

الصورة السينمائية من منظور فلسفي عند جيل دولوز فيلم "سارق الدراجة الهوائية نموذجاً"

The cinematic image from the philosophical perspective of Gilles Deleuze 'The Bicycle Thief' as example

*1، بسدات عبد الصمد

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم - الجزائر abdessamed.bessadet@unin-mosta.dz

تاريخ النشر: 2025/06/03

تاريخ القبول: 2025/05/31

تاريخ الاستلام: 2025/03/18

ملخص: تأتي هاته الورقة البحثية لتعوض في مجال الصورة السينمائية من خلال طرح فكري فلسفي ذو إسقاطات ممارسية، عبر أعمال فيلسوف الفن والسينما "جيل دولوز"، الذي أبدع مفاهيم خاصة بالصورة السينمائية التي لازلت محل نقد ودراسة من طرف المختصين و المهتمين بعالم السينما، و عليه ستتطرق الورقة إلى مفهوم الصورة السينمائية و تنوعاتها و كذا تحولاتها عنده كما تسعى كذلك إلى إبراز كيفية تعامل المفكر والفيلسوف جيل دولوز مع الصورة السينمائية عبر ابداعاته المفاهيمية الخاصة بالسينما عموماً بوصفها مجالا قادرا على انتاج الأفكار عبر أدواتها، و بالصورة خاصة، و لتفسير تلك التحولات و التنوعات الخاصة بها، اعتمدت الورقة البحثية على فيلم " سارق الدراجة الهوائية" للمخرج "فيتوريو دي سیکا" لإظهار مختلف مظهرات الصورة السينمائية و تجاذباتها بين الحركة و تنوعاتها وكذا الزمن و تحولاته باعتبارهما حالتان متلازمتان.

كلمات مفتاحية: الصورة السينمائية، الصورة/الحركة، الصورة/الزمن، الصورة/البؤرة، جيل دولوز.

Abstract This paper aims to dive into the field of the cinematic image through a philosophical theoretical proposal with practical projections, through the work of the philosopher of art and cinema Gilles Deleuze, who created concepts related to the cinematic image that are still the subject of criticism and study by specialists and those interested in the world of cinema, and therefore the paper will address the concept of the cinematic image and its variations and transformations for him, and also seeks to highlight how the thinker and philosopher deals with the cinematic image through his conceptual creations related to cinema in general as a field capable of producing ideas through its tools, and the image in particular. In order to explain the transformations and variations of the cinematic image, the paper relies on the film 'The Bicycle Thief' by Vittorio De Sica to show the various manifestations of the cinematic image and its tensions between movement and its variations as well as time and its transformations as two inseparable states.

Keywords: Cinematic image, image/motion, image/time, image/crystal, Gilles Deleuze.

* المؤلف المرسل: بسدات عبد الصمد الإيميل abdessamed.bessadet@unin-mosta.dz

الصورة هي ذلك النفس الزائل المُتَبَخَّر، لكنّه معبّر، الصورة هي ما ينطفئ، ما يُستهلك، هي سقطة، هي الشدّة الخالصة، التي لا يمكن لها أن تُصِف إلاّ وهي في حالة سقوط"

جيل دولوز

مقدمة:

تأتي هذه الورقة البحثية لتغوص في مجال الصورة السينمائية فلسفيًا من خلال مفاهيم الصورة عند "جيل دولوز" وما يبرّرها مشهديًا في فيلم سارق الدراجة الهوائية للمخرج الإيطالي "فيتوريو دي سیکا" الذي ينتمي إلى الواقعية الجديدة التي ظهرت على أنقاض الواقعية الشعرية الفرنسية جماليًا و متأثرة بالسينما السوفياتية خاصة أعمال "تريغا فيرتوف" التسجيلية أمّا تاريخيًا نجدها قد ظهرت في نهاية الحرب العالمية الثانية على يد المخرج الكبير "روبرتو روسيليني"، كما أنّ هذه الورقة ستتطوّر من خلال المنهج التحليلي عبر ثنائيات مُتجسّدة في مقاربتين، أمّا الأولى فهي تأويلية و تخصّ الربط بين الصورة كمفهوم و ما يبرّرها في الفيلم النموذج، أمّا الثانية فهي حتما مقارنة سوسيو - تاريخية و تخصّ الفيلم في حدّ ذاته، أمّا الفرضية الأساسية التي تنطلق منها الورقة البحثية فهي حتما اعتبار السينما خلّاقة للمفاهيم ما دفع جيل دولوز إلى التركيز على الصورة كأرضية لإنتاج تلك المفاهيم، ما سيفضي إلى إبراز أصناف الصورة السينمائية كما وردت في الصورة حركة و الصورة زمن عند جيل دولوز عبر مشاهد سينمائية من فيلم "سارق الدراجة"

ومن الكلمات الموجزة في وصف الصورة للفيلسوف جيل دولوز المذكورة أعلاه، يبرز حيّز الاشتغال وهو الصورة السينمائية من منظوره الفلسفي و معالجتها في ذاتها أي الصورة (مفهوم) بالصورة (مشهد)، عبر عمل الفيلسوف الفرنسي الأصل الذي يعتبر من الذين تميّزوا بأفكارهم المتجاوزة لكل الأعراف والتقاليد الفلسفية التي سبقته، عبر فلسفته و طريقة تفكيره اللتان توصفان بالتعقيد، و من خلالهما تجاوزَ الفكر التأملي و التحليل المجرد، هو صاحب الفلسفة التجريبية القائمة على الصيرورة و الديمومة في نسق ديناميكي لا متناهي، باعتبارها قائمة على مفاهيم أساسية أعطت له تميّزا و صخبا وسط أهل الفلسفة والعلم و المعرفة في القرن العشرين كالتعدّد و الحركة، الاختلاف والتكرار، الزمن التاريخي(الكرونولوجي) و "الزمن الأيوني (Gille, 1969,P.194)", الزّاهن و الافتراضي. ومن خلال كل هذا توصّل إلى فكرة مفادها أنّ الفلسفة أولا هي ابداع للمفاهيم، ما يعني "أنّه أراد التفكير على نحو مغاير، ليؤكّد موقفه المندد دوما بالصورة الدغمائية للفكر من خلال صورة جديدة، وليُصيغ بالمقابل تصوّرا جديدا للفلسفة" (دولوز، 2009، الصفحة 11) بالتالي فالفلسفة عنده ليست تلك الطريقة في البحث عن الحقيقة عبر التأمل و الفكر المجرد، بل هي وسائل وأدوات إجرائية للبحث، أهمّها تعدد المفاهيم باعتبارها مفردات البحث عن الحقيقة، و بذلك هو ابتعاد تام عن كل ما هو أحادي أو مركزي أو

