

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المنصورة
فني غامضا الذهبي

كلية الآداب

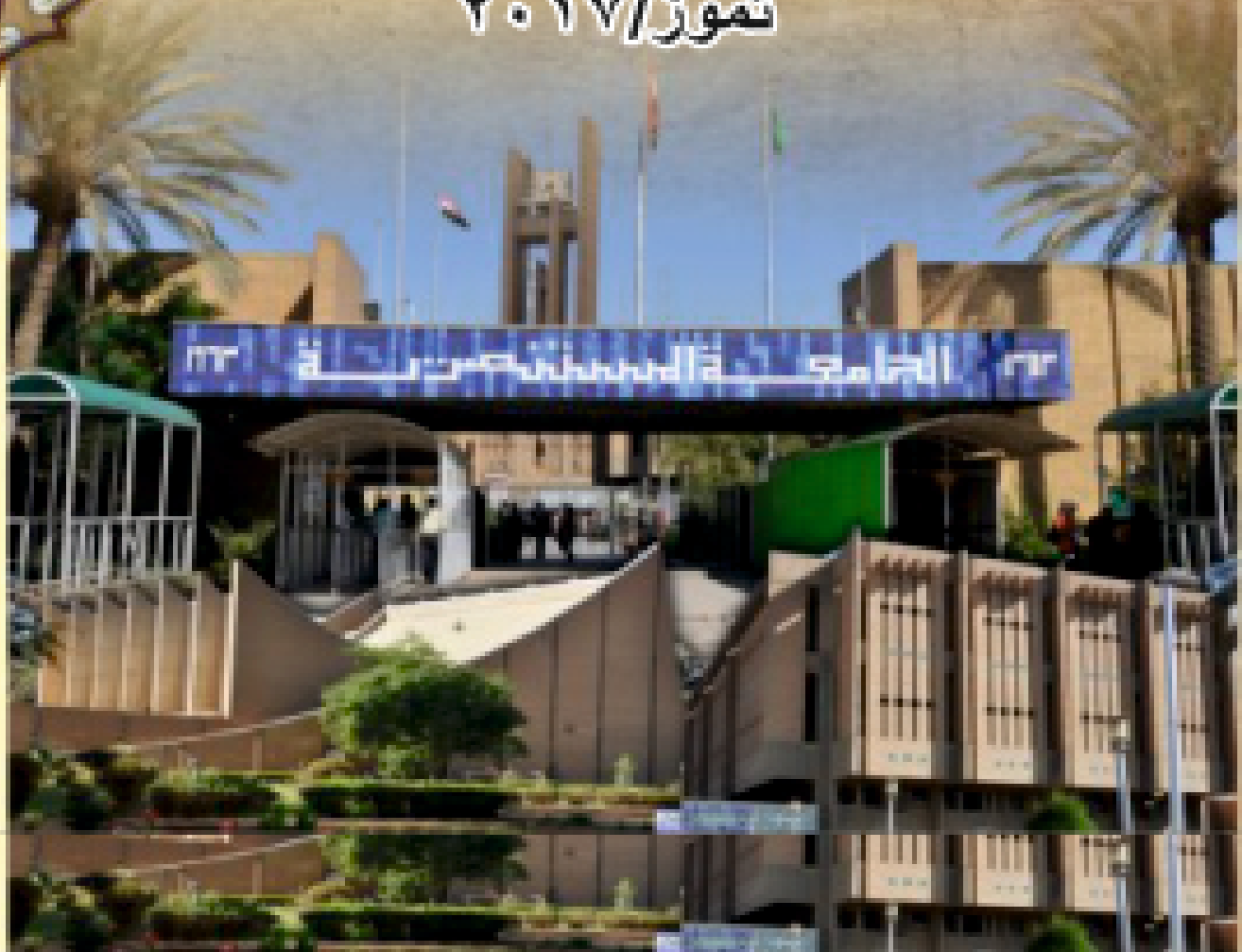
التقديم الحولي (Issu) ١٩٩٢ - ١٩٣٦

مجلة الفلسفة

مجلة علمية محكمة تصدر عن قسم الفلسفة

العدد الخامس عشر

تموز/٢٠١٧



الفلسفة

مجلة متخصصة يصدرها قسم الفلسفة

رئيس التحرير

أ.د. حسن مجيد العبيدي

الهيئة العلمية الاستشارية

- ١- البروفيسور الدكتور رنيف جورج خوري/جامعة هايدلبرج/ألمانيا.
- ٢- أ.د. محمد المصباحي/جامعة محمد الخامس/المغرب.
- ٣- أ.د. أنور مغيث/جامعة القاهرة.
- ٤- أ.د. وليد خوري/الجامعة اللبنانية/لبنان.
- ٥- أ.د. الزواوي بغورة/جامعة الكويت/الكويت.
- ٦- أ.د. علي عبد الهادي المرهج/الجامعة المستنصرية/العراق.
- ٧- أ.د. افراح لطفي/جامعة بغداد/العراق.
- ٨- أ.د. عامر عبد زيد/جامعة الكوفة/العراق.

الموقع الإلكتروني للمجلة

Journalofphilosopy@yahoo.com

البريد الإلكتروني

journalofphilosophy@yahoo.com



العدد الخامس عشر

٢٠١٧

مدير التحرير

أ.م.د. رحيم محمد الساعدي

كلية الآداب - المستنصرية

سكرتير التحرير

م.د. سلام عبد الجليل حسين

م.م. ايمان عبد علي

كلية الآداب - المستنصرية

الاشراف اللغوي

م.م. منار عبد الصاحب

تنضيد

م.م. أنير محمد مجيد

الترقيم الدولي: Issn: (١٩٩٢-١١٣٦)

فهرست بدار الكتب والوثائق وإيداعها تحت رقم (٧٤٢) لسنة (٢٠٠٢)

نصميم وطباعة

مكتب الأثير

للنشر والطباعة

PHILOSOPHY

Philosophical magazine



الغلاف الاول



الغلاف الثاني

دعوة للاساتذة والباحثين

تدعو مجلة الفلسفة جميع الاساتذة والباحثين الجامعيين لنشر بوثهم العلمية والثقافية والفكرية الفلسفية للنشر في هذه المجلة ورفعها بمجلة ما هو جديد من بوثهم الجامعية المتميزة

مع التقدير

مدير تحرير المجلة

الفلسفة

مجلة محكمة يصدرها قسم الفلسفة

المحتويات

الإفتاحية

أولاً: محور العدد (قراءان في النقد الثقافي)

- ١- المثقف وجدلية الإصلاح في ظل السلطان والمجتمع محمد عبده انموذجاً أ.د. حسن مجيد العبيدي ٣٠-١
- ٢- النقد الثقافي بين الريادة والتنوير- رؤية فلسفية- أ.م. د. إسراء حسين جابر ٤٢-٣١
- ٣- بؤس الانتلجيسيا أزمة الخطاب والتخاطب في الثقافة العراقية (الثقافة، المجتمع العراقي، سوسيولوجيا المعرفة، الدين، الدولة) د. شاكور سعيد ياسين ٧٤-٤٣
- ٤- الفلسفة والسينما : مدخل الى فلسفة الصورة د. حيدر ناظم محمد ٩٤-٧٥
- ٥- الدولة متعددة الثقافات بديلاً عن الدولة الأمة م.د. قيس ناصر راهي ١١٠-٩٥

المحور الثاني (قراءان في الفلسفة الإسلامية)

- ٦- الحركة والسكون في الصورة بين الفلسفة و النقد زينب لوت ١٢٢-١١١
 - ٧- علم الكلام وجذور فلسفة التاريخ د. رحيم محمد سالم الساعدي ١٤٨-١٢٣
- التمهيد لمفهوم (فلسفة تاريخ علم الكلام) م.د. علاء جعفر حسين

ملحق العدد

- ٨- نص فلسفي جون كوركران ترجمة : م. د. ليث أثير يوسف ١٥٤-١٤٩
- التفكير النقدي والرخصة البيداغوجية



العدد
الخامس عشر
أذار

عنوان المراسلة
العراق-بغداد-الجامعة المستنصرية
كلية الاداب/قسم الفلسفة
ص.ب: ١٤٠٢٢
تلفون: ٤١٦٨١١٩٨

Email:
Philosophyarts@yahoo.com

الفلسفة والسينما : مدخل الى فلسفة الصورة

د. حيدر ناظم محمد*

المقدمة

يوحي العنوان (الفلسفة والسينما) بوجود استقلال بين مجال اشتغال الفلسفة وميدان عمل السينما، ألا انه وفي ذات الوقت يتضمن، على اقل تقدير، وجود علاقة تعاطف واضح على المستوى اللغوي، كما يؤشر بوجود علاقة تضاف بين المجالين، بقدر استقلال كل واحد منهما عن الآخر.

