الجمهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالي والبحث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة مصطفى اسطمبولي
معسكر

Université Mustapha Stambouli
Mascara

كلية: العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم: الفلسفة
مخبر: الدراسات الفلسفية وقضايا الإنسان والمجتمع في الجزائر – جامعة بن خلدون – تيارت

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

تخصص: فلسفة التواصل

فرع: علوم اجتماعية

العنوان:

المقاربة الفلسفية في الصورة السينمائية: جيل دولوز وسلافوي جيجيك أنموذجين

دراسة مقارنة

تقديم الطالب: بوغاري مراد

يوم: الأربعاء 04 جوان 2025

لجنة المناقشة:

خليفي بشير	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر	رئيساً
حمادي هواري	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر	مشرفاً ومقرراً
مقدم مختارية	أستاذة محاضرة – أ –	جامعة معسكر	مشرفاً مساعداً
إبراهيم أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مناقشاً
يحياوي عبد القادر	أستاذ محاضر – أ –	جامعة وهران 1	مناقشاً
نابي بوعلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر	مناقشاً

السنة الجامعية: 2024-2025

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى أولئك الذين أمَّلوا فيَّ شيئاً ما وآمنوا بي حتى النهاية، أهدي لهم كافةً هذا العمل.

وعلى وجه التحديد، أخص هذا العمل وأهديه "إياهما": سيدة الحضور والغياب: زوجتي "فاطِمة". والمشاغبة الصغيرة، ابنتي المُغبرَّةُ اللّون "هيباتيا": روحي التي تطهّرت من كل ذنب وتجسدت في شكل أنثى!

مراد بوغاري

شكروعرفان

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات، وتدوم برحمته النعم، وتتحقق بعونه الأمنيات، فله الحمد حتى يرضى، وله الحمد إذا رضي، وله الحمد بعد الرضا. هو الله الذي أعانني على إنجاز هذا الأمر ووفقني فيه. لكن ﴿من لم يشكر الناس لم يشكر الله﴾. صدق رسول الله عليه ألف صلاة من الله وسلام. لذلك أرفع شكري إلى كل عائلتي الطيبة، وبخاصة السيدة الوالدة؛ والسيدة الأم، والوالد الكريم. إلى أسرتي المصغَّرة: زوجتي وابنتي الصغيرة. إلى كل إخوتي وأخواتي وأبنائهم الأعزاء.

ولا يفوتني هنا أن أتقدم بشكري الجزيل لأستاذي المؤطر "هواري حمادي" الذي ساعدني كثيراً وعاملني معاملة الأب لولده؛ والذي لن يفيه الكلام حقه لسعة صدره وصبره عليّ، وتوجيهاته العلمية القيِّمة التي أسهمت في استكمال وإنجاز هذا العمل. كذلك لا أنسى الأستاذة المساعدة في التأطير "مقدم مختارية" التي أخصها بكل الشكر والتقدير.

كما أعرب عن امتناني الشديد للأستاذة الأم "مليكة عقون" أدام الله عليها الصحة وأسبغ عليها من نعمائه كل جميل؛ إلى كل أساتذة قسم الفلسفة الذين عرِفناهم. إلى كل زملاء الدفعة دون استثناء.

هذا وأتوجه بخالص شكري وتقديري إلى كل الأصدقاء؛ وإلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على إنجاز وإتمام هذا العمل ولو بنصيحة.

مقدمة

من يستقري تاريخ الفكر الغربي بكل أطواره يتبدىَّ له جلياً ذلك التحول والانزياح المهول في التوجه المعرفي، والذي ألقى بظلاله على الفكر الإنساني ككل، لا سيما في فكره المعاصر، وبالتحديد "الفلسفة المعاصرة" التي حملت على عاتقها استدعاء المغيب والانفتاح على الهوامش، وكسر الطابوهات واكتشاف جغرافيا الفكر النائي. ومن بين ما عالجت من قضايا وبحثت فيها نجد "الصورة"، والتي تعد أهم إشكالات الفكر الما بعد حداثي، إذْ يرتبط هذا المفهوم بفعل التصور الذي ينتج نماذج جمالية وصوراً تُعبّر عن واقعٍ معتاد برؤية متجددة دوماً، أو بأعمال فنية تبدع عالماً وواقعاً آخر. ولعل أهم أداة أو وسيط يتبنى "الصورة" سبيلاً/هدفا في بناء رؤى إستتيقية نجد "السينما" التي قد تتعدى في كثيرٍ من أعمالها الواقع لتصبح واقعاً في ذاتها! فهي كوسيلة فنية تواصلية تنقل الإبداع والتأثير إلى المُشاهد المتلقي وتوصل له الأفكار والمشاعر بلمسة جمالية، كونها فن تجسيد الخيال والجمال، وتحويلهما إلى صور مرئية متحركة. وعليه وجبت من جهة مساءلة العمل السينمائي الذي يجمع الصورة بالصوت والحركة من حيث وظيفته ودوره في التحيين والتجديد، وهذه غاية الفلسفة المعاصرة. ومن جهة أخرى محاولة فهم العلاقة المطَّردة بين الصورة السينمائية والتواصل كفاعلية مشروطة للعيش معاً في توافق وسلام بهذا العالم!

في هذا الإطار، إذا اعتبرنا أن الجمال هو الفكرة أو "المعنى"، فإنَّ الفن يعتبر هو الآخر "الأداة" التي تخرج هذا الجمال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، من المجرد إلى المشخص. والمتفحص للفكر الفلسفي في شموليته، بإمكانه أنْ يستشف تلك العلاقة المضطربة بين الفن والفلسفة تاريخياً! فلطالما كان سؤال العلاقة بينهما سؤالاً ملتبساً يشوبه التضارب. والحال نفسه لا يختلف بالنسبة للسينما باعتبارها لوناً فنياً معاصراً يقدم نفسه بقوة في فلسفة ما بعد الحداثة أين يضطرها ويرغمها على تأمله والتفكير فيه. كون السينما دوناً

عن وسائل الاتصال الأخرى تفرض واقعاً تواصلياً لا يمكن تلافيه أو تجاهله سواء كانت لغتها التواصلية مضمرةً أو صارخة في أحايين أخرى.

على هذا النحو، تكون مسألة الانشغال بقضية العلاقة بين السينما والفلسفة بحثاً فتياً غير معهود فيما أُعتُقد لفترة أنه غير ممكن بسبب تباعد المجالين واختلافهما الظاهري (الفكر/التقنية) كما يبدو للوهلة الأولى، إلا أن ظهور التنظير السينمائي خاصة بأوروبا قد يكون على الأرجح أحد أهم الأسباب التي عجَّلت باهتمام الفلسفة بهذا المجال المستجد على الساحة التاريخية والفكرية، لتتشكَّل فيما بعد ملامح مبحث جديد في الفلسفة ينكبّ على بحث ممكنات العلاقة بين السينماتوغراف والتفكير الفلسفي، بين الفيلسوف والسينمائي، معلناً ميلاد شكل جديد من أشكال التوافق الإبداعي بين السينما والفلسفة، ومبحثاً فلسفيًا وليداً قد جهزه دولوز الذي أصبح معه التفلسف مقترنا بمجالات متعددة ومتنوعة من بينها السينما، بوضعه لنوع غير مسبوق من النظر الفني الذي يستدعي المقصي ويحتوي المطرود والمبعَد راداً الاعتبار لكل رؤيا شاردة أو مغيبة، منتهجا بذلك مسلكاً ما بعد حداثوي. إضافة إلى إسهام فلاسفة آخرين، سواءٌ ممن سبقوه أو جاؤوا من بعده ، وأبرزهم سلافوي جيجيك. إذ سنقارب في هذه الرسالة التصور الفلسفي لهذين الفيلسوفين حول السينماتوغراف، والذي يمثل – مبحث فلسفة السينما – شروع الفلسفة في البحث عن روحها المفتقدة في عصرنا الحالي في مجالات أخرى أهمها "السينما".

تندرج الدراسة الواردة في هذه الأطروحة ضمن إطار فلسفة الجمال وفلسفة اللغة من جهة، وكذا "الأكسيولوجيا" من جهة أخرى. إذْ تحاول النظر فلسفياً في الأدوات الفنية والمعرفية في السينما من مناحي تقنية كالكادرات، المونتاج، زوايا التصوير؛ وآليات لغوية، واستراتيجيات خطابية كالسرد، الحوارات، الحركة، الصوت والصورة، والإيماءات وكذلك لغة الجسد. ومحاولة استشفاف تأثيراتها القيمية والجمالية وعلاقتها بالفعل التواصلي؛ ناهيك عن بحث التصورات الفلسفية والإيديولوجية التي تشكل الوعي الفني السينمائي الذي قد يلعب دوراً هاماً

في تشكيل (تطوير أو تعطيل) تفكير ووعي المجتمع، مما يسهم في توجيه إدراك وفهم جمهور المشاهدين والتأثير على رؤيتهم للأمور وتفاعلهم مع الأحداث والعالم من حواليهم.

أما عن الدوافع الجوهرية لاختيار هذا الموضوع بالتحديد دون سواه، فقد يمكن حصرها أساساً فيما يلي:

دوافع ذاتية: نابعة من الهوس بالفن عموماً وبالسينما خصوصا؛ كما الميل الشخصي والرغبة الذاتية في تقصي المواضيع الفنية والجمالية. زيادةً على شغف الاهتمام بفلسفة الفن تحديداً كمبحث خصب وحيوي في واقعنا الفكري والحضاري المعاصر.

لماذا جيجيك بالذات؟! يروقني الرجل جداً كونه – حسب اعتقادي – يجسد المعنى الحقيقي للتعريف بماهية الفيلسوف الذي قدمه نيتشه في كتابه "هو ذا الإنسان" . إنه جيجيك المتمرد الرافض لكل الرؤى والقيم السائدة، المتفجر، الناقد المفكِّك، القوي المتحدي الساعي إلى الحقيقة، الخلاق الذي تشرب مشاغبة الفلسفة ومشاكستها التي تفضي إلى كل شيء مثمرٍ وسخيّ.

دوافع موضوعية: تتعلق بأهمية البحث في العلاقة بين السينما والفلسفة في البحث الأكاديمي، باعتبارها أحد الفنون الذي فرض نفسه بقوة في الساحة السياسية والثقافية عبر خلق منعطفات فكرية مؤخراً، إذْ استرعت انتباه الفلاسفة من برغسون وميرلوبونتي إلى باديو وجيجيك، مروراً بدولوز وبودريار وغيرهم الكثير، لتصبح حقلاً مهما لفهم الفلسفة المعاصرة.

إذ يمثل دولوز، محطة هامة في هذا السياق كونه كما أوردنا قبلاً صاحب الفضل في إرساء الفيلموسينما كمبحث فلسفي فعلي، وتعد أبحاثه في هذا الصدد لا غنى عنها في كل مقاربة إستيتيقية للسينما، ومؤلفاته فيها من أمهات الكتب التي ليس بمقدور أي مهتم أو باحث في الفن الفيلمي تلافيها أو تجاوزها.

وفي الأخير، اختيارنا للموضوع يتداخل فيه الذاتي مع الموضوعي، لأن الاهتمام بالسينما يتعلق في النهاية ببعد معرفي، كونها تنمي "ثقافة العين" وتعزز "هاجس المشاهدة" الذي يسهم في إذكاء الرغبة في التعلم.

تتطرق هذه الدراسة المقارنة إلى تحليل رؤيتين فلسفيتين لمفكرَين بعقليتين متمايزتين وخلفيات متغايرة ومتنوعة. وبناءً عليه الإشكالية المحورية للبحث: هل يمكن الحديث عن تقارب قي الطرح الفلسفي للسينما والتفكير السينمائي من منظور فلسفي بين جيل دولوز وسلافوي جيجك رغم اختلافهما في المرجعيات والرؤى؟ أو كيف يمكن للسينما أن تؤسس لفلسفة تواصلية تجمع بين مقاربتي دولوز وجيجيك لها بمنظور جديد يتيح لنا وعي ذواتنا وفهم الآخرين بشكل أعمق؟

ويمكن أن تتبع هذه الإشكالية الجوهرية جملة من الأسئلة الفرعية – تُعبّر في مجملها على فصول الأطروحة ومباحثها وحتى مطالبها – أهمها:

. هل تعطي السينما معاني فلسفية أم هي مجرد وسيط فني جماهيري ليس في مقدوره الارتقاء إلى مقام التفكر؟

. كيف في مقدور الصور المتحركة أن تبتدع مفاهيماً فلسفية تتجاوز التفاسير الإستيتقية حسب دولوز؟

. هل يكون التأمل والتفكير في السينما أم من خلالها؟

. كيف تسهم الأعمال السينمائية في تشكيل ساحات صراع أيديولوجي عبر سردها البصري وفق سلافوي جيجيك؟

. ما هي أوجه التشابه والاختلاف الأساسية بين مقاربتي دولوز وجيجيك للصورة السينمائية؟

.كيف يمكن قراءة المشهد السينمائي فلسفياً ومقاربة الفلسفة سينمائياً؟

. هل بالاستطاعة ربط الفعل التواصلي بالفعل السينمائي، وما مدى تأثير ذلك على فكر إنسان ما بعد الحداثة؟

أما عن الفرضيات التي تنبثق من هذه الإشكالات فإنها تدور حول ما يلي:

. هنالك قابلية للحديث عن **سينما الفلسفة** تعين على تعميق معاني الفيلم بتفعيل مفاهيم فلسفية تساعد في تفسيره. وعن **فلسفة السينما** أين تلهِم الأفلام الفلسفة تساؤلاتها الوجودية والأخلاقية.

. المقاربة الفلسفية السينمائية لدولوز وجيجيك هي بمثابة طرحٌ ثوري جديد للعلاقة بين الصورة والواقع. قد يختلفان في النهج النظري للسينما لكنهما ربما يلتقيان في تقديرها كوسيط تعبيري فعال على الوعي الثقافي والأنطولوجي بفعل خلق الرؤى وتوجيه الجماهير.

. جمالية الصورة السينمائية وأثر الفعل التواصلي – الظاهر والمضمر – فيها.

. الأثر الفلسفي للصورة السينمائية، أي وقوع السينما بين خلق المفاهيم وأدلجتها، ومدى فاعلية الخطاب السينمائي في حوار الشعوب، واعتبار السينما مجالاً خصباً للتثاقف الحضاري.

وللبحث في هذه الفرضيات واختبارها سنعتمد جملة من المناهج أهمها:

في الجانب النظري ارتأينا الاستعانة بكل من:

المنهج التاريخي: تتبع جذور السينما كوسيلة إعلام واتصال من جهة، ومن ناحية أخرى كفكر وفلسفة من خلال النظر في المنعطفات والتحولات الأساسية للأفكار السينمائية ومدى تأثيرها على الفلسفة المعاصرة. وكذلك مقاربة تأثيرات السياق التاريخي على أفكار دولوز وجيجك وتصوراتهما حول السينما بإجراء تتبع كرونولوجي لفلسفتيهما حول ذلك.

المنهج التحليلي: الذي يتم استخدامه في تحليل النصوص الفلسفية بمؤلفات كلا أنموذجي الأطروحة بغرض فهم رؤاهما السينمائية واستكشاف الأبعاد الفلسفية للصورة المتحركة، بالإضافة إلى التحليل الفني والمعرفي لمفاهيمهما الفلسفية التي تسعف على تفسير كيفية تعبير السينما عندهما على مفاهيم خاصة كالزمن، الوجود، الهوية، المقاومة والجمال.

بالإضافة إلى تفعيله في تحليل المشاهد السينمائية التي سنعمل على معاينتها من منظور فلسفي في آخر الدراسة لاستيعاب قدرة البناء السردي البصري على تصوير الأفكار الفلسفية وتقديمها في شكل مُنتَج سينمائي ضاج برسائل ومعاني تستحق القراءة.

المنهج التأويلي: والذي تم اعتماد بوصفه مقاربة تُعنى بفهم الدلالات العميقة والمعاني المضمَرة في النصوص الفلسفية والبصرية. فكل نص يتجدد مع كل قراءة! وقد تم توظيفه في قراءة الأفكار الفلسفية كما وردت في مؤلفات كل من جيل دولوز وسلافوي جيجيك، مع التركيز على كيفية تشكّل المفاهيم وتداخلها مع تصور كل منهما للصورة. كما استُخدم هذا المنهج في تحليل مضمون فيلم وسلسلة أنمي في الفصل التطبيقي الأخير، قصد استكشاف الأبعاد الرمزية والفكرية التي تُجسد تصورات كل أنموذج حول الصورة والمعنى، وإجراء إسقاطات للرؤى الفلسفية لكلا الفيلسوفين داخل العملين السينمائيين المحلَّلَين.

المنهج المقارن: نبحث من خلاله في عرى الوصل وكذا الاختلاف بين فكري الفيلسوفين في ذا المجال، ووضع أصابعنا على الفوارق والتلاقي بين مقاربتيهما، وذلك من خلال إجراء مقابلة بين تصوري دولوز وجيجيك الفلسفيين إزاء السينما.

كذلك يتم استخدامه في مقارنة الأعمال السينمائية في آخر فصل من الأطروحة لقراءة كيفية تقديم هذه المنتجات للفلسفة وإمكانية إبداعها للمفاهيم والقيم.

وبصدد الحديث عن المنهج، يجدر بنا الإشارة إلى أننا أضفنا دراسة تطبيقية بتوسل مجموعة من الأدوات الأخرى، **مثل:** المفاهيم النقدية الماركسية من أجل تحليل البنى الاجتماعية

المصورة في الأعمال السينمائية التي تكشف عن الصراعات الطبقية وتوزع القوة بين الكيانات المختلفة، وتسليط الضوء على التأثيرات الأيديولوجيا في القصص الفيلمية كسيناريو أو صناع الفيلم أنفسهم. هذا وتمكِّن المقاربة الماركسية لفن السينما من تنظير فلسفي فني فعال، كما يتيح تطبيق المنهج الماركسي في تحليل الأعمال السينمائية لفهم وتفسير دوافع الشخصيات استناداً إلى حالتهم الاجتماعية والاقتصادية، زيادةً على كشف صور الصراع الطبقي في العمل واستجلاء رموزه من المَشاهد بواسطة الحوارات، الصور المتحركة، الديكورات التي تجسد البيئات وغيرها.

كما استعنا بالآليات السيميائية والسيميولوجية، حيث استخدمنا مزيجا بين السيميولوجيا والسيمياء في مقاربة الصورة المتحركة. كوننا أمام مجال خصب بالدلالات والعلامات اللسانية وغير اللسانية يُلزمنا اعتماد منهج السيميائيات الذي ينظر للمادة الفيلمية كبنية علامات ترميزية داخل نظام لغوي مرئي يمكن قراءتها في سياق ثقافي مجتمعي اعتماداً على تحليل تلك العلامات السينمائية وتحديد معانيها؛ هذا ويمكن تحليل الرموز الواقعة في الأعمال السينمائية على التعرف على شيفراته والرسائل المخبوءة داخله. وبالتالي يمكننا هذا المنهج من قراءة المادة الفيلمية من زاوية فلسفية. في حين نأخذ بنهج السيميولوجيا بغرض فهم القيم النفسية والاجتماعية التي يعبر عنها العمل وتعكسها الصور السينمائية التي تستخدم العناصر الفنية كالإطارات والألوان، الإضاءة وزوايا التصوير وحركة الكاميرا. ناهيك عن دوره في المساعدة على قراءة الكيفية التي يستقبل بها المُشاهد المتلقي (الجمهور) العمل السينمائي وربط ذلك بتأثير خلفياته المختلفة على وعي وفهم الرسائل المتضمنة داخله.

هذا ويسمح توسل المناهج النقدية والتحليلية في هذا العمل بتفحص جاد للأفكار المتعلقة بفلسفة الصورة السينمائية عند كل من سلافوي جيجيك وجيل دولوز، والبحث في نقدها وإبراز تداعياتها على الفلسفة والفن، ولدى المهتمين بها.

بالنسبة للهيكلة العامة للدراسة (خطة البحث) فقد قدَّرنا أن المناسب هو تضمنها، مدخلاً وأربعة فصول:

فصل تمهيدي: بمثابة مدخل مفاهيمي، يتناول البحث في المفاهيم الأساسية للأطروحة التي يأتي على رأسها : الصورة، السينما، الفلسفة، الفن والتواصل وغيرها. بالإضافة لتتبع التطور التاريخي للسينما (كرونولوجيا السينما). أي التركيز على المحطات الأساسية والمنعطفات الكبرى التي تغيَّر عبرها السينماتوغراف وتحوَّل من وسيط ترفيهي إلى منصة ومجال تفكيري (السينما من الترفيه إلى التفكير).

فصل أول: خاص بجيل دولوز، ويتناول مقاربته الفلسفية للصورة السينمائية، من خلال بحث العلاقة بين محور رؤيته الفلسفية (إبداع المفهوم) والمجال الفني المحدَث الذي يقوم على (إبداع الصور) وتلاقيهما في مسألة الخلق والإبداعية، وذلك عبر ثلاثة مباحث: الأول يتعلق بالأساس الفلسفي عند دولوز؛ الثاني يرتبط بالصورة السينمائية عند دولوز (إبداع مفاهيم للصور)؛ الثالث: نبحث فيه الدلالات والأبعاد الفلسفية للسينما عند دولوز (تواصلية السينما عنده). كما نهدف في هذا الفصل استبيان تواصلية السينما عند الفيلسوف الفرنسي بالتنقيب في فلسفته الفنية عن حدود ذلك الفعل ومضامينه، كذلك باستشفاف سيميولوجيا التواصل ودلالاته القيمية في تنظيره للصورة المتحركة.

فصل ثاني: خاص بالفيلسوف سلافوي جيجيك؛ ويتكون من ثلاثة مباحث: الأول يتعلق بالأساس الفلسفي عند جيجيك؛ الثاني يرتبط بالصورة السينمائية عند جيجيك؛ الثالث: نبحث فيه الدلالات والأبعاد الفلسفية للسينما عند جيجيك (غير أنه يتناول قراءاته الفلسفية في السينما التي تتوجه إلى تحولات الصورة (من الذوق إلى الأيديولوجيا). وكذا تسليط الضوء على التواصل كفعل وقيمة ضمن فكره عن السينما.

فصل ثالث: يسعى إلى تحديد العلاقة بين طرحي الفيلسوفين للسينما من عدة مناحي طرحناها في ثلاثة مباحث: الأول: المنطلق والموضوع؛ الثاني: من ناحية المنهج؛ الثالث: من حيث الأبعاد والدلالات.

فصل رابع: بمثابة فصل تطبيقي استشرافي، يتضمن إدراج مناقشة ورؤية نقدية لطرح كلا أنموذجي البحث، بالإضافة إلى تحديد فرص الالتقاء بين حقلين يبدوان نظرياً متمايزان. وكذلك يقدم الفصل قراءات فلسفية في بعض الأعمال السينمائية، وذلك إثراءً لمقاربة السينما فلسفياً بهذه الدراسة، والبحث في تأثيرات وتداعيات الخلق المفاهيمي والأيديولوجي للصورة السينمائية على المتلقي بتكريس فعل التواصل أو تقويضه أو توجيهه، وذلك بإعمال التأمل والسيميوتيقا في معالجة هذه الأعمال مع الاعتماد طبعاً على عُدّة فلسفية مفاهيمية ونهج فني مضبوط.

أما فيما يخص الدراسات السابقة في ذا الموضوع نجد:

بالنسبة لدولوز فقد وضعنا أيدينا على بعضها، ولعل أهمها أطروحة دكتوراه: لخضر حموم (الفلسفة والفن لدى جيل دولوز).

أما عن سلافوي جيجيك وفلسفته بخصوص السينما فلم نتمكن من مصادفة أي دراسة سابقة تتصل ببحثنا.

في هذا الصدد لا ننسى التنويه إلى صعوبات البحث التي اعترضتنا، أين قد يشتكي الباحث في العادة من ندرة المصادر وشح المراجع، بَيد أنه في حالتنا الأمر معاكس تماماً! حيث يبدو أن توافرها وتنوعها خاصةً الرقمية منها قد شكل بدوره نوعاً غريباً من الصعوبات والعوائق التي أوقعنا تشعب المادة المعرفية وتشظيها في حيرة والتباس تنظيمي ومعرفي وحتى منهجي مما حال دون إلمامنا بكل محتوياتها، كذلك تولدت العوائق من مسألة غزارة

المعلومات التي أدت إلى عسرٍ في ترتيب الأفكار وكيفية تضمينها أو تحديد وجهتها في هذه الأطروحة نظراً لقيمتها مما دفعنا إلى وضعية الانتقاء والمفاضلة بين ذلك الزخم من الرؤى الذي وفرته المادة المعرفية المحصَّلة والاختيار بين مضامينه المتعددة.

هذا وتعتبر الدراسات السابقة حول النموذج الثاني من ذي الدراسة المقارنة (سلافوي جيجيك) فيما يتعلق بفلسفته في السينما تكاد تكون منعدمة مما تسبب في تشكيل تصور عُذَري وقراءة اجتهادية حول توجهه في هذا السياق.

نقطة أخرى مثيرة للانتباه وفي غاية الأهمية تتعلق بمسألة "القراءة التأويلية" لأفكار كلا النموذجين، والتي وإن كانت تعبّر – حسب اعتقادي – عن حالة صحية في التفكير، إلا أنها قد تشكل عائقاً في تضارب التصورات بيننا وبين القارئ لهذا البحث.

وفي الأخير، لا يخل أي بحث من صعوبات وعلى رأسها شساعة الموضوع وقلة الدراسات حول –جيجيك– وعامل الوقت، وهي ما تم تيسيرها بالبحث والعمل الذي جعلنا في النهاية نصل إلى دراسة خاصة للموضوع بعرض نموذجين، نتطلع من خلالها إلى الآفاق التالية:

. إسهامها في إثراء هذا النوع من الدراسات الفلسفية والجمالية؛ ورجاء اعتمادها كتعلَّة للاستزادة المعرفية والفهم الرصين والأعمق للمقاربات السينمائية، وخدمة البحث العلمي والأكاديمي.

. المساعدة على اجتراح إمكانات – كشعوب متخلفة – لمجابهة الخطر الأيديولوجي السينمائي خاصة الأمريكي، وفي نفس الوقت الاستفادة من الجانب الإيجابي منها.

. تأسيس جبهة ممانعة فيلوسينمائية (فيلموفلسفية) ضد الغزو الثقافي، لاسيما الأمركة السينماتوغرافية السالبة. وحتى السينما الغربية في العموم، والتي تختلف مواضيعها عن مواضيعنا الحياتية والثقافية.

. تذوق جمالية الصورة السينمائية واستثمار أثر الفعل التواصلي – الظاهر والمضمر – فيها.

. الدفع إلى التفكير في السينما وبالسينما، كونها تفرض نفسها كمحور اهتمام فلسفي، فهي مجال خصب بالدلالات اللغوية، وساحة تواصلية لنقاش الآخر ومحاولة تفهمه وتقبله، أو حتى "تعقله" كما يُعبّر جيجيك.

. تأمل اعتماد السينما في المناهج الدراسية كوسيلة تعليمية، تسهل الدرس المعرفي عامة والدرس الفلسفي خصوصاً.

الفصل التمهيدي

مدخل مفاهيمي وكرونولوجي

الفصل التمهيدي.

توطئة

المبحث الأول:

الطرح المفاهيمي

المبحث الثاني:

الطرح الكرونولوجي (السينما من الترفيه إلى التفكير)

خلاصة

توطئة:

هذا الفصل هو بمثابة مدخل إلى الأطروحة المقدَّمة، حيث يتناول طرحين، أحدهما مفاهيمي يعالج بعض المفاهيم الأساسية التي يُعَد فهمها والإمساك بناصيتها سبيلاً لفك مغاليق البحث ككل واستيعاب رسائله وضرورته. وطرح آخر تاريخي يرتبط بالسياق الكرونولوجي الذي صاحب السينما لاسيما في تحولاتها الكبرى ومنعطفاتها الحاسمة.

المبحث الأول: الطرح المفاهيمي.

توسم الفلسفة بكونها تفكيراً مفهومياً، أي ذات طابع ينبني أساسا على اجتراح المفاهيم وسبكها، والاشتغال عليها ومن خلالها؛ وباعتبار الفلسفة المعاصرة – خاصةً – رهانا على اللغة، فهات الأخيرة تسوق إلى المفهمة، أي تدفع إلى تحديد المفاهيم، بنائها وضبطها لأجل إنشاء تصورات ومعاني، ما يحيل إلى "التواصل" وعَدِّه رهاناً بدوره؛ كون تحديد المصطلحات في المعرفة وبالضبط في البحث العلمي وسيلة تسعف الإنسان التعبير عن معانيه وأفكاره المتنوعة، كيما يَبلُغ تصوراته ويُبلِّغها قصد إيصالها للآخر.

وفيما يتعلق بضبط المفاهيم المتعلقة بذي الدراسة، فإنه يمكِّن الباحث من ناحيةٍ تحديد المادة العلمية التي ينبغي لمها وتنظيمها، ومن ناحية أخرى يمكن للقارئ تشرُّب مبتغى الباحث واستيعاب مراميه من خلال المفاهيم المزمع إدراجها في أي بحث معرفي، سيما البحوث الفلسفية التي تبرز القيمة الإجرائية لها. كون العُدة الفلسفية تعتمد مجموع المفاهيم والمصطلحات الخاصة والواجب بلورتها. "فالمصطلح أداة من أدوات التفكير العلمي، ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والأدبي، ولغة مشتركة للتفاهم والتواصل بين عامة الناس، وبين طبقة أو فئة خاصة في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة".[1]

وفيما يلي سنقدم بعض المفاهيم الأساسية التي ارتأينا أنها تخدم المتن المضاميني لهذه الأطروحة، من خلال انتقاء ما يسعف منها القارئ على تسهيل فهم جوهر هذا البحث، وكذا منحه مفاتيح لمغالق هذه القراءة.

[1]. عبد الله أبو هيف، المصطلح السردي تعريباً وترجمة: في النقد الأدبي العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج28، ع1، سوريا، 2006م، ص30.

- **الفن:**

يعرَّف الفن **لغةً** على أنه: "واحد الفُنُون، وهي الأنواع؛ والفَنُّ: الحالُ، والفَنُّ: الضَّرْبُ من الشيء. والجمع أفنان وفُنونٌ، وهو الأُفْنُون. يقال: رَعَيْنا فُنُونَ النَّباتِ، وأَصَبْنا فُنُونَ الأموال".[1] أي أنواعها وصنوفها.

أما **اصطلاحاً**، فيُعَد الفن صنعة، وهو في مقابل العلم، وهو "تعبير خارجي عماً يحدث في النفس من بواعث وتأثرات بواسطة الخطوط أو الألوان، أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ. ويشمل الفنون المختلفة كالنحت والتصوير".[2]

و"الفن بالمعنى العام جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة، جمالاً كانت، أو خيراً، أو منفعةً. فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سُمي الفن بالفن الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سُمي الفن بفن الأخلاق، وإذا كانت تحقيق المنفعة سُميَ الفن بالصناعة. ومعنى ذلك أنَّ الفن مقابلٌ للعلم، لأنَّ العلم نظري، والفن عمليٌّ، ومضادٌ للطبيعة [...] أما الفن بالمعنى الخاص فيطلق على جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال، كالتصوير، والنحت، والنقش، والتزيين، والعمارة، والشعر والموسيقى، وغيرها".[3] كما يقترن الفن بالجانب الوجداني والباطني المرتبط بالعواطف، والحياة الجوانية.

وفي حقل الجماليات يدل الفن على: "كل إنتاج الجمال من خلال أعمال كائن واع. في صيغة الجمع، يدل هذا المصطلح على الوسائل التنفيذية بنحو خاص، وفي صيغة المفرد، يدل على السِّمات المشتركة بين الأعمال الفينة. بهذا المعنى، لا يزال الفن يتعارض مع

[1]. محمد بن منظور، لسان العرب، مج13، دار صادر، بيروت – لبنان، د.س، ص327.

[2]. إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة – مصر، 1983م، ص140.

[3]. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان ، 1982م، ص165.

العلم، والفنون مع العلوم، ولكن من زاوية أخرى: من حيث إنَّ الفنون تنتمي إلى الغائية الجمالية، والعلوم إلى الغائية المنطقية".[1]

إن التتبع التاريخي المعرفي لكلمة "فن" يحيلنا في أغلب الأحيان إلى تعدد المدلولات المرتبطة بمهمة الفن وغاياته إبان الحقب المتنوعة المزمع دراستها، بيد أنَّ هنالك شبه إجماع على معناها – فن – الاشتقاقي، إذ يحدَّد الفن بأنه "العمل الذي يتميز بالصنعة والمهارة. وهناك اتفاق أيضاً على تحديد الفن بأنه مجموع الطرق أو الوسائل التي تستعمل للوصول إلى نتيجة معينة حسب أصول معينة. وهناك تحديد آخر يقول بأن الفن هو إنتاج جمالي ينتجه الإنسان الواعي ويضيفه إلى الطبيعة".[2] هذه المغايرات والتشعبات الفكرية حول مدلول الفن تحيلنا دون أدنى شك إلى تعدد المقاربات المتباينة حول المعنى الاشتقاقي أو الوظيفي والإجرائي له، "ولذلك فالأسئلة عن الفن لا تقتصر على سؤال ((ما الفن؟))، بل تشمل أيضاً ((متى وأين يكون الفن؟))، وما هي الشروط التي جعلت من المصطلح يستحق أن ينشب القتال حوله. إذ يبدو أن الفن هو كلمةٌ محل نزاع، ولكن ينبغي الاعتراف بأنه ليس نزاعاً بالمعنى العسكري أو العنيف في العادة، بل يدور في المعارك الفكرية والثقافية التي تحدد الذوق، وقوانين القيمة، والتراتبات الاجتماعية".[3]

يمكن إدراج تعريف آخر ها هنا للفيلسوف الظاهراتي الفرنسي "موريس ميرلوبونتي"؛ تعريف ذو طابع صوفي يحاول من خلاله أن يحدد لب الجدوى، وكنه المغزى، وبُعد المعنى للفن،

---

[1]. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، مج1، ط2، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، 2001م، ص96.

[2]. معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، ط1، معهد الإنماء العربي، د.ب، 1986م، ص661.

[3]. طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ وميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، سبتمبر 2010م، ص541.

قائلا في ذلك: "إن الفن ليس تشييداً أو اصطناعاً، أو علاقة بارعة مع مكان، ومع عالم من الخارج. إنه حقيقة ‹‹الصرخة اللاملفوظة›› [...] وما أن يكون هناك فن حتى يوقظ في الرؤية العادية قوى نائمة، وسراً للوجود السابق".[1]

- **الصورة:**

لغةً: "قيل اشتقاق الصورة من صارهُ إلى كذا إذا أمالهُ، فالصورة مائلة إلى شبه وهيئة؛ وجمعها صُوَر وصِوَر وصُوْر. وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة. ومنه الحديث أنَّ الله خلق آدم على صورته أي على صفته. ومنه يقال صورة العقل كذا، أي هيئَتهُ. وصورة الأمر كذا أي صفتهُ. والتصاوير: التماثيل؛ الواحدة تصويرة. والتصوُّر: حضور صورة الشيء في الذهن. وقيل يطلق التصوُّر بالاشتراك على العلم بمعنى الإدراك. ويسميه بعضهم بالمعرفة. والمصوِّر اسم فاعل ومن حرفته التصوير. ومصوِّر الكائنات الله تعالى لأنه أوجد صُوَرها وكيفياتها كما أراد".[2]

وتطلق الصورة على "ما يرسمه المصور بالقلم أو آلة التصوير، أو على ارتسام خيال الشيء في المرآة، أو في الذهن، أو على ذكرى الشيء المحسوس الغائب عن الحس، تقول تصور الشيء: أي تخيله واستحضر صورته".[3]

اصطلاحاً: مفهوم الصورة يأخذ عدة دلالات، فعند أرسطو مثلاً هي (la forme) أي "ما قابل المادة، وقد عنى أرسطو بهذا التقابل وبنى عليه فلسفته كلها وطبقه في الطبيعة، وعلم النفس، والمنطق. فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي أعطاه المثال إياه، ومادته هي ما

[1]. موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، تر: حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الإسكندرية – مصر، د.س، ص70.

[2]. بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان، 1987م، ص524.

[3]. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، 1982م، ص742.

صُنع منه من مرمرٍ أو برونز، والإله عنده صورة بحتة. والنفس صورة الجسم. ومادة الحكم لفظه أو معناه، وصورته هي العلاقة بين الموضوع والمحمول".[1]

وفي نظرية المعرفة فرق كانط بين الصورة والمادة، إذ "أطلق لفظ المادة على ما في المعرفة من عناصر مستمدة من الإحساس والتجربة. وأطلق لفظ الصورة على ما في المعرفة من عناصر مستمدة من قوانين العقل، ذلك لأن قوانين العقل عنده ترتب معطيات الحس، وتفرغها في قوالب تُعِين على إدراكها وفهمها. فالزمان صورة الحس الداخلي، والمكان صورة الحس الخارجي، والزمان والمكان صورتان قبليتان تنظمان المدركات الحسية، وكذلك مقولات العقل ومعانيه الكلية فهي صور محيطة بالتصورات الجزئية".[2]

وتكتسي الصورة أهمية بالغة في الفلسفة المعاصرة، سيما بعد التطور الذي شهدته أيامنا، خاصة مع ظهور الصورة المتحركة إذ "أصبح التصوير مرادفاً لأنظمة إنتاج المعرفة. فالصورة هي سلعة وموقع للإبداع في الوقت نفسه، يمكن استهلاكها والعمل عليها في دورة واحدة كمادة خام ونتاج قابل للاستهلاك".[3]

- **الفلسفة:**

لغةً: لفظ فلسفة (philosophie) يوناني الأصل، يتركب من شقين، فيلو: وتعني المحبة. وصوفيا: وتعني الحكمة. بمعنى الفلسفة هي "محبة الحكمة". ويشير المؤرخون إلى أنَّ أول من سماها بذلك كان فيثاغورس. "ويرجعه البعض الآخر إلى سقراط الذي رغبة منه في

[1]. إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، مرجع سابق، ص107.

[2]. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، مرجع سابق، ص743.

[3]. طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ وميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، مرجع سابق، ص443.

تمييز نفسه عن السفسطائيين الذين يدَّعون الحكمة، وصف نفسه بالفيلسوف، أي محب للحكمة. وآخرون يرونه يرجع إلى أفلاطون باحثاً عن صفة تليق بسولون وسقراط فوجدها في "محبي الحكمة" أو الفلاسفة".[1]

وبالمناسبة، القول بأن الفلسفة محبة الحكمة هو ليس تعريفاً بالمعنى الحقيقي، إنما هو تعبير عن ترجمة من الإغريقية ليس أكثر!

أماَّ **اصطلاحاً**، فقد يبدو تحديد مفهوم الفلسفة لدى مريديها ودارسيها أمرا غير ذي صعوبةٍ البتة، بل قد يتعدى ذلك إلى اعتبار الأمر بالغ اليسر! وذلك بحكم تعود الممارسة الفلسفية فيبدو ذاك من الأبجديات. إلاَّ أنَّ تدبُّر الأمر يستدعي الوقوف عند هذا التحديد مطولاً! ليتبدىَّ جلياً الاختلاف الصارخ المحتدم حول مصطلح "فلسفة" وتتعدد الرؤى فيه والمذاهب! في حين أنك غالباً، تكاد تجد في الدراسات الإنسانية والطبيعية اتفاقاً حول معاني المصطلحات الأخرى! "ولهذا فلو سألَنا قارئ: ما معنى الفلسفة؟ فسوف نبادر على الفور بأن نطرح عليه تساؤلا أوليا :عند من؟ فتحديد (الاتجاه) أو (الفيلسوف) يجعل الإجابة ميسورة، أما إذا اقتصر على عموم المصطلح فإن الكاتب أو المجيب سيضطر إلى أن يسطر صفحات طويلة لشرح وجهات النظر المختلفة، أو أن يقف عند حد المعنى اللغوي للكلمة".[2] وبالتالي فإنه يستعصي الإجماع حول معناها، ولعل مرد الاختلاف الملحوظ في مختلف الأطوار الزمنية في تحديد وصياغة تعريف نهائي للفلسفة، إنما يرجع أساساً إلى تعدد الفلسفات وتنوع المدارس الفلسفية من ناحية، وإلى طبيعة موضوعاتها المتباينة من جهة أخرى.

---

[1]. رجب بودبوس، تبسيط الفلسفة، ط1، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، 2004م، ص15.

[2]. سعيد إسماعيل علي، فلسفات تربوية معاصرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جوان 1995م، ص10.

إلاَّ أنَّ "ثمة تعريف أكثر تفصيلا، وإن ظل على نحو لا ريب فيه شاملا، يقر أن الفلسفة تفكير نقدي عقلاني، من نوع منظومي بدرجة أو أخرى حول: طبيعة العالم العامة (الميتافيزيقا أو نظرية الوجود)، تبرير المعتقد (الإبستومولوجيا أو نظرية المعرفة)، وعيش الحياة (علم الأخلاق أو نظرية القيم)".[1]

كذلك "توصف الفلسفة أحياناً بأنها "التفكير في التفكير"، أي التفكير في طبيعة التفكير والتأمل والتدبر، كما تُعرف الفلسفة بأنها محاولة الإجابة عن الأسئلة الأساسية التي يطرحها الوجود والكون".[2] إذ تحوز الفلسفة خصائصَ تفرقها عن غيرها من المعارف، كالشمولية، والوحدة، والتعمق في التعليل والتحليل، والخوض في المفارق والمعضل، وكذا التفتيش عن الأسباب القصوى والمبادئ الأولى، "لذلك عرفَّها أرسطو بقوله: إنها العلم بالأسباب القصوى، أو علم الوجود بما هو موجود. وعرَّفها ابن سينا بقوله: إنها الوقوف على حقائق الأشياء كلها على قدر ما يُمْكن الإنسان أنْ يقف عليه. أما في العصور الحديثة فإنَّ لفظ الفلسفة يُطلق على "دراسة المبادئ الأولى التي تفسر المعرفة تفسيراً عقلياً كفلسفة العلوم، وفلسفة الأخلاق، وفلسفة التاريخ وفلسفة الحقوق الخ".[3] وفي هذا ارتأى الفارابي في الفلسفة ما ارتآه أرسطو فيها بشملها لكل ما في الوجود بحثا ومعرفةً، قائلاً: "لا يوجد شيء من موجودات العالم إلا وللفلسفة فيه مدخل وعليه غرض ومنه علم بمقدار الطاقة الإنسية".[4] فبغض النظر عن النزعة الوضعية التي تكالبت على الفلسفة في محاولة ساذجة لتقزيم دورها أو ركنها جانبا لإتاحة المجال للعلم لتولي زمام سَوق الركب الحضاري والتاريخي دونها! وما تلاها فيما بعد من دعوات إلى إعلان مواتها وثواء أثرها وخفوت شعلتها، إلا أن ذلك لم يمنع من وقوفها

[1]. تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، تر: نجيب الحصادي، المكتب الوطني للبحث والتطوير، الجماهيرية الليبية، د.س، ص667.

[2]. مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمَّان – الأردن، 2009م، ص468.

[3]. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، مرجع سابق، ص160.

[4]. فاروق عبد المعطي، نصوص ومصطلحات فلسفية، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1993م، ص482.

صامدة، بل متجددة كل آنِ أزمةٍ تحاول أن تردمها أو تنحّيها، ذلك أنها موغلة في كل مناحي العالم، متسربة في مسامات الحياة ومتغلغلة في كل الكون، لذلك يستحيل إبعادها أو تهميشها حتى، لأن التسليم بذلك كان وسيكون نوعاً من الخبل والبلادة الفكرية!

أما الفيلسوف "الهضبة" نيتشه، فإنه يعطيها تعريفاً شاعرياً خاصاً: "إنَّ الفلسفة كما كنتُ دوماً أفهمها وأعيشها، هي الحياة طوعاً في الجليد وفوق الجبال الشاهقة، البحث عن كل ما هو غريب وإشكالي في الوجود".[1] دافعا بك للغوص إلى أعماقها لسبر جوهرها وتسلق أعاليها لاستشفاف مهماتها وغاياتها المرتسمة في البحث عن الحكمة وتصيد الحقيقة المتفلتة، والجلَد الذي ستورثك إياه طريقها الضنكة الوعرة.

تعد الفلسفة فناً للتساؤل! إنها نحتٌ له؛ رسمهُ، وتصوير احترافي؛ إظهار لجمالية في الصياغة والبناء. فما أحوج الإنسان إلى أن يتعلم كيف يطرح الأسئلة قبل الخوض في الإجابات. وعلى السؤال إلزاماً أن تتخلله غرابة، أن تغلفه حيرة ودهشة، أن يحمل قلقاً وتوجساً، وإلا فلن يكون سؤالاً ذو طابعٍ فلسفي. وبهذا المعنى، فليست الإجابة بالمُهمة إنما التفكير فيها هو الأهم. فما إن يبدأ المرء في التفكير يفعَّل التفلسف، وبالتالي قد حققت الفلسفة مرامها ومسعاها باعتبارها شاحذاُ للتصور ودافعاً للتأمل.

ناهيك على أن يحمل التفلسف المرء على التساؤل، فإنه يدفعه بذلك إلى النقد. فمِن بين سماتها الجوهرية أنها نزاَّعة إلى النقد، ساعية دوماً إلى مناقشة الأفكار وإخضاعها للفحص والمعاينة الشاملة. ذلك ما يسمها بالروح النقدية؛ روحٌ مبدعة تنطلق من التساؤل كفن وكجمالية، لتشكل تفكيراً نقدياً لا يتطلب بالضرورة معرفة، بل يشكك في المعرفة! كما أنها ليست كذلك آراءً إنما هي نقدٌ لتلك الآراء! فهي "تزعزع اعتقادات الإنسان الراسخة، وتحرر تفكيره من سلطان التقليد والنقل، فلا يعود ينظر إلى الأفكار التقليدية على أنها نهائية

[1]. فريدريك نيتشه، هذا هو الإنسان، تر: علي مصباح، منشورات الجمل، كولونيا – ألمانيا، 2003م، ص09.

ومطلقة تسمو على النقاش وترتفع على الجدل، بل على أنها لم ولن تبلغ درجة اليقين النهائية، ولذلك تستهدف دائماً المراجعة والتعديل".[1]

وفي النهاية، بغضّ النظر عن اختلاف وجهات النظر حول مفهوم الفلسفة وقيمتها، وتشذُّر المناحي وتذرّي المقاربات حولها، إلا أن أرجحها تصوراً واتفاقاً هو أن "الفلسفة فعالية فكرية خالصة تحاول فهم العالم بما هو كل، وإن ما تتصف الفلسفة به من شمولية وتجريد يجعلها ذات طابع إنساني يتخطى حدود القوميات والأوطان، ويجعلها من أهم وسائل التفاهم والتعاون والتآخي الفكري بين أبناء البشر على كوكبنا الصغير هذا".[2]

وعليه فإن "الفلسفة في أحد معانيها، رؤى نظرية يحاول أصحابها عن طريقها رسم خطوط عريضة لمستقبل أفضل للبشرية".[3]

- **اللُّغـة:**

منذ ما مضى من زمن، سعى المفكرون على اختلاف نِحلهم ومللهم إلى وصف اللغة ومنحها تعاريف مختلفة ومتعددة، كما بحثوا في أصل طبيعتها وطابعها (موجدها)، وتتبع مختلف مراحل تطورها؛ والملاحظ أن الآراء قد تضاربت إثر ذلك، فتشظت التصورات حولها واختلفت بشأنها المفاهيم. ويمكن تعريفها:

لغةً: يعرف الجرجاني اللغة على أنها "ما يُعبِّر بها كل قوم عن أغراضهم".[1] "أو تطلق على الكلام المصطلح عليه، أو على معرفة أفراد الكلمة وأوضاعها".[2]

---

[1]. معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت – لبنان، 1986م، ص661.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]. سعيد إسماعيل علي، فلسفات تربوية معاصرة، مرجع سابق، ص230.

أما فيما يخص تداخل ملفوظة "لغة" مع ألفاظ أخرى، نجد أن "اللغة مرادفة للسان، وهي ظاهرة اجتماعية تختلف باختلاف الشعوب والعصور، وكذلك اللسان المؤلف من ألفاظ وقواعد ثابتة ثبوتاً نسبياً، فهو وضع اجتماعي دائم مفروض على كل شعب بمعزل عن إرادة أفراده".[3] أما الكلام، فهو نوع من اللغة ولا يمثِّل كلها. واللسان يختص بمجتمع محدد. في حين اللغة يشترك فيها كل البشر. أي أن اللغة ملكة بشرية، واللسان توافق اجتماعي، والكلام ابتكار فرداني مصحوب بوعي واختيار.

وفي سياق آخر "قيل اشتقاق اللغة من لَغِيَ بالشيء أي لهج به. وأصلها لُغْيٌ أو لُغْوٌ؛ ولا يبعد أن تكون مأخوذة من لوغوس باليونانية ومعناها كلمة. وبالنسبة إلى اللغة لُغَويٌ بضم اللام ولا نقُل لَغَويٌ بفتحها".[4]

اصطلاحاً: تعد اللغة نسقا من العلامات الذي يمكن اعتماده وسيلة للتواصل، فهي "نظام إشاري لأية طبيعة فيزيائية، يحقق الوظائف المعرفية والتواصلية في عملية النشاط الإنساني، واللغة يمكن أن تكون طبيعية واصطناعية معاً، فاللغة الطبيعية هي لغة الحياة اليومية، والتي تفيد كشكل للتعبير عن الفكر وكوسيلة للتواصل بين الناس. واللغة الاصطناعية هي

---

[1]. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 2003م، ص192.

[2]. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، مرجع سابق، ص286.

[3]. المرجع نفسه، ص287.

[4]. بطرس البستاني، محيط المحيط، مرجع سابق، ص820.

لغة خلقها الناس لبعض الحاجات الخاصة (لغة الرموز الرياضية، لغة النظريات الفيزيائية والأنظمة المختلفة للإرشادات الخ...)".[1]

أما العلاَّمة بن خلدون فيقول فيها: "اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لسانيّ ناشئ عن القصد بإفادة الكلام، فلا بد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها، وهو اللسان، وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم".[2]

في حين يعتبر دوسوسير اللغة ظاهرة اجتماعية، تستعمل للتواصل بين الناس وإحقاق التفاهم والتوافق بينهم.

ولا يخفى على الدارسين أن الاهتمام باللغة ليس أمراً حدثاً، بل يمكن التماسه منذ الفلسفات الأولى، إذ لا تكاد تخلو حقبة تاريخية من فتحٍ لموضوع اللغة، أو نزعات وتوجهات فكرية من وضع يدٍ على إفرازاتها أو حتى ما يتعلق ببنيتها، مثل السفسطائيين، أفلاطون وأرسطو وغيرهم. وعلَّ أكثر ما يبرز مدى أهمية اللغة في المجال الفلسفي ويتوج تناولها الجم، هو إفراد مبحث كامل خاص بها في الفلسفة المعاصرة والذي يعرف بـ"فلسفة اللغة"، والتي لا تهتم بدراسة اللغة من ناح الصرف والنحو أو الأصوات، فهذا من اختصاص "علم اللغة"؛ إنما تُعنى بتناول الإشكالات اللغوية التي تتضمن مناحٍ عدة تتعلق أساسا بالبحث في صلات اللغة بالمعنى والفكر موصولين بالرموز والعلامات والإشارات من جهة، ووصل كل هذا بالعقل الذي يعد مكمن تصنيعها وتفريخها من جهة أخرى؛ جدلية اللغة والفكر في إنجاز التصورات والمعاني؛ علاقتها بالأشياء والواقع؛ ربطها بالصوت والجر إلى إمكانية لغة حيوانية! كلها إشكالات ومفارقات تعالجها فلسفة اللغة وتحاول مقاربتها في قراءات معمقة.

---

[1]. مارك روزنتال وبوريس يودين وآخرون، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، د.س، ص410.

[2]. عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1993م، ص295.

مضمون فلسفة اللغة تَشكَّل ضمن سياقات فلسفية متعددة سيما المعاصرة منها (التحليلية)، وتحددت ملامح هذا المبحث من خلال تطورات عدة ارتبطت بفلسفات مختلفة وفلاسفة عتيدين كنيتشه وغيره؛ ويعد كروتشه أول من أطلق تسمية "فلسفة اللغة"، والذي يجب التنويه إلى أنه يربطها بالشق الجمالي بل يغدق فيه، مرتئياً أن "مفهوم اللغة يلعب دورا توجيهيا في عملية البحث الجمالي، وأن نظريته في اللغة تقوم على الجانب الفكري والإبداعي [...] وأن ما هو مهم في اللغة ليس علاقتها بالفكر وإنما ما له علاقة بالعاطفة والشعور الذي ينعكس في الصور والأشكال".[1]

وتعقيبا لما ذُكر بخصوص حصر القول باهتمام فلسفي معاصر للغة، فإن فيه ما يآخذ وإن كنا لا ننكر أن المنعطف اللغوي يشكل السمة الأساسية للفلسفة المعاصرة. إلا أن كثير من الأطاريح اللغوية وكذلك بحوث في اللسانيات "بينت أهمية بعض المسائل التي سبق للفلاسفة أن طرحوها، وخاصة مشكلة الاصطلاح في اللغة وعلاقة اللغة بالفكر، إلى ما هناك من مسائل سبق أن طرحها العديد من الفلاسفة وخاصة أرسطو الذي تناولها بالدراسة في كتب **النفس والعبارة والخطابة والسياسات والأخلاق إلى نيقوماخوس**، وهي مسائل لها امتدادات في تاريخ الفلسفة، سواء عند الفارابي وابن رشد في الفلسفة الإسلامية، أم عند ديكارت ولوك في الفلسفة الغربية الحديثة، أم عند تشومسكي في الألسنية التحويلية".[2]

وعليه يمكن أن نخلص إلى أن ارتباط اللغة وتشابكها مع علوم مختلفة يصعب على المختصين الوقوف على تعريف موحد يتفق حوله الجميع، كما يعتبر مفهوم اللغة من ضمن المفاهيم الأساس ذات القيمة القصوى التي انشغلت بها فلسفة ما بعد الحداثة واللسانيات،

[1]. الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة: نقد "المنعطف اللغوي" في الفلسفة المعاصرة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، أكتوبر 2005م، ص196.

[2]. المرجع نفسه، ص7.

وبعض العلوم الإنسانية؛ ومن ناحية القيمة والتثمين يرى الدكتور "عادل حدجامي"* أنه "منذ نهاية القرن التاسع عشر تحدد الفكر المعاصر باعتباره رهانا على اللغة" وأضاف أن الفلسفة المعاصرة طرحت بقوة سؤال اللغة، فلم تعد مجرد وعاء ناقل بل أمست هي ذاتها محلا لإنتاج الحقيقة. و"صار الشكل رهانا مضمونيا"، كونها وسيلة للتواصل وأداة لإنتاج المعرفة.

- **التواصـــل:**

لغةً: التواصل لغةً من الفعل الثلاثي "وصل"، وهو "ضد الهجران، والوصل خلاف الفصل؛ وصل الشيء يصله وصلاً وصِلةً وصُلةً ... واتصل الشيء بالشيء: لم ينقطع؛ ووصل الشيء إلى الشيء وصولاً وتوصَّل إليه: انتهى إليه وبلَغه؛ ووصَّله إليه وأوصَله: أنهاه إليه وأبْلَغه إياه. وفي التنزيل العزيز: "وَلَقَدْ وَصَّلْنَا لَهُمُ الْقَوْلَ". **(سورة القصص، الآية 51)**، أي وصلنا ذكر الأنبياء وأقاصيص من مضى بعضها ببعض، لعلهم يعتبرون".[1]

ويقال "صوم الوِصال أو المواصلة في الصوم، وهو أن يصل صوم النهار بإمساك مع صوم الذي بعده من غير أن يطعم شيئاً؛ وفي سورة الرعد "وَالَّذِينَ يَصِلُونَ مَا أَمَرَ اللهُ بِهِ أَنْ يُوْصَل". **(سورة الرعد، الآية 21)**، أي من الرحم وموالاة المؤمنين والإيمان بجميع الأنبياء، ويندرج في ذلك مراعاة جميع حقوق الناس".[2]

كما أن مصطلح "التواصل" حسب عديد الدارسين، مشتقٌ من فعل "تواصل" ويفيد المشاركة، ما دام الفاعل أكثر من فرد واحد، فالتواصل يكون فيه المرسل مستقبلاً والمرسل إليه فاعلاً

*. باحث وأكاديمي مغربي (1976م)، يشغل منصب أستاذ الفلسفة في جامعة محمد الخامس بالرباط، من مؤلفاته: "فلسفة جيل دولوز في الوجود والاختلاف" الصادر سنة 2012م.

[1]. محمد بن منظور، لسان العرب، مج11، دار صادر، بيروت – لبنان، د.س، ص726.

[2]. بطرس البستاني، محيط المحيط، مرجع سابق، ص972.

منفعلاً، ويفيد هذا المعنى أن المبادرة والمشاركة تأتي من طرفين معاً، المرسل والمرسَل إليه.[1]

اصطلاحاً:

التواصل في الإسلام له القسط الوفير من الطرح والتوصية، ويمكن لمس ذلك بصورة واضحة في كل من الشريعة والسنة، أي القرآن الكريم وسيرة النبي محمد عليه أزكى الصلوات والسلام. حيث حُثَّ على ذلك في مواضع عدة ومكرورة؛ يقول عزَّ وجلَّ: "يَا أَيُّهاَ النَّاس إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّنْ ذَكَرٍ وَأُنْثىَ وَجَعَلْناَكُم شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعاَرَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُم عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ". **(سورة الحجرات، الآية 13)**، والتي تذكر الناس بمنشئهم المشترك، ووحدة أصلهم ومرجعهم، درءاً للعنصرية والتعالي على الآخر مهما كان لونه أو نسبه، أو نزعته الفكرية أو انتماءاته المختلفة؛ ودعوةً إلى التعارف ووصل حيواتهم ومآربهم المادية كانت أو المعنوية، فإن المرمى من تنوعهم ذاك هو إثراءٌ وزخم لا قصد إذكاء الصراع والتنازع، فالتواصل بين جموع هذه الأجناس هو حتمية إلهية لا بد منها.

ويقول عليه الصلاة والسلام: "حَقُّ المسلم على المسلم خمس: رد السلام، وعيادة المريض، وإتّباع الجنائز، وإجابة الدعوة، وتشميت العاطس".*

أي هذا ما يصل به المرء أخاه، وما يحافظ على تلك "الصلة" التي سعى الإسلام إلى إرسائها بين البشر، موضحا في ذلك قيمة وأهمية التواصل بينهم. وفي هذا الباب أمثلة كثيرة يمكن إفراد أطروحة كاملة بخصوصها.

---

[1]. نور الدين رايص، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، ط1، عالم الكتب الحديث، المغرب، 2007م، ص20، "بتصرف".

*. صحيح البخاري، كتاب الجنائز، باب إتباع الجنائز، حديث رقم 1240.

ومن باب آخر فالملاحظ أنَّ الانفتاح على التحديدات الفلسفية المعاصرة لمفهوم التواصل، يودي بنا إلى معاني عديدة ومتشعبة، ويفتح كثيرا من الأبواب المعرفية والآفاق المضامينية، سيما في الفكر الغربي. فمثلاً التواصل "من مقولات الفلسفة المثالية، ويشير إلى التداخل الذي تتكشف فيه الذات ذات أخرى".[1]

نظراً للتطور الرهيب للتقنيات والوسائل التواصلية مؤخراً، فقد شهد مفهوم التواصل والنظريات حوله تطوراً ملحوظاً لافتاً للانتباه، مما استرعى اهتمام شتىَّ التخصصات المعرفية، كعلم الاجتماع وعلم النفس، وكذا اللسانيات والسيميولوجيا، والاقتصاد وغيرها الكثير، فتعددت الأبحاث والكتابات حوله، وتنوعت التحاليل والشروحات في محاولاتها الحثيثة مقاربة هذا المفهوم. ولعل مشروع التواصل سيما الغربي قد اكتمل مع الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس، والذي يؤسس لنظرية "الفعل التواصلي" بين الجماعات والأفراد ويراهن عليها في إرساء إمكانات فهم الآخر وإحداث جسور حوار حقيقي، وإحقاق مكامن التقاء رحبة؛ فحسبه "يفترض الفعل التواصلي دائما إمكانية الحجاج والمناقشة النقدية والحق في الرفض والموافقة، وأنه من دون هذه القاعدة لا يمكن للفعل التواصلي أن يقوم أو يتأسس أصلاً".[2]

كما يعتقد هابرماس أن العقل الأداتي الذي طبع حقبة الحداثة الأوروبية وحكمها لقرون، لا يزال يُطْبِق على أنفاس العالم، بفضل الأفعال الأداتية التي تحدثها التقنية اليوم، فلا بد أن يعوض ويستبدل سريعا بعقل آخر هو "العقل التواصلي". والذي لا تحشر مهمته في فهم سطحي باعتقاد التواصل سوى عملية إخبارية تبادلية لا غير، بل يرى أن "الفعل التواصلي يتميز بطابعه المحدد للعلاقات التواصلية التي لا يمكن بأي حال من الأحوال ردها أو

[1]. مارك روزنتال وبوريس يودين وآخرون، الموسوعة الفلسفية، مرجع سابق، ص147.

[2]. الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة: نقد "المنعطف اللغوي" في الفلسفة المعاصرة، مرجع سابق، ص211.

اختزالها إلى مجرد تبادل للمعلومات أو الأخبار أو المعطيات بواسطة اللغة".[1] بل بقيامه على فعل تأويل الحدث والراهن.

جاك دريدا – الفيلسوف الفرنسي المعاصر – هو الآخر ينبه إلى جدوى التواصل وضرورته القصوى من خلال إقامته على أسس متينة تضمن ذلك، حيث يدعو إلى "اعتماد ما سماه بأخلاق الضيافة والتفتح والحوار القائم على الاحترام والاختلاف، كمنطلق لكل تواصل بين البشر؛ والعمل على تجاوز كل "قطرية" أو "إقامة حدود" سواء تعلق الأمر بالأرض أم باللغة أم بالجسد أو الذات، لأن الإنسان في جميع حالاته في حاجة إلى الآخر، في حاجة إلى خارجه – كما قال – ليتشكل ويتكون ويتواصل وبالتالي يستطيع أن يقيم حضارة وأن يبدع ثقافة".[2]

- **السينـما: (Cinema)**

سينما، هي "اختصار لكلمة (Cinématographe)، أي التسجيل الحركي، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما)، وعرضها (حفلات سينمائية)، وقاعة العرض (ذهب إلى السينما)، ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما)".[3]

وعطفاً على لفظ سينما المشتق من (Cinématographier)، فمعناه الكتابة بالصور أو "هو التدوين بالحركة. نكتب فيه بالحركات. كل أنواع الحركات، مثلاً تلك التي تتعلق باللقطة (Plan)، حركات الممثلين والأشياء المتنقلة، الأضواء، الألوان، التأطير، البؤرية (La

[1]. الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة: نقد "المنعطف اللغوي" في الفلسفة المعاصرة، المرجع السابق، ص209.

[2] . المرجع نفسه، ص208.

[3]. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سوريا، 2007م، ص16.

focale)، وتلك التي تتعلق بالمتتالية (Séquence): كل هذا أيضاً وزيادةً على، الوصلات (Raccords) (المونتاج) والتي تتعلق بالفيلم، والتقطيع نفسه. وفوق أو من خلال كل هذه الحركات، تأتي حركة الصوت والكلمات، لتنتظم معها".[1] وبالتالي فإن السينما تتشكل من متواليات صورية، كل صورة منها تقدم معنى دلالي خاص بها، فكل العناصر الدلالية المهمة للخطاب السينمائي تجتمع داخل متوالية سمعية بصرية تسمى الفيلم. وتجب الإشارة إلى لفظ سينماتوغراف (Cinématographe)، الذي تختصر منه كلمة "سينما"، "ومعناه الحرفي "كاتب" الحركة، أو مسجل الحركة [...] والجذر "غرافن" (graphein) من اليونانية والذي يعني "كتب"".[2]

تعد السينما وسيلة تعبير جماهيرية، تعيد رسكلة الحياة، وإنتاج الواقع والحقائق في قالب فني مبهر، بتوسل تقنيات خاصة بها؛ وتتسم بشموليتها كونها تحوي مختلف الأجناس الفنية: الرسم، التصوير الفوتوغرافي، الموسيقى، المسرح إلى غير ذلك. ولهذا يطلق عليها "الفن السابع" وهو "كل ما يتعلق بحِرفيةَّ الفن السينمائي من قواعد وأصول واصطلاحات خاصة بتسجيل الصور المرئية المتحركة وطريقة عرضها على الجمهور".[3] وفنٌ سابع كونها نتاج تجميعة ست فنون أخرى وتمازجها، هذه الفنون تتمثل في (الرقص، الرسم، الموسيقى، الشعر، النحت والعمارة). حيث تلتحم وتتداخل في السينما، فيشكل السينماتوغراف عجة مع الفنون التي سبقته تاريخياً محققا عملا فنيا متفرداً ومنقطع النظير موجها لشريحة عريضة من الجماهير؛ وتشير الدراسات إلى أن الناقد الفرنسي إيطاليّ الأصل "ريتشيوتو كانودو (Ricciotto Canudo)" هو أول من كنىَّ السينما بالفن السابع، "لأن العمارة والموسيقى

[1]. جان فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة: نصوص في الفلسفة والفن، تر: السعيد لبيب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 2016م، ص93.

[2]. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سابق، ص18.

[3]. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، ط1، عالم الكتب، القاهرة – مصر، 2008م، ص1746.

وهما أعظم الفنون مع مكملاتهما من فنون الرسم والنحت والشعر والرقص، قد كوَّنوا حتى الآن الكورال سداسي الإيقاع للحلم الجمالي على مر العصور. ويرى أن السينما تجمل وتضم وتجمع تلك الفنون الستة، وأنها الفن التشكيلي من طبيعة الفنون التشكيلية، ومن طبيعة الفنون الايقاعية في نفس الوقت، ولذلك فهي "الفن السابع"".[1]

مرت السينما بعدة مراحل عبر تاريخ تطورها، انطلاقا من اختراع الكاميرا التي تنتج الصورة الثابتة "الفوتوغراف"، إلى اختراع "الفونوغراف" وإدراج الصوت فيها لننتقل من السينما الصامتة إلى الناطقة؛ مروراً بإدخال الألوان وإنهاء حقبة سينما الأبيض والأسود. لتذهب رأسا نحو إعمال تقنيات متطورة واستغلال ما أفرزته ثورة المعلوماتية من تكنولوجيات البرمجة من الكومبيوتر وإنشاء صور متحركة غير حقيقية (قردة وقروش، وحوش ومخلوقات فضائية ...)؛ وصولا اليوم إلى سينما الإنترنيت أو ما يسمى بالسينما الستريم أي منصات تعرض أهم الأفلام والمسلسلات والأنميات عن طريق الاشتراك في هذه المنصات، علَّ أشهرها (Netflex / HBO) وغيرها.

- **<u>ما بعد الحداثة</u> (Postmodernism):**

هناك اختلاف تاريخي حول ظهور مصطلح "ما بعد الحداثة"، بيد أن ما يشير إليه الباحثون هو أن أول من صاغ مصطلح ما بعد الحديث هو "الرسام الإنجليزي **جون وتكنز تشابمان** زهاء عام 1870م لوصف ما سماه بـ "الرسم ما بعد الحديث"، وهو أسلوب الرسم الذي كان يفترض أنه أكثر طليعية من الانطباعية الفرنسية...كما إن المصطلح يدل دلالات مختلفة

[1]. مرسي أحمد كامل وهبة مجدي، معجم الفن السينمائي، ط1، وزارة الثقافة والإعلام: الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة – مصر، 1973م، ص313.

استناداً إلى ما يستعمل للإشارة إليه وهل هو نصوص ثقافية أم حقبة تاريخية أم نمط نظرية ثقافية".[1]

ثم توالت استعمالاته بتوالي السنون في مجالات متنوعة. ويمكن القول أن "ما بعد الحداثية" قد شاع استخدامها في الدوائر الأكاديمية مع فرانسوا ليوتار، إذ "يمكن تحديد تاريخ الرواج الأكاديمي للمصطلح بنشر جان فرانسوا ليوتار **الوضع ما بعد الحديث** سنة 1984م. في هذه النبذة المؤثرة، يقدم **الوضع ما بعد الحديث** بوصفه أزمة في منزلة المعرفة في المجتمعات الغربية. ويجد هذا التعبير عنه ((بوصفه تشكيكاً بالحكايات والسرود الشارحة))، وينتج في المقابل ((زوال الجهاز السردي الشارح للمشروعية))، أي الانهيار المفترض المعاصر أو الرفض الواسع لجميع الأطر المهيمنة والتشكيلية ((الحكايات الشارحة))، التي تريد أن تروي القصص الكلية عن العالم الذي نعيش فيه".[2]

ومن بين التسميات التي قد تطلق عليها نجد "ما بعد الحداثوية"، أو ما بعد التنويرية، نظرا لاستخدام التنوير كتدليل على الحداثة قبلاً، فما بعد الحداثوية تحتاز شيئا من نقد القيم التنويرية، وعليه "ثمة نزوع إذن شطر استخدام ‹‹الحداثة›› و‹‹التنوير›› على نحو مترادف من قبل مفكرين (مثل هبرماس) يرومون دعم الحداثة؛ أو يعتبرونها فصلا تم غلقه من فصول تاريخ الأفكار (كما يرى أشياع ما بعد الحداثة)".[3]

أما بخصوص البعد التشريحي للفكر ما بعد الحداثي، فإن سمته الغالبة ترتبط بتحليل بنى الحداثة وإفرازاتها المتنوعة، معلنة بشكل صريح قدحاً ونقداً لاذعا لمخلَّفات الحداثة، والتي حسبها، دمرت الإنسان وأفرغت روحه من كل إمكانية للامتلاء بالحقيقة والحياة، كما استنزفته تماماً. وفي هذا المنحى "تعتبر فلسفة ما بعد الحداثة فلسفة نقدية لمجمل مرحلة

---

[1]. طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ وميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، مرجع سابق، ص577.

[2]. المرجع نفسه، ص579.

[3]. تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، مرجع سابق، ص274.

الحداثة وفلسفاتها التي سيطرت على الحضارة الغربية بعد عصر النهضة والثورة الصناعية ... ومن وجهة نظر أخرى هي تقديم فلسفة الحداثة بأسلوب إنساني مفهوم وواضح ومرتبط ببساطة مع هوية المفكِر والمفكَر فيه والمفكَر له ... مثلاً من وجهة نظر فنية، الرسام واللوحة والمتذوق على التوالي".[1]

[1]. مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، مرجع سابق ص473.

المبحث الثاني: الطرح الكرونولوجي (السينما من الترفيه إلى التفكير).

في هذا المبحث يمكن تتبع تحولات السينما من كونها أداة للمتعة والترفيه فقط إلى وسيط يجمع بين الإبداع الفني والمضمون الفكري والرسائل التي تهدف إلى التأثير في الوعي الجمعي للمشاهدين. فالسينما الحاملة لموروث المجتمعات الفني والذوقي انتقلت من بداياتها كوسيلة ترفيه بصري إلى وسيلة ثقافية تدفع نحو التفكير وإثارة التساؤلات.

1. في البدء كان الصورة، في البدء كان النور:

لا شيء يولد من العدم! هنالك دوما فجر يبزغ، مخاضٌ متعسر، وبدايات أولى منتكسة تقود لنور قادم من عتمة دامسة. الحال ذاته ينطبق على ميلاد السينما ونشأتها. فقد جاءت نتيجة تراكمات وتضافر جهود عديدة مختلفة في بقاع متفرقة، من خلال اختراعات علمية غير مكتملة تواترت حد الوصول إلى أبهتها اليوم، ولا زالت تزدهر في حركة وفي صيرورة تُينع كل حين.

ومن أجل وعي لحظة الإنبجاس ورحلة السيرورة تلك فلا ضير أن نلقي طلة على مهاد الصورة المتحركة، وسبر التاريخ والجغرافيا فيها على السواء، في محاولة للإمساك بأحد خيوط فهمها المتمثل في كرونولوجيا السينما، من خلال ما ارتأيناه بعرض طرحين شائعين يتعارضان في هذا الصدد حول أحقية الانطلاق وشرعية المولد. أولهما يعزو للعالم الأمريكي الشهير توماس أديسون اختراع السينما، كما يزعم الكثيرون أنه يؤرَّخ لها ابتداءً من أعمال هذا الرجل، حيث تمكن في العام 1892م من اختراع جهاز يسمى "الكينيتوسكوب" (Kinetoscope)، وهو: "صندوق يعرض بداخله للفرد الواحد شرائط قصيرة لرجلين

يتصارعان أو مباراة ملاكمة ... وهو لعرض الصور، لا يسمح إلا لشخص واحد بمشاهدة هذه الصور الحقيقية المتحركة".[1]

أما الطرح الآخر فيرى بأنه "يؤرَخ لمولد السينماتوغراف بالأخوين الفرنسيين أوغيست ولويس لوميير في يوم السبت 28 ديسمبر 1895م، عندما عرضا على جمهور باريس لأول مرة شرائط من الأفلام يصل طولها حوالي 20 دقيقة، لاختراعهما الصور المتحركة، حيث تم في المبنى رقم 14 شارع كوبسين في بدرون مقهى الغراند كافيه وكان يسمى الصالون الهندي، جُهز المكان ليصبح أول صالة عرض سينمائية؛ ولهذا يؤرخ بهذا التاريخ لمولد السينما".[2]

وبين هذين الطرحين المتعارضين زمنيا ومكانيا في تحديد تاريخ ميلاد السينما ومَنشئها الحقيقي، وجب إزاحة هذا اللبس، حيث ظهر أولا جهاز أديسون (الكينيتوسكوب) في الولايات المتحدة الأمريكية في تقارب زمني مع ظهور سينماتوغراف الأخوين لوميير: أوغيست ولويس، في فرنسا. إلا أن الراجح هو الانتصار الدائم للروايات التي تحكي واقعة هذين الأخيرين في مسألة بداية السينما سنة 1895م، والتي تحتفي بلحظة عرض فيلم الإخوة لوميير "وصول قطار إلى المحطة" إعلانا لميلاد السينما، وذلك لأنه "بينما تم في فرنسا العرض جماهيريا في صالة – ولهذا يؤرَخ للسينما من العرض الأول الفرنسي – كان اختراع أديسون يعرض لكل فرد على حدة".[3]

[1]. سعيد شيمي، الصورة السينمائية: من السينما الصامتة إلى الرقمية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة – مصر، 2013م، ص20.

[2]. المرجع نفسه، ص22.

[3]. المرجع نفسه، ص34.

تطرقنا سابقا إلى تعريف السينما، ويمكن الاستزادة بتوضيح أن تسمية "‹‹سينماتوغرافيا›› – الصور المتحركة، جاءت من الكلمة اليونانية ‹‹فوتوغرافيا››، وتعني ‹‹كتابة النور››".[1] وبهذا فإن أول مكونات السينما الأساسية هي "الفوتوغرافيا"، والتي مكنت الأولى من تحويل فردانية الفن إلى فرجة جماهيرية، ولذا نسمع كثيراً عن اعتبار السينما فنا جماهيريا. وتعد الكاميرا ضمان الفوتوغرافيا ومصدرها الوحيد، وبالتالي تحسب على أنها الوحدة الأساس للسينما وأداتها الأولى، حيث أن "الكاميرا جهاز التصوير الضوئي المتتالي وبالجملة الذي تم إنجازه في نهاية القرن التاسع عشر على يد الأخوين لوميير (Lumiere)، وقد سمي الجهاز "المسجل السينمائي"، ثم أعاد الأمريكان تعميده تحت اسم كاميرا".[2] وقد شهدت هذه الآلة تطوراً وتغيرات تقنية مع التقدم الحاصل الذي واكبته. لتصل اليوم إلى نوعية "الكاميرا الرقمية"، الأكثر تطورا والأخف وزنا. ناهيك عن أنواع عن أخرى تستخدم في صناعة السينما والتي مكنت من تطوال مدة الفيلم المنتَج والمعروض، بعد أن كان قصيراً لا تزيد مدته عن دقيقتين على الأغلب؛ كما بات في مقدرتها إبطاء الحركة أو تسريعها، ورصد التفاصيل المتسارعة والمتفلتة بدقة لا متناهية. أي الانتقال من الصورة الثابتة "الفوتوغراف" إلى المتحركة "السينماتوغراف".

عطفا على التحول من الثبات إلى الحركة في الصورة، فإن حركةً أخرى قد حولت ثباتاً آخر لينتج حركة أكثر حيوية وأكثر انسيابية! في سياقٍ مسَّ السينما في الصميم، حيث أنه "حتى العام 1908م كانت الكاميرا ثابتة تلتقط المناظر عن بعد أو من مسافة متوسطة دون التوكيد على التفاصيل، وكان المشاهدون يرون صور المناظر والممثلين كما لو كانوا على

[1]. قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية: مونوغرافيات، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة – مصر، 2013م، ص23.

[2]. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سابق، ص12.

خشبة المسرح".[1] وهنا كانت لحظة ميلاد اللقطة القريبة التي تملأ الشاشة وتبرز التقاسيم والتفاصيل الدقيقة للأشخاص وللأشياء. فأمكن الحديث عن الأطر والكادرات في العمل السينمائي. وعليه، لا بد من الإقرار بمدى أهمية هذا التغيير، فثبات الكاميرا فرض تصويرا من موقع واحد وزاوية محددة. وبالتالي خلق تصورات مشابهة لذلك، في تواز صارخ للرؤية الذهنية والعملية التقنية.

