مجلد(05) عدد(02) فيفري2021 EISSN :2600-6448ISSN : 2437-0703

البعد البيداغوجي للسينما عند مرلو-بونتي
"تحليل نص السينما وعلم النفس الجديد"
.The pedagogical dimension of cinema at Merleo-Ponty
"Analysis of cinema text and new psychology"

الاسم واللقب: محمد علام
مختبر: الفينومينولوجيا وتطبيقاتها
كلية: العلوم الإنسانية **جامعة**:أبو بكر بلقايد _ تلمسان **البلد**: الجزائر
البريد الالكتروني: medallam2018@gmail.com

Name & Surname: ALLAM Mohammed
Laboratory:Phenomenology and it's applications
FacultySciences Humaine.**University :**Tlemcen **Countery;**Algeria
Email: medallam2018@gmail.com

قُدم للنشر في:29-07-2020 **قُبِل للنشر في**:19-10-2020
نشرف في: 2021/02/26

Received 29-07-2020 **Accepted:** 19-10-2020
Bubblier le: 26/02/2021

ملخص: تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء الخلفية الفلسفية الحقيقية، التي جعلت مرلو-بونتي يوظف السينما كأداة بيداغوجية من أجل شرح فلسفته الفينومينولوجية. أو بالأحرى من أجل شرح كيفية حدوث الإدراك، باعتبار أن الآلية السينمائية تشبه إلى حدّ ما آلية الإدراك الطبيعية مع اختلاف في بعض الشروط الضرورية.

وقد أسفرت الدراسة إلى نتائج مناقضة لما توصل إليه بعض الفلاسفة ممن اهتموا بالسينما، خاصة هنري برغسون الذي انتهى به المطاف إلى المساواة بين الإدراك السينمائي والإدراك الطبيعي. بينما مرلو-بونتي فقد نفى هذه العلاقة وميّز تمييزا واضحا بين كليهما، بدليل نفيه لكل حوار بين الفلسفة "الفينومينولوجيا" والسينما، وإقرّاره بعلاقة التطابق بين عمل الآلية السينمائية وعلم النفس الجديد الممثل في النظرية الجشطلتية. وهو الأمر الذي يدل على أن مرلو-بونتي لم يوظف السينما إلاّ كأداة بيداغوجية من شأنها شرح الفرق بين الإدارك الطبيعي ونظيره الاصطناعي.

كلمات مفتاحية: مرلو-بونتي، سينما، إدراك، علم النفس الجديد، جشطلت.

Abstract : This study aims to clarify the true philosophical background, which led Merleau-Ponty to use cinema as a pedagogical tool to explain his phenomenological philosophy. Or rather to explain how perception occurs, since the cinematic mechanism is somewhat similar to the natural cognitive mechanism with a difference in some of the necessary conditions.

The study yielded results contrary to those of some philosophers who were interested in cinema, particularly Henry Bergson, who ended up with an equal between cinematic and natural perception. While Merleau-Ponty denied this relationship and made a clear distinction

between the two, he dismissed each dialogue between philosophy and cinema, and his recognition of the relationship between the work of the cinematic mechanism and the new psychology represented in the geclotted theory. This indicates that Merleau-Ponty only employed cinema as a pedagogical tool that explains the difference between natural management and his artificial counterpart.

Keywords : Merleau-Ponty, Cinema, Perception, New Psychology, Gestalts.

1. المقدمة: لم يعد من النادر اليوم في الساحة الثقافية أن يحيل اسم مفكر ما إلى اسم مفكر آخر، سواء في المجال الثقافي نفسه أو خارجه. هذا ما بات يعرف بظاهرة الثقافة "بيتخصّصات interdisciplines" إن جاز لنا وصف هذه الظاهرة وترجمتها. ومن مثل ذلك، يرتبط اسم الفيلسوف مرلو-بونتي باسم المصوّر بول سيزان (1839-1906) وفنّ التصوير. ذلك أن تقليدا فلسفيا جديدا -ربما- قد أصبح يتحكم في الكتابة الفلسفية على الأقل منذ هيدغر، الذي كما نعلم أقحم اسم الفنان "فون غوغ" داخل متن مؤلفاته، بحيث أصبح يبدو للقارئ بأن الفلسفة لم تعد قادرة على تمثيل نفسها فقط عبر الخطاب التقليدي المتمثل في اللغة، وهي بحاجة إلى أسلوب آخر يفسّر أقوالها ويشرح مضامينها، وقد يتعداه إلى وسيط ثان كما هو الحال بالنسبة إلى مرلو-بونتي، الذي أستدعى الفنّ السابع، أي السينما من أجل توضيح فلسفته الفينومينولوجية.

يتطلب الأمر إمعان نظر قبل طرح بعض الأسئلة التي نرجو من خلال بسطها، التوصّل إلى توضيح العلاقة، التي تربط فلسفة مرلو-بونتي مع السينما. خاصة إذا علمنا وعلى خلاف ما كان مع فنّ التصوير، الذي نجده حاضرا وبكثافة في نصوص عديدة داخل مؤلفات مرلو-بونتي، فإن الأمر يكاد يكون طفرة بالنسبة للسينما. فباستثناء بعض الإشارات عن دور السينما في تمثيل الحركة داخل ملخصات دروس الكوليج دو فراس، خاصة ملخص درس "عالم الحس وعالم العبارة Le monde sensible et le monde de l'expression" للموسم الدراسي 1952-53. ما عدا ذلك نجد نصا واحدا صريحا له علاقة بالسينما هو "السينما وعلم النفس الجديد Le cinéma et la nouvelle psychologie"، الذي يعود إلى سنة 1945، أي إلى السنة التي صدر فيها مؤلف فينومينولوجيا الإدراك. ولكن، وعلى الرغم من شحّ هذه المادة من جهة، وصدورها في بواكر فكر الفيلسوف من جهة أخرى، فإننا نفترض أنها حلقة أساسية من شأنها توضيح العلاقة بين الفلسفة الفينومينولوجية والسينما، وتسهّل تفسير عملية الإدراك، التي نعتقد –مرّة أخرى- أنها الهدف الرئيس والأساسي من كلّ فلسفة مرلو-بونتي.

وعلى هذا الأساس يكون بإمكاننا طرح بعض الأسئلة، التي من شأنها توجيه حركة الفكر فيما يأتي من البحث. فكيف إذا وظّف فيلسوفنا السينما خدمة لفلسفته؟ وهل فعلا يمكننا أن نتحدّث عن "فلسفة سينمائية" عند مرلو-بونتي؟ وما هي العلاقة بين الفينومينولوجيا والسينما؟

2. علاقة الفلسفة بالسينما: ابتداء وقبل الشروع في عرض العلاقة بين فلسفة مرلو-بونتي والسينما، يجدر بنا أولا تحليل بعض المعطيات الضرورية التي قد تعطي المشروعية للحديث عن فلسفة سينمائية لدى فيلسوفنا وقد تبطلها. وأهم هذه المعطيات التي تفرض نفسها علينا هنا، هي قبل كلّ شيء مسألة شُحّ المادة المتعلقة بالسينما داخل متن الفيلسوف. الأمر الذي قد يوحي بأن موضوع السينما لم يكن إلاّ محطة عابرة لا تستدعي مَوضعتها في صلب فكر مرلو-بونتي، وبالتالي لا تستحق ربطها بلفلسفته.

