قراءة أنطولوجِية للصُورة السينمائية لَدى جيل دولوز

An ontological analysis of Deleuze's cinematic image

بعزيز ريان نريمان ✷[1]

جامعة وهران01 أحمد بن بلة، الجزائر Baazizrayane39@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/03/13. تاريخ القبول: 2022/04/13. تاريخ النشر: 2022/06/10.

ملخص: يَسعى دولوز إلى إثبَاتِ أنّ السِينِما وُجِدَت فِي غيَاب العين"الكاميرا"، في غِياب المَسَافة الفَاصلة"المونتاج". إنَّ دِراسَة السينما تُرجِعنا إلى أصل المَشاكل الفلسفية الأولى مُعطِية إيَّاهَا صَبغة عصرية، إنَّ السينما الخالِصة تِلك التي لا تَعتَمِد على الشخصِيات لأنَّها تعتمد على الأشيَاء كافة، فكل شيء هُو عَين و هَذا مَا مَنَحَنا إياه المُونتاج؛ أي أنّه نَقَلنا إلى الأصل اللاممركز لِلكَون أين كل النِقاط مَراكز تُحدد إطارا لِصُورة ما . دعانا الفَيلَسوف من خِلال تَزَامُنية واحِدة إلى مُختَلَف الزَوايا انطلاقا من الوَاقعية التي سَنركِز مِن خِلالِها على الصورة– إحساس غازي أي الإحساس كإحساس خالص مرورا بالفعل المحض، سردا لكلِّ ما مَرّ به انطلاقا من صورَة إحساس كُتلَوي وصولا إلى الكريستال، فَهل حَافظت السينما عَلى أصالَتِها أم أنّها تَركت ايهام الصورة حَركة ورائها ؟ هَل بَلغت ذَروة مَعناها في الصُورة عَاطِفة ؟ أم أنّها سرَّبت جيناتِها إلى كل الصُور لِتغدو عَلى شاكِلة تعبيرية حتى دَاخِل الوَاقعية؟

كلمات مفتاحية :الصورة السينمائية، الصورة الدولوزية، قراءة أنطولوجية .

Abstract: What deleuze seeks to prove is that cinema existed even in a world out of eyes"camera", even in a world out of separated distance"montage". The study of the cinema brings us back to the origins of the first problems with a modern flavor .pure cinema doesn't depend on people because it depends on everything that comes to the fact that everything is an eye in a way that montage gives us an explanation by taking us to the decentralization of the universe in whish everything is a center by itself , what made it capable of forming an image frame. The philosopher invited us ,through one synchronization to different angles , back to realism to identify the image as a invasive feeling which means the feelings as a pure act , recording every step in the way from an lumpy sensation image ,to ask ; did it leave the picture illusion behind ? has it reached the maximum meaning in the emotional image or did it leak it's genes into all images to make them expressive even within realism ?

Keywords : cinematic image, deleizien image , ontological analysis .

[1] ✷بعزيز ريان نريمان: طالبة ماستر 01 نقد سينماتوغرافي Baazizrayane39@gmail.com

مقدمـة:

حَاول دولوز مِن خِلال كِتابه "الصُورة حَركة" طَرحَ رُؤية للسينما عبر زَاويَة الإدراك الحِسّي الطَبِيعي؛ إذ قَام بإسقاط مَا توصل إليه برغسون في الجزء الأوّل من " المادة و الذاكرة "، و جزئه الأخير من "التطور الخلاق " المُعنون ب "العملية السينماتوغرافية للتفكير و الوهم الميكانيكي "، لكن في حين أرجع برغسون إدراكنا إلى طبيعة سينمائية، حاول دولوز إرجاع السينما إلى طبيعة إدراكنا، أو خلق منظومة مفاهمية للسينما تُشابه منظومة برغسون الكونية، و هذا ما سنُحاول تحليله من خِلال الإجابة عن السؤال: لماذا تجاوز دولوز المَحمول السينمائي إلى الحامِل الكَوني؟ أو كيف نلتقط صورة العقل و تجلياته داخل

السينما ؟

سوف نُحاول بعثرة الصورة حركة لإعادة جَمعِها من جديد كَما يَلي:

1.الصورة إحساس :

تَتبُعُ جَدَلية العلَاقة الكانطية الهُوسرلية – في نَظريَة مِثل نَظَرية دولوز– مِن إشكالية التِقاء/عدم التقَاء المَادة الجَامِدة(الصورة) و المَادة الغَير الجَامدة في الكَون(الحركة)، في كيفية إدراك هذا الكون، أو بِلُغة أخرى في مَصدَر و اتِّجاه الضوء، " فالذي يقرر الكثير من معنى الحركة؛ هو المسافة التي تصوَّر منها، و الزاوية التي تصوَّر منها" . (عثمان، 2018، صفحة 168)

إن الحركة بالنِسبَة لبرغسون هي الحَقيقة الوحيدة التي لا تستطيع طبيعة إدراكنا التعرف عليها سوى على أنَّها صور: "مجموعات مغلقة "، ما يَجعل كل حَركة تنتج عددا من الصور كمَسار من الأضواء المُتَفرقة المُنتَشرة في كل الاتِّجاهات، و هَكَذا يَقوم إدراكنا بالتقاطها و **اوتعائها**، و هَكذا أيضا تَقوم السينما بأداء عَمَلِها ؛ تُشير مفرَدة الاوتعاء في معناها الكَانطي إلى وحدة الوعي الذي يقوم بتأليف المقولات، استُعمِلت هنا للدلالة عَلى الجانب المثالي داخِل السينما ؛ فالسينما كذلك كان ينبغي أن تُوتعى مِن خلال مَقولة الحَركة تحليليا تارة، و تأليفيا تارة أخرى، "ذَلِكَ أنَّه من المهم عَلى نَحو خاص أن نَفهَم الصُورة المُتحركة، التي نتعامَل مَعهَا بِطَيف وَاسع من الأطر الإدراكية التي نستخدمهَا لكَي نَفهَمَ هذِه الصُور " (فرامبتون، 2009).

علّنا نَشهَدُ هَا هُنا التَركيب الذّي قام بِه برغسون بَين المِثالية التي تدّعي أنّ الحَرَكة مَقولة عَقلية تمّ إسقاطها عَلى العالم انطِلاقا من أنّ"كل تَوحيد للتصورات يتطلب وحدة الوعي في التأليف"(كانط) ،أي يتطلَّب أن يجتمع في مقولة واحِدة تنتجها الفاهمة (العقل) كلَّ ما لملمناه من خلال الحدس الأمبيري(الحواس) تحت مسمّى **الوَظيفة** بلغة كانط، و بَين المادية التي تَرى أن الحَركة وَاقِعة لا يُمكن سوى إدراكها مِن خلال سَكنات الشيء الذّي تُحركه انطِلاقا من أنّ "العَقل لا يتصور بوضوح إلا المنفصِل". (برغسون، 2015، صفحة 144) ، و السينماتوغراف من هنا يجعل الحركة (الديمومة أو

المتصّل) منفصلا في أزمان لحظية متبعا في ذَلكَ شروط الإدراك الإنساني، لَقد وددنا أن ننوِّه لنقطة هنا وهي أننا في هَذا المقال ننتقل من جَدلية العلاقة المثالية / المادية لأنَّا نَجد أنها جوهر نظرية دولوز .

