مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 185 – ص 206

الفينومينولوجيا والسينما

Phenomenology and cinema

يوسف بلعربي، عبد عزيز مباركي

[1] مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها، جامعة تلمسان الجزائر belarbi.youssouf@gmail.com

[2] مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها جامعة تلمسان الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/02/29 تاريخ القبول: 2020/04/10 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص: يتحدد التفكير الفلسفي باعتباره موقف اتجاه العالم والوجود، يسعى دائما إلى فهمه وتفسيره مستدعيا في ذلك مجموعة من الوسائل والآليات قصد الإمساك بمكنونه. فلما مست الأزمة التفكير الفلسفي حضرت الفينومينولوجيا مع مؤسسها إدموند هوسرل لتعلق جميع المواقف التي حددت هذا العالم وجعلت أفقا وقوالب جاهزة يتحدد من خلالها. ومن أجل ذلك قدمت نفسها على أنها مذهب ومنهج يتحدى كل أشكال الانغلاق والدوغمائية، قائمة على وصف الأشياء من أجل تحقيق هدفها الأسمى " العودة إلى الأشياء ذاتها". ففي عالم متجدد ومتغير على الدوام أضحت السينما موضوعا بارزا يعبر عن مواقف يتخذها أصحابها حول العالم مستخدمين بذلك الصورة وقدرتها على التعبير والتأثير والتغيير، ومن ذلك فإن الفينومينولوجيا باعتبارها منهجا وصفيا تستوعب موضوع السينما كظاهرة تقبل الدراسة الفينومينولوجية.

كلمات مفتاحية: الفينومينولوجيا، السينما، الموقف، العالم، الفلسفة، هوسرل، ميرلو بونتي.

Abstract:

Philosophical thought is defined as the attitude towards the world and existence, wich is always sets to understand and interpret. Invoking in that all means and mechanisms in order to reach its dephts. When the crisis touched philosophical thought. Phenomenology came with its founder

« Edmund Husserl » to suspend all the atittude that identified this world, phenomenology made a new horizon and ready templates to redefine the world. And for that phenomenology presented itself as a doctrine and method. It challenges all forms of closime and dogmatisme builds to describe things in order to achieve the ultimate goal ; « back to things temselves ». in a constantly changeable and renewed world, cinema has become an apparent topic throught , wich their owners expressed attitude about the world, using in that « Image » and her ability to express and influence and change, from there phenomenology as a descreptive absorbs the subject of cinema as a phenomenon can be studied by phenomenology.

Keywords: Phenomenology; Cinema; attitude; world; philosophy; Husserl; Merleau Ponty.

1. مقدمة :

تعد الفينومينولوجيا فلسفة وعي بامتياز ذلك أنها تقدم نفسها على أنها منهج من خلاله نستطيع الوصول إلى حقيقة كل الظواهر القابلة للدراسة. والسينما باعتبارها ظاهرة تعد أهم رافد لفهم واقعنا فهي بحق تعبير عن رهانات عالمنا المعاصر، عن نجاحته وإخفاقاته، عن بؤس الإنسانية المعاصرة، وعن آمالها المفتوحة واللانهائية. فالسينما تحتل مكانة جد متميزة، حيث باستخدامها للصورة أصبحت المجال الأجدر بالتأثير في الإنسانية وتغييرها حتى. كما أن الفينومينولوجيا أهم الفلسفات المعاصرة ستعمل على تجذير منهجها حتى يكون قادرا على استيعاب كل ظواهر عالم الحياة ومن بينها السينما. فبأي معنى يمكن أن تكون السينما موضوعا فينومينولوجيا؟

2. المنهج الفينومينولوجي السياق/ المفهوم/ التطور...

قدمت الفلسفة المعاصرة نفسها على أنها ثورة ضد الذات، واعتبرت كل الأزمات التي طالت الإنسان المعاصر نتيجة فرط الثقة في ذاته، ومن هذا تشكلت بوادر هذه الفلسفة انطلاقا من تأسيس فلسفة تقوم على نقد الذات[1] "الوعي" سعيا إلى تجاوزه، هي ثورة قام بها فلاسفة الارتياب الثلاث كما يسميهم الفيلسوف الفرنسي بول ريكور: ماركس/ نيتشه/ فرويد: "يرث فلاسفة القرن العشرين النقد الثلاثي لأوهام الإنسان المتعلقة بذاته (المادية، الإلحاد، نظرية اللاشعور) الذي قدم تحديدا عمّق من خلاله صورة الإنسان الذي صنعها بنفسه، أو الهيجان، الانجذاب اللاإرادي الهدام الذي تعرف عليه الإنسان في ذروته. هذه الاتجاهات هي التي ستسيطر وتعلّم تأملات مفكري القرن العشرين."[2] معبرين من خلال ما قدموه في مجالات متعددة علم النفس/ علم الاقتصاد/ علم الأخلاق، على أن زيف الوعي هو السبب الحقيقي في أزمة الإنسان المعاصر.

وفي ظل كل هذا الهجوم على الوعي باعتباره السبب الرئيسي في أزمة الإنسان المعاصر، تأتي الفينومينولوجيا[3] phénoménologie لتؤسس فكرة جديدة تربط الزيف بالطريق الذي تم من خلالها التعامل مع الوعي، وليس الوعي ذاته هو المسبب لهذه الأزمة. وهنا سيقرر إدموند هوسرل[4] Edmond Husserl بإن الأزمة وليدة تراكمات تاريخية: ابتدأت مع غاليلي الذي سوّى بين عالم المثاليات الرياضية، والعالم اليومي، معتبرا الأول بمثابة العالم الحقيقي الوحيد المجرب والقابل للتجريب على الدوام، وعلى هذا الأساس يمكنه أن يحل محل العالم اليومي عالم الحياة.[5]» إن الأزمة لا ترتبط بالذات، بقدر ارتباطها بالموضوعية أو الوضعانيةpositivisme التي شيّأت الإنسان وجعلته يعيش في عالمين، عالم يوجد فيه ولا ينتمي إليه، ووجود ينتمي إليه ولا يوجد فيه.

