

تفاؤل، وتشاؤم، وسفر: رسالة إلى سيرج داني

جيل دولوز

ترجمة: ليلى الخطيب

الشاملة: وهي دائماً في خدمة ما هو إضافي في فعل الرؤية، أي في خدمة «مزيد من الرؤية». وفي كتابك الجديد هذا، تُعتبر مكتبة أيزنشتاين، مكتب الدكتور أيزنشتاين، رمزاً لهذه الموسوعة الكبيرة. غير أنك كنت قد أشرت إلى أن هذه السينما لم تَمُت من تلقاء نفسها، بل إن الحرب هي التي اغتالتها (لقد أصبح فعلاً مكتب أيزنشتاين في موسكو مكاناً مميّناً ومحروماً ومهجوراً). ذهب سايبيرغ بعيداً جداً في تأويله لبعض ملاحظات والتر بنيامين، حين قال إن على هتلر أن يُحاكَم بوصفه سينمائياً... وأنت نفسك تُشير إلى أن «أعمال الإخراج السياسيّة الكبيرة، ودعاوات الدول التي تحوّلت لوحات حيّة، والعمليات الأولى لنقل البضائع البشريّة وتفريغها على نطاق واسع» قد حققت الحلم السينمائي في ظروفٍ اخترقتها الفظاعة، حيث لم يُعد يُرى «وراء» الصورة إلا معسكرات الاعتقال، ولم يُعد من رابط بين الأجساد إلا العذابات. يُبين بول فيريليو بدوره أن الفاشيّة عاشت حتى النهاية في تنافسٍ مع هوليوود. لقد تحوّلت موسوعة العالم، وتجميل الطبيعة، والسياسة بما هي «فن» (حسب تعبير بنيامين) فظاعةً كاملة. وصار الكلّ العضوي توتاليتاريّةً محضاً، ولم تعد قوّة السلطة تُكشف عن كاتب أو مُخرِج بل عن تحقّق كاليغاري ومايوز (لن تعود مهنة المخرج القديمة بريئة بعد اليوم)، قلت). وإذا كان للسينما أن تقوم مجدداً من بين الأموات، بعد الحرب العالميّة الثانية، فلن يكون ذلك بالضرورة إلا على أسس جديدة، أي على أساس وظيفة جديدة للصورة، وعلى أساس «سياسة» جديدة وغاية جديدة للفن. رُماً كانت أعمال رينيه السينمائيّة من هذه الوجهة هي الأهم والأكثر

جمَعَ كتابك الأخير لارامبي^(١) (١٩٨٣) مقالات عدّة كنت قد كتبتها في دفاتر السينما. وما جعل من هذا الكتاب كتاباً أصيلاً هو أنك ورّعت المقالات فيه لا وفقاً للتحليل الذي قدّمته لمختلف المراحل التي مرّت فيها دفاتر السينما فحسب، ولكن، أيضاً وبخاصة، وفقاً لتحليلٍ مختلفٍ وظائف الصورة السينمائيّة. يرى ريغل، وهو من أهمّ السباقين إلى معالجة الفنون التشكيلية، أن للفن ثلاث غايات: تجميل الطبيعة، ورؤيّة الطبيعة، ومنافسة الطبيعة (إشارة إلى أن كلّ واحدة من هذه الغايات الثلاث تكتسب، في نظر ريغل، معنىً قطعياً، تاريخياً ومنطقياً). أمّا أنت، فتحدّد، في التقسيم التاريخي الذي تطرحه، وظيفة أولى للفن السينمائي يعبر عنها السؤال الآتي: ما الذي يُمكن أن يُرى وراء الصورة؟ لا شك أن ما يُمكن أن يُرى وراء الصورة لن يُخضّر إلا في الصور اللاحقة، غير أنه يُمكن من العبور من الصورة الأولى إلى الصور الأخرى، فيرُبطها في وحدة عضويّة قويّة جمليّة، حتى لو كانت «الفضاعة» جزءاً من هذا العبور. وبإمكانك اختصاراً هذا الزمن الأول بعبارة هي: «السّر وراء الباب»^(٢) أي «الرغبة في مزيد من الرؤية، وفي رؤية ما وراء الصورة، وعبرها»، حيث يُمكن أي شيء أن يحل محلّ «الورق الكتيّم (cache) الموقّت»، وحيث يترابط كلّ فيلم مع الأفلام الأخرى في انعكاس مثالي. وسوف يُعرّف هذا الزمن الأول بفنّ المونتاج، الذي عرف أوجه في ثلاثيّات كبرى، وشكّل تجميلاً للطبيعة أو موسوعةً للعالم. ويُعرّف هذا الفن أيضاً بعمقٍ مفترَض للصورة من حيث هي أسساق أو تناغم، وتوزيع للعوائق وللتخطّيات، وللتناظرات وللانحلال في ذلك العمق. ويعرّف كذلك بدور للمتلّين وللأجساد والكلمات خاصّاً بالسينما في هذه السينوغرافيا

♦ النصّ هو مقدّمة الفيلسوف الفرنسيّ جيل دولوز لكتاب الناقد السينمائيّ الفرنسيّ سيرج داني، وهو بعنوان يوميات السينما - ١ - (١٩٨١) -

(١٩٨٢)، نشر عام ١٩٨٦ عن دار دفاتر السينما.

