عبدالجواد عبابو

قسم الفنون–كلية الآداب و اللغات و الفنون

البريدالالكتروني: ababou.abdeldjaoued@yahoo.com

عنوان المداخلة: تفاعلات قضايا الفكر السينمائي الراهن في إرادة الحياة، ومحاولة تجسيد الميتافيزيقا في سيمولاكر صورة الخيال العلمي.

ملخص المداخلة:

باتت كلمتي الحياة و الموت من الكلمات التي يستعصي التعبير عنها في كلاسيكيات السينما، فهي لم تبق أسيرة بداية فيلم بوجود حياة بطل، أو نهاية فيلم بموته، فتجاوزته لما هو أرحب فكريا، فغدت السينما وعاء للفلسفة بعدما اقتصرت حتمية الحياة و الموت على الديانات.

لا تخرج أغلب الأفكار السينمائية الراهنة عن إطار مسالة الحياة والموت، فبينهما وظيفة حتمية تتمثل في الوجود أو اللاوجود. وبما أن السينما تقرير، تسجيل أو تكهن للإنسانية لإنتاجاتها أو مخلّفاتها، فهي تفتح للإنسان أمامه إمكانيات وآفاق خاصة يستطيع بها التعرف على ماهية الحياة ومحاولة منه الاقتراب من مسالة الميتافيزيقا. فالفلسفة باعتبارها أداة للمعرفة من الدرجة الثانية بعد الدين كمنهج للحياة ولعلّ كلاهما تناولتهما السينما كمواضيع حيادية، فالسينما والفلسفة طرحتا مشكلة الوجود من زاوية الميتافيزيقا واعتبرتا أن ما بين الحياة والموت خيط رفيع يترجم عن طريق آليات السيمولاكر.

بتطـور التكنولوجيـا الرقميـة الراهنـة اسـتطاعت الصـورة و لـو عـن طريـق التخيّـل المـاورائي للحتميـات، مـن رسـم صـورة لا نقـول مقرّبـة و لكـن بعيـدة عـن الواقـع لتثبـت للإنسـان المعاصـر ماهيـة الحيـاة و المـوت و مدى تأثير إرادة الحياة عند بعض البشر و إرادة الموت عند البعض الآخر.

فهـل يمكـن أن نحـدّد و لـو بالتّقريـب آليـات تمكـين إثبـات معـنى إرادة الحيـاة و مـا بعـدها في فلسـفة الصـورة السينمائية؟ هل التحولات الفكرية السينمائية المعاصرة تسعى إلى محايثة الصيرورة؟

مقدّمة:

تتميز السينما في عصرنا بانّها مظهرا من أهمّ مظاهر الإبداع الفكري المرتبط تماما بالإنجاز الفنّي، لأنّها المتنفّس المطل على العالم الدّاخلي و المشرف على العالم الخارجي، منها يعبّر المبدع عن أفكاره باللغة و الأدوات السينمائية المتوفّرة عنده، طبعا و المتجدّدة دائما، و يرى منها الإنسان المتذوّق للسينما وجدانه و أحاسيسه الجياشة، فيتمتّع أو يتقاسم الأحاسيس مع الصورة السينمائية.

والسينما تعدّ من بين أهمّ الإنتاجات الفكرية التي يعبّر بها بصدق عن ريق المشاعر و الأحاسيس، فيعكس المبدع صورة كلّية لوجوده في زمن ما و في مكان ما في قالب فني مميز ترتبط فيه الفنون الأخرى بعلاقات متوافقة و متزنة تكمّل بعضها بعضا.

والعلاقة الكائنة بين السينما و فلسفة الحياة و الموت، أضحت علاقة حتمية واضحة، لا تكاد تخلو منها جل الأفلام، و السينما هي الأسلوب الوحيد للتعبير لتحرير القيود الفكرية لتعبّر عن وجودها، ففكرة الحياة الإنسانية "هي النفس التي هي الصورة و الجسم هو الهيولي، و باتحاد الصورة و الهيولي، اتحادا جوهريا، يكون الإنسان، فالإنسان ليس النفس فقط، و لا الجسم فقط...لذلك اعتبر ابن سينا النفس جوهرا قائما بذاته، أصبح اتحادها بالجسم اتحادا عرضيا و لو أن النفس، حسب قوله هي التي تعطي للجسم صورة الإنسان"[1]

د.ألبير نصري نادر، النفس البشرية عند ابن سينا، دار المشرق، بيروت، 1998، ص.16.

أما فكرة الموت، فهي تحرير الروح من الجسد، و بما أن الموت و الحياة حتمية بيولوجية للبشر، و الحيوان، و النّبات و راحت التفاسير المختلفة لتفسير الظاهرتين ميتافيزيقيا، جاءت السينما لتبدي بدورها هي الأخرى في

[1]- د.ألبير نصري نادر، النفس البشرية عند ابن سينا، دار المشرق، بيروت، 1998، ص.16.

تحليل ماهيتا الحياة و الموت، فكلتا الفكرتين أصبحتا متصارعتان تترجمان فكرة الخير والشر. تُمنح لهذه الأفكار روحا قائمة داخل الفيلم ومعنى لوجودها وسيرورتها برؤية جمالية تدوم بعد انقضاء الفيلم، تسري عبر فكرة النقد السينمائي الذي يبحث في كنه وعمق الأشياء، برؤية ملاحقة الزمن والغوص في تفاصيل الأشياء. ففكرة الموت تسيطر على أعمال المخرجين، من خلال أفلام شهيرة تبحث في وجود فكرة الخلود.و عن تطور التكنولوجيا الرقمية الراهنة استطاعت الصورة ولو عن طريق التخيّل الماورائي للحتميات، من رسم صورة لا نقول مقرّبة و لكن بعيدة عن الواقع لتثبت للإنسان المعاصر ماهية الحياة و الموت و مدى تأثير إرادة الحياة عند بعض البشر و إرادة الموت عند البعض الآخر.

تكمل أهمّية الموضوع في:

إلقاء نظرة تجريبية عن محاولة السينما في البحث عن ماهية الحياة و الموت.