لقد اصبح لحضور اصطلاح التضاف المعرفي، بمعنى وجود تداخل بين عمل مختلف المجالات المعرفية من المحددات العامة الى تفاصيل جزئيات تلك العلوم والمعارف من المسلمات الواضحة، وحضور هذا المصطلح انما يمثل دلالة واضحة تشير الى اهمية الاخذ بنظر الاعتبار عدم وجود استقلال تام بين العلوم كون احدها يكمل الآخر، فالحديث عن السينما لا يمكن فصله عن التطور الحاصل في العلوم البصرية والتطور التقني، والفنون التشكيلية ليست بمعزل عن علوم الكيمياء

والفيزياء، والفلسفة المجال الذي يمتلك القدرة على مناقشة المفاهيم التي يتم ابتكارها في كافة المجالات العلمية والمعارف الانسانية منها، والصرفة، وكذا الحديث عن الانثروبولوجيا بكافة انواعها ليست بعيدة عن تطور العلوم الاخرى وكشوفات الاركيولوجيا.

ان كل تلك المعارف لا يمكن فصلها عن الفلسفة وهذه الأخيرة اذا ما جاز لنا استعارة مقولة سارتر عن المثقف، هي التي تدس انفها في كل شيء، في حين ان استحضر دولوز بوصفه الاقرب والأكثر التصاقاً من ناحية الحديث عن الفلسفة والسينما، يجعلنا اكثر التزاماً في توظيف تعريفه للفلسفة بوصفها فن ابداع وابتكار المفاهيم والتفكير من خلال تلك المفاهيم ألا ان هذا التعريف قد سبق وان صاغه دولوز بتأسيس اكثر عمقا طوال سنوات، عبر كتاباته، حيث يشترط دولوز مهمة اساسية للفلسفة، قبل اعتباره الفلسفة ابداعاً للمفاهيم، وتتمثل في آليات صياغة السؤال وطرح المشكل الفلسفي بالطبع

* تدريسي في قسم الفلسفة ، كلية الآداب/
الجامعة المستنصرية

المحور الثاني: الصورة
السينمائية كمعطى للتفكير
والادراك.

لكن قبل الشروع في مناقشة
محاور البحث يتوجب طرح
عدة تساؤلات نعتقد اهميتها
بمكان، انها تمثل خطاطة عامة
لموضوع اشتغالنا في هذه
الأوراق ان السؤال الذي يتبادر
الى اذهاننا بصورة عامة هو
التالي ماذا يمكن ان تقدم
الفلسفة للسينما وينتج عن هذا
السؤال ماذا يمكن ان تقدم
السينما للفلسفة ألا ان السؤال
الاكثر اهمية وعمقا برأينا يتخذ
الصيغة التي تقول: كيف يمكن
لنا الجمع بين الفلسفة بوصفها
الخطاب الذي يتسم بطابعه
النظري وأبعاده المفارقة
والمغارقة بالتجريد والنخبوية،
من جهة ، والسينما التي عرفت
بكونها ذات خطاب ابداعي
عالمي يحاكي كافة المستويات
والشرائح في المجتمعات من
جهة اخرى .

بالطبع سيتوجب
الرجوع الى جيل دولوز في
سينما - الصورة- الزمن،
سينما الصورة- الحركة،
بجزأيه، حيث يستند دولوز بكل
وضوح في كتابه الى
برغسون، ليوظف من الاخير،
مفاهيم الديمومة، الحركة،
الصورة، الذاكرة، في فهم
الصورة السينمائية، عبر
استعارة تلك المفاهيم وتحليلها

من دون الانهماك بالإجابة
كمقدمة اساسية تؤهلنا لبلوغ
عتبة ابداع المفهوم بكافة
خصائصه وإمكاناته، ومن هذا
المنطلق تصبح الفلسفة المجال
المعرفي الذي لا غنى عنه
لصياغة مفاهيم الاختصاصات
التي تقع خارج الفلسفة،
والسينما واحدة من هذه
الاختصاصات التي تفتقر الى
فضاء نظري مستقل، كباقي
العلوم والفنون الاخرى ؟ .

تمثل السينما حقل
ابداعي يستند الى مجموعة
عناصر وأدوات أساسية تتوزع
بين الصورة، الحركة، الزمن،
الممثل، المخرج، المصور،
الكاميرا، الحبكة، الفكرة، ثم
النص الذي يجري على لسان
الممثل، وعناصر أخرى
متنوعة، ألا ان ما يهمنا في هذا
البحث هو الصورة ومكوناتها
وعناصرها وعلاقاتها البيئية
مع مفاهيم اخرى كالحركة
والزمن وربما السرد او
الخطاب السينمائي بوصفه احد
عناصر التعبير الاساسية
للصورة.

ينقسم البحث الى
محورين اساسيين:

المحور الاول: طبيعة
اللغة السينمائية وعلاقتها
بالفلسفة.

بصفته المحايدة، وذلك عبر القطع مع الفلسفة بوصفها تأملاً نظرياً ذات خصائص نخبوية، وهذا ما سوف يجعلنا نتجه صوب دولوز تحديداً وحصرنا لعدة اسباب لعل اهمها، اشتغاله في صلب موضوع البحث، وقرب تعريفه للفلسفة من اساس البحث قيد الدرس، بوصف الفلسفة فن ابداع المفاهيم، وهذا ما فعله دولوز في كتابه أنف الذكر بجزأيه.

مدخل تاريخي: السينما فلسفياً.

تمثل السينما واحدة من الفنون البصرية الرائدة في العالم، وهي كباقي الفنون، لا بد قد مرت بمراحل تاريخية، منذ النشوء الى المرحلة الراهنة، وقد اعتاد مؤرخوا ونقاد السينما تقسيم المراحل التي مرّ بها تاريخ السينما، الى مرحلتين اساسيتين: الاولى المرحلة التي كانت فيها السينما صامتة، والمرحلة الثانية هو دخول الصوت وهذا ادى بالضرورة الى دخول الخطاب والحوار المسموع - المرئي، وما يرافق هذا الدخول المميز من مقدرة ونفوذ للسينما على توظيف الافكار ومعالجتها، فالجميع يعلم لو ان السينما قد بقيت على صمتها، لما كان بالإمكان معالجة الكثير من الافكار الفلسفية لأسباب نعلمها، لعل ابسطها ان الافكار الفلسفية

منطقيها و سايكولوجيا، مستحضراً اهم اسماء الاعلام في تاريخ السينما، امثال، ازنشتاين، هتشكوك، فليني، برتولوتشي، غودار، وآخرون، ونحن بدورنا سنضع دعامة تاريخية للسينما عبر اهم انتقالاتها التي نعتقد انها تمثل حقبة تاريخية مستقلة عن حقبة اخرى، على سبيل المثال سنتحدث عن السينما في مرحلة التكوين عندما كانت صامتة، مجرد صورة دون كلام، انما مجرد إيماءات يستخدمها الممثلون آنذاك، والتي كان رائدها الفنان المبدع شارلي شابلن، ثم مرحلة دخول الصوت المتمثل بالخطاب واللغة المباشرة للصيغة بالمشاهد، واخرى دخول الالوان والتقنية المتطورة والجرافيك، وتعدد الابعاد، وصولاً الى السينما وعلاقتها بما بعد الحداثة.

