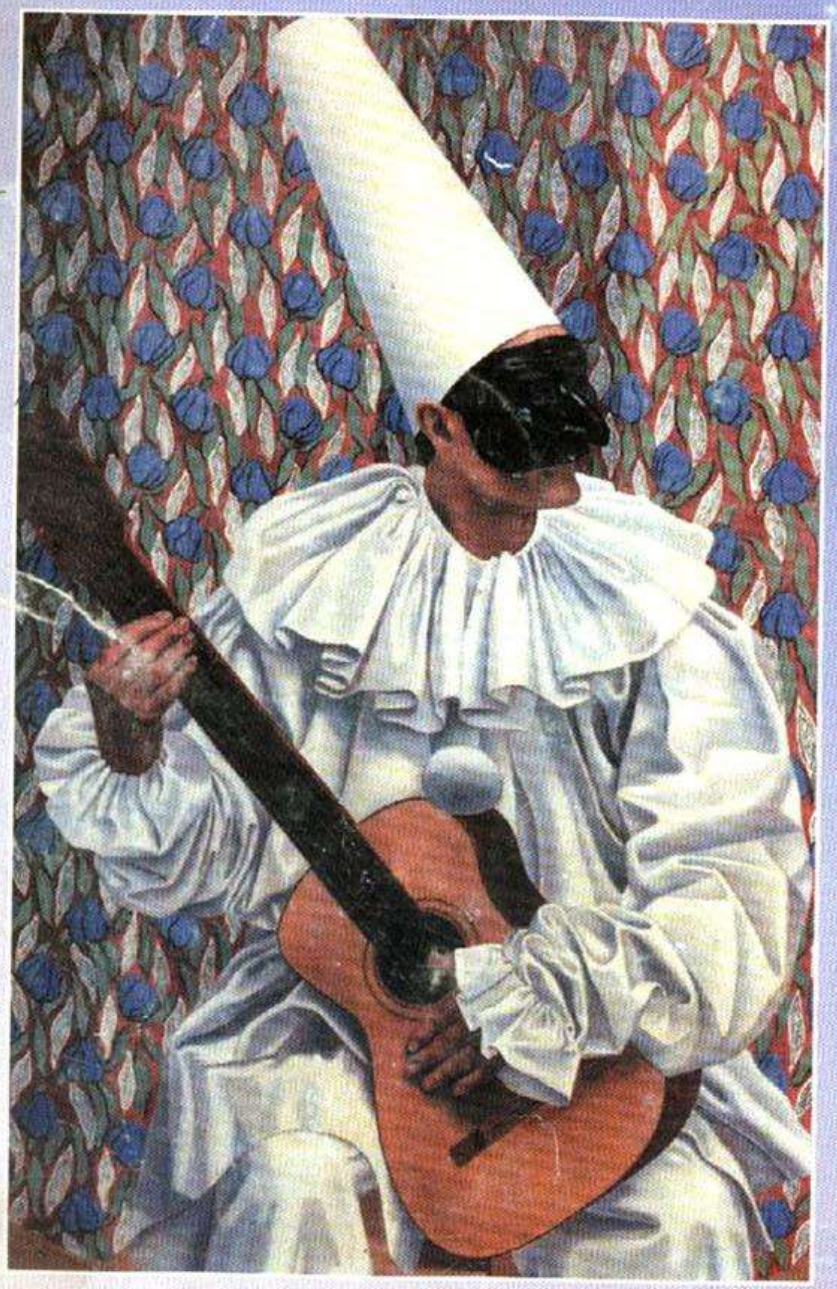
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN



دوجلاس كيلنر
المشقفون والتكنولوچيا الجديدة
دونالد جاردنر
اعادة إختراع الوجه الانسانى فى المسرح
جيكوب وامبرج
إبداع فن تصوير المنظر
جولى فان كامب
الإنسانيات ونقد الرقص
جون ر. كوفاتش
تفكيك الثنائية الموسيقية
جورج بالوندييه
ثراء الثقافات الشعبية
مايك بيكوف
نهايه الفلسفة وازدهار الافلام
الياندرو باريكو
نص مسرحية العازف والبحر

العدد الثانى - خريف ٢٠٠٠

لوحة "بييرو العازف" (١٩٢٤) للفنان چنيو سيڤيريني (١٨٨٣ - ١٩٦٦)

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة

تصدرها أكاديمية الفنون

رئيس التحرير أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير د . وائل غالى

سكرتارية التحرير د . محمد مهران

عادل عبد الحميد

هشام عبد العزيز

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد أردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

* كلمة التحرير ٦

مسرح

* إعادة قراءة مسرح أ. آرتو، ت: أ. د. نبيل راغب، مراجعة: أ. د. محمد عنانى ١١

* إعادة اختراع الوجه الإنسانى، ت: د. سحر فراج، مراجعة: د. سامى صلاح ٣٩

* عن المسرح والحقيقة، ت: أ. د. أمين الرباط، مراجعة: أ. د. عبد الحميد حسين ٧٥

سينما

* دولوز والسينما، ت: د. محمد لطفى نوفل، مراجعة: أ د. يحيى عزمى ١١٩

* نهاية الفلسفة والسينما، ت: د. محمد السيد، مراجعة: أ د. هشام أبو النصر ١٥٣

موسيقى

* التعقيد الموسيقى، ت: أ. د. حمادة إبراهيم، مراجعة: أ د. مارسيل متى ١٩٥

* تفكيك الثنائية فى الموسيقى، ت: محمد الجندى، مراجعة: د. عزة مدين ٢٠٩

رقص

* حركة الكتابة وكلمات الرقص، ت: هبة نبيل، مراجعة أ. كريمة منصور ٢٢٧

* الإنسانيات ونقد الرقص، ت: أ. د. نهاد صليحة، مراجعة أ. د. ماجدة عز ٢٤٧

فنون شعبية

* تقاليد إحدى أسر فرجينيا، ت: د. سمية مظلوم، مراجعة: أ. صفوت كمال ٢٩٥

* ثـراء الثقـافـات الشعبيـة، ت: سها يحيى نجم، مـراجعة أ. د. محمد الجوهرى ٣٢٧

فن تشكيلى

* ابداع فـن تصوير المنظـر، ت: سـالـى محمد إمام، مـراجعة: أحمد فؤاد سليم ٣٤٥

* فـلـسـفـة اللـون، ت: د. فـيـفـى فـريد، مـراجـعـة: أ. د. أحمد إبراهيم ٣٧٣

النظرية النقدية

* مـن البنيـة إلـى البلاغـة، ت: د. خـالد سـالـم، مـراجعـة: د. حسن عطية ٣٨٥

* أشـبـاح الـنـقـد، ت: أ. د. شـاكـر عـبـد الحميد، مراجعة: أ.د. نبيل راغب ٣٩٩

النظرية الثقافية

* المثقفون والتكنولوجيا الجديدة، ت: سـامـح فـكـرى، مراجعة: سامى خشبة ٤٤٧

* الـحـوار الأوروبى، ت: د. حـامـد غانـم، مـراجـعـة: أ. د. باهـر الجـوهـرى ٤٩٣

* السـيـاسـة الحضاريـة، ت: د. سهير الجمل، مراجـعـة: أ. د. حمادة إبراهيم ٥٠٥

الإبداع

* الـعـازف والبـحـر، ت: أمـانـى فـوزى حبشـى، مـراجعـة: أ. سعد أردش ٥٢١

مصطلحات

*ثقافة التعليم، ت:سامح فكرى ت: محمد الجندى، مراجعة: أ. د. صلاح قنصوه ٥٧٣

كلمة التحرير

صدر العدد الأول من "مجلة الفن المعاصر" كمجلة أكاديمية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون والثقافة فى صيف عام ٢٠٠٠ ، فإذ بها تنفذ بعد صدورها بوقت وجيز، وسجل النقاد أن صدورها علامة لافتة فى الحركة الفنية والفكرية للتعريف بعلوم وتيارات الفنون الرفيعة عالميًا.

وأسرة المجلة تتقدم بشكرها للترحيب الذى أبداه قطاع عريض من المثقفين والمبدعين والنقاد والمهتمين بشئون الفن في الوسط الثقافى المصرى بصدور المجلة ، كما تذكر لهم بالتقدير العميق تعاونهم مع أسرة المجلة فى أداء رسالتها من خلال التنبيه الرفيع إلى اقتراحات وملاحظات وآراء طيبة تستهدف تطويرها، مثل اقتراح نقد ومحاورة الباحثين العالميين - نحاول وفق صيغة أولية أن نحققه إبتداء من هذا العدد ، ونطمح إلى الإستكمال بصيغة أفضل فى العدد القادم - وأيضًا اقتراح نشر مختلف الإبداعات الأجنبية إلى جانب الدراسات - بدأنا بالفعل فى إصدارنا الثانى تحقيق هذا الإقتراح - ثم طلب الكثيرون تحويلها من مجلة فصلية إلى شهرية حتى يتواصل القارىء مع الثقافة العالمية بشكل أقرب زمنيًا ، وهو ما يحتاج إلى جهود ضخمة ، لانخشاها ولا نجتنبها لأننا نؤمن أن ما يشق مولده يشق موته أيضًا ، ولأننا منذ صدور العدد الأول حرصنا على أن نحلم مع القراء الجادين والدارسين بأن تكون المجلة فى المستقبل

مرجعًا ومصدرًا لمن يسعى وراء التحليل الجديد والبحث الجاد فى الفنون والثقافة وباتصال فورى ودون إنقطاع زمنى يفتقد العزلة وعندئذ يستحيل الحوار، إن المجلة تدرك مسئوليتها وتحاول أن تشارك فى سد فراغ هائل فى البحث العلمى فى الفنون والثقافة فى مصر بترجمة البحوث العالمية والدراسات الأجنبية والمقالات المتعمقة من مختلف أرجاء المعمورة ومن مختلف لغات الأرض، وتدرك مسئوليتها، وتدرك كذلك أنها ليست وحدها ولن تكون وحدها، لكنها ستسعى دائمًا لأن تستنفر كل إمكاناتها لتوسع فضاء الفكر كى لا يُلجم العقل ويبقى حبيسًا ففى ذلك الخطر كل الخطر ، إذ الثقافة التى تتكفىء على نفسها تموت.