التطرق إلى الإشكالات الفلسفية التي تتناولها السينما في فهم حتميتا الحياة و الموت

دور الرقمنة في نضج النظرة الفكرية السينمائية و محاولة تصويرها لملوراء الطبيعة

و الهدف من وراء هذا البحث هو محاولة التنقيب عن مدى ربط الفلسفة بتفسير الحياة و الموت في السينما، وذلك بغية إعطاء صورة ميتافيزيقية عن مفهوم الحتميتين.

أما دوافع اختيار الموضوع و هو ارتباطه بالفلسفة التي أصبحت السينما في وقتنا الحالي تستنبط أفكارها من تساؤلاتها ومذاهبها و مناهجها في الوصول إلى المعرفة.

ومن أجل الوصول إلى مبتغانا في إيجاد ما نصبو إليه تمثلت إشكاليتنا في مايلي:

هل يمكن أن نحدّد و لو بالتّقريب آليات تمكين إثبات معنى إرادة الحياة و ما بعدها في فلسفة الصورة السينمائية؟ هل التحولات الفكرية السينمائية المعاصرة تسعى إلى محايثة الصيرورة؟

و للإجابة عن هذه الإشكالية جاء تقسيم البحث كما يلي:

المطلب الأول: قضية الفكر السينمائي نحو مغزى الوجود

أولا: دواعي الفكر السينمائي

ثانيا: الفكر السينمائي

ثالثا: تأثير الفكر السينمائي

رابعا: جدلية الوجود في السينما

خامسا: معنى الوجود في السينما

المطلب الثاني: تحديد مفهوم السيمولاكر في تجسيد الميتافيزيقا من خلال الصورة السينمائية.

أوّلا: مفهوم السيمولاكر

ثانيا: فلسفة الموت كميتافيزيقا الإنسان في سينما الخيال العلمي

ثالثا: تساؤلات عن الموت في السينما.

رابعا: صورة موت الإنسان في السينما.

خامسا: أهمية الخيال العلمي في تجسيد الميتافيزيقا في السينما.

سادسا: تصميم صورة الميتافيزيقا في السينما.

المطلب الأوّل: قضية الفكر السينمائي نحو مغزى الوجود

يتطلب إنتاج فلسفة للسينما، صنع تصورات خاصة بهذا المجال، أي إبداع المفاهيم التي تجعل مقاربة هذا الفن ترقى من مستوى الانفعالات والأحاسيس و المشاعر التي يعبّر عنها مبدعو هذا الفن و إلى مستوى التصورات القادرة على بلورة رؤية هذا الحقل الفني رؤية جمالية و ليست هذه المرة الأولى التي ركز فيها دولوز على ضرورة إبداع المفاهيم، فهي وظيفة الفلسفة و لا أحد يستطيع القيام بها عوضا عنها، ما تتطلّبه هذه المفاهيم هي عملية بناء إذ هي مفاهيم لا تتوفّر السينما عليها، بل تتوفّر على أفلام أي آثار فنية، و هي آثار تحمل إلينا ممارسات ما، و تجارب فنية وجماعية، فيها ما هو خيالي و ما هو علمي و ما هو وثائقي، و ما هو صامت و ما هو هزلي و ما هو مدارس أو تيارات فنية متنوعة، فإنها لا تفعل أكثر من أن تقدّم لنا مادة للتّذوق أي تقدّم إلينا أحاسيس أو مؤثّرات أولية.

فحين يقف العمل الفني عند هذا الحد و يكتفي بالممارسة الفنية و التعبير عنها، فإن التأمل الفلسفي يبدأ من هناك لينظر في التجربة الفنية ليصعد بالتدرّج من المعطيات و من الأحاسيس إلى المفهوم، إنها وظيفة الفلسفة أن تضع المفاهيم و تبتدعها كي تتصوّر الكائن على نحو ماو لكي تعطي معنى للتجربة الإنسانية فخلق مفاهيم خاصة بالسينما هي مهمّة الفلسفة.

أوّلا: دواعي الفكر السينمائي

ما يترتّب عن مقتضى الفن السينمائي أنه تعبير ينتج علامات و التفكير الفلسفي هو الوحيد القادر على بلورة مفاهيم الممارسات و من بينها السينما، كما يمكن أن تستعين في هذا الشأن بمساهمات المبدعين التي كتبت خارج السينما أو حول السينما، لكن يستلزم ذلك رفض التّصوّرات الواردة من خارج هذا الفن، لأنها تتطلّب إبداع مفاهيم خاصة به.

يوجد مسعى للربط بين المفاهيم الوجودية والمفاهيم السينماتوغرافية، و هو مسعى يمكن اعتبار الشاشة سطحا أو فضاء، و الصورة هي الوجود، غير أن مسعى التّغافل ينتج ما نقول عنه التغافل عن شيء أساسي و هو الزمن، الزمن هو ميزة السينما الأساسية، ما يجعلها متفرّدة عن سائر الفنون الأخرى"[2]بدأت مسألة الموت و الحياة في السينما تتفاعل منذ أن شرع العالم في دخول الحرب العالمية الأولى، فأنجبت مناخا أفرز نظرية إن أثر السينما في الإنسان المعاصر أشد عمقا من أثر الفنون الأخرى، ذلك أن الحدث يقدم فيها على التجريد بالدرجة الأولى، لكنما في السينما فالوسيلة الأساسية للتعبير هي الصورة و الصوت، و التعبير بالصورة ينقل المشاهد إلى عالم الحياة نفسه، و بهذا تمثّل السينما أقوى المراحل في بناء العالم الآخر و أشدّها تأثيرا على النفس الإنسانية و بها أمكن القول بأن هناك حياة جديدة موازية للحياة البشرية الواقعية، يقضي فيها الإنسان المعاصر موقف المشاهد لا موقف المشارك في محاولة لاختراق الزمان و المكان و أبعادهما، و لا ريب أن ذلك لأه أبعد الأثر في النفس الإنسانية من حيث اعتناق ما يعرض علينا.