لذلك سنجد انفسنا اكثر ميلاً للحديث عن السينما، على وفق هذا التحقيب الفلسفي بمعناه التقليدي، ولكن الحكم والفيصل في ذلك سيكون بالتأكيد لمدى قرب السينما من الفلسفة، وليس العكس.

في اطار سعيها الى الاجابة عن تلك التساؤلات السابقة يتوجب علينا تبني تعريف محدد للفلسفة لا يتقاطع مع طبيعة الخطاب السينمائي،

ذات عمق وتجريد عالي يستحيل معه معالجتها من منظور صامت، وبالطبع فإن السينما الصامته كانت واعدة من خلال انجاب مبدعين كبار كانوا قادرين على اتصال الكثير من الافكار من دون ان ينطقوا حرفاً واحداً، ولعل شارلي شابلن ابرز هؤلاء، الا معالجات هذا النوع من السينما وفي تلك الحقبة قد طالت موضوعات سياسية ونقودات اجتماعية للسياسة الاقتصادية، كال فقر، الاضطهاد، الحرمان، الحقوق، الحب، كل ذلك من خلال مفهوم الكوميديا السوداء، كما ان هذا النوع من السينما كان قد نشأ في ظل ظروف كانت الادوات التقنية فيها بسيطة ومتواضعة من الكاميرا بكافة تفاصيلها الى الاكسسوارات، والمونتاج، تلك الادوات التي لا غنى للسينما عنها ابداً، هذا ناهيك عن الكثير من التحديات التي كانت سائدة، من الكساد الاقتصادي والحروب والصراعات السياسية، الا ان الثابت، وبالطبع، وفي كلتا المرحلتين، هو الاهمية القصوى للرمز والعلامة والدلالة.

ربما ان هذا التقسيم والتمرحل التاريخي للسينما، والمرتبطة كما المحن، بمجموعة محددات متعلقة بالكشوفات العلمية، اقول ربما ان هذا التقسيم يذكرنا، بالقسمة الثنائية

التي يقيمها الكثير من الباحثين، بين مفهومي الحادثة وما بعدها، بالطبع مع محاولة لدمج وتبرير في أن واحد، لحضور العقل، بين المرحلتين، لا على المستوى التقني، بل على مستوى البناء الدرامي، ففي الوقت الذي كانت السينما الصامته تعالج موضوعات تتعلق بالحرية وحقوق المواطنة وتسعى الى نقد النظام الرأسمالي، كانت دعوى الحادثة قد رفعت شعار تحرير الانسان وتحقيق الرفاه واحترام وترسيخ فكرة الحقوق على كافة المستويات، في الوقت الذي تمثل فيه السينما في مرحلتها التالية، دعوى الى البحث عن موضوعات اخرى تتجاوز فيه تلك الطروحات التقليدية والانفتاح على العلوم الاخرى بكافة تفصيلاتها نقداً وتعريّة لمراكز السلطة الثاوية فيها، اضافة الى نقد المؤسسة السلطوية والاجهزة القمعية، ودعم الثورات الراديكالية والفوضوية، وهذا اقرب ما يكون لتيار ما بعد الحادثة، ناهيك عن القطيعة التي هي بمثابة تحصيل حاصل بين مرحلتين، كما هو الحال مع دعوة ما بعد الحادثة لعبور و مجاوزة طروحات الحادثة وشعاراتها التقليدية.

من الممكن ان نحدد اتجاهين رائدين للحركة

السينمائية بصورة اجمالية،
وكما يأتي:

١. الواقعية: في العام ١٨٩٠ بدأ الأخوة لومير يبهرون الجمهور بأفلامهم القصيرة التي تتناول الحياة اليومية، كما هي في الحياة الواقعية، والواقعية ليست سوى أسلوب معين يمثل انعكاس لواقع فيزيائي، على وفق ذلك يمكن القول ان الافلام الواقعية تحاول اعادة تكوين الواقع بأقل عدد ممكن من التحوير، فيسعى المخرج عبر عدسة التصوير نقل الواقع كما تلتقطه الكاميرا بكل غناه وتفصيله والحياة التي ينبض بها، انها محاولة لإيهام المشاهد بان عالم الفلم هو مرآة موضوعية غير محرفة عن الواقع الحقيقي.^٢

بهذا المعنى نجد ان هذا الاتجاه، النوع من الافلام هو مماثلة ومحاكاة للواقع الخارجي الماثل في العالم، بكافة تفاصيله، الا ان المفارقة، هو ان السينما ومهما حاولت ايصال صورة مقاربة لهذا الواقع، فإنها تبقى، كنوع من التمثيل لا يتعدى حدود الصورة الناتجة من عدسة الكاميرا، بمعنى ان السينما، ليست تعبير عن حقيقة بالمعنى العلمي الصرف، بقدر كونها محاولة لإعادة ابتكار وصناعة الواقع افتراضياً على وفق منظور

فلسفي معين وحدد مسبقاً، كما نعتقد، يحاول مناقشة فكرة معينة وايصال وجهة نظر متحيزة للمشاهد، ويتترك للأخير فهم وتأويل الصورة بكافة تفاصيلها العلاماتية والدلالية وفق منظوره وفهمه الخاص، فالواقع الفيزيائي لا يعدو كونه سطح يتضمن مجموعة من الظواهر التي تتجلى من خلال الرموز والعلامات واللغة.

٢. الانطباعي: هو صناعة من طراز خاص، تعتمد الواقع، كما هو الحال مع الواقعية، الا انها تعمل على اعادة صياغته وتشكيله بطريقة تميزه عن سواه، كما انها تعمل على التلاعب بمفهومي الزمان والمكان، تعمل على التزييق وفيها حضور واضح ومميز للأثر السايكولوجي والروحي والباطني للمخرج، بمعنى آخر يعمل المخرج على توظيف الكاميرا للتعليق على الواقع.^٣

يبدو ان الاتجاه الانطباعي في الصناعة السينمائية يسير باتجاه معاكس للاتجاه الواقعي، فالانطباعي يسعى الى تعمد التدخل في تشكيل الواقع من منظور يمثل وجهة نظر المخرج من خلال توظيف الكاميرا، واسقاط الجانب السايكولوجي في قراءة الواقع، وهذا ربما يرجعنا الى هذا

الصراع التقليدي في تاريخ الفلسفة، بين الاتجاه العقلاني، والاتجاه الحسي الواقعي، وجهتي نظر تسعى كل واحدة منهما الى تبرير وتقييد المعرفة، من منظور مختلف عن الآخر، وكل اتجاه يتضمن مميزات مختلفة عن الأخرى، والسؤال الافتراضي الذي نود طرحه هنا هو التالي: هل ان صناعة المعرفة بصرف النظر عن مرجعيتها- عقلانية صرفة ام حسية واقعية محضة- تماثل صناعة السينما بالاستناد الى الواقعي والافتراضي؟ بالطبع لست معنياً هنا في تقديم اجابة قدر اهتمامي بإثارة هذا السؤال الذي اعتقد انه محاولة لاجتراح ثغرة وبؤرة مناقشة لطبيعة هذه العلاقة والثنائية بين العقلي، الحسي- الواقعي، الانطباعي، واذا ما جاز لنا الذهاب الى ابعد من ذلك، فما المانع من استحضار وجهة نظر امانويل كانط، الفيلسوف الذي تجاوز هذه الثنائية، كما هو معلوم، من خلال قوله ان العقل يتضمن سبقاً منطقياً، والحواس تمتلك سبقاً زمنياً، فهل من الممكن ان يساعدنا ذلك في تحرير مقدمة للاجابة للسؤال اعلاه؟

اللغة السينمائية والفلسفة.

