مجلّة تنوير للدراسات الأدبية والانسانية ISSN 2571-9821
المجلّد: 05 العدد: 01 السّنة: 2021 ص: 91-107

الصورة الجمالية و صيرورة الاختلاف في فكر جيل دولوز

The aesthetic image and the process of difference in Gilles Deleuze's thought

د. كرمين فتيحة، جامعة أبوبكر بلقايد تلمسان ,Kerminefatiha14@gmail.com *

تاريخ الاستلام: 18 / 03/ 2021 تاريخ القبـول: 16 / 06/ 2021

ملخّص:

تمثل قراءة جيل دولوز Gilles Deleuze(1925-1995) للفن مسارا متفردا، يرتبط بالمؤثرات الانفعالية، التي تحول العمل الفني الإبداعي إلى نضال إنساني، يرتبط بفعل المقاومة، الذي يهدف إلى الحفاظ المعنى، والدعوة إلى معايشة الحياة، ويسعى إلى تجاوز منطق التمثيل والآلية، فما يميز الفن عند دولوز هو عدم حصره في إطار المشهد فقط، بل يمنح المتلقي له شعورا عظيما، كأنه يدعو إلى المشاركة والاحتفال، لتتجسد بذلك وظيفة الفن في إبداع لغة مختلفة وجديدة، تهدف إلى إظهار المعنى المتخفي للكلمة الشاعرية، التي لقيت التهميش من طرف العقلانية الأداتية.

كلمات مفتاحيّة: الفن؛ الصورة؛ الجمالية؛ الاختلاف؛ السينما.

Abstract:

Gilles Deleuze's (1925-1995) reading of art represents a unique path linked to emotional influences, which transform creative artwork into a human struggle, linked to the act of resistance that aims to preserve meaning and the call to live life, and seeks to transcend the logic of representation and the mechanism, so what distinguishes For Deleuze, art is not confining it to the frame of the scene only, but gives the recipient a great feeling, as if he calls for participation and celebration, thus embodying the function of art in creating a different and new language, aiming to show the hidden meaning of the poetic word, which has been marginalized by instrumental rationality.

Keywords: the art; Image; Aesthetic; the difference; Cinema.

*كرمين فتيحة، جامعة أبوبكر بلقايد تلمسان,Kerminefatiha14@gmail.com

1. مقدّمة:

لقد أسس دولوز فلسفته على مفهوم جديد، تمثل في فلسفة الحدث، ويهدف من خلاله إلى ربط دراسته الفلسفية والجمالية بمعالجة الوقائع والأحداث، التي تكتنف العالم، حتى يوضح أن وظيفة الفيلسوف والفنان متناغمة ومتداخلة، ترتكز على منهج منفتح على الحياة، تضبطه الاستمرارية وحيوية الصيرورة التي من شأنها، أن تجعل هذا المنهج الحيوي قائما على التغيير، يفضي إلى تأسيس بُعد الفوضى الخلاقة، التي تحمل في نظر دولوز ثورة التجديد والمقاومة في الفن، وهذا بهدف تجاوز منطق العقل الأداتي، وحملة المعارضة التي تشنّها العدمية ضد الحياة، وعلى هذا الأساس تتمثل إشكالية دراستنا في معرفة مدى تمكّن دولوز من تأسيس الفن على مفهوم الصيرورة والاختلاف، وتجاوزه نمط التقنية الآلية التي قيدته.؟

2. الفن والقراءة الجمالية للحياة وحقيقة الاختلاف:

يعد الفن في نظر دولوز مرتبطا بفكرة الالتزام، اتجاه تحقيق ثقافة العيش المشترك في الحياة، وهو الأسلوب الحقيقي الدقيق الحاذق المتمرّس، الذي يمكّن من إظهار ورسم معالم الحياة،[1] فالمحرك الأساسي والطاقة الإبداعية التي يُصنع بها هي الوقائع، التي ينتجها والتي تجعله غاية مكتفية بنفسها، فهو يصنع عالما مختلفا متعارضا مع ما هو ظاهر، عالما يتعارض مع محاكاة عالم آخر، عالم مصدره هو ذاته، ويلمح دولوز في قراءته التحليلية النقدية للتجربة الجمالية إلى الكشف بأن ارتكاز فريدريك نيتشه Frédéric Nietzsche(1844-1900)على التأويل الفني لمنظومة القيم، كان بهدف إضفاء التوهج على الحياة للتخلص من براثن العدمية، ويبين بيتر هالوارد في مؤلفه حول دولوز، أنه قد انتقل إلى إبداع نشاط ميتافيزيقي جديد متميز يتفرد به الفنان، يدعو إلى الإقبال على الحياة، والمشاركة في احتفالها، لتجاوز الاعتقاد الميتافيزيقي الكلاسيكي المعارض للحياة، والمقدّس لإرادة العدمية.[2]

وقد أبدى دولوز تأثره من قراءته لمهمة الفن، ودوره عند نيتشه الذي يتلخص في تحرير الحياة من جميع القيود والأغلال الميتافيزيقية، المتسببة في إقامة قطيعة بين الفن والواقع المعاش، وتجاوزه لبراثن التجريد والمثالية، التي سارت على نهجها التيارات الجمالية السابقة التي همشت الفن، وأبعدته عن الواقع، وهذا ما اتضح بشكل جلي في موقف أرسطو من الفن، الذي اعتقد أن المأساة تتمثل في مفهوم التطهير، الذي حذا حذو القيم الأخلاقية المتعارضة مع الحياة المحسوسة.