التحرير

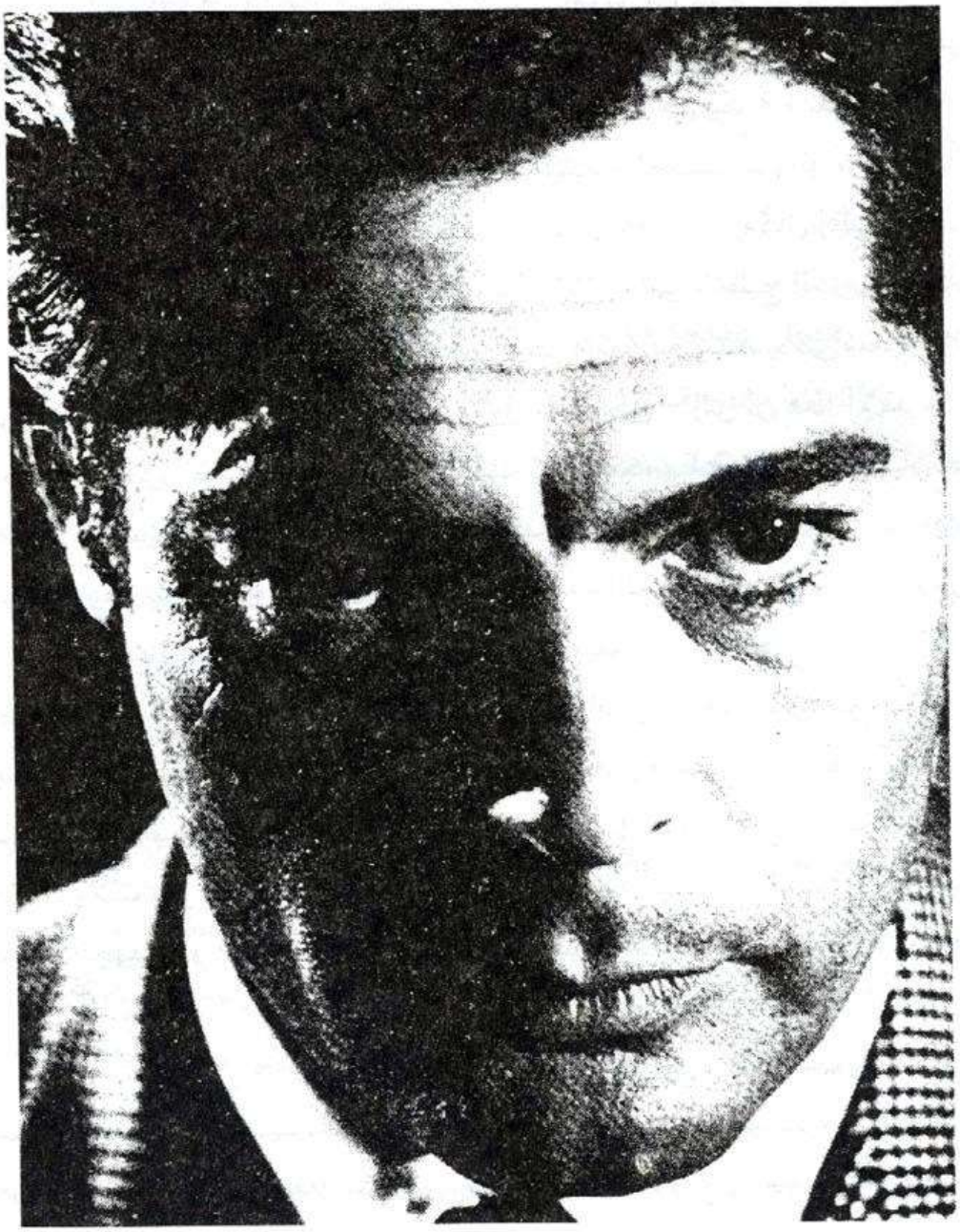
العربية الحبيسة *

وهذا مصدر من مصادر العربية لم ينشأ فى أرضها ابتداء ، وإنما وفد إليها بحكم التأثير والتأثر بين اللغات ، فلم تكن العربية حبيسة منعزلة فى هذه الجزيرة ، وإنما كان للمجتمع المكى رحلة الشتاء والصيف إلى اليمن والشام ، وكانت القبائل الشرقية على صلة وثيقة بالعراق وفارس ، وكان إقليم ميسان مكان البصرة الحالية ملتقى السفن التواجر الآتية إلى الخليج العربى ، وكانت القبائل التى سكنت البحرين وعمان على صلة دائمة به وتذهب فى سعيها إليه حتى ذهب بلينوس - فى وسط القرن الأول المسيحى - إلى أن هذا الإقليم كان خاضعًا لبعض القبائل العربية ، وكذلك كان يحكمها قبائل من عمان حين أخضعها أردشير لحكمه فى القرن الثالث الميلادى ، وفى حديث للمثنى بن حارثة الشيبانى وهو يهيىء رجاله للحرب يشير إلى صلة العرب بهذا الإقليم وبما وراءه من حدوده الشرقية فيقول : "أيها الناس لا يعظمن عليكم هذا الوجه فإنا قد تبحبحنا ريف فارس ، وغلبناهم على خير شقى السواد ، وشاطرناهم ونلنا منهم واجترأ من قبلنا عليهم" كما أن الفرس والأحباش وصلوا إلى اليمن والحجاز غازين هذه البلاد . ولا يمكن أن تمر هذه الصلات دون أن تترك أثرها فى اللغة... ولانتشار اللغة الدخيلة ، أو ترك بصماتها أسباب ، قد يكون من بينها تخفيف الجهد ، أو التطرف ، أو الحاجة إلى ألفاظ لا تستطيع البيئة الوفاء بها.

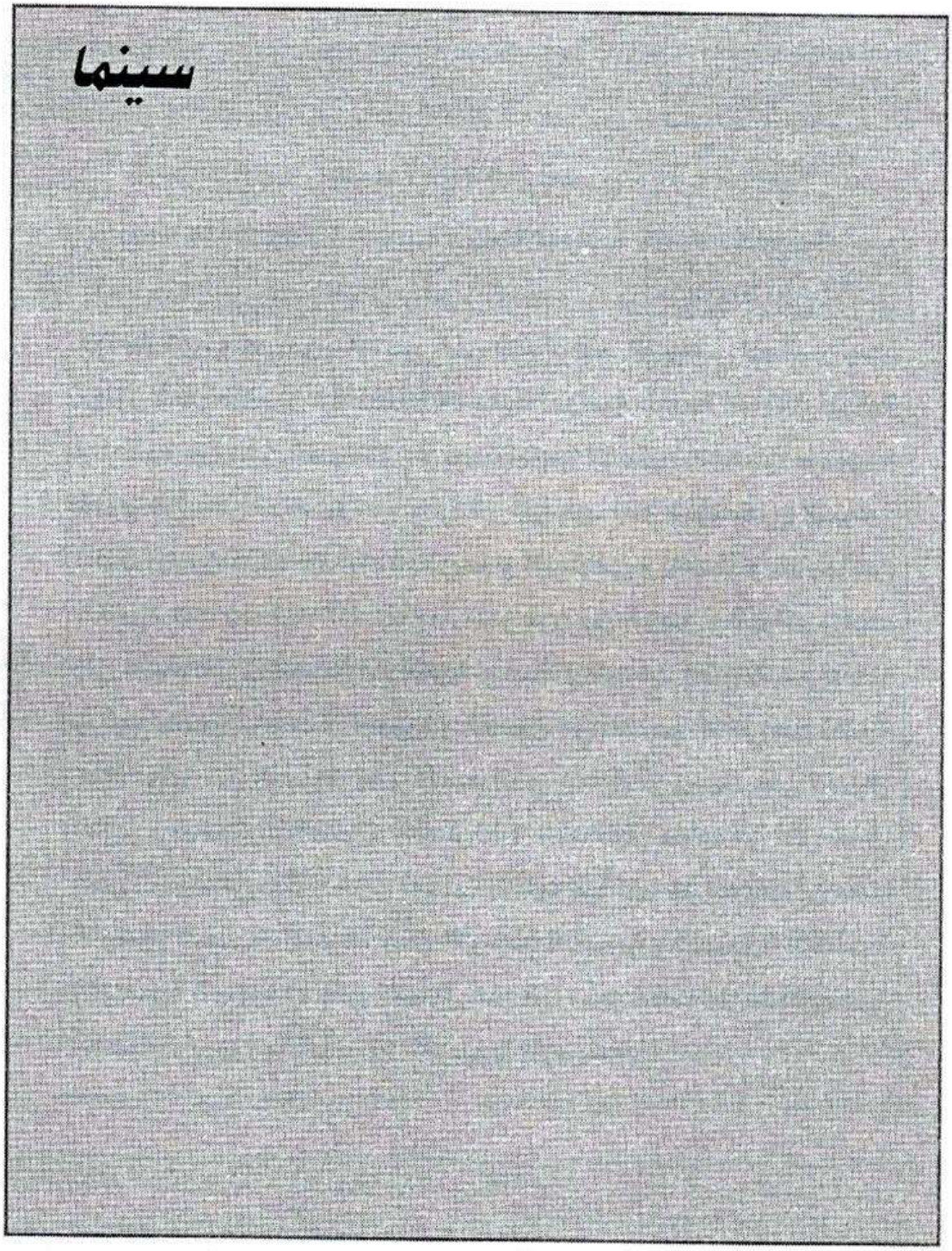
د . عبد الحميد الشلقانى

---

* من كتاب : د . عبد الحميد الشلقانى ، مصادر اللغة ، طرابلس ، ليبيا ، ط١ ، ١٩٧٧ ، ص٥٢٩ - ٥٣٠ .



الفنان الإيطالي مرتشيللو مستروياني


سينما

نقدم هنا للترجمة العربية الكاملة لدراسة "توماس كارل وال" عن "الصورة-الزمان : جيل دولوز، السينما، وربما اللغة" في الأصل الإنجليزي. و هي دراسة تدور على فتح الناقد الفرنسي المعاصر جيل دولوز لأفق علامى semioticsجديد لدراسة طبيعة العلاقة المركبة والمعقدة بين الفن السينمائي و بين صناعة التصورات ضمن موسوعة كبرى في نظرية الصورة و الحركة و الزمان. وهو فيما يقرن السينما بالفكر يقرن كذلك السينما بالرسم و الموسيقى و المعمار و غيرها من الفنون. فقد نضجت السينما بعد نحو قرن من الزمان و التراكم و أدت إلى توليد ذاتي لتصورات فكرية عامة. و البحث الذي نقدم له هنا يراجع بصورة خاصة الصورة و الزمان، أيّ القسم الثاني من نظرية جيل دولوز عن الصورة. وهو القسم الذي يحاول أن يجيب على السؤال التالي : كيف تولد الصورة-الزمان؟ ولا شك أنها نشأت في أفق تحول الفن السينمائي بعد الحرب العالمية الثانية كما أنها نشأت بعد أن حلت الأوضاع الحسية-المحركة محل الأوضاع البصرية و الصوتية الخالصة (الواقعية الجديدة). لكن التحول كان قد سبق نفسه من خلال صيغ مختلفة : أورزو، مانكييفيك، الكوميديا الموسيقية.

الصورة - الزمان .جيل دولوز والسينما.. وربما اللغة *

تأليف : توماس كارل وال ترجمة : د. محمد لطفى نوفل مراجعة : أ.د. يحيى عزمى

مع أن دراسة جيل دولوز حول السينما المؤلفة من مجلدين كاملين،(١) تناهض اللغة بوضوح، هى مع ذلك تتطرق إلى داخل اللغة، وإلى ما تعرضه السينما الحديثة بصورة مباشرة كذلك، ويتصف كل من المجلدين بالجدَّة والثراء والتعقيد والصعوبة، ويتسم المجلد الثانى - السينما ٢- الذى سأتناوله بالنقاش هنا بالصعوبة على وجه الخصوص، فهو يتعلق بما هو أبعد من الجوانب الحسية-الحركية التى تتميز بها الأفلام الكلاسيكية المستلهمة من هوليوود فى فترة ما قبل الحرب العالمية، تلجأ هذه الأفلام لعنصر الحركة، وإلى "ماذا يحدث بعد ذلك"، أو "إلى ما يلزم أكتشافه"، ولذلك، فإن الصورة والحركة هما الفعل ذاته، ومدى الاتساق مع ما يأتى قبل ذلك أو بعد ذلك من أحداث بحيث يألف المشاهد الغرابة التى يجدها لأول وهلة قبل أن يبرز للعيان خيط القصة(٢)

السينما = اللغة

يقوم المجلد سينما(١) فى دراسة دولوز بالتركيز على ما يلفت الأنظار فى الصورة والحركة بصورة أساسية، فبغض النظر عن سرد الأحداث، فإن المؤلف يتوصل إلى لغة سينمائية

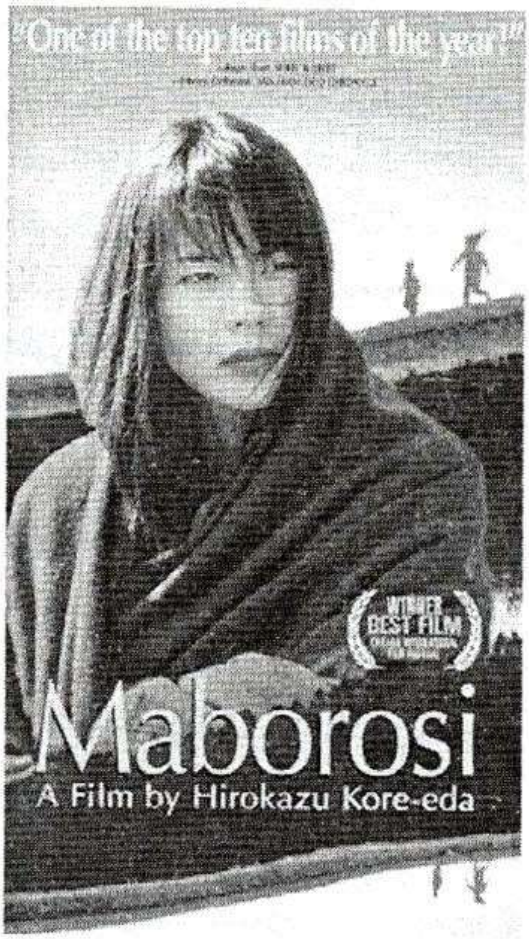
---

* هذه الترجمة العربية للبحث : THE TIME-IMAGE : DELEUZE, CINEMA, AND PERHAPS LANGUAGE لمؤلفه : Thomas Carl Wall المنقول عن شبكة الإنترنت العالمية : http//: www.mailbase.ac.uk/lists/film-philosophy/ files/ paper.wall.html.

