

السينما بين الابداع الفني والتفكير الفلسفي

Cinema between artistic creativity and philosophical thinking

د. بن قدور حورية*

أستاذة محاضر-ب، جامعة بسكرة houria.benkadour@univ-biskra.dz

تاريخ النشر: 2021 / 06/05

تاريخ القبول: 2021/05/26

تاريخ الاستلام: 2021/05/13

ملخص:

رغم التباعد الزمني بين الفلسفة و السينما، إلا أن ذلك لم يستثني من أن تكون السينما تحت مجهر الفكر النقدي الفلسفي، سواء من ناحية الدراسة الجمالية و الاستثنائية للصورة والحركة، أو من حيث مضمون الانتاج في شكل استقراءات سيميوطيقية. كما اعتبر الفيلم ايضاً وسيلة لعرض الفكر بمعنى طرح افكار فلسفية في شكل صور متحركة، تجعل المتلقي يقوم بفعل التفلسف من خلال دفعه من خلال عملية التلقي.

إن التقاء السينما بالفلسفة يتمثل في كونهما معاً يصنعان تصوراً خاصاً للعالم وللذات والآخرين، ولكن في زمن طغى عليه التطور السينمائي والتلفزيوني واجتاحته التكنولوجيات الحديثة، هل يمكن أن يجد الفيلسوف ملاذه في السينما؟

الكلمات المفتاحية : الفلسفة، السينما، الصورة، الخطاب، الفيلسوف، الفكر

Abstract

Despite the time divergence between philosophy and cinema, this did not exclude cinema from being under the microscope of philosophical critical thought, whether in terms of studying the aesthetics of the image and movement, or in terms of content production in the form of semiotic extrapolations. Film was also considered a means of presenting thought in the sense of proposing philosophical ideas. In the form of moving images that make the recipient do the act of philosophizing by pushing him through the process of reception. The convergence of cinema with philosophy is that they together create a special perception of the world and of the self and others, but in a time dominated by cinematic and television development and overwhelmed by modern technologies, can the philosopher find his refuge In the cinema?.

Keywords: philosophy, thought, cinema, image, philosopher, discourse.

*المؤلف المرسل

1. مقدمة

مر الفكر الانساني بمسيرة حافلة منذ بداياته الأولى بمجموعة كبيرة من المفاهيم والتصورات، التي كانت ترتبط أحيانا وتنفصل أو تبتعد أحيانا أخرى، بحسب الفترة الزمنية وبحسب الفكر وتطوره، يمكن اعتبار القرن العشرين من بين أهم الفترات الزمنية حيث شهد تطورا وتجديدا من الناحية المفاهيمية والتي عرفت ظهور جهاز مفاهيمي مواكب لتطورات العصر على الساحة الفكرية، وكذلك عرف ظهور أنماط تعبيرية جديدة مما نتج عنه نشأة فرع فلسفي جديد سمي بفلسفة الاختلاف.

هذا الفرع هو الذي فتح الباب للبحث في العلاقة القائمة بين المفاهيم الفلسفية، والأنماط التعبيرية من أشكال وصور سينمائية. وهي من عادت الطريق ليتولد لنا مفهوم فلسفة السينما.

فمنذ القدم استطاع أفلاطون من خلال أمثلة الكهف، التأكيد بأن الصورة الفنية والفلسفية تجليتا كمتنافرين يكملان بعضهما البعض، ولذلك، فإن لقاء الفلسفة والسينما يتم عبر عنصرين متميزين لكنهما متكاملين، وهما: حركة الفكر والمفهوم (في الفلسفة) وحركة الصورة والخطاب (في السينما).

فالفلسفة تغوص في الفكر والأفكار من أجل تقديم رؤية فلسفية جديدة للعالم، في حين استطاعت السينما أن تخلق فضاءات مميزة للصورة والحركة والفكرة، من خلالها تكون قادرة على نشر وإظهار أفكار ورؤى، تستطيع بها إحداث التوازن أو عدم التوازن في الحدث اليومي.

