مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ **ISSN:** 1112- 7872
E-ISSN: 2600-6162
مجلد: 20 عدد: 01 سبتمبر 2024
العنوان: السينما والابداع: بين الامتاع والاقناع ص.ص. 48- 76

السينما والابداع: بين الامتاع والاقناع

مراد بوغاري[1]، هواري حمادي[2].
1-جامعة معسكر /مخبر الدراسات الفلسفية وقضايا الإنسان والمجتمع في الجزائر ، جامعة ابن خلدون –تيارت-
boughari.mourad@univ-mascara.dz
2- جامعة معسكر،
houari.hammadi@univ-mascara.dz
تاريخ الإرسال: 2024/03/09 ؛ تاريخ القبول: 2024/04/13

Cinema and creativity: between enjoyment and persuasion

A Bougari, B. Hammadi .

Abstract: If beauty is the idea or the "meaning" then art is the "tool" that brings this beauty out of existence by force and into existence in action. anyone who examines philosophical thought can detect this troubled relationship between art and philosophy, as the question of the relationship between them has always been an ambiguous question filled with conflict. and the same situation is no different for cinema as a contemporary art form that presents itself strongly in post-modern philosophy and forces philosophy to contemplate and think about it. because cinema differs from other means of communication, as it imposes a communicative reality that cannot be avoided or ignored, whether its communicative language is hidden or very clear at other times
.In this article, we will try to examine the possibilities of convergence between two fields, in the first of which the concept is created (philosophy), and in the second of which emotions and feelings emerge (art - cinema), as proposed by

Gilles Deleuze. and this is done by considering philosophically the artistic and cognitive tools that cinema possesses, including linguistic mechanisms and rhetorical strategies, such as narration, dialogues, images, gestures, and body language; and an attempt to explore its value and aesthetic effects and their relationship to communicative action, as well as examining the philosophical and ideological perceptions that constitute cinematic artistic awareness.
Keywords: cinema **;** philosophy **;** art **;** image **;** creativity.

الملخص:
إذا كان الجمال هو الفكرة أو "المعنى" فإنَّ الفن هو "الأداة" التي تخرج هذا الجمال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. والمتفحص للفكر الفلسفي بإمكانه أنْ يستشف تلك العلاقة المضطربة بين الفن والفلسفة، فلطالما كان سؤال العلاقة بينهما سؤالاً ملتبساً يشوبه التضارب. والحال نفسه لا يختلف بالنسبة للسينما باعتبارها لوناً فنياً معاصراً يقدم نفسه بقوة في فلسفة ما بعد الحداثة ويُرغم الفلسفة على تأمله والتفكير فيه. كون السينما دوناً عن وسائل الاتصال الأخرى تفرض واقعاً تواصلياً لا يمكن تلافيه أو تجاهله سواء كانت لغتها التواصلية مضمرةً أو صارخة في أحايين أخرى.
وسنحاول في هذا المقال أن نبحث في ممكنات التلاقي بين مجالين يبتدع في أولهما الأفهوم (الفلسفة)، وبثانيهما ينبجس الانفعال والأحاسيس (الفن - السينما) كما طرح جيل دولوز. وذلك بالنظر فلسفياً في الأدوات الفنية والمعرفية التي تحوزها السينما من آليات لغوية واستراتيجيات خطابية، كالسرد والحوارات، والصورة والإيماءات وكذا لغة الجسد؛ ومحاولة استشفاف تأثيراتها القيمية والجمالية وعلاقتها بالفعل التواصلي، وكذا بحث التصورات الفلسفية والإيديولوجية التي تشكل الوعي الفني السينمائي.

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

الكلمات المفتاحية: السينما؛ الفلسفة، الفن؛ الصورة؛ الإبداع.

.

مقدمة:

لطالما كانت مهمة الفلسفة الأولى وديدنها عبر تاريخها في مختلف العصور، هي "إعادة النظر" في كل شيء عبر التشكيك الذي يفضي إلى شيء ومن ثمة مساءلة كل شيء، سعيٌ نحو التجدد والفلترة، ذلك التعنت الهادف المرن، والتمرد الشهي على كل دوغما تبغي لذاتها التوسع والتجذر. إعادة النظر تلك كمنقبة تسم تاريخها الطويل، قد تلقفتها السينما وتبنتها بلبوس جديد: "كتابة بالصور".

عالمنا الحالي يمتاز بحركية لا متناهية في التطور المتسارع جداً، لكن الملاحظ أن وسائل الاتصال الجماهيري هي أكثر ما يغشاه باعتبارها وليدة هذا الحراك التكنولوجي الرهيب، والتي تصنع مما نعيشه اليوم زمناً للفكرة المصورة وعصراً للصورة المفكرة. لكن مقاربتنا هنا تُعنى أساساً بالصورة المتحركة أي "السينما".

هذه المقاربة أو التفكر الفلسفي في السينما هو أحد رهانات فلسفة ما بعد الحداثة، باعتبار السينما عالماً جديداً لم يُتطرَّق إليه قبلاً، وما ساعد على إمكان ذلك هو طابع الفلسفة المعاصرة التي تأسس بنيانها على اقتحام الجديد واستحضار الغائب والمستبعد، واستظهار المستتر والمتقنع.

وإذا وضعنا في الاعتبار أن اللغة كانت الرهان الأساسْ للفلسفة المعاصرة دون شك، فالسينما عن حق هي أفخم الأشكال الإبداعية لها، بحيث تُظهر قدرة الإنسان الجبارة على التعبير عن وجوده، فهي لا

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

تكتفي بإبراز البعد الأنطولوجي من خلال النسخ المباشر للواقع الإنساني فقط، بل تتجاوز ذلك إلى خلق عوالم جديدة تساعد على فهم هذا الواقع وإثرائه وإضفائها أبعاداً أخرى كالإتيقي والإستيتيقي وحتى الهيرمينوطيقي. هذا الأثر أو الانعكاس التقني والفني الكبير للمادة الفيلمية يسترعي اهتماماً فلسفيا بأشكلتها ومساءلتها؛ فإذا كانت الصورة المتحركة تكشُّفاً قيميا ووجوديا للعالم والآخر اللذين قد يتقنعان وراءها في كثير من الأحيان، فكيف يمكن أن نفكر فلسفيا عبر مجال مرئي للأفكار حتى نصل للامرئي منها والمسكوت عنه؟

ومن أجل ذلك سنطرح بعض الفرضيات المرتبطة بإشكال هذا المقال والتي تحوم حول:

ـ مدى فاعلية الخطاب السينمائي في خلق الحوار الإنساني، وعدّ السينما مجالاً خصباً للتلاقح الفكري والثقافي.

ـ السينما كرافد فني ومعرفي، وناقل أساسي للثقافة ومثري للبحث الفلسفي.

ـ الأثر الفلسفي للصورة السينمائية بمعنى: السينما بين خلق، طمس، وتحوير المفاهيم.

ـ جمالية الصورة السينمائية وأثر الفعل التواصلي ـ الظاهر والمضمر ـ فيها.

وقد اعتمدنا المنهج التحليلي، وفق مخطط بحث يتضمن الخطوات التالية:

ـ مقدمة: عرفنا فيها بالبحث من حيث مدخله وسياقه وإشكاليته...

ـأرضية مفاهيمية نستعرض فيها المفاهيم الكبرى للبحث.

ـ كرورنولوجيا السينما: (في البدئ كان الصورة، في البدء كان النور).

ـ إرهاصات وسبل التأسيس لفلسفة السينما: (نحو الميتافيلم، صوب الفيلوسينما).

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

ـ فلسفة في السينما، وسينما للفلسفة: (من الترفيه الفارغ إلى التفكير الفاره).
ـ خاتمة. عرضنا فيها خلاصة القول الذي نفتح بها آفاق جديدة للبحث في موضوعنا الذي تتنوع وتتعدد الدراسات في ميدانه.