اشرنا سابقاً الى حقيقة ان السينما لم تكن بمعزل عن التحول والتطور الحاصل في مجال المعارف الأخرى، تلك

المجالات التي وفرت للسينما القاعدة الاساسية التي جعلت منها الفن المحايث للمجتمع والاكثر تأثيراً وحضوراً من الكثير من الفنون الأخرى الموغلة في القدم، بالمقارنة مع السينما حديثة العهد والنشأة، فكان لبزوغ الدراسات اللغوية ودراسة الرموز ومبحث الدلالات على يد كل من اللغوي الشهير دو سوسير والفيلسوف الامريكي تشارلس ساندرس بيرس صاحب الدراسات السيميائية، والسيمياء تختص بدراسة مختلف انواع العلامات، التي نسعى الى تأويلها ووضع نموذج للتصنيف خاص بها واكتشاف القوانين التي تحكم عمل مختلف اصنافها.

وقد كان لهذا المجال (السيميائية) الاثر البالغ في عقد المقاربات وايجاد التشابه بين اللغة والسينما، " كلغة بصرية خاصة، لغة فوق كل الجنسيات والثقافات، مفهومة للجميع. ستكون السينما الفن السابع، فن سيفرض اشكال اللغة قواعدياً : فاللقطة هي الكلمة، والمشهد هو الجملة." ٥

فاذا كانت اللغة شبكة واسعة من القواعد النحوية والصرفية تركز الى تقسيمات اولية واساسية كالاسم والفعل والحرف، ثم تتدرج الى ما هو اعقد، كذلك الحال مع اللغة

السينمائية، فهي تركز الى مجموعة من القواعد البسيطة التي تصل الى ما هو اعقد واكثر دقة، ولكن اذا كانت اللغة تتكون من مادة اساسية هي الحروف التي تكون قابلة للتمثيل بالصوت والرسم، فهل نستطيع القول ان مادة اللغة السينمائية هي الصورة؟ والتي تتكون بطبيعتها من مجموعة عناصر مؤطرة في مشهد او مجموعة مشاهد تسرد بطريقة الحكيم، بالطبع سنكون قادرين على القبول بهذا التعريف، ولكن بطريقة اجرائية، ولاسباب منهجية.

يقيم (فران فينتورا) صاحب كتاب (الخطاب السينمائي) جدلية حول طبيعة اللغة السينمائية، فهذه اللغة ذات طبيعة رمزية من جهة الا ان هذه الرمزية ليست مقتصرة على السينما من جهة اخرى، هنالك الكثير من العوامل داخل السينما قادرة على اضفاء المعنى على مشهد معين، كالاضاءة واللون والموسيقى وحجم اللقطة، وهذا ما لا يتوفر على اللغة الحوارية العادية بمفردها، اللغة السينمائية ذات طبيعة رمزية تعتمد على اقامة الرابط بين حدث واخر عبر الرمز والاشارة والتنويه، في حين ان اللغة تقوم على مجموعة من القواعد وخاضعة للنحو والصرف، ان الرموز داخل اللغة ذات طبيعة تعسفية

جامدة احياناً لا تتشابه مع الواقع، قبالة الصورة السينمائية التي تعبر عن الواقع وتعيد بناءه بما يتلائم وطبيعة الذائقة الفلمية والغاية التي تسعى الى تحقيقها، ناهيك عن الحضور المعجمي المسبق للغة قبالة الحضور الابداعي للصورة، ومحدودية الكلمات ولا نهائية المشهد والصورة.^٦

فاللغة السينمائية هي تعبير في حقيقة الامر عن الصورة، تلك التي تتراصف مع صور اخرى في مشهد واحد او اكثر، لتكون الفلم السينمائي، وتتسم الصورة السينمائية بكونها تعبير عن تجمع مدروس ومنتقى لمجموعة عناصر محدودة في اطار زمكاني لا فكاك منه، يتضمن الرموز والاشارات والعلامات والايماءات التي تفتح الصورة على امكانات قراءة لا تنضب، فالعلامة مثلاً "تعبير عن حقيقة مادية، ندركها عبر واحدة من حواسنا الخمس او اكثر، فقد نراها على شكل (جسم، لون، ايماءة) او نسمعها (لغة منطوقة، صرخة، موسيقى، ضجيج) او نشمها (روائح مختلفة: عطر، دخان) او نلمسها وكذلك نتذوقها،...، ان الخصوصية الجوهرية للعلامة هي الاشارة والدلالة على شيء اخر، غائب، محسوس ام مجرد.^٧

على وفق ذلك ترتكز الصورة السينمائية بوصفها تعبير عن اللغة السينمائية واداتها ومحورها الاساس، على العلامة، هذه الاخيرة بعدها جوهر ومركز تعبير للصورة.

الصورة بوصفها إدراكاً وتفكيراً

ننتقل الان الى الحديث عن الصورة بوصفها مرة قابلة للإدراك، واخرى قابلة للتفكير بها، فإدراك الصورة هو عملية ذات ابعاد بايلوجية عن طريق الحواس اي الإدراك السينمائي وليس العادي، والذي يتطلب امكانيات لا يتوافر عليها المتلقي البسيط، هذا من جهة، من جهة اخرى، انها تمثل بؤرة للتفكير عن طريق قابلية الصورة على حمل الاشارات والدلائل وقابلية المراقب على استنتاج الصورة عبر عمليات التأويل والتفسير، وهذا لا يعني ان هنالك ادراك وهناك تفكير بمعزل عن الإدراك، بل ان هذا الفصل هو لغاية منهجية ذات ابعاد اجرائية محضة، فالجميع يعلم ان الإدراك هو تعبير عن الوعي وهذا بدوره ليس سوى انزياح الى التفكير الذي به "يمارس الوعي بالخبرات دوره في تثبيت تاريخ وقوع الاحداث كمناسبات هامة في حياة الجماعة البشرية، كما يعمل على بعثها بشكل دائم ومستمر

من خلال الاحتفال بها في كل عام مستقبلي بشكل دوري في مياعدها المحدد"^٨ وعلى مر العصور.

اذا فالادراك يكون عادة للخبرة التي تتمظهر من خلال الواقع المباشر امدرک حسیاً، او من خلال الصورة التي تتم صياغتها او خلقها لتحاكي فكرة او واقع معين والسينما ليست سوى ارتصاف مجموعة من الصور زمانيا، بصرف النظر عن طبيعة ما تعبر عنه او ما تحاول ان تقوله تلك الصورة، ولكن ما هي الصورة؟ وكيف تتكون؟.

ان وجود الانسان في العالم يتحدد من خلال وجوده كذات، وهذا ما يسعى اليه الفلاسفة منذ وقت مبكر، وكل حسب طريقته، فديكارت سعى الى اثبات الذات من خلال الفكر عبر مفهوم الكوجيتو، واشترط وجود الذات بوجود الفكر، والتي هي نوع من تحصيل الحاصل، بمعنى ان ديكارت جعل المعرفة رهينة بأساس عقلي راسخ في الطبيعة الانسانية، في حين رهن جون لوك المعرفة واشترطها بالحواس والمستلمات التي تمر من خلالها، وليس للعقل سوى دور المنظم لهذه العملية، وهذا يعني ان وجود الذات قد انشطر او توزع بين اشتراطات عقلية، واخرى حسية، ولا وسط

السينما : من ميرلوبونتي الى جيل دولوز.