١ - «لارامبي» تعني صفّ الأنوار الموجود في مقدّمة خشبة المسرح. (الترجمة)

٢ - عنوان فيلم لفريتز لانغ. (م)

دلالةً: فهو الذي أقام السينما من بين الأموات. ذلك أنه لم يكن لهذا المخرج، منذ البداية وحتى عمله الأخير «حُبُّ حتى الموت»، إلا موضوع واحد، جسد واحد أو ممثل واحد، ألا وهو الرجل العائد من بين الأموات. وبهذا المعنى أيضاً تقارب في كتابك ما بين رينيه وبلانشو في عمله كتابة الكارثة.

بعد الحرب، تبدت إذن وظيفة ثانية للصورة، عبر عنها سؤال جديد تماماً: ما الذي على الصورة ليُرى؟ لا سؤال «ماذا وراء الصورة ليُرى؟» بل بالأحرى: «هل أستطيع أن أتحمّل النظر إلى ما أراه على أي حال، وما أراه إنما يتبسط على مساحة خيالية من أي عمق؟» ما تغير، إذن، إنما هو مجمل علاقات الصورة السينمائية. فقد تراجع دور التوليف، لا لحساب «اللُقطَة الطويلة» (plan- séquence) الشهيرة وحدها بل أيضاً لحساب أشكال جديدة من التركيب والتداعي. ودين العمق [عمق الصورة] بكونه «خدعة»، ورَضِيَتِ الصورة بتسطُّحها أي بكونها «سطحاً بلا عمق»، أو «عمقاً هزلياً» على طريقة القمم الموجودة في أعماق المحيطات (ولا يتناقض ذلك مع استعمال تقنية عمق المجال التي سمحت لويلز مثلاً، وهو أحد جهاذة هذه السينما الجديدة، بوضع كل شيء في متناول نظرنا ضمن لقطة واحدة واسعة، مُسَقِّطاً بهذا التصوُّر القديم لعمق الصورة). لم تعد الصور تتربط وفق نظام التتالي الأحادي التوجُّه لتقطيعاته ووصلاته، بل أصبحت خاضعة لإعاداتٍ ربطٍ تتجدد دوماً وتُنقح من دون إلغاء التقطيع أو محوه، وبالحفاظ على الوصلات المفارقة (faux-raccords). كذلك تغيرت علاقة الصورة بالأجساد وبالممثلين السينمائيين: صار الجسد أقرب إلى عالم دانتي، أي لم يعد يُلقط مؤدياً لأفعال، بل متخذاً لوضعياتٍ لها ترابطاتها الخاصة (وهذا ما تبيَّنه هنا أيضاً في إطار حديثك عن أكرمان، وعن الزوج الستروب، وهو ما تُشرحه أيضاً في صفحة مدهشة تقول فيها إنه لم يعد على الممثل في مشهد سكر أن يجاري الحركة وأن يترنح كما في الأفلام القديمة، بل صار عليه بدلاً من ذلك أن يتخذ وضعيّة المذمّن الفعلي الذي يظل متماسكاً رغم الخمرة...). وتغيرت أيضاً علاقة الصورة بالكلمات وبالأصوات وبالموسيقى، من خلال لامتناهات أساسية بين الصوت والصورة، وهي لامتناهات أعطت للعين قدرة على قراءة الصورة، وأعطت للآذن قدرة على الهلوسة بأدق الأصوات. وأخيراً، فإن هذا الزمن الجديد وهذه الوظيفة الجديدة للصورة كانا تربيةً للإدراك حلّت محلّ موسوعة العالم المتفتتة: إنها سينما الرويويين، التي لم تعد تحدّد غايتها في تجميلها الطبيعية بل في رجوتها إلى أقصى الحدود. فكيف نتساءل عما سيُرى وراء الصورة (أو في إثرها) ونحن لا نعرف أن نرى ما في الصورة أو عليها في حدّ ذاته، مادامت البصيرة مفقودة؟ وبإمكاننا أن نلاحظ جيداً نرى لهذه السينما الجديدة، لكن تقودنا إليها كلها تلك التربية التي ذكرناها: فهي (وكما تقول في كتابك لارامي) تربية خاصة بروسلييني، وبالزوج ستروب أو غودار، ثم تضم إلى هذه التربيّات الآن التربية