بالرغم من أنّ العَقل حَسب برغسون كَان نتِيجة لِسلسِلة من التطورات التي بَدَأت مادية، و أخذت تتجه هنَيهة إلى الوعي الذّي سَكن جوفَها و حَرّكها نَحو الأمام أو نحو الإنسان، فانّه عاجز عن إخبارنا بمَسار هَذه السلسلة، لكنّه في تكوينه يُشير إلى نوع من الامتزاج الذي لولاه لما كان، ذاك أنّ "الشيء المَصنوع يرسم شكل العملية التي صنعته" (برغسون، 2015، صفحة 89)، و هَكذا تذوب الأجزاء في الكل، و ينقسم الكل إلى أجزاء " و ضمن مفهوم الحركة تندرج مفاهيم : التأطير le cadrage، التقسيم le découage و التركيب le montage" (عثمان، 2018، صفحة صفحة 171) و هَذا ما سنحاول تبينه، إنَ الطَفرة التي أدّت إلى ظهور الوعي في الكَون تماثل الطَفرة التي عجلت إلى ظهور المونتاج .

إنَّ الامتزاج بَين المادة و الحياة الذّي يظهر في الفلسفة تَحت عدّة مسمَيات، ما يهمنا منها "الصورة حركة"، إذ أنّه انطِلاقا من عبارَة برغسون الماديّة : كل حَركة هي صورة ما " أو كل وعي هو شيء ما " يجيب دولوز عن مختلَف الأسئلة؛ ففي حين كَانت السينما تُقَدم لنا عَرضا من الصور المَقرونة بالحَركة أو صور حَركة، كَانت الميتاسينما تتكَشف في أبهى حَالاتها بِهَذهِ الطَريقة، أي سيرناها كَديمومة لا تملك من نَفسها سوى التَقدم، و الانقِسام إلى مَجموعة صور شفافة (أضواء) لا تَملك نِقاط تَمركز لتبيان حدودِهَا، كما لا تملك خلفية تنعَكِس عليها، وهذا مَا ارتكزنا عَليه في العَودة إلى ما قَبل السينما أَي إلى المنطق البرغسوني الذّي يعمل وِفقه الكون "إذ ينبغي للفيلم أن يتتبع عَالم العقل مستبدلا الظَواهر الدنيوية بعلاقَات عَقلية " (دادالي، نظريات الفيلم الكبرى ، 1987)، و هَكذا بدأ دولوز كتابه موضحا كيف بدأ العقل يهندس نفسه، و كيف بدأت الديمومة تنقسم إلى أزمنة مختلفة، و مقابل كل هَذا، كيف أخذت السينما تعيد صناعة الحركة كوهم، و هَذا ما جَعل دولوز يبرر "في عام 1983 رفض هنري برغسون في عام 1908 للآلة، بالإصرار على أنَّ الفيلسوف لم يأخذ في اعتِباره إلا آلة "السينماتوغراف" ولم يكن قد شعر بعد بالفرق الذّي قد تمثله السينما التي انبثقت بعد ذلك بفترة قصيرة بوصفها طفرة كاملة"(دادالي، ماهي السينما من منظور أندريه بازان، 2017).

إشكالية التَمركز هذه تَستطيع الانتقَال عَكس التيار من اللاتمركز إلى اللاتمركز؛ أي أنّ الأضواء تَستطيع الانتشار في كل الاتجاهات و هَذا ما نلاحظه حين ننير مصباحا داخِل غرفة مظلِمة، إلا إذا وجد فاصل أو عامل مُغاير يفصل بينها، لذا فالحَركة كمجمُوع مَفتُوح ذا مَيزة تَجعل انفِتاحه هذا يَفتَح كل المَنظومات المغلقة عَلى بَعضِها، و يُصيِّر الصُور(المادة) من طَبيعته الحَركية، تُشابه كثيرا مَنظومة السينما، لِيَجعل من العَالم المادي كُتلَة زَمكانية . نحن هنا نتكلم من دون أن نُدخل الذات المدركة في المعادلة فكل شيء في الكون يجري و كأنّه مسار خطي ولا ينعكس على أي سطح، أي على أنّه حَركة

محض، يقول إذ ذَاك :"ما أثار اهتمامي في السينما هو أنَّ الشاشة يمكن أن تكون دماغا "، (jean paul sermadiras, 2006) فينوِّه للقارئ بالطَبيعة البَشرية للمَفاهيم التي يركبها. نحن لا نفهم السينما من خلال مطابقتها مع الذهن، إنما نبحث فيها عمّا يمكن أن نفهمه حول الذهن، ، نتكلم في هذه المرحلة عن الصُورَة إحساس، الصورة فعل بالقوة أي كَجزء غير متجزء بعد عَن الصورة –حركة، كما أنّنا لا نتكلم عَن الصور عاطِفة لأنّها مرتَبِطة بالدماغ، و الدِماغ لم يظهَر بعد لأنّ الكَون لم يَع نَفسه بما فيه الكِفاية ، و هَذا يتضح في التجارب الأولى لآلة عرض الأخوين لوميير ، انَّ كل واحدة من هَذه الصُور تحوي داخلها الصور الأخرى بالضَرورة كالتالي :

1.1. الصورة إحساس موضوعية :

في هَذه المَرحلة من البحث نتكلم عَن صور إحساس بدائية أين كل شيء يتفاعل مع كل شيء مثل الذرات قديما، و الصورة إحساس هاهنا لم تظهر لأنّها ترتبط بظهور أول بوادر **الاوتعاء** _ التي تتمثل وِفقا لدولوز بظهور نوع خاص من الذرات سماه بالميمنات و الميسرات،هَذه الذرات لا تَقوم بأي رد كَانَ، إنما لها القُدرة على رد الفعل إما يمينا أم يسارا_ بل ظهرت الصورة إحساس موضوعية ، فهنا لا يوجد مساحة تُمّكنُ من تمييز الأفعال عَن ردودها، و هَذا ما ما يظهر لدى فيرتوف الذّي لأرجع الكَون إلى **حالة اللامسافة** هذه من خِلال المونتاج؛ "فاختَار لَقطات معيّنة من مَشهد سينمائي كامل، و لصقها بإطارات أخرى من مشهد مختلف، رابِطا المادّة بعنوان عام كَان القَصد من ورائه أنّ الأنساق المختلفة للمعنى سوف تُدمَج لإنشاء نسق جَديد"(نيكولز، 2005) من خلال المونتاج طبعا، تَقوم نَظَرية اللامسافة أو المونتاج لَدى فيرتوف عَلى العَودة إلى أين لم تكن المسافة تَحتل منصِبا بَين الفِعل و رده "الصورة إحساس موضوعية"، أي إلى أين لَم تَتَشكل بَوادِر الوعي بعد ، لَكن بطَرِيقة مختَلِفة؛ فَهي عِوَض أن تَقوم عَلى رد الفِعل المتاح تَبحَث عَن رد الفِعل المُناسب، و هي تَملك إمكانية الوصول إليه و تَقليص المَساحة الفارغَة من خِلال المونتاج، و هذَا ما سَتعتمده المَدرسة الأمريكية ، فَهَل مَنَح المُونتاج للسينما معناها ،أم أنَّه انتَزَع مِنها جَوهرهَا الاوتِعائي أو أقول روحها ؟ هَل يُمكن بعثرة الروح (الديمومة) لإعادة جَمعِها ؟ طرَح المُونتَاج هاهُنا مَسألة المَسافة الاوتعائية من زَاوية تساؤل مَاذا لَو لَم تَظهَر و تَمكنت المَادة من تأطير نَفسِها بذَاتِها من خِلال فِعل أجوَف لَيس الهَدف مِنه أن يَصِل لِمَكان مَادام أنه سيَصل، إذ بَدل المَشي على الأقدام كَان عَلى السينما امتِطاء القِطار للتَغلب عَلى الزمن مَا جَعلها فَن المَعنى الاختصاري لا الكامل) .

