الصورة والإدراك السينمائي في فلسفة موريس ميرلوبونتي

image and Cinematic Perception in the Philosophy of Maurice Merleau-Ponty

أمين أحمد[1]

جامعة وهران2، كلية العلوم الاجتماعية، الجزائر

منير قندوز [2]

جامعة المسيلة، كلية العلوم الاجتماعية، الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/11/01 تاريخ القبول: 2020/11/28 تاريخ النشر: 2020/12/30

ملخص: لم يكن اهتمام الفيلسوف موريس ميرلو بونتي بفن السينما والتصوير وليد الصدفة فقد واكب البدايات الأولى لظهور السينما وانتشارها في الوسط الفرنسي، زد على ذلك الطابع العام الذي ميز فلسفته، فقد أهتم بالجسد ووظائفه المتعددة وبالموضوعات التي تمثل حيزًا للإدراكاته، ونظر الى فعل الرؤيا على أنه يمثل نقطة الالتقاء بين الجسد(الذات) من جهة وبين الوجود(الموضوع) من جهة أخرى والذي لن يجد أفضل من الصورة كفضاء أنسب يترجم هذا التفاعل.

كلمات مفتاحية: الادراك، الفينومينولوجيا، السينما، الصورة، الجمالية، اللون .

Abstract:

The interest of the philosopher Maurice Merleau Ponte in the art of cinema and photography was not accidental, as he kept pace with the early beginnings of the emergence of cinema and its spread in the French milieu, in addition to the general character that distinguished his philosophy. The point of convergence between the body (the self) on the one hand and the being (the subject) on the other hand, which will not find better than the image as a more appropriate space that translates this interaction.

Keywords: cognition, Phenomenology , film, image, esthétiques, Collor.

المؤلف المرسل:

1–أمين أحمد ، **الإيميل:** amineahmed218@gmail.com جامعة وهران2، كلية العلوم الاجتماعية، مخبر الأنساق، البنيات، النماذج والممارسات بجامعة وهران2 LSSMP

2- منير قندوز جامعة المسيلة، كلية العلوم الاجتماعية، الجزائر mounir.guendouz@univ-msila.dz

1. مقدمة:

لقد توغل مفهوم الفن في الفلسفة المعاصرة وأتخذ لنفسه منعرجاً جديداً يضاهي ذلك الاهتمام الذي أولاه الفلاسفة الى اللغة ذاتها. فمع البدايات الأولى للتفلسف داخل الفن، ظهر نيتشه كفيلسوف متمرد على أسس الميتافيزيقا العقلانية التي طغى فيها التفكير العقلاني المنطقي، داعياً إلى تفكير جديد يركز على كوامن الغريزة واستنطاق بواعث الوجدان من أجل بناء حقيقة كانت غائبة للعصور عديدة بفعل سيطرة التراث الفكري المثالي، وقد سار على نفس النهج من الاهتمام بالفن كل الفلاسفة الوجوديين من أمثال "هايدجر" و"سارتر" و "ميرلو بونتي" وذلك مع الاستفادة من الفتوحات الإبستمولوجية التي وصل أليها المنهج الفينومينولوجي.

لقد سارع هؤلاء الفلاسفة كلاً على حدى الى تطبيق هذا المنهج في المجال الفني الذي يستهويه، رغبة منه في تحسين نتائجه التي كانت غامضة ومبهمة في الكثير من الأحيان، ومن هذه المجالات التي نجدها معنية بالمُراجعة: السينما وفن التصوير، الذي أخذ "**ميرلوبونتي**" على عاتقه مهمة كشف أبعادهما الجمالية عن طريق توظيف المنهج الفينومينولوجي مستفيداً في نفس الوقت من الأبحاث الجديدة في علم النفس الحديث وخاصة المدرسة الجشتالتية[1].

ولم يكن اهتمام الفيلسوف موريس ميرلو بونتي[*] بالسينما وفن التصوير وليد الصدفة فقد واكب البدايات الأولى للظهور السينما وانتشارها في الوسط الفرنسي، زد على ذلك الطابع العام الذي ميز فلسفته، فقد أهتم بالجسد ووظائفه المتعددة وبالموضوعات التي تمثل حيزًا للإدراكاته، ونظر الى فعل الرؤيا على أنه يمثل نقطة الالتقاء بين الجسد(الذات) من جهة وبين الوجود(الموضوع) من جهة أخرى والذي لن يجد أفضل من الصورة كفضاء أنسب يستجلي فيه حقيقة هذا التفاعل.

وتكمن أهمية الصورة في سهولة تلقيها من طرف العين التي تشكل نافذة الروح، أو ذلك الطريق الرئيسي الذي يمكن من خلاله أن يتعرف الوعي في عمومه على أعمال الطبيعة التي لا حدود لها، وبهذه الدرجة من الغزارة والمتعة والاتساع التي تفوق سائر الحواس الأخرى[2].

1- زكرياء إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر لطباعة القاهرة، 1966م، ص ص 175-176.

*- فيلسوف فينومينولوجي فرنسي، ولد سنة 1908م في روشفور على البحر(في محافظة مارتين غربي فرنسا) ودخل مدرسة المعلمين العليا، وحصل على الاجريجاسيون في سنة 1931م، وبعدها عين مدرساً للفلسفة في ليسيه سان كنتان، ثم في جامعة ليون سنة 1945م وفي سنة 1949م صار أستاذاً في السوربون، وفي سنة 1952 عين أستاذاً في الكوليج دي فرانس، خلفاً للوي لافل، وتوفي بباريس في سنة 1961م وهو في الثالثة والخمسين من عمره. (عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ص443).

2- المرجع نفسه، ص56.

فكل الحواس تحتاج من صاحبها نوع من الجهد رغم بساطته من أجل تلقي الفكرة أو تكوين صورة متخيلة عنه، لكن العين بخاصيتها الفريدة والبسيطة في التلقي، بالإضافة الى معرفتها الموجهة نحو الأشياء القريبة منها تجد نفسها في لقاء مباشر مع الواقع الصورة من أجل فهمها، أو الاستمتاع بتفاصيلها.

وإذا ما حاولنا إقامة الفرق بين الشعر والصورة فإننا نجد أن الشعر يقدم لنا الصورة عبر الحروف والكلمات، بينما تضع الصورة أشكالها أمام العين على نحو واقعي، وهكذا تستقبل العين الأشكال المشابهة للواقع التي تخلفها الصورة كما لو كانت طبيعية، وهو ما يعجز الشعر عنه، لأن صور الشعر تفتقد التشابه، ولا تنفذ الى الوجدان عبر حاسة البصر كما يفعل التصوير[3].