الخاصة بآنتونونيوني حين تحلّل عين الغيور وأذنه [في أفلام آنتونونيوني] بوصفها «فنّاً شعريّاً» يَرصد كل ما هو عرضة للتلاشي وللاختفاء، بدءاً بأمرأة موجودة على الجزيرة النائية... إن كان ثمة من تراث نقدي تنتمي إليه، فهو تراث بازان ودفاتر السينما، كما بونيتزر أو نابوني أو شيفر. ذلك أنك لم تكف عن السعي لإيجاد رابطة عميقة بين السينما والفكر، وتعتبر أن للنقد السينمائي وظيفةً شعريّةً وجماليّةً (في حين وجد كثير من معاصرينا ضرورةً في الارتداد إلى اللُغة وإلى شكلانيّة السنيّة بغية المحافظة على جدية النقد). لقد حافظت إذن على التصوُّر الأساسي الذي حمله الزمن السينمائي الأول، وهو أن السينما فنٌ جديد وفكرٌ جديد. غير أن هذا التصوُّر لم ينفصل لدى السينمائيين والنقاد الأوائل، من أيزنشتاين أو غانس إلى إيلي فور، عن تفاؤل ميتافيزيقي اعتبرت السينما فناً جماهيرياً مطلقاً. وعلى النقيض من ذلك، فرضت الحرب [العالمية الثانية] وما سبقها تشاؤماً ميتافيزيقيّاً جذرياً. ولكنك استطعت إنقاذ تفاؤل ما، هو تفاؤل نقدي: فعلى السينما أن تظل مرتبطة، لا بفكر انتصاري وجماعي بعد اليوم، بل بفكرٍ مميّز ومخاطر لا يُدرك ذاته ولا يحافظ عليها إلا من موقع «عجزه»، وكأنه فكر يعود من بين الأموات ليواجه هزال الإنتاج العام. ذلك أنه بدأ يرتسم زمنٌ ثالث ووظيفةٌ ثالثة وعلاقةٌ ثالثة للصورة. لم يعد السؤال هو: ماذا وراء الصورة ليُرى؟ ولا: كيف تُرى الصورة نفسها؟ بل: كيف يُولج فيها، وكيف يُترقّق إليها، لأن كل صورة باتت تنزلق على صور أخرى ولأن «خلفية الصورة هي دوماً صورة أخرى»، ولأن العين الفارغة عدسة لاصقة؟ وإذًا غدا بإمكانك القول إن الدائرة اكتملت، وإن سايبيرغ أحق بميلياس، ولكن في جدار لا ينتهي وفي استفزاز فقد موضوعه، الأمر الذي بات يهدد بقلب تفاؤلك النقدي إلى تشاؤم نقدي. هناك بالفعل عاملان مختلفان يتقاطعان ضمن هذه العلاقة الجديدة للصورة: فثمة، من جهة، التطوُّر الداخلي للسينما الباحث عن تركيباته السمعيّة - البصريّة الجديدة وعن تربوياته الكبيرة (لا الخاصة بروسلييني، ورينيه، وغودار، والزوج ستروب وحدهم، بل أيضاً تلك الخاصة بسايبيرغ، ودوراس، وأوليفيرا...)، وهو بحث قد يجد في التلفزيون حقلاً وإمكاناتٍ استثنائية. وثمة، من جهة أخرى، تطوُّر التلفزيون في ذاته من حيث هو، أي التلفزيون، يناقض السينما، و«يحققها» و«يعممها» فعلياً. هذان الوجهان، بالرغم من تشابههما الكبير، مختلفان اختلافاً أساسياً، ولا يعملان على المستوى ذاته. ففي حين كانت السينما تبحث، من خلال التلفزيون والفيديو، عن «مكمل» للوظائف الشعريّة والجماليّة الجديدة، كان التلفزيون (رغم جهود نادرة أولى) يضمن لنفسه أولاً وظيفة اجتماعية تُضرب مسبقاً كل مكمل [أو بدل]. وتضع يدها على الفيديو وتُفرض سلطات مناقضة لاحتمالات الجمال والفكر.

أخرى، وأن السينما - في المقابل - لم تكف عن الاصطدام، من الداخل، بسلطات كانت تعرقل بشدة غايتها الجمالية المحتملة. ولكن ما يبدو لي لافتاً في يوميات السينما هو أنك تبحث عن تحديد «واقعتين» مع شروطهما: الأولى هي أن التلفزيون، بالرغم من محاولات هامة غالباً ما قام بها سينمائيون كبار، لم يسع إلى إيجاد خصوصيته في وظيفة جمالية بل في وظيفة اجتماعية، وهي وظيفة تحكم وسلطة تهيمن فيها اللقطة المتوسطة الرفضة - باسم العين المحترفة - أية مغامرة إدراكية حسية. وإن حدث أن حصل ابتكاراً ما [في التلفزيون] فإنما يحصل على نحو غير منتظر وفي ظرف استثنائي: كأن يبتكر [فاليري] جيسكار [ديستان] اللقطة الفارغة، أو كأن تُعيد ماركة ورق تواليت إحياء الكوميديا الأميركية. أما الواقعة الثانية فهي أن السينما، على عكس التلفزيون، وبالرغم من كل السلطات التي خدمتها (بل وأسستها)، قد حافظت دوماً على وظيفة جمالية وفكرية، وإن هشة أو غير مُدرّكة تماماً. ليس علينا إذن المقارنة بين أنماط الصور، بل بين الوظيفة الجمالية للسينما والوظيفة الاجتماعية للتلفزيون: ففي رأيك أن هذه المقارنة ليست متقلبة فحسب، بل يجب عليها أن تكون متقلبة ولا معنى لها خارج هذا التقلب أيضاً.

ولكن يبقى علينا أن نتبّط شروط وظيفة السينما الجمالية هذه. ويبدو لي أنك تقول في هذا الشأن أشياء غريبة جداً، كأن تتساءل: ما معنى أن يكون المرء ناقد سينما؟ وتعطي مثلاً فيلم «الشهرون» [لهنري فرنوي] الذي لم يُعرض أمام الصحافة، ورفض النقد باعتباره عديم الجدوى، مطالباً بعلاقة مباشرة مع الجمهور لكون هذا الأخير «إجماعاً اجتماعياً». وهذا مبرر تماماً، لأن هذه السينما ليست بحاجة إلى النقد كي يملأ لا صالاتها وحدها بل مُجمل وظائفها الاجتماعية أيضاً. وإن كان من معنى للنقد، فهو مرتبط بمدى تعاطيه مع فيلم يقدم إضافة، أو تفاوتاً (décalage) مع جمهور مازال فرضياً، ولذا يجب كسب بعض الوقت والحفاظ على أثر ما في هذه الأثناء. ومما لا شك فيه أن مفهوم «الإضافة» هذا ليس سهلاً، ومن الأرجح أنك استقيته من دريدا ثم أعدت تأويله بحسب فهمك الخاص: فانت تعتبر أن «الإضافة» [الكلمة في الأصل supplément، وتعني أيضاً اللحق] هي حقاً الوظيفة الجمالية للفيلم. وبالرغم من كونها وظيفة هشة، فإن بالإمكان عزلها في بعض الحالات وفي بعض الشروط باعتبارها قليلاً من الفن وقليلاً من الفكر. ومن هذا المنطلق، تُسند إلى كل من هنري لانغلو وأندريه بازان مكانة أساسية. فالأول كان يتشبّث بفكرة