ـأرضية مفاهيمية: نحاول في البداية أن نحدد مدلولات المفاهيم الكبرى لموضوعنا وهي:

ـالسينما:

السينما أو ما يعبر عنه بالصورة المتحركة، أي خلاف للصورة الفوتوغرافية بتميزها بالحياة المنبعثة من ربط الحركة والزمن، "هي تلك الصور المتحركة التي تظهر على شاشة دُور العرض، داخل ذلك الإطار المستطيل الأفقي الأسود في ظلمة تحيط المكان بالكامل، حتى نراها زاهية جميلة كبيرة متسعة. أو الصور السينمائية هي تلك الصور الثابتة المتلاحقة التي تتحرك بسرعة 24 صورة في الثانية الواحدة، سواءٌ في التقاطها بالكاميرا أو العرض السينمائي". (سعيد شيمي، 2013: 13)

ناهيك عن أنه يمكن القول أن "الصورة المرئية هي تمثيل محسوس ومشخص للعالم، وتتميز عن الصورة البلاغية واللغوية، ذات الطاقة التخييلية المجردة، بطابعها المرئي والبصري والسيميائي. ويعني هذا أن الصورة البصرية صورة سيميائية وأيقونية بامتياز، يتداخل فيها الدال والمدلول والمرجع لتشكيل الصورة العلامة". (جميل حمداوي، 2020: 11) أي أن السينما تشكل عبر صورها المتحركة "لغة" "ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى، ومن هنا تتأتى السينما بالضبط من حيث إيحائها وبإلحاح بفكرة وجود لغةٍ من نوعٍ جديد، اللغة التي تحوي في ذاتها

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

إبداعَ واقع مجزأ والتي هي ذاتها محتواة داخل العمل الإبداعي الفني". **(**قدور عبد الله ثاني ، 2004: 225**).**

-الإمتاع:

-لغة: من المتعة والمتع. و"أمتع بالشيء وتمتَّع به واستمتع: دام له ما يستمده منه. والمتاع: السلعة، وقيل: المنفعة وما تمتَّعتَ به. ومتَّعَ الشيء: طوَّلهُ". (صالح العلي الصالح ، د,س، :611).

- و"لقد جاء لفظ (الاستمتاع) ومشتقاته في القرآن الكريم ستون مرة، وأصل الاستمتاع لغة يساوي أو يعنى: التلذذ والانتفاع (...) وهنا يقرر الإسلام صور الاستمتاع في جميع جوانب الحياة سواء العادية أو الاجتماعية الخاصة بجميع جوانب المسلم، كما تأتي أيضاً السنة النبوية المطهرة لتكمل مسيرة القرآن بوصفها المكملة والمتممة والمفسرة للقرآن؛ ولهذا أقر الرسول الاستمتاع بصورة أكثر عملية". (أحمد فاضل عباس حجي على الكوت، 2018، 218).

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

- اصطلاحا وبالضبط في المدلول الفلسفي، يتباين النظر للمتعة من أوجه عدة، لكن يمكن أن ندرج هنا التصور الأرسطي، حيث "ارتأى أرسطو أن المتعة هي التحقيق الكامل لقدرات الكائن الحسي الطبيعية، حين يعمل على مواضيعه المناسبة. يرى أرسطو ان من يستمتع بشيء يعي تلك الحقيقة. من شأن هذا أن يجعل من الطبيعي افتراض أن من سيختبر متعةً يعتقد أنه يحققها في ظروف مواتية، وهذا صحيح في حالة من يحققها وباطل في حالة غيره". (تد هوندرتش، د. س : 869).

والمتعة المقصودة في هذه الدراسة هو الجانب الجمالي في المشاهدة للفيلم من خلال ما يثيره لدى المتفرج من مشاعر وتساؤلات؛ إذْ يحدد البعض دور السينما في توليد نوع من المتعة أو اللذة، مركزين خصوصاً على ما يسمى "المتعة البصرية". المرتبطة بالذوق الجمالي لدى المشاهد، إذ تعد الغاية القصوى لهذا الفن الجماهيري الذي قوامه الفرجة.

الإقناع:

من اقتنع، يقتنع، اقتناعاً فهو مقتنع. وهو "الإقبال بالوجه على الشيء. يقال: أَقْنَعَ لهُ يُقنِع إقناعاً. والإقناع: مدُّ اليد عند الدعاء". **(أحمد بن فارس، 1979: 32)** وفي ذلك تتعدد التعريفات وتتنوع!

ويشار إلى أنه "ينبغي التفريق بين دلالتين في هذه الكلمة: إحداهما تسجل تبدلاً، وثانيتهما نتيجة. الأولى أقدم: إنها واقعة الإقناع أو الاقتناع. الثانية أحدث: إنها الحكمُ عينه المُقتَنَعُ به. الأولى تُشدِّد بنحوٍ خاص على الطابع العقلي والمنطقي؛ الثانية تفسح مجالاً لتدخل الاعتقاد" **(أندريه لالاند، ، 2001: 230)** الذي يعني التسليم بالأفكار، والقائم على اعتبارات اجتماعية ونفسية وأخرى عقلية.

وفي هذا المقال يقترن الإقناع السينمائي بالتأثير في المشاهد بغسيل الدماغ من أجل طمس الحقائق وتشكيكه في أسسه ومعتقداته، وتوجيه تفكيره بما يخدم مصالح آخرين على حساب المستهدفين.

-كرورنولوجيا السينما (في البدء كان الصورة، في البدء كان النور):

لا شيء يولد من العدم! هنالك دوماً بدايات أولى منتكسة تقود فيما بعد إلى النجاحات. الحال ذاته ينطبق على ميلاد السينما ونشأتها. فقد جاءت نتيجة تراكمات وتضافر جهود عديدة مختلفة في بقاع متفرقة، من خلال اختراعات علمية غير مكتملة تواترت حد الوصول إلى ما هي عليه اليوم، ولزالت تزدهر في حركة وفي صيرورة مبهرة.

ومن أجل وعي لحظة الإنبجاس ورحلة السيرورة تلك فلا بد أن نلقي نظرة على بدايات الصورة المتحركة، وسبر التاريخ والجغرافيا فيها على السواء، في محاولة للإمساك بأحد خيوط فهمها المتمثل في كرونولوجيا السينما، من خلال ما ارتأيناه بعرض طرحين شائعين يتعارضان في هذا الصدد حول أحقية الانطلاق وشرعية المولد. أولهما يعزو للعالم الأمريكي الشهير توماس أديسون اختراع السينما، كما يزعم الكثيرون أنه يؤرَّخ لها ابتداءً من أعمال هذا الرجل، حيث تمكن في العام 1892م من اختراع جهاز يسمى "الكينيتوسكوب" (Kinetoscope)، وهو: "صندوق يعرض بداخله للفرد الواحد شرائط قصيرة لرجلين يتصارعان أو مباراة ملاكمة (...) وهو لعرض الصور، لا يسمح إلا لشخص واحد بمشاهدة هذه الصور الحقيقية المتحركة".(شيمي سعيد، 2013: 20)

أما الطرح الآخر فيرى بأنه "يؤرَخ لمولد السينماتوغراف بالأخوين الفرنسيين أوغيست ولويس لوميير في يوم السبت 28 ديسمبر

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

1895م، عندما عرضا على جمهور باريس لأول مرة شرائط من الأفلام يصل طولها حوالي 20 دقيقة، لاختراعهما الصور المتحركة، حيث تم في المبنى رقم 14 شارع كوبسين في بدرون مقهى الغراند كافيه وكان يسمى الصالون الهندي، جُهز المكان ليصبح أول صالة عرض سينمائية؛ ولهذا يؤرخ بهذا التاريخ لمولد السينما".(شيمي سعيد، 2013: 20 – 22)