1.2. ملاحظات أولية:إنّ كل ما كتبه مرلو-بونتي عن السينما بشكل صريح يتمثل في المقالة المعنونة "السينما وعلم النفس الجديد Le cinéma et la nouvelle psychologie"[1]. وهي عبارة عن محاضرة ألقاها الفيلسوف في 13 مارس 1945 بالمعهد العالي للدارسات السينيماتوغرافية (IDHEC). كانت موجّهة بالدرجة الأولى إلى طلبة وأساتذة السينما بالمعهد، إلى العاملين في حقل السينما بشكل عام. وبشكل خاص إلى دفعة "لويس دوليك Louis Delluc"، وبعض المنظّرين أمثال (موسيناك، Moussinac، سادول Sadoul، ميتري Mitry)، وهي أسماء معروفة آنذاك على الساحة السينمائية.[2] وقد نُشرت المحاضرة أربع مرّات خلال أربعة سنوات متتالية ضمن إصدارات مختلفة.[3] وعلى هذا الأساس قد يغلب الضنّ أنها ليست بذلك العمق الفلسفي، الذي يتيح لنا تناولها في إطار شرح مرتكزات مرلو-بونتي الفينومينولوجية. فهي تبدو ذات طابع تثقيفي موجّه لكافة طبقات المجتمع، أكثر منه فلسفة. علما أن السينما آنذاك كانت تمثل أحد المظاهر الثقافية الجديدة والمتميزة عند الفرنسيين. لكن، ومن زاوية أخرى يمكن أن تكون

[1] وهو نص المقال الذي سنعتمد عليه في تحليلاتنا. أنظر:

Maurice Merleau-Ponty, « le cinéma et la nouvelle psychologie », in : Sens et non-sens, Op.cit, pp60-73.

[2]François Albera, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], p121.,70 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016

[3] نشرت المحاضرة أول مرة في "l'écran Français الشاشة الفرنسية" شهر أكتوبر 1945، وبعدها بشهر ضمن مجلة "الصفحة الفرنسية Page Française"، التي سهرت على نشرها مصلحة الشؤون الثقافية لوزارة الخارجية وأعطتها بعدا عالميا. وفي مجلة "الأزمنة الحديثة les temps modernes" سنة 1947. وأخيرا مع إصدار "ناغل Nagel" تأخذ المحاضرة بعدها الفلسفي . أنظر:.Ibid., p122

هذه المحاضرة حمّالة أوجه، باعتبار أن فيلسوفا من قامة[4] كاتب بنية السلوك وفينومينولوجيا الإدراك لا يمكن أن يكون كاتب مناسبات، وإن كانت المحاضرة قد ألقيت بطلب من "مارسيل لاربييه Marcel l'Herbier" الذي كان يشغل منصب رئيس المعهد، وضمن سلسلة المداخلات التي كان يلقيها المهتمون بالشأن السينمائي، وتدخل في إطار تكوين الطلبة في هذا الميدان. وما يدعم هذا الطرح هو أن المحاضرة قد أعيد إصدارها ضمن كتاب "المعنى واللامعنى Sens et non sens" بعد تعديلات وتحليلات كثيرة أضيفت إلى متن المحاضرة الأصلية. وهو الأمر الذي يبدو واضحا من خلال إجراء مقارنة بين النصوص الأربعة،[5] والتي تعطي لنصي "الأزمنة الحديثة" وذلك الصادر ضمن كتاب "المعنى واللامعنى" صبغة فلسفية، تماما كباقي نصوص مرلو-بونتي الأخرى. وهو الأمر الذي يجعلنا نعتمد على هذا النص تحديدا كما تمت الإشارة إليه سابقا.

وأخذا في الاعتبار لهذه المعطيات، فإن الاعتماد على هذا النص اليتيم عن السينما[6] لشرح فلسفة الفن السابع،[7] وكيفية توظيفها لشرح فلسفة الجسد، ستأخذ مسارا ذو وجهات ثلاث: الأولى تكون عبر توضيح العلاقة التي تجمع بين الفلسفة والسينما. والثانية؛ تحليل مضامين نص مرلو-بونتي حول السينما وكشف صريحه من مضمره. والثالثة؛ استخلاص النتائج واستجلاء الأبعاد الفلسفية التي حملها هذا النص.

2.2. العلاقة بين الفلسفة والسينما: ابتداء، يقودنا الحديث عن السينما إلى اعتبارها فنا معاصرا،[8] لا يتعدى تاريخ مولده نهاية القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين. اعتبارا إلى

---

[4] في أعلى الصفحة الأولى التي نقل عليها ملخص المحاضرة للمرّة الأولى في العدد 17 من مجلة "l'écran Français"، يقدم مرلو-بونتي على أنه أبرز ممثلي الفلسفة الفرنسية الجديدة، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أن اسم مرلو-بونتي الفيلسوف كان متداولا آنذاك. وهو الأمر أيضا الذي يجعل منه لا يستهين بكل عمل يقوم به، بل وأكثر من ذلك لا يقوم بأي شيء إلا من موقف الفيلسوف وضمن خط توجهه. أنظر: Ibid., p130.

[5] Ibid., p129.

[6] كلمة سينما هي مختصر كلمة "سينماتوغرافيا Cinématographie"، التي أبدعها الأخوين لوميير Lumière سنة 1892. وهي ذات أصل إغريقي يعني الحركة، كما نجد له معنى يقترب من فعل الكتابة غرافيا.

[7] الفنّ السابع، عبارة أطلقها على السينما الناقد الفرنسي-الإيطالي رسيوتو كامودو. وجاءت هذه التسمية إثر تصنيفه لفن العمارة والموسيقى على رأس كلّ الفنون، يليها فن الرسم والنحت والشعر والرقص. أما السينما فهي في المرتبة السابعة، وتضم كل تلك الفنون.

[8] أحيانا يذهب بعض الدارسين مزدوجي التوجه بين الفلسفة والسينما، أو أولئك المتطرفين في تقديرهم للسينما، إلى قراءة أمثولة الكهف لأفلاطون على أنها شكل من أشكال الإنتاج السينمائي، وأكثر من ذلك على أنها لحظة تأسيسية للسينيماتوغراف. أنظر: محمد نور الدين أفاية، السينما باعتبارها موضوعا فلسفيا، مجلة تبيين، العدد 01-2013، ص174.

أن السينما كما نعرفها اليوم "عانت كثيرا في سنواتها الأولى لكي يعتبرها المثقفون "فنا" له جمالياته الخاصة مثل كل الفنون الرفيعة الأخرى".[9] ويعود ذلك إلى أن السينما أول عهدها كانت تُعد تطورا لما كان يعرف بالفوتوغرافيا أو الفانوس السحري،[10] وكلاهما لم يكن قد اكتسب صفة أن يكون فنا بالمعنى الحقيقي للكلمة. ولأنها كانت تُعد وسيلة التسلية الجماهيرية الأولى، كان المثقفون يترفّعون عن مشاهدتها باعتبارها موجّهة للرعاع.[11] ولعلّ الحديث المنصف عن العلاقة بين الفلسفة والسينما، لا يترك لنا خيارا لخوض هذا التحليل من منطلق حركة ذهاب وإياب بين المفهومين، وإن كان ما يهمنا هنا بقدر أكبر هو الوجهة التي تؤدي من الفلسفة إلى السينما.