وهكذا ظهرت مغامرة شبيهة بتلك التي عرفها الزمن الأول للسينما: فمثلما حالت سلطة النفوذ، التي عرفت أوجها مع الفاشية وما رافقها من التلاعبات الكبرى لأجهزة الدولة، دون نمو السينما الأولى، هدأت السلطة الاجتماعية الجديدة، سلطة المراقبة أو التحكم التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية، بقتل السينما الثانية. و«التحكم» هو الاسم الذي أطلقه بوروز على السلطة الحديثة. وتغيّر ما يؤن نفسه، فصار يعمل من خلال أجهزة التلفزة. كانت هذه السينما ماتزال في أولى مراحل بحثها وإبداعها الجديدين، ولن تموت هي الأخرى لأسباب طبيعية، بل سيجيء القتل العنيف على الشكل الآتي: فبذل أن يكون هناك دائماً صورة في خلفية الصورة، وبذل أن يبلغ الفن حد «منافسة الطبيعة»، لن تعود الصور، كل الصور، تُعكس إلا صورة واحدة، هي صورة عيني الفارغة في تماس مع لاطبيعة [وقد أضحيت] مُشاهداً متحكماً به انتقل إلى خلف الكواليس، فصار على تماس مع الصورة، بل صار مُدخلاً في الصورة. تبين تحقيقات أُجريت حديثاً أن أحد أكثر العروض الأثيرة لدى الجمهور هو حضور برنامج تلفزيوني في الاستوديو: والمسألة ليست مسألة جمال أو فكر، بل مسألة أن يكون المرء على تماس مع التقنية، ملموساً [متأثراً] بالتقنية. لم تعد تقنية التماس ب «الرؤم» مقتصرة على روسليني، بل صارت نهجاً يعتمده التلفزيون في العالم كله؛ وأما الربط الذي كان الفن، من خلاله، يُجمّل الطبيعة ويروحنها ثم ينافسها، فقد تحول ولوجاً إلى الداخل التلفزيوني. وصارت زيارة الاستوديو (لمعرفة كيفية صنع برنامج تلفزيوني)، بانضباطيتها القاسية، مثال العرض «الفني»، وصار الاغتناء هو القيمة الجمالية العليا (وليس الحال: «إن هذا العرض لمُفيد حقاً»). لقد انهارت موسوعة العالم وتربية الإدراك، ليحل محلها تدريب محترف للعين، وعالم يلتقي فيه المتحكمون والمتحكم بهم في إعجابهم بكل ما هو تقني. وصارت عدسة الالتصاق في كل مكان. وهنا تحديداً يتحوّل تفاوتك النقدي إلى تشاؤم نقدي.

يتابع كتابك الثاني كتابك الأول، ويسعى للخوض في هذه المواجهة بين السينما والتلفزيون، على اختلاف مستوييهما. وبالرغم من تلميحاتك الكثيرة إلى الموضوع، فإنك لا تحصر المشكلة في مقارنة تجريدية بين الصورة السينمائية والصور الجديدة. فقد عصمتك، لحسن الحظ، وظيفيتك. ولم تتجاهل بالطبع، من وجهة النظر هذه، أن للتلفزيون وظيفة جمالية كاملة، مثله مثل أية وسيلة تعبير

واحدة ألا وهي أن السينيما سَتَحَقُّ أن يُحَافَظَ عليها: «بينما كان الثاني يتشبَّه بالفكرة نفسها لكن مقلوبة»، ألا وهي إظهار أن السينيما تحافظ، تحافظ على كل ما له أهمية: «إنها مرآة فريدة من نوعها يحفظ الصورة قصديريها [الذي طلي به ظهرها]». ولكن كيف يمكن أن نقول إن مادة هذه الشاشة تحفظ أي شيء؟ وما معنى «تحفظ» وهذه تبدو وظيفة متواضعة جداً؟ غير أن الأمر متعلق بالصورة نفسها، لا بالمادة: فانت تبيّن في كتابك أن الصورة السينمائية تحفظ في ذاتها. إنها تحفظ تلك اللحظة اليتيمة التي بكى فيها رجل في فيلم «جرتود» لدرابر. إنها تحفظ الريح، لا العواصف الكبرى ذات الوظيفة الاجتماعية، بل «تلك اللحظة التي تلعب فيها الكاميرا مع الريح، تتقدمها ثم تتراجع» كما عند سوجتروم أو الرّوج ستروب. إنها تحفظ كل ما يمكن الحفاظ عليه: أولاداً وبيوتاً فارغةً وشجر دلب، كما في فيلم «بلا سقف ولا قانون» لشاردا، وكما في كل أفلام أوزو. إن الصورة السينمائية تحفظ، لكن دائماً عكس الزمن، لأن الزمن السينمائي ليس ما يجري بل ما يدوم ويتعاش. وبهذا المعنى ليس مفهوم الحفظ شيئاً هيئاً: إنه إبداع، إبداع بالإضافة باستمرار (إمّا لتجميل الطبيعة، وإمّا لروحنتها أو لمنافستها). بالإضافة خصوصية وهي أنها لا تستطيع إلا أن تُبتدع: إنها الوظيفة الجمالية والفكرية للصورة، وهي بدورها إضافية. لقد كان بإمكانك بناء نظرية طويلة انطلاقاً من هذه النقطة، لكنك تحبّد الحديث عنها بشكل ملموس جداً وانطلاقاً من تجربتك النقدية حيث الناقد – في نظرك – هو من «يسهر على» الإضافة لكي يبرز الوظيفة الجمالية للسينما.

