إيمانويل لفيناس وجيل دولوز: إنسانوية الوجه بين الإتيقا، الاستطيقا والسينما.

Emmanuel Levinas and Jilles Deleuze: the humanity of the face between ethics, esthetics and cinema.

فايزة بغياني[1]*

[1] مخبر مشكلات الحضارة والتاريخ في الجزائر، جامعة الجزائر2، baghianifai@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/07/28	تاريخ القبول: 2021/03/15	تاريخ النشر: 2021/06/01

ملخص:

يعتبر الوجه رمزا لوحدة النوع البشري فمن خلاله نتقاسم إنسوانويتنا، لذلك كان التجلي من خلاله أمام الآخر مدخل لكل ترحيب وضيافة ومؤانسة بل مساواة أمام من يتأملنا بعينيه مهما كان أصله وعرقة ودينه، فمنه تبدأ كل علاقة إتيقية مع الآخر لذلك جعله إيمانويل لفيناس المفهوم المركزي في مشروعه الفينومينولوجي الإتيقي–التيولوجي، فالوجه وحده من يمتلك اقتدار حمل أثر اللامتناهي ومن ثم وجب التحلي بالحياء عند النظر إليه لنتأمل العمق والحقيقة خلف الأشكال وألوان العينين، لكن مع سينما جيل دولوز سيختلف الأمر لأن الفنان لا يكون مبدعا إلا إذا أظهر مدى قدرات وجهه على التزييف من خلال تقديم أدوار مختلفة ليصبح الوجه بمثابة لوحة فنية متناسقة الأبعاد والألوان بل كأنه تطريز هندسي، ومن هنا ينطلق بحثنا الذي نهدف من خلاله إلى بسط التصور اللفيناسي والدولوزي حول الوجه لعلنا نجد نقاط الوصل بينهما.

كلمات مفتاحية: الإنسانوية، الوجه، الإتيقا، الاستطيقا، السينما.

Abstract:

The face is the most important sign of our humanity in all of our long history, and the appearance through it is an enterance for every welcome and equality in front of those who look at us, whatever his race, because the face is symbol of the human kind, and through it every relationship with the other, he made Levinas the central concept in his ethical theological project , because the face expresses the infinte effect, therefore, we must be shy when seeing him to reflect on the depth behind color of the eyes unlike Deleuze, the artist is not creative unless he shows the capabilities of his face to counterfeit , and from here begins our study, Which aims to display visualizations of Levinas and Deleuze.

Keywords: Humanity ; Face ; Ethics ; Esthetics ; Cinema.

* المؤلف المرسل: فايزة بغياني baghianifai@gmail.com

1. مقدمة:

مثلما كانت الفينومينولوجيا الترنسندنتالية عند هوسرل جوابا على النزعة الوضعية المادية التي حاولت إختزال الإنسان في مادية بحته ليحاول من خلالها أن يعيد للإنسان الأوروبي جانبه القيمي والمعنوي، كذلك ستكون فينومينولوجيا إيمانويل لفيناس أيضا جوابا قويا على الحرب والنزعة التقنوعلمية التي حاولت أن تحذف إنسانوية الإنسان لصالح مادية بحته، فلفيناس عندما يتحدث عن الوجه يتحدث عنه ضمن أفق إتيقي–تيولوجي لعله يعيد بذلك له ومعه الإنسان الآخر قدسيته وجانبه القيمي الذي حاولت العلوم باتحادها مع الحرب أن تفقده إياه، فهو بصمة الشخصية فمن الناحية الإتيقية لا توجد وجوه عمومية إلا إذا كانت أقنعة مثل أقنعة الممثلين على المسرح والتي تأخذ من الوجه الشكل فقط، لذلك نحن لا يمكن أن نخلط بينها وبين الوجه الإنسانوي، فكل إنسان له وجهه الذي له نظرته الخاصة والتي تميزه وتجسد وحدانيته لتحييه تعابير تترجم الإنفعالات الأشد عمقا والتي تجعله فريدا ومتميزا .

لكن إذا أردنا الحديث عن منزلة الوجه ضمن آفاق سنيمائية سيختلف الأمر فالممثل لا يكون عمله أصيلا إلا إذا قدم أدوارا مختلفة تتغير ملامح وجهه معها في نفس الفيلم، وهذا ما فصل فيه جيل دولوز عندما تحدث عن الوجه في عمله الضخم حول السينما والمتمثل في كتابيه اللذان يحملان عنوان: "سينما الصورة– الحركة" و"سينما الصورة–الزمن"، فالممثل في نظره الذي لديه قدرة كبيرة على التزيف بتغيير ملامح وجهه في نفس العمل وحده فقط يستحق إسم مبدع، ويتخذ دولوز أنموذج الإنسان الأعلى عند نيتشه الذي تقمص وجه العراف والملك والساحر والبابا والمتسول كأنموذج لكل عمل فني أصيل، فهو ذلك الوجه الذي تحول إلى صورة فنية تعمل بمنطق التزييف من خلال الألوان والأشكال والحركات والخدع البصرية لتترجم إنفعالات الرغبة والإغراء والإغواء والإعجاب والشغف والحزن والزهد والإيمان على نفس الوجه، وعليه يمكن أن نطرح الإستشكال التالي: ما هي المنزلة التي يتخذها الوجه الإنسانوي بين إتيقا–استطيقا لفيناس وسينما دولوز؟ كيف يمكن أن نتحدث عن نزعة إنسانوية خاصة بالوجه؟ كيف تنفتح الذات على الآخر ضمن أفق إتيقي–تيولوجي من خلال الوجه؟ إذا كان الوجه اللفيناسي يفر من سطوة الأشكال والإدراك للوصول إلى المعنى والقيمة خلف الأشكال والألوان وجمال العينين فهل سيكون له موقفا مرتابا ضد تصورات الاستطيقا والسينما الحديثة عن الوجه؟ كيف سيكون رد دولوز على لفيناس ؟ وكيف ننتقل من الوجه كحامل لأثر اللامتناهي والحقيقة عند لفيناس إلى الوجه كرمز للإغراء والإغواء والتزييف مع دلوز؟ كيف يصير التزييف إبداعا في مجال السينما ومن ثم الاستطيقا؟ .

ومن هنا تكون فرضية هذا البحث تتمحور حول المكانة التي يتخذها الوجه بين الإتيقا والاستطيقا والسينما لأن هدف بحثنا هو إماطة اللثام عن الرؤية اللفيناسية الإتيقية الاستطيقية والرؤية الدولولزية السينمائية للوجه لنحاول بعدها أن نجد نقاط الفصل بينهما، ثم نردم بعد ذلك الهوة القائمة بين الإتيقا والاستطيقا والسينما حول تصور الوجه.

2. الوجه الإنسانوي بين إتيقا-استطيقا لفيناس:

1.2 الوجه ضمن أفق إتيقي:

يقول لفيناس:" تجلي الوجه هو الخطاب الأول، ذلك أن الكلام أولا وقبل كل شيء هو طريقة في المجيء خلف المظهر وخلف الشكل لأنه إنفتاح داخل الإنفتاح"[1]، فمن خلال الوجه يلتقي الآخر وجها لوجه مع الذات لتتمكن من التحرر من نرجسيتها لتنفتح عليه، فهو أساس كل تواشج حميمي وكل تعبير يكون بين الذات والآخر.

وهذا يتفق تماما مع الدلالة الإشتقاقية التي وردت في لسان العرب لابن منظور:"ووجَّهتُ وجهي لله وتوجَّهتُ نحوَكَ وإليك (...) والمُوَاجَهةُ : المُقابَلَة والمُواجَهةُ: استقبال الرجل بكلام أو وجْه(...) ومُواجهةٌ: قابل وجْهَهُ بوجْهه وتواجه المنزلان والرجلان: تقابلا "[2]، وهي مقابلة يؤسسها الكلام والحوار فالوجه هنا هو منبع كل كلام لأنه المنطقة التعبيرية المهمة في الجسد ومحل صنع الخطاب والتواصل.

كما أن كل ملامح اليسر والعسر والفرح والألم ترتسم على الوجه العنوان الكبير لوحدة إنسانويتنا، لذلك فالإنسان بحق يجد صعوبة في إلحاق العنف والأذى بشخص آخر يقابله وينظر إليه ومن هنا كانت" العلاقة مع الوجه ذات بعد إتيقي، فهو ما لا نستطيع تعريضه للقتل"[3]، والفناء والعنف.

والإقبال نحوه يستلزم أن لا نتعامل معه مثل الموضوعات المادية الأخرى القابلة للنظر والتي تقع في خانة المعرفة والإدراك الحسي لتوقعنا في الاختزالية، فعندما أكون في لقاء الوجه وجب أن أتجنب التحديق بلون العينين لأن ذلك سيقف حائلا أمام التأسيس لعلاقة اجتماعية، فعندما نرى أنفا وعينين وجبينا وذقنا ونقوم بوصفها فنحن بذلك نختزل الآخر إلى مجرد موضوع.[4] والإتيقا تشترط أولا عدم التعامل مع الآخر كموضوع ماثل قبالة وعي الأنا.

