

ما فعل الإبداع؟



جيل دولوز
ترجمة: أحمد الطرييق

مهمنهن بلا حدود
Mominoun Without 3orders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

ما فعل الإبداع؟⁽¹⁾

جيل دولوز

ترجمة: أحمد الطرييق

تقديم المترجم

تشكل هذه المحاضرة لجيل دولوز Gilles Deleuze عملاً متميزاً ومجدداً على صعيد الفكر الفلسفي، وهي لا تخرج عن النسق الفكري الفلسفي لديه، حيث يشع أفق جديد تماماً للفلسفة والفكر، وحيث الدقة الكبيرة في تفكيك المفاهيم، وبنائها وفق مبادئ لم تكن مألوفة في مجال الفلسفة: الحركة **mouvement** والقوة **Force** والمحايثة **Immanence**. إنه فكر يقتلع التراث الميتافيزيقي للحدث وما قبلها. ليس كل ما هو عقلي واقعي وليس كل ما هو واقعي عقلي (ضد هيغل): هناك التأويل الذي يتقصى حركة الفكر ومفاهيمه والتواءاتها. لا يتطابق عقلنا مع الواقع، بل إنه يبتكر المفاهيم التي تمكنه من تأويله، وفق إرادة قوة تخص المؤول وتخص المحايث، وهو في هذا يلتقي مع فوكو Foucault وكواتاري Guattari وديريدا Derrida... إلخ. هؤلاء فلاسفة كتبوا للحاضر وللأجيال القادمة Posthumes وفق منظورية perspective مختلفة تماماً.

نجد في هذه المحاضرة الدقة في تحديد ما تكون الفكرة؟ وما يكون الإبداع؟ لا يكون الفكر فكراً إلا في علاقة مع مجال للإبداع، ولا يكون الإبداع إلا وفقاً للضرورة التي تدعو إليه، حيثما كان هناك إبداع كانت هناك مقاومة ضد الراهن وضد السكون. يسائل دولوز مجالات الإبداع: السينما والفلسفة والعلم والفن التشكيلي والموسيقى. ما المشترك بينها؟ وما الإبداع؟ وهل يمكن لهذه المجالات أن تلتقي فيما هو مشترك؟ كيف نفهم العلاقة بين الأديب مثل ديستوفسكي والسينمائي، مثل ستروب Straub؟ هل الإبداع من صنف التواصل؟ فما التواصل؟ وماذا تعني صرخة باخ Bach؟

النص:

أريد أنا أيضا، أريد بدوري أن أطرح أسئلة، أن أطرحها عليكم، وأن أطرحها على نفسي أيضا. ستكون من نوع ما الذي تفعلونه بالضبط أنتم الذين تمارسون السينما؟ وأنا ما الذي أفعله بالضبط، حينما أمارس أو حينما أريد أن أمارس الفلسفة؟ وهل لدينا أمور مشتركة، نتبادل فيها الحديث علاقة بهذا؟

بالطبع، تسير الأمور لديكم بشكل سيء، ولكنها تسير عندي بشكل أكثر سوءا. غير أن هذا ليس هو الأمر الوحيد الذي يمكن أن نتبادل الحديث فيه، أو أنني من الممكن أن أعيد طرح السؤال بشكل مختلف؛ ما الذي يعنيه أن تكون لدينا فكرة في السينما؟ إذا كنا نمارس السينما أو نريد ممارسة السينما: فما الذي يعنيه التوفر على فكرة، مثلا حينما أقول حسنا لدي فكرة؟ ذلك أنه من جهة، يعرف الكل أن التوفر على فكرة حدث غير عاد لا يتحقق إلا فيما ندر. فالتوفر على فكرة أمر يدعو إلى الاحتفال. لأن هذا ليس بالأمر العادي. ومن جهة أخرى، التوفر على فكرة ليس من باب الأمور العامة، فلا تكون لدينا فكرة عامة. فالفكرة دوما مرتبطة، تماما مثل الشخص الذي له تلك الفكرة، بمؤلف معين أو بمجال معين. أريد أن أقول بهذا إن فكرة ما، هي أحيانا فكرة في الفن التشكيلي، وأحيانا في الرواية، وأحيانا في الفلسفة، وأحيانا أخرى في العلم. وبالطبع، فهو ليس دائما نفس الفرد الذي يمكن أن يكون له كل هذا.

إن شئتم، فالأفكار ينبغي أن تعالج كأنواع من الإمكانيات **potentielles**، إنها أنواع من القوة الممكنة، لكنها تظل مرتبطة بنموذج أو بآخر من نماذج التعبير، وهي غير منفصلة عن نموذج التعبير الذي تعرض فيه، حتى أنني لا أستطيع القول إن لدي فكرة عامة. بحسب التقنيات التي أعرفها، يمكنني التوفر على فكرة في مجال محدد، فكرة في مجال السينما أو في مجال آخر، أو فكرة في الفلسفة مثلا.

ماذا يعني إذن التوفر على فكرة في شيء ما أو عن شيء ما؟

إذن، فأنا أنطلق من كوني أمارس الفلسفة، وأنتم تمارسون السينما. سيكون من التبسيط القول، نعم الكل يمكنه اعتبار الفلسفة كما لو كانت جاهزة للتفكير في أي شيء، فلما لا تفكر في السينما؟ غير أن هذا أمر غير جدير بالتقدير، فالفلسفة ليست للتفكير في أي شيء، ولا هي للتفكير في شيء آخر. أريد أن أقول بهذا، حينما نعتبر الفلسفة كما لو كانت قوة للتفكير في أي شيء، فإننا نبدو فيه وكأننا بمنحها كل القوة، والحال أننا ننزع عنها كل شيء.