لماذا لا نَعترف للتلّفيون بمثل هذه القدرة على الإضافة، أو على الإبداع الذي يحفظه لا شيء يحول دون ذلك في المبدأ، وإن بطرق أخرى، لو لم تحق الوظائف الاجتماعية للتلّفيون (الالعاب، الأخبار) الوظيفة الجمالية المحتملة. والتلّفيون في هذه الحال هو الإجماع بامتياز: إنه التقنية التي تغدو، مباشرة، اجتماعية، التقنية التي لا تبقى على أي تفاوت مع الاجتماعي، إنه الاجتماعي – التقني المحض. إذ كيف للتريب المحترف، أو للعين المحترفة، أن تبقى على الإضافة مغامرة في الإدراك؟ وإن كان لي أن أختار من بين أجمل صفحات كتابك، فسأذكر تلك التي تبيّن فيها أن إعادة القراءة أو إعادة القراءة الفورية هي التي تحل، في التلّفيون، محل الإضافة أو الحفظ الذاتي، من حيث هي نقيضهما في واقع الأمر. وسأذكر كذلك الصفحات التي ترفض فيها كل محاولات القفز من السينما إلى الاتصال (communication) أو كل محاولات إيجاد تناوب بينهما. ذلك أن التناوب هذا لا يمكن أن يقيم إلا مع تلّفيون يمتلك موهبة الإضافة للاتصالية، إضافة تحمّل اسم [المُخرَج السينمائي] ويلز. وأذكر كذلك الصفحات التي تشرح فيها أن عين التلّفيون المحترفة، أي العين التقنية – الاجتماعية الشهيرة التي يدعى من خلالها المشاهد نفسه إلى الرؤية، تُنتج كمالاً مباشراً وكافياً متحكماً به ويُمكن أن يتحكّم به على الفور. وإنك لتبتعد عن

أي سهولة، ولا تنتقد التلّفيون من حيث نواقصه، بل من حيث كماله الخالص والبسيط. فلقد استطاع التلّفيون أن يتوصل إلى كمال تقني يتطابق تماماً مع الفراغ الجمالي والفكري المطلق (ومن هنا صارت زيارة الاستوديو عرضاً جديداً). وما هو برغمان يؤكّد لك ذلك بفرح كبير، ومن موقع حبه لما كان يُمكن للتلّفيون أن يقدمه إلى الفنون: فمسلسل «دالاس» فارغ تماماً، لكنه تام من الناحية التقنية – الاجتماعية. ويُمكن تطبيق هذا القول على نوع آخر من البرامج، ك «أبوستروف» مثلاً: فهو من الناحية الأدبية (الجمالية، الفكرية) برنامج فارغ تماماً، ولكنه تقنياً، ممتاز. والقول إن التلّفيون خال من أية روح يعني أنه خال من أية إضافة، ما عدا تلك التي تُنسبها أنت إليه عندما تصف الناقد وهو يجلس متوتراً في غرفة فندق، يدير من جديد جهاز التلّفيون لكي يتأكد أن كل الصور تُعادل بعضها بعضاً، بعد أن فقدت الحاضر والماضي والمستقبل، لصالح زمن يجري.

من السينما جاء النقد الأكثر جذرية للإعلام، وذلك مع سينمائيين كبار مثل غودار، ومثل سايبيرغ وإن على نحو مختلف (لا في تصريحاتهما فقط، بل في أعمالهما الملموسة أيضاً). ومن التلّفيون يأتي الخطر الجديد الذي يهدّد وجود السينما بالموت. هذه المواجهة، اللامتكافئة والمنحرفة دوماً، وجّدت من الضروري «النظر إليها» عن كُتب. كانت السينما قد واجهت موتاً أول على يد سلطة نفوذ عرفت أوجها مع الفاشية. فلماذا يأتي الموت الثاني المحتمل على يد التلّفيون، مثلما أتى الأول على يد الراديو؟ ذلك لأن التلّفيون هو الشكل الذي تُصنّع معه سلطات «التحكّم» الجديدة فورية ومباشرة. أمّا الغوص في عمق المواجهة، فإنه بمثابة التساؤل عن إمكانية قلب نظام التحكّم ووضع في خدمة الوظيفة الإضافية المناهضة للسلطة، ويكون ذلك بمثابة ابتكار فنّ تحكّم بوصفه المقاومة الجديدة. إن نقل الصراع إلى قلب السينما، وحملها على اعتبار هذا الصراع مشكلتها هي لا مشكلة تواجهها من خارج، أمران فعلاًهما يُوروز بالنسبة إلى الأدب عندما استبدل وجهه نظر الكاتب والسلطة بوجهه نظر التحكّم والمتحكّم، لكن، ألم يستأنف كويولا هذه المحاولة في مجال السينما – كما اقترحت أنت – مع ما رافق ذلك من تردّد وغموض، ومن صراع حقيقي أيضاً؟ أنت تطلق اسماً جميلاً على هذه الحال من التشنُّج أو الانقباض التي تستند إليها السينما كي تنقلب على النظام الذي يريد التحكّم بها أو الحلّ محلّها، وهذا الاسم هو التكلف (maniérisme). وكنت قد أطلقت الاسم نفسه – في كتابك لارامب – على الحالة الثالثة للصورة: حيث لم يعد هناك من شيء يُرى وراء الصورة، وحيث لم يعد هناك من شيء ذي أهمية يُرى عليها أو داخلها، بل حيث تنزلق الصورة دوماً على صورة موجودة من قبل، ومفترضة، أي حيث «خلفيّة» الصورة هي دائماً صورة أصلاً، وذلك إلى ما لانهاية؛ وهذا هو بالضبط ما يجب أن يُرى.