فالوجه هو ما يتعذر عن الاختزال كما أن السير نحوه يستلزم الإتيقا أولا وأخيرا، لذلك وحسب لفيناس ليس بالإمكان أن نتحدث عن فينومينولوجيا للوجه، على أساس أن الفينومينولوجيا تقوم بوصف الظاهرة، في حين أن الوجه هنا هو ما يتعذر عن الوصف فجلد الوجه هو الأكثر عريا بل عريا بريئا ومحتشما والأكثر نقاءا

وفقرا فهو يحمل فقرا أساسيا إذ هو أكثر عرضة للتهديد والخطر والعنف في عريه دون دفاع، وكأنه يدعونا لممارسة العنف وفي الآن يمنعنا من القتل [5]، فهو الضعف والهشاشة والفقر لأنه وجه الأرملة واليتيم والغريب الذي تواجهه الأنا كآخر منفصلا عنها حيث تجمعهما علاقة قرب وليس تماثل وانصهار في المجتمع الذي يشكل المشترك بينهما.

كما أن زيارة الوجه تكون في عريه أي تجرده من صورته الخاصة، والذي هو عري في ذاته وهو ممكن فقط داخل العالم، فعراء الوجه هو تعريه من كل زخرف ثقافي لأنه يخترق عالمنا الخاص انطلاقا من مجال غريب، لأن دلالة الوجه غريبة فهي تحمل أثر الآخر بإطلاق أي اللانهائي[6] الذي لا يحضر إلا في الوجه، وهذا ما يتقاطع مع الرؤية الإسلامية حيث ورد في القرآن الكريم قوله تعالى:"فأينما تولوا فثم وجه الله"[7] لذلك كان لا بد من التحلي بالحياء عند النظر إليه فلا نتأمل ملامحه الفيزيولوجية، خصوصا لون العينين لأنني بتأمل لون العينين قد أتمكن من تحديد جنسية الآخر فالإنسان الغربي في الغالب أشقر يمتلك عينان زرقاوتان فأمتنع من الدخول في علاقة إتيقية معه، لأنه ليس من بني جنسي، لذلك يؤكد لفيناس أنه للوجه دلالة تتعالى عن كل سياق ثقافي كما أن تأمل لون العينين قد يجعلني أدخل في علاقة عاطفية مع الآخر والمطلوب هنا علاقة اجتماعية.

فداخل عراء الوجه فقر وسمو لأن الله يتحدد فيه كأثر ليصبح وجه الآخر معبدا، وهنا سيظهر البعد الإتيقي التيولوجي للزيارة ليقول الله كلمته الأولى في شكل نداء يمنعني أن أظل أصما إزاءه أو استمر في نسيانه أو امتنع على أن أكون مسؤولا عن بؤسه، فللوجه أمر بل وصية تضع الوعي موضع سؤال من طرف الوجه[8]، في وجه اليتيم والأرملة والغريب إفصاح عن لغز الآخرية بإطلاق إنه نداء تحريم فعل القتل أي العنف ممثلا في الكلمة الأولى: " لا تقتل أبدا "[9]، أين يأمرني الله في تعاليه فهو الماضي السحيق "الأنارخيا" أو "الما قبل أصلي" إنه الأمر الذي يأتي انطلاقا من وجه الآخر، ليستفز وعيي وماهيتي وحضوري وحريتي ففي أول اقترابه يضع ذاتي موضع سؤال بل اتهام، كسيد أو قاضي يحاكمني[10]، ليحدث اللقاء الإتيقي بين الذات والآخر والذي يأخذ شكل صدمة واتهام، فالله يحضر في وجه الآخر كأثر ليتهم الأنا بإضطهادها للآخر لينهى عن القتل والعنف من خلال الكلمة الأولى للرب التي تحرم القتل.

إذ هي مقاومة إتيقية للوجه دون عنف تشل الذات وتمنعها من تعنيف الآخر، فنداء القداسة يحثها على مقاومة إغواء القتل والحرب المتمثلة في فعل الكفاح من أجل الإستمرار في الكينونة التي تحولت فيها العلاقة بين الذات والآخر إلى اقتتال، فالحرب تفترض السلم المنبعث من وجوه الآخرين[11]، فما يجمد حريتي ليست نظرة الآخر الشيئية بل عريه ووحدته دون دفاع، وما يخجلني ليس استلاب حريتي بل حريتي نفسها فأنا المعتدي

لينبجس قلق أخلاقي بداخلي بمثابة شعور بالعار والندم بسبب لا عدالتي، فالآخر يقاومني دون عنف وهو الأمر الذي يخجلني[12] كما أن الله يحضر في وجه الآخر ليذكرني بمسؤوليتي نحو الآخر الغريب والفقير والمضطهد دون أن يعنفني بل يأمرني في صمت الوجه.

وهنا يقول لفيناس:"اللانهائي يحضر في الوجه وفي مقاومته الإتيقية التي تشل إرادتي وإقتداري أمام عينيه دون دفاع عن عريه وبؤسه، فهذا الفقر والجوع هو نفسه القرب من الآخر(...) إنه وجه خلف الشكل[13] ".

ذلك أنَّ زيارة اللامتناهي لوجه الآخر تساهم في إحداث هزة داخل أنانية الأنا لتنفتح على الآخر، ومن ثم يفكك الوجه قصدية الوعي التي تنظر إليه والتي هي عملية مساءلة للوعي من خلال كلمة الله" لا تقتل أبدا"، لتخسر الأنا تطابقها مع ذاتها ومماهاتها التي هي في نفس الوقت مساءلة للحرية المتوحشة بل الساذجة، فمساءلة الذات هي في الآن استقبال للآخر بإطلاق الذي يتجلى في الوجه والذي يناديني ويأمرني في عريه، ليلزم الأنا على تقديم إجابة تأخذ شكل تضامن ومسؤولية دون حدود نحو الآخر، فتتولى مهمة إفراغ الأنا من إمبرياليته لتتشكل الذات في النهاية كمفعول به، باعتبارها متلقية للأمر الإلهي عبر الآخر سيد للعدالة.

إن العلاقة مع الوجه إتيقية فالوجه هو ما لا نستطيع تعريضه للفناء ويوميات الحرب تؤكد صعوبة قتل إنسان آخر يتأملنا بعينيه لأن القتل عمل مثير للسخرية، صحيح هو ممكن من الناحية الأنطولوجية ومنعه لا يحد منه حتى لو كانت سلطة المنع نابعة من الضمير، فهو الشر الناتج عن الكينونة، لكن مع ظهور هذه الإتيقا الغريبة والمرتبطة بإنسانوية الإنسان الآخر ستحدث صدعا في الكينونة،[14]ليصبح القتل محرما إتيقيا وتيولوجيا.

والمطلوب هنا من الأنا القلق والخوف على موت الآخر لتسهر على هشاشته وضعفه وألمه ومعاناته وفقره فكما ورد في التلمود: "كل شيء في يد الله، ما عدا الخوف من الله"، فالخوف منه هو فعل الإنسان، خوف من المجد والخير المنطلق من الوجه ، الأمر الكفيل بأن يحدث قطيعة مع الأنطولوجيا المرتبطة بالإنسانوية المنعزلة في حربها وكفاحها من أجل الاستمرار، إنه موعد لقاء إله في وجه ليمكنني من العبور إلى الماوراء، للتأسيس للإنسانوية الداخليةL'intériorité humaine المنفتحة على الآخر ومن ثم على اللانهائي الذي يحظر في وجهه[15].

للعبور الى ما وراء الماهية وماوراء الكينونة فكأنه هنا يعيد ترجمة عبارة لأفلاطون والتي استخدمها في الجمهورية le république أثناء حديثه عن الخير، الذي لا يمكن العبور إليه إلا في ما وراء المادة فكأن لفيناس سيستأنف التجاوز الأفلاطوني ليحدث منعرجا حاسما في الفلسفة الغربية، من خلال الإلتفاف بالوجه الحامل لأثر ولغز جدير بالإحترام ففي مقاييس الوجه الدقيقة يتألق باللانهائي كأثر مرتسم ومنمحي عليه في

الآن[16]، إنه أثر الماضي المنسي، ذلك الزمن الذي يسبق زمن الأنا فهو زمن بعيد يتداخل مع الحاضر عندما يحضر اللامتناهي في وجه الآخر ليذكرني بمسؤوليتي نحوه، وهو الزمن الذي أراد لفيناس في العديد من المرات العبور إليه لأنه يقع في ما وراء الكينونة، ليصبح اللقاء مع الآخر بإطلاق هو نوع من الوحي نتلقاه في وجه الآخرين.

2.2 الوجه ضمن أفق تيولوجي–استطيقي:

إنه وحي يسطع كأثر مطموس للانهائي على الوجه، فاللانهائي لا يمكن تتبعة إلا في أثره مثل لعبة الصياد التي يلاحق فيها الأثر، فالأثر هو بقية حضور له تألق وإشراق غامض يمثل عمل الماضي في الحاضر وهو ماض يتعالى على كل حاضر حيث يأمرني في تعاليه[17] بعدم تعنيف ومن ثم قتل الآخر، في لغة صامته لأنها مرتسمة ككتابة وكأثر على وجه الآخر، إذ هي الكلمة الأولى للرب في التقليد الديني اليهودي التي تحرم القتل.