ذلك أنه لا أحد في حاجة إلى الفلسفة كي يفكر. أقصد، أنه فقط الأشخاص القادرون فعليا على التفكير في السينما، هم المخرجون أو نقاد السينما أو الذين يهتمون بها. فهؤلاء ليسوا في حاجة إطلاقا للفلسفة كي

يفكروا في السينما. الرأي القائل، إن علماء الرياضيات في حاجة للفلسفة، كي يفكروا في الرياضيات، هو رأي مثير للسخرية. إذا كان على الفلسفة أن تفكر في أي شيء، فذلك سيكون سببا لعدم وجودها أصلا. إذا وجدت الفلسفة فلأن لها محتواها الخاص بها. إذا تساءلنا: ما محتوى الفلسفة؟ فالجواب أنه بسيط، وهو أن للفلسفة مجالا له نفس قوة الإبداع أيضا، وله ابتكاره كما يحصل في المجالات الأخرى. والفلسفة مجال يتمثل في ابتكار واختراع المفاهيم. ولا توجد المفاهيم مكتملة على نحو عشوائي. إنها لا توجد في نوع من السماء، حيث تنتظر أن يأتي فيلسوف ليمسك بها. فالمفاهيم ينبغي أن تبتكر، بالطبع هي لا تبتكر بعشوائية، كأن نقول في يوم ما، حسنا سأبتكر مفهوما ما، سأبدع مفهوما ما. تماما كما هو الأمر لدى فنان تشكيلي، حيث لن يقول هكذا اعتباطا، حسنا سأنجز لوحة ما. لابد أن تكون هناك حاجة **nécessité** إلى ذلك، في الفلسفة أو في غيرها. كذلك الأمر عند مخرج السينما، فهو لن يقول حسنا أنا سأنجز فيلما. لا بد أن تكون هناك حاجة لذلك، وإلا فلا شيء سيكون ممكنا.

يبقى أن هذه الحاجة الضرورية التي هي بطبيعتها معقدة التركيب، هذا إن وجدت، تجعل أنني على الأقل أعرف بماذا ينشغل الفيلسوف؛ إنه لا ينشغل بالتفكير حتى لو تعلق الأمر بالسينما. إنه منشغل بابتكار وخلق المفاهيم. أقول إنني أمارس الفلسفة؛ أي أنني أحاول ابتكار مفاهيم، ولا أحاول التفكير في شيء آخر. إذا سألت، ماذا تفعلون أنتم الذين تمارسون السينما؟ سأحاول أن أقدم تعريفا تقريبا بسيطا للسينما، فاقبلوه مني، وبالتأكيد أن هناك تعريفات أخرى وربما أفضل، سأقول إنكم لا تبتكرون مفاهيم، فذلك ليس شأنكم، فما تبتكرونه يتعلق بما يمكن أن نسميه كتلا من الحركة - الديمومة **Bloc de mouvement-durée**. فإذا ابتكرنا كتلة من الحركة - الديمومة، فلربما ... أننا ... نمارس السينما. لاحظوا أن الأمر لا يتعلق بحكاية أو لا. فكل مجال له حكايات وتاريخ. الفلسفة أيضا تروي حكايات وقصص تاريخية. إنها تروي حكايات من خلال مفاهيم. ونعتبر أو نفترض أو نقول إن السينما تروي حكايات عبر كتل من الحركة - الديمومة. فأستطيع أن أقول إن الفن التشكيلي يبتكر نوعا آخر من الكتل، ليس كتلا من المفاهيم، ولا كتلا من الحركة - الديمومة، بل نفترض أنها كتل من الخطوط - الألوان **Bloc de lignes-couleurs**.

تبتكر الموسيقى نمودجا آخر خاصا من الكتل. حسنا، ثم أقول بعد كل هذا إن العلم ليس أقل ابتكارا، إذ لا أرى تعارضا بين العلوم والفنون وكل هذا. إذا سألت عالما ماذا يفعل؟ هنا أيضا سأجد أنه يبتكر، إنه لا يكتشف؛ لا شك أن الاكتشاف موجود، لكنه فقط جزء من العمل، غير أن ذاك ليس هو ما يحدد نشاط العلم بما هو كذلك. فالعالم يبتكر ويبدع تماما بنفس القوة كما الفنان. طيب حسنا... لكي أستأنف كلامي، وللبقاء في التعريفات الشكلية بهذه الطريقة على غرار ما بدأت به، على كل حال، العالم كما تعلمون هو، وهذا غير مستعصي على الفهم، شخص يبتكر أو يبدع دوالا، ولا يوجد غيره لفعل ذلك. إنه لا يبتكر مفاهيم، إنه بوصفه عالما لا علاقة له بالمفاهيم، ولهذا بالضبط وجدت الفلسفة لحسن الحظ.