إن هذه الأزمة كانت نتاج مغادرة الإنسان للأرض الذي أنشأ فيها العلم[6] والتي يسميها هوسرل بـ: «العالم المحيط للحياة اليومية باعتبارها "موجودا"، هذا العالم الذي نوجد فيه بكيفية واعية نحن جميعا بما في ذلك الأنا الذي يتفلسف كل مرة، كما توجد فيه العلوم بصفتها وقائع ثقافية في هذا العالم، مع علمائها ونظرياتها. وفي هذا السياق صيغت مفاهيم مثل الجسمان، عالم الحياة، والتعايش.[7]» وبالتالي إن الأزمة مع فيلسوف الفينومينولوجيا لا ترتبط بالوعي بقدر ارتباطها بالفصل الحادث بين العالم المعيش والعلم، وكذلك الزيف المرتبط بطرق التعامل مع الوعي.

تأتي الفينومينولوجيا مع هوسرل لتقديم حل جذري لأزمة الإنسان المعاصر، الذي صاغها على أنها فشل كلا النزعتين النفسانية والطبيعانية في تقديم تفسير للوعي في توجهه إلى الموضوعات التي يتعامل معها، والذي سماه هوسرل بالموقف الطبيعي، attitude naturelle و "هو تلك النزعة التي تطورت نتيجة لتقدم العلوم الطبيعية وتطبيق مناهجها في شتى المجالات، بحيث أصبح هناك اتجاه كامل نحو اتخاذ العلم الطبيعي نموذجا لكل معرفة، حتى في مجال معرفة الإنسان (علم النفس).[8]"

وقعت الفلسفة في أزمات عديدة، جعلتها تتخبط باحثة عن مسلك يكون بالنسبة لها الأرض الموعودة التي تقيم عليها بناءها، أرض تتميز بالجذرية والبداهة. تكون مصدر اليقين المطلق. والفينومينولوجيا تستعيد حلم الفيلسوف الأبدي الفكرة الأفلاطونية المرتبطة "العلم الكلي" mathesis universalis. فكان مسعى الفينومينولوحيا في القرن العشرين محاولة جادة لتأسيس العلم الصارم، متجاوزة بذلك الموقف الطبيعي التي أعلنت الفينومينولوحيا تعليقه. هذا البحث سيجعلها تدخل في نقاشات وسجالات مع كبار فلاسفة وعلماء القرن العشرين، من الوضعانيين positvisienne إلى النفسانويين,les psychologues والكانطين الجدد... new kantienne ، ما سيجعل من الفينومينولوجيا تجدد نفسها دائما، مبتعدة عن كل أشكال الانغلاق التي عرفته الفلسفات الأخرى[9].

فالفينومينولوجيا ليست علما خاصا، وإنما هي التأسيس لكل معرفة ممكنة، لأنها مرتبطة وتجيب في الوقت ذاته عن سؤال «ماذا يعني أن تعرف؟» وسؤال «ما هو الموضوع؟» من هذه الزاوية، الفينومينولوجيا مسكن كل الأنطولوجيات، وهي قبل كل شيء موقف ومنهج، يناقض جذريا الموقف الطبيعي. ومن هنا كان هدف الفينومينولوجيا يتحدد أساسا في: "كشف الأساس النهائي للموضوعية وبالتالي بلوغ الترنسندنتالية.[10]"

كان هذا حديثا مقتضبا عن مسار التفكير الفلسفي المعاصر والارهاصات التي ستقدم لنا فلسفة جديدة من حيث طريقة فهم الذات والعالم مخالفة كليا لما هو سائد، واضعة هدف الفلسفة الأسمى العلم الكلي. يكون موضوعها الأساسي هو الظاهرة. ولكن هناك فلسفات كثيرة تعاملت مع الظواهر منها الأفلاطونية، والمنهج التجريبي، والفلسفة الكانطية...

فالظاهرة في معناها العام، حديث عن كل ما يبدو جليا، ويظهر واضحا، يناقضه مفهوم الباطن أي الخفي والمستتر، وهذا هو المعنى اللغوي الخالص الذي تأخذه كلمة ظاهرة، سواء في اللغة العربية أو اللغات اللاتينية.

أما في المعنى الفلسفي الأفلاطوني فكانت تعبيرا عن كل ما هو غير يقيني مرتبط بالظن، لأن ما يظهر من الشيء ندركه من خلال الحواس، في مقابل المعرفة اليقينية التي نبلغها من خلال العقل.

وتأخذ الظاهرة معنى مغايرا، وذلك مع ميلاد المنهج التجريبي، فالمعرفة اليقينية تأخذ صدقها من ارتباطها بدراسة الظواهر – في البداية ارتبط مفهوم الظاهرة في العصر الحديث فقط بالعلوم التي تختص بالمادة الجامدة، وبعد اليقين الذي وصلت إليه تبدأ بالتعميم تدريجيا على مستوى الظواهر الأخرى (الحية والنفسية...) وهذا بالنسبة لهوسرل يمثل جذر الأزمة – أو ما يظهر منها، ومحاولة الوصول إلى قوانينها الثابتة والنهائية، التي يمكن تقديمها في قانون علمي يعبر عنه رياضيا (الكم).

إن مصطلح الفينومينولوجيا phénoménologie باعتباره علم الظواهر لم يكن بداية مع هوسرل، بل صياغته الأولى كانت مع لامبرت J. H. Lambert (1777/1728)، وبعدها اللحظة الكانطية E. Kant،(1804–1724) وتوظيفها لهذا المفهوم، ثم هيغل Hegel (1831/1770)، وبالتالي شكلت هذه اللحظات الثلاث مجتمعة ميلاد مفهوم الفينومينولوجيا[11].

وتعود الاختلافات الكثيرة بينها، أي بين الدلالات المقدمة في هذا المفهوم لـ: «الإمكانية النظرية والخصوبة المفهومية، والمطاوعة المنهجية التي تظافرت جميعا لتسمح ببعث هذا العلم، وتوظيفه الفلسفي بصورة متجددة خلال مختلف اللحظات التاريخية الأساسية[12] » تعود كلمة الفينومينولوجيا في اشتقاقاتها اللغوية، إلى اللفظ اليوناني (PHANOMEN) فالـ: « فاينومينون تعني بالأخص الظاهر، ومع ذلك يرجع استعمالها للدلالة على الظهور عينه، الظاهرة الذاتية.[13]»

فمع هوسرل تأخذ الظاهرة معنى: «أن الأشياء هي كما تظهر، إضافة إلى المعرفة التي لنا حولها، وهذا ما يمكن رؤيته. إذن طبيعيا هناك دائما مسافة بين ما يظهر... ومن هنا لا توجد الأشياء كما هي.[14]»