" (الفيلم لا يُفكر بل يُدرك)، هكذا انهى ميرلوبونتي مداخلته في مؤسسة الدراسات العليا السينمائية عام ١٩٤٥،...، هذا يعني ان السينما تكون موضوع ادراك، ولكن بطريقة خاصة جداً، او بالاحرى: ان الادراك نفسه هو الذي يختبر فيه. فالعمل السينمائي لا يهيأ من المفاهيم بقدر ما يهيأ من فرادة ادراكية. "١٠، أي انه يقول الحدث بالتعبير الدولوزي.

ان مقاربة ميرلوبونتي كما يبدو هي مقاربة ذات ابعاد سايكولوجية، والسبب كما يرى يعود لأسباب ثلاثة ، الاول ان علم النفس يفهم الادراك على وفق مصطلحات البنية، ثانياً ان علم النفس لم يعد يفصل بين الحواس الخمس، بل يصنع من الموضوع المدرك كلاً (بينحسّياً)، ثالثاً، انه لا يميز ابداً ما يقدمه الاسهام الحسي للتفكير العقلي للرموز ويصنع مباشرة من الشيء المدرك كلاً، ومن ثم لاحقاً يطبق هذه الاسهامات الثلاثة على ادراك الافلام، ١١ التي يتم صناعتها.

ولكن ما هو الفيلم بالنسبة لـ ميرلوبونتي؟ انه ببساطة كُـلُّ ذو دلالة، ومعطى للتعبير، فليست مهمة الفيلم ان يقول او ينقل الواقع ويعبر عن

بينهما، بالطبع كان كانط قد عمل على مجاوزة هذه الثنائية، ليحل محلها السابق المنطقي للعقل على الحواس، والسبق الزمني للحواس على العقل، خلاصة هذه المقدمة، ان العالم الخارجي ليس مستقلاً بذاته عنا نحن، بل هو قابل للادراك، وهذا يعني ان وجوده متعلق بوجود ذات تدركه.

ان عدم وجود ذات يعني عدم وجود العالم، بمعنى ان الادراك هو احساس وانفعال، وتبدأ عملية الادراك من خلال الحواس، فتتحول الاشياء بدورها الى احساسات، فالاشياء هي انطباعات حسية، التي تتحول بدورها الى ادراكات بعد تدخل الوعي، ان عالم الاشياء ليس العالم المادي بمفرده، ولا العالم الصوري لوحده، بل هو عالم الحياة التي تتجلى فيها الاشياء بوصفها معاني ودلالات تتحول بعدها الى صور بفعل الخيال، فالعالم هو عالم الصورة المتوسطة، لا يعيش الانسان وسط الاشياء ولا بين الاعداد فكلاهما وهم: الشيء صورة حسية، والعدد صورة مجردة، والانسان لا يدرك العالم بل يصوره، وليست الصورة سوى انفعال وفعل استقبال وارسال، ٩ لما بين الانسان والعالم، عالم العيش.

الافكار، بالطبع من خلال الصورة والمؤثرات المحيطة بها، بل ان مهمته تكمن في ايقاعه وحركته التي يعبر عنها انه يسعى لقول ذاته من خلال ذاته عبر رموزه الكامنة في الصورة المدركة في حركتها المستمرة والتي تكمن فيها البنية الزمانية للفيلم والمتضمنة كما المحنا مجموعة رموز واشارات ودلالات منتزعة من العالم وتعبّر عنه^{١٢}، في حدود عالم العيش الظاهراتي كما ادركه ميرلوبونتي.

نأتي الان الى ذكر ملحوظة مهمة وهي، ان استحضار ميرلوبونتي هنا ليس من باب المقارنة مع دولوز بالاساس، ولكن لغرض توظيف فهم ميرلوبونتي للسينما كمدخل لدولوز، وقبل ان نأتي الى هذا المدخل المشار اليه في اعلاه والمتعلق بطبيعة الفيلم والذي تم تعييده على وفق مفهومومي الزمن والحركة، يمثلان مدخلة دولوز، اقول قبل ذلك نأتي الى ذكر بعض النقاط الاساسية حول طبيعة الادراك السينمائي وفقاً لميرلوبونتي، كونه يمثل فهماً أساسياً لا مناص من ذكره ومحاولة الافادة منه، خاصة في علاقته بالحركة.

يمثل الادراك السينمائي نسخة مماثلة لادراك العادي، كيف ذلك؟ يتسم الادراك

العادي بكونه تعبير عن العلاقة بين الانا والعالم، بخلاف الادراك السينمائي، الذي رغم كماله الا انه لا يدرك واقعة كونه في العالم، من هنا نرى ان الادراك العادي اقرب للبعد السايكولوجي، ونستطيع استخلاص ثلاثة فوارق اساسية يقيمها ميرلوبونتي بين الادراك العادي والسينمائي، اولاً ان الادراك السينمائي مفتوح الافق وغير محدد كون الشاشة ليس لها آفاق، على العكس من الادراك العادي الذي تختزل فيه الرؤية الى مشهد محدد، فتتراجع جميع الاشياء والمواضيع الاخرى الى الهامش^{١٣}، بمعنى اننا وفي اثناء ادراكنا للموضوعات في العالم الخارجي ينحصر تركيزنا في مشهد محدد مع اهمال جميع التفاصيل الاخرى، رغم بقاءها في مكانها في العالم، في حين ان الشاشة السينمائية غير محددة الافق في الاطار كونها ذات حمولة رمزية عالية تختزل في مشهد واحد الكثير من الافكار، فالافق هو من يضيف على الاشياء هويته.

ان ادراكنا العادي غير محدد باطار على عكس السينما، وهذا التحديد واللاتحديد يحدد الرؤية ويختزل ويكثف الافكار والعالم على حد سواء،

بـبين الادراك العـادي والسينمائي، ففي السينما يكون المشاهد "حاساً دون ان يكون محسوساً فينفلت بذلك من اللمس والرؤية، انه مدرك محض، انا اخذ من دون احتمال ان اكون مأخوذاً، وهذا ما يميز وضعي كمشاهد".^{١٥}، للعمل السينمائي.

الصورة- الزمن- الحركة.

ان المداخلـة الفلسفية او قل المقاربة النظرية الخاصة التي يؤسسها دولوز لقراءة السينما، تمتاز بكونها متفردة، وتؤسس للمناعة بشكل ملفت للنظر، التفرد يأتي كون دولوز بقي وفيّاً لفهمه للفلسفة، من اعتبارها فن ابداع للمفاهيم، ناهيك عن تخصيصه كتاب جزأين، يحاول من خلاله خلق وابتكار وابداع فضاء واساس نظري للسينما، ذلك الفن الذي طالما بقي يشكو من خلوه من المفاهيم والاسس النظرية، اسوة ببقية الفنون الاخرى القريبة من السينما، كالفن التشكيلي مثلاً، وتؤسس للممانعة كون انطلاقة دولوز ليست من داخل السينما، وانما من خارجها. " ان ما ينصب الاهتمام عليه الان هو تصورات السينما. هو ان نفكر في هذا الفن بشروط نظرية بعينها وبمقتضيات منهجية ومفاهيمية، حتى تربط في الاخير ذلك بنظرية عامة في

واختلاف طريقة حضور الاشياء وما يحصل لها داخل حقل ادراكنا، انتشار الزمن واختلافه بين الادراك العادي والسينمائي، الادراك السينمائي اغلاقاً وتحديداً بينما يكون الادراك العادي انفتاحاً، والتحديق هنا هو عملية فصل الناحية التي نحقق فيها عن حقل الادراك، وهذا يعني ان الذات تمارس نوع من الاقتطاع داخل حقل الرؤية، وهو ادراك اصطناعي_ السينما_ ويمسي الموضوع المدرك منقطعاً عن بنيته وافقه، ويصبح المشاهد منقطع بدوره عن الارتباط الجسدي مع المشهد، هذان الانقطاعان متلازمان ويمثلان الفارق المزدوج بين السينما والادراك العادي، فالشاشة اطار وفي نفس الوقت انقطاع، بمعنى ان الادراك السينمائي هو القطيعة مع السينما، باعتبار السينما وجود يُدرك ولا يُدرك،^{١٤} بمعنى ان السينما كصناعة ابداعية، تتم صياغتها وفق منظور واعٍ، الا انها بذاتها غير قادرة على ادراك المتلقي، بمعنى انها موضوع للادراك من قبل الذات لا اكثر من ذلك، ولعل مكن قوة السينما هو في كونها صناعة لغرض الادراك وبؤرة للتفكير الجمالي والفلسفي على حد سواء.

