

تجليات المناهج الفلسفية المعاصرة في الإبداع السينمائي
دراسة في جدلية الفكر والصورة

Manifestations of Contemporary Philosophical Approaches in Film Creativity:

A study in the dialectic of thought and image

الدكتور شيخ امحمد

جامعة تلمسان - أبو بكر بلقايد -، الجزائر، mchikh45@yahoo.com

تاريخ النشر: 2025/06/03

تاريخ القبول: 2025/04/23

تاريخ الاستلام: 2025/03/29

ملخص:

إن العلاقة بين الفلسفة والسينما هي علاقة متعددة تشمل تأثير متبادل بينهما ، الأمر الذي خلق لنا علاقة جدلية بين الفكر والصورة ، فاعتماد السينما على منهجي الهرمينوطيقا والفينومينولوجيا ألهم المخرجون إلى اعتماد المفاهيم والتصورات الفلسفية لغة سينمائية مرئية تحمل صورة ذات دلالات فلسفية عميقة ، فالسينما لم تصبح وسيلة غاية ترفيهية ، بل وسيلة لطرح القضايا والإشكالات التي يواجهها الإنسان في حياته بشكل فلسفي عميق ، ومن هنا تظهر جلها انعكاس المناهج الفلسفية المعاصرة على الإنتاج السينمائي ليعطينا تفاعل بين الفكر والصورة في أرقى تجلياته بطريقة إبداعية وجمالية فريدة، كما أن السينما رمت بسحرها وتأثيرها على هذه المناهج وتصبح وسيلة إبداعية تأملية تسعى لإيجاد حلول وتأويلات لظواهر حسية في لباس فكري فلسفي مع جمالية تصويرية تحمل رؤية جديدة.

كلمات مفتاحية: الفلسفة ، السينما ، الهرمينوطيقا ، الفينومينولوجيا ، مناهج

Abstract:

The relationship between philosophy and cinema is a transversal relationship that includes a mutual influence between them, which has created a dialectical relationship between thought and image, and the cinema's reliance on the Hermeneutics and Phenomenology methodology has inspired directors to adopt philosophical concepts and perceptions in a visual cinematic language that carries an image with deep philosophical connotations, as cinema has not become a means of entertainment, but rather a means of raising the issues facing man in a deep philosophical form. Hence the reflection of contemporary philosophical approaches on film production to give us an interaction between thought and image in its highest manifestations in a unique creative and aesthetic way, and the cinema has had its influence on these approaches to become a creative and contemplative means that seeks to find solutions and interpretations of sensory phenomena.

Keywords: Philosophy ; Cinema ; Hermeneutics ; Phenomenology ; Methods

مقدمة:

1- تحديد الهدف من البحث:

الغرض من هذا المقال هو تحقيق بعض الأهداف الأساسية التي تساهم في فهم العلاقة الجدلية بين الفلسفة والسينما في إطار موضوع تجليات المناهج الفلسفية المعاصرة في الإبداع السينمائي وهي :

البحث عن الطرق وآليات تحويل المفهوم الفلسفي إلى صورة سينمائية:

نسعى في بحثنا هذا إلى البحث في طرق وآليات التي يتم من خلالها جعل المفاهيم الفلسفية صور سينمائية مرئية، حيث نجد أن السينما المرئية تعاني صعوبات كبيرة في جعل المفاهيم والتصورات الفلسفية المعقدة صوراً سينمائية، وهو الأمر الذي يحتاج فكرياً وعميقاً وإدراكاً للغة الفلسفية والسينمائية، من طرف المخرجون السينمائيون وهو تحليلاً إبداعياً لتحويل الأفكار الفلسفية إلى صورة مرئية تحمل نفس عمق الأفكار وتعتيقاتها، فالفلسفة تفكر بالمفهوم وأما السينما "تفكر بالصورة المتحركة فالبحث يهدف إلى رصد العلاقة بين هاتين الطريقتين في التفكير، وهذا يتوجب عملية المونتاج الذي يعتبر الآلية الأهم في تأسيس الفكر الفلسفي في السينما.

البحث في المناهج الفلسفية المعاصرة وأثرها على الأعمال السينمائية:

المهمة الملقة على عاتقنا في هذا العمل البحث في المناهج الفلسفية المعاصرة التي تحمل الأثر الأكبر في الإبداع السينمائي، مثل الهرمونيوطيقا والفينومينولوجيا، وهذا البحث يكمن في دراسة كيفية تجلي هذه المناهج في الأعمال السينمائية وهذا عبر البناء السردي، والتصوير، والمونتاج، والموسيقى، وغيرها من عناصر اللغة السينمائية.

البحث في العلاقة الجدلية بين الفكر الفلسفي والصورة السينمائية :

إن العلاقة بين الفلسفة والسينما لم تعد تحمل تأثير فلسفي على مجال السينما فقط، بل تعدى هذا ليكون علاقة متعديّة تشمل تأثير متبادل بينهما، حيث نجد أن السينما أصبحت مصدر للمعرفة والبحث الفلسفي المبني على التساؤل، الأمر الذي خلق لنا علاقة جدلية بين الفكر والصورة .

وكما نسعى لكشف تأثير الفلسفة في السينما، سنكتشف في بحثنا التأثير الذي طور من العلاقة بحيث نجد أن الصورة السينمائية تساهم مساهمة فعالة في تطوير المفاهيم الفلسفية المعاصرة، وخلق السينما مجالات جديدة تتجاوز فيه الفلسفة نفسها من تصورات التقليدية إلى تطوير التفكير الفلسفي المعاصر.

2- تحديد فرضية البحث:

إن الفرضية الأساسية التي يدور حولها البحث تصب حول تأثير المناهج الفلسفية المعاصرة على الإبداع الفلسفي، حيث تشكل هذه المناهج إطاراً فكرياً يصنع ويبني الصورة السينمائية ويقوي معانيها ومفاهيمها الرمزية والمعرفية.

3- تحديد الإطار النظري للدراسة:

الإطار النظري يتكون من مجموعة من المفاهيم الأساسية التي تتعلق بمناهج الفلسفة المعاصرة ،وفيما تمثلت تأثيراتها على الإبداع السينمائي،من هذه المناهج :

- الفلسفة الهرمنيوطيقية (The Hermeneutic) ،ودورها وضرورتها في تفسير وتأويل الصورة السينمائية من حيث المفاهيم و الدلالات التي ترد فيها.
- الفلسفة الظاهرية (Phenomenology) ،وكيف أثرت في السينما من خلال تحليل التجربة الحسية والبصرية .

4- تحديد منهجية البحث:

المنهجية المستخدمة في هذا البحث ستكون منهجاً نوعياً قائماً على تحليل المناهج الفلسفية المعاصرة ، والمنهج الأنسب في هذه الدراسة هو منهج متعدد الأبعاد،مثل المنهج التحليلي وهذا من أجل تحليل المفاهيم الجمالية والفكرية في الإنجازات السينمائية ،والمنهج التاريخي وهذا للبحث في تطورات المناهج الفلسفية وعلاقتها بالسينما عبر العصور،والمنهج النقدي لأجل تحليل العلاقة بين الفكر الفلسفي والسينما المرئية.