وقد تجاوز دولوز أيضا، الاعتقاد السائد لدى فلاسفة العصور الوسطى بخصوص، أن العالم يتحرك بمبدأ غائي، وقد صحّح ذلك بتأكيده أن العالم، يمثل في نظره نسقا من الألحان المتناغمة، التي تجعلنا غير قادرين على التفريق بين الفن والطبيعة، هذه الوحدة الإبداعية يحسّ بها الفنان بشكل كبير، لكونه يعتمد على المؤثرات الانفعالية لإظهار أنغام العالم،[3] ويتمثل الخلاص في مفهوم الفن في الدخول إلى معترك الحياة واستحقاق معايشتها، هذا ما يخالف كلمة الخلاص في الاعتقاد المسيحي الذي يحث على الانغلاق والنفور من الحياة، ومناجاة ما هو متعالي وماورائي، فالفنان في نظر دولوز يجعل الحياة مادة فنية، يبلور من خلالها السلبي إلى الإيجابي، والقبيح إلى الجميل، والمعاناة إلى انتشاء، بواسطة ما تشكله إرادة القوة، كوسيلة لبلوغ الجمالية، وهذا ما يوضحه دولوز في كتابه الموسوم« نيتشه والفلسفة » قائلا :« يقدّر نيتشه أنه صنع أوّل فلسفة إرادة، فكل الفلسفات الأخرى كانت آخر كوارث الميتافيزياء. إن لفلسفة الإرادة كما يتصوّرها، مبدأين يشكّلان الرسالة الفرحة: فعل الإرادة = فعل الخلق، الإرادة = الفرح ».[4]

وبهذا نتوصل إلى تحديد نقطة الالتقاء التي تجمع بين دولوز ونيتشه، وتتمثل في اعتبار الفن انعتاق، يتحقق في الحياة الأرضية، بصفتها المصدر الأصيل للإبداع الفني، بالإضافة إلى توظيف دولوز مفهوم الاختلافLa Différence في فلسفته الجمالية، فقد أصبح هذا المصطلح أكثر تداولا واستعمالا في المجال الثقافي، وذلك في الفترة الأخيرة من الستينيات، ويقصد به خلق فكرة التعارض، بهدف تجاوز سلبيات الثقافة المعاصرة، التي فرضت نمط التماثل والتطابق، الذي يقتل روح الإبداع،[5] وقد اعتمد أيضا على مفهوم التكرار، مشيرا في كتابه الموسوم« التكرار والاختلاف » أن قوة الفن تتحدّد في اعتماده على مبدأ التكرار، الذي يتضمن في باطنه إبداع الاختلاف.[6] وهذا ما يرجّح إلى الترابط المحكم بين هذين المفهومين، لتكوين القدرة الإبداعية للفن، حيث يشترك دولوز ونيتشه في فكرة، أن أسلوب التكرار الذي تتّبعه الفنون، يعتبر قاعدة أساسية من قواعد الحياة، بدليل أن الفن ينطوي على فكرة الشبيه، ويدعى التكرار.[7] حيث نجد أثر الانسجام الذي يحدث بين الفن والحياة في فلسفته، مرتبطا بما تضمنته الشذرات الجمالية التي أبدعها نيتشه، وهذا ما يرجح لنا القول، بأن المفكر دولوز يعتبر قارئا ومحللاً لجينيالوجيا الفن النيتشوي المتسم بمضمون تأثيري، ينظر إلى الوجود كظاهرة جمالية، ليصبح موضوع دراسة الظاهرة الجمالية، مرهونا بالواقع المعاش، الذي

يستلزم إقبالا كبيرا، لفهم مكنونات الإبداع الجمالي الطبيعي داخل العالم، فالانتقال الكلي لفكرة الوعي بالجمال وتطبيقها، قد سجّل منعرجا واضحا في مجال فلسفة الفن، ومفهوم الإيمان بالجمالية، قد عوّض المجال المعرفي، انطلاقا من الإذعان المطلق للحالة التي يوجد عليها هذا العالم حسب تصور دولوز.[8]

ولعل مفهوم التكرار الذي اعتمده دولوز في فلسفته الجمالية، يقترن في المعنى بمفهوم الصيرورة والعود الأبدي عند نيتشه، حيث يشير دولوز في كتابه المعنون ب:« التكرار والاختلاف » إلى مقاصد نيتشه اتجاه العود الأبدي، موضحا ذلك في قوله:« العودة هي الصيرورة- متطابقة للصيرورة ذاتها. العودة هي إذا الهوية الوحيدة، إنما الهوية بوصفها قدرة ثانية، هوية الاختلاف.» [9] بمعنى أن فكرة العود الأبدي، تمثل الاستمرارية وديمومة الحياة التي تتعاقب في زمانيتها، ويتخللها نمط التجدد والاختلاف، الذي يضفي تعريفا بقدرتها وحركتها الجمالية في الوجود، كما يصف دولوز أيضا قيمة الأصالة، التي يتميز بها أسلوب الكتابة عند نيتشه، الذي يجمع فيه بين الشذرة والقصيدة، هادفا بذلك إلى تحقيق جمالية الإطار الخارجي للنص، الذي تندمج فيه الكتابة والفكر.[10]

فالدراسات التحليلية التي تناولها دولوز حول الفلاسفة أمثال باروخ سبينوزا Baruch Spinoza(1632-1677) ونيتشه وميشال فوكوMichel Foucault (1926-1984)وغيرهم، لا تنحصر في كونها مجرّد نماذج للبحث، بل تعتبر هذه الشخصيات حسب تصوره، كممارسات وخبرات حية للفكر، نظرا لما يتصفون به من حذاقة، وبراعة في الخلق الفكري[11]. وبالرغم من مرور فكر جيل دولوز بثلاثة مراحل إلا أنه فكره، بدأ منشغلا بشكل أساسي بالفلسفة وتاريخها، ليتم انتقاله إلى التأسيس المتفرّد لفلسفة قوامها الاختلاف، لتحذو دراسته في الأخير، منصبة على مجالات الفن والسينما والأدب، هذه الحلقات الفكرية المندمجة مع بعضها البعض، شكّلت أفق التنقيب عن الحقيقة الجمالية، فربط الفن والفلسفة بمفهوم الاختلاف معناه كسر حاجز الدوغمائية والآلية في المقاصد الفكرية، حتى يمتلك الفيلسوف والفنان مقاصد وإرادة خيرة في البحث، فثقافة الاختلاف والتغير، ومناشدة قانون التعارض المفتعل بين الإرادات لبلوغ ذروة التفاضل، قد سعى نيتشه إلى تكريسها في إرادة الاقتدار أيضا، حتى يحدث تعارضا مع تصور كانط، الذي يعتقد أن الإرادة، تتلخص في الجوهر، الذي يدرأ

تحت ستار الظواهر، فالإرادة تصيغ معادلة متكافئة حتى تصير اقتدارا، وبهذا يتوجب على الظاهر أن لا يعترض على الحياة، لنتمكن من الارتماء في معايشتها.