يلاحَظ من تتبع المسار التاريخي للسينما أنها مرت خلال تكوينها بقفزات أو تحولات، أو لنقل "نقلات"! لماذا نسميها نقلات؟! لأنها نقلت صناعة السينما كفن من مستوى معين إلى مستوى آخر أعلى. خذ مثلا الانتقال من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة؛ أُعتبر إدخال الصوت ثورة حقيقية آنذاك غيرت السينما جذرياً. فقبلاً أُعتبرت الكاميرا بإنتاجها للفوتوغراف أساسا للسينما، ثم بعد زمن جاء ‹‹الفونوغراف›› أو بمسماه حينها "الحاكي"، أو "المايكروفون" بالمسمى الأحدث، ليزاحمها الموقع، فيضفي الصوت قيمة جمالية مُثلى للسينما. إلا أن هذا الأمر لاقته مشاكل عدة اعترضت عمل صناع الأفلام، سيما ما تعلق بقضية تزامن الصورة والصوت! حيث حاول توماس أديسون – "الذي ينسب إليه الأمريكان اختراع فن السينما، إضافة إلى اختراع الحاكي ‹‹الفونوغراف›› – أكثر من مرة إضافة الصوت إلى الفيلم، عن طريق تشغيل الحاكي بشكل موازٍ مع آلة العرض، لكنه لم يحقق النجاح المطلوب".[2] لكن سرعان ما تم حل ذلك بفضل وسائل تقنية جديدة مكنت العمل السينمائي من موازاة الصوت والصورة، وتماشيهما المتصل؛ لتشكل آلة التصوير مع الميكروفون وسيطا تعبيريا ثنائياً (فوتوغرافي/فونوغرافي). ليثبت "استعمال الصوت بما فيه الكفاية أنه لم يأتِ لهدم وإلغاء العهد القديم السينمائي، بل جاء ليتمه [...] تناسقٌ كامل بين

[1]. عبد الرزاق محمد الدليمي، مدخل على وسائل الإعلام الجديد، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمأّن – الأردن، 2012م، ص40.

[2]. قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية: مونوغرافيات، مرجع سابق، ص15.

الصورة والصوت. نشعر بوجود فن وجد توازنه الكامل".[1] وبالتالي وجب أن نثني على مسألة إدراج "الصوت" كونه مثَّل خطوة غيرت من المسار السينماوي من خلال نقل السينما نحو مستوى أعلى.

بعد مرحلة الصوت، دخلت السينما مرحلة المضامين المغايرة في النص السيناريستي بعد أن كانت سينما استعراضية، تعتمد الرقص والموسيقى في صخب جانح، أغلب الظن أنه كان جراء المرحلة الفارطة التي شُدِهَ الناس بها! وهي مرحلة إدخال الصوت على الصورة المتحركة كما أفدنا. من ثمَّ جاءت حقبة جديدة مثلت نقلة أخرى جديدة رفعت السينما إلى مستوى آخر، وهي إضفاء "الألوان"! والتي أضافت بعداً جمالياً بصرياً أخاذ ولَّد تصورات مغايرة تماماً لفترة سينما الأبيض والأسود. بعد ذلك تقتحم السينما عالم التكنولوجيات (أصبحت اليوم سينما رقَمية) حيث تستخدم ما يصطلح عليه السي جي أي (CGI) مختصر (Computer-Generated Imagery) أي إنتاج صور كومبيوترياً (بالكومبيوتر)، وكان ذلك بأواخر التسعينات؛ هذه التقنية مكنت صناع السينما من عمل وحوش، ديناصورات، وصحون طائرة، وغير ذلك مما لا يمكن تخيل الحصول عليه، خاصةً بفئة أفلام الخيال العلمي. لتصل اليوم إلى مرحلة الإبهار في كافة جوانبها البصرية والسمعية، من استعمال للمؤثرات بشتى أنواعها في درجة عالية من التقدم والإبداع؛ واستعمالٍ للمونتاج المبتكر والمتنوع الذي يضفي على العمل رشة جريئة من الروعة والإبداع، ويجعله تحفة للناظرين.

[1]. أندريه بازان، ما هي السينما؟، تر: ريمون فرنسيس، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة – مصر، 1968م، ص145 – 147.

2. نحو الميتافيلم، صوب الفيلوسينما:

الحديث عن فلسفة للسينما، يقتضي افتراض إرهاصات لذلك دون شك، فظهورها اعتمد بشدة على "الفلسفة التحليلية وعلم الجمال، وعلم النفس المعرفي".[1] وغيرها من الحقول المعرفية والفنية. فمن برغسون وميرلوبونتي، مرورا بستانلي كافيل وبازان، وصولاً إلى دولوز وجيجيك، انتهاءً بالمراجعين ونقاد السينما اليوم؛ تقريباً سيكون هذا مسارَ رحلة التحول السينماوي الذي قطعته كشوط معتبر إلى فكر جاد أو بالأحرى نحو "حكمة صُوَرية".

ولنستهل الرحلة من بواكير المعالجة الفلسفية للسينما، حيث نجد السيد برغسون، الذي يمكن أن نطفق به الحديث، حيث تطرق في كتابه "التطور الخلاق" إلى التأكيد على الميكانيزم السينماتوغرافي للوعي، والذي يبتغي من خلاله تسليط الضوء على عاهة إدراكية تتعلق بالحركة! فما يتبدى لنا ظاهرياً ما هوى سوى صور ثابتة متعاقبة ومتوالية لا غير، وبالتالي يقدم قدحا لما أسماه "الوهم السينماتوغرافي"، والذي يبين حسبه أن فهمنا للأشياء هو فهم سينمائي قائم على التقطيع والتجزيء وليس الديمومة؛ مثلا حفظ قصيدة يستدعي منا تجزئتها بيتاً بيتاً إلى أن نستوعبها. فيعبر عن أزمة الديمومة في إدراكنا للحركة ووعيها قائلاً: "وسواءٌ أفكرنا في الصيرورة، أم عبَّرنا عنها بالألفاظ، أم أدركناها حسياً، فإننا لا نفعل في جميع الأحوال إلا شيئا واحدا، وهو تحريك جهاز سينمائي داخلي. وخلاصة القول: إن آلية معرفتنا العادية ذات طبيعة سينمائية".[2]

---

[1]. روبرت سينربرنك، فلسفات السينما الجديدة: صورٌ تفكر، تر: نيفين حلمي عبد الرؤوف، ط1، دار معنى للنشر والتوزيع، د.ب، 2021م، ص16.

[2]. جيل دولوز، الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق – سوريا، 1997م، ص06.

في ذات المسعى والتوجه، كذلك نجد مارتن هايدغر والذي "أدان السينما والتصوير الفوتوغرافي، لكونهما جزءاً من عملية اختزال الفن في مصدر جمالي تنتجه التكنولوجيا الحديثة".[1] وكان ذلك في أحد حواراته معلقاً على أحد الأفلام. كما يمكن فهم رفضها من خلال فلسفة هايدغر الوجودية الخاصة التي من منظورها تعتبر السينما بوصفها فناً جماهيرياً يكرس الشائع واليومي من جهة، ومن جهة أخرى مدى حشريتها بفعل تطفلها على الخصوصية وتسليم الذات للغير وإغراقها في الوجود الزائف بدل انكبابها واكتفائها بذاتها. إن السينما التي تقدم المغايرات المتنوعة تحرم الذات من وجودها الأصيل، إنها تحجب الدازاين، بل تمنع تكوينه.

وعلى غرارهما – برغسون وهايدغر – نجد المفكر الفرنسي موريس ميرلوبونتي، والذي انعطف جهة النور، فأبدى اهتماما واضحا بالأفلام، من خلال إبداء بعض الآراء في إنتاجاته الفكرية حول أمثلة من الأعمال السينمائية تحوي أبعاداً أو إسقاطات ظاهراتية في طياتها. "وقطعاً لم تضطلع الفلسفة الظاهراتية – بقسميها الكلاسيكي (ظاهراتية هوسرل) والفرنسي (ظاهراتية ميرلوبونتي) – بدور في التنظير حول السينما إلا في السنوات الأخيرة فحسب".[2] إذ سمحت لنفسها من بسط فينومينولوجياها في التفسير والتحليل السينمائي، فبات بالإمكان تلقف تلك الدلالات الفينومينولوجية بيُسر من خلال الانكباب على مفهوم الصورة أساسا، ثم بعد ذلك تناول حركتها، ما أحال إلى إمكان معالجة الظاهرة السينمائية فينومينولوجيا. ناهيك عن تناول الخطاب الموجود داخلها وعده نصا يستدعي تحليلا فلسفيا،

[1]. روبرت سينربرنك، فلسفات السينما الجديدة: صورٌ تفكر، مرجع سابق، ص15.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عن طريق البحث في قصدية الصورة ورصد الشعور المنتاب إزاءها. "فالأفلام ترينا وجوهاً، ومن ثم تطلق العنان لقدرتنا على قراءة الوجوه وإدراك مغزى الحركات والإيماءات".[1]

يعد ميرلوبونتي من أوائل مؤسسي النظرية الفلسفية حول موضوع السينما، بعد هنري برغسون طبعاً. فيمكن أخذه كمرجعية أساسية سواءٌ للفلاسفة أو المشتغلين بالحقل السينمائي والفني. وفي تماهي الذات بالموضوع من خلال قصدية الأولى وتأثير الثاني، يؤكد ميرلوبونتي أن سر هذه الكيمياء هو "الرؤية"، والتي تقصد إثارة وعي المشاهد من خلال الأفكار والتصورات التي ترسلها السينما عبر شاشة العرض بواسطة تقنيات كالمونتاج، الألوان والإضاءة الخ ... والتي تبلغ شعور المتلقي وتلمس روحه، لتخلق نوعا جديداً من سيكولوجيته. يقول في هذا الصدد: "اللون هو الموضع الذي يلتقي فيه دماغنا والكون، ولصالحه ينبغي أن نفجر الشكل – المنظر. فالأمر إذن لا يتعلق بالألوان، أو بمظهر ألوان الطبيعة، وإنما يتعلق بالبعد الخاص باللون، ذلك الذي يخلق بذاته ولنفسه هويات، فوارق، سياقاً، مادية، وشيئا ما؛ إن العودة إلى اللون يتم بفضلها اجتذابنا قليلا إلى قلب الأشياء".[2]

ومن بين أهم المساهمين في تذكية هذا الحقل، وإعطائه دفعة قوية للأمام، نجد الفيلسوف الأمريكي "ستانلي كافيل"، الذي توحي قراءته التحليلية أن جمع السينما بالفلسفة، بل المزاوجة الغريبة بينهما، على الرغم من تمخضها حقلا مستجدا صاعدا، إلا أنه مجال يبدو خصباً ومثيراً، بل معولاً عليه في الإستيتيقا المعاصرة. مجالٌ يعرك هوس القراءة بشغف الفرجة والمشاهدة. ليبشر بميلادٍ "كاملٍ" محتملٍ للفيلوسينما.

وبمناسبة الحديث عن أولئك الذي لعبوا دوراً بارزا في إرساء جسور توطيد العلاقة بين فن السينما وفكر الفلسفة، لا يمكن تغافل المخرج الذائع الصيت والمنظِّر السينمائي العالمي،

---

[1]. داميان كوكس، مايكل ليفين، السينما والفلسفة: ماذا تقدم إحداهما للأخرى، تر: نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، 2018م، ص25.

[2]. موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مرجع سابق، ص67.

السوفييتي "أندريه تاركوفسكي" الملقب بشاعر السينما. صاحب مفهوم "الزمن المطبوع "في السينما؛ والذي يفرض علينا نفسه فرضاً. حيث يرى في لحظة عرض فيلم ‹‹وصول قطار إلى المحطة›› المعروف للإخوة لوميير، "بأنها لم تكن اللحظة التي أعلنت ظهور طريقة تقنية جديدة، ولا أسست لطريقة إعادة إنتاج العالم، إنما كانت اللحظة التي وجد الإنسان فيها وسيلة الإمساك بالزمن وطبعه، وصار بالإمكان لأول مرة الاحتفاظ بإيقاع الزمن، ربما إلى الأبد!".[1] عامل الزمن هذا عدَّه جوهريا في عملية البناء السينمائية، وضرورة ملحة في صناعة الأفلام، حيث أن كل مُخرج يعمل على نحت كتلة زمنية ما، لِيَطْلُعَ منها عملٌ أخاذ؛ فكي تأخذ الظواهر المتناولة فيه بعداً سينمائياً حقيقياً، لا بد للزمن أن يعيش بداخلها، لا أن تكتفي هي ذاتها بالعيش فيه (أي عدم الاكتفاء بالخط القصصي أو السردي فقط). وبالتالي فإن تاركوفسكي يجد في الزمن عاملا ضروريا، لا بل حاسما في إبداع الشكل السينمائي من خلال ربطه للصورة بالمونتاج؛ وبقدر ما يشتغل المُخرج على إيقاعية الزمن بقدر ما يتضح ذلك ويتجلى بروعة في المرئي بالمونتاج. "لقد أُبتكرَت السينما لتسجيل الحركة [...] وإعادة تشكيل سيرورتها في الزمن [...] إن لغة الصورة هي حياكة الزمن وحركته [...] يمكننا بناءً على هذا المفهوم، أن نفهم الزمن كأساس لفن السينما. فكما الصوت في الموسيقى، والشخصية في الدراما، واللون في رسم، يكون عنصر البناء السائد في الفيلم هو الزمن".[2]

من تاركوفسكي وصلاً بأندريه بازان الذي يسبقه زمنياً. الناقد الفرنسي الشهير هو أحد مؤسسي نظرية الفيلم، الذي لا يمكن حصر مساهماته في ذا المجال. والذي قدم أفكاراً متفرِّدة عن السينما تبرز القيمة الخاصة لها، أفكارٌ صاغها بازان لتستخدم فيما بعد كوقود يدفع هذه الصناعة بقوة نحو المضي قدما؛ وكتصورات عابرة للأزمنة تخدم ممن تلوه من المهتمين بهذا الشأن.

[1]. قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية: مونوغرافيات، مرجع سابق، ص24.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بطولة السينما – حسبه – تكمن في قدرتها على إنتاج تصورات ومعانٍ ثرية قابلة للتفكر والإمعان، أفكارٌ في التنظير الفيلمي يمكن البناء عليها في التأسيس لفلسفة سينمائية تحمل على عاتقها إنتاج ثقافة بصرية. وتناط لها مهمة تثقيفية. كما تتحدد وظيفتها بخلق معاني ومفاهيم (مثال اللقطتين المشاهدتين المولِّدتين للقطة ثالثة ذهنية في عقل المشاهِد للمخرج الروسي سيرغي آيزنشتاين) عبر "خلق معنى لا تحويه الصورة بصفة موضوعية، بل يَنتج من ارتباطها وعلاقاتها".[1] أي أنه ليس بالضرورة أن تدل الصورة صراحة على رؤىً وتصورات معينة، إنما قد يتولد المعنى عبر مَنْتَجَة لقطات مختلفة تضمن رسالة أو فكرة محددة.

كما يمكن أن يُعد بازان مِن أبرز مَن وجهوا نظرنا نحو السينما باعتبارها "ظاهرة" تسترعي الانتباه؛ ظاهرة لها عللها وانعكاساتها وعلائقها الداخلية. فاعلة، وذات ترتُّبات غائرة ومؤثرة على كافة المستويات. فهو يولي مثلاً مسألة التجسيد وتمثيلية العالم، والتي تحوزها السينما اهتماما بالغاً. فحسبه لم يستطع أي لون من الفنون السابقة للسينما على مقاربة واقعية العالم وحقيقته كما فعلت هي. ولم تكتفي بذلك النقل الاحترافي، بل تجاوزته إلى بعث وحيٍ داخلي ينبثق من تمازج حركية الصورة بالمتن الأدبي وبهاراتٍ أخرى تمثل تكوينات سينماوية حرِّيفة. "فالامتلاء الذي توفره الأفلام (شيءٌ مميز لمشاهدته) لا يُشبَع في النهاية بالمظهر ولا بالصورة المزخرفة فنياً، ولكن بالإحساس وعملية الاستكشاف التي تحدث عبر الشاشة وخلالها".[2]

بعيداً عن التخصيص الفيلوسينماوي لكل مفكر، يمكن تسليط الضوء على ميزة أساسية تشرح سُبل حوار الفلسفي مع السينمائي، ويتعلق الأمر تحديداً **بالأسلوبية**، أين ربما تنجح السينما

[1]. أندريه بازان، ما هي السينما؟، مرجع سابق، ص147.

[2]. دادلي أندرو، ما هي السينما! من منظور أندريه بازان، تر: زياد إبراهيم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2018م، ص48.

في كثير من الأحيان في طرح الرؤى الفلسفية وجعلها أكثر فهماً أفضل من الفلاسفة ذاتهم! لا لشيء سوى تنكيهها لهذه الأشكال الفلسفية بالمتعة والشاعرية، نائية في ذلك عن الطرح الكلاسيكي المعتاد. ذلك ما يجعلها أكثر جاذبية، ويضفي على المادة الفلسفية مسحة لذة وبعداً جمالياً. "إذن فالأفلام ليست مجرد منهلٍ للتفلسف، وهي أيضًا ليست مجرد وسائل للتأمل المنهجي في معتقدات أساسية. إنما هي طرق جيدة على نحو استثنائي لممارسة الفلسفة".[1] فالسينما تعتد بكونها "قادرة على طرح بعض الآراء ووجهات النظر الفلسفية بطريقة أفضل، وبمزيد من الوضوح، مقارنةً بالمؤلفات المكتوبة على اختلافها".[2] فالفنانون والأدباء إذا لم يكتبوا بلغة فلسفية، فلا بد أن تخبو أعمالهم أوجاعا أنطولوجية تلامس قاع الحياة الموغل في الغور. في المقابل يجترح الفيلسوف طرائق محددة ونحلاً جمالية يلبسها تصوراته ومفاهيمه، فيعجنها بطحينة الإبداع وماء الخلق. "من هنا لم يعد هناك من مسوغ لنقول اليوم إنَّ لغة الفيلسوف لغة رياضية فقط، وأنَّ موضوعها الحقيقة والمعرفة. كما لا يجب أن نختزل الفنون إلى بعد الترفيه والمرح. لقد توثقت الأسباب بين الفلسفة ومحيطها علماً كان أو أدباً، تقنية كان أو فناً".[3] وهذا هو الحال بالنسبة للعلاقة بين السينما والفلسفة على ما نعتقد. فالقول بفلسفة للسينما وإمكانات السينما الفلسفية وليس العكس فقط، يقود رأساً إلى اعتبار الإبداعات الفيلمية مجرد خادم لأغراض الفلسفة! لكن واقعاً، "في وسع السينما أن تصبح أكثر بكثير من مجرد اختبار أو تصوير لإحدى النظريات الفلسفية".[4] أي يجدر التنويه إلى أنه في سينما الفلسفة: الفلسفة يفكَّرُ فيها. أما في فلسفة السينما: فيفكَّرُ من خلالها! وقد يمتزج الاثنان معاً! في الفيلوسينما بوسع الأفلام أن تتفلسف فعلياً. أما

[1]. داميان كوكس، مايكل ليفين، السينما والفلسفة: ماذا تقدم إحداهما للأخرى، مرجع سابق، ص23 – ص24.

[2]. المرجع نفسه، ص25.

[3]. جان فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة: نصوص في الفلسفة والفن، مرجع سابق، ص30.

[4]. داميان كوكس، مايكل ليفين، السينما والفلسفة: ماذا تقدم إحداهما للأخرى، المرجع السابق، ص13.

السينيماصوفيا فتكتفي بإبراز القضايا الفلسفية وتعميق معرفتنا بها، أي إمكانية الأداء السينمائي للفلسفة، إذ يمكن عدُّ صناعة الأفلام كمجرد مصدر للفلاسفة. في المقابل فلسفة السينما تعتبر الأفلام نصوصاً فلسفية وجبَ استنطاقها. ومشاهدتها في حد ذاتها تعد تفلسفاً!

وفي ذي المناسبة التحليلية ننوه إلى وجود الكثير ممن ساهموا بشكل أو بآخر في إرساء مفهوم الميتافيلم وفكرة الفيلوسينما كموراي سميث، جان ميتري، آلان باديو وإدغار موران، وغيرهم من فلاسفة ومنظِّرين سينمائيين؛ إلا أن من يهمنا في هذه الرسالة هما الفيلسوفان الفرنسي والسلوفيني، دولوز وجيجيك على الترتيب، واللذان يُعدانَّ دون موارية أهم من أعطى للسينما بعدها الفلسفي ومسحتها التأملية العميقة، من خلال التطرق إلى قراءتهما الفلسفية للسينما، والبحث في رؤيتهما لممكنات العلاقة بين مجالين يبدوان على النقيض تماماً للوهلة الأولى! فهذين المفكرين ساهما بشكل أو بآخر في تشكيل المتن الرصين لفلسفة السينما، وفتح المجال للخوض فيها بشتى الأدوات الفكرية، وهذا ما سنتطرق إليه في قادم الفصول.

3. من الترفيه الفارغ إلى التفكير الفاره:

تتبع السيران الكرونولوجي لنشأة السينما يقودنا إلى وسمها بالابتكار الأممي أو الدولي، نظراً لتزامن ميلادها أو حتى ميقات تقاربي لظهورها في بلدان عدة، كفرنسا وألمانيا، إنجلترا وأمريكا. بالإضافة إلى ذيع صيتها بعد ذلك بين جموع البشر واشتهارها بين أقاليمهم وسُكناهم. ومن جهة أخرى يمكن القول أن السينما ظلت لعقود حبيسة دائرة التسلية والإمتاع، وبالرغم من أنها كانت في بعض الأحيان تُستخدَم كمنهل للتقعيد أو مقاربة في النماذج الجمالية، إلا أنها لم ترقى لدرجة صيرانها فلسفةً أو فكراً جدياً على الأقل! هذا التصور ساد لمدة! مما أدى إلى طرح عديد التساؤلات الحساسة في هذا الشأن المرتاب، من قبيل: لماذا هذا التأخر والتماطل أو التعطيل في التلاقي؟ ولما بقيت علاقتهما لفترة معتبرة ينتابها الفتور

ويشوبها النشوز؟! وعل ما شهدته السينما من تطور تقني وفني منوط بالتقدم المتسارع في مجالها التقني انعكس على تطور ونماء مفردات اللغة السينمائية من مونتاج، مؤثرات، كادرات، إضاءة وألوان؛ وموسيقى تصويرية باتت المهرجانات العالمية الشهيرة في السينما تفرد لها جوائز خاصة، إلى آخره من مفرداتها العديدة والزاخرة. وللتدليل على ما يقحم السينما في خانة الفكر، تجدر الإشارة إلى أن هنالك لوناً من ألوان الصناعة السينمائية يسمى "الفنتازيا" (fantaisie) بمعنى الأعمال المتخيلة وغير الواقعية. إذ نجد هذه اللفظة في الفكر الفلسفي، وقد استعارتها الفنون وبالأخص السينما، حيث تُعتبر "مصطلح قديم استعمله أرسطو، وعنه انتقل إلى فلسفة القرون الوسطى للدلالة على الصور الحسية في الذهن، وحل محله الآن المخيلة بمدلولها الأوسع".[1] كما يمكن أيضاً إدراج الاستطاعة التحويرية للسينما قرينةً أخرى لإثباتها تفكيرا حكيما؛ فإذا نظرنا إليها من زاوية احتضان المعنى ووضعه في قوالب دلالية، فإنه من الناحية السيميائية يمكن الإقرار بإمكان السينما في تحويلها الواقع إلى علامة. وفي هذا يقول "جان متري" المنظر والناقد السينمائي الفرنسي: "إن مأثرة السينما الكبرى، تتلخص في أن معطاها الواقعي، هو عنصر حكايتها الخاصة، بمعنى أن يصبح الواقع ما هو غير موجود، لأن الواقعي يصبح أيضا حكاية ما هو غير واقعي [...] يتحول الواقع نفسه إلى علامة!".[2]

استزادة لما نمضي فيه من تصور، يمكن القول أن ما يثبت البعد التفكري للفيلم ويهبه صبغة تقفز حاجز التسالي، لإمكانية اعتماده كمرجعية معرفية إنتاجا أو فهما لحقائق معينة، هو العودة إلى نقطة البدء! لقطة دخول القطار رصيف محطة مدينة ليون الفرنسية، التي تعد فيلماً من أوائل ما عُرض في التاريخ للأخوين لوميير، "فحين شاهدَت الجماهير تقدُّم

[1]. إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، مرجع سابق، ص141.

[2]. قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية: مونوغرافيات، مرجع سابق، ص15.

القطار من عمق الصورة إلى أماميتها في صالة العرض المظلمة ... فزعت وهرولت خارجة من صالة العرض، ولقد فسر الكثيرون بعد ذلك هذا التصرف بأنه وليد الجهل بالاختراع الجديد ... ولكن التفسير الأكثر دقة بجانب السابق، أنه حدث اتحاد وجداني بين المشاهدين وما يعرض على الشاشة من صور صادقة ... وهذا من أهم ميزات التحام وحب الناس للسينما".[1] هذا من الناحية النفسية، أو يمكن اعتباره تحليلاً يرتبط بذاتية المشاهد وتفاعله الروحي مع ما يتلقاه، لكن هنالك روافد أخرى تدعم البعد الفلسفي للسينما بطريقة غير التي ذكرت، ترتبط بها بالدرجة الأولى مستقلة كل الاستقلال عن المتلقي، إذ أن تصفح عديد ما كُتب حول "كيفية تفكير الفيلم"! يقود في النهاية إلى الإقرار بوجود "عقلية" في العمل السينمائي! إلى أن هنالك منطق للفيلم! الأخذ بهذا الطرح – أي عندما نقول "منطق" – يحيلنا بالضرورة إلى "العقل" ومنه إلى "اللغة"! لأن الثلاث بينها ترابط ولا يمكن الحديث عن إحداها دون حضور الآخر، وفي ذلك تشابك وتداخل كبيرين. بمعنى أنه للسينما لغة يحاول صناعها عبر تاريخها تطويرها والاشتغال عليها، أي لغة للتواصل مع المشاهد، والذي يعي وجودها لكن قد لا ينتبه لمفرداتها أو لا تتجلى له بوضوح كافي.

وبالتالي نُجبَر على القول أن قيمة الفيلم فلسفيا قد لا ترتبط أساساً بالمضمون، أي في ثيمته أو فكرته الرئيسة، إنما في طريقة إيصال هذه الفكرة ورسم معالم تلك الثيمة دونما الحاجة إلى لغة منطوقة أو تعابير صريحة، أو حتى تويستات محبوكة بدهاء. إنما تتجلى عبقرية السينما فيما تتوسله لإنتاج المعنى، من خلال ابتكار الفيلم لمفاهيمه وتصنيعه مصطلحاته، أي بإعماله للغته الخاصة، قوامها الصورة، التي تمنح السينما لغتها المتفردة الرائعة، "فلغة الصورة هي امتياز السينما".[2] لغةٌ، فك أكوادها وحل تشفيراتها يتيح الإمساك بناصية مفرداتها، كالمونتاج مثلا بشتى أنواعه، بالإضافة إلى تحريك الكاميرا وزوايا التصوير،

[1]. سعيد شيمي، الصورة السينمائية: من السينما الصامتة إلى الرقمية، مرجع سابق، ص27، ص28.

[2]. بدر الدين مصطفى، الفلسفة والسينما: من التباس العلاقة إلى ممكنات الحوار، مجلة القافلة، شركة الزيت العربية السعودية (أرامكو السعودية)، مج69، ع2، الظهران – السعودية، مارس– أفريل 2020م، ص60.

والكادرات بأحجامها المختلفة، ناهيك عن الألوان التي يمكن هنا أن نسوقها كنموذج مثالي على مفردات اللغة السينماوية؛ إذ في إمكانها أن تسرد فحواً من نوع خاص بأسلوب مبتكَر ومبدَع، وذلك بمنح اللون قدرة على استحضار سياقات تاريخية وحتى نفسانية حين لصقها به. ففيلم (Oppenheimer) للمخرج الأمريكي الشهير "كريستوفر نولن" والذي صدر مؤخرا 2023م، يدرج فيه المخرج شخصيتين محوريتين في الفيلم بعقليتين مختلفتين وتواجد زمني مختلف، من خلال التعرض لهما بإبراز تناقضهما واختلاف سياقهما الزمني بواسطة اللون الأبيض والأسود، لونٌ يعطي رمزية للتحديد الزمني. وبعيدا عن اللون الأبيض والأسود نجد "التدرج اللوني" في فيلم آخر أكثر شهرة لدى مرتادي صالات العرض ومحبي السينما، وهو فيلم (Shawshank Redemption) الصادر في العام 1994م، حيث نشهد تفتح الألوان أو دكانتها حسب الوضع النفسي الذي يعتري الشخصيات، في تعبير صارخ للمكنون السيكولوجي وربطه بدرجة اللون. أي منحه رمزية للتحديد النفسي. كل هذا يمكن أن يُزوَّد عليه مفردات أخرى، كالإضاءة والمؤثرات باختلافها، الموسيقى التصويرية، إلى غير ذلك؛ وبالحديث عن الإضاءة، فإن حضورها الأساس بالمشاهد السينمائية يمكن أخذه على أنه هو الآخر ضرورة تعبيرية، مفردة لغوية هامة، توصل المعنى وتعبر عن أفكار. فرواح الضوء ومجيئه في المشاهد مثلاً دلالة على الخوف أو إشارة إلى الخطر الذي يحيق؛ كذلك شدة الضوء وخفوته هو الآخر يمنح الأشياء فرصة الظهور بتباين، فالضوء الساطع قد يعبر عن قوة إظهار الأشياء، أما الضوء الخافت فيعبر عن حرارة المشاعر أو حميمية الأشياء وتخفيها. وقس على ذلك بباقي مفردات السينما. لنخلص مما ذكر إلى أنه حتى لو استمرت السينما صامتة، أو واصلت بالأبيض والأسود، لم تكن لتعتاز صوتاً أو لوناً، ذلك أن السينما ما كانت يوما لتعدم الوسيلة ولا الحيلة لتبتكر خطوط هروبها بالتصور الدولوزي، أو لغة خلاصها وعمقها الموصل للمعنى. ولعل أكثر ما يوضح ذلك ويدل عليه، هو الفيلم الفرنسي (The Artiste) سنة 2011م، وهو فيلم صامت، وبزيادة هو بالأبيض والأسود! وعلى الرغم من ذلك حاز استحسان النقاد، وحصل على خمس جوائز أوسكار! من بينها جائزة

الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي، ناهيك عن جوائز أخرى. ما يثبت أن السينما خلاقة وولادة لا تنضب في اجتراح وسائل إنبجاسها عبر الزمن. فبطولة "السينما الفلسفية" لا تتجسد بالدرجة الأولى في تشكيل المعنى وبلورتها له، إنما في نقل ذلك المعنى من خلال الصورة المتحركة، بتقنيات الصوت والصور الأدبية. قد يبدو الأمر غير منتبَهٍ له، لكنه في الحقيقة أمر جلل يستدعي الوقوف عنده وإعطائه حيزاً جادا ومهما من التفكير.

وأيضاً مع التطور الحاصل في السينما والذي كان منوطاً بتطور آلات التصوير والعرض، انتبه صناع القرار لهذا الازدهار الواقع في عالم السينما، ولمدى أهمية هذا الوسيط الإعلامي الاتصالي في سَوق الشعوب وإدرار المال، فدخلت على الخط بعض الإدارات الحكومية، والهيئات والمؤسسات ميدان الإنتاج باعتبار هذه الصناعة كرتاً رابحاً بامتياز. ومنه وجب الالتفات إلى نقطة مهمة ترتبط بالبعد الإيتيقي للسينما، والتي أصبحت تمثل مؤسسة تنشئة اجتماعية لا يمكن تغاضيها نظراً لفعاليتها في إحداث وغرس وتحوير التصورات والأحكام والسلوكات القيمية، مما أثار اهتمام البحث العلمي بخصوص العمل السينمائي الذي لم يعد مجرد منتج للترفيه والتسلية، فيجب الانتباه لذلك، إذ على المشاهد أن لا يكون مجرد وعاء للاستفراغ، أي متلقياً سلبياً، بل ايجابيا، حيث يقوم بالفهم والتحليل قبل تقبل أو تبني تلك الرسائل أو الأيديولوجيات المكتنفة والمتضمنة في الصورة المتحركة؛ ولا يتأتى ذلك إلا من خلال امتلاك الوعي والقدرة على تفكيك الرموز التي تحملها الصورة السينمائية، والتي تسمح له بسبر كنه الأهداف الخفية للقائمين على هذه الصناعة من إعداد الأفلام السينمائية والتي تتجاوز حدود الترفيه وتقفز عن أطر الإمتاع والتسلية.

وبالتالي، فإن ما يفهم مما قيل كخلاصة لهذا الفصل، هو أن السينما تحوز وظائف تتجاوز البعد الترفيهي. فهي ليست للفرجة فقط بل بعضها باعث على التفكير؛ فالسينماتوغراف يعتبر مجالاً خصباً للإبداع يساعد ويحرض على التأمل والتفكير في القضايا

الفلسفية المعروضة سينمائياً من جهة، ومن ناحية أخرى ينتج ويبدع أفكاراً تستدعي الوقوف عندها ومناقشتها ونقدها، وذاك من رواح الفلسفة. أي أنه "في بعض الأحيان نستخدم نظريات فلسفية لتفسير الأفلام، وفي أحيان أخرى نستخدم الأفلام لتسليط الضوء على النظريات الفلسفية".[1]

[1]. داميان كوكس، مايكل ليفين، السينما والفلسفة: ماذا تقدم إحداهما للأخرى، مرجع سابق، ص11.

المقاربة الفلسفية للصورة السينمائية عند جيل دولوز

الفصل الأول:

المقاربة الفلسفية للصورة السينمائية عند جيل دولوز

توطئة

المبحث الأول:

الأساس الفلسفي عند دولوز

المبحث الثاني:

الصورة السينمائية عند دولوز (إبداع مفاهيم للصور)

المبحث الثالث:

الدلالات والأبعاد الفلسفية للسينما عند دولوز (تواصلية السينما عنده)

خلاصة

توطئة:

إن البحث في المقاربة الفلسفية للصورة السينمائية عند جيل دولوز يعود بنا إلى أفكاره المرتبطة بالفنون التي قاربها في مساره الفلسفي؛ وهذا الفصل رؤية في فكر فيلسوف معاصر مؤسس في حقول فلسفية مختلفة وعلى رأسها حقل "المفهوم"، مما يجعل تصوره الفلسفي للسينما يحمل رؤى متنوعة ومتعددة، لابد للباحث في هذا الفيلسوف أن يعرج في البداية على مرجعيات وأسس ومقومات فلسفة دولوز لينتقل فيما بعد للصورة السيمائية عنده من أجل كشف واستقصاء دلالاتها وأبعادها الفلسفية، فكيف أسس دولوز لفلسفة متميزة يمكن أن نقرأ من خلالها السينما كإنتاج فني وفلسفي في الوقت نفسه؟

المبحث الأول: الأساس الفلسفي عند دولوز.

نتطرق في هذا القسم إلى سيرة دولوز وأهم محطاته وكذا جذوره الفكرية ومصادر منحاه الفلسفي، لأجل تحديد رؤاه ومحاولة إجراء مقاربة لمنهجه ومسلكه في ذلك؛ ولأن دولوز من أهم فلاسفة الاختلاف المعاصرين تعين رصد أفكاره الهامة والتي ترتبط أساساً بلب الدراسة، مع العلم أنه لا يمكن فصل أي جزء عن آخر كون الأمر متسق وأكثر ترابطاً وتشابكاً، فمثلا لا يمكن نزع دولوز عن سياقاته الزمانية ولا فصل تصوراته عن إطارها الاجتماعي وحتى النفساني. لنصل في الأخير إلى تحقيق "محاولة" تحديد معنى الفلسفة عند هذا الرجل، أو طمعا في مس أعماق روحها لديه.

1. بيوغرافيا دولوزية: سَجِّل أنا دولوز ...

يتبوء دولوز مرتبة هامة في الفكر المعاصر، إذ يصنف ضمن فلاسفة الاختلاف كحال بعض مواطنيه من الفلاسفة الفرنسيين أمثال فوكو، دريدا، ليوتار وغيرهم؛ بل ويعتبر من كبار فلاسفة ما بعد الحداثة، ومن أبرز وجوه التفكير الفلسفي في النصف الثاني للقرن العشرين؛ ولد في الثامن عشر من كانون الثاني (جانفي) 1925م بالعاصمة الفرنسية باريس. وافته المنية في الرابع من تشرين الثاني (نوفمبر) 1995م بعد مرضٍ عضال صاحبه لمدة، فقرر في إثره وضع حد لحياته، إذ رمى بنفسه من شرفة منزله! وكأن ميتته اصطبغت بلون فلسفي (شابه موت أمبذوقليدس عندما رمى نفسه في فوهة بركان محمومٍ بآثينا، حينما قرر أن يخطف لحظة الموت من الآلهة التي سرقته لحظة الحياة والميلاد ولم تمنحه اختيارها، فاختار هو الموات دونها في تحدٍ صارخ للإرادة والقوة وتحديد المصير).

ما ميز دولوز هو أنه قدم جُل أفكاره من خلال دراسات معمقة للعديد من الفلاسفة، وللأعمال الأدبية والفنية مركزاً على تاريخ الفلسفة التراكمي من منظور مغايرتها لمسار العلم المتبني للقطيعة الإبستيمية، حيث تأثر دولوز بفلاسفة عدة كسبينوزا، كانط وماركس؛ لكن نيتشه كان أبلغهم أثراً فيه، كيف لا ونيتشه بصم بأثره الفلسفة المعاصرة برمتها قاطبةً!

ينكر الفيلسوف الفرنسي كل محاولة لتسمية منهجه، أو خندقته هو بوضعه في إطار فلسفي محدد! إنكار دولوز يشكل تعسيرا قبالة أي مسعى لتحديد فكره أو إيجازه، ويفعَّل ذلك حتى على ذي الدراسة!

وأما بالنسبة للسياقات التي يرجى فهم دولوز من خلالها، لا يمكن تلافي **ثورة مايو 1968م** باعتبارها فِعالاً لحركة طلابية أشعلت فتيلها وأضرمت نارها كل مكان لتعم حرائقها فرنسا وأوروبا والعالم كله! كانت عملية تحديث للمجتمع، هذا التحديث الذي على ما يبدو أن دولوز ومن معه تشربوا تلك الروح التي تبعثه؛ فجيل ما بعد الحرب العالمية الثانية نظر للجيل الذي عايشها بأنه يفتقر للشجاعة في مواجهة الراهن، ومعاناته من رهاب الحرب ومخلفاتها، وبالتالي فهو عقيم لا يملك أي إمكانية لصنع مستقبل، وعليه احتقن الجيل الجديد منددا بالوضع القائم سياسيا واجتماعيا وثقافيا، ورافضاً لتوريث عقلية الخنوع والتسليم فحدثت الثورة جراَّء كل ما سبق. إنها ثورة يعد الكثير من الباحثين والمفكرين أنها عدا كونها مناهضَةً للسلب السياسي فهي في جوهرها تمردٌ قيميٌ، ذلك "إنه لمن الخطأ الشديد أن نظن – تأسيساً على القول أو المظهر– أن ثورة الشباب سنة 1968م، كانت ثورة سياسية أو أيديولوجية (عَقَدِيَّة)، فالذي حدث كان – على الحقيقة – ثورة أخلاقية. ولأن بعض الناس لم يستطيعوا أن يفسروا هذه الثورة، فقد وصفوها بأنها ثورة بلا سبب؛ وهي بالتأكيد كذلك، إذا نحن جردناها من الجانب الأخلاقي".[1]

[1]. علي عزت بيغوفيتش، الإسلام بين الشرق والغرب، تر: محمد يوسف عَدَس، ط2، دار النشر للجامعات، مصر، 1997م، ص121.

ويبدو أن أعمال جيل دولوز أو توجهه عامة قد تطبَّع بطبائع الثورة الباريسية، كيف لا وهو الذي يعد أيقونة فكرية في التجديد والتحيين على كافة الأصعدة خاصة صورة الفكر أي مجال اشتغاله "الفلسفة". بالإضافة إلى تأسيس فلسفته – التي سميت ترحالية واختلافية – على احتواء المهمَّش والمقصي في دلالة صريحة وصارخة لحراك مايو 68 الذي قصد به ذلك الجيل رد الاعتبار للمستغَلين والمضطهَدين. إنها ثورة تشربتها روح دولوز، ثورة كسرت حسب دارسيها والعارفين بها حواجز الدوغما العقائدية والجمود الفكري، واقتادت الزيف الأيديولوجي إلى المحاكمة علنا لتسترد للمظلومين حريتهم المسلوبة والمغتصبة. كانت احتجاجات صنعت "حدثا" سيؤسس مفهوما من بين اللبنات الأساس في تشييد فلسفة دولوز بكليتها؛ حدثا من بين الأهم في تاريخ فرنسا، ولربما يزاحم الثورة الفرنسية على الأقل حسب التأثير الثقافي.

إن دولوز باعتباره قامة فكرية عتيدة قد وقف مع حركة ماي 68 وكان له بالغ الأثر على نشطاء وزعماء تلك الانتفاضة التي ردت دينه من خلال منحه شرفا نضاليا وتمردا شهيا سيخلد التاريخ اسمه في بلده فرنسا وفي العالم أجمع، مع احتساب توجيهه ونفخ أشياء من روحها بروحه، فأعطته تصورا مكتمل الجوانب لفلسفته، تصورٌ يصطبغ بثورة مايو لا بل يستفرد بلونها وفواحها.

2. <u>منابع فكره</u>: ولاءاتٌ، وتجديفٌ ضد الأولين.

الذي يسِم العقل الفلسفي الغربي هو أنه عقلٌ تواصلي تراكمي، وذا وجه الإبداع فيه، إذ ينحو مسار الطابع العام لتطور الفكر الفلسفي المعتمد على التكوم والترابط دون القطيعة التي تميز العلم. عقل يقدِّر تاريخه ويحترم ماضوية فكره، يتفحصه، يحلله، ويعيد بناءه وتركيبه، وهذه سمة الإبداع في ذا العقل. ودولوز نفسه يمثل لبنة من لبنات هذا السبيل الفكري، وما فتئ أن يكون حلقة من حلقات سلسلة متينة في تاريخ الفكر الغربي المعاصر

والحديث والوسيط واليوناني إلى غير ذلك منها. وبالتالي فهو لا يشذ عن غيره من المفكرين والفلاسفة الغربيين، ولا يُستثنى من قاعدة " الترابط " و" التأثر " بدوائر الآخرين. وقد "شكلت الطريقة التي بواسطتها قرأ دولوز الفلاسفة ودرس فكرهم مفارقة فلسفية في حد ذاتها داخل تاريخ الفلسفة".[1]

دولوز كان قارئاً نهِماً لكثير من الفلاسفة والمفكرين أمثال "سبينوزا، كانط، كيركغارد، برغسون وهايدغر" وغيرهم الكثير. اهتم بوجه خاص بدراسة تاريخ الفلسفة وتأويل نماذج متعددة منه يعتبرها على غاية من الأهمية، مثل فلسفات سبينوزا وهيوم، وكانط ونيتشه وبرغسون كما أشرنا. عدا أنَّ أهم من تأثر بهم دولوز بشكل مضطرد وكانوا زاداً معرفيا قيّماً له هم: الألمانيين "كانط" و"نيتشه"، ومواطنيه الفرنسيين "هنري برغسون"، وصديقه "ميشال فوكو". كما لا ننسى تأثره بالفلاسفة القدامى من يونانيين وفلاسفة العصر الوسيط. فكل هؤلاء من فلاسفة قدامى ووسيطيين وحديثين ومعاصرين له، كلهم وباعترافه الشخصي كان لهم بالغ الأثر في تكوين وتشكيل ملامحه الفكرية وزاده المعرفي. إلاَّ أنَّه من الواجب التذكير بأن القراءات الدولوزية لذا الكم من الفلاسفة تاريخيا لا يعد اجتراراً مكروراً يقصد التأريخ لفلسفاتهم فحسب، بل كما جاء على لسانه أنه "لا ينبغي لتاريخ الفلسفة إعادة ما يقوله فيلسوف ما، بل قول ما يضمره بالضرورة، أي ما لا يقوله هو ماثلٌ مع ذلك فيما يقوله".[2] فالقراءة التاريخية الدولوزية قراءة إبداعية تصبو نحو إظهار المضمر من المعلن في النص، واستنطاق المسكوت عنه فيه وكشف ما طمر ورُدم في ثناياه. بل وضخ الحياة في الفلاسفة الذين درسهم ومنحهم راهنية أخاذة ومتميزة، وإعمالهم كجبهة ممانعة ضد التمثلية الفلسفية لإحقاق المغايرة والتعدد. "وهكذا سيصبح تاريخ الفلسفة عبارة عن ورشة عمل، عن تجريب

[1]. أحمد علمي، دولوز وبن سينا، مدارات فلسفية، الجمعية الفلسفية المغربية، ع2، المغرب، 1999م، ص89.

[2]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، تر: محمد ميلاد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سورية، 2004م، ص43.

واختبار. إذ لا يتعلق الأمر بتأمل مفاهيم تاريخ الفلسفة أو بالنظر فيها، بقدر ما يتعلق الأمر باستعمالها من أجل حل مشاكل حالية وراهنة، مشاكل تتعلق بحياتنا، هنا والآن".[1]

تجدر الإشارة إلى أن المنحى الفكري لدولوز مر بمراحلٍ ثلاث: تاريخ الفلسفة؛ فلسفته الخاصة؛ التنظير للفن وذلك بابتكار طرق جديدة للتعبير الفلسفي من خلال ربط الفلسفة بعدد من الفنون المختلفة كالأدب، الرسم، المسرح، الموسيقى والسينما.

أ . مرجعيات يونانية ووسيطية:

تطرق دولوز إلى عديد الفلاسفة القدامى، لكن علَّ أهم من تأثر بهم قاطبةً كان اليوناني الشهير، وفيلسوف النسبية والتغير "**هيرقليطس**" **(535 ق م . 475 ق م)** الذي يقول: "إننا ننزل في النهر، ولا ننزل فيه مرتين، فمياهه دائمة الجريان".[2] ومعنى ذلك أن لا شيء دائم الثبات، فالكل في حركية مستمرة نحو الأبد واللامتناهي، فالتحول والتغير سمة الكون الرئيسة. إذ يُعمل دولوز مبدأ "الصيرورة" الهيرقليطي ويستخدمه في فلسفته بل ويوليه أهميةً قصوى.

يمنح دولوز الرواقيين شطراً بالغاً من اهتمامه، حيث يُضمِّنهم كتابه الهام "منطق المعنى" عام 1969م، "ويمكن القول منطق البحث. وهو ‹‹رواية فلسفية›› مؤلَّف من سلاسل، حيث يتم الاستناد إلى لويس كارول والرواقيين".[3] إذ نلمس تأثر دولوز بفلسفة أهل الرواق "**الرواقية**" من خلال تبنيه لمفهوم "**الحدث**" الذي يعد ركناً أساس في الفلسفة الرواقية، والذي

---

[1]. أحمد علمي، دولوز وبن سينا، مدارات فلسفية، مرجع سابق، ص90.

[2]. يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، ط3، دار المعارف، مصر، 1999م، ص45.

[3]. جمال نعيم، جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 2010م، ص21.

تهدف به قلب الأفلاطونية وتقويض سلطتها الماهوية والصور الناجزة المحضة التي تَسُوق إليها بقوة. ويملك مفهوم الحدث في الرواقية خاصية "الحياد" ليغدو مفهوماً "للحدث المحايد" الذي يتجاوز المحسوس والمجرد. "وكما كان الرواقيون يلغون الفارق بين الفرد والكون، فإنهم كانوا يلغون أيضاً أيَّ تعارضٍ بين ‹‹المادة›› و‹‹الروح››. فليس هناك برأيهم إلا طبيعة واحدة. وتطلق على هذا المفهوم تسمية ‹‹الأحدية››. أي وحدة الوجود على عكس ‹‹ثنائية›› أفلاطون. أي الطابع المزدوج للواقع".[1]

كذلك يمكن أن نلمس تأثير الرواقيين على فلسفة دولوز في قراءته للزمن، حيث يستلهم في هذا المسار مفهوم "الآيون" من الرواقية المناهض للكرونوس الأرسطي المتتالي، للتدليل على مفهوم الحدث المفعم بحركة الصيرورة والمتوشح بها، "زمن الآيون إذن هو زمن الحدث الذي لا يستنفذ، الزمن الذي يجمع ما سيتحقق مع ما هو متحقق فيما يتحقق، زمن الحدث في ذاته".[2]

أما فيما يخص الأصول الوسيطية فقد تأثر بـ **"إبن سينا" (980 م . 1037 م)** والذي كتب عنه نصين ورد أولهما في كتابه **منطق المعنى**، وثانيهما في مؤلفه **سبينوزا ومشكلة التعبير**، و كانت الفكرة التي نالت إعجابه عن الشيخ الرئيس هي تصوره للممكن في نفسه والواجب

[1]. جوستاين غاردر، عالم صوفي، تر: حياة الحويك عطية، ط2، دار المنى للنشر والتوزيع، الأردن، د.س، ص142.

[2]. عادل حدجامي، فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، 2012م، ص194.

بغيره، "واجب الوجود". محوِّلا الثنائية الأنطولوجية "الواجب في ذاته والممكن في ذاته" إلى ثالوث، مسقطا بذلك مبدأ عدم التناقض الأرسطي ومتجاوزاً عالم المثل الأفلاطوني.[1]

كما يقدم بن سينا تصوراً في غاية التفرد لمفهوم الماهية حسب دولوز، تصورٌ غير منحاز، "فالماهية محايدة عند بن سينا. ليست كلية وليست خاصة، وإنما ماهية فقط".[2]

كما أشرنا فإن إشكالية الماهية التي عُنيَ بها بن سينا عناية مشددة حظيت باهتمام دولوز جداً، واستثمرها في مشروعه الفلسفي بشكل عام إزاء فلسفات التخشب والتمثل، "غير أن الأمر الذي أثار اهتمام دولوز كذلك في هذه الإشكالية، هو إبداع هذا الممكن بالذات والواجب بالغير، هذا التوسط، وهذا "البين – بين" هو الذي يرسم خطوط أنطولوجيا جديدة. هذا الذوق الفلسفي نحو المفاهيم التي تمر بين المتعارضات والمتقابلات الذي يميز دولوز يتحقق مرة أخرى بصدد تصور سينوي أكثر إثارة وثورية".[3]

ب . مرجعيات حديثة ومعاصرة:

1 . دافيد هيوم: 1711 . 1776.

يعد كتاب "التجريبية والذاتية: بحث في الطبيعة البشرية وفقا لهيوم" سنة 1953م مؤلَف دولوز البِكر، أحد أهم الأبحاث التي ساهمت بشكل كبير في بلورة تجريبانيته المتعالية، حيث

[1]. مجموعة من الأكاديميين العرب، موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة، ج2، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2013م، ص1072.

[2]. أحمد علمي، دولوز وبن سينا، مدارات فلسفية، مرجع سابق، ص85.

[3]. المرجع نفسه، ص84.

يقدم فيه جيل دولوز قراءة نقدية للفيلسوف التجريبي هيوم عن الطبيعة البشرية، ويتناول من خلاله التصور الفلسفي لطبيعة المعرفة والأخلاق، والمبادئ والقواعد العامة وكيفية تأثيرها في الفكر بالطرح الهيومي؛ كما يشيد بفلسفته التجريبية، إذ يطلَق على تلك التجريبية بـ"الخبرية" أي الأمبيريقية، والتي يربطها هيوم بالذاتية في حياكة متقنة مع الواقع، فحسبه ليس هنالك شيءٌ فيها – يقصد الذات – إلا وقد سبقه وجود في الواقع؛ فمهما كانت التصورات مغرقةً في التجريد فإن الإمعان بها لا بد أن يحيلنا على مكوناتها المشخصة والمستمدة من الطبيعة. وبالتالي الذات "ألا تكون عينها معطى؟ نعم هي معطى، إن من يجاوز المعطى، هو نفسه معطى. لكن بمعنى آخر وبطريقة مغايرة. فالذات التي تعتقد وتبتكر، تتكون ضمن المعطى، على النحو الذي تنتج فيه خلاصة له، وتأليفا، يكون بمثابة النسق".[1]

إنَّ ما يأخذه دولوز عن هيوم هو الطابع العلائقي بين المفاهيم، ذلك أن أهم العناصر التي تميز تجريبية هيوم هو نظرية العلاقات، والتي يتأتى من خلالها قضية الوسط داخل الفكر، حيث ينوه دولوز بهيوم قائلاً: "يتوفر على شيء غريب يغير التجريبية كليا ويعطيها قوة جديدة، أي ممارسة ونظرية للعلاقات وللـ(و)، ستستمران عند راسل (Russel)، ووايتهيد (Whitehead)".[2] وتجدر الإشارة إلى أن دولوز قام بالاشتغال على نقد التمثيل والمشابهة في مؤلَفه الاختلاف والتكرار، وهو ذات الأمر الذي قام به دافيد هيوم فأخذه عنه، ويقول

[1]. خميس بوعلي، جيل دولوز: صورة الفيلسوف، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014م، ص23.

[2]. جيل دولوز، كلير بارني، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، تر: عبد الحي أرزقان، أحمد العلمي، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999م، ص25.

دولوز في ذلك: "إنَّ فلسفة هيوم هي نقد حاد للتمثُّل "Représentation". لا يقوم هيوم بنقد للعلاقات، بل بنقدٍ للتمثلات".[1]

دافيد هيوم أحد فلاسفة الحداثة الذين رفضوا القبليات والمُثل المتعالية عن الخبرة، وعلَّ هذا التترس في وجه ذلك هو ما شد دولوز كغيره من فلاسفة ما بعد الحداثة إلى هذا النوع من المجابهة. فخبرية هيوم تصب في خانة التجريبية التي خدشت التمركز الأوروبي الحداثي حول "الذات"؛ محاولةً خلق فضاء يزاوَل من خلاله الفكر ويمارَس من موقع محايث للأحداث والوقائع، وليس من موضع تعالي أو انفصال عن المعطى قصد التكثف والتعدد والاختلاف، "فالمعرفة عنده تُشتق من خلال الانفعال بها عبر التجربة والخبرة الفردية؛ إذ التجارب تتنوَّع وتتعدَّد، فليس هناك انضباط كلي وتنسيق مطلق إذا كانت الذات الإنسانية بالنسبة إليه تتموج حسب تداعي الأفكار في الذهن، وتجاور الأشياء في الطبيعة".[2] لكن ما يضيفه دولوز على ذلك، هو ألا تكون تلك التجريبانية محشورة في نزعة وضعية تجعل من الذات وعاءً سلبياً فاقدا للاتساق والانضباط.

هيوم يرى حسب دولوز أن العقل هو مجرد حزمة انفعالية، "في الواقع، ليس الفكر عقلا، إنما العقل هو تأثرٌ للفكر. وبهذا المعنى سوف يقال عنه إنه غريزة، عادة، طبيعة".[3] فمبدأ التعود هو ما يصبغ خبراتنا بالنفع، كونه يمنحنا توقع الأحداث المستقبلية المشابهة لما ظهر ماضياً، كما اعتبار الذهن انفعاليا لا غير يؤول إلى التشظي والانقسام والانشطار. وفي هذا يتشاطر دولوز مفهوم التكرار مع هيوم في خضم نقديتهما لمركزية العقل الغربي، إذ عطفاً على ما أسلفنا يعتقد هيوم بوهم ما يسمى "عقلاً"، فهو لا شيء سوى خبرية ذاتية تاريخية

[1]. جيل دولوز، التجريبية والذاتية: بحث في الطبيعة البشرية وفقا لهيوم، تر: أسامة الحاج، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، 1999م، ص24.

[2]. سلطان البنوي، الحدس والمفارقة: قراءة وصفية، دورية نماء لعلوم الوحي والدراسات الإنسانية، مركز نماء للبحوث والدراسات، ع1، د.ب، خريف 2016م، ص66.

[3]. جيل دولوز، التجريبية والذاتية: بحث في الطبيعة البشرية وفقا لهيوم، مرجع سابق، ص24.

تنئ عن الموضوع أو المعطى، كون العقل لا يعبر إلا على مجموع خبرات وعادات وتجارب تحولت مع الزمن إلى ذهن وذات أو ما نطلق عليه عقلاً.

في الأخير يمكن القول أنه "هنا ينتهي دولوز إلى بيان أهمية هيوم في العصر الحديث وفي كامل تاريخ الفلسفة، حيث يلوح مفكرا "هرطقيا ومتخلٍ عن أي انخراط في الأفلاطونية" التي عودتنا على تصور تزهدي للفكر وللفلسفة وللحياة؛ ويلوح مفكرا منفتحا على الخيال والفنتازيا، غير مبال بأي وقوع في تناقض ممكن".[1]

2 . باروخ سبينوزا: 1632 . 1677

يُعد دولوز عن حق وبشهادة المشتغلين بالحقل الفلسفي، من أكبر شرَّاح سبينوزا، إذ يقيم دولوز مقاربة إبستيمية للنسق السبينوزي وهذا ما نستشفه في محطات عدة أهمها: كتابيه، "سبينوزا ومشكلة التعبير" 1968، و"سبينوزا فلسفة عملية"، بالإضافة إلى بعض المحاضرات. إذ يمكن اعتبار سبينوزا أداة عملية لفهم العالم بالنسبة إلى دولوز، الذي طالما اغتنم الفرص للتعبير عن مدى امتنانه له، وعن مدى عظمة باروخ سبينوزا وأهميته البالغة قائلاً في أحد حواراته: "سبينوزا، إنه الفيلسوف المطلق، والإتيقا هو أكبر كتاب للمفاهيم".[2]

ويمكن التعريج على مسألة مهمة من المسائل التي أثر بها على دولوز، متمثلة في مسألة "التعبيرية،" والتي يعدها "ما يعوض التواصل، وهي تبلغ ذروتها عند سبينوزا ولايبنتز".[3]، حيث يذهب للقول أن التعبير عند سبينوزا ليس مظهراً يمثل الماهية. بل هو طريقة للكينونة والفعل في العالم.

و"سنعثر بفضل دولوز على تصور سبينوزا لمشكلة التعبير، بوصفه ردّة فعل مضادة لتصور ديكارت حول ذات المشكلة، حيث يستلزم تصور سبينوزا، وكذلك تصور ليبنتز، إعادة

[1]. خميس بوعلي، جيل دولوز: صورة الفيلسوف، مرجع سابق، ص22.

[2]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، مرجع سابق، ص47.

[3]. المرجع نفسه، ص56.

اكتشاف الطبيعة وقوتها، وإعادة خلق للمنطق والأنطولوجيا، وفق «مادية» جديدة، و«شكلانية» جديدة".[1]؛ أما الآخر فهو تعبيرٌ عن عالم ممكن وإدخال عوالم ممكنة في الفلسفة. أي يجب أن نقحم عوالم أخرى للفلسفة، وهي المهمة التي تتقوم عليها الفلسفة الدولوزية.

كما أن المتقفي لأثر الفكر السبينوزاوي في طيات الدولوزي، يجد الكثير من الضالات التي ثقفها دولوز لدى باروخ سبينوزا، "ما عثر عليه دولوز عند سبينوزا ونيتشه، هو طريقة تفكير فلسفية تتحقق فيما وراء الخير والشر، أو ما وراء الأنطولوجيا الأخلاقية [...] إنها تؤسس في الآن نفسه لثقافة مضادة قد نسميها مع جيل دولوز، ثقافة الحياة. هذه الثقافة التي وجدها دولوز عند سبينوزا ونيتشه".[2] ويولي دولوز أهمية بالغة لقدرات الجسد ومناقبه في نقد صريح للمركزية العقلية، مثله مثل سبينوزا، إذ يجعل دولوز للجسم آلات راغبة تعكس القوى التي تحدَّث عنها سبينوزا، "وفي هذا السياق يوضح دولوز ذلك مثلا عبر تحليله الموقف النقدي لسبينوزا من التصور التقليدي للجسد، والذي ظل ينظر إليه نظرة دونية، ويعتبره خادماً للعقل، وقد عبَّر سبينوزا عن ذلك النقد بوضوح في كتابه المركزي: «الإيتيقا»، وكتب قائلاً: «إن فكرة تنفي وجود جسدنا، لا يمكنها أن توجد في عقلنا، بل لن تتحقق إلاَّ ضده». وهي الفكرة نفسها التي سيدافع عنها نيتشه وهو ينتصر للجسد، لهذا العقل الكبير كما يسميه. وأن نقول الجسد، يعني أن نقول المحايث".[3]

وفي الأخير، ندرج كلام دولوز محتفياً بسبينوزا قائلاً: "من السهل إعطاؤه أكبر مكانة في الفكر اللاحق على الديكارتية، إلا أنه يتجاوز تلك المكانة من جميع الجوانب. لا وجود لميت

---

[1]. جيل دولوز، سبينوزا ومشكلة التعبير، تر: أنطون حمصي، دار أطلس، دمشق – سوريا، 2004م، ص221 . ص222.

[2]. رشيد بوطيب، فلسفة جيل دولوز عودة إلى الحياة، جريدة الحياة الإلكترونية، د.ع، السعودية، 02 جوان 2015م، 02:00 سا، أنظر الرابط: (http://www.alhayat.com/Articles/9383697)

[3]. المرجع نفسه.

حي يرفع لحدَهُ بكل قوة ويقول بوضوح: لست من أهلكم ... تأثيره عليّ كان بمثابة التيار الهوائي الدافع من الخلف عند قراءته، وكان بمثابة مكنسة ساحرة تحلِّق بمتناوله".[1]

3 . إيمانويل كانط: 1724 ـ 1804

يَعُد الباحثون في المجال الفلسفي أنَّ كل فكر نظري منذ كانط يجب استيعابه وفهمه على ضوء ما قام به في القرن الـ18م، فالملاحظ أنه من خلال فلسفة كانط النقدية انبثقت بشكل مباشر أو غير مباشر كافة مدارس الفلسفة الراهنة المتنافسة بينها؛ فمنذ أيام كانط يمكن تتبع جذور المثالية، الماركسية، الفلسفة الوضعية المنطقية والفلسفة التحليلية، الوجودية، الظواهراتية والبراغماتية إلخ...، يعني عملياً أن جميع الحركات الفكرية بالقرنين الـ19م والـ20م تعود جذورها إلى بعض جوانب أبعاد العمل الكانطي.

ولأنَّ كانط – حسب اعتقادي – يفتَكّ دون مجاملة أو محاباة، ويحجز له أحد المقاعد الخمس الأولى في تاريخ الفلسفة من حيث التأثير والأهمية، فقد أصابه دولوز بنصيب بالغ من اهتمامه الفلسفي، إذ أفرد له كتاباً بعنوان "فلسفة كانط النقدية" سنة 1963م؛ يتضمن هذا العمل مختصرات للفلسفات النقدية الكانطية الثلاث (نقد العقل، الملكات، الحكم).

ولا مغالاة في أن نقول بأنه "ليس من الممكن الولوج إلى متن الرجل، دون تمكن قبلي من متن كانط، إذ هو أحد المفاتيح الأساسية لمغالق فكره؛ ولهذا جاز لنا أن نقول أن فلسفة دولوز هي: وجود سبينوزا مفكرا فيه بمنطق برغسون، من أجل قيم نيتشه من خلال إعادة بناء كانط".[2]

---

[1]. جيل دولوز، كلير بارني، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، مرجع سابق، ص25.

[2]. عادل حدجامي، فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف، مرجع سابق، ص96.

إذ يصرح دولوز في تحفته "الاختلاف والتكرار" عن كانط قائلاً بأنه: "لم يتوقف عن التذكير بأن المثل هي في جوهرها ((إشكالية)). وبالعكس، المشكلات هي المثل ذاتها. وبيَّن بلا شك أن المثل تلقي بنا في مشكلات كاذبة".[1] مشيراً في ذلك إلى تفطنه المبكر للشرك الذي أوقعتنا فيه فلسفة الكليات؛ خاصة ثنائية ديكارت والتي حسب دولوز فإن كانط عمل على تقويضها ولو بصورة غير مكتملة، فكانط حسبه "نقل الثنائية الديكارتية، الفكر والامتداد إلى ثنائية بين ملكتي الحساسية والفهم ... فأصالة كانط تتمثل في زحزحة إشكالية ديكارت من المستوى السيكولوجي – تَمثُّل الذات لذاتها – إلى مستواها الإبستمولوجي والبحث عن شروط الإمكان. والتي مردها الذهن وليس التجربة الواقعية".[2]

كما لا ننسى في هذا أنَّ إحقاق الاختلاف وإرساء التعدد يقتضي كثير من المعطيات أهمها قاطبة وصل الآخر؛ الآخر وكل ما ينجر عن بتره من أزمات؛ فالإقصاء وسد وصلات الحوار، وقذفه في الهامش، كل ذلك له إرهاصاته وصوارفه وعواقبه أيضاً؛ ومن بين ذلك معضلة "الحكم"! فالأمر أعقد بكثير مما يبدو، سيما ما تعلق ببنيته أو بِعَدِّه ملكةً! وهنا يُسهب دولوز في تفصيل الأمر في دراسته الكانطية، بل ويعُدُّ الرجل سباقاً في هذا السياق بصورة تدعو للإعجاب والتقدير، مثنياً عليه بأن "كانط هو أول من عرف أن يطرح مشكلة الحكم على مستوى تقنيته أو فرادته الخاصة به".[3] أما بخصوص كتاب دولوز عنه، الذي خص به كانط (فلسفة كانط النقدية) "فيمكن اعتباره من هذه الناحية مدخلاً جيداً للفلسفة النقدية. فهو يفيد الطالب غير المطلع على هذا الفكر الذي يحتل في تاريخ الفلسفة قيمة

---

[1]. جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، أفريل 2009م، ص329.

[2]. أحمد عبد الحليم عطية، كانط وفلاسفة ما بعد الحداثة: دوأمات التأويل، مجلة الاستغراب، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، ع9، بيروت – لبنان، خريف 2017م، ص118.

[3]. جيل دولوز، فلسفة كانط النقدية، تر: أسامة الحاج، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1997م، ص96.

كبيرة. وهو يهم أيضاً أولئك الذين تعرفوا إلى نصوص هذا الفيلسوف الألماني الشهير دون تمعن، فيساعدهم على مراجعة فهمهم لها وتركيزه".[1]

4 . فريدريك نيتشه: 1844 ـ 1900

لا غرو في القول أن فريدريك نيتشه كان أكثر فيلسوف أثر في جيل ما بعد الحداثة، بل وكان سببا في التغييرات الجديدة. وكما أسلفنا ذكراً فقد أفرد دولوز كتابين لنيتشه (نيتشه، ونيتشه والفلسفة). إذ يعد دولوز من أكثر الفلاسفة الذين اشتغلوا على فلسفة نيتشه بعمق وتميز. هذا ما يسوقنا إلى محاولة الحفر في هذا الاهتمام الدولوزي بكل ما هو نيتشاوي، بغرض الكشف عن أثر الأخير في الأول، سواءٌ تأثير نيتشه الأسلوبي أو تأثيره التصوري على مشروع دولوز برمته.

وهنا تجدر الإشارة إلى أنه لا يسعنا سوى إبراز بعض النقاط التي تبين التقاطعات النيتشودولوزية، ذلك أن قراءة دولوز لنيتشه معقدة جداً وقد تستلزم دون مبالغة أو تنطع إفراد أطروحة كاملة لها لشرحها وتوضيحها.

يتبدى جلياً أن دولوز قد ألهم بنيتشه كإنسانٍ وكفيلسوف، نيتشه الذي فتح عينا دولوز على أنَّ الفيلسوف الحقّ: "هو رجل يجرب دائماً ويرى ويسمع، ويشك ويأمل ويحلم بأشياء غريبة [...] إنه الكائن الذي يهرب غالباً من نفسه، ويخاف غالبا من نفسه، لكن فضوله يرتد به دائماً إلى نفسه مرة أخرى".[2]

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، ط1، دار الفارابي، بيروت – لبنان، 2011م، ص89.

[2]. عبد الفتاح الديدي، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، ط2، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية – مصر، 1985م، ص 166.

هذا، ويستلهم منه ذلك المزج العجيب بين الفكر والحياة!، بل ويطابق هو الآخر بينهما جازماً بتماهيهما، "... هذا الشيء في نظر نيتشه هو وحدة الفكر والحياة، وهي وحدة معقدة: خطوة للحياة وخطوة للفكر، إنَّ أنماط الحياة توحي بطريق تفكير، وتخلق أنماط الفكر طرق حياة".[1] كما يحتفي بنيتشه ويعدُّه فيلسوفاً مفارقا في تاريخ الفكر الفلسفي، إذْ يرى فيه "المحرر الأكبر للفكر الحديث. فنيتشه هو الفيلسوف الذي عرف كيف يخترع اهتزازات ودورانات وتجاذبات ورقصات وقفزات تبلغ مباشرة إلى الفكر".[2]

كيف لا ونيتشه هو صاحب الفضل في التأسيس للفكر المفتوح على الإبداع والتعدد، "إنَّ الأفقية في الفكر، كما دشنها نيتشه في العصر الحديث، تفتح الطريق أمام الفكر باعتباره إبداعياً".[3] فمطرقة نيتشه هي من دمرت جدر الفلسفة التراتبية وكرَزَت لفهم فلسفي جديد للحياة.

في سعيه لتقويض التمثل والماهوية في علاقة الذات بالموضوع، يستلهم دولوز عمله من نيتشه للانتصار للفكر الأفقي الجذموري إزاء فكر الشجرة والجذر العمودي. فيستعيض بنيتشه في مسألة أن الأصل يعبِّر عن مجموع الاختلافات المتعددة، من خلال استخدام جينالوجياه التي توفر له فصلاً وبعداً إيجابيا عن الفلاسفة والفلسفات السابقة بغرض إعادة تقييمها. فالفلسفة العمودية تعمد إلى الفصل بين حقائق المفاهيم ودلائلها وواقعها الذي تشير إليه، وباعتماد هذا فإن الفلسفات المثالية كالأفلاطونية والهيغيلية تميز ببجاحة بين عالم الظواهر وتفصله عن عالم الماهيات! فمثلاً مفاهيم كالحق والخير والحب تتمايز عن كل لبوس مادي. وعلى النقيض، يفند نيتشه هذه المزاعم كما يشرحه دولوز، "فبالنسبة إليه،

---

[1]. جيل دولوز: نيتشه، تر: أسامة الحاج، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1998م، ص20.

[2]. جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، ط3، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، جويلية 2006م، ص290.

[3]. جون ليشته، خمسون مفكراً أساسياً معاصراً: من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، أكتوبر 2008م، ص216.

الخير (أو الجيد) والشر (أو السيئ) هما قيمتان، لا يوجد خير (أو جيد) موضوعي، وإنما هناك فقط قيم ذاتية (Subjective Values)، أي اختلافات، فالعالم الظاهر ((الذاتي)) هو العالم الوحيد الموجود. وهكذا فإن المحور العمودي المتعلق بالحقيقة الموضوعية يسقطه نيتشه لمصلحة المحور الأفقي للقيم. ودولوز منجذب كثيراً لهذا الأمر".[1]

دولوز، نيتشه، والموت:

وكأن نيتشه كان عرَّابا لموت دولوز، فنيتشه رأى أن "الإنسان يجب أن يحيا طالما يملك القدرة على العطاء، وليس المطلوب أن يحيا الإنسان طويلًا، إنما المطلوب أن يحيا حياة حافلة خصبة زاخرة، وأن الإنسان عندما يشعر أنه لا يستطيع أن يعلو أكثر مما هو عليه، فإنه يشعر بحاجته الشديدة للموت، ولذلك يجب أن يجعل من موته عيدًا، حتى لو تطاول على الحياة، أي أقبل على الانتحار، فنيتشه لا يفضل الموت الطبيعي".[2] وهذا ما طفق إليه دولوز بحذافيره، حين رمى نفسه من نافذة شقته بباريس، مقررا الانتحار بذلك وكأن في موته وانتحاره فلسفة.

بيد أن العجيب والمحير أن دولوز كان على النقيض و"المختلف" مع نيتشه في النظر في مسألة مرَضَيهما، فالأول أذعن للمرض ولم يستطع معه صبرا ليضع لحياته حداً بسبب ذلك، في حين أن نيتشه "لم يضق بمرضه بل كان يشعر أن المرض هو الذي يخلص الروح ويحررها، فقال: "لا أريد أن أودع هذه الفترة من المرض والألم دون أن أعترف بالجميل الذي طوَّق عنقي به، والذي لا أزال أنعم بآثاره التي لا تفنى ولا تنفذ".[3]

---

[1]. جون ليشته، خمسون مفكراً أساسياً معاصراً: من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص216.

[2]. حلمي القمص يعقوب، رحلة إلى قلب الإلحاد: بذار ورجال، ج1، كنيسة القديسين مار مرقص والبابا بطرس خاتم الشهداء، الإسكندرية – مصر، 2011م، ص171، ص172

[3]. المرجع نفسه، ص175، ص176.

5 . هنري برغسون: 1859 ـ 1941

هنري لويس برغسون أغنى من أن تعرِّفه بعض سطور أكتبها عنه؛ كثيرة هي الأشياء التي تطرقنا إليها بصدده في مسار دراستي الفلسفي والمحتشم بالطبع، فبرغسون نال جائزة نوبل للأدب سنة 1927 عن مؤَلَفه "**الضحك**"، كما أنَّ حياته الفكرية زاخرة بالمحطات الإبداعية المتعددة. وعلَّ هنري برغسون مواطن دولوز هو "أهم ممثلي «فلسفة الحياة» الجديدة وأكثرهم جدَّة وأصالة، وهو الذي قدم أكمل صورة لتلك الفلسفة".[1]

إيمان دولوز بالاختلاف والتعدد، لعبت أطروحات مواطنه برغسون عن المحايثة والديمومة ولغز الزمن التأثير البالغ فيه. كما أن سمة الحيوية المفعمة التي يعجُّ بها التفكير البرغسوني قد تكون السبب الأسمى لتبني دولوز لكثير من أفكاره واتخاذ بعض مفاهيمه دعامة أساسية لتشكيل رؤى دولوز الفلسفية الخاصة. فهما يتقاطعان في نقاطٍ عدة يلتمُّ شملها كما أسلفنا عند ميزة حيوية الفلسفة وتجددها، حيث يعتقد برغسون أنَّ "الحقيقة ... هي "التغير" أو هي فيض من الحوادث تظهر في ثنايا الحياة على الدوام لابسة في كل آونة ثوباً جديداً".[2]

كما يستعير منه بعض تصوراته أو على الأقل يستلهمها في تأسيسية شبكته المفاهيمية. ذلك أنَّ برغسون "قد جعل مفتاح فلسفته المعاني الآتية: "التغير" و"الفعل" و"الحرية" و"التطور الإبداعي" و"الزمان" و"الإدراك الذوقي"، لذلك توصف فلسفته عادة بفلسفة التغير أو فلسفة

---

[1]. إيغناتسي ماريان بوشنسكي، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر: عزَّت قرني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م، ص143.

[2]. أبراهام وولف، فلسفة المحدثين والمعاصرين، تر: أبو العلا عفيفي، ط1، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، 2017م، ص122.

التطور الإبداعي".[1] وهذا ما يُعمِله دولوز في فلسفته الخاصة ويؤسس له بعد التهذيب والتشذيب طبعاً، أو التعديل حتى والاستزادة.

من المتعارف أن فلسفة دولوز تنتصر للمهمش والمقصي في تاريخ الفلسفة، وعليه فإنه ليس من الغريب أن يكون برغسون من أهم الفلاسفة الذين سيُعنى بهم دولوز، سيما أن التوجه الفلسفي لبرغسون يجاري مشروعه ويخدمه في محاولته تقويض السلطة الأفلاطونية والجدلية الهيغلية في تاريخ الفلسفة، من خلال مثلا "عدم توافق البرغسونية مع الهيغلية، وحتى مع كل أسلوب ديالكتيكي. إذ يعتب برغسون على الديالكتيك ويؤاخذه كونه حركة خاطئة واهية، بمعنى حركة للمفهوم المجرد".[2]

وفيما يخص "المفهوم" فإن مسألة ضبطه والدقة في إنتاجه أو تشكيله حتى يكون مختلفاً عمَّا سواه، يقول دولوز: "استعارات برغسون التي تشير إلى الخياط الجيد، والثوب (المصنوع) على القياس، هكذا يجب أن يكون المفهوم الدقيق".[3] وفي هذا الصدد نجد مفهوما خاصا يشاطره دولوز إياه؛ مفهوم يوليه برغسون أهمية قصوى ويعدُّه المحور الأساس في فلسفته، "والاكتشاف الذي سيعتبره برغسون دواماً جوهر نتاجه كله، هو نظرية الديمومة، فالإنسان ديمومة نوعية خالصة، صيرورة، إنه ((اندفاع حيوي))، هذا الاندفاع هو أصلاً نفَس العالم".[4] فقد أفرد دولوز كتابا كاملا لبرغسون سنة 1966م بعنوان "**البرغسونية**" ممفصلا فيه مفاهيم عدة كالزمان والديمومة، الذاكرة والاندفاع الحيوي؛ في محاولة منه للربط بينها وتبيان طبيعة وحقيقة المنهج الحدسي البرغسوني.

---

[1]. أبراهام وولف، فلسفة المحدثين والمعاصرين، المرجع السابق، ص122.

[2] . Gille Deleuze, le bergsonisme, 3em edition, «Quadrige » – paris presses universitaires de France, France, 2004, p38.

[3]. جيل دولوز، البرغسونية، تر: أسامة الحاج، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1997م، ص46.

[4]. جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص163.

كما تحدث عن دوره – مفهوم الديمومة – بإسهاب في كتابه الآخر "**الصورة ـ الحركة**" 1988م، معرجا على وصل الحركة بالوعي والديمومة. إلاَّ أنَّ "هنالك فوارق بين ما أنجزه دولوز في مؤلفه "البرغسونية" ومؤلَّف "الصورة ـ الحركة" رغم أن المؤلَّفين يتعلّقان بعين الفيلسوف – أي برغسون – فالمؤلَّف الأول جسَّد قراءة للفيلسوف من منظور إستراتيجي تحدّده فلسفة الاختلاف من جهة تاريخ الفلسفة، مثلما هو الشأن في بقية المؤلفات التي أنجزها فيلسوف الاختلاف بشأن العديد من الفلاسفة. إلاَّ أنَّ الأمر في مؤلف سينما يختلف، حيث أنَّ استحضار برغسون وبشكل مكثف كان من جهة تفكيك مفهوم "الصورة – الحركة"، والكشف عن ترسُّباته الفلسفية وليس استحضاراً لبرغسون في حدِّ ذاته".[1]

6. ميشال فوكو: 1926 ـ 1984

فوكو ودلوز! صديقان عدوان! نجدهما فينةً، يتقارظان الثناء بحرارة، ويحتفيان بتقاطع سبلهما. وفينةً أخرى، لا يفوت أحدهما فرصة نقده للآخر من خلال إيضاح مكامن العطب وعدم التوافق في فكر كل واحد فيهما؛ في خصومة فكرية مثمرة، يقول عنها دولوز بأنه على الرغم من اختلافهما في كثير من الرؤى والأفكار حول مسائل فلسفية وسياسية عدة، إلا أن فوكو "كان يمثل بالنسبة لي دعماً ضروريا يمكِّنني من مواصلة ما يقوم به".[2] حتى أن دولوز كان يريد أو على الأقل يتمنى العمل معاً والاشتراك في الكتابة. وكما عُرف عن دولوز أنه أجرى دراسة عن فوكو، عنونها في كتاب تحت مسمى: "المعرفة والسلطة: مدخل لقراءة فوكو" سنة 1986م، كذلك كتب فوكو هو الآخر عديد المقالات حول أعمال دولوز، متوجا

---

[1]. سمير الزغبي، جيل دولوز ولحظة البدء: تفكير الفلسفة في السينما، مؤسسة الحوار المتمدن، العدد: 4663، 15 ديسمبر 2014م، الساعة 07:54. أنظر الرابط:
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=446008

[2]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، مرجع سابق، ص60.