إن هاذين المجالين وللوهلة الأولى إن بدا في ظاهرهما مختلفان وبعيدان كليا، إلا أنهما في باطنهما، وفي باطن العلاقة بينهما يقودان الباحث والمتأمل إلى استقصاء جوانب عديدة مشرقة بينهما.

إذن ومن هنا، فإن التقاء السينما بالفلسفة يتمثل في كونهما معاً يصنعان تصوّراً خاصاً للعالم وللذات وللآخرين، ولكن في زمن طغى عليه التطور السينمائي والتلفزيوني واجتاحتها التكنولوجيات الحديثة، هل يمكن أن يجد الفيلسوف ملاذه في السينما؟

وهل يمكن الحديث عما يمكن تسميته بـ "سينما فلسفية"، أو "فكر فلسفي" يتخذ من السينما موضوعاً له؟ وهل يمكن للسينما من خلال آلياتها ومواضيع اشتغالها أن تتفلسف؟ وهل يمكن للأفلام التفلسف فعليا؟

1. الصورة والفكر والمفهوم:

إذا كانت الفلسفة تفكر من خلال المفهوم، فإن السينما تفكر من خلال الصورة، تلك الصورة المتحركة ذاتيا. وما يربط السينما والفلسفة ببعضهما البعض هو صورة الفكر، حيث: "أن صورة الفكر هي ما يلهم الفلسفة في إبداعها للمفاهيم، أما السينما فهي تنشئ صورة الفكر، وهي التي توظب الصورة، ذلك أن مكونات الصورة السينمائية تتضمن التوضيب أصلا"^[1].

يعتبر دولوز أن "قيمة الصورة تتمثل في الأفكار المتولدة عنها"^[2]، فالصورة أو صورة الفكر هي ما يشغل السينما أو الجانب السينمائي كما يشغل الفلسفة أيضاً. أي أنها تلك الأسئلة التي تطرحها وتثيرها السينما من خلال أدواتها، والمفاهيم والأفكار التي تثيرها وتركز عليها الفلسفة من خلال مفكرها. وإذا اعتبرنا أن الصورة هي الوحدة الأساس للفيلم، وكان المنتج الأساس للفلسفة هو المفهوم، فلقاء الفلسفة بالسينما هو لقاء المفهوم بالصورة، وذلك من خلال عملية رصد تراكم تحولات صورة الفكر داخل الصورة السينمائية.

وهذا يظهر جلياً من خلال أعمال السينما بعد الحرب العالمية الثانية. أين اتجهت السينما إلى تجسيد الفكر الفلسفي في تخطي الألم، انطلاقاً من بث صورة الأمل. وهذا ما ذهب إليه إدغار موران بقوله: "ثم إن هوليود جعلت التفاؤل شعاراً لها بأمل أن تنسي الناس آثار "الانهيار الكبير" وهكذا صارت "النهاية السعيدة" (happy End) مطلباً....، وبالتالي ساعدت البنى التفاؤلية الجديدة على "هروب" المتفرج من التشاؤم أو من الواقعية"^[3]. وهذا ما ذهب إليه عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو في كتابه التمييز^[4] حينما تحدث عن الأذواق الثقافية وعلاقتها بالفضاء والمستوى المعيشي، حيث أكد على أن نظرة الانسان إلى الجميل والقبيح مختلفة، فهي تختلف من زمن لآخر ومشروطة أيضاً بالانتماء الثقافي والاجتماعي وبالتطور الاقتصادي، فمطلب المحروم والفقير في نهاية الفيلم هو السعادة والنجاح والنجاة للبطل وهو تعبير عن مطلبه الداخلي ومسعاها الحقيقي في الحياة، في حين يستمتع ذوو الغنى والترف بحيثيات القصة دون المبالاة بالنهاية سعيدة كانت أم حزينة، وهذا ما نجده عند برغسون حينما يقول: "إن الشعور كثيراً ما يجد نفسه فريسة لتلك الرغبة الحادة في التمييز، إذ أنه يستعيز عن الواقع بالرمز أو هو لا يرى الواقع إلا من خلال الرمز"^[5].