فالوجه لا يأخذ دلالته إلا كأثر لغائب بإطلاق ماضي بإطلاق والذي أسماه بول فاليري سابقا ب:"ماضي سحيق، ماضي لا يكف عن القدوم"، إنه ماضي أزلي وأبدي بل هو الخلود الذي يتجاوز اقتدارات الذاكرة لأنها تعجز عن استيعابه إذ يرفض أن يكون حضورا بسيطا للذات، لأن الأثر لا يحصل على معناه الكامل إلا من خلال العبور إلى ماوراء الكينونة. [18]فهو يصبح زمن ماضي مقدس لما يرتبط بالحاضر من خلال وجه الآخر الذي يحضر فيه الله ليفتتح أفق المستقبل حيث الأبدية والسر.

بعبارة أخرى هو خط سير للعبور الى ما وراء الكينونة، من أجل التيه نحو اللاأصل واللامركز فعندما يحضر الله في وجه الآخر يسحبني إلى ما وراء العالم، مثلما يقول إدمون جابيس:"لا يوجد أثر إلا في الصحراء. الفعل هو العبور، التيه. من المتعذر قوله إلى المتعذر قوله.هجران المكان المعروف، المعيش–المشهد، الوجه–من أجل المكان المجهول–الصحراء، الوجه الجديد، السراب؟ الوجه اللانهائي للاشيء، بثقله اللاشيء بكل الوجوه المختزلة في وجه واحد، وجهي، الضائع"[19]، إنه أثر الله الذي يسحبني من مركزي ومن ذاتي لأنفتح على الآخر الذي هو هجران للأصل والمركز، مثل ذلك الهجران الذي تحدث عنه لفيناس المتمثل في سفر النبي إبراهيم وتيهه في أرض لم تكن معروفة لديه **والذي هو تخلي عن كل انتماء لأصل.**

إنه ذهاب إلى الماوراء، وراء العالم والماهية والكينونة نحو الواحد(الله) كما كان سائدا في فرضية بارمانيدس الأولى وعند أفلاطون ، فهو الواحد المتعالي على كل معرفة لأنه عصي عن التصنيف إذ لا هو متشابه ولا هو غير متشابه ولا هو مطابق ولا هو غير مطابق، ذلك أن عراء الوجه يحدث قطيعة مع الزمن الحاضر لا تندمل بعد زيارة اللامتناهي العالم دون أن يستقر فيه، ليزعج نظام المحايثة المرتبط بالحاضر فهو

قادم من الزمن الماضي ليتجه صوب الآخر الذي لا يتماهى معه أي لا يتجسد فيه بل يأتي ويتوارى في وجهه وهنا تكمن غرائبيته[20]فالآخر بإطلاق أي الله لا يحضر إلا في صورة أثر أصيل يشوش نظام العالم والمحايثة.

والإله الذي ينزل على الوجه ليس أنموذجا يعكس الوجه صورته، بمعنى أن الله لا يتجسد كرسم في الوجه بل يتجلى كأثر يظهر وينمحي في وجه الآخر الغريب، وذلك مثل ما ورد في الفصل 33 من سفر الخروج: "السير نحوه لا يعني السير وفق هذا الأثر الذي هو ليس علامة، بل هو السير نحو الآخرين الذين يوجدون داخل هذا الأثر"[21] .

لذلك كان للفيناس موقفا نقديا مهما من فنون عصره التي ترتكز على النحت والتصوير، إذ له نصا مركزيا حول دراسته النقدية للاستطيقا ومعها الإتجاه الواقعي في الفن تحت عنوان"الواقعية وظلها la Réalité et son Ombre" والتي يترجمها البعض الحقيقة وظلها أو الواقع وظله، وأنا فضلت إستخدام الترجمة الأولى لاعتبارات عديدة منها أن لفيناس كان يسعى إلى نقد المدرسة الواقعية في الفن، كما أن أغلب الباحثين المشتغلين على فلسفة لفيناس في الوطن العربي يترجمونها بهذه الكيفية، وقد نشر هذا المقال في عام 1948م أين قدم مراجعة نقدية من خلال الإتيقا للاستطيقا حيث أبرز العلاقة الكامنة بين الإتيقي والاستطيقي ويمكن أن نعتبر هذا النص هو النقد الأول الذي وجهه لأنطولوجيا الهيدغرية والفينومينولوجيا الهوسرلية[22]. التي ترتكز على التمركز حول الذات من خلال فعل الثمة il‘ ya كما يترجمه الباحث التونسي فتحي المسكيني أو الإليا كما يعربه الباحث الجزائري محمد شوفي الزين، غير أنه سواء ترجمناه كثمة أو عربناه كإليا فهو سيبقى الفعل الذي يعني المواظبة على الكينونة أو الكفاح من أجل الكينونة، والذي يسعى فيه الكائن إلى التسلط على الآخر من خلال تحويله لمجرد مكون هامشي له، ففي هذا النص سيمتزج الإستطيقي بالإتيقي بالتيولوجي بالأدبي، فقد تحاور لفيناس أيضا هنا مع الأدباء الروس ولم يتوقف عن الإستشهاد بآيات الكتاب المقدس ليسائل الفن وهذا كله لكي يعيد للإنسان إنسانويته الضائعة في عالم الأشكال والمظاهر والزيف .

فالإنسانوي لا يمكن أن يختزل في شكل أو صورة ففي وجه الآخرين تتحطم الصور لأنها لا يمكن أن تستوعب العمق التيولوجي ممثلا في فكرة اللانهائي التي يبطنها الوجه، فما تميزت به التوراة عن فهم للامتناهي لا يمكن أن تدركه العقلانية والأنطووجيا الغربية فالله هنا ليس إله ديكارت وباسكال بل هو الإله يهوه إله إبراهيم وإسحاق ويعقوب[23].

كما أن لفيناس حدثنا عن الفن التصويري الذي يسعى لتجسيد جمال وجه الأنثوي ليحل الشكل والزيف محل العمق والحقيقة، في حين أن العمق هو الذي يدشن أفق المستقبل فيما وراء الشكل والعالم، بينما الصورة تجسد جمال وجه الأنثوي وتخبئه بل تشوهه في الآن لتختزله في مجرد شكل جميل لا يستند لعمق

تيولوجي، يعبر عنه في لوحة فنية بل صنم يقدم معنى زائف عن الحقيقة الأصيلة للأنثوي ليربطها بالعري الغير محتشم المرتبط بالشغف والليل[24] إنها حياة زيف لا تليق بالإنسان فمعها تحظر مفاهيم اللذة والفساد الأخلاقي لأنها ترتبط بعالم المظاهر والمادة والحس ولفيناس ينشد العمق والقيمة، لأن المعنى والوحي لا نجده إلا خلف المظهر والصورة حيث يبزغ مجد اللامتناهي وحيث نلتقي ونتحد بالله.

فالأثر الاستطيقي لا يحيل إلا لذاته لأنه يأبي الإنفتاح على المعنى الآتي من خارجه فهو مكتفي بذاته، لذلك فالاستطيقا عاجزة عن استعاب اللانهائي فهي غير قادرة على تجسيد الله وإن حاولت فعل ذلك وقعت في الوثنية، لذلك عملت على إقصائه لما عملت على مضاعفة حدة عزلة الذات المستغرقة في لذة حسية وقتية تترجمها الخبرة الاستطيقية، لذلك فالفنان من خلال أثره الفني لا يعبر إلا عن ظلام الواقع وظلاله، وهنا نستطيع أن ندرك بأن لفيناس قد أعلن حربا شعواء على استطيقا هيدغر التي اعتقد فيها بأن الأثر الفني يقول الحقيقة كألثيا[25] على نقيض لفيناس الذي اعتبره مصدرا للزيف والظلام والظلال بل الشر الموجود في العالم لأنه يزيف الحقائق في صور مشوهة تعبر عن نرجسية ذات تسعى لمضاعفة كينونتها في صور أو نسخ مكررة ، ونحن نعلم جيدا النتائج الخطيرة الناجمة عن التمركز حول الذات(الإنسان الأوروبي الأبيض) وما أعقبها من أحداث عنف جسدت سيادة الشر وهو ما ترجمته الحربين العالميتين.

فالأثر الفني هنا لا يعبر إلا عن صورة زائفة تفتقر للعمق الإتيقي لأنها تسجن الإنسان في لذة مؤقته تنسيه مسؤوليته نحو الآخر، لذلك وجب التحرر من الإلتزام الفني للهروب من هذا الزيف وذلك من خلال العبور الى ماوراء العالم نحو ما أسماه أفلاطون* سابقا بموضع المثل أين نلتقي باللغز حيث يسطع مجد اللانهائي و يتحقق الخلود لذلك كان الفن ينتمي دائما الى عالم الظلام والظلال لأنه يفتقد لكل عمق روحي[26]، ذلك أن الصورة وظيفتها الأساسية تتمثل إعادة تمثيل الأصل في شكل صنم وأيدولة تجعل الإنسان ضائع عائم على سطح غبي.

