فلسفة السينما وابتكار المفاهيم الموازية عند جيل دولوز

Gilles Deleuze’s Philosophy of Cinema and the Creation of Parallel Concepts

شرقي هاجر

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم ،الجزائر، hadjar.chergui@univ-mosta.dz

تاريخ الاستلام: 2026/03/03 تاريخ القبول: 2026/05/02 تاريخ النشر: 2026/06/06

ملخص:

في إطار استجلاء العلاقة بين الفلسفة والسينما سنحاول في هذا المقال البحث في الفلسفة السينمائية عند **جيل دولوز**، مبرزين طبيعة العلاقة القائمة بين إبداع المفهوم وإبداع الصورة .فالسينما هي كتابة بالصور وأفق للتفكير انطلاقا من المفهوم وعليه يمكن اعتبارها مصدرا من مصادر التفكير الفلسفي، ويرى دولوز بأن السينما ليست مجرد وسيلة ترفيهية، بل هي أداة تفكير قادرة على إنتاج مفاهيم بصرية توازي في عمقها المفاهيم الفلسفية. فالعلاقة بين هذين الحقلين تقوم على التكامل الفكري، حيث تمنح السينما للفكر صورة ملموسة وتمنحها الفلسفة إطاراً نظرياً يتجاوز التفسيرات التقنية أو اللسانية الضيقة. بالإضافة إلى أن الإبداع الصفة المشتركة بين الفن والعلم والفلسفة، لكن لكل ميدان منها أدواته الخاصة في التعبير عن الوجود.

كلمات مفتاحية: جيل دولوز،الصورة الزمن ، فلسفة السينما، الصورة الحركة، التفلسف مع السينما.

Abstract:

"In exploring the relationship between philosophy and cinema, this article researches Deleuze's cinematic philosophy, highlighting the link between creating concepts and creating images. Cinema is 'writing with images' and a horizon for thinking; thus, it’s a source of philosophical thought. Deleuze views cinema not as mere entertainment, but as a cognitive tool producing visual concepts as deep as philosophical ones. This integration allows cinema to offer concrete images to thought, while philosophy provides a theoretical framework beyond technical limits. Creativity unites art, science, and philosophy, yet each uses distinct tools to express existence

Keywords: Gilles Deleuze;Time-Image; Movement-Image; Philosophy of Cinema; Philosophizing with cinema.

1. مقدمة:

يختلف الفن السينمائي ويتميز عن باقي الفنون بإمكانية التفكير بطريقة متفردة ومغايرة في ذواتنا وفي العالم ،من خلال خلق صور مرئية مبتكرة للواقع في تقاطعه مع الخيال، كتبت قصته وسطرت حبكته سابقا لتكون شاهدا على ميلاد عمل فني جديد. ومنه تتفرد الكتابة السينمائية عن باقي الفنون وتصنع لها منطقا وعالما خاصا هو عالم الكتابة بالصور أو كما يسميه البعض عالم الرسم بالضوء .أما الفلسفة فتتحدد ماهيتها من خلال إبداع المفاهيم ، وهي انضباط مبتكر وخلاق تتكون من خلق أو ابتكار المفاهيم التي يجب أن يتم إنتاجها انطلاقا من انتماءات فكرية وإيديولوجية وحياتية معينة.

حين طلب إلى **دولوز** تفسير غياب كتابة فلسفية عن السينما ، أجاب بأن ذلك قد يكون مرجعه أن الفلسفة كانت لحظة ولادة الفن السينمائي منشغلة بوضع الحركة في الفكر ،مثلما أن السينما كانت تضعها في الصورة. بين الفلسفة والسينما، كما بين الفلسفة والعلوم أو بين الفلسفة والفنون أو بين الفنون فيما بينها، ثمة دوماً استقلالية في العناصر ،والأدوات والتقنيات.