5-تحديد الإشكالية

• تتمحور الإشكالية الأساسية فيما يلي :

فيما تتجلى مساهمة وتأثير المناهج الفلسفية المعاصرة على الإبداع السينمائي، وما هي آليات تجسيد الفكر الفلسفي في الصورة السينمائية؟

• أما الإشكاليات الفرعية فكانت كما يلي :

- ما هي المناهج الفلسفية المعاصرة التي أثرت في السينما؟

-كيف ساهم المنهج الفلسفي في التأسيس للرمزية والدلالة البصرية؟

-كيف ساهمت السينما في إيصال المفاهيم الفلسفية للمتلقي ؟

-فيما تكمن العلاقة الجدلية بين الفكر والصورة في الأعمال السينمائية المعاصرة؟

يتناول هذا البحث التأثيرات التي لحقت الصناعة السينمائية من المناهج الفلسفية المعاصرة،وكذا العلاقة المتبادلة بينهما ،وكيف استطاع مخرجون ملهمون جعل المفاهيم والتصورات الفلسفية لغة سينمائية مرئية تحمل صورة ذات دلالات فلسفية عميقة ،ويعتبر الإبداع السينمائي أكثر الفنون الذي حدث به تطور وتحول متسارع على مستويات عدة منها الفكرية و التقنية والثقافية ،لأن السينما منذ نشأتها لم تكن فقط غاية ترفيهية ،بل وسيلة لطرح القضايا والإشكالات التي يواجهها الإنسان في حياته بشكل فلسفي عميق ،ومن هنا تظهر جلها انعكاس المناهج الفلسفية المعاصرة على الإنتاج السينمائي ليعطينا تفاعل بين الفكر والصورة في أرقى تجلياته بطريقة إبداعية و جمالية فريدة .

إن عملية الاندماج التي بين الفلسفة والسينما مع الفلسفة ليست وليدة اليوم، غير أن الجديد هو ما حدث على مستوى المناهج الفلسفية التي تعددت وتنوعت، وكذا السينما التي حدث عليها تطور كبير على مستوى لغتها وتقنياتها، هو الأمر الذي جعل هناك أرضية واسعة للتفاعل بين الفلسفة والسينما، جعلت السينما لا تقوم فقط بنقل الأفكار والتصورات الفلسفية بل تقوم بإنتاجها ونشرها بلغة عميقة، وهنا يتجلى العلاقة الجدلية بينهما وعلاقة التأثير المتبادلة.

في تحليلنا للعلاقة بين السينما والفلسفة، نجد أن الفيلم في حد ذاته أصبح نصاً فلسفياً، وبالتالي توجه الصناعة السينمائية إلى التفلسف وطرح الإشكاليات الفلسفية، وأصبح هذا الانفتاح الجديد نافذة نحو فهم جديد لطريقة التفلسف يتعدى الطريقة التقليدية للكتابة الفلسفية، وتمثل في التعبير البصري والمرئي والصوتي الذي تقدمه السينما. فهذه الأخيرة تعطينا رؤية نوعية لكل أبعاد الواقع، فهي لها آليات تساهم بها في إيصال الخطاب الفلسفي .

تعتبر المناهج الفلسفية المعاصرة منابع إثراء بالنسبة للصناعة السينمائية، وهذا ما نستشفه من التحولات التي طرأت على الخطاب السينمائي من خلال التيارات الفلسفية المعاصرة مثل : الفلسفة الوجودية، والهرمنيوطيقا والظواهرية، والتفكيكية، وما بعد البنيوية، وفلسفة الاختلاف وغيرها، صنعت تأثيرها على التجربة السينمائية المعاصرة، في عدة مستويات في البناء السردي أو في الصناعة البصري أو في معالجة للقضايا الاجتماعية، وهو ما أنتج لنا اندماج إيجابي بين هذه المناهج الفكرية والسينما ، وأصبح يطلق عليه تسمية "سينما الفكر" حيث جعل هذا من السينما تأمل وبحث في الحقيقة .

1. المنهج الهرمنيوطيقي وأثره على الإبداع السينمائي

قبل الوصول إلى تحليل العلاقة بين المنهج الهرمنيوطيقي والسينما، توجب معرفة مفهوم الهرمنيوطيقا، وكذا علاقة الهرمنيوطيقا بالجانب الجمالي للسينما، يعتبر مارتن هايدغر المؤسس للهرمنيوطيقا الفلسفية حيث فتح أفقا جديدة للفلسفة وهذا بعد كتابه المعروف "الوجود والزمان"، والذي يعتقد أن الهرمنيوطيقا ليست مرتبطة بفن التأويل، كما أنها ليست نفس التأويل، بل هي السعي للوصول إلى معرفة ما هو التأويل (بابك أحمد ص 562)، فالهرمنيوطيقا هي القواعد المنهجية التي يمكن من خلالها صناعة مساحة مشتركة مع النص تمكن من وجود سبل إلى فهم ما به من معنى. وينسب اليونانيون اكتشاف اللغة والخط إلى الإله «هرمس»، وهما وسيلتنا نقل الأفكار والمعاني إلى الآخرين؛ وعليه كانت مهمته الأساسية التفهيم، والتي تلعب فيها اللغة دور البطولة بطبيعة الحال (Palmer, Richard E, 1998, p385)، كما يرى نصر حامد أبو زيد، فالهرمنيوطيقا تعنى "بمعضلة تفسير النص بشكل عام، سواء أكان هذا النص تاريخياً، أم نصاً دينياً" (أبو زيد (نصر حامد)، 2014، ص 13)، إن طرح الهرمنيوطيقا أو التأويلية كنظرية علمية لفهم النص، حتى أنه ما بعد حداثة في تصورها كانت تحمل نظرة تأويلية تتأسس على الفهم والإفهام، وعليه ومنه أصبح الفهم أساس في النظرية

التأويلية الفلسفية ،وهو ما كان تتلقاه السينما من المفاهيم في مجال الفلسفة ، وتسعى بعد ذلك لجعلها أفلام ومحاولات إنتاج حلول للإشكالات الفلسفية والاجتماعية .

إن الطرح الهرمينوطيقي له أهمية بالغة في السينما، وهو الأمر يتيح مساحات جديدة للتأمل في السينما، ويرفع من مستوى الوعي حسب غاية الفيلم والمخرج، حيث تغذوا السينما وعاء فكريا وعقليا وفلسفيا ناضج يحمل الأمل و الخيال المبدع ،الهرمينوطيقا تعمل على تفسير الأفلام باعتبارها أعمال فنية تصب في إيجاد حلول لقضايا إنسانية ،فالفيلم السينمائي هو عبارة عن سرد يحتاج لفهم معانيه الاعتماد على التأويل ،فالتأويل الهرمينوطيقي يستعمل في تحليل عناصر الفيلم مثل الشخصيات والسرد والأحداث، وهو الأمر الذي يتيح قراءة نقدية للسينما .