الصورة السينمائية من منظور فلسفي عند جيل دولوز فيلم "سارق الدراجة الهوائية نموذج

مطلق، والبحث في عوالم أوسع تنطلق من الهامش، عبر مبدأ المحايثة الذي يركّز على الشيء في ذاته بمعزل عن كل شيء خارج عنه، متجاوزا بذلك مفهوم التعالي الذي يدل على سبب خارجي وأسمى، وكذا عبر تفويض المسلّمات و اليقينيات التي كانت سائدة و معتمدة في الفلسفة التقليدية وما بعدها، حتى أن فلسفته وصفت بأنها تتعايش مع الواقع، تتأثر به و تأثر فيه، كما أنها وُصفت بفلسفة الوسط، لا بداية معروفة و لا نهاية معلومة لها ، لا تعترف بالمرجعية أو الإحالة، و عليه نجده قد تجاوز أفكار فلاسفة كبار من أمثال هيجل و كانط و من سبقهم ، بالمقابل وجد في نصوص كل من "هنري برغسون"، "فردريك نيتشه" و "باروخ سبينوزا" منطلقات لتطوير أفكاره، بعد التعمق في دراستها، إلى أن أصبحت تمثل أهم مصادر و أصول فلسفته كلّها. لكن غالبا ما كان يتجاوز مجاله الفلسفي إلى مجالات أخرى كمجالات العلم والفن والسياسة، والكل عنده إبداع، فكما الفلسفة إبداع للمفاهيم، فالعلم والفن كذلك إبداع بطرق مختلفة، و في الفن نذكر مجال السينما الذي أخذ اهتمام الفيلسوف جيل دولوز، حيث أُلّف فيه كتابين كان عنوانهما "سينما 1 - سينما 2 الأول ربط فيه الصورة بالحركة، أمّا الثاني فربط فيه الصورة بالزمن، بذلك أصبح العنوانين صريحين، الصورة - الحركة 1983 والثاني الصورة - الزمن 1985، باعتبارهما كتابان متلازمان الثابت فيهما الصورة أمّا ما دون ذلك فهو متغيّر.

وبناء على ما ذكرنا سلفا يمكن القول أنّ هاته الورقة البحثية تخوض في الصورة السينمائية انطلاقا من مفهومي الحركة والزمن عند جيل دولوز، باعتبار أن السينما من أهم إبداعات او ابتكارات القرن العشرين، لأنّ حسبه " مفاهيم السينما لا تعطى في السينما. ومع ذلك هي مفاهيم السينما، وليست نظريات تتعلق بالسينما. على الدوام هناك ساعة عند الظهر أو عند منتصف الليل يجب فيها ألّ نطرح السؤال الآتي "ماهي السينما؟" ما هي الفلسفة؟". السينما بحد ذاتها هي ممارسة جديدة للصور والعلامات التي يترتب على الفلسفة أن تصوغ لها النظرية كممارسة تصوّرية. فلا يوجد أي تضخيم تقني أو تطبيقي (في التحليل النفسي أو الألسنية) أو انعكاسي يكفي لتشكيل مفاهيم السينما بذاتها" (دولوز، 2015، الصفحة 448) كما هو تركيز على الصورة السينمائية التي لم تخرج بتاتا من نسقه الفلسفي المحايث، باعتبارها ابداعات مفاهيمية شغلت بال العملية النقدية، وأعطت متنفسا جديدا للمشتغلين في الحقل السينمائي، علما أنّ الورقة البحثية اختارت نمودجا سينمائيا لتبرير السياق المفاهيمي للصورة السينمائية عند جيل دولوز و هو فيلم " سارق الدراجة الهوائية" للمخرج "فيتوريو دي سیکا" وهو مخرج وممثل إيطالي من رواد الحركة الواقعية الجديدة الإيطالية، من أهم أفلامه ماسح الأحذية 1946 وسارق الدراجة 1948.

أمّا هذا الأخير فيعد احد روائع المدرسة الواقعية الإيطالية الجديدة"، حيث يعرض لنا قصة "أنطوني و ريشي" (الشخصية البطلة) الذي يعد أحد المواطنين الإيطاليين الذين وجدوا أنفسهم في حالة بطالة بعد الحرب

الصورة السينمائية من منظور فلسفي عند جيل دولوز فيلم "سارق الدراجة الهوائية نموذج

العالمية الثانية بمدينة روما الذي ينجح في الحصول على وظيفة لصق الإعلانات، وهي مهنة تقتضي امتلاكه لدراجة هوائية وعليه يضطر أنطونيو لاسترجاع دراجته المرهونة عبر بيع عائلته لبطانيتهم، وما هذا إلا برهانا عن وضعهم الاقتصادي المزري، حيث يتعرض أنطونيو في أول أيام عمله لسرقة دراجته مما يدفعه لخوض غمار بحث شاق عنها في أرجاء روما كلها بصحبة ابنه "برونو"، علما أن هذا الفيلم احتل المرتبة الرابعة من قائمة مئة فلم للسينما العالمية كما أنه نال جائزة أوسكار فخرية من بين جوائز عالمية أخرى سنة 1950.

في سياق الواقعية الإيطالية الجديدة التي ظهرت سنة 1944م و امتدت إلى غاية 1951م ومنذ ظهورها أعلنت عن نفسها ومجال اشتغالها عبر تيمات تدوين الفاشية بشكل واضح و صريح، والأوضاع الاجتماعية كما الاقتصادية كمشكل البطالة، ومعاناة الريف، خاصة أوضاع المرأة، أما فيما يخص ميزات الواقعية الجديدة وخصائصها فذلك بتجلي في أسلوبها الأدائي من حيث الابتعاد عن الممثلين المحترفين " حيث امتلأت الشاشة بالفلاحين والصيادين والعمال الذين كانوا يكرّرون إيماءاتهم أمام الكاميرا التي اكتفت بتسجيل الواقع " (أنبال، 2000، الصفحة 64) أما تقنياً فهي ترفض المؤثرات البصرية سواء أثناء التصوير أو في عملية المونتاج، وتحبذ التصوير في أماكن واقعية. أما فيما يخص الفيلم النموذج ورغم أنه ليس فيلماً دعائياً ماركسياً صريحاً، إلا أنه يقدم نقداً اجتماعياً قوياً يتناغم مع المفاهيم الماركسية الأساسية. حيث يجبرنا الفيلم على التساؤل حول أوجه عدم المساواة المتأصلة في المجتمع الإيطالي بعد الحرب الكبرى الثانية والحاجة إلى التضامن الطبقي في مواجهة القمع الاقتصادي.

