الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف - المسيلة
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم الفلسفة

الموضوع

الفلسفة والسينما في فكر جيل دولوز

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الفلسفة

إعداد الطالبتين:

- آسيا بوخروبة.
- نادية بلحوت.

إشراف الأستاذ:

عبد النور خشعي

السنة الجامعية: (2018/2017)

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

في حديث صحيح عن النعمان بن بشير قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «مَنْ لمْ يَشْكُر النّاس لمْ يَشْكر الله»

أولا وقبل كل شيء الشكر والحمد لله سبحانه وتعالى الذي أعاننا ووفقنا لاكتمال هذا البحث المتواضع.

والصلاة والسلام على رسولنا الكريم وعلى آله وصحبه أجمعين

وبعد الشكر لله عز وجل على توفيقه لنا، نتقدم بجزيل الشكر مع أسمى عبارات المحبة للوالدين الكريمين، فكلمات الثناء والشكر لا توفيهم حقهم، فشكرا على عطائهم الدائم.

كما نتقدم بالشكر إلى الذي تفضل بإشرافه على بحثنا هذا الأستاذ (خشعي عبد النور)، فجزاه الله عنا كل خير، وله منا كل عبارات التقدير والاحترام.

وكذلك نتقدم بالشكر والتقدير والعرفان إلى جميع أساتذتنا الأفاضل على جهودهم العلمية في مشوارنا الدراسي.

كما نتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا على إتمام هذا البحث وقدم لنا العون، ومد يد المساعدة ،وزودنا بالمعلومات بشكل مباشر أو غير مباشر.

إهداء

الحمد لله الذي وفقنا لهذا ولم نكن لنصل إليه لولا فضل الله علينا

أما بعد:

أهدي هذا البحث المتواضع راجية من المولى عز وجل أن يجد القبول والنجاح.

إلى والدي الكريمين مع طلب الرضا.

إلى إخواني وأخواتي، وأسرتي جميعا وأخص بالذكر (محمد الأمين).

إلى كل أساتذة قسم الفلسفة الأفاضل.

إلى كل زملاء الدفعة (2017-2018م)، وكل الأصدقاء بدون استثناء.

بوخزوبة آسيا

إهداء

نحمد الله تعالى الذي قدرنا على شرب جرعة ماء من هذا العلم الواسع، فالعلم لا يتم إلا بالعمل وإن العمل كالشجرة والعمل به كالشجرة أما بعد:

أهدي ثمرة جهدي إلى اللذين لا تكفيهما كل كلمات العرفان والتقدير إلى من علمني بأن من يطرق الباب لا يعرف المستحيل إلى أبي " عمر" أطال الله في عمره

و إلى من زينت حياتي بأزهار الحنان والعطف والحب وإلى أمي " سخرية" أطال الله في عمرها.

وإلى كل إخوتي " عز الدين، خالد، إبراهيم"

و إلى كل أخواتي وأزواجهن وأولادهن وزوجة أخي وكل الأهل والأقارب من قريب أو من بعيد

وإلى كل أساتذة قسم الفلسفة أخص بالذكر الأستاذ المشرف

" خشعي عبد النور"

وإلى كل الزملاء والزميلات (دفعة 2018/2017).

بلحوت نادية

مقدمة

مسيرة الفكر الإنساني منذ بداياته الأولى حافلة بمجموعة كبيرة من المفاهيم والتصورات والتي ترتبط أحيانا وتنفصل أحيانا أخرى، وذلك حسب الحقبة الزمنية و التفكير السائد فيها، ولعل القرن الـــ 20 كان من بين أهم العصور على الإطلاق الذي شهد تطورا هائلا سواء من الناحية المفاهيمية والتي عرفت ظهور جهاز مفاهيمي مواكب لتطورات العصر على الساحة الفكرية، وكذلك ظهور أنماط تعبيرية جديدة مما نتج عنه بزوغ فرع فلسفي جديد سمي بفلسفة الاختلاف، والذي بحث في العلاقة القائمة بين المفاهيم الفلسفية والأنماط التعبيرية من صور وأشكال سينمائية ليتولد لنا مفهوم فلسفة السينما بين هذين المجالين اللذان وإن بديا في ظاهرهما على أنهما مختلفان اختلاف كليا إلا أن الغوص في باطنهما، وباطن العلاقة بينهما يقودنا إلى استقصاء الكثير من الجوانب المشرقة بينهما، ولعل من أبرز الفلاسفة الذين بحثوا واعتنوا بالتفصيل والتحليل لهذه العلاقة بين المجال الفلسفي والسينمائي نجد الفيلسوف الفرنسي " جيل دولوز" هذا الأخير الذي حاول إظهار العلاقة بينهما انطلاقا من دراسته المعمقة لفكر الأنوار وفلسفات الاختلاف وغيرهما.

وسنحاول في دراستنا هذه الإحاطة بالعلاقة بين الفلسفة والسينما ولعل ما دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع هو أهميته باعتباره من بين مواضيع العصر الأكثر طرحا وتداولا، وكذا معرفة طبيعة العلاقة بين مجالين يبدوان مختلفين نسبيا باعتبار الفلسفة علم مجرد قائم على المفاهيم والتصورات، والسينما كحقل إبداعي قائم على خلق الصور وربطها بالواقع، وانطلاقا من هذا يمكننا طرح الإشكالية التالية:

- ما هي طبيعة العلاقة بين مجال الفلسفة وجهازها المفاهيمي و السينما بصورها وأشكالها التعبيرية من وجهة نظر جيل دولوز؟

وتندرج تحت هذه الإشكالية مشكلات فرعية تحاول كل منها تقديم إجابة ومنها:

- كيف تقارب الفلسفة السينما؟ وكيف تنتظم علاقة السينمائي بالفلسفي عند جيل دولوز؟

وقد اعتمدنا لمعالجة هذه الإشكالية على مجموعة من المصادر نذكر منها على سبيل المثال: "**ما هي الفلسفة؟** " و " **الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة**" كمصادر رئيسية تخدم الموضوع، بالإضافة إلى الاستعانة بجملة من المراجع أبرزها: " **إشكالية الفلسفة من النقد الأركيولوجي إلى الإبداع المفهومي قراءة في فلسفتي ميشال فوكو وجيل دولوز لمؤلفه حيدر ناظم محمد**"و " **جيل دولوز سياسات الرغبة لمجموعة من المؤلفين**".

وحتى نجيب على هذه الإشكالية استلزم منا وضع خطة متمثلة في مقدمة عرفنا فيها بالموضوع، بحيث يتسع لنا المجال للدخول إلى مضمون البحث، و حددنا له إشكالية والتي على ضوءها تطرقنا إلى عناصر البحث وكذا المنهج المتبع في الدراسة وأبرز الصعوبات.

وقد كان الفصل الأول بمثابة فصل تأسيسي للموضوع تحت عنوان الفلسفة ابداع المفاهيم عالجنا في المبحث الأول منه ايتيمولوجيا مفهوم الفلسفة ووظيفتها وبالأخص عند جيل دولوز، ثم ضبطنا ماهية المفهوم مع ذكر أهم خصائصه وشروط إبداعه، وتناولنا في المبحث الثالث الفيلسوف و المفهوم عند دولوز لنختم هذا الفصل بمبحث رابع وأخير الموسوم بالشخصيات التصورية والجغرافيا الفلسفية.

أما الفصل الثاني والمعنون بالسينما: كتابة بالصور وآفاق للتفكير الفلسفي تناولنا في المبحث الأول السينما ومفهومها عند دولوز، أما في المبحث الثاني تطرقنا إلى الصورة السينمائية وأنواعها، وفي المبحث الثالث والأخير تناولنا فيه أدوات التفكير في السينما.

وأما الفصل الثالث والأخير المعنون بـــ علاقة الفلسفة بالسينما عند دولوز فقد عالجنا في المبحث الأول منه من إبداع المفاهيم إلى إبداع الصور عند دولوز، وتناولنا في المبحث الثاني نشأة الواقعية الجديدة وعلاقتها بالمفهوم الفلسفي، أما المبحث الثالث والأخير فقد تطرقنا فيه إلى الإبداع والمقاومة عبر الفن والفلسفة.

وختمنا البحث بخاتمة قدمنا فيها حوصلة للنتائج التي توصلنا إليها محاولين الإجابة على الإشكالية الرئيسية للموضوع.

ومن أجل التحكم في الموضوع اعتمدنا في دراسته على المنهج التحليلي لتحليل المفاهيم التي تناولها جيل دولوز فيلسوف الاختلاف باعتباره الأكثر إحاطة للمفهوم وكذلك اعتمدنا على المنهج التاريخي لأن طبيعة الموضوع تقتضي ذلك.

وكأي بحث علمي واجهتنا مجموعة من الصعوبات في إنجازه والتي لا يمكننا إغفالها ولابد من ذكرها، ومن أبرزها: قلة الدراسة لفكر جيل دولوز، وصعوبة الترجمة، وكذلك صعوبة المفاهيم والمصطلحات الدولوزية نظرا لدقتها، و قلة المادة العلمية "المصادر والمراجع" وخاصة في الفصل الثاني والثالث.

وفي الأخير نرجوا أن نكون قد قدمنا محاولة في دراستنا هذه ترتقي إلى مستوى التطلعات، وتجد القبول والنجاح وأن نكون قد أفدنا واستفدنا

الفصل الأول

الفلسفة إبداع المفاهيم

المبحث الأول: ايتيمولوجيا مفهوم الفلسفة ووظيفتها عند جيل دولوز.

المبحث الثاني: المفهوم، خصائصه، وشروط إبداعه.

المبحث الثالث: الفيلسوف و المفهوم.

المبحث الرابع: الشخصيات التصورية والجغرافيا الفلسفية.

المبحث الأول: ايتيمولوجيا مفهوم الفلسفة ووظيفتها عند جيل دولوز.

إن الفلسفة و كما جاءت في المعجم الفلسفي لجميل صليبا هي: لفظ مشتق من اليونانية وأصله (فيلا صوفيا) ومعناه محبة أوطلب الحكمة، ويطلق على العلم بحقائق الأشياء والعمل بما هو أصلح، فقد كانت في القديم مشتملة على جميع العلوم وهي قسمان نظري وعملي، وتتميز بصفات هي الشمول ،الوحدة والتعمق في التفسير والتعليل ، والبحث عن الأسباب القصوى والمبادئ الأولى[1].

أما في المعجم الفلسفي لمصطفى حسيبة هي: لفظة يونانية مركبة من الأصل فيليا بمعنى محبة وصوفيا بمعنى الحكمة أي أن الفلسفة هي محبة أو حب الحكمة، وليس امتلاكا لها[2].

وهناك تعاريف كثيرة للفلسفة قديما وحديثا ومنها:

أ) عند اليونان:

- **سقراط:** " الفلسفة هي البحث العقلي عن حقائق الأشياء المؤدية إلى الخير، وهي تبحث عن الكائنات الطبيعية وجمال نظامها ومبادئها وعللها الأولى"[3]، أي أن الفلسفة من منظور سقراط هي مبحث واختصاص عقلي بحت يهدف من خلاله الوصول إلى الخير والفضيلة، ومجال هذا البحث هو الكائنات والطبيعة من خلال الغوص فيها و التعرف على سر جمالها ونظامها والاطلاع على المبادئ التي تتأسس عليها.
- **أفلاطون:** "الفلسفة هي البحث عن حقائق الموجودات ونظامها الجميل لمعرفة المبدع الأول ولها شرف الرئاسة على جميع العلوم"[4]، أي أن الفلسفة حسب تعريف أفلاطون ما هي إلا بحث في الموجودات التي أبدعها المبدع الأول والذي هو(الله) ومن ثمة

1 - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2 ، مادة الفلسفة، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان ، 1982، ص 160.

2 - مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، مادة الفلسفة، دار أسامة ، الأردن- عمان ، ط1، 2009، ص 469.

3 – أنظر: نفسه ،ص470.

4 – أنظر: نفسه ،ص470.

معرفة سر جمالها والغوص في تفاصيلها ومعرفة الوجود، ولأهميتها وأهمية ما تقدمه جعلها أفلاطون في قمة هرم العلوم وأشرفها وأرقاها وبالتالي نالت شرف الرئاسة .

- **أرسطو**: "الفلسفة هي العلم العام وفيه تعرف موضوعات العلوم لها، وهي معرفة الكائنات وأسبابها ومبادئها الجوهرية وعلتها الأولى"[1]، أي أن الفلسفة حسب المفهوم الأرسطي ما هي إلا معرفة تختص بمعرفة سر الكائنات من حيث الأسباب التي أوجدتها والمبادئ التي ارتكزت عليها في وجودها، ومعرفة العلة الأولى التي انبثقت عنها هذه الكائنات، وبهذا تصبح الفلسفة علما عاما يجمع جميع موضوعات العلوم وتتيح لنا معرفتها.

ب) في العصور الحديث :

- **كانط*** إنها "علم العلاقة بين كل المعارف والغايات الجوهرية للعقل البشري أو "الحب الذي يكنه الكائن العاقل للغايات العظمى للعقل البشري"[2]، أي أن الفلسفة هي علم محصل المعارف والغايات التي يطمح إليها العقل البشري.
- **هيجل**** إنها "الكشف عن الحقيقة المطلقة، لكن هذه الحقيقة لا تظهر دفعة واحدة بل تظهر تدريجيا"[3]، أي أن الفلسفة من منظور هيجل هي التي تكشف عن الحقيقة الثابتة وهذه الأخيرة تظهر تدريجيا عبر مراحل.

---

1 - أنظر: مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، مادة الفلسفة ،ص470.

* - **كانط إيمانويل** (***kant, Immanuel***) (***1724-1804***): فيلسوف وعالم ألماني مؤسس المثالية الكلاسيكية الألمانية، ومؤسس المثالية النقدية " أو المتعالية" من مؤلفاته: نقد العقل الخالص (*1781*)، واتبعه بكتابه نقد العقل العملي (*1788*) ثم نقد ملكة الحكم (*1790*).أنظر:(لجنة من العلماء الأكاديميين السوفياتيين :الموسوعة الفلسفية ،إشراف روزنتال- يودين ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت، ص 387).

2 - جيل دولوز: فلسفة كانط النقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية، بيروت - لبنان، ط1 ،1997، ص 05.

** - **هيغل** (***Hegl***) (***1770-1831***): هو جورج فيلهلم فريدريك هيجل، درس الفلسفة وعلم اللاهوت ، نعتت فلسفته بالفلسفة المثالية المطلقة، من أهم مؤلفاته: دراسة في فينومينولوجيا الروح (*1807*) أنظر: (مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، ص (669،667)).

3 - جمال نعيم : جيل دولوز وتجديد الفلسفة ، المركز القومي الثقافي العربي ،الدار البيضاء (المغرب) ،ط1 ،2010 ،ص93.

أما **جيل دولوز*** فقد جاء برؤية نقدية للفلسفات السابقة، من خلال تأسيسه لمشروع فلسفة الاختلاف، وذلك انطلاقا من إعادة طرح السؤال الفلسفي من جديد، ما الفلسفة؟ والذي كان نتاج ثمرة حياة أو تجربة فلسفية دامت تقريبا عمرا كاملا، وقد كان جوابه مختلفا عن كل الأجوبة السابقة في قولة واحدة أن الفلسفة هي فن تكوين وإبداع وصنع المفاهيم، وبالتالي أصبحت للفلسفة وظيفة أخرى هي خلق وابتكار المفاهيم بدل الاعتماد على الصور في عملية التفكير، أي تم تحويل الفلسفة من مجال الاعتماد على الصور في عملية التفكير إلى مجال الاعتماد على المفاهيم.[1]

وهنا "يسعى دولوز إلى نقل الفلسفة من وهم الميتافيزيقيا** الذي يتمثل في البحث عن الحقيقة إلى حيز آخر، تصبح فيه المفاهيم أدوات ومفاتيح البحث، بتعدديتها، وتصبح الممارسة الفلسفية غير محددة بمبادئ أولى أرسطية، أو كليات متعالية أفلاطونية".[2] أي أن جيل دولوز يحاول نقل الفلسفة من المجال الكلي الذي ينادي به أفلاطون، والذي تكون فيه الحقائق مطلقة وثابتة، إلى المجال الجزئي والنسبي الذي تصبح فيه الحقيقة نسبية، وبالتالي

---

* - **جيل دولوز** (1925-1995): فيلسوف فرنسي ولد في باريس في الدائرة 17 توجه إلى الأدب بتأثير أستاذه بيار هليواك، وكان لأستاذ الفلسفة م، ميال في الثانوية كارنو تأثير بالغ عليه، مما جعله ينذر حياته للفلسفة، قرأ مؤلفات عدة قومت أسلوبه كجان فال، انتقل إلى التعليم في جامعة ليون حتى سنة 1969، ناقش أطروحته للدكتوراه مع موريس دوغا ديك بعنوان الاختلاف والتكرار، كما ناقش بجانبها أطروحة ثانوية بعنوان سبينوزا ومشكلة التعبير من أهم مؤلفاته الاختلاف والتكرار سبينوزا ومشكلة التعبير، ماهية الفلسفة الذي اشترك فيها مع فليكس غتاري أنظر: (مجموعة من الأكاديميين العرب، موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة صناعة العقل الغربي، من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج ج2، إشراف علي عبود المحمداوي ، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013، ص (1069،1071)).

1 - مجموعة من الأكاديميين العرب، موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة صناعة العقل الغربي، من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج ،ج2 ، ص 1085.

** - **الميتافيزيقا**: هي التي تدرس المبادئ (الأعلى) لكل ما هو موجود، التي لا تبلغها الحواس، ولا يستوعبها إلا العقل، وهي تنظر إلى الأشياء والظواهر على أنها نهائية وغير قابلة للتحول ومستقلة كل منها عن الأخرى.
أنظر: (لجنة من العلماء الأكاديميين السوفياتيين: الموسوعة الفلسفية، مادة الميتافيزيقا، ص514).

2 - حيدر ناظم محمد: إشكالية الفلسفة من النقد الأركيولوجي إلى الإبداع المفهومي، قراءة في فلسفتي ميشيل فوكو وجيل دولوز، دار الروافد الثقافية، بيروت - لبنان، ط1، 2015، ص (161،162).

هنا يحاول نقل الفلسفة من النظام إلى اللانظام، ومن الوحدة إلى التعدد، حيث تصبح فلسفة مفتوحة أو فلسفة شريدة تعتمد على المفاهيم بدل الصور في الوصول إلى الحقيقة.

وبذلك نجد أن فلسفة جيل دولوز تختلف وتتعارض مع الفلسفات الأخرى، خاصة فلسفة هيجل، فجيل دولوز يرى بأن الفلسفة ليست الحقيقة المطلقة والحقيقة العقلية كما يرى هيجل والمجردة، بل على العكس فهي الفن القائم على إبداع المفاهيم مع العلم أن هذا الفن لا يتحقق إلا من خلال شروط إمكان واقعية وشروط إمكان مبدئية، وحينما تتجمع هذه الشروط فيما بينها هنا تولد الفلسفة، لذلك دعا دولوز إلى ضرورة إحياء المفاهيم القديمة وتجديدها لكي تتناسب مع الفلسفة الراهنة أي فلسفة جيل دولوز.[1]

وهذا ما أكده حينما اعتبر أن الفلسفة بقيت صامدة، وهذا الصمود راجع لكون مهمة ووظيفة الفلسفة هي الإبداع، لذلك يرى بأنها هي المجال المعرفي الذي من خلاله تصنع وتخلق المفاهيم، هذا ما جعل أن يكون موضوع الفلسفة هو إبداع مفاهيم دائمة الجدة.[2]

وفي هذا يقول جيل دولوز: « تقاس قوة فلسفة ما بالأفاهيم التي تبدعها، والتي تجدد معناها».[3]، ومفاد هذا أن جيل دولوز يقر بوجوب أن تكون مهمة الفلسفة هي الإبداع وإحياء المفاهيم القديمة وتجديدها، هذا الإبداع سيجعل من الفلسفة فلسفة قوية وذات شأن عالي.

وهنا يرى جيل دولوز أن الفلسفة ليست تأملا ولا تفكيرا ولا تواصلا، ليست تأملا لأن التأملات هي الأشياء ذاتها، وذلك من خلال النظر إليها في محيط ابتكاراتها الخاصة وليست تفكيرا لأن التفكير ليس حكرا و مقتصرا على الفلسفة، فمثلا نجد أن الرياضيين لم ينتظروا حتى مجيء الفلسفة لكي يفكروا في الرياضيات، وليست تواصلا كما يرى

1 - جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ص 100.

2 - رسول محمد رسول: ملاقاة العلامة قراءة في سيميائيات جيل دولوز، مجلة الكوفة ،جامعة الكوفة (العراق)،العدد 2، 2013 ،ص130.

3 - نقلا عن: جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ص 100.

هابرماس* لأن التواصل يهدف إلى الإجماع، هذا الأخير الذي يقوم على الاتفاق ولا يهدف إلى خلق وإبداع المفاهيم لأن الإبداع مهمة الفلسفة.[1]

وبهذا يرى جيل دولوز "أن كل هذه الألفاظ لها مرجعيات اشتقاقية ودلالية، لا تلاءم طبيعة الفلسفة بوصفها إبداعا للمفاهيم".[2] أي أن هذه المصطلحات والتي يعني بها التفكير والتأمل والتواصل، لا تنتج أو تبدع أي مفاهيم لأنها مصطلحات كلية، أي تعتمد على كل ما هو مثالي وكل ما هو مطلق وكل ما هو ثابت.

وبالتالي نجد "أن تعريف دولوز يقلب مفهوم الفلسفة من البحث عن الأصول أو المبادئ، لصنع المفاهيم".[3] أي أنه لم يعد بإمكان الفلسفة في نظر جيل دولوز البحث عن الحقائق الأولى والتحري عنها، بل تتجاوز إلى أبعد من ذلك حيث أضحت مهمتها ووظيفتها هي الإبداع والابتكار والصنع والخلق وهنا تنتج مفاهيم جديدة تنسجم مع عصرها.

- كما نجد أن جيل دلوز يقول: « إن الفلسفة على وجه أدق هي شعبة المعرفة التي تقوم بخلق المفاهيم [...]، إن الخلق الدائم للمفاهيم الجديدة هو موضوع الفلسفة»[4]، أي أن الفلسفة يجب عليها أن لا تنتظر غيرها لكي تأخذ المفاهيم، وأن لا تقبل ما يعرض عليها،

---

* - يورغن هابرماس: فيلسوف وعالم اجتماع ألماني ولد سنة 1929 من أبرز ممثلي مدرسة فرانكفورت من الجيل الثاني، عارض الوضعية بقوة، دعى إلى فلسفة أنوار جديدة، من أهم مؤلفاته البنية السلوكية للحياة العامة 1962، النظرية والممارسة 1963، أنظر: (جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت، ط3، 2006، ص 688).

1 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ترجمة ومراجعة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، لبنان – بيروت ، ط1، 1997، ص 31.

2 - مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، تحرير أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت - لبنان، ط1، 2011، ص (121،122).

3 - مجموعة من الأكاديميين العرب: موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج، ج2 ، ص 1085.

4 - نقلا عن: طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة2، القول الفلسفي كتاب المفهوم والتأثيل، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء (المغرب)، ط2، 2005، ص 380.