وبين هذين الطرحين المتعارضين زمنيا ومكانياً في تحديد تاريخ ميلاد السينما ومَنشئها الحقيقي، وجب إزاحة هذا اللبس، حيث ظهر أولا جهاز أديسون (الكينيتوسكوب) في الولايات المتحدة الأمريكية في تقارب زمني مع ظهور سينماتوغراف الأخوين لوميير: أوغيست ولويس، في فرنسا. إلا أن الراجح هو الانتصار الدائم للروايات التي تحكي واقعة هذين الأخيرين في مسألة بداية السينما سنة 1895م، والتي تحتفي بلحظة عرض فيلم الإخوة لوميير "وصول قطار إلى المحطة" إعلانا لميلاد السينما، وذلك لأنه "بينما تم في فرنسا العرض جماهيريا في صالة – ولهذا يؤرَخ للسينما من العرض الأول الفرنسي – كان اختراع أديسون يعرض لكل فرد على حدة". (شيمي سعيد، 2013: 34)

لكن قبل الخوض في هذه المقاربة لنعرج نحو التوسع بعض الشيء في ضبط مفهوم السينـما (Cinema) الذي أدرجناه سابقاً. حيث تعرف السينما على أنها "اختصار لكلمة (Cinématographe)، أي التسجيل الحركي، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما)، وعرضها (حفلات سينمائية)، وقاعة العرض (ذهب إلى السينما)، ومجموع

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما)". (جورنو ماري تيريز، د.س: 16)

وعطفاً على لفظ سينما المشتق من (Cinématographier)، فمعناه الكتابة بالصور أو "هو التدوين بالحركة. نكتب فيه بالحركات.كل أنواع الحركات، مثلاً تلك التي تتعلق باللقطة (Plan)، حركات الممثلين والأشياء المتنقلة، الأضواء، الألوان، التأطير، البؤرية (La focale)، وتلك التي تتعلق بالمتتالية (Séquence): كل هذا أيضاً وزيادةً على، الوصلات (Raccords) (المونتاج) والتي تتعلق بالفيلم، والتقطيع نفسه. وفوق أو من خلال كل هذه الحركات، تأتي حركة الصوت والكلمات، لتنتظم معها".(ليوتار جان فرانسوا، 2016: 93)

وبالتالي فإن السينما تتشكل من متواليات صورية، كل صورة منها تقدم معنى دلالي خاص بها، فكل العناصر الدلالية المهمة للخطاب السينمائي تجتمع داخل متوالية سمعية بصرية تسمى الفيلم. وتجب الإشارة إلى لفظ سينماتوغراف (Cinématographe)، الذي تختصر منه كلمة "سينما"، "ومعناه الحرفي "كاتب" الحركة، أو مسجل الحركة (...) والجذر "غرافن" (graphein) من اليونانية والذي يعني "كتب"".(جورنو ماري تيريز، د.س: 18)

تعد السينما وسيلة تعبير جماهيرية، تعيد رسكلة الحياة، وإنتاج الواقع والحقائق في قالب فني مبهر، بتوسل تقنيات خاصة بها؛ وتتسم بشموليتها كونها تحوي مختلف الأجناس الفنية: الرسم، التصوير الفوتوغرافي، الموسيقى، المسرح إلى غير ذلك. ولهذا يطلق عليها "الفن السابع" وهو "كل ما يتعلق بحِرفيةّ الفن السينمائي من قواعد وأصول واصطلاحات خاصة بتسجيل الصور المرئية المتحركة

وطريقة عرضها على الجمهور". (عمر أحمد مختار، 2008: 1746)

وفنٌ سابع كونها نتاج تجميعة ست فنون أخرى وتمازجها، هذه الفنون تتمثل في (الرقص، الرسم، الموسيقى، الشعر، النحت والعمارة). حيث تلتحم وتتداخل في السينما، فيشكل السينماتوغراف خلطةً مع الفنون التي سبقته تاريخياً محققا عملا فنيا متفرداً ومنقطع النظير موجها لشريحة عريضة من الجماهير؛ وتشير الدراسات إلى أن الناقد الفرنسي إيطاليّ الأصل "ريتشيوتو كانودو (Ricciott Canudo)" هو أول من كنىَّ السينما بالفن السابع، "لأن العمارة والموسيقى وهما أعظم الفنون مع مكملاتهما من فنون الرسم والنحت والشعر والرقص، قد كوَّنوا حتى الآن الكورال سداسي الإيقاع للحلم الجمالي على مر العصور. ويرى أن السينما تجمل وتضم وتجمع تلك الفنون الستة، وأنها الفن التشكيلي من طبيعة الفنون التشكيلية، ومن طبيعة الفنون الايقاعية في نفس الوقت، ولذلك فهي "الفن السابع"".(مجدي مرسي أحمد كامل وهبة، 1973: 313)

ويمكن الاستزادة بتوضيح أن تسمية "‹‹سينماتوغرافيا›› – الصور المتحركة، جاءت من الكلمة اليونانية ‹‹فوتوغرافيا››، وتعني ‹‹كتابة النور››".(الزبيدي قيس، 2013: 23) وبهذا فإن أول مكونات السينما الأساسية هي "الفوتوغرافيا"، والتي مكنت الأولى من تحويل فردانية الفن إلى فرجة جماهيرية، ولذا نسمع كثيراً عن اعتبار السينما فنا جماهيريا. وتعد الكاميرا ضمان الفوتوغرافيا ومصدرها الوحيد، وبالتالي تحسب على أنها الوحدة الأساس للسينما وأداتها الأولى، حيث أن "الكاميرا جهاز التصوير الضوئي المتتالي وبالجملة الذي تم إنجازه في نهاية القرن التاسع عشر على يد الأخوين لوميير (Lumiere)، وقد سمي الجهاز "المسجل السينمائي"، ثم أعاد الأمريكان تعميده تحت اسم كاميرا".(جورنو ماري تيريز، د.س: 12)

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

وقد شهدت هذه الآلة تطوراً وتغيرات تقنية مع التقدم الحاصل الذي واكبته. لتصل اليوم إلى نوعية "الكاميرا الرقمية"، الأكثر تطورا والأخف وزنا. ناهيك عن أنواع عن أخرى تستخدم في صناعة السينما والتي مكنت من تطوال مدة الفيلم المنتَج والمعروض، بعد أن كان قصيراً لا تزيد مدته عن دقيقتين على الأغلب؛ كما بات في مقدرتها إبطاء الحركة أو تسريعها، ورصد التفاصيل المتسارعة والمتفلتة بدقة لا متناهية. أي الانتقال من الصورة الثابتة "الفوتوغراف" إلى المتحركة "السينماتوغراف".

عطفا على التحول من الثبات إلى الحركة في الصورة، فإن حركةً أخرى قد حولت ثباتاً آخر لينتج حركة أكثر حيوية وأكثر انسيابية! في سياقٍ مسَّ السينما في الصميم، حيث أنه "حتى العام 1908م كانت الكاميرا ثابتة تلتقط المناظر عن بعد أو من مسافة متوسطة دون التوكيد على التفاصيل، وكان المشاهدون يرون صور المناظر والممثلين كما لو كانوا على خشبة المسرح".(الدليمي عبد الرزاق محمد، 2012: 40) وهنا كانت لحظة ميلاد اللقطة القريبة التي تملأ الشاشة وتبرز التقاسيم والتفاصيل الدقيقة للأشخاص وللأشياء. فأمكن الحديث عن الأطر والكادرات في العمل السينمائي. وعليه، لا بد من الإقرار بمدى أهمية هذا التغيير، فثبات الكاميرا فرض تصويرا من موقع واحد وزاوية محددة. وبالتالي خلق تصورات مشابهة لذلك، في تواز صارخ للرؤية الذهنية والعملية التقنية.

