علاقة السينما بالفلسفة في فكر جيل دولوز

أحلام عثمان[1]، إشراف: أد. عبد الله عبد اللاوي[2]

[1]. طالبة دكتوراه، جامعة وهران2

[2]. قسم الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران2

****

تاريخ الإرسال: 2018/01/25 تارخ القبول: 2018/06/06 تاريخ النشر: 2018/06/30

ملخص:

إن الفلسفة في نظر جيل دولوز هي فن ابداع المفاهيم والفيلسوف بحاجة إلى شخص غير فيلسوف ليفهمه ويمكنه بالتالي أن يعبر عن مفاهيمه. من هذه النقطة ، طوَّر دولوز مخططًا جديدًا للتفكير الفلسفي ، إنه استبدال المعايير الكلاسيكية للتفكير التي تعود بشكل متزايد إلى ذاتها، حيث أصبح تفكير الفيلسوف مشدودًا إلى مشهد ما بدلا من أي شيء آخر. رأى دولوز أن السينما هي الوسيلة المناسبة للعب هذا الدور، وهي الأقرب لنقل المفاهيم الفلسفية بدلاً من الفلسفة نفسها. إن لديها القدرة على اعمال تفكير الأفراد وإثارة دهشتهم، فهي تمدهم بفعل إبداعها وابتكارها بصورة جديدة للحياة ، (وهي تمثل) مناسبة متفردة لإعادة فهم الذات، وفهم العالم المحيط بنا وذلك لكونه يتميز بالحركة التلقائية التي لها تأثيرات على أوضاعنا الذهنية، وهذا يدفع باستمرار إلى التفكير بطريقة ما. لقد اقترح جيل دولوز تعريفا للسينما من منظور أنها تمثل انسجاما يرتبط بالحركة وبلحظة نموذجية معينة. اختصارا، فإن ما يقصد بالسينما الفلسفية أو الفلسفة في السينما يتم من خلال ميزتين متباينتين لكنهما مترابطتين: حركة الصورة في (السينما) وحركة المفهوم في (الفلسفة).

الكلمات المفتاحية: فلسفة؛ جيل د ولوز؛ سينما؛ حركة؛ صورة؛ السينما الفلسفية؛ الفلسفة في السينما.

Abstract:

Philosophy in the view of Gilles Deleuze is the art of innovative concepts. A philosopher needs non-philosopher who understands him and expresses his concepts. From this point, Deleuze has developed a new schema to think philosophically, it consists in replacing the classical criteria of thinking which increasingly comes back to itself , so the philosopher's thinking become taut to a scene more than anything else. He finds that the Cinema is the appropriate means to play this role and the nearest to transmit philosophical concepts instead of philosophy itself. It has the capacity that holds men to think and to flabbergast, it gives him, because of its creation and invention, new image of life, new occasion to renovate his understanding of himself, then the world surrounding him since it is characterized by the automatic movement which has effects on our mental states, and that pushes continuously

to think in a given way. Deleuze suggests a definition to Cinema from a side that it is a harmony which produces movement which is related to a given typical moment. Hence, what is meant by philosophical cinema or philosophizing within cinema, that is done by two distinctive features but they are interrelated: the movement of image in (cinema) and the movement of concept in (philosophy).

Key words: Philosophy; Gilles Deleuze; Cinema; movement; image; philosophical cinema ; philosophizing within cinema.

تمهيد:

انتهج دولوز خطّة جديدة للتفكير فلسفيًا، تتمثل في استبدال المعايير الكلاسيكية للفكر الذي كثيرا ما يعود إلى ذاته، ليقوم بتشريع نمط من التدبير الفلسفي يستدرج مواضيع تبدو خارج المجال، لكنّها من القرابة أكثر ما يطمح له الفيلسوف، ذلك أن تفكير الفيلسوف أصبح منشدا إلى المشهد أكثر من أي شيء آخر، ذلك أنّ الماهيات المفارقة والمثل العليا لم تعد هي المجال الأنسب والخصب لإنشاء تفكير وفلسفة[1]. من هنا انصب تفكير دولوز على أن السينما هي الفن الكفيل بهذا الدور والأقرب في إيصال المفاهيم الفلسفية عوض الفلسفة ذاتها، وهنا ينتابنا التساؤل ما هي دواعي دولوز للاتجاه إلى الفن السينائي؟ كيف تستطيع السينما أن تخدم الفلسفة وتتخذ منهج الفيلسوف في التفكير؟ وبعبارة أخرى ما هي علاقة الفلسفي بالسينمائي؟ قبل تطرقنا لعلاقة الفلسفة بالسينما عند جيل دولوز نتوقف عند مفهومه للسينما أولا.

تبدو مغامرة السينما مثل مغامرة الفلسفة. ويمكن لقراءة أولية* لأسطورة الكهف الأفلاطونية أن تدعم هذه المقارنة، والحقيقة أن شكل الكهف الذي يصفه أفلاطون يتطابق مع شكل الكاميرا التي يعني اسمها الأصلي الغرفة المظلمة Camera obscura فالكهف كما يصفه أفلاطون به ممر طويل ضيق ينتهي بفتحة صغيرة، والكاميرا كذلك هي كهف مظلم لا يدخله الضوء إلا من فتحة صغيرة هي العدسة، على أن الأهم من

[1] د.سمير الزغبي،جيل دولوز ولحظة البدء: تفكير الفلسفة في السينما، " مؤانسات في الجماليات " (نظريات ـ تجارب ـ رهانات)تأليف مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1،2015م، ص 165.

* عندما كان أفلاطون في معرض تمييزه بين العالم المحسوس والعالم المعقول في محاورة "الجمهورية " شبه الذين يعيشون في العالم المحسوس بأناس يعيشون في كهف منذ ولادتهم ولم يخرجوا منه أبدا، وهم مقيدون بأغلال تربطهم في جدران الكهف، بحيث لا يتمكنون من الالتفات ورائهم وعند مدخل الكهف توجد أشياء مثل الشجر والحيوانات والأشخاص الذين ينعكس ظلالهم على الحائط الداخلي للكهف ويعتقد أهل الكهف أن ما يرونه من ظلال هو أشياء حقيقية لا مجرد أخيلة لموضوعات مادية تقع خارج الكهف ووفق هذا التشبيه يحكم أفلاطون على العالم المحسوس الشبيه بعالم الكهف بأنه عالم الأوهام والأخيلة الزائفة.