بل يجب عليها أن تقوم بهذا الدور بنفسها، أي يجب أن تصنع وتخلق المفاهيم بنفسها، وأن تبقى حريصة على هذه المهمة أو الوظيفة (أي إبداع المفاهيم) بشكل مستمر ودائم.

المبحث الثاني: المفهوم، خصائصه، وشروط إبداعه.

أولا: ماهية المفهوم.

إن المفهوم كما جاء في المعجم الفلسفي لجميل صليبا: هو ما يمكن تصوره، وهو عند المنطقيين ما حصل في العقل سواء حصل فيه بالقوة، أم بالفعل، كما يطلق المفهوم على مجموع الصفات التي يتضمنها تصور الشيء، فتصور الشيء يتضمن تصور الحياة النطق واللليون ...الخ[1].

أما المفهوم كما جاء في معجم إبراهيم مذكور: فيطلق على مجموع الصفات أو الخصائص الموضحة لمعنى كلي، وعلى أساسه يقوم التعريف و التصنيف ويقابل الماصدق.[2]

أما **لالاند** في موسوعته الفلسفية نجده قد ميز في تعريفه للمفهوم بين معنيين:

1- بوصفه عملية إجرائية، أي أن كل عمل فكري منطبق على شيء ما، و ينحو أخص عملية الإدراك والنظر في مقابل عمليات الخيال سواء كان استنتاجينا أم كان إبداعيا.

2- النتيجة المترتبة على كل من هذه العمليات الإجرائية المتعاقبة.[3]

- أما المفهوم كما جاء في الموسوعة الفلسفية التي كانت تحت إشراف **روزنتال يودين** فهو نتاج معرفة متطورة ترتفع من مرحلة أدنى إلى مرحلة أعلى، ويلخص هذه المعرفة على أساس الممارسة النتائج التي حصل عليها في مفاهيم أكثر عمقا، وتحسن المفاهيم القديمة وتحددها بشكل أكثر دقة، كما تصوغ المفاهيم الجديدة ولهذا فإن المفاهيم ليست جامدة، وليست نهائية، وليست مطلقة، بل هي في عملية التطور والتغير.[4]

---

1 - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، مادة المفهوم، ص (403،404).

2 - إبراهيم مذكور: المعجم الفلسفي،مادة المفهوم، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ، 1983، ص 189.

3 - أندريه لالاند: الموسوعة الفلسفية، المجلد الأول،مادة المفهوم، منشورات عويدات، بيروت- باريس ، ط2، 2001، ص 195.

4 - لجنة من العلماء الأكادميين السوفياتيين:الموسوعة الفلسفية ، مادة المفهوم، ص 488.

أما جيل دولوز المعروف بأنه فيلسوف المفهوم والذي دعى أن تكون فلسفته، فلسفة خلق وضع المفاهيم وهذا ما يؤكده من خلال مؤلفه الحامل لعنوان ما الفلسفة؟[1]

فيعني به: " أنه كثرة تتألف من مكونات عدة تساهم معا في تكوين المفهوم".[2] أي أن المفهوم يتكون من أفاهيم هذه الأخيرة تعطي لنا المفهوم في النهاية، مع العلم أن هذا المفهوم هو مرتبط بالواقع التجريبي الذي يعبر عنه بأنه مجموعة من الأحداث، حيث يقوم على مسطح المحايثة الذي من خلاله تخلق المفاهيم.

كما يعبر عنه جيل دولوز بأنه " ليس معنى عاما أو شاملا، بل هو مجموعة من التفردات و الخصوصيات تعمل كل منها على تجاوز الأخرى".[3]معناه أن المفهوم عند دولوز لا يتصف بالعمومية ولا بالشمولية، بل هو معنى خاص وفردي، أي أن جيل دولوز ينفي صفة العمومية على المفهوم والسبب الذي جعله يقر بهذا، أن المفهوم عام هنا سيفقد هذا الأخير خصوصيته، وبالتالي يفقد الإبداع والخلق والتكوين، كما أنه يرى أن لو قلنا بأن المفهوم عام، سيصبح مفهوم واحد يعبر عن الوحدة، وليست مفهوم متعدد يعبر على الاختلاف والكثرة، كذلك يجده بأنه " تجربة تعبر عن سياق، أو مسار، أو حتى عن صيرورة ".[4] ومفاده أن المفهوم مرتبط بحيز ومجال، والذي نعبر عنه بمسطح المحايثة والذي من خلاله تنشأ المفاهيم، كما أنه مفهوم قابل للاستمرارية والتغير، وليس مفهوم محدد وثابت.

حيث شهد المفهوم ثلاث حقب في مسار إبداعه وهي:

1 - عادل حد جامي: فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف، دار توبقال، المغرب، ط1، 2012، ص 156.

2 - جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ص 415.

3 - عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، قراءة في الفكر العربي المعاصر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007، ص 194.

4 - خميس بوعلي: جيل دولوز صورة الفيلسوف، دار الأمان، الرباط ، ط1، 2014 ،ص 243.

1- **الانسكلوبيديا**: هي"موسوعة شمولية للمفهوم تحيل إبداع هذا الأخير على ذاتية خالصة، بدل أن تحدد لنفسها مهمة أكثر تواضعا"[1]، أي أن **الاسكلوبيديا** هي بمثابة المرحلة الأولى التي شهدها المفهوم، وهي المرحلة التي عملت على صنع خلق المفهوم بطريقة مختلفة ومتميزة كما أنها تعمل على توسيع نطاق الفلسفة، باعتبار الفلسفة تمثل أم العلوم، وبالتالي تعتبر المرحلة الكلية للمفهوم.

2- **بيداغوجيا المفهوم**: وهي التي تعني" تعددية المفهوم وذاتية الإحالة، حيث يتكون المفهوم من تغيرات تكثيفية لا منفصلة ومتجاوزة، كمعرفة ذاتية، ومعرفة الحدث الخالص الذي لا يمتزج مع الأشياء وحالاتها التي يتجسد فيها". معناه هذه الحقبة هي التي تجعل من المفهوم ليس مفهوم كلي، بل مفهوم تعددي، وذاتي وليس موضوعي، وبالتالي فالمفهوم عند دولوز يقول بالحدث الذي من خلاله تخلق وتبدع المفاهيم، وهذه الحقبة هي التي يدعو لها جيل دولوز.[2]

3- **التكوين المهني والتجاري**: وهي"تعني التواصل والتشويق والدعاية"[3] ومفاده أن هذه المرحلة تسعى إلى خلق المفهوم وإبداعه وذلك من أجل الترويج به و تسويقه، وبذلك فهي تهدف إلى كسب المال من خلاله أي أنها تستخدم المفهوم ليس من اجل التفكير بل من اجل كسب المال، وهذه المرحلة هي التي يرفضها جيل دولوز.

وهنا نجد جيل دولوز يقول« أن الحقبة الثانية هي التي في استطاعتها منعنا من السقوط من قمم الأولى وسط الكارثة المطلقة للحقبة الثالثة، كارثة مطلقة بالنسبة للفكر وذلك مهما كانت بالطبع الفوائد الاجتماعية من وجهة نظر الرأسمالية الشمولية».[4] أي أن الحقبة الثانية تعتبر من أهم الحقبات الثلاث، وهي التي يقول ويدعوا إليها جيل دولوز فهي

1 - جيل دولوز، وفليكس غتاري، ماهي الفلسفة؟، ص 36.

2- حموم لخظر: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، رسالة دكتوراه، (غير منشورة)، جامعة الجزائر(-2- بوزريعة)، 2012/2011، ص(219،218).

3 - نفسه، ص 218.

4 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ص 36.

الحقبة التي تمنع من الوصول إلى المرحلة الثالثة، وبالتالي تمنع من الوقوع في شرك الدعاية والتسويق والمعلوماتية.

كما نجد أن جيل دولوز يميز بين نوعين من المفاهيم:

1- المفهوم كماهية:

والذي نعني به "أن يكون المفهوم عبارة عن تجريد عقلي خالص ومفارق ومتعالي، أو هو المفهوم الذي يأتي جواب عن سؤال ماهية الشيء (ما هو؟)، أي أنه مفهوم صوري وكلي و آلي يطرح نفسه بشكل جاهز".[1] أي أن جيل دولوز في تمييزه لهذه المفاهيم نجده يرفض هذا النوع، لأنه يعتبره مفهوم مطلق ومفهوم مثالي ومفهوم مجرد، وبالتالي تكون المفاهيم في هذا النوع موحدة تعبر عن الوحدة وليست متعددة، وبذلك فهو مفهوم يعتمد على كل ما هو عام وشمولي وثابت.

2- المفهوم كنوع من التعدد:

"وهو مستوى من التفرد لا ينقطع عن الحركة، انه المفهوم الذي يأتي جواب عن سؤال، (الكيف) و(الحيث) انه المفهوم الذي يتسم بالظرفية والآنية على مستوى تشكله"[2]ومفاده أن هذا المفهوم هو الذي ينادي به جيل دولوز لأنه لا يعتبره المفهوم الذي يعبر عن كل ما هو شمولي وكلي، بل مفهوم يعبر عن كل ما هو جزئي وفردي، وهو المفهوم القابل للاستمرارية والتنوع في الزمان والمكان، وتبعا لكل هذا نجد أن جيل

1 - حيدر ناظم محمد: إشكالية الفلسفة من النقد الاركيولوجي إلى الإبداع المفهومي، قراءة في فلسفتي ميشيل فوكو وجيل دولوز، ص165.

2 - نفسه، ص166.

دولوز قد نادى بالكثير من المفاهيم لكن نذكر منها الأهم فقط وهما "الاختلاف"* والصيرورة"**.[1]

ثانيا: خصائصه.

لقد تميز المفهوم الدولوزي بعدة خصائص نذكر منها:

1- المفهوم تعددية: فلا وجود لمفهوم بسيط أحادي المكون، فكل مفهوم يملك مكوناته التي يكون محددا بها على الأقل مزدوج أو ثلاثي[2] أي أن المفهوم تعددية مركب يشمل عدة عناصر قد يكون مزدوج أو ثلاثي ...الخ

كما أنه لا وجود لمفهوم يحوي جميع مكوناته حتى لا يتحول إلى عماء مطلق (كاووس)[3] فمثلا الكوجيطو الديكارتي(أنا أفكر إذا أنا موجود) هو عبارة عن مفهوم متكون من ثلاث مكونات تتمثل في الشك، التفكير، والوجود موحدة بواسطة الأنا[4] أي أن هذا المفهوم الديكارتي هو تعددية متكثر يحتوي على مجموعة مكونات(عناصر) تعطي لنا في النهاية المفهوم.

"كل مفهوم يتوفر على محيط غير منتظم، محدد برقم مكوناته، لهذا نجد انطلاقا من أفلاطون إلى برغسون، فكرة كون المفهوم إنما يرتبط بالتمفصل و التقطيع، انه كل لكونه

---

* - **الاختلاف**: الاختلاف ضد الإتقان والفرق بينه وبين الخلاف، أن الاختلاف يستعمل في القول المبني على دليل، على حين أن الخلاف لا يستعمل إلا فيما لا دليل عليه، والاختلاف عند بعض المتكلمين هو كون الموجودين غير متماثلين وغير متضادين أنظر: (جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، مادة الاختلاف، ترجمة دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص 47).

** - **الصيرورة**: هي انتقال الشيء من حالة إلى أخرى، أو من زمان إلى آخر، وهي مرادفة الحركة والتغيير، وهي نقيض الثبوت والسكون وكما أنها حالة متوسطة بين العدم والوجود التام. أنظر: (جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، مادة الصيرورة، دار الجنوب، تونس ، 2004، ص (268، 269)).

1 - جيل دولوز: الاختلاف والتكرار، ترجمة وفاء شعبان، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 2009، ص 15.

2 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ص39.

3 - مجموعة من الأكاديميين العرب : موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة الى التشفير المزدوج ،ج2 ، ص 1088.

4 - مجموعة من المؤلفين :جيل دولوز سياسات الرغبة ، ص124.

يشمل كل مكوناته لكنه كل متشظ، ووفق هذا الشرط فقط يمكنه أن يخرج من السديم الذهني، الذي لا يتوقف عن التربص به، والالتصاق به من أجل إستعابه من جديد"[1]. ومفاد هذا أن المفهوم تعددية يتكون من عدة عناصر(مكونات)، ووفق هذا يمكنه الخروج من السديم الذهني.

2- المفهوم صيرورة تخص علاقته بالمفاهيم الأخرى التي تقع على المسطح نفسه منتمية إليه، وذلك من خلال الترابط ببعضها البعض، والتوافق وتنسيق الحدود، وتكوين وتأليف مشكلاتها منتسبة إلى الفلسفة عينها بالرغم من اختلافها، فكل مفهوم يحتوي على عدد لا نهائي من المكونات تتفرع نحو مفاهيم أخرى تنتمي إلى المسطح نفسه رغم اختلافها، يجيب عن مسائل ومشكلات قابلة للترابط وتساهم في إبداع مشترك لمفاهيم أخرى جديدة.[2] "المفهوم في صيرورة دائمة لا استقرار فيه ولا ثبات ولا ثوابت فيه ولا متغيرات"[3] أي أن المفهوم في حركة لا سكون ولا استقرار فيه، فمثلا مفهوم الطائر هو مفهوم ليس متضمنا في جنسه أو نوعه، أي لا يقوم عليهما في تعريفه (بالمعنى الأرسطي) بل في ترتيب وقفاته و أوضاعه في ألوانه و أغاريده[4] بمعنى أن مفهوم الطائر حسب دولوز ليس مفهوما متضمنا في النوع والجنس إنما في الألوان والأغاريد أي أحوال جسمه، لأن صورة ومفهوم الطير تتشكل في الذهن مباشرة عند ذكره.

3- إن المفهوم نسبي ومطلق في آن واحد، نسبي بالنسبة لمكوناته الخاصة به، وللمفاهيم الأخرى التي تتواجد فوق المسطح نفسه، وكذلك للمسائل التي يفترض أن يحلها، ومن حيث هو تجزئي، ولكنه مطلق نتيجة فعل التكيف الذي يحققه، والمكان الذي يشغله فوق المسطح، و كذلك بفعل الشروط التي يحددها للمسائل، ومن حيث هو كل ومتناه أيضا بفعل حركته التي ترسم محيط مركباته، ولا متناه بفعل تحليقه أو سرعته، فإن المفهوم

1 - جيل دولوز ، فليكس غتاري: ماهي الفلسفة ؟،ص 39.

2 - نفسه ، ص 41.

3 - مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص 124.

4 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ص 43.

يطرح نفسه بنفسه ويطرح موضوعاته من خلال فعل الإبداع، يتحدد من خلال قوامه الداخلي والخارجي من دون أن تكون له إحالة أي أن المفهوم ذاتي الإحالة "ان نسبية المفهوم و اطلاقيته هي مثل تعليميته وأنطولوجيتة، وهي مثل إبداعه وطرحه الذاتي ومثل متتاليته وواقعيته، انه واقعي دون أن يكون متحققا وهو مثالي دون أن يكون مجرد".[1]

4- " ليس له اسم شيء لأنه ليس شيئا ولا موضوعا ولا فكرة، انه لا جسمي، ولأنه فعل الفكر، الفكر مشتغلا بسرعة لا متناهية، سبيلنا إليه، إذا بالاستعارة والتشبيه والحدس".[2]ومفاد هذا أن المفهوم يعبر عن شيء مجرد وليس مادي، والسبيل إليه بالتخمين والظن والبيان.

5- "ليست علاقته بعناصره علاقة شمول(ما صدق) (Extension) ولا علاقة تضمّن (Compré-hension)، بل علاقة ترتيب (ordination)".[3] أي أن علاقة المفهوم بعناصره هي علاقة ترتيب وليست علاقة امتداد ولا علاقة احتواء.

وما يلاحظ على هذه الخصائص الدولوزية للمفهوم أنها أتت كتعريف بالسلب دون اختزالها في تعريف معين ومحدد، وذلك لحفظ حريته وحيوته وتجديده (أي حياته).[4]

1 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة، ص 44.

2 - مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص 123.

3 - نفسه، ص 124.

4 - مجموعة من الأكاديميين العرب، موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج ،ج2 ، ص 1088.

ثالثا: شروط إبداعه.

01- مسطح المحايثة:

إن مسطح المحايثة* يحتل في فلسفة جيل دولوز منزلة خاصة مميزة، فهو بمثابة حاملا رئيسيا لكل فلسفته[1] ، فالمفاهيم الفلسفية وكما يراها دولوز هي بمثابة كليات متجزئة لا تتطابق مع بعضها البعض وذلك راجع لاختلافها، فهي تتولد من ضربات النرد أي الصدفة والحظ بدلا من أن تشكل مركبا معقدا ومع ذلك فإن الفلسفة التي تعمل على خلق وإبداع المفاهيم تقدم كلا متماسكا قويا غير مجزأ حتى لو بقي منفتحا،" فهي كل لا محدود يحويها جميعها ضمن المسطح الواحد".[2] أي أن الفلسفة تقوم على إبداع وخلق المفاهيم تجمعها كلها وذلك داخل المسطح الواحد الذي تبنى عليه هذه المفاهيم.

فلا يجب علينا الخلط بين المفاهيم ومسطح المحايثة وان كان متلازمين، فعلينا في كل فلسفة أن نميز بين إبداع المفاهيم، وبين إقامة مسطح المحايثة هذا الأخير الذي يقوم على احتضان المفاهيم، فهو بمثابة الحدس الأصلي لدى الفيلسوف الذي يعد صديق المفهوم، وبمثابة الحقل الذي تتبني عليه المفاهيم، وبالتالي مسطح المحايثة ليس مفهوما ولا مفهوما أول تشتق منه باقي المفاهيم الأخرى[3]، فالفلسفة نزعة بنائية ذات وجهين الوجه الأول يتمحور في إبداع المفاهيم وصنعها، والثاني في رسم المسطح وتشييده فالمفاهيم هنا هي أشبه على حد تعبير دولوز بـــ: «الموجات التي تعلو وتهبط، ولكن مسطح المحايثة هو الموجة الوحيدة التي تلفها وتشدها، فالمسطح يضم الحركات

---

* - **المحايثة**: هو مفهوم من المفاهيم الرئيسية للفلسفة التأملية التقليدية، والمدارس المثالية المعاصرة، هو في مقابل المفارقة، يدل على حضور الشيء في ذاته أنظر:(لجنة من العلماء الأكاديميين السوفياتيين: الموسوعة الفلسفية ، مادة المحايثة، ص 459.)

1 - حيدر ناظم محمد: إشكالية الفلسفة من النقد الأركيولوجي إلى الإبداع المفهومي قراءة في فلسفتي ميشيل فوكو وجيل دولوز، ص 169.

2 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ص 55.

3 - جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ص436.

اللامتناهية التي تجتازه ومن ثم تعود»[1] ومفاد هذا أن المفاهيم أشبه بالموجات المتعددة التي تصعد وتهبط ولكن مسطح المحايثة هو الموجة البارزة والوحيدة التي تجمعها وتحويها أي تضمها.

إن المفاهيم تملأ المسطح وتسكنه، وهذه العلاقة يشبهها دولوز بقوله: « إن المفاهيم هي الأرخبيل أو العمود الفقري وليست النفس فيما المسطح هو بالأحرى الجمجمة التي تسبح فيه هذه المعزولات، فالمفاهيم هي أحداث ولكن المسطح هو أفق هذه الأحداث»[2] بمعنى أن المفاهيم عبارة عن أحداث تعبر عن الواقع المعيش هذه الأحداث تقوم على مسطح المحايثة متوزعة فيه وهذا الأخير (المسطح) هو أفق هذه الأحداث "انه ليس الأفق النسبي الذي يعمل كحد معين، ويتغير مع المراقب ويجمع حالات الأشياء القابلة للملاحظة بل هو الأفق المطلق المستقل عن أي مراقب"[3]، أي أن مسطح المحايثة هو أفق مطلق لا نسبي قائم بذاته حر غير خاضع لأي مراقب.

إن المفاهيم هي التي تملأ المسطح جزءا جزءا تشغله دون انقسامه، تتوزع فيه دون إلغاء وحدته و استمراريته، فالمسطح يشبهه دولوز بالصحراء التي تؤمها المفاهيم دون أن تتقاسمها "والمفاهيم ذاتها هي المناطق الوحيدة في المسطح، ولكن المسطح هو الوحيد الذي يمسك بالمفاهيم، والمسطح ليس فيه مناطق أخرى غير القبائل التي تسكنه، وتنتقل فيه، والمسطح هو الذي يؤمن اتصال المفاهيم، وفق مساحة تتجدد وتتغير باستمرار"[4] ومفاد هذا أن مسطح المحايثة هو الذي يضم المفاهيم وهذه الأخيرة هي الموجود الوحيد فيه، ولكن لا تتقاسم هذا المسطح لأن هذا الأخير هو الذي يتحكم في المفاهيم، وهو من يربط بينها، وهي بدورها تقوم بعملية الإعمار له، وهذا المسطح لا

1 - مجموعة من الأكاديميين العرب: موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج، ج2 ، ص1089.

2 - نفسه، ص 1089.

3 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ص56.

4 - نفسه، ص56.

يضم بين طياته أشياء أخرى سوى من تسكنه وتنتقل في أرجائه، أي أن دولوز يشبه مسطح المحايثة بصحراء شاسعة تسكنها مجموعة قبائل تكون متفرقة فالصحراء هي المسطح والقبائل هي المفاهيم، أي أن القبائل هي عبارة عن أحداث والصحراء هي أفق هذه الأحداث.

"إن مسطح المحايثة ليس مفهوما فكريا أو مفكرا به، ولكنه صورة الفكر*، الصورة التي يعطيها الفكر عن نفسه عن ماهية الفكر، وعن استعمال الفكر والتوجه داخل الفكر فليس المسطح منهجا، ذلك أن كل منهج يتعلق ضمنا بالمفاهيم ويفترض مثل تلك الصورة وليس كذلك حالة معرفية حول الدماغ وطريقة عمله".[1] ومفاد هذا أن مسطح المحايثة ليس منهجا يصطنع الفكر لأنه مختلف عنه، وليس حالة معرفية تصف الفكر، بل هو الصورة التي يشكلها الفكر عن نفسه وعن كيفية استعماله، وهذا من خلال إبداع المفاهيم فوق سطحه.

ويضيف دولوز أن مسطح المحايثة ليس أيضا الرأي لأن هذا الأخير يكون عن الفكر، وعن أشكاله وأهدافه وكذلك وسائله في هذا الوقت أو ذاك، فصورة الفكر تقتضي تقسيما وتفريقا صارما لما هو واقعي وما هو مبدئي، فما يرجع إلى الفكر كفكر يجب أن يفصل عن الأحداث التي تميل إلى الدماغ أو إلى الآراء التاريخية الشائعة.[2] وهذا راجع إلى النقد الذي تمت ممارسته من قبل جيل دولوز على المذاهب الفلسفية السابقة المتمثلة في كون الفلسفة ليست تأملا ولا تفكيرا ولا تواصلا، وهذه المذاهب ليست سوى آراء تكون عن الفكر في عصر وزمن معين.[3] فمسطح المحايثة هو صورة الفكر(التفكير) ومادة الكون (الكينونة) وهما عين الشيء وجهان لعملة واحدة" أو بالأحرى فالحركة ليست

* - **الفكر**: هو اعمال العقل في الأشياء للوصول إلى معرفتها، ويطلق بالمعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية. أنظر: (جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، مادة الفكر، ص 154).

