البعد الفينومينولوجي للسينما لدى موريس مرلوـبونتي.

عتوتي زهية /مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها
جامعة تلمسان.

ملخص:

شكلت تداعيات الفلسفة المعاصرة و تحت تأثير الثورات الابستمولوجية والتغيرات التاريخية حراكا فكريا متميزا في طروحاته ومنعطفاته. في هذا السياق يعتبر الطرح الفينومينولوجي واحدا من أهم هذه الرؤى التي عمدت إلى إعادة قراءة علاقة الذات بالعالم، والانفتاح عليه، هذا المشروع المستدعي للخطاب الفني المعبر عن هذا التداخل برز مع الاهتمام بالسينما الذي يحيلنا مع ميرلوبونتي على معطيات الإدراك الفينومينولوجي للذات والعالم من خلال دراسة السلوك في بعده الزمني وعبر انفعالات الجسد.

الكلمات المفتاحية: الفينومينولوجيا، الانفتاح، الذات والعالم، السلوك، الزمن، الجسد.

The results formed by contemporary philosophy under the influence of epistemological revolutions and historical change produced distinctive intellectual movement in theses and turns.

In this context, phenomenology ideas are considered as one of the most important visions based on restored reading relationship between the self and the world.

This project calling artistic speech which describes this interference through paying attention to cinema which refers us with Merlean-Penty to phenomenological perceptive data of the self and the world through the behavior's study through time and across the emotion of the flesh.

نص المقال:

التفكير مع الفلسفة المعاصرة استحضار لراهنية الزمن وتداعياته في تشكيل وعي فلسفي استقى منعطفاته الكبرى من خصوصيات المرحلة وما شهدته من ثورات ابستمولوجية حطمت قناعات مارست حمولتها وسلطتها مطولا على مرتكزات هذا الفكر، هكذا ينطلق خطاب ما بعد الحداثة متأثرا بأزمات العلوم المختلفة، حتى أكثرها دعوة لليقين، حيث بدا التعامل مع مفاهيم النسق الاكسيومي المنفلت من سلطة مبدأ الهوية الأرسطي. تراجع الفلسفة المعاصرة ذاتها و تعيد قراءة ثوابتها و عمدتها في ذلك مرجعية نتشوية استلهمت مجددا بعد أن غيبت تحت تأثير الأنساق الفلسفية الكبرى التي مارست حضورها الكاريزمي على بنية الفكر الغربي.

في هذا السياق برز بقوة الطرح الفينومينولوجي مراجعا مرتكزات هذا الفكر في قراءة نقدية تتجاوز الكوجيتو الديكارتي نحو كوجيتاتوم هوسرلي ينفتح على موضوع التفكير، وعلى عالم المعيش، وعبر تدفق للحياة في زمكانيتها وعلى الماهيات في تاريخانيتها.

هذا الفتح الفينومينولوجي كان دعوة إلى الاتجاه نحو الأشياء ذاتها حيث ينخرط الوعي بما هو قصدية للوصول

إلى الماهيات الكامنة عبر التجربة المعاشة. هذا الأساس مستلهم من الفيلسوف وعالم النفس برنتانو(1838-1917) الذي حمل شعار "كل وعي هو وعي بشيء" والذي شكلت دروسه منعطفا في الفكر الهوسرلي المستقر على تطوير الكوجيتو الديكارتي، طالما أن الفينومينولوجيا عند هسرل(1859-1938) هي تأملات ديكارتية عمدت إلى تحديد أبعاد الاستمرار ومواطن التجاوز صوب كوجيتو منفتح على العالم الخارجي صيغت قاعدته في أنا أفكرو الفكر لا يكون إلا تفكيرا في شيء على خلاف الكوجيتو الديكارتي الذي تتعالى فيه الأنا منعزلة عبر تمثلات تصيغ دلالات العالم و الأشياء و هذا ما عكسته القاعدة الأولى من قواعد توجيه الفكر عند ديكارت" يجب أن يكون هدف الدراسات توجيه الفكر توجيها يمكنه من بناء أحكام متينة حقيقية في كل ما يعرض له من مسائل[1].