إن المفهوم الفلسفي في هذه الواقعة تجسد في السعادة وتجاوز الألم، هذا المفهوم طبق كفهم بسيط في صورة هذه الأفلام. لأن الصورة أعظم من ألف كلمة (المثل الصيني). وهنا جعلت السينما من المفهوم الفلسفي أكثر بساطة ووضوحاً ووصولاً إلى الناس. إذ لغة الفلاسفة حكراً على الفلاسفة فقط، وهم النخبة في حين أن السينما تصل إلى أغلب الناس، واتحاد العلاقة بين المفهوم والصورة هو الذي يجعل المفهوم أكثر وضوحاً.

ولكي تصبح السينما ممكنة لا بد من التمييز بين صورتين: الصورة - الحدث و الصورة - المشاهد، إثر ذلك لا بد أن تتحول الصورة المشاهد إلى صورة محضة بصراً ولمساً وصوتاً، تجري السينما تحويلاً للصورة بتدخل الأجهزة التقنية وفي هذا يقول قودار "هذا ليس بدم وإنما هو الاحمرار" هنا يتم إخضاع الوصف بالكاميرا إلى وظائف الفكر، يميّز دولوز بين شكلين من الصور السينماتوغرافية، الشكل الأول يضع الحركة في الصورة، و الشكل الثاني يضع الزمان في الصورة، إنهما نظامان من العلامات الخاصة بالسينما، نظام عضوي (L'image - mouvement) ونظام بلوري شفاف (temps) .

[6](l'image)

والربط بين المفهوم الفلسفي والصورة هو ربط بين الفكر والجمال. إذ أن تجسيد الفكر الفلسفي أصبح جماليًا، عن طريق الصورة والصوت في الفلم السينمائي. فمثلاً مفهوم العدالة، ومحاولة تبني العدالة كقيمة أخلاقية عليا أصبح من الممكن تصويرها في محاكاة فعل للبطل، فتنحول إلى سلوك لدى الناس بدل تدريسها كمناهج علمية يستفيد منها الخاصة فقط، وكأن العمل السينمائي يساعد في ترسيخ المفهوم الفلسفي كسلوك.

"إن الفلسفة تُؤلد أو تُنتج من الخارج من طرف الفنان التشكيلي والموسيقي والكاتب، كلما ترتبت عن الخط النغمي الرنة، أو عن الخط المحض المرسوم اللون، أو عن الخط المكتوب الصوت الواضح. ليست هناك أي حاجة إلى الفلسفة: أنها تنتج بالضرورة هناك حيث يعمل كل نشاط على رسم خطه المؤدي إلى المغادرة الوطنية. ينبغي الخروج من الفلسفة والقيام بأي شيء كان للتمكن من إنتاجها من الخارج. لقد كان الفلاسفة دائماً شيئاً آخر، ولقد عرفوا دائماً نشأتهم انطلاقاً من شيء آخر^[7].

"إن الوسيلة الرئيسية للمعرفة الفنية للعالم ليس التفكير المجرد، بل القابلية الخلاقة للوعي الإنساني عن الخيال، ففي الفن يخلق الخيال الصورة الفنية بمساعدة التفكير، ويخلق لنا شيئاً جديداً أما في العلم فإن التفكير المجرد يكشف بمساعدة الخيال على القوانين وجود^[8]". وبالتالي هنا "النموذج في العلم هو عامل مساعد في حين يعتبر النموذج في الفن المحتوى الأساسي للفن، وبدونه لا يمكن أن يوجد فن. لذا فإن الفن نشاط عملي أما العلم فهو نشاط عقلي بحث^[9]". ومنه فإن هذا الكلام يوضح لنا خصوصية كل من العلم والفن على حدا، وتكاملية الفن بالعلم.

قد تتشابه السينما مع الفلسفة من ناحية التاريخ أن كليهما بدأ برجوازيًا، فهما ليس لعامة الناس، فالفلسفة بقيت كذلك لطبقة معينة دون العامة. إلا أن السينما تختلف ولم تبقى برجوازية وخاصة بعد 1930. "ومعنى هذا أن الفيلم (السينمائي) أخذ، وبالتدريج يوسع من دائرة جمهوره ليشمل كل الأعمار، وكل شرائح المجتمع^[10]". فهذا التوسع في رقعة السينما لدى العالم جعل الربح الاقتصادي يدخل على الخط.