خاصة ومعقدة (يقوم بصورة كبيرة على أفكار س. بيرس، وهذه اللغة تنتزع دراسة السينما بعيداً عن الخيال وعن علم اللغة(٣) والمجلد سينما(٢) فى الدراسة، يقوم بوصف السر "المفقود" فى السينما أى ما يتطابق مع اللغة دون الإدراك: الزمن(٤)، فمنذ ياسو جيرو أوزو (السينما٢، ٢٧٣)، بدأت السينما عرض الزمان بدلا من الحركة، وتكفى حقيقة اللغة لتحقيق ذلك، وبما أن الصورة لا تعرض فعلاً فإن "ما يحدث بعد ذلك" لا يجد نفس الأهمية، وكذلك، فإن المحسوس والمرئى - بالمعنى الحرفى للكلمة - ليس هو بالضرورة ما يعد بصورة مباشرة، ويترتب على ذلك تحطم الرابطة بين الحس والحركة، بحيث يبقى الفعل خارج نطاق الموضوع ، فالحركة "لا تقيس" الزمن إذن، بل هى بالأحرى تدخل فى تلافيف الزمن وتكمن الصعوبة فى أنه من الممكن قراءة صورة الزمن كما أنه من الممكن رؤيتها أو سماعها(٥)، وما يعرض هو تحول ما يدرك إلى ما يفهم، أو هو بصورة أكثر دقة، تحول ما نراه إلى أمر قابل للقراءة بصورة محضة، ويثور نوع من أنواع التناقض الظاهرى من جراء ذلك، فالسينما ليست باللغة (كما هى الحال عند كريستيان ميتز وأتباعه)، إلا أنها قد تتعادل مع اللغة، ولا يعنى ذلك بالضرورة استخدام الكلمات، حيث إن صورة الزمن ليست تعبيرا مشفراً لغوياً.

ولن تتلاشى الحركة من الأفلام بالطبع، لكن الحركة تخضع للزمن حالياً دون الفعل، ويصف دولوز ذلك بأنه ثورة تشبه ثورة كانت (سينما٢، xii, xi)، فالزمن عند كانت حالة باطنية "تشملنا"(٦)، ويسكن الزمن الإنسان منذ قديم الأزل، فهو البداية، وعندما تعرض السينما الزمن بصورة مباشرة، فإنها تقوم بعملية من عمليات الإنقاذ لتلك البداية، وما يتبقى داخل صورة الزمن - فى رأيى - يتكافأ مع ما يتبقى داخل اللغة: البداية أو المادة الأولية أو العتبة أو كلمة لعل، وصورة

الزمن فى السينما، مثلها مثل اللغة، هى العرض المباشر للممكن، وخضوع الحركة للزمن بحايد الإدراك لدرجة أنه من الممكن قراءة ما نراه على ألا يفهم من ذلك أن ما نراه قد أصبح وحدة من وحدات اللغة، وبالتالى، دعنا نذهب إلى أن ما نراه يخرج من الأعماق، ويظهر على السطح، ويفقد الاتساق، وتلزم قراءته حتى يصبح صورة للغة: أى الإمكانية الخالصة للغة أو اللغة الاحتمالية: لعل وهذا يعنى أن صورة الزمن لا تتم عن طريق الإدراك أو رموز اللغة، بل هى تقوم على ما يمكن فهمه أو ما يمكن النطق به (سينما٢، ٢٩، Alekta)(٧)، وتعرض صورة الزمن ما تستطيع اللغة الإمساك به بعد صياغته على صورة وحدات لغوية، لكن ما يمكن النطق به هو الشئ ذاته فى اللغة، وهو ما يستعصى على القول بهذه الكيفية ويشبه الأمر كلمة "هى" فى عبارة "هى تمطر" التى لا تشير إلى المطر نفسه، والمجلد الثانى -سينما٢- يتناول بالدراسة ذلك الشئ ذاته الـ "هى").



فيلم مابوروزى اليابانى

وأتحدث هنا عن حقيقة اللغة كى أوضح كينونة اللغة أو اللغة كما تعبر عن المحتمل، وتصف كلمة "لعل" الغامضة حقيقة اللغة لأنه من غير المستطاع توكيد أو إنكار اللغة كما هى،

فاللغة تفترض دائما وجود شئ ترمز له أو تتحدث عنه، وبالتالى تفقد اللغة ذاتيتها، واللغة تأخذ ذاتها ليست الغاية بل مجرد الوسيلة(٨)، وتخرج اللغة خارج نطاق البناء المنطقى الزمنى للفرض اللغوى، أى أن اللغة باختصار وفى حد ذاتها لا تتصل بعلم اللغة(٩)، فهى لا تتحدد عن طريق نظام لغوى معين، وهذا الضعف أو عدم القدرة على الحديث من جانب اللغة يحمل فى طياته أيضا القدرة على طرح الافتراضات المسبقة.

وفى السينما، طبقا لدولوز، فإن المادة الرمزية داخل الرمز تمثل الزمن، عارضاً نفسه وتتعادل السينما مع اللغة، لأنه يلزم قراءة الرمز مثلما تلزم رؤيته، ومع ذلك، فإن صورة الزمن لا ترى أو تقرأ من جانب الموضوع/المشاهد بل هى "تشاهد" من(Subject/Viewe) جانب "الرائي" (Voyant)(سينما٢، ٢٧٢) الذى تتبادل بالنسبة له القراءة والرؤية، أو تتوازيان، أو تتجابهان بصورة مستمرة، وقد يتحقق الإدراك بعد قراءة الأفعال المستخدمة لكن المشاهد يتأثر بذاكرة أعمق من الذاكرة، وقد نجد أنفسنا داخل زمن من الأزمان لا يرتبط بصلة مع الحاضر، ولا يتعلق أمر الرائى بالادراك أو قراءة النص، بل هو يقوم برؤية وقراءة شئ ما، يشبه عتبة الأشياء - وجزء واحد منها فقط هو العلامة.

والزمن بالتأكيد ليس شيئاً ملموساً يمكن أدراكه حسيا، والعرض المباشر له (دون وساطة، فورياً) في السينما لا يكون اذن مجرد شئ مرئي/ مسموع. فالزمن "ملتصق" بالصورة، فهو لن يجمد الحركة في اطار فحسب، بل ان الزمن يقبض علي حركة الحركة فى فعل.

والحركة التى لا تمتد حتى تصبح فعلا تبقى معلقة، وهذا التوقف ينتزع نفسه بعيداً عن البناء المرئي/ المنطوق للادراك واللغة، وهو ما يفترض مسبقاً وجود الحقيقة قبل أو خارج ما يقدمه، وبدلا من الرؤية أو القول، فإن ما

يعرض هو تكوينات غريبة لم تأخذ شكل الحقيقة بعد، تولد من رحم الألفة، لكنها تصبح الآن رموزاً ذاتية: تؤدى دور النظير أو المحاكاة، أما الرموز فى حد ذاتها، فهى انعكاس خالص للغة، بحيث تبقى صورة الزمن من قبيل الوصف دون الفعل، ولا تنتقل الحركة الخاضعة للزمن إلى الأغوار بل تسطح الادراك فى وسط يجرى فيه تحول المشهد المألوف إلى ذلك الشئ الذى يتحمل العديد من الاحتمالات الخالصة، وتتضاعف صورة الزمن، وتقوم بأداء الدورقبل أن تستخدم فى التمثيل، وتقدم أو تتصور أو تتسبب فى كل. ما يمكن الحديث بشأنه، دون أن يقع ذلك بالفعل، أو أن الموقف الحقيقى الواضح للعيان تماماً يتسرب منه بعض من عدم الحقيقة الكائن فى اللغة من داخلها(١٠).

خذ على سبيل المثال لولو، والمصباح، وسكين الخبز، والقاتل جاك، وكلها شخصيات أو أشياء يفترض أنها حقيقية لها ذوات منفردة أو أدوار اجتماعية، واستخدامات، هذا، مع وجود صلة حقيقية تجمع بين هذه الشخصيات وبين الناس، وهذه باختصار حالة كاملة من الحالات الحقيقية للأشياء، ومع ذلك، فإن لمعان الضوء فوق السكين، والرعب الذى ينتاب جاك، ثم الرضوخ الذى يشعر به، ونظرة لولو المتعاطفة، كل ذلك من الأمور المتفردة أو الصفات أو الإمكانات أو الاحتمالات البحتة (....)، وكلها تعود وتشير إلى نفسها فقط فى نهاية الأمر (سينما ١، ١٠٢).

وتدور جميع هذه الصفات داخل وسط معين، لكنه وسط متباين عن الحالة الحقيقية للأشياء الموجودة، فهو مجموع الفائض بكل الارتباطات الممكنة، ويتمثل هذا الوسط فى مجموع الصفات ذات الدلالة الذاتية وفى تحليل هذه الصفات إلى عدد لا يحصى من الاحتمالات"، فقط يكون الوسط هناك، وهو وسط غير مستقر لا يمكن الاعتماد عليه أو القبول به، وهذه "الصفات" أو "الاحتمالات" لها

من قبل القدرة على التعبير ومن الممكن فهمها، بل هى قد تكون اللغة، وهذا الوسط جانب من جوانب الحقيقة ولا ينشأ فقط، من أجل اللحظة القادمة، فكل الاحتمالات وسيلة أو أداه، أو هى انعكاس للغة قبل أن توجد، وهى "تحيا" داخل اللغة، وعندما يتصدع المخطط الحسى الحركى (وما يترتب عليه من بناء روائى) فى السينما الكلاسيكية داخل فيلم أوزو (أو بصورة أكثر وضوحاً بعد ذلك عند أورسون ويلز)(١١)، وعندما يتم الفصل بين الصوت وبين المرئى (عند روبرت بريسون ومارجريت دوراس(١٢) عندئذ يصبح الوسط ذلك الشئ أو تلك العتبة التى تحتمل مختلف التكوينات، أو تصبح أشياء من الزمن تكون صورة للزمن، "بلورة من الكريستال": أو احتمال بحث(١٣).

واللغة - حقيقة اللغة - هى التعبير المحض عن صورة الزمن، وصورة الزمن تحتفظ بماضى اللغة باعتباره الماضى الخالص داخل الوسط الذى لم يتكون بعد، فالوسط ليس حالة من الحالات، بل هو دائماً يقبل التعديل وهو مشكوك فى أمره، ومعقد، واشكالى، لا يعتمد عليه تماماً، وعلاوة على ذلك، لا يترك الوسط انطباعاً متميزاً، لأنه الوسيلة لتذكر جميع الانطباعات النفسية الحقيقية المتميزة، وزمن الوسط لا يرتبط بحقبة معينة. ولا يسير على منوال التعاقب فى الزمن أو الانتظام فى دوران الزمن، فالزمن لا يتكون، بل يمتد فى الحال من البداية وحتى النهاية وهو متفجر، أما الوسط الذى لم يتحدد، فإنه الموكل الأصلى عن كل حقيقة التى يمكن أن تعيها، وحقيقة اللغة هى الذاكرة التى لا يمكن استعادتها للأذهان.