1.1.1. صورة فعل موضوعية:

تقوم الأشياء بالتفَاعُل مع بعضها من خلال الفعل و رد الفعل المباشر، لذا فالفعل هاهنا في أكثر معانيه بساطة و سرعة يقوم على تنائية التلقي / العكس و فقط، و إن كَان سيتجلى فِيما بعد كشَكل سينِمَائي أكثر قوة. هذه الحَركات المضيئة من الإحساس عَبر الفعل ورده نَدعوها صورا_ بما أنّ الصور

تعكس الشيء الذي تتلقاه_ لنُميز من خلالها النقاط الممركزة التي تسمح بتقسيمها، لكنّها لَيست إلا صورا شفيفة أي لا تملك أساسا يَحمِلُها إلا إذا انعَكَست على مَساحة ما، هَذه المَساحة هي صورة مِن نوع آخر تنتَقل فيهَا عملية الفعل و رد الفعل بعدما كانت بين الصور الممتثلة أو الشفيفة فيما بينها إلى الصورة الشفيفة و الصورة صفيحة سوداء؛ هذا النَوع الذّي لا يكتَفي بالتِقاط الأفعال و ردها في حَركة مستمرة إنما يَقوم بامتِصاصِ هَذه الأفعال و تَحليلِها، و كَذا الاحتِفاظ بِبَعضِهَا فيما سُمي **بالصورة عاطفَة**، كان هَذا نَتيجة تَكوّن الدِماغ في بِداياته، و بالتَالي تكوّن شرخ فاصِل بَين الأفعال و ردُودِها أطلق عَليه برغسون اسم **المَجاميع** المغلقة نسبيا و قابله دولوز باللقطات ، تُعرَّف اللقطة بأنَّها "قطعَة واحدة من شَريط الفيلم(ديمومة الفيلم) دون انقطاع في استمرارية الحدث و قَد تمتدُّ إلى عشر دقائق" (موناكو، 2006) ،إذ تَحمل اللقطة ديمومتها لكن فقط كجزء من الديمومة الفيلمية ، تماما كما قد يملك الفيلم ديمومته كجزء من ديمومة الحياة، إذن نَحن أمام :حَرَكات و مَجَاميع تَحتاج إلى عَامِل الزمن "فمن الواضح أنَّ ظَاهرة المسافة الفاصلة هذه لا تكون ممكنة إلا في النطاق الذِّي يَقتَضي فيه سطح المادّة الزمن " (دولوز، 1997، صفحة 90)،هذا النوع الثَاني من الصور يحمل طبيعة انقسامية فهو جزء ملتقط يكون له تأثير مستقبَل و في آخر منفذ؛ إنّ هَذه المشكلة الأزلية بين المادية و المثالية لا تنفك تطرأ كلّما تحدثنا عَن أصل مَا يُوجد، فَهل تنعَكس الحَرَكة في الوَعي عَلى شَكلِ صور مُدرَكة، أي حَركَة مُحَلَّلة إلى سَكَنات، طبقا لمقولة "كل شعور هو شعور بشيء ما"، أم أن الصور العَقلية تَنعَكس عَلى الواقع ؟ إذا لم يَكن لا هذا و لا ذاك ماذا سيكون ؟ هل كان لمَقولة برغسون "كل شعور هو شيء ما " تركيب منطقي ؟ كان ظهور السينما كتمثيل لهذا المشكلة في وقت اشتدّت فيه يعطينا حلا لها ، ففي حين جعلت الظواهراتية المُدْرِك و المُدرَك و عملية الإدراك كلٌ واحد، جاءت السينما لتضع هذا الكل في قالب عصري فلخصت تلك النظرية لكنّها فندتها في نفس الوقت ؛ فالسينما و إن جَمَعت هَذِه العَناصِر الثلاث، و إن جمعت الصورة و الحركة فَهي كَانت موجهة للخارج و ليس للداخِل، أي أنّها كَانت دائما تضع في حِسبَانِها وعي خَارجي عَنها، وهي كَذلك كَانت دائما ما تقتَطع حَركتها من ديمومة خارجية. تولد الصُوَر من الحركة بِاعتِبارِها ضوء يضيء نَفسَه، و يُضيء الإدراك ، لكنّ الحَركة تُولَد من الصُوَر لَدى كانط فلا المكان ولا الزمان يوجد في ذاته إنما هما شرطي الإدراك الحسّي للأشياء الخَارجية، لذا كَانت الحَركة التي تتعلق بزمان إلا انعكاس من العَقل عَلى هذي الشَرطين و بالتَالي علَى الوَاقع ؛ تَبدَأ المَعرفة انطِلاقا من الأفاهيم المَفاهيمية المحضة نزولا إلى الاستيطيقا الترسندالية متوجهة إلى ظَواهر الأشياء متحكمة فيما يبدو أنّنا نلتَقِطه مِنها، لكنّها و إن حددت شروط الالتقاط الخارجي عنّا فهي قد ربطت طبيعة المادة بطبيعة المكان العائدة إلى طبيعة معرفتنا الحسية للأشياء التي تعتمد على المقولات العقلية، و هنا يجد برغسون أنّ كانط و إن نَقَدَ إمكانية الوصول إلى معرفة تامة عَن الشيء في ذاته، فانه لم يُعطنا بديلا عنه أي أنّه لم يُجب عن السؤال المتعلق بكيفية توافق المادة مع المكان و هنا كان على برغسون أن يبحث عن زمان خارج

المَكان وعَن طبيعَة عَقلية لا تهندس المادة حسبها ، كما أنه نكر طبيعة مادية تهندس العقل حسبها فخرج إلى استنتاج مفاداه أنّ المادة و العقل التقيا ليُشكلا كل ما يُمكن أن نعيه.

1.1.2. الصور مسافة : "انفصال":

قلنا أولا بوُجود مَجموعة من الصُوَر الشَفيفة التي لا تَملِك سِوى أن تتَفاعَل فيما بَينها كذرات شحنة ضوئية ليس لها مركز، و تَعمل بمَنطِق صور مستمرة تتفاعل كل أجزائها مَع بعضها البعض، ثم قلنا أنّ هذه الصور تُوجِدُ مسافة فاصلة أين تنعكس أفعالها وهَذا ما يُؤدي إلى ظهور الصور ذات الصفيحة السوداء أو "الإدراك"؛ إذ أنّ هَذه الصور مسافة تملك في جزء منها وَحَدات استقبال ووحدات تنفيذ و كأنّنا نتحدث عن السينماتوغراف !