ولكن ثمة أيضاً عدة تفاوتات يمكن أن نجملها في أن الصلة بين الفلسفة والسينما هي صلة الصورة بالمفهوم. لكن هناك في المفهوم ذاته صلة بالصورة كما أن في الصورة صلة بالمفهوم، فقد أرادت السينما انطلاقا من هذا المفهوم ايجاد صورة للفكر وطرق للتفكير. ولأن **دولوز** الفيلسوف الوحيد الذي كتب عن الصورة السينمائية مؤلّفاً فلسفياً مستقلاً، فإن الاهتمام بالسينما لم يكن عنده ترفاً معرفياً.بل هو نتاج حاجة فلسفية مرتبطة باهتمام أساسي في فكره ،وهو تحطيم الصورة الدوغمائية للفكر التي هيمنت على الفلسفة منذ أفلاطون حتى **هيغل**.

وبالتالي ليس حديث الفيلسوف في السينما نابعاً من ضرب من التفكّر أو التفكير الانعكاسي، وإنما سؤال الفلسفة في السينما هو في حد ذاته سؤال الفلسفة في الفلسفة، إن مفاهيم السينما ليست معطاة في السينما. ومع ذلك فهي مفاهيم السينما لا نظريات عن السينما.

يعتمد فن السينما على الإدراك البصري المباشر بحيث تتميز بالقدرة على مخاطبة الفكر البشري وهذا بفضل الطبيعة الرمزية للصورة بكل أجناسها وأصنافها ويؤكد أستروك بان السينما لغة والكاميرا هي القلم الذي يقوم المخرج بالكتابة به لتحقيق فيلمه ،فالصورة هي اللغة الاساسية لهذا الفن .

ومن الشائع جدا أن كبار مخرجي السينما لا يعبرون عن حدسهم للصورة كاملا بل يتركون نصفه لما بعد الصورة ،ويؤكد دولوز على هذه الميزة مؤكدا على أن الكاميرا تمنح للصورة حريتها ،كما هو الشأن مع الفكر الذي ينمو في أحضان الحرية ،فالصورة الشغوفة بالحرية تحكم على الوجه الآخر لها بالانزلاق في العدم بدلا من الانزلاق في الوجود ولأن الوجود هو الفكر ،والفكر هو الوجود فان هيغلية الفكر لدى دولوز تحولت إلى عدمية الفن لدى نيتشه ،ولعلها سيمة تراجيدية تقول بأن الفكر ينتج الوجود والصورة تبدع السينما،غير أن دولوز ظل مندهشا أمام رجوع الكاميرا الى الوراء،والتي يطلق عليها إدراك الشيئ لنفسه ،أي الصورة شغف وهي التي جعلت دولوز ينزلق في عدمية العدم لينعم بالوجود الخالص وجماليته من أجل فن العيش.وكان دولوز قد استحضر الفيلسوف بيرس من خلال تصنيفه لأنواع الصور مقابل أنواع الدلالات التي تتميز بغناها ، فعلاقة الدلالة بالصورة تترجم على انها أي الصورة توفر المكان للدلالة ،كما يوفر الوجود المكان للفكر بحيث تبدو الدلالة صورة جزئية من وجهة نظر الفكر .بل ألا تكون دلالات عديدة لصورة واحدة(1)

وعليه فاذا كانت الفلسفة إبداع للمفاهيم فالسينما إبداع وإنتاج لصور معبرة عن الفن والوجود من اجل التأسيس لمعنى ،والظاهر انه شعار الاستيتيقا فلا ينبغي قراءة الفلم كما نقرأ كتاب بل علينا مشاهدته والتفكير فيه بالعين بدلا عن التفكير بالفهم لأنه ليس فضاءا للاستراحة فحسب وإنما فضاء لبناء المعنى. ومنه سنحاول الإجابة عن بعض الإشكالات المطروحة في طبيعة العلاقة بين المجالين الفلسفي والسينمائي نجملها في :