في المقابل، هناك شيء وحده العالم يستطيع فعله، إنه يبتكر ويبدع دوالاً. فما هي الدالة؟ أستطيع أن أعرف هذا بنفس الطريقة السهلة التي بدأت بها، بما أننا نبقى في نفس المستوى الأولي، أليس كذلك... ليس لأنكم غير قادرين على الفهم أكثر، بل لأنني أنا الذي سأقع في إشكالات، إنه... ثم إن هذا غير وارد فيما أريد قوله اليوم، وغير وارد الذهاب أبعد؛ أي... سأذهب إلى الأبسط: ما الدالة؟ تكون هناك الدالة كلما حصل تلازم معدل لمجموعتين على الأقل. الفكرة الأساس للعلم وهذا ليس قريب، بل منذ زمان، الفكرة الأساس للعلم هي فكرة المجموعة، والمجموعة أمر مختلف تماماً عن المفهوم ولا علاقة له به، وهنا تستطيع القول: أنا أمارس العلم.

حسناً... وإذا استطاع أي كان أن يتحدث مع أي كان، وإذا استطاع مخرج التحدث مع رجل العلم، وإذا استطاع رجل العلم أن يكون له ما يتحدث به مع فيلسوف والعكس أيضاً، فإن ذلك يحصل في حدود وعلاقة بنشاطهم الإبداعي لدى كل منهما على حدة، ليس لأننا هنا بصدد الحديث عن الإبداع، فالإبداع أمر جد شخصي فريد. ليس لأننا هنا بصدد الحديث عن الإبداع، بل إنه باسم إبداعي فقط يكون لدي شيء أقوله لأحد ما. وإذا جمعت إذن كل هذه المجالات التي تتحدد بنشاطها الإبداعي، إذا رتبته، أستطيع أن أقول إذاً إن هناك حداً مشتركاً لديها، وهذا الحد المشترك لدى كل هذه المجالات، كل هذه المجالات للابتكار - ابتكار الدوال وابتكار كتل الديمومة - الحركة، ابتكار المفاهيم إلخ... - فإن الحلقة المشتركة لكل هذا، وحد كل هذا، ما هو؟ إنه الفضاء-الزمن. لدرجة أنه إذا تواصلت كل هذه المجالات مجتمعة، فإن ذلك يتم على مستوى ما لا يتحقق نهائياً لذاته، بل على مستوى ما هو منخرط في كل مجال إبداعي، وهو إنشاء الفضاء - الزمن.

Espace-Temps

بريسون Bresson وهذا معروف، من النادر أن تجد عنده فضاءات مكتملة، إنها فضاءات غير متصلة. يعني أن هناك زاوية، مثلاً زاوية لحجرة، ثم سنرى زاوية أخرى منفصلة أو مكاناً حائطياً إلخ... تجري الأشياء كما لو أنها في فضاء بريسون Bresson على نفس المستوى كسلسلة من القطع الصغيرة، وتواصلها غير محدد مسبقاً. يستعمل العديد من المخرجين الكبار على عكس ذلك فضاءات متكاملة ومتصلة؛ لا أقول إنه من الأسهل العمل بفضاء المجموعات المتكاملة،... هناك العديد من الفضاءات في السينما، لكنني أفترض أن هذا نموذجاً من الفضاء، بدون شك استعمل مجدداً بطريقة مبدعة بالمقارنة مع أخرى، فهي جددت عن تلك التي لدى بريسون Bresson، لكنني أعتقد أن بريسون من الأوائل الذين جعلوا من الفضاء قطعاً مجزأة غير متصلة؛ أي أجزاء صغيرة غير محددة الصلة مسبقاً.

كنت أقول، على كل حال، في حدود كل تجارب للإبداع، هناك فضاءات - زمان، على هذا النحو فقط، نعم تماماً، فهنا تنحو كتل الحركة - الديمومة لدى بريسون نحو هذا النموذج من الفضاء من بين النماذج الأخرى. الأمر واضح هنا. فهذه القطع المرئية الصغيرة غير المحددة الصلة، عبر ماذا تريدونها أن تتصل

إن لم يكن ذلك عبر استعمال اليد؟ وليس هذا من باب التنظير ولا الفلسفة؛ فالأمر لا يختزل بهذا الشكل، بل أقول: إن نموذج فضاء بريسون والتمجيد السينماتوغرافي لليد في الصورة، كل هذا بالطبع أمور مترابطة. أقصد القول إن الربط بين أجزاء صغيرة من الفضاءات اليريسونية، وبفعل أنها أجزاء غير متصلة، فإنها لا تستطيع استعمال الربط اليدوي. من هنا الاستعمال الكثيف لليد في كل سينما بريسون، طيب، هذا جيد، نستطيع أن نستمر طويلا في هذا الحديث، تستقبل كتلة الممتد - الحركة لبريسون Bresson كخاصية لهذا المبدع، وطابع هذا الفضاء المتميز، دور اليد الذي ينبثق منه مباشرة، فليس هناك غير اليد التي يمكنها فعلا إجراء اتصال الجزء مع الآخر للفضاء. بريسون هو بدون شك أكبر مخرج أدمج القيم للمسية tactile في السينما، ليس فقط لأنه يعرف كيف يستعمل جيدا اليد في الصورة، بل إن درايته بذلك تعود لكونه في حاجة لليد. ليس المبدع شخصا يعمل من أجل الاستمتاع بذلك، فلا يعمل المبدع إلا بما هو من باب الضرورة عنده.