يعتبر المشاهد مشارك صامت ليس له دور فيما يعرض أمامه و ليس له وجهة نظر مباشرة و عليه أن يتقبّل كل ما يعرض عليه، و إذا لم يقبله تماما فإنه سيكون بالغ الأثر في إطواء النفس بما يدخل عليها من فكر و مفهوم وهو

[1]- بوعلي خميّس، جيل دولوز، صورة الفيلسوف، منشورات ضفاف، بيروت، 2014، ص314.

ما يهيء النفس النفس الإنسانية في تجاوز واقعها و مدى تأثير فلسفة السينما في تأثيرها على عرض حتميتا الحياة و الموت.

و هنا يمكن للمقولة: إن السينما حينما تجعلنا نرى عملية اختراق الإنسان للعالم، فإنّها تجعلنا أيضا نحس و نرى عملية اختراق العالم للإنسان. أن تثب صحّتها، و لما كانت السينما أداة نفسية بالدرجة الأولى عند جون ميتري، الذي ألّف كتاب علم جمال و فلسفة السينما، علمنا إلى أي مدى يكون اثر ما يعرض على الإنسان من جماليات الحياة قادر على بث روح قيمة الحياة التي يتمناه كل من أحب العيش. "و لما كانت السينما في أساسها منشاة إنسانية لها قوانينها و أحكامها، كانت هناك قوى أخرى خارجة عن فن السينما ألا و هي الحروب تسيطر عليها فكريا فاضطرّ الفنانون إلى محاولة تصوير تلك المرحلة بطريقة تقترب من الواقع و هو ما كان في واضحا في مشاهد فيلم مولد أمة فالطريقة التي ظهر بها الفيلم، واستخدام عائلات مزقتها الحرب خلال الحرب الأهلية الأمريكية مما أحدث نزعة إنسانية جديدة نادت بالتخلي عن الأفكار العنصرية التي تخلف من بعدها نهاية الإنسان. من خلال هذا المثال عن مولد أمة يمكن أن نعتبر أن الإنسان خاضع خضوعا تاما للسينما يسمع و لا يتكلّم و لا ينافس إلا بعد أن ينقضي الفيلم و السينما وسيلة فكرية تريد أن تقدّم نوعين من الحتميات: حب البقاء و كراهية الحياة و في محاولة إعطاء ما يريد الإنسان المعاصر أن يفهم ماهيته و ما يمكن عدم إيجاده في الطبيعة"[3].

ثانيا: الفكر السينمائي

أن نفكر هو أن نفكر عبر مسافة. و التفكير في السينما لا يكون انطلاقا من حركية هذا الفن الداخلية، النظر في تطوّره و في مختلف مدارسه. و إنما يكون عبر أخذ مسافة من هذا الفن و الإستناد إلى رؤية فلسفية، فالنظرية التي يهتم بها كتاب السينما ليست انخراطا في الجزئيات التقنية و في المعايير الفنية المطبقة، لكن ما ينصبّ الاهتمام عليه الآن هو تصورات السينما. هو أن نفكّر في هذا الفن بشروط نظرية بعينها و بمقتضيات منهجية و مفاهيمية. حتى تربط في الأخير بنظرية عامة في العالم و في الكائن. و من هنا تتشكل الأفكار التي تغمر النفس البشرية بتقبّل ماهية حتميتي الحياة و الموت حتى عن طريق آلية السيمولاكر فيتصور الإنسان أن الوجود يتمثل في معنيين الحياة و الموت و قد توصف هذه السينما أنها فلسفة الوجود، و لا ريب أن السينما تستغل المذاهب و المناهج الفلسفية لتبرير مقتضياتها و هدفها من ذلك هو محاولة تطوير الفكر الإنساني عن طريق طرح تساؤلات عن قضايا

[3]-أنور الجندي، مفاهيم العلوم الاجتماعية و النّفس و الأخلاق في ضوء الإسلام، دار الكتب، الجزائر، 1987، ص.250.

الوجود. "يقول جاستون راجو: و هو من كبار الباحثين في أثر السينما في المجتمعات المعاصرة: لقد أصبح الإنسان تحت رحمة مخترعاته بل عبدا لها، لتنظر لزي التغيير المدهش الذي طرأ على وجود الإنسان و ما صاحب ذلك من آثار في النفس و العقل."[4]

إن العملية التي يقوم من خلالها المخرج بتخيل رؤيته للمشهد السينمائي أو مجمل المشاهد السينمائية المكونة للفيلم، فإنه يقدم ذلك للمشاهد من وجهة نظر المخرج ومن خلال رؤيته الخاصة للنص المستوحى منه الفيلم، سواء كان نصا أدبيا سبق أن نشره في شكل رواية أو قصة، أو نصا كتب خصيصا للسينما، حيث تتحول رؤية المخرج لهذا النص إلى فكره الخاص الذي يقدمه للمشاهد، وهو فكر ينسب إلى المخرج بمعزل عن الفكرة الأساسية أو مجموعة الأفكار التي قدمها المبدع الأصلي للنص المكتوب.