1 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ص56.

2 - جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ص 438.

3 - حيدر ناظم محمد: إشكالية الفلسفة من النقد الاركيولوجي إلى الإبداع المفهومي قراءة في فلسفتي ميشيل فوكو وجيل دولوز، ص 172.

صورة للفكر دون أن تكون أيضا مادة للكينونة"[1]، أي أن صورة الفكر ومادة الكون هما شيء واحد، وبهذا يعتبر دولوز أن لمسطح المحايثة وجهين وجه من جهة الفكر والأخر من جهة الطبيعة، مثل: المادة* والروح**، فدولوز يحاول الجمع بين ما هو فكري خالص و ما هو طبيعي محض وبهذا يدعونا إلى النظر للكون على أساس من الكثرة، وعلى صورة الفكر أن تعبر عن هذا الكون، فعلى مسطح المحايثة باعتباره ذو وجهين كفكر وكطبيعة أن يشتغل بالمنطق ذاته ويعبر عن نفس الشيء"[2] عندما انبثق فكر طاليس جاء ارتجاعه كالماء وعندما أصبح فكر هيراقليطس موضع جدل حاد ارتدت النار عليه انها السرعة ذاتها في الاتجاهين "فالذرة تنطلق بذات سرعة الفكر"[3]، فيشير جيل دولوز إلى أن مسطح المحايثة تحيط به أوهام كبرى هذه الأخيرة تعد من سرابات الفكر ملازمة له وهذه الأوهام هي:

- وهم التعالي: هو الذي يسبق الأوهام الأخرى وينتج عن إلحاق المحايثة بشيء ما خارجها.

- وهم الكليات: هو الذي ينتج عن الخلط ما بين المفاهيم والمسطح (فضاء المحايثة).

- وهم الأبدي: هو الذي ينتج عن عدم إبداع المفاهيم وتجديدها.

- وهم الاستدلالية: هو الوهم الناتج عن الانتقال من موضوع إلى آخر، ومن مفهوم إلى قضية، وهذه الأوهام تشكل ضبابا سميكا حول مسطح المحايثة[4] فلا يمكن لمسطح واحد أن

---

1 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ص57.

* - **المادة**: في اصطلاح الفلاسفة لها عدة معان منها: هي الجسم الطبيعي الذي نتناوله على حالة أو نحوله إلى شيء ما لغاية معينة مثل المرمر الذي يصنع منه التمثال، أنظر:(جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، مادة المادة، ص 306).

** - **الروح**: ما به حياة الأنفس، وهو اسم للنفس، لكون النفس بعض الروح، أو لكونها مبدأ الحياة العضوية والانفعالية وله في اصطلاحنا عدة معان منه: الروح مبدأ الحياة في البدن، أنظر: (جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، مادة الروح، ص 623).

2 - حيدر ناظم محمد: إشكالية الفلسفة من النقد الاركيولوجي إلى الإبداع المفهومي قراءة في فلسفتي ميشيل فوكو وجيل دولوز، ص173.

3 - جيل دولوز، فليكس غتاري، ما هي الفلسفة؟، ص57.

4 - خميس بوعلي: جيل دولوز صورة الفيلسوف، ص123.

يحتضن السديم كاملا، ولا يمكن أن يكون هناك مسطح واحد[1]، بل هناك تعدد في مسطحات المحايثة " فليس هناك مسطح واحد، بل مجموعة من الصور التي تتشكل وتزول كما ليس لها حيز زمني يحدد مدى صلاحيتها، وبقائها"[2] أي أن مسطح المحايثة متعدد ليس واحدا فقط مختلف عن غيره هو بمثابة مجموعة من الصور تتكون وتزول.

فكل فيلسوف يغيِّر في صورة الفكر، ويشيد مسطح مختلف عن غيره، فلا يمكن البقاء مدة طويلة على المسطح نفسه، كما حصل مع أفلاطون و الأفلاطونيون الجدد(الأفلاطونية المحدثة*) و كانط والكانطيون الجدد، فمسطح المحايثة يخضع للتجديد والتغيير إلى درجة أنه لا يمكننا معرفة إن كنّا على المسطح نفسه أم مسطح آخر[3] فهناك إمكانية وجود أفضلية مسطح على غيره، وذلك تبعا لما يضمه من قوة وشدة محايثته، ففي رأي جيل دولوز أن قيمة أي مسطح تتحدد وتتعين من خلال مقدار ما يمتلكه هذا المسطح من محايثة، وكذلك بمقدار استجابته لمتطلبات العصر.[4]

02- **اللغة**:

إن اللغة بصفة عامة هي " كل ما يجري على لسان كل قوم، لان اللسان هو الآلة التي يتم بها النطق، أو يطلق على الكلام المصطلح عليه، أو على معرفة أفراد الكلمة وأوضاعها[.....] وقد وسع علماء النفس معنى اللغة ويطلقونه على مجموع الإشارات

1 - حموم لخظر: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، ص230.

2 - حيدر ناظم محمد: إشكالية الفلسفة من النقد الاركيولوجي إلى الإبداع المفهومي قراءة في فلسفتي ميشيل فوكو وجيل دولوز، ص173.

* **الأفلاطونية المحدثة**: هي تيار جديد ظهر في القرن الأول قبل الميلاد، وفي القرنين الأول والثاني بعد الميلاد ،غز الفكر اليوناني، وبلغ أوجه عند شخصية فلسفية تعد من الطراز الأول من بين الفلاسفة الذين عرفتهم الإنسانية جميعا شخصية أفلوطين .أنظر:(عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة ،الجزء الأول، مادة الأفلاطونية المحدثة، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 1984، ص(190،191)).

3 - جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ص449.

4 - حيدر ناظم محمد: إشكالية الفلسفة من النقد الاركيولوجي إلى الإبداع المفهومي قراءة في فلسفتي ميشيل فوكو وجيل دولوز، ص174.

التي نعبر بها عن الفكر".[1] أي أن اللغة هي بمثابة مجموعة الرموز والإشارات والتي من خلالها يعبر الإنسان عن أقواله وأفعاله وكل متطلباته.

كما تعني اللغة أيضا"نظام اشاري لأنه طبيعة فيزيائية، تحقق الوظائف المعرفية والتواصلية في عملية النشاط الإنساني، واللغة يمكن أن تكون طبيعية واصطناعية معا فاللغة الطبيعية لغة الحياة اليومية والتي تفيد كشكل للتعبير عن الفكر كوسيلة للتواصل بين الناس، واللغة الاصطناعية هي لغة خلقها الناس لبعض الحاجات الخاصة".[2]

أما اللغة بصفة خاصة والتي نجدها عند جيل دولوز فاعتبرها شرط مهم من شروط إبداع المفاهيم لذلك نجده يقول «يتطلب إبداع المفاهيم لغة خاصة، لنحت المفاهيم بل تمارين اصطلاحية واشتقاقية لصياغة الكلمات في أسلوب متميز، تمكن المفاهيم من البقاء و يحفظها من الاندثار، ويتطلب الأمر ذوقا فلسفيا خالصا، يعمل بالعنف والإلماح ويشكل داخل اللغة لغة للفلسفة ».[3] أي أن المفاهيم يجب أن تبدع داخل لغة خاصة، وهي لغة الفلسفة، حيث تساعد هذه اللغة على أن يصبح أسلوب المفاهيم في انسجام مع بعضها البعض، هذا الانسجام بدوره يساعد المفاهيم على البقاء والثبات وعدم التنافر والتغير.

كما أنها تمنح للمفاهيم طريقة خاصة تمنع المفاهيم من الخضوع للفناء، لأنه بالرغم من أن المفاهيم تكون مبدعة عن طريق الفيلسوف، وهذا الأخير هو الذي يوقعها، إلا أن هذا لا يعني من أنها قد لا تتعرض للفناء، ولتجنب هذا الفناء يقترح جيل دولوز أن توضع هذه المفاهيم داخل لغة وهي لغة الفلسفة وذلك لسلامة المفاهيم.[4]

كما أنه" يشكل المفهوم في اللغة لغة الفلسفة، لا فقط مفردات وإنما أيضا تركيبا نحويا، جيدا يصل إلى مستوى الإبداع".[5] أي أن المفهوم في اللغة ليس عبارة فقط عن

1 - جميل صليبا: المعجم الفلسفي،ج2، مادة اللغة، ص286.

2 - لجنة من العلماء الاكادميين السوفياتيين: الموسوعة الفلسفية، مادة اللغة، ص410.

3 - نقلا عن: لخظر حموم: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، ص217.

4 - جيل دولوز ،فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ص33.

5 - خميس بوعلي: جيل دولوز صورة الفيلسوف،ص243.

مصطلحات وعبارات بل تتجاوز إلى أكثر من ذلك فهو يعبر عنه بالاستعارة، لأن المفهوم بدأ كاستعارة إلى أن وصل إلى قمة الخلق والإبداع والتكوين، وبذلك يعتبر جيل دولوز أن الأسلوب مصدر الكتابة وليس المهم في الأسلوب الكلمات والصور، لأنه يمكن تعويض هذه الصور والكلمات بكلمات أخرى، حتى نتوصل إلى التفاهم. لكن المهم بالنسبة له في الأسلوب أنه لا يوجد كلمات خاصة ذات مدلول حقيقي، لأنه هنا تكون الكلمات مضبوطة بشكل دقيق مما يصعب علينا الوصول إلى التفاهم والإتقان، لذلك يرى أن الكلمات الغير مضبوطة هي أجمل الكلمات لتعيين شيء ما بطريقة دقيقة، وبذلك يجعل دولوز من الأسلوب طريقة لكي يتوصل الفيلسوف إلى سلامة المفاهيم داخل اللغة.[1]

1 - جيل دولوز، كلير باني: حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ترجمة عبد الحي أرزقان، أحمد العلمي، أفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، ط2، 1996، ص11.

المبحث الثالث: الفيلسوف والمفهوم.

إن الفيلسوف على حد تعبير جيل دولوز" هو ذلك الذي لا يكف عن الترحال الدائم نحو مناطق خصبة، يمكن للمفاهيم أن تزدهر فيها، كما يبحث البدوي عن العشب والكلأ لحيواناته، في المناطق الخصبة."[1] معناه أن هناك صلة ارتباط وثيق بين المفهوم والفيلسوف، لذلك يرى جيل دولوز بأن الفيلسوف هو رحالة، أي انه دائما مسافر يبحث عن الأماكن التي بموجبها يستطيع أن يبدع مفاهيم جديدة، وقد شبه هذه العلاقة، أي بين الفيلسوف والمفهوم، بالراعي الذي يبحث عن العشب لأغنامه، وبذلك نجد أن المفاهيم لا يمكن أن تخرج عن إطارها الفلسفي، الذي أنتجت فيه عن طريق الفيلسوف، للأن خروج المفهوم عن نفسه يعني خروجه عن معناه ومضمونه.

وفي هذا يقول جيل دولوز: « لا تكون المفاهيم في انتظارنا وهي جاهزة كما لو كانت أجساما سماوية ليست هناك سماء للمفاهيم، بل ينبغي ابتكارها، وصنعها، أو بالأحرى إبداعها ولا تكون أي شيء إن كانت لا تحمل توقيع مبدعها.»[2] أي أن المفاهيم لا تتعلق بعالم مطلق ثابت أي عالم المثل الذي شبهه بالسماء، بل مرتبطة بالواقع المعيشي التجريبي التطبيقي، وأن هذه المفاهيم لا تأتي من عدم، بل تخلق وتصنع، وتبتكر، وتبدع والذي يقوم بهذا الإبداع هو الفيلسوف حيث لا تكون لهذه المفاهيم معنى إذ لم تحمل بصمة مبدعها وهو بالطبع الفيلسوف.

ولهذا نجد" أن صديق الحكمة هو ذلك الذي ينتسب إلى الحكمة".[3] أي أن المفهوم صديق الفيلسوف، ومادام صديق الفيلسوف فهو بدوره ينتمي إلى الفلسفة، التي تقوم على إبداعه، ولذا فالمفهوم يرتبط بالفلسفة عامة والفيلسوف خاصة.

---

1 - عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، قراءة في الفكر الغربي المعاصر، ص197.

2 - نقلا عن: مجموعة من الأكاديميين العرب: موسوعة الفلسفة الغربية صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج، ج2 ،ص1086.

3 - جيل دولوز: نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1993، ص11.

وفي هذا يقول جيل دولوز: « إن الفلسفة فن إبداع المفاهيم والفيلسوف من أبدع مفاهيم جديدة».[1] أي أن الفلسفة هي المجال أو الحيز القائم على خلق وصنع المفاهيم وابتكارها، والفيلسوف بدوره يقوم بتجسيد وبتطبيق هذه المفاهيم على أرض الواقع، حيث تصبح المفاهيم واقعا فعليا يتعلق بكل ما هو معاش وهذا ما يسمى بجمالية العيش المشترك، وقد شبه جيل دولوز علاقة أو صداقة الفيلسوف بالمفهوم باللحمة التي تجمع النجار بالخشب، لان الفيلسوف مهما كان ومهما يكن لا يمكن في استطاعته أن يستغني في تجربته عن المفهوم، وبالتالي فكل فيلسوف له شخصيته المفهومية التي يجعلها الوسيط، والذي يعبر من خلاله عن أفكاره وعن أطروحاته التي يوقعها بنفسه، ويذكر جيل دولوز انه لا مانع من أن يكون الفيلسوف ذكرا أو أنثى أي أن يكون الفيلسوف امرأة أو رجل ويعطي دليل على ذلك **حنى أرندت***، لكن يشترط صفة يجب أن تتوفر عند أي فيلسوف وهي المقاومة، هذه الأخيرة لا يمكن الاستغناء عنها في أي ظرف من الظروف لان الفيلسوف إذا أراد أن يكون فيلسوف بحق لا بد دان يقاوم الحاضر وما فيه من انحطاط.[2]

وهنا يؤكد جيل دولوز بأن المفهوم يرجع إلى الفيلسوف وليس إلى الحكيم لأن الفيلسوف له خاصية متميزة تمكنه من إبداع المفاهيم، وبالتالي يكون موضوع الفلسفة هو خلق المفاهيم الجديدة الدائمة، ومادام المفهوم يصنع والصنع منسوب إلى الفيلسوف فان الفيلسوف هو الوحيد الذي يبدعه، مما أدى هذا إلى أن يصبح الصديق عند الإغريق شرط

---

1 - جيل دولوز: الاختلاف والتكرار، ص15.

* - **حنى أرندت**: (1906-1975): باحثة ومفكرة ومنظرة سياسية، كانت مولعة بتحليل الطبيعة السياسية والمجتمع في العصر الحديث، وفي عام 1924 ذهبت إلى جامعة ماربوخ لدراسة الفلسفة تحت إشراف هايدغر، وبعد قطع صلتها به أصبحت طالبة لدى فيلسوف الوجودية كارل ياسبرز، وحتى إشرافه أكملت عام 1929 أطروحتها للدكتوراه التي كانت بعنوان: مفهوم الحب لدى القديس أغسطين، وأهم كتاب بعد نشرها لأطروحتها هو أصول الأنظمة الشمولية عام 1951. أنظر: (جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصر من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، مراجعة محمد بدوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، ط1، 2008، ص (367،369)).

2 - زهير الخويلدي: توقيع دولوز لمفهوم الفلسفة كإبداع:
http://elaph.com/Web/ElaphLiterature/2007/5/237591.htm.PM 07:33. 03-05-2007.

من شروط وجود الفلسفة أي شرط من شروط وجود الفكر وهكذا اعتبر الصديق شخصية مفهوميه.[1]

يقول جيل دولوز « وهكذا راحت الفلسفة تواجه من تجربة إلى أخرى منافسين وقحين أكثر فأكثر، حتى أن أفلاطون نفسه لم يكن ليتصورهم في أشد لحظاته هزلا، وقد بلغ العار مداه حينما استوحذت المعلوماتية والتسويق التجاري[....]على لفظة مفهوم ذاتها وقالت هذه مهمتنا، نحن الخلاقين إنما نحن منتجو المفاهيم نحن وحدنا أصدقاء المفهوم»[2].

أي أن الفلسفة في سبيل تطورها واجهت امتحانات وصعوبات، كما واجهت منافسين واقحيين، لأن الذي يواجه الفلسفة فهو وقح، حيث نجد أن أفلاطون تخيل كل شيء إلا أنه لم يتخيل أنه سيأتي يوما ما ويأتي وسائل الإعلام وسيطرت على المفهوم، سوف لن يؤمن بأن المفهوم هو من اختصاصهم حيث يريدون سرقة الفلسفة من الفيلسوف وهذا راجع كله إلى الإشهار والدعاية، فهم يريدون القول بأن الفيلسوف ليس فقط من يملك المفاهيم، بل نحن أيضا نملك المفهوم، وقد تجاوزوا إلى أكثر من ذلك حينما قالوا بأنهم أصدقاء المفهوم، هنا شبه جيل دولوز هذه الصداقة بأنها صداقة تافهة، وبالتالي فهي مستحيلة، فهم يريدون خلق المفهوم من أجل كسب المال، لكن يرى جيل دولوز بأن الصديق الوحيد للمفهوم هو الفيلسوف.

وهنا نستطيع القول" بأن الفيلسوف صديق المفهوم أنه مفهوم بالقوة: أي أن الفلسفة ليست مجرد فن وتشكيل وابتكار وصنع المفاهيم،[...] بل هي الحقل المعرفي القائم على إبداع المفاهيم"[3] معناه أن الفلسفة هي النسق الكلي الذي تصنع داخله المفاهيم وأن الفيلسوف هو صديق المفهوم وعاشقه.

1 - جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة،ص(407،408).

2 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟،ص35

3 - نفسه، ص30.

المبحث الرابع: الشخصيات التصورية والجغرافيا الفلسفية.

أولا: الشخصيات التصورية (المفهومية).

تعتبر الشخصية المفهومية إلى جانب إبداع المفاهيم وبناء مسطح المحايثة الشرط الثالث والمهم من شروط القول الفلسفي لدى جيل دولوز.[1]"هي كالشخصيات أو الشخوص الروائية، تفكر في الفلاسفة من خلالهم، ويبدعون هم المفاهيم من خلالها، هي وسائط إبداع المفاهيم"[2] ومفاد هذا أن الشخصيات التصورية تعتبر بمثابة وسائط تصنع وتبدع المفاهيم وتقوم بتحديده ما بين هذا الأخير(المفاهيم) والفيلسوف.

"فالمفهوم لا يوجد بدون شخصية تصورية مفهومية، وهي متعددة متكثرة، وقابلة للتولد والتناسل، ولها ملامح وسمات قابلة للتصنيف، ومنها الخبيث والطيب، والممقوت والمحبوب"[3] أي أن المفهوم بحاجة إلى شخصية تصورية هذه الأخيرة تساهم في إبداعه فلا وجود له من دونها، وهذه الشخصية التصورية متنوعة وكثيرة منها المحبوبة والكريهة قابلة للتزايد والتمييز.

فهناك أمثال وأشكال عديدة في تاريخ الفلسفة منها شخصية الأبله* بالنسبة للفيلسوف رونيه ديكارت**، فهذه الشخصية المفهومية أراد هذا الأخير (ديكارت) من خلالها تمرير مفاهيمه لنا، فقد كان سلبي للبديهيات (الواضحة) فقد كان يشك حتى في

---

1 - جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ص451.

2 - مجموعة من الاكاديميين العرب: موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج ،ج2، ص1091.

3 - مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص127.

* - **شخصية الأبله**: شخصية ابتدعها دولوز لنقد فهم ديكارت البسيط حول نمط التفكير الذي يستند الى النور الطبيعي أنظر: (حيدر ناظم محمد: اشكالية الفلسفة من النقد الأركيولوجي الى الابداع المفهومي ،قراءة في فلسفتي ميشيل فوكوا وجيل دولوز، ص 175).

** - **ديكارت رونيه** Descarte , Rene (1596-1650): أول فيلسوف محدث وواحد من أعظم الرياضيين، من أهم مؤلفاته: مقال في المنهج، مبادئ الفلسفة، تأملات ميتافزيقية في الفلسفة الأولى... أنظر:(جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص(298،299)).

2+3= 5، ويشير دولوز إلى أن هذه الشخصيات لا تظهر ولا تلمح إلا نادرا بالرغم من وجودها عند الفلاسفة.

ولكن يجب على القارئ اكتشافها وإعادة بنائها من جديد وإظهارها.[1] " وأحيانا عندما تظهر فسيكون لها اسم علم: سقراط هو الشخصية الرئيسية للمفهومية في الأفلاطونية، وكثير من الفلاسفة كتبوا حوارات، غير أنه من الخطر أن نوحد بين شخصيات الحوار والشخصيات المفهومية: فهي لا تتفق إلا اسميا، وليس لها ذات الدور"[2] أي أن الشخصيات التصورية قلما تظهر وظهورها هذا يكون على شكل اسم علم وأنه من الخطر الخلط والتوحيد بين شخصيات الحوار والشخصيات التصورية بالرغم من أن العديد من الفلاسفة قد قاموا بكتابة حوارات، وذلك لأنها لا تتفق معها إلا من حيث الاسم فقط وليس لها نفس الدور.

فالشخصية الحوارية تعرض مفاهيم عائدة إلى المؤلف، هذه الأخيرة(المفاهيم) تكون مقبولة، أما الأقل قبولا فتعود إلى فلاسفة آخرين وتكون معرضة للنقد والتغيير، وفي المقابل الشخصية المفهومية التي تتدخل في عملية ابداع المفاهيم، وتقوم بإجراء الحركات التي تصف مسطح المحايثة الخاص بالمؤلف (الكاتب)، وحتى عندما تصبح غير مقبولة فذلك يرجع سببه إلى المسطح الذي تم بناءه من قبل الفيلسوف، وعلى ادراكاته، وعواطفه السيئة، وإلى المفاهيم التي قام بابتكارها وابتداعها، فالشخصية المفهومية ليست ممثلة للفيلسوف[3]. فهذا الأخير" هو بمثابة قناع لشخصياته الأفهومية الرئيسية ولا توجد فلسفة كبيرة من دون شخصيات أفهومية صريحة أو ضمنية"[4] ومفاد هذا أن الفيلسوف باعتباره مبدع المفهوم وصديقه ليس سوى غلاف لهذه الشخصية التصورية التي تساهم في تحديد

1 – مجموعة من الأكاديميين العرب :موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة ،صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج ،ج2، ص 1091

2 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ص79.

3 - نفسه، ص79.

4 - جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ص(453،454).

المفهوم، والفيلسوف هو الذي يجسد المفهوم وبالتالي كما قلنا انه مجرد قناع فقط يضم الشخصية التصورية، وهذه الأخيرة قد تكون صريحة وقد تكون مخفية (غير ظاهرة) أي مضمرة فلا توجد أي فلسفة من دونها.