وعليه، جاء فيلم سارق الدراجة (1948) للمخرج "فيتوريو دي سیکا" معلناً المأساة الاقتصادية والاجتماعية التي عاشتها إيطاليا، هو إدانة صريحة ومؤثرة لنظام يسحق الفئات الأكثر ضعفاً، تظهر فيه وحشية الفقر واستنزاف الطبقة العاملة، و اعتماد شبه كلي على وسائل الإنتاج، وانعدام للتضامن الطبقي وسط نظام تنافسي لا يرحم، مع عجز للأفراد في مواجهة الهياكل الاجتماعية والاقتصادية. إنه اليأس التام لأنطونيو، الذي يسير يداً بيد مع ابنه نحو مستقبل غامض، هو الصراع اليأس الذي يخوضه رجل من الطبقة العاملة "أنطونيو ريتشي"، لاستعادة دراجته المسروقة، باعتبارها أداة أساسية للوظيفة التي عُرضت عليه أخيراً، ومن خلال هذه القصة البسيطة، يسلط الفيلم الضوء على عدة جوانب مهمة للإنسان (الإيطالي) بعد الحرب الكبرى الثانية في خضم صراع طبقي مرير أظهر للعلن حالات نذكر منها:

حالة الاغتراب:

التي أثقلت كاهل "أنطونيو ريتشي" حتى الاختناق، هته الحالة التي لا تظهر إلا عند تناقض الذات مع الموضوع في علاقتهما مع ناتج العمل، هذا الأخير الذي هو في الحقيقة غريب عن العامل مستقل عنه، وقد

عبر كارل ماركس في مخطوطات 1844 عن مفهوم الاغتراب لديه بتسلسل متناقضات حيث أكد يقول «كلما زاد ما ينتجه العامل قلّ ما يستهلكه، وكلما زادت القيم التي ينتجها أصبح هو أكثر تفاهة و قلّ شأنه، وكلما تحسّن شكل نتاجه، زاد العامل تشوّهاً، وكلما زادت مدنيّة موضوعه أصبح العامل أكثر وحشية، وكلما زادت قدرة العمل أصبح العامل أكثر عجزاً، وكلما زاد إبداع العمل أصبح العامل أكثر غباءً و ازدادت عبوديته للطبيعة» (ماركس، 1974، الصفحة 70). وهذا ما يتجلى في الفيلم اثناء بحث ريتشي عن دراجته الهوائية أين يضعه الموقف وجهاً لوجه أمام مدينة هائلة وغير مبالية. إنه ينحدر إلى حالة من التبعية المادية لدرجة أن فقدان شيء ما يغرقه في أزمة وجودية. إن العمل الذي يحصل عليه (وضع الملصقات) منفر وغير مجزٍ، مما يؤكد كيف يمكن للرأسمالية أن تختزل العمل البشري إلى مجرد سلعة.

حالة الصراع الطبقي وانعدام التضامن:

جسدت إيطاليا ما بعد الحرب الثانية الكبرى بحق الصراع من أجل البقاء، حيث تدور أحداث الفيلم في سياق من الفقر المنتشر على نطاق واسع وفيه يتفاقم الصراع من أجل البقاء على قيد الحياة، هي المنافسة بين الأفراد بدلاً من التضامن الطبقي. ربما يكون اللص نفسه ضحية لنفس البؤس الاقتصادي. في غياب تام للنظام الذي هو من مهام الدولة التي كانت في خدمة الطبقة الحاكمة والمتحكمّة في وسائل الإنتاج و التي تجسّد البناء الفوقي بامتياز، هذا الأخير الذي يلعب دوراً هاماً في السيرة التاريخية عبر الأجيال، و يؤثر في كل الجوانب التاريخية بما في ذلك الجانب الاقتصادي الذي يعتبر أساس وجود البناء الفوقي و لهذا استنتج كارل ماركس أنّ « أفكار الطبقة السائدة هي في كل عصر الأفكار السائدة أيضاً ، يعني أن الطبقة التي هي القوة المادية السائدة في المجتمع، هي في الوقت ذاته القوة الفكرية السائدة. إن الطبقة التي تتصرف في وسائل الإنتاج المادي تملك في الوقت ذاته الإشراف على وسائل الإنتاج الفكري، فبقدر ما يسودون على أنهم طبقة، فهم يحدّدون مدى عصر تاريخي معين» (كارل ماركس، فردريك انجل، 1986، الصفحة 42). وخير دليل على ذلك هو لامبالاة المؤسسات القائمة على النظام (الشرطة غير فعالة أو حتى غائبة عن الفقراء) حيث أنّ الدولة غالباً ما تخدم مصالح الطبقة الحاكمة وليست ضامناً محايداً في خدمة الجميع.

ويوضح المشهد الذي يحاول فيه أنطونيو سرقة دراجة أخرى بدافع اليأس، ويتغلب عليه الحشد على الفور كيف يتم الدفاع عن الملكية الخاصة بشراسة، حتى عندما لا يتم تلبية الاحتياجات الأساسية للفرد. ينقلب الحشد، المكون على الأرجح من بروليتاريين آخرين، ضد واحد منهم، مما يديم النظام الذي يضطهدهم

حالة الوجه المادي للمجتمع و أثر وسائل الإنتاج على الفرد:

يوضح الفيلم بشكل مؤثر كيف أن الوصول إلى وسائل الإنتاج في النظام الرأسمالي يحدد بقاء الأفراد وكرامتهم. الدراجة الهوائية ليست مجرد غرض بالنسبة لأنطونيو، بل هي وسيلة إنتاجه. بدونها، فهو مستبعد من سوق العمل وعائلته مهددة بالموت جوعاً ، حيث تكشف سرقة الدراجة عن هشاشة الطبقة العاملة. فأنطونيو، على الرغم من حسن نيته وحاجته الملحة للعمل، أصبح عاجزاً بسبب فقدان أدواته الوحيدة. ما يعني هشاشة أولئك الذين لا يملكون وسائل الإنتاج ويعتمدون على تأجيرها (هنا، بشكل غير مباشر، من خلال الحاجة إلى امتلاك دراجة من أجل الحصول على وظيفة).

حالة خلق الوعي المزيف في ضمير الطبقة العاملة:

على الرغم من أن الفيلم لا يركز صراحة على الأيديولوجيا، إلا أنه يمكننا ملاحظة وجود الكنيسة والجمعيات الخيرية. كأدوات تضليلية للطبقة الحاكمة وفي ذلك محاولات للتخفيف من عدم المساواة في النظام دون تحدي هياكل السلطة الأساسية. ومن منظور ماركسي، يمكن لهذه المؤسسات أن تساعد في الحفاظ على وعي زائف من خلال تقديم مساعدات لمرة واحدة دون معالجة الأسباب الجذرية للبؤس. فالوعي الزائف عبارة عن وعي مشوّه ومغلوط، جاء نتيجة للأيديولوجيا البورجوازية، بهدف إخضاع الوعي الجمعي وجعله يعيش واقعة كأنه حقيقة وجب التعامل معها باختلاف التبريرات، ولهذا فإنّ الأفكار السائدة في كلّ عصر، هي دائماً أفكار الطبقة الحاكمة، لأنها في جميع أشكالها كانت تجد مبرراً لتزييف وعي عامة المحكومين.