ذلك في هذه المقارنة هو وضع من هم بداخل الكهف الشبيه مع وضع المتلقين داخل قاعة العرض[1]، "فداخل قاعة مظلمة يشاهد أشخاص جالسون عرض أشكال من الصور المضاءة من الخلف فهم يحضرون لعرض خاص بالمشاهد الواقعية معتقدين أن ما يرونه يمثل أشياء العالم، في حين أن الأمر لا يتعلق بالواقع الفعلي" إنه عالم بالكامل يمكن تلخيصه في كلمة واحدة فقط هي السينما، والواقع أن أفلاطون لو كان يحيا بيننا لوجد في قاعات العرض خير تطبيق لأمثولة الكهف، أو لوجدها نموذج أكثر واقعية يمكن الاستشهاد به في تفرقته بين العالم المعقول والمحسوس[2].

إن عبارات "الأفلام السينمائية "أو "السينما " أو الرسوم المتحركة"كلها توحي بالاهتمام المركزي للحركة في فن الفلم كلمة "سينما "مشتقة من الكلمة اليونانية التي تعني "الحركة" وكذلك المفردات " Kinetik " و"Kinesthesia"وهي مصطلحات ترتبط عادة بفن الرقص، فالحركة هي وسيلة التعبير،الحركة مثل الصورة ذاتها يتم التفكير بها[3].

إن الذي يقرر الكثير من معنى الحركة هو المسافة التي تصور منها والزاوية التي تصور منها، إن المسافة والزاوية تؤثران بصورة خاصة في سرعة وشدة الحركة، وعموما كلما كانت اللّقطة أطول والزاوية أعلى فإن الحركة تميل إلى الظهور أبطأ، إذا ما صورت الحركة من مديات أقرب وزوايا أوطأ فإنها تبدوا أشد وأسرع، يستطيع مخرج الفلم أن يصور نفس مادة الموضوع من موقعين تصويريين مختلفين ليخرج لنا معنيين مختلفين، رغم حقيقة أن موضوع الموقفين متطابق تماما إلا أن الأشكال المختلفة تغير المعنى بصورة جذرية[4].

يعرفها الفرنسي" أندريه بازان "بأنها:"...خط مقارب للواقع يتحرك دائما لنقترب منه ونعتمد عليه دائما ...»، ويراها السينمائي " إيزنشتاين "بأنها:"تجميع لكل الفنون "وينحاز أكثر فيقول:"إن كل فن يسعى جاهدا لكي يصل إلى شكل سينما الناطق والملون والمجسم"[5].

---

[1] بدر الدين مصطفى أحمد، الفلسفة والسينما (تحليل نقدي لبعض المقاربات الفلسفية للسينما)، نزوة، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عمان، العدد السابع والستون 2011، ص ص175،176.

[2] المرجع نفسه، ص 176.

[3] لوي دي جانيتي، فهم السينما (الحركة) ت. جعفر علي، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، دط، د.س ص04.

[4] المرجع نفسه، ص 16.

[5] جمال العيفة، مؤسسات الإعلام والإتصال (الوظائف، الهياكل، الأدوار) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (بن عكنون)، د.ط، د.س، ص 80.

وما يهمنا في هذا الصدد أن نقدم تعريفا فلسفيا للسينما من حيث هي حركة وكيان فـ: Gilles Deleuze يطرح تعريفا للسينما من حيث أنها نسقا ينتج حركة نربطها بلحظة ما.[1]

من الملفت للنظر أنه على الرغم مما أحدثته السينما من ثورة على المستوى الفني ألقت بظلالها على المستويين الثقافي والاجتماعي، فإن قلة من الفلاسفة هم الذين نظروا إليها بعين الاهتمام أو كانت مناط بحثهم، ربما يعزو البعض السبب إلى أن السينما كانت وربما مازالت في بدايتها الأولى، ويمكن إجمالا تحديد مقاربة الفلسفة للسينما في خمسة أسماء واتجاهات رئيسية هي: برغسون، مدرسة فرانكفورت الاتجاه السيميوطيقي، الفينومينولوجيا، دولوز[2].

1. برغسون والوهم السينما توجرافي:

لا يمكن بحال من الأحوال فهم واستيعاب مقاربة دولوز دون استحضار الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون فالواقع أن برغسون له حضور طاغي في كتابي دولوز عن السينما سواء فيما يتعلق بآرائه عن الحركة أو الزمن، بحيث يمكن النظر إليه على أنه الركيزة الرئيسية بالإضافة إلى وليام جيمس الذي يبني عليها دولوز مقاربته للسينما، وهو بالنسبة لدولوز الفيلسوف الوحيد الذي استحدث مفاهيم تستوعب خصوصية ما هو سينمائي، والسؤال الآن ما هي تلك المفاهيم التي استحدثها برغسون والتي يعول عليها دولوز كثيرا في كتابيه عن السينما ؟[3].

"عام 1907 وفي كتابه التطور الخلاق تبنى برغسون الصيغة الرديئة التالية: "الوهم السينمائي" فالسينما في الواقع تستخدم معطيين اثنين متكاملين: مقاطع لحظية تسمى الصور، وزمن أو حركة غير شخصية، مطردة، مجردة غير منظورة، وغير مدركة، تكون داخل الجهاز، بحيث أن حركة الشريط السينمائي غير المرئية داخل الجهاز تبعث مختلف صور المشهد على التعاقب واحدة بعد واحدة، وعلى الاتصال ببعضها بعضا . تقدم لنا السينما إذن حركة كاذبة، إنها المثال النموذجي للحركة الكاذبة، وما يثير الفضول حقا أن برغسون أطلق على وهم الحركة الأشد قدما اسما حديثا "سينمائي "،

[1] عبد القادر مالفي: تفاعل الصورة مع النص: دراسة فينومينولوجية لـ: " مسلسل الحريق"،مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص 72.

[2] د.بدر الدّين مصطفى أحمد، فلسفة الفن والجمال، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2012، ص 296.

[3] المرجع نفسه، ص 314.

ينبغي أن نفهم طبقا لبرغسون بأن السينما ليست شيئا سوى العرض والعرض فقط، أي إعادة إنتاج وهم ثابت" [1].

يبدو ضروريا في البداية أن نعرض للآلية الرئيسية التي تعتمد عليها السينما سواء أثناء التصوير أو عملية العرض ذاتها فهي التي بدأ منها برغسون تحليله لما أطلق عليه "الوهم السينما توغرافي ":كانت البداية في تاريخ السينما هي النهاية لتاريخ شيء آخر وكان هذا الشيء هو المراحل العديدة التي تعاقبت وشهدت تطورا تقنيا كبيرا خلال القرن التاسع عشر فأصبحت الأدوات البسيطة التي تعتمد على الاكتشافات العلمية في مجال العلوم البصرية تتحول من مجرد استخدامها لأغراض الترفيه لتتطور وتصبح آلات معقدة لديها القدرة على تصوير الواقع الحي، وإعادة عرض هذه الصور بطريقة تبدو معها الأشياء متحركة، أي كما تتم رؤيتها في الواقع الخارجي [2].