يلاحَظ من تتبع المسار التاريخي للسينما أنها مرت خلال تكوينها بقفزات أو تحولات، أو لنقل "نقلات"! لماذا نسميها نقلات؟! لأنها نقلت صناعة السينما كفن من مستوى معين إلى مستوى آخر أعلى. خذ مثلا الانتقال من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة؛ أُعتبر إدخال الصوت ثورة حقيقية آنذاك غيرت السينما جذرياً. فقبلاً أُعتبرت الكاميرا بإنتاجها للفوتوغراف أساسا للسينما، ثم بعد زمن جاء

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

‹‹الفونوغراف›› أو بمسماه حينها "الحاكي"، أو "المايكروفون" بالمسمى الأحدث، ليزاحمها الموقع، فيضفي الصوت قيمة جمالية مُثلى للسينما. إلا أن هذا الأمر لاقته مشاكل عدة اعترضت عمل صناع الأفلام، سيما ما تعلق بقضية تزامن الصورة والصوت! حيث حاول توماس أديسون - "الذي ينسب إليه الأمريكان اختراع فن السينما، إضافة إلى اختراع الحاكي ‹‹الفونوغراف›› - أكثر من مرة إضافة الصوت إلى الفيلم، عن طريق تشغيل الحاكي بشكل موازٍ مع آلة العرض، لكنه لم يحقق النجاح المطلوب".(الزبيدي قيس، 2013: 15) لكن سرعان ما تم حل ذلك بفضل وسائل تقنية جديدة مكنت العمل السينمائي من موازاة الصوت والصورة، وتماشيهما المتصل؛ لتشكل آلة التصوير مع الميكروفون وسيطا تعبيريا ثنائياً (فوتوغرافي/فونوغرافي). ليثبت "استعمال الصوت بما فيه الكفاية أنه لم يأتِ لهدم وإلغاء العهد القديم السينمائي، بل جاء ليتمه (...) تناسقٌ كامل بين الصورة والصوت. نشعر بوجود فن وجد توازنه الكامل".(بازان أندريه، 1968: 145 – 147)

وبعد مرحلة الصوت، دخلت السينما مرحلة المضامين المغايرة في النص السيناريستي بعد أن كانت سينما استعراضية، تعتمد الرقص والموسيقى في صخب جانح، أغلب الظن أنه كان جراء المرحلة الفارطة التي انبهر الناس بها! وهي مرحلة إدخال الصوت على الصورة المتحركة كما أفدنا. من ثمَّ جاءت حقبة جديدة مثلت نقلة أخرى جديدة رفعت السينما إلى مستوى آخر، وهي إضفاء "الألوان"! والتي أضافت بعداً جمالياً بصرياً أخاذ ولَّد تصورات مغايرة تماماً لفترة سينما الأبيض والأسود. بعد ذلك تقتحم السينما عالم التكنولوجيات حيث تستخدم ما يصطلح عليه السي جي أي (CGI) مختصر (Computer-Generated Imagery) أي إنتاج صور

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

كومبيوترياً (بالكومبيوتر)، وكان ذلك بأواخر التسعينات؛ هذه التقنية مكنت صناع السينما من عمل وحوش، ديناصورات، وصحون طائرة، وغير ذلك مما لا يمكن تخيل الحصول عليه، خاصةً بفئة أفلام الخيال العلمي. لتصل اليوم إلى مرحلة الإبهار في كافة جوانبها البصرية والسمعية، من استعمال للمؤثرات بشتى أنواعها في درجة عالية من التقدم والإبداع؛ واستعمالٍ للمونتاج المبتكر والمتنوع الذي يضفي على العمل رشة جريئة من الروعة والإبداع، ويجعله تحفة للناظرين.

-إرهاصات وسبل التأسيس لفلسفة السينما (نحو الميتافيلم، صوب الفيلوسينما):

الحديث عن فلسفة للسينما، يقتضي افتراض إرهاصات لذلك دون شك، فظهورها اعتمد بشدة على "الفلسفة التحليلية وعلم الجمال، وعلم النفس المعرفي".(سينربرنك روبرت، 2021: 16) وغيرها من الحقول المعرفية والفنية. فمن برغسون وميرلوبونتي، مرورا بستانلي كافيل وبازان، وصولاً إلى دولوز وجيجيك، انتهاءً بالمراجعين ونقاد السينما اليوم؛ تقريباً سيكون هذا مسارَ رحلة التحول السينماوي الذي قطعته كشوط معتبر إلى فكر جاد أو بالأحرى نحو "حكمة صُوَرية".

ولنستهل الرحلة من بواكير المعالجة الفلسفية للسينما، حيث نجد السيد برغسون، الذي يمكن أن نطفق به الحديث، حيث تطرق في كتابه "التطور الخلاق" إلى التأكيد على الميكانيزم السينماتوغرافي للوعي، والذي يبتغي من خلاله تسليط الضوء على عاهة إدراكية تتعلق بالحركة! فما يتبدى لنا ظاهرياً ما هوى سوى صور ثابتة متعاقبة ومتوالية لا غير، وبالتالي يقدم قدحا لما أسماه "الوهم السينماتوغرافي"، والذي يبين حسبه أن فهمنا للأشياء هو فهم سينمائي قائم على التقطيع والتجزيء وليس الديمومة؛ مثلا حفظ قصيدة

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

يستدعي منا تجزئتها بيتاً بيتاً إلى أن نستوعبها. فيعبر عن أزمة الديمومة في إدراكنا للحركة ووعيها قائلاً: "وسواءٌ أفكرنا في الصيرورة، أم عبَّرنا عنها بالألفاظ، أم أدركناها حسياً، فإننا لا نفعل في جميع الأحوال إلا شيئا واحدا، وهو تحريك جهاز سينمائي داخلي. وخلاصة القول: إن آلية معرفتنا العادية ذات طبيعة سينمائية".(دولوز جيل، 1997: 06)

في ذات المسعى والتوجه، كذلك نجد مارتن هايدغر والذي "أدان السينما والتصوير الفوتوغرافي، لكونهما جزءاً من عملية اختزال الفن في مصدر جمالي تنتجه التكنولوجيا الحديثة".(سينربرنك روبرت، 2021: 15) وكان ذلك في أحد حواراته معلقاً على أحد الأفلام. كما يمكن فهم رفضها من خلال فلسفة هايدغر الوجودية الخاصة التي من منظورها تعتبر السينما بوصفها فناً جماهيرياً يكرس الشائع واليومي من جهة، ومن جهة أخرى مدى تطفلها على الخصوصية وتسليم الذات للغير وإغراقها في الوجود الزائف بدل انكبابها واكتفائها بذاتها. إن السينما التي تقدم المغايرات المتنوعة تحرم الذات من وجودها الأصيل، إنها تحجب الدازاين، بل تمنع تكوينه.

وعلى غرارهما – برغسون وهايدغر – نجد المفكر الفرنسي موريس ميرلوبونتي، والذي تبنى موقفاً إيجابياً حيال السينما، فأبدى اهتماما واضحا بالأفلام، من خلال إبداء بعض الآراء في إنتاجاته الفكرية حول أمثلة من الأعمال السينمائية تحوي أبعاداً أو إسقاطات ظاهراتية في طياتها. "وقطعاً لم تضطلع الفلسفة الظاهراتية – بقسميها الكلاسيكي (ظاهراتية هوسرل) والفرنسي (ظاهراتية ميرلوبونتي) – بدور في التنظير حول السينما إلا في السنوات الأخيرة فحسب".(سينربرنك روبرت، 2021: 15) إذ سمحت لنفسها من بسط فينومينولوجياها في التفسير والتحليل السينمائي، فبات بالإمكان تلقف تلك الدلالات الفينومينولوجية بيُسر من خلال الإنكباب على مفهوم

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

الصورة أساسا، ثم بعد ذلك تناول حركتها، ما أحال إلى إمكان معالجة الظاهرة السينمائية فينومينولوجيا. ناهيك عن تناول الخطاب الموجود داخلها وعده نصا يستدعي تحليلا فلسفيا، عن طريق البحث في قصدية الصورة ورصد الشعور المنتاب إزاءها. "فالأفلام ترينا وجوهاً، ومن ثم تطلق العنان لقدرتنا على قراءة الوجوه وإدراك مغزى الحركات والإيماءات".(كوكس داميان، ليفين مايكل، 2018: 25)