أخذت الفينومينولوجيا مفاهيم متعددة في كثير من مؤلفات هوسرل، فمن العلم الكلي الدقيق، إلى الشعور باعتباره نقطة البداية، فتكون: «الفينومينولوجيا علما للشعور، وتسعى لوصفه دون تفسيره، فإن هدفها من هذا الوصف هو إدراك الماهيات الحية الكامنة في هذا الشعور.[15]» فـ: «علم الظاهريات ينبغي أن يدعي بمقتضى جوهره أنه "فلسفة أولى"، وأنه يقدم أداة لكل ما ينبغي إنجازه من نقد للعقل، وأنه من ثم مستغن كل الاستغناء عن المفروضات المسبقة وأنه يقتضي بينونة تفكيرية مطلقة حول ذاته.[16]»

تعددت تحديدات الفينومينولوجيا الهوسرلية وتباينت، إلا أنها بقيت محافظة على المبدأ الأساسي والطريق الذي دشنه في مسعاها أن تكون علما صارما. إنها الفلسفة الأولى باعتبارها علم البدايات اليقيني، وكذا الغايات التي تهدف بلوغها. وهي: «الارتداد إلى الشعور نفسه، والاتجاه إلى إدراك الأشياء ذاتها كما تظهر ماهيتها حية في هذا الشعور، الذي هو بمثابة دعامة ضرورية، وخلفية أساسية تعلو فوق الموقين الطبيعي والمثالي معا.[17]»

تعددت تعريفات الفينومينولوجيا بالنسبة إلى هوسرل بتطور الأبحاث التي كان يقدمها، وفي كل مرة يراجع مفهوم الفينومينولوجيا وكأنه مفهوم ينمو ويتطور حسب المواضيع التي ينفتح عليها. ليعلن سنة 1930 في مقدمة الطبعة الإنجليزية لكتاب الأفكار أنها: «علم البدايات الجديدة. [18]» والمتجددة أي أن الفينومينولوجيا لا تكف عن تجديد نفسها، وبهذا أبعدها هوسرل عن كل أشكال الانغلاق. وفي تحديد يان باتوكا[19]Jan Patucka لمفهوم الفينومينولجيا يقول: «الفينومينولوجيا تساوي ميدان تحقق طرق ظهور البنى العامة، بنى التفكير، وطرق ظهور الآخرين بالطريقة التي يتواجدون بها لدينا، نحن المجتمع، الماضي...

الخ. كل هذا يستخرج من الظاهرة كما هي ... الفينومينولوجيا إضافة إلى هذا تبحث شروط هذه البنى في ظهورها الفردي، البنى الأكثر عمومية، والأعمق. الحاضر كما هو، عطاء الحاضر، الحاضر البارز كل هذه البنى الزمانية، والبنى الزمانية الأكثر أصالة. لها مجتمعة تشكل ميدان الفينومينولوجيا.[20] »

إن الذي سيجعل الفينومينولوجيا التي تصورها هوسرل ممكنة، التقاؤه بفرانز برانتانو الذي سيقدم له مفهوم القصدية، والتي تعني التوجه نحو الشيء، أي أنه لا يوجد وعي فارغ من المحتوى فكل وعي يمتلك قصدا وتوجها من الذات إلى شيء ما... إن: « الذي سيعطي الدفعة الأولى والحاسمة – للفينومينولوجيا هو برانتانو – في اكتشافه الكبير المتمثل في تغييره لمعنى المفهوم السوكولاستيكي للقصدية من أجل إعطاء الطابع الأساسي "للظاهرة النفسية" إلا أن برانتانو بقي دوما سجينا للأحكام المسبقة الطبيعية، لأنه لم يستطع رؤية المشكلة المتعلقة بالتركيب والتقوّم القصدي، كما أنه لم يستطع اكتشاف الطريق الموصل إلى تعميق النفسانية المحضة والماهوية، بالمعنى الفينومينولوجي.[21]» وهو ما سيسعى هوسرل إلى إتمامه، وتقديم القصدية بالمعنى الفينومينولوجي، ولكن لن يتسنى له ذلك إلا بانقلاب هوسرل على تعاليم النفسانية التجريبية، أعني بذلك ما قدمه برانتانو حول مفهوم القصدية. والتوجه نحو فكرة الرد.

سيكون المنهج الفينومينولوجي بحمولته المنهجية والمعرفية قادرا على استيعاب كل الموضوعات "الظواهر مرجعا إياها إلى بداياتها الأولى حيث تلغى كل الأحكام المسبقة التي ألصقت بها ما يجعلها ماهيتها تتجلى ومن الموضوعات التي اشتغل فيها الفينومينولوجيين المعاصرين السينما باعتبارها فضاءا خصبا وحقلا دلاليا ثريا تستوعبه الفينومينولوجيا.

3. الفلسفة والسينما:

لقد تزامن اكتشاف السنيماتوغراف cinématographe في أواخر القرن التاسع عشر مع حدوث تحول جذري في الفكر الفلسفي، أين تم اعادة بعث الأسئلة الجوهرية المرتبطة بحياة الإنسان، ولقد مثلت السنيما فرصة كبرى للمفكرين والفلاسفة لتطبيق آراءهم ونظرياتهم، "كما اقترحت السنيما على الفلسفة امكانات كبيرة للاشتغال، بل وفرت شروط بعض الاندفاعات الفكرية بفضل كونها تختزن ما سماها "أندريه بازان" قوة أنطولوجية تحتاج الفلسفة لإبراز مكوناتها ودلالاتها وأبعادها".[22]

إن مقاربة "السينما–الفلسفة" تفتح العديد من الورشات المعرفية، من حيث امكانية معالجة مواضيع الفلسفة سينمائيا، وعلى العكس من ذلك معالجة موضوع السينما فلسفيا، فالفلسفة يمكن لها أن تسائل مختلف مكونات العمل السينمائي انطلاقا من الصورة إلى الخطاب وصولا إلى التقنيات، وتأثيرها على الإنسان، ومن ناحية أخرى يمكن طرح المواضيع الفلسفية سينمائيا وهذا ما حدث في الكثير من النصوص الفلسفية التي تحولت إلى أفلام على غرار محاولة "ايزنشطين" كتابة نص فلسفي، وهو كتاب "رأس المال" "لكارل ماركس" في شكل فيلم، وكذا محاولة "استريك" حينما أطلق فكرة "الكاميرا–القلم"، ليصوغ خطاب في المنهج لديكارت سينمائيا".[23]