"والشخصية المفهومية لا علاقة لها أبدا مع أية شخصية تجريدية، أو رمز أو استعارة ذلك لأنها تحيا، تلح وتبالغ، والفيلسوف هو الاسم المستعار لهذه الشخصيات المفهومية وقدر الفيلسوف هو أن يصير أحد هذه الشخصيات المفهومية أو جميعها"[1] ومفاد هذا أن الشخصيات التصورية لا تعود إلى فعل التجريد أي ليس لها علاقة مع أي شخصية عقلية بحتة(خيالية، مثالية) لأنها من فعل الإصرار والحياة فعلى الفيلسوف أن يصبح أحد هذه الشخصيات التصورية أو كلها.

وهذه الشخصيات غالبا ما تخرج عن معناها التاريخي الشائع لتصبح مختلفة عما كانت عليه، وذلك من قبل الفيلسوف الذي يعطيها معنى جديد " كشخصية سقراط بالنسبة للفيلسوف أفلاطون، وشخصية ديونيزيوس بالنسبة لينتشه*، وشخصية الأبله بالنسبة للفيلسوف ديكارت" وهذه الشخصيات قد تعددت واختلفت عند الفيلسوف الواحد.[2] ويعدد جيل دولوز عدة سمات (صفات) تتميز بها الشخصيات المفهومية في تاريخ الفلسفة، وهذه السمات ليست شاملة وهي:

1- سمات من المعانات المرضية: كشخصية الأبله لدى ديكارت وكذلك شخصية الفصامي.

---

1 - جيل دولوز، فيلكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ص80.

* **فريدريك نيتشه Friedrich nitzsche** (1844-1900): فيلسوف الماني وعالم نفس، وعالم لغويات متميز، كتب العديد من الكتب في فترة قصيرة منها الإرادة الحرة والقدر (1962)، هو ذا الإنسان (1878)، هكذا تكلم زرادشت(1883-1885)...انظر: (مصطفى حسيبه: المعجم الفلسفي، ص(376،379)).

2 - مجموعة من الأكاديميين العرب: موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج، ج2 ،ص1092.

2- سمات علائقية: كشخصية الصديق الحامل لصفتي المحب والنافس.[1]

3- سمات دينامية (حركية) كالمتسلق، والمتزحلق، والقافز (كيركغارد)*، والراقص نيتشه...

4- سمات حقوقية (قانونية): كالمحامي، القاضي، النقيب لدى كانط...[2]

فالشخصية المفهومية هي طرف العلاقة الثالث بين المفهوم ومسطح المحايثة، فإذا كانت الخطوط والألوان واتحادها في لوحة الرسم تتكلم بدل الرسام فان الشخصية المفهومية تتحدث عوضا عن الفيلسوف.[3] أي أن الشخصية التصورية هي شرط من شروط إبداع المفاهيم إلى جانب مسطح المحايثة، وأن الفيلسوف كما قلنا سابقا مجرد غلاف (قناع) لهذه الشخصيات المفهومية (التصورية).

وفي الأخير يمكن لنا تعريف الشخصيات المفهومية بكونها "ما يخلق ويبعث الحركة في الفكر أو" ما يستشكله بلغة برغسون، أنها ما يرسم المجال في حركة المفاهيم بين الراهن والافتراضي، وبين الوعي واللاوعي"[4] ومفاد هذا أن الشخصيات التصورية هي وسائط تخلق الحركة وتبعثها في الفكر، وهي العلة التي تبدع الحركة بين الواقع والخيال، والوعي واللاوعي.

1 - حيدر ناظم محمد: إشكالية الفلسفة من النقد الاركيولوجي إلى الإبداع المفوهومي قراءة في فلسفتي ميشيل فوكو وجيل دولوز، ص176.

*- **كيير كغارد، سورين آبي Keirkgaard, soren Aabye** (1813-1855): فيلسوف دانماركي كانت حياته عديمة التأثر بأي حدث خارجي، وقد تأثر في حياته بالتربية الدينية التي تلقاها وبشخصية أبيه من مؤلفاته أما وإما (1842)، مفهوم القلق(1844)...أنظر (جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة ص (561،563)).

2 - مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص 127.

3 - خميس بوعلي: جيل دولوز صورة الفيلسوف، ص20.

4 - عادل حدجامي: فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف، ص 156.

ثانيا: الجغرافيا الفلسفية

"إن مفهوم الجيوفلسفي عند دولوز، يحيل فيما يحيل، إلى تطوير المفهوم الهيدغري* الذي يرى أن الجدوى الحقيقية لصيرورة الكائن، هي بلوغ الاستيطان"[1]، أي أن الجغرافيا الفلسفية التي تكلم عنها جيل دولوز، والتي أقرها، هي تكملة لما جاء به هيدغر الذي يرى بضرورة أن يكون للإنسان أرضا ومستقرا وموطنا يستقر فيه، وذلك من أجل تعزيزه والعيش باطمئنان.

وفي هذا يرى جيل دولوز أنه " لكي تسكن الفلسفة أرضا جديدة، لابد أن تنتج شكلها الخاص وأدواتها الخاصة (المفاهيم) وتنتزع بالإكراه مكانا"[2] معناه على الفلسفة أن تبحث عن موطن أو أرض، تبدع فيها مفاهيمها الخاصة بها، وعن طريق إبداعها للمفاهيم، تكون قد حققت ما تسعى إليه وهو الوصول إلى موطن تتأرضن فيه سواء كان ذلك بالعنف أو الحسن. وبذلك نجد أن جيل دولوز في دراسته للجغرافيا الفلسفية، توصل إلى القول " إن البناء في الثالوث: (أسس- بنى، سكن) البناء من نصيب الفرنسيين، و التأسيس من نصيب الألمان، غير أن السكن من نصيب الإنجليز".[3] أي أن الفلسفة الألمانية تمتلك الأسس، وتعمل على استعادة صعيد المحايثة الإغريقي باعتبارها أرضها التي تركها الإغريق لرحل احتلوها، أما الفلسفة الفرنسية، فهي تمتلك البناء، أي تبحث عن الأراضي القابلة للسكن والتعمير والقابلة للمعرفة، أما الفلسفة الإنجليزية، تملك التجارب، فهي تسكن

---

* **مارتن هيدغر**(1889-1976): فيلسوف ألماني، من مواليد جنوب ألمانيا، فقد كرس نفسه للرياضيات، والعلوم الطبيعية، وأخيرا الفلسفة، عمل كمساعد لأدموند هوسرل، ثم أصبح أستاذ في جامعة فريبورغ، ثم كتب مقالته الشهيرة رسالة حول المذهب الإنساني لجان بوتريه 1947 من أهم مؤلفاته الكينونة والزمان لسنة 1927 ويعتبر الكتاب أهم في فلسفة هيدغر. أنظر: (مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، ص(557،559).

1 - عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، قراءة في الفكر العربي المعاصر، ص 201.

2 - خميس بوعلي: جيل دولوز صورة الفيلسوف، ص 253.

3 - مجموعة من الأكاديميين العرب، موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة صناعة العقل الغربي، من مركزية الحداثة إلى التفسير المزدوج،ج2 ، ص 1093.

أي أنها رحل يستقرون في كل أرض حتى أنهم تكفيهم خيمة، ميع العلم أن كل شيء عندهم بالعادة [1].

ومن هنا نجد أن جيل دولوز يحدد ثلاث أقاليم أو مراحل للفلسفة وهي كالتالي:

1- **الأرضنة**: هنا يرى جيل دولوز أنه، كما يكون للمجتمع وطن وإقليم، وأرض يجب أن تكون للفلسفة أيضا أرضا ومستقرا، وكل هذا وجدته عند الإغريق، لذلك اتخذتها الفلسفة أرضا لها، والفيلسوف وطن له، وبذلك كان أول ظهور لها في التاريخ عند الإغريق لأنهم يعتبرون أوّل من أحلو في التاريخ المحايثة الأفقية (المرتبطة بالأرض) محل التعالي العمودي، لذلك سميت بالفلسفة الإغريقية، وعن طريق الإغريق تم الانتقال من التفكير بالصور إلى التفكير بالمفاهيم، كما اهتموا باستبدال الحكيم بالصديق.[2]

2- **انتشال الأقلمة**: يقول جيل دولوز «يغدو انتشال الأقلمة في الدول الإمبراطورية من طبيعة متعالية إنه يتحقق عاليا بصورة عمودية [...] فإن انتشال الأقلمة في المدينة يكون من طبيعة محايثة»[3] معناه أن الدول الإمبراطورية كانت تعتمد في التفكير الصور، وبالتالي فهي تقوم على كل ما هو مطلق وثابت أما الأقلمة في المدينة فهي تعتمد على المفاهيم في التفكير وبالتالي هي تقوم على كل ما هو جزئي متغير.

3- **إعادة الأقلمة**: نجد أن الانتشال الإقليمي لا يمكن أن يكون حقيقي من غير استعادة الأقلمة، وبالتالي نجد أن الفلسفة ستعيد أقلمتها فوق المفهوم، وبذلك تعتبر المفهوم هو الإقليم، حيث تنشأ هذه المفاهيم على مسطح المحايثة، فالمفهوم وحده هو الذي بإمكانه استعادة مسطح المحايثة باعتباره شرط من شروط إبداع المفاهيم.[4]

1 - مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص 131.

2 - نفسه، ص (123-131).

3 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ص 100.

4 - حموم لخضر: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، ص 248.

حيث يرى جيل دولوز أن هناك 03 شروط أساسية لكي يمكن القول بأن الفلسفة هي فلسفة واقعية وهي:

1- **المحايثة** لأن المحايثة تختلف مع الدول الإمبراطورية لأن من خلال هذه الأخيرة أي المحايثة تصنع المفاهيم.

2- **الصداقة**: والتي يرى فيها بأن هناك نوعين من المتعة، المتعة التي تقود إلى الصداقة والمتعة التي تقود إلى التنافس، وبذلك نجد أن الصداقة تربط بين المجتمعات بينما المنافسة تفرق بين المجتمعات، لكن نجد أن المدن الإغريقية هي مجمعات صداقة.

3- **الرأي**: فتبادل الآراء لا يمكن أن يكون في الدول الإمبراطورية، على حين نجد أن هناك تبادل للآراء في المدن اليونانية.[1]

وبذلك نجد أن جيل دولوز بتحطيمه ثنائية الذات والموضوع التي كانت مسيطرة على جميع العصور، والتي لم يستطع الفكر الغربي التخلص منها و استبدالها بعلاقة الإقليم بالأرض، قد توصل جيل دولوز إلى الهدف الذي كان يرمي ويسعى إليه بأنه حوّل الفلسفة إلى الجغرافيا الفلسفية.[2]

ومن هنا نجد أن الفلسفة قد استوطنت 03 مرات: مرة في الماضي في إطار اليونان، ومرة في الحاضر في إطار الدولة الديمقراطية*، ومرة في المستقبل في إطار الشعب الجديد والأرض الجديدة.[3]

---

1 - جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ص (462، 463).

2 - مجموعة من الأكاديميين العرب، موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة صناعة العقل الغربي، من مركزية الحداثة إلى التفسير المزدوج، ج2 ،ص 1093.

* - **الديمقراطية**: هو لفظ مؤلف من لفظين يونانيين أحدهما (ديموس) ومعناه الشعب، والآخر (كراتوس) ومعناه السيادة، فمعنى الديمقراطية إذن سيادة الشعب وهي نظام سياسي تكون فيه السيادة لجميع المواطنين لا الفرد أو لطبقة واحدة منهم لهذا النظام أركان الأول سيادة الشعب والثاني المساواة والعدل والثالث الحرية الفردية والكرامة الإنسانية.أنظر :(جميل صليبا :المعجم الفلسفي ،ج1 ، مادة الديمقراطية، ص570).

3 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ص 122.

ويقول نيتشه: « الفلسفة إغريقية بمقدار أنها بلغت في اليونان، للمرة الأولى، شكلها الأعلى وأظهرت قوتها الحقيقية وأهدافها، التي لا يمكن الخلط بين تلك الخاصة بالشرق».[1] ومفاده أن الفلسفة كان أول ظهور لها في اليونان، حيث أظهرت قدرتها على خلق وصنع المفاهيم، لذلك نجد أن الفلسفة في اليونان تختلف عن الفلسفات الشرقية، هذه الأخيرة التي كانت تعتمد على الصور، وبالتالي لا يمكن الخلط بينهما.

1 - جيل دولوز: نيتشه والفلسفة، ص 10.

الفصل الثاني

السينما: كتابة بالصور وأفاق للتفكير الفلسفي

المبحث الأول: السينما ومفهومها عند جيل دولوز.

المبحث الثاني: الصورة السينمائية وأنواعها.

المبحث الثالث: أدوات التفكير في السينما .

المبحث الأول: السينما ومفهومها عند جيل دولوز.

إن السينما بصفة عامة وكما أتى ذكرها في معجم المصطلحات السينمائية هي اختصار لكلمة **Cinémographe** أي التسجيل الحركي وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني في إنتاج الأفلام ، وعرضها في قاعة السينما وذلك من خلال إجراء حفلات، وهناك العديد من أنواع السينما منها السينما الرخيصة هذه الأخيرة التي جاءت لكي تشجع السينما الشعبية، وسينما التحريك وهي التي تستعمل طريقة مختلفة عن باقي السينمائيات الأخرى في إنتاج الحركة، وسينما الآونة الأولى وهي التي ظهرت في مرحلة مبكرة وكذلك السينما المباشرة وهي التي تحدث مباشرة أمام الجمهور وبدون وساطة، والسينما المشوية وهي بمثابة فن صغير تلجأ إلى كل الفنون لتستمد منهم ما تحتاجه وكذلك السينما الجديدة.[1]

حيث نجد أن الصورة المتحركة(السينمائية) قد تعددت بداياتها أي ما بين القرنين التاسع عشر ومطلع القرن العشرين في الكثير من الدول والولايات، وقد أجريت الكثير من المحاولات والبحوث من اجل التوصل إلى الصورة السينمائية، وكان منطلق هذه المحاولات وهو الصورة الفوتوغرافية ففي العقد الثالث من القرن التاسع عشر عرف العالم أول صورة فوتوغرافية حيث أنها ظلت تتطور إلى أن تحولت إلى الكاميرا الرقمية.[2]

وباعتبار أن السينما فن من الفنون نجد أنها قد مرت بمراحل منذ نشأتها إلى غاية المرحلة الراهنة لذلك قسم مؤرخو السينما تاريخها إلى مرحلتين:

- **المرحلة الأولى**: وهي المرحلة التي كانت فيها السينما صامتة، حيث تعتبر هذه الأخيرة بالرغم من صمودها من أهم المراحل التي سعت إلى خلق مبدعين كبار قادرين على

1 - ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز شبور، مادة السينما، ص16.

2- خالد المحمود: الصور المتحيزة، التحيز في المونتاج السينمائي، وزارة الثقافة والفنون، الدوحة، ط1، 2011، ص (63،61).

توصيل الكثير من الأفكار والمعلومات دون النطق بها، كما شهد هذا النوع من السينما الفقر والاضطهاد، وبالرغم من أنها كانت تعتمد على أدوات تقنية بسيطة ومتوسطة إلا أنها كانت للعلامة والدلالة أهمية كبرى.

- **المرحلة الثانية: دخول الصوت**: فقد أدت هذه المرحلة إلى دخول ما يسمى بالحوار المرئي والمسموع، ومن خلال هذه المرحلة أصبح بإمكان السينما توظيف الأفكار ومعالجتها.[1]

أما السينما عند دولوز فنجد أن " مسألة السينما ظلت" ذلك المسكوت عنه" خلال التاريخ الفلسفي، وذلك لاعتبارات متعددة، أهمها: أن ظهور السينما كان متأخرا بالمقارنة بالفنون الأخرى، لكنه في مرحلة من تاريخ الفلسفة، سيتبين بوضوح آليات المفاهيمية التي تشغل بها السينما هي في واقع الأمر مفاهيم لها عمق وتجذر فلسفي يعود بالتفكير إلى حد "أمثولة الكهف"* لأفلاطون".[2]ومفاد هذا أن مسألة السينما رغم وجودها إلا أنه كان مسكوت عليها، وهذا السكوت بدوره يعتبر سبب من أسباب ظهورها متأخرة وذلك بمقارنتها مع الفنون الأخرى كالمسرح والرسم مثلا، ونجد أن الجذور الفكرية لنشأة السينما ترجع لأفلاطون وبالضبط لأسطورة الكهف هذه الأخيرة التي مثلت جدل بين عالم الحس وعالم المثل، فأسطورة الكهف كأنها مشهد سينمائي يدور حول فكرة عالم المثل.

لذا يتطرق جيل دولوز في دراسته لمسالة السينما بطريقة جديدة ومغايرة في هذا المجال لذلك اعتبر أن "السينما تخلق فينا بإمكانية التفكير وتعطينا الفرصة لذلك، وتضع

---

1 - حيدر ناظم محمد: الفلسفة والسينما: مدخل إلى فلسفة الصورة، مجلة الفلسفة، العدد 15، الجامعة المستنصرة، 2017، ص (77، 78).

* **أمثولة الكهف**: هي عبارة عن قصة رمزية تجمع جماعة من الناس عاشت مكبلة بالأغلال في كهف تحت الأرض، وتمنعهم أغلالهم من النظر من النظر من خلفهم لان وجوههم مقابل جدرا تنعكس عليه صور التماثيل والأشخاص الذين يمرون خارج الكهف، وتنعكس أشباح هذه الأشياء بسبب النار الموجودة خارج الكهف على الجدار الذي تسمرت عيون الجماعة عليه فهم لا يعرفون ولا يسمعون إلا أشباح الأشياء المتحركة على الجدار والأصوات التي يعتقدون أنها تنبعث منهم.أنظر:(أحمد الميناوي: جمهورية أفلاطون، مادة أمثولة الكهف، إشراف أسعد بكري كوسا، دار الكتاب الغربي، دمشق، ط1، 2010، ص172).

2 - مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص154.

تفكيرنا في حالة ارتجاج واهتزاز"[1] أي أن السينما باعتبارها فن من الفنون ومختلفة عن هذه الفنون من منظور جيل دولوز فهي تنتج لنا فرصة التفكير وذلك عن طريق الصورة.

وقد أدهش جيل دولوز في عام 1983 المتابعين لأعماله بتأليفه ونشره لكتابين مهمين عن السينما الأول بعنوان (سينما1) سنة 1983 والذي يعرض فيه الصورة الحركة، والعمل الثاني بعنوان (سينما2) والذي نشره سنة 1989 ويبرز فيه الصورة والزمن، حيث يعتبر هذا الكتاب الأخير تكملة للجزء الأول، وهذين الكتابين شكلا معا المصدر الذي انطلق منه جيل دولوز في دراسته لموضوع السينما، لكن اهتمامه بالفلم السينمائي لم يقتصر على هذين الكتابين بالتحديد بل قد ظهر من قبل في كتاباته السابقة وبقي حتى في كتاباته المتأخرة.[2]

وفي هذا يقول فيليب مانع: « يعتبر كتابي جيل دولوز عن السينما أول محاولة فلسفية جادة تأتي لتسد الثغرة بين الفلسفة والسينما»[3] أي أن فيليب مانغ يرى أن جيل دولوز بتألقه لهذين الكتابين قد عمل على الربط بين المجال الفلسفي والمجال السينمائي متجاوزا بذلك الانفصال الذي كان بينهما.

كما "حرص دولوز في بداية العمل أن يلفت نظرنا إلى أمر هام وهو أنه ليس" بصدد تأليف كتاب عن تاريخ السينما" وختمه بهذه الملاحظة أنه" لم يسع إلى تقديم نظرية عن السينما" ولكن العمل ارتكز بشكل خاص على فكرتين رئيسيتين هما الزمن والفكر"[4] أي أن اهتمام جيل دولوز في عمله قد انصب بشكل خاص على فكرتين أساسيتين تمثلا في الزمن والفكر بمعنى السينما والفلسفة وبمعنى آخر الصورة الحركة وليس من أجل تأليف كتاب يتحدث عن تاريخ السينما ومدى مساهمتها في الحقل الفني بمقارنتها مع الفنون الأخرى.

---

1 - حموم لخظر: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، ص153.

2 - بدر الدين مصطفى أحمد: فلسفة الفن والجمال، دار المسيرة، ط1، 2012، ص (305، 306).

3 - نقلا عن: بدر الدين مصطفى أحمد: فلسفة الفن والجمال، ص 307.

4 - أحمد عبد الحليم عطية: في فلسفة الفن وجماليات السينما، مجلة أوراق فلسفية، العدد 15، 2016، ص269.

وفي هذا يقول جيل دولوز« ليست الدراسة تاريخا للسينما وإنما هي صناعة محاولة تصنيف الصور والدلالات»[1] أي أن جيل دولوز لا يبحث عن تاريخ السينما، دائما وإنما عمله ارتكز على البحث عن الإشارات والدلالات التي تتوافق مع الفكر.

حيث يرى أن " تاريخ السينما حافل بقائمة طويلة من الشهداء، وان السينما لم تكن اقل إسهاما في تاريخ الفن والفكر وغيرها من الفنون، وفي ظل أشكال مستقلة فريدة لا تضاهي، ابتكرها هؤلاء المؤلفون وقاموا بنشرها رغم كل شيء".[2] أي أن تاريخ السينما وهو تاريخ مليء بالفلاسفة والفانين وأن السينما م تكن أقل إسهاما من غيرها من الفنون في مسار الفكر والفن وبذلك نجد أن لها دور كبير ومهم كباقي الفنون الأخرى.

كما يذهب إلى أن "السينما تمنحنا القدرة على التفكير، إذ تقوم بإحداث نوع من الصدمة على مستوى الفكر، فتنتقل إلى الجهاز العصبي ذبذبات خاصة فكأنها تقول معي أن الصورة الحركة لن تستطيع أبدا الإفلات من هذه الصدمة التي توقظ المفكر النائم بداخلهم، فالصورة الحركة تجبرنا على التفكير وتدفعنا إليه دفعا"[3]، ومن هنا يرى جيل دولوز في أن السينما ذاتها هي ممارسة جديدة للصور وللسيمات والعلامات لذلك يجب على الفلسفة أن تقوم بدور هام وذلك من خلال إنشائها نظرية خاصة للسينما باعتبار أن هذه الأخيرة هي ممارسة مفهومية.[4]

1 - جيل دولوز: الصورة - الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، وزارة الثقافة السورية، دمشق،1997، ص3.

2 - نفسه، ص 04.

3 - حسن العمراني: الفلسفة و السينما:

http:// www.aljapriaped.net/n49-130 arip. htm.

4 - كمال الزغباني: الفلسفة والسينما في فكر جيل دولوز:

http://thaqafat.com/2017/11/85578. 05-11-2017.