الحلُمِيَّة، أن يشارك في ذلك البحث عن «تداعيات جديدة» (وهذا ما يطالب به سايبيربرغ)، وفي بلورة الحلقات الدماغية الجديدة لسينما المستقبل. لكنَّ الفيديو - كليپ تمَّ اعتقاله سريعاً من قِبَل سوق المنوعات «الطاقاطيق»، وهي سوقٌ تدير ببرودة تامَّةٍ عمليةً تسفيه العقل، وكأنَّما هي نوبةٌ صَرَخٍ مضبوطةٌ بدقةٍ (لقد حصل الشيءُ نفسه تقريباً للسينما في زمن سابق، عندما استولى عليها «العرضُ الهستيرِيُّ» المتمثِّلُ آنذاك بالدعايات الإيديولوجية الكبيرة...). وربما كان باستطاعة السينما الفضائية أيضاً أن تشارك في الإبداع الجمالي والفكري، لو أنَّها عرفتُ كيف تُعطي للسُفرِ معنىً أخيراً لوجوده (كما أراد بُوروز)، وكيف تُقَطِّع ارتباطها بمنظومة التحكم المتمثِّلة بـ «أدمي حطَّ على القمر دون أن يُنسى أن يحمل معه كتاب الصلاة»، وكيف تُقَهِّم فهماً أفضل ذلك الدرسَ الفيضاني الذي أعطاه مايكل سَنُو في فيلمه «المنطقة المركزية»، حيث ابتكر التقنيَّة الأكثرَ رصانةً لجعل الصورة تدور على الصورة، والطبيعة البريَّة على الفنِّ، الأمرُ الذي أوصل السينما إلى الفضاء المطلق. وكيف لنا أن نَحْكُم مسبقاً على الأبحاث المنصبة على الصور - الأصوات - الموسيقى، والتي بدأت للتو تتبلور في أعمال كلِّ من رينيه، وغودار، والزوج ستروب ودوراس؟ وماذا عن التكلُّف المرتبط بوضعيات الجسد، وأية كوميديا [بمعناها عند دانتلي] جديدة ستنتج عنه؟ إنَّ مفهومك للتكلُّف يركِّز على أسس شديدة الصلابة؛ فهناك فعلاً أنواع مختلفة من التكلُّف، وعناصرها متعدِّدة، وفروقات القيمة بينها شاسعة. لا تحيل هذه التسمية إنَّ الأعلى ساحة المعركة التي يُقَفِّز من خلالها الفنُّ والفكرُ، برفقة السينما، إلى عنصرٍ جديد، بينما تحاول سلطة التحكم الاستيلاء على هذا العنصر واحتلاله لتقييم فيه العيادة الاجتماعية - التقنيَّة الجديدة. إنَّ التكلُّف، بكل معانيه المتناقضة، هو ذلك التشنُّج بين السينما والتلفزيون حيث تتجاوز أفضل الاحتمالات وأسوأها.

كان لا بدَّ أن نَتَرَى عن كُتُب ما يحدث. فعملتُ صحفياً في جريدة ليجراسيون، دون أن تُقَطِّع صلنك الوثيقة بـ دفاقر السينما. ولما كانت الرغبة في السفر هي من أهمِّ الدوافع لاعتناق مهنة الصحافة، فقد ألفتُ سلسلةً جديدةً من المقالات التقنيَّة المبنيَّة على تحقيقات وريبورتاجات وتنقَّلات. ولكنَّ ما يجعل من كتاب هذا كتاباً أصيلاً، بالإضافة إلى ما ذكرته سابقاً، هو أنَّ كل شيء فيه يُحَكِّم حول المشكلة المتشجَّعة التي ذكرناها، والتي كان قد انتهى إليها كتابك لارامبي بطريقة سوداوية قليلاً. ربَّما استدعى كلُّ بحث في مسألة