وليس من السهل تقديم النصوص الفلسفية على شكل أفلام، نظرا لحمولتها التجريبية الكبيرة، لذلك على السينمائي أن يتعلم أبجديات الخطاب الفلسفي إذا ما أراد التمكن من ابداع صورة تلامس حقيقة النص الأصلي، ويتمثل السؤال الأساسي في قدرة السينمائي على الجمع بين مطلبين اثنين: "الأول يتجلى في التحكم في عناصر التشكيل السينمائي واحترام شروطها، والثاني يتجلى في القدرة على معالجة موضوعات بالعمق الضروري، من دون السقوط في الثرثرة، باعتبار أن العمق يفترض التبرم من المعالجات الاعتيادية والذهاب بعيدا في التفكير إلى حدود إمكان إنتاج مفاهيم، كما يقول بذلك جيل دولوز: "ربما نجد قضايا مثارة ضمن الأفلام، من قبيل الحرية والماهية والشر والمظهر والمنفى، والهوية والآخر

والشغف والاستلاب...إلخ، كما أن من حق الفلسفة الاشتغال على الأفلام التي تراها حاملة للقصدية الفلسفية، لكن شريطة ألا تسقط في نوع من "الفلسفة التطبيقية"، كما يقول "**شاتو**"، وألا يجري تغييب خصوصية العناصر السينمائية من السيناريو إلى الإخراج".[24] ما يمكن استنتاجه هنا؛ هو أنه ليس كل النصوص الفلسفية قابلة لأن تقدم على شكل أفلام، لأن هناك مؤلفات فلسفية متعذر التعبير عنها من خلال الصورة والخطاب العمومي، فالمواضيع الفلسفية تختلف عن المواضيع الادبية، التي من السهل إدراكها وتحويلها إلى أفلام خاصة الأعمال الروائية. ومن ناحية أخرى ليست كل الأفلام قابلة للدراسة الفلسفية، فالكثير من الأفلام قائمة على سيناريوهات من المتعذر اقامة قراءة فلسفية حولها.

لقد حاول الكثير من الفلاسفة معالجة موضوع السينما، لكن يبقى برغسون من الأوائل الذين تناولوا هذا الموضوع بطريقة واضحة، وذلك "ابتداء بدروسه الأولى في الكوليج دوفرانس في موضوع الزمان، وكان قد ألقاها في سنتي 1903-1904، حيث أعلن بلغة واضحة أنه يقيم مقارنة بين آلية الفكر المفهومي والسينماتوغراف. ومنذ ذلك الحين، وفي جل المؤلفات التي حررها، وخصوصا "التطور الإبداعي 1907، أو الفكر المتحرك 1934، لم يتوقف برغسون عن استحضار السينما باعتبارها نموذجا معرفيا، ينتج نمطا من الفكر ومن العلاقة بالحركة وبالزمان".[25] حيث طور برغسون مفهوما خاصا يتلق "بالديمومة" معتمدا على منهج حدسي، وربط مفهوم الديمومة القائم على خاصيتي الاستمرارية والتغير بموضوع السينما، "أين رأى أن التفكير في الواقع والديمومة هو تحريك لنوع من السينماتوغراف، وكأنه يقر بأن ميكانيزم المعرفة الدارجة ذات طبيعة سينماتوغرافية"[26].

لقد كانت هناك محاولات أخرى لتناول موضوع السنيما من طرف فلاسفة بارزين على غرار "غاستون باشلار" (1884-1962)، الذي يجهل الكثير من الباحثين اهتمامه بالسنيما نظرا لشهرته بالتوجه الابستمولوجي في المعرفة، وقدم باشلار نقدا صارما لمفهوم "الديمومة" الخاص" ببرغسون، الذي" استبعد حسب باشلار "جدلية الزمان"، وعبر عن هذا الأمر في مؤلف خاص صدر سنة 1905، تحت عنوان "جدلية الديمومة" la dialectique

de la durée. كما نجد الفيلسوف جيل دولوز الذي تأثر كثيرا بفكر برغسون قد خصص عدة نصوص لموضع السنيما، ودفع اهتمام دولوز بالسينما إلى القول:" أن مع السينما صار العالم هو صورته الخاصة، وليست الصورة هي التي تصير عالما، أي أن العالم أصبح "صورة–حركة" وأن الصورة هي مجموع ما يظهر. حيث يمثل المجموع غير المتناهي لجميع الصور نوعا من لقطة المحايثة. توجد الصورة في ذاتها، باعتبارها لقطة. هذا الوجود في الذات للصورة هي المادة: ليس لأن شيئا مخفيا خلق الصورة، وإنما على العكس من ذلك، هو التطابق المطلق للصورة والحركة. وتطابق الصورة والحركة هو ما يؤدي بنا إلى الاستنتاج، بشكل مباشر، بتطابق الصورة– الحركة والمادة".[27]

4. الإستطيقا الفينويمنولوجية:

أما بالنسبة **للفينومينولوجيا،** فمن الضروري قبل أن نعالج موضوع الظاهرة السنيمائية فينومينولوجيا، أن نوضح طبيعة العلاقة التي تربط الفينومينولوجيا بالفن والاستطيقا بشكل عام. " إن ظواهر الفن هي خبرات بنمط معين من الموضوعات التي نسميها موضوعات فنية أو جمالية. وهذه الخبرات الفنية أو الجمالية قد تتمثل في رؤية فنية أولية (خبرة الفنان)، أو خبرة جمالية إدراكية (خبرة المتذوق)، أو خبرة الناقد. ولنتذكر أن الفينومينولوجيا لم تظهر إلا بوصفها فلسفة أو منهجا للخبرة، فهي في المقام الأول منهج لإعادة صياغة خبرتنا الإدراكية والتخيّلية، ومجمل خبرتنا الشعورية. ولما كانت الخبرات الفنية أو الجمالية تشارك في هذه الخبرات جميعا، فقد كان طبيعيا أن يحدث لقاء خصب بين الفن كموضوع أو مجال للخبرة، والفينومينولوجيا كمنهج للخبرة"[28]. بالإضافة إلى أن الفينومينولوجيا والفن يهدفان إلى التعبير عن حقيقة الأشياء ذاتها، فالفن على غرار الفينومينولوجيا ليس مجرد تقديم وصف شكلي للأشياء، بل هو محاولة الكشف عن الصورة الحقيقية للشيء، وذلك عن طريق الوقوف على قصديته الدفينة. لذلك تظهر الأعمال الفنية غريبة أحيانا. حيث يكمن إبداع الفنان في تقديم تعبير متميز عن الحياة الإنسانية، يختلف