"حتى حينما تلتقط المِشاهد الخام من قِبل مبتدئ، أو بالصدفة، يمكن أن تكون فاتنة بطبيعتها على نحوٍ يَختلف عن التحريك الخالص؛ لأنها قائمة على التصوير .بطبيعة الحال، فإن رسومات أي فنانِ تحريكٍ موهوب تُمارس سحرها الخاص، لكنها من نوع أكثر الرسومات أمانة يمكنها أن تعطيَنا معلومات عن مختلف .وكما قال بازان، فإن الموديل، لكنها لن ... تمتلك أبدًا قوة التصوير اللاعقلانية التي نؤمن بها بلا تحفُّظ بعد مرور عَقد على صدور مقال بازان — وبالاقتباس منه — فصَّل إدجار موران الدوافع النفسية العميقة التي ينجذب لها التصوير، وخصوصًا التصوير السينمائي .في كتاب السينما :أو الإنسان الخيالي عن الوسيط السينمائي بعد الحرب العالمية الثانية، ربط موران هذا الانجذاب بالأثر مثلما أثَّرت الظلال والانعكاسات دائما في البشر، بما الذي يَتضاعف العجيب السحري أن الصور، خلافًا للرسومات والمنحوتات، تأتي، على ما يبدو، مما وراء عالم الإنسان .وإذ تنبثق الصور المتحرِّكة من الكيمياء الضوئية، وعلم البصريات، والتقطيع الميكانيكي، فهي تنتمي من البداية إلى صِنف مختلف تمامًا عن الفنون البصرية .من أجل التغلب على هذا الاختلاف كرَّست نظرية الفيلم الكلاسيكية معظم جهدها .كيف استطاعت السينما أن تسموَ فوق عملية التسجيل الأوتوماتيكي؟ كيف أمكنها أن تصبح فنّا معبِّرًا عن الروح الإنسانية وعن الأفكار مُنظِّر حداثي وليس كلاسيكيا؛ لأنه يقبل قيمة التسجيل المجرَّد، ويستمتع بتعبيرية العالم غير الإنساني الذي تسجله العملية التصويرية، وغموضه أيضا."[5]

ثالثا: تأثير الفكر السينمائي

أحدثت توقّعات السينما تأثيرا على الإنسانية حيث أصبحت المتكهن البديل للإنسان لمعرفة مستقبله، حيث أعلنت "توقّعات لأحداث في الغرب، و قد وقعت بالفعل خلال القرن العشرين، مما يدلّ على نفاذ بصيرتها في

[4]- نفس المرجع،ص.252.
[5]- دادلي أندرو، ماهي السينما من منظور أندري بازان، هنداوي، المملكة المتّحدة، 2017،ص.55.

فهم الواقع الذي يعيشه العالم الغربي. بحيث رأت بأن العالم الغربي سيشهد ظهور حالة من العدمية(انعدام القيّم و تلاشي أي معنى للحياة البشرية) و تهاوي نظام العالم القديم و سيكون قرنا مشهودا بالحروب، كما سيكون قرن السّياسة على نطاق واسع، و سيختفي فيه الإعتقاد بالدين و الأخلاق، و من أهم المدارس الفلسفية التي انبثقت هي فكرة الوجودية التي أسسها مارتن هيدغر و من بعده جون بول سارتر، و هي فلسفة قامت على الموجود المادي البحت للإنسان"[6]

إن أثر السينما في الإنسان المعاصر أشد عمقا من أثر الفنون الأخرى، ذلك أن الحدث يقدم فيها على التجريد بالدرجة الأولى، لكنما في السينما فالوسيلة الأساسية للتعبير هي الصورة و الصوت، و التعبير بالصورة ينقل المشاهد إلى عالم الحياة نفسه، و بهذا تمثّل السينما أقوى المراحل في بناء العالم الآخر و أشدّها تأثيرا على النفس الإنسانية و بها أمكن القول بأن هناك حياة جديدة موازية للحياة البشرية الواقعية، يقضي فيها الإنسان المعاصر موقف المشاهد لا موقف المشارك في محاولة لاختراق الزمان و المكان و أبعادهما، و لا ريب أن ذلك لأه أبعد الأثر في النفس الإنسانية من حيث اعتناق ما يعرض علينا.

"ذلك أن السينما تحدّق بالبصر و المشاهد في مقعده حيث يهبط النشاط العقلي إلى أدنى درجاته لأنه لا يكلّف الإنسان إلا واحدة من الحواس. وقد جرت مناقشات عديدة في الصّحف الأمريكية حول التّقرير العلمي الذي وضعته لجنة كبار علماء النفس و الاجتماع و تعرّضت فيه الدراسة لتأثير أفلام العنف و الإجرام على المجتمع(وقد استغرق إعداد هذا التقرير ثلاثة اشهر و بلغت تكاليفه مليون دولار) فهاجم العلماء بشدّة هذا النوع من الأفلام، و أعلنوا أن انتشارها يهدّد سلامة النفس البشرية بل المجتمعات"[7].

رابعا: جدلية الوجود في السينما

"هذه هي السينما، الحاضر غير موجود فيها إطلاقاً، إلا في الأفلام السيئة". منطلقاً من المقتبس السابق لجان لوك غودار، يمهد دولوز لعمله على (الصورة ـ الزمن) متجاوزاً الصورة ـ الحركة، ومشرحاً البداهة التي تكون فيها الصورة السينمائية قائمة في الزمن الحاضر، والحاضر بالضرورة، "لكن ألسنا أمام البداهة الأشد زيفاً؟! فمن جهة لا يوجد زمن حاضر إلا ويهجس بماضٍ ومستقبل"، بيد أن الماضي لا يمكن اختزاله إلى حاضر قديم وحسب، كذلك لا

[6]- د.علي شناوة وادي، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، مؤسسة دار الصّادق الثقافية، 2011، ط1، ص.199.
[7]-نفس المرجع، أنور الجندي، ص.252.

يتعادل المستقبل مع حاضر سيأتي كما هو "فالتعاقب البسيط يؤثر في أزمنة الحاضر التي تمر، ولكن كل حاضر يتعايش مع ماضٍ ومستقبل"