وقد قام جيل دولوز بقراءة تحليلية نقدية للنظرية الجمالية عند كانط، وذلك بهدف معرفة أسباب فصله للفن عن المحسوس، وصبغه بطابع المثالية المتعالية، وهذا ما جعله منفصلا عن التجربة الجمالية نفسها، فقد اعتقد كانط أن قيمة الفن، تتحدد من خلال اضفاء طابع التجرد والتعالي، وهذا مايفسر اتجاه كانط في نفس المنحى الذي حذا فيه أفلاطون وديكارت، لأنه لم يدرس قضية الجمالية انطلاقا من خبرة الفنان الصانع والمبدع، بل ركز في قراءته للفن باعتباره مشهدا.[12] واعتقاده بأن الممارسة التقويمية للفن، يكون المشاهد مسؤولا عنها، وبهذا يتضح أن كانط أسس خطابا جماليا ترنسندنتاليا مجرّدا، ومفارقا للحياة، وبخلاف ذلك، يبين دولوز في نظريته الجمالية، أن الفن ينبغي عليه أن يرتبط بالعالم الذي نحيا فيه، وأن لايقترن بعالم مثالي ترنسندنتالي، فإنتاج الفن في تصوره، ينبغي أن يتولد من التكرار الذي يرمز للوسط المعاش،[13] والدعوة إلى انتعاش العاطفة بإيماءات السعادة، ورغبة الاستمتاع بجمالية الظاهر الحسي، والمناشدة بتقديس جمالية الأرض، فالفضاء اللامتناهي واللامحدود، يتغلغل في أعماق الحياة، ويتعذر بلوغه ومعايشته، إلا بواسطة الفن الذي يمتلك قدرة فائقة على النفاذ إلى هذا الفضاء العميق من خلال منظومته الإبداعية.[14]

كما نجد دولوز متحدثا في مؤلفه« ماهي الفلسفة » عن الرابطة المحكمة التي أبرمت بين الفن والفلسفة، باعتبارهما مصدرا للإبداع في الممارسة التأثيرية والإدراكية،[15] وهذا ما يوضح، بأن الفن لم يتنصل من الفلسفة بل بقي متصلا بها، فارتباط هذه المجالات مع بعضها، كان بهدف اشتراكها في غاية واحدة، تتمثل في فك شفرات السؤال المحيّر ما الحقيقة؟ الذي أرّق الفكر منذ القدم، فالفن والفلسفة يرتبطان بالتجارب الحيوية الإنسانية من خلال دراسة أنواع التفكير والفنون، التي كانت مهمشة في الدراسة النظرية، كما يوضح دولوز ارتباط الفكر بالأرض، وابداع الفلسفة للمفهوم، الذي يساهم في الانتقال من الاعتقاد الميتافيزيقي إلى المجال الحركي الواقعي والمحايثة الجمالية، حيث يبدع الفن سلسلة من الصور السينمائية، التي تترجم فحوى الأفكار في صيغة صور جمالية أصيلة، تلامس مجالات عديدة كالأدب والشعر والسينما.

إن الانعطاف الذي أحدثه الفن، تمثل في ارتباطه بفعل الإبداع الجمالي، حيث يعتبر الفنان خالقا للمؤثرات الانفعالية في الأشكال الفنية خاصة الموسيقى، وهذا ما يبينه دولوز في قوله:« إن التناغمات الموسيقية هي انفعالات. هذه التطابقات في الأنغام أو في الألوان، أكانت انسجامية أو تنافرية هي انفعالات موسيقية. »[16] وبهذا فإن لعبة الانسجام والتنافر التي يمارسها الفن والموسيقى، تشير إلى تجربة الانفعال التي لا يمكن أن يتوفر عليها العلم، كما تعد الاستعارة من أهم الخصائص التي يرتكز عليها الفن الدولوزي، ومحتواها يقوم على فكرة التغير والصيرورة، مما يسمى بالطابع التجديدي لأشكال الفن.[17] وبحكم أن العالم ينطوي على مبادئ ثقافية، تجعله يرتكز بشكل أساسي على عالم المونتاج، الذي يساعد على الإبداع المتجدد، فالقضية التركيبية تمكّن من بناء قاعدة الاستعارة التي تتعمق في أفق الحقيقة.

كما يوضح دولوز أيضا، بأن خصائص الصورة الفنية تتضح معالمها مباشرة في فعل التنفيذ بشكل أولي، وهذا ينفي الاعتقاد الشائع بأنها تتجلى في فكر الفنان مبدئيا، فالصورة الفنية في نظر دولوز لها رابط بالحياة، تجعل الفنان مستقلا في ارتباطه بالموضوعات، والفن في نظره يتنافى مع مبدأ العلة، ومحاكاة الوجود أو السرد التاريخي للذكريات القديمة أيضا، لأن تأثيرات الفن تتحرّر من الممارسة الوظيفية، التي يرتبط بها العلم، فالفن تجربة يتعذر تقسيمها وتفرقتها.

وبهذا ترتكز الدعوة الجمالية للفن عند دولوز على اختراق ماهو معلوم، ومتجسد وحاضر للوصول إلى المجهول، وتجاوز المركزية وتسليط الضوء على الهامش للإفصاح عن المنسي والمتروك، فالفنان ينقب عن ديمومة الإبداع والخلق التي يجدها في المجهول، حتى يكون العمل الفني خاضعا لصناعة دقيقة، وإنتاج متفرد من طرف الفنان، يطبعه بمفهوم الرغبة ونشوة الإحساس، فما يميز الفن الدولوزي هو عدم حصره في إطار المشهد أو العرض فقط، بل يتجه دور الفنان إلى البحث داخل أعماق الوجود الذي يخترقه، حتى يتمكن المتلقي من النظر إلى موضوعات متميزة غير مألوفة متفردة، فما يبنيه الناس من تصورات في العالم كمظلة يحتمون بها، يخترقها الشاعر والفنان لكي يصنع رؤية عميقة، تكشف ما يوجد في العمق.[18] وهذا ما يجعل دولوز معارضا لاعتقاد فرويد المتمثل في اعتبار الفن وليد ذكرى قديمة، فالفنان يمتلك قدرة الخلق، التي تجعله لا يعتمد على الذاكرة، فوظيفتها داخله ليست أساسية، وإنما محدودة ثانوية.[19] ليتخذ الإحساس في مقابل ذلك دورا أساسيا في إبداع الفن.