وفيلم "سارق الدراجة" ترجمة صادقة لهذه الأفكار، كما هو فيلم من أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة ، يغوص في الواقع الاجتماعي لإيطاليا بعد الحرب الثانية الكبرى . عبر عائلة فقيرة ، لا تزييف ولا تجميل، فقط مشاهد تم تصويرها في مواقع تصوير حقيقية، بممثلين غير محترفين وكاميرا أقرب ما تكون إلى ما يتم تصويره. القصة بسيطة، تجسّد رجلاً عليه أن يعثر على دراجته الهوائية المسروقة لتجنب فقدان وظيفته ، هو البحث عن الدراجة الهوائية، الذي يجري على مدار يوم واحد، هو مسألة روتينية في الفيلم، لكنه يسمح لـ "فيتوريو دي سيكا" بتطوير تساؤلات غنية وكثيفة ومعقدة حول الروابط التي تربط الناس ببعضهم البعض، والكرامة، والعزلة ، الفقر، الرذيلة الامبالاة... وأخيراً سارق بالضرورة هو بطل الفيلم "أنطونيو ريتشي" إلى جانب هذا الاهتمامات الاجتماعية والأخلاقية، هو فيلم مفعم بالتشويق و التوتر.

لكن قبل الخوض في المنظور الفلسفي للصورة السينمائية عند جيل دولوز وجب أولاً البحث في ماهية

الصورة السينمائية.

1. ماهية الصورة السينمائية

تعد الصورة السينمائية عنصراً أساسياً في السينما، سواء من الناحية الفنية أو التقنية. فهي تسمح لنا بخلق عوالم بصرية غنية ومعقدة، وسرد القصص بطريقة غامرة. هي الوحدة الأساسية للسينما، سواء في بعدها التقني أو الفني. بصفقتها تمثيل بصري في الحالتين الثابت أو المتحرك، يتم التقاطها بواسطة جهاز بصري وعرضه على شاشة. أما تقنياً فهي تتكون من سلسلة متتابعة من الصور الثابتة التي يتم عرضها بسرعة عالية بما يكفي لخلق وهم الحركة. وتساهم عناصر مثل التأطير والتكوين والضوء واللون وعمق المجال في جودة الصورة وجمالياتها. أما فنياً وجمالياً فهي تعد أداة قوية لسرد القصة، حيث تتيح نقل المشاعر والأفكار والمعلومات. وعليه قد شهدت الصورة السينمائية تطوراً مستمراً مع مرور الوقت، عبر ظهور تقنيات جديدة (الألوان، والصوت، والمؤثرات الخاصة، والرقمية). حيث كانت البداية سنة 1824 أين عرّف العالم "مارك روجيه" الاستمرار الضوئي في الفيزياء على أنه "الصور التي تُطبع على الشبكية حين تتلقاها أنفاً لا تزول فوراً ويبقى لها وجود لعشر الثانية في خلايا الإنسان البصرية و هذه الخاصية، أو النقص في بصرنا هو ما يلقب بالثبات الشبكي الذي يحول جذوة نارية متحركة إلى خط ناري مستقيم" (سادول، 1967، الصفحة 17).

من هذا المنطلق وفي سنة 1877 و أيضاً سنة 1880 جرّب "مويريدج" التصوير المتحرك عبر تجربة اقتضت منه جلب 24 آلة تصوير فوتوغرافية و وضعها في خط مستقيم في مقابلة مضمار الجري الخاص بالحصان لذي ستلتقطه آلات التصوير الفوتوغرافية، حتى يلتقط الصورة ما إن يمر الحصان في حقلها، حيث ترتب عليه وضع مجموعة من الحبال يقطعها الحصان بسيقانه حين يلامسها أثناء الجري ما أنتج صورة فوتوغرافية واحدة في تلك اللحظة الزمنية بالتحديد و بهذا الجهاز المعقد الكبير أنتج لنا "مويريدج" أول سلسلة من الصور خلقت لنا وهم الحركة مدتها ثانية واحدة و هذا ما أنتج الوحدة السينمائية الصغرى ألا و هي اللقطة ودون قصدية منه قدّم للسينما ما يصنف اليوم بالصورة السينماتوغرافية .

وبهذا نعي أن الصورة السينمائية في وحدتها الصغرى هي في الأساس عبارة عن متتالية فوتوغرافية، لهذا كان "أندري بازان" يربط الصورة الفوتوغرافية في توضيحه لمفهوم الصورة السينمائية أن للصورة الفوتوغرافية خاصية التقاط اللحظة مثلها مثل السينما و طبعا على لفافة الفيلم -أو تحويلها الى كودات رقمية مثلما تعالج الصورة في التصوير الرقمي- "لكنها تقنية ضعيفة من حيث أن لحظيتها تجبرها على التقاط الوقت على فترات متقطعة. أما السينما فتقوم بشيء غريب و متناقض، فهي تصوغ الشيء كما هو موجود في الزمن، فضلا عن ذلك فإنها تطبع مدة بقاء الشيء" (André, 1967, P. 126)

وبناء على هذا نجد أنّ "أوندرية بازن" يربط الصورة السينمائية بفكرة المومياء المصرية التي تعبر على فكرة الخلود، "إذ تحنط الصورة السينمائية الواقع و تعطيه ذلك الامتداد المعبر عن فكرة البقاء في الزمن الكرونولوجي الواقعي للعرض السينمائي و الذي صدرت عنه في المقام الأول حين التصوير و منه فإن الصورة السينمائية مثلها مثل الفنون البصرية التي سبقتها في الظهور هدفها التغلب على الموت" (André, 1975, P.9-14) كما للمخرج والمنظر السوفييتي "أوندرية تاركوفسكي" نظرة أعمق إذ أنه يقول بأن السينما فن تسجيلي يطبع الصورة في الزمن من حيث أن "السينما نشأت كوسيلة لإعادة انتاج اللحظة المرة تلو الأخرى في تحولها المرن و الرشيق.. تلك اللحظة التي نجد أنفسنا قادرين على احراز السيطرة عن طريق طبع اللحظة على الفيلم" (تاركوفسكي، 2006، الصفحة 92)، هذا لأن لديها قدرة على إعادة تشكيل الزمان و المكان وصياغتهما لتشكيل سرد غير -خطي أو فيما يتعلق بالتقنيات البصرية التي تشكل الصورة السينمائية بصفة بلاستيكية أو عبر تقنيات المونتاج التي تسرع أو تبطئ الزمن و هذا ما يعيد تعريف إدراك الصورة السينمائية في إطار التحولات التقنية و التكنولوجية ، هذا ما تنبّه له المفكر و الفيلسوف جيل دولوز الذي كتب عن الصورة السينمائية في سياق فلسفي، ابداع فيه مفاهيم جديدة تتناول الصورة.