إياها بمقولته الشهيرة عنه في مقال خصَّ به فوكو مؤَلَّفي دولوز "منطق المعنى، والاختلاف والتكرار" قائلاً فيما معناه: "سيأتي يومٌ يصبح فيه العالم دولوزياً"؛ كما جمعتهما لقاءات حوارية ناقشت عديد القضايا والمسائل، سواءٌ المحلية المتعلقة بالوضع الفرنسي والإقليمي الأوروبي، وأو ما ارتبط منها بقضايا إنسانية وكونية. وعلَّ مسألة السلطة قد شغلتهما واعتبرت من أهم محاور التقائهما، لا بل يمكن عدُّها نقطة تحول صداقتهما إلى خلاف وقطيعة! إلا أن ذلك لم يمنع فوكو من الإطراء على مواطنه، حيث يثني على دولوز في حواره معه حول السلطة قائلاً: "إنَّه بقراءة كتبك منذ ‹‹نيتشه›› إلى ما أتوقعه وأستشعره من ‹‹الرأسمالية والفصام››، كانت ذات أهمية خاصة بالنسبة لي".[1]

كما لم يتوانى جيل دولوز في التعبير عن مدى إعجابه بميشال فوكو، سيما في الناحِ اللغوي قائلاً: "فوكو فيلسوف عظيم وهو أيضاً مبدع مدهش في مجال الأسلوب ... واكتسبت الفلسفة معه معناً جديداً ... يرفض منهجه الكليات ويكتشف سيرورات متميزة دائماً، تنشأ داخل التعدديات".[2]

كثيرة هي الأشياء التي جمعت دولوز بفوكو، كما هي كثيرة الأشياء التي فرقتهما كما ذكرنا. وإذا كان الشأن السياسي هو ما وسع الهوة بينهما ووسعها وأذكى رائحة شياط الخصومة، فإنه لا يخفى على العارفين بفحوى فكريهما أن "نيتشه" هو حلقة ربط بينهما، وأكثر من جمعهما ووطد علاقتهما؛ إذ نلمس صدى الاستلهام المدوي لنيتشه من قِبلهما، وتأثيره الغائر في أعمالهما. إذ يعدُّ فيلسوف القوة مرجعية فكرية لكليهما، بل وبصمة دامغة في منحى توجههما، مما قارب بين رؤاهما في كثير من الأحيان. وعليه فلا يمكن فهم جوهر علاقتهما الغريبة المعقدة المشوبة بكل شيء إلا بواسطة تتبع أثر نيتشه الواضح بجلاء في

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص182 – ص183.

[2]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، المرجع السابق، ص59.

تقاطعاتهما الفكرية. فتسليط الضوء على اختيارهما له كمرجعية فكرية، "يمثل أول صلة أكثر حسما بينهما لأن الأمر، لا يتعلق بمجرد ذوق أو تفضيل ثقافي، بل هو قرار فلسفي، تنجم عنه نتائج متعددة. اختيارٌ من هذا القبيل، معناه مغادرة مدفن عظماء الكتاب الأكاديميين، وخلخلة الصرامة الجامعية، ثم شق عصا الطاعة عن الحد بين الفلسفي والأدبي. الاستناد على نيتشه، معناه اللعب بالنار، وفسح المجال للضحك، والاستفزازات والإقرارات الجسيمة وكذا الشظايا غير المسؤولة؛ إنه إيثار لحركة صيرورة الكائن، بدلَ لا انفعاليته، ثم احتدام الرغبة عوض البراهين الفاترة؛ إنه تمثُّلٌ لكل حقيقة، باعتبارها علاقات قوى مختلف الأشياء التي انصهرت ثانية – في السراء والضراء– بين ثنايا نصوص الفيلسوفين، وكذا مساراتهما".[1]

من الأشياء المهمة التي يمكن رصدها في فكر دولوز ولا مناص من تخطيها بعفوية أو التملص من التعريج صوبها هو مسألة "الرجوع إلى الحدث"، وإعطائه أهميته في الفلسفة، هذا ما أكد عليه ميشال فوكو وألح على ضرورته، وذلك بربطه بالراهن؛ وفيما يتعلق بالحدث والراهن، يرى دولوز أن فوكو "يريد أن يقول إن موضوع الفلسفة ليس هو التأمل في الأبدي، ولا في تفكُّر التاريخ، ولكن في فحص وتشخيص الصيرورات الراهنة: أنها صيرورة – ثورية".[2]

وفي هذا الصدد، يستعين كذلك دولوز بفوكو في تحديده لمفهوم الراهن وفض تلبسه بمفهوم الحاضر، "فلا يتحدد الراهن بما نحن عليه وإنما بالأحرى بما نصيره، أو نحن بصدد

[1]. روجي بول دروا، فوكو – دولوز: صديقان – لدودان، تر: سعيد بوخليط، مجلة الكلمة، ع111، لندن، جويلية 2016م، د. ص – 16 أوت 2023م، 03:06سا. http://www.alkalimah.net/Articles/Read/8358

[2]. جيل دولوز، فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، تر: مطاع الصفدي، ط1، مركز الإنماء القومي، بيروت – لبنان، 1997م، ص124.

صيرورته، أي الآخر (L'Autre)، أي صيرورتنا – آخر. أما الحاضر، فهو على عكس ذلك، ما نحن بصدد تجاوزه".[1]

لم يدَّخر دولوز جهدا في كيل المدح والثناء لفوكو، إذ نلمس ذاك في أحد حواراتها، حيث عبر قائلاً: "كان فوكو يؤدي وظيفة الفلسفة كما حددها نيتشه: "مهاجمة البلاهة". فالفكر لديه عبارة عن عملية غوص تُخرج دائما شيئاً ما إلى النور...إن أمثال فوكو من المفكرين يعملون عن طريق الأزمات والرَّجات، إن لديهم شيئا ما يُحدث الارتجاج".[2]

في الأخير وبموت فوكو سنة 1984م نعاه دولوز بكلام تأبيني بالغ الأثر، "تضمنه كتاب فوكو الأخير "ممارسة الملذات": «ماذا تبتغي المعرفة في سعيها الحثيث، غير ضمانها على نحو ما، وقدر ما تستطيع اكتساب المعارف، وليس أن تضلل من يعرف؟ لكن ما هي الفلسفة اليوم [...] إذا لم ترتكز بدل شرعنة ما لدينا أصلا، أن تتعهد بمعرفة كيفية، ثم إلى أي حد سيكون بالإمكان التفكير بطريقة مختلفة؟» هي صياغة دقيقة، لما انطوى عليه مشروعهما المشترك، رغما عن تباعداتهما".[3]

7 . فيليكس غاتاري: 1930 . 1992

عندما يُذكر اسم **غاتاري** صديق دولوز، تحضرنا مباشرة "الكتابة الثنائية" في الفلسفة! ذلك أمرٌ نادر الحدوث بل يكاد يكون مستعصيا! المفارق في الأمر، هو أنه حين قراءة مؤلفاتهما المشتركة يقفز من البال سؤالٌ مباغتٌ كأرنب ينط من قبعة ساحرٍ فجأة! "لمن نقرأ الآن؟ من يخط هات السطور؟ من المؤلف ها هنا؟ كيف نعين فواصلا بينهما في خطوط النصوص؟

---

[1]. جيل دولوز، فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، تر: مطاع الصفدي، ط1، مركز الإنماء القومي، بيروت – لبنان، 1997م، ص124.

[2]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، مرجع سابق، ص60.

[3]. روجي بول دروا، فوكو – دولوز: صديقان – لدودان، مرجع سابق، د. ص.

وكيف نضع الحدود أو بالأحرى كيف نتبيَّن تخوم تصورات الاثنين؟" الأمر حقاً مثير للاستغراب والدهشة! لأن التفلت صيرورة مسجلة هنا. في هذا يجيب دولوز عن غاتاري: "لم نتعاون كشخصين بل كنا مثل جدولين انضما إلى بعضهما ليكوِّنا "جدولا" ثالثاً هو كلانا ... إن وضع فلسفة معينة كان بالنسبة لي مرحلة ثانية لم يكن لها أن تبدأ وتبلغ أمراً قط دون فِليكس".[1]

وعلى الرغم من كونهما من طبيعتين مختلفتين، يحوزان شخصيتين متغايرتين، فغاتاري عُرف عنه النشاط والحيوية وكذلك الانخراط في النضال السياسي، عكس دولوز، الفيلسوف الهادئ الصامت، الرصين النائي عن صخب العصر وشوفينية أترابه ممن عايشهم من مفكرين عِتاد، الملازم لحدوده؛ كما أن مرجعيتهما الفكرية تختلف تمام الاختلاف. إلا أن ذلك لم يمنع تقاطع أقدارهما ولا لقائهما الفكري أو الشخصي حتى. تعرّف جيل دولوز على فيليكس غاتاري في عام 1969م، ومعا سيشتغلان على مدار سنوات. فيليكس لم يكن لدولوز مجرد "شريك على مستوى الكتابة، لكن كذلك كملاذ لانتشال ذاته من المرض، حيث كان وقتها يعاني من آثار استئصال إحدى رئتيه، وإدمانه على الكحول".[2]

غتاري هو مفكر ومحلل نفساني، "لم يكن بالكاتب القوي، بيد أنه أمد دولوز بتجربته، وأغناها الأخير أسلوبيا، فتمازجت إبداعية الاثنين. أبقيا على مسافة للصداقة إبان فترة علاقتهما، بحيث ظل يخاطب أحدهما الثاني بصيغة الجمع [...] غتاري الذي كان بمثابة مكتشف للجواهر، ودولوز نحاتا لها. الأول يبعث بنصوص تمهيدية، بينما يعيد الثاني الاشتغال عليها؛ فأثمر لقاؤهما المصاغ بأربعة أيادي، تأليفهما"[3] لأعمال عدة عل أبرزها:

---

[1]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، مرجع سابق، ص44.

[2]. فلسفة جيل دولوز، تر: سعيد بوخليط، مجلة حكمة الإلكترونية، 02 نوفمبر 2018م.

Philosophie magazine, numéro 61, été 2012, Paris, France, pp: 81- 91.

أنظر الرابط: https://hekmah.org/فلسفة-جيل-دولوز/

[3]. فلسفة جيل دولوز، تر: سعيد بوخليط، مجلة حكمة الإلكترونية، مرجع سابق.

الرأسمالية والفصام بجزأيه: أوديب مضاداً سنة 1972، وألف هضبة سنة 1980؛ ما هي الفلسفة سنة 1991، نقد وعيادة سنة 1993.

سُئل دولوز يوماً عن علاقته بفيليكس غاتاري فقال: "كنتُ أفهم ما كان يقوله فيليكس، وكان في استطاعتي توظيفه بعد ستة أشهر، وكان يفهم ما أقوله له بسرعة فائقة، وينتقل إلى موضوع آخر بشكل سريع. كتبنا عن الفكرة الواحدة وأدركنا فيما بعد اختلافنا الواضح في فهمنا لها، هذا شأن جسم بدون أعضاء".[1] وعنه أخذ جملة من المفاهيم والأفكار التي وظفها فيما بعد في فلسفته.

وفي الأخير، فإنه إلى جانب عديد المفكرين والفلاسفة الذين أوردناهم، يوجد شخصيات أخرى كان لها بالغ الأثر على جيل دولوز كالرسام بيكون وبروست وكافكا، هايدغر وغيرهم، إذ يتعذر علينا حصرهم أو إدراجهم في هاته الصفحات القلال، لذلك اكتفينا بما ذُكر ليتسع بعض المكان والزمان لعناصر أخرى من هذه المقاربة.

3. ماهوية الفلسفة: انتصارٌ للجغرافيا إزاء التاريخ.

كغيره من فلاسفة تلك الحقبة البارزين الذين وحدتهم ذات السمات (اللانسقية، الاختلاف والتعدد ...)، دأب دولوز على مراجعة المكتسبات المعرفية بشتى ألوانها وصنوفها، والتي تحولت مع مرور الوقت إلى معايير قارَّة وقوانين متوشحة بالإطلاقية، ومدعيةً لنفسها امتلاك الحقيقة! هذا ما يعده هو "وهماً"، ويسعى لتحرير الفلسفة منه. فهو على حد تعبيره لا يقدم سوى خطابات حمقاء.

كما شكل أيضا جبهة مقاومة ضد فلسفة التمثُّل، محارباً كل ما هو مسبق وكل ما هو جاهز؛ والتحرر من المسلمات القبلية، ومن وهم تملُّك الحقيقة! فالمقولات الأفلاطونية لا

[1]. جيل دولوز، كلير بارني، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، مرجع سابق، ص27.

تعبر عن حقيقة العالم بل هي تأويل لهذا العالم كما عبر "عادل حدجامي". وبالتالي دولوز يعرِّض مقولات أفلاطون لمساءلات الحياة! بمعنى إمكانية إعمال الحياة من خلال مقولات أفلاطون! أي هل في إمكانها أن تُلهب جذوة الحياة فينا؟ أم أنها كما يرى علة إنذواء روح التجديد وموات الإقبال والخوض في المتجدد والمنبجس باستمرار؟

إذاً يحذو دولوز سبيل معاصريه من الفلاسفة ما بعد الحداثيين، إلى خلخلة أركان فكرٍ تملَّكت واستأثرت تصنيعه السرديات الكبرى (الدين، العلم، الايدولوجيا) كمنظومات منتجة للمعنى! ليقيم فكراً مرتحلاً يستقل سطوحاً مغرقة في الصيرورة. فكراً محايث السطوح، لا متعالٍ نحو السماء، ولا ضاربَ الجذور نحو العمق، فكراً جذمورياً يسوح في المدى ويضرب في الأرض غير مكبَّلٍ ولا آبه. وبالتالي فمن واجب الفلسفة عنده أن تعتمد الفعالية وتنأى عن الانفعالية من خلال الخوض في أماكن تتحاشى المركز وكل ما هو كلِّي، ومناطق تقع على الهامش والمكموم.

تتمةً لما أسلفناه في الفصل التمهيدي عن تعريف الفلسفة، فإن دولوز في الفكر المعاصر يعطيها بعدا ومفهوما جديداً، مفهوما هزَّ به اللبنة الأرسطية في التعريف القائلة "بالمبادئ الأولى"، إذ ارتأى أن الفلسفة يجب أنْ تنكبَّ على ذاتها وتستبطنها "فالفلسفة التي تسأل سواها، تعيد النظر في مجمل ما تراكم لديها من أجوبة، لتطرح من خلالها، سؤال نفسها عينها. ولقد حسم دولوز الأجوبة في قولة واحدة، أنَّ الفلسفة هي إبداع المفاهيم".[1]

جوابه هذا والذي يعبر على أنَّ الفلسفة بوصفها حقلاً خصباً تختص بإنتاج المفاهيم، وعليه فدولوز يقول: "إن الفلسفة بتدقيق كبير هي الحقل المعرفي القائم على إبداع المفاهيم".[2]

الإبداع غير الاكتشاف، يقارب الاختراع، ومن وجهة نظر دولوز "الاكتشاف يتعلق بما هو موجود بالفعل، حاليًا أو افتراضيًا، لذلك فإنه سيتأتىَّ عاجلا أم آجلاً. أما الاختراع أو الإبداع

[1]. جيل دولوز، فيليكس غتاري، ما هي الفلسفة ؟، مرجع سابق، ص05.

[2]. المصدر نفسه، ص30.

فهو يعطي الوجود لما لم يكن موجوداً، وللذي لم يكن من الممكن أن يتأتىَّ أبدًا".[1] وبالتالي فغاية الفلسفة من وجهة نظر دولوز ليست إعادة اكتشاف الكون أو دواخل العالم بما فيه، إنما إيجاد الظروف وتوسلها لتمكين توليد وإنتاج التصورات ودعم شروط توافر بيئة العمل الإبداعي.

قد تساءل دولوز عن كيفية إبداع المفاهيم، عن ميزات وخصائص هذا الإبداع وأدواته؟ فذهب إلى القول بضرورة مراجعة وفلترة المفاهيم السابقة التي اتَّسمت حسبه بالجمود، ودعا – بل عمد – إلى زحزحتها وتحريكها من تصنمها وكليتها وثباتها المطلق المزعوم، لغرض توليد مفاهيم جديدة تتصف بالمرونة والانفتاح على كل زوايا الواقع، حتى القابعة في الظل والمسكوت عنه، والمقصي والمهمش، والطابو الفلسفي.

يرى دولوز في كتابه مع غاتاري (ما هي الفلسفة؟) بأنها: "فالفلسفة في نظر دولوز لا هي تأملية (مرهونة لجوهر خالد)، ولا تفكُّرية "réflexive" (تأتي في مرتبة ثانوية)، ولا هي منتهية الصلاحية (كالقول بموتها)، ولا تواصلية (بوصفها منتدى لتبادل الآراء). بل إن الفلسفة نقدٌ وفعلٌ نشط في الوقت نفسه".[2] وأنَّ موضوعها هو إبداع مفاهيم دائمة الجدة. فمن جهة هي "لم تطمح إلى الحكم على الحياة بمقدار ما طمحت إلى الانخراط النقدي فيها".[3] فهي تحاول فك ما أُستُغلق من الحياة، وفتح أفقٍ رحب يصبو نحو المدى المتلاشي التخوم. فدولوز قد ناصب العداء لوثنية الفكر التي شكلتها الفلسفة التمثلية.

---

[1]. Gille Deleuze, le bergsonisme, op.cit, p04.

[2]. محمد نور الدين أفاية، الفلسفة بين التاريخ والإبداع: جيل دولوز أو التفلسف بالفعل، مجلة التفاهم، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، مج18، ع69، سلطنة عُمان، 30 جوان 2020م، ص420 – ص421.

[3]. رشيد بوطيب، فلسفة جيل دولوز عودة إلى الحياة، مرجع سابق.

فلسفة دولوز تتبرم من الفكر القاري. هي انتصار للاختلاف مقابل الهوية. إشادةٌ بالترحال ودعوة إليه مقابل جمود الفكر والقوالب الجاهزة والنسقية. اصطفاف مع المحايث ضد الترنسندنتالي. إذ "يعتبر دولوز فلسفته الخاصة فلسفةً للمحايثة".[1]

أما "الراهن" فإنه يتبدى جلياً في فلسفة دولوز بكل قوة، فهو في كل مرة يتوسل كيفيات جديدة للتملص من دوغمائية الفكر التقليدي والصورة الكلاسيكية للفلسفة التي سيطرت على فكر الإنسان، محاولاً كل جهده في استدعاء المغيب والمكمم والانفتاح على الممكن، من خلال إبداع صور جديدة للفكر تستعرض الحدث، صور فكر محايث يحيِّن الراهن ويستجيب له من خلال إبداع "المفهوم" الذي "يتمفصل مع الحدث، ويختلف باختلاف نمط تحيينه، وطريقة جعله راهناً داخل الفلسفة أو العلم أو الفن".[2]

لا يؤمن دولوز بضرورة التقاطع والتأثير المباشر بين مختلف الفلسفات، بل ينادي بكفاية تلاقيها "باعتبار أنَّ المفاهيم الفلسفية تتبادل **الصدى** عوض أن تتسجل في تتالٍ تاريخي وزمني".[3] إنها فلسفة التقاء "ملاقاة". لا لشيء سوى أن المعرفة حسب دولوز هي سعيٌ لملاقاة جديد لم نلاقه بعد، حثٌّ على الإبداع والإنبجاس، وليست فقداناً واستعادة لما فقد كجوهر الأفلاطونية والكوجيتو الديكارتي. إنه يشيح بفكره عن ادعائهما لتطابق الفكر والعالم قبلاً! إنها رؤية مستكينة وجب زحزحتها لصالح الصائر والمتحرك أبداً.

إذاً في الإمكان أن نستشف من كل هذا أن دولوز يحاول بفلسفته التأسيس لفلسفة أنطولوجية جديدة هي أنطولوجيا التعدد والكثرة والاختلاف؛ ذلك "أنَّ الحدس الذي ارتكزَ

---

[1]. دانيال سميث، جون بروتفي: جيل دولوز، تر: مروان محمود، محمد رضا، مجلة حكمة الإلكترونية، 30 أكتوبر 2019م، ص07. أنظر الرابط: https://hekmah.org/دولوز/

[2]. محمد نور الدين أفاية، الفلسفة بين التاريخ والإبداع: جيل دولوز أو التفلسف بالفعل، المرجع السابق، ص421.

[3]. أحمد علمي، دولوز وبن سينا، مدارات فلسفية، مرجع سابق، ص90.

عليه، هو القول إن الكائن تعدد واختلاف وتنوع، إذ يمكن القول إن فلسفة دولوز هي قبل كل شيء فلسفة "اختلاف"".[1] إنها فلسفة تنتصر للجغرافيا إزاء التاريخ، تنحاز للتضاريس في مقابل الكرونولوجيا! فلرميُ الشبكة أجدى من الصنارة للقبض على رؤى الحياة المتفتتة والمبعثرة في كل حدب من مكامنها وزواياها الغامضة! "كما يلح على أنَّ ما هو أساسي في فلسفة ما، ليس مقدار ما تطرح من حلول لمسائل أو لانشغالات فلسفية، بل المعنى الذي تبلور وفقه مشكل ما، وكيف تصل إلى دفع أبعاده إلى أقصاها وإلى بيان رهاناته؟ ليست القيمة كامنة في السؤال بحد ذاته، بل في كيفية دفع السؤال إلى درجاته القصوى".[2]

الفلسفة في معناها الجميل لدى دولوز هي تجديفٌ ضد الأولين (ضد أوديب، ضد الأوهام، ضد سطوة الموتى على الأحياء ...)؛ نكرانٌ وتنكرٌ للفكر الرابض المستكين، واحتفاءٌ بالفكر الجوال، فكرُ الصيرورة والتدفق. الفلسفة هي انتصارٌ للفكر النهراوي إزاء فكر السبخات والبرك. إنها فلسفةُ مشاكَسةٍ وتبعثر! إنها تقدم نفسها ثورية متمردة تتبنى المقاومة، حيث تتصدى لكل دوغما، وتتحدى كل أشكال الانغلاق وتكافحها ببسالة واستماتة. ولأن الفلسفة ذات طابع ثوري وتمردي فعلى الحقيقة التي ترومها حسب دولوز أن تُغِير وتلسع، لا أن تكون متشدقة وفقط، تروم التكاسل ومداهنة من يملكون السطوة كما يرى نيتشه، "الفيلسوف يتوسل محبة الحقيقة ويناشدها، بيد أنها حقيقةٌ لا تؤذي أحداً".[3] لا بد أن تكون حقيقة تدمر جدُر التسلط، وتكسر قُشَر التقوقع وتغزو المكامن الخانعة والخاملة.

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، كانط وفلاسفة ما بعد الحداثة: دوأَمات التأويل، مجلة الاستغراب، مرجع سابق، ص114.

[2]. خميس بوعلي، جيل دولوز: صورة الفيلسوف، مرجع سابق، ص22.

[3]. Gilles Deleuze, Nietzsche par Gilles Deleuze, 1re edition, presses universitaires de France, Paris, France, 1965, p20.

المبحث الثاني: الصورة السينمائية عند دولوز (إبداع مفاهيم للصور).

في ذا المبحث، سنعرج قليلاً على الفن وربطه بالفلسفة من خلال التطرق إلى ممكنات الالتقاء بين الانفعالات والمفاهيم، لا بل التماهي والتضمين بينهما، وهذا من أجل فهم التصور الدولوزي للسينما كمجال فني يمكن من خلاله اغتراف أفكار فلسفية أو اعتماده كوسيط مسوِّق وحامل لهذه الأفكار والتصورات؛ أو الذهاب بعيدا في عَدِّه أداةً خلاقة للمفاهيم وإنتاجها؛ ولا يتأتى فهم هذا كله، دونما الإحالة على شبكة المفاهيم المستخدمة والمبتكرة من قِبل جيل دولوز، لنحمله في الأخير على البواح بمكامن وخطوط تقاطع الصورة السينمائية ومفهومه العتيد الذي أفنى عمره في محاولة إرساء دعائمه وبعث روافده.

1. الفلسفة والفن: الإبداع بين الحساسية والمفهوم.

وضحنا سابقا أن المسار الفلسفي لجيل دولوز مر بمحطاتٍ ثلاثٍ كبرى، آخرها كان مرحلة الصور، والتي هي محور اهتمامنا خاصة، فهي فترة خصها لمجال الفن، إذ أن انخراطه في الاشتغال على فلسفة الفن كان بدافع مجابهة التوجه المنطقي التمثيلي، والذي ساد المنحى الكلاسيكي للفلسفة. وينبغي التنويه هنا إلى أن دولوز يعد امتدادا للمنعطف الإستيطيقي الذي بدأ مع كل من شيلر ونيتشه. وتوسم فلسفة دولوز بوصفها ترحالية لا تمثيلية. وقد أنتج دولوز في هده المرحلة عديد المؤلفات يمكن عدها في: كافكا: من أجل أدب هامشي 1975م. الفن التشكيلي = منطق الإحساس 1981م. الفن السابع = سينما 1 (الصورة – حركة) 1983م + سينما 2 (الصورة – زمن) 1985م.

كما أشرنا سلفاً، فقد قدم دولوز إلى عديد أعماله دراسات عدَّة حول الفنون (كتابين عن السينما. عن بروست وزاخر مازوخ. وعمل على الرسام فرانسيس باكون. ومجموعة مقالات

عن الأدب). "ونظر دولوز إلى تلك الأعمال الأخيرة بوصفها فلسفة خاصة، وليست نقداً طالما أنه سعى نحو خلق مفاهيم تتوافق مع الممارسات الفنية للرسامين، وصانعي الأفلام والكُتاب".[1]

عطفاً على ذلك يمكن القول أن مقاربة دولوز الفلسفية للفن تعد ضرباً متميزاً في مسعى الحث على محايثة الواقع ومعانقة الحياة بقوة ومعايشتها، وتركها تدلف إلينا متسربةً بغبشها وسديميتها. إذ نلتمس في فلسفته نوعا من التناغم بين الفكر والحياة من جهة، والحياة والفن من اتجاهٍ آخر. فهذا الفيلسوف الفذ يُحسب على التيار الحيوي، والذي يدعو إلى التشرب بالحياة ورد الاعتبار للواقع المعيش بصفته موضوعاً للتحليل والتشريح، فحسبه، أي دولوز: "الحياة تنشط الفكر (تفعِّله)، والفكر بدوره يؤكد الحياة".[2]

ونلمس أن التفكُّر في مجال الفن عند دولوز هو تفكيرٌ في الحساسية من خلال مجابهة الغموض الذي يشوبها؛ والذي غرضه تحريرها من المنطق وسلاسله؛ فإذا كانت الفلسفة تنتج المفهوم ويتمظهر فيها ممثِلاً سلطة العقل وألَقه، فإن الفن هو تجلٍ صارخ للحواس وتعبيرٌ للحساسية. لذلك طفق دولوز هاداً جدران الفصل بين الفلسفة والفن، مرتئياً أن الرابط الجوهري بينهما هو أن كلاهما مجال من مجالات الفكر والإبداع، وهذا ما يوحدهما على الرغم من اختلاف طبيعتهما، فالأولى تعتمد "المفهوم" أما الثانْ فينبني على "الحساسية – الإحساس". "ولا يمكن الاعتراض بأن الإبداع يقال بالأحرى عن الحسي وعن الفنون، ما دام الفن يوجِد كيانات روحية وما دامت المفاهيم الفلسفية هي كذلك حساسية".[3] أي محايثتها للواقع وتلبسها للحدث.

يمنح دولوز الفن مكانة خاصة وهامة في الفلسفة، "بل إنه يقيم نوعاً من المقارنة بين القدرة على إبداع الفكر وبين تشكيل الأعمال الفنية. وفي هذا السياق يطرح سؤالاً دقيقاً يتعلق بجِدَّة

---

[1]. دانيال سميث، جون بروتفي: جيل دولوز، مجلة حكمة الإلكترونية، مرجع سابق، ص02.

[2]. Gilles Deleuze, Nietzsche par Gilles Deleuze, op.cit, p18.

[3]. جيل دولوز، فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص30.

المفاهيم على أساس أن الإبداع غالباً ما يتحدد بالسلب، كما ينظر إليه بوصفه اختلافاً وتبرماً أو قطعاً مع التقليد".[1] ولأن الإبداع سلب وقطيعة مع السابق، يستعير دولوز هذه الوظيفة من الفن للفلسفة فتكون "إبداعاً للمفاهيم" وبالتالي هي قطيعة مع التمثل وبتر لعُراه، لتنتصر للسطح، سطح المحايثة، أي الحياة بكل جنباتها وخطوطها وأبعادها.

ومن زاوية يمكن اعتبار الانفعالات في خدمة المفاهيم، إذ "يقوم الفن بتحرير الفلسفة من متاهاتها ويكشف لها عن بعض انفتاحات السؤال والتفكير، كما يوفر لها شروط التخلي عما يسميه دولوز بـ"التمثل" (La représentation) والانكباب على (فكر التفكير)".[2] فهو يمكن الفكر ترصد القوى الثاوية وإمساكها في علاماته ورموزه وأن يبدع. فأن تكون ذا إرادة حرة هو أن يكون في مقدرتك التخلص من أعباء القيم والتفلت من معاييرها التي تثقلك، أن تقدر على خلق وإبداع إمكانات جديدة للحياة. أن تكون كذلك، هو أن تكون مشرعاً، وراقصا خففت عنك الأثقال والأحمال. "الخلق [...] هو إبداع إمكانات حياة جديدة".[3]

وفي هذا الصدد يعوّل نيتشه – قدوة دولوز – على فلسفة الفن وتفعيل الجماليات، من أجل مجابهة إرادة العدم، والتي عدّها داءً نخر عصره ذاك، معتبراً الفن خلقاً، "سواءٌ سمّي الفن إبداعاً أو إنتاجاً أو ابتكاراً، فهو مقاومةٌ للنزعة العدمية".[4] "حياة إزاء العدم"، هذا ما يُرام على لسان جيل دولوز في كتابه عن نيتشه، إذ يرى أنَّ "فكرة نيتشه، هي أن موت الإله حدثٌ عظيمٌ صاخب؛ بَيد أنه غير كاف! ذلك أن العدمية في استمرار، وبالكاد يتغير شكلها!".[5] **عدمية سالبة** تبخس الحياة قدرها، ولا تعطي الوجود قيمة، محايثاً كان أم مفارق! والمراد بلوغه هو **عدميةٌ فاعلة**، تبخس القيم المقدسة والمثل العليا، فلا وجود للمتعالي ولا للخير

---

[1]. محمد نور الدين أفاية، الفلسفة بين التاريخ والإبداع: جيل دولوز أو التفلسف بالفعل، مرجع سابق، ص422.

[2]. المرجع نفسه، ص420.

[3]. Gilles Deleuze, Nietzsche par Gilles Deleuze, op.cit, p20 .

[4]. عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2014م، ص10.

[5]. Gilles Deleuze, Nietzsche par Gilles Deleuze, op.cit, p30 .

المطلق أو الحقيقة المجردة ولا المفارِقة؛ بل تعطي إمكانا متجدداً للحياة والوجود، حياةٌ يقولبها الفكر وينحت تفاصيلها الدقيقة المشوبة؛ وفكرٌ تلهمه نفحاتها وتصطبغه بسياقاتها المختلفة والمتنوعة؛ يحلقان معاً وعالياً في تناغم كورالي، كطائرا سنونو في سماءٍ زرقاء صافية حتى يتماهيا في صفحتها، بالكاد في الإمكان تمييزهما عن بعض! مستعيراً دولوز تصوراً نيتشوياً: "وحدة الفكر والحياة وحدة معقدة: خطوة نحو الحياة هي خطوة نحو الفكر؛ أنماط الحياة وأساليبها تلهم طرائق تفكير؛ وأنماط التفكير وصنوفه تخلق طرائق حياة".[1]

هذا العجن للفكر بالحياة، ورد الاعتبار للواقع بحواشيه وأقاصيه التي لم تكتشف بعد أو أهملت من قِبل فترة الحداثة، والتي همشته أو حاولت محوه أصلاً أو سوقه للظل عنوةً، كان مغزى فلسفة ما بعد الحداثة سيما جماعة الاختلاف والتعدد خاصةً؛ والذي لبس جلبابه دولوز والتحف به وكرز له وبالضبط في فرنسا.

إذن فدولوز أحد الفلاسفة الذين سعوا إلى تقويض سلطة التمثل في الفلسفة، وأخذوا على عاتقهم تحريرها من براثن سطوة المقولات المنطقية. ذلك أن المنطق والجدل أزاحا الروابط بين الحياة والفكر؛ وعلى الفلاسفة أن يحتذوا بالفنانين في قدرتهم على خلق تصورات جديدة للحياة (فكرة نيتشاوية)، وهذه هي وظيفة الفلسفة التي يقول عنها دولوز: "هي البحث عن إمكانات جديدة للحياة" كما أسلفنا، ولا يتأتى ذلك إلاَّ من خلال اعتماد أدوات ووسائل متعددة لغرض إنتاج إمكانات مختلفة. فمن أجل التملص من أزمة التفكير الفلسفي الحاصلة شرع دولوز في الاشتغال على الفن كونه يحقق شرط التفلسف الحقيقي؛ وإبداع المفاهيم في مقدرته أن يستوعب الحياة دونما فصلها عن محيطها أو سياقها المترامي. فمنطق التمثيل مناقض لمبدأ الاختلاف في ذاته والذي ينادي به دولوز ويتبناه. والفنانون كما يرى مثل الفلاسفة في مقدرتهم بعث الحياة من العدم ودفعها إلى أقصى رُباها الزاهية، أي نعم "إننا محتاجون دائماً

[1]. Gilles Deleuze, Nietzsche par Gilles Deleuze, op.cit, p18.

إلى فنانين آخرين لإحداث خروقٍ أخرى، وإجراء التدميرات الضرورية، التي قد تتعاظم تدريجياً، وبهذا يضفون على سابقيهم تلك الجدة التي كانت متعذرة الإيصال".[1]

في إبانته للدور المفصلي الذي يلعبه الفن في خلق عوالم مبدَعة بل مغرقة في الإبداع، يُعمِلُ دولوز مفهوم "السديم" (Chaos) لإيضاح ذلك، والذي يستعيره من علم الفلك. ويعرف السديم اختصاراً على أنه كتلة من السحب العملاقة من الغبار والغازات، والتي هي عادةً نتاج انفجار نجمٍ في نهاية عمره، أو تكون بداية تكوُّن وتشكُّل نجوم جديدة. وقد يعرف كذلك على أنه جمعٌ من الأجرام السماوية المتجلية في مظهر منتشر متشتت ومتشظٍ غير منتظم، مكون من غاز الهيدروجين والهيليوم وغبار كوني. يستخدمه هنا دولوز كنقيض للانتظام والاتساق، كرمز للفوضى– الخلط والعماء – الخلاَّقة. فوضى تكتنز في لفافتها الحرية والانطلاق والتملص. فوضى أخاذة ومشعة تحوي نجوما من الجِدة والانبثاق، فهو يحمل رمزية ودلالة الانفتاح على اللامحدد واللامتناهي. يستعيره دولوز للإيحاء بالعصف التصوري الذي يقتلع الأسس ويذروها في المدى المتماهي مع الأبد، ليقحل أرضها التي تضرب فيها ويحيلها صعيداً جرزاً، ثم يُحال تشظيه وغباره الكوني المتمرد دُبالاً يغذي تربتها لتنتش من جديد حَباً وأعناباً. ويلبسه كل عنصرٍ إبداعي في استطاعته الانفتاح نحو الجديد، نحو السديم.

وفي ذا السياق تتجلى براعة دولوز في اقتناء مصطلحات من فروع معرفية أخرى مغايرة للفلسفة، وعبقريته في تكييفها معها أو بالأحرى منحها نفسا جديدا في فضاء متنوع، وإنتاشا متجددا في تربة مخالفة ومغايرة. خذ مثلاً أنه من قواعد الفكر تصنع آراءنا، إذ أنَّ "كل ذلك هو ما نطلبه من أجل أن تكوّن تلك العناصر لنا رأياً هو أشبه بالمظلة التي تحمينا من السديم"[2]، قواعدٌ تشكل نسقاً مضاداً للكاوس، ومظلة يرى دولوز أنَّ الدين كإحدى السرديات

---

[1]. جيل دولوز، فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص209.

[2]. المرجع نفسه، ص208.

الكبرى يرسم عليها "قبة السماء"، كإيحاءٍ منه بسطوة المعتقد الممزوج بالمنطق الذي يؤسس لفكر الهوية والتمثل. بيد أنّه ينهي إلى مسامعنا أن الفن والفلسفة وكذا العلم، تشكل ثلاثتها مسطحات على ذا السديم لزوبعة تلك العناصر المرتسمة في مبادئ المشابهة والمجاورة وغيرها من قواعد المنطق، وقطع مفصلياتها بغرض تطهير الفكر الفلسفي من يرقانها، وتحريره من براثنها.

في سياق إشادته بالسديم وضرورته فكريا يرى أن "الناس لا ينفكون عن صنع مظلة تحميهم، يرسمون تحتها قبة سماوية ويكتبون مصطلحاتهم وآراءهم، ولكن الشاعر بل الفنان، يحدث شقاً في المظلة، حتى أنه قد يمزق السماء، ليمرر قليلا من السديم الحر والمنطلق، ويؤطّر ضمن نورٍ فجائي الرؤية التي تظهر من خلال الشق".[1] فتمَّحي سطوة التناسخ لتبزغ بدالها شهوة الميلاد المتجددة وائدةً الأوليّ والمتماثل، لينبجس من هذا السبيل المشترك بين الفن والفلسفة: شقاق ونشوز على المتعالي!

إلاَّ أن دولوز يوضح في سياق إشادته بالفن في تمخيض العملية الإبداعية أنه ليس وليد السديم ولا الرأي، فهو ليس صنيعتهما، إنما هو يجابه السديم ويصارعه، وبالتالي فهو ضروري له، وذلك "من أجل أن يستعير منه الأسلحة التي يوجهها ضد الرأي، وينتصر عليه بشكل أفضل، بأسلحةٍ مجربة".[2] بغرض إنتاج وتوليد إحساسات تلعب دور الممانعة وحواجز الصد نحو الأساليب السابقة، وهذا ما تحاوله بالضبط الفلسفة الدولوزية بإرساء دعاماته بفعل السلب إزاء التمثل. فالفن عنده يمزق ويمحو كليشيهات الرأي ويعمل على إتلافها. كليشيهات تتجسد في شكل أفكارٍ مبتذلة ورؤىً مستهلكة بحدة؛ تنطبع بالتوقع والاجترار، إنها إعادة تدوير ورسكلة لا غير. إنه يعمل على قفز التعبيرات النمطية وتخطي ما فات؛ والمعلوم أن النمطية خاوية من الجديد والمبدَع؛ مؤسِسة للتمثل عكس الجِدة التي تنعش الفلسفة والفن وتحييهما لتحيي الحياة وتضخها مرة أخرى تلو مرة.

---

[1]. جيل دولوز، فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، المرجع السابق، ص209.

[2]. المرجع نفسه، ص210.

ختاماً، يمكن القول أن التأويلات والقراءات المتجددة، هي أكثر شيء يلتقي فيه الفن والفلسفة، فحقاً "إن العمل الفني نفسه هو الذي فتح المجال الذي كان يظهر منه في يوم آخر، أنه هو الذي يتحول ويصبح ما يتلو، والتفسيرات المتجددة التي لا تنتهي والتي يحتملها بحق لا تغيره إلا في ذاته ... هذا الأسلوب النشيط للوجود، وهذه الإمكانية التي يكشف عنها في العمل الفني، وهذا التوقيع الذي يجده فيه، كل ذلك يؤسس تأملاً فلسفياً".[1] أي انكشاف الوجود في كليهما وتعريته بيديهما، الفلسفة بمفرداتها المتفردة، والفن بحساسيته التي تعريه، ثم تعود فتلبسه جمالا وروعة!

وكتتمة، فلا غرو في القول أن دولوز يذهب حد التطرف، بل المراهنة بربطه الفن بالحياة وضرورته الملحة في مظهرتها، فحسبه: الفن يقرُّ الحياة، والحياة تتضح في الفن. "وإذا كان الفن مهجوراً، أو ميتاً، أو لم يوجد على الإطلاق، فإنه يمتلك حضوراً متجدداً كمفهوم وفعالية عملية".[2] وختاما لمسعاه هنا فإنه لا يتوانى عن دفع الفلسفة إلى مهمتها الحقيقية وغايتها القصوى المتعلقة في نهاية المطاف بالإبداع، ذلك أن "الإبداع لا يعني التواصل بل المقاومة [...] لا وجود لعمل إبداعي لا يشير إلى مخرج للحياة ولا يرسم طريقاً بين المعابر".[3] وفي النهاية إذا كان الفن مجالا يختص بالفعل الإبداعي، فإن الفلسفة مع دولوز رُدَّ لها اعتبارها كميدانٍ مُبدَع كونها تختلق المفاهيم، وبالتالي تداخلهما وترابطهما في مسألة "الإبداع" التي تعد مهمتهما الأساسية، "فليس المطلوب من الفلسفة ومن الفنون تصوير واقع موجود، بل ابتداع واقع جديد قائم بذاته".[4]

---

[1]. موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مرجع سابق، ص62، ص63.

[2]. طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ وميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، مرجع سابق، ص545.

[3]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، مرجع سابق، ص51.

[4]. جمال نعيم، جيل دولوز وتجديد الفلسفة، مرجع سابق، ص389.

2. الشبكة المفاهيمية الدولوزية: غذاء الفكر السينماوي الدولوزي.

المفهوم

تعج فلسفة دولوز بعديد المصطلحات والمفاهيم المحورية التي كما ذكرنا مراراً لا يمكن تلافيها في سبيل فهم المنحى الدولوزي؛ بيد أن أهمها وأعتاها، والذي يعد عن حق لُبّ فكره وجوهر فلسفته المتشظية، إنه "**المفهوم**"، كيف لا وهو – دولوز – من وصف فلسفته كاملة مختزلاً إياها في تصنيعه وخلقه وإبداعه، باعتباره الفاصل في تعريف فلسفة دولوز، هذا التعريف الذي يستلهمه عديد المهتمين بالشأن الفلسفي في متونهم وخطاباتهم، بل يأخذونه كأيقونة التعاريف المتعلقة بالفلسفة. إنها – الفلسفة – إبداع المفاهيم.

إن سمة المفهوم هو أنه مركب، إنه تعددية وغناً وتنوع؛ وإن زعمنا فرضاً أنَّ للفلسفة بداية، فإن المفهوم الأول الذي تبدأ به الفلسفة حسب دولوز يحوي مكونات يتحدد بها، وتلك البداية يضاف لها دوماً رأي وعلل ووجهات نظر، فالفلاسفة على اختلاف مللهم ونزعاتهم لا يحوزون مفهوما واحدا للبداية. وبالتالي لا يمكن تصور أنطولوجيا مفهومية مطلقة، بل نسبية ترتبط باستمرار بمفهومية أخرى. "فكل مفهوم يحيل إلى مشكلة، وإلى مشكلات لن يكون له بدونها معنى، والتي لا يمكن أن تستخرج أو تفهم إلا مع التقدم الحاصل في حلها".[1] وبالتالي فإن إنتاجية الفلسفة ووصولها إلى مخارج سلاك هو ما يضمن بقاءها وترددها على كل فكر. إنها شحذ للمفاهيم وخلق لها. في هذا السياق، يعبّر **مطاع صفدي*** عن المفهوم الدولوزي

[1]. جيل دولوز، فيليكس غتأَري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص39.

[*]. مطاع صفدي (1929م – 2016م). مترجم ومفكر سوري، يلقب بداعية التنوير العربي، حيث يعد من أشهر أعلام الفكر الفلسفي العربي المعاصر، وهو مؤسس مركز الإنماء القومي.

قائلاً: "المفهوم ليس ذلك الاصطلاح المنطقي. فإنَّ له ثمة شخصية مفهومية. إنه ينزل إلى الحدث، وقد يغدو أبرز حادثاته. لأنه لا يكتفي بإعطاء ذاته، بل يتدخل في عملية استكناه غيره. لا أهمية للمفهوم منقطعا عما يُمَفْهِمُه. لا يجهُز كله. ينخرط في تكوين ذاته عبر تكوينه لغيره. ولذلك فإنَّ دولوز يكفُّ عن طلب المفهوم لذاته".[1] ولربما هذا الإيجاز العاج بكافة جنبات المفهوم الدولوزي، هو ما يوضح الإسقاطات الاجتماعية لفلسفة الاختلاف الدولوزية على التنوع المجتمعي في فرنسا، الصارخ بالثقافات المتعددة والمتباينة. فدولوز ينطلق من سياقاته التي هي الأخرى تعد حدثا ومسطاحاً ينشط عليه ذاك الحدث.

كما يعد المفهوم فعلاً للفكر، ورافداً بنائياً للمعرفة "ومن ثَمَّ فإن صياغة المفاهيم هي مظهر للطبيعة النشطة والخلاقة للفكر".[2] فيمكن على إثر هذا ربط العلاقة بين إنتاجية المفاهيم وصيرورة الفكر التي تودي بطبيعة الحال إلى حركية وفعالية، سمتها الديمومة والانسياب نحو الأفق المترامي، ومن هذا المد المتواصل يمنح دولوز الفلسفة قوة زحزحة الساكن وتحريك المتسمر، وتليين المتزمت من الفكر، "ولهذا فإن المفاهيم ليست جامدة، وليست نهائية وليست مطلقة، بل هي في عملية التطور والتغيير ترقى إلى رتبة الانعكاس المطابق للواقع".[3]

دولوز من الذين – إن لم نقل أكثرهم – منحوا المفهوم منزلة عالية وخاصة في العمل الفلسفي وكافة مجالات العلوم الإنسانية، وذلك بتطويره لرؤية جديدة ومنحى مبدع ومفارق، حيث المفاهيم "لم تعد فيه مجرد مقولات ذهنية ساكنة في العالم المجرَّد للعقل، وإنما دخلت

[1]. جيل دولوز، فيليكس غتأَري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، آخر صفحة من الكتاب.

[2]. مارك روزنتال، بوريس يودين وآخرين، الموسوعة الفلسفية، مرجع سابق، ص488.

[3]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إلى المجال الحيوي للنشاط الإنساني برمته".[1] وعليه فإنَّ المفهوم بهذا المعنى عليه أن "يرتبط بالتمفصل والتقطيع والتقاطع، أي أن يتسلل في كل حدث، ويتاخم كل فكرة، ووفق هذه الخصائص أمكن له أن يغادر كهف الذهن ثم ليسري في أنحاء العالم ويفهم كل شيء فيه، ثم لا يتوقف عن التربص به والالتصاق به من أجل استيعابه وإعادة تشكيله من جديد".[2] فالنواحي عنده والجسور ليست سوى تشكيلٍ جليّ لما يدعوه "مفاصل المفهوم".

من المفارقات الجديرة بالطرح هنا هو أنَّ دولوز يشبه "مفهومه" الذي أسس له، فالأخير يحقق ذاته من خلال إحقاقه ذواتاً أخرى؛ دولوز هو الآخر تجلت أفكاره من خلال قراءته لأفكار فلاسفة آخرين! كما يمكن استكناه علاقة الأنا بالآخر في فكره الاختلافي والمتعدد انطلاقا من هذا. وأيضا لا يمكن بأي حال من الأحوال استيعاب مهمة الفلسفة من منظوره في نقدها للتمثل وقلبها للقبليات في الفلسفة، دون العودة إلى فهم دلالات المفهوم في ذلك.

نقد التمثُّل

التمثل هو صورنا الذهنية التي نكوِّنها عن الأشياء، ونعتقد أنها قارَّة وثابتة، وحسب دولوز هي تُقصي الاختلاف وترسخ ما نعتقد! وهذا أساس زائف حسب تعبير الدكتورة **زهية عتوتي**.* وبالعودة إلى التوجه المابعد حداثوي، فإنه لطالما خضعت الفلسفة لبنود منطق التمثل، أي مبدأي الهوية والتطابق؛ مما أدى إلى التعامل مع المفاهيم على أساس اعتبارها من مفردات الهوية! بمعنى أن مفهوم الشيء هو ماهيته! وهذا غير صحيح. التمثل محكوم

[1]. مهدي قوأَم صفري، المفهوم: ماهيته ودلالته الاصطلاحية والمعرفية والفلسفية، ط1، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، النجف – العراق، 2019م، ص07.

[2]. المرجع نفسه، ص08.

*. يمكن الاطلاع على مداخلة الدكتورة "أطروحة الفلسفة والسينما عند جيل دولوز" عبر حلقة متوفرة على منصة يوتيوب (YouTube). أنظر الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=hN7bmEDrfkE&t=315s

بمنطق الهوية باعتقاد دولوز. وغرق الفلسفة في منطق التمثل سببه كل من أفلاطون وأرسطو، والتراث المسيحي، وديكارت، والجدل الهيغيلي. كل هذه الأنساق تُحيل إلى اختزال "الوظيفة المنطقية في الرابطة بين المفهوم والهوية، مما أفضى إلى اعتبار أن مفهوم الشيء هو ماهيته".[1] فالصائب والأصح، أنْ ليس بالضرورة ما نفهمه عن الشيء هو ماهيته حقا! أي عدم تطابقهما!

كذلك يبدو دولوز في هذا الشأن، بالغ التأثر بمعلمه نيتشه حيال فلسفة التمثل، وهدمه أصنامها بمعوله الذي شرَّعه لها في فلسفته، فلا يجب اعتماد المقولات الأولى ولا النماذج الأفلاطونية، كونها صبغت على الراهن والمعيش بزيفها وكدرها، فكان لزاما على الفيلسوف أن يفضَّ غشاء العتمة عن تفكيره منها وأن يتجه صوب شمس الحق ليستشعر دفئها ببشرته الرقيقة. "إنَّ أكذوبة المثُل ظلت إلى حد الآن اللعنة الحائمة فوق الواقع، وعبرها غدت الإنسانية نفسها مشوهة ومزيفة حتى في غرائزها الأكثر عمقا [...] ذلك أنه بمجرد أن ابتُدعت أكذوبة عالم المثُل قد تمَّ تجريد الواقع من قيمته ومن معناه ومن حقيقته".[2]

وكما أشرنا سابقاً فالفلسفة كتعريفٍ حاسم حسب دولوز، هي المعرفة عن طريق بناء المفاهيم؛ هي ليست تأملاً ولا تفكيراً، ولا تواصلاً. "فالمبدأ الأول للفلسفة هو كون الكليات لا تفسر أي شيء، بل ينبغي أن تكون هي موضع تفسير".[3] ذلك أنها تؤسس لفلسفة التمثل، فلسفة تعد صورة دوغمائية للفكر والتي "شكَّل أبرز معالمها ديكارت، وقبله أرسطو بفعل منطقه، مما أدى إلى تشكيل الثنائيات الكبرى عبر تاريخ الفكر الفلسفي، بدءاً بثنائية الواحد

[1]. خالد بنشانع، سؤال الفن في فلسفة جيل دولوز، دورية نماء للبحوث والدراسات، 09 جانفي 2021م، تنزيل: 20 جانفي 2023م، الساعة: 20:37، ص09. أنظر الرابط: https://nama-center.com/articles/details/41356

[2]. فريدريك نيتشه، هذا هو الإنسان، مرجع سابق، ص08.

[3]. جيل دولوز، فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص32.

والمتعدد ثم (موضوع/ذات، زمني/لا زمني، تاريخي/أبدي، جزئي/كلي ...)".[1] هذا التفكير التمثيلي الذي رفضه، بل وقاومه دولوز ينطلق من المقولات المنطقية والقوالب الفكرية الناجزة الجاهزة. مما أدى إلى كبح الفلسفة بل حدٌّ وتضييق أفقها! وبالتالي جماد وشلل المفاهيم وتحجرها. "إن المفهوم هو ما يمنع الفكر من أن يكون مجرد رأي أو مناقشة أو ثرثرة. كل مفهوم هو مفارقة بالضرورة".[2] مفارقة تدفع المفهوم ذو الطبيعة الإبداعية إلى أقصاه لينعش الفلسفة ويمنحها الشباب الدائم، لتضخ هي بدورها الحياة، محطمة في طريقها كل سبل التمثل وفاتحة مسالك المرور والفرار، لا أن تكتفي بالنقدية والمناقشات الفارغة كما عبر دولوز مراراً، فالنقد حسبه ليس سوى قراءة لمفهومٍ أضاع مكوناته، أو حتى اكتسب أخرى ستغيره! "فأولئك الذين ينتقدون دون أن يبدعوا، أولئك الذين يكتفون بالدفاع عن المتلاشي دون الاهتداء إلى ما يمنحه قُوى استعادة الحياة، هؤلاء هم بمثابة الجرح النازف في الفلسفة".[3] وبالتالي لا يقدم النقد الجاف هذا شيئا يذكر، لندرأ به المثال الذي يطرح نفسه كافتراض مسبق وكحاضرٍ سلفاً.

الاختلاف

هو فكر يناقض فكر الهوية، ويناهض فكر الوحدة ويحاول رفع فكر التطابق والإقصاء والتغريب. ليقف سداً منيعاً ضد منطق التمثيل الذي يتهمه دولوز بأنه يحرم الحياة انسيابيتها كونه يتبنى منطقا أرسطياً سمته السالبة القاتلة تتبدى في مقولاته الثابتة التي تقتل كل فرصة للاختلاف والتعدد والكثرة، مسببا بهذا المنحى عقما في إبداعية المفاهيم وإنتاجيتها. في حين أن "الاختلاف لا يقتضي السلبي، ولا يرقى إلى التناقض، إلا بمقدار ما نستمر في إخضاعه للتطابق. إن أسبقية التطابق، مهما كانت الطريقة التي نتصورها بها، تحدّد عالم التمثل.

[1]. خالد بنشانع، سؤال الفن في فلسفة جيل دولوز، المرجع السابق، ص08، بتصرف.

[2]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، مرجع سابق، ص44.

[3]. جيل دولوز، فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص50.

غير أن الفكر المعاصر وليد فشل التمثل، مثلما هو وليد ضياع أشكال التطابق، واكتشاف كل القوى التي تعمل من وراء تمثل المتطابق".[1]

وبالتالي فإن التطابق والتمثل عدوٌ لكل فرصة تحاول إرساء المتعدد وتنشئة المختلف، إنه منطق تتصدى له فلسفة دولوز؛ "منطق يجعل الفكر خاضعاً لشكل القضية الحملية التي تقبل الصدق أو الكذب، فنتج عنه تغييب للاختلاف في ذاته لعدم قدرته على إدراكه ... في حين أن الحياة هي تعبير عن تكثُّر للاختلاف والتكرار، مما يفترض إبداع مفاهيم انطلاقا من أفقٍ متحرك".[2] وكأن اختلافية دولوز التي يكرِز لها يسمها "التوليد" والإبداع، توليدٌ للاختلاف الذي يخالف نفسه! فالمعلم المختلف، هو من يعُد تلامذةً مختلفين، بل يختلفون عنه حتى! ذلكم الاختلاف الدولوزي بحق. إنه تكرارٌ للمختلف.

في كتابه "الاختلاف والتكرار" سنة 1969م "ينتقد دولوز جميع الفلسفات التي سعت إلى إلغاء الاختلاف وكأنه شرٌّ عن طريق إخضاعه لمبدأ التوحيد والهوية الأعلى. ومن هذا المنظور ينتصر ضد أفلاطون للسفسطائيين "الملعونين" لأنهم حملَة الاختلاف".[3] هذا الكتاب الذي يمكن عده عن جدارة تأسيسية فلسفة دولوز الخاصة، والذي يصل بين أعماله الفارطة والموالية، إنه عملٌ لا يمكن تلافيه أو تخطيه في فهم فلسفة الاختلاف التي وسم بها جيل دولوز فكر حقبة كاملة لاتزال عجلاتها تدور، ونقصد بذلك ما بعد الحداثة، فكرٌ يحارب طغيان التمثل ويتصدى للعناته التي تزري كل شيء ذي قيمة تمسه. "إن الحدس الذي ارتكزَ عليه، هو القول بأن الكائن تعدد واختلاف وتنوع، بحيث يمكن القول أن فلسفة دولوز هي قبل كل شيء فلسفة ‹‹الاختلاف››. ينتقد دولوز التمثل (Représentation)، فالتمثل ليس

---

[1]. جيل دولوز، خارج الفلسفة: نصوص مختارة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، عادل حدجامي، منشورات المتوسط، المغرب، 2021م، ص64.

[2]. خالد بنشانع، سؤال الفن في فلسفة جيل دولوز، دورية نماء للبحوث والدراسات، مرجع سابق، ص08.

[3]. جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، مرجع سابق، ص290.

قادراً على استيعاب المختلف؛ لأنه يعمل وفقاً لآليات ذهنية مبنية على ضرورة مبدأ الهوية؛ وتاريخ الفلسفة كله محكوم بهذا الخطأ أو تاريخ هذا الخطأ، ويمكن القول إن الموضوع الحقيقي لكتاب ‹‹الاختلاف والتكرار›› يتمحور حول الإطاحة بآلية التمثل".[1]

مسطح المحايثة

من المصطلحات الأساس في اللغة الدولوزية، ويقصد به ضدُّ التعالي والترنسندنتال، هو حرصٌ على البقاء في عالمنا المعيش دونما المفارق، "ولا بالانطلاق من مرجعية مثلٍ أعلى كلي، وليس من بعض "ما وراء العالم" بل في قلب ما هو معطى لنا هنا الآن".[2] هذا المسطاح الذي هو حسب دولوز مكانٌ تلتقي فيه خطوط وتتشابك. خطوط يسعى النظام الاجتماعي حشرها داخل إطار تقعيدي محدد من خلال التوطين. هذا السطح الذي هو منطقة تنقيب وبحث عن خطوط التفلت التي يمكن بسلكها الهرب والفرار. كما لا يمكن أن يفهم ويتبلور معناه دونما الإحاطة بمفهوم آخر لدولوز وهو "الحدث"، فالسطحية "صفة يحبذها دولوز انطلاقاً من فلسفته في الوجود، التي ترى أنه لا شيء يحدث في الأعماق، فالأحداث كلها تحدث على السطح".[3]

أما اعتماده على من سلف سواءُ بالنهل أو بالانتقاد فإن دولوز يقطع يقيناً بأن الفلسفة التي يدعو إليها لا تتحدد بما مضى وسلف إنما بما يسمى "التخوم"؛ التخوم مشارف لكنها

---

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص71.

[2]. جاكلين روس، الفكر الأخلاقي المعاصر، تر: عادل العوا، ط1، عويدات للنشر والطباعة، بيروت – لبنان، 2001م، ص53.

[3]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، المرجع السابق، ص35.

ليست حدوداً، وكذلك إبداع المفاهيم لديه، فهو يتضمن تخوماً من الفلسفات الأولى لكنه لا يتحدد بها. فهو يرفض التعالي والنماذج الأولى كما أسلفنا، رافضاً بذلك المنجز سلفاً والقبلي الجاهز، إذ "لا تكون المفاهيم في انتظارنا وهي جاهزة كما لو كانت أجساماً سماوية. ليست هناك سماءٌ للمفاهيم. بل ينبغي ابتكارها وصنعها. أو بالأحرى إبداعها".[1] وحتى يحدث ذلك، هي في حاجة ماسة إلى وسط انسيابي، إلى أفق مفتوح وسطح متحرك كيما تتراصف عليه، وتشغله وتملأه. لا لشيء سوى ضمانة مرونتها وشيء من الليونة لأجل الحركة اللانهائية. فالمفاهيم تعد أحداثاً، والسطح هو بحق أفقها الذي تمضي فوقه ونحوه، أو بمعنى مرادف: فوقه وإليه. "فالمسطح يشبه الصحراء التي تؤمُّها المفاهيم دون أن تتقاسمها. والمفاهيم ذاتها هي المناطق الوحيدة في المسطح، ولكن المسطح هو الوحيد الذي يمسك بالمفاهيم. والمسطح ليس فيه مناطق أخرى غير القبائل التي تسكنه وتتنقَّل فيه؛ والمسطح هو الذي يؤمِّن اتصال المفاهيم، بواسطة ترابطات تتزايد على الدوام؛ والمفاهيم هي التي تؤمِّن إعمار المسطح وفق مساحة تتجدد وتتغير باستمرار".[2]

مما سبق، يمكن الوصول قولاً واحداً أن "مسطاح المحايثة = جغرافيا الحدث". فالمسطح يوفر الحيز الذي يشغله المفهوم، كما يتعين فوقه. بمعنى أنه المنطقة النشطة ذات الطبيعة الصيَرانية التي تجري فوقها المفاهيم، والتي توفر الحدث وتضمنه.

إن أكثر ما يميز السطح وما يسلب اللُّب ناحه، هو تغيره وزحزحته المتواصلة، وانزياح تضاريسه المستمر، حركةٌ دؤوبة في وسعها أن تركّب بُناً جديدة من المفاهيم وخلقها المتكرر؛ حركةٌ تُضمِّن الاختلاف وتضمنه. يتحدث عن ذلك دولوز ويبينه حينما يقر قائلاً: "أركِّب مفهوماتي وأعيد تركيبها وأفككها انطلاقاً من أفقٍ متحرك، ومن مركزٍ لا ينفك يُزحزح،

[1]. جيل دولوز، فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص30.

[2]. المرجع نفسه، ص56.

ومن هامش لا يفتأ يغير موضعه، ويكرر تلك المفهومات ويجعلها متخالفة".[1] إنها مركبأَت محايثة.

وبالتالي فلا "سماء" للمفاهيم، وكذلك لا "عمق"!، وكل ما هنالك هو "سطوح"، والسطح وسط، وفلسفة دولوز إقلاعٌ من الوسط، إنها فلسفة جذمورية.

الجذمور

كسجيته التي عودنا عليها، يستعير دولوز مصطلح "جذمور" من العلوم البيولوجية على غرار عديد المصطلحات المستمدة من علوم شتى ومختلفة (رياضيات، فلك، علم الأحياء ....)، إذ يُقصد به عكس الجذر الذي ينمو عموديا، فهو ينمو أفقياً بشكل شبكي؛ ويُعمِله دولوز في فكره دعوةً منه للنأي عن التراتبية في الفكر لأجل تنامي الأفكار والرؤى، وتلاقح التصورات المختلفة.

"الجذمور هو جزء يُقطع من ساق بعض النباتات ويُستخدَم في إعادة إنباتها. وقد استخدم دولوز هذا المجاز كثيراً في كتابيه الأخيرين "السهول الألف" و"ما هي الفلسفة ؟". لأن هذا المجال يحقق عند دولوز إشارة كثيفة الدلالة إلى أفكارٍ طالما نادى بها دولوز. فهو يشير إلى ضرورة التخلص من نزعة البحث عن الجذور أو العودة إلى الأصل أو لحظة الميلاد الأولى (الجذر – البذرة)، وكذلك يشير إلى التخلص من الولع بالوصول إلى النهايات وتحقيق الغايات (الثمرة – البذرة)، ولهذا كانت حملته على ولع هايدغر ببواكير الفكر

[1]. جيل دولوز، خارج الفلسفة: نصوص مختارة، مرجع سابق، ص67.

اليوناني، وفي الوقت نفسه حملته على تبني الفلاسفة الفرنسيين للمقولة الهيغيلية حول نهاية الفلسفة".[1]

كما يجب أن نشير أن هذا الإسقاط يرتبط أساساً بالمفهوم، والذي ذكرنا أنه جوهر فلسفة دولوز، فهو في حركة دائمة، سائراً ومتصيراً، ومنتشراً بعيداً عن أي مركز، فهو ضد المركز وضد الكليات, في مسارات أفقية لا عمودية؛ إنه انتشارٌ الريزوم الذي "لا يترعرع بين الأشجار، إنما يخترع لنفسه فضاء مضاداً، خيطَ إفلاتٍ عابرٍ طافر لا هووي، لا يُزرَع إنما يَجتذُّ الجذور ويقاومها، لا يتذكر ولا يؤَوِّل ولا ينتمي، إنما يحارب ويترحَّل ويعبر المدينة في سرعة مغايرة، وعلى خطوط جائلة طافرة لا شكل لها، رائعة على نحو طريف".[2] كما أراد لها دولوز.

وعليه فإنَّ الجذمور تعبيرٌ عن ذاته (دولوز)، هو أخذ واقتطاع من الوسط، لا بدايات ولا نهايات، "الجذمور أيضاً تلخيصٌ لشعاره (فلنبدأ من الوسط)".[3] بمعنى أن الفكر الجذموري الذي كرس له دولوز جهده ووقته، هو فكر لا يتحدد ولا يخضع للتراتبية والتأسيس، كما أن إسقاطه وتطبيقه على الممارسة السياسية يقود إلى رفض الحركات الأصولية والدعاوى الراديكالية، وبالتالي فمفهوم الجذمور مفهوم مقاوم ومناهض للتأصيل والتمثل بهذا المعنى، أي ضد الجذور وضد الشجرة، ذلك أنه "بالإمكان ربط أي نقطة منه ووصلها بأخرى، وعلى

---

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص39.

[2]. أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس: لمسات في الجماليات المعاصرة، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، 2024م، ص65.

[3]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، المرجع السابق، ص39.

ذلك أن يتحقق؛ إنه مختلف تماما عن الشجرة أو الجذر واللذان يحددان نقطةً، ويحددان ترتيباً".[1]

الجيو – فلسفة

ليس لنا أن نقيِّم الفكر من ناحِ التاريخ (المتواليات التاريخية)، بل إقليمياً وجغرافياً، ذلك أن له مكونات جغرافية وإحداثيات: عمقٌ وارتفاع، وسطح. هذه هي الفكرة الرئيسة لدولوز التي يتمحور حولها مفهوم الجيو–فلسفة.

ولإثبات رؤاه فيما يتعلق بالمفهوم، يعتمد دولوز في إسقاطه على المفهوم الديكارتي "الكوجيتو" – كعينة ومثال –الذي هو مفهوم للذات، مفهوم للأنا؛ إنه يحوي مكوناتٍ ثلاث تعبِّر عن التعددية. وتدل على "حدث التفكير المتجدد". إنها (الشك، الفكر، الوجود). وفي هذا يمكن استشفاف أن مكونات المفهوم "تصطف من حيث هي إحداثيات تكثيفية في مناطق التجاور أو اللاتمايز التي تسمح بعبور الواحدة نحو الأخرى والتي تكوِّن لا انفصاليتها".[2] لتمُرَّ المفاهيم بعضها على بعض؛ حيث ترتبط فيما بينها بجسور يصفها دولوز بالانزلاقية والانسيابية، ويعدها تعرجاتٍ والتواءات. إنها جسورٌ تتحرك باستمرار، لتمنح الفلسفة استطرادها الدائم كما يُعبِّر.

يُعلن دولوز أن الفلسفة ثورية. إنها مقاومة ووقوف شامخ في وجه الطغيان! طغيان الكلي وتسلط الدوغما، تحرش التمثل وابتزاز الأبدي لنا. "إن الفلسفة تنمو في التعارض".[3] ولدت من رحم الأزمات والكُرَب؛ ما يفترض بيئة منشأ تتكيف معها، بيئةٌ تستدعي أرضاً وجغرافيا

---

1. Gilles Deleuze, Félix Guattari, mille plateaux, éd Minuit, paris, France, 1980, p13.

2. جيل دولوز، فيليكس غتأري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص47.

3. المرجع نفسه، ص97.

تنبسط عليها وتنتشر. ولأن الفلسفة ذات طابع بنائي تتخذ المسطح رافداً وقاعدة لإحقاق ذلك، فلا بد من أرض تشيد عليها المسطحات التي تنتَج بها الأفهومات.

وكما هو معروف عن دولوز الذي يرفض أن يكون الفكر متعالياً، عمودياً، وسماوياً؛ فيقابله بالمحايث والأفقي، والأرضي. الأرضي! أي أن منشأ الفكر هو الراهن والواقع، لا المثال والماورائي. جغرافيا للفكر يتحدد من خلالها كما جرى مع بلاد اليونان التي استحقت أن تكون إقليما للفلسفة وأرضا، مهبطاً حتمياً لنبؤات الفكر وصوره. وفي إثر ذلك يحاول دولوز أن يبرز ارتباط الفكر واتصاله بالأرضية التي يقف عليها.

يُلقَّب جيل دولوز بـ"الفيلسوف الرحالة"، كونه يدعو الفيلسوف الآوي إلى ركن بعيد، والمنعزل في صومعته، المنزوي في منأى عن الناس باحثاً في أبدية صورة الفكر وسرمديته، إلى أن يكون رحالة ضارباً في الأقاصي، لا مستكينا رابضاً؛ مفترشاً الأرض قبل أن يلتحف السماء، أرضاً مزدحمة بتضاريس عاجة بالحياة ومفعمة بالرغبة وإرادة الميلاد. فسميت فلسفته "الجيو–فلسفة = Géo–Philosophie"، المفهوم الذي طرحه دولوز وفيليكس غتأَّري عام 1991م في كتابهما "ما هي الفلسفة؟".

جغرافيا الفلسفة، يمكن فهمها من خلال حركة الفكر التي تمتزج بحركة الواقع، وكأنها حركة الأرض الممتزجة بحركة الإقليم فتُجاوزه. إنها ديمومة الشعور التي تتقاطع وتختلط بحيوية الواقع وصيرانه. فالفكر يستدعي حدثاً، ويتطلب أرضنة (محايثة) بحيث يغدو "كالأرض بقدر أنها لا تتحرك، كما أنها ليست في حال سكون".[1] كما يمكن فهم الفكر من خلال الجغرافيا، جغرافيا الفكر. وإثباتاً لهذه النظرة يعمد دولوز إلى تتبع عوامل نشأة الفلسفة في اليونان القديم (بلاد الإغريق) بطرحه لسؤال مهم مفاده: "بأي معنى يمكن اعتبار اليونان إقليم الفلسفة أو أرض الفلسفة؟".[2] إنها الجغرافيا، فكما تصنع النظام السياسي وتجَهزه، كذلك

[1]. جيل دولوز، فيليكس غتأَّري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص99.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تصنع صورة الفكر وتبدع المفاهيم. فمدن اليونان القديم متاخمة للإمبراطوريات الشرقية القديمة (مصر وفارس ...)؛ إنها كما نعتها دولوز ‹‹وسط محايثة›› واحتكاك مع الثقافات المغايرة. وقياساً على موضوع أطروحتنا فإن الفلسفة تلاقحٌ مع فروع أخرى كالسينما التي هي موضوع بحثنا. وكأن دولوز يدعو من خلال مفهوم الجيو– فلسفة إلى استكشاف أقاليم جديدة في الفلسفة تضمنها الحيوية والراهنية، ولا خير من السينما، ذلك أنها تتاخم الفكر الفلسفي وتقاطع تصوراته الضاجة بالمعنى والتفكر. ولا لشيء سوى أن كلاهما يُعنى بالحدث.

الحدث

"أحياناً يعُرَّف الحدث بأنه تغير، أو مركب من التغيرات. غير أن كثيراً من نظريات الحدث تضمّن الأوضاع التي تكمن في احتياز أشياء على خصائص (أو احتفاظها بها)، فضلا عن التغيرات التي تكمن في احتيازها أو فقدها. وفق هذه الرؤية المرنة، الاستقرار حدث بقدر ما التغير حدث".[1] إلا أن دولوز يُجلس فكره بثقل على شق التغير رافضا القار والرابض، مقدما في سبيل ذلك تصوراً جديداً لفلسفته، تمثل في "فلسفة الحدث". ويقصِد بهذا المفهوم، فلسفةً محايثة للواقع، ومسايِرة للأحداث أناً مكان وأناً زمان. كونه الضامن لديمومة الفكر وحركية الاختلاف والتجدد، فلسفة تحتضن التحول وتستوعب الصيرورة، في رمزية عنقائية تسم الحياة، حياة كل فرد. إيماناً منه أن "الحدث بمختلف إحالاته ودلالته، يتمثل في الحركة الجديدة أو المتجددة التي تنبثق لملابسات فكرية حياتية وممارسة لمختلف الإشكاليات التي تقف حيال الإنسان. أو هو التجدد الذي يعيد الحدث نفسه من خلاله، وكأنه يريد أن يقطع مسافة الزمن حتى يأخذ مكانه له وسط سيرورة الحياة، فيلبس ثوباً جديداً تتم قراءته على

[1]. تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، مرجع سابق، ص273.

عتبة الرصيد المعرفي الذي يتوفر عليه العصر وقارئ العصر".[1] إنه الحدث، الذي تُنتشَل به الفلسفة من غرقها وضياعها في لجة التمثل ومَوجِه الساخط والمعيب.

الملاحظ أن مفاهيم دولوز متجددة باستمرار، ومتشابكة فيما بينها، بل إنه سمة التحولات تطبعها بامتياز، إذ ليس في الاستطاعة فهم إحداها في معزل عن الأُخر. يقاربها دولوز في اتساق منقطع النظير، فالحدث يعزوه للسطح كأرضية وموضع لفاعليته، ويوثقه بالراهن زمنياً، ويلاقيه بالمختلف والمتعدد، إنه يؤسس لذات زئبقية، لذات مرتحلة، تدل بدورها على "‹‹الآن – هنا›› المزحزح، المقنع، المبدَّل، والذي يستأنف النشأة. فليس هو جزئيا تجريبياً ولا كليا مجرداً: إنه كوجيطو ذاتٍ متحللة".[2] فباعتبار الفلسفة خلاقة للمفاهيم دون هوادة، في شكل صيرورة دائمة، فإنَّ المفهوم – الذي تصنِّعه – بهذا الحال يفضي إلى معرفة، يفضي إلى تصورات، وما يعرفه هو الحدث الخالص الذي يتجرد من وضع الأشياء التي يتلبسها كما يشير دولوز؛ وعلى إثر هذا يناط للفلسفة أن تنقب عن الحدث في شتى المسطحات، أن تنبش عنه في جنبات هذا العالم والأسطح، لتعطيها معنى ودلالة ما، "فأن تستخرج دائماً حدثاً من الأشياء ومن الموجودات، تلك هي مهمَّة الفلسفة عندما تبدع المفاهيم والكيانات. فإن انتهاض الحادثة الجديدة للأشياء وللموجودات، يعني إعطاءها دائما حدثا جديداً: المكان والزمان، والمادة، والفكر، والممكن كأحداث".[3] خذ ‹‹الملح›› مثلاً، في الإمكان سوقه وجعله حدثاً، من خلال قراءة سياقاته الزمكانية (الحضارة الرومانية – قديماً، واتخاذه مقابلاً مادياً يدفع به كنقد). إن الإحالة هنا، هي لمقارباتٍ في التجربة الذوقية بين الذات والموضوع، ذلك أنه قبل اكتشاف الملح وإدخاله النظام الغذائي جاز لنا أن نتساءل: هل كان أسلافنا

---

[1]. مراح مراد، الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي – أفلام ميل غيبسون أنموذجاً (القلب الشجاع – آلام المسيح): رسالة دكتوراه، جامعة وهران – 1 – أحمد بن بلة – الجزائر، 2019م، ص41.

[2]. جيل دولوز، خارج الفلسفة: نصوص مختارة، مرجع سابق، ص67.

[3]. جيل دولوز، فيليكس غتأَري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص53.

يستشعرون طعم "الملوحة" كجمالية مضافة للأكل؟! وهل تعتبر "الملوحة" جوهراً أم لا تعدو كونها عرَضاً ذوقيا لا غير؟ وبالتالي، فإن الملوحة هي الأخرى يمكن القول عنها أنها تخضع للديمومة والصيرنة؛ طعمٌ قد لا يعدو كونه وهماً! أو إيحاءً نفسياً لا غير! هكذا تستخرج الفلسفة من الملح حدثاً جديراً بالمعاينة والمقاربة من خلال المفهوم الفلسفي، والذي "يعمل بإبداعه الخاص على إشادة حادثة تحلق فوق كل معيوش، بقدر ما تحلِّق فوق كل وضعٍ للأشياء. كل مفهوم ينحت حدثاً، ويعيد نحته بطريقته".[1]

بهذا المعنى، فإن كان ميدان العلم مثلاً هو الأشياء وحالاتها فإن ميدان الفلسفة هو الحدث، حدثٌ يقوله الأفهوم ولا شيء آخر غير الحدث الذي يتمايز عن الأشياء وإن كان يتفعل فيها. حدثٌ ينجر عنه صخبٌ وضوضاء مروعين، مفارقةٌ وهالة شد ورد! وإذن فإنه "تُقَوَّم عظمة الفلسفة بطبيعة الأحداث التي تدعونا إليها مفاهيمها، أو تجعلنا قادرين على استخراجها من المفاهيم".[2] إنها ميتافيزيقا مستحدثة، مبتكرة، يؤسسها ها هنا جيل دولوز **‹‹ميتافيزيقا الحدث››** ميتافيزيقا عالمنا هذا لا عالم آخر لاسيما المتعالْ.

الشخصية المفهومية

يرى دولوز أن الفيلسوف ذو شخصية مفهومية، وهو بهذا المدلول يتعارض ورجل الدين الذي يتصور النظام المتعالي، شارطاً الدين بوجود المتعالْ كقوة مثالية خارج العالم. في حين تمثل كل محايثة محققة علة كيان للفلسفة، ومسطح محايثة منزلقا من سطوة الدوغما وسلطة الأصنام والتحجير. فكان لزاماً على الفلسفة أن تعنى بهذه الشخصيات. فهي صنيعة ووليدة

[1]. جيل دولوز، فيليكس غتأري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص54.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المفكر الشخصي، والذي لا يرتكن إلى مرجعيات مفهومية تعلمية في إنشاء المفاهيم. بل إلى إمكانية فطرية؛ إلى قوى ذاتية مردُّها "الضوء الطبيعي"، النور الخالص!