وفي سياق حديثنا عن القراءة الجمالية للفن التي اشترك فيها نيتشه دولوز، ننوّه بالذكر أيضا عن موقف الدفاع والتأييد الذي التزم به دولوز اتجاه فكر نيتشه، موضحا ذلك في مؤلفه الموسوم« نيتشه » الذي يدعو فيه إلى ضرورة تجنب القارئ الدخول في متاهة الإذعان للمقاصد المعكوسة التي ترتبط بمفاهيم كثيرة، وظفها نيتشه في فلسفته والتي تتعلق بمفهوم إرادة الاقتدار خاصة، حيث يفسرها دولوز بفهم إيجابي يرتبط بحرية الاختيار،[20] وتجريد هذا المفهوم من معاني الهيمنة والتملك والمغالاة، التي حرّفت الإرادة عن مسارها الصحيح، فقد شكلت إرادة الاقتدار حسب نيتشه مشروعا توفيقيا، يربط بين المبادئ النقدية باعتبارها أحد المفاهيم الأساسية التي نحتها في فلسفته، جاعلا منها مبدأ أصيل، تطبع به جميع القيم لتصبح قيما إيجابية، وتكمن أهمية توظيفه لإرادة الاقتدار في إرساء ثقافة الإيمان بمنظورية الحياة، واعتناق ثقافة العيش داخلها برغبة قوية، وبهذا ركز دولوز على قضية العلاقة بين القوي والضعيف، وتجاوز الفهم الخاطئ بخصوص أن الأجدر بالتحكم هو القوي، لكونه يمارس تسلطه لإخضاع الضعيف.[21]

ويسلط دولوز تحليله النقدي أيضا، على الفهم الزائف لمفهوم العود الأبدي الذي يفضي إلى الاعتقاد بأنه منبثق من تصور الحضارات القديمة، كما يعترض على التصور الساذج لفكرة أن العودة الأبدي، يتمثل في الرجوع إلى الشيء نفسه، وبخلاف ذلك يدعو دولوز إلى ضرورة الفهم بأن العود الأبدي يرتكز على مفهوم الصيرورة، وهذا ما نوّه عنه في قوله:« إننا نفهم أن نيتشه لا يتعرف إطلاقا على فكرته عن العودة الدائمة لدى سابقيه من العصر القديم. فهؤلاء لم يكونوا يرون في العودة الدائمة وجود الصيرورة بماهي كذلك، واحد المتعدد، أي العدد الضروريّ، المنبثق بالضرورة من كل الصدفة. وربما باستثناء هيرقليطس، لم يكونوا قد رأوا« حضور القانون في الصيرورة واللعب في الضرورة » .»[22] وبهذا نستنتج أن الكون يتنصل من كل تفسير اعتباطي، فهو يتأسس وفق قانون متناغم ومتناسق، يرتكز على صيرورة، وهذا ما يشير إليه دولوز الذي يذعن بشكل مطلق للحياة المعاشة، التي تتميز بالحيوية والحركية والتجدد المستمر.

كما يسعى دولوز إلى نزع الشكوك حول قراءات نيتشه المتأخرة التي تزامنت مع حالة الجنون التي أصابته، موضحا أن الجنون له دور في إبداع تصورات جديدة، بخلاف من ينظر إليه بسلبية.[23] فقد يفسح لنا الجنون المجال لقراءات متميزة وجريئة،

تعالج قضايا الواقع الراهن، وقد تتصف الدراسات النابعة من أفكار الجنون، بمنظور يلامس الطبيعة الباطنية للإنسان والعالم بأسلوب جامع وشامل، وعلى هذا الأساس فإن ما نتوصل إليه من خلال دراستنا لمواقف الفكر الدولوزي هو رؤية ملامح فيلسوف متأثر بشكل كبير بنيتشه، الذي ألهمه بقدرة التفكير الإيجابية اتجاه الحياة، وحنكة الحفاظ على الفن كرسالة، يتوجب تبليغها للارتقاء بالإنسانية إلى ما هو أفضل، وهذا ما لاحظه نيتشه ودولوز في التراث التاريخي للحضارة الإغريقية، التي قدست الدور الأصيل للفنان، الذي دافع عن الحياة، وضرورة ارتباط الفرد بها.[24]

يتحدث دولوز في مؤلفه الموسوم «نيتشه »عن شدة تأثر نيتشه بديونيزيوس في قوله:« أنا تلميذ للفيلسوف ديونيزيوس، وكان بِوَدي أيضا أن يتم اعتباري سَتيرًا لا قدّيسا(...)وآخر شيء كنت لأعد به هو إرادة جعل البشرية« أفضل » »،[25] وبهذا نستنتج أن أسطورة ديونيزيوس حظيت بقيمة متميزة في فكر نيتشه، نظرا لما تتصف به من خصال إيجابية، تبعث على التفاؤل والارتقاء والإرادة والمقاومة، هذه الصفات لها قدرة المساهمة في بناء حضارة قوية، وهذا ما ناشده دولوز خلال تمجيده للحضارة الإغريقية، بخلاف ما تشهده الحضارة الغربية المعاصرة من تدهور وتردّي في الأوضاع، التي تسبّبت في اختلال جوهر العالم، والمسؤول عن هذا الانحطاط، يتمثل في الصناعة العقلانية الآلية، التي حاولت تضييق مساحة الفن، وتشويه محتواه الحقيقي، لذلك نجد دولوز موظفا مفهوم المقاومة، ويدعو الفن أن يتسلح بها، حتى لا يسقط في أغلال العقلانية الأداتية، المبرمجة على الثبات.[26]

3. دولوز ومفهوم الصيرورة الجمالية:

يعتمد دولوز على مفهوم الصيرورة والاختلاف في نظريته الجمالية، حتى يتصدى لأفعال السيطرة السلبية التي تبثها التقنية، وهذا ما يظهر ملامح التشابه مع مفاهيم الصيرورة، ونظرية قلب القيم والتغيير التي أطلق لها نيتشه العنان في فلسفته، فالفن يحتل الدور الأساسي في النفاذ إلى العمق للتنقيب عن المفاهيم، ولهذا فإن مفهوم الحقيقة من منظور الاختلاف، لا يكون واضحا من خلال الاستدلال على ظهوره، بل يدخل في عالم التحجب، والإنسان لا يمكن أن يحدّد وجوده،[27] إلا بالارتكاز على خبرة الفن، الذي يتحول إلى نموذج نبيل، ويحفز الفنان على إبداع ما هو جديد، وإضفاء القيمة الجمالية على الوجود، وبهذا فإن الفن هو الإشارة والدلالة واللغة، التي يتلفظ

بها معنى الوجود، ليعلو بالفرد إلى أعلى درجة من المتعة المعاشة، بعيدا عن أثر المعاناة الواقعية.