2. الصورة السينمائية بين الحركة والزمن

اهتم جيل دولوز بالسينما اهتماما خاصا، وتعمّق في دراستها انطلاقا من أفكاره الفلسفية وبمفاهيمها، حيث جعل منها ناقلا لأفكاره في دروسه ومحاضراته ولقاءاته، لذلك أعطى للصورة درجة من الاهتمام عن باقي العناصر الأخرى التي تجعل من الفيلم فلما، باعتبار أنّ الصورة هي جوهر العمل واللغة البصرية التي يتطوّر من خلالها الفيلم السينمائي مع باقي العناصر، حيث نجده يمزج الفكر بالتقنية ويحلّل كمخرج متمرس، و عليه جاءت أفكاره لترسم تلك العلاقة الثلاثية بين الحركة و الزمن و السينما كفكر، حتى أنّه أعطى منزلة المفكرين للمؤلفين السينمائيين بقوله " لقد بدا لنا أن من الممكن مقارنة المؤلفين السينمائيين الكبار ليس فقط مع الرسّامين و المهندسين المعماريين و الموسيقيين، و إنّما مع المفكرين أيضا " (دولوز، الصورة - الحركة، 1997، الصفحة 3)، كما كان لأعماله الأثر الكبير في الأبحاث و الدراسات السينمائية لأنّها فتحت آفاقا جديدة لاحتواء السينما فكريا و من حيث القراءة و التحليل، لأنّ العملية النقدية في مجال السينما لا يمكن لها ان تنحصر في وصف الأعمال و تتبع تاريخ تطوّرها او البحث عن هويّتها، بل يجب أن تتجاوز ذلك عبر ابداع مفاهيم جديدة بإمكانها أن تطوّر السينما في حد ذاتها.

1.2 الصورة وعلاقتها بالحركة:

تعتبر الحركة من أهم المفاهيم عند دولوز و التي تجد أصولها الفكرية عند برغسون ، لكن عند دولوز فهي تعتبر معلما تاريخيا يفصل السينما الكلاسيكية (سينما ما قبل الحرب العالمية الثانية) عن السينما الحديثة، التي كانت فيها الأفلام عبارة عن عرض لصور في علاقة غير مباشرة مع الزمن الذي ينمو و يتطور تحت وطأة الصورة عبر مدة الحدث التي لا يمكن إدراكها إلا من خلال الحركة و في إطار الفعل و رد الفعل من خلال موقف ما و في هذه الحالة تكون المدة كرونولوجية، ما يعني أنّ الزمن يتطور في حالته التقليدية، و الحركة في علاقتها مع الصورة عنده هي أول تغيير قد يكون في المكان، كما يكون في العاطفة، ما ينجر عليه تغييرا كلياً و " الحركة هي الانتقال في المكان، ففي كل مرة يحدث الانتقال لأجزاء في المكان، يحدث أيضا تغيير نوعي في الكل " (دولوز، الصورة - الحركة، 1997، الصفحة 15)، باعتبار أن الحركة مقطع متحرك للديمومة، بما يعني أنّ الحركة تعبير عن شيء ما، و بهذا فالكل يتغير انطلاقا من الحركة، و في خضم شرحه للحركة في عدة حالات منها الحركة كعلاقة و الحركة كديمومة، ما يعني أنّ الأولى ليست بمعزل عن الحركات الأخرى و بذلك هي تتغير و تتفاعل فيما بينها، أما الحالة الثانية فهي تعبير عن الحركة و علاقتها بالمدة ، ما يعني مدة الموقف (بداية - عرض - نهاية)، و في تتبعه لكيفية عمل الصورة السينمائية، نجد جيل دولوز يعرض تنوعات الصورة من خلال مفاهيم جديدة سيكون لها الأثر الكبير عند المهتمين بالمجال السينمائي نذكر منها.

2.2 الصورة - الادراك:

اهتم جيل دولوز كثيرا بأشكال الادراك وتحولاته انطلاقا من الصورة السينمائية، حيث عبّر عن ذلك من خلال تجاوز الازدواجية في التصور حيث أصبح من الضروري التغلب أولا على التصور التقليدي لثنائية الصورة و الحركة التي يمثلها الصراع الأبدي بين المادي والمثالي، باعتبار "أنّ المادية تريد إعادة ترتيب الوعي من خلال حركات مادية خالصة، و على أنّ المثالية تريد إعادة ترتيب الكون من خلال صور خالصة داخل الوعي" (Gilles, 1983,P.83)، و من ثمة البحث في عالم آخر هو عالم كيفي يخص كيفية إدراك الصورة السينمائية ليس كسيرورة غير نشطة، بل على العكس من ذلك كنشاط إبداعي، لأنّه في العموم لا نتلقّى الصورة فقط، بل نقوم بتفسيرها و إعطائها معنى، و عليه فعملية الادراك تجربة جد معقدة تستجدي حواسنا و أفكارنا وعواطفنا في آن واحد و تأثر فينا، بالتالي فالتجربة السينمائية عبر الصورة التي تخاطبنا بصرياً، يمكن لها ان تعمل على تغييرنا و التأثير فينا، لأنّها ليست انعكاسا للواقع بل كيانا خاصا يمتلك قوّته الخاصة. وقد يأتّر فينا بنسب مختلفة لأننا " ندرك الشيء دون أن نلقي بالا إلى ما يهمنّا منه، وذلك حسب حاجتنا أو فائدتنا لابدّ لنا أن

الصورة السينمائية من منظور فلسفي عند جيل دولوز فيلم "سارق الدراجة الهوائية نموذج

نعي الخطوط و النقاط التي نحتفظ بها من الشيء، وذلك للوجه المتفتح (التقبلي) فينا، و أن نعي الأفعال المؤثرة فينا و التي نختارها، تبعا لردود الأفعال التي نكون قادرين على إتيانها" (دولوز، الصورة - الحركة، 1997، الصفحة 93) هذا ما يسميه دولوز الادراك الذاتي (اللحظة الذاتية) باعتبارها ذاتية انتقاصيه.

وبالتالي يعتبر هذا الادراك الذاتي الخاص هو الادراك عينه وعليه تصبح صورة -إدراك كما ورد في اول مشهد للفيلم، نرى قدوم باص ينزل منه العمال و ترافقهم الكاميرا يهيمون الى أحد مراكز تشغيل العمال و بعد صعودهم الدرج يقابلهم البيروقراطي و يأمرهم بالنزول اسفل الدرج أين يشرع في المناداة بأسماء المتحصلين على وظيفة و ينادي على شخصية الفيلم الرئيسية "ريتشى" التي لا تتواجد مع الحشد فتتحرك الكاميرا بحركة "الترافلينغ" مرافقة صديق ريشي الذي يتجه نحوه مناديا باسمه، و هنا نبصر ريشي في حالة منعزلة جالسا على التراب، و هكذا يقدم المخرج شخصية الفيلم الرئيسية و السياق الزماني و المكاني الذي سنعيش قصة الفيلم معها ؛ حين يقف ريتشي أمام البيروقراطي الذي يقدم إليه عرض العمل يصور المخرج البيروقراطي في وضعية مرتفعة بزاوية كاميرا تنظر إلى أعلى مجسدا التفاوت الطبقي بين البيروقراطي و العمال في بقية المشهد محافظا على نفس طريقة التصوير التي تقزم العامل حتى تبين وضعيته الاجتماعية بعد الحرب العالمية الثانية في روما. و هكذا توظف الصورة / ادراك لتظهر الشيء و تفتح مجالا لتأويله باختيار أمثل طريقة لذلك عبر اختيارات المخرج الإبداعية التي تتيح مجالا من القراءات المعينة في ذهن المتلقي.