فكيف ساهم برغسون في بلورة فلسفة السينما ؟هنا يعود دولوز إلى كتابين: التطور الخلاق والمادة والذاكرة مفاهيم برغسون هي: الصورة- حركة وهي التي تعبّر عن الكل يتحرك، ويفهم دولوز الحركة بمعنيين، حركة بين شيئين أو بين جزئين وحركة تعبّر تسمح بتمثل الكلّ "من خلال هذه الحركة ينقسم الكلّ في الأجزاء وتجتمع الأجزاء في الكلّ وضمن مفهوم الحركة تندرج مفاهيم التأطير (le cadrage) التقسيم (le découpage)و التركيب (le montage)، إن مفهوم الصورة والحركة يمكننا من إيجاد هوية مشتركة لكلّ من الحركة والمادة والصورة، لذلك يمكن أن تستنتج منه مستويات ثلاث للسّينما وهي: الصورة مدرك حسي والصورة فعل وأخيرا الصورة انفعال، أخيرا نجد البعد الرّابع وهو الديمومة أو الزمان الذي يتواجد مع الكلّ[3] فالزمان لم يعد محدّدا من قبل الحركة وتحوّل إلى محدّد لها ذاك معنى قولنا "إخراج الزمان من محاوره "مثل هذا التحويل الذي نجده عند برغسون لم يعد الزمان يلحق بالحركة بل بالعكس أصبحت الحركة هي التي تحدد الزّمان، إنه زمن مستقل عن الشكل وعن الهوية عن الأشياء وعن الإدراك وعن وحدته، إنه زمان تحرر أو استرجع حريته [4]فالديمومة هي نقيض الزمان الآلي، أعني أنها تمثل زمان الشعور وهي خاصية تتعاقب

---

[1] جيل دولوز، سينما الصورة والحركة (الجزء الأول)ت .حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د.ط 1997 ص ص 06، 07.

[2] بدر الدين مصطفى أحمد، الفلسفة والسينما: تحليل نقدي لبعض المقاربات الفلسفية للسينما، المرجع السابق، ص 179.

[3] خميّس بوعلي، جيل دولوز صورة الفيلسوف، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص ص 315 – 316.

[4] المرجع نفسه، ص 316.

مباشرة في حياة الرّوح، فهي بالتالي ديمومة خالصة، صافية معاشة من طرف الشعور ولهذا لا يمكن ترجمتها بصورة مكانية، فالديمومة هي نفسها الزمان الذي يكشف لنا عن حياتنا النفسية الباطنية من طرف الشعور وبالتالي لا نستطيع أن نصل إليها بواسطة العقل أعني بواسطة الاستدلال، بل ندركها مباشرة عن طريق الحس [1].

لنفرض أننا نريد أن نرسم على "الشاشة" مشهدا متحركا لعرض كتيبة من الجيش مثلا، فهناك طريقة أولى للقيام بهذا العمل، وهي أن نقطع أشكالا مفصّلة تمثل الجنود وأن نطبع على كل شكل منها حركة السير، وهي تختلف باختلاف الأفراد وإن كانت مشتركة بين أنواع الجنس البشري، وأن نطرح الكل بعد ذلك على "الشاشة" قد نبذل في سبيل هذا العمل البسيط كمية كبيرة من الجهد ولا نحصل بواسطته إلاّ على نتيجة تافهة لعجزنا عن تصوير مرونة الحياة وتنوعها[2]. فتطبيق الطريقة السينمائية يؤدي إذن إلى تكرار مستمر لا يجد فيه الذهن ما يشبعه ولا يرى فيه مكانا يستقر به، ولكنه يقتنع مع ذلك دون ريب بأنه يحاكي بعدم استقراره حركة الحقيقة الواقعية نفسها، وهو إذا مرّن نفسه على الشعور بعدم الاستقرار انتهى به الأمر إلى توهم الحركة، فإذا أراد الذهن أن يتقدم وأن يتمشى مع الحقيقة الواقعية المتحركة وجب عليه أن يضع نفسه في داخلها، ولكن هذه الحالات المتعاقبة المدركة من الخارج على هيئة حالات ساكنة بالفعل لا على هيئة حالات ممكنة لا تمكنك أبدا من تأليف الحركة[3].

اتخذ برغسون من السينما موقفا سلبيا ورأى فيها نموذجا للطريقة الكمية التي يتعامل بها العلم مع مفهومي الحركة والزمن بالإضافة إلى أنها تتوافق مع الإدراك الحسي الطبيعي أو ما أطلق عليها التيقن الاعتيادي reconnaissance إن السينما في الحقيقة يقول برغسون حينما تعيد تأليف الحركة من مقاطع ساكنة لا تفعل إلا ما فعله الفكر الأشد قدما (مفارقات زينون) أو ما يفعله الإدراك الحسي الطبيعي[4]،ومن قدرات العقل إدراك الحركة في إطار الثبات من هذا المنطلق يجيب برغسون بربط هذه العلاقة

[1] د. فريدة غيوة، الديمومة عند برغسون، مجلة العلوم الإنسانية، دار الهدى الجزائر(عين ميلة)، العدد العاشر، 1998، ص ص 88 ـ 89.

[2] هنري برغسون، التطور المبدع، ت. جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، دط، 1981، ص 273.

[3] المرجع نفسه، ص 276.

[4] د.بدر الدّين مصطفى أحمد، فلسفة الفن والجمال، المرجع السابق، ص 317 .

بالديمومة التي لا تدرك على حسبه بالدوران من حولها بل تدركه دفعة واحدة بالاستقرار، لأن العقل قد تعود على التغير في المتحرك بواسطة الساكن [1].

تفسير ما سبق أن برغسون يرى أن المنهج السينما توجرافي للتفكير ضد فكرة الصيرورة التي هي مبدأ الحياة فالعقل البشري ينتقل من حالة إلى أخرى وتنتقل فيه الصور كما تنتقل في الشريط السينمائي، وهو يمنح هذه الصور الحركة كما تمنحها آلة العرض للشريط السينمائي، لكن هذه الحركة كاذبة ليست من صميم الأشياء، كما أن الحركة في الشريط السينمائي وهمية لأنها ليست نابعة من داخله، بل هي مفروضة عليه من قبل آلة العرض، أما صيرورة الأشياء الفعلية فالعقل لا يدركها لأنها تتجاوز حدوده وهي من صميم عمل الحدس [2].