والوسط ثغرة فى قلب الإدراك، أو هو ما لم يقرأ بعد فى قلب ما يفهم، وهو المحافظة على اللغة أو إنقاذها من عملية تقنينها، وهذا الوسط هو الماضى العتيق الذى ينفصل عن كل الحاضر كما يظهر فى فكرة الاستمرارية عند

برجسون (التى لا يفتأ دولوز - الإشارة إلى أنهـــا جـــوهـرية فى آرائه فى سينما٢)، والزمن يفصل بين الحاضر الذى ينقضى الماضى عنه، وبين الماضى كما يمكن أن يكون (وهـو أيضاً صورة لا يمكن تميـيـــزها تدور فى الماضى العتيـق)(١٤)، ويمكـن التعبير عـن هذا الفـصل أو التناظر الأبدى إلى أقـصى مدى عن طريق اللغة(١٥)، ومن ثم، يلزم للغـة فى الأصل أو فى عصـور مـا قـبل التاريخ توصيل الصورة الخارجية بشكل دائم: فـالزمـن هـو المجـموع المتفجـر لتلك الإمكانيـة البحتـة، واللغـة ليست أداة فى الأصل، بل هى البداية، أو عدم اليـــقين الأبدى داخل الوسط، وهى وسيلة الإبلاغ عن عدم اليقين، والكائن الذى يعـرف قـديماً بأنه كـائن يمتلك اللغـــة مـــا هـو إلا الكائن الذى "لعله" يمتلك اللغـــة، وكلمـــة "لعل" تعـود من جـديد إلى الأزليـة الأبدية، أو العـيش خـارج بيئة مـعينة وسط الوجود غـيـر العـضوى وغـيـر الوراثى. المشـبع بكل الاحتمالات.

الدوار و مابوروزى

يوضح دولوز بصـورة قـاطعـة أن "الزمـن هـو ذلك الـذى نـراه فى بلورة الكريسـتـال" (سـينمـا٢، ٨١)، (راجع التنويه بذلك فى الأصل)، ومـا نراه هو الانشقاق أو النظير عند برجسون، ولا يمكن الاسـتـدلال على الزمن خـلال الحركة، ويظهر ذلك بوضوح فى فيلم الدوار لألفريد هيتشكوك عندما تقوم جـودى بالخـروج من غـرفـة النوم فى كامل لباسها وهى تعقص شعرها على النسق الذى يطلبـــه سكوتى، ويقع الانفصام؛ فهو يتمثل فى كل من جودى ومـادلين أو الحـاضـر والماضى مـعـاً واسمها فى الماضى يستعيد للذهن دون شك الكعك عند بروست والذاكرة غير الإرادية التى تتيح للروائى الذى يقص قـصتـه أن يجـعل كومـبـراى بأكـملها الوسط الذى لم يدركه فى الحقيقة أو الذى لا يستطيع تذكره طواعيـة(١٦)، ويمشى جـودى نحـو سكوتى، لكنهـا تنقسم إلى نظيرين متـميـزين/ غير متـميـزين يشـيـر كل منهـمـا للآخـر

ويطارد كل منهما الآخر فى دائرة مفرغة لها وحدة ذاتية غير موجودة فى الماضى أو فى الحاضر: فشخصية جودى بلورية، وكما تقول لسكوتى "أنت تحبنى لأنى أذكرك بها" ويرد على ذلك "نعم، لكنك هناك أيضاً"، (ويعنى بذلك ضمناً أنها تذكره بنفسها) مع أنه لا يعرف مع من يتكلم، فبعد رغبتة الوحشية أن يستحضر وأن يستكمل كل ما لدى جودى حتى تذكره بمادلين، فإنه ينجح فى التوصل إلى الإبهام، وتظهر جودى من رحم ذلك الملل، ومن وسط الزمان، لكنها لا تقهر وسط المكان، فالشقة التى تقيم بها، هى كذلك الدير الذى يرى سكوتى فيه مادلين للمرة الأخيرة، وتوضح الكاميرا هذا الحاضر المشترك عن طريق الشقة الحقيقية التى يشغلانها، ويضفى سكوتى على جودى كل الصفات التى تحلت بها مادلين، أى أنه يتخيل صورة لمادلين ترتبط بالزمان وتبقى للأبد معاصرة للحاضر والماضى، وهذه الصورة أمر من أمور الزمن الذى ينشطر للأبد بين الحاضر والماضى، وكلمة "هى" لا تشير إلى جودى أو إلى مادلين، بل تعود إلى ما قبل وجود كل منهما، فلعلها كانت هناك، ويحتضن سكوتى بين ذراعية جودى التى يصنعها فى خياله، ويجد نفسه فى زمن يفصله عن نفسه باعتباره يمثل الحاضر، الذى يقع "من قبل".

وتظهر جودى أمام سكوتى فى الحاضر الحقيقى، وهى تشبه مادلين بصورة كبيرة، ويبحث سكوتى عن نهاية لهذا الشبه، لكنه لا يستطيع الوصول لتلك النهاية، فعلى مستوى أكثر عمقاً من مجرد التشابه، بالنسبة للهوية التاريخية أوداخل دائرة سكوتى التى لا تلين، فإن كلمة "هى" تشير إلى صورة أبعد من صورة مادلين، فالكلمة تعنى الاستمرارية التى تتخطى الحاضر، والتى تصل بين الحاضر والماضى، وكذلك فإن كلمة "هى" أمر جديد

تماماً يحمل البداية فى طياته، ويبحث سكوتى عند نهاية لذلك التشابه، لكنه يجد بدلا من ذلك الاستمرارية التى لاتنتهى والتى يقع فى براثنها، وهى استمرارية متفجرة تنتزع سكوتى من السياق الحالى، وتدفعه إلى الانغماس فى تلك الاستمرارية التى تكمن فى العاطفة التى يحس بها تجاه مادلين التى تقوم جودى بتجسيدها، (وعلى سبيل المثال، عندما نرى بالصدفة أحد الأحبة القدامى يسير فى الطريق بعد مرور بعض الوقت، وبعد التئام الجراح إلا أن الإحساس بالحب والرغبة قد يعاود الإنسان رغم كل ما فات، وهذه الظاهرة قوية للغاية لأنها لا تدور حول موضوع محدد، ولا يفترض أن تقع أساساً فنحو من تتجه هذه الشحنة من الحب؟ وبصورة أكثر وضوحاً، من يستثيره هذا الشعور سوى ذلك الشخص الذى يعيش داخل الزمان العتيق والذى لم يخرج بعد فى الحقيقة؟)، وبالنسبة لجودى، فإنها تمتص الحاضر والمستقبل بداخلها، وتتوفر عندها جميع الصفات التى تتحلى بها جودى وجميع الصفات التى تتحلى بها مادلين، فهى ليست الحاضر على نحو بسيط، بل هى مادلين الحاضرة رغم عدم وجودها، هى، مادلين على صورة لم توجد عليها مادلين فى الواقع، أو مادلين "المحتملة" وتبقى صورة مادلين جديدة عن طريق هذه الاستمرارية المعنوية، وتبقى كلمة "هى" مفهومة بصورة خالصة، وممكنة بصورة خالصة، "رمزاً خالصاً مادته الإشارية هى الزمن".

وبالفعل، فإن جودى هى مادلين مثلما تكون النجمة فى الصباح هى النجمة فى المساء، فجودى ومادلين تشيران إلى نفسه الشئ DENOTATUM، ومع ذلك، فهما تمثلان النجمة فى الصباح من جهة والنجمة فى المساء من جهة أخرى NOEMATA فإن كلا منهما يشير إلى شىء مستقل، وفى الفيلم لا تستطيع

جودى أن تكف مطلقاً عن ذلك التشابه مع مادلين، ولا يستطيع سكوتى أن يكف عن ملاحظة ذلك، ولا تستطيع جودى أن تخالف ما يطلق عليه لقطة مادلين، ولا يتعلق ذلك بالإدراك الحسى فحسب، بل إن سكوتى يقرأ فى جودى كل ما فى مادلين، وبوضوح فإن جودى هى كل ما هو أصيل فى ذلك الاسم: مادلين، وهى الظاهر ، أو الوهم، أو الاحتمال، وهى من يقع سكوتى فى حبها من قبل، وهى ليست بصورة أو بمجموعة من الصفات التى تعود إلى شخص معين على وجه الخصوص، بل هى الكينونة المستمرة للمحبوب، أو كل ما يريده سكوتى.

ويغلف الاسم من يحبها سكوتى تماماً، فالاسم لحظة من اللحظات المؤقتة التى تحتبس فيها الأنفاس قبل أن يشير إلى عنصر من العناصر داخل البيئة، والاسم يطلق على ما يبحث عنه الزمن وعلى ما يخلفه عليه من جروح لكى يكشف الزمن عن قوته، والاسم يطلق على احتمال الكينونة الدائمة لمن تحب وعلى تعرضها لكل ما تستطيع اللغة أن تصفه، ومن الممكن أن يقال الكثير عن شخصية جودى/مادلين، وعن نقاط الضعف فيها، وعند وقوعها فى شرك ذلك التدبير الشرير، وعن الأسى الذى تحس به، وعن الحب الذى تكنه للشخص الذى تقوم بخداعه، لكن، فى الأساس، فإن الاسم يطلق بكثرة على المدعوة بذلك الاسم، على الاحتمال: على الجديرة بالحب، أوتلك المستضعفة التى يمكن التلفظ باسمها.

وتتوقف احتمالية الكينونة داخل اللغة، قبل أن تظهر لحظة المكاشفة، ولا يشير ذلك إلى شخص معين أو شئ معين بالتحديد، فاحتمالية الكينونة لا يسرى عليها كل ما يمكن أن يقال داخل اللغة، فهى إضافة لا تنضب تتصف بالتعقيد أو هى العتبة التى تفضى فى شفافية إلى كل ما هو آت أو هى الوسط الذى لا يمكن توقعه

مسبقاً رغم أننا نجد أنفسنا فيه.