لكن مع تطور السينما ودخول الشركات الربحية طغت على السينما المادة الربحية (أصبحت السينما جزء من الصناعة الثقافية التي تهدف إلى الجانب التجاري أكثر منها الجانب الثقافي وهذا ما أشار إليه تيودور أدورنو). فأصبح الغرض ليس إنشاد القيمة الأخلاقية، كمفهوم قيمي، وإنما التأثير على أكبر عدد من الجماهير من أجل جلب المال وتحقيق الأرباح، فسلب من العمل الفني السينمائي دوره الهادف في المساهمة إصلاح المجتمع، ولهذا طرد أفلاطون الفنانين من دولته المثالية: "علينا أن ننبه كذلك بأن أمثاله لا يسمح بوجودهم في دولتنا، إذ أن القانون يحظر ذلك^[11]".

وعندما طغت السينما، أو إن صحت العبارة الصورة على العالم وأصبحت تحرك كل مجالات الحياة، فاقت الصورة المفهوم، أو أن الصورة لم تعد تعباً بالمفهوم، فضجر الفلاسفة أو تخوفوا من مآلات

الصورة التي تسعى إلى الربح دون النظر في القيمة، فعادت الفلسفة إلى مبحث الفن والجمال لتقيّم هذا العمل وتضعه في قالبه القيمي، ومن هنا ظهر مفهوم الاستيتيقا الذي هو تقييم للعمل الفني، حيث يقول سانتيانا: "فستطيع أن نقول حينئذ أن موضوع الاستيتيقا هو إدراك القيم"^[12]. ومن هنا أصبحت الفلسفة توجه العمل الفني (الأعمال السينمائية... إلخ). وأصبح المفهوم ضابطاً للصورة، وناقداً لها. لكن هذا الأمر بقي كتنظير فلسفي، ولم يطغى على العمل السينمائي كبراكسيس/ ممارسة لأن هذا الأخير يحتكم إلى الربحية وليس إلى القيم.

2. علاقة الفلسفة بالسينما:

إن الحديث عن العلاقة بين الفلسفة والسينما، هو جوهر البحث. وتظهر العلاقة جلياً من خلال فكر جيل دولوز الذي بين أن كل من الفلسفة والسينما هي إبداع. فالأولى تبذل المفاهيم فقد سئمتا المفاهيم الجاهزة منذ سقراط، والثانية تبذل الصورة، وعلى الإنسان أن يكون رحالة (يطلق على دولوز الفيلسوف الرحالة) بين المفهوم والصورة. وإن لم تتحول المفاهيم إلى صورة تقرها للوجود بقيت محل شك. وكأن المفهوم يرحل إلى الصورة، والفلسفة ترحل إلى السينما. ولهذا جعل دولوز من المؤلفين السينمائيين مفكرين، حيث يقول في مستهل كتابه (الصورة_ الحركة؛ فلسفة الصورة): "لقد بدا لنا أن من الممكن مقارنة المؤلفين السينمائيين الكبار ليس فقط مع الرسامين والمهندسين والمعماريين والموسيقين، وإنما مع المفكرين أيضاً. لقد فكروا من خلال الصورة_ الحركة_ والصورة_ الزمن بدلاً من أن يفكروا من خلال المفهوم والتصورات"^[13]. من هنا يصبح في نظر دولوز أن العمل السينمائي هو تفكير في النهاية بطريقة مختلفة. لكن تفكيرهم يعبر عنه من خلال الصورة لا من خلال القضايا الفلسفية والمنطقية. لكن في نهاية المطاف هو تفكير فلسفي، وكأن السينما تكون فكرة ثم تتجسد عن طريق الصورة، أي أن الفلسفة (كفكر) تسبق السينما والسينما تجسد الفكر الفلسفي. لذا على الفيلسوف أن لا يهمل العمل السينمائي.