يقول لفيناس:"في الصنم تعرف المادة موت المعبود، إن تحريم الصور هو بالفعل الأمر الأسمي لديانة التوحيد"[27]، وهو الموقف الذي يخترقه غرضا لاهوتيا يتمثل في تحريم الديانة اليهودية تصوير الله، فأوامر التوراة تدعوا الى تحطيم الأيدولات والصور والأثار الفنية على خلاف التصور السائد في الكاثوليكية المسيحية التي تعمل على تعزيز الرسومات الموجودة على جدران كاتدرائياتها وهي رسومات تعبر عن حياة المسيح والقديسين، في حين أن تصوير الله كما هو سائد في اليهودية وكذا الإسلام يحوله إلى صنم كما كان سائدا في الوثنية اليونانية القديمة، لذلك يرفض لفيناس تحديد الله كصورة بل كأثر لكن ماذا لو توجهنا إلى سينما دولوز فهل سيكون له نفس الموقف؟.

3. السينما والتفكير من خلال الصورة مع دولوز:

1.3 منزلة الوجه الإنسانوي في السينما:

يقول دولوز واصفا وجه الممثلين السينمائيين في أفلامهم :"وهكذا يشارك الوجه في الحياة اللاعضوية للأشياء كقطب أول للتعبيرية، فنرى وجها مخددا محززا سقط في شبكة ضاغطة نوعا ما، وصار أشبه بمشربية أو بنار أو بأوراق شجر أو بشمس تخترق الغابة. نرى وجها ضبابيا مدخنا يحيط به وشاح كثيف نوعا ما. نرى وجه أتيلا(وجه ملك قبائل الهون) المدلهم والمتعضن في فيلم النيبلونغن لفريتز لانغ ولكن في غمرة التركيز أو في الحد الأقصى في السلسلة، سيقال إن الوجه يرد الى النور الذي لا ينقسم أو الى الهالة البيضاء التي تحيط بشخصية كريميهيلد"[28]. إذا كان لفيناس يعتبر بأن الوجه عصي عن الرؤية والإدراك واللمس لأنه يحمل عمق وأثر للامتناهي لذلك وجب التحلي بالحياء عند النظر إليه لنتأمله في عريه من الصفات الفيزيولوجية، فإن جيل دولوز يؤكد على أولوية الرؤية والحس والحركة والصفات الفيزيولوجية للوجه والذي سيسميه "بالصورة مهتزة"، لما له من اقتدار كبير على تغيير ملامحه وترجمة إنفعالاته العاطفية في صور مختلفة، إذ هو بمثابة قناع لشخص أثناء التمثيل له اقتدار ترجمة تعابير زائفة وكاذبة، بحيث توجد أيقونات لملامح وقسمات الوجه ومحيطه، فإذا كان الإبداع الفلسفي عند دولوز إبداع للمفاهيم فإن الإبداع السينيمائي هو إبداع للصور لتصبح السينما أرضية خصبة لممارسة فعل التفلسف فكليهما ينخرطان في عملية الإبداع ذاتها.

فالنص الدولوزي هو نص فسيفسائي ميزته الأساسية التنوع وتعدد المداخل فهو غني وثري ما يجعله منفتحا على عوامل الفكر المتباينة بدلا من التقوقع على نص فلسفي جامد يقلص من حركيته وانسيابيته وتدفقه، فهو نص يحاول استشراف أحاسيس الإنسان وانفعالاته في مهدها الأول لأن ثقافة الإنسان وركام المعارف المختلفة وكذا رؤيته للواقع هي في النهاية من تحدد معنى المفاهيم أثناء إستعمالها، لذلك كانت مهمة الفلسفة الأولى هي خلق المفاهيم ونحتها باعتبارها مبحثا ثوريا جينيالوجيا لا يتوقف على ابتكار المفاهيم وغرسها في الحقول المعرفية المختلفة[29]لتصير السينما إبداعا للصور فيصبح السينمائي فيلسوفا ومفكرا.

وبالعودة إلى مفهوم الوجه فإذا كان في إتيقا لفيناس يفر من سطوة الصورة كأيقونة وشكل ولون، فإنه مع دولوز سيصبح صورة فنية ذات أبعاد هندسية متناسقة وهذا ما يؤكده بقوله: "الصورة المذهلة للوجه يصبح كتطريز هندسي للستار عليه ترتسم الألوان "وصولا الى الصورة المذهلة التي لم يعد الوجه يبدو فيها إلا كتطريز هندسي للستارة. ذلك أن الحيز الأبيض نفسه يحاط ويكرر بستارة أو بشبكة منضدة تعطيه حجما، أو تعطيه عمقا رقيقا، كما يقال في علم المحيطات (أو في فن الرسم)"[30] ، هناك اختلاف صريح بين لفيناس ودولوز في طريقة تفكيرهما في الوجه كأن دولوز يقوم بعملية قلب كلي وشامل لفسفة لفيناس فإذا كان لفيناس يعطي أهمية

للمعنى الإتيقي التيولوجي الكامن خلف الشكل واللون للوجه والمتمثل في الكلمة الأولى للرب لأن فلسفته لها خلفية دينية يهودية، فإن دولوز لا يعطي قيمة إلا للشكل واللون فأحيانا نتخلى على ملامح الوجه ومعانيه لصالح خطوط متناسقة الأبعاد والأشكال والألوان أي مظهر الوجه وشكله لأن فلسفة جيل دولوز تمجد الحياة.

ففي فن الرسم يصور الرسام الوجه كاستدارة لها خط محيط حيث يبدأ برسم الأنف والفم وأطراف الأجفان، وحتى اللحية والقلنسوة وهي مساحة لتشكيل الوجه وأحيانا يرسم على العكس من ذلك، خطوطا مجزوءة ومكسّرة تشير هنا إلى اختلاج الشفتين وبريق البصر وهي مادة عصية نوعا ما على الإستدارة نسميها خطوط الوجهية[31] ذلك أن دولوز يركز على المظهر الخارجي للوجه لا معناه كما كان سائدا عند لفيناس، بل لا يتوقف هنا إذ يثمن مقدرة الوجه الكبيرة على الإغراء والإغواء ما يناقض تصور لفيناس الذي يؤكد على ضرورة التحلي بالحياء والحشمة عند تأمله لأن الله يحضر فيه.

وبالعودة إلى دولوز فانفعالات الرغبة والإغراء والإعجاب والشغف يترجمها الوجه، بحيث يكتسب قيمته في مدى قدرته على التعبير والتبليغ أو كما يسميها دولوز السلسلة المكثفة التي تبلغها أجزاءه تباعا لتصل إلى ذروتها، في نظراته الثاقبة والماكرة لا سيما عندما تبرز حدقة العين فهي الملامح الوجهية المعبرة بامتياز عن الغضب والحزن والفرح،[32] لذلك تغزل وتغنى بهذه اللوحة الفنية الجميلة الرائعة الشعراء العرب والأجانب فللوجه مركزية وسلطة مساوية لسلطة الجهاز التناسلي، بحيث يمارس علينا نوعا من الإغواء يجعل الشبق يبلغ مبلغه، من خلال العين التي قد تقول مالا تقوله لغة الكلام، إذ هي لغة يتداخل فيها المحظور والممنوع، ومن هنا مارس المجتمع الإسلامي حصارا وإكراها على العين شبيه بالحصار الذي مارسته المجتمعات المتحضرة على العضو التناسلي، فمعها يصعب تمييز لغة الجمال على لغة الإغواء، ففي المجتمع الإسلامي نجد كثير من النساء يقمن بتغطية وجوههن إمتثالا لأوامر الشرع والمجتمع لما للوجه من قدرة هائلة على الإغراء.

فالعين تبلغ القصد عندما ترسل رسائل مشفرة لأنها أبلغ الحواس بل هي مرآة النفس المجلوة التي تقف عليها كل الحقائق، فهي في جوهرها أرفع الجواهر إذ هي نورية لأننا لا ندرك الألوان إلا من خلالها، وكذلك لا نتأمل السماء والأجرام والشمس إلا بها[33] كما أكد سابقا شاعر الحب والعشق ابن حزم الأندلسي الذي قدم وصفا رائعا للوجه وأشرف عضو فيه الذي حدده بالعين لما لها من قدرة هائلة على التعبير والإغواء وإكمال جمالية الوجه.

فقد ساهمت وجوه الشابات السينمائية لغريفيث في التعبير عن البياض، ذلك البياض الثلجي العالق على هدب العين العاكس لبياض روحي متمثل في براءة داخلية، ثم يتلاشى البياض بسبب الإنحلال الأخلاقي وهناك بياض الجليد العدائي الجارح الذي تمشي عليه البطلة كما في فيلم معبر العاصفة، فالوجه لا يكتفي

بالتفكير في شيء ما، بل الوجه التكثيفي يعبر عن قوة خالصة بمثابة شيء مشترك لأشياء متعددة لها طبيعة مختلفة. [34] فكل الإنفعالات ترتسم على وجه واحد وكل مظاهر الكون والطبيعة يستطيع أن يعبر عليها الوجه بلونه وحركاته وإيماءاته.