2.3 الصورة - الفعل:

يعتبر مفهوم الصورة - الفعل أحد المفاهيم الأساسية التي تغذي المفهومين الشاملين الصورة- الحركة و الصورة- الزمن عند جيل دولوز ، حيث يعتبره عنصرا تتقاسمه ثنائية الفاصل الزمني الذي يخص الفعل و حدود المكان الذي يخص الادراك " هذا هو إذن التحوّل الثاني للصورة - حركة إنها تغدو صورة - فعل" (دولوز، الصورة - الحركة، 1997، الصفحة 93) ، لكن سرعان ما يحدّد دولوز عنصرا ثالثا يقع بين الفعل و الادراك ألا و هو عنصر التأثير العاطفي الذي يشغل الفاصل بينهما " دون أن تملأه (العاطفة) بين الإدراك المضطرب و الفعل المتردد" (Gilles, 1983,P.93) ومن خلال مفهوم الصورة -فعل أصبح باستطاعة المتلقّي إدراك الصورة عبر الادراك "الحسي الحركي" حيث يعيش لحظات الصورة بكل جوارحه و عبر ثنائية فعل الصورة/ رد فعل المتلقّي، ما ينتج عنه تحولات و تأثيرات عاطفية متعدّدة بالانتقال من موقف إلى موقف آخر ما يعني من صورة إلى أخرى حيث يكون الفعل داخليًا أكثر عاطفية ما يترتب عنه ردّة أفعال عاطفية، و بذلك هو إدراك حسي حركي في حالة ديناميكية يتغيّر و يتحوّل حسب المواقف، كما ورد في الفيلم، و ردا على فعل سرقة الدراجة سيتحول ريتشي بدوره إلى سارق في آخر مشهد من الفيلم يتحول من شخصية نزيهة إلى

الصورة السينمائية من منظور فلسفي عند جيل دولوز فيلم "سارق الدراجة الهوائية نموذج

سارق بدوره رغم التردد الذي نراه على وجهه في المشهد ما قبل الأخير "الزمن الكرونولوجي" للمشهد : 01:21:33 أين يبدأ يتجول بنا المخرج منطلقاً من وجه الشخصية إلى ردود فعله إزاء محيطه المليء بالدراجات المحروسة من طرف شرطي و المارة التي يبرزها بتصوير "لقطات مقربة" لريتشي تدوم هذه الحالة لريتشي مدة تتجاوز دقيقتين مما يدفعنا عبر هذا التكرار الى تذكر معاناة ريتشي خلال الأحداث السابقة حتى نفهم الشرط السوسيوي - تاريخي قبل ان يقوم ريتشي بالتحول الى سارق أين تتغير الوضعية الأولية و يخلق وضع جديد كما تقتضي الصورة - فعل عند دولوز، يجمع لنا المخرج بين الصورة-الفعل العاطفي عبر تصوير وجه ريتشي المرتاب بشكل متكرر و بين الصورة- الفعل الحسي الحركي يجسد فيها ما يحدث في عالم ريتشي الداخلي الى حركات تنقله بين النظر الى الدراجة التي يريد سرقتها و بين عودته على قدميه للنظر الى المشاة و الشرطة و كل حركة من حوله تعيق و تصعب من عملية سرقتها.

2.4 الصورة - العاطفة:

التي يمكن أن نعبر عنها بأنها وضعية انتقالية من حالة إلى أخرى، أو بالأحرى عنصراً ناقلاً عبر تفاعل الذات بالموضوع في لحظة تلاقي، التي من خلالها تدرك الذات ذاتها وتتحوّل فيها "الحركة من (كيفية) إلى ما يعتبر معاشية (صفة)" (Gilles, 1983, P.96) ، وعليه يرى دولوز في الصورة/ العاطفة عنصراً أساسياً في العمل الإبداعي السينمائي، ومن أهم مميّزاتها الامتلاء والكثافة، كما يراها أداة قوية لخلق التعاطف لدى المتلقّي وإشراكه في التجربة العاطفية، حتّى وإن غابت الكلمات، وسرّ قوتها يكمن في قدرتها الهائلة على الإحالة إلى غير ذاتها، أو ما هو خارج عنها. حيث نجده يؤكد ذلك بقوله "هنا ك بالضرورة، قسم من الحركات الخارجية (نستغرق) فيه وتُحرّف اتجاهنا، وهو ما لا يتحوّل إلى موضوعات إدراك ولا إلى أعمال للذات، إنّّه بالأحرى سيحدّد تطابق الذات والموضوع داخل كيفية صرفة.... إنّ ه الصورة/ العاطفة" (دولوز، الصورة - الحركة، 1997، الصفحة 96).

لكن جيل دولوز ذهب أبعد من هذا و أراد تفسير هذه الثنائية المتلازمة برافعتها وهي التأثير العاطفي الذي يعطي للحركة صيرورةً، و تنقلًا من حالة إلى أخرى، حيث أنّ هذا الأخير يقوم "بتوزيع الحركة المتلقاة من جهة والحركة المنفّذة من جهة أخرى" وصولاً إلى إيجاد العلاقة بينهما. و ما أن توجد تلك العلاقة حتى تتحوّل الحركة من كونها انتقالاً إلى كونها تعبيراً، ما يظهر في اللقطة التي تأتي في 01:25:32 من زمن الفيلم نرى الطفل برونو في لقطة مقربة لوجهه الباكي قد توغل وسط الجماعة التي أمسكت بأبيه ريتشي محاولاً إنقاذه من قبضتهم اذ يضربوه على وجهه عقاباً على سرقة الدراجة الهوائية، و التي ينضم صاحبها هو الآخر منها لا عليه بالضرب و الشتم و هنا ينتقل المخرج في أسلوب تبادلي عبر المونتاج بين ثلاث لقطات مقربة 1. الوجوه

الصورة السينمائية من منظور فلسفي عند جيل دولوز فيلم "سارق الدراجة الهوائية نموذج

الغاضبة 2. وجه الطفل ريتشي الذي يبكي على أبيه 3. الأب ريتشي، ومثلما تلقى الجمهور عاطفة الطفل وخوفه على أبيه معاشية في هذه الأثناء، يسقط المخرج بعقريته نفس المشاعر على وجه صاحب الدراجة الذي يتأثر متعاطفا هو الآخر ببكاء برونو و يأمر الجميع بالتوقف عن ضرب ريتشي ثم يأمرهم بالصفح عنه و عدم اقتياده لمركز الشرطة و من هنا نعي أنا الصورة-عاطفة ليست فقط للحصول على تفاعلات من الجمهور -عبر تصوير ايماءات الوجه جراء حدث يتعامل معه المخرج عاطفيا من ناحية الإخراج، انما هو في نفس المقام يدفع القصة للتقدم عبر توليد الصراع و التفاعل العاطفي بين شخوص القصة.