2.2.أ.علاقة السينما بالفلسفة: إنّ الحديث عن علاقة السينما بالفلسفة يمكن رصده بإيجاز شديد وبشكل واضح، من خلال تلك المحاولات السينمائية الحديثة، التي استهدفت في موضوعاتها أسماء فلاسفة كبار أمثال سقراط (1970) وديكارت (1973) لروسيليني، إلى ابن رشد (المصير، 1997) ليوسيف شاهين، مرورا بتجارب سينمائية أخرى تتعلق بفلاسفة في السينما. وقد بلغت ذروتها مع بعض المحاولات المتميزة كان أهمها "كتابة نص فلسفي، وهو كتاب رأس المال لكارل ماركس، في شكل فيلم. وأستريك حين أطلق فكرة الكاميرا-القلم، ليصوغ مقال في المنهج لديكارت سينمائيا، في خطوة جريئة لإبراز قدرة السينما على التعبير عن جميع أنواع الأفكار، الملموسة والمجردة[12].

2.2.ب.علاقة الفلسفة بالسينما: لفهم العلاقة بين الفلسفة والسينما، وتحديدا من الوجهة التي اهتم بها مرلو-بونتي، يجب العودة تاريخيا إلى مؤسس هذا الحوار، حيث سنجد اسم الفيلسوف الفرنسي "هنري برغسون" (1859-1941)؛ أول[13] من رقّى السينما لأن تصير

---

[9] دانييل فرامبيتون، الفيلموسوفي: نحو فلسفة للسينما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009، ص07.

[10] آلة لعرض الصور اخترعها الأخوان "لوميير lumière" سنة 1892، قدم من خلالها عروضا في عدد من الدول أذهلت الجماهير. المرجع نفسه، ص13.

[11] المرجع نفسه.

[12] محمد نور الدين أفاية، السينما باعتبارها موضوعا فلسفيا، المرجع نفسه، ص157.

[13] نتكلم عن برغسون من حيث أنه الأول من بين الفلاسفة الذين اهتموا بموضوع السينما. لكن يمكن رصد أسماء أخرى ساهمت فكريا عبر النقد والتحليل من أمثال جان ميتري، وإيزنشتين وبازان وكريستيان ميتز وغيرهم ممن ساهموا في توطيد العلاقة بين السينما كتقنية ووسيلة ترفيهية إلى ما هو أعمق من ذلك. أنظر: المرجع نفسه، ص157.

موضوعا فلسفيا عبر كتاباته، ابتداء من مؤلف "التطوّر المبدع l'évolution créatrice" سنة (1907)، حيث خصّ الفصل الرابع من الكتاب لشرح الآلية السينماتوغرافية للفكر.[14] وهذا ما يوحي بأن برغسون لم يلتفت إلى السينما إلاّ لكونها أداة بيداغوجية تقرّب الفهم إلى العقول بعيدا عن التجريد، الذي غالبا ما نجده في الكتابات الفلسفية، والذي يجعل من تلك الأفكار التي تحملها مؤلفات الفلاسفة صعبة وغير مفهومة. وللتقرّب أكثر من سبب توظيفه للسينما تحديدا دون غيرها من الفنون، يمكن العودة إلى أحد المؤلَّفات الأولى التي دشّنت مشروع برغسون الفكري، أي إلى كتاب "مادة وذاكرة Matière et mémoire"[15] لسنة (1896)، لنتوضّح منطلقات فلسفته وهدفه الأساسي.

3. السينما وعلم النفس الجديد: لقد صار من المعروف الآن الدور المركزي الذي يمثله فنّا التصوير والسينما داخل فكر مرلو-بونتي. ويظهر ذلك بوضوح من خلال الأعمال التي خصّها لفن التصوير، للتعبير عن علاقة الجسد بالعالم. أما السينما فإن حضورها يُعد ضعيفا داخل هذا الفكر لاعتبارات معينة، لكن تبقى هي أيضا إحدى المقاربات الأساسية التي وظّفها مرلو-بونتي، لكونها تدخل ضمن الفنون المرئية، ومن شأنها أن توضح علاقة مع الآخر لم يستطع فنّ التصوير تحقيقها. وعلى حدّ تعبير "ستيفان كريستنسن Stefan Kristensen" فإذا كان "التصوير هو اللغة التي تعبّر عن لحظة النشأة بيننا والعالم، فإن السينما هي ما يجعل من اللامرئي يصير مرئيا في علاقتنا بالآخر"[16]. وعلى هذا الأساس، وأخذا في الاعتبار المعطيات المذكورة في البداية حول شحّ المادة المتعلقة بالسينما، والتي يمكن أن نحصرها في نصّ وحيد،[17] هو "السينما وعلم النفس الجديد"، فإن عملنا في هذا البحث سينحصر بشكل أساسي في تحليل هذا النص، الذي نعتقد أنه قال الكثير عن علاقة الفلسفة بالسينما، وعن السبب الذي دفع مرلو-بونتي استدعاء هذا الفن لشرح فلسفته.

---

[14]Henri Bergson, L'évolution créatrice (1907), Édition électronique, Les Échos du Maquis, avril 2013, p183.

[15] Henri Bergson, Matière et mémoire « Essai sur la relation du corps à l'esprit, Edition numérique : Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, 2011.

[16]Stefan Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », Archives de Philosophie 2006/1 (Tome 69). En ligne : http://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006, p123.

[17] ما عدا هذا النص، لا نجد ذكرا للسينما داخل أعمال مرلو-بونتي إلاّ في مناسبات قليلة وفي عبارات مقتضبة. أنظر: المرئي واللا مرئي، ص202، العين والعقل، ص46.

1.3. من حيث الشكل: على مستوى الشكل يلاحظ أن نص "السينما وعلم النفس الجديد"[18] هو نص وجيز نسبيا، لا يتعدى حجمه ثلاثة عشرة صفحة وينقسم إلى قسمين متساويين: القسم الأول تحدث فيه مرلو-بونتي عن الاختلافات الجوهرية، التي تميّز علم النفس الكلاسيكي عن علم النفس الجديد في تفسيرهما للإدراك. أما القسم الثاني فقد خصّه للحديث عن السينما كونها تقدم مادة للإدراك. وقد ربط حديثة بين علم النفس والسينما انطلاقا من افتراضه بأنه إذا كان "الفيلم هو شيء يدرك، فيكون بوسعنا أن نطبّق عليه كل ما قيل عن الإدراك"[19]. ومن هنا يتّضح أن الحوار الذي يُفترض أن يكون قد جرى بين السينما والفلسفة، كون مؤلف هذا الحوار فيلسوفا وفينومينولوجيا على وجه التحديد، هو في حقيقة الأمر حوار بين السينما وعلم النفس. هذا ما يعطي المشروعية لطرح بعض الأسئلة التمهيدية قبل الشروع الفعلي في تحليل مضمون هذا النص، ومنها: لماذا لم يقابل مرلو-بونتي بين الفلسفة (الفينومينولوجيا) والسينما كما فعل برغسون من قبله؟ هل يعود ذلك إلى استحالة حوار من هذا القبيل، أم أن الترفّع الذي كان لدى المثقفين الأمريكيين أول ما ظهرت السينما نهاية القرن التاسع عشر، لايزال يلازم المثقفين الفرنسيين حتى منتصف القرن العشرين؟