وبذلك تعد ‹‹الشخصيات المفهومية››، ذات أثر واضح وعميق على سياق فهم النسق الفلسفي لدولوز، بل وتأثيرها على استيعاب الفلسفة ككل، إذ أنه "لا بد لتاريخ الفلسفة من أن يمر عبر دراسة لهذه الشخصيات، ولتحولاتها تبعاً للمجالات ولحقيقتها تبعاً للمفاهيم. فالفلسفة لا تكف عن إحياء شخصيات مفهومية، وعن منحها حياة".[1] وفي ذلك يمكن سَوق بعض الأمثلة الدولوزية؛ خذ مثلاً "سقراط"، فإنه يمثل الشخصية المفهومية الأهم في الأفلاطونية. كذلك "زرادشت" و"ديونيزوس" كشخصيتين من كثير الشخصيات المفهومية التي يعتمدها نيتشه؛ وقس على ذلك.

إن أكثر ما يميز الشخصية المفهومية، هو الحياة، النبض والفعالية اللامتحددة. إنها ليست مجازاً بحتاً ولا تجريداً محضاً، وبهذا المعنى، فهي ليست شخوصاً ميثولوجية أو تاريخية؛ كما ليست أبطالاً قصصية وحكائية. فحتى ولو كانت مسماةً، فإن تلك التعيينات الاسمية مجرد استعارات لا غير. فقد يصير الفيلسوف الشخصية المفهومية التي يدرجها، ولها المِثل. فأفلاطون لا يمكن فهمه في معزل عن سقراط، والأخير يتبدى من خلال أفلاطون بوضوح. إنه نوعٌ من التماهي ذلك الذي يغدو فيه الفيلسوف إحدى شخصياته المفهومية أو جميعها، وتغدو هي الأخرى الفيلسوف عينه أو أقلها ما يُتقوم به. وإذن: فإن الشخصيات التي يوردها الفلاسفة، لا يراد بها الشخوص التاريخية المتضمَّنة في السرد القصصي للتاريخ، إنما ما أسلفناه؛ شخوصٌ تحقق التحولات والحركات اللانهائية للحدث والمحايثة على سطوح زلجة؛ شخوصٌ تنجز التحولات، لتكونَ إمكانياتِ مفاهيم، "فالصيرورة ليست الكينونة".[2]

[1]. جيل دولوز، فيليكس غتأَري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص78.

[2]. المرجع نفسه، ص81.

لماذا الشخصيات المفهومية؟ سؤال مهم وجب طرحه على أنفسنا في البداية؛ سؤال وجب أن نواجه به دولوز في النهاية! وببساطة يرد دون آبه بما قد يعترينا حيال ما وجدنا! فقط "لأنها تتدخل في عملية إبداع المفاهيم ذاتها".[1]

الترحال

تُعزى هذه التسمية للفيلسوف الألماني العظيم إيمانويل كانط، والذي يستمد منه دولوز هذا المفهوم؛ فالرحل هم من تفشت الفلسفة على أيديهم في ربوع البلاد اليونانية وغيرها. ويربط دولوز الرحل بالصيرورة التي يعدها لبنة أساس في فعل الإبداع والخلق، ذلك أنَّ "الصيرورات هي التي تفلت من المراقبة، والأقليات هي التي لا تفتأ تجدد الأشياء وتقاوم بثبات".[2]

وفي سياق إنجاز مشروعه الذي من بين أهدافه التصدي لفلسفة التمثل، فإن اعتماد روح الترحال يعد إلزاماً وضرورة ملحة لكبح فلسفة التراتب وإنشاء أخرى تتوشح بالتجدد والانفلات. فالفلسفة عليها أن تحتذي بالغجر، الذين يرتحلون من أي مكان صوب اللامكان! دون وجهة أو مدىً محدد! لا غاية سوى التهوام إلى الأبد! أن تكون ترحاليةً بدوية، تنطلق من أي مكان! من المعلوم، من المقصي، من المتشظي والمغيَّب، من المرصوف جنباً، من المكمَّم والمحكوم عليه بالصمت. لتقذف به إلى اللانهائي اللامتحدد لينبجس في كل مرة متعدداً مختلفاً مبدَعاً في نهايته المكرورة أبداً، في مساراتٍ أفقية لا تنتهي. إنه المدى الرحب والأفق المنفتح اللامحدود، المجاوز للتمثُّل والتناسخ. المحايث للتجدد. وعليه "إذا أثار الرحل اهتمامنا إلى هذا الحد، فذلك أنهم يمثلون صيرورة ولا يتبعون التاريخ؛ فهم مبعدون عنه لكنهم

---

[1]. المرجع نفسه، ص79.

[2]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، مرجع سابق، ص62.

يتغيرون ليظهروا ثانية بوجه آخر في أشكالٍ مفاجئة في خطوط الهرب لحقلٍ اجتماعيٍّ ما".[1] ولهذا نجد دولوز ينئ عما يسميه "التوطين" (Territorialisation) بل ويواجهه بعمليات الترحيل (Déterritorialisation) من أجل تقويض سلطة الإطار التقعيدي – الذي تفرضه بشدة الأنظمة الاجتماعية – والخروج عنه.

وإنه ليمكن التوصل إلى معناً مفاده، أن الرحل صُناع خطوط هرب وإفلات، دأبهم التمرد على قيود السلطة، والجنوح للمواجهة والحرب حيال جهاز الدولة؛ لذلك يحسبهم دولوز إشارة للمقاومة، ويعدهم كذلك رمزاً لكل حراك ثوري ضد سطوة السائد وطغيان النظام العام. "وتأثراً بدلوز، تطلق مجموعات مختلفة في مجالات الموسيقى أو السياسة، أو الطب البديل وغيرها، على نفسها اسم ‹‹الرُّحل›› في إشارة إلى المقاومة التي تنبثق من كل مكان".[2]

إذن فلسفة دولوز يمكن استشفافها على أنها فلسفة بداوة، وفلسفة ترحال؛ لأنها دعوة إلى تغذية المفاهيم، وابتكارها من أقاصي أخرى دون التمثل والسعي في أُطرٍ مغلقةٍ اجترارية؛ بحثٌ في المقصي والمهمش، ترحالٌ مستمر يروم فتوحات جديدة وانفتاح على مجالات متعددة ومختلفة. دعوة لانتصار اللامتناهي ضد المتناهي؛ دعوة للأفق الرحب "المتحرك" ضد التضييق والحد من التفكير بإخضاعه للماقبلي والترنسندنتالي. دعوة للسَواح والترحال كالغجر ضرباً بالزمكان عرض الحائط ضد الجمود والتسليم. فلسفة دولوز فلسفة مقاومة وحركة. "نحن نكتب التاريخ، لكننا نكتبه من وجهة نظر أشخاص قارَّة، وباسم جهاز دولة أوحد. أقلها يمكن فعل ذلك حتى لما تحدثنا عن البدو والرحل. ما الذي نفتقده؟ إنها الترحالية".[3] هكذا عبر دولوز عما أسلفنا ذكره.

---

[1]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، المرجع السابق، ص62.

[2]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص42.

[3]. Gilles Deleuze, Félix Guattari, mille plateaux, op.cit, p34.

3. الصورة السينمائية والمفهوم الدولوزي: تصادٍ وتلاقٍ.

من أجل اجتراح طرق جديدة للتعبير الفلسفي، على الفلسفة حسب دولوز أن تواصل اليوم في ارتباط مع تجدد بعض الفنون، كالسينما على سبيل المثال، والتي تعد فناً فارضا نفسه بقوة على الساحة. ويربط دولوز بينهما في عديد النقاط، علَّ أبرزها ما يتعلق بخصوصية الكتابة الفلسفية وفرادتها، حينما يرى أن عليها أن تحاكي السينما في روايتها السردية ومنطقها المغايرين للتمثل، حيث "ينبغي لكتاب في الفلسفة في جانب منه أن يكون نوعاً خاصاً من الرواية البوليسية، كما عليه أن يكون نوعاً من روايات الخيال العلمي في جانب آخر".[1] أي أن تكون ولاَّدة مفاهيم، حلاَّلة إشكالات موضعية راهنة من جهة، وأن تكون مدرارة بالتصورات ومعطاءة إلى أبعد الحدود، ومختلَقةً بصورة مغايرة لما مضى وسبق من جهة أخرى.

وعل صفة "التجميعة" هي أبرز ما تحوزه السينما كعامل شد للقراءة، وجذب للعناية الفلسفية، لمٌّ لأطياف فنية مستتبة أو مشردة هنا وهناك، إذ "تسمى هذه الفنون بالفنون الجميلة؛ ومن عادة بعض العلماء أن يقسموها قسمين كبيرين، وهما: "الفنون التشكيلية (Arts plastiques)، كالعمارة والتصوير والنقش؛ والفنون الإيقاعية (Arts rythmiques)، كالشعر، والموسيقى، والرقص. والفرق بين الأولى والثانية أن جوهر الأولى هو المكان والسكون؛ على حين أن جوهر الثانية هو الزمان والحركة. وسواءٌ أكان الفن تشكيلياً أم إيقاعياً، فإنه في كلا الحالين لا يقتصر على محاكاة الطبيعة، بل يبدلها بما يضيفه إليها من اختراعات الخيال".[2] إنه المبتغى الدولوزي المُلَحُّ في طلبه، إنه التكرار المختلف والمختلف المتكرر؛ وفي هذا تعد السينما عن حق صورة الألق الفني، وذروة

[1]. جيل دولوز، خارج الفلسفة: نصوص مختارة، مرجع سابق، ص66.

[2]. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، مرجع سابق، ص165.

جماليته؛ أو قمة تطور الفن على مر العصور كونها تجمع بين الفن التشكيلي بأنواعه من جهة والفن الإيقاعي من جهة أخرى. هذه التوأمة والمزاوجة أعطت هذا الوسيط الهجين الرائع ذوقه الحرِّيف الذي أوصله ساحة الأشكلة والتأمل.

في غمرة كل هذا الزخم من الأفكار والعجة الدسمة من المفاهيم والرؤى الدولوزية علينا ألاَّ ننسى طرح سؤالٍ مفصلي مفاده: لماذا كل هذا الاهتمام من جيل دولوز بالسينما تحديداً؟! سؤال سنحاول من خلاله إماطة اللثام عن رؤى مختلفة حول الطرح الدولوزي للسينما. والتي تحسب من المجالات التي لم تُختص بالمعالجة الفلسفية المبكرة لأسباب معينة أسلفناها ذكراً في الفصل التمهيدي من هذه الدراسة؛ وأشرنا إلى أن الظهور المتأخر لفن السينما مقارنة بفنون أخرى كالموسيقى، النحت، الرسم والمسرح وغيرها علَّه أهم تلك الأسباب. وقد أنجز دولوز في مقاربته لها مؤلفيه سالفي الذكر: سينما 1، وسينما 2. لغرضٍ معلن، كان تغذية الفلسفة من مصادر أخرى ومحلات مختلفة، "فالبحث عن الطرق الجديدة للتعبير الفلسفي الذي دشنه نيتشه يجب أن يتواصل في علاقة مع تطور بعض الفنون الأخرى، مثل المسرح والسينما".[1]

بدايةً لم يهتم بها متفردةً، بل جاء ذلك كتتويج لاعتنائه بمجالات فنية متنوعة أخرى، كالأدب والرسم وغيرها كما أسلفنا في سياق الحديث عن جذور مساره الفلسفي وبيوغرافياه الفكرية. بحثْ دولوز في السينما كان من أجل معرفة كيف تفكر السينما، بسبيل إبداع مفاهيم تتناسب مع هذه الحقول الفنية كالأدب والفن التشكيلي والسينما وغيرها من الفنون. غير أن السينما بالتحديد حسب تصريحه، بها ما يشده، إذ عبَّر في ذلك قائلاً بأحد حواراته: "ما أثار اهتمامي في السينما هو أن الشاشة يمكن أن تكون دماغاً".[2] هذا الدماغ يظهر "كريزوم نبات

[1]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، مرجع سابق، ص48.

[2]. المرجع نفسه، ص58.

لا شجرة [...] لا يعني ذلك أننا نفكر حسب المعرفة التي نمتلكها عن الدماغ بل أن كل فكر جديد يرسم في الدماغ بشكل مباشر أخاديد مجهولة، تلويه، تثنيه وتصدعه".[1] وبالتالي فالسينما فكر متجدد ومتفجر يتدفق وفق صيرورة تسير نحو إبداعية متعددة ومتجددة.

الملاحظ، أن دولوز اهتم بالصور في نهاية مسيرته الفلسفية الحافلة، وبالضبط صور الرسم والسينما، ما توَّجه بتأليف كتب أوردناها سابقاً. غير أنَّ مقاربته للسينما كانت أمراً في غاية الروعة! فلماذا السينما كما قلنا؟ حسب تصاريح دولوز شخصياً فإن كل ما في الأمر، أنه يعتمدها كمادة ومجال للتساؤل والتفلسف، ليصل بنا في الأخير إلى أن الفلسفة تسعى لإبداع الأفهوم الفلسفي المناسب للصورة السينمائية، فينبجس فيها ومن خلالها أي يفكر فيها ومن خلالها، وإن كان هنالك تحفظ من ناح تفكر الفلسفة للسينما من وجهة نظر دولوزية! ولأن الفلسفة سؤالٌ يتمحور حوالي التفكير، فإن "للفلسفة الحق في أن تتدخل في شؤون غيرها، لكن عبر قيامها بمهمتها الحصرية وهي إبداع المفاهيم".[2] ومنه فحريٌّ بالفيلسوف معرفة آلية تفكير السينما حتى يبدع مفاهيم ملائمة لها؛ وهذا بالتحديد ما حاول دولوز التأسيس له بولوجه منطق السينما والتوغل إلى عقلها، وذلك بتصنيفه للصور والعلامات فيها بغية معرفة كيفيات تفكيرها وإمكاناته من خلال الصور. ليشرح لنا أنها تفكر وفق صورتين أساسيتين اتخذهما عنوانين لكتابيه الشهيرين في السينما. إنهما ‹‹الصورة – حركة / الصورة – زمان››.

والفلسفة في هذا الصدد كما يعتقد، ليست تفكراً حول الفن ولا تأسيساً له كما ينظر هيغل باعتباره الفلسفة أعلى شأناً، إنها نظرة يرفضها دولوز قطعاً وينبذها؛ ذلك أن الفن يفكر كما الفلسفة فلا حاجة له بها كي تتأمله وتتفكره. وإنما يَفرُقُ تفكيره عنها في طريقة التفكير ذاته، فكلٌ يفكر بضروب معينة، عبر تقنياته ووسائله الخاصة، المتاحة والممكنة لا غير. الفن يفكر عبر الإحساسات والمشاعر، والفلسفة كما أوردنا عبر "المفاهيم"؛ فينجز كل فرع منهما

[1]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، المرجع السابق، ص58.

[2]. جمال نعيم، جيل دولوز وتجديد الفلسفة، مرجع سابق، ص367.

أفاعيله الخاصة، انجازُ هو توليد وإنتاج يعده دولوز إبداعاً، وبالتالي فكلاهما في النهاية "إبداع". وفي هذا إذاً "يصر دولوز على أن كتبه التي تناول فيها الرسم والسينما، هي كتبٌ فلسفية وليست كتباً فنية، وإن تناول فيها الصور. إنها كتب في الفلسفة وليس في أي شيء آخر، حتى أنها ليست كتبا تفكرية حول الرسم والسينما".[1] فيحملنا بذلك على فهم أن كل ما هنالك هو تلاقي ومتاخمة بين الفلسفة والسينما وليس وصاية أبوية قسرية "هيغيلية" تفرضها الفلسفة على السينما. فكان من دولوز أن جاهد كثيراً وكابر من أجل تقويض سلطة تعليب الفكرة واجترار المار، وكذا نسخ المثال. فلسفة دولوز ميتافيزيقا الحدث، ومحايثة الواقع.

إن ما يؤدي إلى ميلاد فلسفات جديدة هو تحولات السؤال الفلسفي نفسه! وما الذي يودي بدوره إلى تلك التحولات؟ بالطبع إنها تحولات الواقع؛ تشكلات روح العصر وفحوى الراهن؛ وانعكاسات الضرورة كفعل. كلها تسوق إلى تبدلاتٍ في الفكر وسؤالاته. لذلك فالصيرورة قدر حتمي للأفكار الموصولة أبداً بالمحايثة، والمتصلة بالحدث. فالأخذ بالجامد ضربٌ من العته والحماقة. لهذا ينادي دولوز بفلسفة جديدة محايثة، تنبعث مع الراهن وليس الأزلي والمتعالي، في دعوة إلى انبثاق فكر جديد لا يتقوقع فيما تفتيه السرديات الكبرى، أو يكتفي بالانحشار فيما تمليه المقولات الأولى! فكرٌ ينطلق من المشكلات المعيشة والمتعينة تاريخياً لدى أمم ما أو ثقافاتٍ ما، فيتكشَّف بذلك السؤال وتنطلق رحلات التفتيش عن جواب. وفي هذا المسعى، قد لعب الفن دوراً كبيراً ومهماً لاسيما "السينما"، أي "إن مقولات الفلسفة الجديدة هي مقولات البارز واللافت والهام. وهذا ما نجده في الفنون. إن تفكير الجديد بدلاً من الأزلي هو طريقة جديدة في التفكير كان للسينما دور أساسي فيها".[2] وإذا كانت الفلسفة من منظوره إبداعاً للمفاهيم والسينما إبداعاً للصور المتحركة، فإنه على هذا الحال يمكن الربط قولاً واحداً بين الجِدة والإبداع؛ فالجِدة كما ينظر دولوز: "هي المعيار الوحيد لكل أثرٍ كبير. إذا لمَ نعتقد أننا

[1]. جمال نعيم، جيل دولوز وتجديد الفلسفة، المرجع السابق، ص365، ص366.

[2]. المرجع نفسه، ص384.

شاهدنا شيئا ما جديدا، أو لدينا شيء ما جديد لقوله، لماذا نرسم، لماذا نتناول الكاميرا؟ الأمر نفسه في الفلسفة، إذا كنا لا نخترع أفاهيم جديدة، فلماذا نشتغل بالفلسفة؟".[1] أي الجِدة في مقابل الاجترار والنسخ، إنتاج الجديد وابتكاره؛ المبتكَر في مقابل المألوف والجاهز، فالجديد هو المباغت وغير المنتظر.

ليس في الإمكان أن نختلف حول كون دولوز عن حق وجدارة، من الفلاسفة النقديين في مجال الصورة الذين ساهموا في إثراء الثقافة البصرية. والذي لم يعدُّ السينما كتابة بالصور وكفى، بل بالحركة؛ "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 تعدُّ وسيلة رمزية للتغيير".[2] تلك الحركية التي تمثل عماد كتابه الأول عن السينما، إذ تشكل أساس الوظيف السينمائي الذي يقيم منظومة حركات تحمل المعنى على التجلي والانبثاق. وفي هذا السياق، لا خير من إدراج تصور "ليوتار" عن ذلك للتدليل أكثر، حيث أنَّ "وظيفة السينما: ينبغي وجود نظام في الحركات، أن تتحقق الحركات في نظام، وأن تحقق نظاما. أن تدون بالحركات، أن تكتب بالسينما (Cinématographier)، معناه إذن إدراكه وممارسته كتنظيم دائم للحركات".[3]

وكإيغالٍ، إن صح وصفه في إغداق الثناء على قيمة الحركة الكامنة في الصورة، وجب تثمين اعتبار أنه في إمكان السينما أن ترصد الحركة وتتقبض على الزمن متلبساً في عظمته وغموضه، أن تسجل الصورة وتأسر العالم لديها لتقدمه للمشاهد فيقرر تملكه أو يعتقه، كلاً حسب ما أراد وما استطاع. صحيح أننا نتلقى العالم بأشيائه وشخوصه دابةً فيها الحياة، غير أن الإمساك بالزمن أو الصورة أو الحركة أمر معجَز، إلا بما قد تجود به المخيلة التي

[1]. جمال نعيم، جيل دولوز وتجديد الفلسفة، المرجع السابق، ص384.

[2]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص257.

[3]. جان فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة: نصوص في الفلسفة والفن، مرجع سابق، ص95.

تتهاوى فيها المحاولات، فتحضر هنا السينما بقوتها الناعمة لتوفير ذلك الحجز والتقبض مصاحبة إياه بحميمية التلاقي وبشاعرية النبش في المعنى، بغضّ النظر عن تصاعد قوة ذلك أو تداعيه. فبنهاية الأمر، يُعتقد أن "حركة الحياة والأشياء هي السحر الذي أذهل جماهير المشاهدين في نهاية القرن التاسع عشر، فبعد قرون طويلة قضاها أسلافنا يحلمون بتسجيل الحركة في الرسم أو الفوتوغرافيا وهم عاجزون، وعندما أصبحت الصور الفوتوغرافية الحقيقية الصادقة تتحرك مثل الحياة تماما كانت هذه هي معجزة الإنسان مع تطوره العلمي، وأصبح في ذلك الزمن في حد ذاته إنجازاً ما بعده إنجاز".[1]

يريد دولوز بتناوله للفن السابع أن يقول بأن هنالك تصورات ورؤى (فكر) في الإمكان استخلاصها من خلال المرور بالسينما، ذلك أن الصور فكر، والمفاهيم هي الأخرى صور، وبالتالي يتلاقى الأفهوم بالصورة – الحركة، بالصورة – الزمن. فنكون أمام إلتقاءات يقيمها دولوز بين السينما والفلسفة. إذاً بهذا التوجه فإن الفلسفة ليست تفكراً حول السينما أو ما عداها من الفنون، بل ما هنالك أنها تعمل على إزاحة الغشاوة عن الصور التي يفكر عبرها الفن عموما والسينما خصوصاً وترجمتها أو التعبير عنها من خلال المفاهيم. فهي تتخذ من هذا الفن الجماهيري بتاريخه معطاً وحدثاً للتساؤل والتفلسف؛ "فهناك فكرٌ في الفنون. وهناك فكرٌ في العلوم. وعلى الفلسفة أن تبحث عن هذا الفكر وتعبّر عنه بطريقتها".[2] طريقتها القائمة على أساس توليد المفاهيم، بقصد توليد ‹‹فعل التفكير›› في المجالات التي تتصادى وإياها. فتطرح السينما كساحة خصبة للكشوفات الفلسفية والإبداع المفاهيمي، ويتضح هذا بقوة فيما يمكن أن نصطلح عليه ‹‹الفيلوسينما››، إنه فكر ينبثق من خلال مفردات اللغة السينماتوغرافية التي تعبر عن وسائل مستخدمة خاصة (المونتاج، التحريك، الإطارات ...)، فحركة الكاميرا فعلٌ تفكيري! اللقطات المقربة أو المبعدة، حدَّة الإضاءة، تباين اللون

[1]. سعيد شيمي، الصورة السينمائية: من السينما الصامتة إلى الرقمية، مرجع سابق، ص27.

[2]. جمال نعيم، جيل دولوز وتجديد الفلسفة، مرجع سابق، ص380.

وتدرجاته، الكادرات، الممثلون، إلخ ... كلها تمثل أفعالاً تنتمي إلى التفكير. وبهذا يمكن استشفاف المذهب الذي يتوجه إليه دولوز على أنه "ينبغي لكل أفعال الفكر أن ((تلتقي))، ولكل بُسُط المقاومة أن تتماس".[1]

وفي تتمة ومواصلة لمحاولة التنقيب في مكامن السؤال السابق حول اجتباء السينما واصطفائها تحديدا، يعزو دولوز هذا الاهتمام الخاص، كونها صوراً تجيز التفكير وتمنح فرصاً بالجملة لترصد أفعاله؛ إنه فكرٌ محايث للصور المتحركة؛ فكرٌ مجردٌ من التجريد؛ تفكيرٌ مغمسٌ بكله في الحدث مغرقٌ في الحياة، فهو عينيٌ يولد من الصور وتقنياتها، فالتأسيس لفكر والعمل على إبراز تصورات في السينما، هو في الوقت نفسه تأسيسٌ لفكرٍ محايث يعتمد وسائل تعبيرية، تضمن صلته مع الواقع ابتداءً من علائقه الكامنة في الصور – حركة والصور – زمن. وبناءً على هذه الرؤية، يمكن القول أن الصورة في السينما تستمد أهميتها وقيمتها عبر ما تقدمه من أفكار فريدة، وأفكار مبدعة. ومن أجل ذلك نكتب عن السينما من وجهة نظر جيل دولوز.

إن السينما والفلسفة يتصاديان ويلتقيان لا لشيء سوى لغاية عظيمة، وهي إبداع أفكار جديدة كما يوضح دولوز.

[1]. عادل حدجامي، فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف، مرجع سابق، ص11.

المبحث الثالث: الدلالات والأبعاد الفلسفية للسينما عند دولوز (تواصلية السينما عنده).

تتربع السينما عن حق على عرش الفنون في الوقت الحالي دون مبالغة، وإن كانت حديثة العهد كمجال إبداعي وفن قائم على عناصر تقنية تؤسس صورة متحركة. وللأمانة، يجد الاشتغال بارتباط الفلسفي بالفني – خاصة السينما – تأصّله كبحث معمق، وطرح مؤسس وممنهج مع دولوز أكثر من سواه. وهو الذي يشدد على أن السينما لا تجعلنا نكتفي بمساءلة الصورة، بل تضطرنا إلى تركها تعبّر عن نفسها لتُسائلنا بدورها من جديد! ودفعنا إلى التساؤل حول كيفية تفكيرها، أو بأي منطق يشتغل الفيلم؟ لتقودنا إلى مطارحة أكثر عمقاً وإيغالاً: هل يمكن التأسيس لتواصل عبر السينما؟ أي إعداد لغة مكتوبة بالصور، يمكن من خلالها فتح أفق حوار ونقاش مع الآخر لكن حسب التصور الدولوزي؟

1. من الصورة المقروءة إلى الصورة المفكّرة:

الحق أن دراسة دولوز كانت مبتكرة، محايدة، ينصب محتواها على التفكير "مع" السينما دونما انحياز لها أو ضدها. هو لم يسعى إلى تقديم نظرية في ذلك كما عبّر مراراً، بل كان همه السينما والفلسفة. بحث في ممكنات التلاقي والتصادي بين الفكر والزمن كما أوضحنا (السينما والفلسفة حسب دولوز= الزمن والفكر). فما تمر به السينما من تطور (مفهوم الزمن) هو نفسه النقلة التي حدثت مع الفلسفة منذ العهد الكلاسيكي إلى الحديث وهكذا. فالزمن هو ما تحاول السينما الإمساك به، وجعله مرئياً ومدركاً حسياً وهو المجرد المحض! حقاً إنه "شيءٌ مدهش – من الناحية الفلسفية – أن يصبح الزمن محل إدراك بصري. فنحن نستطيع أن نشعر بالزمن أو أن نحسبه، ولكننا أبداً لا نستطيع أن نراه. فهل كان علينا أن ننتظر

السينما حتى تدركه أبصارنا؟".[1] إنها معضلة فلسفية للغاية تتعلق بتركيبة الزمن وطبيعته التي جعلها كانط قبلاً تحدياً تفكيرياً، واضعاً مفهوم الزمن في قلب التفكير الفلسفي كحدث! ثم يعود السينمائي دافعاً بكل ثقله الفيلسوف إلى تفكُّر الصور في زمنها، تفكُّر "الفيلم" مؤسِساً – بالمفهوم الدولوزي – صورة جديدة للفكر.

لكن قبل الغوص في الأمر أكثر، يجب التذكير بأن مفهوم الزمن بالسينماتوغراف لا يأخذ مكانته عند دولوز دوناً عن مفهوم الحركة بالصور كما أشرنا في المباحث السابقة، فما يميز الصورة السينمائية حسبه هو تحولها من صورة – حركة إلى صورة – زمن. قد يبدو تفهم هذه الرؤية أو التفصيل فيها أمراً معقداً ومتشابكاً بعض الشيء، لكن يمكن تبسيطه عبر مفهوم **الصورة البلورية** التي تصبح السينما تجريباً لها لإظهار الزمن بتصور دولوز، من أجل إدراكه، ليس في أبعاده الثلاث، إنما تركيزاً على الحاضر الذي يفسر صيرورة الماضي والمستقبل، "فالقول بأن الحاضر يمر، يحمل ضمناً معنى أنه مرَّ بالفعل في نفس وقت حضوره، فالماضي لا يأتي بعد الحاضر الذي لم يعد حاضراً، وإنما يتعايش مع الحاضر الذي كانه يوماً. فالحاضر هو الصورة الحالية، وماضيها المعاصر، إنه الصورة الافتراضية".[2] مجسدةً ومتوفرة في الصورة السينمائية التي تتشكل من عناصر وأجزاء تكوّنها، والتي توضح بُعد الصورة الحسي، والتي بواسطتها يمكن إنتاج الصورة/الحركة، ويمكن تلخيصها في: الإضاءة، اللون، الظلال، الخط والنقطة، المساحة، الملمس والفراغ، والإطار. ويوضح دولوز كيفية تشكل الصورة السينمائية بتوافر تلك العناصر قائلا: "لا تقدم لنا السينما صورة ستنضاف إليها الحركة، ولكنها تقدم لنا مباشرة صورة – حركة. تقدم لنا بالتأكيد مقطعاً، ولكنه مقطع متحرك، وليس مقطعاً ساكنا + حركة مجردة".[3] وبالتالي فالمماهاة بين الصورة والحركة، وجعلهما كلاً واحدا دونما أي ذريعة لمحاولة الفصل بينهما بعدّهما كائنين

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص205.

[2]. المرجع نفسه، ص206.

[3]. جيل دولوز، الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، مرجع سابق، ص07.

مجردين هو ما يشكل السينما ويُوجدها. وإن كانت حسب دولوز في علاقتها بالمُشاهد أو فنانيها لا تأخذ تطابقا وتوحداً ولا تأخذ مسافة أيضاً، بل إنها تمثل صيرورة مع العالم الذي يُرى دائم الحركة وإن أوحى بالثبات.

بخصوص فهم عقلية تقنية كالسينماتوغراف، علينا على الأقل محاولة الإلمام ولو قليلاً بمنطق الفيلم، حتى نتعرف على كيفية تفكير السينما، وعلى الميكانيزم الذهني الذي يشتغل (يفكر) من خلاله العمل السينمائي. ولنأخذ أحد المسائل الضرورية "الكادرات" واللقطات الفيلمية التي تشكل الصورة السينمائية. تحدثنا سابقا على أن تطوير آلة التصوير وإضافة "التحريك" لها كجهاز مكن المشاهد من التحرر من الرؤية المسرحية للعمل المعروض. إضافة إلى تخطي مشكل الثبات في الرؤية مكَّن التطوير التقني الهائل في الكاميرا بتزويدها بتقنية الـ(zoom in) من اكتساب خصائص إدراكية جديدة؛ فهي التي تقوم بالتأثير في البعد البؤري للعدسة، والذي تتغير معه زوايا الرؤية كلما عُدِّل، مما يمكّن المواضيع من الابتعاد أو الاقتراب خاصة سمة التقريب في المشاهد. وبالتالي سمح بميلاد "اللقطة المقربة"، والتي تمنح المتلقي قوة تفرس الوجوه وتمعن تفاصيل الأشياء، إذ "تعتبر اللقطة القريبة في عالم الاتصال محاولة لإشراك الجمهور في علاقات حميمية مع الممثلين والأبطال في الفيلم".[1] من أجل استخراج معان وصور للفكر. فالسينما "تفكر عبر الصور. لكن هناك صور للفكر كامنة في السينما. هناك مسطح محايثة يمسك بالصور كلها ويجعل الكون نفسه مجرد صورة سينمائية".[2] ونسخة تحاول جهدها محاكاة تلك الصورة. صورة – حركة بمثابة مسطح يشكل قطعاً متحركاً للزمن.

[1]. عبد الرزاق محمد الدليمي، مدخل إلى وسائل الإعلام الجديد، مرجع سابق، ص40.

[2]. جمال نعيم، جيل دولوز وتجديد الفلسفة، مرجع سابق، ص389.

بهذا المعنى، فإنه إلى جانب عنصر الكادرات واللقطات الذي سقناه، يجب التطرق للمونتاج باعتباره أهم مفردات اللغة السينماتوغرافية. المونتاج وفق الرؤية الدولوزية هو تركيبٌ للصور – حركة بغرض تشكيل كلية للفيلم تُفضي بالضرورة إلى توليد الفكرة والمعنى الذي يعبر عن صورة غير مباشرة للزمان ناتجة عن تراصف الصور – حركة التي تولده عبر الانتقال من واقعها الفيزيائي الموضوعي نحو واقع آخر، نفسي وعيوي. ذلك ما يجعل التركيب (المونتاج) أكثر جذباً لاشتغال الفيلسوف عليه، حيث يستحضر دولوز في هذا الصدد المخرج والمنظر السينمائي الروسي "سيرغي آيزنشتاين" الذي يعتبر "أن التركيب ماهية الفيلم، فهو الفكرة المؤسسة. إن التركيب ليس شيئاً آخر غير العملية التي تتعلق بـ((الصور – الحركة)) لكي تستخرج الكل، أي الفكرة بما هي صورة الزمن، وهي صورة تكون بالضرورة غير مباشرة بما أنها مستنتجة من العلاقات التي توجد بين الصور – الحركة. فالتركيب هو تكوين وترتيب ((صور – حركة)) بما هي مكوِّنة لصورة غير مباشرة للزمن".[1]

إثراءً لهذه الرؤية؛ يضيف دولوز إلى الاعتبار أن المونتاج هو تأكيد على خاصية عدم تتابع الزمن في السينما، فهو يُعنى بالقواطع والفواصل، والتي تكون في قسم منطقية وعقلانية حينما تتيح تتابع منطقي بين صورتين (ربط نهاية صورة ببداية أخرى). وقسم لا منطقي يربط بين صورتين في قفز من لقطة لأخرى (انتفاء أي رابطة أو علاقة بينهما) بتتابع لا عقلاني. وبالتالي فهو عبارة عن إعادة الربط بين تلك القواطع والفواصل. إنه سمة السينما الجديدة، المعاصرة طبعاً وامتيازها. والذي يتيح إمكانية فهم الزمن من خلال الحركة حسب المونتاج وعبره.

أما بخصوص تعدد مدارس المَنتَجة وتنوعها، والتي تطرّق إليها دولوز، فهو يعتقد أن ذلك يمكن عده دليلاً قوياً – في سياق مقاربته السينمائية – يساعد على تأكيد صحة فرضية

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص264 – ص265.

وجود فكر خاص خلف هذه التنوعات في المونتاج، يحركها، يدفعها ويغذيها؛ فكرٌ يحاول دولوز أن يبرزه ويخرجه للعلن باتخاذه تعِلَّة لأي مفهوم للتركيب السينمائي. "إذاً هناك فكر أو فلسفة وراء مونتاج كل فيلم، أو بالأحرى وراء كل طراز من طُرُز المونتاج. وعلى الفلسفة أن تبحث عن هذا الفكر وتعبر عنه عبر وسائلها وتقنياتها".[1] فالمونتاج ناهيك عن كونه إبداعاً تقنيا، إلا أنه لا يخرج عن نطاق الفكر فهو على حد تعبير دولوز يتأسس على عُدة مفاهيمية فلسفية كما أوضحنا، تبيِّن تلك الصلة بين السينما والفلسفة بما تذهب إليه الرؤية الدولوزية.

ويمكن أن نضيف هنا مُفردة أخرى تتقاطع مع التركيب، بل مع كافة عناصر الصورة السينمائية، "السيناريو"، الذي يمثل قصة الفيلم التي يُشكَّل وفقها الخط الزمني في أي عمل سينمائي. وللمفارقة فإن السيناريو يتوازى تماماً مع الكتابة الفلسفية! فالنص الفلسفي "هو بمثابة المشهد حيث هنالك شخوص وأماكن محددة، وأضواء، وأصوات، وكل هذا لا يمكنه أن يعبّر إلا عن شكل هو بمثابة السيناريو، وهو ((إخراج)) متكامل العناصر".[2] يخلق زخما مفاهيميا بالصور المتوفرة باللقطات الممنتجة، التي تشكل تعبيرا عن "كلٍ" منفتح باصطلاح دولوز؛ كلٌ مندس في أجزائه من اللقطات المتنوعة، وقد يتكشّف بكل واحدة فيها. هذا التجميع ناهيك عن تقنية المونتاج، يوفره حتماً السيناريو الذي يتم تحويله من التجريد السردي إلى حساسية فنية، وبالضبط إلى تقنية جمالية مشخصة. حيث – وأخذاً بهذا النموذج من التصور – "تمد السينما – لا سيما في جانبها الروائي – الفلسفة بمواد تصلح للبحث والتدقيق (سيناريوهات ودراسات حالة وقصص وفرضيات وحُجج). إن القصص التي ترويها الأفلام، والتأكيدات التي تقرها، والفرضيات التي تطرحها أو تلمح إليها، تمد الأفراد – ومن ثَم الفلاسفة – بموادَّ للتقييم النقدي".[3] فعلى أقل تقدير لأولئك الذين لا يحوزون تصوراُ نظرياً ثاقباً يمكّنهم من تحليل الصورة في آلياتها المشكّلة لها، في مقدرتهم التطرق إلى السيناريو

[1]. جمال نعيم، جيل دولوز وتجديد الفلسفة، مرجع سابق، ص392.

[2]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص255.

[3]. داميان كوكس، مايكل ليفين، السينما والفلسفة: ماذا تقدم إحداهما للأخرى، مرجع سابق، ص19.

كمحتوى لاستنطاق المعنى الضمني أو تفكيك الظاهر لأشكال الفكر في العمل السينمائي. وبهذا يكون السيناريو حبكة سردية، يحول القصة أو الرواية من الإعداد الأدبي (نص مخصص للمطالعة الأدبية) إلى الإعداد السينمائي (نص حواري للمراجعة الفيلمية).

زيادةً على السيناريو، لا بد من التطرق لأمر آخر في سياق انتقال السينما من قراءتها كنص مفكَّر فيه إلى نص يمارس التفكير لذاته، في طرح أنطولوجي فاتن تنتقل بموجبه الصورة من الوجود في ذاته إلى الوجود لذاته. إنه يتعلق بالمشتغلين بالسينما، أولئك الذين يفكرون من خلال الكاميرا، هذه الوسيلة التي تنتج صوراً متحركة تتضمن معناً ما ومنطقاً ما؛ إنهم يغيرون صورة الفكر من خلالها. يحدثون انزياحاً وزعزعة فيه. لذلك فقط ولأجل هذا وحده يقيم دولوز مقارنة جميلة – تبدو عادلةً بالمناسبة – بينهم وبين المفكرين، حيث يعد المؤلفين السينمائيين الكبار مفكرين حقاً! إنهم يستعيضون بالصور – حركة والصور – زمان في تفكيرهم عن المفاهيم. "إنهم مفكرون لأنهم يفكرون من خلال الصور التي يبدعونها، وهم أيضا يفكرون ضد ما هو قائم وسائد من خسة وانحطاط، لذا اقترن تاريخ السينما دائما بتقديم الشهداء".[1] والمستبسلين من مخرجين وصناع سينما ثوار ومتمردين. أي ما يثبت أن بالسينما فكراً يستحق القراءة هو صناعها! لأنهم يفكرون عبر صورها المتحركة. إن جيل دولوز يؤكد بهذا على الصلة القوية بين العمل الإبداعي التقني في مجال السينما والانشغال التفكري للفيلسوف، بإدراجه للمشتغلين بصناعة الأفلام ضمن صنف المفكرين، الذين صار ينظر لهم كذلك بوعي منهم أو بدونه في مسألة صناعتهم لأفلام تفكر، تحيا، وتعيش كذلك. وعليه فإن "تصنيف منظري السينما ضمن خانة الفلاسفة يعتبر سبقاً فلسفياً دشنه دولوز".[2] وكان السبّاق إليه.

[1]. جمال نعيم، جيل دولوز وتجديد الفلسفة، مرجع سابق، ص380.

[2]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص260.

من المفاهيم الفلسفية الدولوزية الحاضرة في السينما بقوة، نجد مفهوم "الشخصية المفهومية" الذي تطرقنا إليه في مبحث الشبكة المفاهيمية التي غذت القراءة السينماوية عند فيلسوف الاختلاف والمعاودة، والذي يمكن إسقاطه على العمل السينمائي، من خلال الربط بين الفن والفلسفة عند دولوز، والذي يؤمن أن "الفن لا يفكر بأقل من الفلسفة، بيد أنه يفكر بالمؤثرات الانفعالية والمؤثرات الإدراكية. لكن ذلك لا يمنع من كون كل من الفلسفة والفن إنما يَعْبر الواحد منهما خلال الآخر، في سياق صيرورة تحتويهما معاً، وبشدة تحددهما مشتركين معاً".[1] ويمكن فهم هذا الإسقاط من خلال تقديم بعض النماذج عن شخصيات مفهومية في أعمال سينمائية شهيرة. خذ مثلاً البطل الأسكتلندي "وليام ولاس" في فيلم "القلب الشجاع" (Braveheart 1995)، يمثل شخصية مفهومية للمتابع، تمثل (صوت الحرية)؛ وتجسد الطبيعة المشاكسة لروح مرحة لا تنفك في كل مرة عائدة إلى قلب القلق الذي ينبثق من خلاله وجودها الأصيل. شخصية أخرى تم إبداعها في السينما العربية مع المخرج السوري الراحل "حاتم علي"، وهي "الزير سالم" بطل مسلسل (الزير سالم أبو ليلى المهلهل 2000م)، الذي اختار له السيناريست "ممدوح عدوان" نهاية مؤلمة وصادمة للمشاهدين من بين خيارات أخرى أتاحها المخيال القصصي الشعبي لهذه الشخصية! نهاية مأساوية للزير من أجل هدم صنم التغني المقنَّع للبطولات التي لم تعد تجدي اليوم! وكأنه أراد أن يقتل في نفس المشاهد العربي شيئا ما، شيئا يتعلق بذلك التخدير الشهي الذي يوفره التاريخ البائد والعيش على زيف البطولات الماضية؛ شيئاً يتعلق بغرورنا وإيغونا المتسلط علينا، والذي يمنعنا من التقدم في كل مرة. وبغض النظر عن كون قصة الفيلم مستوحاة من أحداث حقيقية، إلا أنها ليست بالضرورة إعادة واجترار للقصة الرسمية حرفيا، إنما هو تكرار مختلف يحقق قيمة الاختلاف في ذاته، وينجز تصورات تؤدي إلى صوغ مفاهيم وحياكة رؤى فلسفية إنسانية مبدَعة، ومختلفة تعج بالجدة والابتكار. وعلى هذا، إذا كانت الفلسفة تفكر بفعالية عبر المفاهيم التي

[1]. جيل دولوز، فيليكس غتأَري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص81.

تبدعها وتمارسها، فإن السينما هي الأخرى لها منطقها، إنها تفكر مجسِّدة ذلك في شكل حسيٍّ وانفعالي كذلك. وعلى هذا الحال: "الفلسفة فكرة مجردة، والسينما فكرة مصورة".[1] وهاته الأخيرة تنقل التفكير (الفلسفة) من التجريد إلى التجسيد.

في النهاية، يمكن فهم أن أكثر ما شد دولوز للسينما، هو أنه عبر تاريخها اعتمدت حيلاً لإيجاد طرق جديدة للتغيير والفلتان من الصعاب لغاية الابتكار. وذلك ما أناطه مفاهيمه، وما آمن به طوال حياته كمهمة للفلسفة. إنها قد تكرر الفلسفة في تمردها على طغيان المثال والتأسيس؛ فإن كانت "الفلسفة ثورة على الآراء البالية والأساطير والخرافات التي تتسلل إلى المعتقدات الشعبية فتجرد الإنسان من كل قدرة على الابتكار والتفكير".[2] فإن السينما هي ذاك الإبداع ذاته الذي تنشده الفلسفة وتصبو إليها مذ وجدت. وأن كل إبداعٍ، أكان حساسياً أو أفهومياً فهو استقلالية ومجاوزة للمحاكاة، ومجاورة للابتكار الخلاق. فدولوز نفسه يلح على أهمية بحث السينما فلسفياً وضرورة ذلك، لأنه يمنح الفلسفة إمكانية جديدة تتخطى الأسلوب الكلاسيكي في مقاربة المسائل خاصة الإستطيقية منها. "ولهذا فإن الدراسة التي قدمها دولوز ليست مجرد دراسة عظيمة عن السينما، ولا تمنحنا فقط مستوى جديداً للتفكير، وإنما هي فكر جمالي بالدرجة الأولى، بل وسياسي وأخلاقي أيضاً، في سبيله إلى التحقق".[3]

2. التواصل من خلال السينما (الآخر):

الفكر كمنتَج يتجلى جوهره في ثلاث بناً: أولها أن يكون مُبدَعاً خالصاً ناجزاً من رؤى الآخرين؛ ومنزَّهاً عنهم. وثانيها أن يتخذ من أفكارهم سنداً ومنطلقاً له، فتكون رؤاهم دعامةً أساسْ ومادة خام في بناء الفكر الجديد للفيلسوف. أما ثالث الصور فهو أن ينبني الفكر

[1]. بدر الدين مصطفى، الفلسفة والسينما: من التباس العلاقة إلى ممكنات الحوار، مجلة القافلة، مرجع سابق، ص61.

[2]. فاروق عبد المعطي، نصوص ومصطلحات فلسفية، مرجع سابق، ص482.

[3]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص210.

الجديد على أنقاض السابق، وذلك من خلال نقده وتفكيكه، وبعد ذلك إعادة بنائه من جديد. وعليه فإننا نكون في الصورتين الأخيرتين أمام ما يسمى بمبدأ "الانطلاق من الآخر" سواءٌ تأييداً لأفكاره أو تفنيداً لها، وطبعاً مع لمسة خاصة للفيلسوف المحدث. وكأننا في تواصل مع الموتى الذين لن يموتوا يوما (العظماء الذين تركوا بصمتهم، نحن لم نعايشهم، لكننا نصاحبهم اليوم بفضل أعمالهم المختلفة التي ضمنت لهم الخلود للأبد)، هذا ما فعله دولوز، تواصَل مع السابقين من الفلاسفة الذين اشتغل عليهم وإن كانوا سابقين عنه بقرون وقرون! وسجل بفضلهم – بهذا المنطق – اسمه في تاريخ الفكر الفلسفي. "وعلى الرغم من أنه لم يتضح بعد ما إذا كان القرن العشرين سيكون "دولوزيا" كما مزح صديقه ميشيل فوكو ذات مرة، إلاَّ أنَّ تأثير دولوز تجاوز حدود الفلسفة، حيث يتم الاستشهاد بعمله على نحو مستحسن وتستعمل مفاهيمه من قبل الباحثين في هندسة العمارة، والدراسات الحضرية، والجغرافيا، ودراسات الأفلام، وعلم الموسيقى، والأنثروبولوجيا، ودراسات الجندر، والدراسات الأدبية ومجالات أخرى".[1] إلاَّ أن تركيزنا وهمُّنا مُنصب على "الأفلام" التي تربطنا بالآخر (المختلف) الذي تكرره السينما بصورة "مختلفة" لنتواصل معه باختلاف، حتى لا نقصي تفرده أو نعدمه فرصه للخلق والإنبجاس في كل مرة. ويتضح مما سبق أن مبحث السينما كدراسة فلسفية يتضمن قراءات مكثفة في مفهوم الصورة الذي يكتسي أهمية في التفكير الفلسفي والإستطيقي. مبحث يعمد فيه دولوز إلى التطرق لمفهوم "الصورة – الحركة" ومن ثمة مفهوم "الصورة – الزمن" عبر مؤلَفيه الشهيرين حول ذلك. وتجدر الإشارة إلى أنهما لم يتعلقا أبداً بالبحث في تاريخ السينما، بل اشتغلا بتصنيف الصور والعلامات التي تظهر في السينما وترتيبها، هذا التصنيف الذي يعتبره دولوز ممارسة جوهرية معهودة في الفلسفة توضح بشدة ارتباط الفلسفي بالسينمائي. وتبين أن دراساته للصورة المتحركة تعد فتحاً جديداً حينها، كونه صاحب نظرية في هذا المجال، فلم يتعلق الأمر بمجرد دراسات متناثرة هنا

[1]. دانيال سميث، جون بروتفي: جيل دولوز، مجلة الحكمة الإلكترونية، مرجع سابق، ص02.

وهناك وغير معمقة كما حدث مع السابقين عنه أو حتى اللاحقين له، بل تعدى ذلك إلى تأسيس رؤية متسقة حول فكر السينما وآليات اشتغالها عبر مفاهيم تشكل لغة خاصة، إنها لغة السينما.

مبدئياً، يمكن استشفاف سمة التواصل في السينما من طبيعتها ذاتها، كونها فناً جماهيرياً يخدم التواصل بشدة؛ هذا التوجه الذي نجده عند العديد من غير دولوز، كالفيلسوف الألماني **والتر بنيامين** الذي يخالف في رؤيته تصور مواطنه الآخر **ثيودور أدورنو** (السينما مؤسسة لفنٍ هابط وثقافة جماهيرية منحطة)، باعتباره – أي والتر بنيامين – "التكنولوجيا أداة لتحويل الفن كحدث اجتماعي. إن الفن قد تنازل عن التفرد لصالح قيمة العرض التي تسمح بالاتصال والتقارب بين الفن والجماهير، وبالتالي يُكشف في قيمة العرض (قيمة الاتصال) عن الصفة الديمقراطية والنقدية للفن المعاصر؛ ولاسيما الفيلم السينمائي؛ الذي يمكن أن يمارس النقد والديمقراطية على نطاق جماهيري واسع، بدلاً من تلك الفنون التي تعتمد على التأمل الفردي الهادئ. إن اختراعات التقنية الحديثة التي تتمثل في السينما قد أسهمت في تغيير مكانة العمل الفني بعمق".[1] وما دام ذلك، فلا مانع من القول عنها بأنها مسطاح لمحايثة الواقع من خلال الصور – حركة التي يرادفها دولوز بالمسطح، والصور – زمن التي تولّد الفكرة وتنتج المعنى.

أيضاً، تؤثر السينما بقوة على الأفراد من الناحية الشخصية، ذلك أنهم بعد التلقي "المشاهدة" يتولد داخلهم تحفيزات تدفعهم إلى اكتساب عزم على تغيير حياتهم ككل، أو أقلها أنماطهم المعيشية، أو طرائق التفاعل في علاقاتهم مع الآخرين. وكل ذلك تم بفعل الآخر المؤثر المتولد من عدسة الكاميرا، والتي تضمن إمكانية للتواصل من خلال الإبداع؛ إبداع للغة مفرداتها تشكيل صُوَري، "إذ الصورة هي الجهاز الذي يمثل منطلقاً للتصور أي بمعنى أدق

[1]. جمال مفرج، الفلسفة المعاصرة: من المكاسب إلى الإخفاقات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م، ص26. (بتصرف).

للتفكير. ففي عصر الشاشة ما لا يقبل الرؤية لا يتمتع بأي وجود فقد تبخرت الكائنات اللفظية، تلك الأشياء التي لا توجد إلا بالقول وتلك الأساطير الخالصة التي تأسس عليها الواقع القديم".[1] إنه تأسيس مُحدث للغة معاصرة تتأسس على الصورة لا على اللفظ، تؤمّن التواصل بين البشر: الغيلان، الوحوش، الشياطين والجن، يتم منحها لبوساً بصرياً في شكل مصاصي دماء، زومبي، شينيغامي وغيرها كأمثلة مما يتم اغتياله لفظاً لكنه يجد نبضه وحيويته في اللغة الصُوَرية بالسينما. فالأخذ بالحسبان مسألة المفاهيم في اللغة على أنها أكثر شيء يمثل عقبة في سبيل تواصل صحي، يفضي إلى إفراز إشكالات تُسوّغ التطرق إلى العلاقة بين الفلسفة والسينما. فالأولى هي فن إبداع المفاهيم باعتبار جيل دولوز، في حين الثانية هي فن إبداع الصور وإن كانت تصنف ضمن اللافلسفي الذي يؤكد حاجة الفلسفي له، لأن الفلسفة لا تمر إلا من خلاله كونه يوضح تلك المفاهيم ويُفهمها. ما يسمح بالرجوع إلى الدراسات الإنشائية التي تبحث في التنظير للسينما خارج الفلسفة والاستفادة منها، فهي تعد لافلسفة في إمكانها التأسيس للفلسفة، بل هي في قلب الفلسفة كما يدعو دولوز. فالسينما تلعب على وتر "المفاهيم" وتصوغ أو تقولب تصورات محددة يبدو أثرها واضحاً على الآخر في كيفية استيعاب العالم من جهة، وفهم ذاته من ناحية أخرى. هذا ما يجعل دولوز يبرر حضور الفلسفي في الإبداع السينمائي من جهة، وإمكانية قبول وإذعان السينما للمفهوم الفلسفي من جهة أخرى.

إن خلق المفاهيم وابتكارها هو عملية تفتيش عن وسائل جديدة للتعبير واجتراحها، من أجل تشييد مشروع دولوز الذي يهدف إلى تغذية الفلسفة من مصادر أخرى مختلفة كالأدب، الرسم والسينما؛ هاته الأخيرة التي يركز عليها فيلسوف الاختلاف كأحد تلك الوسائل الخلاقة التي تسهل في النهاية التواصل بين الأفراد الذين تفصل بينهم الجغرافيا والأقاليم، لكن توحدهم الصور التي تعود وترسخ اختلافهم من جديد. وهو طبقا لذلك يؤسس لبعد جديد للتفكير

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص257.

مجاله الصورة، ليست الصورة بالمفهوم الماهوي الأرسطي أو المثال الأفلاطوني حتى، بل الصورة – المرئي، المشاهدة، والمتحركة في الزمن. تتغلغل في أنواتنا لتصنع وعياً متجدداً باستمرار بدواخلنا وبالعالم الذي يتموضع في الخارج قابعاً هناك. بعدٌ صُوَري معاصر يحرر الذات من لغة اللفظ والصوت، ويمنحها والعالم تعبيرية جديدة، "فالصورة كحركة هي في واقع الأمر جسد يخاطب جسداً آخر، لا بفعل آلية اللغة وإنما ضمن لغة تحويها الصورة كحركة، فالأصوات لم تعد هي أداة التواصل، وإنما الصورة هي التي تحوي زخماً لغوياً تواصلياً. المرئي هو الذي استحوذ على الإنسان المعاصر، فالصوت لم تعد له أي دلالة خارج إطار الصورة، وهو ما يفسر الارتباط ما بين السينما والموسيقى".[1] كمثال، والتي تأخذ موقعاً أكثر قيمة وبلاغة في اللغة بفعل الصورة التي تكمّلها وتمنحها امتيازاً جديداً في تواصلية الذوات، وشكلاً تعبيرياً مُبدَعاً.

وفي محلٍ مغاير، يرتئي جيل دولوز أن البحث في الآخر يتبدى معناه عبر تأثيره في الحضور والغياب، في العالم، في المواضيع وحول الأفكار التي يعتقدها، إنه وبكلام دولوز "بمثابة نظام لعالم هامشي، ولشيء سطحي ولشيء عميق تنبعث منه أشياء وأفكار أخرى".[2] مما يجعل ضرورة استدعائها من الأقاصي التي تهوم فيها أمراً في غاية الأهمية والحاجة لاستيعابه ووعي ذواتنا في المقابل؛ ولعل الأفلام تضطلع بهذا الدور على أتم وجه وبأسلوب فائق وبليغ، إنها حقاً تستظهر تلك الأعماق المخبوءة والهوامش المقصية في الآخر لتعرضها على السطح، فتعرضه معها وتجعله معلناً غير شفاف، وتجعلنا نحن كذلك. هذا النوع من الوجود الهامشي الذي لن تكون معرفته متاحة إلا من قبل الآخر. بهذا سنكون دون موارية أمام تكشفٍ لغموض الأنا في تأملها وتطلعاتها، والمشروط بوجود وفهم الآخر، "الحاضر

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، المرجع السابق، ص274 – ص275.

[2]. المرجع نفسه، ص189.

والغائب" في السينما دون تعالي أو تمثل. والذي لن يكون بمقدورك تجاوزه مهما حاولت، وإن كان هناك بصيص أمل لهذه الرؤيا فإنه بحال تحققها لن يوجد عالم – هذا العالم – بل فنتازيا عالمٍ لا "آخر" فيه سواي، لأنه ما من ضرورة تستدعي وجوده، سيسود ليلٌ مظلم – بتعبير دولوز – حيث لا أوجد، وكل ما لا أراه سيعد مجهولاً في المطلق! هذا ما سيحدث حينما يغيب الآخر عن تشكيل العالم وتأسيس الوجود؛ إنه ضرب ميثولوجي ربما من اكتفاء الأنا، أو ضرب منطقي فاسد بالمجمل. أما حضوره فيعني حضور مشيئتي وتحققي عبره ومن خلاله؛ إني "أشبِع رغبتي دائماً بواسطة الآخر، وعن طريقه تحصل رغبتي على موضوع معين. فأنا لا أرغب في شيء لا يراه، ولا يفكر فيه، ولا يمتلكه الآخر. فهذا جوهر رغبتي، فهو الذي يسقطها على موضوع معين".[1] يضيف دولوز. وقد يجسد فيلم (Cast Away) سنة 2000م هذا التصور الدولوزي بأدق صورة، عندما يقرر بطل الفيلم الذي انقطعت سبل اتصاله بالآخر في جزيرة نائية، بعد تحطم الطائرة التي كانت تقله، اتخاذ "كرة" آخراً يؤنس وحدته ويمنحه معنى لأناه! كما يصور الفيلم كذلك ردأّت فعله وتطور علاقته مع الكرة – الآخر. لكن مشهد فقدان الكرة في عرض البحر أوصل ذلك الشعور السحيق بألم الفقد: صراخ هستيري، عويل وبكاء بحرقة. ليس أبداً رداً على فقدٍ للكرة، بل قطعاً كان رداً على "فقدٍ للحياة". إنه ليس ضربا من المبالغة ولجنون، بل هو أعلى درجات الحاجة والعازة للتواصل. فليس في إمكان المرء مهما ادعى ذلك أن يحيا دون الآخر، أن يمضي "وحيدا في العالم" دون تواصل أو أن يكون في حلٍّ من أي نوع من تلك الروابط التي تميزنا كبشر، تغطي قبحنا وتجعلنا عن حق بشراً. هكذا يتطلع دولوز إلى معرفة الآخر بمقارنة تأثيرات الحضور والغياب، لتؤسس الغيرية بنية العالم، بنية الممكن والآخر تعبيراً له. يقول دولوز:

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، المرجع السابق، ص191.

"ليس الإنسان الذي يجعل الإحساس ممكناً، بل الآخر".[1] في حين أنها – السينما – تعمق معرفتنا حقاً بذلك الآخر.

ما يمكن استخلاصه من هذا الطرح، أن السينما عبر مفرداتها تشكل لغة نتواصل بواسطتها مع ذواتنا ومع الغير. لقطة الـ(close up) المقربة مثلاً، طريقة لتفحص الحدث، والخوض في تفاصيله بعناية، للانفعال ورصده في المشاهد. فحين تقترب الكاميرا من الوجوه، فهي تمنح المتلقي الفرصة للتركيز على ملامح وردّ فعل الشخصيات، من أجل نقل مشاعرها المبعثرة بين العجز والألم، والسعادة والفرح. هذا ويقدم دولوز قسمين إضافيين إلى اللقطة المقربة: الحركة التي تظهرها اللقطة المتوسطة؛ أما اللقطة الكبيرة فتصور المنظر. حيث لا يكاد أي عمل سينمائي يخلو من هاته الأنماط الثلاث. يوصلنا هذا النوع من اللقطات (المقربة) المعنى عبر تعبيرية خاصة يحوزها السينماتوغراف، تدل على حقيقة متغلغة بالغير، لا حقيقة مجردة ومحضة تنأى بنفسها عن كل لبوس؛ "فعندما أتمكن بدوري من حقيقة ما يعبِّر عنها الآخر، فإنني لا أقوم إلا بشرح الآخر، ثم تحقيق العالم الممكن المقابل له".[2] شيء ممكن هو الآخر يحاول أن يغدو حقيقة.

إن السينما بكل هذه المعاني، ربطٌ وثيق بين الماضي والمستقبل؛ استحضارهما في حاضر متواصل يتجدد مع كل مشاهَدة جديدة أو أنا متجددة. في إمكانها – السينما – أن تغرقنا في تشويش وغموض عظيمين، كما في مقدورها إنقاذنا مما يتضمَّنه الواقع من التباس، بل الوجود حتى، لتخلق تواصلاً إنسانياً يدفع نحو الانفتاح على أفق المعنى وسبل تفكيره، من خلال تبيان دلالة المفهوم وإبراز قيمته، مفهومٌ يؤَمِّن فتح أفق التفكير ومداه، عبر حركيته ومرونته، وانزلاقيته المكرورة. ليقاوم الانغلاقية والتقوقع الماضوي أو حتى القلق المستقبلي، واللذان قد يحكمان صورة الفكر الإنساني. إنه هذا النوع من التواصل الإبداعي بالصور

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، المرجع السابق، ص195.

[2]. المرجع نفسه، ص194.

والمفاهيم هو ما يصبو إليه كل متبنٍ لفكر دولوز السينمائي، وكل متشرب لفلسفته الاختلافية. "إن التواصل الوحيد الذي بوسعنا أن نطمح إليه باعتباره مطابقا تماما للعالم الحديث هو مثال أدورنو أي القارورة الملقاة في البحر، أو مثال نيتشه أي السهم الذي يرميه المفكر ويلتقطه غيره".[1] يقول دولوز.

في آخر الفصل، نستخلص أن دولوز ينظر للسينما كتطبيق جديد للصور والعلامات في مجلده الثاني عنها (فلسفة الصورة: صورة – زمن)، وقبلها تصنيفاً لتلك الصور والعلامات (فلسفة الصورة: صورة – حركة)، مبتدعاً نمطاً تفكُّرياً جديداً ‹‹تفلسف بالسينما››، تفكيراً بالصور المتحركة، والذي يلاقي فيه إبداع الصور بالمفاهيم، إبداعاً للمفاهيم وإبداعاً للصور. "إن تصنيفه للصور يقدم سياقاً فلسفياً واحداً أصيلاً، لوضع مفاهيم عن الممارسة السينمائية، وتعليقاته الدسمة حول الحركة والزمن في مئات الأفلام تعطي مادة ثرية للاستخدام بواسطة المحللين".[2] الذين صار في وسعهم بهذا الحال وضع أيديهم على وصفة عمل الفيلم، ومنطقه الذي يمنحه امتيازه المستحق، ويبتكر بفضله فكره الخاص، فكرٌ يتضح من خلال صور السينما. ومنه فمهمة الفيلسوف التي أهابه دولوز بها، تتمحور هنا حول إبداع أفهومات السينما. وعليه فإن مقاربة دولوز الفلسفية للسينما هي محاولة حثيثة صوب التفتيش عن تصورات وتصيّد رؤى سينمائية تمتاز بالفرادة، من أجل أن يحيك لها مفاهيم تتناسب معها، مفاهيم خاصة بها وحصرية لها دون سواها. فهي تنبجس عبرها ولأجلها. وكذلك في إمكانها أن تغدو – بتعبير دولوز – سلسلة من المفاهيم بالنسبة للفكر (الصورة، الصوت، المشهد، الحركة، اللون، التركيب ...). إن الفرنسي بهذا هو تجلٍ للجدة بالفلسفة التي سيخلص ويبقى

[1]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، مرجع سابق، ص63.

[2]. بيزلي ليفينجستون، كارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، ط1، ع2042، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013م، ص605.

وفياً لها إلى الأبد، ما يفسر تلك المكانة التي منحها لفنٍ مستجد نسبياً مقارنة بفنون أخرى، واهتمامه الكبير الذي أولاه للسينماتوغراف في فلسفته! ولعل السينما ارتكاناً لما أوردنا في كافة الفصل إنصافٌ للمشاهدة، ورد اعتبار للبصر والمرئي إزاء المسموع والصوت وكل ملفوظ، وتثمين للمصوَّر مقابل الواقع، فالصورة لم تعد مطالبة بمشابهة الواقع ومحاكاته، إنما العكس من ذلك فهو المطالب بمماثلتها حتى يتحقق ويصير ممكناً!

الفصل الثاني

المقاربة الفلسفية للصورة السينمائية عند سلافوي جيجيك

الفصل الثاني:

المقاربة الفلسفية للصورة السينمائية عند سلافوي جيجيك

توطئة

المبحث الأول:

الأساس الفلسفي عند جيجيك

المبحث الثاني:

الصورة السينمائية عند سلافوي جيجيك (من الذوق إلى الأيديولوجيا)

المبحث الثالث:

الدلالات والأبعاد الفلسفية للسينما عند جيجيك (تواصلية السينما عنده)

خلاصة الفصل

توطئة:

بعد تقديم المقاربة فلسفية للصورة عند دولوز، نسعى في هذا الفصل إلى طرح النظرة الخاصة بسلافوي جيجيك، والتي يربطها بالتوجهات الفكرية لمختلف الأطراف الفاعلة في صناعة هذا الفن العاج بالرموز والدلالات، مستنداً في قراءة السينما إلى مناهج متنوعة أهمها نهج التحليل النفسي، بغاية فهم علائقها بالواقع وباللاوعي. وبالتالي فإن هذا الفصل هو مسعى حقيقي وجاد لاستكشاف أبعاد هذه المقاربة وتحليل أدواتها النظرية والعملية لوعي السينما كفن وفكر عبر الفيلسوف سلافوي جيجيك.

المبحث الأول: الأساس الفلسفي عند جيجيك:

بهذا المبحث سنجري نظرة على سيرة جيجيك بغرض الإلمام بخلفيته الاجتماعية والفكرية التي ستساعد حتماً في إدراك أساسه الفلسفي؛ بالإضافة إلى التطرق إلى مرجعياته الرئيسية التي تشرَّب منها فلسفته وبنى تفكيره الخاص حول مسائل عديدة ترتبط بالسينما سنتطرق إليها في هذه الأطروحة.

1. بيوغرافيا جيجيك: سيرة كولاجات وكوميديا حمراء.

سلافوي جيجيك، فيلسوف سلوفيني معاصر. ولد بأواخر الأربعينيات من القرن الماضي في الجزء السلوفيني من دولة يوغوسلافيا السابقة، بالضبط في 21 مارس/آذار 1949م بالعاصمة ليوبليانا. تعتبر جمهورية سلوفينيا دولة فتية، فهي واحدة من أحدث الدول في العالم. أُنشئت على إثر تفكك، أو انهيار، يوغوسلافيا. وكان ذلك في العام 1992م

عاش سلافوي في بيئة ثرية نسبيا من الناحية العرقية، وإن كان العرق الغالب على البلد هو القومية السلوفينية، فنجد إلى جانبها الصرب والبوسنيون والكروات، أفراد من الأمم الأخرى الذين كانوا يعيشون في ظل يوغوسلافيا السابقة المتعددة القوميات (مقدونيون، ومن الجبل الأسود، وألبانيون وغيره). وتعيش في جمهورية سلوفينيا أقليتان قوميتا الأصل، هما الجالية الهنغارية والايطالية.

أما بالنسبة للدين فإن غالبية سكان سلوفينيا من الكاثوليك؛ أما الطوائف الأخرى من الديانات فتشكّل نسبة قليلة من السكان، كالبروتستانت والأرثوذكس ونسبة ضئيلة من المسلمين،

بالإضافة إلى الملاحدة الذين يمثلون نسبة على قلتها جزءاً مهماً من النسيج الاجتماعي السلوفيني.

درَس جيجيك الفلسفة وعلم الاجتماع في جامعة ليوبليانا، ونال درجة الدكتوراه في الفلسفة منها عام 1981م؛ ثم ارتحل إلى العاصمة الفرنسية باريس في الثمانينات لينال هنالك دكتوراه ثانية في التحليل النفسي من جامعة باريس الثامنة العام 1985م. وقد رُفضت أطروحته بِعدِّها غير ماركسية من قِبَل الدوائر الحكومية ساعتها، "فتحول جيجك إلى كاتب عمود صحافي في عدد من الدوريات المستقلة المناهضة لحكم تيتو [...] وقد كان عضواً في الحزب الشيوعي السلوفيني حتى تقديمه الاستقالة في العام 1988م"[1] بحجة تحوله لحزب يدافع عن طغيان حكمٍ عسكري. كل هذا ضد تيتو الذي يشدد قبضته على مفاصل الدولة اليوغسلافية. مقدماً سلافوي ساعتها أوراق اعتماده كمعارض سياسيٍ نشط لنظام جوزيف بروز تيتو.

بالإضافة للعديد من امتيازاته الأكاديمية، يمكن أن نضيف أنه "بروفيسور في مدرسة الخريجين الأوروبية بسويسرا، المدير الدولي لمعهد بيركبك للعلوم الإنسانية بجامعة ليوبليانا، وبروفيسور زائر بانتظام في الجامعات الأمريكية".[2] وكأوروبي شرقي مخلص، لا يتوانى سلافوي جيجك عن تقديم نفسه كيساري في كتاباته وفي كل مناسبة. فهو ذو بصيرة سياسية وفلسفية مشبعة بالماركسية، حتى أنه لُقب بـ‹‹الماركسي الصغير››، بَيد أنه ماركسي بطريقة جديدة، لذلك ستجد لقب ‹‹النيوماركسي›› ملتصقاً به بكثرة. يأخذ على عاتقه مجابهة السياسة الليبرالية المحدثة ونقده للرأسمالية المتنامية بشكل مرعب منذ تفكك الإتحاد السوفييتي في القرن السابق، ولا تتأتى حربه هذه إلا من منطلق تصحيح الرؤية المغلوطة بخصوص

[1]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، تر: يزن الحاج، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 2013م، ص08. (مقدمة المترجم)

[2]. المرجع نفسه، ص136.

اليسار، الذي يحسبه الكثيرون أنه مشروعٌ ماركسي موءود ومن الماضي؛ مشروعٌ ميؤوس لا يمكن بأي حال من الأحوال تكيُّفه مع بيئة ما بعد حداثوية، فيُعتقد "أنَّ الماركسية ليست في أزمة، بل هي في حال اضمحلال يشكل إحدى المعطيات العظمى في نهاية قرننا. والفكر الماركسي – اللينيني فكر أطلال".[1] يكذِّب سلافوي هذا الادعاء، ويعمل على تقديم المشروع الماركسي كمشروع قابل للحياة اليوم.

إن جهود هذا التجديد المعاصر – النائي عن الصبغة التقليدية – للماركسية، التي يأخذها جيجيك على عاتقه، يعُده ضرورة قصوى في مواجهة الأثر التدميري للتقدم فيما بعد الحداثة. ومحاولة احتوائها من أجل إحداث تغيير راديكالي في المجتمع، في مسعى لاستيعاب النزعات النقيضة لليسار التي يتسم بها فكر ما بعد الحداثة. وبالتالي القول برجاء تحديث الماركسية لرد مآسي الرأسمالية التي تخيم على العالم، كما يحسب جيجيك.

ما يمنح سلافوي شهرته، هو موسوعيته الفكرية، بالإضافة إلى اضطلاعه بالثقافة الجماهيرية التي يستخدمها في تبسيط مفاهيمه وشرحها، كما انه فيلسوفٌ غزير الإنتاج، تتراوح أعماله الفلسفية بين مؤلفات تتجاوز العشرين كتاباً؛ ومقالات متنوعة وثرية، ناهيك عن الحضور الإعلامي (مقابلات، أفلام وثائقية، ملتقيات مصورة وغيرها)؛ ويمكن ذكر بعض أعماله على سبيل العرض المقتضب لا الحصر: الرؤية مختلفة المنظر (2006م) – الذات المرهفة – فيلمي: جيجيك! وفيلم دليل المنحرف إلى السينما (2005م) – استمتع بأعراضك – دفاعاً عن القضايا الخاسرة (2008م) – بداية كتراجيديا ونهاية ككوميديا – العيش في أزمنة النهاية – الموضوع السامي للأيديولوجيا (1989م) وهو أول كتبه الناطقة بالإنجليزية – مرحباً في صحراء الواقع (2002م) – لأجل ما يعرفونه لا ما يفعلونه (1991م) – العنف: تأملاتٌ في وجوهه الستة – كيف نقرأ لاكان. وغيرها، خاصةً الكتب الكثيرة التي للأسف لم يترجم معظمها إلى العربية؛ فالحق يقال أن جيجيك حدثٌ بالنسبة

[1]. جاكلين روس، الفكر الأخلاقي المعاصر، مرجع سابق، ص15.

لمعرفتنا العربية به، إذ لم يُلتفت إليه إلا في السنوات الماضية القلال، حيث تُرجمت بعض أعماله للغة العربية. وذلك راجع أساساً لاهتمامه بالوضع العربي، سواءٌ كتاباته السابقة عن العراق، أو ثورات الربيع العربي وتطرقه إليها كتابةً، أو بلقاءاته التليفزيونية أو حواراته على وسائل التواصل الاجتماعي باعتباره فيلسوفاً نشطا جداً على منصاتها.

2. مرجعياته: رفقاءٌ ورفاق.

في الكثير من الأحيان لا يمكننا فهم مفكر أو فيلسوف ما دونما الرجوع إلى خلفيته والنبش في تفاصيلها، وهو ما ينطبق على غالبية المفكرين إن لم نقل كلهم. فالسياق أو الـ(Context) ضروري جداً في الطل على حقائق الأفكار والمسائل التي نقاربها من خلال تفرُّس أصحابها الذين أبدعوها. وهذا بالضبط ما سنحاول فعله مع الفيلسوف سلافوي جيجيك المثير للجدل، والذي لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى خلفيته الاجتماعية من جهة، أي النشأة (الشيوعية + النظام السياسي الاستبدادي في بلده)، ومن جهة أخرى مساره المعرفي (الفلسفة + علم النفس). بالإضافة إلى ارتحاله بين شرق وغرب أوروبا. "هذه المصادر المتعددة في حياة جيجك أهلته ليمتلك بصيرة متنوعة في التحليل السياسي والفلسفي".[1] ويقدم مساهمات في التنظير السياسي، وكذلك في نظرية التحليل النفسي والفن، خاصة السينما. كما أن شخصيته المكهربة والمرحة (المتهكمة) دوما، والنشطة بإفراط، يعزوها البعض إلى بيئته، سواءٌ بالبلقان أو إلى الأماكن التي يرتادها ويرتحل إليها كثيراً لاسيما بأوروبا، "فإذا كان سلافوي جيجك قد نجح في أن يكون عقلانياً ومتهكماً، مزيجاً من الفيلسوف الواسع الاطلاع والمهرج الما بعد حداثي، فربما يرجع ذلك إلى أنه سلوفيني، وفي نفس الوقت فرنسي حاصل

[1]. أحمد الصباغ، سلافوي جيجك: الفيلسوف المتمرد، مجلة أوراق سياسية، مركز الفكر الإستراتيجي للدراسات، ع58، إسطنبول – تركيا، 23 مايو 2021م، ص06.

على المواطنة الفخرية من فرنسا".[1] وفيما يلي سنعرض أهم الفلاسفة والمفكرين الذين كان لهم بالغ الأثر على تكوين الشخصية الفلسفية لجيجك، وتخمير فكره الموسوعي:

- **فريدريك هيغل (1770م – 1831م):**

يؤمن سلافوي جيجك أن الفلسفة الأوروبية لم تخرج بعد من جلباب هيغل وظله، ولم تتمكن من تجاوزه حتى؛ بحيث أن إعادة قراءة الفكر الفلسفي للرجل – حسب جيجك – تثبت قطعاً أن الفلسفة الهيغلية تسود الفكر الأوروبي مهما حاولنا إظهار خلاف ذلك. وعنه يتحدث سلافوي قائلاً: "هيغل هو كل شيء بالنسبة إلي. أعماله المنشورة بقيت أغلى ما أمتلكه. أنا هيغلي يبحث عن الحقائق لتناسب النظرية".[2] وذلك في خضم حوار أجري معه، وردِّه عن انغماسه في السياسة التي خاضها في الكثير من الأحيان خارج إرادته كما أورد.

ويمكن اعتبار كتابه **الموضوع السامي للأيديولوجيا** الصادر عام 1989م – والذي بالمناسبة كما أوردنا سابقاً هو أول كتبه الناطقة بالإنجليزية – أكبر شارح للديالكتيك الهيغلي حسب تصوره. بل يمكن عده "الأطروحة الأساسية التي تدعم أسس كل تحليلاته، والتي ترى بأن التناقض شرط داخلي في كل هوية. وقد كان التناقض الشرط الداخلي عند جيجيك أيضاً".[3] فالمتفلسفون بالقياس الهيغيلي يناقضون أنفسهم وليس الآخرين فقط، اعتماداً على رؤية سلافوي لديالكتيك هيغل. إنه كتاب لا يتوانى في كل مناسبة تتاح عن التأكيد أنه يمثل إجابة على سؤال مآلات التحليل النفسي الذي ينبري للدفاع عنه في كل محفل. إذ يَعُد هذا الكتاب – الذي تزكم رائحة هيغل بصفحاته الأنوف – على حد تعبيره، إعادة تأهيل للتحليل النفسي في جوهره الفلسفي باعتماد الديالكتيك الهيغلياني الذي لا يمكن لنظرية التحليل

---

[1]. تيري إيغلتون، مشكلات مع الغرباء: دراسة في فلسفة الأخلاق، تر: عبد الرحمن مجدي، مصطفى محمد فؤاد، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، 2018م، ص317.

[2]. آلان بادیو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص138، ص139.

[3]. المرجع نفسه، ص140.

النفسي أن تُقرأ إلا في ضوء خلفيته. وبالتالي فهي مدينة لجدل هيغل بمحاولة إنقاذها من شبح فقدان المصداقية والتطبيق العملي، بعد أن نُظر لها كأشد أنواع الفلسفة التأملية سوءاً التي لا تمت بصلة للتقدم الحديث في العلوم.

يراهن سلافوي جيجك على قدرة تحديث التحليل النفسي من خلال الديالكتيك الهيغلي والعكس كذلك في ذات الوقت، ليتخلصا من جلودهما القديمة وينبجسان في مظهر جديد غير متوقع. مظهرٌ يؤكد أن الأنا التي في إمكانها أن تعي ذاتها ستعي تزامنا مع ذلك المطلق؛ أي "بعبارة هيغليانية: حقيقة العلاقة مع الآخرية المتعالية هي علاقة ذاتية".[1]

لا يتوقف الأثر الهيغلي على سلافوي عند هذا الحد، بل إن الفيلسوف السلوفيني يستعير الكثير من فلسفة هيغل، كالمفهوم الهيغلي للمجتمع الذي هو تصور النظام الاجتماعي القائم باعتباره كلياً عقلياً. حيث "ليس ثمة شيء أكثر غرابة بالنسبة لهيغل، من الرثاء لزخم وثراء الواقع الذي يتبدد ويضيع عندما ننتقل إلى استيعابه المفاهيمي".[2] علماً أن هيغل مثالي الفلسفة يقول بالروح العالمية التي تدفع كل شيء مادي وواقعي في العالم، روح عقلانية خلاقة وغائية. أي أن جيجيك يسلم بمسلكه المثالي الذي يعتقد بأن الواقع عقلي أو روحي في جوهره، وما الوجود المادي إلا شكل من أشكال العقل ومظهر من مظاهر الروح. ومنه يمكن فهم نظرة هيغل للإيديولوجيا، من خلال التاريخ كمنطلق يُعبّر عن الروح التي تدفعه بشدة، وتحفزه ليمضي صوب غاية محددة ومرسومة بعناية وكأن التاريخ يعي ذاته.