حكاية الأبله والساموراي السبعة

أن تكون لديك فكرة في السينما، مرة أخرى، ليس هو نفس الشيء في مجال آخر. ومع ذلك، هناك أفكار في السينما يمكن أن تكون لها قيمة في مجالات أخرى. إذ هناك أفكار في السينما تستطيع أن تكون ممتازة في الرواية. لكن لن يكون لها نفس الإيقاع إطلاقا. ثم هناك أفكار في السينما لا يمكن لها إلا أن تكون سينماتوغرافية. هذا لا يمنع مع ذلك، أنها في مجال السينما، حيث يمكن أن تكون لها قيمة في الرواية، إذ هي منخرطة في سيرورة سينماتوغرافية تجعلها مندمجة هناك مسبقا.

وهذا الذي أقوله له أهمية كبيرة، لأنه طريقة في طرح السؤال الذي يهمني: ما الذي يجعل مخرجا يرغب حقيقة في دمج رواية مثلا؟ والحال أنه في ذلك كما يبدو لي، من البديهي أن له أفكارا في السينما، تتناغم مع ما يمكن أن تعرضه الرواية كأفكار في الرواية؛ وبالتالي فهنا تحصل دوما تقاطعات كبرى. وإن هذا الأمر مختلف جدا، أنا لا أطرح مشكل المخرج الذي يلأنم رواية جد ضعيفة. قد يكون في حاجة إلى رواية ضعيفة، غير أن هذا لا يمنع الفيلم من أن يكون رائعا. أنا إذن أضع سؤالا بطريقة مختلفة، سؤالا مهما من الجدير معالجته هنا. غير أنه سؤال مختلف، وذلك حينما تكون الرواية من النوع الرائع جدا، حينما يحصل ذلك ... ينبثق نوع من القرابة، حيث يكون لشخص في السينما فكرة من المناسب أن تكون فكرة في الرواية أيضا.

إحدى الحالات الجميلة من هذا النطاق، حالة كيروساوا Kurosawa. لماذا يوجد في كيروساوا Kurosawa نوع من القرابة مع شكسبير Shakespeare ومع ديستوفسكي Dostoïevski؟ لماذا هذه القرابة بين مخرج ياباني وشكسبير Shakespeare وديستوفسكي Dostoïevski؟ يجب أن أقول لكم، لأنه يبدو لي، أنا ... وهذا جواب ضمن أجوبة أخرى ممكنة، ويلامس قليلا الفلسفة، كما أعتقد. ومن ثمة،

فشخصيات ديستوفسكي **Dostoïevski**، ربما هذا مجرد تفصيل؛ في شخصية ديستوفسكي **Dostoïevski**، يحصل أمر غريب دوماً، وهو أن هذه الشخصيات عموماً تكون متوترة، ... شخص يذهب في الشارع فجأة قائلاً: «امرأة ما أحبها، تانيا **TANIA** تناديني مستجدة بي، سأذهب مهرولاً، نعم تانيا ستموت إذا لم أذهب إليها». ينزل في الدرج بسرعة، ثم يلتقي صديقاً أو يرى حيواناً مدهوساً، فينسى تماماً أن تانيا تنتظره وأنها تموت. يتحدث مع صديقه ثم يلتقي صديقاً آخر ويتناول الشاي معه، ثم فجأة يتذكر ويقول: «آه تانيا **TANIA** تنتظرني، يجب أن أذهب إليها مسرعاً». لكن ما الذي يعنيه كل هذا ... طيب هكذا هو الوضع.

عند ديستوفسكي **Dostoïevski** توجد الشخصيات بشكل دائم في حالة استعجال، بين حياة أو موت، وفي نفس الوقت تدرك أن هناك سؤالاً أكثر استعجالاً، ويعرفون أن هذا السؤال هو الأكثر استعجالاً، لكن لا يعرفون بالضبط ما هو وهذا ما يحيرهم. تماماً في المشهد، حيث حالة الاستعجال الكبير، هناك نيران مشتعلة إذ ينبغي الفرار. أقول هناك سؤالاً أكثر إلحاحاً، أمراً أكثر جلاً. ولن أتحرك قبل أن أعرفه. هذا هو الأبله؛ أي صيغة الأبله. فكما تعرفون في مثل هذه الحالة، إذ أقول كلا كلا، حيث هناك سؤال أعمق، ما هو؟ لا أعرف، لكن دعوني أقول: قد تلتهم النيران كل شيء، لكن حينما نبتعد، يجب أن أعرف ما هذا السؤال الأكثر استعجالاً. لم يأخذ كيروساوا عن ديستوفسكي هذا الأمر، فكل شخصياته على هذا النحو. أقول هنا: إن هذا لتقارب رائع. إذا كان كيروساوا يستطيع استيعاب ديستوفسكي، فلأنه على الأقل يستطيع القول: لدي قضية مشتركة لديه، لدي قضية مشتركة معه، إنها هذه القضية بالذات. شخصيات كيروساوا توجد في نفس الوضع، مأسورة في ظروف مستحيلة، نعم تماماً، لكن انتبهوا، هناك مشكل أعمق ويجب أن أعرف ما هذا المشكل؟

ربما تكون مسألة الحياة نفسها هي أحد أفلام كيروساوا الذي ذهب بعيداً في هذا الاتجاه، وفق هذا المنظور الذي يدفع المسألة إلى أبعد حد، لكن كل أفلامه تذهب في هذا الاتجاه. إن قضية الساموراي **Samourais** السبعة تلفت انتباهي، لأن كل فضاء كيروساوا مخصص لذلك، بشكل مكثف سواء كان نوعاً من الفضاء البيضاوي الشكل **ovale** المغرق في المطر، لا يهم هذا، فهو يأخذ منا الكثير من الوقت، حيث هنا نسقط في ... أقصى حد حيث هو أيضاً فضاء- زمان. لكن في الساموراي **Samourais** السبعة، كما تعلمون، فهؤلاء مأسورون في ظروف الاستعجال **urgence**، لقد قبلوا بالدفاع عن البلدة عبر كل ترابها وحدودها، حيث يأسرهم سؤال أكثر عمقا. هناك سؤال أكثر عمقا في كل هذا. وسيطرح هذا السؤال في النهاية من طرف زعيم الساموراي حينما يرحلون: «من يكون الساموراي؟» ليس المقصود الساموراي بشكل عام، بل في هذا العصر تحديداً؛ أي الساموراي الذي لم يعد صالحاً لأي شيء.