2. التجاوز الدولوزي لبرغسون:

يقول دولوز: "ألا تكون إعادة إنتاج الوهم تصحيحا له بطريقة من الطرق، تعمل السينما من خلال الصور*الفوتوغرامية (Photogrammes) أعني أنها تعمل من خلال مقاطع ساكنة (24صورة / ثانية، أو 18صورة / ثانية في البداية) غير أن ما تقدمه لنا السينما ليس الصورة الفوتوغرامية الثابتة، بل صورة عادية لا تنضاف إليها الحركة ولا تنجمع معها: فالحركة على العكس من ذلك تنتمي إلى هذه الصورة العادية كمعطى مباشر"[3].

ما الذي يجب إدراكه من برغسون حتى نستوعب معنى النقد الذي وجهه له دولوز ؟من منطلق فهمنا أن السينما ما هي إلا عرض لصور أو لحظات متعاقبة متضمنة في الخطة الشاملة المدركة قصدا، الذي عبر عنها دولوز بأن العملية ما هي إلا إعادة لإنتاج وهم ثابت، وهم تمثل في ربط الصورة الثابتة حتى تتحول صور سينما توغرافية، هنا كان الوهم في عدم تصحيح الخلط بين الإدراك الحسي أو الطبيعي والإدراك السينمائي وهذا ما عملت على تصحيحه الظاهراتية،السينما لا تقدم لنا صورة تضاف لها الحركة بل تقدم لنا صورة ـ حركة،أو بالأحرى مقطعا متحركا [4]،لقد رأى دولوز أن موقف برغسون قد أغفل البعد الجوهري للسينما وأنه لو كان قد التفت إلى التطور التقني لها

---

[1] عبد القادر مالفي، المرجع السابق، ص 77.

[2] بدر الدين مصطفى أحمد، الفلسفة والسينما، المرجع السابق، ص 181.

*الصورة الواحدة الثابتة من سلسلة الصور الثابتة المتتابعة على الفيلم السينمائي والتي توحي بالحركة عند عرضها على الشاشة.

[3] جيل دولوز، الصورة والحركة، المصدر سابق، ص 07.

[4] عبد القادر مالفي، المرجع السابق، ص 81.

لوجد فيها خير حليف لفلسفته "إن مقدرة السينما على تصوير الزمن والحركة قد أسيء فهمها في البداية لأن جوهرها لم يتم التوصل إليه إلا من خلال استخدام المونتاج، والكاميرا المتحركة، وزوايا الرؤية المختلفة.. وقد أدى تجاهل برغسون للتطور التقني للسينما إلى عدم اكتشافه تمثل السينما لفلسفته، لقد رأى دولوز أن الحركة التي تقدمها لنا السينما هي" كل متصل" أي حركة حقيقية لأنها تقوم بتصحيح الحركة الواقعية نفسها وتقدم لنا صورة متحركة وليست صورة مجزئة يقوم الإدراك الحسي بإدراكها ويمنحها الحركة، أي أن السينما ـ ومن خلال آلة العرض ـ تقوم بتصحيح هذا الإيهام [1].

3. االسينما والفلسفة في فكر دولوز:

"ثمة لحظة زمنية، تقع إما عند منتصف النهار وإما عند منتصف الليل، نكف فيها عن طرح سؤال: "ماهي السينما"؟ لنطرح سؤالا آخر:"ما هي الفلسفة"؟ وما السينما سوى أسلوب جديد في تحريك الصور والعلامات .هذه الجدة لابد أن تأخذها الفلسفة على عاتقها لتنظر إليها وتجد المفاهيم القادرة على الإلمام بنشاطها"[2] فالسينما هي أسلوب جديد لممارسة التفلسف، والمخرج السينمائي يتخذ منهج الفيلسوف في التفكير وخلق الوعي عن طريق الصورة وما يتبعها من التقنيات الفنية المدروسة في الإخراج من أجل الوصول إلى الهدف المبتغى،وبهذا نقول إن الفلسفي هو بحاجة إلى اللافلسفي الذي يفهمه ويعبر عن مفاهيمه .

"الفلسفة لا تتأمل، ولا تفكر ولا تتصل ne communiqué pas، مع أن عليها أن تخلق مفهومات لهذه النشاطات والأهواء، الفيلسوف هو صديق المفهومة، هو مفهومة بحد ذاتها بالقوة en puissance أي أن الفلسفة ليست مجرد فن تشكيل، وابتكار وفبركة مفهومات، إذ أن المفهومات ليست بالضرورة أشكالا، اكتشافات، منتوجات .على نحو أكثر صرامة، فالفلسفة هي هذا الفرع من العلوم الذي يكمن دورُه في خلق المفهومات"[3]. إن مفاهيم الفلسفة ليست صياغة جاهزة نبحث عنها في الكتب والمجلات، إنها تكشف عن نفسها بالقوة، وتتجلى في ميادين عديدة رسم،نحث سينما. ..الخ .

---

[1] د. بدر الدّين مصطفى أحمد، فلسفة الفن والجمال، المرجع السابق، ص 326.

[2] فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ت عبد العزيز بن عرفة، مركز الإنماء الحضاري سوريا (دمشق)، ط1، 2002، ص 194.

[3] جيل دولوز، فيليكس غتاري، ماهي الفلسفة، ت .د.جورج سعد، دار عويدات الدولية، بيروت، باريس، ط1، 1993، ص ص 07،14،15.

" أن يعرف الإنسان ذاته ـ أن يتعلم كيف يفكر ـ أن يتصرّف مع الأمور وكأن لا شيء معلوم بذاته ـ أن يندهش " أن يندهش لواقع أن الكائن هو " [1]. دولوز يريد أن يعلمنا منهجية في التفكير، طريقة في التعامل مع الموضوعات والأشياء من منطلق الموضوعية والابتعاد عن الذاتية والتعامل مع الأشياء كما تبدو في الواقع.

"لقد بدا لنا أن من الممكن مقارنة المؤلفين السينمائيين الكبار ليس فقط مع الرسامين والمهندسين المعماريين والموسيقيين، وإنما مع المفكرين أيضا، لقد فكروا من خلال الصورة- الحركة والصورة- الزمن بدلا من أن يفكروا من خلال المفاهيم والتصورات"[2]، أن نفكّر هو أن نفكر عبر مسافة، والتفكير في السينما لا يكون انطلاقا من حركية هذا الفن الدّاخلية، وإنّما يكون عبر أخذ مسافة من هذا الفن والاستناد إلى رؤية فلسفية، ما ينصّب الاهتمام عليه الآن هو تصوّرات السينما، لذلك يتطلب إنتاج نظرية أو فلسفة للسينما، صنع التصوّرات الخاصّة بهذا المجال وإبداعها إذ هي مفاهيم لا تتوفر السّينما عليها، إن خلق مفاهيم خاصّة بالسّينما هي مهمة الفلسفة، لأن المفاهيم التي لا تصلح إلا للسينما لا تخلقها إلا الفلسفة، ولا تخلق إلا فلسفيا[3].

