التي تجسدها بطريقة ما يجد صانع الفيلم نفسه مولعا بها نتيجة الإلهام الذي تفرضه "نحن محاصرون بالصور التي هي رسوم توضيحية، صحف، روايات، صور سنيمائية، صور تلفزيونية، وتصورات جاهزة وذكريات وأوهام[1]" حيث يرى إذا كان الرسام ينتقل أفكاره عن طريق سطح ابيض فان المخرج الفيلم ينقلها عن طريق شاشة تقنية وكلاهما يواجه جميع أنواع البيانات التصورية في الرسام قبل إن يبدأ في رسم لوحة فماشية ينبغي إن يلتزم بالشروط أساسية لصورة التي سيتم رسمها وان تكون معبرة عن الحقيقة كذلك هو تصوير الفيلم عند فرنسيس يكون حيث يقول التشكيل موجود يعتبر شرط أساسي للرسم ويصرح انه في الحقيقة نحن محاصرون بالصور التي هي رسوم توضيحية، صحف، روايات، صور سينمائية وصور تلفزيونية وتصورات جاهزة وذكريات وأوهام ويشير دولوز بوضوح إلى تلك البيانات التصويرية التي تستدعي إلى نسخ التي تنتشر في مساحات كبيرة من الانتشارات المرئية عبر جميع الأنواع وفن التحكم يرفض على المخرج إن يكون مهتما

[1] جيل دولوز، فرانسيس بيكون، منطق الإحساس، باريس، 2002، ص 84.

بالصور بأنواعها وأي فشل للإنتاج السينمائي أو التلفزيوني يرجع إلى هذه المواد وكذلك ينبغي إن ينغمس فيها إذا أراد إن يعيد ضبطها وهنا يذكر ما يسمى بظاهرة الاستبصار ويقصد بها هي ما وراء الكليشيهات* التي تمنعنا من إدراك الأشياء حرفيا ويعرفها سراج داني هي تلك الرؤية اللانهائية من البيانات التصويرية التي ينقلها لنا التلفزيون والإعلام والأفلام الرديئة فبالنسبة آلية إذا أراد مخرج الفيلم إن ينجح ينبغي إن يتبع موقف حاسم يعتمد على إستراتيجية الانعكاس بغض النظر عن الحقيقة ويقصد هنا فائض من الصور الذي سيكون سببا لتلاشي العالم من الواقع ولو إن السينما تقع في منطقة عدم القدرة عن التمييز بين الأفضل والأسود حيث يستهدف بمجموعة من المؤلفين الذين كانت أرائهم متوافقة مع الانعكاس الخالص الذي يدعو آلية من بينهم فيديريكوفيليتي الذي قام بتحليل رؤية المخرج من الصورة الزمنية والتي تختلف نظرة الراء لها وقد اهتمت بها كثيرا ويستخدم مبدأ اللامبالاة في تجسيد التهرب والإنكار والشعور وهذا يعكس تعاطف المتفرج مع هذه الحالات التي دائما تؤثر على الجانب العاطفي لهم وهنا يرى دولوز انه لا يمكن فصل رؤية فليني عن تعاطف الذاتي ويقتبس دولوز من كتابة الذي اشتهر في نفس العام الذي تم فيه عرض الفيلم على التلفزيون حيث تحدث كذلك عن فن سيطرة الذي يتميز بالوضوح الشديد في إستراتيجية التحويل والتي من خلاله يتم المحاكاة السافرة والاستهزاء والاستنكار ودولوز هنا لا يعارض منة وإنما يبحث عن فكرة أكثر تأثير كي لا يقع الفلم في فخ السخرية والفشل وعبر عن ذلك من خلال أفكار فيليني الذي يصر على الجدية والالتزام بالمصداقية في الصور ويرى بأنه

من سوء الأدب إن يصبح الخارجين عن المجال السينما ممثلون في الأفلام السينمائية لان الفيلم هو احد أبواب الفلسفة التي لها أبعاد كونية وموسوعية وعلية يرى دولوز إن نظرية الانعكاس لها دور بارز في إظهار الصور والتعاطف معها ومحاكاتها ويصعب على المخربين تجسيدها في الفيلم لكنها ضرورية كذلك ينبغي على المخرج السينمائي إن يعتمد على فن السيطرة وهو ما يقصد به الاستبصار الذي أعطى للسينما القيادة والقدرة على التحكم وهو علامة على ثباتها الأيدي .

الفصل الثالث: شاشة أفكارنا: الفلسفة والسينما عند ستانلي كافيل

المبحث الأول: السينما والريبية

1-السينما والتشكيك ستانلي كافيل:

تعد إليز دوميناك (Élise Domenach) من أبرز المهتمين بدراسات ستانلي كافيل* السينمائية وهي محاضرة في المدرسة العليا للتعليم العالي بـ ليون وأيضا عضو في هيئة التحرير لمجلتين مهمتين في المشهد الفكري الأولى تدعى "Positif" والثانية"Esprit" لها دراسات ثرية حول أعمال وأبحاث كافيل الخاصة بالسينما. التركيز على الحديث هنا في أول دراسة لها، والتي أثارت العديد من المراجعات في فرنسا، لا يسمح فقط بتكرار وإعادة كيف أن عملها يثري الدراسات الكافيلية بشكل كبير؛ سيساهم هذا أيضًا – على الأقل ما نصبو إليه – في نشر فكر مؤلف أمريكي، يعتبر مجهولا بشكل كبير عند شريحة واسعة من المفكرين والمثقفين واتلمهتمين بالشأن السينمائي والفلسفي على حد سواء، كما ستتيح لنا هذه الدراسة توضيح بعض الخطوط العريضة لفكره وتتبع بعض مسارات تفكيره حول نقاط الالتقاء الممكنة والتقاطعات المحتملة، ولكن غير المتوقعة، بين عمل كافيل والسينما.

تكمن أولى المزايا العديدة لكتاب دوميناك في هدفه المركزي، الذي تمت صياغته منذ البداية: مساءلة "السنوات الأولى من إنتاج [كافيل] الفلسفي، وهي المرحلة الأولى من إعادة تفسيره للريبية والشك الذي أشار إليه في" ثلاثيته "من الكتب: القول وإرادة القول (Dire et vouloir dire) (1969)، عرض العالم (La projection du monde) (1971)، ومعنى/إحساس والدن (Sens de Walden) (1972)". كثيرًا ما يُذكر، وقد أكد ذلك

ستانلي كافيل بنفسه، أن " الموضوعات المفضلة للفيلسوف قد تم تصورها مسبقًا من بداية تفكيره "[1].وهكذا تلاحظ ساندرا لوجييهأنه "يمكننا أن نستخلص بالعودة إلى كل أعماله [...] من كتاباته الأولى، التي جعلت صوته فريدًا ولا يُضاهى"[2]. وكما هو معروف بهذه النظرة المسبقة، فإن دومیناك هي بالتحديد التي شرح بالتفصيل كيف أن معظم انشغالات كافيل تطارد أعماله المبكرة بالفعل.

يذكر المؤلف قبل كل شيء أن هدف الفيلسوف ليس النظر إلى جوهر وماهية السينما واقتراح فلسفة للسينما بقدر ما هو معرفة ما يمكن للفن السابع أن يقدمه لنا فلسفياً، في حياتنا، بصفتنا "معلمين ومربين للبالغين". لا يعني هذا أن كافيل يتخلى عن صياغة أنطولوجيا السينما (وهو تعبير يستخدمه بنفسه عن طيب خاطر عندما يحدد خصوصيات الوسيط (médium))؛ لكنه يفحص ويتقصى ما الذي يجعل السينما فنًا مهمًا بالنسبة لنا وذات صلة بغايات كمالنا الأخلاقي. حول هذا الأمر، يدعونا أستاذ جامعة هارفارد إلى

* ستانلي كافيل فيلسوف أمريكي من مواليد 01 سبتمبر 1926 كان أستاذ للعلم الجمعي والنظرية العامة للقيمة حصل على الزمالة الفخرية لجامعة هارفرد، عمل في مجال الاخلاقيات وفلسفة الجمال له عدة أعمال مترجمة، توفي 19 يونيو 2018.