لم يعد للسادة مصلحة أو حاجة بهم، والفلاحون سيتعلمون الدفاع عن أنفسهم بأنفسهم. وخلال كل الفيلم، على الرغم من ظروف الاستعجال، يأسر الساموراي هذا السؤال الموسوم بالأبله؛ أي سؤال الأبله:

نحن الساموراي من نكون؟ هكذا إذن، أقول إن فكرة في السينما هي على هذا النموذج. قد تقولون لي ليس الأمر كذلك، فهي أيضا كانت فكرة في الرواية. لكن فكرة في السينما هي من هذا النموذج، حينما تنخرط في سيرورة سينماتوغرافية. وقد تقولون هنا، كانت لدي هذه الفكرة حتى لو أخذتها من **ديستوفسكي**. وإلا فلسوف أقول حسب اعتقادي إن الفكرة هي مسألة بسيطة. ومرة أخرى، أؤكد أنها ليست المفهوم، وليست من مجال الفلسفة. فالمفهوم شيء آخر تماما، من الممكن أن نأخذه بما يؤخذ من المفهوم، لكنني أستحضر **مينيللي Minnelli**. فهذا الأخير، كان له، كما يبدو لي، فكرة خارقة عن الحلم. وهي بسيطة ونستطيع القول إنها فكرة بسيطة منخرطة في سيرورة سينماتوغرافية هي من إبداع **مينيللي Minnelli**، وهي حول الحلم، تلك هي الفكرة الهائلة لديه.

وتتمثل في الاعتقاد بأن الحلم يخص أولا أولئك الذين لا يحلمون. فحلم من يحلم يهم أولئك الذين لا يحلمون، فلما يهتمهم هذا؟ لأنه كلما كان هناك حلم الآخر، كان هناك خطر. فحلم الناس يلتهم دوما، حلم يمكن أن يلتهمنا. فكون الآخرين يحلمون فهذا أمر خطر. إن مثل هذا الحلم هو إرادة قوة رهيبة، ومن ثمة، فإن الواحد منا هو بشكل أو بآخر ضحية حلم الآخرين. حتى لو كانت الفتاة اليافعة وحتى الأكثرهن سماعة، فإنه ابتلاع رهيب، ليس بسبب روحها، بل بسبب أحلامها. احذروا من حلم الآخر، لأنكم ستأسرون فيه وستضيعون، فلا تضعوا أنفسكم في حلم الآخر. وفي هذا لا يتعلق الأمر إن كانت الفكرة جيدة أم لا، بل هل هي مهمة وجميلة ورائعة، وكذلك الأمر في السينما أو في العلم أو في الفلسفة.

الجبلة

أو لأحدث على سبيل المثال، عن فكرة سينماتوغرافية بامتياز، فكرة التداعي النظر/الكلام/voir **parler** في سينما حديثة نسبيا. فليكن، وهنا أيضا، سأتناول الحالة الأكثر شيوعا، حالة **سيبيربيرك Syberberg** أو **ستروب Straub** أو **مارغريت دوراس Marguerite Duras**، ما المشترك بينهم؟ فيما خاصيته سينماتوغرافية؟ فهذه هي الفكرة السينماتوغرافية. الفصل بين المرئي والمسموع ... لما لا يمكن إقامة ذلك في المسرح؟ لماذا؟ طيب من الممكن ذلك، لكن على ألا ينجز إلا في حالة استثنائية، إذا كان للمسرح إمكانية فعل ذلك، فنستطيع القول إن المسرح قد أنجزها في مجال السينما. وهذا لا بأس به بالتأكيد. غير أنها فكرة سينماتوغرافية بامتياز، حيث تسمح بالفصل بين النظر والسماع والكلام، بين المرئي والمسموع. هذا سيجيب على سؤال: ماذا يعني أن تكون لدينا فكرة سينماتوغرافية؟ والكل يعلم على ما يركز ذلك، أقول هذا بطريقتي: صوت يتكلم عن شيء، وفي الوقت نفسه، نساق لرؤية شيء آخر. ثم بعد ذلك، فإن الذي يُتكلّم عنه (بضم الياء) يتم تحت ما نساق لرؤيته، مهم جدا هذا الاقتراح الثالث.