أصبحت السينما مجالا خصبا لتجسيد مفاهيم الهرمينوطيقا، فالسينما تحمل إشارات والرموز تحتاج تفسيراً وتأويلاً ،فهو سيناريو مفتوح من أجل فهمه وضبط معانيه يتطلب الأمر عملية تأويلية تحملنا من المعنى السطحي للصورة والصوت إلى معنى أعمق .

فالمنهج الهرمينوطيقي يمتلك أدوات تحليل النصوص المكتوبة ، والسينما عبارة عن نص مكتوب ،يتم تطويره إلى مرئي وصوتي وجعل نص حي من خلال تحويله إلى قصة سردية فيها شخصيات متحاورة ومن الأدوات التي يستعملها ،تتمثل في تحليل استخدام الألوان، وكذا الإضاءة، والتركيز على زوايا الكاميرا، وتقنيات المونتاج باعتبارها عناصر لغوية تحمل دلالات وتحتاج إلى تفسير في سياق الفيلم بصفة عامة، كما يفيد التحليل الهرمينوطيقي في فهم كيفية تفاعل هذه العناصر فيما بينها لخلق جو يحمل إنتاج المعنى وإثارة في نفس الوقت التفاعل الفكري والعاطفي للمتلقى ،والمنهج الهرمينوطيقي يحمل كذلك في طياته صور جمالية فنية ، وهذا ما يعطي السينما وعيا جماليا ،مما يمكن السينما من تجاوز علم الجمال الحديث الذي يعيد تشكيل الوعي الجمالي ليرتقي لوعي أكثر ألفة ونجاعة ،إن للهرمينوطيقا دور فعال في فهم الحقيقة الإنسانية ،وهذا من منطلقين اثنين :

أ. دور الهرمينوطيقا في بناء المعنى :تساعد الهرمينوطيقا في بناء المعنى وهذا بفهم العلاقات بين النص والسياق ،وعلى صعيد السينما فهذا الأمر يساعد على فهم عملية التأثير بين السياقات كاجتماعية والثقافية في سرد الفيلم وتأويل معانيه.

ب. دور الهرمينوطيقا في التواصل الجمالي : إن الهرمينوطيقا تخلق لنا مجال للتواصل الجمالي بين الأداء الفني ووسائله، وهو الأمر الذي يؤهلنا إلى فهم سياقات العمل السينمائي بكل جوانبه ،كما أنها أعادة

الاعتبار للمتلقي أي (الجمهور) ،حيث عاد المتلقي أو ما يصطلح عليه بالمشاهد دور فاعلاً في العملية الإبداعية، وليس مجرد مشاهد من خارج دائرة السينما.

1.1 نماذج على تأثيرات المنهج الهرمينوطيقي في الإبداع السينمائي:

1.1.2 فيلم "المتسلل Stalker" سنة 1979 للمخرج " أندريه تاركوفسكي" ملخص الفيلم :

هذا فيلم يبين لنا تأثير الهرمينوطيقا على الإبداع السينمائي ، بحيث نجده يركز على نقطة مهمة وهي التأويل الشخصي للواقع والمعنى، ينقل (Stalker) أي المتسلل شخصيتين - كاتباً وعالمًا - إلى مكان اسمه "المنطقة The Zone " ،وهي مكان غامض يُقال إنه يحقق الرغبات العميقة ،وهي فكرة مأخوذة من فلسفة الفيلسوف بول ريكور حول فكرة "الرمز" - الذي يرى فيه ريكور أنه يمكن أن يظهر فينا كدلالة خاصة أو عامة طالما أنه يعتمد في تقانة النظرية على الحلم وعلى الموضوعات الثقافية المختلفة والمتنوعة بين ما هو أسطوري وديني وفني -(بول ريكور ، 2002 ،ص94) ،ومن هنا كانت فكرة الرمز كوسيلة للكشف عن المعاني الخفية لتغذوا "المنطقة" رمزاً واسعا للتأويل، تبين لنا المشاعر الدفينة لكل شخصية.



مشهد من فيلم "المتسلل Stalker" سنة 1979

تتجلي عدة مظاهر هرمينوطيقية في هذا الفيلم و أهمها :

- يعطينا الفيلم عدة تأويلات لـ"المنطقة"، فللمتسلل ملاذاً روحياً ،و للكاتب، عبارة عن معنى للإبداع الذي يبحث عنه، وأما بالنسبة للعالم هو بحث عن للحقيقة العلمية، وهنا نجد تأثر المخرج بالفيلسوف هانري غادامير حول فكرته عن "اندماج الأفقين" بين النص أي الفيلم والمتلقي .

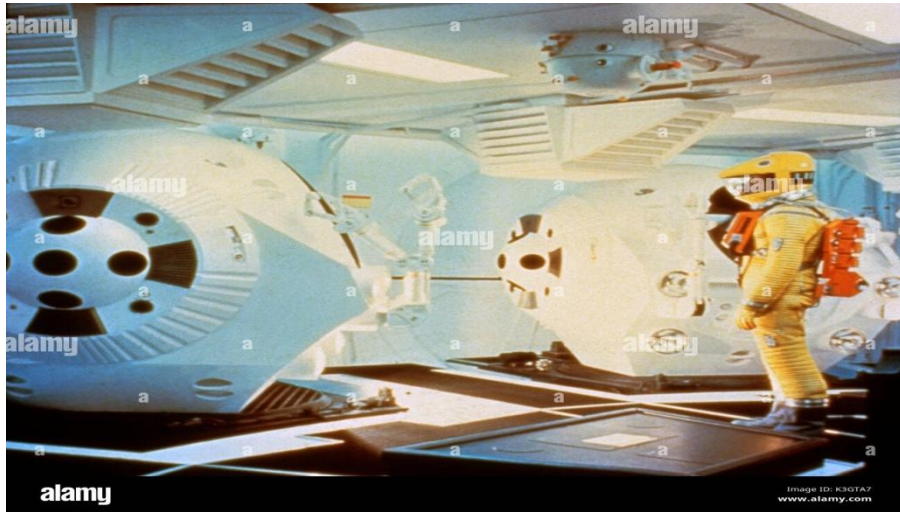
➤ يتجاوز تاركوفسكي السرد التقليدي، إلى خلق مشهدا تأملياً تظهر فيه جليا تأثره بفكرة بول ريكور عن "الزمن السردي" كطريقة لفهم الوجود، فهذا يخلق لنا تجربة شخصية للمشاهد تجعله يعمل على تفسير و تأويل حتى المشاهد التي يسود عليها الصمت أو تتحرك بشكل بطيء متعمد.

➤ في آخر الفيلم تظهر لنا مشهد ابنة المتسلل وهي تقوم بأمر خارق من خلال تحريك الأشياء بقوتها الذهنية، وهو أمر الذي يضع المشاهد في جو هرمينوطيقي فلسفي متسائلا عن معنى المشهد، وهو أن الفتاة تمتلك قوى خارقة أم أنها تحمل قوة إيمانية تمكنها من التحكم في وقائع الحياة ؟ .