وهنا يقول دولوز:"فعلى وجه واحد، وفي ذهول وهلع عام، ترى أن الحزن والخوف يصعدان ويشوبان شتى التقاطيع(كما فيلمي قلوب العالم والزنبقة المحطمة)؛ ونرى ذلك على وجوه عديدة عندما تأتي اللقطات المبكرة للمقاتلين لتخلق إيقاع المعركة برمتها(كما في فيلم مولد أمة)"[35]فقسمات الوجه تُتَرجم عليها المعارك والحروب والعشق والحب والأمل والسعادة والفرح فكأن وجه إنساونوي واحد ترتسم على أدمته الحياة بمظاهرها، وليس الماوراء كما اعتقد لفيناس لأن فلسفة دولوز ترتبط أكثر بالحياة أكثر من الماوراء المرتبط بالجانب الديني القيمي.

فللوجه ثلاث وظائف أساسية فهو مفردن (أي يميز ويطبع كل إنسان)، وهو مجتمعي(أي يظهر دورا إجتماعيا)، وهو علائقي أو تواصلي(لأنه لا يؤمن الإتصال بين شخصين فقط، بل يؤمن لدى الشخص الواحد الوئام الداخلي بين طباعه ودوره) وفي السينما يصبح كالقناع يزيف الحقيقة ليقوم بأدوار مختلفة[36]لأن الفنان قد لا يلعب دورا واحدا بل يلعب عدة أدوار تستلزم تغيير إيماءات وحتى شكل الوجه من خلال اللعب الحر بالألوان، كوضع مساحيق تجميل تناسب الدور والشخصية السينمائية.

حيث يتم العمل بالوجه البشري في مجال السينما كوسيلة جذب وأحيانا إغواء وتزييف لما يقوم بأداء أدوار مختلفة، ما يناقض تماما تصور لفيناس حول الوجه الذي اعتبره مدخلا للحقيقة لأن الله لا يحضر إلا فيه، فكأن دولوز يريد أن يربط الوجه الإنسانوي بجانبه اللاواعي الشبقي والخفي لا القيمي مثلما كان سائدا مع لفيناس، يقول دولوز:"إن انكشاف الوجه أكبر من عري الأجساد ولا إنسانيته أشد من وحشية الحيوانات. القبلة تشي بالإنكشاف الكامل للوجه وتوحي له القيام بحركات صغرى يخفيها باقي الجسم. أضف إلى ذلك أن اللقطة المقربة تجعل من الوجه شبحا وتسلمه للأشباح الوجه هو مصاص دماء والحروف الأبجدية هي خفافيشه وأدوات تعبيره في فيلم متناولوا القربان"[37].

فالوجه مع دولوز عاري لكنه ليس عري محتشما مثلما سبق وأن بين لفيناس، بل هو عري متوحش يقوم بالإغواء وأحيانا الترهيب ببث الذعر في نفس الآخر مثل وجوه مصاصي الدماء والأشباح، بعدما كان عند لفيناس مصدرا للإطمئنان الميتافيزيقي لأنه مصدر الوحي والكلام الإلهي لذلك إنتقد لفيناس فن التصوير الذي يتخذ موضعا مركزيا في سينما دولوز .

لقد اعتبر جيل دولوز السينما أفقا جديدا للإبداع وممارسة التفكير الفلسفي، وبعبارة أوضح ممارسة التفكير من خلال الصورة التي تحاكي وتعيد تمثيل الواقع، ليطرح نمط جديد من التفلسف يواكب العصر والزمن عصر الصورة كما تسميه إلزا غودار، لتصبح الفلسفة

أيضا إبداعا للصور لمّا تقدم السينما مادة دسمة(مواضيع) للتفلسف فإذا كانت الفلسفة تقوم على النظر والتأمل فإن السينما تمنح للفلسفة صورها وواقعيتها لتصير هناك صورة للفكر ليؤكد بأن السينمائي مفكر من خلال الصورة.

وهذا ما يظهره قوله: "لقد بدا لنا أن كبار كتاب السينما يمكن مقارنتهم لا بالرسامين والمعماريين والموسيقيين فحسب، بل بالمفكرين أيضا. ذلك أنهم يفكرون من خلال الصور / الحركة والصور/ الزمن بدل من أن يسوقوا المفاهيم. فالكم الهائل من الضحالة في الإنتاج السينيمائي ليس اعتراضا على ذلك؛ مع أنه ليس أسوأ مما نراه في مجالات أخرى(...) فليست السينما أقل إسهاما في تاريخ الفن والفكر، وفي ظل الأشكال المستقلة الفريدة التي استحدثها هؤلاء السينمائيون ونشروها على الرغم من جميع العقبات".[38]

ليوجه بذلك سهام نقده لأهم المفكرين ولكل من يقلل من قيمة العمل السينمائي، ومن هؤلاء برغسون الذي تحدث في كتابه التطور الخلاق والذي صدر في عام 1907م، بصيغة رديئة عن الوهم السينمائي فالسينما في نظر برغسون تقوم على معطيين مترابطين وهما الصور أو المقاطع اللحظية وحركة الزمن الغير الشخصي أحادي الشكل الغير مدرك وغير المنظور اليه، لتقدم حركة كاذبة وخاطئة تعمل على تزييف الواقع وهو ما يصطلح عليه برغسون تسمية"الوهم السينمائي"[39]هذا الوهم يعمل على تظليل الإنسان ليضيع في هوة اللامعنى العميقة في هذا الكون الذي أصبح غريبا وشاذا عنه، وهنا يمكن أن نلمس نقاط الوصل بين لفيناس وبرغسون فيما يخص موقفهما من الصور سواء كانت استطيقية أم سينمائية واختلافهما مع دولوز الذي هو الآخر فيلسوف من فلاسفة الاختلاف مثل لفيناس الذي أراد أن يحدث صدعا في مفهوم الهوية للإحتفاء بما هو منسي ومهمش في الثقافة الغربية المتمركزة، إلا أنه يختلف مع لفيناس وبرغسون حول أهمية الصورة ودورها الكبير في تحفيز وتنشيط الفكر على التفلسف، فهي في رأيه تقدم طريقة جديدة للتفكير ومن ثم الإبداع .

غير أن النقطة الأساسية التي يلتقي فيها مع لفيناس تتمثل في أنه أراد أن يحدث ثورة كوبرنيكية في مفهوم الهوية، بمعنى أنهما معا أرادا التأسيس لثقافة الإختلاف التي تقبل الآخر المختلف بغض النظر عن لونه وجنسه، وهذا ما ترجمه عنوان كتاب دولوز "الاختلاف والتكرار"، فدولوز يمثل تلك الروح المرتابة الرافضة لكل صنمية وتماثل وتحجر ليخلخل الأنساق والإنضباطية الفكرية والفلسفة الإحترافية فهو أنموذج لفكر يتعايش مع

المختلف والهوامش والجنون، ليحاول كسر طوق العقلانية الأداتية الصارمة ومن ثم يحرر الإنسان المعاصر من إرث التنوير الذي شيدت عليه الحداثة معماريتها وحضارتها[40] المتمركزة حول ذاتها.

فمع دولوز ليس هناك هوية إلا وهي مزاحة عن مركزها فكل الهويات مصطنعة كأثر بصري عن لعبة أعمق، وهي لعبة الاختلاف والتكرار بحيث تهزها ثورة كوبرنيكية تفتح تخوم الفروقات والاختلافات، والمطلوب هنا عدم رد الاختلاف إلى رحم هووي بل رد الهوية نفسها الى رحم الاختلاف[41]، فقد إنتقد دولوز المركزية الغربية وإفرازاتها الخطيرة على مختلف الأصعدة حتى على الصعيد السينمائي وذلك عندما تحدث عن أزمة الصورة .

2.3 جدلية الزيف والحقيقة:

لقد حدثت أزمة الصورة بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة عدة أسباب منها اقتصادية واجتماعية وسياسية وأخلاقية وبعضها أسباب ترتبط بالفن والأدب والسينما، وذلك عندما تضخمت الصور الخاصة في العالم الخارجي وفي رؤوس الناس، الأمر الذي تزامن مع أزمة هوليود والتأثير السلبي الذي مارسته السينما في تلك الفترة، لأنها كانت في يد السلطة أي الطبقة المسيطرة المتمركزة لتخدم النظام السائد، لذلك فنحن في أمس الحاجة إلى سينما جديدة تحتفي بالهامش أي الآخر المقصي لتقول كلمته وتعبر عن همومه، وهذا ما حاول دولوز تحديد معالمه في السينما الأمريكية بعد الحرب وخارج هوليود، لأن الصور أصبحت لا تحيل إلى توليف كلي شامل يوقض الشعوب بل إلى وضع تشتيتي يساهام في إغتراب الشعوب عن عالمها لما يزيف الحقائق لأنه في خدمة السلطة الفاسدة[42]والحل الذي يقدمه هنا هو "التفكير السينمائي النقدي" لمراجعة الأخطاء التي وقعت فيها السينما سابقا، فهنالك فرصة لتخليص الصورة من كل القوالب الجاهزة والغايات الإيديولوجية التي كانت توجهها وذلك من خلال بلورة مشروع جمالي وسياسي قادر على تشكيل مبادرة إيجابية في تغيير العالم نحو الأفضل، لأنه مشروع إبداعي إيجابي نقدي يفضح الإستخدام السيء للأجهزة والمؤسسات بمختلف أشكالها[43].