[1] Stanley Cavell, « Nouvelle préface de l'auteur à l'édition de 2002 », dans Stanley Cavell, Dire et vouloir dire, traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Christian Fournier, Paris, Cerf, 2009, p. 39.

[2] Sandra Laugier, « Présentation », dans Stanley Cavell, Dire et vouloir dire, traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Christian Fournier, Paris, Cerf, 2009, p. 7-8.

الابتعاد عن مسألة المؤلف ونمط الإنتاج التقني، من أجل الانطلاق من موقع المتفرج. ما هي أهمية الفن السابع بالنسبة لنا؟ كيف تقودنا السينما إلى تغيير حياتنا[1]؟

إن أحد المحفزات الدافعة للتأمل الكافيلي هو المشكلة الأكثر أهمية للريبية والنزعة المتشكة. قبل معالجة وتناول هذه المسألة، تعكف دومیناك على الفئة الحرجة للوسيط ويتناقض مع تفسير نويل كارول (Noël Carroll) بأن كافيل، مثل بازان، يعتقد أن الفيلم يعيد إنتاج الماضي تلقائيًا أو بشكل آلي، فحسب " كافيل: أي فيلم هو دائما فيلم عن شيء ما)، حيث تم ترتيب مواقع الأشخاص والأشياء بصورة واقعية (نوعا ما) قبل تصويرهم، وفضاء فيلم جرى تركيبه داخل آلة التصوير، حيث لا حاجة لتواجد أي شيء، حرفيا، في الموقع الذي كان فيه قبل أن تبدأ آلة التصوير بالعمل "[2]. بالعكس، لا يقتصر كافيل على الدفاع عن أنطولوجيا واقعية للوسط السينماتوغرافي: إنه يعقد (complique) مجال التساؤل عن طريق تصنيفات جديدة.

من خلال الجمع والربط بين التفكير في الأنطولوجيا و"البحث في الطريقة التي تعطي بها أفلام معينة معنى وأهمية (دلالة) لإمكانيات وخصائص الوسيط"، يتساءل كافيل في نفس الوقت عن كل من نمط الوجود في السينما وحول الامكانات الجمالية للوسيط كما يتم التعبير

[1] Voir Stanley Cavell, Le cinéma nous rend-il meilleurs ?, textes rassemblés par Élise Domenach et traduits de l'anglais par Christian Fournier et Élise Domenach, Paris, Bayard, 2003.

[2] مايكل وود، الفيلم، ترجمة: مها حسن بحبوح، دائرة الثقافة والسياحة – أبوظبي، مركز أبوظبي للغة العربية، مشروع كلمة للترجمة، أبو ظبي/الإمارات العربية المتحدة، ط. 1، 2021، ص. 22.

عنها في الأعمال نفسها.وهنا لم تعد المسألة علق بمعرفة إذا ما كانت السينما تمثل الواقع أم لا، بل بالأحرى: "ماذا يحدث للواقع عندما يعرض على الشاشة؟ لذلك يستبدل كافيل مسألة التمثل بمسألة العرض/الإسقاط.

في فصل بعنوان "التعبير عن الريبية في السينما"، تناول دومیناك هذه الفئة من الإسقاط/العرض ويعمقها من خلال تحديد تحت اية زاوية من الريبية التي يتناولها كافيل. هنا، علاوة على ذلك، تظهر الميزة الثانية من أكبر مزايا العمل: يبرزها المؤلف ويسلط عليها الضوء، بلغة مصقولة وسلسة، التمييز بين الشك الفكري والشك المعاش والمألوف، وفي نفس الوقت يوضح أحد أبرز ما كتبه كافيل واحد أهم خطوط تفكيره. يشير الشك الفكري إلى "أي تصور يعتبر وجود العالم مشكلة معرفة"[1]. من جانبه، تشير الشكوكية المعاشة إلى "استحالة المحادثة، واستحالة الدخول في علاقة مع الآخرين في اللغة: استحالة تم تفعيلها في التراجيديا، ولكنها نصيبنا وقدرنا اليومي"[2]. من خلال تحديد هذين الشكلين من الشك ودراستهما بشكل منهجي، يلاحظ دومیناك تحولًا فريدًا في الفكر الكافيلي. حسب كافيل، الريبية لا تشير فقط إلى التشكيك في حقيقة العالم (كما هو الحال في التقليد الفلسفي بشكل عام)؛ إنها تتعلق بكل مساءلة حول وصولنا ودخولنا إلى العالم وإلى جوانب معينة من التجربة العادية.

[1] Stanley Cavell, Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie [1979], traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Seuil, 1996, 720 p. 88.
[2] Sandra Laugier, « La comédie du remariage comme philosophie américaine », dans Sandra Laugier et Marc Cerisuelo (dir.), Stanley Cavell. Cinéma et philosophie, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 105.

من الشائع القول إن فلاسفة اللغة العادية يحلون المشكلة المتشككة برفضهم أخذها على محمل الجد. بينما يدعونا المتشككون إلى تقديم دليل على حقيقة العالم، فإن **فيتجنشتاين** (Wittgenstein) و**ستراوسون** (Strawson)، على سبيل المثال لا الحصر، يشككون في هذا المطلب بالذات ويفندونه، حيث " جعلا من اللغة العادية حديقة النعيم، في تحليلاتهما المرهفة "[1]: أحدهما يقوم بـ" إعادة الكلمات من استخدامها الميتافيزيقي إلى استخدامها اليومي"[2]، أو بتعبير آخر، "نحول الألفاظ من استعمالها الماورائي إلى استعمالها اليومي "[3]ويسلط الضوء على هذا اللامعنى الذي يلوح في أفق الموقف المتشكك. ويشير الآخر إلى عدم تناسق الشكوك المرتابة التي، بارتفاعها فوق اللغة العادية، "تساوي وتعادل رفضًا لكل النظام المفاهيمي بأكمله الذي يكون لمثل هذه الشكوك فيه فقط معنى[4]". ومع ذلك، مع تجاهل الشك الفكري وبالاعتراف بأن محاولات إنكار المشكلة الريبية هي مظاهر لها، يؤكد كافيل أن الفن السابع لديه القدرة على الوصول إلى جزء كبير من السكان من أجل التعبير له عن وضعه المتشكك وتعليمه كيفية التعود عليها وإلفتها[5].

[1] حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ط. 1، 2011، ص 74.

[2] لودفيج فتجنشتين، بحوث فلسفية، ترجمة وتعليق عزمي إسلام، مراجعة وتقديم عبد الغفار مكاوي، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1990، ص 108.

[3] لودفيك فتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ترجمة وتقديم وتعليق عبد الرزاق بنور، المنظمة العربية للترجمة، بيروت/لبنان، ط. 1، 2007، ص 196.

[4] Peter Frederick Strawson, Les individus. Essai de métaphysique descriptive [1959], traduit de l'anglais par Albert Shalom et Paul Drong, Paris, Seuil, 1973, p. 38.

[5] Stanley Cavell, Une nouvelle Amérique encore inapprochable. De Wittgenstein à Emerson [1989], traduit de l'anglais par Sandra Laugier, Combas, L'Éclat, 1991, repris dans Qu'est-ce que la philosophie américaine ?, Paris, Gallimard, 2009, p. 56.

في حين أن " الشك والمأساة يخلصان إلى أن حالة الإنسان هي الانفصال "[1]، تدعونا أفلام هوليوود الكوميدية عن الزواج مرة أخرى للتغلب على شكوكنا ومخاوفنا من خلال تصوير اثنين من العاشقين اللذين يشعران بالابتعاد ثم التقارب.إنها تطلب منا إقامة أو تجديد الاتصال مع أشباهنا من البشر من خلال المحادثة –وهو مطلب صعب، بقدر ما يتطلب منا الخروج من حالة المنفى لدينا وتحمل ثقل المعنى والتعبير بلا هوادة وبدون كلل "[2].هذا الخروج من العزلة من المفترض أن يسمح للفرد بالبقاء مخلصًا لذاته والانخراط مع الآخرين في تمارين الاعتراف المتبادل. " وعلى مدار تاريخ وجود الوسيط السينمائي، أثارت السينما (وأكدت أحيانا) ادعاء بشأن الواقعية لم يقدر أي نوع من الفنون قبلها على إثارته "[3]، إن الوسيط السينماتوغرافي نفسه لديه ما يقوله عن الشك.من ناحية، وبشكل مفارق، أنه يضعنا وجهاً لوجه مع حقيقة غير موجودة –"يشير وجود الأشياء على الشاشة إلى غيابها" –بحيث يبدو الواقع المعروض على الشاشة دائمًا على الشاشة على وشك الضياع أو الهبوط إلى حالة الوهم. من ناحية أخرى، فإن هذا الوسيط لديه القدرة على " تنشيط العالم من خلال اختزالنا إلى السلبية والعجز؛ "لامتصاص" أنفسنا في مشهد "الوجود–هنا" للأشياء".تجربة العرض فريدة من نوعها من حيث أنها تعيدنا إلى حالة نجد فيها الواقع تلقائيًا خارج أي تدخل ذاتي. منغمسين في الظلام، بلا حراك وسلبيين، نعتقد أننا نتعامل مع "عرض العالم

[1] Stanley Cavell, Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie, op.cit, p. 560.