خامسا: معنى الوجود في السينما

في فيلم عيش لـ: أكيرا كيروزاوا ينقسم الفيلم إلى قسمين رئيسيين.
في مقدّمة الفيلم يشرح الراوي أن بطل الرواية يعاني من سرطان معدي غير قابل للشفاء ، وأنه لم يبق سوى بضعة أشهر للعيش فيه. هذا هو كينجي واتانابي ، أرملة أرملة في نهاية حياته المهنية ، ورئيس قسم الشؤون العامة في منطقة في طوكيو. وتتمثل مهمتها في كتابة أو ختم النماذج ، دون أدنى استخدام لها ، ومنذ فترة طويلة تخلت عن أي مبادرة. أثناء زيارة الطبيب ، الذي يخفي الحقيقة ، فهو على الرغم من ذلك يدرك أنه مصاب بالسرطان ، لأنه في السابق كان مريضًا كان في غرفة الانتظار قد وصف أعراض السرطان. ونوع الخطاب الذي يحمله الأطباء للمرضى في هذا النوع من الحالات. يدرك أنه سيموت ، بالإضافة إلى حقيقة أنه يفاجئ ابنه وزوجته بشأن مدخراته ، ويجعله يدرك مدى قلة الحياة التي قادها وعدم جدواها عمله ، ويقرر الهرب مع بعض مدخراته دون إخطار أي شخص. يتخلى عن وظيفته ويبدأ الشرب في الحانات. هناك يجتمع مع الكاتب الذي يحاول أن يجعله يعرف ملذات الحياة الليلية. يلتقي معرض من الشخصيات الملونة ، لكنه يفشل في الترفيه عن نفسه.
الفرع الثاني: تأثير الوجود على السينما

المطلب الثاني: تحديد مفهوم السيمولاكر في تجسيد الميتافيزيقا من خلال الصورة السينمائية.

"حدّد دولوز مفهوم السيمولاكر، في علاقته بالأصل، حيث وضّح دلالة النسخة الجيّدة من النسخة المشوّهة، و حيث بدا السيمولاكر نسخة لا تعترف بالأصل أي أنها نسخة استيهامية، لا أصل لها و لا شبه. إنّه صورة بلا تشابه، أي أنّه يقوم على الإختلاف و ينطوي على اللاتشابه، خاصيّة السيمولاكر الأساسية هي اللاتحدّد و خرق المعقول و السّعي إلى المغايرة حتى يكون آخر"[8]. "يعلن دولوز أن ما هو أعمق إنما هو الجلد، أما جلد السينما فهو الشّريط الصّغير، على سطح هذا الجلد ينتج المعنى، إن الصورة السينمائية سليلة اختيار و تركيب، سليلة اختيار فنّي. أي أن الصّورة تختار من بين الصّور أكثر الصّور تعبيرا عن الموقف الفني، و الموقف الفني أو المشهد لا أصل له سوى روع الفنّان: أحاسيسه و فكره، إنه مشهد ممكن و افتراضي، تم تكوينه على نحو ما."[9]

أولا: مفهوم السيمولاكر

[8]- نفس المرجع خميّس بوعلي، 308
[9]- نفس المرجع 310

"هو فكر منحرف متمرد بلا مكان، فكر منزاح لا وجود فيه سوى الاختلاف، يوجد في بعض أركان العالم كصورة تافهة في مقابل الحقيقة الفعلية التي حاول ميشيل فوكو أن يحدّد المعاني التي يُستعمَل فيها مفهوم السيمولاكر فيردّها إلى عدة نقاط: وهو يعني أيضاً تمثيل شيء ما، من حيث إن هذا الشيء يفوّض أمره لآخر، يعني السيمولاكر أيضاً الكذب الذي يجعلنا نستعيض به عن علامة بأخرى، وأخيراً فإنه يدل على القدوم والظهور المتآني للذات والآخر. فالمعاني الثلاثة الأولى تجعل السيمولاكر صورة تافهة كاذبة مخادعة لا ترقى إلى مستوى الواقع الفعلي، ولا تمثّله.. إنها تظل دونما تعكسه، فهي إذاً، نسخة لا تعكس حقيقة ما تستنسخه، نسخة مضللة خداعة."[10]"وبمفارقات، وبعزوف عن أوهام الأعماق ووقوف عند السّطح(سطح الأشياء) و يتناسخون من إنسان إلى حيوان، إلى أوراق، مثل التي تحمل صور الأشخاص في السينما" التي تتميز عن غيرها من الواقع و ما هي إلا نسخ عن الواقع و هنا تظهر الفلسفة التي تميّز عالم المعاني عن عالم المحسوسات، تميّز النماذج عن النّسخ، فهي تقاوم كل تشبه بالنماذج خوفا من الخلط بينها، و حرصا على نقاء الأصول. أما النّسخ فإنه يتم فحصها لمعرفة مدى مطابقتها للنماذج، قصد الإحتفاظ بالنسخ الجيّدة القريبة من الأصل"[11]. حيث ثمّة نسخ تقوم على الشّبه و هناك السيمولاكر الذي يفترض اللاتشابه الذي يحتوي في جوهره على نوع من عدم الإعتراف.

"وإذا ما اكتفينا بالقول إن السيمولاكر نسخة عن نسخة، وإنه أيقونة متدهورة وتشابه ممحوّ، فإننا نظل بعيدين عن الصواب، ولن ندرك الاختلاف في الطبيعة بين السيمولاكر والأيقونة، وكونهما يشكلان نصفي قسمة واحدة. الأيقونة نسخة تتمتع بالتشابه، أما السيمولاكر فهو نسخة بلا تشابه. ولقد جعلتنا العقيدة المسيحية، التي طالما استلهمت الأفلاطونية، جعلتنا في ألفة مع هذا المفهوم. إن الإله خلق الإنسان على صورته وشبهه. لكن الإنسان، بفعل الخطيئة، فقد الشبه محتفظا بالصورة. إنه غدا سيمولاكر وفقد الوجود الأخلاقي ليقتحم الوجود الجمالي. فضيلة هاته المقارنة أنها تكشف عن الجانب الشيطاني في السيمولاكر. صحيح أنه يولد مفعول تشابه، بيد أنه مفعول المجموع، مفعول خارجي، تنتجه وسائل مخالفة أشد المخالفة لتلك التي تعمل في النموذج. يتشكل السيمولاكر على أرضية من التشتت وعلى الاختلاف. إنه ينطوي على لا تشابه. لذا فإننا نعجز عن تحديده

[10]-مها محمد الشريف، السيمولاكر فكر بلا أصل، الرياض، السبت12ديسمبر2015، العدد 17337.

[11]- نفس المرجع خميّس بوعلي، ص.55.