وقد استند دولوز في دراسته للسينما على بيرس*وذلك من خلال مساهمته بمجموعة من المفاهيم التي تتمثل في السيموطيقا هذه الأخيرة هي بمثابة العلم الذي له القدرة على دراسة وتصنيف الإشارات والدلالات الخاصة بالسينما، فمن خلال مفهوم السيموطيقا يمكننا تجاوز أفق اللسانيات (اللغة) الذي تختلف عن الموضوع السينمائي ومن ثمة تجاوز التحليل النفسي.[1] كما نجده إلى جانب أنه استند إلى بيرس فقد استند أيضا في دراسته على برغسون* لذلك نجد أن دولوز " لم يقف بالتحديد عند هذه النقطة، ولكنه استمد فكرته الفلسفية من برغسون وهي تقوم على محورين: أولا مسألة " المادة الذاكرة" وثانيا إمكانية الإتيان بشيء جديد"[2]، أي أن جيل دولوز لم يتوقف على ما طرحه من قبل بيرس، فحسب دولوز يعتبر برغسون أول من اكتشف المفهومين اللذان يتمثلان في صورة حركة، وصورة زمن وذلك من خلال كتابه المادة والذاكرة متعديا بذلك ثنائية المادة والروح، فالسينما لا تعطي لنا صورة ستضاف إليهما الحركة ولكنها تعطي لنا صورة حركة و بذلك فهي تقدم لنا مقطع متغير وليس مقطع ثابت + حركة مجردة،[3] أما فيما يخص الإتيان بشيء جديد وهو المحور الثاني فنجد أن برغسون من خلال فلسفته الحديثة أصبح من الممكن الإتيان بأشياء تكون فريدة ومتميزة على العكس مما كانت عليه من قبل أي في الفلسفات الكلاسيكية.[4]

---

* - **بيرس تشارلز**: (**سانتياغو**) **peirce charles. Santigo,** (1839-1914) فيلسوف أمريكي ولد في كامبرج أرسى دعائم الذرائعية من أهم أعماله دراسات في التطور سنة 1883 الهندسة المعمارية للنظريات سنة 1890 ما الذرائعية 1905 ونشأة الذرائعية سنة 1905 أنظر:(جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص (220،221)).

1 - خميس بوعلي: جيل دولوز صورة الفيلسوف، ص 317.

* - **هنري برغسون Henri-louis Bergson** (1859-1941) فيلسوف فرنسي كبير، ينحدر من أصل بولندي حظي إباين حياته بشهرة منقطعة النظير لم تتوافر لأي فيلسوف من قبل، حتى صارت فلسفته بدعا واسعة الانتشار في فرنسا وتؤثر في دوائر مختلفة فلسفية ودينية و أدبية، من أهم مؤلفاته المادة والذاكرة (1896) التطور الخلاق (1908) أنظر: (عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، (ص 321-324)).

2 - مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص 201.

3 - حموم لخضر: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، ص 159.

4 - أحمد عبد الحليم عطية: فلسفة الفن وجماليات السينما، ص (270، 271).

ومن هنا يظهر برغسون على أنه الفيلسوف الأوحد والوحيد الذي سعى إلى أن يكتب ويبدع مفاهيم تخص الصورة السينمائية من خارجها دون أن يخرج هذه الصورة السينمائية من مجالها الفلسفي.[1]

1 - خميس بوعلي: جيل دولوز صورة الفيلسوف، ص 315.

المبحث الثاني: الصورة السينمائية وأنواعها.

يرى جيل دولوز بضرورة التمييز بين صورتين صورة الحدث، صورة المشاهدة، لكي يصبح بإمكاننا القول بأن السينما ممكنة، حيث لابد أن تتحول صورة المشاهدة إلى صورة سمعية وصوتية ولمسية، وهذا لا يمكن أن يكون إلا من خلال تدخل الأجهزة التقنية، ويؤكد على هذا القول من خلال تقسيم الصورة السينمائية أو السينما إلى نوعين النوع الأول وهو النظام العضوي الكلاسيكي وهو نظام خاص بالصورة الحركة هذه الأخيرة تعتبر حركة ذاتية لعدم وجود مسافة تفصل بينهما مثال أفلام الحركة والفعل.[1] وهذا النوع من السينما يعطينا صورة الأفراد يتصرفون تبعا للأحاسيس التي يشعرون بها وبالتالي فهو نوع قائم على السرد والانتظام، نابع من تصور حسي حركي[2]، كما سمي هذا النوع من السينما بالسينما التجارية وقد انتقدها جيل دولوز لكونها تنخرط بوعي وكونها لا تبدع دورات دماغية لأن جيل دولوز يرى أن الإنتاج السينمائي يتمثل في إنتاج دورات دماغية على حين نجد أن هذا النوع لا يبدع هذه الدورات بل يشير إلى ترهل المخيخ .[3]

لذلك يرى جيل دولوز أن أهم ما يميز هذا النوع من السينما هو صورة الحركة هذه الأخيرة تنقسم إلى ثلاثة أنواع:

1- **صورة إحساس*** **(Image perception)**: يعتبر الوجه المادي الأول للحركة، يتضمن هذا النوع أن الشيء والإحساس بالشيء هما صورة واحدة لكن يختلف من حيث الإرجاع، فالشيء هو الصورة مثلما هي في ذاتها (نفسها) وترجع الفعل مباشرة عليها، إلا أن الإدراك الحسي هو الصورة ذاتها ويرجع الفعل عليه عن طريق وسيط، ووفقا لهذا

1 - خميس بوعلي: جيل دولوز صورة الفيلسوف، ص 317.

2 - أحمد عبد الحليم عطية: فلسفة الفن وجماليات السينما، ص (171، 172).

3 - كمال الزغباني: الفلسفة والسينما في فكر جيل دولوز.

* - **الإحساس**: ظاهرة نفسية متولدة من تأثر إحدى الحواس بمؤثر ما، كما يعتبر الإحساس ظاهرة مختلطة أي ظاهرة انفعالية وعقلية معا فهو انفعالي لأنه عبارة عن تبدل في نفس المدرك وهو عقلي لأنه يشتمل على معرفة بالشيء الخارجي.أنظر: (جميل صليبا: المعجم الفلسفي،ج1، مادة الإحساس ،ص43).

الإدراك الحسي نجد أنه ما من شيء يوجد ويكون أكبر من الشيء الموجود داخل الشيء المدرك بل يوجد أقل من ذلك لذلك عندما ترجع الصورة إلى مركز اللا تعين فإنها تصبح صورة إحساس، وهذا النوع من الصورة الحركة يشتمل على الإحساس الكلي الموضوعي والإحساس الجزئي الذاتي مع العلم أن هذه الأخير هو الذي يسمى بالإدراك الحسي الحقيق، وبالتالي نجد أن الإدراك الحسي يرجع الصورة إلى أجسام متغيرة.[1]

2- **صورة فعل*** **(Image action)**: ويعتبر النوع المادي الثاني للحركة، هذا النوع يشكل بدوره الجانب الآخر للإحساس وذلك عندما ترجع إلى مركز اللا تعين، إن الفعل هنا يتعلق بالزمان فالأشياء لها فعلها الخفي الذي تمارسه علينا، في حين نحن نمارس فعلنا الممكن عليها، وهنا نجد أن الفعل والإحساس مختلفين فالأول الذي نعني به الفعل كما قلنا سابقا يتعلق بالزمان في حين نجد أن الإحساس يتعلق بالمكان وذلك من خلال أنه كلما كان رد الفعل مباشرا كلما تجرد الفعل الخفي وفي هذا يقول جيل دولوز: «فالإدراك احسي يتصرف بالمكان تماما بنسبة ما يتصرف الفعل في الزمان»، مع العلم أن هذا النوع من الحركة يرد لحركة إلى أعمال.[2]

3- **صورة عاطفة**** **(Image laffection)**: إن هذا النوع يشغل المسافة الفاصلة بين صورة إحساس وصورة فعل إنها العاطفة هذه الأخيرة هي مستمدة من الذات وهي التي تتطابق فيها الذات والموضوع وترجع الحركة إلى كيفية، ويظهر ارتباط الحركة بالعاطفة

---

1 - جيل دولوز: الصورة -الحركة أو فلسفة الصورة، ص (93، 94).

* - **الفعل**: إن الفعل بالمعنى العام يطلق على كون الشيء مؤثرا في غيره ومثاله أفعال الطبيعة كتأثير النار في التسخين، كما يطلق أيضا على كل ما يقوم به الإنسان من أفعال إرادية أو غير إرادية .أنظر(: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، مادة الفعل، ص 152).

2 - جيل دولوز: الصورة -الحركة أو فلسفة الصورة، ص (94، 95).

** - **العاطفة**: إن العاطفة استعداد نفسي ينزع بصاحبه إلى شعور بانفعالات وجدانية خاصة والقيام بسلوك معين حيال شيء أو شخص أو جماعة أو فكرة معينة، ففيها إذن انفعال وتصور وفعل كالعواطف الدينية أو الخلقية أو الاجتماعية.أنظر: (جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، مادة العاطفة، ص 44).

من خلال تحول الصورة عن طريق العاطفة من صورة انفعال إلى حركة تعبير، وقد عرّف برغسون العاطفة بأنها ضرب من ميل محرك على عصب حساس.[1]

ويرى جيل دولوز أن كل نوع من أنواع الصورة لها ما يوازيها في سلم اللقطات أي هناك تقابل بين نوع الصورة الحركة واللقطة فاللقطات العامة تتناسب مع صورة الإحساس انطلاقا من أن صورة الإحساس تمثل الكاميرا التي ترتب الصور وتنتقيها مدركة، واللقطات المتوسطة تتوافق مع صورة الفعل التي هي حركة الكاميرا اللقطة المقربة تتناسب مع صورة العاطفة هذه الأخيرة هي التي تدرك العلاقة بين الإحساس والفعل.[2]

وبذلك نجد أنه ما من فلم لم يخلو من هذه الأنواع الثلاث للصورة المتحركة، كما أن للمونتاج دور كبير في الصورة المتحركة، فمن خلال المونتاج يتم توصيل الصور ببعضها البعض، وبذلك يعتبر المونتاج هو المنسق الوحيد الذي من خلاله تنسجم الصور أي صورة إحساس وصورة عاطفة وصورة فعل وبكل هذا يمكننا أن نصبح نتحدث عن مونتاج فاعل ومونتاج إحساس ومونتاج عاطفي[3].

أما النوع الثاني فهو النظام البلوري الحديث وهو نظام خاص بالصورة الزمن أو ما يسمى بالسينما الجديدة حيث ظهرت هذه الأخيرة بشكل واضح و أوسع بعد الحرب العالمية، حيث قامت الواقعية الجديدة في فرنسا والسينما الألمانية الجديدة على قطع العلاقات الحسية الحركية وهذا ما أدى بدوره إلى تغيير كل شيء فبدأ السير يحل محل الحركة كما فقدت الأماكن وحدتها، كما أضحى الوعي يتغير وذلك نتيجة لتوقف التطور الذي كان يساعده على الحركة، كما تم تغيير العناصر الحسية بالمواقف البصرية

1 - جيل دولوز: الصورة -الحركة أو فلسفة الصورة، ص (95،96).

2 - محمد مزيان: الفلسفة، السينما والزمان عند دولوز:

www.nizwa.com. 27-04-2015.

3 - جيل دولوز: الصورة -الحركة أو فلسفة الصورة، ص 101.

والسمعية، واضعا هذين الأخيرين أهم من أي حركة، كما تم تبديل الوحدة بالتغيير والتواصل بالانفصال.[1]

حيث يري جيل دولوز أن سبب كل هذا التغير يرجع إلى الزمن لذلك نجده يقول: «فالزمن هو الشيء الذي تحاول السينما الحديثة إبرازه وجعله مرئيا بشكل مباشر، بصرف النظر عن الحدث أو الحركة»[2] ومفاد هذا أن السينما الحديثة جاءت كنقيض للسينما الكلاسيكية، حيث تم استبدال الحركة بالزمن وقطع العلاقات الحسية وإحلال كل ما هو مرئي وسمعي.

ومن هنا يمكن القول بأن جيل دولوز قد جاء بصورة جديدة عوض الصورة الكلاسيكية وهي صورة الزمن، هذه الأخيرة تميزت بالموقف البصري والسمعي بدل الإحساسات الحركية، حيث أصبحت تعتمد هذه السينما على العلامات هذه الأخيرة تؤدي إلى الاختلاف أي أن العلامات تختلف من حين إلى آخر فتارة تكون أحلام وتارة تكون ذكريات وتارة تكون صور طفولة، ويرى أن المواقف البصرية تتميز باتجاهين موضوعي وذاتي واقعي وخيالي وحسي وعقلي ومن خلال الدلالات السمعية والبصرية تم التواصل بينهم ومن ثم تبدأ في التغيير والانتقال وبذلك نجد أن المواقف البصرية تفرق الطاقة الحسية الحركية، وبالتالي أصبح الزمن يدرك عن طريق الصورة وخاضع للرؤية ولا يدرك عن طريق الحركة وخاضع للشعور، كما أصبحت الشخصيات متوقفة على كل ما هو بصري وصوتي خالص إلى جانب ذلك لم يعد المونتاج يتناوب مع اللقطة بل أصبح في داخل الصورة ولم يعد مهمته هو التنسيق بين الصور والربط بينها وإنما يرتكز اهتمامه الآن على ما تظهره هذه الصور.[3]

1 - أحمد عبد الحليم عطية: فلسفة الفن وجماليات السينما، ص (203، 204).

2 - نقلا عن: أحمد عبد الحليم عطية: فلسفة الفن وجماليات السينما، ص 272.

3 - حموم لخضر: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، ص (183-191).

المبحث الثالث: أدوات التفكير في السينما.

أولا: مستويات الصورة – حركة.

لقد اعتمد جيل دولوز على ثلاثة أطروحات استخلصها من عند برغسون في تأكيده للحركة.

- **الأطروحة الأولى**: يقول برغسون: « إن السينما في الحقيقة حينما تعيد تأليف الحركة من مقاطع ساكنة لا تفعل ما فعله الفكر الأشد قدما [...] أو ما يفعله الإدراك الحسي»[1] ومفاد هذا أن برغسون يرفض السينما التي تعيد تأليف الحركة من مقاطع ثابتة لأن في هذه الحركة تكون السينما هنا قد اتبعت الفكر القديم الكلاسيكي، فالفنومولوجيا قد أحدثت القطيعة مع الإدراك الحسي، لذلك يرى بضرورة تأليف الحركة من مقاطع متحركة ومتغيرة.

وبذلك نجد أن الأطروحة الأولى عند برغسون قد تمثلت في المساحة هذه الأخيرة لا تختلط بالمكان لأن المكان يمثل الماضي بينما الحركة تمثل الحاضر، حيث تعطي لنا مقاطع متغيرة، وليست مقاطع ثابتة، وقد كان اكتشاف برغسون لهذه المقاطع ولهذه الصور قبل صدور كتابه التطور الخلاق وقبل ظهور السينما وذلك بعيدا عن الإدراك الحسي الطبيعي التي كانت تقول به الظواهرية، كما نجد أن الفلسفة قد شهدت مع برغسون تغيرا كبيرا وذلك من خلال طرحه لمسألة الجديد بدلا من مسألة الأبدية ونجده هنا يتوافق مع دولوز حيث أنهما يسعيان إلى الإتيان بالجديد، والقضاء على كل ما هو قديم، كما أن هذه الأطروحة هي التي نبأت بجوهر السينما، ولذلك تعتبر هذه الأطروحة هي الأشد تعقيدا.[2]

- **الأطروحة الثانية**: نجد برغسون هنا أراد أن يعطي للعلم الحديث ما يناسبه لذلك دعى إلى تكرار تأليف الحركة، ونجد هنا أن التأليف لا يتم من خلال عناصر مثالية مطلقة

1 - جيل دولوز: الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة، ص 06.

2 - نفسه، ص (7، 8).

بل من خلال عناصر حسية (مادية) لأن حسب رأيه أن إعادة تأليف الحركة سيأتي بالجديد هذا الجديد بدوره سيكون متميز ومتفرد عن غيره، كما يرى أن السينما هي المنظومة التي تعيد تأليف الحركة من خلال إرجاعها إلى أي لحظة من اللحظات.[1]

- **الأطروحة الثالثة**: نجد أن برغسون يقول في صدد هذه الأطروحة: « ليست اللحظة مقطعا ساكنا للحركة وحسب، لكن الحركة مقطع متحرك للديمومة»[2]، أي أن الحركة لا تعبر فقط عن التغير، الحركة بصفة عامة، و إنما تذهب إلى أبعد من ذلك هو التغير داخل الديمومة.

وهنا نجد أن الأطروحة الثالثة عند برغسون تتمثل في الديمومة وهي الموجودة في كتابه التطور الخلاق، ويرى هنا بأن الحركة تنقل أجزاءها من مكان إلى آخر وقد شبه هذا الانتقال بالحيوان الذي ينتقل من مكان إلى آخر من أجل إيجاد المأوى والعيش، كما يرى أن الديمومة تمثل حقيقة روحية وعقلية كما تمثل هي الكل هنا يمكننا القول بأن الكل يتغير أي أن الديمومة تتغير، لكن هناك من يرى من الفلاسفة أن الكل مفهوم خالي من المعنى بل في حين نجد برغسون على العكس منهم فهو يرى أن الكل ليس مفهوم خالي من المعنى، بل مفهوم معطى ومختص بالاستمرارية والتغيّر، هنا يقرّ برغسون بأن السينما لم تعد تعطي لنا الوهم بل أعطت لنا واقع جديد.[3]

يقول برغسون: « إن ديمومة العالم وفسحة الإبداع التي يمكن أن يكون لها محل فيه لا تؤلفان إلا شيئا واحدا». ومفاد هذا أن الديمومة تمثل الكل، هذا الأخير هو في تغير إذن هذا التغير يؤدي إلى شيء واحد وهو الانفتاح الدائم المستمر.[4]

"وفي ختام هذه الأطروحة الثالثة نجد أنفسنا، في الواقع على ثلاثة صعد:

1 - جيل دولوز: الصورة -الحركة أو فلسفة الصورة، ص (10- 14).

2 - نفسه، ص 15.

3 - نفسه، ص (15،17).

4 - حموم لخضر: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، ص 161.

- المجاميع أو المنظومات المغلقة التي تتحدد من خلال موضوعات يمكن إدراكها أو من خلال أجزاء مميزة.

- حركة الانتقال التي تجري بين داخل هذه الموضوعات، وتغير من وضعها على التبادل.

- الديمومة أو الكل، أعني الحقيقة الروحية التي لا تتوقف عن التغيّر تبعا لإضافاتها الخاصة"[1]، إذن يمكن القول أن للحركة من خلال الأطروحة الثالثة لبرغسون وجهان، من جهة ما يحدث بين الأجزاء أو بين الموضوعات، ومن جهة أخرى هي ما يعبر عن الديمومة أو عن الكل، فالديمومة هي تغير من طبيعتها بحيث تتجزأ داخل الموضوعات وبالتالي هذه الأخيرة (الموضوعات) تفقد حدودها متجمعة داخل الديمومة، فيمكننا إذن أن نفهم الأطروحة المعمقة لبرغسون والواردة في مؤلفه المادة والذاكرة " ليس هناك صوّر لحظية فقط، أي مقاطع ساكنة للحركة، 2- هناك حركة في مقاطع متحركة للديمومة،3- هناك أخيرا صور زمن أي صور ديمومة وصور إضافية، وصور حجم، فيما وراء الحركة نفسها".[2]

ثانيا: المفاهيم المساهمة في تشكيل السينما.

وكما أشرنا سابقا بأن جيل دولوز قد استخلص ثلاثة مستويات من نصوص برغسون: المستوى الأول يتعلق بالمساحة (المكان) أي بالمجموعة المغلقة هذه الأخيرة يتم تقطيعها وتجزئتها بما تحويه من أشياء وأجزاء، والمستوى الثاني يتمثل في الأجزاء والأشياء الموجودة في المستوى الأول (المساحة)، أما المستوى الثالث والأخير فيتعلق ويختص بالزمن الذي هو عبارة عن كل مفتوح، ومدة متبدلة خالصة، وهذه المستويات الثلاث باستطاعتنا مقارنتها بما يحدث في السينما.[3] فتكون أدوات التفكير في السينما من

1 - جيل دولوز: الصورة - الحركة أو فلسفة الصورة، ص 19.

2 - نفسه، ص 19.

3 - مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز، سياسات الرغبة، ص 202.

خلال المفهوم " الصورة- الحركة" وأن السينما في الأساس تتألف من صورة تكون مختلفة و متنوعة، يسير اختلافها وفقا للمفهوم، بمعنى أن الصورة في السينما ليست قائمة بنفسها بل هي مرتبطة بالفهم والرؤية التي تكونها فالصورة لا تنشأ من أجهزة تقنية فقط، بل هناك استراتجيات تكون سابقة عن هذه الأجهزة وتتمثل في المفهوم هذا الأخير الذي يحدد اتجاه الكاميرا.[1]

أ- **الكادر (إطار الصورة) Cadre***: يعتبر الكادر أو إطار الصورة بأنه كل مركب من مجموعة من الأجزاء (عناصر) هذه الأخيرة توجد هي نفسها في صورة أحيانا تكون كثيرة العدد وأحيانا أخرى مخفضة العدد حسب العمل الفني ومحتواه، وهذه الأجزاء تتمثل في: ديكور، شخصيات، إكسسوارات... إلخ، تكون حدوده مغلقة نسبيا له قابلية الزيادة في الأجزاء (العناصر) وحسب جاكسبون هذه الأجزاء تشكل موضوعات وإشارات، وعند بازوليني (سينيم)، ويلازم إطار الصورة منحنيين يتمثلا في الإشباع والتخفيف، ففي حالة الإشباع يكون المشهد الثانوي على سطح الشاشة أي يظهر في مقدمتها، بينما المشهد الرئيسي يكون في العمق(داخل الإطار) وهذا ما نجده لدى ويلر لدرجة أنه لا يعود بوسعنا التفريق ما بين المشهد الرئيسي، والمشهد الثانوي، أما في حالة التخفيف إما يكون التركيز على موضوع واحد رئيسي أو ثانوي كما لدى هتشكوك في فيلم الشك وذلك عندما يبدو كوب الحليب مشعا من الداخل، وإما عندما يكون المجموع خاليا تماما من أي مجاميع كما لدى أنطونيوني في فيلم المشاهد المهجورة، وتصبح الشاشة إما بيضاء أو سوداء كلية، وهذا عندما يتم بلوغ الحد الأقصى من التخفيف في المجموع الفارغ. [2] "بيد أنه من كلا الجانبين، التخفيف أو الإشباع، فإن الكادر يعلمنا، على هذا النحو بأن الصورة

---

1 - سمير الزغبي: جيل دولوز ولحظة البدء، تفكير الفلسفة في السينما:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=446008.PM 07:54.15-12-2014.

* - **إطار CADRE**: هو الذي يحدد مساحة الصورة، وهو عبارة عن فسحة مسطحة ذات بعدين فسحة التصوير التي توهم الناظر بأن لها عمقا أي ثلاثة أبعاد في صورة تمثيلية التي يضمها الإطار، أنظر: (ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، مادة إطار، ص (12،11)).

2 - جيل دولوز: الصورة -الحركة أو فلسفة الصورة، ص (22،21).

لا تعرض نفسها من أجل الرؤية فحسب، وإنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية، فالكادر يتمتع بهذه الوظيفة المضمرة، ألا وهي تسجيل معلومات ليست صوتية فحسب بل وبصرية".[1] ومفاد هذا أن من خلال جانبي الإشباع والتخفيف يوضح لنا الكادر أي اطار الصورة بأن الصورة لا تعرض نفسها من أجل النظر فقط، وإنما هي مقروءة بقدر ما هي منظورة، فإطار الصورة يتميز بوظيفة ضمنية مخفية (غير ظاهرة) تتمثل في تسجيل جملة من المعلومات صوتية وبصرية في نفس الوقت.