موضحا ذلك في قوله:« ولكن هل سوف تجد الفلسفة الطريق التي تقود إلى المفهوم، وذلك استنادا إلى الفن باعتباره وسيلة لتعميق الرأي ولاكتشاف آراء أصيلة، أم ينبغي مع الفن قلبُ الرأي ورفعه إلى الحركة اللامتناهية التي تستبدله تحديدًا بالمفهوم.؟ »[28] وبهذا يتضح لنا أفق التساؤل حول مكانة الفن، ودوره داخل الفلسفة التي تمارس بحثها عن المفهوم، ليبين لنا دولوز أن الفلسفة ستعثر على ضالتها المنشودة في المفهوم، من خلال المبادرة القوية التي يقوم بها الفن بواسطة أفعال المقاومة، والمواجهة والتغيير التي يمارسها في الواقع، والفنان يتمتع بقدرة فض ما هو غامض ومبهم، وتحويله إلى فن ظاهر ومرئي،

وهذا ما يشبه الممارسة الجينيالوجية للفن التي يتبعها نيتشه، مستخرجا المتجلي من المضمر، وإعلان تكشّف الجمالي المرادف للحسي، وبهذا فإن الفنان المتمرّس، يساهم في إبداع إنتاجه الفني بطريقة التساؤل الفلسفي، الذي يسعى من ورائه إلى بلوغ الحقيقة، وجعل الفن مسرحا لمعالجة مسائل تتعلق بالجمال، وفعل معايشة الفن ومسعى التنقيب عن الحقيقة الجمالية، حيث يعطي دولوز قيمة عظيمة للإحساس، ودوره في إضفاء ألوان إيجابية ساحرة على المواد الفني، هذا ما أوضحه أيضا الفنان بول سيزانPaul Cézanne (1839-1906) في إبداعه لجماليات الرسم التي ربطها بالبعد الحسي، لتدخل في عالم الصيرورة.[29] وحسب ما يوضحه دولوز فإن المؤثر الوجداني له دور فعال، يضفي الاستمرارية والصيرورة على الإنتاج الفني بمنأى عن حضور الفنان والصانع في هذا العمل، فالمؤثر الوجداني يكتسي صفة الخلود، عندما يتم تجسيده في المادة الفنية، ويشرع الفنان في تحويل وظيفة المدرك إلى وظيفة المؤثر بواسطة المشاعر الوجدانية، والروابط التي يصيغها في العمل الفني، وبالتالي فإن استعمال دولوز لمصطلح الصيرورة والترحال في نظريته الاستطيقية، كان بمثابة وسيط ورابط، يحكم التحول الذي يحدث من المدرِك إلى المؤثر.

كما يرى دولوز أن هناك رابطة وثيقة تجمع الفن بالصيرورة، رابطة تفسر الانسجام الذي يحدث بين الفنان وإنتاجه الفني، ويمكن أن تتصل الصيرورة بالفن من خلال علاقة الجمهور المتلقي للإنتاج الفني،[30] حيث يصف دولوز الصيرورة كممارسة تتحقق في الفن، تتجاوز اعتقاد كونها مجازا، فالفنان لا يتمكن من تصوير نشاطه الفني

إلا إذا صار النشاط داخل السياق التصويري للفنان، فيصير موضوعا مختلفا عن نفسه، فهذا الموضوع يتنصل من جانبه الذاتي، وذلك يحدث أيضا مع الفنان الذي يتجرد من ذاتيته، بمعنى أن الفنان يمكنه أن يصور الموضوع الفني عندما يصيره فيه، أي يدخل في عالم الصيرورة، وهذه العملية تصبو إلى تجاوز الذاتية.

وهذا ما يكشف البعد الفينومينولوجي في قراءة دولوز للصيرورة الموجودة في العلاقة بين الذات والموضوع، فقد أصبحت الصيرورة بمثابة الوسيط الذي يصل الفنان بالعالم، لتتسم نظرة الفنان للعالم تتسم بالاستمرارية والديناميكية والنشاط، ودور الفن لا يتحدّد في تصوير الأحداث الموجودة سابقا في العالم، بل ترتكز مهمته على فعل المشاركة في الخلق الجمالي للواقع، فالفنان بصفته مؤلف، يبادر بقدرته على بث الجمالية التي سرعان ما يتحرر منها، عندما يعرضها أمام المتلقي.[31]

وبهذا يتضمن الإنتاج الفني في نظر دولوز، تشكلات أنطولوجية تتحرر من منتجه، ومن المتلقي، ومن أية خبرة، وهذا ما أوضحه دولوز في دراسته للمشهد، الذي يبقى محتفظا بجماليته رغم تنصله من نموذجه وصانعه، وبهذا فإن حضور الإنتاج الفني وترسخه في الواقع، يكون متنصلا عن منتجه أي الفنان، في حالة إذا تمّ عرضه، أو لم يتم عرضه، بالرغم من ذلك إلا أن الإنتاج الفني يبقى محتفظا بمؤثراته الحسية، ونجد نفس الموقف عند هيدجرHeidegger (1889-1976)الذي تطرق أيضا إلى دراسة مهمة الحماية والحفظ المتعلقة بالفن، حيث يخضع العمل الفني إلى الحفظ من طرف المتلقي، الذي يشعر بالدهشة خلال تذوقه، وتلقيه لعروض جمالية غامضة تمتزج بالمألوف.[32] فالإحساس وظيفة تعبيرية، تتوقف على انتقاء طبيعة المادة الموافقة والمناسبة، فالإحساس وسيط للتحول من مادة لأخرى، ويذكر أن في مجال الأدب، ينتقي الأديب كلمات جديدة بهدف إضفاء طابع إدراكي وجداني، يتوافق مع كتلة المشاعر التي تتأجج في جوانية الفنان.