1.1.3 فيلم " 2001:A Space Odyssey " سنة 1968، للمخرج ستانلي كوبريك

ملخص الفيلم :

يعتبر فيلم 2001: A Space Odyssey من أكثر الأفلام اعتمادا على الفلسفة الهرمينوطيقية، وهذا لما حمله من رمزية بصرية وسرد مفتوح، وفكرة الفيلم مأخوذة من فلسفة نيتشه حول "الإنسان الأعلى" (Übermensch) - يقول فيه نيتشه الحق أقول لكم إن الإنسان نهر قدر، ولا بد أن يكون المرء بحرًا لكي يتقبل نهراً قدراً دون أن يغدو متسحاً. انظروا، ها أنتي أعلمكم الإنسان الأعلى: إنه ذلك البحر الذي سيغرق فيه احتقاركم الأكبر- (فريدريك نيتشه، 2007م، ص 44)، غير أن المخرج يعرضها لنا في قالب يستدعي أن يحمل المشاهد تأويلا ديناميكيا، يتمشى مع تصور بول ريكور للنص باعتباره "عمل مفتوح".



مشهد من فيلم " 2001:A Space Odyssey " سنة 1968

تتجلى عدة مظاهر هرمينوطيقية في هذا الفيلم و أهمها :

➤ يحمل لنا الفيلم رمزية مرئية تتمثل في الحجر الأسود (Monolith) ،حيث يعكس لنا هذا لغزاً تأويلياً يجعل المتلقي يعيش في جو من التساؤلات حول فائدة هذا الحجر بالنسبة للإنسان، وهو ما يبرز تأثير المخرج بفكرة بول ريكور حول الرمز الذي قد يحمل عدة معانٍ يتوجب حل دلالاتها ، يقول ريكور : " أنا أرى ثلاث مراحل لهذا "الفهم" ، ثلاث مراحل تضع معالم حركة الفهم التي تنطلق من الحياة داخل الرموز نحو تفكير يكون تفكيراً انطلاقاً من الرموز " (Paul Ricœur, 1959, p68).

➤ يتجلى مرة أخرى في هذا الفيلم الحالة الهرمينوطيقية المتمثلة في الصمت والتأمل :وهي الحالة التي اعتمدها المخرج من قلة الحوار والمشاهد الصامتة في الفيلم ،وهو المر الذي يجعل المشاهد أمام فسحة للتأمل و التفكير بعيداً عن حشو فكره بالحلول الجاهزة .

➤ في الأخير يختم الفيلم بمشهد أخير يصور لنا ولادة الطفل النجمي ،هذا المشهد يخلق لنا حالة تجعل المشاهد يعيش لحظة هرمينوطيقية ،يعتمد فيها المخرج على تصور غادامير الذي يطلق عليه اسم "أفق التوقعات" ،حيث يجعل المشاهد يطرح سؤال تأويلي ،هل هذه الولادة هي رمز للتطور أم للخلاص؟

خلاصة :

الفيلمان يشتركان في كونهما يحملان بعداً هرمينوطيقياً ،يدفع إلى التفكير والتأويل ،لكنهما يختلفان في طريق عرض هذه الأفكار :

- حيث نجد في الفيلم الأول " Stalker " أن مخرجه يركز تجربة الذات و الجانب الروحي أكثر.
- أما في الفيلم الثاني " 2001: A Space Odyssey " فيطرح مخرجه مسألة التطور الإنساني من خلال الرموز التي تحملنا الى الكونية .

وهذان العملان الإبداعيين يسعيان إلى خلق اندماج بين العمل والمتلقي وهو ما نجده في طرح غدامير للفن وهو ما يطلق عليه "لعبة تأويلية".

2 - المنهج الفينومينولوجي وأثره على الإبداع السينمائي

يعتبر المنهج الفينومينولوجي أحد المناهج الفلسفية التي تتأسس على دراسة الظواهر ،فهو طريقة فكرية

تهدف إلى الوصول إلى جوهر الظواهر كما هي مدركة في الوعي البشري، بعيداً عن أي تأويلات مسبقة أو مفاهيم جاهزة .،يهدف هذا المنهج إلى "العودة إلى الأشياء ذاتها (Zu den Sachen selbst) " ، أي استكشاف

التجربة الإنسانية المباشرة بوصفها نقطة انطلاق للفهم.(Husserl, E. 1970, p137)

يقدم هذا المنهج أدوات تجعل عملية فهم العلاقة بين العمل السينمائي والمتلقي أكثر وضوح واستيعاب، بالإضافة إلى تجسيد التجربة الإنسانية من خلال الوسائل المرئية والصوتية وزمنية، فالفيونومولوجيا، عبارة عن وصف للتجربة الواعية بعيدا عن أي تفسيرات خارجية، وهو ما يعبر عنه ايدموند هوسرل بمفهوم "الإيبوكيه Epoche"، وهو تعليق الأحكام المسبقة للسماح للظاهرة بالظهور كما هي (Husserl, E. 1970, p142)، وجاء فيما بعد مارتين هايدغر، ليعطي هذا المنهج بعد آخر تمثل في "الوجود في العالم (Being-in-the-World)"، وهو ما جعل الفيونومولوجيا أكثر ارتباطاً بالتجربة الوجودية (Heidegger, M. 1962., p. 58).

يعتبر المنهج الفيونومولوجي (علم الظواهر) أحد أهم الأطر الفلسفية التي دعمت فهم التجربة السينمائية على أساس أنها تحمل تجربة وجودية، وعلى أساس أن العمل السينمائي ليست عملية عرض مشاهد تلامس الواقع، وإنما تحاول صنع تجربة ذاتية للمشاهد تمكنه من اعطاء نفسه تصور جديد يحمل وعي وفهم خاص به، ومن هنا نجد أن هذا البعد الفيونومولوجي للسينما خلق قفزة نوعية جديدة تعدت مجرد رسالة تقدمها إلى تجربة ذاتية وجسدية.

ومن هنا نجد أن التصور الفيونومولوجي يجعل الجسد والإدراك الحسي جزء رئيسي في العمل السينمائية، وهو ما يصنع لنا علاقة جديدة بين المشاهد والفيلم، يكون فيها تواصل ليس مع العقول فقط بل حتى الأجساد والوعي الداخلي، الأمر الذي يقدم لنا تجلي مهم وأساسي لهذا المنهج في الإبداع السينمائي. ويعطينا تصور جديد للعلاقة بين الفكر والصورة.

2.1 تجليات المنهج الفيونومولوجي في العمل السينمائي :

فيمكن حصره في عدة نقاط أهمها :

2.1.1 الإدراك الحسي والتجربة البصرية في العمل السينمائي :

- **الإدراك الحسي:** إن عملية الإدراك الحسي في أي عمل سينمائي لا تقتصر فقط على حاسة البصر لتشمل الصوت، الحركة، وأدراك المحيط، وهذا ما يذهب إليه " ميرلو-بونتي " في كون الجسد هو أساس الإدراك، فهو يعطي الأولوية لعمليات الإدراك في كل معرفة، فأنتولوجيا المرئي تستوجب على الكائن الفيونومولوجي معرفته عن طريق الجسد، حيث يقول "أن الأشياء تثير من يراها في شكلها الجسدي المتميز الحسي" (Merleau-ponty, M. 1964. p 214)، أما في سينما فيتم التعامل مع الجسد من خلال اعتماد على تقنيات مرئية أو صوتية هذا الأمر يقوي التجربة الحسية لدى المشاهد.