يعد ميرلوبونتي من أوائل مؤسسي النظرية الفلسفية حول موضوع السينما، بعد هنري برغسون طبعاً. فيمكن أخذه كمرجعية أساسية سواءٌ للفلاسفة أو المشتغلين بالحقل السينمائي والفني. وفي تماهي الذات بالموضوع من خلال قصدية الأولى وتأثير الثاني، يؤكد ميرلوبونتي أن سر هذه الكيمياء هو "الرؤية"، والتي تقصد إثارة وعي المشاهد من خلال الأفكار والتصورات التي ترسلها السينما عبر شاشة العرض بواسطة تقنيات كالمونتاج، الألوان والإضاءة الخ ... والتي تبلغ شعور المتلقي وتلمس روحه، لتخلق نوعا جديداً من سيكولوجيته. فلو ألقينا نظرة على "اللون" باعتباره أحد مفردات اللغة السينمائية نجد ميرلوبونتي يقول في شأنه أن: "اللون هو الموضع الذي يلتقي فيه دماغنا والكون، ولصالحه ينبغي أن نفجر الشكل – المنظر. فالأمر إذن لا يتعلق بالألوان، أو بمظهر ألوان الطبيعة، وإنما يتعلق بالبعد الخاص باللون، ذلك الذي يخلق بذاته ولنفسه هويات، فوارق، سياقاً، مادية، وشيئا ما؛ إن العودة إلى اللون يتم بفضلها اجتذابنا قليلا إلى قلب الأشياء".(ميرلوبونتي موريس، د.س: 67)

ومن بين أهم المساهمين في تذكية هذا الحقل، وإعطائه دفعة قوية للأمام، نجد الفيلسوف الأمريكي "ستانلي كافيل"، الذي توحي قراءته التحليلية أن جمع السينما بالفلسفة، بل المزاوجة الغريبة بينهما، على الرغم من تمخضها حقلا مستجدا صاعدا، إلا أنه مجال يبدو خصباً ومثيراً، بل معولاً عليه في الإستيتيقا المعاصرة. مجالٌ يعرك هوس

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

القراءة بشغف الفرجة والمشاهدة. ليبشر بميلادٍ "كاملٍ" محتملٍ للفيلوسينما.

وبمناسبة الحديث عن أولئك الذي لعبوا دوراً بارزا في إرساء جسور توطيد العلاقة بين فن السينما وفكر الفلسفة، لا يمكن تغافل المخرج الذائع الصيت والمنظِّر السينمائي العالمي، السوفييتي "أندريه تاركوفسكي" الملقب بشاعر السينما. صاحب مفهوم "الزمن المطبوع "في السينما؛ والذي يفرض علينا نفسه فرضاً. حيث يرى في لحظة عرض فيلم ‹‹وصول قطار إلى المحطة›› المعروف للإخوة لوميير، "بأنها لم تكن اللحظة التي أعلنت ظهور طريقة تقنية جديدة، ولا أسست لطريقة إعادة إنتاج العالم، إنما كانت اللحظة التي وجد الإنسان فيها وسيلة الإمساك بالزمن وطبعه، وصار بالإمكان لأول مرة الاحتفاظ بإيقاع الزمن، ربما إلى الأبد!".(الزبيدي قيس، 2013: 24)

عامل الزمن هذا عدَّه جوهريا في عملية البناء السينمائية، وضرورة ملحة في صناعة الأفلام، حيث أن كل مُخرج يعمل على نحت كتلة زمنية ما، لِيَطْلُعَ منها عملٌ أخاذ؛ فكي تأخذ الظواهر المتناولة فيه بعداً سينمائياً حقيقياً، لا بد للزمن أن يعيش بداخلها، لا أن تكتفي هي ذاتها بالعيش فيه (أي عدم الاكتفاء بالخط القصصي أو السردي فقط). وبالتالي فإن تاركوفسكي يجد في الزمن عاملا ضروريا، لا بل حاسما في إبداع الشكل السينمائي من خلال ربطه للصورة بالمونتاج؛ فبقدر ما يشتغل المُخرج على إيقاعية الزمن بقدر ما يتضح ذلك ويتجلى بروعة في المرئي بالمونتاج. "لقد أُبتكرَت السينما لتسجيل الحركة (...) وإعادة تشكيل سيرورتها في الزمن (...) إن لغة الصورة هي حياكة الزمن وحركته (...) يمكننا بناءً على هذا المفهوم، أن نفهم الزمن كأساس لفن السينما. فكما الصوت في الموسيقى، والشخصية في الدراما، واللون في رسم، يكون عنصر البناء السائد في الفيلم هو الزمن".(الزبيدي قيس، 2013: 24)

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

من تاركوفسكي وصلاً بأندريه بازان الذي يسبقه زمنياً. الناقد الفرنسي الشهير هو أحد مؤسسي نظرية الفيلم، الذي لا يمكن حصر مساهماته في ذا المجال. والذي قدم أفكاراً متفرّدة عن السينما تُبرز القيمة الخاصة لها، أفكارٌ صاغها بازان لتستخدم فيما بعد كوقود يدفع هذه الصناعة بقوة نحو المضي قدما؛ وكتصورات عابرة للأزمنة تخدم ممن تلوه من المهتمين بهذا الشأن.

بطولة السينما – حسبه - تكمن في قدرتها على إنتاج تصورات ومعانٍ ثرية قابلة للتفكر والإمعان، أفكارٌ في التنظير الفيلمي يمكن البناء عليها في التأسيس لفلسفة سينمائية تحمل على عاتقها إنتاج ثقافة بصرية. وتناط لها مهمة تثقيفية. كما تتحدد وظيفتها بخلق معاني ومفاهيم (مثال اللقطتين المشاهدتين المولِّدتين للقطة ثالثة ذهنية في عقل المشاهِد للمخرج الروسي سيرجي آيزنشتاين) عبر "خلق معنى لا تحويه الصورة بصفة موضوعية، بل يَنتج من ارتباطها وعلاقاتها".(بازان أندريه، 1968: 147) أي أنه ليس بالضرورة أن تدل الصورة صراحة على رؤىً وتصورات معينة، إنما قد يتولد المعنى عبر مَنْتَجَة لقطات مختلفة تضمن رسالة أو فكرة محددة.

كما يمكن أن يُعد بازان مِن أبرز مَن وجهوا نظرنا نحو السينما باعتبارها "ظاهرة" تسترعي الانتباه؛ ظاهرة لها عللها وانعكاساتها وعلائقها الداخلية. فاعلة، وذات ترتُّبات غائرة ومؤثرة على كافة المستويات. فهو يولي مثلاً مسألة التجسيد وتمثيلية العالم، والتي تحوزها السينما اهتماما بالغاً. فحسبه لم يستطع أي لون من الفنون السابقة عن لسينما على مقاربة واقعية العالم وحقيقته كما فعلت هي. ولم تكتفي بذلك النقل الاحترافي، بل تجاوزته إلى بعث وحيٍ داخلي ينبثق من تمازج حركية الصورة بالمتن الأدبي وبهاراتٍ أخرى تمثل تكوينات سينماوية حرّيفة. "فالامتلاء الذي توفره الأفلام (شيءٌ مميز لمشاهدته) لا يُشبَع في النهاية بالمظهر ولا بالصورة المزخرفة

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

فنياً، ولكن بالإحساس وعملية الاستكشاف التي تحدث عبر الشاشة وخلالها".(أندرو دادلي، 2018: 48)

في ذي المناسبة التحليلية ننوه إلى وجود الكثير ممن ساهموا بشكل أو بآخر في إرساء مفهوم الميتافيلم وفكرة الفيلوسينما، كموراي سميث، جان ميتري، آلان باديو وإدغار موران، وغيرهم من المنظِّرين السينمائيين العتاة؛ إلا أن الفيلسوفان الفرنسي والسلوفيني، جيل دولوز وسلافوي جيجيك على الترتيب، يُعدَّان دون موارية أهم من أعطى للسينما بعدها الفلسفي ومسحتها التأملية العميقة، من خلال ابتكار قراءة فلسفية خاصة للسينما، واستحداث أساليب جديدة في بحث ممكنات العلاقة بين مجالين يبدوان على النقيض تماماً للوهلة الأولى!