إن محاولة الإجابة عن السؤال الثاني لن يكون بالقطع، لأنه يستدعي ردا من طرف الفيلسوف نفسه، حتى يفصح عن نواياه الحقيقية عن سبب إحجامه عن ذكر الفلسفة أو الفينومينولوجيا إلاّ في مناسبة واحدة، وضمن سياق نقدي لعلم النفس والفلسفات الكلاسيكية.[20] وأما ما يمكن أن يُؤوّل ردا على السؤال الأول، فهو قوله في خاتمة المقال: "بالنسبة للسينما كما هو الحال بالنسبة لعلم النفس الجديد، الدوار vertige، اللذة، الألم، الحب، والكراهية هي تصرّفات"[21]، وهذا ما يوحي بأن مرلو-بونتي يُفرّق بين الإدراك السينمائي ونظيره العادي كما يفهمه هو (على عكس ما قال به برغسون). لذلك فهو يستحق بأن يفكر من طرف علم النفس الجديد وليس عن طريق الفينومينولوجيا[22]. وهذا ما قد يبرّر أيضا قوله: "الفيلم لا يفكر، إنه يدرك"[23]، إشارة مرّة أخرى إلى أن الفيلم يعني مثل ما قد يعنيه أي شيء:

[18]Maurice Merleau-Ponty, Sens et non-sens, « Le cinéma et la nouvelle psychologie » Op. cit, pp60-73.
[19]Maurice Merleau-Ponty, Le cinéma et la nouvelle psychologie, Ibid., p67.
[20]Ibid., pp72-73.
[21]Ibid., p72.
[22]Clélia Zernik, « Un film ne se pense pas, il se perçoit » Merleau-Ponty et la perception cinématographique. En ligne : https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006 , p102.
[23]Maurice Merleau-Ponty, Sens et non-sens, Le cinéma et la nouvelle psychologie, Ibid., p72.

كلاهما لا يكلّم فاهمة مستقلة، لكنهما يقصدان قدرتنا على فك شيفرة العالم أو البشر ضمنيا والتعايش معهم[24]. لكن، هل يعني هذا أن نص السينما وعلم النفس الجديد منفصل تمام الانفصال عن فلسفة مرلو-بونتي؟ بالتأكيد لا، فعلى الأرجح أن مرلو-بونتي قد استغلّ فرصة المحاضرة لكي "يواجه السينما مع الشروط العامة للإدراك والسلوك"[25]، كما لاحظ جيل دولوز، الذي لم تشكل لديه محاضرة مرلو-بونتي حدثا كبيرا[26].

2.3. من حيث المضمون: القسم الأول: أما عن مضمون النص فإن جزئه الأول يحوي ثلاثة أفكار أساسية، عبّر من خلالها مرلو-بونتي عن مجمل أفكاره المتعلقة بالإدراك، كما كان بصدد بلورتها في فينومينولوجيا الإدراك.

2.3.أ. الإدراك بنية: الفكرة الأولى عبارة عن إشارة إلى مساهمة علم النفس الجديد في دراسة الإدراك بشكل عام. فهو، أي علم النفس الجديد، لم يعد يفهم الإدراك على الطريقة الذرّية كما كان الأمر لدى علم النفس الكلاسيكي، الذي ينظر إلى المجال البصري باعتباره جُماعا أو فسيفساء من الأحاسيس، يتوقف كلّ إحساس على إثارة الشبكية المحلّية المقابلة لها. في حين أنّ علم النفس الجديد، وحتى لو تعلّق الأمر بأحاسيسنا الأكثر بساطة والأكثر مباشرة، فهو لا يوازي بين الأحاسيس والظاهرة العصبية التي تؤثر فيها، لأن إدراك الأشياء لا يقتصر على تسجيل ما تحدد له المؤثرات الشبكية، وإنما يعمل على إعادة تنظيمها بطريقة تضع انسجاما للمجال المدرك. فما يعطى للإدراك ليس عناصر متجاورة، وإنما مجموعات أو بنيات. وما ينطبق على ما هو بصري، ينطبق بالضرورة على ما هو سمعي؛ لأن الأمر لم يعد يتعلق بما هو مكاني، وإنما بأشكال زمنية. فالإدراك في علم النفس الجديد لم يعد يعني مجرد جمع للمعطيات الحسّية، بل أصبحت الأحاسيس تشكل بنية[27].

2.3.ب. الإدراك بيإحساس: أما الفكرة الثانية؛ فهي مكمّلة للأولى ومتعمّقة في تفاصيلها. فهو قد عبّر عن البنية الإدراكية من خلال الإشارة إلى الاعتقاد الخاطئ، الذي كان يؤطر فكر علم النفس التقليدي، باعتبار أنه كان ينظر إلى عمل الحواس في استقلالها عن بعضها. بالنسبة لعلم النفس التقليدي الضوء أو الألوان التي تؤثر على العين، لا تؤثر على الأذن أو

[24]Maurice Merleau-Ponty, Le cinéma et la nouvelle psychologie, Ibid., p72.
[25]Gilles Deleuze, L'image-mouvement, Les édition de minuit, Paris, 1983, p84.
[26]Clélia Zernik, « Un film ne se pense pas, il se perçoit » Merleau-Ponty et la perception cinématographique, Op. cit, p103.
[27]Maurice Merleau-Ponty, Sens et non-sens, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », Ibid., pp60-62.

اللمس. بينما الحقيقة التي تثبتها الملاحظة عند بعض المكفوفين يقول مرلو-بونتي: "أنه باستطاعتهم تمثّل الألوان التي لا يرونها، عن طريق الأصوات التي يسمعونها. على سبيل المثال يقول الكفيف: أنّ اللون الأحمر يكون مثل صوت البوق trompette". ويظيف مرلو-بونتي من خلال الاستشهاد بتجارب مخبرية أن هذه الظواهر التي ظلّت لزمن طويل تعد من الاستثناءات، هي في حقيقة الأمر ظواهر عامة، ويستدلّ بحالة التسمم عبر مادة الميسكالينmescaline، التي تُظهر بأن الأصوات تكون مرافقة بانتظام ببقع ملونة، يكون تباينها، شكلها، وارتفاعها متغيرا بتغير رنّة وشدّة وارتفاع الصوت...ليس هذا فحسب، بل أنه حتى الأشخاص الطبيعيون يتكلمون عن ألوان ساخنة، باردة، صارخة أو صلبة؛ ويتكلمون عن أصوات واضحة، حادة، متفجرة، مقاومة أو ليّنة؛ وعن ضوضاء رخوة وروائح مخترِقَة pénétrante[28]. وقد وظّف مرلو-بونتي هذه الأمثلة لتبيين التداخل الحاصل بين حواس الإنسان، والتي تعدّ بمثابة إثبات على أن عملية الإدراك لا تحدث إلاّ في تآزر كلّ الحواس بعضها ببعض. إنّ الإدراك يستنتج مرلو-بونتي "ليس تجميعا لمعطيات الرؤية واللمس والسمع، فأنا أدرك بكيفية موحدة عبر وجودي الكلي، أمسك ببنية موحّدة للشيء، بكيفية موحّدة للوجود تُكلم كل حواسي معا"[29].