في نهاية المطاف يضيف ميرلوبونتي المتحرك كفارق

العالم وفي الكائن.^{١٦} ويضيف قائلاً مؤكداً الدور الاساسي للفلسفة في رفد السينما بالمفاهيم " انها وظيفة الفلسفة ان تضع المفاهيم وتخلقها كي تتصور الكائن على نحو ما، ولكي تعطي معنى للتجربة الانسانية، ان خلق مفاهيم خاصة بالسينما، هي مهمة الفلسفة، لان المفاهيم التي لا تصلح الا للسينما لا تخلقها الا الفلسفة، ولا تخلق الا فلسفياً"^{١٧}، كما تقول لنا الحدث بتفاصيله العينية وليس المجردة.

يحيل دولوز في كتابه المذكور الى فيلسوفين لهم الاثر الواضح والفضل البالغ في نظرية دولوز حول السينما، الاول هنري برغسون (١٨٥٩-١٩٤١) والثاني هو شارلس ساندرس بيرس (١٨٣٧-١٩١٤)، اسستقى دولوز من بيرس مفهوم السيموطيقا باعتبارها "العلم القادر على دراسة الرموز والعلامات الخاصة بالسينما"^{١٨} اي ان بيرس يوفر لدولوز القدرة على ابتكار المفاهيم التي تغطي مجمل النشاط الفلمي السينمائي، اما برغسون، فهو كما يبدو الفيلسوف الوحيد الذي وضع مفاهيم خاصة بالسينما، ولكن من خارج السينما موظفاً افق الفلسفة، اهم تلك المفاهيم هي، الصورة الحركية، الحركة بوصفها كل يتحرك، فالصورة

المتحركة تتطابق مع عالم الاشياء في العالم الخارجي وتعبّر عنه، لكنها تبقى خيال وظل، وهم حركة عن طريق تداعي الصور بسرعة، فتلحق الصورة التالية بالصورة الماضية فتتشأ الحركة، ومن هنا ربما تجدر الاشارة الى ان لفظ الـ (cinema) مأخوذة من لفظة يونانية تعني الحركة، فالصورة المرئية خداع حواس يتحول فيها الثابت الى متحرك،^{١٩} ومتحول وهذا ما رفضته فلسفة افلاطون، وقبلت به الفلسفة المعاصرة.

هنالك ثلاث مستويات للصورة نستطيع الوقوف عليها لدى دولوز في السينما وهي : الصورة مدرك حسي، الصورة فعل، الصورة انفعال، يسوق دولوز الصورة تحت هذا الوصف " ربما تعبّره، في جميع الاتجاهات، التبدلات التي تنتشر في رحابة الكون،...، الصورة هي مجمل ما يظهر"^{٢٠}، فيما يتعلق بالصورة كمدرك حسي فان الاحالة التي تتبادر الى الذهن هي ارتباط الادراك بما هو حسي او نتيجة مباشرة له، " هذا يذكرنا ان كل ادراك هو اولا ادراك حسي- حركي: فالادراك ليس موجودا في المراكز الحسية ولا المراكز الحركية، هو يقسّ تعقيد علاقاتها"^{٢١}، فعملية الادراك هنا بحسب دولوز، تتخذ

موضع المراقب داخل الحركة الحسية، انطلاقاً من التمايز الذي يقيمه بين المراكز الحسية من جهة، والمراكز الحركية من جهة أخرى، ثم يتم التحول إلى النمط الثاني من الصورة، هنا الصورة بوصفها الفعل، إذا لاحظ دولوز أننا ننتقل ومن دون أن نشعر من الإدراك إلى الفعل بين ثنائية الصورة هذه، "ها نحن ننتقل من دون أن نشعر من الإدراك إلى الفعل، والعملية التي نقوم بها لم تعد الاختيار أو ضبط اللقطة، بل تقوس العالم، مما يؤدي إلى تأثير الأشياء الممكن فينا وإلى تأثيرنا الممكن في الأشياء في آن واحد،...، فكما أن الإدراك يربط الحركة بالأجسام، أي بأشياء صلبة تستخدم كأجسام مُحركة ومُحركة، فإن الفعل يربط الحركة بأفعال تكون ارتساماً لحداً أو نتيجة مفترضة"^{٢٢}، إذا نحن بصدد عملية انتقال من دور المراقب إلى دور المتفاعل الذي يتمخض عنه نتائج افتراضية بدورها، لكن الملاحظ هنا أن دولوز لا يقيم تقارباً بين هذين النمطين من الصورة، كإدراك، وكفعل، رغم التداخل الواضح بين النمطين، والذي من الصعب بمكان تناسيه أو اغفاله، ولكن يبدو أن دولوز هنا يشتغل بطريقة اجرائية بحتة.

في وبين هذين النمطين يقوم دولوز بعملية حشر للنمط الثالث من انمط الصورة، الصورة كأنفعال، ويتضح من هذا التمايز أن هنالك عملية انتقال ثلاثية تسير من الإدراك وتمر بالفعل وتنتهي بالتفاعل، الذي يمثل الصورة أنفعال التي تتوسط بين النوعين آنفي الذكر، "غير أن الفاصل لا يتحدد بتعيين وجهين/ حدين فقط، أحدهما إدراكي والآخر فاعل، هناك حالة وسطى، العاطفة التي تشغل الفاصل، وهي التي تشغله من دون أن تملأه أو تردمه. إنها تبزغ في مركز اللاتعيين، أي إنها تبزغ لدى الفاعل،...، إنها الطريقة التي يدرك الفاعل نفسه،...، وهذا التحول الأخير للصورة/ الحركة: أي الصورة/ العاطفة،...، (هذا التحول بحسب دولوز) يمثل معطى ثالثاً ضرورياً بالمطلق."^{٢٣}.

إذا ما شـننا الآن الحديث عن علاقة السينما بالفكر بمعزل عن التقسيمات السابقة للصورة لدى دولوز، والتي تتقوم من خلال الحركة، فإننا سنجد أنفسنا قبالة فهم تام للصياغات المفاهيمية التي يسعى دولوز إلى تعزيزها، عبر الخوض في تفصيلات الأعمال السينمائية لكبار المخرجين، فيحاول استخراج الأفكار من تلك الأفلام، وانتزاع التصورات والمفاهيم

عبر تحليلات دقيقة وبارعة، لحركة الكاميرا، ونوع اللقطة، وعنصر الزمن، انه تحليل لم يضاهيه كبار النقاد المشتغلون في مجال السينما، يقول دولوز " ان أولئك الاوائل الذين اشتغلوا في السينما وفكروا فيها انطلقوا من الفكرة البسيطة الآتية: السينما كفن صناعي توصلت الى الحركة الذاتية والحركة الآلية، وجعلت من الحركة المعطى المباشر للصورة، انها الصورة التي تتحرك هي ذاتها ولذاتها".^{٢٤}، بالطبع ان هذه القسمة الثنائية للصيغة بالحركة، الحركة الذاتية والحركة الآلية، تذكرنا بالقسمة التي يقيمها برغسون للذاكرة، الذاكرة الآلية الحركية (الجسدية)، والذاكرة الذاتية، التي تعني الذاكرة البشرية للفرد، الطاقة الروحية، والحقيقة نحن لا نعلم، هل ان دولوز قد استعار هذه القسمة من برغسون، أم هي من بنات افكاره؟ وبغض النظر عن اصول هذه القسمة، يبدو ان دولوز هنا وعبر استحضاره لهذا القول السابق، يحاول ان يحدد ويفرز ويفصل بنية الحركة، فعبر تقسيم الافكار تتضح الرؤى، لبناء التصورات وسبك المفاهيم التي تمثل غاية اشتغال دولوز.