منذ البدايات الأولى للفينومينولوجيا عند هسرل تتقوى كذلك القراءة النقدية لامتدادات المنهج الاستقرائي ولمحاولة إنقاذ العلوم الإنسانية مما اعتبر منهجا مثاليا ومحددا لكل العلوم المعاصرة والهدف هو الوصول إلى الأشياء في ذاتها من خلال صياغة جديدة للوعي وللحياة. إن تأثير هذا الطرح المحدد للفينومينولوجيا باعتبارها نظرية خالصة للطبيعة الماهوية المتعلقة بالمكونات الداخلية للشعور ستبرز لاحقا بقوة عبر تشكيلها لتيارات فلسفية وإن تعددت اتجاهاتها بما هي منعطفات تجد أساسها الأول في ربط الوعي بعالم الحياة ونبذ تعالي وانعزال الذات عن المعيش اليومي. في فرنسا امتد هذا التيار مع تلامذة هوسرل على اختلافهم ولعل فينومينولوجيا الإدراك مع ميرلوبونتي (1908-1961) واحدة من أهم هذه التوجهات التي تستحق أن نتوقف عندها لاسيما في تركيزها على أهمية الصورة لإجلاء الوعي.

تبرز مقاربة ميرلوبونتي للسينما من وجهة فينومينولوجية ورغم أنها لم تكن ضمن أساسيات اهتمام الفيلسوف إلا أنها عدت في سياق تاريخ فلسفة السينما واحدة من أهم مؤشرات توالي البحث في مواطن التداخل بين المفهومين وهذا ما سيكون موضوع مساءلتنا، دون أن نهمل البداية التي ارتبطت ببرغسون (1859-1941)من خلال مؤلفه «**التطور الخلاق**» والذي خصص جزأه الرابع «**لآلية الفكر السينمائية والوهم الميكانيكي**» وكان الهدف عقد مقارنة بين آلية التفكير المنطقي وآلية التفكير السينمائي مركزا على مفهوم الحركة وعلاقته الزمانية بالعودة إلى أصول الفلسفة اليونانية مع زينون و مقاربة المفهوم على ضوء الحركة السينيماتوغرافية*، وعلى الرغم من نقد برغسون لشاشة الكبرى باعتبارها تحيل إلى الحركة الوهمية في بعدها الميكانيكي ، إلا أن أطروحته اعتبرت منطلق البحث الفلسفي حول السينما، هذه الأسبقية يؤكدها دومنيك شاتو معتبرا أن هذه الأبحاث هيأت الفكر الفلسفي للانفتاح على الفن السابع* باعتباره نموذجا للتفكير في موضوع الحركة فلسفيا[4] فهل ستكون السينما قادرة على إثراء الفكر الفلسفي بما تتيحه للذات من انفتاح على ذاتها و على العالم عبر حركية الصورة؟ وكيف يمكن اعتبارها ميدانا مميزا وخصبا للتأملات الفلسفية في بعدها الفينومينولوجي كما تصورها ميرلوبونتي؟

إن دلالات هذا الحضور تظهر جلية عند هذا الفيلسوف الذي اندرجت أبحاثه في سياق مساءلة الظاهرة الفنية برمتها حيث تقبض الذات فيها على موضوعاتها و تظهر بالمقابل المواضيع الذات في تداخل لا يمكن إغفال فيه أهمية الجسد وانفعالاته.

يتجلى هذا الحضور عبر مؤلفات عديدة سواء في «**المعنى والامعنى**» أو« **المرئي ولا مرئي**» كذلك في «**العين والعقل**» وغيرها تترسخ هذه الفلسفة الجامعة بين قطبي الذات والموضوع كما تحيلنا عليها شهادة المصور أندريه

مارشال» (1907-1997) الذي يعترف قائلا «إني أحسست عدة مرات وأنا في غابة بأنني لم أكن أنا الذي ينظر إلى الغابة، أحسست في بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إلي و هي التي تكلمني و إني أنا كنت هناك اسمع « [1]إن توجه فلسفة الفن عند ميرلوبونتي يتعاطى بكثير من الوفاء لمنهجه الفينومينولوجي سواء عبر التعبيرات الفنية عند الرسامين المبنية على أساس خبرة بالعالم تترجمها الذات من خلال حركة اليد و تداخل انفعالات الجسم تجد سندها مع تعبيرات الرسام المعاصر سيزان في قوله « **إن ما أحاول أن أترجمه لكم ،لهو أشد غموضا و يتشابك مع أصول الوجود ذاتها**» إن ترجمة هذا الغموض هو ما يسعى بدوره ميرلوبونتي لإبانته عبر آليات إدراكنا للفيلم السينمائي، تحدد هذا

منذ محاضرته الشهيرة في معهد الدراسات السينمائية العليا سنة 1945و المعنونة» **السينما وعلم النفس الحديث**» فكيف للفيلم أن ينطلق فينومينولوجيا؟