السينما كمجال جديد للإبداع والتخيل يهتم بها الأديب والشاعر والناقد، كما يهتم بها الفيلسوف على أكثر من صعيد إذ تملك القدرة على حمل الإنسان على التفكير والاندهاش وتهبه بفضل خلقها وابتكارها صورا جديدة للحياة، فرصة تجديد فهمه لذاته وللعالم من حوله أو ليس التفكير كما يعلمنا جيل دولوز (Gilles Deleuze) هو " اكتشاف وابتكار إمكانات جديدة للحياة"[4].فالسينما لها القدرة الخارقة على كشف الواقع بطريقة غير مباشرة كأن تكشف لنا الوجود ويصبح لها بعد أنطولوجي انطلاقا من الصورة وما تحمله من حركة واهتزازات، كما تستطيع توجيه فكر الإنسان إلى سبيل آخر وحمله لإمكانات جديدة إثر عملية التأثير على المتلقي وتوجيه الرأي العام فالسينما تحمل على عاتقها الإمكانات التي تؤهلها لتغيير مسارات أمم وشعوب.

"إن أولئك الأوائل الذين اشتغلوا في السينما وفكروا فيها انطلقوا من الفكرة البسيطة الآتية السينما كفن صناعي توصلت إلى الحركة الذاتية والحركة الآلية،

---

[1] المصدر نفسه، ص 16.

[2] جيل دولوز، الصورة والحركة، المصدر السابق، ص 04.

[3] خميّس بوعلي، المرجع السابق، ص 313.

[4] إبراهيم أحمد، السينما ككتابة بالصور وأفق جديد للتفكير الفلسفي أو كيف تخدم السينما الفلسفة، سلسلة الأنوار، الفلسفة والسينما، بدون دار نشر، ط2 2011، ص 07.

وجعلت من الحركة المعطى المباشر للصورة. ولم تعد حركة كهذه تخضع لدافع أو لشيء ينفذّها، ولا لفكر يعيد تشكيلها. إنها الصورة التي تتحرك هي ذاتها ولذاتها. وهي إذن، بهذا المعنى، ليست تصويرية ولا تجريدية .وفقط، حين تعود الحركة آلية، يتحقق الجوهر الفني للصورة: أي أنه يحدث صدمة للفكر ويوصل الاهتزازات إلى قشرة الدماغ ويؤثر مباشرة في الجهاز العصبي والدماغي"[1].

الميزة التي تقدمها لنا السينما أنها تجعلنا نكتشف الظاهرة بإدراك عقلي مغاير يميل إلى الدراسات الظاهراتية، التي تجعل الوعي في المقام الأول مع تحديد الكيفية التي يدرك بها الواقع الذي يشق طريقه نحو السينما بصيغة عبر عنها Walter Benjamin بالطبيعة الثانية التي تفصح عن ذاتها للكاميرا أكثر مما تفصحه للعين المجردة، بالفعل الفيلم يأخذ الواقع ليعود ويسوغه من جديد ويضعه أمام المتفرج، كأنه يقدم تفسيرا أو قراءة ثانية للواقع[2]. فالإنسان مثلا عندما يكون في ساحة المعركة ويراها في الواقع بالعين المجردة ليست نفسها الرؤية التي تقدمها له السينما رغم أنها من نفس الموضوع، إن السينما تنطلق من الواقع لكنها تغترب عنه، لكن ليس الإغتراب هروب من الواقع وإنما من أجل رسم صورة جديدة، وهذا ما جاء به " هربرت ماركيز" في معالجته للبعد النقدي للفن منتقدا الجمالية الماركسية التي كان الفن عندها يعكس الواقع مباشرة من دون تغيير.

"إن الحركة الآلية ترفع إلينا جهازا عقليا ذاتي الحركة، يؤثر بدوره فيها .فالمحرك الذاتي العقلي لم يعد يدل،كما في الفلسفة الكلاسيكية، على الإمكانية المنطقية والمجردة لاستخلاص الأفكار شكليا من بعضها، وإنما يدل على الحلقة التي تدخل فيها مع الصورة / الحركة وعلى القوة المشتركة لما يدفع إلى التفكير وما يفكّر فيه تحت الصدمة: أي الصدمة العقلية (noochoc). سيقول هيدغر: "بوسع الإنسان أن يفكر بصفته يمتلك إمكانية التفكير، ولكن هذه الإمكانية لا تضمن أننا قادرون على ذلك" وهذه القدرة هي التي تدّعي السينما أنها تعطينا إياها بتوصيل الصدمة إلينا".[3] "كل شيء يحدث، كما لو أن السينما تقول لنا: معي مع الصورة الحركة، لن تستطيعوا أن تتجنبوا الحركة التي توقظ المفكر فيكم وهذا كناية عن جهاز ذاتي حركي وجماعي يتوسل حركة

[1] جيل دولوز، سينما الصورة ــ الزمن (الجزء الثاني) ت. جمال شحيّد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ـ لبنان، ط1، 2015، ص 251.

[2] عبد القادر مالفي، المرجع السابق، ص 69.

2 جيل دولوز، الصورة والزمن، االمصدر السابق، ص 252.

ذاتية: هي فن "الجماهير". إن مثل هذا الزعم للسينما، وعلى الأقل عند روادها الكبار يدفع اليوم إلى الابتسام، لقد كانوا يظنون أن السينما ستكون قادرة على فرض الصدمة وإملائها على الجماهير (فيرتوف، إيزنشتاين،غانس، إيلي فور...) "[1].

فالفن سمي فنا كونه يتميز بالإنفراد والإبداع وخرق للمألوف، ومعبرا عن الذاتية التي تميزه في معالجته للواقع وكشفه لحقائق الأشياء والموضوعات من حوله، وابتكاره لوسيلة تميزه من أجل الخطاب للتأثير على المتلقي، ولعل ما يميز الفن السينمائي أنه يعتمد على الحركة الآلية التي يقدمها عبر الصورة، ويتخذها كمنبه ووسيلة لجذب المتلقي بطريقة مقصودة، من أجل بعث الرسالة التي يعبر عنها وهنا يحدث ما يسمى بالصدمة.