[2] Sandra Laugier, Du réel à l'ordinaire. Quelle philosophie du langage aujourd'hui ?, Paris, Vrin, 1999, p. 146.

[3] دادلي أندرو، ما هي السينما!: من منظور أندريه بازان، ترجمة: زياد إبراهيم، مراجعة: جلال الدين عز الدين علي، مؤسسة هنداوي، وندسور/المملكة المتحدة، ط. 1، 2018، ص 24.

في حد ذاته".تقودنا هذه السلبية إلى إعادة استثمار جزء من تجربتنا الحية المعاشة، "لحظات عادية حيث يتم نسج قربنا العادي من العالم"؛ إنها تدفعنا إلى استقبال الواقع والترحيب به كهدية وهبة دون التزام بإثبات.

لذلك نحن نفهم أن مسألة العادي والمألوف تتقاطع مع عدة مستويات وتعبرها عند كافيل، الذي يشير في نفس الوقت إلى اللغة العادية وإلى جانبين من الخبرة العادية: تلك التي يتم اختبارنا فيها من خلال الشك المعاش وتلك حيث يجدد المرء الاتصال بالعالم من خلال السلبية.وبالتالي، لا تشكل التجربة العادية بالنسبة له مساحة متجانسة ومجالا متناغما: فهي تتطلب اهتمامًا وانتباهًا نقديًا وتشتمل على جانبين متميزين على الأقل. تعبير ذو معاني متعددة لكافيل، العادي يتشابك مع كل من مفهومي اليومي والمنخفض ومع ذلك دون أن يختلط بهما.غالبًا ما يكون مرتبطًا بموقف أو بوضعية أو باستخدام معين تشهد عليه التجربة المعاشة في المجتمع –وهو ما يجعل، في رأينا، من الممكن تقريب العادي والمألوف الكافيلي من الفهم العملي والمعياري للحس المشترك السليم، على الرغم من أن الفيلسوف ينأى بنفسه عن مفهوم الفطرة السليمة التي تُفهم على أنها اعتقاد ساذج.

تتبع الميزة الثالثة لعمال دومیناك من الروابط التي ينسجها المؤلف بين فكر كافيل ومجموعة نظرية وسينمائية.في فقرات كثيفة ولكنها مضيئة، تتناول علاقة كافيل مع جون أوستن (John Austin)، ومايكل فرايد (Michael Fried)، وكليمون غرينبيرغ (Clement Greenberg) (حول مسألة الحداثية) وتشير إلى صانعي الأفلام مثل فرانك كابرا (Frank

Capra)، وتيرينس ماليك (Terrence Malick)، وودي ألن (Woody Allen)، وباستر كيتون (Buster Keaton)، وإريك رومر (Éric Rohmer)، وروبرت غاردنر (Robert Gardner)، جورج كوكور (George Cukor)، ستان براخاج (Stan Brakhage)، جوناس ميكاس (Jonas Mekas) ... سيكون من المستحيل إنصاف جميع تحليلاته هنا.ما يمكن فعله، من ناحية أخرى، هو استحضار مجموعة من الأشياء والأفلام بطريقة براغماتية التي يمكن ربطها بفكر كافيل. لا يعني ذلك أننا نريد أن نستهدف هنا نقصًا في عمل دومیناك.ولكن قد يكون من الجيد، بالإضافة إلى التحليل، إقامة روابط بين فكر كافيل والمجالات التي غالبًا ما يتم طرحه في حوار معها: التلفاز، والفلسفة القارية والفلسفة "ما بعد القارية" (بما في ذلك ممثلو المنعطف التأملي المهتمون بالشيء في ذاته)، وكذلك الأفلام التي لا يبدو للوهلة الأولى أنها ترتبط مباشرة باهتمامات كافيل وانشغالاته.يبدو أن هذا العمل الخاص بالتوسيع المقارن مرغوب فيه أكثر في أن فكر كافيل غالبًا ما يتم تناوله من خلال المنشور التحليلي، في حين أنه يستمد إلهامه من فيتجنشتاين والفلسفة المتعالية لرالف والدو إيمرسون (Ralph Waldo Emerson) وهنري ديفيد ثورو (Henry David Thoreau)، ومستوحى من شكسبير ولا يمكن اختزاله إلى الجانب التحليلي أو إلى الجانب القاري من الفلسفة. هذا ما كان يعبر عن موقف ستانلي الذي" رفض على نحو دائم السماح بتصنيف أعماله تحت النهج التحليلي أو القاري في التفكير[1]".

[1] سايمون كريتشلي، الفلسفة القارية: مقدمة قصيرة جدًّا، ترجمة: أحمد شكل، مؤسسة هنداوي، وندسور/المملكة المتحدة، ط

من المعروف أن صانعي الأفلام المباشرة فضلوا التصوير الخفيف ومدوا العمود إلى البشر العاديين. وهكذا لم يحدثوا ثورة في التقنية السينمائية فحسب، بل بدأوا تفكيرًا عميقًا في الوصول إلى الواقع واللغة العادية. من بين مجموعة من الأسئلة الممكنة، يُطرح السؤال، من بين أمور أخرى، حول ما إذا كانت السينما المباشرة ليس لها كنتيجة التعبير عن الشكوك الحية المعاشة، أو حتى استحضارها. من خلال السماح للجميع بالتحدث في سياق أنشطتهم اليومية، يبدو من المرجح أن تكشف هذه السينما عن خصوصيات التجربة العادية وتعزز فعالية التعبير في ممارسات الاعتراف المتبادل.

المبحث الثاني: السنيما بوصفها تربية

إن تناول مسالة الأخلاق في عالم السينما غالبا ما يتم استنكاره وذلك نظرا للمشاهد العنيفة والنشاط الجنسي الذي يعرض في الأفلام وخاصة السينما التجارية حيث نجد إن الأفلام التي تعرضها تبدو في بعض الأحيان موضعا للشك بالنسبة لنا وقد تطرق كافيل على ضوء ذلك إلى الوظيفة التي من خلالها يتم رصد العديد من أفلام العصر الذي مكن للسينما ومن دائما ما تكون مشتركة ترتكز على مسالة الأخلاق وهنا يسال كافيل فيما إذا كانت من الضروري إن تكون العمل الفني السينمائي بنهاية سعيدة حيث ينتصرالخير على الشر حيث يرى كافيل فيما يخص مسالة "الكمال الأخلاقي إن الالتزام الأخلاقي الذي يعتمد علية الفهم ينبغي إن يحقق السعادة للمشاهدين ويعرف كافيل الكمالية على أنها ": بعد أو

1، 2016، ص 63.

تقليد للحياة الأخلاقية"وهي مصطلح أخذه من emersonوهي مسالة مهمة في فهم قراءة كافيل الشخصيات الأفلام مثل كوميديا الزواج مرة أخرى[1]" ميلودراماالمراءة"كلما كانت مصدرا للشك الكافيلي إذ يرى بان السينما دائما تسمح لنا بملاحظة شكل معين من الأخلاق وكذلك "توفر المساحة التي يتم فيها تقييم الإطار الأخلاقي الذي تفكر فيه[2]" والتي تفهم على أنها الموقف الذي يدعيه الفاعل الأخلاقي عندما يوجه الأخر كقاضي.