لا يحوز الشعر على ذلك القدر من الاهتمام مثلما تفعله الصورة، فالإنسان يميل بفطرته الى ادراك الاشياء القريبة والسهلة التلقي، وينفر من الكلمات المعقدة التي تحتاج الى ايقاظ ملكة المخيلة في تكوين الصور التي قد لا تكون في الغالب واضحة إلا لدى الشاعر ذاته، لذلك لا نستغرب أن تكون الصورة هي أكثر الفنون شيوعاً لدى عامة الناس، إذ لا تحتاج من المتذوق أن يكون ذا علم مسبق أو بخلفية ثقافية معينة بقدر ما تحتاج الى أيقاظ ملكة الذوق لديه و تنمية حساسيته المرهفة اتجاه الأشياء.

وتتميز الصورة أيضاً على قدرتها على توصيل أهدافها، فهي تمتد على مختلف الأجيال، لأن مادتها تتعامل مع نعمة الأبصار لا مع الأذن ولذلك فأنها لا تحتاج الى الترجمة، كما يحدث مع الكلمات في اللغات المختلفة، كما أن نتائجها قادرة على إشباع وتلبية احتياجات النوع البشري مباشرة كما تفعل منتجات وأشياء الطبيعة ولا يقتصر تأثيرها على الجنس البشري وحده، بل قد يؤثر على الحيوانات أيضاً[4].

فالرؤية لها ذلك الشمول للجنس البشري والحيواني معاً، فهي لا تحتاج الى وعي وتفكير، بل فقط الى قدرة على أيقاظ ذلك التفاعل بين العين والشيء المتوجه إليها، لذلك لا نستغرب تفاعل الحيوانات وهي تشاهد الصورة على التلفاز، بطريقة قد تكون أقرب الى التفاعل الإنساني، وهذا مالا نجده ماثلاً في الفنون الأخرى .

وبالإضافة الى خاصية التصوير السهلة التلقي نجد أن التصوير مثلما هو في فن الرسم لا يتكاثر ولا يسمح بولادة هذا العدد الغير المحدود من الأبناء، كما يحدث مع الكتاب المطبوع، ولذا فهو العلم

3- ليوناردو دافنشي: نظرية التصوير، ترجمة وتقديم عادل السيوى، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، (د.ط)، 2005، ص46.

4- ليوناردو دافنشي: نظرية التصوير، المرجع السابق، ص47.

الوحيد الذي ظل محتفظاً بنبالته، وهو القادر وحده على تمجيد صانعه، وعلى الاحتفاظ بتفرده وقيمته، حيث لا يلد أبناء مطابقين له [5].

إن الرسام لا يستطيع أن يصنع من للوحته الأصلية صورة مطابقة لها، لأن اللحظة الابداعية الملهمة التي قام فيها بالرسم، تبقى فريدة وغير قابلة لتكرار، لذلك نجد أن تلك الصور بقت تحتفظ بقداستها وعراقتها مع توالي الحقب الزمنية وتواليها، وكأن داخل الصورة شعور مخبئ ما يزال خالداً لا يموت، على عكس الكلمة التي تبقى تتكرر وبصورة مطابقة وأصلية.

كل هذا مثل دافعاً لميرلوبونتي للعودة الى الرسم وفن السينما من أجل عرض فلسفته في مجال الفن، فالصورة شكلت بالنسبة اليه مجالاً خصباً للبحث عن سحر التلقي وعن شغف الرؤيا، عن الجمال المستتر في لوحات الرسامين المبدعين والمخرجين المتميزين، وعن علاقة الإنسان بالأشياء في صورتها الجمالية حيث تتجلى في حقيقتها التي لا تكشف إلا عبر نفق الادراك الحسي والتفاعل الجسدي، بين الحواس التي تشق منافذ الرؤية لكي تغوص داخل الصورة وتتجول داخلها، فتأخذ من بريقها معنى تعود به الى الذات .

ويحتل مصطلح المرئي مكانة هامة في فلسفة "ميرلوبونتي" الجمالية لذلك كان علينا أن نقف على معناه وحدود الفرق بينه وبين مصطلح قريب منه وهو مصطلح الواقعي، حيث يعرف هذا الأخير على أنه الوجود الفعلي المتجسد أمامي، وبمعنى آخر هو الوجود الموضوعي الذي نتعامل معه بشيء من التلقائية، أما الوجود المرئي فهو الوجود الناتج عن تفاعل الرؤية مع الواقع، أو مع الوجود الموضوعي. فالرؤية هي التي تنقل الوجود من كونه وجوداً واقعياً إلى كونه وجوداً مرئياً، إنها تمتلك القدرة على خلق علاقات جديدة بين الأشياء، بحيث أننا نستطيع مع كل طرفة عين أن نغير المشهد(الواقعي) أمامنا [6].

فالواقعي يمثل ذلك المتجسد أو الوجود الموضوعي الساكن بلا حركة، أنه وجود ثابت لا حياة فيه، على عكس الوجود المرئي الذي يمثل ذلك التفاعل بين العين كحاسة وبين الوجود الواقعي، أنه يمثل لحظة التلقي الساحرة للصورة، حيث تنقل من كونها مجرد شيء جامد الى صورة متخيلة وفاعلة.

ماهي ملامح تجلي المرئي على الفنون المختلفة؟ وبالأخص في فن التصوير والسينما؟ وبصيغة أخرى ماهي طبيعة العلاقة التي تربط العين باللوحة الفنية والصورة السينمائية؟ وماهي الأبعاد التي يحتلها اللون داخل الصورة(الموضوع) بحيث يمكنها التأثير على المتلقي(الذات)؟ ثم كيف يكون الفيلم السينمائي حيزاً للإدراك الحسي؟

5- المرجع نفسه، ص48.

6- بدر الدين مصطفى أحمد: فلسفة الفن والجمال، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان(الاردن)، (د.ط)، 2011م، ص ص 228-227.

1.2.المرئي في فن التصوير:

نستطيع أن نقول على عالم الفنان إنه عالم مرئي، فما يحاول الفنان التعبير عنه هو عالمه المرئي، وما يعطي في فعل الرؤية لا يتعين واقعياً وإنما مرئياً، تراه العين أحياناً دون أن تكون مطالبة بتجسيده واقعياً، يراه الفنان بضوئه وألوانه ويمطره في لوحته لا كواقع بل كمرئي، مشهدا مرئياً وليس مشهداً واقعياً أو موضوعياً أو حتى خيالياً[7].