يعتقد دومنيك شاتو أن الفينومينولوجيا تنفتح على السينما انطلاقا من اعتبارها نظرية حول تجربتنا في العالم[5] وهذا يتحقق عبر وعي قصدي منفتح ومتجاوز لثنائيات النفس والجسم وكذلك للأنا والعالم. إن تحليل أركان العلاقة الإدراكية مع عالم الأشياء والذي تتيحه السينما يتجلى في تركيز الفيلسوف على دراسة السلوك باعتباره إظهار لانفعال الجسم مع العالم من حولنا» فهذا العالم الذي ليس هو أنا، أنا متعلق به شديد تعلقي بذاتي، إنه بمعنى ما ليس غير امتداد جسدي، أنا على حق في القول باني أنا العالم»[6] بذلك تزول المقابلة الثنائية ذات موضوع ليتسع أفق الذات لاحتواء ما يتجاوزها و تنفذ الموضوعات إلى عالمنا الداخلي، إن هذه الإمكانية متاحة بامتياز في تحليلنا لأفق السينما، فهذا الطرح الظواهري عبر محددات الإدراك يظهره الفيلم باعتباره شكلا تعبيريا فنيا تتضاعف في داخله الحركة وردود الفعل في كل لحظة وإذا انطلقنا من أن السينما تفكر بطريقتها على رأي جاك أومو من حيث أنها «اسم لمؤسسة معقدة ومتعددة قادرة على إنتاج أعمال مركبة من صور متحركة وتقنيات مسموعة»[7]. حيث يبرز هذا التركيب والتعدد في مكونات بناء الصورة الفيلمية من كادراج ومونتاج، ومساحات التصوير المرفقة بهندسة الصوت وتداخل الموسيقى التصويرية. إن الشريط السينمائي المصور له تحديد خاص عند ميرلوبونتي الذي يعرف الفيلم «**بأنه ليس جمعا للصور و لكنه شكل زمني**[8].

هذا ما يتضح في تتابع اللقطات المصورة و المشاهد المرقمة التي تدرك في تتاليها بما يخدم فكرة الفيلم و خطة المخرج مشكلة تسلسل الأحداث، هذا الارتباط الزمني للصورة المتحركة زمنيا أشار إليه برغسون في **التطور الخلاق** على اعتبار أن «إدراكنا الحسي وتفكيرنا يبدأن باستبدال التغير التطوري المتصل بسلسلة من الصور الثابتة في ذلك خلال مرورها بها واحدة بعد الأخرى» مشبها ذلك بمسار حلقات الأطفال أثناء ركوبهم لعبة الخيول الخشبية الدائرية المتتابعة. هكذا يتجلى البعد الزمني في صور تفكيرنا ويصبح مرئيا عبر العمل السينمائي الذي يضمن هو الأخر هذا التتابع المنظم لتوالي المشاهد والمركب بدقة بينها.

إن هذه الصورة المرتبطة بوحدات صوتية و المشكلة اصطناعيا لحركية الصور ستبرز لاحقا في هذا التحالف والمرجعية التي سيعقدها دولوز (1925-1995) مع برغسون من حيث أن السينما تتألف من صور تتفاعل ويرتبط بعضها ببعض باستمرار. «يتضمن عمل دلوز برمته مسألتين أساسيتين، يمكنهما أن يندرجا في مسألة واحدة وهما الزمن والفكر، إنها علاقة بين الزمن والفكر، بين السينما والفلسفة وقد أكد مؤلف دلوز الذي صدر في جزأين على

هذه العلاقة»[9].لكن تميز الطرح عند ميرلوبونتي يبرز في اعتقادنا كونه يظهر هذه اللحمة بين الذات وعالمها من خلال **الصورة المدركة** في لحظة زمنية محددة باعتبارها **قصدية** تقتضي **المعايشة** ينخرط فيها **الجسد** فقد يحدث أن يرحل المشاهد عن واقعه المحايث حين ولوجه عالم الشاشة، لدرجة يبدو له بعد انتهاء الفيلم أنه عاد ثانية إلى عالمه نظرا لانفعاله مع الأحداث ولعل هذا مفاد قناعة الفيلسوف بأن **الفيلم لا يفكر بل يدرك** ذلك أن الوظيفة الإدراكية لا تقف عند مهارات ذهنية بل تنخرط فيها الذات كلية لحد يحيلنا فيه الإدراك إلى عالم ينتظم أمامي

«ILS ‘organise devant moi»

هكذا يرفض ميرلوبونتي الأساس الديكارتي للعملية الإدراكية باعتبارها تمثل ذهني خالص وفاعلية عقلية في الأساس ذلك أن الإدراك الفينومينولوجي متميز كونه يخترق الأشياء ويلتحم بها « a travers ce que je vois je suis »