أما فيلم ما بوروزى (اليابان، ١٩٩٥)، فقد قام بإخراجه هيروكازو كورى- إيدا، وتلعب دور البطولة فيه ميكيكو إيسوس، وهذا الفيلم يتعلق أيضا بالخسارة، وبالحداد، دون غرابة فى الموضوع تتصل بعودة من يرحل، والفيلم يلفت الأنظار، فهو يتكون من عدد من اللقطات الطويلة زمنياً duration Shot، ومن صور للزمن، ومن أوساط مختلفة، وفى هذا الفيلم، فإن كل ما يلزم أن يدوم فى دور الأرملة الذى تقوم ميكيكو إيسوس بتمثيله هو الأحداث اليومية، فلا يرى الإنسان أية مشاهد تتعلق بالحزن وبالمواساة أو أية مشاهد تكشف عن الحقيقة الغائبة حول الزوج المفقود وحول حياتها معه، وبعد موت الزوج، يرى المشاهد الشارع والمقهى والدراجة والشقة البسيطة والمصنع الذى اعتاد الزوج أن يعمل به، ويبقى كل ذلك فى صلابة على نفس الحال الذى كانت عليه فى حياة الزوج، عندما كان يعيش فى سعادة مع زوجته، ورغم أن الموسيقى تصحب أحيانا تلك اللقطات الطويلة Dufatior، إلا أن الفيلم يسير دون موسيقى أساساً، ودون اتجاه نفسى معين، وبين الحين والآخر، تستحوذ لقط معينة بما فيها من جمال كبير على اهتمام المشاهد مثل تلك اللقطة التى تفتح فيها البطلة مصراع النافذة فى غرفة النوم المظلمة حتى يدخل ضوء الشتاء البارد، لكن، كل المشاهد والفصول تبقى بسيطة دون جديد تشير للأحداث العادية، وفى كل الحالات، وكل اللقطات، تأتى الحياة كى تشغل مكان الراحل (أوكى تنفض عن نفسها شخص الراحل، فتدخل المرأة فى زواج ثانٍ سعيد، وعلى الأغلب، لن يحتفظ الابن بأى من الذكريات حول أبيه المتوفى، وتقوم المرأة بدورها باستعادة كل جانب من جوانب حياتها خطوة تلو الخطوة تلو الخطوة: فتقوم والدتها بمناقشة

مستقبلها معها بعد الجناز، وتتخذ الترتيبات لتقديم رجل جديد لها، ويلزم مقابلة الزوج الجديد والقيام ببعض أعمال النظافة وإزجاء التحية للجيران والاحتفال بالزواج، ثم يكبر الابن ويتعلم ركوب الدراجات، وهكذا دواليك، وفى نفس الوقت، رغم كل ذلك، تلح حقيقة من الحقائق ترفض أن تصبح الحاضر وسط كل تلك المشاهد الطويلة Dutationscenes، وخلال عرض الفيلم، يخامر المشاهد الإحساس دائما أن شيئا ما على وشك أن يقع - شئ مخيف ربما، لكنه شئ ما (١٧)، وقد يود المشاهد أن يرى زوج المرأة الجديد وهو يشاطرها نفس المشاعر عندما تبدأ فى تذكر زوجها الأول، ووفاته الغامضة نوعاً ما، لكن الفيلم لا يهتم بالقدرة على هذه المشاطرة من جانب الزوج الجديد أو تفاصيل ذلك اللغز، ويحس المشاهد بأن شيئا ما لا يعرض، ويحاول معرفة ذلك من داخل كل مشهد، ويشعر المشاهد بهذا الأمر فقط، لأن الأحداث اليومية ذاتها بها كثير من الإمكانات الضخمة، ولا يحاول الفيلم بالمرة أن يؤسس لمشهد من المشاهد الدرامية الكاشفة، لكن الحياة العادية التى تحياها كورى - إيدا تحمل فى طياتها عدداً كبيراً من الاحتمالات المكثفة البحتة.

وليس بالفيلم سوى عدد بسيط من اللقطات القريبة Close-up فالمخرج غير مهتم تماماً بالحقائق النفسية، أو بالنجومية التى يتمتع بها الممثلون، ويتكون كل مشهد من المشاهد من عدد من اللقطات الطويلة والمتوسطة، مع استخدام للكاميرا الثابتة طيلة الوقت تقريباً، وتعرض حياة المرأة الجديدة دون تعليق، وتحقق كل خطوة من خطوات الوجود الحاضر المحتم الذى تقبله المرأة والذى تعيش داخله، وتتخذ تلك المرأة شكل شخص ما يلزم بالضرورة أن تصبح مثله عن طريق الالتزام الصادق من ناحيتها تجاه ابنها وزوجها ونفسها، وتحافظ المرأة على علاقة صادقة مع الوجود الذى تحياه،

لكن هذا الصدق يتعرض للتهرؤ من نواح أخرى، فهو نوع من الصدق يظهر من خلال العيش داخل شئ آخر، والمرأة لا تخشى الألم أو الخسارة ولا تقوم بإخفاء مشاعرها حتى تجتاز خبرة من خبرات التطهير "تقوم بإزالة كل الشوائب" مثلما توعز ميدج إلى سكوتى فى الدوار vettigo إبان ذلك الحزن المرضى الذى يشعر به بعد أن يفقد مادلين، ففيلم ما بوروزى لا يدور حول شىء خاص وحقيقى يبقى فى الخفاء، ومع ذلك، وبالرغم منها، تنتاب المراة حالة من التراخى لا تستطيع التخلص منها: وعندما تقوم بغسل سلالم البدروم فى المنزل الجديد بجوار البحر تشعر بالإجهاد وتتوقف وبعيداً عن أى منظور نفسى تقوم المرأة بالتوقف عن كل خطوة من خطوات وجودها وهذا نذير بالكارثة: فكل شىء مستمر.

ولايدور الفيلم حول سر من الأسرار أو شئ آخر يحاول أن يميط اللثام عنه، بل هو توزيع للأحداث بدلاً من مجرد السرد لقصة من القصص، وتتعلق كل خطوة من خطوات وجود المرأة تترك انطباعة عميقة فى المستقبل وتقوم بصياغة الحاضر الذى تنسحب منه المرأة كما لو كانت تنسحب إلى مختلى مظلل، ولكن الحواضر تتألف أيضاً من لا يمكن تحمله، ففى كل مشهد، لا نعرف ما هوخلفية وما هوصدر الصورة، وكل ما تفعله المرأة يخرج عن المألوف بطريقة معينة،بحيث يبدو العمق على المستوى الزمنى، وليس على المستوى المكانى، فالروتين الذى تسير عليه المرأة والبهجة التى تشعر بها، والحب الذى تكنه لزوجها الجديد، والواجبات التى تؤديها، كل هذه تحركات تتم عبر الزمن. دون المكان، ومن خلال فقد هذا العمق تطارد المرأة فكرة مضنية من الزوج المتوفى، وهى فكرة تقول لزوجها الجديد "إنها تدور وتدور برأسها، ولا تستطيع التخلص منها، وعلى النقيض من الجرس الصغير الذى تبقيه المرأة كتذكار عن زوجها

المتوفى، فإن هذه الفكرة تحتفظ بالمرأة كتذكار، ويوم من الأيام، تتجه المرأة بعيداً عن ممارسة الأعمال الروتينية، وتجد نفسها فى انتظار لحافلة لا تصل بالمرة، وتأخذ بالسير خلف موكب من مواكب الحداد البوذية، ولا تستطيع المرأة التهوين من شأن تلك الفكرة التى تلح عليها حتى تبقى مجرد بعض الذكريات أو نوع من أنواع التخلص من الأزواج الشريرة وسط عملية من عمليات التطهير للنفس، ولا تعبأ بالفكرة بالمرة أو بالموقف الراهن الذى تجد نفسها فيه، ولا تتخذ الفكرة شكل الصوت أو النداء، ويتحدث الزوج الجديد إلى المرأة عن البحر وعن قدرته على الإلهاء، ويقص أمامها كيف رأى أبوه ذات مرة ضوءاً غامضاً من على البعد عندما كان يقوم بصيد الأسماك (ويداخل المشاهد شعور الريبة أو والد المرأة الذى يحدق كثيراً دون هدف فى الفضاء أو تجاه البحر تطارده هو الآخر فكرة من الأفكار قد تتعلق بزوجته المتوفاة، أما الفكرة التي تلازم المرأة فهى فى النهاية ليست سوى فكرة الهجر دون أية شروط، هجر الأفكار، وهجر العالم، وهجر رغبات الجسد، وفى الحقيقة، كان الهجر هو نفس الحياة التى عاشتها مع زوجها الأول من قبل: فمع ذلك الزوج كانت المرأة سعيدة بدون أية شروط تسلم نفسها لتلك السعادة، فكل من السعادة أو الشقاء يحملان فى طياتهما التسليم دون شروط غير مطلوبة وغير مقصودة، وتعود المرأة لذلك الاستسلام أى إلى البدايات الأولى.

ولا تحرم المرأة فى هذا الفيلم من القدرة على الفعل، لكنها تفتقر فقط إلى القدرة على إخضاع تحركاتها حتى تنتهى بالفعل، وتقوم المرأة بإعلان الحداد دون أن تستطيع ذلك، فهى تقوم بتصريف شئونها وشئون ابنها، كما أنها تقوم بالزواج من جديد، والعالم الذى تعيش فيه بالفعل هو نفس العالم الموجود من قبل وفاة زوجها، وهى مع ذلك تعود إليه أى إلى

ذلك العالم الذى لا تتركه بالمرة والذى يبقى كل شئ فيه كما هو - ويختلف كل شئ عما كان وعما سيصبح، وتعود المرأة إلى ما يحدث دون يقين ودون أن تصل للإدراك، وتظل كل الاحتمالات كما كانت عليه دائماً، والتماثل بعينه أوالاعتياد الهائل هو ما لا يمكن التعرف عليه فى هذا العالم أو قراءته فى كل مشهد، فأبعاد المألوف لا يمكن إيجازها فى فكرة أو صورة أو ذكرى، والمألوف هو الوسط، ومن ثم، فإن العالم الذى تعود إليه ليس هو العالم الذى تتذكره بل هوالعالم الذى يفلت من كل الذاكرة منه بينما يبقى على حاله. فهناك حيث هى تكون في أكثر الحالات ألفة، نكون فى أقبل الحالات حضوراً. فالألفة دائماً "خادعة" لأنها تفتقد للسببية، وللموضوع، وتتوافر فيها الحقيقة، دون الغاية. وضخافة هذه الألفة هى السبب وراء النسيان وليس وراء الوجود فهى تتعلق بالتعود وبالامتلاك، ولا تقوم دائماً باستدعاء الأحداث اليومية، فهى الوسط الذى ننساه دائما حين تعيش الكائنات غير العضوية داخل وجودنا الذاتى، والمألوف ليس هو الطبيعة أو الثقافة، وهو ليس المكان بل هو من صروف الدهر، أو هو حالة من حالات التراخى والنكوص، وليس بالمستطاع القول بأنه يوجد هنا أو هناك، على القرب أو على البعد، وهو دائماً العتبة المستمرة التى نختفى وراءها بصورة روتينية، جائلين فيها كشعود حيث لا نتعرف حتى على ذواتنا وحيث لم نوجد أبداً.(١٨)

واللغة التى تتساوى مع هذه الألفة ليست هى الصمت الغامض المغرى أو الثرثرة دون هدف، بل هى ما نسمعه وسط الثرثرة غير المجدية أوالحديث اليومى (الذى يشبه الكثير من الحديث اليومى الذى يدور فى مابوروزى): الإمكانية البحتة للتواصل وامتلاك اللغة كعادة بدلاً من أن تكون من بين الممتلكات الخاصة فقط أو مجرد منتج من المنتجات(١٩)، والحصول على اللغة دون امتلاكها،أو دون أن تملك الإنسان

هو امتلاك للزمن دونما ضرورة لامتلاكه، واللغة بهذه الطريقة قد تتخذ شكل الحديث أوالكتابة أو القراءة أو التوقف عن استخدامها أى هى إمكانية امتلاك اللغة وإمكانية العودة إليها، وقد يعنى هذا الامتلاك إمعان النظر فى الزمن الذى يسبق كل الوجود وكل أفكار التملك.

الصوت والحالة النفسية والعمق

ومن الجوهرى فى العرض المباشر للزمن تحرير الصوت من الدور الذى يقوم به فى تجميع الأجزاء، وفى الوصول للعمق وللأبعاد، فصورة الزمن تحمل الاستقلال الذاتى لكل من المسموع والمرئى (سينما٢، ٢٥١-٣)، وعندما لا يملأ الصوت المكان، فإن الفضاء لا يتخذ بالتالى صورته الكاملة بل يتعلق بأى "المكان مهما كان" (سينما٢، ٢٧٢)، ويحدث الصدع "بين ما يشاهد وما يقال (...)، حذف يخلو من المعنى (...) أو فصل مستمر يعاد خلقه من جديد" (سينما٢، ٢٥١-٢).