عما تقدمه مختلف العلوم، وهنا نجد ارتباطا وثيقا بين الفن والفينومينولوجيا، التي تهدف إلى تجاوز الموقف الطبيعي لمختلف العلوم المعروفة، التي لا ترقى إلى وصف حقيقة الظواهر، "حيث أن كلا من الفن والفينومينولوجيا يرُدّان الموقف الطبيعي الذي يؤمن به ويسلم به الحس المشترك، إلى عالم الخبرة، ويُظهران لنا الأشياء في حياتنا اليومية باعتبارها مرتبطة بإرادتنا أو مصلحتنا أو اهتمامنا. وهذه الرؤية هي ما يعرف في الفينومينولوجيا تحت اسم "الإيبوخيه" وفي الفن أو الخبرة الجمالية تحت اسم عدم الاهتمام أو اللامبالاة، أو النزاهة . فالإظهار أو الكشف يكون ممكنا فقط من خلال نوع من الكبح، وقد لاحظ هوسرل نفسه هذا التشابه الوثيق بين الكبح الذاتي الفني، والفينومينولوجي، فكلاهما يظهران –وان كان بطريقتين مختلفتين–تعديلا ممكننا في الوعي وتجسيدا لظواهر الوجود"[29].

من هذا المنطلق يظهر العامل الأساسي الذي يربط الفينومينولوجيا الاستطيقية بالسنيما والذي يكمن في الصورة، لأن السينما اعتمدت في بداياتها بشكل كلي على حركة الصورة.

لذلك يمكن تحليل الظاهرة السنيمائية فينومينولوجيا عبر التركيز على مفهوم الصورة بالدرجة الأولى، بالإضافة إلى تفسير الخطاب الذي يدور في فلكها داخل العمل السينمائي، وذلك من خلال الوقوف على قصدية الصورة وأبعادها الفلسفية. ولتحقيق هذا المسعى سنعتمد على آراء "ميرلوبونتي" الذي يعد أول فينومينولوجي تطرق إلى موضوع السينما بشكل مباشر، كما يعد من الأوائل بعد برغسون الذين أسسوا نظرية فلسفية خاصة بموضوع السينما، ولم نجد عند الفينومينولوجيين الأوائل على غرار "هوسرل" و"هايدغر" اهتماما بموضوع السينما، لذلك يعد ميرلو بونتي مصدرا أساسيا لكل الفلاسفة الفينومينولوجيين بصفة خاصة، والمشتغلين بالنقد السينمائي عامة.

1.4 ميرلوبونتي والتأسيس لفينومينولوجيا السينما:

تعد **الصورة** محور تشكل العمل السينمائي، الذي يقوم على فن التصوير بالدرجة الأولى، ويقول ميرلو بونتي:" إن 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"[30]. فعبر التصوير يتم استحضار المواضيع في تجاوز للزمان والمكان، حيث أن الذي يشاهد العمل السينمائي يغادر في تلك اللحظة حياته الآنية، ليدخل في بعد آخر من الزمان والمكان، والشيء المحرك لهذه العملية هي الرؤية، التي تعد الأسس الذي بنى عليه ميرلو بونتي فينومينولوجيته، وظهر في مؤلفات "المرئي واللامرئي" و "العين والعقل"، "فينومينولوجيا الإدراك"، ويؤكد ميرلو بونتي:" ان أعيننا الجسدية هي أكثر من مستقبلات للضياء والألوان والخطوط، إنها آلات حاسبة للعلم لديها هبة المرئي كما يقال عن الإنسان الملهم أن لديه هبة اللغات، والرؤية هي انفتاح على الأشياء، أو على حضور الأشياء ذاتها، فهي ليست نمطا من التفكير وإنما هي مجال من مجالات الجسد، والإدراك الحسي هو الأسلوب الذي يفهم به الجسد الحي موضوعات عالمه المحيط به، وهنا تكمن الوحدة بين الجسد والوعي"[31]. 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، فيرى ميرلو بونتي أن السينما تؤدي إلى إيجاد نمط جديد من السيكولوجيا. لذلك قال:" 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، سياقا، مادية، وشيئا ما، إن العودة إلى اللون يتم بفضلها اجتذابنا قليلا إلى قلب الأشياء"[32].

إن المصور يحاول التعبير بطريقته الخاصة عن حقيقة الأشياء،" حيث أن رؤية المصور لا تعود إلى نظرة تطل على خارج، أو علاقة "فيزيقية–بصرية" فحسب مع العالم.

فالعالم لم يعد أمامه بطريق التمثيل: وإنما بالأحرى المصوّر هو الذي يولد في الأشياء، كأنه بطريق التركيز ومجيء المرئي إلى ذاته، واللوحة في نهاية الأمر لا تتعلق بأي شيء كان بين الأشياء التجريبية إلا بشرط أن تكون أولا "ذاتية التشخيص، إنها ليس مشهدا لشيء ما إلا بكونها "منظر اللاشيء"، وبشقها "جلد الأشياء"، لتبين كيف تكون الأشياء أشياء وكيف يكون العالم عالما[33] ". ولقد توصل ميرلوبونتي إلى هذا التحليل من خلال دراسته الفينومينولوجية للإدراك؛ والتي فرق فيها بين علم النفس التجريبي وعلم النفس الفينومينولوجي متأثرا بهوسرل، الذي اتفق معه في قصور علم النفس التجريبي في التعبير عن حقيقة الإدراك الحسي. ولقد حضرت السينما في معرض مقارنة ميرلوبونتي بين علم النفس التجريبي وعلم النفس الفينومينولوجي، حيث "يدشن ميرلوبونتي النص الذي خصصه للسينما وعلم النفس الجديد، بحديث مقارن عن الإدراك، ذلك بأن علم النفس الكلاسيكي (التجريبي) ينظر إلى المجال البصري باعتباره مجموعا أو "فسيفساء" من الأحاسيس. يتوقف كل إحساس على إثارة الشبكية المحلية المقابلة لها، في حين أن علم النفس الجديد (الفينومينولوجي)، حتى لو لم يتعلق الأمر بأحاسيسنا الأكثر بساطة والاكثر مباشرة، يرى أولا أنه لا يمكن القبول بالتوازي بين الأحاسيس والظاهرة العصبية التي تؤثر فيها، لأن ادراكنا للأشياء لا يقتصر على تسجيل ما تحدد له المؤثرات الشبكية، وإنما يعمل على إعادة تنظيمها بطريقة تصنع انسجاما للمجال المدرك[34]".