ذلك أن دولوز يبدأ من فكرة فلسفية في الحركة وديمومة الفعل، فالصور السينمائية ليست صور جامدة متتابعة في الزمن فقط، وإنما هي صور حية لواقعة اجتماعية تحكمها الصورة وهي ذات قصد. يقول في هذا الصدد: "فالصورة السينمائية هي على الدوام جوهر تعبيرى"^[14]. وهنا يلتقي دولوز مع دعاء الظواهرية في محاكاة الصورة للظاهرة وهي ذات قصد، ففكرة القصد في العمل السينمائي هو جوهر الفلسفة المعاصرة مع هوسرل.

يطرح دولوز فكرة " كيف يمكن للاحساس أن يحفظ ذاته دون أدوات غير قادرة أن تدوم، فإن ما يحفظ بذاته إنما هو المدرك حسياً (Percept) أو المؤثر (Affect) حتى ولو أن الأدوات لم تدم إلا بضعة ثوان، فهي تمنح الاحساس القدرة على الوجود والاحتفاظ بذاته، في الأبدية التي تتعايش مع هذه المدة

القصيرة، لا يتحقق الاحساس في المادة دون أن تمرّ هذه المادة كلياً في الاحساس، في المدرك حسياً أو المؤثر الأولي، كل المادة تصبح تعبيرية "صحيح أن كل أثر فني هو "صرح" لكن الصرح هنا ليس ما يحتفل بالماضي إنه كتلة من الأحاسيس الحاضرة التي لا تدين ببقائها إلا لذاتها، وتقدم للحدث المركّب الذي يعظمه، إن فعل الصرح (L'acte de monument))، ليس الذاكرة بل الهلوسة المجنونة^[15].

إن دولوز أراد أن يواكب العصر من خلال التفكير في السينما انطلاقاً من تأثيرها، وبالتالي هو يتحدث عن فلسفة السينما وهذا ما يظهر جلياً في عنوان كتابه سابق الذكر. ذلك أن اتحاد المفهوم الفلسفي مع الصورة السينمائية سيعطي فكراً جديداً خلافاً يمكن أن يساعد البشرية، وهو ما أطلق عليه فلسفة السينما. لأن عدم مراقبة الفن من طرف الفلسفة سيخلق لنا كارثة قيمية يصعب تصحيح مسارها. "نتعلم بفضل السينما كيف نرى، وكيف نلتقط قوة الصورة لنخلق ونضع عوالم جديدة... إنها فن فلسفي وجودي بامتياز"^[16]. هنا تظهر العلاقة بين الفلسفة والسينما حيث أن السينما تعتمد على الفكر الفلسفي. فهي فن فلسفي كما يظهر كذلك قصد دولوز من خلال جعل ساحة جديدة لشغل الفلسفة وهي ساحة السينما، أو التفكير من خلال السينما.

" إن أولئك الأوائل الذين اشتغلوا في السينما وفكروا فيها، انطلقوا من الفكرة البسيطة الآتية: السينما كفن صناعي توصلت إلى الحركة الذاتية والحركة الآلية، وجعلت من الحركة المعطى المباشر للصورة. ولم تعد حركة كهذه تخضع لدافع أو شيء ينفذها، ولا لفكر يعيد تشكيلها. إنها الصورة التي تتحرك هي ذاتها ولذاتها. وهي إذن، بهذا المعنى، ليست تصويرية ولا تجريدية فقط، حين تعود الحركة آلية. يتحقق الجوهر الفني للصورة: أي أنه يحدث صدمة للفكر، ويوصل الاهتزازات إلى قشرة الدماغ ويؤثر مباشرة في الجهاز العصبي والدماغي^[17].

لأن الإنسان الذي يفكر (الفيلسوف) ينطلق من ذاته وما داخل الذات إلا صوراً يقول: "ففي داخل الشعور لن يكون ثمة سوى صورة، صورة كيفية لا مساحة لها"^[18]. وبالتالي فإن الصورة هي منطلق الفيلسوف وتعبير السينما لذا العلاقة بينهما تداخل من نفس المنطلق. لذا جعل دولوز من السينما المكان المخصص لعودة الفلسفة من جديد.