فهذين المفكرين ساهما بشكل أو بآخر في تشكيل المتن الرصين لفلسفة السينما. إذ يعمد دولوز في مقاربته إلى النظر في بنية وشكل السينما بمساءلة مفرداتها التي تشكل تلك اللغة الصُوَرية المتحركة من كادرات وألوان، ومونتاجٍ وتحريك وزوايا التصوير، والحركة والزمن وغيرها، والتي في وسعها أن تقول شيئاً، بل في إمكانها أن تحكي الكثير، وتشير إلى المعنى دونما الارتكان المطلق إلى الكلمات أو السردية. إنه يهتم بالتكوين السينمائي وينظر للصور المتحركة ككيانات مبتكَرة تحمل قيمتها في ذاتها.

في حين يقارب جيجيك الثيمة العامة للفيلم ويستنطق ميتافيزيقاه، ويهتم بالأثر المترتب عنه؛ وعليه فإن القراءة الفلسفية للسينما التي يعتمدها سلافوي تُعنى أساسا بالنظر في المتن أو المضمون المتأتي من الأسلوب السردي المرتبط بالسيناريو والحوارات، والتي يلمها في حزمة واحدة يسميها "أيديولجيا"! بمعنى الرسائل غير البريئة المتضمنة في السينما والتي تسوق لأفكار وتوجهات معينة.

وبعيداً عن التخصيص الفيلوسينماوي لكل مفكر، وبالضبط فيما يتعلق بالأسلوبية؛ ربما تنجح السينما في كثير من الأحيان في طرح الرؤى

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

الفلسفية وجعلها أكثر فهماً أفضل من الفلاسفة ذاتهم! لا لشيء سوى تنكيهها لهذه الأشكال الفلسفية بالمتعة والشاعرية، نائية في ذلك عن الطرح الكلاسيكي الممل والمعتاد. ذلك ما يجعلها أكثر جاذبية، ويضفي على المادة الفلسفية مسحة لذة وبعداً جمالياً. "إذن فالأفلام ليست مجرد منهلٍ للتفلسف، وهي أيضًا ليست مجرد وسائل للتأمل المنهجي في معتقدات أساسية. إنما هي طرق جيدة على نحو استثنائي لممارسة الفلسفة".(كوكس داميان، ليفين مايكل، 2018: 24) فالسينما تعتد بكونها "قادرة على طرح بعض الآراء ووجهات النظر الفلسفية بطريقة أفضل، وبمزيد من الوضوح، مقارنةً بالمؤلفات المكتوبة على اختلافها".(كوكس داميان، ليفين مايكل، 2018: 25)

القول بفلسفة للسينما وإمكانات السينما الفلسفية وليس العكس فقط، يقود رأساً إلى اعتبار الإبداعات الفيلمية مجرد خادم لأغراض الفلسفة! لكن واقعاً، "في وسع السينما أن تصبح أكثر بكثير من مجرد اختبار أو تصوير لإحدى النظريات الفلسفية".(كوكس داميان، ليفين مايكل، 2018: 13) أي يجدر التنويه إلى أنه في سينما الفلسفة: الفلسفة يفكَّرُ فيها. أما في فلسفة السينما: فيفكَّرُ من خلالها! وقد يمتزج الاثنان معاً! في الفيلوسينما بوسع الأفلام أن تتفلسف فعلياً. أما السينيماصوفيا فتكتفي بإبراز القضايا الفلسفية وتعميق معرفتنا بها، أي إمكانية الأداء السينمائي للفلسفة، إذ يمكن عدُّ صناعة الأفلام كمجرد مصدر للفلاسفة. في المقابل فلسفة السينما تعتبر الأفلام نصوصاً فلسفية وجبَ استنطاقها. ومشاهدتها في حد ذاتها تعد تفلسفاً!

-فلسفة في السينما، وسينما للفلسفة(من الترفيه الفارغ إلى التفكير الفاره):

تتبع السيران الكرونولوجي لنشأة السينما يقودنا إلى وسمها بالابتكار الأممي أو الدولي، نظراً لتزامن ميلادها أو حتى ميقات تقاربي لظهورها في بلدان عدة، كفرنسا وألمانيا، إنجلترا وأمريكا. بالإضافة إلى ذيع صيتها بعد ذلك بين جموع البشر واشتهارها بين أقاليمهم وسُكناهم. ومن جهة أخرى يمكن القول أن السينما ظلت لعقود حبيسة دائرة التسلية والإمتاع، وبالرغم من أنها كانت في بعض الأحيان تُستخدَم كمنهل للتقعيد أو مقاربة في النماذج الجمالية، إلا أنها لم ترقى لدرجة صيرانها فلسفةً أو فكراً جدياً على الأقل! هذا التصور ساد لمدة!

مما أدى إلى طرح عديد التساؤلات الحساسة في هذا الشأن المرتاب، من قبيل: لماذا هذا التأخر والتماطل أو التعطيل في التلاقي؟ ولما بقيت علاقتهما لفترة معتبرة ينتابها الفتور ويشوبها النشوز؟! وعل ما شهدته السينما من تطور تقني وفني منوط بالتقدم المتسارع في مجالها التقني انعكس على تطور ونماء مفردات اللغة السينمائية من مونتاج، مؤثرات، كادرات، إضاءة وألوان؛ وموسيقى تصويرية باتت المهرجانات العالمية الشهيرة في السينما تفرد لها جوائز خاصة، إلى آخره من مفرداتها العديدة والزاخرة. وللتدليل على ما يقحم السينما في خانة الفكر، تجدر الإشارة إلى أن هنالك لوناً من ألوان الصناعة السينمائية يسمى "الفنتازيا" (fantaisie) بمعنى الأعمال المتخيلة وغير الواقعية. إذ نجد هذه اللفظة في الفكر الفلسفي، وقد استعارتها الفنون وبالأخص السينما، حيث تُعتبر "مصطلح قديم استعمله أرسطو، وعنه انتقل إلى فلسفة القرون الوسطى للدلالة على الصور الحسية في الذهن، وحل محله الآن المخيلة بمدلولها الأوسع".(مدكور إبراهيم، 1983: 141) كما يمكن أيضاً إدراج الاستطاعة التحويرية للسينما قرينةً أخرى لإثباتها تفكيرا حكيما؛ فإذا نظرنا إليها من زاوية احتضان المعنى ووضعه في قوالب دلالية، فإنه من الناحية السيميائية يمكن الإقرار بإمكان السينما في تحويلها الواقع إلى علامة. وفي هذا

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

يقول "جان متري" المنظر والناقد السينمائي الفرنسي: "إن مأثرة السينما الكبرى، تتلخص في أن معطاها الواقعي، هو عنصر حكايتها الخاصة، بمعنى أن يصبح الواقع ما هو غير موجود، لأن الواقعي يصبح أيضا حكاية ما هو غير واقعي (...) يتحول الواقع نفسه إلى علامة!".(الزبيدي قيس، 2013: 15)

ويمكن القول أيضاً أن ما يثبت البعد التفكري للفيلم ويهبه صبغة تقفز حاجز التسالي، لإمكانية اعتماده كمرجعية معرفية إنتاجا أو فهما لحقائق معينة، هو العودة إلى نقطة البدء! لقطة دخول القطار رصيف محطة مدينة ليون الفرنسية، التي تعد فيلماً من أوائل ما عُرض في التاريخ للأخوين لوميير، "فحين شاهدَت الجماهير تقدُّم القطار من عمق الصورة إلى أماميتها في صالة العرض المظلمة (...) فزعت وهرولت خارجة من صالة العرض، ولقد فسر الكثيرون بعد ذلك هذا التصرف بأنه وليد الجهل بالاختراع الجديد (...) ولكن التفسير الأكثر دقة بجانب السابق، أنه حدث اتحاد وجداني بين المشاهدين وما يعرض على الشاشة من صور صادقة (...) وهذا من أهم ميزات التحام وحب الناس للسينما".(شيمي سعيد، 2013: 27 - 28) هذا من الناحية النفسية، أو يمكن اعتباره تحليلاً يرتبط بذاتية المشاهد وتفاعله الروحي مع ما يتلقاه، لكن هنالك روافد أخرى تدعم البعد الفلسفي للسينما بطريقة غير التي ذكرت، ترتبط بها بالدرجة الأولى مستقلة كل الاستقلال عن المتلقي، إذ أن تصفح عديد ما كُتب حول "كيفية تفكير الفيلم"! يقود في النهاية إلى الإقرار بوجود "عقلية" في العمل السينمائي! إلى أن هنالك منطق للفيلم! الأخذ بهذا الطرح - أي عندما نقول "منطق" - يحيلنا بالضرورة إلى "العقل" ومنه إلى "اللغة"! لأن الثلاث بينها ترابط بحيث يتعطل الحديث عن إحداها دون حضور الآخر، وفي ذلك تشابك وتداخل كبيرين. بمعنى أنه للسينما لغة يحاول

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

صناعها عبر تاريخها تطويرها والاشتغال عليها، أي لغة للتواصل مع المشاهد، والذي يعي وجودها لكن قد لا ينتبه لمفرداتها أو لا تتجلى له بوضوح كافي.