إذن الفنان يمتلك من القدرة ما يجعله يعبر عن فعل الرؤيا في أشكال فنية قد تستهوي المتلقي، إنه يمتلك قدرة على بعث الروح داخل الواقع الذي يمتاز بالسكون، إنها قدرة فريدة ومتميزة على تشكيل الأشياء الماثلة أمامه والتي تؤثر على حاسته المتذوقة والمرهفة في لوحات فنية رائعة، تمثل مشهداً فريداً لا يمكن تكراره.

ما يمكن ملاحظته هو أن الفنان لا يرى الوجود على شاكلة ما يراه الأخرون، لأن جسده مهوس بحس فني متميز، يجعله يتفاعل بطريقة مختلفة مع الأشياء الماثلة أمامه، أنه لا يراها مجرد جمادات، بل صور جمالية تحتاج الى جعلها مرئية في رسومات مبدعة، يعبر عن ذلك ميرلو بونتي بقوله:""**إنني أشعر بالشيء يراني، وان فعاليتي سلبية بطريقة مماثلة –وهذا ما يمكن أن يعبر عن النرجسية التي معناها ليس أن يرى الفنان في الخارج كما يراه الآخرون بل أن يكون يتجاوزنا درجة في الرؤية لكون جسده يسكنه حس فني، إضافة نتيجة قدرته في أن يكون مرئيًا من خلال ذاته وذلك ما جعله يسكن داخله**"[8].

إن العمل الفني ليس محاولة لا خفاء أو التمويه لكنه محاولة لجعل ما هو موجود مرئياً، هو محاولة للكشف والاضاءة وتوضيح للرؤية، والفنان لا يلجأ هنا الى ارتداء الأقنعة لإخفاء دوافعه ومشاعره، لكنه يحاول جاهداً بلورة هذه الدوافع أو المشاعر وتشكيلها في أنسب الأعمال الفنية الممكنة، صحيح إنه قد يلجأ في حالات كثيرة الى الرمز، لكن الرمز هنا رمز نابع من دقة الملاحظة، وقوة الدافع، وعمق الرؤية ووضوح الأهداف، وليس نابعاً من اضطراب الرؤية أو بدائية الدافع، أو محاولة إخفاء الأهداف[9].

7- بدر الدين مصطفى أحمد، مرجع سابق، ص 227.

8- ميرلوبونتي موريس: المرئي واللامرئي، ترجمة سعاد خضر ومراجعة الأب نيقولا داغر، ، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987 ، ط1، ص 127.

9- شاكر عبد الحميد: العملية الابداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1987، ص 109.

ومن أجل ترجمة كل مظاهر الطبيعة الساحرة، يحتاج الى صفة نادرة ليست متوفرة لدى جميع الناس، صفة لا نجد لها تجسيد إلا في طينة الرسامين الكبار الذين يستطيعون مجز مشاعرهم المرهفة بلوحاتهم الفنية الراقية، إنها قدرة على نقل الواقع وطبعه بمشاعر الانسان، حيث نجد العمل الفني يحمل بين الوانه وتعابيره الكثير من العواطف والانفعالات ألا مقروءة في شكل كلمات، بل في شكل رموز واشارات تبعث لدى المشاهد الشعور بالمتعة.

سيعمل الفنان بالأحرى في لوحاته الفنية على ابراز لغز نظرته العصية على الفهم، وتحول الرائي الى المرئي، وابراز كيف أن العرض ينفلت من بين يديه في اللحظة ذاتها التي ينظم فيها، وأنه لا يعتبر فناناً إلا بانكبابه الولهان على هذه الخسارة، وليس فن الرسم سوى هذا التجاوز للحدود الممارس من طرف المرئي على الرائي[10].

سيعيد أثناء اشتغاله على اللوحة، اكتشاف سحر "الطبيعة المطبعة" دونما اعتبار للتعارضات الناتجة من جراء التأمل، سحر طبيعة يوجد بالداخل حسب تعبير "سيزان" [(*)]، فهو يسمح لهذه الطبيعة بأن تؤثر فيه، وتمر عبر جسده من خلال عمله اليدوي، وهو ليس تلك الذات المطلقة السيدة التي تنظم عرض الأشياء، إن الرسام لا يرى العالم، بل يترك العالم مرئياً من خلاله، "فالمنظر الريفي، يقول سيزان، يفكر من خلالي وأنا وعيه"[11].

إن الفنان لا يمثل بحسب هذا التعبير سوى ذلك الوسيط بين الطبيعة وبين اللوحة الفنية، إنه ذلك النفق السحري الذي يترجم الجمال الواقعي في شكل للوحات فنية مرئية، وهو في هذا المرور يجر معه مشاعر وعواطف كثيرة ومتناقضة. والرسام من هنا ليس مجرد جسد متفاعل فقط مع الواقع بل جسد يمتلك حاسة الانفعال بالإضافة الى موهبة ترجمة هذا الانفعال في شكل لوحات فنية رائعة.

10- المرجع نفسه، ص 80.

*- يفسر هربرت ريد تعبير سيزان بأننا ندرك الطبيعة بحواسنا عندما نبصر مظهرها الخارجي(الشكل واللون واللمس)، من خلال عملية فيزيائية ترتد إلى أعصاب البصر، وبتحولات أخرى يتحول الاحساس الى إدراك للأشكال مصحوب بحالة انفعالية تنطلق أساساً من إحساسات فطرية مسرة أو محزنة، وفي تفاعلاتها الشعورية واللاشعورية تخلق ذلك الإنفعال الجمالي تجاه الموضوع المدرك(أنظر: عبد الكريم فرج: الطبعية المخلوقة والابداع الفني، مجلة الحياة التشكيلية، سوريا، العدد رقم 100، مارس 2014، ص 132).

11- ميشال هار: فلسفة الجمال قضايا ومشكلات، ترجمة أدريس كثير وعزالدين خطابي، دار مابعد الحداثة، المغرب، ط1، 2005، ص ص79-80.