أما بخصوص روح التغيير والحراكات التاريخية التي يوليها فريدريك هيغل أقصى اهتماماته بفلسفته التاريخية، فإن جيجيك يلتقي به فيما يتعلق بالتدابير المزمع اتخاذها بعد

---

[1] . Slavoj Zizek, living in the end times, 1st edition, British Library Cataloguing in Publication Data, London – United Kingdom, 2010, p68.

[2]. Slavoj Zizek, the sublime object of ideology, British Library Cataloguing in Publication Data, London – United Kingdom, 2008, p (ix).

أي ولادة جديدة جرأَّء كل ثورة، والتي يرتئي سلافوي جيجيك أنها تسترعي حتماً إعادة إنشاءٍ جذري، وإفراغاً للمنظومات على اختلافها من محتواها لتفعيل عملية خلق جديدة، تتماشى مع المطلوب والمأمول، "وقد أدرك هيغل هذه الضرورة عندما كتب: ‹‹إنها لحماقة حديثة أن ندعي تغيير نظام أخلاقي فاسد بدستوره وتشريعاته، دونما تغيير في الدين؛ وأن نقوم بثورة دونما إصلاحات››".[1] كما صرح جيجيك، الذي لا يفوّت هنا تحليل العديد من المفاهيم الهيغليانية: التاريخ، الجوهر، الذات، الجمال، الروح والمطلق، افتراض الذات، وغيرها مما يطعِّم به فلسفته وتوجهه السياسي، أو حتى تصوراته غير المألوفة في الفكر؛ والتي تؤكد على فلسفة الفعل التي تضطر الواقع إلى الانزياح، فعل مخبوء في الرمز يُستثار كلما دعت الحاجة للثورة والتغيير.

في هذا المضمار فإن درس هيغل الأساسي حسب جيجيك هو أنه: "عندما نكون فاعلين، عندما نتدخل في العالم من خلال فعل معين، فإن الفعل الحقيقي ليس هذا التدخل الخاص، التجريبي والواقعي (أو عدم التدخل)؛ إن الفعل الحقيقي ذو طبيعة رمزية محضة، إنه يتلخص في الطريقة ذاتها التي نبني بها العالم، وإدراكنا له مسبقا، من أجل جعل تدخلنا ممكناً، كي نفتح فيه المجال لنشاطنا (أو خمولنا). وبالتالي فإن الفعل الحقيقي يسبق النشاط (الخاص- الواقعي)؛ إنه يتألف من إعادة الهيكلة السابقة لكوننا الرمزي الذي سيتم نقش أفعالنا [الواقعية، الخاصة] فيه".[2] كما أن هنالك أهمية بالغة ذات قيمة، يمكن تحصيلها من خلال العودة إلى الفلسفة التقليدية، خاصة فلسفة هيغل، والتي يعدها ضرورة قصوى بالنسبة لتفكيرنا. كيف لا وأعمال جيجيك الرئيسة تنضح بها وتتبنى على هذه المراجعة، التي تفضي إلى اعتقاده بأن المستقبل سيكون هيغلياً بامتياز.

---

[1]. Slavoj Zizek, living in the end times, op.cit, p78.

[2]. Slavoj Zizek, the sublime object of ideology, op.cit, p245.

- **كارل ماركس (1818م – 1883م):**

يعيد جيجيك تسليط الضوء على أعمال ماركس ونظرياته المناهضة للرأسمالية؛ هذه الأخيرة يؤكد على نهايتها على الأقل في كتابه "بداية كتراجيديا ونهاية ككوميديا" الصادر سنة 2009م. حتى إنه "بدأ رحلة النشر على أنه ما بعد ماركسي، وعاد أدراجه الآن إلى الماركسية".[1] مسترشداً بها حتى سمي (الماركسي الصغير). ففي سعيه لتقويض الرأسمالية يرتكن إلى طرح سردية تاريخية يتعرض لها بالتحليل والنقد والإسقاطات الماركسية بامتياز؛ فالمجتمعات الأوروبية حسبه انتقلت من صنمية «السيد» إلى صنمية «السلعة». أما الأولى فتتعلق بتمحور وإنبناء العلاقات الاجتماعية بين الأفراد في علاقتهم بالمالك الإقطاعي، والثانية بين الأفراد والسلع. فالمجتمعات قبل الرأسمالية كانت إقطاعية لا يحكمها قانون السوق، بل تحكمها العبودية والتحكم كما يرى ماركس، أما المجتمع الرأسمالي الحالي فيستبدَل فيه الأفراد بالحاجيات المادية أو "السلع"! ويعبّر جيجيك عن هذا الاستبدال بقوله: "إن انسحاب «السيد» [الإقطاعي] في ظل الرأسمالية لم يكن إلا انزياحا: فقد استُبدلت صنميةُ العلاقات بين البشر بصنمية العلاقات بين الاشياء (وهذا ما نسميه صنمية السلعة)".[2] وفي كلا الحالتين يتم تلاعبٌ لاواعي بالبشر يتعلق بحيلة بخسة لا نلقي لها بالاً ولا نكترث بها البتة. إنه تدقيقٌ بسيط لتلك العلاقات التي تربط الإنسان بالإنسان أو بحاجياته التي تسمى "السلعة"، بغض النظر عن تنوعها بين المادي والمعنوي! لتتجسد في شكل عام بما يطلق عليه اسم "رغبة". والمثير للسخرية أنه سواءٌ بالمجتمع الإقطاعي سابقاً أو الرأسمالي حاليا فإن "الرعايا لا يدركون أن المَلك بدونهم لن يكون إلا مجرد شخص عادي – فهو لا شيء إذا ما وضع خارج شبكة العلاقات الاجتماعية [...] في حين أنَّ قيمة سلعة ما

---

[1]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص115.

[2]. دورين خوري، التعريف بسلافوي جيجك: في الإيديولوجيا والثورة، مجلة بدايات، شركة ناشرون لتوزيع الصحف والمطبوعات، ع2، بيروت – لبنان، صيف 2012م، ص170.

لا يمكن التعبير عنها إلاَّ في علاقتها بسلعة أخرى، حيث تصير مساوية لها".[1] بعيداً عن اعتقادنا بقيمتها المطلقة، وبصرف النظر عن ارتباطها بنا أو بأي سلعة مغايرة أو أخرى. وهنا يتيح سلافوي إمكانية لثورة ماركسوية على الاستلاب الرأسمالي في شكليه القديم والمُحدَث والتخلص من استغلال وصنمية الملكية المتغطرسة.

قدَّم جيجيك نفسه في أول انتخابات رئاسية ديمقراطية شهدتها سلوفينيا في العام 1990م مرشَّحاً عن الحزب الديمقراطي الليبرالي! "وعلى الرغم من هذا النشاط القديم مع الليبراليين بقي جيجك ملتزماً بالأفكار اليسارية الراديكالية، وصولاً إلى العام 2009م حين وصف نفسه بأنه "شيوعي مؤمن بالمادية الديالكتيكية")."[2] إلاَّ أنه يوضح في أحد حواراته الفرق البسيط بين شيوعيته وشيوعية ماركس لاسيما في الكتابة قائلاً: "كتب ماركس عن المشاع – هو عنى الأرض والملكية. أنا أعني المعلومات. حينما ندفع الإيجار إلى بيل غيتس فهذا نوعٌ جديد من التسييج. وتمثل ويكيليكس تهديداً لمثل هذا التحكم بالمعلومات".[3] وكأن الأمر يطابق ما كان يحدث مع النظام الإقطاعي بوضع النبلاء سياجاً حول أرض مشاع من أجل الاستخدام الخاص؛ الاختلاف فقط يكمن في استبدال الأرض المستغلَّة بتدفق المعلومات! أما ويكيليكس – الموقع الإلكتروني – فيقصد الصحفي الأسترالي جوليان آسانج مؤسسه الغني عن التعريف بالطبع والذي اكتسب شهرته العالمية الكبرى بفضيحة تسريبات وثائق ويكيليكس التي أدت سنة 2010م إلى زلزلة النظام السياسي في أمريكا والكثير من الأنظمة العالمية المختلفة المتعاونة والمتورطة معها. وسَوق مثال ويكيليكس هنا من قِبل سلافوي هو بمثابة إسقاط لثورة الشيوعية ضد الرأسمالية وتعرية توحش وسعار الملكية الخاصة سواءٌ للأرض أو المعلومات.

---

[1]. دورين خوري، التعريف بسلافوي جيجك: في الإيديولوجيا والثورة، مجلة بدايات، المرجع السابق، ص170.

[2]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص08. (مقدمة المترجم)

[3]. المرجع نفسه، ص141، ص142.

يمكن أن نضيف أنه من ناحية فلسفية، في الاستطاعة لمس التأثير العاتي لماركس على جيجيك إذا حاولنا مقاربة الشق الإتيقي في فكر الأخير والذي عموماً، لا يولي اهتماماً بالجانب الأخلاقي في فلسفته أسوة بالآخر الكبير كارل ماركس. هذا، ولا يمكن تغاضي الأثر الماركسي على جيجيك خاصة في مقاربته لمفهوم الأيديولوجيا التي تعد جوهر فلسفته؛ إذ نجبَر على فهم الأسس الماركسية للايديولوجيا لنفهم سلافوي. فماركس حسب عبد الله العروي، ينظر للأيديولوحيا باعتبارها "منظومة فكرية تعكس بنية النظام الاجتماعي، فينظر إلى الأيدلوجية انطلاقاً من البنية الباطنة للمجتمع الإنساني الذي يتميز بإنتاج وسائل استمراريته".[1]

في الأخير يمكن القول أن جيجك رغم ماركسيته، وتأثير الألماني عليه، إلا أن ذلك لم يمنع السلوفيني من التعديل والتجريح على الفكر الماركسي سواء بما تعلق بمسألة الأيديولوجيا، أو بالتفكير عموماً، فماركس الذي نادى بعدم الاكتفاء بتفسير العالم بل تغييره، يخالفه سلافوي الرأي، "ففي الحقيقة نحن كثيراً ما نتحدث عن شيء ما بدلاً من فعله، لكن أيضا نحن أحياناً نفعل أشياءً رغبة في تجاوز التفكير والحديث عنها".[2] أي أنه يتوجب تفعيل لمسة قصدية فينومينولوجية في فعل الأشياء وممارستها، فالتفسير لا يقل أهمية عن التغيير. متخذاً في ذلك محاولات التغيير كمثال، والتي باءت بالفشل بالنسبة للقرن العشرين، والتي يرجعها إلى كوننا عملنا على ذلك بعجلة، وعليه فقد وجب علينا تفسير العالم وبعناية قبل الذهاب لتغييره. كما أن محنة الشيوعية – يضيف سلافوي – لم تكن يوماً في مبادئها، إنما في قادتها الذين زاغوا عن مبادئ ماركس التي كانت ستقود حسبه الإنسانية للانعتاق والعدالة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يقرر أن انذواء شعلة اليسار العالمي كانت بفعل السياسات

[1]. الإيديولوجيا: نصوص مختارة، عبد الله العروي (استعمالات مفهوم الإيديولوجيا)، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، 2006م، ص20.

[2]. سلافوي جيجك، بداية كمأساة وأخرى كمهزلة، تر: أماني لازار، ط1، طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن – المملكة المتحدة، 2015م، ص06.

الغربية التي شجعت النظم التوتاليتارية وأفرغت الحركات اليسارية من محتواها الإيجابي إبان الحرب الباردة وما تلاها إلى اليوم. وعلى الرغم من كل ما مر، فإنه لم يُزِغ جيجيك عن اعتقاد ماركس ونهجه، أو يهز إيمانه الراسخ بالدور الذي في إمكان الفكر الماركسي أن يلعبه في طرح بدائل ناجعة للنظام الرأسمالي العالمي، وللأيديولوجيا الليبرالية بصفة عامة.

- **سيغموند فرويد (1856م – 1939م).**

قام جيجك بتحرير وترجمة أعمال لفرويد في بداية اشتغاله الفلسفي إبان الثمانينات. وسيستخدم فيما بعد فهمه المعمق لفرويد في التأسيس لمفاهيمه الفلسفية وتصوراته المتنوعة من خلال نظريته في التحليل النفسي، والذي ينظر إليه جيجيك "على أنه نظرية ترى إلى اللاوعي على أنه يقع دوماً خارج الإنسان، ويتجسد في الطقوس والممارسات".[1] فنظرية اللاوعي الفرويدية هذه – حسبه – وضعت أقدامها في التاريخ الأوروبي الحديث رغما عن أنف كل الحاقدين. يستخدم سلافوي للتدليل على ذلك ما أسماه النمساوي "الأمراض النرجسية الثلاثة"، والتي هزت حسبه المنظومة المعرفية كليةً وصوّرت الإنسان مقعداً عاجزاً، وصغيراً أمام دعواه امتلاك مفاتيح المعرفة المطلقة. "أولها، برهنة كوبرنيك (Copernic) أن الأرض تدور حول الشمس، حارماً بذلك البشرية من مكانتها في مركز الكون. ثم دارون (Darwin) وبرهنته أن الإنسان انبجس من تطورٍ أعمى، فنزع منا بذلك مكانتنا الرفيعة بين الكائنات الحية. وفرويد (Freud) أخيراً، عندما أماط اللثام عن الدور المهيمن للاوعي داخل السيرورات النفسية، فأدركنا أن الأنا ليس بقادر حتى على مجرد ترتيب بيته الداخلي".[2] فهيمنة اللاشعور هذه كما يوضحها الطبيب النمساوي، تثبت بأن اللاوعي ليس مجرد ميدان

[1]. دورين خوري، التعريف بسلافوي جيجك: في الإيديولوجيا والثورة، مجلة بدايات، مرجع سابق، ص169.

[2]. سلافوي جيجيك، كيف نقرأ لاكان، تر: جلال بدلة، ط1، دار فواصل للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، 2022م، ص08.

واسع من الغرائز اللاشعورية والعمياء فقط، بل يذهب أبعد من ذلك بإعطائه منطقهُ الخاص، فهو "يتكلم ويفكر، فهو ليس مجرد خزان لحفزات همجية يتعين على الأنا ترويضها. إنه المعقل حيث تعبّر صدمية عن نفسها".[1] كما يعبّر جيجيك. إنه معقل حقيقة الأنا. وبالتالي له وجوده الخاص والمستقل.

من المفيد أن نؤشر على استعمال سلافوي للأفكار الفرويدية بخصوص تحليل الحلم مثلاً كمظهر لاواعي، من أجل تقويض الأيديولوجية الرأسمالية وفق الرؤية الماركسية، وذلك بمناهضة الاهتمام بالمضمون في مقابل الشكل الذي يحمل مضمونه الخاص والأهم دوناً عن المقصود الأول، فالحلم هو فكرة مخبوءة تتجسد فيما نعلمه متخذة هيئة "حلم"، والذي لا يُعد حسب فرويد "مجرد اضطراب بسيط في عمل الدماغ لا معنى فعلياً له، ويدعو إلى استبدال هذا القول بمقاربة تأويلية ترى إلى الحلم على أنه ظاهرة ذات معنى، على أنها – الظاهرة – تبعث برسالة مكبوتة ينبغي اكتشافها بالواسطة التأويلية". التي يوفرها طبعاً منهج التحليل النفسي.[2] الذي يعتمده السلوفيني كوسيلة أساسية في تعرية وتحليل آليات اشتغال الأيديولوجيا، وسبر مكنونات الوجود. يقول جيجيك: "كنت أقرأ وحيداً. معتزَلٌ فرويديٌّ هيأني للعالم بكل عريه المقرف".[3] فرويد الذي سيمثل محطة فارقة في الفكر الفلسفي لجيجيك، وبالنسبة لنا سيشكل جسر عبور لفهم تأثير مفكر آخر هو امتداد للمدرسة الفرويدية ولبنة جد رئيسة في اكتمال وتبلور التوجه الفلسفي لجيجيك. الأمر يتعلق بالمفكر الفرنسي النفساني "لاكان".

---

[1]. المرجع نفسه، ص10.

[2]. دورين خوري، التعريف بسلافوي جيجك: في الإيديولوجيا والثورة، مجلة بدايات، مرجع سابق، ص170.

[3]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص138.

- **جاك لاكان (1901م – 1981م).**

لا مراء من القول أنه لا يمكن فهم سلافوي دون العودة إلى جاك لاكان وكذلك العكس. كيف لا وهو الذي قام أيضا بتحرير وترجمة أعمال لجاك لاكان، بل لا يكاد يخلو أي كتاب من كتبه أو تحليل في مقالاته أو حتى مقابلاته، دونما التطرق إلى لاكان، عبر القيام بإسقاطات لأفكاره، أو استخدام لمفاهيمه في السياقات المختلفة لفلسفة جيجيك التي تتناول الأحداث المختلفة، وكذلك الانزياحات التي تواجه العالم والإنسان ككل. مُعملا التصور الجديد لنظرية اللاوعي والذي يمثله الفرنسي، حيث يركز سلافوي كثيراً على مفكر التحليل النفسي الشهير جاك لاكان، ويخصه السلوفيني في فلسفته بل يحتفي به، "حيث استخدم منهجه في التحليل النفسي في تأويل ونقد الفلسفتين الهيغلية والماركسية؛ وإضافة إلى ذلك كان هو الشارح الأبرز للمنهج اللاكاني".[1] إذ نلمس الإحالات اللاكانية وتطبيق أفكاره على عدد من التصورات الثقافية والفنية السينمائية في كتبه، والتي توَّجها بكتاب عنه، بعنوان: "كيف نقرأ لاكان" الصادر سنة 2006م، والمترجم إلى العربية في طبعته الأولى مؤخراً، عام 2022م. كما أشرف جيجك على تحرير والمشاركة في تأليف سلسلة كتب تحت عنوان أساسي هو: "(Short Circuit) أصدرها معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا؛ وكان الهدف الأساسي من هذه السلسلة هو مقاربة حقول معرفية عديدة عبر أداة واحدة هي منهج التحليل النفسي عند جاك لاكان، بهدف تقديم قراءة جديدة لتلك الحقول".[2]

هذا، وكما أوردنا أنه من الملاحظ وبكثرة استشهاد سلافوي بلاكان في العديد من المناسبات، سواء في مقابلاته أو محاضراته وأكثر ما يكون في كتاباته المتنوعة. يقول عنه

[1]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، المرجع السابق، ص08. (مقدمة المترجم)

[2]. المرجع نفسه، ص60.

– في هذا السياق – المنظِّر البريطاني وناقد ما بعد الحداثة **تيري إيغلتون** بأنه: "الممثِّل على الأرض (إن جاز القول) لعالِم التحليل النفسي الفرنسي الراحل جاك لاكان".[1]

أما بخصوص طبيعة التأثير أو مجاله، فالمعروف أن جاك لاكان ينتمي إلى التيار التحليلي في علم النفس، ويحسب عليه بطبيعة الحال؛ لكن ما الذي يجعله مميزاً إلى هذا الحد لدى جيجيك دون غيره من رواد التيارات المختلفة للتحليل النفسي وحتى عن المؤسس فرويد؟! لماذا لاكان بالتحديد؟!

يوضح الفيلسوف السلوفيني ذلك، بكون مطارحات لاكان تحمل أبعاداً تجعلها تختلف عما سبق تناوله، فهي تمتاز بالجدة. خاصة فيما يتعلق بالبعد الفلسفي؛ فالتحليل النفسي حسب الرؤية اللاكانية لا يُحصر في الغاية العلاجية فقط، بل هو ذو بعد أنطولوجي يمكِّن المرء من مقارعة وجوده الإنساني دونما الاكتفاء بتقبل الواقع الاجتماعي فقط، أو إعداده للتصالح مع مكبوتاته وتسويغها، بل هو يضعه في مواجهة مع الواقع الإنساني بتمكينه من فهمه ووعي كيفية تشكُّل وانبعاث الحقيقة داخله. "يرى لاكان أن التكوينات المَرَضية شأن العُصابات والذُهانات والشذوذات، لها مكانة المواقف الفلسفية الأساسية من الواقع. فإن كنت أعاني من عُصاب وسواسي، فإن هذا المرض يلوّن مجمل علاقاتي بالواقع ويحدد البنية الشاملة لشخصيتي [...] إن الهدف الرئيس من العلاج التحليلنفسي ليس رفاهية وراحة المريض أو نجاحه الاجتماعي أو الإنجاز على الصعيد الشخصي، بل حمله على مواجهة معطيات رغبته وما يحول دون تحقيقها".[2] هذا ويوضح سلافوي كذلك، المنظور الإيتيقي للتحليل النفسي من قِبل جاك لاكان، باعتباره كيفية لقراءة الحوادث الإنسانية، ونهج لتفسير وتحليل مواضيع متنوعة في الفلسفة والفن والحياة.

[1]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، المرجع السابق، ص111.

[2]. سلافوي جيجيك، كيف نقرأ لاكان، مرجع سابق، ص11.

لكن أغلب الظن، أن أكثر ما يعطي لاكان أهمية في الأوساط المعرفية والأكاديمية هي أسلوبه المتميز في قراءة فرويد عمقاً وتبسيطاً وجمالاً، بالإضافة إلى كل هذا هو يمنحه كما أشرنا بعدا فلسفيا، وبالتالي يحافظ على تعليم فرويد حياً على حد تعبير سلافوي، فهو يضخ تيار التحليل النفسي الحياة ويحَدِّثه بمنحه أساساً نظرياً جديداً أفاد العلاجات المرضية العصابية. فلاكان ينظر للاشعور على أنه وعيٌ نتحاشاه، معرفةٌ نتجاهلها أو معرفة لا تعي ذاتها! وليس مستودعاً لا عقلانياً عامراً بالغرائز والرغبات المكبوتة فقط. وبالتالي فإن فهم لاكان يعد المفتاح الأهم لفهم جيجيك في هذا المسار عن حق.

بالإضافة إلى الفلاسفة العتاة الذين أتينا على ذكرهم، هذا لم يمنع من تواجد فلاسفة ومفكرين آخرين ينهل جيجك من تصوراتهم الكثير، بل ويقحمهم تحليلاته مصرحاً أسماءهم تارةً أو استنتاجا منا لمنحاهم الفلسفي داخل سياقاته وتقاطعها مع تصوراته تارةً أخرى، فهو ناهيك عن أولئك الذين سقناهم يبدو متأثراً أيضاً بلويس ألتوسير لاسيما في مسألة الأيديولوجيا، والذي يعد من السباقين إلى تسليط الضوء عليها فلسفياً، بل مرجعاً عتيدا في هذه المعالجة التي لا يمكن قفزها بأي شكل من الأشكال، لذلك ستجده حاضراً بقوة في كتابات سلافوي لا تقلّ عن حضور لاكان، ماركس، أو هيغل. نجد كذلك هربرت ماركيوز، جورج لوكاش وغيرهم. لكن يبدو أن رفيقه الحميم آلان باديو، رفيق الكفاح اليساري والفلسفي أكثر شخص (فيلسوف) يرتبط به جيجيك في الرؤى والأفكار، الذي لا يرى من حرج في التصريح بذلك والاحتفاء به. حتى أنه أهداه كتاب ‹‹دفاعاً عن القضايا الخاسرة›› وخصه إياه باسم الصداقة التي يمثلها الفرنسي في أسمى صورها وأنقى تجلياتها، حيث يقول في ذلك بصفحة أولى تسبق حتى محتويات ذلك الكتاب، بعد أن روى قصة طريفة جرت بينهما توضح عمق صداقتهما على كافة الأصعدة: "إذا لم يكن هذا عملاً من أعمال الصداقة الحقيقة، فأنا لا أعرف إذاً ما هي الصداقة! لذا فإن هذا الكتاب مُهدى لآلان باديو ومخصص له". هذا دون عد نقاشاتهما ولقاءاتهما المثرية حقاً، والتي توجت هي الأخرى

بكتاب يضم محاضرة لكل منهما ألقياها في ندوة – مناظرة جمعتهما في فيينا (النمسا) عام 2004م. بالإضافة إلى مناقشة لهاتين المحاضرتين يصدر الكتاب تحت عنوان: ‹‹الفلسفة في الحاضر››.

3. الفلسفة عند جيجيك: اشتغالاً على الحقيقة لا إخلاصاً لها.*

لا يمكن الجزم بأن سلافوي يملك نظرية واضحة وقارة يمكن القول عنها بأنها تمثله مباشرةً أو يمثلها حتى. لكن يجوز أن نعتبر اهتمامه الشديد بمسألة الأيديولوجيات – ومجاهرته بنقدها في كتاباته وفي المحافل الكبرى والإعلام أيضا – هو ما يمثل جوهر توجهه الفلسفي والفكري في العموم، فهو في كل مناسبة يعمد إلى تعريتها من خلال توضيح مدى خطرها على الشعوب وإبراز تأثيراتها على المجتمعات، هذا من جهة؛ وفي المقابل يسعى إلى اجتراح طرائق التفلت أو التخلص منها، وسبل التحرر من براثنها. هذا ما خوله قدح الكثير من الفلسفات السابقة والتصورات النقدية التي سبقه إليها بعض الفلاسفة.

سلافوي فيلسوف موسوعي يكتب في العديد من المجالات المتنوعة بين النقد الثقافي والأدب، إلى السينما والموسيقى مروراً بالتنظير السياسي والتحليل النفسي أيضاً. ولعل هذا الزخم الذي تزخر به قراءاته الفلسفية هو ما يحول دون تحديد منهجه بدقة، ناهيك عن أسلوبه الغريب في الكتابة الذي يمزج بين ما هو ماركسي وفرويدي لاكاني من جهة، والثقافة الشعبية من جهة أخرى! كل هذا يُكسي منهجه الغموض ويطبعه بالتملص من كل محاولة لبروزته داخل مُسمى منهجي فلسفي! إذ يمكن عكس ما قاله جيجيك عن لاكان – ولصقه به – بأنه يستحيل تصنيفه فلسفيا "وحجزه داخل المساحة التي تحدد تخومها التسميات

*. فكرة العنوان مستوحاة من كتيب ‹‹تسع نكات›› لسلافوي جيجيك.

الجاهزة"[1]، كما بعد حداثي، بنيوي، تفكيكي وغيرها. غير أن الملاحظ هو اعتماده **النزعة النقدية** التي تقريباً تتبدى بحدَّة بكافة اشتغالاته الفلسفية وغيرها. وهو الذي يقدِّم في كتاباته العديدة والمتنوعة مراجعاتٍ نقدية للفكر الفلسفي السياسي الذي تقوم عليه الأنظمة الغربية الحديثة، وتفكيكاً للخطاب الديمقراطي الليبرالي الذي تتبناه وتتبجح به. حيث يعد الديمقراطية الحالية أعيد تصنيعها مع ما يتوافق ومصالح القوى الكبرى المهيمنة، من خلال إفراغها من محتواها التنظيري الإيجابي. إذ حسبه "يتم تعريف الديمقراطية بطريقة جديدة راديكالياً بحيث لا يتبقى منها إلا اسمها".[2] ديمقراطية فتيشية (صنمية) يختبئ ممثلوها خلف منتخبيهم حين فشل القرارات بالرغم من شرعنتهم لها، من أجل تحميل الشعب انعكاساتها السالبة، واتخاذها – الديمقراطية – مطية لتمرير قراراتهم أو تفعيل سلطتهم للتدخل في أي شأن. وإذاً يجب أخذ هذا بعين الاعتبار، فيما لو كنا سندعم أو سنناهض الديمقراطية التي تتأرجح بين المفهوم الأصيل أو تطبيقه اليوم، سيما في المجتمعات الغربية وبالتحديد الولايات المتحدة الأمريكية.

جيجك، على الرغم من كونه فيلسوفا ما بعد حداثي، إلا أنه يخالف روح عصره الفلسفية، بتبنيه عديد الأفكار الحداثية. ذلك أن العديد من كتبه، خاصةً منها المتعلقة بالأيديولوجيا، اتخذت من هيغل وديكارت مثلاً كفلاسفة مهمين يمكن اعتماد تنظيراتهم وأفكارهم في محاولة لرأب الصدوع الحياتية التي يعاني منها الإنسان المعاصر، وبالتالي جبر كسور الروح وإعادة إنعاش الفكر الحالي! لكن هذا لم يحل دون وضع إصبعه على عطب الحداثة، وتوضيحه في أكثر من مرة – من خلال وجهات نظر متعددة، اهتدى فيها بهيغل ولاكان كالمعتاد – مدى قبح الحداثة التي اعتبرها مزاوجةً بين الرأسمالية والخطاب العلمي الجاف، "فلا غرابة

[1]. سلافوي جيجيك، كيف نقرأ لاكان، مرجع سابق، ص12.

[2]. آلان بادیو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص89.

في أنَّ الحداثة أفضت إلى ما يعرف بـ ((أزمة المعنى))، أي إلى تفكك العلاقة أو حتى الهوية، والانفصام بين الحقيقة والمعنى".[1]

ويقدم جيجك في هذا المقام نقداً آخر موجهاً هذه المرة لفلسفة ما بعد الحداثة، التي لم تسلم هي الأخرى من قدحه، والتي يرى أنها تحول دون إعمالنا للتفكير، من خلال حثها لنا على عرض مظاهر الفكر وتمثلاته دون التطرق إلى الخوض فيها بالتحليل والتفسير، ويقدم مثال الهلوكوست كأحد تلك المظاهر التي يوضح عبرها نقده لفكر ما بعد الحداثة التي هي "تحريم لأن نقوم بتحليل هذه الظواهر، إذ من المسموح لنا مراقبتها فحسب، وأي تفسير لها سيكون بمثابة خيانة للضحايا".[2]

الفلسفة عند جيجيك، تتمركز في كل مرة حول الصراع الاجتماعي الضارب في كافة النواحي، سياسية كانت أو اقتصادية، ثقافية، فنية، وأخرى سيكولوجية تذهب بعيدا في تمثيل الواقع الإنساني. لذلك يحاول جيجيك إعادة إحياء التحليل النفسي من جهة وبعث الماركسية من الموات بالتزامن من جهة أخرى. فالتصريحات والمؤلفات المناهضة لكليهما والتي تحصي عوار النظريتين بلغت ذروتها حالياً، ومع ذلك حسب ما يعتقد جيجيك "فإن لهذه المقاربة السلبية ميزة، وهي أنها أبرزت الوحدة والتضامن العميقين بين الماركسية والتحليل النفسي".[3] اعتقاد سلافوي هذا يمكن تبريره أو تفهمه على ضوء مسوغ "أنَّ كل أفكاره ونشاطاته مشدودة نحو هدف واحد: الأمل في الثورة السياسية. هو مفكر ماركسي يستخدم

---

[1]. سلافوي جيجيك، العنف: تأملات في وجوهه الستة، تر: فاضل جتكر، ط1، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت – لبنان، جويلية 2017م، ص86.

[2]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص60.

[3]. سلافوي جيجيك، كيف نقرأ لاكان، مرجع سابق، ص08.

التحليل النفساني لشحذ أدواته الماركسية النظرية. فالماركسية تهدف إلى تحسين المجتمع والتحليل النفساني يهدف على تحسين أحوال مرضاه".[1]

تضطلع الفلسفة بالرؤية الجيجيكية بمهمة ريادية، تتمثل في الصياغة الدقيقة والصحيحة للأسئلة وليس البحث عن أجوبة، فأزمة الإنسان المعاصر اليوم في عدم طرحه للصياغات السليمة للتساؤلات التي تفضي إلى المعرفة الصحية التي في إمكانها خدمته. يقول سلافوي في هذا الشأن: "أنا فيلسوف ولست نبياً. لا أجيب عن الأسئلة بل أطرحها كي أنقد مجتمعنا".[2] وهذه الفكرة تعتبر نقطة أساسية في فلسفته، وهو الذي يعد كيفية التعبير عن المشكلات، وطريقة طرحها خطوة ذات أهمية وقيمة لا تقل عن المشكلة نفسها! كذلك توظف الفلسفة في التأسيس للمفاهيم من أجل إبداع تصورات مغايرة للعالم وللأشياء، بغية هز الساكن وإفزاع الآمن في اليومي، وفي الثقافة السائدة بحياتنا باعتبارنا كائنات مفكرة، كنوع من مشاركة الفلسفة في الحدث وتدخلها في المسائل الحياتية المتنوعة والراهنة؛ فبالنسبة لسلافوي، لطالما ألصقت بالفلسفة شبهة تعاليها على الواقع! في حين أنها تتعالى على التعالي، لا على المعيش والراهن، كونها تتوحد مع الحدث وتحايثه، ويتجلى ذاك في الكثير من معالجاتها لمفاهيم راهنية أساسية كجائحة كورونا، الإرهاب، المثلية، النسوية، الحروب والديمقراطية. مما دفع المجتمعات إلى مطالبة فلاسفتها بالانخراط فيها لا الاكتفاء بإبداء الآراء فحسب، وأن يكونوا على قدر التوقعات والطموحات! إنَّ سلافوي يعتقد أنه يمكن إجراء إسقاط سيكولوجي في هذا الشأن، حيث لا يختلف النظر فلسفياً إلى تلك الآمال المعلقة على الفلاسفة في مناقشة كل القضايا الحاصلة لاسيما في الراهن "عما يفعله المحلل النفسي بشأن المريض: إذ إن المريض أيضاً يتطلب ويطمح لشيء ما. ونادراً ما يتعب/تتعب من هذه

---

[1]. دورين خوري، التعريف بسلافوي جيجك: في الإيديولوجيا والثورة، مجلة بدايات، مرجع سابق، ص169.

[2]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص142.

المتطلبات. إنها متطلبات زائفة؛ إذ هم يلمحون إلى مشكلة حقيقية يقومون بإخفائها في الوقت ذاته".[1] أي أن الحدث والمريض النفسي قد يمارس كلاهما نوعاً من المخاتلة التي قد تحول دون التشخيص المضبوط والدقيق، وبالتالي تصعيب الحلول. وبالتالي فالفلسفة إلزام بالتنقيب في المكنون وإعفاء من الابتذال والساذج في تفكر الوجود بما يتضمن من عناصر مختلفة.

كذلك يدلي سلافوي رؤيته بخصوص مسألة الحوار والجدل الذي يعده المتفلسفون أو المهتمون حتى السمة الجوهرية للفلسفة، حيث يعتقد سلافوي بأن الأخذ بالجدل كلبنة أساسية تقوم عليها الفلسفة هو تصورٌ فيه ما يقال، إذ وجبت إعادة النظر في مفاهيمه، ذلك أن التسليم على الأقل بشكله المتعارف يحملنا على إجابات خاطئة متسرعة ومزيفة، معبراً بأن "إعطاء إجابة فلسفية عجولة تُظهر نفسها كتفسير عميق، هو في الحقيقة مجرد بديل يمكِّننا من التمعن بالتفكير، سيكون أسوء ما يمكن أن يقوم به فيلسوف هنا".[2] مجرد ارتباك فلسفي سلبي يمنعنا من التفكير بدل التحليل الناجع الخلاق للتصورات. فهو يرفض أن تكون الفلسفة حواراً بدعوى أن الحوار مع الآخر يفضي إلى الحقيقة التي تنشدها الفلسفة وتسعى إليها! إن هذا الأمر حسبه يوقع في كثيرٍ من المغالطات.

أما بخصوص الحراكات التاريخية، فإن الفلسفة كما يراها جيجيك تمثل وقود الثورة ومحركها، وساحة مقاومة فعالة، فقد كانت أول مكان تأسست به المقاومة حين انهيار الشيوعية. وكذلك الفلسفة مع ماركس كانت شرر الثورة التي ولد غياب مظاهرها الفلسفة الألمانية. فكانت شاحذ همم الألمان نحو الضرب في أفق التحول، والميلاد بعد كل طمر وموات في حروبها الخاسرة والتي أنبأت بطمرها إلى الأبد. فالفلسفة بهذا المعنى، هي

[1]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص54.

[2]. المرجع نفسه، ص59.

الضامن الوحيد لترجمة لحظة التحرر إلى نظام اجتماعي جديد، وتحويله من الحالة الطوباوية إلى حالة الإمكان والواقع.

يرتأي سلافوي بأنه "ربما علينا ترك الحلم القائل بوجود فلسفة طبيعية. ولعل الفلسفة هي الشذوذ بدون منازع".[1] بمعنى أنَّ ما يجعل الفلسفة ولاَّدة وإبداعية هو خروجها عن الطبيعي والمألوف، ناهيك عن كسر الطابوهات سيما المقدس المعطل للتفكر، وكذا حلقة الدوغما المتكررة في التاريخ عبر شتى الأنسجة الاجتماعية المتنوعة. فإما أن تكون هكذا أو لا تكون إطلاقاً، ذلك أنه ومنذ ظهورها "نادراً ما تلعب الفلسفة دوراً طبيعياً حينما تكون مجرد فلسفة!".[2] إنها ذات طبيعة تفجرية ترهب كل الموجود، ولا يسلم من نطاقها شيء من المساءلة والبحث، أكان الله، الأنا، أو العالم بكل مفرداته.

ترتبط الفلسفة بالواقع والسطح كما يرتبط الإنسان بالأرض؛ تنبجس من الرفض، تتولد من الامتعاض، من التمرد على ما حصل، على ما هو جارٍ، على المآل والمستقبل. تعبير عن عدم الرضا، وتساؤلات حول الانزياح من الواقع نحو الممكن، من خلال فرض إعادة النظر إلى الواقع الذي يعاد تعريفه تكراراً ومراراً. وعليه فإن الفلسفة توجهنا إلى أن العالم بعناصره قد يكون على خلاف ما يبدو، أي لا يعبر عن حقيقته. بالإضافة إلى لفت انتباهنا إلى التمحيص فيما يُعتقد أنه بديهي أو مسلَّم به بالإطلاق. وبالتالي فإن وظيفتها هي إعادة تعريف المفاهيم وإبداعها، وإعادة النظر في الواقع. بمناقشة الفهم الإنساني الذي نختبر عبره ذلك الواقع ونعيشه.

في الأخير، لا يتوانى جيجيك عن تقديم نفسه كتجسيد حي لفلسفته المشاكسة؛ عن صدمنا مرة تلو الأخرى لهز مفاهيمنا القارة التي يبدو أننا نعتقد بمطلقيتها أو أقله نجاعتها المطولة؛ فها هو من جديد يفصِّل تصوراً يتعلق بالحقيقة التي تنبني أساسا على ضربٍ من الإيمان

[1]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، المرجع السابق، ص69.

[2]. المرجع نفسه، ص67.

الأعمى بقائلها المنتِج، دونما نظر أو إلقاء بالٍ إلى بنيتها كمنتَج أو بحث في جوهرها. يقول سلافوي جيجيك مبيناً هذه النقطة: "لو تمَّ سؤالنا نحن الفلاسفة عن رأينا، غالباً ما تكون رغبة أحدنا في الحقيقة، هي مجرد تقديم نفسه. فمعرفتنا إذاً نوعٌ من المرجع الغامض الذي يعطي سلطةً لآرائنا".[1] إنها سطوة فكرية يتم تشكلها عبر مغالطات ذاتية، تشبه نوعا ما، ما يفعله الخطاب الديني في كل المجتمعات التي تنظر له بطبيعة الحال كحقيقة نقية متعالية لا يتسرب إليها أي شك، ونفس الشيء بالنسبة للميثولوجيا في العصور السابقة، فنكون من جديد أمام مظهر من مظاهر الوفاء للحقيقة الذي يتحور إلى دوغما مميتة تعطل كل إمكانية للاشتغال عليها بدل ذلك. ففي مسألة الاشتغال على الحقيقة لا الوفاء لها: تتسم الأخيرة بالضرورة والجبر؛ فالمرء في حالة الوفاء للحقيقة هو يخلص للرغبة بعندٍ وتعنت، دافعاً إياها إلى أقصاها! دونما اعتبار أو على الأقل تناسيا للعمل على الحقيقة التي تبدو غير حيادية أبداً، بل تحمل دوماً أيديولوجيا ما وانحرافا قد يوصف بالبراغماتي، والذي يمكن الكشف عنه كأمر بالغ الأهمية تنضوي عليه النظرية اللاكانية وتوفر سبل توضيحه، ويشير له سلافوي جيجيك في قراءته له، وهو أنَّ "كل حقيقة متحيِّزة بالضرورة".[2] ‹‹الاشتغال على الحقيقة لا الوفاء لها››، هذا ما يحاول جيجيك إيصاله أو هكذا تم فهمه وقراءته.

[1]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص67.

[2]. سلافوي جيجيك، كيف نقرأ لاكان، مرجع سابق، ص13.

المبحث الثاني: الصورة السينمائية عند سلافوي جيجيك (من الذوق إلى الأيديولوجيا):

سنحاول في هذا المبحث عرض مفهوم الأيديولوجيا عند جيجيك؛ مفهوم يمكن القول عنه أنه عماد فلسفته كاملة ومحور اهتمامه. قد يكون من الصعب بما كان الإحاطة بكل جوانب رؤيته حول هذه المسألة البالغة الخطورة والأهمية كما يكرر ويلح دائماً، كما تعسر الفصل فيها، لأن فضح الأيديولوجيا وكشف النقاب عنها – يبدو أن جيجك نذر فلسفته لأجل ذلك – ليس بالأمر الهين أو الذي يكتفي بمرورٍ عابرٍ كالسحاب. لذلك سنحاول عبره تتبع تجليات هذا المفهوم (الأيديولوجيا)، وتصيد تمثلاته في السينما لتحليله أكثر، ووضع إصبع على خيوط عديدة تسمح لنا بفهم أكثر عمقاً وأكثر وضوحاً لبنيته وانعكاساته من أجل استيعابه جيداً. أي تتبع مختصر لتطور الأيديولوجيا مفهومياً ونقدياً.

1. الأيديولوجيا:

إن مسألة تنوع القراءات حول مفهوم الأيديولوجيا تمخض عنها تعدد تعريفاتها وطرائق تناولها، فقد عرف مفهومها تطوراً عبر مذاهب مختلفة وأزمنة متنوعة. ولأن جيجيك يعي ذلك، فهو يعيد قراءة التعاريف الكلاسيكية للأيديولوجيا من أجل بلورة رؤية جديدة خاصة به، رؤية أكثر فهماً ووضوحاً، بل وعمقاً.

كلمة إيديولوجيا (Idéologie) "تعود إلى أصول فرنسية؛ وقد شهد مدلولها تطوراً كبيراً؛ وهي تعني من الناحية اللغوية علم الأفكار، كما تحيل إلى العقيدة السياسية أو الفكرية. ويتنوع استعمالها بين الباحثين والمفكرين؛ فقد أطلقها البعض على مجمل الأفكار والرؤى والقيم المتناسقة والمشتركة بصدد مواضيع وإشكالات مختلفة. فيما ربطها آخرون بنمط تفكير أو رؤية إزاء قضايا من القضايا السياسية والفلسفية، أو بمجموعة اقتصادية أو سياسية

تتقاطع مصالحها. فيما عدَّها آخرون بمثابة نسق فكري اجتماعي وسياسي واقتصادي وثقافي وفلسفي لتفسير مختلف القضايا والظواهر السياسية والفكرية المطروحة داخل المجتمع".[1] وبالتالي، فهي تكتسي طابع قيمي يحوز قدرة فعالة على إعادة صوغ التصورات بشكل غامض ومفارق بشدة.

لعل الموروث الماركسي أو القراءات الماركسية هي أكثر من عرَّف بالأيديولجيا وعرأَّها، باعتبارها وعياً زائفاً بالواقع لزم صفُّهُ على جَنَب. ناهيك على أن منبت فكرة الأيديولوجيا وجذرها هو طرحٌ ماركسي بامتياز. ماركس الذي لم يخرج سلافوي من جلبابه في كثير من جوانب تحديد هذا المفهوم، فهو يقرر أن مجال الأيديولوجيا الرئيسي لا يرتبط بالمجرد والتصور، أي الفكر؛ إنما بالواقع، أي الفعل والممارسة؛ وهذه فكرة ماركساوية أصيلة تسبِّق المشخص على المجرد، وتصف الواقع الاجتماعي كمنتِج للوعي وليس العكس. إلا أنها كمفهوم هي أكثر تعقيداً عند جيجيك. فالماركسية الكلاسيكية تنظر لها باعتبار الممارسة الفعلية فيها نتاج عدم وعي أي وهم وزيف بالموضوع، أما سلافوي فيرى العكس من ذلك، أي أننا نتوشح بمسحة سينيكية بتقنعنا بنمط فكري محدد لا يستجلب سخط السلطة حين قدحنا إياها، وفي ذات الوقت لا يورث تحقيراً للذات حينما تهزمنا تلك السلطة! أي أن الممارسة الفعلية في الأيديولوجيا وليدة وعي ومعرفة على خلاف الماركسية التقليدية، وهذا ما يسِم حسبه الذات المابعد حداثية. هذه المخالفة السلافوية الماركسية يمكن تجسيدها في التحول من صيغة إلى صيغة أخرى مغايرة، مِن "إنهم لا يعرفون ولكنهم يفعلون" إلى "إنهم يعرفون أنهم في نشاطهم يتبعون وهماً، لكنهم مع ذلك يفعلونه".[2] فوهم الأيديولوجيا يشتغل على مستوى الفعل والواقع المادي أكثر منه على المستوى الفكري والنظري، فيسوق

[1]. محمد سبيلا، نوح الهرموزي، موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والفلسفة، ط1، المركز العلمي العربي للأبحاث والدراسات الإنسانية، الرباط – المغرب، 2017م، ص29.

[2]. نصير فليح، جيجك: معضلة الايديولوجيا، جريدة المدى اليومية، مطابع مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، ع4842 (ملحق منارات)، العراق، 30 ديسمبر 2020م، ص08.

الديمقراطية كمثال، والتي لا نؤمن بها اليوم لكننا رغم ذلك نتصرف وكأنها تؤتي مفعولها وتؤدي المرجو منها! "ولذلك، فإن جيجيك يعكس الفرضية الماركسية القائلة بأن الأيديولوجيا هي وعيٌ زائف بالواقع، ويؤكد أن الواقع لا يمكن إعادة إنتاجه إلا من خلال الأيديولوجيا".[1] وكأن الواقع الاجتماعي هو بالضرورة أيديولوجي! فإذا كان الوعي الزائف والمشوه هو ما يمنح الأيديولوجيا الحياة باعتبار ماركس ويجعلها تتلبس الأفراد المستغلين الذين ينقادون نحو مصير مرسوم، فإن جيجيك يتبنى رؤية مقلوبة بالكامل، رؤية تمثل تعارضاً كونها تعلن وعياً زائفاً لكنه حقيقي! يعي عبره الأفراد حقيقة أيديولوجيا مستغِلة تستغفلهم، ورغم ذلك ينساقون خلفها ويتشبثون بها، في تسليم مستفز للسلطة والجماعات الضاغطة. إنه طابع تشكيكي يسم الأيديولوجيا ويغلب على صفة وهمية الوعي كما يرى ماركس!

وليتوضح ما سيق قبلاً، يمكن إدراج تصور لوي ألتوسير – المتقاطع مع الرؤية الماركساوية وبعضاً من فكر جيجيك الذي يستدعيه بالمناسبة – الذي يقدم تحليلاً ذو قيمة، يصل به إلى "أنَّ الإيديولوجية لا يربطها بالوعي إلا رباطٌ واهٍ [...] إنها في جوهرها لا واعية حتى وإن تبدت لنا في شكلٍ واعٍ. صحيح أن الإيديولوجية نسق من التمثلات: ولكن هذه التمثلات، في أغلب الأحيان لا تمت إلى الوعي بِصلة. إنها تكون في معظم الأحوال صورا وأحيانا تصورات، ولكنها لا تفرض نفسها على الأغلبية الساحقة من البشر إلا كبنيات قبل كل شيء ودون أن (تمر بوعيهم)".[2] وهذا ما أفاد به ماركس بهذا الخصوص من خلال رؤيته بأن سلوك المؤدلَج نابع عن لاوعي وعن جهالة منه بما يفعل، أي جهل بالواقع الذي يوجد فيه. وبالتالي فالماركسية التي تربط مفهوم الأيديولوجيا بنسقٍ فكري يعكس بنية النظام الاجتماعي

---

[1]. Andrée Lafontaine, Analyse critique du projet politiques de Slavoj Zizek, maîtrise ès arts en science politique, université d'Ottawa – Canada, 2005, p69.

[2]. الإيديولوجيا: نصوص مختارة، لوي ألتوسير (ما هي الإيديولوجية؟)، مرجع سابق، ص09.

يفهم منها أنها الفهم المشوه للواقع الحقيقي، على مستوى الفكرة وليس الواقع، أي هي وعي زائف.

بهذا المنحى يساهم ألتوسير كذلك في بلورة الفكر الفلسفي لسلافوي فيما يتعلق بمفهوم الأيديولوجيا، التي نحاول مقاربتها في سالف الأسطر وقادمها. فالأيديولوجيا عنده باعتباره، ماركسياً هو الآخر، هي كذلك "نوع من الإدراك الخيالي الخاطئ الذي يبدو فيه الذات والشيء، أو النفس والعالم، مُعداً خصوصاً كلٌّ منها للآخر. ويبدو العالم في تآلف معنا بدلًا من أن يكون غير مُكترِث تماماً بغاياتنا، فيتوافَق طواعية مع رغباتنا ويتبع حركاتنا في طاعة بقدر ما يفعل انعكاس الإنسان في المرآة".[1] بَيد أن جيجيك، ومن جديد، يخالف هذه النظرة الألتوسيرية – الماركساوية نوعاً ما، فإذا كانت الأيديولوجيا حسبها تشتغل من خلال الوهم الذي يخفي الوضع الحقيقي للأشياء، فإنها بنظر جيجيك تشتغل من خلال اللاوعي الذي يؤسس لواقعنا. وهذا ما يبرر في كل مرة تأثره بجاك لاكان في مسألة اللاشعور، وتأثيره على إدراكنا للعالم وللأشياء. فجيجيك يرى أن فهم سلوكيات الأفراد وليس آليات اشتعال المجتمعات، هو ما يساعد حتماً على فهم آلية عمل الأيديولوجيا التي تشتغل حسب اعتباره على الوتر الغرائزي والسيكولوجي للفرد، الذي يمكن وعيه بتفعيل التحليل النفسي على السلوكيات والتصرفات المتجسدة. أي التدفقات الغرائزية والسيكولوجية للأشخاص. وهذا ما يبرر توسله التصورات اللاكانية في التحليل النفسي بمقارباته للأيديولجيا.

سلافوي، فيلسوف يؤكد بشدة على ضرورة مقاربة الأيديولوجيا كمسألة في غاية التعقيد؛ كمعضلة تثير الحيرة والقلق الفكري، في حاضر يدعي لنفسه تجاوزها! ويسمي نفسه بعصر ما بعد الأيديولوجيا! وكإفراز لذلك، يحاول سلافوي إعادة إحياء نقدها الذي اختفى حسبه اليوم بسقوط الإتحاد السوفييتي وإعلان انتصار الرأسمالية بشكل رسمي! بل ويستميت في التأكيد على نفاذ الأيديولوجيا واستمرارية نشاطها وفاعليتها من خلال تبيان أشكال ومظاهر

[1]. تيري إيغلتون، مشكلات مع الغرباء: دراسة في فلسفة الأخلاق، مرجع سابق، ص22.

تغلغلها في كافة النواحي الاجتماعية، ويقصد بشكل علني الايديولوجيا الرأسمالية الموغلة في التوحش. إنه يرفض بشدة المطارحات التي تقضي بانتهاء زمن الأيديولوجيات الذي تروج له الرأسمالية وتزعمه، بل "إنه لمفهومٌ إيديولوجي عن العالم ذاك الذي استطاع أن يصور المجتمعات من غير إيديولوجيات".[1] على حد تعبير الفيلسوف بنيوي الاتجاه ألتوسير؛ والذي بالمناسبة – أي ألتوسير – يقسم أجهزة الدولة إلى قمعية وأخرى أيديولوجية؛ فأما الأولى فيمكن حصرها في المؤسسات العسكرية والأمنية ومن على شاكلتها، في حين تتمثل الأجهزة الأيديولوجية في مؤسسات التنشئة الاجتماعية كالأسرة والمؤسسات التعليمية والدينية، وكذلك الإعلام كسلطة رابعة نافذة في هذا الصدد. بهذا يعمل جيجيك على توضيح وتعرية الصيغة اللاواعية التي تتسرب من خلالها الأيديولوجيا إلينا بالرغم من ادعاء زوالها؛ صيغة تتوشح بالانتفاء والتلاشي لتعاود فرضها على الفكر والعقول في تمظهر جديد يتجاوز التقليدي وإن كرره بتمثل أكثر حدة وخطورة. يتساءل جيجيك – كما يجيب – بأسلوب ينم عن تعجب ممزوج بتهكم لاذع عن ذلك بقوله: "كيف يكون هذا الظهور للأيديولوجيا كنظيرها، كـ لا أيديولوجيا، ممكناً؟ إنه يتوقف على تحول في النموذج السائد للأيديولوجيا: في عصرنا الـ ((ما بعد أيديولوجي)) المزعوم، تشتغل الأيديولوجيا أكثر فأكثر في طريقة **فيتيشية** كمناقض لنموذجها التقليدي العرضي".[2] ليتم اليوم تأسيس تصورنا للواقع بناءً على أيديولوجيا صنمية بعد أن كانت عرضية (أكذوبة)، وعلى هذا النحو إذاً، فإن كل إنكار للأيديولوجيا هو في حد ذاته دليلاً دامغاً على رسوخها. إنها – الأيديولوجيا – ذات طابع انتقائي، حيث يتم اصطفاء جزء معين من الحقائق والمعارف، في مقابل إقصاء وعزل أجزاء أخرى وفق ما يتماشى ورؤيتنا للعالم والوجود، ويخدم أغراضنا وغاياتنا. إذن فالاختيار الانتقائي هو ما يمثل جوهر الأيديولوجيا ورافدها الأساسي. والأطر التي تتجلى فيها كثيرة لكن الإطار السياسي هو الأهم والأعم. إذ يمكن من خلاله فهم الأيديولوجيا فهماً رصيناً.

[1]. الإيديولوجيا: نصوص مختارة، لوي ألتوسير (ما هي الإيديولوجية؟)، مرجع سابق، ص08.

[2]. سلافوي جيجك، بداية كمأساة وأخرى كمهزلة، مرجع سابق، ص102.

تستمد الأيديولوجيا سطوتها من قدرتها الكبيرة على الإقناع. "بدءاً من الافتراض القائل بأن الأيديولوجيا، بالمعنى الدقيق للكلمة، هي ليست سوى نظام يدعي الحقيقة، أي أنها ليست مجرد كذبة، بل كذبة يتم اختبارها كحقيقة، كذبة تتظاهر بأنها حقيقة! لتؤخذ على محمل الجد".[1] حتى **أدورنو** وصل إلى استنتاج هذا حسب جيجيك. استنتاج أن النظام الرأسمالي العالمي المعاصر "يؤدي إلى إنشاء منظومة أيديولوجية ((مجردة من العالم)) بالمعنى الحقيقي (strict/sensu)، تحرم أكثرية ساحقة من الشعب من أي خرائط عقلية ذات معنى".[2] وهذا من أشد المخاطر التي تحيق بالعالم. فعالمية الرأسمالية كما يرى جيجيك هو الفخ الذي تحافظ عبره على وضعها الأيديولوجي المركزي "اللاعالمي"، مجرِّدة الكثير من الأفراد من أي توجه معرفي ذي معنى.

لا يفوتنا في هذا الطرح، أن نذكر أن جيجيك ينظر للدين والعلم المتضاربين على مدى تاريخهما الطويل كمؤسستين أيديولوجيتين، تتبادلان موقعهما "فوفَّر العلم الأمن الذي كان الدين يوفره في الماضي. وفي انقلاب غريب، يشكل الدين موقعاً يمكن المرء أن ينطلق منه لإطلاق شكوك نقدية عن مجتمع اليوم. وأصبح من مواقع المقاومة".[3] على الرغم من أنه يقدم نفسه في كثيرٍ من الأحيان – إن لم نقل كل الوقت – كسلطة دوغمائية غير قابلة للمساس أو التعقل.

ختاماً لهذه النقطة، يمكن التعبير عن أن "الأهم بالنسبة إلينا، هو أنه لم يعد من الممكن تصور ماركسية جيجيك كمشروعٍ يهدف إلى إلغاء الأيديولوجيا لتحقيق مجتمع متحرر من التلاعب الأيديولوجي، ويتحكم بالكامل في مصيره. إن الموضوع الذي عرفناه حتى الآن، فضاءٌ فارغ، صورةٌ افتراضية، يعني أننا لا نستطيع أن نعارض الواقع الاجتماعي

---

[1]. Slavoj Zizek, the sublime object of ideology,op.cit, p27.

[2]. سلافوي جيجيك، العنف: تأملات في وجوهه الستة، مرجع سابق، ص84.

[3]. المرجع نفسه، ص86.

‹‹الأيديولوجي››، واقعاً ذاتياً هارباً من الأيديولوجيا الاجتماعية".[1] بل كمسعى جريء وجاد إلى فهم أكثر معقولية للأيديولوجيا، لا لشيء سوى التحكم في ميكانيزماتها، وتسييرها وفق ما يتماشى مع قيم الأفراد التي تساعد على تشييد مجتمعاتهم وتسمح بالحفاظ على هوياتهم الخاصة التي بدورها تمثل وجودهم.

صحيح أن سلافوي قد نهل من عديد الفلاسفة فيما يتعلق بالأيديولوجيا خاصة ماركس وألتوسير، إلا أنه لم يقف عند تصوراتهم بل أغنى وطور هذا المفهوم سواءٌ بالإضافات أو الاعتراضات. لكن في العموم هو يقدم تصوراُ خاصاً للأيديولوجيا باعتبارها العمود الفقري في فلسفته. فهي مسألة مهمة جداً في مقاربة التوجه الفلسفي لجيجيك، ولا يمكن بأي حال من الأحوال فهمه خارج نطاق هذا المفهوم. فكتابه الأول باللغة الإنجليزية كان في العام 1989م بعنوان ‹‹موضوع الأيدولوجيا المتسامي The Sublime Object of Ideology›› كما أفدنا، حيث يسهب في تفصيل هذه المسألة وملابسات فهم الأيديولوجيا، والتي ربما يكون بُعدها الأساسي هو أنها "ليست مجرد ‹‹وعي زائف››، تمثلٌ وهمي للواقع، بل بالأحرى على هذا الواقع نفسه أن يُنظر إليه على أنه ‹‹أيديولوجي››. فقول أيديولوجي يقود إلى واقع اجتماعي وجوده في ذاته يعني عدم معرفة المشاركين فيه بجوهره. ‹‹الأيديولوجي›› ليس ‹‹الوعي الزائف›› للوجود (الاجتماعي)، بل هو هذا الوجود نفسه بقدر ما يدعمه ‹‹الوعي الزائف››".[2] أي عدم المعرفة من قِبل الذات.

في الأخير. أما عن أولئك الذين يصرون على الاعتقاد بعدم جدوى الحديث عن الأيديولوجيا، وتناسي هذا المفهوم، وطيّ صفحته، يصر جيجيك على ضرورة استخدامه داخل أوساط ما أسماه ‹‹مجتمعات ما بعد الأيديولوجية››، بل والتنظير له، كون هذه المجتمعات تعيش حالات فائقة من الوعي الواهم بأنها تجاوزت الأيديولوجيات. في حين أن

---

1. Andrée Lafontaine, Analyse critique du projet politiques de Slavoj Zizek, op.cit, p72.

2 . Slavoj Zizek, the sublime object of ideology, op.cit, p15 – p16.

المرء الفاحص بعناية يمكنه بواسطة عملية مسحية أن يؤكد بشكل قاطع وجود أيديولوجية توليدية تنظم العلاقة بين المعلن والمسكوت عنه، بين ما يمكن أن نتخيله وما لا يمكن تصوره! والتي علينا استشعار وجودها مهما استترت أو تقنعت باعتبارها آلية تفكير نابعة من خلفيات متنوعة، كالسياقات العرقية والدينية، الثقافية، السياسية والاقتصادية وغيرها، أو الخلط بينها.

2. السينما والأيديولوجيا: صياغة بلغة فيلمية.

حينما كان جيجيك مراهقاً كان شغوفاً بالسينما. أراد أن يصبح مخرج أفلام. قبل أن يتوجه نحو الفلسفة ويعلق ذلك الحلم الذي استأنفه فيما بعد، لكن بطريقة مختلفة ومثيرة: كمتفلسف في السينما ومشتغلٍ على الصور المتحركة التي قدمت نفسها على أنها مجال فني خصب بفعل التفكر وإنتاج المعنى. فها هُو ذا بتعبير **إيغلتون** تجده "منعطفاً داخل فقرة ما في الكتاب من كيركغارد إلى مِلْ غبسون [...] هو مولعٌ بالأفلام".[1] ومفتون بها؛ ليس بسذاجة، بل بإعجاب عارف وشغف ذواقٍ حذق، يجد "عند عتبات الفن متعةً، خاصة في تشريح السينما التي – بحسب رؤيته – تمرر لنا كثيراً من المغالطات وتُقنعنا بأفكار مسمومة أحياناً، وأخرى تكشف لنا أقنعة زائفة تُضمِر داخلها مغالطات مسكوتاً عنها".[2] هاته الأفكار المسمومة أو تلك الكشافة للزيف والتضليل متضمَّنة فيما يسميه "الأيديولوجيا".

الأيديولوجيا التي ذكرنا فيما سبق أنها جوهر الاشتغال الفلسفي لجيجيك، فإنه يُعمِل السينما ويشتغل عليها كمجال لإزاحة وهم نهاية الأيديولوجيا ودخول عصر ما بعد الأيديولوجيات، لاسيما السينما الأمريكية كما أورد تكراراً ومراراً، "فلا ينبغي لنا إذاً أن نتفاجأ عندما نكتشف

[1]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص112.

[2]. أحمد الصباغ، سلافوي جيجك: الفيلسوف المتمرد، مجلة أوراق سياسية، مرجع سابق، ص19.

الأيديولوجية الثاوية في أنقى صورها فيما يبدو وكأنه منتجات من هوليوود في أكثر حالاتها براءة! فهل هنالك من حاجة إلى أي دليل آخر على أن الأيديولوجيا حية ونابضة بالحياة في عالم ما بعد الأيديولوجيا؟ حتى عندما تعرض هوليوود منتجاتها ‹‹الليبرالية›› المزعومة الصارخة بالانحدار الأيديولوجي!".[1] فهي بهذا المظهر تُقدَّم كدليل قاطع وواضح لديمومة الأيديولوجيا، التي تعمل بصخب وتحدث ضوضاء عارمة يحاول الكثيرون التظاهر بعدم وجودها بتجاهلها، أو إقناع أنفسهم بانتهائها! والمثير للدهشة أن السينما ذاتها قد تكون غير واعية لما تنتجه من أيديولوجيا، ففي نهاية المطاف تعتبر الأفلام سلعاً وبالتالي نوعا من التجارة التي تدخل حيز الاقتصاد، الذي لا محالة يدفعها إلى مصيدة الأيديولوجيا دون أن تشعر.

استقطاب السينما لشريحة كبيرة من الناس باعتبارها فنا جماهيريا، استرعى الانتباه إليها من قِبل السلطة والقوى الفاعلة التي تحاول إطالة عمرها في الإدارة والتحكم، لذلك يتم في كل فترة تضمينها رسائل مستترة أو مباشرة، تسعى السلطة إلى نقلها من خلال شاشاتها الشادة للأنظار والخاطفة للقلوب بهدف تزييف الوعي أو تعليبه، وغرس تصورات محددة لدى الرأي العام. فالسينما بهذا المنظور تتلبس ضرباً من المونولوج، فهي "تقدم نفسها لنفسها، وتتحدث إلى نفسها، وتتعلم ما يتعلق بنفسها. وحالما ندرك أن طبيعة النظام هي التي تحول السينما إلى أداة أيديولوجية، فإننا يمكن أن نفهم أن المهمة الأولى لصانع الفيلم هي أن يفضح ما يُزعم بأنه ‹‹تصوير واقع›› سينمائيا".[2] إن هذا الإعمال الملحّ يوضح مدى سطوة السينما وإمكاناتها الجبارة على تشكيل الوعي (تنويره/تضليله). وهي بذا المعنى يمكن عدها لغة ناقلة للأيديولوجيا، ووعاء حاملاً لها جد فعال في تبليغها للجماهير وتوجيههم وفق قيمها وضوابطها. وعلى هذه الوتيرة، فإن الإحالة إلى الأفلام عند جيجيك، هي آلية فعاَّلة تخدم

[1]. Slavoj Zizek, living in the end times, op.cit, p66.

[2]. بيل نيكولز، أفلام ومناهج: نصوص نقدية ونظرية مختارة، تر: حسين بيومي، ج1، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، 2005م، ص54 – ص55.

تفسير المفاهيم الفلسفية، وربطها بالحدث، ووصلها بالحياة اليومية؛ فالحدث عنده مسألة مفارقة في النقاش والتحليل الفلسفي المرتبط دوما بمفهوم الأيديولوجيا كما أوردنا في المطلب السابق، والتي تجِب مساءلتها حين تلقي بظلالها على هذا "الحدث"، حيث "من المفترض أن تتدخل الأيديولوجيا حينما يتم ‹‹تطبيع›› حدث ما، أو النظر إليه على أنه أبدي، ولكن أيضاً عندما يتم تقديم الحدث على أنه عَرَضي، وكأنه لا يتعلق بالتنظيم الاجتماعي أو الاقتصادي".[1] كإقرار زواج المثليين في بعض الدول الغربية، فالأيديولوجيا التي لعبت دوراً في محاولة جعل هذا الحدث طبيعياً كانت السينما أحد أهم أدواتها المستعملة في هذا التطبيع، بتفعيل خطابات متنوعة في الأفلام والمسلسلات تعمل على إقحام هذه الفكرة في لاوعي المشاهد من أجل إقناعه، وجعل الأمر مستساغاً ومتقبلا بشكل يجعله يظهر وكأنه طبيعي مثلاً أو عرضياً حتى، لا يمس البنيان الاجتماعي ولا الاقتصادي في شيء. في المجمل، فإن الأيديولوجيا هنا تحاول إضعاف المدلول وتحويله إلى معنىً من غير أثر.

فكرة الحدث تلك في السينما، ليست الوحيدة التي يركز عليها جيجيك أو يمنحها الحصة الأسد في ربط السينما بالأيديولوجيا، بل يمكن استشفاف الكثير من رؤاه التي تثبت تلك العلاقة. خذ مثلاً مسألة ترسيخ الأيديولوجيا في اللاوعي من خلال السينما. في هذا الصدد، يمكن أن نسوق عديد الأفلام الأمريكية التي تصور الروس ضخاما بشكل مقيت، يعاقرون الفودكا، وعناصر مافيا لا غير، كما الأوروبي الشرقي "القواد"، الذي يشتغل بتجارة الأسلحة والمخدرات، وبيع الرقيق الأبيض إلى المشارقة العرب الشبقين، والمهوسين بالعذارى، حيث يصوَّرون كمُلاَّك آبار بترول فاحشي الثراء يدفعون أموالاً طائلة مقابل إشباع رغباتهم الجنسية المريضة التي على رأسها "طبعاً" فك غشاء بكارة قاصر على يخت كما في فيلم (Taken) في إحالة إلى علة سيكولوجية، يمكن أن نطلق عليها تسمية: "هوس السبق"= "Scoop Mania". بالإضافة إلى تسليط الضوء على مفهوم "الشرف" عند العرب والمسلمين

[1]. Andrée Lafontaine, Analyse critique du projet politiques de Slavoj Zizek, op.cit, p68.

من زاوية هذا الغشاء، في محاولة مكرورة لزحزحة مفهوم المقدس عند هذا النوع المحافظ من المجتمعات. كل هذا على النقيض من الأمريكي أو الأوروبي الغربي (باستثناء الإيطاليين؟) الذي يعد داعي سلام! ومواطناً شريفاً آيلاً للإصلاح وإن ضل سُبُله! وكأنها تحاول تثبيت فكرة خيار الرأسمالية على الشيوعية أو أي خيار آخر دونها، ناهيك عن مسألة التمييز العنصري وبالضبط فيما يتعلق بالزنوج، حيث تظهر تلك المحاولات وكأنها عمليات إقصاء وتهميش، أو يمكن تخفيف وطأة المر إلى محاولة استثناء من التأسيس للحلم الأمريكي! وإن مُنحوا في العقود الأخيرة – على احتشام – مساحة أوسع بعض الشيء في هوليوود، زيادةً على تمكين ممثلين سود أو أعمال تتعلق بهم لجوائز الأوسكار كمحاولة مداراة، أو تعويض من أجل ذر الرماد في العيون، وتجميل صورة الليبرالية الغربية. والساحة السينمائية اليوم مليئة بالأمثلة التي تدعم هذا التصور؛ تصور نمطي ونموذجي موحد عن الآخر المغاير والمختلف، ما يُحاوَل ترسيخه في العقول. حتى أن الذوق الجماهيري أصبح فكرة لا واعية مغروسة سلفاً، تقفز للوعي في شكل مطالب يعتقدها الجمهور ذوقه ومطلبه الخاص، لكنها في الحقيقة ليست سوى تعبير عما يريده النظام، أو ما تسعى نحوه المؤسسات الاقتصادية الساعية لإحكام سيطرتها على عقل وتفكير المتلقي، مثلما يحدث مع الإشهارات والإعلانات التلفزيونية. فكما أوضحنا قبل قليل أن "الأيديولوجية تتحدث إلى نفسها؛ ولديها كل الإجابات الجاهزة قبل أن توجه الأسئلة. بالتأكيد هناك شيء ضخم مثل طلب الجمهور، لكن ‹‹ما يريده الجمهور›› يعني ‹‹ما تريده الأيديولوجية السائدة››. إن الفكرة الغامضة المتعلقة بجمهور، وأذواق هذا الجمهور، خلقتها الأيديولوجية لتبرير وتأبيد نفسها. وهذا الجمهور يمكنه فقط التعبير عن نفسه بواسطة فكر – أنماط الأيديولوجية. والأمر بكامله دائرة مغلقة، تعيد الوهم ذاته بلا نهاية".[1] ويمكن إلقاء نظرة فاحصة على فيلم (Inception) سنة 2010م، للمخرج المجنون **كريستوفر نولن** كمرجع يوضح كيفية التسلل إلى باطن العقل البشري وزرع

[1]. بيل نيكولز، أفلام ومناهج: نصوص نقدية ونظرية مختارة، مرجع سابق، ص55 – ص56.

أفكار محددة لجهات معينة، لأجل أهداف محددة، في إحالة إلى الآلية الرئيسية لاشتغال الأيديولوجيا.

على هذا، يمكن فهم علاقة السينما – حسب سلافوي جيجيك – بالأزمات الراهنة التي يعيشها الإنسان، وكيف يمكن اعتبار الصورة السينمائية كأثر فني في وسعه تناول وطرح هاذي الأزمات أو حتى إنتاجها، من خلال صورة متحركة يمكن التفكير فيها أو من خلالها، كون هذه الصورة الزاخمة بالرؤى باتت ساحة لعرض أو خلق مفاهيم فلسفية ترتبط وأزمات الإنسان المعاصر (العنف، التواصل، الإرهاب، العنصرية، الحروب، تحديث القيم، الالتباس السيكولوجي، وغيرها) ومجال نشط لطرحها والاشتغال عليها، أو كونها مُصنِّع لتلك المفاهيم ومُدِرٌّ لتصورات تعكس توجهات الصناع أو تصورات خاصة تبتغي شيئاً ما يستهدف الذوق أو الأيديولوجيا، سواءٌ بشكل معلن صريح، أو بصورة مضمرة يمكن سبرها من غور المسكوت عنه. لنحاول في المجمل إعطاء مقاربة لمفارقة الطرح السينمائي للأزمات، والعالم كمادة بالخصوص، والذي، "في الواقع، بينما يُنظر إليه الآن باعتباره بنيةً مُصطنَعة، فإن الموضوع لا يفلت هو الآخر من هذا الانطباع حيث يصبح هو نفسه قطعة أثرية ثقافية. فالموضوع مثل المؤلِف، لم يعد مركزاً موحداً وثابتاً ومستقراً، بل بنية وتأليفاً مستمراً ومتواصلاً، مكاناً تمتزج فيه ‹‹أنواتٌ متعددة›› وتختلط".[1] حسب جيجيك. ذلك ما يمكن أن نقيس عليه مقاربة الأعمال السينمائية وتحليلها فلسفياً، فقراءة فيلم باعتباره موضوعاً منزاحاً باستمرار، هو نتاج فاعلية ونشاط الذوات المتعددة والمتشظية التي تتخذ منه نصاً مشاعاً لم يعد ملكاً لصاحبه، انطلاقا من المخرج الذي قد يخاتل السيناريست – أو حتى المؤلف الرئيسي إن كان العمل اقتباساً عن رواية أصلية – ليتبنى رؤية مغايرة، متاخمة، أو مناقضة في الكثير من الأحيان. والملاحظ هنا، هو حضور لمسة مغرقة في البنيوية دون شك.

[1]. Andrée Lafontaine, Analyse critique du projet politiques de Slavoj Zizek, op.cit, p25.

إقحاما لتصور آخر يوضح كيفية أدلجة الأفراد وتدجين وعيهم ليصبحوا مواطنين منساقين للنظام المسيِّر، يمكن إدراج أن الأيديولوجيا تأخذ موقعها وتتموضع في السرد الأُسري للواقع التاريخي للأحداث – باعتبار الأسرة مؤسسة أيديولوجية – والذي يصبح تصوراً منوطاً بالخلفية العائلية التي تعد انعكاساً لقيم حياتية تتباين بين ما هو ديني وعرقي، ثقافي، وسياسي واقتصادي، لنكون أمام عملية أيديولوجية تمثل حكايا وخطاً قصصياً يُروى عن الصراع الطبقي وتصادم القوى الاجتماعية وما إلى ذلك، في قالب أسري مثير للمقاربة والتمعن. وللمفارقة، فإن مثل هذه الأيديولوجيات تجد أوضح تعبير لها في سينما هوليوود، باعتبارها – كما يقول جيجيك – ذروة الآلة الأيديولوجية وأقصاها. فعائلة "كورليوني" في فيلم (The Godfather) بكافة أجزائه، هي أكثر أسرة في تاريخ السينما، تجسِّد التشكل الأيديولوجي المتأتي من السرد الأسري وقيم العائلة كمؤسسة أيديولوجية بامتياز.

يخدم النقاد السينمائيون هذا الموضوع (رابطة السينما بالأيديولوجيا) بشكل ملفت للانتباه، ومن بين ما يقدمونهم في ذلك، هو ما يتعلق بالتأشير على عملية الإنتاج. إن إنتاج فيلم قد يحتكم لظروف عدة، أبرزها "الأيديولوجية"، فآلة التصوير قد لا تكشف عن أي شيء سوى الطابع الأيديولوجي المتعلق بصناع الفيلم أو القائمين عليه. وقد يلعب النقد السينمائي دوراً محوريا في عملية تعرية تلك التصورات أو التوجيهات الأيديولوجية التي تصطبغ بالطابع الثقافي والسياسي في معظمها. "لكن يتضح في النهاية أن علاقة الأفلام بالأيديولوجية خاضعة لـ‹‹الإطار السينمائي›› ومتآكلة به، تاركة للناقد مهمة عرض أو توضيح هذه العملية".[1] إن الأفلام تتيح للأيديولوجيا تدفقاً انسيابيا دون أي معيقات والأمثلة على ذلك كثيرة، لكن هذا لا يمنع من حضور أفلام أخرى تحاول صد الأيديولوجيا بوضع عوائق في طريقها بُغية انحرافها عن مقصدها، وكشف آليتها لإحباطها ودرء سلبياتها بفضحها وشجبها من الداخل والخارج؛ أي محاولات مستميتة لتشويه أو تحريف صورة النظام الاقتصادي

[1]. بيل نيكولز، أفلام ومناهج: نصوص نقدية ونظرية مختارة، مرجع سابق، ص50.

الرأسمالي المحتكر الذي لن نبالغ في القول بإمكانيتها المباشرة واللحظية في إبطال تأثيره أو تفكيك بنيته للأسف. "ولأن كل فيلم هو جزء من النظام الاقتصادي، فهو أيضاً جزء من النظام الأيديولوجي؛ وبالنسبة لـ«السينما» و«الفن» فهما فرعان للأيديولوجيا. ولا يمكن لأحد أن يهرب إلى أي مكان، فالجميع مثل قطع في لعبة الصورة المبعثرة، كلٌ لديه مكانه المخصص له".[1] لكن هذا لا يمنع صناع السينما من العمل بتروٍ وترقب على تغيير السياقات التي تفرض عليهم أيديولوجيات معينة وتتحكم فيهم، شريطة الصبر والتريث المصحوب بالعمل كما ذكرنا دونما انتظار معجزات أو هدايا سماوية.

فكرة أخرى تنم عن عبقرية الرجل وبراعته في تناول المفاهيم المنبثقة عن السينماتوغراف، وتتعلق "بالطريقة التي نختبر بها عملًا فنياً عظيمًا حقّاً، وهو أن نسأل كيف يتجاوز بشكل جيّد نزع التسييق (de-contextualization)، وتحويله إلى سياق جديد".[2] أي تجاوز الخلفية والبيئة التي تعطي فكرة العمل دلالتها ومعناها، إلى إنشاء سياق جديد، بمعنى ابتكار بيئة وجو آخر تماماً يخدم فكر وتصور مغاير ومختلف عن الأصلي، هذا ما تحوزه السينما باقتدار. خذ مثلاً الفيلم الأيقوني (Fight Club) سنة 1999م، الذي يحوز تلك القفزات السياقية، حيث يأخذ مخرج العمل "دافيد فينتشر" المشاهد في جولة بالإطار الاجتماعي السائد بالدول المتقدمة، والذي تسوده الرتابة والكثافة المكتبية والمعاملاتية وتقسيم العمل المعقد، ثم ينقله إلى عمق هذا الحيز ويغوص به نحو قاعه السحيق، أين ينسلخ السياق الأول ليلبس سياقاً آخر يوصله سوداوية الواقع الاستهلاكي وانعكاساته على الصحة النفسية والعقلية لمجتمعات الرأسمالية التي تسوِّق لنفسها كأنموذج حلم أوصل الإنسان إلى سقف الرفاهية وتحقيق وعد السعادة! سياق آخر يقفز به المخرج من عقدة الفيلم إلى انفكاكها وحلها مبيناً الحالة الذهنية لبطلي العمل المتقابلين في تضاد كوجهي سيكولوجيا، والتي ينخرها

[1]. بيل نيكولز، أفلام ومناهج: نصوص نقدية ونظرية مختارة، المرجع السابق، ص53.