لكنّ هذه **الصور مسَافة** نظرا لأنّها تَفصِل بين الفعل و رد الفعل فإنها تتخذ طابع **التجزئة** " فهي امساكات جزئية ذاتية و متحيزة " (دولوز، 1997، صفحة 93)، علَى غَير الصور الأولى التي تَختلط فيها عملية الفعل و رَد الفعل كصور كاملة ، و بهذا فهي تقوم بالتأطير ذاك أنّها تستلب مجموعة من الصور المتقارِبة الأفعال داخلها كما أنّها تؤثر على المُدركات من الصُور، إذ يَكون في إمكانها كَمَسافة أن تفكر برد فعل مناسِب يتم تَنفيذه كفعل جديد ،و هنا يتحدث برغسون عَن ولادة الإدراك ، في حين يتحدث دولوز عَن ولادة السينما من خِلال الكادراج كما يلي:

1.2. الصورة احساس نصف ذاتية "التأطير":

هي تلك الملتقطات الجزئية، المحددة الزَاوية من شيء، أو هي صورة شيء ما ؛ إنها صورة عَن صُورة كليّة، لأنها نابعة عَن إدراك معين و لَيست في ذَاتِها مَا هي عَليه، أي أنَّ لَها مركز تعيين هو العَقل، وبما هي مركز أينَ لا يُوجَد مَراكز، أو أين كل شيء هو عبارة عَن مركز، فهي زَاوِية معيّنة تَنتقِص من الشيء بَعضه و لا تزيد إليه، إذ هِي تلتَقط الفِعل المضمَر في الأشياء و لَيس الفعل الظاهر على غير الشيء باعتبَاره " الصورة كَما هي في ذَاتِها مثلَما هي مرتَبِطة مَع سائِرِ الصُوَرِ الأخرى، حيث تَخضع كليا لِفِعل هَذه الصوَر الأخُرى و ترد الفعل مباشرة عليها، غَير أنّ الإحساس هو الصورة ذَاتها معادة إلى صورة خاصة أخرى تؤطِرها" (دولوز، 1997، صفحة 93)، و إذا بَحثنا في السينما نجد أنّها تُحاول أن تُبدي في كثير من الأحيان هَذهِ الوِجهة الذاتية أو الخِطاب المباشر، وهذا ما قام به تشارلي كوفمان في فيلم اشراقة أبدية لعقل طاهر eternal sunshine of the spotless mind: حيثُ تَحوم الكَاميرا لتُظهِر البطل جيم كاري و هو في حالة الاستيقاظ، أين يَستعيد وعيه ليلتَفِت إلى النافذة و هنا تكون الصورة موضوعية، أي أنّنا نرى البَطل من وِجهة نظر الكَاميرا فنتحصل عَلى الصورة الكلية أو نتحصل على كلام الراوي "الصورة إحساس موضوعية "، فتتخذه الكاميرا كوَسيلة لتوتعي ما يراه وهنا يتم الانتِقال من الكلام الغير مشخص أو الخطاب الغير مُباشر إلى الخِطاب المُباشر "الصورة إحساس ذاتية".

هاهنا استَطَعنا تمييز الصورة الكلية أو الصورة إحساس مَوضوعية سينمَائيا، كما استَطَعنا تمييز الجُزء الذَاتي منها من خلال زَاوِية نظر جيم كاري للشباك، لكن الذّي كَان متجددا هي الصورة_إحساس نصف ذاتية و هي التي من خِلالِها تَغدو الكَاميرا عين ثالِثة، شَخصية مَجهولة من شَخصيات الفيلم .

ربما كَان الإدراك الحسي مُشتركا بَين النَاس، و إن كنّا نُسَلم بذلك فلان الطبيعة البَشرية أظهرت دائما تقاربا في الصورة المدركة التي أمامنا، بالرغم من وجود التباعد الذّي يتحكم في الزاوية المعينة التي لا يُمكن أن يتشارك فيها ادراكين، كيف إذا كان هذا الإدراك يتعلق بادراك ذات أخرى، أي أن نُمَحور الكاميرا حسب ملتقطات الحَركة و الكوادر المتواجدة في كل مكان، هل تتعلق السينما إذن، بالإدراك الحسي للشخص أم بالصورة الشاملة للكل ؟ أم أنّ الأصلَ في السينما يَتَعلّق بالكَاميرا نَفسها كَطَرف غير معني ؟

في فيلم كَهذا نَجِد أن الصُور تأطير، أو الصور إحساس ذاتية يكون من خِلال ثلاث ادراكات إذ يَتَجَاوز الإدراك الذاتي إلى إدراك الكَاميرا الأولى، و من تَمَت إلى إدراك الكاميرا الثانية.

وهَاهنا بالذَات يَحِلُّ لَنا أنْ نَذهَب أبعَد من هَذا، لَيس فقط إلى إدراك الإدراك كَصورة إحساس ذَاتية، إنَّما إلى تأطير ما تُدرِكه الكَاميرا ؛ تبعا للإجابة عَن سؤال مالذي يَحدث خارج الفيلم ؟ فَنحن سُنشاهد خَارج الفيلم بالإضافة إلى الفيلم ذاته؛ و هنا لا يُقدم لنا فيلم "**عَرض ترومان**" the truman show جمعا بين صُورة إحساس –موضوعية و ذاتية إنما هو كجملة صورة إحساس_نصف ذاتية أين تَلعب الكَاميرا دورا رئيسا إذا يعرض لنا فيلما عَن فيلم مجسِدا : عين الكاميرا .

الصورة فعل (التابعة للصورة احساس نصف ذاتية):

كَنتيجة للصورة إحساس _اعتبارا أنّها الفاصل بَين الفعل المُستَقبل و الفعل المُنفذ_ نَتكلم الآن عن رد الفِعل ، لَكنّنا نَترك ذَاك الذّي تَقوم به الصورة الشاملة مباشرة بعد تلقي الفعل إلى ذلك الذي تَفصِل بينه وبَين فِعله مَسافة فَلا يَكون ردًا بل فعل مقابل نظرا لأنّه يَرتبط بالزَمان . هاهُنا لا نَقصِد الصُورة فِعل كشكل سينمائي انّما لا زلنا مع الصورة فِعل بالقوة، أي كجزء من الصورة إحساس لكن بعد أن ظَهر الوعي.

1.2.1. الإحساس البحث : المدرسة الأمريكية

لَقد مرّت الصورة كَما رأينا عَبرَ عِدّة تَمَحورات انتَهَت مِن خِلالِها إلى حَالة أين يُمكِن لذرّاتِها أن تَتنقل فيمَا بَينَها؛ أَين لم يَبقَ المونتاج بَين صورَة و صورَة أخرى أو بين الصُوَر، أو اللقطَات إنمَّا انتَقَل إلى دَاخِل الصُورة، فظهر نوع خَاص، سَلِس من الصُورَ سُميت الجينة الوِرَاثية للصورة العَادية أي **الفوتوغرام** .