ووفقا لهذين الجانبين ستكون هناك وظيفة تربوية للصورة تبرز بوضوح وذلك عندما يبدوا الكادر مساحة لا تخبر شيء يسودها الضباب والتلبد نتيجة التشبع أو تقتصر على مجموع خاوي سواء كانت شاشة سوداء أو بيضاء لا سيما مع غودار ،وهذا فيما يخص المقام الأول، أما في المقام الثاني فعلى الدوام يكون إطار الصورة هندسيا، أو ماديا فيزيائيا، من خلال توليف أجزاء ومجاميع المنظومة المنغلقة (الغير مفتوحة).[2] أما في المقام الثالث يكون الكادر كما هو في المقام الثاني (هندسيا أو فيزيائيا) لكن يختلف عنه من خلال أنه يجمع ويفرق في آن واحد أجزاء المنظومة أي عناصرها "أما في المقام الرابع فإن الكادر يرتبط بزاوية ضبط الإطار ***Aigle de cadrage***، ذلك الجموع المغلق في حد ذاته منظومة بصرية تحيل إلى وجهة نظر الكاميرا (***Point de vue***)"[3]، أما فيما يخص خارج الإطار* أي خارج اللقطة فهذا التعبير ليس بمعنى الرفض واللاتزامن بين كادرين الأول بصري (الرؤية) والثاني صوتي، فخارج الإطار هو الشيء الذي لا نراه ولا نسمعه بالرغم من حضوره الكلي، وهذا راجع إلى تصورين: إما أن يدخل الإطار مجموع يكون أكثر اتساعا من الكادر نفسه، فيصبح عمل هذا الأخير على شكل قناع

1 - جيل دولوز: الصورة -الحركة أو فلسفة الصورة، ص 22.

2 - نفسه، ص 22.

3 - نفسه، ص (23، 26).

* - **خارج الإطار HORS – CADRE**: الخارج عن الإطار هو قسم من الفلم يمتد ماديا حول الصورة مثل :حائط ،خارج الصفحة أو خارج الشاشة .أنظر:(ماري – تريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية ، ص 56) .

متحرك أحيانا، أو يعمل أحيانا أخرى على شكل كادر رسومي، يفصل ويبعد مجموع الأجزاء عن محيطها الذي وجدت فيه فيصبح العمل الفني ناقص[1]، وما يمكن استخلاصه هو أن ضبط حدود الإطار (الكادر) هو عبارة عن فن اختيار العناصر هذه الأخيرة تدخل في مجموع وتكون من كل نوع، وهذا المجموع يكون ضمن منظمة مغلقة نسبيا وصناعيا يقوم بتحديدها الكادر ويمكن النظر إليها انطلاقا من المعطيات التي تنقلها إلى الجماهير المشاهدة "وهي منظومة إعلامية ***informatique*** مشبعة أو مخففة، وحين ينظر إليها من خلال طبيعة أجزائها، فهي إما تكون هندسية أو دينامية، وحين ينظر إليها تبعا لوجهة نظر الكاميرا ولزاوية ضبط الإطار فهي منظومة بصرية، وتكون حينئذ مبررة علميا، أو تستلزم تبرير أكبر"[2]،أما التقطيع الفني أي النص الفني الذي يمثل الشكل النهائي للقصة السينمائية، فهو بمثابة تحديد اللقطة أي الحركة التي تجري بين عناصر المجموع داخل المنظومة المغلقة، فالحركة تعبر عن تغيير في الكل فلها وجهان متلازمان من جهة تقوم بتعديل الأوضاع المتبادلة لعناصر مجموع تصبح مقاطع للحركة، وكل مقطع من هذه المقاطع ساكن بحد ذاته، ومن جهة أخرى فإن الحركة هي نفسها المقطع المتحرك، فأحيانا تسمى نسبية وأحيانا أخرى تسمى مطلقة، إما تكون ثابتة أي مسجلة بكاميرا ساكنة، وإما تكون مسجلة بكاميرا متحركة.[3]

ب- المونتاج واتجاهاته الكبرى:

لقد بدأت المادة الفيلمية بصورة ذهنية لدى القائمين عليها، وقد سميت هذه الصورة بالرؤية، وفي حقيقتها هي عبارة عن بذرة صغيرة حاملة في طياتها أساسيات كبرى لما سيكون عليه العمل الفني في نهايته، وهذه الأساسيات صادرة عن معتقدات وأفكار من يحملها من الكاتب والمنتج والمخرج فلدى هؤلاء هدف ما في الصورة النهائية لتلك المادة

1 - جيل دولوز: الصورة -الحركة أو فلسفة الصورة، ص 27.

2 - نفسه، ص(30 ، 31).

3 - نفسه، ص 31.

الفيلمية، ومع تطور مشروع العمل الفني تدخل المزيد من الرؤى المساعدة التي تهدف للعمل على تحويل الصورة الذهنية تلك إلى مادة فيلمية مجسدة واقعيا أي منظورة، ولهذا تتزايد مجهودات فريق العمل الفني المتكامل من مدير التصوير، مهندس الصوت والديكور والإكسسوارات والمنتج وغيرهم لغرض الوصول إلى عملية التحويل تلك، فيعرف المونتاج على أنه: "وضع لقطات المادة الفيلمية في ترتيب معين، بحيث تلي اللقطة الواحدة الأخرى بغرض رواية القصة للمشاهد وإعطائها معناها الختامي".[1] ومفاد هذا أن المونتاج هو القائم على تنسيق وترتيب لقطات ومشاهد الفيلم السينمائي في تسلسل معين لإعطائها دلالة نهائية، وذلك بهدف توجيه القصة وإيصالها إلى النظارة من الجماهير المشاهدة.

والدارسون والعارفون في مجال السينما المتحركة يعلمون ويقدرون مكانة المونتاج وأهميته في العمل الفني وتأثيره عليه، فيتفق الكل على أن المونتاج هو الوسيلة الوحيدة لمعرفة دلالة ومعنى الصورة السينمائية[2] يقول دولوز: «ما من فلم على الإطلاق كان مصنوعا من نوع واحد من الصور فنحن نطلق اسم مونتاج على ترتيب الأنواع الثلاثة للصور، فالمونتاج في إحدى وجوهه هو تنسيق " الصورة الحركة"»[3] وما يقصده دولوز من خلال قوله هذا أن المونتاج يعتبر الأساس في الفيلم السينمائي، فهو الذي يقوم بتنسيق وتركيب الصور وتأليفها لأن ما من فيلم مصنوع من صورة واحدة بل العديد من الصور والمونتاج هو الذي يقوم بتنظيم هذه الصور وربطها وإعطائها شكلها النهائي.

"من خلال عمليات: مطابقة عنصري الصورة والصوت ***Raccord*** والقص والتشذيب ***Coupure*** ولقطات الترابط ***Faux raccord*** يصبح تعريف المونتاج بأنه تحديد الكل (المستوى البرغسوني الثالث)"[4] أي أن المونتاج من منظور دولوز هو الركيزة الأساسية

1 - خالد المحمود: الصور المتحيزة التحيز في المونتاج السينمائي، ص 82.

2 - نفسه، ص 83.

3 - نقلا عن: سمير الزغبي: جيل دولوز ولحظة البدء: تفكير الفلسفة في السينما.

4 - جيل دولوز: الصورة - الحركة أو فلسفة الصورة، ص 45.

والضرورية في كل فيلم هو الكل القائم بالتوفيق ما بين عنصري الصوت والصورة، وقص اللقطات واختيار المناسبة منها وتنسيقها أي ضبطها وإعطائها معنى.

إن المونتاج هو الزمن هو الديمومة* في كل فيلم منذ بدايته إلى نهايته لذا ينبغي أن يكون هو الأول مفترض منذ البداية، ويأتي بطريقة من الطرق فالصورة الحركة قلما تستند إلى حركة الكاميرا، ولكنها في الغالب تنشأ وتصدر من توالي لقطات تفترض المونتاج، وهذه اللقطات غالبا ما تكون ثابتة (ساكنة) فالمونتاج هو التأليف والتنسيق لصور حركة تقوم بتركيب صور غير مباشرة للزمن فمنذ الفلسفة الأشد قدما هناك طرائق عديدة يمكن تصور الزمن فيها وذلك تبعا للحركة، و وفقا لتركيبات متعددة ومختلفة، وفي نظر دولوز يمكن إيجاد هذا التعدد في مختلف مدارس المونتاج، فداخل كل اتجاه من هذه الاتجاهات يمكن أن يكون هناك اختلاف كبير بين المؤلفين السينمائيين لأنهم بصدد مواجهة إشكاليات وتصورات مختلفة.[1]

01- **الاتجاه العضوي للمدرسة الأمريكية**: مثّله غريفيت رائد صناعة الأفلام تولى العناصر الأولية لصناعة السينما منها الإضاءة والمونتاج والتمثيل، وقام بتطويرها، فيعد أول من أعطى أهمية للمونتاج وأبدع ما يسمى بالمونتاج الموازي، وهذا الأخير غالبا ما يطبق بهدف خلق التشويق[2]، و يتعلق هذا الاتجاه بتركيب الصور- الحركة، فقد تصوره غريفيت على شكل بنية عضوية، وحدة عضوية كبيرة تكون في البداية وحدة ضمن مجموع أجزاء مختلفة: الرجال والنساء والأغنياء والفقراء، المدينة والريف...الخ، وهذه الأجزاء المختلفة تتناول حسب غريفيت ضمن علاقاتها الثنائية مشكلة مونتاجا متناوبا متوازيا، بحيث أن صورة جزء تعقب صورة جزء آخر، ويجب على كل من الجزء

* - **الديمومة**: هي الزمان فإذا أطلقت على الزمان المحدود سميت مدة، وإذا أطلقت على الزمان الطويل الأمد الممدود، سميت دهرا، أنظر: (جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، مادة الديمومة، ص 571).

1 - جيل دولوز: الصورة - الحركة أو فلسفة الصورة، ص (45،47).

2 - محمد عبد الفتاح طه: طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية، رسالة دكتورا،(غير منشورة)، جامعة الشرق الأوسط، 2016، ص(14،15).

والمجموع أن يدخلا في علاقة لتغيير أبعادهما النسبية، وينبغي كذلك على الأجزاء أن تقوم بالفعل ورد الفعل اتجاه بعضهما البعض لكي تظهر في وقت واحد، فمن بعض الأجزاء تصدر أفعال تضع الخبيث والطيب في اختلاف، ومن أجزاء أخرى تصدر أفعال تتقاطع لنصرة الطيب، وهذا ما يسمى بشكل التعارض الثنائي، ومن خلال هذا تتعدد لنا ثلاثة أشكال للمونتاج العضوي عند غريفيت والمتمثلة في: التعاقب بين أجزاء متغايرة، والتعاقب بين أبعاد نسبية، والتعاقب بين أفعال، وهذا المونتاج الأمريكي هو عبارة عن مونتاج مترابط فعال ذو تأثير" انه تصور عضوي يتمخض عنه على هذا النحو المجموع وأجزائه، وستقتبس منه السينما الأمريكية شكلها الأشد رسوخا، بالنسبة لوضعها العام أو للأوضاع المجددة، وذلك عبر الوسيط المتمثل في تنازع الأفعال وتباريها، أو تضافرها وتعانقها".[1]

02- **الاتجاه الديالكتيكي للمدرسة السوفيتية**: مثله ايزنشتاين هذا الأخير الذي اعترف بأنه مدين للأمريكي غريفيت، إلا أنه قام بتوجيه اعتراضين على عمله، حيث يرى بأن غريفيت منذ البداية قد رأى بأن العناصر المتمايزة في المجموع هي عبارة عن معطيات مستقلة من تلقاء نفسها، فهناك الأغنياء والفقراء مثلا فغريفيت يتجاهل حقيقة أن كلا من الأغنياء والفقراء لا يكونان كمعطيين مستقلين، ولكنهما يخضعان للاستغلال الاجتماعي كظرف عام بالنسبة لكليهما، وهذا التقاطع يستند إلى المونتاج المتوازي لغريفيت مباشرة "لقد أخذ ايزتشتاين على غريفيت أن هذا الأخير جعل من البنية العضوية تصورا تجريبيا تماما *empi - rique* بغض النظر عن قانون التكوين العضوي والنمو، وأنه تصور الوحدة العضوية بطريقة خارجية *extrinsèque*، على أنها كوحدة تجميع أو دمج لأجزاء متجاورة، وليست كوحدة تخلق وتكوين عضوي"[2] فالمونتاج الديالكتيكي يستند إلى قوانين الديالكتيك مثل قانون التراكمات الكمية، وقانون القفزة النوعية، وقانون الكل والمجموع

1 - جيل دولوز: الصورة - الحركة أو فلسفة الصورة ، ص(47، 49).

2- نفسه، ص 50.

وقانون الواحد والتناقض الذي يرتبط به الاثنان الآخران[1] فقد وصف ايزنشتاين الصورة - الحركة بأنها خلية المونتاج، وليست مجرد عنصر بسيط فيه، فمونتاج التناقض لايزنشتاين يحل مكان المونتاج المتوازي لغريفيت في ظل القانون الديالكتيكي القائل بأن الواحد ينقسم كي يكون الوحدة الجديدة الأسمى.[2]

03- **الاتجاه الكمي للمدرسة الفرنسية ما قبل الحرب للمونتاج**: مثله غانس **(Gance)** باعتباره المؤسس المعترف به لهذه المدرسة فقد شكلت هذه المدرسة قطيعة مع مبدأ التركيب العضوي لدى الأمريكي غريفيت، وما يميز هذا الاتجاه أنه نوع من الديكارتية فقد اهتم المؤلفون السينمائيون بكمية الحركة و بالعلاقات المترية قبل كل شيء [3]، وهم يدينون لغريفيت أكثر مما يدين له أصحاب المدرسة السوفياتية، فنجد الرقص قد أصبح من المشاهد المختارة والدائمة في السينما الفرنسية، فداخل الرقص الجماعي يوجد تركيب عضوي للراقصين، وتركيب ديالكتيكي لحركتهم البطيئة وكذلك السريعة والمستقيمة والدائرية...إلخ، وفي هذا الإطار سيصبح الرقص بمثابة آلة يكون الراقصون هم قطعها فقد استخدمت السينما الفرنسية هذه الآلة لكي تحصل من خلالها على تركيب ميكانيكي للصور- الحركة فقد ابتعدت المدرسة الفرنسية عن التركيب العضوي، وكذلك لم تتدخل في التركيب الديالكتيكي فكل شيء في هذه المدرسة من أجل الحركة، لهذا انتهجت واتبعت التركيب الميكانيكي فحتى الألوان تحاكي لون حركة، فمثلا اللون الرمادي الساطع الذي اشتهرت به هذه المدرسة، وهذا خلاف لما يحدث في المدرسة التعبيرية الألمانية هو الحركة المتناوبة أي المتعاقبة الذي يمثل أصالة هذه المدرسة. فإحلال التناوب محل التعارض الديالكتيكي لدى المدرسة السوفيتية، وكذلك محل التنازع أي الصراع التعبيرى كما لدى الألمان[4] "فالسينما التي ابتكرتها المدرسة الفرنسية مع غانس هي سينما المتسامي

1 - لخضر حموم: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، ص 168.

2 - جيل دولوز: الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة، ص 52.

3 - مجموعة من المؤلفين : جيل دولوز سياسات الرغبة ، ص(265 ، 266).

4 - جيل دولوز: الصورة- الحركة أو الفلسفة الصورة، ص(61 – 67).

sublime إنها التركيب لصور- حركة تعطي باستمرار صورة الزمن بوجهيه كليهما الزمن كمسافة زمنية والزمن ككل الزمن كحاضر متبدل والزمن كاتساع هائل للماضي وللمستقبل).[1]

04- **الاتجاه التكثيفي للتعبيرية الألمانية**: لقد شكلت هذه المدرسة كذلك قطيعة مع مبدأ التركيب العضوي للمدرسة الأمريكية لدى مؤسسه غريفيت، وهذه القطيعة كانت على نحو مختلف عن القطيعة التي شكلتها المدرسة الفرنسية لدى غانس، وهذا الاتجاه التعبيري لم يستند على الميكانيك الواضح لكمية الحركة في الأجسام الصلبة أو السائلة "وإنما تلك الحياة الغامضة المستنقعية التي تغوص فيها كافة الأشياء، سواء منها تلك التي تمزقها الضلال، أو التي يواريها الضباب، إنها الحياة اللاعضوية للأشياء، الحياة الرهيبة التي تحصل الحكمة، وتحصل حدود البنية العضوية، ذلك هو المبدأ الأول للتعبيرية، والساري على الطبيعة كافة"[2]

- إذن لقد رأينا أربع اتجاهات كبرى للمونتاج: المونتاج العضوي الفعال لدى غريفيت في السينما الأمريكية، والمونتاج الديالكتيكي المادي في السينما السوفيتية لدى الروسي ايزنشتاين، والمونتاج الكمي للمدرسة الفرنسية ما قبل الحرب لدى غانس والذي أحدث قطيعة مع المونتاج العضوي، وأخيرا المونتاج التكثيفي في السينما التعبيرية الألمانية، هذا الأخير الذي ربط ما بين حياة عضوية وحياة لا نفسية، فهذه التنويعات كانت عملية ونظرية للمونتاج، وهي بمثابة فكر أو فلسفة للسينما وليس تقنيتها، فليس هناك مونتاج أفضل من الآخر.[3] أي أن هذه الاتجاهات الأربعة الكبرى للمونتاج هي بمثابة فلسفة للسينما(فكر)، حيث لا وجود لأفضلية مونتاج على غيره.

1 - جيل دولوز: الصورة- الحركة أو الفلسفة الصورة، ص 72.

2 - نفسه، ص 75.

3 - نفسه، ص 81.

الفصل الثالث

علاقة الفلسفة بالسينما.

المبحث الأول: من إبداع المفاهيم إلى إبداع الصور عند جيل دولوز.
المبحث الثاني: نشأة الواقعية الجديدة وعلاقتها بالمفهوم الفلسفي.
المبحث الثالث: الإبداع والمقاومة عبر الفن والفلسفة.

المبحث الأول: من إبداع المفاهيم إلى إبداع الصور.

يعتبر الجدل القائم حول طبيعة العلاقة بين مجال السينما ومجال الفلسفة منذ القديم، فبداياته الأولى تكاد تكون من أفلاطون في أمثولة الكهف المعروف بها والواردة في الكتاب السابع من الجمهورية، فالصورة الفنية قد ظهرت واتضحت في فكر التقليد الفلسفي، فالسينما تعتمد على المدركات الحسية، والفلسفة تهتم بالمفاهيم التي تضعها وتفكر بواسطتها، ولكل منها (الفلسفة والسينما) عوالمه الخاصة التي يشتغل عليها، فدارس العلاقة ما بين المجالين الفلسفي والسينمائي يمكن له الاستفسار حول مفهوم السينما كجانب جديد للتفكير الفلسفي، فإذا كانت السينما تأخذ قدرتها على توليد وإنشاء الأسئلة من الفلسفة فإن هذه الأخيرة تستغل من الأولى (السينما) تقنيات تقوم بتحويل العلامات المفاهيمية الخاصة بها إلى علامات تكون مدركة سمعيا وبصريا، وذلك بفضل آليات إنتاج المعنى من خلال الصورة السينمائية التي تقوم بمحاكاة الواقع بلمسة إبداعية متخيلة مجالها الفكر ومصدرها فلسفة الفن، وهذا ما أكسبها شرعية ممارسة التفلسف بامتياز، ومن خلال هذا تثبت السينما أهميتها التي لا تقل عن أهمية الكتاب فباستطاعتها حث وتحفيز الذهن على التفكير عن طريق الصورة، الحركة، الصوت...[1] أي أن التفكير في السينما،وجدلية العلاقة بينها وبين الفلسفة قد بدأ منذ القدم وتحديدا مع الفيلسوف اليوناني أفلاطون في أمثولة الكهف التي قدمها.

---

1 - رأس الماء عيسى: قراءة في جدلية العلاقة بين السينما والفلسفة، مجلة اللغة والاتصال، العدد الثامن عشر (18)، مختبر اللغة العربية والاتصال ، ماي 2015، ص12.

***الفن**: بالمعنى العام هو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالا كانت، أو خيرا، او منفعة فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمي الفن بالفن الجميل، واذا كانت تحقيق الخير سمي الفن بفن الأخلاق، وإذا كان تحقيق المنفعة سمي الفن بالصناعة أنظر:(جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، مادة الفن، ص 165).

***الإبداع**: في اللغة هو إحداث شيء على غير مثال سابق، وله في اصطلاح الفلاسفة عدة معان منها: أنه تأسيس الشيء عن الشيء، أي تأليف شيء جديد من عناصر موجودة سابقا كالإبداع الفني، والإبداع العلمي. أنظر: (جميل صليبا: المعجم الفلسفي: ج1، مادة الإبداع، ص31).

فإن الأساس الذي يشكل نقطة ربط ويمثل علاقة متينة بين الفلسفة من جهة والفن* من جهة أخرى يتمثل في الإبداع*، حيث يرى جيل دولوز بأنه إذا كانت الفلسفة إبداعا للمفاهيم، فإن الفن والسينما إبداع للصور، بل ونجده يعتبر أن الفلسفة ما هي إلا إبداع للصور، وبالتالي ما هي إلا إبداع سينمائي، وحجته في ذلك أن ما لا يتجسد على شكل صور هو محط شك وبالتالي هو غير موجود، أي أن المفاهيم الفلسفية إن لم تتجسد على شكل صور سينمائية تبقى ناقصة ومحتجبة عن الوجود، فالصورة هي الكفيلة بإعطائها الوجود، فما أقرت به الرؤيا فهو موجود، وما لم تعترف به فهو غير موجود، خاصة تلك الأشياء الموجودة فقط بالقول، وفي الأساطير القديمة، وبالتالي بالرغم من التباعد الظاهري ما بين الحقلين الفلسفي والسينمائي، فإن دولوز يخلص إلى تلك العلاقة الوطيدة ما بين الإبداع الفلسفي (المفاهيم)، وبين الإبداع السينمائي (الصور)[1]، أي أن إذا كانت مهمة الفلسفة هي إبداع المفاهيم وخلقها، فإن مهمة الفن هي إبداع الصور ليظهر بذلك الإبداع كقاسم مشترك وموحد ما بينهما، أي أن الفلسفة والفن يشتركان في الإبداع، مما جعل حسب دولوز الفلسفة تدخل ضمن نطاق الإبداع السينمائي.

فإن العلاقة بين الفلسفة من جهة، والسينما من جهة ثانية علاقة وثيقة ومتينة الصلة والأساس، وذلك لأن السينما ما هي إلا ميدان خصب وثري لكل إبداع وتفكير فلسفين يتم من خلالها إبداع جملة من المفاهيم تترجم على شكل أعمال سينمائية، والفلسفة بدورها ما هي إلا استجابة ضرورية لتلك الإبداعات السينمائية بما أن شغف الفلسفة وهدفها هو الإبداع دوما، والدليل على ذلك أن هذه العلاقات يتم البحث، ويتم تطويرها و توطيدها من كلا الطرفين الفلاسفة والمفكرين من جهة، والمنظرين للسينما من جهة أخرى، لأن هؤلاء المنظرين للأعمال السينمائية هم في حقيقة الأمر مفكرين سواء قصدوا ذلك أولم يقصدوا وهذا ما يقودنا إلى نتيجة مفادها الترابط الوثيق بين الأعمال الإبداعية السينمائية والهم الفكري الفلسفي، وبالتالي تلاشي واضمحلال كل ما من شأنه أن يفصل بينهما، فمن خلال

1 - مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص257.