لقد اهتم مرلو-بونتي بتوضيح أن الإدراك، الذي طالما اعتقد علم النفس التقليدي المتأثر بفلسفة ديكارت، أنه عبارة عن تأليف وتجميع يقوم به الفكر لمعطيات الحس، ليس إلاّ افتراض خاطئ. ويكمن الخطأ في كون علم النفس التقليدي يبقى وفيّا لمفهوم الحس، الذي يقدّم نقطة انطلاق التحليل. فالمشكلة تبدأ في اعتقاد مرلو-بونتي، من أن علم النفس التقليدي يأخذ المعطيات البصرية وكأنها تشكيلة من أحاسيس، يتعيّن عليه تأسيس وِحدتها الإدراكية بالاعتماد على عملية تفكيرية[30].

من هنا كانت أهمية نظرية الشكل "الجشطلت" عند مرلو-بونتي. فهي تزيح مفهوم الحاسة لكي "تعلّمنا بأن لا نَفصل بين الرموز ودلالاتها، بين ما هو محسوس مما هو موضوع حكم"[31]. وهكذا، حين أدرك لا أفكر في العالم، وإنما ينتظم العالم أمامي. وحتى إدراك الحركة، الذي

[28]Ibid., p62.
[29]Ibid.
[30]Maurice Merleau-Ponty, Le cinéma et la nouvelle psychologie, Ibid., p63.
[31]Ibid.

يبدو أول الأمر أنه يخضع مباشرة للزاوية التي يحدّدها الذكاء، ليس بدوره إلاّ عنصرا داخل التنظيم العام للمجال الإدراكي. ذلك أنه إذا كان صحيحا أن قطاري والقطار المحاذي له، قد يبدوان كليهما في حالة حركة عندما ينطلق أحدهما، فيجب ملاحظة أن الوهم في هذه الحالة ليس عشوائيا، ولا يمكنني أن أُحدثه بإرادة عن طريق اختيار فكري محض. فإذا كنت ألعب بالبطاقات داخل مقطورتي، سيبدو لي أن القطار المحاذي هو الذي ينطلق. وعلى العكس من ذلك، فإذا كنت أبحث عن أحدهم بعينيّ داخل القطار المحاذي، حينها سيبدو أن قطاري هو الذي يتحرك. فكل مرّة يبدو لنا ثابتا أحد القطارين، الذي يكون محلّ اختيار إقامتنا، والذي يكون وسط اللحظة au milieu du moment[32]. وعلى هذا الأساس أيضا ينتهي مرلو-بونتي إلى الإقرار بأن الإدراك ليس شكلا من العلوم البدئية وتمرين أول للذكاء، وعليه يجب أن نستعيد علاقة مع العالم وحضور في العالم أكثر قِدما من الذكاء.

2.3.ج. الإدراك وحدة (حاسة وفكر): أما الفكرة الثالثة، فتتعلّق بالنظرة الجديدة التي أتى بها علم النفس الجديد في إدراكه للآخر. فبينما كان علم النفس التقليدي يميّز بين الملاحظة الداخلية أو الاستبطان والملاحظة الخارجية. كانت بالنسبة إليه الأحوال النفسية كالغضب والخوف مجهولة، ولا يمكن معرفتها إلاّ من الداخل، ومن طرف الشخص الذي يختبرها فقط. أما بالنسبة لعلم النفس الجديد،[33] فإن منهج الاستبطان يكاد لا يُقدّم شيئا عن تلك الأحوال التي يعيشها الشخص. فإذا أردتُ أن أدرس الحب أو الكراهية يقول مرلو-ونتي: "عن طريق الملاحظة الداخلية المحضة، فلن أجد الشيء الكثير لكي أصفه: بعض الجزع، بعض من خفقان القلب، وبالمجمل بعض الاضطرابات التافهة، التي لا تكشف لي عن ماهية الحب ولا الكراهية"[34]. وهنا أيضا نجد أن مرلو-بونتي يركز أكثر على تعارض التجربة المعاشة من الداخل، والتجربة المعبّر عنها والمرئية من الخارج. وحجّته هي أن إحساس ما أو فكرة يكون

[32]Ibid., pp64-65.

[33] شهد مرلو-بونتي في الأربعينات من القرن العشرين تطورا كبيرا لعلم النفس. فقبل خمسين سنة من ذلك التاريخ، أي في نهاية القرن التاسع عشر، كان عالم النفس يَعد نفسه مختصا في الحوار الداخلي، كما كان يعبر عنه بمنهج الاستبطان. وبعدها بعشرين سنة، ولكي يطوّر النفساني علمه، استعار من العلماء مخابرهم ومسجلاتهم. حينها توقف علم النفس عن وصف الغضب والغيرة بكونها حالات للعقل، وبدأ يقيس دقات القلب، شدّة التنفس وتدفق الدم في الشرايين في حالات الانفعال. أما علماء النفس المعاصرين لمرلو-بونتي، فقد كانوا يعتبرون الانفعال على أنه تصرّف يجب البحث عن معناه أو سبب وجوده. أنظر: François Albera, Maurice Merleau-Ponty et le cinéma, Op. cit, p131.

[34]Merleau-Ponty, Sens et non-sens, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », Ibid., p65.

معبّر عنها بصدق أكثر عن طريق تصرّف مرئي من طرف الآخر. أكثر منه عن طريق خطاب أو تمثّل إدراكي من وجهة نظر الذات. لينتهي في خاتمة القسم الأول من المحاضرة إلى إقرار أن "علم النفس الجديد، يجعلنا نرى داخل الإنسان ليس فهم يبني العالم، لكن وجود ملقى به ومرتبط بالعالم عن طريق صلة طبيعية. وبالتالي يعلمنا أن نرى العالم الذي نحن على صلة به عبر كامل مساحة وجودنا، في الوقت الذي كان علم النفس التقليدي يهمل العالم المعيش مقابل ذلك الذي يبنيه الذكاء العلمي"[35].

وعلى العموم، يمكن أن نُلخّص مجمل ما قاله مرلو-بونتي خلال هذا القسم الأول من المحاضرة في ثلاثة أفكار أساسية. **أولا**: أن علم النفس الجديد لا يفهم الإدراك بكيفية ذرّية، لكن بمعنى البنية. **ثانيا**: أن علم النفس الجديد لا يفصل بين الحواس، بل يجعل من الشيء المدرك كلاّ بَيْإحساس intersensoriel. **ثالثا**: أنه لا يميز بين المضمون الحسي وفك التشفير déchiffrage الذهني، ويجعل من الشيء المدرك كلاّ له دلالته في الحين[36].

3.3. القسم الثاني: الفيلم يدرك ولا يفكر: أما القسم الثاني، فقد خصّصه مرلو-بونتي لتطبيق هذه الأفكار الثلاثة على الفيلم، لكي يُبيّن ضمن أيّة شروط يقودنا علم النفس الجديد إلى "ملاحظات أهم علماء جمالesthéticiens السينما"[37]. من جهة، الفيلم ليس جملة صور، إنما هو شكل زمني. ومن جهة أخرى، هو كلّ بيإحساس، شكل عام لأشكال سمعية وبصرية. ثم إن الفيلم هو كلّ ذو دلالة؛ فنّ للدلالة، أين يكون الشكل والدلالة على صلة آنية ومباشرة. ووظيفة الفيلم لا تتمثل في تعريفنا بالأحداث أو الأفكار، بقدر ما هي في المعنى، الذي يكون متجسدا في إيقاعه rythme، مثل معنى أيّة إشارة يُقرأ معناها من الإشارة ذاتها. والفيلم لا يعني شيئا سوى هو ذاته. إن الفكرة في الفيلم تكون في الحالة الناشئة، فهي تصدر من البنية الزمنية للفيلم، مثل اللوحة التصويرية، التي يصدر معناها من تشارك وجود أجزائها. الفيلم يعني مثل ما يعني أي شيء آخر، كلاهما لا يكلّم فهما منفصلا، لكنهما يتوجّهان نحو قدرة تفكّ شيفرة العالم والآخرين ضمنيا وتتعايش معهم[38]. من ذلك كان الفيلم يعني عبر نوع خاص من البداهة الشّكلية، معناه يتواجد في ذلك الكلّ الذي هو عليه. لا يتمّ استخراج معنى الفيلم عن

[35]Ibid., p67.
[36]Clélia Zernik, « Un film ne se pense pas, il se perçoit », Op.cit, p103.
[37]Merleau-Ponty, Sens et non-sens, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », Ibid., p67.
[38]Ibid., p72.