لقد روى بعض مؤرخي الفن أن المصور الفرنسي "**بيير أوجست رنوار**" "**Auguste Renoir**" [(**)] كان يتأمل البحر عند شاطئ "**كاسيس**" "**Cassis**"، وهو يرسم في الوقت نفسه لوحة لنساء عاريات يغسلن على شاطئ الترعة، وكان رنوار على حساب الرواد يلقي نظرات شاردة إلى الفضاء ثم يدخل فيها تعديلًا طفيفًا على هذا الركن أو ذاك من أركان لوحته، و نجد أن ما يعلق به "**ميرلوبونتي**" عن نظرات رنوار: أنه كان يتأمل البحر لكي يتضح له سر تلك الزرقة التي لابد له من أن يرسمها على القماش لكي يكون ثمة ماء تسبح فيه أشكاله العارية، كأنما هو كان يسأل البحر عن الطريقة الصحيحة لفهم ذلك الجوهر السائل الذي كان لابد له من التعبير عن حركته وتدفقه، وتموجه وشتى أشكاله المتغيرة، وما يمكن أن يلخص من مجمل مغزى قول "**موريس ميرلوبونتي**" هو أن "الفنان يعيد خلق الطبيعة لحسابه الخاص"[(12)].

ففن الرسم هو رؤية مفترسة، لإن الحيوانات لا تعرف كيف تنظر، الانسان وحده فقط، والرسام عل نحو خاص، من هو القادر على النظر والتعبير على هذا العالم اللا مألوف والغريب عن عاداتنا اليومية. إن "النموذج" الذي كان سيزان يتكلم عليه، أحياناً كثيرة، هو بالضبط ما يشكل ثراء المشهد الطبيعي الذي يود الرسام تناوله من جديد من خلال لم المناظر الجزئية بالمشاعر المختلفة التي تتبع عملية سبر المشهد. إن عملية التصوير الفوتوغرافي وحدها قادرة على تجميد المشهد[(13)].

غير أن الأمر يختلف إذا ما تحدثنا عن الصورة الفوتوغرافية، فالصورة الفوتوغرافية هي مجرد لقطة واحدة لتيار جارف متعدد اللقطات. هي لحظة واحدة في زمن سيال. فآلة التصوير هي التي تمتلك القدرة على إيقاف الزمن وتثبيته عند لحظة بعينها، وربما هذا ما يجعل فن الرسم أكثر تميزاً من فن التصوير الفوتوغرافي. ولهذا يقول ميرلو بونتي على لسان رودان :" **إن الفنان هو الصادق والصورة الفوتوغر افية هي الكاذبة، لأنه في الو اقع لا يقف الزمن**"[(14)].

إن الرسم يبقى يحتفظ بعنصر الديمومة الذي يتحكم في تفاصيل الحركة، فالألوان وطريقة الضلال على اللوحة، بالإضافة الى عامل الاضاءة، كلها تساهم في ترك اللحظة الزمنية وكأنها تسير، على الخلاف من ذلك تمثل الصورة الفوتوغرافية مشهداً مقتطف من الزمن، مما يجعلها ثابتة وجامدة، يعبر عن ذلك ميرلو بونتي من خلال سرده للمثال التالي: «**لماذا نجد أن الحصان المصور فوتوغر افياً في**

**- بيير أوجست رنوار"pierre August Renoir (1841-1919)": رسام فرنسي أحد رواد المدرسة الانطباعية .

12- زكرياء إبراهيم، مرجع سابق، ص ص 187-189.

13- جان لاكوست: فلسفة الفن، ترجمة ريم الأمين، عويدات للنشر والتوزيع، بيروت(لبنان)، ط1، 2001، ص 117.

14- موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، ترجمة وتقديم حبيب الشاروني، دار المعارف الإسكندرية1989، ص 79.

اللحظة التي لا يلمس فيها الأرض، وبالتالي في عز الحركة، وساقاه تقريباً مثبتتان تحته، يبدوا وكأنه يقفز في نفس المكان، ولماذا بالعكس من ذلك نجد أن خيل جيريكو تجري على القماش في وضع لم يتخذه إطلاقاً أي حصان يركض، وأن خيل دربي لا بوم تتيح لي أن أرى لقطة الجسد على الأرض، وأن هذه اللقطات في المكان، تكون لقطات أيضا في الديمومة[15].

2-2-مكانة اللون في فن التصوير:

يتخذ ميرلوبونتي من فن التصوير إذا مثالاً لعرض فلسفته الجمالية، ويقدم أسلوب التعبير في لوحات سيزان مثالاً على نظريته الاستطيقية، ولذلك فإن الخاصية الأولى المميزة للأستيطيقا ميرلوبونتي هي العودة الى اللون، وهي عودة، كما يقول ميرلوبونتي نفسه، تحملنا بالقرب من قلب الأشياء، بعدما كان وضع الألوان ثانوياً بالنسبة للفلاسفة الكلاسيكين[*]، الذين اعتبروا الألوان مثل بعض الخصائص الأولى، والصور والحركات، ومن هنا كانت الصدارة للرسم على وجه الخصوص، لأنه بينما يكون الرسم بإنجاز الشكل الأساسي للوجود، فإن اللون لا يمثل سوى المظاهر.

لم يكن اللون يحمل تلك الأهمية من الدراسة في البحوث الأستطيقية لدى الفلاسفة الكلاسيكيين وحتى فلاسفة العصر الحديث، ولأن ميرلوبونتي يعود الى الصورة والى خصائصها الجوهرية التي تمثل صميم البناء الفني، فأنه وجد في اللون تلك الأهمية التي لا يمكن تجاهلها، ذلك أنه يمثل الجانب الظاهري من الوجود.

وبالدور الذي تلعبه الألوان في التعبير عن الوجود نجد "**هنري ميشو**""**Michaux**"[*] يصدر حكمه في الألوان المستعملة في رسومات بول كلي فيقول عنها :**"أنها تبدو تتولد ببطء على قماش وصادرة من قاع أصلي ثم تنتشر بعد ذلك في الواجهة"**[16].

15- المرجع نفسه، ص 64.

*- على خلاف الفلاسفة الكلاسيكين نجد الفيلسوف أرسطو قد تحدث عن مكانة اللون انطلاقاً من أن حاسة الابصار تعد أهم الحواس، حيث يقدرها تقديراً خاصاً، لأنها تأتينا بأكبر قدر من المعلومات، وموضوعها أساساً هو الرؤية والمرئي هو اللون، واللون هو الذي يوجد على سطح المرئي بالذات، واللون لا يرى من دون الضوء، وفي الضوء فقط تدرك ألوان الأشياء، ومن دون الضوء تكون الرؤية مستحيلة في أي مكان.(أنظر: هبة الله الغلايني: فلاسفة الصورة، مجلة المعرفة، العدد 598، 2013، سوريا، ص 259).

*-"هنري ميشو" : (1899م -1984م) شاعر ورسام من بلجيكا، اتسمت مجمل أعماله بالتعبير عن صعوبة الوجود، كما من سمات كتاباته الشعرية أنها إيقاعية وقادرة عن التعبير.

16- موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مرجع سابق، ص 70.

فالألوان تحمل ذلك التأثير على الصورة، أنها تضفي تلك اللمسة على اللوحة من خلال خلق الحياة بداخلها، من خلال اللون فقط يستطيع الرسام أن يتقرب من حقيقة الأشياء، ومن خلالها يستطيع التعبير عن تمثلات الوجود، أنه باللون وحده يمكن أن نسكن بالقرب من اللوحة، حيث نعيش ونتفاعل مع تفاصيلها الجميلة، وأن نتذوق عمق الروعة الغائصة داخلها.

يعبر بول **سيزان "P .Cézanne "** عن قوة تأثير اللون على الصورة، بقوله بأن **فن التصوير:" يعبر عن قدرة على تنسيق الألوان في الآن نفسه لما تظهر الألوان قد خرجت عن نطاق الحس الإدراكي، كما يرى أيضا أن فن التصوير لا يستطيع الأستغناء فيه عن عامل اللون لما فيه من أهمية، ويعود هذا لكونه يساهم في اضفاء الطابع الجمالي والمنظم على اللوحة، حيث أن أي لوحة عندما تكون مزودة بألوانها المناسبة تصبح من دون شك أكثر تعبيراً غرضها "**[17].

يمكن أن نعتبر أن كل شيء في الوجود يحمل خصائصه الأساسية التي تعبر عنه، ومن أكثر الخصائص حضوراً وتعبيراً على هذا الوجود نجد اللون، هذا الأخير الذي يتخذه الرسام كأداة للتعبير عن عمق لوحته. إن الرسام وحده من يمتلك تلك القدرة المميزة على التنسيق بين الألوان، حيث يكون عارف بطرق توظيفها بالقدر المناسب، حيث يجعلها باهتة أو حزينة أو مبهجة، فقط باللمسة الفنية الملهمة في توزيع الألوان والتحكم في تفاصيلها.

إن اللون يمثل المصور ذاته لأنه يولد من اللوحة ويشع منها، وهذا على حد تعبير بول كلي الذي قال:" أنا مصور، وأنا واللون شيء واحد"، وهكذا تبدو لنا الألوان في اللوحة صادرة من قاع أصلي لتنتشر على واجهة الرسم، حيث تطبع للمسات المصور الخاصة وتعبر على قدرته في بعث الكلام داخل الأشياء بلغة اللون، فهو أبلغ ما في الصورة، إنه بحسب تعبير ميرلوبونتي كالماء يسيري في عروق الشجر ويبعث فيها حياتها [18]

تتمثل أهمية اللون في أنه المسؤول الأول عن التعبير، هذا الأخير الذي يمثل تلك الانطباعات والأحكام التي يكونها المتذوق عن الصورة، وتكون الصورة جميلة إذا ما طابقت هيئة الأشياء كما هي على الواقع، لذلك يسعى كل الرسامين بلوغ هذه الغاية، يقول "ميرلوبونتي" معلقاً على محاولات "بول سيزان" في الرسم بقوله **:" كان دائما يحاول رسم التعبير أولا من أجل ذلك كان يخطئه، وبهذه المحاولات المتكررة**

17 - Maurice Merleau-Ponty, Le sens et non sens , Edition Gallimard 1963, p 20.

18- ميرلوبونتي، العين والعقل، مرجع سابق، ص 69.

توصل إلى فكرة أن التعبير هو لغة الشيء ذاته، وما يدور حول رسمه فهو في كل أحواله محاولات لبلوغ هيئة الأشياء والوجوه من خلال الترميم الكامل لهيكلتها المحسوسة"[19]

3.الفيلم والإدراك السينمائي :

"الفيلم لا يفكر به بل يدرك"، هكذا أنهى ميرلوبونتي مداخلته في مؤسسة الدراسات العليا للسينما في 13 مارس 1945، وقد أعيد استنساخها في كتابه **"المعنى واللامعنى"(sens et non sens)**، تحت عنوان **"السينما وعلم النفس الجديد"**، فالفيلم ليس شريطاً سينمائياً بما يعرضه من خطاب، بل بما يثيره من رؤية، فالعمل السينمائي لا يهيئ من المفاهيم بقدر ما يهيئ من فرادة ادراكية[20]، فالتركيز على التفكير داخل السينما أصبح يدخل ضمن نطاق التفكير داخل اللغة من خلال محاولة اقتحام العوالم الحوارية، وبالتالي تجاهل الأبعاد الأخرى للصورة السينمائية التي تتجلى في الإيماءات الجسدية وطبيعة الصورة ذاتها وما يتخللها من أصوات محايثة لها .

إن الصورة السينمائية بما تملكه من حشد حسي متنوع (صوت، حركة، ايماءات) تصبح أمام عين المشاهد محل معاينة كلية شاملة تسير في مجملها وفق نسق واحد يتجه نحو تكوين المعنى، إنها لا تُرَىَ مجزئة ومتقطعة بل في توليفة متناسقة تتضافر كلها معاً لأجل تكوين بنى ادراكية متمايزة عن كل أشكال التعابير الفنية الأخرى، فالتصوير كما تناولناه في الجزء الأول من المقال لا يحمل كل هذا الزخم من المحسوسات، إذا يركز على العين كحاسة، وعلى اللون كبعد يجسد تعابير الرسام، بالإضافة الى كونه صورة ساكنة غير صوتية لا تشير الى معاني كثيرة كما نجد ذلك في فن السينما .

وقد وجد " ميرلوبنتي " في علم النفس الجديد ممثلاً في المدرسة الجشتالتية المدخل الذي انفتح به على عوالم السينما، إذ رأى في مبادئها في دراسة الإدراك بصورة عامة الطريقة المثلى لمعالجة الأبعاد المختلفة التي يحوزها هذا النوع من الفنون، ومن هذه المبادئ: **أولا، هو لا يفهم الإدراك بالكيفية الذرية، بل بمصطلحات البنية، ثانياً، هو لم يعد يفصل بين الحواس الخمس، لكنه يصنع من الموضوع المدرك كلاً بينحسياً، ثالثا: هو لا يميز كذلك أبداً ما يقدمه الإسهام الحسي للتفكيك العقلي للرموز ويصنع مباشرة من الشيء المدرك كلاً**، منا هنا طبق هذه الاسهامات الثلاث على ادراك الأفلام، محاولاً تبيان الحدود التي يقودنا فيها علم النفس الجديد الى الملاحظات الفضلى لباحثي علم جمال السينما .[21]

19- موريس ميرلوبونتي، : **ظواهرية الإدراك**، ترجمة فؤاد شاهين، معهد الإنماء القومي العربي، 1990م، ص 264.