كما يتحدث دولوز عن الموسيقى، بوصفها الشكل الفني المتفرد، الذي يدعو إلى التغيير المطلق اللامحدود، ليرتبط بما هو كوني، فالموسيقى هي مجموعة من الخطوط القابلة للتحول اللامحدود،[33] ويرى دولوز أن المصدر الأول الذي تخلق منه الموسيقى والفن التشكيلي، يتمثل في الحواس وجانب الإحساس، وهذا ما نشهده أيضا عند نيتشه، الذي يجعل من الفيزيولوجيا المطبقة القائمة على الحواس، معيارًا أساسيا للفن، وبلوغ الفن للحقيقة الجمالية، يتطلب اعتماده على آليات حسية كالرغبة وإرادة

القوة، وتدخل الجسد في التعبير عن جمالية الفن، فالجسد في نظر نيتشه يحمل قدرة عالية للحكم على درجة الاحتراف الجمالي، الذي تتضمنه الموسيقى التي يتم عزفها، فهي قائمة على أساس شرطي، يتحدّد في ترك الأثر الجمالي في المتلقي، حيث يمثل الفن والموسيقى ترياق، يحمل المعاني الإيجابية والتفاؤل، وهذا ما يساعد الحضارة الغربية على الخروج من قيد التشاؤم والانطواء، فالأحاسيس والمشاعر المكبوتة والمكبوحة، تفصح عنها الموسيقى التي يجدها نيتشه ودولوز أكثر اقتدارًا واتسامًا بالانفعال الهادف.

لذلك نجد دولوز ينتهج نفس الوتيرة التي سار عليها نيتشه في قراءته لطبيعة الموسيقى، موضحا أن التراتيل والمقاطع الغنائية المشبعة بالأحاسيس، تمثل وسيطا للموجود، لإثبات مركزه ومكانته في الوجود الأرضي، وبهذا يصبح التعبير مجموعة من الرموز، والعلامات لتأكيد الوجود، فالفن يبتغي الانفتاح على أسلوب الاختلاف الذي يتجاوز التشابه، وينطوي على مبدأ التنسيق المتعدد، الذي يجعله يملك أفقا تعبيريا، يتضمن إمكانيات وقدرات كبيرة، تندمج في قوة واحدة، يتسم بها الأثر الإبداعي.[34] وبحكم أن طبيعة الفن تمرّدية في نظر دولوز، لذلك نجده يلجأ لدعوة ومناداة الشعب المستضعف، فالمحرك الأساسي للفن هو الألم والمعاناة، اللذان يمثلان كفاحا ضد القمع والعبودية، وبهذا يتجاوز دولوز الطرح الماركسي القائل بأن مهمة الفن تتحدّد في تفجير الثورة، والدعوة إلى إحداثها، فالفن لا يخدم ولا يتعلق بالقضايا السياسية، بل ترتبط قوته في ترجمته لمشاعر المأساة التي تكتنف الوجود، وخلال تلقي الإنسان للفن، يكون استحضار الحقيقة داخل الإنتاج الفني، عندها يتنصل من ربق التصورات السطحية، ورتابة الوسط المعاش، ويتوغل في أعماق الانفتاح الذي يغمر الإنتاج الفني، وهذا مايفسر الممارسة الجدلية بين المتذوق للفن والعمل الفني.

4. السينما والصورة الجمالية

تشكل مسألة السينما أحد أهم المواضيع اللامفكر فيها في السياق التاريخي الفلسفي، وهذا يرجع لأسباب كثيرة من بينها، أن نشأة فن السينما، جاءت متأخرة بالنسبة للظهور الأول الذي شهدته فنون مختلفة كالنحت والرسم والموسيقى وغيرها، ولكن سيتضح أن الميكانيزمات المفاهيمية التي تستخدمها السينما، يتأصل فيها الطابع الفلسفي، الذي يضرب بأوصاله بوجه التحديد في أمثولة الكهف لأفلاطون، ولهذا تطرق دولوز إلى دراسة مشروع السينما بأسلوب جديد، فالسينما في نظره، تشكل دافعا للتفكير القائم على الحركة والمرونة، بواسطة ثنائية الصورة – الحركة، بخلاف

أشكال الفن الأخرى، كالرسم مثلا الذي يخلق صور دون حركة[35]، وهذا يوضح القيمة الجمالية للسينما عند دولوز الذي أنجز مؤلفين حول السينما، الكتاب الأول يحمل عنوان« السينما-الحركة » وقد عالج فيه قضية ترتيب الصور والعلامات، التي تستدعي ممارسة وظيفة الحفر الأركيولوجي، الذي يمكن الفيلسوف من التوغل للإلمام بجوهر، وطبيعة الصورة لإظهار وانجلاء أصولها الفلسفية، أما الكتاب الثاني الموسوم« السينما-الزمن » يعتبر دراسة مكملة للدراسة الأولى من حيث التحليل الفكري، والمشاهد السينمائية أيضا، فقد حاول دولوز أن يدرس السينما من زاوية فلسفية، وهذه تعتبر أول دراسة متفردة، يقوم بها فيلسوف، فقد صاغ مفاهيم جديدة، ومتنوعة في الحقل السينمائي، تعكس قراءته للفن كممارسة للظواهر المادية واللامتخيلة التي تقترن بالبعد الثقافي الذاتي.[36] لهذا سعى دولوز إلى الربط بين دراسته الفلسفية، والاهتمام بجماليات السينما، موضحا ذلك في مؤلفه الموسوم« الصورة – الزمن » .حيث كشف في قراءته للفن عن الصلة القوية التي تجمع السينما بالفلسفة، وهذه الصلة المحكمة، تظهر بجلاء قيمة الدور التحليلي، الذي تمارسه جمالية حركة الصورة، والصورة الزمنية للبعد الأنطولوجي، فالسينما تشكل إذن مشروعا يناشد التطور، نظرا لما تمتلكه من وسائل كالنقد، والتحليل بطريقة موضوعية،[37] وقد تكون أبحاثه حول السينما بصفتها أحد أشكال الفن تألقا وتميزًا، ومن المبادرات السينمائية الأولى التي لقيت التهميش من طرف الفلسفة، فبداية بحثه السينمائي كانت بعنوان« الصورة-الحركة » خلال سنة1983، ويردفه ببحث حول« الصورة-الزمن » كجزء ثاني بعد سنتين، فأبحاثه حول السينما كان لها طابع تأثيري بقي مستمرا حاليا، ليتسم بنظرية السينما ويمكن تسميته بالفيلم. .[38]