2.5 الصورة - الزمن:

يعتبر هذا المفهوم المعادل الموضوعي لتطور الحركة السينمائية بعد الحرب العالمية الثانية و ما حدث فيها من تطورات تقنية مع السينما الناطقة، هو ذلك الانتقال من المواقف و العلاقات الحسية الحركية التي طغت على تحليلات جيل دولوز في الصورة / الحركة بكل توصيفاتها من ادراك و فعل و عاطفة في سياق الواقعية التقليدية، إلى المواقف والعلاقات البصرية الصوتية في الواقعية الجديدة، و هي واقعية التلاعب بالزمن عبر المونتاج من خلال "الحدث" بما يعني الصورة قيد التشكل، التي يمتزج فيها الواقعي والخيالي، الزاكن والافتراضي غير متميزان لكنهما متلازمان منصهران في بعضهما البعض، حتى "يصبح الزمن هو المستودع البصري للأحداث في دقتها" (دولوز، سينما الصورة- الزمن، 2015، الصفحة 37)، هو زمن الحدث المنسلخ تماما عن السببية الأفقية، هو الصيرورة و عملية التحول المتواصل، في مسار التحقق، افتراضي بطبيعته، قد يحصل أو لا يحصل، لا يقاس زمنيا كرونولوجيا بل بالشدة بالعاطفة، هو إذا الزمن "الأیوني" الذي يقول فيه جيل دولوز " فبينما كان كرونوس يعبر عن فعل الأجسام وخلق الصفات الجسمانية، فإن أيون هو مكان الأحداث والصفات غير الجسمانية المتميزة عن الصفات. في حين أن كرونوس كان لا ينفصل عن الأجسام التي تملأه كأسباب ومواد" (Gille, 1969,P.194)، بذلك فالصورة عنده في علاقتها مع الزمن هي حتما في بُعد خاص غير الزمن الكرونولوجي الساعاتي بل هي بعد تسلسل اللحظات أو المدد التي تمتثلها الأحداث المتتالية، هو ذلك الزمن المطاطي الذي يتنقل فجأة من الماضي إلى الحاضر و إلى المستقبل هو لحظات مستقلة متفردة لكن متناغمة، و بذلك فالزمن الأیوني هو الامتداد الخاص بالصورة و المترجم من خلال "الFLASH باك، الأحلام، الذكريات، و كل الأشكال السردية" و عليه فالمفهوم الأیوني للزمن الخاص بالصورة عند جيل دولوز هو " غير محدود مثل المستقبل والماضي، لكنه محدود مثل اللحظة. وفي حين كان كرونوس لا ينفصل عن الدائرية، وحوادث تلك الدائرية كانسدادات أو ترسبات وانفجارات وانفصالات وانفصامات وتقلبات وتقلصات، فإن أيون يمتد في خط مستقيم، غير محدود في كلا الاتجاهين. دائما ما يكون ماضيا بالفعل وأبديا لا يزال آتيا،

أيون هو الحقيقة الأبدية للزمن: الشكل الفارغ النقي للزمن، الذي حرر نفسه من محتواه الجسدي الحاضر " (Gille, 1969,p194). و بناء على ما ذكر سلفا فالصورة/ الزمن هو مفهوم يحيلنا إلى زمن التجربة، الصورة و هي تتحقق و تتشكل، غير مكتملة ناقلاها الأساسي هو الحدث عبر لحظة الحدث و مدته المستقلة، ما قد يصل إلى مفارقة خاصة بأدراك زمن الصورة " كحالات الترافلينغ، أو انقطاعات الكاميرا" هي تقطعات تحدث خلا في التسلسل الزمني، مما يخلق إحساساً بالآزمنية، هذه الحالة الخاصة بالصورة في علاقتها بالزمن أفست إلى مفهوم سيحيلنا إلى بُعد آخر و هو الزمن الكريستالي أو ما يسمى مفاهيمياً ب:

2.5.1 الصورة – البلورة:

في هذه المرحلة من الورقة البحثية الخاصة بالتصور الفلسفي للصورة عند جيل دولوز، فإن الصورة / البلورة يُعد مفهوماً مركزياً للتفكير السينمائي الخاص بالصورة و الذي فسّر دولوز من خلاله كيفية تعامل السينما الحديثة أي ما بعد الواقعية الكلاسيكية مع عامل الزمن ، هذا المفهوم الذي يعرض لنا الزمن ليس كتسلسل زمني، لكن كمجموعة حاضِر في حالة تعايش و تداخل بكل تعقيداته حيث تتجلى مظهرات الزمن عبر ثنائيات قد تبدو متناقضة لكن عند دولوز هي متميزة لكن تنمهي مع بعضها داخل الحدث ذات طابع تلازمي كامتداد الماضي في الحاضر و تداخل الواقع و المتخيل، لأنّ الصورة البلورية قد تحتوي على العديد من العناصر المتميزة، لكن ميزتها الأساسية عدم قابليتها للاختزال في الوحدة الغير القابلة أصلاً للتجزئة على أساس فكرة التأثير والتأثر، إنّها الصورة الحقيقية للزمن في حالة حركة هي إذا حالة خاصة للصورة عند جيل دولوز بعيدة عن تلازم صورتين في آن واحد بل هو التداخل المتزامن للراهن مع الافتراضي، وجهان زمنيان لصورة تتحرك وهي متوقفة، هي الصورة/ الراهن التي تتواصل مع الصورة / ذكرى أو الصورة / حلم.

هي تلك العلامة البصرية التي تجعل ادراكنا للصورة يتنقل و يتحول من حلة لأخرى بدون حركة بل عبر الحركة المحمولة بالزمن التي هي في الأصل ثابتة. إذاً الصورة / البلورة أو " للتوصيف البلوري وجهان لا يختلطان ببعضهما. ذلك أن الالتباس الحاصل بين الواقعي والمتخيل هو خطأ فعلاً، ولا يؤثر في إدراكهما: لأن الالتباس يتم فقط في "رأس" الإنسان. أما عدم الإدراك فيشكل وهماً موضوعياً؛ ولا يلغي التمييز بين الوجهين، ويجعله ضبابياً، فيأخذ كل وجه دور الوجه الآخر في علاقة لا بد من وصفها بأنها افتراض تناوبي مسبق أو بأنها تقبل الارتداد " (دولوز، سينما الصورة- الزمن، 2015، الصفحة 117). بذلك يمكن اعتبار الصورة/ البلورة علامة بصرية كثيفة ومركبة، وكأنّ شخصية ما أمام مرآة مُمثلة للراهن وامتدادها خارج ذاتها في الزمان والمكان هو الافتراضي عبر زمن مطّاطي وسط حركة دائرية، تصبح فيه الحالة مستحيلة التحديد لأنّ الصورتين، الراهن / الافتراضي منصهرتين في بعضهما البعض عبر التبادل، ما إن تصبح الصورة الافتراضية

الصورة السينمائية من منظور فلسفي عند جيل دولوز فيلم "سارق الدراجة الهوائية نموذج

راهنة تنتقل من الغموض إلى الوضوح، حتى بالنسبة للواقع / متخيل فبعد تداخلهما و تأثرهما ببعضهما تنتج لنا صورة جديدة هجينة ماهي بالواقعية أو بالمتخيلة، بذلك هو مد و جزر لصورة قيد التحقق و التشكل.