ستشعرون هنا أن المسرح لا يستطيع أن يفعل هذا؛ فهو لا يستطيع أن يتحمل الاقتراحين الأولين؛ أي يتكلم عن شيء ويعرض علينا للرؤية شيئاً آخر. لكن ما يتكلم (بضم الياء) لنا عنه يجري تحت ما يعرض علينا لرؤيته، وهذا ضروري، وإلا فإن العمليتين الأولتين لن يكون لهما معنى ولا أية منفعة - إن شئتم إذن نقول بعبارة أوضح الكلمة تسبح في الهواء، فهي تسبح في الهواء في نفس الوقت الذي ما نراه هو الأرض وهي تغرق أكثر فأكثر، أو بالأحرى فإن ما يتكلم (بضم الياء) لنا عنه والذي يرتفع في الهواء، يتكلم لنا. فإن هذا الذي يتكلم لنا عنه (بضم الياء) يغوص تحت الأرض. ما الذي يعنيه هذا؟ إذا لم تكن فقط السينما قادرة على فعل هذا. لا أقول إنها يجب أن تفعل هذا، لا شيء يوجب أن يفعل (بضم الياء)، قد تكون فعلته مرة أو اثنتين. أقول ببساطة، إن مخرجين كبار كانت لهم هذه الفكرة. لا يتعلق الأمر بما ينبغي فعله أو لا. ينبغي التوافر على أفكار مهما كانت ... هذا هو ما أسميه فكرة سينماتوغرافية، أقول إنه شيء رائع، لأنه يضمن على مستوى السينما تجديداً حقيقياً للعناصر.

حلقة لعناصر كبيرة تجعل السينما تحقق صدى كبيراً، لست أدري، بفيزياء نوعية للعناصر. يحقق هذا نوعاً من التجديد، الهواء والتراب والماء والنار، لأنه يجب تحقيق إضافة، لدي، ولا يسمح الوقت بذلك طبعاً، سنكتشف دور العنصرين الآخرين، إنه تحريك كبير للعناصر في السينما. وكذلك، في كل ما أقول، لا شيء يلغي الحكاية. الحكاية موجودة دائماً، لكن ما يهمنا، هو لماذا الحكاية مهمة جداً؟ وإلا فلماذا هناك كل هذا وراء وجنب المسألة؟ إنه تماماً هذه الحلقة التي عرضت سريعاً، الصوت الذي يرتفع، في نفس الوقت الذي يحصل فيه، أن ما يتكلم عنه الصوت، يغوص تحت الأرض. قد رأيت أغلب أفلام ستروب **Straub**، حيث الحلقة الضخمة للعناصر. وهذه هي الحلقة الكبرى لدى ستروب. بما أن ما نراه هو فقط الأرض القاحلة، غير أن هذه الأرض القاحلة تكون كما لو أنها مثقلة بما تحتها، وستقولون «وما الذي تحتها، وما نعرف عن ذلك؟ حسناً، إنه بالضبط ذلك الذي يتكلم عنه الصوت. كما لو أن الأرض تذوب بفعل ما يتكلم لنا عنه الصوت، والذي يأخذ مكانه تحت الأرض في وقته وفي مكانه. وإذا الأرض، وإذا الصوت تحدثنا لنا عن الجثة، فإن كل خط الجثث هو الذي أخذ مكانه تحت الأرض، لدرجة أن أقل همس يأتي من الريح على الأرض القاحلة، على الفضاء الفارغ الذي يقع تحت أعينكم، أقل ثغرة في هذه الأرض، يكون له معنى.

ما فعل الإبداع؟

حسنًا أقول لنفسي أترون، ليس التوفر على فكرة من مجال التواصل، في كل الحالات، وهذا هو ما أردت أن أتوصل إليه، لأنه جزء من الأسئلة التي طرحت علي بلطف، أعني بذلك أن كل ما نتكلم عنه لا يقبل الاختزال في أي تواصل. لا يهم هذا، بمعنى؟ بمعنى أنه كما يبدو لي في الوهلة الأولى، أن التواصل

هو الإعلام والدعاية لمعلومة ما. لكن ما الإعلام؟ هذا ليس بالمستعصي على الفهم، فالكلمة يعلم هذا: الإعلام هو مجموعة من كلمات الأوامر **mots d'ordre**.

حينما يتم إعلامكم، فإن الذي يطلب منكم هو شيء ما يتوجب عليكم الإيمان به. بعبارة أخرى: الإعلام هو دعوة لترويج أوامر. فبلاغات الشرطة التي يصرح بها على سبيل المثال، هي بلاغات تخبرنا بمعلومات؛ أي أنه يقال لنا ما ينبغي لنا أن نعتقد به. وحتى ليس أن نعتقد به، بل أن نعمل وكأننا نعتقد به. لا يطلب منا أن نعتقد، بل أن نتصرف على أننا نعتقد. هذا هو الإعلام والتواصل بمعزل عن الأوامر والإخبار بالأوامر، فليس هناك تواصل ولا إعلام؛ بمعنى أن الإعلام هو بالضبط من نظام المراقبة. صحيح أنني أعبر هنا عن أمر سيء، هذا بديهي. بديهي فهو يهمننا اليوم حقيقة، لأنه يبين أننا دخلنا في عصر المجتمع الذي يمكن أن نسميه مجتمع المراقبة **Société de contrôle**.

تعرفون أن مفكرا مثل ميشيل فوكو كان قد حلل نموذجين من المجتمعات، قريبة منا إلى حد كبير. ترون، إحداهما سماها مجتمعات السيادة **Sociétés de souveraineté** ثم الأخرى سماها مجتمعات الضبط **Sociétés disciplinaires** التي ما فتئت تتوارى الآن. لأنه منذ كل الانتقالات - مع نابوليون - كان المرور النموذجي من مجتمع السيادة إلى المجتمع الضبطي، ترون ... المجتمع الضبطي محدد، وهذا جد معروف، لأن تحليلات فوكو ظلت معروفة وشهيرة - فقد تحددت من خلال إنشاء أوساط الحجز **milieux d'enfermement**: السجون والمدارس والمصانع والمستشفيات. فالمجتمعات الضبطية كانت في حاجة إلى هذا. غير أن هذا التحليل ترك العديد من الغموض عند بعض قراء فوكو، لأنهم اعتقدوا أن ذلك هو آخر تفكيره، بالطبع لا.