20- كيليا رزميك، **الفيلم لا يفكر فيه بل يدرك"، ميرلوبونتي والإدراك السينمائي**، تر: عدنان نجيب الدين، مجلة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ع1، 2009 ، ص 120.

21- المرجع نفسه، ص ص 121، 122.

إن تقسيم العمل السينمائي ومحاولة دراسته في شكل تحليلي مجزء يقضي على روحه ومعناه، ذلك أن صورته الكلية التي تشكل وحدة متناسقة البنية توحي الى دلالة مكتملة، فنحن نتجه الى الفيلم بذواتنا وحواسنا المتعددة، دون أن نركز على حاسة دون أخرى، نرى حركات الممثل وهو يشير الى النجوم، ونتأثر لسماع صوت الموسيقى المنبعثة من المشاهد المحزنة والمثيرة، نستشعر حرارة الحضن في تلك الأم المشتاقة الى حض ابنها بعد طول الفراق، كما يسيل لعابنا أثناء رؤية الممثل وهو يتذوق أشهى أطباق الطعام، وكلها تعمل في شكل متجانس يجعلنا نعيش حالة ساحرة من التأثير المتبادل بيننا وبين العمل السينمائي.

إذن الفيلم هو كل متكامل ذو دلالة، إنه فن التعبير حيث يجمع الشكل مع المدلول، فليست وظيفة الفيلم تعريفنا بالوقائع والأفكار، إنما معنى الفيلم مُتضمن في ايقاعه مثلما يكون معنى حركة ما مقروءاً مباشرة في الحركة، فالفيلم لا يريد قول شيء آخر غير ذاته، وتُرد الفكرة هنا إلى طور ولادتها، فتنبثق من البنية الزمانية للفيلم، كما لو كانت لوحة تتواجد فيها أجزاؤها معاً، إنها سعادة الفن في تبيان كيف يعطي الشيء دلالته، لا بالتلميح إلى أفكار سبق تشكلها وحصولها، بل بالترتيب الزمكاني أو المكاني للعناصر[22]، ويستحضر "ميرلوبنتي" تجربة المخرج السينمائي "بودفكين" * puduvkin المشهورة والتي تبين بوضوح الوحدة المتناغمة للفيلم " في يوم التقط صورة مقربة لموسجكين Mosjoukin بصورة غاية في الجمود ثم عرضها. أولاً: وعاء حساء، ثم امرأة شابة مسجاة في تابوتها، ثم طفل يلعب بدمية دب. في البداية بدا وكأن موسجكين ينظر إلى الوعاء والمرأة والطفل، وفي المرة الثانية بدا وكأنه ينظر بنهم إلى الوفاء، وأنه يحمل تعبيراً أسفاً ناظراً إلى المرأة، وفي المرة الثالثة بدا وكأنه يحمل بوادر ابتسامة نحو الطفل. وقد دهش المشاهدون لتنوع تعبيراته رغم أن الصورة لم تتغير في المراث الثلاث، وكانت بمفردها لا تعطي أي تعبير "[23]

وبهذا يصبح الفيلم منتج لدلالات القريبة والكائنة بجوار الصورة، فهي لا تبرحها لكي تغوص في الدلالات البعيدة حيث اللهث وراء المعاني المستترة التي لم تقلها حركات الممثل، والأمكنة التي زارها، والموسيقى التي رافقته، لأن هذا عمل المُفكر لا المتذوق الذي عليه أن يكتفي فقط بسطوة الصورة وأسرها له عن طواعية عبر مشاهدته لمجريات الأحداث والوقائع، فـ**" السينما تنتقل بين الأماكن وتجتاز**

22- المرجع نفسه، ص122.

*- بودفكين : أحد أعلام الإخراج في روسيا، من أهم أعماله المترجمة العربية "الفن السينمائي".

23 - Maurice Merleau-Ponty, le sens et le nom sens, op.Cit. p 54.

الفواصل أياما وشهورا، وسنين في إطار الفيلم الذي يمثل الوحدة"[24]، وذلك لأنها لا تعمل وفق آليات وضوابط المنطق بل تتجاوزهما إلا رحابة الخيال من قفز غير متناسق بين الأماكن والأزمنة والشخصيات إلى توظيف متنوع لتراكيب غير متآلفة للأشكال والصور، من هنا كانت الفضاء الأنسب للإدراك الحسي في شقه الكلي والشامل لا التفكير التحليلي المجزئ حسب رأي "ميرلوبونتي" .

2-1-الادراك السينمائي داخل سياق الزمن:

في الأفلام السينمائية يشكل الزمن أحد العناصر المهمة التي يعتمد عليها المخرج في التعبير عن شخصياته، لأنه عن طريق تقنيات المونتاج والتحكم في طول اللقطات وقصرها -حسب الرغبة والحاجة- يستطيع أن يوجه الحبكة ويؤثر على المشاهدين، حيث يرى "ميرلوبونتي" أن المدة القصيرة مناسبة للابتسامة المندهشة، والمدة المتوسطة للوجه المحايد والمدة الطويلة للتعبير الحزين حيث يقول: " إنه تعبير معين للقطات ومدة معينة لكل لقطة أو مشهد، بحيث إن تجميعها مع بعضها يعطي الانطباع المطلوب"[25]، وكمثال على ذلك في فيلم "الضربات الأربعمائة" إخراج فرانسوا تروفو*سنة 1959، نرى كيف تم استخدام الصورة لخلق تأثير بصري في مشهد فرار الصبي من قبضة الشرطة، يتوقف فجأة في صورة متجمدة لا تنسى، ومصورة على خلفية لمياه المحيط، هذه الصورة تبلور إنطباعاً بأن الزمن قد توقف سيره بالنسبة للصبي، ولكنه سوف يسير من جديد في اتجاهات متعددة[26].

تضل الصورة قوية وفعالة، وليس بمقدور المرء أن يصدها أو أن يصرف الإنتباه عنها، نظراً لأن المرء لا يستطيع مقاومة جاذبية الحركة الناجمة عن التحكم في الزمن، فعندما يدخل غرفة ما أو دار سينما، فإن عينيه تتجاذبان بشكل مباشر وتلقائي نحو الأشكال المتحركة أولاً، كما أنه لا يستطيع أن "يقاوم" التغيرات المروعة التي يسببها المونتاج: الاقتحام المفاجئ، الأشكال داخل الكادر، تفجر الصور وتوهجها في درجة أسرع مما يحدث في الواقع، القدرة الحسية للقطة القريبة التي تبدو الأشياء بداخلها

24- مخلوف سيد أحمد وآخرون، الطريق إلى الفلسفة، دراسات في مشروع ميرلوبونتي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009، ص 64.