يرى دولوز " ان اللحظة الاولى تنطلق من الصورة الى الفكر، ومن

الادراك الحسي الى المفهوم العقلي، فالصورة/ الحركة، متعددة وقابلة للتقسيم، حسب الاشياء التي تستقر بينها والتي هي من اجزائها المندمجة بها، ثمّة صدام بين الصور حسب مكوناتها الاساسي، او هناك صدام داخل الصورة حسب مكوناتها، او هناك صدام في الصور حسب جميع مكونات هذه الصورة: الصدام هو شكل تواصل الحركة في الصور.^{٢٥} أي الصور السينمائية.

من الجلي ان دولوز في هذا النص يؤسس لطبيعة العلاقة بين الفلسفة والسينما بالاستناد الى مسألتين: الاولى هو المرجعية اللغوية ذات الاصول اليونانية لمفردة السينما، والتي تعني الحركة، ومن الحركة ينفذ الى الصورة، كمفهوم يتمظهر من خلال الاشكال الثلاث التي اشرنا اليها، المسألة الثانية هو الخط الاجرائي الذي يتأسس على وفق مفهوم الاختلاف والتكرار، والتقسيم والتضمين، فليس المهم لدى دولوز البحث فيما هو حقيقي او زائف داخل الحركة الفلمية داخل الشريط السينمائي، بقدر اهتمامه في تأويل تتابع الصور داخل هذا الشريط، والذي يخضع بالضرورة للحركة والزمنى بوصفهما شرطان اساسيان لقيام الصورة كمظهر قابل للادراك، الحركة تتجلى بتعاقب ثلاثي، الزمن في

ديمومته، والامكان الذي يتوافر عليه المخرج في ادخار حركة الكاميرا في التلاعب بهذين العنصرين المقومين للصورة.

الخاتمة

من الممكن ايجاز خلاصة هذا البحث في عدة نقاط اساسية، تتوزع في محورين، الاول محور امكانية وجود فضاء للتلاقح بين السينما والفلسفة، الثاني محور الصورة بوصفها اطار للفكر.

المحور الاول ويتضمن التالي:

(١) هنالك امكانية للحدوث عن علاقة تداخل بين السينما بوصفها خطابا صوريا يتضمن جملة من المفاهيم التي تتجلى من خلال اللغة السينمائية ببعديها الصوري والخطابي المباشر.

(٢) ان حادثة تاريخ السينما بالمقارنة بقدامة الفلسفة من الممكن تجاوزها عبر نقطتي تقاطع، الاولى هو سعي دولوز الى سحب مفهوم السينما الى حقل الفلسفة انما تم عبر الاشتقاق اللغوي للسينما الذي يعني الحركة وتحت هذا العنوان انطلق اشتغاله في الجزء الثاني، السينما - الحركة، النقطة الثانية تتمثل في امكانية تجاوز هذا الفارق عبر الانتقالات والقطائع التي تحدث في اطار السينما

والفلسفة كل واحدة منهما على حدة.

(٣) هنالك مساحة واسعة لاشتغال الفلسفة في حقل السينما وتتم عبر مستويين اثنين، مستوى الصوت حين يتجلى كلاما مباشرا يطرح الافكار الفلسفية من دون اي غموض، ومستوى العلامة التي تمثل مركز التأويل وتفتح افق الصورة داخل العالم.

المحور الثاني ويتضمن عدة نقاط:

(١) تمثل الصورة علامة فارقة في تاريخ الفكر، ولا يمكن تصور الفكر من دون تصورات عامة وأطر تمنحه القدرة على مجاوزة التكثر الحاصل في العالم، ولعل هذا ما انتبه له افلاطون عندما حاول رسم ايقونات لهذا العالم تمثل نوع من استكمال للنقص والفساد الذي يعتري الواقع.

(٢) ان السينما ربما تعاني نوع من التذبذب بين مكوناتها الاساسية فهي تارة تلجأ الى الصورة كصورة وبمعاونة مؤثرات اخرى للتعبير عن اشكال قائمة، وتارة اخرى تعمل على توظيف الحوار المباشر ولكن عبر الصورة لا يصل فكرة او رسالة او بلوغ غاية محددة.

(٣) هنالك علاقة وطيدة لا تنفصم عراها بين الصورة والتي تمثل محور وروح وقلب

operation of the philosophy and the field work of cinema. However, at the same time it includes, at the very least, having a clear sympathy on the linguistic level relationship. Also indicates the presence of Interference relationship between the two areas, as far as the independence of each and every one of them from the other. It has become to attend Interference cognitive convention, meaning an overlap between the work of the various fields of knowledge of the general parameters to the details and particulars of that science and knowledge of the obvious for granted. The presence of this term but is a clear indication points to the importance of taking into consideration the lack of full independence between science fact, one of them complement each other.

المراجع والمصادر

- ١- ينظر: جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة، ترجمة

السينما النابض_ وهذا ما تلمسناه في النقطة السابقة_ والحركة، بمعنى لا يمكن ان تستمر حياة الصورة من دون الحركة فمتى توقفت الصورة عن الحركة فقدت قدرتها على توصيف واقعة او التعبير عن فكرة، وهنا نستطيع القول ان السينما تساوي الصورة وهذه الاخيرة تساوي الحركة، وفي اطار الصورة والحركة ينبثق الزمن.

(٤) ان افضل توصيف للعلاقة بين الصورة والحركة انما يتم عبر استحضار مفهوم الزمن، فكلا هذين العنصرين انما ينسابان ويجريان في امواج الزمن هذا الذي يتلقف الوجود بين تلافيفه اللانهائية والابدية، فكيف يمكن تصور حركة من دون تصور زمن تجري فيه هذه الحركة، كما لا يمكن تصور صورة من دون وجود حركة تحافظ على ديمومتها، وبين الحركة والزمن والصورة، تستمر لعبة السينما- الفلسفة، ومن يمكن ان يكون افضل حاكم بين هذه العناصر من الفلسفة تلك التي تقوم بوضع الحدود وابتكار المفاهيم لكل ذلك.

ABSTRACT

The title suggests (philosophy and film) the existence of independence between the area of

ومراجعة وتقديم، مطاع صفدي،
مركز الانماء القومي، المركز
الثقافي العربي، لبنان-بيروت،
الطبعة الاولى، ١٩٩٧، ص ٣٣-
ص ٤٣-٤٤. وينظر: دادلي اندرو،
نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة د.
جرجيس فؤاد مراجعة هاشم
النحاس، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ١٩٨٧، ص ١٠٤-١٠٥.

٢- ينظر: لوي دي جانيتي: فهم
السينما، ترجمة جعفر علي، دار
الرشيد للنشر، وزارة الثقافة
والاعلام، العراق - بغداد،
١٩٨١، ص ١٥-١٧.

٣- ينظر: لوي دي جانيتي: فهم
السينما، ترجمة جعفر علي، دار
الرشيد للنشر، ص ١٧-١٩

٤- ينظر: مارتين جولي، مدخل
الى تحليل الصورة: ترجمة: نبيل
الدبس، منشورات وزارة الثقافة-
المؤسسة العامة للسينما، سوريا-
دمشق، ٢٠١٤، ص ٣٢.