بَعدَما تَعرفنا عَلى الصورة في البِداية كشيء محض، ثم تعرفنا عليها كصورة إحساس، فعل وانفِعال في كلٍ مادي منفَصِل، قمنا ببحث الصورَة الغَير المادية من خِلال التوليف، فَجَمعنا كل هَذه الصور دَاخل

كل متصل، ووَصلنا إلى تلكَ الانتِقائية البَعيدة مِنها فصِرنا نتحدث عَن الطَابع السائل للصورة مَعَ المَدرَسة الفِرَنسية، ثم جاء فيرتوف ليثبت بأنّ الحَركة المونتَاجية لا تَحتاج أن تتجاَوز المادة إنما هي في حاجة لأن تتجاوز نَفسها، أي تَغليف المادة أين تظهر الصورة لَيس كصورة سَائلة أو صورَة حَركة إنما هي الحَركة ذاتها ، أي أننا صِرنا نتكلم عَن الحركة حَركة "الإحساس البحث "، و تَجاوزنا المُقولة الجَامدة الأولى أين كانت الصورة جَماد، أو السكُون هو سكون إذ باتت الروح (الديمومة البرغسونية) هي الأساس الذّي لا يحتاج أن يتمظهر في وَسط .

2. الصورة عاطفة :

2.1. الصورة عاطفة بالقوّة :

حين تقبض الذات عَلى صورة ما لشيء في المَسافة الحسية الفاصلة، يحدث أن لا تغادرها هَذِهِ الصورة كفعل مقابل، إنمَّا أن تبقى دَاخِلها أي تمتزج ذاتها و الموضوع إذ تحتفظ بصورتِه و لا تعكِسها، فتخرج بِها عن الزمان و كَذا عَن المَكان لتُجَسد شعورا يطفو عَلى الوَجه ؛ هَذا المَجموع الجَديد الذيّ يَمتَلك بالإضافة إلى الدَيمومة الفيلمية نِظامه الزَمكني الخاص .

إنَّ هَذه الصورة هي بمثابة الدلالة التي مِن خِلالها يُعرف الفيلم أو نَوعيته، و هِيَ تُقَابل اللقطة القَريبة التي اختص الوَجه بتَمثيلها لكَونه سطحا ثابت المحيط، متحرك الأجزاء، ذا طبيعة أيقونية (تَمَاثل الدال و المدلول)، وهَذا يُفسِر لما الوَجه يُعتَبَرُ **لَقطة قَريبة**؛ إذ أنّه مَجموع يحوي على حَركات جزئية، وهَذا يُشابه تَعريف دولوز للصورة–عَاطِفة بأنّها "سِلسِلَة ميكرو حَرَكَات عَلى لَوح عَصَبي مثَبت"، (دولوز، 1997، صفحة 124) ، و هنا يُمكنَنا الانتِقال من الحَديث عَن المُونتاج بَين الصُوَر إلى الحَديث عَن **المونتاج** دَاخِل الصورة أو الحَركة دَاخل الصورة ؛ أيُشبِه الأمر نوعا من الفينومينولوجيا؟ ربَّما فقط في النَوع الأول من الصورة عاطِفة أَي ، تِلك الخَاصة بالذَات المُفَكرة (الذاتية) أين يتَغلب السكون عَلى الوَجه عند " غريفت " خاصة، إنها صُورَة دَائمة تحيل إلى شيء لا يُفهم إلاَّ بِحضور دال عليه، و هُنا تحضر الثنائية دَال/مَدلول أينَ نرى الوَجه المُنشَدِه الخَالي، ثم ننتَقِل إلى شيء يَدل عَلى ما يُفكر فيه ، و هَذا هو الوجه التعبيري (سَينفيه دولوز في موضع لاحق ؛ فالتَعبير عَلَى الوَجه لا يأتِي من الشيء ردا أو دَلالة سمِّها كَما تريد، إنما هو كَامن في الوَجه منذ البِداية) ؛ يتم كذلك الانطِلاق من الوَجه الانعكاسي إلى الوَجه الكيفي تارة فيما يُطلَق عليه بالتعبيرية، أين تذهب الألوان و تجيء من الظلال إلى النُور، أمّا النوع الثاني فهو صورة مكثفة موضوعية، تَرتبِطُ بالحَركة أين تَفر الحَركة من المُحيط الوَجهي المَرسوم لها و هي خاصة بالذَات المُنفَعِلة عند "ايزنشتاين"، و إذا ما تتبعَنا مَسَار تَصُوَر عاطِفة داخِل الفيلم نَجِد أن تلك التي تَفر الحَركة من حدودها تتجه نَحو الصورة عَاطِفة تالية في سِلسِلة يُمكِن من خِلالِها قراءة الفيلم من خِلال الصورة – الكل .

يتخلَّى الوَجه هنا عَن فَردانيته ليَعود صورة معبرة، لذا أُطلِق عليه بالوجه التكثيفي؛ حيث يتم الانطِلاق من الوَجه التعبيري نَحو الوَجه التكثيفي في دَرجات الأبيض و الشفاف ما سُميَ الغِنائية التَجريدية ،هنا نتحدث عَن الجوهر التعبيري لدى ايزنشتاين أين تتناوب الصور داخل الصورة الواحدة، أو تتناوب القِوَى دَاخِل الكَيفِيَة الوَاحدة فنرى العَديد من التَحديدات الضلالية دَاخِل الإطار الوَجهي، نَرى العَديد من الانتِقالات دَاخِل المَكان كَعامِل وِراثي ؛ إن الانتِقال الذّي سَيجري في هَذِه المَرحلة من اللقطة القَريبة التي لَم تَعُد المَرتَع الوَحيد للصوُرة عَاطِفة إلى الصُورة فعل من خِلال دُخول عُنصر المَكان، المَكان كطَرف تأثِيري و لَيس كَمكان ؛ إذ بات يتوسع و يضيق ، يتجزء ويَلتحِم .. تِبعا للشُعُور الذّي يُريد أن يُبرِزَه و هُنا بَاتت الصورة فِعل تَحمل دَاخِلَها جينات الصُورة عَاطِفة.

إن الانتِقال من الصُورة العَاطِفة الخالية من الزَمكنة إلى الصُورة فعل يتضمن أولا إدخال نَوع من الارتِبَاط بالإحداثيات ، حيثُ لا يَعود الوَجه هو المعبر الوَحيد عَن التأثِير، حيث يَنبَغي كَما شَرَح دولوز أن نَضَع في ذِهنِنا وجود حَاضِرَين بَدل حَاضر واحد؛ الأوّل يَسري مَع سَيَران الحَدث و الثاني يتولد كَرد فِعل أي أنَّ الأوّل هو الصورة فعل فيما الثاني هو الصُورة عَاطِفة.

2.2. الصورة عاطفة بالفعل :

إنَّ تَحول الصورة عَاطِفة إلى صورَة فعل يَقتَضي ظروف زَمكانية خاصة ؛ فَفي حين كَانت الزَمكنَة غَير متَداخلة مَع الصورة عاطِفَة، فإنها تمثل شروط **الصورة فعل** كَما يقتضي تَواجد اثنينة بيرس أي حين تتَمظهَر الصورة عَاطِفة خَارجيا و لا تبقى محتبَسة داخل **الصورة مَسافة،** هَذَا بَعدَ أن يَظهَر المَكَان كَمتغير جَديد؛ فالصُورة عَاطِفة التي وُلِدَت بَين التَفاصيل الوَجهية صَار بإمكانها أن تُعَبر عَن تأثرها مِن خِلال المَكان الجزئي الذي أصبَح كَطرف في المُعَادلة باعتِباره "العُنصر الوراثي للصورة عاطِفة " (دولوز، 1997، صفحة 153) وهنا لَم نَعد نتحدث عَن التَجريدات إنما انتَقَلنا إلى الصورة السائلة التي يَنتَقِل أجزائها بَحثا عَن كمال أجزائها في اللقطة المُوالية، و هَذا ما جَعل المَكان لا يَظهر كَمكان كلي إنما كَمكان جزئي ينتَظر اكتِماله .