فالفن يمكن أن يضطلع بهمة ثورية ليغير الراهن من خلال الرسائل التي يعرضها الممثلين في أدوارهم لكشف الزيف والظلم الذي يتعرض له الآخر، للمساهمة في تعريف الجماهير والحشود بحقوقهم، لذلك نجد دولوز يلح على ضرورة توقف الفن والسينما والإعلام على أن يكونوا في خدمة السلطة السياسية الفاسدة المتمركزة، إذ يجب أن تكون لهم أغراضا إنسية تخدم الإنسانوية في مفهومها الفضفاض الكوني.

فهو يؤكد على وجود مؤامرة دولية ومشروع إستعباد معمم يزرع الموت في جميع الأمكنة(حروب، تهميش، إضطهاد، أوبئة منتشرة في كل مكان) وهذا ما ينبغي أن تتصدى له السينما، والتي ينبغي لها أن لا

تكتفي بتقديم وعي سلبي نقدي أو ساخر لما يحدث في العالم، بل يجب أن تنخرط في أعلى درجات التفكير العميق من خلال الصور الذهنية التي تشكل ماهية جديدة للتفكير فهو تفكير من خلال الصور[44]. وذلك لتقديم حلول جديدة لهذه الأزمة التي أصابت إنسانويتنا ككل، فكما للفلسفة اقتدار الغور وتأسيس عوالم افتراضية لمواجهة السلطة الفاسدة ومقاومتها في الحاضر كذلك للفن اقتدار إبداع عوالم خفية وجديدة ليفتتح آفاق إبداعية جديدة من خلال السينما، فنحن في أمس الحاجة إلى هذا الإبداع ليصير الفنان فيلسوفا.

يثمن دولوز عمل الواقعية الجديدة والتي وجه لها لفيناس سابقا نقدا لاذعا في مقاله "الواقعية وظلها"، فالواقعية الجديدة حسب دولوز تمتلك تصور تقني جد عالي حول الصعوبات التي واجهتها والوسائل التي ابتكرتها، إذ هي تمتلك وعي حدسي حول الصورة الجديدة التي بدأت بالتشكل، فقد صار الشكل يعبر عن حاضر ومجتمع جديد كما في فيلم "سيرج الجميل" أين صار التزييف علامة الإبداع، خلافا للواقعية القديمة التي ترتكز على السلوك الحقيقي، فمع الواقعية الجديدة كلما أصبحت مزيفا كلما ذهبت بعيدا وتقدمت في آفاق السينما الإبداعية[45].

لذلك جعل دولوز فصلا كاملا في عمله حول السينما يأخذ عنوان "قوة الزيف" ردا على برغسون الذي تكلم بلغة تهكمية عن الوهم السينمائي وهنا أشاد بنيتشه الذي نحت شعار" إرادة القوة "، أين جعل قوة الزيف تأخذ محل الحقيقة ليجد حلا لأزمة الحقيقة على النقيض من التيار العقلاني، فقد لفت نيتشه الإنتباه لقوة الزيف الإبداعية والفنية الهائلة وهو نفس الأمر الذي نجده في سينما روب غرييه التي نلاحظ فيها أهمية قوة الزيف كمبدأ لإنتاج الصور، فالسينما هنا هي منبع الإلهام والزيف الذي هو المبدأ الأعم الذي يحدد أغلب العلاقات داخل الصورة/ الزمن بطريقة مباشرة .[46]

يقول دولوز:"نستطيع أن نجمل كل هذا بالقول إن المزيف قد غدا الشخصية المفضلة في السينما: ولم تعد شخصية المجرم وراعي البقر والإنسان المأزوم في المجتمع والبطل التاريخي والمستولي على السلطة...إلخ، كما في الصورة / الفعل، بل فقط شخصية المزيف، على حساب كل فعل. في الماضي، كان بوسع المزيف أن يظهر بشكل معين كذابا أو خائنا، ولكنه يأخذ الآن شكلا لا حدود له يؤثر في الفيلم برمته(...)ويفرض بالآتي قوة الزائف كمكافئة للزمن، خلافا لكل شكل من أشكال الحقيقي الذي يطوع الزمن"[47].

فكل الممثلين سواء كانوا أبطالا أم مجرمين أم أبرياء هم يتشاركون في قوة الزيف لأنهم لا يمثلون أنفسهم وذواتهم الحقيقية بل يعرضون أدوارا لآخرين ليسوا هم، فحتى الإنسان الخيّر الذي يقدم دور البطل البريء هو مزيف بل كاذب لأنه لا يمثل نفسه بل غيره، إذ لا وجود لمزيف وحيد فكل الممثلين مزيفين، والفنان المبدع هو الذي يمتلك قدرة كبيرة على التزييف والكذب لمّا يتقمص دور شخصية ليست له ويمثلها ببراعة في كل الأدوار،

وهناك نصان عظيمين في هذا المجال في الأدب والفلسفة، وهما "هكذا تكلم زرادشت" لنيتشه ورواية ميلفيل "النصاب الكبير"، فقد عرض نيتشه صيحة الإنسان المتفوق الذي يلبس لباس العراف والملك والساحر والبابا والمتسول والظل الذين كلهم مزيفون ويجتمعون في ممثل واحد، وعرض الثاني مجموعة مزيفين ممثلين في رجل أخرس وزنجي مقعد ورجل بثياب الحداد وآخر بثياب رمادية ورجل له سوابق وطبيب يعالج بالأعشاب...الخ، فكل واحد منهم يتحول في الآخر وكلهم يواجهون أشخاصا حقيقين ليسوا أقل زيفا منهم[48]. فنظام الصورة يعمل بمنطق الزيف والتكرار من خلال الألوان والأشكال والحركات والخدع البصرية في صيرورة لا تكف أبدا عن انتاج نفسها.

ذلك أن عودة الأشياء ليس إلا تكرار وصيرورة فهذه العودة هي الهوية الوحيدة بوصفها قدرة ثانية وهي هوية الاختلاف ممثله في"الهو الهو" الذي يخص الممثل المختلف، فكل الأدوار ونقصد دور الملك والساحر والبابا والمتسول التي يتقمصها ممثل واحد أي ذات واحدة تجتمع فيها صور لعديد من الغيرية من خلال فعل التمثيل، لتكف الذات هنا عن التماهي مع ذاتها الأمر الذي يخضع هويتها للإختلاف.

وهذه الهوية تنتج الاختلاف كتكرار ليقوم التكرار في العود الأبدي على التفكير في العينيه إنطلاقا من المختلف فلا يحتجز في التشابه ولا يختزل في السلبي ما يفتح المجال أمام اختلافات حرة ومتوحشة وغير مكبوحة، لتهرب هذه الاختلافات من سجن المفهوم التمثيلي الكسول[49] فدولوز مثل لفيناس يريد أن يهز أركان بل عرش الأنا، فليس هنالك كوجيطو جاهز وليس هناك وجه ممثل واحد يحتفظ بملامح وشخصية واحدة، بل هنالك وجوه وشخصيات متعددة تجتمع في وجه مزيف.

وقد تحدث نيتشه عن أطوار العدمية أو روح الإنتقام التي تأخذ أشكالا مختلفة، فخلف الرجل الحق الذي يحاكم الحياة متسولا القيم العليا يكمن الرجل المريض بذاته الذي يحاكم الحياة بالإستناد إلى مرضه وانحطاطه لأن الحياة العليلة هي أيضا حياة تعارض الموت بالحياة بدلا من أن تعارضه بقيم عليا، وهنا قال نيتشه خلف الإنسان الحق الذي يحاكم الحياة هناك إنسان مريض بالحياة، وأضاف له ويلز خلف الضفدع الحيوان الحق بامتياز هناك العقرب الحيوان المريض بذاته أحدهما أحمق وآخر وضيع لكنهما متكاملان كشكلان من أشكال العدمية أو إرادة القوة[50].

فنيتشه قد إستبدل التقويم بالمحاكمة لأنه خلف الخير والشر لا نقصد خلف الجيد والرديء، فالرديء هو الحياة المستهلكة والمنحطة القادرة على الإستمرار ولكن الجيد هو الحياة المتدفقة والمتصاعدة التي تتغير، وقوة العيش هنا هي التي تفتح إمكانات جديدة إذ لا توجد حقيقة بل توجد صيرورة وهي طاقة المزيف في الحياة التي تأخذ إسم إرادة القوة وقد أثبت علماء الفيزياء سابقا بأن الطاقة النبيلة هي التي تمتلك إقتدار التحول[51].