– هل يمكن الحديث عن سينما فلسفية، أو عن فكر فلسفي يتخذ من السينما موضوعا له؟ وهل استطاع المفكر جيل دولوز عبر مؤلفه التفكير سينمائيا؟

هذه بعض الأسئلة التي نسعى إلى الاقتراب من بعض عناصر الجواب عنها، اعتمادا على مؤلف دولوز (الصورة/الحركة–الصورة/الزمن)

2.المفهوم الدولوزي للصورة الحركة في السينما :

1.2 مفهوم الصدمة عند دولوز الذي يتولد عن المونتاج الدياليكتيكي

يرى **ابشتاين** بأن السينما آلة مفكرة ، وهي فن الكتابة بالصور وأفق للتفكير في نفس الوقت ،ينتج عن هذا المفهوم اعتبار السينما شكل من أشكال الفكر الذي يترجم بواسطة الصورة. ويمكننا اعتبارها أيضا مصدرا من المصادر التي تدعو للتفكير وممارسة التفلسف انطلاقا من شحذ الذهن وحثه على التفكير فالفكر لن يتبلور من تلقاء نفسه بل يحتاج لمحرك يحمله ليبسط أجنحته وهو الأمر الذي دعت له **الفينمينولوجيا** حيث حثت الفكر الفلسفي إلى ضرورة دراسة أهمية المرئي والصورة السينمائية على حد سواء وهو ما تنبأت به الهوسرليانا – المدونة التي انجزها **هوسارل** التي أعطت الأولوية للعالم المرئي في تشكل الأفكار،متجاوزة الأطروحة الديكارتية التي اعتبرت التفكير عملية تحدث داخل الذهن دون

حاجة لحضور الصورة ،وهذا التفكير الذي صحح مساره هوسارل معتبرا إياه تملكا للأشياء ومبرزا بأن التفكير ليس تملكا للصورة وانما هو مجرد تمثل لا يمكنه أن ينبثق إلا داخل علاقة الحضور التي تجسدها الصورة ،ومن هذا المنطلق اعتبر **جيل دولوز** أن السينما تمنحنا القدرة على التفكير، اذ تقوم باحداث صدمة على مستوى الفكر من خلال نقل ذبذبات خاصة إلى الجهاز العصبي عن طريق الصورة الحركة image mouvement التي لن تستطيع الإفلات من هذه الصدمة التي توقظ المفكر النائم بداخلنا،فالصورة الحركة تجبرنا على التفكير وتدفعنا اليه دفعا(2)

ففي منظور دولوز الصدمة لها تأثير على الذهن ،فهي تجبره على التفكير أي على التفكير في الكل والكل تحديدا لا يمكنه ان يكون مفكرا به ،او متصورا ،وهو لا يمثل نتيجة منطقية للصدمة بنحو تحليلي بل بشكل تركيبي على انه تأثير دينامي للصور على قشرة الدماغ بأكملها.فالكل هو التصور او الفكرة العامة،لذلك سميت السينما "سينما ذهنية"وسمي المونتاج "مونتاج فكر"،اذ ان المونتاج يكون داخل الفكر ،انه السيرورة الذهنية بحد ذاتها ،او هو الذي بتأثير الصدمة يفكر في الصدمة .فالصورة البصرية او الصوتية لها ايقاعات متناغمة ترافق الخاصية الغالبة والمحسوسة فيها،(...) ولعل هذا مايخلق موجة الصدمة او الاهتزازات العصبية لو انه لم يعد بإمكاننا القول أنا أرى ،أنا اسمع،ولكن أنا أحس(3) .