في السينما أيضا هي فضاء لمشاهدة مقتطفات في الحياة اليومية أين يفر المرء من الالتزام الأخلاقي وهذا يؤكد على دور الفن السينمائي الذي يحمل لنا معاني يملك القدرة على إنشاء سياقات مذهله يتم فيها..... القدرة البشرية التي..... الفكرة والعمل من السلبيات العادية الحكم الأخلاقي شانه شان هطول الإمطار"

فالسينما بالنسبة لكافيل تمثل ساحة أمنة للهروب من الالتزامات الأخلاقية وهي بذلك تكون معدة للشك كما أنها تمكننا من الإشارة للكمال الأخلاقي الذي يسمح لنا برؤية المواقف التي تتيح لنا إمكانية التحرر من المسؤولية الثقيلة للكلمات ومعناها ومشاركة العالم بالاعتماد على الأخلاق وأشكال الحياة والقواعد والمفاهيم وكذلك خلق"درعا ضد تطلعاتنا الأخلاقية في وجه باسنا لتحقيقها":"

[1]نفس المصدر، بيزلي ليفنجستون، كارل بالاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ص 564.

[2]كريستين أندرس، مجلة فلسفة أستراليا، المجدد 88، العدد 03، 2010، ص 92.

وقد أيقظ التصوير الفوتوغرافي السينما السينمائي الرغبة في نفس كافيلحيث يقول": **إنني لا أستطيع إن افهم قيمة الفن بعيدا عن الرغبة في البحث عن الذات والذي يتيح لنا في الوقت ذاته الاعتراف بالأخر أيضا**".

يتمثل طموح هذا المبحث القائم على دراسة بينية (interdisciplinaire) في المساهمة في استقبال فكر السينما للفيلسوف الأمريكي ستانلي كافيل، من خلال مساءلة أعماله من منظور تتقاطع ضمنه النظرية السينمائية والفلسفية مع الإبداع السينمائي. تشكل هذه المحاولة تقدمًا حاسمًا في معرفتنا بعمل ستانلي كافيل، لأنها ستجعل من الممكن اكتشاف جانب غير معروف في فلسفته اللغوية بالفرنسية (يتكون من قراءاته لأوستن وفتجنشتاين)، وإعادة اكتشاف أعماله حول المفكرين المؤسسين للفلسفة الأمريكية والتفكير الأخلاقي الذي يستمد انطلاقا من الأفلام.

اشتهر كافيل عبر المحيط الأطلسي منذ حوالي ثلاثين عامًا لمساهمته الحاسمة في مجال الدراسات السينمائية وفلسفة اللغة ونظرية المعرفة، لكن البعد الفلسفي لعمله في السينما لم يحظ بعد بكل الاهتمام الذي يستحقه، في فرنسا وفي جميع أنحاء العالم. يتطلب الترويج لفلسفة الفن عند كافيل إزالة الحواجز بين المجالات التخصصية للأدب والسينما والفلسفة والتحكم في الأصوات الثقافية العظيمة التي يتضمنها هذا العمل؛ من فلسفة اللغة العادية لأوستن وفتجنشتاين إلى الفلسفة المتعالية الأمريكية لإيمرسون وثورو، مرورا بشكسبير وكانط

ونيتشه وفرويد. ما يعني أن هذا المبحث سيكون بمثابة مكان مناسب لخلق فضاء مفتوح للفكر، على مفترق طرق التخصصات، لفلسفة السينما.

شاشة أفكارنا يعتبر السينما بمثابة شاشة لأفكارنا يعني ضمناً ربط النظرية بالإبداع السينمائي، وهو ما يستدعي الاستنجاد بالعديد من المقاربات. تهدف هذه المقاربات المتنوعة إلى استكشاف كيف يصبح الفيلم شاشة لأفكارنا. إن مساءلة هذا البعد يعني القبول بمعية ستانلي كافيل بتجديد نقدي عميق للخطاب الفلسفي، وترسيخه في تجربتنا العادية للعالم والآخرين، ووضع تجربتنا مع الأفلام محل تساؤل، دون الحكم مسبقًا على وضوح أفكارنا المعروضة، ولا الصعوبات التي تسمح الشاشة بالتغلب عليها أو لا. هذا هو السبب في أننا نريد أن نوضح في هذا الفصل المفاهيم الكافيلية للإسقاط/العرض والتربية والإدراك والأسطورة لفحص ما يحدث لأفكارنا وموضوعاتها أثناء عرضها؛ ما يغير الإدراك السينمائي أو يكشف عن طبيعة تصوراتنا العادية؛ ما يميز ويربط التجربة السينمائية بالتجربة العادية، والتأثير بالمقابل للصورة المسقطة على الفكر. إذا كانت السينما الهوليوودية تجعلنا نحلم بإمكانية التوفيق بين أبطالها، وتربية الضعفاء، وأخلاق الأشرار، فإننا مع ذلك نجد في السينما تعبيرًا عن الشعور بالنفي من العالم، والغرابة، وهو ما أسماه كافيل الريبية التي تعبر حياتنا العادية وتمر خلالها. في الميلودراما الأمريكية، تتبع كافيل استجوابًا تم إجراؤه أولاً في مجال دراسة التراجيديات الشكسبيرية، حول إنكارنا للعالم والآخرين. وهكذا تصبح السينما شاشة لأفكارنا، لأنها تقدم نفسها كمرآة لشكوكنا وارتياباتنا، كل ذلك مع منحنا وسائل

"علاجها"، كما يقول فيتجنشتاين، وكافيل من بعده. لذلك سيتعلق الأمر باستجواب هذه العلاقات بين الصورة والعاطفة والعرض والفكر، على المنحدر المزدوج للإبداع السينمائي والتفكير الفلسفي.

المبحث الثالث النقد السينمائي الفلسفي عند ستايلي كافيل

"يعتبر كافيل الممثل البارز للنقد الفلسفي سينمائي وذلك يظهر في سعيه في شرح وتوضيح الجوانب المبهمة كما يهدف إلى جمع ملاحظات حول السينما وعلم الجمال وقد كانت له الكثير من الأعمال[1]" التي يسعى من خلالها إبراز خصائص معينة للنقد الفلسفي سينمائي وإلقاء الضوء على أهميته وبالنسبة له أولئك الذين يعتبرون التفكير النقدي له صفة فلسفية النقد النصي وذلك شكلا من أشكال الفلسفة ويفسرها كافيل من خلال الفلسفة والأحياء بالنقد الأكاديمي الذي نجده مفقودا أي العديد من الدراسات ونفسره على ضوء فكر كافيل والمقارنة من خلال أشكال تحليل الشائعة والنقد في البيئة الأكاديمية خاصة في مجال الدراسات الأفلام يساهم في تقديم وشرح جزئي لمظاهر الفيلم تتخذ طريقة كافيل النقدية نهجا فلسفيا بشكل ملحوظ حيث نجد أنه يربط بين السينما والفلسفة في العديد من كتابته ونجد أفكاره الفلسفية مستوحاة من بعض عمالقة الفلسفة والنقد مثل مارتن هايدغرو وفيتجنشتاين وخاصة في مجال تعلم الأفلام ونظرتهم إليها على أنها فلسفه تكشف عن القضايا الفلسفية وتضخمها وتظهر قدره الفيلم ارتباطه بالفلسفة من خلال تلك الأعمال العظيمة للفلسفة وقد نقد كافيل

[1] سيزار بافلو بيسكي، مهنة الحياة، جالي مارد، باريس، ط 1، 1975، ص 18.