وبالتالي نُجبَر على القول أن قيمة الفيلم فلسفيا قد لا ترتبط أساساً بالمضمون، أي في ثيمته أو فكرته الرئيسة، إنما في طريقة إيصال هذه الفكرة ورسم معالم تلك الثيمة دونما الحاجة إلى لغة منطوقة أو تعابير صريحة، أو حتى تويستات محبوكة بدهاء. إنما تتجلى عبقرية السينما فيما تتوسله لإنتاج المعنى، من خلال ابتكار الفيلم لمفاهيمه وتصنيعه مصطلحاته، أي بإعماله للغته الخاصة، لغةٌ قوامها الصورة، التي تمنح السينما لغتها المتفردة الرائعة، "فلغة الصورة هي امتياز السينما". (مصطفى بدر الدين، مارس- أفريل 2020: 60) لغةٌ، فك أكوادها وحل تشفيراتها يتيح الإمساك بناصية مفرداتها، كالمونتاج مثلا بشتى أنواعه، بالإضافة إلى تحريك الكاميرا وزوايا التصوير، والكادرات بأحجامها المختلفة، ناهيك عن الألوان التي يمكن هنا أن نسوقها كنموذج مثالي على مفردات اللغة السينماوية؛ إذ في إمكانها أن تسرد فحواً من نوع خاص بأسلوب مبتكَر ومبدَع، وذلك بمنح اللون قدرة على استحضار سياقات تاريخية وحتى نفسانية حين لصقها به. ففيلم (Oppenheimer) للمخرج الأمريكي الشهير "كريستوفر نولن" والذي صدر مؤخرا 2023م، يدرج فيه المخرج شخصيتين محوريتين في الفيلم بعقليتين مختلفتين وتواجد زمني متباين، من خلال التعرض لهما بإبراز تناقضهما واختلاف سياقهما الزمني بواسطة اللون الأبيض والأسود، لونٌ يعطي رمزية للتحديد الزمني. وبعيدا عن اللون الأبيض والأسود نجد "التدرج اللوني" في فيلم آخر أكثر شهرة لدى مرتادي صالات العرض ومحبي السينما، وهو فيلم (Shawshank Redemption) الصادر في العام 1994م، حيث نشهد تفتح الألوان أو دكانتها حسب الوضع النفسي الذي يعتري

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

الشخصيات، في تعبير صارخ للمكنون السيكولوجي وربطه بدرجة اللون. أي منحه رمزية للتحديد النفسي. كل هذا يمكن أن يُزوَّد عليه مفردات أخرى،كالإضاءة والمؤثرات باختلافها، الموسيقى التصويرية، إلى غير ذلك؛ وبالحديث عن الإضاءة، فإن حضورها الأساس بالمشاهد السينمائية يمكن أخذه على أنه هو الآخر ضرورة تعبيرية، مفردة لغوية هامة، توصل المعنى وتعبر عن أفكار. فرواح الضوء ومجيئه في المشاهد مثلاً دلالة على الخوف أو إشارة إلى الخطر الذي يحيق؛ كذلك شدة الضوء وخفوته هو الآخر يمنح الأشياء فرصة الظهور بتباين، فالضوء الصاطع قد يعبر عن قوة إظهار الأشياء، أما الضوء الخافت فيعبر عن حرارة المشاعر أو حميمية الأشياء وتخفيها. وقس على ذلك باقي مفردات السينما. لنخلص مما ذكر إلى أنه حتى لو استمرت السينما صامتة، أو واصلت بالأبيض والأسود، لم تكن لتعتاز صوتاً أو لوناً، ذلك أن السينما ما كانت يوما لتعدم الوسيلة ولا الحيلة لتبتكر خطوط هروبها بالتصور الدولوزي، أو لغة خلاصها وعمقها الموصل للمعنى. ولعل أكثر ما يوضح ذلك ويدل عليه، هو الفيلم الفرنسي (The Artiste) سنة 2011م، وهو فيلم صامت، وبزيادة هو بالأبيض والأسود! وعلى الرغم من ذلك حاز استحسان النقاد، وحصل على خمس جوائز أوسكار! من بينها جائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي، ناهيك عن جوائز أخرى. ما يثبت أن السينما خلاقة وولادة لا تنضب في اجتراح وسائل إنبجاسها عبر الزمن. وبالتالي فهي ملئ بالفكر والتصورات التي تتلقفها الفلسفة بدورها لمقاربتها، "فهناك فكرٌ في الفنون. وهناك فكرٌ في العلوم. وعلى الفلسفة أن تبحث عن هذا الفكر وتعبّر عنه بطريقتها".(نعيم جمال، 2010: 380) طريقتها القائمة على أساس توليد المفاهيم، بقصد توليد ‹‹فعل التفكير›› في المجالات التي تتصادى وإياها. فتطرح السينما كساحة خصبة للكشوفات الفلسفية والإبداع المفاهيمي،

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

ويتضح هذا بقوة فيما يمكن أن نصطلح عليه ‹‹الفيلوسينما››، فبطولة "السينما الفلسفية" لا تتجسد بالدرجة الأولى في تشكيل المعنى وبلورتها له، إنما في نقل ذلك المعنى من خلال الصورة المتحركة، بتقنيات الصوت والصور الأدبية. قد يبدو الأمر غير منتبَهٍ له، لكنه في الحقيقة أمر جلل يستدعي الوقوف عنده وإعطائه حيزاً جادا ومهما من التفكير.

وأيضاً مع التطور الحاصل في السينما والذي كان منوطاً بتطور آلات التصوير والعرض، انتبه صناع القرار لهذا الازدهار الواقع في عالم السينما، ولمدى أهمية هذا الوسيط الإعلامي الاتصالي في سَوق الشعوب وإدرار المال، فدخلت على الخط بعض الإدارات الحكومية، والهيئات والمؤسسات ميدان الإنتاج باعتبار هذه الصناعة كرتاً رابحاً بامتياز. ومنه وجب الالتفات إلى نقطة مهمة ترتبط بالبعد الإيتيقي للسينما، والتي أصبحت تمثل مؤسسة تنشئة اجتماعية لا يمكن تغاضيها نظراً لفعاليتها في إحداث وغرس وتحوير التصورات والأحكام والسلوكات القيمية، مما أثار اهتمام البحث العلمي بخصوص العمل السينمائي الذي لم يعد مجرد منتج للترفيه والتسلية، فهاهو الفيلسوف السلوفيني المثير للجدل "سلافوي جيجيك" يؤكد على ذلك بإلحاحه على ضرورة مقاربة السينما لأنها "تمرر لنا كثيراً من المغالطات وتُقنعنا بأفكار مسمومة أحياناً، وأخرى تكشف لنا أقنعة زائفة تُضمِر داخلها مغالطات مسكوتاً عنها".(الصباغ أحمد، 23 مايو 2021: 19) فيتوجب الانتباه لذلك، إذ على المشاهد أن لا يكون مجرد وعاء للإستفراغ، أي متلقياً سلبياً، بل ايجابيا، حيث يقوم بالفهم والتحليل قبل تقبل أو تبني تلك الرسائل أو الأيديولوجيات المكتنفة والمتضمنة في الصورة المتحركة؛ ولا يتأتى ذلك إلا من خلال امتلاك الوعي والقدرة على تفكيك الرموز التي تحملها الصورة السينمائية، والتي تسمح له بسبر كنه الأهداف الخفية للقائمين على هذه الصناعة

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

من إعداد الأفلام السينمائية والتي تتجاوز حدود الترفيه وتقفز عن أطر الإمتاع والتسلية.