نسبة للنموذج الذي يفرض نفسه على النسخ، نموذج الهوية الذي تتولد عنه تشابهات النسخ. إذا كان للسيمولاكر نموذج، فهو نموذج آخر."[12]

ثانيا: فلسفة الموت كميتافيزيقا الإنسان في سينما الخيال العلمي

كان شكسبير يشبه الموت بالنوم الطويل، لكنه نوم خالٍ من الأحلام، فقال فى هاملت: "أن نموت أن ننام، ربما أن نحلم، بلى، هناك القضية، لأنه فى نوم الموت ذاك، أى أحلام قد تأتى، عندما نكون قد طرحنا عنا كل قيود هذه الحياة الفانية"[13]

"إن حضور الجانب الإنساني في الإنسان غائب، ففكرة الموت أضحت قارة في اللاوعي الإنساني بإلحاق الضّرر بالغير، فماذا ينفع حضور الوعي بعد ان يكون الإنسان قد مات مرارا في اليوم؟ لأن رغبة الإنسان في موت الغير أقل شأنا، و هو ضعف الإنسان الداخلي بذاته، و المحفّز إلى الفعل فالموت يمثّل مشروعا، لابدّ من تحقيقه أمام ضعف العقل: لأن الرجوع إلى العقل هو غالبا تتمّة لتكملة المشروع."[14] وقد عبّر زكريا إبراهيم عن ذلك العجز، بقولاً معبراً، فقال: إن الموت:" هو مرض ميتافيزيقي لا علاج له! إنها لعنة التناهي التي تحل بالإنسان منذ ولادته، وكأنما كتب عليه أن يموت لمجرد أنه قد ولد! آية ذلك أن الإنسان'' يموت''، لا لأنه'' يمرض'' أو'' يهرم'' أو'' يصاب بحادث''، بل لمجرد أنه'' يولد'' أو'' يعيش''! والموت حق على كل إنسان: فإن ضرورة الفناء لهي_ بمعنى ما من المعاني_ ماهية الحياة "[15].

ثالثا: تساؤلات عن الموت في السينما.

كان شكسبير يشبه الموت بالنوم الطويل، لكنه نوم خالٍ من الأحلام، فقال فى هاملت: "أن نموت أن ننام، ربما أن نحلم، بلى، هناك القضية، لأنه فى نوم الموت ذاك، أى أحلام قد تأتى، عندما نكون قد طرحنا عنا كل قيود هذه الحياة الفانية"[16]

---

[12] - Gilles DELOUZE, logique du sens, les éditions minuit,Paris, 1969, p347.

[13]- كلمات من مسرحية هاملت لويليام شيكسبير.

[14]-د.رايس زواوي، في فلسفة ميشال فوكو بين الإنسان و الحيوان خيط رفيع، دار صفحات، دبي، 2014، ص.25.

[15]- أشرف ناجح إبراهيم، الكنيسة الكاثوليكية في مصر، 24فيفري، 2014، CATHOLIC-EG.COM.

[16]- كلمات من مسرحية هاملت لويليام شيكسبير.

"إن حضور الجانب الإنساني في الإنسان غائب، ففكرة الموت أضحت قارة في اللاوعي الإنساني بإلحاق الضّرر بالغير، فماذا ينفع حضور الوعي بعد ان يكون الإنسان قد مات مرارا في اليوم؟ لأن رغبة الإنسان في موت الغير أقل شأنا، وهو ضعف الإنسان الداخلي بذاته، والمحفّز إلى الفعل فالموت يمثّل مشروعا، لابدّ من تحقيقه أمام ضعف العقل: لأن الرجوع إلى العقل هو غالبا تتمّة لتكملة المشروع."[17] وقد عبّر زكريا إبراهيم عن ذلك العجز، بقولاً معبراً، فقال: إن الموت:" هو مرض ميتافيزيقي لا علاج له! إنها لعنة التناهي التي تحل بالإنسان منذ ولادته، وكأنما كتب عليه أن يموت لمجرد أنه قد ولد! آية ذلك أن الإنسان'' يموت''، لا لأنه'' يمرض'' أو'' يهرم'' أو'' يصاب بحادث''، بل لمجرد أنه'' يولد'' أو'' يعيش''! والموت حق على كل إنسان: فإن ضرورة الفناء لهي_ بمعنى ما من المعاني_ ماهية الحياة "[18].

يعتبر المشاهد مشارك صامت ليس له دور فيما يعرض أمامه و ليس له وجهة نظر مباشرة و عليه أن يتقبّل كل ما يعرض عليه، و إذا لم يقبله تماما فإنه سيكون بالغ الأثر في إطواء النفس بما يدخل عليها من فكر و مفهوم وهو ما يهيء النفس الإنسانية في تجاوز واقعها و مدى تأثير فلسفة السينما في تأثيرها على عرض حتميتا الحياة و الموت.

رابعا: صورة موت الإنسان في السينما

إن السينما تهتم بموقفين لموت الإنسان، موقف المؤمن وموقف الملحد، أما المؤمن فيعتبر أن الموت حقيقة لا تزعج و لا تبعث على التشاؤم و لا تدعو إلى الخوف، فالمؤمن يؤمن بالحرص على الموت لتوهب له الحياة الأبدية.

وهناك موقف الملحد الذي يعتقد أن الموت هو نهاية الحياة ومن هنا فهو يخشى هذا الأمر الخطير الذي لم يستطع العلم الحديث أن يقضي عليه، لذلك يصاب بالهلع من أجل فقدانه للحياة. فالوجود بها ليس له هدف و أن نهايتها هي نهاية كل شيء و لذلك يكون الركض بها من أجل الإستمتاع بها.

إن فلسفة الموت في المفاهيم الوجودية و العدمية و غيرها من المذاهب تردّد السّؤال التالي: لماذا جئنا و إلى أين نذهب، و ما الحكمة من وجودنا، و هذا ما يتجلى في لوحة زيتية للفنان غوغان*: من نحن؟ من أين جئنا؟ إلى

[17]-د.رايس زواوي، في فلسفة ميشال فوكو بين الإنسان و الحيوان خيط رفيع، دار صفحات، دبي، 2014، ص.25.