2.2 فن المونتاج بين الرؤى الفلسفية لدولوز والسينمائية لايزنشتاين

يرى **ايزنشتاين** أن اللحظة الأولى تنطلق من الصورة إلى الفكر ومن المدرك بالحواس إلى الفكرة والتصور فالصورة الحركة هي خلية صغيرة متعددة وقابلة للقسمة من حيث الجوهر بحسب الأشياء التي تستقر بينها والتي تكون أجزاء مكملة لها ، فالصورة الحركة هي اللقطة

التي تعتبر بمثابة الوحدة الأساسية للغة السينمائية ،وفي نفس السياق يؤكد **جيل دولوز** على أن الصورة السينمائية قادرة على إعادة تشكيل الحركة الحقيقية التي كان يقصدها برغسون وعليه فان مفهوم الصورة – الحركة لدى دولوز مستلهم من اقرار برغسون بالخاصية الجوهرية الموحدة للمادة والحركة والصورة ، فمن خلال هذا التصور للصورة وانطلاقا من تحليل آراء برغسون التي تحيلنا على تصور الناقد **أندري بازان** André Bazin الذي كان قارئا لبرغسون ولتصوره الخاص للسينما فقد اعتبر أن السينمائي يقوم أثناء التصوير ب"نقل الواقع"و"يستشهد دولوز ببازان لتقديم الصورة الفوتوغرافية كانطباع للواقع المادي في ديمومته"(4)

كما يشير الى ان الصورة السينمائية تستطيع تشكيل الحركة الحقيقية التي كان يقصدها برغسون وهي الصورة _الحركة ف"السينما لا تقدم لنا صورة زائد حركة بل تقدم لنا صورة – حركة لأنها تمنحنا تقطيعا متحركا ،بمعنى تنوع اللقطات وحركيتها أثناء عملية التوليف والتي تعطي ايهاما باستمرارية الحركة ،لأن حركة اللقطة تتجه دائما نحو قطبين متميزين وسيوضح دولوز الذي سيستخدم مباشرة **الصورة البرغسونية** لكأس الماء ولقطعة السكر التي تذوب بداخله من اجل تأكيد حجته "بأن هذه الحركة هي علاقة بين طرفين وهي تعيين للكل(05)

الصورة –الحركة هي عبارة عن تحويل مرئي وبسيط للعلاقات القائمة بين العناصر المادية المؤلفة للمجموعة المنغلقة التي تشكل اللقطة ، وهكذا سيكون لحركة اللقطة وجهان سيخضع احدهما لقوة جاذبة نحو المركز centripète وآخر لقوة مبعدة عن المركزcentrifuge، وستتأرجح الحركة باستمرار بين الإطار الذي يحدد الزمان والمكان الفيلمي ،والكل يعتبر واقعا زمنيا مفتوحا ومتغيرا من طرف التوليف الذي هو صورة غير مباشرة لهذه الحركة،

ويستشهد دولوز بالتصورات حول المونتاج التي واكبت تاريخ السينما أبرزها تصورات المدرسة السوفياتية في العشرينات من القرن الماضي والتي تعتبر ايزنشتاين من أشهر ممثليها ويعتبر توليف ايزنشتاين دياليكتيكيا لأنه يخلق الحركة داخل الفيلم عن طريق التقريب بين الصراعات والصدمات القابلة للانفجار بين الشكل والمضمون الذي يشكل خلايا وهي بالتحديد اللقطات التي تعتبر بمثابة وحدات التوليف بالنسبة لايزنشتاين، فان الجمع بين وحدات التوليف لا يعني مجرد تجميع عناصر موجودة من قبل ولكنه انتاج لتقدم ولتغير كيفيين(06)

ويعتبر فيلم المدرعة بوتمكين1925 لمخرجه سيرغي.م.إيزنشتين ملحمة سينمائية حقيقية تصور حركة تمرد بحارة المدرعة بوتمكين سنة 1905 والتي "جاءت نتيجة لطلب من اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفياتي " وتجمع كتب تاريخ السينما أنه قد صور تخليدا واحتفالا بالذكرى العشرين لثورة 1905 حيث كانت أول حركة ثورية تقع في جيش وأسطول روسيا القيصرية كما أنها الممهد الرئيسي أوالبروفة للثورة الشيوعية البولشفية سنة1917 .