[2]. سلافوي جيجيك، سنة الأحلام الخطيرة، تر: أمير زكي، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 2013م، ص128.

الواقع الما بعد حداثي من أسفل (اللاوعي) إلى أعلى (الوعي) ليهدُّها في النهاية محولاً إياها إلى حالة فصام أو انهيار عصبي حاد ومزمن. إنه نوع من انتزاع التسييق والانزياح نحو سياق آخر أكثر فرادة، هذا ما يعطي هذا الفيلم تقييمه الفني العالي، ويضعه في خانة الأعمال السينمائية النخبة. على الأقل فلسفيا.

أكثر ما يُعرَف عن جيجيك في هذه المسألة المتعلقة بممكنات العلاقة بين الأيديولوجيا والسينما، هو أنه يعُد السينما كساحة للصراع الأيديولوجي، خاصة السينما الأمريكية، حتى أنه في كتابه "العيش في الأزمنة الأخيرة" باللغة الإنجليزية، يعنون فصله الأول بـ**«هوليوود اليوم: تقرير من ساحة المعركة الأيديولوجية»**. موضحاً فيه كيفية عمل الأيديولوجيا من خلال الصور المتحركة، فسينما هوليوود غالباً ما تترع بالأمثلة العديدة التي توضح هذه النقطة كما أشرنا سابقاً. يستهل جيجيك هذا الفصل من الكتاب بتحليل فيلم (Enigma) سنة 2001م؛ "الفيلم تعرض لانتقادات بسبب تلاعبه بحقائق تاريخية" تتعلق بالصراع الأمريكي الألماني إبان الحرب العالمية الثانية حسب جيجيك. فيلم أيديولوجي برمته تدور قصته حول فك شفرة الرسائل السرية للقوات الألمانية بقدر ما يتحدث عن فك شفرة "المرأة والحب". فكل فيلم هو تعبير عن وجهة نظر سياسية مهما حاولنا تفنيد ذلك، لأنه محدد بالضرورة بالأيديولوجيا التي يخرج وينتَج وفقها.

يضيف سلافوي إلى ذلك، فيلماً آخر في كتابه المذكور، وهو (The Dark Knight) سنة 2008م، مقحماً إياه كنموذج تدعيمي للأول، من أجل توضيح أن السينما لا تعمل على ترسيخ الأيديولوجيا فحسب، بل يمكن اعتمادها كمنجم يسفر تنقيبه عن مستويات مختلفة من الرؤى المؤدلجة، وصور الفكر التي تسير وفق هذا النهج، أي تكشُّف أشكال متعددة للأيديولوجيا (والتي يحصرها في نوعين استناداً إلى مقترَح **آلان باديو** في تمييز مستويين من الفساد الديمقراطي)، والتي يشير إلى أنه "ينبغي للمرء أن يميز بين الأيديولوجية المؤسَّسة – التلاعبات والتشوهات التجريبية على مستوى المحتوى– والأيديولوجية التأسيسية – الشكل

الأيديولوجي الذي يوفر إحداثيات المساحة ذاتها التي يقع فيها المحتوى".[1] مسببا ذلك تحولاً في وعينا للأبطال الخارقين في إحالة رمزية للرجالات التاريخيين، أو ممن يسوسوننا من القادة، حيث ينظر إلى عدالة الرجل الوطواط في الفيلم كتشوه أو حتى تدليس، كونها تمثل تصوراً أيديولوجياً رأسمالياً يجسد أكذوبة مخزية مستدامة للأسف يُعتقد أنها تمثل الخلاص؛ أما في الاتجاه النقيض عدالة الجوكر، فإنها تلتحف رداء الحقيقة في أنقى صورها، إذ يوضَّح في الفيلم بأن هجمات الجوكر لن تخمد إلا حينما يخلع **باتمان** قناعه عنه، ويكشف هويته الحقيقية! فهذه القراءة الفلسفية للموقف، تكشف عن مفارقة تمثيل الجوكر للسعي الحثيث لتعرية الزيف، وكشف النفاق الذي تمارسه المؤسسة السياسية في أعتى صوره، بل وتحاول التستر عليه، في توازٍ للأحداث التي تجري للبطل الخارق باتمان، الذي يلصق بنفسه جرائم لم يفعلها! بدعوى الحفاظ على الروح المعنوية للمجتمع، وكذلك الخلفية الأخلاقية لصورة نظام لا يمثل زيغه أو تجاوزاته الكارثية أمراً جللاً يدعو إلى المطالبة بتغييره، إصلاحه، أو إسقاطه! إنه تصريح سافر وفج بمؤامرة جرّ الرأي العام – الذي يمثل بالمناسبة حسبه تجسيداً لعدم الرغبة في الحقيقة – نحو التعاطف مع السلطة المستبدة! وقد تم ذلك بنجاح، ولازال يتم إلى اليوم، وواقع الشعوب والسياسات خير دليل على ذلك، للأسف طبعاً. "فماذا يمثل إذاً الجوكر الذي يريد أن يكشف الحقيقة تحت القناع، مقتنعاً بأن هذا الكشف سيكون في وسعه تدمير النظام الاجتماعي؟ إن الجوكر ليس رجلاً بلا قناع، بل على العكس من ذلك، رجلٌ تماهى تماماً مع قناعه، رجلٌ يرتدي قناعه – لا يوجد شيء هناك، لا يوجد ‹‹رجلٌ عادي›› تحته. هذا هو السبب في أن الجوكر ليس لديه قصة خلفية سياقية، ويفتقر كذلك إلى إي دافع واضح: فهو يروي لأشخاص متنوعين قصصاً مختلفة عن ندوبه، ساخراً من فكرة أن بعض الصدمات العميقة والمتجذرة (trauma) هي من تقوده وتدفعه".[2]

---

[1]. Slavoj Zizek, living in the end times, op.cit, p55.

[2]. ibid, p60.

لا يتوقف سلافوي في تنقيباته الفلسفية عند هذا الحد، بل يذهب بعيداً في ذلك، حيث يقرأ فيلمَ كرتون (Kung Fu Panda) موضحاً من خلاله فكرةً لاكانية، يطلَق عليها "نقطة وقوع الدال في المدلول"؛ الجنس هو الجنس، الحب هو الحب، الوجود هو الوجود! شخصية (Po) دب الباندا، الذي يدرك في النهاية أنه لكي تصنع شيئاً مميزاً وخاصاً – ليس هنالك من عنصرٍ أو مكونٍ سري – كل ما هنالك هو أنه "أنت" المميز والخاص الذي يجب أن يؤمن بهدفه وينظر إليه على أنه فريدٌ وخاص فيتحقق. حيث لا يصبح هنالك فاصل بين اللغة وصورها الواقعة في الذهن، إنه تماه بين الدال والمدلول، تصبح فيه الصور المتحركة استعمالاً تعبيرياً وهدفاً دلالياً، أداةً وغاية في نفس الوقت؛ تماهٍ يتعذر معه تمييز علاقة السينما بالأيديولوجيا كحاملٍ لها من جهة، والسينما كأيديولوجيا في حد ذاتها من جانب آخر، إذ يتآلفان بشكل وثيق.

في المقابل، يمكن مقاربة الصيغة التي أدرجناها قبل قليل ‹‹ما مِن مكونٍ خاص؛ إنه فقط أنت لا غير. لكي تجعل شيئاً مميزاً، عليك فقط أن تؤمن بأنه مميز›› على أنها اختزال لأيديولوجية الفيلم التي تكمن فيها، حسب ما يستنتج سلافوي طبعاً، ذلك "إن هذه الصيغة يتكشَّف عبرها الإنكار (الانقسام) الفيتيشي في أنقى صوره، في رسالة مفادها: ‹‹أعلم جيداً أنه لا يوجد عنصرٌ خاص، لكنني ومع ذلك أؤمن به، بل وأتصرف وِفقه››. إن الإدانة الساخرة (على مستوى المعرفة العقلانية) يتم التصدي لها من خلال دعوة الاعتقاد (غير العقلاني) أي أن سحر الإيمان يعمل حقاً! وهذه هي الصيغة الأكثر أولية لكيفية اشتغال الأيديولوجيا اليوم".[1] والتي كما سبق أن أوضحنا في مبحث "الأيديولوجيا" تجسد التحول من الصيغة الكلاسيكية إلى الصيغة الحالية المغايرة، مِن "إننا لا نعرف ولكننا نفعل" إلى "معرفتنا بأننا نتبع وهماً، لكننا مع ذلك نفعله". هكذا يوضح سلافوي جيجيك كيفية اشتغال

[1]. Slavoj Zizek, living in the end times, op.cit, p70.

الأيديولوجيا ووهمها اليوم من خلال هذه القراءة السينمائية الفلسفية للفيلم الكرتوني (Kung Fu Panda).

يختتم جيجيك فصله من كتاب "العيش في الأزمنة الأخيرة" بإدراجه فيلماً آخر، لكن هذه المرة فيلماً كلاسيكيا (Seconds) سنة 1966م، للمخرج الأميركي **جون فرانكنهايمر** مخرج الكثير من الأفلام السياسية المثيرة للجدل في الستينات. متخذاً إياه مثالا تطبيقيا توضيحيا لأيديولوجيا الثورات، حتى نقارب من خلال قراءته لهذا الفيلم سبب فشل الثورات الشيوعية سابقاً، والتي حملت شعار العدالة الاجتماعية وتحرير الإنسان من جشع الرأسمالية، وصولاً إلى الثورات التي عاصرناها اليوم والحراكات الشعبية المتنوعة. فحسب جيجيك الذي يغوص بعمق في غور شخصيات الفيلم، يخبرنا أنه عقِب كل ثورة لا بد أن تكون هنالك ثورة أخرى، "ثورة ثقافية". "إذا قمنا بتغيير الواقع فقط من أجل تحقيق أحلامنا، دون تغيير هذه الأحلام نفسها، فإننا عاجلاً أم آجلاً سنعود إلى الواقع السابق".[1] هذا هو الحال الذي يطبع ويصبغ الثورات المتوالية، مثل ما حدث مع الثورة الجزائرية، كان الحلم هو الاستقلال، لذلك بُذل كل شيء لأجل تغيير واقع الاحتلال بطرده، لكن الحلم لم يتغير ولم ننتقل للخطوة التالية، لحلمٍ آخر وآخر، لذلك عدنا محتلين بطريقة أخرى، عدنا للأسف للواقع نفسه الذي انطلقنا منه. من هذه الفكرة يمكن على الأقل وعي شيء ما من علل فشل الكثير من الثورات، كثورات الربيع العربي، لاسيما نموذج وصول الإخوان للحكم عقب الثورة ضد نظام حسني مبارك في 2011م بمصر، انتهاءً بموت محمد مرسي مروراً قبل ذلك بتنحيته (تعبير توتاليتاري لشرعنة فعل لا دستوري مثل مصطلح التصحيح الثوري عهد بومدين) أو الانقلاب عليه من قبل العسكر، ليعود الأمر إلى نقطة البدء من جديد! نفس الشيء يمكن إسقاطه على الحراك الشعبي 2019م في الجزائر، والذي أعقبه إعادة استنساخ للنظام السابق لا غير وتبديل جلده؛ (ثورة دون إصلاح)، دون رؤية جادة وواضحة للتالي كما ينظر جيجيك –

[1]. Slavoj Zizek, living in the end times, op.cit, p79.

أسوة بالنظرة الهيغليانية – هي مجرد هراء وفعل فارغ لن يفضي إلى شيء سوى الخوض في دائرة مقفلة تعيدنا في كل مرة إلى حيث انطلقنا (الوضع السابق)، أين "يبقى الواقع المحزن، المتمثل في عجز معارضة النظام عن بناء صيغة بديل واقعي، أو في الأقل، صيغة مشروع طوباوي له معنى، مكتفياً باتخاذ شكل حدوث انفجار بلا معنى فحسب. هذا الأمر يعبِّر تعبيراً بالغ الجدية عن مأزقنا".[1] وثورات الربيع العربي كما أشرنا، خير دليل على كلام الرجل للأسف الشديد، والتي لا تعدو كونها نوعا من الانفجاريات مفرغة الهدف والمعنى!

أخيرا، يُظن أن هذا التحليل المقتضب، يصب كمحاولة لتشريح أكثر تبسيطاً لتلك العلاقة المتقنعة بين الأيديولوجيا والسينما. وجعل هذا الفن، من خلال صورته المتحركة، رافداً للأفكار الموجهة (العقائدية والمذهبية) باعتبار السينما "إعادة إنتاج للعالم" كما يعبِّر تاركوفسكي، لكن من وجهة نظر خارج الذات، وقد تكون وجهات نظر متعددة يمثلها المخرج، المنتج، الممثلون، السيناريست وغيره من صناع المنتَج الفيلمي، لنتوصل إلى فكرة أخيرة مفادها أن السينما بذلك تعد نظاماً أيديولوجيا، ما دامت صناعة تستدعي قوى اقتصادية. وتنتج من جهة أخرى "واقعاً" بفعل الكاميرا المصوِّرة أو تعبر عنه، وهو ذات الأمر بالنسبة للأيديولوجيا التي تخلق واقعا هي الأخرى وتمثل انعكاساته. وهذا بإيجاز ما ينبري جيجيك في كل مناسبة إلى توصيله إلى جموع القراء والمتابعين، والمهتمين على السواء. فالكثير من المشاهد والصور فيما تظهر به، فإن ظهورها ذاك يبقى مضلِّلاً كما يتصور جيجيك. لكننا سنظل أمام بعض المعضلات التي ستبقى تطرح نفسها كإشكالات من قبيل: هل هنالك إمكانية لقطع العلاقة بين السينما ووظيفتها الأيديولوجية بمجرد فضحها؟ وهل كل فيلم يحوز بالضرورة أيديولوجيا ما؟

[1]. سلافوي جيجيك، العنف: تأملات في وجوهه الستة، مرجع سابق، ص80.

المبحث الثالث: الدلالات والأبعاد الفلسفية للسينما عند جيجيك (تواصلية السينما عنده).

تساهم السينما بشكل كبير في تشكيل الصور النمطية حول "الآخر"، أين قد توقع المتلقي في مغالطات أيديولوجية تشوه عملية التواصل عنده. فالتحيزات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي تتضمنها بعض الأعمال السينمائية تقدم الآخر كخصم ونقيض أو في صورة دونية، مما يرسخ التباعد ويعزز سبل القطيعة دون الحوار، فيعيق بالتالي إحقاق تواصلية حقيقة مع الآخر.

1. آخَر جيجيك في السينما:

علَّ من أهم المفاهيم التي تهتم بها الفلسفة المعاصرة "مفهوم التواصل"، لما يكتسيه هذا الفعل من ضرورة لتخفيف حدة الصراع الذي يحتدم كل يوم في هذا العالم الصناعي المتنامي بسرعة جنونية تأخذ معها كل بعد إيتيقي أو سيكولوجي وتعمق في ذات الوقت مفهوم القوة والصراع، في مقابل تنحية فكرة السلام والتعايش بين البشر. لكن المطب الخطير الذي تقع فيه فلسفة ما بعد الحداثة يعكس مآخذ عدة تحسب عليها، من ضمنها: أنها حسب رؤية سلافوي جيجيك تتضمن أيديولوجية خاصة، تتضح في التناقض الصارخ المتعلق بالتغيير؛ فمن جهة كما يوضح جيجيك في سَوق مثاله السابق عن الهولوكست كمظهر من مظاهر قدحه لما بعد الحداثة، أن هنالك تحذيراً من أي تغيير جذري! وفي المقابل من ذلك يتم التسويق والدعوة إلى خطاب تواصلي يقوم على انفتاح أنواتنا على الآخر! آخر راديكالي متطرف يتهم الآخرين المفارقين له بالتطرف والتعصب والانغلاق. بمعنى التخويف من أي صيرورة جذرية، لكن في المقابل الدفع إلى الانفتاح على آخر راديكالي! فالفعل الأخير سيؤول لا محالة إلى الفعل الأول أي التغيير الراديكالي. وبالتالي فإنه تواصل يرفضه

سلافوي بل ويمقته بشده كونه لا يقيم وزناً للعواقب الأخلاقية والاجتماعية، بل ويحيل إلى أزمات إتيقية يتخبط فيها إنسان ما بعد الحداثة أو الإنسان المعاصر؛ والذي يقع فريسة لأخطر أنواع فخاخ ما بعد الحداثة كما يشير جيجيك، وهو وَهْم أننا نعيش في حالة "ما بعد الأيديولوجيا" كما أسلفنا. والسينما باعتبارها منتَج أو كيان ما بعد حداثي فإنها تتصدر الحدث كآلة أيديولوجية تمتاز بأسلوبها الإستيتيقي المقنع، بالإضافة إلى أنها تحوز ضراوة لم يسبق لنا بها عهد بخصوص الغزو الفكري والثقافي. وبهذا الشكل يمكن النظر إليها كآلية أيديولوجية لتعمية الجماهير وتجهيلها. فهي عن حق ساحة مفتوحة لصناعة المعنى، وكذلك للتواصل، وأداة فعالة للحشد والتعبئة، وتجييش الشعوب على كافة المناحي السيكولوجية أو الأيديولوجية وغيرها. والتي يعتمد جيجيك بخصوصها على أفلام هوليوود والمسلسلات الأمريكية غالباً في مقارباته الفلسفية لعديد المواضيع المتنوعة، خاصة الأيديولوجيا كما أوضحنا في كل مناسبة، باعتبارها تجليات للثقافة الشعبية وتجسداً لها.

إن أي صيرورة جذرية في تحديد نظرة الأنا للآخر هي مغامرة غير محسوبة تصدعنا الليبرالية السياسية بمخاطرها، والتي تتبنى في الوقت ذاته خطاباً مزدوجاً يكشف بفجاجة عن أجندة تمييع الآخر المغاير لأنا الرأسمالية الليبرالية، والتي تنظر لأي تحول لا يتم في ظل منظورها ومفاهيمها الخاصة كنوع من المعاداة؛ ولا يتخذ ديمقراطيتها باراديغماً، كدليل ومنهج يسير وفقه، حالة من الخطر الداهم الذي يتوجب مواجهته! إن "الآخرية ليست المشكلة، بل المشكلة هي التشابه".[1] هذا ما يعتنقه جيجيك. بمعنى أن المغايرة لم تكن عائقا يوماً، بل التطابق والتشابه هو مكمن العطب في العلائق الاجتماعية بين مختلف الأمم والشعوب. وهذا ما تدفع الرأسمالية الحالية إليه في محاولة لتدجين البشر وسكب تفكيرهم في قالب واحد يخدم مصالحها الاقتصادية. في حين أن الاعتراف كمفهوم فلسفي يرجو إحقاق تواصلية سويَّة بين الإنسان وأخيه الإنسان، ينبني على الاحترام المتبادل والاستقلالية الذاتية، بهدف

[1]. آلان بادیو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص56.

تمكين المرء لأن يكون إنساناً حقيقيا دونما تحديد عرقي أو انتماءات دينية أو قومية، وبعيداً عن عصبية الجذور والامتداد إليها، وهذا عينه ما تدعو إليه الفلسفة وتسعى باعتقاد الفيلسوف جيجيك، ذلك "أن الرسالة الجوهرية للفلسفة تقول إن بإمكانك الإسهام مباشرة في العالمية بعيداً عن التماهيات المحدَّدة" يرتأي سلافوي بأنه "ربما علينا ترك الحلم القائل بوجود فلسفة طبيعية. ولعل الفلسفة هي الشذوذ بدون منازع".[1] هذا التغريد خارج "القطيع" الذي توفره الفلسفة، أو التواصل الذي لا يلغي تفرد الأنوات أو يذوبها في وعاء واحد هو وعاء الأقوى صاحب القرار، تُبذل جهود ومحاولات حثيثة لتغييبه وحجبه من أجل سَوق الكل خلف جماعات محددة في مقدمتها الرأسمالية الجشعة، التي لا تدخر أدنى جهد لتأسيس تواصل أحادي الاتجاه يصب في مصلحتها. مستخدمة في ذلك أيديولوجيا محمولة على وسائط عديدة أشهرها وأكثرها تأثيراً السينما التي تكرس صورة الآخر المتفوق والنموذجي الذي يجب على الأنوات المغايرة أن تسترشد به وتتبع خطاه، خاصة في مسألة "دمقرطة" الحياة الاجتماعية بكافة مجالاتها لاسيما الفكرية والثقافية بالتصور الليبرالي الرأسمالي.

عطفاً على ذلك؛ تحمل الديمقراطية – حسب اليسار – في صميمها جملة من التناقضات التي تدعو إلى الريبة والشك في مدى مصداقيتها وتطبيقها النظري وممارستها العملية، ويعبر سلافوي عن هذا التضارب متخذاً نفسه كنموذج لذلك التعارض، قائلاً: "مشكلتي هي: أنا مهيأ للتعبير عن آرائي بطريقة ديمقراطية؛ ولكن مع ذلك، ليس أن أسمح للآخرين بأن يقرروا ديمقراطياً ما تكون عليه آرائي".[2] إنه توجه نحو ديمقراطية فاشية لا تقل تدميراً وفظاعة عن الشيوعية التي شيطنها الغرب الليبرالي وألبسها الوجه الشرير!

الحديث عن التواصل بين الأنا والغير يقود إلى الحديث عن اللغة، عن تصورية الخطاب المزمع بين طرفي هذا التواصل لأجل تحقيق المرجو؛ سلافوي يعتقد بأن تطوير هذا

[1]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، المرجع السابق، ص71.

[2]. المرجع نفسه، ص90.

الخطاب لا يمر إلاَّ بتفعيل الألسنية الدوسوسيرية في بحث توجهاته ودفعه قُدُماً، وكذلك اعتماد الجدل الهيغيلاني لفهم ديالكتيكية الأنوات التي تسعى إلى تأسيس مفهوم الاعتراف، والذي يمكن فهم توصيفه الفلسفي حسب التصور الجيجيكي عبر مثال يسوقه سلافوي، وهو أحداث خريف 2005م بالضواحي الباريسية في فرنسا، والتي دامت لثلاث أسابيع؛ فبعد قيامه بمقارنات مع أحداث أخرى في أوروبا (ثورة مايو 1968م) وأمريكا (أحداث إعصار كاترينا بنيو أورلينز آب 2005م)، يخلص بنا إلى أن "ثورة عام 2005م لم تكن إلا انفجاراً من دون ادعاء أي رؤية. [...] لم يكن ثمة مطالب محددة للمحتجين في حوادث ضواحي باريس. ولم يكن هناك إلا نوع من الإصرار على الاعتراف، يستند إلى نوعٍ من الاستياء أو الامتعاض الغامض غير المبلور. [...] كان أولئك يحتجون على ردة الفعل على احتجاجاتهم!".[1] محاولةً منهم للفت الانتباه والاهتمام؛ لقد حاولوا وضع أنفسهم في الإطار العام للمشهد السياسي والاجتماعي الذي يعتقدون أنهم مستبعدون ومقصون منه من خلال تسجيل حضورهم بهذا الشغب. إن هذا الاحتجاج المترجم في عنف هو نوعٌ من العبور إلى الفعل كما يسميه لاكان (Passage a l'acte)، في تخطٍ مباشر للتخطيط أو أي نوع من الفكر، تخطٍ محمَّل بتركةٍ ثقيلة من الخيبة والإحباط، والذي يُعبِّر في الوقت ذاته عن إفلاس وعجز عن إنتاج المعنى حسبه. إن هذه المفارقة هي تعبير صريح عن مأزق أيديولوجي – سياسي صارخ تنتفي معه، وتتفحم أي مزاعم عن أننا نعيش في حقبة ما بعد الأيديولوجيا.

في نهاية هذا التوصيف، يوضح جيجيك المعنى الحقيقي لأعمال شغب 2005م – بعيداً عن غواية التأويل المتعالي – والمتعلق بأزمة وجودية حادة تنتاب الأنا، شأنها شأن المحتجين الذين "تمثلت أطروحتهم الرئيسية في رغبتهم في أن يكونوا، وقد كانوا مواطنين فرنسيين، لكنهم غير معترف بهم اعترافاً كاملاً بأنهم كذلك".[2] ومنه، فإن الأمر قد لا يعدو

[1]. سلافوي جيجيك، العنف: تأملات في وجوهه الستة، مرجع سابق، ص79، ص80.

[2]. المرجع نفسه، ص79، ص82.

كونه سوى تجسيد لرغبة قد تكون لاواعية، لكنها مُلحة وحامية، تحاول بقسوة وضراوة هيغيلية انتزاع اعتراف وجودها من الآخر. هذا الصراع الذي يبدو بعيد المدى وتتسع دائرته في كل مرة، تتلقفه عدسات الكاميرا السينمائية لتعيد طرح أزماته وتأملاته وآماله، فنجد في هذه الصناعة "الكثير من الأفلام تغذي تحيزات ورغبات غير واعية أو بغيضة، وتتغذى عليها وعلى الإشباع الرمزي لرغبات مكبوتة. ويعتقد أن نجاح الفيلم يعتمد غالباً على نجاحه في تلبية تلك المتطلبات".[1] كالعنف والجنس، اللذان يحضران تقريباً بكافة الأعمال السينمائية كتلبية سلعية للمُشاهد المستهلك/الزبون باعتبارهما مطلبيه الأساسيين!

في النهاية، يمكن التسليم بفرَض: الأنا لا تتعرف على نفسها بنفسها، بل هي ترتكن دوما إلى المغايرة من خلال تمثل الغير حتى تعي ذاتها، "فالجميع بحاجة إلى نقطة تعريف خارجية وغير متمركزة".[2] حسب جيجيك الذي يستدعي رؤية **جورج أورويل** (الذي بالمناسبة يؤمن بالاشتراكية الديمقراطية) القائلة: "إنك لا تشرع في إدراك المعنى الحقيقي لمعتقداتك إلا حين تلتقي أحداً ينتمي إلى ثقافة مغايرة لثقافتك".[3] ولو أن التسليم بهذا الأمر يفترض مساءلات أخرى هي: هل ما يعرفه الآخر عنا يتطابق ويتوافق مع ما نعرفه نحن؟! أو على الأقل هل يلزم بذلك وكيف السبيل إلى ذلك؟ ومقولة الآخر أليست فخاً؟ ما هو الضامن بأن تعريفنا من قبل الآخر هو تعريف صحيح؟ أليس في الإمكان ألا يعدو كونه مجرد مصادرة لحقنا في التحقق والوجود؟

---

[1]. داميان كوكس، مايكل ليفين، السينما والفلسفة: ماذا تقدم إحداهما للأخرى، مرجع سابق، ص18.

[2]. سلافوي جيجيك، تسع نكات، تر: وليام العوطة، ص04. أنظر الرابط:

http://www.critical-theory.com/the-10-best-zizek- jokes-to-get-you through-finals/

[3]. سلافوي جيجيك، العنف: تأملات في وجوهه الستة، مرجع سابق، ص165.

2. السينما عند جيجيك: رش بالحبر الأحمر.*

اشتهر جيجيك بالكتابة الفلسفية عن السينما، ولا يزال إلى يومنا هذا يقدم تصورات مفارقة عن الصورة المتحركة، "وله كتابات نقدية لأعمال فنيَّة شهيرة من زاوية فلسفية ونفسية، وتحديداً بالاعتماد على الرؤية الماركسية لاستخراج زوايا مختلفة داخل الأعمال الدرامية والسينمائية لم يكن في الحسبان رؤيتها أو تخيلها بهذا الشكل ".[1] كما يدرس السينما بأدوات التحليل النفسي لا سيما اللاكاني. واضعاً كل رهانه على الطرح اللغوي للسينماتوغراف، والذي توصلنا عناصر لغته من كادرات وألوان وإضاءة، وديكورات وغيرها، إلى اعتبار هذه المفردات وسائط تعبيرية تُنشئ الحدث وتؤسس للفعل، بإعمال لغة سينمائية تمثل خطابا للصورة المتحركة يتبنى تقنيات جمالية وسردية. خطابٌ في إمكانه إلحاق الضرر أو الدفع قُدُماً بمنحى التواصل بين الأفراد، خاصة فيما يتعلق بالأيديولوجيا التي تلعب على وتر اللغة الحساس من أجل بلوغ غاياتها. فالسينما تحوز قوة تحويلية مهولة في سرد القصص، وبناء الحقائق، من خلال التحوير والتعديل، أو الدعم، التأكيد والترسيخ. كما توفر نوعاً من التواصل الوجودي بيننا كمشاهدين وأشياء العالم التي تنحشر داخل إطار اللقطة أو المشهد، من خلال شفطها لأنواتنا نحو الداخل، وتفاعلنا بشكل سحري مع ما يحدث. تفاعلٌ توفره الصورة السينمائية وتمارسه. إن السينما بهذا المعنى "هي إحدى اللغات التي يتواصل بها العالم مع بعضه البعض. وهي لغات تشكل أيديولوجيته، لأنها توجِد العالم من جديد، كما لو أنه أُختبر حين يرشح من خلال الأيديولوجية".[2] إنها لغة تمكين الذات من تجسيد صُوَري لما تأمله لكنها تعجز عن التعبير عنه.

---

*. فكرة العنوان مستوحاة من كتيب ‹‹تسع نكات›› لسلافوي جيجيك.

[1]. أحمد الصباغ، سلافوي جيجك: الفيلسوف المتمرد، مجلة أوراق سياسية، مرجع سابق، ص29.

[2]. بيل نيكولز، أفلام ومناهج: نصوص نقدية ونظرية مختارة، مرجع سابق، ص54.

أما بالنسبة لتلك الأعمال السينمائية التي يبدو وكأنها جوفاء، بل مفرغة تماماً من أي محتوى، فإن جيجيك لا يركنها على جنب أو لا يلقي لها بالاً، بل إنها وبالإضافة إلى تلك السينما المبتذلة التي لا تمنحنا شيئا للتفكير؛ السينما التي تُكرِّس الكليشيهات (الأفكار المجترة التي من فرط استعمالها فقدت بريقها ومعناها فأصبحت لا تنم سوى عن أساليب سمجة مبتذلة لا غير!) تدخل في حسابات قراءاته الفلسفية المتعمقة بشكل غريب متميز يشد انتباه القارئ أو المتتبع، ويوليها اهتمامه. هذا النوع من المنتجات السينمائية لا يمنع وجود أمل في الزاوية هنالك يلزم التمسك به لاستخراج جواهر ثاوية ومتوشحة بالغياب. فها هو سلافوي جيجيك يختتم أحد حواراته بعبارة: "ذهبت لمشاهدة أفلامٍ سيئة من قبل. هناك دوماً شيء يستحق المشاهدة".[1] عبارة تستدعي الوقوف عندها ملياً. في الحياة برمتها هنالك حقا ما يمكن الوقوف عنده، هنالك دوماً ضوء في آخر النفق. كذلك الإنسان والطبيعة والعالم، دائما مهما قد يبدو الأمر سطحياً أو مأساوياً في الكثير مما تقدمه هذه المفاهيم إلاَّ أن تأملها يكشف عن أمر ما في غاية الأهمية، في غاية الخصوبة. تكشُّفٌ في وسعه أن يجعل من التواصل مع أشياء الوجود ومكوناته سلساً وأكثر نجاعة وفاعلية.

بالعودة إلى "الأيديولوجيا" عند جيجيك، فإن علاقتها بالسينما – حسب اعتقادي – هو أن الأولى تصبو نحو تدجين المتلقين وسوقهم إلى تبني أفكار ووجهات نظر معينة، والتي تعد منطقياً محمولاً في حاجة إلى موضوع تحمل عليه، لتبرز هنا قوة السينما كموضوع، كونها وضعت ليحكم عليها بشيء آخر. ونأياً عن لغةٍ منطقية إلى لغة أخرى أكثر حساسية، فإن "المرء الذي يعتنق إيديولوجيةً ما، يعثر فيها على مرساته ومرتكزه، مثلما أنها تزوده بالمعرفة واليقين عن مغزى حياته ومعناها، وتمنحه طمأنينةً تُشكل الحياة وتُشيِّد صرحها. هنا يقع مغزى الإيديولوجية وتكمن أهميتها بالنسبة للحياة العملية".[2] والواقع الذي تغشاه وتسيطر

[1]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص143.

[2]. الإيديولوجيا: نصوص مختارة، ياكوب باريون (معنى الإيديولوجيا وضرورتها)، مرجع سابق، ص15.

عليه؛ على إثر هذا أمكننا التعويل على افتراض أن استخدام جيجيك للفيلم هو دفعنا لمقاربة الأعمال السينمائية، من أجل وعي الأيديولوجيا بمساءلة نظمها المهيمنة، وإدراك مدى اقتدار السينماتوغراف على حمل الأفكار المذهبية بغثها وسمينها، وتسريبها إلى المشاهد المتلقي، فهو الوسيط الذي تمكننا قراءته من معرفة طبيعة النظام الرأسمالي الحقيقية، والجوهرية المتخفية، وفهم آليات اشتغاله لسبر سطوته وقياس قوته ومدى سيرورته، في كشف عن مخاتلةٍ واعية للذات، وتخدير اختياري للتسليم بالفكر المفروض (الأيديولوجي) بعدم التخلي عنه ودونما تفحص لمظاهره أو محتوياته. إن السينما في هذا السياق تمثل تلك الإمكانية العظيمة التي تكشف ذلك الزيف الذي تدفعه الأيديولوجيا في كل مرة نحونا، وذلك التشوه الذي يعتري واقعنا الموهوم.

وفي مماثلة ذكية جداً وعميقة بشكل ملفت، يتحدث جيجيك عن نوع آخر متطور من السينما يشبه تطور الوضع الحالي والسائد، إنها "السينما الرقمية"، التي يعدُّها مرآة عاكسة للمأزق الأيديولوجي الذي نعيشه في زمن ما بعد الحداثة، بفعل التطور التكنولوجي والتسارع في التدفق الرقمي لإنسان المجتمعات الفائقة كما يسمى، والذي ينزع لأي سبيل يحرره من التبعية لأي طابع مؤسسي أو سلطة عليا ترغمه وتفرض عليه براديغمها الخاص كنهج يسير وفقه. إذ يتصرف هذا النوع من السينما – يقصد الرقمية – في الواقع بحيث أن "التأثير الناتج هو فقدان ‹‹الواقع الحقيقي›› لبراءته، وظهوره كجزء من كونٍ مصطنع ومغلق، وهو تصوير مثالي لمأزقنا الاجتماعي الأيديولوجي".[1]

لا تغفِل فلسفة جيجيك السينمائية الإشارة بوضوح إلى مسألة التوغل، الذي تمكننا منه السينما في كشف خبايا عوالم عديدة وجديدة بصورة واقعية وأكثر منطقية، تبتعد عن الاستعاضة بالتعالي أو الميتافيزيقا في التفسير وتأويل الأشياء. بل وتمنح ذلك التفتيش

[1]. Slavoj Zizek ,in defense of lost causes, British Library Cataloguing in Publication Data, London – United Kingdom, 2008, p72.

المبهم عن المعرفة رشة من نشوة التلهف للحقيقة. "فالتفسيرات المستندة إلى الطبيعة، التفسيرات الطبيعوية، تبقى أغنى سحراً وفتنة من أي لجوء إلى التدخلات الماورائية، أي تلك التي تستند إلى قوى ما وراء الطبيعة. فالتفسير البوليسي لخدعة ماكرة لاذ بها المجرم لإنجاز جريمة قتل في غرفة مقفلة أكثر سحراً، وإلى درجة لا تقبل القياس، من زعم حيازته قدرة ما ورائية على النفاذ عبر الجدران!".[1] حيث تجيب السيناريوهات السينمائية المحبوكة بدقة متناهية عن هذه المعضلات، فوجود نفق سري كافٍ لتفسير كيف أن الناس لا تختفي هكذا. كذلك تبين آلية اشتغال كثير من الأمور، كألعاب الخفة التي نعتقد بماورائيتها ونسميها سحراً ومفارقةً للطبيعة، ففلمي (The Prestige) و(Now You See Me) مثلاً ، قد كشفا الغطاء عن الكثير مما كنا نجهله في هذا الفضاء والذي بقي عَصيا عن الفهم لعقود طويلة. إنها تحمل المشاهد على تبني فلسفة مجابَهة الإغراق في البحث عن المعنى المخبوء في قاع الحدث، والاكتفاء بالنبش في سطحه لاستكناه المعنى الحقيقي. الأمر أشبه بقصة العامل سارق عربات اليد الفارغة، والتي يدرجها جيجيك لإيضاح هذه الفكرة، حيث ينشغل الجميع بتفتيش العربة في كل مرة، ظناً منهم احتواؤها على ما هو ثمين يستحق الدس والسرقة، لينكشف في الأخير أن العربات هي ذاتها ما كان يتم سرقته! حسب جيجك، فإننا نتوه عما هو واضح؛ ونسقط في فخ إغواء التأويل. وخير ما يختصر هذه الفكرة المثيرة حقاً هو مقدمة فيلم (Now You See Me) في جزئه الثاني، حين يقول أحد شخصياته الرئيسية (المتلاعب بورق البوكر): "كلما نظرت عن كثب سهل خداعك". هذا ما ينطبق تماماً على استقصاء الكثير من الأفكار، التي يودي إهمال البحث في قشرتها وسطحها والاستعاضة عنه بالتوغل في عمقها إلى مخادعتنا وانبتار المعنى قولاً واحداً.

مرةً أخرى، يكشف جيجيك عن تقنع العلاقات غير المتسقة طبقيا واجتماعياً، بفعل حضور رغبة ليبيداوية توهم الذوات بأفكار افتراضية يعجز تحققها في الواقع. فأغلب الظن أن الفكرة

[1]. سلافوي جيجيك، العنف: تأملات في وجوهه الستة، مرجع سابق، ص182.

الأساسية لفيلم آخر شهير هو فيلم (Titanic) سنة 1997م لا تتعلق حقاً بحادثة اصطدام السفينة بجبل جليدي كظاهرة وفقط، بل ينوه إلى اللحظة التي حدثت فيها الكارثة، فهي تحدث عندما يصعد الشابان العاشقان إلى سطح السفينة، مباشرة بعد إتمام لقائهما الغرامي المنغمس في الفعل الجنسي. وهنا تقع المفارقة في التحليل الجيجيكي، والذي يرى أن الاصطدام يمكن قراءته نقيضاً، فلو توقف الأمر عند هذا الحد لأمكن إدراج احتمالية أن يكون الاصطدام عقاباً مصيرياً للانتهاك المضاعف من قِبلهما (ممارسة الجنس غير المشروع، وانتهاك الحدود الطبقية)، لكن الأدهى من ذلك أن الفتاة الغنية المفتونة ببطل القصة الفقير والمعدَم، تقرر بمجرد وصولهما المرفأ ترك حياتها الأرستقراطية الزائفة، والفرار معه باسم الحب وإن كان مع الحاجة والفقر! مع هذا الإعلان، وفي هذه اللحظة بالذات تصطدم السفينة بالجبل الجليدي، وكأن هذا الحدث كان نعمةً، لأنه منع كارثة كانت ستحل، وهي ارتباط ميؤوس واهم، ومحكوم عليه سلفاً بالفناء؛ فالمرء بالأخذ بهذا السياق من التحليل "يمكن أن يخمن بأمان، أن بؤس وفظاعة الحياة اليومية سيدمر حبهم قريباً في كل الأحوال. وهكذا وقع الحادث من أجل إنقاذ حبهم، ومن أجل الحفاظ على الوهم بأنه لو لم يحصل ما حصل، لكانوا سيعيشون في سعادة أبدية!".[1] فنكون أمام بعض من العزاء والسلوى لهما.

وصولاً إلى هنا نستخلص بآخر الفصل أنه عبر تصور جيجيك، الذي أتاح كشف جوانب مهمة من تلك المؤهلات التي تتمتع بها السينما، من قدرة على المواكبة، على الاستحضار كما الاستشراف، أي معاصرة الأحداث، وإعادة تجسيد الماضي، كما تملك رؤية مستقبلية ثاقبة للعالم، للأنا، للآخر، للممكن على العموم. ذلك أن آلة التصوير السينمائية ليست مجرد مستقبِل إيجابي للمعنى، بل هي منتجة للمعنى. وبالتالي طرف مهم في معادلة التواصل الذي تسعى الفلسفة والفكر المعاصر إلى إرساء قواعده وإحقاقه.

[1]. Slavoj Zizek, in defense of lost causes, op.cit, p58.

الفصل الثالث

العلاقة بين طرح دولوز وجيجيك للصورة السينمائية

الفصل الثالث:

العلاقة بين طرح دولوز وسلافوي جيجيك للصورة السينمائية.

توطئة

المبحث الأول:

من حيث المنطلق والموضوع

المبحث الثاني:

من حيث المنهج

المبحث الثالث:

من حيث الدلالات والأبعاد

خلاصة الفصل

توطئة:

تفكُّر السينما في طرح الرجلين، ليس مبتوراً عن سياق رؤيتهما الفلسفية في عمومها، لذلك ليس من الممكن كما أوردنا في فصليهما المستقلين من هذا البحث أن نعي تلك المعالجة خارج إطار فهم سياقاتهما الفلسفية، والإلمام ولو بما تيسر منها، ذلك أن إعلان قراءة فلسفية في رؤيتهما "الميتافيلمية" يستدعي حتماً نبشاً – متعقلاً أو مجنوناً حتى – في مفاهيمهما التأسيسية، أو أقلها في خطوطهما العريضة، لنفك تشابك خيوطهما فتتضح لنا الرؤية، ويتبين الخيط الجيجيكي من الدولوزي. لذلك سنحاول من خلال ثلاث مباحث في هذا الفصل إجراء مقارنات مبسطة تتعلق بالمنهج والموضوع، وكذلك الدلالات والأبعاد فيما يتعلق بتفكرهما السينماوي. محددين أوجه الاتفاق والاختلاف في كل واحدة من تلك النقاط.

المبحث الأول: من حيث المنطلق والموضوع.

يمكن أن نبحث النقطة الأولى حول العلاقة بين وجهتي نظر جيل دولوز وسلافوي جيجك للصورة السينمائية من ناحية المنطق والموضوع، التي تبين أنه قد يتفقان وقد يختلفان كما يلي:

1. يتفقان:

بالتحقيق في المرجعيات، يبدو أن كارل ماركس يوحِّد كلا الفيلسوفين؛ إذ لا غلو إن قلنا أنه يتلبَّس جيجيك ويسكنه كالجنيّ. أما دولوز، هو الآخر يبدو متأثراً بماركس في مناحٍ عدة، علَّ أهمها إبداعية الفن وتوليده للمعنى والمفاهيم، فلو استقرينا التاريخ الفلسفي لوجدنا تيارين فلسفيين متعارضين بخصوص الهدف المتوجَّب على الفن أن يحمله. تيارٌ يقول بأنْ لا غاية للفن سوى إحقاقه ذاته لا غير. في حين يلح التيار الثانْ على وجوب أن يحمل الفن رسالةً خارج قيمته الذاتية، وعلَّ أهم من يمثل هذا التوجه هو الماركسية، والتي ترى أنَّ الفن "لم يعد تقليداً أعمى للطبيعة وتمثيلاً لوقائع الحياة يكتفي بنقلها كما هي. بل أخذ على عاتقه إعادة خلق الأشياء وخلق العالم من جديد".[1] وهذا ما يذهب إليه دولوز ويؤسس له. وفي ذات السياق وجب أن نتكلم عن حلقة الوصل الرئيسة هذه بينهما، والمتمثلة في "كارل ماركس"، إذ وفي آخر كتابات دولوز المنشورة بعد وفاته سنة 1995م، يقول: "كتابي المقبل – وسيكون الأخير – سوف يكون عنوانه ((عظمة ماركس))".[2]

كذلك يبدو أن اهتمام ماركس بالواقع وإيلائه أهمية كبرى هو ما يجعل دولوز معجباً به، بل ويلتقيان بقوة في هذه النقطة بالتحديد؛ فدولوز الذي يدرأ الجدل الهيغيلي – الذي يبحث في

[1]. معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، مرجع سابق، ص662.

[2]. جيل دولوز، البرغسونية، مرجع سابق، ص136.

صيرورة الأفكار لا الواقع فيبقي حبيس تلك المقولات المتعالية – يجد عازته لدى ماركس الذي يُعنى جدله بالبحث في صيرورة الواقع وفاعلية الحدث. ويتضح ذلك في أحد أهم أطروحاته – أعني ماركس – التي يقدمها بوصفه فيلسوفاً وعالم اقتصاد في الشكل التالي: "‹‹لم يفعل الفلاسفة شيئاً سوى تفسير العالم بطرائق شتى، لكن الأهم هو تغييره››. قصد ماركس في هذا المضمار أن على الفلاسفة واجب الانخراط في الواقع ومعه بدلاً من التحليق فوقه، وأنه يجب أن تنزل الفلسفة إلى الشارع".[1] إنها نزعة تناهض التعالي، وتنتصر للمحايثة من خلال الدعوة إلى الانخراط في الحياة وليس التبتل فيها، وكأن ماركس بدعوته تلك يؤسس لفعل الفكر ومسطاح المحايثة الذين يعدان من المفاهيم الأساسية في فلسفة جيل دولوز التي يلح على تأسيسها. فالفلسفة ليست في علاقتها بالأبدي والسرمدي اللامتناهي، وإنما بالآن، فليس موضوع الفلسفة هو تأمل الأبدي ولا عكس صورة عن حركة التاريخ، وإنما هو فحص صيروراتنا الراهنة. ومحاولة الإمساك بوجودنا الزئبقي المتفلت ها هنا. يقول ماركس في مقدمة كتابه ‹‹نقد الاقتصاد السياسي›› سنة 1859م: "ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، بل على العكس، وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم".[2] وفي هذا تقويض للذات وضربٌ لأساس الحداثة ‹‹العقل››. ورد الاعتبار للواقع المعيش الذي يسعى إلى إحقاقه كلا الفيلسوفين دولوز وجيجيك؛ ذلك أن القوى الاقتصادية تخلق حسب ماركس أنماطاً محددة من التفكير، وقوالب مُبَروزة للتصور. هذا يحيلنا بالضرورة إلى مفهوم أساسي في الطروحات الماركسية – ينعكس في رؤيتي جيجيك ودولوز للدولة والرأسمالية والنظم الاقتصادية – وهو (البناءين التحتي والفوقي)، حيث يعد الأول رافداً ضرورياً للثاني. بناءٌ تحتي يقصد به نظُم الاقتصاد وعلاقات الإنتاج، وطبيعة الملكية في المجتمعات. أما البناء الفوقي فيتمثل في نظُم الأفكار والقيم والمعتقدات التي تنتشر في المجتمعات وتسودها. حيث

[1]. أحمد الصباغ، سلافوي جيجك: الفيلسوف المتمرد، مجلة أوراق سياسية، مرجع سابق، ص08.

[2]. مارتن هوليس، مدخل إلى فلسفة العلوم الاجتماعية، تر: خالد قطب، ط1، دار معنى للنشر والتوزيع، السعودية، 2021م، ص20.

يرى ماركس أن البناء التحتاني هو من ينتج ويحدد البناء الفوقي. وفي هذا قد قدم نقداً لاسعا كما هو معروف عنه للرأسمالية التي ينظر لها الفيلسوفين بعين ماركس الحذقة. فدولوز يرى بأنه "لا يمكن تصور الدولة إلاَّ في علاقتها بما وراءها؛ السوق العالمية الواحدة، وبكل ما جانبها، الأقليات، الصيرورات، "الناس". إن المسيطر في الخلفية هو المال فهو أداة التواصل، وليس ما ينقصنا حقاً حالياً نقد للماركسية، بل نظرية حديثة حول المال تكون في مثل جودة نظرية ماركس وامتداداً لها".[1]

وفي هذا المضمار، يلاحظ بشكل جلي الدعوة الصارخة لجيجيك لوقف مد الرأسمالية ودرء شرورها الجمة على البشر وعلى التاريخ، في تتمة لدعوات ماركس ونداءاته للإلقاء بها في النار! فواقع الحال يثبت صحة ماركس حسبه في دقه ناقوس الخطر إزاءها؛ كما أن "الحل الوحيد لفشل الرأسمالية هو المزيد من الرأسمالية".[2] كما يرى جيجيك. وفي نقد الرأسمالية بالمنظور الماركسي، يشترك الاثنان في ذلك من خلال التوجيه نحو أغرب ما قد يصادَف من مقاربة الرأسمالية، فتجد جيجك يؤكد على أنها تحمل تناقضاً فجاً! حيث "أنَّ المال والاستثمارات تتحرك بشكل مرن وسهل دون قيود في السوق الحرة العالمية، لكن في ذات الوقت تقيد حركة البشر في شكل جديد للفصل العنصري حول العالم".[3] في إحالة مباشرة لأيديولوجيا يندد بها جيجيك ودولوز على السواء، فالفرنسي هو الآخر يوضح مدى امتلاء اقتصاد السوق الحر بالأكاذيب والغطرسة التي تظهر في ذلك التناقض الصارخ والعجيب المتأتي من تلك الحرية السعارية السادية التي لا تعدو كونها مسخاً! لذلك يشدد على ضرورة كبح الحرية المفرطة والمغرضة، في إشارة واضحة لما تتبناه الرأسمالية "الليبرالية"، ويمكن سوق وسائل الإعلام والاتصال كمثالٍ على ذلك التفسخ الناجم، حيث باتت أداة مسخّرة في يد الرأسماليين من ليبراليين وأصحاب الإعلانات، لإحقاق رؤاهم الأيديولوجية والاقتصادية

[1]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، مرجع سابق، ص62.

[2]. أحمد الصباغ، سلافوي جيجك: الفيلسوف المتمرد، مجلة أوراق سياسية، مرجع سابق، ص11.

[3]. المرجع نفسه، ص13.

فحسب. وهذا المنحى وذي الوتيرة لا تخدم التقدم، ولا الفكر ولا إبداعه قطعاً. ويمكن أن نلتمس لدى جيجيك نقداً حاذقاً للسياسات الليبرالية اليوم، والتي تناقض ذاتها بشكل يدعو للسخرية والعجب، فهي تريد أن تكفل حرية الأفراد في قول ما يريدون، ثم تعود لتحمي حرية الأفراد الذين قد يتعرضون للأذى جراء تلك الحرية الأولى المتاحة في القول أو التعبير! فأي نوع من مظاهر معاداة السامية يمنع بقوة، ويقابل بالرفض والتغريم والعقوبات، في جين يجوز سب الرسول محمد عليه الصلاة والسلام وتصويره بأبشع الطرق، ويقابل الأمر بالترحيب بدعوى حرية التعبير! مثل ما حصل مع الصحيفة الباريسية شارلي إبدو؛ ناهيك عن التسويق لمجتمع الميم (المثليين) وللنسوية المغرضة التي تمتلئ بهوس أنثوي للسادية الذكورية في المجتمع. نفس التسليط يمكن استنتاجه لتأثير الرأسمالية على السينما مصيِّرة إياها إلى سينما تجارية فحسب؛ بالإضافة إلى تقديم الثقافة كسلعة يتم تعليبها والتسويق لها من خلال الأفلام وباقي أعمال الصور المتحركة، أي نشر الأيديولوجيا من خلالها. أيديولوجيا الرأسمالية الجشعة والمتغطرسة.

وعليه، فإن كلاهما يوجه نقداً لاذعاً للرأسمالية. ينظر دولوز في بعض مؤلفاته – خاصة تلك التي يشترك مع غاتاري في كتابتها – إلى النظام الرأسمالي كمنتِج ومولد للاغتراب والاستلاب في المجتمعات، وتجريدها من بعدها الروحي والإنساني لتهيئتها لأن تكون مجرد أسواق يحكمها منطق الإنتاج والربح، ويقلع هذا المشروع على أساس الفصل بين "الإنتاج" و"الرغبة"؛ كون المفهوم الأخير يشكل خطراً حقيقياً على المفهوم الأول. لذلك عملت الرأسمالية على إفراغ الإنسان من الرغبة وجعله آلة إنتاج وعمل فقط. أو إيهامه أن رغبته قرارٌ حر ينبع من دواخله، لكن في الحقيقة، لا تعدو كونها وليدة عشرات الأفلام والإعلانات كما يعبر المفكر المصري **عبد الوهاب المسيري**. إن السينما بهذا في مقدورها تشويه تلقائية المشاهد، لتحويله لمنساق في قطيع يشكل مجتمعات استهلاكية واسعة جداً.

من خلال ما أبرزناه، يمكن الإرتكان إلى الفن في تصيد العرى المشتركة بين الفيلسوفين العتيدين، فكلاهما فيلسوفان ما بعد حداثيان، وبالتالي يتبنيان فنا لا حداثياً يرد الاعتبار

للواقع، بإعلان سواد المشخص على المجرد؛ فنٌ معاصر أو ما بعد حداثوي يعبّر عن الانتقال من التجريدي إلى البيئي الملموس. ويعلن بصراحة مستفزة نهاية المبدأ الإستاطيقي الطاغي والمستبد بجمالية العمل الفني وتفرده، أي الجمال في ذاته، والانتقال إلى محاولات إحقاق قيمة الفن وقياسها بمدى تأثيره حواليه. وبالتالي وضعنا في وسط معركة ضد الحداثة، معركة تقويض مركزية الذات الأوروبية كما أسبقنا.

2. يختلفان:

على الرغم من الأثر النفسي الذي يمكن أن نلمسه في فلسفة دولوز، والتي لا تخلو من بعد سيكولوجي، سواءٌ بتأثيرٍ من نيتشه أو متجسداً في صديقه فيليكس غاتاري باعتباره محللا نفسانياً في المقام الأول، إلا أن دولوز ينأى عن التحليل النفسي الفرويدي الذي يُعَد سلافوي سليله عن حق، فهذا الأخير هو أحد أكبر وأهم شُرَّاح جاك لاكان كما نعلم، وفيلسوف يحاول في كل مناسبة إحياء التحليل النفسي وضخه جرعة إضافية للحياة ومنحه امتيازات جديدة للتوسع المعرفي، وهو الذي أعلنها جهارةً بقوله: "إنَّ هدفي هو إثبات أن أوان التحليل النفسي قد بدأ للتو. وما عليَّ لذلك إلاَّ أن أهتدي بلاكان عبر ما دعاه ‹‹العودة إلى فرويد››".[1] كرد على الأصوات التي تعالت بقوة معلنة انتهاء صلاحيته (أي التحليل النفسي). هذا ويضاف إلى إعمال جيجيك للتحليل النفسي في فلسفته، من أجل توضيح تصوراته وتأكيدها لاسيما موضوع الأيديولوجيا، والذي يقاربه "وطبيعة فعله في الأفراد من زاوية سيكولوجية أساساً، مستخدماً مفاهيم جاك لاكان الرئيسية عن ‹‹الواقعي›› و‹‹الرمزي›› و‹‹الخيالي››".[2] هذه الخلفية التحليل نفسانية تلقي بظلالها على تصوره الفلسفي للسينما، فكل من فرويد ولاكان يحضران بصورة مكثفة في كل مرة يتناول فيها السينما بكل مناسبة، كما أن مفاهيمهما تضفي على قراءاته المتافيلمية زخما ملحوظاً.

---

[1]. سلافوي جيجيك، كيف نقرأ لاكان، مرجع سابق، ص09.

[2]. نصير فليح، جيجك: معضلة الايديولوجيا، جريدة المدى اليومية، مرجع سابق، ص08.

لكن إذا كان سلافوي جيجيك ينتصر لفرويد وجاك لاكان، فإن دولوز يخالف هذا المنطلق، ويحاول أن يتحرر منهما، بل من التحليل النفسي برمته! الغريب أن فيليكس غاتاري الذي تعاون معه في عدة أعمال مهمة – ذكرناها سابقاً – هو في الواقع محلل نفسي أثر فيه كما ذكرنا، بَيد أنه وباعتراف منه قال أنه قد كان له الفضل في إخراجه من التحليل النفسي! وتجلى ذلك بقوة في كتابيهما المشترك ‹‹الرأسمالية والفصام››، وبالضبط جزئه الأول ‹‹أوديب مضاداً››. هذا الكتاب الذي يعد قراءة مفارقة وتحليلاً جديداً أُفرد ليحدث قطيعة مع التحليل النفسي، ذلك بانتقاده من خلال تصور اللاشعور. تصورٌ لا يستحضر الشمل؛ تصورٌ يلغي ويقصي المتكرر والمتعدد؛ كما ينفي دور اللاشعور كمنتِج ومولِّد للرغبة ويجعله ساحة وركح لتمثلاتها فقط. فباعتقاده "اللاشعور ليس مسرحاً بل مصنع، مكنة للإنتاج. اللاشعور لا يهذي حول بابا – ماما، إنه يهذي حول الأجناس والقبائل والقارات والتاريخ والجغرافيا؛ هناك دائما حقلٌ اجتماعي".[1] وبالتالي فهناك حسب دولوز خلل في تصوير اللاشعور وإعطائه معناه الحقيقي. ومن مثالبه أنه يستخدم الرمز والمخيال كمقولتين يتبناهما سلافوي في فلسفته، خاصة في تحليله للأعمال السينمائية. في حين يرفضهما دولوز في تفسير الآثار والأشياء، ويعدهما زائفتين. "كان التحليل النفسي مؤسسة ضد الحياة، مشيد الموت، قانوناً وخصياً، عطشاً للتعالي، كهنوتاً، بسيكولوجيا (بالمعنى الذي لا توجد وفقه إلا بسيكولوجيا الكاهن)".[2] بهذا المعنى، وتقويضاً لهذا التصور الذي يصبغ فهمنا ووعينا للذات والأشياء، "ينبغي أن يكون تحليل اللاشعور جغرافيا عوض أن يكون تاريخياً".[3] في نظر دولوز. أي من خلال الواقع الاجتماعي والحدث، وأرضنة الحياة النفسية وليس الذات وحدها، أي الكبت الزمني المكدس. أي بوصف العقل قوة كبح وكبت اجتماعي.

[1]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، مرجع سابق، ص52.

[2]. المرجع نفسه، ص53.

[3]. جيل دولوز، كلير بارني، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، مرجع سابق، ص130.

عودةً إلى السينما، نلاحظ أن دولوز على خلاف جيجيك يركز على الأبعاد الإيجابية لتأثير الصورة المتحركة على عصرنا في تناوله لها بالدراسة والبحث. أما سلافوي فيلاحظ تأكيده على الجانب السوداوي وبالضبط شق الأيديولوجيا في بعدها السالب وجانبها السيء. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد أن السلوفيني تتوزع دراساته (إسقاطاته) للسينما بين عديد مؤلفاته، من كتب ومقالات ومقابلات، عكس دولوز الذي تتركز مقاربته للصورة المرئية/المسموعة في مؤلفيه الرئيسيين عنها، والمتمثلين في كتابي (الصورة – الحركة) و(الصورة – الزمن). على العموم يمكن تلخيص ما يختلف فيه فيلسوفا الدراسة من ناحية المنطلق بعبارة: ‹‹جيل دولوز وسلافوي جيجيك: بين لغة السينما وبلاغتها››. عبارة يتيح تأملها ما يلي: سلافوي يجسد "بلاغة اللغة"، حيث يقارب "مضمون السينما"، أي النص السينمائي، مبرزاً السلبيات والإيجابيات. بمعنى اهتمامه أكثر بأهداف الصناعة السينمائية، وتفكيك أكواد الرسائل المشفرة والمتضمَّنة في الفيلم، والذهاب إلى ما وراء الصورة والحوارات. متوسلاً في ذلك المنوال اللاكاني في قراءة الأعمال السينمائية بعدِّها نصوصاً، ليوضح موقفه الفلسفي عبر قراءة تحليلونفسية للعمل، بُغية شرح وتحليل حرجنا الاجتماعي ومأزقنا الليبيدي المتفسخ بقوة هذه الأيام. في حين يتخطى دولوز ذلك إلى مقاربة أدوات السينما. وعدَّها لغةً يجب تفكيك علاماتها وبنيتها لاستكناه الرؤى التي تؤسس لها، وصولاً لتوليد المفاهيم الفلسفية. فأغلب الظن أنه يسلك في ذلك منحاً تحليليا عميقا للغة السينما البصرية الحركية، مضافًا لها عنصر الزمن. وبالتالي فنحن أمام مقابلة بين المضمون والشكل.

المبحث الثاني: من حيث المنهج.

إذا ما نظرنا إلى فلسفتي الرجلين فإنه يلزم التعريج على المنهج كونه إلى جانب الموضوع من يسميان كل دراسة بالمعرفة. وعندما نتفحص منهج كل من دولوز وجيجيك في هذا الصدد – السينما – نجد ما يلي:

1. يتفقان:

العمق الفلسفي وإبداعية التصور أكثر ما يجمع الرجلين منهجاً، هذا بالإضافة إلى إقحام مجالات معرفية أخرى في فكرهما الفلسفي تبدو غير ذات صلة، كالفيزياء، الإيكولوجيا، الرياضيات، السياسة، علم الوراثة وغيرها كتخوم ومشارف تطل على جوهر المعنى وحقيقته؛ وكأنَّ أكثر ما يشترك فيه الاثنان بخصوص المنهج هو ذلك النط هنا وهناك؛ ذلك التنوع والزخم في القراءات من خلال الاشتغال المتعدد والمنفتح على عديد الوجهات والمجالات، إذ لا يكل كلاهما عن الترحل والانتقال بين صنوف متلونة من مناحي الفكر وسُبله (فلسفة، سياسة، أدب، سينما وموسيقى ...) وبالتالي يصعب تصنيفهما أو خندقتما في نزعة محددة بعناية فائقة.

بالنسبة للأعمال والإسهامات في الحقل الفلسفي، والمعرفي عموماً، يبدو كلا الفيلسوفان غزيرا الإنتاج، فهما موسوعيان يكتبان في مجالات شتى ومتنوعة: من التنظير والنقد والأدب، إلى التحليل النفسي والسياسة، وصولاً إلى الموسيقى والرسم، والسينما لب أطروحتنا. وقد تُرجم هذا التنوع والتوسع إلى عشرات الكتب والكثير من المقالات الثرية والمتنوعة لكلا الفيلسوفين.

من النقاط التي يلتقي فيها دولوز بجيجيك منهجاً، ما يتعلق بمحاولاتهما المكرورة في تحليل عديد الأفكار وتوضيحها من خلال الإسقاطات السينمائية التي في مقدرتها توضيح المعنى

أو تفكيك التصورات التي يصبوان إلى إيصالها، ويمكن استشفاف ذلك بواسطة جيجيك، من خلال مصطلحين استخدمهما في أحد كتبه، وهما: (media res) و(de facto) مفعلاً بهما ذلك الإسقاط السينمائي الفلسفي. حيث أُخذ كلاهما عن اللاتينية، فالأول "يعني في خضم الأشياء، وهي تقنية سردية أدبية للبدء برواية القصة من منتصفها".[1] أما الثاني "فهو تعبير لاتيني يعني بحكم الأمر الواقع، أو ما يتعلق بالواقعة".[2] في إحالة صارخة للجذمورية ومحايثة الحدث وتناول الراهنية، كمفاهيم رئيسة اشتغل عليها الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز. ويمكن ملاحظة تفعيل مفهوم الجذمور في العديد من الأفلام أو الأعمال السينمائية، حيث يبتدئ العمل بسرد جذموري للوقائع، بإقلاع الخط الزمني من الوسط.

2. يختلفان:

يبدو من الغريب وصف منهج لدولوز، إذ أن التجوال بين صنوف كتاباته المتباينة في الأسلوب واللغة، وكذا إعمال المفاهيم المتنوعة، يمنح قراءة خصبة للغاية، في كل مرة بإمكانها تحيين فهمنا للعالم والوجود. إلاَّ أن رائعته "الاختلاف والتكرار"، والتي تدشن فلسفته الجديدة (فلسفة الاختلاف)، قد توجز التشذر المشتت هنا وهناك في مقارباته الأخرى الموزعة بمؤلفاته، لترسم بعضا مما قد نتهور لنقرر أنه منهجه الفلسفي، مع التحفظ طبعاً! هذا المؤلَّف "عبارة عن كتاب في المنهج الجديد. وهو لا يقدم تصورا جديدا للعالم ولا خلاصةً لمجمل المعارف القائمة والمتداولة حالياً. إنه المنهج الجديد لما بعد الحداثة، ابستومولوجيا جديدة تستجيب لأوضاع المعارف الراهنة، يهدف إلى خلق جسور وصل بين حقول معرفية

[1]. سلافوي جيجك، بداية كمأساة وأخرى كمهزلة، مرجع سابق، ص66.

[2]. المرجع نفسه، ص67.

منعزلة".[1] وكأننا أمام مطاردة حلقية تنتهي حيث تبتدئ! نفتش نحن عن منهج لدولوز، وهو بدوره يحاول إرساء منهج لنا!

في حين أن جيجيك، وإن كان هو الآخر غير خطي، ويتعسر تحديد منهجه بوضوح، لكن – ومع ذلك – كما أوضح الباحث والأكاديمي **جميل خضر** في حوار معه حول اشتغاله على هذا الفيلسوف، نُشر في 22 فيفري 2016م، أنه يمكن وصف منهج الرجل على أنه: "منهج فريد يجمع النقد الإيديولوجي الماركسي للرأسمالية العالمية بالتحليل النفسي المتعلق بالرغبة والفانتازيا، عن طريق المقاربة المادية الديالكتيكية الهيغيلية. استطاع جيجيك الذي استخدم هذا الإطار النظري الفريد، أن يقوم بمداخلات لها تأثير كبير في العديد من العلوم الإنسانية والطبيعية، وبالتالي كتَب بكثافة (وبعدة لغات) عن سلسلة مذهلة من الموضوعات التي تضمنت الرأسمالية العالمية، التحليل النفسي، الأوبرا، الشمولية، العلوم المعرفية، العنصرية، حقوق الإنسان، الدين، والسياسة".

يمكن إضافة أن دولوز على العكس من سلافوي الذي وإن اشتركا في التعقيد، فإن قراءة الفرنسي تعدُّ أكثر استعصاءً، فقراءته متفلتة جداً! بخلاف الفيلسوف السلوفيني الذي لا تتسم كتاباته وأفكاره بذلك القدر من التشفير والتمنع عن الشرح والتفكيك. لذلك ليس علينا أن ندَّعي الإحاطة بفهم معمق لفكر الفرنسي دون الاستعانة بقراءات آخرين، والتي قد لا تبلغ هي الأخرى مكمن قصده الغائر لكن تلامس بعض جنباته لا غير، ذلك أن أسلوبه يتسم بالزئبقية والتملص! مفاهيمه، مفرداته واصطلاحاته تختلف بل وتتجدد من مؤلَّف لآخر، ذلك ما يصعِّب قراءته بشكل جلي بعض الشيء. وبالتالي فإن فلسفته تأخذ من الغبش واللاوضوح مساراً لها، وفكره ينتهج التعدد والتنوع فضاءً له.

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص71.

ولأنها – فلسفته –كما أسلفنا فلسفةٌ تروم الترحال دوماً، فينجر عن ذاك أنْ يستعصي التقبض على خطوطها. وبالتالي تصعب خندقة دولوز أو نضده في نزعة معينة، أو حتى إعطائه منهجا مسمى، فهو نفسه يرفض ذلك كون فلسفته لا تكلّ ولا تعيا في سبيل البحث عن أساليب جديدة ومختلفة للتفكير، وعن طرائق متعددة مبتكرة للتعبير. "فهو يمارس فلسفةً ترفض كل تصنيف وكل نسق مغلق، وكل انتماء فلسفي أو اندراج ضمن التيارات الفلسفية السائدة. وهو يبني فلسفةً ذات توجه حيوي وذات توجه ديموقراطي".[1] إنها: "فلسفة تعدد واختلاف".

صراحةً أن الكثير من المسائل الفلسفية لدولوز الحق يقال "معقدة" نوعاً ما، تحتاج الاطلاع على فروع معرفية وفنية أخرى، كون فلسفته في العموم يغلب عليها طابع التطعيم والتلقيم مع معارف وفنون مختلفة، كالرسم، السينما والأدب، البيولوجيا وعلم الأعصاب، وغيرها؛ وبالتالي فإن تتبع خطى دولوز وتقفي أثره مضنٍ جداً، ومرهق حد عسر رصد ترحلاته المكرورة والصائرة دوما، كونه فيلسوفا ضاربا في أقاصي الفكر، رحالةً كل حين وآن، فتصعب بذلك وتكاد تستحيل مسايرته ومجاراته.

كذلك، وعلى الرغم من أن كلا الفيلسوفين ما بعد حداثيين ينتميان إلى ذات المنهج في الكتابة، إلا أن الاختلاف في الأسلوب يبدو واضحاً؛ فدولوز كما أوردنا، يمتاز أسلوبه في الكتابة بنوع من التعقيد والمخاتلة في التأويل وتعدد القراءات. في حين أن سلافوي جيجيك يتسم أسلوبه بالسلاسة والوضوح، بل هو ممتع وجاذب للقرَّاء. أما عن كُتبه، فهي ما بعد حداثية المنهج مثله مثل جيل دولوز. إلا أنه "لا يعتبر ما بعد حداثي على الإطلاق. في الحقيقة، هو شديد القسوة في نقد ذلك التيار الفكري".[2] الذي يعتبره شخصياً شكلا جديداً من روح الأيديولوجيا الرأسمالية الثقافية. أما بالرجوع إلى دولوز، فيظهر بأنه يتَّبِع التيار السائد

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، المرجع السابق، ص70.

[2]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص114.

حينها، والذي عمل على تقويض سلطة وهيمنة الفلسفة الغربية من رينيه ديكارت حتى فريدريك هيجل. تيار أبرز من مثَّله من مفكري جيله: أدورنو، فوكو، وجاك دريدا وغيرهم. في حين أن سلافوي جيجك يقف على الطرف الآخر النقيض، فهو يجعل من الفلاسفة الحداثيين الذين حاول التيار الدولوزي هدم أفكارهم، فلاسفةً حيويين في الإمكان الاشتغال بأفكارهم في الفكر المعاصر دونما جعلها مطية للركن وإنهاء الصلاحية، أو حشرها في زوايا تاريخية ضيقة. ويرسل في كل مناسبة نقداً لاذعاً للنزعات المعاصرة التي يراها عقيمة، والتي أثبتت بشكلٍ فج للغاية مدى عجزها عن احتواء أزمات الإنسان المعاصر وعدم قدرتها على تقديم قراءات صحيحة للوضع. لاسيما النزعات الما بعد حداثوية المناهضة للأصولية.

يشار أيضاً إلى أن جيجيك كغيره من مفكري اليوم، فيلسوف يستغل الإعلام ومنصات التواصل الاجتماعي كوسيلة للدعاية لأفكاره والتسويق لفلسفته. ومن هذا الباب في الإمكان إدراجه ضمن ما أسماهم دولوز آنذاك "الفلاسفة الجدد" والذين ينتقد نهجهم هذا بشدة، فهم يعتمدون حسبه الظهور في التلفزيون والمناقشات عوض "الدرس الفلسفي" الذي يقدَّم حول ما نبحث عنه، لا حول ما نعرفه حسب تعبيره، ويقول في ذلك بأحد حواراته: "لن يكون من السار أن يُكفل الفلاسفة دعائياً، وأن يلبسوا أقنعة كثيرة على أزيائهم. لكن ربما يكون الأمر قد حدث. نتحدث عن استقالة المثقفين، لكن كيف يمكنهم التعبير عن أفكارهم بوسائل عالمية تمثل اعتداءً على كل فكر!؟".[1] وبالتالي فكأن دولوز يجترح نقدا غير مباشر لجيجيك! نقدا عابراً للتاريخ، عابراً للجغرافيا والقارات! – جيجيك المناهض للرأسمالية والذي يستخدم وسائلها لنقدها! – بالرغم أنه لم يُكتب له أن يحيا ليعيش أيام جيجيك الصاخبة هذه.

نقطة أخرى مهمة توضح فارقاً في المنهج بين الفيلسوفين. لقد تطرقنا سابقاً إلى مسألة أن جيجيك يبدو متأثراً بالتحليل النفسي والذي يشكل جزءاً كبيراً من فلسفته، في حين ينتقد دولوز نظرية اللاشعور بشدة ويرفضها. باعتباره فيلسوفا حيوياً ونيتشاوياً حتى النخاع فإنه كان من

[1]. مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، مرجع سابق، ص63.

مناهضي التحليل النفسي، باعتبار أن الفلسفة النيتشاوية التي تبناها كانت "مناهضة لقيم التحليل النفسي، ولسيكولوجيا الأعماق عموماً".[1] فدولوز يبشر بفلسفة السطح، والمحايثة للواقع والرافضة لكل انسياق جهة التعالي، أو عمقٍ يسوقها ناح التمثل. دونما الارتكان إلى مركزية تأسيسية، بل سلك مسارات المحايثة المتحررة، فلا صوارف جذرية تدفعها ولا أهداف نهائية تصبو إليها. وكأنه من الواجب "على المرء أن يحافظ على سلامة الوجه السطحي للوعي بكليته – لأن الوعي سطح – وحمايته من تدخل أيٍ من ضرورات الوجوب الكبرى".[2] كما أوصى نيتشه يوماً.

رجوعاً إلى قضية الأسلوب، يستخدم سلافوي في مطارحاته أسلوباً شبه سقراطي لكنه أعنف بقليل وأكثر تهكمية. يستخدم سلافوي النوادر والنكات التي تصل حد الربط بالجنس أو البذاءة؛ كما لا تتسم حواراته بالجدية الكلاسيكية في التفكير، بل هي ساخرة كوميدية في أغلب الأحيان. إنه على النقيض تماماً من دولوز الذي يبدو أكثر رصانة وهدوءاً وكأنه يجلس على نفسه بثقل. إذْ تتطبَّع شخصية جيجيك بشمائل التحليل النفسي، الذي هو "في حد ذاته شكل من الإسفاف؛ انحدار مما هو سام إلى ما هو ساخر، والذي يستجلي أحط الدوافع الكامنة داخل مشاعرنا المتسامية الأكثر علواً".[3] انطباعٌ مخاتل يُبدي هزليةَ فيلسوفٍ كوميديان لتمويه شخصية أخرى متفجرة، ديناميتية تشعرك بأنك أمام لغم مزروع يُجهل مكانه، أو قنبلة موقوتة ستنفجر بأي لحظة! أما دولوز الشاعري "الذي بالنسبة له كل شيء عادي وإعجازي في الوقت ذاته، لديه رؤية لشِعر الحياة اليومية أقرب للسريالية منها إلى لاكان أو باديو".[4] ومنهما إلى سلافوي هو الآخر.

---

[1]. عادل حدجامي، فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف، مرجع سابق، ص53.

[2]. فريدريك نيتشه، هذا هو الإنسان، مرجع سابق، ص58.

[3]. تيري إيغلتون، مشكلات مع الغرباء: دراسة في فلسفة الأخلاق، مرجع سابق، ص317.

[4]. المرجع نفسه، ص313.

استناداً لما سبق إيداعه في اختلافية المنطلق والموضوع بين الفيلسوفين، يمكن أن نصل إلى التالي: بالنسبة لقراءة سلافوي للفيلم أو الأعمال السينمائية عموماً، هو يُفعِّل تلك القراءة النقدية التي عودنا عليها، متوسلاً منهجاً تفكيكياً وآخر سيميائياً يطغى على طريقته في تحليله الفلسفي للسينماتوغراف لاستجلاء أسرار العمل وطلاسمه بطريقة مثيرة للإعجاب. في حين يبدو أن دولوز صاحب نظرية في السينما، تنطلق من التحليل الأمبريقي للحركة والزمن في الكاميرا، وصولاً إلى منح العمل في فورمته الجاهزة بعداً فلسفياً في إنتاجيته لمفاهيم فلسفية، دونما إلقاء ذي بال أو تركيزٍ بالغ على الرسائل والمحتوى المشفر الذي تسعى لإيصاله السينما بقصة العمل؛ متخذاً من المنهج الوصفي التحليلي مطية لعرض قضايا، وتطعيم مفاهيم وتوليد أخرى، تخدم هذا المجال المتاخم للفلسفة (أقصد السينما).

المبحث الثالث: من حيث الدلالات والأبعاد.

بهذا المبحث سنحاول تقديم عرى الالتقاء والتمايز بين أبعاد تصورهما – حول السينما والتفكير فيها وبها. وفيما يلي أهم وجوه الاتفاق والاختلاف:

1. يتفقان:

يظهر أن فلسفتا الرجلين تلتقيان في المرامي والمقاصد النهائية. وبالتالي يمكن أن نقول عن فلسفتيهما أنهما قلقتين بهموم العصر؛ تحتويان الراهن؛ وتسعيان للتوحد مع الحدث والكائن والممكن. ومنه يمكن القول أن سلافوي يشترك ودولوز في التأسيس لفلسفة "الحدث"، التي ترد الاعتبار للواقع؛ فلسفة حيوية تناجي الحياة وتحاول التسرب إلى زواياها الضيقة وتصوراتها المتبرمة والشاردة على حدٍ سواء. إذ يلتمس كل متناول للفيلسوفين – على اختلافهما – مدى الزخم والحضور الكثيف للحياة. "فالتجربة التي نحظى بحياتنا من خلالها، القصة التي نخبرها لأنفسنا عن أنفسنا رغبةً في تقييم ما نفعله، هي لذلك كذبة والحقيقة تكمن في الخارج فيما نفعله".[1] يقول جيجك؛ كما يثني هو ذاته على دولوز، أين يعتبر في كتابه "**دفاعاً عن قضايا خاسرة**" أن مفهوم دولوز للحدث هو تدفقٌ للصيرورة، واعتباره ظهوراً سطحياً لا يمكن اختزاله في أسبابه العضوية. ويظهر جليا في هذا الكتاب أن جيجيك يفعِّل الحدث المفهومي عند دولوز لقراءة "حدث الثورات"، ويقوم بمقاربة إجرائية فعالة للثورة الإيرانية كنموذج ليبرز البراعة الدولوزية في وعي الحدث من خلال برانيته، دونما الإنطمار في أعماقه أو التوهان في علبائه. وبالتالي، فالخارج هو سطح الوعي ومسطاح الحياة أين يقبع الحدث بكل تمفصلاته وتجلياته.

[1]. سلافوي جيجك، بداية كمأساة وأخرى كمهزلة، مرجع سابق، ص64.