- **التجربة البصرية:** أما فيما يخص التجربة البصرية في السينما فهي عندها مجرد انعكاس للصورة في الوعي، في حين نجد أن الفيونومولوجيا ترى أن جعل الصورة تمثيل للواقع فقط هو تصور بسيط لحد سذاجة ولا يرتقى إلى الحقيقة، والتي تتمثل في كونها لحظة تعيشها الذات، لتتحول الصورة لجسد ثاني يقابل جسدا ومنتفاعل معه، وهنا نجد جون بول سارتر يرى في الصورة " فعل الوعي الذي يقصد موضوعا من حيث إنه يطرحه في غيابه باسم بديل يلعب دور المماثل " (Laurence Hansen-Love, 2007, P 213)، من أجل نقل

العمل السينمائي فبالضرورة أن السينما، تعتمد على الإدراك الحسي والمتمثل في - الرؤية والسمع - ، إن هذا التحليل مكن ميرلوبونتي من إدراك حقيقة السينما التي تقم على الرؤية، فهي تهدف إلى إثارة وعي المتلقي عن طريق الصورة التي يتلقاها عبر العين، حيث يركز العمل السينمائي على إيصال الرسائل المعرفية من خلال تقنيات الإضاءة والألوان، التي تؤثر على الجانب النفسي للمشاهد (يوسف بلعربي، عبد عزيز مباركي ، سنة 2020 ،ص 187) ،إن السينما كتعبير ثقافي تتخذ من الصورة وسيلة أساسية لإظهار مجموعة من التمثيلات حول الواقع، فهي بمثابة وثيقة سوسيوثقافية تقوم بالاتخاذ الصورة كوسيلة لرصد الظواهر الاجتماعية والثقافية، وكطريقة ضرورية للتأثير على الجمهور، بما أن الصورة السينمائية لا توثق إلا الأشياء المحسوسة والمجسدة فإنها تظل واقعية، والواقع هو ما تتطرق إليه السوسيولوجيا كعلم يهتم بتحليل الوقائع الاجتماعية ودراساتها، إن السينما هي ظاهرة معقدة لم تدرك أهميتها في حياتنا إلا بشكل تطوري (Driss JAIDI, 1991, p7) ،أما بالنسبة للفلسفة فالصورة كما يصفها مارلوبونتي بأن " التصوير ليس سوى صناعة تقدم لأعيننا إسقاطا خارجيا شبيها بالإسقاط الذي كانت ستخطه فيها وتخطه فيها في الإدراك الحسي الشائع، وتجعلنا نرى في غياب الموضوع الحقيقي، كما نرى الموضوع الحقيقي في الحياة، وبصفة خاصة تجعلنا نرى المكان هناك حيث لا يوجد مكان " (موريس ميرلو بونتي دس، ص 44).

إن اعتماد السينما على التجربة البصرية هدفه إثارة المشاهد ولفت انتباهه ،ومنه مخاطبته بإرسال خطابات معرفية وثقافية بالاعتماد على تقنيات السينما و المتمثلة في استعمال الألوان والإضاءة ،ومثل هذه التقنيات لها كبير التأثير على الجانب السيكلوجي للمشاهد في تلقي المعلومة والتأثر بها ،وفي هذا نجد مارلوبونتي يرى أن " اللون هو الموضع الذي يلتقي فيه دماغنا والكون، ولصالحه ينبغي أن نفجر الشكل المنظر، فالأمر - إذن لا يتعلق بالألوان، أو بمظهر ألوان الطبيعة، وإنما يتعلق بالبعد الخاص باللون، ذلك الذي يخلق بذاته ولنفسه هويات، فوارق، سياقاً، مادية، وشيئاً ما، إن العودة إلى اللون يتم بفضلها اجتذابنا قليلاً إلى قلب الأشياء " (موريس ميرلو بونتي دس، ص 69).

إن عملية إنجاز الأعمال السينمائية معقدة للغاية، وهي تتجاوز مجرد جمع للصور وتنظيمها، حيث أن العمل السينمائي تتداخل فيه مجموعة من المعطيات والمعايير، انطلاقاً من الفكرة الخاصة بموضوع العمل، ثم عملية انتقاء وصياغة الصور واللقطات، بالإضافة إلى تركيب الصوت، ونوع الخطاب، أيضاً إلى محاولة إيصال الرسالة المستهدفة، قصد تحقيق أكبر قدر من التأثير على المشاهد ويرى ميرلو-بونتي أن الجمع بين الصورة والصوت ينتج كلا جديداً؛ بحيث لا يمكن اختزاله إلى العناصر التي يتكون منها؛ فالفيلم الناطق ليس هو الفيلم الصامت مصحوباً بالأصوات والكلمات التي تضاف لاستكمال الوهم السينمائي، ذلك أن الرابط بين الصورة والصوت رابط وثيق، والصور تتغير بمجازة الصوت " (محمد نور الدين أفاية، سنة 2018، ص 170).

2.1.2 الجسد وعلاقته بالإبداع السينمائي:

يعتبر الجسد وسيلة فنية قوية للتعبير عن الأفكار والمشاعر والرسائل في السينما، ويمكن استخدامه بشكل مبتكر لإيصال المضامين الفنية والجمالية ، لا يمكن أن يتم تأسيس أي عمل سينمائي دون حضور للجسد فيه (الشخصيات)، فالجسد يعتبر حامل للخطاب فهو المجسد للرؤى والمرسل للإشارات، فالجسد تعبيري عن الأفكار والعواطف والانفعالات، أما باقي مكونات الأخرى تبقى مجرد تكميل مكمل للجسد ومساعدة لاكتمال دوره، وفي سينما يكون المشاهد أكثر تأثر بالصورة منها بالسمع، " لقد شكل الجسد التيمة الأهم في الواقع بالنسبة للدين والمجتمع والإبداع لهذا تم الاعتناء به بشكل كبير ...، أما في الإبداع ، خاصة السينما والمسرح، فقد اهتم به لكونه الآلة الفاعلة في إنتاج الفرجة وتأسيس الدلالة، وبناء على نوع العناية به " (حميد تباتو ، سنة 2017 ، ص 83).

يرى ميرلو بونتي أن الجسد هو الموقع الأساسي لمعرفة العالم، وهو بهذا ينتقد الطرح التقليدي الذي يرى أن الوعي هو المصدر الوحيد للمعرفة ، إذ يؤكد على أن الجسد وما يستقبله لا يمكن فصلهما عن بعض . فالإدراك بالنسبة له لا ينفصل عن الجسد، وهو ما يظهر في السينما من خلال كيفية استخدام المخرجين للحركة والفضاء، العالم بالنسبة لميرلو - بونتي هو حولي وليس أمامي وهو يشملني - فعالم الرؤية يفتح حولي في ملموسية رؤية العالم ، وفي هذا يقول : " إذا كان العالم يفتح حول الجسد في الرؤية فإن التفتح هو القانون الأساسي للرأي مثلما تتبثق الأغصان من ساق النبات تحت الشمس " (MERLEAU-PONTY.M. 357 1945,P).