هذا يعتبر الانشغال والاهتمام بمسألة السينما حديثا لكنه شهد اهتماما كبيرا ظهر في أعمال دولوز من خلال كتابيه المشهورين (سينما1، سينما2)[1]، فنجد دولوز يقول في مقدمة مؤلفه الأول المخصص لمسألة السينما « لقد بدا لنا أن من الممكن مقارنة المؤلفين السينمائيين الكبار ليس فقط مع الرسامين والمهندسين المعماريين والموسيقيين، وإنما مع المفكرين أيضا، لقد فكروا من خلال الصورة –الحركة والصورة- الزمن بدلا من أن يفكروا من خلال المفاهيم والتصورات»[2]، وما يقصده دولوز من خلال قوله هذا أن منظري السينما ومؤلفيها الكبار مناظرتهم لا تتم فقط بالرسامين والمعماريين والمهندسين، بل بالمفكرين لأنهم يفكرون من خلال الصورة والحركة، فالفلاسفة ليس وحدهم المعنيين بالتفكير بل السينمائيين أيضا فكما قلنا سابقا إن السينما تحث وتحفز الذهن على التفكير.

فدولوز لاحظ أن نقاد السينما الكبار أصبحوا فلاسفة في اللحظة التي اتخذوا فيها قرار تكوين وإنشاء جماليات للسينما، فهؤلاء النقاد لم يكونوا مدربين كفلاسفة، ولكنهم أصبحوا كذلك، فالكتاب الأوائل كانوا فلاسفة بالضرورة ، فقد صور هؤلاء الكتاب قضية السينما باعتبار هذه الأخيرة فنا، وذلك من خلال وضعها كإبداع مباشر للخيال والعقل، وبالتالي يمكن وضعها جنب الموسيقى والفن التشكيلي[3]. فإذا كانت الفلسفة تفكر من خلال المفهوم الذي ابتدعته، فإن السينما تفكر من خلال الصورة – الحركة، وما يربط بينهما هو صورة الفكر هذا الأخير الذي يلهم الفلسفة في إبداع المفاهيم وخلقها، أما السينما فهي تقوم بإنشاء صورة الفكر وترتيب هذه الصورة لأن مكونات هذه الأخيرة (الصورة السينمائية) تتضمن الترتيب، فما يشغل السينما كما الفلسفة هي صورة الفكر وذلك من خلال الأسئلة التي تطرحها الأولى، والمفاهيم التي تكونها الثانية[4] "إن العلاقة بين السينما والفلسفة هي

1- مجموعة من المؤلفين :جيل دولوز سياسات الرغبة، ص (258، 259) .

2- جيل دولوز: الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، ص(3 ، 4) .

3- دانييل فراميتون: الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، المركز القومي، القاهرة، ط1 ،2009، ص34.

4- محمد مزيان: الفلسفة، السينما والزمان عند دولوز.

علاقة الصورة بالمفهوم، وقد سعت السينما دوما إلى بناء صورة للفكر ولأولوياته"[1] ومفاد هذا أن علاقة الفلسفة والسينما تتجلى معالمها وتتحدد من خلال تلك الرابطة التي ما بين الصورة (السينما)، والمفهوم (الفلسفة)، أي أن صلة الفلسفة بالسينما هي صلة المفهوم بالصورة، وما يؤكد هذا سعي السينما الدائم إلى تشييد صورة للفكر.

" لقد كانت الفلسفة لحظة ولادة الفن السينمائي منشغلة من جهتها بوضع الحركة في الفكر، مثل ما أن السينما كانت تضعها في الصورة"[2]، بمعنى أن اهتمام الفلسفة ينصب في وضع الحركة في الفكر، واهتمام السينما كحقل إبداعي بوضع الحركة في الصورة. وبالتالي ما يمكن قوله أن صورة الفكر هو بمثابة المحرك الأساسي و الضروري في فلسفة دولوز السينمائية، أي صورة الفكر هو الأساس في فلسفة دولوز.

ويرى دولوز أن السينما ما هي إلا سعي ومحاولة تصنيف الصور، ويعتقد أن المفاهيم هي التي تأسس فلسفة السينما، وليس السينما ذاتها، فالسينما هي ترسيخ للمفاهيم، وهي عبارة عن ممارسة متجددة للصور والعلامات من خلال ترسيخها لجملة المفاهيم والأفكار الفلسفية التي كان لها ظهور بارز في الفكر الفلسفي، وبالتالي فإن كل من له شأن بالعمل السينمائي من ناقد، مخرج... وغيرهم لا يمكن لهم أن يتأملوا مجال ممارساتهم وأعمالهم الفنية الا بشرط يتمثل في أن ينهجا المنهج الفلسفي[3] " فالعلاقة بين الفيلسوف والسينمائي أصبحت عضوية وأصبح الفيلسوف لا يتحرج من تصنيف أفكاره ومفاهيمه ضمن سجلات الإبداع الفني"[4] أي أن علاقة الفيلسوف والسينمائي حسب دولوز هي علاقة ترابط وانسجام، علاقة ضرورية أشبه بعلاقة أعضاء الجسم، وأن الفيلسوف أصبح لا يتجنب وضع مفاهيمه وأفكاره ضمن دفاتر الإبداع الفني.

---

1 - بدر الدين مصطفى أحمد: فلسفة الفن والجمال، ص312.

2- رأس الماء عيسى: قراءة في جدلية العلاقة بين السينما و الفلسفة، ص 13.

3- بدر الدين مصطفى أحمد: فلسفة الفن والجمال، ص(312،313).

4- مجموعة من المؤلفين:جبل دولوز سياسات الرغبة، ص260.

وهكذا نجد دولوز قد عمل على افتتاح عصرا جديدا للفلسفة، وإن كان قد سبقه في ذلك نيتشه، حيث يشير هذا الأخير بأن فيلسوف المستقبل هو بمثابة فنان، فمع فيلسوف الاختلاف والمعاودة أصبح التفلسف يحوي مجالات قد تبرأ منها عدة مرات فيما سبق، فترتيب ووضع دولوز منظري السينما ضمن لائحة الفلاسفة يعد حدثا فلسفيا مهما قام بافتتاحه وتدشينه، فحسب دولوز لا يمكن فصل السينمائيون من صنف المفكرين، ويرى في صدد هذا أن «السينمائيون لا يمكن عزلهم عن صنف المفكرين لأن التفكير لا ينحصر في الانشغال بالماهيات بل يكون بواسطة نمط جديد من المفهوم هو الصورة - الحركة والصورة - الزمن»[1] بمعنى أن السينمائيون هو بمثابة مفكرين شأنهم شأن الفلاسفة، فالفلاسفة ليس وحدهم المعنيين بالتفكير،لأن ميزة التفكير لا تقتصر على الفلاسفة فقط، وأن السينمائي يفكر كذلك بطريقة الفيلسوف، وذلك من خلال الصورة - الحركة، وبالتالي لا يمكن فصل وإبعاد السينمائيون عن صنف المفكرين.

فمسألة السينما لها منزلة خاصة ومميزة ضمن مدونة دولوز، فالبرغم من أن السينما لا تنتسب إلى جنس الاهتمامات الفلسفية القديمة باعتبارها حقلا من جنس اللافلسفي، أي السينما لها عالمها الخاص الذي تشتغل عليه، وهذا الأمر لا ينفي وجود علاقة وصلة ما بينهما، فدلوز يعتبر أن الفلسفة باعتبارها فن خلق وإبداع المفاهيم هي بحاجة إلى اللافلسفي الذي سيقوم بإدراكها وفهمها، وفي نظره أن المؤلفين المشهورين (سينما1 الصورة - الحركة، سينما2 الصورة – الزمن) ليس سوى مؤلفات فلسفية، فعلاقة الفلسفة بالسينما لا تعني خضوع السينما للفلسفة، بل ان السينما مثل الفلسفة، الأولى تفكيرها مجسد حسيا وانفعاليا، والثانية تفكيرها يكون من خلال ممارسة المفاهيم وفعالياتها[2]

يقول بعض النقاد: « نتعلم بفضل السينما كيف نرى، وكيف نلتقط قوة الصورة لنخلق ونضع عوالم جديدة، ونكشف الوجود والإيماءات والمناظر الطبيعية التي لا يمكن أن

1- مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص (260،261).

2- نفسه، ص(267، 268).

تتشابه، نسمع الصمت.... تضع السينما حركة غير متناهية للصور، أنها فن فلسفي، فن وجودي بامتياز... السينما هي مثلنا مفارقة»[1]، ومفاد هذه المقولة أن حقل السينما هو حقل إبداعي يحثنا على التفكير شأنها شأن الفلسفة معتمدة بذلك على الصورة (الرؤية، الصوت...) فبفضلها نتعلم كيف نرى، ومن خلالها نبدع في خلق عوالم جديدة، أي أن السينما هي بمثابة شكل من أشكال التفكير مثلها مثل الفلسفة ، فعلى سبيل المثال المخرج السينمائي (المونتير) تفكيره كتفكير الفيلسوف، الأول تفكيره يكون عن طريق الصور، والثاني يكون عن طريق المفاهيم.

فإن مقاربة دولوز للسينما تنتسب إلى ما يسميه بـــ التفلسف مع السينما، وهو حقل من العمومية يتضمن ويتلاقى مع التأريخ والتنظير للسينما، فنعثر في مؤلف دولوز المتحدث عن السينما على تقسيم وتصنيف إلى حقب فنجد منها ما ينتسب إلى ما قبل الحرب والى ما بعدها، وكذلك ذكر للواقعية الإيطالية الجديدة هذه الأخيرة التي جاءت عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية، والتي كانت نتيجة اضطرابات سياسية واقتصادية فقد شكلت منعرج هام وفاصل في تاريخ السينما[2] فلسنا بحاجة للدفاع عن علاقة المجال السينمائي بالمجال الفلسفي، لأن مبحث الجمال يعد من المباحث الأساسية التي قامت عليها الأنساق الفلسفية الكبرى، بالإضافة إلى علاقة الإبداع بالفلسفة،ـــ كما أن قيمة الصورة السينمائية تتعين من خلال الأفكار التي تقوم بخلقها واختراعها، وبالتالي تعتبر السينما وسيلة من الوسائل الجديدة للتعبير الفلسفي، فهناك الكثير من الأعمال السينمائية شُكلّت وكُوّنت بأسلوب فلسفي، فموضوعات الفلسفة هي نفسها في السينما، ولكن لكل من السينما والفلسفة منهجه الخاص وأسلوبه في تمرير أفكاره وطرحها، فالفلسفة نجدها تعتمد على علم التأويل (الهيرمنيوطيقا)* أي تأويل القراءات إلى مفاهيم جديدة، بينما السينما في

1- رأس الماء عيسى: قراءة في جدلية العلاقة بين السينما والفلسفة، ص14.

2- بدر الدين مصطفى أحمد: فلسفة الفن والجمال، ص313.

* - **الهيرمنيوطيقا**: يقصد بها تفسير نصوص فلسفية أو دينية وبنحو خاص الكتاب (شرح مقدس) ،وتقال هذه الكلمة خصوصا على ما هو رمزي. أنظر:(أندريه لالاند: الموسوعة الفلسفية ، مج الأول، مادة الهيرمنيوطيقا، ص 555).

كتاباتها تعتمد على السيناريو والتمثيل أي تعتمد على الصورة[1] بمعنى أن العلاقة المتبادلة والموجودة ما بين الفلسفة والسينما لا تحتاج إلى برهان ذلك لأن برهان العلاقة هو الإبداع أولا، وثانيا عنصر الجمال هذا الأخير الذي يعد أحد فروع مبحث القيم والذي بدوره يشكل أحد المباحث الرئيسية في الفلسفة، أما السينما فيتمثل دور الجمال في كمالية الصورة هذه الأخيرة التي تكون قيمتها مرهونة بالأفكار التي تبدعها، ليشكل بذلك مرة أخرى رابط الاتصال الإبداعي و الجمالي بين الفلسفة والسينما.

1- رأس الماء عيسى: قراءة في جدلية العلاقة بين السينما والفلسفة،ص (15- 24).

المبحث الثاني: نشأة السينما الواقعية الجديدة وعلاقتها بالمفهوم الفلسفي.

"إن التحول من (الواقعية) القديمة إلى الواقعية الجديدة* جسد منعرجا هاما في تاريخ السينما، دولوز في بداية المؤلف الثاني المخصص لمسألة السينما، يبرز أنه ضمن الواقعية القديمة وبحسب الصورة- الفعل L'mage – action الوسائط لها حقيقة خاصة بصورة مسبقة، ولكنها حقيقة وظيفية، ومحددة وفقا لمتطلبات الوضعية أي ما تفرضه عملية المونتاج، لكن مع الواقعية الجديدة تتخذ الأشياء والوسائط حقيقة مادية مستقلة"[1] أي أن تحول الصورة السينمائية من الصورة القديمة إلى الجديدة شكل منعطف هام في تاريخ السينما، ونجم عن هذا التحول مولد سينما جديدة تتمثل في الواقعية الإيطالية الجديدة، حيث تعتمد هذه الأخيرة على وسائط وأشياء مادية، في حين على العكس نجد أن الواقعية القديمة (إحساس- فعل-عاطفة) قد اعتمدت على أشياء ووسائط ثابتة حقيقية ومحددة، خاصة بكل ما تفرضه عملية المونتاج لذلك فإن "إعادة صياغة الصورة السينمائية أصبحت هي مهمة المخرج الناقد، ففي غمرة حربين عالميتين تحولت صورة الواقع، فأشكل الواقع على الواقعية مما ترتب عليه مولد سينما واقعية جديدة في إيطالية وفي فرنسا ثم في ألمانيا"[2].و مفاد هذا أن تحول الصورة السينمائية من صورة حركة إلى صورة زمن قد بدأ لأول مرة في إيطاليا ثم تبعتها فرنسا وألمانيا، ونجد بأن هذا التحول يقوم به المخرج و الناقد.

---

* - **الواقعية الجديدة**: هي الواقعية المحدثة Néoréalisme ولدت هذه الحركة السينمائية الإيطالية أثناء الحرب متأثرة في وقت واحد بالسينما الواقعية الفرنسية وبالتقاليد الأدبية الحقائقية الإيطالية، تكون التفكير النقدي حول المجلتين "سينما" وبيانكو إي نيروا مع مثقفين قريبين من الحزب الشيوعي الإيطالي، في أواخر الفترة الموسولينية التي تميزت بإنتاج سينما التسلية، أخذت بعض الأفلام في الحسبان، دون نزعة مثالية، حقيقة إيطاليا الأخلاقية والاقتصادية أي هويتها الثقافية مثل أفلام أربع خطوات في الغيوم لبلازيتي حيث أتاحت فوضى الإستديوهات للسينمائيين أن يصوروا بالوسائل المتاحة وأن يفلتوا من رقابة النظام العام أنظر: (ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، مادة الواقعية الجديدة، ص(74،73)).

1-مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص (270،269).

2 - محمد مزيان: الفلسفة، السينما والزمان عند دولوز.

لذلك نجد أن الواقعية الجديدة هي اتجاه سينمائي تمتد جذوره إلى الثلاثينيات من القرن العشرين، وقد ظهر من خلال تأثير السينما السوفياتية وخاصة سينما العين والمدرسة الإنشائية الواقعية لسنوات (1930-1940)، وكذلك من خلال سعي الإيطاليين إلى اختراع أفلام بدون مركبات تقنية وبدون سيناريو[1]، كما ترجع نشأتها إلى الأزمة الاقتصادية التي شهدها العالم بصفة عامة وأوروبا بصفة خاصة، وذلك إثر انفجار الحرب العالمية الثانية في الأربعينات، هنا تعذر على منتجو السينما في إيطاليا دخول الاستوديوهات لأنه أصبحت كل مكونات البلاتو من مهندسين ومساعدين وإضاءة والكاميرا مؤجرة وهذا ما أدى بمنتجوا ومصورا ومخرجوا السينما إلى اقتراح حلول اقتصادية، تمثلت هذه الحلول في فكرة التصوير في البيوت والشوارع والطرقات، حيث واجهتهم صعوبات كثيرة إلا أنهم اجتازوها، وأصبحت السينما يطلق عليها فن الواقع، لأن الواقع يعتبر مادة التعبير السينمائي[2]، وهنا يظهر أن الاختلاف بين الواقعية القديمة والواقعية الجديدة تمثل في المفهوم ذاته وفي طريقة معالجته سينمائيا حيث أصبح كل من الواقعتين تنظر إلى الواقع بنظرة مختلفة عن الأخرى وبالتالي تسعى إلى معالجته بطريقة مختلفة عن الأخرى[3].

لذلك عرف هذا الاتجاه بمدى حرصه على الواقع والتمسك به والابتعاد عن الأساليب المعتمدة في الرواية و المسرح ،أو السينما التي تعتمد على اقتباس بعض أساليبها، ويعتبر Zavattini من أهم الذين اكتشفوا أن المقاومة والحرب في إيطاليا هي التي بموجبها أظهرت للسينمائيين مدى أهمية الواقع وخصوصيته، فزافاتيني يرى بأن السينما لها القدرة على الاتصال بالواقع والتمسك به في ديمومته وحيويته، وهذا ما جعله ينادي في الكثير من أعماله إلى ضرورة الربط بين الفن والواقع والابتعاد عن الأشكال

1- مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص(271،272).

2- موسى الخميسي: الموجة الثالثة في السينما الواقعية الإيطالية، مجلة آفاق سينمائية، عدد 153، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما.

3-مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص172.

السردية والتقنيات المعمول بها في الأدب لأنها تبعدنا عن الواقع والحقيقة التي نسعى إليها، ونجد من أهم الأعمال التي تنتمي إلى هذا الاتجاه.

1-bicy.alette 1944
2- rome ville ouverte 1945.
3-haterre trembe 1948.[1]

وعلى هذا الأساس فإن هذا النوع من السينما قد تميز بمجموعة من الخصائص، هذه الأخيرة شكلت الأزمة والحل للخروج من أزمة الصورة-الحركة نذكر منها.

1-**الوضع المشتت**: وهو الوضع الذي لم تصبح فيه الصورة وضع كلي وتركيبي، بل ترجع إلى وضع مشتت إلى جانب ذلك أصبحت فيه الشخصيات متنوعة، فمرة تكون هذه الشخصيات رئيسية ومرة تكون ثانوية، كما فقدت المدينة الطابع الاجتماعي المشترك بين الناس فأصبح كل فرد يعيش لحساب غاياته وحياته الخاصة.

2-**الروابط الضعيفة**: أي انكسار الخط الذي كان يجمع بين الأشياء والوقائع والمكان، وبالتالي أصبح الواقع واقع متفرق.

3-**الشكل-النزهة**: إن هذه الخاصية جاءت لكي تحل محل الفعل هذا الأخير الذي كان موجود في الواقعية القديمة، كما وجدت هذه الخاصية في هذا النوع من السينما الجديدة الشروط المنهجية والمادية لكي تباشر في تجديدها.

4-**الشعور بالكليشهات**: حيث تقوم هذه الكليشيهات على الجمع والحفاظ على الكل، لأن كل ما تحمله هذه الواقعية تجعلها تتحول من أدوار رئيسية إلى أدوار ثانوية، كما أضحت هذه الكليشيهات تختص بالفرد وذلك من خلال تشكيل العالم الخاص به ليصبح هو بدوره كليشيهات بصرية وسمعية.

5- **إدانة المؤامرة**: وهي التي ترى بأن سيطرة الكليشيهات على الداخل والخارج يعتبر مؤامرة لذلك وجب على السينما الجديدة أن تحارب هذا النوع من المؤامرة.[2]، ويؤكد جيل

1- حسن العمراني: الفلسفة والسينما.

1-جيل دولوز: الصورة-الحركة أو فلسفة الصورة، ص (274-278).

على هذا من خلال قوله «أن الواقعية الإيطالية الجديدة *le néo réalisme* هي التي اصطنعت الخصائص الخمس السابقة في وضع ما بعد الحرب، بما ملكت من تصورات ووسائل تقنية تتلائم مع المرحلة. ثم لحقت بها المدرسة الفرنسية التي استفادت من الجو الثقافي والفكري الذي ساد فرنسا بعد الحرب»[1] أي أن السينما الجديدة تتوفر على وسائل تقنية هذه الأخيرة منحتها الفرصة على إنتاج خصائص من اجل الخروج من الأزمة التي حلت بالصورة القديمة (صورة-حركة) ثم تابعتها المدرسة الفرنسية بعد الحرب لتكمل ما جاءت به المدرسة الإيطالية، ومن خلال هذا نجد أن الواقعية الجديدة قد "تجسدت من خلال بروز الوضعيات البصرية الخالصة وكذلك الصوتية، رغم أن الصوت المتزامن كان ناقصا في بداية الواقعية الجديدة، التي تتميز عن "الصورة-الفعل" للواقعية القديمة"[2] أي أن الواقعية الجديدة طبقت من خلال ظهور الوضعيات البصرية والصوتية، مع العلم انها عانت في بداياتها من نقص الإضاءة والصوت نظرا لأنها كانت تصور الفلم في الشوارع والبيوت، وبالرغم من أن "هيتشكوك" يرى في هذه الصورة نوعا من تتمة، ينبغي لها أن تمتد وتكمل المنظومة التقليدية (إحساس-فعل-عاطفة) فإن رواد الموجة الجديدة قد كشفوا فيها عن حاجة تكفي لكسر المنظومة بأكملها، وإلى قطع الإحساس عن امتداده الحركي وقطع الفعل عن الخيط الذي يوحده مع الوضع، وقطع العاطفة عن الالتحام أو الانتماء إلى الشخصيات"[3] أي أن هيتشكوك يرى بان الواقعية الجديدة هي تكملة للصورة القديمة (إحساس-فعل-عاطفة) لكن أصحاب هذه النزعة أي أصحاب الواقعية الجديدة رفضوا الموقف الذي اتخذه هيتشكوك فهم يرون بأن السينما الجديدة لن تكون تكملة للسينما القديمة بل تحولا لها، وبالتالي يجب قطع كل ما يربط أو يجمع بين الواقعتين، وهنا ستصبح الواقعية الجديدة فكرا ومفكرا، ومن خلال دراسة السينما الجديدة

2-حمود لخضر: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، ص180.

2- سمير الزغبي: الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=413821. 07-05-2014.

4-جيل دولوز: الصورة-حركة أو فلسفة الصورة، ص (284،285).