" ولقد تعلم ميرلو بونتي هذا الأمر من الجشطالتيين ومن كتابات هوسرل المتأخرة: فلقد تعلم من علماء الجشطلت أن الإدراك يكون حاضرا في خبرتي الإدراكية؛ لأن الجانب المرئي يوحى به ويشير إليه. وهكذا ينطوي الشكل على دلالة أو معنى من حيث إنه يضمر أو يشير –كما هو الحال في التعبير اللغوي أو العمل الفني إلى ما يكون وراء المعطى. وهذا هو ما قاله هوسرل من قبل عن المظهر الذي يبدو لي في فعل الإدراك الحسي باعتباره يشير إلى أشياء أخرى غير حاضرة بشكل مباشر، ولكنها حاضرة في المجال الظاهري"[35].

فالإدراك ليس مجرد تحصيل للمعطيات عبر الحواس، بل هو عملية تنصهر فيها كل مكونات الإنسان، لذلك هي تحدث بشكل متزامن. و"يرى ميرلو بونتي" أن في الإمكان أن نطبق هذا الفهم الخاص بالإدراك على الفيلم باعتباره موضوع إدراك، مشيرا إلى أن علم النفس الجديد يؤدي إلى نفس ملاحظات أهم علماء جمال السينما؛ فالفيلم ليس مجموعة صور، وإنما هو "شكل زمني". ولتعليل هذه الأطروحة يستند ميرلوبونتي إلى فيلم" لبودفكين" وإلى مقال "لوجي لينهارت" (منشور سنة 1936)، للقول بأن معنى صورة ما يتوقف على الصور السابقة عليها، وبأن تعاقبها ينتج واقعا جديدا هو ليس مجرد مجموع العناصر المستعملة"[36]. من هنا يرى ميرلو بونتي أن عملية إنجاز الأعمال السينمائية معقدة للغاية، وهي تتجاوز مجرد جمع للصور وتنظيمها، حيث أن العمل السينمائي تتداخل فيه مجموعة من المعطيات والمعايير، انطلاقا من الفكرة الخاصة بموضوع العمل، ثم عملية انتقاء وصياغة الصور واللقطات، بالإضافة إلى تركيب الصوت، ونوع الخطاب، أيضا إلى محاولة إيصال الرسالة المستهدفة، قصد تحقيق أكبر قدر من التأثير على المشاهد. "ويرى ميرلو بونتي أن الجمع بين الصورة والصوت ينتج كلا جديدا؛ بحيث لا يمكن اختزاله إلى العناصر التي يتكون منها؛ فالفيلم الناطق ليس هو الفيلم الصامت مصحوبا بالأصوات والكلمات التي تضاف لاستكمال الوهم السينمائي، ذلك أن الرابط بين الصورة والصوت رابط وثيق، والصور تتغير بمجاوزة الصوت"[37] إن الوحدة بين الصورة والصوت هي ما يضع في ذهن المشاهد الصورة الخيالية عن الموضوع " ولذلك فإن الافتقار إلى هذه الوحدة العضوية بين الصورة والصوت يؤدي إلى قصور واضح في بنية الفيلم. والأفلام المدبلجة تقدم لنا مثالا واضحا على هذا القصور، حيث نجد أحيانا شخصا نحيفا ينطق بصوت شخص سمين، أو صبيا ينطق بصوت رجل راشد، وكل هذا عبث، لأن الصوت وطابع الشخصية، بل "بروفيل" الوجه، هي سمات تشكل وحدة واحدة غير قابلة للانقسام"[38].

يعتبر الصوت إذن عاملا أساسيا في التعبير عن حركة الصور، لذلك عمل السينمائيون على تطوير تقنيات الصوت والتي تتضمن تعديل أصوات الممثلين، ادخال الإيقاعات والمؤثرات الصوتية التي تعد لغة في حد ذاتها؛ نظرا لتعبيرها عن مواقف معينة: قلق، خوف، فرحة، نشوة، رغبة...إلخ، هذا بالإضافة إلى استخدام الموسيقى التي أصبحت تلعب دورا هاما في جل الأعمال السينمائية المعاصرة. "إن معنى الفيلم حسب ميرلوبونتي" يكون متجسدا في إيقاعه، مثلما أن معنى الإيماءة يمكن أن يفهم على الفور في الإيماءة ذاتها، فالفيلم لا يعني شيئا آخر سوى ذاته. والفكرة لنا في حالة تكوين وتنبثق من البنية الزمانية للفيلم، تماما مثلما تنبثق من تعايش أجزاء لوحة ما. إن متعة الفن تكمن في اظهاره كيف يتخذ شيئا ما معنى–لا بواسطة الإشارة إلى أفكار مؤسسة ومكتسبة مسبقا ولكن بواسطة الترتيب الزماني أو المكاني للعناصر"[39]. وهنا تقترب السينما من جوهر الفينومينولوجيا التي تحاول الكشف عن المعنى الحقيقي للموضوع من خلال الوقوف على قصديته، وتعليق مختلف الأحكام المسبقة حوله: " بل إن الفينومينولوجيا تمنح الإدراك الطبيعي امتياز التحرك، الذي يقوده إلى أن يطرح مضامينه على ارض الواقع"[40].

5. خاتمة:

وفي ختام هذا المقال يمكننا القول إن عمل الفينومينولوجي يشبه عمل السينمائي:" أين تولد الفكرة داخل البنية الزمنية للفيلم، ولربما هنا تكمن قوة الفن من حيث أنه يظهر الكيفية التي تجعل شيئا ما حاملا لدلالة، لا من خلال ايحاء بأفكار مشكلة ومكتسبة سلفا، وإنما بواسطة ترتيب زمني أو مكاني للعناصر. يدل الفيلم بذاته كما هو شأن الحركة أو الشيء، ولا شك أن المرء يفقد هذا البعد الجمالي بضغط الحياة اليومية. كما أنه من غير المؤكد أن يكون الشكل المدرك كاملا في الواقع. إلا أنه يمكننا في نهاية المطاف، وبفضل الإدراكات، فهم دلالة السينما، فاليفلم لا يفكر بذاته إنه يدرك[41]".