2.1.3 الزمن والعمل السينمائي

الزمن في السينما ليس مجرد أداة سردية، بل هو عنصر فينومينولوجي يكشف عن طبيعة الوجود، يرى هيدغر أن الزمن ليس إطار تقع فيه أحداث حياتنا ، بل هو البنية الداخلية لأنفسنا ... هو الهيئة التي تمد الدازين بالمعنى الأنطولوجي غير المنظور لعنايته من حيث الكينونة في العالم معينة بالسؤال عن معنى الكينونة " (مارتن هيدغر ، 2012 ، ص 572) .

أما بالنسبة لهوسرل فهو يرى أن الزمن عبارة عن جزء أساسي من تجربة الوعي ، وهذا الأخير يتكون من ثلاثة مستويات:

-الحاضر الحي :اللحظة الحالية التي يتم فيها إدراك التجربة.

-الاحتفاظ : (Retention) إدراك الماضي كجزء من الحاضر .

-التوقع (Protention): استشراف المستقبل ضمن الحاضر

هذه المستويات الثلاث تجعل من الزمن تجربة مستمرة ومتداخلة، ونجد أن الوعي بين الماضي والحاضر والمستقبل يكون يصب في مسار واحد، وهذه هي البنية كما يسميها هوسرل التي تكون الأساس لكل أشكال الإدراك والوعي، أما في المجال السينمائي فإنه يمكننا القول بوجود " زمن سينمائي " يتميز تماماً عن "الزمن التعاقبي للوقائع الموجود في أي نظام زمني مألوف ومتعارف عليه، فالزمن التعاقبي أو الواقعي هو الزمن الشمسي أو المرتبط بالشمس وحركة الأرض، إن السينما لها إمكانية التحكم في الزمن من خلال تقنيات مثل التحريك البطيء أو المتسارع للصورة أو التكرار. كما يمكن للسينما أيضاً اعتماد حالات ثلاثة في تعاملها مع الزمن مثل تسريع الزمن أو إبطاءه، أو التلاعب به .

إن للسينما القدرة على جعل الزمن تجربة شعورية للمشاهد، وليس فقط زمن موضوعي، حيث تتمكن السينما من خلق جو متداخل ومتفاعل بين الواقع والزمن النفسي وهو الأمر الذي صنع تجارب زمنية متعددة المستويات .

2.2 نماذج على تأثيرات المنهج الفينومينولوجي في الابداع السينمائي:

كما تناولنا سابقاً أن الفينومينولوجيا التي تأسست مفاهيمها مع هوسرل واكتملت أركانها مع موريس ميرلو-بونتي، كانت تصب في فكرة التجربة الذاتية وكيفية ظهور العالم للوعي، وهو ما تجلى فيما بعد بانعكاسات ايجابية على السينما حملت أفكار الفينومينولوجيا التي تقوم على الإدراك الحسي، الزمن الداخلي، والعلاقة بين الجسد والفضاء، عوض الطرح القديم الكلاسيكي الذي يعتمد الحكمة، ومن هنا أصبحت الأفلام السينمائية تأخذ بعداً فينومينولوجياً في طرحها، ولعلّ أبرز الأفلام التي رأيت أنها اعتمدت هذه الأفكار وتجلت فيها الفينومينولوجيا هي :

2.2.1 فيلم " فيل يجلس ساكناً An Elephant Sitting Still " سنة (2018) إخراج هو بو

ملخص الفيلم

الفيلم للمخرج الصيني "هو بو"، هو عبارة عن درامة مطولة، امتازت بأسلوب بطيء الحركة ويحمل بعد تأملي، ويعطي صورة قائمة للواقع، تدور القصة عن أربعة شخصيات: طالب بمدرسة يتعرض للتنمر من زملائه، وفنّانة لها علاقة معقدة، وشيخ كبير يشعر بالوحدة، وعصابي صغير، مكان بمدينة صينية، يحكي الفيلم قصتهم التي تتشابك أحداثها ومصيرهم المترابط، وهم في حالة شعورية يملأها الشعور بالإحباط والاغتراب، أما العنوان فهو دلالة رمزية عن فيل ضخم يجلس في حالة سكون بمدينة أخرى، وهو رمز للجمود ومحاولة إيجاد أمل، بحيث تسعى الشخصيات الأربعة لرحلة ومحاولة الهروب لرؤية الفيل الجالس في مدينة أخرى يعتبر هذا الفيلم العمل الوحيد للمخرج " هو بو " الذي توفي مباشرة بعد عرضه .



مشهد فيلم " فيل يجلس ساكناً " An Elephant Sitting Still " سنة (2018)

تتجلى عدة مظاهر فينومينولوجية في هذا الفيلم و أهمها :

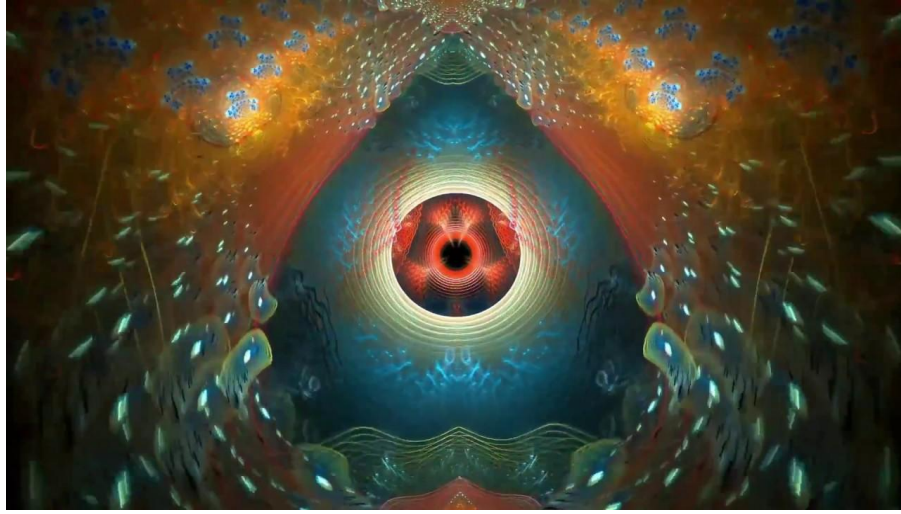
- **الفضاء (المكان)** : يعتبر مكون الفضاء أحد أهم المكونات الفيلمية، والذي يعطيها خصوصية الفن السينمائي وهذا لكون الفضاء جوهر في السينما، لأن السينما فن فضائي بامتياز، ولا يمكن تصور وانجاز فيلم سينمائي في معزل عن الفضاء، فالفيلم السينمائي يقدم الفضاء كتجربة حسية خائفة، وتُظهر اللقطات الطويلة والكاميرا المحمولة العلاقة بين الجسد والمحيط، وهو ما يتوافق مع رؤية ميرلو-بونتي حول الفضاء كامتداد للجسد، إذن فميرلو-بونتي جعل من الجسد والعالم والآخر في نفس الأهمية وفي الغالب كانت القيمة الأكبر للجسد، فالجسد هو الحامل للحركات والسلوكيات والإشارات، وهنا نجد ميرلو-بونتي يؤسس لفينومينولوجيا جديدة أساسها الذات المتجسدة، يقول بونتي "في الواقع يعطى العالم الطبيعي وكأنه موجود في ذاته فيما يتعدى وجوده بالنسبة لي، إن فعل التعالي الذي به تتفتح الذات على العالم يلف نفسه ونصبح أمام طبيعة لا تحتاج إلى أن توجد.." (موريس ميرلوبونتي، 1998 م، ص 533 و 534).
- **الانتظار والفرغ**: تعيش الشخصيات حالة ترقب وانتظار، وهذا الانتظار في الفيلم يكمن في "الفيل"، وهو ما يتماشى مع ما يصطلح عليه بالزمن الفينومينولوجي، الذي يعتبر تجربة ذاتية خاصة يعيشها الفرد.
- **الوعي الجماعي**: من خلال العلاقة التي تربط الشخصيات في الفيلم بعضها ببعض، ويجعل علاقتهم علاقة متشابكة، وهو ما نجده في المنهج الفينومينولوجي من خلال فكرة هوسرل حول الوعي كظاهرة مشتركة وهذا يظهر من خلال التفاعل مع الآخرين.