"إن الفلسفة تُولَد أو تُنتَج من الخارج من طرف الفنان التشكيلي والموسيقي والكاتب، كلما ترتبت عن الخط النغمي الرنة، أو عن الخط المحض المرسوم اللون، أو عن الخط المكتوب الصوتُ الواضح.ليست هناك أي حاجة إلى الفلسفة: إنها تنتج بالضرورة هناك حيث يعمل كل نشاط على رسم خطه المؤدي إلى المغادرة الموطنية. ينبغي الخروج من الفلسفة والقيام بأي شيء كان للتمكن من إنتاجها من الخارج. لقد كان الفلاسفة دائما شيئا آخر، ولقد عرفوا دائما نشأتهم انطلاقا من شيء آخر"[2]. فالفلسفة في نظر دولوز أصبحت عقيمة وعاجزة عن إيصال المعانى والمفاهيم الفلسفية، فعوض إنتاج الفلسفة ذاتها بذاتها نبحث عن وسائل بديلة لهذا الغرض، نحن تجاوزنا العصر الكلاسيكي والمفاهيم النظرية المجردة وأصبحنا في عصر مليء بالجمال والصور، من هنا كان توجه دولوز إلى الفن عامة والسينما خاصة في خلق المفاهيم الفلسفية إثر معايشة التجربة الجمالية.

إن طبيعة التجربة الجمالية كشكل من أشكال المعرفة هي بنفس فاعلية الفكر المنطقي فنحن بالضرورة كائنات جمالية لها عاطفة جمالية طبيعية وحاجة منطقية إلى العواطف مثل الدهشة والمتعة، إن العقل تحركه العين والجمال يكمن في عين من ينظر لذلك فإذا أزيل الجمال تتم إزالتنا أيضا، وهذا ما يدل على أهمية الجماليات بالنسبة للفلسفة، نحن لسنا كائنات جمالية فقط عندما نكون في حالة "تأمل" أمام الأعمال

3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] جيل دولوز ـ كلير بارني، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة ت. عبد الحي أزرقان ـ أحمد العلمي، أفريقيا الشرق ـ المغرب (الدار البيضاء) ط1999،1، ص 94، 95.

الفنية إننا نفكر على نحو جمالي وفاعلية هذا التفكير الجمالي سارية على نحو أكثر أهمية في عصر مشبع بالصور[1].

"يَرسمُ الإنسان، ينحت، يؤلف، يكتب بأحاسيس، فالأحاسيس بما هي مدركات حسية ليست مجرد أحاسيس ترجع إلى شيء (مرجعية): وإذا تشابهت هذه الأحاسيس مع شيء ما،فإنه تشابهٌ تصنعه إمكاناتها الخاصة، والابتسامة على القماشة هي مصنوعة فقط من ألوان، من خطوط، من ظلال ومن ضوء .وإذا كان التشابه يتسلط على الأثر الفني فهذا لأن الإحساس لا يعتمد إلا على أدواته: إنه المدرك حسيًا أو المؤثر الأولي للأدوات ذاتها،إن تحضير القماشة وخط وبرة الريشة هما بالتأكيد جزء من الإحساس"[2].وهذا يدل على تلازم المعنى المقصود في العمل الفني والتجربة المعاشة من طرف المتذوق، فالفنان له القدرة على انتقاء الوسائل والأدوات المعبرة عن المعنى .

يطرح دولوز فكرة " كيف يمكن للإحساس أن يحفظ ذاته دون أدوات قادرة أن تدوم، فإن ما يحفظُ بذاته إنما هو المدرك حسيا (Percept)أو المؤثر (Affect) حتى ولو أن الأدوات لم تدم إلا بضعة ثوان، فهي تمنح الإحساس القدرة على الوجود والاحتفاظ بذاته، في الأبدية التي تتعايش مع هذه المدة القصيرة، لا يتحقّق الإحساس في المادة دون أن تمرّ هذه المادة كليا في الإحساس، في المدرك حسيا أو المؤثر الأولي "[3] صحيح أن كل أثر فني هو "صرح"، لكن الصرح هنا ليس ما يحتفل بالماضي، إنه كتلة من الأحاسيس الحاضرة التي لا تدين ببقائها إلا لذاتها وتقدم للحدث المركَّبَ الذي يعظّمهُ، إن فعل الصرح (L'acte de monument) ليس الذاكرة، بل الهلوسة المجنونة"[4]. دولوز يتحدث هنا على الأثر الفني الذي نشكله من العمل الفني وما يحتويه من أدوات وخطوط ينشد بها المبتغى المقصود لهذا الأثر، فمثلا الإنسان عند مشاهدته لفيلم سينمائي فإن هذا الفيلم يبقى حافظ لذاته بكل ما يشكله من أثر فني إثر الأدوات المصطنعة والمجهزة في تركيبته أي المادة الأولية للفيلم، فالأثر الفني ليس مسبوقا بأي شيء، فهو لا يعود للذاكرة من أجل إسقاطها على الحاضر، وإنما يكون متعلق باللّحظة أي الحاضر ذاته، فالإحساس هنا يكون قائما بذاته رغم المدة القصيرة للصورة في الفيلم التي تثير انفعالنا، وتغيّرها في كل مرة مادام الفيلم حافلا بمجموعة كبيرة من الصور السينمائية

[1] دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي، نحو فلسفة للسينما، ت. أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009، ص 14.
[2] جيل دولوز، فيليكس غتاري، ماهي الفلسفة، المصدر السابق، ص 170.
[3] المصدر نفسه، ص ص 170ـ 171.
[4] المصدر نفسه، ص 172.

التي تشكل مضمون الفيلم، إلا أن تلك اللّحظة عبر المدى القصير تترك فينا شعورا أبديا موجودا بذاته.

"إن الهدف من الفن استنادا إلى مقدرات الأدوات، هو انتزاع المدرك حسيا من الإدراكات الحسية للشيء، انتزاع المؤثر من الانفعالات كانتقال من حالة إلى أخرى .استخراج كتلة صافية من الأحاسيس، ولهذا يجب إتباع طريقة تتغيّر مع كل مؤلف وتشكل جزءًا من الأثر. على هذا الصعيد ليس الكتّابُ في وضع مختلف عن وضع الرسامين الموسيقيين، المعماريين، إن الأدوات الخاصة التي يستخدمها الكتّاب هي الكلمات والنحو الذي يرقى دون أي قدرة تقاومُهُ في آثارهم وينتقل إلى الإحساس".[1] الأدوات الحسية تكون مختلفة من فن لآخر فهي ليست على طبيعة واحدة فكل فن له إمكانياته الخاصة في جذب المتلقي ما يحدث في الأخير أثرا فنيا.