لذلك كان فعل الكتابة الفلسفية الحقة عند دولوز وخاصة في كتابه "الاختلاف والتكرار" هي محاولة فريدة ومميزة لتثمين الحياة لتحريرها من ما يكبلها ويسجنها ويحد من فاعليتها وتدفقها لأن عملية الخلق في معناها الأشمل لا تعني التواصل بل المقاومة، أي مقاومة كل ما يحيل الحياة الى مجرد إستبطان شخصي يروي هموم الذات وانحرافاتها من خلال مفاهيم تعمل كمرآة للفكر لتتحول الفلسفة من محبة للحكمة، الى عشق ومحبة فقط ويتحول الفيلسوف المنعزل المتقوقع على ذاته إلى رحالة في الأرض بتضاريسها الحية لذلك تسمى فلسفة دولوز بالجيو–الفلسفة Geo–philsophie ، فالجيو هي الأرض وهي من المفاهيم التي ترتبط بالجيولوجيا والجغرافيا لتصبح الفلسفة أكثر رحابة[52] وأكثر ارتباطا بأدمة وبشرة الأرض ومن ثم الواقع والحياة.

فالسينما في بداياتها الأولى كانت مرتبطة بالدين حيث كانت لها علاقة قوية بالإيمان ونقصد هنا "الكاثوليكية السينمائية" لأن أغلب السينمائيين الكبار هم من الطائفة الكاثوليكية التي تولي أهمية كبيرة للصور المرتسمة على حيطان الكاتدرائيات والتي تصور حياة المسيح والقديسين، لذلك كانت هنالك علاقة مركبة بين الدين المسيحي–الكاثوليكي والسينما فكليهما يرتكز على فن التصوير ويسعى لخدمة الإيمان المسيحي، فعلى حد تعبير نيتشه "نحن بذلك مازلنا اتقياء ورعين" فمنذ البدايات الأولى للسينما كانت هنالك المسيحية والثورة وكان هنالك الإيمان المسيحي والإيمان الثوري وهما القطبان اللذان جذبا الجماهير حتى في دول العالم الثالث[53]وارتبطت بهما السينما التي كانت تسعى لخدمة الإيمان المسيحي والثورة.

ذلك أن الكاثوليكية كانت مصدر إلهام لكبار المخرجين السينمائيين فما كان يجمعهما هو عشق الصورة، لكن المطلوب من المخرجين اليوم هو أن يتخذوا من ما يحدث في العالم من مستجدات مصدرا للإلهام ومواضيع لأفلامهم، فالعالم اليوم يظهر كفيلم قبيح يقدم صور بشعة ذات سيناريو رديء، وهنا يتعين على السينما أن تضطلع بمهمة إعادة إيماننا بالعالم، من خلال محاولة إيجاد ترياق لأزمة الإنسان المعاصر وبهذه الطريقة تكف السينما على أن تكون رديئة لتستبدل نمط المعرفة بالإيمان، لكنه إيمان من نوع خاص فهو إيمان بالعالم أولا كما هو لأن الصور السينمائية هي التي تظطلع بمهمة ربط الإنسان بالعالم[54]إنه إيمان بلا حدود وحر فهو يرتبط بالحياة في تغيرها وتحولها وجماليتها بل يسعى ليفتتح أفق مستقبلا مشرق يليق بالإنسان كإنسان.

إذ لا يكفي الإستقرار في سماء الفن والرسم كي يكون المرء مؤمنا، فالإيمان لا يرتبط بعالم آخر إنه إيمان بالجسد فقط وتمكين للجسد بأن يقول كلمته، إذ لا بد من الوصول للجسد قبل الكلمة فعلى حسب تعبير أنطونين آرتو الجميل الذي آمن بالجسد والحياة:"إنني رجل أضاع حياته ويسعى بجميع السبل إلى جعلها تستعيد مكانتها" وهذا ما ترجمه فعلا فيلم السلام عليك يا مريم، حيث قام المخرج بتوظيف الشخصيات الدينية يوسف

ومريم للإيمان بالجسد الذي هو رشيم الحياة والبذرة التي تشق الأرض الصلبة وهذا هو الملمح الأول للسينما الجديدة.[55]

فجيل دولوز هو الفيلسوف الذي أراد أن تصبح الفلسفة شيئا آخر إلا أن تكون فلسفة ليخلخل المتفق عليه ويستحدث مناطق غير آمنة داخل الكائن أين تتوالد فيه بذرة السؤال بإستمرار، فالفيلسوف هو صديق المفهوم لأن له شخصية مفهومية مهمتها زرع المفاهيم في أراضي جديدة في عالم الحدث، فالفيلسوف عند دولوز رحالة موطنه البيداء الواسعة فهو لا يكف عن الترحال إلى مناطق خصبة يمكن للمفاهيم أن تزدهر فيها، مثلما يبحث البدوي عن الكلأ والعشب لحيواناته في مناطق خصبة لذلك سمي بالفيلسوف الرحالة وفلسفته لقبت بفلسفة البداوة والترحال[56]فرهان دولوز هنا هو أن يجعل الفيلسوف هو السينمائي الذي يفكر انطلاقا من الأشكال والصور والألوان.

4. خاتمة:

من خلال ما سبق ذكره يمكننا أن نلخص جملة النتائج التي توصلنا إليها والآفاق التي يفتتحها موضوعنا في النقاط التالية:

-في حديث لفيناس عن الوجه نجده يوجه نقدا لاذعا للحداثة الغربية في كل تفريعاتها المعرفية والفنية والسينمائية بإعتباره هاجم القاعدة التي شيد عليها الفيلسوف الحديث عرينه ونقصده الذاتية، على أساس أنها أهملت الجانب الروحي القيمي والذي رأى أن الروحانية اليهودية كفيلة بأن تعيد هذا الجانب الذي أقصته الحداثة الغربية من جديد للإنسان، وهو الكفيل بأن يؤنسن الإنسانوية داخلنا ومن خلال العلاقة الإتيقية بين الذات والآخر وجها لوجه.

-في تقاسيم وتجاعيد الوجه ينجلي عمل الزمن على البشرة ليحضر الماضي في الحاضر، في شكل أثر منمحي يمثل تجليا لإله غائب عائد، والذي لا نتصل به إلا من خلال علاقة إتيقية مع وجه الآخر، في شكل تصوف يستلهم أهم مبادئه من التصوف اليهودي تتحد فيه الذات الإنسانية بالذات الإلهية ، فلفيناس يبحث عن المعنى في عري الوجه خلف الأشكال والخطوط والتقاسيم، لذلك إنتقد فنون عصره لأن اللوحات الفنية لا تستطيع إستعاب فكرة اللامتناهي فأي محاولة لتصويره قد توقعنا في الصنمية والوثنية وهو موقف يستند لأساس ديني متمثل في تحريم الديانة اليهودية للتصوير.

-لقد كانت فلسفة دولوز في السينما نقدا وقلبا لإتيقا لفيناس حول الوجه الإنسانوي فقد أصبح الوجه مع دولوز قناعا يأخذ أدوارا وأشكالا وألوانا مختلفة ليفتتح تخوم الزيف واللاحقيقة كما كان سائدا في الواقعية الجديدة، ذلك أن الزيف هو أساس كل إبداع سينمائي فالفنان لا يكون عمله أصيلا إلا إذا أبدى كل اقتدراته على التزييف

من خلال تمثيل شخصيات مختلفة، يتغير معه وجهه ليترجم كل انفعالات الوجدان من إغواء وإغراء وشغف وحب وغريزة وحنان... إلخ، فهو الصورة الفنية المهتزة التي تتغير حسب الأدوار .

-إن دولوز وعلى خلاف لفيناس يولي أهمية لتقاسيم وشكل ولون وأدمة الوجه الإنسانوي على حساب العمق الإتيقي والتيولوجي، لأنه مثل نيتشه يمجد الحياة وبشرة الجسد برغباته وأهوائه وغرائزه وألامه لذلك يطمح إلى أن تظطلع السينما بمهمة إعادة إيمان الإنسان بالعالم والحياة والجسد، لتكف على أن تكون في يد السلطة السائدة لتقول كلمة الحق التي هي كلمة الآخر المقصي والمهمش والمنسي، هذا الآخر الذي يتخذ تسميات مختلفة منها الجسد أو الإنسان الآخر المضطهد أو الشعب المقهور، فهذا هو الإيمان الحقيقي حسب دولوز الذي هو ليس إيمانا معلقا في سماء المثل بل هو إيمان يعانق الحياة في براءتها.

-وفي ختام بحثنا هذا نود أن نلفت الإنتباه إلى المناطق البكر والتي لا زالت تنتظر البحث والدراسة في بحثنا، كموضوع مقاربة منزلة الوجه بين عدة تخصصات مثل البيواتيقا والأنثربولوجيا والطب، وهذا ما يواكب الراهن وقضايا العصر مع تزايد عمليات التجميل بتطور أبحاث علماء الهندسة الوراثية الذين استبدلوا الأنموذج العلاجي الكلاسيكي للطب بالأنموذج التحسيني، فكيف ستكون إجابة الإتيقا والدين على هذه التطورات الحاصلة في مجال الطب الحديث، والتي أدخلت على الوجه تعديلات كزراعة الأنسجة التأصيلية للوجه؟ .

-ونريد أيضا أن نوجه الرؤية الى أفق آخر يفتتحه موضوعنا للباحثين وهو التفكير في الدور الذي يمكن أن تساهم به السينما في إعادة الإنسانوية إلى الإنسان أو تعريف الإنسان باقتداراته وذاته، لما تمكّنه من إكتشافها من جديد ليطورها فيما بعد نحو غايات إبداعية استطيقية وإتيقية في أشكال من الضيافة وقبول للمختلف.