2.2.2 فيلم "أدخل الفراغ" Enter the Void - سنة (2009) إخراج غاسبار نوي

ملخص الفيلم

فيلم "أدخل الفراغ" Enter The Void - ،يقدم لنا تجربة روحية ،لشباب " أوسكار " ،بطل الفيلم يقتل في مدينة طوكيو اليابانية،وهي رحلة روح إنسان ما بعد الموت وهو ينظر لأخطاء ماضيه وقسوة حاضره ويشاهد أحبابه وأصدقاءه وهم يتعاملون مع حقيقة موته، وهو أمر صادم بطبيعة الحال، غاسبار نوي (مخرج) جعل فيلمه يمتاز بقدرة فائقة في التحكم في حركة الكاميرا والتصوير ،وهذا من خلال تصوير حركة شبح تنظر إلى العالم بعد الموت،ف وتنتظير في السماء وترى عوالم جديدة ،وترى أشكال وأضواء غير متعودين على رؤية مثلها ،والتحرك بالإضافة للمكان في الزمان ،وهو تصوير لم يتعود المشاهد عليه من قبل .

فالاعتماد على الإضاءة بشكل قوي و الأصوات القوية الي غير معلوم مصدرها يعكس جنون وفوضى الواقع ،بالإضافة إلى مشاهد العنف والرعب والألم ،فهي رحلة تبحث عن معنى بعد الموت .



مشهد من فيلم "أدخل الفراغ" Enter the Void - سنة (2009)

تتجلي عدة مظاهر فينومينولوجية في هذا الفيلم و أهمها :

- الزمن والذاكرة : الفيلم يصور لنا مفهوم الزمن بطريقة مختلفة ،ويبين لنا دور الذكريات وتأثيرها على الوعي ،حيث يقوم المخرج بعرض ذكريات البطل بتقنية السرد غير الخطي - معناه تصوير الأحداث، خارج التسلسل الزمني أو بطرق أخرى لا يتبع فيها السرد المباشر نمط السببية للأحداث الواردة - لتقديم ذكريات أوسكار، مما يعكس كيف أن الذاكرة يمكن أن تعيد تشكيل تجربة الحاضر،ولعلى هذا تجلي للفينومينولوجيا في هذا الفيلم من خلال فكرة (فينومينولوجيا الوعي بالزمان الباطني).

- **تجربة ما بعد الجسد** : بعد موت البطل، وخروج الروح من الجسد ، تصبح أكثر حرية فتتطلق في المكان والزمان ،وهو ما تعبر عن الكاميرا في حالة الطيران و اختراق الجدران وكذا السفر في العوالم عبر الزمنة وهي تنقل لنا حالة وعي منفصلة عن الجسد، وهو الأمر الذي تعكسه لنا افكار الفينومينولوجيا من خلال طرح العلاقة بين الذات والموضوع ،حيث تطرح فكرة أن الروح تشاهد العالم دون أن تتفاعل معه، وهو ما يسمى حالة تأملية نقية.
 - **الموت والبعث** : يطرح الفيلم فكرة الموت والبعث بعمق،فكرة الموت ليست إلا بداية لمرحلة أخرى ،وهو ما يبينه المخرج من تواصل البطل أوسكار بوعيه بذاته بعد موته ،الأمر الذي تطرحه الفينومينولوجيا من خلال فكرة "الوجود المستمر" ،وهو ما يؤكد عليه هايدغر في كتابه "الكينونة والزمن" حيث أن الوعي بالموت يمكن أن يعزز من تجربة الحياة .
 - **الإضاءة والصوت** :اعتمد المخرج في عمله الإضاءة بطريقة مستجدة من خلال استخدام أنوار النيون بشكل غير مسبوق وهذا حتى يعطي انطباع حقيقي لجنون العالم،واعتماد خفقان الضوء في بعض المشاهد يعكس حالة الاضطراب وعدم الاستقرار مابين العالمين الفيزيائي و الميتافيزيقي ،الأمر الذي يجعل من الفيلم قفزة نوعية من السرد الكلاسيكي إلى ظاهرة إدراكية حسية ذاتية و مباشرة.
- خلاصة :**

ما يمكن استخلاصه من الفيلمان السابقان كونهما يعتمدان أفكارا فينومينولوجية من حيث اعتماد الفضاء والزمن والوعي وهي أساسيات في الفكر الفينومينولوجي ،لكنهما يختلفان في طريق عرض هذه الأفكار :

• **الفيلم الأول "An Elephant Sitting Still"** نرى أنه اعتمد فكرة الوعي الجمعي الذي ربط من خلاله

المخرج شخصيات الفيلم مع بعضها البعض ،وهي من صميم المنهج الفينومينولوجي الوعي كظاهرة مشتركة تتشكل من خلال التفاعل مع الآخرين.

• **الفيلم الثاني "Enter the Void"** فيطرح مخرجه مسألة **التجربة ما بعد الجسدية** ،وهو طرح يثير

الكثير من التساؤلات عن الحياة الثانية وهنا تتجسد الفينومينولوجيا للعلاقة بين الذات والموضوع .

من هنا نصل إلى أن هذان الفيلمان قفزة نوعية عن الطرح السينمائي التقليدي والانتقال إلى طرح جديد

يحمل تحليلا فينومينولوجيا يكشف عن عمق تجربة وعي متجسدة ،وهو الأمر الذي يفتح مجال أمام تحرر

الكاميرا من سردية الكلاسيكية والوصول إلى تجربة إدراكية ذاتية مباشرة.