فالسينما كمجال جديد للإبداع و التخيل يهتم بها الأديب والشاعر والناقد، كما يهتم بها الفيلسوف على أكثر من صعيد، إذ تملك القدرة على حمل الإنسان على التفكير والاندھاش وتمبهه بفضل خلقها وابتكارها صوراً جديدة للحياة، فرصة تجديد فهمه لذاته وللعالم من حوله أو ليس التفكير كما يعلمنا جيل دولوز (Gilles Deleuze) هو " اكتشاف و ابتكار وإمكانات جديدة للحياة"^[19].

3. قوة السينما ونقاط تأثيرها:

نعلم ان السينما (الأفلام) لا تكتفي بالصورة فقط "السينما كفن صناعي توصلت إلى الحركة الذاتية والحركة الآلية، وجعلت من الحركة المعطى المباشر للصورة، ولم تعد حركة كهذه تخضع لدافع أو لشيء ينفذها، ولا لفكر يعيد تشكيلها، إنها الصورة التي تتحرك ذاتها ولذاتها" [20]، بل تضيف إليها أشكالاً أخرى من الفنون، مثل النغمات الموسيقية، مقاطع أدبية وشعر ولوحات فنية، وذلك بغية زيادة التأثير في المتلقي وجذب انتباهه وتركيزه وقدرة هذه الأشكال على الجذب هي جزء لا يتجزأ من قوة السينما أو الفعل السينمائي. ومن هنا تتجسد قدرة الفيلم أو المنتج السينمائي مهما كان موضوعه على نقله للعديد من الأشكال والأشياء لجمهور واسع وغفير في فترة وجيزة تتراوح بين الساعتين والثلاث ساعات وهذه هي أبرز سمات السينما.

هذه الميزة والسمة أثارت قلق العديد من الفلاسفة والمنظرين أمثال أدورنو وهوركهايمر اللذان تخوفا من التأثير السلبي لهذا الفن الجماهيري، وظهور جمهور منقاد لا يستطيع التمتع بحس نقدي نتيجة سحر السينما، فيما يتبنى فلاسفة آخرون موقفاً تفاؤلياً اتجاه قدرة السينما وتأثيرها ودعمها لقضايا عادلة كالحرية (السياسية والاجتماعية والاقتصادية) والعدالة، العنصرية، حقوق الإنسان وحقوق المرأة، المساواة والمواطنة وغيرها من القضايا الراهنية واليومية، على غرار هنري برغسون ووالتر بنيامين. لكن، ها هي السينما اليوم قادرة على نشر الأفكار بأدواتها وتقنياتها "فلا يمكن للسينما النزول إلى تعابير اللغة البدائية مع عناصرها الفظية، فهي ليست لغة، ولكن السينما تستخدم مفهوم السيميائية كنظام الصور والعلامات مستقل عن اللغة واللسانيات بشكل عام" [21] ، بل ويتنافس صناعها (ممثلين، مخرجين، كتاب سيناريوهات) على سرعة ودقة وضمان التأثير في جمهورها الغفير والواسع، كما أنها قادرة أيضاً على اختراق الرموز وإحداث الأرباك خاصة على الأحكام المسبقة. وبالتالي هي تحفز وتدعو للفكر على النظر التجريدي، باختصار أصبحت السينما مؤسسة نقدية وابداعية للمعنى، بينما نلاحظ بعض الفلسفات التي أضحت تقليدية (خارجة عن الزمن) وانقطعت عن اليومي وقضاياها العديدة والمتشابكة وأصبحت منكشمة على نفسها.

4. الفيلسوف والنجم السينمائي:

قد تبدو مقارنة الفيلسوف مع النجم السينمائي مقارنة لا معنى لها، إذ لكل منهما دائرته الخاصة التي تختلف عن الآخر نوعاً وثقافتاً. لكن المقارنة تصبح صحيحة إذا تمت عن طريق مقارنة التأثير في الآخر. فكل منهما له رسالة إنسانية (غالباً) يحاول أن يؤدبها ويؤثر من خلال مضمونها في سلوك الغير. وبالتالي هناك جانب للتشابه وجانب للاختلاف.