قد يختلف مسارهما الفلسفي إزاء السينما كونَ سلافوي يقارب مضمونها فلسفيا، في حين يُعنى دولوز بالمقاربة الفلسفية لبنيتها وأدواتها. لكن ما يشتركان فيه بقوة هو سعي كليهما من خلال "الصورة المتحركة" إلى إرساء "الغائية الجمالية" في نظير "الغائية المنطقية". فالاهتمام بالسينما كمضمون (سلافوي) هو نبشٌ في صور فكر الإبداع، ويطابق ذلك بحث دولوز في أدوات السينما التي تؤمِّن فرص وإمكانات الإبداع. إبداع المفاهيم!

كما يتفقان أنْ للصورة أهمية بالغة، نظراً للتأثيرات المهمة والتغييرات الغائرة التي تحدثها في تشكيل الوعي وتأسيسه. سيما الصورة المتحركة، وهذا ما يمكن استشفافه من تتبع فلسفتهما حول الفن عامة والسينما بشكل خاص. جيجيك ودولوز يتوسلان السينما لتوضيح الأبعاد الفلسفية التي تتمفصل في الواقع وتحايث العالم الذي نعيشه؛ ففي واحدة من الاستخدامات السلافَوِية للسينما – التي لا يمكن حصرها بالمناسبة – يُطنب الرجل في الإشادة بفلسفة البحث عن الحقيقة في الحدث داخل هذا العالم لا خارجه، في تشابه مع ما يكرز له دولوز حول تقويض ميتافيزيقا التعالي، عن فكرة يدعو لها هو الآخر، ويسميها جيجيك ‹‹مقاومة المعنى››، أي التمنع عن الاحتماء في كل مرة خلف المثال المتعالي لتبرير الأحكام أو تعزية الذات بالغائية المنوِمة والمخذِرة، للارتكان إلى دائرة التسليم والاستسلام بدعوى ضمانة المعنى؛ بل ضرورة انتفاء غائية متعالية تمثل إمكانية لتسويغ الحدث أو إلغائه. إنها حالة صحية تمكننا كبشر من مواجهة ما يقابلنا بعقلانية وواقعية، دوناً عن الاتسام بما يطلق عليه جيجك "العقل الشعبوي".

في هذا المنحى، ثمة ما يغري بأن يضاف إلى هذا الطرح، وبقدرٍ من الحذر كذلك. إنه حادثة انتحار دولوز – بعيداً عن اتخاذ موقف من ذلك – بعدِّه مثالاً مناسباً لتوضيح هذه الفكرة، فالمرض الذي أنهكه علَّه لا يحمل أي معنى أعمق جدير بالمواساة بالمعنى الجيجيكي! فاختار أن يكون لموته معنى ملتصق بالفعل وبالحدث، هذا في حالة لو أسقطنا تلك النهاية الدولوزية على فكرة مقاومة المعنى، والتي يُفصِّلها سلافوي أكثر بتحليله لمشهد

موت إحدى شخصيات الفيلم الكلاسيكي **(Psycho)** للمخرج الشهير ألفريد هيتشكوك. وحتى بإعمال مشاهد أخرى من أفلامه، في سبيل توضيح رسائل فلسفية مبطنة أو صارخة على السواء، في إشارة واضحة لتردد الصدى الهيتشكوكي في عملية أيقنة الكوارث كما يُعبر جيجيك؛ ومنه "ثمة رفض لأي ((معنى أعمق)) من شأنه أن يشكل غطاءً لواقع الكوارث التاريخية وقسوته".[1] بتبريره أو بتخفيف وطأته التي تستدعي التدخل العاجل لا التسويف أو الإذعان بدعوى وزعم المعنى المتعالي! "فلا تكون الأشياء إلا ذاتها، ولا وجود لأي حوامل لمعانٍ ملغزة مخبوءة".[2] ويذهب جيجيك أبعد من ذلك في تأكيده لفعل مقاومة المعنى مسمياً إياه ‹‹الإغراء التأويلي››، والمتمحور حول التفتيش عن معنى ما أو رسالة أعمق تتخلل الأحداث، ما قد يوقعنا في انحرافات خطيرة تؤدي إلى الإخفاق في التقاط وتلقف الحقيقة الحاسمة، حقيقة الحدث أو أقله تصورنا الموضوعي له. هذا النوع من إغواء التأويل أو الإغراق فيه، يعبر عن العجز والخيبة في حل المشكلات من خلال التعبير الخاطئ عنها، فسلافوي جيجك يتفق ودولوز في مسألة أن طرح المشكلة هو جزء من المشكلة ذاتها، بل لا يقل عنها ضرورة وأهمية كما أسلفنا.

يدرَج كلاً من فكرَي دولوز وجيجيك، ضمن الفلسفة المعاصرة، أو بما يكنىَّ بفلسفة ما بعد الحداثة، وإن كان جيجيك ممتعضا منها ومجابهاً لها في بعض الأحيان. وتوصف تصوراتهما بالثورية، ذلك أنها فكر مناهضَة للتوجه الميديوسي الذي تتبناه السلطة (التعتيم والضبابية)؛ وكتابتهما مقاومة للدوغما، والنزعة الصنمية (الفيتشية) والاجترار الفارغ. فها هما يقيمان فلسفتيهما على تعرية الفلسفات السابقة من خلال قدحها وتبيان عوارها وأعطابها، وفي المقابل يقدمان مسالك التفلُّت منها وإيضاح سبل التخلص من قيود الكثير من التصورات السابقة التي تصيبنا بالجمود والانغلاق الثقافي والفكري. وعليه، فإنَّ أكثر ما

[1]. سلافوي جيجيك، العنف: تأملات في وجوهه الستة، مرجع سابق، ص179.

[2]. المرجع نفسه، ص181.

يجمع فلسفة جيجك بدولوز هو تعاليها على المتعالي، انتصارها للأرض، "فلا يمكننا التعويل على أي ضمانة من السماء تجعل الحل ممكن التصور بوضوح".[1] فلسفةٌ تكرُز للتجدد والتحرر تلك التي يناجيانها. فلسفةٌ لا همَّ لها سوى التنقيب عن المكنونات الخلاقة واستخراج المضامين الإبداعية. فلسفة تخوِّل لأي شيء المضي في كل شيء، لتجوب الصحراء والأحراش والبحار والمحيطات والمجال الجوي أيضا، دونما حدود أو معيقات ترسمها القبليات أو يخطها الترنسندنتال. وعلى هذا، فهما يتفقان في الدور المنوط للفلسفة التي يبتغي لها دولوز مهمة الاشتغال على المفاهيم، ومهمة إبداعها وتشكيلها من بين عديد الوظائف الممكنة، في إحالة صارخة على الإمكانات المتاحة للفلسفة من أجل أداء ذلك، أي فن تشكيل المصطلحات. وبالتالي يمكن اعتبار فلسفة دولوز انخراطاً في انطولوجيا حيوية طافحة بالحياة، ورغبة عارمة في التسرب إليها. وهذا ما ينطبق على سلافوي جيجيك هو الآخر، والذي يبدو أن فلسفته مترعة بالحياة والفاعلية.

من المفارقات المثيرة للدهشة والعجب حقاً، هي أن الفلسفة التي يكرز لها دولوز والتي هي فلسفة عِندٍ ومشاكسة، تجد تمثُّلها وتجلياتها في شخص سلافوي! فهو المجنون المتمرد، المنزلق من سطح إلى سطح فكرة مغايرة ووعي آخر. والذي يتبدى كفلسفة متمردة، كفكر نطٍ ومهاوشة لكل جمود أو انبطاح للكبْر والقاع؛ لكل مساومة أو تسوية مع السلطة والقرار السياسي. معنىً يحملنا على القول أن روحاً سندبادية – تناهض القار والتوطين – تغشى كلا الفلسفتين. تحيلهما فلسفتين مغامرتين تدقان أبواب المجهول، وتفضاَّن حُجُب المستور وتضربان في الأفق المفتوح نحو الأبد، صوب اللانهاية. فرحالة دولوز الذي يحمل مطرقة نيتشه بدلاً من عصاه لينش بها التمثل والمشابهة، هو نفسه متمرد جيجيك الذي يقض أزرار

[1]. سلافوي جيجيك، فلسفة الفوضى: هل ينقذ الدمار البشرية؟، تر: عماد شيحة، ط1، دار الساقي، لندن – المملكة المتحدة، 2023م، ص10.

قميصه ليُشرِّع صدره للشمس، شمس ديوجين التي لن يحجبها لا الإسكندر العظيم لليونان، ولا المد العظيم للجهالة والتفاهة المعاصرة.

مفهومٌ آخر يمكن استشفافه من قراءة فكر الرجلين، والذي قد يعد من أهم الدلالات التي توحدهما بجانب ما سبق التطرق إليه. وهو أنَّ سلافوي يشترك مع دولوز في مسألة "الاختلاف"، والتي تعد علامة فارقة في الفلسفة المعاصرة وأمر في غاية الأهمية نظراً للأبعاد المترامية المدى لهذه الفلسفة في كافة المجالات الحياتية بأوروبا والعالم. ويمكن لمس ذلك في مواضع عديدة أهمها التصريح المباشر لجيجيك حول مفارقة "الاتفاق" في الانشغال السياسي للفلاسفة، والذي أوصلنا من خلاله إلى أن كل توافق هو تسوية للتطابق والمماثلة، ودعوة إلى ميلاد دوغما خلاسية تتسرب إلى الفكر لتَمْكُنُهُ في الأخير. قائلاً في ذلك: "يؤدي الاتفاق السياسي بين الفلاسفة إلى خيانة شيء يخص فلسفتهم".[1] إنه التسليم للمشابهة، وغدر الاختلاف والمغايرة. بهذا المعنى، يشدد دولوز في سياق طرح التكرار الذي يخدم مفهوم الاختلاف دون الإذعان للمشابهة، على مباحث تاريخ الفلسفة بشرط أن "تصبو نحو تحقيق مرمى مزدوج، هو تكرار النص القديم، وكذا النص الحالي، واحد منهما داخل الآخر [...] حينئذ يغدو أكثر أشكال التكرار صدقا ودقةً مرتبطاً بأشد اختلاف". وهذا ما تفعله السينما، خاصة السينما المصنفة ضمن جنرة البيوغرافيا والتاريخ، إذ تعد نموذج يمكن الذهاب بعيدا من خلاله حد القول: أنه النموذج الأكثر تطابقا لإرادة إعادة قراءة التاريخ، سيما تاريخ الفلسفة، بالنظرة والرؤية الدولوزية. فإعادة إنتاج فيلم بيوغرافي أو تاريخي ليس مجرد اجترار وتطابق بل تأكيد على المختلف. كذلك ينحو جيجيك بصورة مؤوَّلة على ما نظن، نحو الدعوة إلى مثل هذا التوجه – بالنسبة للأفلام التاريخية أو أفلام السير التي

[1]. آلان باديو، سلافوي جيجك، الفلسفة في الحاضر، مرجع سابق، ص55.

تحكي أحداثا معينة – قائلاً: "إنَّ إعادة كتابة الماضي هو عمل من أعمال الكرم، يُمكّن المرء من تغيير مستقبله".[1]

من ناحٍ آخر يمكن الذهاب بعيداً في هذه النقطة (الاختلاف)، بردها إلى الخلفية المعيشية لكلا الفيلسوفين. يُعتقد أن التركيبة الفسيفسائية البشرية للمواطنين الفرنسيين، من أبناء المستعمرات السابقة خاصة الإفريقية، والمهاجرين، وبعض النازحين من أوروبا الشرقية، وحتى اليهود الفارين من الهولوكوست المزعوم، هو أحد أهم أسباب انبراء دولوز لإرساء فلسفة الاختلاف، كمحاولة للم شتات هذا التبعثر العرقي والديني الذي في الإمكان الاشتغال عليه لخلق وإبداع أنطولولجيا تعايش ملائمة. ينطبق ذات الأمر بالنسبة لسلافوي، الذي كما سبق أن تطرقنا نشأ في بيئة ثرية نسبيا من الناحية العرقية (صرب، بوسن وكروات)، والدينية (كاثوليك، بروتستانت وأرثوذكس، وأقلية إسلامية)، بالإضافة إلى الملاحدة واللاأدريين وغيرهم. تنوعٌ ديني وعرقي بلغ ذروته إبأَّن الحكم اليوغسلافي المتعدد القوميات. هذا كله، قد يفسر اللبنة الأولى للاختلافية التي يبدو السلوفيني أنه يتبناها. ولربما تعد السياقات الحياتية من أهم العلل التي تدفع بالمرء إلى التفكير بشكل واعٍ أو لا واعي إلى استحضار آمال الاختلاف وأحلامه. وهذا بالضبط حال كلاًّ من جيجيك ودولوز.

بالعودة إلى السينما، فإن صورتها كبناء، يشترك في تصورها الرجلان باعتبارها تركيباً بين الحركة والزمن؛ حيث فيما يتعلق بأهمية الزمن وضرورته، يستعير سلافوي بعضاً من كتاب "بروست والإشارات" لجيل دولوز لتوضيح دلالة الزمن السينمائي في قراءة الحدث، وفهمه على أنه جزء من مستقبل يوتوبي متحرر قابع على الدوام في الحاضر أو الماضي، كإشارات قادمة من هناك، يمكن استحضارها من منظورٍ مستقبلي، يمكن وعيه وفقاً لدولوز باعتراف جيجيك، على ضوء أن "الناس والأشياء يشغلون حيزاً في الزمن لا يقارن بما

[1]. Slavoj Zizek, living in the end times, op.cit, p57.

يشغلونه في المكان".[1] يتموضع العالم بعناصره هنا، في مكانه هذا الذي يشغله، كنشوءٍ ثابت، نشأة دون ديناميكية؛ لكن، هذا ليس أبداً زمنه الحقيقي! إنها سطوة الافتراضي على الفعلي وهيمنته عليه. فجيجيك يجد ضالته عند دولوز حين يحاول استيعاب فكرة الافتراضي في الزمن، إذ "يجد المجال الافتراضي تعبيره الأكثر جذرية في فكرة دولوز عن الماضي النقي: الماضي الافتراضي الذي يحتوي بالفعل على أشياء لا تزال حاضرة. يمكن للحاضر أن يصبح ماضياً لأنه بطريقة ما هو موجودٌ بالفعل، ويمكن أن يدرك نفسه كجزءٍ من الماضي – ما نفعله الآن ‹‹سيصبح تاريخاً››".[2]

هذا التعارض بين الافتراضي والفعلي، أي مساحة الواقعي مصحوبة بظلها الافتراضي، هو ما يوفر – حسب تصور جيجيك – الإحداثيات الأولية لأنطولوجيا جيل دولوز؛ "هذا هو دولوز ‹‹التجريبية المتعالية›› [...] لهذا السبب يحتفي دولوز بفن السينما: فهو "يحرر" النظرة، الصور والحركات، وأخيراً الزمن نفسه، من نسبه إلى موضوع معين. فعندما نشاهد فيلماً، فإننا نرى تدفقاً للصور من منظور الكاميرا "الميكانيكية"، منظورٌ لا ينتمي إلى أي موضوع؛ ومن خلال فن المونتاج، يتم أيضا تجريد/تحرير الحركة من إرجاعها هي الأخرى وإسنادها إلى موضوع أو كائن معين".[3]

2. يختلفان:

لو نمعن النظر في فكري الفيلسوفين من ناحية الأبعاد والدلالات، سنجد أن أكثر ما يفرقهما هو "السياسة". فلسفة جيجك تنطبع بالتوجه السياسي المغرق والمفرط جدا، فهو دائما يعمل

[1]. سلافوي جيجيك، سنة الأحلام الخطيرة، مرجع سابق، ص138.

[2]. Slavoj Zizek, in defense of lost causes, op.cit, p312.

[3]. ibid, p366.

ضمن إطار نقد الأيديولوجيا التي تحضر في كل أعماله تقريباً، عكس دولوز الذي لا تغرق فلسفته في المنحى السياسي بقوة على الرغم من عدم خلوها من هذا الأمر وخوض الفرنسي فيها، بيد أنه لا يخصص لها ذاك الكم الهائل من طاقته الفكرية أو وقته الفلسفي أو حتى الشخصي. ويعلق جيجيك حول ذلك قائلاً: "من المهم أن نلاحظ أنه لا يوجد أي نص من نصوص دولوز، سياسي بشكل مباشر بأي حال من الأحوال! فقد كان دولوز ‹‹في ذاته›› مؤلفاً نخبوياً للغاية، غير مبالٍ بالسياسة".[1] في حين أن ما يجعل جيجيك مقبولا ومستساغاً عند القراء، هو أسلوبه المناهض للنخبوية.

لذلك يمكن القول أن السلوفيني منظرٌ سياسي، يخلط الماركسية بتحليلية لاكان، وينكهها بالهيغليانية نقيضاً لدولوز، والذي يرفض التحليل النفسي ويقوِّض التفكير الهيغيلي وإن كانا يتفقان حول ماركس، كونهما يساريان على السواء، إلا أن لجيجيك مرة أخرى رأياً مغايراً حول هذه النقطة، فهو ينظر لجيل دولوز على أنه أشبه ما يكون بابن ضال للشيوعية أدرك جسامة ما اقترف من خطايا في حقها، ليتوب عن فعلته في نهاية عمره. "الواقعة عن أن دولوز كان قبل وفاته في منتصف كتابة كتاب عن ماركس، لها دلالة واسعة النطاق. كان شائعاً في الماضي المسيحي أنْ يعود الناس الذين عاشوا حياة فاسقة إلى الملجأ الآمن للكنيسة في شيخوختهم، فهم بهذا قد يموتون وهم متصالحون مع الله. يحدث اليوم شيء ما مشابه مع الكثير من اليساريين المعادين للشيوعية الذين عادوا إلى الشيوعية في سنواتهم الأخيرة كما لو أنهم بعد حياة من الخيانة الفاسدة، يريدون أن يموتوا متصالحين مع الفكرة الشيوعية".[2] يقول جيجيك في كتابه (بداية كمأساة وأخرى كمهزلة). في تمثُّلٍ صريح لدولوز كتشخيص للصفح وتجسيد للتعويض!

[1]. Slavoj Zizek, in defense of lost causes, op.cit, p367.

[2]. سلافوي جيجك، سنة الأحلام الخطيرة، مرجع سابق، ص236.

فيما يخص التقعيد والبحث في السينما، فإنه يمكن عدّ فلسفة دولوز السينمائية محاولة أصيلة للتنظير الفلسفي في هذا المجال. حيث سعى الفرنسي بشغف ملموس إلى تبيان التخوم بين التخصصين فلسفة – سينما. عكس سلافوي الذي يستدل بالسينما أكثر لتبيان الأفكار الفلسفية وتعميق رؤاها، كما أنه لا يملك نظرية واضحة في هذا المقام. بل يكتفي بإعمال نقد سينمائي في الفلسفة والعكس صحيح! أي باختصار، معالجة السينما بين الفيلسوفين يمكن القول عنها التالي: نظرة دولوز تأصيلية تقعيدية تتمحور حول المفاهيم التي تنبثق من/عبر المعايير الجمالية والشكلية (الوضعيات البصرية والصوتية وغيرها)، في حين نظرة جيجيك تطبيقية إسقاطية ترتبط بالمضمون والمحتوى الثاوي داخل السينما.

يمكن توضيح مسألة التنظير والتقعيد للسينما أكثر، بالقول أن: جيل دولوز يقارب ويحلل السينما كبنية (الصورة، الحركة، الزمن) وليس كمضمون (القصة والحبكة، والحوارات)؛ إنه لا يتخذ المنتَج السينمائي كنص لقراءته، بل يقرأ ما ينتِج هذا العمل: الكاميرا، الصورة المتحركة، المونتاج، التوليفات. في حين أن جيجيك يبدو وكأنه يستخدم نوعاً من البرهان بالخلف أو الاستدلال بالتراجع. فهو ينطلق من المنتَج الفيلمي وليد آلة التصوير لينبش فيه، ويفكك مفرداته وعناصره واحداً واحداً ليستنبط المعاني والتصورات، ليعود في الأخير إلى الكاميرا المنتِجة للعمل السينمائي! أما دولوز، فيأخذ مساراً عكسياً للسلوفيني. إنه يتبنى منحىً تأصيلياً كما سبق وأشرنا؛ إنه يُقلع من آلة التصوير السينمائي ذاتها متجهاً نحو ما تنتجه من موضوعات مجسدة؛ يحللها (الكاميرا)، ويفتش في كل ترسٍ بها عن كل رؤيا مهمشة أو فكرة مقصية أو معنىً ثاوٍ لاستقصائها جميعاً. فالمخرج حينما يضع عينه على آلة التصوير السينمائي فإنه لا يطل على الموقع (Location) الذي سيبدع على سطحه المشهد، بل إنه يطل على دماغٍ وعقلٍ تتشابك فيه وتتزاحم أفكارٌ معقدة ومتشعبة، هي من تمنح الفيلم اللغة، إمكانية أن يتكلم بفصاحة، بوضوح، أو بترميز وتشفير؛ تعطيه القدرة على

التفكير، وتهبه منطقه الخاص ورؤيته المتفردة للوجود. وبهذا فهي تخرجه للحياة من العدم إلى الوجود.

تعميقاً لما أوضحناه، في وسعنا أن نضيف أن الحوارات الخالدة أو السيناريوهات المكتوبة ببراعة، والتي تمنح الأعمال السينمائية أوسكارات وسعف ذهبية، ليست هي من يمنح السينما عظمتها وسرمديتها الجمالية والفكرية، أبداً! ليس هذا ما يقاربه دولوز أو يقترب منه ولو قليلاً. ليس تقليلاً من قدْر سلافوي جيجيك، أو جعله يبدو في مظهر أقل من الفرنسي في التنظير للسينما فلسفياً. وعن كان هذا لا يخفي حقيقة مقاربات دولوز التي كانت بالمناسبة مشروعاً (مسألة السينما) وليس مجرد إسقاطات سينمائية (جيجيك). إننا نسمي إنجاز عملٍ سينمائي ‹‹إخراج›› وليس ‹‹تصوير››، ليست فوتوغرافيا، إنها إخراج فكرة من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل! صحيحٌ أن التصوير جزء من هذا التخريج، بل هو جوهره، لكن الفيلم لا يصور أوضاعاً وفقط بل يخرج أفكاراً بالتصوير ‹‹يفكر بالصورة المتحركة››. ولو كانت الحوارات أو القصة هي ما يعطي السينما عبقريتها لكنا بصدد الحديث عن الأدب، عن نصوص روائية! حينها علينا أن نكتفي بقراءتها ومطالعتها فقط. لكننا لحسن الحظ لسنا بصدد الحديث عن ذلك، بل عن وعي المَشاهد، عن سحر ومتعة عينية للصور المتحركة، عن تجربة متعالية بامتياز!

لكن، وقبل أن نقفل مجال المقارنة بين الفيلسوفين، وبالضبط فيما يتعلق بأبعاد ودلالات الدراسات الفلسفية للسينما، تجب الإشارة إلى نقطة مهمة قد تمنح الأفضلية لجيجك على دولوز! حيث أن المعالجة الفلسفية للفن السابع بمؤلفي دولوز أو فلسفته في العموم، هي معالجة كلاسيكية للسينما من بداياتها إلى حقبة دولوز الذي مات قبل وصول الألفية الجديدة، والتي شهدت تفجراً وحضوراً رهيبا للسينما سواءٌ على مستوى التطور التقني في آلياتها وأدواتها، أو على مستوى المواضيع والمضامين، وهذا ما توفَّر لسلافوي جيجيك

لحسن حظه بمعاصرته لهذه الفترة، والذي اغتنم ذلك على ما يبدو لتتسم مقاربته بالثراء والمواكبة.

في الأخير، يُجاز القول بالتصور الدولوزي والجيجيكي على السواء، أنَّ الحكم بأنْ ليس كل عمل سينمائي يمكن تأمله أو مقاربته فلسفياً، أو التفكير فيه أو من خلاله حتى، هو تصورٌ خاطئ أو لنقل تصورٌ يعوزه الكثير من التأسيس؛ فالسينما التجارية الربحية بما في ذلك الأعمال التي تبدو سطحية وساذجة بامتياز (حتى سينما البورنوغرافيا)، هي في الحقيقة تعبير فاضح وصادق عن ‹‹العقلية الاستهلاكية›› لما بعد الحداثة، وبالتالي تصوير حي للتفكير الرأسمالي وتأكيده. فسواء اتفقت أم اختلفت حول المحتوى المتضمَّن، فإنه ليس بوسعك أن تتغاضى عن مدى الأثر الذي تحدثه السينما في صبغ الذات بالرؤى والمعاني العفوية أو الموجهة من قِبل جهات معينة.

خلاصة الفصل:

في ختام هذا الفصل المقارن بين جيجيك ودولوز، نصل إلى أنهما وإن اختلفا أو اتفقا في عديد النقاط، فإنهما يشتركان بل "يتداخلان" في الرؤية الفلسفية لغاية التصوير والصورة التي توحدهما. صورة تؤسس من جهة لفلسفة سينمائية، ومن جهة أخرى فلسفة تدفع السينماتوغراف إلى أقصى حدود إبداع صوره المتحركة، كونه فناً وشكلاً من أشكال الفكر. وإذن: "الفلسفة التي ينبغي إقامتها، هي التي تحرك المصور لا عندما يعبر عن آراء عن العالم، وإنما في اللحظة التي تصبح فيها رؤيته إماءة، وعندما [...] ‹‹يفكر بالتصوير››".[1]

[1]. موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مرجع سابق، ص60.

الفلسفة والسينما بين دولوز وجيجيك (نحو مقاربات أخرى)

الفصل الرابع:

الفلسفة والسينما بين دولوز وجيجيك (نحو مقاربات أخرى)

توطئة

المبحث الأول:

الفلسفة والسينما بين دولوز وجيجيك (نحو مقاربة نقدية واستشرافية)

المبحث الثاني:

قراءة في فيلم (Joker): رضوضٌ على الروح.

المبحث الثالث:

قراءة في أنمي (Vinland Saga): تفتيشٌ يائس عن الأتاراكسيا.

خلاصة الفصل

توطئة:

مما لا شك أن القراءة الفلسفية للعمل السينمائي عند جيل دولوز من جهة وعند سلافوي جيجيك من جهة أخرى، تثير تداعيات وتساؤلات ورؤى نقدية، وتعبِّر عن رهانات وتفتح ممكنات وقد تؤول إلى تطبيقات. وبالتالي لا يمكن أن نقف عند مقاربة بعينها للموضوع، إذن تتعدد مقاربات البحث في علاقة السينما بالفلسفة، وبموجب ذلك نطمح إلى تجاوز ما هو مألوف في البحث الفلسفي في شتى الميادين، إلى دراسة تطبيقية لأفكار الفيلسوفين بالدرجة الأولى في أعمال سينمائية مختلفة بعد عرض الانتقادات والممكنات.

في البداية سنستعرض بعض الانتقادات الموجهة إلى أنموذجي الأطروحة، لنقدم بعد ذلك رهانات وآفاق البحث؛ قد نرصد النقد في خصوص فلسفة السينما عندهما، لنقدمه تارةً مرتبطاً بتصور دولوز أو جيجيك كلٌ على حدة، أي منفصلين، وتارةً أخرى نعرضه في شكل جامع لكليهما؛ وبعد ذلك نبحث في الأفق والممكن الذي يتوج بحثنا، بهدف قراءة أعمق وأبعد لتصور الفيلسوفين لسينما وفلسفة تجمع بين وجهات نظر مختلفة وزوايا متعددة.

بعد إنهاء النقد وتتويجاً للبحث المقدم عن السينما هنا، سنحاول عرض مقاربة أخرى للموضوع، قد نسميها دراسة تطبيقية من خلال اقحام بعض الأعمال السينمائية التي فضلنا أن تكون متنوعة ومتباينة حتى نشكِّل صورة بانورامية في ذهن القارئ عن مدى الأثر الغائر الذي تلحقه السينما بكافة صنوفها وأطيافها، مقدمين في ذلك مقاربة فلسفية تحليلية لفيلم أمريكي، لنختم الفصل بطلَّة على نوع جديد من الكرتون لكنه ليس أمريكيا بل ما يسمى بالأنِمي الياباني، لنجوب جغرافيا فكر وأقاليمَ مناطق سينماتوغرافية مختلفة في لمسة دولوزية جيوفلسفية.

المبحث الأول: الفلسفة والسينما بين دولوز وجيجيك (نحو مقاربة نقدية واستشرافية).

مقارنة بالقراءات الأخرى يعتبر مشروع دولوز الفلسفي محاولة جادة لشبك الفلسفة بالسينما، بل إن مقاربته الفلسفية هذه تعد من أقوى الدراسات المتعلقة بذا الموضوع، أين يقيم فيلسوف الاختلاف تلاقٍ بين الفلسفة التي تفكر بالمفاهيم والسينما التي تفكر بالصور حركة/زمن من أجل سد تلك الهوة بين الإستيتيقي والتفكري، بين السينما والفلسفة. كذلك جيجيك، هو الآخر على الرغم من عدم تأسيسه لنظرية فلسفية واضحة المعالم في حقل السينما، إلا أن مقاربته التحليلية التي يقدمها في هذا الصدد ترتكز على توظيفه لفيلموغرافيا دسمة ومتنوعة لا تخلو منها مؤلفاته كأداة للتعبير عن أفكاره الفلسفية التطبيقية التي تتمحور حول سؤال الإنسان الثقافي من جهة ممثَّلاً في الأيديولوجيا (ماركس)، وحول سؤال الوعي التحليلونفسي ممثلاً في الرغبة والخيال (لاكان) من جهة أخرى. أسئلة جيجيكية تضع القارئ بالضرورة أمام نوع من معالجة العلاقة الكامنة بين الفلسفة والسينما.

1. قراءة نقدية للتصورات الفيلوسينمائية لدولوز وجيجيك:

في هذا السياق نستعرض بعض الانتقادات الموجهة إلى أنموذجي الأطروحة، والتي قد نرصدها في خصوص فلسفة السينما عندهما. إذ نقدمها تارةً فيما يرتبط بتصور دولوز أو جيجيك كلٌ على حدة، أي منفصلين، وتارةً أخرى نعرضها في شكل جامع لكليهما.

بدايةً، يبدو دولوز متناقضاً بغموض في عدة نقط متوشحاً بالتضارب واللامنطقية التي تشبه سديمه الذي قعَّد له ونظَّر! حيث يرفض التعالي بشدة ويكرس فلسفته لمواجهته وردّه معتقداً أن "الغرب استطاع أن يكتشف إبداعية المفاهيم بعد ان تحرر من سلطان المفارقة

الغيبية".[1] وارتمى في أحضان المحايثة الواقعة على السطح والممتزجة بالحدث، ولكنه مع ذلك يدرجه بمنهجه (التجريبية المتعالية)! ثم يعود ليمنع سعي الفلسفة نحو المعرفة قائلاً: "لا تهدف الفلسفة إلى المعرفة، وليست الحقيقة هي التي تستوحيها الفلسفة!".[2] كذلك حين ينفي أن تكون الفلسفة تأملاً! فماذا تكون الفلسفة إن لم تكن تأملاً؟! فالنظر في الفكر الخالص أو الحدث اليومي هو حتما يعد تأملاً!

أما بخصوص نظريته السينمائية، فقد أشرنا سابقاً إلى أن أسلوب دولوز الفلسفي غامض بعض الشيء بل ومعقد في أحيان كثيرة، ما يجعل فهم مضامينه ووعي أفكاره تحدياً كبيراً للمشتغلين على مؤلفاته والدارسين لتصوراته. فهو يغرق في التجريد عبر الإفراط في اعتماد مفاهيم فلسفية محضة ومجردة كالجذمور، الشخصية المفهومية، الصيرورة، الجيوفلسفي، السطح، الحدث، المحايثة، وغيرها من المصطلحات المستعصية الفهم، مما قد ينتقص من تأثير نظريته الفلسفية في المقاربات السينمائية حسب بعض النقاد والباحثين. وبالنسبة لتحليله للأفلام هو يختلف كثيراً عن سلافوي جيجيك كما أوردنا في الفصل الثالث. هو ينأى عن المطابقة الواقعية في تحليله للأفلام حيث نلمس ابتعاده عن التطبيق العملي لمفاهيمه داخل العمل السينمائي عبر الترميز والدلالات التي يحملها السينماتوغراف، بل يهتم أكثر ببنية الصورة والشكل التقني للسينما مهملاً المضامين والمحتوى الذي يعطي الأهمية القصوى لتأثير السينما على الإنسان المعاصر. هذا الإهمال للسياقات السياسية والاجتماعية التي تشكل الأيديولوجيا وتنتج بيئة ومناخ معين يُصنع في خضمه السينماتوغراف يجعل من قراءاته الفلسفية محل شك وانتقاص.

هذا ويلاحظ أيضاً أن جيل دولوز ينتقد السينماتوغراف في مسألة الصيرورة (انعدامها)! أسوةً ببرغسون الذي تأثر به. والتي لا يبدو أن استحالتها تشكل عيباً ونقيصة مخلة، فمهمة

[1]. جيل دولوز، فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص16.

[2]. المرجع نفسه، ص97.

السينما هي الإمساك بالصيرورة وتأملها، والذي يعد انجازاً حقيقياً منقطع النظير يجُبّ عيب انتفاء الصيرورة في السينما. أي نعم هي لا تحوز الصيرورة ولا تحققها، لكنها تتصيدها وتمسكها لتعريضها للتشريح والتحليل، والمساءلة والتذوق، وكذا التأمل والتفكير؛ "ولازالت السينما تعقد قرانها مع الفلسفة لتستقرئ المفاهيم بفن الكادر السينمائي، الذي يؤبد اللحظة ويلوِّن اللفظ، ويزاوج بين الحقيقة والخيال الفلسفي".[1] دولوز ذاته يعود في هذه النقطة ويناقض ما يعيبه على السينما في مسألة الصيرورة! أين يشيد بابتكار المونتاج الذي يؤمِّن الديمومة المفتقدة ولو بشكل نسبي في مقابل التقطيع والتجزيء الذي يذمه برغسون بالسينماتوغراف في كتابه "التطور الخلاق"! ذمٌ – حسبه – يصلح لبدايات السينما لماَّ كانت الكاميرا ثابتة ولم يكن هنالك وجود لتركيب الصور المتحركة. وعليه يقيم دولوز الحجة ذاتها على نفسه، فإن كانت رؤية برغسون متقادمة ولا تصلح إلا في سياقها، فكذلك ترى الدكتورة زهية عتوتي أن الطرح الدولوزي هو طرح ثمانيني، أي أن التسارع في تطور تكنولوجيات الإعلام والاتصال منذ ذلك الحين إلى يومنا هذا رهيب ومهول جداً، ولم يكتب لدولوز أن يعيش ثورة السينما اليوم، وبالخصوص من ناحية أدواتها، فالتطور التقني والضمني قد أسهما في تغيير الكثير من الأشياء المتعلقة بوهم حركة الكاميرا ووسمها بالنقص خاصة مع ظهور آلات التصوير الرقمية وتطوير أدوات السينما وتعزيز الجانب اللوجستي. وبالتالي: هل من العدل إسقاط رؤاه وأفكاره على الراهن؟! بل هل من المنطقي فعل ذلك؟!

يظهر أن سلافوي هو الآخر قراءاته للأعمال السينمائية تبدو متناثرة ومغرقة في التركيب والتشابك، بالإضافة إلى تشتت أفكاره وتوزعها بين حقول متنوعة يضع القارئ في حالة إرباك وتشويش شديدين، وقد يفتح أبواب كثيراً لتأويلات المعنى المنشود، وتشظي الرؤى حول الفهم من ذلك، فهو يتعمق في تناول المعضلات الكامنة بالأفلام ويعكف على استخراج المفارقات التي تحملها معتمداً رؤيته الفلسفية الخاصة التي تتميز بترميز الدلالات وتشفيرها، الأمر

[1]. عيسى رأس الماء، قراءة في جدلية العلاقة بين السينما والفلسفة، مجلة آفاق فلسفية، جامعة وهران1 أحمد بن بلة كلية الآداب والفنون، ع5، الجزائر، 31 ديسمبر 2018م، ص13.

الذي قد يؤدي إلى إهمال المضامين الأخرى المتعلقة بالجوانب الجمالية والفنية للعمل الفيلمي.

لا مراء أيضاً أن سلافوي يبني كل فلسفته تقريباً على فكرة "الأيديولوجيا"، فهي لب كل قراءاته ومحورها الرئيسي، كيف لا وهي التي دأب على تعريتها من خلال الخوض في مجالات مفارقة لها نظرياً كالسينما والأدب. إذ يعتبر سلافوي أن الأيديولوجيا هي "بناء الهوية الذاتية عبر اللغة".[1] التي من بين أشكالها ‹‹السينما››، إنْ لم نقل أكثرها تأثيراً وأبلغها قدرة على ذلك حسب السلوفيني. ومسلكه هذا قد يدفع البعض إلى اتهامه بضيق الأفق وانحسار البصيرة الفلسفية، حيث لا تخرج موضوعاته التي يخوض فيها مهما تنوعت عن هذا السياق الذي يبدو أيضاً أنه يشكل هاجسه وهوسه "المرضي"! أين لا يتوانى عن إقحام أو تفعيل أي تصور أو آلية فقط لتبرير موقفه الذي يتناولها بإسهاب وكثافة؛ فالتفسير الأيديولوجي للسينما التي يحصر مهمتها في تعزيز الأيديولوجيات أو تقويضها قد يفضي إلى التغاضي عن تأثيرات أخرى مهمة جداً كالتجربة الوجدانية التي تتيحها الصورة المتحركة للمشاهد، أو الوقع الفني وصقل الحساسية الذوقية له عبر التحف البصرية التي تقدم في الأعمال السينمائية وتوفرها الصورة المتحركة بغض النظر عن المضامين النصية. كذلك جيجيك "ينطلق في نقده من التصور الماركسي بالأساس ممزوجاً بتأثرات تحليلية قادمة من المدرسة النفسية، وتحديداً أفكار فرويد وعالم النفس الفرنسي جاك لاكان ".[2] أفكارٌ يراهن سلافوي جيجيك عليها – التحليل النفسي – في اعتبار السينما أداة أيديولوجية تكشف عن اللاوعي الجمعي وتعري الرغبات الدفينة للإنسان المعاصر، كاشفة حسب سلافوي عن جدل الرغبة والواقع، وتضارب الأنا الأسفل (الرغبة الإنسانية) مع الأنا الأعلى (التكبيل الاجتماعي)، "ففي الإيديولوجية توضع العلاقة الحقيقية داخل العلاقة الوهمية: تلك العلاقة

[1]. أحمد الصباغ، سلافوي جيجك: الفيلسوف المتمرد، مجلة أوراق سياسية، مرجع سابق، ص07.

[2]. المرجع نفسه، ص30.

التي تعبر عن (إرادة) أو أمل وحنين أكثر مما تصف واقعاً معيناً".[1] وفق رؤية ألتوسيرية تتطابق وتوجه جيجيك وتشرح علاقة الناس بظروف معيشتهم. كالأفلام التي تصور العرب أشراراً ومتخلفين في مقابل الأمريكان المتحضرين ورعاة السلام والتقدم. أو المسلسلات الجزائرية التي تصف واقعاً وهمياً! وقد يعبِّر كل هذا لاشعورياً عن رغبة مكبوتة في أمل تحققه! هذه الرؤية قد تقترب إلى كونها حكماً قيمياً أكثر منه موضوعياً. هذا من ناحية، لكن الأهم هو اتخاذه للنهج اللاكاني ما أثار الكثير من الانتقادات حول مدى فاعلية وصدق مقاربته التحليلية، خاصة وأن اللاشعور أثار لغطاً ولا يزال على مستوى المعرفة والدراسات العلمية من أيام فرويد مروراً بلاكان وصولاً إلى أيامنا هذه.

من جانب آخر، تشبه القراءة الفلسفية للسينما إلى حد بعيد مقاربة تفكيكية، أين نتعامل مع العمل السينمائي وكأنه نص مات مؤلفه وأُعلِن مشاعه! وبالتالي نصطدم بمعضلة المعنى المتأرجح بين الذاتية والموضوعية: المنتَج السينمائي يحمل مضمونه ومعناه في داخله موضوعياً (تقرير معنى مُعيّن يُضَمِّنُه صناع العمل كالمخرج أو السيناريست أو شركات الإنتاج وغيرهم)، أم أنه يصطبغ بذواتنا (المشاهد هو الذي يقرر الدلالات التي يراها ملائمة ومناسبة وفق رؤية خاصة ومستقلة)؟ أي أن كل محاولة لتحليل السينماتوغراف فلسفياً أو العكس ستضعنا إزاء حالتين: أنَّ هنالك معنى موضوعي متقنع خلف الصور المتحركة؛ وزيادةً، هناك تذويت وصناعة لمعنى يستتر خلف المشاهد. أي نكون قبال معنى متأصِّل ومعنى مُفصَّل. وهذا ما يمكن إسقاطه على كلا أنموذجي الأطروحة دولوز وجيجيك وإن اختلفا في توسل أدوات المقاربة، وافترقا في منهج البحث والدراسة، فجيجيك يتبنى تأويلية واقعية تقيس الفن بالواقع؛ في حين دولوز – باعتباره أحد الفلاسفة النيتشاويين والحيويين – يعتقد بعدم وجود حقيقة للواقع بل كل ما هنالك هو تأويلاتنا لهذا الواقع! لذلك نجد بأن الواقع

[1]. الإيديولوجيا: نصوص مختارة، لوي ألتوسير (ما هي الإيديولوجية؟)، مرجع سابق، ص10.

هو بناء أيديولوجي بتصور جيجيك، أما دولوز كما أوضحنا فيعتقد بأن الواقع هو تأويل وليس حقيقة! في حين أنه على أي مناقشة لعمل سينمائي أن تعتمد تحليل البُنى الدالة للعمل، وتنظيمه الشكلي في نفس الوقت، أي أن أي إهمال لجانب عن آخر يسم تلك الدراسة بالنقص والعجز. وهذا ما يحدث مع مقاربتي دولوز وجيجيك اللذان كما أوضحنا يتبنيان جانبا واحدا من قراءة السينما فلسفياً.

أما فيما يتعلق بتقويض استعلاء الذاتية الغربية وبخاصة الأوروبية، والتي يبدو أن كلاً من سلافوي ودولوز يعيدان تأسيسها غير متعمدين! وهما اللذان يكرسان فلسفتهما – على الأقل دولوز بشكل صريح – بالنظر في السرديات الكبرى وقدحها، ذلك "أن الشك تجاه السرديات الكبرى والمفاهيم الفوقية هو بالضبط ما يحدد ما بعد الحداثة".[1] والفكر الفلسفي المعاصر (الغربي) على العموم. أين يقتنع الفيلسوفان بضرورة الانفتاح على المختلف ثقافياً عن العقل الأوروبي في مقابل العقل التمثلي الدوغمائي، والمتمركز حواليه (كوجيتو ديكارت الذي أسس لمركزية الذات الأوروبية) كما يرتأي دولوز فيلسوف الاختلاف، والذي يربط عولمة هذا العقل وكوننته بتصوره عن الصيرورة، حيث "لا يشكل انتشار النمط الأوروبي [الأَوْرَبَة] صيرورة وإنما يشكل فقط تاريخ الرأسمالية الذي يقف كحاجز في وجه صيرورة الشعوب الخاضعة".[2] ناهيك عن دعوة جيجيك إلى "تعقل" الآخر في كل مناسبة تتاح له. كل هذا يبدو متناقضاً مع الطرح الفلسفي لكليهما إذا ما تفحصنا القراءات الفيلموغرافية لكلا الفيلسوفين اللذين يركزان على السينما الأمريكية (هوليوود) أو الأفلام الأوروبية، وبالتالي يسقطان من الاعتبار العطاءات والإضافات التي تقدمها باقي سينما العالم! ويعودان بنا إلى نقطة البدء المقوَّضة والتي انطلقا منها وهي تكريس "الذات الغربية" وإن كان الأمر يبدو بريئاً وغير مفتعل. لكنه بهذا النحو يعد سقوطاً إتيقياً جلل.

---

[1]. Andrée Lafontaine, Analyse critique du projet politiques de Slavoj Zizek, op.cit, p21.

[2]. جيل دولوز، فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص120 – ص121.

في الأخير، هذه الانتقادات المضمنة في سياق مناقشة التصورات الفيلوسينمائية لكل من فيلسوفي الأطروحة لا تحط بالضرورة من قيمة طرحهما، بل على العكس من ذلك، هي تسهم في الدفع إلى مزيد من المقاربات والبحث في ممكنات العلاقة بين الفلسفة وأشكال الفن المتعددة والتي من بينها الحقل الذي يهمنا وهو "السينما" بغية إثراء النقاش حول هذا النوع من القضايا التي ترتبط بالواقع الإنساني وتفرض نفسها بقوة في اليومي.

2. الفلسفة والسينما: ممكنات العلاقة ورهانات التلاقي.

بدايةً، مسألة التمايز والتباين بين المجالين – نعني الفلسفة والسينما كفن – لا تحتاج إلى توضيح، فلكل حقل موضوعه المستقل ومنهجه الخاص؛ لكن مع ذلك فإن الممارسات المعرفية تبين في الواقع الكثير من التداخل وفرص وجود علائق بينهما بناءً على التجاور التاريخي بين الفلسفة والفن واستناداً على التقاطعات الإستيتقية. لذلك سنحاول أن نعرض أهم النقاط التي يتلاقى فيها هذين المجالين: التصوير والحكمة.

أولاً: لا يمكن حجب أو إنكار أن هنالك نوع من التداخل بل والتكامل المعرفي بين الفلسفة والسينما؛ فباعتبار الفلسفة لون معرفي من بين مباحثه واهتماماته الفن والجمال اللذَين – بالمناسبة – تُعرف الصورة كأحد أهم أشكالهما مثلها مثل الأدب، النحت، الرسم والموسيقى، ونخص هنا ‹‹السينما››. وبالتالي فالفلسفة تُعنى بالصور المتحركة في خضم قراءاتها المتعددة والمتنوعة لكافة الحقول المتضمنة لمعاني وتصورات. هذا ويصور كلا المجالين بامتياز تأثّل روح الإبداع الإنسانية عبر القدرة الفكرية الخالصة على الابتكار البشري وإنتاج الرؤى والتصورات التي تمنح الإنسان إمكانية التأقلم مع الأوضاع المختلفة التي تواجهه، وتفسير حالاته الملتبسة التي تنتابه لاسيما الروحية منها. وبالمناسبة: لا تتقاطع الفلسفة والسينما! بل يتصاديان؛ يتلاقيان ويتناخمان بتعبير دولوز الذي يرفض استخدام كلمة

"تقاطع" في هذا الموضع كونها تذيب هويةً في هويةً وتسكب ماهيةً بأخرى، فتسرق استقلالية كل مجال وتحيل إلى الوصاية المعرفية التي تؤشر إلى نوع من التسلط والطغيان الفكري. وبالتالي ننأى عن الاختلافية التي يكرز لها دولوز ويعتقدها. بل كل ما هنالك هو هذا النوع من التَّماس بينهما، احتكاكٌ لطيف للغاية مع احتفاظِ كل منهما بهويته المستقلة كما أفدنا: العين والعقل – المنطق والعاطفة – الشعور والموضوع، لأنه في النهاية يختص السينماتوغراف بتكريس التجربة الشعورية والسرد البصري؛ وتفعيل حساسية الذات وإعلاء الأنوية بتمثيل تجاربها المستلهمة أو المتخيَّلة، أما الفلسفية فعلى العكس هي مناهضة للذاتية، هي "ليست شكلاً من أشكال التعبير الذاتي؛ بل هي تنطوي على كبح منضبط للصوت الذاتي".[1] ومع ذلك، فإن اضطلاعها بمهمة التنبيه للأشياء حتى تلك التي قد لا نلقي لها بالاً؛ وبالشك في المعرفة في شتى صورها وأشكالها هو بصدق تعبيرٌ بليغ عن اللياقة النفسية والذهنية. ودلالة على أن العقل لا يزال صالحاً وفعَّالاً لما أوجد من أجله: ‹‹التفكير››. وهو بالضبط – أي التفكير – ما تمنحه السينما هي الأخرى للمشاهد كفرصة لاختبار وعيه إن كان في حالة ‹‹معافاة››. وتعطي للأشياء التي تعالجها – أي الواقع – بعداً وعمقاً آخراً مغايراً تماماً لتلك الطلاَّت الساذجة والسطحية بالمعنى المبتذل؛ فلا نعود ننظر لها بعين اليومي والشائع مهملين بذلك البعد الجمالي والوجودي فيها. وكل من جيجيك ودولوز – أنموذجا الدراسة هذه يجسدان ذلك التلاقح بين الصورة والحكمة على اختلاف نواميسهما في ذلك: جيجيك الذي يفاعل في قراءته الواقع مع الصور، يقرأ تارةً الأفلام بإيديولوجيا الواقع، وتارةً أخرى يعكس ذلك باحثا عن حقيقة الأشياء بالسينما. أما دولوز فيحاول جر المتسامي إلى السطح لغاية محايثة المجرد بالمشخص، وهذا ما يتضح في إطار

---

[1]. آيريس مردوخ، بريان ماغي، نزهة فلسفية في غابة الأدب، تر: لطفية الدليمي، ط1، دار المدى، بيروت – لبنان، 2018م، ص23.

وضعه لمنهج جديد يُثري الحياة ويُثرى بها، حيث يُقحم دولوز تجريبيته المتعالية في الحدث بمحايثة الراهن واحتواء الواقع والإحاطة بجنباته؛ ويلعب الفن دوراً مفصلياً في احتضان هذا الواقع وما يتمخض عنه من أفكار قد تتسربل بلبوس التجريد ليعبر عنها بشكل صارخ مغرق في الحياة والنبض. "إنَّ فكرة العقل تنطوي إذاً على شيء لا يمكن التعبير عنه. لكن الفكرة الجمالية تتجاوز كل مفهوم، لأنها تخلق الحدس بطبيعة غير تلك المعطاة لنا [...] إنها تدعو للتفكير، تجبر على التفكير".[1] وهنا في السينما يجد دولوز ضالته في ذلك! وعليه فإن سلافوي جيجك وجيل دولوز يمثلان ممكنات العلاقة بين الفلسفة والسينما، ويلخصانها في سؤال السينما الذي هو سؤال الوجود، أو بالأحرى في انعكاس الواقع من خلالها: واقع الذات، العالم، والتعالي. لنخلص أيضاً إلى أن الأعمال الفلسفية والسينمائية هي تجسيد مشترك حيّ لفكرة الجمال، جمال الشعور أو روعة الفكر. كما يتكفل كلاهما بمهمة النضال أو المجابهة، أي يصطبغان بسمة الثورية ومشاكسة الإيديولوجي، السائد والقار. فكتب الفلسفة والأعمال الفنية خاصةً السينمائية "تشترك في المقاومة، مقاومة الموت والعبودية، مقاومة ما هو مرفوضٌ كلياً، مقاومة العار والحاضر".[2]

أمرٌ آخر لا بد أن نشير إليه، وهو النقطة المهمة جداً والتي لعلها أكثر ما يوضح تلك العلاقة الملتبسة بين الفلسفي والسينماتوغرافي وهي قضية "الإبداع". فالذي يميز الفلسفة عن الأنماط الأخرى من التفكير هو "إبداعية المفهوم" على الأقل. أما الذي يمنح السينما فرادتها عن باقي الألوان الفنية المغايرة فهو "إبداعية الصورة"، وعليه إن فرقهما الموضوع والأدوات والمنهج فإن الإبداع هو أكثر شيء يوحدهما. وكلاهما بذلك تطبيق نموذجي لمفهوم "الإبداع". لذلك فما أحوجنا إلى حكمة مصورة، وما أعوزنا إلى سينما حكيمة. لأنه ومن هذا

---

[1]. جيل دولوز، فلسفة كانط النقدية، مرجع سابق، ص96.

[2]. جيل دولوز، فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص122.

المنطلق يمثل الإبداع أو الخلق إمكانية إنشاء خطوط للتنفيس، وتشكيل فرص حقيقة للتملص من زيف الحياة والفلتان من شباك الواقع المعيش في الداخل أو في الخارج، لذلك "علينا أن نبتكر خطوط هروبنا إن أمكننا ذلك، وليس في مقدورنا فعلها إلا من خلال تتبع هاذي الخطوط وتعقبها بفاعلية في الحياة. أليست خطوط الهروب هي الأصعب؟ بعض الأفراد وبعض الجماعات في عازة إليها، ولن ينالوها أبداً. وبعضهم الآخر في حاجة لمثل هذا النوع من الخطوط، أو أنهم فقدوها وأضاعوها".[1] يقول دولوز نفسه. وهاته الخطوط في إمكان السينما والفلسفة على السواء رسمها من أجل تحديد مستقبل واعد للإنسان. لنقرّ أن تلاقي الفلسفي بالسينمائي يبدو حتماً وضرورة مُلحّة، وإن كان الأمر يبدو متصلاً بالفلسفة المعاصرة ومع اختراع تقنية التصوير والكاميرا إلا أن الصورة في مفهومها الأعم تبدو لصيقة أيما التصاق بالمفاهيم الفلسفية منذ القدم، "وهكذا فإن المفهوم لم يفارق الصورة خلال تاريخ الفلسفة، بل ظلَّت العلاقة بينهما هي المحور الأساسي للجدل الفلسفي، فقد شدت الصورة أزر المفهوم خلال مراحل طويلة من تاريخ الفلسفة، من ذلك فإن مدخل المفهوم، لاستكشاف العلاقة بين الفلسفة والسينما يبدو مبرراً من وجوهه الفلسفية والإنشائية".[2]

هنالك تدليل آخر منطقي يمكن استقاؤه مما أدرجناه سابقاً يثبت ارتباط الفلسفي بالسينماتوغرافي، وهو وصف السينما على أنها شكل من أشكال الفن. فبهذا التصور يمكن عدُّها نوعاً من "الأدبيات أو الكلاسيكيات (مجموع الكتابات والأعمال الأساسية) إذ في مقدرتها أن تمثل "مرجعاً" للأفراد، كونها تنقل معاني وأنماط فكرية لصياغة "مفاهيم" من جيل لآخر".[3] لتجسيد قيم ورؤى و قضايا عن الحياة، عن الحب والوطن، عن أوضاع الشعور والعاطفة، وأقصى هلاوس الفرد! ومن الملاحظ أن الأدبيات تخضع بشكل مكرور للنقد

[1]. Gilles Deleuze, Félix Guattari, mille plateaux, op.cit, pp. 247 – 248.

[2]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص269.

[3]. داميان كوكس، مايكل ليفين، السينما والفلسفة: ماذا تقدم إحداهما للأخرى، مرجع سابق، ص16. بتصرف

والفحص الدوري لقراءة خلفياتها وأسسها وغاياتها. كذلك الكثير من الأعمال السينمائية تغرق في فعل "المساءلة" سواء تعرضت لذلك من جهة المشاهد، أو مارست عليه هي ذلك. وفي الحالتين هي من تضطر المتلقي وتستفزه كي لا يقبع ذهنه في ركنه ساكناً، وكأنها حالة من استنفار الذات تدفعه دفعاً لإعمال روحه المفكرة وتحريك مكنة العقل نحو المدى الرحب من التساؤلات والافتراضات! وهذا يعد بصورة صارخة "فعلاً فلسفيا" بامتياز! بهذا تشترك الفلسفة والسينما باتصاف كلتاهما بالنزعة الإحيائية، فالأولى تمارس – مهمتها الأزلية – ما نسميه أيامنا "التحيين" حتى لا يصاب الفكر بالركود أو بانتهاء الصلاحية، وكذا "التشحيم" كي لا تصدأ تروس العقل أبدا. فالفكر في إعادة إحياء دائمة عبر العصور في صورة ديمومة وحركة متجددة؛ في حين تبث السينما هي الأخرى الروح في صورة صماء تجعلها ناطقة متحركة تنطق وتحرك معها فكرا خامداً وقد تزعزع قوالبه وأطره. فينتج من ذلك أنَّ "الفلسفة تهتم بوضع الحركة في الفكر، وتهتم السينما بوضع الحركة في الصورة، إذ ينبغي للفلسفة أن تنشئ نظرية للسينما باعتبارها ممارسة مفهومية".[1] وعليه فإنَّ السينما هي (حركية الصورة)، أماَّ الفلسفة فهي (حركية المفهوم).

يعتقد الكثير من المشتغلين على الحقل المعرفي الجديد المؤسس عن امتزاج السينما والفلسفة أنَّ السينما معطاءة فلسفياً، فهي تتيح لنا المجال للاختبار الذوقي، وكذلك تمدنا بمواد للتقييم النقدي. فالفيلم يحمل قيماً جمالية وأخرى أخلاقية. ففي كثير من المواقف قد يكون الفيلم تحفة جمالية من الناحية "التقنية" الموضوعية "تحريك، ألوان، إخراج ..."، وفي ذات الوقت ساقطاً أخلاقيا في عين المشاهد المتعدد ذاتاً والمتحرك من خلال المعايشة الحدثية مما يخلق مخاوفاً "أخلاقية" دائماً ما تُثار إزاء السينما! لاحتوائها جوانب مظلمة تتصف بالخطورة بما كان؛ خطورة تكمن في السلطة التي تحوزها الصورة السينمائية من خطابها الذي يمارِس علينا سطوته، في عملية خلالية ومحايِثة لها وقعها الكبير والعميق

[1]. عيسى رأس الماء، قراءة في جدلية العلاقة بين السينما والفلسفة، مجلة آفاق فلسفية، مرجع سابق، ص7.

على مبادئنا وأخلاقنا وذوقنا "خاصة أنه يستعمل اللغة ومجموع الفنون لمداعبة خيال المتلقي، والتأثير عليه لاقتناء المنتوج وترسيخ سلوكيات ما، و هكذا تتشكل الإرسالية بتآلف الأشكال اللغوية والأشكال البصرية في وحدةٍ متناغمة يؤطرها المنهج الفينومنولوجي".[1] مما يودي بنا إلى التنميط والتعليب والانزياح القيمي حد الطمس أو المغالطة، وبالتالي وجب التنبه منها. "فقد تتسبب الأفلام في قدرٍ من التشويش والارتباك عبر طريقة صياغتها وتصويرها، ونتيجة تلاعبها بالمشاعر أو مغازلتها لشتى الأهواء".[2] وبالتالي نكون أمام انبلاج عديد الرؤى والمواقف المتباينة بين ما هو إتيقي وإستيتيقي إزاء الفيلم! ما يجعل المادة الفيلمية عن حق مجالاً خصباً لإنتاج المفاهيم ومنصة ثرية للمقاربات الفلسفية، "فالمتأمل لرحلة السينما سيكتشف طابع تسللها للفلسفة من وجهات نظر معرفية، تستأول العالم وتفسر ظواهره، ولذلك فليس من المستغرب وجود نقاد كبار في العالمين الغربي والعربي يؤسسون مناهج نقدية للكشف عن تفلسف السينما".[3]

في المجمل، هنالك ملاحظة هامة يلزم إشراكها هنا، فحينما نتحدث عن وجود رؤى فلسفية في الفيلم أو أقلها أفكار تستدعي الاستقصاء الفلسفي، يَفرض تساؤلٌ معين نفسه على أذهاننا، تتأرجح إجابته بين القصد والعفَوية في تناول المخرج أو السيناريست لهذي الطروحات! وهل يعي حقاً أنها كائنة ومدرجة في عمله أصلاً؟! هل يستهدفها قصداً أم أنَّ الأمر يُعزى للعفَوية والعرض؟! وما يثير ذلك أنَّ الأفلام "كثيراً ما تسمح لنا برؤية وتخمين أشياء تفوق بكثير ما انتواه صناعها. قد يتضمن الفيلم في ثناياه رؤية فلسفية ما دون أن يقصد المخرج أو الكاتب إظهارها، وأحياناً دون أن يعي حتى أنه يعتنق تلك الرؤية، أو أنها مضمرة ضمن ما يعتنقه من آراء أخرى".[4] واستناداً على هذا، فإن الأفلام ليست في المجمل

---

[1]. عيسى رأس الماء، قراءة في جدلية العلاقة بين السينما والفلسفة، مجلة آفاق فلسفية، المرجع السابق، ص10.

[2]. داميان كوكس، مايكل ليفين، السينما والفلسفة: ماذا تقدم إحداهما للأخرى، مرجع سابق، ص18.

[3]. عيسى رأس الماء، المرجع السابق، ص10.

[4]. داميان كوكس، مايكل ليفين، المرجع السابق، ص26.

مجالاً خصباً للمعالجة الفلسفية لمجرد إمكانية استنطاقها، بل "تصبح فلسفيةً عندما تدفعنا للتأمل الفلسفي ونحن نشاهدها".[1] أما غير ذلك فهي لا تعدو كونها أعمالاً خاوية من كل روح، وفارغة من أي معنى أو إمكانية لأن تحوز – كعمل سينمائي – لطابعٍ تفكري عميق.

وفي الختام، يمكن القول بأن هذه المزاوجة بين الجمالي والتفكري، بين الإمتاع والإبداع (السينما والفلسفة) تفضي في النهاية إلى خلق تفكير نقدي وإذكاء حس المساءلة لدى المتلقي فيما يشاهده، ووعي تداعيات ذلك على فهمه للعالم ولأناه. وبالتالي فهنالك إمكانية لمقاربة الفلسفة للسينما؛ وإمكانية لتشخيص السينما للفلسفة وتجسيدها، "فإذا فكرنا في الفلسفة ببساطة باعتبارها تعبيرا عن قدرة البشر على التأمل، فإن الأفلام تشترك بجلاء في هذه القدرة".[2] لنعتبر في نهاية المطاف أن تلاقي الفلسفة مع السينما هو بمثابة زيجة جديدة تسمح بموجبها السينما للفلسفة بالتسرب إلينا دونما الحاجة – كما أسلفنا – إلى تقديمها كدرس فلسفي معتمد ومبروز! أي كمقررات تعليمية جاهزة فاقدة للروح، لكن المرجو من الفلسفة في هذا الصدد هو أن تُفلسف المجالات الأخرى المتاخمة لها والمجاورة، ومن بينها السينما بطبيعة الحال.

[1]. داميان كوكس، مايكل ليفين، المرجع السابق، ص19

[2]. المرجع نفسه، ص20.

المبحث الثاني: قراءة في فيلم (Joker): رضوضٌ على الروح.

هذا المبحث لن يكون عملية سرد لمجريات قصة فيلم، أو كلاماً مرسلاً عن شخوصه وأبطاله، إنما هو مقاربة فلسفية ناضجة تحاول في كل فكرة ومع كل مشهد استظهار ممكنات العلاقة بين الفلسفة والصورة المتحركة. وقراءة هذا الفيلم هو فرصة لمقاربة تحليلية للفيلسوفين الفرنسي والسلوفيني يتم فيها إعمال منهجهما وأدواتهما، أين يتم إسقاطهما في تحليلية العمل خاصة جيجيك الذي يبدو أنه يفرض نفسه بكثرة هنا، وذلك عبر تمثُّل لاكان وفرويد وماركس، وكل الحروب الفكرية على الجشع الرأسمالي وعلى الكبت وطغيان الرغبة الكامنة.

حين أُعلن عن فيلم الجوكر 2019م، اعتقد الكثيرون – بمن فيهم أنا طبعاً – أن الفيلم من ثيمة سينما مارفل (marvel)، إذ لن يعدو كونه تتمة وتكملة لسلسلة الأفلام الكثيرة المشابهة التي سبقته، وفي أحسن الأحوال سيكون عملية حلب للعمل الكلاسيكي الذي تعودت عليه الجماهير في دور العرض منذ عقود. والتي تتناول الجوكر كشخصية ثانوية أو رئيسية؛ وأن الفيلم الجديد من نوع فنتازيا مستوحاة كما هو معروف من الكوميك بووكس الأمريكية (Comic Books)؛ لكن الصدمة والمفاجأة المدوية كانت أن الفيلم لم يكن عن الأبطال الخارقين، ولا يمت بأي صلة للنسق المتوقع في سرد النمطية المعتادة لهذا المهرج! وما زاد الأمر غموضاً وأوقع المتابعين في حيرة ومفارقة هو مخرج العمل "تود فيليبس"، والذي تخصص طوال مسيرته بجنرة أفلام الكوميديا فقط!

1. الخوف (مِن) تفكيرٌ (في):

التحليل الفلسفي لهذا الفيلم يوازي دراسة حالة للجوكر، أين يسجَّل حضورٌ سيكولوجي طاغٍ، تحضر عبره الكآبة، والجنون، ويتفتق كل أمل للتنفيس في أعنف صوره وأغربها. فالدقائق المعدودات لمشهدٍ ابتدائي في مكتب الموظفة الاجتماعية مع **آرثر** يمكن الجزم أنها اختزال كلي للوضع الإنساني المابعد حداثي، إنها ‹‹مدخل إلى الحضارة الغربية›› التي ينكَّت عليها في الفيلم بكوميديا سوداء؛ تصويرٌ للارتباك المزمن الذي يعتري الإنسان في عالمٍ قميء مضطرب مجسداً في شخصية آرثر، الذي تصنع منه تلك البيئة السامة بوابلٍ من الخيبات المتقصدة ‹‹الجوكر›› بكل تمظهره السيكوباتي الذي لا يعكس شيئاً عدا دواخله المتدفقة والمتصيرّة، ودامغا فكرة أن "المعتقدات الكامنة في الأعماق ما هي إلاَّ ((خارجية هناك))، متجسدة في ممارسات".[1] حدَّ تعبير سلافوي جيجك الذي يمكن استخدام مفهومه "اللاوعي المؤسساتي والاجتماعي" كما يسميه في كتابه (العنف: تأملات في وجوهه الستة) في تحليل شخصية الجوكر بالفيلم، والتي ينظر لها بهذا الطرح كضحية تواطؤ القوى الاجتماعية الفاعلة: من شيطن الجوكر؟ من المسئول عن ذلك الدفع نحو الهاوية؟ إن المؤسسة والمجتمع ككل هو الذي يفضي إلى إيجاد الأوضاع الملائمة لأمثال الجوكر ومثل هذه الجرائم والعنف. إنه تجلٍ في أوحش صوره للأنا العليا ها هنا! دفعٌ منظم ومؤسس للأنا لتنسلخ من كل سمة تؤنسنها وتعطيها هويتها الأصيلة، ويوقعها في هلوسات لاشعورية تتصرف فيها كيفما تشاء.

يحضر طغيان وتجبر "الآخر" في الفيلم بكل حقارة من خلال بعض الأمثلة: مدير آرثر في العمل حين يمنعه من الجلوس في تعالٍ مغلف بخطاب ليبرالي معتاد. ناهيك عن السادية

[1]. سلافوي جيجيك، العنف: تأملات في وجوهه الستة، مرجع سابق، ص165.

التي تصرخ بكل لقطة من الفيلم، تصوِّر تلذذ ومتعة في إهانة وضرب آرثر والتنمر عليه. سادية مشرعنة ومبررة بغرابة! كأنها تبين تأصل الشر في الإنسان عبر عنف مستساغ ليس له من داعي، عنف ممتع يشبع رغبة الأطفال كما البالغين. أخذاً بهذه النقطة يبدو آرثر على الفطرة بعد ردة فعله على اعتداء مجموعة المراهقين عليه، سليماً عقلياً وأكثر حكمة حينما قال: "إنهم مجرد أطفال" لذا ليس عليه أن يلقي لهم بالاً، في حين قول زميله **راندل** معاكس تماما، حيث حرضه على قتلهم ووفر له أداة ذلك "مسدس"! الأمر هنا أشبه بحالتَي نيتشه المرضية، وتشرد ديوجين، واللذين سندرك بعد تأملٍ متروٍ أن نيتشه كان معافىً تمامًا، ومن حواليه كانوا معتلين حتى النخاع. أما ديوجين، فالآخرون كانوا تُيَّهاً وضُيَّعاً، في حين كان هو يسكن في كبد الحقيقة والوعي النقي.

توماس واين أيضاً – الذي هو بالمناسبة والد الرجل الوطواط العدو الأزلي للجوكر – يحاك بلمسة ساحرة في الفيلم كآخر رمزي للغطرسة الرأسمالية. إذ يعبّر في لقائه الصحفي – بكل عجرفة واستعلاء – عن اعتقاده الذي يصفه بـ"المنطقي"! أن الجبناء هم فقط من يحتاجون لوضع أقنعة كي يجرؤُا على القيام بأفعالهم. فالتقنع حسبه حجاب يتستر خلفه العاجزون، إنه تعبير عن ضعفهم الدائم، المزمن والمتفشي. فالفشَلة هم مجموعة من المهرجين السمجين، المحبطين والحانقين على الناجحين من أصحاب المال كما يرى. كلامه يمكن إدراجه ضمن خطاب الكراهية بصدق؛ إنه يبين مدى تسلط وجشع الرأسمالية ونظرة التعالي التي تطبعها. في الاتجاه الآخر، يقف الفيلسوف السلوفيني جيجيك على النقيض في تحليله لرمزية "القناع" وإن كان في فيلم آخر لا يقل إثارة للجدل هو (V For Vendetta) سنة 2005م؛ موصياً بضرورة تحاشي الوقوع في القراءة الساذجة باعتبار القناع أداة تمويه تنحصر قيمته في المساعدة على إخفاء الهوية عن رجال الشرطة، بل يجب النظر إليه "طالما أنه يشير إلى

رؤية أكثر تماسكاً: الطريقة الوحيدة لقول الحقيقة تكون بارتداء قناع، أو كما قال لاكان، فالحقيقة ذات بنية خيالية".[1]

طوال الفيلم يستقل آرثر/الجوكر الحافلة مرة واحدة فقط إلى المنزل، وتحديداً عند الانتهاء من لقائه الأول في الفيلم بالموظفة الاجتماعية، أما بباقي الفيلم فإن وسيلة مواصلاته تقتصر على القطار، وميترو الأنفاق دوماً، خاصة الليلية منها؟! لماذا هذه الانتقائية؟ هل هي تعبير رمزي عن التسارع الرهيب لسيران عالم اليوم نحو الظلام والسقوط؟ حيث يرِد القطار في الكثير من الأعمال الفنية مرادفاً للاكتئاب والوحدة ومنبئاً بحمله للأشرار والمختطفين. أم أنه يعكس المضي نحو الضوء الكائن في آخر النفق؟ هروباً من قفص تطبق قضبانه على الروح رويداً رويداً؛ كطوق نجاة يحمل الروح إلى بر الأمان، إذ كان المغني والممثل الإنجليزي الراحل **جوني كاش** – والذي بالمناسبة أدى دوره في فيلم يخلد ذكراه ممثل فيلم الجوكر خواكين فينيكس – "يحلم بقطارٍ يبعده عن زنزانته في أغنية (Folsom Prison Blues)".[2] بل يحقق رغبته في أن ينأى به عن هذا العالم المتبجح حقاً والوقح للغاية، والذي تبلغ به وقاحته حدّ الاعتراف صراحة أنه سجن، ورغم ذلك يحاول أن يقنعك بكل الطرق أن الأمر طبيعي ولا يدعو للفزع (المصباح العلوي الأيمن بمكتب العاملة الاجتماعية والذي يعمل ضوءه – بخلاف طبيعته – على حجب وتغبيش بصري على عبارة بملصق على حائطها الخلفي، مصحوبة برسمة لرجل مسجون بقفص ضيق، يجلس بوضعية إذعان، تقول (it's normal to feel trapped) بمعنى (من الطبيعي أن تشعر بأنك محاصر))! أو

[1]. سلافوي جيجيك، سنة الأحلام الخطيرة، مرجع سابق، ص155.

[2]. دون مؤلِف، القطار مُلهِم أشهر الأعمال الفنية من التشكيل إلى الأدب والسينما والموسيقى: من آلة متوحشة إلى بطل لأشهر الروايات والأعمال السينمائية، صحيفة العرب، ع12981، لندن – المملكة المتحدة، الثلاثاء 12 ديسمبر 2023م، ص12.

ربما هو – أي القطار – دعوة "لإعادة التفكير في العالم الصناعي الذي لا يتوقف عن تطوير آلاته المتوحشة".[1] التي ستدمره يوما وتعجل نهايته مسرِّعة انهياره بشكل دراماتيكي.

وقد يأخذ القطار بمحطاته دلالة مرتعٍ هرمينوطيقي بامتياز لسبر الوجود، ممثِلاً كل المحاولات التي تبدو يائسة لإيجاد رأس خيط إجابات قد تتكشف به الحياة أو ما نَذُر منها، مثل ما يتوضح في الفيلم الذي لا يمكن أن يطلق عليه وصف أقل من أنه فلسفي مغرق في الفلسفة (The Sunset Limited) سنة 2011م والذي تتمحور أحداثه حول حوارات ونقاشات فلسفية وجودية، تدور كل مشاهدها في بيئة ليلية تقريباً بغرفة بمحطة قطار أنفاق.

عودةً للأنا التي يبدع المخرج في نحتها على الشريط الضوئي بكل مشهد من الفيلم، يظهر أن هواجسنا وخيالاتنا تعرفنا أكثر مما نعرفها (كيف عرفت الفتاة السمراء أن الجوكر اسمه آرثر؟! إنها تجسيدٌ لداخله الغائر العاج بكل شيء عن جوهره). حين ننظر إلى المرآة، ما نراه ليس انعكاسنا البتة (وهم الصورة) بل حقيقتنا، نحن ما نمثل الانعكاس، إننا وعيٌ مشوه ونسخة باهتة عن دواخلنا الضاربة في العمق؛ "فحُدود الحقيقة والوهم – كما يقول لاكان – مشوَّشة [...] فالأنا التي هي نافذتنا على ما يُسمى بالعالم الحقيقي هي في الواقع نوع من الخيال".[2] يذكرني ذلك بعبارة قرأتها للأديب المصري مصطفى لطفي المنفلوطي في أحد مؤلفاته – أغلب الظن أنها النظرات – حين يقول: "الوجوه مرايا النفوس، تضيء بضيائها وتظلم بظلامها"، في دلالةٍ تتماس ولو قليلاً مع ذلك المعنى الذي يشير إلى أن الأنا قد تقوم بتكوين دوغماها مستمدة مضمونها غير القابل للاختراق أو التحديث مما تعتقده مسلمات إستيتيقية وأخرى إتيقية عن العالم والوجود، أو بالأحرى عن "الآخر" المتأرجح بين خيرانيته وشرّه في مفارقة تنتابها، تدهشها وتحرجها. فمع كل جريمة يرتكبها آرثر، يحط الجوكر

[1]. دون مؤلِف، القطار مُلهِم أشهر الأعمال الفنية من التشكيل إلى الأدب والسينما والموسيقى: من آلة متوحشة إلى بطل لأشهر الروايات والأعمال السينمائية، صحيفة العرب، المرجع السابق، ص12.

[2]. تيري إيغلتون، مشكلات مع الغرباء: دراسة في فلسفة الأخلاق، مرجع سابق، ص13.

إصبعه على جرح ما يصطلح عليه "فطرتنا السليمة" وأصالة الخير التي تولد فينا ومعنا، فينز الجرح ببطئ أو بغزارة! تعترينا نوبة من سعادة أدرينالينية متدفقة بقوة وآرثر يطلق النار على الشاب عند سلالم محطة قطار الأنفاق! سعادة لا تضاهيها أخرى أو تفوقها حتى، سوى لحظة غرز مقصٍ في عنق وعين راندل! ما الذي يجري؟! هل نحن مرضى سايكوباتيون أم ماذا؟ مساءلةٌ تنط هنا لتورّث دوخانا وصداعا شكياً حاداً: لماذا كل هذا الفرح والتعاطف مع آرثر، حتى وهو يخنق والدته؟ ليس علينا أن نوهم أنفسنا بأن الأمر مروع حتى لا نشعر بالذنب، وبأننا أسفنا على قتلى الجوكر بالفيلم! لسنا مضطرين لأن نتلوا ذلك الهراء الكليشيهي المقيت عن القيم والإنسان! يجيب مشهد آرثر في الحمام بعد حادثة المترو ويشرح حالة الانفراج التي انتابتنا جميعاً وليس هو فقط؛ لم تكن رقصته في الحمام رقصة انتصار بقدر ما كانت رقصة تنفيس، وتنفيسنا معها أيضاً! أما رقصة السلالم الأيقونية تلك، فلم تكن شيئاً سوى إعلان ميلاد، ودعوة صاخبة لتدشين "ساغا" ضد عدوان الغيرية الكابحة وتعرية نفاقها.

أمرٌ آخر يمكن أن يضاف إلى هذا التحليل، وهو مسألة "الإضاءة" في الفيلم باعتبارها إحدى المفردات المهمة لفهم اللغة السينماوية في أي عمل؛ إنها هنا توصل بشكل بليغ الجواني من الروح، أين يضع المخرج مشهدين متتابعين مستخدما تقنية الـ(flash–back) لتمكين المشاهد من تتبع الاختلافات وإجراء مقارنة سريعة بين مكانين يحيلان إلى وضعيتين متضاربتين، إذ يصوَّر المصح النفسي الذي دخله آرثر مضاءً بشكل مشرق وملائكي، في حين يصوَّر مكتب العاملة الاجتماعية المتجهمة مظلماً مكتظاً وكئيباً، لا يوحي أبدا بأنه مكانٌ صحي يمكن للمرء فيه أن يتعافى، في رمزية لعالمنا الذي يقود نحو الجنون والمرض، حيث يمثل المكتب العالم الذي نحياه، معتمٌ، ضيق، مكدس ومضغوط بشكل يدعو للاختناق. في المقابل يفضي الانكباب على الدواخل إلى السلامة (رمزية المصح)، إلى التعافي والصحة الفائقة، ذلك أن "المعاناة من الوحدة هي أيضا من المآخذ؛ لم أعاني على

الدوام إلا من ‹‹الكثرة››".[1] كما عبر نيتشه الذي كحال آرثر لم يكن في إمكانه التناغم مع العالم المتقدم، الذي يرى جيجيك بخصوصه أن هنالك أثراً تدميرياً **للتقدم**، وخير ما يثبت ذلك هو انعكاسات الرأسمالية على المجتمعات التي تتبناها، ومدينة غوثام إحدى النماذج المعبرة عن تلك المجتمعات الرأسمالية. عدم تناغم الجوكر ذاك لم يكن سوى لأنه كان يمثل الوعي السليم، في حين تمثل بيئته غوثام بما ومن فيها وعياً مشوهاً، مشوباً بالسقم والبرود والتفاهة. لم يشرع الجوكر في تأقلمه وتكيفه مع كل ما يحيط به إلا لحظة إطلاقه النار وقتل الشبان الثلاث؛ فمع كل رصاصة أخرجها مسدسه أُخرِج معها شعوره بالخوف، بالارتباك، بالألم والخيبة، بالرفض والنكران، وأخرج معها حنقنا وكل ذلك الغضب المطمور بداخلنا كمشاهدين. آرثر بعد فعلة القتل يبدو أكثر نضارة، وشعره يبدو قاتم السواد ونظرته ملئ بالحياة. أما ضحكته الأيقونية، فتهبها الصورة فرصة الوصول إلى مكنون الشخصية العميق من خلال المشاهدة دونما الحاجة للكلمة، في تجسيد فاتن لجدلية الصورة والكلمة، فرصةً لانتصار ‹‹الصورة تستطيع، الكلمة لا تستطيع››.