هَذا مَا فَعَلته المَدرسة الفرنسية في انتِقالها من الصورة إحساس كتلوي أَين كل الأجزاء تنتقِل من صورة إلى أخرى، أي أن المَكان ككل يتغير في فضاء جَديد ذو طبيعة متجمدة إلى حَيثُ الأجزاء المَكانية والزوايا مرنة قَابلة للارتِباط مَع بعضها و للحؤول دون تغير الكل إنما الجزء فقط، و هنا أصبح المَكان يُهَندَس حسب التأثير المُراد بُلوغَه و هَذا ما بَلغته التعبِرية من خِلال الصِراع بين الظلام و النور، والتَجريدية الغنائية مِن خِلال التخيير بَينهُما وصولا إلى التأثر المحض و الانفعال المحض "الروح" من خِلال عدّة مَراحِل تَحَولية انتَهت بظُهور الصُورة–لَون ، أصبَح التأثير لون بِظُهور ثُنائية الصُورة فِعل،هَذا ما أفضى أيضا إلى ظهور الزَمن كمتغير جَديد في المُعَادلة حيثُ لَم تَكن الصُورة عَاطِفة المَصدر الوَحيد الذي استَقت مِنه الصُورة فِعل جذورها إنّما كنت الصورة غريزة .

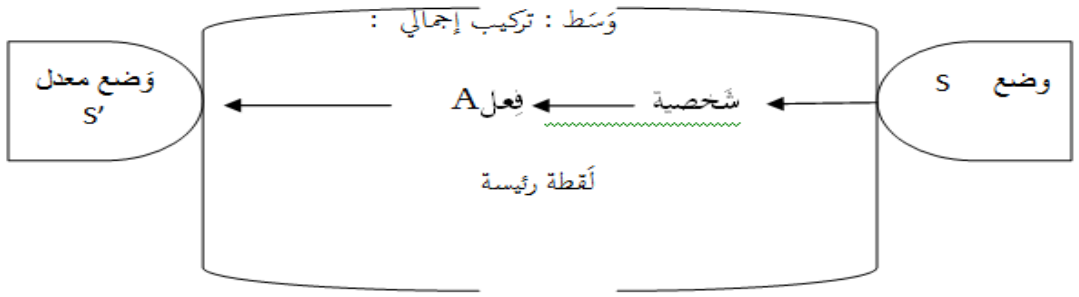
2.3. **الصورة غَريزة:** في البِداية كان يُوجد المَاء،الهواء، التُراب و النار بِمَعزَل عَن بَعضِها، هَذه العَناصر الأربَع كَان عَليها بِحُكم ضَرورَة (الحب) أن تَلتقي و تتلَاحَم و تَنتشِر بِشكل متساو في العالم "الأنتروبيا" لتُشكل عَبر عِدّة مَراحل مَا نعرِفه باسمِ الطَبيعة ؛ فَكان باجتِماع أحدها مع الآخر يتولّد شيء جَديد "وَاقع جَديد " أو سيناريو جَديد، و هَذا ما كوّن في كل مرّة شيء مغايِر. تجلت هَذه النَزعة في السينما مُرَافِقة لِظُهور الصورة فِعل التي كَانت صورَة غَريزة بالفِعل؛ فالغَريزَة لم تَكن سوَى فِعل قَد ارتَقى إلى مَصاف الإنسانية، و لِذا كَانت كل الأفعال غرائز و كَان البَشر حَيوانات بالعَودة للحَالة الطبيعية، و لهَذا الفِعل كَان يَنبغي تَفكيك الأجزاء الأربع التي تلاحمت مِثلَما تَفعل عَملية القصور الحراري لكن من خِلال التَدهور، أو غَريزة الفناء "النِهاية " لكل دَورة؛ هَكَذا كَان العَالم الأصلي يتحَكم في كل وَسط يَخلِقه من خِلال التَرَاكيب و التَحاليل لأجزائه المُنفَصِلة سواء من خِلال صُورة مستمدة عَن زَمن يَبدأ بالانحِطاط ، و يَنهي باصلاح هَذا الانحطاط "ستروهيم" أم عَن صورة رُوحِية لِزَمن دائري يَتجدد باستمرار "رينوار"، و لكنّه ليس أبدا الزَمن كما هو في الحالة الأصلية لأنه دَائما مرتبط بشيء معين و ليس بذاتِه، و هو بذاك كَان محل وِلادة الصورة–زمن.هُنا نَجِد الكثير من الأفلام المُعاصرة التي تَحمِل فَلسفة التِكرار السيزيفي الذّي يُتعب الرُوح ما تَجَسَّد في فيلم triangle أين التِكرار يتوانى باستمرارِية إلى غَاية دخول الوعي عَليه، إلى غَاية الدَورة الاستثنائية، كما جَسد هذَا فيلم happy death day في الجزء الأوّل .

الغَريزَة إذن هِيَ فِعل ينتَزَع ، يمزق، يُفكك الأوصَال، و ضِلال الغَريزة لَيسَ هُو إذن انحِرافُها وإنما تَفريغُهَا ، أي تَجسِدها الطَبيعي داخِل مشتَق " (دولوز، 1997، الصفحات 178–179)و هَذا مَانرى تجسيده الفِعلي في فيلم the Wolf of Wall Street، إنَّ هَذا المشتَق الذي نتَحَدث عَنه يَكون الفيلم بكل صنائعه أَمام عَالم أصلِي ؛العَالَم الحَقيقي الذّي يُعيرُه كل مَا هو عَليه و يَجمَع بِدَاياته بِنِهاياته _سواء في شَكل انحِدار أم في شَكل تِكرار _إنَّ الصُورة غَريزة تَتبع عَن عَالم حَقِيقي مُتَجِهة نَحو عَالم الفيلم الذّي يُرتِبُ الأزمِنَة الأصلية لتحوُّل الغَرِيزَة حَسب احتِياجاته، و هُنا تَظهر الصورة زَمن لكنّها تَظهر دَاخِل النَسق لِتَتجه نَحو السِيَاق .

3. الصورة فعل : "المخروط "

3.1. الصورة فعل– الشكل الكبير : القطع الزَائد

تَكلمنَا عَن صُورة فِعل تتبدى مِن خِلال تَعابير الوَجه(التعبيرية) أو مُحيطِه (الغنائية التجريدية)، وصُورة فِعل تتبدى دَاخِل عَوالِم مشتَقَة (صورة غريزة)، بَعدَما كَانت الصُورة فِعل نَابِعة عَن صُورة إحساس /عَاطِفة، نَابِعة من المَاوراء. لنا أن نَتَحدث الآن عَنها كصُورة فِعل نَابِعة من ذَاتِها جَامِعة دَاخِلَها الصُورة إحساس و الصورة عَاطِفة خاصتها بِداية بالشكل الكبير الذّي يتجسد عبر **دلالة جَمع synsigne** التي تجمع دَاخِلَها الوَضع برمته كما في القطع الزائد التالي :



شكل 01 الصُورَة فِعل :الشكل الكبير العُضوي :شكل القَطع الزَائد .