[18]- أشرف ناجح إبراهيم، فلسفة الموت في فكر مارتن هيدجر، الكنيسة الكاثوليكية في مصر، 24فيفري، 2014، .CATHOLIC-EG.COM

أين نذهب؟كما يقول سارتر إن الحياة عبث، كما أنّه يشبّه الإنسان بشخص محكوم عليه بالإعدام يتهيّأ لساعة التنفيذ.

يعتبر فيلم الختم السابع لإنغمار برغمان تمن التساؤلات الميتافيزيقيا التي تمحور الفيلم حوله فتمثّلت تفاصيله في سعي رجل نحو إيجاد أجوبة حول الحياة والموت. كما يعتبر كذلك فيلم –ما بعد أحلامنا– 1998لمخرجه فانسان وارد بطولة روبن ويليامس، و هو فيلم يروي أحداث مأساوية لعائلة ل في حادث مرور تمثل في قتل طفليهما، بعد صراع كآبة انتحرت أمهما فدخلت الجحيم، فوجد كريس نيلسون زوجها نفسه، في الماوراء محاولا إنقاذها.

و تتردّد في هذا المجال كذلك كلمة انتحار، التي بدورها تفرز فكرة ماهي قيمة الحياة و ضرورتها، هناك سؤال خالد يتردّد على كل لسان و هو محاولة الإجابة عن حتمية الموت بعيدا عن الدين، فقد شغلت فكرة الموت الفلاسفة منذ القدم، فحقيق الموت قائمة في أعماق النفس البشرية دون حاجة إلى بحث أو استقصاء.

ومهما تحاول الفلسفات المادية و الوجودية في تفسير أمر الموت فهي سوف تذوب في حتمية الموت.

خامسا: أهمية الخيال العلمي في تجسيد الميتافيزيقا في السينما

"نجد في تاريخ السينما نوعين من الخدع العلمي، الخدع الميكانيكية و الخدع البصرية، و المقصود في الخدع الميكانيكية ما هو مأخوذ بشكل عام من المسرح، كالمطر و الرياح و الإنفجارات و غيرها، و الحشرات العملاقة و ما شابه ذلك، ويعود الفضل إلى ميليس في تجسيد كذلك الخدع البصرية و يتمثّل ذلك عن طريق آلة التّصوير و الطّباعة، و من مثال ذلك تلك المرأة التي تحمل رأس إنسان و تقدّمه للضيوف"[19]، في كتابه الصورة الحركة يعود جيل إلى برغسون، دارساً الذكرى والأحلام عنده، ومستنداً إلى فكر برغسون في تحليل الصورة البصرية الصوتية، التي حلت محل الصورة الحركية الحسية، ويؤكد أنه ليست الصورة/ الذكرى والتعرف اليقظ اللذين تحدث عنهما برغسون، ليسا هما " اللذان يعطياننا الرابط الصحيح للصورة البصرية الصوتية، بل هي بالأحرى اضطرابات الذاكرة وإخفاقات التعرف". ويُدرج برغسون الصور/ الذكرى والصور/ الحلم، والصور/ العالم تحت خانة الصورة الذهنية ويمايزها عن الصورة الافتراضية التي يسميها "ذكرى خالصة"، بيد أن دولوز يتجاوز برغسون هنا حينما يجمع الصورتين "الراهنة والافتراضية" عند برغسون بصورة واحدة، هي الصورة/ الكريستال، و"هي نقطة اللاتمييز بين

[19]- جبر سمير، بواكير أفلام الخيال العلمي و تطوّر تقنية الخدع السينمائية، مجلّة الخيال العلمي، ديسمبر2008، ص70، 71.

صورتين متمايزتين، الصورة الراهنة والصورة الافتراضية، أما ما نشاهده في الكريستال فهو الزمن بالذات، أو شيء من الزمن في حالته النقية، ولا ينتهي التمايز بين الصورتين من التشكل. ثمة أيضاً حالات كريستالية أخرى، حسب طرق تشكلها، وحسب الأشكال التي نراها فيها" لكن كيف تتشكل الصورة/ الكريستال؟ ولماذا كان الكريستالُ الزمنَ أو شيئا من حالته النقية؟ يجيب دولوز على ذلك بأن ما يشكل الصورة / الكريستال هو العملية الأساسية للزمن "فما دام الماضي لا يتشكل بعد الحاضر الذي كانه، بل يتشكل في الوقت ذاته، يجب على الزمن أن ينشطر في كل لحظة إلى حاضر وماض مختلفين في طبيعتهما، أو عليه أن يشطر الحاضر في اتجاهين متغايرين، ينطلق أحدهما باتجاه المستقبل، ويهبط الآخر باتجاه الماضي". ويعطي دولوز أكثر من مثال على الصورة / البلورة، والصورة، الكريستال في السينما، وأبرزها فيلم "المرآة" لتاركوفسكي، حيث يظهر التمثل المباشر للزمن من خلال تقديم الفيلم صورة ـ زمن مباشرة، مقارباً مفهوم البلورة والكريستال الذي يتحدث عنه دولوز هنا.