في هذه المرحلة، لا يعود الفنُّ يجمَل الطبيعة أو يروحنها، بل ينافسها: إنَّه ضياعٌ للعالم؛ إنَّه العالمُ نفسه وقد باشر في صنع سينما، سينما كيفما أنفق. وأساسُ التلفزيون هو بالضبط هذا الزمن الذي يصنِّع فيه العالمُ سينما كيفما أنفق، ويُدْفَعك إلى القول إنَّه «لم يعد ثمة شيءٌ يُحدِّث للبشر؛ بل إنَّ الصورة هي ما يُحدِّث له كلُّ شيء». يمكننا كذلك القولُ إنَّ الزوج المكوَّن من الطبيعة - الجسد، أو من المشهد الطبيعي - الإنسان، استُبدل بالزوج المكوَّن من المدينة - الدماغ؛ لم تعد الشاشةُ باباً - نافذةً (يُفتح على...)، ولا إطاراً - لقطَةً (يحتوي على...)، بل تحوَّلت إلى طاولة معلومات (table d'information) تنزلق عليها الصورُ تماماً مثل «معطيات [معلوماتية]». لكنَّ كيف لنا أن نتحدَّث بعد عن فنِّ، والعالمُ يصنِّع سينماهُ المتحكَّم بها والمعالجة فورياً من قِبَل التلفزيون الذي يُقصي عنها كلَّ وظيفةٍ إضافية؟ على السينما أن تكفَّ عن صنع سينما، وأن تبني علاقاتٍ محدَّدة مع الفيديو ومع الصور الرقمية ومع التقنيَّة الإلكترونية، من أجل ابتكار المقاومة الجديدة ومناهضة الوظيفة التلفزيونية القائمة على المراقبة والتحكُّم. ولا نعني بهذا أن علينا قَطُّ الطريق أمام مسيرة التلفزيون؛ فهذا أصلاً غير ممكن. بل علينا بالأحرى منع التلفزيون من خيانة أو قَطْع الطريق أمام تطوُّر السينما عبر الصور الجديدة. فالتلفزيون، كما تُشير في كتابك، «احتقرَ وهَمَّشَ وكَبَّتْ صيرورته فيديو، وكانت هذه فرصته الوحيدة لكي يَرِث السينما الحديثة التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية، والتي تميَّزت بميلها إلى الصورة المفكَّكة والمركَّبة من جديد، وبقطيعتها مع المسرح، وبإدراكها المختلف للجسد الإنساني ولبحْرِ الصور والأصوات المحاط به». ثم تتابع: «يبقى الأمل بأن يشكِّل تطوُّر فنِّ الفيديو بدوره تهديداً للتلفزيون...» عندها يُمكن أن يتبلور الفنُّ الجديد للمدينة - الدماغ، أو فنُّ منافسة الطبيعة. وسيفتتح هذا التكلُّف مساراتٍ ودروباً عدَّة، منها ما هو مسدود، ومنها ما زال يتلمَّس طريقه الواعد. عند كوپولا مثلاً، تجسَّد هذا التكلُّف في استعمال الفيديو وسيلةً لـ «تصوير أولي»، فكان أن صارت الصورة تُفكر خارج الكاميرا السينمائية. أمَّا عند سايبيربرغ، فنجد نوعاً آخر من التكلُّف تجسَّد في استعمال تقنيَّات قاسية وأكثر رصانةً، حيث الدُمى والعروض الامامية تُجعل الصورة تدور وكأنَّها تتقدَّم على خلفيَّة مكوَّنة من صور أخرى. وهذا هو العالمُ نفسه الذي يصنعه الفيديو - كليپ والمؤثَّرات الخاصة والسينما الفضائية (ciné-spatial)؛ ربَّما كان في مقدور الفيديو - كليپ، في طبيعته نفسها مع المحاولات

السفر أربع ملاحظات، نجد أولها عند فيتزجيرالد، وثانيها عند توينبي، وثالثها عند بيكيت، ورابعها عند بروس. ترى الملاحظة الأولى أن السفر، حتى ذلك الذي يذهب بنا إلى الجُرُر أو إلى الفضاءات الواسعة، لا يُمكن أن يشكّل «قطيعة» فعلية مادامنا نصطحب معنا كتابَ صلاتنا وذكريات طفولتنا وخطابنا الاعتيادي. وتقول الملاحظة الثانية إن السفر هو سعي إلى مثالٍ رُحليٍّ، ولكنه مسعى عبثي، لأن [البدوي] المترحل هو بالضبط مَنْ لا يتحرك مَنْ لا يريد أن يرحل، بل يتشبّه بأرضه القاحلة، أي بمنطقته المركزية (أنت نفسك تقول، في سياق تطرّفك إلى أحد أفلام فان در كوكن، إن مَنْ يتّجه جنوباً لا بد أن يلتقي بمن يريدون البقاء في أماكنهم). ذلك أننا، بحسب الملاحظة الثالثة، ملاحظة بيكيت، وهي الأعمق: «لا نسافر بدافع الرغبة في السفر. أعرف أننا أغبياء، ولكن ليس إلى هذه الدرجة... ما الذي يدفّعنا، إذن، إلى السفر في آخر المطاف، غير رغبتنا في التأكّد من شيء ما، شيء لا نستطيع التعبير عنه، ويأتي من الروح، من حلم أو من كابوس: كان نتأكّد مثلاً أن الصينيين هم حقاً صفّر اللون كما يقال، أو أن ذلك اللون الغريب، الشعاع الأخضر، أو ذلك الجوّ المزرقي والأرجواني موجوداً فعلاً في مكان ما، هناك. وما أنت تسافر لتتأكّد من خلال أسفارك أن العالم يُنتج حقاً سينما، وأنه لا يتوقّف عن إنتاجها، وأن التلفزيون هو بالضبط تلك الحال من فبركة السينما من قِبَل العالم أجمع. أنت تسافر إذن لترى «إلى أيّة فترة من تاريخ وسائل الإعلام» تنتمي هذه المدينة أو تلك. وبهذا المعنى تُصَف ساو ياولو بالمدينة - الدماغ التي تفتّرس نفسها. بل يحدث لك أن تسافر أيضاً إلى اليابان لكي ترى كوروساوا وتتأكّد كيف تتفخّ الرياح اليابانية أعلام «ران»؛ ولما كانت الرياح معدومة في ذلك النهار، فقد سجّلت كيف تُستبدل بمحركات هوائيةٍ تعسة لكنها تُضفي على الصورة - ويا للعجب - تلك الإضافة الداخلية العسيفة على التدمير، أي باختصار، ذلك الجمال أو الفكر اللذين لا تحفظهما الصورة إلا لأنهما غير موجودين خارجها: فالصورة هي التي أوجدتهما.