للواقع نجدها بأنها "لم تسعى نحو واقع واضح مقروء، بل نحو واقع غامض على الدوام بغية استكشافه وحل رموزه وهذا ما يفسر لجوئها إلى اللقطة الطويلة أو المرحلة le plan séquence عوضا عن المونتاج وهذا ما يسميه "بازين الصورة-الحدث أو الصورة الواقعة image fait"[1] أي أن الواقعية الجديدة تهدف نحو واقع غامض وذلك من أجل استكشاف خفاياه وحل رموزه ومشكلاته وهذا ما يوضح لجوئه إلى اللقطة الطويلة بدل المونتاج التي كانت تعتمد عليه السينما القديمة، فترتب عن كل هذا تسمية الصورة الجديدة بالصورة الحدث، حيث يؤكد أندري بازان أنه لا يمكن أن نعرف الواقعية الجديدة من خلال مضمونها الاجتماعي بل يمكن تعريفها من خلال المعايير الجمالية الصورية، وبالتالي هنا سنتمكن من معرفة شكل جديد للواقع، هذا الأخير لا يمكن أن نعيد إنتاجه لأنه أصبح واقع مستهدف، ولذلك نجد أن أندري بازان يرى بأن الواقعية الجديدة لم تكن متوقفة على ما تضمنته في بدايتها الأولى أو في إرهاصاتها الأولى لأنها تصنع واقع مادي صوري وهذا ما يسمى بالواقع المضاف.[2]

وحيث تظهر علاقة الواقعية الجديدة بالمفهوم الفلسفي من خلال إقرار جيل دولوز بأن المفهوم الفلسفي يعبر عن كل ما هو جزئي وفردي وهو مفهوم قابل للإستمرارية والتنوع في الزمان والمكان، حيث يستنبط هذا الأخير على مسطح المحايثة، أي من خلال هذا المسطح نشأت الفسلفة مفاهيمها، ومن خلال هذا يتبين لنا أن المفهوم عند دولوز ليس مفهوم مجرد ولا يرتبط بالعالم المثالي المطلق، بل يتعلق بالعالم المعيش الذي نعبر عنه على أنه مجموعة من الأحداث في نفس الوقت نجد أن الواقعية الجديدة تسمى بفلسفة الحدث فتظهر علاقة المفهوم الفلسفي بالواقعية الجديدة من خلال إقرار كليهما بالواقع أي أنهما يشتركان في الواقع.

1- حموم لخضر: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، ص 181.

2- مجموعة من المؤلفين، جيل دولوز سياسات الرغبة، ص (270، 271.)

المبحث الثالث: الإبداع والمقاومة عبر الفن والفلسفة.

يرى جيل دولوز بأن الافتقار إلى الإبداع والخلق في الماضي أدى إلى التقليد الأعمى، وللتخلص من هذا التقليد يجب أن يكون هناك إبداع، كما يجب مناداة الشعب بالقدوم والمقاومة* لأن هذه الأخيرة تعتبر طريقة من طرق الإبداع، لأن الإبداع هو المقاومة فنحن نبدع يعني نحن نقاوم.[1]

وفي حديث جيل دولوز على الإبداع والمقاومة نجده يربطهما بالفن والفلسفة.

1-**علاقة الإبداع والمقاومة بالفن**: هنا ينطلق جيل دولوز في فهمه للفن من خلال لجوءه إلى نتشة، فالفن عند نتشة وظيفته تحرير الحياة من كل ما هو مفارق متعالي، لأن الفن يقر الحياة والحياة تتضح في الفن، هذا ما جعله ينتقد التيارات الجمالية التي سعت إلى الفصل بين الفن والحياة، ومن خلال إتباع جيل دولوز لينتشة في الفن، نجده بأنه يدعوا إلى فن منفتح على الحياة، لأنه يعتبره هو الأداة الوحيدة التي ترسم أشكال الحياة، لذلك فهو يقر بأن الفن يجب أن يستشهد بالعالم المعيش وليس بالعالم المفارق، فغذاء العمل الفني تكمن في الوقائع التي يولدها، وهنا يرى بأن وظيفة الفن هي الإبداع، وبالتالي فهو يتوافق مع منطق الإبداع (الفن) وليس مع منطق العلة.[2]

فالفن حسب دولوز له القدرة على خلق عوالم افتراضية، وهذه الأخيرة لها أيضا القدرة على الالتماس والاحتكاك بالأحداث السياسية والإسهام في إبداعها، ومن خلال هذا الإبداع أصبح الفن يقف موقف النقيض من السلطة والعكس صحيح، لذلك أصبحت السلطة السياسية تدرك مدى أهمية الفن وقدرته على الإبداع والمقاومة على هذا النحو أصبح الفن يشكل عائق كبير أمام السلطة، لأنه يبعث روح المقاومة ويدعمها حتى ولو كان بطريقة

---

*- **المقاومة**:المقاومة قاومة مقاومة، قام له وعارضه ومنه مقاومة الأهواء أي معالجتها ومقاومة الجسم أي مناعته ومقاومة الظواهر الطبيعية للفرضية العلمية أي معارضتها، وتطلق على إحدى الكيفيات الحسية التي تتميز بها المادة عند إدراكها باللمس أو بالجهد العضلي. أنظر: (جميل صليبا:المعجم الفلسفي، ج2، مادة المقاومة، ص 407).

1- زهير الخويلدي: توقيع دولوز لمفهوم الفلسفة كإبداع.

2- مجموعة من المؤلفين جيل دولوز سياسات الرغبة، ص (217،223).

غير مباشرة، أي أن الفنان ليس بمقدوره خلق شعب فما يسعى إليه هو مناداته بكل قوته، وهنا نجد بأن إذا كان الشعب لا يمكن يخلق ذاته إلا عن طريق الألم، فإن الفن لا يمكنه أن يعمل إلا عن طريق المعاناة، حيث تمثل هذه الأخيرة المقاومة أي مقاومة الغير مرغوب فيه، ومقاومة التسلط، ومقاومة الحاضر[1] وفي هذا الصدد يقول جيل دولوز: «تغدوا الحياة مقاومة للسلطة، في الوقت التي تتخذ فيه السلطة من الحياة موضوعا لها».[2] بمعنى أن الحياة أصبحت لها القدرة على مواجهة السلطة ومقاومتها، وبمقاومة الحياة السلطة اتخذتها هذه الأخيرة موضوعا لها وجعلت منها موطنا وأرضا حصبة لتطبق أوامرها ونواهيها.

وبهذا يرى جيل دولوز أن الفنان لا يمكنه التعبير عن أي موضوع دون أن يدخل في علاقة مع ذلك الموضوع، وهنا يتبين لنا أن جيل دولوز في وضعه للعلاقة بين الذات والموضوع يتبع المنهج الظواهري.[3]

وفي حديث جيل دولوز عن الإبداع والمقاومة عبر الفن نجده بأنه جمع بين أربعة أشياء الصيرورة و الترحال و المقاومة والأسلوب، وهو يرى بأنه لا يمكن فصل بعضهم عن بعض لأن المقاومة تستدعي الصيرورة، والصيرورة في الأصل عملية ترحال والأسلوب صيرورة وترحال، وبالتالي يرى بأنها عملية لا تنتهي، وقد ربط في حديثه عن المقاومة عبر الفن بالصيرورة، لأن الصيرورة تعطي للفنان وجهة نظر مختلفة عما كان يراه من قبل.[4]

كما ربط الفن بالترحال لأن من وجهة نظر جيل دولوز أنه مادام الفن ذو طبيعة ثورية والفنانون هم بدورهم رحل يسعون إلى الإفلات، لذلك فالرحل يعتبرون أكبر

1- مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص (248، 249).

2-جيل دولوز: المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1987، ص 100

3-حموم لخضر: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، ص 207.

4- مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص (240، 241).

محارب للسلطة.[1]، لذلك فالترحال هو تجربة فريدة من نوعها تختلف عن كل التجارب لأنها تحتوي على كل ما هو جديد وكل ما هو غريب، وهذا ما يمكننا من خلق إمكانات جديدة للحياة، وإستراتيجيات جديدة للمقاومة، كل هذا راجع إلى الطريق الذي يسلكه والأرض التي نستكشفها من أول وهلة ومن أول لحظة[2]، كذلك نجد أن الفن قد ارتبط عند جيل دولوز بالأسلوب هذا الأخير يعتبر هو المنسق فمن خلاله يتم التركيب بين الأشياء والصور أي الجمع بينهم، وهو شبيه بالمونتاج السينمائي الذي يعتبر النموذج المناسب لعملية التركيب الفني، كما يرى جيل دون هنا بأن جوهر الفن هو الاستعارة وأساس الاستعارة هي الصيرورة لذلك نجد كلما تم الجمع بين الفن والصيرورة والترحال والأسلوب كلما سعى الفن إلى الانفتاح والتجديد.[3]

2-علاقة الإبداع والمقاومة بالفلسفة:

نجد بأن جيل دولوز يصرح هنا أن كما كان للفن القدرة على إبداع عوالم مضمرة أي مخفية (غير ظاهرة)، كذلك نجد أن الفلسفة أيضا لها القدرة على خلق عوالم افتراضية من أجل مواجهة السلطة ومقاومتها ومقاومة الحاضر،[4]ففي هذا الصدد نجد جيل دولوز يقول «نحن نفتقر إلى مقاومة الحاضر».[5] أي أن جيل دولوز يقر بأنه في ظل أشكال الدولة الديمقراطية، فإنه لا يمكن للفلسفة أن تستقر لأننا نفتقر إلى الإبداع والمقاومة.

حيث نجد أن جيل دولوز في حديثه عن المقاومة والإبداع عبر الفلسفة يربط هذه الأخيرة بالصيرورة فيقول جيل دولوز:« فالصيرورة دائما مزدوجة، وهذه الصيرورة المزدوجة هي التي تشكل شعب المستقبل والأرض الجديدة، على الفيلسوف أن يصير لا فيلسوفا

1- مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص 242.

2-حموم لخضر: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، ص 208.

3- مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص (235،233)

4- نفسه، ص 248.

5- جيل دولوز، فليكس غتاري، ماهي الفلسفة؟، ص 120.

حتى تصير اللا فلسفة أرض الفلسفة وشعبها»[1] ومفاد هذا أن الصيرورة هي ثنائية تجمع بين الفلسفة واللا فلسفة، وترى بضرورة أن يصبح الفيلسوف لا فيلسوفا، ومن هنا يمكن أن تصبح اللا فلسفة هي أرض الفلسفة و كل ما تتضمنه من شعوب، ففي نظره أن هذه الصيرورة ترتبط بالأقليات وليس بالأغلبيات، لذلك يتوجب علينا أن نصبح هنودا حتى يتمكن الهنود من أن يصيروا شيئا آخر، وأن نصير حيوانات حتى يصير الحيوان شيئا آخر، كما يجب علينا أن نصبح شعبا حتى يصير الشعب شيئا أخر.[2] ومن خلال مناداة جيل دولوز للصيرورة نجده يتنازل عن مفهوم الطوبائية، لأنها يعتبرها مفهوم دائما يستند إلى التاريخ، في حين يجد في الصيرورة أنها المفهوم الذي ليس له بداية ولا نهاية، ولا يستند إلى التاريخ، بالرغم من أنها قد ولدت فيه وبالتالي فهو يقر بأنها جغرافية أكثر مما هي تاريخية، فهي تمثل ثورات ومجتمعات المقاومة والإبداع على أرض مسطح المحاثية.[3]

حيث يشك جيل دولوز في كوجيتو التواصل ويرى بضرورة عدم الوثوق به، لأن التواصل ليس هو المجال المعرفي القائم على الإبداع والمقاومة بل ما يسعى إلى التضييق من مجال الخلق والإبداع ويقتله، فهو يرى بأن الهدف الأساسي لوسائل الإعلام هو الترويج والدعاية بالفلسفة من أجل الاستحواذ عليها وكسب المال، هذا ما أدى بجيل دولوز بالإقرار بأننا لسنا في حاجة إلى التواصل بل إلى الإبداع أي إبداع شعب جديد وأرض جديدة[4]

ومن خلال تصور دولوز للفلسفة نجدها بأنها تشترك مع الفن في الصنع والخلق والتكوين، مادام أن الفلسفة وظيفتها إبداع المفاهيم، حيث أصبحت فلسفته تسمى بفلسفة الانفتاح، وبالتالي أصبحت الفلسفة تتقاطع مع الفن، فبدأ ينظر للفيلسوف على أنه الفنان،

1- جيل دولوز، فليكس غتاري، ماهي الفلسفة؟، ص 122

1- جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ص 469.

2-جيل دولوز: فليكس غتاري، ما هي الفلسفة؟، ص (122،123).

3- جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ص 468.

وأصبحا يعملان وفقا للنسق المفتوح، هذا الأخير تحكمه الصيرورة، لأن هذا النسق هو قابل للتغيير وللتحول والإتيان بكل ما هو جديد.[1]

وفي هذا يقول جيل دولوز «غير أن كتب الفلسفة والأعمال الفنية تحتوي بدورها على قدر يصعب تخيله من المعاناة تجعلنا نستشعر مجيء شعب أنها تشترك في المقاومة»[2]. ومفاد هذا أن الفلسفة والفن يشتركان في المعاناة وهذه الأخيرة لا يمكن للمرء أن يتخيلها، وتقود هذه المعاناة إلى الشعور إلى إمكان وجود شعب، ولكي يوجد هذا الشعب لا بد من المقاومة والإبداع.

1 - مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، ص 250.

2 - جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ص 122.

خاتمة

وختاما ومن خلال ما تم تقديمه توصلنا إلى جملة نتائج وهي كالآتي:

- أن الفلسفة مع جيل دولوز قد عرفت حركة انتقالية من كونها كانت تبحث عن المبادئ الأولى والقصوى كما تصورها أرسطو أي كانت تعتمد على الصور إلى رؤية جديدة ومغايرة، حيث أصبحت فن قائم على إبداع المفاهيم كوظيفة لها في الحياة.

- أصبح المفهوم مع جيل دولوز يعبر عن الكثرة والتعدد، كما أصبح بمثابة صيرورة تخص علاقته بالمفاهيم الأخرى، تقع على المسطح ذاته وهذه المفاهيم بحاجة إلى شخصيات تصورية تساهم في إبداعها، فالمفاهيم ليست جاهزة بل ينبغي ابتكارها ونحتها وهذا ما يؤكد على الصداقة التي تجمع الفيلسوف بالمفهوم.

- إن الفلسفة مع جيل دولوز قد استوطنت 3 مرات مرة في الماضي في إطار اليونان ومرة في الحاضر في إطار الدولة الديمقراطية، ومرة في المستقبل في إطار الشعب الجديد والأرض الجديدة.

- إن جيل دولوز قد أعطى للسينما مكانة هامة في الحقل الفني مما جعلها تستحق الدراسة والبحث فيها، ربما بمظهر تتجاوز فيه باقي الفنون وذلك من خلال تأليفه لكتابين مهمين هما سينما (01) الصورة - الحركة و سينما (02) الصورة - الزمن، حيث يرى أنه ليس بصدد تأليف كتاب عن تاريخ السينما فما يسعى إليه هو محاولته لتصنيف وترتيب هذه الصور والدلالات.

- استند جيل دولوز إلى فيلسوفين مهمين في دراسته لموضوع السينما وهما تشارلز بيرس وبرغسون هذا الأخير الذي سعى لأن يكتب ويبدع مفاهيم تخص الصورة السينمائية من خارجها دون أن يخرجها عن مجالها الفلسفي.

- قسم جيل دولوز الصورة السينمائية إلى قسمين: 1- الصورة حركة هذا النوع من السينما يعطينا صور لأفراد يتصرفون تبعا للأحاسيس التي يشعرون بها ، أما النوع الثاني نجده يتمثل في صورة زمن أي الصورة البلورية هذه الأخيرة استبدلت المواقف الحسية بالمواقف البصرية والسمعية.

- خصص دولوز أدوات للتفكير السينمائي تتمثل في الكادر أو اطار الصورة والمونتاج واتجاهاته الكبرى ،هذا الأخير يعتبره دولوز الأساس في كل فيلم وهو القائم على ترتيب وتنسيق وتركيب الصور وإعطائها معنى ختامي لاصالها الى الجماهير المشاهدة.

- إن السينما بالنسبة لدولوز حقل إبداعي يحثنا ويحفزنا على التفكير شأنها شأن الفلسفة.

- إن السينما وسيلة من الوسائل الجديدة للتعبير الفلسفي وأن موضوعات الفلسفة نفسها في السينما ، لكن لكل منهما طريقتة الخاصة في تمرير أفكاره.

- باعتبار أن السينما ممارسة جديدة للصور والسمات فينبغي على الفلسفة أن تقوم بدور مهم وذلك من خلال إنشاء نظرية خاصة لها باعتبارها ممارسة مفهومية.

- لقد سعى دولوز إلى الجمع بين الفلسفة والسينما وألغى التعارض بينهما فمن خلال تصوره يرى بأن الفلسفة والسينما تشتركان في الإبداع أي أن الفلسفة تبدع المفاهيم والسينما تبدع الصور، وهنا أصبحت الفلسفة تتقاطع مع السينما وأصبحا يعملان وفقا للنسق المفتوح الذي يعتبر نسق قابل للتحول والتغير والإتيان بكل ما هو جديد.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ) المصادر:

1. جيل دولوز: فلسفة كانط النقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية، بيروت - لبنان، ط1،1997.
2. جيل دولوز: الاختلاف والتكرار، ترجمة وفاء شعبان، مركز دراسات الوحدة، بيروت – لبنان، ط1، 2009.
3. جيل دولوز: الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة ،ترجمة حسن عودة، وزارة الثقافة، دمشق،1997.
4. جيل دولوز: المعرفة والسلطة مدخل إلى قراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1987.
5. جيل دولوز: نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية، بيروت- لبنان، ط1، 1993.
6. جيل دولوز، فليكس غتاري: ما هي الفلسفة؟، ترجمة ومراجعة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، لبنان – بيروت، ط1، 1997.
7. جيل دولوز، كلير بارني: حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ترجمة عبد الحي أرزقان، أحمد العلمي، أفريقيا الشرق، بيروت- لبنان، ط2، 1996.

ب) المراجع:

1. أحمد الميناوي: جمهورية أفلاطون، إشراف أسعد بكري كوسا، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 2010.
2. بدر الدين مصطفى أحمد: فلسفة الفن والجمال، دار المسيرة، ط1، 2012.
3. جمال نعيم: جيل دولوز وتجديد الفلسفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2010.

4. جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 2008.

5. حيدر ناظم محمد: إشكالية الفلسفة من النقد الأركيولوجي إلى الإبداع المفهومي، قراءة في فلسفتي ميشال فوكو وجيل دولوز، دار الروافد الثقافية، بيروت- لبنان، ط1، 2015.

6. خالد المحمود: الصورة المتحيزة التحيز في المونتاج السينمائي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط1، 2011.

7. خميس بوعلي: جيل دولوز صورة الفيلسوف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014.

8. دانييل فراميتون: الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، ترجمة وتقديم أحمد يوسف، المركز القومي، القاهرة، ط1، 2009.

9. طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة 2، القول الفلسفي، كتاب المفهوم والتأثيل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، ط2، 2005.

10.عادل حدجامي: فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف، دار توبقال، الدار البيضاء، (المغرب)، ط1، 2012.

11.عمر مهيبل: من النسق إلى الذات قراءة في الفكر الغربي المعاصر، الدار العربية، بيروت، ط1، 2007.

12.مجموعة من المؤلفين: جيل دولوز سياسات الرغبة، تحرير أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 2001.

ج) **الموسوعات والمعاجم**:

1. إبراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983.

2. أندريه لالاند: الموسوعة الفلسفية، المجلد الأول، تعريب أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط2، 2001.

3. جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، تونس، 2004.
4. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، 1982.
5. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، 1982.
6. جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت- لبنان، ط3، 2006.
7. عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، الجزء الأول، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 1984.
8. لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين: الموسوعة الفلسفية، إشراف روزنتال – يودين، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت.
9. ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور.
10. مجموعة من الأكاديميين العرب: الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج، ج2، إشراف وتحرير علي عبود المحمداوي، تقديم علي حرب، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.
11. مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، دار أسامة، الأردن- عمان، ط1، 2009.

د) المجلات:

1. أحمد عبد الحليم عطية: في فلسفة الفن وجماليات السينما، مجلة أوراق فلسفية، العدد 15، 2006.
2. حيدر ناظم محمد: الفلسفة والسينما: مدخل إلى فلسفة الصورة، مجلة الفلسفة، العدد 15، الجامعة المستنصرة، 2017.
3. رأس الماء عيسى: قراءة في جدلية العلاقة بين السينما والفلسفة، مجلة اللغة والاتصال، العدد (18)، مختبر اللغة العربية والاتصال، ماي 2015.

4. رسول محمد رسول: ملاقاة العلامة قراءة في سيميائيات جيل دولوز، مجلة الكوفة، العدد 02، جامعة الكوفة، العراق، 2013.

5. موسى الخميسي: الموجة الثالثة في السينما الواقعية الإيطالية، مجلة آفاق سينمائية، العدد 153، وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما.

هـ) الرسائل الجامعية:

1. لخضر حموم: الفلسفة والفن لدى جيل دولوز، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة الجزائر (-2- بوزريعة)، 2012/2011.

2. محمد عبد الفتاح طه: طبيعة الدور التعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة الشرق الأوسط، 2016.

و) المقالات:

1. حسن العمراني: الفلسفة والسينما.
https://www.aljabriabed.net/n49_13aarib.htm

2. زهير الخويلدي: توقيع دولوز لمفهوم الفلسفة كإبداع.
http://elaph.com/Web/ElaphLiterature/2007/5/237591.htm

3. سمير الزغبي: جيل دولوز ولحظة البدء، تفكير الفلسفة في السينما.
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=446008.

4. سمير الزغبي: الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية.
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=413821

5. كمال الزغباني: الفلسفة والسينما في فكر جيل دولوز.
http://thaqafat.com/ 2017/11/85578.

6. محمد مزيان: الفلسفة، السينما والزمان عند دولوز.
www.nizwa.com

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ- د
الفصل الأول: الفلسفة إبداع المفاهيم	
المبحث الأول: ايتيمولوجيا مفهوم الفلسفة ووظيفتها عند جيل دولوز.	**06**
المبحث الثاني: المفهوم، خصائصه، وشروط إبداعه.	**12**
أولا: ماهية المفهوم.	**12**
ثانيا: خصائصه.	**16**
ثالثا: شروط إبداعه.	**19**
المبحث الثالث: الفيلسوف والمفهوم.	**26**
المبحث الرابع: الشخصيات التصورية والجغرافيا الفلسفية.	**29**
أولا: الشخصيات التصورية (المفهومية).	**29**
ثانيا: الجغرافيا الفلسفية.	**33**
الفصل الثاني: السينما: كتابة بالصور وأفاق للتفكير الفلسفي	
المبحث الأول: السينما ومفهومها عند جيل دولوز.	**38**
المبحث الثاني: الصورة السينمائية وأنواعها.	**44**
المبحث الثالث: أدوات التفكير في السينما.	**48**
أولا: مستويات الصورة – حركة.	**48**
ثانيا: المفاهيم المساهمة في تشكيل السينما.	**50**

الفصل الثالث: علاقة الفلسفة بالسينما.	
المبحث الأول: من إبداع المفاهيم إلى إبداع الصور عند جيل دولوز.	60
المبحث الثاني: نشأة الواقعية الجديدة وعلاقتها بالمفهوم الفلسفي.	67
المبحث الثالث: الإبداع والمقاومة عبر الفن والفلسفة.	72
خاتمة	79-78
قائمة المصادر والمراجع	84-81
فهرس المحتويات	87-86

تم بحمد الله