هَاهُنا _ بَعدَ أن أصبَحنا نَسكُن الأماكِن المُشتَقة التي لَا تَنبَع من أية خَلفِية _ بَينَ مُتغيرين عُضويين binome و آخر فعّال "مشجي" فيما عُرف بالشكل الكبير:

أوّلا :الوَسط S ثَانِيا:الفِعل ،الفَرد الذي يَقوم بِه A ثَالِثا:الوَسط الجَديد S'

إنَّ الانتِقال من الوَسط الأوّلي إلى الفِعل من خِلال الطَاقة التي تتجَمع داخِل البَطَل إلى حين، يَسمَح لَنا بالانتِقَال من صُورة جَامِدة "الوَضع"، أو كمَا سَبق لَنا أن قُلنا في الصُورة إحساس مِنَ الطَابِع المَادي إلى الطَابِع السَائِل الصُورة .

يُمارِس الوَسط تأثيرا عَلَى الفَرد بِمثابة تَحدّي يُحَاوِل الاستِجابة له بأن يُغيِره ليَنتج ثلاث أنواع من المَواقف:

SAS: وَسط /فعل/نَفس الوَسط .

SA'Sهي الصورة المعدلة : وَسَط /فِعل/وَسط مُغاير أحسن .

SA''Sوَسَط /فِعل/وَسط مُغاير أسوء.

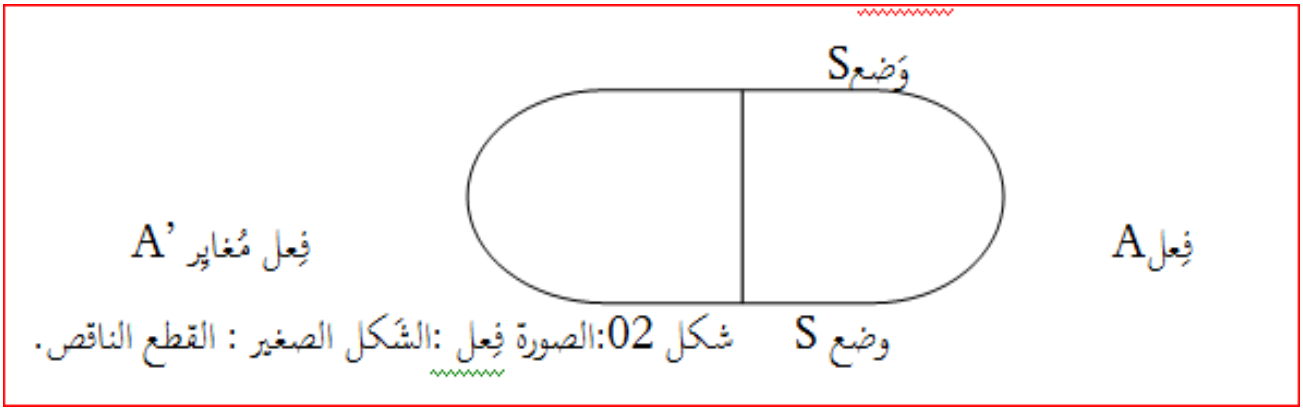
في البِدَاية الفيلمِية للوَاقعية الأمريكية المختصة بالفِعل أو الصُورة فِعل ننطَلِق من دَلالة الجَمع أين نَرى كل العَناصِر مَع بعضِها يَفصِل بَينَها المُونتاج المُتوازي، أين نَرى الكل كَبِنية متوحدة بفعل فَاعل ؛ "التَناوب بَين لَحَظات التقوس والتوسع، التَناوب بَين الخَارج و الدَاخِل، انقِسام الوَضع الرَئيسي إلى أوضَاع ثَانَوية" (دولوز، 1997، صفحة 207)،في هَذِهِ المَرحلة يَمتص البَطل كل محدِّدات الوَسط و يَتَشبع بالثَقَافَة التي تَبدو لَه غَير سَليمة و هَذاَ هو الجَانِب النباتي الذّي يُشبه عمَلية الكلوروفِيل .

ثم نَنتقل إلى القَانون الثاني الذي من خِلالِه تَتَحدد النِقاط و الأوضاع التي ستُجرى فيها أو مِن خِلالِها الأفعال، فيَرتَسِم الوَضع الأوّل و الوَضع المُقابِل و تَرتسِم مَعالِم الفِعل بِفعل المَونتاج المتَناوب.

يَتناوب الوَضعَان وصولا إلى المَرحلة التي يَلتَقِيان فيها حيث لا يَكون هُنا مُونتاج لِجَمعِهما إنما لَقطة وَاحِدة هي اللقطة الرَئيسية، و هُنا نَحتفي بالفعل في ذَاته لَيس لمرة وَاحدة إنما بِمقدار تعدد المبارزات دَاخِل الفيلم ؛ تُحيل كل وَاحدة مِنها إلى تحول الفِعل دَاخِل البطل من القوة إلى الفِعل ، من النباتي إلى الحَيَواني و هَذا هُو الصُورَة فعل _الشَكل الكَبير.

3.2. الصورة فعل : الحجم الصغير :القطع الزائد

هُناك كَذلك الصُورة فعل الشكل الصغير الذّي يَنطَلِق من الفِعل كَاشِفا عَن الوَضع ممهِدا لِفِعل جَديد بصيغة AS'A ؛ إذا ما عَكسنا الشَكل الأوّل نتحصل عَلى القَطع النَاقِص كالتَالي :



شكل 02:الصورة فِعل :الشَكل الصغير : القطع الناقص.