التفكير لدى جيل دولوز هو المحايثة، بمعنى ملازمة التجربة الفنّية كتعبير مجسّد للتجربة الإنسانية في عمقها في سياق تركيز فيلسوف "الاختلاف والمعاودة "على ما هو خلاّق في الفلسفة، يجب أن نفهم مشروعه المتمثّل في بلورة " آلات " نصيّة لا تستند فحسب إلى الفلسفة بل كذلك وفي نفس الوقت إلى الأدب "بروست والعلامات 1970" وإلى السينما "الصّورة . الحركة" 1983،"الصّورة . الزّمن"1985،[2] هذه الصورة محايثة للفكر، حيث إن دولوز لا يعتمد أسلوب التجريد في استخلاص الأفكار من الصور السينمائية، بل البحث عن مسارات التقاء هذه الصور مع الأفكار الفريدة، أي التقاء السينما مع الفلسفة، فالفنانون والرسامون والممثلون يقدمون عبر السينما وسائل فريدة وجديدة للتعبير كطريقة مبتكرة في التفكير، "فليس لصورة ما قيمة إلا عبر مسارات الفكر التي تبدعها"، فإذا كان السينمائيون يفكرون عبر الصور، فإنه على الفلاسفة أن يبحثوا عن المفاهيم المناسبة لهذا الفكر السينمائي، إن ما يحاوله دولوز ليس البحث عن الصور التي يبدعها الفن السينمائي، بل جعلها تتكلم عن نفسها كطريقة جديدة في التفكير[3]. انطلاقا من الملاحظة التي قدمها Gilles Deleuze على عمل

[1] المصدر نفسه، ص ص 171،172.

[2] د.سمير الزغبي، جيل دولوز ولحظة البدأ، تفكير الفلسفة في السينما، المرجع السابق ص ص 165،166.

[3] د. حموم لخضر،السينما وصورة الفكر لدى جيل دولوز، الحوار الثقافي، مخبر حوار الحضارات التنوع الثقافي وفلسفة السلم، جامعة مستغانم /الجزائر العدد الأول، 2012،ص 63.

نقاد السينما أنهم تحولوا إلى فلاسفة عندما قرروا صياغة جماليات للسينما، بالرغم من أنهم لم يكونوا مدربين كفلاسفة إلا أنهم أصبحوا كذلك [1].

فلسفة السينما لدى دولوز "تتضمن الحركة كواقع ذهني والصورة كواقع فيزيائي، هذا ما يجعل السينما كفن خاص بعصرنا هي الأجدر على مراقبة العلاقات والتحولات والحركات التي تَسم عصرنا الراهن، الصورة ليست مسندا، بل علاقة قوى وأفعال وتفاعلات، هي بالضرورة مجموع، لا توجد صورة معزولة وحيدة، لأنها في علاقة قوى، هناك دوما مجموع أو متعدد، تعدديات للصور[2].

4. نظرية دولوز في السينما:

يقول دولوز: "إن الأحداث في اختلافها الجذري مع الأشياء، لم تعد تبحث على العمق، ولكن على السطح، في هذا البخار الرقيق الغير ملموس، باتباع الحدود من خلال تحريك السطح "[3]يعني السطح رفض طلب العمق والارتفاع معا وتأكيد قيمة اللاجسدي واللاجسدي كما حدد في منطق المعنى هو أثر، فالسطح باعتباره (الأرض والجسد)هو الحقيقة الوحيدة لذلك تنتج الحركة على السطح وتوجد الحقيقة على السطح أمّا ما عدا ذلك فليس إلا وهما[4].

يعلن دولوز "أن ما هو أعمق إنما هو الجلد"[5] أمّا جلد السينما فهو الشريط الصغير على سطح هذا الجلد ينتج المعنى[6]. أن الصورة السينمائية عند دولوز لها مستويين: الأول يوجد على السطح وهو المستوى الدال أما المستوى الثاني يمثل العمق وهو المدلول ويعتبر هذا الأخير الأهم يعطي معنى للعمل السينمائي الذي ينتج الفهم .

" هنا مرة أخرى من الضروري العودة إلى المصدر، إلى ما يميز المصور السينمائي عن التصوير الفوتوغرافي: حقيقي في الحالة الأولى، مصطنع في الثانية: الحركة، هذه الأخيرة تستعيد الجسدية والحياة التي تم تجميدها في التصوير الفوتوغرافي، فهي تجلب شعورا لا يقاوم من الواقع، فالكاميرا أثناء الحركة تفتح أعماق الصورة ثنائية الأبعاد وتحرر استقلالية الأحرف".[7] يتكون الفلم السينمائي من مشاهد أو لقطات فوتوغرافية

---

[1] عبد القادر مالفي، المرجع السابق، ص 70.

[2] حموم لخضر، المرجع السابق، ص 63.

[3] Deleuze Gilles, logique du sens, les édition de minuit, paris, 1969, pp 19, 20 .

[4] خميس بوعلي، المرجع السابق، ص 310.

[5] Deleuze Gille, logique du sens , op. cit. p20.

[6] خميس بوعلي، المرجع السابق، ص 310.

[7] MorineEbgar , le cinéma ou lhomme imaginaire ,les edition de minuit , paris , 1956, p 133 .

التقطتها الكاميرا حيث كانت صور جامدة تخلو من الحياة كحقيقة أولى، وبعد عملية المونتاج وربط المشاهد إدخال الحركة أصبحت تنبض بالحياة تتكلم، تفتح آفاق التفكير، وتعبر عن الفهم .

"لا يمكن النزول بالسينما إلى تعابير اللغة البدائية مع عناصرها اللفظية، فهي ليست لغة، ولكن السينما تستخدم مفهوم السيميائية كنظام الصور والعلامات مستقل عن اللغة واللسانيات بشكل عام "[1].

ما يترتب عن هذا المقتضى: مقتضى الفن السينمائي أنه تعبير ينتج علامات، ومقتضى التفكير الفلسفي أنه الوحيد القادر على بلورة مفاهيم الممارسات ومن بينها السّينما، إنه على الفلسفة أن تنكبّ على إبداع مفاهيم للسّينما في الوقت الذي يتطلب أي فن إبداع مفاهيم خاصّة به، من ذلك أن دولوز لا يقبل المفاهيم المعتمدة في اللّسانيات مثلا إن مقاربة السينما من أفق لساني يسلبها خاصيتها الجوهرية وهي الحركة " إن السينما هي نسق (systéme) الصوّر "القبل ـ لسانية "،من جانب ثان إذا كانت اللّسانيات تستخدم مفهوم السيميولوجيا (Sémiologie) للتعبير عن نظرية الرموز والعلامات، فإن دولوز يقترح علينا مفهوم "السيميوطيقا "و هو المفهوم ذو الأصل الإعلامي المجاور نوعا ما للسينما، والسيميوطيقا هي نسق العلامات والصور المستقلة عن اللّسان عامة" [2]. من هنا أهمية منطق بيرس (Charles Sanders Peirce)* وتصنيفه للعلامات الذي كان مستقلا عن النموذج الألسني حيث عمل دولوز على إيجاد منطق للسينما اعتمادا عليه، "بهذا المعنى حاولت أن أؤلف منطقا للسينما "فلسفة للسينما لا تنشغل بالسينما ولكن تقارب المادة السينمائية[3].