اشتغل **إيزنشتين** على الحادثة التاريخية محولا أحداثها المأساوية إلى فيلم ثوري درامي، ويشير المؤرخ الفرنسي ليون موسيناك في حديثه عن أفلام ايزنشتاين إلى أن :" أفلام بودفكين تبدو أشبه ما تكون بالأغنية أما أفلام إيزنشتين فهي صرخة " ناجمة عن غنى اللقطات ،وتصادمها فيما بينها مولدة لمفهوم جديد أو ما يعرف بالمونتاج الفكري ،وذلك بجعل المتلقي يجتاز طريق الإبداع الذي اجتازه المخرج أثناء خلق الصورة الذهنية فيتوصل بفضل المشاهدة ،وتوجيه المخرج إلى تشكيل الصورة الذهنية المراد تصويرها، و في هذا الصدد يرى إيزنشتين أنه : " إذا تم لصق قطعتين من الفيلم جنبا إلى جنب فهما تتحدان

وينتج عن اتحادهما خلق تصور جديد ،وتولد خاصية جديدة نستطيع ان نقول انها نتاجا وليست مجموعا "(07) فجمع صوررتين مختلفتين يخلق صورة ذهنية جديدة.

ومنه فان دولوز انطلق من المونتاج الذهني او الدياليكي ليشرح مفهوم "الصورة–الحركة" التي ميزت المشهد صورة السينمائي الكلاسيكي،محددا ماهيتها في ثلاثة أنماط أساسية: الصورة–الإدراك، والصورة–الإحساس ثم الصورة–الفعل. وهذا ما انصب عليه الجزء الأول من عمله عن السينما، ذلك لأن عمله بجزأيه يسعى إلى تصنيف الأفلام بحسب أنماط صورها. فكل نوع من أنواع الصورة–الحركة له ما يوازيه في سلم اللقطات، فاللقطات العامة تتناسب مع الصورة–الإدراك، ذلك أن«الصورة–الإدراك هي حركة الكاميرا التي تصنّف الصور وتنتقيها مدركة الموضوع من زاوية أخرى، هذا في حين أن اللقطة–المتوسطة هي ما يتلاءم مع الصورة–الفعل والتي هي حركة الكاميرا التي تظهر الموضوعات الأخرى انطلاقا من الموضوع الأساس وأخيرا فإن ما يناسب الصورة– الشعور هو اللقطة المكبّرة إذ الصورة–الشعور هي حركة الكاميرا التي تعلّق العلاقة بين الإدراك والفعل المترتب عليه... فالصورة–الشعورية هي على نحو ما بمثابة «شبح» منفلت من قبضة الزمان–المكان أي بعبارة أخرى صورة لاتحيل على المكان بوصفه مكمن الإدراك، ولا على الزمان باعتباره ميزة الفعل. (08)

وعليه فان **دولو**ز عندما رتب الأنواع الثلاثة للصور من خلال تنسيق الصور الحركة ،والتنسيق المشترك للصور الإحساس ،والصور الفعل ،والصور العاطفة ،أراد أن يضع تصنيفات مختلفة للتوليف ،بمعنى: توليف فاعل ،وتوليف عاطفي ، وتوليف حاس، فغريفث ابتكر التوليف من خلال إبداعه لتوليف الفعل ،و ابتكر فرتوف التوليف الحاس،ومنه فاننا نستطيع اقامة تناظر بينها وبين ثلاث لقطات محددة مكانيا ،اللقطة المجموع (اللقطة الرئيسية) ستكون على الاخص صورة –احساس ،واللقطة المتوسطة صورة فعل ،واللقطة القريبة صورة عاطفة غير انه وفي ذات الوقت وفقا لتصور ايزنشتاين فكل صورة من هذه الصور– الحركة

هي وجهة نظر حول الفيلم ككل وهي منهج يسير عليه نسق الفيلم الذي يمكن تلخيصه بالعاطفي في اللقطة القريبة، والفعال في اللقطة المتوسطة، والحاس في اللقطة الرئيسية ،وكل لقطة من هذه اللقطات تتوقف عن كونها مكانية لتصبح هي ذاتها قراءة جمالية (9)