لم يكن ميرلوبونتي الفيلسوف الوحيد الذي استخدم الفينومينولوجيا في دراسة السينما، حيث نجد العديد من المفكرين الذين استعانوا بالمنهج الفينومينولوجي لقراءة الأعمال السينمائية على غرار الناقد السينمائي الشهير "اندري بازان" الذي أشرنا اليه سابقا، والذي قام بتحليل بنية العمل السينمائي باستخدام النظريات الفينومينولوجية. ويمكن القول أن الفينومينولوجيا تقدم نظرة فلسفية متميزة للسينما، لأنها تتقاطع معها في العديد من المواضع، خاصة من حيث ارتباطها بمعالجة طبيعة ارتباط روح الإنسان بالعالم المعيش، ودراسة مفاهيم أساسية؛ كالصورة والزمان والحركة باعتبارها ظواهر قائمة بذاتها. كما يمكن للفينومينولوجيا تقديم نظرة نقدية للأعمال السينمائية من حيث الحكم على طبيعة القيم الجمالية والأخلاقية التي تقدمها السينما، ويمكن العودة في هذا الأمر إلى الأعلام المؤسسين للفينومينولوجيا "إدموند هوسرل" "ومارتن هايدغر"، من هنا يرى جيل دولوز أنه " يمكن للفينومينولوجيا المشاركة بشكل تام في السينما شرط أن يكون هذا الأمر بمثابة الحد من شعاع حركتها"[42].

6. الهوامش

[1] يمكن العودة بخصوص فكرة نقد الذات إلى عمل فرانسواز داستور Françoise Dastur, Autour de la phénoménologie. http://www.artefilosofia.com/wp-content/uploads/2007/04/phenomenologie.

[2] Françoise Dastur, Autour de la phénoménologie.

[3] احتفظنا هنا بالاسم دون أن نترجمه فينومينولوجيا كما يوجد عند الكثيرين بترجمات مختلفة من ظاهريات والظواهرية، والظاهرياتية والفيمياء... لعدة أسباب أهمها أن مصطلح الفينومينولوجيا يتضمن مفاهيم اللوغوس والمنهج والعلم وهي مفاهيم لا تحملها الترجمة، كما أن هيدغر كما أن هيدغر يقيم تفرقة بين فينومينولوجي وظاهراتي في الوجود والزمن. راجع احمد الصادقي، اشكالية العقل والوجود في فكر ابن عربي، بحث في فينومينولوجيا الغياب. دار المدار الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 2010، ص 35.

[4] ولد الفيلسوف الألماني إدموند قوستاف ألبرشت هوسرل في 8 أفريل 1859 في مدينة بروسنيتس (بإقليم مورافيا) من أبوين يهوديين. درس الرياضيات والفلسفة بين عامي 1876 و1882 في لايبزيغ أولا ثم في برلين. بعد حصوله مباشرة على الدكتوراه في الرياضيات في شتاء 83/1882 تفرغ لدراسة الفلسفة دراسة معمقة على يدي فرانتس برنتانو في فيينا. في هال تحصل على التأهيل من خلال موضوع "حول مفهوم العدد. تحليلات سيكولوجية". هناك قام بالتدريس بصفته أستاذا جامعيا من عام 1887 إلى غاية 1901. في عام 1901/1900 نشر هوسرل مؤلفه الرئيسي الأول الذي أسس بواسطته الفينومينولوجيا، وهو أبحاث منطقية في جزئين، بفضل هذا المؤلف تم تعيينه عام 1901 كأستاذ غير عادي في غوتينغن. ولم يتسن له التمتع برتبة أستاذ عادي إلا عندما بلغ سبعا وأربعين عاما، أي عام 1906. شغل هوسرل منذ عام 1916 إلى غاية التقاعد 1928 كرسي الفلسفة في فرايبورج، إلى إن خلفه مارتن هيدجر. توفي هناك في 27 أفريل 1938.

[5]نادية بونفقة، فلسفة إدموند هسرل نظرية عالم الحياة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ذ ط،2012، ص 20/19.

[6]إن البدايات الأولى لنشأة العلم كانت في ارتباطه بعالم الحياة، أو المعيش اليومي للفرد، إلا أنه ومع التقدم المشاهد للعلم، فإنه سيتخلى عن اليومي ليؤسس عالما جديدا. إن الأزمة طالت العلم والفلسفة معا، نتيجة ارتباطهما بالبحث عن الحقيقة الموضوعية، أي محاولتها تقديم العالم في صورة عقلية على أنه الممكن والوحيد القابل للدراسة والتجريب. وبالتالي فالعلم في مراحل نشأته الأولى ارتبط بالحياة اليومية للإنسان في جزئياتها البسيطة، فالعلم والفلسفة معا نتاج حياة الإنسان داخل الحياة، إلا أن البحث عن الموضوعية والصدق العقلي سينجم عنه فصل بين عالم الحياة والفلسفة /العلم فكانت الأزمة. يمكنك بهذا الصدد مراجعة راجع نادية بونفقة، فلسفة إدموند هسرل نظرية عالم الحياة، ص 137 وما بعدها.

[7] بول ريكور، سيرة الاعتراف، ت فتحي إنقزو، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط1، 2010، ص99.

[8] فؤاد زكرياء، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان، دار مصر للطباعة، القاهرة، د ذ ط، 1991، ص 89.

[9]بخصوص الصراع الدائر بين الفينومينولوجيا والنفسانية، يمن مراجعة كتاب الأفكار القسم الثالث الفصل الثاني فقرة 76، ص242. وكذلك كتاب الظاهرة والمنهج لـ: يوسف بن أحمد، مركز النشر الجامعي، تونس 2008 ص 133.

[10] Léo-Paul Bordeleau,Quelle phénoménologie pour quels phénomènes, Recherches Qualitatives, vol25(1),2005, p111.

[11]« والظاهرة هي لغة ما يظهر أو ما يتجلى. في مقابل الوجود أو الواقع والحقيقة، ويمكن أن يكون كذلك ظهورا أو إظهارا حقيقيا للوجود، بحيث تصبح الظاهرة ههنا الوجود عينه. ومن هنا تكون قد عرفت الفينومينولوجيا أو الظاهراتية (علم الظاهرات) قبل هوسرل لحظات محورية ثلاثا: – لحظة صياغة الفلسفية للمفهوم: فكانت العلم الذي يبحث أولا وبالذات في مشكل الظاهرة بما هي المظهر في مختلف تجلياته.

– وخلال اللحظة الكانطية: العلم النقدي الذي يبحث الشيء الظاهر المعطى في مجال التجربة بالنظر إلى حده مع الشيء في ذاته.