لكي تصبح السيّنما ممكنة لا بدّ من التمييز بين صورتين: الصورة ـ الحدث والصورة ـ المشاهدة، إثر ذلك لابد أن تتحول الصورة المشاهدة إلى صورة محضة بصرا ولمسا وصوتا، تجري السيّنما تحويلا للصّورة بتدخل الأجهزة التقنية وفي هذا يقول قودار: "هذا ليس بدم وإنّما هو الاحمرار"، هنا يتم إخضاع الوصف بالكاميرا إلى وظائف الفكر يميّز دولوز بين شكلين من الصّور السينما توغرافية: الشكل الأول يضع الحركة في الصورة، والشكل الثاني يضع الزمان في الصورة، إنّهما نظامان من العلامات الخاصة

[1] Deleuze Gilles ,cinema2 limage ـ temps , les edition de minuit ,paris, 1985, p 44.

[2] خميس بوعلي المرجع السابق، ص 314.

[3] د. حموم لخضر،المرجع سابق، ص 63.

بالسينما، نظام عضوي (L'image ـ mouvement) ونظام بلوري شفاف (temps ـ l'image)[1].

خاتمة:

يبقى أخيرا القول إن البحث عن المفاهيم الفلسفية عند جيل دولوز لا يكمن في التأمل العقلي والارتقاء إلى عالم المثل كما عبر عنها أفلاطون، فهي لا توجد جاهزة لنبحث عنها وإنما تخلق وتكشف عن نفسها في لحظة ما عن طريق التعايش معها في الواقع، وأقرب المجالات في إيصال المعاني الفلسفية، خلقها وإبداعها هي "السينما" لأنها تعبر عن الواقع وفق "الحركة والصورة"، كذلك الطبيعة التي تزخر بها من خلال التقنيات الفنية الدقيقة في إخراج الفيلم، هذا ما جعل المخرج السينمائي في نظر دولوز بمثابة منظر وفيلسوف يبدع الأفاهيم عن طريق الكاميرا التي تقوم بالتصوير والحركة، كما أن الصورة في السينما تعتبر بمثابة علامة دلالية للتعبير عن العمق الداخلي الذي يحتوي على المعنى وتنتقل إلى المتلقي عبر الحركة من خلال معايشته لأحداث الفيلم في قالب جمالي، من جانب أخر الفلسفة تصنع مفاهيم السينما، بل وتؤسسها أيضا فهي تعبر عنها كحركة ذهنية وفكرية عبر الصورة، من هنا فإن لقاء الفلسفة والسينما أو "التفلسف مع السينما" يتم عبر عنصرين متمايزين لكنهما متكاملين وهما حركة الصورة في (السينما)و حركة المفهوم في (الفلسفة) في إطار حركة التنافر والتجاذب .

البيبليوغرافيا:

المصادر بالفرنسية:

1. Gilles deleuze, cinema 2 limage – temps , les èdition de minuit ,paris , 1985

2. _____ , logique du sens , les èditions de minuit ,paris, 1969.

المصادر بالعربية:

1. جيل دولوز، سينما الصورة ـ الحركة (الجزء الأول)ت .حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط، 1997.

2. _____، سينما الصورة ـ الزمن (الجزء الثاني)ت .جبال شحيّد، المنظمة العربية للترجمة، لبنان (بيروت)، ط1، 2015.

3. جيل دولوز ـ كلير باني، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ت. عبد الحي أزرقان ـ أحمد العلمي أفريقيا الشرق، المغرب (الدار البيضاء)، ط1، 1999.

4. جيل دولوز، فيليكس غتاري، ماهي الفلسفة، ت.د.جورج سعد، دار عويدات الدولية، بيروت ـ باريس، ط1، 1993.

المراجع بالفرنسية:

Edgar morin , le cinèma ou lhomme imaginaire, les èdition de minuit , paris, 1956.

[1] خميس بوعلي، المرجع السابق، ص 317.

* شارل ساندرز بيرس (1339ـ 1914) سيميائي وفيلسوف أمريكي.

المراجع بالعربية:

1. إبراهيم أحمد، السينما ككتابة بالصور وأفق جديد للتفكير الفلسفي أو كيف تخدم السينما الفلسفة، سلسلة الأنوار الفلسفة والسينما، بدون دار نشر، ط2، 2011.

2. بدر الدّين مصطفى أحمد، الفلسفة والسينما (تحليل نقدي لبعض المقاربات الفلسفية للسينما)، نزوة، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عمان (مسقط)، العدد السابع والستون، 2011.

3. بدر الدّين مصطفى أحمد، فلسفة الفن والجمال، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2012.

4. جمال العيفة، مؤسسات الإعلام والإتصال(الوظائف، الهياكل، الأدوار)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (بن عكنون) دط، دس.

5. دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي، نحو فلسفة السينما، ت ـ أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة ط1، 2009.

6. هنري برغسون، التطور المبدع، ت. جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، دط، 1981. 7) حموم لخضر، السينما وصورة الفكر لدى جيل دولوز، الحوار الثقافي، مخبر حوار الحضارات التنوع الثقافي وفلسفة السلم،ت جامعة مستغانم الجزائر،ت العدد الأول، 2012.

7. لوي دي جانيتي، فهم السينما (الحركة) ت. جعفر علي، دار قباء للطباعة والنشر، الدار البيضاء، دط، دس.

8. سمير الزغبي، جيل دولوز ولحظة البدء: تفكير الفلسفة في السينما، مؤسسات في الجماليات، تأليف مجموعة من الباحثين والأكاديميين، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2015.

9. عبد القادر مالفي، تفاعل الصورة مع النص: دراسة فينومينولوجية ل: "مسلسل الحريق "مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2015.

10. فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ت. عبد العزيز بن عرفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا (دمشق)، ط1 2002.

11. فريدة غيوة، الديمومة عند برفسون، مجلة العلوم الإنسانية، دار الهدى، الجزائر (عين ميلة)، العدد العاشر 1998.

12. خميّس بوعلي، جيل دولوز صورة الفيلسوف، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2014.