فالكينونة إقامة مع الأشياء وفيها «فلا يمكنني الخروج من التحيرات التي يوقعني فيها الإيمان إدراكي إلا بالتوجه إلى خبرتي بالعالم وإلى ذلك الاختلاط بالعالم الذي يتجدد عند كل صباح منذ أفتح عيني»[10]هذا الاختراق وبعد الاختلاط بالعالم كفيل أن يضمنه الفيلم السينمائي بما هو صورة زمنية مدركة و معاشة في تتالي أحداثها. إن تميز الصورة الفيلمية قائم كذلك على انسجام بين تركيبة الصورة والصوت ، فليس من قبيل الصدفة في لحظات محددة أن يتوقف الحديث بين الممثلين (الصمت) أو أن تزخر لقطات أخرى بتعدد في مستويات الحوار بين انخفاض أو ارتفاع في وتيرة الصوت وتغيير في دلالات النبرات وهنا يحيلنا ميرلوبونتي إلى أهمية الصورة الصامتة ذلك أن اللقطات المتأملة والمكبرة لملامح الوجه وحركة العينين تبدو أنها تحمل دلالات وتعابير أعمق من لوحة الطفل الباكي مثلا للفنان الايطالي جيو فاني براغولين والتي امتد تأثيرها لقرون. هذه القدرة التعبيرية تدرك بشكل أفضل بما توفره السينما من طاقة تواصلية واسعة فقراءة القصة المشهورة «هايدي» للكاتبة جوهانا سبيراي تختلف عن رؤيتها في صورة فيلمية للمخرج ميشال راي رودز حيث كانت قمة الإبداع في تألف المناظر الطبيعية الجبلية ودقة هندسة الصورة والصوت سواء في تجهم ملامح الجد أو عبر نبرات صوت الطفلة هايدي في هذا السياق يؤكد ميرلوبوتي على أهمية تناسب الصوت مع الصورة لبناء حس إدراكي سليم وتسرب الخلل كثيرا ما يظهر (عبر الأفلام المد بلجة حين ينطق الشاب بصوت الشيخ أو الكبار بأصوات الصغار)[11] بحيث يغيب الانسجام الذي يهيؤ لإدراك أفضل.

في كل ذلك تميز«**محاضرة السينما وعلم النفس الحديث**(الطابع الفيلمي عن أشكال التعبير الفنية الأخرى بما فيها الرواية في أن السينما لا تقدم لنا أفكار الإنسان كما فعلت الرواية مند مدة طويلة بل تقدم لنا تصرفه وسلوكه وتمنحنا هذه الطريقة الخاصة للوجود في العالم والمتمثلة في معالجة الأشياء والناس والآخرين)[12] بذلك يمكننا الفيلم كما هو الشأن بالنسبة لعلم النفس المعاصر من دراسة اللذة والألم، ليس كتصورات ثاوية في الصور والنصوص بل كسلوكيات وحركات مرتبطة بالزمن, قابلة لأن نراها و نحكم عليها في الملامح والحركات وليست مخفية في أعماقهم أو مستبطنة في ذواتهم. إنها القناعة التي تتكرر عند كريستيان ميتز من أن فن الرسم الذي يفتقد إلى الزمن والحجم ينتج انطباعا حول الحقيقة أضعف مما هو في السينما حيث يدرك المتفرج الحركة كما لو كانت في الحاضر[13].

بهذا الوفاء لمنطق فينومينولوجي قائم على الإقامة في الأشياء والذي تضمنه الفلسفة و يتخلف عنه العلم، وبنفس الوفاء لنهج هوسرل في «أزمة العلوم الأوربية» ينتقد ميرلوبونتي العلم الذي يبعد رابطة المعيش بيننا و بين

الأشياء «إن العلم يعالج الأشياء و يتخلى عن الإقامة فيها».[14]

هذا المعنى يحيلنا كذلك على الموقف الهيدغيري وعلى نقده للتقنية طالما أن»العلم لا يفكر»والفلسفة المنفتحة على الحياة كفيلة بذلك. إنها جملة القواعد المشتركة التي اتفق عليها الفلاسفة سواء عبر المنعطف الانطولوجي للفينومينولوجيا، أو عبر تقعيد رابطة الانتماء الجسدي للعالم بما هو لغة عند ميرلوبونتي، إن الأشياء تتكلم من حولنا بأشكال تعبيرية متباينة وقدرة الفلسفة في إدراكها لهذه اللغة وفي إحالتنا على حضورنا في العالم وكشف حضوره فينا وهذا ما يعتقد ميرلوبونتي أن الفلسفة المعاصرة استقرت عليه من خلال كشفها لتداخل الوعي مع العالم ومع الجسد ومع الآخرين وهذا موضوع السينما بامتياز. Ce sujet est cinématographique par excellence

إذا اعتبرنا أن مهمة الفينومينولوجيا الكشف عن تداخل الموضوع من حيث «أن كياننا الترنسندنتالي وكياننا الامبريقي هما القفا والوجه احدهما للأخر[3] هذه الإمكانية الفينومينولوجية كفيلة بان تكون متجلية على العرض السينمائي القادر على إظهار هذه الوحدة .