وهناك من المواقف البحتة المرئية أو المسموعة ما لا تعرف الشخصية فيها كيف تستجيب، وفى ذلك النوع من المكان الخاوى، تتوقف الشخصية عن اكتشاف الخبرة وعن القيام بالأفعال، وتقوم بالهرب بعيداً بالاشتراك فى رحلة مثلا، ولا تلقى الشخصية بالاً لما يحدث لها، ولا تقرر ما يلزم عمله، لكنها تنال القدرة على رؤية ما تفقده أثناء الأفعال وردود الأفعال، وترى الشخصية بالفعل ما سوف يمثل المشكلة أمام المشاهد أى "ماذا يرى فى الصورة؟ (وليس ماذا سواف يراه فى الصورة القادمة؟)، فالموقف لا يمتد حتى يحتوى على الفعل بسبب تدخل العاطفة، ويقطع الموقف من أبعاده، ويصبح مهماً فى حد ذاته بعد أن يستوعب كل الأعماق العاطفية، وكل الأبعاد النشطة، بحيث لا يصبح الموقف موقفا حسياً حركياً بل موقفاً مرئياً ومسموعاً بصورة بحتة، ويضع الرائى نفسه محل القائمة بالفعل: وصفاً من بين الأوصاف (سينما٢، ٢٧٢).

بدلاً من أن تمتد صورة الزمن في فعل وفى اطراد سردى هى تظهر القطع، أو الفصل: هذا الشئ الغير - موسيقى الخفى بالعبارة مقتضية، التشتيت. ولكونها غير سردي، ذاتية المرجعية، وذاتية التوقيت، نكون الصورة الزمنية نغمية، خالية من الحالة النفسية. وبدلا من أن تصبح الصورة تابلوه ينجح فى ارتياد المنطقة اللغوية التى يوجد فيها الجمهور مع الشخصيات، حتى يتفاعل مع الموضوعات الدرامية التى تعالج الخير والشر والعدالة والظلم وما شابه ذلك، فإن صورة الزمن بمثابة بلورة مفتوحة لعدد لا يحصى من الارتباطات الغير عضوية والتى تفتقر إلى العمق... فصورة الزمن أكثر انفتاحاً وأكثر قدرة على تقديم الأحداث من أى عرض مُشفر لغوياً، وعلى العكس من الحالة النفسية أو المزاج، عند هايدجر، فإن صورة الزمن لاتنفتح منذ الأزل على وحدة كاملة من الكائنات ومع ذلك، تظل المقارنة مع التحليل الوجودى الذى يقوم به هايدجر للحالة النفسية ذات فائدة.

وفى الجزء الذى يتناول المزاج فى الوجود والزمن - يقدم هايدجر المصطلح المهم "القذف"(٢٠): هذا هو الأمر أو هذا ما يلزم أن يكون لكن هذا الكائن المقذوف هو الكائن الذى تشكل من قبل (الكائن فى العالم وسط وبين الآخرين..الخ)، والحالة النفسية هى الشاهد الأساسى أن الكائن لا يعود إلى الأصل الذى كان عليه، والحالة النفسية تسبق المعرفة وتتعداها وهى حالة مراوغة تفصح عن الوجود البحت أو تقضى عليه، فقبل أى من الخبرات، يكتسب كل ما فى العالم الأهمية عن طريق المزاج، ومن ثم يصبح قابلا لأن يبقى من بين الخبرة، ويخفى المزاج ذاتية الكائن، لكنه يعيد تركيبه أيضاً حتى يصبح الكائن الذى يتعين عليه أن يتخفى عما هو عليه، وبالتالى، يفقد الكائن ذاتيته الحقة أوالحقيقة بداخله ، والمزاج يتصل بالزمن من الأزل، ويعود بنا إلى

شئ ما أو إلى العالم، ودائماً ما يعوق المزاج الطريق، وهذا المزاج بنفسه هو وطأة البقاء هناك، والتعرض الموجود، وبين كل لحظة وأخرى، لا يستطيع أحد معرفة الحالة النفسية التى يكون عليها، والسبب فيها أو معرفة ماذا يجب أن يفعل أو يترك، فالحالة النفسية هى الحقيقة المذهلة حين يصبح دائماً عند آخر حدود النفس أو عند الهاوية، والولع بالمخدرات والمسكرات يأتى من الرغبة فى ان يسمح لنا بصورة شخصية أن نخبر الحالة النفسية التى نمر بها، فالحالة النفسية لا تفيد بالمرة إن لم تتعلق بالإنسان وبالأنشطة التى يقوم بها، والحالة النفسية تلون كل شئ وبصورة مسبقة، تدخل التغيير فى الإدراك بحيث لا يبقى أى نوع من أنواع الإدراك لا يناله التغيير، وببساطة شديدة، فإن الحالة النفسية هى حقيقة أننا نظل دائماً فى الوهم مثلما تفعل المسلسلات الرخيصة، وتتوالى النفسية دون أن ندرى ذلك أو نخبره تماماً، حيث تظل حاله مشابهة للحالة السابقة على وشك أن تحدث، وهذا التسلسل فى الوجود، والذى يسبق جميع الخبرات هو تلك الحالة التى تهم فى تعريف الوجود المتعين- Da) (sein فنحن نوضع، ونبقى ونتجدد بحيث نظل دائماً وسط الأحداث، أو نولد داخلها، ونحن غير موجودين من الأصل عند الخروج على ظهور الحياة.

وفى (الوجود هنا وهناك) الخوف، يجد الكائن صوت الضمير الذى يأتى فى صورة حقيقية وجودية، وعن طريق صوت الضمير المفهوم الذى يخلو من الكلمات، يستطيع الكائن اتخاذ القرارات بحيث لا ينقاد نحو هذا أو ذاك، وينفتح الكائن على كل الوجود، وفى دراسته عن الوجود عند هايدجر (وعن الإمساك بذلك عند هيجل) يتناول جورجيو أجامبين فى الفصل الأول من كتابه الظواهر موضوع الوثوق بالحواس، ويعيد أجامبين للأذهان أن كلمة مزاج بالألمانية مشتقة من كلمة الصورة فى نفس اللغة،

والكلمة الثانية هى الأساس الموسيقى السمعى لكلمة الحالة النفسية(٢١)، ومع ذلك ينبغى الإشارة إلى أن الخوف يعنى خبرة عدم تأصيل الخبرة، وبمعنى آخر، فإن اللغة - عند هايدجر - ليست صوت الإنسان، بل هذا الأصل وراء الصوت الآخر - صوت الضمير (السلبى) الذى يخلو من الكلمات وبالتالى، وبهذه الطريقة يحتفظ الإنسان بتقليد يقوم صوت آخر فيه - بدون اللغة - بالمحافظة على الكائن البشرى على أساس واهٍ وبإمكانية تحقيق هذا الأمر والإبقاء عليه، وبسبب الصمت العظيم لهذا الصوت، يستطيع الكائن أن يقوم بالأفعال باعتبارها القاعدة السلبية التى يقوم عليها كل ما يتصف به هو نفسه من سلبيه.

ويضيف أجامبين أنه بالرغم مما يذهب إليه هايدجر، فإنه من الممكن تصور الاستغناء عن هذا الصوت كلية بحيث نرى فى المزاج تحريراً للغة من هذا الصوت، وينمحى الصوت أوالقدر كلية، وعندما يتحرر الكائن من الصوت ومن القاعدة -- تلك القاعدة السلبية - يصبح ما هو موجود هو اللغة نفسها من غير الأصوات وهذا العزل للصوت، ووضعه موضع النسيان يعنى أن توقفاً للحظة عن كونها لغز من الألغاز الميتافيزيقية أو شاهداً من الشواهد الوجودية على الصحة، ومن غير الضرورى أن يمتلك الكائن البشرى اللغة بصورة سلبية (عن طريق عزل الصوت)، وتتوقف اللغة عن أن تصبح الطريق السلبية إلى البعد الإنسانى الصحيح الذى يستعصى على الكلام، والفكرة التى يتوصل إليها أجامبين هنا هى أن الدفين وراء الطبيعة هو المعتاد كذلك، وهذا يعنى أن الكائن البشرى - بعد حرمانه من الصوت - يحرم أيضاً من التعبير السلبى الدفين عن هذا الحوار: "الوجود عن طريق اللغة دون أن يتطلب ذلك أياً من الأصوات، أو ببساطة؛ الوفاة دون أن يتطلب ذلك حدوث الموت هو أكثر الخبرات بعيدة الأغوار، لكنه بالنسبة للإنسان، فإن

هذه الخبرة بالضبط هى أكثر الخبرات المعتادة، وهى المخزون القيمى" المستقر الذى يقدمه دائماً فى تاريخ الميتافيزيقا عن طريق الفصل الشيطانى بين الحى واللغة وبين الطبيعة والثقافة،وبين علم الأخلاق والمنطق، وبالتالى، لا يمكن أن يتم التوصل إلى ذلك سوى عن طريق التلفظ السلبى لذلك الصوت" .(٢٢)

مشهد من فيلم مابوروزى الياباني

وبعبارة. أخرى، فإن الكائن البشرى ليس بالضرورة أداة (من أدوات التعبير أو التقدم أو التاريخ أو حتى الضمير أو السلبية أو الأصالة)، فبالنسبة لأجامبين فإن هناك "ما هو أبعد من الصوت" وهو ما لم يصل إليه الإنسان، وهذه هى حالة الطفولة البسيطة عند الإنسان(٢٣)، ووراء هذه العدمية الصارخة التى يمكن الحديث عنها بصورة تامة (والتى تعيد تعريف الحداثة لنا)، ووراء إخفاء الرومانسية على الحالات النفسية أو الاتجاهات المزاجية (وهى من بقايا حقبة أخرى)(٢٤)، وراء كل ذلك يبقى جزء لم يولد بعد من رحم الكائن البشرى ينتظر إعمال الفكر، وفى لغة هذا البحث، فإن هذا الكيان الذى لم يولد بعد هو الأصالة البحتة التى يضعها دولوز تحت عنوان الحدث (٢٥) والتى يرى أن بها من الإمكانات الأصلية يقع خارج أى من السلبيات التى رآها فى حياته، فالوجود الاحتمالى يمثل حدثاً وزمنية ليست زمنية تهوى إلى ما قبل الافتراض ولا هى زمنية فعّالة أو خطّية للكثافة بل إن الحدث بالأحرى هو الزمنية المكثفه: الزمن الموقوت الكامن فى اللغة كما هى، وفكرة صورة الزمن إذن ما هى إلا استمرار للعمل الذى بدأ فيه دولوز من قبل فى منطقة الحواس فى تلك الفصول المتعلقة

باللغة والمنطوق(٢٦) وعن طريق هذا التأخير للصوت والاستقلالية الذاتية التى يتمتع بها مع الصورة يمثل الظاهر للعيان، وينمحى العمق (والرعب القديم به)، وتسير الشخصيات دون حسم، وتتبادل الأفعال على سبيل "الرؤية " أو مُشاهد الحدث باعتباره ما يتسرب من الموقف الحقيقى (وهو ما ناقشته من قبل)، فالآن، وطبقاً لدولوز، فإن المعنوى وغير المادى الذى يتسرب من الموقف الحقيقى هو فى نفس المعنى الذى يتلازم مع القضية المعروضة بل إنهما نفس الكيان(٢٧) وما يسمى بالحدث وما يسمى بالمعنى هو نفس الشىء، وهذا هو الاشتراك بعينه فى نفس الشئ، وهذا هو الزمن بنفسه مادامت تستمر عملية المشاركة؛ ومن ناحية، يحدث الاشتراك فى الحدود وفى الحوار عن طريق الموقف الحقيقى الذى تتسرب منه النواحى المعنوية غير المادية، ومن ناحية أخرى تغلف اللغة تلك الحدود فى عبارات مختلفة، وكل ذلك يجعل تلك الحدود فارغة تماماً بعد أن تستنفذ إبان عملية المشاركة من قبل الجانبين التى تقوم بتوحيدهما/ فصلهما، ولا يصبح لتلك الحدود وجود مستقل خاص بها، بل هى نوع من الاحتمال أو هى "الشكل الفارغ من أشكال الزمن وهى نفس الحدث/الزمن الذى يشارك /يقسم أو يوحد/يفصل بين اللغة وبين الحقيقة.