من هنا القول إن أسفارك قد كانت ملتبسة. فمن ناحية، تتحقّق من أن العالم كله يصنّع سينما وأن هذه هي الوظيفة الاجتماعية للتلفزيون، وهي وظيفة التحكم الكبرى: ومن هنا تشاوّمك النقدي بل بأسك النقدي. ومن ناحية أخرى، تتحقّق من أن السينما باكملها لم تبدأ بعد، وأنها تظل هي السفر المطلق، بينما كل الأسفار الأخرى لم تعد أن تكون وسيلةً للتأكّد من حالة التلفزيون: ومن هنا تفاعلك النقدي. وعند تقاطع هذين التوجّهين، ثمة تشبّع، ومزاجٌ دؤبي [سيكلوثيميا] تعيشه أنت، وثمة دوارٌ، وثمة تكلفٌ هو جوهر الفن، وهو في الوقت نفسه ساحة معركة. وبين السينما والتلفزيون، يخيل إلينا أحياناً أن الأدوار تتبدّل. فمن تلفاز إلى تلفاز لن يستطيع المسافر أن يمتنع نفسه من أن يفكر ومن أن يرد إلى السينما ما يخصها، منتزِعاً إيّاها من خضم الألعاب والأخبار؛ وذلك نوع من الانفجار الداخلي يُطلق قليلاً من السينما في المسلسلات التلفزيونية

التي تؤلفها لذاتك، كمسلسل المدن الثلاث، أو مسلسل أبطال كرة المضرب الثلاثة. وفي المقابل، وحين تستعيد دورك كناقذ سينمائي، فأبنا لتلاحظ بشكّل أفضل أن الصورة الأكثر تسطحاً تتغصّن هي نفسها على نحوٍ لاشعوريٍّ تقريباً، وتتضدّد وتكون مناطق سميكة تُجبرك على السفر فيها أخيراً ذلك السفر الإضافي والمتقلّت من كل تحكّم: السرعات الثلاث عند فاجدا، أو الحركات الثلاث عند ميزوغوشي خاصةً، والسيناريوات الثلاثة التي تكتشفها عند إمامورا، والدوائر الثلاث الكبيرة التي ترسم في فيلم «فاني والكسندر»، حيث تجد الحالات الثلاث أو الوظائف الثلاث للسينما عند برغمان، وهي: مسرح الحياة التجميلي، ومسرح الوجوه الروحي المضاد، وعملية السحر المنافسة للطبيعة. لماذا نقع كثيراً على الرقم «ثلاثة» في كل مقالات كتابك، سواء تلك التي تُعنى بالسينما أو تلك التي تُعنى بالتلفزيون؟ ربّما لأنّ ٣ يُطلق تارة كل شيء ويردّ ٢ إلى ١، وتارة يجرّ ٢ ويفرّبه بعيداً عن الوحدة: يفتّحه ويُقذّه ثلاثة، أي الفيديو، لعبة التشاوّم والتفاؤل النقديين: أيكون هذا هو موضوع كتابك القادم؟ إن للقتال نفسه أشكالاً عدّة، لذا فهو قادر على الاستمرار مهما كانت طبيعة العقبات. فهو قائم مثلاً بين سرعة الحركة التي لما تزلّ تتضاعف في السينما الأميركية، وبطء المواد التي تقيسها السينما السوفياتية وتحفظها. تقول في نصّ جميل إن «الأميركيين ذهبوا بعيداً في دراسة الحركة المستمرة، وفي دراسة السرعة وخطّ الفرار، وفي دراسة الحركة التي تُفرغ الصورة من كل ثقل ومن كل مادة، وفي دراسة حالة انعدام الجاذبية... بينما هناك في أوروبا، وفي الأتحاد السوفياتي نفسه، من لا يزال - برغم خطر التهميش القاتل - يمتنع نفسه رفاهية استجاب الحركة في جانبها الآخر، أي من حيث هي بطء وتقطع. ينظر كل من پاراجدانوف وتاركوفسكي، ومن قبلهما آيزنشتاين ودوفجنكو وبارنت، إلى المادة وهي تتراكم وتتفتخ، وكأنها جيولوجيا عناصر وقادرات وكنوز تتكون ببطء: إنهم يصوِّرون المُنخدر السوفياتي وتوابغ، تلك الإمبراطورية الجامدة...». فإن كان صحيحاً أن الأميركيين استعملوا الفيديو بغية التوصل إلى سرعة أكبر (وبغية التحكم بالسرعات العالية)، فكيف تُعيد الفيديو إلى ذلك البطء المتقلّت من كل تحكّم، ذلك البطء الذي يحفظ كيف نقول للفيديو: سِرْ ببطء، وفق «نصيحة» غودار إلى كويولا؟

نيسان ١٩٨٦

جيل دولوز

من أهم فلاسفة فرنسا في القرن العشرين (١٩٢٥ - ١٩٩٥).

من مؤلفاته:

Nietzsche et la philosophie (1962)

L'Anti-Édipe (1972)

Francis Bacon: Logique de la sensation (1981)

Cinéma 1: L'Image-movement (1983)

Cinéma 2: L'Image-temps (1985)