ما يمكن ملاحظته إذن أن مقاربة ميرلوبونتي للسينما في إطار التوجه الفينومينولوجي المرتبط بعلم النفس الحديث لم تهدف في الأساس للتخصص في فلسفة السينما سواء بالتوقف على المفاهيم المنتجة ولا بالتوسع في آليات الاشتغال الميكانيزمي ولا بمشروع نقدي للصورة

الفيلمية لقد انحصر الهدف فيما نعتقد في توسيع الأبعاد الفينومينولوجية لتطال حقل السينما في إطار مشروع ينحصر في أهمية التداخل الذي يجمع الذات و العالم فاستدعاء السينما إنما القصد منه تعزيز التوجه الفينومينولوجي للإدراك لتصبح لسينما هنا وسيلة إيضاح بالمعني التربوي وليست غاية في ذاتها «لا يمكن بوسعي أن ارجع العالم و الآخرين إلي وأن اسلك سبيل التفكر إلا أنني كنت بدأت خارج ذاتي في العالم وحذو الآخرين ولأنه في كل حين تأتي هذه التجربة لتغذي تفكري»[15].

هكذا يبرز الطرح الفينومينولوجي عبر التعبير الفني ممثلا في السينما معبرا بقوة عن اختيار طوعي و عن قصدية واضحة للتوجه نحو قاعات العرض بما تضمنه من قدرة تعبيرية لكشف عالم المعيش سواء عبر مغامرات التفوق عند أبطال رعاة البقر أو عبر تقنيات المؤثرات الخاصة «لحرب النجوم» فالهدف واحد تضمنه لنا السينما هو هذا الولوج الذي يتحقق لنا لعوالم أخرى نتعايش معها و تتعايش فينا تقودنا نحو رحلة أسطورية لزمان الأحداث وصراع الأبطال فالأشياء تمر إلى داخلنا تماما كما نمر نحن داخلها، قناعة الفيلسوف التي وجدت في الأفق السينماتوغرافي دليلها ومهدت لأبحاث فلسفة السينما لاحقا.

الهوامش:

1 Descartes, règle pour la direction de l'esprit. trad,et notées.sirven librairie philosophique j.vrin paris, 1996.p01

*ارتبط هذا بالأخوين لوميير اللذين طورا آلة تسجيل الصور وعرضها كما شهدت سنة1884 عند توماس إيدسون وسجل اختراعها سنة 1895 حيث عرض أول فيلم لهما " الخروج من مصنع لوميير".

*أطلقت التسمية من طرف الناقد الفرنسي الايطالي الأصل رسيوتوكامودو الذي يرى أن العمارة والفنون و الرسم

والنحت والشعر والرقص قد كونوا إيقاع الحلم الجمالي و يرى أن السينما تجمع تلك الفنون وتحويها RICIOTO CAMUDO.

4 ميرلوبونتي، العين والعقل، ترجمة حبيب الشاروتي، الناشر منشأة المعارف الإسكندرية، دط، دس، ص30.

5 Dominique château,cinéma et philosophie p 71.

6 ميرلوبونتي، المرئي والامرئي، ترجمة عبد العزيز العيادي ،المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت. ص121.

7 Jacques Aumant. A quoi pensent les films, nouvelles éditions Séguier, paris, 1996 .p07

8 Merleau penty, sens et non sens, paris Gallimard. 1996, p69.

9 حوار الفلسفة والسينما،برغسون، دلوز، غودار وآخرون، ترجمة: عز الدين الخطابي، منشورات عالم التربية، ط1، الدار البيضاء، 2006.

10 ميرلوبونتي، المرئي و اللامرئي، ص59.

11 Merlon-Penty- le cinéma-et la nouvelle psychologie-w.w.w-grenable.fr21.01.2016.

12 Ibid.

13 Christian Metz, essais sur la signification au cinéma collection d'esthétique klinckseick, 2003 p 14

14 ميرلوبونتي، العين والعقل، ص09.

15 ميرلوبونتي، المرئي اللامرئي، ص 111.