فلو كانت الحقيقة هى ما تتوقعه اللغة مسبقاً، فإن الحدث هو ما لا يمكن توقعه مسبقاً أو هو حدث اللغة ذاتها، واللغة أيضاً، هى فى حد ذاتها الشكل المجرد للزمن، وتستطيع السينما عن طريق الإبداع التكنيكى والجمال تقديم كل ذلك بصور مباشرة أتوماتيكية، والسينما قادرة على عرض كل ما هو ممكن بصورة ممكنة، وبهذه الطريقة، تقدم السينما باستمرار الدلالات والصور التى تسبق اللغة، وتعود بالمشاهد تحت حوزتها إلى ذاكرة (أبعد من الذاكرة) تدور حول الطفولة، حيث تفهم الطفولة هنا على أنها الاختلاف بين المخلوق الطبيعى المولود وبين الكائن الذى يمتلك اللغة والذى يستطيع أن يمر بالخبرات أو أن يقوم بتذكر هذا أو

ذاك، وأعمق من الذاكرة، تأتى لحظة الطفولة التى لا نخبرها بالمرة، وهذه الطفولة ليست مجرد صيحات الضجيج الآلية، التى لم تكتسب اللغة بعد، بل إن هذه الطفولة لها الذاتية الخاصة بها، فهى تقع من الناحية الزمنية بين لحظة الميلاد وبين زمن النضج، كما أن لها القدرة على أن تنتزع نفسها من التسلسل التاريخى، وذلك عن طريق النسيان المستمر، وعن طريق طرد الأفكار بصورة دائمة، وعندما تنتزع من التسلسل التاريخى، فإن الطفولة لا تخوض ببساطة فى الماضى، بل تستمر باعتبارها الفترة التى تسبق النضج وباعتبارها النسيان المتقدم فى حياة هذا الكائن الناطق فى الفترة التى يطلق عليها فترة النضج، والطفولة لا تتسم بالمنطق، فهى بين الميلاد والنضج، وهى ترى وتفكر - مهما كان ذلك آلياً وبالتالى، فإنها تشارك وتتلاقى مع الآلية الموجودة فى الأجهزة السينمائية فى القدرة على عدم اللارؤية(٢٨)، والشبح الذى يطارد السينما هو استمرارية فترة الطفولة فى الواقع(٢٩)

وكما قُلت فى مناقشتى لما بوروزى، فإن المألوف يحمل فى طياته احتمالات هائلة، كما أن المألوف هو بالضبط تضخيم للمعتاد (والمعتاد إرجاء لا يتوقف للاحتمالات التى أتكلم عنها، ومن ثم القلق الذى ينشأ دائما حول "ما هو معتاد")، ومع صورة الزمن، ومع فكرة الحدث، يستطيع دولوز التوصل لتعريف شئ ما أبعد من الميتافيزيقا وأبعد من السلبية، وهو شئ غامض فى طبيعته، وما يقوم دولوز بتعريفه هو حالة من حالات الانتظار والمشاهدة تخلو من المضمون السردى، ومن الاقتباس، وهذا الانتظار/ المشاهدة ما هو إلا أمر من أمور السياسة، التى لا تأخذ شكل الكشف عن أنظمة الإرهاب الخفية أو الأعماق النفسية التاريخية الخفية، بل هى بالأحرى هدم للاعتياد الكامن داخل المألوف بحيث يصبح المألوف أكثر عمقاً بعد أن يرجأ قبل أن يتحول إلى الحقيقة التى يختفى فيها بصورة روتينية، واللغة بهذه الشاكلة هى القادرة على هذا الإرجاء لأنها هى التى تطوق كل ما يحدث بعد ذلك.

الهوامش

١ -سينما ١ : الصورة والحركة، طبعة مينوى، ١٩٨٣

سينما٢ : الصورة والزمن، طبعة مينوى، ١٩٨٥

يعود هذا البحث إلى الترجمة التى نشرها هيو توملينون وباربارا هابرجام سينما ١: الصورة والحركة مينيابوليس: جامعة مينوسوتا، ١٩٨٦، سينما ٢: الصورة والزمن ترجمة هيو توملينون وروبرت جاليتا، مينيابوليس: جامعة مينوسوتا، ١٩٨٩

٢ - الصورة -الحركة تبدو في حد ذاتها حركة غريبة غير عادية (سينما ٢، ٣٦ -٧)، والحركة غريبة لأنه على الشاشة فى الواقع تظهر الأبعاد بنسب منحرفة بصورة غير عادية ومن زوايا مستحيلة. راجع أيضا الهامش ٢٩.

٣ - يلخص الفصل الثانى - من سينما٢ - رفض دولوز للتحليل اللغوى للسينما الذى يقوم به ميتز، ويتناول الفصل نظرية بيرس كبداية لتحليل الإشارات فى عالم السينما. راجع أيضا الفصل ١٢ فى سينما١، والفصل الذى يحمل عنوان "شكوك حول الخيال" فى محاورات: ١٩٧٢ - ١٩٩٠، ترجمة مارتن جوجين، نيويورك: جامعة كولومبيا، صـ٦٢-٧

٤- صورة الزمن المباشرة هى الشبح الذى يطارد السينما دائماً، لكن السينما الحديثة تحاول تحسين هذا الشبح (سينما٢، صـ٤١)

٥- يطلق دولوز على ذلك لقطة "الإشارة ذات المعنى" ويقوم بتعريفها فى الملحق المرفق مع سينما٢ بأنها" صورة مرئية يلزم أن تقرأ مثلما تشاهد صـ٣٣٥،

وأضيف إلى ذلك أن صور الزمن لها ذاتية صوتية بصرية كما أن لها جانباً سمعياً.

ينبغى أن أذكر أيضاً أن المناقشة التى تدور هنا حول الصورة المفهومة غير المصاغة فى إطار لغوى قد تم تناولها بالتفصيل عند مارى - كلير روبراس - فليمر فى مقالة بعنوان "قراءات فى سينما جيل ديلوج" ترجمة دانا بولان فى جيل دولوز والمسرح الفلسفى، كونستنتين ف. بونداس ودوروتيا أولكوفسكى، نيويورك: روتلرج، ١٩٩٤، صـ٢٥٥-٦٠ أنظر أيضا مقالها الثانى بعنوان : الكف عن العمل: صورة الكتابة طبقاً لبلانشوت ترجمة رولاند -فرانسوا لاله عن موريس بلانشوت الرغبة فى الكتابة كارولين جيل، نيويورك: روتليدج، ١٩٩٦، صـ١٣٨-٥٢

٦- يشير دولوز إلى ذلك فى عدة أعمال فيذكر فى سينما٢ صـ٨٢ أن برجسون يقترب كثيراً من كانت أكثر مما يعتقد، فكانت يعّرف الزمن بأنه شكل من أشكال الدخول بمعنى أننا ندخل فى الزمن (لكن برجسون يرى هذا الشكل بصورة تختلف تماماً عن كانت) ويقول (صـ٣٢) إن كانت يحدث هذا الانقلاب فى الأفكار حين يخضع الحركة للزمن ، وبالتالى تنتزع الحركة من العموميات التى ترى الفعل اللغوى فيها فقط، وعندما تخضع الحركة للزمن فإنها تنقسم من داخلها وتصبح ذاتية المعانى، ومن ثم، ينشأ من جراء الزمن شعور ذاتى واضح للعيان، وهكذا يربط دولوز بين كانت وبرجسون بطريقة لا يمكن التهوين من شأنها عند محاولة فهم أعماله

بأكملها. كتاب كانت **الفلسفة النقدية: مبدأ الملكات**، ترجمة هيو توملينون وباربارا هابرجام (مينيابوليس: جامعة مينسوتا، ١٩٨) يوضح دولوز تقسيم الذات إلى الأنا التى تتأثر بفكرة "أنا" (كما لو كانت أنا تشير إلى شخص آخر) بحيث "ينفصل الإنسان عن نفسه عن طريق شكل الزمن" (صـ٨-٩)، وهذا التقسيم مهم لدراسة ابتعاد دولوز عن المنهج النفسى التحليلى السائد فى فهم الخيال، ففى البداية لا يوجد الموت الأبدى أو الكلمة الأبدية "ولا توجد جريمة سوى الزمن نفسه" (سينما٢، ٣٧)، لكن أكثر الدراسات دقة حول مفهومه الزمن عن كانت والتعارض بين حب الذات وحب الغير لا تأتى فى هذا المجلد بل فى التحليل المذهل العميق فى الفصل الثانى بعنوان "التكرار بنفسه" فى الاختلاف والتكرار، ترجمة بول باتون (نيويورك: جامعة كولومبيا، ١٩٩٤) صـ ٨٥ -٩١، حيث يربط دولوز بين هيوم وبين كانت (مرة أخرى) وبين برجسون، والأساس وراء فهم دولوز للزمن عند كانت يأتى من الهامش الملحق بالجزء ٢٥ فى "تحليل المفاهيم" فى "نقد العقل البحت" ترجمة نورمان كيمب سميث (نيويورك: سانت مارتن، ١٩٦٥)، صـ١٦٩ عبارة أن أفكر تعبر عن القيام بتحديد المصير، فالوجود قائم، لكن طريقة تحديد الوجود - أى الانتماء متعددة الجوانب فيه - غير واضحة، ويحتاج الأمر للحدس الشخصى، الذى يتحدد بفعل شكل من الأشكال المعطاة هو الزمن بالتحديد، والزمن أمر يمكن فهمه

يختص بتلقى كل ما يقبل التحديد (داخل الإنسان)، وبما أن الإنسان ليس لديه حدس شخص آخر ينم عن القوى التى تقوم بالتحديد داخله.... فإن الإنسان إذن لا يستطيع تحديد وجوده باعتباره كائناً من الكائنات القادرة على الحركة الذاتية وكل ما تستطيعه هو تجسيد التلقائية التى يتصف بها الفكر. (الحذف من جانب المترجم)

ومع ذلك يعُمق دولوز كانط وذلك بصياغة نوع من أنواع الانفعال تسبق التلقى عند كانت، وهذه السلبية السابقة تجميع (فهو انفعال نشط) أو هو ما يسمى التقليص فى " إعمال الفكر" . وما يجعل التلقى عند كانت ممكنا هو التقليص المسبق لفعل خارجى تتأثر به الأنا المنفعلة، وبهذه الطريقة، يوضح دولوز بصورة جوهرية وكبيرة تماماً ما يذهب إليه كانت، فقبل الانفعال الذى يتصف به التلقى نوع من أنواع الاحتواء أو التضمين يصبح ذاتا منفعلة، وداخل تلك الذات التى تتأثر يوجد الكائن الخارجى نفسه، والتلقى التلقائى يشوبه صلة مسبقة دائمة ينجم عنها الزمن باعتباره الزمن الذى لا يمكن استعادته.

وقبل تلقى الإحساس، يحدث التقليص لما يمكن الإحساس به، وهكذا فإن من يقوم بالإحساس موجود من قبل داخل الكيان الخارجى الذى يحس به، ومن يقوم بالإحساس مختلف عما يحس به وهو أيضاً إعادة له، والأنا التى تحس فى ذاتها بالتغير، ووجودها - نوع من أنواع التلوث، وبالتالى، فكل إحساس يقع ماض (الكيان

الخارجى الموجز)، ومستقبل (توقع إعادة الأنا)، وهذا هو "التجميع السلبي" المهم بالنسبة لدولوزحتى يبعد عن التحليل النفسى، والتجميع السلبى له الأسبقية فى التلقى عند كانت كما أنه أقدم من تعريف الأناعند فرويد وينجم عن التقليص فى إعمال الفكر الزمن الكامن داخل كل ذلك.