25 - Maurice Merleau-Ponty, le sens et le nom sens, op.Cit. p 54

*- هو مخرج ومنتج وممثل وكاتب سيناريو وناقد سينمائي فرنسي ولد في يوم 6 فبراير 1932 في مدينة باريس عاصمة فرنسا، يعتبر تروفو واحد من مؤسسي الموجة الجديدة في السينما الفرنسية، عمل في أكثر من 25 فلم، منها فلم The 400 Blows في سنة 1959 والذي كان من الموجة الجديدة وفلم Bed and Board في 1970 ومسلسل قبلات مسروقة في 1968، توفي في يوم 21 أكتوبر 1984.

26- الان كاسبيار: التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله، هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1981، ص 102.

مضخمة ومحسوسة أكثر[27]، وإن أي خلل في توجيه الزمن داخل المشهد يؤثر بشكل مباشر على التناسق بين لقطات الفيلم، مما يؤدي الى ضجر المشاهد وملله، ذلك أنه تخل عن مبدأ مهم وهو دينامية الفيلم "[28].

ويتسم الزمن السينمائي بالمرونة، فيمكن في الفيلم ضغط يوم بأكمله في دقائق قليلة أو حتى ثواني وأيضاً يمكن للدقائق والثواني أن تطول إلى ما يبدو أنه يوم بأكمله، ففي مشهد سلالم الأوديسة المشهور في فيلم " بوتمكين" سنة 1965 حطم المخرج سيرجي إيزنشتاين* الزمن الحقيقي، جعل المذبحة تبدو أطول مما يجب أن تكون، لأنه كان يريد أن يركز على الفضائع التي أرتكبها جنود القيصر ضد أهل أوديسا، وعند نهاية المشهد يطعن أحد الجنود بسيفه فيصيب عين امرأة تضع نضارة على قصبة انفها، وفي الواقع فإن الجندي يشرم عينها بحركة من ذراعه، ولكن ايزنشتاين يقسم الحدث، نرى في البداية الجندي يرفع ذراعه والسيف خلف رأسه، ثم نرى وجهه الوحشي وليس السيف، والأن يحتل وجهه الشاشة، ويصيح بعد ذلك بشيء أثناء نزول ذراعه، وفي النهاية نرى المرأة فاغرة الفم وقد تحطم الجزء الأيمن من نظارتها والدماء تتدفق من عينها وتسيل على وجهها[29].

الزمن هو دينامية الفيلم وحركيته الموجهة لكل تفاصيله الصغيرة، يمكن عن طريق الزمن أن يولي المخرج أهمية لمشهد دون آخر، فيعطي البطل المساحة الأطول في كل أجزاء الفيلم، ويجعل من ممثل آخر يلعب دوراً ثانوياً بمنحه بعض الثواني، يستطيع أن يجعل من مشهد محزن مؤثراً إذا أستطاع منحه الوقت الكافي لترجمة بطأ الوقت الذي يعيشه الممثل في استذكار حدث الخيانة أو الغدر أو الشوق الى غائب قد تناساه، هذا ما جعل "ميرلوبونتي" يعطي عامل الزمن مكانة مهمة داخل تحليله الادراكي للعمل السينمائي.

1.3 .الصورة المتكلمة (الصوت) :

الصوت حسب ميرلوبونتي هو نافذة المعنى، فمن دونه تضحى الصورة شبح لا حياة فيها، فالفيلم هو حشد من المرئيات حيث تنطق حركات الممثل و تعابيره الجسدية المتنوعة الكثير من الكلمات الغير مسموعة والمدركة، لأنه لا يمكن تصوير أحداث الحياة المثيرة في صمت يشبه الموت، ولهذا فإن أي عرض سينمائي يجب أن يصاحبه الصوت، سواء صوت الآلات الموسيقية، أو صوت الأشياء

27- أ. فوغل : السينما التدميرية، تر: أمين صالح، دار الكنوز الأدبية، مصر، ط1، 1992، ص10

28 - Maurice Merleau-Ponty, le sens et le nom sens, op.Cit. p 54.

*- سيرجي آيزنشتاين (1898- 1948) هو مخرج روسي ، من أشهر الأفلام التي اخرجها فيلم المدمرة بوتمكين.

29- برناردف.ديك: تشريح الفيلم، تر: مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2015، ص 28 .

المحيطة وكلمات الأشخاص، يقول" ميرلوبونتي" معبراً عن ذلك :" فالصوت يفسح المجال أمام إداك الحركة، وبدونه يصبح تتابع الصور نفسه بطيئاً للغاية، فالأصوات تغير الصور " ، من هنا فادراك الحركة داخل الفيلم لا يتأتى إلا من خلال الصوت الذي يندمج في شكل عجيب مع تعابير الصورة، حيث نلحظ في غيابه بطأ كبير في التلقي قد يقضي على دينامية الفيلم وسير أحداثه، فالكثير من مشاهد الرعب والاثارة لا يمكن معايشة أحداثها لولا وجود ذلك الصوت الذي يصاحبها.

في محاولة لتعريف الفيلم رأى جون هوارد لوسون* أن الفيلم هو صراع مسموع ومرئي، من هنا فالفيلم ليس بحاجة دائما إلى حوار منطوق ليحكي قصته، فالأفلام الصامتة لم يكن فيها حوار منطوق، كان من الشائع مصاحبة بيانو أو أورجان، وكانت المؤثرات الصوتية ضرورية لتكملة الحدث على الشاشة، وحتى مع اختراع الصوت الحواري فإن المخرجين المبدعين كانوا يعرفون أن هناك أجزاء من الحدث يمكن أن تحكى دون أي حوار[30] ، وحتى في حالات الصمت فالمشهد يبقى يوحي بالمعنى، ومرد ذلك حسب "ميرلوبونتي" إلى: "**أننا نتوهم في الصمت حياة باطنية، غير أن هذا الصمت في حقيقة الأمر يضج بالكلام، والذي يجعلنا ويخدعنا في إيماننا بإمكانية وجود فكر يمكن أن يوجد في ذاته قبل التعبير عنه، هو تلك الأفكار التي تكون قد شكلت وعبر عنها فيما سبق، والتي بإمكاننا أن نتذكرها في الصمت**"[(31)]. فأسلوب الصمت حسبه، له قوة تعبيرية فائقة، بكونه يعبر عن جزء من الكلية والممثلة باللغة، التي فيها يكون في الفيلم الصمت يعبر عن قصد تعبير ايجابي أين يكون المجال مفتوح لجملة التشابكات التي تتدخل في ملئ الفراغ، حيث أنه في تلك اللحظة بالذات سوف يتوسع مجال التأويلات، وذلك ما سيساهم في التعسر علينا فهم السينما نتيجة الغموض والتشابك الذي يحدث فيها في الوقت نفسه[(32)].