طريق الحكم أو الفكر؛ لأن الفيلم ليس ذكاء، فهو يبيّن فقط وكل شيء (كلّ المعنى) يكون محايثا لهذه الإبانة[39].

انطلاقا من هذا الفهم، يخلص مرلو-بونتي إلى صياغة قاعدته الشهيرة حول السينما؛ "الفيلم لا يفكر، إنه يدرك"[40]. أي أننا عن طريق الإدراك يمكن أن نفهم معنى السينما وطبيعتها ودورها. وهو بهذا الفهم أيضا يكون بصدد التأسيس لعلم جمال السينما، كونه يدعو من خلال هذا التصور إلى اعتبار الأفلام ليس فقط مجرد إبداعات فنّية حاملة لأفكار أو موضوعات معيّنة، ولا مجرّد أعمال تشكيلية، إنما يعتبرها مُركّبة لأشكال ودلالات يُستعصى اختراقها إلاّ عبر تمرين للإدراك، وليس فقط عن طريق الحكم أو العين. والمقصود هنا بالتمرّن على الإدراك، هو أن مرلو-بونتي يميّز بين الإدراك الخاص بالعمل السينمائي أو الفيلم، وذلك الذي ندرك به في الحياة العادية. ذلك أن الأشكال في الحياة العادية لا تكون كاملة؛ هناك دائما هزّات أو مبالغات، وإفراط للمادة، ما يجعل من المأساة السينمائية تمتلك قدرة على التكثيف قياسا بمآسي الحياة الواقعية، لأنها تقع في عالم أكثر كمالا من العالم الواقعي.[41] هذا الاختلاف –ربما- يمكّننا من الإجابة بقدر من الدقّة، عن السؤال الذي طرحناه سابقا، عن سبب إحجام مرلو-بونتي عن مقابلة السينما بالفينومينولوجيا. فـ: "الفينومينولوجيا التي تدرس على وجه الخصوص أشكال انخراط الإنسان داخل العالم، تكون غير مؤهلة للحديث عن السينما، لأنها لا تمنحها فرصة إحداث هزّ داخل هذا الإدراك (الإدراك السينمائي)"[42]. لذلك يجب أولا فهم الفرق بين الفينومينولوجيا وعلم النفس الجديد، حتى يتسنى لنا معرفة الفرق بين الإدراك العادي والإدراك السينمائي.

1.3.3 الإدراك العادي والإدراك السينمائي: إنّ ما يميّز الإدراك العادي عن الإدراك السينمائي هو "الهَزُّ le bougé"[43]، الذي يحدث إثر التفاف اللحم على ذاته؛ هذا الهزُّ الذي

[39]Clélia Zernik, « Un film ne se pense pas, il se perçoit », Ibid., p103.
[40]Merleau-Ponty, Le cinéma et la nouvelle psychologie, Ibid., p72.
[41]Merleau-Ponty, Le cinéma et la nouvelle psychologie, Ibid., p72.
[42]Clélia Zernik, « Un film ne se pense pas, il se perçoit », Ibid., p104.
[43] نجد تركيزا على التمييز بين الإدراك العادي ونظيره السينمائي لدى الباحثة "كليليا زارنيك Clélia Zernik"، وهو محلّ اهتمام الكثير من الباحثين لأنه يجعلها في تعارض مع كلّ من "مورو كاربون Mauro Carbone وStefan Kristensen"، اللذان يساويان بين الإدراك العادي والإدراك السينمائي. ويبدو أن تمييزها هذا له ما يبرره داخل التوجّه العام لفلسفة مرلو-بونتي، الذي سعى كما هو معروف في المرئي واللامرئي خاصة، إلى تثبيت معنى الانفتاح بنفس المعنى الذي يوحي به مفهوم "le bougé". أنظر:
François Albera, Maurice Merleau-Ponty et le cinéma, Op. cit, p127.

يعبّر عن الاضطراب الناتج عن اتصال الذات مع العالم، ينعدم في الإدراك السينمائي. فإذا كان الشكل السينمائي أكثر كمالا، فذلك يعود بالدرجة الأولى إلى أنه لا يعرف ذلك القلق الناتج عن التواجد في العالم. وبالمقابل، نجد أن الأشكال في الإدراك العادي تستجيب كلّية لقوانين النظرية الجشطلتية، لكن مع إحداث هزّ واحتكاك لا نجدهما في السينما. لذلك تكون المبادئ الجشطلتية أكثر تحقّقا في الإدراك السينمائي منه في الحياة العادية؛ فهي تُلاحَظُ بوضوح أكبر لأن بإمكانها أن تتحقّق بكل صرامة. من أجل ذلك كان تعبير الإنسان في السينما أكثر جاذبية، لأنّ السينما لا تقدّم لنا أفكار الإنسان كما فعلت الرواية دائما، فهي تعطينا تصرّفه وسلوكه، وطريقة وجوده المباشرة والخاصة في العالم، وطريقة تعامله مع الأشياء والآخرين، وهي طريقة مرئية لنا في الحركات، وعبر النظرة، وفي الإيماءة، ومن شأنها أن تحدّد، ببداهة كل شخص نعرفه[44].

إن السينما بهذه المواصفات تمثل الإدراك الحقيقي في نظر مرلو-بونتي مقارنة بالإدراك العادي؛ فهي تمثل الإدراك في نسخته المثالية لأنه يكون خاليا من كلّ تشويه. وعليه تكون النظرية الجشطلتية بدورها في كامل تحقّقها في مجال السينما، وغير مؤهلة لتفكير الإدراك العادي. لا يعني هذا أن مرلو-بونتي ينتقص من قيمة النظرية الجشطلتية، بل بالعكس من ذلك، هو يعطي لهذه النظرية مكانتها الحقيقية وقيمتها التامة عندما يخصّها بالمجال السينمائي. أما عن أوجه الاختلاف بين الإدراك السينمائي والإدراك العادي، فيمكن حصرها في ثلاثة اختلافات أساسية:

1.3.3.أ البناء التام: بالنسبة لمرلو-بونتي المجال الإدراكي لا متناهي، لأنه يكون دائما متعلقا بأفق؛ فمهما يكن الشيء الذي أركّز عليه انتباهي يقول: لا يخرج عن كونه شيئا منفصلا عن كلية العالم. وعلى العكس من ذلك، عندما تركّز عدسة الكاميرا في فيلم على شيء من أجل تقديمه في منظر كبير gros plan، فإننا نجد صعوبة في التعرّف على منفضة السجائر أو يد شخصية. ذلك أن الشاشة ليس لها أفق. أما في الرؤية فإنني أركّز نظري على جزئ من المنظر، وسرعان ما يتنشّط وينكشف. أما الأشياء الأخرى فإنها تنسحب إلى الهامش وتدخل في سبات، لكن دون أن تتوقف على أن تكون حاضرة هنا وتمنحني أفقها الذي يتحدد بواسطته الشيء، الذي أنا بصدد التركيز عليه. الأفق هو ضامن الهوية للشيء الذي يكون بصدد الاستكشاف،

[44]Merleau-Ponty, Le cinéma et la nouvelle psychologie, Ibid., p72.