كل ما هو فلسفي له علاقة أكبر بمقاربة معينة النصوص حيث قام بعزل تقسيم جانبا معين من النهج الذي يتبعه واعتمد في ذلك على الاقتباس من "ما مصير التفكير في الفيلم" وهذا ما سنتطرق له في المناقشة التالية:

يوجه تعبير سؤال لماذا توقفنا؟ هذا السؤال بالضبط يقع في النطاق النقد الفلسفي بالاعتماد على معتقداته الفلسفية وطبيعتها التي تدور حول التوقف والقصف والانعطاف يسميها محادثه بدلا من حجة خطية وأحادية فإنه يعرف الفلسفة من خلال أحداث أسطورة الكهف في جمهوريه أفلاطون وكذلك يعرفها من خلال الممارسات المذكورة في التحقيقات فيتجنشتاين الفلسفية في نظره يمتلكون دور الضائع الذي لا يجد ذاته وذلك يطلب بضرورة الالتفات لتتبع خطوات اللازمة كانت الرؤى المتعددة للذين سبقوه فرصه أن يتقدم بها كافيل من فكره من فكر الفلسفة وذلك يظهر في عده مناسباتيرى بان موضوعاته العامة ومفاهيمه هي ما يثير الانتباه في دراسته التي تتطرق اليها مثل الاعتراف والتشكيك والكمال والزواج من جديد والرومانسية على سبيل المثال تلك التعليقات التي تميل إلى تجاهل فطنته كناقة وخصوصية أفكاره حول بعض الأعمال وينظر للأفكار على انهها رسوم توضيحيه وعند التفكير في أعماله الخاصة بالسينما يرى الدارسين لها سلسله من اللحظات السينمائية التي تمر أمامه مشهد لما يركز بخاطب جمهوره على الدرجات قناعته مقابل شوماخر الذي يقع منتصف الطريق بين الماركيز والجمهور في قواعد اللعبة وكذلك يرى في مشهد أخر السيد تيتيز مستلقيا على ظهره بسرير يلعب ببوبيا في فيلمthee كذلك في مشهد أخر يرى أخرى

نرى زوجها وابنتها في مكان بمفردهما في عيد الميلاد من ستيلا وفي مشهد أخر كذلك في مشهد أخر يرى ستيلا ترتدي فستان اسود من الخلف وتواجه الباب وفي زاوية أيضا نرى مايك يحمل سريسي بين ذراعيه خارج البركة وكذلك نرى مشهدا سيفان يغطي وجهه بيده بعد قراءته ليزا في رسالة غريبكل هذه اللحظات السابقة تحدثنا عنها لا يهتم بها بقدر ما يركز على كيفية التقاطها وإيقافها عن الحركة كتب في فلسفه المظلمة تعد القراءة المتأنية للنص ليس بالمهمة بل ينبغي قراءته بطريقه فلسفيه تثير في نفس القارئ الدهشة والرغبة بمعرفه أعماق الفكرة على الرغم من الانشغالات الموضوعية والجمالية كبيره لكافيل إلا أن تحليل لحظات الفنية يظهر في نهاية الفيلم ولا وجود لافتراض منهجيه واحده للتعامل معها وهذا يبدو مثل آداه كاشف هو من الواضح جدا أن هذه اللحظات لم تحظى باهتمام كبير لأنها بالنسبة إليهم لا تعم بالفائدة على اهتمامات كافيلالوعد" الوحدة المبكرة" هو يمنع الأفلام من الانفتاح على أراء فلسفيه مختلفة ويذكر في ذلك كافيل في ملاحظته التمهيدية لجماليات التحقيقات اليومية نفسها أن الفلسفة التي أسعى اليها ليست بواحدة سابقه لأوانها وإنما تلك التي تسمح لي مبدئيا بالانتقال من أي نقطه أو رغبه إلى رغبه أخرى لها أهمية بالنسبة إليه[1]يعبر كافيل أيضا من خلال النص نفسه بما يسعى بالتحرر عن شعوره وهو يقرا تحقيقات فتغنشاين الفلسفية وخاصة عرضه ووعده لأنه يمكن للتفكير فلسفي في جميع الموضوعات التي يمكنك أن يتطرق اليها كما يشجعه بان له القدرة على أعاده صياغة أي موضوع بطريقته (أي ساعة العديد من الفلسفات كما عملت لي في المدرسة إلى إثاره

[1]سيزار بافلو فيسكي، مهنة الحياة، قاليمارد، باريس، ط 1، 1975، ص 18.

إعجابي) يضاف إلى ذلك أن فيتعبشاين يحدث دائما كافيل من التفرد الذي تضمنه الميتافيزيقيا بدلا من الكلمات والأفعال التي تصنعها خاصة بنا ما مصير التفكير في الفيلم؟

يكتب: لا يوجد في وقتنا الحالي شخصا لا يعرف ما هي الفلسفة فقد كانت تدرس في الفصول الدراسية على عكس معظم الأشكال المعاصرة للبحث العلمي في النصوص والتي تستمد معناها من جنس العمل ومن خلال سياق التاريخ والثقافي يؤكد النقد الكافيلي على المعاني التي نتعرف اليها من خلال فهمنا للنص وكذلك نتعرف عليها من خلال الأخرين أثناء التدريس هذه الطريقة في الدراسة تميل إلى عدم الاعتماد على المعلومات أو الحقائق الموجودة على سبيل المثال في الأرشيف من اقتراح الحقيقة والتأكيد على الاستجابة كطريقه للتعلم لذلك ينبغي أن يبقى مفتوحا في الفيلم في فيلم امرأة تبحث عن مصيرها وهي رجل سيسعدني؟ كنت مسترخيا في الوهم لدرجه أننا فهمنا بعض البعض وأننا كنا قريبين جدا لدرجه إنني اعتقدت أنك ستعرف دون الحاجة أن تسألني ما الذي سيجعلني سعيد هنا يعطيك ملاحظات وحول تلك الكلمات البطيئة التي تتحدث بها الفتاه مع الرجل تحاول من خلالها التأثير فيه ومنه يستنتج بان الأفلام من خلال الممثلين الذين يتمتعون بتيجيات تحاول إعطاء معنى ودلاله بصوره (وقد يبحثون عن المساعدة من قبل الغيرتميل التفسيرات دائما نحو الاستعارة أو التجريد الفلسفي وخاصة يتعلق الأمر بمواضع تتحدث عن الذات والهوية والأدراق والعقل والجسد (على عكس الروايات تقع فيه تتحدث عنها هذه الموضوعات (بالنسبة نيكابيل نيويورك يعني 1934 لا يتعلق الأمر خلال الثلاثينيات بالجوع

ولكنه يتعلق بسؤال كشعب ما الذي يحيط بنا وما هو الجوع الحقيقي الذي يجعلنا ضعف "يعتبر كافيل حساسا بشكل خاص لتلك اللحظات السينمائية التي تبدو هنا عاديه أو بسيطة والتي يكشف لنا أسرارها الملغزة في الفلسفة بعد وصف كافيه هذه اللحظات بانها غير ضاره[1]".حيث تناول في احدى مقالاته الأولى فكل تصرف أو إشارة من خلال من الرجل بغض النظر عن شكله تعمل مكانه من الممكن أن نقول انه وضوح تلك المعاني هو الأمر الأهم وأيضا تلك اللحظات التي ربما تبدو لنا غير مهمه فهي بالتالي تساهم بشكل جزئي في قوه الفي[2]يمكن أن تحمل أي حركه أو محطه بالإضافة إلى أي وضعيه إيماء ثروه من المعاني وقد تتحول حتى إلى سبب لتغيير الطريقة التي نرى بها جميع العناصر الأخرى في الفيلم أما من الناحية الفنية يتمتع الفيلم بالقدرة على دمج السلوك البشري بشكل واقعي ومناسب داخل بيئة درامية اكبر يؤكد الفيلم على الاستمرارية هذا السلوك ويشير إلى أن هن الكلمات والتعبيرات والمواقف والإماءات حتى تلك الواضحة إلى ما يمكن أن يتجاوزنا من الجدير بالذكر أن الدراما السينمائية توفر وضوحا عاديا للمعنى يمكن الوصول اليهم بسهوله ولكن من الصعب رؤيته أو سماعه على الفور.يمكن أن تكون الخطوط التي يستخدمها كابيل للحوار عاديه أو غير رسميه ولكنها تحمل معنى مهم في كتابه السائل وراء السعادة تم التأكيد على أن بعض الكلمات يمكن أن تمر دون أن ينتبه اليها أحد ولكن في الرؤية الأولى لها قد تبدو تافهة وغير ضارة ومع ذلك فان تمريرها خلال رؤيته لاحقه يمكن أن يكشف