بالطبع لا، لم يعتقد فوكو بذلك أبدا، بل قال إن هذه المجتمعات الضبطية ليست أبدية. وأكثر من ذلك، فقد كان يعتقد طبعاً أننا بدأنا ندخل في عصر نموذج جديد من المجتمعات. بالطبع هناك بقايا من المجتمعات الضبطية ولعدة سنوات. لكننا نعلم أننا في مجتمعات من نموذج آخر، ينبغي أن نسميها، كان بوروز **Burroughs** أول من نطق بهذه التسمية، وقد كان لفوكو تقدير كبير له ... كان بوروز **Burroughs** يقترح تسميتها ببساطة مجتمعات الرقابة. لقد دخلنا في مجتمعات الرقابة، التي تتميز كثيرا عن مجتمعات الضبط. لسنا في حاجة أو أن من يسهر على أمننا ليسوا أو لن يعودوا في حاجة لأوساط الحجز. ستقولون لي هذا غير مسلم به حالياً مع كل ما يحصل اليوم، لكن ليس هذا هو السؤال. يتعلق الأمر ربما بالخمسين سنة الماضية، غير أننا الآن مع كل هذا نجد أن السجون والمدارس والمستشفيات محل نقاش وتساؤل دوماً.

أليس من الأفضل انتشار العلاج الصيدلي في المنزل؟ نعم، هذا دون شك المستقبل، والمعامل والمصانع ... تنهار في كل مكان. أليس من الجدير تصدير المصانع أو العمل بالمنزل؟ حسناً، السجون تطرح إشكالات

عديدة. ما العمل؟ ما البديل عنها؟ أليس هناك وسائل لمعاقبة الناس غير السجن؟ إنها مشاكل قديمة تعاد للطرح. لأنه كما تعلمون، فإن مجتمعات المراقبة لا تقوم على الحجز. حتى المدرسة، ينبغي راعها تتبع هذه القضايا التي تنبثق، قد تظهر بعد أربعين أو خمسين سنة، وهذا لكي أشرح لكم أن المدهش سيكون ترسيخ المدرسة والمهنة في الوقت نفسه. حسنا ... سيكون مهما جدا، لأن هوية المدرسة والمهنة في التكوين المستمر الذي هو أفقنا، لن يتطلب بالضرورة جمع المدرسين في وسط الحجز، إذ يمكن، إذ يمكن إنجاز ذلك بطرق أخرى، ربما عبر مينييتيل Minitel، أي أن كل وكل ما تريدون سيصبح أشكالا من المراقبة.

نرى هنا كيف أن المراقبة **contrôle** ليست هي الضبط **discipline**. أقول مثلا في الطريق السيار، أنت لا تحجز الناس، لكن عبر هذه الطرق، فإنك تضاعف وسائل المراقبة. لا أقول طبعاً، إن الهدف الوحيد لهذه الطرق السيارة هو المراقبة، لكن الناس يمكن أن تتجول بشكل غير محدود بدون أن تكون في حالة حجز. وفي نفس الوقت تحت المراقبة بشكل جيد. هذا هو أفقنا القادم؛ أي مجتمعات المراقبة بوصفها مجتمعات للضبط. طيب لماذا أقول كل هذا؟ حسنا ... لأن الإعلام، ولنقل أنه هو نظام المراقبة بكلمات الأوامر في مجتمع معين.

وما علاقة الفن بهذا؟ ما الإبداع ... ستقولون: لا معنى لكل هذا إذن، فلندع الفن ولنتكلم عن الإعلام المضاد **Contre-information**. مثلا في مجتمعات قاسية، حيث ظروف خاصة من العنف، مجتمعات الديكتاتورية، حيث يوجد الإعلام المضاد.

في زمن هتلر كان اليهود الذين يفدون من ألمانيا، تلك الوفود الأولى القادمة منها كانت تخبر بمعتقلات الإبادة، فقد كان ذلك من صنف الإعلام المضاد. ما ينبغي ملاحظته حسب ما أعتقد هو أن الإعلام المضاد لم تكن له أية فعالية، لم يكن الإعلام المضاد كاف لإزعاج هيتلر، إلا في حالة واحدة، لكن ما هي هذه الحالة؟ هنا الأمر المهم. جوابي الوحيد هو: يصبح الإعلام - المضاد فعالاً، وهو فعال بطبيعته، حينما يقترن ويصبح فعل المقاومة **acte de résistance**، وفعل المقاومة لا هو من قبيل الإعلام ولا من قبيل الإعلام المضاد. لا يكون الإعلام المضاد فعالاً إلا حينما يتحول إلى فعل للمقاومة.

ما علاقة عمل الفن بالتواصل؟ أقول: ليست هناك علاقة.