3. دولوز وعلاقة الزمن بالفكر في السينما:

يعتبر بحث دولوز حول السينما في جزأيه السينما–الحركة (1983)والسينما الزمن(1985) نتاجا لهيمنة المرئي على العصر ،إذ يعتبر هذان المؤلفان الفلسفيان عملا يفكر في السينما ويحاول إعطاء البدائل والاستنتاجات ،فدراسته تعمق وتحاول تقديم تفكير عميق في علاقة الزمن بالفكر أو بالأحرى علاقة السينما بالفلسفة.

يبدأ دولوز بالتفكير سينمائيا بالمسلمة القائلة بأن الصورة في الزمن الحاضر، هي المسلّمة التي يرى أنها إحدى المسلمات الأكثر غلاءً بالنسبة إلى فهم السينما . تفكير دولوز الفلسفي هذا سبقه تفكير سينمائي قاده أكثر من مخرج أهمهم رينيه وفيسكونتي وويلز وتاركوفسكي، فلقطات الاسترجاع (فلاش باك) عند فيسكونتي ورينيه، وعمق المجال في أفلام ويلز أعطيا الصورة بعداً زمنياً، وأصبح المهم هو التنقل عبر الزمن أكثر من الإهتمام بالحركة الفيزيائية، أما أندريه تاركوفسكي يؤكد أن أهمية التوليف تكمن في الطريقة التي بها ينصهر الزمن في اللقطة، وهو ضغط الزمن على اللقطة وهكذا، وبناءً على تصورات المخرجين السابقين للزمن في السينما، لم يعد الزمن تابعاً للحركة بل العكس، الحركة المتهافتة هي التي تتبع الزمن. وبدلاً من العلاقة: وضع حسي حركي يُنتج صورة غيرمباشرة للزمن، ظهرت علاقة غير مرتبطة بالمكان هي: وضع بصري صوتي يُنتج صورة/ زمن مباشرة. وهو مانتج عنه أن سينما الصورة ـ الحركة أنتجت صورة/ زمن لا مباشرة، بينما سينما الصورة ـ الزمن، تعدتها

وأنتجت صورة/ زمن مباشرة، مفرقاً بذلك بين تمثّلين للزمن في السينما: الأول تمثُّل غير مباشر ساد الفترة الكلاسيكية للسينما حيث الحركة هي التي تنتج الزمن، والثاني تمثل مباشر الزمن فيه ينتج الحركة.(10)

1.3 حقيقة الصورة بالبلورة عند دولوز:

يتحدث دولوز عما يسميه بالصورة –البلورة التي تتعايش في إطارها الصورة الراهنة بالصورة الممكنة ،وهما صورتان متميزتان في ظاهرهما مختلفتان في شكلهما ،ولعله يتحدث عن ميلاد شكلين جوهريين للصورة – الزمن هما:

–الماضي الخالص الذي تتعايش عبره مختلف الأعمار،وهو ذاكرة حقيقة للعالم مليئة بالذكريات النفسية التي تغوص فيها الصورة باحثة عن تموقعها ومن أبرز مبدعيها أورسن ويلز .

–أطراف الحاضر المتزامنة التي تضم في جنباتها الماضي والحاضر والمستقبل لتشكل حدثا واحدا فقط .–وبين المستوى الاول والثاني يظهر مستوى ثالث للصورة الزمن تمت دراسته انطلاقا من أعمال غودار ويتجاوب مع سؤال برغسون : كيف يمكن لإنتاج وظهور شيء جديد أن يحصل ؟ وهو الزمن كسلسلة تتضمن السابق واللاحق اللذان لم يعودا شيئين منفصلين بل نوعية متضمنة داخل الزمن .ومن بين هذه الأنماط الثلاثة والمباشرة للصورة الزمن وحدها الصورة الثانية هي التي تعتبر الحاضر كزمن وجسد للسينما .أما الأولى والثانية تلتمسان طرقا أخرى لرؤية الصورة . (11).