وبالتالي فإن ما يفهم مما قيل، هو أن السينما تحوز وظائف تتجاوز البعد الترفيهي. فهي ليست للفرجة فقط بل بعضها باعث على التفكير؛ فالسينماتوغراف يعتبر مجالاً خصباً للإبداع يساعد ويحرض على التأمل والتفكير في القضايا الفلسفية المعروضة سينمائياً من جهة، ومن ناحية أخرى ينتج ويبدع أفكاراً تستدعي الوقوف عندها ومناقشتها ونقدها، وذاك من رواح الفلسفة.

الخاتمة:

ما يجدر التنويه بشأنه في الأخير، هو أن فلسفة السينما ليست دعوة إلى إهمال المتعة أو التخلي عن القيمة الفنية في مقابل الجدية في الطرح واعتماد عمق التأمل – وإن كان ذلك حاجة ماسة اليوم وبالغة الضرورة - بل هي توجيهٌ لنظر الوعي المتغافل أو المغيب، ولفت انتباه المجتمع المستهلِك بحدة للمنتَجات الإعلامية نحو المقدرة الرهيبة للتصوير السينماتوغرافي على تملُّك المُشاهد ومن ثمة تسييره وتوجيهه بجعله يتبنى فلسفات أو رؤى محددة وفق ما يخدم أيديولوجيات وتوجهات جماعات معينة سواء في الشق الاقتصادي السياسي أو الديني والثقافي إلخ. ففلسفة السينما بهذا المعنى تمد الفرد بالأدوات المناسبة لتحريره من قيد سلبية المشاهدة، بتمكينه من تشرب عقلية فلسفية تحليلية ونقدية للصورة السينمائية حتى يكون بشكل أو بآخر فاعلاً في العملية الاتصالية التي تحدث حين عرض العمل السينمائي وليس مجرد وعاء لإستفراغ أفكار الآخر وتشربها كما أسلفنا ذكراً.

وفي النهاية يمكن القول أنه إذا لم يكتب الفنانون والأدباء بلغة فلسفية فلا بد أن تخبو أعمالهم أوجاعا أنطولوجية تلامس قاع الحياة الموغل

في الغور. في المقابل يجترح الفيلسوف طرائق محددة ونحلاً جمالية يلبسها تصوراته ومفاهيمه، فيعجنها بطحينة الإبداع وماء الخلق. "من هنا لم يعد هناك من مسوغ لنقول اليوم إنَّ لغة الفيلسوف لغة رياضية فقط، وأنَّ موضوعها الحقيقة والمعرفة. كما لا يجب أن نختزل الفنون إلى بعد الترفيه والمرح. لقد توثقت الأسباب بين الفلسفة ومحيطها علماً كان أو أدباً، تقنية كان أو فناً".(ليوتار جان فرانسوا، 2016: 30) وهذا هو الحال بالنسبة للعلاقة بين السينما والفلسفة على ما نعتقد.

المراجع:

ـ أندرو دادلي، (2018)، ما هي السينما! من منظور أندريه بازان، تر: زياد إبراهيم، ، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.
- أندريه لالاند، (2001) موسوعة لالاند الفلسفية، الطبعة الثانية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، مج1.
ـ أحمد فاضل عباس حجي على الكوت،(أكتوبر 2018)الاستمتاع بالحياة لدى الأبناء، المجلة العلمية لكلية رياض الأطفال، جامعة المنصورة، مج5، ع2، م، مصر.
- أحمد بن فارس،(1979) معجم مقاييس اللغة، الطبعة الأولى، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج5، دمشق – سوريا.
- بازان أندريه، (1968)، ما هي السينما؟، تر: ريمون فرنسيس، القاهرة – مصر: مطبعة الاستقلال الكبرى.
- تد هوندرتش، د. س، دليل أكسفورد للفلسفة، تر: نجيب الحصادي، المكتب الوطني للبحث والتطوير، الجماهيرية الليبية.
- جميل حمداوي، (2020) سيميوطيقا الصورة السينمائية، الطبعة الأولى، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور/ تطوان – المملكة المغربية.
ـ جورنو ماري تيريز، (دون سنة)، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، دون بلد: دون دار نشر.

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

ـ الدليمي عبد الرزاق محمد، (2012)، مدخل على وسائل الإعلام الجديد، الطبعة الأولى، عمأن – الأردن: دار المسيرة للنشر والتوزيع.
ـ دولوز جيل، (1997)، الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، دمشق – سوريا: منشورات وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما.
ـ الزبيدي قيس، (2013)، في الثقافة السينمائية: مونوغرافيات، الطبعة الأولى، القاهرة – مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- سعيد شيمي، (2013) الصورة السينمائية، من السينما الصامتة إلى الرقمية، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة – مصر.
ـ سينربرنك روبرت، (2021)، فلسفات السينما الجديدة: صور تفكر، تر: نيفين حلمي عبد الرؤوف، الطبعة الأولى، دون بلد: دار معنى للنشر والتوزيع.
ـ شيمي سعيد، (2013)، الصورة السينمائية: من السينما الصامتة إلى الرقمية، الطبعة الأولى، القاهرة – مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
ـ الصباغ أحمد، (23 مايو 2021م)، سلافوي جيجك: الفيلسوف المتمرد، مجلة أوراق سياسية، العدد 58، اسطنبول – تركيا: مركز الفكر الإستراتيجي للدراسات.
- صالح العلي الصالح، د.س، أمينة شيخ سليمان الأحمد، المعجم الصافي في اللغة العربية، د.ن، ، د.ب.
ـ عمر أحمد مختار، (2008)، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، الطبعة الأولى، القاهرة – مصر: عالم الكتب.
- قدور عبد الله ثاني، (2004) سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران – الجزائر.
ـ كوكس داميان، ليفين مايكل، (2018)، السينما والفلسفة: ماذا تقدم إحداهما للأخرى، تر: نيفين عبد الرؤوف، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي للنشر.
ـ ليوتار جان فرانسوا، (2016)، في معنى ما بعد الحداثة: نصوص في الفلسفة والفن، تر: السعيد لبيب، الطبعة الأولى، الدار البيضاء – المغرب: المركز الثقافي العربي.
ـ مجدي مرسي أحمد كامل وهبة، (1973)، معجم الفن السينمائي، الطبعة الأولى، القاهرة – مصر: وزارة الثقافة والإعلام ـ الهيئة المصرية للكتاب.

Almawaqif **مراد بوغازي، حمادي هواري**
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz

ـ مدكور إبراهيم، (1983)، المعجم الفلسفي، القاهرة – مصر: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
ـ مصطفى بدر الدين، (مارس- أفريل 2020)، الفلسفة والسينما: من التباس العلاقة إلى ممكنات الحوار، مجلة القافلة، المجلد 69، العدد 02، الظهران – السعودية: شركة الزيت العربية السعودية (أرامكو السعودية).
ـ ميرلوبونتي موريس، (دون سنة)، العين والعقل، تر: حبيب الشاروني، الإسكندرية – مصر: منشأة المعارف.
ـ نعيم جمال، (2010)، جيل دولوز وتجديد الفلسفة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء – المغرب: المركز الثقافي العربي.

.

للإحالة على هذا المقال:
ـ مراد بوغازي، حمادي هواري،2024، السينما والابداع: بين الامتاع والاقناع. **المواقف،** المجلد: 20، العدد: 01 ، سبتمبر 2024، ص. ص.48 -72

مراد بوغازي، حمادي هواري
boughari.mourad@univ-mascara.dz
houari.hammadi@univ-mascara.dz