الخاتمة:

على ضوء الأفكار التي تم تحليلها وطرحها في هذه الأوراق البحثية، نصل إلى أن المناهج الفلسفية المعاصرة، وبالأخص منهجي الهرمنيوطيقا والفينومينولوجيا، فهي لم تكن فقط آليات بحثية تحليلية نظرية، بل تحولت إلى طاقة حية تتفاعل وتتغلغل مع السينما، لتنتج لنا علاقة جدلية عميقة بين الفلسفة والسينما، ونتيجة هذا التفاعل العميق تجاوزت عملية تأثير المناهج في السينما مجالات التفكير والتي كانت في الماضي مجرد أسلوب تعبري عن أفكارها وترفيهي إمتاعي، ليمتد هذا التأثير في عمليات الإنتاج السينمائي نفسه، وهذا في ضبط العلاقات التي تربط بين المخرج، النص، الصورة والمشاهد، وكذا لاستكشاف الوجود الإنساني، الزمن، والعلاقة بين الذات والعالم.

يعتبر المنهج الهرمنيوطيقي آلية تحليلية تعتمد على التأويل وفهم النصوص في سياقاتها التاريخية والثقافية، وتمكننا من تحليل وفهم العمل السينمائي باعتباره تجربة تأويلية مفتوحة، العمل السينمائي يحمل رموز ودلالات ومفاهيم تحتاج التحليل و التفكيك للوقوف على معانيها التي تخفيها الصورة، يقوم هذا المنهج إلى إلهام المخرجين من أجل صنع إنتاج سينمائي يغلب عليه الطابع الرمزي والدلالي، وفي هذا تتداخل و تتفاعل اللغة البصرية مع التجربة الإنسانية فتنتج لنا تصورات مفتوحة على التأويل، هذا يتيح للسينما أن تصبح مرآة عاكسة للتنوع الثقافي والوجودي، وهذا الأمر يجعل المتلقي يرى ذاته في الصورة التي يشاهدها، ومن هنا لا يصبح المخرج وحده من يخط تأويل الصورة بل يصبح المشاهد جزء من هذه العملية التأويلية للدلالات والرموز الخفية والتي تحتاج تفسير وفهم، وكل هذا التفاعل بين الهرمنيوطيقا والسينما يخلق فضاء ديناميكي نتعدى فيه حدود الزمكانية ويصبح تشابك ذا تعقيد عميق يصنع وعيا جماعي .

وكما كان للهرمنيوطيقا تأثيرات بالغة على السينما، فقد حدث الأمر نفسه لهذا المنهج من طرف السينما باعتبارها وسيطاً بصرياً وسمعيّاً تعدى تأويل النص الخطي إلى النص الغير خطي، بحيث أجبرت المشتغلين بالهرمنيوطيقا إلى تطوير منهجهم وانتقال من مجرد تأويل النص المكتوب إلى تأويل النص المرئي والصوتي، وهو ما اشتغل عليه غادامير في فكرة تأويل المعنى، وهذه الآليات الجديدة تساعد في فهم اللغة البصرية، وبذلك أصبحت السينما ساحة لتطبيق مبادئ الهرمنيوطيقا.

أما بخصوص المنهج الفينومينولوجي فهو يعتمد على الجانب الحسي والشعوري للسينما، مع التركيز على كيفية تجسيد الصورة للوجود الإنساني في واقعه المعيشي، إن تركيز هذا المنهج على الظاهرة يتجاوز من

خلال للسرد التقليدي ويعيد تشكيل الإبداع السينمائي ليصنع منه تجربة جديدة عميقة وواعية، فالسينما من خلال هذا المنهج لم تعد تحكي قصة للمتعة أو الترفيه بل تجاوزت الأمر لتجسد لنا الشعور بالوجود نفسه من خلال الزمن والجسد، هذا يتجلى اعتماد العمل السينمائي مشاهد مطولة، وذلك بالاعتماد على الحالات الحسية أو السكوت والفراغ، الأمر الذي يخلق تجربة حسية تشاركية من خلال عدسة كاميرا، من هنا تصبح الصورة تمثل الجسد والزمن والحركة، وهو الأمر الذي يعطي المشاهد تجربة شعورية حسية للمشاهد، ومن هنا تصبح السينما وسيلة للوصول للوعي الإنساني، تجعل السينما من الصورة مرآة عاكسة للتجربة الذاتية .

وكذلك للسينما سحرها وتأثيرها على المنهج الفينومينولوجي، حيث ساعدت على إعادة صياغة التجربة الحسية مما خلق انبعاث داخل التجربة الفلسفية، فالسينما لها إمكانية المحاكاة للحواس الإدراكية من خلال تقنيات مثل المشاهد الطويلة أو العدسات ذات الزاوية الواسعة، وكذا وفرت مجال واسع وحقلًا ثريًا للفينومينولوجيا للبحث والتحليل، مثل هذا التأثير جعل السينما تقدم دورا لا يستهان بقيمته في تطوير المنهج الفينومينولوجي، وقدمت الصورة السينمائية مجال ثري للفينومينولوجيا مثل "الجسد الحي" عند ميرلو-بونتي، و"الزمن الداخلي" عند هوسرل.

فالعلاقة الجدلية بين الفكر والصورة، تبين أن السينما لها القدرة على احتواء المناهج الفلسفية وترجمتها إلى لغة بصرية تفسر وتحلل إشكالات الوجود الإنساني وبذلك تصبح السينما، ليست مجرد وسيلة ترفيه وامتاعية بل وسيلة إبداعية تأملية تسعى لإيجاد حلول وتأويلات لظواهر حسية في لباس فكري فلسفي مع جمالية تصويرية تحمل رؤية جديدة .

الإحالات وقائمة المراجع:

• المؤلفات باللغة العربية :

- أبو زيد نصر حامد،(2014)، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- بول ريكور (2002) . نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، المركز الثقافي العربي ،المغرب .
- فريدريك نيتشه ،(2007) ، هكذا تكلم زرادشت، منشورات الجمل، كولونيا، بغداد
- مارتن هيدغر ،(2012)، الكينونة والزمان ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت .
- موريس ميرلو -بونتي،(دس)، العين والعقل ، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- موريس ميرلو -بونتي،(1998)، ظواهرية الإدراك الحسي، معهد الإنماء العربي،بيروت

• المؤلفات باللغة الأجنبية :

- Driss JAIDI,(1991),Le cinéma au Maroc, Collection Al Majal, Rabat,
- Edward Greg (1998)Routledge Encyclopedia of philosophy.
- Heidegger, M. (1962). Being and Time. Harper & Row
- Husserl, E. (1970). The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. Northwestern University Press.
- Laurence Hansen-Love (2007 ,)La philosophie de A à Z, sous la direction de :, édition Hatier, Paris,
- Merleau-ponty,M . (1964). Le visible et L'invisible .éd :Gallimard
- Palmer, Richard E, (1969)Hermeneutics, NorthWestern University Press.
- Paul Ricœur, (1959)« Le symbole donne à penser »

• المقالات:

- حميد تباتو ،(2017) ، دلالة الجسد في السينما المغربية من حرفية الواقع إلى الانزياح الإبداعي ، مجلة أفاق فلسفية ،المجلد 4 عدد 1 ،ص 83.
- محمد نور الدين أفاية، (2018)،السينما باعتبارها موضوعا فلسفيا، مجلة التبيين، العدد 211 ،ص 170
- يوسف بلعربي، عبد عزيز مباركي، (2020)، الفينومينولوجيا والسينما ،مجلة أفاق فلسفية ،المجلد 7 عدد 1 ، ص 187.