ما يسترعي الانتباه في الفيلم، هو أنه على غرار شخصيات الجوكر الأخرى التي تم تجسيدها بهوليوود، والتي تبدو قوية، باطشة، غير آبهة بشيء، كجوكر جاك نيكلسون، أو جوكر جاريد ليتو، أو رائعة جوكر هيث ليدجر؛ يبدو جوكر خواكين فينيكس هشاً، منكسراً وباهتاً، مدفوعاً بالشخصية إلى أقصى حدود الخيبة والانكسار! الذي يميز جوكر 2019م عن الباقين قاطبة هو أنه لم يكن روايةً عن باتمان مضاداً أو تعاطياً مع شرانية شخصية فنتازيا مبتذلة، إنما جوكر خواكين فينيكس باختصار: حكاية إنسان يبحث عن ذاته فيجد أخرى! أو بالأحرى "آخراً" يسكنه ويتلبسنا معه أيضاً. هذا وتطرح الساعات الحاضرة في الفيلم عديد التساؤلات وعلامات استفهام مبهمة، فلو أمعنا كمشاهدين النظر في كل الساعات التي ظهرت باستثناء ساعة أستوديو البرنامج الكوميدي، فإن كلها قد ضبط على توقيت

[1]. فريدريك نيتشه، هذا هو الإنسان، مرجع سابق، ص62.

(11:11)! في ساعة مكتب الموظفة الاجتماعية، في المصح، وفي مقر العمل. وكأن الزمن توقف وتم تجميده، هل هو نتاج المعاناة التي تحدث وعياً مشوها للزمن جرأَّء المرض والأدوية المخدرة، زمن نفسي أو لا زمن؟!

دليل آخر على نقاوة وعي آرثر وسلامة غريزته الطبيعية، متمثلاً في مشهد مواجهته للموظفة الاجتماعية بحقيقة أنه كان يعي في كل لقاءاتهما المتكررة أنها لم تهتم لأمره يوماً، بل لم تكن تستمع إليه أصلاً. هذا المشهد هو إسقاط رمزي على هذا العالم المادي المتوحش الذي يتغشم؛ إنه لا يصغي، لا يجيب، لا ينصت حين تفضفض له، لا يفعل شيئا سوى مساءلتك بإلحاح دون أن يمدك ولو ببضع أجوبة، يشي بك للضياع ويدفعك نحو جنون الارتياب لا غير، يتركك تمرض، وإن تفضَّل، فإنه يكتفي بإعطائك مسكناتٍ للوعي! وخطابات فارغة مبتذلة حول السعادة، والحلم والرفاهية المعيشية، وبأنه سيحتويك حين تهتاج وتكسِّر كل الصحون الطائرة التي تُخدَعُ بها. إنك حين تواجهه بالحقيقة، وبما تعرفه عنه بأنه يوهمك ويحاول خداعك واستغلالك كل هذا الوقت؛ يتنصل من مسؤوليته ويحاول التبلد، وإن أصريت على التمرد والشذ عن القطيع، فإنه يوعز للسلطة والمؤسسة لتحاربك بضراوة في محاولة أخيرة لاستنزاف طاقة الوعي خاصتك. لكنك ستنتصر في النهاية مع أنك لن تنجو من لعنة الوعي التي تتصور في شكل ألم مزمن يحضر في كل مرةٍ يتفعَّل فيها وعيك ويتنشَّط، ‹‹فكلما زاد وعي الإنسان زاد ألمه وتفاقمت تعاسته›› هكذا أفضى نيتشه يوماً!

2. <u>كشفاً للشيئية والتشييء</u>:

كثيرة هي اليافطات التي يمكن مقاربتها فلسفيا في الفيلم، والتي توضح مدى السقوط الذي يهوي إليه عالم ما بعد الحداثة يوماً بعد يوم، كلافتات تعبر عن التعري، الخمور، لافتات تحمل سباباً للرأسمالية ولتوماس واين الذي يمثل أصحاب رؤوس الأموال الباطشين، وغيرها

الكثير. وبمناسبة إدراج اسم توماس واين هنا لا بد من إثارة فكرة معينة وهي أن رأسمالية توماس واين تبدو أقل وطأة من الرأسمالية السائدة في واقعنا اليوم. السيد واين كان مباشراً وصريحاً بشأن مشروعه السياسي، وبتوجهه في الحياة عموماً، من خلال نظرة الدونية التي يمكن فهمها بسهولة دونما الحاجة لتأمل تصوراته أو تحليل معمق لخطابه؛ في حين تتبنى الرأسمالية الحقيقية اليوم التلون والنفاق السياسي والاجتماعي بكل عمقه السحيق وطيوفه من أجل إيقاع الجميع في شرَكها، واستلابهم بأبشع الطرق الممكنة.

عن اليافطات التي تتصدر الفيلم وتحشى به في مشاهد متعددة، يمكن القول عن اللافتة الصفراء في أول الفيلم، والتي يحملها الجوكر مكتوباً عليها "كل شيء قابل للبيع" أو التي تفضي لما معناه "على كل شيء أن يمضي" ويدفع به فقط بمقابل، أنها فاتحة لعالم استهلاكي أيديولوجيته الوحيدة تتمحور حول مفهوم السلعة وفقط. فالفيلم يصور بجدية سطوة الرأسمالي الذي يشيّء الموجودات غير الشيئية حتى يتعامل معها كمنتجات وسلع تحقق ربحاً. عندما يفر الجوكر من المحققَين إلى القطار المكتظ بالمحتجين، المتوجهين إلى ساحة التظاهر مرتدين أقنعة المهرج، ويحملون عديد اليافطات التي تصورها الكاميرا بتسارع. يتوقف عند أحدهم والذي بدوره يحمل لافتة كُتب عليها (Greed Loves Capitalism) أي (الجشع يعشق الرأسمالية)! في دلالة مباشرة لانحرافات الرأسمالية التي تسحق الطبقة الشغيلة المتوسطة (البروليتارية) وتزيد الهوة بين الأغنياء والمعدمين. ولعل العبارة اللافتة للنظر في كراسة أو مذكرة آرثر: (i just hope my death makes more cents than my life) تثبت أيديولوجيا الاستهلاك وصنمية السلعة التي لطالما حذر منها ماركس. العبارة التي تعني: (أتمنى فقط أن يكون موتي مربحاً أكثر من حياتي)، وكأن الأمر يتعلق دوما بالربح والخسارة الماديين، أين تتحول الحياة والموت ومفاهيم الإنسانية في نظر الحضارة الغربية ما بعد الحداثية إلى مجرد سلع ومنتجات قابلة للمتاجرة يحكمها نظام

السوق. وكأن الحياة ذات قيمة فقط إذا كانت مربحة؛ كذلك الموت ذو فائدة أكبر إن كان هو الآخر يدر سنتات أكثر بالترجمة الحرفية الدقيقة للعبارة!

في الأخير، يمكن القول أن هذا الفيلم مناوءة لقيم ما بعد الحداثة، للمجتمع الاستهلاكي والثقافة السلعية. فهو تصوير بل تحليل لمأزقنا الإنساني فعلاً؛ بالتحديد وضع للحضارة الغربية – خاصة الأمريكية – أمام عريها، أمام عجزها الذي لم تعمل على إصلاحه بشكل جذري، وبدلاً من ذلك حاولت ترقيعه وتجميله بطُرقٍ فظة للغاية وملتوية، قائمة على التدليس وغسل أدمغة المواطنين وتشويه وعيهم، بل يبلغ الأمر حد التسويق لهذا العجز على أنه شيء طبيعي من مفرزات القدر! قدرٌ لا تعتقده من الأساس! وعلى هذا فإن رائعة الجوكر 2019م تصوير لوضع ينبئ بموت "السوبر مان"، في مقابل ميلاد "الجوكر مان": الكوميديان الذي لن تضحك نكاته أحداً، لكنها ستقل الجميع. إنه مثال المواطن الغربي المعاصر، ونموذج الإنسان المابعد الحداثي، الذي تسرقه حضارته المتوحشة من ذاته وتلقي به في التيه (الآخر السالب)، فتسلمه لجنونه وعجزه مجرداً من كل حيلة.

وفي النهاية، يضعك الفيلم أمام خيارين: إما أن تكون الجوكر، أو غوثام بمن فيها. سفاح جرأة وحلم بالمنظور النيتشاوي، أو مواطناً عبداً يستلذ الدوس والامتهان بالتصور المازوخي.

«نكتة جوكرية»

ماذا نصنع مع كدماتٍ على الروح؟ بسيطة: كمادات باردة توضع عليها، فيهدأ الألم ويقلل التورم!

ما نستخلصه فلسفيا في هذا الفيلم هو أن تشكُّل الهوية يرتكن إلى "الرغبة" في الأساس، والتي يتشارك في صناعتها أو إحمائها عدة أطراف ترسّخ الماهية وتعمل على صقلها، من الأنا إلى المجتمع مروراً بذلك الكم المهول من المسارات المتشظية تارة والمتقاطعة تارة أخرى. فالآخر ليس في حلٍّ من الآخر، من خلق الآخر أو تحويره. وبالتالي يعرض الفيلم صورة مركبة عن الإنسان تبرز تعقيده وصعوبة الإلمام بوعيه ومفاهيمه. كما يحيل إلى تساؤلات حول العلائق المختلفة، كعلاقة الأنا بالغير، بحدسها لذاتها! بمفارقات الفوضى والواقع والخيال؛ إنَّ اللاكان والوهم يحضران هنا ليستكشفا الرغبات اللاواعية والشاطحة فينا على مدار الفيلم. ويبينا ما يمكن لوهم الرغبة أن يفعله فينا. العمل شديد اللهجة إزاء هذا الطرح بكليته، ذلك أنه حقاً "قد فتح الوهم مكاناً حيث يكون ممكناً، مساحةً فارغة يملؤها".[1] كما يعبِّر جيجيك

[1]. Slavoj Zizek, the sublime object of ideology, op.cit, p220.

المبحث الثالث: قراءة في أنمي (Vinland Saga): تفتيشٌ يائس عن الأتاراكسيا.

هذا المبحث على غرار السابق هو كذلك قراءة فلسفية عميقة ناح النفس البشرية وواقعها الذي يتأرجح بين فرضه الموضوعي أو فرضها هي له! معاينة حلقات العمل السينمائي المتفرد والجديد على ساح السينماتوغراف لا تقف عند المتعة البصرية ولا الضمنية التي يوفرها الأنمي بل تتجاوزهما إلى تنقيب جاد ومؤسَّس في المعاني الثاوية التي يزخر بها، والتي ترتبط بشكل مثير وممتع بالمفاهيم الفلسفية خاصة المتعلقة بكل من جيجيك ودولوز؛ الأخير – جيل دولوز – يأخذ نصيبه هنا وبقوة عبر شخصياته المفهومية أو بتباشيره للحياة، ودعوته لانسيابية محايثة الحدث وتماهيه.

بدأ عرض أنمي (Vinland saga) الياباني في عام 2019م، ويتكون من موسمين حتى الآن، كل موسم بأربعٍ وعشرين حلقة، واستحوذ على اهتمام واسع وإشادة نقدية بفضل قصته الملحمية العميقة المتسمة بنفحة واقعية بالرغم من فنتازية العمل، ومعالجته الفلسفية لعدد من المواضيع، وأسلوبه الفني المتميز الذي يجذب المشاهد.

تدور أحداث الأنمي في حقبة الفايكنغ، ويروي قصة الفتى "ثورفين"، الذي يسعى للانتقام من قاتل والده، حيث تتشابك قصة ثورفين مع صراعات الفايكنغ على السلطة والسيطرة في أوروبا، وبحثهم عن أراضي جديدة للتوسع. ليبدأ في الجزء الثاني رحلة البحث عن معنى أعمق للحياة والحرية بعيدًا عن الانتقام والقتل اللذين طبعا شخصيته في الجزء الأول. لذلك، فإن الجزء الثاني هو ما سنقاربه فلسفياً، والذي حين صدوره في العام 2023م، خرجت الكثير من التعليقات الساخرة التي اتفقت على أن العمل في موسمه الثاني تحول من أنمي حروب إلى أنمي زراعة! لأن الموسم الأول الذي نال شهرة واسعة حول العالم – بسبب

قصته الملحمية التي تعتمد أساساً الحركة والإثارة – تحولت قصته من فتىً يسعى للانتقام إلى مستصلح للأراضي يغرس الفسائل! ولعل هذا ما أرجأ الكثيرين عن مشاهدة الأنمي.

قبل الشروع في تقديم قراءات فلسفية للعمل، لا بد أن نتفق على "أن فيلم الصور المتحركة الذي نخطئ إذا اعتقدنا أنه مخصص للأطفال، يثير اهتمام المُنظِّرين لأنه يستنفذ موارد التصوير أقصى الاستنفاذ، ومن جهة أخرى يعكس طفرات السينما في المجال الاجتماعي".[1] باعتبار "الأنمي" أحدث أشكال السينما المؤثرة بالواقع.

1. جدلية الغاية والوسيلة: بحث في مفارقات الشخصيات المفهومية.

يبدو أن روح المغامرة التي لازمت ثوروفين في موسمه الأول، والتي أذكاها الخوض في المجهول وسَوْرَة اقتحام المخاطر من أجل تحقيق غايته في الانتقام لم تعد حاضرة في شخصه بالجزء الموالي، والتي يبدو أنها ثوَت بموت آشيلاد في نهاية الموسم الفائت، ليموت معه تقريباً كل شغف للثأر وللحياة في روح ثوروفين، فموت آشيلاد كان أقسى من موت ثورز والده. رغم ذلك يمنحه مؤلف القصة حياة أخرى حيث يصاحبنا في هذا الموسم الجديد معيداً إياه بالصيغة الجيجيكية القائلة بالعود الرمزي للأشياء، فالاسم يعود بعد الموت كسلطة رمزية! "آشيلاد" تجسيدٌ لذلك العود الذي يصيّر ثورفين إلى ذاتٍ أخرى ويبعثه من شرنقة ماضيه الذي ضيّق عليه كل السبل نحو الانعتاق. لقد سلمه رحيله – آشيلاد – إلى نفسه وأحاله بقوة إلى حلم والده: أرض فينلاند، حيث لا ألم، لا خوف ولا ترقب. وعليه يظهر ثوروفين في الجزء الثاني من العمل على خلاف ما كان يبدو عليه في الجزء الأول بشكلٍ مغايرٍ تماماً. لقد تشرَّب حلم كنوت وطموحه إلى صنع عالم معافى من الصراع، وبلاد تسَع

[1]. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سابق، ص17.

أولئك الذين يعانون، ليعيشوا فيها بدون حروب ولا عبودية. قبل أن يفاجأ بتحول الأخير عن مسعاه ويعصف بكل تعقل لما جرى!

وقوفاً عند الفتى الذي توحي لك مشاهدته بالبراءة، العجز والقصور، تتحقق الميكيافيلية في أسمى صورها بشخصه! كنوت الذي سيقتل أخاه لينحّي آخر العقبات نحو كرسي الملك! يطلق العنان لليفياثان الهوبزي من أجل بسط حكمه ونفوذه، وفرض النظام والأمن. لقد تحول إلى وحش يقول فيه نيتشه: كن حريصاً وأنت تصارع الوحوش، كي لا تصبح واحداً منهم! وفي كتابه (ما وراء الخير والشر): "من ينازع وحوشاً يجب أن ينتبه جيداً كي لا يتحول بدوره إلى وحش. فحين تطيل النظر إلى الهاوية، تنظر الهاوية إليك، وتنفذ فيك ومن خلالك". تنطبق هذه الرؤية حقاً على الملك "كنوت" الذي لم يضل طريقه أو فقد بوصلته نحو وجهته، إنما بدَّل وسيلة سفره. هدفه عالمٌ يسوده السلام، لكن ذلك لا يتحقق إلا بنقيضه وهو الحرب والدماء كما يرى، والحصول على القوة المطلقة من أجل تحقيق هذا الهدف الذي يستلزم ضرورة التضحيات وتقديم القرابين. المثير، أن رؤية العجوز والد مالك المزرعة "كيتيل" تتوافق مع رؤية عدوه ملك إنجلترا الصغير "كنوت"، التي يصرح عنها في إحدى حلقات الأنمي؛ هو يرى أن الأمان والسلام هي أشياء لا تنُال إلا بحد السيف في عالمنا القاسي. فالعيش بعالمٍ لا صراع فيه، لا حروب ولا فقد، ولا حاجة فيه للسيف لغةً وحيدةً لحل الخلافات وفض النزاعات. هذا ما كان يعتقده الملك الصغير "كنوت" وحَلُم بتحقيقه، قبل أن يتبين أنه تصورٌ يوتوبي مستحيل، مما اضطره لأن يُغيّر وسيلته لكن دون أن يغير وجهته. لا زالت الوجهة ذاتُ المكان الذي يقصده صديقه ثوروفين، لكن الوسيلة – السيف – هي ما يتجنبه فتى الفايكينغ، وهي ما تفرقهما. إنها مفارقة عجيبة أن تسعى لسلام يقتضي عنفاً، ويتحتم حرباً لتحقيقه!

بالمجمل، يظهر كنوت وثوروفين وكأنهما يحدثان جلبةً في وعي المشاهد كشخصيتين مفصليتين في العمل، إذ يصوران تلك الجدلية المفارقة جداً في كلا جزئي الأنمي، إنهما

يمثلان تنافراً قطبياً يمكن استجلاؤه بعناية: غاية واحدة ووسيلة مغايرة. وجهة موحدة وطريق مختلف.

على صعيد الشخصيات المفهومية، نلمس بالأنمي عدم ظهورها كتجسيد حرفي، ولم تسمَّ (كأسماء أعلام) كذلك، بل تم استخلاصها واستشفافها، "فقد يمكن ألا تظهر الشخصية المفهومية بالنسبة إلى ذاتها إلا نادراً، أو تلميحاً. ومع ذلك فلها وجودها هنا. حتى عندما تغدو لا مسماةً، مخفيةً، فلا بد دائماً من إعادة بنائها من قِبل القارئ".[1] فهي وإن لم تظهر وتسمَّ، إلاَّ أنها تشكِّل وتمثل قابلية فكرية يمكن تلقفها ورصدها بقوة. أما في (Vinland Saga) الجزء الثاني فإن أكثر شخصية مفهومية تحضر بالعمل هي "المدينة الفاضلة" الأفلاطونية، التي تتطهر من كل دنس وتخلو من أي شرانية ولا سواد فيها سوى للخير، ولا شيء آخر إلا الخير! فينلاند أرض السلام والأتراكسيا إلى الأبد!

يمكن أن نؤشر أيضاً على بعض الشخصيات المفهومية المستخلصة من تحليلية العمل، حيث بالاستطاعة تلقف شخصيتين مفهوميتين طاغيتا الحضور، تجسدان الصفح المتعالي والسلام المثالي، وهما السيد المسيح والحكيم بوذا. هذا الأخير في الكثير من الأنميات اليابانية يقفز إلى السطح فارضاً نفسه كشخصية مفهومية تستجلي الحكمة كتصور وتجلي مشخصن، يعلَن عبرها نبي الشرق ومعلم الحضارة الآسيوية الأول. الذي يبرز معه البعد الروحي، النفسي والفلسفي في أعمال الأنمي اليابانية.

تتكشف كذلك شخصيات مفهومية أخرى مؤثرة من النبش المتأصل في دلالات الأنمي، فيحضر على سبيل المثال آدم عليه السلام الذي مارس الزراعة دونما السلاح، وعمل على جعل هذه الأرض فردوسا آخر غير الذي طُرد (أُخرج) منه وكأنها (Vinland) التي ينشدها ثوروفين ووالده ثورز، جمهورية أفلاطون، أو مدينة الفارابي الفاضلة! أما عن ذلك السلام والسكينة المهيبة التي يقاتل/لا يقاتل ثوروفين من أجلها، فإنه بذلك هنا يمنح فلسفتين

[1]. جيل دولوز، فيليكس غتأَري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص79.

عريقتين "قُبلة الحياة" ويعرضهما في فكرة مجسمة مصورة تدب فيها الحياة، وتُضَخ بها دماءٌ صوَرية جديدة، فكرة الأتاراكسيا التي تتمحور حولها الأبيقورية، وتتمركز حيالها الرواقية أيضاً، ليذهبا بها نحو النقاء الروحي وصفاء الذهن، والتحرر من كل أعباء الوجود التي تثقل كاهل الإنسان من الانفعالات والاضطرابات فيحققا ذلك الهدوء الناعس للروح. حيث يرسمها – الأتاراكسيا – الأبيقوريون مسعاً نهائياً للحياة، لا سبيل إليها سوى بتلافي كل إمكانية للألم والقلق، واعتماد الزهد والتبتل عن كل ما يقض الطمأنينة الأبدية. وينظرها الرواقيون كظرف روحاني لا يمكن بلوغه إلا بواسطة ضبط المشاعر، والعيش وفقاً للعقل والفطرة البشرية، متخطين كل ما هو خارج عن إرادتنا بتقبل قدرنا وكل ما لا يمكن تغييره كونه مصيراً خارج عن سيطرتنا. هذا ما يفعله ثوروفين حرفياً خلال هذا الموسم الثاني، يَبذُر الأرض كآدم، يصفح عن أعدائه كالسيد المسيح، ويتأمل وجوده مثل بوذا، متجنباً أكبر قدر من الألم كأبيقور، متحكما في عواطفه ومسلِّما ذاته للقدر ولحكم الطبيعة (الله) كسينِكا وإبيكتيتوس! قاصدا بكل هذا أرضه المنشودة وفردوسه المتطهر من كل دنس (Vinland).

في المجمل، يمكن القول أن هذا الكم المعتبر – حتى لا نقول الكبير فنتَّهم بالمبالغة في التقدير والنأي عن الموضوعية – من الأبعاد الفلسفية بالأنمي يبين بوضوح أن "الآليات المفاهيمية التي تشتغل بها السينما هي في واقع الأمر مفاهيم لها عمق وتجذر فلسفي".[1] يسمح بقراءة مباشر أو غير مباشرة للمنتج السينمائي بغرض البحث عن العلامات الثاوية أو الظاهرة، وتصيد الدلالات المكتنفة فيه.

2. رحلة من قاع الكابوس إلى سطح الحلم:

بقدر ما يشتغل العمل على إبراز الجوانب المظلمة من الشخصيات والغوص في أعماقها، بقدر ما يتبين لك أن بعض المشاعر خالية ومفرغة من كل تحديد، بل تفلت في كل مرة من

[1]. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص254.

أي محاولة لبروزة ديناميا‌تها أو الإمساك بكيفيات اختبارها. كوابيس ثوروفين التي تراوده مثلاً، تستدعي تحليلاً نفسياً فرويدياً أو لاكانياً حتى، إنها رؤية تتكرر دوماً، حيث يسقط في القاع الموحش المبتل بالدماء، والمُشبَع برائحة الموت، محاولاً الصعود للحافة، لكن في كل مرة يقارب على الوصول تسحبه الأرواح التي أزهقها قبلا، وكأن ماضيه يسحبه من حاضره ليمنع عنه مستقبله؛ نفسه القديمة المكبوتة في لاوعيه تخاتل وعيه في شكل كابوس وتتسلل إلى سطح الوعي خلسة كآلية للتنفيس. وهنالك في الجحيم المستعر بالجثث ودماء قتلى الحرب يقف آشيلاد متابعاً كل محاولات ثوروفين الفاشلة في النجاة من الماضي ومن الحتم الاجتماعي المختوم بطابعٍ قدَري لا خلاص منه. هذا الرجل لا يمل من اختباره بل الأحرى استفزازه حتى يصل الفتى أقصاه، وفي تعبيرية صوَرية مذهلة بالحلقات الأخيرة أين يستنزف ثوروفين ويؤتى آخره بذلك الجحيم، يسأله آشيلاد وهو يبتسم بمكر: ‹‹هل ستضل مسالماً يا ثوروفين أم أنك ستقاتل من أجل شخص آخر؟!›› وكأنه رغبة لإيصاله قناعة مفادها حتمية انتفاء سلام دون مقاومة، ومقاومة دون صدام! فحياة يسودها السلام! يسودها السكون فقط. لكن الواقع ذو طابع هيرقليطي يتحول باستمرار، دافعة به قوى الحركة والصخب والصراع نحو التجدد كل حين. يعمل هذا المشهد على إيصال مشاعر اليأس في أبعد أقاصيه، ليقتنع المشاهد بمنظور آشيلاد ويسلم برؤيته عن استحالة حياة بلا توحش أو عنف. والمشهد بدون مبالغة يوصلك ذلك الحد من قناعة آشيلاد لتظن معه أن فتى الفايكينغ قد سلم به كذلك. لكن ثوروفين يخالف كل التوقعات ويتحامل على نفسه ويكابرها أن تذبل أو تخضع؛ ليطل من كوةٍ في روحه المعتمة آملاً بصيص حياة مرجوة، مدشناً انبثاق أناً جديدة من عمق الألم والخنوع، فتنط إلى السطح شخصية متمردة تعاكس القطيع وتخالف المألوف الشمالي الذي يغلفه الصراع والسيف، والدم والحرب؛ لتطلق العنان لجموح داخلي تمثل في نزعة حامية تأبى كل الترتيبات وتقفز فوق كل قانون سائد في العشيرة، رافضة خطابها الذي يحايث يوميات الفايكنغ ويتشربهم كليةً، بعد أن كان قريباً من الإذعان لها عبر بحثه عن إمكانية وجود نوع من "المصالحة" الواهمة بين الأنا والواقع البائس أو حتى تسوية وضيعة بموجبها

يخفف الألم، أي الحرب وتقاليد الصراع والعنف التي باتت تتماهى مع الحياة، حياة عنف ليس هنالك تصور لسواها؛ حتمية ينعدم مع ضرورتها كل خيار وبديل بفعل المجتمع الذي يصادرها، ويستحوذ من خلال العائلة وتوريث العقلية السائدة على قرارات أفراده. ليس هنالك سلام، السلام نوع من اليوتوبيا المخدرة التي لا تتحقق سوى في الخيال؛ أما الواقع فهو واقع الدم والنار. هذا ما يغرسه في أفراده. لكن كما أشرنا، تنبجس فلسفة التمرد التي تكسر قدسية هذه القوانين وتسعى للحد من سطوتها في شخصيات أبطال هذا الأنمي، أين يحاول العديد منهم الذين فُرض عليهم إعمال العنف كحتمية لتسليك التعطيلات على غرار ثوروفين، أن يرفعوا أيديَهم عن السيف ويستعيضوا عن ذلك بمدها للمصالحة والسلام، مفضلين الصفح والسكينة دون الحرب والمواجهة، معتقدين أن ذلك الهروب من الواقع الاجتماعي القمعي الذي يحدد فيه الآخرون أحلامهم ويملون عليهم ما يجب فعله، هو السبيل الملائم لنجاة الذات من الغرق في وحلها. لقد أعلن ثوروفين **لأينار** صديقه في "العبودية" أنَّ الغضب لا يخلق سوى الغضب، ولا نجني منه سوى الموت. وكأنه يعلن – واقعاً ومجازاً – لذاته وللآخرين و(لنا)، أنه قد "آن الأوان كي نحرِّر المحسوس من إيديولوجيا الصدام مع الآخر التي لم تغنم منها الإنسانية الحالية غير صدامات فظيعة بين هويات مسعورة وهمجيات طافرة خارجة عن طورها".[1] على هذا النحو يكون الموسم الثاني من أنمي (فينلاند ساغا) حرفياً قصة ولادة "ثوروفين" جديد، ولادة قيصرية متعسرة بفعل شخصيات جديدة. موسم يُفصّل عملية تلاقح الأنوات وتحولها، تمثلٌ للصيرورة، وكأن الآخر هو الذي يدفع الأنا نحو انبجاسات مختلفة. نحن بحاجة إلى الغير كي نولد من جديد في كل مرة. فها هو ثوروفين قد احتاج آشيلاد حياً كي تولد "أنا" تخصه، الأنا الغاضبة والحاقدة التي كانت تتغذى على الانتقام، وبموته – آشيلاد – ماتت معه تلك "الأنا"؛ حقاً تذوي الغايات عند انطفاء الحوافز والأسباب! وفي اللحظة التي نعتقد ذلك ونسلم بالأمر يولد "أنا" جديد من موت آشيلاد، وكأن

[1]. أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس: لمسات في الجماليات المعاصرة، مرجع سابق، ص220.

الأنا وحدها قادرة على أنْ تُبعث من فناء الآخر، أو حتى من وجوده! ليتداخل الموت والحياة في نسج هويتها. حينما تحول ثورفين إلى عبد في مزرعة بلا هدف (خواء نفسي) ولدت أنا أخرى مغايرة تماماً كان سببها آخر مغاير أيضاً: أينار، كنوت، والخادمة آرنيد كلهم كانوا "الغير" الذي شكل "أنا" جديدة وساهم في ميلادها لتلتهب من جديد رغبة ثورفين في الحياة، رغبة يدفعها المعنى الذي ذوى مع أناه السابقة التي ماتت بموت آشيلاد وترسمت شعلةً خافتة بموته. أدرك أنْ عليه العيش من أجل أولئك الذين سُلبوا حريتهم ورغبتهم في الحياة حتى يأخذ بيدهم إلى أرض السلام التي كان ينشدها والده ثورز حيث لا حروب ولا عبودية.

هذه الرؤية المتعالية تكشف لنا عن نوع من الخيانة في تعويل بطل القصة وتصوره، خيانة للمألوف، للمتعارف وتجاوز المسلم به بإطلاق. إذ يوصل العمل خاصة بالجزء الأول ذلك الإيمان – على الرغم من التذمر، أو لنقل الرفض، سواءٌ كان مبطناً أو علنياً – بأن الكل بمن فيهم المشاهد المتلقي يتبنى حالة من التصالح مع الواقع كقدر ومصير، قدر الحرب والصراع، قدر الفوضى المتقدة التي لا تكل ولا تمل بفعل قطع الرؤوس والاجتياحات، وقعقعة السلاح وغيرها من الحقول الدلالية لمفهوم الحرب. لكن لحظة معاناة ثوروفين تلك، هي التي تكشَّف من خلالها زيف حياته كاملاً، حياة الثأر والمنحى الفايكينغي، والتي منحته قبلة الحياة وأرجعته إلى صوابه عبر تمعن ماضيه ومراجعة كل ما حدث. إن الانصراف عن الانحشار في تصورٍ أحادي للأشياء، والانسحاب من كل ما يمكنه أن يفرض طرازاً نمطيا من الفكر يعين على انتشال الأنا من ضياع الوجود الزائف، وإنجائها من براثن الحياة اليومية وتشريع الأفق أمام إمكانيات جديدة للوعي، مما يسمح باكتشاف المعاني المتجذرة في الذات وإعادة بناء تصورها للوجود بشكل أكثر عمقا ووضوحاً، وتحقيق مسعى التحرر الفكري بقصد التناغم مع الواقع وليس التسليم والامتثال. وكأن التفكير في شيء آخر مختلف يمنحنا الراحة الداخلية، كنوع من التعويض، أو التنفيس، أو مكافأة للذات.

على الرغم من أن هذا الأنمي الياباني الملحمي هو عمل من وحي الخيال، لكنه فنتازيا شجاعة تناقش مخاوف حقيقية، إنها فنتازيا تتسم بطرح مثالي أفلاطوني لا ينتفي معه أي إمكانية حضور شكوكية ديكارتية تعيد بناء معرفتنا بالعالم عبر مشكلاته المهمة الموجودة في الواقع والمتموضعة في الراهن. إنه عمل يعبّر بشكل لا واعي عن مخاوف داخلية وأخرى وجودية، ويعمل جاهداً على دحض ذلك الهوس بالعنف والتصادم، لذلك، لا بد من معاينة السياقات التاريخية التي تسير وفقها أحداث الأنمي بحذر وعناية من أجل فهم المرامي والمقاصد التي من أجلها أخرج العمل الذي يبدو وكأنه يتوجه بخطى ثابتة نحو تسجيل نص أيديولوجي أو صياغة خطاب فلسفي لاذع للعقلية الكولونيالية عامة، وللعقل الأوروبي السياسي والتوسعي خاصة، المتَّخذ من الاستعمار والإخضاع بشتى أنواعه طريقا لتحقيق المصالح. وكأن (Vinland Saga) عملٌ تنويري يكرز لسبيل آخر لحل النزاعات وتحقيق المصلحة العامة، وهو "التواصل"، القائم على احترام الآخر، الاعتراف به دون تعالي أو ازدراء. ولأن الأنمي شكل فني، فيمكن أن نستعير بهذا المعنى تحقق الإبداع وفق تصور الفيلسوف الفرنسي المعاصر "جاك رانسيير" حول هذه القيمة التأثيرية للجماليات والفن على الرؤى والتصورات الاجتماعية أين يمكن لفنتازيا (Vinland Saga) أن تتيح "خلق فضاء خيالي مغاير للأمكنة التي تستولي عليها المنظومة السياسية الرسمية بأجهزة الهيمنة والتدجين المعروفة والمعطاة".[1] وكأنه مسلك من مسالك العبور والفلتان التي يؤكد عليها دولوز لمنح الحياة متنفسها وإعطاء الإنسان – لاسيما المعاصر– حريته، فشخوص العمل ما هي إلا لوحات فنية مرسومة بكثير من الحرص والإتقان للجوانية المغرقة في التوغل وتفرس حالاتها الشعورية وغير الشعورية؛ لتَحضر إستيطيقا جاك رانسيير ثانية في هذا السياق معززةً إستيطيقا دولوز حول الفكر كفعل وممارسة لا تعالي وتمثل، أين يشير الأول إلى أن الممارسات الفنية "تولد لا بوصفها نتاجًا للعبقرية أو بوصفها موهبة طبيعية أو شكلًا من

[1]. أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس: لمسات في الجماليات المعاصرة، المرجع السابق، ص223.

الرفاه الميتافيزيقي، إنما بوصفها أنماط فعل في علاقة بالتوزيع العام لأنماط الوجود ولأشكال المرئي واللامرئي معًا".[1] وهذا ما يفعله بالضبط هذا اللون الجديد والمعاصر من الفن السينمائي "الأنمي".

ينتهي الأنمي بقرار ثورفين في إكمال مسعى والده وهو البحث عن فينلاند "أرض السلام" وتحقيق حلم قديم لكنوت الذي أعاده إلى طريقه الأول المتنافي تماماً مع منظوره الميكيافيلي، فعندما تغير من نفسك يتغير معها كل العالم. هذا ما حصل مع ثوروفين الذي لاقت مواقفه وكلماته صدى لدى صديقه القديم ملك انجلترا الصغير وجعلته يقتنع بنهجه في "السلام". فهل سيجد تلك الأرض؟ وهل هي موجودة في الواقع أم أنها مجرد عالم يوتوبي يجسد رمزية السلوى والعزاء لتهوين الواقع المرير؟ لذلك قد يحتاج هذا التحليل تحليلا آخر وهكذا، ليحضُر الاختلاف في معاودة لا تسفر سوى عن "إبداع".

(Vinland Saga) إذن، هو نوعٌ من الوعظ الأخلاقي؛ توصيف، بل تشخيص لأزمة إتيقية بامتياز، ومحاولة لإنقاذنا من العقلية السائدة التي تعكس المستنقع الذي نعيش فيه. كما هو معاينة لحالة واقعية متناولة وفق رؤية استيتيقية لمكامن الروح وفكرة المطلق الهيغيلية التي تسيّر الوجود وتدفع العالم من الأبد نحو الأبد.

عصارة المقاربة الفلسفية لهذا الأنمي تفضي حقاً إلى تعميق فلسفي لمعاني "التغيير" و"السلام" و"الحياة". كما ترمي إلى تقويض أثر "القوة" مع وجوبها، ناهيك عن الإشكالات التي يتعرض لها بالطرح والتشريح محاولاً جعل المشاهد في مواجهة مباشرة مع اعتقاداته وتصوراته بغية هدم الدوغما التي شكلها من واقعه أو الميديا الموجِهة والمضلِّلة في كثير من الأحيان. وكأن هذا العمل السينمائي هو إعلانٌ عن أبدية الميلاد وسرمدية خلق الشخصيات المفهومية، فلا يولد الأبطال ولا يحيَون في نضالهم ضد التأسيس الطاغي ولا يموتون، إنما

[1]. أم الزين بنشيخة المسكيني، المرجع السابق، ص223..

ينبجس المفهوم ويُبدَع فقط: إنَّ "المفاهيم هي حقاً وحوش أسطورية تولد مجدداً من حطامها".[1] يقول دولوز. وها هنا ميكيافيلي وكانط يتصارعان كمفهومان: واقعٌ إزاء حلمٍ أو تعالي؛ سيفٌ مقابل يدين عاريتين! هذا ما يقوله دولوز وما يجسده (Vinland Saga)

خلاصة الفصل:

لا يخلو عملٌ من نقيصة أو عيب مهما قارب الكمال أو عانق الصواب المطلق، لذلك فإنه وكما أوردنا لا تنتقص الانتقادات الشحيحة سواءٌ لسلافوي جيجيك أو جيل دولوز من قدر صنيعهما وقيمة ما قدماه من مقاربات للسينما أو قراءات متفردة ومثمرة للصورة المتحركة؛ بل إن مكامن العطب تلك التي تم رصدها تلعب دور دوافع جديدة للتفكر وتحفيزات لتأسيس فكر الانتقاد والقراءة المناقشة. كما أن رؤيتيهما في النهاية تفسحان المجال لآفاق جديدة للنقد والتحليل، وتدشنان ثورة معاصرة في قراءة حقل السينما بطرق فكرية غير تقليدية تجعل منها فناً في استطاعته أن يجسد الأفكار وليس فقط تصوير الوقائع والأحداث، ليمكن بذلك التأكيد على أن السينما هي شكل جديد (مبدَع) من أشكال اللغة، وتبعاً لهذا يجوز استدعاء ذلك الارتباط التوافقي الذي نعرفه في اللغة بين مسميات الأشياء ومعانيها؛ علاقة اصطلاحية يمكن إعمالها في مجال السينما، حيث "إن علماء سيميولوجيا السينما يقولون إن العلاقة بين الصورة وما تشير إليها هي علاقة تعسفية أيضاً، وأن المواضعات التصويرية يتم تحديدها ثقافياً وينبغي تعلمها. وعلى هذا الأساس فإن السيميولوجيين يقولون إنه ينبغي علينا أن نتعلم أن ((نقرأ)) الفيلم".[2] من أجل تعلم اللغة الجديدة، لغة السينما. وأن نتعامل معه كنظام رمزي مؤسَّس اجتماعياً (تصور لاكاني)، لأن

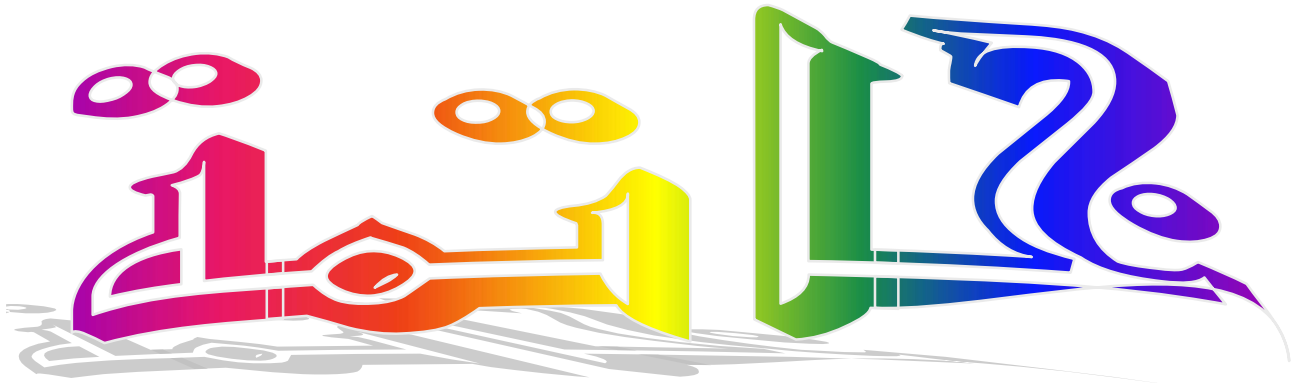
[1]. جيل دولوز، فيليكس غتأَري، ما هي الفلسفة؟، مرجع سابق، ص150.

[2]. بيزلي ليفينجستون، كارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، مرجع سابق، ص548.

الفيلم بتصنيفاته المتعددة، من كوميديا، دراما، وحتى بورنوغرافيا، في مقدرته إشباع رغبات محددة للمتفرجين، وبالتالي فإن كل تناول فلسفي لمنتَج سينمائي يستدعي بالضرورة نفاذنا إلى عمق الصورة المشاهَدة حتى تتكشف أعماقنا بدورها فيها ومن خلالها!

ومن هذا المنظور، يمكن أن نصل من خلال كل ما سبق إلى العديد من الاستنتاجات المهمة المتعلقة بممكنات الربط بين الصورة المتحركة والمفهمة الفلسفية، وأبرزها أن "الفلسفة فكرة مجردة، والسينما فكرة مصورة".[1] وهاته الأخيرة تنقل الفلسفة من التجريد إلى التجسيد. أي بمعنى تحويل السينما للفلسفة من خطاب نظري مجرد إلى تجربة حسية بصرية، لتصبح السينما بمثابة جسر رابط بين عالم المفاهيم القائم على العقل من جهة، وعالم الحساسيات المنبني على الحواس والخبرة التجريبية من جهة أخرى. بغرض تعميق فهم المشاهد وإطلاق مسارات غير مسبوقة للتأمل والتفكير.

[1]. بدر الدين مصطفى، الفلسفة والسينما: من التباس العلاقة إلى ممكنات الحوار، مرجع سابق، ص61.



خاتمة:

ختاماً، وفي ضوء ما تقدم من عرضٍ وتحليل، نخلص إلى أن إلقاء نظرة فاحصة للرؤية الفلسفية لكلا الفيلسوفين تجاه السينما يقودنا إلى إدراك مدى تعقيد معالجتهما الفلسفية للسينما، وتحولاتهما الفكرية. لذلك، فمن المبالغة الادعاء بأنه قد تم الإحاطة بكل جوانب فلسفة سينما جيل دولوز وسلافوي جيجيك؛ إذ أن محاولة قراءة فكر الفيلسوفين بذلك التناهي في الدقة يبدو أمراً صعب المنال ومتعسراً بشدة. ذلك لأن كل محاولة نحو هذا السعي ستبوء بالفشل، نظرًا للطبيعة المتفلّتة لأفكارهما كما أشرنا في الدراسة، واستحالة احتوائها ضمن إطار نهائي، فالسينما نفسها تظل وسيطًا مفتوحًا للتأويل والتحليل الفلسفي المتجدد، خاصة في ظل التحولات الراهنية في العالم بشتى المجالات، والذي تعكس حاله السينما بشكل متقن، لاسيما الواقع الغربي الحالي الذي يلقي بظلاله على باقي شعوب الأرض، وتحديداً القطار العربية والإسلامية، مما يحتم علينا عمل ردة فعل بإنشاء وإقامة جبهة ممانعة أو مقاومة جدية غير واهية بل فعالة تحمل إرادة للتغير لمجابهة أيديولوجيات القوى الإمبريالية لأن ما سنتقاسمه في النهاية، هو وعينا بالمشكلة الأزمة، بالخيبة القابعة هنالك في الأفق تترصدنا كالطرائد اليائسة التي تنط هنا وهناك في حالة من التخبط واليأس!

وباعتبار السينما ممارسة مزج الفنون المختلفة كما يعبر جيجيك، كما الإشارة إلى شكل فني ما في شكل فني آخر، يجعل منها تجسيداً لمحاولة استعادة الدافع الإبداعي الذي لدى الفلاسفة، باعتبارها ممارسة تجمع بين عناصر الفنون الأخرى، مثل الأدب، والموسيقى، والمسرح، وحتى الرسم، لتصبح بهذا المعنى تجلياً لما يُمكن تسميته "الفلسفة الحية". إنها مساحة حيث تُستعاد الرغبة الفلسفية في التأمل العميق والتفكير النقدي، لكنها تتحول إلى تجربة حسية وجمالية من خلال الصورة المتحركة، أين يتم التقاء الفلسفي بالفني في السينما، ليحدث ذلك التلاقح والاقتران بينهما، حيث يتحول السينمائي إلى فيلسوف يعبر عن أفكاره

ليس بالكلمات وحدها، بل بالصور، الحركة، والإيقاع. في المقابل، يأخذ الفيلسوف دور المخرج، فيعيد صياغة الأسئلة الفلسفية ضمن سياق مرئي، ليضفي على أفكاره بعدًا حسيًّا وملموسًا. هذا التبادل في الأدوار للمفهوم والصورة المتحركة يجسد ثنائية فلسفية جمالية بين السينمائي والفيلسوف، تحاكي التوترات الإبداعية الأخرى التي كانت موجودة دائمًا بين الفلسفة والفنون المختلفة بعد أن انعكست وتجلت قبلاً في ثنائيات الفلسفة والرسم، الفلسفة والموسيقى، الفلسفة والشعر وغيرها. حيث يلتقي التفكري بالفيلمي ويجد الطرفان عرى الالتقاء والتصادي بينهما، وتغدو السينما وسيلة تلاقي "المفهوم" مع "الصورة" كما يتصور دولوز، مترجِمةً التفكير إلى مشهد حسي، ويتحول معها الإدراك الفلسفي إلى تجربة جمالية تؤكد على معاييرها، وتعطي البعد الإستيتيقي عمقاً آخر. لذلك، أبداً لن تكون علاقة الفلسفي بالسينمائي مجرد اهتمام هامشي زائد وإضافي، بل علاقة حقيقية في قلب التفكر، ننطلق من خلالها لإعادة التفكير في المعايير الجمالية، وفتح أفق جديد لتجارب فلسفية متنوعة، ما يجعلها ضرورة فلسفية وفنية في آن واحد. هي ليست فقط انعكاسًا للعالم، بل وسيلة لخلقه وتكوينه من جديد، وتحويل السؤال الفلسفي إلى تجربة تُعاش وتُشاهد.

وبعد هذا العرض المستفيض عن قيمة الصورة المتحركة وشاعريتها الأنطولوجية قد يصلك – كقارئ – أن الصورة السينمائية تضمن لك تلاشي الحدود والجغرافيا (تلاقح ثقافات شعوب مختلفة) وتمنحك فرصة السفر عبر الزمن (تجسيد أحداث ماضية جرت أو مستقبلية متخيلة يوتوبية). لتحولها إلى وجودٍ لا يقبع سوى في "الحاضر" كزمن أوحدٍ للسينما بالتصور الدولوزي معيدة تشكيل تجربتنا الزمانية والمكانية بفضل المونتاج بالتقطيع والتركيب، متضمنة مفهومي الزمان والمكان مصحوبين بالحياة وبالمشاعر وبكل مفردات الإنسانية التي يصعب التقبض عليها، لتعكس بامتياز الارتباك الذي نعيشه اليوم، العقود الأخيرة بما حملته ولازالت تحمله (التسيب الجنساني والمفرط، الحروب غير المفهومة (البيولوجية، الإيكولوجية، الجينية)، النفاق السياسي، التسارع الاقتصادي الرهيب، الحياة الاستهلاكية، رهاب

التواصل...)؛ مجال خصب هي للتفحص والقراءة لفهم إنسان اليوم التائه، المشوش، والملتبس دوما إزاء الوجود، وتحديداً إزاء الآخر الذي تقدمه السينما ليس كحدثٍ عابر أو طارئ، بل تتوسطه كنافذة نطل من خلالها عليه؛ الآخر الذي قد لا نقاسمه الجغرافيا وفي كثيرٍ من الأحيان التاريخ، لكنه بكل تأكيد يقاسمنا الوجود. نافذة لا يتسرب من خلالها الهواء أو النور فقط، بل يتسرب عبرها التعقل إلى الوعي وإلى الفهم، أين تحوّل السينما الآخر إلى وسيط بين الذات وفهمها، وتدفعنا إلى إعادة تشكيل مفاهيمنا عن الأشياء.

ما يمكن إيجازه في الأخير، هو أن السينما في إمكانها منح المشاهد اقتداره على طرح التساؤلات وصوغ المفاهيم، والتشكيك في مسلمات وثوابت يُعتقد صحتها بالمطلق! أين باستطاعتها إزاحة وتحييد مفاهيم عاتية كانت راسخة في الوعي فيما يتعلق بالدين، العرف، ومختلف الثوابت العقدية، السياسية والفكرية ككل، حيث نجد العديد من الأعمال السينمائية تحوي أفكاراً مستفزة تبلبل الكثير من المؤسسات الدينية والاجتماعية وحتى السياسية. ليكون هذا العمل – بهذا الشكل – قراءة غائية لإمكانات السينما، التي تعيد قراءة الأشياء (الإنسان وعلاقته بكل شيء، بالله، بالمجتمع، بأناه، وبالعالم) من خلال عملية نقدية شجاعة وبناءة لكل أشكال التحول في التصورات والمعاني التي مردها اللغة. اللغة التي تؤثر على حساسيتنا من خلال التحول الموازي للأولى مع الثانية عبر التغير الحاصل في بناها الرمزية. والأفلام هي واحدة من ضروب هذه البنى التي تعتمد الصورة بدلاً عن اللفظ أو أي دالٍ آخر عداها، حيث يمكن اتخاذ السينما كمشروع لغة جديدة، تتجاوز حدود العالم المشبوك بحدود لغة اللفظ! فالمسائل التي تقع خلف سور الواقع المحسوس بل خارج هذا العالم ليس في الإمكان بلوغها وبحثها فلسفيا إلاَّ بفَطر لغة جديدة تأخذ على عاتقها التلبس بروح المغامرة والخوض في تلك المسائل الأخلاقية والجمالية وكل أمر متجاوز للمعطى الجاهز في الحياة. لغةٌ تعتمد الصورة وتؤسس لها لأجل تشييد فهم خاص أو عام عن الواقع بكافة عناصره التي تشكله وتشيده. فالسينما التي لا تستدعي الواقع كما هو متجسداً على ما يبدو، هي لا تتمثله

أو تعيد نسخه وإنتاجه فقط، إنما تستقصده لتستشف منه معنىً ثاوياً، لتحل مغاليقه وتفك تشفيراته في كل مرة تستهدفه فيها. بل قد تضيف واقعاً آخر فعلياً ومتعالياً في نفس الوقت، لا لشيء سوى أن سؤال السينما هو سؤال الوجود، أو بالأحرى سؤال انعكاس الواقع وانطباعه، واقع الذات، العالم، وواقع التعالي.

وقبل أن نختم هذه الأطروحة وجب أن نشير إلى بعض أهم النتائج المحصَّلة المرتبطة بفصول البحث والتي يمكن اختصارها فيما يلي:

ـ تتبع أهم المنعطفات التاريخية والمعرفية لحقل السينما ينتهي باستنتاج القيمة الفلسفية لها كونها مجال خصب للاشتغال على المفاهيم الفلسفية وإبداعها.

ـ مقاربة دولوز السينمائية تفضي إلى اعتبار السينما فكراً بصرياً يمكن وعيه من خلال مفهومي الصورة الحركة، والصورة الزمن اللذين قدمهما دولوز كأدوات تبرز أن السينما وسيلة للتفكر وليست مجرد وسيط إمتاع أو سرد.

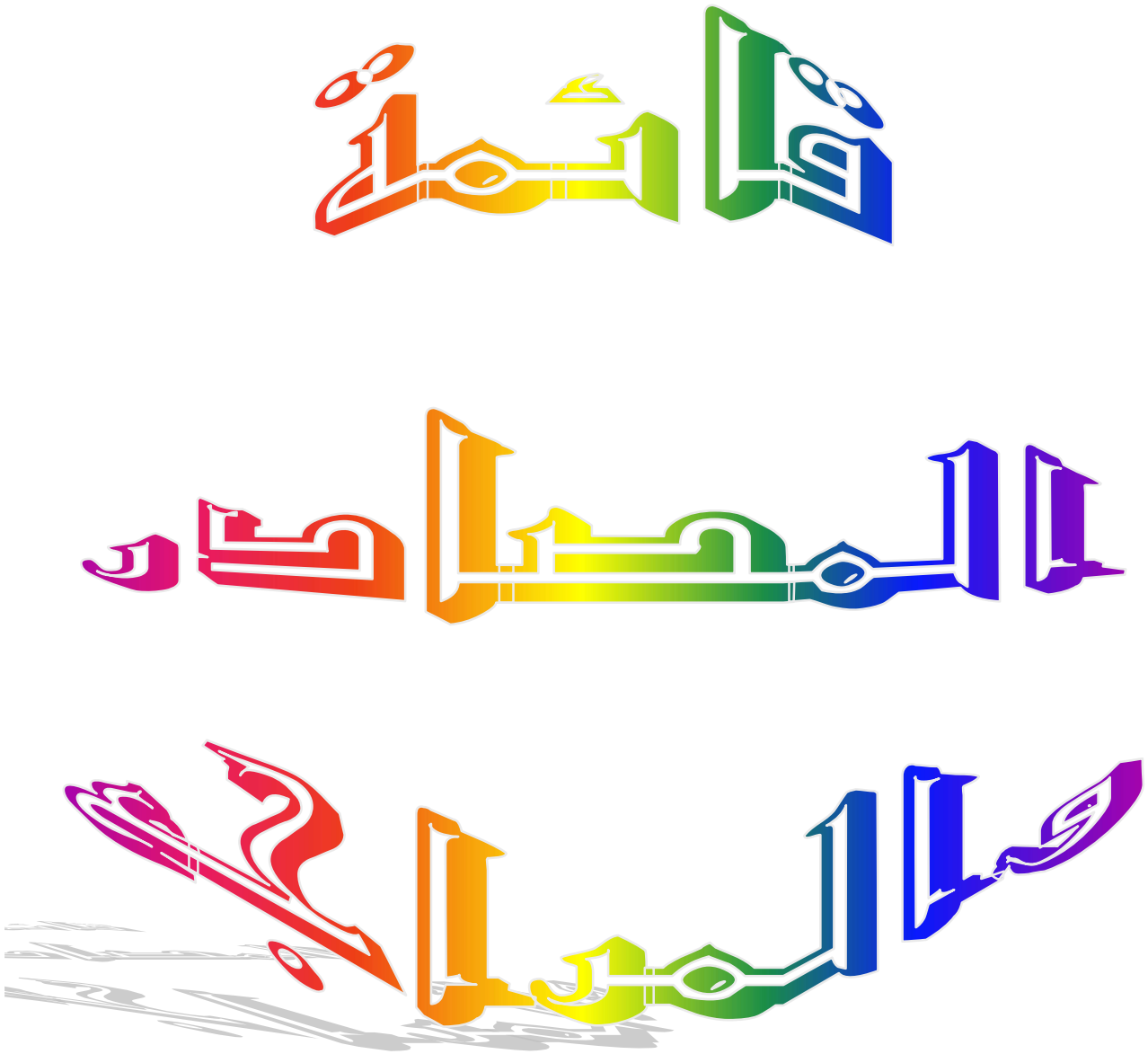
ـ قراءات جيجيك الفلسفية للأفلام تؤدي هي الأخرى إلى فكرة ضرورية مفادها أن السينما يمكن اعتمادها كأداة للنقد الاجتماعي والسياسي الذي تتكشف بواسطته بنية الأيديولوجيات المرتبطة أساساً بالرغبة ولاوعي الذات.

ـ إجراء مقارنة بين دراسة دولوز ونقدية جيجيك للسينما تؤكد في النهاية على أن كلا المقاربتين تقدمان قيمة مضافة إلى الوسط الفلسفي والمعرفي، وتحثان السينما نفسها على إضفاء البعد الفلسفي في منتجاتها حتى تدفع عجلة تطور الإنسانية نحو الأفضل.

ـ على الرغم من الانتقادات والقدح الذي تعرضت له مقاربتي الفيلسوفين حول السينما إلا أن ذلك لم يمنع من اعتماد أفكارهما في تحليل ومناقشة الكثير من الأعمال إلى اليوم، وخير دليل هو استخدامنا لها في هذه الأطروحة في شقها التطبيقي المتعلق بتحليل عملين سينمائيين وقراءتهما فلسفياً.

ـ بالنظر في آفاق العلاقة بين الحقلين (الفلسفي والسينمائي) تتضح ممكنات التلاقي ورهانات التواصل بين المجالين وكيفية خدمة أحدهما للآخر ودفعه إيجاباً نحو الأمام.

في النهاية، إذا كان سقراط هو من أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض، وماركس هو من أنزلها إلى الشارع كما عبَّر سلافوي جيجيك. فإن السينما قولاً واحداً هي من في إمكانها أن تنزلها وتدخلها البيوت!


خاتمة
المصادر
والمراجع

المصادر بالعربية:

- جان فرانسوا ليوتار، في معنى ما بعد الحداثة: نصوص في الفلسفة والفن، تر: السعيد لبيب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 2016م.
- جيل دولوز: نيتشه، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1998م.
- جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، أفريل 2009م.
- جيل دولوز، البرغسونية، تر: أسامة الحاج، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1997م.
- جيل دولوز، التجريبية والذاتية: بحث في الطبيعة البشرية وفقا لهيوم، تر: أسامة الحاج، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، 1999م.
- جيل دولوز، الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق – سوريا، 1997م.
- جيل دولوز، خارج الفلسفة: نصوص مختارة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، عادل حدجامي، منشورات المتوسط، المغرب، 2021م.
- جيل دولوز، سبينوزا ومشكلة التعبير، تر: أنطون حمصي، دار أطلس، دمشق – سوريا، 2004م.
- جيل دولوز، فلسفة كانط النقدية، تر: أسامة الحاج، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 1997م.

- جيل دولوز، فيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟، تر: مطاع الصفدي، ط1، مركز الإنماء القومي، بيروت – لبنان، 1997م.
- جيل دولوز، كلير بارني، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، تر: عبد الحي أرزقان، أحمد العلمي، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999م.
- سلافوي جيجك، آلان باديو، الفلسفة في الحاضر، تر: يزن الحاج، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 2013م.
- سلافوي جيجك، بداية كمأساة وأخرى كمهزلة، تر: أماني لازار، ط1، طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن – المملكة المتحدة، 2015م.
- سلافوي جيجيك، العنف: تأملات في وجوهه الستة، تر: فاضل جتكر، ط1، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت – لبنان، جويلية 2017م.
- سلافوي جيجيك، تسع نكات، تر: وليام العوطة:

http://www.critical-theory.com/the-10-best-zizek- jokes-to-get-you through-finals/

- سلافوي جيجيك، سنة الأحلام الخطيرة، تر: أمير زكي، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 2013م.
- سلافوي جيجيك، فلسفة الفوضى: هل ينقذ الدمار البشرية؟، تر: عماد شيحة، ط1، دار الساقي، لندن – المملكة المتحدة، 2023م.
- سلافوي جيجيك، كيف نقرأ لاكان، تر: جلال بدلة، ط1، دار فواصل للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، 2022م.
- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1993م.

- فريدريك نيتشه، هذا هو الإنسان، تر: علي مصباح، منشورات الجمل، كولونيا – ألمانيا، 2003م.
- موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، تر: حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الإسكندرية – مصر، د.س.

المصادر بالأجنبية:

- Gilles Deleuze, Félix Guattari, mille plateaux, éd Minuit, paris, France, 1980.
- Gilles Deleuze, le bergsonisme, 3em edition, «Quadrige » – paris presses universitaires de France, France, 2004.
- Gilles Deleuze, Nietzsche par Gilles Deleuze, 1re edition, presses universitaires de France, Paris, France, 1965.
- Slavoj Zizek, in defense of lost causes, British Library Cataloguing in Publication Data, London – United Kingdom, 2008.
- Slavoj Zizek, living in the end times, 1st edition, British Library Cataloguing in Publication Data, London – United Kingdom, 2010.
- Slavoj Zizek, the sublime object of ideology, British Library Cataloguing in Publication Data, London – United Kingdom, 2008.

المراجع:

- أبراهام وولف، فلسفة المحدثين والمعاصرين، تر: أبو العلا عفيفي، ط1، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، 2017م.

- أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، ط1، دار الفارابي، بيروت – لبنان، 2011م.
- الإيديولوجيا: نصوص مختارة، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، 2006م.
- الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة: نقد "المنعطف اللغوي" في الفلسفة المعاصرة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، أكتوبر 2005م.
- أم الزين بنشيخة المسكيني، تحرير المحسوس: لمسات في الجماليات المعاصرة، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، 2024م.
- أندريه بازان، ما هي السينما؟، تر: ريمون فرنسيس، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة – مصر، 1968م.
- آيريس مردوخ، بريان ماغي، نزهة فلسفية في غابة الأدب، تر: لطفية الدليمي، ط1، دار المدى، بيروت – لبنان، 2018م.
- إيغناتسي ماريان بوشنسكي، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر: عزَّت قرني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م.
- بيزلي ليفينجستون، كارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، ط1، ع2042، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013م.
- بيل نيكولز، أفلام ومناهج: نصوص نقدية ونظرية مختارة، تر: حسين بيومي، ج1، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، 2005م.
- تيري إيغلتون، مشكلات مع الغرباء: دراسة في فلسفة الأخلاق، تر: عبد الرحمن مجدي، مصطفى محمد فؤاد، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، 2018م.
- جاكلين روس، الفكر الأخلاقي المعاصر، تر: عادل العوا، ط1، عويدات للنشر والطباعة، بيروت – لبنان، 2001م.

- جمال مفرج، الفلسفة المعاصرة: من المكاسب إلى الإخفاقات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م.
- جمال نعيم، جيل دولوز وتجديد الفلسفة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 2010م.
- جوستاين غاردر، عالم صوفي، تر: حياة الحويك عطية، ط2، دار المنى للنشر والتوزيع، الأردن، د.س.
- جون ليشته، خمسون مفكراً أساسياً معاصراً: من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، أكتوبر 2008م.
- حلمي القمص يعقوب، رحلة إلى قلب الإلحاد: بذار ورجال، ج1، كنيسة القديسين مار مرقص والبابا بطرس خاتم الشهداء، الإسكندرية – مصر، 2011م.
- خميس بوعلي، جيل دولوز: صورة الفيلسوف، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2014م.
- دادلي أندرو، ما هي السينما! من منظور أندريه بازان، تر: زياد إبراهيم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2018م.
- داميان كوكس، مايكل ليفين، السينما والفلسفة: ماذا تقدم إحداهما للأخرى، تر: نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، 2018م.
- رجب بودبوس، تبسيط الفلسفة، ط1، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، 2004م.
- روبرت سينربرنك، فلسفات السينما الجديدة: صورٌ تفكر، تر: نيفين حلمي عبد الرؤوف، ط1، دار معنى للنشر والتوزيع، د.ب، 2021م.
- سعيد إسماعيل علي، فلسفات تربوية معاصرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جوان 1995م.

- سعيد شيمي، الصورة السينمائية: من السينما الصامتة إلى الرقمية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة – مصر، 2013م.
- عادل حدجامي، فلسفة جيل دولوز عن الوجود والاختلاف، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، 2012م.
- عبد الرزاق محمد الدليمي، مدخل على وسائل الإعلام الجديد، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمأَن – الأردن، 2012م.
- عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2014م.
- عبد الفتاح الديدي، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، ط2، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية – مصر، 1985م.
- علي عزت بيغوفيتش، الإسلام بين الشرق والغرب، تر: محمد يوسف عَدَس، ط2، دار النشر للجامعات، مصر، 1997م.
- قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية: مونوغرافيات، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة – مصر، 2013م.
- مارتن هوليس، مدخل إلى فلسفة العلوم الاجتماعية، تر: خالد قطب، ط1، دار معنى للنشر والتوزيع، السعودية، 2021م.
- مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية، تر: محمد ميلاد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سورية، 2004م.
- مهدي قوأَم صفري، المفهوم: ماهيته ودلالته الاصطلاحية والمعرفية والفلسفية، ط1، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، النجف – العراق، 2019م.
- نور الدين رايص، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، ط1، عالم الكتب الحديث، المغرب، 2007م.

- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، ط3، دار المعارف، مصر، 1999م.

الموسوعات والمعاجم:

- إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة – مصر، 1983م.
- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، ط1، عالم الكتب، القاهرة – مصر، 2008م.
- الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 2003م.
- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، مج1، ط2، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، 2001م.
- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان، 1987م.
- تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، تر: نجيب الحصادي، المكتب الوطني للبحث والتطوير، الجماهيرية الليبية، د.س.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، (ج1، ج2)، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، 1982م.
- جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، ط3، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، جويلية 2006م.
- طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ وميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، سبتمبر 2010م.

- فاروق عبد المعطي، نصوص ومصطلحات فلسفية، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 1993م.
- مارك روزنتال، بوريس يودين وآخرون، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، د.س.
- ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سوريا، 2007م.
- مجموعة من الأكاديميين العرب، موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة، ج2، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2013م.
- محمد بن منظور، لسان العرب، (مج11، مج13)، دار صادر، بيروت – لبنان، د.س.
- محمد سبيلا، نوح الهرموزي، موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والفلسفة، ط1، المركز العلمي العربي للأبحاث والدراسات الإنسانية، الرباط – المغرب، 2017م.
- مرسي أحمد كامل وهبة مجدي، معجم الفن السينمائي، ط1، وزارة الثقافة والإعلام: الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة – مصر، 1973م.
- مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمَّان – الأردن، 2009م.
- معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، ط1، معهد الإنماء العربي، د.ب، 1986م.

الصحف والمجلات والدوريات:

- أحمد الصباغ، سلافوي جيجك: الفيلسوف المتمرد، مجلة أوراق سياسية، مركز الفكر الإستراتيجي للدراسات، ع58، إسطنبول – تركيا، 23 مايو 2021م.

- أحمد عبد الحليم عطية، كانط وفلاسفة ما بعد الحداثة: دوأَّمات التأويل، مجلة الاستغراب، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، ع9، بيروت – لبنان، خريف 2017م.
- أحمد علمي، دولوز وبن سينا، مدارات فلسفية، الجمعية الفلسفية المغربية، ع2، المغرب، 1999م.
- بدر الدين مصطفى، الفلسفة والسينما: من التباس العلاقة إلى ممكنات الحوار، مجلة القافلة، شركة الزيت العربية السعودية (أرامكو السعودية)، مج69، ع2، الظهران – السعودية، مارس– أفريل 2020م.
- دورين خوري، التعريف بسلافوي جيجك: في الإيديولوجيا والثورة، مجلة بدايات، شركة ناشرون لتوزيع الصحف والمطبوعات، ع2، بيروت – لبنان، صيف 2012م.
- دون مؤلِف، القطار مُلهِم أشهر الأعمال الفنية من التشكيل إلى الأدب والسينما والموسيقى: من آلة متوحشة إلى بطل لأشهر الروايات والأعمال السينمائية، صحيفة العرب، ع12981، لندن – المملكة المتحدة، الثلاثاء 12 ديسمبر 2023م.
- سلطان البنوي، الحدس والمفارقة: قراءة وصفية، دورية نماء لعلوم الوحي والدراسات الإنسانية، مركز نماء للبحوث والدراسات، ع1، د.ب، خريف 2016م.
- عبد الله أبو هيف، المصطلح السردي تعريباً وترجمة: في النقد الأدبي العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج28، ع1، سوريا، 2006م.
- محمد نور الدين أفاية، الفلسفة بين التاريخ والإبداع: جيل دولوز أو التفلسف بالفعل، مجلة التفاهم، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، مج18، ع69، سلطنة عُمان، 30 جوان 2020م.

- نصير فليح، جيجك: معضلة الايديولوجيا، جريدة المدى اليومية، مطابع مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، ع4842 (ملحق منارات)، العراق، 30 ديسمبر 2020م.

الرسائل الجامعية:

- مراح مراد، الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي – أفلام ميل غيبسون أنموذجاً (القلب الشجاع – آلام المسيح): رسالة دكتوراه، جامعة وهران – 1 – أحمد بن بلة – الجزائر، 2019م.
- Andrée Lafontaine, Analyse critique du projet politiques de Slavoj Zizek, maîtrise ès arts en science politique, université d'Ottawa – Canada, 2005.

المقالات الإلكترونية:

- خالد بنشانع، سؤال الفن في فلسفة جيل دولوز، دورية نماء للبحوث والدراسات، 09 جانفي 2021م:

https://nama-center.com/articles/details/41356

- دانيال سميث، جون بروتفي: جيل دولوز، تر: مروان محمود، محمد رضا، مجلة حكمة الإلكترونية، 30 أكتوبر 2019م:

https://hekmah.org/دولوز/

- رشيد بوطيب، فلسفة جيل دولوز عودة إلى الحياة، جريدة الحياة الإلكترونية، د.ع، السعودية، 02 جوان 2015م:

http://www.alhayat.com/Articles/9383697

- روجي بول دروا، فوكو – دولوز: صديقان – لدودان، تر: سعيد بوخليط، مجلة الكلمة، ع111، لندن، جويلية 2016م:

http://www.alkalimah.net/Articles/Read/8358

- سمير الزغبي، جيل دولوز ولحظة البدء: تفكير الفلسفة في السينما، مؤسسة الحوار المتمدن، ع4663، 15 ديسمبر 2014م:

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=446008

- فلسفة جيل دولوز، تر: سعيد بوخليط، مجلة حكمة الإلكترونية، 02 نوفمبر 2018م:

https://hekmah.org/فلسفة-جيل-دولوز/

الأفلام:

- أنمي (Vinland saga) 2019م – ماكوتو يوكيمورا (Makoto Yukimura)، اليابان.
- فيلم (Psycho) 1960م – ألفريد هتشكوك (Alfred Hitchcock)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم (Taken 1) 2008م – بيير موريل (Pierre Morel)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم (Joker) 2019م – تود فيليبس (Todd Phillips)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم (The Sunset Limited) 2011م – تومي لي جونز (Tommy Lee Jones)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم (Now You See Me 2) 2016م – جون تشو (John Chu)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.

- فيلم (Seconds) 1966م – جون فرانكنهايمر (John Frankenheimer)، هوليوود –الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم (Titanic) 1997م – جيمس كاميرون (James cameron)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم (V For Vendetta) 2005م – جيمس مكتيغ (James McTeigue)، أمريكا – بريطانيا.
- فيلم (Fight Club) 1999م – دافيد فينتشر (David Fincher)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم (Cast Away) 2000م – روبرت زيميكس (Robert Zemeckis)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم (The Pianist) 2002م – رومان بولانسكي (Roman Polanski)، بولندا، بريطانيا، ألمانيا، فرنسا.
- فيلم (The Godfather 1) 1972م – فرانسيس كوبولا (Francis Coppola)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم (Shawshank Redemption) 1994م – فرانك دارابونت (Frank Darabont)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم (The Dark Knight) 2008م – كريستوفر نولن (Christopher Nolan)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم (Inception) 2010م – كريستوفر نولن (Christopher Nolan)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم (Oppenheimer) 2023م – كريستوفر نولن (Christopher Nolan)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم (Enigma) 2001م – مايكل أبتيد (Michael Apted)، بريطانيا.

- فيلم (The Artiste) 2011م – ميشيل هازانافيسيوس (Michel Hazanavicius)، فرنسا.
- فيلم (Braveheart) 1995م – ميل غيبسون (Mel Gibson)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- فيلم كرتون (Kung Fu Panda 1) 2008م – مارك أوزبورن (Mark Osborne)، هوليوود – الولايات المتحدة الأمريكية.
- مسلسل (La Casa De Papel) 2017م – أليكس بينا (Álex Pina)، إسبانيا.

فهرس المحتويات

إهداء .....

شكر وعرفان .....

مقدمة ..... أ

فصل تمهيدي

توطئة 19

المبحث الأول: الطرح المفاهيمي 20

الفن 21

الصورة 23

الفلسفة 24

اللغة 28

التواصل 32

السينما 35

ما بعد الحداثة 37

المبحث الثاني: الطرح الكرونولوجي (السينما من الترفيه إلى التفكير) 40

1. في البدء كان الصورة، في البدء كان النور 40

2. نحو الميتافيلم، صوب الفيلوسينما 45

3. من الترفيه الفارغ إلى التفكير الفاره 51

خلاصة الفصل 55

الفصل الأول: المقاربة الفلسفية للصورة السينمائية عند جيل دولوز.

توطئة 59

المبحث الأول: الأساس الفلسفي عند دولوز 60

1. بيوغرافيا دولوزية: سَجِّل أنا دولوز 60

2. منابع فكره: ولاءاتٌ، وتجديفٌ ضد الأولين 62

أ . مرجعيات يونانية ووسيطية 64

ب . مرجعيات حديثة ومعاصرة 66

3. ماهوية الفلسفة: انتصارٌ للجغرافيا إزاء التاريخ 83

المبحث الثاني: الصورة السينمائية عند دولوز (إبداع مفاهيم للصور) 88

1. الفلسفة والفن: الإبداع بين الحساسية والمفهوم 88

2. الشبكة المفاهيمية الدولوزية: غذاء الفكر السينماوي الدولوزي 95

3. الصورة السينمائية والمفهوم الدولوزي: تصادٍ وتلاقٍ 113

المبحث الثالث: الدلالات والأبعاد الفلسفية للسينما عند دولوز (تواصلية السينما عنده) 120

1. من الصورة المقروءة إلى الصورة المفكِّرة 120

2. التواصل من خلال السينما (الآخر) 127

خلاصة الفصل 134

الفصل الثاني: المقاربة الفلسفية للصورة السينمائية عند سلافوي جيجيك.

توطئة 138

المبحث الأول: الأساس الفلسفي عند جيجيك 139

1. بيوغرافيا جيجيك: سيرة كولاجات وكوميديا حمراء 139

2. مرجعياته: رفقاءٌ ورفاق 142

3. الفلسفة عند جيجيك: اشتغالاً على الحقيقة لا إخلاصاً لها 154

المبحث الثاني: الصورة السينمائية عند سلافوي جيجيك (من الذوق إلى الأيديولوجيا) 161

1. الأيديولوجيا 161

2. السينما والأيديولوجيا: صياغة بلغة فيلمية 168

المبحث الثالث: الدلالات والأبعاد الفلسفية للسينما عند جيجيك (تواصلية السينما عنده) 180

1. آخَر جيجيك في السينما 180

2. السينما عند جيجيك: رش بالحبر الأحمر 185

خلاصة الفصل 189

الفصل الثالث: العلاقة بين طرح دولوز وسلافوي جيجيك للصورة السينمائية.

توطئة 192

المبحث الأول: من حيث المنطلق والموضوع 193

1. يتفقان: 193

2. يختلفان: 197

المبحث الثاني: من حيث المنهج 200

1. يتفقان: 200

2. يختلفان: 201

المبحث الثالث: من حيث الدلالات والأبعاد 207

1. يتفقان: 207

2. يختلفان: 213

خلاصة الفصل 217

الفصل الرابع: الفلسفة والسينما بين دولوز وجيجيك (نحو مقاربات أخرى).

توطئة 220

المبحث الأول: الفلسفة والسينما بين دولوز وجيجيك (نحو مقاربة نقدية واستشرافية) 221

1. قراءة نقدية للتصورات الفيلوسينمائية لدولوز وجيجيك 221

2. الفلسفة والسينما: ممكنات العلاقة ورهانات التلاقي 227

المبحث الثاني: قراءة في فيلم (Joker): رضوضٌ على الروح 234

1. الخوف (مِن) تفكيرٌ (في) 235

2. كشفاً للشيئية والتشييء 241

المبحث الثالث: قراءة في أنمي (Vinland Saga): تفتيشٌ يائس عن الأتاراكسيا 245

1. جدلية الغاية والوسيلة: بحث في مفارقات الشخصيات المفهومية 246

2. رحلة من قاع الكابوس إلى سطح الحلم 249

خلاصة الفصل 255

خاتمة 258

قائمة المصادر والمراجع 264

فهرس المحتويات 278

ملخص:

تسعى هذه الدراسة في بُعدها الفلسفي إلى استقصاء القراءات الفلسفية للصورة السينمائية كما قدمها كلٌ من جيل دولوز وسلافوي جيجيك، عبر قراءة طرحهما الذي يعتمدانه في مقاربة السينما وفهم العلاقة التي تجمعها بالتفكير وخلق المفاهيم والمعنى، من أجل معالجة ومساءلة أحد أكثر المواضيع المؤشكلة في الراهن وهو "الصورة المتحركة".

ويختص هذا البحث باعتباره "دراسة مقارنة" في مقابلة رؤى كلا الفيلسوفين، ومقارنة منطلقاتهما النظرية، بهدف قياس النتائج المترتبة عن بحثهما في السينما، ومحاولة إجراء إسقاطات لمفاهيمهما وأدواتهما في تحليل الأعمال السينمائية وقراءتها قراءة فلسفية لنستشف مدى إسهامات المنظورين في تعزيز وعينا بضرورة الانتباه لأثر الصورة في زمن المجتمعات التكنولوجية وعولمة الصورة. وبالتالي التسليم بالفن السينمائي كحقل فلسفي يضيف الكثير إلى وعي الأفراد والإنسانية ككل بمشكلاتها.

الكلمات المفتاحية: الصورة السينمائية – الفلسفة – الفن – الإبداع – الأيديولوجيا.

Abstract:

This study, in its philosophical dimension, aims to explore the philosophical readings of the cinematic image as presented by both Gilles Deleuze and Slavoj Žižek, through an analysis of their respective approaches to cinema and their understanding of the relationship between cinema, thought, concept creation, and meaning. The study seeks to address and interrogate one of the most problematic contemporary issues: the "moving image".

This research, as a "comparative study", specifically focuses on confronting the visions of both philosophers, comparing their theoretical foundations, with the goal of evaluating the consequences of their research on cinema. It attempts to project their concepts and analytical tools onto the interpretation of cinematic works, reading them through a philosophical lens, to discern the contributions of both perspectives in enhancing our awareness of the need to pay attention to the impact of the image in the age of technological societies and the globalization of the image. Thus, the study advocates for cinema as a philosophical field that significantly contributes to the awareness of individuals and humanity as a whole regarding its issues.

Keywords: cinematic image – philosophy – art – creativity – ideology.