٥ - فران فينتورا: الخطاب
السينمائي، لغة الصورة: ترجمة،
علاء شنانة، منشورات وزارة
الثقافة- المؤسسة العامة للسينما،
سوريا-دمشق، ٢٠١٢، ص ٦.
وينظر: مارسيل مارتن: اللغة
السينمائية، ترجمة سعد مكاي،
مراجعة فريد المزاوي، الدار

المصرية للتأليف والنشر، ب.ت،
ص ٢٠-٢١-٢٢-٢٣.

٦- ينظر: فران فينتورا: الخطاب
السينمائي ولغة الصورة، ص ٨.
وينظر: جاك اومون، الصورة،
ترجمة ريتا الخوري، المنظمة
العربية للترجمة، بيروت - لبنان،
الطبعة الاولى، ٢٠١٣، ص ٦٢-
٦٣-٦٤.

٧- مارتين جولي: مدخل الى تحليل
الصورة، ترجمة: نبيل الدبس،
ص ٣٤.

٨- علاء عبد العزيز السيد: ما بعد
الحداثة والسينما، منشورات وزارة
الثقافة- المؤسسة العامة للسينما،
سوريا- دمشق، ٢٠١٠، ص ٣٤٦.

٩- ينظر: حسن حنفي: عالم
الاشياء وعالم الصور: مجلة
فصول، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، تحرير، رئيس هدى
وصفي، مدير التحرير، محمود
نسيم، العدد ٦٢، ٢٠٠٣، ص ٢٣-
٢٤.

١٠- كيليليا زرميك: ميرلوبونتي
والادراك السينمائي: ترجمة: د.
عدنان نجيب الدين، مجلة فلسفات
معاصرة، تحرير د. عدنان نجيب
الدين، مجد المؤسسة الجامعية
للدراسات والنشر والتوزيع،
بيروت-لبنان، العدد الاول، الطبعة
الاولى، ٢٠٠٩، ص ١٢٠. وينظر:

دافيد فيكتـروف، الاشـهار
والصورة، صورة الاشهار، ترجمة
سعيد بنكراد، منشورات الاختلاف-
منشورات ضفاف، لبنان-بيروت،
ط١، ٢٠١٥، ص ٥١.

١١- ينظر: كليليا زرميك:
ميرلوبونتي والادراك السينمائي:
ترجمة د. عدنان نجيب الدين،
ص ١٢١-١٢٢. وينظر: ريجيس
دوبري، حياة الصورة وموتها،
ترجمة د. فريد زاهي، منشورات
وزارة الثقافة، الجمهورية العراقية،
بغداد، دار المأمون للترجمة
والنشر، ٢٠٠٧، ص ٣٩٥-٣٩٦.

١٢- ينظر: كليليا روميك:
ميرلوبونتي والادراك السينمائي،
ص ١٢٢.

١٣- ينظر: المصدر نفسه، ص
١٢٣-١٢٤.

١٤- ينظر: كليليا روميك:
ميرلوبونتي والادراك السينمائي،
ص ١٢٤-١٢٥.

١٥- المصدر نفسه: ص ١٢٩.

١٦- خميس بو علي: جيل دولوز
صورة الفيلسوف: منشورات
الاختلاف، دار الامان، الجزائر،
منشورات ضفاف، بيروت-
الرياض، الطبعة الاولى، ٢٠١٤،
ص ٣١٣.

١٧- جيل دولوز: الطية، ص ٨٣،
نقلا عن : خميس بو علي: جيل
دولوز صورة الفيلسوف: ٣١٣.

١٨- خميس بو علي: جيل دولوز
صورة الفيلسوف: ص ٣١٥

١٩- ينظر: حسن حنفي: عالم
الاشياء وعالم الصور: ص ٢٤-٢٥

٢٠- جيل دولوز: سينما، الصورة-
الحركة: ترجمة جمال شحيد، ج ١،
مركز دراسات الوحدة العربية،
المنظمة العربية للترجمة، بيروت-
لبنان، الطبعة الاولى، ٢٠١٤،
ص ١٢١.

٢١- جيل دولوز: سينما، الصورة-
الحركة: ترجمة جمال شحيد، ص
١٣٢-١٣٣

٢٢- المصدر السابق: ص ١٣٣.

٢٣- المصدر السابق : ص ١٣٣-
١٣٤.

٢٤- جيل دولوز: سينما، الصورة-
الزمن، ترجمة جمال شحيد، ج ٢،
مركز دراسات الوحدة العربية،
المنظمة العربية للترجمة، لبنان -
بيروت، الطبعة الاولى، ٢٠١٥،
ص ٢٥١. وينظر: هنري اميل،
علم جمال السينما، ترجمة ابراهيم
العريس، وزارة الثقافة، سوريا-
دمشق، ٢٠٠٥، ص ٢٩-٣٠.

٢٥- جيل دولوز: سينما، الصورة-
الزمن، ترجمة جمال شحيد، ص
٢٥٣-٢٥٤.

قائمة المصادر والمراجع

- (١) جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة، ترجمة ومراجعة وتقديم، مطاع صفدي، مركز الانماء القومي، المركز الثقافي العربي، لبنان-بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٩٧.
- (٢) لوي دي جانيتي: فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، العراق - بغداد، ١٩٨١.
- (٣) مارتين جولي، مدخل الى تحليل الصورة: ترجمة: نبيل الدبس، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، سوريا- دمشق، ٢٠١٤.
- (٤) علاء عبد العزيز السيد: ما بعد الحداثة والسينما، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، سوريا- دمشق، ٢٠١٠.
- (٥) حسن حنفي: عالم الاشياء وعالم الصور: مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تحرير، رئيس هدى وصفي، مدير التحرير، محمود نسيم، العدد ٦٢، ٢٠٠٣.

- (٦) كيليا زرميك: ميرلوبونتي والادراك السينمائي: ترجمة: د. عدنان نجيب الدين، مجلة فلسفات معاصرة، تحرير د. عدنان نجيب الدين، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، العدد الاول، الطبعة الاولى، ٢٠٠٩.
- (٧) خميس بو علي: جيل دولوز صورة الفيلسوف: منشورات الاخوتلاف، دار الامان، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت-الرياض، الطبعة الاولى، ٢٠١٤.
- (٨) جيل دولوز: سينما، الصورة- الحركة: ترجمة جمال شحيد، ج ١، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، الطبعة الاولى، ٢٠١٤.
- (٩) جيل دولوز: سينما، الصورة- الزمن، ترجمة جمال شحيد، ج ٢، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، لبنان - بيروت، الطبعة الاولى، ٢٠١٥.
- (١٠) دادلي اندرو، نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة د.

جرجيس فؤاد مراجعة هاشم
النحاس، الهيئة المصرية
العامّة للكتاب، ١٩٨٧.

(١١) مارسيل مارتن: اللغة
السينمائية، ترجمة سعد
مكاوي، مراجعة فريد
المزاوي، الدار المصرية
للتأليف والنشر، ب.ب.

(١٢) جاك اومون، الصورة،
ترجمة ريتا الخوري، المنظمة
العربية للترجمة، بيروت -
لبنان، الطبعة الاولى، ٢٠١٣.

(١٣) دافيد فيكتروف، الاشهار
والصورة، صورة الاشهار،
ترجمة سعيد بنكراد،
منشورات الاخـتلاف-
منشورات ضفاف، لبنان-
بيروت، ط١، ٢٠١٥.

(١٤) ريجيس دوبري، حياة
الصورة وموتها، ترجمة د.
فريد زاهي، منشورات وزارة
الثقافة، الجمهورية العراقية،
بغداد، دار المأمون للترجمة
والنشر، ٢٠٠٧.

(١٥) هنري اميل، علم جمال
السينما، ترجمة ابراهيم
العريس، وزارة الثقافة،
سوريا-دمشق، ٢٠٠٥