أ/ أوجه التشابه:

- كل من الفيلسوف والنجم السينمائي له رسالة يريد أن يبلغها للمتلقي.
- كل منهما يحاول تقمص دور المصلح من خلال مكانته.
- كل من الفيلسوف والنجم السينمائي خاضع لرقابة واقع معين، فهو يفكر داخل نطاق ثقافة معينة لا يمكن تجاوزها غالباً.
- وجود قاسم مشترك مهم بين الفلسفة والسينما والذي يتمثل في المحبة، فالفلسفة هي محبة الحكمة، والسينما تحاول من خلال اعمالها أن تنتج محبين لها.

ب/ أوجه الاختلاف:

قد يبدو أن أوجه الاختلاف بينهما كبير وشاسع بشساعة التفكير والثقافة بين الفيلسوف والنجم السينمائي.

- إن الفيلسوف لا يخضع إلا لأفكاره، أو الأفكار التي تخضع للمنطق وقوة الحجة، في حين أن النجم السينمائي يخضع للشهرة والهرجة الإعلامية. فقد يتحول النجم إلى سلعة، وهذا ما يحدث حالياً في شركات الإشهار. "فالنجم سلعة كلية: فما من سنتمر في جسده، وما من ذؤابة في روحه، وما من ذكرى في حياته، عاجزة عن أن لا تكون سلعة ترمى في السوق"^[22]. في حين أن الفيلسوف سيد نفسه وأفكاره فهو ليس سلعة إعلامية. هنا يمكن اسقاط هذه الحالة على ما اثاره هوسرل حول "الصراع بين عالم العلم وعالم العيش (أسلوب العيش) فيقول: صحيح أن عالم المعيش والعالم الموضوعي العلمي متعارضان غير أنهما مترابطان"^[23].
- قد ينظر الفيلسوف للنجم السينمائي ويحبُّك له رواية الفلم ويوجه العمل الفني بأكمله، في حين أن النجم لا يستطيع أن يوجه الفيلسوف أو أن ينشد أفكاره، لأن الفلسفة هي التي تتحكم في العمل الفني وليس العكس.
- إن النجم السينمائي مع وسائل الإعلام الحالية (بالإضافة إلى شبكات التواصل الاجتماعي) يصبح أكثر تأثيراً من الفيلسوف لأن هذا الأخير ينشد العقول وهي خاصة، في حين أن النجم السينمائي يناشد العواطف وهي الأغلبية من العامة.
- إنَّ كبار "مخرجي" السينما هم أشبه بالرسامين والموسيقيين العظام. إنهم أفضل من يتحدّث عن عملهم، ولكّتهم، فيما هم يتحدّثون يصبحون شيئاً آخر، يصبحون فلاسفة أو منظّرين، ليست مفاهيم السينما معطاة من خلال السينما، ومع ذلك فإنّها مفاهيم عن السينما وليست نظريات حول السينما^[24].

فالتفكير في السينما لا يكون انطلاقاً من حركية هذا الفن الداخلي، وإنّما يكون عبر أخذ مسافة من هذا الفن والاستناد إلى رؤية فلسفية، ما ينصبّ الاهتمام عليه الآن هو تصوّرات السينما، لذلك

يتطلب انتاج نظرية أو فلسفة للسينما، صنع التصوّرات الخاصّة بهذا المجال وابداعها، إذ هي مفاهيم لا تتوفر السينما عليها، إن خلق مفاهيم خاصّة بالسينما هي مهمة الفلسفة، لأن المفاهيم التي لا تصلح إلا للسينما لا تخلقها إلا الفلسفة، ولا تخلق إلا فلسفيا.

5.الخاتمة.

يمكن القول بطريقة مباشرة، أن السينما أصبحت حقل إبداعي، يحثنا على التفكير شأنه شأن الفلسفة التي تبعد المفاهيم والأفكار، فيما السينما تبعد الصورة. ولكل واحد منهما عملياته وآليات اشتغاله. وهذا ما أراد أن يبينه جيل دولوز حيث تصبح السينما الحقل الجديد للتفلسف. أو كما طرحنا في المقدمة هي الملاذ للفيلسوف، والقناة التي من خلالها يمكن أن يوصل أفكاره للعامة، وفي الوقت ذاته تعتبر الفلسفة الموجه والناقد للعمل الفني السينمائي. لأن هذه الأخيرة دون ضابط تصبح أداة لتدمير المجتمع، أو كأنها إعطاء سلاح للمجنون. لذا يعتبر الفيلسوف الرقيب على العمل السينمائي، فالعلاقة بينهما تكاملية فالفلسفة وجدت ملاذًا داخل حقل السينما للعودة بثوب جديد، فيما السينما تعتبر الفلسفة الرقيب عن منتجها الفني.