تعتبر الصورة–الكريستال أو الصورة –البلورة نقطة اللاتمييز بين صورتين متمايزتين، الصورة الراهنة والصورة الافتراضية، أما ما نشاهده في الكريستال فهو الزمن بالذات، أو

شيء من الزمن في حالته الخالصة، ولا ينتهي التمايز بين الصورتين من التشكل. ثمة أيضاً حالات كريستالية أخرى، حسب طرق تشكلها، وحسب الأشكال التي نراها فيها" لكن كيف تتشكل الصورة– الكريستال؟ ولماذا كان الكريستالُ الزمنَ أو شيئا من حالته الخالصة؟ يرى دولوز أن ما يشكل الصورة –الكريستال هو العملية الأساسية للزمن ، فما دام الماضي لا يتشكل بعد الحاضر الذي كان فيه، بل يتشكل في الوقت نفسه، يجب على الزمن أن ينقسم في كل لحظة إلى حاضر وماض مختلفين في طبيعتهما، أو عليه أن يقسم الحاضر في مسارين مختلفين، يتجه أحدهما باتجاه المستقبل، والآخر باتجاه الماضي . ويعطي دولوز أكثر من مثال على الصورة– البلورة والصورة– الكريستال في السينما، وأبرزها فيلم "المرآة" لتاركوفسكي، حيث يظهر التمثل المباشر للزمن من خلال تقديم الفيلم صورة ـ زمن مباشرة، مقارباً مفهوم البلورة والكريستال الذي يتحدث عنه دولوز. (12)

4. خاتمة:

خلاصة القول أن رؤى **جيل دولوز** الفلسفية جعلت من السينما شريكا أصيلا للفلسفة ،فهو لم يفصل بين إبداع المفاهيم وإبداع الصور ،وهي مهمة المبدع السينمائي ولكأن الفلسفة حسبه تحولت إلى إبداع سينمائي ،ولعل المشروع الفلسفي من هذا المنطلق لم يعد منفصلا عن الإبداع السينمائي ،فالصورة أصبحت منطلقا للتصور والتفكير وتجاوزت دورها لتصبح لغة فلسفية بصرية .

إن استحضار أطروحات دولوز الفلسفية تؤكد على العمق الفلسفي للصورة السينمائية والتلاحم القائم بين الفكر والصورة ،فالسينما ليست مجرد فن ،بل هي كتاب مفتوح نحو التفكير المستمر واللامتناهي.

5. قائمة المراجع:

(1)عزيز الحدادي،السينما والمعنى الميتافيزيقي للصورة،القاهرة، دار رؤية للنشر، 2023 ،ص69

(2)Dominique Château: Cinéma et philosophie, Paris ,Nathan, Paris,2003,P15

(3)سمير الزغبي، جماليات السينما، نظرية وتقنية إنشاء فيلم،تـ ونـ س،دار نقوش عربية،ط1 ،2010،ص20

(4) جيل دولوز،الصورة–الحركة،ترجمة:حسن عودة،دمشق،1999، ص39..

(05) جيل دولوز،الصورة–الحركة، مرجع سابق، ص22

(06) مؤلف جماعي،حوار الفلسفة والسينما، ترجمة:عز الدين الخطابي، منشورات عالم التربية،2006،ص81–82

(07) آرثر نايت ، قصة السينما في العالم ، تر: سعد الدين توفيق ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر 1967 ص 76

(08)https://www.nizwa.om/جيل دولوز قطب الفلسفة الفرنسية الجديد

(09) سمير الزغبي، جماليات السينما،مرجع سابق،ص155,

(11)https://diffah.alaraby.co.uk/diffah//books/2017/12/5

(12) مؤلف جماعي،حوار الفلسفة والسينما،مرجع سابق، ص108.