فهو ملازم له ما دام نظري باق على الأشياء، التي هو بصدد فحصها أو تلك الجديدة التي سيكتشفها[45]. وعلى خلاف ذلك، فإن شاشة الصورة السينمائية تفتقر لذلك الأفق الإدراكي. لذلك كان انفتاح الإدراك العادي يتعارض مع انغلاق الشاشة السينمائية. وبدون هذا الأفق تحدث الأمور وكأن الشكل الكامل يكون غائبا، كل شيء مدرك يكون مبتورا من جزئ من معناه. فالعناصر لن يكون لها دلالة إلاّ بالنسبة للكلّ، فإذا ما تقلص الكلّ تقلّصت دلالة الأشياء بدورها.[46]

1.3.3.ب الإطار le cadre: وهو يعدّ أحد خصائص السينما، لأن الإدراك العادي ليس محصورا في إطار؛ "الإقليم الذي يحيط بالمجال البصري ليس متاحا للوصف، لكن هو بالطبع، ليس أسودا ولا رماديا. هنا تكون الرؤية غير محدّدة، رؤية لستُ أدري ما هو بالتحديد"[47]. لكن تبقى دائما رؤية لا يمكن حصرها بخطوط مثل ما يحصر المنظر الطبيعي من خلال نافذة. إن بصرنا يمتدّ أبعد من الأشياء التي نركز عليها، أبعد من المنطقة التي تبدو فيها الأشياء واضحة وحتى من خلفنا. هذه الرؤية تنسجم مع الحضور الذي يمكن للأشياء أن تأخذه، فقط من خلال تواجدها ضمن مجال أفقنا الإدراكي، وبالتالي يمكنها أن تصير محلّ الإدراك الحالي. من أجل ذلك كان الإدراك العادي انفتاح، بينما الإدراك السينمائي انغلاق وتثبيت. لكن، ما معنى التثبيت؟ من جهة الشيء، يعني عزل القطاع المثبّت عن باقي المجال، أي مقاطعة الحياة الكلية للمشهد، الذي يمنح لكل سطح مرئي تلوينا محددا، اعتبارا للضوء. من جهة الذات، الخضوع للرؤية الكلية، التي من خلالها يستسلم نظرنا لكلية المشهد لكي يغزى من طرفه. الملاحظة هي رؤية محلية تتحكم فيها الذات بطريقتها[48]. هذا هو الوصف الذي يتناسب مع هذا الإدراك الاصطناعي، أي السينما. هنا يكون الشيء المدرك مقطوعا عن أفقه وعن بنيته الكاملة، وتكون الذات هي بدورها مقطوعة بجسدها عن المشهد. هذا القطع المزدوج يكون ملازما ومميزا للاختلافين بين السينما والإدراك العادي. فالشاشة لها المعنيين، فهي في الآن نفسه تفترض إطارا، وتفترض قطعا. وبإضافة الشاشة بهذين المعنيين، يفقد الإدراك حالته الطبيعية، وبالتالي تتوقف الذات عن الانتماء للعالم الذي تدركه.

[45]Maurice MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception, Op. cit, p100.
[46] Clélia Zernik, « Un film ne se pense pas, il se perçoit », Ibid., p105.
[47]Maurice MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception, Ibid., p33.
[48] Ibid., pp278-279.

من أجل توضيح الفرق بين الإدراك العادي والإدراك الاصطناعي-السينمائي، يلجأ مرلو-بونتي إلى استعارة مثال من البصريات في قوله: "إذا كان الإدراك يجمع تجاربنا الحسية في عالم واحد، فهو ليس بالكيفية نفسها التي يجمع بها العلم بين الأشياء أو الظواهر، إنما بالكيفية التي تجمع بها النظرة ثنائية العين الشيء الواحد"[49]. ومن ذلك كان إدراك الفيلم بالنسبة للإدراك العادي، كمثل الرؤية أحادية العين مقارنة بالرؤية الثنائية العين. وتبعا لذلك، يختلف عالم الفيلم عن العالم الطبيعي لأن الإدراك في الحالة الأولى يكون من خلال صورة بعين واحدة، أما في الثانية فيكون عن طريق صورة بكلتا العينين. وهو الأمر الذي ينتج عنه تلك القطيعة، التي تحدثها السينما في انخراط الجسد المدرك الذي يربطنا بالعالم[50]؛ في السينما نكون غير منخرطين، أو بالأحرى لا نكون، بينما الإدراك العادي فهو متموضع située، وكل وضعية هي عبارة عن نداء إلى الفعل. فعبر الجسد أكون متموضعا، وعبره أيضا أكون مشاركا في العالم. جسدي يتوسط المحيط ويسائل العلامات. مشاريعي التي بداخلي، هي التي تغيّر العالم الخارج عني عبر أفعالي الحقيقية والممكنة، أضع توقيعي الشخصي monogramme[51] في الخارج، وبالمثل أهيأ جسدي لاستقباله من الخارج. وعلى العكس من ذلك، كل عنصر يعرض على شاشة السينما لن يكون ممزوجا بتأويلي للعالم، لأنه ليس هناك أية حركة من عالم السينما تستجيب لحركة جسد المشاهد، ليس هناك توافق. ليس هناك استقبال من طرف العالم، ولا انخراط من طرف الجسد الخاص داخل الصورة. مفهوم انخراط الجسد الخاص، هو ما ينقص السينما، بما يحمله من معنى النقش الفعلي للكائن في العالم، ومن قوّة التجسدّ داخل الوسط، وقوّة التصرّف.[52]

عبر هذا الانخراط داخل العالم، يعارض مرلو-بونتي مبدئا جشطلتيا آخر هو الفصل بين المشهد والمشاهد. في التجارب الجشطلتية يلعب الملاحظ دور المشاهد، بحيث تكون العين دائما في وضعية الناظر عبر ثقب، وفي هذه الحالة، يغيب العالم من حولنا. لذلك كان العالم دائما بالنسبة للجشطالتيين قابع أمامهم، موضوع في شكل. الملاحظ يكون منفصلا عن المشهد الذي يراه، فهما لا ينتميان للفضاء نفسه، وبالتالي لن يكون هناك تفاعل بين الملاحظ والعالم. من ذلك كانت المفاهيم الجشطلتية والآلية السينمائية تعمل على حدّ سواء، على الفصل بين

[49]Ibid., p283.
[50]Merleau-Ponty, Le cinéma et la nouvelle psychologie, Op.cit, p73.
[51]Maurice MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception, Ibid., p171.
[52]Clélia Zernik, « Un film ne se pense pas, il se perçoit », Op. cit, p107.