ليس عمل الفن أداة للتواصل، ولا شأن لعمل الفن بالتواصل. ولا يتضمن عمل الفن إطلاقاً أبسط عمل للإعلام. في المقابل، وفي المقابل، هناك قرابة حميمية أساسية بين عمل الفن وفعل المقاومة. فهنا نعم، لعمل الفن شيء متقاسم بين المعلومة والتواصل، نعم على شكل فعل المقاومة. ما هذه العلاقة الغريبة بين فعل الفن

وفعل المقاومة؟ حيث المقاومون ليس لهم لا الوقت ولا أحيانا الثقافة الضرورية لكي تكون لهم أية علاقة مع الفن، لا أدري.

مالرو Malraux

طور مالرو **Malraux** مفهوما فلسفيا مهما. يقول مالرو **Malraux** شيئا بسيطا عن الفن، حيث يقول: «الفن هو الشيء الوحيد الذي يقاوم الموت». أقول، فلنعد إلى اقتراحي الذي عرضته قبل قليل؛ أي في البداية، ما هو وماذا نفعل حينما نمارس الفلسفة: إننا نبتكر المفاهيم. وأجد في هذا مفهوما جيدا في الفلسفة. فكروا ... نعم ... ما الذي يقاوم الموت.

نعم، وبدون شك، يكفي أن تتأملوا تمثالا من آلاف السنين قبل عصرنا لكي تجدوا أن جواب مالرو **Malraux** جواب جيد. فنستطيع القول من جانب ما يهمننا، نعم الفن هو ما يقاوم. من هنا العلاقة المتينة بين فعل المقاومة والفن وعمل الفن. كل فعل للمقاومة ليس عملا للفن، على الرغم من أنه بطريقة ما هو كذلك. كل عمل للفن ليس فعلا للمقاومة ومع ذلك وبطريقة ما إنه كذلك.

إنها طريقة غريبة هنا حيث ينبغي، لست أدري، البحث عن طريقة جديدة للتفكير، تفكير عميق من أجل ... ما أريد أن أقوله إذا سمحتم بالرجوع لذلك: ماذا يعني التوافر على فكرة في السينما؟ أو ماذا يعني الحصول على فكرة سينماتوغرافية؟ حينما قلت لكم خذوا على سبيل المثال ستروب **Straub**، حينما يجري فصلا بين الصوت والسماع في ظروف مثل ... لاحظوا الفكرة ... حسنا إنها ... لآخرين، مؤلفين كبار اعتمدوها بطريقة مختلفة، أعتقد أنها لدى ستروب، يأخذونها بالطريقة التالية: هذا الفصل مرة أخرى، الصوت الذي يرتفع ويرتفع أكثر فأكثر، ومرة أخرى، ما يتكلم عنه يمر تحت الأرض القاحلة، تحت أرض قاحلة تعرضها علينا الصورة المرئية، لا علاقة لها بالصورة المسموعة، أو لا علاقة مباشرة لها بالصورة المسموعة. لكن ما فعل الكلام هذا الذي يرتفع في الهواء، بينما موضوعه يمر تحت الأرض؟ إنه المقاومة، فعل المقاومة.

وفي كل عمل ستروب فعل الكلام هو فعل للمقاومة. من موسى **Moïse** إلى كافكا **KAFKA** مرورا ... أذكر هذا دون ترتيب ودون أن أكون عارفا بذلك، وصولا عبر لاء **Non** متصالحة إلى حد باخ **Bach**. تذكروا، فعل الكلام عند باخ، ما هو؟ إنه موسيقاه، موسيقاه هي فعل للمقاومة. مقاوم ضد ماذا؟ إنه ليس فعل مقاومة مجرد، إنه ضد وصراع فعال ضد التوزيع للفاسد **Profane** والمقدس **Sacré**. فعل المقاومة هذا وعبر الموسيقى يبرز في الصرخة. تماما كما أن هناك صرخة في ووزيك **Woyzek** هناك صرخة لباخ **Bach**: «اخرجوا عني، اخرجوا عني، ابتعدوا عني لا أريد أن أراكم». هذا هو فعل المقاومة. وحينما يضع

ستروب هذا في مستوى الصرخة، صرخة باخ، أو حينما يضعون هذه الصرخة كقيمة، صرخة تلك الموغلة في الفصام **schizophrène** في ... فأظنها غير متصالحة إلخ... كل هذا يجب أن يدرس بصفة مزدوجة. فعل المقاوم، يبدو لي، أن له وجهها مزدوجا: إنه إنساني، وهو كذلك عمل الفن. فقط فعل المقاومة يصارع الموت، في شكل عمل الفن، أو في شكل نضال البشر.

وما العلاقة بين صراع البشر وبين عمل الفن؟

إنها العلاقة القريبة، وبالنسبة إلي الأكثر غموضا؛ هذا بالضبط ما أراد بول كلي **Paul Klee** أن يقول: أتعلمون، إن الشعب غائب **Le peuple manque**. الشعب غائب، وفي الوقت نفسه هو حاضر. الشعب غائب يعني أنه غير واضح الإرادة - ولن يكون واضح الإرادة إطلاقا - هذه القرابة الحميمية بين عمل الفن وشعب لم يوجد بعد، لم تكن ولن تكون واضحة إطلاقا. لا يوجد عمل للإبداع لا يدعو لشعب لا يوجد بعد. حسنا ... إنني سعيد بلطفكم الكبير جدا، إذ استمعت إلي وأشركم على ذلك.

MominounWithoutBorders



Mominoun



@ Mominoun_sm



مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

الرباط - أكادال. المملكة المغربية

ص ب : 10569

الهاتف : +212 537 77 99 54

الفاكس : +212 537 77 88 27

info@mominoun.com

www.mominoun.com