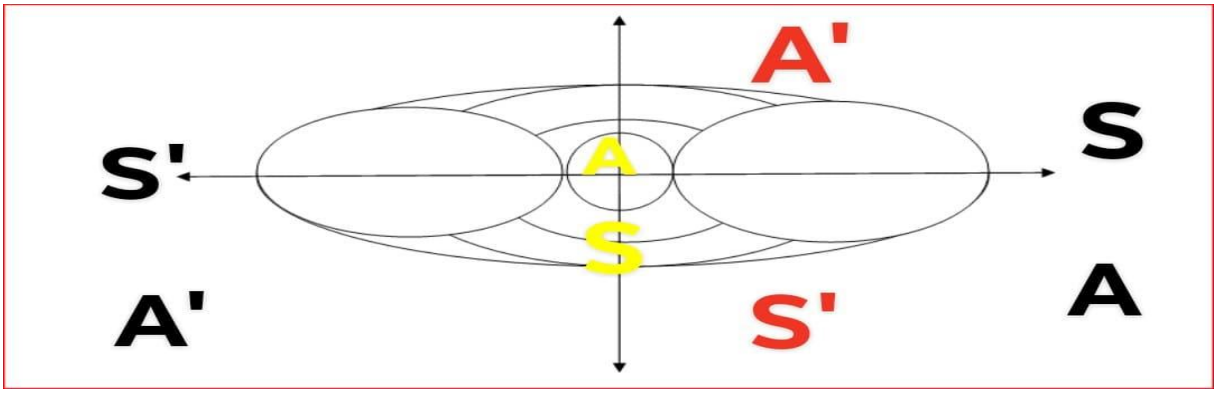
أي أنَّنا نَبدأ مِن مُشَاهَدة فِعل يَحمِل في جَوفِه نُقصان المَعنى الذّي يتِّم الكَشف عَنه من خِلال الأوضاع التي يُسفر عَنها في كل مرة، و هَذا ما أَطلِق عَليه **بِدَلالة التَركيب** نوع نُقصان، بمُقابِل دَلالة تَركيب مَسافة التي تَجمَع بَين فِعلَين مُتَعارِضَين مُبَهمين، إذن و " باختِصَار : فانَّ للصُورة–فِعل شكل صغير دلالات تَركيبيب des indices كَعَلامات مميَّزة لِهَذِه الصُورة، و هَذِهِ الدَلالات هي في آن مَعا دَلالات نُقصَان تَكشِف عَنها القُطُوع النَاقِصة الفُجائِيَة دَاخِل السَرد، و دَلالات مسافة أو التِباس تَكشِف عَنهَا إمكانية و حَقيقة الانقِلابات الفُجائِيَة للوَضع". (دولوز، 1997، صفحة 227) ركَزَّ دولوز أكثر الشيء في تَحليله للصورة فِعل عَلى **الالتِباس** الذّي يَتركه الفِعل أو فِعلين يُولَدان في لَحظة تَفَاضُلية مُحدّدة لِيُبرئ تَسميَتَه للشَكل الصغير مِن خِلال إرجاع الفِعل إلى بيكوثانية التي يُولَدُ فيها، لأنّه يتغيّر في كل لحظة ليُفضي إلى وَضع مختلِف أو إلى وَضعَين كَما في فيلم JOKER حيثُ يؤدي ضرب المُرَاهقين للمُهَرج و سَرِقة اللافِتة إلى تحوُّل كبير في الأوضاع لِيُنتِج تَقابلا بيْنَ الخَير الذي يَسكُن الشَخصية التّي يُجبِرُها المُجتَمع على التخَلّي عَليه لِصالِح الشر ! فحين تَسمَح لَه أن يتسلل إليها تَسمح في نَفس الوَقت لأن يتسلل للمجتَمع ليَنتَهي بتغيير الوَضع الكلي فَمن يا تُرى يُحدد مَا هو المضحِك، هل هُو الفَارق اليسير في الفِعْل أم هُو المجتمَع ؟ " لَم يَعُد المَقصود فقط وَضعين مُتَعارِضين يتولدّان كَما

يَبدو، مِن الفَوَارِق الصُغرى بَينَ فِعلَين، بَين الرِجال أو لَدى الرَجُلِ ذَاتِه . المَقصُود هُوَ حَالَتين للمُجتَمع مُتَنَاقِضان ،حَيثُ يَصنَع الأوّل مِن الفَارق الصَغير بَيْن الرِجَال الأداة لِخَلق مَسافة لا مُتَنَاهِية في الأَوضَاع (الاستِبداد)، و حَيثُ سَيَصنَع الآخر من الفَارق الصغير بَين الرِجال أحد المُتغيرات في وَضع كَبير، عام و مُشتَرك (الديموقراطِية)" (دولوز، 1997، صفحة 232)

3.3. نفي النفي لدى ايزنشتاين :

تَبلُغ الصُورة فِعل ذَروَتَها من خِلال المُحاولة التي قَام بِها ايزنشتاين للوُصول إلى الدَائرة بَعد أن نَفى أو دَحضَ القَطع الزَائد من خِلال القَطع النَاقص، سَيُحَاوِل أن يَنفي النَفي مُتَبعا القَانون الديَالكتِيكي الثَالِث "نَفي النَفي " ، أيْن سَيَصهَر الوَضعان في وَضع جَديد نِهائي هو الدَائرة و ربَّما يَعود ذَلك إلى "أنَّه يُفكر في الفيلم ذي الوحدة أحيانا كآلة و أحيانا ككائن حي" (دادالي، نظريات الفيلم الكبرى ، 1987، صفحة 50) ، كَما هُو مُوضع أسفَله :

شكل03 :التقاء شكلي الصورة فِعل(التمثيلي و التشكيلي):شكل الدائِرة.



حِين نَتَحدثُ عَن الشَكل الكَبير للصورة فِعل، أَي الانطِلاق من الوَضع إلى الفِعل للوُصول إلى وَضع مُعدل لَدى ايزَنشتاين سَيَكون عَلينا أن نضيف التَصور التمثيلي ؛ حَيثُ يَبدأ الفيلم من وَضع عادي كي يَنتَقِل إلى فِعل و لَكن ليس الفِعل انّما إلى فِعل ثانَوي يُمهد من خِلالِه من الفِعل الرئيسي الذِّي سَيَقلِب الأوضاع، و هَكذَا تتضمّن دَلالة الجَمع دَلالة تَركيبِها الخاصَّة في دَاخِلِها و هُنا "ظَهَر لنَا أَنّ الشَكل الصَغير يَبدو و كأنّه حُقِن دَاخِل الشَكل الكَبير عَبر وَساطَة التصوُر التَمثِيلي" (دولوز، 1997، صفحة 244) ،و حِين نَتَحدث عَن الشَكل الصَغير فانّنا نَذهَب انطِلاقا من الفِعل إلى وَضع مُشابِه ينبِئ عَن الوَضع المَعني، و هَذا من خِلال التصور التَشكيلي سوَاء مِن خِلال إقحام صُورة أو شيء ما ، لِمَزيد من التَوضيح يُعطينَا دولوز مِثالا عَن عَمل البَشر بِشَكل استِعبادي الذّي يُشير إلى دَولة مُستَبِدّة ؛ فِي هَذهِ الحَالة سَيَكُون لَدَينا الوَضع : A→S ، لَكِن إدخَال صورَة شَكلية لِطَاحونة يَدَوية يَعَكِسُ المَعنى المُراد قَبل الوُصول إليه فَيُصبِح لَدَينا :A→S' أي أعمال البَشر تَليها مُباشرة صُورة طَاحونة.

خاتمة:

إذا ما قاربنا الصورة السينمائية لفيلم ما دولوزيا فَنحن قد حكما على الديمومة بتقسيم ثلاثي يحوي العديد من الأجزاء في داخله، يسمح لنا هَذا النوع من التقسيم بتحديد النوع الذي ينتمي إليه الكل الفيلمي من خلال طغيان نوع معين من الصور، لذا كان تحليل الصورة حركة بمثابة تحليل المادة سيرورة أي بمثابة فصل العقل عن الدِماغ و هَذا استلزم الرجوع إلى أعمال برغسون، و تقسيمها إلى كم من الصور مثلما فعل دولوز، فهل تنتمي السينما إلى الفن المُتحرك أم إلى الحركة نفسها ؟

قائمة المراجع العربية :

أندرو دادالي. (2017). *ماهي السينما من منظور أندريه بازان*. مؤسسة هنداوي .

بيل نيكولز. (2005). *أفلام و مناهج و نصوص نقدية و نظرية مختارة ،الجزء الأول*. مصر: المجلس الأعلى للصحافة .

جيل دولوز. (1997). *فلسفة الصورة أو الصورة حركة* . دمشق: منشورات وزارة الثقافة .

دانييل فرامبتون. (2009). *الفيلموسوفيا:نحو فلسفة للسينما*. القاهرة: المركز القومي للترجمة.

هنري برغسون. (2015). *التطور الخلاق*. مصر: المركز القومي للترجمة .

قائمة المراجع الأجنبية:

jean paul sermadiras. (2006). *dedeleuze-comédien, :le jeu de l'acteur au service de la pensée in cahier critiquephilosophie*. paris: édition herman.