5.الهوامش:

[1] - Emmanuel Levinas, En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, Libraire philosophique,4eme édition j.Vrin, Paris, 2010, p.271.

[2] -ابن منظور، لسان العرب، مج13، دار صادر، بيروت، ص557.

[3]-Emmanuel Levinas, Ethique et Infini, Librairie Ar thème et radio-France, 1er édition , 1882, p .81.

[4] -Ibid, p.p.79-80.

[5] -Ibid, p.p.79-80

[6] -Emmanuel Levinas, Humanisme de l'autre homme, Fata morgana, 1972,p.68.

[7] -القرآن الكريم، سورة البقرة، الأية115.

[8] -Emmanuel Levinas, humanisme de l'autre homme , op .cit, p.p.68-68.

[9] -Emmanuel Levinas, Totalité et infini(Essai sur L'extériorité), Original édition: Martinus Nijhoff, 1 eredition , 1971, p.217.

[10] -Emmanuel Levinas, Autrement Qu'Etre ou Au-delà L'essence, original édition: Martins Nijhoff,1978,p.27.

[11] -Emmanuel Levinas, Totalité et infini, p.p.217-218.

[12] -رشيد بوطيب، نقد الحرية(مدخل الى امانويل ليفيناس)، تقديم أكسل هونيث، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر العاصمة، ط1، 2019 ، ص100.

[13] -Emmanuel Levinas, Totalité et infini,op.cit, p.218.

[14]- Emmanuel Levinas, Ethique et infini,op.cit, p.p.80-81.

[15]- Emmanuel Levinas, D Dieu Qui Vient A L'idée Libraire Philosophique J .Vrin, Paris, 1986, p p.264-265.
[16] -Jean-Marc Narbone, De L'au-Delà de L'être" A L"Autrement ou Etre" :le tournant Lévinissein, Press Universitaire de France, 2006,1n°25, p.p.69-71.
[17] -Emmanuel Levinas, Autrement Qu' Etre ou Au-delà L'essence, op.,cit,p.27.
[18] - Emmanuel Levinas, En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger,op, p.p.276-277.
[19] -إدمون جابيس، لا أثر الا في الصحراء مع إيمانويل لفيناس، ، ورد في :كتاب الهوامش، ، ترجمة رجاء طالبي، دار الأمان، منشورات الإختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر العاصمة، بيروت، ط1، 2015، ص167.
[20] - Emmanuel Levinas, En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger,op.cit, p.p.275-276 .
[21]- Ibid,p.282
[22] -Jaques Taminiaux, Art et destin Le débat avec la phénoménologie Dans"La réalité et son ombre",in : Levinas de L'être à L'autre, , sous la coordination de Joelle Hansel, press Universitaires de France, Paris,1er édition, 2006, p.77.
[23] -Emmanuel Levinas, De Dieu qui vient a L'idée, op .cit,PP96-97.
[24] -Emmanuel Levinas, Totalité et infini, op .cit, pp.294-295.

[25] - Jaques Taminiaux, Art et destin Le débat avec la phénoménologie Dans"La réalité et son ombre",in : Levinas de L'être à L'autre , op . cit, pp.79-80.
* نلاحظ بأن موقف لفيناس من الفن يحيلنا مباشرة الى كهف افلاطون حيث الظلال والظلام فرؤيته تتقاطع الى حد كبير مع افلاطون الذي انتقد سابقا الفن حين اعتبر فن الرسم محكاة فالعالم صورة مشوهة(العالم) لموضع المثل.
[26] - Emmanuel Levinas, La Réalité et Son Ombre , in : Les Temps Modernes, Directeur Jean Paul Sartre, 4e année, Revie Mensuelle n0 38 , paris, p.773.
[27]-Ibid, p .786.
[28]- جيل دولوز، سينما الصورة- الحركة، ج1، ترجمة جمال شحيّد، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 183.
[29]-عمر مهيبل، من النسق الى الذات،(قراءات في الفكر الغربي المعاصر)، الدار العربية للعلوم-ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، بيروت، ط1، 2007 ، ص ص 193-194.
[30]- جيل دولوز، سينما الصورة- الحركة، ج1، مصدر سابق، ص ص 184-185.
[31]-مصدر نفسه، ص175.
[32]-مصدر نفسه، ص ص 176-177.
[33] -علي بن حزم الأندلسي، طوق الحمامة(في الأُلفة والأُلاف)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2016.، ص ص 43-44.
[34]- جيل دولوز، سينما الصورة- الحركة، ج1، مصدر سابق، ص179.
[35]-مصدر نفسه، ص 181.
[36]- مصدر نفسه، ص194.
[37]- مصدر نفسه،ص195.
[38]- مصدر نفسه، ص14.
[39]-مصدر نفسه، ص16.
[40]-عمر مهيبل، من النسق الى الذات، مرجع سابق،ص191.
[41]-فتحي المسكيني، الكوجيطو المجروح(أسئلة الهوية في الفلسفة المعاصرة)، دار الأمان، منشورات الإختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر العاصمة، ط1، 2013، ص ص 119-121.
[42]- جيل دولوز، سينما الصورة- الحركة، ج1،مصدر سابق، ص ص 377-378.
[43]-مصدر نفسه، ص383.
[44]-مصدر نفسه، ص ص 391-392.
[45]-مصدر نفسه، ص ص 387-390.
[46]-جيل دولوز، سينما الصورة-الزمن، ج2، ترجمة جمال شحيد، مراجعة سمية الجراح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2015، ص213.
[47]- مصدر نفسه، ص214.
[48]-مصدر نفسه، ص217.
[49]- فتحي المسكيني، الكوجيطو المجروح، مرجع سابق، ص ص134-135.
[50]- جيل دولوز، سينما الصورة-الزمن، ج2، مصدر سابق، ص ص 227-228.
[51]-مصدر نفسه، ص228.
[52]-عمر مهيبل، من النسق الى الذات، مرجع سابق، ص ص 194-195.
[53]- جيل دولوز، سينما الصورة-الزمن، ج2، ص274.
[54]- مصدر نفسه، ص ص 275-276.
[55]- مصدر نفسه، ص ص277-278.
[56]- عمر مهيبل، من النسق الى الذات، مرجع سابق، ص ص 196-197.

6-قائمة المصادر والمراجع:

1.6 قائمة المصادر باللغة العربية:

-القرآن الكريم.

- جيل دولوز، سينما الصورة-الحركة، ج1، ترجمة جمال شحيّد، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014.

-جيل دولوز، سينما الصورة-الزمن، ج2، ترجمة جمال شحيد، مراجعة سمية الجراح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2015.

2.6 قائمة المصادر باللغة الفرنسية:

-Emmanuel Levinas, En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, Libraire philosophique,4eme édition j.Vrin, Paris, 2010.

-Emmanuel Levinas, Ethique et Infini, Librairie Ar thème et radio-France, 1er édition , 1882.

-Emmanuel Levinas, Humanisme de l'autre homme, Fata morgana, 1972.

-Emmanuel Levinas, Totalité et infini (Essai sur L'extériorité), Original édition: Martinus Nijhoff, 1eredition , 1971.

-Emmanuel Levinas, Autrement Qu' Etre ou Au-delà L'essence, original edition: Martins Nijhoff,1978.

- Emmanuel Levinas, La Réalité et Son Ombre , in : Les Temps Modernes, Directeur Jean Paul Sartre, 4e année, Revie Mensuelle n0 38 , paris.

3.6 قائمة المراجع باللغة العربية:

-إدمون جابيس، لا أثر الا في الصحراء مع إيمانويل لفيناس، ، ورد في :كتاب الهوامش، ترجمة رجاء طالبي، دار الأمان، منشورات الإختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر العاصمة، بيروت، ط1، 2015.

-رشيد بوطيب، نقد الحرية(مدخل الى امانويل ليفيناس)، تقديم أكسل هونيث، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر العاصمة، ط1، 2019 .

-عمر مهيبل، من النسق الى الذات،(قراءات في الفكر الغربي المعاصر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، بيروت، ط1، 2007 .

-علي بن حزم الأندلسي، طوق الحمامة(في الألفة والأُلاف)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2016.

-فتحي المسكيني، الكوجيطو المجروح(أسئلة الهوية في الفلسفة المعاصرة)، دار الأمان، منشورات الإختلاف، منشورات ضفاف، الرباط، الجزائر العاصمة، ط1، 2013.

4.6 قائمة المراجع باللغة الفرنسية:

-Jaques Taminiaux, Art et destin Le débat avec la phénoménologie Dans"La réalité et son ombre",in : Levinas de L'être à L'autre, , sous la coordination de Joelle Hansel, press Universitaires de France, Paris,1er édition, 2006.

5.6 قائمة المعاجم والموسوعات:

-ابن منظور، لسان العرب، مج13، دار صادر، بيروت.

6.6 قائمة المجلات ودوريات:

-Jean-Marc Narbone, De L'au-Delà de L'être" A L"Autrement ou Etre" :Le tournant Lévinissein, Press Universitaire de France, 2006,1 n 025.