فى هذا المقال أود توضيح بعض الجوانب الموجودة فى التجميع السلبي:

أ- تقليص الكيان الخارجى هو فى نفس الوقت ظهور للزمن الذى تبقى داخله الأنا التى تقوم بالإحساس

ب- تقليص الكيان الخارجى هو فى نفس ظهور الزمن الذى تبقى داخله الأنا التى تقوم بالإحساس

جـ- التقليص فى إعمال الفكر يحدث بصورة آنية فلا تقوم الأنا أو الكائن الموجود من قبل بإعمال التفكير ثم التقليص بعد ذلك.

د- لا يوجد بالتالى شىء للتذكر وتخلو الأمور من صورتها ومن التجميع، وتتم الخبرة لما يحدث عن طريق الإعادة فقط (فهى الماضي/ المستقبل، وما كان موجوداً من قبل وما سوف يحدث مع ذلك)

فى المناقشة التالية حول الدوار، نخبر هذا الشئ لدى مادلين الذى يكمن "فى جودى باعتباره إعادة، وبصورة مشابهة، فإن الاعتياد الذى أتناوله فى المناقشة التى تدور حول مابوروزى، "يتألف كلية من الإعادة، وفى كل حالة، فإن كل ما يفلت من الحاضر ما هو إلا مظهر خارجى لكيان داخلى، أو هو مظهر خارجى لحالة حميمة للغاية لا يستطيع الإنسان بسبب خصوصيتها أن

يخبرها داخله، وطبيعة الإعادة هى الاحتمالية البحتة لأن كل ما يعاد هو كل ما تم تقليصه: كل شيء، كل الوسط الذى تحدث داخله الخبرة القابلة للتذكر،وكل ما نخبره باعتباره أكثر خصوصية هو الوسيلة أو المستهل (وهذه هى فكرة اللغة من قبل)

تنبغى الإضافة كذلك إلى أن التحليل النابه لتلك الصفحات فى الاختلاف والإعادة التى تذكر هنا، يرجع إلى جوزيف ليبرستون، **التقارب: ليفيناس، بلانشوت، باناى والتواصل** (لاهاي: مارتينوس ينجهوف، ١٩٨٢) صـ٣٠٤ -٩، بل إن ليبرستون يحاول أيضاً الربط بطريقة أخاذة بين إعمال الفكر والتقليص عند دولوز وبين الإحساس بالشعور عند ليفيناس وبين "الخبرة الداخلية" عند باتاي.

٧- بول باتون، مقدمة لفهم دولوز: قراءات نقدية، كامبريدج: بلاكويل، ١٩٩٦،صـ١٣

٨- ألكسندر جارسيا دوتمان" الحقيقة المتكاملة"، مقدمة لكتاب "فكرة النثر، تأليف جورجيو أجامبين وترجمة مايكل سوليفان وسام هوتيسيت، (ألبانى: جامعة ولاية نيويورك ، ١٩٩٥) صـ٣-٦، وفى ذلك الجزء من المقدمة يطلق دوتمان اللغة "الوسط أو المنتصف أو الوسيلة" الخ، ويتضح تأثير أجامبين على الشرح الذى أقدمه عن الصورة والزمن فى هذا المقال بعد ذلك، لكننى أقر أيضاً أن مقال دوتمان الرصين قد ساعدنى فى صياغة التحليل الذى أقدمه.

٩- يتوصل ستيفن شافيرو إلى نفس النتيجة من زاوية مختلفة فى "الجسم السينمائى" (مينيا بوليس:

جامعة مينيسوتا، ١٩٩٣)، ويعلق على ما يوجهه دولوز وجوتارى من انتقادات للتعارض التقليدى بين اللغة والحديث باعتبار ذلك من الأمور التى لا يمكن الدفاع عنها، ويرى شافيرو أنه "يمكننا القول إنه حتى اللغة ليست مبنية فى الحقيقة مثل اللغة" صـ٣٥

١٠- فكرة الوجود داخل اللغة تعود إلى جورجيو أجامبين **المجتمع القادم**، ترجمة مايكل هاردت (مينيابوليس: جامعة مينيسوتا، ١٩٣)، راجع على وجه الخصوص الجزء الذى يتناول "الجناس" (صـ٧٠-٧)، والذى يقوم الكاتب فيه بتعريف الوجود داخل اللغة بأن خاصيته اللاإسناد فى أكمل صورها، والمناقشة مستفيضة حول ذلك راجع الفصل الرابع فى كتابى **السلبية الراديكالية**: ليفيناس، بلانشوت وأجامبين بعنوان "**المحايد فى السياسة**"، (يصدر قريباً، ألباني: جامعة الولاية فى نيويورك)، ويعالج والتر بنجامين أيضا فكر الوجود داخل اللغة فى مقال بعنوان " اللغة فى ذاتها ولغة الإنسان" ترجمة إدموند جيفكوت، كتابات مختارة: المجلد الأول ١١٣ - ١٩٢٦، مراجعة ماركوس بولوك ومايكل وجيننجز (كامبريرج. جامعة هارفارد، ١٩٦٦)، صـ٦٢ - ٧٤

١١- جيل دولوز "الحركة والصورة" فى محاورات: ١٩٧٢ - ١٩٩٠ترجمة مارتين جوجين (نيويورك: جامعة كولومبيا، ١٩٩٥)، صـ٥٠

١٢ - سينما٢ ، ص ٢٤١-٣ .

١٣ - كلمة "البلورة" أحد المصطلحات المهمة فى سينما٢، ويخصص دولوز فصلا لتناول هذه الفكرة "بلورة الزمن" صـ٦٨-٩٧ ، ويتم تعريف المصطلح فى الملحق بأنه" توحيد الصورة الحقيقية والصورة الفعلية

لدرجة لا يمكن التمييز بينهما بعدها" صـ٣٣٥

١٤ -تحتوى مقالة كونستتين ف بونداس "ديلوج - برجسون: طبيعة الحقيقة" فى دولوز. قراءات نقدية، على مناقشة فلسفية ممتازة، راجع أيضاً جيل دولوز الاختلاف والإعادة ، صـ٧١-٣

١٥- فى كتاب **منطق المدلول**، ترجمة مارك ليستر وتشارلز ستيفال. (نيويورك: جامعة كولومبيا، ١٩٩٠)، الملحق الثانى "لغة الأجسام" صـ٢٨٠-٣٠١، يوضح دولوز كيف تقلد اللغة الازدواجية التى تفصل بين الجسم ونفسه من قبل، والإشارات التى يقدم بها الجسم (وهى حركة جسمية تنفصل عن الجسم المتكامل وتظهر للعيان) تسبق اللغة التى سوف تقوم بالتعبير عن هذه الحركات.

١٦- راجع جيل دولوز " بروست والإشارات ترجمة" ريتشارد هوارد (نيويورك:: جورج برازيلر، ١٩٧٢) الفصل الرابع" الدور الثمانون للذاكرة"، صـ٥١ - ٦٤

١٧- يلفت ستيفن شافيرو النظر إلى هذا الفيلم المتميز المؤثر، ويدلى بهذه الملاحظة حوله.

١٨- فكرة عدم الوجود مقتبسة من جورجيو أجامبين اللغة والموت: مكان السلبية، ترجمة كارين. إينكوس، (مينيابوليس: جامعة مينسوتا، ١٩٩١)، صـ١٠٤، لكن التطبيق الذى أقوم به لهذا المصطلح يعود إلى مقالة موريس بلانشوت "الحديث اليومى" فى المحادثة بلا حدود، ترجمة سوزان هانسون (مينيابوليس: جامعة مينسوتا، ١٩٩٣) صـ٢٣٨ - ٤٥، وفى صفحة ثانوية يذكر بلانشوت أننا "عندما نتقابل مع شخص فى الطريق، فإن ذلك يحدث بمحض

الصدفة دائماً، كما لو كان ذلك عن طريق الخطأ، لأننا لا نتعرف على أنفسنا هناك" ، وفى رأيى، فإن فكرة أجامبين عن "المستقر" التى سأتناولها فيما بعد، ينبغى أن تفسر فى ضوء فكرة بلانشوت عن الاعتياد

١٩- من جديد أربط بين بلانشوت (الحديث اليومى) وبين أجامبين (اللغة والموت، صـ ٩٤)، فكل ما يهتم به كل منهما هو الصلة/ عدم الصلة اللاشخصية إلى/ مع اللغة (وهى أمر غير مأساوى بالنسبة لأجامبين)، وقد حاولت هنا الجمع بين نواحٍ معينة عند كل منهما وبين فكرة "اللغة والمحتمل".

٢٠- مارتين هايدجر "الوجود والزمن"، تيبنجن: ماكس ينماير، ١٩٩٣)، صـ١٣٥، ترجمة جون ماكارى وإدوارد روبنسون، (نيويورك: هاربر وراو، ١٩٦٢)، صـ١٧٣

٢١- اللغة والموت، صـ٥٥-٦

٢٢- المرجع السابق، صـ٩٦

٢٣- المرجع السابق، صـ٩١، راجع أيضاً أحد الأعمال الأولى لجورجيو أجامبين يحاول فيه باستفاضة تطوير المفهوم الذى يقدمه عن الطفولة والتاريخ: مقالات حول هدم الخبرة، ترجمة ليز هيرون (نيويورك: فيرسو، ١٩٩٣)

٢٤- راجع " فكرة الموسيقى" فى "فكرة النثر" صـ٨٩-٩١، ينبغى أن تشعر بالدهشة اليوم عندما يقوم أحد الأشخاص بوضع قصيدة غنائية تتناول الفرح أو عندما يقوم بكتابة قصيدة حول (تخصيص عدة مجلدات بحثية لتشريح الحزن)

٢٥- فكرة "الحدث" ورفض فكرة الوجود (عند كل من هايدجر أو هيجل) من الثوابت عند دولوز،

وبالنسبة للحدث توجد كثير من المناقشات القيمة فى دولوز: "قراءات نقدية وفى مناقشات برايان ماسومى الواضحة للغاية فى دليل القارئ إلى الرأسمالية والانفصام: الانحراف عن دولوز وجوتارى"، (كامبريدج: مهد ماساشوتس للتكنولوجيا، ١٩٩٢) صـ١٨-٢١، ولرفض فكرة طبيعة الوجود عند هايدجر وهيجل راجع مايكل هاردت **جيل دولوز: تدريب على الفلسفة،** (مينيابوليس: جامعة مينيسوتا، ١٩٩) ، صـ١٣

٢٦- محاورات: ١٧٢ - ١٩٩٠، صـ٦٢ - ٧

٢٧- جيل دولوز منطق المدلول، صـ٩١

٢٨- السلبية المتضمنة هنا هى قلب الدراسة التى يجريها ستيفن شافيرو حول السينما الجسد السينمائى راجع على وجه الخصوص الجزء الذى يحيل عنوان "السلبية والانبهار" (صـ٤٣ - ٥٠) فى الفصل الأول

٢٩- يمتدح دولوز جين لويس شيفز الرجل العادى فى السينما (الذى ترجم جزء منه على يد بول سميث فى مجموعة من كتابات شيفز بعنوان" الجسم المبهم: مقالات عن الفنون (نيويورك: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٩٥)، صـ١٠٨-٣٨، ويدفع هذا الكتاب عن السينما دولوز لتفسير الحركة والزمن لحركة غريبة ترتبط عند شيفز "بأرجاء العالم" (سينما٢، صـ١٦٨)، وبالتصور عن الطفولة وفى النهاية "بالمشهد البدائي" (سينما٢، صـ٣٦ -٧)، ويرفض دولوز بالطبع إيمان شيفز بالعالم الآخر لأن البحث الذى يجريه يعود إلى ما قبل التاريخ أو إلى الزمن نفسه ولا يتعلق بأزمة من أزمات التحليل النفسى.