[1] ستالين كافيل كتاب مقالات في الفلسفة 2001،

[2] فريدريك بيزارو،حوسيه مونتيروا رغبة السينما،قاليمار، باريس،2004

انتمائها إلى شبكه الدلالة.تساءل كبير عما يحدث كلمات الفيلم في امرأة تسال عن مصيرها حيث طلبت المساعدة من الدكتور جاكيت ولكنها لم تجد الإجابة التي تريدها حيث قال لها سال لوز لا تحتاج مساعدتي.هذا الرد غامض بالنسبة كأنه لم يرفض مساعدته ولكن إذا كان يمكنه مساعدتها فلماذا لم يفعل ومن الواضح أنها تحتاج إلى المساعدة.يفسر الخط الذي يظهر في سوره المحلل نفسي في الفيلم على انه عبارة عن ضغط غريب مثيرا إلى جمله تعني بشكل ما سوف أساعدك على فهم أنك لست بحاجه إلى المساعدة ويذكر المؤلف انه كتابه الأفلام تتضمن استخدام اختصارات هوليود أو رموز روائية يصعب تعريفها حيث ورد في لحظه كابرا أن زوجين لا لثاني بالإفصاح عن الأمور يفضلان التأني في ذلك.لحين يزداد على متن القارب إذ يتسارع وتوقف الأشخاص وتفاوت حركتهم في مواقف بهلوانيه وربما يأتي احد افضل الأمثلة على هذا الاختلاط والاضطراب في فيلم ليله في الأوبرا لعام 1935 والذي يحلل الكافيل في نصه باننا شيء يمكن أن يذهب دون قول و عندما قدمت امرأة صينيه عليه رد بسرعة لا داعي ادخلو قد وصف هذه الكلمات بان كانت دعوه واضحه لإثاره الفوضى في الغرفة وفقا لما صرح بيك أنا اعتقد بان بعض منا سيقف مع فرضيه أن الشخص يقصد قوي لا بشكل واضح ولكنهم قد يتمنون شيئا مختلفا ويتوقعون الحصول عليه ويمكن أن يقول على سبيل المثال ربما لست بحاجه أو يلمح لهذا لا ولكن هناك الكثير من الأشخاص الأخرين هنا ربما يريدون ما تقدمه وقد يضيف بعضها اذا كان المناكير هو كله ما لديك يتقدمه وسوف احضر واحد فمن المهم لي أن ادعم كلما تقدمونه هنا بالنسبة للجملة

الأخيرة يجب أن يقول على الرغم من انه لا يهمني الموضوع الذي سيناقش إلا اني سأتواجد هنا لأنني اعتقد انه مهم أن ندعم بعضنا البعض.يوجد نقص واضح في الجوهر الذي يخفي الأثار الحقيقية للنسخة المتماثلة والأمر لا يقتصر على عدم فهمه هذه الأثار فحسب لا يمكن فهم أي شيء في النهاية يحدث هذا بشكل طبيعي في السينما على الرغم من انه من الممكن حدوثه في أي جنين أخر حيث يستحضر كبير في الفلسفة الغرب المظلمة للجانب الطبيعي لسوره السينمائية حيث يتم التركيز على عناصر قوه السينمائية التي قد تكون باسطه وتافهة وعلى وحده النظر مثل التكرار والانعطاف والإيقاف المؤقت والعائدات والتي تعتبر مثيره للاهتمام من منظور فلسفي حيث تجسد جوانب من البشرية مثل الحركة والجمال أما في قسمه الثالث عشر من العمل الفني في زمن تكرار تقنياته سيستشهد كريستيان مثلي بملاحظته والتربن يامينحول أن الكاميرا تعرفنا على الرؤى اللاواعية بطريقه متشابهة لكيفية تحليل النص اللاوعي والنبضات "يشرح[1] لان بنيامين يستمر في الاقتباس من نظريات الفوتوغرافية وتأثيراتها بشكل مقارن وأشار بنيامين إلى أن النظريات فرويد عزلت في انقلابه للتحليل وغير المتصور التيار ادراك الممتد "مركزة بالمثل على التفاصيل الخفية للأشياء المألوفة وكشفت عن أشكال جديدة تماما للموضوع واكد برود على أن الأحلام الذكريات المجمدة في أنها تشابه الصور حيث تحتوي على جميع المعلومات النفسية الأساسية للمريض بشكل جذري عن طريق التكثيف والإزاحة ولا يمكن أن يظهر الحلم أو صوره الذاكرة إلى من خلال حديث بحريه والتشتت في تيار الوعي وبالتالي حذر فرويد مرضاه من تجاهل

[1]والتر بينيامين، الفن في عصر التكنولوجيا، 1936.

اعتراضاتهم وعدم الاهتمام بها وشدد على ضرورة تذكرها حتى ولم يكن المريض يرغب في ذلك لمنع تأثيرها على التحليل النفسي وكذلك أسس كبير رابطا بين السينما وتحليل نفسه حتى يتميزان بالقرب الواضح أو المطين من الضعيف النسوي والتعبير عنه وعلى الرغم من أن التحليل النفسي والسينما ولد في القرن التاسع عشر فانهما يلعبان دورا مهما في التأثير على الطريقة التي يدرك بها الإنسان نفسه في القرن الأخر بصوره أكبر من أي علم أو فن ورغم ذلك لا يحفظ تحليل النفسي والسينما بما كان مستقرة داخل الوسط التي تنتمي لهذين شكلين من تعبير.بما انه يمضي في ربطه بالفلسفة فانه يستحق أيضا أن يتم اقتباسه بالكامل لمفهوم كافيل للفلسفة يمكن للمرء من وجهه النظر الفلسفية أن يفهم النقد الفلسفي من أشكال النقد التحليلي وعلى الرغم من عدم كونك الوحيد الذي قرب سينما والتحليل النفسي إلى أن التقارب بينهما أدى في غالب إلى تفسيرات التحليلية النفسية للأفلام مثل المجمعات أو محركات الموز أو مراحل المرآه أضافه إلى ذلك قدم الطبيب البيان مفاهيم التحليل النفسي البسيط سينمائي مثل الخيط أو النظر أو الأشياء الوثنية أو الشاشة كمراه ويتصوروا فيما يتعلق بعمليه تفسير حيث يفسر الأفلام بنفس الطريقة التي يتم بها تحليل الذات غير الأمر علاجيا اذا إيجاز التعبير كم يوضح كثير لنا في النفر ويد في بدأيه العلاج ابتكر مثلا تصويرية لمساعدة المرضى على اتباع نهر مناسب وذلك بان يطلب من المريض أن يقول ما يجول في خاطره بدون تردد وكانه يصف منظرا يشاهد خلال رحله قطار مثلا يمكنه من مناظر طبيعية الخارجية التي يراها أثناء جلوسه بجوار النافذة حيث انه يعتمد على مجموعة

على من الاسئلة هل يمكن لنا أن نستعيد اللحظات المفاجئة التي تركبنا وتمر بسرعة دون أن ننتبه لها ويفوتنا شرحها وفهمها ويمكننا التمسك بهذه اللحظات ولماذا استعرنا بهذا الأثر ولماذا لا يزال هذا الحدث وجود في ذاكرتنا فعند مشاهدة الفيلم يمكن أن نشعر بحث غامضا حول قيمة معناها فلماذا يمكننا فعله ذلك هل يمكننا التوجه في أيه اتجاهات في الفيلم حدث يؤكد المؤلف كبير عن أهميه الضياع في التحقيقات فيتا شين تاين الفلسفية ويستشهد بمقولة أنا توجد مشكله فلسفية في الشكل الثاني أنا ضائع وهذا يعبر غالبا عن عدم القدرة على إيجاد الكلمات المناسبة وفي فيلم لحظه كوبرا يشير التعبير إلى انه كلما شاهد الفيلم يدرك دور اللحظة النموذجية في تأثير الفيلم عليه ولكنه يجد صعوبة في إيجاد الكلمات المناسبة لوصف هذا التأثير في تعليقه النقدي.وجد الكاتب نفسه يمر بفتاة طويلة قبل أن يستعد يعبر عن هذه اللحظة المهمة إلا انه في يوم مفاجئ تمكن من تتبع العديد من الأفكار التي تحولت في عقله قام كافيل بتفصيل هذه اللحظة البسيطة في مقالي حيث لم يقدم فقط تفسيرا وشرحا أيضا حول التعبير عن مشاعره وتجاربه الشخصية وعلاقته بالفلم بالكتابة وأعاده الكتابة خصوصا عن طريق الوصف الدقيق نستطيع الكاتب شفرات المجاز والرمزية التي تحميلها اللحظة الحقيقية وفي ظل القدرة السينما على تسهيل جوانب واقعيه وانحرافيه والمجازيات التابع لنا هذا التفصيل الرؤية الحقيقية للحظه المصورة.حسب كافيل يتضمن الأمر عده جوانب بالتأكيد ليس فقط القدرة على مشاهده الفيلم بل أيضا القدرة على العثور على الكلمات ذات أصيلة وإعطاء وصف دقيق وواضح لها بالإضافة إلى ذلك فان هناك