وفي سياق الحديث عن قضية السينما، أوضح دولوز أن المُنظّر السينمائي لا تنحصر مهمته، فيما يفعله الفنانون في مجال المعمار والموسيقى والرسم فقط، بل يتعدى ذلك ليتم اعتباره مفكرا وفيلسوفا، يقوم بممارسة فكرية، ترتبط بمعايير ثنائية الصورة والحركة وثنائية الصورة –الزمن، وبهذا فهو يتجاوز ذلك التفكير المجرّد المتعلق بالمفهوم ، مما يكشف بأن هناك رابطة عضوية تجمع بالسينمائي بالفكر الفلسفي، حيث تعتبر وظيفة الإبداع السينمائي حسب دولوز حلقة وصل تجمع ما بين جمالية المفاهيم وإبداع الصور وهذا ما تسعى وظيفة الفلسفة إلى تحقيقه، فالإبداع يتجسد في حركية المشهد الذي يتكشف بجلاء بواسطة الصور السينماتوغرافية، كونها

تعد وسيلة رمزية للتغيير.[39] فالهدف الأساسي الذي سعى إليه دولوز في دراسته للسينما، لم يكن تأريخا لها بل تمثل في إبداعه مفاهيم تجسد التجربة السينمائية، وتهتم بخصوصيتها، واتساع أبعادها الجمالية،[40] كما شهد موضوع السينما تطورا كبيرا في عصر مابعد الحداثة، فقد تجاوز المحاكاة، مقابل الاهتمام بإبداع صور افتراضية لها بعد واقعي.[41]

ويتضح في مبادرة دولوز المتمثلة في توطيد علاقة السينمائي الذي يمارس تفكيره من خلال الصور، مع الفيلسوف الذي يبتكر المفاهيم التي تعبر عن الصور السينمائية، وهذا ماتطرق إليه نيتشه سابقا، من خلال إعلانه بأن الفيلسوف في المستقبل، سيتحول بجدارة إلى فنان مبدع، يتوغل إلى أعماق العصور القديمة، يبين الارتباط المحكم الذي يجمع بين الممارسة الإبداعية التقنية داخل الميدان السينمائي، وبين الانشغال الفلسفي الذي يبديه الفيلسوف، وهذا ما يوحي إلى الاتصال بين جمالية الخلق الفني السينمائي، وبين التفكير الفلسفي.[42]

كما يعتمد فن السينما على أساليب، ووسائل مفاهيمية تضرب بأوصالها في تاريخ الفلسفة اليونانية، وبوجه التحديد في أسطورة الكهف للفيلسوف أفلاطون، الذي تحدث عنها في مؤلفه الموسوم« الجمهورية » نظرا لما تتضمنه من صور ومشاهد، تتمثل في السيناريو الذي يحمل إشارات ودلالات ورموز الأمثولة، التي تتحدث بصفة مباشرة مع المخيلة،[43] حيث يعتبر الضوء من العناصر الأساسية التي تتوفر عليها أسطورة الكهف، فهو يتضمن بعد منظوري، ويمثل مركزا لتجلي الصورة وعرضها، وعلى هذا الأساس فإن الأسطورة الكهف، قد اتسمت بالجانب السينماتوغرافي، مما يحيل إلى التفسير، بأن الفلسفة بادرت بقراءة تطبيقية للسينماتوغرافيا منذ العصر اليوناني.

فالمحاورة الأفلاطونية هي نص فني، يتجرد من المعطى الواقعي، يرتكز على عناصر متميزة كالرمز والأسطورة، والارتباط اللامحدود بالمخيال، هذا ما يمثل معنى الخلق الجمالي، فشخصية سقراط تتخذ دورا رئيسا في المحاورة، التي تجمعه بمحاور آخر، مما يشكل بعد منظوري، وإخراج متناسق لسيناريو المسرحية، بخلاف ذلك انتقد دولوز أمثولة الكهف الأفلاطوني، التي ترتكز على التعارض بين المثل والظواهر، واهتمامها بالمثل كحقيقة عميقة، لكن دولوز حاول أن يغير منطق دراسته، واهتم بالنسخة والسطح باعتبارها مصدرا حقيقيا للجمالية.[44]

كما أن البحث في مسألة السينما، يدفع إلى تفسير مفهوم الصورة، الذي يحمل قيمة فلسفية وجمالية، وقد ركز دولوز من خلال دراسته التحليلية التي تستهدف معنى« الصورة-الحركة» معتمدا في ذلك على أبحاث شارل سندرس بيرس حول تصنيف الصور والعلامات، بالإضافة إلى اعتماده على دراسات هنري برغسونHenri Bergson (1859-1941)حول الحركة، فقد أظهر برغسون في دراسته الموسومة«المادة والذاكرة» علاقة الصورة بالحركة، وكان أول من اكتشف وجود مقاطع متحركة، وهذا بحث أولي يسبق التدشين الأساسي، والمبدئي لفن السينما،[45] فالكتاب الأول المعنون« السينما الصورة-الحركة» يفسر فيه دولوز طريقة وأسلوب الربط، والاتصال بين الصور والعلامات، مثلما تتضح وتتجلى داخل السينما، فالنموذج المبدئي للصورة تحدّد في بعد الصورة-الحركة، وما شهدته هذه الثنائية من تحولات تعدّدت، لتشمل الصورة المدركة، التي تتحول بواسطة الحركة إلى الصورة الانفعالية، لتصل إلى مرحلة الصورة الفعل في النهاية، ويلي ذلك عملية البحث التي يقوم بها الفيلسوف المتعلقة بأسلوب التركيب، الذي يدخل ضمن الإبداع الجمالي السينماتوغرافي.[46]حيث يهدف دولوز إلى تأسيس منطق المعنى، وقوة الدلالة داخل الأفكار السينمائية حتى تنتج فنا بصريا وصوتيا، يتميز بمضمون جوهري خالص لا يشوبه الاختلال والبساطة في المفاهيم. كما أن توظيف دولوز لملكة النقد في أبحاثه الجمالية، وخاصة السينمائية، يحمل طابع إبداعي، يكون مسؤولا عن تكوين وصناعة معاني جديدة بأسلوب فلسفي، حتى تكون أكثر انفتاحا، وتلاؤما مع ما يواجه الفيلم من إشكالات.