المشهد والمشاهد. في النظرية الجشطلتية وعبر مبدأ "التشاكل isomorphisme"، عملت على التحايل على مشاركة الجسد في العالم، عبر مماثلة الإدراك العادي مع الإدراك السينمائي اللامتفاعل. على الأرجح، طمعا في تحقيق شرط الحيادية في الموضوعية العلمية.

1.3.3.ج الهزُّ le bougé: الشكل السينمائي يتمتع بوضوح كبير كونه خال من كل هزّة ولطخة bavures، ومن كل إفراط للمادة، التي لا يستغني عنها الإدراك العادي بسبب تصالب اللحم والتفاف المرئي على الجسد الرائي. في الإدراك العادي تحدث تلك اللطخات بسبب انفتاح اللحم، الذي يكون معيشا خالصا. وعلى العكس في السينما، تكون تلك العقدة بين الحاس والمحسوس معدّلة، لأن المُشاهد يكون حاسا دون أن يكون بدوره محسوسا. حينها ينقطع تصالب الإدراك، وكنتيجة لهذا القطع يختفي كل مفعول للهزّ والتلطيخ. المُدرَكُ يكون مدرَكًا خالصا ولا يمكنه أن يصير مدرِكا؛ والمُدرِكُ يكون مُدرِكًا خالصا ولا يستطيع أن يصير مُدرَكًا. ودعوى ذلك أن التجربة المعيشة في الإدراك العادي هي التي تحوّل الحاس إلى محسوس، وهي منعدمة في الإدراك السينمائي، ليس هناك معيش للمشاهد السينمائي، حيث أن العقدة بين الجسد والعالم مقطوعة.[53]

على هذا الأساس يمتنع مرلو-بونتي من مقابلة السينما بالفينومينولوجيا، ويفضّل استبدالها بعلم النفس الجديد، كون هذا الأخير ممثلا في النظرية الجشطلتية، ليس مؤهلا لتفسير الإدراك العادي بكل تعقيداته، وفي الوقت نفسه هو النموذج المثالي لتفسير الإدراك السينمائي. وكأن الأمور تحدث بشكل من التناسب الطردي؛ ما لا يمكنه أن يفسّر النظرية الجشطلتية في الإدراك العادي، هو ذاته ما يمكّن من فهم الإدراك السينمائي، لأن الإدراك والسينما يظهران نفس الفرق، الذي تظهرانه الفينومينولوجيا والنظرية الجشطلتية. وأكثر من ذلك، ما يجعل من علم النفس الجديد يوضّح السينما، هو أنه يطبق على إدراك منفصل، والسينما هي أيضا تفصل ما هو متّصل في الإدراك العادي؛ تفصل بين المشهد والمشاهد، بين الفعالية والاستكانة، بين الفعل والإحساس.[54]

4. الخاتمة: عند هذه الصورة التي كشفت عنها الدراسة عن العلاقة بين الفلسفة الممثلة بالفينومينولوجيا والسينما ، يبدو أن خيبة الأمل هي كل ما يمكن للمرء أن يحصده، باعتبار أن مرلو-بونتي ينفي كل علاقة بين الفلسفة المعاصرة والسينما؛ كون السينما هي قبل كل شيء

[53]Clélia Zernik, « Un film ne se pense pas, il se perçoit », Ibid., p108.
[54]Ibid.

اختراع تقني، ليس للفلسفة أي دور فيه. وبالمقابل لا يمكن القول بأن هذه الفلسفة بحكم كونها تطورت في زمن السينما، قد جاءت بفضل السينما أو ترجمت أفكارها إلى صور[55]. لكن، وعلى الرغم من هذه الاستقلالية الظاهرة، نجد أنّ مرلو-بونتي يعلن عن نوع من العلاقة الغير مباشرة بين السينما والفلسفة، علاقة عن طريق التعدي، كونه يجمع بين علم النفس الجديد الممثل في النظرية الجشطلتية والفلسفة المعاصرة من حيث الوظيفة. فهو يرى أن "المشترك بين علم النفس والفلسفات المعاصرة، هو أن كلاهما يقدم لنا العقل والعالم، وكل وعي على حدة، على عكس الفلسفات الكلاسيكية. غير أن الوعي الملقى في العالم، والخاضع لنظر الآخرين، يتعلم منهم أيضا ماهيته هو. ولذلك فإن جزءا كبيرا من الفلسفة الفينومينولوجية أو الوجودية يتمثل في الاندهاش، الذي تعبّر عنه إزاء ملازمة الأنا للعالم، والأنا للآخر، ووصف هذه المفارقة وهذا الغموض، وفي أن تظهر لنا الرابط بين الذات والعالم، الذات والآخرين، بدل تفسيره، كما فعل الفلاسفة الكلاسيكيون بالرجوع إلى الروح المطلقة. وما يميز السينما هو انفرادها بقدرتها على إظهار وحدة الروح والجسد، والروح والعالم، وتعبير الأولى في الثاني[56]. كما أن الفلسفة المعاصرة لا تتمثل في صنع المفاهيم كما يعتقد جيل دولوز، وإنما في وصف اختلاط الوعي بالعالم. وإذا كانت الفلسفة والسينما يتّفقان، وكان التفكير والعمل التقني يسيران في الاتجاه نفسه، فلأن الفيلسوف والسينمائي يشتركان في نوع من نمط الوجود، وفي النظرة إلى العالم، التي هي نظرة جيل بأكمله.[57]

نخلص في النهاية إلى أنّ مرلو-بونتي يجد في السينما حليفا – إن جاز لنا نعته- "إنسانيا"، باعتبار أن المشترك هذه المرّة لا يمكن رصده بالاستعانة بعلم معين، كما كان يفعل في كثير من الأحيان مع الفيزيولوجيا وعلم النفس، إنما عبر مفهوم آخر يتملص لكل أنواع العلوم. إنه مفهوم فلسفي مرلو-بونتي Merleau-Pontien بامتياز: "**البيجسدية Intercorporéité**"، تلك العلاقة المرتسمة فقط عبر الصورة والحركة، والتي من شأنها أن تكون أكثر أنماط التعبير الإنسانية أصالة على الإطلاق.

[55]Merleau-Ponty, Le cinéma et la nouvelle psychologie, Op.cit, p73.
[56] Ibid., pp72-73.
[57]Ibid., p73.

1- Clélia Zernik, « Un film ne se pense pas, il se perçoit » Merleau-Ponty et la perception cinématographique. En ligne : https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006.

2- François Albera, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016.

3- Gilles Deleuze, L'image-mouvement, Les édition de minuit, Paris, 1983.

4- Henri Bergson, L'évolution créatrice (1907), Édition électronique, Les Échos du Maquis, avril 2013.

5- Henri Bergson, Matière et mémoire « Essai sur la relation du corps à l'esprit, Edition numérique : Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, 2011.

6- Maurice MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris, 1945, Édition numérique réalisée le 3 avril, Québec, 2015.

7- Maurice Merleau-Ponty, « le cinéma et la nouvelle psychologie », in : Sens et non-sens, Nagel, 5° édition, Paris, 1966.

8- Stefan Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement», Archives de Philosophie 2006/1 (Tome 69). En ligne : http://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006.

9- دانييل فرامبيتون، الفيلموسوفي: نحو فلسفة للسينما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009.

10- محمد نور الدين أفاية، السينما باعتبارها موضوعا فلسفيا، مجلة تبيين، العدد 01-2013.