– ومع لحظة العلم المطلق هيغل، أفادت الظاهرة معنى التجربة الشاملة للوعي منذ نشوئه كوعي بذاته، حتى تجليه كروح مطلق.» يوسف بن احمد، الظاهرة والمنهج، ص25. وللتوسع في معنى الفينومينولوجيا في اللحظات الثلاث الأساسية قبل هوسرل راجع من ص29 إلى ص53.

[12]يوسف بن أحمد، الظاهرة والمنهج، ص23.

[13]إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ترجمة فتحي انقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007، ص 44.

[14] Harold Descheneaux ; Le Phénomène et La réflexion selon Hosserl, Cahiers De Cirp Volume 3, 2012, p 2

[15]سامح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991، ص 96.

[16]إدموند هوسرل، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص و للفلسفة الظاهرياتية، تر: أبو يعرب المرزوقي، دار جداول، بيروت ، ط1، 2011، ص 164.

[17] المرجع نفسه، ص 134.

[18] Françoise. Dastur, réduction et intersubjectivité, Article paru dans Husserl, Collectif sous la direction de E. Escoubas et M. Richir, Collection Krisis, Jérome

Millon, Grenoble, 1989, p. 43 à 64. Republié dans F. Dastur, La phénoménologie en questions. Langage, altérité, temporalité, finitude, Vrin, Paris, 2004. P62.

[19]جان باتوكا من مواليد 1 جوان 1907، فيلسوف تشيكي متأثر بإدموند هوسرل وبنسبة أقل بمارتن هايدغر، مهتم بالفينومينولوجيا ويصنف ضمن توجهاتها الجديدة له أعمال حول الفلسفة اليونانية خاصة أفلاطون وأرسطو. له مؤلفات عديدة أهمها: ما هي الفينومينولوجيا؟ مدخل إلى فينومينولوجيا هوسرل، أوربا وأفلاطون. توفي 13 مارس 1977.

[20] Jan Patucka, Platon et l'Europe, traduit par Erika Abrams, édition verdier 1997, p 40/41.

[21] Husserl, Edmond, Notes sur Heidegger, collection * philosophie* , dirigée par Didier Franck, Trad : Jean-Lue FIDEL , Les éditions de minuit ,1993, p 84-85.

[22] – محمد نور الدين أفاية، السينما باعتبارها موضوعا فلسفيا، مجلة التبيين، العدد 211، سنة 2013، ص 156.

[23] – محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق، ص 158.

[24] – المرجع نفسه، ص159.

[25] المرجع السابق، ص 162

[26] – المرجع نفسه، ص166.

[27] المرجع نفسه، 166.

[28]– سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، ط 1992،1 ، ص56.

[29]– المرجع نفسه، ص 58

[30]– موريس ميرلو بونتي، العين والعقل، تر: حبيب الشاروني، الإسكندرية، منشأة المعارف، دط، دس، ص44.

[31]– عبد النور شرقي، الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند ميرلو بونتي، مجموعة من المؤلفين، اشراف: محمد بن سباع، ط1، الجزائر ابن النديم للنشر والتوزيع،2014، ص175

[32] ميرلو بونتي، العين والعقل، المصدر السابق،ص67

[33]المرجع نفسه، ص69.

[34]– محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق، ص169

[35]– سعيد توفيق، المرجع السابق، ص205.

[36]محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق

[37]محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق ص170.

[38]– سعيد توفيق، المرجع السابق، 239.

[39]– سعيد توفيق، المرجع السابق، 240.

[40] Barbosa, L,P, Deluuze,Bergson,Bachelard et Bazin, les ambiguïtés entre phénoménologie et sémiotique pour une théorie du temps philmique, sao paulo, Galaxica, n26, 2013, p95.

[41]محمد نور الدين أفاية، المرجع السابق، ص171.

[42] Barbosa, p96.

7. قائمة المصادر والمراجع:

1.7 قائمة المراجع باللغة العربية:

– اشكالية العقل والوجود في فكر ابن عربي، بحث في فينومينولوجيا الغياب. دار المدار الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 2010.

– نادية بونفقة، فلسفة إدموند هسرل نظرية عالم الحياة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ذ ط،2012.

– بول ريكور، سيرة الاعتراف، ت فتحي إنقزو، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط1، 2010.

– فؤاد زكرياء، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان، دار مصر للطباعة، القاهرة، د ذ ط، 1991.

– يوسف بن أحمد الظاهرة والمنهج، مركز النشر الجامعي، تونس 2008.

– إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي انقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2007

– سامح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.

– إدموند هوسرل، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص و للفلسفة الظاهرياتية، تر: أبو يعرب المرزوقي، دار جداول، بيروت ، ط1، 2011.

– سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، ط1، 1992.

– موريس ميرلو بونتي، العين والعقل، تر: حبيب الشاروني، الإسكندرية، منشأة المعارف، دط، دس.

– عبد النور شرقي، الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند ميرلو بونتي، مجموعة من المؤلفين، اشراف: محمد بن سباع، ط1، الجزائر ابن النديم للنشر والتوزيع،2014

2.7 قائمة المراجع باللغة الفرنسية

- Françoise. Dastur, réduction et intersubjectivité, Article paru dans Husserl, Collectif sous la direction de E. Escoubas et M. Richir, Collection Krisis, Jérome Millon, Grenoble, 1989, p. 43 à 64. Republié dans F. Dastur, La phénoménologie en questions. Langage, altérité, temporalité, finitude, Vrin, Paris, 2004.
- Jan Patucka, Platon et l'Europe, traduit par Erika Abrams, édition verdier 1997.
- Husserl, Edmond, Notes sur Heidegger, collection * philosophie* , dirigée par Didier Franck, Trad : Jean-Lue FIDEL , Les éditions de minuit ,1993.

3.7 مجلات ودوريات:

– محمد نور الدين أفاية، السينما باعتبارها موضوعا فلسفيا، مجلة التبيين، العدد 211، سنة 2013.

- Léo-Paul Bordeleau,Quelle phénoménologie pour quels phénomènes, Recherches Qualitatives, vol25(1),2005.
- Harold Descheneaux ; Le Phénomène et La réflexion selon Hosserl, Cahiers De Cirp Volume 3, 2012.
- - Barbosa, L,P, Deluuze,Bergson,Bachelard et Bazin, les ambiguïtés entre phénoménologie et sémiotique pour une théorie du temps philmique, sao paulo, Galaxica, n26, 2013

4.7 نصوص إلكترونية:

- Françoise Dastur, Autour de la phénoménologie.
http://www.artefilosofia.com/wp-content/uploads/2007/04/phenomenologie.