ويشمل تركيز دولوز على دراسة الصورة والحركة والزمن والجسد داخل مجال السينما، لإيضاح اهتمامه بقيمة الجسد في الواقع المعاش، لذلك نجده يباشر بتطوير آلات نصية لها قدرة تعبيرية فائقة، تعتمد على المجالين الفلسفي والأدبي معا، وتتمكن من تصوير القيم الجمالية لرغبات الإنسان، وبالتالي نلتمس مناشدة دولوز للرغبات في دراسته للسينما، وديناميكية الجسد التي تتبدى داخل الزمن في الوسط الاجتماعي، فالصورة في اعتقاد دولوز، قد تنصلت من بعدها الماهوي، الذي كان متجذرا في السابق داخل النظرية المثالية لأفلاطون، وتخلصت أيضا من مفهوم التطهير الذي تصوره أرسطو، لتصبح الصورة متجسدة للعيان، قابلة للعرض، مرتبطة بما هو مرئي، تبث في جوانيتنا ثقافة الوعي المنفتح على الواقع.

كما أن القراءة المعاصرة للصوت، تترجم الصورة كأنها ديناميكية جسد، ينفتح بشكل مباشر على جسد آخر، وقد أصبحت الصورة الأسلوب والوسيط التواصلي والخطابي، لكونها تتضمن رصيدا واسعا من اللغة، وعلى هذا الأساس تتوثق الرابطة بين جانب السينما وجانب الموسيقى، والتداخل الواضح بين ما هو مرئي وسمعي، يحيل إلى التفسير بأن الصورة أصبحت تحمل معنى جمالي أولي في بعده التاريخي، بالمقارنة مع الصوت الذي، فقد رمزيته خارج نموذج الصورة.

5. خاتمة:

إن قراءة دولوز للجمالية، كانت تطبيقية عملية، تجرّدت من الجانب النظري للعمل الفني، والقسم الذي خصّصه للحديث عن الفن في مؤلفه الموسوم« ما الفلسفة » اتجه من خلاله إلى الممارسة العملية، هذا ما ينوه عن اتباع منطق جديد اتسمت به مرحلة ما بعد الحداثة، التي أعلت من قيمة التطبيق، وتجرّدت من سطحية الدراسة النظرية، بدليل أن الواقع أراد أن يتنصل منها، حيث كان دولوز يهدف إلى المناشدة بتقديس جمالية الأرض، فالفضاء اللامتناهي واللامحدود، يتغلغل في أعماق الحياة، ويتعذر بلوغه ومعايشته، إلا بواسطة الفن الذي يمتلك قدرة فائقة على النفاذ إلى هذا الفضاء العميق من خلال منظومته الإبداعية، كما أن الثورة المعاصرة التي شهدتها تكنولوجيا الصورة، جعلت هذه الأخيرة بمثابة القاعدة التي تجسد بداية التعبير والتصوّر، مما يؤكد حضورها الأساسي ضمن عصر الشاشة، حيث تمثل السينما ميدانا للتصور الفلسفي من جهة، كما تعثر الفلسفة في السينما على ما تتميز به جمالية الخلق والإبداع الذي يثري مجالاتها من جهة أخرى.

6. قائمة المراجع:

[1]. فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، ترجمة: عبد العزيز بن عرفة، دار الحوار، اللاذقية،(د. ط)، 2003، ص111.

[2]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبات، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011، ص217.

[3].المرجع نفسه، ص220.

[4]. جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1993 ، ص108.

[5]. طوني بينيت، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2010، ص 53 .

[6]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص235.

[7].المرجع نفسه، ص235.

[8].Gilles Deleuze, cinéma: l'image-temps, éditions de minuit, paris, 1985, p172.

[9]. جيل دولوز ، الاختلاف والتكرار، ترجمة: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص116.

[10]. نور الدين الشابي ، دولوز قارئا نيتشه: حول الفلسفة والاختلاف، مجلة دراسات فلسفية، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، قسنطينة، العدد3، 2014، ص43.

[11]. جيل دولوز ، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ترجمة: عبد الحي أزرقان، افريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1999، ص35.

[12].سمير الزغبي، نيتشه: الفن والوهم وإبداع الحياة، دار التنوير، بيروت، (د. ط)، 2009، ص107.

[13].Rodowick, d.n, Deleuze 's time machine (n y :duke university press, 1997,p203.

[14].Yves Charles Zarka, « Éditorial. Deleuze et la philosophie, revue Cités, Presses Universitaires de France, (n° 40), 2009/4, p 5.

[15]. جيل دولوز، ماهي الفلسفة، ترجمة: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1997، ص143.

[16].المصدر نفسه، ص172.

[17]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبات، مرجع سابق، ص235.

[18].دولوز جيل، ماهي الفلسفة، مصدر سابق، ص209.

[19].المصدر نفسه، ص175.

[20]. جيل دولوز، نيتشه، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص86.

[21].جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، مصدر سابق، ص77.

[22].المصدر نفسه، ص41.

[23].جيل دولوز، نيتشه، مصدر سابق، ص127.

[24]. المصدر نفسه، ص70.

[25]. المصدر نفسه، ص63.

[27].Gilles Deleuze, Pour Parler, , édition minuit,1990, p231.

[28]. جيل دولوز، ماهي الفلسفة، مصدر سابق، ص159.

[29].أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص216.

[30].جيل دولوز، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، مصدر سابق، ص94 .

[31].المرجع نفسه، ص70.

[32]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص215.

[33]. فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، مرجع سابق، ص92.

[34].المرجع نفسه، ص ص97 ،98.

[35] .Suzanna Hème De Lacotte : Deleuze : philosophie et Cinéma. Éditions L'Harmattan, Paris, 2001, P.71.

[36].Gilles Deleuze, Pour Parler, op.cit., p170.

[37].Suzanne Hème de Lacotte, « Deleuze et la critique », revue Mouvements, (n°27-28), 2003/3, p128.

[38]. فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، مرجع سابق، ص125.

[39].المرجع نفسه، ص257.

[40]. جيل دولوز، الصورة –الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997، ص3.

[41]. مبارك سلمى : من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في السينما، مجلة أوراق فلسفية، العدد15،2006، ص246.

[42].أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص258.

[43].المرجع نفسه، ص254.

[44].Gilles Deleuze, Logique du Sens, éditions de Minuit, Paris,2002, p20.

[45].جيل دولوز، الصورة –الحركة أو فلسفة الصورة، مصدر سابق، ص ص 7، 8.

[46].المصدر نفسه، ص264.