أيضا أهميه كبيره لعمليه الاستكشاف التي تقودنا إلى هذه النقطة بمعنى عكس عمليه المشاركة وحل مشكلات التي قد تواجهنا مثل البحث عن تفسير مناسب للأفكار التي لم تنزل تبحث عن حلول وكذلك صعوبات التعرف على الكلمات والاختيار ملائم لها اذا كان شيئا ما يبدو رائعا بشكل خاص فانه قد يبدو عاديا إلى حد ما في الحياة اليومية كما هو في حاله فيتاشيت أو أنها يظهر في الأفلام في العديد من المناسبات مثل شخص يمشي ويتحدث ويستجيب ويحلل صامون جيدين دينك في مقالي الفلسفة كالرحالة هذا الجانب في رايه فأنها تجربتنا عدم كفاية رده المشاعر اكثر مع بداية الفلسفة واكثر أصالة يمكننا القول بان الفلسفة تبدا عندما نشعر بالعدل بتعبية كلماتنا عن تعقيدات الواقع اشعر أن عبارات اليومية غير كافيه للتعبير على أعجاب الكبير الذي يمالوني في الوقت الحالي ومع ذلك في بعض الأحيان العدم عدم دقه هو بالضبط ما نحتاجه يواجه.تعتبر لحظات الصعبة كبيره عن التغيير وتمنحه فرصه لاستكشاف اتجاهات جديدة والتوجه إلى أماكن غير مألوفة بالنسبة له ومع ذلك في كثير من الأحيان يجد نفسه مره أخرى في مكان مألوف ليعيد اكتشافه بطريقه جديدة وكأنه يراه لأول مرة تم فحص لحظات النهاية للمرآة التي تسعى إلى مصيرها فيما يقل عن ستة النصوص مختلفين ولا سيما فيها البطة القبيحة two chors forالفراشة المرحة 1996 وفي سورهthe advent videos وفي the good film.....المحلل النفسي في الفيلم بالإضافة إلى فلسفه الغرفcavell om film جميعها هي المظلمة يتعين على شخص أن لا يضع أي لحظه لان هذه اللحظة لن تتكرر مره أخرى ولنجد الراحة في العودة هي

موضوع مهم للكاتب كامو وهو يناقشه بشكل مكرر في كتابته لكن كتاباته لا تتعامل فقط مع فكره العودة بل تنظمها أيضا.10 فيتجنشتاين في كتابه إلى أن المفاهيم والأفكار التي تستغلنا في اللحظة الراهنة هي الوحيدة التي تبقى موجودة فتختفي حالما يتوقف اهتمامنا بعدها وقد اقتبس كافيل هذه الفكرة عده مرات في كتاباته. هناك مجموعه من الأمور هناك شيء حميم وهش يعبر عنه أن أسرار الأشياء لا تظهر إلا عندما نعتني بها بجديه ونقضي وقتنا معها فبمجرد أن نبتعد عنها ستختفي تلك الإسرار من المحتمل أننا لن نشاهد الأمر مره أخرى بهذا الشكل الغريب كما أن الأشياء المختلفة تتحدث بنا بطرق مختلفة إذ قمنا بفحصها بطريقه مختلفة.حيث يشير كابيل إلى انه في بعض الأحيان تحتاج إلى حاله ذهنيه معينه أو مزاج معين لفهم شيء ما ويشار إلى هذا بنزعتنا الزائدة للحظه والفلسفة التعرف المظلمة يبدو أن الفلاسفة تتجاوزون فان الأشياء التي يعتقد معظم العقلاء انه قد ناقشها بالفعل بشكل كافيحيث يستشهد كافيل احدى مقالاته المفضلة الشاعر حيث يؤكد بان افضل العقول في العالم ابدأ عن استكشاف المعنى المزدوج أو بالأحرى المعاني الرباعية أو المئات أو حتى اكثر لكن حقيقة معقولة يبدو أن كابيل يعيد بشكل متكرر تعبير عن نفس الفكرة بانه مختلفة أو من وجهه نظر متغيره وتتميز بالتشابه والاختلاف عندما نعود إلى هذه اللحظات ونصنفها بكلمات جديدة فانه يظهر معنى جديد ويبدو أن المفهوم الذي ورد في كتاب جاك جديد العنف هو الميتافيزيقية بأسلوب ايمانويل أيضا حيث يتم التقدم بلا حدود مع الإصرار الدائم على تجديد نفس الأفكار والإسراء.يذكرنا عدم وجود صوت الإرشادي في النصر أو بدأيه أو

النهاية واضحة بانه يمكننا العودة إلى نفس النقطة بطرق مختلفة وهذا يشير إلى مقوله مأثوره وهي بنص رائع يحمل عنوان فيتجنشتاين المعلم.

حسب ما يذكر وجاكسون كان يصعب بشده متابعه محاضرات فيتجنشتاين نظرا للملاحظات متكررة والتفصيلية التي كان يقدمها والتي كان من الصعب تخمين مكاني وجهتها وقد شرح فيتجنشتاين طريقته نوك مدرس فلسفه هو كمرشد يوضح للشخص كيف يتم التنقل في جميع أنحاء منذر وكما يقول يجب أن لا أجيدك عبر المدينة من الشمال إلى جنوب من الشرق إلى الغرب من إلى نهر التايميز ومن بيكاديلي إلى مارفل عندما يأخذ بجولة حول المدينة أن تمرفتعبر شوارع عده مرات وتشعب الطريق وبعدها تعرف عن جميع معالم المدينة كما يعرفها سكانها.مقاله تي في عن الحديقة الغير كاملة لفيت حيث يتنولوا الكاتب انجذاب للرموز الخرائطية يؤكد انه رفض الاعتماد على المقياس الذي يوفر رؤية جوية واختار بدلا من ذلك السفر على الأرض حيث تتسع وتتقاطع المسارات لجميع الاتجاهات في الواقع أنها في تنسيبه بلندن قائلا بالطبع سنأخذ المرشد الجيد إلى أهم الشوارع أكثر من الأزفة المرشد سيء أما بالاحر دليل سيء.في الفلسفة وان في كتاب الفلسفة كالرحالة يهتم بان الفلسفة تشبه الرحالة وانه ينبغي لنا أن نفكر في المسكن الموجود داخل النص الذي تح والذي يتحرك معنا بدلا من تبني طريقه يجب اتباعها سعيه للوصول إلى نقطه معينه.

خاتمة

خاتمة:

وفي الاخير يمكن القول أن علاقة الفلسفة بالسينما من الموضوعات الخلافية، ويختلف النقاد والباحثون في الأثر الذي تتركه الفلسفة في السينما عامةً، وفي أفلام دولوز وكافيل خاصةً. اذ يعتبر جيل دولوز من أبرز المؤرخين والفلاسفة الذين عملوا على تجديد النظرية السينمائية، وأسس تيار السينما المعاصرة، وقد أعلن دولوز عن رؤيته الخاصة للسينما، بأنها لا تمثل مجرد وسيلة إعلامية بل هي مثلية فنية تتضمن فلسفة خاصة بها، كما اعتمد دولوز على طرح تحليلية يعتمد على الفرضية الجديدة والقوة التفسيرية المتنوعة مع مجال السينما، وتمحور أسلوب دولوز حول السينمافيليا وهي تقنية الصور الحركية التي تعتمد على عادات المشاهدة والشعورات. ويتميز المنهج الفلسفي عند دولوز بالتركيز على الانطباع، لأنه يستطيع التعامل مع الأشياء بشكل مفرد وبشكل تحليلي، ويواجه دولوز أيضاً بصعوبة المقارنة السينمائية، حيث يؤكد أن السينما ليست مقارنة بأي شيء آخر، وتناغم الصوت والصورة الذي يشترط ذلك.وإلى جانبه ستانلي كافيل الذي يعتبر السينما مرآة للحياة، ويتعرض في أفلامه لمواضيع الحرية والمسؤولية الاجتماعية، كما تطرق أيضاً إلى الفلسفة بكيفية معينة، حيث يمزج بين خلفيات النظريات الفلسفية والأدبية، مع القدرة على استيعاب الفوري، والتعامل مع الحالات المتغيرة والتشكيلية، وتعتبر جميع أفلامه ما بين التفسير الحر والتجديد الجمالي الذي يؤدي إلى مزج أنواع مختلفة من الأدب والنظرية في سياسته السينمائية، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار بعض الأفلام التي أخرجها، مثل "2001:

كوحيد أوسايس،" كعمل فلسفي بالمعنى الكامل للكلمة.وبهذا تتجلى علاقة الفلسفة بالسينما عند جيل دلوز وستانلي كافيل، حيث يؤكد الاثنان بأن السينما تخدم كعرض فني بعض المقاربات الفلسفية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1. بارى كيث جرانت، موسوعة السينما (شرمر)، الجزء الأول، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2014.
2. بارى كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمز) الجزء الثاني، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، 2015، ط1.
3. باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، ج2.
4. بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتيلدج السينما والفلسفة، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط 1، 2013.
5. جيل دولوز، سياسة الرغبة، تحرير أحمد عبد الحليم عطية، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 1.
6. جيل دولوز، سياسة الرغبة، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، دالا الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 2011.
7. جيل دولوز، صورة الحركة، ترجمة حسن عودة، منشورات دار الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 1998.
8. جيل دولوز، صورة الفيلسوف، تر: خميس بوعلي، منشورات ضفاف، الرباط، المغرب، ط 1، 2014.
9. جيل دولوز، فرانسيس بيكون، منطق الإحساس، باريس، 2002.
10. جيوفرى نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما المعاصرة(1995-1960)، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2010.
11. جيوفيري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم السينما الناطقة (1930-1960)، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.
12. دانييل فراميتون، الفيلموسوفي، نحو فلسفة السينما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2009.

13. دنيال كوكس ومايكل ليقين، السينما والفلسفة ماذا تقدم إحدهما الأخرى، تر: نيڤين عبد الرؤوف، الهنداوي، القاهرة، مصر، د ط، 2017.
14. دنييل فراميتون، الفيلموسوفي: نحو فلسفة السينما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2009.
15. صلاح دهني، قصة سينما، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1950.

ثانيا: المراجع بالغة العربية

أ- الكتب:

1. أحمد دعدوش، قوة الصورة، منشورات السبيل، بن عكنون، الجزائر، ط1، 2014.
2. جورج ستادول، تاريخ السينمائي في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني، فايز كمنقش، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ط1، 1967.
3. حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ط. 1، 2011.
4. دادلي أندرو، ما هي السينما!: من منظور أندريه بازان، ترجمة: زياد إبراهيم، مراجعة: جلال الدينعز الدين علي، مؤسسة هنداوي، وندسور/المملكة المتحدة، ط. 1، 2018.
5. رنيه جلسون، جان كوكتو على شاشة السينما، تر: فتحي عشري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1964.
6. ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013.
7. سايمون كريتشلي، الفلسفة القارية: مقدمة قصيرة جدًّا، ترجمة: أحمد شكل، مؤسسة هنداوي، وندسور/المملكة المتحدة، ط 1، 2016.
8. ستالين كافيل كتاب مقالات في الفلسفة 2001،
9. سمير الزغبي، دلوز وسينما أو الفيلسوف وظله، 2015.

10. سيد فيلد، السيناريو، ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، د ط
11. سيزار بافلو بيسكي، مهنة الحياة، جالي مارد، باريس، ط 1، 1975.
12. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، تر: عالم المعرفة، الكويت، 1978.
13. فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة تر: علاء شنانة منشورات عويدات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، دط، 2012.
14. فريدريك بيزارو، حوسيه مونتيروا رغبة السينما، قاليمار، باريس، 2004
15. لودفيج فتجنشتين، بحوث فلسفية، ترجمة وتعليق عزمي إسلام، مراجعة وتقديم عبد الغفار مكاوي، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1990.
16. لودفيك فتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ترجمة وتقديم وتعليق عبد الرزاق بنور، المنظمة العربية للترجمة، بيروت/لبنان، ط. 1، 2007.
17. ليزاجيه سبرينيستيل، رحلة في العالم الموضة، تر: رضا صلاح الدخاخني زينب عاطف، مؤسسة الهنداوي، القاهرة، مصر، د ط.
18. ليفنجستون، كارل بالاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، الجزيرة، القاهرة، 2013.
19. مايكل وود، الفيلم، ترجمة: مها حسن بحبوح، دائرة الثقافة والسياحة – أبو ظبي، مركز أبو ظبي للغة العربية، مشروع كلمة للترجمة، أبو ظبي/الإمارات العربية المتحدة، ط. 1، 2021.
20. مراد قواسمي، السينما من منظور فلسفي قراء فينومينولوجية للصوت والصورة، 2020.
21. ناحي فوزي، آفاق الفن السينمائي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2003.

22. نخبة من المؤلفين، فنون السينما، تر: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، د ط.
23. نيكولاس تي بروفيريس، أساسيات الإخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2014.
24. والتر بينيامين، الفن في عصر التكنولوجيا، 1936.

ب- المجلات والمذكرات:

1. الأستاذة غوار نادية، سينمائية الصورة بين المخاطبة السينمائية والتفكير الفلسفي، آفاق سينمائية، العدد 05.
2. بن قدور حورية، السينمائين الإبداع الفني والتفكير الفلسفي مجلة مقاربات فلسفية، مجلد 8، العدد 01، 2021.
3. دحموم لخضر، السينما الصورة الفكر لدى جيل دولوز، مجلة الحوار الثقافي، مجلد 01، العدد 01، 2012.
4. كريستين أندرس، مجلة فلسفة أسترالاسيا، المجدد 88، العدد 03، 2010.
5. ميشيل ماري، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز باشور، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، العدد 125.
6. جميلة عناب، دراسة تلقي الفيلم السينمائي مجلة الاتحاد الاشتراكي، 20-05-2023.
7. عتوتي زهية، الفلسفة السينما عند جيل دولوز، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، شعبة الفلسفة، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان.

ثالثا: المراجع بالغة الأجنبية

1. Gille deleuze, L’image temps cinema , www.lesediionsminait.fr,8h30.
2. https://doi.org/10.4000/philosophique.936

3. Peter Frederick Strawson, Les individus. Essai de métaphysique descriptive [1959], traduit de l'anglais par Albert Shalom et Paul Drong, Paris, Seuil, 1973.
4. Sandra Laugier, « La comédie du remariage comme philosophie américaine », dans Sandra Laugier et Marc Cerisuelo (dir.), Stanley Cavell. Cinéma et philosophie, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
5. Sandra Laugier, « Présentation », dans Stanley Cavell, Dire et vouloir dire, traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Christian Fournier, Paris, Cerf, 2009.
6. Sandra Laugier, Du réel à l'ordinaire. Quelle philosophie du langage aujourd'hui ?, Paris, Vrin, 1999.
7. Stanley Cavell, « Nouvelle préface de l'auteur à l'édition de 2002 », dans Stanley Cavell, Dire et vouloir dire, traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Christian Fournier, Paris, Cerf, 2009.
8. Stanley Cavell, Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie [1979], traduit de l'anglais par Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Seuil, 1996, 720.
9. Stanley Cavell, Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie, op.cit.
10. Stanley Cavell, Une nouvelle Amérique encore inapprochable. De Wittgenstein à Emerson [1989], traduit de l'anglais par Sandra Laugier, Combas, L'Éclat, 1991, repris dans Qu'est-ce que la philosophie américaine ?, Paris, Gallimard, 2009.
11. Voir Stanley Cavell, Le cinéma nous rend-il meilleurs ?, textes rassemblés par Élise Domenach et traduits de l'anglais par Christian Fournier et Élise Domenach, Paris, Bayard, 2003.