سادسا: تصميم صورة الميتافيزيقا في السينما

"يقترح أحيانا الفيلم دمج نادر لقضية الميتافيزيقا ، التي تتمثّل في الموت، سواء تقديمها عن طريق صور أو موسيقى... و في هذه الحالة يكون تجسيد الغاية أكثر منها تقبّلا للعقل من الكتاب"[20]

"يصور فيلم "المصفوفة" 1999، اكتشاف نيو للحياة خارج المصفوفة و الحرب المشتعلة بين البشر الذين تحرروا من الحُجَيْرات، والآلات التي خَلقت المصفوفة وتتحكم بها .لكن كيف ننظر إلى الحياة داخل المصفوفة :العالَم الافتراضي الذي قضى نيو داخله حياته كلها؟ كيف نفهم العلاقة بين العالَمين؟ هل عالَم منهما حقيقي، بينما الآخر مجرد قشرة فارغة أو وهم؟ هل نيو خارج المصفوفة أكثر اتصالًا بالواقع عما كان داخل المصفوفة) قبل أن يتناول حبة الدواء، وقبل أن يُتقن التنقل ذهابًا وإيابًا بين العالَمين(؟السينما والفلسفة عندما نطرح تلك الأسئلة الجوهرية حول طبيعة الواقع فنحن نطرح مسألة أساسية في الميتافيزيقا، ألا وهي مسألة علم الوجود) الأنطولوجيا .(وهو فرع من الميتافيزيقا يسعى وينشغل بالأسئلة التي تتناول» ؟ ما الحقيقي « و» ؟ ما الموجود « للإجابة عن أسئلة من قبيل أنواع الأشياء الموجودة وطبيعتها .سوف نعرض الدراسة الفلسفية لعلم الوجود عبر طرح مثال .هل العقل موجود؟ ربما يبدو وجوده أمرًا جليّا؛ لذا دعونا نطرح سؤالًا مختلفًا قليلًا .إذا وضعنا قائمةً تضم جميع الموجودات، ولم نذكر على الإطلاق العقل والحالات العقلية؛ مثل القصد والاعتقاد والأمل والحب والخوف والبهجة، هل ستصبح هذه القائمة غير مكتملة؟ قد تتضمن القائمة الدماغ وكل ما يدور داخله وكل ما يتفاعل معه، لكنها لن تتضمن فحسب أي ذِكر محدد للعقل .فلتفترض على سبيل المثال أنك رأيت شخصين يتجادلان

[20]- Denis SEBASTIEN, analyse d'une œuvre : tous les matins du monde, E.J Vrin, Paris, 2010, p.73.

في الشارع؛ قد تتضمن قائمتنا :الشخصين وما يُحدثانه من ضجيج، والأسباب المباشرة لهذا الضجيج؛ ألا وهي المسارات العصبية التي تُرسل تعليمات إلى الأحبال الصوتية ... إلخ .لكنها لن تذكر حقيقة أن الشخص الأول قد نسيَ موعدًا مع الشخص الثاني، والشخص الثاني يعتقد بأن هذا النسيان علامة واضحة على أن الشخص الأول لا يحبه، أو لا يحبه بالقدر الكافي .إذا كنت تعتقد أن هذا النوع من التفسيرات النفسية المنطقية يمكن مبدئيًا الاستعاضة عنه بكلام أكثر تحديدًا أو أكثر التزامًا بالمعايير العلمية — لا لأسباب عملية بل لأسباب توضيحية — فإنك ترفض فكرة العقل كموجود أولي من منظور علم الوجود .ربما تعتقد أن العالم يتكون من جزيئات في الزَّمكان، وأن كل ما يحدث في العالم يمكن تفسيره، مبدئيًا، من منظور ما يحدث لتلك الجزيئات .وفي هذه الحالة، قد تصبح شخصًا يعتنق وجهة نظر اختزالية عن العقل، أو ربما تكون شخصًا يعتنق وجهة نظر إقصائية حول العقل .تلك مصطلحات فلسفية متخصصة، سنعرضها فيما يلي عرضًا أبسط."[21]

"مما لا شك فيه أن القفزة النوعية التي أحدثتها السينما تتمثّل بشكل أساسي على كاميرا التصوير الحديثة،فالثورة الرقمية الهائلة عملت على جودة الصورة حيث أن الصورة السينمائية تعتمد على خصائص ضوئية فوتوغرافية تتيح لنا أن تسجّل تفاصيل الصّورة في لحظة واحدة لكلّ إطار"[22] ، ما يسمح بالعمل بكل حرية على الصورة بعد تكبيرها عشرات المرّات في في مرحلة مابعد الإنتاج، وبالتالي التحكم فيها و إضافة المؤثّرات البصرية بطريقة فائقة قد تعجز عين المحترف أحيانا التفرقة ما بين ما هو حقيقي في الصورة و ماهو مزيّف.

الخاتمة:

وللخروج من بين ثنايا سطور هذا البحث فإن النتائج التي توصّلنا إليها و هي:

الموت في أقسى صورة ممكنة في نظر الأحياء. ولكن ما أبعد ذلك السرّ عن الإنسان؟

إن الموت بالنسبة للإنسان ليس مجرد مشكلة إنما هو سرّ.

إن الإنسان، في كل مكان وكل زمان، يسعى لأن يجد تفسيراً لذلك السر أي الموت، ولكنه سرعان ما يتحقق من أن الموت هو ذلك الحدث المجهول الذي يضعنا وجهاً لوجه أمام الأخر الذي لا تفسير له سوى أنه لا يفسر.

إن الإنسان هو الكائن'' القلق''، فهو يسأل دائماً عن الحياة ومعناها، وعن وجوده من حيث معناه.

[21]- داميان كوكس و مايكل ليفين، ترجمة نيفين عبدالرؤوف، السينما و الفلسفة ماذا تقدّم إحداهما للأخرى، هنداوي، المملكة المتّحدة،2017، ص.86.

[22]- د. هشام جمال، التكنولوجيا الرقمية في التّصوير السينمائي الحديث، مطابع الأهرام التّجارية، 2006، ص.187.

إن الموت داخل منذ لحظة الميلاد، ولهذا وجود الإنسان وجود نحو الموت، فعلى حد تعبير هيدجر: "مع الموت يقف الوجود الإنساني أمام ذاته في إمكانيته"

الإنسان وحده الذي لديه الإمكانية أن يأخذ موقفاً أمام الموت، ولاسيما أنه هو الكائن الوحيد الذي يعرف أنه يموت. وهناك مواقف متعددة حيال حد الموت تتمثل في رفضه، أو الاستسلام له، أو البحث عن معنى أمامه.

إن الموت في نظر الناس شيء غير محدد، لابد أن يأتي من مكان و زمان مجهولين.

وإننا نمارس القول والفعل بالرغم من الموت. فالموت ليس شيئاً عارضاً بل هو نسيج الوجود الإنساني.