ويركز "ميرلوبونتي" على فكرة تحول الصورة الى الصوت بفعل عامل المُحَايثة التي تجمع بينهما، وهذا ما يمكن أن نستشفه عندما يتكلم في أي فيلم، شخص بدين أو سمين، بصوت رقيق، أو في العكس ففي كلتا الحالتين يتضح وجود خلل في ذلك الفيلم، كما نجد أن هذا الأخير قد أعد لنا بعض الحالات الأخرى التي

*- جون هوارد لوسون (بالإنجليزية: John Howard Lawson) هو كاتب مسرحي وكاتب سيناريو أمريكي، ولد في 25 سبتمبر 1894 في نيويورك في الولايات المتحدة، وتوفي في 11 أغسطس 1977 في سان فرانسيسكو في الولايات المتحدة.

30- برناردف.ديك: تشريح الفيلم، المرجع السابق، ص 23.

31 - Maurice Merleau-Ponty, phénoménologie de la perception, édition Gallimard, 1945, pp 213-214

32- سعيد توفيق :الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1992،ص ص 239-241.

تظهر عدم التناسق في الفيلم كتكلم شاب بصوت مسن، أو امرأة بصوت رجل، حيث أن هذا ما سيكشف مدى لا معقولية التركيب، وهذا ما يفسر من جهة أخرى تحرر الفيلم عن شخصية المُمَثل، وتمثيله لنفسه بكونه يعبر عن ارتباط كلي للأجزاء[33]، كما يتضح هذا الأمر أكثر وبشكل جلي في عدم توافق الصورة مع الصوت في الأفلام (المدبلجة) حيث يقول "ميرلوبونتي: "عندما ذهبت الى مشاهدة الفيلم المدعو **dubbed** لم ألاحظ فقط عدم التوافق بين الكلام والصورة، ولكن بدا لي فجأة أن ما يقال في اللغة الأخرى شيء غير الذي أراه، وبينما تضج القاعة وتمتلئ أذناي بالنص المسموع، فإن الصوت فقد وجوده السمعي بالنسبة لي ولم تعد لي أذنان إلا لهذا الكلام الآخر "[34]

خاتمة:

من خلال ما تناولناه سابقاً نجد أن "ميرلوبونتي" قد حاول المقاربة بين " علم النفس الجديد" ممثلاً في المدرسة الجشتالتية ودراسته للعمل الفني(التصوير، السينما)، وهي دراسة أتسمت بالموضوعية والعلمية مركزة في مجملها على العناصر المشكلة له، هذا دون محاولة التفكير في أبعاده وقيمه الأخلاقية المترتبة عن تعاطي الجمهور معه، وربما هذا ما يعاب على طرحه، لأن الفيلم قبل أن يكون مادة للتحليل العلمي والموضوعي المجرد عن بواعثه، هو كتلة من الأيديولوجيا، جاءت لخدمة أهداف وأجندات خاصة، وقد جاء اهتمام فلاسفة فرانكفورت " بنيامين وادورنو" بهذا الجانب انطلاقاً من اهتمامهم بما أطلقوا عليه" صناعة الثقافة" والتي مفاده أن للعوامل الاقتصادية تأثيرها المفرط والخبيث على المجال الثقافي، وأن الثقافة تحولت من كونها مظهر من مظاهر انتشار الوعي الى مجرد سلعة تصنع من أجل أهداف محددة تصب في النهاية لخدمة الرأسمالية المعاصرة " فالربح لم يعد عنصراً غير مباشر في إبداع العمل الثقافي؟ لقد غدا كل شيء؟[35]، ويذهب ولتر بنيامين أبعد من ذلك في كتابه " العمل الفني في عصر استنساخه التقني" حيث أكد " أن العمل الفني بعد أن أصبح قابلاً للنسخ بواسطة الطرائق التصويرية الحساسة والألية أو الصناعية سوف يفقد قيمته الشعائرية التي سوف يتم التضحية بها لصالح قيم عرضها"[36]، الموقف ذاته نجده عند أنتونان أرتود الذي رغم أدائه لبعض الأفلام المشهورة في العشرينيات

33 - Maurice Merleau-Ponty, le sens et le non sens, op .Cit. Pp 70-71.

34 - Maurice Merleau-Ponty, phénoménologie de la perception , op .Cit, p234.

35- آلن هاو: النظرية النقدية عند مدرسة فرانكفورت، تر: ثائر أديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص 117.

36- المرجع نفسه، ص 118.

فهو يعتقد أن السينما على خلاف المسرح لا يمكن أن تعبر فعلاً عن الحياة ومرد ذلك أن البعد الميكانيكي في العمل السينمائي لا يبدع، كل ما يستطيع هو اعادة الانتاج وهذه الاعادة لا تعكس بعداً فنياً[37].

والحقيقة، أنه لو كانت التحليلات التي قدمها " ميرلوبونتي" صالحة في وقته، فإن استخدام التكنولوجيا اليوم قد كسر أفق التوقع، حيث تم التنازل على الممثلين الى صالح أشكال يتم خلقها عن طريق الكمبيوتر، مع اضفاء مؤثرات روبوتية لصوت لا تعكس النبرة الحية للبشر، فأصبح بذلك التفاعل البشري اليوم مع الأفلام ليس تفاعل (بشري-بشري) بل تفاعل (بشري- آلي)، وان جاز لنا أن نتساءل على طريقة "ميرلوبونتي ": هل الجسد المشكل الكترونياً (الشخصيات المرقمنة) يمكن أن تحمل نفس الدلالة التعبيرية للجسد الإنساني؟ ما مستقبل التفاعل مع الآخر في ضل طغيان الآلة؟ وهل يمكن اعتبار الأعمال التكنولوجية في مجال الفن أعمالاً ابداعية؟ وفي الأخير: إلى أي حد يمكن أن نواجه هذا المد الالكتروني في المجال الفني ؟

37- ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، افريقيا الشرق، 2002، ص 95.