لقد شكل المخرج دوسيكالمشهد ما قبل الأخير -المشهد الذي يسبق سرقة الدراجة من قبل ريتشي- من مجموعة من الصور-حركة سبق و ان اتينا على ذكرها لكنه وظف صورة-كريستالية واحدة الا انها لا تظهر بالشكل المعتاد في السينما و انما يتوجب اجتثاثها من عمق الأسلوب الواقعي في تصوير المشهد و هي تأتي في لقطتين plan moyen و هذا المقاس يستخدم لتصوير انتقال ريتشي في مشيته المعبرة عن لحظة تدبر يأخذها في gros plan كلما يقطع شوطا في مشيته لنبصره ينظر إلى أشخاص يمتلكون دراجات مثلما كان هو في بداية الفيلم ثم يعود ماشيا أين ينظر إلى ريتشي الذي يقف في منتصف المسافة التي يقطعها للعودة والتربص بالدراجة التي سيقوم بسرقتها لاحقا، و قد تكون هتان اللقطات الثلاث وجيزة إلى أنها المعبر الفعلي عن الصورة-البلورة في فيلم واقعي بامتياز اذ تجسد الماضي في امتلاك الأب ريتشي للدراجة ثم الحاضر أين يتوقف لبرهة ناظرا الى ولده برونو ثم المستقبل أين ينظر إلى الدراجة التي يحاول سرقتها رغم المخاطر التي تحيط به و ضميره الحي الذي يعاتبه فهذه الصورة هي تلاقي ما كان مع ما سيكون في ما هو كائن، و هذا كله بداية من اللحظة 16:2301 إلى غاية 01:23:53 لكن ما هو مهم فيها هو الذهاب و الإياب المتكرر المحصور بلقطات مقربة تحصر الزمن الماضي و الحاضر و تتطلع الى المستقبل في بساطة اخراجية عبقرية من طرف المبدع دو سيكا.

سائق الدراجة الفيلم في كذا من موقف درامي لشخصية ريتشي على الصورة-البلورة، لكن هذه الصورة تتجسد في لقطتين اثنتين وكانتا ذات عمق يجدر بالمشاهد استنتاجهما من الأسلوب الواقعي في تصوير للفيلم. وفي هذا يقول تاركوفسكي أنه يريد توجيه "الانتباه إلى كيفية ارتداد الزمن وعودته إلى الوراء. لا يمكن للزمن أن يزول بلا أثر، نظرا لأنه مفهوم ذاتي، روحي. الزمن الذي عشناه يستقر في روحنا كتجربة موضوعة داخل الزمن." (تاركوفسكي، 2006، الصفحة 26). علما أنه غالبا ما كانت حالة الصورة/ البلورة تستنتج بكل سهولة عبر وسيط بصري هو المرأة سواء كانت مسطحة أو محدبة أو حتى مكسرة او من خلال بلورة ثلجية على سبيل المثال لتعبر من خلالها من زمن إلى آخر، لكن في حالة فيلم "سارق الدراجة" فلزم ذلك تركيز و تدقيق في المشاهد و اللقطات.

خاتمة:

في الأخير يمكننا القول، أن السينما بالنسبة لجيل دولوز وسيلة بصرية لتمثيل أفكاره حيث أختار لذلك الخلية الجوهرية لها وهي الصورة عبر ثنائية متلازمة هي الحركة / الزمن من منظور فلسفي جديد رفض فيه تضاد و صراع الثنائيات، كما رفض كذلك التحليلات و القراءات النفسية و الألسنية للأفلام، كاشفاً قدرتها التعبيرية عبر مفرداتها و في مجالها، أي الصورة في ذاتها، بذلك عمل على إيجاد الإطار النظري الجديد لتحليل الصورة انطلاقاً من أعمال برغسون و نيتشه، حيث توصل إلى مفاهيم جديدة شغلت المجال النقدي و الفني السينمائي إلى يومنا هذا، و عليه توصل إلى تصنيفات جديدة لأنواع المونتاج والصور السينمائية، و في حالة ورقتنا البحثية ركزنا على إبداعاته المفاهيمية الخاصة بالصورة السينمائية ، التي أوردناها في المتن، و التي لم تخرج عن السياق المحايث لفلسفته أو كل ما هو "الصورة في ذاتها"، حيث لا مكان للبحث عن هوية الفيلم أو الشخصية أوتاريخ الصورة، بل كان كل التركيز على الصيرورة و التطور عبر التحولات المتكررة، في حالة حركة دائمة ، التي ستفضي حتماً إلى حالات جديدة هجينة يتماها فيها الراهن و الافتراضي، الواقع و المتخيل، بذلك رسّخ دولوز مفهوم الحركة و الزمن كصفتين متلازمتين للصورة السينمائية.

الإحالات وقائمة المراجع:

- André, B. (1967). *What is cinéma?* London: Library of Congress.
- André, B. (1975). *qu'est-ce que le cinéma?* Paris: CERF.
- Gille, D. (1969). *Logique de sens*. paris: Collection critique. Editions Minuit.
- Gilles, D. (1983). *Image –movement*. Paris: LES EDITIONS DE MINUIT.

- أوندرية، تاركوفسكي. (2006). *النحت في الزمن*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- جورج، سادول. (1967). *تاريخ السينما العالمية*. بيروت: منشورات عويدات، الطبعة الأولى.
- جي أنبال. (2000). *المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية*. مصر: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
- جيل، دواوز. (2009، الصفحة 11). *الاختلاف و التكرار*. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- جيل، دولوز. (1997). *الصورة - الحركة*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما.
- جيل، دولوز. (2015). *سينما الصورة- الزمن*. (جمال شحيد، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- كارل كاركس، فردريك أنجل. (1986). *الأيدولوجية الألمانية*. دمشق: دار دمشق.
- كارل ماركس. (1974). *مخطوطات 1844*. القاهرة: دار الثقافة الجديدة.

3. ملاحق:



الصورة الأيقونية للفيلم



الصورة / الفعل



الصورة / العاطفة