في الأخير نخلص إلى تلك العلاقة الوظيفية بين الفلسفة والسينما فللفلسفة أهميتها وكيونتها في تأقلمها مع الفنون الأخرى في علاقة تأثير وتأثر كمقاربة للبحث من جهة، وكوسيلة لأثارة النقاش في الفكر البشري من خلال طرح تساؤلات والتحدث عن حالة الإنسان، فهي تعزز الطرح العلائقي بين السينما والفلسفة لا سيما ما تعلق بالجماليات والفكر بصفة عامة.

الهوامش:

- [1] محمد ميزان، الفلسفة والسينما عند دولوز، مجلة نزوى، ص112.
- [2] مؤلف جامعي، حوار الفلسفة والسينما، عز الدين خطاي، منشورات عالم التربية، 2006، ص 120.
- [3] إدغار موران، نجوم السينما، تر: إبراهيم العريس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2012، ص 29.
- [4] Bourdieu, la distinction- critique sociale du jugement, France, 1979.
- [5] العربي ميلود، المقاربة البولوزية للمنجح الرغسوني، مجلة مقاربات فلسفية، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم- الجزائر، المجلد الثاني، العدد 03، 2015، ص 138.
- [6] خميس بوعلي، جيل دولوز صورة الفيلسوف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2014، ص 317.
- [7] جيل دولوز -كلير بارني، حوارات في الفلسفة و الأدب و التحليل النفسي و السياسة، تر: عبد الحفي أزرقان - أحمد العلمي، أفريقيا الشرق - المغرب (البار البيضاء)، ط 1999، ص 94، 95.
- [8] عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، ص 156.
- [9] عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، ص 156.
- [10] إدغار موران، نجوم السينما، ص 31.
- [11] جيروم ستوليتز، النقد الفني دراسة جالية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، (د ط)، (د ت)، ص 505.
- [12] جورج سانتانا، الإحساس بالجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 2001، ص 54.
- [13] جيل دولوز، الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د ط)، 1998، ص 3، 4.

- جيل دولوز: الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة، ص 25. [14]
- [15] دولوز، فيليكس غتاري، ماهي الفلسفة، تر: جورج سعد، دار عويدات الدولية بيروت، باريس، ط1، 1993. ص 172.
- [16] رأس الماء عيسى: قراءة في جدلية العلاقة بين السينما والفلسفة، مجلة اللغة والاتصال، العدد 18، مختبر اللغة العربية والاتصال، 2015، ص 14.
- [17] جيل دولوز، سينا الصورة – الزمن (الجزء الثاني)، تر: جبال شخيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، ط1، 2015، ص 251.
- جيل دولوز: الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة، ص 83. [18]
- [19] دانييل فرامبتون، الفيلموستي- نحو فلسفة للسينما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009، ص 14.
- [20] جيل دولوز، سينا: الصورة- الزمن، الجزء الأول، تر: جبال شخيد، مراجعة، نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014، ص 251.
- [21] Deleuze Gilles, cinema: l'image- temps, vol 2, les editions de minuit, 1985, p44.
- [22] إدغار موران: نجوم السينما، ص 119.
- [23] بوسته كريمة وقواسمي مراد، عالم المعيش ومسألة الثقافة في منظور فينومينولوجيا هوسرل، مجلة مقاربات فلسفية، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم- الجزائر، المجلد 04، العدد 01، ص 176.
- [24] سمير الزغي، جيل دولوز و لحظة البدء: تفكير الفلسفة في السينما، " مؤانسات في الجماليات " (نظريات تجارب، رهانات)، المرجع السابق، ص 366